

**This item is provided to support UOB courses.**

**Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.**

**However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.**

**هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.**

**ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.**

# المجلس، الكلام، الخطاب

## مدخل إلى ليالي التوحيدى

سعید يقطین\*

وقال بعض الأدباء: قال مصعب بن الزبير: «إن الناس يتحدثون بأحسن ما يحفظون، ويحفظون أحسن ما يكتبون، ويكتبون أحسن ما يسمعون»<sup>(١)</sup>.

صاحب هو أبوحيان التوحيدى التميز بالاطلاع الواسع، والإدراك العميق لختلف خصائص هذه الثقافة فى أصولها وتحولاتها من جهة. ومالم يكن على اتصال وثيق بعصره الذى عاش فيه يوعى تام، وبموافق بيته، ويفقعا شديد من جهة ثانية. ومالم يكن على علم راجع بأهمية الفعل الثقافى والمعرفى فى صيرورة الإنسان العربى، وأفاقه، من جهة ثالثة.

٠ - تقديم

٠ -

يقدم لنا أبوحيان التوحيدى فى كتابه (الإمتناع والمؤانسة)<sup>(٢)</sup> تصوراً شاملًا ل مختلف قضايا الثقافة العربية القديمة، وفي مختلف جوانبها. إنه، وعلى غرار العديد من المصنفين القدماء، يمكننا من ملامسة كل ما يتصل بوسائل الإنتاج الخطابى والنصى، وأشكال تلقىهما وتداولهما، وب المختلفة وسائل التواصل ومقاصده ومراميه. وهو بذلك يتسع للأضرب المختلفة التي تمس هذه الثقافة في أبعادها الشفاهية والكتابية، وما تحتويه من تمثيلات للإنسان والتاريخ والكون.

١ -

إن التوحيدى عاش عصره (القرن الرابع الهجرى الراخى) بوعيه وذاته الخاصين. وهو بقدر ما عاش فيه، عاش على هامشه أيضاً. وأهلته هذه الوضعيتة لرؤيتها تناقضاته الصارخة، والتعسir عنها بطريقة حرة، بعيداً عن منظور أى من الجماعات الاجتماعية التي كانت تتفاعل مع واقعها من زاوية الموقف الذى تبنّاه فى رؤية الأشياء والحكم عليها. لذلك كان له موقف خاص، وكانت له رؤية محددة لكل الفرق والجماعات. هذا الموقف الخاص، وتلك الرؤية

ما كان لهذا المصنف أن يكون على هذا القدر المهم من التعبير العام والشامل للثقافة العربية القديمة، لو لم يكن

\* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب.

هذه المرحلة على أتم وجه يمكننا، في مرحلة ثانية، من النظر إلى مختلف العلاقات والأبعاد التي تنظمها وتحدها.

لكن الشائع في التعامل مع نصوصنا القديمة يغلب عليه طابع التأويل الجاهز، والمعنى على تصورات مسبقة، الشيء الذي يجعلنا نجذب إطلاق الأحكام، في الوقت الذي لا تتتوفر فيه على كل المقومات المساعدة على استصدارها. وهذا تعبير عن ذهنية لم يق ما يسوغ بقاءها لإنجاز الفهم المطابق، والتأويل المناسب لما تقدمه الظواهر، لا لما هو موجود في المواطن.

٥ -

لتتجاوز القراءات التقليدية، ولا جرأة القراءة الملائمة ننطلق من:

- ١ - السعي إلى الإمساك بآليات إنتاج (الإمتاع والمؤانسة).
- ٢ - وضع هذه الآليات في سياق الثقافة العربية بوصفها كلاً واحداً.
- ٣ - قراءتها في ضوء تكون هذه الثقافة وتطورها.
- ٤ - تشخيص خصوصية (الإمتاع والمؤانسة) بالنظر إليها من خلال ما تمثله تلك الثقافة، وتجسيد طبيعتها، ووظائفها المختلفة.

ولتحقيق بعض هذه الغايات ننطلق من ثلاثة مفاهيم مركبة، نختزل من خلالها مجمل القضايا التي تود معالجتها. هذه المفاهيم هي: المجلس، الكلام، الخطاب.

١ - المجلس:

١ -

اعتبر المجلس الفضاء أو المجال المتميز للتواصل الكلامي في الثقافة العربية القديمة. إنه الفضاء الخاص بالإنتاج والتلقى. تتعدد المجالس بتنوع الطبقات والجماعات الاجتماعية. وبحسب نوعيتها، يمكن التمييز بين ثقافة عالم (مجالس خاصة)، وثقافة شعبية (مجالس عامة). في مختلف هذه المجالس، وباختلاف العقب التاريخية تتشكل الثقافة العربية في صورها المتباينة والمتناشئة، وتعكس لنا العديد من

الخاصة، تأسساً على تفاعلها العميق مع الثقافة العربية في مختلف محلياتها، ومع العصر الذي عاش فيه بكل تناقضاته. وهو في هذا المعنى يسير على مثال أستاذ العظيم الجاحظ (الذي وإن كان زعيم الجاحظية، ظل متميزاً بنزوعه الخاص، وذاته المفردة). وإذا كانت ذاتية الجاحظ تمثل في رؤيته الساخرة من الأشياء، فإنها تأخذ عند التوحيد طابع التعبير عن المرأة. وهذا مدلولان لدال واحد: الموقف من المجتمع والعصر.

٣ -

كل هذه الاعتبارات مجتمعة، التي يمكن إجمالها في ما يلى:

- ١ - استيعاب الثقافة العربية في أصولها وتحولاتها، وما طرأ عليها في صيورتها من ثائرات جديدة.
- ٢ - التفاعل مع العصر وفق رؤية خاصة، وموقف محدد.
- ٣ - التعبير عن ذلك الاستيعاب، وهذا التفاعل، من خلال التصنيف والتأليف..

جعلت أبياحيان التوحيد يقدم لنا صورة مثلث لتمثل جوانب مهمة، تنسع مختلف قضايا الإنسان العربي في تعامله مع الثقافة، والتاريخ، والعصر. وقراءتنا مصنفة (الإمتاع والمؤانسة) تبين لنا بالملموس مدى قدرته على عكس مختلف جوانب هذه الثقافة الممتدة إلى حاضرنا. لذلك كلما نجحنا في تجاوز القراءات التقليدية لنتاج التوحيد المختلف، ولغيره من القدامى، نجحنا في الإمساك بروح هذه الثقافة، بما يعمق فهمنا للذات في تحونها وتطورها.

٤ -

أعتقد أن القراءة المنشدة إلى النهج العلمي، والمؤسسة على الوضوح النظري، هي الجديرة بتمكيننا من ملامسة تلك الروح ومحاولة مقاربتها. إنها، وهي تسعى في مرحلة أولى إلى إعادة بناء عوالم (الإمتاع والمؤانسة)، وفق نسق محدد المعالم يقربنا من صورة تلك العوالم في كليتها (ظاهراً وباطناً)، تنتهي الطريق المناسب إلى الفهم والإدراك. وإنجاز

### ١ - ١ - ١ - المتكلم

في نوع العلاقة الأول يهيمن المتكلم (المتكلم - السامع) فهو الذي يتتكلف بالكلام (يغض النظر عن جنسه أو نوعه). ويكتفى السامع باستقبال الكلام والانفعال به (الضحك - البكاء - التعجب...). وقد يظل هذا الانفعال ضمنياً، أو يصبح متجسداً (في مجالس ابن الجوزي كان السامعون يجهشون بالبكاء). وفي تلقى هذا الكلام يوظف السامع كل مل堪اته في التلقى بهدف الحفاظ على ما يستقبل، ف تكون مل堪اته في التلقى بهدف الحفاظ على ما يستقبل، ف تكون الأذن هي الوسيط الأساسي مع تشغيل حسبي للحافظة والتخيلة. أو قد يلجم السامع إلى تقييد ما يسمع في أوراق خاصة لديه.

ويمكنا أن نمثل لهذا النوع من المتكلم بـ :

- (١) الواقع.
- (٢) الخطيب.
- (٣) الشاعر.
- (٤) الراوى (القاص الشعبي).

وميزة هؤلاء المتكلمين جمima تكمن في القدرة على التأثير على السامع (البلاغة)، من خلال القدرة على تأليف الكلام وتقديمه في السياق الجلسي بالصورة المناسبة (الثقافة). واجتماع هاتين الخاصيتين لدى المتكلم (البلاغي - الثقافي)، يتيح للمتكلم الكلام في أي مقام وعلى الوجه الذي يريد. لذلك فهو قد يقدم كلاماً جاهزاً ومعداً سلفاً، أو ينتج كلاماً بدأهه وارتجالاً. وفي الحالتين معاً، وبناء على مستلزمات المجلس، فالكلام لا يستوى في صورته النهائية إلا بعد المجلس غالباً (كما كان يفعل ابن الجوزي مثلاً). ذلك لأن المجلس، في صورته التي حاولنا تجسيدها، حافز أساساً لإنتاج وتوليد الكلام.

### ١ - ١ - ٢ - المتكلم - السامع:

يختلف شكل السامع، في العلاقة الثانية، عن نظيره السابق. إنه بدوره ينتج كلاماً. وكلامه هو الذي يحفز المتكلم ويوجهه إلى الكلام. لذلك نسم العلاقة هنا بـ «التفاعل». إن السامع مشارك إيجابي في مقام التواصل. ويستخدم كلامه في الغالب إحدى الصيغتين التاليتين: الطلب أو الاستفهام.

المصنفات والممؤلفات جوانب مهمة من محصلات هذه المجالس، وما يطرأ فيها من أشكال للإنتاج الثقافي لابزار العديد منها غير متداول أو مدروس. فإلى جانب التمييز السابق بين المجالس، يمكننا أن نفرق بين مجالس «علنية» وأخرى «سرية». وفي كل منها، وبحسب طبيعة المجلس ومختلف أطراطه المكونة له، يمكننا الحديث عن طبيعة الثقافة التي تنتج في نطاق هذه المقامات التواصلية المهمة. وتستدعي الضرورة البحث في مختلف هذه المجالس وتطورها، لأنها تمكنا، من منظور اجتماعي وتاريخي، من تلمس أحد أهم محددات الإنتاج الثقافي العربي.

١ - ١

يتكون المجلس: ليلاً كان أو نهارياً، خاصاً أو عاماً، علنياً أو سرياً من ثلاثة مكونات أساسية هي: المتكلم والسامع والكلام. وبذلك نعتبره أهم مقامات التواصل التي يهمنا البحث في أنواعها وخصائصها، وأليات اشتغال مختلف مكوناتها وأطراطها.

نؤجل البحث في الكلام إلى النقطة التالية، وننطلق من المتكلم والسامع باعتبارهما طرفين أساسيين في المجلس. محاولين النظر إليهما من خلال العلاقة الناظمة بينهما، وذلك بغية تحديد موقع كل منهما، وأثره في تحديد نوع المجلس، ونوع الخطاب الذي يتحقق من خلال تعاقدهما.

يمكنا التمييز بين نوعين من العلاقة: فعلية أو تفاعلية. في الأولى يكون المتكلم هو الفاعل الوحيد. فهو الذي يتتكلف بالفعل الكلامي في حين يظل السامع متلقياً للفعل. وطبعاً أنه لا يتفاعل معه، غير أن هذا التفاعل يظل ضمنياً، لأنه لا يتجسد من خلال فعل كلامي ثان يسهم في صيغة الكلام الذي ينتج من قبل المتكلم. أما في العلاقة التفاعلية فإننا نجد أنفسنا أمام فعليين كلاميين لكل منهما طبيعة الخاصة التي تساهم في جعل الكلام المتبع داخل المجلس وليد التفاعل بينهما.

التمييز بجلاء الموقع الخاص الذي يحتله المجلس في الثقافة العربية، باعتباره مملاً لإنتاج الكلام وتلقيه. تقدم لنا العديد من المصنفات إمكانات التمييز هذه، ويمكننا توضيحها على التحول الآتي:

- ١ - مجالس واقعية: الموقفيات، المجالس المؤدية، (الإمتناع والمؤانسة) ...
- ٢ - مجالس تخيلية: المقامات، (ألف ليلة وليلة) ...

وقد يتداخل ما هو واقعي بما هو تخيلي، وقد تكون بعض المجالس واقعية من حيث أطرافها (ذات بعد تاريخي)، لكن المصنف باعتماده إليها، قد يوحى إليها بواقعية تلك المجالس، رغم كونها تخيلية بالأساس. وبها تغدو المجالس إطاراً عاماً، وذرية مرئية لتوليد الكلام وإبداعه. وتقدم لنا بعض المصنفات دليلاً على ذلك، بصورة تجعل من الصعوبة بمكان القطع بواقعية المجلس. لكن ما يهمنا في الحالتين معاً، ومن زاوية خاصة، هو الانطلاق من خصوصية المجلس من حيث هو فضاء، ومقام للتواصل، ودراسته في ضوء ذلك، للوصول إلى تحديد آليات الإنتاج الثقافي العربي، وإبراز أهم ملامحه وتجسيده، وذلك لكون هذا التمييز يمكن أن يدفع بنا إلى اتجاه آخر في التحليل ذي نزوع اجتماعي، وتاريخي.

## ١ - ٢ - المجلس والتفاعل ١ - ٢ - ١ - الدعوة إلى الكلام:

إن الدعوة إلى الكلام، مثل الدعوة إلى الطعام في التقليد العربي. أو ليس الحديث من القرى؟! هكذا يدعون الوزير عبدالله بن العارض أبياحيان التوحيدى إلى حضور مجلسه. فيلي التوحيدى الدعوة. وفي علاقة الدعوة بالتلبية، تجد مساراً طويلاً ومعقداً من الأسس الناظمة للعلاقات الاجتماعية والثقافية، وأديبيات وأداباً كتب عنها الشاعر الكبير. فالداعي (الوزير) صاحب مجلس، ومقام، فهو صاحب البيت (القضاء)، وهو منظم اللقاء. أما المدعو، فهو المشفف العارف، الذي لا يملك إلا سلطة المعرفة والإحاطة بكل شيء. مجموع العلاقات الواسعة بينهما لا يمكن أن تتأسس إلا على قاعدة «الطالب - المحب». لكن اختلاف موضوعات الطلب، واحتمالات الإجابة يستدعيان تدقيق العلاقة

ويأتي كلام المتكلم جواباً عن الاستفهام، أو استجابة للأمر أو الطلب. وتولد عن هذا التفاعل بين الطرفين أنواع متعددة من الكلام يمكن إدراجها ضمن ما يعرف بـ: المخاورات، المناظرات، المسائل والأجوبة، الأنماط والأحاديث... ويبدو من خلال هذه الأنواع أنها ترمي إلى تحصيل معرفة أو متعة تستدعيها طبيعة المجلس، كما يمكنها أن تكون دعوة إلى الكلام (المحكى). وفي هذه الحالة تختلف طبيعة الطلب أو الاستفهام باختلاف طبيعة الكلام المراد تحقيقه.

نعيش هذه الاختلافات من خلال هذه المصنفات التي تبني على التفاعل بين المتكلم والسامع، لكن كلا منها يقدم لنا نوعاً مختلفاً عن غيره، وذلك باختلاف طبيعة الطلب أو الاستفهام باختلاف المجلس. من بين هذه المصنفات يمكن أن نذكر:

- (كلية ودمنة)، (أخبار عبد بن شريه الجرهمي)،  
(الإمتناع والمؤانسة)، (الهوازل والشواطل).

إن السامع دبشييم - معاوية - ابن سعدان - التوحيدى، في هذه المصنفات، له أسلحة محددة ومفاصد خاصة. وإذا جاز لنا أن ندرج هذه الأعمال في نطاق المخاورات أو المسائل والأجوبة، فذلك لكونها الإطار العام الذي يحدده المجلس، وتمثله العلاقة بين طرفيه الأساسين (المتكلم - السامع). غير أن هذا «التاطير» يدفعنا إلى إجراء تحديدات أخرى أخص، تتصل بنوع الأسلحة والأجوبة، وما يتولد عنها من كلام. إن هذا التحديد الخاص هو الذي يمكننا من الانتقال من العام إلى الخاص، بغية معالجة الفروق النوعية التي تكشف لنا عن المؤتلف والمحظوظ بين هذه المصنفات. قد يحتل دبشييم أو التوحيدى الموقع نفسه، لكن الأسلحة التي يطرحها كل منهما، والأجوبة التي يتلقاها، تجعل كلاً منهما مختلفاً عن الآخر.

## ١ - ١ - ٣

كما تختلف المجالس عن بعضها من جهة العلاقة التي يأخذها طرافها، ومن جهة طبيعة المخاورات التي تجري فيها، والتي ستضمننا أمام احتمالات متعددة، يمكننا، كذلك، التمييز بين مجالس واقعية، وأخرى تخيلية. وبين لنا هذا

ونلاحظ بحلاه صيغ الطلب والنهى الدالة على ما يجب توفره في الكلام ليكون «كلاماً»:  
أجب... دع... لا تخمن، ولا تتأطر... اجزم... بالغ...  
اصدق... أفضل...».

إن كل متضمنات هذه الشروط يمكن اختزالها إلى أربع نقاط تتصل بكيفية الكلام ومضمونه معاً على النحو التالي:

### ١ - الكيفية:

وترتبط بمفهومي الاسترسال والإطناب. ذلك لأن الاسترسال في الكلام يعطي للسامع إمكان الإحساس بالثقة في المتكلم، والدخول معه في عوالمه التي يتحدث فيها، دون تدخل أي مشوش من المشوشت المترسبة (الحبسة - العي - الحصر). ذلك لأن مثل هذه التوقفات الحائلة دون تتابع الكلام واسترساله تخلق لدى السامع ارتباكاً في المسيرة، وإعادة تنظيم الكلام، أو تمثيل عوالمه المكنته، أو توقعها. كما أن الإطناب يساهم في تقديم الجزئيات والتفاصيل التي يحتاج إليها السامع ملء مختلف الفجوات أو التغيرات التي يمكن أن تنتج لورتم اعتماد الإيمائي أو الإيحائي. وهكذا نعاين تكامل الاسترسال والإطناب. إنهما وجهان لعملة واحدة قوامها تتابع الكلام وانتظامه، وفق نسق يقوم على التفاعل الشام بين المتكلم والسامع. إنه يتحقق «الامتلاء» للمتكلق حتى لا يبقى عنده حاجة إلى المزيد. وفي العديد من المجالس تجد إشارات دالة على هذا الامتلاء الذي يترجم عنه بمثل هذا التعليق: «هذا كلام تام». (ص ٣٩). أو قوله: «هذا في الحسن نهاية، وقد اكتمل الليل، وهذا يحتاج إلى بدء زمان، وتفریغ قلب، وإضعاف جديد». (ص ٤١).

إن وصف الكلام بكونه تماماً ونهاية في الحسن، دليل على الاكتفاء والامتلاء. وهذه هي الغاية التي ينشدتها الوزير. وهي لا تتحقق إلا بالاسترسال والإطناب. هذا علاوة على كونهما يعطيان للسامع الثقة في ما يتلقى من متكلمه، لأن في الاسترسال دلالة على كون المتكلم يتحدث عفو الخاطر، دون تصنّع أو تفنن زائف، كما أن في الإطناب إحاطة شاملة بالموضوع من مختلف جوانبه.

وتحديدها على النحو الأمثل بين الداعي والمدعى. وذلك ما سنجد له تتحقق فيما نسميه بـ«العقد الكلامي» بين ابن العارض والتوجدي. وهذا العقد هو الذي سيوجه العلاقة بين الطرفين لإتاحة (الإمتاع والمؤانسة)، ويجعل الدعوة إلى الكلام محددة بطبيعة «ميئاق» مقبول من الجانبين.

### ٢ - العقد الكلامي

للداعي إلى الكلام شروطه الخاصة. وللمدعى إلى الكلام طلباته المحددة. فالكلام ليس مجرد «كلام». لذلك سنجده، في نطاق التفاعل، شرطاً تتصل بالمتكلم، وأخرى، بالسامع، وأخرى بالكلام والمجلس. ووقوفنا على هذه الشروط الكلامية (العقد الكلامي) يبين لنا بحلاه، لم يزيد أن يعمق، أن هناك حضارة، أو ثقافة خاصة تتصل بالكلام وأصوله، لم تتوقف عندها بالقدر اللازم، في الثقافة العربية. ويمكننا أن نختزل كل هذه الشروط فيما يلى:

#### أ - شروط السامع - الداعي:

يقول الوزير مخاطباً أبو حيأن:

«... أجنبني عن ذلك كله باسترسال وسكون  
بال، بعملء فسيك، وجم خاطرك، وحاضر  
علمك. ودع عنك تفنن البغداديين... مع عفو  
لفظك، وزائد رأيك، وربع ذهنك. ولا تخبن  
جين الضعفاء، ولا تتأطر تأطر الأغياء. واجزم إذا  
قلت، وبالغ إذا وصفت، واصدق إذا أسلنت،  
وافضل إذا حكمت، إلا إذا عرض لك ما يجب  
توقفاً، أو تهادياً... وكن على بصيرة أنى  
أسأدل ما أسمعه منك في جوابك عما أسألك  
عنه، على صدقك وخلافه، وعلى تحريفك  
وقرافه» (ص ١٩ - ٢٠).

نعاين من خلال هذه الشروط أننا فعلاً أمام تصور متتكامل لما ينبغي أن يكون عليه الكلام المخلسي، سواء من حيث طريقة أدائه أو مضمونه. ولأنهالي إذا اعتبرناه بمثابة «بيان الكلام»، يستند إلى رؤية محددة للبلاغة والثقافة.

## أ - ٢ - المحتوى:

إذا كان الاسترسال والإطناب يتصلان بكيفية الكلام، فإن الشجاعة والالتزام يتصلان بمحتواه ومضمونه. إنه يمكن أن نسترسل ونطرب في الكلام دون مراعاة محتواه من جهة مطابقته للواقع أو الصدق. لذلك يمكن من خلالهما أن نزيد، أو نحرف، أو نلغو... لكن الوزير يطالب أبا حيان بأن يتحرى الدقة والصدق فيما يقول، وأن يستعمل السند، وأن يكون شجاعاً في الإدلاء برأيه، وبموقف ثابت ونهائي لا مجال فيه للشك، وألا يكون التوقف (عدم الاسترسال) إلا بهدف التدقيق والتحقيق.

يتضاد الالتزام بقول الحقيقة، كيما كان نوعها، والشجاعة بالتصريح بها، ويتكاملان. بل إن الوزير يتباهي التوحيدى بأنه سيعود بنفسه إلى الأمور بقصد التتحقق من صحتها وسلامتها، كأنه ينذره بألا يتلزم بغير الصحيح من الكلام، والصادق من المعلومات. وفي العديد من المرات التي يستدعي الحديث فيها البحث والتدقيق عن أمر ما، يدعوه إلى الرجوع إلى بيته، وتحضير رسالة في الموضوع لتكون موثقة ودقيقة، كما وقع حين سأله:

«من البيت؟ قلت: لا أحفظ اسم شاعره، ولكنني أحفظ معه أبياتاً. قال هاتها؛ فأنشدت أول ذلك... قال: أكتبها. قلت: أفعل». (ص ٤٩ - ٥٠).

تبين من خلال شروط السامع الداعي أننا أمام مثقف نموذجي له اطلاع واسع، و المعارف دقيقة، وهو يتشدد من المجلس تحصيل المعرفة المتمعة، والثقافة الرفيعة المؤسسة على التقاليد العلمية المعروفة في ذلك العصر. إن مجلس الوزير ليس مجلساً للهدر والكلام الشافه. لذلك فنقيد المتكلم بهذه الشروط، معناه، أن الكلام الذي سيجري فيه يقوم على المطابقة الصريحة لأقوال أصحابها، وللمعارف والعلوم التي تم التوصل إليها في تلك الحقبة.

## ب - شروط المتكلم:

يأخذان التوحيدى لشروط الوزير إعلان عن قدرته على الالتزام بها لأنه متتأكد من واسع علمه وغير ثقافته، لكنه

بدوره يشرط شروطاً علة، يختزلها في شرط محوري يتجلّى فيما يمكن تسميته بـ «رفع الكلفة» بين المتكلم والسامع، ذلك لأن موقع كلٍّ منها مباین للأخر. فالسامع له موقع في الدولة (وزير)، في حين تجد المتكلم موظفاً بسيطاً بالمارستان. ويستدعي هذا التباين الاجتماعي أن تكون هناك مسافة كلامية يحافظ بمقتضاها المتكلم على اللياقة وأصول الآداب التي يفرضها المقام الاجتماعي للمتحدث إليه. ومن بين هذه الأصول: مخاطبة الوزير بصيغة الجمع، وبالألقاب الكثيرة السامية. لذلك يستشعر أبوحيان هذه المسافة الكلامية فيطالب بإيازتها ليكون الكلام مسايراً لشروط السامع، لا حرج فيه، ولا تكلف، ولا نفس. يقول التوحيدى:

«قلت: يؤذن لي في كاف الخطابة، وفاء  
المواجهة، حتى أتخلص من مواجهة الكتابة،  
ومضايقة التعریض، وأركب جدد القول من غير  
تقىء، ولا تخاش، ولا محاوية، ولا انحياش» (ص  
٢١ - ٢٠).

إن المطالبة برفع الكلفة معناها، بكلمة وجيبة، المطالبة بـ «حرية» الكلام بعيداً عن أي مشوش من المشوشات التي تعترض الكلام في مثل المقام الذي يوجد فيه، لأنها تحد من حرية المتكلم واسترساله. وفي قوله تأكيد على طابع الحرية في الكلام، وما العوت العديدة التي جاء بها سوى عناصر تشويش تخلص من عفوية الكلام، وتوجهه نحو وجهة لا يرضى عنها المتكلم.

تتكامل شروط السامع والمتكلم، وتجد ذلك بخلاف في قبول كلٍّ منها لشروط «العقد الكلامي». ويفاجئنا الوزير فعلاً بقبوله شروط التوحيدى إذ يجبيه بتواضع حم، بأن لا عيب في كاف الخطابة، وفاء المواجهة، ولا يخفى تعجبه من لا يقبلون بهما.

تبين من خلال هذا العقد الكلامي التفاعل العاصل بين سامع نموذجي، ومتكلم نموذجي. وسيتعكس على الكلام هذا العقد، لأن الكلام الذي سيدور بينهما له طابع خاص ومتميز، يكشف لنا من جهة عن اهتمامات وزير مثقف وانشغلاته، ومن جهة ثانية عن الرصيد المعرفي الذي تكون لدى التوحيدى باعتباره مثقفاً فذاً، وكائناً نادراً.

قسمنا أسلة الوزير إلى مولدة للكلام، أو داعية لاستحضاره. وتبعداً لهذا التقسيم يمكن تبيان مصادر التوحيدى من خلال طبيعة الأسئلة والإجابة المقدمة. وأمكننا ضبط هذه المصادر من خلال ما يلى:

١ - الذاكرة:

ونظهر لنا مصدراً من خلال إجاباته المتعلقة، بالأخص، بمعاصره من المثقفين، والكتاب، وأصحاب المذاهب والملل. إذ نلاحظ، بخلاف، دقة في الوصف، وعمقاً في رصد ملامحهم النفسية والعقلية والعلمية، وكذلك فيما يرويه عن مشاهداته وسماعاته من أفعال وأقوال تتصل بمختلف المشاكل والقضايا المعاصرة. وتتبين من خلال كل ذلك ذاكرة قوية لا تدع شيئاً ولو بدا تافهاً وجزئياً، ما دامت له دلالة خاصة تسهم في تأثيث الموضوع المعروض. وتتبين في الليلة الثامنة (١٢٩) وصفاً دقيقاً للعديد من الشخصيات التي سأله عنها ابن العارض، وتقدم لنا مثالاً حياً عن ذاكرته القوية، ورؤيته لرحلات عصره وفي مختلف الاختصاصات.

٢ - الحافظة:

تحتل الحافظة مكانة رئيسية في الكتاب لأنها زاخر بالأقوال المنسوبة إلى أصحابها، سواء كانت شعراً أو ثراً. وإذا كان التوحيدى أحياناً يؤكد أنه أفرد أوراقاً وتلاها على الوزير، كما نجد في الليلة العشرين والثلاثة والعشرين «وكان الوزير رسم بكتابة لمع من كلام الرسول (ص)، فأفردت ذلك في هذه الورقات، وهي...» (ص ٩٢)، أو في الليلة الثالثة والثلاثين: «وكان قد استرزدني، فكتبت له هذه الورقات وقرأتها بين يديه...» (ص ٦٧)، فإن شطراً أساسياً من إجاباته كان مؤسساً على الحافظة، عندما توجه إليه أسلة وليدة اللحظة، على نحو ما نجد في الليلة السابعة عشرة عندما يقول بصريح العبارة:

«فلما عدت إلى المجلس قال: ما تحفظ في تفعال وتفعال، فقد اشتعبها؟ وفرعت إلى ابن عبيد الكتاب، فلم يكن عنده مقنع، وألقيت على مسكونيه فلم يكن له فيها مطلع؛ وهذا دليل على دنور الأدب ويوار العلم... قلت...» (ص ٢، ج ٢).

وأخيراً، يبين لنا نوع الكلام الذي كان يتعجب خلال هذا اللقاء، وصلته بالثقافة العربية - الإسلامية، وكيف كانت القيم الثقافية متجلية من خلال هذا التواصل، وهذا المقام (المجلس).

١ - ٣ - المجلس والكلام:

صار أبو حيyan التوحيدى يختلف إلى مجلس الوزير كل ليلة. وعلى مدى أربعين ليلة (!) كانت العلاقة بين السامع والتكلم علاقة سائل بمجيب. كانت الأسئلة محفزة ومولدة للكلام، أو داعية إلى استحضاره وترهينه. وفي الحالتين معاً، كانت تبرز أمامنا بجلاء آراء التوحيدى ومعرفته. هنا مع الإشارة إلى أن الأسئلة التي تتعلق باستحضار المعارف أكثر من الأسئلة التي تبرز لنا فيها مواقف التوحيدى، خاصة من معاصريه، أو من بعض التيارات الفكرية أو المذهبية.

