فـتـنـة الـمـتـخيّـل

II

خطاب الفتنة
ومكائد الاستشراق

محمد لطفي اليوسفي

فتنة المتخيّل

II

خطاب الفتنة
ومكائد الاستشراق

نسخة إلكترونية

مقدمة

إن تناول أنماط الخطاب في الثقافة العربية وكيفيات تضايفها وتصارعها داخل المتون القديمة سواء كانت تلك المتون منتمية إلى ميدان الأدب أو إلى مجال الوعظ أو التاريخ أو السير، إنما يعني التقاط القوانين الكبرى التي تحكّمت بمسار قضية الأجناس الأدبية وكيفيات انتشارها وتوسيعها لمجال عملها وفق نسق بموجبه تتعدّى الأدبيّة النصوص والمتون التي عدّها المنظرون العرب القدامى داخلة في باب الأدب وتندسّ في غيرها من أنماط الخطاب. وهو يعني أيضا مقاربة هذه المتون القديمة مقاربة نصية لتمثّل مقترحاتها الجمالية.

وللتحليل في مثل هذه الحال مضايقه. فمسألة تضايف أنماط الخطاب وتصارعها لا تخصّ بعدا من أبعاد هذه المتون ولا تتعلّق بخاصية من خاصياتها الجمالية أو البنائية، بل تعني النظر فيها من زاوية تاريخيّة وأخرى نصّية. لاسيما أن تسلّل الخطاب الجمالي إلى الخطاب الديني أو إلى الخطاب الأخلاقي واندساس الأدبية في الكتب والمتون التي كثيرا ما اعتبرت خارجة من دائرة الأدب إنما يمثّل في حدّ ذاته حدثا تاريخي. ومعنى كونه تاريخيا أنه يمتلك سيرورة وله أيضا مدى. ولا بدّ من الإحاطة بتلك السيرورة وتمثّل ذلك المدى ولو بالوقوف عند السّمات الكبرى لعمليّة التسلّل تلك ولتاريخها الخاصّ.

للتحليل، في مثل هذه الحال، مضايقه أيضا. فثمّة نوع من التصنيف الصارم للأجناس الأدبية ولأنماط الخطاب نجح العرب القدامى في إرسائه، ووقع تداوله جيلا بعد جيل، فامتلك سلطان البداهة وشرع في العمل، لا باعتباره تصنيفا يستند إلى رؤية العرب القدامى للعالم وموقفهم من المعنى والكلمة وما يطلبونه منها، بل باعتباره من المسلّمات. والراجح أن تبنّي مواقف القدامى والاطمئنان إلى مقرّراتهم كثيرا ما أوقع الخطاب النقدي العربي المعاصر في نوع من الاتّباعيّة المزدوجة. فبدل المغامرة في النصوص ومجاهلها كثيرا ما يقع الاكتفاء باستدعاء تصوّرات بلاغيّة منتزعة من نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية لتطبيقها على النصوص، فتصبح المساءلة وقتها إلحاقا للذّات بقديمها وتصبح القراءة إيهاما بوجود

نوع من التماهي بين الماضي والراهن. أو يقع الاكتفاء بتطبيق بعض المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية على تلك المتون.

وكثيرا ما يتمّ التطبيق بالاستناد إلى أخلاط وأشتات من تصوّرات ألسنيّة أو أسلوبيّة أو سيميائية منتزعة من منابتها قهرا. والحال أن تلبيس المتون العربية القديمة منجزات الأبحاث الغربيّة الحديثة أو مقررات النظرية البلاغيّة القديمة، إنما يمثّل نوعا من التحايل على أسئلة الراهن الثقافي.

لذلك يصبح الحديث عن البنيويّة ومابعدها، والتفكيكيّة وما تلاها، أوعن الانزياح والاستعارات البعيدة والقريبة والمتوسّطة (لمَ لا!!)، حديثا مقصودا لذاته. وهذا توجّه ليس خاليا من الدلالة. فبالاستناد إليه كثيرا ما استمدّت الخطابات النقديّة سطوتها في الراهن الثقافي العربي، وفي ذهن المتلقّي الذي تنشد إبهاره وإيهامه بأنّها واقفة في المقدّمة تشارك الآخر الغربي منجزاته. غير أن تشكّلها على ذلك النحو يظلّ يشير، ولو إيماء، إلى أنها إنما جاءت تكرّس الانتحال الثقافي، فيما هي تواجه أسئلة الراهن الثقافي بالتحايل والمغالطة.

من هنا تستمدّ العديد من الخطابات خطرها. إنها خطابات متعالمة تمضي بالكتابة حتى يتمها وخرابها، وتعمّق غربتها وغربة الواقعِ في حبائلها. بل إنها خطابات مافتئت تعمّق الفجوة بين الواقع والنص، بين الخطاب الجمالي وقضايا الإنسان العربي في هذه اللحظة التاريخيّة التي تشهد انحسار دور المثقّف وانكفاء وعيه بقدراته ومهمّاته التاريخيّة على نحو فاجع. لاسيما أن المفاهيم التي يقع الاكتفاء بها لحظة إنجاز حدث القراءة، تلك المفاهيم كما هي متداولة، إنما تحجب من النصوص أكثر ممّا تكشف. بل إنها كثيرا ما تسهم في حجب أسئلة الراهن الثقافي، وتوقع مروّجيها والمكتفين بها في إنتاج خطاب متعالم، سجين مسبقاته، وسجين مقرّراته، وسجين تحايلاته على الواقع والنص واللحظة التاريخيّة.

لهذا كلّه يظلّ القديم العربي يصرخ في ليل وجودنا. ويظلّ يوهم بأنه يلزم الحياد فيما هو يبادلنا مكرا بمكر وكيدا بكيد. فالقراءة التي تستكتشفه في ضوء مقرّرات العرب القدامى وتصنيفاتهم لا ترى منه إلا ما كان العرب القدامى قد كشفوا عنه لأنه يفي بحاجات وجودهم في لحظتهم التاريخية التي أمعنت في المضي. أما القراءة التي تنظر فيه في ضوء المفاهيم

المنتزعة من المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية فإنها تقوم بحجبه عن طريق تلبيسه أسئلة من ابتداع الثقافات التي ابتنت تلك المفاهيم. ولتلك الثقافات سيرورتها الخاصّة وتاريخها الخاصّ.

وبذلك تتمّ عمليّة تبديل لأسئلة الداخل في ضوء مقرّرات الخارج. إن وجود القديم العربي معنا على الأرض يصبح، في هذه الحال، عامل تغريب واغتراب. لأن مساءلته على هذا النحو تجعله لا يفي بأسئلة الراهن الثقافي العربي ولا يسهم في تجديد أسئلة الثقافة العربية. وذاك جزء من مكره. تلك بعض من مكائده.

لهذا أيضا ستظلّ مساءلة القديم وفق هذه الطريقة توهم بأنها تقرّبه منّا فيما هي تبعده وتقصيه وتحجبه. والحال أن استكشاف الذّاكرة لا يمكن أن يتمّ دون الوقوف على ما يربض في أقاصيها من تشخيصات ورموز ومتخيّلات. لاسيما أن تلك الرموز والتشخيصات والمتخيّلات إنما تمثّل نوعا من الفضاء الذي تتحرّك فيه النصوص القديمة وتنحدر منه. وهي قوانين وثوابت عليها جريان الطاقة الخالقة في الكتابات التي عدّها العرب داخلة في باب الأدب وفي غيرها من المؤلّفات التي بخلوا عليها بتلك الصفة واعتبروها متنزّلة في دائرة الخطاب الديني الأخلاقي. إنها المعبّر للحدود الفاصلة بين أنماط الخطاب. والتقاطها من شأنه أن يدفع بالقراءة على درب إعادة النظر في مفهوم الأدبية وفي فكرة الأجناس الأدبية وكيفيات توالدها وانتشارها، وإعادة النظر في كيفيات قراءة عبقرية الثقافة وكيفيات سفرها وهجرتها وانتقالها من جنس أدبي إلى آخر ومن نمط من أنماط الخطاب إلى غيره.

لقد تمّت قراءة القديم العربي بالاستناد إلى رؤية عقلانية في أغلب الأحيان. وهي رؤية جاءت تواصل، سواء بطريقة واعية أو بطريقة غير قصدية، القراءة العقلانية التي كرّسها المنظّرون العرب القدامى آن تناولهم للنصوص واختلافهم حول حدود القراءة ومستويات التأويل لا سيما فيما يخصّ النصّ القرآني. لم تكن القراءة مجرّد تفسير بريء ينشد الفهم، بل كانت تستند إلى الصراع الاجتماعي السياسي فتغتذي به وتغذّيه. حتى أن الصراع حول النصّ وكيفيات تأوّله قد لوّن جميع ميادين المعرفة في هذه الثقافة بما في ذلك موقف العرب من الكلمة ومن النص الإبداعي ومن قضايا الوجود.

كانت الصراعات الفكرية والسياسية امتدادا للقراءات المتعدّدة وللتأويلات المختلفة التي تمّ في ضوئها تحديد الموقف من النصّ ومن علاقة الأرض بالسماء. إن التفسير، في حدّ ذاته، قراءة. وأنّى للقراءة أن تكون بريئة! دائما تكون القراءة نوعا من التسييج للنص المقروء. لأنها إنما تبحث فيه عما يفي بحاجاتها وحاجات القائم بها. لذلك جاءت قراءة العرب القدامى للنصوص محكومة من الداخل بهاجس الإسهام في ابتناء مدينة العقل المحرّرة من سلطان النزوات والأهواء التي يمكن أن تودي بالمؤمن البسيط الطيّب إلى التهلكة، وتحوّل المدينة الإسلامية الناشئة إلى مدينة جاهلية يسود فيها الهوى وحبّ الشهوات.

ولذلك أيضا تشكّلت نظرية العرب القدامى في الشعرية والأدبيّة في شكل منظومة أفكار ومقولات جاءت تراقب النصوص وتقنّنها وتضبط وظائفها. فتمّ تحديد الشروط التي لا بدّ من توفّرها في النصّ كي يحدم المدينة وناسها وقيمها ويصبح داخلا في باب الأدب. أدّت عملية مراقبة النصوص في ضوء مقرّرات العقل المنذور لمطاردة الهوى إلى نوع من التسييج طال الفهم ومستويات التأويل.

لقد تشكّلت النظرية متنشغلة بالنصّ ومتلقّيه. بل إن الإهتمام بالمتلقّي وكيفيات تقبّله للنصوص قد مثّلت قانونا من القوانين التي أدارت تلك النظرية. إذ المطلوب من المتلقّي أن أن يكون حارسا أمينا للمدينة وقيمها وناسها. وهو لا يمكن أن يتّصف بتلك الصفة إلاّ متى تقبّل النصوص في ضوء مقرّرات تلك النظرية المستندة إلى تصوّرات عقلانية بيّنة.

من هنا تصبح قراءة النصوص القديمة في ضوء مقرّرات النظرية المرافقة لها مزلقا في منتهى الخطورة. لأنها قراءة تمحو التعارض القائم بين النص والنظرية. فالنظرية إنما تمثّل نظاما عقلانيا يستند إلى مقرّرات العقل ويبتني مقولاته ومقرراته من من منظور عقائدي هدفه خدمة المدينة وقيمها. أما النصوص التي تناولتها تلك النظرية فإنها كثيرا ما افتتحت مجراها في رحاب تفلت من قبضة العقل أصلا.

ثمّة في كلّ خطاب عقلاني، محتف بعقلانيته، فجوة تظلّ تنخره من الداخل وتكشف عن قصوره ومحدوديته وتفضح تجنّيه على اللغة وعلى الكلمات. ذلك أن القراءة العقلانيّة لحدث الكتابة إنما تعني النظر في النص وفق منطق لانصّي، منطق وظيفي متعال يمارس على

المنطق الداخلي للكتابة من العنف ما يعصف بطابعها الاشاري ويلغي كثافة رموزها وطرائقها في المواربة والتخفّي والزيغ. ثمّ يشرع، بعد ذلك في إفقارها، أو في تهزئتها وامتهانها واستدراج القارئ لاعتبارها مجرّد خطاب معناه في ظاهر لفظه، أو مجرّد نمط من أنماط الخطاب واضح المعالم بيّن الانتماء. لذلك يقع تصنيف الخطاب إلى خطاب جمالي أو خطاب وعظي أو خطاب أخلاقي. ويتمّ حجب لحظة التحاور التي تنشأ في السرّ بين أنماط الخطاب وتمكّنها من التضايف والتحاور وتبادل الأدوار في ما بينها.

إن العقلانيّة التي تنظر الى العالم باعتباره عقلا وتحسب الذات عقلا علميا، كثيرا ما تحكّمت بالمواقف من القديم العربي ولوّنت أغلب الأطروحات التي قرّرت في شأن المتون القديمة. فوقع النظر فيها من زاوية مظهرها الخارجي. وتمّت قراءتها في ضوء مقرّرات العرب القدامى أنفسهم، وفي ضوء تصنيفاتهم لأنماط الخطاب وتصوّرهم للأدبيّة والشعرية. فأهملت الكتابات التي اعتبرت داخلة في باب الخطاب الديني. أهمل ما عدّ منها أدخل في باب التفسير أو في دائرة الوعظ. لم يقع النظر في ما تحتوي عليه تلك المتون من أدبيّة ومن إبداعيّة تجعلها مسرحا لنوع من الصراع بين الخطاب الجمالي والخطاب الوعظي الإرشادي.

هذه العقلانيّة المظفّرة المحتفية بذاتها ما فتئت توهم بأنها تستكشف القديم العربي في ما هي تحجبه وتمحو الدروب والمسالك التي يمكن أن تضع مرتادها على درب استكشافه وتملّكه. إنها لا تتعامل مع أنماط الخطاب باعتبارها متعدّدة متحرّكة مليئة بالحياة تتضايف وتتقاطع وتتصارع، بل تأخذ الجمع على أنه واحد ومفرد، فتمحو تعدديته واختلافه. والحال أن الخطاب الجماليّ ليس الخطاب الأخلاقي ولا هو الخطاب الديني. لكن تلك الأنماط كثيرا ما تتبادل الأدوار فيما بينها فتتحوّل النصوص إلى محارق في تلاوينها تمارس الخطابات جميعها، الجمالي والديني والأخلاقي، نوعا من الصراع المدوّخ.

هذا الصراع الذي يجري، في السرّ، بين أنماط الخطاب ليس خاصا بكتب الأدب أو كتب السيرة والتاريخ أو كتب الوعظ. إنه قانون متكتّم على نفسه في أفانين السرد في الثقافة العربيّة. سواء كان النصّ في التفسير أو في الوعظ أو في التاريخ. إنه قابع في أغلب المتون العربية القديمة، نصوص المركز ونصوص الهامش، في الشعر وكتب التاريخ، في كتب

الكلام والتصوّف، في كتب اليوميات وكتب السير. بل إنه محتم باللغة عالق بأصقاعها. وهو يضطلع بدور القانون المركزي الذي بواسطته تمكّنت الثقافة العربية التي تعتبر ثقافة الشعر من إنتاج إبدالاتها وبدائلها التي نهضت بالمهمّة الجمالية التي كان الشعر ينهض بها قبل أن يشرع في الانحلال والأفول.

ثمّة سيرورة استبدال ظلّت تتشكّل في السرّ. ففيما كان الشعر يشهد نوعا من الانحسار ويفقد فاعليته في الوجدان الجماعي، فيما كان الشعر يتحوّل إلى صناعة لا تلبّي حاجات الناس الجمالية داخل المدينة الإسلامية الناشئة، كانت الطاقة الخالقة التي عليها جريان الإبداع تمارس نوعا من الهجرة والسفر.

لقد ظلّت تسافر من الشعر إلى غيره من أنماط الخطاب، وتهاجر من المتون التي اعتبرت داخلة في باب الأدب لتندسّ في غيرها من الكتابات التي صنّفت خارج تلك الدّائرة. وفي حين وقع التسليم بأن عبقرية الثقافة العربية قد انكفأت أو عطّلت عندما تحوّل الشعر إلى صناعة كانت تلك العبقرية قد انتقلت وغيّرت من ميادين عملها وإفصاحها عن نفسها. حتى أن المسافة الفاصلة بين الكتب التي جرت العادة بتنزيلها في دائرة الأدب وتلك التي تصنّف داخل دائرة الخطاب الديني أو في باب التاريخ والرحلة والتصوّف تمّحي أو تكاد.

لهذا صارت الكتابات التي صنّفت في دائرة الخطاب الديني وجاءت حريصة على لجم الفتنة ومحاربة الأهواء والنزوات، مخترقة من الداخل بما يجعل منها خطاب فتنة. أو لكأن هذه الخطابات التي حرص أصحابها على خدمة المدينة وإعلاء القيم الجماعية ومحاربة الفتنة والغواية سرعان ما تلقّفتها الفتنة. فظلّت توهم في الظاهر بأنها تمارس المراقبة والتقنين وتضبط حدود الممنوع والمحرّم، فيما هي تتشكّل مخترقة بطابع انشقاقي يكرس فكرة الخروج على الممنوعات والمحرّمات. ثمّة مبدأ جامع ينتظم أنماط الخطاب أسميته مبدأ الجاذبية المعاكسة.

وهو مبدأ تولّد من مسار أنماط الخطاب في الثقافة العربية. بموجبه شهدت أنماط الخطاب تحوّلات تاريخية عديدة. وبموجبه أيضا ظلّت النصوص التي صنّفت في دائرة الأدب تفقد وهجها وأدبيتها وطابعها الانشقاقي. وبالمقابل كانت النصوص التي صنّفت في

دائرة الخطاب الديني والأخلاقي تتخذ منحى انشقاقيا وتخترق من الداخل بتشخيصات ومتخيّلات ورموز تخلع عليها أغلب سمات الخطاب الجمالي. وتمكّنها من تلبية حاجات الناس الجمالية بعد أن فقد الشعر مركزيته وفقد ناره ولهبه.

لذلك حالما يقع النظر في النصوص ذات المنحى الديني أو الأخلاقي الوعظي سرعان ما يتبيّن أن التوجّه الأخلاقي يتلبّس بالكلام لحظة تشكّله ويرسم البعض من امتداداته وتلاوينه. ويعلق بالرؤية التي يصدر عنها منتج الكلام. لكن الخطاب كثيرا ما ينفتح على النزوات والأهواء ويصبح ذا طابع انشقاقي. فيرد الكلام مجسّدا الصراع العاتي المدوّخ بين الرغبات وما يمنعها. ثمّة امتثال لسلطة الممنوع. وثمّة في الآن نفسه امتثال للرغبة. ثمّة انشقاق على العقلنة والتهذيب يتجلّى في استسلام منتج الخطاب لفتنة الكلام وإمعانه في التعجيب والغرابة.

والناظر في العديد من المتون التي اعتبرت داخلة في باب الخطاب الديني يلاحظ أن الفكر الذي يديرها وينتظمها في ما هو يبتنيها إنما هو فكر مأخوذ بالنهايات والأقاصي. وهذا كلّه إنما يمثّل حشدا من مناخات وأقاليم تفلت من قبضة العقل لأنها انما تجسّد ما يستبعده العقل وما تعتبره العقلانيّة مجرّد لغو. العقل ينظر في الكلام من جهة الصدق والكذب. والحال أن أدبيّة النص وشعريته وفاعليته تتأتّى في جانب كبير منها ممّا ينبني عليه القول من تعجيب.

الفصل الأول

خِطابُ الفِتْنَة

للقديم العربي في الراهن الثقافي تغريبة إذن. ولأنماط الخطاب في الثقافة العربية حكايتها. وللحكاية التواءاتها ومفاجآتها. ولا يمكن أن نتمثّل تلك الحكاية إلاّ بمراقبتها وإعادة ترتيبها وهي تنسج فصولها واستكشاف كيفيات هجرة البعد الجمالي وتلقّفه لغيره من أنماط الخطاب. لذلك يكفي أن نعيد النظر في كتب التاريخ وكتب تاريخ الأدب ونقرأ الكيفيّة التي تمّت بها مطاردة القُصّاص[1] وإدانتهم والتشهير بهم، حتى ندرك أن الصراع بين الأدب الرسمي والأدب المهمّش كان عاتيا ضارياً.

ففي حين كان أنصار الأدب الرسمي، شعراء ومفكّرين، يحتمون بالبلاطات والأمراء والسّلاطين، كان منتجو الأدب المهمّش، الأدب المهدور دمه يجوبون المساجد والشوارع ويستبدّون بوجدان الناس. وفي حين كان الأدب الرسمي ينحسر ويتوغّل في عزلة مبيدة، كان الأدب المهمّش يرسم لنفسه دروب انتشاره وتوسّعه على نحو صارم. وتلك طرائق الثقافة في إنتاج إبدالاتها.

لم تكن عمليّة إنتاج الثقافة لإبدالاتها حدثا تمّ في لحظة محدّدة من مسار الثقافة العربيّة. فلقد كان الأدب المهمّش يفتتح مجراه ويستبدّ بالوجدان الجماعي في حركة موازية مع حركة انحسار الأدب الرسمي وانحسار فاعليته ومقدرته على تلبيّة الحاجات الجماليّة. ويمكن أن تعدّ الشّراسة التي واجه بها السلاطين والمثقفون من طبقة الخاصّة هذا الإبداع، نوعا من الوعي المضني بأن ذلك الإبداع الذي تمّ إقصاؤه قد أمعن في حبك ثاراته وأن دولة الأدب الرسمي قد شرعت تفتتح تاريخ انكفائها وأفولها. فلقد وصل الأمر بالسلطان إلى حدّ منع

---

[1] إلفت كمال الروبي، *الموقف من القصّ في تراثنا النقديّ*، القاهرة: مركز البحوث العربيّة للدراسات والتوثيق والنشر، (د.ت). انبنى الكتاب على النظر في موقف النقاد العرب من القصّاص وفنّهم، وفي المادة القصصيّة في علاقتها بالشعر والنثر وعلاقتها بالواقع والقول السردي، لذلك لم يتمّ النظر في كيفيّات خروج القصّاص على قيم المدينة وزعزعتهم لمقرّرات نظريّة العرب القدامى في أدبيّة النصوص.

جلوس القُصّاص بالمساجد وعلى الطرق. والطبري يفتتح كلامه عن الأحداث الجسام التي ميّزت سنة 279 هـ قائلاً: «فمن ذلك، ما كان من أمر السلطان بالنداء بمدينة السلام أن لا يقعد على الطريق ولا في مسجد الجامع قاص.»[2] وهو يحدّثنا، في معرض تدوينه للوقائع والأحداث التي جدّت سنة 284 هـ، فيكتب:[3]

> وفي جمادى الآخرة نودي في المسجد الجامع بنهي الناس عن الاجتماع على قاصّ أو غيره. ومنع القُصّاص وأهل الحلق من القعود... وعملت بذلك نسخ قرئت بالجانبين بمدينة السلام في المحالّ والأرباع والأسواق.

والثابت أن القاصّ لم يكن ينتج فنّه بعيدا عن الصراعات السياسيّة والمذهبيّة، بل كان يتصرّف في فنّه وفق ما به يجعل خطابه منسجما مع مواقفه السياسيّة فيما هو يمعن في التعجيب والإغراب واللّعب. فينتصر مثلا ليزيد قاتل الحسين ويصوّر تلك اللحظة التي ستأتي فيها فاطمة مثقلة بحزن لم يطفأ حتى يوم الدين، وتمثل في حضرة الربّ طالبة القصاص. لكنّ الله يلقّنها درسا في الغفران، فتعفو وتغفر وينجو يزيد من القصاص. والقاصّ، في ذلك كلّه، لا يكتفي بتكريس موقف سياسي مناصر لبني أميّة بل يعمد إلى تجسيد ما نادت به فرقة المشبّهة من قول بمبدأ التشبيه. إنه يقوم بتشخيص الله ويخلع عليه جميع صفات بني البشر. يكتب البيهقي مستنكرا فعال بعض القُصّاص من المشبّهة:[4]

> وذكر الفقيه أبو الأسود أنه كان بطبرستان قاصّ يقصّ من المشبّهة، فقال يوما في قصصه: إن يوم القيامة تجيء فاطمة ومعها قميص الحسين تلتمس القَصَاص من يزيد، فلما يراها الله من بعيد يقول ليزيد: ادخل تحت العرش لا تظفر بك فاطمة، فيدخل ويختبئ، وتتظلّم فاطمة بين يدي الربّ وتبكي، فيقول لها الربّ: يا فاطمة. انظري إلى قدمي به جرح من سهم نمرود وقد عفوت

---

(2) **محمد بن جرير الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، بيروت: مؤسسة عز الدين، الطبعة الثالثة، 1992، ص5/ 346.**

(3) **نفسه، ص359.**

(4) **البيهقي، *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*، ص38.**

عنه فاعفي عن يزيد، فعفت عنه.

إن الهلع الذي يتجلّى في شكل زجر ومنع يعلن عن نفسه لدى المثقّفين من الخاصّة في شكل تبرّؤ وإدانة وتشهير. يكتب ابن قتيبة مستنكرا فعال القُصّاص وما يأتونه من صنائع، معتبرا كلامهم فاسدا مضلاّ: [5]

> القُصّاص على قديم الزمان، فإنهم يميلون وجوه العوام إليهم، ويستدرّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الحديث. ومن شأن العوام القعود عند القاصّ، ما كان حديثه عجيبا، خارجا عن فطر العقول أو كان رقيقا يحزن القلوب ويستغزر العيون.

ومثله يفعل التوحيدي. فترد شهادته طافحة بالإدانة والتشهير، بالتشنيع والتّهزئة والإقذاع. وهو لا يدين هذا الأدب فحسب، بل يحمل على منتجيه ومتقبّليه ويعتبرهم التجسيد الفعلي للخسّة والجهالة. يكتب في *الإمتاع والمؤانسة*: [6]

> التصدّي للعامة خلوقة، وطلب الرّفعة بينهم ضعة، والتشبّه بهم نقيصة، وما تعرّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه ومن علمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم.

هكذا يرسم التوحيدي هلعه ممّن يسمّيهم العامّة. إنهم، في تصوّره، التجسيد الفعلي لما يمكن أن تصل إليه المنزلة البشريّة نفسها من سقوط وتردّ وانحطاط. وهو إنما يتفنّن في رسم هذه الصورة القاتمة ليستدرج المتلقّي إلى التسليم بأن القُصّاص لا يمكن أن يعتبروا أدباء. وما يبتدعونه من حكايات لا يمكن أن يدخل في دائرة الأدب أصلا. فالمتقبّلون الذين يستسيغون حكايات القُصّاص هم من العوام. ويكفي بذلك دليلا على صحّة ما يذهب إليه. لذلك يخلص

---

(5) **ابن قتيبة، *تأويل مختلف الحديث*، صحّحه وضبطه محمد زهري النجار، بيروت: دار الجيل 1973، ص279.**

(6) **أبو حيان التوحيدي، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ت)، ص225/1.**

من تشهيره بالعوام إلى إدانة جمهور المتقبّلين الذين يقفون على القاصّ. فيكتب:[7]

> وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة: إما رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من دماغه؛ وإما رجل عاقل يزدريه لتعرّضه لجهل الجهّال؛ وإما له نسبة إلى الخاصة من وجه وإلى العامّة من وجه، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل.

ثم يعمد إلى التّشهير بالقُصّاص أنفسهم متفنّنا في ذكر ضعتهم وقصورهم وغفلتهم وفقرهم وقعودهم عن طلب الحكمة. يكتب التوحيدي: [8]

> فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطّوائف؛ وحينئذ ينسلخ من مهمّاته النفسيّة ولذاته العقليّة، وينقطع عن الازدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة إما مقتبسا منهم، وإما قابسا لهم. وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلا درهما وإلا دينارا أو ثوبا.

إن القاص، حسب شهادة التوحيدي، لا يكسب من صناعته تلك غير ما يسدّ الرمق (درهم أو دينار أو ثوب). وهذا يعني أن استمراره في القصّ وتمسّكه بصناعته إنما يشير صراحة إلى أن القاصّ نفسه كان يستسلم لفتنة السّرد ويجد في الحكايات التي يتفنّن في ابتداعها ما يلبّي حاجاته الجماليّة. حتى أنه لم يكن يعبأ بأنه لا يجني من فنّه ذاك غير الكفاف. وهو يشير أيضا إلى أن القاصّ كان يجد في إقبال الجمهور على مجلسه واستمتاعهم بفنّه معينا يدفعه إلى الاستمرار. ولم يكن ليهتمّ بأن فنّه لا يدرّ عليه غير ما به يسدّ الرمق ويستر الجسد.

إن شهادة التوحيدي تحمل في تلاوينها، وفي ما تجاهر به من تشنيع وإقذاع أكثر من دلالة. فهي تصدر عن مثقّف تعوّد على حضور مجالس الخاصّة في بلاطات السّلاطين والأمراء لا باعتباره مجرّد نديم أو صاحب، بل باعتباره سلطة معرفيّة. وإذا كان الأمير

---

[7] **أبو حيان التوحيدي، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، ص225/1.**

[8] **نفسه.**

يستمدّ منزلته ومكانته بين الناس من سلطته السياسيّة والدينيّة وهي سلطة قامت على الغلبة والقهر واستخدمت السّيف طريقا في انتزاع إذعان الناس، فإن التوحيدي إنما يستمدّ مكانته ومنزلته من تمرّسه بالمعرفة والحكمة. وسلطته لم تتأسّس بالغلبة والقهر ودم الآخرين.

وهذا يعني أن سلطته أكثر مصداقيّة من سلطة وليّ نعمته نفسه. لأن الأمير يمكن أن يطاح بملكه في كلّ لحظة. أما ما يمتلكه التوحيدي من معرفة وحكمة فهو باق على مرّ السنين. ليس غريبا إذن، أن يحمل التوحيدي على القاصّ ويشهّر به. إن شهادته تصبح أمارة على هلعه من رؤية سلطة موازيّة ما فتئت تستبدّ بوجدان الناس وتوسّع لنفسها جميع أسباب انتشارها وبقائها.

غير أن قراءة شهادة التوحيدي في ضوء شهادات أخرى حفلت بها المتون القديمة سرعان ما تؤكّد أن ما قاله التوحيدي ليس سوى موقف شخصي يكشف هلع قائله، أو هو مجرّد موقف شخصيّ يصوّر حال بعض القُصّاص ممن لم يتقنوا أفانين هذا الفنّ في عصر التوحيدي. يكفي أن نعود إلى المتون وسنجدها تطفح بالإشهاد على واقع آخر يتعارض بالكلّ مع ما ذهب إليه التوحيدي في شهادته.

إن التوحيدي يعمد إلى التكتّم عن هلعه وفزعه مما يجري حوله من أمر القُصّاص وانتشار فنّهم. وهو يداري ذلك الهلع بالشتيمة، بالتحقير، بالإدانة. لكنّ غيره من الكتّاب والمنظّرين يجاهر بذلك. فتحفل الكتب بالإخبار عمّا كان من أمر هؤلاء القُصّاص الذين ملأوا الدنيا قاطبة، وشغلوا الناس أجمعين. وهي أخبار تتعارض بالكلّ مع ما ذهب إليه التوحيدي. يكتب ابن جبير مثلا معبّرا عن ذهوله ممّا يجنيه بعض القُصّاص من عطايا الناس الذين يتسارعون لحضور مجالس القصّ وحلقاته، فيصف ما يهبه الناس للقاص هكذا:[9]

> فمنهم من يطرح الثوب النفيس، ومنهم من يخرج الشقة الغالية من الحرير فيعطيها-وقد أعدّها لذلك- ومنهم من يخلع عمامته فينبذها، ومنهم من يتجرّد عن برده فيلقي به، ومنهم من لا يتّسع حاله لذلك فيسمح بفضلة من الخام،

---

[9] **أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير، *رحلة ابن جبير*، حققه وقدّم له محمد مصطفى زيادة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، القاهرة: دار الكتاب المصري، (د.ت)، ص148.**

ومنهم من يدفع القراضة من الذهب، ومنهم من يمدّ يده بالدّينار والدّينارين إلى غير ذلك. ومن النساء من تطرح خلخالها، وتخرج خاتمها فتلقيه، إلى ما يطول الوصف له من ذلك.

لا يخفي ابن جبير هلعه ممّا رآه وسمعه من قصص في الحلقات التي حضرها بمساجد مكّة نفسها. يكتب معلّقا على المشهد السّابق معتبرا ما جمعه القاصّ مالا حراما: «فاجتمع له من ذلك السّحت المؤلّف كوم عظيم أمامه، فلمّا أرضاه قام وأكمل الخطبة... وانصرف أهل التحصيل باكين على الدين، يائسين من فلاح الدنيا، متحقّقين من أشراط الآخرة، ولله الأمر من قبل ومن بعد.»[10]

إن ابن جبير يجاهر بافتتانه بما شاهده من براعة هؤلاء القُصّاص واستحواذهم على عقول الناس. وهو يخبرنا أن القاصّ لا يكتفي بعرض الوقائع والأحداث، بل يستسلم لفتنة السّرد فيزجّ بنفسه في الحكاية ويعمد إلى مسرحتها. ويأتي من الحركات والأفعال ما به يسحر الألباب ويستبدّ بنفوس متقبّليه ويتلاعب بعواطفهم وانفعالاتهم كيفما شاء. يكتب متحدّثا عن واحد منهم ممن يقصّون القصص و يتوسّعون في الكلام لغاية وعظيّة:[11]

فشاهدنا من أمره عجبا: صعّد بوعظه أنفاس الحاضرين سحبا، وأسال من أدمعهم وابلا سكبا، ثم جعل يردّد في آخر مجلسه أبياتا من النسيب، شوقا زهديّا وطربا، إلى أن غلبته الرقّة فوثب من أعلى منبره والها مكتئبا، لهفان ينادي: ياحسرتا! واحربا! والنادبون يدورون بنحيبهم دور الرّحا، وكلّ منهم بعد من سكرته ما صحا.

فإذا تمّت مقارنة ما ذكره التوحيدي من أمر القُصّاص وفقرهم واكتفائهم بما يسدّ الرّمق، وما ذكره ابن جبير من سعة حالهم وتبدّل أحوالهم من الفقر إلى الثراء، يتبيّن أن فنّ القصّ نفسه قد وسّع من دائرة انتشاره ووسّع من دائرة متقبّليه. لقد تحوّل القاصّ إلى سلطة تفوق سلطة مثقفي البلاط وشعرائه وأدبائه. وابن جبير يحدّثنا أن الخليفة نفسه، الخليفة الذي يذكر

---

[10] **أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير، *رحلة ابن جبير*، ص148.**

[11] **نفسه، ص161.**

الطبري أنه كان في ما مضى من الزمان يمنع القُصّاص من الجلوس في المساجد والشوارع والأسواق، سرعان وقع، بدوره، في دائرة السّحر واستسلم لفتنة السّرد وإغوائه. لكنه لم يجرؤ على مجالسة القُصّاص. فكان أن استدرجهم إلى ساحة قصوره حتى يستمتع بفنّهم دون أن يتورّط في الاختلاط بالعوام من متقبّليهم.

لقد صار الخليفة يستقبل «السّماجة» في قصره وبلغ من استحسانه لفنّهم أنه لم يعد يعبأ بأمنه الخاصّ. فلمّا وقع تحذيره من مخاطر الاختلاط بهم بنى لنفسه مجلساً مشرفاً، منه ينظر إلى السّماجة ويستمتع بفنّهم دون أن يعرّض نفسه لأيّ خطر ممكن أو محتمل. نقرأ في *الدّيارات* للشابشتي:[12]

> ودخل اسحق في يوم نَورُوز[13] على المتوكّل، والسّماجة بين يديه. وعلى المتوكّل ثوب وشْي مُثْقل، وقد ذكر أصحاب السّماجة حتى قرُبوا منه للقْط الدراهم التي تُنثر عليهم، وجذبوا ذيله! فلما رأى اسحق ذلك، ولّى مُغضبا، وهو يقول: «أُفٍّ وتُفٍّ! فما تغني حراستنا المملكة مع هذا التضييع!». ورآه المتوكّل وقد ولّى، فقال: «ويلكم ردّوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا.» فخرج الحجّاب والخدم خلفه، فدخل وهو يُسمع وصيفا وزرافه كلّ مكروه، حتى وصل إلى المتوكّل. فقال: «يا أمير المؤمنين عساك تتوهّم أن هذا المُلك ليس له من الأعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس في مجلس يبتذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب تجذّبوا ذيلك، وكل واحد منهم متنكّر بصورة منكرة، فما يُؤمَن أن يكون فيهم عدوّ قد احتسب نفسه ديانة وله نيّة فاسدة وطويّة رديّة، فيثب بك! فمتى كان يستقال هذا، ولو أخليت الأرض منهم؟». فقال: «يا أبا الحسن، لا تغضب! فو الله لا تراني على مثلها أبدا». وبُني للمتوكّل بعد ذلك مجلس مشرف ينظر منه إلى السّماجة.

---

[12] الشابشتي، *الديارات*، تحقيق كوركيس عوّاد، بغداد: منشورات مكتبة المثنّى مطبعة المعارف، الطبعة الثانية، 1966، ص39-40.

[13] النوروز، ويقال فيه النيروز من أهمّ الأعياد عند الفرس. وهو أول يوم من السنة الشمسيّة عند الفرس، الموافق لـ21 آذار/مارس.

والثابت أن تسمية أصحاب هذا الفنّ التمثيلي الإيمائي بأصحاب السّماجة لم تتولّد عن كونهم كانوا يؤدّون أدوارا مضحكة عند محاكاتهم للناس، فالتسمية في حدّ ذاتها طافحة بموقف المثقّفين من العوام أصحاب هذا الفنّ الإيمائي الذي ما فتئ يوسّع من دائرة انتشاره حتى اجتاح دار الخلافة. يذكر ابن جبير أن الخليفة الذي كان في ما مضى من الزمان لا يجالس إلا الخاصّة ولا يسمح لحريمه بحضور مجالسه، صار أكثر إيثارا لحريمه وأقلّ غيرة على نسائه وذويه فأشركهم في الاستمتاع بفنّ القُصّاص الجوّالين.[14]

وما يذكره ابن جبير يشير صراحة إلى أن لهلع التوحيدي جميع مبرّراته. إن البلاط نفسه، البلاط الذي مثّل ملاذ الخاصّة، وقبلة الشعراء والمفكّرين والنخب المثقّفة بأسرها وقع، هو الآخر، في دائرة الافتتان. بل إن ما يورده ابن جبير يؤكّد أن ليس البلاط وحده هو الذي وقع في دائرة السحر، بل دار الخلافة بساكنيها. وآن للأدب الرسمي أن يفتتح صفحة جديدة في تاريخ عزلته وانكفائه. يكتب ابن جبير مخبرا عن مجلس بعض القُصّاص الجوّالين:[15]

> ثم شاهدنا مجلسا ثانيا له، بكرة يوم الخميس الحادي عشر لصفر، بباب بدر، في ساحة قصور الخليفة، ومناظره مشرفة عليه. وهذا الموضع المذكور، هو من حرم الخليفة، وخصّ بالوصول إليه والتكلّم فيه، ليسمعه من تلك المناظر الخليفة ووالدته ومن حضر من الحرَم. ويفتح الباب للعامّة، فيدخلون إلى ذلك الموضع، وقد بسط بالحصر، وجلوسه بهذا الموضع كل يوم خميس.

لا يعني هذا طبعا أن ما يورده ابن جبير من شأن دار الخلافة مع القاصّ وافتتانها بفنّه يمكن أن يعتبر أمارة على أن الخليفة يمكن أن يكون من المغامرين الجهلة الذين سنحت الظروف بوصولهم إلى سدّة الخلافة صدفة لذلك ظلّ أقرب إلى العامّة من جهة وعيه الجماليّ ومعرفته بفنون الأدب والفكر، بل يعني أن القاصّ تمكّن من زعزعة سنن المدينة وقلب شرائعها وتمكّن من استدراج الخاصّة إلى دائرته. فالعلماء أنفسهم قد وقعوا في دائرة السحر. ووصل الأمر بالبعض منهم إلى الاستهانة بالدروس التي كان يلقيها على طلبته والاستهانة

---

[14] **ابن جبير، ص161.**

[15] **نفسه، ص160.**

بالطلبة أنفسهم. حتى أنهم إذا أقبلوا على درسه ولم يجدوه فتّشوا عنه في مجالس القُصّاص وحلقاتهم فوجدوه هناك مفتونا. يكتب ابن الأثير في نبرة تجمع إلى الاستنكار الحيرة والاندهاش والفزع:[16]

> وبلغني عن الشيخ أبي محمد بن عبد الله بن أحمد المعروف بابن الخشّاب البغدادي، وكان إماما في علم العربيّة وغيره، فقيل إنه كان كثيرا ما يقف على حلق القُصّاص والمشعبذين فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك، فليمَ على ذلك، وقيل له: أنت إمام الناس في العلم، وما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة؟ فقال: لو علمتم ما أعلم لما لمتم. ولطالما استفدت من هؤلاء الجهّال فوائد كثيرة، تجري في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة، ولو أردت أنا أو غيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك. ولاشكّ أن هذا الرجل رأى ما رأيته ونظر إلى ما نظرت إليه.

إن نبرة الشيخ البغدادي، الإمام في علم اللغة وغيره، طافحة بشجن لا يطفأ. هل أيقن الشيخ العارف بالعربيّة وعلومها وآدابها أن ما يظنّه الناس مجرد تفنّن في القصّ وألوانه وأشكاله، هو في الواقع لحظة تحوّل في منتهى الخطورة بموجبها ستنتقل الرياسة والريادة من الأدب الرّسمي الذي كان يدرّسه لطلاّبه إلى هذا اللون الجديد الذي استبدّ بوجدان الناس وبوجدانه أيضا. فالبغدادي، العالم الفضل الجليل، ما كان ليستهتر بأمر دروسه ويقاطع طلاّبه لولا يقينه بأن ما أفنى العمر في تحصيله من علوم العربيّة وآدابها خليق بأن يهجر إذا قورن بهذا الفنّ الذي عمّر الشوارع والأسواق والأرباض واجتاح دار الخلافة نفسها.

هل كان الشيخ العالم على وعي بأن الثقافة العربيّة قد شرعت في إنتاج إبدالاتها أم أن الشيخ، المنتمي بحكم علمه وفضله وحكمته إلى طبقة الخاصّة، كان يحدس أن الأدب الرسميّ قد قُنّن وضبطت قواعده وسننه على مرّ السنين، فعجز عن التطوّر وصار أغلبه مجرّد صنعة. وتوغّل، نتيجة اتّباعيّته ومحافظته على السّنن، في عزلة مهلكة مبيدة وافتتح تاريخ

---

[16] **ابن الأثير، ضياء الدين. *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1962،، ص127/1.**

انكفائه.

لقد هجر الشيخ حلقة الدرس. وفي ذلك تسليم مضمر بأنه يائس تماما من جدوى هذا الدّرس الذي يكتفي بتعليم الطلاّب ما كان من أمر الأدب ورموزه في الثقافة العربيّة. وما نزوله إلى السّاحات العامّة بحثا عن حلقات القُصّاص إلا التّعبير الواضح عن عنف هذا اليأس. هل كان الشيخ يدرك، ولو على سبيل الحدس، أن الأدب العربي في حاجة إلى تجديد ناره ولهبه حتى يستردّ مكانته في وجدان الناس؟ والسّبيل المؤدّية إلى انتشال الأدب الرّسمي ممّا تردّى فيه من عزلة، هي تلك السبيل التي كانت تجتذب الشيخ البغدادي نفسه فيسلكها كلّ يوم ليقعد إلى القُصّاص ويتعلّم منهم ما لم تمدّه به علوم العربيّة وآدابها التي تمرّس بها وحذقها.

إن الشيخ العالم الفضل يُسأل في استنكار واضح لماذا يرضى لنفسه أن «يقف تلك المواقف الرّذيلة؟» فيجاهر، في نبرة فيها من التأسّي على الذّات وعلى ما آل إليه حال الأدب الشيء الكثير، بأنه جاء ينشد التعلّم. لقد جاء يطلب ما لم يعد يعثر عليه في العلوم والآداب التي حذقها وتبحّر فيها. وهو يفصح عن ذلك مشيرا إلى أنه إنما هجر حلقة الدرس وأتى مجالس القُصّاص ليستفيد ويستكمل تحصيله. ويلحّ، في الآن نفسه، على أن الذي اجتذبه وفتنه وأقعده عن درسه هو «ما يجري في هذيان القُصّاص من معان غريبة لطيفة.»

وهذا يعني أن المعاني التي عليها جريان الأدب الرسمي، شعرا ونثرا، صارت أدخل في عداد المألوف والمكرور والمعاد. ولا بدّ أن يكون الشيخ البغدادي على وعي بعلوّ قدره ورفعة منزلته في المجتمع. لابدّ أن يكون على وعي أيضا أن ارتياد حلقات القُصّاص والاختلاط بالعوام المتحلّقين من حولهم سلوك مشين لا يليق بأمثاله من العلماء. وهو إنما خلع وقاره وأتى ما أتاه إيمانا منه بأن ما يبتني أدبيّة الكلام ويمدّه بناره ولهبه وقدرته على التأثير في النفوس إنما هو ما ذهب ينشده عند القُصّاص ولم يعد يعثر عليه في الأدب الرسمي الذي ألمّ بدقائقه، أعني ما سمّاه «المعاني الغريبة اللطيفة».

لقد كان الشيخ على يقين من أن المعاني الأليفة والمكرورة والمعادة هي التي مافتئت تمضي بالأدب، شعرا ونثرا، إلى تلفه. وما تحفل به خطابات هؤلاء القُصّاص «الجهّال» من

«معان غريبة» هي التي مافتئت تمدّ فنّهم بناره وتؤمّن انتشاره واستحواذه على الوجدان الجماعيّ.

إن الشيخ البغدادي العارف باللّغة العربيّة ومعاني ألفاظها لا يمكن أن يستخدم الكلمات كما اتّفق. وهو يلحّ على أن ما ينتجه هؤلاء القُصّاص هو جنس من القول أدخل في باب الهذيان. والهذيان حال تفلت من قبضة العقل وسطوته وسلطانه. نقرأ في *لسان العرب* مادّة «هَذَيَ»: «الهذيان: كلام غير معقول مثل المبرسَم والمعتوه.» ونعْت الشيخ البغدادي لفنّ القُصّاص بكونه أدخل في باب الهذيان يشير صراحة إلى أن هذا الخطاب يتحرّك خارج دائرة العقل الذي يلجم النزوات ويعقل الأهواء والرغبات. إنه خطاب فتنة. وخروج القول إلى دائرة الفتنة هو بالضبط، ما ظلّ المنظّرون العرب، طيلة أحقاب، ينهون عنه ويحذّرون من مهالكه ويعتبرونه خطرا على المدينة وناسها وقيمها.

لقد ولّى الزمان الذي أدلى فيه التوحيدي بشهادة تدين القُصّاص وتعتبر فنّهم مجرّد لغو لا يستسيغه إلا الجهّال والبله. ولا بدّ أن يكون القاصّ قد نجح في تطوير فنّه والافتنان فيه افتنانا أوقع السلاطين والعلماء في دائرة السحر. واستطاع أن يضمن لهذا الفنّ الاستمرار والبقاء رغم معاداة أغلب مثقّفي الخاصة. يحدّث البديري في *حوادث دمشق اليوميّة* عن المكانة التي حظي بها القُصّاص في القرن الثامن عشر. فيعلي من شأن سليمان بن الحشيش الحكواتي ويورد تاريخ وفاته متأسّيا عليه غاية التأسّي فيكتب:

> وفي نهار السبت منتصف ذي الحجّة، توفي والدنا وأستاذنا ومربّينا سليمان بن الحشيش الحكواتي رحمه الله. كان فريد عصره ووحيدا في أوانه. وكان يحكي سيرة الظاهر وعنترة وسيف، ونوادر غريبة عن التركي والعربي، ومع ذلك فهو أمي لا يقرأ ولا يكتب. وكان أشقر أبرص شديد البياض، إلا أنه بحر خضم لا يخاض، رحمه الله.»[17]

إنّ ما يورده البديري يشير صراحة إلى أن القُصّاص سيمعنون في تطوير فنهم وينالون

---

[17] **أحمد البديري الحلاق، *حوادث دمشق اليوميّة 1154-1175 هـ/1741-1762م*، نقّحها الشيخ محمد سعيد القاسمي، حقّقها ونشرها أحمد عزّت عبد الكريم، القاهرة: مطبوعات الجمعية المصريّة للدراسات التاريخيّة، 1959، ص34.**

الحظوة والمكانة في المجتمع. يكفي هنا أن نقارن بين منزلة القاص ومنزلة الشاعر في القرن الثامن عشر، حتى ندرك ما آل إليه أمر القُصّاص وفنّهم من تطوّر واستمرار. ففي حين يحدّث الشعراء الذين عاشوا في هذه المرحلة من أمثال الكيواني الدمشقي وابن النحاس الحلبي عن هوان الشعر والشاعر وتعطّل عمليّة الإبلاغ ووقوع الشاعر في عزلة مهلكة كما أوضحت، ترتسم صورة القاصّ في *حوادث دمشق اليوميّة* محاطة بهالة تكشف مدى إقبال الناس على فنّه. حتى أن البديري نفسه يعتبر الشيخ سليمان الحكواتي أستاذا ومعلّما وأبا روحيّا.

من هنا يتبيّن أن القطيعة بين أدب الخاصّة ومنتجيه والأدب المهمّش ومبتدعيه لم تتحقّق في لحظة محدّدة من مسار الثقافة العربيّة بل هي حدث له تاريخه. وله سيرورته. وهي ليست ناتجة عن التّغاير بين النمطين على مستوى اللغة ومدى فصاحتها. إنها قطيعة تطال الموقف من المعنى وكيفيّات إنتاجه وتطال مفهوم الأدب ووظيفته وعلاقته بالمتخيّل الجماعيّ والوجدان الجماعيّ.

يكفي هنا أن نتملّى المآخذ التي ذكرها مؤرّخو الأدب وتلك التي أوردها الفقهاء في ما يخصّ نتاج القُصّاص، وسندرك أن التوتّر الذي حكم علاقة الأدب الرّسمي بالأدب المهمّش إنما يرجع إلى أن القطيعة بينهما كانت صارمة.

ففي حين حرص الأدب الرّسمي على الالتزام بقيم المجموعة والامتثال لمقرّرات نظريّة العرب القدامى في الشعرية والأدبيّة والتزم بموقفها من المعنى وكيفيّات إنتاجه فمدح الخصال الممدوحة وذمّ الخصال المطلوب ذمّها والتنفير منها كما أوضحت، سيتحرّك الأدب المهمّش خارج هذه الرّحاب. ذلك أن القاصّ لا يلتقط المعاني الملقاة على قارعة الطريق ويجوّدها. وهو لا يكتفي بإعادة صياغة المعاني المتعارفة التي عليها جريان المدح والهجاء، بل يستسلم لفتنة السّرد ويتوسّع في الكلام وفق ما به ينفتح الخطاب على الغريب ويستدرج المجهول والمبتدع. وبذلك لا تكون الألفاظ خدما للمعاني. وتكفّ الكلمات عن كونها مجرّد أوعيّة مدارها ومحصّل أمرها التقاط المعاني المتعارفة وإعادة صياغتها وفق نسق يضمن للكلام الجدّة على مستوى ما يبتنيه من صور ومجازات ومحسّنات. إن الكلمات هي التي تبتني المعنى. وهي التي تتوسّع فيه فيما هي تنهض والحكاية تتشكّل وتكون.

يذكر ابن قتيبة مثلا، في معرض حديثه عن القُصّاص وطرائقهم في التوسّع في الكلام، أنهم كانوا يمعنون في التّعجيب ويتفنّنون في ابتداع الحكايات التي تتعارض بالكلّ مع مقرّرات العقل والمنطق. يكتب مستنكرا فعالهم، مستفظعا طرائقهم في التّخييل، مشيرا إلى أن القاصّ إذا ذكر آدم توسّع في الكلام فقال: «كان رأسه يبلغ السّحاب أو السماء ويحاكيها، فاعتراه لذلك الصّلع، ولما هبط إلى الأرض بكى الجنّة، حتى بلغت دموعه البحر، وجرت فيها السفن.»[18] أما إذا حكى عن داود فإنه يقول: «سجد لله تعالى أربعين ليلة وبكى حتى نبت العشب بدموع عينيه، ثم زفر زفرة، هاج لها ذلك النّبات.» [19] و«يذكر عصا موسى عليه السلام فيقول: كان نابها كنخلة سحوق وعينها كالبرق الخاطف، وعرفها كذا.»[20]

لذلك يعمد ابن قتيبة إلى التشنيع على القُصّاص، ويعدّ كلامهم فاسدا مضلاّ مثل كلام الزّنادقة والكلام الذي توارثه الناس وتناقلوه من الجاهليّة. فالزنادقة، في نظره، إنما يحتالون على الإسلام ينشدون «تهجينه بدسّ الأحاديث المستشنعة.»[21] أما القصّاص فإنهم «يُميلون وجوه العوام إليهم ويستدرّون ما عندهم، بالمناكير، والغريب، والأكاذيب من الأحاديث.»[22] وهم، في رأيه، لا يختلفون عن أولئك الذين يحدّثون بـ«أخبار متقادمة كان الناس في الجاهليّة يروونها، تشبه أحاديث الخرافة، كقولهم:[23]

> إن الضبّ كان يهوديّا عاقا فمسخه الله تعالى ضبّا، ولذلك قال الناس «أعقّ من ضبّ»... وكقولهم في الهدهد إن أمه ماتت فدفنها في رأسه فلذلك أنتنت رائحته... وكقولهم في الديك والغراب، إنهما كانا متنادمين، فلما نفذ شرابهما، رهن الغراب الدّيكَ عند الخمّار، ومضى لم يرجع إليه، وبقي الديك عند

---

(18) **ابن قتيبة، *تأويل مختلف الحديث*، ص281.**

(19) **نفسه.**

(20) **نفسه، ص281- 282.**

(21) **نفسه، ص279.**

(22) **نفسه.**

(23) **نفسه، ص284- 285.**

الخمار حارسا... وكقولهم في السنّور إنه عطسة الأسد، وفي الخنزير إنه عطسة الفيل، وفي الإربانة أنها خيّاطة كانت تسرق الخيوط، فمسخت.

يشير ابن قتيبة إلى أن ما يسمّيه «الإفراط» هو الذي يمدّ كلام القاصّ بفاعليّته ومقدرته على التأثير في النفوس. يكتب: «وكلّما كان هذا أكثر، كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدي بالعطاء إليه أسرع.»[24] وهذا يعني أن ابن قتيبة ينظر في خطاب القصّاص نظرا عقليّا متعاليا على منطق الحكي. والحال أن الحكاية إنما تقرأ بالرحيل في فضاءاتها لأنها إنما تنجز في فعل القصّ وبه. والقراءة العقليّة تخلّ بمبدأ هامّ عليه جريان فعل القصّ نفسه أعني مبدأ رفع عدم التصديق. لاسيّما أن حكايات القُصّاص كانت تتعمّد الإفلات من سلطة العقل وتنهض على الخداع والمواربة واللّعب مجسّدة بذلك ما تمتلكه الطّاقة المبدعة نفسها من مقدرة على الزّيغ والمخاتلة.

وهي إنما تستمدّ إبداعيّتها من كونها تفتتح مجراها بعيدا عن دائرة العقل وأسيجته ومقرّراته. ولو التزمت بما يقرّه العقل لما تمكّنت من إغواء عالم حكيم فضل مثل الشيخ البغدادي. والمتون القديمة تشير إلى أن خطاب القُصّاص كان يتعمّد التّعجيب والغرابة ويثير في النفس أهواءها ومكبوتاتها. إنه خطاب فتنة يستدرج منتجه ومتقبّله أيضا إلى الخروج على الممنوعات والمحرّمات. ولم يكن هذا الخطر الذي يتهدّد المدينة وناسها وقيمها ليخفى على إمام مثل ابن الجوزي نذر حياته وكتاباته لمجاهدة المكّار الأمهر إبليس الذي يتّخذ من الأهواء والرغائب شراكا بها يصطاد بني البشر.

فلقد عمد ابن الجوزي في كتابه *ذمّ الهوى* إلى الإلحاح على أن الهوى إنما سمّي هكذا لأنه «يهوي بصاحبه.» [25] وذهب في *تلبيس إبليس* إلى أن القُصّاص ومتقبّليهم من «الجهال.»[26] وجزم بأن القُصّاص كانوا على وعي تامّ بأن فنّهم يضرم في النفوس كلّ أنواع النّزوعات والأهواء والشّهوات التي تمهّد طريق الإنسان إلى جهنّم. ذلك أن الجنّة، في

---

[24] **ابن قتيبة، *تأويل مختلف الحديث*، ص280.**

[25] **ابن الجوزي، *ذم الهوى*، صحّحه وضبطه أحمد عبد السلام رضا، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1993، ص18.**

[26] **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، تحقيق وتعليق، السيّد الجميلي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1995. ص151.**

نظر ابن الجوزي، قد «حفّت بالمكاره». أما الجحيم فقد «حفّت بالشهوات.»[27] وليس ثمّة في الأرض كلّها مطيّة أسرع من الهوى تعجّل بممتطيها على طريق الهبوط إلى الجحيم.

يكتب ابن الجوزي جازما: «وأسرع المطايا إلى النار حبّ الشهوات، فمن استوى على متن شهوة من الشهوات أسرع به القوْدُ إلى ما يكره.»[28] بل إن الهوى، في نظر هذا الفقيه الذي آلى على نفسه أن يحارب إبليس وأتباعه من بني البشر، هو الذي يخرج بحامله من دائرة الإنس فيشهد نوعا من المسخ ويتحوّل إلى شيطان رجيم بملامح بشريّة. يكتب:[29]

> أصل غلبة الهوى مقاربة الشهوات، فإذا غلب الهوى أظلم القلب، وإذا أظلم القلب ضاق الصدر، وإذا ضاق الصدر ساء الخلق، وإذا ساء الخلق أبغضه الخلْق، وإذا أبغضه الخلْق أبغضهم، وإذا أبغضهم جفاهم، وإذا جفاهم صار شيطانا رجيما.

إن كلام القُصّاص يتعارض تعارضا كلّيا مع مفهوم الكلمة الطيّبة التي نادى بها الدّين الجديد.[30] وليس القاصّ مجرّد مبتدع حكايات تعتمد على التّعجيب و«الإفراط» فحسب. إنه زارع فتنة. وهو مضرم نار الأهواء والشهوات. ونار الأهواء والشهوات لا يمكن أن تطفأ ولا هي تهدأ لأنها حبائل إبليس وشراكه. وإبليس نفسه يعترف بذلك. فممّا يروى عنه أن بعض الأنبياء سأله: «بأيّ شيء تغلب ابن آدم؟ قال: آخذه عند الغضب وعند الهوى.»[31]

لذلك كان من الطبيعيّ أن يخلص رجل دين مثل ابن الجوزي إلى أن القاصّ من جند المكّار. أما القصص الذي يبتدعه القُصّاص وينوّعون الكلام فيه فإنه لا يمكن أن يكون إلاّ

---

(27) **ابن الجوزي، *ذم الهوى*، ص22.**

(28) **نفسه، ص29.**

(29) **نفسه، ص31.**

(30) **سورة إبراهيم، الآية 24-25: {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ* تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ}.**

(31) **القاضي بدر الدين الحنفي، *أكام المرجان في عجائب وغرائب الجان*، بيروت: المكتبة العصرية، 1988، الباب الحادي والتسعون «في بيان ما يستعين به الشيطان على فتنة ابن آدم»، ص209.**

حيلا من حيل المكّار إبليس، وأحابيل من حبك زارع الفتنة. لاسيّما أن القصّاص يتقوّلون على الشريعة نفسها. ويتزيّدون على الأنبياء. ويختارون من القصص القرآني ما يسمح بالتوسّع في إثارة الشهوات وإيقاظ الأهواء. وأكثر كلامهم إنما هو في العشق وفي زليخا ويوسف وحكايته مع امرأة العزيز. يكتب ابن الجوزي جازما:[32]

> قال المصنّف: كان الوعّاظ في قديم الزمان علماء فقهاء. وقد حضر مجلس عبيد بن عمير عبد الله بن عمر رضي الله عنه. وكان عمر بن عبد العزيز يحضر مجلس القاصّ. ثم خسّت هذه الصناعة فتعرّض لها الجهّال فبعد عن الحضور وعندهم المميزون من الناس وتعلّق بهم العوام والنساء فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة وتنوّعت البدع في هذا الفنّ.

ويعمد ابن الجوزي إلى ذكر أصناف القصّاص ملحّا على أن إبليس قد لبّس عليهم جميعا وتكلّم على ألسنتهم. يكتب:[33]

> إن قوما منهم كانوا يضعون أحاديث الترغيب والترهيب ولبّس عليهم إبليس: بأننا نقصد حثّ الناس على الخير وكفّهم عن الشرّ. وهذا افتيات منهم على الشريعة لأنها عندهم على هذا الفعل ناقصة تحتاج تتمّة ثم نسوا قوله عزّوجلّ: «من كذب عليّ متعمّدا فليتبوّأ مقعده في النار»... فتراهم ينشدون الأشعار الرّائقة الغزليّة في العشق... ومنهم من يتحرّك الحركات التي يوقع بها على قراءة الألحان. والألحان التي قد أخرجوها اليوم مشابهة للغناء فهي إلى التحريم أقرب منها إلى الكراهة. والقارئ يطرب والقاصّ ينشد الغزل مع تصفيق بيديه وإيقاع برجليه فتشبه السكر. ويوجب ذلك تحريك الطباع وتهييج النفوس وصياح الرجال والنساء وتمزيق الثياب لما في النفوس من دفائن الهوى. ثم يخرجون فيقولون كان المجلس طيّبا ويشيرون بالطيبة إلى ما لا يجوز... ومنهم من يتكلّم بالطّامات والشّطح الخارج عن الشرع ويستشهد

---

[32] **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص151.**

[33] **نفسه، ص151-153.**

بأشعار العشق وغرضه أن يكثر في مجلسه الصياح ولو على كلام فاسد... وكم منهم من يزوّق عبارة لا معنى تحتها وأكثر كلامهم اليوم في موسى والجبل وزليخا ويوسف ولا يكادون يذكرون الفرائض ولا ينهون عن ذنب فمتى يرجع صاحب الزّنا ومستعمل الرّبا وتعرف المرأة حقّ زوجها وتحفظ صلاتها... ومنهم من يتكلّم في الرّجاء والطمع من غير أن يمزج ذلك بما يوجب الخوف والحذر فيزيد الناس جرأة على المعاصي. ثم يقوي ما ذكر بميله إلى الدنيا من المراكب الفاهرة والملابس الفاخرة فيفسد القلوب بقوله وفعله. ومن القُصّاص من يخلط في مجلسه الرجال والنساء وترى النساء يكثرن الصياح وجْدا على زعمهنّ فلا ينكر ذلك عليهن جمعا للقلوب عليه.

إن اختلاط النساء بالرّجال وتحلّقهم حول القُصّاص يعدّ في حدّ ذاته خطيئة لا تغتفر. فلا يمكن لإمام يدرك، تمام الإدراك، أن النساء هنّ حبائل إبليس أن لا يستفظع هذا الصّنيع ويعتبره دليلا آخر على أن القُصّاص من جند المكّار. وهم إنما يقبلون النساء في حلقاتهم ومجالسهم لأن النساء أيضا من جند المكّار. فهنّ سهامه والمؤتمنات على أسراره. وهنّ رسله يرسلهن في قضاء حاجاته. يكفي هنا أن نتملّى صورة المرأة في العديد من كتب الفقه والوعظ، وتلك التي صنّفت لفضح الجان والشياطين وكشف حيلهم وأحابيلهم، وسندرك أن التّوازي بين المرأة والشيطان إنما يمثّل ثابتا من الثّوابت التي عليها جريان المتخيّل الدّيني.

فقديماً قبل ميلاد الزمان نجح المكّار في استدراج حوّاء إلى خراب آدم وشقاء بني البشر. لذلك كثيرا ما تنوّع كتب الفقه والوعظ على هذا الثابت وتتفنّن في تفصيله. نقرأ مثلا:[34]

حدّثنا محمد ابن إدريس حدّثنا أحمد بن يونس حدّثنا حسين ابن صالح قال: سمعت أن الشيطان قال للمرأة: أنت نصف جندي، وأنت سهمي الذي أرمي به فلا أخطئ، وأنت موضع سرّي، وأنت رسول حاجتي.

---

(34) **القاضي بدر الدين الحنفي، *أكام المرجان في عجائب وغرائب الجان*، الباب الحادي والتسعون «في بيان ما يستعين به الشيطان على فتنة بني آدم»، ص207.**

إن «النساء حبالة الشّيطان.»[35] وهنّ «مصائده.»[36] حتى أن أهواء النفس وصفاتها المذمومة كثيرا ما تتجسّد للمؤمن الطيّب في صور نساء يحاولن إغواءه واستدراجه إلى مهاوي الهلاك.[37] عديدة هي كتب الوعظ التي تكرّس هذا التصوّر الذّكوري وتحتفي به ملحّة على أن بوّابات الجحيم ستكون مفتوحة على مصراعيها قدّام النساء يوم الدّين.[38] وابن الجوزي إنما استفظع هذا الاختلاط بين الرجال والنساء لأنه على دراية بأمر النساء وعلاقتهنّ السرّية بزعيم الغواية والفتنة ومضرم نيران الهوى. لذلك شهّر بالقُصّاص وأدان

---

(35) القاضي بدر الدين الحنفي، *أكام المرجان في عجائب وغرائب الجان*، ص207.

(36) نفسه، ص208. هذا الخطاب الذكوري المزدهي بنفسه، سيجتاح *ذم الهوى* فيعقد الشيخ ابن الجوزي بابا كاملا للتحذير من فتنة النساء، ص127- 142. وسيحفل هذا الباب بالأحاديث والحكايات التي تدين المرأة وتحذّر من فتنتها. من ذلك مثلا قول النبيّ: «ما تركت بعدي فتنة أضرّ على الرجال من النساء.» ص127. وقوله: «إن الدنيا حلوة خضرة، وإن الله عز وجل مستخلفكم فيها لينظر كيف تعملون، فاتّقوا الدنيا واتّقوا النساء، وإن أوّل فتنة بني إسرائيل كانت النساء.» ص128. وقوله: «إن أخوف ما أخاف على أمتي النساء والخمر.»
ثمة العديد من الحكايات التي تكرّس هذا الخطاب الذّكوري المزدهي بنفسه. من ذلك مثلا أن الملائكة أنفسهم، على عصمتهم وتعاليهم وتعفّفهم من كل دنس، حين رأوا فتنة المرأة تهالكوا عليها تهالكا. يكتب ابن الجوزي ص130: «لما كثر بنو آدم، وعصوا، دعت عليهم الملائكة، والسماء، والأرضُ، والجبال: ربّنا أهلكهم. فأوحى الله عزوجل إلى الملائكة: إني لو أنزلتُ الشهوة والشيطان منكم بمنزلة بني آدم لفعلتم مثل ما يفعلون، فحدّثوا أنفسهم أنهم لو ابتلُوا اعتصموا، فأوحى الله عزوجل إليهم أن اختاروا من أفاضلكم ملكين، فاختاروا هاروت وماروت، وأهبطا إلى الأرض حكمين، وأهبطت الزهرة إليهما في صورة امرأة، فواقعا الخطيئة، وكانت الملائكة يستغفرون للذين آمنوا، فلمّا واقعا الخطيئة استغفروا لمن في الأرض.»

(37) يحتلّ هذا التصوّر حيّزا هاما في الكتب التي عنيت بالتأريخ للمشايخ والأولياء أصحاب الكرامات، من ذلك مثلا ما يورده العيدروسي عن «العارف بالله أبا مذحج الحضرمي أنه قال: «وظهر لي إبليس فصارعني فصرعته بمعونة الله وسلبته سلاحه وأسرته فاستطاع لي، وانقاد بإذن الله تعالى. قال وظهرت لي صفات النفس المذمومة في صور نساء فذبحتهنّ بمعونة الله تعالى.» عبد القادر العيدروسي، *النور السافر عن أخبار القرن العاشر*، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985،ص 420.

(38) يلحّ ابن قيم الجوزيّة في *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح* على أن النساء هن «أقلّ أهل الجنّة وأكثر أهل النار». ويورد العديد من الأحاديث التي تكرّس هذا التصوّر. نقرأ مثلا: «وفي الصحيح من حديث ابن عمر عن رسول اللهj قال: «يا معشر النساء تصدّقن وأكثرن الاستغفار فإنّي رأيتكنّ أكثر أهل النار فقالت امرأة منهن: وما لنا يا رسول الله أكثر أهل النار؟ قال: تكثرن اللعن وتكفرن العشير، ما رأيت من ناقصات عقل ودين أغلب لذي لبّ منكنّ، قالت: يا رسول الله وما نقصان العقل والدّين؟ قال: أمّا نقصان العقل فشهادة امرأتين تعدل بشهادة رجل، فهذا نقصان العقل، وتمكث الأيّام لا تصلّي وتفطر فهذا نقصان الدين.» وجاء أيضا: «وفي صحيح مسلم عن ابن عبّاس قال: قال رسول اللهj: اطلعت في الجنة فرأيت أكثر أهلها الفقراء، واطلعت في النار فرأيت أكثر أهلها النساء.» انظر ابن قيم الجوزيّة، *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح*، تحقيق د. السّيد الجُمَيلي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1994، ص162- 163.
يكرّس ابن قتيبة في *تأويل مختلف الحديث* التصوّر ذاته. يكتب: «ولو قال قائل في قول رسول اللهj «اطلعت في الجنة فرأيت أكثر أهلها البُلْهَ، واطلعت في النار فرأيت أكثر أهلها النساء... إن اطلاعه فيهما كان بالفكر والإقبال، كان تأويلا حسنا». ص276.

ما يأتونه من فعال وما يبتدعونه من قصص. وهو لا يخفي هلعه منهم ومن أقاويلهم. لكنّه يعترف، متأسّيا، بأن فنّهم وخطاباتهم ما فتئت توسّع من دائرة انتشارها وتنوب عن غيرها من الفنون في تلبية حاجات الناس الجماليّة.

أنّى لرجل الدين المنشغل بملاحقة إبليس وفضح كيفيّات تلبيسه على الناس أجمعين، أن يحدس بأن انشداد الناس إلى القُصّاص وفنّهم إنما هو أمارة على أن ذلك الفنّ هو الذي صار يعبّر عن الوجدان الجماعي ويسهم في إثراء المتخيّل الجماعيّ فيما هو يصدر عنه وينوّع على رموزه وثوابته! أنّى لرجل الدين المأخوذ بمطاردة المكّار زارع الفتنة أن يدرك أن إبليس بريء من الجرم الذي حرص على تلبيسه إيّاه! أنّى لابن الجوزي أن يدرك أن ما كان يشاهده ويشهد على بطلانه وفساده ليس سوى أمارة على أن الثقافة العربيّة قد شرعت في إنتاج إبدالاتها! لذلك سيعلن في نبرة تجمع إلى التّشهير الاستسلام واليأس: «هيهات هؤلاء تركوا الشرع وراء ظهورهم. ولهذا نفقت سلعهم لأن الحقّ ثقيل والباطل خفيف.»[39]

لقد حرص ابن الجوزي في جميع مؤلّفاته على ملاحقة الشّيطان ومطاردته وفضح أحابيله ومقدرته الهائلة على التّلبيس. فتحدّث في *تلبيس إبليس* عن جميع الشرائح الاجتماعيّة. كشف تلبيسه على العلماء والفلاسفة والولاة والسّلاطين والزهّاد والصّوفيّة وجميع الفرق الدينيّة والعوام. وتحدّث عن ألاعيبه لحظة تلبيسه على الخاصّة والعوام. وطارده حتى وهو يلبّس على اليهود والنصارى والمجوس. وكشف طرائقه في استدراج بني البشر إلى مكائده والعبث بهم واجتذابهم إلى مملكته. حتّى أن الكتابة تحوّلت إلى مدوّنة في أسرار إبليس وتأريخ لفعاله وصنائعه ومكائده. وصار الكتاب مجمعا لأخباره وللحظوة التي حظي بها في المتخيّل الجماعيّ.

ولم يتفطّن ابن الجوزي الإمام الحنبلي المأخوذ بمطاردة المكّار وتدوين ما كان من أمره، إلى أنه قد وقع في دائرة الفتنة. فصار يسند إلى إبليس ومكائده نعوتا تكشف إعجابه وافتتانه. نقرأ مثلا: «ومن أظرف تلبيس إبليس عليهم[40].../ وقد يدخل على هؤلاء بشبهة

---

[39] **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص152.**

[40] **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص95.**

ظريفة[41]...»

هل يعني هذا أن الإمام السنّي الذي أبلى البلاء الحسن في مقاومة المجرّب إبليس، وثبت الثّبات كلّه في مجاهدته، لم ينج من الوقوع في دائرة السّحر، فانقاد إلى غواية كبير المفسدين وزعيمهم بلا منازع؟ إن كتاب *تلبيس إبليس* حافل بالقصص، بالأعاجيب، بالحكايات التي تقوم على الإفراط والتزيّد في الكلام. ومثله كتاب *ذمّ الهوى*. وابن الجوزي يذكر تلك القصص في معرض تشهيره بالشّيطان وفعاله. لكنّها تظلّ، مع ذلك، قصصا وحكايات تقوم على التّعجيب والإفراط وتؤسّس خطابا جماليّا فاتنا فعلا. هل معنى ذلك أن الإمام الواعظ المتمرّس بتعاليم الشّريعة قد استسلم لفتنة السرد؟ لم يكن انشغاله بإبليس وانشغاله بالقُصّاص على ذلك النحو المدوّخ مأمون العواقب إذن.

ولم يكن هذا المزلق الخطير ليخفى على عالم حنبليّ عارف بالتّعاليم الدينيّة. فعلى عجل سيعرف كيف يلتفّ على هذه الفتنة التي تسلّلت إلى مؤلّفاته. وسيعمد، معوّلا على خبرة الفقهاء في توليد الفتاوى، إلى تبرير ما جاء في مؤلّفاته من تناقضات ويبطلها واحدا واحدا. فيذهب إلى أن القصص صنفان. أحدهما الغاية منه تهييج النفوس وإثارة الهوى بالتزيّد في الكلام والتقوّل على الأنبياء والشريعة. أما الثاني فإن الغاية منه وعظيّة محض.

لذلك يلحّ على أن تعالي الفقهاء على الوُعّاظ من أمثاله وتحقيرهم لحرفة الوعظ الذي يتوسّل هدي الناس بواسطة القصّ، ليس موقفا اختاروه عن رويّة وفكر، بل هو من إملاء الشيطان وتلبيسه. فـ«من تلبيسه عليهم: أن يحسّن لهم ازدراء الوعّاظ ويمنعهم من الحضور عندهم فيقولون: من هؤلاء قُصّاص ومراد الشيطان!»[42] وسيخلص من ذلك إلى أن الشراسة التي واجه بها القُصّاص واعتماده في كلّ ما كتب على القصص لا يمكن أن يكون تناقضا، لأن القصص، في نظره، «إذا كان صدقا ويوجب وعظا فهو ممدوح.»[43] بل إن

---

(41) **نفسه، ص158.**

(42) **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص150.**

(43) **نفسه.**

شيخه ابن حنبل كان يقول: «ما أحوج الناس إلى قاصّ صدوق.»[44] وللغاية أن تبرّر الوسيلة.

غير أن طريقة ابن الجوزي في مواجهة القُصّاص وفضح فنّهم تظلّ، مع ذلك، قابلة للقراءة والتأويل حتى في ضوء المنطق الذي اعتمده ابن الجوزي نفسه، وفي ضوء مسلّماته وأطروحاته. فإذا نظرنا في الصورة التي ترسمها المتون القديمة، بما في ذلك كتابات ابن الجوزي ذاته، للشّيطان وفعاله، ندرك أنها ألحّت جميعا على أن الانفراد في الرأي أو في السّلوك عتبة تضع المرء في حضرة إبليس. وابن الجوزي نفسه قد حدّث بهذا في معرض كلامه عن الهوى وظلمة القلب. وذهب إلى أن المرء إذا «أبغض الناس جفاهم، وإذا جفاهم صار شيطانا رجيما.»

لكن الناظر في كتاب *تلبيس إبليس* سرعان ما يدرك أن ابن الجوزي لم يحرص على مطاردة المكّار فحسب، بل عمد إلى كشف براعته في التلبيس على الناس أجمعين. وبيّن أن لا أحد من اليهود والنصارى والمجوس والفرق الدينيّة الإسلاميّة والعلماء والفلاسفة والمتكلّمين والزهّاد والقُصّاص سلم يوما من هذا التّلبيس. وحدهم السنّة قد غلبوا إبليس على أمره وهزموه. لذلك يفتتح كتابه بباب في «الأمر بلزوم السنّة.»[45] أما بقيّة الفرق فهي، في رأيه، معرّضة لكلّ أنواع الاستباحة. بل إن أغلب الفرق، في نظره، ليست في حاجة إلى إغواء الشيطان حتى تضلّ لأنها ابتدعت من البدع ما لا يقدر عليه حتى إبليس نفسه. ينقل ابن الجوزي عن الشيطان أنه «قال: كنت ألقى الناس فأعلّمهم فصرت ألقاهم فأتعلّم منهم.»[46]

لذلك يدين ابن الجوزي الفرق كلّها والناس أجمعين. وتصل به رغبته في الانتصار للسنّة إلى حدّ التشهير بغيرها من المذاهب والسّخرية المقذعة من أتباعها. يكتب متحدّثا عن الصوفيّة مثلا:[47]

---

(44) **نفسه.**

(45) **نفسه، ص13.**

(46) **نفسه، ص51.**

(47) **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص318.**

فما بالنا لا نقيس القضيب وتلحين الشعر معه على الطّنبور والمزمار والطّبل لاجتماعهما في الاطراب، وهل شيء يزري بالعقل والوقار ويخرج عن سمت الحلم والأدب أقبح من ذي لحية يرقص، فكيف إذا كانت شيبة ترقص وتصفّق على وقع الألحان والقضبان خصوصا إذا كانت أصوات نسوان ومردان!

إن الانفراد بالرأي على هذا النحو، واتّهام الفرق والملل كلّها بكونها معرّضة لاستباحة الشيطان، من شأنه أن يقود صاحبه إلى أن يبغض غيره ويجفوهم. فإذا جفاهم خرج من دائرة الإنس وصار شيطانا رجيما. وابن الجوزي على وعي بذلك المزلق الخطير. لذلك سيعمد إلى توظيف جميع معارفه الدينية ويورد من الأحاديث النبوّية وأحاديث الصحابة ما به يدحض هذا الزّعم الممكن وينتشل خطابه من التّناقض، مرّة أخرى. وهو بذلك يسدّ المنافذ كلّها على من يمكن أن يتبادر إلى ذهنه أن ملاحقة المجرّب وجنده قد تحوّلت إلى هوس استبدّ بالإمام العارف بالشّريعة فصار لا يرى غير إبليس. وإليه يرجع جميع المواقف والآراء التي تتعارض مع موقفه ورؤيته.

هكذا يتمكّن ابن الجوزي من جعل خطابه يفي بأغراضه كلّها ومقاصده جميعها. لذلك تعدّدت الأصوات والأزمنة والنصوص في كتاباته. فتداخل الحرص على الانتصار للسنّة بالتصدّي لغيرها من الفرق والمذاهب. وامتزج الحديث بالشعر والقرآن وأساطير الأمم القديمة. وجاءت الأحداث الواقعيّة لتعضد الحكايات والقصص المتخيّلة المبتدعة. وأصبحت الكتابة مسرحا لنوع من التّنادي بين النصوص وسّع من دائرة الخطاب الوعظي الديني ومدّه ببعد شموليّ.

من هنا استمدّت الكتابة طابعها المتاهيّ. ومن هنا أيضا استمدّت سلطانها ومضاءها. إن مقدرتها على التأثير في المتلقّي متأتّية من كونها تتشكّل جامعة إلى سمة المتاهة وظاهرة التّنادي بين النصوص، ما به تتمكّن من تحقيق الإفادة والإمتاع. تضطلع المواقف والآراء والمعارف بتحقيق الإفادة وينهض القصص وما ينبني عليه من تخييل وتعجيب بدور هام في إمتاع المتقبّل واستمالته إلى تبنّي تلك المواقف والآراء عن طريق إثارة اللذّة في نفسه.

ومن هنا أيضا يصبح الحديث عن مؤلّفات ابن الجوزي والعديد من المؤلّفات ذات

المنحى الأخلاقي والوعظي والديني، باعتبارها تمثّل خطابا متجانسا غايته وعظيّة تعليميّة، موقفا في غاية التبسيطيّة. لأن تلك المؤلّفات تفتتح مجراها في ذلك الحيّز الدقيق الذي تلتقي عنده حشود من أنواع الخطاب، الدينيّ والمذهبي والجماليّ، وتشرع في تبادل الأدوار فيما بينها، فيستتر بعضها بالبعض الآخر أو يستعير منه البعض من خاصّياته وينوب عنه. ثم يتوارى ملتحفا بغيره متخفّيا حتى لا يكاد يرى أو يدرك. وعلى هذا جريان أنماط الخطاب في المتون القديمة. وما الطّابع الموسوعي الذي يسم العديد من تلك المتون إلا الصدى المباشر لتنادي أنماط الخطاب وتواصلها وتقاطعها واغتذاء البعض منها بالبعض الآخر.

والناظر في القصص التي يتفنّن ابن الجوزي في إيرادها وما تنبني عليه من أبعاد غرائبيّة، سرعان ما يدرك أن الوظيفة الجماليّة الأدبيّة هي التي تحتلّ من الخطاب سطوحه كلّها وتعلق بأغواره وكيفيّات ابتنائه دلالاته، فيما تظلّ الوظيفة المعلنة التي ينشدها منتج الخطاب، أعني ابن الجوزي، وظيفة وعظيّة توجيهيّة تتماشى مع رؤيته للعالم ولقضايا الإنسان.

والثابت أيضا أن غلبة الوظيفة الجماليّة التي تتولّد عن فنّ الحكي كثيرا ما جعلت الكتابة تكفّ عن كونها مجرّد تشهير بإبليس وذمّ للأهواء المؤدّية إليه، وتكفّ عن كونها انتصارا للسنّة وصراعا مع بقيّة الملل والفرق الدينيّة، وتصبح أدخل في باب الإبداع. فما تنبني عليه القصص من تعجيب هو الذي حوّلها إلى نوع من التّطواف في مدائن السّحر. وهو الذي حوّل الكتابة إلى مدوّنة في التأريخ لأمجاد إبليس وجنده من بني البشر. حتى أن الغاية الوعظيّة التي قصدها ابن الجوزي لم توقّ كلامه من الوقوع في الفتنة والتوغّل بعيدا في دائرة السّحر.

هل نعتبر تلك الفتنة المتسلّلة إلى خطاب الإمام الواعظ المدجّج ببرد اليقين جزءا من ألاعيب إبليس؟ هل هي نتاج فخاخه وأحابيله؟ لم تكن الفتنة مجرّد صدفة إذن. إنها جزء من مفاجآت الطريق في رحلة مطاردة إبليس وأتباعه. وهي التّجسيد الفعلي لما لم يكن في الحسبان، أعني: الوقوع في دائرة السحر.

إن الكتابة تفتتح مجراها عادة محاطة بالعديد من الإكراهات. والكاتب إنما يكتب مستلهما نظاما لغويّا محدّدا. وهو إنما ينجز نصّه داخل ثقافة معيّنة وفي إطار جنس محدّد. ولكلّ منها

تأثيره في النصّ المبدَع. لكل منها سلطانه على وعي الكاتب ولاوعيه أيضا. وهذا يعني أنه لم يكن بإمكان ابن الجوزي أن يستخدم فنّ القصّ دون أن يمتثل لمتطلّبات الجنس وإكراهاته وضوابطه. وامتثاله لشروط الجنس ومتطلّباته هو الذي جعل القصص الواردة في مؤلّفاته تعتمد على ما ينهض عليه خطاب القُصّاص، الذين أدانهم، من تعجيب وغرائبيّة وتفلت من قبضة العقل وسلطانه ومقرّراته.

عبثا سيحاول ابن الجوزي أن يورد الحكاية ثم يعلّق عليها من منظور عقليّ كي يحوّلها عن مقاديرها ويشدّها شدّا إلى الغاية الوعظيّة التي ينشدها. إن التعليقات التي يوردها ليفضح الملبّس وينتصر للعقل ترد قبل الحكاية وبعدها. وفي ذلك المدى الممتدّ بين ما قبل تشكّل السّرد وما بعده، تكون الحكاية قد أمعنت في شدّ المتلقّي وخلبت عقله واجتذبته إلى سحرها. فما عاد يعبأ بما قبل الحكاية وما بعدها. لاسيما أن زمن الحكاية وزمن التعليق عليها بالاحتكام إلى العقل زمنان متغايران. الأوّل زمن لا متناه يدرج القارئ في عالم متخيّل فتّان ويثير اللذّة في نفسه عن طريق إرباك حواسّه ورفع مبدأ عدم التصديق وجعل الخارق ممكنا والمحال متحقّقا. وعلى هذا جريان القصص التي يوردها ابن الجوزي نفسه. أما الثاني فإنه زمن محدود ضيّق لا مجال فيه للعجيب والخارق والغرائبي. إنه لحظة يحتكم فيها المتكلّم إلى العقل من جهة كون ما حكاه قابلا أو غير قابل للتصديق. والمسافة بين الزمنين هي نفسها تلك الفاصلة بين ما يقع تحت سطوة المنطق وما يفلت من سلطانه، بين المعلوم والمجهول، المرئي والملتحف بالغياب، بين العقل والخيال.

إن طريقة ابن الجوزي في إنتاج القصص وإيرادها والتعليق عليها من منظور عقلي، تضعنا في حضرة إمام أمعن في المغامرة داخل منطقة حرام، وهو على يقين من أن أي زلّة يمكن أن تمضي به إلى التّهلكة. إنه يورد من القصص أكثرها تجرّأ على المقدّس وعلى السماء كما سأبيّن. ويحتمي بتعليقاته وأدعيته التي تأتي قبل الحكاية وبعدها أو تتخلّل فعل السّرد نفسه أحيانا أخرى. فتصبح تلك التعليقات والأدعية بمثابة برّ أمان أو بمثابة تعويذة يعتصم بها الإمام كلّما استشعر خطر الفتنة.

من هنا استمدّت الكتابة في مؤلّفات ابن الجوزي جانبا آخر من طابعها المتاهيّ الملحميّ. إنها ترحال في عالم مليء بالمعاصي والشرور والويلات. وهي سفر يخوضه فقيه آلى على

نفسه أن يطلع الناس على ما يجري في مناطق الضّلال والشرّ وفي نفوس بني البشر وخيالهم وتوهّماتهم وأساطيرهم من فتنة. وآلى على نفسه أن يعود من تلك المغامرة سالما. لكنّ استظرافه لبعض حيل إبليس وإعجابه بها، واستسلامه لفتنة السّرد على نحو بموجبه لم يعد يتفطّن إلى ما في الحكايات التي يوردها من استهانة بالمقدّس، إنما تكشف صراحة أن مغامرته لم تكن مأمونة العواقب.

وسواء اعتبرنا الوقوع في دائرة الفتنة تلبيسا من إبليس ومكره بهذا الإمام الواعظ الفضل الواثق من مقدّماته ومواقفه، أو أرجعنا ذلك إلى إكراهات الجنس الأدبيّ ومتطلّباته وشروطه، فإن الفتنة تظلّ أمرا حاصلا يغري بالقراءة والتحليل. لذلك سأرصد كيفيّات تسلّل الفتنة إلى حكايتين من حكايات هذا الشيخ الحنبلي وأتبيّن ما تنبني عليه عمليّة التسلّل تلك من مداورة ومخاتلة وزيغ.

الحكاية الأولى:[48]

ومن أظرف تلبيس إبليس عليهم أنهم رأوا الأفعال خيرا وشرّا فسوّل لهم أن فاعل الخير لا يفعل الشرّ فأثبتوا إلهين وقالوا أحدهما نور حكيم لا يفعل إلاّ الخير والآخر شيطان هو ظلمة لا يفعل إلا الشرّ... وقال بعضهم: الباري قديم فلا يكون منه إلاّ الخير والشّيطان محدث فلا يكون منه إلاّ الشر. فيقال لهم إذا أقررتم أن النور خلَق الشيطان فقد خلق رأس الشرّ. وزعم بعضهم أن الخالق هو النور. ففكّر فكرة رديئة، فقال: أخاف أن يحدث في ملكي من يضادّني. وكانت فكرته رديئة فحدث منها إبليس. فرضي إبليس أن ينسب إلى الرّداءة بعد إثبات أنه شريك. وحكى النوبختي أن بعضهم قال إن الخالق شكّ في شيء فكان الشيطان من ذلك الشكّ: قال وزعم بعضهم أن الإله والشيطان جسمان قديمان كان بينهما فضاء وكانت الدنيا سليمة من آفة والشيطان بمعزل عنها. فاحتال إبليس حتى خرق السماء بجنوده، فهرب الربّ عز وجل من فعلتهم وتقدّس عن قولهم، فاتّبعه إبليس حتى حاصره وحاربه ثلاثة آلاف سنة لا هو

---

[48] **ابن الجوزي، *تلبيس إبليس*، ص95- 96.**

يصل إليه ولا الربّ عز وجل يدفعه. ثم يصالحه على أن يكون إبليس وجنوده في الدنيا سبعة آلاف سنة. ورأى الربّ أن الصّلاح في احتمال مكروه إبليس إلى أن ينقضي الشرط. فالناس في بلايا إلى انقضائه. ثم يعودون إلى النعيم. وشرط إبليس عليه أن يمكّنه من أشياء رديئة فوضعها في هذا العالم. وأنهما لما فرغا من شرطهما أشهدا عدلين ودفعا سيفيهما إلى العدلين وقالا: من نكث فاقتلاه في هذيانات كثيرة يضيع الوقت لذكرها فتنكّبناها... وهذه الخرافات لولا التفرّج فيما صنعه إبليس بالعقول ما كان لذكرها فائدة أو معنى.

تعتمد الحكاية في ابتناء دلالاتها على نوع من المواربة. فتنطلق من التأكيد على أن الله مسؤول عن وجود إبليس. فهو المصدر الذي طلع منه إبليس. لولاه لما كان إبليس أصلا. وهو الذي فكّر فكرة رديئة أو شكّ في شيء فكان إبليس تجسيدا لتلك الفكرة أو لذلك الشكّ. ثمّ تعمد الحكاية إلى خلق نوع من النّدّية بين الربّ وإبليس. والنّدّية هي التي ستقود إلى المنازلة وتحرّش إبليس بالربّ. وتشرع، بعد ذلك، في تصوير تفوّق إبليس على الربّ الإله. فترتسم صورة إبليس على أديم النصّ بطلا صنديدا يتقن فنون الحرب، فيخرق السماء بجنده ويحاصر الربّ آلاف السّنين. أما الربّ الإله فإنه لا يكتفي بالفرار فحسب، بل يذعن لشروط إبليس ويتنازل له عن كلّ ما أراد.

لكن ابن الجوزي لا يتمّ الحكاية. فيتوقّف السرد فجأة والأحداث ما تزال في ذروتها والعقدة لم تنفرج. ولهذا التوقّف الفجائي دلالاته. لقد كان ابن الجوزي يقصّ الحكاية وغايته منها فضح إبليس وتلبيسه على المجوس. لكنه وجد نفسه يعيد إنتاج قصّة تخلع على الله صفات البشر وضعفهم وتنازلهم أمام من يغلبهم ويقهرهم. وهو على يقين من أن السّرد، في هذه الحال، بوّابة مشرعة على الفتنة والضّلال. لذلك احتمى بالأدعية كي يضع مسافة فاصلة بين مزاعم المجوس وطاعته لله. وما عبارة «تقدّس عن قولهم» وعبارة «عز وجل» التي تتخلّل السّرد وترجئ نقل الأحداث إلى حين، إلاّ التجسيد الفعلي للوجل الذي كان يستبدّ بابن الجوزي في لحظة السّرد.

فإذا كانت حكايات القُصّاص تتقوّل على الأنبياء وعلى السّلف فإن هذه الحكاية تفتح باب الفتنة على مصراعيه. إنها لا تدنّس المقدّس فحسب، بل تؤرّخ لأمجاد الشيطان وبطولاته

وانتصاراته. إنها حكاية تعتمد على التخييل وتدفع بالمتلقّي إلى تخيّل الله بملامح بشريّة وهو يذعن ويسلّم سيفه ورقبته إلى عدلين. وتلك مكائد إبليس أيضا. وإبليس نفسه يعترف بذلك في *رسالة ابليس إلى إخوانه المناحيس* قائلا: «فكّرت وقلت: إن ألقيت إليهم عبادة الوثن لا يقبلون، فألقيت ما هو في معناها وهو أن الله ذو صورة وأعضاء، له وجه وجنب ويد وساق وعين ولسان، وأنه جسم.»[49]

ولابدّ أن يكون ابن الجوزي مأخوذا إلى حدّ الهوس بفضح إبليس والمجوس كي لا يتفطّن إلى ما تنبني عليه هذه الحكاية من عصف بفكرة المقدّس نفسها. لذلك لم يتوقّف عند ما تنبني عليه من تدنيس للمقدّس وما يمكن أن تثيره في ذهن المتلقّي من فتنة. واكتفى بمناقشة الحكاية طاعنا في إمكانيّة التزام إبليس بحكم العدلين، فقال جازما: «كيف أطاع الشيطان العدلين وقد عصى ربّه!» لكن تعطيله للسّرد فجأة وامتناعه عن ذكر بقيّة الحكاية يشير، ولو إيماء، إلى أنه خشي من الفتنة على نفسه وعلى متقبّله. فلقد شرع في سرد الحكاية وافتتحها معبّرا عن استظرافه لفعلة إبليس «ومن أظرف تلبيسه عليهم أنه...». والاستظراف يتضمّن الإعجاب. والإعجاب، في حدّ ذاته، عتبة مفتوحة على الفتنة.

إن خطر تحوّل الاستظراف إلى فتنة هو الذي جعل ابن الجوزي لا يوقف كلامه بل يواصله وينحرف به من إتمام سرد وقائع الحكاية إلى التعليق عليها دون أيّ تمهيد أو أيّ مبرّر: «وقالا: من نكث فاقتلاه في هذيانات كثيرة يضيع الوقت لذكرها فتنكّ بناها.» على هذا النحو المخلّ بالسرد وبأصول الكلام ينتقل ابن الجوزي من الحكاية إلى التعليق. وهو بذلك ينتشل نفسه من دائرة السحر. أو لكأن الحكاية قد راعته بما فيها من تطاول على المقدّسات وعبث بها عبثا أفزعه. فانتشل نفسه بعد أن ورّط المتلقّي في أحداث الحكاية ودفعه

---

[49] أبو سعيد المحسّن بن محمد بن كرامة الجشمي البيهقي، *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*، ص32. جاء الكتاب في شكل مدوّنة في اعترافات إبليس. وضعه البيهقي ليثبت أن الفِرَق كلّها على ضلال إلا المعتزلة. وإبليس نفسه يعترف بأنه لبّس على الفرق الإسلاميّة كلّها وعلى الناس أجمعين إلا المعتزلة لأنهم تمكّنوا من فضح أحابيله وحيله. لذلك جاء الكتاب في شكل حشد من الحكايات المتخيّلة تصف المناظرات والسّجال الذي كان يجري بين الفرق حول العديد من القضايا التي تخصّ العقيدة وكيفيّات تفسير القرآن. وهو يكشف عنف ذلك الصراع. ويبيّن في الآن نفسه كيف قاد الانشغال بالشيطان ومقدرته على التلبيس إلى حفز الخيال الإبداعي وإنتاج العديد من النصوص التي تجمع إلى المادّة الوعظيّة مادّة قصصيّة مهمّة.

دفعا إلى تخيّل بقيّة أحداثها.

لذلك يعمد إلى توجيه الخطاب إلى هذا المتلقّي المفترض ليبرّر سبب ذكره لهذه الحكاية. يكتب في خاتمة كلامه: «وهذه الخرافات لولا التفرّج فيما صنعه إبليس بالعقول ما كان لذكرها فائدة ولا معنى.» لكنّ القسم الذي أورده من الحكاية من شأنه أن يدفع بالمتلقّي إلى تخيّل ما امتنع ابن الجوزي عن إيراده. وبذلك يصبح المتلقّي نفسه مسهما أو مورّطا في إنتاج هذا الصنف من القصص التي تكرّس الفتنة وتعصف بالمقدّس عصفا.

حتما لم يكن ابن الجوزي الإمام الفضل على دراية بأن الحكاية، من جهة كونها رسالة، إنما تستمدّ دورها في عمليّة الإبلاغ نفسها من توفّر بقيّة أطراف الخطاب، أعني: الباثّ المفترض والمتقبّل المفترض. وحتما لم يكن ليتبادر إلى ذهن ابن الجوزي أن المتلقّي الذي يكتفي بالتقبّل ولا يشارك في إنتاج الرسالة مجرّد تصوّر نظريّ مأتاه عدم الإحاطة بدقائق عمليّة الإبلاغ ودور المتقبّل في إنجاحها.

والثابت أيضا أن ابن الجوزي كان منشغلا باستدراج المتقبّلين إلى آرائه واستمالتهم إلى مذهبه فلم يتفطّن إلى أن للمتقبّل مهما كان ساذجا أو بريئا ألاعيبه وحيله التي تجعل منه ندّا لمنتج الخطاب، وتمكّنه من تقبّل الخطاب وفق ما يلبّي حاجاته الجماليّة والاجتماعيّة لا بحسب ما يقرّره الباث أو يتمنّاه. لهذا كلّه طفحت أغلب الحكايات الواردة في كتاب *ذمّ الهوى*، هي الأخرى، بما لم يكن في حسبان منتجها.

الحكاية الثانية:

تبدأ الحكاية بمشهد قياميّ مروّع. فتجمع إلى الغرائبيّ الفظيع والفاجع. وتتفنّن في وصف الموتى وهم ينهضون من قبورهم شعثا غبرا. لا حذاء ولا رداء. على مهل تطرح القبور موتاها. فيهبّون مُتْربين وجلين. وعلى مهل تلفظهم الأرض وتنشقّ عنهم اللّحود. ثم يجتمعون في موضع بالجبّانة ويضجّون بالنوح. فيختلط العويل بالابتهال والنّواح. نقرأ:[50]

أنبأنا محمد بن عبد الباقي البزّاز، قال: أنبأنا أبو القاسم علي بن المحسّن

---

[50] **ذم الهوى، صحّحه وضبطه أحمد عبد السلام رضا، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1993، ص340.**

التّنوخي، عن أبيه، قال: حدّثنا أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن سعيد النصيبي، قال: حدّثني أبو الحسن ابن نُجَيْح، قال: حدّثني رجل مستور كان لي صديقا، وكان ينزل بقرب مقابر الخيزران ببغداد، قال رأيت ليلة في منامي كأني قد اطلعت من داري إلى المقبرة، على رسمي في ذلك في اليقظة، فإذا أنا بالقبور مفتّحة، وأهلها يخرجون منها شُعثا غُبرا حفاة عراة، فيجتمعون في موضع منها حتى لم يبق قبر إلا خرج من كان فيه، ثم ضجّوا بالبكاء والدّعاء والابتهال إلى الله تعالى في أن يصرف عنهم دفن المرأة التي تدفن عندهم في غد. فكأني قد سألت بعضهم، فقال: هذه امرأة من أهل النار، وإن دفنت عندنا تأذّينا بسماع عذابها وما يجري عليها؛ فنحن نسأل الله صرف دفنها عنّا.

يعمد الراوي إلى توظيف مبدأ رفع عدم التصديق الذي لا غنى عنه في كلّ إنتاج تخيّلي. لذلك يلحّ على أن هذا المشهد القياميّ يجري في الحلم. وكونه يجري في الحلم هو الذي يجعله مصدّقا به. وهو يعوّل في ابتناء تفاصيله على المتخيّل الدّيني وما يزخر به من صور حول عذاب القبر ويوم الحشر آن نهوض الموتى من رقدتهم الرّميم. إنه بمعنى آخر يستدعي تلك التصوّرات ويتوسّع فيها مستخدما الكتابة بالومضة (القبور مفتّحة/ أهلها يخرجون منها/ يخرجون منها شعثا غبرا/ حفاة/ عراة/ لم يبق قبر إلا خرج من فيه). والكتابة بالومضة هي التي تتدرّج في ابتناء الفظيع وتمدّ النصّ بمقدرته على إدراج المتلقّي في صميم العالم المتخيّل الذي تبتنيه. ذلك أن ما تمتلكه تلك الومضات من طاقة تخييليّة هو الذي يخلق نوعا من التّوازي الكلّي بين فعل القصّ الذي يقوم به الراوي وحدث التخيّل الذي يحياه المتقبّل. ويتأتّى الإدراج أيضا من كون المشهد الذي يبتنيه الكلام ينحدر رأسا من المتخيّل الجماعي ورسومه متوارية في أقاصي اللاوعي الجماعيّ.

هكذا تكون الحكاية قد استدرجت المتقبّل إلى عالمها ومنطقها الخاصّ ودفعته دفعا إلى التلهّف على معرفة أسباب ما يحدث من هول، ومعرفة الأسباب التي جعلت الموتى أجمعين يتحرّكون من قبورهم هلعا مما ستلاقيه المرأة التي قد تدفن في غد إلى جوارهم. ما هو الجرم الذي اقترفته حتى ينقلب نظام الكون قبل دفنها بقليل؟ لذلك تعمد الحكاية، بعد أن ضمنت استدراج الرّاوي وإثارة فضوله واندهاشه، إلى التفنّن في نسج فصولها ووقائعها.

يتمّ الانتقال من الحلم إلى الواقع. وبذلك يكون ابتداء السرد بالحلم مجرّد حيلة لجعل المحال ممكنا وفسح المجال قدّام العجيب والغرائبي. والانتقال من الحلم إلى الواقع يخرج بالحكاية من دائرة الأضغاث والهلوسة إلى دائرة الرؤيا. والرّاوي نفسه يعمد إلى تبديل عبارة الحلم بعبارة الرؤيا، ليمعن في استدراج المتلقّي وإثارة فضوله. لأن الحلم يمكن أن يكون مجرّد هلوسة أما الرّؤيا فإنها نوع من الإدراك الحدسيّ للمجهول لا يطال بالحواس ولا يدرك بالقرائن العقليّة. وهو إنما يذكر حيرته ويعبّر عن اندهاشه وهلعه لينقل جميع تلك الانفعالات إلى المتلقّي ويجعلها تستبدّ به. لذلك يتوسّع في وصف الهلع الذي أصاب حفّاري القبر حين قصّ عليهم الرؤيا. فسرعان ما «طمّوا القبر»، وامتنعوا عن حفر قبر آخر، وانتشر خبر الرّؤيا بين الحفّارين فهالهم وروّعهم. والهدف من ذلك كلّه إنما هو التفنّن في نقل حالة الهلع إلى ذات المتلقّي وشدّه إلى الحكاية شدّا.

> قال: فانتبهت فعجبت من هذا عجبا شديدا، وطال الليل بي، فلمّا أصبحت سألت الحفّارين: هل حفروا قبرا لامرأة؟ فدلّني بعضهم على قبّة عظيمة لقوم من التجّار مياسير، قد ماتت زوجة أحدهم، ويريد دفنها في القبر، وقد حفر لها. قال: فقصصت الرؤيا على الحفّارين فطمُّوا القبر في الحال. وراعيت أمر المرأة؛ فجاء رسل القوم يسألون عن القبر؛ فقال الحفّارون: إن الموضع ليس يتأتّى فيه قبر لأنّا قد وقعنا على حمأة تحت الأرض لا يثبت فيها ميت؛ فسألوا جماعة من أصحاب القباب أن يحفروا عندهم؛ فأبوا عليهم، وكان الخبر قد اشتهر بين الحفّارين وانتشر؛ فمضوا إلى مقبرة أخرى فحفروا للمرأة؛ فاستدللت على الموضع الذي تخرج منه الجنازة، فدُلِلْت فحضرت وشيّعت الجنازة، وكان الجمع عظيما هائلا، والرجل جليلا، ورأيت خلف الجنازة فتى ملتحيا حسن الوجه، ذُكر أنه ابن المرأة، وهو يُعَزَّى وأبوه، وهما وقيذان بالمصيبة.[51]

هكذا يمعن الرّاوي في حفز توقّعات القارئ وفضوله. فيصف حزن زوج المرأة المتوفّاة

---

[51] *نم الهوى*، ص340.

وحزن ابنها. وهذا أمر من شأنه أن يلغي التوتّر الذي سارت عليه الأحداث منذ انطلاقها. إن المرأة المتوفّاة امرأة من علية القوم. وما حزن زوجها «الرجل الجليل» وابنها الفتى الجميل الذي تبدو عليه آثار النعمة إلا أمارة على أنها كانت أما رؤوما وزوجة صالحة. هذا على الأقلّ ما يوحي به مشهد الدّفن وطقوسه وما جرى خلاله. وهي جميعها دلالات تتعارض مع رؤيا الرّاوي وتزيد الموقف إلغازا. وبذلك يصبح خروج الموتى من قبورهم نائحين هلعين مرتاعين من دفن المرأة إلى جوارهم لغزا محيّرا فعلا.

تلك طريقة الحكاية في شد المتلقّي إلى أحداثها وإدراجه في عالمها. إنها تنبني على المواربة واللّعب وتتّخذ من الإرجاء وسيلة في تصريف أحداثها. وهذه طريقة في توليد الكلام من شأنها أن تختزل المسافة الفاصلة بين الرّاوي والمتقبّل حتى أنها تكاد تمحوها وتخلق نوعا من التّماهي بين الانفعالات التي يحياها الراوي وتلك التي تستبدّ بالمتقبّل. إذ كلّما توالت الأحداث وتقدّمت ازدادت أسباب الرؤيا التي رآها الراوي تعتيما وإلغازا. وبالتّوازي مع فضول الرّاوي وإصراره على معرفة السرّ المقفل يشهد فضول المتلقّي، بدوره، نوعا من التصاعد الخطّي ويتحوّل إلى تحرّق على معرفة خبايا الأمور.

ههنا بالضبط، توسّع الحكاية من دائرة شخصياتها وأحداثها. فحركة التوتّر قد بلغت مداها. وعمليّة التّلغيز وما تثيره من تشويق قد وصلت، هي الأخرى، إلى مدى إن هي تخطّته يمكن أن ينقطع اهتمام المتقبّل. وعلى الراوي أن يشرع في التدرّج بالمتقبّل إلى ما يلبّي فضوله وحاجته إلى معرفة الخبايا. وههنا بالضبط أيضا، ترد شخصيّة العجوز لتمكّن النسق التصاعدي المتوتّر من الانفراج إلى حين. وبتدخّل العجوز التي ستقصّ ما كان من أمر المرأة وتفسّر أسباب انقلاب نظام الكون وخروج الموتى من قبورهم قبل أوان النشور، تشرع العقدة في الانفراج. وهو انفراج ظاهريّ لا غير، لأن الراوي مطالب بتفسير العجيب بما هو أعجب منه، والغريب بما يفوقه غرائبيّة. ولا يمكن للحكاية أن تحافظ على عنفها ومضائها إلا إذا حفلت بأحداث ووقائع تفوق من جهة فظاعتها وغرائبيّتها الحدث الذي انطلقت منه الحكاية أعني المشهد القياميّ الذي فجّر سلسلة الأحداث والأفعال، مشهد نهوض الموتى من ضجعتهم الرّميم.

لا خيار. ولا توسّط أيضا. إما أن ينجح الراوي في ابتداع أحداث أكثر غرائبيّة من

المشهد الذي افتتح به حكايته أو يفقد انشداد المتلقّي إلى الحكاية. وذلك جزء من إكراهات فنّ الحكي نفسه، وقانون من القوانين التي عليها جريانه. لقد أوصل الراوي الأحداث إلى ذرى ما عاد يستطيع أن ينزل بها منها. وبلغ بالتوتّر درجة إن هي لانت أو زالت تداعت الحكاية كلّها، وصارت فاتحتها أكثر أدبيّة مما جاء بعدها.

كيف يمكن للراوي أن يورد ما به يثبت أن الواقع أكثر غرائبيّة من الحلم؟ كيف يقصّ من الأحداث ما به يثبت أن ما جرى في الحلم من فظاعة (مشهد النشور) إنما هو أدخل في باب الأليف والمتعارف والمعتاد لأنه جزء من المتخيّل الجماعيّ والمتخيّل الدّيني. وهو أقرب إلى المشترك الذي يسهل على المرء تخيّله. أما ما سيورده فإنه أكثر غرائبيّة مما يمكن أن يجري في الحلم من محال.

والناظر في بقيّة فصول الحكاية، في انحناءاتها وطرائقها في جعل الأحداث والوقائع تمضي في اتّجاه تصاعديّ كلما تقدّم ازداد توتّرا وازدادت الأحداث قسوة وغرائبيّة وويلا، يدرك أن الراوي يفي بكلّ الشروط التي تجعل من الحكاية حدث هبوط إلى العالم السفلي، إلى الجحيم الملتحف بالغياب في صميم النفس البشريّة. والثابت أن ترابط الأحداث والتعاضد الذي ينشأ بين الحوار والوصف والسّرد وبقيّة حوامل القصّ ومكوّناته تجعل أي تدخّل في الحكاية بالتحليل يعصف بحركة التوتّر التصاعدي المذهل الذي حرص الراوي على ابتنائه. لذلك سأرجئ التحليل إلى حين. وللحكاية أن تواصل نسج فصولها:

> فلما دفنت المرأة تقدّمت إليهما. فقلت: إني رأيت في منامي في أمر هذه المتوفّاة، فإن أحببتما قصصتها عليكما؟ فقال الشيخ الذي هو زوج المتوفّاة: أما أنا فما أحبّ ذلك؛ فأقبل الفتى فقال: إن رأيت أن تفعل. فقلت: تخلو معي. فقام فقلت: إن الرّؤيا عظيمة فاحتملني. قال: قل.
>
> فقصصت عليه الرّؤيا، وقلت: يجب أن تنظر في هذا الأمر الذي أوجب من الله لهذه المرأة ما ذكرته لك، فتجتنبَ مثله، وإن جاز أن تعرّفنيه لأجتنب مثله فافعل. فقال: والله يا أخي، ما أعرف من حال أمي ما يوجب هذا، أكثر من أن أمّي كانت تشرب النبيذ، وتسمع الغناء، وتُرمَى بالنساء، وما يوجب هذا الأمر

العظيم، ولكن في دارنا عجوز لها نحو تسعين سنة هي دايتها، وماشطتها، فإن نشطت صرت معي فسألناها، فلعلّها تخبرنا بما يوجب هذا، فنتجنّبه. فقمت معه فقصدنا الدّار التي كانت للمتوفّاة، فأدخلني إلى غرفة فيها، وإذا بعجوز فانية، فخاطبها بما جرى وقصصت أنا عليها الرؤيا فقالت: أسال الله أن يغفر لها، كانت مسرفة على نفسها جدّا. فقال لها الفتى: يا أمّي، بأكثر من الشراب والسماع والنساء، فقالت: نعم يا بنيّ، لولا أن أسوءك لأخبرتك بما أعلم. إن هذا الذي رآه هذا الرجل قليل من كثير ما أخاف عليها من العذاب، فقال الفتى: أحبّ أن تخبريني. ورفقت أنا بالعجوز فقلت: أخبرينا لنجتنبه ونتّعظ به. فقالت: إن أخبرتكم بجميع ما أعرفه منها، ومن نفسي معها طال. وبكت وقالت: أما أنا فقد علم الله أني تائبة منذ سنين، وقد كنت أرجو لها التّوبة فما فعلت، ولكن أخبركم بثلاثة أحوال من أفعالها؛ وهي عندي أعظم ذنوبها.

فقلنا: قولي. فقالت للفتى: كانت من أشدّ الناس زنا، وما كان يمضي يوم إلاّ تدخل إلى دار أبيك بغير علمه الرجل والرجلين، فيطأونها ويخرجون، ويكون دخولهم بألوان كثيرة من الحيل، وأبوك في سوقه، فلما نشأت أنت وبلغت مبلغ الرجال خرجتَ في نهاية الملاحة، فكنت أراها تنظر إليك نظرة شهوة، فأَعجبُ من ذلك، إلى أن قالت لي يوما: يا أمّي قد غلب على قلبي عشق ابني هذا، ولا بدّ لي أن يطأني، فقلت لها: يا بنتي اتّقي الله ولك في الرجال غيره متّسع، فقالت: لابدّ من ذلك، فقلت: كيف يكون هذا أو كيف يجيئك وهو صبيّ وتفتضحين ولا تصلين إلى بغيتك. فدعي هذا لله عز وجل. فقالت: لا بدّ أن تساعديني، فقلت: أعمل ماذا؟ فقالت: تمضين إلى فلان المعلّم، وكان معلّما في جوارنا أديبا ورسمه أن يكتب لها رقاعا إلى عشّاقها ويجيب عنها فتبرّه وتعطيه في كل وقت، فقالت: قولي له يكتب إليه رقعة يذكر فيها عشقا وشغفا ووجدا، ويسأله الاجتماع، وأوصلي الرّقعة كأنها من فلانة، وذكرت صبيّة من الجيران مليحة. قالت العجوز: ففعلت ذلك وأخذت الرّقعة وجئتك بها، فلما سمعت ذكر الصبيّة التهب قلبك نارا، وأجبت عن الرّقعة تسألها الاجتماع

عندها وتذكر أنه لا موضع لك، فسلّمت الجواب إلى والدتك، فقالت: اكتبي إليه عن الصبيّة أن لا موضع لها، وأن سبيل هذا أن يكون عنده، فإذا قال لك: ليس لي موضع فأعدِّي له الغرفة الفلانية وافرشيها، واجعلي فيها الطيب والفاكهة، وقولي له: إنها صبيّة وهو ذا نستحي، ولكن عشقك قد غلب وهي تجيئك إلى ها هنا ليلا ولا يكون بين أيديكما ضوء، حتى لا تستحي هي ولا تفطن والدتك بالحديث ولا أبوك، إذا رأوا في الغرفة ضوء سراج، فإذا أجابك إلى هذا فاعلميني.

قالت: ففعلت ذلك، وأجبت أنت إلى هذا، وتقرّر الوعد ليلة بعينها، وأعلمتها، فلبست ثيابا وتبخّرت وتطيّبت وتعطّرت، وصعدت إلى الغرفة، وجئت أنت وعندك أن الصبيّة هناك، فوقعت عليها وجامعتها إلى الغداة، فلما كان في وقت السّحر جئت أنا وأيقظتك وأنزلتك وأنت نائم، وكان صعودها إليك بعد أن نام أبوك، فلما كان بعد أيّام قالت لي: يا أميّ قد والله حبلت من ابني، فكيف الحيلة، فقلت: لا أدري. فقالت: أنا أدري. ثم كانت تجتمع معك على سبيل الحيلة التي عرفتك، إلى أن قاربت الولادة. فقالت لأبيك إنها عليلة، وقد خافت على نفسها التّلف، وإنها تريد أن تمضي إلى بيت أمّها فتتعلّل هناك، فأذن لها ومضت، وقالت لأمّها إنها عليلة، فأدخلت وأنا معها في حجرة من دارها، وجئنا بقابلة، فلما ولدت قتلت ولدها، وأخرجته فدفنته على حيلة وستر، وأقامت أيّاما وعادت إلى منزلها، فقالت لي بعد أيّام: أريد ابني، فقلت: ويحك ما كفاك ما مضى؟ فقالت: لابدّ. فجئتك على تلك الحيلة بعينها، فقالت لي من غد: قد والله حبلت، وهذا والله سبب موتي وفضيحتي، وأقامت تجتمع معك على سبيل الحيلة إلى أن قاربت الولادة، فمضت إلى أمّها وعملت كما عملت، فولدت بنتا مليحة فلم تطب نفسها بقتلها فأخذتها أنا منها ليلا، فأخرجتها إلى قوم ضعفاء لهم مولود، فسلّمتها إليهم وأعطيتهم من مال أبيك دراهم كثيرة ووافقتهم على إرضاعها والقيام بها، وأن أعطيهم في كل شهر شيئا بعينه، وكانت تنفذه إليهم في كلّ شهر وتعطيهم ضعفه، حتى تدلل الصبيّة وتوفد إليها الثياب الناعمة،

فنشأت في دلال ونعمة، وهي تراها في كلّ أيام إذا اشتاقتها، وخطب أبوك عليك النساء، فتزوّجتَ بزوجتك الفلانية، فانقطع ما بينك وبينها، وهي من أشدّ الناس عشقا لك وغيرة عليك من امرأتك، ولا حيلة لها فيك. حتى بلغت الصبيّة تسع سنين، فأظهرت أنها مملوكة قد اشترتها ونقلتها إلى دارها لتراها كلّ وقت لشدّة محبّتها لها، والصبيّة لا تعلم أنها ابنتها، وسمّتها باسم المماليك، ونشأت الصبيّة من أحسن الناس وجها، فعلّمتها الغناء بالعود فبرعت فيه، وبلغت مبلغ النساء، فقالت لي يوما: يا أمّي هو ذا ترين شغفي بابنتي هذه، وإنه لا يعلم أنها ابنتي غيرك، ولا أقدر على إظهار أمرها، وقد بلغتْ حدّا إن لم أعلقها برجل خفت أن تخرج عن يدي، وتلتمس الرجال وتلتمس البيع، وتظنّ أنها مملوكة، وإن منعتها تنغّص عيشها وعيشي، وإن بعتها وفارقتها تلفت نفسي عليها، وقد فكّرت في أن أصلها بابني، فقلت: يا هذه اتّقي الله يكفيك ما مضى. فقالت: لابدّ من ذلك، فقلت: وكيف يتمّ هذا الأمر؟ قالت: امضي واكتبي رقعة تذكرين فيها عشقا وغراما، وامضي بها إلى زوجة ابني، وقولي لها إنها من فلان الجندي جارنا، وذكرت لها غلاما حين بقل عذاره في نهاية الحسن، قد كانت تعشقه ويعشقها، وارفقي بها، واحتالي حتى تأخذي جوابها إليه، ففعلت فلحقني من زوجتك امتهان وطرد واستخفاف، فتردّدت إليها، ومازلت بها حتى درّ متنها، فقرأت الرّقعة وأجابت عنها بخطّها، وجئت بالجواب إلى أمّك فأخذته ومضت به إلى أبيك، فشنّعت عليها وألقت بينها وبين أبيها وأبيك وبين أمّها شرّا كنا فيه شهورا، إلى أن انتهى الأمر إلى أن طالبك أبوك بتطليق زوجتك، أو الانتقال عنه، وأن يهجرك طول عمره، وبذل لك وزن الصداق من ماله، فأطعت أبويك، وطلّقت المرأة، ووزن أبوك الصداق، ولحقك غمّ شديد وبكاء وامتناع عن الطعام، فجاءتك أمك وقالت لك: لمَ تغتمّ على هذه القحبة؟ أنا أهب لك جاريتي المغنّية، وهي أحسن منها، وهي بكر وصالحة وتلك ثيّب فاجرة، وأجلوها عليك كما يُفعل بالحرائر، وأجهّزها من مالي ومال أبيك بأحسن من الجهاز الذي نقل إليك. فلما سمعت ذلك زال غمّك، وأجبتها فوافقت على ذلك،

وأصلحت الجهاز وصاغت الحلى عليك وأولدتها أولادك هؤلاء، وهي الآن قعيدة بيتك.

فهذا باب واحد ممّا أعرفه من أمّك. وباب آخر، وبدأت تحدّث. فقال: حسبي، حسبي، اقطعي، لا تقولي شيئا، لعن الله تلك المرأة ولا رحمها، ولعنك معها، وقام يستغفر الله ويبكي ويقول: خرِب والله بيتي واحتجت إلى مفارقة أمّ أولادي. وأخذ بيدي، وقمت وفي قلبي حسرة، كيف لم أسمع باقي ما أرادت العجوز أن تحدّثنا به.[52]

إن النظر في هذه الحكاية، من جهة طرائق ابتنائها لدفقها الدلاليّ يتطلّب إحاطة بكيفيّات خروج حدث القصّ نفسه من الواقعيّ إلى الرمزيّ، وكيفيّات تحوّل النص إلى مستقرّ تلتقي عنده العديد من النصوص وتتسلّل إليه الأنماط العليا وسماتها فتمدّه بأبعاد رمزيّة فيما هو يصهرها في محارقه ويتنامى ابتداء منها. لاسيما أن الحكاية قائمة على المداورة واللّعب. وجميع تقنيات القص ووسائله، هي التي تمدّ النص بما به يضمن لنفسه مقدرة هائلة على الزّيغ والمخاتلة ويتستّر على منابته وأبعاده الرمزيّة القادمة من بعيد.

تعلن المداورة عن نفسها في كيفيّات تشكّل حدث القصّ ونهوضه على حركتين متوازيتين تلتحف إحداهما بالأخرى على نحو موغل في التكتّم. ففي حين تنهض الحركة الأولى بمهمّة شدّ الحكاية إلى الواقع وتمنحها قاعها الواقعيّ، تعمد الحركة الثانية إلى فتح الحكاية على أبعاد رمزيّة منحدرة رأسا عن النماذج والأنماط الرمزيّة العليا. وبذلك يصبح النصّ مسرحا لنوع من التّنادي بين النصوص والأزمنة والأبعاد. وتصبح الحكاية نفسها بمثابة تجسيد لأشدّ أنواع الخطابات الذّكوريّة قتامة وعنفا.

ترتسم صورة الأنوثة على أديم النصّ قاتمة فاجعة مروّعة. يشار إلى الأنوثة بالمرأة المتوفّاة. وهي امرأة شبقة تضطرم الشهوة في جسدها وأحشائها اضطراما. ولا يمكن لجوعها الجنسي أن يطفأ أو يهدأ أو يرتوي. وهي زانية تخدع زوجها في اليوم الواحد مرّات عديدة. وتضاجع من الرجال الرائح والغادي. وتتحايل على ابنها الذي حبلت به فتضاجعه وتنجب

---

(52) *نم الهوى*، ص340- 343.

منه مرّتين. ثم تزوّجه من أخته التي أنجبتها من صلبه. وتجد من مال زوجها المخدوع ما به تجعل الناس من حولها مجرّد خدم ومعابر إلى أهوائها وشهوتها (بالمال تشتري ذمّة المعلّم/ وبالمال تشتري ذمّة من سيربّون ابنتها من ابنها/ وبالمال ستشتري ذمّة ابنها وتجهّز أخته التي هي ابنته فيتزوّجها). وهي مجرمة تقتل مولودها الذي حبلت به من ابنها.

يشار إلى الأنوثة أيضا بالعجوز. وهي شمطاء ماكرة تسعى إلى الخراب لا تكلّ. ويشار إلى الأنوثة حينا آخر بزوجة الابن. وتلطّخ صورتها بالعار أيضا، إذ أنها تتمنّع حين تمكر بها العجوز تمّ تلبّي نداء الزنا. أما الأخت فإنها أنوثة لم تأت جرما ولم تختر قدرها. لكنّها تظلّ، مع ذلك، تجسيدا للإثم. لقد وُلدت في الخطيئة. ومن الخطيئة طلعت. وبها واصلت الخطيئة تاريخها. فهي ابنة زوجها وأخته ووالدة أطفاله. إنها الآثام والخطايا مجمّعة.

أما إذا نظرنا في الصورة التي ترسمها الحكاية للذكورة فإننا نجدها نورانيّة في منتهى البهاء. ولولا ما يلحق الذكورة من دنس الأنوثة لكان جنس الرجال خيرا مطلقا ومشكاة نور. هذا ما تلحّ عليه الحكاية لمحا وإيماء. وسواء تملّينا صورة زوج المرأة المتوفّاة أو صورة الابن أو صورة الرضيع الذي قتل لحظة أبصر النور، أو صورة حفّاري القبور الذين «طمّوا القبر» خوفا من اقتراف خطيئة ما في حقّ الموتى، أو صورة الراوي نفسه، فإن الحكاية تظلّ تضعنا في حضرة خطاب ذكوريّ مزده بذاته.

إن زوج المرأة مخدوع والابن مخدوع أيضا. والرضيع الذكر قتْلا يموت. والمعلّم يتمّ إغراؤه بالمال حتى يخدع. أما الراوي فإنه يجسّد المهمّات العظيمة الموكولة للذكورة: فهو الذي حمى نظام الكون من الانقلاب حين أعلم حفاري القبر. وهو صاحب رؤيا ونبوءة. وهو الذي يبلو البلاء الحسن في استجلاء الحقيقة. وهو الذي يمكّن الابن من انتشال ما تبقّى من حياته لم يدنّس.

والثابت أن هذا التصوّر الذي يحمّل الأنوثة مسؤوليّة جميع الويلات والشرور التي تعجّ بها حياة بني البشر ليس من ابتداع هذه الحكاية، بل هو قادم من بعيد. إنه ثابت من الثوابت التي عليها جريان المتخيّل الديني. ففي البدء، قبل ميلاد الزمان، أيّام الإنسان لم يزل مغتبطا في فردوس البداية، كانت الأنوثة. فكان خراب بني البشر أجمعين.

في البدء، كان الفردوس. وكان آدم أبو البشر مغتبطا والشجرة الحرام كانت هناك أيضا. فلم يقترب منها. ثم كانت الأنوثة هي الطريق إلى الخطيئة. فابتدأت محنة بني البشر تنسج تاريخها. هذا التصوّر المنحدر من أقاص بعيدة لها جذورها في المتخيّل البشريّ وما يحفل به من أنماط عليا، سيظلّ يعاود الظهور ويندسّ في أشدّ الكتابات الحداثيّة حرصا على المغايرة مع القديم العربي. وهو الذي سيجعل كلّ محاولات الاختلاف مع القديم مجرّد غاية تطلب ولا تطال.

على هذا النحو الممعن في الزّيغ والمواربة تستدعي الحكاية ما يزخر به المتخيّل من ثوابت وتشرع في التّنويع عليها مفتتحة دربها الخاصّ مبتدعة رموزها الخاصّة. فتصبح الرموز الشخصيّة معابر منها تتسلّل الرموز العليا المشتركة وتشرع في العمل. ومن هنا تصبح الحكاية مسرحا لنوع من التّنادي بين النصوص والأزمنة والأبعاد.

لقد أورد ابن الجوزي هذه الحكاية في معرض حديثه عن العشق باعتباره من الأهواء الجارفة التي كثيرا ما تمضي بالمرء إلى التّهلكة. وغايته من إيرادها إنما هي الغاية التي ينشدها الفقهاء والوعّاظ عادة، أعني ضبط حدود الممنوع والمحرّم وطلب الموعظة والاعتبار. لكن فنّ القصّ نفسه يتعارض، من جهة كونه نشاطا تخييليا إبداعيّا بالأساس، مع أنماط الخطاب الأخرى التي تحتكم إلى العقل وتكرّس مقرّرات المنطق.

ففي حين يلتزم الخطاب الوعظي مثلا بمقرّرات المنطق لحظة صياغته لمقدّماته وبنائه لأطروحاته واستنتاجاته، ينهض فن القصّ بحكم انتمائه إلى مجال الإبداع، على الزّيغ والمداورة واللّعب. وفي فعل اللّعب ذاك يجد قانون التّنادي بين النصوص له موضعا يشغله ويشرع في العمل ممعنا في حبك مكائده.

لابدّ من الإشارة أيضا، إلى أن هذا البعد الرمزي القادم من بعيد لا يمكن أن يتعارض مع كون الحكاية يمكن أن تكون واقعيّة فعلا. وابن الجوزي إنما يذكر سنده ويتوسّع في ذكر سلسلة الرواة الذين تناقلوا هذه الحكاية ليلحّ على أنها جرت في التاريخ فعلا. فإذا سلّمنا بكونها حادثة واقعيّة تصبح دلالتها على ما يمتلكه المتخيّل من مقدرة على تلوين السلوك الاجتماعيّ وتحديده أكثر مضاء. فالمرأة المتوفّاة في الحكاية إنما أتت ما أتته من فعال

وفظائع تحت مفعولات الصورة الحاصلة للأنوثة عن نفسها في المتخيّل الجماعيّ. والسطوة التي يمتلكها المتخيّل الجماعي هي التي ستجعل صورة الأنوثة قاتمة في منتهى القتامة حتى اليوم في نصوص أشدّ المبدعين إيمانا بضرورة تحرير الكائن.[53]

غير أن تنويع الحكاية، لحظة ابتنائها لرموزها الشخصيّة، على الرموز والأنماط العليا، لا يعني أن خطاب الإمام ابن الجوزي قد سلم من الفتنة ولم تقده إغراءات السّرد إلى الغواية. فلقد اكتفى ابن الجوزي في هذه الحكاية بالنقل. ولم يعلّق على أحداثها وطباع شخصياتها مثلما يفعل عادة، بل شرع في إيراد السند، ثم أوكل مهمّة الحكي إلى الراوي الأوّل الذي سيضطلع بإنجاز جزء من حدث القصّ، وهو جزء قائم على الغرابة والتّعجيب. ثم أوكل مهمّة السرد إلى العجوز لتنوب عن الراوي الأوّل في المضيّ بفعل القصّ نحو مضايق أكثر عنفا.

وفجأة يتوقّف حدث القصّ لكن الحكاية لا تنتهي، بل تظلّ مفتوحة على بداية أخرى محتملة. ولا يمكن لحدث القصّ أن يُستأنَف من جديد، فالابن لم يعد يقدر على سماع كلمة أخرى، والمجلس قد انفضّ. ولا يمكن للحكاية أن تتواصل إلا إذا توفّر الراوي الذي يقبل بتخيّل ما كانت العجوز ستقصّه. وهذا الراوي المحتمل ليس سوى المتقبّل نفسه.

لذلك يعمد الراوي الأوّل الذي برع منذ بدء الحكاية في إثارة الفضول إلى حفز مخيّلة المتقبّل واستنهاضها لتخيّل ما لم تتمكّن العجوز من سرده. يقول هذا الراوي الماكر: «وقمت وفي قلبي حسرة، كيف لم أسمع باقي ما أرادت العجوز أن تحدّثنا به.» وبذلك يصبح انقطاع السرد وتوقّفه بمثابة استدراج للمتقبّل وتوريط له في الآن نفسه. لقد اضطلع

---

(53) **ظل النتاج الإبداعي حتى لدى أشدّ المبدعين والمبدعات إيمانا بالإنسان وبضرورة تحرير الكائن من سلطة المتعاليات يصدر عن رؤية للإنسان تشدّه إلى قديمه وإلى ماضيه وتكرّس المتخيلات والتشخيصات القادمة من ليل التاريخ. فالتاريخ البشري تاريخ رجالي مأهول بالعنف والدم المراق. منذ الفجر، فجر التاريخ انسحبت الأنوثة من مسرح الأحداث مخلّفة العالم وراءها مرتعا للدماء والغلبة والقهر. والناظر في العديد من النصوص التي جاءت تكرّس فكرة عودة الأنوثة إلى التاريخ يلاحظ في يسر أن الإبداع النسائي ظلّ يصدر في أغلب الأحيان عن متخيّل ذكوري، بموجبه تتعامل المرأة مع جسدها ومع أنوثتها منظورا إليها بعيني رجل بارع في اقتناص اللذات. والمرأة في كتابات الرجال والنساء كثيرا ما تختزل في ما منها يوفر اللذة، أي في جسدها. وتعامل على أنها جسد ألهية أو جسد أضحية أو تعامل على أنها آخر ما تبقّى بين يدي الرجل من طيّبات فردوس البداية المفقود حيث خلق الله المرأة لإسعاد الرجل. انظر محمد لطفي اليوسفي، «المرأة والفردوس، نكورية اللغة وإفقار الكائن، قراءة في المتخيّل» مجلّة *الشعراء*، خريف 1998، بيت الشعر، فلسطين.**

الراوي الأوّل بمهمّته كاملة واضطلع الراوي الثاني(العجوز) بدوره كاملا ولم يتوقّف عن مهمّته إلا عندما منع من ذلك. وآن للمتقبّل أن يخرج من سلبيّته ويضطلع بدوره في إنجاز حدث القصّ. لاسيّما أن المتقبّل ليس غريبا عن الحكاية وعالمها. فلقد حضر نشأة الأحداث منذ بداياتها. وشهد الحكاية وهي تتشكّل وتكون.

لقد توقّفت العجوز عن الكلام المحظور الذي يضعنا في حضرة الكائن إبليسيّا. توقّفت عن الكلام الذي يقتادنا إلى سفر ليليّ داخل ما في النفس البشريّة من ويل وديا جير. سكت الراوي الأوّل، وسكت الراوي الثاني، والحكاية لم تستكمل بعد فصولها. وآن لهذا الراوي المحتمل، هذا الراوي الذي اكتفى إلى حدّ الآن بالتقبّل السلبي، أن يعزّز نار السرد ويلبّي نداء الحكاية. ووقتها فقط سينال شرف الإسم، إسم المتقبّل الفاعل الذي يسهم في إنتاج الخطاب.

من هنا يتّضح حجم المسافة الفاصلة بين القصد والنتيجة، بين النيّة وما يتحقّق فعلا. إن نوايا الإمام الفضل ابن الجوزي بيّنة واضحة ترد على لسان الراوي الأوّل الذي ظلّ يلحّ في طلب الحقيقة معلنا أن غايته إنما هي تجنّب المصير الذي آلت إليه المرأة المتوفّاة. وهو يجاهر بذلك محدّثا ابن المرأة المتوفّاة: «يجب أن تنظر في هذا الأمر الذي أوجب من الله لهذه المرأة ما ذكرته لك، فتجتنبَ مثله، وإن جاز أن تعرّفنيه لأجتنب مثله فافعل.» وهو يجاهر بذلك أيضا في حضرة العجوز فيخاطبها قائلا: «أخبرينا لنجتنبه ونتّعظ به.»

لكنّ اعتماد فن القصص وسيلة لتحقيق الوعظ والهدي يظلّ، رغم صفاء النيّة ونصاعة القصد، مغامرة محفوفة بالمهاوي. والقصّة التي يوردها الشيخ الإمام تؤكّد صراحة أن الكتابة لديه كثيرا ما تحوّلت إلى نوع من الهبوط إلى الجحيم المتكتّم على نفسه في أقاصي الكائن وأغواره. ولئن كان الشيخ الفضل ابن الجوزي يملك من رباطة الجأش ما به ينجو من سفره الليليّ ذاك، فإنه لا يستطيع أن يضمن نجاة المتقبّل من مهاوي السّقوط. لاسيّما أن الحكاية التي أوردها ابن الجوزي نفسه لا تفتح الباب واسعا أمام خيال المتقبّل كي ينسج حكايات فظيعة فحسب، بل تستدرجه إلى أن يتّخذ من الجزء الذي قصّه الراوي الأول والجزء الذي قصّه الراوي الثاني منوالا ينسج عليه، وينطلق منه ليزيد الويلات عنفا.

إن الحكاية، بما فيها من قسوة وفظاعة وغرائبيّة، توسّع إدراك المتقبّل بما يربض في

صميم الكائن من نزوعات شيطانيّة ماكرة. وتوسيع إدراكه بها يمكن أن يدفعه إلى العمل على تجنّبها. لكنه يمكن أن يوقظ فيه تلك النزوعات. لاسيما أن تلك النزوعات والأهواء مغروسة هناك في عتمة أغوار الإنسان.

فمن المحتمل أن لا يحدث التطهير الذي ينشده ابن الجوزي من الحكاية. ومن المحتمل أيضا أن تضطلع الحكاية بما تجسّده من نزق واستهتار بالممنوعات والمحرّمات بدور في تسييب تلك النزوعات المتكتّمة على نفسها في ذات المتلقّي، تلك النزوعات الغافية التي تنتظر من يوقظها من مضجعها. وعندها، يصبح الترحال في عالم الشرور والويلات الذي حرص الإمام ابن الجوزي على جعل المتقبّل يخوضه كي يتّعظ به ويتجنّبه، مجرّد هبوط إلى الجحيم عواقبه مفتوحة على الاحتمالات جميعها.

قديما، في سالف الزمان، هبط المغنّي الأمهر «أورفيوس»[54] إلى العالم السفلي ينشد اختطاف «يورديكا» وتخليصها من «مملكة هاديس»، مملكة الدياجير. فكان عقابه شديدا عسيرا. لقد جعلته الآلهة يعيش موت زوجته التي تيّمه حبّها مرّتين: مرّة حين لدغتها الحيّة وشيّعها بنفسه. ومرّة أخرى حين وهبه «هاديس» حارس مملكة الموتى فرصة الخروج بها إلى نور الشمس، إلى الحياة، بشرط أن لا يلتفت إليها طيلة ترحالهما من عالم الموتى إلى عالم الأحياء. لكنّه ارتبك والتفت. فكان هو السبب في موتها الثاني. لقد أراد تخليصها، فقضى عليها بأن تطوف في مملكة الدياجير إلى الأبد. أما هو فعاد إلى موطنه «تراقيا» كسير النفس مخلوع الفؤاد مثقلا بالهمّ.

وهذا يعني أن الهبوط إلى الجحيم، إلى أشدّ المناطق عتمة في صميم النفس البشريّة، هناك حيث تربض الأهواء والنزوعات الشيطانيّة التي تجسّدها المرأة المتوفّاة في حكاية ابن الجوزي يصعب أن يظلّ دون عقاب. لم ينجح «أورفيس» في اختطاف «يوريديكا». فما كان «أورفيوس» التّعس ينوي أن يهلك «يوريديكا» حين التفت إليها، بل كان يريد أن يطمئنّ على أنها وراءه تحثّ الخطى باتّجاه النور. أما ابن الجوزي فقد استدرج المتلقّي عن قصد

---

(54) **انظر قصّته وما كان من أمر هبوطه إلى العالم السفلي في درّيني خشبة، «أرفيوس الموسيقي»، *أساطير الحب والجمال عند اليونان*، المجلد الأول، ص149-155. وانظر أيضا: عماد حاتم، «أورفيوس ويوريديكا» و«مصرع أورفيوس»، *أساطير اليونان*، تونس الدار العربية للكتاب، 1988، ص317-324.**

ودراية إلى تلك الرحلة في متاهات الجحيم. وهو على يقين من أن التوجّه الوعظي الذي ينشده من الحكاية سيوقّي هذا المتقبّل المفترض كلّ فتنة ممكنة أو محتملة.

ولابدّ أن يكون هذا المتقبّل مجرّد تصوّر ذهني حتى يمتثل لسلطة الباث امتثالا كلّيا فلا يزيغ ولا يروغ. أما إذا اضطلع المتقبّل بدوره كاملا في عمليّة الإبلاغ ونهض بمهمّته في إنجازها باعتباره طرفا أساسيا من أطرافها فإن العواقب قد تكون وخيمة. وبدل أن يجنّب الإمام الواعظ المتقبّل تلك المهالك، يكون قد أسهم في توسيع إدراكه بها. ومن المحتمل أن يوقظ تلك النزوعات من مرقدها، فتطلّ برؤوسها من مخابئها الدفينة في صميم النفس، وتدفع بهذا المتقبّل إلى الوقوع في الفتنة. لاسيّما أن الحكاية التي أوردها ابن الجوزي تنتهي باستدراج المتقبّل إلى تخيّل بقيّة الأحداث. والتخيّل ليس مجرّد إدراك يصوّر الوقائع أو يبتدعها. إنه عتبة مفتوحة على الفعل. بل إن الخيال هو الذي يمكّن الذات من أن تحلم ذاتها وتحلم نزواتها. وقد تشرع في طلب توهّماتها وتلحّ في تحقيق رغائبها وأهوائها.

تلك مكائد الاستسلام لفتنة السرد. تلك مفاجآت الطريق المؤدّية إلى الانتقال من الواقع المعيشي المنظور إلى واقع نصّي مليء بالمفاجآت والصدف والمحتملات. وسواء استسلم ابن الجوزي نفسه لفتنة السرد أو أسلم متقبّله المفترض واستدرجه إلى تلك الفتنة فيما هو يقصد هدْيه، فإن احتمال الوقوع في دائرة السحر يظلّ أمرا ممكنا. حتى أننا إن نحن استخدمنا منطق ابن الجوزي وصدرنا عن رؤيته للعالم يمكن أن نجزم بأن إبليس المكّار لم يتمكّن من الإيقاع بالإمام الواعظ الذي أبلى البلاء الحسن في مجاهدته وفكّ فخاخه وفضح حيله. لكنّه تمكّن من الإيقاع بالمتقبّل الذي حرص ابن الجوزي على هديه ووعظه وإرشاده.

فلقد تمّ حثّ هذا المتقبّل المفترض على أن يُتمّ الحكاية. وحدثت عمليّة استدراجه إلى ذلك. فإذا فعل صار، هو الآخر، صانع قصص وحكايات فظيعة. وإن لم يفعل كان في وضع من استمتع بسماع حكاية تكرّس فكرة الخروج على الممنوعات والمحرّمات. ولا يمكن أن يكون الاستمتاع بريئا في هذه الحال. فما تعجّ به الحكاية من نزق وجنس وامتثال لسطوة الشهوات واللذّات لا يمكن أن يترك هذا المتقبّل المفترض محايدا. بل إن ما تنبني عليه الحكاية من كلام في الجنس والشهوة وتفنّن في بناء المشاهد التي تقطر جنسا وتطفح شهوة وملذّات من شأنه أن يجعل عفاف المتقبّل المفترض مجرّد ذكرى بعيدة.

ذلك أن الاستجابة في مثل هذه الحال، إنما تحدث دون رويّة وفكر واختيار. إذ بإمكان هذا المتقبّل أن يحتكم إلى عقله ويدين ما يجري. لكنّ الغريزة الجنسيّة المزروعة في الكائن زرعا (الليبيدو) حين تُثار تستجيب للإثارة. حتى أنه يمكن للعقل أن يلجمها أو يقمعها. لكنّه لا يقدر على منعها من الاستثارة. وهذه الإثارة الجنسيّة المتعمّدة لا ترد في موضع دون غيره، بل تتعاضد الجمل والمشاهد على ابتنائها. والثابت أن جملا من نوع: «تُدخل الرجل والرجلين فيطأونها/ وذكرت صبيّة من الجيران مليحة/ فتبخّرت وتطيّبت وتعطّرت وصعدت إلى الغرفة/ إن لم أعلقها برجل خفت أن تخرج عن يدي وتلتمس الرجال/ فوقعت عليها وجامعتها إلى الغداة...) إنما وقع التوسّع في ذكرها لإثارة غريزة المتقبّل. إن مشاهد الخلوات، والنور المطفأ في الغرف المنزوية، والتّواعد ليلا، والتلهّف على المضاجعة وغنم الشهوات واللذّات سرّا، كفيل بأن يعصف برباطة جأش أشدّ الناس ضبطا للنفس.

لقد عاب ابن الجوزي على القُصّاص التزيّد على الشريعة وعلى الأنبياء وأدان فنّهم وعدّه حيلا من حيل إبليس. وحرص على انتشال نفسه من دائرتهم، إذ بيّن أن غايته من اللجوء إلى فنّ القصّ إنما هي الوعظ والهدي. أما هم فينشدون التسليّة. والتسليّة، بوّابة مشرعة على الغواية. لأن الكلام الذي ينشد التسليّة إنما يكون مجرّد هزل ولعب. واللّعب، في نظر رجل دين جدّي جليل، خفّة تذهب بالوقار.

منذ عصر الجاحظ كان المنظّرون قد ألحّوا على أن من شروط البيان اقتران الهزل بالجدّ حتى يكون الكلام جامعا إلى الإمتاع المؤانسة. ويخدم قيم المجموعة على التّمام. ذلك أن الجدّ هو الذي يلجم الهزل ويحدّ منه، فيقي الكلام من التحوّل إلى تسلية ولعب. أما الهزل فهو الذي يشيع في الكلام نوعا من المرح يطرب النفس ويجعلها تستسيغه وتقبل على ما فيه من إفادة وجدّ. ثمّة تلازم بين الجميل والنافع، بين الهزل والجدّ، بين الإمتاع والمؤانسة. فإذا عطّل هذا القانون واكتفي في الكلام بالجميل والممتع والمسلّي خرج إلى الفتنة والإغواء.

يحدّثنا الإمام أبو حامد الغزالي في *بداية الهداية* باب «النهي عن المزاح والسخرية والاستهزاء بالناس» قائلا في نبرة صارمة تجمع إلى النصح التّحذير والنهي:[55] «لا تمازح

---

[55] **أبو حامد الغزالي، *بداية الهداية*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) على شبكة الإنترنت.**

أحدا؛ فإن مازحك أحد فلا تجبه، وأعرض عنهم حتى يخوضوا في حديث غيره؛ وكن من الذين إذا مرّوا باللّغو مرّوا كراما.» فإذا كان الجدّ بداية الهداية والطريق إليها، فإن الهزل هو السبيل المؤدّية إلى التّيه والضّلال. بل إن الهزل لعب وتسلية. والتسليّة من جهة كونها انشغالا عن الجدّ وعدولا عنه، إنما تصرف المؤمن البسيط الطيّب عن السّماء.

غير أن قراءة القصص التي حفلت بها كتابات ابن الجوزي هذا الواعظ الذي نذر حياته لمقاومة الشيطان والتحذير من الأهواء والرغبات تشير صراحة إلى أنه تمكّن من إبطال التناقضات التي تسرّبت إلى خطابه. لكنّه لم ينجح في إبطال الفتنة التي اندسّت في جميع كتاباته حتى كادت تخرج بها عن مقاديرها وتحرّف مقاصدها. ثمّة في كتاباته نوع من التّعارض نشأ بين المقاصد والنتائج. وإذا الكتابة بعضها يعترض على البعض الآخر.

لذلك لا يمكن للقراءة التي ترصد مقاصد ابن الجوزي وتكتفي بها أن تتفطّن إلى ما ينشأ داخل النص الواحد من صراع بين الخطاب الأخلاقي الوعظي والخطاب الفنّي الجمالي. لاسيّما أن المقصد الوعظي يعلن عن نفسه صريحا على أديم النصّ، أما ما تبتنيه القصص والحكايات من إغواء وفتنة فإنه يتّخذ طريقة في الحضور تعتمد على الزّيغ والمواربة كما أوضحت.

لا يأتي هذا الصراع الذي يجري في السرّ من قبيل الاتّفاق والبخت. وهو ليس تلبيسا كما سيتبادر إلى ذهن ابن الجوزي نفسه لو أنه تفطّن إلى ما داخل خطابه من فتنة. فالصراع الذي تحكّم بهذه الكتابات ليس صراعا بين أنماط الخطاب فحسب، بل هو صراع عات بين الرّغبة والتّاريخ، بين ما يريده الكاتب من نصّه وما تريده الثقافة التي ينتمي إليها في لحظة محدّدة من تاريخها. فللثقافة كلمة تقولها. ولها أيضا طرائقها السرّية في توجيه القوّة الخالقة التي عليها جريان فعل الكتابة.

إن النصّ إنما يحيا داخل حشود من النصوص بعضها سابق عليه وبعضها الآخر متزامن معه. وهو يتحاور معها دون دراية من واضعه فيصهرها في محارقه ويتنامى ابتداء منها. لذلك كثيرا ما تضطلع النصوص التي تنجح في تلبيّة الحاجات الجماليّة في لحظة محدّدة من مسار الثقافة التي تنتمي إليها بدور تأسيسيّ مرجعيّ يمكّنها من دفع القوّة الخالقة

نحو الذرى والدروب التي تمكّن تلك الثقافة من إنتاج إبدالاتها فيما هي تمكّن الفعل الإبداعي من تجديد أسئلته.

هذا، في رأيي، ما يفسّر الصراع بين أنماط الخطاب في مؤلّفات ابن الجوزي. إن رغبات الواعظ ومقاصده تأتي صريحة معلنة. وهو يجاهر بها في أكثر من موضع. لكنّه يعمد إلى توظيف فنّ القصّ. وعندها بالضبط توضع الرغبة في مواجهة التاريخ لأن الجنس الأدبيّ يرسم للكتابة حدودها وضفافها. وهو الذي يجتذب المؤلّف إلى دائرة السّحر. وإذا الفتنة التي عابها على القُصّاص ورمى بها فنّهم تندسّ في نصوصه وتشرع في العمل. ذلك أن القصّ، من جهة كونه خطابا جماليّا، إنما ينبني على التّعجيب والتخيّل وتخطّي مقرّرات المنطق. وبذلك يفلت من قبضة العقل الذي يلجم الأهواء والنزوات والرغائب.

طبيعي، بعد ذلك، أن ترد العبارة في المواضع التي يعلن فيها ابن الجوزي عن مقاصده تقريرية إخباريّة وتؤسس خطابا أخلاقيّا وعظيا. أما تلك التي يعدل فيها عن مقررات العقل ويلجأ إلى القصص فإنها تطفح بالتّعجيب وتبتني الغرائبيّ والخارق. إنه خطاب ذَاتٍ تحلم ذاتها وتقول نزواتها. وما الطريقة المواربة التي يسلكها هذا الخطاب في مداخلة أشدّ النصوص حرصا على لجم الهوى وتعطيل الفتنة الممكنة أو المحتملة إلا أمارة على أننا في حضرة ثقافة ضاقت بالممنوع وبالمحرّم فشرعت تحلم نزواتها وتقول مكبوتاتها. لاسيّما أن الصراع بين أنماط الخطاب على هذا النحو الممعن في الزّيغ والمداورة ليس خاصا بابن الجوزي. إنه يضطلع بدور القانون الذي يتحكّم بأشدّ الخطابات حرصا على الالتزام بمقرّرات العقل والامتثال لقيم المدينة وشرائعها.

يكفي أن نعيد النظر في *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح* وفي *روضة المحبّين ونزهة المشتاقين* لابن قيم الجوزيّة أو في كتاب *أسرار الكون* للسيوطي أو *كتاب التوهّم* للمحاسبي وسنجد القانون ذاته يمارس في السرّ العمل ويدفع بالكتابة نحو مضايق حالما تبلغها تتحوّل إلى خطاب فتنة، خطاب يمجّد اللذّات ويحتفي بالشهوات ويحتفل بالجسد. إن مشاهد الجنّة في *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح* تقطر لذّة وشهوات وفق نسق، بموجبه، يُطبق المدنّس على المقدّس ويستدرجه إلى ما يجعل من الفردوس المستعاد موضع ثارات المكبوتات وانتقام الشهوة لنفسها من كلّ الخطابات التي تمنعها وتحرّمها وتحذّر منها.

يتفنّن ابن قيم الجوزيّة في وصف نساء الجنّة من الآدميات والحوريّات[56] ويستدلّ على ما يذهب إليه من أن الفردوس هو بلاد الفرح الجنسيّ الدائم والغلمة التي لا ترتوي ولا تهدأ ولا تكلّ ولو هنيهة، بالعديد من الأحاديث المنسوبة إلى النبيّ. من ذلك مثلا:[57]

> وكان رسول الله i يقول: «والذي بعثني بالحقّ ما أنتم في الدنيا بأعرف بأزواجكم ومساكنكم من أهل الجنّة بأزواجهم ومساكنهم، فيدخل رجل منهم على اثنتين وسبعين زوجة ممّا ينشئ الله وثنتين من ولد آدم لهما فضل على ما أنشأ الله لعبادتهما الله عزوجل في الدنيا، يدخل على الأولى منهما في غرفة من ياقوتة على سرير من ذهب مكلّل باللؤلؤ عليه سبعون زوجا من سندس واستبرق. وإنه ليضع يده بين كتفيها ثم ينظر إلى يده من صدرها ومن وراء ثيابها وجلدها ولحمها، وإنه لينظر إلى مخ ساقها كما ينظر أحدكم إلى السلك في قصبة الياقوت، كبده لها مرآة وكبدها له مرآة، فبينا هو عندها لا يملّها ولا تملّه ولا يأتيها من مرّة إلا وجدها عذراء ما يفتر ذكره ولا يشتكي قلبها، فبينا هو كذلك إذ نودي إنا قد عرفنا أنك لا تملّ ولا تملّ إلا أنه لا منيّ ولا منيّة إلا أن تكون له أزواج غيرها فتأتيهن واحدة واحدة كلما جاء واحدة قالت والله ما في الجنّة شيء أحسن منك وما في الجنّة شيء أحبّ إليّ منك.

هكذا يلتقي المدنّس بالمقدّس فيداخله ويطبق عليه. حتى لكأن الأرض هي التي تثأر لنفسها من السماء. فتصبح الجنّة والعالم العلوي المتصوّر مرتعا للذّات التي لا تطفأ والشهوات التي تتّقد اضطراما. وبذلك يصبح الفردوس واقعا-متخيّلا. والتخيّل، في هذه الحال، يحمل في تلاوينه صراعا بين الرغبة والتاريخ. التاريخ صيرورة وعبور. حركة خطّية لا تكفّ عن المضي. وكلّ ما يتنزّل في التاريخ يكون حادثا عابرا يمضي إلى الزوال. أما ما يجري في الفردوس فإنه أبديٌّ ثابت لا يطاله البلى ولا يدركه التبدّل.

---

(56) **ابن قيم الجوزيّة، *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح*، الباب الثالث والخمسون «في ذكر نساء الجنّة وأصنافهنّ وحسنهن وأوصافهنّ وجمالهنّ الظاهر والباطن الذي وصفهنّ الله تعالى في كتابه»، ص257- 273.**

(57) **نفسه، ص269- 270.**

إن الفردوس، من هذا المنظور، ليس مجرّد عالم غرائبيّ متصوّر، بل هو الرغبة وقد هزمت التاريخ وانتصرت على الصيرورة. فلم تعد حركة الزمان حركة خطّية ما صار منها يمعن في المضيّ وما لم يصر بعد لا يكفّ عن المجيء. إنها حركة دائريّة. نهاياتها ليست سوى عتبة مشرعة على بداياتها. غير أن هذا الزمن الدّائريّ المقدّس يخترق من الدّاخل بالمدنّس. ذلك أن الأفعال التي تجري فيه تظلّ، رغم غرائبيّتها، أفعالا بشريّة يسهل على الذهن البشريّ تخيّلها. حتى لكأن المقدّس ليس سوى الواقع مطهّرا من مفعولات الصيرورة.

إن هذا الفردوس بما يحفل به من مشاهد جنسيّة حسّية فاضحة، هذا الفردوس الذي يلغي فكرة الممنوع والمحرّم والمحظور إنما يجسّد طريقة المتخيّل في ابتناء تشخيصاته التي تضعنا في حضرة الرّغبة وهي تثأر لنفسها من قيم المدينة وما كرّسته من منع للأهواء ولجم للنزوعات وتدجين للجسد. حتى أننا حين ننظر في الكيفيّة التي يتمّ حسبها تشخيص الله وتمثّل المهمّات العظيمة التي ينهض بها في كلّ يوم، ندرك أن هذا المتخيّل مسكون برغبة عاتية في خلق نوع من التوازي بين ما يجري في الأعالي وما يحدث على الأرض. أو لكأنه يعمد لحظة صياغته لتشخيصاته وصوره إلى استدراج المتعاليات وأنسنتها وإلحاق السماوي بالأرضي. نقرأ في *روضة المحبين ونزهة المشتاقين*:[58]

> قال عبد الله بن مسعود رضي الله عنه: ليس عند ربكم ليل ولا نهار، نور السموات من نور وجهه، وإن مقدار كلّ يوم من أيّامكم عند الله اثنتا عشرة ساعة، فتعرض عليه أعمالكم بالأمس أوّل النهار أو اليوم فينظر فيها ثلاث ساعات، فيطّلع منها على بعض ما يكْرهُ فيغضبه ذلك، فأوّل من يعلم بغضبه الذين يحملون العرش يجدونه يثقُل عليهم فيسبّحه الذين يحملون العرش وسُرادقات العرش والملائكة المقرّبون وسائر الملائكة، وينفخ جبريل في القرن فلا يبقى شيء إلا الثقلين الجنَّ والإنسَ، فيسبّحونه ثلاث ساعات حتى يمتلئ الرحمن رحمة، فتلك ستّ ساعات، ثم يؤتى بما في الأرحام فينظر فيها

---

(58) **ابن قيم الجوزيّة، *روضة المحبّين ونزهة المشتاقين*، تحقيق السيد الجمّيلي، بيروت: دار الكتاب العرب، الطبعة الثانية، 1996، ص421.**

ثلاث ساعات فيصوّركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم، فتلك تسع ساعات، ثم ينظر في أرزاق الخلق كلهم ثلاث ساعات، فيبسط الرزق لمن يشاء ويقدر إنه بكل شيء عليم.

هكذا تعطّل الديمومة ويلغى المقدّس. فالديمومة أبديّة لانهائية لا تخضع للتقسيم. أما الزمن الميقاتي فإنه نظام ابتدعه البشر تحت مفعولات وعيهم بالتّعاقب. لكن الخيال الذي يقوم بتشخيص الله في هذا المشهد يعمد إلى إدراجه في زمن أرضيّ خاضع للتعاقب دون أن يعبأ بكون هذا التمثّل يعطّل صفة القدم التي تقتضيها فكرة الألوهة ذاتها. وهذا يعني صراحة أن الخيال البشري إدراك خاضع لشروطه. إنه ملكة يمكن أن توسّع الواقع وتتصرّف في تفاصيله وجزئياته. لكنها تظل مشدودة إليه. وهي تنطلق منه حتى لحظة ابتداعها للعجيب والغريب والخارق. ذلك أن الواقع إنما يضطلع بدور مرجعيّ لحظة ابتناء المتخيّل لتشخيصاته ورموزه.

من هنا تتسلّل الفتنة إلى أشدّ الخطابات حرصا على تجريد المقدّس وتنزيهه وإعلائه، لأن التشخيص تمثيل. إنه عبور من التجريد إلى التجسيد وفق نسق، بموجبه، يتحوّل المفهوم إلى صورة أو إلى شيء صوريّ خياليّ. وتحوّله ذاك هو الذي يتيح للجميل أن يظهر في هيئة غير المتوقّع وغير المحتمل. وهو الذي يتيح للكتابة أن تبتني عالما شبيها بالواقع متغايرا معه في الآن نفسه. إنها تبتني عالمها انطلاقا من الغياب. فتتحرّر من العقلنة ومقرّرات العقل وتتلقّفها الفتنة.

يكفي هنا أيضا أن نعيد قراءة مؤلّف السيوطي *أسرار الكون* وسيتبيّن أن هذه الفتنة التي نذرت نظرية العرب القدامى نفسها لمطاردتها وعدّتها بوّابة مشرعة على مهاوي السقوط ومزالق التهلكة ستوسّع من دائرة انتشارها وتندسّ في كتب الفقهاء والمفسّرين. فحالما يشرع السيوطي في الحديث عن العرش والكرسي تشرع الفتنة في تلقّف الخطاب، ويبدأ الجميل في الترائي في هيئة اللاّمتوقّع واللاّمحتمل.

لا يعدل السيوطي عن طريقة القدامى في تفسير آي القرآن، بل يتّخذ من الآيات مرجعا يظلّ يعود إليه بالقراءة والتفسير والتأويل. لكن التفسير يتشكّل في شكل حركة تتباعد عن

النصّ المرجعي مفسحة المجال للخيال كي يجسّد ما يعتقد المفسّر أنه جاء مضمرا مقتضبا في النصّ المرجعي. وبذلك تصبح حركة التّباعد تلك نوعا من السفر باتجاه العجيب والفريد. إنها حركة سفر في بحر بلا ساحل هو النصّ المفسَّر نفسه. يكتب السيوطي في فاتحة *أسرار الكون* «باب ما ورد في العرش والكرسي»:[59]

> قال تعالى: {وهوَ ربُّ العَرشِ العَظِيمِ}، وقال: {وَسِعَ كُرسِيُّهُ السَّمَوَات والأرضَ}. أخرج ابن أبي حاتم وأبو الشيخ في كتاب العظمة عن وهب بن منبّه قال: إن الله تعالى خلق العرش والكرسي من نوره؛ فالعرش ملتصق بالكرسيّ، والماء في جوف الكرسيّ، وحول العرش أربعة أنهار: نهر من نور يتلألأ، ونهر من نار تتلظّى، ونهر من ثلج أبيض تلتمع منه الأبصار، ونهر من ماء، والملائكة قيام في تلك الأنهار، يسبّحون الله تعالى، وللعرش ألسنة بعدد ألسنة الخلق كلّهم، فهو يسبّح الله تعالى ويذكره بتلك الألسنة.

يعتمد الخطاب على التّعجيب. والتّعجيب حدث بموجبه يبتني منتج الخطاب كلامه وفق نسق يسمح للفريد أن يظهر في هيئة غير المتوقّع. فالآيات التي يقتطعها السيوطي من القرآن الكريم محصّلة مألوفة تداولتها الأجيال وحفظها الناس عن ظهر قلب. فصارت أدخل في باب المتعارف والأليف. ذلك أن التداول هو الذي يسمح للنسيان بالشروع في العمل. وما تمّ نسيانه في هذه الحال هو كون المدركات التي عليها مدار الكلام في هذه الآيات لا تمتّ بصلة إلى المدركات المتعارفة في الواقع العينيّ.

ههنا بالضبط ينهض كلام المفسّر بأشدّ أدواره خطورة وأهمّية. إنه يوهم بأنه يفسّر الآيات التي انتخبها ويشرح معانيها. لكنّه لا يفسّرها معتمدا على مقولات منطقية. ولا يشرحها في لغة اصطلاحيّة، بل يلجأ إلى التخييل ويعتمد على التمثيل والتشبيه. فيخرج الكلام من دائرة التفسير والإقناع إلى دائرة الإبداع. إنه يتحوّل إلى كلام مخيِّلٍ يرصف الصور والمشاهد رصفا. فتصبح حركة الكلام حركة تنهض على استدعاء العاديّ المتعارف لتمحو عاديّته وتغرسه في دائرة العجيب.

---

[59] **السيوطي، *أسرار الكون*، الورّاق.**

ففي حين ترد كلمة (كرسيّ) لتحيل إلى ما هو مدرك في الأعيان تأتي عبارة (الماء في جوف الكرسي وحول الكرسيّ أربعة أنهار) لتمحو العاديّ وتفتحه على العجيب والبديع الذي قُدَّ على غير مثال. وفي حين ترد كلمة (نهر) لتحيل الذهن إلى مدرك معلوم عاديّ، ترد عبارة (من نور/ من نار تتلظّى/من ثلج أبيض تلتمع منه الأبصار) لتفتح العاديّ على الخارق واللاّمتوقّع.

تنهض هذه الصور والمشاهد بمهمّتين. إنها تبتني الفريد والغريب. وبالفريد والغريب تشدّ المتلقّي، لأنها إنما تأخذه في رحلة متخيّلة إلى عالم خلّبٍ لا يمكن أن يشاهد في الأعيان أصلا. لكنّها تقوم، في الآن نفسه، بخدمة النصّ القرآني وخدمة الدين. ذلك أن تناول آي القرآن الكريم على ذلك النحو من شأنه أن يعيد لتلك الآيات سرّها وغرابتها ويحيطها بهالة من الروعة. والروعة تجمع إلى الفاتن المخيف المهيب.

إن المفسّر ينشد تقريب المعاني المقفلة على نفسها في النص من الناس ومداركهم. حتى لكأن حركة التّفسير حركة أفقية تنزل من السماوي إلى الأرضي وتقرّب كلام الله من المؤمنين البسطاء الطيّبين. أو لكأن المفسّر وسيط ماثل في المابين. إنه قريب من الأسرار المحفوظة في النصّ بحكم علمه وورعه ودرايته بأمور الدين وأمور النصّ والتفاسير التي تناولت آيه بالتدبّر والقراءة والتأويل، وهو قريب من بني البشر بحكم إقامته معهم في برّية الفناء. بل إنه خبير بالنفس البشريّة عليم بأنها إنما تجد أريحيتها في العجيب وتطرب للفاتن والبديع. أما المألوف المتعارف المكرور فيضجرها.

إن المفسّر ينطلق، بطريقة قصدية أو بطريقة غير واعية، من أن الواقع فقير مضجر لأنه محدود ونهائي. لذلك يحرص في تفسيره على استدراج اللاّنهائي اللاّمحدود وتجسيده بالتّعجيب والإفراط والتزيّد في الكلام. غير أنه لا يلغي الواقعيّ، ولا يتعالى على الموجود، بل يجعل من كلامه حركة تمزّق الواقعيّ وتفتحه على الخياليّ، وتوسّع من دائرة المحدود فتفتحه على اللاّمحدود وعلى اللاّنهائي.

لكأن المفسّر، في هذه الحال، إنّما يقوم بتحرير متلقّيه من سطوة المكان وسلطان الزمان إذ يبتني عالما المدركات فيه غير مشروطة بالمكان والزمان الأرضيين. إنه عالم يعصف

بالحدود ويفلت من قبضة العقل. وهو يبتني الحضور انطلاقا من الغياب. لذلك يتحول التفسير نفسه إلى لحظة صراع بين الرغبة والصيرورة تجسّده عمليّة فتح العاديّ على غير المتوقّع، وفتح المحدود على اللاّمحدود، والعارض المتبدّل الفاني على اللاّنهائي الباقي على الدوام.

إن المفسّر لا يبتني واقعا، بل يخلق عالما متصوّرا عن طريق الإيهام بالواقع. وهو إنما يبتنيه معتمدا على ما توفّره المجازات والاستعارات من طاقات تصويريّة مشهديّة. فيتحوّل المفهوم إلى صورة أو إلى مشهد ويفلت من قبضة العقل. وبذلك يصبح النصّ الذي ينتجه المفسّر نوعا من التخيّل. وهو مكان التخيّل أيضا. ومن هنا تتأتّى فاعليّته. إنه يقوم بتمثيل المستحيل والخارق واللاّمتناهي. بل إنه يمنح اللاّمتناهي شكلا دون أن يفقده صفته. فينزّل اللاّمحدود في حدود ويظلّ فوق الحدود في الآن نفسه.

ومن هنا يتسلّل البديع والمرعب والمخيف إلى الخطاب. إن التفسير خطاب معبّر للحدود الفاصلة بين ما يمكن أن يصدّق به وما لا يقبل التصديق أصلا لأنه خطاب ذو وجهين. إنه خطاب بشري من جهة كون منتجه شخص من البشر الفانين. وهو خطاب سماويّ أيضا لأنه يبتني في الكلام أسرارا محفوظة مقفلة على نفسها لا تدركها الألباب.

ههنا يفتح التفسير مجراه: إنه خطاب يتشكّل هنا. لكنه مأخوذ بالـ«هناك». أرضي هو. لكنه يبتني السماوي. وهو خطاب ينشد إقناع المتلقّي. لكنه يعدل عن المقولات العقليّة ويتوسّل مقاصده معتمدا المجاز والتخييل. وبذلك يفلت من دائرة التصديق أو عدم التصديق. إنه يوهم بأنه يعتمد مرجعا فيما هو يلغي المرجعيّة. يستند إلى التفاسير التي صنّفت قبله فيوهم بأنه يستعيدها أو يكرّرها فيما هو يواصل ما حفلت به من متخيّلات وتشخيصات ورموز ويمنحها فرصة الانتعاش والتجدّد. فيصبح النصّ كما لو أنه محكوم بنوع من الفيض الداخلي. ينشدّ إلى المدرك المعلوم (الكرسي/ النهر/ الثلج/ الماء/ النار...) ليبتني البديع الذي يثير في ذات منتج الخطاب ومتلقيه الفتنة والخوف، الرّهبة والدّهشة.

ثمّة في فعل التفسير تحطيم للحدود. ثمّة اختراق للحدود. ثمّة امتثال للفاتن والخلّب والبديع. ذلك أن التفسير ينهض على حركة مزدوجة. ففيما يوهم المفسّر بأنه يقرّب المعاني المحفوظة في النصّ من الناس الفانين، يكون قد قام بإحاطة النصّ المفَسّر بهالة من الغرابة

والسرّية التي تجعل المتلقّي يقرّ بمصدره السماويّ.

لكأن المفسّر على يقين من أن تفسير آي القرآن بالعودة إلى الواقع صنيع من شأنه أن يفسح المجال قدّام المدنّس فيتلقّف المقدّس ويحدّ من قدسيّته. أو لكأنه على يقين أيضا من أن عدم تفسير النصّ بالرجوع إلى الواقع والتزيّد فيه بالمغالاة والإفراط أمر من شأنه أن يجعل كلامه غير مصدّق به أو غير قابل للتصديق أصلا. لذلك يختار أن يمضي في هذه الطريق المحفوفة بالمهالك. وهي مهالك على نوعين: تدنيس المقدّس إذا تمّ تفسيره بالرجوع إلى المدرك في الأعيان والمتعارف في حياة بني البشر، أو طرد المقدّس من حياة بني البشر إذا تمّ تفسيره بطريقة تقطع جميع صلات النصّ مع الواقع وتجعل مسألة تمثّله أمرا مستحيلا.

هذه هي الدروب الوعرة التي يفتح التفسير مجراه داخل مضايقها. وههنا بالضبط تنكشف الأدوار التي ينهض بها الإفراط والمغالاة والتزيّد في الكلام. إن الغاية من الإفراط هي التّعجيب. والغاية من المغالاة هي الإلحاح على أن النصّ المفسَّر قادم من عالم مفارق تحار الأذهان في الإحاطة بأسراره وعجائبه وفتنته. والهدف من التزيّد في الكلام هو محو الواقعيّة عن الواقعيّ حتى يغدو بديعا مفارقا خلّبا. إن كلمة (كرسي) الله تحيل إلى مدرك معلوم مشاهد في الأعيان. وعبارة {وسع كرسيّه السموات والأرض}، في معناها الحقيقي، إنما تشير إلى عظمة الكرسي وكبره.

وههنا بالضبط يأتي دور المفسّر. إنه هو الذي يوسّع من دائرة المعنى. وهو الذي يجعل المدرك المعلوم المشاهد في الأعيان داخلا في باب الفريد والعجيب والمفارق: «العرش والكرسي مخلوقان من نور الله؛ العرش ملتصق بالكرسي، والماء في جوف الكرسي، وحول العرش أربعة أنهار، نهر من نور يتلألأ، ونهر من نار تتلظّى، ونهر من ثلج أبيض تلتمع منه الأبصار، ونهر من ماء...»

التفسير حدث مقاومة لسطوة الزمن ومكائد الألفة. فهو يوهم بأنه يجلي الغامض ويستكشف المجهول فيما هو يرجع للمجهول غرائبيّته وللمقدّس مهابته بواسطة الإفراط والتّعجيب. لاسيما أن المقدّس إنما يستمدّ مهابته من سرّيته وغرائبيّته ومن كونه يظلّ في حاجة دائمة إلى الكشف. غير أن الكشف، في هذه الحال، لا يجليه بل يوهم بأنه يهتك حجبه ويقرّبه

من الأذهان فيما هو يزيده غموضا إذ يحيطه بما يجعل منه تجسيدا للبديع والمهيب والفاتن. لكأن المفسّر ينطلق من التسليم بأن الألفة حال مهلكة. فإذا غدا النصّ بين الناس أليفا مكشوفا واضحا لا لبس فيه فقد سرّيته. ولا شيء أفقر من الأشياء البيّنة الواضحة التي لا لبس فيها ولا غموض يحيط بها.

الملتبس فاتن. واللّبس هو عمل المجهول في المعلوم. لذلك يحرص المفسّر على إشاعة اللّبس والغموض في ما يتوهّم الناس أنه معلوم ومتعارف. وبالغموض واللّبس يفسح المجال لغير الإنساني كي يشرع في العمل. ويمنح المقدّس فرصة الإعلان عن نفسه في قدسيته ومهابته وسرّيته. ولا يتسنّى للمفسّر ذلك إلا بالاستسلام للحلم والاحتماء بالخيال. والمقدرة على الحلم هي التي تمدّ الكلام بامتداداته ومقدرته على تحطيم الحدود وتخطّي مقرّرات العقل دون أن يفقد مصداقيّته. فيتشكّل الكلام مأخوذا بالأقاصي، جامعا إلى البديع العجيب، وإلى الواقعيّ الخياليّ. ويظلّ، رغم استحالته، قابلا للتصديق ومجسّدا افتتان الفكر بالمستحيل والمجهول والمفارق.

يتّخذ الحلم من جهة كونه فعلا مقاوِمًا طابعا أكثر تعجيبا وميلا إلى الإبهار في العديد من المتون الأخرى التي صنّفها الوعّاظ والمتصوّفة مثلا. فيتحوّل الكلام إلى ميدان مواجهة بين المتخيّلات والرموز ذات المنبت الإسلامي وتلك الوافدة من ديانات أخرى دون أن يفصح الخطاب عمّا يمكن أن يستدلّ به على أنه خطاب مقاومة. ذلك أن النصّ يتشكّل في شكل حلم أو في شكل تخيّل يلغي المسافة الفاصلة بين الواقعي والخياليّ ويعصف بالحدود والأنظمة. ويضعنا حين نتملاّه في حضرة ثقافة تحلم ذاتها وتبتني من التشخيصات والرموز ما به تفصح عن عبقريّتها ومقدرتها على الحلم.

غير أن الحلم في هذه المتون لا يتشكّل من فراغ. فللخطاب مراجع يستحضرها ويعوّل عليها في توسيع دائرة التخيّل والحلم. والناظر في كتب السيرة وكتب التاريخ التي تناولت مسألة مولد النبيّ يلاحظ أنها تضمّنت العديد من الإشارات إلى كون حمل آمنة بالنبي كان حدثا عظيما ومولده كان حدثا جللا. يكتب ابن هشام في *السيرة النبوية*: «ويزعمون –فيما يتحدّث الناس والله أعلم- أن آمنة ابنة وهب... أتيت حين حملت برسول الله j فقيل لها إنك قد

حملت بسيّد هذه الأمّة.» ويروي ابن هشام أيضا أنها «رأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بُصرَى من أرض الشّام.» [60]

ويورد ابن هشام إشارات أخرى إلى أن ملكين من السماء هبطا وشقّا بطن النبيّ وهو لم يزل طفلا. وبالثلج طهّرا قلبه من كلّ درن إذ استخرجا منه «علقة سوداء فطرحاها.»[61] وتتوالى الإشارات أيضا إلى أن أهل الفراسة والكهّان والرهبان قد عرفوا من طلعته وسماته أنه «سيكون له شأن عظيم.»[62] وهذا ما تنبّأ به رجل من لهب ممن يمتلكون مقدرة على رؤية الآتي. هذا أيضا ما تنبّأ به الراهب النصراني بحيرا حين مرّ به ركب قريش في بُصرَى من أرض الشام وكان أبو طالب قد استصحب معه محمّدا وهو لم يزل بعد غلاما. فلما رآه بحيرا ورأى أن غيمة تظلّله لتقيه من حرّ الشمس، والشجرة التي كان تحتها تحنّنت عليه ومالت تظلّله من الحرّ أدرك أنه النبيّ المنتظر. ثمّ كان أنه عاين ختم النبوّة على جسده، فسلّم بنبوّته قبل ظهورها.[63] ترد هذه الإشارات والإيماءات لتلحّ على أن علامات النبوّة قد بدت على النبيّ قبل تلقّيه الوحي بسنوات.

لكن الخطاب في سيرة ابن هشام وفي تاريخ الطبري ظلّ، في أغلب الأحيان، ملتزما بالحدود ممتثلا لمقرّرات العقل. لقد دوّن سيرة النبيّ من جهة كونه من البشر الفانين. وأرّخ

---

[60] ابن هشام، *السيرة النبوية*، الورّاق. وانظر الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، بيروت: مؤسّسة عز الدين للطباعة والنشر، ط 3، 1992، ص395/2.

[61] يروي ابن هشام في السيرة هذا الخبر بسنده منسوبا إلى النبيّ. يكتب: «قال بن إسحاق وحدّثني ثور بن يزيد عن بعض أهل العلم ولا أحسبه إلاّ خالد بن معدان الكلاعي: أن نفرا من أصحاب رسول اللهj قالوا له يا رسول الله أخبرنا عن نفسك. قال: نعم أنا دعوة أبي إبراهيم وبشرى أخي عيسى ورأت أمّي حين حملت بي أنه خرج منها نور أضاء لها قصور الشام واسترضعت في بني سعد بن بكر فبينا أنا مع أخ لي خلف بيوتنا نرعى بهمًا لنا إذ أتاني رجلان عليهما ثياب بيض بطست من ذهب مملوءة ثلجا ثم أخذاني فشقّا بطني واستخرجا قلبي فشقّاه فاستخرجا منه علقة سوداء فطرحاها ثم غسلا قلبي وبطني بذلك الثلج حتى أنقياه ثم قال أحدهما لصاحبه زنه بعشرة من أمته فوزنني بهم فوزنتهم ثم قال زنه بمائة من أمته فوزنني بهم فوزنتهم ثم قال زنه بألف من أمته فوزنني بهم فوزنتهم، فقال دعه عنك فوالله لو وزنته بأمته لوزنها.» انظر ابن هشام، *السيرة النبوية*، الورّاق.

[62] يذكر ابن هشام أن رجلا من لهب كان متنبّئا «فكان إذا قدم مكة أتاه رجال قريش بغلمانهم ينظر إليهم ويعتاف لهم فيهم، قال: فأتى به أبو طالب وهو غلام مع من يأتيه فنظر إلى رسول اللهj ثم شغله عنه شيء فلما فرغ قال: الغلام عليّ به. فلمّا رأى أبو طالب حرصه عليه غيّبه عنه فجعل يقول: ويلكم ردّوا عليّ الغلام الذي رأيت آنفا فوالله ليكوننّ له شأن.» *السيرة النبوية*، الورّاق.

[63] انظر ابن هشام، *السيرة النبوية*، الورّاق، والطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص456/2.

لمحنته بين بني قومه وحروبه وغزواته حتى دخوله مكّة وتأسيسه لبيت المسلمين ورحيله عن الدنيا. وجاءت الإشارات إلى الخارق والمفارق مقتضبة موجزة غايتها الإلحاح على أن السّماء قد اصطفت محمّدا النبيّ كي ينهض بالدور العظيم. حتى لكأن تلك الإشارات إلى الخارق والعجيب إنما تمثّل لحظات يخترق فيها المقدّس الوقائع والأحداث ليعلن عن نفسه إيماء ولمحا. ففي حين حرص القرآن الكريم على تذكير المسلمين بأن محمّدا رسول خلت من قبله الرسل، وفي حين ظلّ النبيّ طيلة مقامه بين الناس يلحّ على أن معجزته هي القرآن المجسّد للكلمة الطيّبة، ستتولّى الأجيال المتلاحقة إحاطة سيرته بما يجعل منها تجسيدا للخوارق والمعجزات.

والثابت تاريخيّا أن النبيّ خاض صراعا مريرا ضدّ بني قومه من قريش. الثابت أيضا أن صراعه ضدّ اليهود كان أشدّ مرارة وأكثر قسوة. أمّنهم مرّات وغدروا مرارا. حتى أنهم لم يتركوا قدّامه من خيار غير القتال. لم ينكروا نبوّته فحسب، بل حرصوا على تشويه رسالته بالدسائس والافتراء، بالإرجاف والتقوّل. ثم كان أنه هزمهم في خيبر وألجمهم فأخرسوا إلى حين. غير أن تأسيس الدولة الإسلاميّة وتوسيعها لدائرة نفوذها شرقا وغربا لم يؤدّ إلى انتفاء الصراع، بل قاد إلى صراع أكثر عنفا وأشدّ مضاء. لأنه صراع لا يتمّ بالأبدان بل بالأفكار. إنه صراع ثقافي يجري بين الإسلام والديانات الأخرى.

وآن للثقافة العربية وللإسلام أن يكشفا عن مقدرتهما على مقاومة المتخيّلات والرموز والتشخيصات الوافدة من ديانات أخرى، وإن بابتداع رموز وتشخيصات ومتخيّلات تتعدّى من جهة فتنتها وسحرها تلك المتخيّلات الوافدة. وفي حين ستتولّى العديد من الفرق والمذاهب الدفاع عن الدين باللجوء إلى المنطق وعلم الكلام وتوظّف المعارف العقلية والعلوم المتاحة، ستتحرّك كتابات أخرى في دائرة تفلت من قبضة العقل.

وبدل محاججة اليهود والنصارى والعيّابين الطاعنين على الدين الجديد المشكّكين به بالحجج العقلية والبراهين المنطقية –وهذا ما نهض به المتكلّمون والفلاسفة والعديد من الفرق التي اعتمدت في ردودها على المنطق والعقل- ستعتمد العديد من الكتابات التي أبدعها الوعّاظ وأهل التصوّف على القصّ. ستلجأ إلى الحكي وتستسلم لفتنة الحكي وتتّخذ منه وسيلة تدرأ بها كيد الكائدين.

بالحلم ستبدأ المنازلة عاتية. وفي الحلم سيمارس الذّائد عن الدين الإسلامي صراعا ثقافيا يمدّ الثقافة نفسها بمتخيّلات وتشخيصات ورموز توسّع من قدرتها على المقاومة. من هنا استمدّ الحلم طابعه المُقاوِم وميسمه المقدّس. إن الحلم فعل جهاديٌّ بالتمام والكلّية.

أنْ تحلم معناه أن تبدع من الرموز والتشخيصات والحكايات ما به تفحم وتقنع بأن محمّدا هو المصطفى ورسالته هي الطريق المؤدّية. أنْ تحلم معناه أن تزيد هذه الحقيقة رسوخا في ذهن المتلقّي إذا كان مؤمنا، ومعناه أيضا أن تلجمه وتسكته إذا كان غير مؤمن أو كان من اليهود الكائدين أو من النصارى المعترضين على نبوّة محمّد. أنْ تحلم معناه أن تؤخذ بالنهايات والأقاصي وتنتج خطابا يبيّن للمتلقي أن محمّدا هو سيّد الأنام كلّهم. وهو أفضل من سعت به قدم على وجه الأرض منذ آدم إلى غَدٍ. وهو أشرف من حبلت به إمرأة.

لقد احتوت كتب التّاريخ التي أرّخت لحياة النبيّ وكتب السيرة التي دوّنت ما كان من أمره وعلاقته بالناس من حوله وعلاقته بالسماء على العديد من الأحداث والوقائع التي تسمح بتوسيع دائرة الحلم وتخطّي العقل إلى ما وراءه. ستكون الإيماءات التي حدّثت بها آمنة أمّه عن النور الذي رأته يخرج منها لحظة حبلت به مرجعا يرسم للحلم بعضا من ضفافه ويسطّر بعضا من تخومه. وستضطلع قصّة المعراج بالدور المرجعي ذاته وتحدّد للحلم الفضاءات التي سيتحرّك فيها والأقاصي المحجّبة التي سيرتادها في رحلته باتّجاه النهايات.

يكفي هنا أن نقارن بين ما جاء في *السيرة النبويّة* لابن هشام، أو ما ورد في *كتاب العرش وما روي فيه* للحافظ بن أبي شبيبة العبسي في نهاية القرن الثالث حول مسألة الخلق ومسألة العرش، وما ورد في *كتاب الروض الفائق في المواعظ والرقائق* للشيخ شعيب بن سعد الحريفيش في القرن التاسع،-يكفي أن تتمّ المقارنة- وسترتسم قدّامنا حركة هذا الحلم المقاوِم وهو يتوالد ويوسّع من دائرة غرائبيّته وافتتانه بالنهايات والأقاصي.

يكتفي ابن هشام في *السيرة النبوية* بتدوين ما يرتضيه عقله ويقبله. فلا يحدّث عن الخارق ولا يتخطّى حدود الواقعيّ إلاّ لماما. وهو يعمد لحظة حديثه عن الخارق إلى تنبيه متلقّيه إلى أنه ينقل ما يزعمه الناس. فتتوالى في كتابه عبارة «يزعمون فيما يتحدّث الناس والله أعلم». وهي عبارة لا تكشف عن شكّه في ما سيطرحه من أخبار بقدر ما ترسم حذره

منها لأنها تتعدّى حدود الواقعيّ وتتخطّى مقرّرات العقل.

لذلك يكتفي ابن هشام آن حديثه عن نسب النبيّ بإيراد شجرة نسب تصعد حتّى آدم في نبرة لا تخلو من الحيطة والحذر. فيرصّع خطابه بعبارة «يزعمون والله أعلم» التي تعفيه من المسؤوليّة أو تخفّف منها على الأقل. يكتب فيما هو يورد تلك الشجرة: «محمد بن عبد الله بن عبد المطّلب... بن شالخ بن أرفخشذ بن سام بن نوح بن لمك بن متوشلخ بن أخنوخ وهو إدريس النبي فيما يزعمون والله أعلم... بن يرد بن مهليل بن قينن بن يانش بن شيث بن آدم.»[64] هكذا يلتزم ابن هشام بما يرتضيه العقل ويقبله. إنه يمارس نوعا من الرحيل باتجاه الماضي ولا يتخطّى حدود الأرض. فيتوقف عند آدم الذي سوّاه الله من الطّين ونفخ فيه من روحه. ويكفي بهذا النسب دليلا على أن نسب النبيّ نسب زكيّ. فهو من سلالة آدم والأنبياء. وحين يورد ابن هشام أخبار المعراج لا يتوسّع فيها، بل يكتفي بإسناد الأخبار إلى من نقل عنهم.[65] فيرد الكلام في المعراج مقتضبا موجزا.

أما *كتاب العرش وما روي فيه*، فيتوسّع في اختراق الواقعيّ المُشاهَد في الأعيان ليصبح تأريخا للأخبار والأحاديث التي ترسم الماوراء وتحدّث عن العرش والخلق وأسرار الكون. وقد وضعه منتجه ليسهم به في الردّ على المعطّلة وإنكارهم العرش وقولهم إن الله في كلّ مكان وأن لا وجود لحجب وسماوات تحجبه وتحجب عرشه. يكتب:[66]

ذكروا أن الجهمية يقولون أن ليس بين الله عز وجل وبين خلقه حجاب وأنكروا

---

(64) **ابن هشام، *السيرة النبوية*، الورّاق.**

(65) **يسند ابن هشام قصة المعراج إلى ابن إسحاق. ويذكر أن ابن إسحاق يسند الكلام الذي نقله عن قصّة المعراج إلى شخص يتكتّم على إسمه، ويلحّ على أنه ممن لا يمكن أن يتّهم بالتدليس. وهذا الرجل يقول إنه سمع القصّة عن أبي سعيد الخدري. يكتب: «وقال بن إسحاق وحدّثني بعض من لا أتّهم عن أبي سعيد الخدري رضي الله عنه أنه قال سمعت رسول اللهj...» ويورد قصة المعراج على لسان النبي. ثم يعود إليها فيسند الكلام إلى ابن إسحاق من جديد لكن ابن إسحاق يبدّل إسم الخدري هذه المرّة ببعض أهل العلم ولا يذكر الإسم. نقرأ: «قال إسحاق وحدّثني بعض أهل العلم عمّن حدّثه عن رسول الله j أنه قال»، ثم يورد القصّة على لسان النبيّ. ويعود في موضع ثالث ليسند الكلام إلى ابن إسحاق الذي يسنده بدوره إلى الخدري. ثم يورد بعضا من تفاصيل القصّة مسندة إلى ابن إسحاق الذي يقول إنه سمعها عن ابن مسعود. انظر، ابن هشام *السيرة النبوية*، «قصّة المعراج»، الورّاق.**

(66) **الحافظ محمد بن عثمان بن أبي شيبة العبسي، *كتاب العرش وما روي فيه*، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه، أبو عبد الله محمد بن حمد الحمود، بيروت: دار الجيل، 1991، ص49-50.**

العرش وأن يكون هو فوقه وفوق السماوات، وقالوا إن الله في كلّ مكان وأنه لا يتخلّص من خلقه ولا يتخلّص الخلق منه، إلاّ أن يفنيهم فلا يبقى من خلقه شيء، وهو مع الآخر فالآخر من خلقه ممتزج به، فإذا أفنى خلقه تخلّص منهم وتخلّصوا منه، تبارك وتعالى عما يقولون علوّا كبيرا. ومن قال بهذه المقالة فإلى التعطيل يرجع قولهم، وقد علم العالمون، أن الله قبل أن يخلق خلقه قد كان متخلّصا من خلقه، بائنا منهم، فكيف دخل فيهم تبارك وتعالى أن يوصف بهذه الصفة، بل هو فوق العرش كما قال، محيط بالعرش، متخلّص من خلقه بيّن منهم، علمه في خلقه لا يخرجون من علمه. وقد أخبرنا عزوجل أن العرش كان قبل أن يخلق السماوات والأرض على الماء وأخبرنا أنه صار من الأرض إلىالسماء، ومن السماء على العرش فاستوى على العرش فقال عزوجل: {وكانَ عَرشُه على الماءِ}(هود:7) وقال: {أئنّكُم لتكْفرون بالذي خلقَ الأرضَ في يومين وتجعلون له أندادًا ذلك ربُّ العالمين}{ثم استوى إلى السَّماء وهي دخان فقالَ لها وللأرضِ إئْتِيَا طوعًا قالتَا أتينَا طائعين}(فصلت: 11)

سيحرص المؤلّف على تدوين ما قيل حول العرش على لسان النبيّ والصحابة، ويدوّن العجيب والفاتن ويوسّع من دائرة الحلم ومجاله. يخترق الواقعيّ ويشرع في تحطيم الحدود الفاصلة بين المرئي المشاهد في الأعيان وغير المرئي الذي لا يمكن أن يطال إلا بالتوهّم وعلى سبيل التخيّل. وبذلك تنفتح الكتابة على الفاتن والمبهر والبديع الذي يثير الفتنة والخوف في آن معا. وكما في كلّ المشاهد والتصاوير التي يبتنيها الخيال ستعتمد الكتابة على التقاط مدركات مرئية متعارفة في الواقع وتبتني بها الخارق والعجيب وما لا يمكن أن يوجد في الواقع، فيما هي تدفع بالعقل إلى نهاياته وأقاصيه وتتوغّل في المناطق التي تفلت من قبضته بواسطة التخييل والتصوير. لذلك يطفح الكتاب بمشاهد من شأنها أن تلبّي حاجة المتلقّي إلى الجميل الذي يظهر في هيئة غير متوقّعة أصلا وتضعه في حضرة المهيب. وترد المشاهد والصور جميعها لتخدم مقاصد المؤلّف وحرصه على إثبات أن العرش حقّ وأن مزاعم المعطّلة باطلة.

يرجع المؤلّف أسرار الكون كلّها إلى العرش الذي كان منه الكون. ومنه يواصل الله تدبير أمور الكون والناس والحيوان وكلّ ما يحدث على الأرض. يفسّر المؤلّف مثلا صياح الديكة على الأرض فيورد على لسان علي بن أبي طالب حكاية يستدلّ بها على أن صياح الديكة على الأرض إنما يكون استجابة وترجيعا لصوت ملك على هيئة ديك عُرفه مثني تحت عرش الرحمن. فإذا سبّح ذاك الديك الملَك في الأعالي كان على الأرض تسبيح من الديكة في شكل صياح. نقرأ:[67]

> قال ابن الكواء لعلي بن أبي طالب: يا أمير المؤمنين! إن في كتاب الله لآية قد أفسدت عليّ قلبي وشكّكتني في ديني، فقال له أمير المؤمنين: ويحك يا ابن الكواء! ما هذه الآية التي أفسدت عليك قلبك وشكّكتك في دينك؟ فقال ابن الكواء: قول الله تعالى {والطيرُ صافّات كلٌّ قد علِمَ صَلاته وتسبيحَه والله عليمٌ بما يفعَلُون}(النور: 41)، ما هذه الصلاة؟ وما هذه الصفّ؟ وما هذا التسبيح؟ فقال أمير المؤمنين: يا ابن الكواء إن الله تعالى خلق الملائكة في صور شتّى، وإن لله ملكا في صورة ديك أشهب براثنه في الأرض السفلى السابعة، وعرفه مثني تحت عرش الرحمن، له جناح بالمشرق من نار، وجناح بالمغرب من ثلج، فإذا حضر وقت كلّ صلاة قام على براثنه، وأقام عُرفه تحت العرش ثمّ صفّق بجناحيه كما تصفّق الديكة في منازلكم، فلا الذي من النار يذيب الثلج، ولا الذي من الثلج يطفئ الذي من النار، ثم ينادي بأعلى صوته: لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمّدا خير النبيّين، فتسمعه الديكة في منازلكم، فتصفّق بأجنحتها، فتقول كنحو قوله، فهو قول الله عزوجل في كتابه:{والطيرُ صافّات كلٌّ قد علِمَ صَلاته وتسبيحَه والله عليمٌ بما يفعَلُون}.

لقد عاش ابن الكواء حالا من الشكّ كادت تخرجه من دائرة الإيمان. والخبر يتعمّد الإلحاح على أن ابن الكواء قد أشرف على التّهلكة. شكّ في دينه وفسد قلبه. لقد بلغت تجربته من شدّة قسوتها أنْ احتمى بأمير المؤمنين علّه ينجده ببرد اليقين ويخلّصه من محنته. لم تكن

---

(67) **الحافظ العبسي، *كتاب العرش وما روي فيه*، ص81-82.**

الإجابة عن سؤال ابن الكواء تقبل الإرجاء والتأجيل. لذلك لم يتردّد عليّ أمير المؤمنين الساهر على أمور دينهم ودنياهم في نجدة من استجار به من عنت الشكّ. لم يفكّر في المسألة أصلا. حدّث المستنجِدَ به هنا، حديث العارف بما يجري هناك.

لو تردّد الإمام أو تفكّر أو أرجأ الإجابة فإنه من المحتمل أن يخرج ابن الكواء إلى رحاب التّيه. لقد جاءت إجابة الإمام عليّ سريعة. وهو قد تكلّم كلام الواثق الذي لا يساوره شكّ في ما يقول. ونطق نطق العارف بالحقائق الذي لا يمكن أن يتسلّل الباطل إلى كلامه من أيّ جهة.

إن منزلة عليّ الاجتماعيّة والدينيّة من جهة كونه أمير المؤمنين تؤهّله للاضطلاع بهذا الدور. لقد سأل ابن الكواء سؤالا لا يمكن لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب أن يجيب عنه باللّجوء إلى العقل ومقرّراته. ولا خيار قدّام الإمام عليّ أصلا غير تخطّي مقرّرات العقل. لذلك يرد الكلام قائما على التّعجيب واللّبس. وما يتمّ إيضاحه في هذه الحكاية إنما هو قصور العقل وعجزه.

ثمّة أشياء يستبعدها العقل. وسيعمل الإمام على التوغّل بالعقل داخل ما يستبعده ولا يرتضيه ليبتني نوعا من التمثّل المستحيل. ويبتني، في الآن نفسه، عالما بين مكانين حتى يكون الكلام فاتنا ومصدّقا به في الآن نفسه. لذلك ينهض المشهد علىاستدعاء المعلوم (جناح/ ثلج/ نار/ براثن/ عُرف/ ديكة...) ويتصرّف فيه وفق نسق يسمح بإشاعة اللّبس في تلك المدركات. ويأتي الجمع بين الأضداد موظّفا لتحقيق هذه الغاية (جناح من ثلج /جناح من نار/ لا الذي من الثلج يذيب النار/ ولا الذي من الثلج يطفئ النار...). ترد المدركات المتعارفة لتمنح الكلام قاعه الواقعيّ وتعطّل إمكانية عدم التصديق. ويرد التوسّع فيها عن طريق الإفراط والمغالاة ليخرج بالكلام إلى دائرة العجيب الفاتن الذي يحول دون التعامل مع هذا المشهد تعاملا عقليّا. فالإقناع لا يمكن أن يحدث إلاّ عن طريق إثارة الدهشة في نفس ابن الكواء.

الإقناع، في مثل هذه الحال، فعل جهادي لأنه سيوقّي أحد المؤمنين من الشكّ ويقيه من التّهلكة. لكنّ الإقناع لا يمكن أن يكون عقليا، بل نفسيّا. وذلك عن طريق إثارة الجميل

والمهيب في نفس ابن الكواء. لذلك لا يبتني كلام الإمام مشهدا خارقا فحسب، بل يبتني الجميل الآسر، والفاتن المدهش، والمهيب المخيف. ثمّة في كلام عليّ بن أبي طالب هجمة للجمال في هيئة غير المتوقّع، وهجمة للمهيب في هيئة غير المحتمل وما لا يقبل به العقل أصلا.

يجسّد *كتاب العرش* كيفيّات تشكّل الحلم الذي يقاوم المقولات التي تبنّى أصحابها فكرة الحلول والاتحاد. وهي مقولات رأى العديد من المسلمين أنها ستفسد على الناس أمور دينهم. ذلك أن القول بأن الله حالّ في خلقه يستلزم تسليما بأن عبدة الأصنام إنما يعبدون الله الحالّ في الموجود. لذلك شرع الحلم في التحوّل إلى فعل مقاوِمٍ. وهو ينهل من المتون التي حدّثت عن المعراج في شكل إيماءات وإشارات ليتوسّع فيها ويمارس المقاومة.

هذا الحلم المقاوِم سيظلّ يوسّع من مجالات عمله وكيفيّات إعلانه عن نفسه. وستصبح النصوص التي تجسّده عبارة عن فضاءات فيها تنكشف عبقريّة الثقافة التي أنتجته. وفيها تنكشف مقدرة الخيال على توسيع دائرة الممكن والمحتمل. فيها تنكشف أيضا كيفيّات غزو الخيال والتوهّم منطقة اللاّمعقول، وكيفيّات صياغة اللاّمعقول وفق نسق بموجبه ينجح الخطاب في الإفلات من الاحتمال النقدي.

حتى أنه لا يمكن أن ينظر فيه باعتباره مصدّقا به أو غير قابل للتصديق لأنه يكرّس، بما يبتنه من فريد وعجيب ومهيب، مبدأ رفع عدم التصديق الذي ينهض عليه السّرد عادة. فيتشكّل الكلام في شكل حكاية. والحكاية إنما تنجز في فعل القصّ وبه. وبذلك تصبح القراءة العقلانيّة للحكاية قاصرة ومحدودة لأنها تخلّ بمبدأ هام عليه جريان فعل القصّ وهو مبدأ رفع عدم التصديق. لاسيما أن الحكاية تنهض على المواربة واللعب والالتواء، مجسّدة بذلك ما تتوفّر عليه الطّاقة المبدعة من مقدرة فائقة على الزيغ والمراوغة وتحطيم الحدود والأنظمة المنطقية.

يعلم مؤلّف كتاب *الرّوض الفائق في المواعظ والرقائق* مثلا متلقّيه أنه سيروي حكاية مولد النبيّ ليستحثّه على أن يفخر بنبيّه قدّام الأرض قاطبة «ويتلو قصّة مولده على أسماع

الأمم»[68]، حتى تتبيّن الأمم جميعها ما للنبيّ «عند الله من المكانة والإمكان»[69] وتتحقّق من أن وجود الحياة على الأرض إنما كان بسببه ومن أجله. لا يخبر المؤلّف متلقّيه أنه يتوسّع في قصّة مولد النبيّ الأكرم توسّعا لم يرد مثله عند ابن هشام في *السيرة النبوية* ولم يرد شبهه في كتب التاريخ التي عنيت بمولد النبي وأرّخت له. بل يتعمّد السكوت عن مراجعه معلنا أنه يورد القصّة كما جرت على لسان الصادقين من أئمّة الإسلام. يكتب: «وها أنا أذكر مولده مسندا عن الأئمّة الصادقين.»[70] غير أنه يورد حكايتين. لكلّ منهما خاصيّاتها. الأولى مقتضبة موجزة غاية الإيجاز. هذا نصّها:[71]

> ولد النبي i يوم الاثنين لاثنتي عشرة ليلة مضت من ربيع الأول عام الفيل، ولاثنتين وأربعين سنة من ملك كسرى أنوشروان، ولثمان سنين وستّة أشهر من ملك عمر بن هند، وذلك أن عبد المطّلب نام ليلة في الأبطح، فرأى كأنه خرج منه سلسلة بيضاء، لها أربعة أطراف طرف بلغ مشارق الأرض، وطرف بلغ مغاربها، وطرف بلغ عنان السماء، وطرف رجع حتى صار كشجرة خضراء، فلمّا أصبح سأل عن ذلك. فقالوا له: إن صدقت رؤياك ليخرجنّ من صلبك من يؤمن به أهل السموات والأرض.

تلتزم هذه الحكاية بالحدود ولا تتخطّاها. لذلك يقع الإلحاح على أن مولد النبيّ كان حدثا تاريخيا تمّ في زمن محدّد وموقعه من الشهر والسنة مضبوط. هكذا يرسم النصّ الحدث باعتباره واقعيّا عاديّا. ثم يشرع في ابتناء الخارق والعجيب. فيورد رؤيا عبد المطّلب التي رآها في المنام. ويعمد الكلام إلى تفسير الرؤيا وفق نسق بموجبه يشرع الخارق في الترائي. النور صنو الحقّ. وهو صنو الأنس أيضا. والنور الذي خرج من عبد المطّلب جال الجهات جميعها. به ستأنس السماء والأرض والناس أجمعين في مشارق الأرض ومغاربها.

---

[68] **الشيخ شعيب بن سعد بن عبد الكافي المصري المكّي الحريفيش، *الروض الفائق في المواعظ والرقائق*، ضبطه وصحّحه خليل المنصور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1997، ص281.**

[69] **نفسه.**

[70] **نفسه.**

[71] **نفسه.**

إن الحكاية تتحرّك في حدود الممكن والمحتمل. والعجيب لم يجر في الواقع بل في الحلم. لذلك لا يلجأ منتجها إلى التّعجيب والإفراط والمغالاة ليسدّ على متلقّيه إمكانيّة التعامل مع الحكاية تعاملا نقديا. فالحكاية قابلة للتصديق. وهي محتملة الوقوع. وكذا تفسير الرؤيا أيضا. إنه تفسير قابل للتصديق لاسيما أنه يجتنب الجزم ويعتمد على التّرجيح. وهذا ما تنهض به عبارة «إن صدقت رؤياك».

لكن هذه الحكاية لا ترد من قبيل الاتّفاق. وهي لا تقيم مع الحكاية الثانية التي سيلجأ فيها الراوي إلى التّعجيب والإبهار وتحطيم الأنظمة والحدود، علاقة مجاورة أو علاقة تداع واستحضار. ذلك أن الحكاية الأولى لا تمثّل قادحا استدعى في ذهن المؤلّف الحكاية الثانية فثبّتها في الكتاب. إنها جزء من استراتجيات الكتابة. وهي ليست مقصودة لذاتها. بل الغاية من إيرادها استدراج المتلقّي إلى الحكاية الثانية.إنها السبيل المؤدّية.

لذلك لا ترد الحكاية الثانية إلاّ بعد أن تكون الحكاية الأولى قد أوحت بفكرة الخارق والعجيب، وانتقلت بالمتلقّي من الواقعي (التاريخ المضبوط لمولد النبيّ) إلى الخارق والفاتن (رؤيا عبد المطلب). وفي حين جاء الحديث عن النور الذي انتشر في الجهات مقتضبا في الحكاية الأولى، سيقع التوسّع فيه وتحويله إلى عالم مدهش عجب في الحكاية الثانية. لقد استوى النور شجرة خضراء هي صنو الحياة ودعامتها في الحكاية الأولى. إنها تمتدّ عموديّا من الماديّ إلى الأثيريّ. جذورها في الأرض وفرعها في السماء.

آن للجميل أن يظهر في هيئة مهيبة غير متوقّعة أصلا. آن للسرد أن يشرع في ابتناء الفاتن الخلّب المدوّخ. وآن للحلم أن يبدأ فعل المقاومة. وآن للحكاية الثانية أن تشرع في ابتناء هذا الحلم. نقرأ:[72]

> لمّا أراد الله عزوجل خلق الموجودات، وخفض الأرض ورفع السموات، قبض قبضة من نوره، وقال لها: كوني محمّدا فصارت عمودا من نور، وأشرق حتى انتهى إلى حجاب العظمة، فسجد وقال: الحمد لله. فقال الله تعالى: لهذا خلقتك وسمّيتك محمّدا، منك أبدأ الخلق وبك أختم الرّسل.

---

[72] **الشيخ شعيب الحريفيش، *الروض الفائق في المواعظ والرقائق*، ص282.**

تنهض الحكاية منذ فاتحتها على نوع من التّنادي بين النصوص. ثمّة نصوص مغيّبة في تلاوين هذا الكلام. وهو يتناسل منها فيما هو يتعمّد إخفاءها والتّباعد عنها. لقد حدّثت النصوص الدينيّة عن هذه اللحظة التي ابتدأ فيها الخلق والتكوين. تلحّ قصّة التكوين المثبّتة في التوراة على أن ما حدث في البدء إنما هو خلق السموات والأرض. وهي تلحّ أيضا على أن الأرض في مبتدئها كانت خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة، ثم تمّ خلق النور. وفصل الله بين النور والظلمة. فسمّى النور نهارا والظلمة دعاها ليلا. وكلّ هذا حدث في اليوم الأول.[73]

وفي حين تسكت الأناجيل عن هذه اللحظة لأن المسيح اعتبر ما جاء في كتاب العهد الجديد تكملة لما ورد في كتاب العهد القديم وأعلن أنه ما جاء لينقض بل جاء ليكمّل، يعود القرآن إلى القصّة ذاتها ويحدث عنها ليذكّر بني البشر بمنبتهم السماوي ويذكّرهم بالخطيئة التي حدثت بالقرب من الشجرة الحرام وما أعقبها من طرد من الفردوس وعودة ممكنة إليه في نهايات الزمان. ستلحّ النصوص الدينيّة أيضا على أن آدم كان أوّل بشر قَدَّه الربّ من الطين ونفخ فيه من روحه. ثمّ كان أن الربّ واصل عطاياه وهباته فحلّت حوّاء لتقلب وحدة آدم أنسا فيسكن إليها وتسكن إليه.

لا تلغي الحكاية الواردة في *الروض الفائق* هذا التمثّل، بل تحتويه وتشرع في التباعد عنه. لقد كان هذا التمثّل الذي ابتنته الأديان في أوّل عهده نوعا من الخرق للمجهول. كان كلاما عجبا. وبالتداول والنسيان فقد العجيب بعضا من بريقه إذ صار هذا الواقع النصّي معلوما بعد أن تناقلته الأجيال جيلا بعد جيل. لذلك تنطلق الحكاية منه ولا تلغيه، بل تتّخذ منه مرجعا وتتعامل معه باعتباره واقعا نصّيا يتطلّب مزيدا من الاستكشاف والتأويل. لذلك لا تجاهر بأنها تعترض على هذا التمثّل، بل تشرع في ابتناء حقيقة أخرى أكثر تعجيبا ممّا حدّثت به النصوص الدينيّة. فتفتح هذا الواقع النصّي الذي صار أدخل في باب المعلوم والمتعارف بحكم التداول والشيوع على تخوم وأقاص أشدّ تعجيبا وأكثر فتنة.

من النور، نور الله، ابتدأ الخلق والتكوين. ففي ما قبل البدء، ما قبل ميلاد فكرة الخلق

---

[73] **العهد القديم، *التكوين*، الأصحاح الأول.**

نفسها، قبل أن يوجد أيّ شيء، قبل السديم وقبل الظلمة، لم تكن الأرض خربة، ولم تكن الظلمة جاثمة على وجه الغمر لأن الظلمة لم توجد بعد، في ذاك الزمن الذي سبق ميلاد الزمان حين أراد الله أن يبدأ البدء «قبض قبضة من نوره وقال لها كوني محمّدا». وآن للحياة أن تكون. لا يخفي الراوي مقاصده، بل يجاهر بها فينطِق الربّ بكلام يلحّ صراحة على أن النبيّ هو البدء. وهو المنتهى. منه بدأ الخلق. وهو خاتم الرسل.

هكذا تستلهم الحكاية من النصوص المقدّسة قصّة الخلق وتشرع في فتحها على ممكناتها. لقد توالت في التواراة العبارات التي تلحّ على أن اليهود هم شعب الله المختار. أما الأناجيل فجاءت تكرز بأن عيسى هو ابن الله وحبيبه. وآن للحلم أن يثأر من شجرة النسب التي تعتبر محمّدا مجرّد رسول ولد من صلب آدم وإبراهيم بعد أن عرف إبراهيم هاجر أَمَتُه التي كان منها إسماعيل. لا تعترض الحكاية على هذه التصوّرات ولا تستحضرها. لكنّ هذه التصوّرات جميعها تضطلع بدور النصوص الغائبة أو بدور النصوص المغيّبة المسكوت عنها في تلاوين الحكاية.

إن الراوي ينشد إثبات حقيقة كون النبيّ هو الأشرف والأكرم والأفضل. وهو البدء والمنتهى. وهو الحبيب الذي اختاره الله من نوره، ومن نوره كان الكون وابتدأت الحياة. يتوسّل الراوي الإقناع العقلي عن طريق التعجيب والإبهار وخرق حدود الممكن والمحتمل. إنه يريد أن يمضي إلى الآتي (إقناع المتلقّين بالحقيقة التي يبتنيها حتى تتداولها الأجيال مستقبلا) عن طريق العودة إلى الأساسات والجذور. فثمّة في قصّة الخلق كما تداولتها الأجيال حقيقة أخرى لم يقع تبيانها أو تمّ إهمالها وهي كون النبيّ هو المبتدى والمنتهى.

هذا ما ينشد الراوي إثباته. إن محمّدا هو خاتم الرسل. ومعنى كونه الخاتم أنه المبتدأ أيضا. ولا وجود لأيّ تناقض في هذا التصوّر. فإذا كان الربّ قد اصطفى محمّدا للنهوض بدور الخاتم، فمعنى ذلك أن كل ما عمله الربّ منذ تأسيس العالم كان يجري إلى هذه الغاية أي إلى الخاتم والخاتمة. يعني هذا أيضا أن الخاتمة في علم الله لم تكن مجهولة، بل كانت معلومة محفوظة في علمه وهو إنما عمل كلّ ما عمله وابتدأه وكوّنه بغية الوصول إلى هذا الخاتم. غير أن الراوي لا يبتني هذه الحقيقة التي ينشدها بالاستدلال العقلي، بل يشرع في ابتناء الحكاية ويعوّل على فتنة السرد والتخييل فيطرح الحقيقة التي يعلن عنها في شكل

هجمة للمهيب والجميل والفاتن غير متوقّعة أصلا.

لقد ابتنى الراوي الحقيقة التي يهفو إلى ترسيخها في الأذهان وإجرائها في التاريخ منذ الحركة الأولى من الحكاية. لكنّه سيواصل القصّ إمعانا منه في سدّ جميع سبل الشكّ أو عدم التصديق. لكأن الراوي على يقين من أن استبدال الحقائق الراسخة التي تداولتها الأجيال ليست أمرا هيّنا. فمن المحتمل أن تؤدّي محاولة الاستبدال نفسها إلى جعل المتلقّي ينفر من الكلام وتعافه نفسه فيشيح عنه ويرفضه بالكلّ. لكأن الراوي يرسم في ذهنه صورة لمتلقّيه المفترض تجعل منه متلقّيا عنيدا صاحب حيلة يصعب اقتياده. لذلك يتوسّع في الحكي.

ولذلك أيضاً تصبح فاتحة الحكاية، رغم قيامها على الفاتن وتكريسها للتعجيب والعجيب، بمثابة منطقة عبور إلى ما سيرد في بقيّة الحكاية من تفاصيل مدوّخة تشوّش الحواسّ، وتستدرج العقل إلى نهاياته الصامتة. فتبتني ما لا يقبله ولا يقرّه ولا يرتضيه أصلا. لقد ألحّ النبيّ على أنه من البشر الفانين. وجاء في القرآن أنه رسول من قبله خلت الرّسل. {وما محمّدٌ إلاّ رسُولٌ قدْ خَلَت من قبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِيْن مَاتَ أو قُتِلَ انْقَلَبْتُم علَى أَعقَابِكُم ومَنْ يَنْقَلب علَى عَقبَيْهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيئًا وَسَيُجزِي اللهُ الشَّاكرينَ}(آل عمران: 144) ألحّ أيضا على أنه ترك بين أيدي ناسه وأمّته كتابا إن هم تمسّكوا به لن يضلّوا بعده أبدا.

لكنّ الحكاية ستلتفّ على حادثة رحيل النبيّ عن الدنيا. لن تفنّد الحادثة. لكنّها ستفتح الموت على ما يجعل منه مجرّد مظهر، وتظلّ محافظة على منطقها الداخليّ. ذلك أن التسليم بأن محمّدا هو الخاتم يتضمّن تسليما مماثلا بأنه هو المبتدى. وهذا يعني أن موته لا يمكن أن يكون إلاّ مجرّد مظهر. لأن موت المبتدى والمنتهى يعني بطلان العالم وزوال الحياة. ولمّا كانت الحياة مستمرّة، ونور الشمس يشرق كلّ نهار ويطلع نور القمر كلّ ليلة ولم ينطفئ نور الأبصار، فمعنى ذلك أن النبيّ المختار مازال بين ظهراني الناس وهم عمي لا يدركون هذه الحقيقة الجلل. لأن تلك الأنوار كلّها صدرت عنه وهي أقسام من قبضة النور التي منها سوّى الربّ محمّدا لحظة أراد أن يؤسّس العالم. أم كيف يمكن لليهود أن يدّعوا أنهم شعب الله المختار، وها الحكاية توضّح أن الاختيار الذي أراده الله حين أزمع على تأسيس العالم كان محمّدا حبيبه الذي قدّه من نوره الربّاني المقدّس.

إن فكرة كون اليهود هم «شعب الله المختار» هي التي حوّلت بني إسرائيل في التوراة والتاريخ إلى ناس ظَلَمَة ومعذَّبين في الآن نفسه. عديدة هي المرّات التي قادهم إله الجنود في حروبهم وقاتل معهم وأمرهم بإفناء شعوب أخرى وحرق الزرع وإبادة النسل. وعديدة هي المرّات التي سيتعرّض فيها اليهود للمطاردة. لكن فكرة كونهم الشعب المختار هي التي ستحوّلهم إلى قوّة غاشمة تطارد النور والحياة في أرض فلسطين. إن الحكاية تعترض على هذا التصوّرالتوراتي، وتبتني حقيقة أخرى تفنّده وتدحضه.

> ثم إن الله عزوجل قسم نوره على أربعة أقسام، فخلق من القسم الأوّل اللّوح، ومن القسم الثاني القلم. ثمّ قال الله تعالى للقلم: اكتب، فارتعد من الهيبة ألف سنة. فقال: يا ربّ وما أكتب؟ قال: اكتب لا إله إلاّ الله محمّد رسول الله، فكتب القلم ذلك، فاهتدى إلى علم الله تعالى في خلقه، فكتب أولاد آدم لصلبه من أطاع الله أدخله الجنّة، ومن عصى الله أدخله النار، أمّة إبراهيم كذلك أمّة موسى كذلك أمّة عيسى كذلك، حتى انتهى القلم إلى أمّة محمّد j فكتب أمّة محمّد من أطاع الله أدخله الجنّة، ومن عصى الله أراد أن يكتب أدخله النار، فإذا النداء من العلى، يا قلم تأدّب، فانشقّ القلم من الهيبة وقطّ بيد القدرة، فصار ذلك عادة في القلم لا يكتب إلاّ أن يكون مشقوقا مقطوطا، فقال: اكتب أمّة مذنبة وربّ غفور. ثم خلق الله عزوجل من القسم الثالث العرش، ثم قسم القسم الرابع على أربعة أقسام. فخلق من الأول العقل، ومن القسم الثاني المعرفة، ومن الثالث نور الشمس والقمر ونور الأبصار والنهار، فكلّ هذه الأنوار من نور النبيّ المختار، فكان هو أصل المخلوقات كلّها.

لهذه الحكاية استراتجيتها إذن. وللحلم الذي تبتنيه طابعه المقاوِم. باطلة الفكرة التي يحدّث بها التوراة من أن اليهود هم «شعب الله المختار». هذا ما تحرص الحكاية على ابتنائه وإثباته. فالأمّة التي من نبيّها ابتدأ الخلق والتكوين وبه كان ختم الرسل والنبيين هي الأقرب إلى الله. وهي السالكة على طريق الحقّ لا يأتيها الباطل من أيّ جهة.

لقد حفظ هذا الأمر في لحظة تسطير القلم للأقدار. بل إن القلم قد عوتب فانشقّ لأنه كاد

يسوّي أمّة محمّد مبتدأ التكوين ومنتهاه بغيرها من الأمم. والربّ في الأعالي هو نفسه الذي خصّ أمّة محمّد بغفران الذنوب كلّها. إن محمّدا هو أصل المخلوقات، وأمّته هي الأقرب إلى النجاة ونيل الرضوان.

للكتابة استراتجيتها في جعل الكلام مصدّقا به. والراوي على دراية بأن الحكاية تفتتح مجراها في عالم متخيَّل يكاد لا يقبل التصديق. لذلك يعضدها بما يمكّنها من تحقيق مبدأ رفع عدم التصديق الذي إن عُدِمَه السّرد خضع للاحتمال النقدي وإعمال العقل وفقد ما به يضمن لنفسه أن يكون مصدّقا به رغم تخطّيه للمعقول. لذلك لا يكتفي بإطلاق العنان للخيال ولا يتعالى على الواقع، بل يستدعي حشدا من المدركات والظواهر ليفسّرها في ضوء المعنى الذي تبتنيه الحكاية.

إن القلم لا يمكن أن يكتب إلاّ إذا كان مشقوقا مقطوطا. وهذه حقيقة لا يمكن للمتلقّي أن ينكرها أو يجحدها لأنها من المسلّمات التي يشاهدها عيانا. وتفسير ذلك على النحو الذي يقوم به الراوي من شأنه أن يفتح الحكاية على بعد واقعيّ ويجعل الكلام قابلا للتصديق. لذلك تعمد الحكاية إلى الالتواء والانحناء وتمعن في تفسير ما يجري هنا على الأرض بما كان قد جرى في لحظة البدء. فيقع تفسير التسبيح وتفسير معنى كون النبيّ هو المبتدى والمنتهى بالتوسّع في كون الحياة ابتدأت من نور محمّد. وبذلك النور تواصلت. وبه ستتواصل. ولذلك أيضا يقع الإلحاح على أن النور المحمّدي ظلّ ينتقل في الأصلاب والأرحام المطهّرة من آدم وزوجه حوّاء حتى عبد الله وزوجه آمنة. نقرأ:[74]

> ثم بقي ذلك القسم الرابع من النور مستودعا تحت العرش، حتى خلق الله عزوجل آدم عليه السلام، فوضع ذلك النور في ظهره وأدخله الجنّة، فكانت الملائكة تقف خلف آدم صفوفا ينظرون إلى نور محمّد j. قال آدم: ياربّ ما لهؤلاء الملائكة يقفون صفوفا خلف ظهري؟ قال الله تعالى: يا آدم ينظرون إلى نور حبيبي وصفوتي من خلقي محمّد خاتم الأنبياء، الذي أخرجه من ظهرك. فقال آدم: يا ربّ اجعل هذا النور في مقدمي حتى يستقبلوني ولا يستدبروني،

---

[74] **الشيخ شعيب الحريفيش، *الروض الفائق في المواعظ والرقائق*، ص282-283.**

فجعل الله ذلك النور في جبهته، فكانت الملائكة تقف قبالة آدم، فيسلّمون على نور محمّد ويصلّون عليه. فقال آدم: يا ربّ أريد أن يكون لي نصيب من هذا النور، كما للملائكة فاجعله منّي في مكان أراه. فنقل الله ذلك النور من جبهته إلى السبّابة من يده اليمنى فكانت الملائكة تسبّح، فيسبّح نور محمّد j في أصبع آدم، فلذلك سمّيت من بين الأصابع المسبّحة. ثم قال آدم: يا ربّ هل بقي من هذا النور شيء في ظهري؟ فقال: بقي نور بقية صحابته. فقال: يا ربّ اجعله في بقيّة أصابعي، فجعل الله نور أبي بكر في أصبعه الوسطى، ونور عمر في البنصر ونور عثمان في الخنصر ونور عليّ في الإبهام؛ فما زالت هذه الأنوار تتلألأ في أصابع آدم في الجنّة، حتى أصاب من الشجر ما أصاب، فردّ الله تلك الأنوار إلى ظهره. ثم إن الله عزوجل عرّف آدم قدر ما أودعه من السرّ، وقال له: تطهّر وسبّح وقدّس واغش زوجتك على طهارة منك ومنها، فإني مخرج منكما نوري، ففعل آدم ما أمره به ربّه، فنقل الله ذلك النور من آدم إلى حوّاء، فكان يرى في جهتها دارة كدارة الشمس.

فلما وضعت شيثا عليه السلام، انتقل النور إلى جبين شيث عليه السلام، فلما كبر وأخذ حدّ الرجال، أخذ آدم عليه العهد والميثاق أن لا يودع هذا السرّ إلاّ المطهّرات من النساء، ليصل إلى المطهّرين من الرجال، فانتقل ذلك النور من شيث إلى أنوش ثم إلى قينان ثم إلى مهلائيل ثم إلى برد ثم إلى أخنوخ ثم إلى متوشلخ ثم إلى ملك ثم إلى نوح عليه السلام ثم إلى سام ثم إلى فخشد ثم إلى شالخ ثم إلى عابر ثم إلى فالغ ثم إلى رعو ثم إلى فالغ ثم إلى ساروغ ثم إلى ناحور ثم إلى تارخ ثم إلى آزر ثم إلى إبراهيم الخليل عليه السلام ثم إلى إسماعيل ثم إلى قيذار ثم إلى نبت ثم إلى سلامان ثم إلى الهميع ثم إلى اليسع ثم إلى عدنان ثم إلى معد ثم إلى نذار ثم إلى مضر ثم إلى الياس ثم إلى مدركة ثم إلى خزيمة ثم إلى كنانة ثم إلى النضر ثم إلى مالك ثم إلى فهر ثم إلى غالب ثم إلى لؤي ثم إلى كعب ثم إلى مرة ثم إلى كلاب ثم إلى قصي ثم إلى عبد مناف ثم إلى هاشم ثم إلى عبد المطّلب ثم إلى عبد الله والد محمّد j...

كيف يمكن للنصارى أن يدّعوا أن المسيح ابن الله ويثبّتوا في الأناجيل أنه لمّا اعتمد من يوحنّا المعمدان في الأردن «صعد للوقت من الماء. وإذا السموات قد انفتحت له فرأى روح الله نازلا مثل حمامة وآتيا عليه. وصوت من السموات قائلا هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت.»[75] أم كيف يجحدون فضل محمّد الذي منه كان الخلق وبسببه تمّ تأسيس العالم ومن أجله كانت حياةٌ وكان تكوينٌ. هذا ما تنهض الحكاية لتقوله أيضا. لكنها تتوسّل مقصدها بطرائق ممعنة في الزيغ واللعب والمواربة.

إن فكرة ظهور النبيّين والمصطفين ومن حبتهم السماء بالتبجيل والعطايا تمثّل فكرة من الأفكار التي عليها جريان المتخيّل الديني نفسه. وستستغلّ الحكاية هذه الفكرة وتمضي بها إلى المنتهى فتجعل من مولد النبيّ لحظة تكثيف للزمان وإلغاء لخطّيته. فيبتني الكلام لحظة مقدّسة لا تعاقب فيها ولا خطّية. الماضي فيها هو نفسه الحاضر والمستقبل. تلتقي آمنة التي حبلت بنور العالم الذي اقتطعه الله من نوره وأجراه في الأصلاب والأرحام المطهّرة طيلة أحقاب وأجيال، مع مريم التي حبلت بالمسيح ومع آسية زوجة فرعون، وتنتفي الصيرورة. تلغى الحدود أيضا بين السماء والأرض. الملائكة تنزّل من الملكوت: ميكائيل وجبريل وإسرافيل. ومعهم تنزّلت من الجنان كوكبة من الحور. وكلّهم جاؤوا لخدمة النبي الوليد وخدمة التي حبلت به. ويبدأ نوع من النشيد الكوني تشترك فيه الموجودات كلّها والكائنات جميعها وتتّخذ الكتابة طابع قدّاس ابتهالي يرفع تمجيدا للبهاء والعظمة والمهابة. نقرأ:[76]

> فلما أراد الل عزوجل إخراج تلك الوديعة من خزائن الأصلاب الرفيعة إلى كنز أحشاء آمنة المنيعة، وظهرت لانتقال نوره إلى الآيات، وتباشرت به جميع المخلوقات نودي في جميع الأرض والسموات يا عرش تبرقع بالوقار، يا كرسي تدرّع بالفخار يا سدرة المنتهى، ابتهجي يا أنوار المهابة تلجي، يا جنان تزخرفي يا حور من القصور أشرفي يا ملائكة الله اصطفّي وتمنطقي بالعرش وخفّي، يا رضوان افتح أبواب الجنان وزيّن الحور والولدان، وأطلق

---

[75] **العهد الجديد، *إنجيل متّى*، الأصحاح الثالث.**

[76] **نفسه، 83-284.**

مجاري الطّيب وعطر الأكوان، يا ملك أغلق أبواب النيران، فإن النور المكنون وسرّ المصون المخزون الذي في خزائن قدرتي في هذه الليلة من عبد الله ينفصل، وإلى آمنة يتّصل وإلى أحشائها في هذه الساعة ينتقل، التي فيها يتمّ خلقه تماما جليّا، ويخرج إلى الناس بشرا سويّا.

فلمّا أذن الله سبحانه وتعالى في انتقال نور محمد j، انتقل عشية الجمعة أول ليلة من شهر رجب الفرد، وقيل منتصف جمادى الآخر وهو قول الواقدي: ولم يبق في تلك الليلة دار ولا مكان إلاّ ودخله نور ولا دابّة إلاّ نطقت. وقال ابن عبّاس رضي الله عنهما: كان من دلائل حمل آمنة برسول الله j، إن كلّ دابّة كانت لقريش نطقت تلك الليلة، وقالت: حمل برسول الله j وربّ الكعبة، وهو أمان الدنيا وسراج أهلها.

بهذا النشيد الكوني الذي تشترك فيه الموجودات جميعها، ويشترك في إنجازه المرئي وغير المرئي، يواصل الراوي الحكاية ويمدّها ببعد درامي ينهض على مسرحة الأحداث. فالحكاية قائمة على ثلاث حركات. تنهض الأولى بدور الفاتحة التي يتمّ فيها إعلام المتلقّي بالحدث الأساس الذي سيتوسّع الكلام في تفصيله وتمثيله في شكل مشاهد تجسّد ما جرى في الأعالي قبل أن يكون الكون. وهذه حركة تنهض على السّرد إذ ثمّة راو يقصّ ما كان. وعلى هذا أيضا جريان الحركة الثانية التي مدارها الإخبار عن دور النور المحمّدي في خلق الكائنات والموجودات، والإخبار عن هجرة ذلك النور المقدّس وسفره في الزمان عبر الأصلاب الزكيّة والأرحام المطهّرة.

وحالما تشرع الحكاية في ابتناء لحظة انتقال النور القدسيّ من صلب عبد الله إلى رحم آمنة تشرع الحركة الثالثة في البروز ويتحوّل السّرد إلى خطاب دراميّ ينهض على مسرحة الأحداث والأفعال. تتعدّد الشخصيات، وتشرع في إنجاز الأفعال والأقوال. وههنا بالضبط يختفي الراوي الذي كان يقصّ الأحداث. وبدله تتقدّم الشخصيات (مريم ابنة عمران وآسية زوجة فرعون والملائك الجبّارون العظماء جبريل وميكائيل وإسرافيل والحور تنزّل من الفردوس).

تحرص الحكاية على تطهير المدنّس حتى يغدو مقدّسا، وتصعيد المادّي والتسامي به حتى يصبح أثيريّا روحيّا خاليا من كلّ درن. فالذي تمّ بين عبد الله وآمنة ليلة انتقل النور من صلب عبد الله إلى زوجته هو ما يتمّ بين الرجل والمرأة عادة في مثل هذه الحال التي ينتج عنها حمل. ثمّة علاقة بين جسدين. ولا يمكن لهذه العلاقة أن تؤدّي إلى الحمل إلاّ متى كانت علاقة التحام جنسيّ.

لكنّ الحكاية تتمكّن عن طريق انتقالها من السرد إلى المسرحة من تطهير هذا الحدث فيغدو أثيريّا مقدّسا وتنتفي مادّيته بالكلّ أو تكاد. بل إن الحكاية تنجح في تشريك المتلقّي في هذا الحدث الفريد الذي ظلّ الكون ينتظره والأجيال تتناسل من أجل بلوغه. فينتقل الخطاب من السرد ونقل أحداث ماضية يعوّل فيها على استخدام الفعل الماضي، إلى مسرحة الأحداث واستخدام أفعال الأمر والمضارع والتعويل على أسلوب النداء. وبذلك يكفّ المتلقّي عن كونه يسمع تفاصيل حكاية حدثت في الماضي، ويصبح شاهدا على أحداث تجري قدّامه. إنه يشهد «العرش يتبرقع بالوقار، والكرسي يتدرّع بالفخار، والملائكة تصطفّ وتتمنطق بالعرش...»

أما عمليّة التطهير فتحقّقها الحكاية بواسطة التكتّم والاستبدال. يقع استبدال التسمية، فلا تسمّى العمليّة الجنسيّة التي تولّد عنها الحمل بإسمها المتعارف، بل يقع التعبير عنها بما يجعل منها حدثا مقدّسا يتمّ بإذن من الله. وتتمّ تسمية عمليّة اللقاء الجنسي الذي يتولّد عنه الحمل بعبارة انتقال نور محمد j إلى أحشاء آمنة.

تتوسّع الحكاية في تعظيم حدث الحمل. وهي تسمّيه بما يدلّ عليه ويطهّره في الآن نفسه: «فلما أراد الله إخراج تلك الوديعة من خزائن الأصلاب الرفيعة إلى كنز أحشاء آمنة المنيعة». إن عمليّة الحمل، في حدّ ذاتها، من شأنها أن تثير في ذهن المتلقّي تمثّلات ذات بعد جنسي إذ لا يعقل أصلا أن يتمّ حمل دون لقاء بين جسدين، دون لذّة والتحام ووصال. لكنّ الحكاية تنجح، مع ذلك، في سدّ السّبل التي يمكن أن تتبادر منها هذه التمثّلات والمعاني إلى ذهن المتلقّي.

يقع الانتقال من السرد إلى المسرحة. ويتحوّل الكلام إلى إنشاد ذي طابع ابتهالي فيصبح قدّاسا تقيمه الأرض والسموات. وتتوالى الصور والمشاهد التي يستحيل تمثّلها حتى تلجم

العقل وتدوّخ الحواس وتجتذب الذهن إلى النهايات. إنه أمر هيّن أن يتمثّل الذهن البشري المدركات المتاحة. و إنه من البديهي أن يتخيّل البرقع والكرسي والأنوار والأبواب. لكنّه سيعاني الأمرّين ويخوض تجربة مريرة قاسية إذا أرغم على تمثّل المستحيل. هذا ما أعنيه بدفع الذهن إلى النهايات والأقاصي وخوض تجربة التمثّل المستحيل.

ثمّة في الصور والمشاهد التي يبتنيها النصّ تمزيق للمعقول. وثمّة أيضا اجتذاب للعقل باتجاه النهايات المدوّخة. ذلك أن المفاهيم المتعارفة (الكرسي/ الأبواب/ الأنوار...) تستقدم. وبها يبتني النصّ حشدا من الصور والاستعارات تجعل تلك المفاهيم والمدركات التي تحيل إليها تفلت من قبضة العقل. ههنا تتنزّل الجمل التي تجمع بين ما يسهل إدراكه وما يستحيل تمثّله: (يا عرش تبرقع بالوقار/ يا كرسيّ تدرّع بالفخار/ ابتهجي يا أنوار المهابة/ يا ملائكة الله اصطفّي وتمنطقي بالعرش/ يا رضوان افتح أبواب الجنان/ يا ملك أغلق أبواب النيران...).

ما العرش، ما كنهه وكيف يتبرقع بالوقار، كيف يتدرّع الكرسي بالفخار. والأنوار كيف تكون أنوار مهابة، وكيف تبتهج. إن تمثّل الملاك بيّنا واضح المعالم يمثّل، في حدّ ذاته، أمرا مستحيلا. فكيف يمكن للذهن أن يتخيّل عمليّة الاصطفاف، وإذا أمكنه ذلك كيف يتمثّل كيفيّات تمنطق الملائكة بالعرش.

> قالت آمنة: لمّا مرّ لي من حمله ستّة أشهر مات أبوه عبد الله، وأتاني آت في المنام فوكزني برجله وقال: يا آمنة أبشري فقد حملت بخير العالمين طرّا، فإذا ولدته فسمّيه محمّدا واكتمي شأنك. قالت: في مدّة حملي به ما شكوت وجعا ولا ألما ولا نقلا ولا مغصا، ولقد حملت به تسعة أشهر كملا، فلمّا حان وقت ولادتي أخذني ما يأخذ النساء، ولم يعلم بي أحد من قومي، وإني وحيدة في المنزل وعبد المطّلب في طوافه، فمددت كفّ السؤال إلى من لا تخفى عليه خافية، فإذا أنا بالأخت المواسية امرأة فرعون آسية، ثم نظرت نورا أضاء منه المكان، فإذا هي مريم ابنة عمران، ثم شاهدت وجوها كالبدور، فإذا هم جماعة من الحور، فاشتدّ بي الطلق فاستندت على النساء، ثم أعانني عالم الغيب

والشهادة على تسهيل الولادة، فوضعت الحبيب معتمدا على يديه شاخصا إلى السماء بعينيه حنت آسية عليه بادرت مريم إليه، قبّلت الحور يديه، نزل إلى المنزل جبريل حفّ به ميكائيل جاء إلى خدمته إسرافيل، أخفوه عن الأبصار طافوا به جميع الأقطار غمّسوه في الجنّة في سائر الأنهار، كتبوا إسمه على أوراق الأشجار، ثم عادوا بالمفضّل على الكونين في أسرع من طرفة عين، أخذته آسية تكحّله فوجدته مكحولا بكحل الهدى، أرادت مريم أن تقطع سرّته فوجدته مقطوع السرّة، قد زال عنه الردى قدّمت الحور العين أنواع الطيب طيّبت به شمائل هذا الحبيب، سارع إلى طلعته المباركة ثلاثة، مع أحدهم طشت من الذهب الأحمر، ومع الثاني إبريق من الجوهر ومع الثالث منديل من السندس الأخضر، فغسلوا وجه الحبيب بماء الإبريق وأخرجوا من الخرقة خاتم النبوّة والتصديق، وله لمعان وبريق ختموا به ظهر هذا النبيّ الشفيق، فتمّ بذلك سعده والتوفيق، وقيل لأمّه آمنة: لا تدعي أحدا من العالمين ينظر إلى محمّد الصّادق الأمين، حتى تنقضي منه زيارة الملائكة المقرّبين.

ولما ولد j وسقط اهتزّ العرش طربا، وزها الكرسي عجبا، ومنعت الجنّ عن السماء، وقالوا: لقد لقينا في طريقنا نصبا، وضجّت الملائكة بالتسبيح رغبا ورهبا، ونشرت الرياح وأبدت سحبا، وأمالت في الحدائق عن الغصون قضبا، ونادت الكائنات من جميع الجهات أهلا وسهلا ومرحبا.

هكذا ينجح النصّ في ابتناء النهايات والأقاصي. إنه عبارة عن حركة جذب هائلة تمضي من الـ«ـهنا» إلى الـ«ـهناك»، من المرئي إلى اللامرئي. وبذلك يتحوّل النصّ نفسه إلى مكان. إنه يرسم التخيّل فيما هو يجسّد مكان التخيّل. يبتني الحلم فيما هو يتحوّل إلى مكان للحلم. ههنا أيضا يتنزّل إلحاح الراوي على أن النور الذي انتقل كان مخفورا بالأنوار حتى «لم يبق في تلك الليلة دار ولا مكان إلاّ ودخله النور.»

لا تكتفي الحكاية بابتناء هذا المشهد النوراني، بل تعمد إلى ابتناء الخارق والعجيب وتقلب نظام الكون «إن كلّ دابّة كانت لقريش نطقت تلك الليلة وقالت حمل برسول الله j وربّ الكعبة، وهو أمان الدنيا وسراج أهلها.» فإذا كان سليمان قد أعطي أن يكلّم الطير في

السماء ويحاور كلّ دابّة على الأرض، فإن الدّواب في لحظة ميلاد محمّد هي التي نطقت وهلّلت احتفاء بالحدث المهيب.

تنجح الحكاية في تطهير المدنّس. وتبتني حشدا من المشاهد الغرائبيّة. فتتضافر هذه المشاهد مع تراجع السرد وبروز المنحى الدرامي واختفاء الراوي وبروز الشخصيات التي ستتولّى إنجاز الأفعال والأقوال، وتمدّ النصّ بطاقة إدراج هائلة غايتها تشريك المتلقّي في الأحداث عن طريق إثارة انفعالي اللذّة والخوف في نفسه. تتولّد اللذّة عن ظهور الجميل في هيئة غير متوقّعة. ويتأتّى الخوف من بروز المهيب الذي يولّد في النفس رهبة وافتتانا.

ههنا أيضا تتكشف أبعاد أخرى من استراتجية الخطاب. إن الحكاية لا تلغي الواقع، بل تستدعيه. لكنها لا تكتفي به، بل تعيد إنتاجه وفق نسق بموجبه ينجح الكلام في ابتناء حشد من التمثّلات المستحيلة. كيف يمكن للمتلقّي أن يتمثّل جبريل وميكائيل وإسرافيل. كيف يمكن أن يتمثّلهم ويتمثّل أفعالهم. لقد نزلوا إلى المنزل لحظة ولادة النبيّ. كيف يمكن أن يتمثل طاقتهم الهائلة المدوّخة على الانتقال وإنجاز الأفعال. ففي طرفة عين انتقلوا بالنبيّ الوليد من المرئي إلى اللامرئي، من الأرضي إلى السماوي «طافوا به الأقطار غمسوه في الجنّة في سائر الأنهار، كتبوا إسمه على أوراق الأشجار.»

الملاك جميل فاتن. إنه نقيض الشيطان وضدّه. وهذه حقيقة عليها جريان المتخيّل الديني والمتخيّل البشريّ عموما. لقد ابتناها الإنسان منذ أدرك أن الشرّ يطلب الرياسة في العالم لا يكلّ. فإذا كان الشيطان مفهوما يجسّد البشع والفظيع والدونيّ، فإن الملاك يظلّ رغم اقتران إسمه بالدلالة على الخير واليمن والبركة، من التمثّلات المستحيلة. الملاك تجسيد للمهيب. فاتن هو ومخيف. بهيّ ومرعب. إنه عبارة عن هجمة للجمال مروّعة لأنها تشوّش الحواسّ وتجتذب الإدراك إلى النهايات والأقاصي. إن المهيب هو ما يحرص النصّ على ابتنائه حتى يخرج بالمتلقّي من دوره السلبي ويدرجه في الحكاية ويزجّ به في أحداثها ووقائها. لذلك تجري الحكاية على المدركات المتعارفة نوعا من التحويل يخلعها من دائرة المتعارف المعلوم الذي يسهل تمثّله، ويحيطها بهالة تجعل تمثّلها مستحيلا.

ثمّة تلاعب بالمتلقّي، شدّ وجذب، عنف وتوتّر، انتقال من العاديّ إلى الخارق. ههنا مثلا

يرد الحديث عن العرش يتبرقع بالوقار والكرسي يتدرّع بالفخار والملائكة تصطفّ وتتمنطق بالعرش والحارس رضوان يفتح أبواب الجنان، وسادن النار يغلق أبواب النيران. ههنا أيضا يتنزّل الحديث عن «أنهار الجنة» و«كحل الهدى» و«خاتم النبوة والتصديق». الكحل مدرك معلوم متعارف. لكنّ كحل الهدى ملتبس يصعب تمثّله. والأنهار في الأرض معلومة متعارفة. لكنّ أنهار الجنّة متصوّرات لا يمكن أن يحيط الذهن ببعض سماتها إلاّ بعد أن يكون قد مضى إلى النهايات المدوّخة والأقاصي المستحيل تمثّلها على نحو صارم. وكذا «خاتم النبوّة».

تجسّد عمليّة الجمع بين المعلوم والمجهول، بين المادّي المتعارف (الكحل) والذهني المجرّد (الهدى)، بين الماديّ الذي تدركه الحواسّ والمجرّد الذي لا يتصوّر حتى بالأذهان حركة اجتذاب العقل إلى نهاياته. وهي تجسّد أيضا الكيفيّة التي يتمكّن بها الكلام من تدويخ حواسّ المتلقّي وتشويش مداركه واجتذابها لحفزه حفزا على تخيّل تمثّلات يستحيل تمثّلها.

تتعدّى ظاهرة تحطيم الحدود الكتب التي صنّفت في التاريخ والتصوّف والتفسير، وتعلق بأشدّ الخطابات تكريسا للهدي والوعظ والإرشاد. وهذا ما يعلن عن نفسه مثلا في الكتب التي عنيت بتمثّل نهايات الزمان وأشراط الساعة. وسواء تشكّلت الكتابة في شكل رسم بالكلمات للأفول الكوني الشامل من قبيل التخيّل والتمثّل مثلما هو الشأن في كتاب *الإشاعة لأشراط الساعة* لمحمد البرزنجي،[77] أو وردت في شكل تصوير لعالم ما بعد الموت مثلما هو الشأن في *كتاب التوهّم* للمحاسبي فإن الكتابة تظلّ تجري على القوانين نفسها وتتوسّل مقاصدها بشدّ ذهن المتلقّي وجذبه جذبا إلى النهايات والأقاصي وتشويش حواسّه وإدراكه بإرغامه على تخيّل تمثّلات يصعب على المرء تمثّلها دون عناء وكدّ ورشح جبين.

ينطلق كتاب *الإشاعة لأشراط الساعة* من التسليم بأن العلامات والإشارات المنبئة بالأفول الكوني الشامل قد شرعت في الانكشاف منذ بدايات الزمان. وهي تتكثّف وتزداد انكشافاً كلّما تقدّم الزمن باتجاه نهاياته. لذلك تصبح الكتابة عبارة عن ملاحقة لتلك الإشارت الدالّة طيلة الأحقاب والعصور. من نور النبي بدأ الكون. وبوفاته تشرع الأمارات الدالّة على الأفول المروّع في التّرائي. لذلك يقع الإلحاح على أن تلك اللحظة الجلل التي رحل

---

(77) **محمّد بن رسول الحسيني البرزنجي، *الإشاعة لأشراط الساعة*، ضبطه وصحّحه محمود عمر الدمياطي، بيروت: درا الكتب العلمية، 1999.**

فيها النبيّ عن الدنيا هي فاتحة الأفول القادم. ومثلما ظلّ النور الذي منه النبيّ يرحل طيلة عصور وأحقاب في الأصلاب والأرحام المطهّرة ثم كان الميلاد العظيم، ستظلّ أمارات الأفول تتوالى بعد رحيله طيلة أحقاب ثم يكون الأفول العظيم.

لذلك أيضا يتمّ الإلحاح أيضا على أن الكوارث الطبيعيّة والهزّات السياسية والفتن الداخلية التي عصفت بدار المسلمين أو كادت والأوبئة جميعها من الأمارات الدالّة على أن الأفول آت لاريب فيه. وتنفتح الكتابة نتيجة ملاحقتها للفظيع والمروّع والوحشيّ على الغريب والمفارق والعجائبي. غير أن منتج الخطاب لا يلغي الواقع بل ينشدّ إليه ولا يتعالى على التاريخ بل يعيد قراءته ليستدلّ على أن التاريخ العربي قد فسد بعد موت النبي وعجّ بالشرور والويلات الدالّة على أن أمارات الأفول لا تكفّ عن تغيير أقنعتها. وهي إنما تعلن عن نفسها في التاريخ في شكل أحداث جسام منها «قتل أمير المؤمنين عمر بن الخطّاب، ومنها وقعة الجمل وموقعة صفين ومقتل الحسين.» بل إن منتج الخطاب لا يخفي ولاءه لأهل البيت ويذهب إلى حدّ اعتبار ملك بني أميّة وملك بني العبّاس من أشراط الساعة وأمارات الأفول.

هكذا ترسم الكتابة البعض من استراتجيتها. إنها حركة تنهض لتدين التاريخ وتظلّ منسجمة مع مقدّماتها. فإذا كان الوجود كلّه إنما بدأ من نور محمّد فإنه من الطبيعيّ أن يطبق الفساد على الدنيا بعد رحيل النبيّ. غير أن منتج الخطاب يتوسّل مقاصده بجعل الكلام يتشكّل في شكل رحلة تنتقل من الواقعيّ إلى الخياليّ والغرائبيّ. إن الكتابة تستدعي الأحداث التاريخيّة فتحدّث عن الهزّات السياسيّة الكبرى (مقتل عمر بن الخطاب/ وقعة الجمل/ موقعة صفين/ مقتل الحسين/ استباحة مكّة في زمن يزيد وفي زمن أبي يزيد القرمطي...).[78]

وحالما تستكمل رسم ما يتكتّم عليه التاريخ من ويلات وفظائع ودم مراق تنتقل من الواقعيّ إلى الخياليّ. وتشرع في ابتناء عالم عجائبي متخيّل. فتحدّث عن ظهور المهدي،[79] وظهور المسيح الدجّال،[80] وخروج يأجوج ومأجوج،[81] وطلوع الشمس من المغرب

---

[78] **البرزنجي، *الإشاعة لأشراط الساعة*، ص7-63.**

[79] **البرزنجي، *الإشاعة لأشراط الساعة*، ص82 –93.**

[80] **نفسه، ص113.**

وخروج دابّة الأرض.[82] وبذلك تنكشف استراتجيات الكتابة وطرائقها في استدراج المتلقّي إلى التسليم بمقرّرات منتج الخطاب. إن الكتابة تنتقل من الأحداث التاريخيّة المتعارفة إلى أحداث غرائبيّة متخيّلة. فهي تتشكّل في قالب رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المدرك في الأعيان إلى ما يصعب تمثّله في الأذهان. لذلك تحفل بالرموز والشخصيات والتشخيصات التي يصعب على الذهن تمثّلها. فتجتذب العقل إلى نهاياته وتفلت من مبدأ الاحتمال النقدي.

وعلى هذا أيضا جريان *كتاب التوهّم* للمحاسبي. فالكتاب عبارة عن رحلة خياليّة مذهلة في عالم ما بعد الموت. إنه خطاب رجل دين يتوجّه بالكلام إلى قارئه المفترض ويحرص على جعله يعيش على سبيل التوهّم والتخيّل نوعا من السفر الليليّ المروّع من الدنيا إلى الآخرة، حيث تنتظره دار النعيم بما فيها من غبطة وسعادة تعاش ولا توصف، أو تتلقّفه جهنّم بزفيرها وويلاتها التي تفوق ما يمكن أن يتحمّله البشر.

يبدأ الكتاب بتصوير تلك اللحظة الجلل التي يأتي فيها ملك الموت مقرّا العزم على خطب عظيم. ويشرع في انتزاع الرّوح من الجسد. يخاطب المحاسبي متقبّله المفترض هكذا:[83]

> فتوهّم نفسك وقد صرعت للموت صرعة لا تقوم منها إلاّ إلى الحشر إلى ربّك، فتوهّم نفسك في نزع الموت وكربه وغصصه وسكراته وغمّه وقلقه، وقد بدأ الملَك يجذب روحك من قدمك، فوجدت ألمَ جذبه من أسفل قدميك، ثم تدارك الجذب واستحثّ النزع وجذبت الروح من جميع بدنك، فنشطت من أسفلك متصاعدة إلى أعلاك، حتى إذا بلغ منك الكرب منتهاه، وعمّت آلام الموت جميع جسمك، وقلبك وجل محزون.

على هذا النحو يمعن المحاسبي في رصد تفاصيل لحظة الاحتضار. ثمّ يحدّث عن سؤال الملكين في القبر. ويتفنّن في إيراد التفاصيل التي تدفع إلى تخيّل ما يجري في القبر من عذاب حين المرء يواجه قدره وحيدا أعزل عاريا لا أنيس ولا رفيق. يقول: «فتوهّم أصواتهما حين

---

(81) **نفسه، ص142.**

(82) **نفسه، ص153-162.**

(83) **المحاسبي، *كتاب التوهّم*، القاهرة: مكتبة دار التراث، طبعة جديدة مزيّدة، (د.ت)، ص11-12.**

يناديانك لتجلس لسؤالهما إيّاك ليوقفاك على مساءلتهما، فتوهّم جلستك في ضيق لحدك، وقد سقطت أكفانك على حقويك، والقطنة من عينيك عند قدميك.»[84]

غير أن الكتاب لا يكتفي بتصوير الإنسان أوهن من خيط مرتعبا مروّعا فحسب، بل يتفنّن في رسم مشاهد قياميّة تخلع القلوب. وتكشف طرائق المتخيّل العربي في إنتاج الصور والتشخيصات التي تسمح للجميل أن يعلن عن نفسه بعيدا عن الاستعارات والمجازات التي جرت في الشعر العربي مجرى العادة. إننا في حضرة نص لا يتخطّى العقل فحسب، بل يجتذب الخيال إلى النهايات والأقاصي.

إنه، بمعنى آخر، يبتني واقعا متخيّلا انطلاقا من الغياب، أي انطلاقا ممّا لا يمكن أن يدرك بالحواسّ. فتتحوّل المفاهيم إلى صور ومشاهد. من ذلك مثلا مفهوم القيامة وعبور الصّراط والنّعيم والعذاب. وتصبح تلك المشاهد نفسها منطقة معبّرة للحدود التي يقرّها العقل. إذ تمّحى المسافة الفاصلة بين التخيّل وموضوع التخيّل. وبذلك يتمكّن النص من إبطال احتمال عدم التصديق لأنه إنما يرسم عالما متحرّرا من كلّ مرجعيّة. إنه عالم غريب يثير الافتتان والهلع في الآن نفسه. وهو عالم يدفع إلى اختراق الحدود. فتبدو الكتابة كما لو أنها تحرّرت من الغاية الوعظيّة التي من أجلها نهضت. وتقع فريسة لفتنة العالم الذي مافتئت تبتنيه. إنها انتقال من المرئيّ إلى اللاّمرئيّ. وهي تصوير لما يصعب تصويره لأنه فوق حدود الاحتمال. من ذلك مثلا مشهد النشور:[85]

> فبينا أنت فزع للصوت إذ سمعت بانفراج الأرض عن رأسك، فوثبت مغبرّا من قرنك إلى قدمك بغبار قبرك، قائما على قدميك، شاخصا ببصرك نحو النداء وقد ثار الخلائق كلّهم معك ثورة واحدة وهم مغبرّون من غبار الأرض التي طال فيها بلاؤهم. فتوهّم ثورتهم بأجمعهم بالرعب والفزع منك ومنهم. فتوهّم نفسك بعريك ومذلّتك وانفرادك بخوفك وأحزانك وغمومك وهمومك في زحمة الخلائق، عراة حفاة، وهم صموت أجمعون بالذلّة والمسكنة والمخافة

---

[84] **المحاسبي، *كتاب التوهم*، ص13.**

[85] **نفسه، ص15-16.**

والرهبة فلا تسمع إلاّ همس أقدامهم والصوت لمدّة المنادي، والخلائق مقبلون نحوه، وأنت فيهم مقبل نحو الصوت ساع بالخشوع والذلّة. حتى إذا وافيت الموقف ازدحمت أمم كلها من الجن والإنس عراة حفاة، قد نزع الملك من ملوك الأرض ولزمتهم الذلّة والصغار فهم أذلّ أهل الجمع وأصغرهم خلقة وقدرا بعد عتوّهم وتجبّرهم على عباد الله عزوجل في أرضه. ثم أقبلت الوحوش من البراري وذرى الجبال، منكّسة رؤوسها، لذلّ يوم القيامة بعد توحّشها وانفرادها من الخلائق، ذليلة ليوم النشور لغير بليّة نابتها ولا خطيّة أصابتها... وأقبلت السّباع بعد ضراوتها وشهامتها، منكّسة رؤوسها ذليلة ليوم القيامة حتى وقفت وراء الخلائق بالذلّ والمسكنة والانكسار للملك الجبّار. وأقبلت الشياطين بعد عتوّها وتمرّدها خاشعة لذلّ العرض على الله سبحانه.