كانت المجالس في أغلبها عفوية وغير منظمة من حيث الموضوعات المتطرق إليها فيها. فقد يتم الانتقال من التحور إلى الفلسفة، ومن التحور إلى التصوف، دون ترتيب موضوعي أو فكري. ولعل هذه أهم خصوصيات المجلس؛ إذ يترك الكلام فيه عفوياً، وتشمل الأسئلة أحياناً من ثايا الإجابات، وهكذا ينجم الاستطراد وعدم الانظام الذي تستدعيه ضرورة المجلس. ولعل هذا الطابع الخاص هو الذي أدى إلى تنوع الموضوعات وتعددتها، وأفسح لها المجال لتنوع مختلف الجوانب الثقافية قديماً وحديثاً، وفي مختلف الموضوعات والقضايا، سواء كانت تتصل بعلوم الدين أو الدنيا، أو بمختلف الفنون (شعر - نثر)، أو العلوم المتصلة بها، أو تعلق بعلوم عالمة، أو شعبية ...

في كل هذه الحالات، يبدو لنا كتاب (الإمساع والمؤانسة) مصنفاً جاماً مختلف المعرف الضرورية في تلك الحقيقة، التي كانت تشغيل بالمهتمين والمثقفين. وقراءة المصنف قراءة دقيقة تقف على مجمل القضايا المداولة، يكشف لنا صورة دقيقة عن المعرق وثقافته. وما أحوجنا اليوم إلى معرفة هذا النوع من الدراسات الدقيقة حول موضوعات وطرائق التفكير التي شغلت أجدادنا في العقب السالف لأ أنها مفتاح الفهم والاستيعاب.

الذى تخده فى الملفوظ الأول تخد تعبيراً عن تجربة، ومحضلاً لخبرة بصيغة الطلب (محاكاة النفس). وفي الملفوظ الثانى يجد تأكيداً للفكرة نفسها (فوائد الحديث)، لكن المتكلم لا يستعمل صيغة الطلب كما فى المثال الأول. إنه يستخد رسالة أى زيد موضوعاً، ويصفها لنا مبيناً ما تحتويه من موضوعات وأغراض. وفي هذا الوصف قول لما يوجد فيها. صحيح قد يدو لنا هذا القول قريباً من الإخبار لوجود المسافة بين المتكلم والكلام، لكن طريقة الإخبار، وسياقه، يجعلنا أقرب إلى القول ، (الوصف - التعليق). وللاحظ فى المثال الثالث مزاوجة بين الإخبار والقول فسلیمان في القسم الأول من ملفوظه يخبرنا عن نمط حياته السابق في الزمن. لكنه ما إن ينتقل إلى الحاضر (وما أنا اليوم) حتى ينتقل إلى القول (التعبير عما يحتاج إليه). أما في الملفوظ الرابع فهو خالص للخبر، فالرواية يحكى لنا ما رأه من أفعال، وما سمعه من أقوال بين جحظة والبناء.

يمكن أن نميز بين القول والإخبار من خلال بعض السمات التالية:

(أ) يتصل القول عادة بالزمن الحاضر، وبالصوت المباشر، الذى يقدم لنا المتكلم من خلاله ملفوظه الخاص (تقديم تجربة، تعبير عن حالة)، أو ينجز قوله على قول (وصف - تعليق...).

(ب) يرتبط الإخبار عادة بالزمن الماضي، وبالصوت غير المباشر، حتى وإن كان المتكلم هو صاحب الملفوظ، لأنه يقدم لنا وهو منه على مسافة (سلیمان في القسم الأول من ملفوظه). أما الصوت غير المباشر فيظهر لنا بجلاء في المثال الرابع حيث المسافة زمانية وكلامية بين المتكلم (ابن سيف الكاتب) والملفوظ (قصة الجدار).

إذا تبين لنا هذا، أمكننا الذهاب إلى أن الجنسين الأساسيين في الكلام العربي هما: القول والخبر. وإذا جاز لنا استعمال المفاهيم القديمة في الاستعمال العربي، نعرض لفظة «القول» بالحديث، ونحملها معانى «القول»، كما حاولنا تحديدها، وبذلك نضعها مقابل لفظة «الخبر». ولنا في الدلالات التي وقف عندها التوحيدى، وهو يتحدث عن

يقيمها مع هذا الكلام (نسبته إليه، أو إلى غيره)، أو الصيغة التي يستعملها لنقل الكلام. لتأمل قول التوحيدى:

١ - قال بعض السلف:

«حادثوا هذه النّفوس فإنّها سريعة الدّثور» (ج ١١ ص ٢٣).

٢ - ثم رجعت قلت:

«ولفوائد الحديث ما صنف (أبو زيد) رسالة لطيفة الحجم في المنظر، شريفة الفوائد في الخبر، تجمع أصناف ما يقتبس من العلم والحكمة والتتجربة في الأخبار والأحاديث، وقد أحصاها واستقصاها وأفاد بها، وهي حاضرة...» (ج ١١ ص ٢٦).

٣ - وقال سليمان بن عبد الملك:

«قد ركبنا الفاره، وتبطنا الحسناء، ولينا اللين، وأكلنا الطيب حتى أجملنا، وما أنا اليوم إلى شيء أحوج مني إلى جليس يضع عني مؤونة التحفظ وبحدثني بما لا يمحى السمع، ويطرب إليه القلب» (ج ١١ ص ٢٧).

٤ - قلت:

«حدثنا ابن سيف الكاتب الراوية، قال: رأيت جحظة قد دعا بناء ليبني له حائطاً، فحضر. فلما أمسى اقضى البناء الأجرة. فتماسكاً. وذلك أن الرجل طلب عشرين درهماً. فقال جحظة: إنما عملت يا هذا نصف يوم، وتطلب عشرين درهماً؟ قال: أنت لا تدرى، وإنى قد بنيت لك حائطاً يبقى مائة سنة. فيبينما هما كذلك وجب الحائط وسقط. فقال جحظة: هذا عملك الحسن؟ قال: فأردت أن يبقى ألف سنة؟ قال: لا. ولكن كان يبقى إلى أن تستوفى أجرتك. فضحك. أضحك الله سنه» (ج ١١ ص ٢٨).

نلاحظ من خلال تأملنا هذه الملفوظات أنها لا تخرج عن إحدى الصيغتين الكبريين: القول أو الإخبار. ففي القول

تتجاور وتتناوب ويدخل بعضها بعض. ويرقفنا عند الخبر تجده يحتل مكانة متميزة في الكتاب؛ ذلك لأن المسامرات لا يمكن أن تتم بواسطة الإنشاد والحديث فقط، ففي الإخبار مجال متسع للسماع إلى درجة أنه يرتبط به ارتباطاً كبيراً. وما كان كتاب (الإمتاع والمؤانسة) حافلاً بكل الأجناس، نجد أن أنواع الخبر المضمنة في الكتاب، بسبب طبيعته الخاصة، لا تخرج عن «الأنواع الخبرية البسيطة»، ونقصد بذلك تلك الأنواع ذات البنيات البسيطة والأولية. لذلك تجدها تعتمد الإيجاز والقصر.

يمكنا توظيف مفهوم «السرد» للدلالة على مختلف الأنواع الخبرية، وذلك لتجنب الاتباس الذي يمكن أن يحدثه مفهوم «الخبر» الذي تجده « نوعاً» من هذه الأنواع، وذلك لكون مفهوم السرد أوسع وأشمل، ولا يمكننا نعمت أي نوع من أنواعه بهذه السمة. لذلك تعتبره جنساً، «الخبر» نوعاً أولياً. وتبعد لهذا التحديد يمكننا التمييز، داخل الإمتاع والمؤانسة، بين نوعين سريدين هما: الخبر والحكاية.

### ٣ - الخبر:

تعتبر الخبر أصفر وحدة حكاية، ونميزه عن الحكاية بكون مركز التوجيه فيه يتمحور حول الفعل «الحدث». ويمكننا أن نسوق «ملحمة الوداع» التي قدمت في نهاية الليلة الأولى مثالاً للخبر على النحو التالي:

١ - جحظة يدعى بناء ليبني له حائطاً.

٢ - في المساء يطلب البناء عشرين درهماً.

٣ - يستكثر جحظة الشمن:

(أ) عمل نصف يوم لا يساوي الشمن.

٤ - البناء يرى الشمن مناسباً:

(ب) الحائط يبقى مائة سنة.

٥ - سقوط الجدار.

٦ - جحظة يسخر من عمل البناء الذي انهار بناؤه قبل حصوله على ثمن اتعابه.

إن الخبر يتركز على «الحدث» (بناء الحائط). وكل ما دار بين البناء وصاحب الحائط من خصام، هو حول العمل

«ال الحديث»، ما يجوز لنا عملية التعويضاته (الإمتاع جـ ١، ص ٢٥)؛ اتصال «ال الحديث» بالجديد والحاضر. والخبر بالماضي.

### ٢ - ثلاثة أجناس

إن الحديث والخبر باعتبارهما الجنسين الكباريين يتحققان في الكلام العربي بشتى الأشكال والصور. وكما يمكن أن يتجسدوا شرّاً كما تبين لنا ذلك من خلال الملفوظات - الأمثلة التي جئنا بها، يمكن أن يتتجسدوا من خلال الشعر. ولا يسعنا المجال تقديم الشواهد الدالة. وبكل الأدب مطلع على الشعر العربي أن يتبعين هذين الحدين في الشعر العربي. فالشاعر، شأنه شأن أي متكلم، يقول شيئاً أو يخبر عن شيء. ولما كان للشعر مكانة التميز في الكلام العربي، نعتبره جنساً كبيراً، ونضعه بين الحديث والخبر.

وهكذا، بانطلاقنا من صيغة الكلام، وبطبيعته، نميز بين ثلاثة أجناس: الخبر والحديث وتوسطهما الشعر. ونشير إلى أن هناك تفاعلات عديدة بين هذه الأجناس. ويمكن لأى منها أن يتضمن الآخر أو يؤطره. وإذا أردنا إعادة قراءة صيغة الأداء الموقفة بقصد أي كلام عربي، تجدها لا تخرج عن هذه الصيغة الثلاث التي تحملها دلالات تعينية خاصة. وكل منها في الاستعمال العربي متعدد الدلالات، وقابل لأن يوظف بقصد أجناس مختلفة. هذه الصيغ هي: أنشدنا - حدثنا - أخبرنا.

فإن إنشاد يتصل بالشعر، والحديث بالقول، والإخبار بالخبر.

هذه الأجناس الثلاثة تم إنتاجها في الكلام العربي بصور وأشكال متعددة. وهي لاتزال تتجدد إلى الآن، وإن اخذت لها أنواعاً متعددة تتجلّى من خلالها. بعض هذه الأنواع اختفى، وبعضها الآخر حديث الظهور. لكنها جميعاً قابلة لأن تؤول إلى هذه الأجناس الكبرى.

### ٢ - السرد في (الإمتاع والمؤانسة).

يتضمن كتاب (الإمتاع والمؤانسة) كل هذه الأجناس. وذلك بسبب طبيعة المصنف التي حاولنا تجديدها أعلاه. وهي

(أ) جريج لا يقطع صلاته من أجل الحديث مع أمه، فتدعوا عليه.

(ب) راع تخيل منه امرأة، فتتهم الزاهد.

(ج) الزاهد يكلم الصبي، فظهور الحقيقة.

هذه الوحدات الخبرية الثلاث، تتوالى على صعيد الزمن، وتستغرق على صعيد زمن القصة مدة طويلة. لكن ما ينظمها جمِيعاً هو «الشخص» (جريج). فالوحدة الخبرية الثانية تبدو «خبرًا» مستقلًا (الراعي والجارية)، لكنه يتصل بـ«الشخص» من جهة فعل الاتهام الذي يوسم به.

هكذا، نلاحظ من خلال التحليل الفرق الحاصل بين الخبر والحكاية. وما كان كتاب (الإمتاع والمؤانسة) زاخراً بالأخبار والحكايات، يمكننا إدخال مفهوم آخر للتمييز بينها جمِيعاً. لقد انطلقتنا أولاً من الجنس، فميّزنا السرد عن الحديث والشعر. وداخل السرد (باعتباره جنساً) ميّزنا بين نوعين في (الإمتاع والمؤانسة) هما الخبر والحكاية. والمفهوم الجديد الذي ندخله للتمييز بين الأنواع هو «النطء»، ويتصل بالغايات أو المقاصد من جهة، ومن جهة أخرى بطبعية النوع في حد ذاته. وهذا التمييز الجديد المتعلق بـ«الأسماط» يمكن أن يتسع لعدة إجراءات يضيق المجال عن حصرها. لذلك يمكننا أن نحدد النمط من الجهات التالية:

١ - في الجهة الأولى ننظر في الكلام من خلال علاقته بالتجربة الإنسانية، وفي مدى مطابقته للواقع أم لا. ويتبع لنا هذا التمييز بين الأليف والعجب. يتحقق الأول عندما تكون المطابقة مع الواقع (الواقعي)، ويزَّ الثاني عندما لا تكون المطابقة بسبب الازياح الذي يحدُث التخييلي (العجب). وعندما ننظر في حكاية «جريج الزاهد» من هذه الجهة، نجد في كلام الصبي ما يحقق عدم المطابقة. في حين نجد في خبر «بناء الجدار» ما يثبت صلة السرد بالواقع.

٢ - وفي الثانية، ييزَّ لنا بجلاء الأثر الذي يحدُث السرد في المثلثي. وأمكننا حصر الآثار التالية التي تكمن فيها مقاصد السرد من خلال التمييز بين «الجد» و «الهزل». وهكذا نجد خبر بناء الجدار ذا مقصد هزلٍ، في حين

في حد ذاته. وحين نعتبر الخبر أصغر وحدة حكاية فلكونه غير قابل لأن يحذف منه أي مقطع من مقاطعه التي يتكون منها.

## ٢ - ٣ - الحكاية:

الحكاية أوسُع من الخبر، ويمكنها أن تضم أكثر من وحدتين خبريتين. لكن مركز توجيهها لا ينصب على الحدث أو الفعل، ولكن على الفاعل، لأنَّه هو الذي مجتمع حوله، وتأثر بصفاته الوحدات الخبرية التي تضمنها الحكاية. ويمكن ضرب حكاية «جريج الزاهد» مثالاً لذلك (الإمتاع والمؤانسة. ج ٢، ص ٩٧ - ٩٨).

(أ) جريج يتبع في صومعته.

١ - أم جريج تأتيه وهو يصلي.

٢ - تطلب منه خلال ٣ مرات أن يكلِّمها.

٣ - في كل مرة يختار صلاته.

٤ - أم جريج تدعوه عليه لأنَّه عقاها.

(ب) الراعي يجعل امرأة من القرية.

١ - راع يأوي إلى صومعة جريج، يضاجع امرأة.

٢ - المرأة تلد غلاماً من الراعي.

٣ - نفاذ دعاء أم جريج:

٣ - ١ - المرأة تتهم جريجاً.

٣ - ٢ - سكان القرية يهدمون الصومعة.

(ج) جريج يكلِّم الصبي.

١ - جريج يقطع صلاته، وينزل للناس.

٢ - جريج يسأل الصبي.

٣ - الصبي يقر أن أبيه هو الراعي.

٤ - تعجب القوم، وإعادتهم بناء الصومعة.

إننا في هذه الحكاية أمام ثلاثة أخبار، كل واحد منها يمكن أن يستقل عن الآخر، وقابل لأن يتبادل في إيانه بمعزل عن الذي يليه:

١ - الابنية = قصص الحيوان، قصص الجن، الملائكة،  
المغفلين والأذكياء...

٢ - الموضوعية = قصص دينية - اجتماعية - عاطفية -  
سياسية...

٣ - النوعية = قصص أسطورية - خرافية - كرامات -  
مناقب، نادرة...

٤ - تيمية = قصص رمزية - واقعية - عجائبية...

وما شاكل هذا من التصنيفات غير الدقيقة، والعامية،  
بصورة تجعلنا لو أردنا تخليل أثر سردي ما لوحظنا كل هذه  
السميات متضمنة فيه بصورة أو أخرى.

#### ٤ - تركيب:

٤ - ١

وقف كتاب (الإمتناع والمؤانسة) عند نوعين سرديين  
هما الخبر والحكاية، وذلك بسبب طبيعة الكتاب، وطبيعة  
المجلس الذي كان يقوم على التنوع، والانتقال من جنس  
كلامي إلى آخر.

٤ - ٢

من جهة النمط، ظل الأسلوب المعتمد في سرد الأخبار  
والحكايات ساميّاً، وذلك لخصوصية الكتابة عند أبي حيان،  
وقلما تم اللجوء إلى الأسلوب الخاطل. وهنا يمكن تسجيل  
بعض الفروق بين التوحيدى والجاحظ الذى كان أميل في  
سرد الأخبار والحكايات إلى الأسلوب المنحط.

٤ - ٣

في علاقة التوحيدى بالمتلقى (مباشراً أو غير مباشر)  
المتفاعل، كانت أخباره وحكاياته ترمي إلى التعرف أو التفكك  
أو التدبر بحسب رغبات المتلقى التي تحدد له نمط السرد  
ومقادره، ونلاحظ كذلك أن سرده كان يراوح فيه بين ما  
هو واقعى (أليف)، أو عجائبي (تخيلي). وبتحقيق كل هذه  
الأنمط، وبهذا الشكل من التكامل، كان كتاب (الإمتناع  
والمؤانسة) في كل أجناس الكلام (شعر - حديث - سرد)،  
وفي مختلف الأنواع والأنمط كتاب متعة ومعرفة، ويمثل

تجدد حكاية جريج تقوم على الجد. يمكن أن يتداخل  
الجد والهراء، ومن خلال متابعة ما ينجم عنهم معززين  
أو متداخلين يمكننا النظر في السرد من خلالهما، عبر  
تحقيق المقاصد التالية:

#### - التعرف:

عندما يكون الغرض من السرد (حكاية / خبر...) الإخبار  
بشئ ما، وتوصيله إلى المتلقى بهدف تحصيل المعرفة بشئ ما.

#### - التدبر:

وهو يتجاوز التعرف لأن الغاية ليست تحصيل المعرفة  
فقط، ولكن أيضاً تحقيق العبرة عن طريق التأمل والتفكير.  
ويبرز لنا هذا واضحًا من خلال «حكاية جريج»، وفي كل  
الحكايات التي تجري مجريها.

#### - التفكك:

ويكون في تحصيل المتعة من السرد سواء كانت وجданية  
أو حسية. ويبدو هذا واضحًا من خلال خبر بناء الجدار.

وهذه المقاصد مجتمعة تتحقق من خلال كتاب (الإمتناع  
والمؤانسة)، الذي من خلال عنوانه تجد تحقيق هذه الغايات  
كلها.

٣ - وأخيراً، تحدد النمط من جهة الأسلوب، أو اللغة الموظفة  
في إرسال السرد، وهو يكون إما ساميّاً، أو منمطاً، أو  
مخاطلاً. تجد السرد في كتاب (الإمتناع والمؤانسة) غالباً  
ما يعتمد الأسلوب الأول، ويندر حصول الثاني والثالث.

يسمع لنا إدخال النمط باشكاله الثلاثة، بالتدقيق في  
صور الأنواع وتدقيق ملامحها، وذلك لكونه يتصل بكل  
الأنواع. فالعلاقة بالتجربة والمتلقى والأداة تتحقق مجتمعة، أي  
كان النوع. وهو (النمط) يسهم في تحديد النوع تحديداً  
دقيناً.

بهذه التمييزات بين الأجناس والأنواع والأنمط نتخرج  
تصوراً جديداً، ومتكاملاً لقضية الأجناس في الكلام العربي،  
ونتجاوز بذلك التصنيفات السائدة عندنا، التي تضع لنا لواح  
لا نهاية لها من الأنواع السردية على غرار التصنيفات:

وكل هذه الانتقالات تستدعي شروطاً خاصة ملائمة لطبيعتها وخصوصيتها. لكل ذلك نجد أن شروط الكلام ليست هي شروط الكتابة، وإن كان العقد ثابتاً فإنه يتغير بانتقاله من وضع إلى آخر.

٣ - ٢ - العقد الكتابي:  
٣ - ٢ -

تتحدد شروط القارئ (أبي الوفاء) في مجموعة من الأسس التي تقوم عليها عملية الكتابة. وتبين من خلالها أننا أمام قارئ نموذجي أو مثالي. ويمكننا اختزال هذه الشروط فيما يلي:

٣ - ٢ - ١ - الإبداع:

ندخل تحت هذا المفهوم كل ما يتسع للكلام المكتوب الذي حدده البلاغة العربية في أرقى صورها في القرن الرابع الهجري. ويمكننا اعتبار شروط أبي الوفاء المهندس بمثابة «بيان للكتابة». وهي تذكرنا بصحيفة بشر بن المعتمر في طريقة صياغتها:

«... ليكن الحديث على تباعد أطراfe، واحتلاف فنونه مشروعًا، والإسناد عالياً متصلًا، والمعنى تماماً بيناً، وللفظ خفيفاً لطيفاً، والتصریح غالباً متتصداً، والتعريف قليلاً يسيراً، وتزخ الحق في تضاعيفه وأثنائه، والصدق في إيضاحه وإثباته، وائق الحذف المخل بالمعنى، والإلحاق المتصل بالهذر...» (الإمتناع / ج ١، ص ٨ - ٩).

لا تختلف شروط القارئ عن شروط السامع من حيث الكيفية والمعنى. لكن الفرق الأساسي تتجه بين الكلام والكتابة. وذلك ما نتبينه في النقطة التالية.

٣ - ٢ - ٢ - عدم المحاكاة:

ينصح أبو الوفاء التوحيدى قائلاً:

«ولا تعيش اللفظ دون المعنى، ولا تهوي المعنى دون اللفظ. ولكن من أصحاب البلاغة والإنشاء

بصورة متكاملة واقع الثقافة العربية في القرن الرابع الهجري، وبعكس بشكل دقيق صورة المثقف النموذجي، كما يظهر من خلال المتكلم والسامع.

٣ - الخطاب:  
٣ - ١ - الدعوة إلى الكتابة:  
٣ - ١ - ١

إن الدعوة إلى الكتابة، مثل الدعوة إلى الكلام، في الثقافة العربية القديمة. ولعل لهذا الاعتبار كانت العديد من المؤلفات والمصنفات عبارة عن «رسائل» توجه إلى شخص معين (واقعي أو تخيلي) طلب من الكاتب التأليف في غرض معين (الجاحظ مثال واضح). والانتقال إلى الخطاب، انتقال من المظهر الشفاهي للكلام إلى مظهره الكتابي. ومثلاً دعا ابن سعدان التوحيدى إلى مجالسه بهدف الاستماع إليه في قضايا خاصة، دعا أبو الوفاء المهندس التوحيدى إلى تقييد وتدوين ما جرى بينهما في هذه المجالس:

«وهذا فراق بيني وبينك وأخير كلامي معك،  
وفاتحة يأسى منك ... إلا أن تطلعني طبع جميع  
ما تناورنا وتجاذبنا هدب الحديث عليه؛  
وتصرفتما في هزله وجده، وخيرة وشره، وطيبه  
وخبشه، وباديته ومكتومه، حتى كأنى كنت  
شاهدًا معكما، ورقيبًا عليكم أو متوسطًا  
بينكمما...» (الإمتناع / ج ١، ص ٦ - ٧).

٢ - ١ - ٣

يدعو أبو الوفاء التوحيدى إلى نقل ما جرى ليطلع عليه في خلوته، وهو يضم على أن يكون النقل أميناً إلى أقصى حد، ليحس وكأنه كان حاضراً في تلك المجالس. إننا من خلال الدعوة إلى الكتابة ننتقل:

- من الكلام إلى الكتابة.
- من اللسان إلى القلم.
- من المتكلم إلى الكاتب.
- من السامع إلى القارئ.

يعي الكاتب جيداً دوره عندما يكون أمام بياض الورقة، إذ عليه أن يوصل الخطاب إلى متكلق غير مباشر. وهنا تختصر المسافة المكانية. فالاسترسال في الكلام لا يمكن أن يتحقق بالوتيرة نفسها في الكتابة. ذلك لأن المتكلم أمام سامعه يستعين بوسائل عديدة وهو يؤدي كلامه. فالحركات، ونبرات الصوت، كلها تساعد على ملء العديد من الفجوات أو الثغرات التي لا يمكن ملؤها في الكتابة دون إعمال الروية، وضبط تركيب الكلام وبنائه لحصول المعنى وبلغه إلى المتلقى.

هذه المسافة لا يمكن تجاوزها إلا بالخضوع لقواعد تأليف الكلام على صعيد الكتابة، وهي غير قواعد الكلام المباشر. لذلك تستدعي الروية الزيادة (ملء الثغرات) :

«ولما كان قصدى فيما أعرضه عليك، وألقىه إليك، أن يبقى الحديث بعدى وبعدك، لم أجده بدأ من تنمية يزدان به الحديث، وإصلاح يحسن به المفرزى، وتتكلف يبلغ بالمراد الغاية»  
(الإمتناع / ج ٣، ص ١٦٢).

إن التنمية، والإصلاح، والتتكلف، كلها عناصر تمليها عملية الكتابة، ليستقيم الخطاب، ويتم بلوغ القصد. بل إن هذه الزيادات تمتد لتسمس الألفاظ وتأليفها، والتعليق عليها بواسطة الشرح والتوضيح:

«ولم آل جهداً في روايتها (الأحاديث) وتقويمها، بل زيرجت كثيراً منها بناء على النطاف، مع شرح الفامض، وصلة المخدوف، وإنتم المنقوص». (الإمتناع / ج ٢، ص ١).

تتأكد لنا من خلال بعض الشواهد التي أتبنا بها، وهناك كثير غيرها يسير في المنحى نفسه، المسافة الكبيرة بين الشفاهي وما يستدعيه، والكتابي وما يتطلبه. ونجاح التوحيد في الوعي بهذه الفروق والإمساك بخصوصيتها يجعلنا فعلاً أمام كاتب حقيقي، يمتلك ناصية اللسان، امتلاكه ناصية القلم.

### ٢ - ٣ - ٣

يبرز لنا بعد الكتابي بارزاً في الكتاب، ومؤطرًا للبعد الشفاهي ومستوعباً له. يظهر لنا الشفاهي واضحاً، وذلك

في جانب، فإن صناعتهم يفتقد فيها أشياء يؤخذ بها غيرهم، ولست منهم، فلا تشته بهم، ولا تجر على مثالهم...» (الإمتناع / ج ١، ص ١٠).

إن في عدم محاكاة التوحيد للبلاغيين والمنشئين دعوة إلى التميز عنهم على صعيد الكتابة، كي لا يهتم باللغة دون المعنى أو العكس، كما كان جارياً في البلاغة العربية حيث يتم الانتصار لأحد هما دون الآخر.

ويربطنا الإبداع وعدم المحاكاة على صعيدى النطاف أو المعنى، تتحقق كل الشروط المنصوص عليها ليكون الكلام تماماً والكتابية بينةً وكاملة. وبذلك نلاحظ أن كلاً من السامع والقارئ نموذجيان. فعند كل منهما تصور متتكامل ودقيق للكلام أو «الخطاب». وعندما تجد التوحيد يقبل هذه الشروط مجتمعة؛ فمعنى ذلك أنه مثال أو نموذج للمتكلم والكاتب. وكما اشترط التوحيد على الوزير رفع الكلفة، سيشترط على القارئ شرطاً خاصاً. وهو عدم اطلاع غيره على «الرسالة» لأن فيها وجهات نظره الخاصة في بعض معاصريه لا يريد أن يطلعوا عليها: «فليس كل قائل يسلم، ولا كل سامع ينصف» (الإمتناع / ج ٢، ص ١). وباستثناء هذا الطلب، فإنه يتلزم بكل الشروط، ويكون مبدعاً بحسب ما تتطلب شروط الكتابة.

### ٣ - ٣ - ٣ . الشفاهي والكتابي:

### ٣ - ٣ - ١

بين المشافهة والكتابية مسافة زمانية ومكانية. فالمجلس مقام خاص للتواصل يحضر فيه طرف الكلام (المتكلم / السامع)، لذلك يجري الكلام وفق شروط مناسبة. أما الكتابة فشيء آخر. وذلك لاختلاف المقام والأداة، يستشعر التوحيد هذه المسافة فيخاطب أبا الوفاء قائلاً:

«إنما نثرت بالقلم ما لاق به. فأما الحديث الذي كان يجري بيني وبين الوزير فكان على قدر الحال والوقت. والاتساع يتبع القلم ما لا يتبع اللسان، والرواية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة...» (الإمتناع ... ج ٣، ص ١٦٢).

(الإملاء)، أو إعداد لما يمكن أن يقال فيه. وهذا التصور كانت رؤيته منتبقة عن بعد الشفاهي للتداول المعرفي. وفي هذا المضمار تحضر التقاليد التي أرسيت منذ صدر الإسلام بشأن التعامل مع الكتاب، والكتابة، والتي ظل فيها تأكيد الرواية أهم من الابداع. وهذا ما جعل المشفق العربي القديم ينظر إلى مقداره ومكانته، بقدر حافظته وذاكرته؛ إذ من خلالهما تبين كفايته في تخزين النصوص، وقدرتة على استحضارها والمحاذاة بها. لذلك لا غرابة أن نجد العديد من المصنفات العربية، والمعتبرة أمهات التراث العربي، لا تخرج عن كونها تخزيناً للنصوص، وتنظيمها لها بطريقة تمكن المتلقى من التعامل معها بقصد استحضارها، والمحاضرة بها.

#### ٤ - ٣

يندرج كتاب (الإمتاع والمؤانسة) ضمن هذا الضرب من التصنيف الذي نسميه بـ «المصنف الجامع». وتكون طبيعة العمل الذي قام به المنسوب إليه هنا المصنف في اعتباره قام فقط بـ «جمع» و«نظم» ما تشتت من نصوص، وفق نظام خاص، يرعى المصنفوون فيه وتفنوا في ابتكار أساليب عديدة ليتميز بعضهم عن بعض. ويمكن تقسيم هذه المصنفات الجامعية إلى قسمين: عام وخاص. فيتمثل للعام بكتاب (الإمتاع والمؤانسة)، والخاص بكتاب (الصداقة والصدقين). فال الأول حاول فيه التوحيدى أن يلم بنصوص مختلفة، وفي موضوعات متباعدة، عكس المصنف الثاني الذي خصه بموضوعة واحدة (الصداقة).

#### ٤ - ٤

ترك لنا العرب القدماء مصنفات جامعة عامة عديدة. ويمكن اعتبار كل منها ذخيرة نصية خاصة بجماعتها أو مصنفها، أو خلفيتها النصية التي تتشكل منها ثقافتها. نذكر من بين هذه المصنفات على سبيل المثال لا الحصر:

(عيون الأخبار)، (نشر الدر)، (ربيع الأبرار)، (محاضرة الأبرار)، (الموفقيات)، (البصائر والذخائر)، (الكتشوك)، (الخلالة) ...