ينهض *كتاب التوهّم*، من جهة ابتنائه لصوره ومشاهده، على استلهام واقعين: واقع نصّي (القرآن والحديث) والواقع العيني المدرك. لذلك تكشف طريقته في التعامل مع هذين الواقعين حركة المتخيّل في توليده لتشخيصاته وابتنائه للغرائبي. فهو يستدعي قول النبيّ: «لله مَلَكٌ ما بين مواقي عينيه إلى آخر شفره مسيرة مائة عام.»[86] لكنه لا يعيد إنتاجه ولا يكتفي بإعادة صياغته، بل يتصرّف فيه تصرّفا يضعنا في حضرة الخيال مأخوذا بالنهايات والأقاصي، وفي حضرة المتخيّل وهو يتفنّن في ابتداع تشخيصاته التي تجعل الجمال يظهر في هيئة غير المتوقّع وفي هيئة المفارق والخارق.

إنه الجميل الذي يثير الفتنة والخوف في الآن نفسه. لم يعد الجميل مقترنا بالنافع، وعطّل القانون الذي أرجع إليه المنظّرون القدامى جريان شعريّة الكلام وأدبيّته. إن الجميل فاتن ومروّع، ساحر ومخيف. وهو يوحي بالعدم، من جهة كون العدم هو الذي يمدّ الوجود بالمعنى، ويحيل إلى اللاّنهاية حيث كلّ شيء ممكن بما في ذلك وجود ملائكة تنزل من السماء وتهبط من السّحب. هكذا يتوسّع المحاسبي في قول النبيّ فيكون المشهد التالي:[87]

---

[86] **المحاسبي، *كتاب التوهم*، ص17.**

[87] **المحاسبي، *كتاب التوهم*، ص16-17.**

فبينا ملائكة السماء الدنيا على حافتها إذ انحدروا محشورين إلى الأرض للعرض والحساب، وانحدروا من حافتيها بعظم أجسامهم وأخطارهم وعلوّ أصواتهم بتقديس الملك الأعلى الذي أنزلهم محشورين إلى الأرض بالذلّة والمسكنة للعرض عليه والسؤال بين يديه. فتوهّم تحدّرهم من السحاب بعظيم أخطارهم وكبير أجسامهم وهول أصواتهم وشدّة فرقهم، منكّسين لذلّ العرض على الله عزوجل... فتوهّمهم، وقد تسربلوا بأجنحتهم.

إن الكتابة لا تحاكي الواقع النصّي (الحديث) ولا تسايره، بل تفتتح مجراها بعيدا عنه، لتضعنا في حضرة غير الإنسانيّ فينا. أعني تلك الطاقة التي تسمح للكائن باختراق الحدود وتحطيم الأنظمة التي يقرّها العقل، وتشخيص ما يتعذّر تشخيصه أو تصويره، أي الغريب الذي يثير الافتتان والهلع في الآن نفسه. فالملائكة مقترنة في الذهن بالرحمة والبهاء والنورانيّة. لكنّها تحاط في النصّ بما يجعل منها كائنات فاتنة مروّعة في الوقت ذاته. والنصّ إنما يضعنا بذلك في حضرة عالم، الموجودات فيه والكائنات ملتبسة على نحو يربك الحواس.

وعلى هذا النحو أيضا يتصرّف النصّ في الآيات القرآنيّة ويتوسّع فيها. فيوهم بأنه يتّخذ من الآيات مرجعا ينوّع عليه فيما هو يتحرّر من كلّ مرجعيّة ويتنامى محوّلا المفاهيم إلى مشاهد وصور وتشخيصات. من ذلك مثلا ما يقوم به عند استقدامه لمفهوم الصّراط وتشخيصه لمشهد عبور الصّراط. نقرأ:[88]

فتوهّم ما حلّ من الوجل بفؤادك حين رفعت طرفك فنظرت إليه مضروبا على جهنّم بدقته ودحوضه، وجهنّم تخفق بأمواجها من تحته، فيا له من منظر ما أفظعه وأهوله، وقد علمت أنك راكب فوقه، وأنت تنظر إلى سواد جهنّم من تحته، وتسمع قصيف أمواجها وجلبة ثورانها من أسفلها، والملائكة تنادي: ربّنا من تريد أن تجيزه على هذا، وتنادي: ربّنا ربّنا سلم سلم. فبينا أنت تنظر إليه بفظاعة منظره إذ نودي مُرّوا الساهرة، فلم تشعر إلا وقد رفعت الأرض من تحتك وتحت الخلائق لأن تبدَّل، ثم بدّلت بأرض من فضّة، فإذا الخلائق

---

[88] **نفسه، ص35-37.**

منثورون على أرض من فضّة بيضاء، ثم قيل لك وأنت تنظر إلى الجسر بفظاظته، وقيل للخلق معك: اركبوا الجسر... فتوهّم صعودك بضعفك عليه، وقد نظرت إلى الزالّين والزالاّت من بين يديك ومن خلفك، وقد تنكّست هاماتهم، وارتفعت على الصراط أرجلهم، وأخذت الملائك بلحى الرجال وذوائب النساء الموحّدين، إذ الأغلال في أعناقهم، وثارت النار بطلبته وفارت وشهقت على هاماتهم، ورمتهم الملائكة بالكلاليب فجذبتهم، وثارت إليهم النار بطلبتها وحريقها، وزفرت وشهقت على هاماتهم، وبادرت شرر النار إلى هاماتهم فتناولتها ثم جذبت هاماتهم إلى جوفها، وهم ينادون ويصرخون وقد أيسوا من أنفسهم، وهم لاجتذاب النار لهاماتهم فيها ينحدرون وهم بالويل ينادون، وأنت تنظر إليهم مرعوبا خائفا أن تتبعهم، فتزلّ قدمك فتهوي من الجسر وتنكسر قامتك وترتفع على الصراط رجلاك.

هكذا يصبح النصّ خطاب فتنة. وهو لا يلغي الواقع ويتخطّاه، بل يستحضره ويعوّل عليه في ابتناء تشخيصاته وصوره. لكنّه يقوم، فيما هو يستقدم منه بعض المدركات، ببعثرته وإعادة صياغته وفق نسق يمدّ النصّ ومشاهده وما يجري فيه من أهوال وأحداث متخيّلة بما يجعلها قابلة للتمثّل والإدراك. ذلك أن التمثّل هو الذي يوقظ في نفس المتلقّي شعورين متضادّين. شعور بسلطة العدم وسطوة الفناء وعظمتهما. أما الشعور الثاني فإنه يحفّز الحواس ويعمّق الوعي بالجسد. فما يجري في الجحيم مثلا من إتلاف للجسد، ومشهد الجسد الذي تتوالى الويلات على أعضائه هو الذي يسمح للمتلقي بالتّماهي مع الشبيه والهلع عند تمثّل عذابه. لذلك يتفنّن النص في ذكر العذاب والويل:[89]

فتوهّم نفسك وقد طال فيها مكثك وألحّ العذاب، فبلغت غاية الكرب، واشتدّ بك العطش، فذكرت الشراب في الدنيا، ففزعت إلى الجحيم، فتناولت الإناء من يد الخازن الموكّل بعذابك، فلما أخذته نشبت كفّك فيه، وتفسّخت لحرارته ووهيج حريقه، ثم قرّبته من فيك فشوى وجهك، ثمّ تجرّعته فسلخ حلقك، ثم وصل إلى

---

[89] **المحاسبي، *كتاب التوهم*، ص38-39.**

جوفك فقطّع أمعاءك، فناديت بالويل والثبور وذكرت شراب الدنيا وبرده ولذّته. ثم أقلعت عن الحريق، فبادرت إلى حياض الحميم لتبترد منها كما تعوّدت في الدنيا الاغتسال والانغماس في الماء إذا اشتدّ عليك الحرّ، فلما انغمست في الحميم تسلخ من قرنك إلى قدمك، فبادرت إلى النار رجاء أن تكون هي أهون عليك، ثم اشتدّ عليك حريق النار فرجعت إلى الحميم وأنت تطوف بينها وبين حميم آنٍ، وهو الذي قد انتهى حرّه، وتطلب الروح فلا روح بين الحميم وبين النار، تطلب الروح فلا روح أبدا.

إن أغلب المشاهد الواردة في *كتاب التوهّم* تشير، ولو إيماء، إلى أننا في حضرة مؤمن ورع يمنّي النفس برؤية أعدائه وأعداء الله، نسل العار وأتباع الشيطان، يصلون نارا وعذابا وويلا. لذلك كثيرا ما تطفح بنزعة ساديّة تتفنّن في إنجاز ثاراتها. لكنّ تلك النزعة ذاتها هي التي تفتح الكتابة على غير الإنسانيّ في صميم الكائن. وهي التي تمكّن النصّ من ابتناء الجميل والمروّع، وتحوّله إلى خطاب فتنة.

ولئن كانت خطابات القُصّاص التي أدانها المنظّرون العرب القدامى وحرصوا على تهميشها وعدم تدوينها واعتبارها خارجة من باب الأدب أصلا لم تصلنا، فإننا نستطيع أن نتمثّل البعض من خاصّياتها في ضوء ما يسمح به *كتاب التوهّم* نفسه. لاسيما أن طرائقه في التوسّع في الآيات القرآنيّة والأحاديث النبويّة جاءت تكرّس ما كان ابن قتيبة قد عابه على القُصّاص من تزيّد في الكلام يفتح القول على الفتنة.

إن *كتاب التوهّم* يستدعي المفهوم أو الآية القرآنية أو الحديث النبوي ثم يشرع في التّباعد عنها جميعا. وحركته تلك إنما تجسّد الاستسلام لفتنة السّرد ودفع الكلام نحو تخوم ومشارف حالما يبلغها يكون قد تخطّى ما أقرّته نظريّة القدامى حول ضرورة تلازم الجميل والنافع في كل كلام يريد أن يخدم المدينة وقيمها وناسها.

إن المحاسبي إمام ورع زاهد.[90] والتوحيدي يعتبره قطبا من أقطاب الصوفيّة.[91] وقد

---

[90] **يقول عنه الغزالي في *إحياء علوم الدين*: «المحاسبي خير الأمّة في علم المعاملة، وله السبق على جميع الباحثين عن عيوب النفس، وآفات الأعمال.» *إحياء علوم الدين*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي)**

«عرف بالمحاسبي لكثرة محاسبته نفسه.»[92] وهذا يعني أنه كان حريصا في كلّ ما كتب على تجنّب الفتنة، وخدمة قيم المدينة. لكنّ اعتماده على القصّ والتخييل هو الذي اجتذبه إلى دائرة السّحر. لذلك عطّلت الوظيفة الوعظيّة التي نذر لها كتابه أو كادت. وبدلها احتلّت الوظيفة الجماليّة من نصّه سطوحه وأغواره وشرعت تفتتح قدّام الكتابة ما يجعل منها خطاب رغبة وفتنة. إنها كتابة مأخوذة بالأقاصي والنهايات. وهي كتابة مسكونة بهاجس محو المسافة الفاصلة بين الجميل والمخيف. والفتنة هي، في نهاية التحليل، ترحال في ذلك الحيّز الدقيق الملتبس بين الجميل والمروّع.

والراجح أن نتاج القُصّاص الذين حرصت المتون القديمة على إقصائهم، إنما أهدر دمه لأنه كان يمضي في هذه الوجهة إلى أقصاها. إنه خطاب فتنة أدرك المنظّرون القدامى أنه لن يزعزع قيم المدينة الفاضلة فحسب، بل سيطلق العنان للأهواء الدفينة والشهوات المكبوتة. والاستسلام للشهوة والأهواء هو من خاصّيات «أهل المدن الجاهليّة» كما يحدّثنا الفارابي معبّرا عن رؤية المنظّرين والمفكّرين العرب القدامى.

لا يعني هذا طبعا أن الشيخ المحاسبي قد حاكى طرائق القُصّاص في ابتداع الحكايات، أو حاكى الكتاب المقدّس ولاسيّما ما جاء في رؤيا يوحنّا اللاهوتي.[93] فتلك مكائد الثقافة وطرائقها في إنتاج إبدالاتها. لاسيما أن كتاب المحاسبي لا يخرج من دائرة الإيمان ولا يحيد

على الإنترنت:
http://www.alwaraq.com/cgi-bin/doccgi.exe/booksearch

(91) يذكر التوحيدي أنه حين حدّث الوزير عن الصوفيّة وأخبارهم تعجّب الوزير من أمرهم وقال له: «كنت أرى أن الصوفيّة لا يرجعون إلى ركن من العلم، ونصيب من الحكمة، وأنهم إنما يهذون بما لا يعلمون، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون.» فقال له التوحيدي مصحّحا: «لو جمع كلام أئمّتهم وأعلامهم لزاد على عشرة آلاف ورقة عمّن نقف عليه في هذه البقاع المتقاربة، سوى ما عند قوم آخرين لا نسمع بهم، ولا يبلغنا خبرهم.» فقال الوزير: « فأنكر لي جماعة منهم. فقلت: الجنيد بن محمد الصوفي البغدادي العالم، والحارث بن أسد المحاسبي، ورُوَيم، وأبو سعيد الخرّاز، وعمرو بن عثمان المكّي، وأبو يزيد البسطامي، والفتح الموصلي.» *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، ج3، ص97.

(92) المحاسبي، *كتاب التوهّم*، المقدّمة، ص5.

(93) يمكن للناظر في «رؤيا يوحنّا اللاّهوتي» وفي *كتاب التوهّم* أن يلاحظ نوعا من التوازي والتشابه على مستوى التشخيصات والرموز. لكنّ هذا التماثل يظلّ مجرّد مظهر خارجي. ففي حين يكتفي يوحنّا برسم ما يجري يوم الحشر ويتفنن في رسم أفول الكون ونهايته، يعمد المحاسبي إلى رسم الرحلة المروّعة التي تبدأ منذ لحظة النزع والاحتضار وعذاب القبر وعبور البرزخ. ويصوّر الجحيم والجنّة وما يجري فيهما مستندا إلى متخيّل إسلامي يجد جذوره في النص القرآني وفي الحديث.

عن الدين بقدر ما يضعنا في حضرة المؤمن حالما متوهّما. إنه كتاب يجسّد ألاعيب المتخيّل وطرائقه في ابتناء تشخيصاته وصوره حتى لدى أشدّ الناس حرصا على تجنّب الفتنة. وهو يجسّد أيضا الطريقة المواربة التي تسلكها الرغبات والأهواء والمكبوتات في التلبّس بالكلمات لحظة تعالقها.

يكفي هنا أن ندخل الفردوس الذي يرسمه المحاسبي، وسندرك أننا في حضرة خطاب يكرّس الفتنة والغواية. فهو ينطلق مما جاء في النص القرآني نفسه من حديث عن غبطة المؤمن في الجنّة واستمتاعه بالملذّات. ويشرع في ابتناء مشاهد جنسيّة فاضحة. حتى أن الجنّة رمز المقدّس والطّهارة تصبح مرتعا للمدنّس وللشّبق واللذّة ولطقوس جنسيّة جماعيّة. فلقد «ذُبِح الموت» فـ«لا زوال»، «ولا سقم»، «ولا موت يعرض أبدا.»[94] وإنما هي غبطة عارمة. وحيوات تتلوها حيوات أبديّة.

هكذا تهزم الرغبة التاريخ وتثأر لنفسها من الصيرورة. والتأكيد على هلاك الموت ذبحا إنما يجسّد هذا الصراع العاتي بين الرغبة والصيرورة، بين الوعي الفاجع بالزوال والرغبة العاتية في البقاء. إن النصّ يلحّ على أن الفردوس هو الرغبة محرّرة من سطوة التاريخ وسلطان الصيرورة. لذلك يحدّث الراوي مهلّلا في نبرة احتفاليّة: «ذُبح الموت وأنت تنظر إليه، فأمنت الموت فلا تخافه أبدا، ولا زوال ترتقبه، ولا سقم يعتريك أبدا، ولا موت يعرض لك أبداً.»[95]

إن الصيرورة هي الخادم الأمين للموت. وهي قناع من أقنعته. ولا بدّ من تقدمة الموت قربانا حتى تثأر الرغبة لنفسها من الصيرورة. لذلك تتوالى المشاهد التي تطفح جنسا وتقطر لذّة وشهوة بعد مشهد ذبح الموت. وتصبح الجنّة دارا للشهوات واللذّات يلقّح بعضها البعض الآخر ولا ارتواء، لا كلل ولا ملل أيضا. منها مثلا هذا المشهد الجنسي الجماعيّ:[96]

فبينا أنت كذلك، إذ تمايعن عليك فانكببن عليك يلثمنك ويعانقنك، فملأن وجهك

---

[94] **المحاسبي، *كتاب التوهّم*، ص59.**

[95] **نفسه.**

[96] **المحاسبي، *كتاب التوهم*، ص51.**

بأفواههن ملتثمات، وملأن صدرك بنهودهنّ، فأحدقن بك بحسن وجوههن، وغطّين بدنك وجلّلنه بذوائبهنّ، واستجمعت من مشامك أراييح طيب عوارضهن. فتوهّم نفسك وهن عليك منكبّات، بفيك ملتثمات متشمّمات، عليك منثنيات بنعيم أبدانهنّ، لهنّ استراحة عند ضمّك إليهن لشدّة العشق وطول الشوق إليك، متشبّثات بجسمك، ومتنعّمات بنسيم أراييح عوارضك.

إن هذا المشهد الذي يضعنا في حضرة الذات وهي تحلم نزواتها وتطلق العنان لمكبوتاتها، كفيل وحده بأن يعصف بالصورة التي حرصت المتون القديمة على رسمها للوعّاظ والفقهاء. فلقد أحاطتهم بهالة من الورع والتقوى واجتناب الهوى ومطاردة النزوات وفق نسق حوّلهم أو كاد إلى كائنات أثيريّة خارقة. والحال أن الخطاب الديني نفسه ليس خطابا وعظيا أخلاقيا خالصا، بل هو ميدان مواجهة بين أنماط الخطاب. وهو موضع من المواضع التي تشير صراحة إلى ما انبنت عليه جميع الخطابات الطهرانيّة من افتتان بالمدنّس واحتفاء بالجسد. وهي إنما أمّنت بقاءها فاعلة في الوجدان الجماعيّ إلى اليوم لا بما ظهر منها، بل بما خفي وتوارى. وهذا الذي اختار الخفاء طريقة في الحضور إنما هو ما يجعل منها محلّ انكشاف جانب من المتخيّل العربي. وهو في رأيي ما يجعل منها منطقة للاستكشاف.

هذا الصراع بين أنماط الخطاب ليس خاصّا بميدان من ميادين الكتابة. وهو لا يندسّ في كتب الفقه وحدها، بل يتخطّاها إلى كتب التاريخ وكتب تاريخ الأدب وكتب التصوّف والكرامات. يكفي أن نقارن بين ما جاء في *كتاب التوهّم* وما ورد في تاريخ الطبري من تشخيصات ورموز حتى ندرك أن للمتخيّل سطوته. وله أيضا سلطانه وحيله وألاعيبه. فإذا كان *كتاب التوهّم* رحلة متخيّلة تبدأ من لحظة الموت وتبتني عالما متخيّلا يفسّر مآل الكون والحياة، فإن كتاب الطبري ينطلق من البدايات ويبتني عالما متخيلا يفسّر منابت الكون والحياة. وكلاهما يضعنا في حضرة المتخيّل وهو يبتني تشخيصاته وصوره ويبتني عالما متخيّلا انطلاقا من الغياب.

لاسيّما أن جميع الأبواب التي وضعها الطبري حول ابتداء الخلق وخلق الليل والنهار وخلق آدم وهبوطه إلى الأرض مطيّبا بريح طيب الجنّة، تتبع الطريقة المعتمدة في *كتاب*

التوهّم. أعني أنها تستدعي واقعا نصّيا (الأحاديث أو القرآن) ثم تشرع في التّباعد عنه مفتتحة مجراها الخاص. فتضعنا في حضرة المؤمن حالِمًا، وفي حضرة المتخيّل وهو يتفنّن في ابتداع رموزه وتشخيصاته وصوره.

وكثيرا ما ترد في النصّ بعض الإيماءات والإشارات العابرة التي تجسّد إصرار المحدّثين والقصّاص على رفض متخيّلات لها منابتها في ديانات أخرى أو في ثقافات أخرى. يحدّث الطبري مثلا عن خلق الشمس والقمر فيكتب:[97]

> حدّثنا أبو نعيم عن مقاتل بن حيّان عن عكرمة قال: بينا ابن عبّاس ذات يوم جالس إذ جاءه رجل فقال: يا ابن عبّاس، سمعت العجب من كعب الحبر يذكر في الشمس والقمر، قال: وكان متّكئا فاحتفز ثم قال: وما ذاك، قال: زعم أنه يجاء بالشمس والقمر يوم القيامة كأنهما ثوران عقيران فيقذفان في جهنّم. قال عكرمة: فطارت من ابن عبّاس شفة ووقعت أخرى غضبا ثم قال: كذب كعب كذب كعب كذب كعب، ثلاث مرّات بل هذه يهوديّة يريد إدخالها إلى الإسلام، الله أجلّ وأكرم من أن يعذّب على طاعته ألم تسمع قول الله تبارك وتعالى: {وَسَخَّرَ لَكُمْ الشَّمْسَ وَالقَمَرَ دَائِبَيْنِ}[98] إنما يعني دؤبيهمافي الطاعة. فكيف يعذّب عبدين يثني عليهما أنهما دائبان في طاعته، قاتل الله هذا الحبر وقبّح حبريته ما أجرأه على الله وأعظم فريته على هذين العبدين المطيعين لله.

إن رفض المتخيّلات الوافدة من بيئات أخرى كان بمثابة حافز على الحلم وابتداع متخيّلات توقّي المسلم من الضّياع في أحلام الآخرين وتضمن له التفوّق في فهم أسرار الكون المحفوظة انطلاقا من النصّ القرآني نفسه عن طريق تأوّل آياته وإشاراته. فابن عبّاس قد رفض كلام الحبر بالعودة إلى النص القرآني. وعليه أن يشرع في تأوّل الآية التي اعتمدها بطريقة تجعل حكاية الحبر مجرّد افتيات وافتراء. والطبري يذكر أن ابن عبّاس لم يشرع في سرد ما كان من أمر الشمس والقمر وقصّة خلقهما إلا بعد طول التفكّر

---

[97] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص1/ 36.**

[98] **سورة إبراهيم، الآية 33.**

والتأمّل. يكتب الطبري: «قال: ثم استرجع مرارا وأخذ عُويدًا من الأرض فجعل ينكته في الأرض، فظلّ كذلك ما شاء الله.»[99]

لقد استفظع ابن عبّاس كلام الحبر وعدّه كذبا محضا.[100] والخبر يلحّ على أنه كان على وعي بخطورة تبنّي الحكايات الوافدة من بيئات أخرى. فإذا كان كلام الحبر «عجبا» فمعنى ذلك أنه لا خيار أمام ابن عبّاس. عليه أن يلجأ إلى التّعجيب ويوظّف القانون ذاته. فالمسألة التي فيها القول، أعني قصّة خلق الشمس والقمر ومصيرهما، هي من الأسرار المحفوظة. ولا يمكن للقول أن يكون مقنعا إلا متى جاء بالعجيب الذي يتماشى مع ذلك الطابع السرّي المكنون.

لذلك أطال ابن عبّاس التفكير. لقد ظلّ «ينكت الأرض» وقتا طويلا. حتما كان ابن عبّاس يعلم أيضا أن إطالة مدّة التفكّر لا تسمح له بأن يطلق لخياله العنان فحسب، بل ستحفّز فضول سامعيه وتضفي على كلامه رزانة ما كان ليحظى بها لو أنه شرع في القصّ مباشرة بعد سماعه ما جاء في كلام الحبر.

غير أن الحكاية التي سترد على لسانه من الصعب أيضا أن تكون مرتجلة لما فيها من تعجيب وتفنّن في توليد الغرائبي والفاتن. وهذا ما يفسّر إدامته التفكير والتأمّل وقتا طويلا. وسواء كان ابن عبّاس، طيلة الوقت الذي قضّاه ينكت الأرض متأمّلا، يستحضر قصّة كان قد

---

[99] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص1/ 36.**

[100] **يبدو أن لهذا التصوّر الذي يجعل من الجحيم مصيرا للشمس والقمر، حضوره في المتخيّل العربي الاسلامي. وهو ليس من ابتداع هذا الحبر الذي اعترض عليه ابن عبّاس وعدّ كلامه مجرّد جرأة على الله وفرية على عبدين مطيعين. فابن قتيبة يذهب في *تأويل مختلف الحديث* إلى التصوّر ذاته الذي ذهب إليه الحبر. لكنه يلغي منه ما انبنى عليه من تشخيص فلا يذكر أنهما سيؤتى بهما كأنهما ثوران عقيران. ويعمد أيضا إلى الاعتراض على فكرة تعذيبهما. يكتب ابن قتيبة: «وقال أبو محمد: ونحن نقول: إن الشمس والقمر لم يعذّبا بالنار حين أدخلاها، فيقالَ ما ذنبهما، ولكنهما خلقا منها، ثم ردّا إليها... فما كان من النار، ثم رُدّ إلى النار لم يُقل: إنه يعذّب. وما كان من المسخّر المقصور على فعل واحد، كالنار، والفلك المسخّر الدوّار، والبحر المسجور، وأشباه ذلك، لا يقع به تعذيب، ولا يكون له ثواب. وما مثل هذا، إلا مثل رجل سمع بقول الله تعالى:﴿فاتَّقُوا النَّارَ التي وَقُودُها النَّاسُ والحِجَارَةُ﴾ (البقرة، الآية 24). فقال: وما ذنب الحجارة؟» *تأويل مختلف الحديث*، ص101-102. يصدر ابن قتيبة عن رؤية تحتكم إلى العقل، رؤية حريصة على استبعاد كلّ ما من شأنه أن يفتح التأويل على التشخيص والتشبيه في حين أن الطبري مؤرّخ. إنه، بمعنى آخر، يمارس جنسا من الكتابة أقرب إلى الحكي وأدخل في القصّ. وهذا، في رأيي، ما جعله يستسلم لفتنة السرد ويورد الحكايات التي تكرّس العجائبي وتبتني الغرائبي وتنهض على التشخيص والتمثيل. وتلك مكائد القصّ وأحابيل الحكي.**

فكّر فيها من قبل، أو كان يقوم وقتها بإنشائها وترتيب وقائعها فإن ذلك لا ينفي كون القصّة التي سيرويها ستكون خطاب فتنة يستدرج النفس إلى عالم متخيّل يتعارض بالكلّ مع مقرّرات العقل ومستلزمات المنطق.

يكتب الطبري متابعا ما كان من أمر ابن عبّاس بعد أن أدام التفكّر والتأمّل «ما شاء الله»:

> ثم إنه رفع رأسه ورمى بالعويد فقال: ألا أحدّثكم بما سمعت من رسول الله j يقول في الشمس والقمر وبدء خلقهما ومصير أمرهما؟ فقلنا: بلى رحمك الله، فقال: إن رسول الله j سئل عن ذلك فقال: إن الله تبارك وتعالى لما أبرم خلقه إحكاما فلم يبق من خلقه غير آدم، خلق شمسين من نور عرشه. فأما ما كان في سابق علمه أن يدعها شمسا، فإنه خلقها مثل الدنيا ما بين مشارقها ومغاربها. وأما ما كان في سابق علمه أنه يطمسها ويحوّلها قمرا فإنه دون الشمس في العظم... قال: فلو ترك الله الشمسين كما كان خلقهما في بدء الأمر، لم يكن يعرف الليل من النهار ولا النهار من الليل... وكان الربّ عزوجل أنظر لعباده وأرحم بهم، فأرسل جبرائيل عليه السلام فأمرّ جناحه على وجه القمر، وهو يومئذ شمس، ثلاث مرّات فطمس عنه الضوء وبقي فيه النور فذلك قوله عزوجل: {وجعلْنا اللَّيلَ والنَّهَارَ آيَتَيْن فَمَحَوْنا آيةَ اللَّيلِ وَجَعَلْنَا آيةَ النَّهارِ مُبْصِرَةً}[101]. قال: فالسّواد الذي ترونه في القمر شبه الخطوط فيه فهو أثر المحو. ثم خلق الله للشمس عجلة من ضوء نور العرش لها ثلاثمائة وستّون عروة، ووكّل بالشمس وعجلتها ثلاثمائة وستّين ملَكا من الملائكة من أهل السماء الدنيا، قد تعلّق كلّ منهم بعروة من تلك العرى. ووكّل بالقمر وعجلته ثلاثمائة وستين ملَكا من الملائكة من أهل السماء، قد تعلّق بكلّ عروة من تلك العرى ملك منهم.

على عجلتها مجرورة من قبل الملائكة تظلّ الشمس تدور دورتها من المشرق إلى

---

[101] **الإسراء، الآية 12.**

المغرب «ومعها ثلاثمائة وستّون ملَكًا ناشري أجنحتهم، يجرّونها في الفلك بالتسبيح والتقديس والصلاة لله على قدر ساعات الليل والنهار.»[102] وعلى عجلته أيضا يقطع القمر الدورة ذاتها مخفورا بالملائكة محاطا بالتسبيح والتقديس.

هكذا تنشأ الحكاية معتمدة على النص القرآني، مفارقة له في الآن نفسه. إنها تستلّ منه بعض المقوّمات الأساسيّة التي عليها جريان حدث القصّ كالمكان والزمان والشخصيات التي تنجز الأفعال، وتتوسّع هي في رسم المشاهد والأفعال وتخيّل الأحداث وترتيبها وتعاقبها وفق ما يخدم غرض القصّ بحسب مستلزمات قانوني المحتمل والممكن. وإذا العلاقة بين الحكاية ومرجعها هي علاقة تباعد واقتراب في الوقت نفسه.

ذلك أن الحكاية تظل تعود إلى النصّ القرآني لتذكّر بمرجعها وتورد منه شواهد لتدلّل على أنها لا تتقوّل عليه، بل تتأوّله وتفسّر مغالقه. ثم تمعن في التّباعد عنه لتمنح القصّ امتداداته وتفرّعاته مطلقة العنان للخيال كي يمعن في رسم تصاويره ويتفنّن في بناء تشخيصاته ورموزه. إن العودة المستمرّة إلى المرجع هي التي تمدّ الحكاية بمصداقيّتها فيما هي ترسم لحدث التخيّل حدوده وضفافه. أما حركة التباعد عن المرجع فهي التي تسمح للذات بأن تبتني واقعا متخيّلا يتيح للجميل أن يظهر ويشرع في العمل.

من هنا تستمدّ الحكاية عنفها ومضاءها. فهي ترسم اللاّنهائي الذي لا يقبل الحدود. وحين ترسمه تحدّده. فتخرج من التّنزيه إلى التّشبيه. وخروجها ذاك هو الذي يفتحها على الفتنة. لكّنها إنما تخرق الحدود وتقع في التّشبيه كي تحمي متخيّل الجماعة الإسلاميّة من المتخيّلات الوافدة من بيئات أخرى. والطبري يذكر أن الحبر سيتخلّى عن زعمه حين يسمع الحكاية ويتمثّل ما تنبني عليه من تعجيب يخلب العقول:[103]

> قال عكرمة: فقمت مع النفر الذين حدّثوا به حتى أتينا كعبا، فأخبرناه بما كان من وجد ابن عبّاس من حديثه وما حدّث عنه رسول الله j فقام كعب معنا حتى أتينا ابن عبّاس فقال: قد بلغني ما كان من وجدك من حديثي أستغفر الله وأتوب

---

[102] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص1/ 37.**

[103] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص1/ 41.**

إليه، وإني إنما حدّثت عن كتاب دارس قد تداولته الأيدي ولا أدري ما كان فيه من تبديل اليهود، وإنك حدّثت عن كتاب جديد حديث العهد بالرحمن عزوجل وعن سيّد الأنبياء وخير النبيين.

غير أن كعبا لا يكتفي بإعلان توبته والتنصّل من الكلام الذي كان قد زعمه، بل يجاهر برغبته في توسيع دائرة انتشار الحكاية قائلا لابن عبّاس: «فأنا أحبّ أن تحدّثني الحديث فأحفظه عنك فإذا حدّثت به كان مكان حديثي الأول.»[104]

لكنّ هذه الحكاية تظلّ، رغم طابعها المقاوم للمتخيّلات القادمة من البيئات غير الإسلاميّة، متنزلّة في دائرة النصوص التي كرّست الخروج إلى الفاتن وخرقت الحدود وظلّت، مع ذلك، فاعلة في الوجدان الجماعي. وهي إنما تستمدّ طابعها الانشقاقي وخروجها على الحدود لا من إغراقها في التّشبيه وعدولها عدولا كلّيا عن التّنزيه فحسب، بل من اعتمادها على التفنّن في التصوير والتمثيل. إنها تطلق العنان للخيال فتعصف بالممنوع والمحرّم في ما يخصّ التصوير على الأقلّ. فلقد تمّ نهي المسلمين، منذ تلك اللحظة التي أطاح النبيّ فيها بتماثيل الآلهة، عن التصوير والتمثيل خشية الوقوع في الفتنة. وما تحفل به هذه الحكاية من صور ومشاهد تمضي بالخيال البشري إلى نهاياته وأقاصيه، إنما يشير صراحة إلى أننا في حضرة نوع من النقل والاستبدال. نقل ملكة التصوير مما يشاهد بالبصر إلى ما يشاهد بالتوهّم والتخيّل، و تبديل الرسم بالألوان والأصباغ بالرسم بالكلمات.

تلك مكائد المتخيّل وأحابيله لحظة تسطيره لتشخيصاته ورموزه وتصاويره. تلك مكائد الثقافة وطرائقها في إنتاج إبدالاتها. وهي أيضا حيل الطاقة المبدعة في الالتفاف على الممنوع والمحرّم. فالصور والمشاهد الواردة في الحكاية ليست ممّا يسهل على المرء تصوّره والإتيان بمثله. إنها صور تتوالد غزيرة، وتتوالى مستعيرة من الحلم شفافيته وطابعه الانسيابي. نقرأ مثلا:[105]

فإذا ما غربت الشمس رفع بها من سماء إلى سماء في سرعة طيران الملائكة

---

[104] **نفسه، ص1/ 41.**

[105] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص1/ 38-39.**

حتى يُبلغ بها إلى السماء السابعة العليا حتى تكون تحت العرش، فتخرّ ساجدة ويسجد معها الملائكة الموكّلون بها... قال وجعل الله عند المشرق حجابا من الظلمة على البحر السابع مقدار عدّة الليالي منذ يوم خلق الله الدنيا إلى يوم تصرم. فإذا كان عند الغروب أقبل ملَكٌ قد وكّل بالليل، فيقبض قبضة من ظلمة ذلك الحجاب ثم يستقبل المغرب، فلا يزال يرسل من الظلمة من خلل أصابعه قليلا قليلا وهو يراعي الشفق، فإذا غاب الشفق أرسل الظلمة كلّها ثم ينشر جناحيه فيبلغان قطَري الأرض وكنفي السماء، ويجاوزان ما شاء الله عزوجل خارجا في الهواء فيسوق ظلمة الليل بجناحيه بالتسبيح والتقديس والصلاة لله حتى يبلغ المغرب، فإذا بلغ المغرب انفجر الصبح من المشرق، فضمّ جناحيه ثم يضمّ الظلمة بعضها إلى بعض بكفّيه، ثم يقبض عليها بكفّ واحدة نحو قبضته إذا تناولها من الحجاب بالمشرق، فيضعها عند المغرب على البحر السابع من هناك ظلمة الليل فإذا نقل ذلك الحجاب من المشرق إلى المغرب، نفخ في الصور وانقضت الدنيا فضوء النهار من قبل المشرق وظلمة الليل من قبل ذلك الحجاب.

ونقرأ أيضا:[106]

فإذا نفخ في الصور وقامت الساعة وميّز الله بين أهل الجنّة وأهل النار، ولمّا يدخلوهما بعدُ إذ يدعو الله عزوجل بالشمس والقمر فيجاء بهما أسودين مكوّرين قد وقعا في زلزال وبلبال تُرعَد فرائصهما من هول ذلك اليوم مخافة الرحمن، حتى إذا كانا حيال العرش خرّا ساجدين فيقولان: إلهنا قد علمت طاعتنا ودؤوبنا في عبادتك وسرعتنا للمضيّ في أمرك أيّام الدنيا فلا تعذّبنا بعبادة المشركين إيّانا، فإنّا لم ندع إلى عبادتنا ولم نذهل عن عبادتك. قال: فيقول الربّ تبارك وتعالى: صدقتما وإني قضيت على نفسي أن أُبدئ وأعيد، وإني معيدكما فيما بدأتكما منه فارجعا إلى ما خلقتكما منه، قالا: إلهنا وممّ

---

(106) **نفسه، ص1/ 40- 41.**

خلقتنا، قال: خلقتكما من نور عرشي فارجعا إليه. قال: فيلتمع من كلّ واحد منهما برقة تكاد تخطف الأبصار نورا فتختلط بنور العرش فذلك قوله عزوجل: {يُبْدِئُ وَيُعِيدُ}[107]

إن ما انبنت عليه الحكاية من غرائبيّة يجعلها أدخل في باب الخلق والإبداع. فهي إنما تضعنا في حضرة المتخيّل وهو يتفنّن في ابتداع تشخيصاته ورموزه وصوره. ومن هنا يتبيّن أن الصراع الذي دار بين المعتزلة والحنابلة والأشاعرة في ما يخصّ مسألتي التّشبيه والتّنزيه إنما مردّه الوعي بأن التّشبيه بوّابة مشرعة على الفتنة، ومردّه الوعي المماثل بأن التّنزيه يباعد بين الله والمؤمن إذ يجعل من الله غير قابل للتعرّف وغير قابل للإدراك ولو من قبيل التمثيل والتّقريب. وهو، من هذا المنظور، إنما يغرس المؤمن في عزلة قاسية مهلكة ويسدّ عليه جميع الدّروب التي تتيح له أن يتخيّل باريه ويأنس بتخيّل ربّه. أما التّشبيه فإنه يقرّب المؤمن من ربّه ويفتح قدّامه جميع أبواب تخيّله والاستئناس بقربه والتعرّف عليه. لكن التّشبيه مفتوح على الغواية والفتنة. فهو، من جهة كونه يقوم على التخيّل والتشخيص، إنما يستدرج اللاّنهائي واللاّمحدود ويدخله في حدود. وعمليّة إدخاله في حدود الصورة من شأنها أن تقضي على تعاليه ولا تناهيه.

يكفي هنا مثلا أن ننظر في *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس* وما ورد فيها من أخبار وروايات حتى نتمثّل ما ينبني عليه مبدأ التّشبيه من فتنة وما داخل كلام القائلين بالتّشبيه من تفنّن في توليد التشخيصات والرموز والصور. وهي تشخيصات تحتوي على طاقة إبداعيّة تضعنا في حضرة ما في المتخيّل العربي من ثراء ووفرة. لكنّها تظل، مع ذلك، أدخل في باب الفتنة. لذلك كان من الطبيعي أن تثير استفظاع رجل دين معتزليّ مثل البيهقي. فلقد عمد البيهقي في رسالته إلى اعتبارها من حيل المكّار وبدعه التي أنطق بها القائلين بالتّشبيه. لكنّها تظلّ تضعنا في حضرة الخطاب الجمالي وهو يتلقّف الخطاب الأخلاقي الوعظي ويفتحه من الداخل على ما يجعل منه موضع إعلان الجميل عن نفسه ومحلّ انكشاف جانب من المتخيّل العربي الإسلامي في رحلة بحثه عن المعنى.

---

[107] **البروج، الآية 13.**

يفتتح البيهقي رسالته على لسان إبليس وهو يشتكي إلى أنصاره ما لاقاه من مقاومة على يد المعتزلة. ويحرّض أشياعه على المضيّ قدما في التصدّي لهم. وأتباع إبليس، في نظر البيهقي، هم المجبرة والمشبّهة[108] الذين برعوا في حبك الروايات والأخبار التي تقول بالتّشبيه. والتّشبيه، في نظر البيهقي، ليس سوى عودة متستّرة للوثنيّة. ذلك أن القول به يتضمّن في حدّ ذاته حثّا خفيّا للمؤمن على العودة إلى عبادة الأوثان. يكتب البيهقي على لسان إبليس:[109]

> فكّرت وقلت: إن ألقيت إليهم عبادة الوثن لا يقبلون، فألقيت ما هو في معناها وهو أن الله ذو صورة وأعضاء، له وجه وجنب ويد وساق وعين ولسان، وأنه جسم. أما المعتزلة فقابلوني بالردّ وقالوا: هذه عبادة الأوثان ونعوذ بالله من نزغات الشيطان، وذكروا أن الله تعالى ليس بجسم ولا عرض ولا يشبه شيئا، انه تعالى ليس له أعضاء ولا أكفاء ولا أنداد ولا أضداد، وأنه واحد {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ}[110] وأنه لو كان جسما لكان مؤلّفا مركّبا مصوّرا محدثا- تعالى الله عن ذلك. وأما أنتم فقبلتم أحسن قبول وصنّفتم فيه التّصانيف ورويتم الأحاديث ووضعتم فيه الأسانيد، وفصّلتم عضوا عضوا وجعلتم لكلّ عضو بابا ودوّنتم في كلّ باب كتابا وسمّيتموها مذاهب السنّة والجماعة.

ويورد البيهقي حشدا من الرؤى والتصوّرات التي تكشف تفنّن الخيال في توليد تشخيصاته ورموزه. وهو يسندها إلى المشبّهة ويدينهم معتبرا كلامهم مجرّد حيل من حيل إبليس أجراها على ألسنتهم كي يضلّ الناس ويخرج بهم من التوحيد إلى الوثنيّة. من ذلك مثلا ما يورده على ألسنة مشايخ المشبّهة. يكتب البيهقي:[111]

---

[108] **البيهقي، *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*، «الباب الثاني: في التّوحيد والتّشبيه»، ص31-45.**

[109] **نفسه، ص32-33.**

[110] **سورة الشورى، الآية 11.**

[111] **البيهقي، *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*، ص35- 37. وقبل البيهقي كان ابن قتيبة قد اعترض على**

وروى مشايخنا أنه تعالى أجرى خيلا فخلق نفسه من عرقها، وأنه لما أراد خلق آدم نظر في الماء فرأى نفسه فخلق آدم على صورته. ورووا أنه تعالى يضحك حتى تبدو نواجذه. ورووا أنه أمرد جعد قطط في رجليه نعلان من ذهب، في روضة خضراء على كرسيّ تحمله الملائكة، وأنه يضع رجلا على رجل ويستلقي وأنها جلسة الربّ. ورووا أنه خلق الملائكة من زغب ذراعيه... ورووا أنه اشتكت عينه فعادته الملائكة... ورووا أن العرش إذا رضي الله خفّ وإذا غضب ثقل فيعرف بذلك حملة العرش غضبه ورضاه.

لا يكتفي البيهقي بإدانة ما اختلقه المشبّهة من أخبار تتعارض مع العقل ومع مقاصد الشريعة لاسيّما في نظر القائلين بمبدأ التّنزيه من أمثاله، بل يعمد إلى التّشهير بهم. فيورد من الحكايات أكثرها إشهادا على بطلان ما يعدّه سذاجة ومجرّد تقوّل على الله وعلى الشريعة.[112] والراجح أن ما ورد في رسالته من فضح وتشهير وسخرية هو الذي قاده إلى حتفه فوقع اغتياله في الأرض المقدّسة وهو في الثمانين من عمره.[113]

* * *

هكذا تتنوّع التّعابير المختلفة التي يفصح بها خطاب الفتنة عن نفسه لحظة اندساسه في أشدّ الخطابات حرصا على الالتزام بمقرّارت العقل والامتثال لمستلزمات الشريعة. وهي جميعا تعابير مشروطة بالسياقات الدينيّة والثقافيّة التي حفّت بنشأة الفكر ونشأة علم التاريخ وعلم التفسير وفنّ القصّ. فما يميّز هذه الخطابات إنما هو تباعدها من جهة الموضوع

هذه الأحاديث واعتبرها من وضع الزنادقة. يكتب في *تأويل مختلف الحديث* ص57- 76: «وكذلك هذه الأحاديث التي يشنع بها عليهم من عرَق الخيل، وزغب الصدر، وقفص الذهب، وعيادة الملائكة، هي كلّها باطل، لا طرق لها، ولا رواة، ولا نشكّ في وضع الزنادقة لها.»

(112) منها مثلا هذه الحكاية التي يوردها ص35: يروي عن محمّد بن أبي الأسود أنه قال: «خرجنا إلى المصلّى يوم عيد، وإذا جماعة مع الأمير يضرب بالطبول ويؤتى بالأعلام. فقال واحد من خلفنا: اللّهمّ لا طبل إلاّ طبلك. فقيل له: لا تقل فليس لله طبل. فبكى وقال: أرأيتم هو يجيء وحده ويجلس وحده ولا يضرب بين يديه طبل ولا ينصب له علم؟ إذن هو أدون من هذا الأمير.»

(113) يذكر المحقّق أن البيهقي قتل بمكّة غيلة في الثالث من رجب سنة 494 هـ عن واحد وثمانين عاما، وكان قتله حسب ما أجمعت عليه المصادر بسبب رسالته المسمّاة *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*. انظر مقدّمة المحقّق ص10.

والوظيفة والجنس الذي تنتمي إليه، وتلاقيها وتماثلها على مستوى المتخيّل الذي تصدر عنه وتكرّسه. وهي جميعا تنبني على نوع من التعارض بين مقاصد أصحابها ومكائد المتخيّل؛ بين ما يطلبونه من توظيفهم لفنّ القصّ وما ينتج عن هذا التوظيف من استسلام لفتنة السرد ووقوع في دائرة السحر.

وهكذا أيضا يعلن قانون الجاذبية المعاكسة عن نفسه. فلقد تشكّلت هذه المتون ذات الطابع الوعظي لمحاصرة خطاب الفتنة وممارسة المراقبة والتقنين وضبط حدود المباح وتخوم الممنوع والمحرّم. لكن الفتنة المطلوب حتفها سرعان ما تسلّلت إلى تلك الخطابات ذاتها وحوّلتها إلى ميادين عمل للرغبات والنزوات والأهواء. وإذا ما نظنّه خطابا وعظيا يشهد في السرّ نوعا من التبدّل. لقد جاء يكرّس المنع والزجر ورسم الحدود والضفاف التي إن تعدّاها الكلام تاهَ وخرج من دائرة القول الجميل النافع إلى دائرة الفاتن الذي يمكن أن يوقع المؤمن البسيط الطيّب في مزالق السقوط ومهاوي التهلكة. لكنّه تحوّل إلى مسرح لنوع من الصراع العاتي بين الرغبة والتاريخ. لقد استسلم منتجو الخطابات الوعظية لفتنة السرد فأفلت الكلام من سلطة العقل لاجم الأهواء والرغائب. ثمّة استبدال يتمّ على نحو موغل في التستّر. ثمّة صراع يجري في السرّ بين سطوة الهوى وسلطان العقل.

هذه الخطابات التي نذرت نفسها لخدمة المدينة وقيمها وناسها ومطاردة النزوات والأهواء والفتنة وتحوّلت تحت مفعولات قانون الجاذبية المعاكسة التي تحكّمت بأنماط الخطاب في الثقافة العربية إلى خطاب فتنة، تعايشت مع نصوص أخرى لم تخف نزقها وميلها إلى كسر الممنوع وهدم المحرّم والإفلات من سلطة المتعاليات. وهي نصوص امتثلت لنداء الفتنة وكرّستها بالتمام والكلّية. وسواء تملّينا كتاب شهاب الدين التيفاشي *نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب* أو تملّينا كتاب جلال الدين السيوطي *رشف الزلال من السحر الحلال* أو *الروض العاطر في نزهة الخاطر* للشيخ النفزاوي، أو نظرنا في كتاب الشيخ ركن الدين الوهراني *منامات الوهراني ومقاماته ورسائله* فإننا سرعان ما ندرك أن هذه النصوص قد جاءت مخترقة من الداخل بما يجعل منها خطاب ضجر وتمرّد ومواجهة، ضجر من سلطة الممنوع، وتمرّد على سلطان العقل لاجم النزوات والأهواء، ومواجهة للتاريخ ولرعب الوجود بالنزق والحثّ على الاغتراف من اللذّات وتمجيد الجسد.

ثمّة في هذه النصوص جميعها قانون يدير الكتابة فتوهم بأنها مجرّد تكريس للنزق واحتفال بالملذّات. لكنها تتبع استراتيجية دقيقة في ابتناء مقاصدها ومراميها وتحقيق وظائفها. ولذلك توهم النصوص بأنها تزعزع المقدّس وتلغي سلطة الممنوع، فيما هي تتشكّل وفق نسق بموجبه تستجيب السماء لشروط الأرض ومتطلّباتها. يستدرج المقدّس كي يصبح خادما أمينا للرغبات والأهواء والنزوات. يفتتح الشيخ النفزاوي مثلا كتابه بتذكير متلقّيه المفترض بأن الكتاب لا يتعدّى المقدّس، بل يمجّده ويعليه ويعترف بفضله. يكتب:[114]

> الحمد لله الذي جعل اللذّة الكبرى للرجال في فروج النساء وجعلها للنساء في أيور الرجال... وجعل لذّة التقبيل في الفم والوجنتين والرقبة، والضمّ إلى الصدر ومصّ الشفة الطريّة... الحكيم الذي زيّن بحكمته صدور النساء بالنهود، والرقبة بالغبّة والوجنتين بالخرص والدلال، وجعل لهنّ عيونا غانجات وأشفارا ماضيات كالسيوف الصقال. وجعل لهنّ بطونا متقعدات وزيّنهنّ بالصرّة العجيبة والأعكان والأخصار والأرداف الثقال. وأمدّ الأفخاذ من تحت ذلك وجعل بينهما حلقة هائلة شبيهة برأس الأسد.

هكذا يبدأ الكتاب في شكل ابتهال للسّماء وتمجيد للمقدّس. ثمّ يفتح الكلام على ما يجعل منه تمجيدا للذّات واحتفالا بالجسد. فيتحوّل الابتهال من إنشاد يرفع تمجيدا للسماء الى قدّاس يقام في حضرة الأرض والجسد. وذاك جزء من استراتجية الكتابة. ذلك أن افتتاح الكلام بالابتهال من شأنه أن يشيع لدى أشدّ القرّاء ورعا وطهرانية اطمئنانا يمكّن الخطاب من التعرّج والانحناء ليصبح ابتهالا للذّة واحتفالا بالجسد. ولا يمكن للمتلقّي مهما كان طهرانيّا ورِعًا أن يعترض على محتوى خطاب يلحّ على أن اللذّة نفسها من خلق الله وحكمة تدبيره.

لم تكن هذه الكتابات الإباحيّة من إنتاج مؤلّفين مهمّشين أو مشهورين بكونهم من الظرفاء الذين يتّخذون من المزح والظرف طريقا إلى كسر الممنوع. بل هي من إنتاج علماء يشهد لهم بالفضل. لقد كان التيفاشي والنفزاوي والوهراني والسيوطي وغيرهم على دراية

---

[114] أبو عبد الله بن أبي بكر بن علي النفزاوي، *الروض العاطر في نزهة الخاطر*، حققه ووضع هوامشه وعلق عليه، جمال جمعة، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1990، ص23.

بالقوانين التي عليها مدار نظرية العرب في الأدبيّة والشعريّة. كانوا على وعي أيضا بأن الإفادة المفترضة في كلّ كلام جميل لا يمكن أن تحصل على التّمام إلاّ متى تشكّل الكلام جامعا إلى الجدّ بعضا من هزل. يكتب التيفاشي في خطبة *نزهة الألباب*:[115]

> الحمد لله الذي عَلِمَ طبع الإنسان في الملال، وعجزه عن تحمّل الأثقال، فأباح له الإحماض (الانتقال من الجدّ إلى الهزل) في الأقوال والأفعال، وجعل لكلّ وقت حالا من الأحوال، ولكلّ مقام مقالا يليق به من الأقوال، وجعل مُلح الآداب جلاءً للعقول وصقيلا لصدأ الألباب، وحبّبها لأهل المروءات في الخلوات كما حبّبها لهم في الجلوات، وجعلها مع الخواصّ من الحسنات، ومع العوام من السيّئات. نحمده على نعمِه التي لا تحصى ولا تحدّ، ونصلّي على نبيّه محمّد أزكى مَنْ مَزَحَ وجَدّ.

لا يأتي كلام التيفاشي معوّلا على قانون الجدّ والهزل الذي أقرّته نظرية العرب القدامى وإليه أرجعت بعضا من فضائل الكلام وجماليّته فحسب، بل إنه كلام يعترض على الخطابات الطهرانيّة ويعدّها خطابات مارقة لأنها تخذل الإنسان على وجهين ووفق طريقتين. إنها خطابات تتعارض مع جبلّة الإنسان وتتعارض مع علم الله ومشيئته. وهي إنما تستمدّ سلطانها من إلحاحها على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد. وهذا تصوّر ينتظم رؤية النصوص التي جاءت تخدم المدينة وتعلي قيم الجماعة. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمّن، بالضّرورة، إفراغا للحبّ من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف، ومن جهة كونه تجربة وجوديّة مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. لأن إقصاء الجسد يتضمّن إقصاء مماثلا للرّغبات وتدجينا للأهواء.

لكن الكتابة في النصوص الإباحيّة إنما تستمدّ فاعليتها ومضاءها من كون الحكايات الواردة فيها تظلّ توهم بأن مدارها مجرّد أحداث عارضة حدثت في أزمنة خلت، أو أحداث متخيّلة غايتها التّعجيب والتسلية. ولكنها إنما تضعنا، حين نتملاّها، في حضرة صراع يجري

---

(115) **شهاب الدين أحمد التيفاشي، *نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب*، تحقيق جمال جمعة، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1992، ص43.**

بين السّماء والأرض، بين المتوحّش والأليف، بين الرّغائب وما يمنعها.

إنها ميادين عمل للرغائب والأهواء التي لم تروّض. بل إنها المواضع التي يثأر فيها المتوحّش لنفسه من الخطابات التي سيّجته بالممنوعات والمحرّمات وأقصته. ههنا تتنزّل الكتابة. وههنا أيضا تنكشف رغباتها الدفينة المضمرة. إنها لا تتنامى ابتداء ممّا ظلّ مصادرا مغيّبا محجوزا فحسب، بل تتنامى ابتداء من المسكوت عنه والمطلوب نسيانه وتناسيه. أعني أنها تصدر عن متخيّل ندرك حين نتملاّه ونحيط برموزه أن الكائن مأهول بالحنين إلى عالم لا إكراه فيه وليس فيه ممنوعات أو محرّمات، عالم نشوة وغبطة وغواية.

وسواء تملّينا ما كتبه الوهراني أو ما صنّفه التيفاشي أو النفزاوي أو السيوطي فإن النتيجة تظلّ واحدة أو تكاد: إن الحبّ في هذه النصوص يكفّ عن كونه مجرّد عاطفة مألوفة متعارفة، وينفتح على النزق وعلى الدعارة والدّنس. وتكفّ الكتابة عن كونها مدوّنة تُحبَّر إعلاءً لقيم المجموعة والتزاما بقيم المدينة، لتصبح حدث انشقاق وتمرّد.

هذا الطابع النزق، هذا الاحتفاء باللذة والاحتفال بالجسد هو ما يمنح الحكايات في تلك المتون أبعادها الرمزية، ويمنح الحبّ هويته من جهة كونه حدث مواجهة لرعب الوجود. هذا ما تنهض الكتابة في تلك المتون لتقوله: إن الحبّ تجربة تضع الكائن في حضرة الموت وبإزاء العدم. وتفتح الوجود نفسه على فكرة الحرّية، حرّية الكائن في رفض حقيقته المفجعة أي هشاشته ومواجهته لتلك الهشاشة في اللذّة وبواسطتها. وبذلك يصبح الكلام في الحبّ بمثابة فضاء تستردّ فيه الذات حريتها وتنتشل نفسها من الممنوعات والمحرّمات. بل إن الكتابة تصبح هدما للمطلقات ودعوة إلى التمرّد على المتعاليات.

لم يكن الشيخ النفزاوي مثلا أديبا منشغلا بقضايا الأدب واللغة بل كان يشتغل بالقضاء في حاضرة تونس التي قدم إليها من قريته نفزاوة الواقعة بالجنوب التونسي. وهو قد ألّف كتابه بطلب من حاكمها السلطان أبي يحي. وباستثناء ما يخبر به ابن بطوطة عن حادثة موته ودفنه بمليانة[116] لا نكاد نعثر على أخبار يمكن أن تسمح بتبيّن تكوينه وتحصيله. لكن تولّيه

---

[116] **يكتب ابن بطوطة محدّثا عن الشيخ النفزاوي: «وصلت إلى مدينة تلمسان، وسلطانها يومئذ أبو تاشفين عبد الرحمان بن موسى بن عثمان بن يغمراسن بن زيان. ووافقت بها رسوليْ ملك إفريقيّة، السلطان أبي**

منصب قاضي الزواج يدلّ صراحة على أنه كان من طبقة الخاصّة، وممّن سمح لهم تحصيلهم بتولّي ذلك المنصب الذي يتطلّب من متقلّده أن يكون عارفا بالشرع محيطا بأحكامه.

أما جلال الدين السيوطي فإنه ذائع الصيت مشهور بتآليفه في التفسير والحديث والفقه، والمعاني والبيان والبديع. ولكن انشغاله بعلوم الدين لم يمنعه من تأليف تصانيف إباحيّة تمجّد اللذّات وتحتفي بالجسد. يكفي هنا أن ننظر في *رشف الزلال من السّحر الحلال* حتى ندرك أن للكتابة استراتجيتها أيضا. إذ يعمد المؤلّف إلى تخيّل لحظة دخول العلماء على زوجاتهم أوّل مرّة. ويجري على ألسنتهم وصفا لتلك الليلة. فيغترف كلّ عالم من معارفه ما به يصف تلك الليلة وما جرى فيها.

يتكلّم صاحب العروض عن الجماع والجنس بمصطلحات مستقدمة من علم العروض. ويتكلّم الصوفي بمصطلحات من قاموس التصوّف والمتصوّفة. والمفسّر يستخدم مفاهيم متعارفة في علم التفسير. وعلى هذا جريان المقامات العشرين التي مدارها ما يتكلّم به المحدّث والفقيه والأصولي والجدلي واللغوي والنحوي وصاحب البيان وصاحب البديع وصاحب التصريف وصاحب المعاني وصاحب البيان والطبيب وصاحب المنطق وغيرهم.[117]

هكذا تورّط الكتابة طبقة الخاصّة أجمعين. وهي بذلك إنما تلحّ على بشرية بني البشر. وتلحّ أيضا على أن الكائن لا يملك غير الامتثال لنداء الجسد ونداء الأرضيّ. لذلك تتشكّل قائمة على نوع من التماهي بين المقدّس والأرضي. ويصبح ذلك التماهي نفسه استكشافا لما

يحي رحمه الله، وهما: قاضي الزواج بمدينة تونس، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن علي بن إبراهيم النفزاوي، والشيخ الصالح، أبو عبد الله القرشي الزبيدي وهو أحد الفضلاء، وفاته عام أربعين. وفي يوم وصولي إلى تلمسان، خرج عنها الرسولان المذكوران، فأشار علي بعض الإخوان بمرافقتهما، فاستخرت الله عز وجل في ذلك، وأقمت بتلمسان ثلاثا في قضاء مآربي، وخرجت أجدّ السير في أثارهما، فوصلت مدينة مليانة وأدركتهما بها، وذلك في إبّان القيظ، فلحق الفقيهين مرض أقمنا بسببه عشرا، ثم ارتحلنا وقد اشتدّ المرض بالقاضي منهما، فأقمنا ببعض المياه على مسافة أربعة أميال من مليانة ثلاثا، وقضى القاضي نحبه ضحا اليوم الرابع، فعاد ابنه أبو الطيب ورفيقه أبو عبد الله الزبيدي إلى مليانة فقبروه بها، فتركتهم هنالك، وارتحلت مع رفقة من التجار إلى تونس.» *رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، (د.ت)، ص18.

[117] جلال الدين السيوطي، *رشف الزلال من السّحر الحلال*، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 1997.

يربض في المتخيّل من تشخيصات ورموز تسطّر علاقة الإنسان بالمطلق وبالمقدّس، وتجسّد كيفيّات تمثّله لنفسه من جهة كونه لحظة التلاقي العظيم بين المقدّس والأرضي، بين المطلق الذي أوّله الإنسان وآخره الإنسان، والهشاشة التي بالإنسان تبدأ ومنها يصنع، تحت الشمس، قدره ومصيره واختياره.

من هنا يتبيّن أن قانون الجاذبية المعاكسة هو الذي يدير ظاهرة الصراع بين أنماط الخطاب. وهو الذي يجعل الخطابات التي جاءت تطارد الفتنة تقع في دائرة السحر، فتؤخذ بالفاتن وتنجذب انجذابا إلى الغرائبي. إنها تتوسّل إبهار المتلقّي وشدّه إلى القول بواسطة التعجيب. لكن التعجيب سرعان ما يتحوّل إلى منطقة عبور. إذ يستسلم منتج الخطاب إلى فتنة السرد وغوايته فيتخطّى الكلام دائرة العقل ويفتتح مجراه في مناطق تفلت من قبضته.

لذلك ظلّت ظاهرة الانجذاب إلى الغرائبي والافتتان بالعجيب تعاود الظهور في أغلب الكتب التي حرص أصحابها على الالتزام بشروط العقل ومستلزماته. وهي تندسّ في كتب القضاة والقائمين على أمور الشرع والدين فتتحوّل إلى خطابات إباحيّة ترفع تمجيدا للذّات واحتفالا بالجسد ومفاتنه وهباته الكثار.

لقد حفلت المتون القديمة بهذا الصراع. بل إن الصراع بين الرغبة ومقرّرات العقل، بين قيم المدينة وحنين الكائن إلى عالم خلو من سطوة الممنوع والمحرّم، كثيرا ما تسلّلت إلى أشدّ الأخبار والحكايات إيهاما بأنها تنقل أخبارا حدثت في التاريخ فعلا. فلقد بيّنت في الكتاب الأوّل أن العرب القدامى كانوا على وعي بأن الكلام «صلف تيّاه» كما يعبّر التوحيدي. وهو مفتوح على الفتنة. والفتنة بوّابة التّهلكة. إنها تعني الخروج من أسيجة العقل وتخطّي مقرّراته. وهي تعني أيضا الامتثال لسلطان الهوى. والهوى يهوي بصاحبه. بل إن الهوى والجنون صنوان. لذلك يقول ابن الجوزي في نبرة جازمة: «اعلم أن الهوى يسري بصاحبه في فنون ويخرجه من دائرة العقل إلى دائرة الجنون.»[118]

عن الوعي بأن النص الإبداعي هو الموضع الذي تتكشف فيه الذات بكلّ أبعادها؛ بنزواتها وأهوائها، برغائبها ونزقها وميلها الجارف إلى الوقوف ضدّ الممنوعات

---

[118] **ابن الجوزي، *ذم الهوى*، ص21.**

والمحرّمات وهدم المطلقات والمتعاليات صدر العرب القدامى. وتفنّنوا في رسم الحدود التي إن تعدّاها الكلام تلقّفته الفتنة وقلّ نفعه أو انعدم بالكلّ. ولما كانت أدبيّة النصوص، في تصوّرهم، مشروطة بتلازم الجميل والنافع، فإنه من الطبيعيّ أن يعتبروا الكلام الذي يخلّ بهذا القانون كلاما معدوم الأدبيّة. لأنه كلام يتعارض مع قيم المدينة ومع مفهوم الكلمة الطيّبة التي تعمّر القلوب وتقيها من الفساد وتصنع فيها «صنيع الغيث في التربة الكريمة» كما يعبّر الجاحظ.[119]

ورد هذا الانشغال بمراقبة النصوص لاحتوائها وترويضها أو لإقصائها وطردها خارج دائرة الأدبيّة والشعريّة مقترنا في النظرية العربية القديمة بالحرص على ترويض الجسد وتقنين الحبّ ولجم الأهواء. فلقد انطلق منتجو هذه النظرية من الوعي بأن الإبداع والحبّ هما الموضع الذي يوضع فيه الكائن قدّام حقيقته الفاجعة أي قدّام هشاشته. وهما ميدان المواجهة، مواجهة رعب الوجود.

إن الحبّ ليس علاقة تنشأ بين شخصين. وهو ليس لحظة انجذاب بين جسدين. وسواء أعلن عن نفسه في شكل وجد وتغنّ بالجسد ومفاتنه، أو في شكل تلهّف على الانغماس في اللذّة، أو في شكل دعارة ونزق وإباحيّة فإنه يظلّ يمثّل تجربة وجودية بالأساس. إنه تجربة تضع الكائن في محاذاة الموت وبإزاء العدم. وهو من جهة كونه تجربة، إنما يدرك بالحال لا بالمقال. لأنه انفعال لجوج يداخل الكيان. وهو فوضى تطال الجسد والحواس وفق نسق بموجبه تصبح السعادة التي تنتج عنه مفتوحة على الوجع والضنى وتصطبغ بملامح المحنة.

هذه السعادة المعذِّبة المضنية التي ترافق الحبّ وتنتج عنه هي التي تفتحه من الداخل على فكرة الموت. وهي التي تحيطه بهالة لها جاذبية الموت وسحره. ولها أيضا فتنته وإغراؤه وطابعه المتوحّش. الحبّ تجربة تتحرّك في فضاء الفاجعة. بل إن الإحساس العاتي بالمحنة، محنة الوجود، هو المفجّر الأساسي لهذه التجربة. إنه هوى جارف وانفعال لجوج.

لذلك يرد مقترنا بالعنف وبالقتل وبالتحدّي الذي يمضي بصاحبه إلى حتفه. ولذلك أيضا

---

[119] **الجاحظ، *البيان والتبيين*، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، 1985 ص83/1.**

تصبح الكتابة في الجنس في المتون العربية القديمة تجسيدا لمواجهة الكائن لهشاشته. لأن الجنس «هو ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك».[120] إنه تجسيد لعناد الحياة في مواجهة الموت. بل إنه «تأكيد للحياة حتى الموت.»[121] غير أن هذا الطابع النزق الذي يفتح الكتابة على ما يجعل منها فعل مواجهة وحدث خروج يرد صريحا في الكتب الإباحيّة. لكنّه يعلن عن نفسه بطريقة أكثر توحّشا وأشدّ مواربة في النصوص التي تمّ تأليفها لغايات أخلاقية وعظية. وما يرد في كتاب *نزهة الألباب* وكتاب *الروض العاطر* من تكريس لفكرة الخروج على الممنوع يظلّ أقلّ عنفا إذا ما تمّت مقارنته بما تنطوي عليه كتابات ابن الجوزي من ميل إلى التّعجيب وافتتان بالمتوحّش والغريب.

لقد كان ابن الجوزي ينشد إقناع متلقّيه بأن الهوى يودي بصاحبه إلى ارتكاب الشرور جميعها. لكن الحكايات التي أوردها سرعان ما خرجت عن نوايا منتجها وحوّلت كلامه إلى خطاب فتنة كما أوضحت. وكان ذاك التحوّل جزءا من مفاجآت الطريق قدّام خطاب اختار أن يعتمد على التعجيب كي يفعل فعله في ذهن المتلقّي. لكن التّعجيب سرعان ما تحوّل إلى معبّر للحدود الفاصلة بين مقرّرات العقل ومكائد الفتنة. لقد أفلت الخطاب من يد منتجه حتى كاد يستقلّ بذاته. وما عاد يسطّر مقاصد منتجه، بل صار يبتني ما يخالفها ويعترض عليها.

خرج الوعظ إلى الفتنة. تسلّل المتوحّش إلى الأليف. حوّلت الحكايات التي أوردها ابن الجوزي للموعظة والاعتبار عن مقاديرها. لقد أوردها منتجها ليستدلّ على أن الهوى يهلك حامله ويهوي به إلى الحضيض فيأتي من الفعال ما لا تقدر عليه الأبالسة نفسها. لكن الميل إلى التّعجيب هو الذي دفع بالخطاب إلى مناطق من شأنها أن تستنهض في المتلقّي نزوعات دفينة مقموعة في النفس البشرية. لقد أورد ابن الجوزي العديد من الحكايات ليستنهض المتلقّي لترويض الجسد ومطاردة الهوى والعزوف عن اللذّات. فكان أن تحوّل الكلام في الجنس والهوى إلى سفر ليلي في مدائن السحر والغواية والفتنة.

إن المتون القديمة حافلة بهذا الصراع بين أنماط الخطاب. بل إن الصراع بين الرغبة

---

(120) **Georges Bataille, *L'Erotisme*, p 25.**

(121) **نفسه.**

وما يمنعها بين الأليف والمتوحّش، بين متطلبات السماء وشروط الأرض إنما يمثّل قانونا من القوانين التي تنتظم تلك المتون وتديرها. يكفي هنا مثلا أن نقتطع من الأغاني خبرين يوهم كلّ منهما أن لا صلة له بالآخر وسندرك أن قانون الصراع يعمل لا يكلّ. الحكاية الأولى مقتطعة من أخبار جميل بثينة، والحكاية الثانية مقتطعة من أخبار العرجي. جاء في أخبار جميل:[122]

> قال إسحق وحدّثني أيّوب بن عباية قال: سعت أمة لبثينة بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما إن جميلا عندها الليلة. فأتياها مشتملين على سيفين. فرأياه جالسا حجرة منها يحدّثها ويشكو إليها بثه ثم قال لها: يا بثينة أرأيت ودّي إيّاك وشغفي بك ألا تجزينيه. قالت: بماذا. قال: بما يكون بين المتحابّين. فقالت له: يا جميل أهذا تبتغي والله لقد كنت عندي بعيدا منه ولئن عاودت تعريضا بريبة لا رأيت وجهي أبدا. فضحك وقال: والله ما قلت لك هذا إلاّ لأعلم ما عندك فيه، ولو علمت أنك تجيبينني إليه لعلمت أنك تحبّين غيري، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفي هذا ما استمسك في يدي ولو أطاعتني نفسي لهجرتك هجرة الأبد... قال: فقال أبوها لأخيها: قم بنا فما ينبغي لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها. فانصرفا وتركاهما.

يضعنا هذا الخبر في حضرة الكيفيّة التي يطبق بها الخطاب الأخلاقي على الخطاب الجمالي. لذلك تعمد الحكاية إلى التلاعب بالأعراف الاجتماعيّة الحافّة بهذا اللقاء التي جرى بين جميل وبثينة. يفتتح الراوي كلامه بذكر صنيع الأَمَة وما أتته من سعي ووشاية. ثمّ يتمّ الإلحاح على أن الأب والأخ أضمرا شرّا عظيما. لقد اشتملا على سيفين وأقرّا العزم على سفك الدم.

إن مقدّمة الحكاية تتماشى مع الذهنية السّائدة في المجتمع، أعني إعلاء قيمة العرض، والتسليم بأن الشرف لا يعود أبيض ناصعا إلاّ متى أريق الدم على جوانبه. هكذا يعمّق الراوي لدى متلقّيه الإحساس بأن الحكاية واقعيّة. فالشخصيات فيها إنما تسلك وتتصرّف وفق

---

[122] **الأصبهاني، *الأغاني*، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر (د.ت)، ص80/7.**

ما تمليه عليها القيم المتعارفة في المجتمع. وهكذا أيضا يعمّق الراوي لدى المتلقّي الإحساس بأن الحبّ مفتوح على المخاطر كلّها. إنه تجربة تضع الإنسان في مواجهة الموت ويمكن أن تودي به إلى حتفه.

ههنا بالضبط تشرع الحكاية في ابتناء مقصدها الوعظي. فتطغى الوظيفة الأخلاقية على الوظيفة الجمالية. لاسيما أن الخبر ليس مقصودا لذاته. وليست الغاية منه التوسّع في ذكر المخاطر التي حفّت بالعلاقة بين جميل وصاحبته. بل الغاية منه الإلحاح على أن الامتثال لنداء الجسد يقود المرء إلى التهلكة. أما إقصاء الجسد فنجاةٌ وحياةٌ. ففي حين يحدّث جميل في شعره عن اللحظات التي تنعّم فيها بجسد بثينة واغترف من هباته، ومن جسده اغترفت هي الأخرى هبات وملذّات، يتعمّد الراوي التغاضي عن كلّ ذلك. ويلحّ على أن الأب والأخ قد عدلا عمّا أقرّا عليه العزم من بطش وسفك دم عندما رأياه جالسا بعيدا عنها لم يلمس جسده جسدها.

ههنا بالضبط تزداد الوظيفة الأخلاقية التي ينشدها واضع الخبر بروزا. ذلك أن الخبر إنما يتناول مسألة الحبّ التي ربطت بين جميل وبثينة. وهو يتوسّع من قبيل التخييل وعلى سبيل الحكي في تجسيد مفهوم «الحبّ العذري» الذي تنعت به العلاقة بين الشاعر وبثينة التي هويها وهويته. لكأن الراوي يعوّل على الدور المضلّل الذي اضطلع به هذا المفهوم آن قراءة شعر جميل وشعر غيره من العذريين حتى يبتني الحكاية وفق متطلّبات المقصد الأخلاقي الوعظي. فكثيرا ما عدّ مفهوم الحبّ العذري دالاّ على أن المحبّ يكتفي من محبوبه بلذّة النظر أو بلذّة التذكّر والاستيهام.

لكن الناظر في ديوان جميل سرعان ما يدرك أن العلاقة بين جميل وبثينة لم تكن علاقة طهرانيّة لا مجال فيها لغنم اللذّات، بل كانت علاقة وجد طبيعيّة. كانت علاقة للجسد فيها حظّ ونصيب. وجميل يحدّث بذلك في أشعاره. يقول مثلا: (الطويل)[123]

ذكرت مقامي ليلة البان على كفّ حوراء المدامع

---

[123] **انظر *ديوان جميل بثينة*، الموسوعة الشعرية على شبكة الانترنيت، والموسوعة الشعرية على قرص مرن إنتاج المجمع الثقافي أبو ظبي.**

فكدت ولم أملك إليها صبابة أهيم وفاض الدمع منّي على
فيا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة كليلتنا حتى نرى ساطع
تجود علينا بالحديث تارة تجود علينا بالرّضاب من

وكثيرا ما تتحوّل الكتابة في ديوان جميل إلى احتفال بالجسد وتمجيد لهباته الكثار. ووهم هي العفّة والطهرانيّة. فحالما تشرع الكتابة في التشكّل تنفتح على المدنّس والنزق وتطفح بالشّهوات يلفّح بعضها البعض اللآخر. بل إنها كثيرا ما تتحوّل إلى تعرية لجسد المحبوب رجفة رجفة وارتعاشا. إذ تصبح فعل مضاجعة ومراقبة في الآن نفسه. فيعمد الشاعر إلى تعرية مفاتن بثينة. عن ريقها الذي لو تذوّق منه الموتى لقاموا من الرقدة الرميم يحدّث،[124]

ومن ذاق عرف. وبتفاصيل جسدها يتغنّى متلهّفا على الاغتراف من طيباته الكثار، فيقول: (الكامل)[125]

غرّاء مِبْسام كأنّ حديثَها درٌّ تَحَدَّرَ نظمُه منثورُ
محطوطة المَتْنيْنِ مُضمَرة ريَّا الروادف خلفها ممْكورُ

حتى أن الكتابة في ديوانه إنما تستمدّ امتداداتها من كونها عبارة عن جسد مأهول بالفقد. والفقد هو ما يجعل منها خطاب لذّة ينشد استعادة لذّات غُنِمت في لحظات مسروقة بعيدا عن أعين الرقباء. لذلك تبتني الكتابة حشدا من المشاهد التي تجسّد تلك اللحظات التي طالها الفقد وطواها الغياب.

لكن الراوي يتعمّد إهمال كلّ التفاصيل التي تدلّ على أن علاقة جميل ببثينة كانت علاقة تولّه مفتوحة على أبعاد جنسيّة هي التي مدت الحبّ بعنفه ومضائه وفتحت الكتابة على هول الفقد. إن الراوي ينشد تحقيق الموعظة والاعتبار. فيلحّ على أن الأب والأخ قد تركا جميلا وبثينة لشأنهما بعد أن سمعا منهما ما يدلّ على أنهما يتعاليان على الجسد ولا يلبّيان نداءاته. لقد تركاهما حين أدركا أن غاية جميل وبثينة من التلاقي إنما هي الأنس الروحي المحض. هكذا يمجّد الخطاب الروح وينتصر للفضيلة ويعلي قيم المجموعة وقيم المدينة. ولا يتسنّى له

---

[124] **يقول مثلا:**

مفلّجة الأنياب لو أن ريقَها يداوى به الموتى لقاموا من القبر

[125] **نفسه.**

ذلك إلاّ بتشكيل الحكاية وفق ما به تصبح دالّة على أن الجسد هو مرتع الأهواء والشهوات والرغبات التي تودي بالإنسان إلى التهلكة.

إن الحكاية تنهض وتتشكّل مأخوذة برسم الحدود والضوابط التي ترسم قدّام المؤمن البسيط الطيّب دروب الخلاص. لذلك تمجّد الروح وتسدّ السبل كلّها في وجه الجسد وما يركض فيه من شهوات ونزوعات إلى غنم اللذّات. بل إن الحكاية تبتني مؤسَّسة الحبّ المنضبط. وهو لون من الحبّ يلتزم بالحدود. لذلك يعمد الراوي إلى قلب الأدوار. فيسند إلى المُتحابَّين الدور الذي من المفترض أن تلعبه المجموعة. إذ من المعلوم ببدائه العقول أن العلاقة بين المتحابّين تكون مفتوحة عادة على الأهواء والرغبات والنزوع إلى كسر الممنوع وهدم المحرّم. وهذا ما يمدّ فكرة الرقيب والواشي بمبرّرات وجودها.

إن الرقيب يجسّد الأخلاق والضوابط والحدود. لكن المتحابّين في هذه الحكاية ليسا بحاجة إلى رقيب أصلا. لقد نصّب كلّ واحد منهما نفسه رقيبا وحارسا أمينا للحدود والضوابط. أقصى كلّ منهما جسده. لم يلبّيا نداءات الغواية الممكنة. تعالى كلّ منهما على ما يجعل من الحبّ حالا من الانتهاك والهتك واللذّة فكانت نجاةٌ. وكانت حياةٌ. لقد لبّى وضّاح اليمن نداءات الجسد فكان أن لقي حتفه وغيّب في باطن الأرض حيّا. أمّا من لا يلبّي صهيل الشهوة ونداءات الجسد، وهذه هي حال جميل وصاحبته، فإنه ينجو. هذا ما ينشد الراوي إيصاله إلى المتلقّي وإفادته به.

غير أن هذا الراوي الماكر لا يتفطّن إلى أن إقصاء الجسد على هذا النحو يتضمّن إفراغا للحبّ من محتواه من جهة كونه نوعا من الزلزلة تطال الكيان. إن الحبّ ميدان مواجهة وعنف. وهو إنما يستمدّ مضاءه من كونه إنما يمثّل تجربة وجودية مردّها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود.

إن الحبّ فرح وضنى. سعادة وعذاب هو. الحبّ وعي فاجع بالعزلة والانفصال. لذلك يعلن عن نفسه في شكل انجذاب إلى الصنو والشبيه. إنه خطوة باتّجاه الآخر. في الحبّ يحتمي الكائن من عزلته وبرد انفصاله بالحبيب، بالصنو، بالشبيه. فيكون التحام بين جسدين/ كيانين. يكون وصال ووصل. والوصال اتّحاد. لحظة تموت فيها العزلة ويلغى الانفصال.

لكنّ الوصال من جهة كونه لحظة عابرة يظلّ منذورا للانفصال دائما.

من هنا يتأتّى العذاب. من هنا تتحوّل السعادة إلى ضنى، والأنس إلى يُتمٍ عات ممضّ. وهذا يعني أن الحبّ دون اتّصال ووصال لا يمكن أن يوجد أصلا. وسواء تمّ الاتّصال بالفعل أو حدث من قبيل التخيّل والاستيهام فإنه يظلّ يشير إلى أن الحبّ حال من الانجذاب بين جسدين ينشدان قتل الانفصال وتحقيق الاتّحاد. لذلك حالما نتملّى أشدّ الحكايات ميلا إلى تكريس فكرة الطهرانية وإقصاء الجسد، سرعان ما يتبيّن أن أكثر الخطابات ميلا إلى تكريس فكرة الممنوع والمحرّم ومطاردة الفاتن والمغوي درءا لكلّ ما من شأنه أن يسدّ بوّابات السماء في وجه المؤمن الطيّب، كثيرا ما تتحوّل إلى مواضع يثأر فيها المتوحّش لنفسه من الأليف وتنتقم الأهواء لنفسها من العقل ومقرّراته. وتلك مكائد قانون الجاذبية المعاكسة.

إن الحكايات كثيرا ما تحوّل عن مقاديرها. ولذاتها تنتصر الفتنة. لذلك تتشكّل الأخبار قائمة في هذا الحيّز بالضبط، حيّز التجاذب بين الفتنة وما يمنعها، بين نداء المتوحّش ومقرّرات العقل لاجم الأهواء. غير أن هذا المتوحّش، هذا المهدور دمه، لا يعلن عن نفسه في الحكايات التي مدارها الإخبار عن سير الشعراء الغَزِلين، أو حكايات الظرفاء وما كان أمر مروقهم أو تخطّيهم للممنوع فحسب، بل كثيرا ما يندسّ في الأخبار التي تحدّث عن الفقهاء ورجال الدين والقضاة من حرّاس الشريعة الساهرين على تطبيقها وإلزام الناس بتعاليمها. وكثيرا ما ترد تلك الأخبار مقتضبة موجزة. أو يرد ذكرها من قبيل الإطناب والتوسّع في ذكر حكاية أخرى. ههنا يتنزّل مثلا الخبر الذي يورده الأصبهاني عن أبي حنيفة وما جرى له مع فتى كان مولعا ببعض أبيات من شعر العرجي.

يتوسّع الأصبهاني في الحديث عن سيرة العرجي وأشعاره وكيفيّات توسيعها لدائرة انتشارها. ثم يورد الحكاية التالية:[126]

> وأخبرني محمد بن زكريا الصحّاف قال حدّثنا قعنب بن محرز الباهلي عن الأصمعي قال كان لأبي حنيفة جار بالكوفة يغنّي. فكان إذا انصرف وقد سكر يغنّي في غرفته فيسمع أبو حنيفة غناءه فيعجبه. وكان كثيرا ما يغنّي:

---

(126) **الأصبهاني، *الأغاني*، ص159/1.**

أضاعوني وأيّ فتى ليوم كريهة وسداد ثغر

فلقيه العسس ليلة فأخذوه وحُبس. ففقد أبو حنيفة صوته تلك الليلة، فسأل عنه من غد، فأخبر. فدعا بسواده وطويلته فلبسهما، وركب إلى عيسى بن موسى فقال له: إن لي جارا أخذه عسسك البارحة فحبس وما علمت منه إلاّ خيرا. فقال عيسى سلّموا إلى أبي حنيفة كلّ من أخذه العسس البارحة. فأُطلقوا جميعا. فلمّا خرج الفتى دعا به أبو حنيفة وقال له سرّا: ألست كنت تغنّي يا فتى كلّ ليلة *أضاعوني وأيّ فتى أضاعوا* فهل أضعناك. قال: لا والله أيها القاضي، ولكن أحسنت وتكرّمت أحسن الله جزاءك. قال: فعد إلى ما كنت تغنّيه فإني كنت آنس به ولم أر به بأسا. قال: أفعل.

لهذا الخبر استراتجيته في ابتناء مقاصده. إنه يتعمّد ذكر أسماء الأشخاص الذين سيخدمون تلك المقاصد. فيذكر إسم أبي حنيفة وإسم صاحب الشرطة. لكنّه يتكتّم عن إسم الفتى جار أبي حنيفة. إذ المراد من ذكر الفتى هو التوسّع في الكلام عن أفعاله التي ستقوده إلى السّجن. إن الفتى يسكر كلّ ليلة، ويشرع في الغناء. وإذا كان أبو حنيفة يجسّد في هذه الحكاية السلطة الدينيّة التي ترسم الحدود والضوابط، فإن الفتى الجار يجسّد المروق والخروج على قيم المدينة وناسها.

ثمّة في هذا الخبر تلاعب بالمتلقّي. ثمّة مكر. ثمّة قلب للأحداث وكسر لمبدأ المحتمل والضروري. لقد قام العسس بواجبهم، فأخذوا الجار إلى الحبس. ههنا بالضبط يشرع الصراع بين القيم في الترائي. إن أبا حنيفة مخيّر بين الانتصار لقيمة نصرة الجار حتى إذا كان ذلك يضرّ بالمدينة والشريعة، أو الانتصار للشريعة وذلك بتعميق ورطة الجار المحبوس والسعي به لدى صاحب الشرطة حتى يكون عقابه أشدّ. لكن أبا حنيفة ينتصر لقيمة نصرة الجار التي تحكّمت بالعلاقات الاجتماعيّة منذ ما قبل الإسلام.

يعمد الراوي منذ مفتتح الخبر إلى إعلام المتلقّي أن أبا حنيفة كان معجبا بغناء جاره السكّير. لذلك حالما تمّ حبس الجار افتقد أبو حنيفة الصوت الذي كان يؤنسه. إن الإعجاب الذي كان أبو حنيفة يبديه والفقد الذي عاشه حين غُيّب جاره في السجن يدلاّن صراحة على

أنه ماض لنجدة الفتى. هذا ما يوحي به تسلسل الأحداث المتسارعة. لكنّ الأمور تجري عكس كلّ احتمال. إذ بدل أن ينجد أبو حنيفة جاره السكّير ويتوسّط لدى الشرط حتى يخفّف من مصابه، يطلقه من حبسه. وبذلك يفي بمتطلّبات قيمة نصرة الجار. لكنّ أبا حنيفة لا ينهى جاره عن مواصلة السّكر. بل يستحثّه على ذلك ويدعوه إلى مواصلة السّكر والغناء. فينحرف عن مقرّرات الشريعة.

ثمّة في هذا الخبر حنين إلى ماض أمعن في المضيّ. ثمّة صراع بين قيمة قادمة من بعيد وقيم المدينة الإسلامية الناشئة. والصراع إنما يجسّد كيفيّات تسلّل المكبوت والمتوحّش والمحرّم إلى منطقة الضوء. فالشخصيات التي تنهض بالأفعال وتنجز الأقوال في هذا الخبر تمّ انتقاؤها بطريقة تخدم متعلّق هذا الرواي الماكر. إن الفتى السكّير نكرة، لا أهل ولا ناس ولا أقرباء. وكلّ ما نعلمه عنه أنه يدمن السكر والغناء. أي أنه يقيم في المنطقة الحرام ويتخطّى الممنوع جهارا.

صحيح أن الثقافة العربيّة الإسلاميّة حافلة بالدواوين والنصوص التي تبيّن أن الخمرة قد مثّلت بالنسبة إلى العرب الممنوع المشتهى والمحرّم شرعا لكنه مباح اجتماعيا. عبثا حاول الفقهاء أن ينهوا الناس عن الخمور والسكر. وعبثا تفنّنوا في تبيان مضارّ المسكرات بأصنافها.[127] فما تطفح به أشعار أبي نواس وحدها من إعلاء للخمر وتمجيد لها صهباء وشمطاء وصفراء لا تنزل الأحزان ساحتها، يكشف أن الخمر قد امتلكت قوّة جذب هائلة في ثقافة مجّدت اللذّات، لكنّها أجّلت أغلبها إلى غدٍ.

يكفي هنا أيضا أن نحصي عدد الأديرة التي تحدّث عنها الشابشطي في ما وصلنا من كتابه، وسندرك أن تلك الأديرة الواقعة على تخوم المدينة وفي ضواحيها كانت تمثّل متنفّسات لا يتطرّح فيها الصعاليك والشعراء وأهل البطالة فحسب، بل يتطرّح فيها الأمراء والسلاطين أنفسهم كما أوضحت في الكتاب الأوّل. ههنا أيضا يتنزّل ما حدّث به الهمذاني في المقامة

---

(127) تحفل المتون القديمة بأحاديث منسوبة إلى النبيّ تتوعّد شارب الخمر بالويل والثبور. منها مثلا ما يورده ضياء الدين المقريزي في *اتّباع السنن واجتناب البدع*. يكتب: عن جعفر بن محمد عن أبيه عن علي أنه قال: قال رسول الله i: جئت بكسر المزامير وأقسم ربّي لا يشرب عبد في الدنيا خمرا إلاّ سقاه الله يوم القيامة حميما معذّبا» انظر كتاب المقريزي موقع الورّاق.

الخمرية عن ارتياد عيسى بن هشام وصحبه المسجد وهم سكارى. أما أبو الفتح الإسكندري فإنه ينهض بالمهمّات جميعها، فيكون نديما من أصحاب الظرف في الخمّارة وإماما يسبق ندماءه إلى المسجد ليشهّر بهم ويكسب قوت يومه لابسا لكلّ حال لبوسا.[128]

إن الخبر إنما يستمدّ بعضا من مصداقيته من الحظوة التي نالتها الخمر في المجتمع الإسلامي طيلة عصور وأحقاب. والراوي يعوّل على هذه الحقيقة التاريخيّة ليجعل الكلام مصدّقا به. وهو إنما يختار أبا حنيفة دون غيره من الأئمّة لما اشتهر به أبو حنيفة ومدرسته من تسامح وأريحية في التعامل مع زلاّت بني البشر وخطاياهم. لكنّ هذا الراوي يمضي في الشوط بعيدا. وتلك مكائد القصّ وحاجات السرد. تلك طرائق الممنوع في التسلّل إلى منطقة المباح.

الراجح أيضا أن واضع هذا الخبر يدرك تمام الإدارك أن سيرة أبي حنيفة ومذهبه وما يسند إليه من أحكام وأقوال وحدود تسمح بإجراء الكلام على ذلك النحو. يحدّث الماوردي مثلا في *الأحكام السلطانية* عن التعريفات التي توصّل إليها الفقهاء في حدّ الخمر وحدّ السكر، فيكتب: «واختلف في حدّ المسكر فذهب أبو حنيفة إلى أن حدّ السكر ما زال معه العقل حتى لا يفرّق بين الأرض والسماء ولا يعرف أمّه من زوجته.»[129] أما أصحاب الشافعي فحدّوه «بأنه ما أفضى بصاحبه إلى أن يتكلّم بلسان متكسّر ومعنى غير منتظم ويتصرّف بحركة مختبط ومشي متمايل وإذا جمع بين اضطراب الكلام فهما وإفهاما وبين اضطراب الحركة مشيا وقياما صار داخلا في حدّ السكر.»[130]

هكذا يعوّل الراوي على ما اشتهر به أبو حنيفة من تسامح ويرسم على سبيل التخييل ذلك التسامح حتى يقنع متلقّيه بأن ما أتاه الفتى السكّير من صنيع ليس جريرة، بل هو مما يبيحه الشرع والشارع. يورد الماوردي في *الأحكام السلطانيّة* موقف أبي حنيفة من الخمر وحدّها،

---

[128] **بديع الزمان الهمذاني، *مقامات بديع الزمان الهمذاني*، قدّم لها وشرح غوامضها محمد عبده، بيروت: دار المشرق، الطبعة السادسة، 1968، انظر المقامة الخمرية، ص239-245.**

[129] **الماوردي، *الأحكام السلطانية*، «باب حدّ الخمر»، الورّاق.**

[130] **نفسه.**

فيكتب:[131]

> وقال أبو حنيفة يحدّ من شرب الخمر وإن لم يسكر، ولا يحدّ من شرب النبيذ حتى يسكر. والحدّ أن يجلد أربعين جلدة بالأيدي وأطراف الثياب ويبكت بالقول الممضّ والكلام الرادع للخبر المأثور فيه. وقيل بل يحدّ بالسوط اعتبارا بسائر الحدود ويجوز أن يتجاوز الأربعين إذا لم يرتدع بها إلى ثمانين جلدة.

هل يعني هذا أن الجار السّكير لم يكن يشرب خمرا بل نبيذا، لذلك هبّ الإمام إلى نجدته. أم أن أبا حنيفة قد طبّق على جاره الحدّ الذي لهج به الشافعي وأصحابه فتبيّن من غناء الجار السكّير أن صوته لم يكن متكسّرا حين يشرع في الغناء فأيقن أبو حنيفة أنه لا يدخل تحت حدّ السكر. لماذا أخذه العسس إذن. الراجح أنه أتى في «مشيته اضطرابا» كشفه.

لقد كان أشدّ الفقهاء تشدّدا على يقين من أن للخمر قوّة جذب هائلة. والماوردي، على تشدّده وصرامته، يحدّث بذلك متأسّيا ومشرّعا لضرورة التشدّد في عقوبة شارب الخمر.[132]

لكن الخمرة تظلّ، مع ذلك، بمثابة شراب مقدّس في المتخيّل الإسلامي. ومن يحرم نفسه منها في الدنيا الفانية ينعم بها إلى أبد الآبدين في الفردوس. فثمّة في الجنّة أنهار وحور وطيّبات، هبات وغبطة، ونهر من الخمر جار لا ينضب ولا يشحّ أبدا.[133] لقد حرمها المؤمن الطيّب البسيط هنا، لينعم بها هناك. لكن مسألة تحريمها حدث تاريخي مثلما كان عدم الالتزام

---

[131] الماوردي، *الأحكام السلطانية*، «باب حدّ الخمر»، الورّاق.

[132] يكتب الماوردي في «باب حدّ الخمر»: « إن عمرا رضي الله عنه حدّ شارب الخمر أربعين إلى أن رأى تهافت الناس فيه فشاور الصحابة فيه وقال أرى الناس قد تهافتوا في شرب الخمر فماذا ترون فقال عليّ عليه السلام أرى أن تحدّه ثمانين لأنه إذا شرب الخمر سكر وإذا سكر هذي وإذا هذي افترى فحدّه حدّ الفرية فجلد فيه عمر بقية أيّامه والأئمّة من بعده ثمانين.»

[133] ومما ينسب إلى النبيّ في كتاب المقريزي *المواعظ والاعتبار* هذا الحديث الذي يقول إنه أخرجه مسلم من حديث أنس رضي الله عنه في حديث المعراج. يقول الحديث: إن النبيّ «قال: ثم رفعت لي سدرة المنتهى فغذا نبقها مثل قلال هجر وإذا ورقها مثل آذان الفيلة. قلت: ماذا يا جبريل. قال: هذه سدرة المنتهى وإذا أربعة أنهار نهران باطنيان ونهران ظاهران. فقلت ما هذا يا جبريل. قال: أما الباطنان فنهران في الجنة وأما الظاهران فالنيل والفرات.» ويذكر المقريزي أن أربعة أنهار من الجنة وضعها الله في الدنيا: النيل نهر العسل والفرات نهر الخمر.. انظر كتاب *المواعظ والاعتبار*، الوراق.

بالتحريم، هو الآخر، حدثا تاريخيا. غير أن الراوي في حكاية أبي هريرة وجاره الفتى السكّير يبطل التحريم ويعطّله إذ يجعل فقيها في منزلة أبي حنيفة لا يعاتب جاره، بل يهبّ لنجدته حتى لا يقع عليه الحدّ، ولا «يبكته بالقول الممضّ والكلام الرادع»، بل يشجّعه على المضي في السكر والغناء قائلا: «عد إلى ما كنت تغنّيه فإني كنت آنس به ولم أر به بأسا.» ولما كان الفتى إنما يرفع عقيرته بالغناء كلّما سكر، فإن حثّه على الغناء يتضمّن حثّا على السكر الباعث على الغناء.

هكذا ينتقم الراوي من الممنوع والمحرّم ويجري الحكاية وفق ما به يصبح السكر مباحا. لكن جار أبي حنيفة لم يأت جريرة واحدة بل جريرتين. فهو لم يكن يقف عند السكر، بل كان يرفع عقيرته بالغناء. لقد «كان إذا انصرف وقد سكر يغنّي». والغناء، في حدّ ذاته، توغّل في المنطقة الحرام. هذا ما تلحّ عليه العديد من كتب الفقهاء. وهي تستدلّ على ذلك بأحاديث تسند إلى الرسول. يكتب ضياء الدين المقدسي مثلا في *اتّباع السنن واجتناب البدع* مبيّنا مخاطر الاستسلام للسكر والغناء:[134]

> عن أبي هريرة أن رسول الله j قال: يمسخ الله من أمّتي في آخر الزمان قِرَدةً وخنازير. قالوا: يا رسول الله، أمسلمون هم. قال: نعم يشهدون أن لا إله إلاّ الله وأنّي رسول الله ويتصدّقون ويصلّون. قالوا: فما بالهم يا رسول الله! قال: اتّخذوا المعازف والقينات والدفوف وشربوا هذه الأشربة فباتوا على شرابهم ولهوهم فأصبحوا قد مسخوا.

ثمّة في هذا الحديث المنسوب إلى النبيّ إلحاح على أن السكر والغناء إذا اجتمعا وأتاهما شخص واحد يكون قد وسّع لنفسه مسلكا باتّجاه الطريق المؤدّية إلى السقطة الفاجعة. مسخا يمسخ. قردا أو خنزيرا يصبح. ويصبح التجسيد الفعلي لفضيحة الكائن وفضيحة بني البشر أجمعين. الراجح أن الراوي في حكاية أبي حنيفة لم يجمع إلى السكر الغناء ويسندهما معا إلى الجار السكّير من قبيل الصدفة. الراجح أيضا أنه ينشد إقناع متلقّيه بأن الخمرة التي وُعد بها المؤمن في الفردوس لا يمكن أن تكون حراما في الدنيا. وكذا الغناء والطرب وكلّ ما يبدّد

---

[134] **ضياء الدين المقدسي، *اتّباع السنن واجتناب البدع*، الورّاق.**

من نكد الإنسان تحت الشمس أو يخفّف من رزيته بانتظار العودة المؤمّلة إلى فردوس البداية حيث لا شيء غير النشوة واللذّة والغبطة وانتفاء فكرة الحرام نفسها.

ثمّة في هذا الخبر، على التزامه بما يجعل منه قابلا للتصديق، نوع من الغزو لمنطقة الممنوع قصد توسيع دائرة المباح. ثمّة داخل الخبر ذاته حشد من النصوص الغائبة. ذلك أن الخبر لا يعلن عن مقاصده تصريحا، لكنّه يعترض على الأحكام والنصوص والأحاديث الموضوعة التي حرّمت الخمر ومنعت الغناء. ومن هنا تستمدّ الحكاية، على بساطتها، طابعها المقاوِم. فتضع سلطة الشارع (أبو حنيفة) ضدّ سلطة القائم على تنفيذ الأحكام وحراسة المدينة (عيسى بن موسى صاحب الشرطة)، وتشرّع لإمكانيات توسيع منطقة المباح.

وبذلك تصبح الكتابة، رغم حرصها على إيهام المتلقّي بأنها تنقل أحداثا واقعية جرت في التاريخ، مشرعة على الفتنة وتكريس فكرة الخروج على الممنوع والمحرّم وتوسيع دائرة المباح. وهي فكرة بسببها أقصي فنّ القصاص وأهدر دمه وتمّ إهماله وتناسيه. لكنّه ظل يرسم لنفسه دروبا ومسالك ملتوية ويطوّر أساليبه وأفانينه مجسّدا بذلك ما تمتلكه القوّة الخالقة من مقدرة على الانتقال من جنس أدبيّ إلى جنس آخر، ومن ميدان معرفي إلى غيره. وانتقال تلك القوّة الخالقة التي عليها جريان الإبداع إنما يجسّد، بدوره، ما تمتلكه الثقافة من مقدرة فائقة على إنتاج إبدالاتها في اللحظة التي يعتقد فيها أنها شرعت في الأفول والانحطاط وافتتحت تاريخ زوالها وتلاشيها.

* * *

واضح من خلال ما تقدّم أن اعتبار الفترة المسمّاة «عصور الانحطاط» فجوة هائلة في تاريخ الثقافة العربيّة موقف يصدر عن تصوّر يمحو المسافة الفاصلة بين الإبداعي والسياسيّ، ثم يلحق الأوّل بالثاني. أو يعتبر الطّاقة التي عليها جريان الإبداع في ثقافة ما مجرّد صدى للعوامل السياسيّة التي تشهدها تلك الثقافة. غير أن هذا التصوّر الآلي للعلاقة بين الثقافي والسياسي، على ما فيه من تبسيطيّة، إنما يستمدّ خطورته من كونه يعتبر الإنسان مجرّد كائن مشروط بشروطه خاضع لظروفه. والحال أن الإنسان ليس شكلا ثابتا محكوما

بشروطه وظروفه وحدها بل هو حركة وانتقال وتجاوز. إنه لا يخضع لشروطه إلا بقدر ما يفلت منها ويتخطّاها. والإبداع من جهة كونه فاعليّة بشريّة بالأساس لا يمكن أن يخضع لشروطه أيضا إلا بالقدر الذي يفلت منها ويتخطّاها ويتجاوزها.

ومن هنا يتبيّن أن لهذه التسمية مكائدها. ولها أيضا مقدرتها الفائقة على تلوين أطروحات من يتبنّاها ويستخدمها. لاسيما أنها لا تكشف من الفترة التي تشير إليها إلا بالقدر الذي تحجب. إنها تدلّ على ما شهده الشعر العربي في تلك المرحلة من انكفاء ووهن وتراجع. لكنّها لا تمارس نوعا من الحجب على منابت ذلك الوهن والانكفاء والتراجع فحسب، بل تمحو تاريخه.

طبيعيّ، بعد ذلك، أن تلقي التسمية بظلالها على الموضوع المدروس. وطبيعيّ أيضا أن يعتبر الوهن الذي عمّق مآزق الشعر ووضعه في حضرة مستحيلاته راجعا إلى العوامل السياسيّة التي ميّزت تلك المرحلة. لاسيما أن دراسة الأدب بتقسيمه إلى مراحل أو «عصور» هو الذي يقود إلى هذه النتيجة، لأن تبنّي مقولة «العصور» كثيرا ما يؤدي إلى إلحاق الثقافي بالسياسي والنظر في الثقافي بالانطلاق من السياسيّ. ويكون هذا الإلحاق الآلي بمثابة برّ أمان يضمن عدم التناقض بين المنطلقات والنتائج: الانحطاط السياسي يقود حتما إلى الانحطاط الثقافي. بل إن المنطلقات تتضمّن، في هذه الحال، كلّ النتائج التي يوهم البحث بأنه قد توصّل إليها بعد طول التملّي والاستقراء.

لذلك قمت، في الفصل الأول من الكتاب الأول، بقراءة هذه المرحلة لا باعتبارها فجوة أو انكسارا طرأ على مسار الشعر العربي بشكل حادث، بل من جهة كونها حدثا تاريخيّا له مداه وله شروطه التي ظلّت تعتمل في صميم الثقافة العربيّة طيلة أحقاب. وطيلة أحقاب أيضا ظلّت تتفاعل فيما بينها ولا تطبق على الشعر وتلوّن مساره فحسب، بل تتحكّم بالقوّة الخالقة التي عليها جريان الإبداع في الثقافة العربيّة. فتغيّر من مجراها وتحدّد مواضعها وطرائق إعلانها عن نفسها. لم تكن المرحلة مرحلة انحطاط بقدر ما كانت مرحلة استكمال سيرورة انكفاء الشعر ووهنه لشروطها. ذلك أن مآزق الشعر ضاربة بجذورها في تاريخ الثقافة العربيّة كما أوضحت. وهي متوارية في تاريخ الشعر العربي وما شهده ذلك التاريخ من تحوّلات.

لذلك تتراءى من خلال منزلة الشاعر في الثقافة العربيّة وعلاقته بالمجتمع والدور الذي مافتئ ينهض به اجتماعيّا وجماليّا. وتعلن عن نفسها مندسّة في تلاوين علاقة الشعر بنظريّة العرب القدامى في الشعريّة ومدى امتثاله لمقرّراتها أو انشقاقه عليها. وهي تتراءى أيضا من خلال علاقة الشعر ببقيّة الأجناس الأدبيّة ومدى تمكّنها من النهوض بدوره والإنابة عنه في تلبيّة الحاجات الجماليّة والاجتماعيّة في الثقافة العربيّة. لقد كانت مسألة انكفاء الشعر مؤجّلة. لكنّها ظلّت تستكمل شروطها طيلة أحقاب. وطيلة أحقاب أيضا ظلّت تمثّل جزءا من مُحْتمَلات الشعر ومُمْكِناته لأنّها كانت تختمر في صلب الممارسات الشعريّة وتزداد توتّرا ومَضاءً حتى في أشدّ لحظات الشعر اندفاعا وإبداعيّة.

لقد تشكّل الشعر العربي منذ امرئ القيس حاملا في أغراضه ذاتها إمكانيّة تحوّله إلى وسيلة ارتزاق وتكسّب. وكان أن مثّل التكسّب بالشعر، على ما فيه من هوان وتحريف للشعر عن مواضعه وخروج به عن حدّه، طريقا ممكنة ظلّت تجتذب الشعر إلى خرابه. وابن رشيق وحازم القرطاجني وابن خلدون وغيرهم يجمعون على أن منزلة الشاعر قد أخذت في التداعي ابتداء من اللحظة التي شرع فيها الشاعر يتعامل مع شعره باعتباره سلعة ذات قيمة تبادليّة ويجوب الأرض «منتجعا» بشعره. فلقد حملت الغرضيّة التي عليها جريان الشعر العربي في تلاوينها جميع التناقضات التي ستضع الشعر في حضرة مآزق أعتى من أن تواجه. وسيضطلع التنظيم الاجتماعي الجديد داخل المدينة الإسلاميّة الناشئة بدور في تعميق تلك المآزق حين يضع قدر الشاعر وقوته بين أيدي أولياء نعمته من السلاطين والأمراء والملوك. حتى لا خيار قدّام الشاعر غير التكسّب أو الزهد.

من هنا استمدّت سيرورة انكفاء الشعر مضاءها وشرعت في العمل. ولهذه السيرورة لحظات سكونها ولحظات اعتمالها وتوتّرها كما أوضحت في الكتاب الأوّل. إنها ليست حركة خطّية تصاعديّة في سلّم الزمن. بل هي حركة تشهد، فيما هي تواصل الاعتمال والتراكم، نوعا من الاندفاع حينا، والتراجع حينا آخر. ولذلك توهم بأنها لم تكن موجودة قبل هذه المرحلة. والحال أنها كانت تعمل في الخفاء لا تكلّ قبل ذلك بأحقاب. وهذا يعني أن تعويض تسمية «عصور الانحطاط» بمقولة سيرورة انكفاء الشعر ليس مجرّد زحزحة للتسمية أو مجرّد توسيع للمدى الزمني الذي تشير إليه هذه التسمية. بل هو تصوّر يهدف إلى إعادة

النظر في الأسباب التي أوقفت الشعر على الشفا الخطير وافتتحت تاريخ انكفائه وأفوله. والإحاطة بهذه الأسباب هي التي تبيّن أن للقوّة الخالقة التي عليها جريان الإبداع مقدرة فائقة على الزّيغ والمخاتلة.

فمن المحتمل أن تعلن تلك القوّة عن نفسها في الشعر، فينال الشاعر الحظوة والسؤدد طيلة عصور. ويتميّز الشعر عن بقيّة الممارسات الأدبية والفنية من جهة المنزلة والوظيفة. لكن تلك القوة تُغَيِّر من مواضع إعلانها عن نفسها فتنتقل من الشعر إلى النثر، أو تتراجع في الأدب الرسمي الذي كثيرا ما احتفت به الثقافة العربية، وتنتقل إلى الفنون والممارسات الإبداعيّة التي وقع تهميشها أو إهمالها والسكوت عنها. وعندها يصبح البحث عن عبقريّة الثقافة العربية في الأدب الرّسميّ، وفي الشعر خاصّة، مجرّد ضَلالٍ معرفي مردّه العجز عن قراءة الماضي قراءة شموليّة تنفذ إلى ما تتكتّم عليه الأجناس الأدبيّة والممارسات الفنّية من علاقات سرّية بموجبها يمكن لجنس ما أن ينوب عن بقيّة الأجناس في تطوير المنجز الجماليّ الذي نهض به غيره في مرحلة سابقة.

إن الطّاقة الخالقة قد انتقلت من الشعر إلى النثر، من الأدب الرّسمي إلى الآداب والفنون التي حرص المنظّرون العرب القدامى على تهميشها وإقصائها وتغييبها. ثم سرعان ما تلقّفت الفتنة الخطابات التي حرص أصحابها على مراقبة النصوص وتسييج الخطاب وترويض الجسد. لقد انتقلت الفتنة من نصوص الهامش إلى نصوص المركز وشرعت في العمل.

والناظر في فنون الحكي في الثقافة العربيّة يلاحظ أن حركة انكفاء الشعر كانت مرافقة بحركة أخرى أعلنت عن نفسها في ميلاد حشد من المؤلّفات الإبداعيّة منها مثلا سير أبطال المخيّلة الشعبيّة، سيرة الظاهر بيبرس، سيرة الأميرة ذات الهمّة، سيرة سيف بن ذي يزن، سير الأولياء الصالحين ومناقبهم، سير المتصوّفة، وغيرها. وليس كتاب ألف ليلة وليلة إلا أمارة. إنه يجسّد انتقال القوّة الخالقة من الأدب الرسميّ الملتزم بمتطلّبات المدينة الإسلامية، مدينة العقل الذي يُلْجِمُ النزوات والأهواء والرغائب، إلى الآداب والفنون التي هُمّشت نتيجة طابعها الانشقاقيّ وإعلانها شرعة الخروج على سلطة الممنوع والمحرّم. وهو أيضا أمارة على أن الحظوة التي لقيها الأدب الرسميّ طيلة أحقاب هي التي وضعته في حضرة مستحيلاته وعصفت بناره ولهبه. غير أن اللافت فعلا أن كتب التفسير وكتب الوعظ وكتب

الهدي والإرشاد اخترقت اختراقا بالفتنة التي نذرت نفسها لمطاردتها. وجاء الاختراق نتيجة استسلام واضعي تلك النصوص إلى فتنة السرد وإغواء المتخيّل.

لقد شدّد المنظّرون العرب القدامى على أن للشعر الذي أولوه عناية فائقة غرضين هما مدح الخصال الممدوحة للحثّ عليها وهجاء الخصال المذمومة للتّنفير منها. وبذلك أقصيت الذات المبدعة من نتاجها فكفّ الشعر عن كونه حدث كتابة في رحابه تستردّ الذات حرّيتها وتعبّر عن نزواتها ورغباتها ومواقفها من مشكلات الوجود. وصار مجرّد إعلاء لقيم المجموعة وتمجيد لها. وبذلك اختزل الشعر في جانبه النفعيّ وكفّ عن كونه فِعْلَ وُجُود ليصبح، في أغلب الأحيان، مجرّد نظم وصناعة وإنشاء.

وبالمقابل يلاحظ الناظر في النصوص المُهمّشة أنها جاءت تكرّس الانشقاق على التدجين الذي عصف بالفعل الإبداعيّ. وما امتثال السّارد في كتاب *ألف ليلة وليلة* وفي غيرها من كتب المناقب والسّير والتصوّف، لفتنة الكلام وإمعانه في التّعجيب والغرابة إلاّ تجسيد للطريقة التي تفكّر بها الثقافة في نفسها وتحْلمُ ذاتها وتنجز عبقريّتها. حتى لكأننا في حضرة نوع من الاستبدال أو الإنابة التي مافتئت تتمّ في السرّ على مهل. إنابة، بموجبها، نهض السرد لينوب عن الشعر في التعبير عن الوجدان الجماعيّ والمتخيّل الجماعي. وجاءت الممارسات والنشاطات الفنّية التي حرص القدامى على تهميشها وإقصائها لتنهض بالدّور الذي كان الشعر ينهض به قبل أن يتردّى في الاتّباع. من هنا يصبح الاحتكام إلى قانون التطوّر التاريخي عند قراءة الشعر لاستكشاف مسار تحوّلاته مجرّد موقف تبسيطيّ لأنه يهمل ما سَمّيْته قانون الاستبدال الذي، بموجبه، تتمكّن الثقافة من إنتاج بدائلها. فلكل ثقافة طرائقها في إنتاج إبدالاتها التي تضمن بقاءها وتؤمّن لها تجديد نارها واستمرار عبقريتها.

غير أن تبنّي عبارة «عصور الانحطاط» وقراءة التاريخ العربي في ضوئها لن يكون دون نتائج في الراهن الثقافي العربي. فهو الذي سيلوّن رؤية الكاتب للصورة الحاصلة له عن نفسه وعن تاريخه وإنتاجه سواء كان ذلك الإنتاج إبداعيّا أو نقديّا أو فلسفيّا. إذ سيقع التسليم بأن تلك المرحلة قد خلقت فجوة في مسار الثقافة العربيّة لا يمكن تلافيها أو التخلّص من نتائجها، وأدّت إلى انكسار خلق قطيعة بين القديم العربي وأسئلة الراهن الثقافي.

ولذلك أيضا ستتشكّل الكتابة المعاصرة مسكونة من الداخل بنوع من الفجيعة مردّه الإحساس باليتم. ولن يكون الإحساس الفاجع باليتم دون نتائج أيضا. فهو الذي سيلوّن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها والصورة الحاصلة لها عن «آخرها» الغربي. وسيجعل الكاتب لا يعي ذاته من جهة كونه مجرّد مبدع في ميدان معيّن من ميادين المعرفة، بل يتوهّم أنه منقذ ومخلّص انتدبته الحياة ليقود بني قومه إلى النجاة، ويخلّص الثقافة العربيّة ممّا آل إليه أمرها من تردّ في ما يسمّى «عصور الانحطاط». وهوالذي سيجعل هذا الكاتب الحداثي «المنقذ» «المخلّص» يبشّر بالقطيعة مع القديم العربي آن إنجازه لحدث الكتابة ويمارس سطوته على نصّه وعلى متلقّيه المفترض. وهو الذي سيسم مجمل النتاج الفكري والأدبي بنوع من الهشاشة والارتباك فيستبطن الكاتب الحداثيّ أشدّ المقولات الاستشراقيّة بؤسا وظلامية ويعيد إنتاجها، آن تعرّفه على الآخر الغربي، فيما هو يوهم بأنه يبحث عن سبل الخلاص الممكنة أو المحتملة.

آن للمفارقات أن تواصل حبك مكائدها إذن.

وآن للمطلقات أن تمعن في تنويع مفاجآتها.

الفصل الثاني

مَكائِدُ الاستِشْراق
في الرّاهِن الثَّقافي العَربي

إن كيفيّات مساءلة الفكر النقدي للتاريخ الثقافي العربي واطمئنانه إلى مبدأ تقسيم ذلك التاريخ إلى عصور وأحقاب هو الذي أدّى إلى نوع من التمثّل التّبسيطي لمفهوم الزمن نفسه. ذلك أن قبول مصطلح «عصور الانحطاط» لا يعني التسليم بمبدأ التحقيب فحسب، بل إنه يحمل في تلاوينه تصوّرا يلغي تعدّدية الزمن ويمحو كثافته ونسبيّته ويعتبره فضاء مطلقا يتطابق فيه ما هو سياسيّ مع ما هو ثقافي واجتماعي واقتصادي على نحو حتميّ صارم. والحال أن لكلّ ميدان من ميادين النشاط البشري زمنه الخاص الذي يتقاطع مع غيره من الأزمنة ويتغاير معها في الآن نفسه مفتتحا، بذلك، مجراه الخاص وسيرورته الخاصّة. وهذا ما يجعل من تعريف الزمن بالتركيز على ميدان واحد من ميادين النشاط البشري محوا لكثافته لأن تعريفه لا يكون متاحا إلا بالنظر في مجمل العلاقات القائمة بين مختلف النشاطات والميادين.

من هنا يصبح التأريخ للأفكار والممارسات الأدبيّة والفنية أعسر منالا من التأريخ للأحداث والوقائع. فالفكرة أو الظاهرة الأدبيّة والفنيّة تولد مهاجرة. حالما ترسى تشرع في السفر والتّرحال والتبدّل لأن تاريخ الأفكار والأجناس الأدبيّة والقيم الجماليّة ليس تاريخ إقامة وسكون، بل هو تاريخ هجرة وسفر وتبدّل. تبعا لذلك يصبح تحقيب التاريخ الثقافي وفق شروط التاريخ السياسي نوعا من التفتيت لسيرورة الزمن الثقافي نفسه وإلغاء للجدل الذي يتحكّم بمسار تحوّلاته.

ومن هنا أيضا كان إطلاق تسمية «عصور الانحطاط» على الحقبة التي جاءت قبل ما سمّي بعصر النهضة حدثا مضلّلا. فلهذه التسمية مكائدها ومكرها. إنها تمحو أكثر مما تبين. وهي تحجب أكثر مما تكشف. بل إن مجرّد اللّهج بها يعني التّسليم بأن التردّي السياسي الفاجع الذي تسارعت وتيرته بعد سقوط غرناطة قد افتتح أمام الثقافة العربيّة تاريخ أفولها.

هكذا تمّ تغييب النظر في العلاقات السرّية التي كانت تتحكّم بالنشاطات الفكريّة والجماليّة وتدير الأجناس الأدبيّة. والحال أن تلك العلاقات السرّية بين الأدب الرسمي وهوامشه المقموعة هي التي مكّنت تلك الثقافة التي توصف بأنها توغّلت في ليل انحطاطها وأفولها من إنتاج بدائلها كما أوضحت.

لم يكن هذا التمثّل التبسيطي للتاريخ الثقافي هو الموقف الوحيد الذي نتج عن تبنّي مصطلح «عصور الانحطاط». ذلك أن التسمية ستمعن في حبك مكائدها وستمارس سطوتها على الخطابات التحديثيّة وفق نسق بموجبه يصبح الوعي التحديثي نفسه مأهولا بالفجيعة والإحساس باليتم.

وسواء تمّ استقراء الخطاب الفلسفي العربي المعاصر والخطاب النقدي والخطاب الإبداعيّ أو وقع تملّي كيفيّات مساءلة الذات المنتجة للفعل الثقافي لتاريخها ولراهنها، فإننا سنعثر على الوعي الفجائعيّ ذاته وهو يضطلع بدور الخلفيّة التي تصدر عنها الذات لحظة صياغتها لأسئلتها وابتنائها لأطروحاتها ومقرّراتها. ثمّة تسليم بوجود فجوة حصلت في تاريخ الثقافة العربيّة. ثمّة تسليم مماثل بوجود انكسار عطّل سيرورة الإبداع فابتدأ اليتم تاريخه.

هذا اليتم الذي ستحاول الخطابات التحديثيّة أن تمحوه أو تتناساه وتسكت عنه سيتحوّل إلى قدر عات ممضّ. إنه قدر الذات لحظة تشظّيها في رحلة بحثها عن المعنى المفقود في الراهن الثقافي العربي. وسواء احتمت الذات القائمة بفعل المساءلة بالقديم العربي، وبحثت فيه عن إجابات ممكنة لأسئلة الراهن، أو حرصت على محو سطوته في الوجدان الجماعيّ واعترضت على قيمه الجماليّة والفكريّة داعية إلى تعويضها بقيم وافدة من ثقافات أخرى، فإن أغلب الخطابات التحديثيّة تظلّ تشير إلى أن الأزمة ليست أزمة تصوّرات وأطروحات فحسب، بل هي أزمة تمثّلات للآخر في نمطيّته وواحديّته أو في تعدّده واختلافه. وهي أيضا أزمة الذات في رحلة بحثها عن هويّة خاصّة.

غير أن القراءة ستفتتح مجراها في عالم المتصوّرات الذهنيّة. فالصورة التي سترسمها الذات لآخرها، سواء كان هذا الآخر هو السلف العربي القديم أو الغرب الذي يمارس قوّة جذب هائلة لن تكون إلا نوعا من التمثّل الفردي. والتمثّل، في هذه الحال، لن يكون تمثّلا

موضوعيا واعيا بما بين الصورة النمطيّة الحاصلة للأنا عن آخرها، وذلك الآخر في اختلافه وتعدّده من تباعد وتباين واختلاف. لا سيّما أن العلاقة بهذا الآخر ستكون في أغلب الأحيان علاقة نصّية أي علاقة تتمّ عبر النصوص وبواسطتها. وهي التي ستجعل التمثّلات تنبني على ما تتمكّن الذات من استنتاجه لحظة اطّلاعها على ما تيسّر من نصوص الآخر وقيمه الفكريّة والجماليّة.

ولن يكون التصوّر التبسيطي لمفهوم الزمن ومفهوم التاريخ الثقافي دون نتائج. فهو الذي سيدفع بحدث مساءلة القديم العربي باتّجاه مضايق حالما يبلغها تكفّ القراءة عن كونها استكشافا للقديم واستقراء لما ينطوي عليه من قيم فكريّة وجماليّة لتصبح نوعا من المحاسبة التي تهفو إلى التملّص من سطوة القديم وسلطانه. تبعا لذلك تشكّلت الكتابات النقديّة والتّنظيريّة ذات التوجّه التّحديثي محكومة من الدّاخل بالبحث عن السّبل والدروب التي يمكن أن تسمح بتحرير الذّاكرة الإبداعيّة العربيّة من محنة إعلاء الماضي وتمجيد «التّراث». ذلك أن إعلاء الماضي، في تصوّر منتجي هذه الخطابات، هو الذي مافتئ يحيط القديم العربي بهالة من التقديس، وتمجيد «التّراث» هو الذي أدّى إلى زرعه بقيم وهميّة مافتئت تحول دون تجديد أسئلة الإبداع وتكبّل القوّة الخالقة التي عليها جريانه.

من هنا تمّ استدراج القديم العربي إلى منطقة التمزّقات الراهنة التي تحياها الذات المنتجة للفعل الثقافي قصد مساءلته والوقوف على لحظات وهنه وكشف الأسباب التي أدّت إلى تراجعه وانكفائه. لكن العلاقة بين الذات القائمة بفعل المساءلة، والقديم العربي باعتباره موضوع سؤال، لم تكن علاقة مباشرة بقدر ما كانت نوعا من الاتصال بالقديم العربي عبر تمثّلات الخطاب الغربي للثقافات الشرقيّة بأسرها. لاسيّما أن أدوات التحليل المعتمدة ومناهج البحث ووسائله كانت مستقدمة من الثقافات الغربيّة إن كلاّ أو جزءا. وهي أدوات ومناهج لم تلزم الحياد أبدا. بل كثيرا ماحدّدت لدى مستخدميها مواضيع البحث ولوّنت مقرراته ونتائجه.

وسواء تمّت القراءة في ضوء نوع من المقارنة التبسيطيّة بين القديم العربي والوافد الغربي مثلما هو الحال في كتابات الرومانسيين العرب من أمثال جماعة الديوان ونعيمة والشابي، أو استلهمت العقلانيّة الديكارتيّة مثلما فعل طه حسين، أو اقتطعت ما تيسّر اقتطاعه وفهمه من النظريات والمناهج الغربيّة المعاصرة مثلما هي الحال مع أدونيس فإن النتيجة

تظلّ واحدة: الوقوع في حبائل ثنائيّة الشرق والغرب. وهي ثنائيّة تشير صراحة إلى أن تمثّلات الذات لقديمها وصوره المتداولة في الوعي التحديثي العربي كانت في أغلب الأحيان من ابتداع الغرب وابتكاره واختراعه، أو هي تمثّلات لعب فيها الوافد الغربي دورا محدّدا كما سأبيّن.

* * *

تفتتح الكتابات والمحاولات التي انشغلت بتجديد أسئلة الثقافة العربيّة مجراها محمّلة بمآزق عديدة متنوّعة بعضها متولّد عن كيفيّات تمثّلها للعلاقة الممكنة مع القديم العربي وبعضها الآخر يخصّ كيفيّات إجراء نوع من المثاقفة القصديّة الواعية مع القيم الجماليةّ والفكريّة الوافدة من الثقافات الغربيّة. ففي حين كانت الثقافة العربيّة عبر مجمل تاريخها القديم منفتحة على الثقافات المحيطة بالفضاء العربي، سواء كانت يونانيّة أو صينيّة أو هنديّة أو فارسيّة ولم يكن الغرب وقتها يمثّل مَعينا معرفيّا أو قطبا حضاريّا يمكن أن تقع الاستفادة منه، حدث نوع من الاستبدال الخطير في العصر الحديث.[135] ألغي ذلك الفضاء الرّحب، وعطّل قانون المثاقفة القصديّة الواعيّة التي كانت تميّز لحظة تلاقي الداخل بالخارج، وجاءت الثقافة الغربيّة لتضطلع بدور المرجع ودور القطب الذي سيظلّ يجتذب إليه الفكر العربي في حركة مدوّخة تزداد عنفا ومضاء جيلا بعد جيل. وبدل البحث عن السبل الكفيلة بتلمّس المسارب والدروب التي يمكن أن تجعل هذا الفكر يسهم في ابتناء مقولة كونيّة الاختلاف وتكريسها وبلورتها، سيتحرّك هذا الفكر في رحاب مقولة كونيّة التّماثل ويكرّسها.

لذلك سيضطلع الوافد الغربي بدور مرجعيّ هام في مجمل الكتابات التحديثيّة وسيتشكّل الوعي التّحديثي نفسه منشغلا بهاجسين: أولهما البحث عن الدروب التي تمكّنه من تحديث الثقافة العربيّة وتجديد أسئلتها في ضوء منجزات الآخر الغربي الذي سيتمّ إعلاؤه في أغلب الأحيان وتتمّ عمليّة تنميطه وتنميط صورته. أما الهاجس الثاني فمداره البحث عن المسالك التي تضمن للفكر العربي الحديث الإفلات من سلطة القدامة واجتثاث السلفيّة بدءا بالجذور.

---

(135) **أثار طاهر لبيب هذه المسألة في «الآخر في الثقافة العربيّة» (ص 178-227) ضمن *صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه*، تحرير طاهر لبيب، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1999.**

لكن كيفيّات تمثّلات الـ«أنا» لصورتها وتمثّلاتها لصورة «آخرها» تظلّ تشير على نحو موغل في الخفاء إلى أن لهذا «الآخر» مكائد يصعب الإفلات من حبائلها وشراكها. فالقديم العربي لا يمضي نهائيّا، بل كثيرا ما يعلق بالرّؤى التي جاءت تنشد تخطّيه ويتسلّل إلى فعل المساءلة ذاته ويلوّنه. إنه كيان تاريخي. ومعنى كونه تاريخيّا أنه ليس ركاما طاله البلى حتى غدا نسيا منسيا، بل إنه علاقة وصيرورة. لهذا فهو يقيم على الأرض معنا متستّرا على نفسه في صميم اللغة والواقع، ملوّنا الرّؤى والمواقف والقيم الجماليّة والفكريّة.

أما مكائد الغرب وأحابيله وشراكه فإنها إنما تأتّت من كون الخطاب الغربي ظلّ ينتج صورة للغرب إيجابيّة محاطة بهالة من نور. وظلّ يعيد إنتاجها وتحسينها، فيما هو يقوم بتثبيتها داخل الخطاب الغربي المتمركز حول ذاته ويوسّع من دائرة انتشارها وجاذبيّتها. وهذا ما يجعل أغلب محاولات الانعتاق من هيمنة مركزيّة الثقافات الغربيّة تصبح نوعا من الإلحاح المتكتّم على تفوّق المركز واستحالة الانفصال عنه، وتجعل مشروع التّغاير معه أمرا لا مفكّرا فيه أصلا أو غاية تظلّ تطلب ولا تطال. فالآخر الغربي هو الذي مافتئ يلوّن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها فيما هو يحدّد كيفيات تمثّلها لصورته.

لم تكن الصورة النمطيّة التي ابتناها الخطاب الغربي للشرق مبنية على معرفة ودراية، بل كانت تلبية لحاجات موجودة في الغرب نفسه. لذلك اضطلع الخيال في تأسيسها بدور فاعل واضطلعت الرغبات والأهواء بدور الفضاء الذي في رحابه تمّت عمليّة ابتداع تلك الصورة. ولذلك أيضا شهدت الدلالات التي تشحن بها تلك الصورة، باعتبارها صورة متخيّلة، حشدا من التغييرات تتمّ في ضوء حاجات الغرب وتناقضاته الداخليّة.

لقد كان الغرب، في المرحلة الرومانسيّة مثلا، يبحث في الشرق عن بلسم لما أدّت إليه عقلانيّة الأنوار من إفقار للحياة وللكائن. كان التيّار الرومانسي حركة انشقاقيّة أعلنت الخروج على تلك العقلانيّة المظفّرة ومجّدت الخيال وعدّت كتاب ألف ليلة وليلة أمارة على ما يمتلكه الخيال من إثراء للوجود ذاته.[136] ولم تكن الخطوة باتجاه ما سمّي شرقا، في تلك

---

(136) **انظر مثلا محسن جاسم الموسوي، *ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي: الوقوع في دائرة السحر*، بيروت: منشورات مركز الإنماء العربي، الطبعة الثانية، 1986، الفصل الثاني «ألف ليلة وليلة /شهرزاد والرومانسيون»، ص55-96، والفصل الثالث «أشكال التجاوب النقدي: التثمين الرومانسي لجماليات**

المرحلة، رحلة بحث واستكشاف، بل كانت تلبية لحاجات داخليّة. إنها رحلة بحث في صميم الذات الغربيّة عما أقصاه العقل واستبعده ونفاه. لقد أضفى الرومانسيون الغربيون على الشرق صبغة روحانيّة حتى غدا التّجسيد الفعلي للسّحر والخيال والروح.

وسواء تملّينا الخطاب الإبداعيّ الغربي، أو الخطاب النقدي، أو ما كتبه بعض الرحالة والجنود الذين أسهموا في إحكام السيطرة على الشرق، فإن هذا الشرق يظلّ منمّطا ثابتا قاصرا عن تغيير ما بنفسه. بل إن تلك الخطابات مجتمعة لن يتسنّى لها تدجين صورة الشرق المتخيّلة التي تجعل منه صنوا لجغرافيا السّحر وتعدّه «مجهولا مهيبا مروّعا»[137] إلاّ بعد هتك أسراره، ومحو سرّيته، و«ترويض غرائبيّته» (domestications of the exotic).[138] ولن يتسنّى لها ذلك إلا بواسطة الخطاب وداخله، وبواسطة العلاقة النصّية التي ستقيمها مع الشرق متخيّلا.

لن تتغيّر صورة الشرق لدى الشعراء الذين وقفوا ضدّ الأطروحات الرومانسية ونادوا بتخطيها. يرسم ت. أس. إليوت مثلا في بحثا عن آلهة غريبة *After Strange Gods* هذه العلاقة النصّية التي ربطته بالشرق متخيّلا. فيكتب:[139]

> إن إمضاء سنتين كاملتين في دراسة السانسكريتيّة على يد شارلز لنمان وسنة في دراسة ميافيزيقيّات باتانجالي تحت إشراف جيمس وود هو الذي أدخلني حالا من الاشراقات الصوفيّة. فأيقنت أن قسطا وفيرا من المجهود الذي بذل في فهم مباحث الفلاسفة الهنود ودقائقها جعل أغلب كبار الفلاسفة الأروبيين يبدون مثل صبيان المدارس... وعندما رأيت أن تأثير الفكر البراهميني والبوذي في أروبا، مثلما يتجلّى عند شوبنهاور وهارتمان ودوسين قد داخله سوء فهم رومانسيّ، وصلت إلى نتيجة مفادها أن ما أمنّي به نفسي من نفاذ

شهرزاد»، ص105-134.

(137) **Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient,* G. Britain: Penguin Books, 1978, p 60.**

(138) **نفسه.**

(139) **T. S. Eliot, *After Strange Gods*, London: Faber and Faber, 1933, p 40-41.**

إلى دواخل ذلك الفكر لن يتسنّى لي إلا متى تمكنت من نسيان طريقتي في التفكير وطريقتي في الإحساس كأمريكي أو كأروبّي. وهذا ما لم أكن أرتضيه لنفسي لأسباب عمليّة وعاطفية.

إن صورة الشرق الحاصلة في ذهن الشاعر صورة مخترعة تمّ الوصول إليها من خلال النصوص. وهو شرق يقع الحجّ العقلي والروحي إليه للتطهّر من مادّية الغرب وما بلغه من خواء روحي بلسمه هو الشرق الروحاني المنقذ. لكن هذه الصورة تتعايش في صميم الخطاب الغربي مع صورة الشرق ملعونا ومأهولا بالشرور والويلات التي تتهدّد البشريّة جمعاء. فيصبح الشرق عبارة عن بؤرة الظلام التي يحملها الغرب في داخله ويهفو إلى إقصائها وإن بلعنها وإحكام قبضته عليها. [140] لكن عمليّة الإقصاء واللّعن لن تصبح ممكنة إلا بعد أن يمعن الغرب آن ملاحقته لشرقه المتخيّل، في هتك غرائبيّته وسرّيته وتشويه صورته، حتى تصبح صنوا للبشع والفظيع والدونيّ الذي يتمسّك بدونيّته ويرفض لها تبديلا.

يكفي هنا أن نعيد قراءة *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر* لجوزيف ماري مواريه Joseph-Marie Moiret الضابط الذي شارك في حملة نابليون على مصر، وسنجدها تجسّد الموقفين. الافتتان بصورة الشرق بهيّة متخيّلة، واعتباره، في الآن نفسه، الشطر الملعون المطلوب من الغرب أن يتطهّر منه. فهو يحدّثنا عن صورة الشرق التي ارتسمت في ذهنه. فيصوّر لحظة وصول جيش نابليون إلى جزيرة مالطا قائلا:[141]

كانت جميع البيوت مغلقة.كما أشاعت الشوارع المهجورة الحزن والأسى في نفوسنا. يا لهذا البلد الكريه. لا يمكن أن يكون في العالم مكان أشدّ بشاعة من هذا... كانت النساء المتّشحات بغطاء رأس أسود في غاية الكآبة ولم يكنّ يثرن سوى مشاعر الاحتقار والازدراء... فعقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا

---

[140] أثارت أسماء العريف بياتريكس هذه المسألة في «الآخر والجانب الملعون»، ضمن طاهر لبيب (تحرير) *صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه*، 93 –94.

[141] جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*، ترجمة وتقديم كاميليا صبحي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص25.

إلى مصر. فكم ألهبت قصص التاريخ خيالنا بجعلها كلّ فتيات هذا البلد في سحر كيلوباترة وجاذبيّتها.

غير أن هذا الضابط سيدرك، بعد أن يسهم في إحراق العديد من القرى ونهب العديد من المدن المصريّة وإبادة سكّانها، أن الشرق ليس سوى بؤرة الظلام التي تتهدّد الغرب نفسه أو الشطر الملعون الذي سيُعيي الغرب تعنّته ورفضه للـ«تقدّم والتمدّن». وهو يحدّث عن هواجسه وهواجس صحبه من الجند الغزاة ملحّا على أن غزو مصر إنما المراد منه زرع الحضارة وتوطين التقدّم في بلاد فقدت أمجادها إلى الأبد. ولا ينسى في غمرة حماسته عن هذه المهمّة أن يذكّر متلقّيه الغربي المفترض بأن العلاقة بين الشرق والغرب لا يمكن أن تكون علاقة تحاور وتفاهم، بل علاقة تصادم وتدمير. فالغرب سيظلّ يلحّ في طلب الشرق ليثأر منه.

يكتب محدّثا عن شدّة ابتهاج الجنود عندما أخبرهم نابليون بأنهم يتوجّهون لغزو مصر:[142]

> بعد أن تيقّنّا بهذا الحديث من أن مصر هي هدف هذه الحملة، رحنا ندعو إلى أن تكلّل حملتنا العظيمة المجيدة بالنجاح. أخيرا سوف نرى هذه الأرض العتيقة، مهد العلوم والفنون، يا لها من فرحة!... ليتنا نصل سريعا، فكم نحن بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونية والرومانية. هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبية المقدّسة. كم نتوق للتفوّق على الأبطال الوثنيين، وللثأر لدماء المسيحيين أسلافنا. رحنا نتفاخر بأننا سنعيد الحضارة إلى هذا البلد، ونعيد السيادة للعلوم والفنون ونحقّق الوفرة والنماء والخصوبة والسعادة. سوف تعوّضنا تلك المستعمرة الجديدة عما تكبّدناه من خسائر من جرّاء الدّهاء الإنجليزي، وما سلبنا إيّاه في العالم الجديد.

لكن هذا الضابط الذي وصل أرض مصر متعطّشا للدم والثأر، ملوّحا في الآن نفسه بأنه

---

[142] **جوزيف ماري مواريه، *مذكّرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر*، ص28.**

والجند الغزاة من حملة الحضارة المبشّرين بالخير والوفرة والنماء، سيحدّث عن خيبة أمله وخيبة أمل عساكر نابليون أجمعين. يكتب:[143]

> لم يبق من الاسكندريّة سوى أطلال مدينة كانت ذات يوم مزدهرة ومشهورة، ونقائض شعب من العبيد منعدمي العقول، سرعان ما أيقنّا استحالة أن نجعله أكثر تحضّرا أو أن نعيد إليه مجده القديم.

كان الضابط يتشوّف تلك اللحظة التي سينعم فيها بمرأى جميلات مصر وكواعبها أترابا، فإذا به يكتب إن المصريات لسن جديرات بالمثول في بلاط أفروديت أو بالاستحواذ على قلب الرجل الفرنسي.[144] ويحدّث عن القاهرة قائلا: «لم تعد هذه العاصمة كسابق عهدها. هي بكبر باريس وتعادلها في الازدحام، ولكن بأيّ نوعيّة من البشر! إنهم رجال قذرون في سواد منظّفي المداخن عندنا في سافوا، كسالى خاملين كصعاليك نابولي.»[145] ثم يشرع في محاسبة التاريخ نفسه ليصبّ جام غضبه على ماضي الشرق. فتكفّ كيلوباترة في نظره عن كونها الأنوثة بهيّة فاتنة ساحرة، وتصبح كائنا رديئا متعجرفا يجسّد الخطر المحدق بالغرب. يكتب متحدّثا عن موقع قصر كيلوباترة:[146]

> ففي هذا المكان، قامت الملكة المشهورة بجمالها ومواهبها وحيلها بإيقاع أنطونيو في حبائلها. فقوّضت نشاطه وغيّبت وعيه وأوقعته في أحضان الشهوات واضطرته للهروب في رحلة نيلية بينما كان واجبه يقتضي أن يوجّه أشرعته شطر روما التي كادت تغلق دونه بعد فعلته تلك.. بالقرب من تلك الأعمدة، حملت ملكة مصر المتعجرفة وهي جالسة على عرش من الذهب لقب حرم أنطونيو الذي ضحّى بمجده من أجلها.

---

(143) **جوزيف ماري مواريه، *مذكّرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر*، ص39.**

(144) **نفسه، ص111.**

(145) **نفسه، ص54.**

(146) **نفسه، ص39.**

هذه الرؤية الاستشراقية التي تنهض على رفض الآخر والتشنيع به ستعاود الظهور في كتاب بوكلير موسكاو Pükler-Muskau *سميلاسُو في أفريقيا، رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835 م*. والكتاب عبارة عن يوميات سفر أخرجها المؤلّف في شكل رسائل مطوّلة وجّهها إلى أقاربه وأصدقائه ورسم فيها ما شاهده في تونس من أحوال الناس وطرائق عيشهم وديانـاتهم وانتمائهم العرقي، ودوّن انطباعاته وآراءه حول مصيرهم ومستقبلهم.

لا يخفي بوكلير موسكاو إحساسه بالتفوّق وتمركزه حول ذاته باعتباره أروبّيا فاتحا، بل يجاهر بذلك قائلا: «ومن حسن حظّي طبعا أنه لا ينظر إليّ باعتباري مواطنا بروسيّا فحسب، بل بالأحرى باعتباري أروبّيا يتمتّع ببعض الصيت في أرجاء المعمورة ويحظى بالحفاوة والترحاب أينما حلّ.»[147] ويعمد بوكلير في معرض حديثه عن تاريخ الفتن في تونس وما أعقبها من أمن إلى التأسّي على ذلك ليقينه أن الفتن الداخليّة من شأنها أن تمكّن الاستعمار من الانقضاض على البلاد. يكتب: «واستتبّ منذ ذلك الزمان عهد أرفق وأهون، يجعلنا نأسف لفرنسا أن حادثة الصفعة الشهيرة التي سدّدت لقنصلها بالجزائر لم تطرأ في تونس. فلو كان ذلك لأحرزت على كسب يفوق ما أحرزت عليه باحتلالها الجزائر.»[148] وهو لا يخفي تزيّده في الكلام، بل يعلم متلقّيه الأروبي أنه كثيرا ما كان يطلق العنان لخياله وتوهّماته ليرسم الواقع منظورا إليه نظرة ذاتية.

يبيّن بوكلير في معرض حديثه عن طريقته في الكتابة والتأليف أن الحقيقة لا تعنيه. لذلك يعيب على غيره من الرحالة تقيّدهم بالواقع واكتفاءهم برسمه. يكتب:[149]

> لقد أصاب فولناي Volney حين صرّح بأن أيّ وصف لقطر أجنبيّ يختلف كل الاختلاف عن أقطارنا الأروبية، يخفق حتما في التعبير بصفة أمينة عن

---

(147) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا، رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835م*، ترجمه عن الألمانية منير الفندري، تونس: المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 1989، ص74-75.**

(148) **نفسه، 110-101.**

(149) **نفسه، ص41.**

المشاعر التي توحي بها المشاهد الحيّة، ويخفق أيضا في تبليغها إلى القارئ كما ينبغي. راجعت قبل مدّة رحلات هذا الفيلسوف الشّهير فوجدتها في مجملها جافّة لا تتماشى ومزاجي... إنه مجرّد مفكّر صارم يعوزه الاندفاع العاطفي. وهو يحرمنا من كلّ ما من شأنه أن يمتّعنا. وبحرصه على التقيّد بالواقع نراه يسهب في الأسلوب الشاحب الجافّ. وهو على هذا المنهاج يقترب من الحقيقة اقترابا شديدا.

منذ الصفحات الأولى من الكتاب يعلم بوكلير متلقّيه أن الصورة التي سيرسمها للشرق وناسه ستجمع إلى الواقعية بعضا من أهواء منتجها وتوهّماته. ومثلما هو الشأن بالنسبة إلى الرحّالة الغربيين عادة، لا يخفي بوكلير استطرافه لكلّ ما وقعت عليه عيناه. وهو يجاهر بذلك قائلا في نبرة لا تخلو من إطلاقيّة: «نعم، كلّ ما اعترضني هنا كان بالفعل جديدا وطريفا بالنسبة إليّ.»[150] وهو لا يخفي أيضا استفظاعه لكلّ ما شاهده وسمعه. فيصف المدارس قائلا: «المدارس ذات الأبواب المفتوحة على الشارع تلوح لك من خلالها أكوام متراكمة متشابكة من الصّبية، يرسلون صياحا فظيعا مسترسلا، وتلك هي طريقتهم في تعلّم القراءة.»[151] ويحدّث عن الأنغام والموسيقى التي سمعها في شوارع تونس وأحيائها مخبرا متلقّيه أن الموسيقى في الأرض قاطبة إنما تقوم على التناغم والإيقاع المنتظم الذي يشيع في نفس السامع بعضا من الأريحية والنشوة إلاّ موسيقى العرب. ذلك أنها تنهض على النشاز والفوضى. ومن شدّة نشازها وهولها تموت الأزهار حالما تصلها الأنغام وتتساقط مزقا ونثارا.

ولما كانت الورود في الذهن البشري مطلقا مقترنة بهالة رمزية تجعل منها رمزا لهشاشة الحياة وبهائها، فإن تلفها تحت مفعول الموسيقى الشرقيّة أمارة على أن تلك الموسيقى منبعثة من الجحيم ومن سراديبه المروّعة. ولا ينسى بوكلير موسكاو أن يعرّج على ذكر الأطفال الشرقيين وكراهيتهم للأجانب وبغضهم للغرباء ليلحّ على أن العربي المسلم والشرقي

---

(150) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا، رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835م*، ص43.**

(151) **نفسه، ص42.**

إجمالا يتشرّب الكراهية والضغائن منذ نعومة أظفاره، ويأتي من الفعال ما يدلّ على أن الميل إلى العدوان والغدر وإيذاء الآخرين جبلّة مركوزة في طبع الشرقي. يكتب:[152]

> كانت الأسواق كلّها في ازدحام واكتظاظ كبيرين، زاد في حدّتهما وجود كثير من الصبيان المتطفّلين. ولم يترك بعضهم الفرصة تفوت دون أن يسدّد سرّا إلى الكفّار من أمثالنا ضربة غادرة ماكرة. وتعالت نغمات موسيقى تركية مزعجة، تحدّت جميع قوانين الوزن والإيقاع. وتذكّرت ما رواه «الرحّالة الدكتور شاو» عن بعض المغاربة، قال للتأكيد على حدّة موسيقاهم، إنه رأى يوما أزهارا شتّى تتساقط من سيقانها تحت تأثير مقطوعة معيّنة من هذا الفنّ. ومذ سمعت ما سمعته اليوم لم أعد أشكّ في احتمال حصول هذا المفعول.

الشرق مروّع. الشرق جحيم مستعر أوارها. إنه فسحة الظلام التي تهدّد الغرب وناسه. ولا خلاص للغرب، لا نجاة أيضا إلاّ إذا تحرّك باتجاه هذا العالم الجحيمي وأخضعه لسيطرته. ووقتها فقط، يمكن أن يقي الغرب نفسه من السمّ القادم من الشرق. هذا ما يحرص بوكلير موسكاو على إقناع الغربيين به. لذلك عمل في مجمل كتابه على ابتناء فكرة الجحيم. وهو يصف مدينة تونس فيحدّث عن قذارتها وأوساخها وأدرانها التي تجعل الحياة فيها أمرا محالا إلاّ على الأبالسة والمردة. والشرقيون، في نظره، ليسوا سوى تجسيد للشرّ وللنزوعات الإبليسيّة المطلوب من الغرب أن يحذر منها ويلجمها بالحديد والغلبة والقهر، ويكفي بمدينة تونس ووساختها دليلا على ذلك. وهو لا يخفي تسليمه بأن خلاص الشرق ليس ملك يمينه. لأن الخلاص المحتمل لا يمكن إلا أن يأتي من الغرب. ومتى مُلِّك الغرب على الشرق وغزاه واستباحه فإنه سيحوّل بؤسه نعيما وأراضيه الجرداء جنانا خضراء يانعة ونتونة مدائنه طيبا وعطورا. يكتب:[153]

> غصّت الشوارع إلى مستوى الكواحل بوحل قذر أسود اللون كريه الرائحة، يصدّ عن التجوال ويحول دونه. ولئن تحتّم الخروج فإن زجاجة العطر وحدها

---

[152] **نفسه، ص69-70.**

[153] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقا*، ص124.**

لم تعد كافية بل من الضروري التزوّد أيضا بقارورة من نبيذ القصب (الرّوم) للوقاية من تأثيرات تلك التبخّرات الوبائيّة الشنيعة. وهكذا تشاء الأقدرا أن تكون خيرات الدنيا موزّعة دون أيّما إنصاف. فيا حبّذا لو كان هذا القمام، كارثة هذه الديار، في متناولنا لتحوّل من رحاب عاقرة إلى جنّة غنّاء.

الإنسان الشرقي كائن شرّير. بل إن وجوده في الدنيا إنما يمثّل أمارة على أن الوجود نفسه محض عبث ولامعنى. إن وجود الشرقي في الحياة يفسدها. بل إن وجود الشرقي أمارة على أن الفوضى تتحكّم بالحياة أكثر من النظام. إن وجوده على الأرض خطيئة لا يمكن أن تغتفر أصلا. لهذا كلّه يمعن بوكلير موسكاو في رثاء الأماكن التي عمّرها هذا الإنسان الشرقي الذي أفسد الحياة. ويعتبر المكان نفسه مكانا رجيما. وما وجود الإنسان الشرقي فيه إلاّ أمارة على أن ذلك المكان ملعون. وهو علامة على أن الطبيعة قد آلت على نفسها أن تعاقب ذلك المكان أو تلك الأرض فرمتهما بذلك الصنف من البشر. يكتب:[154]

وهكذا نرى جليّا أن الطبيعة أغدقت على هذا القطر كلّ ما يعود على الإنسان بالنفع ويوفّر له أسباب الهناء والرخاء. ولكنها بخلت عليه بأهمّ شيء وأفضله ألا وهو الإنسان نفسه.

على هذا النحو أيضا تتشكّل صورة الشرق والشرقي في رواية جورج ديهاميل George Duhamel *الأمير جعفر Le prince jaafar*. وهي رواية تتحدّث عن تونس في مطلع القرن العشرين. لكنها لا تجاهر بمقاصدها على طريقة مذكّرات جوزيف ماري مواريه ورحلة بوكلير موسكاو، بل تعتمد الرمز والإشارة. فيشار إلى الغرب بالطبيب المداوي الذي ينجح في جعل السكّان المحلّيين يطمئنون إليه.[155] والمؤلف يجاهر بذلك على لسان العرب شخصية من شخصياته تعلن: «إننا في أعينهم، سحرة ماهرون. وإنهم

---

[154] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص102.**

[155] **Georges Duhamel, *Le Prince Jaâfar*, Paris: Mercure de France, 1924, p 2.**

لقادرون في الحالات الخطيرة، أن يضعوا رهن أيدينا مصالحهم العليا ووجودهم.»[156] ولا يفوته أن يؤكّد على أن تعامله معهم كان تعاملا أخلاقيّا لا يخلو من شفقة وتعال إذ يرى أن مجرّد التفكير في خداعهم لن «يكون جريمة بل سخفا.»[157]

وهو كثيرا ما يحدّث عنهم وعن فظاعة مصائرهم في نبرة تجمع إلى الشفقة الاستفظاع واليأس التامّ من إمكانيّة تبدّل أحوالهم، حتى إن هم حذقوا لغة الغربيين وتطبّعوا بطباعهم. يحدّث الراوي مثلا عن الطفلة «زهرة» خادمة الطبيب قائلا:[158]

> إذا أردتم أن تعرفوا الأبهى من بين الخادمات كلّهن فعليكم بالتوجّه إلى الطبيب لامي. وهو سيعرّفكم على زهرة. إنها في الثانية عشرة من عمرها. امرأة في منتهى الصّغر هي. ابتسامتها الماكرة تملأ البيت غبطة. هي التي تعدّ الطعام، وهي التي تحمل الأطباق على رأسها ثم تجثو على ركبتيها لتقدّمها إلى الضيوف. ولن يكون الوضع مختلفا في جنّة النبيّ حيث سيخدم المؤمنين «ولدان مطهّرون». وبعد أن يتمّ تلميع الأثاث، ونفض السجاجيد، وتلميع الفضّيات، وكنس الغرف جميعها، تعود زهرة طفلة صغيرة: تلهو وتثرثر.

ويذكر الراوي أيضا أن الطبيب سيّدها كان على يقين من أنها خطت باتّجاه حياة الأروبّيين أكثر من خطوة. بل إنها إنما خلقت لتحيا حياة الأروبّيين. لكنّه كان على يقين أيضا من أن مصيرها محتوم. لذلك يقول:[159]

> إنها خلقت لتحيا حياتنا؛ إنها تتكلّم فرنسيّة عذبة؛ لقد نسيت أو كادت لغتها الأمّ. ستغادرنا، في يوم من الأيام، لتتزوّج رجلا من جنسها؛... لن يدوم «شبابها المخلّد» مطلع قمرين. وسترون زهرة، مثل زوجات العوام مشوّهة ذاوية

---

(156) **نفسه.**

(157) **نفسه.**

(158) **Georges Duhamel, *Le Prince Jaâfar*, Paris: Mercure de France, 1924, p197-198.**

(159) **نفسه، ص199.**

محجّبة بالحداد أسود، ستجرجر صندلا رثّا،... وستكون فريسة تسحقها الأشغال حينا والبطالة حينا آخر، وستكون محتشمة في ملبسها داعرة في كلامها.

أن ينجح الشرق في تبديل ما بنفسه ذاك هو عين المحال. هذا ما تلحّ عليه رواية *الأمير جعفر* وتظلّ تنشد ترسيخه عبر مجمل فصولها. فيحدّث الطبيب رود Rude بدوره، عن قناعته باستحالة تغيير الإنسان الشرقي واستحالة استدراجه إلى التمدّن والحياة الكريمة. وفي حين يحاول الضابط جوزيف ماري مواريه أن يعلّل دعارة المصريات واعتداءهن على الذوق والفضيلة بشدّة فقرهن، يجزم ديهاميل Duhamel على لسان الطبيب رود Rude بأن الوضع المادّي لا دخل له في كراهيّة التمدّن المتأصّلة في الإنسان الشرقي.

يحدّث الطبيب رود زميله الطبيب لامي Lami، فيما هما يتسلّيان بصيد الطرائد في جبال الكاف بالشمال التونسي، فيخبره بأنه ولد بهذه المدينة التونسيّة، وقضّى فيها طفولته، وعاش بين ناسها، وهو جرّاحهم الذي رآهم على طاولة الجراحة ورأى عريهم، رأى حتى ما تحت جلودهم لحظة إجراء العمليّات الجراحيّة. ثم يخاطبه قائلا: «أعتقد أنني أعرف ناس هذه البلاد لكنّني أخطئ دائما.» ثم يروي الحكاية التالية:[160]

حضر إلى عيادتي في الأسبوع المنصرم، تاجر ثريّ من صفاقس، وكنت سأجري له عمليّة جراحيّة قريبا... فأسكنته هو وزوجته في غرفة واسعة: سرير جيّد، تدفئة مركزيّة، نور كهربائيّ، نظام غذائي صحّي مضبوط. ولم يكد يقضي في المكان زهاء ساعتين حتى تناهى إلى سمعنا من الرواق صوت غريب مشبوه ورائحة جمر يتّقد وشحم يحترق. حاولت الممرّضة أن تدخل إلى الغرفة: كانت الغرفة موصدة بالمفتاح. وامتنعا عن فتح الباب. تمكّنتُ من رؤية ما يجري من خلال النافذة بعد أن صعدت على سلّم، وفهمت ما كان يجري. لم يكن التاجر في الفراش. كان قد بسط حصيرا وافترش الأرض. وكانت زوجته تشوي له على نار مجمرة سفافيد صغيرة من الكبد والخصيات

---

(160) **Georges Duhamel, *Le Prince Jaâfar*, Paris: Mercure de France, 1924, p199-200.**

وشحم الأمعاء. وكانا يدفئان أيديهما بالحرارة المنبعثة من الجمر. فلم تكن حرارة المدفأة لتوحي إليهما بالثقة. فهي في رأيهما، دون شكّ، حرارة لا تدفئ. كان المشهد مضاء بقطع من الشمع، لأنهما كانا قد أطفآ نور المصابيح الكهربائية.

هكذا اخترع الغرب صورة الشرق وثبّتها في الخطاب بمختلف أنماطه (الخطاب الإبداعي/ الخطاب النقدي/ المذكّرات وكتب الرحلة...). ومن هنا استمدّت العلاقة بين الذات وآخرها في الثقافة العربيّة طابعها المتاهيّ المدوّخ. ومن هنا أيضا اتّسمت تلك العلاقة بالعنف والتوتّر، ووجدت الأهواء والرغبات جميع مبرّرات وجودها فشرعت في تلقّف الخطابات وتلوين الأطروحات. وسواء حرصت الذات على نقد آخرها وسعت إلى التملّص من سطوته رافضة رؤيته الدونيّة لها، أو دعت إلى التّماهي معه والسير على خطاه واقتفاء أثره، فإنها ستتّخذ منه ومن أدواته التحليليّة والنقديّة مراجع تصدر عنها بطريقة قصديّة واعية أو بطريقة غير قصديّة.

ستوسّع لهذا «الآخر» ولصورته التي أسهم هو نفسه في إنتاجها مَحَلاً سيظلّ يتّسع ويمتدّ حتى داخل الخطابات التي تدعو إلى الانعتاق من أقانيم الفكر الغربي. لاسيّما أن التّغاير لا يعني البحث عن نقاط الاختلاف وإبرازها، بل يعني تأسيس خطاب مغاير للخطاب الغربي، خطاب ينجح في المضيّ على درب استئصال الحضور المهيمن للخطاب الغربي داخل الخطابات التحديثيّة العربيّة بمختلف أنواعها وخطاطاتها. وهو يعني أيضا، النظر في منجزات السلف لا باعتبارها تراثا تفصلنا عنه القرون، بل النظر فيها من جهة كونها حالّة في الراهن الثقافي، مندسّة في أقاصي الذات وإبداعاتها، لائذة من الواقع بأصقاعه المحجّبة، فيما هي تواصل في السرّ العمل وتندسّ في تلاوين أشدّ الخطابات حرصا على تخطّي القديم العربي وتجاوزه أو القطع معه كما سأبيّن.

إن العجز عن ارتياد هذه الأقاليم هو الذي جعل إدوارد سعيد يجزم بأن «الشرق الحديث يسهم في مشرقة نفسه»[161] حين يتبنّى التمثّلات التي اخترعها الغرب، ولا يكتفي باستبطانها

---

(161) **Edward W. Said, *Orietalism: Western Conceptions of the Orient*, p 325.**

فحسب، بل كثيرا ما يصدر عنها ويكرّسها لحظة إنتاجه لخطاباته:[162]

> ثمّة عمليّة تنميط واسعة للذوق في المنطقة (العربية). وهي لا تتمثّل في شيوع المذياع والبلودجينز والكوكاكولا فحسب، بل في الصور الثقافيّة للشرق التي تنتجها وسائل الإعلام الأمريكيّة ويستهلكها جمهور مشاهدي التلفزيون دون إعمال رأي. إن أبسط نتيجة متولّدة عن هذه المفارقة إنما تتمثّل في أن يرى عربيّ نفسه باعتباره «عربيّا» من النمط الذي تخترعه هوليوود... لكن النخب المثقّفة (الانتلجنسيا) إنما تضطلع، هي الأخرى، بدور التّابع لما تظنّه أهمّ ما أنتج الغرب من اتجاهات. وقد رُسم دورها مسبقا وضُبط على أنه دور «تحديثي». وهذا يعني أن هذه النخبة هي التي تمنح الشرعيّة والسلطان لمقولات التحديث والتقدّم والثقافة التي تتلقّى أغلبها من الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

من هنا شهدت مقولة المثاقفة نفسها نوعا من الإفقار وأصبحت عبارة عن إلحاق للذّات بآخرها وتكريسا لمقولة كونيّة التماثل. ومن هنا أيضا ازداد الإحساس باليتم عنفا وعتوّا. لكنّ الاعتراض على مقولة كونيّة التّماثل لن يؤدّي، حتى لدى الخطابات الواعيّة بمخاطر التّماثل، إلى إنتاج بدائل معرفيّة تسمح بالمضيّ على درب ابتناء التّغاير. فالعروي مثلا قد صدر في مجمل كتاباته عن قناعتين. أعلنت الأولى عن نفسها في شكل وعي حادّ بأن السلفيّة الفكريّة ليست مجرّد ملمح من ملامح الفكر العربي المعاصر، بل هي بؤرة الظلام التي ستظلّ تنخره من الداخل في ما هي توسّع من دائرة انتشارها وتمضي به إلى خرابه. أما القناعة الثانية فإنها تتجلّى في شكل وعي مماثل بأن الغرب يمثّل طاقة جذب واستقطاب هي التي مافتئت تعمّق مآزق الفكر العربي بمختلف توجّهاته واختياراته وتجعله مجرّد تابع.

يكتب في نبرة تجمع إلى السخريّة الإحساس بالفجيعة واليتم إن «وراء كلّ واحد من أنبيائنا الجدد ترتسم ملامح ملاك يوحي إليه أجوبته وأسئلته: لوثر وراء محمد عبده ومونتسكيو

---

[162] **نفسه، ص324-325.**

وراء لطفي السيد وسبنسر وراء سلامة موسى.»[163] لكنّه يلحّ في الآن نفسه على أن الخلاص مشروط باقتفاء ثقافة الغير واستلهام أطروحاتها ومقرراتها. يكتب جازما:[164]

> إن اجتثاث الفكر السلفي من محيطنا الثقافي يستلزم منّا كثيرا من التواضع والرضى بأن نتميّز مؤقّتا عن الغير بنبرتنا فقط، لا بمضمون ما نقول. ربّ معترض يقول: ستكون، حينئذ، ثقافتنا تابعة لثقافة الغير. وليكن، إذا كان في ذلك طريق الخلاص.

هذا الوعي الفاجع بمكائد الخطاب الغربي ومقدرته على التسلّل إلى أشدّ الخطابات حرصا على التّغاير مع مقرّراته هو نفسه الذي جعل حسين مروّة يكتب في نبرة تجمع إلى إدانة الغرب المستعمِر الدعوة إلى إعادة قراءة القديم العربي من منظور عقائدي. فيجزم بأن «دراسة التّراث» ظلّت «رهن النظرات والمواقف المثاليّة الميتافيزيقيّة.»[165] ثم يدعو إلى ضرورة إعادة النظر في القديم العربي في ضوء المنهج المادّي التاريخيّ لأن «المنهج المادّي التاريخي وحده القادر على كشف... التّراث في حركيّته التاريخيّة.»[166] حسب اعتقاده. ويدعو، في الآن نفسه، إلى «إعادة النظر كذلك في النظريّات العنصريّة الاستعماريّة الأروبيّة حول تراث الشعوب المستعمَرة (الكومبرادور).»[167] لأنها ترمي، في نظره، «إلى استصغار شأن تاريخ الشعوب والثقافة القوميين، بل قطع علاقاتها بهما وإفراغ ماضيها من كلّ ما يعطيها حقّ الاعتزاز به، كما ترمي إلى إبراز هذه الشعوب أنها قاصرة عرقيّا وتاريخيّا.»[168]

---

(163) **Abdallah Laroui, *L'Idiéologie arabe contemporaine: Essai critique*, Paris: Maspéro, 1967, p 40.**

(164) **عبد الله العروي، *العرب والفكر التاريخي*، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، (د.ت)، ص225.**

(165) **حسين مروّة، *النزعات المادية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة*، بيروت: دار الفارابي، الطبعة الثانية، 1979، ص5/1.**

(166) **نفسه، ص6.**

(167) **نفسه، ص8.**

(168) **نفسه، ص8-9.**

لم يستطع هذا الوعي، على جرأته وحدّته وصرامته، أن يقترح بدائل معرفيّة تخرج بالتّفكير النقدي العربي من مستوى الأطروحات العقائدية الايديولوجية التي بموجبها يواجه التاريخ وتواجه الأزمات والمفارقات بالرغبات والأهواء. فالعروي مثلا لا ينجح، على وعيه بما وراء هذا «الوحي» الذي يلحق الذات بآخرها من تحايل على أسئلة الراهن الثقافي العربي، في افتتاح السبل المؤدّية إلى إنتاج بدائل معرفيّة ممكنة أو محتملة لعلاقة الذات بقديمها وعلاقتها بالوافد الغربي. بل إن وعيه بالمفارقات والأزمات لن يكسر دائرتها ولن يفلت من شراكها.

لن يمثّل الوعي بالمفارقات، في مثل هذه الحال، سوى خطوة أخرى على درب تعميقها، إذ يقع الإلحاح على أن «اجتثاث السلفيّة الفكريّة» يتطلّب أن يكون الاختلاف مع الآخر اختلافا في النبرة لا في المضمون. وهو بذلك إنما يكرّس نظرة وظيفيّة تتكتّم على طابعها العقائديّ، لكنها سرعان ما تجاهر به عندما يقع الإلحاح على أن افتتاح دروب الخلاص مشروط بأن تستلهم الذّات منجزات آخرها وتقتفي أثره حتى إن أودى بها ذلك إلى إلحاقها بآخرها وجعلها تابعة له.

وسيصدر مشروع نقد الاستشراق لدى إدوراد سعيد عن الوعي ذاته ويعمل على فضح الطابع التسلّطي للخطابات الاستشراقيّة، فيكشف كيفيّات توسيعها لدائرة سطوتها ومجال انتشارها، ويفتح السّبل التي تغري بزعزعة أسسها. يكتب إدوارد سعيد:[169]

> غير أن الاستشراق، رغم إخفاقاته، وتعابيره الخاصّة المزرية، وعنصريّته التي لا تكاد تحجب، وجهازه الفكري الرقيق رقّة الورقة، يزدهر اليوم حسب الأشكال التي حاولت أن أصفها. وبالفعل، فإن ثمّة ما يدعو إلى الخوف من أن تأثيره قد انتشر في «الشرق» نفسه: فصفحات الكتب والمجلات المكتوبة باللغة العربية (واليابانيّة، واللهجات الهندية المختلفة، واللغات الشرقية الأخرى، دون شك) قد ملأها كتاب عرب بتحليلات من الدرجة الثانية حول «العقل العربي»، والإسلام، وأساطير أخرى.

---

(169) **Edward W. Said, *Orietalism: Western Conceptions of the Orient*, P 322.**

ولعلّ الحرص على فضح الاستشراق وكشف مكائده وأحابيله هو الذي حال دون توقّف كتاب الاستشراق عند الكيفيّة التي أسهمت بها الخطابات الإبداعية والنقديّة العربية المعاصرة في تنميط صورة الشرق واختزالها وتحويلها إلى جوهر أو إلى هويّة ثابتة قاتمة في منتهى الثبات والقتامة. فلم يقع تبيّن الكيفيّة التي بموجبها ظلّت هذه الخطابات تعيد إنتاج التمثّلات التي كرّسها الخطاب الاستشراقي وتقع في دائرة مكره وفق نسق، بموجبه، تحوّل التفكير النقدي العربي إلى وسيط أو إلى معبر منه تتسلّل جميع رؤى الخطاب الاستشراقي إلى الراهن العربي وتشرع في تلقّف الوعي التّحديثي نفسه.

يكتفي إدوارد سعيد بالتنويه ببعض المواقف التي تعضد مشروعه النقدي. ههنا مثلا يتنزّل استحسانه نقد العروي لآراء فون غرونمباوم Von Grunebaum وهي آراء قد بناها على استخدام نظريّة كرويبر لحظة قراءته للإسلام

> فقادته إلى حشد من الاختزالات وعمليّات البتر أمكن عن طريقها تمثيل الإسلام على أنه نظام مغلق تديره الاقصاءات. كما أدّت بفون غرونمباوم إلى اعتبار كلّ وجه من الوجوه المتعدّدة المتنوّعة للثقافة الإسلاميّة انعكاسا مباشرا لقالب أصلٍ ثابت، محصّله نظريّة خاصّة عن الله، وهذا القالب الأصل هو الذي يحدّد لكلّ وجه من تلك الوجوه معناه ونظامه. وبالتالي فإن التطوّر والتاريخ والتقاليد والواقع في الثقافة الإسلاميّة يمكن أن ينوب الواحد منها عن الآخر.[170]

لكنّ مشروع نقد الاستشراق لم يتوقّف عند الكيفيّة التي بموجبها ظلّت الذات ترى نفسها عبر تمثّلات الخطاب الاستشراقي للثقافة «الشرقيّة». وهي تمثّلات ستضطلع بدور مرجعي مسكوت عنه حتى لدى أكثر الخطابات حرصا على الانعتاق من مقولة كونيّة التماثل. وستلوّن المقرّرات والرؤى والمواقف حتى لدى أشدّ الأطروحات حرصا على تجديد أسئلة الثقافة العربيّة.

لذلك يكفي أن تقع إعادة قراءة الخطابات التحديثيّة النقديّة والإبداعيّة التي أعلنت شرعة

---

(170) **Edward W. Said, *Orietalism: Western Conceptions of the Orient*, P 298.**

التغيير ودعت إلى التّغاير مع القديم العربي وسيتّضح أنها تكرّس، إن كلاّ أو جزءا، تمثّلات الاستشراق وتعيد إنتاجها وفق طريقتين. تعلن الأولى عن نفسها في شكل استبطان لصورة الغرب نورانيّة مطلقة ثابتة في نورانيّتها. وهي الصورة نفسها التي ظلّ الخطاب الغربي يعيد إنتاجها ويثبّتها خارج حدوده ويزرعها زرعا في الثقافات المتاخمة لثقافته. أما الثانية، وهي لا تقلّ خطرا عن الأولى، فإنها تتمثّل في تبنّي صورة الشرق التي اخترعها الغرب وكرّسها الاستشراق وفق نسق، بموجبه، تحوّلت تلك الصورة القاتمة المروّعة إلى جوهر، وشرعت في العمل على أنها جوهر الشرق وهويته الثابتة.

من هنا ستصبح الثورة على تلك الصورة المخترعة ثورة على التوهّمات والتخيّلات. ومن هنا أيضا ستطفح القراءة الحداثيّة للقديم العربي بالإدانة والتّشهير والتبرّم لأن الصورة التي سترسمها الذات للقديم العربي، باعتبارها متولّدة عن صورة الشرق التي اخترعها الغرب، صورة قاتمة في منتهى القتامة. بل إن قتامتها تزداد كثافة وديجاجير كلّما وقعت مقارنتها بصورة الآخر الغربي.

الفصل الثالث

تَارِيخ اليُتْمِ
ومَكائِد الاسْتِشراق

داخل هذا المدار، مدار التوهّمات والتمثّلات المخترعة من قبيل التخيّل الذي بموجبه تأخذ الذات افتراضاتها على أنها الواقع، ستفتتح الكتابات مجراها محمّلة بالتمزّقات والمآزق والارتباكات. وتبدأ مساءلة القديم العربيّ عاتية متوتّرة على نحو يعمّق الإحساس باليتم والضياع ويزيد الصورة الحاصلة للـ«ـأنا» عن نفسها قتامة جيلا بعد جيل.

حتما لم تكن المعارف المتاحة أمام الرومانسيين العرب الذين أعلنوا، في مطلع القرن العشرين، شرعة الانشقاق على القديم العربي هي نفسها التي تمكّن طه حسين مثلا وأدونيس من بعده أن ينهلا منها. وحتما لم يكن ما استطاع الرومانسيون العرب أن يحيطوا به من القديم العربي الذي انشقّوا عليه ليعادل ما سيتحقّق للأجيال المتلاحقة من بعدهم نتيجة تطوّر حركة التّحقيق وحركة النشر. لم يكن جيل التحديثيين الأوائل من أمثال العقّاد والشابي وسلامة موسى ولطفي السيد وفرح أنطون، على دراية بمكائد التمثّلات الاستشراقيّة؛ وهذا ما ستتمكّن الأجيال اللاحقة من تبيّنه بعد أن ارتفعت في الغرب نفسه أصوات عديدة تكشف أن القيم الغربيّة ظلّت توهم بأنها قيم كونيّة فيما هي تخفي وجها توسّعيا احتوائيّا عدوانيّا على العالم وشعوبه وثقافاته.

لكن الصورة الحاصلة للـ«ـأنا» عن نفسها، أعني الصورة القاتمة الثابتة في قتامتها، ستظلّ تستعاد على نحو يكشف أن التفكير النقدي العربيّ لا يطوّر أسئلته في ضوء ما يكتسبه من معارف وعلوم. حتى لكأن المعارف تكتسب ولا يقع الاغتذاء بها، فتظلّ بمثابة حلية برّانيّة يمكن أن تؤثّر في منهج البحث. لكنّها لا تغيّر كيفيّات التعامل مع موضوع البحث. أو لكأن النتائج تكون سابقة على المنهج والأسئلة. لذلك تظلّ الصورة القاتمة نفسها تستعاد، والنتائج نفسها تعاود الظهور جيلا بعد جيل رغم تباين المناهج والرّؤى

والمقاربات.

إنها المفارقة إذن.

وللمفارقة في التفكير النقدي العربي المعاصر تاريخ ومدى ظلّ يتّسع ويمتدّ منذ التحديث الرومانسي إلى اليوم.

ترتسم صورة القديم العربي على أديم النصوص الرومانسيّة، التي آلى أصحابها على أنفسهم أن يجدّدوا أسئلة الشعر العربي وأسئلة الثقافة العربيّة، قاتمة دونيّة لا تبعث على القرف فحسب، بل على الشفقة أيضا. يستفظع نعيمة مثلا في *الغربال* راهن الثقافة العربيّة ويعتبره نتاجا للمرحلة التي ابتدأ فيها تاريخ اليتم، أي مرحلة ما يسمّى «عصور الانحطاط». لذلك يعدّ هذه المرحلة أمّ البلايا التي أورثت الثقافة العربيّة «شللا أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزّها السابق، جيفة تتغذّى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح النظّامين المقلّدين.»[171]

لكنّ هذا الإحساس العاتي باليتم وما يثيره في النفس من استفظاع للراهن الثقافي سرعان ما يصبح نوعا من المحاسبة المتوتّرة للثقافة العربيّة عبر مجمل تاريخها. لاسيّما عندما يعمد الخطاب إلى إجراء نوع من المقارنة بين منجزات الشعر العربي القديم ومنجزات الشعر الغربي يخلص من خلالها إلى اعتبار القديم العربي جدثا باليا بدّده الموت وأتلفه. وليس نعيمة هو الذي يرفضه ويدينه ويقصيه، بل الحياة نفسها هي التي ضاقت به. ذلك أن الحياة تعاف القديم.

منذ بداياتها الأولى شرعت الحياة في النفور من كلّ ما هو قديم. هذا ما يقرّه نعيمة مستخدما لغة استعاريّة ليستدرج المتلقّي إلى تبنّي أطروحاته بواسطة التّخييل والتّمثيل. يكتب مثلا إن «حواء لم تكن إلا رمزا حيّا لكلّ من حمل طبيعة بشريّة وممثّلا أبديّا لحياة ذرّيتها التي ستكون انتقالا من المجهول إلى المعلوم، ونفورا مستمرّا من القديم، وشوقا دائما إلى

---

[171] **ميخائيل نعيمة، *الغربال*، بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، الطبعة التاسعة، 1971، ص29-30.**

التجدّد والانقلاب.»[172]

لكنّ الخطاب سرعان ما يطفح بنوع من التأسّي مردّه الوعي الفاجع باليتم، إذ لا وجود في نظر نعيمة، «بين طيّات الماضي وصفحات الحاضر» لأيّ «بقعة خضراء تستوقف النظر.» فالتاريخ العربي والراهن العربي ليسا سوى «حياة قاحلة، يابسة، جرداء.» [173] هذا الاستيقاظ الفاجع على صورة الذات بشعة مروّعة هو الذي يشيع في *الغربال* مسحة من الحزن والشجن والتأسّي. وكثيرا ما تتحوّل تلك الانفعالات العالقة بالكتابة إلى نوع من النحيب يضعنا بدوره في حضرة الذات وهي تمارس نوعا من الندب على تاريخها وراهنها، فيما هي تستنهض المتلقّي المفترض إلى نبذ الماضي ونفيه بالكلّ.

تعلن نبرة النحيب عن نفسها بشكل مداور. فترد في شكل أسئلة حارقة مضنية ترسم قدّامنا محنة الذات في رحلة بحثها عن سبل خلاص ممكن أو محتمل. جاء في *الغربال* مثلا:[174]

ربّي! أهذه هي حقيقتنا؟

ربّي! هل نحن فقراء إلى هذا الحدّ؟

إلهي! رأفة وعدلا!..

... لكن إلى أين نهرب من وجه حقيقتنا؟

أين نختبئ من الوباء في داخلنا؟

ليس البلاء يا قوم بأن عندنا كثيرا من الحجارة الزجاجيّة، بل بأننا ندعوها ألماسا ونعتبرها اعتبار الألماس.

هذه الصورة الفاجعة التي يرسمها نعيمة للثقافة العربيّة هي التي ستدفع به إلى اعتبار الخلاص مشروطا بمدى إدراج منجزات الآخر في الذات. فلا خلاص ولا رجاء في أن تنجح

---

[172] **نعيمة، *الغربال*، ص42.**

[173] **نعيمة، *الغربال*، ص43.**

[174] **نفسه، ص44.**

الثقافة العربيّة في ابتداع رموزها وأنساقها المعرفيّة وقيمها الجماليّة إلا بالمضيّ على درب المحاكاة والاستنساخ. لاسيّما أن نعيمة على يقين من أن الثقافة العربيّة، عبر مجمل تاريخها، لم تنجح في إضافة أيّ شيء يذكر إلى الثقافة الكونيّة. وهو يجزم بذلك في شكل سؤال إنكاريّ يكشف مدى استفظاعه لهذه الثقافة: «أيّ إسم يقدر أن يضيفه العالم العربي بأسره إلى أسماء قوّاد الإنسانيّة في أيّ ميدان كان من ميادين هذا البقاء؟»[175]

إن الثقافة العربيّة، في نظره، هي صنو القصور والعجز. أما النموذج الغربي فهو صنو لكلّ إبداع ممكن أو محتمل. لذلك يجري مقارنة بين رموز الثقافة العربيّة: «امرئ القيس والنابغة الذبياني ولبيد وعلقمة الفحل وعنترة والمهلهل والمتنبّي والهمذاني والأخطل وجرير وابن رشد وابن سينا»[176] ورموز الثقافات الغربيّة. ويخلص من ذلك إلى أن مجرّد التفكير في الارتقاء بالشعراء والفلاسفة العرب القدامى إلى مصاف «هوميروس وفرجيل ودانت وشكسبير وملتون وبيرون وهيكو وزولا وغوتي وهينيه وتولتسوي.»[177] جناية لا يمكن أن يأتيها أشدّ الناس نزوعا إلى الظلم وإتيان الجرائر والفظاعات.

لا يكتفي نعيمة باستبشاع صورة الذات حين يقارنها بصورة الآخر، بل يمعن في تتفيهها وتحقيرها والتبرّؤ منها، إذ يلهج بمقرّراته في نبرة وثوقيّة تعتبر العرب القدامى رمزا للتخلّف والبشاعة وشهوة الدمّ. لقد عاشوا سدى. وسدى ماتوا أيضا دون أن يتمكّنوا من تنوير البشريّة بأيّ قيمة إنسانيّة يمكن أن تسهم في مدّ الوجود البشريّ بالمعنى.

هكذا يعلن نعيمة متبرّئا منهم ومن فعالهم فيكتب لقد «عاشوا وماتوا ليتغزّلوا بظباء الفلاة ولمعان المشرفيّات ووقع سنابك الخيل وسفك الدماء ومشي الإبل وأطلال المنازل.»[178] أما حين يتناول صورة الآخر الغربي ممثّلا في الرموز الذين ذكرهم فإنه يصل إلى حدّ اعتبارهم كائنات أثيريّة نورانيّة هبطت من السماء محمّلة برسالة إنسانيّة تقي البشر أجمعين من

---

(175) **نعيمة، *الغربال*، ص47.**

(176) **نفسه، ص48.**

(177) **نفسه.**

(178) **نفسه.**

«مهاوي التهلكة». بل إنه يعتبر إنتاجهم الإبداعيّ ذا طابع رسوليّ. ثم يلحقهم بمصاف الأنبياء والمصطفين والقدّيسين.

إنهم، في نظره، التجسيد الفعليّ للصوت الربّاني الذي حدّث عنه يوحنّا المعمدان في بدايات الزمان.[179] يكتب نعيمة في لغة تستلهم من الأناجيل صورها، وقاموسها، وحرصها على تجسيد المقدّس في الكلمات وبالكلمات:[180]

> أما الآخرون فقد اختارتهم السماء أصفياءها وأسكنتهم الأولمب ولمست شفاههم بجمرة الحقّ فكانت عظاتهم تتّقد به، وتلمس القلوب المظلمة فتجعلها آنية جديدة للحقّ. هؤلاء شموع موقدة في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النور. هؤلاء أجنحة تطير بالإنسانيّة إلى حيث الجمال والكمال والمحبّة. هؤلاء أرواح سماويّة تخفر مهاوي الهلاك وتنادي السائرين إليها «احترسوا» هؤلاء صوت صارخ في البرية «أعدّوا سبل الحقّ». هؤلاء معلّمو الإنسانيّة وقوّادها.

لا تأتي هذه المقارنة من قبيل الصدفة. وما تنبني عليه المقارنة ذاتها من مجازات واستعارات لا ترد هي الأخرى من قبيل الاتفاق، أو على سبيل التوسّع في الكلام وتحليته بالصور. إن الغاية منها محاصرة المتلقّي بواسطة ما توفّره تلك المجازات والصور من أبعاد تخييليّة من شأنها أن تجعله يذعن للكلام دون روية وفكر واختيار، فيستقبح القبيح المروّع، أي القديم العربي ورموزه، ويستحسن الفاتن الخلّب مجسّدا في رموز الثقافة الغربيّة ومنجزاتهم. ولا يأتي التصوّر الديني والقاموس الديني والنبرة اليسوعيّة ذات الطابع الرسوليّ الممجّد للحقّ من قبيل التأثّر بالأناجيل. إنها ترد جميعا موظّفة للإلحاح على ما بين العابر الفاني والدائم الأبدي من تنابذ، وما بين السماء والأرض من تفاوت في المنزلة، وما بين المقدّس والمدنّس من قطيعة.

لذلك يمضي الكلام في اتّجاهين: أوّلهما تحقير الكائنات الأرضيّة الفانية العابرة، وتحقير

---

(179) **نعيمة، *الغربال*، ص49.**

(180) **نفسه.**

منجزاتها، واستبشاع طرائق مقامها على الأرض. وفي هذه الدائرة المغلقة ينزّل نعيمة رموز الثقافة العربيّة وأمجادها. أما الثاني فإن مداره إلحاق رموز الثقافة الغربيّة وناسها بمصاف المختارين والنبيين والمصطفين وتعظيم رسالتهم. لذلك يعتبرهم «أرواحا سماويّة» و«أجنحة تطير بالإنسانيّة» جمعاء إلى الفردوس «حيث الجمال والكمال والمحبّة.»[181]

لا يتفطّن نعيمة في غمرة احتفائه بصورة الغرب واستفظاعه لصورة الشرق إلى ما داخل خطابه من مفارقات تعصف بجدّية أطروحاته وتزعزع أسسها. لقد أدان القديم العربي وأدان رموزه أجمعين. وهذا يتعارض مع تسليمه بوجود عزّ سابق عرفته الثقافة العربيّة قبل «مجيء الليل الذي غمر الشرق.»[182] وهو يتعارض أيضا مع ما خاطب به شعراء الإحياء حين عدّ شعرهم مجرّد نقيق للضفادع ومجّد اللغة العربيّة والسلف. فكتب: «إن لغتنا الشريفة في خطر. تلك اللغة التي تسلّمناها نقيّة من الآباء وقطعنا على أنفسنا أن نسلّمها طاهرة إلى الأبناء والأحفاد.»[183] ههنا أيضا يتنزّل اعتباره المتنبّي «قوّة حيّة في آدابنا» واحتفاؤه بأبي العلاء المعرّي وبشعراء الأندلس الذين ابتدعوا الموشّحات.[184]

إن هذه التناقضات وما تشيعه من تردّدات ومفارقات ليست متولّدة عن عدم سيطرة نعيمة على مادّة بحثه وموضوعها، بقدر ما هي أمارة على أن كتاب *الغربال* مخترق من الداخل بأصوات عديدة تجسّد، في حدّ ذاتها، ملمحا من ملامح انقسام الوعي الحداثي على نفسه. يتجلّى هذا الوعي المنقسم في ازدواجيّة الخطاب حينا وفي تشتّته وتشظّيه حينا آخر. وتأتي ظاهرة تعدّد الأصوات التي تخترق الخطاب لتجسّد حدث التشظّي. يشغل الصوت الأول من *الغربال* سطوحه. ويتجلّى في شكل حرص على محو هالة التقديس التي يحاط بها القديم العربي. لذلك يرد الحثّ على تخطّي القديم، وإن بتحقيره وتتفيهه والحطّ من مكانته انتصارا للجديد، صريحا هو الآخر.

---

(181) **نعيمة، *الغربال*، ص49.**

(182) **نفسه، ص29 و45.**

(183) **نفسه، ص92.**

(184) **نفسه، ص95.**

أما الصوت الثاني فإنه غائم يكاد لا يسمع إلا نادرا لأنه يرد من قبيل الإيماءة العابرة واللمحة الخاطفة. وهو يجسّد نوعا من الهجس بأن الصورة القاتمة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها ليست واقعيّة بل متوهّمة. لذلك يكون محصّل هذه الإيماءات تبديد القتامة التي تحاط بها صورة الذات وتبديلها بهالة من نور. فيكون كلام عن العزّ السابق، وعن شرف اللغة وبهائها، وأمجاد شعرائها.

غير أن الطريقة التي تتوزّع بها هذه الإيماءات الخاطفة داخل مساحات الخطاب هي التي تسمح باعتبارها صوتا متسلّلا من أقاصي الذات، من لاوعيها وطبقاتها السفلى. وتلك طريقة المكبوتات في الخروج إلى الضوء. تلك طريقتها في التسلّل من عتمة الأغوار. حتى لكأن الذات القائمة بفعل المساءلة تحيا حالا من التمزّق الخطير بين تمثّلاتها لقديمها في علاقتها الحميمة به لحظة تنظر إليه من داخل منطقه وفضائه، وتمثّلاتها له لحظة تنظر إليه من خارج محيطه ومنطقه وتقارنه بمنجزات الآخر الغربي.

يتعايش مع هذين الصوتين صوت ثالث يرد مندسّا في تلاوين الكتاب عالقا بنبرته. وهو يتجلّى في شكل تأسّ يبلغ أحيانا درجة النوح المكتوم على الذات وعلى الثقافة العربيّة بأسرها. إنه الصدى المباشر للإحساس باليتم والإقامة في مهبّ التمزّقات. وهو الذي يمدّ الخطاب بطابعه المأسوي ويخلع على الكتابة جميع سمات المحنة، محنة الذات في رحلة بحثها عن المعنى، وعن مكان تحت الشمس.

داخل هذا المدار، مدار التوهّمات والتمثّلات المخترعة من قبيل التخيّل تنهض الكتابة في الخيال الشعري عند العرب، وتفتتح مجراها لا باعتبارها مجرّد كتابة نقديّة تهفو إلى فهم تاريخ الشعر العربي القديم، بل إنها تتشكّل وتكون من جهة كونها فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها تتشكّل مأهولة بالرعب من القديم العربيّ وتعتبر الخلاص مشروطا بالتخلّص من جثّة الأب الميّت، وابتداء تاريخ خاصّ لا يتناسى القديم فحسب، بل يلغيه ويمحوه من الذّاكرة. لا بدّ من المحو والابتداء من أوّلٍ. هذه هي الأطروحة الأساسيّة التي عليها جريان جميع فصول الكتاب.

لا يخفي الشابي وعيه بأن اليتم حدث تاريخيّ. لكنّه لا يتأسّى على الذات، بل يستنهضها

لتتقبّل هذا القدر العاتي وتنازله بارتياد تخوم وآفاق لا عهد للقديم العربي بمثلها. لذلك جاء الكتاب مخترقا بصوتين. أحدهما ذو طابع جنائزيّ. وثانيهما ذو طابع رسوليّ. يعلن الأوّل عن نفسه في شكل تمجيد للموت، إذا كان منقذا، واحتفاء بالبلى إذا طهّر الذات من أوهامها ومن عبادة قديمها. لذلك يجزم الشابّي بأن الماضي جبّانة يرتع فيها الموت ضاريا. ولا خير في «أمّة تقتني أثوابها من مغاور الموت ثم تخرج في نور النهار متبجّحة بما تلبس من أكفان الموتى وأكسية القبور.»[185] ولذلك أيضا يصبح القديم العربي، من جهة كونه نتاجا تمّ إنجازه في الماضي، صنوا للموت وسميّه. إنه «خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت.»[186]

هكذا يجزم الشابي مقسّما الزمن إلى ثلاث لحظات مطلقة واضحة المعالم والسّمات، مستقلّ بعضها عن البعض الآخر. اللحظة الأولى، في تصوره، هي الماضي. وهو فضاء مطلق ليس فيه غير الموت وكل ما «خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت». واللحظة الثانية هي المستقبل وهو زمن مطلق مفتوح يوصف بأنه مأوى الحياة ومسكن كلّ شيء حيّ. أما اللحظة الحاضرة فهي لحظة مفصليّة واقعة على الشّفا الخطير الممتدّ بين الماضي (مغاور الموت) والمستقبل (قلب الحياة). والكتابة في *الخيال الشعري عند العرب* إنما تفتتح مجراها في تلك العتبة الفاصلة بين الماضي الذي يعتبره الشابي صنو العدم وسميّه، والآتي الذي يبشّر به مأوى للحياة ولكلّ إبداع يعضد الحياة وتعضده الحياة.

ههنا أيضا يتنزّل ديوان الشابي *أغاني الحياة* حيث تصبح الكتابة تمجيدا للآتي التي يشار إليه بالـ«صباح الجديد»، وقطعا مع الماضي الذي يشار إليه بـ«جبال الهموم» حينا و«ضباب الأسى» و«زمان النواح» أو «فجاج الجحيم» حينا آخر. ويرتسم الزمن في شكل نهر يمضي دوما إلى قدّام. وبذلك تأتي الكتابة الشعريّة لتجسّد رغبات الشاعر وطموحاته وترسم حدث السفر باتّجاه الحياة، باتّجاه الغد كما في «الصباح الجديد» أو في «الأشواق التائهة».[187]

---

(185) **أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، تونس: سراس للنشر، 1996، ص96.**

(186) **نفسه، ص95.**

(187) **يجسّد ديوان الشابي من جهة موضوعاته ومناخات قصائده رحلة بحث عن الآتي والمرتقب لذلك تطفح أغلب قصائده بنبرة النوح والندب ورثاء الحال عندما تحدّث عن الراهن. لكنّها تتحوّل إلى قدّاس ابتهالي يقام احتفاء بالحياة عندما تحدّث عن الآتي والمرتقب. وتجسّد «قصيدة الصباح» الجديد هذه الحركة، حركة**

هذا التصوّر التبسيطي للزمن وللقديم العربي هو الذي جعل الشابي يكتب مستنهضا المتلقّي إلى التخلّص من جثمان الأب الميّت:[188]

> لقد أصبحنا نتطلّب أدبا قويّا عميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة بما فيها من شوق وأمل.. وهذا ما لا نجده في الأدب العربي ولا نظفر به، لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون، وإنما خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت، أما نحن فما زلنا بعد أبناء الحياة... لقد أصبحنا نتطلّب حياة قويّة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلّب الحياة فليعبد غده الذي هو قلب الحياة... وأما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة... لقد أصبحنا نتطلّب الحياة.

ولم يكن تقسيم الزمن على النحو الذي انتهجه الشابي دون نتائج. فهو الذي مدّ الكتابة ببعدها الرسوليّ. وهو الذي جعل من خطاب الشّابي خطاب رغبة وطموح. إنه خطاب يجسّد الكيفيّة التي بموجبها تصبح الكتابة عبارة عن منازلة للتاريخ بالرغبات الفرديّة، ومواجهته بالطموحات الذاتيّة. وهو الذي جعل الشابّي يتصوّر أن مقولة محو الماضي والابتداء من أوّلٍ مسألة في المتناول يمكن إنجازها وتحقيقها إذا توفّرت النوايا الصادقة. والحال أن الماضي لا يمكن أن يمضي نهائيّا. بل إن ما نظنّه حاضرا لا يحضر بالكلّ أبدا، إذ من خلاله يتسلّل الماضي ويواصل عمله في المستقبل أيضا.

تبعا لذلك جاء الانقطاع الذي نادى به الشابّي ونظّر له في ممارسته النقديّة والشعريّة

الخروج مما كان إلى ما يكون. نقرأ ص121: (مشطور المتدارك)

اسكُني	يا	جِرَاحْ	واسكُتِي	يا	شُجُونْ		
ملكَ	عهدُ	النُّواحْ	وزمانُ		الجُـنُونْ		
وأطلَّ		الصَّبـاحْ	مِنْ	وراء	الـقُرُونْ		
...	...	...	...	...	...	...	...
الوداعْ!		الوداعْ!	يا	جبلَ	الهُـمُومْ		
...	...	...	...	...	...	...	...
قد	جَرى	زوْرقي	في	الخضمِّ	العظيمْ		

[188] **الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص95.**

حادّا عنيفا متوتّرا. ولم يعلن عن نفسه باعتباره مجرّد تغيير في آفاق الشعريّة العربيّة، بل اختار أن يكون تمرّدا وانشقاقا. إنه تمرّد جاء يعيد النظر في القديم العربي ليخرجه من دائرة الإبداع أصلا، ويعدّه مجرّد صناعات لفظيّة تضعنا في حضرة خيال أجدب قاحل كالصّحارى الموات. هذه الرغبة العاتية في الخروج والابتداء هي التي جعلت خطاب الشابي يرد مشقوقا في الصّميم بوعي في منتهى الشقاء. فتتراءى على أديمه محنة الذات في رحلة بحثها عن المعاصرة. والوعي الشقيّ ذاته هو الذي لوّن جميع أطروحات الكتاب، واندسّ في كيفيّات توليده لأحكامه واستنتاجاته، وعلق بطرائق ابتنائه لمسلّماته. وهو الذي خرج بالكتابة من دائرة القراءة إلى دائرة المحاسبة.

وردت هذه المحاسبة متوتّرة عنيفة حادّة، وطالت مجمل ديوان الشعر العربي القديم (الجاهلي/الأموي/ العبّاسي/الأندلسي)، وأدّت إلى رسم صورة للثقافة العربيّة وللذهن العربي قاتمة في منتهى القتامة. فلا خيال، ولا إبداع، وإنما هي حركة تكرار لصناعات لفظيّة لا طائل من ورائها. يكتب الشابي: إن «كلّ ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره، قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظّ ولا نصيب.»[189] والسبب في ضحالة الذهن وبؤس نتاجه إنما يرجع، في اعتقاد الشابّي، إلى ما بين الوسط البيئي والفكر من تماه آليّ حتميّ. لذلك يكتب معلّلا استنتاجاته:[190]

> حسب ما في الإقليم من جمال وروعة تكون شاعريّة الأمة خصبة منتجة، وإن كان كالحا مقشعرّا، كانت كزّة مجدبة... فماذا يمكن أن أقول عن الأمة العربية؟... لا يمكنني أن أقول إلاّ أنّ شاعريتها ستكون شبيهة كلّ الشبه بالوسط الطبيعي الذي نمت وتدرّجت فيه.

لم يأت مشروع الشابي ليكمّل أو يرمّم، بل جاء لينقض ويهدم ويدعو إلى الابتداء من أوّلٍ. لكنّ كيفيّات تمثّله لمقولة التجديد على أنها تعني المحو والابتداء هو الذي جعل القراءة تتشكّل محمّلة بالمآزق والمفارقات. لقد كان الشابي على يقين من أن من لا يجدّد سؤاله لا

---

(189) **الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص107.**

(190) **نفسه، ص37.**

يمكن أن يجدّد مصيره. من هنا استمدّت الكتابة في *الخيال الشعري عند العرب* عنفها ومضاءها وحرصها على هدم الهالة «القدسيّة» التي يمتلكها القديم العربي في الوجدان الجماعي. وفيما كانت تمحو تلك الهالة القدسيّة وتعتبرها مجرّد وهم، وقعت هي الأخرى فريسة لمطلق الهويّة ووهم الكونيّة.

إن الهويّة العربيّة، كما يرسمها نصّه، ليست هوية ثابتة نمطيّة فحسب، بل هي هويّة دونيّة سكونيّة تحمل في صلبها جميع أسباب القصور والعجز والبؤس الحضاري. أما الهويّة الغربيّة فإنها ثابتة في نورانيّتها لأنها تحمل في صلبها ما يجعل منها رمزا للمغامرة والابتداء والابتداع. لذلك ترتسم صورة الشاعر العربي في خطاب الشابي فاجعة صادمة تبعث على السخرية والازدراء أو على الشفقة والرثاء. إن «الشاعر العربي إذا ما أراد أن يبسط فكرة من أفكاره ألقاها في بيت فرد أو في جملة واحدة إن استطاع، ثم انهال بوابل من الأفكار المتتابعة.»[191] لا يخفي الشابّي ازدراءه للقصيدة العربيّة عبر مجمل تاريخها.

فمنذ بداياتها مع طرفة والنابغة وزهير إنما تشكّلت، حسب اعتقاده، في قالب أخلاط وأشتات من الأفكار والمواضيع المرصوفة اتّفاقا وبختا. وهو يجزم بأن هذا التشظّي لا يخصّ البدايات، بل إنه موجود في «العديد من قصائد المتنبّي وغيره من شعراء العربيّة.»[192] لذلك يدين هذه القصيدة بعد أن نمّطها، ويتبرّأ منها مسندا إليها أشنع الصفات. إنها «كحديقة الحيوان فيها من كلّ لون وصنف.» والأفكار فيها «منبثّة في صعيد واحد، متماسكة بعضها من الرؤوس وبعضها الآخر من الأذناب.»[193] وهذا ما جعل الشابي يجزم بأن أسباب الضعف والتردّي ليست موجودة في النتاج الشعري العربيّ، بل في الروح العربيّة التي أنتجته.

إن «الروح العربيّة متكتّمة لا تسمح للنور بأن يلامس أحلامها.»[194] هكذا يجزم

---

[191] **أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص107.**

[192] **نفسه.**

[193] **نفسه.**

[194] **نفسه.**

الشابي، ملحّا، في الآن نفسه، على أن مجمل ديوان الشعر العربي القديم لا يرتقي إلى مستوى مقطع واحد مما كتبه لامرتين في الحبّ مثلا. يكتب:[195]

> نبؤوني يا سادتي! هل تجدون في العربيّة من يستطيع أن يحدّثكم عن هاته العواطف العنيفة... كلا! لكنكم واجدون من يستطيع أن ينضد لكم من المجازات الزائفة والكنايات المتكلّفة ما تعجز عن بعضه جنّ سليمان... خبّروني يا سادتي! أيّ شاعر عربيّ يستطيع أن يحدّثكم حديثا مغريا جميلا عن الحبّ. عن هذا المعنى العريق العميق في النفس الإنسانيّة.

غير أن الشابي لا يقف عند تمجيد لامرتين واعتباره نموذجا يكشف هوان الشعر العربي ودونيّة منزلته إذا قورن بالشعر الغربي، بل يستسلم للمطلقات استسلاما يجعله يطرد الشعراء العرب أجمعين من دائرة بني البشر. إذ يلحّ على أن الحبّ عاطفة نبيلة «عريقة في النفس البشريّة.» ثم يجزم بأن الشاعر العربي أدنى من أن يعرف معنى الحبّ أصلا. بل إن الشعراء الغَزِلين أنفسهم لم يعرفوا هذه العاطفة التي تميّز الإنسان عن غيره من سائر الكائنات. وأنّى لهم أن يعرفوها وهم ينتمون إلى الروح العربيّة و«الروح العربيّة لا تستطيع أن تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربيّة في تؤدة وسكون، لأنها مادّية.»[196] يكتب الشابي ملحّا على هذا التصوّر:[197]

> هل سمعتم من فم المجنون، أو قيس بن ذريح أو ذي الرمّة، أو ابن أبي ربيعة، أو امرئ القيس حديثا صادقا لذيذا عن نشوة الحبّ كهذا الحديث؟ إنكم لم تسمعوا مثل هذا الحديث لا من هؤلاء ولا من غيرهم من شعراء العربيّة.

لم يتفطّن الشابي لحظة صياغته لهذه المصادرات والمطلقات إلى أنه يعيد إنتاج الصورة التي كرّسها الخطاب الاستشراقي في أشدّ لحظاته قتامة. ولقد أشار العديد من الدارسين إلى ما بين رؤية الشابي ورؤية ارنست رينان مثلا من تنافذ. لم يخف الشابي مراجعه مثلما فعل

---

[195] **أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص97.**

[196] **نفسه، ص99.**

[197] **نفسه.**

جماعة الديوان[198] لحظة استنساخهم لمقولات الرومانسيين الانجليز من أمثال وردزورث وكولريدج وكيتس. والراجح أنه كان يصدر عما صار متداولا في الخطابات التحديثيّة العربيّة من تمثّلات لثنائيّة الشرق والغرب. وهي تمثّلات لم يكرّسها الخطاب الاستشراقي فيما يخصّ لحظة قراءته للفلسفة العربيّة فحسب، بل حرص على تثبيتها آن مقاربته للآداب العربيّة وللواقع العربيّ. يكتب هـ. ريتر Hellmut Ritter في مقدّمة كتاب الجرجاني أسرار البلاغة:[199]

> إن موضوع الشعر العربي والنثر العربي هو عرض وقائع وأحداث واقعيّة لا مجال فيها للخيال، ويحدث أحيانا أن يكون موضوع قصيدة أو نصّ سرديّ غير واقعي وعندها يعمد الشاعر أو السّارد إلى ربطها بوقائع حقيقيّة. إن التركيز الأدبي عند العربي قصير العمر: فليس عند العربي الصبر على إنفاق كثير من الوقت في تناول موضوع واحد أو لسماع قصّة طويلة. ولا يخاف الأديب العربي من شيء أكثر من خوفه، من أن يتعب سامعه أو قارئه بالإسهاب في موضوع واحد. لذلك لا يطيل الأدباء في موضوع واحد، بل ينتقلون من موضوع إلى آخر. ولذلك تكون كلّ النصوص السرديّة قصيرة. أما في الشعر فيتمّ التركيز على جمال البيت الواحد لا على مجمل القصيدة.

غير أن هذه التمثّلات التي تحيط صورة الشرق المخترعة بهالة من السواد لم تكن من ابتداع نخبة المثقّفين الغربيين فحسب، بل كانت نتاج تصوّرات تمكّن الخطاب الغربي من تثبيتها في صميم الرؤية الغربيّة للشرق ولصورة الشرق، حتى غدت بمثابة جوهر ثمّ شرعت في العمل كماهيّة. إنها مثبّتة في قلب الخطاب الغربي. وفي حبائلها وقع الخطاب العربي المعاصر وشرع في ترويجها وإشاعتها.

إن هذه المطلقات والتمثّلات المتخيّلة التي تصبح الذات تحت مفعولاتها رمزا للقصور

---

[198] انظر محمود الربيعي، *في نقد الشعر*، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968. يكشف الربيعي في الفصل الخامس (ص 123-177) أن جماعة الديوان قد استنسخوا مقولات الرومانسيين الانجليز استنساخا حرفيّا.

[199] هلموت ريتر، مقدّمة تحقيق *كتاب أسرار البلاغة*، ص2.

والعجز والدونيّة، ويصبح الآخر، بالمقابل، رمزا للخلق والابتداء والتفوّق هي التي قادت إلى تحوّل التبشير بضرورة التجديد والابتداء إلى تجميل للاتّباع والنقل. فلقد نادى الشابّي، فيما هو يدعو إلى هدم القديم العربي، باقتفاء منجزات الشعر الغربي والنسج على منوالها. إنها المفارقة إذن. والمفارقة، في مثل هذه الحال، إنما تجسّد كيفيّات ضياع المسافة الفاصلة بين المغايرة والاتّباع. إن التجديد لا يعني الإسهام في تكريس مقولة كونيّة التغاير والاختلاف، بل يعني إلحاق الذات بآخرها والاستسلام لسطوة مقولة كونيّة التّماثل.

لكن *الخيال الشعري عند العرب*، رغم استسلامه للمطلقات ورغم ما داخله من توتّر وقلق، من رفض وانشقاق ودعوة إلى هدم القديم العربي بدءا بالجذور، فإنه يظلّ يضعنا في حضرة نوع من الحركيّة التي تعتمل في مدائن الأعماق، أعماق الذات الكاتبة في رحلة بحثها عما يجعل من الكتابة فعل وجود وحدث تأسيس.

من هنا يتبيّن أن العلاقة بين الوافد الغربي والقديم العربي في الوعي التحديثي العربي لم تكن علاقة تلاقٍ وتحاور. ولم تكن مثاقفة قصديّة واعيّة بموجبها يحدث نوع من التّضايف بين الداخل والخارج. بل كانت محاولة لتبديل الذّاكرة الثقافيّة والتّاريخ الثقافي العربي بما تيسّر الاطّلاع عليه من التاريخ الثقافي الأروبي- الأمريكي. لكنّ الاستبدال نفسه سيكون أدخل في باب التوهّمات والاستيهامات الفرديّة التي ستتحكّم بالوعي لحظة تعرّفه على رموز الثقافة الغربيّة ومنجزاتها. ذلك أن التعرّف على رموز تلك الثقافة سيتمّ بالرجوع إلى القديم العربي نفسه. وسواء أدّى التعرّف إلى تبديل متوهّم لرموز القديم العربي برموز الثقافات الغربيّة، أو أدّى إلى إعادة قراءة رموز الثقافة العربيّة في ضوء منجزات رموز الثقافة الغربيّة، فإن النتيجة تظلّ واحدة: لن تكون القراءة استكشافا بل تعرّفا. والتعرّف هو الذي يجعل القراءة نوعا من البحث الاستيهامي عن الذات في الآخر، وفق نسق بموجبه يستدرج الخارج للإجابة عن أسئلة الداخل.

يكتب سلامة موسى، في معرض كلامه عن فضل فرح أنطون في فتح نافذة على الآداب الأروبيّة: «كان أثر فرح أنطون في نفسي أنني أكبرت الأدب الأروبي إكبارا عظيما. ولم

يكن هذا غريبا في مثلي، فإن فرح أنطون استبدل بالماوردي عندي جان جاك روسو.»[200]

هل يمكن أن يكون الاستبدال الذي أشار إليه سلامة موسى استبدالا تامّا؟ ألا يترك الماوردي، في صميم الذات بعضا من آثاره فيما هو يوهم بالانسحاب التامّ؟

لن تكون قراءة روسو، في مثل هذه الحال، خالية من تأثيرات الماوردي الذي أرغم على الانسحاب. ولن يكون إعلاء روسو وتمجيده وإدراجه في الذات سوى مظهر من مظاهر ثارات الماوردي ومكائده. بل إن عمليّة المقابلة الضدّية بين الماوردي وروسو، في حدّ ذاتها، لن تكون دون عواقب. ثمّة نوع من التّنادي حصل بينهما في صميم الذات لحظة اطّلاعها على ما تيسّر الاطّلاع عليه من متون الثقافة الفرنسيّة. وهو تناد بين زمنين سيجتذب كلّ منهما الذات التي حرصت على استبدال أحدهما بالآخر. ومعا يعمّقان تمزّقاتها ويحولان دون ابتداعها لزمنها الخاصّ وأسئلتها الخاصّة.

لم يكن الاستبدال على النحو الذي لهج به سلامة موسى إلا مظهرا آخر من ثارات القديم العربي الذي تمّ إرغامه على الانسحاب من دائرة الوعي إلى منطقة اللاوعي. لذلك لن يكون الانسحاب سوى مكيدة من مكائد هذا القديم المطلوب حتفه ومحوه وإلقاؤه في العتمة. ذلك أنه سيلوذ بمدائن الأعماق ويتخفّى في أصقاع الذّات ويصبح جزءا من مكبوتاتها. وللمكبوتات ثاراتها. ولها أيضا طرائقها في التسلّل من مخابئها وتلوين رؤية من يعتقد أنها صارت نسيا منسيا. ولن يكون استسلام خطاب سلامة موسى، ومن ورائه أغلب الخطابات التحديثيّة العربيّة، للمطلقات سوى جزء من مكائد تلك المكبوتات وثاراتها. لا سيّما أن الاستبدال على هذا النحو الذي بموجبه يرغم القديم العربي على أن يختفي ليخلّي مكانه لغيره، ويستدرج التاريخ الثقافي الغربي مُكرَها لينوب عن التاريخ الثقافي العربي، لا يمكن إلا أن يتأتّى عن تصوّر إطلاقي ينشد تبرئة الذات، ويحمّل القديم العربي مسؤوليّة ما تعيشه الثقافة العربيّة المعاصرة من وهن فيرفضه بالكلّ.

وهو لا يمكن أن يصدر إلا عن تصوّر مماثل ينشد إعفاء الذّات من نكد البحث عن سبل الخروج من المأزق. لذلك يُستدرج هذا الآخر وتُستدرج منجزاته لينوبا عنها في النهوض

---

[200] سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص56-57.

للصراع، وفي صياغة الأسئلة والأجوبة في آن معا. ولذلك أيضا يحاط هذا الآخر «البديل» بهالة نورانيّة تدرجه في دائرة المتعاليات فيعامل معاملة المنقذ المخلّص. وهذا أيضا ملمح آخر من ملامح ثارات الماوردي (القديم العربي الذي تمّ طرده وإقصاؤه). فالطريقة التي يعامل بها الآخر وتعامل بها ثقافته ليست حوارا وليست مثاقفة، بل هي نوع من السّلوك منابته قادمة من بعيد. حتى لكأننا في حضرة نوع من الاستبدال المتستّر غاية التستّر. وهو استبدال بموجبه تلتحف صورة الغرب وثقافته ببعض من ملامح فكرة عودة الإمام المنتظر الذي سيملأ الدنيا عدلا وأمنا بعد أن أتلفها الجور أو كاد.

إن الخلاص المرتقب قادم من الغرب ومن إدارج ثقافة الغرب وتعاليمه في صميم الذات. ذلك أن ثقافة الغرب ليست مجرّد إبداعات تتقاطع إن كلاّ أو جزءا، مع إبداعات بقيّة الشعوب والثقافات، بل هي- في هذا المنظور الذي يؤمّل أو يؤمن بأن الخلاص يمكن أن يأتي من الخارج- التجسيد الفعلي للطريق المؤدّية إلى الخلاص. وهي كتاب مفتوح يرسم الدروب المؤدّية إلى الحرّية والعدل والتخلّص من الاستبداد وطبائع الاستبداد. يحدّث سلامة موسى عن الزلزلة التي أحدثها في كيانه اطّلاعه على ما تيسّر من الثقافة الفرنسيّة. فيكتب مبشّرا بمقدم الصبح المرتقب، وبمجيء المنقذ:[201]

> رأيت دنيا جديدة من الأدب الأروبي لم نكن نعرف عنها شيئا من قبل، وقد مسّ هذا الأدب أوتارا في جميع نفوس قارئيه في الشرق العربيّ لأن هذه الدنيا الجديدة من الأدب الأروبي كانت تختلف، لا بل تناقض، ما تعلّمنا من أدب عربيّ. ذلك لأن الأدب العربيّ، كما كنا نعرفه في ذلك الوقت، كان أدب السلطة والتقاليد والعقائد. ولكن الأدب الأروبي أو بالأصحّ الفرنسي الذي نقله إلينا فرح أنطون كان أدب الثورة والتمرّد أدب العقل الذي يحسّ والقلب الذي يعقل، أدب فولتير وروسو وديدرو وبرناران دي سان بيار، وكان جميع هؤلاء مجاهدين يكافحون استبداد الملوك والأمراء واستبداد العقيدة وسلطان التاريخ.

---

[201] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص53-54.**

هذا البعد الرسوليّ المنقذ الذي تشحن به صورة الغرب لا يجسّد ملمحا من ملامح كيفيّة ابتكار الشرق لصورة الغرب فحسب، ولن يحول دون معرفته فقط، بل إنه سيؤدّي أيضا إلى تحوّل الاستكشاف إلى تعرّف، وتحوّل المثاقفة الممكنة أو المحتملة إلى إصرار مأسوي على تبديل الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بالصّورة الحاصلة لها عن آخرها ومنقذها المرتقب.

لقد كان سلامة موسى من أبرز المثقّفين الذين رفعوا لواء العلمانيّة عاليا. كان على يقين من أن تبديل النظرة الدينيّة للكون بالنظرة العلميّة سيقود إلى الخلاص. وهو إنما يسير، في ذلك، على خطى معلّمه فرح أنطون القائل: «ومن ذا الذي يعتقد اليوم أن الأحوال التي كانت في زمن نشأة الأديان تنطبق على أحوال هذا العصر ومقتضياته التي تتغيّر من قرن إلى قرن ليصحّ القول بأن الحاضر يمكن تدبيره بالماضي.»[202] إن منطق الحياة يؤكّد، في نظر المعلّم، شرعيّة هذا التصوّر لأنه معروف ببدائه العقول أن «الحاضر يثبت أن قرن الدين بالدنيا في زمن كهذا محال.»[203] وههنا بالضبط يكمن، في تصوّره، «الانفصال العظيم بين أنصار العلم والعقل وأنصار الدين. هنا مفترق الطريق أمامهم... فجميع الأديان إذن هي أديان عجائب وغرائب وليس فيها دين عقلي.»[204] لا يمكن للدّين، في تصوّر فرح أنطون، أن يضطلع بأيّ دور في العثور على الطريق المؤدّية إلى الخلاص المنشود. ذلك أن «التمدّن الإسلامي بدأ وانتهى قبل أن يكشف الغطاء عن أصول العلوم.»[205]

إن الاحتفاء بالعلم بديلا عن الدّين، وما نتج عنه من تسليم بأن «التمدن الإسلامي» مرحلة قد ولّى زمانها إلى الأبد، إنما يمثّل مظهرا آخر من مظاهر الرغبة الجارفة في تبديل الداخل بالخارج. وهو يمثّل أيضا ملمحا من ملامح تحوّل الاستكشاف إلى تعرّف، بموجبه، تخترع الذات لآخرها صورة تلبّي أفق انتظارها وتمكّنها من إيجاد السبيل المؤدّية إلى

---

[202] **فرح أنطون، *ابن رشد وفلسفته*، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981. ص145.**

[203] **نفسه، ص178.**

[204] **نفسه، ص169.**

[205] **نفسه، ص187.**

الخلاص. لذلك تعاود المطلقات الظهور وتتلقّف الخطاب المحتفي بالعلم وبالعلمانيّة. ويصبح العلم بلسما سحريّا شافيا.

بل إن الدعوة إلى تبديل الدين بالعلم تحمل في تلاوينها دعوة ثانية ملتحفة بالأولى مستترة بها وهي تبديل الشرق بالغرب، أو محو تاريخ الشرق وتبديله بتاريخ الغرب. ذلك أن الشرق، في هذا التصوّر، هو منتج الدين المتشبّث به الواقع في شراكه. أما الغرب فإنه مبتدع العلوم المُنَعّم بخيراتها. غير أن هذا التصوّر وما ينبني عليه من إطلاقيّة هو الذي جعل فرح أنطون يرفض أن يرى الوجه الآخر للغرب المتمدّن، أعني الوجه الاستعماري العدواني على العالم وشعوبه وثقافاته.

لذلك أرجَع ما تنضوي عليه مقولة التقدّم الغربي من أبعاد توسّعيّة وعدوانيّة إلى قصور في العلم. حتى لكأنه يعتبر العلم مفهوما مجرّدا متعاليا على التاريخ مثل الدين الذي يَنزِل من الأعالي، وليس للإنسان أي دور في صياغته أو تغيير وجهته وتحديد كيفيات إجرائه في الواقع. يكتب فرح أنطون بكل براءة:[206]

> هل قام العلم بكلّ الوظيفة التي انتدبه العقل البشريّ لها؟ هل قدر إلى اليوم على استئصال كلّ الشقاء والرذيلة من الأرض وإصلاح شأن البشر فيها إصلاحا تامّا؟ هل استطاع إرواء ظمأ الإنسان إلى ما وراء هذه الطبيعة التي هي عظيمة ولكنها وأسفاه مادّية جامدة؟ وبعبارة واحدة نقول هل حلّ العلم محلّ الدين حلولا نهائيّا بعد تلك الحرب العقليّة الكبرى التي دارت رحاها في أروبا بين أمم مختلفة وفلسفات مختلفة؟ كلاّ لم يصنع العلم ذلك صنعا تامّا بعد وإن كان قد صنع شيئا كثيرا منه. ولسنا نعلم السبب الحقيقيّ في هذا العجز. هل هو ضعف العلم نفسه عن إرضاء الإنسانيّة وتسكين ثائرها أم هو ضعف الإنسانيّة عن احتمال قوّة العلم الهائلة.

هكذا يصبح العلم، في حدّ ذاته، متصوّرا ذهنيا متعاليا مفارقا. فله أسراره المحفوظة التي لا يقدر البشر الفانون على إجلائها وتبيّن كنهها. إن فرح أنطون على يقين من أن العلم سيقيم

---

(206) **فرح أنطون، *ابن رشد وفلسفته*، ص96.**

فردوس البداية المفقود على الأرض. وهو يعتبره الوسيلة التي ستستبدل بطريق الآلام طريقا تؤدّي إلى الفردوس مقاما على الأرض. لكنّ إحاطة العلم بهذا الطابع السّري لا تأتي من قبيل الاتفاق، ولا تأتي البراءة التي قادت فرح أنطون إلى طرح هذا السؤال من قبيل الصدفة. إن إعلاء العلم على هذا النحو هو النتاج المباشر للصورة الحاصلة للـ«أنا» عن آخرها. وهي صورة نورانيّة بهيّة لا تسمح بقراءة الكيفيّة التي تمّ بها توظيف المعارف العلميّة في إخضاع الغير وإبادته.

إن هذه الصورة المخترعة هي التي ستظلّ تحول دون التفطّن إلى أن العلم المبشّر به منقذا ومخلّصا سيؤدّي إلى ميلاد إنسان غربيّ جديد، إنسان يعرف ما يريد ويخطّط لما يريد. وهو ابن النهضة الأروبيّة، وسليل عصر الأنوار الذي سينهض جامعا إلى هوس الملك ميداس بالذهب روح فاوست ولعنته الكبرى. ولن تكون إبادة الهنود الحمر سوى فاتحة وبشارة.

هذا التصوّر التبسيطي للعلم باعتباره صنو الغرب ونتاجه، وضرورة إقامته محلّ الدين من جهة كونه صنو الشرق وفضاءه، سيتلقّف الفكر في أشدّ لحظاته اندفاعا وحرصا على ابتناء المغايرة مع القديم العربي. فلا يقع التفطّن إلى أن ذلك القديم، مجسّدا في الدين هذه المرّة، سيتسلّل إلى الرؤى والمواقف والسلوكات ويلوّنها. ولن تقف ثاراته وآثاره عند تحديد كيفيّة تمثّل فرح أنطون للعلم وتبشيره به على أنه سيقيم الفردوس المفقود على الأرض ويمدّ البشريّة جمعاء بالأمن والرضوان والراحة، بل إنه سيلوّن العلاقة التي ربطت بين التلميذ ومعلّمه.

وهي علاقة حرص سلامة موسى على نقلها إلى قرّائه في معرض اعترافاته بفضل فرح أنطون عليه وعلى أبناء جيله. فكتب:[207]

> كنت سنة 1903 تلميذا في السنة الأولى الثانويّة... وكان سنّي إذّاك نحو خمس عشرة أو ستّ عشرة سنة فشرعت أقرأ الجرائد اليوميّة وأشتري مجلّة المقتطف والجامعة... كانت رؤيا جديدة بل إلهاما جديدا أن أعرف مجلّة «الجامعة» لفرح

---

[207] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص51 وما بعدها.**

أنطون.

يمكن أن يعتبر هذا الاعتراف شهادة تلميذ على أمجاد معلّمه ودوره في إطلاعه على «دنيا جديدة.» لكن طريقة صياغة هذا الاعتراف تحمل في تلاوينها أثرا قادما من المتخيّل الديني الذي حرص المعلّم والتلميذ على نفيه وطرده كي لا يتسلّل من «الدنيا القديمة» إلى «الدنيا الجديدة»، أي من الحال التي كانت عليها الذات المكتفية بشرقها ومعارفه وآدابه، إلى الحال التي ستنعم بها عندما تنفتح قدّامها كنوز الغرب باعتباره «الدنيا الجديدة.»

ثمّة في كلام سلامة موسى نوع من التّنادي الخفي بين علاقته بمعلّمه وبالعالم الذي سيخرجه إليه. الخروج إلى الدنيا الجديدة حدث ولادة وتجدّد. وهو خروج من الظلمة إلى النور. بل إنه خروج من عالم ميّت خلاء إلى الحياة. لذلك حالما تنفتح «الدنيا الجديدة» قدّام التلميذ تهتزّ «أوتار القلب» بعد أن كانت في «الدنيا القديمة» ساكنة لا حراك ولا وجيب. ولن يكون دور المعلّم وكتاباته مجرّد درس بل سيكون «رؤية جديدة.» سيكون «إلهاما.»

هكذا ينفتح الكلام على أبعاده الإشاريّة ويصبح مجسّدا لسطوة المتخيّل الديني وتلوينه لسلوك أشدّ الناس إيمانا بأن الخلاص مشروط بتبديل الدين بالعلم. إن فكرة الخروج من الظلمات إلى النور، وفكرة مغادرة دار الباطل إلى دار الحق، وفكرة المعلّم الهادي الذي ينقذ مريديه أو تلامذته وأصحابه وبني قومه، وفكرة المريد أو التلميذ أو الصحابي الذي يكرز لمعلّمه وهاديه، كلّها ذات منبت دينيّ واضح. بل إن التشخيصات والرموز التي توثّث المتخيّل الديني كثيرا ما تلقّفت كيفيّات تمثّل سلامة موسى للمكان آن إقامته في فرنسا.

فهو يحدّث مثلا عن الرّيف الفرنسي ويجري مقارنة بينه وبين الرّيف المصري. فترتسم صورة الرّيف المصري مروّعة جحيمية مجسّدة لعالم لا يهلك الجسد فحسب، بل يبيد الروح أيضا. فهو «الغبار على السكك والإهمال الصحّي في المساكن.» وهو «فضلا عن هذا صحراء الروح لما يخيّم عليه من جهل وفاقة وقذر للجسم كأنه الدّنس للنفس.»[208] وترتسم صورة الرّيف الفرنسي فردوسيّة خالصة. يكتب سلامة موسى جازما: «ريف فرنسا جنّة

---

[208] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص80.**

العين وكنت أجد السعادة العظمى في فسحة أقضيها ماشيا على الطرق الزراعيّة.»[209]

إن اللّهج بعبارات «صحراء الروح» و«دنس النفس» و«جنّة العين» و«السعادة العظمى» هو الذي يجعل الكلام مرتعا للتشخيصات والرموز التي تؤثّث المتخيّل الديني. والراجح أن سطوة ذلك المتخيّل ذاته هي التي لوّنت سلوك سلامة موسى وحدّدت المدركات التي التقطها ووقف قدّامها مفتونا في هذا الريف-الفردوس. يكتب مواصلا إخبار المتلقّي ببهاء الريف الفرنسي: «وما زلت أذكر ذات مرّة أني رأيت على مسافة في جولتي هرما صغيرا أحمر أثار استطلاعي فقصدت إليه. فلمّا بلغته وجدته شجرة قد كساها التفّاح الأحمر حتى كاد يخفي أوراقها.»[210]

إن اعتبار هذا المشهد مجرّد استيهامات متولّدة عن الافتتان بالريف الفرنسي من شأنه أن يدفع بالقراءة على درب التشكيك المجّاني في سيرة سلامة موسى. لا سيّما أن وجود شجرة تفّاح تتّصف بالصفات التي ذكرها أمر محتمل. والفتنة لا تتأتّى من منظر هذه الشجرة-الهرم المثقلة بالتفّاح أحمر، بل من البواعث الدفينة التي جعلت عين سلامة موسى تلتقط الشجرة الخلّب، وجعلته ينقاد إليها. إن العلاقة بين شجرة التفّاح وفردوس البداية المفقود لا تحتاج إلى إيضاح. ومثلها علاقة التفّاح بالجنس وبالخطيئة الأولى لا تتطلّب إبانة. التفّاح أحمر كلون نار الشهوة. وعلى مرأى من التفّاح ذاق آدم وحوّاء «شهد الشهوة الأولى». لا يعني هذا طبعا أن سلامة موسى كان يستحضر ما حفل به المتخيّل الديني من تشخيصات ورموز حين كان يتجوّل في الريف الفرنسي ويقارنه بالريف المصري.

لكن هذا لا يعني أيضا أن المتخيّل الديني لا يمتلك مقدرة فائقة على تلوين إدراك الإنسان للعالم والتقاطه للمدركات التي تتماشى إن كلاّ أو جزءا مع التشخيصات والرموز التي تؤثثّ ذلك المتخيّل. فلتلك التشخيصات والرموز سطوتها. ولها حيلها وألاعيبها لحظة تسلّلها من اللاوعي إلى الوعي. ولحظة اقتيادها الوعي إلى التقاط ما من المدركات المتاحة يحيل إليها أو يذكّر بها آن تعرّف الذات المُدرِكة على عالمها المحيط.

---

[209] **نفسه.**

[210] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص80.**

لم يقع التفطّن، في رحلة التعرّف هذه، إلى أن الداخل قد أصبح إطارا مرجعيّا للخارج. لا سيّما أن سيرة سلامة موسى تخبر بالعكس، وتلحّ على أن العكس هو الذي حصل. فهو يجزم قائلا: «عرفت نفسي من نيتشه.»[211] أو يكتب مثلا محدّثا عن الكيفيّة التي بها ردّه الآخر إلى ذاته وأرجعته باريس إلى مصر:[212]

> وعدت إلى مصر بعد قضاء سنة في فرنسا في 1909، وأذكر أني حين نزلت في الإسكندريّة سارعت إلى قطع التذاكر عند شركة كوك لرؤية مدن الصعيد إلى الأقصر. وقضيت شهرين أتنقّل من بلدة إلى أخرى أدرس الآثار المصريّة. وكان الباعث المؤلم، بل المخزي، على هذه الرحلة أني لم أكن ألقى أحدا في أروبا إلا وكان يفاجئني بالسؤال عن تاريخ الفراعنة الذين كنّا نجهلهم تمام الجهل.

لكن كلامه يظلّ يرشح بما امتلكه الداخل من سطوة على الخارج في رحلة التعرّف على الذات وعلى الآخر. فهو يحدّث مثلا عن كيفيّة تقبّله لنتاج نيتشه فيرصّع الخطاب بكلمات تدلّ على أن الداخل سرعان ما اضطلع بدور الإطار الذي لوّن كيفيّات التعرّف على ذلك النتاج. يكتب: «وكان من مصادفات حياتي أني عرفت نيتشه في 1909 فاكتسح ذهني اكتساحا... فآمنت بكثير من أقواله وعبدت الكثير من عقائده.» [213] واستخدام عبارات من نوع «الإيمان» و«العقائد» و«العبادة» في خطاب آلى على نفسه أن يمجّد العلم ويبشّر بالعلمانيّة إنما يشير صراحة إلى أن تبديل الدين بالعلم لم يؤدّ إلى تبديل في التعامل مع كليهما لأن العلم في هذه الحال إنما يعامل معاملة الدين.

بل إن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن العلاقة التي ربطتها بالثقافة الأروبيّة ترد هي الأخرى طافحة بالدلالة على أن الداخل هو الذي يضطلع بدور الإطار المرجعيّ الذي يمدّ الخارج بكنهه وماهيته المتصوّرة على سبيل التمثّل والتوهّم. يكتب سلامة موسى: «كنت في

---

(211) **نفسه، ص317.**

(212) **نفسه، ص69.**

(213) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص317.**

مصر أعيش في عزوبة ثقافيّة... وكان تعلّمي للفرنسيّة بمثابة التزوّج من الثقافة الأروبيّة.»[214]

«العزوبة» فقْدٌ ويتم، تغرّب وغياب وأرض خلاء. جاء في *لسان العرب* مادّة عزب: «الرجل العزب لا أهل له... وعزب الرجل أبعد وغاب... وعَزَبت الأرض إذا لم يكن بها أحد.» بهذه المعاني يطفح الجذر اللغوي. غير أن المتخيّل الديني يحيط الكلمة بدلالات أخرى تجعل من العزوبة حالا مفتوحة على الضلال والنقص. لذلك تبرّأ النبيّ ممّن لا يتزوّج ويختار العزوبة.[215] فمن تزوّج ملك نصف دينه. ومعنى ذلك أنه كان ناقصا دينا. ولما كان العقل إنما يكمل ويتمّ وينضج بكمال الدين، فمعنى ذلك أن النقص يطال العقل أيضا. إن العزوبة عقم، أرض خلاء ليس فيها من يفلحها ويخصبها. من هنا يصبح الزواج باعتباره نقيض العزوبة حالا بها يجمل المرء ويكمل. فهو لا يستكمل بالزواج دينه وعقله فحسب، بل يوقّي نفسه من الضلال الممكن أو المحتمل ويجد له تحت الشمس أهلا وأنيسا.

هكذا تعامل الثقافة الأروبّية معاملة المنقذ الهادي المخلّص. إنها هي التي بدّلت من حال الأعزب المكتفي بعزوبته، الأعزب الذي لا أنيس له، إذ وهبته بدل اليتم أهلا، وبدل العقم خصبا ودينا وعقلا. لكنّ هذا التمثّل الجنسيّ للعلاقة بين الذات وآخرها يظلّ مع ذلك قابلا للتأويل. من هو الطرف الذي يضطلع بدور الأنثى ومن الذي ينهض بدور الذكر الفحل.

إن النبرة السائدة في كلام سلامة موسى نبرة ذكوريّة مزدهيّة بذكوريّتها وتأنيث الثقافة الأروبية واللغة الفرنسيّة التي اضطلعت بدور العرّاب أو الوسيط في هذا الزواج يضع الذات موضع الذكر الفاعل المقتحم. لكنّ الصفات التي تسند إلى العزوبة بما هي حال من عدم تمام الدين وعدم كمال الرشد والنضج تقلب المعادلة قلبا كلّيا. فإذا انضافت إلى هذه العلامات فكرة استدخال ثقافة الآخر في الذات وإدراج منجزاته في صميم الثقافة العربيّة تتبدّى صورة الشرق

---

[214] **نفسه، ص86.**

[215] **جاء في *سنن* ابن ماجة، باب النكاح، الحديث رقم 1836: « حدّثنَا أحمدُ بنُ الأزهرِ حدّثنَا آدمُ حدّثنا عيسَى بن مَيمونٍ عن القاسمِ عن عائشةَ قالتْ: قال رسُولُ الله ﷺ: النّكَاحُ مِن سُنّتِي فَمَنْ لمْ يعْملْ بِسُنّتِي فليسَ مِنّي وتَزَوّجُوا فإني مُكَاثِرٌ بكمْ الأُمَمَ ومَنْ كان ذَا طَوْلٍ فلْينكحْ ومَنْ لمْ يجدْ فعليْهِ بالصّيامِ فإن الصّومَ لَهُ وِجَاءٌ.» CD-ROM *موسوعة الحديث النبوي والكتب التسعة*.**

أنثى مكتسحة. وهي صورة كرّسها الخطاب الاستشراقي لحظة تمثّله للعلاقة بين الشرق والغرب كما سأبين.

لقد كان فرح أنطون وسلامة موسى من الرواد الذين نذروا حياتهم لتحديث الفكر العربي وغذّوا الحلم بإمكانيّة الخلاص من طبائع الاستبداد التي ما فتئت تعصف بالإنسان العربي وتحوّل مقامه تحت الشمس جحيما. ولن تكون كتابات ذلك الجيل، على ما فيها من مفارقات، دون فاعليّة بل ستسهم في تشكيل وجدان الأجيال اللاحقة المتعطّشة إلى قيم الحرّية والعدالة الاجتماعيّة. لذلك ستظلّ تلك المفارقات تستعاد وتظلّ صورة الغرب باعتباره مأوى تلك القيم تستعاد جيلا بعد جيل في الثقافة العربيّة.

سيكتب عبد القادر الجنابي مثلا في أواخر القرن العشرين 1995 كتابه *تربيّة عبد القادر الجنابي* ويستعير من سلامة موسى العنوان الذي اختاره لسيرته. لكنّه لن لا يكتفي باستعارة العنوان ليعبّر عن احتفائه بسلامة موسى، بل يحرص على إعلائه وتمجيده. ويعدّه المعلّم العظيم الذي فتح عينيه على دنيا جديدة. ومثلما كان اطّلاع سلامة موسى على نصوص فرح أنطون ومجلّته اكتشافا سعيدا قلب حياته وفتّح عينيه على دنيا جديدة، سيضطلع سلامة موسى وكتاباته بالدور نفسه لدى الأجيال اللاحقة. يكتب الجنابي:[216]

> بدأت العمل، أوائل 1962، في «معمل بغداد لخياطة القمصان»... وفي هذا المعمل الذي لم يضمّ إلاّ عمّالا شيوعيين، تعرّفت إلى عامل إسمه جميل، كان أوّل من هداني إلى عالم القراءة والثقافة. أوّل كتاب اقترحه عليّ كان يحمل العنوان التالي: مختارات سلامة موسى؛ ما إن فتحته حتى اخترقت ذهني الجملة الأولى منه: «ليست تقتصر مهمّة الأدب على نقد الحياة فقط، وإنما أكبر مهامّه والمحور الذي يدور عليه هو نقد الحياة»، إذًا هذا هو مشروع أن تكون أديبا، واحدا من المثقّفين، ذا شأن اجتماعيّ كبير! شعرت بتصبّب العرق.. من هو سلامة موسى هذا؟ عليّ أن أعرف بنفسي.

ومثلما ارتسمت في ذهن سلامة موسى صورة للغرب نورانيّة من خلال الدنيا الجديدة التي

---

[216] **عبد القادر الجنابي، *تربيّة عبد القادر الجنابي*، بيروت: دار الجديد، 1995، ص29.**

فتحتها قدّامه كتابات فرح أنطون، سترتسم الصورة نفسها في ذهن الجنابي بعد أكثر من نصف قرن. يكتب الجنّابي في نبرة محتفية بالوصول إلى غرب الأنوار حتى لكأنه يسير على خطى معلّمه ويعيش تجربته بعد رحيله: «وأنا أنزل من طائرة الخطوط الجويّة العراقيّة الممتلئة بهنود وباكستانيين في مطار لندن (1970/1/28) شعرت بأنّي على تماسٍّ مع نور الغرب ومع شميم رائحة الثقافة الحقيقيّة.»[217]

لم يقع التفطّن إذن إلى أن سلسلة المقابلات التي ستكرّسها الذات في ما تظنّ أنه فعل استكشاف للآخر واستكشاف للذات من المحتمل أن تحول دون تمثّل خصوصيّات كلّ طرف من أطراف المقابلة وتفتح الباب واسعا قدّام الإسقاطات والاستيهامات. لذلك ستظلّ الإشكالات نفسها تعاود الظهور مغيّرة من أقنعتها وطرائق إعلانها عن نفسها جيلا بعد جيل.

سيجزم طه حسين مثلا في *مستقبل الثقافة في مصر* بأن الخلاص مشروط بالتماهي مع الخطاب الغربي «حتى نصبح جزءا منه لفظا ومعنى وحقيقة وشكلا في كلّ ما يتّصل بالحياة العقليّة والثقافيّة.»[218] ووقتها فقط، سنتمكّن، في نظره، من محو الهوّة الفاصلة بين الداخل والخارج ونُشعر الغربي بأننا لا نختلف عنه في شيء، بل إننا «نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها.»[219]

يحاول طه حسين أن يخفي إحساسه العاتي باليتم والفقد. غير أنه يعتبر مقولة كونيّة التماثل التي ينشدها ويدعو إليها قدرا لم تختره الذات بل أكرهت عليه إكراها وإرغاما. «نحن إذن مدفوعون إلى الحياة الحديثة دفعا عنيفا، تدفعنا إليها عقولنا وطبائعنا التي لا تختلف في جوهرها قليلا أو كثيرا منذ العهود القديمة جدّا عن عقول الأروبيين وطبائعهم وأمزجتهم.» لذلك ستتشكّل كتابات طه حسين في شكل مشروع متكامل ينشد إعادة قراءة القديم العربي في ضوء ما ظنّ أنه سرّ تفوّق الآخر. سيعتمد العقلانيّة الديكارتيّة منهجا في ضوئه يقارب القديم العربي كي يطرد منه ما يعتبره عامل تغريب واغتراب يحول دون ابتناء التماثل المنشود.

---

[217] نفسه، ص55.

[218] طه حسين، *مستقبل الثقافة في مصر*، القاهرة: مطبعة المعارف، 1944، ص43-44.

[219] نفسه.

غير أن القراءة العقليّة المزدهية بمقدّماتها ستجعله يمارس على التاريخ الثقافي وعلى الأجناس الأدبيّة نوعا من السطوة تحول دون تمثّل خباياها فتحجب منها أكثر ممّا تكشف كما سأبيّن لاحقا.

إن دعوة طه حسين إلى النظر في القديم العربي وفق نسق يمكّن من إلغاء التّغاير وابتناء التماثل، إنما تخفي في تلاوينها نوعا من المداورة تضعنا في حضرة الذات وهي تمارس نوعا من التحايل على الداخل والخارج في آن معا. فهي إنما تدعو إلى ابتناء التماثل كي يتسنّى لها اعتصار المسافة الفاصلة بين «الأنا» و«آخرها» لتشرع، فيما بعد، في إيهام الذات بأنها تشاركه منجزاته. إنها، بمعنى آخر، تتستّر على إحساسها الفاجع باليتم. لكن اليتم يظلّ يتراءى من خلال الخيارات المقترحة. وما التسليم بمقولة كونيّة التماثل والحرص على إيهام الذات بأنها لا تختلف عن آخرها في شيء إلا الصدى المباشر للإحساس المأسوي بأن الحلول كلّها لن تأتي من الداخل بل من الخارج.

هكذا يتحوّل «الآخر» إلى مرآة عاكسة لا ترى الذات فيها واقعها المشين فحسب، بل ترى صورتها مطهّرة ممّا يحول دون خلاصها. ترى ما يجب أن يستمرّ من قديمها وماضيها وأسلافها. وترى ما يجب أن تتخطّاه وتطرده وترميه في غياهب النسيان. بهذا يحدّثنا أدونيس في معرض اعترافاته بفضل الثقافة الفرنسيّة. فيكتب في *الشعريّة العربيّة*:[220]

> أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك وتسلّحوا بوعي ومفهومات تمكّنهم أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة... فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي شعريّته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعريّة وأبعادها عند أبي تمام. وقراءة رامبوا ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفيّة بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كلّ ما يتعلّق بالشعريّة وخاصّيتها

---

[220] **أدونيس، *الشعريّة العربيّة*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية، 1989، ص86-87.**

اللغوية-التعبيرية.

إن الاعتراف موقف تسبقه حال من الندم وإقرار العزم على التّوبة. والتّوبة، في حدّ ذاتها، استنكار للخطيئة التي اقترفت عن قصد أو دون دراية. لكنّ أدونيس يلتمس «لخطيئته» التي يريد أن يتطهّر منها بالاعتراف أكثر من عذر. فهو يعلن أنه لم يمكث في المنطقة «الحرام» طويلا. إذ سرعان ما تخّطى ما يعتبره، وإن بطريقة لاواعية، «خطيئة». وسرعان ما «تسلّح بوعي ومفهومات» مكنته من العودة إلى «موروثه» ليعيد قراءته. إن التسلّح، في حدّ ذاته، إضمار لحدث جلل. وهو يعني أيضا أن «المتسلّح» إنما يستعدّ لمواجهة سيكون الطرف الثاني فيها مبعث تهديد للذات وخطرا على حياتها. القديم العربي هو الطرف الثاني في هذه المواجهة. لا يتفطّن أدونيس إلى أنه حين يطلق عليه إسم «الموروث» لا يسمّيه بقدر ما يمنحه هويّة من صنعه ويدينه. فالتسمية تعامل القديم العربي على أنه تركة مشيّأة بإمكان الوارث أن يقبل بها وبإمكانه أن يتخلّى عنها إذا عافتها نفسه أو إذا لم يجد إليها حاجة.

هذا «الموروث» هو الذي دفع بالابن الوارث إلى الضّلال فضلّ الطريق إلى أمجاد أسلافه ووقع في المحظور. وهذا يعني أن الابن الضالّ قد أعجب بالثقافة الغربيّة لأنّه وجد فيها ما لم يجده في «موروثه» من غذاء يقيه غوائل الأيّام. إننا في حضرة نوع من الحجّ العقلي باتّجاه منبع النور. أو لكأننا في حضرة نوع من السّياحة الصوفية باتّجاه الحقّ. وحالما تبلغ الذات تلك المنزلة العليّة تحقّق الغنم والنجاة فتطال «الوعي والمفهومات». وسيكون الوعي وتلك المفهومات بمثابة إشراقات هادية تنير طريق الابن الضالّ إلى بيت أبيه ووالده ليعيد اسكشاف ما يزخر به من كنوز.

ههنا بالضبط تستيقظ الذات على ما يزخر به واقعها «موروثها» ممّا رأته في عالم المثل «ثقافة الغرب». إن بودلير، في نظر أدونيس، هو الطريق المؤدّية إلى أبي نواس، ومالارميه هو الدرب السّالكة إلى أبي تمّام. أما رامبو ونرفال وبريتون فهم الهداة إلى ما أنجزه متصوّفة الإسلام من نصوص تنعت بكونها فريدة بهيّة. وسيأتي النقد الفرنسي الحديث ليضطلع، هو الآخر، بدور الدليل الهادي إلى ما تزخر به كتابات عبد القاهر الجرجاني «من حداثة نظر.»

هكذا تعاود دعوة طه حسين الظهور بشكل أكثر تستّرا. بل إن دعوة طه حسين، أعني إقناع

الغربي بأننا «نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها» هي النتيجة التي انتهى إليها أدونيس بعد أن توغّل على درب «الخطيئة.» لذلك سيحاول أدونيس أن يكرّس تمثّلاته لما بين «موروثه» والثقافة الغربيّة من تماثل فيؤلّف كتاب «السريالية والصوفيّة» مواصلا محو المسافة الفاصلة بين الزّمنين والرّؤيتين، مكرّسا في الآن نفسه التمثّلات والنتائج التي توصّل إليها من تجربته مع الثقافة الفرنسيّة. وهي نتائج يمكن أن تدخل على صاحبها بعضا من أمن، ويمكنها أيضا أن تصالحه مع بعض الشعراء الأسلاف الذين انتقاهم في ضوء مدى تماثلهم، في اعتقاده، مع غيرهم في الثقافة الفرنسيّة. لكنّها تظلّ تكشف الطريقة التي يرغم بها الواقع والنص والتاريخ على الامتثال لرغبات الذات وأهوائها وتوهّماتها. ولذلك يكفي أن نقرأ الكيفيّة التي أرغمت بها نصوص الصوفيّة ونصوص السرياليين الغربيين على أن تتماثل وتتشابه وسندرك أنها تحيا، في كتاب أدونيس، نوعا من الفقد وكثيرا من الحرقة وكثيرا ما تتلفّت في السرّ مشرئبّة بأعناقها إلى مواطنها.

من هنا يتبيّن أن الاعتراف بـ«الخطيئة» والتطهّر منها على هذا النحو المداور سيظلّ يدفع بالكتابة لدى أدونيس داخل مضايق حالما ترتادها تشرع من جديد في ابتناء صورة للذّات دونيّة منفّرة محاطة بالسّواد. فلقد نشر أدونيس كتاب *الشعريّة العربيّة* الذي تمّ فيه الاعتراف سنة 1984. وجاء في صفحته الأولى أنه «محاضرات ألقيت بالكوليج دو فرانس، باريس، أيّار 1984.» لكن نصّ *بيان الحداثة* سيفتتح مجراه في دائرة المطلقات التي تعتبر الذات صنوا للقصور والعجز والتخلّف.

يجري أدونيس في بيان الحداثة المؤرّخ بسنة 1992 مقارنة بين ما يسمّيه «الحداثة في الغرب والحداثة في المجتمع العربي.» ويلحّ على أن الأولى نشأت «في تاريخ من التغيّر عبر الفلسفة والعلم والتقنيّة.» أما الثانية فقد «نشأت في تاريخ من التأويل، تأويل الحياة والفكر بالوحي الديني وبالماضي إجمالا.»[221] ثم يخلص إلى حشد من الأحكام المطلقة. فيكتب:[222]

---

[221] **أدونيس، «بيان الحداثة»، ضمن *البيانات*، البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، 1993، ص54.**

[222] **نفسه، ص54-55.**

الأولى الغربيّة-مغامرة في المجهول، في ما لم يعرف والثانية، العربيّة-عودة إلى المعلوم. الأولى تؤكّد الأنا-الذات، والثانية تؤكّد على النحن-الأمّة. الأولى لا مرجعيّة لها إلا الإبداعيّة، والثانية قائمة على المرجعيّة من كلّ نوع. الأولى نوع من المناجاة، والثانية صلاة إلى القبيلة أو الحزب أو الايديولوجيا. الأولى تتحرّك في عالم لا سيطرة فيه للمقدّس، وللرموز الدّينيّة، عالم انتصر فيه الدنيوي، والثانية تعيش في عالم لا سيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينيّة. الأولى تساؤل وشكّ والثانية يقين وتسليم. الأولى انفتاح ولا نهاية، والثانية مذهبيّة وانغلاق (...) الأولى تتحرّك في عالم أماتَ مفهوم الله وأحيا مفهوم الإنسان، والثانية تتحرّك في عالم الإنسان فيه هو الميت والله هو وحده الحيّ (...) الأولى دَنْيَوَة، والثانية دَيْنَنَة.

لا يأتي توسّع أدونيس في رصف الصفات المترادفة على هذا النحو الذي يجعل الكلام ينثال انثيالا، خاليا من الدلالة. ولا ترد طريقته في جعل الكلام يدور على نفسه مستعيدا بعضا من دلالاته من قبيل الاتفاق والبخت. إن طرائق انتظام الكلام في حدّذاتها، إنما تضعنا في حضرة الذّات وهي تحيا في عمق المفارقات والتوهّمات. فتسند إلى آخرها من الصفات ما يلحقه بالمتعاليات والمقدّسات. فيما هي تحقّر نفسها وتخلع عليها من الصفات ما يجعلها تجسيدا للدونيّة والهوان والعجز. لكنّ احتفاء أدونيس بما يسمّيه «الدنيوة» التي يعتبرها سرّ تفوّق الغرب وتشهيره بما ينعته بـ«الدينة» من جهة كونها هوية الشرق وكنهه، ليست سوى مظهر يخفي وراءه ذهنيّة تتعامل مع ثنائيّة الذات (العرب) والآخر(الغرب) تعاملا ذا منبت دينيّ سكونيّ.

إن الطريقة التي يرسم بها الغرب هي التي تجعله صنوا للفردوس حيث لا قهر ولا وجع ولا سطوة، وإنما هو حياة محض. إنه عالم الإنسان فيه حيّ. أما صورة الذات فإنها تأتي مجسّدة لعالم جحيميّ إنسانه يحيا الويلات كلّها ولا يملك منها فكاكا. ولا وجود في هذين العالمين المتصوّرين لأيّ جدل أو لأي انتظارات أو مفاجآت. حتى لكأن الأمور تجري وفق مقادير مسطّرة. فما يزخر به الغرب من حركيّة إبداعيّة ومغامرة وانفتاح ولا نهائيّة، هو الذي سيظلّ يهب هذا العالم الفردوسيّ فردوسيّته. أما ما يعجّ به الشرق من تسليم واستسلام

ومذهبيّة وانغلاق فهو السموم التي ستظلّ تغرس ذاك الجحيم في جحيميّته.

هكذا ينشأ نوع من التّعارض الخطير بين ما يفصح عنه الخطاب وما لا يجاهر به. فإذا كان محتوى القول يرفض ما يسمّيه «الدينية» فإن طريقة إجراء القول تكرّسها. وفي حين جاء القول محتفيا بالغرب باعتباره رمزا لموت مفهوم المقدّس والآلهة رافضا للرؤية الدينيّة للكون، جاءت طريقته في ابتناء ثنائيّاته منحدرة رأسا من المتخيّل الديني. وإذا الرمزان الشخصيان اللذان ابتناهما الكلام أعني العرب والغرب ليسا سوى موضع منه تسلّلت الرموز النمطيّة وتلقّفت الخطاب وأشاعت فيه مسحة من المتخيّل الذي كرّسته الأديان ومن قبلها الأساطير. وسواء اعتبر هذا التعارض بين ما يجاهر به القول وما يتكتّم عليه جزءا من ثارات الدين وانتقامه من خطاب يهفو إلى دحره وإلقائه في العتمة، أو عدّ مظهرا من مظاهر ألاعيب المتخيّل الديني المتسلّل من مدائن الأعماق وطرائقه في تلوين الخطابات التي تتشكّل حريصة على درء الرؤية الدينيّة، فإن النتيجة تظلّ تشير، وإن إيماء، إلى أن للمطلقات مكائدها ومفاجآتها. وللتمثّلات المتخيّلة أحابيلها وشراكها.

إن صورة العرب (الشرق) التي يبرع أدونيس في تبيان دونيّتها وظلاميّتها هي التي تفتح خطابه من الداخل على خطابات أخرى تكرّس التصوّر نفسه. وفي حين لا يقترح أدونيس حلولا عمليّة ولا يشير إلى أدوية يمكن أن تشفي الشرق من علله المزمنة، تتمكّن هذه الخطابات من ضبط استراتيجيّة يمكن أن تحقّق تلك الحلول. فمنذ مطلع هذا القرن كتب روجير هنري ماسيز سنة 1925 مؤلّفه *دفاعا عن الغرب Défense de l'occident* وتساءل كيف تحمي أروبا نفسها من السمّ القادم من الشرق. وانطلق فليتشرFletcher من التصوّر ذاته فكتب جازما: «أن الحياة عند الغربيين نشاط حركيّ دؤوب، وهي قوّة حيويّة ونار هيراقليتيّة، وغزو لكلّ ما لا حراك فيه ولا شكل له.»[223] أما عن الشرق فقال جازما:[224]

إن حركة الإرادة بالنسبة إلى الشرقيين موجهة باتّجاه الخارج، أي باتجاه غزو

---

[223] **John Gould Fletcher, «East and West», *The Criterion*, London: June 1928, p313.**

[224] **نفسه، ص319.**

الحياة، وليس باتّجاه الداخل أي باتجاه غزو الذات وهي لهذا إنما تقوم على الانحراف والشر. إن التناغم الذي ينشده الشرقيّ هو تناغم سكونيّ خلو من كلّ حركيّة.

فالشرق نفسه هو الذي مافتئ يصنع خرابه بيمينه ويهب الغرب جميع فرص استباحته والسيطرة عليه. وهذا أمر مركوز في طبائع الشرقيين وفي وجدانهم الجماعيّ. وتعاليم أنبيائهم ومعلّميهم من أمثال كوفنشيوس وبوذا ومحمد تلحّ على «عدم مغالبة الطبيعة، وترك الأمور تسير على أعنّتها. هذه هي الوصيّة الأولى في التعاليم الأخلاقيّة الشرقيّة.»[225]

إن منطق الأشياء يقتضي، في مثل هذه الحال، أن يغزو الغرب شرقه ويحكم قبضته عليه. والسيطرة هنا متأتيّة عن طبيعة الهويات ونظام الأشياء. لا يعني هذا أن خطاب أدونيس مجرّد استنساخ لهذا الصنف من الخطابات الاستشراقيّة. ولا يعني أيضا أن ظاهرة التنادي بين خطابه وهذا الصنف من الخطابات أمارة على أن أدونيس يخفي مراجعه. ذلك أن كلّ هذا التماثل الصريح إنما يشير إلى ما تمتلكه التمثّلات والتوهّمات والمطلقات من سلطان في الخطاب الغربي والخطاب العربي. وهي تشير أيضا إلى الكيفيّة التي بموجبها تصبح تلك التمثّلات والتوهّمات بداهات ومسلمّات.

ولا يمكن أن يعتبر موقف أدونيس من الثقافة الغربيّة واعترافه بفضلها واعتباره أخذها «خطيئة» وتأكيده، في الآن نفسه، على أن الذات هي صنو القصور والعجز والغرب هو التجسيد الفعلي للمغامرة والإبداع، موقفا فرديّا يرجع إلى علاقته الإشكاليّة بالقديم العربي وبالوافد الغربي. فالمأزق ذاته كثيرا ما يعاود الظهور في الخطاب الإبداعي والخطاب الفلسفي ويعلن عن نفسه في شكل إحساس دفين بالذنب وبالخطيئة لحظة خوض تجربة اللقاء بالآخر والنهل من منجزاته.