إنه حقيقة تراث هائل من المصنفات الجامعة العامة والخاصة، وفي مختلف العصور، لم تولها بعد ما تستحق من

بسبب طبيعة الكتاب (المحاورات - المحاضرات)، لكن نقل هذا البعض إلى الكتابي كما يدو لنا من خلال الانتقال من صيغة إلى صيغة: مرة يخاطب السامع، وأخرى يخاطب القارئ، تارة بمعارف، وطوراً بهواجس الذات يجعلنا نرى في (الإمتاع والمؤانسة) كتاباً مزدوجاً تطالعنا فيه، وفي آن، صورة المشفق المهوذجي في الثقافة العربية القديمة وهو يحاضر أو يصنف، وصورة الإنسان المتفاعل مع عصره، وال عبر عن ذاته. وهذه المسماة لم تجتمع إلا لدى القلائل من الكتاب والمشفقيين العرب القدماء. ومن بين مؤلءاته نجد التوحيدى يتبوأ مكانة خاصة.

#### ٤ - ٥. تركيب.

#### ٤ - ١

يربطنا المجلس والكلام والخطاب كثنا نروم الإحاطة بثلاثة وسائل مجملة من خلالها الثقافة العربية إنتاجاً وتلقينا. فالمجلس، باعتباره الفضاء الأساسي لإنتاج الكلام، ظل يتخذ طابعاً متيناً داخل هذه الثقافة عصراً طويلاً. ولا يعني ذلك سوى ارتهان الإنتاج الثقافي إلى بعد الشفاهي - التداولي، حيث تكون العلاقة مباشرة بين المنتج والمتنقى. وبسبب هذا الطابع المباشر تلوّنت الثقافة العربية بسمات خاصة يملئها «المقام». لذلك تعددت المجالس، واتخذت أبعاداً تختلف باختلاف الجماعات الاجتماعية والثقافية. يبدو ذلك في كون التحليات الثقافية المختلفة هي ولادة هذه المجالس في تنوعها واختلافها. فمنذ أن قيل «اعتزل عنا واصل»، كان يعني ذلك اختلافه عن غيره بمجلسه، وبالتالي بكلامه. لذلك نلاحظ أن مجالسه الخاصة تختلف عن مجالس العامة. والعديد من مجالس العامة ظل يقابل بالرفض والإزراء. وهذه جميعاً تختلف عن المجالس السرية (إخوان الصفا مثلاً).

#### ٤ - ٢

لعب بعد المجلس دوراً مهماً في تداول قيم نصية ومعرفية خاصة.

فيحسب نوعية المجلس، كانت الثقافة تداول. ولم تكن عملية الكتابة سوى تدوين، أو تقييد لما قيل في المجلس

٣ - الحضور الخاص لأسلوب التوحيدى: ويومئه هذا الحضور إلى حضور ذاتيته بشكل كبير، بالمقارنة مع المصنفات الأخرى الجامعية، بما فيها مصنفاته هو، وبالأخص (الذخائر والبصائر).

٤ -

تبين من خلال (الإمتناع والمؤانسة) ومن سواه من المصنفات الجامعية، سواء كانت عامة أو خاصة، الترابط الحاصل بين المجلس والكلام والخطاب. ويمكن اختزال هذا الترابط من خلال تصوير ابن عربى لكتابه (محاضرة الأبرار، ومسامرة الأخيار)، وهو كما يدو من عنوانه من المصنفات الجامعية، الذى يكتب فيه:

«وقال لي بعض الأدباء. قال مصعب بن الزبير:  
إن الناس يتجلّثون بأحسن ما يحفظون،  
ويحفظون أحسن ما يكتبون، ويكتبون أحسن ما  
يسمعون» (ص ٧، ج ١).

من الحديث إلى السماع، ومن السماع إلى الحديث مروراً بالحفظ والكتابة، نجد أنفسنا أمام دائرة كبيرة ومتواصلة من الإنتاج والتلقى... وقراءتنا لهذه الدائرة الكبيرة، وما تسع له من دوائر صغرى، ومحاولة فهمنا مختلف أبعادها وعلاقات بعضها ببعض، سواء تعلق الأمر بأطرافها: المتكلم والسامع، والحافظ، والكاتب، والقارئ، أو أجناس وأنواع وأنماط موادها، في لحظة زمنية معينة، أو في صيرورة تاريخية... هو الكفيل يجعلنا نمتلك معرفة أدق بثقافتنا في تشكيلها وصيرورتها، والإنسان العربى متىج هذه الثقافة وتلقىها في الزمان والعصر، في الماضي والمستقبل.

الاهتمام والعناية. إنها مصنفات جامعة لشئى أجناس الكلام وأنواعه وأنماطه. وهى كما تسمح لنا بدراستها فى تطورها التاريخى، تمكننا فى حال دراستها متفرقة من التبصر بمختلف جوانب الثقافة العربية وعلى المستويات كافة، وتفيدنا فى تشكيل فكرة واضحة عن معالم هذه الثقافة.

اعتبرت هذه المصنفات بمختلف أنواعها من كتب «المحاضرات» التى «يحاضر» بها فى المجالس. وهى تأكيد للبعد الشفاهى الذى أؤمنانا إليه، لذلك نجد أن ما «يحاضر» به مشترك بين العديد من هذه المصنفات، وهذا ما ساعد على «تداول» مجموعة من النصوص واستمرارها على مدى العصور.

٥ -

يتميز كتاب (الإمتناع والمؤانسة) عن مختلف المصنفات الجامعية، رغم التقاءه مع العديد منها فى شئى الجوانب من خلال النقطة التالية:

- ١ - الحضور المتميز والقوى لذاتية التوحيدى. وهذا الحضور لا نلمسه فى العديد من هذه المصنفات التى ظلت عبارة عن تجميع معين للنصوص، أو وفق نسق خاص.
- ٢ - الحضور المتميز للعصر الثقافى الذى عاش فيه التوحيدى. ويبعد ذلك فى كون (الإمتناع والمؤانسة) قدم لنا إفادات مهمة بشأن معاصريه من الكتاب والفرق والجماعات، فى حين اكتفت المصنفات الجامعية الأخرى برسم حدود بين العصر الذى عاشت فيه، والعصور التى تجمع شذرات من نصوصها.

## هوا م什

(١) محي الدين بن عربى: محاضرة الأبرار، ومسامرة الأخيار. تحقيق: محمد مرسي الخولي. دار الكتاب الجديد. القاهرة ١٩٧٢ : ج ١ - ص ٧.

(٢) أبو حيان التوحيدى: الإمتناع والمؤانسة. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين. المكتبة المصرية ١٩٥٣ .

(٣) علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات. مكتبة لبنان - بيروت ١٩٨٥ ، ص ٢٠٨ .

(٤) حاولنا طرح هذا التصور، واقتراحه فى دراسة قيد الطبع عن المركز الثقافى العربى - بيروت ١٩٩٦ تحت عنوان: مقدمة للسرد العربى: البنات الحكايات فى السيرة الشعيبة.

# المجلسات والمقامات والآدب العجائبي

من الخيال المعقّل إلى الخيال الجمّوح:

دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربي

كمال أبو ديب\*

والاتساق، والإجماع، لتصبح أساساً لنظرة شاملة في الأنواع الأدبية. وليس هناك من ربّ كذلك في جندي العدّيد من المقولات والفصّلات التي بلورها قدامة وأبو هلال العسكري وأiben رشيق وحازم القرطاجي وغيرهم، لكنها جميعاً لم تؤدّ إلى استقرار نظرية في الأنواع الأدبية على قدر كافٍ من الشمولية والكمال الأشكالى لتوصيف النساج الإبداعي العربي، على مدى زمانٍ أو مكانيٍ واسعٍ.

بين ما أسعى إليه في البحث الحالى بلورة تصورٍ نقديٍ يبني على المعطيات الإبداعية في النثر العربي، كما تمثل في نتاج أبي حيان التوحيدى، من جهة، وفي تراث إبداعى معاير له، بل قد يكون مضاداً له تماماً، من جهة أخرى. واحتصاراً للوقت والمساحة الطباعية فإنتى لن أقدم الآن تفاصيل وافية عن التصور الذى أسعى إلى بلورته، بل سأكتفى بخيطٍ مكوناته الأساسية.

- ٢ -

يمثل نثر أبي حيان التوحيدى القطب الأول من تصنيف ثانٍ - مبدئياً - أتبناه هو: أدب الخيال المعقّل<sup>(١)</sup> / أدب

## I - القسم الأول: تأملات مبدئية

- ١ -

لإنزال نظرية الأنواع الأدبية في العربية بحاجة إلى قدر كبير من التأمل والتدقيق والتطوير. فليس ثمة مقولات أدبية تتجاوز النوعين الرئيسيين، النظم والنشر، إلا في ذلك النمط من الإنماج الأدبي الذي نسب نشوءه، خطأ، إلى تأثير الآداب الغربية في القرنين الأخيرين من الزمن. ولقد سعى العرب القدماء إلى تأسيس نظرية لأنواع الأدبية نابعة بصورة كلية من النساج الإبداعي العربي، مستخدمين في ذلك مجموعة من الأسس التصنيفية والمحكمات التوصيفية التي لم تمتلك قدرًا وافياً من الاضطراد والتناسق، من جهة، ولم يتشكل حولها إجماع كافٍ ليمنحها الاستقرار الضروري لتبليور موروث نقدي وتصورى راسخ وجليل، من جهة أخرى. إن تصنیفات ثعلب في (قواعد الشعر)، مثلاً، شیقة دون شك، لكنها لم تكتسب ما هو ضروري من الفعالية النقدية،

\* أستاذ الأدب العربي، جامعة لندن.

الإبداعى الذى مثل نقىضهما الفعلى، مع أنه أحياناً نسب إلى نفسه الوقوع فى إطار المجلسية، وهو ما سأسميه الآن «الأدب العجائبي» أو «أدب الخيال الجموج المتهك».

هل هناك من شك فى أن المجلس شكل السياق المكانى الجذرى لنشأة كثير من أنماط الإبداع فى العربية؟ أليس هناك من دلالة لانتشار كلمة «المجلس» فى مصادر عدء، بدءاً بمحالس ثعلب المبكرة جداً تأليفياً وانتهاء بمحالس أبي حيان التوحيدى التى انتجت أعماله الرائعات من مثل (المقابلات) والإمتاع والمؤانسة؟ بل لتأمل واحداً من أقدم الشواهد التى نورشت على الجاز والاستعارة فى بيت المهلل الجاهلى: «واستبَّ بعْدَكِ يَا كَلِيبَ الْجَلْسِ» لنرى عراقة المجلس ودوره فى بنية الحياة الاجتماعية. ثم لتأمل الصيغة التى تستمر حتى الآن للمجلس فى بعض البيشات العربية، مثل المقيل اليمنى، لنسجلى طبيعة الدور الذى يلعبه المجلس وخطورته السياسية والاجتماعية والثقافية، فى حيزات معينة من الوجود العربى.

- ٣ -

يبدو لي ممكناً أن أطراً مختلفة قد تشكلت ونشأت متخصصة بنشاطات محددة. ثمة «الحلقة»، التى يبدو أنها تخصصت بأمور المعرفة الموروثة من اللغة إلى الدين؛ وثمة «المجلس»، الذى يبدو أنه تخصص بأمور المعرفة الحديثة، من المنطق والفلسفة إلى الكلام والمذاهب والعلوم الطبيعية، وثمة الملتقى الآخر الذى نشأ ضمنه فن القصاصين، والأرجح أن كلمة «المجلس» لم تطلق عليه. ويورد أبو حيان مقطعاً مهماً يمثل هجوماً لاذعاً على القصص وعلى القاصين، ومن يتحقق حوله ويقف مستمعاً إليه. وهو مقطع رائع الدلالات سأناقشه بعد قليل. وما يرجع هذه الفرضية أن العرب عرفوا نعمتين آخرين من التجمع اختصاً بمصطلحين مؤكدين هما «المربي»، الذى يبدو أنه كان تجمعاً تجاريًّا واقتصادياً. ولا شك أن تحالفات وتجمعات مشابهة فى طبيعتها كانت ذات وظائف مغايرة ومتخصصة، بينها الدينى الطقوسى، مثل الحج، وبينها الدينوى اليومى، مثل القوافل التجارية والأسواق.

الخيال الجموج. ويشكل كل القطبين فى إطار تصورى وأدائى أود أن أسميه بأدب المجلس، وأسمى النوع الأدبى الذى يفتح فى سياقه «المجلسية»، وجمعها «المجلسيات». ويدو لي ممكناً تماماً أن اكتشاف هذا النوع الأدبى والسياق الأدائى الذى تشكل فيه - وهو المجلس الجماعى الرسمى الذى يعتقد عادة لغرض محدد هو مناقشة أمور أدبية وفكريّة وفلسفية ولغوية ودينية ذات طبيعة إشكالية أو معضلة معرفية أو بحثية أو جدلية أو جزافية.. إلخ، فى مقر ذى سلطة دينوية أو دينية - يسمح لنا بتفسير المصطلح الذى أطلق على نوع أدبى عربى مشهور لا يزال يحيط به قدر كبير من الغموض هو فن «المقامة». فالمقامة فى تصورى هي النوع المضاد للمجلسية: الثانية ترسخت فى الجلوس الفعلى فى مكان محدد، مسمى وأمازوف أو مشتهر عادة؛ والأولى تدين بوجودها لحسن نام بالمقارنة اللاذعة وميل إلى التفكك، واشتق اسمها من نقىض الجلوس وهو القيام (دون أن يعني ذلك بالضرورة أنها كانت تتشكل وتؤدى وقوفاً بالفعل)<sup>(٢)</sup>. إن الأمر مطابق تماماً، لكن طباقاً عكساً من حيث المضمون، للتصور التقىوصى الساخر الذى يتمثل فى بيت أبي نواس المشهور:

«قل لمن يبكي على رسم درس

واقفاً ما ضر لو كان جلس»

أى أن المقامة نشأ على خلفية تراثية إبداعية مثل الجلوس فيها، كما مثل المجلس، الإطار الأدائى والتصورى الذى يجسد بنية معرفية، ورؤى معينة للعالم، واهتمامات محددة بهما، خاصة جميعها لشاغل التراث الرسمى ومجسدة لتركيب متميز من تركيبات السلطة الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية والفنية والثقافية. واكتسبت المقامة خصائصها من عملية نقىض ضمئى تصورى لمعطيات المجلسية، فلم تربط نفسها بسياق تصورى وأدائى محدد، بل حدثت فى سياق سرى سنته الأولى الانفتاح والوجود فى الفضاء الخارجى، فى الهواءطلق غالباً. أى أن المجلسية والمقامة شكلتا فضاءين متعارضين تعارض المغلق والمفتوح. غير أن كل المجلسية والمقامة ظلتا لزمن ما تتاجرا لفاعليات الخيال المعقلى. ومن مكان ما فى فضاءيهما انبعث النمط

ومن هنا، فإنتي أرعم أن مفهوم الليالي أحد الابتكارات المدهشة للفاعالية الإبداعية العربية، بلوره أولاً أبو حيان التوحيدى<sup>(٣)</sup>، بعد أن كان قد تشكل أصلاً في هيئة المجلس، واستعارة منه الخيال الشعبي ليبرد به على الثقافة الرسمية السائدة، ويقوض مقوماتها بابتکار عوالم سحرية مدهشة خوارقية، وتصور للعالم والقيم والمجتمع والثقافة مناهض ومنافق لما تجسده وتصدر عنه وتفرزه تلك الثقافة الرسمية. ومن أجل الغلو في القيمة السحرية الإدھاشیة لمبتكرات هذا الخيال، زعم الفاصل العربي لما يبتكره أصولاً ومتناخات وشخصيات غرائبية فارسية الأصل أو هندية – تماماً كما يفعل الروايات المعاصرة؛ ولتتأمل مثلاً جون فاولز أو خوزخي لويس بورخيس أو حليم برگات أو نجيب محفوظ أو جمال الغيطاني أو سلمان رشدي. لقد ابتكر مبدع (ألف ليلة وليلة) شهرزاد باسم غير عربي وشخصيات غير عربية، لكن يقيم أخلاقية وفكرية وجمالية «جمالانية» عربية تماماً، كما ابتكر التوحيدى أسماء وأجواء فارسية غرائبية لبعض حكاياته، وكما ابتكر السهروردى أجواء غرائبية لقصصي الجميلين «جاجاج جيريل» و«النربة الغربية»، وكما ابتكر مؤلف كتاب (العظمة)، كما سيظهر بعد قليل، سياقاً زمانياً غرائبياً لحكاياته، وموضعها مكانياً في سرديب بالهند، ونسب المعرفة التي يرويها إلى آدم والنبي دانيال، رغم السياق الإسلامى الواضح لما يرويه، ورغم الصراع التاريخي الحاد بين الإسلام والمسيحية.

## ١ - ٣

وبصيغة أكثر تفصيلاً وعميناً، بوسعي القول إننى أعتبر (الإمتاع والمؤانسة) خاصة (وعدداً من كتابات التوحيدى الأخرى) عملاً تخيلياً ابتكر فيه تركيبة جديدة تستند إلى فكرة المجلس ودوره التاريخي في المجتمع العربي والثقافة العربية، وتخرج فكرة المجلس من كونها تعبيراً عن حدث حقيقي تاريخي إلى كونها مكوناً أساسياً في لعبة تخيلية بارعة يمزج فيها أبو حيان بين المجلس والليلة، ويركب كتابه البديع من هذين الكونين، كإطار مكاني وزمانى متخلل لما يتتجه من إبداع تخيلي يضم الأحداث والشخصيات المختلفة المتباينة؛

وكى لا يedo هذا الإطار التصورى كاملاً كاماً يشعر باستحالة أن تكون الأمور على هذا القدر المطلق من الاتساق، أود أن أسارع إلى القول بأن كل هذه الأطر مرت بمراحل تطورية على مدى زمنٍ شاسع، وأن أي منها لم يكن منضبطاً مطلقاً انفلاقاً كلياً لا يسمع بتفاذ نشاطات مغايرة إليه. بمعنى أن المجلسية كانت في مرحلة مبكرة الإطار الأدائي للمعرفة الموروثة قبل أن تكتسب تخصصها واتساقها المعرفي. كما أن بعض المقامات نسب إلى نفسه صفة التشكيل في سياق المجلس الجماعي شبه الرسمي، وهكذا. غير أن أهم ما أود تأكيده هو أن هذه التقنيات والأطر لم تكن بالضرورة واقعية فعلية، بل كانت ابتكارات متخللة ابتداعها الفنان لأغراضه الخاصة. وإنه لمن السذاجة بمكان أن نعتقد أن ليالي التوحيدى ومجالسه في (الإمتاع والمؤانسة) كانت فعلاً أحداً تارياً وقعت له مع الوزير أبي عبدالله العارض أولاً، ثم قام بتدوينها لأبي الوفاء المهندس، كما يزعم. إن نظرية سريعة إلى حجم مادة كل ليلة من الليالي لتشعر باستحالة أن تكون تلك المادة قد أدت واكتملت في الإطار الزمني المحدد للمجلس، وهو سهرة في مجلس وزير. ولعل الصعوبة التي وجدها أحمد أمين في تحديد الشخصية التاريخية التي يسمى بها أبو حيان بهذا الاسم أن تعود إلى هذه السمة التخيلية للأمر بأكمله. وما أدعوه ينطبق على المجلسيات، والليالي، والمقامات، بل على العللقات أيضاً. ومن الدال جداً، كما لاحظ أحمد أمين بذكاء، أن ليالي التوحيدى «أشبه شيء» بليالي شهرزاد، مع اختلاف جوهري في خصائص كل منها [المقدمة، ج ١، ص: (ص)]. وما أظن أيها منا على قدر من السذاجة (والعبطة؟) كاف ليوقن أن شهرزاد جلس فعلاً ألف ليلة وليلة نقض على شهريار الصامت المشدوه حكاياتها الصاعقة، وأنها لم تفعل شيئاً سوى الحكى، ولم تحتاج مرة واحدة إلى السعال أو الذهاب إلى المرحاض، ولم تصب ليلة بطعم أو بصداع، كالصداع الذي يشجنى الآن!، يمنعها من الكلام لساعة أو ساعتين خلال هذه السنوات الطوال. إن مفهوم الليالي، تماماً كمفهوم المجلس، ابتکار تخيلي حاذق من أجل أن يتم فعل السرد الإبداعي على أجمل وجه يملك الفنان أن يتحققه.

من الإخلاص للحقيقة، بحيث إنه لم يسع إلى حل التناقض بل أبرزه وأكده – فنجد منها عدد كبير إلى أعماق ذاته، حالقاً مأساته وملهاه الخاصتين اللتين توجتاً بـلعبة إحراء كتبه، وهي في تقديرى لـلعبة رمزية تمثل جزءاً من هذا التخييل الضخم والمسرحة النابضة بالحياة التي يلورها (الإمتناع والمؤانسة)، وما أظن الأمر كان إحراءً فعلياً لكتبه كما نميل إلى أن نصدق.

٤ -

يسعى الإطار التصورى الذى أفترجه هنا بموضعه الناج الإبداعي لأى حيان التوحيدى فى موقع مركزى وذروى، فى آن، فى تاريخ الكتابة الشيرية العربية. لقد وصل التوحيدى بفن المجلسية، وأدب المجلس، إلى ذروتها الفعلية حتى بدايات القرن الخامس الهجرى على الأقل. ولا أعرف مؤلفاً واحداً فى القرون التى تلت عصر التوحيدى يتجاوز فى إنجازاته التأليفية الذرة التى تمثلت فى مؤلفات صاحب (الإمتناع والمؤانسة) (ولا أستثنى من ذلك نشر أبي العلاء المدهش فى «رسالة الغفران» خاصة، لا لأنه أدنى مرتبة بل لأنّه لا يتمىّز أصلاً إلى فن المجلسيات، بل يؤسس لفرع آخر مختلف تماماً ويتنمى إلى ما أسميته قبل قليل (الأدب العجائبي)»

ثم إن السمة البارزة لمجلسيات التوحيدى هي أنها مجالس المعرفة المحدثة التى تسعى مع ذلك إلى أن تلم بمسائل جذرية من المعرفة الموروثة. ولقد أدرك القدماء ذلك فقالوا فيما هو مدون لنا: إن التوحيدى «ابتداً الإمتناع صوفياً وتوسطه محذثاً وختمه سائلاً ملحفاً» [المقدمة ج ١ ص (م)]؛ وذلك صادق في تقديرى صدقًا لافتًا مع استثناء يتعلق بالاختتام الذى يسدلى تاریخياً سردياً. غير أن كل ما في عمل التوحيدى هذا، مع استثناءات قليلة، هو من نتاج الخيال المعقّل. ورغم أن أحمد أمين في مقدمته الممتازة لـ(الإمتناع) يصف بعض فقرات عمل التوحيدى بأنّها من «طيران الخيال»، فالحق أن هذا الخيال الطائر من نمط معقّل مكرّس (تقليدي أو اثناعي). غير أن مقاطع من عمل التوحيدى تضم بذور الانفلات التخييلي الباهر الذى سأمثل عليه بعد قليل بكتاب (العظمة). ويوسع المرء أن يقول إن

أى أنه عملياً يخلق لعبة مسرحية تبرز فيها عشرات الشخصيات، ويسود فيها الصوت الملقن الذى يلقنها ما تنطق به وتتصفح عنه.

وما يعنيه هذا الكلام هو أننى أنظر إلى هذا العمل باعتباره بنية مسرحية لا تعنى علاقتها بالواقع، ولا أظنهما تدورنا لشخصيات ومنطوقات تاريخية فعلية، بل أعتبر النصوص التى ترد فيها، من خلف أقنعة كثيرة، أصواتاً متعددة لأى حيان الواحدى التوحيدى<sup>(٤)</sup> ولو رؤيتها المتميزة لثقافة عصره وبعض مشكلات مجتمعه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، من جهة، ثم لرؤيه المتعلقة بالثقافة البشرية والوجود الإنساني على مستوى ميتافيزيقي عال، من جهة أخرى.

ويملاً أبو حيان هذا المسرح بالصراعات الاحتدامية بين التأويلات المختلفة والمتناقضة للوجود الإنساني والأسئلة الكبرى المطروحة على الإنسان، متقدلاً من اليقين إلى الشك، ومن الإيمان إلى التساؤل عن مشروعية الإيمان أو جدواه، ومن النظام الكلى الذى تمثله الثقافة في أصولها الأولى إلى التشظى المعرفي الذى اتسم به العصر، بفضل تعدد الفاعليات الثقافية والفكريّة ومصادر المعرفة المتعارضة، من المعرفة اللغوية العربية إلى المعرفة الفلسفية اليونانية وإلى الاكتناه المعرفي / الرجحانى الذى مثله التصوف، ثم إلى عشرات المكونات الثقافية الأخرى.

وخلال ذلك كله، يفصح التوحيدى عن مأساته الشخصية الخاصة، وعن الصراعات والتزاumas الداخلية التي تشجه في تعامله مع الطبقة التي انتهى إليها أصولاً، وانتقاله إلى موقع الجليس لمن يملكون أعنفة القسوة والسلطة في المجتمع، وإلى موقع السلطة المعرفية داخل الثقافة، ثم في تعامله مع تناقضاته التي تحول إلى سهام يسقط بعضها فوق بعض – كما عبر المتنبي في بيته المشهور:

فصررت إذا أصابتني سهام

تكسرت النصال على النصال

غير أن النصال، في حالة التوحيدى، لم تكسر جميعها على النصال – فلقد كانت تناقضاته من الحقيقة، وكان هو

وما تعرض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه  
وعقله ولو شئه ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم  
من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وينزلهم.  
وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة:

إما رجل أبله، فهو لا يدرى ما يخرج من أم  
دماغه.

واما رجل عاقل فهو يزدرىه لتعرضه لجهل  
الجهال، وإما «رجل» له نسبة إلى الخاصة من  
وجه، وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه  
من الإنكار الحالب للهجر، والاعتراف الحالب  
للوصل، فالقاص حيىذ ينظر إلى تفريح الزمان  
لمداراة هذه الطوائف، وحيىذ يتسلخ من مهماته  
النفسية، ولذاته العقلية، وينقطع عن الازدياد من  
الحكمة بمحالسة أهل الحكماء، إما مقتبسا  
منهم، وإما قابسا لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من  
انتصب للناس قد ملك إلا درهما ولا دينارا أو  
ثوابا؛ ومناسبة شديدة لمثالبه وعداته. قال: إن  
الليل قد دنا من فجره، هات ملحمة الوداع».   
(تأكيد الكلمات وما بين «» إضافة مني).

نادرة جدا هي النصوص التي تصاهى هذا النص في تاريخ  
السردية العربية، من حيث دلالاته الغنية وقدرته على إضاعة  
المضلات الموريضة التي نواجهها في كتابة تاريخ دقيق لهذا  
النمط الإبداعي المعقد. ولعل أعظم ما في النص أهمية  
التضاد الذي يؤسسه بوضوح لا يترك مجالا للريبة بين  
الوقوف والجلوس، كما يتجلى منذ بدايته في التعبير «ولا  
يقف على القاص» وكما يتجلى في نهايته في عبارة «وما  
رأيت من انتصب للناس». والدال هنا أن فعل الوقوف  
والانتصب يصفان أداء القاص وأداء المستمعين إليه. ومقابل  
ذلك ونقضا له ثأر الإشارة السلبية إلى ابعاد القاص عن  
«محالسة أهل الحكماء»، مما يشعر بجلاء تمام أن الجلوس  
والمحالسة يختصان بسياق معين، ونمط من التكوين الفكري  
والنفسى معين، وأشخاص من نمط فكري معين، ودور  
معرفى معين، هي الفكر، والمفكرة، والحكمة وطلبتها، وبأن

عمل التوحيدى كان، بهذا المعنى، منبعا لكلا التيارين  
الطاغيين فى تعامل الناشر العربى مع العالم: التعامل معه من  
خلال الحقيقي المحسوس والتاريخى الحادث، والتعامل معه  
من خلال المتخيل المبتكر المستحدث.

- ٥ -

يجب أن أعترف بأن الأطروحة التى أبلورها هنا ظلت،  
لفترة لا يأس بها، تحمل فى ذهنى سمات التظير التكهنى  
الغالق الذى لا يستند إلى مادة محسوسة إلا بقدر ضئيل.  
غير أن إعادة قراءة متعمقة لأى حيان التوحيدى فاجأتى  
مفاجأة مساعدة، بل الحق أنها مدهشة. ففى الليلة السادسة  
عشرة من لياليه، أو مجالسه، يجود التوحيدى تجويدا فى  
القول يدفع بالوزير إلى أن يقول له:

«هذا فن حسن، وأظننك لو تصديت للقصص  
والكلام على الجميع لك حظ وافر من  
السامعين العاملين، والخاضعين والمحافظين».  
(الإمتناع والمؤانسة، ج ١، ص ٢٢٥).

وإن كل كلمة فى تعليق الوزير هنا لتکاد تضيع بعد الدليل  
خفية تحتاج إلى تمعن واستقصاء. من الجلى أن الوزير  
استجاد ما قاله التوحيدى، وأنه لذلك يرى أنه لو استغل  
موهبة فى سرد القصص لفاز بحظ وافر. لكن ما هو محير هو  
أولا الفعل «تصديت» ثم عبارة «الكلام على الجميع»،  
والجميع هم الجمع كما يفسرها المحققان. لكن لماذا يستخدم  
الوزير «الكلام على الجميع» بدلا من «الكلام إلى الجميع»  
أو «للجميع»؟ هل كان القاص يقف على منصة عالية يروى  
من عليها؟ ثم ما الذى تعنيه بالضبط الأوصاف التالية التي  
يطلقها الوزير على المتلقين «السامعين العاملين، والخاضعين  
والمحافظين»؟

لكن ما هو أعظم دلالة بكثير هو جواب الترجيدى على  
اقتراح الوزير، وأن هذا الجواب يمثل السند الأقوى  
لالأطروحة التى أقدمها، فإنه أود أن أقبسها كاملا. هو ذا:  
«فكان من الجواب: أن التصدى للعامة خلوقه،  
وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشب بهم نقيبة»

لحكابته، أم تراه كان يمثل الأدوار التي ترسمها الحكاية التي يسردها، في فعل أداء مسرحي معقد من نمط المسرحية ذات المثل الواحد؟

قد يكون ما أفترجه غريباً بحق، لكن غرابته لا تنفي بالضرورة إمكان أن يكون صادقاً متجلزاً في الحقيقة التاريخية الراسخة. ولقد تكون الحقيقة أغرب الفراش. والله أعلم، أعلنها جالساً وواقعاً<sup>(٥)</sup>.

## ٦

من أجل استكمال التصور الذي أسعى إلى بلورته، ينبغي أن أضيف أن المجلسية بأنماطها المتباينة تجسد تناجاً عضوياً حياً ومتيناً للبني الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والمعرفية في الحياة العربية في مراحل تطورها التاريخي المختلف، لكن بشكل خاص في مرحلة التكوين والتضيّع. وهي تتبع من الدور الذي لعبه المجلس في التفاعل الاجتماعي ومن أساليب تكوين المعرفة وانتقالها وتذوتها وحفظها وتوارثها واستجلاثها كما كانت متاحة للمجتمع العربي. ولقد تفرعت المجلسية وتمددت أنماطها وخلقت مناقشاتها بعمليات تاريخية قابلة للاكتناه والتحديد. وفي سياق تطورها، أنتجت المقامة والأدب العجائبي وفنون السرد القصصي التي جسدت التخيل الشعبي كما جسدت الواقع التاريخي. ولقد كان لهذه الأفانين من السرد والقصص والحوارات والمناظرة دور جذرى تماماً في تكوين الثقافة العربية وتطورها. ولم تفقد هذه الأفانين دورها ووظيفتها إلا في مرحلة قرية العهد حدث فيها انشراح وانقطاع نسبي وفجوة وتهيجين أنماط وأشكال وبنى معرفية وتشكيلات اجتماعية. وبهذا المعنى، فإن المجلسية والمقامة والأدب العجائبي وغيرها هي أنواع أدبية عضوية في الثقافة العربية؛ ولا يبقى ثمة من معنى دقيق للسؤال عن ظهور الرواية والقصة في الثقافة العربية إلا من منظور الدراسة التحليلية لنشوء الأنواع الأدبية، وللفاعليات التي تسهم في تكوينها. أما أن تلخص بهذا السؤال مدلولات تقويمية (قيمية)، فإنه لما يدخل في باب المفاخرات الذي درسه التوحيدى دراسة بدعة ورفض مقوماته ومطلقاته، مجسداً نزعة إنسانية بارزة، ومظهراً أن العالم نسي، وأن الفرق

الوقوف والانتصار يختصان بفن القصص وسرد القصص والكلام على الجميع. ثم إن من الجلى أيضاً أن ثنائية الجلوس / الوقوف تجسد أبعاداً طبقية كما تجسد أبعاداً معرفية. فالجلوس مرتبط بطلب الحكمة في سياق متصل بالخاصة، والوقوف مرتبط بال العامة والجهل والحمق؛ والجلوس يرافقه العطاء الجم الوافر، أما الوقوف فإن صاحبه لا ينال إلا ديناراً أو درهماً أو ثوباً. غير أن التعارض بين المجلس والقاص أعمق من ذلك بكثير؛ إذ يتعلق بالنهج الذي ينهجه كل منهما في أداء دوره، وبالأخلاق الذي يخلصه لعمله، وبعمليات نفسية وعقلية معقدة. ثم هناك هذا المصير الغريب للقاص الذي يتمثل في «المناصبة الشديدة لمماثليه وعداته» والذي يصعب فهمه أبداً، لكنه قد يكون حصيلة منافسة حادة على احتذاب المستمعين واستمالتهم؛ ويبدو أن المجلسى لم يكن معرضاً لمثل هذا المصير. غير أن التعارض بين المجلس والقاص أعمق من ذلك كله بكثير؛ إذ يتعلق بالنهج الذي ينهجه كل منهما في أداء دوره، ويمد الإخلاص الذي يوفره لعمله، وبعمليات نفسية وعقلية معقدة. فالتوحيدى يرى أن القاص يخرج أشياء من «أم دماغه»، أما المجلسى فإنه «يقتبس ويقيس»؛ فال الأول متذكر مختلف والثانى ناقل محاور آخر معط. والتوحيدى يرى أن جمهور القاص يفرض عليه ما يجهره على الانسلاخ عن أصلة دوره، أو كما يعبر هو بلغة دالة وبمهمة، في آن، تشعر بأن القاص ربما كان أصلاً مجلسياً تحول إلى ممارسة أدنى مرتبة:

«وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية، ولذاته المقلية، وينقطع عن الإزدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة، إما مقتبساً منهم، أو قابساً لهم» (تأكيد الكلمات من).

أغريب، بعد كل هذا، أن أفترج أن المجلسية في قائم بذاته، وأن نقىضها هو المقامة - القصة، وأن أفترج تفسيراً جديداً لدلالة مصطلح «المقامة» الحمير، يربطه ببساطة بفن الأداء الجماهيري الشعبي الذي يقف فيه القاص كما يقف المستمعون للمشاركة في طقس جماعي؟ والسؤال الذي ينبع فور اكتمال سؤالى السابق هو: هل كان القاص الذى يؤدى دوره واقفاً بين جمهور واقف يقوم بمجرد السرد المتصل

الوعي الذي ينشق في موضع لا ينبع من عمل التوحيدى ليشعر فى تقديرى بالطبيعة التخильية لمؤانساته كلها، وينفى عنها صفة الحادثة التاريخية الفعلية، وأنه ليس بعزيز فى الوقت نفسه فاعلية الخيال فى تشكيل النص ومنحه بيته المحددة. ولقد كان التوحيدى فى ذلك كله رائداً أتبعه وهذا حذوه ناثرون مبدعون متعددون.

- ٨

لمن كان كتاب (العظمة) نصاً مجلسياً فى تكوينه، فإنه فى الوقت نفسه نمط مغاير لنشر التوحيدى على صعيد آخر. فيما يتصل نثر التوحيدى فى الخيال المعقلى، كما أشرت سابقاً، فإن (العظمة) يفترع آماماً بكراماتنا من فاعلية الخيال الجموج. ومن هنا يمكن القول إن المجلسية ولدت فنياً أنواعاً أدبية متباينةً ومتعارضةً، كما ولدت أيضاً نقاصها التصورى المتمثل فى فن المقامات<sup>(٦)</sup>. أى أن بوسعنا أن نتحدث عملياً عن ثلاثة أنواع أدبية متواشجة من جهة ومتعارضة من جهة أخرى؛ هي المجلسية والمقامية ونص الأدب العجائبى الذى يحسن أن نسميه «العجباتية»، ونجتمع على «العجباتيات». ويصلح هذا التصنيف فى تقديرى منطلقاً لتطوير نظرية للأجناس والأنواع الأدبية فى الإبداع الشرى العربى القديم؛ ولا يأس أن يحدث هذا فى الوقت الذى تنهار فيه نظريات الأنواع الأدبية فى النقد المعاصر والكتابية المعاصرة؛ وقد نكتشف بعد قدر من التحليل أن هذا الانهيار نفسه وإنحلال الحدود بين الأنواع قد حدث تاريخياً فى الكتابة العربية أيضاً، فى مرحلة تاريخية مبكرة. وستجدى الدراسة المقارنة فى هذه الحالة فى تعميق فهمنا لهذه المباحث من تطور الإبداع، لا فى العربية وحسب، بل على مستوى العالم، قديمه وحديثه. وذلك، إن تحقق، يسوع بذل الجهد ونذر الطاقات للقيام بمثل هذه المهام الصعبة الكاداء.

- ٩

### مقدمات متاخرات

لن يمارى أحد فى أن النقد العربى القديم يشكل كنزًا من كنوز الإبداعية الإنسانية، والفكر التأملى التحليلي،

والاختلاف يكمنان فى جوهر العالم، وأن لكل نصيه وخصائصه ومشروعاته وقيمه وفضله. وإن هذا الجانب من فكر التوحيدى لبيان أبدع ما خص به هذا الناشر المفكـر المتفلسف من مزايا. ولكن كنت أتمنى أن يتاح لي أن أحصـ هذا الجانب من عمله بالدراسة المتخصصة، غير أن المرأة لا يدرك كل ما يتمناه، من جهة، ولابد أن يكون أحد الزملاء الباحثين قد أخذ على عاتقه تنفيذ مثل هذه المهمة، من جهة أخرى.

- ٧

بين السمات الأساسية لتقنية «المجلسية» كما طورها التوحيدى سمتان تستحقان التوكيد بفضل الدور البارز الذى لعبته فى تشكيل بنية النص العجائبى، كما يتجلى فى كتاب (العظمة) خاصة. هاتان هما انخراط المجلس المتكلق انخراطاً فعالاً فى فعل السرد وتكونين المادة اللبابية وتفرع العحدث وتحديد مسارب النمو فى المجلسية، بدلاً من أن يبقى متلقياً محابينا ينصل ولا ينطق؛ والثانى تشـكل البنية السردية من مفتتح وحدث ذروى وتفرعات وخاتـم يفتح مصطلحاً خاصـاً هو «ملحة الوداع». ومن الدال أن ملحـة الوداع تسمى أحياناً «ملحة المجلس»، وأن ألفاظ المجلس والمحالسة والجلوس تتكرر بوعى تام لما تمثله فى تكوين «الليلة». ولعل ابتكار فكرة المجلس - الليلة أن يكون أحد أخطر التقنيات السردية التى يمكن أن تنسـها إلى التوحيدى، حتى إشعار آخر على الأقل. وقد ناقشت دلالتها وعلاقتها بليلـى مبتكر شهرزاد فى فقرة أخرى. وبذلك كله تكتسب المجلسية عند التوحيدى درجة من الحيوية والرشاقة عالية، ويزيد من حيويتها الوعى المتخـلل للنص كله للعلاقة المعقـدة بين السرد الأول المزعـوم والصياغـة التقـيقـية النهـائية له؛ إذ يولد هذا الوعى قدرـاً من التوتر بين متعارضـات قطبـية ينضاف إلى مجـمل عوامل التوترـ التي يحتـشد بها النص على مستـويات أخرى. وقد يكون مثيرـاً بـحق أن يقوم باـحـث بـدراسة هذا الجـانب من عمل التـوحـيدـى دراسـة مـتـخصصـة، أـقصد تصـورـه العلاقة بين المشـافـهة والارـتجـال والـمنـاظـرة والـسرـدـ الحرـ، وبينـ الكـتابـةـ والـصـيـاغـةـ التـالـيةـ لـذلكـ كـلهـ فىـ زـمـنـ آخرـ يـسمـعـ وـيـقـتضـىـ فىـ آـنـ بـتـعاملـ مختلفـ معـ التـجـربـةـ وـالـلـغـةـ وـالتـقـيـفـةـ وـالـشـكـلـ. وإنـ مثلـ هـذاـ

هل الإنسانية كلها مصابة بعاهة الحبسة، إذن، التي يشوهها فيها محور التراصف وينمو محور الاستبدال الاستعاري نمواً شيطانياً ماردياً؟ ذلك سؤال لن أجيب عنه، بل أتركه لكم لتأمله. غير أن السؤال الأكثر طرافة، الذي ينبع من السؤال السابق هو التالي: هل طرأ على الإنسانية الآن من العوامل المصححة للعاهات ما يجعلها تصبح أكثر اهتماماً بالشر وأقل اهتماماً بالشعر مما كانت عليه سابقاً؟ وهل الذائقية العربية الآن، بل العقل والنفس كلاهما، أقل تشوهاً وأكثر عافية فيجدون أشد اهتماماً بالشر، من الرواية إلى الشر الفنى القديم؟ وهل من علامات الصحة العقلية والنفسية آتنا اليوم نلتقي لتحتفى بالذكرى الألفية لشاعر عربي عظيم هو أبو حيان التوحيدى، فيما عبرت عشرات الذكريات الألفية لشاعراء كبار أكثر شهرة من التوحيدى دون أن تلفت النظر، دع عنك أن تدعوا إلى احتفاء واحتفال؟ وذلك سؤال لن أتركه لكم للإجابة عنه، بل سأغامر بإجابة بالإثبات. إننا بحق لأكثر سلامه روحياً ونفسياً وعقلياً ونحن نلتقي إلى عمالقة مبدعينا التاثرين لتحتفى بهم، ونبعد قراءة نتاجهم، بل نقرأهم للمرة الأولى في كثير من الحالات لأنهم لم يقرأوا مرة واحدة من قبل. ويفعل القراءة هنا أعني - كما لا شك أنكم تدركون - لا القراءة الفيزيائية البصرية، بل القراءة التبصرية النقدية التحليلية والتأنويلية. أما يقيني بأن ذا أكثر سلامه عقلياً وروحياً ونفسياً، فإن بين ما يولدده حدساً بأننا إذ نولى ثرنا اهتماماً جديداً سنكتشف كنزًا جمالية، وفنية، وأدبية تعيد إلينا الكثير من توازننا النفسي والروحي، وتغسل عن أرواحنا صدأ القرون الذي علاها من ممارسة العمل على الشعر في زمن آمنا بأن الشعر فقد فيه جل طاقاته الإبداعية، فتحجر وغداً تقليداً فارغاً، وكون في ثقافتنا عصورها المظلمة وقرونها السوداء. وستتحرر أيضاً من عاقبة العمل على الشعر التي دفعت الكثيرين بينما إلى إعلان أن الأدب العربي فقير، وأن الإبداعية العربية شغلت نفسها بالمدح والهجاء والنسيب والفخر وتركت الإنسان والعالم الواسع الربح وغياب المأواء، لم ترحل إليها ولم تكتبه سحر أسرارها.

والجهود التركيبية، والتنظير الشمولى لا نظير له، في مرحلته التاريخية، في أي مكان في العالم. ولن يماري أحد أيضاً في أن هذه الثروة الهائلة والتفجر الإبداعي امتحاناً من معينين بما هو الشعر العربى والقرآن الكريم. وما أظن أحداً سمارى كذلك في أن سمة مؤسفة تميز هذا الفيض النقدي الدافق، هي أنه لم يستق إلا النادر القليل من منابع فن عظيم آخر من فنون الكتابة هو الشر. وإن في الأمر لفارة فاحشة: ذلك أن كبار التقى العرب طورو مقولاتهم النقدية انطلاقاً من نماذج شعرية وثرية في آن، ولم يقيموا حدوداً فاصلة بين الشعر والثر على هذا الصعيد الحدد: أقصد صعيد صياغة شعريات نابعة من، ومفسرة لـ، الإبداعية العربية، وشعريات معممة تصدق على الإبداع الإنساني كله. لتأمل، مثلاً، مقولات الجرجانى الشريعة بكل لون من ألوان الخلق؛ ولتأمل حازماً القرطاجنى، والسجلماوى، وابن رشيق، والقاضى عبدالجبار. ومن جهة أخرى، لقى النص القرائى الكريم من العناية والتركيز ونذر الطاقات لتحليله ما لم يلقه نص واحد آخر في تاريخ النصوص في أي مكان في العالم. ومن هذه المفارقة يفرض السؤال التالي نفسه: هل لتجاهل الشر وخصائصه علاقة بـ «الأسطورة»، التي قالت إن الشعر هو ديوان العرب؟ أم أن لذلك علاقة بكون النص القرائى الكريم أقرب في خصائصه إلى الشر وأنه نفى عن نفسه ، تحديداً، كونه شرعاً لكنه لم يتخد موقفاً تمايزياً بإزاء الشر، فأفتح اهتماماً أكبر بما يبني أن يتمايز عنه ما هو صامت بإزائه؟ وينبع أيضاً سؤال آخر: هل لتجاهل الشر سمة خاصة بالإبداعية النقدية العربية، أم هو ظاهرة عالمية؟ ولأنى لا أملك من الوقت الآن ما يسمح بتأمل هذا السؤال ومحاولاته الإجابة عنه، سأكتفى بالإشارة إلى رأى طريف لرومانت ياكوبسن يرد في دراسته المعنوية للحبسة aphasia وللاستعارة والمحاجز المرسل فى الكتابة والفكر. في هذا البحث، يشير ياكوبسن إلى أمررين: أن ضعف الاهتمام بالمحاجز المرسل الذى يقوم على علاقات غير المشابهة وطفيان الاهتمام بالاستعارة يناظر عاهة من عاهات الحبسة هى التي تقضى على محور التراصف المحاجزى، وأن ذلك كله يناظر في النقد العالمى طفيان الاهتمام بالشعر وضمور الاهتمام بالشر.

المقلد بل تعامل الخلاق المبتكر. لقد كانت مؤاساته ومقابساته، وليلاته المشرقات، منابع لا ريب فيها لسرديات أبدعها الخيال التفنن في قرون تاليات. ولقد كان ثراء لفته، ولطافة ظلالها، ودقة رصدها، وعذوبة تكوينها الإيقاعي السلسال، بين المكونات الإبداعية الأساسية لأنهاج السرد العربي على مدى قرون تاليات. ومن ينكر أن فكرة الليالي، والدواوير المتعلقة، والخيال الجموج، تتجلى في إهابها المبتكر الأول في أعمال هذا الفنان المتألق؟

احتفاء بهذا المبدع الفذ، وبحثنا المتعدد عن تراث آخر لتاريخنا، وعن منظورات جديدة لمعايشه، أحارب في هذا البحث أن أكتبه واحداً من تلك الأبعاد الجميلة التي ذهب الشر يأبدع ما فيها، وكانت في الشعر مقيدة ضمن إطار وحدود شالة، رغم كل ما بذله أبو تمام لإطلاقها من عقالاتها وتكسير حدودها ومقidiاتها. لقد أراد الآمدى للشعر ألا يتبع من مجازات إلا ما أنتجه العرب القدماء فعلاً، وأراد غيره للخيال أن يتحرك في حدود المنطق والمألوف والمعقول، وأراد بعضهم أن ينكرروا على الشاعر حتى حق أن يقول إن فؤاده كثرة تزري لأن تلك مبالغة في التصور لا يقرها المنطق والمعقول والعملي. وأراد آخرون نقيس ذلك، فسمحوا للخيال بالتجوال في آفاق أكثر رحابة، وأقل خضوعاً لمقييدات العقلانية والمنطقية وال التجريبية. غير أن هذه المعركة دارت في فضاء الشعر؛ بعيداً عنها، في فضاء آخر لم يوله التقاضي اهتمامهم، كان عالم آخر ينفتح على احتمالات أشد إثارة وثراء ورحابة واتساعاً، فضاء لا حدود له، بالمعنى الحرفي للكلمة، فضاء يجوب فيه الخيال الخلاق الفياب والمتاري ويستكدر غياب لم تستكدر ومطاوى لم يطمئن من قبل جن ولا بشر. ولقد كان هذا الفضاء - وذلك مكمن الدلالة والإثارة - فضاء النثر. وهو فضاء أسمهم التوحيدى في اكتتاهه، بل تشكيكه. واحتفاء بهذه الفضاء أخصص هذا البحث لدراسة بعض من مكوناته، وأنقصها في نمط من النتاج الإبداعى لم توله ما يستحقه من الاهتمام - لأسباب بعضها ذكر من قبل وبعضها قد يتلو. وسألنا في رسمي معالم هذا الفضاء ثلاثة نصوص: الأول رشيم أبدعه التوحيدى؛ والثانى مخلوق مكمل اسمه (كتاب العظمة)

بلى، سكنون أكثر سلامه نفسياً وروحياً وفكرياً إذا أعدنا ترتيب خاناتنا، وسمحنا لنظور اكتناهى جديد - لا أنكر أنه مصوغ عقائدياً (إيديولوجياً) على امتعاضى من كل ما هو مصوغ عقائدياً - أن يجعلو لنا حقيقة دفينه هي وهمية اليقين بأن الشعر ديوان العرب، وحقيقة أن ديوان العرب الحق هو نثرهم العظيم. لقد أنتج العرب - بل لأقل «خطقاوا» - تراثاً شرياً باهراً في كل مجال من مجالات المعرفة والإبداع الإنساني من القانون إلى الطب، ومن السحر والتجميم إلى اللذة الجنسية وأسرار المتعة الحسية، ومن التصوف إلى العلوم الفيزيائية والكميائية، ومن نقد الشعر إلى نقد الدين. ولقد خلق العرب هذا الجسد الهائل، من التشر، والعالم لا يزال يعيش طفولة العاطفة وعصور الملائم الشعرية وغائية الشعر الساذج - إذا كنا على استعداد لتفيل الأطروحة التي تقول إن الشعر سابق على التشر وإنه يمثل مراحل البداية والفردية والعاطفية والغائية في تطور البشرية - وما أنا على استعداد لتقبيلها. ولقد حدث ذلك كله وتمثل في ذروة من ذرarah في نتاج العديد من العظام، من الجاحظ إلى موضع تكريمنا اليوم، التوحيدى، حين كانت أوروبا تعيش على أغاني البرابرة وأناشيد البحارة الشماليين. وإذا كان ثمة من يجد هذه الفيضة المتنوعة فائق الشراء للإبداعية الشيرية العربية في عصر زاه من عصورها، فإنه أبو حيان التوحيدى. فلقد بلغ نثره أقصى آفاق اللطافة والتفنن الأدبي، غاص إلى أعماق اللغة المنطقية، وأثرى فهمتنا لغواصات الفكر الفلسفى، وكشف مخبئات جميلة في أغوار النفس البشرية، وأنتج مقولات نقدية تردد بعضها الآن خللاً وخطلاً منسوبة إلى كتاب معاصرین من عوالم أخرى، قد يكون أجملها مقوله أن النقد «كلام على كلام»، التي بهرتني شخصياً حين اكتشفتها لدى التوحيدى لأننى كنت قد اقتبستها حرفيًا عن رولان بارت. كذلك ترك لنا التوحيدى كنوزاً من فن القص والسرد الأخلاقي كانت المهداد لانطلاقات مدهشة إلى عوالم فنية بكر، وتطورها وتعقيداً في الوقت ذاته لمعطيات وصلت إليها الإبداعية العربية في القرون التي سبقته، وكان هو وريثاً مبدعاً لها يعرف كيف يتعامل مع موروثه لا تعامل الناقل

رغم كل شيء - من فصيلة الشر. ثم إن تقدير الشر والتحيز ضد الشعر ليتمثل في الحقيقة المهمة التي كنت قد ذكرتها سابقاً: وهي أن القرآن الكريم نفى عن نفسه، ثم نفى عنه علماء العربية والمؤمنون، أن يكون شعراً، لكنه لم ينف عن نفسه أن يكون ثراً. أو ليس ذلك كله مما يستحق التأمل؟ أم ترى كل ما أقوله من نسيج ما كان عبد الله بن سلام يرويه: جموحاً لخيال مغامرات باحث عن متعة الابتكار في فضاء لا تحدده من حدود، ولا يخضع لمقييدات المنطقى والتجربى والعقلانى ومقاييسها؟ ذلكم آخر الأسئلة، وهو سؤال ستترك لكم متture - أم تراه عباء - محاولة الإجابة عنه.

### القسم الثاني كتاب العظمة<sup>(٧)</sup>

وصف خلق الأكوان والجنة والنار  
والعالم الخوارقى المنسوب للإمام الغزالى  
كتاب العظمة على التمام والكمال  
فاتحة المقابسات  
بسم الله الرحمن الرحيم،  
رب يسر وأعن يا رب من يارحيم.

الحمد لله الصمد الكبير، الذى خلق مادونه من السموات والأرض وما تحت الشرى، وهو بكل شىء علیم وصلى الله على سيدنا محمد نبیه ورسوله الكبير. أما بعد. فهذا كتاب فيه عظمة الله وصفة مخلوقاته في السموات والأرض، وما تحت الشرى من الملائكة والخلائق، وصفة الجنة والنار. وما ذكره في كتابه العظمة، مما نزل الله تعالى على آدم عليه السلام، مع جبرائيل الروح الأمين عليه السلام، في بطاقة من الحرير الأبيض فيها العلم الذى ذكره الله عز وجل في كتابه المنزلى على نبیه المرسل، قوله تعالى: «وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضها على الملائكة فقال أئشونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين قالوا

لمبدع لا نعرفه؛ والثالث مخلوق لا يقل اكتمالاً للساحر من سحرة الخيال العربى لا نكاد نعرفه هو الوهانى فى «مناماته ومقاماته»، وفي طرقى إلى ذلك كله، سأتناول سحر ساحر آخر بدرجة من التركيز أقل لأنه أكثر مألفية لأكثرينا، هو أبو العلاء المعري فى (رسالة العفران).

- ١٠ -

### الخاتمات / ملحقة الوداع

قلت إن النشر ديوان العرب، إذا أحسنا الاكتشاف والصياغة والنقد. ولقد كنت أشرت إلى النظرية المرضية التي صاغها رومان ياكوبسن والتي تركت أثراً كبيراً على دراسة الأدب. وما أود أن أختتم به الآن هو أن أكثنه ما تتضمنه هاتان النقطتان من منطويات طريفة.

إذا صح أن الإنسانية كانت ولا تزال مصابة بحبسة من النمط الذى يدمر الاهتمام بالمجاز المرسل والكتابية وعلى من شأن الاستمارة، ويضم الاهتمام بالشعر ويكتشف العناية بالشعر، أفاليس من المنطقى والتخيلى الخلاق أيضاً أن نقول إن إعادة قراءة التراث العربى تؤدى إلى القول بأن العرب لم يكونوا بين أولئك المصايبين بعاهة الحبسة، لأن تناجمهم الأدبي تميز بأمررين: أولاً إعلاء شأن النثر، ثانياً إعلاء شأن المجاز المرسل والكتابية؟

على عكس ما يرسمه ياكوبسن، كان أول ما أنتجه العرب في الدراسة الأدبية كتاباً في نقد الشر وفى المجاز. لقد درس أبو عبيدة معمر بن المشنى مجاز القرآن وخصص له كتاباً ضخماً قبل عام ٢١١ للهجرة، وألف ابن وهب (نقد الشر)، ووضع الشريف الرضى أول كتب في العالم تتناول المجاز في كتاب بأكمله وفي تراث لفوى بأكمله في (تلخيص البيان في مجاز القرآن)، ومجاز الحديث الشريف. وكان تاج العرب الشرى يفوق تناجمهم الشعري بأطنان وボلى من العناية ما لا يواه الشعر. لم نسمع مثلاً أن أحداً دفع لأبى تمام وزن ديوانه ذهباً، لكن صاحب (الأغانى) أخذ أو وعد بأخذ ثمن (الأغانى) وزنه ذهباً. ولم يول كتاب فى العالم ما أولى العرب الكتاب الكبير من الحفاظة والدراسة والتوثيق - وإنه

إبراهيم بن محمد الخواص قال: حدثنا محمد ابن علي قال: حدثنا الوليد عن سعيد عن عبد الله بن عبدالكريم عن الحسن بن الحسن البصري قال:

دخلت على أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه، فقال عثمان رضي الله عنه: «سبحان من خلق الخلق ووسط عليهم الرزق، ونشر تلك الأُمّ في الأرض، في براها وبحرها وسهلها وجبلها، من وحشها وآنسها وجنتها وهوانها وحياتها، وكل يغدو ويروح في سعة هذه الدنيا. فسبحان العنان العنان ذى الجلال والإكرام» فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه:

«يا أمير المؤمنين، فقع في يدك كتاب الدفاتر من كتب دانيال عليم، ففيه مذكور ما خلق الله تعالى وعظمته «ما» لا يصفه الواصفون ولا تصفه العقول ما خلق الله تعالى ورزقه. فسبحان القادر على كل شيء. وأما قولك يا أمير المؤمنين عن هذه الدنيا وسعتها فما هي في ملك الله تعالى إلا كمثل كوكب صغير بين الكواكب في السماء. وحدث يا أمير المؤمنين في هذا الكتاب أن الله تعالى خلق الهوى طوله ألف ألف ألف سنة. ثم خلق على جانب البحر عن يمينه ألف ألف ألف مدينة وعن شماله مثل ذلك، وملأها خلقا من خلق الله تعالى. وجعل لهم ليلا ونهارا وشمسا وقمرا، وأرسل فيهم الرسل، وأنزل عليهم الكتب، وجعل لهم مناسك هم ناسكوها. وفيهم الصالحون والظالمون، ولهم جنة ونار، يعذب سيئهم ويرحم محسنهم، يحاسبون غير حسابنا، ولا يحشرون معنا. لكل مدينة عشرون ألف مرج، في كل مرج عشرون ألف روضة، في كل روضة عشرون ألف حديقة، في كل حديقة عشرون ألف شجرة، في كل شجرة عشرون ألف ثمرة، في كل ثمرة عشرون ألف لون من الورق، تحت كل لون من الورق

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم قال يا آدم أنتهم بأسمائهم فلما أنساهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون، وأن الله عز وجل صور لأدم عليه السلام الجبال جبالا، وأرأه الأم والقررون قرنا بعد قرن، وأمة بعد أمة، وما كان وما هو كائن إلى ماشاء الله تعالى، وأعلمه كل ما كان يريد أن يكون، وذكر الطوفان وما يفرق من الأرض، فخشى آدم عليه السلام على العلم المخزون أن يذهب، فعمل الواحا من الطين، وكتب عليها العلم، وطبخها بالنار، واستودعها في مغارة يقال لها المانعة، في جيل يقال له المتليل، في سرندليب بالهند. وسأل الله تعالى أن يحفظها بحفظه. فتلك المغارة منطبقه لا تفتح إلا من السنة إلى السنة في يوم عاشوراء. فإذا كان ذلك اليوم تفتح المغارة بإذن الله عز وجل، ولا تزال مفتوحة من صلاة الصبح إلى غروب الشمس. فمن غربت عليه الشمس وهو في المغارة هلك، وانطبقت عليه، ولا يستطيع أن يخرج منها. وقد هلك فيها خلق كثير. فوردت الأخبار بذلك إلى دانيال عليم، فقصد إلى ذلك المكان ومعه أناس من تلامذته. وكان عدتهم أربعين كاتبا، ومعهم ما يحتاجون من الكواكب والمداد والأقلام. وصاروا إلى المغارة يوم عاشوراء، فوجدوا الباب مفتوحا، فدخلوا وتفرقوا في المغارة وكتبوا جميع ما أرادوا، وخرجوا قبل أن تغرب الشمس. وإن دانيال عليم وضعه على صحف النحاس، فلما حضرته الوفاة تأسف عليها تأسفا عظيما كي لا تقع في يد غيره. فلطف الله تعالى وأخرجها ونشرها في الدنيا.