يكفي هنا أن نعيد قراءة رواية يحي حقّي *قنديل أم هاشم* وسنجد الإحساس بالخطيئة لدى

---

[225] **نفسه، 319-311.**

إسماعيل يملأ حياته شقاء. فلقد «نشأ إسماعيل في حراسة الله ثمّ أمّ هاشم.»[226] ثم درس الطبّ في جامعات انجلترا. وكان أستاذه يمازحه قائلا: «إن بلادك في حاجة إليك، فهي بلد العميان.»[227] وعاد إلى القاهرة متخصّصا في طبّ العيون. وهو يشرع حال وصوله إلى مصر في النظر إلى واقعه بعيون آخره. فترتسم صورة الشرق دونيّة تجسّد الخرافة والاستسلام والتخلّف. يحدّث الراوي عن موقف إسماعيل من مصر وناسها بعد أن عاد إليها فيقول:[228]

> وكلّما قوى حبّه لمصر، زاد ضجره من المصريين. ولكنهم أهله وعشيرته، والذنب ليس ذنبهم. هم ضحيّة الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن... وهيهات لهم بعد ذلك أن يجرعوه خرافاتهم وأوهامهم وعاداتهم. ليس عبثا أن عاش في أروبا وصلّى معها للعلم ومنطقه.

لن يجد إسماعيل شفاء من عذابه وبلسما يعيد النور إلى عيني فاطمة إلا بالتطهّر من الخطيئة ومصالحة الشرق مجسّدا في زيت قنديل أم هاشم الذي يستخدمه في إشفاء فاطمة. لذلك يقول إسماعيل في نبرة تجمع إلى الفجيعة الاستكانة والتسليم بالقدر المحتوم الذي قضى على الشرق بأن يظلّ تابعا: «من يستطيع أن ينكر حضارة أروبا وتقدّمها، وذلّ الشرق وجهله ومرضه؟ لقد حكم التاريخ ولا مردّ لحكمه، ولا سبيل إلى أن ننكر أننا شجرة أينعت وأثمرت زمنا ثمّ ذوت.»[229] سيصرّ الكاتب على جعل القصّة تنتهي إلى حلّ يفترض أن يكون سعيدا إذ يرسم كيف تنتهي تمزّقات إسماعيل في ليلة القدر. ففي تلك الليلة الفريدة اكتشف إسماعيل أنْ «لا علم بلا إيمان.»[230] لذلك عمد إلى استخدام زيت قنديل أمّ هاشم دواء فشفيت فاطمة من تلك الساعة.

---

[226] يحي حقّي، *قنديل أم هاشم*، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1975، ص66.

[227] نفسه، ص83.

[228] نفسه، ص92.

[229] يحي حقّي، *قنديل أم هاشم*، ص113.

[230] نفسه، ص117.

حتى أننا إذا اعتبرنا القصّة بأسرها مجرّد تمثيل تخيُّلي روائي لفكرة استحالة الحلّ مستقدما من الثقافات الغربيّة، فإن النصّ يظلّ يكرّس فكرة الإحساس بالخطيئة والتطهّر من الشعور بالذنب بالعودة إلى الذات ومصالحتها درءا للتمزّقات والمآزق التي تنتج عن مساءلتها أو محاولة تغييرها حتى إذا كانت المصالحة مجرّد توهّمات.

يكفي أيضا أن نتملّى توبة التّوبات التي جاهر بها زكي نجيب محمود في *تجديد الفكر العربي* وسيتبيّن لنا أن وعي الخطيئة سيقوده إلى مصالحة متوهّمة مع القديم العربي سرعان ما تؤدّي إلى سلوك أكثر غيّا وأشدّ تجنّيا على ذلك القديم. يعترف زكي نجيب محمود في فاتحة كتابه بأنه عاش الاغتراب وخبر التغرّب في جغرافيا الفكر الأروبيّ أعواما بعد أعوام. وهو يحدّث عن نفسه وعن تجربته مستخدما ضمير الغائب. فيكتب لقد مثّل «الفكر الأروبّي دراسته وهو طالب» ومثّل «تدريسه وهو أستاذ»، وكان أيضا، «مسلاته كلما أراد التسليّة في أوقات الفراغ.»[231]

هكذا ترتسم العلاقة بالآخر. إنها علاقة نصّية تتمّ بواسطة النصوص ومن خلالها. وهي علاقة بموجبها استبدل بالداخل الخارج استبدالا كلّيا. وبذلك كفّ السفر باتجاه الآخر عن كونه سياحة وترحالا وكاد يصبح إقامة واستقرارا في عالم متمثّل من خلال النصوص. يحرص الكاتب على إخبار المتلقّي بأن هذه التجربة التي يحدّث عنها باعتبارها محنة، هي التي جعلته يؤمن إيمانا قطعيّا راسخا بأن «لا أمل في حياة فكريّة معاصرة إلا إذا بترنا التّراث بترا، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم.»[232] وهو يحرص، في الآن نفسه، على إعلام المتلقّي بأن معاشرته للفكر الغربي قد قادته على درب «الخطيئة» حتى نهاياته. يكتب: «بل إني تمنّيت عندئذ أن نأكل كما يأكلون، ونجدّ كما يجدّون، ونلعب كما يلعبون، ونكتب من اليسار إلى اليمين كما يكتبون.»[233]

لقد كان الاغتراب تامّا إذن. لكنّ النجاة من مهاوي السقوط حدثت فجأة. حتى لكأنها نور

---

[231] **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، بيروت: دار الشروق، الطبعة التاسعة، 1993، ص5.**

[232] **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، ص13.**

[233] **نفسه، ص13.**

قذف في الصدر. أو لكأنها إشراقة أو نفحة من نفحات قوّة متعالية غير منظورة إذ

> أخذته في أعوامه الأخيرة صحوة قلقة؛ فلقد فوجئ وهو في أنضج سنيه، بأن مشكلة المشكلات في حياتنا الثقافيّة الراهنة... هي: كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه، وبين تراثنا الذي بغيره تفلت منّا عروبتنا أو نفلت منها؟[234]

لن تكون هذه الإشراقة المتأخّرة وما نتج عنها من «صحوة» دون نتائج. ولن تؤدّي إلى التطهّر من «خطيئة» الماضي، بل ستورث في نفس صاحبها حسرة وقلقا. ذلك أنها «صحوة» كاتب حصلت فجأة «بعد أن فات أوانه أو أوشك» كما يقول.[235] وهي «صحوة» تتطلّب من صاحبها أن يعجّل بمحو «خطيئة» الماضي وينكبّ على قراءة ما يسمّيه «التّراث» ويعتبره مأوى «العروبة» إن ضاع ضاعت.

غير أن القراءة لن تكون فعلا متأنّيا يمتلك تاريخا ومدى. والكاتب يعلمنا بأنه «طفق في الأعوام الأخيرة التي لا تزيد على السبعة أو الثمانية، يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان... ويعبّ صحائف التّراث عبّا سريعا.»[236] محاولا أن يجد الحلّ الذي لم تتمكّن الأجيال المتعاقبة منذ لحظة الطهطاوي وخيرالدين باشا التونسي من تمثّله أي الحلّ الذي يسمح بإيجاد «السبيل إلى ثقافة موحّدة متّسقة يعيشها مثقّف حيّ في عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرة واحدة.»[237]

لكن «ازدراد تراث الآباء» على ذلك النحو سيوقع الكتابة في أعتى مآزقها. ذلك أن الازدراد، في حدّ ذاته، صنيع لا تحمد عقباه. وحدها «العجلان» لا تخشى على نفسها منه لأنها تمتلك مقدرة على اجترار ما تزدرد.

---

(234) **نفسه، ص5-6.**

(235) **نفسه، ص6.**

(236) **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، ص6.**

(237) **نفسه.**

لقد كان زكي نجيب محمود على وعي تامّ بخطورة السؤال الذي صاغه وخطورة المهمّة التي آلى على نفسه أن ينهض بها. إنه مسألة وجود بالنسبة إلى ثقافة بأسرها. و«هو سؤال طرح نفسه على المفكّر العربي منذ أوائل القرن الماضي» كما يقول.[238] لكنّه لا يتهيّبه ولا يخشاه لسببين. أوّلهما يقينه المضمر أن الطريق المؤدّية إلى الجواب يمكن أن تتراءى قدّامه فجأة من قبيل الإشراقة مثلما تمّت «صحوته» بشكل فجائيّ غير متوقّع أصلا. وثانيهما تسليمه المسكوت عنه بأنه سيجد في الفكر الأروبي المعين والطريق المؤدّية.

إن الكيفيّة التي يقع بها الكاتب على الحلّ المنشود قابلة، في حدّ ذاتها، للقراءة والتأويل. ذلك أنه يحدّثنا عمّا عاشه من عذاب ويأس، من مجاهدة للسؤال المؤرّق الحارق، ومغالبة لضناه واستعصائه على الحلّ. ثم ينشرح الصدر فجأة. وتأتي الإجابة حاسمة حتى لكأنها إشراقة، أو نور قذف في الصّدر من علٍ. إذ يقع الكاتب السّالك على طريق البحث عن الإجابة المحتملة مجسّدة في مقولة لهربرت ريد يعدّها «مفتاحا للموقف كلّه». وهي قول هربرت ريد إن قيمة التراث تكمن «في كونه مجموعة من وسائل تقنيّة يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة.»[239]

ثمّة في رحلة المجاهدة هذه كما يرسمها نصّ زكيّ نجيب محمود نوع من التنادي الخفيّ بين النصوص. ففي *المنقذ من الضلال* حدّثنا الإمام أبو حامد الغزالي، في معرض كلامه عن الفرقة الناجية، عن تجربة مماثلة. بدأت فكريّة حين تعرّض لنقد الفلاسفة والمتكلّمين والرياضيين والفرق الإسلاميّة ثمّ تحوّلت إلى حال من التوتّر والقلق أعقبتها صحوة مفاجئة ونور قذفه الله في صدره. فكان أن وجد الحلّ واعتبر التصوّف الطريق المؤدّية إلى النجاة. لا يعني هذا أن زكي نجيب محمود يحاكي في تجربته تجربة الغزالي أو يستلهمها.

لكنّ حكاية الحال على النحو الذي أورده هي التي تستدعي في الذهن ما كان الغزالي قد حدّث به آن بحثه عن الفرقة الناجية «مفتاح» الخلاص. وهي تستدعي أيضا صورة السالك الذي يبتغي القرب من الحقّ بالرّياضة والمجاهدة وذكر الله حمدا وتسبيحا فلا تبخل عليه

---

(238) **نفسه، ص9.**

(239) **نفسه، ص17.**

السماء بشيء. وبهذا أيضا يحدّثنا زكي نجيب محمود عن حاله. لقد تمّت الصحوة فجأة كأنها الهداية أو الإشراقة. وجاءت الشروط والوسائل المعينة الميسّرة لخوض التجربة هي الأخرى من قبيل المنّة. وهو يحدّثنا عن ذلك قائلا: «أحمد الله أن أتاح لي آخر الأمر الفراغ كما أتاح لي مكتبة عربيّة أقضي فيها بعض ساعات النهار.»[240]

ومثلما كان «منادي الإيمان ينادي: الرحيل! الرحيل !»[241] وكانت شهوات الدنيا تجتذب الغزالي بسلاسلها إلى المقام والشيطان يوسوسه أن «هذه حال عارضة إياك أن تطاوعها... وحال العيال يقعده ويشدّه إلى الدنيا شدّا»،[242] كان السؤال يلحّ على زكي نجيب محمود إلحاحا يقضّ المضجع. وهو يذكر في أكثر من موضع أنه حين تفرّغ في المكتبة العربية المتاحة «نشأ السؤال مرّة أخرى، يلحّ إلحاحا شديدا هذه المرّة... ما الذي نأخذه وما الذي نتركه؟»[243]

غير أن هذه التوبة البتول وما تولّد عنها من مجاهدة ومغالبة بحثا عن حلّ استعصى على الفكر العربيّ ستكون مجرّد وسيلة غايتها استدراج القارئ عبر استدرار عطفه وتعاطفه بإطلاعه على عذابات الذات في رحلة بحثها عمّا تعتقد أنه «مفتاح الموقف كلّه.» لا سيّما أن زكي نجيب محمود سيصل إلى نتيجة تعيده إلى نقطة البدء حين يجزم بأن «التراث كلّه بالنسبة إلى عصرنا قد فقد مكانته، لأنه يدور أساسا على محور العلاقة بين الإنسان والله، في حين أن ما نلتمسه اليوم في لهفة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الإنسان والإنسان.»[244] بل إن القديم العربي بمختلف خطاباته الأخلاقية والدينية والفلسفيّة والإبداعيّة والنقديّة يمكن أن يكون، في نظره، معادا و«زادا على الطريق إلى الجنّة في اليوم

---

[240] **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، ص14.**

[241] **الغزالي، *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال*، تحقيق سميح دغيم، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993، ص89.**

[242] **نفسه، ص81.**

[243] **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، ص14.**

[244] **زكي نجيب محمود، *تجديد الفكر العربي*، ص119.**

الآخر.»[245] أما أن يصلح معاشا في أمور الدنيا فلاّ. لذلك يدعو إلى قطيعة تامّة مع القديم العربي قائلا:[246]

> ها أنذا أحمل طرفا من مشكلاتي الراهنة-وقد أشرت إلى بعضها في الفصل السابق- لأعود به إلى جماعات الأسلاف باحثا عن جماعة منها تصلح أن أنضوي تحت لوائها، لأجد عندها ما يرسم لي طريق الخلاص؛... وإذا وجدت أن مسائلهم الشاغلة أمورا أستكثر عليها اليوم لحظة واحدة من وقتي وجهدي ودراستي، لأنها أمور لا تشغل من ذهني خليّة واحدة من خلاياه، إذا وجدت ذلك، كانت النتيجة التي لا مناص من قبولها هي أن التراث الباقي من تلك الجماعات، هو أقرب إلى الآثار المحفوظة في المتاحف، لا أفرط فيها، لكني لا أستخدمها في شؤون الحياة الجارية.

هكذا تعاود صورة الشرق الرّوحاني الذي يحمل في دواخله جميع الأسباب التي تحول دون تقدّمه وتقتاد الكاتب إلى منطلقاته التي كان قد أخفاها في فاتحة كلامه. وهذا يعني أن النتائج كانت مقرّرة في المنطلقات نفسها. وبذلك يصبح تجديد الفكر العربي مشروطا بمحو ذاكرته ونسيان قديمه ونفي ماضيه. وتصبح المعاناة التي تفنّن الكاتب في رسم تفاصيلها مستلهما بصفة قصدية أو بطريقة غير واعيّة طرائق المتصوّفة القدامى في الإخبار عن حالهم وهم يحثّون الخطو باتّجاه النور، مجرّد وسيلة الغاية منها استدراج المتلقّي إلى نوع من المشاركة الوجدانية التي قد تسهم في جعله يتبنّى أطروحات الكاتب. هذه الطريقة المواربة في إخفاء المنطلقات والمقدّمات لإقناع المتلقّي بأن النتائج التي توصّل إليها الكاتب لم تكن مضمّنة في المقدّمات هي التي جعلت جورج طرابيشي يعتبر كتاب نجيب زكي محمود حلقة في سلسلة كتابات ومواقف نعتها جميعا بكونها إنما تشكّل «مذبحة التراث في الثقافة العربيّة المعاصرة».[247]

---

[245] **نفسه، ص115.**

[246] **نفسه، ص193-194.**

[247] **جورج طرابيشي، *مذبحة التراث في الثقافة العربيّة المعاصرة*، بيروت ولندن: دار الساقي، 1993. انظر**

لن تكون التصوّرات التي تحكّمت بقراءة طه حسين وأدونيس وزكي نجيب محمود على ما فيها من إطلاقيّة وتمثّل تبسيطي للعلاقة الممكنة والمحتملة بين الذات وآخرها(السلف/ الغرب)، موقفا فرديّا شغل لحظة من لحظات تشكّل الوعي النقدي وكيفيّات تصوّره للحلول الممكنة لأسئلة الراهن العربي. فالدعوة نفسها ستعاود الظهور بعد أن تصبح نداء صريحا إلى الاستقالة بالكلّ وتبديل البحث عن سبل الخلاص بالتسليم بأن العبد لن يكون أفضل من سيّده أو في مستواه. على العبد أن يقنع بمنزلته ويستسلم لقدره. يكتب عادل فاخوري مثلا في مجلّة *مواقف* سنة:[248]

> إذا كان العرب يريدون أن يتماشوا مع حضارة القرن العشرين- ناهيك بالواحد والعشرين- فالأجدى لهم أن يترجموا الروائع الأجنبيّة لا أن يؤلّفوا. وهذه الحال تنطبق على المصنوعات الثقافيّة كما تنطبق على المصنوعات الاقتصاديّة. فكما من غير المجدي إقامة المصانع للطيّارات والسيّارات والكومبيترات وشتّى التكنولوجيات لأن إنتاجها المحلّي سيكون أردأ من إنتاجها الغربي، كذلك فإن كل تأليف في اللغة العربيّة. سيكون أقل مستوى من هذا التأليف نفسه في الغرب. لذلك كان لابد من استيراد الصناعة الثقافيّة عن طريق الترجمة من الغرب.

إن هذا التصوّر يتعارض بالكلّ مع العديد من أطروحات الفكر الغربي نفسه ومع ما ظلّ ينتجه من خطابات تدعو إلى إعادة النظر في العلاقة التي أقامها الغرب مع بقيّة شعوب العالم وثقافاته، لتحرير الغرب نفسه من طبائع الاستبداد والميل إلى الغلبة والقهر. ههنا يتنزّل النقد الذي مارسه نيتشه وماركس وفوكو وجيل دولوز وغيرهم للمركزيّة الأروبيّة ولعقلانيّة عصر الأنوار وما تنضوي عليه من نزوعات توسّعيّة عدوانيّة. وههنا أيضا تتنزّل محاولات العديد من المستشرقين أنفسهم من أمثال المستشرق الفرنسي جاك بيرك Jacques Berque والأمريكيّة كريستينا نيلسون دايفيس Kristina Nelson Davies.

القسم الذي خصّصه لما سمّاه «النموذج العلمي البراجماتي»، ص 45-72.

[248] **عادل فاخوري، «الهوية: لعبة الانتماء»، مجلة *مواقف*، العدد 65، السنة 1991، ص53.**

يدعو جاك بيرك في *الشرق الثاني* L'Orient second[249] إلى محو التمثّلات الاستشراقية التي اختزلت الشرق وسجنته داخل صورة تلبّي حاجة الغرب إلى جسد نقيض، إلى شطر ملعون. وهو يدعو إلى إعادة استكشافه باعتباره مأوى حقيقة متوارية متستّرة، يتطلّب الكشف عنها الخروج من دائرة المطلقات والمسبقات. أما كريستينا نيلسون دايفيس فإنها تدين التصوّر الذي يعتبر الخيار الوحيد الممكن قدّام الشرق إنما يتمثّل في الاستقالة والاكتفاء بمنجزات الغرب. لا سيما أن

> موازين القوى بين الغرب والشرق هي التي سمحت للغرب (القويّ) بأن يُسيّد نفسه على شرق (ضعيف) عاجز عن الإفصاح عن نفسه، منظورا إليه على أنه في حاجة إلى الإبداعات الغربيّة كي تترجم له نفسه وواقعه الخاصّ.[250]

هذه التوهّمات التي اجتذبت الوعي الحداثيّ وأوقعته في حبائل المطلقات والتمثّلات المتخيّلة المضلّلة لن تمارس سطوتها على التفكير النقدي والتفكير الفلسفي فحسب، بل إنها ستتمكّن، نتيجة ما تمتلكه من مقدرة على الزّيغ والمخاتلة، من تبديل ملامحها وتغيير أقنعتها. ثمّ تتلقّف العديد من الممارسات الإبداعيّة في الرّاهن الثّقافي.

---

[249] **Jacques Berque, *L'Orient second*, Paris: Gallimard, 1979.**

[250] **Kristina Nelson Davies, «Re-Orienting the Qur'an» in *Orientalism* (Papers presented by the English Department) 9-11 May 1990 (La Manouba, Tunis:The Faculty of Arts,1991) 68-69.**

الفصل الرابع

الخِطاب العَربي المعَاصِر
وابْتِداع المتَخيّلات الكَائِدة

لا تعلن التوهّمات المضلّلة التي أطبقت على التفكير الحداثي عن نفسها صريحة في النتاج الإبداعي الحداثي العربي بل تلبس أقنعة تضمن لها أن تطرح نفسها قدّام المتلقي في شكل محاسبة للواقع العربي والتاريخ العربي بغية البحث عن سبل الخلاص. غير أن التعارض بين المقاصد والنتائج يظلّ يشير ولو إيماء إلى ما تمتلكه التمثّلات الاستشراقية من مقدرة مدوّخة على تلقّف أشدّ الخطابات مناداة بضرورة تغيير الواقع وتغيير الإنسان العربي.

حتى أن مقارنة سريعة بين ما يحدّث به الضابط جوزيف ماري مواريه Joseph-Marie Moiret عن منزلة المرأة في الشرق العربي أيّام وصل مصر غازيا مع نابليون في الحملة التي دامت من 1798 إلى 1801 م، يتطابق بالكلّ مع ما يحدّث به نزار قباني في أشعاره وكتاباته النثريّة بعد أكثر من قرن ونصف. وبذلك ترد صورة الشرق ثابتة لا تتغيّر وسكونيّة لا تتبدّل. وهي مطلقة تكاد تتنزّل من شدّة إطلاقيّتها خارج التاريخ. إن الشرق هو جمّاع القيم التي تبيد الكائن وتحوّل الحياة إلى عالم جحيميّ يعجّ بالسموم والدياجير. الشرق بلاد الحريم حيث تداس الكرامة البشريّة. وهو بلاد الأنوثة المقهورة خلف أبواب موصدة كالقضاء.

يكتب الضابط الفرنسي متأسّيا على مصير الأنوثة في شرق جائر يسحقها سحقا: «إن النساء حبيسات الحرملك، لا تقع عليهن إلا عيون أزواجهن. وقد كان محظورا علينا أن ننتهك هذا الحرملك المقدّس وإلا كان مصيرنا الموت.»[251] وهو يلحّ على أن مجرّد التفكير في إغواء إحداهن أو التنعّم بالاقتراب من ملكوتهن المسيّج بالموت يؤدّي حتما إلى التهلكة. فـ«لم تكن هؤلاء السيّدات تخرجن إلا للذهاب إلى المسجد لحضور صلاة الجماعة وحتى في

---

[251] **جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*، ص111.**

ذلك الحين تصحبهن عبدات مسنات تراقبن حتى نظرات عيونهن.»[252]

ويصدر نزار قبّاني في أغلب كتاباته النثريّة والشعريّة عن التصوّر ذاته فيكرّس الصورة التي تجعل من الشرق موطن الأنوثة منتهكة مداسة على نحو مروّع. ينعت «الشرق» في *يوميات امرأة لا مبالية*: بـ«الغبيّ الجاهل المعقّد.»[253] ويكتب على لسان «امرأة لامباليّة» اختارت أن تجعل من يوميّاتها إشهادا على دونيّة الشرق وفظاعته وتخلّفه:

يا سيّدي
أخاف أن أقول ما لديّ من أشياء
أخاف -لو فعلت-
أن تحترق السماء
فشرقكم يا سيّدي العزيز
يصادر الرسائل الزرقاء
يصادر الأحلام من خزائن النساء
يمارس الحجر على عواطف النساء
يستعمل السكّين..
والساطور..
كي يخاطب النساء
ويذبح الربيع، والأشواق..
والضفائر السوداء
وشرقكم يا سيّدي العزيز
يصنع تاج الشرف الرفيع
من جماجم النساء

هذا هو الشرق. وتلك صورته. إنه يسمح، من شدّة غفلته، بانتهاك الأرض إذ يستسلم

---

[252] **جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*،ص111.**

[253] **نزار قبّاني، *يوميات امرأة لا مبالية*، بيروت: منشورات نزار قباني، 1969، ص9.**

لجيوش نابليون المظفّرة ويقرّ بهزيمته. لكنّه لا يسمح بانتهاك العرض مجسّدا في الحريم وأجساد النساء والمحظيات. غير أن الضابط الظافر يتمكّن من اقتحام قلاع الحريم المنيعة وينجح في إغواء «زليمة» أرملة أحد البكوات الذين قتلوا في معركة الأهرام. وهو لا ينسى أن يذكّر المتلقّي بأمجاد الفرنسيين في اختطاف قلوب الغواني. فيخبره بأن «الفرنسيّ مقدام في الحبّ كما في الشجاعة، وهو لا يحبّ السهاد (السهر) والتنهّد كما يفعل الإيطاليون والأسبان سنوات بأكملها تحت نوافذ إحدى الجميلات.»[254] ولأن الضابط جوزيف ماري فرنسيّ يمتلك من أمجاد بني قومه ما يخوّل له أن يفوز في معركة الحبّ بما يفوز به في ميدان الشرف فإنه ينجح في اقتحام الحريم المقفل بالمهالك والأسرار. وعلى لسان عشيقته يشرع في إجراء مقارنة بين الرجل الشرقي المتوحّش الضاري والرجل الغربيّ المتمدّن الذي يهب الأنوثة مكانتها التي تستحقّ. تحدّثه زليمة عن ذهنيّة الرجل الشرقي قائلة:[255]

> إن المسلمين لا يحبّون سوى كتل اللحم الضخمة... مثل هؤلاء الرجال لا يحتفظون بالنساء في حريمهم إلا كما يحتفظون بالأشياء الفاخرة. أما الاهتمام والمودّة والملاطفة والأحاسيس الرقيقة التي تصاحب في أروبا دائما مشاعر الحبّ الحقيقيّة، فلا أثر لها عندهم.

يحرص الضابط الغازي على جعل المتلقّي ينقاد إلى كلامه حتى لا يأخذ مغامرته مع زليمة على أنها من استيهامات جنديّ يحدّث عن أمجاده لحظة اقتناصه الملذّات من داخل مقصورات الحريم المسوّرة بالموت. لذلك تبدو المرأة في نصّه إمرأة حقيقيّة ذات إرادة تختار أن تفضح الشرق وتدينه. أما نزار قبّاني فإنه يعلم المتلقّي بأن المرأة التي يمنحها فرصة التعبير عن نفسها ليست امرأة حقيقيّة. إنها مجرّد قناع. ذلك أن «الشرق الغبيّ الجاهل» لا يهب المرأة حقّ الكلام. وهذا ما جعل الشاعر يستعير منها ملامحها وزينتها وينوب عنها في التعبير عن أوضاعها. يكتب: «ولأن هذا الشرق غبيّ وجاهل ومعقّد يضطرّ

---

[254] **جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*، ص115.**

[255] **نفسه، ص117.**

رجل مثلي أن يلبس ثياب امرأة، ويستعير كحلها وأساريرها ليكتب عنها.»[256]

هكذا تبدو صورة الشرق في مذكرات جوزيف ماري أقلّ ويلا ودياجير من الصورة التي يرسمها نزار قبّاني. إن زليمة المرأة الشرقيّة التي يتيّمها الضابط الفرنسي في نهاية القرن الثامن عشر تمتلك تحت الشمس إسما ولسانا وإرادة ومقدرة على رفض المنزلة الدونيّة. بل إنها تجرؤ، لحظة اختلائها بعشيقها القادم من الشمال، على التشهير بالذهنيّة الذكوريّة. أما المرأة في كتابات نزار فإنها تتحوّل إلى كائن شبحيّ لا إسم ولا لسان ولا وجود أصلا. حتى لكأن صورة الشرق التي رسمها الضابط في زمانه ذاك ازدادت قتامة في النصف الثاني من القرن العشرين. فنزار قبّاني يعلم المتلقّي أنه جاب الأرض العربيّة باحثا عن ضالته المرأة التي يمكن أن تلهج ببعض من ويلاتها دون جدوى.

يكتب: «بحثت عنها طويلا هذه المرأة الشجاعة. في المدن بحثت عنها. في القرى بحثت عنها، في الحقول بحثت عنها. في مدارس البنات، في الجامعات، في الجمعيات النسائيّة، في حفلات عرض الأزياء...»[257] ولمّا أعيته ولم يجدها، ناب عنها في النهوض بدورها، فاستعار «كحلها وأساريرها» وراح يذود عن حماها وعن أنوثتها المستباحة.

إن الصورة التي ابتناها الضابط الفرنسيّ للمرأة الشرقيّة لا تستعاد فحسب، في كتابات نزار قبّاني، بل تزداد قتامة. حتى أن المقارنة بين زليمة والمرأة القناع التي يحدّث عنها نزار، بين صورة الشرق في مذكرات الضابط وصورته في شعر نزار، سرعان ما تطفح بدلالة واضحة على أن الشرق لا يرفض التمدّن فحسب، بل إنه يمعن في شرقيّته ميمّما وجهه صوب ليل التاريخ حيث تصبح إمكانيّة تحرّر الأنوثة المداسة مجرّد وهم يمعن بدوره في التباعد والتنائي كلّما انضاف إلى الزمن الشرقي ليل آخر.

غير أن هذا الاختلاف الطفيف بين الصورتين على أهمّيته، سرعان ما يتحوّل إلى تطابق تامّ أو يكاد. فحين يطلب الضابط القادم من عالم يهب الأنوثة سؤددها ويوفّيها حقّها من التّبجيل واللطف، من عشيقته زليمة أن تنقل له نوعيّة الحياة التي تحياها المرأة داخل تلك

---

[256] **نزار قبّاني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص9-10.**

[257] **نفسه، ص13.**

«الأماكن التي لا يمكن الوصول إليها» تتفنّن زليمة في رسم صورة لعالم يشبه إلى حدّ بعيد ما حفلت به حكايات ألف ليلة من كلام عن الشرق الفاتن مستودع الملذّات الحسّية والنساء الشبقات اللواتي يتّقدن لذّة ويقطرن شهوات ويتحيّنّ فرصة اغتنام اللذّة من عابر سبيل يكون في متناول أيديهنّ أو من خادم يدخل عليهنّ فجأة ولا رقيب.

تذكر زليمة إن الكواعب والعذارى والغواني يعشن مبعدات عن أعين الرجال. تقول: «وأحيانا يسمح لنا بالتريّض في الحدائق التي تمتدّ داخل القصور. وحتى لا يرانا المؤذّنون من فوق المآذن يتمّ إرغامهم على إغلاق عيونهم وهم يؤذّنون للصلاة»[258]، بل إن الحيطة تصل بهم إلى حدّ «أنهم لا يختارون إلا من كان ضريرا ليعهدوا له بهذه المهمّة.»[259] وتذكر أن النسوة لا تصحبن «سوى الخادمات العجائز اللواتي يقصصن عليهن من القصص «ما يهيّج العواطف ويوقد نار الشهوات.»[260] أما إذا رافقهن الحراس السود في نزهة على النيل فإن الجندول المحمّل بالمحظيات والكواعب والرغبات إنما يعرف من «ستائره المسدلة ومن الموسيقى المنبعثة منه». ولا تنسى زليمة أن ترسم صورة المرأة الشرقيّة المتّقدة نارا وشهوات وجوعا جنسيّا إذ تختم كلامها قائلة: «هذه هي المتع التي نحظى بها ممن نتمتّع بصحبتهم. ولكنّهم لا يصغون أبدا لأنّاتنا التي علينا أن نتحمّلها دون أن ننبس ببنت شفة.»[261]

وعلى هذا النحو أيضا ترتسم صورة المرأة القناع التي يبتنيها نزار قباني. إنها تحيا مبعدة عن الرجل. وتحت جلدها تصهل أبالسة الشهوة جموحا لا تهدأ. ويتكلّم الشاعر على لسانها قائلا:[262]

سأكتب عن صديقاتي..
عن السجن الذي يمتصّ أعمار السجينات..

---

[258] **جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*، ص118.**

[259] **نفسه.**

[260] **نفسه.**

[261] **نفسه.**

[262] **نزار قبّاني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص107.**

عن الزمن الذي أكلته أعمدة المجلاّت..
عن الأبواب لا تفتح
عن الرغبات وهي بمهدها تذبح
عن الحلمات تحت حريرها تنبح
عن الزنزانة الكبرى
وعن جدرانها السود..
وعن آلاف.. آلاف الشهيدات
دفنّ بغير أسماء
بمقبرة التقاليد..

بل إن صورة المرأة الشرقيّة ترتسم على أديم النصّ في شكل نداءات شهوانيّة تحوّل النصّ ذاته مرتعا لنوع من الجوع الجنسيّ الضّاري بموجبه تلتفت المرأة إلى جسدها مثقلا بالخيرات منظورا إليه بعين ذكوريّة ماهرة في اقتناص هباته الكثار:[263]

لمن صدري أنا يكبرْ؟
لمن.. كَرَزَاته دارتْ؟
لمن.. تفّاحه أزهرْ
لمنْ؟
صحنان صينيّان.. من صدف ومن جوهرْ
لمن؟
قدحان من ذهب.. وليس هناك من يسكر؟
لمن شفة مناديةٌ
تجمّد فوقها السكّرْ
ألشيطان..للديدان.. للجدران لا تقهر؟

وكثيرا ما تتحوّل المرأة الشرقية إلى «أنثى ضابعة» تمجّد الذكورة وترفع الرجل إلى

---

[263] **نزار قبّاني، *يوميات امرأة لا مبالية*،، ص57-58.**

مصاف الآلهة فيما يطفح الخطاب بالشهوة عاتية وتصبح المرأة على أديم النصّ عبارة عن جسد ترتع فيه الشهوات ضارية. وتحت جلدها يصهل الجوع الجنسيّ بدائيّا فيما هي ترسم للرجل صورة تجعل منه نموذجا لفحولة بدائيّة:[264]

يعيش بداخلي وحشٌ
جميل. إسمه الرجل
له عينان دافئتان
يقطر منهما العسل
أ لامس صدره العاري
ألامسه. وأختجلُ..
كمخلوق خرافيّ
يعيش بذهننا الرجل
تصوّرناه تنّينا..
له تسعون إصبعة
وشدق أحمر ثمل..
... إله في معابدنا
نصلّيه ونبتهل

هذه الصورة التي ترسم الشرق عالما حسّيا شهوانيّا هي نفسها الصورة التي يتبيّن إدوارد سعيد مدى تحكّمها بالخطابات الاستشراقيّة. فهي التي لوّنت رؤية العديد من المستشرقين من أمثال جيرار دي نرفال Gerard de Nerval ورافائيل بتي Raphael Patai وغوستاف فلوبير Gustave Flaubert الذي وصل إلى حدّ اعتبار «المرأة الشرقيّة مثل الآلة تماما: إنها لا تفرّق بين الرجل وغيره من الرجال.»[265] فهي الغلمة مجسّدة. وهي الشبق عاريا سافرا. وهي الشهوة لا تكلّ. رحى تعلك الرجال ولا ارتواء، لا وهن أيضا. هذا

---

[264] **نزار قبّاني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص126-129.**

[265] **فلوبير، رسالة إلى لويز كوليت أوردها Edward W. Said, *Orientalism*، ص185.**

ما جعل إدوارد سعيد يجزم بأن العلاقة بين الشرق والغرب في التصوّر الاستشراقيّ كانت دائما علاقة ذات بعد جنسي بموجبها يوضع الشرق في مقام الأنثى العذراء المتمنّعة. ويكون الغرب هو الفحل الذي يستدرجها ويغويها ويفتضّها ممارسا سطوته وقوته الذكوريّة. [266]

هذا أيضا ما يعبّر عنه بوكلير موسكاو في كتابه *سميلاسو في أفريقيا* فيرسم المرأة الشرقية المسلمة باعتبارها أنثى ضابعة تحيا متلهّفة على ملاقاة الفاتح الغربي. يكتب:[267]

> يشاع في الحسناوات المسلمات أنهن شغوفات كلّ الشغف بربط الصّلة مع خلاّن مسيحيين. غير أن تحقيق ذلك عويص وشبه مستحيل. وتكاد إمكانية اللقاء في هذه الظروف تنحصر في مكان واحد هو سطوح المنازل، حيث تعتاد النساء الصعود والمكوث وهنّ سافرات. ولئن بدأت الأوضاع في الجزائر تتطوّر فإن تونس مازالت متمسّكة بالعادات القديمة الصّارمة. ففي ذات مرّة سأل مسيحيّ زوجة أحد المسلمين، بعد أن تمكّن من ملاقاتها، ماذا عسى يكون المصير لو افتضح أمرهما، فأجابت: «أمّا أنت فكلّ ما يلحقك هو أن يقطع رأسك. وأمّا أنا فإنه يقع الطّواف بي عبر المدينة سافرة الوجه فوق ظهر حمار ثم يلقى بي في البحيرة كي أموت غرقا.

سيعمد بوكلير موسكاو إلى إيراد مشاهد أخرى بموجبها يؤكّد هذه الصورة التي تعدّ المرأة الشرقيّة غير هيّابة للمحن مادامت تركض وراء شهوة لا يمكن أن يرويها إلاّ فاتح غربي. يروي على لسان زوجة أحد القناصل من الأروبيين زارت قصر باي تونس أنها حدّثته بكلام من خلاله يتبدّى الشرق عالما شهوانيا حدّ البهيميّة التي لا مجال فيها لأي حياء. يكتب على لسان زوجة القنصل: [268]

> ولاح لنا من مكان جلوسنا وعبر أبواب تفتح على غرف جانبية، جمع غفير من

---

[266] **فلوبير، رسالة إلى لويز كوليت أوردها** Edward W. Said, *Orientalism*، **ص309.**

[267] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا، رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835*، ص122.**

[268] **نفسه، ص119.**

الجواري، بعضهنّ منغمسات في الحديث وبعضهنّ متفرّغات لشتّى المشاغل. ولا أظنّ، حسب ما بدا لي، أن عددهنّ كان يقلّ عن الألف جارية. وفي الإبّان ظهرت شابّتان مسلمتان وشرعتا ترقصان رقصة رديئة رذيلة ومنافية للأخلاق ليس من اللاّئق أن أقف عند تفاصيلها. وبلغ بنا الاستياء أقصى الحدود لمّا رأينا الراقصتين ترتميان في الختام في أعناق الخصيان السود الموجودين في القاعة وتتبادلان معهم حركات فاحشة في منتهى الدّعارة، ملأتنا خجلا وجعلتنا نحوّل أنظارنا عمّا كان أمامنا.

لكن بوكلير موسكاو لا يكتفي برسم هذه الصورة التي تجعل من المرأة الشرقية كائنا شهوانيّا بهيميّا، بل يعمد إلى تعديلها فيمعن في توشيتها بما يجعل منها أدخل في باب البشع وأقرب إلى الفظيع. ويتوسّع في ذكر مخازي المرأة الشرقية، تونسية كانت أو تركية، فيحدّث عن مثالبها بأسلوب ساخر غاية السخرية. يكتب واصفا نساء تونس: «تيسّر لي جمع بعض المعلومات عن نساء تونس، لاسيما فيما يتعلّق بمحاسنهنّ وأساليب عيشهنّ وعاداتهنّ. وهكذا علمت أنهنّ على العموم سمراوات، يتحلّين بأعين وقّادة وشعر فاحم وأسنان حسنة عموما.»[269] غير أن هذا الإطراء سرعان ما يشرع في التحوّل إلى استنقاص. يكتب: «ولكن مع هذا لا يوجد من بينهنّ، على ما يقال، إلاّ عدد ضئيل يجوز نعتهنّ بالجميلات.»[270] ثم يتحوّل الوصف إلى استبشاع وإستفظاع وإدانة حين يجزم بوكلير موسكاو قائلا:[271]

فمن المعروف أنهنّ يسعين بكلّ جهد إلى السّمنة والبدانة فيُعمد إلى إغصاصهنّ بالكسكسي تماما كما يُعلف الإوزّ عندنا، ومن النادر أن تتميّز إحداهن بصفة من تلك الصفات المحبوبة لدينا، أعني الطّراوة والمرونة الجسديّة... بيد أنه لم يتأكّد لي من خلال ما شاهدت بنفسي من نساء الطريق

---

(269) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص117.**

(270) **نفسه.**

(271) **نفسه.**

العامّ، ولم يخيّل إليّ أبدا أن اللحاف الذي يحجبهنّ من أمّ رؤوسهنّ إلى أسفل أرجلهنّ يستر ما هو جذّاب، بل بدت كثير منهنّ في منتهى القبح والبشاعة.

وسيعمد بوكلير موسكاو، آن حديثه عن المرأة التركيّة واليهودية باعتبارهما تجسّدان ملامح أخرى من ملامح المرأة الشرقيّة إلى ترصيع خطابه بالمخازي كلّها. فيصف المرأة التركية قائلا: «نساء الأتراك على درجة لا يتصوّرها العقل من سذاجة التفكير وقلّة الثقافة، وتقتصر معرفة جلّهن على التطريز وتحضير المأكولات المصبّرة.»[272] ويصل إلى حدّ النزول بالمرأة اليهودية التونسية إلى مستوى الدابّة والبهيمة فيسمّي فمها شدقا، فيما هو يوشّي صورتها بما يجعل منها كائنا منذورا للجنس، شهوانيته تؤكّد شرقيته. يكتب:[273]

ولقد لفت انتباهنا في غمار هذه الحشود وجود الكثير من النساء اليهوديات لم نلمح من بينهنّ ولو واحدة تمتاز بنصيب من الجمال. ومن المعلوم أنّهنّ لا يتجوّلن ملتحفات كالمسلمات بل يقتصرن على ستر أشداقهنّ (لو كنّ جميلات لقلت: أفواههن) بخرقة من القماش الأسود. وبقدر ما يصعب الاجتماع بالمسلمات يتيسّر الاتصال باليهوديات، لا من حيث توفّر الفرص فقط، بل لميلهن إلى الهوى. وخير مكان لربط الصلة بهنّ هو مقبرة اليهود حيث تتجمّعن بكثرة في مطلع كلّ شهر قمري.

المرأة الشرقية إمرأة فظيعة لا جمال ولا نسمة من بهاء. المرأة الشرقية على غفلة كبيرة، فلا عقل ولا تدبير ولا ذرّة من ذكاء. المرأة الشرقية خائنة تظلّ تتحيّن الفرص لتلتقي بالغربيين الغزاة سواء كانوا جندا أو رحّالة أو سيّاحا عابرين. هذه هي الصورة التي ظلت الكتابات الاستشراقية ترسمها للمرأة العربية طيلة أحقاب. لذلك حالما نتملّى نصّ جوزيف ماري مواريه سرعان ما تزداد هذه الصورة قتامة. ذلك أن الضابط الغازي يعمد إلى ترصيع

---

[272] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص118.**

[273] **نفسه، ص75، 122.**

خطابه بالأوصاف المشينة. يكتب مثلا:[274]

> ترتدي المرأة رداء طويلا أزرق اللون لا يغطّي إلا مساحات قليلة من جسدها وهو يكاد يكشف تماما عن صدرها فيجعله دائما معرّضا لنظرات الجميع. ولكن الأمر يختلف بالنسبة للوجه، فهي تمعن في إخفائه بطرحة سوداء مثبّتة عند العنق، وأخرى تعلو الرأس مثبّتة بمشابك للشعر، بحيث لا تبدو منها إلاّ عيونها... وثوب المرأة غالبا من الرداءة بحيث لا يستر ما هو بحق جدير بستره أكثر من الوجه... وفي كافة القرى تسير الفتيات في سن الثانية عشرة إلى الرابعة عشرة عرايا، فقد بلغ بهن الفقر مبلغه حتى أصبحن على هذا القدر من الفحش الذي يصدم عاداتنا وتقاليدنا.

إن صورة الشرق باعتباره عالما حسّيا شهوانيّا ضاربة بجذورها عميقا في صميم المتخيّل الغربيّ وما ابتناه من رموز وتشخيصات في رحلة تعرّفه على الآخر الشرقيّ المختلف. وهي تمتلك سلطة الأنماط العليا وتعمل عملها. فلقد عمد جورج روماي Georges Romey مثلا في مؤلّفه DICTIONNAIRE DE LA SYMBOLIQUE إلى تحليل الملفوظات التي عليها مدار أحلام اليقظة لدى أكثر من ثلاثمائة شخص وقام بنمذجة تلك الألفاظ ووزّعها أصنافا منها ما يخصّ الألوان والمعادن والحيوانات والأعشاب ومنها ما يخصّ الإنسان وأعضاء الجسد والكواكب والأشكال وقام بتبيّن الدلالات التي يحيطها بها المتخيّل الفرنسيّ. ووصل إلى أن كلمة «العربيّ» لا تستثير في الذهن الصور المتاحة في الواقع المعيشي الفرنسي. فالمتخيّل لا يؤثّث بأي ملمح من ملامح

> صورة الضواحي الكئيبة حيث يقيم حشود من الناس فريسة للبطالة والانحراف. ولا يغتذي بصورة الجموع الإسلاميّة الناشطة، التي ترسمها الأشرطة الوثائقيّة التلفزيّة. بل على العكس من ذلك يتبدّى العربي في الحلم «شامخا، نقيّا،

---

[274] **جوزيف ماري مواريه، *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر*، ص35-36.**

صديقا.[275]

إن كلمة العربيّ تحيل في ذهن الغربي إلى «مصر والحضارة الفرعونيّة والأهرام»[276] أحيانا. وغالبا ما تستثير في الذهن أحلاما ذات صلة وطيدة بالجنس

> كالحبسة الجنسيّة على إثر حادثة اغتصاب في غاية العنف، أو الاضطرابات الناتجة عن نزوع مرفوض إلى اللواط أو عن البكارة التي تدوم إلى ما بعد سنّ الثلاثين، أو المتولّدة عن علاقة جنسيّة شحيحة مع الزوج، أو إحساس بالضياع نتيجة الإمعان في مغامرات جنسيّة لا يمكن كبح جماحها.»[277]

---

(275) Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, Paris: Albin Michel, 1997, p 2/27.

(276) نفسه، ص2/25.

(277) Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, Paris: Albin Michel, 1997, p 2/27.

يورد جورج روماي العديد من أحلام اليقظة التي استثارتها كلمة «العربيّ» في أذهان المرضى الذين قبلوا التداوي سريريا بواسطة الإشفاء باستبطان اللاوعي. ويورد مثلا هذا الحلم الذي رأته سيّدة تدعى فرانسواز. يكتب: «القسم الأول من الحلم يعيد ابتناء لقطة من طفولة فرانسواز التي هجرت أمّها بيت الزوجيّة وهي لم تتجاوز بعد الثالثة من عمرها. يترجم الحلم إحساس الطفلة الصغيرة إحساسا عاتيا بالهجر الذي لا يطاق. وستمكّن بعض الصور الأخّاذة فرانسواز من أن تعيش على نحو صريح نوعا من العودة إلى رحم الأمّ، وهو حدث معاكس لحدث الولادة. ثم تعبر المرأة الشابّة بحرا. وبدءا بتلك اللحظة تحقّق المريضة استقلاليتها. ففيما هي تعبّر عن الألم الذي أعقب الهجر تمكّنت من قطع حبل السرّة النفسي: «هذا أنا! إني أجسّد الحرية!... أرى عربات تجرّها خيول... وهذه بالأحرى قافلة. أصعد على عربة من العربات بجانب الحوذيّ، وأجري الخيول... وحالما تتوقّف الخيول لتشرب... هذه واحة... ثمّة ماء صاف في الرمل... أستلقي تحت أشعّة الشمس... ثمّة في هذا المكان شيخ عربي... أرى من حوله وجوها مكشّرة مثل المزاريب تقريبا...آه! أرى هناك رأس رجل أكثر شبابا، هو أيضا عربيّ... يمكن أن يكون أميرا... فعلا! إنه أمير الصحراء... أفكّر في فرعون من فراعنة الأزمنة الخوالي بكلّ سننه... أرى أيضا هرما... أنزل مسرعة إلى أسفل الهرم... أتحدرج على الرمل... أركض وأمسك بشارة من شارات الامبراطوريّة... أركض... أصعد النيل بسرعة كبيرة، النبع هناك في القمّة... أشرف على وادي النيل كلّه... لست أدري ما الذي تعنيه كلّ هذه القوّة، فهي لا تتماشى كثيرا مع طبعي... أحسّني عظيمة جدّا... وأحدّث نفسي أن لا وجود، على الأرض، لقوّة تعادل هذه القوة... ولكنني حزتها... لابدّ أن أنزل لكني لا أرغب في ذلك...»

ويذهب جورج روماي إلى أن «أمير الصحراء، هذا الشخص، الأمير، الغامض الذي يظهر في الأحلام النسويّة إنما يجسّد الرّاسب الذكوري الثاوي في أنوثة المرأة Anumus. ذلك أن الرّاسب الذكوري الثاوي في الأنوثة والراسب الأنثوي Anima الثاوي في الذكورة إنما يتبدّيان في المتخيّل في مظهر شخص لا يمكن التأكّد من هويته: تمثال دون رأس، امرأة محجّبة، فارس ملثّم، إلخ.*Dictionnaire de la symbolique*، ص25-26.

وعلى هذا أيضا جريان حلم سيّدة تدعى آن ماري وهي تعاني من رفض لأنوثتها متأتّ عن سطوة الراسب الذكوري الثاوي في أنوثتها على لاوعيها. فهي ترى نفسها وقد هوت من شفا منحدر عمقه يقارب مئات الأمتار. ووقعت بالقرب من جمل ضخم يقف بجانبه رجل عربيّ لباسه رجاليّ ونسائيّ، أزرق ورديّ في

لكن التطابق بين زليمة والمرأة الشرقيّة التي ابتدعها نزار لا يقف عند هذا الحدّ الذي يجعل منها ومن الشرق عالما حسّيا أنثويّا يعمّد الحواس في بحر من الملذّات الجسديّة التي لا ترتوي إلا لتعاود الظهور أكثر ضراوة وأشدّ إلحاحا. بل يصل التماهي بين الصورتين مبلغا بموجبه تخاطب زليمة عشيقها قائلة: «أعلم أن للمرأة دورا كبيرا في أروبا، أما نحن فنعيش هنا في حالة من الذل والسخرة، معزولين في جناح داخليّ.» ثم تذرف بعضا من دموع تزيدها سحرا وجاذبيّة فيما هي تحثّه على انتشالها من الشرق الجائر قائلة: «ليتك أيها الحبيب الشاب والمقاتل الساحر تنتزعني من هذا البلد البغيض، خذني معك إلى فرنسا إذا ما نادتك أقدارك مرّة أخرى إليها.»[278] وبهذا الأمل أيضا تلهج المرأة في شعر نزار فيما هي تدين «شرق الخرافة والخلفاء والسلاطين والأمراء»:[279]

أريد البحث عن وطن..
جديد.. غير مسكون
وربّ لا يطاردني.
وأرض لا تعاديني
أريد أفرّ من جلدي..
ومن صوتي..
ومن لغتي
... أريد أفرّ من شرق الخرافة والثعابين..

الآن نفسه. ويردف العربيّ آن ماري وراءه على متن الجمل. وفيما يشرع الجمل في السير يشرع العربيّ في التبدّل فيصبح إمرأة حينا ويتحوّل إلى رجل حينا آخر. حتى أنها لم تعد تدري هل أنها مع رجل أو برفقة امرأة. وكان جسم آن ماري المستسلمة لحلم اليقظة يشهد تحوّلات بشعة. نهداها تحوّلا إلى ثديين أشبه بثديي البقرة، وتضخّمت عجيزتها وعظمت. ههنا بالضبط يتدخّل العربيّ أي الراسب الذكوري المتسلّط على أنوثتها ويكشف عن مقدرته في ردّ الاعتبار لتلك الأنوثة المغدورة. ذلك أن الحلم يتواصل على النحو التالي: يمضي العربي بآن ماري إلى نبع جار ويدعوها إلى الاستحمام في مائه مع «مجموعة من النسوة الشابّات ذوات الغنج والدلّ اللواتي لا ينقطعن عن الضحك من شدّة السعادة.» ويستوي هو أمامها وبحركة بسيطة من يديه يسوّي لها دون أن يلامسها «جسد امرأة محبّب إلى نفسها.» وبهذه الكلمات ستختتم آن ماري حلمها: «لقد ألبسني من جديد برقعا أزرق مثل برقعه... الآن أشعر أنني على ما يرام... الطقس جميل... أتوقّف.» ص28.

[278] **جوزيف ماري مواريه، ص119.**

[279] **نزار قباني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص71-72.**

من الخلفاء..

والأمراء..

من كلّ السلاطين..

غير أن صورة الشرق سرعان ما تتسّع في النصين معا. وتصبح طافحة بالدلالة على أن الإسلام هو التخلّف الذي ما فتئ يقتاد الشرق إلى خرابه. تطلب زليمة من الضابط المنقذ أن يعلن إسلامه حتى تمكّنه من هباتها التي خلبت لبّه. فيخاطبها قائلا وقد عاد إلى رشده: «لا تنتظري مني أن أصبح مسلما، وأن أضع على رأسي العمامة وأخضع لهذه العمليّة المهينة التي لا تفرق بين اليهوديّ والمسلم وأن أمتنع إلى الأبد عن تناول هذا المشروب المقوّي الذي اخترعه نوح.»[280]

إن الإسلام يذكر ليدان. وهو إنما يدان لأنه صنو التعصّب والظلاميّة. هذا ما يعتقده الضابط المسيحيّ المنقذ. وهذا ما يستنتجه من كلام زليمة التي تعلمه بأنه إن ضاجعها دون أن يعتنق الإسلام سيقتل حتما. وإن هي اعتنقت المسيحيّة لترتمي في أحضانه سيقتل أيضا. وسيقدّم قربانا على مذبح روحها التي ستزهق عقابا لها على فعلتها. لذلك تنذره قائلة إنه لا يقدر أن «يتخيّل إلى أيّ مدى يمكن أن يذهب تعصّب المؤمنين. فالمسيحيون ليسوا في نظرهم سوى كائنات يلعنها الله ويتبعها البؤس حيثما ذهبت.»[281]

الدين مدانا، الدين صنوا لخراب الكائن في الشرق، هو أيضا ما تلهج به المرأة في شعر نزار. فترتسم صورة المرأة المسيحيّة نقيضا لما تعانيه المرأة المسلمة من ويلات وشرور. بل إن وجود المرأة المسيحيّة وما تنعم به من تحرّر نسبيّ في الشرق ذاته هي التي ترسم الإسلام مدانا:[282]

خرجت اليوم للشرفة..

على الشبّاك.. جارتنا المسيحيّة

---

[280] **نزار قباني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص119-120.**

[281] **نفسه، ص120.**

[282] **نفسه، ص97-98.**

تحيّيني..
فرحت لأن إنسانا يحييّني
لأن يدا صباحيّهْ
يدا كمياه تشرين..
تلوّح لي..
تناديني..
أيا ربّي!
متى نشفى، هنا،
من عقدة الدّين..
أليس الدين، كلّ الدين، إنسانا يحيّيني..
ويفتح لي ذراعيه..
ويحمل غصن زيتون...

إن صورة الشرق تمعن في الاتّساع والثّبات فتصبح رمزا لعالم جحيميّ مروّع يتغاير بالكلّ مع العالم الفردوسيّ الذي تنعم به المرأة الأروبيّة. تحدّث زليمة عن حياتها في الحريم قائلة إنها «أسوأ من الجحيم.»[283] إذ كثيرا ما يحسم السيّد ما ينشأ من شجار بين محظياته بضربهن حتى الموت. أما إذا استرقت إحداهن النظر إلى غريب فإنه يطيح برأسها. وهذا ما حدث لإحدى الشركسيات. فلقد سحبها السيّد «من شعرها... وجرّها إلى الفناء جرّا وأطاح برأسها بضربة من سيفه.»[284] وهذه هي صورة المرأة التي استعار نزار قبّاني ملامحها. إنها تقيم في الشرق أي في الجحيم متكتّمة على «جروحها» وعلى «مكان المسامير على نهديها» و«آثار الكرباج على ظهرها.»[285] أما حين تحدّث عن محنها ومحن النساء في الشرق فإن خطابها يكاد يتماهى مع خطاب المرأة زليمة. وترسم

---

[283] **جوزيف ماري مواريه، ص118.**
[284] **نفسه، ص119.**
[285] **نزار قباني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص15.**

صورة الشرق موطنا للخرافة والأساطير ووأد النساء داخل سجن الحريم:[286]

تلاحقنا الخرافة والأساطير
من القبر، الخرافة والأساطير
ويحكمنا هنا الأموات.. والسيّاف مسرور
ملايين من السنوات..
لا شمسٌ ولا نورُ
بأيدينا مسامير
وأرجلنا مسامير
وفوق رقابنا سيف
رهيف الحدّ مسعور

هذه الصورة السكونيّة المتخيّلة، هذه الصورة الثابتة المطلقة التي تجعل من مفهوم الشرق نفسه مستقرّا لكلّ ما هو دونيّ، كثيرا ما تعاود الظهور وفق أكثر من طريقة وتتلقّف الممارسات الإبداعيّة. من ذلك مثلا أن الكتابة لدى خليل حاوي، على انتصارها للمستقبل وتبشيرها بانبعاث الشرق، تتردّى في تكريس الصورة النمطيّة السكونيّة التي اخترعها الغرب وتفنّن في إشاعتها حتى غدت بمثابة جوهر للشرق ثم شرعت في العمل لا باعتبارها مجرّد صورة متخيّلة بل باعتبارها ماهية الشرق وكنهه.

لقد حرص خليل حاوي في *نهر الرماد* مثلا على أن يجعل بنية الديوان نفسه تحاكي حدث الانبعاث والخروج من «مستنقع الشرق» إلى «الشرق الجديد.» لكن الكتابة لا تبتني فكرة ميلاد «الشرق الجديد» الذي تهفو إلى التبشير به، إلا بعد أن تكون قد رسمت ما تسمّيه «كهوف الشرق» حينا و«مستنقع الشرق» حينا آخر أي راهن الشرق ومرحلة انحطاطه. لذلك تصبح الكتابة مسرحا لنوع من التنادي الخفيّ بين النصوص. فهي ترسم صورة الشرق

---

[286] **نزار قباني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص130-131.**

في شكل:[287]

حانة كسلى، أساطير، صلاة
ونخيل فاتر الظلّ رخيّ الهينمات

أو ترسمها مجسّدة لعالم فارغ موات لا شيء فيه غير الشّطح والاستسلام والسكينة. لذلك ترتسم صورة الشرق كما لو أنها القفر الخالي إلا من:

... زهد الدراويش العراة
دوّختهم «حلقات الذكر»
فاجتازوا الحياة
حلقات حلقات
حول درويش عتيق[288]

وحينا آخر تستلهم بعض رموز العهد القديم. فإذا الشرق الخراب هو الوجه الآخر لسدوم طالها غضب السماء فسوّاها بالأرض زلزلة ودمارا حتى لا نسمة من حياة. وإذا الناس في الشرق:[289]

...عواميد من الملح
مسوخ من بلاهات السنين
إن تذكّرْ عابر الدرب
بحال الميتين
فهي لا تذكرُ، جوفاء،
بلا أمس، بلا يوم وذكرى.

---

[287] **خليل حاوي، «البحار والدرويش»، *ديوان خليل حاوي*، بيروت: دار العودة، 1993، ص42.**

[288] **خليل حاوي، «البحار والدرويش»، *ديوان خليل حاوي*، ص42-43.**

[289] **نفسه، «سدوم»، ص113-114.**

هكذا تستدعي الكتابة صورة الشرق رمزا للاستكانة والاستسلام والهوان. لتبشّر بما تدعوه «الشرق الجديد» الذي لا يمكن أن يبنى إلا على أنقاض «مستنقع الشرق» بعد هدمه بدءا بالجذور. وههنا بالضبط يستعير الشاعر صورة برومثيوس سارق النار المقدّسة ويعلن:[290]

عدت في عينيّ طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقهْ،
عدت بالنار التي من أجلها
عرّضتُ صدري عاريا للصاعقة،
جرفتْ ذاكرتي النارُ وأمسي
كلّ أمسي فيك يا نهر الرماد:
صلواتي سفر أيّوب، وحبّي
دمع ليلى، خاتم من شهرزاد
فيك يا نهر الرماد.

هذا هو مستنقع الشرق. إنه الماضي الذي شهد سقوط أمجاد الأسلاف، أي مرحلة ما سمّي بعصور الانحطاط التي تحوّل الشرق بعدها إلى موطن الاستكانة والسحر والدين والعاطفة الجموح التي تعصف بالعقل. والعلاج الوحيد الممكن لعلل هذا الشرق هو نسفه بدءا بالجذور. ووحدها النار أشدّ العناصر إتلافا وتطهيرا يمكن أن تأتي على ظلماته. بهذا يجزم الشاعر محتفيا بالخراب الجميل الذي يطهّر الشرق من أدرانه:[291]

وليمت من مات بالنار
حملت النار للفندق، للبيت المخرّبْ
فيه أطمار أبي، عكّازهُ
ويضيء البيت خفّاش مذهّبْ

---

[290] **خليل حاوي، «عودة إلى سدوم»، ص149-150.**
[291] **نفسه، ص150.**

دونه يخشع أهلي، إخوتي..
نسل السّبايا
خلّفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا

ومن «مستنقع الشرق» يولد الغد ومعه يولد «الشرق الجديد» مستردّا أمجاد الماضي التي يشار إليها باستعارات تذكّر بما حفل به المتخيّل الشعبي عن قتال علي ابن أبي طالب للغول، وما حفلت به المتون القديمة من أمجاد العرب الأوائل أيّام الفتوحات:[292]

فارس يمتشق البرق على الغول
على التنين...
بدويّ ضرب القيصر بالفرس
وطفل ناصريّ وحفاة
روّضوا الوحش بروما، سَحَّبُوا
الأنيابَ من فكّ الطغاة.

هكذا تتشكّل الكتابة وتفتح مجراها في دائرة التوهّمات. إنها تصدر عن الإحساس الفاجع باليتم. فتتلقّفها المفارقات والمطلقات. لذلك تبتني للشرق صورتين: أولهما صورة الشرق رمزا للهوان والاستكانة وهي صورة مطلقة وسكونيّة. وثانيهما صورة لفترة مشرقة من تاريخ الشرق سبقت مرحلة التردّي. وهي بدورها صورة مطلقة تمارس على الذات من الجاذبيّة ما يجعلها تعتقد أن لا خلاص إلا باسترداد الماضي في المستقبل. وهذا أيضا ما تصدر عنه الكتابة لدى نزار قبّاني وتبشّر به مكرّسة رؤية سلفيّة تعتبر الخلاص مشروطا بمدى القدرة على استرداد الماضي في المستقبل.

ترتسم صورة الشرق في كتابات نزار قبّاني في شكل عالم متصوّر، عالم ليليّ يجسّد

---

[292] **خليل حاوي، «عودة إلى سدوم»، ص158-159.**

الاستكانة والخرافة والخدر:[293]

عندما يولد في الشرق القمر
... يترك الناس الحوانيت، ويمضون زمر،
لملاقاة القمر
يحملون الخبز.. والحاكي.. إلى رأس الجبال
ومعدّات الخدر
ويبيعون، ويشرون خيال
...في ليالي الشرق لما يبلغ البدر تمامه
يتعرّى الشرق من كلّ كرامه
ونضال
فالملايين التي تركض من غير نعال
والتي تؤمن في أربع زوجات:
وفي يوم القيامة
...تتردّى جثثا تحت الضياء.
وينادون الهلال
...دمت للشرق.. لنا
عنقود ماس..
للملايين التي عطّلت فيها الحواس

وتطفح الكتابة بالإدانة والتشهير والفضح. وهي بذلك لا تقول واقع الشرق وما يزخر به من جدل وصراعات، بل تستدعي الصورة التي تعتبر الشرق صنوا للخمول والاستكانة والخرافة وتشرع في التوسّع فيها بواسطة المشاهد والصور والمجازات. هذه الصورة التي ستتحكّم بالنصوص ذات المنحى السياسيّ هي التي ستلوّن رؤيته للواقع وتحدّد كيفيّات تمثّله للحلول التي من شأنها أن تنتشل الإنسان العربي من نكد أيّامه وتمزّقاته.

---

[293] **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، «خبز وحشيش وقمر»، الجزء الثالث، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة، 1993 ص13-24.**

يرسم نزار قباني في نص «حوار مع عربي أضاع فرسه» هذه التصوّرات والحلول. فتنطلق الكتابة من الصورة النمطيّة التي تجعل من العربي فارسا وشاعرا في الآن نفسه، بدءا بامرئ القيس وعروة بن الورد وعبد يغوث الحارثي وعنترة وصولا إلى المتنبّي. ثم تشرع في الإلحاح على أن العربيّ قد فقد أمجاده وسؤدده لأنه أضاع فرسه واكتفى بالكلمات. لذلك يطفح النص بإدانة البلاغة والفصاحة والخطابة. وتتوالد الصور التي تترجم رغبة الشاعر في التّنكيل باللغة ومستخدميها في نبرة ساديّة طفوليّة لا تنسى أن تعرّج على الدين وتدين الوعّاظ والخطباء:[294]

لو أُعطى السلطة في وطني
لقلعت نهار الجمعة أسنان الخطباء
وقطعت أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء
وجلدت جميع المنتفعين بدينار..
أو صحن حساء
وجلدت الهمزة في لغتي..
وجلدت الياء..

ورغم ما يفصح عنه هذا الموقف المعلن في عبارة تقريريّة خطابيّة من نزوعات إلى البطش والاستبداد، فإنه يظلّ يترجم تسليم الشاعر بأن العربي فقد أمجاده لأنه أضاع فرسه واكتفى بالكلمة. وهو يعتبر القرن السابع فاتحة في تاريخ المحن:[295]

ما زلنا منذ القرن السابع..
خارج خارطة الأشياء
نترقّب عنترة العبسيّ..
يجيء على فرس بيضاء..
ليفرّج عن كربتنا

---

[294] **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، الجزء الثالث، ص221.**

[295] **نفسه، ص218-219.**

ويردّ طوابير الأعداء
... نقرأ (معروف الإسكافيّ)
ونقرأ (أخبار الندماء)
ونكات جحا..

ترسم الكتابة شرق الخرافة والاتّكال والهوان، فيما هي تعتبر العودة إلى ما كان قبل القرن السابع حلاّ لمشكلات الراهن. حتى لكأن قيمة الفتوّة باعتبارها جمّاع قيم الفروسيّة والفتك والبطش يمكن أن تعيد للعربي أمجاده المفقودة. لاسيما أن خرابه إنما نتج عن إضاعته لفرسه واكتفائه بالكلمات. لكن صورة الشرق رمزا للهوان والخرافة كثيرا ما توسّع من مجال عملها في شعر نزار قبّاني فلا يشار بها إلى الراهن العربي وإلى ما بعد القرن السابع، بل تصبح مفتوحة على مجمل التاريخ العربي. وهذا ما يجسّده نص «جمال عبد الناصر»[296] مثلا حيث يتحوّل الرثاء إلى محاسبة للتاريخ العربي بأسره. فترتسم صورة ذلك التاريخ فاجعة صادمة: قتل ودم مراق.

تعمد الكتابة إلى تحويل المرثي (جمال عبد الناصر) إلى رمز يجسّد المقدّس متجلّيا على الأرض. وتتوسّل غايتها بواسطة التشبيهات المتتالية التي تتعمّد محو المسافة بين المرثيّ والمقدّس. فهو «آخر الأنبياء/ وهو صحابيّ/ وإمام/ وهو موسى كليم الله/ وهو قنديل زيت مضاء كمشكاة..»[297] أما الذات الجماعيّة «النحن» فتتحوّل على أديم النصّ صنوا للجريمة والقتل. إنها تكره النور وتبيد المقدّس وتطرده من الأرض. فهي تقتل «آخر الأنبياء.» ولا تتورّع من قتل المصطفين والصحابة والأولياء حتى وهم في حضرة ربّهم «يصلّون صلاة العشاء.» وهي لا تجيد قراءة الكتب المنزّلة. وسرعان ما تغدر بكليم الله موسى وترتدّ على أعقابها فيما هو يكلّم ربّه طالبا نجاتها. لم تكن كربلاء إذن سوى فاتحة ستلطّخ التاريخ العربي بأسره بالجريمة والدم المراق. هذا ما يقوله النص مبتنيا للشرق صورة تجعل منه ومن

---

[296] **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، الجزء الثالث، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الخامسة، 1993ص، 355-364.**

[297] **نفسه، ص355-357.**

تاريخه منبعا للشرور والويلات والدم المراق. لذلك يجزم الشاعر قائلا:[298]

فتاريخنا كلّه محنة
وأيّامنا كلّها كربلاء..

تعلن محاسبة القديم العربي لدى أدونيس عن نفسها بطريقة أكثر عنفا. وترد الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن قديمها أشدّ فظاعة. يتّخذ أدونيس في *الكتاب* من شخصيّة المتنبّي قناعا ويشرع في مساءلة التاريخ العربي. ولا تخفي الكتابة مقاصدها بل تجاهر بها:[299]

سأُخَيِّلُ حَالِي لابِسةً حَالَهُ وأكرّر تلك
الجحيم بلفظِي ـ بسيطًا، مُسْتَضِيئًا بما
قاله، أَتَقَفّى الضّيَاءَ إلى ذرواتِ
الكتابْ
بَادِئًا بالتّرابْ.
أَبْدَأُ ممّا صَحّ الإِجْمَاعُ عليه ـ
تلك السنة التأسيسيّةْ:
إحدى عشْرَةَ هجريّةْ.

لا يستدعي أدونيس شخصيّة المتنبّي من قبيل الإعجاب بشعره وشخصيّته فحسب، بل يتّخذ ممّا حفل به شعر المتنبّي من ذمّ للزمن العربي الذي عاشه في القرن الرابع وتشهير بالملوك «أرانب مفتّحة عيونهم نيام»[300] طريقا ووسيلة إلى ما ينشده. وبذلك يصبح ما سيلهج به في *الكتاب* ليس مجرّد تنويع على ما ذكره المتنبّي وعاينه، بل هو ما سكت عنه ولم ينتبه إليه أصلا. فلقد أرجع المتنبّي ما بدأ يتراءى من أفول لأمجاد العرب إلى فساد الحكّام وفساد السلاطين والأمراء واستيلاء العجم والعبيد على ملك العرب. ولا

---

[298] **نفسه، ص355.**

[299] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، بيروت/ لندن: دار الساقي، 1995، ص11.**

[300] **أبو الطيب المتنبي، *الديوان*، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب العربي 1986، ص191/4.**

خير «في عرب ملوكها عجم.»[301]

لكن الكتابة لدى أدونيس تعدل عن هذا التصوّر فيما هي تعلن على لسان الراوي أن معرفة الذات بكنهها وماهيتها، ومعرفتها براهنها ومستقبلها لا يمكن أن تطال إلا بمعرفتها بتاريخها:[302]

لاَ نَعْرِفُ من نحنُ
الآن، ومن سنكونُ،
إذا لم نعرفْ من كنّا. ولذا
سأقصّ عليكمْ
مَنْ كُنّا-

تبعا لذلك تتشكّل الكتابة في شكل حفر في الماضي واستقراء للتاريخ قصد تبيّن أسباب الخراب التي ستظلّ تجعل من خلاص الإنسان العربي مجرّد حلم يمعن في التّباعد كأنه المستحيل. ولذلك أيضا توهم الكتابة بأنها تستدعي التاريخ العربي فيما هي تنتقي منه ما يسمح لها بابتناء صورة تخدم مقدّماتها وتتماشى مع ما تريد أن تثبته وتقنع المتلقّي به.

يبدأ هذا التاريخ الذي تبتنيه الكتابة سنة «إحدى عشرة هجريّة.» وتقع الإشارة إلى هذه السنة بمشهد يجسّد ما حدث فيها: جثمان نبيّ توفي للتوّ وهو مسجّى بين بني قومه الذين استبدّت بنفوسهم شهوة الحكم وتحرّكت فيهم نزوعات الغلبة والقهر:[303]

- نَتَقَاسَمُ: مِنّا أميرٌ ومنكم أميرٌ
- يقتُلُ الله مَنْ قال هذا
- يقتل الله من لا يقول بقولي
... شهْوَةُ المُلْكِ تستأصل الناسَ،

---

[301] **نفسه، ص179/4.**
[302] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص10.**
[303] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص11-12.**

تذروهم كالعُصَافَهْ.

من الفتنة طلع التاريخ العربي. والفتنة ذاتها ستلطّخ بالجريمة ذاك التاريخ بأسره. ولن يكون الفعلة الرئيسيون فيه سوى وسائل تندبهم الفتنة لتواصل تاريخ الجريمة والاستبداد والقهر. لا مجد ولا أمجاد. الكلّ قاتل والكلّ مدان. هذا ما تحرص الكتابة على إقناع المتلقّي به. لذلك تستدعي رجالات التاريخ العربي وأبطاله وتمعن في محو الهالة النورانيّة التي توجتهم بالغار والمجد، لتعوّضها بما يجعل منهم أنضاء الجريمة والقتل والدم المراق.

إن خالد بن الوليد مثلا محاط في التاريخ وفي الذهن العربي بهالة من المجد تكاد ترفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين. فهو البطل الذي يتمكّن من إلحاق هزيمة نكراء بجيش النبيّ نفسه. ثم ينقاد طائعا للإسلام يعزّه ويعلي من شأنه ويوسّع من دائرة انتشاره. وعلى خطوه تسير الجيوش مسطّرة أمجادها. لكن صورته في *الكتاب* تبلغ من القتامة حدّا بموجبه يصبح تجسيدا للجحيم الملتحف على نفسه في صميم النفس البشريّة. فهو يلتذّ بالتّقتيل ساديّا وبالتّنكييل وحشيّا ضاريا. إنه لا يشبه الوحوش، بل يمضي في الوحشيّة إلى ما لا طاقة للوحوش نفسها على الإتيان بمثله:[304]

أسَروا مَالِكًا ضربوا عُنْقَهُ
وضعوا رأسه تحت قِدْرٍ
نضجت قَبْلَهُ
قتلوا أهلَهُ واحدًا واحدًا
ما عداها – زوجةً كان مالك
يزْهُو بها،
وتزوّجهَا خَالِدٌ.

وعلى هذا النحو يتحوّل النظر في التاريخ العربي إلى تشهير وإدانة وفضح. وإذا الزمن العربيّ نفسه ليس سوى جريمة لا تكفّ عن التفنّن في نسج فصولها المروّعة. حتى لا لحظة

---

[304] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص13.**

إنسانيّة فيه. لا التماعة من نور. ولا فسحة من بهاء. فالجمال نفسه مطارد مهدور دمه. لذلك حين تبدّت فسحة من بهاء في شخص بلغ من شدّة ورعه وفضله وبهاء روحه أن لقّب بالنفس الزكيّة، وهو واحد من أحفاد علي بن أبي طالب طافوا برأسه المدائن وصلبوا أنصاره:[305]

كان الناسُ فُرَادَى
وجماعاتٍ يأتونَ
إليه
ليَرَوْهُ ـ ليرَوْا كمْ كان جميلاً
قتَلُوهُ ـ حَزّوا الرّأسَ،
وأُرْسِلَ للمنصور،
وطافوا في بغداد به ـ
طافوا في مدنٍ أخرى.
وثنى الراوي:
صلبوا أنصارَهْ.

إن *الكتاب* مدوّنة للجريمة. وهو مجمع لذاكرة حافلة بمشاهد تخلع القلوب: عثمان يمزّق قطعا ومزقا وأشلاء[306] / «جمل جامح يتصدّر حرب قريش.»[307] فيكون قتل، ويكون تنكيل، وموت مشهديّ مروّع:[308]

قُطِّعَتْ أرجلٌ ورُؤُوسٌ
وأيدٍ:
... عَرْشٌ يتنقّل، والقتْلَى
عرباتٌ حِينًا

---

[305] **نفسه، ص281.**
[306] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص29.**
[307] **نفسه، ص32.**
[308] **نفسه.**

وجُسُورٌ، حينًا.

هكذا تتوالى المشاهد تباعا. وترد ليجسّد كلّ منها لحظة من تاريخ الزمن العربي، زمن الجريمة والويل. فلا ترتسم حرب صفّين مثلا على أديم النصّ في شكل حرب بين جيشين، بل تختزل في صورة مائدة تمدّ. ولمّا كانت المائدة إنما تمدّ بالأطعمة عادة، فمعنى ذلك أن الكتابة تومئ إلى أننا في حضرة تاريخ ناسه يقتاتون بالدم مراقا وباللّحم البشريّ مفتّتا مزقا. حتى أن السماء نفسها تشيح بوجهها ولا يبقى غير الرمل يلهو بالجثث الهامدة:[309]

- أ -

مُدَّتْ المائده:

«قطّعت أرجلٌ ورؤوسٌ وأيدٍ»

إنها حَرْبُ صِفّينَ:

«يُدْفَنُ خمسون في حفرةٍ

واحدهْ.»

- ب -

بَقَرُوا بطْنَها، وهْي حبلى ذبحوا

زوجَها.

- ج -

رأس عمّارَ يُجْتَزّ

والرمل يلْهُو

بجثّتهِ الهامدهْ.

- د -

وثنى الراوي:

لا يومَ لدفنِ الموتى،

---

(309) **نفسه، ص33.**

كلّ الأيّام قبورٌ.

لا يأتي تصدير المشاهد بالحروف الأبجديّة (أ ـ ب ـ ج ـ د) من قبيل الاتّفاق أو على سبيل رسم الحدود الفاصلة بين المشاهد. بل يأتي مكرّسا على نحو ممعن في المداورة والتكتّم التصوّر الذي يعتبر التاريخ العربي الإسلامي صنو الجريمة ووجهها الوحشيّ المروّع. فالنصّ يستدعي الحروف ليورّط الأبجديّة العربيّة نفسها في الدم المراق وفي تاريخ الجريمة. وبذلك تصبح المجانسة الصوتيّة الاستهلاليّة محمّلة بالدلالات. فالصوت ـأـ يعاود الظهور في «أرجل ورؤوس وأيد» مقطّعة؛ والصوت ـبـ يعاود الظهور في «بقروا بطنها»؛ والصوت ـجـ يعاود الظهور في «يجتزّ» رأس عمّار؛ والصوت ـدـ يعاود الظهور في كلمة «دفن». حتى لكأن الحروف والأصوات والأبجديّة العربيّة افتتحت تاريخها بتسمية الجريمة أو لكأنها ابتُدعت لتقولها وتدوّنها وتشهد عليها.

لذلك تحرص الكتابة على التبرّؤ من هذا التاريخ. فتدينه. وتشهّر به. وتفضحه فيما هي تلحّ على أن لا شيء فيه يستحقّ الحياة. فالكلّ مدان: الأمجاد والأبطال والخلفاء والصحابة وامرأة من نساء الرسول كانت محبّبة إلى نفسه. لا يخفي الراوي قرفه وضجره ويجاهر بلعناته التي يصبّها على تاريخ الويلات. بل إنه ليصل حدّ المجاهرة بإدانته للدّين الإسلامي باعتباره، في نظره، يأكل حملته ويبيد الألى نصروه:[310]

«قبّح الله دينًا
لا يتمّ بغيْرِ القتالِ،
وسفْكِ الدِّماءْ».

يتكتّم الراوي على إدانته للسماء. فلا يوردها إلا مداورة وإيماء. لكنّه يفصح عنها في تلاوين الكلام حين يعلن أن لتاريخ الجريمة والقتل أسبابا في السماء. فباسم الله يباد البشر. وبحق (الألف لام هاء) يطارد الأمن والحياة والراحة:[311]

---

[310] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص166.**

[311] **نفسه، ص26.**

حربٌ صمّاءْ
بين لغاتٍ وتآويلَ
أَلِفٌ لاَمٌ هَاءْ
والأنقاضُ عُقُولٌ حينًا
ورؤوسٌ حينًا.

هذه هي صورة التاريخ العربي كما ترتسم على أديم *الكتاب*. لا مجال فيها للمقدّس أصلا. إنه تاريخ أرض مليئة بالشرور، أرض تعجّ بالجريمة والقتل. ولا نجاة. لا أمل في نسمة من خلاص. ففكرة الله نفسها تصبح جزءا من تاريخ الجريمة حتى لكأن كلّ ما يندرج في الزمن العربي أو يلامس تخومه أو يقترب منه تتلقّفه الجحيم مستعرة لا تبقي ولا تذر. والرّؤوس في التاريخ العربي تشهد بذلك. هذا ما يقوله الراوي:[312]

رأسٌ لا يعْلُو،
إلا مرسومًا أو منقوشًا
فوق جدارٍ، أو كرسيّ
أو رمحٍ.
شعبٌ محمولٌ في
مَقْبضِ سَيْفٍ،
مَلِكٌ يملكُ حتّى
يقتلَ شَعْبَهْ
معتمدًا رَبَّهْ.

هكذا يعلن *الكتاب* عن نفسه في شكل سفر في التاريخ العربي. لذلك تنشدّ الكتابة إلى التاريخ لا لتلخّصه أو تسايره بل تنشدّ إليه لترغمه على الاعتراف بحقيقته وبمكره. وهي تحرص على تمثيل وجهه المروّع الفاجع لتستدرج المتلقّي إلى النفور منه، وتستنهضه لطرد الأسلاف من الذاكرة ومحو بقاياهم العالقة بالذات والذاكرة والوجدان. ومن هنا يتأتّى بعدها

---

(312) **نفسه، ص291.**

التّعليمي التوجيهي. من هنا أيضا يتسلّل إليها طابعها الرسوليّ الرومانسي. ذلك أن الذات تواجه التاريخ برغباتها وأهوائها. إنها تريد أن تمحوه وتهدمه بواسطة التشهير به وفضحه وإدانته. ثم تعلن أنها تمكّنت من متعلّقها ومحت قديمها وخرجت إلى العالم مطهّرة بكرا فلا دنس ولا دم ولا جريمة:[313]

أَتفيّأُ ـ أَخرجُ من هَذه الذّاكِره
من مداراتِها، ودواليبها الدائره،
أتفيّأُ أسلافيَ الآخرينْ
ألّذين يضيئونَ أعلى وأبعدَ
من ظُلْمَةِ القَتَلِ، من حَمأَةِ
القاتلينْ.

هكذا ترتسم «أنا» الشاعر متضخّمة وثوقيّة فتوهم صورته بأنها تجمع إلى ملامح نرسيس المغرم بذاته بعضا من ملامح بروميثوس سارق النار. لاسيما أن الشاعر يجاهر بأنه الداعية والحجّة والدليل. فهو الحجّة على فظاعة التاريخ العربي. وهو الداعية إلى محوه. وهو الدليل الذي من خطوه يبدأ تاريخ جديد. ومحو الماضي هو الطريق المؤدّية إليه، وإلى العهد الجديد الذي يبشّر به:[314]

لا يكفي، كي تتبعَني
أن تهدمَ بيتك، فالأنقاضُ لكي
تُسْتَأْصَلَ أيضًا، ولكي تُمحى:
المَحْوُ بداية سيرك نحوي.

يمكن أن يعتبر هذا البعد الرسوليّ الرومانسيّ الذي بموجبه تمتزج ملامح الشاعر بملامح النبيّ المنقذ الهادي جزءا من مكائد التاريخ وأحابيله ومفاجآته. لاسيما أن هذا التاريخ

---

(313) **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص37.**

(314) **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص36.**

المدان يوهم بالحياد والامتثال لرغبات الشاعر الذي ينتقي منه ما يتماشى مع ما يريد إقناع المتلقّي به من أن الماضي العربي هو صنو الجريمة ولا خلاص إلا بهدمه ومحوه بدءا بالجذور والاكتفاء منه بـ«الأسلاف الآخرين» الذين تلألأ نورهم «أعلى وأبعد من ظلمة القتل، من حمأة القاتلين.»

ثمّة فرقة ناجية إذن. وثمّة في الطريقة التي بني بها *الكتاب* وصاغ مقرّراته ورؤيته للتاريخ العربي ما يشير ولو إيماء إلى أنه يهفو إلى أن يكون كتابا منقذا من الضّلال. قديما كتب الإمام أبو حامد الغزالي مؤلّفه *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال* بحثا عن فرقة يفترض أنها الناجية ويفترض أيضا أنها السالكة إلى الخلاص، على طريق الله. وكان أن تحوّلت الكتابة إلى مدوّنة في مثالب الأفكار والفرق والمذاهب وصارت تبشيرا بالتصوّف طريقا لا يهلك مرتادها، بل يخلص. ورغما عمّا يرمى به الإمام أبو حامد الغزالي من كونه دشّن عهد أفول العقل، فإن كتابه يظلّ يشير إلى أنه ينتمي إلى ثقافة تحيا تصدّعا تاريخيا خطيرا.

أما مؤلّف أدونيس فإنه يحمل في عنوانه مقاصده. إنه الكتاب الفرد يمحو ما قبله. والتعريف بلام الاستغراق إنما يأتي ليلحّ على أنه كتاب فرد. فإذا كان الكتاب الأوّل قد حوّل تاريخ العرب إلى جريمة وبطش ودم مراق. فإن هذا الكتاب جاء يدشّن العهد الجديد ويبشّر بالشعر بديلا وطريقا إلى النجاة. وهو يدين الأسلاف وفعالهم وصنائعهم ويكشف أن أمجادهم ومآثرهم ليست سوى تسميات مخاتلة لجرائم مروّعة. ليخلص من ذلك كلّه إلى الفرقة الناجيّة أي ما يسمّيه «الأسلاف الآخرون»:[315]

> أَلَّذين يضيئونَ أعلى وأبعدَ
> من ظُلْمَةِ القَتَلِ، من حَمأَةِ
> القاتلينْ.

وهم الشعراء من أمثال تميم بن مقبل ولبيد والشنفرى وعروة بن الورد وطرفة وامرئ القيس وأبي محجن الثقفي وقيس بن ذريح وجميل وغيرهم. ولا يمكن لهذا التصوّر العقائدي

---

(315) **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص37.**

الانتقائي الباحث عن فرقة ناجية إلا أن يجسّد عنف التوهّمات التي تستبدّ بالذات لحظة مساءلتها للصورة الحاصلة لها عن ماضيها وعن راهنها. ولا يمكن لمؤلّف يجاهر بأن كتابه كتاب فرد جاء يفتتح عهدا جديدا إلا أن يكون مجسّدا لما تحياه الثقافة التي ينتمي إليها من تصدّعات تاريخيّة مزمنة ومن توهّمات ومفارقات سرعان ما تستبدّ بالوعي لحظة شروعه في صياغة أسئلته ومساءلته لقديمه وراهنه.

هكذا تختزل صورة الراهن العربي فيصبح صنوا للسكون والاستسلام والمهانة. وتختزل صورة التاريخ العربي فيصبح صنوا للجريمة والفساد والطّغيان حتى لا التماعة من نور في دياجير ليله الطويل. وبذلك يتماهى الراهن والماضي في شكل عالم جحيميّ مهلك مبيد للحياة ولكلّ شيء حيّ. وهكذا يدان الزمن العربي ما كان منه وما هو كائن. ويصبح الشرق مصدر سموم وويلات تتعقّب الكائن وتهلك الحياة. لذلك كثيرا ما أدّت هذه التمثّلات المضلّلة والتوهّمات الآسرة إلى إنتاج خطابات أكثر ظلاميّة من أشدّ الخطابات عنصريّة في الخطاب الاستشراقي نفسه.

فالصورة النمطيّة التي ترتسم للشرق وللتاريخ في *الكتاب* صورة تجعل منه مصدر شرور وسموم زعاف تتهدّد الكائن مطلقا. أمّا الصورة التي برع نزار قبّاني في ابتناء تفاصيلها فإنها كثيرا ما تكرّس التصوّرات التي اخترعها الخطاب الاستشراقي ليبرّر بها ضرورة هيمنة الغرب باعتباره عالما فردوسيّا، على الشرق منبع السموم والويلات التي تتهدّد الغرب نفسه.

ههنا يتنزّل مثلا كتاب هنري ماسيس Massis Henri *دفاعا عن الغرب* *Défense de l'occident*. وهو كتاب مداره البحث عن السّبل الكفيلة بتجنيب الغرب الويلات والسموم التي قد تترتّب عن علاقته بالشرق. فالكاتب يعتبر الشرق «خزّانا للقوى الهمجيّة»[316] ويعمد أحيانا أخرى إلى استخدام استعارة أكثر عنصريّة فينعته بكونه «سمّ الشرق»[317] ويذهب إلى أن هذا الشرق الهمجيّ منبع السموم يتهدّد سيادة الغرب وناسه على العالم. ويصل إلى حدّ اعتبار كلّ

---

(316) **Henri Massis, *Défense de l'occident,* Paris, 1925, p53.**

(317) **نفسه، 151.**

من تسوّل له نفسه الدفاع عن الشرق شخصا غدّارا لا تقلّ فعلته شناعة عن فعلة جنديّ يفرّ من الميدان.[318]

هذا أيضا ما يلحّ عليه جون غولد فليتشرJohn Gould Fletcher في مقاله «الشرق والغرب East and West» إذ يجزم بأن أخطر ما نتج عن الحرب الكونيّة الأولى 1914-1917 هو أنها كشفت «شرقا يحيا تحوّلات سريعة، يمنح نفسه حقّ منازعتنا في أسبقيّتنا الحضاريّة، وهو جاهز لتملّك آلياتنا، وأسلحتنا، ودبلوماسيتنا، وأساليبنا في إدارة الأعمال... بغية إلحاق هزيمة بطموحاتنا في أن نكون أسياد الدنيا.»[319]

هذا أيضا ما كان قد حدّث به الرحّالة الغربيون في رحلة تعرّفهم على الشرق. والناظر في كتاب بوكلير موسكاو *سميلاسو في أفريقيا* مثلا سرعان ما يدرك أن الصورة التي ترتسم للشرق على أديم هذا النص صورة في منتهى البشاعة والفظاظة والدونيّة. لقد وصل بوكلير إلى تونس في نيسان (أفريل) 1835، وغادرها في تشرين الثاني (نوفمبر) من السنة نفسها. وتمكّن بفضل كرم باي تونس الذي كان على فراش الموت وقتها، من التجوال في البلاد التونسية من شمالها حتى الصحراء جنوبا. وهو يحدّث بذلك قائلا: «ومن كريم فضل باي تونس أنه وافاني بـ«أمر» (فرمان) يخوّل لي الطّواف عبر مملكته، وعيّن لي مملوكا برتبة ضابط لمواكبتي، ووضع تحت تصرّفي أربعة خيول لأستعملها طيلة إقامتي بهذه البلاد.»[320] لكن بوكلير لم يبادل الباي كرما بكرم، بل استسلم لنزوعات الغلبة والقهر وكرّس أشدّ التصورات الاستشراقية ظلامية ورفضا للآخر آن وصفه للبلاد التونسية.

تتحوّل تونس على أديم نصّ بوكلير موسكاو إلى عالم فظيع مروّع. بموجبه تصبح قراءة

---

(318) **نفسه، ص13.**

(319) **John Gould Fletcher, «East and West», p306.**

(320) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص134. ويورد بوكلير محتوى الأمر الذي خصّه به الباي. يكتب: «وهذه ترجمة للوثيقة المذكورة: الحمد لله وصلّى الله على سيّدنا محمد وأصحابه وسلّم. سلمنا هذا الأمر في عهدة ابننا المملوك الذي أمرناه بمواكبة ضيفنا الكولير الجنرال البرنجبي البرسيان إلى زغوان بقصد الفرجة على معالمها ومناظرها وإلى أيّ مكان آخر من مملكتنا حتى تتوفّر له الحراسة والحماية طول السفر. كما نأمر ابننا شيخ زغوان ووكيله بأن يكرماه إكراما وافرا وأن يسخّرا له كل ما يحتاج إليه. وينطبق هذا الأمر على كلّ من اطّلع عليه ويتعيّن عليهم كلّهم حماية البرنجبي وخدمته كما ينبغي. والسلام من الفقير إلى ربّه. حسين باشا باي وفّقه الله آمين. في 17 محرّم الحرام سنة 1251.»**

الكتاب كما لو أنها نوع من الهبوط المدوّخ إلى غياهب الجحيم. ولا شيء هناك غير النتونة والعطونة والوحل وكلّ ما يتهدّد الحياة نفسها بالويل والأوبئة والإبادة. يكتب مثلا:[321]

> قضيت السهرة عند القنصل الأمريكي فكنّا أحد عشر شخصا من كلّ صوب وحدب: مضيّفنا الأمريكي، ومعه رجل انجليزي وآخر روسي وآخر من «هانوفر» ثم آخر من سردينيا، وفرنسي وتونسي وتركي متعصّب وبروسي لا يقلّ تعصّبا، ألا وهو عبدكم الحقير، وبينما كنّا في أعذب سمر داهمنا هبوب مفاجئ لرائحة من تلك الروائح العبقة التي تمتاز بها مدينة تونس. وبلغت النتونة حدّا أغمي من جرّائه على البنت البكر لربّ البيت ولم تستفق وتفتح مقلتيها الجميلتين إلاّ بعد استنشاق الخلّ والعطورات. لم أتنفّس طوال إقامتي في مدينة تونس، هواء يمكن اعتباره طيّبا إلا في مناسبة واحدة. كان ذلك على رصيف المرفأ حيث كنت أتنزّه فإذا برائحة عطرة تتضوّع فجأة وتعمّ المكان. والتفتّ فرأيت ستّة حمّالين وعلى ظهر كل منهم كيسا عظيما مليئا بأكل شهي من اختصاصات الطبخ الفرنسي قد وصل توّا من مرسيليا.

لا يرد هذا الاستفظاع في موضع واحد من الكتاب، بل يخترقه اختراقا فيصبح بمثابة لازمة تتخلّل الكلام لتذكّر المتلقّي بأنه يمارس نوعا من الهبوط لا يقلّ هولا عن الهبوط إلى الجحيم. لذلك كثيرا ما يتحوّل الاستبشاع والاستفظاع إلى استغاثة لاسيما حين يلجأ بوكلير إلى استخدام نبرة لا تخلو من النوح والندب. يكتب مثلا:[322]

> يا لبشاعة أرباض تونس! سلكتها وأنا أستنشق مزيجا من الخلّ يصلح للوقاية ضدّ الطّاعون، وذلك لهول الرّوائح الفظيعة السائدة في كلّ مكان، والصادرة عن زيوت محترقة وعن مجرى المياه العفنة، الذي يلتفّ حول المدينة بأسرها فتتبخّر منه نتونة مقرفة.

---

(321) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص78.**

(322) **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص68.**

لا تخلو الكتابة في مؤلّف بوكلير موسكاو من طابع هزلي يمثّل في حدّ ذاته جزءا من استراتجيات الخطاب وطرائقه في استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن المؤلّف لا يقول إلا صدقا. والحال أن بوكلير نفسه قد أعلم متلقّيه أنه لم ينقل الواقع كما هو، بل تصرّف فيه تصرّفا من شأنه أن يدخل على الكتابة بعضا من رونق وعلى المشاهد التي ينقلها بعضا من الطرافة. لذلك كثيرا ما حفل الكتاب بمشاهد ولوحات أدخل في باب الخيالي والمبتدع. من ذلك مثلا أن بوكلير يعمد آن تصويره للجيش في البلاد التونسية إلى الإلحاح على أن العساكر يقع انتدابهم من بين المعاقين، على عكس ما جرت به العادة في الأرض قاطبة. يكتب:[323]

> ثم مررنا بقصر ازدان مدخله بشجرتي توت، يقطنه الآمر العسكري التونسي، وهنا اعترضنا أحد ضبّاط السّرية المحلّية التي تعدّ أكثر من خمسين نفرا، جلّهم من المعاقين في هيئة يرثى لها. وكدت أحسب هذا الضّابط شحّاذا عجوزا لولا أن السيد «كوستا» أحاطني بمقامه الرفيع... لنعد الآن إلى جنودنا الهزليّين الجديرين بإحدى كوميديات شكسبير. لا يرتدي هؤلاء المعاقون أزياء نظامية بل يلبسون أشتاتا من الأطمار البالية الممزّقة ويحملون شتّى أنواع الأسلحة، فمنهم من حمل سيفا معقوفا ومنهم من حمل بندقية بالغة الطول لا صوّانة فيها ومنهم من اكتفى بوضع عصا على كتفه. وهكذا تراهم يعرجون ويهيمون ويتسكّعون عبر أرجاء المدينة وعلى وجوههم مسحة من الهيبة والأبّهة وأرجلهم عارية.

غير أن هذه الرؤية الاستشراقية الظلامية لا تعلن عن نفسها في هذه المشاهد التي يتفنّن بوكلير موسكاو في رسمها فحسب، بل تزداد عنفا وتوتّرا وتتحوّل إلى رفض للآخر ورغبة في محوه من الدنيا في أقسام أخرى من الكتاب. ينكشف هذا الوجه الوحشي المروّع في المواضع التي يحدّث فيها المؤلف عن البشر وعاداتهم وديانتهم وطبائعهم. إذ يعمد في أكثر من موضع إلى نعت التونسيين أجمعين بكونهم من «الهمجيين الجهلة».[324] ويسند إليهم

---

[323] **نفسه، ص44-45.**

[324] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص145.**

أحيانا أخرى صفة «البرابرة الهمج»[325]، فيما هو يحدّث عمّا يسمّيه «خمول الأهالي وتهوّرهم وعدم اكتراثهم.»[326]

ويتوسّع في ذكر مثالبهم المركوزة في جبلّتهم ملحّا على أنهم كائنات كسولة تعاف العمل وتختار الخمول ما لم تشرف على الهلاك. وإذا أشرفت على التّلف فإنها، حينئذ فقط، تتحرّك بحثا عمّا به تسدّ الرّمق، لأن الحركة «تزعج فطرة الكسل والخمول المغروسة فيهم.»[327]

يكتب المؤلّف ناصحا المسيحيين من الأروبيين بضرورة اقتناء أراض في البلاد التونسية منبّها إياهم إلى مخاطر التعويل على العمّال التونسيين:[328]

> ولئن يحرّم على المسيحيين حقّ ملكية الأرض هنا فإن ذلك يصير ممكنا عن طريق عمليّة شراء صورية يقوم بها أحد الأهالي يكون قبل ذلك قد أمضى تعهّدا لفائدة المسيحي المعني بالأمر. وفي هذه الحال وجب على من امتلك أرضا إما أن يستأجر عمّالا مالطيّين أو معمّرين آخرين... لأن العملة أصيلي المكان يفضّلون الرّاحة وحياة الخمول على أيّ عمل رابح فتراهم راضين بحالهم ما لم يموتوا جوعا. وتراهم يجهّزون خبزهم في شهور ديسمبر (كانون الأول) وجانفي (كانون الثاني) وفيفري (شباط) من الشعير بنسبة ثلثين والثلث الباقي من نويات الزيتون المطحونة، ويفضّلون هذا الأكل الذي يكاد يكون جديرا بالبهائم على القيام بأيّ جهد إضافي.

لا يكتفي بوكلير موسكاو في غمرة ترصيعه لصورة الشرقي بالمثالب والمخازي بالتشهير بطباع الناس، بل يتناول دينهم فيجزم قائلا: «لاشكّ أن دين هذه الشعوب هو أبرز

---

[325] **نفسه، 162. وانظر أيضا ص180.**

[326] **نفسه، ص299.**

[327] **نفسه، ص176.**

[328] **نفسه، ص298.**

العناصر التي تسيطر على حياتهم العائلية والسياسية، ودينهم فسيفساء غريبة عجيبة.»[329]

ويعمد إلى إخبار قارئه المفترض أن هذا الدين قد نشأ في الجزيرة العربية التي ينعتها أيضا بكونها موطن العجائب. يكتب مستخدما نبرة العارف المتيقّن:[330]

> ولقد نشأ هذا الدين الغريب الأطوار في موطن يعتبر في حدّ ذاته أعجوبة خارقة، ناهيك أن أناسا متحضّرين يتأهّبون للتحوّل إلى هناك للبحث عن الإنسان البدائي. فلا غرو أن يلد موطن كهذا ديانة ليست في واقع الحال سوى خليط عشوائي من الشكليات والتقاليد.

لن يكتفي بوكلير موسكاو بالتشهير بالدين الإسلامي. ولن يقف عند إدانته واستفظاعه، بل سيستدرج متلقّيه إلى التسليم بأن المسلمين كائنات شرّيرة تجري الجريمة في دمائها. لذلك يحتفون بمرأى الدم مراقا. بل إن الدم هو طريقهم إلى المقدّس. ذلك أنهم إنما يمثّلون، في تصوّره، شعوبا من الهمج البدائيين المفطورين على شهوة الدم وحبّ الجريمة وإبادة الحياة. يكتب:[331]

> إن شذوذهم لا يقف عند حدّ السّحرة والساحرات ومصّاصي الدماء وأرقام الشؤم وحيوانات النّحس والعيون المؤذية وهلمّ جرّا... بل يعملون أيضا بمبدأ ذبيحة القربان، اليهودي المأتى. فكلّما وضعوا حجر الأساس لمبنى ما نحروا خروفا وسقوا الحجر بدمه. وإذا أنزلوا سفينة فلا بدّ أن يلقوا بالذبيحة في غمار الماء. وأغرب من ذلك أنهم، على ما يقال، لا يقتصرون على الخرفان والمعز والدجاج. فهذا أحد المصادر أمامي يفيد أن تركيا ثريّا يدعى «جلّولي» كان يموّن مراكب القرصنة، وكلّما جمع مالا كثيرا همّ بدفنه نحر على التوالي ثلاثة من العبيد السود. والقصد من ذلك أن تسهر أرواح الضحايا على حراسة الكنز الدفين الذي سقته دماؤهم. وفي هذا الاتّجاه من عاداتهم أيضا الالتجاء

---

[329] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص104.**

[330] **نفسه.**

[331] **نفسه، ص108.**

إلى تيس لتخليص نفس من تملّكه الجنّ، وذلك بحفز التيس على نطح باب غرفة المريض، ظنّا أن ذلك يفزع الأرواح الخبيثة ويحثّها على أن تلوذ بالفرار فينجو المريض من شرّها.

ثمّة في كتاب بوكلير نزوعات ثأرية قادمة من بعيد. وهو لا يخلو أيضا من تشفّ مردّه أحقاد تاريخيّة لا يكفّ الخطاب الاستشراقي عن إثارتها في ذهن المتلقّي الغربي وتذكيره بها. لذلك يصف المسلمين في تونس سنة زيارته لها بأنهم قوم قد ولّت أمجادهم إلى الأبد. وما كان من أمر أجدادهم في الأندلس قد غدا مجرّد ذكرى شبحيّة تمعن في الابتعاد. وليس قدّامهم غير التسليم بأن الحياة قد دارت دورتها والتاريخ قد مكر بهم وعصف بأمجادهم ولا خلاص لهم إلاّ بالرّضوخ للغزاة الغربيين المسيحيين. يكتب:[332]

وفي الواقع لم تعد لهم اليوم أيّ صلة بمسلمي إسبانيا بل صاروا جنسا منتكسا معنويا، يقدّم من حين لآخر الحجّة على أصالته العريقة وعلى انتسابه إلى عرب الصحراء، لكنه قاصر عن تحقيق أيّ نوع من النهضة أو عن بعث أيّ ضرب من ضروب الحضارة. فلا سبيل لحضارة إليهم إلا إذا أُخضِعوا لهيمنة المسيحيين.

إن الوصف التفصيلي لتونس ونمط الحياة فيها ومدائنها وناسها ومعتقداتهم وسلوكاتهم أمر لافت في كتاب بوكلير. وهو اختيار أتاه المؤلّف ليثبت لبني قومه من الغربيين أن السماء اصطفتهم والطبيعة قد انتدبتهم للقيام بالمهمّة العظيمة: غزو الشرق ولجم الشرّ في أمكنته حتى لا يتسلّل السمّ القادم من الجنوب الهمجي إلى الشمال المتحضّر، وتعمّ البلوى. وهو يعتقد جازما أن ما حلّ بالشرقيين المسلميين من دمار وفقدان للأمجاد بعد سقوط الأندلس إنما هو قصاص السماء من قوم ديانتهم محشوّة بالضلالات والبدع. وذاك جزاؤهم وبئس المصير.

لكنه يعترف في بعض المواضع بأن بعض المسلمين التونسيين الذين برع في تصويرهم على أنهم كائنات شرّيرة أفسدت الحياة، يمتلكون بعضا من فضل يعسر العثور عليه في الغرب. يكتب مبيّنا أن المسلمين يمتلكون من الأريحية وقبول الآخر المختلف ما لا يوجد لدى

---

[332] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص413.**

الغربيين:[333]

> ولا يفوتني أن أشير بهذه المناسبة إلى أن السيّد «رافو» الذي يتقلّد هنا منصبا مرموقا ويتمتّع عن جدارة بكامل تقدير الباي وكافّة أهل البلاط، هو من المسيحيين. فكيف يحقّ لنا بعد هذا أن نتّهم هؤلاء البرابرة الهمج بالتعصّب الديني، ونحن مازلنا بعيدين كلّ البعد عن السماح لمسلم أن يكون وزيرا في صلب حكوماتنا، حتى إذا افترضنا أن الطبيعة جعلته آية معجزة وأفردته ذكاء يوازي ذكاء اثنين أو ثلاثة من النجوم الوزاريّة الساطعة في سمائنا المسيحيّة.

ثمة في كتاب بوكلير موسكاو ما يدلّ على أن منتجه كان يستكشف الشرق بضمير معذّب. بل إن بوكلير موسكاو إنما يجسّد الضمير الغربي المؤجّل دائما. فمنذ الحروب الصليبية ومنذ الهنود الحمر ومنذ فلسطين المسيّجة بالويل والدم المراق وصولا إلى ما سيأتي من ويلات كان الضمير الغربي مؤجّلا دائما. تُمنح المآسي فرصتها وترسم جميع فصولها على يد الإنسان الغربي المعاصر سليل عصر الأنوار الذي نهض جامعا إلى هوس الملك ميداس بالذهب روح فاوست ولعنته الكبرى. ثم يتحرّك الضمير ليخفّف من عنف المأساة أو يجعلها مستساغة بعض الشيء.

والناظر في كتاب بوكلير يلاحظ أنه محكوم إلى حدّ الهوس بنزوعات الغلبة والقهر وشهوات التسلّط والربح. لكن ذلك لم يمنعه من الإيماء إلى أنه يتعاطف مع السكان الأصليين ويبحث عن السبل الكفيلة بإسعادهم وانتشالهم ممّا هم فيه من بؤس وسواد. لذلك كثيرا ما يطفح الكتاب باستيهامات منتجه. فيذهب إلى أن السماء يمكن أن تصطفيه للنهوض بهذه المهمّة العظيمة. وهو لا يخفي تعاطفه مع السكّان الأصليين ويتمنّى لو أنه يُنتدب لتخليصهم من الويل الذي هم فيه. غير أن التعاطف سرعان ما يفصح عن شهوات التسلّط والغلبة وهي تمارس كيدها. يكتب:[334]

---

[333] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص180.**

[334] **بوكلير موسكاو، *سميلاسو في أفريقيا*، ص414.**

أما أولئك الذين ينادون بإدخال الحضارة إلى هذه البقاع بتعاليم إنسانية وبأساليب اللّين المنحلّة فليسوا سوى أغبياء معتوهين. إذ لا ينفع شيء مع شعوب هذه البقاع، حتى يكون لعامل الخوف ودافع الحبّ والمصلحة تأثيرها الناجع، سوى الصرامة الشديدة المستمرّة والعدل الذي لا يعرف الانحياز وإلزام معنوي وجسدي بالعمل. وكلّ محاولة أخرى مآلها الفشل لا محالة (...) وأكبر معروف يمكن أن تسديه السماء إليّ هو أن تصطفيني في حياتي القادمة التي أؤمن بها كلّ الإيمان لهذه الوظيفة (...) وإلى أن يحين ذلك الوقت فإني أكتفي بوظيفة السّائح التي هي طبعا أقلّ شأنا.

هكذا يصبح الشرق المدان، باعتباره موطن الخرافة والتخلّف، بمثابة بؤرة ظلام تلاحق غرب الأنوار والتقدّم. إنه الآخر الملعون، حمّال الأوبئة، زارع السموم حيثما حلّ، حتى في الأرض التي حرص الغرب منذ بداية القرن العشرين على تبديل هويتها وتحويلها إلى قطعة من الغرب مزروعة داخل الشرق نفسه أي أرض فلسطين. وبهذا يحّدث بعض الكتّاب من اليهود الشرقيّين أنفسهم. يكتب الروائيّ شمعون بلاص وهو عراقي المنشأ، ترك العراق ووصل إلى فلسطين سنة 1951:[335]

نظرت الحركة الصهيونيّة ذات الأصل الأشكنازي الأروبي إلى الشرق نظرة استعلاء، وعندها، فإن اليهودي الشرقي والشرق بشكل عام يتميّزان بالتخلّف... كانت تلك نظرة غربيّة كولونياليّة تجاهنا كبشر... وفي هذا لم يتغيّر شيء إلى يومنا هذا، لذلك أتمسّك برأيي بأن المسألة الشرقيّة ليست محصورة

---

[335] **شمعون بلاص، «الحاضر-الغائب في الثقافة الأخرى»، حوار أجراه معه محمد حمزة غنايم، مجلّة *الكرمل*، العدد 60، صيف 1999، ص214-215. ينكر شمعون بلاص أنه ترك العراق بمعيّة أمّه سنة 1951 وهو في الحادية والعشرين وقد كان منتميا إلى الحزب الشيوعي العراقي وتركه بعد إعدام قياداته في عهد نوري السعيد. أما والده فهاجر من العراق إلى فلسطين بعد عشرين سنة أي في بداية السبعينات. يذكر في الحوار نفسه أن اليهود الشرقيين الذين وصمهم المجتمع الاشكنازي الكبير بالتخلف «أصبحت غاية حياتهم الاندماج والتحوّل إلى جزء من المجتمع الإسرائيلي، عبر التخلّي عن هويتهم الشرقيّة أو إخفائها... كان عليهم كل الوقت الاختيار بين التمسّك بالهويّة أو الاستسلام لمحاولات طمسها تمهيدا لقبولهم في المجتمع. وقد استسلمت الأغلبيّة للأسف لهذه المفاهيم القسريّة المستبدّة في قمع الهويّة الأصليّة ليهود الشرق بشكل عام، ويهود العراق على وجه الخصوص. كان التمسّك بالهويّة يعني الانفصال والعزلة عن المجتمع. وهو ما لم يحتمله يهود الشرق. اليوم، وبنظرة إلى الوراء، نجد ذلك لم يُفدهم كثيرا.» ص214.**

في الظلم الاجتماعي... بل في أساس المفهوم الصهيوني المهيمن حتى اليوم للشرق وأبنائه. وهو يؤكّد على كونهم يمثلون «الغرب المتحضّر» مقابل «الشرق المتخلّف» الذي استوطنوا فيه... عانى يهود الشرق من الاستلاب في الهويّة والهويّة الثقافيّة منذ اللحظة الأولى لوصولهم... زعماء الصهيونيّة اعتبروا أن هوية اليهودي الشرقي تحول دون اندماجه في المجتمع الجديد... كانت هذه الهويّة بالنسبة لليهودي العراقي أساسا شاهدا على تخلّفه الحضاري، بل شاهدا على انتمائه للعدو.

لكنّ هذا الهلع من شرق الدياجير والبداوة والسموم لن ترتسم صورته المروّعة على أديم الخطابات الاستشراقيّة فحسب، بل إنها ستتّخذ ممّا اتّسم به الخطاب العربي من نزوع إلى تجريح الذات معبرا منه تتسلّل وتشرع في العمل. يكتب هنري ماسيس منبّها بني قومه إلى ضرورة حماية أنفسهم من الخطر الداهم فيرى أن لا خلاص لأروبا من السمّ الذي يتهدّدها إلا «بخلق شريط أمني عازل» cordon sanitaire يمنع تسرّب الداء إلى أروبا المطهّرة.[336] ويكتب نزار قبّاني في نبرة طافحة بالتأسّي واصفا لندن وما آل إليه أمرها حين وصلها عرب هذا الزمان تتقدّمهم قطعان النوق والماعز في موكب جنائزيّ يبيد الحضارة الغربيّة ويحوّل لندن نفسها مرتعا لبداوة مهلكة. ولا يتفطّن الشاعر، في غمرة انفعالاته وكراهيته للعرب القادمين من مدائن النفط، إلى أنه يعيد إنتاج مقولات أشدّ الخطابات عنصريّة وظلاميّة. ينطلق الشاعر من معاينة الخراب وهو يتقدّم من الجزيرة العربيّة باتجاه لندن:[337]

هل اختفت من لندن؟
باصاتها الجميلة الحمراء.
وصارت النوق التي جئنا بها من يثرب
واسطة الركوب

---

(336) **Henri Massis, *Défense de l'occident,* Paris, 1925, p132.**

(337) **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، الجزء السادس، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، ص387.**

في عاصمة الضباب؟

ثم يمعن في رصد تفاصيل مشهد أفول المدنيّة قدّام البداوة الزاحفة حتى لكأن القصيدة ليست سوى نوع من التصوير التخييلي الذي يتوسّل تمثيل الخطر الذي حدّث عنه كلّ من فليتشر وماسيس. لذلك تتوسّع في رسم تفاصيل الخراب القادم من الشرق:[338]

تسرّب البدو إلى
قصر بكنغهام،
وناموا في سرير الملكة
والانجليز لملموا تاريخهم..
وانصرفوا..
واحترفوا الوقوف ـ مثلما كنّا ـ
على الأطلال.

وبذلك يبتني النصّ على سبيل التخييل والتمثيل والسخريّة ما ورد في العديد من الخطابات الاستشراقيّة من نبوءات تحذّر من شرق الشرور والسموم والويلات. فحالما يحلّ العرب البدو بلندن يجتاحها الخراب مروّعا. فيفرّ الطير قدّام جحافل الذباب. ويختفي البطّ من بركها. يفنى الزهر. تموت الأعشاب:[339]

لم يبق في البارْكاتِ
لا بطّ، ولا زهر، ولا أعشاب.
قد سرح الماعز في أرجائها
وفرّت الطيور من سمائها
وانتصر الذباب..

بل إن النصّ يبتني صورة للعربي أشدّ قتامة من تلك الصورة النمطيّة القاتمة التي

---

(338) **نفسه، ص388.**

(339) **نفسه، ص301.**

حرص الإعلام الغربيّ على تلبيسها لعرب مدائن النفط وللعرب أجمعين من ورائهم. وهي صورة تجعل من الرجل القادم من تلك التخوم رمزا لبهيميّة ضاريّة:[340]

عنترة يبحث طول الليل، عن روميّةٍ
بيضاء كالزبدة..
أو مليسة الفخذين كالهلال.
يأكلها كبيضة مسلوقة
من غير ملح ـ في مدى دقيقة ـ
ويرفع السروال!!

غير أن الدلالات التي يشحن بها نزار قبّاني صورة العربيّ مجسّدة في شخصيّة عنترة ليست من ابتداعه. إن أغلب هذه الدلالات مستقدم من المتخيّل الغربي. وحضورها في النصّ لا يشير إلى حجم السطوة التي تمتلكها التمثّلات الغربيّة لصورة الشرقيّ والعربيّ والزنجيّ فحسب، بل إنه يشير إلى الكيفيّة التي بموجبها تمتثل الذات إلى تلك التمثّلات الدونيّة وتعيد إنتاج ما حفل به المتخيّل الغربي من تشخيصات ورموز فيما هي تمارس على تلك الصورة نوعا من التحريف يزيدها فظاعة. فلقد عدّ يونغ الزنجيّ «تمثيلا للظلّ، وللغرائز المكبوتة، وللمنطقة المعتمة من الشخصيّة.»[341] أما جورج روماي فقد توصّل إلى أن الزنجيّ محاط في المتخيّل الغربي بما يجعل منه رمزا «للحياة البدائيّة في مقابل التمدّن التقني، وللطبيعة في مقابل العمران، والفكر في مقابل العاطفة...وللحياة القبليّة.»[342]

وعلى هذه المعاني ذاتها جريان صورة العربي الذي يتبدّى بملامح عنترة الزنجيّ في كتابات نزار قبّاني. فهو في هذا النصّ بدائيّ همجيّ لا تقلّ صورته فظاعة عن تلك التي ترتسم على أديم نصوص ديوان *يوميّات امرأة لا مباليّة* حيث يصبح رمزا للذكورة الشرقيّة الهمجيّة المزدهية بتقتيل الأنوثة وسفك دمها المهدور في شرق البلايا والرزايا والمحن. تقول

---

(340) **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، الجزء السادس، ص301.**

(341) **Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, p2/17.**

(342) **Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, p2/18.**

المرأة في هذا الديوان:[343]

أكتب والسيّاف خلف بابي
وخارج الحجرة صوت الريح والكلاب..
ياسيّدي!
عنترة العبسيّ خلف بابي
يذبحني..
إذا رأى خطابي..
يقطع رأسي..
لو رأى الشفّاف من ثيابي
... فشرقكم يا سيدي العزيز
يحاصر المرأة بالحراب.

إن الكتابة، على خطابيّتها والتزامها بالوضوح والإفصاح عن مقاصدها، تشير إلى العربيّ بما يدلّ عليه أي بالبداوة والهمجيّة والبدائيّة حينا. وهنا تتوالى الإشارات إلى «ذيل الدشداشات، والنعال، والخفّ، والعقال.» ويشار إليه أيضا بما يدلّ على تخلّفه وقبليّته. فترد أسماء القبائل العربيّة القديمة «بنو تغلب، بنو عبس» لتوحي بأنه يهبط إلى لندن من ليل التاريخ ومن عمق الجاهليّة الجهلاء. ويشار إليه في صيغة المفرد بـ«ـعنترة.» وبذلك تظلّ ملامح هذا العربي المدان غائمة سواء عندما يستخدم النص صيغة الجمع «البدو، بنو عبس، بنو تغلب» أو حين يذكر بعضا من ألبسةٍ وفعالٍ وحيوانات تدلّ عليه.

لكن تلك الملامح تتبدّى حين يستخدم صيغة المفرد. إنه عنترة الزنجيّ. ولهذا التحقير الذي يقرن بين الزنوجة والبدائيّة دلالته على أن النص يعيد إنتاج التشخيصات والرموز التي ابتناها المتخيّل الغربي في رحلة تعرّفه على الآخر المختلف. بل إنه يعمد فيما هو يهب العربي المتحدّث عنه ملامح بشريّة محدّدة على التنفير من الزنوجة باعتبارها، في تصوّره، عارا باديا للعيان لا يمكن أن يمحى أو يزول إلا إذا خرج الإنسان من جلده وبدّله تبديلا،

---

[343] **نزار قباني، *يوميات امرأة لا مبالية*، ص38-39.**

وأنّى له ذلك!

إن صورة عنترة في المتخيّل العربي مكلّلة بهالة من المجد ترفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين لاسيما في السيرة الشعبيّة التي سطّرها المتخيّل الجماعيّ. واسمه محاط في المتون القديمة بما يجعل منه رمزا لعظمة الكائن مطلقا. فهو فارس وشاعر. له سلطة على الكلمات وله مقدرة على إتيان البطولات. بطل مقدام يحيا في ساحات الوغى، وعاشق متيّم يكاد من شدّة ولهه بالمرأة التي أحبّ يقبّل السيوف لأنها لمعت مثل بارق ثغرها المتبسّم. القوّة والهشاشة، العشق الذي يجعل المرء يضعف ويشفّ حتى يغدو مثل الطيف ويكتفي من الأحبّة بما يعلق من أنفاسهم على أطلال الديار فيحيّي دار عبلة. والإقدام الذي يجعل من المرء فتى يلتذّ بالبطش والفتك وزرع الموت مباهيا بأن فرسه في الهيجاء دلاّل المنايا.

لكن نصوص نزار قبّاني تتّخذ منه رمزا لدونيّة الكائن فهو رمز الفحولة الهمجيّة المزدهيّة بانتهاك الكرامة البشريّة ودوس الأنوثة. وبذلك توهم بأنها تبتني رمزا شخصيّا فيما هي تقتفي أثر التشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيّل الغربي. أي تلك التي تجعل من الزنوجة صنو البدائيّة والقبليّة والانفعالات الهائجة والأهواء الجموح التي لم تروّض.

لكن المتخيّل الغربي لا يكتفي بهذه التشخيصات الدونيّة، بل يحيط الصورة نفسها ببعض من نور. إذ تتبدّى الزنوجة رمزا جامعا للقيم التي تحيل إلى «عالم في حالة تكوين.»[344] لذلك تخلع على الزنجيّ بعضا من فضل فتعدّه رمزا لكلّ ما من شأنه أن «أن يعيد للروح نقاءها ويطهّرها من أدران برهانيّة الفكر.»[345] أما الصورة في شعر نزار قبّاني فإنها ترد عارية من كلّ فضل، خالية من كلّ مزيّة. إنها محض دياجير.

هكذا تصبح التمثّلات الخاطئة والصور النمطيّة المتوهّمة بمثابة فضاء يجتذب إليه الوعي التحديثي لحظة شروعه في مساءلة قديمه وراهنه. لكن هذه التمثّلات الخاطئة لن تطال علاقة الذات بالصورة الحاصلة لها عن قديمها وراهنها فحسب، بل ستغيّر من مناطق نفوذها وميادين عملها وتوقع الوعي الحداثيّ فريسة لتوهّمات أخرى تخصّ علاقة المغرب

---

(344) **Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, p18.**

(345) **Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique*, II, Le vocabulaire fondamental des rêves, p18.**

العربي بالمشرق العربي. لذلك ستكون هذه العلاقة بين المشرق والمغرب متوتّرة لا تقلّ عنفا عن علاقة الذات بآخرها الغربي. وتفتح التفكير النقدي على بعد عقائدي ينشد التبرّؤ من الخطيئة عن طريق تلبيسها للصنو والأخ التّوأم.

* * *

إن اليتم حدث تاريخي لا يمكن للذات أن تجحده أو تمحوه. والراهن العربيّ يشهد على أن مآزق الثقافة العربيّة ومآزق الإنسان العربي ليست وليدة التناقضات الراهنة بل هي قادمة من بعيد. إنها ضاربة بجذورها في التاريخ العربي ومسار تحوّلاته وانكساراته. ولابدّ من البحث عن الأسباب التي أدّت إلى تلك الانكسارات وقادت الثقافة العربيّة إلى ما سمّي «عصور انحطاطها.» لابدّ من تحديد المسؤوليات والجرائر.

ثمّة إجماع في المشرق العربي وفي المغرب العربي على أن غياب العقلانية وأفول العقل هو الذي أودى بالثقافة العربيّة إلى خرابها. سيجمع مثلا كلّ من فرح أنطون وسلامة موسى وطه حسين وأدونيس والعروي والجابري وصادق جلال العظم وحسين مروّة وطيّب تيزيني وزكي نجيب محمود وبرهان غليون على أن إقامة العقل العربي الذي تهاوى في مرحلة ما سمّي بعصور الانحطاط هو الخيار الأمثل لتجديد الفكر العربيّ. والتجديد لا يعني الاكتفاء بقراءة الراهن قراءة عقلانيّة فحسب، بل يعني إعادة النظر في القديم العربيّ لتبيّن الأسباب التي أدّت إلى «موت» العقل أو إلى أفوله أو «اغتياله.»

سيكون الإجماع تامّا أو يكاد على أن الاستسلام للعرفانيّة والغنوصيّة والتصوّف قد أودى بالعقل إلى خرابه. يكتب طه حسين مثلا، في معرض حديثه عن المنهج الذي قارب في ضوئه الشعر الجاهلي: «أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت).»[346] ويكتب حسين مروّة محتفيا بما يمكن أن تحقّقه قراءة القديم العربي في ضوء المنهج المادّي التاريخي إن: «المنهج المادّي التاريخي وحده القادر على

---

[346] **طه حسين، *في الشعر الجاهلي*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، 1962، ص11.**

كشف... التراث في حركيّته التاريخيّة.»[347] ذلك أن ما يسمّيه حسين مروّة «ثوريّة الموقف من قضايا الحاضر» هي التي «تستلزم الانطلاق من هذا الموقف نفسه لرؤية التراث، أي لمعرفته معرفة ثوريّة، أي لبناء هذه المعرفة على أساس من ايديولوجيّة القوى الثوريّة نفسها في الحاضر.»[348]

غير أن تمجيد الايديولجيا على هذا النحو هو الذي سيجعل قراءة حسين مروّة الرّافضة للمثاليّة وللرّؤى الميتافيزيقيّة تتردّى بدورها في نوع من الإطلاقيّة تلحقها بما تصرّ على تخطّيه، أي تلحقها بالرؤية المثاليّة التي تعتقد أنها تمتلك الحقيقة. وفي ضوء تلك الحقيقة المتوهّمة تقارب موضوعها بحثا عن تجلّيات تلك الحقيقة نفسها. يحدّث حسين مروّة عن المنهج الذي كرّسه في *النزعات المادية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة* فيجزم قائلا في نبرة يقينيّة «إن المنهج يحمل صفة: «الماديّ التّاريخيّ» هذه الصفة بذاتها هي مفتاح الحقيقة الكاملة التي نريد جلاءها.»[349]

هذا التوجّه الوظيفي العقائدي سيلوّن التفكير النقدي ويحدّ من اندفاعاته ويفتح القراءة على طابع ايديولوجيّ يحدّد العلاقة مع القديم العربي ويحدّد كيفيّات التعامل معه. لن يخفي منتجو الخطابات التحديثيّة مقاصدهم. ولن يتكتّموا على خياراتهم الايديولوجيّة. بل كثيرا ما يجاهرون بها ويعتبرونها جزءا من غايات الكتابة ومنهاجا يرسم حدودها وضفافها. لذلك كثيرا ما يعمد الكاتب إلى إعلام المتلقّي بأنه إنما يكتب بحثا عن خلاص ممكن أو محتمل ليحفز اهتمامه ويستنهضه إلى تبنّي مقترحاته. ولذلك أيضا كثيرا ما تطفح الخطابات ببعد تعليميّ «رسوليّ» يكاد يخرجها من دائرة البحث إلى مجال الرغبات والأهواء.