قال:

حدثنا أبو العلاء حمزة بن أحمد بن محمد قال: حدثنا فريح بن حسن بن الصفار قال: حدثنا

مدينة عشرة آلاف باب. ولهم أعداء يقاتلونهم ويحاربونهم، ويسقطون على كل باب من أبوابها عشرة آلاف نفس بالنوبة يحرسونها. وهم على ذلك الحال إلى يوم القيمة. لا إله إلا الله الخالق الباري المصور. ثم أطبق فوق ذلك يأرض من الرصاص طولها أربعة آلاف ألف ألف سنة، وجعل فيها مدنًا من الذهب الأصفر ما يعلم عددها إلا الله تعالى. وجعل أسرة لأهلها، كل سرير منها يسير بصاحبها حيث شاء إذا أمره. وجعل لهم ليلاً ونهاراً وشمساً وقمراً وشتاءً وصيفاً. وفيهم الأنبياء والمرسلون والقضاة والصالحون، وفيهم أنزل الله كتاباً على رسل، وجعل لهم شرائع ومتانسٍ هم ناسوها، وافتراض عليهم الصلاة والزكاة. لهم تهجد في الليل، حسان الوجوه، وجوههم مثل وجوهبني آدم، أجسامهم أجدان طيور، وأرجلهم أرجل يقر، ورؤوسهم كرؤوس الأدميين. وجعل فيهم صحاريٍّ وبماريٍّ، خلق الله تعالى في تلك البراري من أصناف الوحش ما لا يحصى عدده إلا الله، أصفر وحش فيها لا تسعه دنياناً هذه. لكل مدينة من تلك المدائن ثلاثة آلاف ألف ألف ألف مرج، في كل مرج مائة روضة «في كل روضة» مائة حديقة في كل حديقة مائة شجرة، على كل شجرة مائة ألف نوع من الشمر، على كل ثمرة مائة ألف لون من أنواع الورق. وقد خلق الله سبحانه على كل ورقة سرراً يرحلون إلى أهلهم عليها. فإذا وصلوا إليها تطاولت الأشجار حتى تبقى رؤوسها على وجه الأرض، فيصعدون الأسرة ويجلسون فيها. فكلما جلس منهم واحد ارتفعت الورقة عن وجه الأرض، فلم تزل ترفع ورقة بعد أخرى حتى يتكامل القوم الذين يريدون الصعود والمليت. فإذا تكاملوا ارتفعت الشجرة بذلك القوم حتى تبلغ تمام طولها». فقال عثمان رضي الله عنه: «ما

والثمر عشرون ألف نوع من الدواب ما خلق الله تعالى. تأكل تلك الدواب ما يسقط من ورق تلك الأشجار وما يسخنها. وتلك الدواب أصفر شيء فيها لا تسعها دنياناً هذه، هي رزق تلك الأقوام الذين وصفتهم لك يا أمير المؤمنين». فقال عثمان: «لا إله إلا الله الملك القدس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار التكبر، سبحان الله عما يشركون». ثم أطبق ذلك البحر في طوله وعرضه، وخلق فوقه أرضاً من حديد، وجعل بين البحر وبين الأرض مسيرة ثلاثة آلاف ألف ألف سنة، وخلق في تلك الأرض ثلاثة آلاف ألف ألف ألف ألف مدينة. وجعل في البحر المذكور حيثاناً أقصر حوت فيها طوله ثلاثة آلاف سنة، فيه حيثان تفضل عن الأرض إلى كل جهة من الشرق والمغرب ثلاثةمائة سنة. ثم جعل فوق تلك الأرض دواب، وجعل قرى وحدائق ومراكز، جزءٌ جزءٌ جزءٌ واحد منها مثل دنياناً هذه بربها وبعرها وسهلها وجبلها. وقد لأن لهم ذلك الحديد، فيفلحون فيه ويزرعون، ويغرسون الأشجار تخللها الأنهر، وعلى تلك الأشجار طيور كالجمال النجاتي، أرجلها مثل أرجل الطيور ووجوهاً كوجوه الناس. لهم جنة ونار، وفيهم القضاة والصالحون والنبيون والحكماء، ولهم كتب ومناسك هم ناسوها، ولهم ليل ونهار، وفيهم العلماء الآخيار. قسموا أيامهم أربعة أجزاء: جزء يصلحون فيه أعمالهم، وجزء يكون فيه على معادهم، وجزء يحاسبون «فيه» نفوسهم، وجزء يضطرون فيه إلى معاشهم. لا نحصر معهم ولا يحشرون معنا، ولا نعلم بهم ولا يعلمون بنا. فسبحان الله جل جلاله. ثم خلق الله تعالى فوق ذلك هويًا طوله مسيرة ألف ألف ألف سنة وعرضه مثل ذلك. ثم خلق الله تعالى على ذلك الهوى أربعة آلاف ألف ألف مدينة من الذهب الأحمر، لكل

إبداع محض وابتكار خالص وتفنن في التفتيق والتذويب والتركيب والتجاوز والعجز والصوغ لا يكاد يفوقه نموذج آخر من نماذج ابتكارية الإنسان وطاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامائي واللامأله والعجزاني الخوارقى الإدھاشي. بمثل هذا النص، يحق للإبداعية العربية أن تسب لنفسها الإسهام في ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقى، فن اللاحديد واللامأله، فن الخيال المتجاوز الطليق المتهك وابتكار التخيل الذى لا تحدده حدود. ويحلو ذلك عبئية الادعاءات الصربيحة أو المتضمنة التي يقوم عليها عمل باحثين غربيين يتسبون إلى الغرب حسراً ابتكار ما أسموه الآن «الفانتاستيك / fantastic / fantastique»، وعبيبة من يتبعهم من الباحثين وهواة البحث من العرب الذين يفتتهم كل غربى متاحلاً كان أو أصيلاً، ويقررون لكل غربى بما يزعمه نفسه مجرد أنه زعمه لنفسه، كائناً هو أمر لا يأتيه الباطل من أمام أو وراء أو باطن أو ظاهر أو خلف أو جبين أو فوق أو تحت. وإضافة، فإن بين ما يظهره هذا النص والتراجم الخلاق الذى يتسمى إليه هو عقم ادعاءات باحثين غربيين، من مثل إرنسن ريتان الذى وصف الساميين ومنهم العرب بأنهم لا خيال لهم، عالقون بالحسى المباشر المدرك دون جهد، منشكون فى أسر المادى الواقع للكل عين، وتبعد فى ذلك كتاب من مثل أحمد أمين وألى القاسم الشانى فزادوا على باطله باطلًا، وكتب الشانى كتاباً يؤسف المرء أنه لا يزال مقرروفاً في الثقافة العربية هو (الخيال الشعري عند العرب).

إن نصوصاً من مثل (كتاب العظمة) و(منامات الورانى) والتراجم الخوارقى الذى امتحنت منه أدبيات الإسراء والمعراج، و(رسالة الغفران) للمعرى و(ألف ليلة وليلة) والحكايات العجيبة والنواذر الغريبة والسير البدوية من مثل سيرة الهلاليين وسيف بن ذى يزن لبين كنوز الكتابة العظيمة في العالم ولدرر يندر نظيرها في فضاء الإبداع التخييلي الجسموح. ولقد آن أوان دراسة هذا التراث بما يستحقه من جهد وعلم ووقت وفتح في الفكر وتعال على الأحكام العقائدية الفجة التي تخضع لها ولا يزال يخضع لها في أوساط التراث الرسمي في العالم العربي وخارجه.

مقدار علو تلك الأشجار ومتهاها؟ قال عبد الله بن سلام رضى الله عنه: «طول كل شجرة مسيرة تسعين ألف سنة، فإذا أراد إنسان أن ينزل تكاملت لهم بطون أرضهم. وهم يصومون يوماً ويغطرون يوماً، يتلذذون بصيامهم أكثر مما يتلذذون بإفطارهم. لهم في أصول تلك الأشجار مجالس يتعدى كل مجلس مسيرة أربعة آلاف ألف ألف سنة، المجلس الواحد مثل دنيانا هذه براها وبحرها وسهلها وجبلها بالطول والعرض. فسبحان الله الملك القدس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر».

### فاتحة المؤسسات

- ١ -

ينتمي هذا النص إلى نمط من الكتابة الإبداعية يروى لى أن أسميه «الأدب العجائبي» أو «الأدب الخوارقى»؛ هنا يجمع الخيال الخلاق مخترقاً حدود المعقول والمنطقى والتاريخي والواقعي، ومخلصاً كل ما في الوجود الإنساني، من الطبيعي إلى الماراثى، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذى يجب الوجود بإحساس فاحش بالحرية المطلقة. يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء، غير خاضع إلا لشهواته ولنطليبه الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود. إنه الخيال جامحاً، طليقاً متنهكاً.

ولعل أبرز ما يلفت في مستهل النص الطليق الراهن هو استخدامه لعنة التوثيق التاريخية التي ارتبطت في تراثه بالقدس وتأسيسه وتوثيقه وترسيخه، وهى آلية السلسلة الروائية أو المعنعة: «حدثنا فلان عن فلان عن فلان عن فلان». فقد ابتكرت هذه الطريقة الرصينة الصارمة من أجل توثيق الحديث الشريف أصلاً، وحين انتقلت إلى التاريخي فإنما حدث ذلك من أجل إضفاء الموثوقية والأصلية والحقيقة على المسرود التاريخي. وهذا هو ذات نص الخيال الطليق ينقلها إلى مجال التخييلي المبدع ليمنحه موثوقية المقدس وحقيقة وصراحته. مع أن ما يمنع هذه الحقيقة والمقداسة والموثوقية

وتأصيلاً لهذا التصور المبدع لفن السرد والأماد التي ياتح له أن يرتادها، ولمزجه للتخيل السحرى بالتاريخى (أو الأسطورى المعتبر تاريجياً على الأقل في وعي الثقافة المنتجة) يحسن أن أقتبس موضعاً آخر من كتاب (العظمة) تناول فيه هذه الموهبة التخيلية الفذة. في وصفه خلق الله العظيم يروى عبد الله بن سلام أن الله خلق سبعين دنياً ومائلاً لها خلقاً، وخلق في كل دنياً نبياً؛ وكل ذلك مما يندرج في سياق الخلق المعجز المدهش العجائبي التخييلي. لكن ابن سلام سرعان ما يمزج التخييل بالتاريخي ببراعة فائقة وبساطة فائقة في الوقت نفسه، فيقول:

### مقابضة ثانية

«وخلق في كل دنياً نبياً، أحدهم يقال له موسى، وأوحى الله تعالى إلى موسى بن عمران بذلك فقال موسى بن عمران عليه السلام: «إلهي هل لهم فراعنة يقاتلونهم مثل ما يقاتلي فرعون؟» فقال الله تعالى: «يا موسى، لو بلوتك بفرعون من أولئك الفراعنة الذين بلوت بهم أولئك الأنبياء لعيل صبرك». .

### فمؤانسة تالية

- ٢ -

بين ما يقتضيه اكتناء هذا التراث الإبداعي في العربية ضرورة إعادة تصور التاريخ الثقافي العربي من منظور داخلي: إلقاء مفهوم عصور الانحطاط الذي ابتكره حساسية فنية وفكري سياسي سحقه الغرب بمعطياته وقاده بخطول إلى رفض تاريخه وإلى تصوره تصوراً تصنعه عقد النقص بإزاء الغرب، ورفض صورة الحضارة العربية التي تقوم على معطيات التاريخ الرسمي للثقافة وعلى الكتابة البلاطية: كتابة السلطة والملطتين، والمذاهب الفقهية السائدة الرسمية. لقد أخرجت هذه التيارات كل نتاج الخيال الخلائق والخيال الشعبي خاصة من مدار الإبداعية العربية ونفته من فضائها، فانتهينا إلى صورة لأدب تقليدي يموت بممات المعرى. وإن لم يفعل؛ فشلة تراث جميل غني يسبق مجد العباسين وبلازمه

ومن أجل ذلك، يليق بنا أولاً أن نرى هذا المرجح الخلاق للسحرى بالواقعي الذى يبتكره هذا النص من حيث هو تمجيد لنزوع إبداعى برئاد مكانة الحياة والطبيعة ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ، لكنه يولد فيها أيضاً ما يروق له أن يولد. حين يسرد عبد الله بن سلام أعاجيب الخلق، كما يقول هذا النص، يغشى على الخليفة المؤمن عثمان بن عفان ويغشى على عبدالله الساحر نفسه ويغشى على بنات عثمان. وذلك سرد يمكن ببساطة أن يدخل في إطار التاريخي المؤمن أو المعمول القابل للتثويق. لكن حين يقيق عثمان ويأمر برش الماء على عبدالله فيفيق، يحدث أمر رائع؛ إذ يدخل السرد عنصر آخر، فإن بنات عثمان اللواتي يرش عليهن الماء لا يفتقن بل يمتن في المجلس. وهكذا، فإن هذا النص الخوارقى يمارس فعل إبداع مغامر: إنه يسرد الخارق التخييلي بوصفه توثيقاً تاريجياً عادياً. إنه يمزج التاريخي بالتخيلي، السحرى بالواقعي، في لعبة صرنا اليوم تعلمها من جابريل غارسيا ماركيز وتنسب ابتكارها إليه في النصف الثاني من القرن العشرين. والمدهش في عمل مؤلف (العظمة) أنه يفعل ما يفعل دون أن يرف له رمش أو تطرف له عين: لا يخشى أن يقول له أحد: «لكن بنات عثمان لم يمتن بالطريقة التي رويناها؛ إن تاريخهن معروف مألف وآنت كذاب مدع مزيف». والحقيقة التاريخية البسيطة هي أن بنات عثمان لم يمتن في حادثة واحدة؛ ولو أن ذلك كان قد حدث وجاء مؤلف (العظمة) ليضفي عليه تأويلاً جديداً لكان ما يفعله مما يدخل في المألف من النتاج الإبداعي، مما أسماه الجرجانى «التعليل التخييلي»، وهو فن عظيم قائم بذاته (كما في تأويل الشاعر، مثلاً، لوضع المصلوب الذى صلب عقوبة له، فجعل الشاعر فتحه لذراعيه ومده ليديه مبالغة في الكرم). لكن ما يحدث في (العظمة) مغاير لذلك ويشتمي إلى مجال تخيلي آخر: إن أمر موت بنات عثمان معاً في حادثة واحدة هو كله مختلف مبتكر لا أصل له في الواقع أو تاريخ. الخيال هنا، إذن، لا يكتفى بتفسير التاريخ، أو الواقع، تفسيراً جديداً، بل يبتكر التاريخ والواقع ابتكاراً من أصله وجلده، ثم يدرج هذا التاريخ الاستيعابى فى سياق التاريخي الواقعى ويمزجه بالسحرى التخييلي. وذلك في الجوهر من التجاوز والجموح وكسر حدود المألف والحدود والمنطقى والتاريخي والواقعي.

السياق، إن شعبية اللغة الشعرية تأثير رومانسي غربي أو حصيلة للمعرفة بـ «تي إس إليوت»، وإن لغة الشعرية العربية قبل ذلك كانت بلاغية خطابية.. إلخ، ليس إلا من باب الجهل المدقع الذي يسم الكثيرون من الكتابات النقدية العربية في مرحلة طفيان الثقافة والحضارة الأوروبية، خصوصاً في نتاج الدارسين أو الأدباء المستغربين من العرب الذين انتقلوا إلى دراسة الأدب العربي الحديث بسبب أو آخر، دون أن تكون لديهم معرفة عميقة مؤسسة تأسساً جيداً في التراث العربي وتاريخ تطور الإبداعية العربية.

- ٣ -

أولى الظواهر الفاتنة في (كتاب العظمة) هي النهج المتذكر الذي يفتّن في رسّمه ليرسّخ نفسه في التاريخي والواقعي. وهو يفعل ذلك بادعاء الطبيعة الكتابية لمادته وتحبّب الوسم بالسردية المتأففة. ولعل هذا أن يكون أول مثل تاريخي في العربية على رفع شأن الكتابة إلى هذا المستوى الخطير. فالكتابية هنا تتماهي مع الموثوقية والمصداق والتاريخية وتنافق مباشرة مع المختلق والمتراب فيه والمشكوك في أمره. المعرفة الكتابية هنا تقىض للمعرفة الشفافية. والمُؤلف ينسب الكتابية إلى مادته بسبيل مختلفة: بدءاً، تقلل المعرفة ببوح مباشر إلهي غير محدد - خلق الله آدم وعلمه الأسماء كلها وما كان وما هو كائن وما سيكون - لكن سرعان ما ينطّعف النص ليجيئ هذه المعرفة إلى معرفة مكتوبة: أول فعل للكتابة يمارسه آدم الذي يؤدى فعله إلى حفظ المعرفة من الزوال ومحابيتها ضدّ الفناء. أما فعل الكتابة الثاني، فهو ما يقوم به دانيال وتلامذته في المغاربة التي تسمى المانعة. وهو فعل كتابة هائل الأبعاد بكل ما للكلمة من معنى؛ إذ ينخرط فيه أربعون كتاباً يملكون عدة الكتابة الكاملة الكافية، ويملكون من المعرفة والذكاء والحيلة ما يضمّن أنّهم يخرجون بما كتبوا من المغاربة قبل اللحظة الفاصلة التي تنطلق فيها المغاربة فتهلك الجهة الباحثين عن المعرفة المقدسة. ثم إن دانيال يضمن البقاء بفعل أكثر ديمومة مما كان آدم قد فعل، مجسداً التطور التاريخي للحضارة الإنسانية وللمعرفة نفسها، والانتقال من الكتابة على ألواح الطين إلى الكتابة على

وسيقى مزدهراً بعده ثم يزداد تألقاً وثراءً وإنسانية وابتكارية ويستمر إلى ما بعد بدايات ما أسميناها خطلاً عصر النهضة ونسينا بزوج شموسه إلى نابليون وأوروبا والأدب الفرنسي والإنجليزي نم الأوروبى والفربي عامه. في هذا التراث تمثل المقاومة نقىضاً مباشراً لأدب الخيال الجمجم المتّحاوز: هي قطب الواقع اللغوي الاجتماعي. السرد في حدود المألوف والمقبول، وهو تقىضها الجامح. وكلّاهما لا يموت ولا يتضىء وإن كان علمنا به يموت وينصب.

إن ما أسموه «عصور الانحطاط» هو بالضبط عصور تحريف الأدب من لصوقيته بالسلطة ودوراته في مدارها ثم تحوله الكلّي تقريباً إلى أدب للناس والحياة اليومية. وبين العوامل العديدة المسؤولة عن ذلك انهيار السلطة المركزية، سلطة البلاط، في بقاع العالم العربي وانتقال السلطة المركزية السياسية إلى حواضر أخرى، وبينها انهيار البنية المعرفية التي تجسّد فيها نمط الرؤيا الكلية الموحدة والمؤولة للعالم ومحرقها العربية الإسلامية المفتوحة التي تمازجت بالعقلانيات الأخرى بإخلاص دقيق. هكذا، جفت البلاطات التي كان النساج الأدبي الرسمي يدور في فلكها، والقيم التي كان يمتلك منها ويعمق تجذرها وديمومتها، في آن، وأصبح مدار الفاعلية الإبداعية الحياة اليومية ولعتها لغة الحياة اليومية، من جهة، وفن السرد الشعبي للناس العاديين، بدلاً من تسليمة الأمّاء، من جهة أخرى. وليس تنامي مفهوم البطل الشعبي إلا تجسيداً عميقاً لهذه التحوّلات الجوهرية في الحياة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً.

وما يتضمنه هذا الكلام هو أن عملية «شعبنة» الأدب ولغته وتحديثه عميقية الجذور في التاريخ الإبداعي العربي. فلقد كان ما حدث استمراً لتيار قوى عريق تضرب جذوره في الجاهلية والإسلام الأول وتستمر بقوّة في عصر المغاربي والفتّوحات وتناؤج في الحياة العباسية. ولقد سجل لنا ابن المعتر حتى مرحلته المبكرة تلك، كما حفظ لنا أبو الفرج الأصفهانى في زمن تال، ملامح من هذا التساج الإبداعي الذي اشتهد عوده خارج مسارح السلطة والبلاطات وفي موقع الحياة اليومية: من شعر الفقر، إلى شعر الاحتجاج الطبقي إلى شعر المجنون والجنس والتّجاوز الأخلاقي. والقول، في هذا

«وجوه تلك العور أضوا من الشمس والقمر، لها عيون لو كشفت عيونها وغمزت لبني آدم عليه السلام في دار الدنيا ملأت كلهم شوقا إليها. وعلى جبينها إكليل كأنها شمس مضيئة، في كل زند من زنودها ألف سوار من الذهب الأحمر، مكمل بالدر والجوهر. يان مع ساقها من وراء حلتها من رقة جلدتها، وفي كل رجل من رجليها ألف خلخال من الذهب الأحمر. لو سمع لذيد صوتها أهل هذه الدنيا لماتوا شوقا إليها».

## ٥

في كثير مما يفعله، تبدو آليات السرد، والتحكم التلاعبي للراوي، تأسيسية تاريخياً. وتكتشف لنا حقيقة دالة: هي أن تجذير التخييل الخوارقى في التاريخي – وهو فعل على درجة كبيرة من الوعى يوهم بأنه يقوم على غياب الوعى – آلية عريقة في السرد الإنساني وليس ابتكاراً حداهياً أو ما بعد حدائي، وأن الحدائية وما بعدها تشقق هذا الفعل من مصادر تاريخية سابقة، كافية بذلك عن بعض مقوماتها الإبداعية والعقائدية. وتمثل هذه الآلية النقيض المباشر لآلية أخرى تعرفها الكتابة الروائية معرفة جيدة، هي نفي الواقعية عن المادة السردية ونسبتها إلى التخييل والمبتكر كلية. هو ذا نموذجان متباهيان

١ - ١ : حليم برکات في روايته (إيانة والنهر)  
- دراسات الأدب، بيروت. ١٩٩٥ -

يقول: «هذه الرواية تستوحى ولا تنطوي، فالخييلة هي التي أعادت صياغة الواقع».

١ - ٢ : جبرا إبراهيم جبرا في روايته (السفينة) - دار النهار، بيروت، ١٩٦٨ - يقول: «إن شخصيات روایته من ابتكار الخيال وأى شبه بينها وبين شخصيات حقيقة من قبيل الصدفة المجردة».

٢ - أدونيس في (الكتساب: أمس، المكان، الآن) - دار الساقى، لندن، ١٩٩٥ -

الجلد ثم إلى الكتابة على صحف النحاس. أما الفعل السحرى الأخير من الكتابة، فإنه تأليف كل هذه الأفعال فى كتاب ومنع الكتاب عنواناً محدداً هو: (كتاب الدفائن). وتفتنا هنا مسألة: هل ألف هذا الكتاب من صحف النحاس أم من مادة أخرى؟ وكيف يجمع كتاب من صحف النحاس يمكن للراوى أن يزعم أنه يملك نسخة منه ويدعو الخليفة إلى أن «يقعه في يده». وهذه المسألة لا تعطل جواباً؛ فهي وجه من وجوه امتزاج التاريخي والممكن بالسحرى الخلائق المستحيل. وهو مما لا ينبغي أن يسأل المؤلف عن معقوليته وامكان حل التناقض التمثيل فيه؛ لأن مثل هذا النمط من الخيال المتجاوز يرفض أن يسلم نفسه لمقاييس العقولية والتناسق والإمكان التي يخضع لها عباد الله الآخرون من البشر، كتاباً وغير كتاب. ونحن ندين له بما وصفه العرجانى من ضرورة قبول المقدمات المبنية التي يدعىها لنفسه والتسليم بنتائجها وما عبر عنه كولريدج بعد ذلك بقرون .suspension of disbelief، تعليق الالتصديق؛

## ٤

هكذا يتذكر النص نهجاً بدرياً في التعامل مع المحتلى، الخيالي، اللامعقول، الجامح، المتجاوز لحدود التاريخي والمعقول بترسيخه وتجذيره في التاريخي والمعقول، وهو بذلك يمتحن مصداقاً مواهماً، لا مصداقاً منطقياً حقيقياً، ومشروعية مخالبة، لا مشروعية قابلة للتتحقق والبرهان. غير أن ذلك ينطبق على فعل الإبداع لا على مادته. فلا شك أن النص يسعى إلى البرهنة على سلامة مادته بكل الطرق الممكنة في إطار الفكر الدينى والبنية المعرفية التي تتشكل على معطيات الإيمان والعقائد الدينية. ثم إن السارد يطور تقنية أخرى من تقنيات المرج بين السحرى التخييل والواقعي العادى، تتمثل في ربطه المباشر لما يحدث في العالم الآخر بما هو قائم في الحياة الدنيا. ومن ذلك أنه حين يستغرق في وصفه المذهل للجنة وللجمال الخارق فيها يصف جمال العور العين، وهو جمال قائم طبعاً في عالم يأتي بعد فناء هذه الحياة الدنيا، بسحر تأثيره على أهل الحياة الدنيا - الذين سيكونون قد ماتوا على أي حال، واضعاً كلاً الوجودين تزامناً على محور وجود واحد وملنياً التعاقب الرزمي المفترض لهما:

من الإبهامية والاحتمالية، فهي تروي الخوارق والمعاجنى بعبارة تحتمل كلا التاريخى والتخيل، هي ببساطة: «بلغنى أىها الملك السعيد أن...». وإنه لجدير بالإبراز والتأكيد أن جميع هذه الآليات مبتكرات للإبداعية السردية العربية تعود إلى مراحلها الأولى، وأن أيا منها ليس اقتباساً حديث العهد عن ثقافة أخرى. ويسعدلى ممكناً أن الآليتين الرئيستين تشتقان من آليات السرد في القرآن الكريم أصلًا؛ ففي هذا النص العظيم تبرز فكرة «اللوح المحفوظ»، من جهة، وتتأصل الفiziائى الحقيقى الذى يتتجذر فيه الخارج والمدهش كما فى الإسراء والمعراج. وهذه فرضية لا أزعم لها السلامة الآن، غير أنها جديرة بالتأمل والتقصى.

## ٦ -

بين تلك المفاصل التي يكتشف فيها فعل الخيال المتجاوز في واحد من أكثر تجلياته صفاء وسلامة ما يرويه عبد الله ابن سلام عن خلق «أرض من الرصاص» فيها مدن من الذهب الأصفر ما يعلم عددها إلا الله تعالى. هذه المدن «جعل الله لأهلها سريراً، كل سرير منها يسير بصاحبها حيث شاء إذا أمره». أما الخلق أنفسهم، فلهم وجوه مثل وجوه بني آدم، وأبدانهم أبدان طيور، وأرجلهم أرجل بقر، ورؤوسهم كرؤوس الأدميين. هنا يأتي هذا الوصف الساحر الذي يستحق الاقتباس حرفيًا:

«لكل مدينة من تلك المدائن ثلاثة آلاف ألف ألف ألف مرج، في كل مرج روضة» في كل روضة «في كل روضة» مائة حديقة، في كل حديقة مائة شجرة، على كل شجرة مائة ألف نوع من الشمر، على كل ثمرة مائة ألف لون من أنواع الورق. وقد خلق الله سبحانه على كل ورقة سريراً يرحملون إلى أهلهم عليها. فإذا وصلوا إليها تطأطأن الأشجار حتى تبقى رؤوسها على وجه الأرض، فيصعدون الأسرة ويجلسون فيها. فكلما جلس منهم واحد ارتفعت الورقة عن وجه الأرض، فلم تزل ترفع ورقة بعد أخرى حتى ينكمال القوم

بورد عنواناً فرعياً هو: «مخضروطة تسب للمنتبي يتحققها وينشرها أدونيس».

٢- ٢: كمال أبو ديب في (عذابات المنتبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس ٢٠٠١ هـ ٢٠٠١ للميلاد) - دار الساقى، لندن ١٩٩٥ - يكتب، في أحد الفصول: «أوراق المنتبي السرية مدرجًا نسخة المخطوطة الأصلية لها بخط يد المنتبي مع تخطيطات رسماها المنتبي نفسه».

هكذا، يتجلى موقفان متضادان من فعل الإبداع وفن الاختلاق: الأول ينفي عنه الأصول الواقعية والتتجذر في التاريخي وينسبه إلى ابتكارية الخيال واختلاقيته؛ والثانى ينفي عنه متخيليته ويسعى إلى برهنة تجذرها في التاريخي وتأصله في الواقع. والمدهش في الأمر هو أن الآلية الثانية، وهي الأكثر حداة زمنياً، إذ تبرغ في تناثر ما بعد الحداثة بشكل خاص، هي الأعرق والأقدم تارياً، كما يحلو (كتاب العظمة) ونصوص إبداعية غيره سأعرض لها في مجال آخر.

وقد يقول قائل إن الأمر يرتبط بطبيعة المادة المروية نفسها، وإن هناك تناوباً عكسيًا بين طبيعة المادة والآلية التي يتبناها النص، فكلما كانت المادة أكثر دخولاً في المعقولة، والواقعية، وأشد ارتباطاً بزمان ومكان محددين اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، مال الرواوى إلى نسبة عمله إلى الخيال، والعكس صحيح. غير أن الأدلة التاريخية لا توسع هذا التفسير، رغم ما يبدو عليه من قدرة على الإقناع. إن الوهرانى، مثلاً، يلتجأ إلى آلية الحلم ليسرد مسروداته الخوارقية العجائبية بما يدور يوم الحشر، وفي النهاية يسقط من على فراشه ويفيق من الحلم، أى أنه يستخدم الآلية الثانية، وهى نسبة المسرود إلى التخيل ونفي واقعيته وتاريخيته. أما المعرى، فإنه لا يستخدم آلية مشابهة في رحلته إلى العالم الآخر، مع أن مضمون ما يسرده خوارقى عجائبي. ويدو أن شهرزاد العظيمة تنهج نهجاً ثالثاً يحتفظ لنفسه بقدر

منهم وما وقعت الغفلة، وإن لم يصرفوا وجههم  
بفور الماء عليهم فيغرقهم مع طولهم وعرضهم  
وعظم خلقهم، فيستغفرون بلغاتهم ويستكفون  
من شر ذلك الماء فيحمدونه، ولذلك خلقهم  
سبحانه تعالى. لا إله إلا الله الملك القدس  
السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار.

### فموانسة أولى:

غير أن الذروة الجمالية والتأثيرية لفعل الخيال الخلاق  
المتجاوز هي دونما شك وصف الجنة. هنا يلغى الزمان،  
ويتبخر المكان، وتuttle آليات الوجود وقوانيئه، وتتقلب آليات  
نشاط الجسد الإنساني، ويتحول العالم إنساناً وإلهاً وأشياء إلى  
كون خارق لكل ما هو مأثورٌ مدركٌ؛ هنا تتحقق غرائب  
الأحلام وتتسربل الأشياء بشهوة الإرادة البشرية. ولعل أسمى  
ما في هذا العالم العجائبي السحري من تكوينات خارقة،  
جمالياً وحسناً وإيمانياً، أن تكون مشاهد الجمال الأنثوي  
والتحقيق الحسي والممارسة الجنسية. وليس بوسعي سوى أن  
أحيل القارئ إلى هذا الجزء من النص ليقرأ بمعنة فذة، فيما  
اكتفى هنا بالمشهد الخارق التالي:

### فاتنة المقابلات

«في كل جنة خلق الله تعالى ثمانمائة ألف  
مدينة، في كل مدينة ألف ألف قصر من الذهب  
الأحمر والدر والجوهر والياقوت الأحمر والمرد  
الأخضر . في كل مدينة أربعة آلاف ألف ألف  
الف ألف باب من الفضة البيضاء مساميرها من  
الذهب الأحمر. في كل قصر من قصور تلك  
المدن ألف غرفة بعضها فوق بعض، في كل  
غرفة ألف شبّاك شبّاك بقضبان من نور، على  
كل شبّاك من تلك الشبّاك سرير من الذهب  
الأحمر، على كل سرير ألف ألف فراش من  
الحرير والستاندس الأخضر مكمل بالدر والجوهر،  
والفرش مفروشة بعضها فوق بعض، جالس على  
«كل من» تلك الفرش حورية من الحرور العين

الذين يريدون الصعود والمبيت. فإذا تكاملوا  
ارتفاعت الشجرة بذلك القوم حتى تبلغ تمام  
طولها. فقال عثمان رضي الله عنه: ما مقدار  
علو تلك الأشجار ومتناها؟ قال عبد الله بن  
سلام رضي الله عنه: طول كل شجرة مسيرة  
تسعين ألف سنة، فإذا أراد إنسان أن ينزل  
تكملاً لهم بطون أرضهم. وهم يصومون يوماً  
ويقطرون يوماً، يتلذذون بصيامهم أكثر مما  
يتلذذون بإفطارهم. ولهم في أصول تلك الأشجار  
مجالس يستعدى كل مجلس مسيرة أربعة آلاف  
الف ألف سنة، المجلس الواحد مثل دنياناً  
هذه بربها وبحرها وسهلها وجبلها بالطوطل  
والعرض. فسبحان الله الملك القدس السلام  
المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر».

وبين هذه المناصل أيضاً هذا الوصف لفترة أخرى من  
مخلوقات الله العجيبة. ف مقابلة أشهى:

«ثم أسلق ذلك الهوى بأرض من بلور، وجعل  
طولها ثلاثة ألاف ألف سنة، ثم جعل  
فيها رجالاً ونساء من البلور، فيلقي الرجل منهم  
المرأة فتفقصها فتحمل فتضع. وهم نابتون في  
تلك الأرض والرجل والمرأة مثل ذلك. فإذا  
وضخت غلاماً أو جارية فتنبت في الأرض، فإذا  
أراد انتضاعها عنه يرجع إلى حاله في الصفر  
فيطبلو حمسائة سنة والعرض مثله. ويلحس  
بعضهم بعضاً فيتشبعون. فإذا قضى الله تعالى  
على أحدهم بالموت غاص في الأرض فلا  
يعرفون له أثراً، وينبت ولده موضعه. بين تلك  
الخلافتين أثير، كل نهر طوله مسيرة ثلاثة ألاف  
سنة في عرض ثلاثة سنته. يتكلمون بتسييج له  
خوار، يصرخ بعضهم ببعض: «لا تكن من  
الغافلين»، فيضجون من خوف الجبار بالتسييج  
والتهليل والتقديس والتحميد حتى إن ذلك الماء  
يفور لكثرتهم وهو له منهم، حتى إن الخلق الذين  
من السوء يسرفون وجوههم إلى نحو رهم مخافة

سبعون حوراء عليهم الحلى والحلل مكملة بالدر والجوهر، وعلى رأس كل حوراء تاج له شعاع أضواً من الشمس، والإكليل على جبينها من نور العرش. مع كل حوراء ألف وصيفة وألف وليدة. بأيديهن صوالح يرفرفون بها أذیال العور كيلا تتلوث بالزعفران والمسك. وبيد كل واحدة منها كأس مثل فلقة الشمس، فيه ماء وخرم وبين عسل، وبين ذلك حجاب كيلا يختلط بعضه إلى بعض. فإذا استقبلوا ولِّي الله تعالى فينظر ولِّي الله تعالى إلى ما أعد الله من التعيم ويتعجب من الحور، فيقول: «من هؤلاء يا رب؟» فيقول الله تعالى: «يا عبدى، ما ترى كلهم أزواجك ونساؤك وأجلوك خلقتهم وأجل تعبك وسهرك بين يدي في ظلمة الليل وصبرك على البأساء والضراء في دار الدنيا وخوفك من عذابي. فالآن قد جعلتك من الآمنين وأمنتكم من عذابي وأسكنتكم دار كرامتي، وزوجتك بسبعين حوراء لحفظك فرجك من الزنا. فالآن جعلتك من الآمنين». قال - ثم إن الحور العين يقدمون ما بأيديهن من الكاسات إلى ولِّي الله تعالى فيشرب الذي في تلك الكاسات جميمه. فترجع تلك الحور بالفرح والسرور إلى تلك القصور ويدخلن إلى منازلهن مع ولِّي الله تعالى. لكل حوراء منزل مني من القباب والخيام . في كل مسكن من تلك المنازل سرير من الذهب الأحمر مرصع بالدر والجوهر والياقوت، وعليه سبعون فراشا من السنديس والإستبرق بعضاها فوق بعض، فإذا جلس ولِّي الله تعالى على السرير الذي قد أعد الله له دخلت الحور منازلهم مستقبلات جميع أبواب منازلهم إلى سرير ولِّي الله تعالى، فيجلسن على أسرتهم مستقبلات إلى ولِّي الله تعالى وهو جالس على سريره. فإذا اشتئهى ولِّي الله واحدة منهم علمت من غير إشارة ولا دعوى، فتفتح

عليها سبعون حلة، والحلل ما بين الأحمر والأخضر والأقحوان والأرجوان، منسوجة بالدر والجوهر والمرجان. وجوه تلك الحور أضواً من الشمس والقمر، لها عيون لو كشفت عيونها وغمزت لبني آدم عليه السلام في دار الدنيا ملأت كلهم شوقا إليها. وعلى جبينها إكليل كأنها شمس مضيئة، في كل زند من زنودها ألف سوار من الذهب الأحمر، مكمل بالدر والجوهر. ييان مخ ساقها من وراء حلتها من رقة جلدتها، وفي كل رجل من رجالها ألف خلخال من الذهب الأحمر. لو سمع للذيد صوتها أهل هذه الدنيا لما توا شوقا إليها. في عنقها ألف قلادة من الدر والمرجان واللؤلؤ والمعقين، يضيئ كل عقد من عقودها مثل الكوكب الدرى. وبين يدي كل حورية ألف وليدة وألف وصيفة. مكتوب على باب كل قصر اسم صاحبها، ومكتوب على نحر كل حورية اسم صاحبها، يعني زوجها، بنور يتلاًلا: «أنا لغلان بن فلانة». طول كل قصر من تلك القصور ألف سنة وثلاثمائة سنة، وعرضه ألف سنة وأربعين مائة سنة، في كل قصر ألف باب، ما بين الباب والباب مسيرة خمسين سنة، على كل باب بستان عرضه مائتا سنة، يجري في كل بستان نهر من لبن ونهر من عسل ونهر من خمر لذة للشاربين ونهر من ماء غير آسن، يعني مكدر. والنهر الذي من اللبن لا يتغير طعمه، والنهر الذي من العسل مصفى. منصوب على كل نهر ألف خيمة من الزمرد الأخضر والياقوت الأحمر، في كل خيمة سرير من الذهب الأحمر، عليه فراش من الحرير الأحمر والأخضر، وفي كل بستان من الفواكه كثير، ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين. وفيها ما لا يعين رأى ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. فإذا دخل أهل الجنة الجنة افترقوا إلى منازلهم، فتستقبلهم الحور العين، كل إنسان يستقبله

الدنيا على الجوع والعطش والمرى والشكوى والبلوى؟ أما أكرمتك؟ أما احتملتك على البأساء والضراء؟ ألم تذكر كذا وكذا وأنا زوجتك المطيعة لك في دار الدنيا؟».

قال - فيبكي ولـي الله تعالى ويقوم وبعاقها وإذا على نحرها مكتوب عرباً ترانيا اسمها عربة، وعلى رأس كل زند من زنودها ألف سوار من الذهب الأحمر، وفي كل رجل من رجليها ألف خلخال، وعلى رأسها تاج من التور. فإذا نظر العور العين إليها وإلى حسنها وحسن لباسها يقلن: «ربنا، لم تزينا لأجل ولـي الله مثلها؟». فيقول الله تعالى: «معاشر العور العين، زينت أمتي لكرة صبرها في دار الدنيا على الحر والبرد والجوع والعطش والخروف وطاعتها لي ولووجهها في الدنيا، وبالذى قاست من غصص الموت وظلمة القبر وهيبة السؤال وهو يوم القيمة، لأجل ذلك زيتها علينا». فتنقول العور العين: «ربنا، يحق لها أن تزيتها علينا بالزينة والحسن والجمال». ثم تقول العور العين: «ألا يا عربة، لا تخسدين اليوم. اليوم يوم الفرح والسرور في دار الأمان. ليس هاهنا مرض ولا موت ولا هم ولا غم ولا سقم ولا خوف ولا جوع ولا عطش ولا تعب ولا نصب ولا حر ولا برد ولا ظلمة ولا شقاء». قال - فيعطي لكل ولـي من أوليائه في «الجنة» ملكاً وحوراً وقصوراً وولدانـاً وساتينـاً ومن الخلد حتى يقول كل واحد منهم: «أنا غنى ولا أعطى أحد مثل هذا في الجنة»، وهذا يقوله المساكين الذين هم أقل الناس ملكاً ومالاً وحوراً وقصوراً وأزواجاً في الجنة لكونهم ما يطلع أحد منهم على ملك الآخر حتى لا يقى بينهم خاـسـدـ. ويعطى أهل الجنة في الجنة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بـشـرـ، في مقام أكلـها دائمـ وظلـها وقطـوفـها دائـيةـ وفـواـكهـ متـدـلـيةـ تـقـطـفـ بـقـدرـةـ

باب قـبـتهاـ وتـخـرـجـ بـتـلـكـ الـحـلـىـ وـالـحلـلـ وـالـحـسـنـ وـالـجـمـالـ وـالـكـمـالـ، كـمـاـ قـالـ اللـهـ تـعـالـىـ: «لـمـ يـطـمـثـنـ إـنـ قـبـلـهـمـ وـلـاجـانـ». فـإـذـاـ دـنـتـ مـنـ وـلـيـ اللـهـ فـإـنـهـ يـجـامـعـهـاـ، فـيـمـكـثـ فـيـ مـجـامـعـهـاـ مـرـةـ وـاحـدـةـ مـقـدـارـ أـربعـينـ سـنـةـ مـنـ سـيـنـاـ هـذـهـ لـاـ تـقـطـعـ شـهـوـتـهـ، وـهـوـ عـلـىـ صـدـرـهـ، وـالـعـرـقـ يـجـرـيـ مـنـ خـتـنـهـ، وـالـوـلـدـانـ وـقـوـفـ عـلـىـ رـأـسـهـمـاـ بـأـيـدـيـهـمـ الـمـاـدـلـيـلـ مـنـ السـنـدـسـ يـرـحـونـ عـلـيـهـمـ إـلـىـ أـنـ يـتـماـ شـهـوـتـهـمـاـ مـدـدـ أـرـبعـينـ سـنـةـ. ثـمـ تـقـومـ تـلـكـ الـحـورـيـةـ فـتـدـخـلـ مـنـزـلـهـاـ فـتـجـعـيـ أـخـرـىـ مـنـ الـحـورـ فـيـجـامـعـهـاـ إـنـذـاـ هـىـ بـكـرـ، فـيـرـجـعـ فـيـ مـجـامـعـهـاـ أـرـبعـينـ سـنـةـ عـلـىـ الـعـادـةـ. لـمـ تـزـلـ تـدـخـلـ وـاحـدـةـ وـتـخـرـجـ أـخـرـىـ كـلـهـنـ بـكـارـىـ، فـإـذـاـ فـرـغـ مـنـ مـجـامـعـهـنـ عـدـنـ بـكـارـىـ كـمـاـ كـنـ بـقـدرـةـ اللـهـ. وـلـيـ اللـهـ مـتـكـىـ عـلـىـ سـرـيرـهـ، وـيـطـوـفـ عـلـيـهـمـ غـلـمانـ لـهـمـ كـأـنـهـمـ لـئـوـلـ مـكـونـ، بـأـيـارـيقـ وـكـأـسـ مـنـ معـنـ، وـفـواـكـهـ مـاـ يـشـتـهـونـ، يـأـكـلـونـ وـيـشـرـبـونـ لـاـ يـتـغـرـطـونـ وـلـاـ يـيـوـلـونـ إـلـىـ **«أـنـهـمـ»** يـعـرـقـونـ عـرـقاـ مـنـ أـجـسـامـهـمـ فـيـخـرـجـ ذـلـكـ الـبـولـ وـالـغـائـطـ وـهـوـ أـذـكـىـ مـنـ الـمـسـكـ الـأـذـفـرـ وـالـعـنـبـ الـأـشـهـبـ، لـأـنـ أـرـضـ الـجـنـةـ لـاـ تـقـبـلـ النـجـاسـةـ. فـبـيـنـمـاـ وـلـيـ اللـهـ عـلـىـ الـأـمـنـ فـيـ لـمـبـهـ وـضـحـكـهـ وـلـهـوـ مـعـ الـحـورـ عـلـىـ الـعـيـنـ إـذـ نـزـلـتـ مـنـ فـوـقـ رـأـسـهـ قـبـةـ مـنـ التـورـ يـبـانـ ظـاهـرـهـاـ مـنـ باـطـنـهـاـ، وـفـيـهـاـ سـرـيرـ مـنـ الـذـهـبـ الـأـحـمـرـ، وـعـلـيـهـاـ سـبـعـونـ فـرـاشـاـ مـنـ السـنـدـسـ وـالـإـسـتـبـرـقـ بـعـضـهـاـ فـوـقـ بـعـضـ، وـفـيـهـاـ جـالـسـ حـورـاءـ يـغـلـبـ نـورـهـاـ عـلـىـ نـورـ الـحـورـ الـعـيـنـ، وـعـلـيـهـاـ سـبـعـونـ حـلـةـ مـنـ التـورـ. فـإـذـاـ نـظـرـ وـلـيـ اللـهـ إـلـيـهـاـ تـعـجـبـ مـنـ حـسـنـهـاـ وـجـمـالـهـاـ كـذـلـكـ، فـيـقـولـ وـلـيـ اللـهـ تـعـالـىـ: «لـمـ هـذـهـ يـارـبـ؟»، فـيـقـولـ اللـهـ تـعـالـىـ: «خـاطـبـهـاـ حـتـىـ تـجـيـبـكـ يـاـ عـبـدـيـ»، قـالـ - فـيـكـلـمـهـاـ وـلـيـ اللـهـ تـعـالـىـ. فـإـذـاـ كـلـمـهـاـ فـتـحـ بـابـ قـبـتهاـ وـخـرـجـ إـلـيـهـ وـهـيـ تـقـولـ: «جـبـيـيـ كـيـفـ نـسـيـتـيـ؟ أـلـمـ تـذـكـرـ صـبـرـيـ عـلـيـكـ وـمـعـكـ فـيـ دـارـ

أن مفهوم الإطارية يؤدى إلى عزل الحكايات واحتداها عن الآخريات، أما في السردية العربية؛ فإن الدوائر السردية متعلقة، متشابكة، متداخلة ومتفاعلة. وإن (كتاب العظمة) لخبير نموذج لذلك؛ إذ إنه يبرز التعالق بين المسروقات في كل من الدوائر السردية بطرق فعالة وينتقل من راوٍ إلى راوٍ، ومن قطاع سردي إلى قطاع آخر، بشكل يؤدى إلى خلق «الحس الاحتداسي» (الدرامي) من جهة، ويُرفع ويُوتّر مستوى التأثير والفعل؛ إذ يشرك المتكلّم نفسه في كل من الدوائر في آلية السرد وشبكيات المسرود ويُخضّعه بقوّة بمحاج تأثيره، ويتحول بذلك كله إلى فعل أشد قدرة على الإنقاذه – إذا كان الإنقاذه من الفاعليات المطلوبة في العمل السردي، ويبدو لي أنه كذلك.

لتأمل الحلقة التالية، مثلاً، التي ترد في فقرة من النص ينقطع فيها خط سرد الراوى الثالث، عبد الله بن سلام، ليقتصرمه الراوى الثاني ويقدم معه معطيات تكشف خلفيات ومكونات ترى وتضع الموقف بأكمله وتحطى للسارد الثالث، ابن سلام، مكانة لم يكن ممكناً أن ندركها أو تتبلور من خلال سرده هو:

«وخلق لهم جنة ونارا. فقال عثمان رضي الله عنه: هل عاينوا تلك الجنة والنار؟ قال عبد الله ابن سلام رضي الله عنه: تعرض عليهم بالغداة والعشى. فقال عثمان رضي الله عنه: هل لهم ليل؟ قال: نعم، ولكنهم يستطيعون البحر الذي على باب كل مدينة فتنكشف تلك الظلمة عنهم. فقال عثمان رضي الله عنه: هل ينامون شيئاً؟ قال عبد الله بن سلام: لا يعرفون النوم إلا القليل، ولا يميلون إلى اليقظة، مطاعمين مسلمين غير معرضين. فقال عثمان رضي الله عنه طويلى لهم. فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: طويلى للصالحين من آمة محمد صلى الله عليه، فإن لهم ما هو خير منهم وأفضل. فسبحان الذي هو على كل شيء قادر. وما وصفنا من شيء إلا وهو جل وعلا يقدر على أعظم منه، وهو أعظم من كل شيء، فويل لمن لا

الله تعالى وتأتي إلى كف مشتهيهما فيما كل، كلما قطفت واحدة ترد أخرى إلى مكانها وتبلغ مثل ما كانت في ذلك الفصن، ولو قطع منها عشر في الحال تسلسلت بينها الأنمار».

### وختام مسک المؤانسات في عشر ليال متقطعتات

- ٨ -

بين السمات المائزة لـ (كتاب العظمة) أن تقنيات السرد الروائي فيه تصل درجة عالية من التضحج والسفسطة والتعقيد، فالنص ليس فعلاً متصلة للسرد من البداية إلى النهاية، بل يخضع لعملية تقطيع وتدخل وتنظيم تبلغ أحياناً مستوى من الحيوية يحق له أن يوصف بأنه «مسرحة للنص»، والآليات الأداء فيه. وأن النص ذو أهداف تأثيرية، بل إرهاصية تربوية إلى حد ما، فقد كان يمكن له في أيدي سارد أقل مهارة أن يؤول إلى مجرد خط سردي يتبعه من المنطلق القصصي مجرد ذريعة للقص ونقطة بداية له، ثم ينساق إلى سرد معطياته أو محتواه الفكرى التربوى غير آبه بفن السرد ذاته ومقتضياته. وإن في الأدب لكثيراً من مثل هذه النصوص الدرامية. غير أن مؤلف (العظمة) أشد وعياً وحيطة وعناية بفن السرد ذاته من أن يفعل ذلك، كما سأظهر بتفصيل في فقرة قادمة. إن لـ (العظمة) عملياً ثلاثة رواة: الراوى الأول، وهو ناطق النص المكتوب أمامنا بكليته من ألفه إلى يائه؛ والراوى الثاني، وهو ناطق النص الذى يرويه الحسن بن الحسن البصري؛ والراوى الثالث وهو ناطق النص الذى يرويه عبد الله بن سلام. أى أنها أمام بنيّة سردية هي بنية الدوائر المتعالقة، كما أسميتها في مكان آخر في سياق دراسة (ألف ليلة وليلة)، وهى بنية توليدية، جوهريّة، في السردّيات العربية، بل لها أكثر سمات السردّيات العربية تمييزاً واحتصاصاً وتأصيلاً. ومن العبث أن نصف مثل هذه البنية المولدة بأنها تتألف من حكاية الإطار ومن حكايات لبانية يحصرها الإطار، كما يفعل تزفيتان تدورون في دراسته (ألف ليلة)، لأن مفهوم الإطار يهمش فعل السرد البديهي ودلائله وبعدهما الراوى الأول تماماً. وواقع السردية العربية عكس ذلك: وهو أن الراوى الأول ذو دور عالي الأهمية، بلغ، وأساسي، كما

وهو فعل التقطيع، والمداخلة، والمعالقة. فمن الجدير بالذكر أن زمن أي فترة سردية يستغرق السارد الثالث فيها في سرده دون أن يقطعه ويشبك المتكلمي في عمله لا تتجاوز في أطول حدوث لها بضع صفحات. ثمة دائماً قطع من نمط أو آخر وأسباب تبدو أحياناً واهنة لا يسوغها إلا الرغبة الحادة في تحقيق انحراف المتكلمي وإبقاء السرد على درجة عالية من التوتر والقدرة على التشويق. وبين أربع آليات التشويق والإيقاع ما يدعيه السارد الثالث أحياناً من جهل؛ إذ يعجز عن الإجابة عن سؤال ما يوجهه الخليفة، كما أشرت في فقرة أخرى، ووعده أحياناً بأنه قد يجلو نقطة ما فيما يتلو من حديثه، دون أن يفعل ذلك في الواقع. وسأكتفى الآن بالإشارة إلى بعض الواقع الشيق لفعل التقطيع السردي، وأترك للقارئ تأملها والتعمق في دلالاتها وتأثيرها الفني.

١ - «فقال عثمان رضي الله عنه: فما هو رزقهم؟ فقال: لا أعلم يا أمير المؤمنين». ثم يتتابع السرد وكأنما سؤال الخليفة لزعاج مؤقت وتدخل لا يستحق التوقف عنده وإفساد تسلسل السرد: «يسمع بعضهم ضجيج بعض...».

٢ - «ثم يكى عبد الله بن سلام رضي الله عنه حتى غشى عليه، فأمر عثمان رضي الله عنه بغل وجهه، فرش عليه الماء فأفاق. فقال عثمان رضي الله عنه: م غشى عليك يا عبد الله؟ فقال: أسفًا على هذه الأمة، هل يعلمون أن الله قد غفر لهم؟».

٣ - «قال عثمان رضي الله عنه: هذا سماكمها، فما بسطها؟ قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: هيئات هيئات، بسطها لا يعلم ولا يدرك، ولا لعرضها وقعرها متنهي، ولا يعلم منتهياً إلا الذي خلقها. ثم قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: ولو شاء الله عز وجل ما خلقها، ولكن علمه سابق وأمره مطاع، وبها ينتقم من العاصين والخاطفين. فبكى عثمان رضي الله عنه بكاء شديداً. فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: ما يبكيك يا أمير المؤمنين؟ قال: من

يراقبه، «وويل له» لا يستحق منه، وويل له لا تسكن في قلبه الرحمة، وويل له من جمدت عيناه من الدمع، وويل لكل قلب غير خاشع، وويل لكل جواح غير مستقيمة، وويل له من دينه بدنياه، وويل له حسنه في غير ميزانه، وويل له من طول عمره وعليه حجه، وويل له من أرادته دنياه لشقونه، وويل له زين له سوء عمله فرأه حسناً وويل له يتفى بوجهه سوء العذاب، وويل له يترك الخير لأهله وورثته ولقى الله بشر. قال: فبكى عثمان رضي الله عنه بكاء شديداً، فدخل عليه قوم من رهطه، فنظروا إليه مغضباً عليه، فقالوا: الشیخ غير ملام فإن عبد الله بن سلام عندك، فلا شك أنه قد حدثه بشيء من عظمة الله تعالى. ثم أفاق عثمان رضي الله عنه من غشيه، ثم أصرف الوفد الذين كانوا عنده وقال: أنا عنكم مشغول، ثم قال: يا عبد الله بن سلام، مما فوق ذلك؟ قال: يا أمير المؤمنين - ثم أطبق ذلك بأرض من لؤلؤة بيضاء طولها مسيرة عشرة آلاف ألف ألف فرسخ، بل سنة، وجعل الطبق عشر طبقات. فسبحان الله جل جلاله».

وهذا المشهد جزء فقط من عملية تداخل وتعالق أوسع بين الميلتين السرديتين للسارد الثاني والسا رد الثالث، وهو يأتي في مفصل هام من مفاصل نمو النص وتشابك أبعاده. ثم إن التكرار المتظم للمشاهد التي تجسد استجابات المتكلمي، وهو الخليفة عثمان في هذه الحالة ومن في مجلسه، والتركيز على ما يحدث له من ردود فعل، وانحراف السارد نفسه في فعل البكاء مرة بعد مرة، أو بكاء السارد نفسه وهو يسرد واهتمام المتكلمي - الخليفة لذلك وسؤاله عنه، كل ذلك مما يزيد درجة التماق وتشابك بين المسرودات في كل من الدواوين، ويرفع احتمالية النص إلى مستوى المسرحية المكتفة المصفرة.

وكذلك هذه السمات تفيض وتنتج من الفعل المنسى بدرجة عالية من الذكاء السردي وإيقان آليات السرد وتطوير النص،

أبلغ من ذلك، تحويل السارد نفسه إلى شخصية من شخصيات النص. وقد يكون كتاب (المظلمة) أول نص سردي ينجز هذا الإنجاز الفني الذي قد لا تبدو خطورته عظيمة في النص المتحقق نفسه، لكنها يمكن أن تثمن على مستوى نظرى ويتكون بتأثيراتها الفنية الممكنة في نص كبير آخر قابل للإنتاج. ولقد اشتهر في فن السرد المعاصر خورخي لوئي بورخيس شهرة كبيرة لأنه طور آلية مطابقة لهذه الآلية في بعض نصوصه السردية، كما أن جون فارولز اكتب لنفسه شهرة باستخدامه مثل هذه الآليات.

ومن ذلك تدخل السارد الثاني في مجرى السرد الذي يمارسه السارد الثالث. هو ذا نموذج فعال يتحول فيه ابن سلام إلى بطل من أبطال الحدث المسرود يسرده الحسن بن الحسن البصري:

«ثم خلق الله تعالى وراء تلك الأرض أرضاً من الفضة مسيرة سبعمائة ألف ألف سنة، وجعل فيها ثمانمائة ألف عالم منها فرع واحد في دنيانا هذه، وجعل باقي العالم في تلك الأرض. وقد سألت عن ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال لي: «هي أرض من فضة»، قلت «صدقت يا رسول الله صلى الله عليه». فقلت «يا رسول الله»، فـأين إيليس اللعين منهم؟» فقال: «يا عبد الله، لم يعلموا أن الله خلق إيليس ولا ذريته». قلت: «صدقت يا رسول الله صلى الله عليه». فقال عثمان رضي الله عنه: صرف لي عالماً منهم. فقال له عبد الله بن سلام: هيهات، لا يعلم عددهم إلا الله تعالى خالقهم، فلا إله إلا الله الملك القدس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر».

وفي مثل هذا التجلّى لها، فإن آلية تقطيع السرد تكون نموذجاً لما أسميته في دراسة أخرى «فتح النص الروائي»، وهي إحدى الآليات الأكثر جاذبية وانتشاراً في النص السردي الحديث وما بعد الحديث خاصة، لكنها ضارة الجنور في أغوار تاريخ السردية وتبلورها وتطورها.

قوله تعالى: «قل ما كنت بداعاً من الرسل وما أدرى ما يفعل بي ولا بكم إن أتبع إلا ما يوحى إلى». فقال عبد الله بن سلام: أما هو فقد غفر الله تعالى له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، ومن ذلك في سورة الفتح: «وبهدىك صراحتاً مستقيماً»، وبقى حكمه علينا. فبكي عثمان رضي الله عنه بكاء شديداً أشد من ذلك وقال: عجبت من سمع هذه الأحاديث كيف يفرح».

٩

في موقفين قد يكونان فريدين في النص، يحدث ما يمكن أن يوصف بأنه انفصام للتبني السردي بين الراوى الثالث والشخصية التي يتقمصها. إن المأثور هو أن يسرد عبد الله بن سلام حدثاً ما بما فيه من شخصيات ومنطوقات بأسلوب التقمص الكلى؛ أي دون أن ييرز صوته الخاص إلا على مستوى التعليق التالي للمسرود حدثاً أو صوتاً. أما في مثل الموقف الذي أشير إليه، فإن ابن سلام يسرد المنطوق ويتلوه فوراً بخطاب موجه إلى الخليفة وكأنما هو جزء متصل مستمر في المنطوق الذي تلفظ به الشخصية المتقمصة. هو ذا أحد الموقفين:

«وخلق فوق ذلك الوادي وادياً يقال له مات طوله ستمائة ألف ألف سنة فيه ستمائة ألف ألف إلى ستة آلاف زبانى، ييد كل واحد منهم سكين من غضب الجبار. فيتوتى يقوم من هذه الأمة فيعلقون على شاطئ الوادي بأسنتهم وتصعد إلى أفواههم الحيات من النار فتلتقطهم فينادي عليهم مناد: «هؤلاء الذين قبلوا الغلمان بشهوة، يا أمير المؤمنين».

١٠

بين أروع النتائج التي تنجزها هذه البنية السردية المشابكة، وهذا التصور البديع لفن السرد تحويل المثلقى من متلق مللى، يقع في مكان ما خفى من خلفيات النص، إلى فاعل حقيقي في النص ولالي شخصية من شخصياته. وما هو

وسابقة عليه في آن. ثم إن النص يقدم ما يشبه الامتحان لرسول الله محمد بن عبد الله (ﷺ)، إذ يسأله عن إيليس اللعين وعن أمور أخرى، وحين يجيب الرسول يقول عبد الله ابن سلام صدقت يا رسول الله، وهو يقول ذلك قوله العارف الذي يمتلك معرفة مسيرة بالأمر، فكأنما هو متجرد في زمن ساحق بعيد وينطق عن خبرة وثيقة به، بل كأنما هو يتسمى إلى كل الأزمنة قديمها وحديثها، سابقها ولاحقها. ولقد كان ذلك كاماً مفترضاً فيما ادعاه أصلاً؛ إذ أعلن بيقين أنه يملك كتاب الدفاتر من كتب دانيال، ويمتاز معرفته بالعالم، ما كان منه وما سيكون، من هذا الكتاب الذي هو أصلاً نسخة عن وسجل لعلم الله وما علمه الله تعالى لأدم.