ينطلق محمد عابد الجابري مثلا في *نحن والتراث* من التسليم بأن القراءة السلفية للقديم العربي «قراءة لا تاريخيّة، وبالتالي فهي لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو: الفهم

---

[347] **حسين مروّة، *النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية*، ص6.**

[348] **نفسه، ص16.**

[349] **نفسه، ص31.**

التراثي للتراث. التراث يحتويها وهي لا تستطيع أن تحتويه لأنها التراث يكرّر نفسه.»[350] وهو يجزم في المقدّمة بأن «الفكر العربي الحديث والمعاصر هو في مجمله فكر لاتاريخي يفتقد إلى الحدّ الأدنى من الموضوعيّة، ولذلك كانت قراءته للتراث قراءة سلفيّة.»[351] ويعتبر القارئ العربيّ بمثابة ضحيّة لم تختر قدرها. ذلك أن «القارئ العربي مؤطّر بتراثه، بمعنى أن التراث يحتويه احتواء يفقده استقلاله وحرّيته.»[352]

هذه المصادرات والمسلّمات هي التي ستفتح الكتابة على بعدها العقائديّ «الرسوليّ» إذ تصبح الغاية من الكتابة انتشال الفكر العربي المعاصر من طابعه السلفي، وتحرير القارئ من سطوة «التراث» الذي يحتويه، فيما هي تعد بتحرير «التراث» نفسه من تراثيّته. وذلك باستدراجه إلى منطقة التمزّقات الراهنة واستكشاف «الجوانب العقلانيّة والليبراليّة» فيه للزجّ بها في الصراع. يكتب الجابري مبيّنا استراتيجيّة القراءة التي يقترحها بديلا:[353]

> كيف يمكن للفكر العربي المعاصر أن يستعيد ويستوعب الجوانب العقلانيّة و(الليبراليّة) في تراثه ويوظّفها توظيفا جديدا في نفس الاتجاه الذي وظّفت فيه أوّل مرّة، اتجاه محاربة الاقطاعيّة والغنوصيّة والتواكليّة وتشييد (مدينة) العقل والعدل، مدينة العرب المحرّرة الديمقراطيّة والاشتراكيّة.

عبثا يحاول الجابري، في مثل هذه الحال، أن يقنع بأنه يبحث عن علاقة جديدة مع القديم. ذلك أن العنوان الذي يقترحه لكتابه (*نحن والتراث*) سرعان ما يضعنا في حضرة تصوّر يعتبر القديم العربي تراثا تفصلنا عنه القرون. والحال أن القديم الذي يسمّى «تراثا» لا يقطن الماضي بل يقيم معنا على الأرض مندسّا في لغتنا ونصوصنا وذواتنا. إنه يحيا فينا وبنا يستمرّ ملوّنا العديد من سلوكاتنا وقيمنا الفكريّة والجماليّة وطريقة مقامنا على الأرض.

---

[350] محمد عابد الجابري، *نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي*، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 1986، ص13.

[351] نفسه، ص19.

[352] نفسه، ص22.

[353] نفسه، ص53.

وحرف العطف «الواو»، في مثل هذه الحال، لا يدلّ على ما بين ضمير «النحن» وقديمها «التراث» من تواصل، بل إنه يأتي ليرسم مسافة فاصلة بين اللحظة الحاضرة «النحن» و«التراث»؛ بين الراهن وما يظنّ أنه ماض قد أمعن في المضيّ. والحال أن «النحن» هي القناة والمعبر الذي منه تتسلّل النصوص القديمة والقيم الجماليّة والفكريّة إلى الراهن وتشرع في ممارسة العمل.

إن تسمية القديم العربي «تراثا»، في أغلب الخطابات التحديثيّة، ليست تسمية خاليّة من الدلالة. إنها تحمل في تلاوينها تصوّرا للعلاقة بين الذات والموضوع. بل إنها تفخّم دور الذات القائمة بفعل السؤال وتتناسى ما يمتلكه الموضوع من مقدرة على الزّيغ والمخاتلة والمكر. لاسيّما أن تاريخ الأفكار والمقولات والقيم الجماليّة والفكريّة تاريخ متاهيّ. و«التراث» نفسه ليس ركاما يقطن الماضي يمكن أن «نستعيد منه» ما نعتقد أنه «جوانب عقلانيّة» تسمح بالإسهام في «تشييد مدينة العرب المحرّرة الديمقراطيّة والاشتراكيّة.» أو نستعيد ما يصرّ حسين مروّة على تسميته «صورة التراث، كما تنكشف في ضوء الرؤية الثوريّة العلميّة وايديولوجيّة هذه الرؤية، أي ايديولوجيّة القوى الأساسية الثوريّة في حركة التحرّر العربيّة.»[354]

إن القديم العربي الذي ينعت بكونه «تراثا» كيان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيّا أنه لا يقطن الماضي بل يقيم على الأرض معنا متستّرا على نفسه في نصوصنا وإبداعاتنا وسلوكاتنا. وهو ليس أشتاتا من الأفكار وأخلاطا من المقولات يمكن أن ننتقي منها ما نعتقد أنه يلائمنا ونطرد ما نظنّ أنه فاسد لا يخدم أسئلة لحظتنا التاريخيّة.

وهذا يعني أن الفصل القاطع بين «جوانب عقلانيّة ليبراليّة» وجوانب «ماديّة» توصف بكونها ثوريّة، وأخرى «غنوصيّة» أو ظلاميّة أو «رجعيّة» موقف يتعامل مع القديم العربي من خارج منطقه الداخليّ. يكفي هنا أن نستحضر شخصيّة عمر الخيّام مثلا، وندرس مختلف أبعادها وسندرك، في يسر، أن الصوفيّ والفيلسوف والشاعر والرياضيّ إنما مثّلوا أوجها عديدة من وجوه شخص واحد هو عمر الخيّام.وليست مسألة التداخل والتماهي هذه متأتّية من

---

(354) **محمد عابد الجابري، *نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي*، ص39.**

النزعة الموسوعيّة القديمة، بقدر ما هي متولّدة عن نوع من التضايف بين حقول المعرفة في القديم العربي. وهو تضايف بموجبه لا يمكن أن نفهم ما ينعت بكونه عقلانيا إلا في ضوء قراءة مختلف التقاطعات والعلاقات التي يقيمها مع ما يفلت من قبضة العقل ويقع خارج دائرته وسلطانه.

إن القديم العربي نظام من الأفكار. ومعنى كونه نظاما أنه متأسّس من حشود من أنماط الخطاب. وهي أنماط متحرّكة لا تكفّ عن الهجرة والسفر. تتواصل مع غيرها ويغتذي البعض منها بالبعض الآخر فيما هو يثريه ويمكّنه من تجديد سؤاله ويعزّز ناره وفق نسق بموجبه يتداخل الخطاب الجمالي مع الخطاب الوعظي ويتقاطع الخطاب العقلي مع الخطاب العرفاني.

تلك مكائد التصوّر الوظيفي العقائدي. وتلك مفاجآت الرؤية الانتقائيّة التي تبحث عن السبل الكفيلة باستدراج القديم العربي والزجّ به في صراع لم يختره. غير أن هذا التصوّر العقائدي الذي ينشد الجوانب «الليبراليّة» «العقلانيّة» أو الجوانب «الثوريّة» التي تسمح بالعبور من «التراث» إلى الثورة، وهي الجوانب التي يعدّها جزر الضوء داخل عتمة الماضي، سيتشكّل، على «عقلانيّته» و«ثوريّته» وحرصه على «تشييد مدينة العرب المحرّرة الديمقراطيّة والاشتراكيّة»، مأهولا بالرّعب من الفجوة التي حدثت في مسار الثقافة العربيّة. لأنها إنما تمثّل، في نظره، انكسارا عطّل صيرورة تاريخ هذه الثقافة. وهي خراب اقتاد العقل إلى أفوله.

ولما كانت القراءة تتمّ في ضوء المنهج المادّي التاريخيّ فإنه من الطبيعي أن يقع البحث في الأسباب التي أدّت إلى أفول العقل. ومن الطبيعيّ أيضا أن تُحمَّلَ جميع الرؤى والمعارف التي تتعارض مع مقرّرات العقل مسؤوليّة ما حصل. لذلك سيدان الفقه ويدان التصوّف ويدان البيان وتدان جميع الرؤى والنشاطات التي تفلت من قبضة العقل. يجاهر الجابري بأن قراءته للقديم العربي وظيفيّة ايديولوجيّة تنشد محاربة «الاقطاعيّة والغنوصيّة والتواكليّة.» وهي جميعا نتائج وتجلّيات يسمّيها صادق جلال العظم «كتلة هلاميّة شاملة غير محدّدة الجوانب والأفكار والتصوّرات والمعتقدات والغايات والعادات التي نطلق عليها أسماء عديدة منها

«الذهنية الدينية» أو «الايديولوجية الغيبيّة» أو «العقلية الروحيّة السلفيّة».»[355]

لكنّ الحرص الممضّ على انتداب حقول معرفيّة محدّدة وجوانب معيّنة من القديم العربي لتحمّل مسؤوليّة ما جرى سرعان ما وضع التفكير النقدي في حضرة ثنائيّة جديدة لا تقلّ عنفا ومضاء عن ثنائية الغرب/الشرق، وهي ثنائيّة المغرب العربي/المشرق العربي. ههنا يتنزّل تصنيف الجابري[356] لمسار التفكير الفلسفي في القديم العربي وإلحاحه على وجود تيارين كبيرين أحدهما اتّخذ من المشرق العربي موطنا وقد كان بيانيّا عرفانيّا. أما الثاني وهو ينعته بكونه برهانيّا استدلاليّا فقد لاذ بالمغرب العربي. لذلك يعيد الجابري قراءة القديم العربي ويصنّفه في شكل ثلاثة حقول معرفيّة. الحقل المعرفي البياني والحقل المعرفي العرفاني والحقل المعرفي البرهاني. ولكلّ حقل منها، في رأيه، فعله المعرفي ونظامه المعرفي. إن البيان يعني الإظهار والإبانة والتبيين قصد تحقيق الفهم والإفهام. والعرفان مداره الكشف. ومحصّل البرهان الاستدلال المنطقيّ. ويقرن الجابري بين البيان والحاجة إلى فهم القرآن. أما العرفان فمردّه عودة حشد من العقائد التي كانت قبل الإسلام كالغنوصيّة مثلا.

وإذا كان الحقل البياني لا يقصي العقل ويتوسّل متعلّقه بعلوم العربيّة التي بنيت على النظر في النص القرآني أي علم اللغة والبلاغة والنحو والفقه والكلام، فإن الحقل العرفاني لاعقلانيّ أصلا. أما الحقل البرهاني فمداره ومحصّل أمره الدرس الفلسفي اليوناني الذي أدخل العربُ على أنساقه بعضا من التبديل والتطوير كي يلائم واقعهم ويتماشى مع مقرّرات الرؤية الإسلامية للكون.

هذا التصنيف الصارم لتلك الحقول قاد الجابري إلى توليد حشود من الثنائيات والأزواج ألحق كلّ حشد منها بحقل محدّد واعتبرها خاصّية من خاصّياته المميّزة. لذلك جزم بأن ثنائيّة اللفظ/المعنى، وثنائيّة الأصل/الفرع، وثنائيّة الجوهر/العرض، هي التي تتحكّم بالنظام البياني وعليها جريانه (ص 13-239). أما النظام العرفاني فإنه إنما يجري على ثنائيّة الظاهر/الباطن (248-271) في حين أن الحقل البرهاني إنما افتتح مجراه

---

(355) **صادق جلال العظم، *نقد الفكر الديني*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الخامسة، 1982، ص6.**

(356) **محمد عابد الجابري، *بنية العقل العربي*، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، 1987.**

داخل ثنائيّة الألفاظ/المعقولات.(383-482) ويخلص الجابري إلى أن هذه الحقول المعرفيّة ظلّت تتحاور وتتفاعل في المشرق العربي طيلة أحقاب وظلّ كلّ حقل محافظا على مميّزاته إلى أن جاء الإمام أبو حامد الغزالي واجتذبها جميعا إلى منطقة التماهي أو «التداخل التلفيقي» الذي قلّص من عمل العقل حتى كاد يمحوه، مواصلا بذلك ما كان ابن سينا قد دشّنه.

لقد ابتدأ العقل تاريخ أفوله بالمشرق العربي وافتتح تاريخ هجرته إلى المغرب العربي حسب رأي الجابري. لذلك يحتفي بابن باجة وبابن حزم وابن رشد والشاطبي وابن خلدون.

ويعدّ منجزاتهم أمارة على أن المغرب العربي ظلّ يحمل لواء العقل ويعلي راية العقلانيّة بعد أفولها في المشرق. ويذهب إلى أن تحديث العقل العربي مشروط بمدى قدرة الفكر العربي على استعادة نقدية ابن حزم وعقلانية ابن رشد وأصولية الشاطبي وتاريخية ابن خلدون.

هكذا تحرص الذات على تبرئة نفسها وتلبيس الجريرة لصنوها وتوأمها. وبذلك يصبح القديم العربي قديمين: مشرقيّ لا عقلانيّ ومغربيّ عقلانيّ. وهذا يعني أن المشرق هو الذي اقتاد الثقافة العربيّة إلى انحطاطها بلاعقلانيّته وبغنصويته وعرفانيّته. هذا التصوّر الذي ينشد تبرئة الذات بواسطة الاحتماء بنوع من الجغرافيا الإقليميّة هو الذي سيدفع بالعديد من الخطابات في المغرب العربي إلى ابتكار آخرها المشرقي هذه المرّة. وهو الذي جعل الجابري يصل إلى حدّ إصدار حشد من الأحكام المطلقة. يكتب في نبرة لا تخلو من تفاخر وتمجيد للذات على حساب آخرها المخترع الذي يسمّيه الجابري «المشارقة»:[357]

> فعلا لم تقم للفلسفة بعد الغزالي قائمة، ولكن فقط في المشرق العربي (...) لنولّ وجهنا شطر المغرب العربي، إذن، حيث سنجد الفلسفة العربيّة الإسلاميّة قد «قطعت» مع إشكاليّة المشارقة لتتبنّى إشكاليّة المغاربة (في المغرب الأقصى وفي الأندلس خاصة) هنا أيضا ستواصل الفلسفة نضالها من أجل نفس القضيّة، قضيّة العقل والعقلانيّة، ولكن بعد أن تعيد طرحها بشكل جديد،

---

[357] **محمد عابد الجابري، *نحن والتراث*، ص40.**

بمنهج جديد وفي آفاق جديدة (...) منذ البداية تنطلق الفلسفة في المغرب والأندلس من رفض الطريق التي سلكه بها فلاسفة المشرق.

من هنا تصبح قراءة القديم العربي نوعا من المحاكمة لهذا «الآخر». ومن هنا أيضا تتسلّل المطلقات إلى الخطاب الذي آلى على نفسه أن يكون علميا عقلانيّا. فتكفّ الكتابة عن كونها إعادة قراءة للقديم العربي قصد فهمه وتملّكه وتطفح بالإدانة والتشهير والفضح. إن ابن سينا قد نشأ في المشرق وهو الذي حمل لواء الفلسفة في تلك الديار بعد الكندي والفارابي. وسيكون منشؤه المشرقي وبالا عليه في خطاب آمن فعلا بأن المغرب هو موطن العقل وفضاؤه. أما المشرق فإنه مرتع للاّعقلانيّة المزدهية بغنوصيّتها وعرفانيّتها. لذلك يكيل الجابري لابن سينا من النعوت أفظع ما يمكن أن ينعت به فيلسوف. يكتب الجابري في نبرة تجمع إلى التهكّم الازدراء:[358]

> لقد تبنّى ابن سينا المنظومة الفيضيّة الفارابيّة لا ليوظّفها في المجتمع والتاريخ، ولو على شكل حلم، بل ليتّخذ منها قنطرة تنقله إلى السماء لـ«يحجز» هناك لنفسه-دون بدنه- مقعدا في «الدنيا» قبل «الآخرة». ذلك هو الوجه الآخر للشيخ الرئيس... لقد كان من الضروري إبراز ذلك الوجه الظلاميّ الغنوصي في ابن سينا حتى نتمكّن من تصحيح صورته في وعينا... لقد كرّس ابن سينا بفلسفته المشرقيّة اتجاها روحانيّا غنوصيا كان له أبعد الأثر في ردّة الفكر العربي الإسلاميّ وارتداده من عقلانيته المنفتحة التي حمل لواءها المعتزلة والكندي وبلغت أوجها مع الفارابي إلى عقلانيّة ظلاميّة قاتلة لم يعمل الغزالي والسهرودي الحلبي إلا على نشرها وتعميمها في مختلف الأوساط.

أما فلاسفة المغرب والأندلس من أمثال ابن باجة وابن رشد فإن نشأتهما بالمغرب العربي الذي حمل لواء العقلانية بعد أن ولّى زمانها فأفلت في المشرق إنما يجسّدان، في نظر الجابري، العقلانيّة النقديّة. يقول عن ابن رشد مثلا: «الخطاب الفلسفي الرشدي عقلانيّة نقديّة

---

[358] **محمد عابد الجابري، *نحن والتراث*، ص39.**

واقعيّة... إنه جزء من خطاب عقلاني واقعي نقدي تميّز به الفكر العربي الإسلامي في المغرب العربي وبالأندلس.»[359] ويصل الجابري من سلسلة تصنيفاته وأحكامه إلى تبرئة الذات وتحميل آخرها المشرقي مسؤوليّة ما آل إليه أمر الثقافة العربيّة من هوان وانكفاء. يكتب في نبرة تجمع إلى التأسّي نوعا من الحرص على تعزية الذات بما تمكّن أسلافها المغاربة من إنجازه:[360]

> إنه على الرغم من تحوّل رياح التقدّم نحو أروبا حاملة معها الخطاب الرشدي الذي سيعاد إلقاؤه هناك مرّات ومرّات لمدّة قرون... فلقد أثمرت العقلانيّة الواقعيّة النقديّة الرشديّة في موطنه، المغرب والأندلس زهرة واحدة على الأقلّ، ما زال أريجها يحتفظ برائحته الزكيّة وروحه الرشديّة إلى اليوم: إنها مقدّمة ابن خلدون.

هذا الإصرار على تأثيم المشرق وتبرئة المغرب ليس راجعا إلى موقف شخصيّ ابتدعه الجابري وكرّسه في مشروع نقده للعقل العربي، بل إنه تصوّر له تاريخه ومداه في الراهن الثقافي بالمغرب العربي. وله أيضا تجلّياته في القديم العربي. فلم تكن العلاقة بين المشرق والمغرب علاقة تماه وتناغم، بل كثيرا ما اتّسمت بنوع من العنف والتوتّر. فحين وصل الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي إلى مصر مثلا سنة 598 هـ انتابه شعور بخيبة الأمل من فعال زهّاد مصر، وسخط على متصوّفتها. فكتب محدّثا شيخه عبد العزيز المهدوي:[361]

> ولقد لقيت بهذه البلاد من يلبس سراويل الفتيان ولا يستحي في ذلك من الرحمان، لا يعرف شروط السّنن والفرائض، ولا يصلح إلا أن يكون خديما في المراحض.

من هنا يتبيّن أن ثنائيّة مشرق/مغرب قد مارست بعضا من سطوتها على الذهن العربي

---

[359] **نفسه، ص43.**

[360] **محمد عابد الجابري، *نحن والتراث*، ص43.**

[361] **ابن عربي، الفتوحات المكية، الوراق: موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) على شبكة الانترنات.**

منذ تلك المرحلة. يحدّث ابن عربي متهكّما من متصوّفة مصر:[362]

> فأوّل ما وصلت إلى هذه البلاد سألت عن أهل الطريقة المثلى عسى أن أجد عندهم نفحة الرفيق الأعلى، فحملت إلى جماعة قد جمعتهم خانقاه عالية البناء واسعة الفناء، يدّعون أن أهل المغرب أهل حقيقة لا طريقة، وهم أهل طريقة لا حقيقة، وكفى بهذا الكلام فسادا. إذ لا أصول إلى حقيقة إلا بعد تحصيل الطريقة.

هذه الثنائيّة المفتعلة التي تجعل من المشرق «آخر» المغرب ونقيضه لم تتحكّم بالقديم العربي، رغم إعلانها عن نفسها في بعض المواقف، ولم تتحوّل إلى مبحث من المباحث التي تشغل التفكير وتوقعه في شراكها. فلقد ظلّت هاجعة في مضجعها تتحيّن فرصة الظهور من جديد لتعمّق مآزق التفكير النقدي متى تسنّى لها ذلك. وهي إنما عاودت الظهور في الرّاهن الثقافي العربي لأن ما يزخر به هذا الراهن من تمزّقات وتوهّمات مضلّلة هو الذي مهّد السبيل قدّامها فتلقّفت العديد من الخطابات.

لن تتجلّى هذه الثنائيّة في شكل إيماءات كما هو الشأن في المتون القديمة، بل ستعلن عن نفسها في شكل رؤى وتصوّرات تعمّق أزمة الهويّة وأزمة الانتماء إلى الثقافة العربيّة. لاسيما أن الكلمات والمفاهيم التي حفلت بها الخطابات التحديثيّة لم تلزم الحياد أبدا. فلقد استخدم مفهوم «الموروث» ليدلّ على القديم العربي ويهبه تحت الشمس إسما. وحينا آخر زحزحت التسمية بعض الزّحزحة فتمّ تغيير الاشتقاق الصّرفي وجاء المصدر «تراث» لينوب عن إسم المفعول «موروث». لكن الدلالة ظلّت على حالها. وظلّت الرؤية التي تكرّسها التسمية على حالها أيضا. إن القديم العربي يعامل معاملة التّركة. نقرأ في *لسان العرب* مادّة «ترك»: «تركة الرجل الميت: ما يتركه من التراث المتروك.»

ثمّة في صميم التسمية نفسها معنى الموت ومعنى الغُنْم. إذ من حقّ الوارث أن يتصرّف في التراث الذي تركه الميّت كيفما شاء. وبإمكان الورثة، إن كانوا كثرا، أن يقتسموا «التراث/التركة» فيغنم كلّ منهم نصيبه. ومن هنا يصبح مقترح الجابري، جزءا من مكائد

---

(362) **نفسه.**

التسمية. فالتسمية، في حدّ ذاتها، جاءت مُحمَّلة برؤية تعامل القديم العربي كما يعامل «التراث المتروك الذي يتركه الميت.» أي الذي يمكن اقتسامه. فيرث المشرق ما هو غنوصي وعرفاني ويغنم المغرب ما هو عقلاني نقديّ واقعي. وللذكر مثل حظّ الأنثيين.

يبدو هذا الموقف مجرّد تعبير عن رغبة مردّها انتصار الذات لنفسها على حساب توأمها لحظة اقتسام تركة الآباء الذين اختطفهم الموت والبلى. لكن المقترح، في حدّ ذاته، يرشح برغبة مكتومة في الانفصال عن التوأم، وتحميله جرائر الآباء. بل إن اقتسام «التراث/التركة»، في هذه الحال، يتضمّن، في حدّ ذاته، قطعا لصلة الرحم ورغبة عاتية في التخلّص من الأخ. وهي رغبة قادمة من بعيد، لحظة قام قابيل على أخيه هابيل إذ هما في الحقل.

لا تتأتّى خطورة هذا الموقف من تبسيطه لتاريخ الأفكار وكيفيّات ترحالها وسفرها وكيفيّات تضايف ما ينعت منها بكونه عرفانيّا وما ينعت بكونه عقلانيّا وواقعيّا. بل إن خطورته إنما تتأتّى من كونه يتبنّى الصورة الثابتة المطلقة التي تجعل من «الشرق» صنوا للظلاميّة والسموم وانتفاء العقل. ثم يقوم بتلبيسها للأخ التوأم «المشرق العربي.» والحال أن مقدّمة ابن خلدون التي يصفها الجابري في نبرة احتفاليّة واضحة بكونها «زهرة» ما زال «أريجها» فوّاحا إلى «اليوم» يعبق به الراهن العربي لا تعامل «الحقل المعرفي البياني» بأيّ ريبة ولا تدين «الحقل المعرفي العرفاني» بل توليهما مكانة ومنزلة.

إن ابن خلدون يحتفي بالبيان احتفاء عظيما.[363] وحين يحدّث عن التصوّف وعن الولاية وعلاقتها بالنبوّة والكرامة وعلاقتها بالمعجزة يكاد يتحوّل، رغم عقلانيّته وواقعيّته، إلى داعية للتصوّف حتى أنه يسلّم بهما تسليما. فيكتب: «المجاهدة والخلوة والذّكر يتبعها غالبا كشفُ حجاب الحس والاطّلاع على عوالم من أمر الله ليس لصاحب الحسّ إدراك شيء منها والروح من تلك العوالم.»[364]

ثمّة في هذا الموقف الذي يحرم «المشرق» من كلّ ما هو عقلانيّ وواقعيّ ونقديّ

---

[363] **ابن خلدون، *المقدّمة*، بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الخامسة، (د.ت)، ص550.**

[364] **نفسه، ص469.**

ليغنمها هو وحده نوع من المداورة. فالموقف يوهم في الظاهر بأنه إنما بني على النظر في مسار الفكر العربي واستقراء تاريخ الأفكار لحظة سفرها وترحالها فيما هو يجسّد بطريقة موازبة مدى التوتّر الذي يحكم العلاقة بين المشرق والمغرب. والناظر في الخطابات التحديثيّة بالمغرب العربي يلاحظ في يسر أنها تشكّلت منذ بدايات التحديث الرومانسي مع الشابي وأبناء جيله، منشغلة بالمشرق العربي. وهي تعدّه صنوا وأخا شبيها تحاوره وتحاول أن تسهم معه في تجديد أسئلة الثقافة العربيّة. لكنّها سرعان ما تنقلب عليه وتعامله معاملتها للآخر الغربيّ الذي لا يكفّ عن تحقيرها وتهميشها وإقصائها.

لم يعلن هذا الإحساس العاتي بالضّيم وظلم ذوي القربى من قبيل التوهّمات الفرديّة أو الاستيهامات الذاتيّة العابرة بل مثّل هاجسا من الهواجس التي استبدّت بالأجيال جيلا بعد جيل. سلك هذا الإحساس سبيلا ملتوية ممعنة في الموازبة والتخفّي فيما هو يستبدّ بالخطاب الفلسفي ويلوّن العديد من مقرّراته ونتائجه. لكنّه أعلن عن نفسه صريحا عاريا من كلّ زيغ خلوا من أيّ قناع في الخطاب النقديّ لحظة قراءته لمنجزات حركة التحديث الشعري بالمغرب العربي في علاقتها بالممارسات الشعريّة بالمشرق العربي. لاسيّما أن مسار الممارسة الشعريّة بالمغرب العربي لم يتشكّل في شكل حركة مبنيّة على تراكم المنجزات والتحوّلات، بل كان مسارا مليئا بالصراع وبالتصدّعات والانقطاعات. ولم تكن حركة الصراع هذه متولّدة عن الرؤى المتغايرة التي مافتئت الممارسات الشعريّة تصدر عنها وتكرّسها في ما يخصّ كيفيّات الإسهام في صياغة أسئلة الشعر العربي المعاصر فحسب، بل كانت متأتّية أيضا من الحرص الممضّ على تلمّس السّبل والمسارب التي يُعتَقَد أنها ستمكّن شعراء المغرب العربي من أن يفتتحوا من الآفاق ما لم تنجح الكتابة الشعرية بالمشرق العربي في ابتدائه وابتداعه.

هذا الحرص على الإضافة والابتداء هو الذي جعل أغلب الممارسات الشعريّة والكتابات النقدية التي عنيت بأسئلة الشعر في المغرب العربي تصدر عن نوع من الوعي المنقسم. وما أعنيه بالوعي بالمنقسم إنما هو وقوع الذات الكاتبة داخل حبائل ثنائية دائمة. من خلالها ترى نفسها. وعنها تصدر لحظة ممارسة فعل الكتابة. وهي ثنائيّة تتجلّى في شكل تسليم بأسبقيّة شعراء المشرق العربي في النهوض بتحديث فعل الكتابة وتبديل الموقف من المعنى وكيفيّات

إنتاجه، وحرص ممضّ عات على الإسهام في عمليّة التحديث بارتياد مناخات تقي النص من الاتّباع وتضمن له الفرادة والجدّة والإضافة.

ليس الوعي المأهول بالرعب من العجز عن الإضافة خاصا بجيل دون غيره. إنه يمتلك تاريخا وله أيضا مدى. فهو يبدأ منذ الثلاثينيات مع الشابي وجيله من التحديثيين المغاربة. لكنّه يعلن عن نفسه وفق نسق ممعن في المواربة والزّيغ والتخفّي. فيرد في شكل تسليم بأن آفاق الكتابة الشعرية بالمغرب العربي مسدودة مقفلة لائذة بالمستحيل. يكتب الشابي في نبرة طافحة بالتأسّي على الذات: «إن تونس ملعونة ولن ينهض فيها الأدب الحيّ بعد اليوم. أكذا قضى القدر العاتب الغشوم أن لا ترفع تونس رأسها يوما من حضيض الموت.»[365] ثم يضيف قائلا في نبرة يتحوّل فيها التأسّي إلى نوع من الشجن: «إنه قدر علينا أن نكون مقلّدين لمصر في كل شيء (...) وإن كنت لا أومن بصحّة هذه الاشاعة.»[366]

وفي الثلاثينيات أيضا، يذهب كل من رمضان حمّود في الجزائر، وعبد الكريم بن ثابت في المغرب إلى الرأي نفسه. فيلحّ الأول على أن الشعر الجزائري شعر تقليدي اتّباعي «ولا حياة، لا رقيّ مع التقليد والجمود.»[367] و يجزم الثاني، في نبرة مشبعة بالقتامة طافحة باليأس، باستحالة ظهور ريادة شعريّة في المغرب العربي.[368]

ههنا أيضا يتنزّل قول محمد بنيس في *بيان الكتابة* في الثمانينيات «لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربيّة الفصحى طوال تاريخه أن يمتلك فاعليّة الابداع.»[369] غير أن بنيس لا يكتفي بالحكم على هذا الشعر بأنه خلو من كلّ إبداعيّة بل يعمد إلى إدانته والتبرّؤ

---

[365] **محمد الحليوي، *رسائل الشابي*، تونس: منشورات دار المغرب العربي (د.ت)، ص63.**

[366] **نفسه، ص52.**

[367] **رمضان حمّود، *بذور الحياة*، تونس: مكتبة الاستقامة، 1928، ص123. وانظر أيضاً، محمد ناصر، *الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975*، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1985. يعقد المؤلّف فصلا يناقش فيه آراء رمضان حمود ومواقفه، ص28 وما بعدها.**

[368] **محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثاني، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990، ص90.**

[369] **محمد بنيس، *بيان الكتابة*، ضمن *البيانات*، سلسلة دفاتر كلمات، البحرين: أسرة الأدباء والكتّاب، 1993، ص63.**

منه والتشهير به. فينعته بكونه مجرّد «ركام من البلادة والعفن.» ثم يخرجه من دائرة الشعر قائلا: «هل نسميه بعد كلّ هذا شعرا.»[370] ويلحّ، في نبرة جازمة، على «أن الكتابة الشعرية في المغرب ما تزال مجرد مشروع لم يتأسس بعد كفعل تاريخي»[371]، وعلى أن «الشعر المغربي الحديث هو ابن شرعي للتجربة العربيّة المعاصرة» ويصل إلى نتيجة يعبّر عنها قائلا: «نحن ما زلنا نتعلّم من المشرق.»[372]

لكن بنيس سرعان ما يعمد إلى مراجعة مواقفه. فيلحّ على أن المركز الثقافي العربي والمركز الشعري قد تفتّتا وانتقلت الريادة وروح المغامرة والبحث إلى مناطق عربيّة أخرى ومنها المغرب طبعا. يكتب «إننا مع الثمانينيات، من هذا القرن، ثم مع التسعينيات، أصبحنا نلاحظ المركز الثقافي مفتّتا في العالم العربي برمّته، فالحرب اللبنانية ثم الغزو الإسرائيلي وما استتبعهما من نتائج أدّى إلى تفتيت المركز وانتقال الحركة الثقافيّة إلى مناطق عربيّة أخرى أو إلى خارج العالم العربي في أروبا، دون أن تبلغ أيّ منطقة حالة بناء مركز ثقافي عربي جديد.»[373]

هكذا يعلن الوعي المنقسم عن نفسه في شكل تبرّم وضجر من راهن الشعر المغربي. لكنّه سرعان ما يغيّر من طرائق تجلّيه، فيتحوّل إلى إحساس بالغبن والإقصاء والضّجر من تسلّط المشرق باعتباره المركز الشعري الذي مافتئ، في نظر المغاربة، يهمّش محيطه ويقصي أطرافه. يكتب الشابي مثلا، محدّثا صديقه الناقد محمد الحليوي عن الحفاوة التي لقيتها مجلة *العالم الأدبي* بالمشرق العربي: [374]

ماذا أحدثك عن العالم الأدبي –أولا- والعالم الأدبي –ثانيا- لقد أحدثت من الرجّة

---

[370] **نفسه.**

[371] **محمد بنيس، *حداثة السؤال*، بيروت: دار التنوير، *1985*، ص252.**

[372] **محمد بنيس، *حداثة السؤال*،ص254.**

[373] **محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الرابع، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991، ص95.**

[374] **محمد الحليوي، *رسائل الشابي*، ص46.**

في الخارج ما أحدثت وغيّرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييرا ما كانوا يتوقّعونه وأصبحوا ينظرون إليها نظرة لم تكن من قبل (...) أرأيت أيها الصديق كيف كانوا يتصوّرون تونس قبل الآن؟ لا إخالهم يحسبونها إلا كالسّودان وأعماق أفريقيا الجنوبيّة.

ويأتي ردّ الحليوي طافحا، هو الآخر، بالضّجر من سطوة ما يعتبره مركزا ويعامله معاملة الآخر الذي يضع الذات في حضرة عجزها وقصورها حينا ويهمّشها ويقصيها حينا آخر. يكتب:[375]

أخي العزيز، لا أقول لك جديدا إذا قلت إني كنت تارة أتألم وأحزن لحالتنا البائسة وتشتّت قوانا وخفوت أصواتنا وخلوّ تونسنا من كلّ حركة فكرية وكل حياة أدبيّة (...) ثم أسخط وأحنق تارة أخرى على الشرقيين عامة، والمصريين خاصة، أولئك الذين لا يزالون يحسبوننا من الهمج -كما قلت- فلا يرون لنا أية مزيّة ولا يعترفون لنا بأية مكانة ويسقطوننا من حسابهم كما يسقطون من حسابهم زنوج أفريقيا وهنود أمريكا بل ولا يعرفون بالضبط، حتى موقع بلادنا من أفريقيا الشماليّة. ولقد كنت أحمل من هاته الإهانة المزرية وهذا الاحتقار الشائن أبهظ الأحمال وأفدحها.

على هذا النحو تنتصر الذات الكاتبة لنفسها وتنجز البعض من ثاراتها. ولا يقع التفطّن إلى ما في هذا الخطاب المتذمّر من التّحقير والإقصاء والتّهميش من تتفيه عرقي لشعوب أخرى تنعت بكونها من الهمج.

يرجع الإحساس بالغبن والضيم في العديد من جوانبه، إلى كون المغرب العربي كان دوما منفتحا على المشرق العربي منشغلا بما يجري فيه وفق نسق بموجبه كان الصراع الذي يجري في المشرق بين أنصار القدامة والدّاعين إلى الحداثة في مصر مثلا يغذّي

---

[375] **نفسه، ص47.**

الصراع في المغرب ويحدّد عنفه ومداه.[376] لذلك أدّى الصراع الذي نشأ بين جماعة الإحياء وجماعة الديوان إلى سجال عنيف بين الداعين إلى تحديث الشعر العربي من أمثال الشابي ورمضان حمود والداعين إلى المحافظة على القديم والنسج على منواله باعتباره نموذجا للاحتذاء.[377]

لكن الانخراط في الصراع لم يمح إحساس المغرب العربي باليتم والضّيم والإقصاء. لذلك حين خلع على شوقي لقب «أمير الشعراء» في المشرق العربي سرعان ما انتدب المثقّفون والشعراء في تونس الشاذلي خزندار وخلعوا عليه اللّقب ذاته. ومثلما كانت عبارة «منّا أمير ومنكم أمير» تترجم، في سالف الزمان، تصدّع بيت العائلة واقتسام تركة الأب قبل مواراته التّراب، فإنها إنما عاودت الظهور، في هذه الحال، لتكشف أن ثنائيّة المشرق والمغرب وما تثيره من تمزّقات وتوهّمات قد نهضت من مرقدها وشرعت في العمل.

هذا الموقف المتذمّر من سطوة المركز «المشرقي» وتعاليه هو الذي جعل العديد من النقاد ينطلقون من قناعة عبّر عنها عبد الله كنون في مقدّمة *النبوغ المغربي* قائلا:[378]

> كثر عتب الأدباء في المغرب على إخوانهم في المشرق إيّاهم، وإنكار كثير منهم لكثير من مزاياهم. و لكن أعظم اللّوم في هذا مردود على أولئك الذين

---

[376] **درس محمد ناصر هذه الظاهرة في الجزائر فكتب: «وأثناء المعارك الأدبيّة التي احتدمت بين الرافعي ومؤيّديه من طرف وطه حسين والمتشيّعين له من طرف آخر، وقف أغلب الأدباء الجزائريين منتصرين للطرف الأول على الثاني. بل إن ابن باديس، وأبا اليقظان والزاهري كانوا يهاجمون طه حسين ويسلكونه مع المارقين والملحدين. بينما كان الرافعي من آثر الكتاب عندهم. وكان له في الجزائر تلامذة تخرّجوا في مدرسته. ومريدوه طالما انتصروا لأفكاره، وتلك شهادة أحدهم (محمد سعيد الزاهري) حيث يقول: «كلّ أديب كبير في مصر، له أنصار وأشياع في بلاد المغرب العربي، فللإمام مصطفى صادق الرافعي، أنصار ومعجبون، وهو أكثر الأدباء المصريين تلامذة وقرّاء في هذه البلاد.» *الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية*، ص62.**

[377] **يكتب رمضان حمّود مثلا: «إن شوقي لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر.» *بنور الحياة*، ص116. ولم يكن أنصار الإحياء يكتفون بإعلاء شوقي فحسب، بل كانوا يكرّسون دعوتهم في ما يكتبونه وما يبشّرون به تلامذتهم. يكتب محمد الهادي السنوسي الزاهري وهو شاعر قد تتلمذ على ابن باديس أحد زعماء الإصلاح السلفي بالجزائر: «وكان الشيخ ابن باديس يختار لطلاّبه نماذج من شعر شوقي غالبا، ويطلب منهم الكتابة على منواله.» محمد ناصر، *الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية*، ص 59.**

[378] **عبد الله كنون، *النبوغ المغربي*، بيروت: مكتبة دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، 1961، ص31-32.**

ضيّعوا أنفسهم وأهملوا ماضيهم وحاضرهم حتى أوقعوا الغير في الجهل بهم والتقوّل عليهم (...) ونحن نعتقد أننا بتقديم هذا الأثر الضئيل إلى الدوائر العلمية سنزيل كثيرا من التوهّم والتظنّن في تاريخ المغرب الأدبي، وسنرفع حجاب الخفاء عن جانب مهمّ من الحياة الفكرية لأهل هذا القطر وسوف يقتضي تجنّي إخواننا من بحّاث الشرق على آثارنا وتحاملهم على آدابنا لأن ذلك لم يكن منهم عن عمد وسوء قصد وإنما هو ارتياء واجتهاد.

عن هذه القناعة ذاتها صدر عباس الجراري في *الأدب المغربي من خلال قضاياه وظواهره*. فجزم بأن «موقف المشارقة دارسين ونقادا من إنتاج المغاربة يمليه سببان رئيسيان: أولهما الجهل، فهم لايعرفون أو لا يريدون أن يعرفوا ما عند غيرهم (...) والثاني روح التّنقيص التي ينظرون بها دائما إلى أعمال المغاربة.»[379] لذلك يلحّ على أن لا خيار قدّام الكتابة النقديّة بالمغرب العربي غير الامتثال لنداء الواجب «لقد بات من واجبنا أن نزيل الضباب الكثيف الذي خيّم في ساحة مغربنا الكبير وحال دون تلقي المشارقة لأدبنا والاعتراف بوجوده الحقيقي (...) ثم بدوره ومساهمته في عمليّة التجديد.»[380]

ولمّا كان الامتثال «لنداء الواجب» مسألة خارجة من باب النقد أصلا، فإنه من الطبيعي أن تتّسم بعض المواقف والرؤى بالتوتّر والحماسة. فتضعنا الأفكار والقناعات المعبّر عنها في حضرة الذات وهي تمعن في تأثيم من تعتقد، من قبيل التوهّم والظنّ، أنه «آخرها المشرقي» الذي تعتبره بمثابة أخ وصنو. لكنّه أخ ضال وصنو سادر في الغواية والتِّيه بنفسه. يجزم أحمد المديني مثلا معبّرا عن الغيض والغضب من فعال هذا الأخ المشرقي وصنائعه، بأن هذا الأخ مفتون، كما نرسيس، بذاته. بل إنه لا يرى غير ذاته. ولا يحتفي إلا بآدابه ومنجزاته ولاشيء سواها. يكتب المديني: «مرحى! إذن وألف مرحى! إذ الظاهر أن الاخوة المشارقة قد استفاقوا إلى أنفسهم وأدركوا ما كانوا فيه سادرين من ضلال في تجاهل أدب

---

[379] **عباس الجرّاري، في *الأدب المغربي من خلال ظواهره و قضاياه*، الرباط: مكتبة المعارف الجديدة، الطبعة الثالثة، 1986، ص187.**

[380] **نفسه، ص174.**

الشمال الأفريقي والاحتفال بالأدب المشرقي ولاشيء عداه.»[381]

والغضب على هذا النحو إنما يتأتّى ممّا تعيشه الذات المبدعة من عذابات، من إحباطات، من مرارات مردّها فعال من تعتقد أنه «آخرها»، ومأتاها الاستيقاظ الفاجع على أن لهذا «الآخر»، لهذا الأخ الممعن في الضّلال، مكائده. وله أيضا مكره. يكتب الشاعر الجزائري محمد زتيلي معبّرا، بدوره، عمّا خلّفته العلاقة بالممارسات الشعريّة في المشرق العربي من شجن ومرارت في نفوس الشعراء بالجزائر:[382]

> يبدو لي أننا، منذ السبعينات، كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيّا. وإن الاخوة المشارقة الذين مسّحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي، لم يكونوا في الواقع، يريدون لنا إلاّ أن نظلّ أتباعا. لأن الأسماء التي تتصدّر القائمة الشعريّة ليست في الواقع، إلاّ صورا مصغّرة لأصوات لها وزنها في الساحة الشعرية العربية.

لكنّ هذه المواقف المتوتّرة سرعان ما تتحوّل، على لسان بعض الكتّاب، إلى خطاب ايديولوجي يضع المشرق العربي في خانة واحدة مع الغرب الاستعماري ويسوّى بينهما معلنا الانشقاق عليهما معا. يكفي هنا مثلا، أن نتملّى ما كتبه الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني وسنجد المفارقة تبلغ منتهاها. ينطلق عز الدين المدني من قناعة فكرية مفادها أن لا خيار قدّام الكتابة الإبداعيّة في تونس والمغرب العربي ولاخلاص إلاّ «برفض المشاعر الأبويّة الثقيلة للمشارقة»[383]، ودفع الكتابة على درب ما يسمّيه عز الدين المدني «الطريق الثالثة بين الشرق والغرب.»[384]

للتوهّم سلطانه الذي لا يردّ إذن. وللغضب إذا استبدّ بالوعي مخاطره. ولهذا الموقف الذي يهفو إلى التملّص من مآزق الإبداع بالمغرب العربي عن طريق الانتقام من الصّنو

---

(381) **محمد بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، بيروت: دار التنوير، الطبعة الثانية، 1985، ص309.**

(382) **محمد ناصر، *الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية*، ص367.**

(383) **عز الدين المدني، جريدة*العمل*، العمل الثقافي، تونس العدد الصادر بتاريخ 1972/6/2، ص3.**

(384) **عز الدين المدني، «كلمات عن القصة»، مجلّة*ثقافة*، تونس، العدد 2 شتاء 1970، ص6.**

والثأر من الشبيه -أعني المشرق العربي- دلالته على أن الإصرار على تقسيم الثقافة العربيّة جهويا إنما يتأتّى عن امتثال الذات لسطوة التوهّمات. ذلك أن تفخيم الاختلاف بين المشرق والمغرب، أو الإلحاح على أن المغرب ظلّ بمثابة التّابع للمشرق، أو تفخيم منجزات المغرب في نبرة دفاعيّة ثأرية –لكل هذه المواقف- دلالتها على أن للرّغائب والأهواء والنزعات الايديولوجيّة الاقليميّة، في الراهن الثقافي العربي، سلطانها وسطوتها وهي كثيرا ما تطلع من مرقدها فتتلقّف الرّؤى والمواقف والسّلوكات. ولذاتها تنتصر المفارقة.

غير أن الإحساس بالغبن كان، في بعض الأحيان، عاملا دفع بالعديد من الباحثين إلى الاعتناء بالأدب المغربي دراسة وتحليلا. لكن المواقف ذات الطّابع العقائدي الإقليميّ وما نتج عنها من إلحاق تبسيطيّ للمشرق العربي بالآخر الغربي كثيرا ما كانت تترجم الإحساس بالتّهميش والإقصاء فيما هي تتشكّل من قبيل ردّ الفعل على بعض المواقف والإيماءات التي يحرص أصحابها في المشرق العربي بين الحين والآخر، على تغذية هذه الثنائية ويمتثلون لسلطانها. فالصورة الحاصلة للـ«أنا» بالمشرق العربي عن صنوها المغربيّ لا تقلّ تشويها وتبسيطا عن الصورة الحاصلة بالمغرب لما تظنّه آخرها المشرقيّ. بل إنها صورة متخيّلة من قبيل التوهّم والهوى.

وهي صورة بموجبها يوضع المغربيّ على الشفا الخطير، شفا الاغتراب والتغرّب إذ يصبح، بحكم قربه الجغرافي من الغرب ومن فرنسا تحديدا، بمثابة أخ ضالّ مافتئ يستقدم من نظريات الغرب ومناهجه ما من شأنه أن يخرّب بيت الأب ويقلب أمنه فوضى. يعبّر فؤاد زكريا مثلا عن هذا التصوّر الذي يعتبر «الأخ» المغربي واقعا في دائرة السحر والافتتان بالغرب، فيقول في نبرة تجمع إلى التبرّؤ والتشهير الازدراء والشفقة:[385]

> فالتفكيكية التي يتحمّس لها بعض كتاب المغرب العربي لأسباب تتعلّق بطبيعة ثقافتهم الخاصّة، بما فيها من نقل وترديد لكلّ «موضة» فكريّة تظهر في باريس... هي في حقيقتها إحدى الموضات الفكرية التي تظهر في مقاهي المثقفين الفرنسيين الباريسيين على وجه التحديد. ونحن هنا لسنا ملزمين مطلقا

---

[385] **فؤاد زكريا، «انطباعات جديدة عن معركة غير مجدية»، *أخبار الأدب*، العدد 290، 31 يناير 1999، ص14.**

بمتابعة مستجدّات «الموضة» الفكرية الفرنسية التي يمارسها مفكرون فرنسيون في مجتمع يسمح للكاتب بمثل هذا التّرف الذي لا يقابله أي شيء مماثل في مجتمعنا.

لكن هذا التمثّل التبسيطي لصورة «الآخر المغربي» كثيرا ما يعلن عن نفسه، بشكل أكثر مداورة وأشدّ زيغا. فلا يتراءى في شكل أحكام ومصادرات ومطلقات يُرصّع بها الخطاب لحظة تمثّل صورة هذا الآخر المتوهَّم، بل يرد مندسّا في تلاوين الحوار الذي ينشأ أحيانا بين المشرق والمغرب. لاسيّما عندما ينفتح الحوار تحت مفعولات الصورة المتوهّمة للـ«أنا» عمّا تحسبه آخرها المغربي، إلى سجال متوتّر عنيف مرصّع ترصيعا بالتّهم المشينة.

يصدّر طيّب تيزيني مثلا مقالته في نقد كتاب محمد عابد الجابري *نحن والتراث* بمقولة للشاعر اليوناني كسينوفان (565 إلى 473 ق.م)، وهي قوله: «بلى لو كان للثيران والأحصنة والأسود أيدٍ، ولها قدرة على الرسم بأيديها وقدرة على إنجاز الأعمال، كما الناس، لرسمت الأحصنة آلهة شبيهة بالأحصنة، ورسمت الثيران آلهة شبيهة بالثيران، ولأبدعت أشكالا كتلك التي تحوز عليها.»[386]

ثم يخلص من ذلك إلى نقد الكتاب. فيقول عنه إنه «كتاب صدر لباحث مغربيّ عن دار الطليعة - في بيروت عام 1980.» وهذا التقديم يوهم في الظاهر بأن الغاية منه الامتثال لما يتطلّبه النقد من تعريف بالأثر وصاحبه ومكان صدوره وتاريخ نشره. غير أن عدم إيراد اسم المؤلّف والاكتفاء بذكر صفته وموطنه سرعان ما يفتح التّنكير الوارد في كلمتي «باحث» و«مغربي» على نوع من الاستنقاص المقصود. ذلك أن طيّب تيزيني يتعمّد عدم ذكر إسم المؤلّف ليخلق في ذات المتلقّي حالا من الترقّب والتشوّف لمعرفة المتكلّم عنه فيما هو يستدرجه إلى استنقاصه. من هنا تستمدّ طريقة تقديم المؤلّف وكتابه طابعها الماكر المخاتل.

إن طريقة التقديم طافحة في حدّ ذاتها برغبة في التحقير تتوسّل مقصدها بإرجاء ذكر إسم المؤلّف حتى يتسنّى لها تقديمه للمتلقّي وفق الطريقة التي تخدم تلك الرغبة. لذلك يواصل

---

(386) **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، بيروت: دار الفكر الجديد، 1989، ص103-105.**

طيّب تيزيني عمليّة إرجاء ذكر الإسم. ويعمد إلى ذكر الصفات التي وصف بها الناشر الكتاب ومؤلّفه. فيكتب:[387]

> فلقد ورد على صفحة الغلاف الخلفيّة من الكتاب المذكور تعريف بمؤلّفه، نقرأ فيه ما يلي: «هذه القراءات المعاصرة لجوانب أساسيّة من تراثنا الفلسفي أنجزها مفكّر بارز من مفكّري المغرب، مساهمة منه في المجهود المتواصل على صعيد الفكر العربي المعاصر من أجل إقرار طريقة ملائمة في التعامل مع التراث باعتباره أحد المحاور الرئيسيّة في إشكاليّة الفكر العربي في الوقت الحاضر.»

هكذا يمعن الخطاب في التلاعب بالمتلقّي، فيوهم بأنه يعلي من شأن المؤلّف ملتزما الحياد آن ذكر الصفات المحمودة الواردة على صفحة الغلاف الخلفيّة، فيما هو يضمر تحقيره والإطاحة بجميع تلك الصفات المحمودة لتبديلها بنقيضها. لذلك يواصل خطاب تيزيني استدراج المتلقّي عن طريق إيهامه بأن القراءة تلتزم بالموضوعيّة وتنشد المعرفة والاطّلاع. يكتب معلّقا على ما جاء في الصفحة الأخيرة من الغلاف: «فإذا كان الأمر على هذا النحو من تواصل الجهد على يد مفكّر بارز، فلنتفحّص، في سبيل ذلك وبادئ ذي بدء، المنطلقات أو بعض المنطلقات التي طرحها في كتابه المذكور.»[388]

ليس المتلقّي في حاجة إلى معرفة النتائج التي سيتوصّل إليها طيّب تيزيني بعد «تفحّصه» للكتاب. فالخطاب قد افتضح أمره تماما. إن النتائج مضمّنة في المقدّمات. فلقد جاءت مقولة كسينوفان لتضطلع بدور المقدّمات التي سينطلق منها الخطاب. وجاءت طريقة تقديم الكتاب ومؤلّفه على هذا النحو معبّرة عن النتائج التي تمّ التوصّل إليها مسبقا. فإذا كانت الأحصنة والثيران، على عدم وعيها بذاتها، سترسم آلهتها على شاكلتها لو قدّر لها أن تمارس الرسم، فكم بالحريّ الإنسان نفسه.

لا يقوم الخطاب بتبيان العلاقة الممكنة أو المحتملة التي استوجبت ذكر مقولة كسينوفان.

---

(387) **نفسه.**

(388) **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، ص103-105.**

ولا يجري أيّ مقارنة بين ما تفصح عنه تلك المقولة وكيفيّات تمثّله لأطروحات «الباحث المغربي» الذي يدرس مؤلّفه. بل إنه يتلاعب بالمتلقّي إذ يصرّ على إعلامه بأنه إنما ذكر تلك المقولة لأن «هذا الذي أبدعه كسينوفان يتيح لنا أن نتبيّن طرفا من سمات العلاقة بين الفكر والواقع.»[389] وهو يعمد، في الآن نفسه، إلى إيهام المتلقّي بأن ما سيأتي بعد مقولة كسينوفان لا علاقة له بما توحي به المقولة نفسها من تشهير واستنقاص وتحقير. لاسيما أنه يقسّم الخطاب إلى لحظتين. يورد في الأولى المقولة ويعلّق عليها. ثمّ يمعن في الزّيغ والمخاتلة ليوهم بأن لا علاقة للحظة الثانية التي «سيتفحّص» فيها كتاب «الباحث المغربي» بما ورد في اللحظة الأولى من إيماءات وتعريض. لذلك يستخدم الأسلوب الذي يمكّنه من الإيهام بأن اللّحظتين متباعدتان جدّا. فيرسم المسافة بينهما قائلا بعد أن فرغ من التعليق على مقولة كسينوفان» «أما الآن فأستناول نموذجا من العصرويّة... إن النموذج المعني يتمثّل بكتاب صدر لباحث مغربي.»[390]

لا يجري الخطاب مقارنة بين ما تفصح عنه مقولة كسينوفان وما سيأتي في كتاب الباحث المغربي، لأنه إنما ينشد استدراج المتلقّي وتوريطه في القيام بتلك المهمّة. ومن هنا يتجلّى ما ينبني عليه الخطاب من كيد. فإذا كانت الأحصنة والثيران، على عدم وعيها بذاتها، ستعيد إنتاج تصاويرها لو كانت تملك مقدرة على رسم آلهتها، فإنه من الطبيعيّ أن يفصح المغربي، باعتباره يختلف عنها بكونه يمتلك مقدرة على الرسم، عن مغربيّته ويرسم آلهته التي ستكون مجرّد إعادة إنتاج لصورته.

لا يجاهر طيّب تيزيني بأنه يستفظع أن يوصَف «باحث مغربي» بكونه «مفكرّا»، وكونه «بارزا» أيضا. لكنّه يشير إلى أن ما حفز فيه الرغبة في «تفحّص» «المنطلقات التي طرحها الباحث المذكور» إنما هي تلك الصفات التي خلعت عليه. وستأتي المقالة كلّها لا لتعترض على تلك الصفات فحسب، بل لتطيح بها واحدة تلو الأخرى وتستبدلها بأضدادها. حتى لكأنه من المحال، أن تجتمع نسبة «مغربي» مع صفة «مفكّر» وصفة «بارز.»

---

[389] **نفسه، ص104.**

[390] **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، ص105.**

تتجلّى عمليّة الاستبدال صريحة وتعلن عن نفسها في شكل أحكام مطلقة تنثال جامعة إلى التحقير الإدانة والتشهير. منها مثلا قوله: «هاهنا يظهر الموقف الجابريّ، بحقّ، ساذجا كلّ السذاجة وضحلا -بالمعنى المنهجي- كلّ الضحالة.»[391] أو قوله: «هكذا تتشقق الستر، ثانية، عن موقف فكري أخصّ خصائصه أنه هجين وقاصر وإصلاحي.»[392]

هكذا يرصّع الخطاب ترصيعا بالصّفات المشينة. وتصبح الكتابة مدوّنة في مثالب «الباحث المغربي.» وهي مدوّنة لا تسقط عنه صفة الباحث فحسب، بل تطرده من دائرة الفكر أصلا. وما الحاجة إلى الفكر إذا كان «ضحلا ساذجا كلّ هذه الضحالة وكلّ تلك السذاجة!» بل ما الفائدة منه وهو «هجين قاصر إصلاحيّ» شبيه بتلك التصاوير التي ستنتجها الأحصنة والثيران لو امتلكت مقدرة على تمثيل آلهتها بالأصباغ والألوان! ولما كانت مدوّنة المثالب إنما تسند إلى كاتب ترفض أن تسمّيه وتظلّ ترجئ فعل التسمية مكتفيّة بذكر نسبته «مغربيّ»، فإنه من الطبيعي أن تصبح طريقة تقديمه على ذلك النحو قابلة، في حدّ ذاتها، للقراءة والتأويل.

وسواء كانت طريقة استبعاد الإسم والاكتفاء بذكر النسبة تخفي وراءها تسليما مضمرا بأن عبارة «مغربي» تتعارض بالكلّ مع صفة «مفكّر» وصفة «بارز»، أو كانت تخفي وراءها على نحو موغل في التكتّم استنكار «المشرق» (المعلّم) لتمرّد «المغرب» (التلميذ) على منزلته وتجرّئه على الإسهام «في المجهود المتواصل» في تجديد أسئلة الفكر العربي، فإن طرائق تشكّل الخطاب تظلّ تعيدنا إلى ما ورد في مقولة كسينوفان من إلحاح على أن الأحصنة والثيران ستعيد إنتاج تصاويرها. وعلى شاكلتها سترسم آلهتها لو قدّر لها أن تفعل.

يعني هذا أن الآلهة ليست هي التي تلهم عبدتها صورهم وتشخيصاتهم، بل هم الذين يخترعون آلهتهم فيما هم يخترعون التصاوير والتشخيصات المجسّدة لها. ولما كانت تلك التشخيصات مجرّد تجسيد للصورة الحاصلة لهم عن أنفسهم، فإن المسافة الفاصلة بين الصورة الحاصلة للأنا عن نفسها والصورة التي اخترعتها لآلهتها تمّحي. وبذلك تسلّمنا

---

[391] **نفسه،ص 110.**

[392] **نفسه، ص111.**

صورة الآلهة إلى صورة مخترعها. وتنقلنا صورة المخترع إلى صورة الآلهة لأنهما إنما يشكّلان وجها وقفا للصورة المتوهّمة ذاتها. ههنا بالضبط تأتي تهمة التغرّب والاغتراب وتعاود الظهور بطريقة أكثر زيغا.

إن «الباحث المغربي» ليس سوى مجرّد قناع لصورة ملهمه ارنست رينان.[393] لاسيّما أن طيب تيزيني يجزم بأن «ورثة المركزويين الأروبّيين يستحدثون –عبر نشاط متساوق وغير متساوق أحيانا أخرى مع مفكّرين وكتّاب من العالم «الشرقي» الوجه الآخر من المركزوّية المعنيّة.»[394] إذ يلحوّن، مثلما صنع «الباحث المغربي»، على أن «العربيّ حيوان فصيح، فبالفصاحة وليس بمجرّد العقل تتحدّد ماهيته.»[395] في حين أن «اليوناني حيوان عقلانيّ.»[396] لذلك يقترح طيّب تيزيني على المتلقّي أن يستعيد صورة الآلهة الملهمة، وهي في هذه الحال صورة ارناست رينان وكلّ الخطابات الغربيّة الاستشراقيّة التي اخترعت صورة الشرق مطلقة في دونيّتها، حتى تتسنّى له الإحاطة بصورة عابدها «الباحث المغربي». لذلك يقول مستخدما ضمير المتكلّم الجمع كي يشرك المتلقّي في ما يدعو إليه: «لنستعد رينان، لنتبيّن خطل وخطر موقف الجابري.»[397]

إن تصوّر الجابري للعقل العربي وللثقافة العربيّة، لا يخلو من سكونيّة وإطلاقيّة. بل إن الجابري يعمد في مشروعه النقديّ إلى استخدام تجلّيات هذا العقل الذي ينعته بكونه «يعقل» الذات ولا يحرّرها، وفق ما يخدم فرضياته وينسجم مع مقدّماته. فيعتبره حاضرا في الحقل المعرفي البياني وفي علوم العربيّة لكنّ حضوره كالغياب تماما. لأن مدار البيان ومحصّل تلك العلوم على تفسير النص وتأويله لا على قراءة الواقع ونقده. وهو معدوم في الحقل المعرفي العرفاني. وحتى إن وجد في الحقل البرهاني فقد نشأ محاصرا وسرعان ما ارتحل

---

(393) **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، ص124، 115.**

(394) **نفسه، ص116.**

(395) **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، ص112.**

(396) **نفسه، ص122-123.**

(397) **نفسه، ص122.**

إلى الغرب لحظة رحل فكر ابن رشد حامل لواء البرهان إلى تلك الديار والثقافات.

هذا ما يقرّه مشروع الجابري. ومن هنا تتأتّى العديد من مآزقه. من هنا أيضا طفح انتصاره للعقل وحرصه على الإسهام في «تشييد مدينة العرب المحرّرة الديمقراطيّة والاشتراكيّة» بنوع من المحاسبة المتوتّرة للقديم العربي. فالمدينة المنشودة التي يهفو الجابري إلى تشييد صروحها لا تختلف كثيرا عن «المدينة الفاضلة» التي كان سلفه الفارابي قد حلم بها. لذلك يحتفي بالفارابي وينعت فلسفته بكونها «مشروعا ايديولوجيّا» و«خطابا عقلانيّا مناضلا» ويصل إلى حدّ اعتباره صنو روسو ووجهه العربي. فيكتب: «لنتساءل مجدّدا: لماذا لا نعتبر الفارابي روسو العرب في القرون الوسطى؟»

ليس يخفى أن الذات تتّخذ من آخرها الغربي إطارا مرجعيّا في رحلة التعرّف على نفسها وعلى قديمها. لكن التشابه بين مدينة الفارابي ومدينة الجابري يظلّ تاما أو يكاد. فمدينة الفارابي ذات طابع فردوسي لا جور فيها ولا وجع، وإنما هي عدل محض وغبطة عارمة. إنها نقيض «المدن الجاهلة والضالّة.»[398] وهي مدن «إنما تحدث متى كانت الملّة مبنيّة على بعض الآراء القديمة الفاسدة.»[399] أما مدينة الجابري فإنها توصف بكونها «مدينة العقل والعدل، مدينة العرب المحرّرة الديمقراطيّة والاشتراكيّة.» ومعنى كونها «مدينة العقل» أنها ليست مبنيّة على بعض الآراء الفاسدة القديمة. ومعنى كونها «ديمقراطيّة واشتراكيّة» أنها ذات طابع فردوسي لا وجع فيها ولا جور. وإنما هي سلام محض حتى نهايات الزمان.

لا يمكن للمرء الذي لا يحيط كلّ ما يأتي من المغرب بهالة من الرّيبة ويتعامل معه بكثير من الحذر والتوجّس أن يلحق مشروع الجابري، على ما فيه من إطلاقيّة، بمقولات ارناست رينان العنصريّة. لاسيما أن الناظر في هذا المشروع النقدي يلاحظ في يسر أن إعلاء الجابري للعقل وللعقلانيّة هو الذي حوّل الكتابة لديه إلى مطاردة عنيدة لكلّ ما يعدّه غير عقلانيّ. وهي مطاردة تزداد عنادا كلّ ما عثرت في القديم العربي على ما يثبت مقدّماتها أو ما يوهم بصحّة منطلقاتها. لذلك ستدين كل ما يوهم بأنه لا يتّصف بصفة العقلانيّة في القديم

---

(398) **أبو نصر الفارابي، *كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة*، تونس: سراس للنشر، 1994، ص132.**

(399) **نفسه.**

العربي.

إن كلّ ما لا يتّصف بصفة العقلانيّة، في نظر الجابري، إنما يندرج ضمن ما كان سلفه الفارابي قد سمّاه «الآراء القديمة الفاسدة.» لكن قراءة طيّب تيزيني لا ترى هذا التماثل، على خطورته وأهمّيته وكشفه للكيفيّة التي تتلبّس بها رؤية الفارابي المثاليّة برؤية الجابري التي اختارت أن تكون مادّية تاريخيّة. ذلك أنها قراءة منشغلة بإثبات مقدّماتها ومطلقاتها وما تمليه عليها من ريبة وشكّ في كلّ ما يأتي من تلك التخوم المتماسّة مع الغرب. والمقدّمات ذاتها هي التي جعلت فؤاد زكريا ينظر إلى ما يأتي من تلك التخوم أعني المغرب العربي بكثير من الحذر والتوجّس والشكّ.

هكذا تتحوّل ثنائيّة المشرق/المغرب إلى مفارقة تمارس على الفكر النقدي سطوتها وتجتذبه إلى مدار التوهّمات معمّقة بذلك تاريخ تمزّقاته. إن الأنا آخر. لكنّ هذا الآخر «المشرقي» الصّنو والتوأم والشبيه لا يثري الأنا، بل يصنع تحت الشمس جزءا من نكدها. فهو يحول دون تبوّئها لمنزلتها الحقيقيّة في الراهن الثقافي العربي إذ يحرص على تهميشها أو إلى استنقاص دورها في تجديد أسئلة الفكر العربي وتحديث أسئلة الإبداع العربي. ولهذا الإحساس بالغبن مبرّراته الموضوعيّة. يكفي هنا أن يلقي المرء نظرة على أنطولجيات الرواية العربيّة أو أنطولجيات الشعر أو النقد التي وقع تصنيفها منذ حنّا الفاخوري إلى اليوم حتى يلاحظ في يسر أن غياب المغاربة يكاد يكون تامّا. إن الأنا آخر. وهذا الآخر «المغربي» التوأم والصّنو والشبيه مافتئ يأتي من الفعال والصنائع لحظة، مثاقفته للآخر الغربي، ما يمكن أن يهدم بيت الأب ويقوّض بيت العائلة. إن الأنا آخر. وذاك مظهر من سلطان التوهّمات وسطوة المطلقات التي ستضطلع بدور هام في تلوين الحلول المقترحة لمآزق الإبداع العربي وكيفيّات تجديد أسئلة الثقافة العربيّة.

الفصل الخامس

جُغرافِيا الحُلول وَالأوهَام

إن امتثال الخطابات النقديّة والتجارب الإبداعيّة إلى سطوة التمثّلات المضلّلة هو الذي جعلها تتحرّك في مدار المطلقات والتوهّمات، فتسهم، فيما هي تمارس نقد الواقع والتاريخ، في ترسيخ صورة الشرق التي اخترعها الخطاب الغربي وحرص على تثبيتها. وهو الذي قاد إلى ابتكار ثنائيّة المشرق المغرب وما نتج عنها من تشظية للذات وتعميق لتمزّقاتها. لكن طريقتها تلك في نقد الواقع والتاريخ هي التي ما فتئت تفتح تلك الخطابات على أسئلة الراهن وتمزّقاته ومدّتها بفاعليّتها ومضائها. حتى أن الممارسات الإبداعيّة المعاصرة إنما وسّعت لنفسها مكانا في الوجدان الجماعي لأنها إنما تشكّلت مسكونة بهاجس البحث عن حلول ممكنة أو محتملة لتمزّقات الرّاهن فيما هي تبتدع قيمها الجماليّة الخاصّة. وانشغالها بأسئلة الرّاهن الثقافي العربي هو الذي جعلها تفتتح مجراها في منطقة الخطر، فتتلقّفها التوهّمات الخاطئة والتمثّلات المضلّلة. لكنّ ارتيادها لتلك المنطقة هو الذي جعل من الكتابة الإبداعيّة فعل وجود لا فعل إنشاء وصنعة. ويمكن اعتبار قول محمود درويش:[400]

والآن أشهر كل أسئلتي
وأسأل: كيف أسأل؟
والصراع هو الصراع.

بمثابة رسم للخلفيّة التي ما فتئت تدير النتاج الإبداعي العربي المعاصر منذ نهاية القرن الماضي وتفتحه على تناقضات اللحظة التاريخيّة فيما هي تمدّه بما يمكّنه من الفعل في الواقع والإسهام في تبديل الذائقة الجمالية. وهذا ما لم يتفطّن إليه التفكير الفلسفي العربي المعاصر.

---

[400] **محمود درويش، *الأعمال الكاملة*، المجلّد الثاني، بيروت: دار العودة، 1994، ص116.**

لذلك كثيرا ما أطرد النصوص الإبداعيّة من مجال بحثه وسكت عنها. والحال أنها مأوى للعديد من الأسئلة والتمزّقات الراهنة.[401]

إن الصراع بين أنساق الكتابة الإبداعيّة، في حدّ ذاته، لم يكن نتاجا للأمزجة الفرديّة والأهواء الذاتيّة، بقدر ما جاء مجسّدا للانشغال بالصراع الذي يعتمل في صميم الفكر العربي المعاصر بمختلف تنويعاته وخطاباته. فكثيرا ما تشكّلت الكتابة الإبداعيّة حريصة على اقتفاء أثر القديم، مثلما هو الحال في كتابات شعراء الإحياء من أمثال البارودي وشوقي والرصافي وحافظ إبراهيم. لقد كانت الكتابة، في نصوصهم، تصدر عن إحساس فاجع باليتم هو الذي ظلّ يغذّي عنادها وإصرارها على تحويل الفعل الإبداعيّ نفسه إلى إلحاق الذات بقديمها. لذلك حرصت على محو مجمل النتاج الإبداعيّ الذي تمّ إنجازه في الفترة التي نعتت بكونها «عصور انحطاط.» لم تلتفت إليه في رحلة عودتها إلى القديم لأنها إنما كانت تنشد أمجاد الماضي وتهفو إلى جعل الراهن والآتي شبيهين به. حتى أن العديد من شعراء المرحلة من أمثال الزهاوي والشّبيبي والرصافي والكاظمي كانوا يهتدون بمنجزات شاعر واحد هو المتنبّي ويستلهمون قاموسه الشعري.[402]

ههنا أيضا تتنزّل الكتابات التي حاولت أن تستلهم الأنساق السرديّة والقصصيّة التي ابتدعها العرب القدامى. لقد حاول المسعدي مثلا في حدّث *أبو هريرة قال* وفي «السندباد والطهارة» أن يستدرج «الخبر» إلى الراهن الثقافي العربي ويفتحه على ممكناته ومحتملاته.

---

[401] يكفي هنا أن نعيد مجمل ما تمّ إنتاجه في التفكير الفلسفي العربي المعاصر وسنلاحظ أن الكتابات تهمل النصوص الإبداعيّة العربية المعاصرة إهمالا تاما أو تكاد. لقد بنى الفلاسفة العرب القدامى العديد من أطروحاتهم على النظر في النصوص الإبداعيّة وانشغلوا بالشعر وأدبيّة النصوص وشعريّتها. وكثيرا ما يبتني التفكير الفلسفي في الثقافات الغربيّة أسئلته ومقرّراته بالنظر في الإبداع. وهذا ما كرّسه مثلا فوكو وجيل دولوز وباشلار وميرسيا إلياد، وغيرهم. لكن التفكير الفلسفي المعاصر في الثقافة العربيّة يتعالى على الإبداع رغما عن تسليم البعض من منتجي ذلك التفكير الفلسفي من أمثال ناصيف نصّار من أن الإبداع المعاصر قد اضطلع بدور هام في تحديث الثقافة العربيّة. يكتب: «أما من جهة ما حصل حتى الآن في ما نسمّيه الفكر العربي الحديث، فإني أعتقد أن بعض التقدّم قد تحقّق، لا على يد الفلاسفة، بل على يد بعض المفكّرين العقائديين وبعض الأدباء الفنّانين.» ناصيف نصّار، الفلسفة في *معركة الايديولوجيا*، بيروت: دار الطليعة، 1984، ص145.

[402] علي عبّاس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، بغداد: وزارة الإعلام، 1975. قام المؤلّف بإحصائيات خلص منها إلى شعراء من أمثال الزهاوي والشبيبي والرصافي والكاظمي كانوا يستلعمون ديوان المتنبّي ويستخدمون قاموسه الشعري حسب النسب التالية: (35 %، 38 %، 45%، 60 %). ص163-189.

وقبله حاول المويلحي في *حديث عيسى بن هشام* أن يستدرج القديم العربي إلى منطقة التمزّقات الراهنة فاستلهم طريقة السرد العربيّة التي تعتمد على حكاية أمّ مولّدة من حولها تنتظم حشود من الحكايات الفرعيّة وفق نسق بموجبه تضطلع الحكاية الأمّ بدور السلك الناظم. وتأتي الحكايات الفرعيّة لتثري الحكاية الأمّ وتمدّ الكتابة بامتداداتها. وعلى هذا جريان *ألف ليلة وليلة* و*رسالة الغفران* مثلا.

إن حكاية الباشا وما كان من أمره هي الحكاية الأمّ المولّدة مثلها في ذلك مثل حكاية شهرزاد وشهريار وحكاية ابن القارح وتجواله في دار النعيم وفي سقر. أما حكاية المكاري والعمدة والمحامي الشرعي وعلماء الدين، فإنها حكايات فرعيّة تضطلع بالدور البنائي الذي تضطلع به الحكايات الفرعيّة في ألف ليلة وليلة(حكاية السندباد/ قمر الزمان/ علي بابا...) وفي رسالة الغفران (أبو بصير وما كان أمره/ آدم وقصّة نظمه الشعر/ بشّار وويلاته في غياهب الجحيم...). ذلك أن الحكاية الأمّ المولّدة هي التي تفتتح فعل القصّ وتضمن تناسقه وترابط أجزائه وتفرّعاته والتواءاته. وتأتي الحكايات الفرعيّة لتمنح فعل القصّ امتداداته وتمكّنه من التقاط الواقع ومزج الغرائبي بالعاديّ وتنويع الأزمنة والأصوات والشخصيات وما تأتيه من أفعال.

لكن كتابة المويلحي لا تكتفي باستلهام هذا النسق السردي، بل توسّع من دائرة عنادها ومغالبتها للتاريخ فتستدرج فنّ المقامة وأدب الظرف والظرفاء وما حفلت به المتون القديمة من أخبار المكدّين والحمقى والممرورين، إلى منطقة التمزّقات الرّاهنة. لذلك تأتي الشخصيات مرحة محبّبة تواجه واقعها المرير بنوع من الغفلة التي تسمح بتعريّة تناقضاته وفضح ويلاته، من ذلك مثلا شخصيّة العمدة وشخصيّة المحامي. وكثيرا ما تنفتح شخصيّة الباشا نفسه على هذه الأبعاد المستلهمة من القديم العربي. وهي تعمد أيضا إلى توظيف القوانين التي أرجع إليها العرب القدامى أدبيّة النصوص فتوظّف قانون التخييل[403] وما ينبني عليه من إمتاع ومؤانسة ومن مزج بين الجدّ والهزل، ومزج بين الواقعيّ المتعارف والغرائبي الذي يجعل الكلام

---

[403] **محمد المويلحي، *حديث عيسى بن هشام*، تونس: دار الجنوب، 1984، يكتب المويلحي في خطبة الكتاب: «وبعد فهذا الحديث... وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير فهو حقيقة متبرّجة في ثوب خيال» ص22.**

متّصفا بما سمّاه القدامى التّعجيب.

لهذا كلّه لن يكون الحلّ الذي تفصح عنه الكتابة على لسان الحكيم حين يدعو معشر الشرقيين إلى التمسّك بتراثهم[404] سوى نوع من التصريح بالحلّ الذي كرّسته الكتابة نفسها في كيفيّات تشكيلها لنسقها السردي الخاصّ فيما هي تستلهم ذاكرتها وتستدرج الأنساق السرديّة التي حفل بها القديم العربي. إن نسق الكتابة يمثّل، في حدّ ذاته، خروجا من مستوى المقترحات والحلول النظريّة لأزمة الهويّة ومحاولة جريئة للشروع في إنجاز المقترح عمليّا في الواقع.

هذا التوجّه الإجرائي الذي بموجبه تصبح الكتابة، في حدّ ذاتها، خروجا من مستوى الحلول والمقترحات النظريّة المتصوّرة إلى مستوى تجسيد المقترح في نسق الكتابة ذاتها باعتبارها إنما تمثّل جزءا من الواقع المعيش ومن القيم الجماليّة هو الذي سيمدّ نص المويلحي بمكانته في تاريخ الرواية العربيّة. وهو الذي سيمدّ نصوص المسعدي بالحظوة التي ستنالها في المغرب العربي.

لذلك ستظلّ هذه الكتابات، على ما تحمله في تلاوينها من مآزق، بمثابة نقطة مرجعيّة في تاريخ الرواية العربيّة المعاصرة. وهي لا تستمدّ أهمّيتها في مسار الرواية العربيّة ممّا تمكّنت من إنجازه، بل ممّا أشارت إليه من دروب ومحتملات. فكثيرا ما أدّى بها حرصها على مغالبة التاريخ إلى جعل الماضي ينطق بلغة الحاضر وجعل الحاضر يتكلّم لغة الماضي. وبذلك حوّلت الجدل الممكن أو المحتمل بين الزّمنين إلى مصالحة وهميّة تجري في النص ولا تجري في التاريخ.

لهذا كلّه لن يتحوّل هذا النمط من أنماط الكتابة إلى نسق خصوصّي يضمن للرواية العربيّة بعضا من فرادة كونيّة، بل إن الرواية العربيّة نفسها ستعدل، لاسيما بدءا بنجيب محفوظ، عن هذا الخيار وتتشكّل منشغلة بالمنجز الروائي الغربي. وستمضي الممارسات

---

(404) نفسه، ص349، **يقول الحكيم: « لقد أسرفت أيها «الصديق» في القول، وغاليت في الوصف،... ولكن لهذه المدنيّة الكثير من المحاسن، كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقّها، ولا تبخسوها قدرها، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم، ويلتئم بكم، واتركوا ما يضرّكم وينافي طباعكم، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها، وعظيم آلاتها، واتّخذوا منها قوّة تصدّ عنكم أذى الطامعين، وشره المستعمرين، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسّكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم.»**

الشعريّة، بدءا بحركة التحديث الرومانسيّ على الدرب ذاته، إذ يصبح الوافد الغربي مرجعا تحرص الكتابة على تملّك منجزه. لاسيما أن الافتتان بصورة الآخر سيدفع الذات، في بعض الأحيان، إلى درجة من الفتنة عبّر عنها جبران خليل جبران حين لا حظ أن تجربة وليام بلايك تشبه تجربته إلى حدّ التماهي. فلقد كان بلايك شاعرا ورسّاما. وكان جبران شاعرا يتقن الرسم أيضا. لذلك تساءل جبران في نوع من البراءة:[405]

«أتراها روحه عادت إلى الأرض لتسكن جسدي؟»

Has his soul come back to this earth to dwell in my body?

لم يأت الحرص على تبديل البحث عن السبل المؤدّية إلى إمكانيّة استرداد القديم العربي بالبحث عن الدروب المؤدّية إلى تملّك منجزات الآخر وإدراجها في الذات من قبيل المثاقفة القصدية الواعيّة في أغلب الأحيان. لذلك أعلن عن نفسه في شكل حركة تستعجل استقدام أنماط الكتابة والأنساق الفلسفيّة والمفاهيم النقديّة المبتدعة في الثقافات الغربيّة طيلة مجمل تاريخها المعاصر. وبذلك صار حدث الاستقدام نفسه محوا للأزمنة وللشروط التاريخيّة التي حفّت بتلك المفاهيم والأنماط والأنساق في مواطنها. حتى أن تجربة كاتب عربي واحد مثل نجيب محفوظ اختزلت في تلاوينها أحقابا متباعدة من تاريخ الرواية الغربيّة وصهرت في محارقها مدارس وأنماطا ينتمي كلّ واحد منها إلى زمن محدّد في مسار تلك الرواية.

التقت الواقعيّة بالوجوديّة. وتعايشت الرواية الذهنية مع الرواية النفسيّة والرواية التاريخيّة. وتعايشت الأقصوصة مع الرواية. والتقت في ديوان شاعر عربيّ واحد مثل أدونيس السريالية مع الصوفيّة. والرومانسيّة تعايشت مع الرمزيّة ومع الأسطورة والالتزام. وتعايش عمود الشعر مع شعر التفعيلة ومع قصيدة النثر. وجاء الخطاب النقدي، هو الآخر، مسرحا لأشتات وأخلاط من النظريّات والمفاهيم والأزمنة.

لم تكن عمليّة استقدام تلك الأنماط والأنساق والمفاهيم التي تنتمي إلى أزمنة محدّدة وشروط تاريخيّة متولّدة من مسار الثقافات الغربيّة، نتاجا لما بين أسئلة الراهن العربي

---

(405) **Mikhail Naimy, *Khalil Gibran: His Life and his Works,* Beirut: Nawfel Pub. 1974 ,p 89.**

ومنجزات الآخر الغربي من تكامل ممكن أو محتمل بموجبه يلبّي التيار الواقعي مثلا أو التيّار الوجودي حاجات داخليّة في لحظة معيّنة من اللحظات. وهذا يعني أن تفسير التيارات والأنساق المستقدمة بكونها إنما جاءت تلبّي حاجات داخليّة محدّدة بموجبها يستقدم تيار الواقعيّة الاشتراكيّة والدعوة إلى الالتزام مثلا ليخدم المدّ الوطني التحرّري، تفسير قاصر لأنه إنما يستند إلى تمثّل آلي للعلاقة المعقّدة بين الإنسان وشروطه التاريخيّة.

ففي الوقت الذي تمّ فيه استقدام تيّار الواقعيّة الاشتراكيّة وما نتج عنه من دعوات إلى الالتزام كان التيّار الوجودي يستقدم هو الآخر. وفي الفترة التي كانت مجلّة الآداب تبشّر فيها بالتيّارين معا،[406] كانت مجلّة *شعر* تدعو إلى إغناء الشعر بالأساطير وتتبنّى أطروحات مكليش وإلحاحه على أن الالتزام في الشعر ليس سوى خيانة للفنّ وخيانة للعصر.

هذا الاستقدام الذي تديره الرغبات والأهواء والميولات الفرديّة هو نفسه الذي جعل كتابات نجيب محفوظ غير قابلة للتّصنيف والتحقيب وفق نسق بموجبه يمكن للمرء أن يتمثّل ما بين النصّ وشرطه التاريخيّ من تنافذ أو تلازم. وهذا أيضا ما يجعل مجرّد التفكير في تبيّن الظروف التاريخيّة التي ساد فيها التيّار الواقعي وتلك التي أصبحت الكتابة فيها ذات منحى وجوديّ أو منحى ذهني أو نفسيّ، إدلاجا على درب المتاهات. بل إن البحث عن الشروط التاريخيّة التي حفّت بعمليّة استقدام كل صنف من تلك الأنماط والأنساق، في مثل هذه الحال، إنما يصبح هو الآخر، فعل استقدام لتصوّرات يمكن أن تجد لها مكانا في الثقافات التي أنتجتها. لكنّها لا يمكن أن تؤدّي إلى نتيجة مطمئنة في واقع ثقافي يحيا في مهبّ التمزّقات.

بل إن مجرّد البحث عن شروط موضوعيّة يُفترض أنها حدّدت ما تمّ استقدامه موقف

---

(406) يكتب سهيل إدريس في عدد كانون الثاني 1953 –وهو أول عدد من أعداد مجلّة *الآداب*-: «في هذا المنعطف الخطير من منعطفات التاريخ العربي الحديث، ينمو شعور في أوساط الشباب العربي المثقّف بالحاجة إلى مجلّة أدبيّة تحمل رسالة واعية... الأدب الذي تدعو إليه المجلّة وتشجّعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه»، ص1.
وتضمّن عدد يناير 1954 رسالة مفتوحة إلى ألبير كامو بقلم اميل شويري مترجم مسرحية ألبير كامو *العادلون* احتفى فيها بالمسرحيّة وذهب إلى أنها «لم تكتب للفرنسيين فحسب، بل كتبت للجميع وخاصة لنا نحن العرب فالعربي الاشتراكي الثوري يعيش آلامها كل يوم... وهذه المسرحيّة تلامس من قريب جميع مشاكلنا فرديّة كانت أم اجتماعيّة.»

يتغاضى عن نوعيّة العلاقة التي تربط أسئلة الراهن الثقافي العربي بالثقافات الغربيّة وبالقديم العربي. لاسيما أن عمليّات الاستقدام توهم في الظاهر بأنها نوع من المثاقفة القصديّة التي تتمّ عبر وسيط أو دون وسيط، بالترجمة أو بالاطّلاع المباشر، لكنّها ليست مثاقفة وليست نقلا.

إنها ملاحقة للزمن ومغالبة للتاريخ ومكره. وهي انفتاح للداخل على الخارج. لكنّه انفتاح استباقيّ بموجبه يحاول الدّاخل أن يعتصر ما تمّ إنجازه في الغرب طيلة قرون ويدرجه في الذات هنا والآن. وعلى اللحظة العربيّة الراهنة أن توسّع من مداها حتى يتسنّى لها أن تستوعب تاريخا يمتدّ من عصر الأنوار إلى اليوم. إنها المفارقة.

من هنا استمدّت عمليّات استقدام المدارس الأدبيّة والأنساق الفلسفيّة والمفاهيم النقديّة طابعها المتاهيّ. فصارت توهم بأنها تترجم حرص الذات على محو زمنها الخاصّ كي يتسنّى لها الانخراط في زمن «آخرها» المتخيّل عن طريق استقدام ما أمكنها استقدامه من منجزاته. ولمّا كان محو الزمن الخاص مجرّد توهّم من التوهّمات المضلّلة فإن المحو لم يتحقّق. وبدله تمّت عمليّة بعثرة ذلك الزمن وتشظيته وخرقه من الداخل بأزمنة مستقدمة عمّقت تاريخ اليتم وأزمة الهويّة. ورغم ما انبنت عليه المقترحات النقديّة من بحث ممضّ عات عن الآفاق والسّبل التي تضمن للممارسات الإبداعيّة أن تسهم في تحديث الثقافة العربيّة وتجديد أسئلتها، فإن الممارسات النقديّة كثيرا ما مهّدت الطريق التي ستعمّق مآزق الممارسات الإبداعيّة.

لاسيّما أن المتتبّع لمسار التحوّلات التي ظلّت تطال الخطابات النقدية منذ مطلع القرن العشرين يلاحظ أن أهمّ ما تتّسم به هذه الخطابات إنما هو انفتاحها على المقرّرات النظريّة والمناهج المستحدثة في الثقافات الغربية، وانفتاحها في الآن نفسه على القديم العربيّ ومساءلتها لأطروحاته ومقرّراته. من هنا استمدّ التفكير النقدي الكثير من مميّزاته ولحظات قوّته واندفاعه. وههنا أيضا تكمن العديد من مآزقه وأسباب ضعفه وانكفاءاته الحاصلة والممكنة. إنه واقف في المهبّ بالضبط، مهبّ الأزمنة والتمزّقات ومهبّ المفارقات. لذلك كثيرا ما توهم الخطابات النقدية المرافقة للممارسات الإبداعيّة بأنها تستشرف الآفاق التي ستؤمّن لتلك الممارسات تحقيق الفرادة والجدّة فيما هي تستدرجها إلى نوع من الاتّباعيّة الخفيّة التي بموجبها يصبح شعار التجديد، في أغلب الأحيان، مجرّد قناع يخفي وراءه قدامة

ماكرة بارعة في التكتّم على نفسها أو يخفي ما تنبني عليه التجارب والنصوص من اقتفاء لتجارب وأنساق إبداعيّة وافدة من الثقافات الغربيّة واستنساخ لما تظنّه سرّ حداثيّتها وأدبيّتها.

لم تكن الحلول المقترحة لأزمات الراهن الثقافي وتجديد أسئلة الثقافة العربيّة، في وعي منتجيها، مجرّد تصوّرات واعية بطبيعتها من جهة كونها محاولات فرديّة. لذلك كثيرا ما تشكّلت في شكل خطابات ذات طابع رسوليّ تحمل في تلاوينها تسليما مضمرا بأنها تمتلك الحقيقة. وفي ضوء تلك الحقيقة المتوهّمة كانت تحكم وتصنّف وتطرح الحلول والمقرّرات. لذلك جاءت المحاولات مأخوذة بفكرة المحو والابتداء.

صار كلّ جيل يهفو إلى التخلّص ممّا يعتبره قديمه وماضيه ويحرص على محوه وإلغائه لأنه لا يعدّه مرحلة من مراحل البحث عن تجديد أسئلة الثقافة العربيّة، بل يعتبره أمارة على ما تمتلكه القدامة من مقدرة على تغيير ملامحها وتلقّف الخطابات التي جاءت تكرّس فكرة التغاير مع القديم العربي.

من هنا اتّسمت الممارسات النقديّة والممارسات الإبداعيّة بالتوتّر والارتباك، بالطموح والانكسار والتردّد. وكثيرا ما تحوّل الصراع الفكريّ نفسه إلى سجال تحكمه الرغبات وتديره الأهواء. لذلك ستوهم المقترحات والأفكار بالتنوّع والغزارة، وستوهم الرؤى والتصوّرات العقائديّة التي تصدر عنها تلك المقترحات والأفكار بالتنوّع والغزارة أيضا. ستحفل الخطابات النقديّة بمفاهيم ورؤى مستقدمة من الثقافات الغربيّة.

لكن كيفيّة تقبّل تلك المفاهيم والأفكار والأنساق المعرفيّة والمدارس الأدبيّة المستقدمة ستظلّ واحدة أو تكاد لدى الأجيال المتعاقبة. فهي ستعامل، حتى في لحظات الوعي بأنها أنساق معرفيّة لها كثافتها ولها شروطها التاريخيّة في الثقافات التي أنتجتها، على أنها لقية نفيسة، لقية كفيلة بإيجاد الحلول لكلّ أسئلة الراهن العربي. من هنا ظلّت عمليّة التقبّل وما يرافقها من استقدام أو استنساخ ونقل توهم بأنها حدث مثاقفة قصديّة تتمّ بالفكر والمقال فيما هي تحدث بالحال والوجدان، أي تتمّ في لحظة انفعاليّة انبهاريّة تتحكّم فيها الميولات والأهواء الفرديّة وتحدّدها النصوص التي أتيح الاطّلاع عليها من قبيل الصدفة والبخت في أغلب الأحيان.

يكتب سلامة موسى محدّثا عن كتاب داروين *أصل الأنواع* فيعدّه لقية نفيسة: «لقد غيّرني داروين... المفكّر الأساسي عندي هو داروين لو أني وجدت التشجيع لأرصدت حياتي لإخراج كتب شعبيّة مثل «نظريّة التطوّر.»[407] وهو يعتبر لقيته تلك بلسما سيجعل من حياة الشرقيين نعيما وارتقاء: «التفكير الارتقائي هو بطبيعته تفكير علمي... ومن هنا قيمة التوجيه العلمي في الثقافة العربية الحاضرة بل يجب أن يرتفع هذا التوجيه إلى مقام الدعاية.»[408]

ههنا أيضا تتنزّل كيفيّة تقبّل طه حسين لمنهج ديكارت. فهو، في نظره، منهج يتّخذ من الشكّ سبيلا إلى برد اليقين. بل إنه منهج يؤدّي إلى الحقيقة. لذلك يعلم المتلقّي في نبرة جازمة بأن منهج ديكارت هو السبيل إلى معرفة الحق. يكتب: «بين يدينا مسألة الشعر الجاهلي نريد أن ندرسها وننتهي فيها إلى الحقّ.»[409] وعن هذه الطريقة في التقبّل يصدر حسين مروّة في تبشيره بالمنهج المادّي التاريخي حلاّ لمشكلات العلاقة بالتراث وكيفيات تحويله إلى رافد للثورة. يكتب حسين مروّة مبشّرا بالمنهج المادّي التاريخي: «المنهج المادّي التاريخي وحده القادر على كشف... التراث في حركيّته التاريخيّة.»[410]

وههنا أيضا يتنزلّ الاحتفاء بالرومانسيّة والالتزام والأسطورة. فيقع تقبّل تلك التيّارات على أنها المسالك المؤدّية إلى تخليص الأدب العربي مما طاله من وهن واتّباعيّة وتقليديّة. سيعمد العقّاد والمازني مثلا إلى استنساخ ما تيسّر من مقولات الرومانسيين الانجليز من أمثال كولريدج ووردزورث وشلّي وبايرون ويتكتّمان تكتّما تامّا على عمليّة الاستنساخ تلك.[411] والتكتّم، في هذه الحال، لا يدلّ على قلّة الأمانة بقدر ما يشير إلى أنهما قد تعاملا مع تلك المقولات باعتبارها لقية نفيسة يخشى عليها من أعين الطامعين.

---

(407) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، 118-119 و128.**

(408) نفسه، **ص129-130.**

(409) **طه حسين، *في الشعر الجاهلي*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، الطبعة الأولى، 1926، ص3.**

(410) **حسين مروّة، *النزعات المادّية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة*، ص6.**

(411) **محمود الربيعي، *في نقد الشعر*، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968. كشف المؤلّف حجم هذا الاستنساخ في الفصل الخامس «أثر النظريّة الرومانتيكيّة في جماعة الديوان» ص123-177.**

أما الشّابي وجبران ونعيمة فإنهم سيمضون في احتفائهم بالرومانسيّة ورموزها من الشعراء الغربيين إلى حدّ التّقديس والضّجر من الذات والمطالبة بهدم القديم العربي بدءا بالجذور كما أوضحت. لقد كان المبشّرون العرب بالرومانسيّة على وعي تامّ بأن التوجّه الرومانسي في الغرب إنما اجتذب إليه الفنون فكرّسته في فترة محدّدة من مسار التحوّلات التي شهدتها الثقافات الغربيّة. لكنّهم رأوا فيها حلاّ نهائيّا شاملا لأسئلة الإبداع في الثقافة العربيّة. إنها النور الذي سيبدّد بالكلّ جميع الدياجير والظّلمات. وهي الفجر الآتي بشيرا بالصبح القريب.

يعبّر سلامة موسى، في معرض احتفائه بمجلّة فرح أنطون *الجامعة*[412] عن هذا التصوّر الذي انتظم كيفيّات تقبّل الرومانسيين العرب لمنجزات ملهميهم من الرومانسيين الغربيين فيكتب مهلّلا:[413]

> أما «الجامعة» فانفجرت بيننا تنير وتشير وتثير، أي تنير عقولنا وتشير إلى مبادئ ومناهج رتّبها أدباء فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر... وكان جديرا بهذه المؤلّفات أن تحدث حركة رومانسيّة ابتداعيّة في الأدب العربي... ولعلّي محتاج هنا إلى أن أشرح ماذا أقصد إليه من الاتجاه الرومانسي في الأدب... لأنها في النهاية نزعة التجديد واقتحام المستقبل.

غير أن الرومانسيّة وما تنبني عليه من تصوّرات انشقاقيّة وسمت مواقف الرومانسيين الغربيين ونتاجهم كثيرا ما قادت الشعراء والكتاب في الثقافة العربيّة إلى عزلة مهلكة مبيدة. لقد كان الواقع المصري مثلا يعجّ بالبؤس والفقر، بالتحفّز والصراع والانكسارات في الوقت الذي كان فيه علي محمود طه يعيش في عالم الدوال متغنّيا بأمواج بحر كان Cannes وبفينسيا وبالجندول يتهادى على سطح الماء محمّلا بوجد العشّاق حيارى أو سكارى. وفي حين التحم فيكتور هيجو Victor Hugo في *البؤساء* *Les Misérables* في القرن الثامن

---

[412] صدرت *الجامعة* ستّ سنوات (1899-1905) في القاهرة. وفي سنة 1905 هاجر فرح أنطون إلى أمريكا الشمالية. ومن نيويورك أصدر *الجامعة* طيلة الفترة 1906-1908. ثم كان أن عاد إلى مصر كسير النفس.

[413] سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص55-56.

عشر بشعبه وهو يسطّر نضالاته، كان طه حسين في الثلاثينات يجزم بأن «الأدب ليس أدبا إن لم يشغل الإنسان عن نفسه وعمّا حوله.»[414] ولم يكن رائد العقلانيّة الديكارتيّة يعبّر في حكمه ذاك عن موقف فرديّ بقدر ما كان يشير إلى حجم الهوّة الفاصلة بين الأدب والحياة في نظر جيل بأكمله.

يكتب فؤاد الشايب في رسالة مفتوحة وجّهها إلى مجلّة *الآداب* معبّرا عن الحبسة التي عصفت بقلمه وعقلت لسانه نتيجة ما رآه من ويلات تتصبّ على بلاده وناسها المجاهدين الصابرين. فيذكر «مشهد الحمير تحمل ذات صباح إلى ساحة المدينة نخبة من مجاهدي بلاده فيرمون على الأرض أشلاء ممزّقة دامية»[415] ويحدّث عن قسمات وجه بائع الحليب الفلسطينيّ الذي يمرّ ببيته كلّ صباح فيتراءى له من خلالها «شبح مستقبله ومستقبل وطنه» ويصف «الليالي التي روعّت قلبه الصغير ببريق المتفجّر وهدير التخريب»،[416] كلّها مشاهد مروّعة أورثته حبسة لا يمكن أن تنقشع إلا متى سكن الصراع الدّامي الذي يجري في الواقع بين المستعمرين الغزاة والمجاهدين الوطنيين. لذلك يخاطب رئيس تحرير المجلّة مبرّرا حبسته. فيكتب وقد بلغ من شدّة الوجع حال التأوّه والأنين: «أوّاه. هات لي الأمن والسلامة والفراغ أعطك ما شئت من الأدب وفنونه.»[417] وفي الفترة نفسها والمجلّة ذاتها يكتب رشيد ياسين مستخدما الجنس الأدبي ذاته في رسالة إلى *الآداب*:[418]

> أسير في أزقّة بغداد المنتنة الموحشة مصطدما في كلّ لحظة بمأساة، بامرأة تبيع عرضها لتعيش، أو يتيم يفتّش في القمامة عن طعامه، أو بائس يبصق رئتيه دما على الأرض، أو بما هو أفظع وأبشع من هذا كلّه. ثمّ أتلفّت حولي فلا أرى قلما يغمس في هذه الجراح. أين الأدباء والفنّانون من هذا كلّه. أوليس

---

[414] **أورده محمد الأسعد في *بحثاً عن الحداثة*، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1986، ص121.**

[415] **فؤاد الشايب، «مأساة نفس»، *الآداب*، عدد يناير 1953، ص11.**

[416] **نفسه.**

[417] **نفسه.**

[418] **رشيد ياسين، «رسالة مفتوحة»، *الآداب*، عدد أيلول 1953، ص79.**

النزول إلى واقع هؤلاء الأشقياء أقرب إلى رسالة الأديب من لمس الغيوم؟

عن هذا الوعي بأن الرومانسيّة عمّقت الفجوة بين الأدب والحياة سيصدر الداعون إلى الواقعيّة. لذلك ستعاود النبرة الاحتفاليّة التي رافقت التبشير بالرومانسيّة الظهور في الخمسينيات لحظة الاحتفاء بمقولة الالتزام والدعوة إلى أدب واقعي اجتماعيّ. فالالتزام في نظر الداعين إليه، هو الذي سيمكّن الأدب من الإسهام في تغذية الصراع الاجتماعيّ والسياسيّ. والواقعيّة هي التي ستمحو الفجوة الهائلة بين منتج الخطاب الإبداعي وبني قومه ومجتمعه. عبّرت مجلّة *الآداب* في افتتاحيّة عددها الأول الصادر في كانون الثاني 1953 عن الاحتفاء بهذه اللقية الجديدة. وجاءت افتتاحيّة العدد لتبشّر في نبرة حماسيّة ذات طابع رسوليّ بالصبح القريب وتعتبر الواقعيّة طريقا إليه:[419]

> تؤمن المجلّة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة: هي غاية الأدب الفعّال الذي يتصادى ويتعاطى مع المجتمع... وعلى هذا فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلّة وتشجّعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه.

لذلك حرصت العديد من الخطابات النقديّة في تلك المرحلة على فضح التوجّه الرومانسي فيما هي تبشّر بالواقعيّة والالتزام حلاّ لمشكلات الإبداع العربيّ جميعها. ووصل الافتتان باللقية الجديدة إلى حدّ اعتبار تواصل النهج الإحيائي واستمرار التيّار الرومانسي مظهرا من مظاهر «خيانة الشيوخ» الذين يقفون «في مقدّمة عناصر الرجعيّة الفكريّة.»[420]

ولذلك أيضا كثيرا ما تمّ التعبير عن هذا السّجال الفكريّ بالالتجاء إلى قاموس سياسيّ يوشّى أحيانا بكلمات مستقدمة من لغة الحرب والقتال. هذا ما تجسّده عبارات من نوع «النصر» و«الكفاح» و «لواء النصر». فينعت الشاعر الذي انتهج الواقعيّة واختار الالتزام مثلا بكونه

---

[419] **سهيل إدريس، *الآداب*، افتتاحيّة العدد الأول، كانون الثاني 1953، ص1.**

[420] **عبد الوهاب الأمين، «خيانة الشيوخ»، *الآداب*، عدد آذار 1953، ص40.**

«مكافحا وسط شعبه.»[421] ويقع تمثّل العلاقة بين التوجّه الإحيائي والتوجّه الرومانسي والواقعيّة الاجتماعيّة على أنها معركة لابدّ أن يعقد «لواء النصر» فيها لمن يفوق غيره ويحوز الغلبة.[422]

حاولت الخطابات الداعية إلى الواقعيّة أن تقنع بأن استقدام هذا التيّار لم يأت من قبيل الأهواء والرغبات الفرديّة أو على سبيل الاتفاق والبخت. لذلك وقع الإلحاح على أن الشروط التاريخيّة هي التي اقتضت فعل الاستقدام.[423] وتمّ التأكيد أيضا على أن منطق الحياة هو الذي يقتضي استقدام الواقعيّة والتّبشير بها بديلا عن الرومانسيّة.

فللحياة منطقها في نظر المبشّرين بالواقعيّة. ولها أيضا قوانينها وسننها وحتميّتها. «لقد كان منطق الحياة يقتضي أن يتمّ النصر للرومانسيّة وأن يتبع ذلك نصر آخر يعقد اللواء للاجتماعيّة الواقعيّة.» لكن ما كان يجري في الواقع كان يتغاير مع هذا التصوّر التطوّري الذي يهفو إلى جعل الراهن الثقافي العربي يسلك المسار الذي سكلته الآداب الغربيّة في رحلة عبورها من الكلاسيكيّة الجديدة إلى الحداثة. ولم يكن هذا التغاير خافيا حتى على أنصار الواقعيّة المبشّرين بالالتزام طريقا لتخليص الأدب العربي من وهنه.

لكن منتجي هذا الخطاب لم يتمكّنوا من فهم السرّ الذي يجعل الواقع الثقافي العربي يستعصي على الامتثال للقوانين التي كانت قد تحكّمت بالواقع الثقافي الغربي في مرحلة من تاريخه. فمن المفترض، في تصوّرهم، أن «يعقد لواء النصر للرومانسيّة»[424] على حساب التوجّه الإحيائي. ومن المفترض أيضا أن يليه «نصر آخر يعقد اللواء للاجتماعيّة الواقعيّة.»[425] لكن ما يجري في الواقع يعصف بهذا القانون ويفلت من قبضته. إن «الشعبة الكلاسيكيّة الجديدة لا تزال نامية مؤثّرة فعّالة» فيما ظلّت الرومانسيّة تفقد بريقها وتنحسر.

---

(421) **محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث»، *الآداب*، عدد يناير 1955، ص17.**

(422) **عبد الحميد يونس، «نحو أدب ديموقراطي»، *الآداب*، عدد يوليو 1953، ص1، 4.**

(423) **سهيل إدريس، *الآداب*، افتتاحيّة العدد الأول، كانون الثاني 1953، ص1.**

(424) **عبد الحميد يونس، «نحو أدب ديموقراطي»، *الآداب*، عدد يوليو 1953، ص1-4.**

(425) نفسه.

«فهل يا ترى فشلت الحياة!». هكذا يكتب عبد الحميد يونس متأسّيا.[426]

بهذا السؤال الذي يجمع إلى البراءة المكر والاستفظاع يختتم عبد الحميد يونس كلامه. تعلن مسحة البراءة عن نفسها في عدم التفطّن إلى أن في تسمية التوجّه الإحيائي بـ«كلاسيكيّة جديدة»، وهي تسمية تقود بالضرورة إلى إطلاق نعت كلاسيكي على القديم العربي، تسليما مضمرا بأن الراهن العربي ليس سوى نسخة لأصل ثابت هو تاريخ المدارس والتيارات الأدبيّة الغربيّة. والدروب المؤدّية للخلاص المنشود لا يمكن أن تتأتّى لطالبها إلا متى تمكّن من قراءة راهنه وتاريخه في ضوء منجزات الآخر وتاريخه. حتى تتسنّى له إعادة إنتاج أسئلة ذاك الآخر وجعل الداخل يقتفي أثر الخارج ويتماهى معه ليوهم فيما بعد بأنه يشاركه منجزاته.

ويرد المكر وما يكرّسه من استفظاع لما يجري في الراهن الثقافي العربي متلبّسا بالتسميّات والمفاهيم والقياسات التي عليها جريان الخطاب. إن نعت حركة الإحياء بكونها «كلاسيكيّة جديدة» يحمل في تلاوينه رغبة مسكوت عنها في استدراج المتلقّي إلى إعادة النظر في راهنه الثقافي في ضوء ما حفل به التاريخ الثقافي الغربي من صراع بين التيّارات والمدارس الأدبيّة حتى يعتبر بما جرى هناك وينتصر للواقعيّة. فما جرى هناك هو ما يجب إعادة إنتاجه هنا والآن كي يتسنّى للذات أن تمحو الفجوة الهائلة التي تفصلها عن آخرها.

ثمّة استنهاض للمتلقّي كي يقيس راهنه على ما جرى في الثقافات الغربيّة. وثمّة أيضا في تلاوين هذه التسمية إحساس باليتم والفجيعة اختار أن لا يعلن عن نفسه إلا مداورة. إن استمرار التوجّه الإحيائي فاعلا في الوجدان يشير صراحة إلى أن الماضي لم يمض نهائيّا. بل إن ما يتراءى من القديم العربي مندسّا في تلاوين النصوص الإحيائيّة هو الذي يمدّها ببعض من فاعليّتها في الوجدان الجماعيّ. وهذا ما يشير ولو إيماء إلى أن للقديم سطوته وسلطانه وله أيضا مقدرة فائقة على التسلّل إلى اللحظة الحاضرة ومواصلة العمل.

ههنا بالضبط تجد الدعوة إلى قياس الراهن على ما حفل به تاريخ الآخر من صراعات ومدارس وتيّارات أدبيّة جميع مبرّراتها. فهي تنقل الاهتمام من مساءلة التاريخ الثقافي العربي

---

[426] **عبد الحميد يونس، «نحو أدب ديموقراطي»، *الآداب*، عدد يوليو 1953، ص1-4.**

إلى استلهام التاريخ الثقافي الغربي. غير أن عمليّة القياس لا تعني تبديل أسئلة الراهن الثقافي العربي بما شهده التاريخ الثقافي الغربي من أسئلة وصراعات فحسب، بل تعني استقدام الأسئلة والأجوبة في آن معا. وعلى تاريخ الثقافة الغربيّة أن يصوغ هذه الأسئلة والأجوبة. عليه أن يمتثل لرغبات الذات وأهوائها وحاجاتها. عليه أن يضطلع بدور المعلّم والملهم والدليل إلى الطريق المؤدّية.

لقد جزم نعيمة في العشرينيات أن الحياة تحمل في ماهيتها ما يجعل منها «انتقالا من المجهول إلى المعلوم، ونفورا مستمرّا من القديم، وشوقا دائما إلى التجدّد والانقلاب.»[427]

وجزم بأن التجدّد لا يكون إلا باقتفاء أثر المعلّمين من المبدعين الغربيين. وعلى هذا ألحّ الشابي مجاهرا بإدانته لكلّ ما أنتجه «الخيال العربي الأجدب». لكن الدعوة ذاتها تعاود الظهور بطريقة أكثر التواء وأشدّ زيغا في الخمسينيات لحظة الافتتان بالواقعيّة واعتبارها الطريق السالكة إلى رحاب الخلاص. ههنا يتنزّل السؤال الإنكاريّ الذي يختتم الكلام «فهل يا ترى فشلت الحياة!» إن الحياة قد جرت في الغرب مجرى لا يمكن لها أن تحيد عنه في الشرق التّابع الذي يحثّ الخطو في رحلة بحثه عن الخلاص، مقتفيا أثر غربه.

يوهم هذا التصوّر الذي يجعل من الغرب مستقبل الشرق ويعدّه طريق خلاصه وموطن نجاته المحتملة ودار سعادته المنشودة بأنه يكرّس فكرة التعرّف على الذات عبر الآخر فيما هو يتّخذ من الذات إطارا مرجعيّا في رحلة تعرّفه على الغرب. ويتجلّى ذلك في الكيفيّة التي يعامل بها تاريخ الغرب على أنه الوعاء الذي يحتوي على الأسئلة والأجوبة التي ستبدّل ليل الشرق نورا، وتقلب وهن آدابه قوّة وفتوّة وتحوّل نكد إنسانه إلى سعادة عارمة.

هذه بعض من مكائد الإحساس العاتي باليتم وبعض من تجلّياته وهي تتحكّم بالوعي التحديثي آن صياغته لمقرّراته وأطروحاته. فالتصوّر الذي يلحّ على أن الحياة في الشرق لا بدّ أن تسلك المسالك التي انتهجتها في الغرب وتدور الدورة ذاتها كي لا يتلقّفها الفشل فتفسد وتبطل، إنما يحمل في تلاوينه إحساسا عاتيا باليتم. وهو إحساس مردّه التسليم المضمر بأن الغرب كان يحيا في ظلمات ودياجير أيّام كان العرب الأسلاف يوسّعون من دائرة المعرفة

---

[427] **نعيمة، *الغربال*، ص42.**

ويبتنون المعنى. لكن الغرب قضى على تخلّفه وافتكّ الرّيادة والسؤدد والمجد بواسطة ما أنجزه من معارف وتيّارات ومدارس أدبيّة وفلسفيّة. فيما تردّت الثقافة العربيّة في ليل ما يسمّى عصور انحطاطها.

وهذا يعني أن استقدام منجزات الغرب سيؤدّي بالضرورة إلى العودة بالعرب إلى فردوسهم المفقود. لاسيما أن الأدب، كما يكتب منير بعلبكي معبّرا عن تصور انتظم رؤية الدّاعين إلى الواقعيّة، إنما هو «رأس القوى التي ينبغي أن تجنّد في سبيل دفع دولاب النهضة واستعجال البعث. «[428] وهو يرسم لهذا الأدب مفهومه وكنهه ويحدّد وظيفته. فيكتب: [429]

> نريد أدبا يعالج مشكلاتنا الأساسيّة الملحّة، ويصوّر واقعنا المعتم تصويرا يكشف لنا مواطن الخلل فيه، ويهيب بنا إلى إصلاحه (...) نريد أدبا يخلق من أبنائنا مواطنين (...) وينفخ فيهم روح القوّة والفتوّة والثأر.

ولذلك أيضا يتنبّأ بالمستقبل النورانيّ العظيم الذي ستجنيه الثقافة العربيّة من وراء هذا اللون من الأدب. يكتب جازما في نبرة رسوليّة محتفيّة بالصبح الذي لم يعد يفصل الذات عنه إلا صبر ساعة: «وعندئذ أيضا يعود العرب إلى سيرتهم الأولى فينشؤون الحياة ويرثون الحضارات، ويصنعون التاريخ.»[430]

هكذا تكفّ الواقعيّة عن كونها مجرّد تيّار أدبي أو فنّي يستند إلى تصوّرات فلسفيّة محدّدة لتصبح عبارة عن فلك نجاة. بل إنها الفلك الذي سيمكّن العرب من العبور إلى المستقبل حيث سيستردّون ماضيهم ويعودون إلى ما كان من أمجادهم. إن الذي كان هو الذي سيكون. فردوس البداية الذي فقد في الماضي (أمجاد العرب أيّام كانوا يصنعون التاريخ) سيستردّ في المستقبل باعتباره الزمن الذي «سيعود فيه العرب إلى سيرتهم الأولى.» وهذه غاية لا يمكن أن تتحقّق إلا بالأدب الواقعي الملتزم الذي سيعيد العربيّ إلى القيم القديمة، قيم الفتوّة والفتك والثأر التي مجّدها مجتمع ما قبل الإسلام.

---

[428] **منير بعلبكي، «الأدب الذي نريد»، *الآداب*، عدد آذار 1953، ص2.**

[429] نفسه.

[430] نفسه.

لا يقع التفطّن إلى أن تمثّل الزمن على هذا النحو الدائريّ، والواقعيّة على أنها فلك النجاة هو الذي وسم الخطاب بطابع رسوليّ آن تبشيره بالصبح القريب. بل إن تمثّل الزمن والواقعيّة على ذلك النحو لا يجسّد ما يمتلكه المتخيّل الديني من سطوة على الوعي الحداثيّ فحسب، بل يكشف الكيفيّة التي تتحوّل بها الذات إلى إطار مرجعيّ في رحلة تعرّفها على تاريخ غيرها واستقدامها لما تظنّه البلسم السّحري الشّافي. ومثلما عوملت الرومانسيّة على أنها لقية فريدة، وقع التبشير بالواقعيّة باعتبارها الفلك المنقذ الذي سيسمح للحياة أن تجدّد نفسها وتدور دورتها ولا تتردّى في الفشل. إن الواقعيّة، في هذا المنظور، تعادل ذاك النور الذي قذفه الله في صدر الإمام الغزالي حين اشتدّت محنته، كي يمدّ قدّامه بساط النجاة ويقتاد خطاه إلى نور الحقّ.

غير أن الاحتفاء بمقولة الالتزام والواقعية وتحويل الفنّ إلى وسيلة من وسائل الكفاح الاجتماعي لابتناء مدينة العرب المحرّرة من الطغيان والجور والفساد سرعان ما انكفأ ولم يخلّف وراءه غير المرارات. لقد اكتشف الناقد والمبدع أن الحرص على تحويل الإبداع إلى حدث نضالي كثيرا ما عصف بالجمالية المفترضة في كلّ نتاج إبداعي.

عبّرت مجلّة *شعر* في سنتها الأولى عن هذا الوعي المضني. وجاء عددها الأول متضمّنا لافتتاحية تنشد انتشال الشعر من دائرة سحر الواقعية ومقولة الالتزام. تضمّنت الافتتاحية مقولات للشاعر الأمريكي أرشيبولد مكليش يبيّن فيها أن الالتزام خيانة للفن وخيانة للعصر. وجاء كلام مكليش الذي تمّ اقتطاعه من منابته في شكل هدي وإرشاد إلى الطريق المؤدّية. نقرأ في افتتاحية العدد الأوّل: [431]

> فليس علىأولئك الذين يمارسون فنّ الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر «السياسي» أو محاولة حلّ مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنّهم لأجل أغراض فنّهم بمستلزمات فنّهم، مدركين أنه إنما بواسطة فنّهم لا مست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل ذلك أيضا في المستقبل.

لقد جاء الوعي هذه المرّة أيضا بمثابة اهتداء واقتفاء. لم يكن وعيا ذاتيا مردّه معاينة

---

[431] **مجلّة *شعر*، عدد 1، كانون الثاني 1957، ص4.**

الواقع بقدر ما كان نوعا من المحاكاة التي اضطلع فيها منجز الثقافات الغربية بدور المحفّز والمولّد والسّبيل. مرّة أخرى جاء تاريخ الثقافة الغربية لينهض بمهمّة المرجع والمستند وجاءت منجزاتها لتضطلع بدور الوعاء الذي يحتوي على الأسئلة والأجوبة. لذلك سرعان ما وقع تلقّف مقولة مكليش باعتبارها لقية نفيسة ستبدّل الشعر العربي حالا بحال وتنتشله ممّا آل إليه أمره من وهن.

ولن يعامل هذا الاكتشاف السعيد باعتباره لقية فريدة وبلسما شافيا فحسب، بل إنه سيمكّن المطلقات من التسلّل إلى العديد الخطابات. لذلك سيقع التبشير بالأسطورة لا باعتبارها ممكنا من الممكنات التي قد توسّع قدّام الشعر آفاقا جديدة، بل سيتمّ الاحتفاء بالأسطورة باعتبارها سبيلا إلى الحداثة وطريقا مؤدّية إلى المعاصرة. فإذا عُدِمها الشعر بطل أن يكون شعرا حديثا. أما إذا عزف عنها الشاعر فإنه يخرج من دائرة المعاصرة.

إن توشية افتتاحية العدد الأول من مجلّة *شعر* بمقولات مكليش صنيع قابل للقراءة والتأويل. غير أن القراءة لا يمكن أن تقي نفسها من التورّط في مضايق التأويل إلاّ متى تمكّنت من الإحاطة بما ستحدثه آراء مكليش من تغييرات في الثقافة العربية. فلقد تمّ تثبيت تلك المقولات في افتتاحية العدد الأوّل لتنهض بمهمّة المرجع والمعين. وما جاء في كلام مكليش من قبيل الإيجاز ستتوسّع الكتابات في تفصيله، وتفسير ما ورد منه مقتضبا غير بيّن.

منذ العدد الأوّل الذي تضمّن كلام مكليش تحرّكت الأقلام العربيّة لتنهض بمهمّة التفسير والإيضاح حتى تعمّ الفائدة ويتّضح الطريق. لقد تضمّن العدد نفسه مقالا لرينه حبشي بعنوان «الشعر في معركة الوجود» دعا فيه الكاتب إلى الابتعاد عن السياسة وشرع في تفسير كلام المعلّم الهادي. يكتب رينه حبشي:[432]

> يجب أن نؤكّد قيمة الشعر كمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة (...) يجب أن نؤكّد ذلك ضدّ الذين يريدون أن يخفضوا منها، بجعل الشعر فاعلية زيان، قاصدين منه تكنية شعورية أو قيادة كلمات. لا شيء أكثر دلالة في هذا الموضوع من دور الأسطورة في الفكر الأفلاطوني.

---

[432] **مجلّة *شعر*، عدد 1، كانون الثاني، ص88-89.**

فأفلاطون في جدله لا يدخل الأسطورة لكي ينفي العقل. فهي ليست بناء كيفيّا للتخيّل كي يسلو به كسل البصيرة. إنها عون تقدّمه الصور إلى وهن العقل كيما تقوّيه وتعرّفه على ما هو قريب من المعقول على ذاته كي يبلغ تخومه أو يتجاوزها غالبا. إن أفلاطون يستدعي الصور لكي يفهم رمزيا ما لا يفهم مباشرة. لهذا يمكن التكلّم، في آن معا، عن دور الأسطورة الأفلاطونيّة شعريّا وفلسفيّا. في هذا على وجه الدقّة، تكمن عظمة كلّ شعر أصيل.

إن العلاقة بين مقالة رينه حبشي وكلام مكليش بيّنة. وهي علاقة بموجبها لا يسلّم الداخل بما تمّ اللّهج به في الخارج فحسب، بل إنه يتبنّاه ويشرع في تفسيره وإيضاحه حتى تتمّ قراءة الواقع في ضوئه. بل إنه مطلوب من الشعر العربي، حسب ما ورد في مقالة حبشي، أن يمتثل لتلك المقرّرات ويستجيب لها بالكلّ إن هو أراد الخلاص.

ثمّة نصّ أصلي، وثمّة تفسير إذن. والتفسير لا يمكن أن يكون أمينا ويدرّ على القائم به نفعا وخيرا وفيرا إلاّ متى تمكّن القائم به من محو ما من تاريخه الخاصّ يمكن أن يتعارض مع المقرّرات الواردة في النصّ الأصلي المُفسَّر.

داخل هذه الرحاب أيضا ستفتتح تأويلات السيّاب مجراها. لكن السيّاب لن يكتفي بالتفسير. إن السيّاب من أبرز الشعراء الذين أسهموا في ابتناء تاريخ العراق الحديث بالكلمة وبالنضال السياسي أيضا. بل إنه شاعر مجّد الشعر وأعلاه وآمن به طريقا إلى الخلاص. لم يستظلّ بظلّ الشعر، بل بادله كرما بكرم. لكنه لن يسلم من الافتتان والوقوع في دائرة السحر. يكتب في العدد الثالث من مجلّة *شعر*:[433]

هناك مظهر مهمّ من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرمز، ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه (...) فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق

---

[433] **مجلّة *شعر*، العدد 3، تموز، 1957، ص112.**

الذهب والحديد.

غير أن اللاّفت في حدث الافتتان هذا إنما هو الكيفيّة التي سيوسّع بها من دائرته في الزمن. فلقد انطلق التبشير بالأسطورة طريقا للخلاص منذ العدد الأوّل من أعداد مجلّة *شعر* سنة 1957، وتواصل إلى الحماس إلى نهاية الألفية الثانية. يكتب عبد الرضا علي سنة 1984 مواصلا حدث الافتتان وفعل التّبشير:[434]

> لاشكّ أن العالم الذي نعيشه اليوم عالم يكتنفه التناقض ويعمّه الاحتجاج، وتتّسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطّره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدّ من حرّية الإنسان، وتكبّل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان، فراحت العلاقات تتدهور، وأصبح كلّ شيء يقاس بمعيار مادّي، وأضحى الإنسان متغرّبا عن واقعه إذ لم تعد العلاقات التي تنبض بالوجدان حميمة دائما (...) من هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن الوعاء الذي يمكن له أن يعيده إلى طبيعته الأولى (...) فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، إلى الأسطورة.

هكذا يستعيد الناقد (عبد الرضا علي) ما كان الشاعر (السّياب) قد لهج به قبل ثلاثة عقود. حتى لكأن الزمن لا يتقدّم. أو لكأن الوقوع في دائرة الافتتان ظاهرة لا يقدر الزمن على إبطالها أو التّخفيف من حدّتها. وتلك مكائد المطلقات. إنها توسّع من دائرة نفوذها وتستمرّ، لا الزمان يطالها والتحويل لا يدركها. سيكتب أدونيس مكرّسا التصوّر ذاته سنة 1989:

> يتمحور الشعر العربي، بعامّة، حول الإنسان-الفرد، أكثر منه حول الأسطورة. لا يزال غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مشكلة شعرية خصوصا، وثقافية عموما.[435]

---

[434] **عبد الرضا علي، *الأسطورة في شعر السّياب*، بيروت: دار الرائد لعرب، 1984، ص19-20.**

[435] **أدونيس، *كلام البدايات*، بيروت: دار الآداب، 1989، ص176-177.**

وفي هذا المدى الممتدّ من أواسط القرن العشرين إلى نهاياته[436] وجدت المطلقات لها موضعا شغلته وشرعت في حبك مكائدها. لذلك أيضا سيتمّ الاحتفاء بالأسطورة أيّما احتفاء. ويقع الجزم في نبرة لا تخلو من الإطلاقية بأن الأسطورة قد فتحت قدّام التجارب الشعرية المعاصرة السبل المؤدّية إلى المعاصرة نفسها. يكتب يوسف اليوسف: «إن الشعر المعاصر قد تأسّس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري على جسد القصيدة.»[437] وسيقع إرجاع الاحتفاء بالأسطورة إلى كونها هي التي مكّنت الشعر من الابتعاد عن المباشرة والاستعانة بما تسميّه خالدة سعيد الرموز التاريخيّة.[438] وما ينعته عز الدين إسماعيل بـ«المنهج الأسطوري».

غير أن عز الدين إسماعيل لا يكتفي بالاحتفاء بهذه اللقية النفيسة، بل يكتب في نبرة إطلاقية مستخدما أسلوبا يقوم على التفضيل والجزم: إن «أروع النماذج الشعرية» قد تحقّقت بمدى «الاقتراب» ممّا يسمّيه «المنهج الأسطوري».[439] هذه الإطلاقية نفسها هي التي ستتحكّم بخطاب إحسان عبّاس لحظة قراءته للظاهرة ذاتها. فهو يجزم بأن حضور الأسطورة في الشعر إنما مثّل لحظة ثورية في مسار الشعر العربي بأسره. يكتب: «إن استغلال الاسطورة في الشعر العربي من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارا إلى اليوم.»[440]

لن يكون هذا الاحتفاء بالأسطورة دون نتائج. بل إنه سيضطلع بدور مضلّل. فيقتاد الناقد والشاعر على درب متاه. لن يتفطّن الناقد، في غمرة الحماسة والاحتفال باللقية الفريدة إلى أن الاحتفاء بالأسطورة على هذا النحو صنيع من شأنه أن يحجب المسافة الفاصلة بين الأسطورة

---

(436) انظر مثلا المقالات والبحوث الواردة ضمن *المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر*، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995. تتناول أغلب البحوث مسألة حضور الأسطورة في الشعر، وتعتبر أن ذاك الحضور هو الذي مدّ التجربة الشعرية المعاصرة بأغلب منجزاتها الفنية.

(437) يوسف اليوسف، *الشعر العربي المعاصر*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1980، ص42.

(438) خالدة سعيد، *البحث عن الجذور*، بيروت: دار مجلّة شعر، 1960، ص12-13.

(439) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط 3، 1981، 232.

(440) إحسان عبّاس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، الكويت: *عالم المعرفة*، شباط 1978، ص165.

والأسطوري. فتصبح الأسطورة والأسطوريّ كما لو أنهما تسميتان متغايرتان للشيء نفسه. والحال أن الأسطوري واقع في الأسطورة مفارق لها في الآن نفسه. الأسطوري ليس الأسطورة. لذلك يتخطّى الأسطورة ويندسّ في الأجناس الأدبيّة جميعها دون أن تضيع الحدود بين الأسطورة وتلك الأجناس. وهذا متأتّ من طبيعة الأسطورة ذاتها. ذلك أنها نشاط ينتمي إلى الكون طفلا.

ففي البدء نهضت الأسطورة لتقول أسرار البدايات. جاء الحكي ليؤرّخ ويحفظ ما ستتناقله الأجيال جيلا بعد جيل. الأسطورة هي الماضي مستعادا. وهي الموضع أو المحلّ الذي تنكشف فيه تغريبة الانسان في رحلة بحثه عن المعنى في عالم معمّى، عالم يبدو من شدّة انغلاق أسراره كما لو أنه خلو من كل معنى. لذلك جزم يونغ في كتابه *أصول الوعي* بأن الأسطورة حكاية لا تشتغل إلا على نحو رمزي لأنها زاخرة بالأنماط النموذجية العليا والرموز المشتركة. والنمط الأعلى المشترك، في تصوّره، هو شكل تجريدي يلبس أكثر من قناع ولا يكفّ عن تغيير ملامحه. لكنه يظلّ، مع ذلك، بمثابة طاقة سرّية توجّه المتخيّل البشري. تلوّنه وتتحكّم بكيفيّات تشكيله للصور والرموز والقيم. إنه ينظّم حسب أشكاله الخاصة ما تقدّمه التجربة الانسانيّة من مواد تمثيليّة. وهذا يعني أن «النمط الأعلى المشترك ليس شكلا فارغا يتلبّس بملكة التشكيل فحسب، بل إنه ملكة التشكيل المسبّق».[441]

من هنا تستمدّ الأسطورة فتنتها إذن: إنها حكاية تقول الكون طفلا. نوع من الحكي هي. لكن الحكي لا ينشد التسليّة والإمتاع، بل هو نشاط جاء يستلّ نظاما من داخل الفوضى نفسها، فوضى التجربة البشريّة، ويبتني حكاية تقول أسرار الوجود. والحكاية، في هذه الحال، إنما تمثّل فعل وجود لأنها تجلي المُبهم وتوضّح المُعَمّى. هذا ما جعل ميرسيا الياد يلحّ، في كتابه مظاهر الأسطورة على أن الأسطورة إنما «تروي حكاية مقدّسة وتخبر عن حدث تمّ في زمن موغل في القدم، زمن البدايات. إنها تروي كيف وُجِد بفضل كائنات مقدّسة متعالية واقع معيّن سواء كان هذا الواقع كليا شموليا مثل خلق الكون أو جزئيا مثل خلق جزيرة أو

---

(441) **Jung:** ***Les Racines de la conscience, étude sur l'archétype*****, Paris: ed. Buchet-Chastel, 1971, p 16.**

شجرة.»[442]

ومن هنا أيضا تستمدّ الأسطورة جاذبيتها. إنها الماضي مستعادا. وهي رؤية للكون وطريقة في المقام على الأرض أيّام كان الكون طفلا. لذلك لا تطرح الحكاية الأسطورية نفسها من جهة كونها قصّة متخيّلة، بل من جهة كونها حقيقة تشغل من الواقع جانبه اللامرئي. ولا حاجة للحقيقة باللفّ والحيلة والمداورة والتفنّن في السرّد. فمن عرائها أيضا تستمدّ الحقائق سطوتها وسلطانها. ولذلك أيضا تنطلق أغلب الحكايات الأسطورية من الواقعي، من المعيشي والمرئي. ثم تعمد إلى زحزحة الواقعيّ لتستدرج الأسطوري. ومن العاديّ تستلّ الغرائبيّ.

هذا ما يجعل من انتزاعها من منابتها واستقدامها من زمنها الذي أمعن في المضي فعلا غير مأمون العواقب. فمن المحتمل أن تشهد نوعا من الإفقار يمحو كثافتها الدلالية ويحجب أبعادها الرمزية نتيجة عمليّة نقلها من المتون القديمة إلى النصّ الشعري. وبذلك يوهم النصّ بأنه استعارها من منابتها فيما هو يرغمها على النزول في غير أوطانها ويمارس عليها من القهر ما يعصف بثرائها الدلالي ووفرتها الرمزية والإشاريّة. وعندها تحلّ على أديمه يتيمة مجوّفة قلقة. فلا تندغم في النصّ الذي استقدمها ولا تتحوّل إلى عنصر بنائي تكويني من عناصره البانية لجسده.

ومن المحتمل أيضا أن تبادل من يقهرها على ذلك النحو ويرغمها على النزول في غير أطانها كيدا بكيد ومكرا بمكر. فتوهم بأنها تعضد شعرية النصّ وتشدّ من أزر منتجه فيما هي تسهم في إبادة الشعرية التي ينشدها الكلام. عديدة هي النصوص التي حالما نتملاّها ندرك أن الأسطورة لا تنهض فيها بدور بنائي تكويني. بل ترد في شكل توشية للكلام. وتظلّ على أديم النصّ بمثابة حلية لا طائل من ورائها.[443]

هذا التبشير بالأسطورة طريقا للخلاص -خلاص الشعر مما تردّى فيه من مباشرة وتقرير- هذا التبشير بالأسطورة باعتبارها سبيلا إلى المعاصرة والحداثة أو باعتبارها ثورة

---

[442] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963, p15.

[443] **حللت هذه الظاهرة في *كتاب المتاهات والتلاشي، في النقد والشعر*، تونس: سراس للنشر، 1992.**

افتتحت قدّام الشعر العربي ما لا عهد له به أصلا إنما يمثّل تسميات متباينة لتصوّر واحد تبنّاه الناقد وكرّسه الشاعر وصدر عنه في شعره. ولم يقع التفطّن إلى ما بين الأسطوري والأسطورة من تمايز. لم يقع التفطّن إلى أن الأسطورة جسد قائم بذاته وكيان يمتلك وجودا خاصّا وطبيعة خاصّة تقيه من التلاشي في غيره. وتجعل استعارته وإدراجه في النصّ الشعري مسألة في منتهى الدقّة والخطورة.

غير أن هذه الخطابات التي احتفت بالأسطورة ومجّدتها وأعلتها كثيرا ما لهجت بما يدلّ على أنها عاملت الأسطورة باعتبارها وسيلة ميّتة بإمكان الشاعر أن يتصرّف فيها وفق ما تمليه عليه رغباته وغاياته. لهذا تمّ الإلحاح على أن الأسطورة «وعاء». وتمّ الجزم أيضا بأنها تقطن الماضي والشاعر إنما يتلفّت إليها ويستدعيها ليحتمي بها من عنف لحظته التاريخية ويدرأ بها «ثغرات الخراب» التي تطبق على واقعه وعالمه. والحال أن الأسطورة رؤية للعالم وطريقة مقام على الأرض. ومعنى كونها رؤية وطريقة إقامة أنها لم تكن لحظة هروب، بل كانت فعل مواجهة للواقع وللاّمعنى.

ثمّة في فعل التسليم بأن الشاعر المعاصر قد احتمى بالأسطورة من صخب العصر والتجأ إليها هاربا من عنفه، تصوّر يعتبر الشعر نوعا من التعويض النفسي والاستيهام الفردي الذي ينشد الإفلات من الواقع. والحال أنْ لا معنى للشعر أصلا إن هو تحوّل إلى حدث هروب واحتماء. الشعر فعل وجود. ومعنى كونه فعل وجود أنه لا ينهض ويتشكّل على نحو أصيل إلا متى امتلأ بصخب لحظته التاريخيّة ولم يتعال على الواقع وتناقضاته. لذلك ينهض الشعر مأخوذا بالواقع. لكنّه لا يكتفي به بل يفتحه على ما غاب منه. فيلتقط الأسطوري المحجّب في تلاوينه. من المتعارف والمألوف يستلّ الأسطوري المتستّر على نفسه فيما نظنّه عاديّا ونعتبره مألوفا. لاسيما أن الأسطوريّ إنما يقيم معنا على الأرض ملتحفا بالغياب متكتّما على نفسه في صميم الواقعي لأنه يشغل من الواقع جانبه اللاّمرئي.

لكنّ الناظر في العديد من النصوص الشعرية التي تشكّلت في هذه الفترة التي تمّ فيها إعلاء الاسطورة واعتبارها محملا للحداثة وبوّابة مؤدّية إلى المعاصرة، يلاحظ أن الرموز التاريخية والرموز الأسطورية التي تمّ استدعاؤها من منابتها كثيرا ما تحوّلت إلى أقفال وألغاز في النصوص التي استدعتها. وطبيعي أن تتحوّل إلى ألغاز وتخرج بالكلام من

مستوى الغموض إلى حضيض التعمية. ذلك أن الرمز المخلوع من منابته، الرمز الذي يرغم إرغاما على الحلول في النصّ الشعري لا يلزم الحياد أبدا. بل يبادل من خلعه من موطنه وقهره كيدا بكيد. وبذلك يصبح حضور الرمز الأسطوري في النصّ الشعري أمارة على القهر والاستباحة، قهر الاسطورة بنهب رموزها واستباحة الشعر بإرغامه على أن يوسّع على أديمه للرمز الأسطوري المخلوع عنوة محلاّ ومقاما.[444]

طبيعي بعد هذا أن تتحوّل مسألة تلقّي هذا الصنف من النصوص المحشوّة بالرموز حشوا إلى إشكال عصيّ على الفهم. فلقد أوتي بالرموز الأسطورية لتوسّع من دائرة دلالات النصّ وتمدّه بنار جديدة وطريقة مبتكرة في ابتناء المعنى والإحاطة بالواقع وخباياه وأبعاده. لكنّ تلك الرموز سرعان ما عمّقت غربة النصّ وعطّلت عملية الإبلاغ نفسها. وبدل أن تنال إعجاب المتلقّي وتشدّه إلى النصّ الشعري أدّت إلى عزوفه عنه.

إنها المفارقة إذن. وعلى النقد أن يتدخّل ليحسم هذه المفارقة. لكن النقد لم يكلّف نفسه عناء البحث عن الأسباب التي أدّت إلى عزوف المتلقي وتعطّل عمليّة الإبلاغ. بل حرص على تبرئة الشاعر وتأثيم المتلقّي. لذلك سلّم بأن النصّ المعاصر يتحرّك في رحاب وفضاءات أبعد من أن تطالها مدارك المتلقّي العربي. وعلّل ذلك بأن المتلقّي العربي يجهل الرموز التاريخيّة والأسطورية لأنه يجهل تاريخه ورموزه.[445]

لقد تشكل الخطاب النقدي العربي المعاصر مسكونا من الداخل بالرغبة في الانتصار للمارسات الشعرية التحديثيّة. وكثيرا ما عدل عن القراءة والفهم وكرّس الدفاع والذّود عن حياض هذا الشعر الذي رفضه أنصار القدامة وعبدة الماضي. ومن هنا تأتّت العديد من مزالق الخطاب النقدي وتناقضاته وهشاشته. إذ سرعان ما عدلت النصوص والممارسات الشعرية عن استدعاء الرموز الأسطورية. ولم يؤدّ ذلك إلى امّحاء الأبعاد الأسطورية من النصوص والممارسات. لقد احتفى الشاعر والشعر بالأسطورة في غمرة الاحتفاء باللقية النفيسة. ثم خفّ الحماس وعزف الشاعر والشعر عن ذلك الصنيع. ولم يكن ذلكم العزوف أمارة على أن الشعر

---

(444) **خلت هذه الظاهرة في كتاب *المتاهات والتلاشي*.**

(445) **خالدة سعيد، *البحث عن الجذور*، ص12-13.**

قد تخلّى عن المعاصرة أو نكص وارتدّ. بل إن لحظة اختفاء الرموز المستقدمة من الأساطير إنما مثّلت لحظة متطوّرة في مسار القصيدة المعاصرة. ذلك أن اختفاء الرمز المستقدم لا يعني انتفاء البعد الأسطوري.

لقد اختفت الرموز الأسطورية المخلوعة من منابتها. لم يعد النص يتّكئ عليها ليبتني بعضا من ملامح أسطورية بل صار يستلّ من عناصره البانية لجسده ما به يبتني أبعاده الاسطورية. اختفت الأسطورة ورموزها المنتزعة من منابتها خلعا واغتصابا. أما الأسطوري فإنه لم يتراجع. وحين عدل النص عن إيراد الأساطير للاتّكاء عليها شرع في ابتناء زمنه الأسطوري وقاعه الأسطوري. [446] غير أن الخطاب النقدي لم يلتفت إلى هذه الظاهرة لأنها لا تخدم مقدّماته وفرضياته. ولأنها تتعارض بالكلّ مع كيفيات تقبّله للأسطورة بعتبارها طريقا إلى المعاصرة وسبيلا مؤدّية إلى الحداثة.

مرّة أخرى يتضّح أن تقبّل الوافد الغربي على أنه لقية فريدة قد اضطلع بدور حاسم في جعل كلّ جيل يعتقد أن إخفاقات غيره في تحديث الثقافة العربية وتجديد أسئلتها تجديدا صارما إنما ترجع إلى كونه أخطأ في اختيار التيّار الفلسفي أو التيار الأدبي الذي يمكن أن يحقّق الغاية التي ظلّت الأجيال المتعاقبة تنشدها. لذلك تظلّ المواقف نفسها تعاود الظهور كلّما عثر فرد ما على ما يعتقد أنه ضالّته التي ستأتي بما لم يتسنّ لأبناء جيله أو للأجيال التي سبقته أن تأتي بمثله. فالثقافة الغربيّة معين ملهم لا ينضب. والمثقّف العربي يقع فيها بين الحين والآخر على ما يوافق مشاربه وميولاته وما يعتقد أنه كفيل بتجديد أسئلة الفكر والإبداع في الثقافة العربيّة. يكتب جبرا إبراهيم جبرا مثلا في رسالة إلى رياض الريّس بتاريخ 16 تشرين الأول 1960:[447]

> أعيد الآن قراءة كتابات جورج أورويل. يجب أن تقرأ مقالاته النقديّة. مجموعته في الـPenguins رائعة: ومقالاته الثلاث: .Ethic Vs

---

[446] **توسّعت في قراءة هذه الظاهرة في كتاب *لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1992، و *كتاب المتاهات والتلاشي، في النقد والشعر*.**

[447] **رياض نجيب الريّس، *رسائل جبرا إبراهيم جبرا*، يوسف الخال، توفيق الصّايغ إلى رياض نجيب الريّس، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1996، ص49.**

،Literature, Inside the Whale, The prevention of Literature تستحقّ الترجمة، ولو جزئيّا، إلى العربيّة، لأنها تبحث قضايا لها خطورتها الآنيّة لدينا. أما *Animal Farm*، فهي تحفة!

يجسّد عثور جبرا إبراهيم جبرا أيضا على كتاب الغصن الذهبي *The Golden Bough* وكيفيّات تعامله معه، لحظة من هذه اللحظات التي يقع فيها المثقّف لا على ما يعتقد أنه لم يسبق إليه فحسب، بل على ما يجزم بأنه سينفع به ملّته وينير بني قومه. يكتب جبرا:[448]

> نشر كتاب *الغصن الذهبي The Golden Bough* في عدة مجلّدات لأوّل مرّة سنة 1900، ويدعى المجلّد الرابع منه «أدونيس، آتيس، أوزيرس»، وكتابنا هذا هو الجزء الأول منه. وهو كتاب له لدينا أهمّية خاصّة. فهو يعالج فكرة أنتجتها تربة بلادنا، ويعود بالكثير من أساطير الإغريق التي تكوّن جزءا من الفكر الغربي، والحضارة الأروبيّة إلى معتقدات وأديان انبثقت عن هذه الأرض... وقد كان لهذا الجزء، فضلا عن خطورته الانثروبولوجيّة الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أروبا في السنين الخمسين الأخيرة، بما هيّأه للشعراء والكتّاب من ثروة رمزية أسطوريّة، نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضا، لإغناء أدبنا الحديث.

إن علاقة المترجم بالكتاب علاقة وظيفيّة واعية بغاياتها. وهي تجسّد ما ساد عمليّات النقل المتتالية للفكر الغربي وللمدارس والمفاهيم والتيّارات من انتقائيّة ومن عجلة ومن ميولات فرديّة. فجبرا على يقين من أن الجزء الذي حرص على نقله إلى العربيّة هو الذي افتتح قدّام الآداب الغربيّة آفاقا لا عهد لها بمثلها. وهو على يقين أيضا من أن ترجمة المجلّدات جميعها ستستغرق وقتا طويلا يؤجّل فرصة إغناء الأدب العربي ردحا من الزمن قد يطول أعواما. لذلك اختار أن يترجم منه ما تيسّر. وهذا الذي تيسّر لم يقع الاختيار عليه

---

[448] **جبرا إبراهيم جبرا (ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979، ص7.**

صدفة وبختا بل وقع انتقاؤه لأنه السِّفر الذي يحتوي على «ثروة رمزيّة وأسطوريّة.» وبذلك تصبح الترجمة في حدّ ذاتها نوعا من السَّفَر ويصبح المترجم كالسندباد لا يغنم الثروة لنفسه بل يمكّن ناسه ممّا غنمه. فيجنّبهم ويلات السفر وأهواله ومخاطره ويحقّق لهم عن طريق التخييل والقصّ المتعة التي تتولّد عن رواية تلك الأهوال والمخاطر.

يحرص جبرا في مقدّمة الطبعة الأولى 1957 على إعلام المتلقّي بما بذله من جهد في تشذيب الأصل وتهذيبه حتى يوفّي المتلقّي العربي ما تحمّله هو من متاعب آن إنجازه لعمليّة النقل ويمكّنه من غنم «الثروة الرمزيّة والأسطوريّة» والتمتّع بها مطهّرة من كلّ الشوائب التي علقت بها في الأصل. يكتب:[449]

> وفي الأصل حواشٍ كثيرة استحسنت حذفها إلا في بضعة مواضع. غير أنني أضفت بعض الحواشي قد يجدها القارئ العربي ضروريّة لفهم النص كما أنني حذفت بعض الفقرات هنا وهناك مما فيه تكرار أو إطناب في وصف بعض الاكتشافات الأثريّة لن تهمّ إلا الباحث المتخصّص.

وهذا يعني أنه اختار من هذه «الثروة» ما يرجو من ورائه أن يجتذب الأدباء فيغنوا به «أدبنا الحديث.» والراجح أن تحقّق الأمنية هو الذي جعل جبرا إبراهيم جبرا يعود في مقدّمة الطبعة الثانية 1979 إلى حكايته مع الكتاب ويتوسّع في رسم تفاصيلها واصفا ما لاقاه من عنت ومصاعب في إيصاله إلى مستحقّيه من القرّاء العرب.

يكتب في مقدّمة الطبعة الثانية محتفيا بتحوّل نبوءته وأمنيته إلى واقع: «وكان استخدام أسطورة تموز في الشعر الجديد قد لفت أنظار القراء على نطاق واسع في الوطن العربي، وإذا الكتاب ينفذ حقّا، وأخذ الكثيرون يكتبون إليّ يطلبون نسخة منه لأنهم لا يجدونه في الأسواق.»[450] ثم يعمد إلى ذكر تفاصيل حكايته مع الكتاب. لكن تلك التفاصيل سرعان ما تحيط عمليّة نقل الكتاب بحشد من الأحداث والوقائع التي ترافق عادة مقدم الرسل ونبوءاتهم. فحيثما كانت نبوءة وكان نبيّ يكون إلهام تعقبه هجرة وسفر وتغرّب. وما من نبيّ إلا وقابله بنو

---

(449) **جبرا إبراهيم جبرا (ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، ص7-8.**

(450) نفسه، **ص12.**

قومه بإنكار فضله وجحود كراماته ومعجزاته في بداية دعوته. وما من نبيّ إلا ويجد بعضا من الرفقة يصدّقون بنبوءته قبل أن ينجح في توسيع دائرة انتشار رسالته. ثم يدخل الناس في دعوته أفواجا أو فرادى.

بهذا كلّه يحدّث جبرا في معرض إخباره عن قصّة الكتاب «الثروة». فيذكر أنه قام «بترجمة هذا الكتاب في أواسط الأربعينات.»[451] ثم كانت نكبة فلسطين فغادرها ووصل إلى بغداد عام 1948. «كانت مسودّة الترجمة بين أوراق كتاباتي ودراساتي التي حملتها معي من القدس.»[452] ومن بغداد بدأ التبشير بالكتاب «وقد تحدّثت يومئذ لأصدقائي عن الكتاب وأهمّيته.» فتطوّع الشاعر حسين مردان «لتبييض مسودّة الترجمة.» لقد وجدت الدعوة من يعضدها ويهبها فرصة الانتشار. وجبرا على يقين من أن لحسين مردان كل الفضل في ذلك: «إني أكاد أجزم أنه لولا همّة حسين مردان لبقي الكتاب مجموعة مسودّات من كل لون وحجم مطوية بين أوراقي.»[453]

لكن الكتاب سرعان ما قوبل بالجحود وإنكار الفضل. عرض على المجمع العلمي ببغداد فرفض بدعوى أن لا «صلة له بالدراسات العربيّة أو الإسلاميّة.» أي أنه رفض لأنه كما النبوءة الجديدة إنما جاء يقلب المألوف ويدشّن عهدا جديدا. ومن بغداد سافر المخطوط إلى القاهرة «وقضى فيها شهرين.» ثم عاد بعد أن امتنعت لجنة التأليف والترجمة والنشر عن نشره لما فيه «من جرأة.»[454] ولا يخفي جبرا مرارته واندهاشه من جحود بني قومه:[455]

> دهشت أن كتابا «كالغصن الذهبي»، هو من أمّهات كتب العالم في العصر الحديث، ومن أبعدها أثرا في الرواية والشعر المعاصرين، يحتاج إلى من يقنع المسؤولين عن نشر كتب العلم والثقافة أن أحد أجزائه يستحقّ الوجود على

---

(451) نفسه، **ص9.**

(452) **جبرا إبراهيم جبرا (ترجمة)** ***أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*****، ص9.**

(453) نفسه، **ص10.**

(454) نفسه، **ص10-11.**

(455) نفسه، **ص11.**

رفوف المكتبة العربيّة.

وبصبر الأنبياء وإصرارهم على مغالبة الصعاب ويقينهم بأن المحن والبلايا هي الطريق المؤدّية إلى الفرج يواصل المترجم التبشير بالكتاب لدى الخاصّة من صحبه ورفاقه مترقّبا ساعة الفرج سنينا: «وطويت المخطوطة، مرّة أخرى، بين أوراقي عدّة سنوات ولو أنني أعرتها أكثر من مرّة لمن أراد أن يقرأها وكان منهم بدر شاكر السيّاب.»[456] ثم كان أن وجد الكتاب الناشر الذي تحمّس له فنشر سنة 1957. لا يعني هذا طبعا أن جبرا قد اختار أن يومئ ولو من بعيد إلى ما بين حكايته مع الكتاب وحكايات المصطفين والنبييّن مع رسالاتهم من تماثل وتشابه. ولا يعني أيضا أن سطوة المتخيّل الديني قد دفعت به إلى إخراج الحكاية على ذلك النحو. لكنّ طريقة عرض وقائع الحكاية وأحداثها تظلّ تشير إلى الطابع الرسولي الذي يحيط به جبرا، وإن بطريقة غير قصديّة، عمله ودوره في تحديث الإبداع العربي وتجديد أسئلته.

ثمة في حكاية جبرا مع هذا الكتاب «الثروة» حلقة مفقودة أو جانب معتم. وهو يخصّ ما حدث في القدس قبل النكبة. لا يخبر جبرا، رغم حرصه على إعلام المتلقّي بالتفاصيل التي حفّت بنشر الكتاب، عن الكيفيّة التي عثر بها على كتاب جيمس فريزر. هل عثر عليه بمحض الصدفة والبخت، أم أن اطّلاعه على الشعر الغربي الحديث هو الذي دلّه واقتاد خطاه على درب الاكتشاف السعيد؟ ثمّة في تضاعيف مقدّمة الطبعة الأولى ما يشير إلى أن الآداب الغربيّة هي التي اضطلعت بدور الدليل الهادي. إذ يعمد جبرا، فيما هو يخبر متلقّيه المفترض بأهمّية الكتاب إلى تعظيم أثر الجزء الذي تجشّم عناء نقله إلى العربيّة «في الإبداع الأدبي في أروبا في السنين الخمسين الأخيرة.»

والناظر في هذا الحكم يدرك أنه يكاد يعيد ملاحظة من الملاحظات التي ذيّل بها توماس ستورن إليوت Thomas Sterne Eliot قصيدته *الأرض الخراب The Waste Land*. فلقد كتب إليوت في حواشي *الأرض الخراب* معترفا بفضل كتاب *الغصن الذهبي*: «إنني مدين لمؤلّف أنثروبلوجي آخر، وقد كان له أعمق الأثر في جيلنا أعني *الغصن الذهبي*. لقد

---

(456) نفسه.

نهلت خاصّة من جزئي *أدونيس*، *أتيس*، *أوزيرس*.»[457]

فإذا كان إليوت هو الذي دلّ جبرا على الكتاب «الثروة» فمعنى ذلك أن عمليّة استقدام الكتاب إنما تمّت نتيجة تسليم المترجم بأنه عثر على السرّ الذي صنع حداثة «الأدب الأروبي في السنين الخمسين الأخيرة.» ومن هنا يصبح الانتقاء الذي تقوم به الذات في رحلة استكشافها للآخر ومنجزاته من إملاء الآخر نفسه. فهو المعين. وهو البشارة والدليل. ومن هنا أيضا يصبح إليوت، في نظر جبرا، مجسّدا لتلك الحداثة.

بل إن المسافة الفاصلة بين إليوت باعتباره الدليل وكتاب الغصن الذهبي باعتباره السرّ الكامن وراء إبداعيّة الأدب الأروبي تمّحي تماما. ويصبح الحديث عن أحدهما حديثا عن كليهما. وبذلك تفقد مغامرة السندباد وهجها. فهو لم يعش مغامرة الرحيل نحو المجهول، نحو الكتاب «الثروة.» ثمّة من قام بها بدله ولم يدلّه على موضع الكتاب «الثروة» فحسب، بل دلّه على الجزء الذي يحتوي على «الثروة الرمزيّة الأسطوريّة»، أي القسم الأول من الجزء الرابع. لذلك حين حدّث عن الكتاب لم يذكر عدد مجلّداته بالتدقيق بل اكتفى بالإشارة إلى أنه يحتوي على «عدّة مجلّدات.»

كان السندباد في ألف ليلة وليلة يحدّث عن مغامراته لأنه لا يملك، من جهة كونه قناعا من أقنعة شهرزاد، إلا أن يحدّث كي يمنح الحكاية الأمّ، أي حكاية شهرزاد مع الموت المؤجّل إلى حين، امتداداتها ومداها. وكان يحدّث أيضا ليستعيد، بعد أن خاض أهوال السفر، متعة تلك الأحداث وقد غدت محض حكاية، ويلتذّ بمتعة الأمن. فإذا كان في اللحظة الأولى ينشد لذّة المغامرة ويلبّي نداء المجهول، فإنه في اللحظة الثانية ينشد لذّتين: لذّة متولّدة عن الحكي والتذكّر. ولذّة أخرى تنتج عن الحكاية نفسها فهو إنما يسردها على بني قومه ليجعلهم يثمّنون مغامرته ويوفون الغنيمة التي عاد بها حقّها من التبجيل والكرم وينظرون إليها بعين الرضى. وهو يجاهر بذلك في خاتمة الحكاية قائلا: «فكتاب *الغصن الذهبي*، ولاسيما هذا الجزء منه، قد غدا مرجعا لابدّ منه في الدراسات الأدبيّة الحديثة إضافة إلى الدراسات الانثروبولوجية.» إنه كتاب «دائم الحيويّة، شديد الإيحاء، وواحد من

---

[457] **جبرا إبراهيم جبرا (ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، ص50.**

الكتب الأساسيّة التي مازالت تغذّي حضارة هذا العصر.»[458]

وفي حين يلحّ جبرا على أن الكتاب «يعالج فكرة أنتجتها تربة بلادنا» ويلحّ على أن مداره ومحصّل أمره «معتقدات وأديان انبثقت عن هذه الأرض» أي الأرض العربيّة، يعمد السيّاب إلى إطلاق النعوت ذاتها على شعر إليوت ولاسيّما قصيدته *الأرض الخراب*. يكتب في محاضرته «الالتزام واللاّالتزام في الأدب العربي الحديث» التي ألقاها في مؤتمر روما في تشرين الأول سنة 1961:[459]

> لست أدري إن كان الشعراء الشيوعيّون الغربيّون قد نجحوا في تقليد إليوت دون فهمه، ولا أدري هل كلّ ما يعرفونه عنه أنه معتاد على استعارة أفكار من شعراء آخرين، فرنسيين وألمان وإنجليز، يدرجها في أشعاره... ولكن هناك صنف آخر من الشعراء هم الشعراء العرب الذين قرأوا إليوت، وفهموه وتأثّروا بروح قصائده وتقنياتها. هؤلاء الشبّان قد وجدوا في الأرض الخراب أشنع نقد للمجتمع الرأسمالي... لقد رأى هؤلاء الشبان كيف أن شاعرا غربيّا يستفيد من رموزهم هم: تموز وأوزيرس. وهكذا أصبحوا واعين بشيء ما كانوا يعرفونه من قبل.

لكنّ النزعة الاحتفاليّة التي بموجبها يقع إعلاء الوافد الغربي واعتباره جمّاع الأسئلة والحلول المناسبة للراهن الثقافي ظلّت هي نفسها. غير أن المرجع الذي حرص جبرا على إيصال ما تيسّر منه إلى الثقافة العربيّة لن ينال الحظوة التي سينالها ت. س. إليوت والحال أنه نهل من ذلك المرجع. فإذا كانت ترجمة جبرا تطرح قدّام الشاعر العربي «ثروة رمزيّة وأسطوريّة» يمكن أن يستفيد من غناها ووفرتها، فإن قصائد إليوت تطرح قدّامه كيفيّة التعامل مع غابة الرموز والأساطير تلك وكيفيّة خلق نوع من التضايف بين الشعريّ والأسطوريّ، بين تفاصيل الحياة اليوميّة والأساطير القديمة التي تنتمي إلى الكون طفلا.

---

[458] جبرا إبراهيم جبرا، مقدّمة ترجمته لأدونيس أو تموز من *الغصن الذهبي*، ص13.

[459] بدر شاكر السياب، «الالتزام واللاّالتزام في الأدب العربي الحديث»، ضمن *كتاب السيّاب النثري*، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، فاس: منشوات مجلّة الجواهر 1986، ص52-53.

لهذا تحوّل إليوت إلى معلّم وهاد، إلى دليل وملهم. وكفّت قصيدة الأرض الخراب عن كونها لحظة هامّة في مسار تحوّلات الممارسات الشعريّة الغربيّة لتصبح عبارة عن معين تظلّ الأجيال تنهل منه وتعود إليه. ههنا تتنزّل الترجمات المتتاليّة التي حرصت على تملّك هذه القصيدة وتيسير السبل الكفيلة بإدراجها وتذويبها في ديوان الشعر العربي الحديث. ستتوالى المحاولات على أيدي أجيال من الشعراء والنقاد. وستوسّع من دائرة انتشارها جغرافيا فتشمل لبنان ومصر والأردن.

ظلّت الترجمات تتوالى من سنة 1958 حين أصدرت مجلّة *شعر* في بيروت عددا خصّصته لأليوت، وقام كل من أدونيس ويوسف الخال بترجمة «الأرض الخراب»[460]، إلى 1996 حين أعاد ماهر شفيق فريد ترجمتها في مصر.[461] وتوالت الترجمات في هذا المدى الزمني تباعا في مصر وبيروت والأردن. ترجمها في مصر فائق متّى سنة [462]1966، ولويس عوض[463] سنة 1968 وعادل سلامة[464] سنة 1977، وعبد الله البشير[465] سنة 1978. أما في الأردن فقد ترجمها يوسف سامي اليوسف[466] سنة 1982، ومحمد شاهين[467] سنة 1992. وفي بيروت أعاد عبد الواحد لؤلؤة[468] ترجمتها ونشرها سنة 1995.

توهم هذه الترجمات العديدة إلى أن البعض منها يأتي ليتلافى النقص أو التحريف الذي طال ما سبقه، فيما هي تعبّر عمّا مثّله النص الانجليزي من فتنة ظلّت تجتذب وعي النقاد

---

[460] أدونيس ويوسف الخال، «الأرض الخراب»، مجلّة *شعر*، عدد خاص باليوت، نيسان.1958.

[461] ماهر شفيق فريد، *ت. س. اليوت: قصائد*، الاسكندريّة وبيروت: دار ومطابع المستقبل، 1996.

[462] فائق متّى، *اليوت: دراسة وترجمة*، القاهرة: دار المعارف، 1966.

[463] لويس عوض، مجلّة *الكاتب*، عدد جانفي 1968.

[464] عادل سلامة، «ت. س. اليوت: هل آن الأوان لإعادة تقييمه»، مجلّة *الهلال*، جويلية 1977.

[465] عبد الله البشير، «الأرض الخراب»، *الأهرام*، 1978/5/20 و1978/5/27.

[466] يوسف سامي اليوسف، *ت. س. اليوت: دراسة وترجمة*، عمان: دار منارات للنشر، 1982.

[467] محمد شاهين، ترجم الجزء الخامس الذي يحمل عنوان «ماذا قال الرعد» ضمن اليوت *وأثره على عبد الصبور والسياب*، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

[468] عبد الواحد لؤلؤة، *ت. س. اليوت: الشاعر والقصيدة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

والشعراء العرب ولاوعيهم أيضا إلى دائرة السحر. فليست الترجمة مجرّد نقل للنص من لغة إلى أخرى. بل هي تأويل للنص المنقول. وهذا التأويل هو الذي يمنح النصّ تاريخه وحيواته. يكتب السيّاب معبّرا عن لحظة من لحظات الافتتان هذه:[469]

> لابدّ من الإشارة إلى التأثير الكبير الذي مارسه الشاعر الانجليزي الكبير ت. س. اليوت على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي، الرّديء منه والجيّد. وليس من المغالاة في شيء أن نقول إنه لا أحد نقد الحضارة الأروبية الحديثة نقدا يمكن أن يعادل في عمقه وعنفه نقد اليوت لها في قصيدة الأرض الخراب... ليس هناك قصيدة في العالم حظيت باهتمام النقّاد مثلما حظيت به الأرض الخراب.

لقد جاءت الترجمات المتتالية معبّرة عن رغبة دفينة في تملّك هذا النصّ. وهي تكشف أيضا عن تسليم مضمر مسكوت عنه بأن هذا النصّ معين لا ينضب. إن ترجمته تعني تأويله والوقوف على مضايقه واستجلاء مغالقه، والتأويلات جميعها لم يكن أحد منها ليغني عن الآخر. فمن رمادها ظلّت قصيدة *الأرض الخراب* تطلع من جديد بعد كلّ ترجمة وكلّ تأويل محاطة بالغموض والسّحر من جديد. كادت تكفّ عن كونها نصّا شعريّا. وكادت تتحوّل في لاوعي الناقد والشاعر إلى بحر لا ساحل له، إلى نصّ فرد لا يزيده التأويل والنقل إلا غموضا.

هل هذه أيضا ألاعيب المتخيّل الديني؟ هل هي ثارات الموروث الفقهي الذي جاءت الخطابات التحديثيّة لتلغيه وتمحو أثره وترميه في العتمة؟ فالترجمة، من جهة كونها نقلا للنصّ من لغته الأمّ إلى لغة ثانية، لا تحصل لصاحبها إلا بعد فهمه وتأوّل رموزه وإشاراته ومجازاته. والتأويل نفسه إنما هو جنس من التفسير ولون من ألوانه. لكأن الأرض الخراب قد احتلّت في الراهن لنقدي والشعري العربي المكانة التي احتلّها النصّ القرآني في الخطاب العربي القديم. ومثلما لم تأت التفاسير على النصّ القرآني المعجز نتيجة كونه بحرا ولا

---

[469] **بدر شاكر السياب، «الالتزام واللاّالتزام في الأدب العربي الحديث»، ضمن *كتاب السيّاب النثري*، ص52-53.**

ساحل. فإن الترجمات توالت لتشهد على أن القصيدة حاضرة في الراهن الثقافي العربي باعتبارها بحرا لا ضفاف له ولا ساحل أيضا.

لقد مثّل إليوت وقصيدته *الأرض الخراب* بالنسبة إلى السيّاب وجيله من التحديثيين العرب لقية نفيسة، لقية فريدة ترسم قدّام الشاعر كيفيّات التملّص من التصوّر الرومانسي الذي يعدّ الشعر مجرّد تعبير عن ذاتيّة الشاعر وعالمه الجوّاني الدّاخلي. هذا ما يلحّ عليه العديد من النقاد.[470] فهي تنقل حركة الكتابة إلى تخوم حالما تبلغها تستلّ ممّا هو ذاتيّ فرديّ ما هو كونيّ وبشريّ شامل. وعلى أديمها يتضايف الرمزي والأسطوري واليوميّ، وتدور الكتابة على نفسها لتعنى بالكلمات وباللغة وكيفيّات بناء نسق النصّ وحركاته وترتيب عناصره وفصوله وامتداداته.[471] وهي إنما تستمدّ أهمّيتها لا ممّا أنجزته فحسب، بل ممّا أشارت إليه من دروب وآفاق. إنها «جزء من تاريخنا.» يقول آنايس كلدير Angus Calder معبّرا عن كيفيّات تقبّل النقد الغربي الحديث لمنجزاتها ولموقعها في مسار الممارسات الشعريّة الغربيّة.[472]

عبثا سيحاول الخطاب النقدي العربي الالتفاف على هذه الحقيقة. إن موقف السيّاب وجيله كان موقفا انبهاريّا تعامل مع منجزات إليوت على أنها الطريق المؤدّية إلى ابتداع أسئلة جديدة وابتداع أجوبة جديدة لمآزق الممارسة الشعريّة العربيّة.

---

[470] **انظر مثلا محمد النويهي، *قضيّة الشعر العربي الجديد*، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، 1971، ص127. يجزم النويهي أن استقدام إليوت كان تحت تأثير الرغبة في التملّص من مؤثّرات التوجّه الرومانسي؛ وانظر أيضا عبد الجبار عبّاس، *السيّاب*، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة (د.ت). يكتب: «ظهر إليوت في مرحلة استنفدت فيها الامتدادات الرومانسيّة إمكانياتها.» ويرجع ذلك إلى كون الحرب العالميّة الثانيّة أدّت إلى «انفتاح المجتمع العربي على بدايات واقع جديد وتيّارات فكريّة وفنّية جديدة» فيما «بدأت الرومانسيّة في أدبنا بالانحسار التدريجي.» ص164- 165؛ وانظر جابر عصفور، «دراسة قصيدة أنشودة المطر» ضمن *حركات التجديد في الأدب العربي*، القاهرة: دار الثقافة 1979. يلحّ جابر عصفور على أن السيّاب قد تمكّن في أنشودة المطر من بناء «موقف فكريّ مختلف عن موقف الشاعر الإحيائي والرومانسيّ.» ص218. انظر أيضا محمد عصفور:**

«Some Aspects of the Influence of English Poetry on some Modern Arab Poets» , in *Dirasat,* a research journal published by the University of Jordan, Vol. VI, May 1979, N° 1; p 41.

[471] **Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, 783.**

[472] **Angus Calder, *T.S. Eliot* (Brighton, Great Britain: The Harvester Press, 1980, p 79.**

سيحاول جبرا إبراهيم جبرا سنة 1995 أي بعد مرور أكثر من أربعين سنة على ترجمته لما تيسّر من كتاب السير جيمس فريزر *الغصن الذهبي* أن يخفّف من حدّة هذه الحقيقة. فيلحّ على أن الشاعر العربي لم يقتف أثر إليوت في استلهام الرموز الأسطورية، ولم يحاك منجزاته وطرائقه في جعل الرمز الأسطوري يعضد الرموز الشخصية التي يبتنيها الشاعر ويفتح قدّام الشعر آفاقا كانت مغلقة. يكتب في نبرة لا تخلو من إشهار للأمجاد:[473]

> وكما لا أستطيع أن أتصوّر حياة أي إنسان بدون فعل الأسطورة، فإنني لا أستطيع أن أتصوّر حال الشعر العربي اليوم لولا ما شرعنا فيه قبل أكثر من أربعين سنة من التأكيد على دور الأسطورة في إبداعنا بالكلمة، فكان ذلك منطلقا لإمكانات هائلة من القول غيّرت بدورها القصيدة شكلا ومحتوى، ومدّتها بقوّة ونضارة مكّنتا الشعر العربي أن يكون صوتا لزمانه.

لقد صار الشعر العربي «صوتا لزمانه» منذ أن وسّع على أديمه للأسطورة محلاّ. كان الشعر يحيا خارج التاريخ. ثمّ كان أن ردّته الأسطورة إلى «زمانه» ومهّدت السبيل قدّامه كي يمتلئ بصخب لحظته التاريخيّة. هذا ما يلهج به جبرا إبراهيم جبرا مستعيدا التصوّر الذي يقرن بين الأسطورة والمعاصرة. لكن إشهار جبرا إبراهيم جبرا لأمجاده وأمجاد أبناء جيله من الشعراء الذين اختار أن ينعتهم بالشعراء التموزيين لا يقف عند التذكير بالريادة والرياسة، بل سرعان ما يتحوّل إلى تبرئة للذات من تهمة المحاكاة والتأثر.

لكأن السندباد أدرك أن لا معنى للتّرحال بحثا عن الجديد والغريب إن لم يؤدّ إلى العودة إلى النبع. ولا جدوى من السّفر في طلب الفريد إن لم يقد القائم به إلى العودة إلى الجذور. هذا ما سيحاول جبرا إبراهيم جبرا أن يقنع به متلقّيه بعد مرور أكثر من أربعين سنة على ترجمته التي عثر فيها على «الثروة الرمزية» التي بدّلت بؤس الشعر العربي وفرة ونضارة، وحوّلت رماده لهبا ونارا.

والرّاجح أن جبرا إبراهيم جبرا يعوّل على مفعول النسيان وسطوته. ففي حين كان يلحّ

---

[473] جبرا إبراهيم جبرا، «من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربية»، ضمن *المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص48.

في مقدّمة ترجمته لما تيسّر من *الغصن الذهبي* على أن لا خلاص للشعر العربي إلاّ بالسير على الطريق التي سلكها الشعر الغربي فيما يخصّ إغناء الشعر بالأساطير، سيعمد هنا إلى الإلحاح على أن الإقتفاء تهمة باطلة، والمحاكاة لم تحدث أصلا. وواهم من يعتقد أن إليوت قد مثّل قوّة جذب هائلة أوقعت الشعر العربي في دائرة السحر. الراجح أيضا أن جبرا إبراهيم جبرا قد أدرك أن السندباد لم يكن ينشد من ترحاله وإقامته في السفر غير العودة إلى ذاته. لم يكن سفره باتّجاه الخارج إذن. بل كان رحيلا باتّجاه الداخل بحثا عن الجذور.

لهذا كلّه سيعلن جبرا أن الذي قاد الشعر العربي إلى الأسطورة لم يكن الافتتان بالمنجز الفني لشعراء غربيين من أمثال إليوت، بل الوعي الفاجع بأن الطرائق التي درج عليها الشعر العربي في تصريف الكلام قد اهترأت بالتكرار والاجترار. ههنا يعمد جبرا إلى تحميل ما يسمّى بفترة «عصور الانحطاط» ما آل إليه أمر الشعر العربي من ضعة وهوان. ثم يجاهر بأن الاحتماء بالأسطورة إنما كان مردّه الرغبة في العودة بالشعر العربي إلى أمجاده الغابرة. يكتب جبرا:[474]

> لقد أدرك الشعراء يومئذ أن معظم الصور والاستعارات والكنايات التي يحتاج إليها القول المعبّر عن تجربة الإنسان قد استهلكتها سبعة قرون أو أكثر من شعر مكرّر ما عاد يقول شيئا كاشفا. وكانت العودة إلى الجذور الشعرية الأولى عودة قدرية، محكوما بها من طبيعة التطوّر الذهني والنفسي، ومن طبيعة البحث عن قوى الإيناع في البقاء. ولننتبه إلى أن الأسطورة الأولى والأهمّ التي عُنينا بها كانت أسطورة تموز: أسطورة الخصب والنماء، أسطورة الجفاف والموت، ثم الحياة المتجدّدة حبّا وغلبة على الموت. ما علاقة الغرب بهذا كلّه؟

وسيعمد نايف عجلوني أيضا إلى الالتفاف على هذه اللحظة فيخاطب متلقّيه المفترض في نبرة آمرة ترسم الواجب والمحظور. يكتب: «ينبغي التنبيه هنا إلى أن الأثر الإليوتي في هذه

---

[474] **جبرا إبراهيم جبرا، «من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربية»، ضمن *المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر*، ص48.**

التحوّلات الأدبيّة العامّة يجب أن ينظر إليه باعتباره فقط جزءا من عمليّة مثاقفة شاملة.»[475] وللإصرار على رسم الواجبات والحدود على هذا النحو دلالته الواضحة على أن الخطاب صادر عن ضمير معذّب يدرك تماما أن الالتفاف على التاريخ والواقع باستبدال التسميّات يظلّ مجرّد رغبة لا يمكن أن تحقّق غاياتها وتمكر بالمتلقّي إلا إذا تمكّنت من إلزامه بحشد من الواجبات والمحظورات. وله أيضا دلالة على أن الخطاب يفترض في هذا المتلقّي درجة عالية من البراءة حتى يمتثل لنداء الواجب وسلطة المحظور. لاسيما أن منتج الخطاب يجاهر بمقاصده ويعلن أنه إنما يكتب دفاعا عن الذات وحرصا على جعل «السيّاب في منجى من الوقوع في دائرة الانبهار والتبعيّة الفكريّة.»[476] فالدفاع الذي تداخله الحماسة على هذا النحو من شأنه أن يدفع بالمتلقّي دفعا إلى الريبة والشكّ والحيطة، لأنه إنما يصدر عن ضمير معذّب.

سيسمّي خلدون الشمعة، بدوره، هذه اللحظة الانبهاريّة «مثاقفة» كي يمحو الفتنة التي اجتذبت المواقف ويخفّف من ميسم السّحر الذي وسم الآراء. يكتب جازما: «إن أهمّية الدور الذي لعبه إليوت الشاعر والناقد معا في تجربة الشعر العربي الحديث، إنما يتجلّى في كونه يمثّل جزءا مركزيّا من عمليّة مثاقفة شاملة.»[477] ثم يعود إلى التصوّر ذاته، بعد برهة من الزمن (ثلاث سنوات لا أكثر)، ليلحّ على أن هذا التصوّر ليس تصوّره الفردي بل هو من المسلّمات لدى الباحثين والنقاد المعاصرين:[478]

> إن تأثير إليوت على الشعر العربي الحديث، كما أصبح مسلّما به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهريّا وحاسما إلى الحدّ الذي يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينيّة من حيث هو مثاقفة قصديّة واعية لذاتها -self

---

[475] نايف العجلوني، «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السيّاب وإليوت»، مجلّة *الباحث*، العدد الأول، السنة الثالثة عشرة، كانون الثاني- آذار 1994، ص35.

[476] نايف العجلوني، «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السيّاب وإليوت»، مجلّة *الباحث*، العدد الأول،ص35.

[477] خلدون الشمعة، «أثر إليوت في الشعر العربي الحديث»، جريدة الدستور، الأردن: 1993/2/19.

[478] خلدون الشمعة، «المثاقفة الإليوتيّة»، مجلّة *فصول*، المجلّد الخامس عشر، العدد الثالث خريف 1996، ص62.

.conscious

هكذا استقدمت *الأرض الخراب* محاطة بالهالة ذاتها التي أحاط بها جماعة التحديث الرومانسي منجزات الرومانسيين الغربيين. إنها ليست نصّا بل سبيلا. وليست نمطا من أنماط الكتابة بل دليلا وكشّافا في رحلة البحث عن سبل تحديث الشعر العربي وتجديد أسئلته. لم ينظر إليها على أنها جزء من تاريخ الغرب الثقافي كما يعبّر كالدير، بل تمّ التعامل معها على أنها المستقبل والأفق، مستقبل الكتابة الشعريّة وأفقها الذي لا مناص لها من ارتياده في رحلة تجديدها لأسئلتها. وهكذا استقدم إليوت نفسه محاطا بالهالة نفسها التي أحاط بها جيل العقاد وجبران ونعيمة والشابي رموز الرومانسيّة الغربيّة. يكتب جبرا إبراهيم جبرا معبّرا عن الانبهار الذي قوبلت به قصيدة «الأرض الخراب»:[479]

> ليس هناك قصيدة في التاريخ حظيت باهتمام النقّاد، ونوقشت ووقع تأوّلها، وتعدّدت ترجماتها في حياة مؤلّفها مثلما حدث مع قصيدة «الأرض الخراب». ومن المؤكّد أنه لا وجود لقصيدة لها ما للـ«أرض الخراب» من أثر.

لكنّ الفتنة كانت أشدّ من فتنة الرومانسيين العرب بالشعر الرومانسي الغربي، ودائرة السحر كانت أكثر إغواء وجذبا هذه المرّة. ذلك أن مؤلّفات إليوت لا تطرح قدّام الشاعر بعضا من كنوز ماضيه مثلما يفعل كتاب *الغصن الذهبي* فحسب، ولا تهدي الشاعر إلى كيفيّات الاغتذاء بالأساطير التي أنتجتها «تربة بلاده» فقط، بل ترسم قدّامه طريق الخروج من المتاهة المدوّخة التي تولّدت عن صعوبة الملاءمة بين سطوة القديم العربي ومستلزمات المعاصرة. ههنا أيضا ستتخذ الذات من نفسها إطارا مرجعيّا في رحلة تعرّفها على آخرها. وههنا أيضا ستعامل نصوص إليوت على أنها جمّاع إجابات وأسئلة تجنّب الذات عناء السؤال والبحث.

يمكن اعتبار ما جاهر به محمد النويهي في *قضيّة الشعر الجديد* تجسيدا لهذا التعامل الذي يعتبر مؤلّفات إليوت معينا معروضة كنوزه قدّام النقّاد والشعراء جميعا حتى أنه بإمكان من

---

(479) **Jabra I. Jabra, *A Celebration of Life: Essays on Literature and Art*, Baghdad: Dar al-Ma'moun, 1988, p101-102.**

شاء أن يحوز منه ما يستطيبه أو ما يلائمه. يكتب النويهي:[480]

> ت. س. إليوت اسم يكثر وروده في نقدنا العربي هذه الأيّام، فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثّرهم به واستفادتهم منه. وان لإليوت في شعره ونقده معا، مذهبا أجدر بالاهتمام. ذلك هو نبذه للأسلوب الشعري المصطنع وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعيّ، ودعوته إلى أن يتغيّر أسلوب الشعر وتتغيّر أشكاله تغيرا مستمرّا حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير. فهذه الناحيّة الخصيبة حقّا في مذهبه الشعري، بل هي التي أفاد منها خيرة شعرائنا الجدد فائدة قيّمة، ولذلك جعلناها نقطة البداية في كتابنا هذا.

ويمكن أن يعتبر موقف السيّاب، بدوره، تجسيدا للفتنة والوقوع في دائرة السحر. فالفتنة لا تدرك إلا بالحال لأنها انفعال يداخل الكيان. يستبدّ بالذهن ويربك الجسد والحواس. وفي حال الفتنة يتعايش الانجذاب والنفور، الانقياد للفاتن والعزوف عنه، المتعة والخوف. لأن الفاتن نفسه إنما يجمع إلى الألفة الغرابة، وإلى الأليف المتوحّش والغريب والسّاحر. استخدم السيّاب في قصيدة *إلى حسناء القصر* الواردة ضمن مجموعته الشعرية *أساطير* عبارة «الأرض الخراب» وذكر في الحواشي التي ذيّل بها القصيدة أن العبارة هي «عنوان قصيدة للشاعر الانجليزي الرجعي ت.س.إليوت.»[481] ثم حفلت كتاباته بالإشارات التي تمجّد قصيدة إليوت ذاتها وتوالت النعوت التي تعدّها كشّافا أو دليلا لا غنى عنه في مسيرة الشعر العربي. فالقصيدة، في حدّ ذاتها، مسلك وطريق إلى الحداثة المنشودة. يكتب السيّاب في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ 1958/5/7:[482]

---

[480] محمد النويهي، *قضيّة الشعر الجديد*، ص15.

[481] بدر شاكر السياب، «إلى حسناء القصر»، ضمن *أساطير*، نجف: دار البيان 1950. يذكر إحسان عباس أن «ديوان *أساطير* مقصور على نتاج السنة الأخيرة التي قضاها السياب في دار المعلمين (1947-1948). انظر: إحسان عبّاس، *بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره*، بيروت: دار الثقافة، 1969، ص145.

[482] ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية منقّحة ومزيدة، 1994، ص133.

فليس شرطا أن نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لا تربطنا بها إحدى الوشائج. ومن يرجع إلى قصيدة إليوت الرائعة «الأرض الخراب» يجد أنه استعمل الأساطير الوثنيّة الشرقيّة للتعبير عن الأفكار المسيحيّة وعن قيم حضاريّة.

سيعمد السيّاب عند إعادة طبع مجموعاته الشعريّة إلى إلغاء قصيدته التي تحمل في حاشية من حواشيها إدانة لأليوت. يمكن إرجاع هذا الموقف إلى تأثّر السياب بآراء النقاد من الغربيين والعرب الذين كالوا لإليوت من النعوت المشينة ما أحاط شخصه بالمعرّات من كلّ صنف.[483] ويمكن تفسيره بهيمنة الخطاب الايديولوجي على رؤية السيّاب.[484] وسيرجع إحسان عبّاس تلك الإشارة إلى كون تأثّر السيّاب كان لم يزل بعد تأثّرا سطحيّا خارجيّا،[485] ولم يتحوّل إلى عنصر بنائي تكويني في بنية نصوصه. إن انتقال السيّاب من الإدانة والتشهير إلى الاحتفاء والتّبجيل ليس تقلّبا أو تذبذبا في المواقف. إنه تجربة عبور. وهو امتثال لنداء الأقاصي. من الرفض المطلق إلى التّبجيل والاحتفاء.

إنها الفتنة إذن. لم يقع السيّاب في دائرة الفتنة بغتة، بل خبر مراحلها. أغوته قصيدة إليوت فاستعار عنوانها وأدان صاحبها. جاء متن قصيدة «حسناء القصر» محتفيا *بالأرض الخراب*. وحرص الهامش على إدانة منتجها. ثم كان أن لم يكتف السيّاب بحذف الإشارة المشينة، بل أعدم القصيدة بأسرها. يمكن أن تكون القصيدة في حدّ ذاتها مليئة بالتعثّر والوهن. فهي من شعر البدايات. لذلك سهل على السيّاب إلغاؤها ومحوها. لكنّ عمليّة المحو،

---

[483] محمد عواد، «الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة»، *فصول*، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، (خريف 1996). يكتب:ان إشارات السيّاب إلى رجعيّة إليوت... كانت، في ما يبدو، مجرد صدى لنقاد غربيين لم يتفقوا مع رؤية اليوت الفكريّة. كما كانت هذه الإشارات، من جهة أخرى، صدى لضجيج الشعارات السياسية والإيديولوجية الرائجة يومئذ في الخطاب العربي السائد.» ص130.

[484] خلدون الشمعة، «المثاقفة الإليوتيّة»، *فصول*، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996. يشير إلى أن السيّاب حاول في هامش قصيدته «إلى حسناء القصر» التي نشرها في ديوانه *أساطير* الصادر عام 1950، أي في الوقت الذي كان يعتنق الماركسيّة، أن يبرّر أمام زملائه الشيوعيين قيامه بتضمين عنوان الأرض الخراب.» ص70.

[485] إحسان عبّاس، *بدر شاكر السيّاب:دراسة في حياته وشعره*، ص145.

في حدّ ذاتها، لا يمكن أن تكون خالية من الدلالات. ثمّة شيء ما حدث وهو يشغل الفترة الممتدّة ما بين نشرالقصيدة لأوّل مرّة وإعدامها.

تنتمي القصيدة إلى مجموعة الأشعار التي كتبها السيّاب في مابين 1947 و1948.[486]

ثم قدم جبرا من فلسطين في خريف 1948. من القدس إلى بغداد حمل جبرا معه «أوراق كتاباته ودراساته» و«بعض الرسوم واللوحات الزيتيّة الصغيرة.» أي ما خفّ وزنه وعظمت قيمته. وفي القلب من تلك الحمولة كانت ترجمته للكتاب الأول من الجزء الرابع من مؤلّف السير جيمس فريزر *الغصن الذهبي*. ولن يبخل جبرا على الخاصّة من أصدقائه بمخطوطة الترجمة. لم يجد الكتاب طريقه إلى النشر. لكنّ المخطوطة وجدت الطريق إلى الشعراء من أمثال حسين مردان وبدر شاكر السيّاب وبلند الحيدري.[487]

يكتب جبرا متأسّيا على ما لاقاه المخطوط من عزوف الناشرين: «وطويت المخطوط، مرّة أخرى، بين أوراقي عدّة سنوات- ولو أنني أعرتها أكثر من مرّة لمن أراد أن يقرأها وكان منهم بدر شاكر السيّاب.» إن اطّلاع السيّاب على المخطوط هو الذي سيقتاده إلى إليوت مطهّرا ممّا يشين. لقد عرف إليوت كيف يستفيد من الكنوز التي حفلت بها الأرض العربيّة في خوالي أيّامها وسالف زمانها. فإذا كان كتاب *الغصن الذهبي* مجمعا لتلك الكنوز والأساطير فإن أشعار إليوت ولاسيما *الأرض الخراب* هي السّبيل إلى كيفيّة تحويل ذلك الغنى وتلك الوفرة إلى عناصر بنائيّة تكوينيّة في جسد الكتابة الشعريّة.[488] لذلك سيظلّ

---

[486] إحسان عبّاس، *بدر شاكر السيّاب:دراسة في حياته وشعره*، ص145. وانظر أيضا عبد الرضا علي، *الأسطورة في شعر السياب*، بيروت: دار الرائد العربي، الطبعة الثانيّة، 1984،ص 49 وما بعدها.

[487] يذكر جبرا في مقدّمة الطبعة الثانية أن بلند الحيدري «عندما أصدر العدد الأوّل (والوحيد) من مجلّة الفصول الأربعة، ربيع 1954، نشر الفصلين الأول والثاني من الكتاب.» مقدمة الطبعة الثانية ص11.

[488] في معرض تشهيره بتلقّف الخطاب العربي المعاصر للأفكار والمقولات الغربيّة وانبهاره برموز الفكر الغربي يكتب نزار: «طاغور وغوته وشكسبير وده موسيه ومالارميه وآراغون ورامبو ولوركا وبول إيلوار وآخر العنقود ت. س. إليوت، كلّ هؤلاء مرّوا من هنا.. ورحلوا عن هنا.. بعد أن خلفوا على فجر شعرنا بعضا من أنفاسهم.» لكنّه يعترف بفضل إليوت قائلا: «ولا يمكننا ونحن نستعرض رياح الفكر العالميّ التي هبّت علينا، أن نهمل التجربة الإليوتيّة، نسبة إلى الشاعر الأمريكي الأصل ت. س. إليوت الذي ترك على نتاج أكثر شعرائنا المعاصرين ولاسيما شعراء العراق ومصر بصمات أصابعه واضحة. فقد نقلوا عنه وعن معلّمه أزرا باوند طريقتهما في كتابة الشعر الحرّ وفي استعمال الأساطير والرموز الدينيّة والتاريخيّة والاعتماد على طريقة التداعي بالصور (إيماجيسم). ويقتضينا الإنصاف أن نقرّر أن نتائج

السيّاب يردّد هذا التصوّر ويعود إليه.

لقد صار إليوت دليلا بعد أن كان خصما «رجعيّا.» وصار شعره كشّافا في عتمة الليل الطويل الذي ما فتئ يقتاد الشعر العربيّ إلى حتفه. وآن للقصيدة التي تحمل في حواشيها ما يشين ويجحد الفضل أن تختفي. آن للضّلالة أن تمّحي. لن يكتفي السيّاب بمحو الإشارة الواردة في الحواشي، بل سيمحو القصيدة بأسرها ويمحو ذكراها ويطهّر ذاكرته منها فيما هو يجنّب المتلقّي المفترض مغبّة تناقل تلك الضّلالة.

إن مجيء جبرا من القدس ذات خريف ومعه ما تيسّر من كتاب السير جيمس فريزر يكشف بوضوح ما للعوامل الذّاتية من فاعليّة في تغيير مجرى الأحداث والحركات والمصائر التي كثيرا ما يُظَنّ بأن العوامل الموضوعيّة وحدها هي التي تشترطها وتحددّها وتتحكّم فيها بالكلّ. كان جبرا رسّاما وشاعرا وروائيّا ومترجما. بواسطة مجهوداته الفرديّة عبر شكسبير ووليام فوكنر وهنري فرانكفورت وتوركيلد ياكبسون، وغيرهم، إلى اللغة العربيّة. لقد كان جبرا واعيا بدوره. وكان واعيا بما لذلك الدور من أهمّية. فلم يكتف بنقل الكتب التي ستتحوّل إلى مناهل، بل ابتدع التسمية التي سترسم للكتابة الشعريّة بعضا من ضفافها وآفاقها وتستحثّها على المضيّ قدُما باتجاه التّخوم التي عدّها طريقا مؤدّية إلى تعزيز لهب القصيدة وتجديد أسئلتها ونارها.

بعد سنة واحدة من نشر كتاب السير فريزر نشر جبرا ديوانه. وكان الديوان يحمل عنوان *تمّوز في المدينة*. ولم تكن التسمية الواردة في العنوان مجرّد تسمية راقت لشاعر خبر الأسطورة وعرف مدى فاعليّتها في ابتناء شعريّة الكلام، بل كانت أكثر مكرا. إنها قناع لجبرا القادم من فلسطين التي وقعت في الأسر. وهي تسمية تشير من قبيل الإيماء إلى وعي الشاعر بأهمّية دوره في بغداد. فمن بغداد بدأ جبرا فعله الثقافي. لقد ترجم كتاب فريزر في فلسطين ثم عبر إلى الشّتات.

من التسمية ذاتها تتراءى محنة الفلسطيني. ومن التسمية ذاتها يتراءى ما استبطنه المثقّف الفلسطيني لحظة رحيله من المهد إلى الشتات من تسليم بأن جسور العودة المحتملة لن تكون إلا

التجربة الإليوتية كانت حسنة بمجملها.» نزار قبّاني، *الشعر قنديل أخضر*، بيروت: منشورات نزار قبّاني، الطبعة الرابعة، 1970، ص48، 52.

عبر الإسهام في استنهاض المدينة العربيّة. تمّوز في المدينة: هذا هو الدور الذي لعبه جبرا في بغداد. غير أن تموز هذا الملتحف ببعض من ملامح السندباد لن يكتفي بالاختفاء وراء قناعه. بل سيحرص على إعارة القناع إلى جيل كامل من الشعراء العرب. جبرا إبراهيم جبرا هو الذي سيطلق على جيل له دور حاسم في تجديد أسئلة الشعر العربي «تسمية الشعراء التمّوزيون.»[489] يكتب في نبرة ذات طابع قياميّ رسوليّ:

> في أواسط الخمسينات، ولاسيما بعد نشر ترجمتي لكتاب فريزر *تمّوز أو أدونيس* (وهو أحد أجزاء *الغصن الذهبي*) برز في السّاحة الأدبيّة عند العرب عدد من الشعراء الذين أطلقتُ عليهم يومئذ، في إحدى دراساتي النقديّة، تسمية «الشعراء التموزيين» -أمثال أدونيس وبدر شاكر السيّاب وخليل حاوي ويوسف الخال- وقد برزت في شعرهم هذه الفكرة السّاميّة القديمة من جديد. «لقد اشترك الشعراء التمّوزيون في مسح المفازة التي نعيش فيها بحثا عن الماء والبزر، بأسلوب مراسيمي متقارب. ولئن عادوا بوصف النهر بأنه من رماد، فإنهم يتخطّون الخراب أخيرا إلى كوامن البعث إلى «بويب» والبئر التي ستفيض ماؤها من جديد.[490]

هل كان جبرا على وعي فيما هو يطلق اسم «التّموزيين» على شعراء من لبنان وسوريّة والعراق ومن انتهج نهجهم في بقيّة العواصم العربيّة أنه لا يهب قناعه للشعراء العرب فحسب، بل يوسّع من دائرة نفوذ تمّوز الشخص والقناع في المدائن العربيّة المجاورة لفلسطين: القاهرة، بيروت، دمشق، بغداد. إن تأويل كيفيات توسّع دائرة انتشار الفعل التحديثي الذي نهض به جبرا-تموز على هذا النحو لا يعني أن جبرا نفسه كان واعيا بهذا البعد. لكنّ الأفعال لا تستشير منتجيها لحظة ابتنائها لنتائجها. والأسباب لا تعود إلى

---

[489] جبرا إبراهيم جبرا، «من المرجعيّة الغربيّة إلى المرجعيّة العربيّة: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربيّة المعاصرة»، ضمن *المؤثّرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص49-50.

[490] واضح أن جبرا يشير بعبارة «النهر بوصفه من رماد» إلى مجموعة خليل حاوي الشعريّة *نهر الرماد*، وبـ«بويب» إلى تجربة السيّاب ومجموعة *أنشودة المطر* التي وردت فيها قصيدة «بويب»، وبـ«البئر التي ستفيض ماؤها من جديد» إلى مجموعة يوسف الخال *البئر المهجورة*.

مصادرها لحظة تشرع في التوالد وتصير أفكارا ومواقف وأحداثا تغيّر الواقع.

وذاك جزء من مفاجآت الطريق من فلسطين إلى بغداد. وهو جزء من مكائد القناع الذي اختاره جبرا. فللقناع مهما لزم الحياد كلمة يقولها. ولم تكن التسمية، في هذه الحال، مجرّد لقب أطلق جزافا. فهي التي قنّنت الإنتاج الشعري وأشارت إلى التخوم والدروب التي ستظلّ الكتابة تفتتحها وترتادها.

ورغم هذا الدور التحديثي الهامّ الذي نهض به جبرا بواسطة ما استقدمه من تصوّرات ورؤى وكتابات فإن عمليّة الاستقدام نفسها تظلّ حدثا قابلا للقراءة في ضوء السطوة التي مارسها الغرب على شرقه، والطريقة التي انتهجها الشرق في محاكاة منجزات ذلك الغرب حينا واستلهامها أو استنساخها حينا آخر. إن الاستقدام حدث حاصل. ولا بدّ من تأوّله وإن بالالتفاف عليه للتّخفيف ممّا يثيره في النفس من إحساس باليتم والقصور.

سيلحّ العديد من النقاد على أن عمليّة الاستقدام وما رافقها من احتفاء وتبجيل وإعلاء إنما تمّت نتيجة ما بين الداخل والخارج من تماثل، وما بين اللحظة التاريخيّة التي يحياها الشاعر العربي وتلك التي عاشها إليوت من تشابه. وفي حين يكتفي محمد النويهي بالإشارة إلى أن المشابهة تخصّ المواقف والذوات إذ أن الشعراء العرب كانوا مثل إليوت منشقّين على الرؤية الرومانسيّة.[491] سينقل العديد من النقاد الاهتمام إلى ما بين بيئة إليوت وظرفه التاريخيّ وبيئة الشاعر العربي الواقع في دائرة السحر وشروطه التاريخيّة من تماثل أو تشابه.[492] يكتب نايف العجلوني مثلا:[493]

> الشروط التاريخيّة والموضوعيّة المتشابهة في الحالتين الغربيّة والعربيّة هي التي أملت كثيرا من أوجه التشابه في الاتجاهات والمواقف الأدبيّة. ونودّ أن نشدّد هنا على ضرورة الالتفات باستمرار إلى هذا البعد «التاريخي»... ومثلما

---

[491] محمد النويهي، *قضيّة الشعر الجديد*، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، 1971، ص127.

[492] خلدون الشمعة، «المثاقة الاليوتية»، مجلّة *فصول*، المجلّد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، ص63-64.

[493] نايف العجلوني، «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السيّاب وإليوت»، مجلّة *الباحث*، ص36- 37.

كانت دواعي التغيير والتطوّر في أوائل القرن الحالي ملحّة بالنسبة للشعر الغربي، كما في حالة إليوت، فإن حركة الشعر العربي الجديد كما يمثّلها السيّاب كانت هي الأخرى في أواسط القرن تمور بأسباب التغيير والتحوّل... ومثلما كان لإليوت دور طليعيّ متميّز في ما طرأ على الشعر الغربي الحديث من تطوّرات حاسمة، كان للسيّاب دور طليعيّ متميّز في تطوّر حركة الشعر العربي الحديث.

غير أن عمليّة نقل الاهتمام إلى ما يسمّى بالشروط الموضوعيّة التاريخيّة المتشابهة إنما يصدر هو الآخر عن ضمير معذّب يدرك تمام الإدراك أن لا سبيل إلى التكتّم عمّا رافق عمليّات الاستقدام والنقل والاستنساخ من رغبات وأهواء وانبهار إلا بالالتجاء إلى المفاهيم الخلّب مثل مفهوم «الشرط الموضوعي» و«الشرط التاريخي.» وهي مفاهيم من شأنها أن تمدّ الخطاب ببعض من سطوة في ذهن المتلقّي لأنّها مفاهيم علميّة تكشف بعضا من القوانين التي تتحكّم بالنشاط البشري. لكنّها تزحزح عن مواضعها فتضطلع بدور مضلّل لأن الغاية من إيرادها إنما هي حجب ما جرى من تأثّر واستلهام، من نقل واستنساخ وافتتان. لذلك لا يقع التفطّن في هذا الخطاب الذي ينشد، من خلال المقارنة، تبرئة السيّاب من «معرّة» الاقتفاء والاتّباع إلى أنّ ما تنبني عليه المقارنة نفسها من تراتبيّة إنما يترجم تسليما مسكوتا عنه بأن إليوت هو الأصل الثابت والسيّاب ليس سوى نسخة. وعلاقة المشابهة بينهما هي نفسها التي تربط عادة بين الصوت ورجع الصدى.

لا يقع التفطّن أيضا إلى ما في هذا القياس الذي يعتمد المقارنة والتبسيط من إلحاق قسريّ للذات بآخرها. فلما كانت هجرة الأفكار والرموز والتيّارات الأدبيّة إنما تمثّل مرحلة من أعمارها وحيواتها وتاريخها فإن السيّاب يصبح، ومن ورائه حركة التغيير في الشعر العربي الحديث، مجرّد حلقة من حلقات التاريخ الغربيّ نفسه ومظهرا من تجلّياته وامتداداته في الزمان والمكان. إن الحرص على تبرئة الذات يشغل من الخطاب ظاهره وسطوحه ويمنح نفسه للقراءة مهما كانت متعجّلة فيما يندسّ الإحساس باليتم والاتّباع في صميم عمليّة المقارنة نفسها ولا يتراءى إلا لمحا وخطفا. تلك مكائد الرغبة في تبرئة الذات. وهي أيضا مكائد المكبوتات وطريقتها في التسلّل إلى الخطاب وتهزئة ما يفصح عنه.

يسلك التكتّم على ما مارسته كتابات إليوت النقديّة من سطوة المسالك ذاتها. فيقع الإلحاح على أن سؤال «التراث والمعاصرة» مثّل في أروبا وأمريكا مبحثا من المباحث التي اجتذبت التفكير النقدي والممارسات الإبداعيّة في زمن إليوت. واستقدامه إنما تمّ في لحظة كان فيها التفكير العربيّ يرتاد تلك التّخوم ويطرح الأسئلة ذاتها. يكتب جبرا إبراهيم جبرا:[494]

> معركتنا الأدبيّة حول التراث والموهبة الفرديّة على أشدّها. إنها معركة عديمة الرحمة بين حرس القديم والمتمرّدين. في الواقع إن الحرب الكلامية التي جرت قبل خمسين عاما في لندن مع «الصوريين» بمن فيهم تي. إي. هيوم، أزرا باوند و تي. أس.إليوت، اشتعل أوارها مرّة أخرى في عواصم الكتابة العربيّة الثلاث: بيروت، القاهرة وبغداد. وإن المقارنة بين الحالتين تكشف أنه من الصعب أن نرى المتمرّدين ينهزمون. فالوضع الأدبيّ الذي نشأ الآن ليس عديم الشبه، في جوانب عديدة منه، بما كان قد حصل أيّام إليوت في انجلترا وأمريكا. فإذا كان ردّ فعل العرب، وهم تراثيّون بالأساس، تجاه أشكال وأفكار غير متوقّعة عنيفا، فإن ردّ فعل الانجليز والأمريكان تجاه «الصوريين»، في شعرهم الحرّ ونظرياتهم المناهضة للرومانسيّة، لم يكن في حينه أقلّ عنفا. وعلى أيّ حال فسرعان ما سيطر شعرهم وأسلوبهم الجديد على الساحة الأدبية.

لا يستعيد كلام جبرا مقرّرات إليوت في «التراث والموهبة الفرديّة» فحسب، بل يسير في ضوئها ويقتفي أثرها مستظلاّ بما يمكن أن تشيعه من أمن في نفوس «المتمرّدين» من التحديثيين العرب. فمثلما انقشع غبار «المعركة» الضّارية «عديمة الرحمة» التي جرت في «لندن قبل خمسين عاما» عن انتصار كاسح للمتمرّدين المنشقّين الصّابرين فإنها ستفضي بعد أن غيّرت مكان رحاها هابطة جنوبا من الغرب إلى الشرق، عن النتيجة نفسها. فمن الصعب «رؤية المتمرّدين ينهزمون» ما دام التاريخ، حسب جبرا، لا يملك إلا أن يعيد نفسه. وما دام زمن «المعركة» ومكانها ومن خاضوا غمارها، ليسوا أطرافا محدّدين لما ستسفر

---

(494) **Jabra Ibrahim Jabra, «Modern Arabic Literature and the West», p12-13.**

عنه من نتائج.

إن الزمن العربي يصبح، في هذا المنظور الذي يلحق الداخل بالخارج، مجرّد تكرار لصنوه الغربيّ. والراهن العربي ليس سوى الماضي الغربي عائدا أو مستعادا. ولا يمكن أن يقع التماهي بين الزمنين وتلافي ما يعتبر فجوة بينهما، فجوة مافتئت تعمّق إحساس الذات باليتم والقصور، إلا بالعجلة وحثّ الخطى دون ندامة أو تأنّ.

للقياس، في مثل هذه الحال، منابته وفضاؤه. وله أيضا مكائده ودلالاته. إنه قياس للغائب على الشاهد، وللمتوهّم المتخيّل على المتحقّق الكائن. ولهذا النمط من التفكير تاريخه في الفقه العربي. وهو لا يفصح عن الكيفيّة التي كان الخطاب الفقهي يتعالى بها على الواقع والتاريخ ويعتبرهما مجرّد متصوّر ذهني يمكن للذات أن تشكّله وفق ما به يمتثل لمنطلقاتها ورغباتها في تطويع الواقع حتى يمتثل للنموذج النصّي الذي تصدر عنه فحسب، بل يكشف كيفيّات تسلّل الفقيه إلى خطاب الحداثة النقدي وإحكام قبضته على آليات الفكر لحظة صياغته لأسئلته ومقرّراته.

لا يخفي جبرا حذره من هذا القياس. بل إنه يجري عمليّة المقارنة ملحّا على أن «الحالة التي نشأت» في الثقافة العربيّة خلال الخمسينات «لم تكن في كثير من جوانبها عديمة الشّبه بما كان قد حصل أيّام إليوت في انجلترا وأمريكا.» وفي حين تأتي عبارة لم تكن «عديمة الشبه» لترسم الحذر من تلبيس الزمن العربي ملامح الزمن الغربي ترد عبارة «في كثير من جوانبها» لتطلق العنان لعمليّتي التّلبيس والقياس. وبذلك يصبح الترابط بين العبارتين ومفعول كلّ منهما في الذهن جزءا من استراتيجيّة الخطاب في الإقناع بمقرّراته واستدراج المتلقّي إلى التسليم بالمشابهة وما ينتج عنها من قياس للغائب على الشاهد.

لم يكن جبرا مجرّد طرف في السجال الذي رافق استقدام إليوت ونتاجه، بل كان من أبرز الفعلة فيه. كان السيّاب مثلا يعدّ جبرا القادم من القدس معلّما. ولم يكن يهرع إليه ليعرض عليه قصائده فحسب، بل كان يحتمي به في الشدائد والأيّام العجاف التي صارت قدر

الشاعر قبل موته البطيء المروّع ويعدّه الصديق والأهل والقريب.[495] ولم يكن تسليمه بهذه «المشابهة» وما تنبني عليه من تسليم مماثل بأن الخارج يمكن أن يجيب عن أسئلة الداخل سوى محاولة لتبرير الحظوة التي نالتها مقالة إليوت حول «التراث والموهبة الفردية» والتخفيف من شدّة السطوة التي مارستها على جيله من التحديثيين العرب شعراء ونقّادا.

إن المشابهة مهما بلغت درجتها تظلّ تشير إلى ما بين الطرفين الشبيهين من اختلاف وتباين. بل إن التشبيه في حدّ ذاته حركة قياس وتقريب بموجبها يتمّ التّغاضي عن المسافات الفاصلة بين الشيئين المتباعدين اللذين يشتركان في بعض العناصر ويختلفان اختلافا كلّيا في بعضها الآخر. لذلك يحافظ التشبيه على الحدود ولا يمحو الاختلاف. يقول قدامة بن جعفر مثلا:[496]

> إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كلّ الجهات إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة، اتّحدا فصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها.

ولذلك أيضا يمكن أن تضطلع عمليّة التشبيه وما تنبني عليه من قياس بدور في إدراك

---

[495] يكتب السيّاب في رسالة إلى جبرا من لندن بتاريخ 1963/1/30: «إنني أنوي العودة إلى العراق بعد شفائي وبعد وصول بطاقة الطائرة من باريس. وعود المنظّمة العالميّة لحرّية الثقافة بمساعدتي كانت كلها هباء في هباء. ليس إلا سيمون جارجي يحاول الحصول لي على مساعدة من منظّمة ثقافيّة أو شركة... فوجئت عندما علمت أمس من السفارة العراقيّة أن رمضان قد حلّ. لكن همّا أصابني. سيأتي العيد وليس هناك من يشتري ملابس جديدة لأطفالي. إن راتب أمهم لا يكفي لأكثر من إطعامهم. أفلا تستطيع إقناع الدكتور محمود الأمين بإرسال ما أستحقّه عن ترجمة جزء من كتاب الأدب الأمريكي إلى زوجتي. دار رقم 2- شارع التنومة- المعقل. إن ذلك سيجعلني مرتاحا ويزيل القلق عن أفكاري. إذا لم يستطع فلتتفضّل أنت بإرسال أربعين دينارا إليها وسأعطيك إيّاها حين أعود أو تأخذها مما أستحقّه عن الترجمة... إنني أتساءل كيف استطاع الذين درسوا في انكلترا لمدّة ستّ سنوات أو ثماني أن يتحمّلوا هذا الجوّ الرهيب: هذا البرد وهذا الضباب وهذا الثلج المتساقط في الليل والنهار؟.. وأنت تعرف أن الفقير حين يصبح غنيّا، أو المريض حين يصبح معافى، يودّ أن يعرض الحالة التي صار إليها على أقرب الناس إليه: أهله وأقربائه وأصدقائه ورفاق صباه. لكم أودّ أن أسعى إليك، في شركة النفط وأنا أمشي دون عصا.» ماجد السّامرّائي، *رسائل السيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية (منقّحة ومزيدة) 1994، ص199-200.

[496] قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978، ص124.

العالم ومواجهة فوضاه بالتّرتيب والنمذجة والتصنيف. فهو من هذا المنظور طريقة في المعرفة يمكن أن تجلي الغموض عن طريق التقاط بعض خاصيّات الشيء المدرك انطلاقا ممّا بينه وبين غيره من تشابه. ولا يمكن للشبيه أن ينوب عن صنوه أو يتماهى معه تماما. غير أن التشبيه إنما يحمل في طبيعته تلك طابعه المضلّل الذي يزداد خطورة إذا تمّ تغييب الاختلاف الحاصل بين المشبّه والمشبّه به تغييبا كلّيا. والناظر في الكيفيّة التي عومل بها إليوت ونتاجه يلاحظ أن الخطابات تفرغ الدوال من مدلولها لحظة قراءتها لما تسمّيه الشروط التاريخية المتماثلة.

فالمشابهة، من جهة كونها نوعا من الاشتراك في بعض العناصر دون بعضها الآخر، إنما تقتضي تعاملا مع شعر إليوت وأطروحاته النقديّة على أنها ليست إجابات يمكن احتذاؤها وتكريسها. وبذلك يصبح استقدامها والحرص على قراءة الواقع في ضوئها إفراغا للدال من مدلوله. إن المشابهة في هذه الحال تصبح مجرّد دال يعني التّماهي والتطابق. من هنا تسلّل التناقض إلى صميم التسمية وشرع ينخرها من الداخل. ومن هنا أيضا استمدّت التسمية طابعها المضلّل واتسعت الفجوة بين الوعي والممارسة. ففي حين يقع الإلحاح على أن ما بين الشروط التاريخيّة التي لهج فيها إليوت بمقرّراته حول التراث والموهبة الفرديّة وما تمرّ به حركة التحديث الشعري لا يعدو عن كونه تشابها لا غير، تتمّ عمليّة استنساخ مقولاته وقراءة الواقع في ضوئها. بل إن الواقع يُرغَم على الامتثال إلى تلك المقرّرات. يكتب إليوت: في «التراث والموهبة الفرديّة»:[497]

> التراث قضيّة ذات مغزى كبير، فهو لا يمكن أن يورث، وإذا أردت الحصول عليه يجب عليك أن تبذل جهدا فائقا. فهو يتضمّن، في المقام الأول، الحسّ التاريخي الذي بإمكاننا أن نصفه بأنه لا غنى عنه لأيّ شخص يرغب في أن يبقى شاعرا بعد الخامسة والعشرين من العمر؛ والحسّ التاريخيّ يتضمّن وعيا، ليس بمضيّ الماضي، بل بحضوره؛ الحسّ التاريخي هو الذي يرغم المرء على أن لا يكتب مسكونا بقضايا جيله الخاص فحسب، بل يكتب منطلقا

---

[497] **T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», in Frank Kermode (ed.)** ***Selected Prose of T. S. Eliot*****, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p 37.**

من شعوره بأن كل أدب أروبا من هومر، ومعه كلّ أدب وطنه الخاصّ، يمتلك وجودا متزامنا ويؤلّف نظاما متزامنا. هذا الحسّ التاريخيّ -وهو حسّ باللازمني والآني في الوقت نفسه، وباللازمني والآني في اللحظة ذاتها- هو ما يجعل كاتبا ما تراثيا، وهو في الوقت نفسه ما يجعل الكاتب مرهف الحسّ واعيا بموقعه في الزمن وبمعاصرته الخاصة.

ويكتب جبرا إبراهيم جبرا في «الأدب العربي الحديث والغرب» « Modern Arabic Literature and the West» معبّرا عن اعتقاده بأن واقع الأدب العربي الحديث يستجيب بالكلّ لمقرّرات إليوت وأطروحاته:[498]

كان مفهوم إليوت للتراث، في نظر الشعراء العرب، ديناميّا فعلا، إذ مهما كانت درجة تمرّدهم، فإنهم ما أهملوا التراث أبدا. ظلّ التراث عند إليوت حيّا بواسطة التفاعل بين القديم والجديد عبر الموهبة الفرديّة التي قامت بدور القادح: لم يؤثّر القديم في الجديد فحسب، بل إن الجديد أعاد تقنين العلاقة مع القديم. وتطلّب ذلك من الشاعر حسّا تاريخيّا، والحسّ التاريخي إنما يعني وعيا بالتغيير و«حسّا باللازمني والآني معا» وهذا هو تماما ما أصرّ شعراؤنا على أنه موجود في كتاباتهم.

واضح أن كلام جبرا محكوم من الداخل بالحرص على تبرئة الذات من «معرّة» الاستنساخ والنقل. لكن موقفه لا يخلو من إطلاقيّة ومن كرم أيضا. تتجلّى الإطلاقيّة والكرم في ما تكرّسه عبارة «شعراؤنا» من تعميم. إنها تعني جيلا بأكمله. نساء ورجالا: نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي والسيّاب والبياتي يوسف الخال وأدونيس وجبرا نفسه وغيرهم من شعراء تلك المرحلة. لكن قراءة سريعة لمواقف ثلاثة شعراء من أبناء هذا الجيل سرعان ما تكشف حجم الكرم الذي حرص جبرا على إتيانه.

يجسّد السيّاب الموقف الأوّل. وقد ترك السيّاب في رسائله ونصوصه النثريّة ما يدلّ

---

(498) **Jabra Ibrahim Jabra, «Modern Arabic Literature and the West» in Issa J. Boullata (ed.), *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, Washington: Three Continents Pess, 1989, p 13-14.**

على احتفائه بمقرّرات إليوت والتزامه بالسبل والآفاق التي تشير إليها في ما يخصّ علاقة الشاعر بقديمه وماضيه. يكتب في رسالة وجّهها إلى يوسف الخال بتاريخ 1958/3/4 يلومه فيها على دعوته إلى كتابة الشعر بالعامّية:[499]

> هل قرأت ما كتبه ت. س. إليوت عن الموهبة الفرديّة والتراث وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد. يجب أن تبقى ملامح القديم في الشيء الذي نسمّيه جديدا. وعلى شعرنا ألاّ يكون مسخا غربيّا في ثياب عربيّة أو شبه عربيّة. يجب أن نستفيد من أحسن ما في تراثنا الشعري، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه ممّا حقّقه الغربيون –وخاصّة الناطقون باللغة الانجليزيّة- في عالم الشعر.

ليس يخفى ما في هذا الخطاب الذي يتوجّه به شاعر إلى شاعر صديق من مودّة تسمح للباثّ بأن يذكّر المتقبّل بالواجب. وليس يخفى أيضا أن ما يشيعه السؤال في صميم الخطاب ليس الحيرة فقط من فعال هذا الصديق بل الاستنكار أيضا. فأن يدعو شاعر إلى الكتابة بالعامّية فإن ذلك يمثّل ضلالة يمكن أن تغتفر إذا كان لم يطّلع على ما كتبه إليوت. أما أن يفعل وهو على دراية وعلى بيّنة ممّا حدّث به إليوت فإن المسألة، في نظر السيّاب، تدعو فعلا إلى المعاتبة واللوم. وهذا ما تطفح به الرسالة. إنها ترد لتنبّه صديقا إلى أن دعواه كفيلة بأن تودي بالشعر العربي إلى التهلكة وتقضي على صلاته بماضيه. وهذا يخالف «التعاليم» التي لهج بها إليوت.

غير أن تمجيد إليوت يتعدّى في هذه الرسالة تذكير يوسف الخال بما جاء في مقالة «التراث والموهبة الفرديّة»، ويعلن عن نفسه في شكل اعتراف بفضل اللغة الانجليزيّة ودعوة إلى النهل ممّا أنتجه شعراؤها أكثر من النهل ممّا أنتجه الناطقون بغيرها من اللغات في العالم الغربيّ. يمكن إرجاع موقف السيّاب من اللغة الانجليزيّة إلى كونه يحذقها. لكن لاشيء يمنع من تأويل الشرف الذي خصّها به على أنه اعتراف بالدّين واعتراف بفضل إليوت وغيره من الشعراء الذين استلهم منجزاتهم من أمثال إديت سيتويل Edith Sitwell.

---

[499] **ماجد السامرّائي، *رسائل السياب*، ص130.**

فلغة أنجبت إليوت حقّ لها، في نظره، أن تشرف وتمجّد.

لذلك يعود السيّاب إلى هذا التصوّر نفسه فينصح أدونيس بضرورة النهل ممّا توفّره اللغة الانجليزيّة من خبرات. يكتب مخاطبا أدونيس في نبرة تجمع إلى الإحساس بالشفقة الاستنهاض والحفز: «ما زلت أيها الصديق، متأثّرا بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثّرك بالشعر الانكليزي الحديث، هذا الشعر العظيم: شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم.»[500]

لن يكتفي السيّاب في علاقته بمقرّرات إليوت بدعوة غيره إلى الالتزام بها، بل في ضوئها سيعيد قراءة ذاته وقراءة شعره ومنجزه. يكتب محدّثا عن تجربته:[501]

> إن مفهوم الثورة يختلف عند شخص عنه عند شخص آخر. فهناك من الثورات ما يهدف إلى تهديم القديم من أسّه وبناء شيء جديد مكانه. ومنها ما يهدف إلى ترميم الأجزاء المهدّمة من الماضي وإضافة طوابق جديدة إليه. وإنني شخصيّا من النوع الأخير من الثوار. أنا لست متمرّدا على تراثنا العربي العظيم. وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيّات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع. وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيّات الوزن العربي. وإني لم أكن مثلا أصدق تعبيرا عن جوّي الخاصّ... من شعراء العرب المجيدين في التعبير عن أجوائهم الخاصّة.

إن تصوّر السيّاب للقديم العربي الذي يسمّيه تراثا لا يخلو من سكونيّة تفصح عنها التشبيهات والكلمات التي استخدمها. فـ«الهدم» و«الترميم» و«الطوابق» التي تنضاف تشير كلّها إلى أن هذا التصوّر يعامل «التراث» على أنه جامد ميّت لا حياة فيه. فليس هو الذي يتّخذ من الذات ومن لحظتها الحاضرة ونشاطاتها وإبداعاتها معبرا يتسلّل منه ويواصل العمل. بل الذات المتعالية هي التي تمضي إليه وتختار منه ما تراه قابلا «للترميم» فترمّمه وتستقدمه. أما ما يتراءى لها ميّتا فإنها تقابله بالعزوف وتشيح عنه. وهذا تصوّر يتعارض بالكلّ مع مقرّرات

---

[500] **ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، ص135-136.**

[501] **بدر شاكر السيّاب، *كتاب السيّاب النثري*، ص104.**

إليوت التي تلحّ على أن «التراث» لا يقطن الماضي بل يحيا معنا على الأرض ويقيم تحت الشمس معنا لأنه إنما «يمتلك وجودا متزامنا» مع الشاعر لحظة شروعه في إنجاز نصّه. حتى أن لحظة الكتابة نفسها إنما تمثّل عتبة مشرعة على النصوص جميعها: ما هو موجود في زمن الشاعر وكلّ النصوص التي تؤثّث ذاكرته وذاكرة لغته.

إن تصوّر السيّاب للعلاقة بين الشاعر وقديمه، كثيرا ما بسّطت مقرّرات إليوت وعصفت بكثافتها ومحت ما جاء فيها من كلام عن «الحسّ التاريخيّ» الذي بموجبه يصبح الشاعر والنص الذي ينتجه بمثابة لحظة يتقاطع فيها الآني مع اللازمني ويغدوان جسدا واحدا. يكتب السيّاب في رسالة وجّهها إلى أحمد دحبور بتاريخ 1962/2/20:[502]

> من قال لك إني لا يعجبني إلاّ الشعر الحرّ؟ إن المناسبة، كما قلتَ، تحتّم عليك أن تكتب على النهج القديم، أي النهج الذي يربطنا بتراثنا، بماضينا.. يوم كانت فلسطين للعرب، ويوم حرّر العرب فلسطين من الرّوم.. واليهود أيضا. لقد فعلتُ الشيء ذاته، إبّان العدوان على السويس. لقد شعرتُ بأن تراثنا كلّه ماضينا وحاضرنا الذي يستمدّ معناه منه مهدّدة بالزوال. ولهذا كتبت قصيدتي «بورسعيد» على النهج القديم لتكون صلة الحاضر والماضي، ألم أقل في القصيدة: (الرّجز)
>
> فالويْلُ لو كانَ للعَادِينَ ما لانهدَّ من حاضرٍ ماضٍ

قد يوهم الشطر الأوّل من الرسالة بأن الخطاب ينشد تشجيع شاعر مبتدئ يخطو خطواته الأولى في دنيا الكتابة محاولا أن يتمرّس بعمود الشعر-لاسيّما أن السيّاب يعمد في ما تبقّى من الرسالة إلى تنبيه أحمد دحبور إلى ما داخل نصّه من أخطاء لغويّة-[503] لكن الشطر الثاني يكشف مدى تبسيط السيّاب لمقولات إليوت. فالمناسبة تقتضي العودة إلى عمود الشعر.

---

[502] **ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، ص178.**

[503] **يسدي السيّاب لأحمد دحبور نصيحتين فيكتب: «كانت قصيدتك جيّدة، حفلت بصدق العاطفة وقوّة التعبير. لكن فيها -لو سمحت- هنتين بسيطتين أرجو أن تلتفت إليهما: 1- «أما زال ميناها أشمَّا وراسيا». إن كلمة «أشمّ» ممنوعة من الصرف... 2- «فصارت دموعي جاريات سواقيا». فما تقتل الشعر العربي إلا هذه المبالغات التي شاع استعمالها في الفترة المظلمة، فترة انتكاس الشعر العربي...» نفسه.**

وتلك العودة هي التجسيد لصلة الحاضر بالماضي. ثمّة في كلام السيّاب ما يشير وإن إيماء إلى إحساسه بأن العدوان الخارجي يثير في الذات ما يجعلها تحتمي بقديمها وتستنهضه دفاعا عن النفس أو استدراجا له إلى منطقة التمزّقات. لكنّ كلامه يظلّ، مع ذلك، مجسّدا للكيفيّة التي بموجبها تلغى كثافة تصوّرات إليوت ويتمّ إفقارها وتبسيطها.

لقد جاءت النصوص النثريّة التي كتبها السيّاب محمّلة بالإيماءات إلى تجربته الشعريّة تهفو في بعض الأحيان إلى شرح مغالقها وأسرار شعريّتها. لكنّها لم تتمكّن من إبانتها وإيضاحها بل زادتها غموضا. حتى أنها كثيرا ما تعاملت مع لحظات الوهن على أنها لحظات الاندفاع والقوّة. وكثيرا ما كان تمثّل السيّاب للقديم العربي تمثّلا تبسيطيّا. فالقديم، في تصوّره، إنما هو عمود الشعر حينا والتقفية والبحور حينا آخر. يكتب في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ 1958/5/7: «تلاحظ في قصيدتي هذه «يقصد أغنية في شهر آب» محاولة للعودة إلى التراث. فقد ألزمت نفسي بعدد القوافي، بعد أن كان تحرّري منها كبيرا.»[504]

ثمّة تعارض بين وعي السيّاب ومنجزات نصوصه. بل إن وعيه لم يتمكّن من الإحاطة بمنجزات نصوصه. لم يتمكّن السّياب من التفطّن إلى ما بين نصوصه والقديم العربي من علاقات سرّية تتعدّى مستوى التقفية والتسجيع. ثمّة أكثر من علاقة سرّية ليليّة تنشأ بين القديم العربي وتجربة السّياب. ثمّة وشائج دلاليّة موغلة في التخفّي تدير حدث الكتابة لديه. والناظر في انحناءات الكتابة في تعرّجاتها والتواءاتها سرعان ما يلاحظ أن اعتصار العلاقة مع القديم في الجانب العروضي موقف يحجب من تلك التجربة أكثر مما يكشف.

ثمّة أيضا في نصوص السياب تواطؤ ينشأ بين ما هو «تراثي» مستقدم من القديم العربي وما هو مبتدع لا صلة له بذلك القديم. وهو تواطؤ، بموجبه، يضع النص «التراثي» أسراره ورموزه في المتناول قدّام النص المبتدع. والكتابة إنما تتحوّل إلى حدث انشقاقي وتستمدّ أصالتها لا من جهة كونها تستدعي نصوصا «تراثيّة» توظّفها أو تتكئ على منجزها الجمالي، بل من جهة كونها تتحرّك في المكر. وفي المكر أيضا، تبتني علاقتها بقديمها وماضيها. وههنا بالضبط، تكمن خطورتها. ههنا أيضا، يعلن طابعها الانشقاقي عن نفسه.

---

[504] **ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، ص132.**

إنها تدخل مع النص «التراثي» في علاقة استكشاف وتحويل واسترداد في الوقت نفسه.

أما الموقف الثاني فيجسّده يوسف الخال وأدونيس قبل انشقاقه على تجمّع مجلّة شعر. وهو موقف يتّسم بالمداورة في إيصال المقاصد والتكتّم على النوايا حينا والمجاهرة بالدعوة إلى محو القديم العربي من الذاكرة واعتباره ملكا لزمن أفل حتى لا رجعة ولا نسمة من حياة. فحين أصدرت مجلّة شعر مثلا سلسلة ترجمات من الشعر المعاصر، كان الكتاب الأوّل مخصصا لإليوت، واشترك أدونيس ويوسف الخال في ترجمة «الأرض الخراب». وانفرد يوسف الخال بترجمة «الرجال الجوف».[505]

وقع تصدير هذا الكتاب الأوّل المخصّص لإليوت بمقدّمة تكشف استراتيجيّة المجلّة وحرص القائمين عليها -ومن أبرزهم يوسف الخال وأدونيس- على إيضاح أسباب اختيارهم لإليوت. لكنّ الناظر في التصدير سرعان ما يلاحظ أنه إنما جاء يعبّر عن الصورة الحاصلة لرموز المجلّة عن أنفسهم وعن مجلّتهم. وهو يعبّر خاصّة عن الصورة الحاصلة ليوسف الخال عن نفسه وعن صحبه مادام التّصدير يحمل توقيعه. جاء في التصدير:[506]

> تبدأ مجلّة شعر سلسلة «ترجمات من الشعر الحديث» بمنتخبات من ت. أس. إليوت. كلّ حركة شعريّة تقدّميّة، كهذه التي تتوسّطها مجلّة شعر لا بدّ أن تكون منفتحة على العالم. إنها تعطي وتأخذ. تأخذ ما يلائمها من أشكال التعبير والنظر الحيّ إلى الوجود. وتعطي بقدر ما يكون عطاؤها تجربة إنسانيّة فذّة.

هكذا توصف المجلّة بكونها تقدّميّة، وبكونها تحتلّ من الحركة الشعريّة وسطها الذي هو مركزها. والألقاب في هذه الحال إنما يشرف بها القائمون عليها. أما الشرف فهو متأتّ في هذه الحال أيضا من الحرص على الانفتاح على «الملائم» وعلى «الحيّ» من أشكال التعبير و«الحيّ من أشكال النظر إلى الوجود.»

---

(505) صدر الكتاب عن دار مجلّة شعر، بيروت: 5 نيسان 1958، واحتوى على «مقتلة في الكاتدرائيّة»، ترجمة إبراهيم شكر الله، و«أغنية العاشق بروفرك» ترجمة بلند الحيدري ود. ستورت، و«أربعاء الرماد» ترجمة منير بشور، و«الرجال الجوف» ترجمة يوسف الخال، و«الأرض الخراب» ترجمة أدونيس ويوسف الخال.

(506) نفسه، ص3.

هذا هو الدور العظيم الذي ستنهض به المجلّة. وهذه هي الغاية النبيلة التي ستتحقّق بالترجمة. إن ما هو «حيّ» هو «الملائم.» ومعنى كونه ملائما أنه ينعش الروح في الجسد الموات أو يجدّدهما معا. وهو موجود خارج رحاب اللغة العربيّة ولا بدّ من استقدامه بواسطة الترجمة. لكأن هذا التصوّر يستعيد وإن بشيء من التكثيف والاختزال ما كان لهج به نعيمة عندما جزم بأن الثقافة العربيّة قحط ولا زرع. وألحّ على أنها بئر ولا قطرة من ماء. وصوّر الخلاص مشروطا بالتسوّل والسؤال. لأن «الفقير يستعطي إذا لم يجد من كدّ يمينه ما يسدّ عوزه.»[507] ودعا بني قومه إلى الخلاص قائلا: «فلنترجم.» لأن الترجمة في نظره تكشف «لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترها عنّا غوامض اللغة» والمترجم «يرفعنا من محيط صغير محدود تتمرّغ في حمأته.»[508]

إن الترجمة نقل لمنجزات الآخر. وهي قناة تسمح بفهم الآخر والتسلّل إلى خباياه وأسراره والسيطرة عليه. لكنها تظلّ، مع ذلك، بمثابة تعبير عن عظمة الكائن ومقدرته على استضافة الآخر المختلف وتوسيع محلّ له داخل الذات. إن الترجمة صنو الكرم. لكنّها قد تتحوّل إلى لعبة خطرة، لعبة قاتلة حين يعوّل عليها في استقدام ما يظنّ أنه حلول جاهزة يمكن أن تريح الثقافة المتقبّلة المنقول إليها من عنت البحث والصراع. والناظر في المهمّات التي توكل إليها في *غربال* نعيمة وفي تصدير مجلّة *شعر* يلاحظ أنها تتحرّك في هذه الرحاب. فاللغة المنقول منها هي موضع «الحيّ» و«الملائم.»

يقع الإلحاح أيضا في التصدير نفسه على أن إليوت ليس سوى البشارة والفاتحة. ويتمّ التأكيد على أن جعله في الصدارة والمقدّمة ليس متأتيّا عن الحظوة التي نالها إليوت حتى غدا رمزا ونموذجا وغدا نتاجه جمّاعا للأسئلة والأجوبة التي ينشدها الشاعر العربي في رحلة بحثه عمّا يجعل من الكتابة فعلا تأسيسيّا يتنامى ابتداء من قديمه. جاء في التصدير:[509]

بدأنا بإليوت، وكان في وسعنا أن نبدأ بسواه من أقطاب الشعر الحديث،

---

(507) **نعيمة، *الغربال*، ص126.**

(508) نفسه.

(509) **مجلّة *شعر*، سلسلة ترجمات من الشعر المعاصر، الكتاب الأول، ص3.**

كبودلير مثلا، أو رامبو، أو بيتس، أو عزرا باوند، أو روبرت فروست، أو بول كلوديل، أو سان جون بيرس، أو هولدرلين أو غيرهم. فلم يكن الأمر إذن مقصودا.

ثمّة في هذا الموقف حرص واضح على اعتبار الابتداء بإليوت مجرّد اتفاق وصدفة. والحال أن ما حدّث به جبرا والسيّاب والنويهي وغيرهم من الشعراء والنقاد يشير صراحة إلى أن العدد إنما جاء يكرّس لحظة الافتتان ويصدر عنها. لكن الافتتان بإليوت شاعرا -وهو ما جسّده هذا العدد الاحتفالي- تزامن لدى يوسف الخال مع عزوف عن مقرّرات إليوت فيما يخصّ العلاقة بين «الموهبة الفرديّة والتراث.»

ومن هنا يصبح إلحاح جبرا على أن الشعراء العرب ولاسيما من نعتهم بـ«ـالتمّوزيين» قد تمثّلوا تلك المقولات واستلهموها في ممارساتهم الشعرية مجرّد كرم من جبرا. وهو في حال يوسف الخال كرم مشوب برغبة واضحة في تبرئته من التهم التي كانت تكال لمجلّة *شعر* وأصحابها.[510] فلقد كان السيّاب يصدر عن تصوّر للعلاقة الممكنة مع القديم العربي تختلف بالكلّ مع تصوّر يوسف الخال. لم يرفض السيّاب القديم العربي، بل حرص على استلهامه والتنامي ابتداء من منجزه الفنّي. ولكنّه ناصر يوسف الخال وناصر تجمّع *شعر*. واكتفى أحيانا بلومه على ما سمّاه «المغالاة» في الدعوة إلى تبديل العربيّة بالعامّية.[511] أما يوسف الخال فقد ذهب إلى حدّ الجزم بأن خلاص الأدب العربي ومن ورائه الإنسان العربي مشروط ببناء «مجتمع حديث.» وبناء هذا المجتمع يصعب على ناس «مكبّلين بصعوبات... هي في أساسها راجعة إلى فقدان الحداثة في

---

(510) حرص السيّاب في رسائله الموجّهة إلى يوسف الخال على شدّ أزره وتخفيف أذيّته من المواقف التي عدّت دعوته للقطع مع القديم العربي عداء للعروبة. انظر مثلا الرسالة المؤرّخة في 1963/2/27، ص180. يكتب مخاطبا يوسف الخال: «ماذا يقول سهيل إدريس وأضرابه الآن؟! أما زال يوسف الخال وجماعة مجلّة *شعر* أعداء العروبة؟! سر في طريقك يا أخي، فأولو الزّيف لا بد منفضحون!» وانظر أيضا الرسالة المؤرّخة في 1962/3/16، ص، 182.

(511) ناصر السياب كلاّ من *الآداب* و*شعر*، ليقينه بأنهما منبران فاعلان في الحياة الثقافية. فلقد ناصر سهيل إدريس أيضا، انظر مثلا الرسالة المؤرّخة في 1956/4/3، ص125، والرسالة المؤرّخة في 1954/6/19 حيث يخاطب السيّاب سهيل إدريس في نبرة لا تخلو من حماسة وتوتّر: «إن سهيل إدريس ليس «عميلا لدعاة الحرب»، وعرفوا أننا كنا على حقّ في دفاعنا عنه منذ البدء، وفي تعاوننا وإيّاه. إننا مصمّمون على خوض هذه المعركة حتى النهاية.» ص109.

الوطن العربي.»[512]

يجزم يوسف الخال في نبرة طافحة بالشجن بأن «أولى هذه الصعوبات هي اللغة. فنحن نفكّر بلغة ونتكلّم بلغة ونكتب بلغة، فهل يكون أننا في الواقع لا ننشئ أدبا لأننا لا نكتب بلغة الشعب.» وهو يخلص من ذلك إلى أن المأزق ضارب بجذوره عميقا في بنية العقل العربي. لذلك يجزم قائلا: «إن العقل العربي غير حديث.»[513] ويرجع ظاهرة التمسّك باللغة إلى ما يسمّيه «رغبتنا الذاتيّة في أن نرى أنفسنا أمّة عربيّة موحَّدة.» وهذه الرغبة المضلّلة، في نظره، هي التي تحملنا على التمسّك بلغة عربيّة موحِّدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب.»[514] أما أكثر الصعوبات ويلا ومضاء «وأبعدها أثرا فيما نعانيه ونكابده في هذا العالم الحديث» إنما هي، في نظره، ما يسمّيه «انغلاقنا على أنفسنا وانفصالنا عن جهد الإنسان الحضاري المتواصل.»[515] ولهذا الانغلاق تاريخه ومداه وتجلّياته:

> لقد بدأ بانهيار وجودنا في الأندلس، حين خيّم الانحطاط وعمّ الظلام، فعاش فلاسفتنا هناك في الغرب وماتوا هنا عندنا في الشرق. كان ذلك نتيجة منطقيّة متوقّعة لعمليّة الخنق المستمرّ التي لاحت في تاريخنا الإسلامي بزوال عهد المأمون، فسحق المعتزلة وسحل الحلاّج. وكانت آخر السلسلة ظهور الغزالي، واختفاء العقل من ديارنا في الألف السنة الأخيرة.[516]

غير أن هذا الخطاب المأهول بالإحساس باليتم والفجيعة يتشكّل حاملا في تلاوينه بعضا من نتائجه التي ينشد استدراج المتلقّي إلى التسليم بها. إنه يبتني مشهد الأفول جماعيّا شاملا لا يبقي ولا يذر فيما هو يومئ إيماء إلى مقاصده. فالغاية منه إنما هي الإقناع بأن

---

(512) **يوسف الخال، *الحداثة في الشعر*، بيروت: دار الطليعة، 1978، ص6. لابدّ من الإشارة إلى أن النصوص التي يضمّها الكتاب كانت قد نشرت في مجلّة «شعر».**

(513) **نفسه.**

(514) نفسه.

(515) نفسه، **ص9.**

(516) نفسه.

العقل الذي اختفى طيلة ألف سنة بتمامها لا يمكن أن يعاود الظهور. وحتى إن هو فعل وعاود الظهور سيكون عقلا مسخا أو شبحا مروّعا يطلع من ليل التاريخ وكهوف الماضي. لا خلاص إذن إلا بتملّك عقل بديل. لقد تمّ ترحيل الفلسفة من الشرق إلى الغرب. ومعها ارتحل العقل. «فلاسفتنا عاشوا هناك في الغرب» ومحا الموت ذكراهم في شرق الظلّمات والدياجير. إن العقل الغربي هو الطريق إلى الخلاص. فهو يحمل في تلاوينه العقل العربي الذي أُرغم منذ طفولته المبكّرة على الهجرة إلى الغرب.

من هنا ينشأ نوع من التماثل بين موقف يوسف الخال وقد لهج به في الخمسينات وموقف محمد عابد الجابري الذي لهج به بعد أكثر من ثلاثين سنة. غير أن ظاهرة العود هذه لم تلغ التباين بين الموقفين. ففي حين يحمّل الجابري الغنوصيّة والصوفيّة مسؤوليّة اغتيال العقل في المشرق العربي ويعدّ الغزالي بؤرة الظلام التي ستفني العقل وتنهيه فيلوذ بالمغرب العربي قبل أن يهاجر نهائيّا إلى الغرب، يدين يوسف الخال «فعلة» الغزالي ويحمّله مسؤوليّة الإجهاز على العقل العربي. لكنه يحتفي في الآن نفسه بالمعتزلة والحلاج أي بالعقل والتصوّف.

غير أن خطاب يوسف الخال، من جهة كونه خطاب شاعر يتقن الإيماء والإشارة وإحاطة المقاصد بغلالة من الغموض الضروري في الفنّ، يرد محمّلا بإيماءات أخرى إلى النتائج التي ينشد استدراج المتلقّي إلى تبنّيها. فهو يبدأ الكلام بإثارة الإحساس باليتم لدى متلقّيه المفترض، لأنه على يقين من أن المتلقّي العربي ما زال يتعامل مع تلك اللحظة التي غادر فيها عبد الله الصغير قرطبة بوعي كارثيّ مسكون بالفجيعة. ثم تأتي قتامة المشهد وطابعه القياميّ المروّع لتمكّن الخطاب من إحكام قبضته على المتلقّي بواسطة الكتابة بالومضات واعتماد التخييل المتولّد عن الحكي والتصوير (الفلاسفة يموتون هنا وتعود إليهم أرواحهم هناك/ المعتزلة يسحقون/ الحلاج يسحل سحلا/ العرب يطردون من الأندلس/ وما ابتناه المأمون يأفل.)

ثمّة إيماءة أخرى إلى المأمون لا ترد اتّفاقا. بل تأتي لتشيع في الخطاب التماعة من نور ونسمة من أمل. فالمأمون كان قد أولى الترجمة عناية فائقة وشجّع التراجمة على نقل المعارف والعلوم. واستدعاؤه في النصّ يتضمّن تلميحا ممعنا في التخفّي إلى ما ينشد

الخطاب التوصّل إليه. وهذا الذي ينشده الخطاب سرعان ما يجاهر به بعد أن هيّأ المتلقّي للتسليم به. إذ يواصل يوسف الخال الكلام قائلا:[517]

> وإذا كنّا ندرك ما حلّ بنا، إلا أن بيننا من لا يدرك لماذا. فالذين يدركون يقولون: حضارة الإنسان واحدة... فإن أردنا أن نحيا، علينا أن نتّصل وننفتح. فلئن كان في تراثنا شيء يحول دون هذا الاتصال والانفتاح، فبئس هذا الشيء... هؤلاء الذين يقولون هذا القول هم الثوريّون الحقيقيّون في عالمنا العربي وعنوان ثورتهم: كلّ ما يقف عائقا دون اشتراكنا في تجارب الإنسانيّة كلّها... كلّ ما يعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم، لا يكون من تراثنا الأصيل في شيء... من شرفة التراث الحضاري كلّه، منذ طاليس وسوفوكليس إلى أزرا باوند وهيدغر، يجب أن نصنع أدبا.

هكذا يفصح الخطاب عن مقاصده كلّها. إن الترجمة هي سبيل الخلاص. وهذا ما ستحرص مجلّة *شعر* على إنجازه. لكنّ الخطاب يظلّ مع ذلك قابلا للقراءة. فلقد استخدم يوسف الخال فيما هو يبتني مشهد أفول العقل العربي وقتامة الراهن العربي إلى استخدام عبارة «الوطن العربي» وعبارة «ديارنا» ثم عوّضهما بعبارة «العالم العربي» عندما شرع يذكر الحلول التي يرتئيها. ولا وجود لأيّ إمكانيّة للترادف في هذه الحال. ولا يمكن لعبارة «عالم» أن تنوب عن عبارة «الوطن.» ثمّة في عمليّة الاستبدال نفسها رسم لحركة التفكير آن ابتنائه لمقاصده. بل إن عمليّة تبديل عبارة «وطن» بعبارة «عالم» تتماشى بالكلّ مع الاعتراض على «اللغة العربيّة الموحِّدة» وإدانة الرغبة الذاتيّة في «أمة عربيّة موحَّدة.» وهي تتماشى أيضا مع اعتبار اللغة العربيّة من العوائق التي تحول دون الانفتاح على الواقع وعلى حضارات الأمم الغربيّة.

إن إدانة اللغة والدعوة إلى استبدالها تتضمّن، في حدّ ذاتها، دعوة إلى قطع الصلات جميعها مع القديم العربي «التراث» حتى تلك الممكنة أو المحتملة. ذلك أن اللغة ليست مجرّد وعاء، بل هي مأوى وجود الكائن نفسه. وإبطالها أو محوها يعني إبطال الوجود نفسه. وهي

---

[517] **يوسف الخال، *الحداثة في الشعر*، ص9-10.**

إنما تدان ويهدر دمها لأنها، في نظر يوسف الخال، «تعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم.» إنها تتنزّل في دائرة اللعنة. ومعها يتنزّل كلّ ما سطّر فيها. بئس هذه اللغة. وبئس كل ما دوّن فيها. لقد حقّت عليها وعليه لعنة يوسف الخال. مثلما حقّ على طاليس وسوفوكليس وأزرا باوند وهيدغر رضوانه ونعمته.

لا يتفطّن يوسف الخال، في غمرة التبشير بالعقل مستقدما من الغرب وبالأدب مستلهما من رموزه إلى أن من ينعتهم بـ«الثوريين الحقيقيين» لن يكونوا في هذه الحال سوى اتّباعيين وسلفيين ومثاليين يمتلكون مقدرة على إبداع التوهّمات والاستسلام لمكائدها. ذلك أن الدعوة إلى رفض التاريخ العربيّ رافقتها دعوة مماثلة إلى اتّباع التاريخ الغربي والانخراط فيه ولو من قبيل التوهّم والهوى اللجوج. أما الدعوة إلى تبنّي العقل الغربي واستقدامه من موطنه الغربيّ بعد أن أفل في شرق الدياجير فإنها هي التي تجعل الخطاب مرتعا للتمثّلات الوهميّة التي تعامل العقل على أنه متصوّر ذهني قائم بذاته مستقلّ بذاته يمكن أن يستقدم وتتمّ عمليّة استنباته في الشرق باعتباره أرضا مواتا فيحييها.

لكنّ الدعوة إلى استقدام هذا العقل بالانفتاح على الآخر والإلحاح على أن لا حرج في ذلك لأن العقل العربي نفسه مجسّدا في «فلاسفتنا» كان قد هاجر إلى الغرب في سالف الزمان، فإنه يفتح الخطاب على التبريرات التي حفلت بها الخطابات السلفية لحظة تبريرها لضرورة الأخذ عن الغرب واسترداد ما كان قد أخذه من الشرق.

لا يمكن لهذه المفارقات والتناقضات أن تكون قد خفيت على جبرا عندما جزم بأن الشعراء التموزيين قد تمثّلوا ما جاء في كلام إليوت عن الموهبة الفرديّة وعلاقتها بالتراث وكرّسوه في نتاجهم وتعاملهم مع القديم العربي. بل إن التعميم الذي اعتمده جبرا لحظة صياغته لحكمه ذاك يصبح طافحا بالدلالة على أن تمّوز في مدينته كان يعلم أن صحبه الذين أعارهم قناعه وخلع عليهم بعضا من ملامحه وبشّر بنتاجهم في كتابه *النار والجوهر* لا يمتكلون «تراثا» واحدا بل «تراثات». لذلك حرص السيّاب على الاغتذاء بما عدّه تراثه العربي وآلى يوسف الخال على نفسه أن يبشّر بضرورة العزوف عما اعتبره تراثه العربي. وللكرم مفاجآته السعيدة ومفاجآته الأقلّ سعادة.

يجسّد أدونيس الموقف الثالث. وهو موقف يتّسم بالتوتّر والارتباك ومحاسبة النفس حينا، وتأثيمها حينا، وتبرئتها حينا آخر. يذكر أدونيس فيما هو يدين المؤسّسة الجامعيّة العربيّة ويحمّلها جريمة قتل القديم العربي، أن دراسته بالجامعة أورثته نفورا ممّا يسمّيه التراث. يكتب:[518] «كانت دراستي الجامعيّة بمثابة الهاوية التي انفتحت بيني وبين الماضي. كانت الجامعة تقتل الشعر... وكان التراث يبدو فيها، عبر طرق التدريس والرؤية، نقيضا، لا للحياة وحدها، وإنما للإنسان وللتقدّم.» وهو يلحّ في مجمل ما كتبه على تمجيد الثقافة الفرنسيّة والاحتفاء بشعرائها إلى حدّ أنه يجزم بأن تعرّفه على من انتقاهم من الشعراء العرب القدامى إنما يعود الفضل فيه إلى الشعراء الفرنسيين. كان بودلير دليله إلى أبي نواس. وكان مالارميه طريقه إلى «أسرار الشعريّة وأبعادها عند أبي تمّام.» أما رامبو ونرفال وبريتون فكانوا الهداة إلى الصوفيّة وكنوزها وذخائرها.[519]

لا يحدّث أدونيس عن ريني شار ولا يذكر على من دلّه من الشعراء العرب. لكنّه يستعير العديد من آرائه في *زمن الشعر* مثلا.[520] غير أن احتفاءه بالشعراء الفرنسيين واعترافه بفضلهم في ردّه إلى بيت الأب وإطلاعه على ما تيسّر من كنوزه لم يمنعه من ترجمة إليوت والتبشير به معلّما رائدا. لقد كان أدونيس من المشرفين على مجلّة *شعر*. وهو يحدّث عن يوسف الخال لا باعتباره مجرّد صديق شاعر أو رفيق درب، بل يعدّه بمثابة منقذ ومخلّص آلى على نفسه أن يفتتح قدّام الشعر العربي آفاقا لا عهد له بمثلها. كان أدونيس مفتونا بيوسف الخال.

يكتب محدّثا عن لحظة التقائه به لأوّل مرّة، فيذكر أن اللقاء كان تحوّلا في حياته. كانت دمشق، في نظر أدونيس، قد تحوّلت إلى جحيم. وكان يحيا فيها محاصرا. ثم كان أن غُيِّبَ في غياهب السجون وتلاقفته الزّنازين. يكتب: «أمضيت قرابة السنة في سجن المزّة بدمشق،

---

(518) حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة *عيون*، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا على شبكة الإنترنت موقع الشاعر قاسم حدّاد، جهة الشهر، http://www.jehat.com/main.asp

(519) أدونيس، *الشعرية العربية*، ص86.

(520) أدونيس، *زمن الشعر*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية منقّحة ومزيّدة، 1978. انظر مثلا: «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف» ص9-23.

وفي السجن العسكري بالقنيطرة، دون أن أحاكم. وخرجت، بعد هذه السنة، بريئا!.»[521]

لذلك يلحّ على أنه إنما هاجر من دمشق تلبية لنداء يوسف الخال، وافتتانا ببيروت المدينة التي لا طغيان فيها ولا طغاة، وهربا من سوريّة التي عمّها الجور:[522]

> تركت سوريا لأسباب سياسيّة أولا... وتركتها ثانيا لكي ألتقي بيوسف الخال، لأنه كتب لي من نيويورك أنه عائد إلى بيروت، وأن في نيّته إصدار مجلّة تعنى بالشعر العربي وبالحداثة الشعريّة خصوصا، وأنه سيكون سعيدا بالتعاون معي في إصدار هذه المجلّة. وتركتها ثالثا، شغفا ببيروت ورجاء بحياة لا طغيان فيها.

هكذا ترتسم ملامح صورة يوسف الخال على أديم نصّ أدونيس. إنيوسف الخال آت من هناك، من العالم الجديد، من نيويورك. وهو عائد ليؤسّس مجلّة تروّج لتعاليم الحداثة الشعريّة. والإلحاح على أنه قادم من العالم الجديد حيث لا تني الحداثة تجدّد نفسها في الميادين جميعها هو الذي يمدّ العودة نفسها بطابعها الرسوليّ. وأدونيس يحرص في مجمل كلامه على إثبات هذا البعد الرسوليّ. فيكتب محدّثا عن اللقاء الأول الذي جرى بينهما:[523]

> في الأسبوع الأول من وصولي إلى بيروت، أواخر أكتوبر 1956، التقيت بيوسف الخال... تحدّثنا طويلا في هذا اللقاء الأوّل... في إطار القضيّة الأساسيّة: إصدار مجلّة خاصّة بالشعر، باسم *شعر*... أعجبني الاسم وأعجبت في حديثه بنبرته المتآلفة مع أفكاره. كانت نبرة شخص مأخوذ حتى الهيام، بعمل شيء للشعر العربي واللغة العربيّة: شيء يطمح به إلى وضع هذا الشعر، من جديد، على خريطة الشعر في العالم، كما عبّر، وكما كان يحبّ أن يكرّر. كان يدعو إلى قيام حركة، إلى نشر فكره، عبر المجلّة وعبر الشعر، من أجل الشعر والإبداع

---

(521) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة *عيون*، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا جهة الشعر، على شبكة الإنترنت.**

(522) نفسه.

(523) نفسه.

الشعريّ. وتكمن هذه الدعوة وراء آرائه جميعا، وهي التي قادته إلى الانشغال بالمسألة اللغويّة، وبخلق أشكال جديدة للتعبير.

سيحرص أدونيس على محو هذا الطابع الرسوليّ الذي أحاط به صورة يوسف الخال في ذهن المتلقّي. فيستطرد قائلا: «أقول: دعوة، لكن دون أيّ ادّعاء رسالي.»[524] لكن الاستطراد يأتي بعد أن يكون قد ثبّت الصورة محاطة بهذه الهالة ذات الطابع الرسوليّ في قلب الخطاب وفي ذهن متلقّيه. فيصبح الاستطراد مجرّد إيهام بتبديد تلك الهالة، فيما هو ينبّه إليها ويؤكّدها في الذهن لأن النفي، في مثل هذه الحال، إنما ينشد الإثبات والإلحاح على ما تمّ نفيه.

لا يخبر أدونيس عن آراء يوسف الخال. ولا يفصح عن مقاصده ممّا سمّاه «الانشغال بالمسألة اللغويّة» و«خلق أشكال جديدة للتعبير.» هل يعني بها الدعوة إلى تبديل العربيّة بالعامّية. وهي الدعوة التي لام السيّاب عليها يوسف الخال فيما هو يذكّره بـ«تعاليم» إليوت ويدعوه إلى مراجعة مواقفه في ضوئها، أم يعني بذلك الدعوة إلى تبديل التاريخ العربي بالتاريخ الغربي والانخراط في أسئلته؟ ثمّة في كلام أدونيس على تعمّده الإغماض والإضمار، ما يشير إلى أنه يحيط ما سمّاه «الدعوة» بكثير من الرّيبة والشكّ والحذر.

فهو يلحّ على أن «الدعوة» هي التي «قادته» إلى طرح «المسألة اللغويّة» وطرح مسألة «أشكال التعبير.» ومعنى كونها قادته، أنها أفضت به إليها دون رويّة وفكر واختيار. بل هي جزء من مفاجآت الطريق. لاسيما أن مدار الدعوة ومحصّل أمرها إنما هو إيجاد «حركة تضع الشعر على خريطة العالم.» وهي، من هذا المنظور، دعوة نبيلة غيور. ولما كان يوسف الخال من الذين آمنوا بأن اللغة العربيّة ذاتها هي سرّ البليّة ومكمن الداء، فإنه من الطبيعي أن تفضي الدعوة، على نبلها وصدقها، إلى مهاوي السقوط ومناطق التّهلكة.

ثمّة في رسائل السيّاب ما يؤكّد هذا التأويل. فلقد عمد السيّاب لحظة معاتبته ليوسف الخال على «مغالاته» في الدعوة إلى تبديل العربيّة بالعامّية إلى تنبيهه إلى أنه يذهب في هذه

---

[524] **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة *عيون*، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا جهة الشعر، على شبكة الإنترنت.**

المسألة مذهب أدونيس ويرى رأيه. «قرأت ما دار في خميس شعر.. وقرأت «مبالغاتك.» إن اللغة العامّية –كما يقول أدونيس- لا تستطيع أن تتحمّل القضايا التي يعالجها الشاعر العربي المعاصر.»[525]

هكذا امتزج الافتتان بيوسف الخال القادم من نيويورك منقذا ومخلّصا ببعض من الرّيبة والحيطة والحذر. غير أن هذه الحيطة لا تعني الرفض، بل القبول المشروط. يذكر أدونيس نفسه أن القديم العربي مثّل بالنسبة إليه ركاما وقيدا. ثمّ كان أن ردّه بودلير إلى أبي نواس. وكان أن استدرجه مالارميه إلى أبي تمّام. وكان أن السرياليين الفرنسيين هدوه إلى ما يزخر به التصوّف الإسلامي من كنوز وهبات. بل إن أدونيس كثيرا ما كرّس، في الفترة التي كان فيها مشرفا مع يوسف الخال على مجلّة *شعر* مدافعا عن أطروحاتها دفاعا مستميتا[526] بعض التصوّرات التي انبنت عليها دعوة يوسف الخال وإن بطريقة أكثر مكرا وأقلّ حسما.

يكتب مثلا: «الرائد، إنسان الرفض، المستبق، الخالق، الناطق باسم السهم، الرّائي، البكر، النقيّ المغسول، إنسان البداية والتموّج أبدا، هذا ما نتطلّع إليه ونبشّر به.»[527] كيف يصبح الإنسان العربي إنسانا «بكرا» و إنسان «بداية». كيف يكون مقذوفا إلى قدّام مثل «السهم»؟ لا يوضّح أدونيس مقاصده. بل يكتفي بوضع ملامح هذا الإنسان الجديد المتوهّم ورسم صفاته التي تدلّ على أن مفهوم الحداثة نفسه، في نظر أدونيس، إنما يعني النظر إلى قدّام والاستباق الدائم. والحال أن الحداثة الغربيّة التي يتّخذ منها نموذجا لم تتّصف يوما بهذه الصفات. وهي ليست «مفهوما يصلح كأداة للتحليل، إذ ليس هناك قوانين للحداثة»،[528] بل معالم وسمات.