٩٢

تشكل بنية النص، إذن، من تفاعلآلتين سردتين أساسيتين يمثل بروزهما درجة عالية من السيطرة والتحكم بالتشكيل الفني للنص: أولى هاتين الفاعليتين هي السرد المحكم لما يفترض أنه مضمون كتاب (الدفاتر) لDaniyal، والثانية هي المشهد الحواري الاحتدامي الذي يدور في الزمن الراهن، وبطلاه الدائمان هما السارد الثالث عبد الله بن سلام والمتكلمي الأول، المسرود عليه، الخليفة أمير المؤمنين عثمان بن عفان. والنص هو حصيلة الدرجة العالية من الوعي لآليات السرد، وفن التعبير والتأثير، والسياق المكانى والزمانى لفعل السرد. لقد كان بوسع السارد الثالث، كما أشرت سابقاً، أن يسرد مضمون (كتاب الدفاتر) من ألفه إلى يائه دون انقطاع، ثم أن يختتم سرده بتعليق إيقالي نهائى يصل به النص إلى نقطة انفلاقة. لكن طبيعة المادة التى يسردتها ابن سلام يمكن أن تؤدى فى فعل سرد من هذا النمط إلى إثارة شعور بالملل فتاك، لأن النفس المتكلمية تواجه بكميات وأقدار وأرقام وحلقات متكررة تكراراً فاحشاً، مما يصعب أن تخيط به النفس وتتفاعل به انفعلاً عميقاً مستمراً، بسبب آلية مألفة هي تناقض المردود، فكلما ازدادت درجة التكرار، خف وقع المروي وخفت استجابة المتكلمي له. وسواء أكان سارداً ابن سلام مدركاً لهاذا الأمر أم غير مدرك له، فإن ما يمارسه من

في النص الأخير المتقبس بعد آخر شيق من أبعاد العملية السردية وتقنياتها في كتاب (العظمة)، هو إلغاء الزمن التارىخي، وقلب تسلسله، والخلط بين الأزمنة خلطاً بارعاً هدفه تعميق مصداق النص وتحويل المتخيل إلى ما يملك واقعية الفعلى. ولقد حدثت أولى التجليات اللاافتة لهذا البعد في بداية النص، حين نسب الراوى الأول إلى آدم إخفاء المعرفة في الواح من الطين خبأها في مغارة المانعة في سرنديب بالهند. فلقد حدد الراوى هنا مكاناً جغرافياً واقعياً قائماً بالفعل، هو جزيرة سرنديب القريبة من السواحل الهندية. لكنه قال إن هذه المغارة وجدت في عهد آدم، ثم قال إنها منذ دفن فيها آدم الواحة تفتح بابها يوماً واحداً في السنة هو يوم عاشوراء، وعاشروه هو اليوم المعروف الذي قتل فيه الحسين وأهله بعد الإسلام، وبعد زمن النص بالذات الذي ينطق فيه الراوى منطوقه المروي، والذي يتضمن الإشارة إلى عاشوراء التي لم تكن قد حدثت في لحظة النطق؛ أي أن الراوى يلغى التسلسل التارىخي وينسب إلى ما كان في عهد آدم اسماء لم يصر له إلا بعد آلاف السنين، ويجعل الراوى المنضوى في الرواية الأولى يشير إلى ما لم يكن قد كان بعد في زمانه بل كان لايزال في رحم الغيوب. ثم إن يوم عاشوراء ليس نقطة زمنية ثابتة على خط مسار الزمن بل هو متتحول متغير، وفي هذه الخصيصة ذاتها تجسد لسحرية الحدث الذي يذكره الراوى، كأن قوة خارقة ترصد الزمن وحركته المتغيرة دائماً وتفتح باب المغارة كلما طرأ يوم عاشوراء المتنقل في الموقع الذي يشغله من السنة. وفي النص الذي يذكر فيه موسى بن عمران تحدث الظاهرة ذاتها. فلقد خلق الله، كما يقول النص، نبياً يقال له موسى، ويفترض أن ذلك كان في زمن قديم سابق على موسى هو زمن الخلق الأول، لكن الراوى يمضى ليقول إن الله «أوحى إلى موسى ابن عمران بذلك، فقال موسى إلهي هل لهم فراعنة يقاتلونهم مثل ما يقاتلنى فرعون؟»، مما يشعر بأن المؤسسين كانوا متعاصرين، فيقول الله تعالى «يا موسى لو بلوت بفرعون من أولئك الفراعنة الذين بلوت بهم أولئك الأنبياء لعيل صبرك». هناك، إذن، فراعنة آخرون في أزمنة أخرى معاصرة لموسى

ذلك أثرا من أي نوع على النص. أما عثمان بن عفان، فإنه من نمط آخر تماما، فهو ليس مسرودا عليه نظريا، ولا يمكن استبدال أحد به. إن كتاب (العظمة) ييز عثمان في دور من يتبدل نسج النص مع السارد عبد الله بن سلام، إلى درجة أنها معا يمكن أن يعتبرا شخصيتين رئيسيتين من شخصيات النص يتشكل من تفاعلهما نسيجه وبنائه الكلية. وبين أربع تقنيات التبادل أن عثمان يطرح الأسئلة ولكنه أحيانا يصبح من تطرح عليه الأسئلة. وهو ينفجر في بكاء شديد بتأثير ما يرويه السارد، لكن الدور ينقلب أحيانا فينفجر السارد بالبكاء، ويأسأه عثمان عما يكتبه وعثمان يطرح الأسئلة التي تخلق الحركات المتعددة في النص كأجوبة على أسئلته. لكنه يغدو عنصر تصديق الخارق في النص عددا من المرات؛ إما باستغاب المروي أو بالتواطؤ مع السارد، كأن يقول له: حسنا إن ما ستروه مخيّف، لكن اكتشف لي بعضه واستر بعضا لكنك تخف درجة الرعب.

وبتبادل الواقع بين السارد والمتلقى مما يندر في فن السرد القديم، وهو لا يكاد يحدث مرة واحدة في (كليلة ودمنة) مثلا. وذلك أمر لافت تماما، كأنما هذا التبادل تطور في تقنيات السرد في مرحلة تاريخية معينة أو في مفصل محدد. ولمزيد من التجلية، ساقبنا الموضع الثلاثة التالية التي يحدث فيها هذا التبادل في نص (العظمة) :

١ - «ثم بكى عبد الله بن سلام رضى الله عنه حتى غشى عليه، فأمر عثمان رضى الله عنه بغل وجهه، فرش عليه الماء فأفاق. فقال عثمان رضى الله عنه: م غشى عليك يا عبد الله؟ فقال: أسفًا على هذه الأمة، هل يعلمون أن الله قد غفر لهم؟»

وما يستحق الذكر التنويع الذي يدخل المشاهد والأحداث التي تتكرر في النص، فأحيانا يكون عثمان البادئ بالبكاء، وأحيانا يغشى على الجميع، لكن أحيانا أخرى يبكي عبد الله وحده أو يغشى عليه وحده.. إلخ. وكل ذلك من تجليات السيطرة البارعة على آليات السرد وعلى بنية النص الكلية.

تشكيل سرد يشعر بأن ثمة مقاومة حادة لاحتمال تشكيل عملية المردود المتناقض عن طريق تقطيع النص، والسماح للأليتين اللتين وصفتهما قبل قليل بالتناوب والتفاعل فيه من أجل خلق درجة عالية من الاحتمامية والإبقاء على حيوية التشكيل النصي وعمق التأثير على المتلقى. وتتجسد براعة الرواى في موضعية لحظات القطع والوصل، وفي الشركير على المشهد الراهن أحيانا، وبخاله أحيانا أخرى، كما تتجلى في توسيع المشاهد وإدخال جزئيات جديدة عليها في كل تكرار لها، غير أن التجلى الأكبر لها يتمثل في تكشف المكونات العجائبية، وإدخال المخلوقات الغريبة في نقاط يجدوا أن عملية السرد كانت تصل فيها إلى ذروة ما يمكن تحمله، دون فقدان للتشويق (ما يمكن أن نسميه «الذروة الاحتمالية» أو «الحد الفاصل بين التشويق والإملال»).

وستتحقق آليات القطع والوصل في النص مزيانا من الترکيز والتفصيل لأنها قادرة على كشف بعض من أبدع تقنيات السرد في فن المخالق العربي أو، كما سماه بديع الرمان الهمذاني ببراعة مدهشة، «المفتريات»، وهو المصطلح الأسبق في الظهور يقررون من المصطلح الأزروي المكافئ؛ أى لـ fiction الذي لا يزال المترجمون العرب يترجمونه خطأ بـ «الرواية»، والمبتكر الفعلى له من حيث هو مفهوم ومصطلح دقيق هو أحد المفترين العرب البارعين القدماء.

وأيا تعددت وتنوعت وظائف السرد الاختلافى أو الافتراضى، فإن واحدة أساسية منها هي دونما شئ التحكم التلاعى والسيطرة والتأثير على المتلقى وممارسة سلطة القوة المدببة عليه. وإحداث هذا التأثير تسعى التقنيات البارعة التي يستخدمها كتاب (العظمة). من هذه التقنيات ما ناقشه سابقا بالتفصيل، مثل تحويل المتلقى، المسرود عليه، إلى بطل حقيقي يسهم في إنتاج النص إسهاما جوهريا. ولكن ندرك كنه هذه العملية يكفى أن نقارن أسلوب السرد عند شهرزاد ودور المتلقى، المسرود عليه، في (ألف ليلة وليلة) مع نظائرها في كتاب (العظمة). في (ألف ليلة)، تسرد شهرزاد لمстمع هو شهريار؛ وينحصر دور شهريار في فضاء السرد بالاستماع، دونما تدخل. ولذلك، فإنه في حكم المتلقى التجريدي الذي يمكن أن يستبدل به أي مستمع آخر دون أن يترك

وتلك المسرحة فريدة، فيما يندو لى، فى نص السرد العربى لا يضارعها شئ إلا المسرحة فى المقامات؛ وبين مواقعها المتميزة المشاهد التى اقتبستها قبل قليل ثم هذه المشاهد الحيوية:

١ - (ثم يوقى برجل من أهل الملك فتعظم خلقته حتى يكون موضع جلوسه مقدار مائة سنة، شعره كالآجام من القصب، من الشعرة إلى الشعرة أفاع لون فتحت أفعى منها على أهل الأرض لأحرقتهم، لكل واحدة منهم أربعون جلدا، بين الجلد والجلد أربعون عقراها بعض بعضا فیسمع لهن ضجة وجلة يرتعش القلب منها، ويقييد بأربعين قيادا ويغلب بمثلها، ولو أن حلقة من ذلك الغل وضعت على تلك الجبال الدنيا لتقطعت ومات كل من عليها وماتت حوش الأرض وivist الأشجار. ثم يسلل ويقييد وهو يستغاث العطش فيقال: «اسقوه»، فيؤتى بإماء فيأخذه فيتناثر لحمه وتتناثر أضراسه مع أصابعه ثم يرده فيقول: «لا أريده»، فيضرب رأسه بقضبان من نار بعدد قطر السماء فيستغاث فيقال له: «اشرب مرة أخرى فعمى أن ينفع هذا الذى فى فواكه قد جمد» قال - فيشرب جرعة أخرى فتنزل التي فى جوفه ثم تجحد الأخرى فى فيه فترحى لسانه وحلقه، فيقول له الملكان الموكلان به: «اشرب»، فيقول من عظم العذاب: «يا مالك، هل من طعام نبرد به أكبادنا؟ فقد كنا فى دار الدنيا إذا اعترانا شيء نأكل المبردات فتبرد أكبادنا من العطش»، فيقول مالك عليه السلام: «مرروا بهم إلى شجرة الزقوم»، فيها أثمار كأنها رؤوس الشياطين وعلى كل شجرة أربعون ألف شوكه، طول كل شوكة فرسخ، ويداه مغلولتان ورجلان مقيدتان، يطلبون لقمة فيدخل في أفنيهم ذلك الشوك وفي آذانهم

٢ - «قال عثمان رضى الله عنه: هذا سمعكها، فما بسطها؟ قال عبد الله بن سلام رضى الله عنه: هيئات هيئات، بسطها لا يعلم ولا يدرك ولا لعرضها منتهى، ولا يعلم منتهها إلا الذي خلقها. ثم قال عبد الله بن سلام رضى الله عنه: ولو شاء الله عز وجل ما خلقها، ولكن علمه سابق وأمره مطاع، وبها ينتقم من العاصين والخاطفين. فيكى عثمان رضى الله عنه بكاء شديدا. فقال عبد الله بن سلام رضى الله عنه: ما يبكيك يا أمير المؤمنين؟ قال: من قوله تعالى: «قل ما كنت بدعا من الرسل وما أدرى ما يفعل بي ولا بكم إن أتبع إلا ما يوحى إلى». فقال عبد الله بن سلام: أما هو فقد غفر الله تعالى له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، ومن ذلك في سورة الفتاح: «وبهدبك صراطا مستقيما»، وبقى حكمه علينا. فيكى عثمان رضى الله عنه بكاء شديدا أشد من ذلك وقال: عجبت من سمع هذه الأحاديث كيف يفرح».

٣ - «ثم غشى على عبدالله بن سلام رضى الله عنه وصعق حتى ضرب بيده ورجله، فأمر عثمان رضى الله عنه أن يرش على وجهه الماء. فلما أفاق قال له عثمان رضى الله عنه: م غشيت يا عبد الله؟ قال: من عدد الخلائق الذين في هذه العجب والاختلاف أستتهم وألوانهم، ولو أن أحدهم صرخ في دنيانا هذه صرخة واحدة لخشى على أهلها أن يموتونا من صرخته. ثم خلق الله تعالى فوق ذلك أرضًا...».

- ١٣ -

أما العقبية الأخيرة التي أود إيرازها، فهي ما كنت قد أشرت إليه بإيجاز من قبل وأسميتها «مسرحة الأحداث».

مالك، ما تدلنا على شيء يخفف عنا العذاب؟» فيقول مالك: «ادعوا ربك حتى لا يضيق عليكم القيد». قال: - فيدعون فكلما دعوا اشتد الحميم وغضبت عليهم الزيانية وتطاولت عليهم السنة النار، حتى يكونوا في جهد جهيد فيستغثون بأجمعهم: «يا ربنا، عذبنا بما شئت وكيف شئت ولا تغضب علينا». ثم يقولون: «يا مالك، اسقنا ما نبرد به أكبادنا». فيقول: «يا معاشر الأشقياء، ليس في جهنم سوى الحميم والمهل والفسلين». فيقولون: «ما نصير على هذا». فيقول: «اصبروا أو لا تصبروا سواء عليكم إنما تخزون ما كنتم تعملون». فيضعون بأجمعهم ويقولون: «يا مالك، مائة سنة» فيحييهم بعد مائة سنة: «أى شيء بك وما حالكم أيها الأشقياء؟» فيقولون: «يا مالك، أخرجنا إلى الزمهرير» فتخرجهم الزيانية إلى الزمهرير من الجبال والكهوف والمغاير والتوابيت والفتحاج والبحار ويسوّقونهم إلى الزمهرير، فيحضررون فرحين إلى جبال من الثلج والزمهرير وأجام من الزمهرير، وهو من غضب الله تعالى، وفي الزمهرير ريح يقال لها صرصر فتحمّلهم وتنفسهم في تلك الأجسام فتشتّر لحومهم وتقطّعها وتطرحها في الزمهرير. قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: «والذي نفس عبد الله بيده، ما تزال الزيانية تقطع لحومهم بسكاكين من غضب الله، والدم يسيل من أجسامهم وهم عراة حفاة في الزمهرير، والزيانية موكلون بهم لا يفني عذابها أبداً ينادون مائة سنة». فيقول للزيانية: «صبوا فوق رؤوسهم من ماء الزمهرير» فيجحد على أبدائهم فيصرخون ويضعون ضجة عظيمة وينادون: «يا مالك، مائة سنة» فيقول: «ما حالكم يا أشقياء؟»

وفي أنافيهم وفي حلوقهم وفي خدوthem ثم تقطف الشمرة ولو أنها حسن وطعمها خبيث كريه، وكلما عضوها خرج منها دود فيأكل أضراسهم ولسانهم وشفاهم، ثم يولون عنها هاربين فيكبون على وجوههم في أودية وكهوف ومغاير فيها الحيات والمقابر، فتقيل إليهم الحيات والعقارب فتأكل محساتهم وهم ينادون: «ربنا أخرجننا نعمل صالحاً غير الذي كنا نعمل»، فيحييهم بعد مائة سنة: «أولئك نعمركم ما يذكر فيه من ذكر وجاءكم النذير؟ فذوقوا فيما للظالمين من نصيراً». فيضعون بالبكاء ويقولون: «يا مالك، إلى كم نليل؟ إلى كم نضرب؟ فتند أحضرت النار أكبادنا وصرقت جلودنا فليقضى علينا ربنا بالموت». فيعرض عنهم أحطاباً، فيبرحون في ذلك العذاب مقيمين على ما هم عليه ثم يحييهم بعد ما تقطعت بهم الأسباب وأيسوا من الخلاص، وقد بكى كل منهم على نفسه وينكوا على بعضهم بعض... من نحبيهم ويشتد بكاؤهم ويعلو صوتهم فيناديهم: «إنكم ماكتون». ثم يقول: «قوم من هذه الأمة على صور الحلات، متربتين بالسلاسل بعضهم إلى بعض ومناد ينادي عليهم: «هؤلاء المخاصمون الذين أبطلوا الحق واتبعوا الباطل لكي يكسبوا شيئاً من حطمن الدنيا».

٣ - «حتى لم يبق أحد من العصاة يدخلون النار، فتققدم الملائكة، يعني الزيانية، ليغلقوا أبواب النار، فيُضجّ أهل النار ضجة عظيمة ويكون بكاء شديداً ويقولون: «يا مالك، ما بال الأبراج قد عزمت على غلقها؟» فيقول: «لابد من ذلك وتسويتها، وليس في جهنم إلا الضيق والنكال وهي سوداء مظلمة شديدة الأحوال» فيضعون ضجة عظيمة: «يا

٤ - « فقال عثمان رضي الله عنه: «هل خابوا تلك الجنة والنار؟» قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: « تعرض عليهم بالشدة والعشى». فقال عثمان رضي الله عنه: «هذا لهم ليل؟» قال: «نعم، ولكنهم يسطع البحر الذي على باب كل مدينة فتشكل تلك الظلمة عنهم». فقال عثمان رضي الله عنه: «هل يأمون شيعاً؟» قال عبد الله بن سلام: «لا يصرفون النوم إلا القليل، ولا يمليرون إلى اليقظة، مطبيين مسلمين غير مسيسين». فقال عثمان رضي الله عنه: «طوبى لهم». فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: «طوبى للصالحين من أمة محمد صلى الله عليه فإن لهم ما هو خير منهم وأنضل فسبحان الذي هو على كل شيء نشيء، وما وصفنا من شيء إلا وهو جل وعلا يقدر على أعظم منه، وهو أعظم من كل شيء». فوويل من لا يراقبه، ووويل من لا يستحي منه، ووويل من لا تسكن في قلبه الرحمة، ووويل من جمدت عيناه من الدمع، ووويل لكل قلب غير خاشع، ووويل لكل جوانح غير مستقيمة، ووويل من دينه بدنياه، ووويل من حسانه في غير ميزانه، ووويل من طول عمره وعليه حجده، ووويل من أرادته ذرياء لشنتوره، ووويل من زين له سوء عمله فرآه حسناً، ووويل من يتقوى بوجهه سوء العذاب، ووويل من يترك الخير لأهله وورثته ولقى الله بشره». قال: «فبكى عثمان رضي الله عنه بكاء شديداً، فدخل عليه قوم من ربهاته، شظروا إليه مغشياً عليه، فقالوا: «الشيخ غير ملائم فإن عبد الله بن سلام عنده، فلا شك أنه قد حدثه بشيء من عظمة الله تعالى». ثم أتاق عثمان رضي الله عنه من غشيه، ثم أصرف الوفد الذين كانوا عنده و قال: أنا عنكم

فيقولون: «إنما رجينا أن يخفف عنا العذاب بالزمهير فقد زادنا عذاباً، فردونا إلى النار». فيزدونهم فإذا وصلوا إلى متألهم في النار وإلى جبابهم وجدوا النار قد ازدادت سبعين ضعفاً عن ما كانت فينادون: «يا مالك يا مالك، مائة سنة»، فيقول لهم مالك: «ما حالكم يا أشقياء؟» فيقولون: «أحرجنا إلى الزمهير». فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: «فهم يدعون هاهنا مائة سنة وهاهنا مائة سنة».

٣ - «وهم صفة خلقهم رؤوسهم مثل رؤوس الجمال، وأرجلهم كأرجل البقر، وأبدانهم كأبدان الخيل. وفيهم القضاة والصالحون. لهم ليل ونهار كليلنا ونهارنا، ولهم جنة ونار، يحيون ويموتون، لا يحشرون معنا ولا تحشر معهم، ولا يحاسبون كمحاسبينا». ثم بكى عبد الله بن سلام رضي الله عنه، فقال له عثمان رضي الله عنه: «ما يبكيك؟» قال: «أبكياني ما تحت هذا الوصف». فقال عثمان رضي الله عنه: «اكتم البعض وحدثني عن البعض». فقال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: «شفقة مني يا أمير المؤمنين. والذى نفسي بيده إن تحت ذلك الذى وصفته لك قررنا لا يحصون ولا يحصى عددهم إلا الله تعالى إلى متنه ما يحيط علمه. لهم حشر وحساب. لا إلا إلا الله الملك القدس السلام المؤمن». ثم غشى على عبد الله بن سلام رضي الله عنه وعلى عثمان رضي الله عنه وعلى بنات عثمان رضي الله عنهم أجمعين. ثم أفاق عثمان رضي الله عنه وأمر بغل عبد الله بن سلام رضي الله عنه وحرك بناته فإذا هن قد قبضن إلى رحمة الله تعالى».

فتفرض الحيتان رؤوسهم من أبدانهم وتشق عظامهم وتتفخ النار على وجوههم، فينادون بالليل والشبور ويسألون الحيتان أن تتحم عليهم ويصبروا على باقي العذاب. فتداءهم الزيانية: «يا أشقياء، ما تستحبون من الله؟ إذا لقيتم الناس لقيتموهم مختبئين». فيتهرون من تلك المغائر إلى جبل يقال له غيا طره ثلاثة ألف ألف ألف سنة إلى ثلاثة ألف ألف ألف ألف سنة، فيه ثلاثة ألف ألف ألف شجرة إلى ثلاثة ألف ألف ألف، على كل شجرة ثلاثة ألف ألف ثمرة، على كل ثمرة ثلاثة آلاف معلاق يصبر إليها قوم من هذه الأمة فيتعلقون بتلك المعاليق، والزيانية حولهم سركل بكل واحد منهم خمسة زيانى، لكل زيانى خمسة عنق، في كل عنق خمسة رأس، في كل رأس لسان مثل جبل أبي قبيس، يضر الزيانية على الرجل والمرأة فينشر لحمهم من أبدانهم، ثم يصق مكانه بقصبة فيحرق مكانه ويحرق الجلد، ويشد مزية من حديد تقد منها النار ثم يضرب بها ركبهم وأبدانهم وأرجلهم رؤوسهم، فيكون بكاء شديداً آخر ما يكون البكاء يوجع القلب. فيقولون للزيانية: «ويحكم يا معاشر الزيانية، والله ما زينا ولا لطنا ولا شربنا خمراً ولا زينا ولا نظرنا إلى ما حرم الله تعالى، وحججنا البيت وصمنا شهر رمضان، فبأى شئ نزل بنا هذا العذاب؟» فتقول لهم الزيانية: «لا نعلم إلا أنا أمرنا بعذابكم». فيصرخون عليهم صرخة عظيمة فإذا هم خمود. وعقب ذلك الصرخة يقال لهم: «أليس أنتم الذين ضييتم الصلاة وابتعدتم الشهور؟ هذا جراوكم غيا الذي وعدتموه». فيقولون: «ما فاتتنا صلاة قط». فيقولون: «صليتموها في غير وقتها،

مشغول، ثم قال: «يا عبد الله بن سلام، فما فوق ذلك؟» قال: «يا أمير المؤمنين، - ثم أطبق ذلك بأرض من لؤلؤة بيضاء...».

٥ - «فإذا دخلوا في تلك المغائر التي فيها النجوات يلبسون تلك الثياب ثم يلبسون الخفاف التي من النار ويتردون بأردية من النار ويصب في آذانهم الرصاص. فيبكون ويقولون: «ما كفانا كسوتنا من النار حتى صببتم في آذاننا الرصاص والنار»، فتقول لهم الزيانية: «كتم تتلذذون بسمعكم الفاسدين». فيبكون على الدنيا وما فرطوا فيها، ثم يكون على أنفسهم ويقولون: «نحن المعروفون ببطول الحكم، ونحن المتجررون، ولقد وعدنا هذا وكذبنا وجعلنا دينانا لعباً ولهوا، وغرتنا بالله الغرور، فمتنا على غير التوبة، فلا مجاهة لنا ولا انتقال، فنحن أشد لوماً لأنفسنا». فتقول لهم الزيانية: «لقد كتم في غفلة من هذا جندون أنكم أقل الناس عذاباً». فيتوكل بكل واحد منهم عقرب في بطنه عشرة آلاف قرية من السم، لها زيان لها مائة ألف عقدة، في كل عقدة عشرة آلاف قلة من السم من قلال هجر، فتلتقط في بطنه فتضريه في خاصرته فيصل السم إلى كبدده وطحاله وفؤاده وأمعائه فيخرج ذلك من دبره، ولا يخرج آخره حتى يرجع مكانه كبد وطحاله غيره يعيده الله خلقاً جديداً ليذوق العذاب الآليم. فيبكون ويضجعون ويسخون: «لقد عذبنا بعذاب ما عذب به غيرنا، فيا ولينا». فتقول لهم الزيانية: «أنتم غاب عنكم الخبر وما بقى لكم». فيقولون: «هل عذاب أكثر من هذا الذي نحن فيه؟» فتقول لهم الزيانية: «أنتم بعد ما قيدتم ولا سلسلتم». فيتوكل بكل واحد منهم حيتان كبيرة

وآليات افتراض مثيرة هي كلها غايات جمالية سامية من غايات النص. ثمة متنة في عملية التشكيل السردى فى حد ذاتها تجلى أكثر ما تجلى فى الطريقة التي يولى بها السارد اهتماما عظيما لاستجابة المتلقى أحيانا، فىنسج الحركة التالية من النص استجابة لها، وفي تجاهله الكلى وقفزه فوق هذه الاستجابة أحيانا أخرى. يسأل الخليفة مثلا: من هم؟ فلا يرد السارد إلا بكلمة عابرة لا تقطع خيط السرد ويستمر فى جملة متتمة كأن المتكلقى لم يقل شيئاً أبداً، كما فى المقطع资料:

١ - «.. ولهم برار فيها البقر والغنم والطيور يذبحون ويأكلون ويشربون ولا ينامون ولا يغتابون. واحد منهم يكون مثل ذيئاكم هذه، يا أمير المؤمنين، كلها براها وبحرها وسهلاها وجبلها». فقال عثمان رضى الله عنه: «سبحان من يرزقهم بقدرته» قال: «يا أمير المؤمنين - وخلق فوق كل حجاب **أرضًا؟** ملأها خلقا على صور البقر، يتكلمون بكلام الناس».

كما تجلى فى تنويع ما يسرد عند تكراره بإخراجه عن النسق الذى كان قد تشكل فيه وخلخلة المتوقع وكسر مبدأ التناظر وخلق آلية سردية جديدة، كما يحدث فى موضوعة السرر والأشجار التى تتقل البشر على أوراقها. إن هذه المتنة بالشكل، باللعبة الفنية ذاتها، هي التى تنتج المقاطع التالية، وهى نسيج من التكرار والابتكار، من التنسيق والتفريج والتنويع.

١ - «وجعل أسرة لأهلها، كل سرير منها يسير بصاحبه حيث شاء إذا أمره».

٢ - «وخلق فوق أطباقها أشجارا، ثم ملأها خلاائق يأكلون من الشجر وينامون على أوراق الشجر ويقدعون، وخلق فى الشجر أطباقا أو حجابا من الريح».

٣ - «على كل شجرة مائة ألف نوع من الشمر، على كل ثمرة مائة ألف لون من أنواع الورق. وقد خلق الله سبحانه على كل ورقة سريرا

قدمتها وأخرتها لحوائجكم وقضاء أشغالكم فى دار الدنيا، فذوقوا فما للظالمين من أنصار».

- ١٤ -

بضمور النص العجائبي فى كتاب (العظمة) حول الواقع رغم كل ما فيه من خوارقية وإدهاشيات. ذلك أن التأثير فى الواقع والسيطرة عليه والسعى إلى تجديده وتغييره وصوغه فى إطار عقائدى هو أحد الأهداف الأساسية للنص. لذلك، يزدحم النص بالإشارة إلى الواقع الإنسانى العادى، واقع الممارسات الأخلاقية، والسلوكية، والمعتقدات والمواافق فى الحياة اليومية؛ من حمل النساء وإجهاضهن إلى مكانة الزوجة فى المجتمع ولعن المؤذنين الذين يتقاضون أجورا على أدائهم. وتشتم هذه المعالجة العقائدية للواقع بأسلوبين مختلفين، أحدهما فوري أو مباشر أو كلا الأمرين معاً، أى أنه يأتى صريحاً وفوراً سرد ما يسمح بالتعليق الحكم ويسوغ مضمونه الأخلاقى، والثانى أكثر لطافة وخفاء؛ إذ ينجلى فقط كمحتوى إيحائى، ظلى، ينطوى عليه موقف يسرد دون أن يباح به صراحة. ويمثل ذلك فى المقطعين التاليين:

١ - «لهم مياه لا يدرؤون من أين تجيء ولا إلى أين تذهب يسقون بها بساتينهم وزراعاتهم، فإذا بلغ ثمرهم أخرجوا العشر وألقوه في البحر. ويعبدون الله حق عبادته. وكل من خلا شيئاً من زكاة ماله أو زرعه نزلت عليه نار فتحرقه».

٢ - «هؤلاء نباشوا القبور الذين ينشون المؤمنين من قبورهم ويعرونهم من أكفانهم». ثم يؤتى بقوم آخرین فتقلع أعينهم وتقطع أيديهم وأرجلهم ومناد ينادي: «هؤلاء نباشوا القبور الذين أخرجوا الموتى المؤمنين من قبورهم وكسروا عظامهم وأدخلوا عليهم موتاهم».

غير أن هذا الترجمة نحو السيطرة على الواقع لا يبني أن يعتبر الهدف الأسمى أو الوحيد للنص؛ إذ من الجلى أن المتنة النابعة من خلق بنية سردية ونسج خيوط وتقنيات

جوهريا، في نسق لبابي معقد بعيد كل البعد عن نمط الثنائي السردي البسيط في مثل حكايات (كلبلاة ودمنة). ويتألف هذا النسق من ثلاث انبثاقات أو حركات فرعية: الأولى هي المكون السردي الخالص، والثانية هي بروغ العناصر المسرحية، والثالثة هي المنطوق الفعلى للساراد الذي يتخذ إما هيئة تعليق مباشر على ما يسرد، أو ابتهال متوجه إلى الله، أو استخلاص عظة أو عبرة، دينية الحوى أو أخلاقيته تمثل تعميمًا على الموقف الإنساني عامه، وما يمكن أن نسميه بأنه الموعظة التي يستند النص إلى قوته السردية ليقدمها واقفاً من أنها ستكون مؤثرة؛ لأن السرد والمشهد المسرحي يسوغانها ويمهدان لها بقوه. وسأمثل على هذه البنية المولدة الأساسية بالمقاطع التالية:

١ - «ولهم جنة ونار غير جنتنا ونارنا هاتين اللتين وعدنا. فيهم الخائفون وفيهم الوجلون ولهم العقل، وقد ركب فيهم حسن الظن، فأبدانهم زينة بغير أكل وشرب. فسبحان من هو على كل شيء قدير، لا إله إلا الله الملك القدس السلام المؤمن المهيمن». ثم قال : «يا أمير المؤمنين، وجدنا ذلك في كتاب الله تعالى، وفيه بيان : «ويخلق مالا تعلمون». فتعالى من لا يخاف مولاه، وتعالى من لا يراقبه ويختشه، وتعالى لكل قلب غافل، ولمن لن يرضى عن الله ولا يرضى الله تعالى عنه». ثم بكى عبد الله بن سلام رضي الله عنه حتى غشى عليه، فأمر عثمان رضي الله عنه بغسل وجهه، فرش عليه الماء فأفاق. فقال عثمان رضي الله عنه : «ما غشى عليك يا عبد الله؟» فقال : «أسما على هذه الأمة، هل يعلمون أن الله قد غفر لهم؟ أليس يفوتهم جزاء الحسينين؟ ولو وصل معرفة هذا الكلام إلى قلوبهم لخشى عليهم أن يموتون بغير أجائهم». - ثم خلق الله تعالى فوق ذلك البحر جبلاً من ياقوتة حمراء طوله سبعمائة ألف سنة وعرضه مثلها».

يرحلون إلى أهلهم عليها. فإذا وصلوا إليها تلطّلت الأشجار حتى بقي روؤسها على وجه الأرض، فتصعدون الأسرة ويجلسون فيها. فكلما جلس منهم واحد ارتفعت الورقة عن وجه الأرض، فلم تزل ترفع ورقة بعد أخرى حتى يتكامل القوم الذين يريدون الصعود والمبيت فإذا تكاملوا ارتفعت الشجرة بذلك القوم حتى تبلغ تمام طولها». فقال عثمان رضي الله عنه : «ما مقدار علو تلك الأشجار ومتهاها؟» قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه : «طول كل شجرة مسيرة تسعين ألف سنة، فإذا أراد إنسان أن ينزل تكاملت لهم بطون أرضهم».

٤ - «وخلق لكل واحد منهم ألف رأس، في كل رأس منها ألف وجه، في كل وجه ألف فم، في كل فم لسانان، يسبحان الله تعالى بكل لسان نوعين من التسبيح يقولون : «سبحان ذي العظمة والسلطان». ثم خلق فوق ذلك سبعين ألف حجاب من نار، غلظ كل حجاب مسيرة ثلاثة وألف سنة، ملأها الله تعالى من الخلاق بقدرته وحكمته. الواحد منهم له ألف رأس، في كل رأس ألف وجه، في كل وجه ثلاثة أفواه، في كل فيه ثلاثة ألسن، يسبحان الله تعالى بكل لسان نوعين من التسبيح يقولون : «سبحان ذي العزة والجبروت، سبحان الحي الذي لا يموت». فإذا سبعوا تشمعت تلك الحجب حتى تستند أصواتهم حتى يعلم كل واحد منهم أن صاحبه ليس بغافل. ولهم برار فيها البقر والغنم والطيور يذبحون ويأكلون ويشربون ولا ينامون ولا يغتربون. واحد منهم يكون مثل دنياكم هذه، يا أمير المؤمنين، كلها براها وبحرها وسهلها وجبلها».

٣ - .. والذى خلق فيما دون العرش تحت العرش كحلق ملقاء فى أرض فلاة وذلك من طول العرش وعرضه. وإن الله مستو على العرش بعظامته وقدرته، ليس للعرش منتهى في الطول والعرض. واستواه استواء طول وقدرة وجلال ووحدانية وفردانة وصمданة، هو الأول والأخر والظاهر والباطن والقابض والباسط والخالق والرازق، ليس له شبيه ولا له في ملكه شريك ولا في سلطانه نقطيع ولا في حكمه باطل ولا له نهاية، واحد أحد فرد صمد له نور لا يطفأ وسلطان لا يليلي، لا له مطعم ولا مشرب، يداه مبسوطتان بالرأفة والرحمة، قد ستر واحتجب بعظامته بمحاجب القدرة عن نوازل العيون والألسن الناطقة، سميم بصير حكم عدل على كريم. تبارك الله جل جلاله وعظم شأنه وعلا سلطانه الذي خلق كل شيء فقدرها تقديرًا وأحصاهم عددا صغيرا وكبيرا. ثم ضرب ما دونه على العرش سبعين ألف حجاب، كل حجاب سبعون ألف عام من نور يتلاؤ.

- ١٦ -

من منظور معرفى خالص، تبدو آراء كثيرة مما يطرحه كتاب (العظمة) جديرة بالتأمل. ما قيمة المادة التي يحتويها النص علميا، مثلا؟ هل كانت الأفكار التي يطرحها معرفة شائعة أم متاحة للمتخصصين فقط؟ بل هل كانت مما يدرج في إطار معرفة العصر العلمية؟ أم أنها ليست أكثر من جمود إيداعي لخيال خالق يسكن ويفترى ويختلق ما شاءت له المتعة ونشوة الإرهاب أن يفعل؟ هل فكرة أن الأرض ليست إلا كوكبا ضئيل القدر بين ما خلقه الله من أكوان فكرا مألوفة في الفكر اليوناني والعربي الذي أفاد منه؟ أم أن فيها قدرًا من الطرافه والجدة نابعا من جمود الخيال المتجاوز لغير؟ وهل فكرة نسبة الزمن، وتغييره في العالم من مكان إلى مكان فكرة شديدة علميا ومتلولة في سياقها التاريخي، أم أنها تدخل في إطار التخيل الجموج فقط؟ إنه للافت أن

٢ - .. ما بين الجبل إلى الجبل مائة ألف بح، على كل بح مائة ألف جزيرة وسبعمائة ألف ألف إلى سبعمائة ألف مدينة من الزمرد الأخضر، من المدينة إلى المدينة صحاري وبار وسروج وغيره بلا سكان». فقال عثمان رضي الله عنه: «ما هم؟» قال عبد الله بن سلام رضي الله عنه: «يا أمير المؤمنين، لم أحط بهم علمًا ولا خبرا، - تناثر عليهم أرزاقهم من فوقهم». فقال عثمان رضي الله عنه: «يتناهون؟» قال: «لا»، فقال عثمان رضي الله عنه: «يتناهون؟» قال: «كل يوم يزيدون مثل دنيانا هذه بربها وبحرها وسهلها وجبلها وإنها وجنتها وطيرها ووحشها ودواها، فسبحان الذي خلق الخلق وأحصاهم عددا، لا تخفي عليه خافية تحت الأرض ولا فوقها، فقد أحصاهم وعددهم وذرهم وحده لا شريك له وأتبغ على الخلاق كلهم نعمته، وأحصى شجرهم ونباتهم حتى العشيش الضعيف الذي يخرج بينهم. فسبحان الذي علم الأشياء قبل أن يخلقها وما يكون منها، سبحان الذي كان قبل كل شيء، وهو الآخر بعد كل شيء، سبحان العجيد الذي لا يليلي، سبحان الصمد الذي لا يطعم، سبحان الذي ليس له شبيه، سبحان الذي لا تغيره الأزمنة، سبحان القوى الذي لا يضعف، سبحان الذي لا يخفي عليه شيء سبحان من أمره بين الكاف والنون، سبحان العزيز الغفور، سبحان القادر على ما وصفناه، وهو على كل شيء قادر. نسألك أن تعفو عنا وتغفر لنا وترحمنا برحمتك يا أرحم الراحمين. لا إله إلا الله الملك القدس السلام المؤمن المهيمن العزيز العجبار». ثم جعل فوق ذلك بحرا طوله سبعمائة ألف ألف سنة إلى سبعمائة ألف ألف سنة، وجعل في ذلك البحر ألف ألف مدينة، كل مدينة مثل دنيانا هذه عرضا وطولا، وملاها خلائق لا يعلم عددهم إلا الله».

العلم معرفة، على قول أئمـة نوامـسـ. غير أنـ بين ما يلفـتـ النـظرـ أيضاـ فيـ المـادـةـ المـعـرـفـيـةـ التـيـ يـطـرـحـهاـ كـتـابـ (ـالـعـظـمـةـ)ـ أـمـورـ منـ نـمـطـ مـغـايـرـ: إنـ فـكـرةـ خـلـقـ اللـهـ لـعـوـالـمـ يـمـلـأـهـ بـمـخـلـوقـاتـ لـهـمـ مـنـاسـكـهـمـ وـعـبـادـتـهـمـ وـأـبـيـأـهـمـ وـقـيـامـهـمـ وـقـوـانـينـ حـسـابـهـمـ الـخـاصـةـ بـهـمـ، وـلـهـمـ جـنـجـتـهـمـ وـنـارـهـمـ، وـلـهـمـ كـتـبـهـمـ السـماـوـةـ الـخـلـقـةـ عـمـاـ لـ(ـنـاـ)، معـ أـنـهـمـ لـاـعـرـفـونـ بـنـاـ وـلـاـعـرـفـ بـهـمـ، لـتـبـدـوـلـىـ دـلـيـلـاـ عـلـىـ تـفـتـحـ عـقـلـىـ وـعـقـلـتـىـ بـارـزـ، خـصـوصـاـ أـنـهـ تـصـدـرـ فـيـمـاـ يـفـتـرـضـهـ النـصـ عـنـ صـحـاحـيـ مـؤـمـنـ مـتـشـدـدـ فـيـ إـيمـانـهـ وـتـطـرـحـ عـلـىـ وـاحـدـ مـنـ الـخـلـقـاءـ الـأـرـبـعـةـ الرـاشـدـيـنـ. وـفـيـ هـذـاـ إـلـقـارـ الـبـيـنـ مـاـ يـشـعـرـ بـأـنـ الـقـيـمـ الـرـوـحـيـةـ وـالـدـيـنـيـةـ، وـمـبـادـيـةـ الـإـيمـانـ وـالـعـقـيدةـ، كـلـهـاـ أـمـورـ نـسـبـيـةـ تـرـتـبـتـ بـأـزـمـنـةـ وـأـمـكـنـةـ مـعـيـنـةـ، وـتـغـيـرـ مـنـ مـكـانـ إـلـىـ مـكـانـ، وـمـنـ قـومـ إـلـىـ قـومـ، وـمـنـ خـلـقـ إـلـىـ خـلـقـ، وـمـنـ كـوـنـ إـلـىـ كـوـنـ، وـتـظـلـ مـعـ ذـلـكـ إـلـهـيـةـ، قـدـسـيـةـ، سـارـيـةـ، شـرـعـيـةـ. وـذـلـكـ فـيـ الذـرـوـةـ مـنـ نـفـيـ المـطـلـقـ الثـابـتـ الـلـامـتـغـيـرـ فـيـ الـفـكـرـ الـدـيـنـيـ، وـمـاـ قـدـ يـسـدـرـ مـتـعـارـضاـ مـعـ التـأـوـيلـ الـظـاهـرـىـ لـلـنـصـوـصـ الـتـيـ تـشـيرـ إـلـىـ وـاحـدـيـةـ الـخـلـقـ وـواـحـدـيـةـ الـرـسـالـةـ وـإـلـاطـاقـيـتـهـاـ وـانـحـصـارـ الـحـقـيـقـةـ الـكـلـيـةـ الشـامـلـةـ فـيـهـاـ.

وـمـنـ الـمـنـظـورـ الـمـعـرـفـيـ ذـاـهـ، ثـمـةـ فـكـرةـ لـافـتـةـ وـعـلـىـ قـدـرـ مـنـ الدـلـالـةـ بـعـيدـ هـىـ نـسـبـةـ اـمـتـلـاكـ الـمـعـرـفـةـ بـعـلـمـ اللـهـ إـلـىـ سـلـسـلـةـ تـبـدـأـ بـآـدـمـ، مـاـ يـدـوـ طـبـيعـيـاـ، وـتـتـهـىـ بـالـإـنـسـانـ فـيـ وـجـودـهـ الـمـطـلـقـ، لـكـتـهاـ تـمـفـصـلـ فـيـ دـانـيـالـ، وـلـيـسـ فـيـهـاـ عـنـصـرـ فـاعـلـ وـاحـدـ ذـوـ أـصـوـلـ عـرـبـيـةـ أـوـ إـسـلـامـيـةـ. وـلـهـذـاـ الـتـعـرـكـ الـكـلـيـ لـلـمـعـرـفـةـ فـيـ نـبـيـ يـهـوـدـيـ مـنـطـقـيـاتـ خـطـيـرـةـ دـالـةـ، خـصـوصـاـ أـنـ السـيـاقـ الـتـارـيـخـيـ الـذـيـ يـرـوـىـ فـيـ النـصـ سـيـاقـ إـسـلـامـيـ عـرـبـيـ كـانـ قدـ اـحـتـشـدـ لـنـصـفـ قـرـنـ مـنـ الزـمـانـ عـلـىـ الـأـقـلـ بـصـرـاعـ مـصـيـرـىـ فـتـاكـ بـيـنـ الـيـهـودـ وـالـمـسـلـمـينـ. وـمـاـ هـوـ عـمـيقـ الدـلـالـةـ هـنـاـ أـنـ اـكـتـسـابـ آـدـمـ الـمـعـرـفـةـ تـحـقـقـ بـفـعـلـ إـلـهـيـ؛ أـيـ آـدـمـ فـيـ هـوـ فـضـلـ الـتـلـقـيـ الـحـافـظـ فـقـطـ، أـمـاـ اـكـتـسـابـ دـانـيـالـ الـمـعـرـفـةـ وـحـفـظـهـاـ لـلـبـشـرـيـةـ فـقـدـ كـانـ حـصـيـلـةـ جـهـدـهـ الشـخـصـيـ وـسـعـيـهـ وـذـكـائـهـ، وـأـمـتـلـاكـهـ الـأـدـوـاتـ وـالـعـدـةـ الـكـفـيـلـةـ بـأـنـ تـضـمـنـ لـهـ النـجـاحـ. وـفـيـ كـلـ ذـلـكـ يـوـضـعـ دـانـيـالـ الـيـهـوـدـيـ فـيـ مـوـضـعـ سـامـ لـاـ نـظـيرـ لـهـ. لـكـنـ مـنـ الدـالـ أـيـضـاـ أـنـ آـدـمـ لـمـ يـكـنـ أـنـيـاـ فـيـ حـرـصـهـ عـلـىـ الـمـعـرـفـةـ، فـهـوـ خـشـيـ عـلـيـهـاـ أـنـ تـضـيـعـ فـقـطـ لـاـنـ بـفـقـدـهـاـ هـوـ نـفـسـهـ:

الـزـمـنـ فـيـ الـجـحـيـمـ وـفـيـ الـجـنـةـ يـقـاسـ بـوـحدـاتـ نـقـيـسـ بـهـاـ زـمـنـاـ فـيـ الـحـيـاةـ الـدـنـيـاـ، مـثـلـ السـاعـةـ وـالـيـوـمـ وـالـشـهـرـ وـالـسـنـةـ، لـكـنـ طـبـيـعـةـ هـذـهـ الـوـحـدـاتـ وـأـطـوـالـهـاـ مـخـتـلـفـةـ عـمـاـ هـيـ عـلـيـهـ فـيـ عـالـمـاـ:

«وـجـعـلـ لـلـنـارـ سـبـعـةـ بـابـاـ، وـجـعـلـ لـهـاـ أـرـبـعـ قـوـاتـ، وـجـعـلـ لـهـاـ سـبـعـةـ رـؤـوسـ، فـيـ كـلـ رـأـسـ سـبـعـةـ أـوـجـهـ أـقـبـحـ مـاـ كـانـ مـنـ الـوـجـوهـ، فـيـ كـلـ وـجـهـ سـتـةـ أـنـوـاهـ، فـيـ كـلـ فـيـهـ سـبـعـةـ أـلـسـنـ وـسـبـعـةـ أـضـرـاسـ وـأـسـنـانـ، طـولـ كـلـ سـنـ مـائـةـ أـلـفـ أـلـفـ أـلـفـ سـنـةـ، وـالـسـنـةـ أـرـبـعـةـ أـلـافـ شـهـرـ، وـالـشـهـرـ أـرـبـعـةـ أـلـافـ يـوـمـ، وـالـيـوـمـ أـرـبـعـةـ أـلـافـ سـاعـةـ، وـالـسـاعـةـ الـواـحـدـةـ مـقـدـارـهـ مـقـدـارـ سـبـعينـ سـنـيـاـ».

ثـمـ :

«وـتـسـمـىـ كـلـ جـنـةـ باـسـ مـعـلـومـ: الـأـوـلـ جـنـةـ النـعـيـمـ، الثـانـيـ دـارـ السـلـامـ، الـثـالـثـ دـارـ الـخـلـدـ، الـرـابـعـ الـفـرـدـوـسـ، الـخـامـسـ دـارـ الـجـلـالـ، السـادـسـ جـنـةـ عـدـنـ، السـابـعـ دـارـ الـعـلـيـاـ. طـولـ كـلـ دـارـ مـسـيـرـةـ تـسـعـمـائـةـ أـلـفـ أـلـفـ أـلـفـ سـنـةـ إـلـىـ تـسـعـمـائـةـ أـلـفـ أـلـفـ سـنـةـ وـكـذـلـكـ عـرـضـهـاـ. وـالـسـنـةـ ثـمـانـوـنـ شـهـراـ، وـالـشـهـرـ ثـمـانـوـنـ يـوـماـ، وـالـيـوـمـ ثـمـانـوـنـ سـاعـةـ، وـالـسـاعـةـ الـواـحـدـةـ أـلـفـ سـنـةـ مـنـ سـنـيـاـ هـذـهـ».

وـبـيـنـ هـذـهـ الـمـنـاخـيـ الـعـلـمـيـةـ الـطـرـيـفـةـ أـيـضـاـ قـيـاسـ الـمـكـانـ بـالـزـمـانـ وـبـشـكـلـ خـاصـ الـقـيـاسـ بـالـسـنـوـاتـ، وـهـوـ مـاـ يـسـتـخـدـمـ الـعـلـمـ الـمـعاـصـرـ؛ إـذـ يـقـيـسـ الـمـسـافـاتـ الـكـوـنـيـةـ بـالـسـنـوـاتـ الـضـوـئـيـةـ، وـنـادـرـاـ مـاـ يـقـاسـ الـمـكـانـ بـوـحدـاتـ مـكـانـيـةـ، وـهـيـنـ يـحـدـثـ ذـلـكـ مـرـةـ فـيـهـ يـسـتـدـرـكـ، كـأـنـمـاـ اـقـتـرـفـ السـارـدـ خـطـأـ يـضـرـبـ عـنـ بـسـرـعـةـ:

«قـالـ: يـاـ أـمـيرـ الـمـؤـمـنـينـ، — ثـمـ أـطـبـ ذـلـكـ بـأـرـضـ مـنـ لـوـلـوـةـ بـيـضـاءـ طـولـهـاـ مـسـيـرـةـ عـشـرـةـ أـلـافـ أـلـفـ أـلـفـ فـرـسـخـ، بـلـ سـنـةـ».

مـثـلـ هـذـهـ الـأـمـورـ جـديـرـ بـالـتـمـحـيـصـ مـنـ قـبـلـ عـلـمـاءـ مـتـخـصـصـيـنـ فـيـ تـارـيـخـ الـعـلـمـ، وـأـنـاـ لـسـتـ مـنـهـمـ وـلـاـ دـعـيـ فـيـ

جميعهن، والمقطوع التي تصف مكانتها بين أجمل مقطوع الكتاب.

والفكرة الثانية قد تكون فريدة تماماً، وهي أن الله تعالى:

«خلق فوق ذلك أرضًا سماها ألف سنة ويسطعها مثل ذلك وخلق فيها ملائكة سودا لهم رؤوس في كل رأس وجهان في كل وجه فمأن، في كل فم لسانان، لو هموا أن يقرضوا البرى لفعلوا وأن يصعقوا أهل جهنم وسكانها لفعلوا، ينادي أهل جهنم منهم بالأمان».

أترى في هذه الفكرة النادرة مجسداً لرغبة في إيلاء مكانة متقدمة خاصة للسود من عباد الله؟ أو كان أحد رواة الكتاب أسود مثلاً فأسقط هذا بعد الذاتي العرقى على النص، أم أن ذلك في كتاب دانيال فعلاً رآه فيه عبد الله بن سلام وهو ناقل له وحسب؟

### ثم ملحقة الملح قاطبة

- ١٧ -

وأخيراً، فإن ما لا ريب فيه أن المشاهد التي تجلو ما يسميه النص «حضيره القدس» بين أروع المشاهد الماورائية التي صاغها الإبداع، وإن منظر الله جل جلاله وهو يسامر المؤمنين من أهل خاصته في مكانه القدسى الفائق، ويردهم عن أن يشربوا من أيدي الحور العين ليصب لهم الشراب ويستقيهم بيده، ثم يردهم عن أن يسجدوا له قائلاً: إن الوقت لم يعد وقت سجود بل غداً وقت النعمة والملائكة، لبين المشاهد الخارقة التي يكاد يستحيل التكهن بمدى فاعليتها وفتقتها للمؤمن الحقيقي الذي يستمع إلى هذا النص أو يقرأه أو يتأمله بأى صورة كانت. جزا الله عز وجل المؤمنين الصادقين هذا الجزاء السحرى العظيم إلى أبد الأبدية وغمرهم بما فيه من غبطة ونعمى. وجزاكم مثله لطول اصطباركم على..

«فخشى آدم عليه السلام على العلم الجزر أن يذهب، فعمل الواحا من الطين، وكتب عليها العلم واستودعها في مغارة يقال لها المائعة».

أما دانيال فقد كان مصدر حزنه أنه هو سيفقدها وسيكتسبها آخرون:

«فلما حضرته الوفاة تأسف عليها تأسفاً عظيماً كي لا تقع في يد غيره. فلطف الله تعالى وأخرجها ونشرها في الدنيا».

وقد يكون هنا أول بخشن لفكرة شهوة امتلاك المعرفة امتلاكاً حصرياً وإقصائياً والظن بها على الآخرين. أما إرادة نشر المعرفة و فعل نشرها، فإنهما أمران إلهيان يتجاوز بهما الخالق حرص الفرد وأنانية التملك الحصري. وذلك أمر شيق بحق قد يجسد فرقاً جوهرياً بين نظرية اليهودية ونظرية الإسلام للمعرفة - على الأقل كما يعيانهما الرواى - الأولى حصرية إقصائية ، تجد تجلياً آخر لها في مفهوم شعب اللهختار حصراً وإقصاء؛ والثانية إنسانية اشتراكية تجد تجلياً آخر لها في تأكيد الإسلام إنسانية رسالته وشموليتها وافتتاحها لبني البشر أجمعهم. وقد تكون لهاتين النظرتين مجلبات أخرى أهمها في تقديرى تصور الإسلام عملية الخلق وموقع آدم واكتسابه المعرفة فيها وتصور اليهودية ذلك. أليس من الدال مثلاً أن الشجرة التي يحرم الله على آدم الأكل منها في القصة التوراتية هي شجرة المعرفة وأن الله، كما يروى سفر التكريم، يخشى حين يأكل آدم وحواء من شجرة المعرفة أن يأكل آدم بعدها من شجرة الحياة فيصبح خالداً مثله فيعاقبه بنيه من الجنة.

أما في القرآن الكريم، فلا يرد هذا الجزء من القصة إطلاقاً، بل - وذلك مكمن الدلالة الفرقية - إن الله علم آدم الأسماء كلها مؤثراً إياه بذلك على غيره من المخلوقات! إن ذلك لشيق بحق، والله أعلم.

ومن منظور استرجاعي معاصر، ثمة فكرتان فاتنتان فعلاً، الأولى هي المكانة التي يولى بها النص للروحة في الجنة، فهي أعلى مكانة وأقرب إلى المؤمن والله من الع سور العين

- ١٨ -

في الكتاب الثاني  
للساخر الوهارني  
القسم الثالث  
منامات الوهارني ومقاماته  
(للبحث صلة)  
ثم يأتي الصباح الذي ما بعده من صباح.  
فيبدأ الكلام الذي لا ينبع  
في فاتن المنامات  
وغيرهن المقامات والمدامات

## الهوامش :

- (١) أستخدم مصطلح «الخيال المغلق» بدلالات تتطابق مع ما أسماه جابر عصفور «الخيال المتعقل» في بحث متضيّز عن شعر الإيجابيين. راجع، الأفلام، ع. بنداد، ١٩٨٠.
- (٢) مع أنه قد يعني ذلك، وسألناك هذا الأمر في فقرة قادمة.
- (٣) ولكن كان أعين حساساً ولما حين عقد مقابلة مباشرة بين ليالي التوحيدى وليلي شهر زاد قال فيها ما يلى: «إن أسلوبه أشبه شيء بألف ليلة وليلة، ولكنها ليست ليالي للهو والطرب وكيد النساء ولعب الغرام، إنما هي ليالي للفلسفة والمفكرين والأدباء، إذ يتعرض فيه لأهم مشاكل الفلسفة، كالبحث في الروح والعقل والقضاء والقدر وما إلى ذلك، كما يتعرض لمشاكل البلاء كالليلة البديمة التي جرى فيها الحديث عن الشر والنظم والماضية بيهمَا، وزرياً كل ونقشه وهكذا. فإن كان ألف ليلة وليلة يصور أبدع تصوير الحياة الشعبية في ملأها وفتها وعشتها، فكتاب الإمتاع والمؤانسة يصور حياة الأرستقراطيين أرستقراطية عقلية، كيف يعيشون، وفيما يفكرون، وكلها في شكل قصصي مقسم إلى ليالٍ، وإن كان حظ الخيال في الإمتاع والمؤانسة أقل من حظه في ألف ليلة وليلة».
- (٤) وكثيراً ما أتساءل إن كان اسمه «التوحيدى» لا كنية بل صفة صاغها صاحبها لما يصف بها طبيعة ثقافة الرجل وعمله الذي بدا له أحدنا من ثقافات متضاربة متعددة وساعياً إلى التوفيق بينها و«موحدًا» لها في صيغة عربية.
- (٥) لعل هذه الغرابة أن تتضاعل حين نذكر مدارس ومناهج سميت بأسماء أو أوضاع للجسد الإنساني، من مثل «المشائين» اليونانيين، و«القاعد़ين» عن الجهاد، و«الوقوف» على الأطلال.
- (٦) تصورياً، تخرج المقامة على المجلسية بطرقتين مهمتين، الأولى هي الخروج من الفضاء المغلق إلى الفضاء المفتوح، والثانية هي الخروج من أرستقراطية الفكر إلى ساحة الحياة اليومية والبطل المغامر الذي يكسر حدود عالمه بالحيلة والفطنة وحده النعن والبراعة اللئوية، مجسداً فن الكذبة. ويعنى ما تتم نقلة من الكذبة الأرستقراطية الفكرية، حيث ينال المطلوب بالطلب المتسلل وتقديم المعرفة ثمناً ليس أمراً مالك للسلطة، إلى الكذبة الشعبية المادية حيث ينال المطلوب بالقوة وينتزع البطل الجديد أعناء السلطة مؤقتاً. أما فيما ينال المقامة تخرج على المجلسية باتكار إيقاع جديد لها ويترسّخ لنـة السجع التي تؤصلها في الموروث العربي السابق على الحدث، ولـنة التفتيـق المـعوى والنـهي، والغرابة، وتكتسب بينها المـاذرة فـتنـقل استقلالـاً نـهاـياً.
- وأما العـجائـبية فإـنـها أـجيـاناً تـنـسب إـلـى لـنـفـسـها إـطـارـاً وأـصـولاً مجلـسيـةـ، كـماـ فـيـ كـتـابـ المـعـظـمةـ، لـكـنـهاـ أحـيـاناً آخـرـيـ تـنـقلـ منـ إـطـارـ المـجـلسـ لـتـحـولـ إـلـىـ كـتـابـ حـرـةـ فيـ فـضـاءـ لـأـمـحـدـودـ. وـبـيـنـ نـمـاذـجـ ذـلـكـ نـسـيمـ الصـباـ وـلـمـةـ الـحـلـمـ فـيـ وـحلـيـةـ الـأـولـاءـ لـابـنـ غـامـ المـقـدـسـ، تـلـمـيـدـ اـبنـ عـربـيـ.
- (٧) الاقتباسات الواردة في هذا القسم من كتاب المقطمة مأخوذة من تحقيق خطوطه قمت بإنجازه، وأأمل أن ينشر قريباً.