واستقدام سمات الحداثة على أنها قوانينها موقف لا يخلو من تبسيطيّة تلغي كثافة المفهوم

---

[525] **ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، ص130.**

[526] **انظر مثلا ما يطفح به كتابه *زمن الشعر* من استماتة في التشهير بكلّ من اعترض على أطروحات مجلّة *شعر*.**

[527] **أدونيس، *زمن الشعر*، ص240.**

[528] **جون بودريار «الحداثة» CD-ROM, Universalis.**

نفسه. إن الحداثة «ليست تغيّرا جذريّا أو ثورة، بل إنها تدخل في علاقة ضمنيّة مع التراث في إطار لعبة ثقافيّة رفيعة، وفي حوار يترابط فيه الطرفان، ضمن عمليّة تداخل واختلاط وتكيّف.» كما يقول جان بودريار ملحّا في الآن نفسه، على أن «جدليّة القطيعة تتخلّى»، في مفهوم الحداثة نفسه، «عن مكانها لديناميّة التّمازج والتفاعل.»[529]

لكنّ التمثّل التبسيطي الذي وسم أطروحات يوسف الخال هو نفسه الذي يتلقّف رؤية أدونيس وتصوّراته. فيكتب معبّرا عن منطلقاته ومنطلقات تجمّع شعر: «المكان يقاومنا. الأشياء تقاومنا. الماضي والحاضر يقاوماننا. البعيد وحده، معنا.»[530] وهو كثيرا ما يستدعي مقرّرات يوسف الخال عن اللغة العربيّة وخوائها وقصورها ويصدر عنها بطريقة أكثر إسهابا ووثوقيّة. يكتب مثلا ملحّا على أن اللغة العربيّة قد هلكت ولم يبق منها بين أيدي مستخدميها غير جثث الكلمات التي تصنع تحت الشمس خراب الوجود العربي نفسه:[531]

> التطوّر الحديث بلبل علاقة لغتنا بالعالم، وهو يفصل بينهما شيئا فشيئا. مثلا، الكلمات التي نتداولها ضائعة: فهي الماضي الذي تجاوزه تفكيرنا، لكنّها في الوقت نفسه الماضي الذي ما يزال مستمرّا في مؤسّساتنا. وهي إذن لا تعبّر عن واقعنا وحاضرنا، ولا عن مستقبلنا، وإنما تعبّر عن وهم استمرارنا في الوجود.

تبعا لذلك تكاد النصوص التي كتبها أدونيس في الفترة الممتدّة ما بين تاريخ لقائه بيوسف الخال في أكتوبر 1956 وإصدار مجلّة شعر في مطلع 1957، حتى لحظة انشقاقه على «معلّمه» ومن ورائه مجلّة «شعر» وأطروحاتها –تكاد تكون- مجرّد تفسير لـ«تعاليم» يوسف الخال و«دعوته.» حتى أنها تكاد تردّد من قبيل الشرح والتوسّع في الكلام ما جاء في كلام يوسف الخال على سبيل الاختزال والإيجاز.

لقد هبط يوسف الخال من نيويورك إلى الشرق مقرّا العزم على أمر عظيم: تجديد أسئلة

---

(529) **جون بودريار «الحداثة» CD-ROM, Universalis.**

(530) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص228.**

(531) نفسه **138-139.**

الشعر العربي وتجديد الإنسان العربي والعقل العربيّ. وقادته «الدعوة» إلى رفض الزمن العربي والتاريخ العربي واللغة باعتبارها مأوى الوجود العربي نفسه. وعن هذه التمثّلات والرغبات سيصدر أدونيس. ولا يكتفي باستلهام الرؤية التي تكرّسها فحسب، بل سيستعير القاموس والمفردات التي استخدمها يوسف الخال لحظة حديثه عن «الثوريين الحقيقيين» و هدمهم لكل ما «يعيق» الحداثة أو ما يميتها ويحول دون تأسيسها. يكتب أدونيس في نبرة وثوقيّة مردّها تسليمه بالتعاليم الأوّل التي لهج بها الخال:[532]

> الخطوة الأولى في كلّ شعر ثوريّ هي إذن، خطوة هدميّة. يتناول هذا الهدم طبعا النظام اللغوي (أي بمعنى ما النظام الثقافي) الموروث.دور الشاعر إذن أن يؤسس اللغة-الثورة بدلا من اللغة –كما- يتكلّمها- المجتمع القائم. ذلك أن هذه اللغة كهذا المجتمع موروثان: إنهما من زمن انتهى، ولا بدّ من تجاوزهما. من هنا يبدو مقياس الشعر الثوري العربي في مدى رفضه للموروث. إنه الشعر الذي يعلن موت كل ما يميت الإنسان.

ومثلما كانت الفتنة التي حكمت علاقة أدونيس بيوسف الخال عاتية كان الانشقاق عنيفا هو الآخر. بل إن العنف الذي وسم الانشقاق يشير، في حدّ ذاته، إلى أن ترديد أدونيس لأطروحات يوسف الخال كان نوعا من الامتثال الذي يخفي وراءه رغبة في الانشقاق ظلت تشهد من الإرجاء ما سيجعلها تغذّي نفسها وتعزّز نارها ثم تعلن عن نفسها في شكل «قتل» للأخ وتنكيل بجثمانه أو في شكل قتل للأب وتبديد لما تبقّى من رماده في الجهات جميعها.

إن عدم قراءة الخطاب النقدي لهذه العلاقة التي ربطت بين رمزين من رموز التحديث الشعري في الثقافة العربيّة، إنما يرجع إلى استراتيجيته ذلك الخطاب وتعاليه عن كلّ ما يعدّه ذاتيّا مضلّلا لا يمكن أن يؤدّي إلى فهم التناقضات التي يزخر بها الراهن الثقافي. سيومئ محي الدين اللاّذقاني مثلا إلى انشقاق أدونيس على حركة شعر إيماءة عابرة في معرض دفاعه عن «قصيدة النثر» التي يطلق عليها تسمية «القصيدة الحرّة.» يكتب: «إن الموقف من التراث، كما أعتقد، هو سبب القطيعة، بين أدونيس وحركة شعر. وقد استسلم ذلك الشاعر في بداياته

---

[532] **أدونيس، *زمن الشعر*، ص113.**

لطروحات الحركة. ثم تمرّد عليها.»[533]

بدأت العلاقة بين أدونيس ويوسف الخال في أكتوبر 1956 في شكل انجذاب وفتنة وإيمان مشترك بضرورة انتشال الشعر العربي من وهنه وضعفه. وانتهت في ربيع 1963 على نحو فاجع كاسر. كان أدونيس بمثابة التّابع أو المريد الذي يفسّر أقوال شيخه ويتوسّع فيها فيما هو يروّج لها ويوسّع من دائرة انتشارها. كان أدونيس قادما من دمشق. أما يوسف الخال فإنه كان عائدا من الشمال، من هناك، من نيويورك. لقد انتقل إلى نيويورك عام 1948 حيث عمل في الأمم المتحدة. وهناك تولّى رئاسة تحرير جريدة *الهدى* النيويوركيّة من 1952 إلى 1955.[534]

لن يشرع أدونيس في إعلان خروجه على معلّمه إلا سنة 1961. ولن يكون الخروج مواجهة في بيروت، بل مراسلة من باريس. فلقد حصل أدونيس سنة 1960 على منحة من الحكومة الفرنسيّة لقضاء سنة في باريس. ومن باريس سيرسل رسالة مطوّلة إلى يوسف الخال بتاريخ 1961/2/25 بعد قراءته لمجموعة *قصائد في الأربعين* التي أصدرها الخال سنة 1960.

لم تحتو الرسالة على تهنئة أو على احتفاء بالمجموعة. ولم يضمّنها أدونيس رأيه في المجموعة وانتقاصه لمنجزات صاحبها فحسب، بل ضمّنها ثاراته جميعها. ولا يمكن لهذه الرسالة أن تصدر إلا عن شخص عاش دهرا يمنّي النفس بالانشقاق على معلّمه ويتحيّن فرصة قلب الأدوار. حتى يتسنّى للتلميذ أن يفتكّ الريادة من معلّمه ويلقّنه درسا في الحياة والشعر والعلاقة بالتراث والنضال وكيفيّات ابتناء المستقبل وتربية الأجيال.

يبدأ أدونيس كلامه بالحديث عن مجموعة يوسف الخال قائلا: «يبدو لي أن *قصائد في*

---

[533] **محي الدين اللاذقاني، «القصيدة الحرّة: معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثيّة»، *فصول*، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997. ص40-41.**

[534] **انظر ترجمته في رياض نجيب الريّس، *رسائل جبرا إبراهيم جبرا، يوسف الخال، توفيق الصّايغ إلى رياض نجيب الريّس*، ص199.**

الأربعين تمثّل انحناء في عطائك الشعريّ.»[535] وهو بذلك إنما ينشد أن يقنعه في نبرة لا تخلو من التشفّي بأن السحر قد انقلب على منتجه. لقد نادى يوسف الخال باستباق الماضي وتخطّيه في حركة لا تعرف التوقّف. وها هو أدونيس يخاطبه جازما:[536]

> كم يبدو هذا الانحناء جليّا حين ننظر إليه في ضوء التحفّز والتطلّع الكامنين في *البئر المهجورة*، هذه المجموعة التي تعد بأكثر وأغنى من *قصائد في الأربعين* لأنها مجموعة تضجّ بعناصر الاستباق والمبادهة والتخطّي... ما أحسّه خافتا في مجموعتك هو عذاب التجربة... كنت تتحدّث كثيرا حول هذه الناحية فتلحّ عليها وتعارضها بالتجريديّة وتدعو إلى الحسّية وما يثير الحساسيّة. ولست أجد في مجموعتك غير التجريديّة-ولكي أكون أكثر دقّة- غير الواقعيّة المجرّدة، وهي غير الواقعيّة الحسّية.

هكذا يخبر التلميذ معلّمه بأن الهرم قد أدركه. وهكذا يشرع في محاسبته وكشف الهوّة التي تفصل ما بين أطروحاته النظريّة وممارسته الإبداعيّة. لقد انقلبت الأدوار وابتدأ الدرس عسيرا. لن يكتفي أدونيس بنقد المجموعة واستنقاص منجزها، بل سيحرص على تفنيد آراء المعلّم رأيا رأيا. ويتعقّب أفكاره فكرة فكرة ثم يهزّئه هو وتعاليمه. لم تكن مجموعة*قصائد في الأربعين* سوى الفرصة التي طال انتظارها. لذلك يعمد أدونيس بعد تهزئة منجزاتها إلى استغلالها في المجاهرة بأنه إنما ينشد من وراء نقده، الشخص وفكره، لا شعره ومجموعته. «إنني لا آخذ هذا على المجموعة، إنني، من هذه الناحية، مع المجموعة ضدّ آرائك.»[537]

ههنا بالضبط تتحوّل الرسالة إلى درس. وههنا بالضبط يفصح الخطاب عن مقاصده التعليميّة التي يرمي من ورائها إلى تهزئة المعلّم. فتصبح استراتيجية الكلام قائمة على حركتين: إيراد كلام يوسف الخال وتفنيده ودحضه. من ذلك مثلا قوله: «في الكلمة التي وضعتها على غلاف مجموعتك جعلت البساطة، بذاتها، عاملا إيجابيّا في تقويم الشعر.

---

(535) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص232.**

(536) نفسه، **ص232، 234.**

(537) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص234.**

الحديث عن البساطة والتركيب كعاملين بحدّ ذاتهما في تقويم الشعر ليس له أيضا في نظري أي معنى.»[538] ثم تشهد الرسالة انعطافا آخر وتطفح بالإدانة.

غير أن أدونيس لا يورد ما يدلّ على أنه يدين يوسف الخال، بل يوهم بأنه يتحدّث عن لبنان وما فيه من مغالطات تخصّ مقولة «الحداثة» و«التراث» فيما هو يتوجّه بالكلام إلى يوسف الخال ويفنّد آراءه. فيبدأ بالحديث عن «التراث» قائلا:[539]

1- هذا كلام يقال في لبنان... إنهم يصوّرون التراث العربي تركة مومياتيّة تحرسها الأشباح والتعازيم. إن التراث العربيّ لبُراء من هذا الفهم. إن العرب لبُراء منه، أيضا.

2- أقول: إننا عرب، أي بشر يفكّرون، يتأمّلون وجودهم، في أنفسهم، في الحياة والله والإنسان والحضارة- في كلّ شيء، ولسنا قطيعا أو نسخا متشابهة... مثل هذا التفسير مهين للعرب، للعقل. وهو يشوّه تاريخنا العربي نفسه. وهو في معناه الأوّل تناقض وخلاف أي تاريخ مركّب وغنيّ، لا بسيط ولا مسطّح.

3- أنتم في «الخميس» تتأثّرون قليلا أو كثيرا بوطأة ذلك الفهم المغلق للتراث العربي، حتى لتبدون أحيانا في مناقشاتكم، أنكم حذرون شأن من يظنّ أنه ملاحق بأشباح الإثم.

4- كما أن العصر واحد ومتعدد في آن، كذلك هناك ماض وماض. ولنا نحن ماضينا العربي. هذا الماضي الثقافي لا نلتمسه في الغزالي وأحمد شوقي وأمثالهما، وإنما نلتمسه في امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والمتنبّي وأبي العلاء المعرّي... وشبلي الشميل وفرح أنطون ومئات العقول الخلاّقة الأخرى في تراثنا العربي.

---

(538) نفسه، **ص234-235.**

(539) **أدونيس، *زمن الشعر*،ص235-236.**

لا يمكن أن تعتبر هذه الرسالة مجرّد تعبير عن مواقف وآراء يفصح بها صديق لصديقه. وليس يخفى أنها تستعيد كلّ مقرّرات يوسف الخال حول موت العقل العربي، وأفول التراث، ومسؤوليّة الغزالي في كلّ ذلك، والدعوة إلى الانخراط في التاريخ الثقافي الغربي. لقد أعلن أدونيس انشقاقه. ولن تكون الرسالة الثانية التي سيوجّهها إلى يوسف الخال بعد عشر سنوات سوى نوع من التذكير بحادثة القتل، أو هي على التدقيق نوع من التشفّي المأتمي الذي لا يخلو من ساديّة. سيكتب أدونيس إلى يوسف الخال بتاريخ 20 كانون الأوّل 1971 رسالة جديدة. لكنّها لن تأتي بجديد. فحادثة قتل الأخ أو قتل الأب تمّت من باريس.

ولن تكون الرسالة الثانية سوى نوع من التمثيل بجثة الأخ القتيل أو بعثرة لما تبقّى من رماد جثمانه قدّام الناس لإشهار حادثة الموت. يعلن طابع التشفّي من نفسه في كون الرسالة الثانية تتخلّى عن المداورة والمواربة وتشرع في مهاجمة يوسف الخال جهارا في وضح النهار. وبدل التستّر وراء التعميم واستخدام ضمير الجمع المخاطب الذي جرى عليه الخطاب في الرسالة الأولى، يعمد أدونيس إلى مخاطبة ما يمكن أن يسمّى «غريمه» هذه المرّة مستخدما الضمير المفرد المخاطب المذكر «أنتَ». يكتب مشهّرا:[540]

> الحياة العربيّة (منذ سقوط بغداد بين أيدي هولاكو) تحوّلت إلى سقوط مستمرّ وربّما كانت اليوم تتخبّط في أعمق مهاوي السقوط والانحلال. أنت تتخذ من الظاهرة دليلا على سقوط العرب وتعلن «انفصالك» واقفا على ضفّة «ثانية». أما أنا فأتّخذ منه على العكس دليلا على نهوض العرب وأعلن ارتباطي الكياني بهم وجودا ومصيرا... إنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا...الوجود العربي والمصير العربي يؤسّسان حقيقتي لا الشعريّة فحسب بل الإنسانيّة كذلك... فلا هويّة لنا خارج الهويّة العربيّة.

لن يكتفي أدونيس بهذا التشهير، بل سيعمد إلى المجاهرة بأنه صار يعتبر معلّمه القديم تجسيدا للسقوط الفظيع. وهو إنما يحدّثه عن السقوط والساقطين ليثبت له أن يوسف الخال نفسه إنما يمثّل أشدّ اللحظات فظاعة في تاريخ الانهيار. ولذلك يتحوّل خطابه إلى ميدان

---

(540) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص241-242.**

مواجهة وميدان عنف ويرصّع بالشتيمة ترصيعا مقذعا إذ يعلن أن المعلّم «الراحل» غيلة على يد تلميذه ومريده رفض أن «يدخل في وحل التاريخ»؛ لكنه يحيا «داخل الوحل الأبشع، وحل التّراجع، وخارج التاريخ في آن.»[541]

من هنا تصبح الحركة الانشقاقيّة التي أتاها أدونيس لحظة خروجه عن مجلّة *شعر* طريقة ملتوية في إعلان «التوبة» إذ أنه يحيطها بما يجعل منها ثباتا على الموقف، لا تردّدا وارتباكا وسوء تمثّل للعلاقة الممكنة أو المحتملة مع القديم العربي. وههنا يتجلّى مظهر آخر من مظاهر الكرم الذي أحاط به جبرا من نعتهم بـ«شعرائنا التمّوزيين» فيما هو يلحّ على أنهم يتفقون في مسألة «الحسّ التاريخي» واعتبار الموهبة الفردية لحظة تنام لقديمها وماضيها. فثمّة هوة فاصلة بين ثبات السيّاب في موقفه من القديم العربي وضرورة التنامي ابتداء من منجزه، وموقف يوسف الخال الدّاعي إلى محو الماضي وغسل الذاكرة، وموقف أدونيس، تلميذا يستلهم تعاليم معلّمه، وموقفه منشقّا على تلك التعاليم ومنتجها.

ورغما عن أن أدونيس لا يشير ولو إيماء إلى مقرّرات إليوت حول الموهبة الفرديّة في علاقتها بقديمها، فإنها تظلّ بمثابة مرجع من المراجع التي يتكتّم عليها. إذ يصعب أن يظلّ أدونيس خالي الذهن منها في وسط ثقافيّ تلقّفها تلقّف العزيز والنفيس والفريد. وهو يشير في معرض حديثه عن بداياته وبداية علاقته بيوسف الخال إلى أنه حين كتب قصيدة «الفراغ» قرأها يوسف الخال «في نيويورك، في الأمم المتّحدة، وأعجب بها كثيرا. وبعضهم رأى في هذه القصيدة «الأرض الخراب» (العربيّة) لإليوت.»[542] لكنه يلحّ على أنه كان خالي الذهن تماما من شعر إليوت. يقول في السياق نفسه: «لم أكن أعرف شعر إليوت ولم أكن أعرف حتى اسمه.»[543] لكن مسألة انشقاق أدونيس على مجلّة *شعر* ويوسف الخال ومسألة توبة التّوبات التي جاهر بها أكثر من مرّة تظلّ محاطة ببعض من غموض يخصّ زمانها ومكانها أيضا.

---

(541) **نفسه، ص244.**

(542) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة *عيون*، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا جهة الشعر، على شبكة الإنترنت.**

(543) نفسه.

ثمّة في رسائل السيّاب ما يدلّ على أن الاختلاف بين أدونيس ويوسف الخال كان قد شرع يتسلّل إلى العلاقة وينخرها من الداخل قبل وصول أدونيس إلى باريس بسنتين على الأقل. هذا ما تشير إليه رسالة السيّاب التي انتصر فيها لأدونيس. فهي تحمل تاريخ 4 مارس 1958. يمكن تفسير إرجاء أدونيس لثاراته وتوبته بمقدرته على تحمّل الضّيم. ويمكن تفسير ذلك أيضا بحرصه على الصداقة والصديق. لكن المكان الذي منه أعلن أدونيس توبته وانشقاقه وثاراته يدحض هذه التفسيرات جميعها أو يحدّ من أرجحيّتها على الأقلّ.

من باريس أعلن أدونيس التوبة والانشقاق. ولهذا دلالته. يكتب في مقدّمة رسالته الأولى أي الموجّهة إلى يوسف الخال من باريس:[544]

> عندما قرأت *قصائد في الأربعين* أحسست أن لها بعدا ما كنت لأراه، لو قرأتها في بيروت. هكذا أظنّ. كأن الإنسان، إذ يبتعد عن بلاده، يصبح في رؤيته وفهمه لها، أكثر سعة وعمقا. كذلك رؤيته وفهمه لعطائها الشعريّ وتراثها بعامّة، يصيران أكثر إحاطة ودقّة.

وليس يخفى أن أدونيس إنما يعتمد هذا الأسلوب الحكمي ويثبت هذه الحقائق المتعارفة ليبرّر ما سيأتي من نقد ليوسف الخال ومنجزاته. لكنّ هذا الكلام يؤكّد، في الآن نفسه، أن باريس قد اضطلعت بدور في تحديد توبته وثاراته. فلباريس في المتخيّل العربي المعاصر هالتها الرمزيّة. منذ لحظة اللقاء الأولى بين الطهطاوي وباريس «مدينة الأنوار» سيلتحف الاسم والمكان بهالة رمزيّة لن تزيدها كتابات الأجيال المتلاحقة إلا كثافة وتوهّجا. إن باريس هي صنو العلم والأدب والفنّ والثورة والحرّية. ولن يكفّ المثقّفون والكتّاب العرب بدءا بالطهطاوي وابن أبي الضيّاف وفارس الشّدياق ومحمد بيرم الخامس والمويلحي وصولا إلى سلامة موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم وسهيل إدريس وغيرهم عن تثبيت هذه الهالة الرمزيّة في صميم الخطاب العربي المعاصر وفي صميم المتخيّل نفسه.

حتى أن مقارنة بسيطة بين صورة نيويورك وأمريكا بكلّ مدنها ومفازاتها وصورة باريس وحدها في الخطاب العربي المعاصر تكشف حجم هذه الهالة الرمزيّة التي تمتلكها

---

[544] **أدونيس، *زمن الشعر*، ص232.**

باريس من دون عواصم الدنيا. فمن باريس شرع الطهطاوي في تهجّي معالم الحداثة، خطوة، خطوة واندهاشا. بل إن حيّا واحدا من أحياء باريس كالحيّ اللاتيني إنما يحتلّ في الخطاب العربي والمتخيّل العربي صورة نورانيّة تفوق صورة كلّ أمريكا أو تكاد.

والراجح أن الإقامة في باريس والاطّلاع على الحركة الشعريّة والثقافيّة في فرنسا[545] كانا من العوامل الحاسمة التي عجّلت بإعلان أدونيس تغايره مع يوسف الخال وانشقاقه على تعاليمه. ففي الثلاثينات عاد أحمد زكي أبو شادي من لندن إلى القاهرة. فكان أن أسّس مجلّة *أبولو* وأسّس حركة تحديثيّة وسّعت من دائرة استقطابها حتى بلغت المغرب العربي واحتوت الشابي الذي أسهم فيها شعرا ونقدا ووهبها ألقا مغربيّا متوهّجا. ولم يكن أبو شادي ليتمكّن من متعلّقه ذاك ومن إشعاعه لو لم يكن عائدا من الغرب. ذلك أن الإقامة في الغرب، في حدّ ذاتها، كانت وما تزال تحيط صاحبها بهالة من نور تعلي من شأنه ومن منزلته في الشرق موطنه الأصليّ.

بل إن الإقامة في الغرب كثيرا ما بدّلت سلوك أصحابها وأحوالهم. وكثيرا ما غيّرت من نظرتهم لأنفسهم وطريقة تعاملهم مع مجتمعاتهم وعمّقت فيهم الإحساس بأنهم صاروا مؤهّلين للاضطلاع بدور رياديّ تحديثيّ لا يخلو من بعد رسوليّ. وهذا ما يمكن استنتاجه من مسيرة طه حسين، وسلامة موسى، وسهيل إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم. وسواء أصدر هؤلاء العائدون من الغرب «موطن الحداثة» مجلاّت مثلما فعل يوسف الخال، وأبو شادي، وسلامة موسى، وسهيل إدريس، أو اكتفوا بالتدريس وتأليف الكتب التي لا تخلو من تصوّرات انشقاقيّة، والكتابة في الصحافة مثلما فعل طه حسين مثلا، فإن النتيجة تظلّ واحدة: إن الصورة الحاصلة للعائد من الغرب عن نفسه صورة لا تخلو من ملامح ذات ميسم رسوليّ. ومثلها الصورة الحاصلة له في نظر مجتمعه. إنها لا تخلو من هالة تقابل بالتّبجيل والاعتراف بالفضل. وليست هذه الظاهرة سوى مظهر من مظاهر التمثّلات المتوهّمة لصورة الشرق وصورة الغرب وما امتلكته تلك التمثّلات من سلطان وسطوة.

من هنا يتبيّن أن الصورة الحاصلة لأدونيس عن يوسف الخال إنما كانت تستند، في جانب منها على الأقلّ، إلى الهالة التي توّجته بها إقامته في الغرب، «في نيويورك، في

---

[545] **يذكر محمّد بنيس أن أدونيس «حصل في 1969 على منحة من الحكومة الفرنسيّة لقضاء سنة في باريس، وكان من الحاصلين عليها كل من ليلى بعلبكي وميشال بصّبص، فتعرّف في فرنسا على الحركة الثقافيّة والشعريّة، وتمّ لقاؤه المباشر بالشعراء هنري ميشو، وتريستان تزارا، وبيير إيمانويل، وإيف بونفوا، وأوكتافيو باز، وبيير جان جوف، وجاك بريفيير، وبول تسيلان، وميشيل دوكي.» *الشعر العربي الحديث: بنايه وإبدالاتها، الجزء الثالث، الدار البيضاء*: دار توبقال، 1990، ص267.**

الولايات المتّحدة». وأدونيس قلّ أن ذكر يوسف الخال دون أن يذكر إقامته في نيويورك. حتى لكأنه يرسم الصورة ويحرص على تثبيت هالتها التي فتنته. ثم كان أن أدونيس عاش التجربة نفسها. لكن في باريس. وشتّان بين ثرى أمريكا المولودة أمس وباريس «موطن الحضارة والنور». إن الإقامة في باريس كانت بمثابة الحافز على تخطّي عتبة المحظور. أو لكأنها مدّت الذات بنوع من الثقة وشحذ الهمّة. فكان انشقاق. وكان خروج.

لكن هذه التوبة لن تعمّر طويلا في مسيرة أدونيس وتاريخه الشخصيّ. ذلك أن التشهير بالثقافة العربيّة الراهنة سيعاود الظهور على نحو أكثر عنفا في الجزء الثاني من *بيان الحداثة* سنة 1992. أما موقف التشهير بالقديم العربي والتبرّؤ من التاريخ العربي فسيعاود الظهور بطريقة أكثر توتّرا في *الكتاب* كما أوضحت سابقا. وسيظلّ أدونيس يذكّر في نبرة تشبه التغنّي بأن الصورة الحاصلة له عن ذاته في مرآة نفسه تجعله يجزم بأنه أقرب إلى رموز الثقافة الغربيّة وألصق بأمجادها. يكتب سنة 1998: «أنا شخصيا أجد نفسي أقرب إلى نيتشه وهيدغر، إلى رامبو وبودلير، إلى غوته وريلكه.»[546] وهذا يعني أن «التوبة» المعلنة لم تكن تنشد نفسها، بل كانت مجرّد وسيلة الغاية منها تملّص أدونيس من تاريخه الشخصيّ. ولن تكون مجلة *مواقف* سوى التجسيد للرغبة العاتية في محو ذلك التاريخ.

ففي حين تولّى أدونيس بنفسه «طرد» يوسف الخال من دائرة الشعر ودائرة الحداثة، ودائرة التاريخ، ليرمي به داخل ما سمّاه «الوحل الأبشع»، ستضطلع مجلّة *مواقف* بمحو منجزات مجلّة *شعر* والاستيلاء على أسئلتها وعلى مستقبلها أيضا. لكن «أبوّة» يوسف الخال وتعاليمه لن تنتهي حتى بعد رحيل يوسف الخال عن الدنيا. بل ستظلّ تتسلّل من ماضي أدونيس إلى مستقبل أيّامه. وكثيرا ما تعاود الظهور في نصوصه النثريّة والشعريّة. وسواء اعتبر ما جاء في *الكتاب*، وما جاء في *بيان الحداثة*، وما ورد في المحاورة التي أجراها مع أدونيس كل من مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، بقايا من تأثير تعاليم يوسف الخال، أو اعتبر ذلك تراجعا عن التّوبة، أو عدّ بمثابة ثارات الدم الذي سفك لحظة قام التّلميذ على معلّمه، فإن النتيجة تظلّ واحدة: إن علاقة أدونيس بقديمه وماضيه وراهنه محكومة بالأهواء

---

(546) حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة عيون. وانظر النص أيضا جهة الشعر، على شبكة الإنترنت.

العاصفة والرغبات الجارفة وما تمليه الظروف الآنيّة في مسيرته وتاريخه الشخصي من ردود فعل.

وهذا ما يجعل مسألة تزامن موت يوسف الخال مع كتابة أدونيس لسيرته الشعريّة *ها أنت أيها الوقت* مسألة قابلة للقراءة والتأويل أيضا. غير أن الناظر في الحوار الذي أجراه معه كلّ من صمويل شمعون ومارغريت أوبانك سرعان ما يدرك أن الصلة بين الحوار والسيرة صلة وطيدة تكاد تشير ولو إيماء إلى أنهما مسكونان بالهاجس نفسه: تبرئة الذات ونيل الغفران. ففي حين غيّب أدونيس الحديث عن الطفولة في كتاب السيرة توقّف عنده في الحوار. لكنّ كلّ ما جاء من كلام عن يوسف الخال في كليهما يكاد يكون مجرّد إعادة وتكرار. إذ أن كل ما قيل عن بداية العلاقة بيوسف الخال وتجمّع *شعر* وما حقّقه هذا التجمّع من منجزات يحضر في النصّين بحذافيره. أما بقيّة ما ورد في السيرة فإنه إنما يرد من قبيل التوسّع في ما ورد موجزا مجملا في الحوار. لم تكن العلاقة التي ربطت أدونيس بيوسف الخال لحظة عابرة كما أوضحت، بل كانت منعطفا. ولم يكن أثر يوسف الخال في أدونيس وفكره عابرا أيضا بل كان عميقا. لذلك كان الانشقاق ضاريا كاسرا، وهو الوجه الآخر للافتتان البالغ.

نُشر الحوار في مجلّة *عيون* سنة 1998. أما السيرة *ها أنت أيها الوقت* فنشرت سنة 1993. وتوفي يوسف الخال في 8 آذار(مارس) 1978. لكن أدونيس حرص على تذييل نصّ السيرة بملاحظة تشير إلى تاريخ إنجازه. ولم يرد التذييل في الهامش بل في المتن. إذ ختم كلامه مخاطبا يوسف الخال: [547]

... إنها فتنة الأسئلة. إنها فتنة الشعر.

سلاما، سلاما.

(باريس في 10 شباط 1978)

أخوك وصديقك ورفيقك

أدونيس

---

[547] **أدونيس، *ها أنت أيّها الوقت: سيرة شعريّة ثقافيّة*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى 1993 ص192.**

جاءت السيرة في شكل حكاية حال. لكنها لم ترو حكاية أدونيس بل حكايته وحكاية يوسف الخال معا. يستخدم أدونيس في بداية نصّه ضمير المتكلّم المفرد «أنا» منذ الصفحة الأولى حتى الصفحة الخامسة والثلاثين، حيث يكتب: «كان لقائي بيوسف الخال تحقيقا لموعد اتّفقنا عليه، شعريّا قبل أن يعرف أحدنا الآخر معرفة شخصيّة. كان بيننا كلام يأتي به ويذهب أصدقاء مشتركون، بالمصادفة.»[548] ههنا بالضبط يصبح الخطاب قائما على استخدام ضمير المتكلّم الجمع «نحن». فلا يظهر ضمير المتكلّم المفرد إلا نادرا. وترد الأفكار والأقوال والأفعال مسندة إلى كلّ من أدونيس ويوسف الخال حتى الصفحة الخامسة والسبعين بعد المائة، حيث يعدل الخطاب عن السّيرة، ويصبح رسالة موجّهة من أدونيس إلى يوسف الخال. لكن الخطاب يواصل استخدام ضمير المتكلّم الجمع «نحن» ويصبح مداره تذكير المخاطَب (يوسف الخال) بما حقّقه بمعيّة المخاطِب (أدونيس) من أمجاد ومنجزات. غير أن الرسالة لا تضيف أي جديد، بل تأتي لتلخّص كلّ ما ورد في السيرة وتلحّ عليه.

تناول أدونيس مسألة الإبداع والايديولوجيا وعلاقة الفنّ بالسياسة (السيرة: ص 35-43؛ الرسالة: ص 184)، ومنجزات مجلة شعر والهجومات التي تعرّض لها مؤسسوها (السيرة:ص44-64؛145-147؛ الرسالة: ص 178-182)؛ وعلاقة الشعر براهنه وقديمه وبالحداثة وكيفيّات تملّكها (السيرة: ص 65-135؛ الرسالة: ص 182-184)، وتحرير الإنسان العربي من القدامة وعبادة الماضي (السيرة: ص160-165؛ الرسالة: ص 181-184)، ومسألة الوزن وشكل القصيدة (السيرة: ص 162-175؛ الرسالة: ص189).

هكذا تستعيد الرسالة ما جاء في السيرة وتلخّصه. حتى أنه لو وقع استثناء ما ورد في السيرة من حرص على تبرئة أدونيس لنفسه من التهم التي ألصقها به خصومه (ص150-159) وحرصه على تبرئة يوسف الخال من التهم التي وصم بها جرّاء دعوته إلى تبديل العربيّة بالعاميّة (ص136،137) تصبح الرسالة مجرّد استنساخ وتلخيص لما جاء مفصّلا في السّيرة.

---

[548] **أدونيس، *ها أنت أيّها الوقت: سيرة شعريّة ثقافيّة*،ص35.**

ثمّة في بنية الرسالة، وفي نبرة التأسّي والنحيب التي تتراءى في تلاوين الكلام، ما يفتحها على بعد رثائيّ واضح. فهي من جهة بنيتها الخارجيّة تكاد تتبع بنية المرثيّة. إنها تستدعي الماضي، أيّام كان المرثيّ ينعم بالحياة. ثم تشرع في تعداد خصاله حتى لكأنها تعلي الحياة وتمجّدها عن طريق التغنّي بفعال المرثيّ وخصاله وعظمته. وبذلك يصبح النصّ، كما في المراثي، موضعا من خلاله تتراءى المنازلة الهائلة بين العدم ضاريّا والكائن مجسّدا في خصاله وبطولاته وكلّ ما يصنع تحت الشمس أمجاده. وثمّة داخل هذا كلّه ترديد لاسم «يوسف» في مستهلّ أقسام الرسالة. وهو ترديد يشيع في عمليّة المخاطبة نفسها نبرة النداء والالتذاذ بذكر اسم المرثي الذي لم يبق منه بين يدي راثيه غير اسمه وذكراه.

للترجيع هنا دلالته على أن الخطاب موجه إلى شخص غاب. ثمّة ظلال للموت تتراءى من خلال النبرة التي عليها جريان الخطاب. ثمّة تفجّع ونحيب مكتوم يتسلّلان إلى تلاوين الكلام. حتى لكأن التاريخ الذي حرص أدونيس على إثباته في نهاية كتابه أي تاريخ 10 شباط 1978، إنما يعبّر عن رغبة واضعه في جعل المتلقّي يسلّم بأن الكتاب والرسالة التي تضمّنها إنما كتبا قبل وفاة يوسف الخال بقليل، وليس بعده بقليل.

كان أدونيس قد كتب رسالته التي أعلن فيها انشقاقه على معلّمه من باريس في شهر شباط (فيفري) عام 1961. وجاءت رسالته الأخيرة في شهر شباط 1978 أيضا. وهذا لا يعني طبعا أن هاجس الكتابة إلى يوسف الخال لا يستبدّ بأدونيس إلا في شهر شباط. وهو لا يعني أيضا أن المسألة وليدة الصدفة أوالبخت حتى إذا كان أدونيس غير واع بما في هذا التوقيت من دلالات يفصح عنها محتوى الرسالتين. كانت الرسالة الأولى انشقاقا. كانت تمرّدا. وجاءت تكرّس قيام التلميذ على معلّمه. وجاء كتاب *ها أنت أيّها الوقت* مسكونا بهاجس أساسيّ: تبرئة الذات من تهمة جحود الفضل، قصد نيل الغفران. جاء ليمحو إحساسا بالذنب ظلّ دفينا منذ شباط 1961. وهو إحساس سرعان ما زادته الرسالة التي وجّهها أدونيس إلى يوسف الخال بعد عشر سنوات مُشْهرا فيها حادثة قتل الأب أو قتل المعلّم رفيق الدرب، عنفا ومضاء حتى حوّلته إلى إحساس بالخطيئة.

لذلك سيحرص في *ها أنت أيّها الوقت* على محو الخطيئة بالاعتراف. يكتب:[549]

> في أثناء عملنا المشترك، وبخاصّة في المراحل الأولى، كنت أحرص على أن أكون دائما في موقع المتعلِّم، لكن الشديد الثقة بنفسه وبقدراته. ولهذا كنت حريصا على أن أصقل معرفتي فأراجع ما عرفته، قبل لقائي بيوسف الخال، وأتدارس في ذات نفسي، ما قمت به، خصوصا في ما يتّصل بكتابة الشعر، وأعيد النظر في أفكاري وأعوّض ما فاتني.
>
> وكنت أكتشف أن أشياء كثيرة فاتتني.

كان أدونيس قد ضمّن رسالتيه، الأولى التي كتبها من باريس في شباط 1961 وتلك التي تلتها بعد عشرة سنوات، إدانة واضحة ليوسف الخال لدعوته إلى العامّية بديلا عن العربيّة واتّهامه العقل العربيّ بالقصور والعجز واعتباره أن التاريخ العربي أفل حتى لا أمل في الخلاص إلا بالانخراط في التاريخ الثقافي الغربيّ. وجاء كتاب *ها أنت أيّها الوقت* لا ليبرّر تلك الدعوة ويمحو عنفها فحسب، بل جاء لينتشل يوسف الخال من تلك «المعرّة»، ويرسم له في ذهن المتلقّي صورة نورانيّة تجعل منه داعية إلى «الارتباط بتراث العربيّة الفصحى.» يكتب أدونيس في نبرة دفاعيّة، دون أن يتفطّن إلى أن التبرير الظاهر يحمل في تلاوينه تأثيما يحتلّ من الخطاب جوانب الصمت فيه:[550]

> أظنّ أنه كان لكتابة الأناجيل باللغة الدّارجة آنذاك، تأثير كبير في لغة يوسف الخال، كتابة وتنظيرا. وتعزّز هذا التأثير بأفكار عزرا باوند وإليوت، في نتاجيهما النظريّ، وبما حقّقه دانتي قبلهما... أريد أن أكرّر أنه لم يكن يضمر في دعوته إلى العربيّة الدّارجة أيّ عداء أو تنكّر لتاريخ اللغة العربيّة، فقد كان يدعو بإلحاح إلى الارتباط بتراث العربيّة الفصحى، والاعتزاز به، وإعادة قراءته باستمرار في ضوء الحاضر.

---

[549] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص110.**

[550] **نفسه، ص136-137.**

يمكن إرجاع الحرقة التي تنتظم الخطاب في السيرة والرسالة إلى لوعة الفقد. فلا يمكن للمرء إن هو تلفّت إلى ماضيه إلا أن يتلفّت متحسّرا على ما فاته من شبابه وما أُهدر من حياته مهما حفل ماضيه بالأمجاد. فالتلفّت في حدّ ذاته إنما يعني أن العمر يهرب متسارعا والموت يتقدّم لا يكلّ. لكنّ بنية الكتابة نفسها، السيرة والرسالة، واقترابها من بنية المرثيّة إنما تشير ولو إيماء إلى أن النصّ قد كتب بعد رحيل يوسف الخال أو كتب متمثّلا تلك اللحظة الجلل، لحظة رحيل المعلّم إلى عالم لا رجعة منه. وهذا ما يوحي به استخدام ضمير الغائب المفرد «هو» لحظة الكلام عن يوسف الخال. وهو أيضا ما يشيعه ترداد خصاله ومناقبه والحرص على تخليده. جاء في الرسالة مثلا:[551]

يوسف،

> لقد عشت، أيّها الصديق الحبيب، كما لم يعش إلاّ القلّة في مرحلتك التاريخيّة، إبداعا ونضالا في سبيل الإبداع. وأودّ أن أستبق ما أثق أنّه سيقال ذات يوم: بعد أن يزول حجاب المعاصرة، الذي يعمي الكثيرين، فأقول إنك أعطيت لإغناء الشعر العربيّ والحياة العربيّة، فنّا وفكرا، ما لم يقدر أن يعطي مثله إلاّ القلّة النادرة من معاصريك.

لقد نشر كتاب *ها أنت أيها الوقت* في طبعته الأولى سنة 1993. ومعنى ذلك أنه ظلّ في العتمة 15 سنة بالتّمام. لماذا تمّ إرجاء النشر كلّ هذه السنين؟ ولماذا حرص أدونيس على تذييل نصّه بما يشير إلى تاريخ تأليفه؟ لماذا كتب الرسالة التي أعلن فيها انشقاقه في شهر شباط وجاءت الرسالة التي ينشد فيها التطهّر من الخطيئة في شباط أيضا. كتبت الرسالة الأولى من باريس. والمكان نفسه شهد كتابة رسالة طلب الغفران والتطهّر من الخطيئة. الإجابة، في مثل هذه الحال، لن تكون سوى نوع من التّخمين والحدس، ولكليهما مزالقه وأحابيله.

لكنّ النبرة الرثائيّة في *ها أنت أيها الوقت* وما داخل الخطاب من اعترافات تشير إلى أن النصّ مأهول من الداخل باللوعة والحرقة والفقد. لم تكن السيرة والرسالة مجرّد انتقاء

---

[551] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص191-192.**

لأحداث ميّزت حياة كلّ من أدونيس ويوسف الخال، بل كانت محاسبة عسيرة للراهن الثقافي العربي، وإلحاحا على أن الحياة قد هجرته وأشاحت عنه بوجهها. لذلك يخلص أدونيس من استعراض سيرته التي هي، في الآن نفسه، سيرة يوسف الخال إلى أن السّائد في الراهن الثقافي العربي إنما هو «النظرة العمياء». وهي، في تصوّره، التي ما فتئت تجعل من الخطاب العربي المعاصر «مكانا للذبح: ذبح الآخر والمخالف أو المختلف، وتقديم لحمه لجمهور الآكلين على أطباق «جذّابة» ومتنوّعة.»[552] والكلّ مدان، اليمين واليسار والوسط. إذ «تزول في هذا الذبح وطقوسه جميع التناقضات بين اليمين واليسار والوسط.»[553] بل إن اللغة العربيّة نفسها تصبح في هذا الواقع الجنائزيّ المأخوذ بالجريمة، في تصوّره، عبارة عن «مستنقع آسن، تتعفّن فيه الحياة العربيّة خليّة خليّة، ونبضة نبضة.»[554]

وهو يخلص في الرسالة إلى النتائج نفسها. فيلحّ على أن الراهن العربي هو صنو الانهيار الشّامل: بيروت التي شهدت لقاء يوسف الخال وأدونيس ذات خريف وشهدت أمجادهما، « بيروت يكتمل انهيارها... وتبدو بيروت الآن كمثل الحداثة: جسما يسلخ جلده.»[555] والحداثة التي بشّرا بها

> يكتمل ابتذالها- فلقد «عمّت حتى خمّت»: أفرغت من محتواها، بفعل الكتابات التي تحدّثت عنها أو تفيّأتها، بجهل كامل على جميع المستويات، فأصبحت كمثل سابقاتها- «الثورة»، «الاشتراكيّة»، «الوحدة»... مفهوما خاويا مضحكا.[556]

لكنّ يحرص في السيرة والرسالة على انتشال نفسه وانتشال يوسف الخال من مستنقع الويلات التي صارت، في اعتقاده، السمة المميّزة للراهن العربي وللحياة العربيّة. وهذا ما

---

(552) **أدونيس، *ها أنت أيّها الوقت*، ص149.**

(553) نفسه.

(554) نفسه، **ص150.**

(555) نفسه، **ص191.**

(556) نفسه.

يفسّر استخدامه لضمير المتكلّم الجمع «نحن». وهو أيضا ما يكشف بعضا من استراتجيّة الخطاب. فالكتابة ظلّت تخفي منطلقاتها في ما هي تفتتح مجراها. والحال أنها قائمة على التسليم بأن الانهيار العربي قد صار شاملا، وهي إنما تتشكّل لتشير إلى أن التماعة الضوء الوحيدة في عتمة ليل الثقافة العربيةّ المعاصرة إنما هي ما أنجزه أدونيس بمعيّة يوسف الخال. يكتب في نبرة لا تخلو من تمجيد لنفسه وليوسف الخال وإعلاء لما حقّقاه من مجد للعروبة:[557]

> وحين أرى اليوم إلى العروبة كيف تموت في مؤسّساتهم وجامعاتهم ومدارسهم وشعرهم، يطيب لي أن أكرّر ما يؤكّده الواقع: إن مجد العروبة الشعريّ في هذا العصر لا يتلألأ بشكله الأبهى، فنّيّا وإبداعيّا، إلا في الأفق الذي فتحناه، وأسّسنا له.

من هنا أيضا يتّضح جانب آخر من استراتيجيّة الخطاب. إن الرسالة لا تعقب السيرة وتستعيد ما جاء فيها فحسب، بل تأتي لتمكّن منتج الخطاب من أن يحكم ويقيّم ويثمّن أمجاده وأمجاد رفيقه في نصّ لا يعدو عن كونه رسالة يوجّهها صديق إلى صديقه. وبذلك يكون استخدام ضمير المتكلّم الجمع «نحن»، بدوره، جزءا من مكائد الخطاب. لقد رحل يوسف الخال عن الدنيا. وسكن الذاكرة محاطا بهالة الموت في توحّشه وسحره وجاذبيّته باعتبار الموت هو قدر الكائن ومستقبله. ومن هنا تصبح مسألة كتابة الرسالة بعد موت يوسف الخال أو قبل ذلك -وهو ما يحرص أدونيس على إثباته عند ذكره لتاريخ إنجاز كتابه- مسألة عديمة الجدوى. فالكتاب جاء ينشد تبرئة الذات من ثقل الخطيئة.

في شباط 1961 كان الانشقاق. وكان قيام التلميذ على معلّمه. وفي الشهر ذاته بعد سنين طوال جاءت توبة التوبات والتخلّص من الخطيئة بالاعتراف. ذلك أن تاريخ نشر الكتاب أي سنة 1993 هو الذي يجعل القراءة مفتوحة على فكرة الموت. وهو الذي يحيط صورة يوسف الخال في ذهن المتلقّي بهالة الموت وفتنته وتوحّشه وجاذبيّته.

تبعا لذلك تصبح عمليّة إرجاء نشر الكتاب وإبقائه في العتمة طيلة أكثر من 15 سنة،

---

(557) **أدونيس، *ها أنت أيّها الوقت*، ص190.**

جزءا آخر من استراتجيّة الخطاب وطرائقه في حبك مكائده. ثمّة شيء سيتسلّل إلى القراءة إذن. كلّ قراءة تقترب من النصّ بعد نشره ستتشكّل مأهولة بغواية العدم، مصطبغة، في الآن نفسه، بمفعولات التذكّر. ولن يكون الحياد، في مثل هذه الحال، إلا مداورة ورياء. فالكتابة تدور حول سيرتين: سيرة شاعر ما زال على قيد الحياة، وسيرة شاعر سقط في العتمة. والتّماهي المتعمّد الذي يحدث بين السيرتين نتيجة كون المتكلّم يستخدم ضمير المتكلّم الجمع «نحن» مستعرضا السيرتين معا، هو الذي يخلع على صورة الشاعر الذي ما زال على قيد الحياة بعضا من سحر هالة الموت التي تحيط بصورة يوسف الخال وتجعله في الذهن مهيبا.

الموت حدث نهاية. أفول ولا رجعة. هاوية ولا قرار. شراع والجهات ظلام. الموت كاسر وضار ومهيب. وهو ما يجعل صورة يوسف الخال الذي اختطفه الموت تفتح ذهن المتلقّي، في لحظة القراءة، على عدمه الخاصّ، وتمدّ الكتابة في *ها أنت أيّها الوقت* بجزء حاسم من فاعليّتها. ولمّا كان الخطاب يتشكّل جامعا إلى صورة يوسف الخال صورة أدونيس، فإن صورة الخال ميّتا تلقّفه العدم فسكن الذاكرة، هي التي تخلع على صورة أدونيس المهابة ذاتها. بل إن الصورتين معا تلتحفان بملامح رمزيّة، وتضعان المتلقّي آن قراءته للنصّ في حضرة الوجود (أدونيس على قيد الحياة) والعدم (يوسف الخال الذي رحل)، الموت والحياة، الحضور والغياب. وكلاهما يكمّل الآخر ويهبه تحت الشمس معنى.

إنها مكائد الخطاب إذن وهي تنقلب على الخطاب ومنتجه. ففي استراتيجيّته حمل الخطاب جزءا من المكائد التي يمكن أن تجعل المتلقّي يقابل التاريخ الذي حرص أدونيس على تثبيته في آخر النصّ بالرّيبة والشكّ. لكن أي متلقٍ يسلّم بأن أدونيس كتب نصه بعد موت يوسف الخال سيجد نفسه مورّطا في محاكمة النوايا. وفي زمنه حمل خطاب أدونيس أيضا جزءا آخر من هذه المكائد التي تجعل من الكتابة في شباط بالذات مسألة لا يمكن إلا أن تحاط بالرّيبة ذاتها. أما باريس المكان الذي منه أرسل أدونيس رسالته إلى يوسف الخال وضمّنها قيامه عليه وخروجه على تعاليمه، فإنها ستكون المكان الذي منه سيرسل أدونيس رسالة التوبة والتكفير عن الخطيئة. وهذا يعني أن للمكان مكائده أيضا. وله أيضا فاعليّته في تحديد مواقف أدونيس ورؤاه وردود أفعاله.

ولعلّ قراءة المكان ودوره في تحديد الأطروحات والمقرّرات التي عليها جريان الخطاب

العربي المعاصر يمكن أن تسهم في تبيان الكيفيّة التي بموجبها تؤدّي الهجرة من الداخل إلى الخارج سواء بالسفر الحقيقي أو بالحجّ العقلي إلى نوع من القطيعة بين منتج الخطاب وواقعه، بين وعيه والتناقضات التي يزخر بها مجتمعه. فتصبح الكتابة تبعا لذلك هجرة للواقع وإقامة في دنيا الدوال وعالم الكلمات.

لقد قضّى السيّاب حياته في العراق، وأهدر أعواما من عمره مدرّسا في الثانويات، وسنينا أخرى نفقت في وظائف بلهاء تبلّد الذهن وتقتل الحواسّ. لذلك مثّل سفره إلى روما للمشاركة في المؤتمر سنة 1961 حدثا عظيما في حياته. ظلّ يستعيد ذكراه في مراسلاته. ينعته حينا بالأيام الحلوة[558] وحينا آخر يكتفي باستعادة الذكرى.[559] عاش يحلم بالذهاب إلى لندن ليستكمل تحصيله الدراسي.[560] وكان أن سافر إلى لندن للتداوي. لكنه وصلها بعد أن كان قد خطا باتجاه القبر خطوات لا رجعة بعدها. لم تكن إقامته في انجلترا مبعث فخار. كانت ويلا. يكتب في رسالة إلى جبرا بتاريخ 1963/1/30: «هذا البرد وهذا الضباب وهذا الثلج المتساقط في الليل والنهار؟ إن تحمّل ذلك يحتاج إلى بطولة... أنا لا أعتبر نفسي بطلا بالطبع، لأنني انسحقت منذ الآن.»[561] ويكتب في رسالة أخرى بتاريخ 1963/2/15: «إنني أتحرّق شوقا على العودة إلى دفء العراق وشمسه الساطعة... هل نبتت الأشجار التي اشتريتها من المشتل في حديقتك؟»[562]

كانت باريس سخيّة مع أدونيس فطرحت قدّامه كنوزها: شعراء وفنانين وواقعا يزخر بالطموحات التي ستؤدّي إلى ثورة ماي 1968. وبخلت انجلترا على السيّاب أو أقعده الدّاء فيها حتى عن رؤية بعض رموزها. يكتب في رسالته إلى جبرا: «لو كنت نلت الشفاء لزرت قرية شكسبير على نهر الآفون–ستاتفورد- على الآفون، ولعملت على أن أزور الشاعرة

---

(558) **ماجد السامرائي، *رسائل السياب*، ص200.**

(559) نفسه، **ص203-204.**

(560) نفسه، **ص173و175.**

(561) نفسه، **ص200.**

(562) نفسه، **ص203.**

الانجليزيّة العظيمة إيدث ستويل وشاعر العصر ت. س. إليوت. لعل ذلك سيتحقق مرّة أخرى.»[563]

لم يستمدّ السيّاب الحظوة التي نالها في مسار الشعر العربي المعاصر ممّا تمكّن من اكتسابه من معارف أو من خبرات بواسطة معايشة الثقافات الغربيّة وأنساقها المعرفيّة وأنماطها الحياتيّة. ولم يتعرّف على القديم العربي عبر منجزات الحديث الغربي أو بواسطة شعراء غربيين مثلما هي الحال مع أدونيس. لقد كان احتفاؤه بإليوت وإدث ستويل عظيما يعادل احتفاء أدونيس برموز الشعر الفرنسي. لكنّ الفتنة لدى السيّاب كانت انفعالا لجوجا ومعذّبا في الآن نفسه كما سأبيّن لاحقا.

لم يفتتن السيّاب بمقولة تخطّي القديم العربي، بل حرص على تملّكه. ولم يكن واعيا أصلا بهذا القديم. لذلك كثيرا ما حدّث عن البحور والتقفيّة باعتبارها مظاهر القديم في شعره. استبقت قصيدته وعيه وأنجزت ما لم يخطر بباله. لم يكن السيّاب يخفي مراجعه. لقد أعجب بإدث ستويل فمجّدها وأعلاها. وافتتن بإليوت فراح يكرز له. ولم تكن قصائد السيّاب ورموزه الشخصيّة التي ابتناها (المطر، بويب، الماء، المحار، جيكور...) وتلك التي أعاد إنتاجها (تموز، عشتار، أليعازر، المسيح، أيوب..) انعطافا أو انقطاعا عن مراجعه، بل كانت تتنامى ابتداء منها ومن منجزها فيما هي تفتتح مجراها الخاص. وكانت تجربته الحياتية المليئة بالتمزّقات (نضال سياسي كاسر، مواجهة للفاقة وفرح طفوليّ بكلّ ما يسدّ الرمق، صراع مرير مع الموت) تمدّه بما يجعل من تجربته لحظة من تلك اللحظات الفريدة التي تمّحي فيها المسافة الفاصلة بين المبدع ونتاجه. فيغدوان واحدا.

هكذا تحوّلت الكتابة لدى السيّاب إلى فعل وجود. فالهوّة الفاصلة بين المبدع ونتاجه هي التي ما فتئت تحوّل الكتابة في الراهن العربي إلى إنشاء، إلى إقامة في عالم الكلمات والدوال واستيهامات ذاتيّة متباعدة عن الواقع. وهي التي مافتئت تطيح بالمعنى داخل النصوص. وغياب المعنى مردّه غياب التجربة الكيانيّة، وغياب الجدل بين الوعي والعالم. وهذا ما يجعل منها محض إنشاء وتذكّر واستيهام، لا كتابة وإبداعا وحلما.

---

(563) نفسه.

وسواء أعلن التذكّر عن نفسه في شكل محاكاة لقصيدة ريتسوس وابتنائها لشعريّتها من تفاصيل الحياة اليوميّة، أو لقصيدة سان جون بيرس وتهويماتها في مناخات صوفيّة، أو محاكاة لرامبو وإليوت وريني شار، فإن لحظة إنجاز النص تكون ذات طابع تذكّري يلغي الجدل الضروري في كلّ عمليّة إبداع بين الوعي والواقع. وبدل الحلم باعتباره تجلّيا من تجلّيات ذلك الجدل يصبح النص المنتَج موضعا للاستيهامات وللصور الإنشائيّة التي تحاكي نصوصا أخرى فيما هي تتوالد لا تكلّ. يكتب السيّاب محذّرا أدونيس من كلّ هذه المهاوي التي تودي بالكتابة إلى خرابها وبالشعر إلى حتفه:[564]

> كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. لكن هل غاية الشاعر أن يُري قرّاءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور. لو لم تُبقِ منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نموّ للمعنى وتطوّر له.

إن الصورة من المكوّنات التي عليها جريان شعريّة النص. لكنّها يمكن أن تعطّل تلك الشعريّة إن هي أرغمت إرغاما على أن تتوالد دون أن تسهم في ابتناء دلالات النصّ. ذلك أن الصورة إنما تضطلع في صميم النص بدورين. أوّلهما جماليّ متولّد عن كونها مادّة تقدّم للحسّ فـ«تقلب السمع بصرا» كما يعبرّ ابن رشيق. أما الدور الثاني فدلاليّ يخصّ كيفيات إسهامها في ابتناء المعنى الذي ينشده الكلام. فإذا عطّل الجانب الدلالي، وأوتي بها لتعيد ما كان غيرها من الصور قد ابتناه، تصبح عبارة عن حلية خارجيّة تخرج بالكلام إلى الصنعة والإنشاء. ويكون حضور الصور المتوالدة في النص، وقتها، أمارة على غياب الجدل بين الوعي والعالم. لاسيّما أن المعنى إنما يتولّد عن ذلك الجدل الذي لا غنى عنه في كلّ فعل إبداعيّ. فإذا غاب الجدل لا يمكن أن يكون النصّ إلا جسدا مواتا أي إنشاء وصنعة واستيهامات فرديّة، لا كتابة وحلما وفعل وجود.

لقد كان جبرا واعيا بهذا اللّهب الذي مدّ تجربة السيّاب بمضائها وإبداعيّتها. لذلك أشار إليه فيما هو يكرز ببشارة السيّاب وشعره: «هل ثمّة من هو أروع من بدر شاكر السيّاب في هذا السياق؟ بالكلمة عاش بدر صراعه، كما يجب أن يعيش الشاعر... قصائده سجلّ مستمرّ لهذا

---

[564] **ماجد السامرّائي، *رسائل السياب*، ص135.**

الصراع.»[565] ولذلك أيضا جزم بأن قصائد السيّاب قد جسّدت في مرحلتها الأولى «صورة صراع الفرد المستضعف الذي ينتصر للجماعة المستضعفة ضدّ أيّ قوّة باغية.» وهي في مرحلة ثانية التجسيد لـ«صراع قوى النماء مع قوى الضمور.» وهي «في منتهاها صورة لصراع نفسه المستوحدة مع الموت.»[566]

ثمة في كلام جبرا إيماءة إلى أن الهبوط من دنيا الكلمات إلى العالم المعيش، إلى الواقع والحياة في شظفهما وقسوتهما، هو سمة من السمات التي مدّت قصائد السيّاب بفاعليّتها. وثمّة في ما نصح به السيّاب أدونيس من ضرورة عدم الاستسلام للاستيهامات الفرديّة التيّاهة إيماء إلى أن انعدام الجدل بين الوعي والعالم والتاريخ هو ما يجعل من النص مأوى للشاعر ومهربا له من صخب الحياة. فيصنع بيديه عزلته المهلكة المبيدة. لأن الكلمات تصبح، وقتها، بساط ريح تجريه الرغبات أنّى شاءت. ويكفّ الشاعر عن كونه سيّد سؤاله ومصيره، ليصبح عبد استيهاماته الفرديّة يلقّح بعضها البعض ويستنهض المتيقّظ منها الغافي والكامن.

فمنذ تلك اللحظة التي وقف فيها كعب بن زهير في حضرة النبيّ هَلِعًا طالبا النجاة وسلّمه الريّاسة على الكلمات ابتدأ اليتم تاريخه، وخطى الشعر العربي خطوته الأولى على درب الهبوط والمرارات. سيقصى الشاعر من نتاجه كما أوضحت في الكتاب الأوّل. ويعطّل الجدل بين الوعي والعالم. ويصبح الشاعر، في أغلب الأحيان، مجرّد خادم أمين لقيم المدينة يمجّدها ويعليها مدحا أو هجاء. يخرج من الدنيا إلى بلاط الممدوح. ويهجر الواقع ليقيم في دنيا الكلمات يثقّفها ويتصرّف فيها وفق ما به يستدرّ رضى الممدوح وعطاياه وصلته. ولن تكون العزلة المهلكة التي عرف الشعر والشاعر هولها في المرحلة التي تنعت بكونها عصور الانحطاط إلاّ لحظة من خلالها يتراءى ذلك المشهد الجلل، مشهد كعب بن زهير الشاعر الوجل المرتاع في حضرة نبيّ جاء بالكلمة التي ستزيح الشعر عن مكانته.

ولن يكون التحديث الرومانسيّ، على ما في نصوص جبران والشابي مثلا من انشقاقيّة،

---

[565] **جبرا إبراهيم جبرا، «من المرجعيّة الغربية إلى المرجعيّة العربية: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربيّة المعاصرة»، ضمن فخري صالح (تحرير)، *المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر*، ص50.**

[566] نفسه.

سوى إمعان في الهجرة من الواقع إلى دنيا الدوال معزولة عن سياقاتها التاريخية، عديمة الصلة بالواقع المعيش. حتى أن شعر الشابّي مثلا -وهو من الجنوب التونسيّ أرض النخيل والواحات- سيحفل بالحديث عن أشجار الزّان والزيزفون والصنوبر وكلّ ما ينبت بالشمال لبنانيا كان تحت تأثير جبران ومدرسة المهجر أو غربيا تحت تأثير لامرتين ولا نخلة واحدة. وعلى هذا أيضا جريان النصّ الإحيائي إنه إقامة في دنيا الدوال وإصرار مأسوي على انتشال الوعي من قسوة الواقع وسلطان التاريخ.

الراجح أن أدونيس لم يستوعب ما جاء في كلام السيّاب من تنبيه إلى هذه الهاوية التي قد تجعل من ثقافة الشاعر وبالا عليه وتجعل من الكتابة محض تذكّر وإنشاء واستيهام. لذلك سيزدهي أدونيس بعد أكثر من عشرين سنة بما يدلّ على أنه يعتبر الهروب من الواقع وقسوته إلى دنيا الدوال والاستيهامات جزءا من فضل الشعر لديه. وسواء أعلن أن

الكلمات نساء
يراودهنّ كموت[567]

أو جاهر بأنه يحيا في دنيا الدوال محتفيا بها حدّ الوله والفتنة:

ممتزجا بك
أتنهّدك
أكتبك في كلّ خليّة من خلاياي
أتكلّمك
وأستسلم يا لغتي إليك[568]

فإن الكلام يظلّ يرشح بالدلالة على أن الإقامة في عالم الدوال هي سبيل الشاعر إلى الشعر. لذلك يجاهر بأن العلاقة بين النص الذي ينتجه والواقع الذي يقيم فيه علاقة قطيعة بموجبها تصبح الهجرة إلى دنيا الدوال نوعا من التعويض عن قسوة الواقع وفظاظته. يكتب

---

(567) **أدونيس، *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، بيروت: دار العودة، 1980، ص162.**

(568) نفسه، **ص91.**

في *كتاب القصائد الخمس*:[569]

أيّها العالم كفّاي عصافير وكفّاك مصيدة
إنني أخرج من وجهك كي أدخل في وجه قصيدة.

والاحتماء من العالم والواقع بدنيا الدوال والكلمات، من قبيل التعويض وعلى سبيل الهروب، هو الذي يجعل النصّ مرتعا للاستيهامات الفرديّة التي تجمع إلى الوجد الصوفيّ مسحة من رومانسيّة تعلن عن نفسها في شكل احتفاء بالكلمات باعتبارها تنقذ الذات من جحيم الواقع. وليس الواقع في الرؤية الرومانسيّة سوى «زنزانة عطنة».[570] يكتب أدونيس في *كتاب الحصار* معبّرا عن الحال التي تعقب فعل الهروب من الواقع إلى دنيا الدوال:[571]

لي هوايَ ولي سَكْرةٌ لا تزولْ
والحروف نساءٌ تُوَشْوِشني ما تُحِبّ، وأمْنَحُها شَطَحَاتي
ونَقيًّا من الوَهْمِ أُجْهرُ: هذي حياتي
شَرَرٌ وخيولٌ من الضّوء تُفْلِتُ من عربات الصُّوَرْ.

حتى أن كلّ ما قاله أدونيس عن الشعر «الثوريّ» الذي يغيّر الواقع ويبتني الحداثة العربيّة المنشودة ويهدم القديم ليقيم على أنقاضه الجديد «المستبق، الخالق، الناطق باسم السهم، الرّائي، البكر، النقيّ المغسول، إنسان البداية والتموّج أبدا» لا يعدو عن كونه تجسيدا لامتثال الذات إلى رغباتها وانقيادها لسطوة استيهاماتها. لأن الشاعر، في هذه الحال، لا يعدو عن كونه مجرّد بهلول يختار أن ينسحب من دنيا الناس كسير النفس ويمعن في التّباعد عن واقعه ولا يعود من عزلته إلا بعد أن يحصل له الكشف الذي يزيده يقينا بأن الخلاص مشروط بهجر الواقع وهجر الدنيا والعزوف عن أدران الواقع ومتاع الدنيا. إن الشاعر صنو

---

(569) نفسه، **ص49.**

(570) **انظر موقف كلّ من نوفاليس و فيكتور هوجو وبودلير مثلا في** Cl. Aziza, cl. Olivieri, et R. Sctrick, ***Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*** **(Paris: Fernand Nathan, 1978) .162-163**

(571) **أدونيس، *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، 1985 ص210.**

البهلول:[572]

خرج البهلول يستقرئ موت الظلمات
هو ذا يرجع والنشوة تمحو الخطوات
يجلس الموت على شرفته
ويريه
كيف يستعرض جيش الرغبات.

من هنا يتبيّن الدور التضليلي الذي أدّت إليه العلاقة بالغرب عبر النصوص أومن خلال الهجرة من الشرق والإقامة في عواصم الغرب. فالعلاقة بالنصوص هي التي نقلت الاهتمام ممّا يجري في نصوص السيّاب مثلا من جدل بين الوعي والواقع إلى ما سمّي «تأثّرا» حينا و«مثاقفة قصديّة» حينا آخر. والهالة التي يحاط بها العائد من «غرب الحداثة والتقدّم والعقل» هي التي جعلت التّباعد عن الواقع العربي والقديم العربي عن طريق استلهام مقرّرات الخطاب النقدي الغربي ومنجزات الخطاب الشعري والاقتراب منهما أو استنساخهما، يبدو في وعي الذات التي تنشد تجديد أسئلة الشعر العربي كما لو أنه تجسيد للحداثة المنشودة.

أقام عبد الرحمان شكري في انجلترا التي قصدها للتحصيل الدراسي بجامعة شيفيلد، ثلاث سنوات (1909-1912) وعاد مكلّلا بالغار. وسيعبّر العقّاد عن الهالة التي اكتسبتها صورة شكري وطلعته من تلك الإقامة. يكتب العقّاد: «عرفت عبد الرحمان شكري قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطّلاعا على أدب اللغة العربيّة وأدب اللغة الانجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى.»[573] ويلحّ المازني على الأمر ذاته حتى ليكاد يعتبر شكري شيخه ويضع نفسه في موضع المريد. يكتب: «إنه أول من أخذ بيدي، وسدّد خطاي، ودلّني على الحجّة الواضحة. وأنني لولا عونه المستمرّ

---

[572] **أدونيس، *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، ص46-47.**

[573] **عباس محمود العقاد، مجلّة *الهلال*، عدد 1959/2/1. وانظر أيضا ما أورده نقولا يوسف في معرض ترجمته لشكري، *ديوان عبد الرحمان شكري*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2000، ص11.**

لكان الأرجح أن أظلّ أتخبّط أعواما أخرى، ولكان من المحتمل جدّا أن أضلّ طريق الهدى.»[574]

سيحرص شكري على تثبيت هذه الهالة التي درّتها عليه إقامته في الغرب أو أسهمت فيها على الأقل، فيستنسخ بمعيّة العقّاد المقولات الواردة في مقدّمة «*أشعار قصصيّة غنائيّة The Lyrical Ballads*.[575] وسيسلك أحمد زكي أبو شادي السلوك نفسه فيقفل راجعا من الغرب إلى القاهرة وهو على يقين من أن إقامته تلك قد مدّته بما يمكن أن يجعل منه «شيخا» يهدي مريديه إلى ما سمّاه المازني «طريق الهدى». سيؤسّس مجلّة تستقطب الشعراء. وسيستنسخ كل ما اطّلع عليه من مقولات هاريت مونرو في كتابها *الشعراء وفنّ الشعر*.[576] ولن يكون قيام التلميذ على معلّمه في حالة أدونيس ويوسف الخال سوى مظهر آخر من مظاهر الثقّة التي تمدّ بها الإقامة في الغرب المريد الذي «تنعّم بها» وتغريه بالقيام على شيخه واحتلال مكانه.

ههنا أيضا تتنزّل دعوات أدونيس إلى تخطّي الوزن وإبطال مفهوم الشعر من جهة كونه ««كلاما موزونا مقفّى» ومن ثمّ تخطّي الثقافة الفنّية النقديّة التي نشأت حول هذا المفهوم وتخطّي مصاحباتها جميعا.»[577] إنه نوع من الاقتباس لمقرّرات سوزان برنار حول قصيدة النثر الفرنسيّة.[578] حتى أن مقارنة بسيطة بين نصوص أدونيس قبل الإقامة في باريس

---

(574) **عبد القادر المازني، جريدة *أخبار اليوم*، عدد 1947/10/25. وانظر ترجمة نقولا يوسف لشكري، ص7.**

(575) **قام الربيعي في كتابه *في نقد الشعر* بتبيّن عمليّة الاستنساخ التي قام بها شكري في مقدّمة الجزء الثاني من ديوانه. وأوضح أيضا حجم الاستنساخ الذي طفح به كتاب *الديوان* الذي اشترك في تسطيره كلّ من العقاد والمازني.**

(576) **س. موريه، *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث*، ترجمة سعد مصلوح، القاهرة: عالم الكتب 1969، ص83-84. يكشف المؤلّف أن أبا شادي استنسخ في معرض تبشيره بالشعر الحرّ ودفاعه عنه جميع مقرّرات هاريت مونرو ولم يحد عنها.**

(577) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص38- 91-92.**

(578) **نفسه، ص164، وما بعدها حيث يبشّر أدونيس بضرورة هدم الوزن واستبداله بما يسمّيه الإيقاع دون أن يتفطّن إلى أن الوزن نفسه مكوّن من المكوّنات التي عليها جريان الإيقاع. بل إن الوزن كثيرا ما يضطلع بدور الأرضيّة التي تنغرس عليها بقيّة المكوّنات المولّدة للإيقاع ومن محصّل تلك العناصر جميعها أي المكونات الإيقاعيّة الصوتية والدلالية والأرضية التي تنغرس عليه، ومن اعتمالها جميعا يتولّد الإيقاع من بنية النصّ ذاتها. وبذلك لا يكون الوزن إلا عنصرا بنائيّا داخليّا في توليد البنية الإيقاعيّة وليس مجرّد**

والنصوص التي تلتها سرعان ما تكشف عنف الخرق الذي ستمارسه عمليّات الاقتباس والنقل. إذ ستحفل نصوصه باقتباسات من سارتر،[579] وموريس بلانشو،[580] ولينين،[581] وماركس،[582] وغوته،[583] وبعض الفلاسفة الفرنسيين الذين لا يسمّيهم، بل ينعتهم بكونهم من الشبّان الذين أخذوا في البروز بعد أيار الفرنسي 1968»،[584] وغيرهم من أمثال ريني شار ورامبو وبودلير، وماو تسي تونغ.[585]

من هنا أصبحت الكتابة، في جانب كبير منها، فعلا تذكّريا واعيا ومتعاليا على الواقع المعيش ينشد احتذاء معارف ونصوص تيسّر الاطّلاع عليها وإرغام الواقع على الامتثال لمقرّراتها وقيمها الجماليّة. لذلك كثيرا ما تحوّلت الإقامة في الغرب إلى عامل تباعد بين الوعي والتاريخ، وعمّقت الفجوة بين الوعي والواقع وعطّلت أو كادت الجدل الممكن أو المحتمل بينهما. بل إنها كثيرا ما مهّدت الطريق إلى التعالي على الواقع والإقامة في عالم الدوال ودنيا الكلمات. وبذلك كثيرا ما كفّت الكتابة نفسها عن كونها فعلا في اللغة يتمّ في ضوء تجربة كيانيّة وتجربة وجوديّة. وصارت عبارة عن فعل في اللغة مكتف بذاته، مغلق على ذاته، يحسب أن الفعل في اللغة يؤدّي بالضرورة إلى تغيير جذري في الواقع المعيش وتغيير مماثل للإنسان وذائقته.

ولذلك أيضا كثيرا ما ارتسمت صورة الشاعر محاطة بما يجعل منه منقذا ومخلّصا يخلّص الكلمات من درنها فيخلص العالم. يكتب أدونيس مثلا: «الشاعر الجديد فارس ينتشل

مكوّن خارجي يمكن التخلي عنه متى عنّ للشاعر ذلك، دون أن يأتي بما ينوب عنه وينهض بدوره.

(579) نفسه **ص137.**

(580) نفسه، **ص78.**

(581) نفسه، **ص87.**

(582) نفسه **ص88**

(583) نفسه، **ص111.**

(584) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص306.**

(585) نفسه، **ص292.**

الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه.»[586] وبذلك تصبح اللغة «الشعريّة الجديدة»، في نظره، عبارة عن «نوع من العودة إلى البراءة الأولى للكلمات. وفي العودة إلى براءة الكلمة الأولى عودة إلى إيقاعها البدئي.»[587]

إن الاحتفاء بالكلمات بريئة بكرا على هذا النحو الواجد الولهان يتضمّن في ما خفي منه رفضا للتاريخ. بل إنه يحمل في تلاوينه تسليما مسكوتا عنه بأن التاريخ دنس وخطيئة. وذاكرة الكلمات لا تعدو عن كونها الدنس الذي أحاط بها عبر التاريخ. إن الشعر موضع تستردّ فيه الكلمات لهبها ومقدرتها على التسمية والكشف. لكنّها لن تعود مطهّرة بكرا إلا على سبيل التوهّم والاستيهام والهوى.

يرجع هذا التوهّم التبسيطي لعلاقة الكلمات بماضيها وقديمها إلى الاقتباسات المضلّلة التي كثيرا ما استسلم خطاب أدونيس لمقرّراتها. فهو يستعير مثلا قول ماو تسي تونغ: «يمكن أن نحقق على ورقة بيضاء كلّ شيء: نقدر أن نكتب أو نرسم أكثر الأشياء جمالا وجدّة.»[588] وفي ضوئه يشرع في صياغة تصوّراته والحال أن الورقة البيضاء في حدّ ذاتها مجرّد تصوّر ذهني. إذ لا وجود لورقة بيضاء أصلا. والكتابة الإبداعيّة من جهة كونها محوا للقديم لا يمكنها أن تنال متعلّقها حتى إن هي محته تماما. ذلك أن آثار المحو نفسها تصبح في حدّ ذاتها أثرا يشدّ الكلمات والكتابة من ورائها إلى قديمها وماضيها.[589] من هنا تصبح العودة إلى العوالم البكر مجرّد وهم. فللكلمات إكراهاتها. وللنظام اللغوي سلطانه ومؤثّراته. وللجنس الأدبي الذي ينتظم حدث الكتابة لحظة تشكّله، سطوته على الكاتب ونتاجه. ووهم هي الكلمات البكر. واستيهام هي العودة إلى النبع الأوّل.

والراجح أن هذه التمثّلات المضلّلة للكتابة باعتبارها محوا لذاكرة الكلمات وتطهيرا لها من دنس تاريخها هو الذي سيجعل الخطاب النقدي يدين المتلقّي ويصمه بالمعرّات أصنافا.

---

(586) نفسه، **ص163.**

(587) نفسه، **ص164.**

(588) **أدونيس، *زمن الشعر*، ص292.**

(589) **Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1972.**

إن المتلقّي كثيرا ما قابل النصوص التي تنعت بكونها تأسيسيّة جديدة فريدة بالعزوف وجحود الفضل. سيلحّ أدونيس مثلا على أن «القصيدة العربيّة الجديدة... تصدر عن نداء الأقاصي في نفس الشاعر.»[590] لا عن الجدل الممكن أو المحتمل بين وعي الشاعر وواقعه وتاريخه. لكن إقراره، في الآن نفسه، بأن هذه القصيدة التي يصفها بكونها إنما جاءت «تحمل الناس معها في رحيلها وتطلّعها»[591] لن يكون، من جهة كون القصيدة الجديدة مأوى للشاعر لحظة هروبه من الواقع «المصيدة»، إلاشكلا من أشكال التعبير عن القطيعة الفاجعة بين الشاعر وواقعه وتاريخه.

عبثا سيحاول أدونيس أن يبشّر بهذه القصيدة ويكرز لها باعتبارها «تعبيرا عن ثقل التاريخ، عن كثافته وعبئه، في مناخ من الرفض والحنين-من الرعب والإضاءة».[592] ذلك أن المتلقّي سيحيط هذه القصيدة-المهرب-الملجأ بالرّيبة والحذر حينا، ويشيح عنها حينا آخر متلفّتا إلى غيرها، سواء كان عربيّا قديما أو غربيّا حديثا. وصنيعه ذاك ليس خاليا من المعنى. إذ من المحتمل أن يكون قد أحسّ فيها بما يغرّبه عن واقعه وعن سؤاله ويلهيه عن قسوة عالمه. وهو بذلك لا يرفضها لذاتها، بل يرفضها لأنها تجسّد الانتحال الثقافي الذي تزدريه نفسه وتعافه ولا تقبل به بديلا حتى عن «تخلّفها» وتمزّقاتها.

لكن هذا العزوف لن يمرّ دون عقاب. بل إن عقاب المتلقّي الذي رفض الاعتراف بالهالة الرساليّة التي تحاط بها هذه القصيدة سيكون عسيرا. سيحرص النقّاد والشعراء على التفنّن في العقاب تنكيلا بهذا المتلقي العربي الذي لم يصدّق بالنبوءة ولم يستسلم لكهنوت الشعر الذي يطلب أن يعامل معاملة المنقذ والمخلّص. سيكتفي أدونيس باستنهاض المتلقّي المفترض لهذه القصيدة «الجديدة» ويدعوه إلى التخلّص من قديمه والعزوف عن ماضيه ويحدّد له واجباته وفرائضه مستخدما خطابا لا يخلو من تعليميّة وأبويّة وإلزام. يكتب مثلا:[593]

---

(590) نفسه، **161.**

(591) نفسه.

(592) نفسه

(593) **أدونيس، نفسه، ص166.**

قارئ الأثر الشعري العربي الجديد، لا يجوز أن يقرأه بروح الماضي، بل يجب أن يقرأه بروح المستقبل... إنّ فهم التغيّر ودلالاته، متى اقترن بقراءة من هذا المستوى، يزيل البعد بين القارئ العربي والشاعر العربي الجديد، ويتيح لهما الاتحاد من جديد في لقاء خلاّق.

لكن أنسي الحاج لن يكتفي برسم الواجبات المطلوب من المتلقّي تأديتها والالتزام بها، بل سيحرص على تلبيس المتلقّي العربي جريرة القطيعة بين الشاعر وناسه والقصيدة ومحيطها ومجتمعها. ورجعيّ كلّ من لا يفهم النصّ الجديد أو يشيح عنه. رجعيّ، وغوغائي، ومهترئ، وخامل، ومتعصّب، ولا يمكن أن يوصف إلا بكونه من الرعاع، كلّ من لا يحتفي بالنصّ «الجديد.» يكتب أنسي الحاج في مقدّمة *لن*[594]:

بين القارئ الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري، هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرّر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي يعرف الرجعة والخمول، والتعصّب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطه غريبا مقاتلا ضحيّة الإرهاب، وسيطرة الجهل، وغوغائيّة النخبة والرعاع.

وسيمضي الخطاب النقدي في عمليّة التّأثيم هذه إلى منتهاها، إذ يجزم بأن عزوف المتلقّي عن هذا الشعر وعدم إصغائه إلى ما بشّر به من حلول ومسالك وما نبّه إليه من علل، هو الذي قاد الأمّة إلى هزيمة نكراء سنة 1948. لكن العزوف والصّمم استمرّا فكانت هزيمة 1967 الدامية. يكتب النويهي مستخدما ضمير المتكلّم الجمع ليشرك القارئ في الإثم ويستدرجه إلى تبنّي المقرّرات التي عليها جريان الخطاب الشعري:[595]

إن الشعر الحديث كان محاولة للكشف الأمين عن العلل التي أدّت إلى نكبة 1948، ثم تكرّرت في هزيمة 1967. ولو أننا وعينا دروس تلك الحركة

---

[594] **أنسي الحاج، مقدّمة *لن*، بيروت: المؤسسة الجامعية مجد، الطبعة الثانية، 1982، ص8 وما بعدها.**

[595] **محمد النويهي، «حركة الشعر الجديد في ضوء الهزيمة»، مجلّة *الآداب*، عدد حزيران 1969.**

الشعرية واستمعنا إلى تحذيرها واستجبنا لدعوتها إلى التغيير الثوري الجذري والشامل وأنصتنا بجدّ وأمانة إلى ما قاله شعراؤها حتى الرافضون منهم لربّما تجنّبنا الهزيمة الدامية.

من هنا يصبح مفهوم القطيعة بين الشعر والجمهور، في حدّ ذاته، مفهوما مضلّلا. إذ يقع الكلام فيه كما لو أن الشعر العربي لم يكن عبر مجمل تاريخه يمضي في هذا الاتّجاه، اتجاه القطيعة. فالحديث عن القطيعة باعتبارها حدثا طرأ في الثلاثينات أو في الخمسينات وما بعدها، إنما يخفي وراءه حشدا من التوهّمات التي تعتبر لحظة الشعر الجاهلي أو لحظة المتنبّي مجسّدة لمجمل تاريخ الشعر العربي في علاقته بالمتلقّين جيلا بعد جيل. والحال أن الشعر العربي ظلّ يفتتح منذ النابغة الذي خرج بالشعر عند حدّه، ومنذ تأسيس المدينة الإسلاميّة الناشئة، ومنذ أن اكتفى بإعلاء قيمها والتزم بمحظوراتها، تاريخ عزلته داخل دائرة الخاصّة.

ثمّ كان أن بعض الخاصّة من أمثال العالم الفضل العارف بعلوم العربيّة وآدابها الشيخ محمد بن عبد الله المعروف بابن الخشّاب البغدادي قد عزفوا عنه أيضا، و هجروا البلاطات التي احتضنته، وأغوتهم حلقات القصّاص وقصصهم التي جاءت تنوب عن الشعر في استلهام رموز المتخيّل الجماعي وتشخيصاته فيما هي تلبّي الحاجات الجماليّة للمتلقّي العربي الذي أشاح بوجهه عن النظم والزخرف والإنشاء، كما أوضحت في الكتاب الأوّل. فلم تكن عزلة الشعر والشاعر وانتشار فنّ القصّاص واستحواذه على وجدان الناس سوى تعبير عن كيفيّات انتقال القوّة الخالقة من جنس أدبيّ إلى آخر، ومن أيدي «الخاصّة» إلى أيدي «العامّة»، ومن الأدب الرسمي إلى الأدب المهمّش المهدور دمه. بل إنها تجسّد كيفيّات إنتاج الثقافة لبدائلها كما أوضحت في الكتاب الأول.

لقد كانت قطيعة الشاعر العربي القديم عن مجتمعه ومتلقّيه متأتّية في جانب كبير منها من إقصاء الشاعر لنفسه من نتاجه. وإقصاؤه لنفسه إنما أتت إليه منزلته في السلّم الاجتماعي ودوره في التنظيم الاجتماعي الذي حكم المدينة الإسلاميّة وقيمها كما أوضحت في الكتاب الأوّل. وقليلة هي اللحظات التي تمكّن الشاعر فيها من قلب الأدوار واستردّ سلطانه على نصّه. لم يكن النصّ من إبداع منتجه إلاشكلا ونسبة. فهو الباث والنصّ منسوب إليه. لكنّ

المعاني والمجازات والقيم التي عليها جريان الكلام كثيرا ما كانت من إملاء المتلقّي أي الممدوح وسنن الجماعة وقيمها. حتى أنه لم يكن يمكن للشاعر أن يمنّي نفسه بالصّلة إلا إذا نجح في جعل النصّ ينال رضى الممدوح. أما المتنبّي فإنه إنما ملأ الدنيا وشغل الناس لأنه نجح في قلب المعادلة حتى صار الشعر لديه تعبيرا عن تجربته الكيانيّة وليس مجرّد تصّرف في الكلمات وفق ما به يستدرّ الهبات والصلات حتى في أشدّ مدحياته التزاما بقيم الجماعة. وكانت تلك بعض من تجلّيات ثارات الشعر والشاعر كما بيّنت.[596]

وعلى هذا جريان القطيعة في الراهن العربي. إنها متأتّية في جانب كبير منها، ممّا يداخل الممارسات الشعريّة التي تعلن الحداثة والابتداء من تحايل على أسئلة الراهن الثقافي العربي. والتحايل حمّال أوجه. وله أيضا أقنعته وطرائقه في التستّر على نفسه. لذلك كثيرا ما يرد في شكل انتحال ثقافي يقع التستّر عليه بتسميته «مثاقفة». لكن التسمية لا تمحوه. بل تضفي عليه نوعا من التبرير والتجميل. فيما يظلّ الانتحال الثقافي يشير، ولو إيماء، إلى أن الكتابة ذات طابع تذكّري مدارها ومحصّل أمرها اقتفاء نصوص وافدة ومحاكاة منجزها. وهو يتجلّى أحيانا أخرى في شكل محو للعلاقة المفترضة بين الوعي والواقع لحظة إنجاز النصّ. فيكتفي منتج النص بالدوال والكلمات يتصرّف فيها وفق ما تمليه عليه استيهاماته وأهواؤه وحرصه على إبهار المتلقّي بالغريب المصطنع من التصاوير التي ترغم إرغاما على التوالد والتعايش داخل فضاء النصّ.

وبذلك يحلّ الاستيهام بدل الحلم. لاسيما أن الحلم لا يلغي الواقع بل يجادله ويستوعبه ويتنامى ابتداء منه. أما الاستيهام فهلوسة تنثال اتّفاقا ويمكن أن تدرس من جهة كونها تكشف عن نفسية صاحبها وأزماته وعقده. لكنّها من الصعب أن تنتج فنّا أو أدبا. ومن العسير أن يتّصف ما تنتجه بكونه نتاجا حداثيّا يجيب عن أسئلة ثقافة ما أو يجدّدها.

من هنا يصبح إرجاع الحظوة التي نالها السيّاب في مسيرة الشعر العربي آن بحثه عن سبل الإسهام في تجديد أسئلة الثقافة العربيّة، إلى ماسمّي المثاقفة الإليوتيّة أو إلى المحافظة على بعض ملامح القديم العربي مجسّدة في الوزن والتسجيع والتقفية وإجراء التشبيهات

---

[596] **راجع الكتاب الأول، فصل ثارات الشعر.**

والمجازات، موقفا لا يخلو من تبسيطيّة لا في فهم تجربة السيّاب فحسب، بل في قراءة علاقة النصّ المبدع بغيره من النصوص وعلاقته بواقعه وعلاقة الوعي الذي يصدر عنه بالتاريخ والواقع. والتبسيطيّة ذاتها ستعاود الظهور وفق اكثر من طريقة، فيتمّ بموجبها مثلا إرجاع أسرار تسلّل نصّ درويش إلى الوجدان الجماعيّ إلى نبل القضيّة التي يكتبها لا إلى شعريّة النص وصدوره عن تلك اللحظة الفريدة التي تفتح الباب واسعا أمام الجدل بين الوعي والعالم وما ينتج عن ذلك الجدل من تحويل للنصّ إلى فضاء فيه يتجلّى الصراع الذي يعتمل في الواقع، فيما النص نفسه يفتح ذلك الصراع على ما كان منه وما سيكون ويصبح طرفا فيه.

ثمّة تسليم في الدراسات النقديّة بأن شعر إليوت قد مهّد السبل جميعها قدّام الكتابة لدى السيّاب مثلا. وحالما ارتادتها، كان تحديث. وكان تجديد. وكانت مواءمة بين «التراث» و«الحداثة». والحال أن مجرّد اللهج بهذه الثنائيّة إنما يعني محو الواقع المعيش ومحو الراهن وأسئلته. ذلك أن مفهوم «التراث» ومفهوم «الأصالة» ومفهوم «الحداثة» و«المعاصرة»، جميعها مفاهيم محاطة بكثير من الالتباس في الوعي النقدي العربي المعاصر. وهي كثيرا ما تضطلع بدور مضلّل. يقع استخدامها لتسمّي وتبين وتفصح؛ لكنّها تعمّي وتحجب وتحيط المسمّى نفسه بالتّعمية والتّعتيم. لاسيّما أن الأصالة كثيرا ما يشار بها إلى ما به يصبح النصّ شبيها بقديمه الذي يحاكيه ويعيد إنتاج ما تيسّر منه. أما الحداثة فإنها كثيرا ما تأتي لتشير إلى المكوّنات التي تَمكَّن النص من اقتباسها أو انتحالها من تجارب غربيّة لها تاريخها الخاصّ ولها أنساقها وشروطها.

كلاهما، في هذه الحال، فعل تذكّري. الأصالة تذكّر للقديم العربي. والحداثة تذكّر لما تيسّر من تجارب غربيّة. وفي كليهما تخطّ للراهن وتغييب للواقع وأسئلته.

ليست الحداثة باعتبارها فعلا تذكّريا سوى الوجه الآخر للأصالة باعتبارها فعلا تذكّريا أيضا في هذه الحال. لا مجال إذن في مطلق الأصالة ومطلق الحداثة لأيّ علاقة بالواقع المعيش وبالعالم في راهنيّته. لن يكون النصّ الذي يجمع إلى «الأصالة» «الحداثة» نصّا خلاسيّا هجينا، لأن الهجانة، في حدّ ذاتها، من القوانين المحرّكة للتاريخ. بل إن الهجانة، على ما تحاط به من تحقير، إنما تدلّ على عظمة الحياة وعظمة الكائن متحوّلا. وهي من القوانين التي تحكّمت بالأجناس الأدبيّة لحظة تناسل بعضها من البعض الآخر. فالعرق الصافي مجرّد

تصوّر ذهني متوهّم. وبالهجانة استمرّت دورة الحياة. الهجانة لحظة لقاء بين مختلفين. خطوة يخطوها كلّ مختلف باتجاه الآخر المختلف. غنم وثراء. صلة تضايف ينتج عنها ميلاد سلالة جديدة.

لكن النص الذي يوائم بين «التراث» و«الحداثة» يولد مسخا ويكون جسدا مواتا. لأنه يعامل القديم العربي الذي يقيم على الأرض معنا ويحيا معنا عالقا بالجسد والوجدان، مندسّا في صميم اللغة ملوّنا السلوك والرؤية، معاملته لـ«تركة الرجل الميّت أي ما يتركه من التراث المتروك.» فيسمّي القديم «تراثا» وينتقي منه ما عنّ له. ويقع انتزاع ما تيسّر من التجارب والنصوص الغربيّة واقتلاعه من مواطنه قهرا واغتصابا. فيحلّ ما تيسّر خلعه من منابته في شكل مزق وأشلاء أو في شكل أشتات مبهمة وأخلاط بعضها يجتذب البعض الآخر ويعترض عليه.

إن هذا التمثّل التبسيطي لمفهوم «التراث» ومفهوم «الحداثة» سيطال مفهوم «المثاقفة» أيضا ويمحو كثافته. لاسيّما أن مفهوم المثاقفة إنما وقع استقدامه واللّهج به تبرئة للذّات ممّا يمكن أن يشينها بانتشالها من معرّة الاقتفاء والانتحال والاستنساخ. لذلك يقع الإلحاح مثلا على أن «تأثّر السيّاب بإليوت هو نوع من تأثّر كبار الشعراء بعضهم ببعض، أو تأثّر كبار المحدثين بكبارهم القدامى... وبهذا يصل إلينا الشعر مطعّما بالتراث ومتميّزا بالجدّة والأصالة.»[597] أو يتمّ التأكيد على أن

> المثاقفة الإليوتيّة أسهمت إلى حدّ كبير في إنجاز ثورة على مستوى الشعريّة العربيّة المعاصرة تنطوي على قدر كبير من الابتكار innovation ربّما يوحي، للوهلة الأولى، بقطيعة مع الماضويّة، إلا أن طابع التجديد renovation الذي تتسم به يومئ، في الوقت نفسه، إلى وجود تواصل مستمرّ مع التراث الشعري. وهكذا لا يمكن الزعم، على حدّ قول باحث معاصر، أن

---

[597] **محمد شاهين، *إليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص35.**

الشعراء العرب المحدثين قلّدوا إليوت تقليدا أعمى.[598]

هكذا يفصح الخطاب النقدي عن مقاصده. و كثيرا ما يجاهر منتج ذلك الخطاب بأنه إنما يكتب دفاعا عن النفس مشيرا إلى أن خطابه ينشد إبراز «طبيعة قراءة السيّاب لإليوت وما أفضت إليه من مثاقفة مجزية بعيدة كل البعد عن مظاهر التقليد والانبهار والذوبان في الآخر.»[599] وتصبح النتائج والمقرّرات والمقاصد بمثابة مرايا متناظرة بعضها يعكس ما جاء على أديم البعض الآخر.

لكنّ ما تنبني عليه هذه المقرّرات من لجوء إلى التّعميم لحظة الحديث عن «المثاقفة الإليوتيّة» ولحظة الكلام عن التواصل الذي تمّ مع ما يسمّى «التراث» هو الذي يجعل تلك النتائج والمقرّارت أقرب إلى الحدوس التي تعبّر عن رغبة الذات في تبرئة نفسها من الاتّباع والتقليد. لاسيما أن الناظر في نصوص السيّاب التي عدلت عن عمود الشعر وتصرّفت في بحور الشعر العربي الموحّدة التفعيلة تصرّفا جديدا يمكن أن يرجع وجود الأسطورة في شعر السيّاب وظاهرة التوجّه الدراميّ وما نتج عنها من كتابة بالمشهد وتعدد الأصوات إلى الرافد الإليوتي. لكنه لن يعثر على الرافد «التراثي». فباستثناء التقفيّة والوزن وبعض الرموز المستمدّة من المتون المهمّشة في الثقافة العربيّة كالسندباد والعنقاء مثلا لا وجود في تلك النصوص لما يبيّن كيفيّات استلهامها القديم العربي.

يشير جبرا في معرض حديثه عن طرائق استلهام نصّ السيّاب لتجربة إليوت وللقديم العربي إلى أن السيّاب «في تمّوزياته يمزج بين أسطورتين: الأسطورة البابليّة المعروفة، والأسطورة الجديدة التي راح هو يبتدعها-أسطورة جيكور.»[600] ويشير، في الآن نفسه، إلى أن

هذا القناع الجديد ييسّر تصعيدا للغضب والاحتجاج وتصعيدا كذلك للتفجّع،

---

[598] **خلدون الشمعة، «المثاقفة الإليوتيّة»، ص73.**

[599] **نايف عجلوني، ص48-49.**

[600] **جبرا إبراهيم جبرا، «من المرجعيّة الغربيّة إلى المرجعيّة العربيّة: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربيّة»، ص51.**

لأن جزءا من احتجاج بدر، في شعره كلّه، هو هذا التفجّع الذي ربّما كان بعضه من فيض البكاء الشعري على الحسين-هذا الذي لا نجد له مثيلا في الدفق والغنى خارج العراق لأنه، بصيغة ما استمرار للبكاء على تمّوز.»[601]

يمكن أن يفسّر كلام جبرا على أنه يتضمّن إيماء إلى أن المتخيّل العربي الإسلامي قد حمل في تلاوينه وأقاصيه الملتحفة بالظلّ في صميم عتمة أغوار الذات في الثقافة العربيّة بعضا من الرموز والتشخيصات القادمة من الثقافة البابليّة. وتلك الرموز والتشخيصات هي التي عاودت الظهور ونهضت من مضاجعها وتحكّمت بسلوك قتلة الحسين ولوّنت كيفيّات تمثيلهم بجثمانه بطريقة مشهديّة مروّعه. فمثلما هاجرت تلك الرموز والتشخيصات في المكان ووسّعت من دائرة انتشارها من بلاد الرافدين حتى بلاد اليونان، مارست أيضا نوعا من الهجرة في الزمان فاندسّت في اللاوعي الجماعيّ وظلّت تلوّن إن كلاّ أو جزءا رؤية الإنسان العربي وبعضا من نشاطه وسلوكه عبر التاريخ. وبذلك تصبح تلك اللحظة الجلل التي صعد فيها المسيح إلى الجلجلة، فكان صلب وتنكيل، وكان نوح وعويل، لحظة من خلالها ترتسم مؤثّرات تلك الرموز والتشخيصات وهي تتحكّم بفعال الإنسان وافتتانه بالموت مشهديّا وبالقتل فرجويّا.

لقد تفنّنت القوّة الخالقة التي عليها جريان الإبداع في إحاطة تموّز بما يجعل منه رمزا للحياة في تجدّدها. لكنّ التجدّد لا يتمّ إلا عبر طريق الآلام. فمنذ فجر الحياة تفنّن المتخيّل الجماعيّ في ابتداع الرمز الذي يضع نظاما داخل فوضى التجربة. فكانت أسطورة تموز وما جرى له مع عشتار الأنثى الفاتن اللعوب التي تقتاده إلى حتفه ممزّقا أشلاء. ثمّ تظلّ في كلّ حول تهبط درجات العالم السفلي وقد طوّح بها الحنين إلى العشيق المغدور.[602] فتلتحف الأرض بالثلج والصقيع كفنا. ويكون موت على الأرض وأعاصير. ولا زرع. لا نبت ولا خضرة. وحين ترتوي الفاتن اللعوب، حين يموت الحنين الذي يسكن منها الحشى تصعد

---

(601) نفسه **ص15-52.**

(602) **فاضل عبد الواحد علي، *عشتار ومأساة تموز*، بغداد: دار الحرية، 1973. انظر خاصّة الفصل الرابع «نزول إنانا (عشتار) إلى العالم السفلي»، ص105-126، والفصل الخامس «أعراس دموزي (تموز) والزواج المقدّس»، ص127-164.**

درجات العالم السفلي إلى دنيا بني البشر فيدوّي الكون بالتغريد ويكون على وجه الأرض نماء ونضارة وحياة.

حتى إن لم يكن قتلة الحسين يصدرون -فيما هم يفصلون رأسه عن جسده محتفلين بالموت ضاريا ومشهديّا- عن هذا الطقس القادم من بعيد، فإن أنصاره سيعتبرون مصرعه إشارة إلى الطريق المؤدّية. إنه زين الشّباب وتحفة الشهداء والشّراة. بل إن صورته في المتخيّل العربي الإسلامي ستكلّل بهالة رمزيّة تجعل منه صنوا للحقّ والشهامة والحرص على إنقاذ الإنسان من الجور والظلم والضلال. ودمه إنما سفك على الأرض ليشير إلى الدروب التي يمكن أن تؤدّي إلى تطهير الأرض من ويلاتها وأدرانها. وعلى هذا جريان صورة المسيح. فبدمه المراق ينقذ المسيح بني البشر ويغسل الأرض من الدنس والدياجير. فلا يكون طوفان. ومثلما سيظلّ تمّوز يعود إلى الأرض مجسّدا في جراحاته مادامت أزهار شقائق النعمان تنبت على الأرض في كلّ ربيع، فإن المسيح عائد هو الآخر في نهايات الزمان. وسيعود الحسين أيضا عبر سلالته. ولن يكون المهدي المنتظر سوى تجسيد لتلك العودة. هذا ما يحفل به المتخيل من شخصيات ورموز.

إن تحوّلات الرموز والتشخيصات وهجرتها على هذا النحو وكيفيّات اندساسها في اليومي والمعيشيّ (عاشوراء/ طقوس النحيب على الحسين القتيل) هي التي ستمدّ ظاهرة التفجّع الاحتجاجي في شعر السيّاب بفاعليّتها في الوجدان الجماعيّ. وهي التي تكشف وإن إيماء الجدل بين الوعي والعالم في لحظة الكتابة وتشكّل النصّ. فالطقس المأتمي الجنائزيّ قادم من بعيد تسمع من خلاله نبرة من نشيد دموزي (تموز) الذي كان قد جاب الأرض نائحا باحثا عن شبر آمن يخفى عن أعين سدنة العالم السفلي الذين اصطحبتهم إنانا (عشتار) من العالم السفلي ليقتادوا عشيقها إلى غياهب الموت.[603] ومنه تتراءى ملامح من عويل مريم الثكلى ومريم المجدليّة ونحيب أتباع المسيح لحظة الصلب المشهديّ. وبذلك لا تلتقط الكتابة الواقع في واقعيّته وبرّانيّته بل تحيط بأبعاده و بما خفي منه إذ تفتحه على ما غاب منه واختار الكمون طريقة في الحضور.

---

[603] **انظر أسطورة عشتار وتموز، ضمن فاضل عبد الواحد علي، *عشتار ومأساة تموز*، ص107-125.**

من هنا تستمدّ إشارة جبرا، على طابعها الحدسيّ، أهمّيتها في التقاط البعض من أسرار إبداعيّة نص السيّاب. إنه الجدل بين الوعي والعالم، بين الوعي والواقع لا في راهنيّته فحسب، بل الواقع بمختلف أبعاده. أي تلك الأبعاد التي تجعل من الواقع عبارة عن أزمنة متراصّة في المكان فيغدو المكان نفسه كما لو أنه الزمان مكثّفا متراصّا متخثّرا. سطوح متراكبة. طبقات من الأزمنة والأحداث لا تتضايف فحسب بل تمتزج وتتداخل على نحو يصبح الاكتفاء بما ظهر منها محوا لكثافتها ولدلالاتها.

لم يكن السيّاب نفسه واعيا بهذه المسارات التي ارتادتها الكتابة في نصوصه نتيجة انبنائها على الجدل بين الوعي والعالم. لذلك كثيرا ما أبدى حشدا من الآراء المضلّلة التي ستقتاد الكثير من الخطابات النقدية التي تناولت شعره داخل مضايق تُفقِر حدث القراءة نفسه. لم يكتف السيّاب بتفسير الميسم «التراثي» في شعره باعتماده الوزن والتقفية، ولم يكتف باللّهج باعترافات تبيّن فضل إليوت عليه، بل رشّح أبا تمّام وإديث ستويل أيضا ليفسّر ما يظنّه مزيجا مؤسّسا لشعريّة نصوصه. يكتب متحدّثا عن تجربته مثلا:[604]

> حين أستعرض هذا التاريخ الطويل من التأثّر أجد أبا تمّام وإديث ستيول الغالبان: فحين أراجع إنتاجي الشعري ولاسيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعرين واضحا، فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمّام وإديث ستيول: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر.

سيذهب محمّد بنّيس في *الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها* إلى أن هذا الكلام يدلّ على «لا نهائيّة المتون الغائبة في شعر السيّاب.»[605] ويجزم بأن ما يميّز الشعر المعاصر إنما هو ما يسمّيه:[606]

---

(604) **محمود العبطة المحامي، *بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره*، بغداد: مطبعة المعارف، 1965، ص83.**

(605) **محمد بنيس، *الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثالث الشعر: العربي المعاصر، ص209.**

(606) نفسه.

المعرفة التي أصبح الشعر المعاصر موسوما بها في بنائه. إنه عنصر مكبوت في التقليديّة كما في الشعريّة العربيّة القديمة، وينفجر مرّة أخرى في الكتابة الشعريّة العربيّة الحديثة منذ جبران، ولم يعد هناك مبرّر نظريّ لاستمرار كبته... فدرجة البهاء المعرفيّ تتجسدن في الكتابة حيث يكفّ التداخل النصّي عن أن يكون تلوينا شعريّا، ويذهب، أبعد من ذلك، إلى مكان تجدّد أسئلة الثقافة العربيّة في شرائط الوحي قديما والتقنية حديثا.

غير أن هذا التصوّر، على مضائه في البحث عن أسرار شعريّة النص المعاصر، يهب الشعر المعاصر ما يمنعه عن الشعر القديم. فإذا كان شعراء الإحياء الذين يسمّيهم بنيس «شعراء التقليديّة» قد أشاحوا بوجوههم عن لحظتهم التاريخيّة واختاروا الإقامة في النصوص القديمة يستلهمون منجزها ويعيدون إنتاجه، رافضين الراهن والإفادة من تناقضاته ومعارفه، فإن شاعرا كالمتنبّي كان محيطا بعلوم عصره عارفا بدقائقها نحوا وفلسفة وفقها وغيرها. وشعره يشهد بهذا البعد المعرفي الذي لامه عليه النقّاد القدامى.[607] بل إن الشعر لا يمكن أن يستمدّ مضاءه إلا من انفتاحه على معارف عصره. فليس الشعر موهبة فقط بل معرفة أيضا. وليس مجرّد تمرّس بالكلمات ودراية بطرق التصرّف فيها فحسب، بل هو صنو الفلسفة وطريق من طرق المعرفة.

من هنا تصبح عمليّة إرجاع أسرار شعريّة نص السيّاب ومن ورائه تجربة الشعر العربي المعاصر إلى «البهاء المعرفي» الذي مدّ قدّام الشاعر جسر العبور «من السجن الرمزي إلى المسكن الحرّ»[608] موقفا يستند إلى تصوّر عقائدي بموجبه يعتبر القديم «سجنا» ويعدّ النص الحديث «مسكنا حرّا». فالقديم، حسب هذا التصوّر، يتحرّك في فضاء أملته «شرائط الوحي». أما المعاصر فيفتتح مجراه مأخوذا بالتقنية الحديثة ومنجزاتها. وبذلك تعاود ثنائيّة «التراث والحداثة» الظهور وفق طريقة أكثر تخفّيا.

---

(607) **قام الثعالبي في *يتيمة الدهر* بتصنيف هذه المآخذ ونمذجتها. فذكر مثلا ما سمّاه «الخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة» و«امتثال ألفاظ الصوفيّة». انظر الوراق: موقع المجمع الثقافي أبو ظبي على الإنترنت:**

http://www.alwaraq.com/cgi-bin/doccgi.exe/booksearch

(608) **بنّيس، *الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثالث: الشعر العربي المعاصر، ص210.**

ومن هنا أيضا يصبح ما يسمّيه بنّيس «هجرة النصوص» ميسما محدّدا لمعالم النص العاصر. ويصبح فضاء النص مرتعا للنصوص تنثال من كلّ صوب. أما التجربة الكيانيّة التي لا غنى عنها في الكتابة من جهة كونها كتابة لا إنشاء وصنعة فإنها تظلّ مغيّبة أو تكاد. إن الكتابة، في هذا المنظور، إقامة في عالم الدوال. وهذا هو المدار المتاه الذي تحكّم بتنظيرات أدونيس وبتنظيرات العديد من الخطابات التحديثيّة التي أشاح المتلقّي عنها وقابلها بالريبة والشكّ والعزوف، فيما هو يشيح بوجهه عن النصوص التي جاءت تكرّس مقرّراتها. فكان أن تولّى منتجو هذه الخطابات تأثيمه حينا واتّهامه بالرجعيّة والقصور حينا آخر. لكن هذا الصّنيع لن يزيده إلا عنادا في أغلب الأحيان.

داخل هذا المسار، مسار التحوّلات التي ما فتئت تطرأ على الخطاب العربي المعاصر وما رافقها من سجال فكريّ يخصّ العلاقة الممكنة أو المفترضة مع الوافد الغربي والقديم العربي سترتسم صورة المتلقّي على أديم النصوص قاتمة في منتهى القتامة. إنه يجمع إلى البراءة السذاجة والاستسلام للماضي أو الانبهار بالوافد الغربيّ. وسواء حرصت الخطابات العربيّة المعاصرة على إقناع هذا المتلقّي بضرورة المواءمة بين «التراث» و«الحداثة» أو استنهضته لرفض قديمه وتاريخه والانخراط في أسئلة الراهن الثقافي الغربي، أو دعته إلى تبنّي عقلانيّة ديكارت أو المنهج المادّي التاريخيّ أو انهالت عليه بالمعرّات تلصقها به وتصمه بها، فإن صورة المتلقّي العربي الذي يوجّه إليه الخطاب تظلّ صورة في منتهى القتامة. وقتامتها تلك لا تتأتّى من طبيعة هذا المتلقّي وواقعه، بل هي راجعة إلى الصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه وعن صنيعه ونتاجه ومتلقّيه. وهي صورة مثبّتة في قلب الخطاب جامعة إلى النورانيّة ملامح رسوليّة بموجبها يكاد منتج الخطاب يهجر ملامحه البشريّة ليصبح كائنا خارقا كما سأبيّن في الكتاب الثالث. والراجح أن هذه الصورة الحاصلة لـ«ـلأنا» عن نفسها، هذه الصورة المثبّتة في قلب الخطاب هي التي تفسّر بعضا من عزوف هذا المتلقّي العنيد. وهي التي يمكن أن تفسّر العديد من مزالق الخطاب العربي المعاصر كما سأبيّن في الكتاب الثالث: *مرايا نرسيس وسطوة المؤلّف*.

مسارد الكتاب

مسرد الأعلام

حرف الألف

آدم: 27، 29، 31، 32، 52، 60، 70، 71، 78، 79، 81، 82، 83، 101، 103، 109، 179، 181، 272

أبو القاسم الشابي: 165، 166، 167، 168، 169، 170، 253، 254، 255، 256، 257، 285، 345

أبو تمّام: 185، 333، 336، 373

أبو حنيفة: 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128

أحمد الحوفي: 23

أحمد المديني: 259

أحمد دحبور: 324

أحمد زكي أبو شادي: 345، 361، 362

أحمد شوقي: 258، 341

الأخطل: 162

أدونيس: 139، 184، 185، 186، 188، 189، 220، 221، 222، 223، 224، 226، 227، 228، 229، 276، 290، 297، 298، 299، 300، 303، 314، 322، 326، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 362، 363، 364،

365، 375
أسماء العريف 143
بياتريس:
الأصبهاني: 118، 122، 123
ألبير كامو: 276
إحسان عبّاس: 291، 310، 311، 312
إدوارد سعيد: 152، 155، 205
إديت ستويل: 355، 356، 373
إسرافيل: 88
إلفت كمال الروبي: 15
إميل زولا: 162
ابن الجوزي: 28، 29، 30، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 116، 117
ابن باديس: 257، 258
ابن جبير: 19، 20، 21، 22
ابن حزم: 249
ابن رشد: 175، 176، 249، 250، 266
ابن سينا: 249، 250
ابن قتيبة: 17، 27، 28، 33، 97، 102، 109
ابن قيم الجوزيّة: 32، 60، 61
ابن ماجة: 181
ارنست رينان: 171، 265، 267
امرؤ القيس: 162

حرف الباء

البارودي: 272

باشلار: 272

بدر شاكر السياب: 290، 302، 303، 305، 307، 308، 310، 311، 312، 314، 315، 318، 319، 322، 323، 324، 325، 328، 336، 355، 357، 373

بدر الدين الحنفي: 29، 31، 32

البرزنجي: 90، 91، 92

برهان غليون: 186

بريتون: 184

بلند الحيدري: *312، 326*

بودلير: 184، 185، 333، 346، 336، 363، 367

بوكلير موسكاو: 146، 147، 148، 149، 206، 207، 208، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237

بيرون: 162

البيهقي أبو سعد الجشمي: 16، 41، 108، 109

حرف التاء

ت. س. إليوت: 142، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313،

315، 316، 317، 318، 320، 321، 322،
323، 324، 326، 327، 328، 332، 333،
335، 343، 355، 368، 370، 371، 373
تموز (دموزي): 289، 297، 298، 299، 300، 301، 302،
307، 314، 356، 371، 372، 373
توركيلد ياكبسون: 313
توفيق الصّايغ: 296، 339
تولتسوي: 162
التيفاشي: 110، 112، 113

حرف الجيم

جابر عصفور: 305
الجاحظ: 57، 116
جاك بيرك: 196
جبرا إبراهيم جبرا: 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302،
305، 306، 307، 309، 312، 313، 314،
315، 317، 318، 321، 328، 332، 339،
343، 345، 355، 357، 358، 371، 373
جبران خليل جبران: 275، 358، 374
جبريل: 62، 86، 88، 89، 126، 127
جرير: 162
جورج روماي: 209، 210، 240
جوزيف ماري 143، 144، 145، 149، 151، 199، 200،
مواريه: 201، 203، 208، 211، 213

جون بودريار: 336، 337
جيل دولوز: 196

حرف الحاء

حازم القرطاجني: 130
حافظ إبراهيم: 272
حسن الغرفي: 302
حسين باشا باي: 231

حرف الخاء

خالد بن الوليد: 223
خالدة سعيد: 291، 295
خلدون الشمعة: 308، 311، 315، 370
خليل حاوي: 214، 215، 216، 217، 314

حرف الدال

دانتي: 162
درّيني خشبة: 55
دلن توماس: 323

حرف الراء

رامبو: 185، 327، 333، 346
رشيد ياسين: 281
رمضان حمود: 255، 258

حرف الزين

زكي نجيب محمود: 190، 191، 192، 193، 194، 195، 243

الزهاوي: 272، 273

حرف السين

س. موريه: 362

سلامة موسى: 153، 172، 173، 174، 175، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 279، 280، 344

سليمان الحكواتي: 25

سهيل إدريس: 276، 282، 283، 310، 325، 328

سوزان برنار: 362

السير جيمس فريزر: 300، 305، 312، 313، 314

سيمون جارجي: 318

السيوطي: 62، 63، 110، 113، 114، 115

حرف الشين

الشاطبي: 249

الشبيبي: 273

شعيب بن سعد الحريفيش: 71، 76، 78، 82

شمعون بلاص: 237

حرف الصاد

صادق جلال العظم: 243، 247، 248
صلاح عبد الصبور: 303، 370

حرف الطاء

طاغور: 312
طاهر لبيب: 140، 143
طه حسين: 139، 159، 183، 185، 195، 244، 257، 279، 281، 345
الطهطاوي: 192، 344
طيب تيزيني: 243، 262، 263، 264، 265، 266، 267

حرف العين

عادل سلامة: 303
عادل فاخوري: 195
عباس الجراري: 259
عبد الحميد يونس: 283، 284
عبد الرحمن البرقوقي: 221
عبد الرحمن شكري: 361
عبد الرضا علي: 290، 312
عبد القادر الجنابي: 182
عبد القادر المازني: 361
عبد القاهر الجرجاني: 171، 184، 185
عبد الله البشير: 303

عبد الله العروي: 153
عبد الله كنون: 258
عبد المنعم خفاجي: 319
عبد الواحد لؤلؤة: 303
عبد الوهاب الأمين: 282
عبد الوهاب البياتي: 177

العرجي: 118، 122
عز الدين إسماعيل: 291
عشتار: 356، 371، 372، 373
العقاد: 309، 361
علقمة الفحل: 162

علي محمود طه: 281
عماد حاتم: 55
عنترة: 162، 219، 240، 241، 242

حرف الغين

الغزالي: 58، 98، 193، 228، 249، 250، 287، 329، 330، 341
غوته: 162

حرف الفاء

فؤاد الشايب: 281
فؤاد زكريا: 261، 267
فائق متّى: 303

فاضل عبد الواحد: 372، 373
فخري صالح: 357
فرجيل: 162
فرح أنطون: 172، 174، 175، 176، 177، 181، 182، 243، 280
فيكتور هوجو: 162

حرف القاف

قدامة بن جعفر: 319

حرف الكاف

كاميليا صبحي: 143
كريستينا نيلسون 196
دايفيس:
كعب بن زهير: 358
كلدير: 305
كوركيس عواد: 21

حرف اللام

لبيد: 162
لطفي السيد: 153
لويس عوض: 303

حرف الميم

ماجد السامرّائي: 310، 319، 322، 323، 324، 325، 336،

357
ماركس: 196
ماهر شفيق: 303
الماوردي: 125، 126، 173، 174
المتنبّي: 164، 169، 218، 220، 221، 273، 366، 367
المحاسبي: 92، 93، 94، 95، 96، 98، 99، 100
محسن جاسم 141
الموسوي:
محمد الأسعد: 281
محمد الحليوي: 255، 256
محمد المويلحي: 273، 274
محمد النويهي: 305، 309، 315، 366
محمد بن جرير 16، 21، 68، 69، 100، 101، 102، 103،
الطبري: 104، 105، 106
محمد بنيس: 255، 256، 259، 345، 374
محمد زتيلي: 259
محمد شاهين: 303، 370
محمد عابد الجابري: 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 262، 266، 267، 330
محمد عبده: 125، 153
محمد ناصر: 255، 257، 258، 260
محمود أمين العالم: 283
محمود الربيعي: 171، 280، 361

محمود درويش: 271
محي الدين 338
اللاذقاني:
المسيح: 78، 84، 92، 356، 371، 372، 373
مصطفى صادق 257
الرافعي:
معروف الرصافي: 272
المقدسي: 127
المقريزي: 124، 126
مكليش: 276، 287، 288، 289
ملتون: 162
منيربعلبكي: 286، 345
المهلهل: 162
موريس بلانشو: 362
ميخائيل عيمة: 160، 161، 162، 163، 164، 285، 327
ميرسيا إلياد: 272
ميشيل فوكو: 190، 196
ميكائيل: 84، 88

حرف النون

النابغة الذبياني: 162
نابليون: 143، 144، 145، 199، 201

نايف العجلوني: 307، 308، 315
نجيب رياض الريّس: 111، 112، 296، 339
نجيب محفوظ: 275، 277
نرسيس: 228، 259، 375
نرفال: 205
نزار قباني: 199، 200، 202، 203، 204، 205، 211، 212، 213، 214، 217، 218، 219، 220، 239، 240، 241، 313
النفزاوي: 110، 111، 113، 114
نوفاليس: 360
نيتشه : 179، 180، 196، 346

حرف الهاء

هـ. ريتر: 171
الهمذاني: 162
هنري فرانكفورت: 313
هنري ماسيس: 230، 238

حرف الواو

وليام فوكنر: 313
الوهراني: 110، 113

حرف الياء

يوسف الخال: 296، 314، 321، 322، 325، 326، 328،
329، 330، 331، 332، 333، 334، 335،
336، 337، 338، 339، 340، 341، 342،
343، 344، 345، 346، 347، 348، 349،
350، 351، 352، 353، 354
يوسف سامي 303
اليوسف:

مسرد المفاهيم

الأدب الرسمي: 15، 16، 24، 131، 138، 367

الأدب المهمّش: 15، 26، 367

الأسطورة: 276، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 295، 306، 307، 312، 313، 314، 357، 370، 371

الأسطوري: 290، 291، 293، 294، 295، 306

الأقاصي: 11، 351، 404

أنماط الخطاب: 5، 7، 9، 10، 15، 37، 52، 58، 59، 100، 115، 118، 247

الأنوثة: 50، 51، 52، 53، 145، 199، 200، 201، 202، 203، 210، 211، 241، 242

الأهواء: 10، 25، 28، 29، 30، 52، 56، 58، 59، 110، 113، 116، 121، 122، 152، 278، 283

الأهواء: 10، 25، 28، 29، 30، 52، 56، 58، 59، 110، 116، 121، 122، 152، 278، 283

الإباحيّة: 112، 113، 117

الإسلام: 27، 69، 76، 101، 124، 155، 185، 212، 248، 286، 336

الإغواء: 58

الإفراط: 28، 29، 34، 66، 67، 75

الإفقار: 141

الابن الضالّ: 185

اجتذاب العقل: 90
الاحتفال بالجسد: 113
الاستبداد: 174، 181، 195
الاستشراق: 1، 135، 155، 156، 157
الاستيهام: 119، 368
الالتزام: 26، 59، 110، 115، 127، 276، 282، 283، 287، 301، 302، 303، 323
الانبهار: 308، 309، 375
الانتحال: 6، 366، 368
البعد الرسوليّ: 174، 228، 334
البهاء: 51، 374
بيت الأب: 261، 268، 333
بيت العائلة: 258، 268
التأويل: 7، 8، 102، 186، 288، 303، 304، 335
التبسيطيّة: 129، 376، 408
التجديد: 168، 172، 259، 278، 280، 305، 363، 371
تحطيم الأنظمة: 77
تحطيم الحدود: 67، 73، 90
التخفّي: 9، 325، 330
التخيّل: 43، 65، 68، 73، 88، 90، 93، 104، 107، 122، 159، 165
التزيّد في الكلام: 34، 66
تشويش حواس: 90
التصديق: 28، 38، 43، 65، 75، 80، 82، 93

التصوّف: 70، 90، 100، 114، 193، 287، 293، 376
التطهير: 55، 86
التطهّر: 186، 191، 351
التمثّلات الغربيّة: 240
التمثّلات المستحيلة: 89
التوبة: 193، 342، 344، 346، 354
التوسّع في الكلام: 27، 123، 163
التّخييل: 27، 160
التّشبيه: 105، 107
التّشهير: 15، 36، 202، 227، 336، 342، 347
التّعجيب: 27، 28، 29، 34، 59، 63، 66، 74، 77، 102، 113، 117، 118، 132، 274
التّفسير: 64
التّلبيس: 35، 41
التّنادي بين النصوص: 36، 37، 50، 52، 78
التّنزيه: 105، 107، 109
التّنكيل: 218
التّيه: 58، 74
الجاذبية المعاكسة: 10، 110، 115، 122
الجحيم: 29، 32، 46، 54، 55، 56، 96، 97، 99، 102، 147، 148، 166، 187، 213، 221، 227، 231، 232، 273
الجريمة: 220، 222، 224، 225، 226، 228، 234
الجنّة: 27، 29، 32، 60، 61، 81، 83، 88، 89، 90،

99، 100، 101، 107، 126، 194
الحداثة: 186، 257، 281، 283، 288، 296، 301،
310، 311، 318، 329، 331، 334، 336،
337، 338، 341، 345، 346، 347، 353،
361، 362، 368، 369، 370، 376
الحدود: 65، 67، 73، 76، 84، 90، 93، 95، 105،
110، 116، 121، 123، 126، 207، 225،
331، 359
الحضور: 30، 35، 58، 65، 100، 152، 290، 354،
373
الحكايات الفرعيّة: 273
الحكاية الأمّ المولّدة: 273
الحلم المقاوِم: 71، 75
الحلم: 36، 43، 44، 46، 67، 68، 70، 71، 73، 75،
77، 78، 88، 102، 106، 181، 209، 210،
211، 356، 368
الخارج: 7، 31، 140، 172، 174، 180، 184، 188،
190، 256، 277، 284، 289، 307، 319،
355
الخارق: 38، 64، 69، 71، 73، 77، 88، 90
الخطاب الذكوريّ: 51
الخطاب العرفاني: 247
خطاب الفتنة: 1، 13، 110
الخطابات 133، 155، 159، 188، 205، 238، 239،
الاستشراقيّة: 266

الخطيئة: 32، 51، 52، 185، 186، 189، 190، 191،
243، 350، 351، 353، 354
الخلّب: 78، 163، 179، 356
دائرة السحر: 22، 23، 25، 38، 42، 56، 110، 115، 141،
261، 289، 303، 307، 310، 315
دائرة الفتنة: 25، 34، 39، 311
الدّاخل: 61، 139، 277
الراسب الأنثوي: 210
الراسب الذكوري: 210
الرجل الشرقي: 201
رفع عدم التصديق: 28، 43، 75، 82
الرموز: 11، 70، 162، 163، 172، 209، 215، 309،
338، 346، 366
الرومانسية: 142، 305
الرومانسيّ: 228، 275، 358
الزنوجة: 242
الزهّاد: 33
الزيغ: 9، 76، 84
الساديّة: 97، 219، 341
السريالية: 185، 276
السطوة: 38، 65، 99، 110، 115، 139، 178،
183،180، 187، 210، 240، 245، 256،
258، 271، 287، 300، 309، 316، 315،
319
السلفية: 245، 332

الشعرية: 8، 26، 120، 184، 254، 255، 260، 290،
291، 293، 294، 295، 296، 307، 310،
314، 328، 333، 366
الشهوة: 29، 47، 57، 121، 206، 222، 234
الشيطان: 29، 31، 32، 35، 36، 39، 41، 58، 89، 97،
108، 204
صورة الآخر: 140، 143، 162، 275
صورة الأنوثة: 50، 53
صورة الشرق: 142، 143، 149، 151، 155، 156، 171،
181، 189، 194، 199، 202، 209، 212،
213، 214، 215، 217، 220، 266، 271
الصورة المخترعة: 143
الصيرورة: 61، 84، 99، 100، 331، 332
الصّوفيّة: 33
الضروري: 148، 250، 330، 356
الضلال: 180، 193، 228
طريق الخلاص: 153، 194
الطريق المؤدّية: 56، 70، 128، 175، 185، 192، 193، 228،
285، 287، 299، 305، 372
العارض: 65
العجائبي: 91، 102
العجيب: 44، 46، 63، 64، 67، 73، 75، 78
العجيب: 44، 46، 63، 64، 67، 73، 75، 78
العروبة: 191، 328، 354
العقاب: 365

العقل العربي: 155، 243، 248، 249، 329، 330، 331، 332، 341
العقل الغربي: 330، 332
العقل: 8، 11، 25، 27، 28، 33، 38، 52، 59، 62، 65، 67، 69، 70، 71، 74، 75، 80، 81، 82، 87، 90، 92، 93، 95، 102، 103، 109، 110، 111، 115، 117، 122، 125، 131، 142، 155، 174، 176، 181، 208، 229، 243، 245، 247، 248، 249، 250، 253، 266، 267، 289، 329، 330، 331، 332، 341، 350
العقلانية: 7، 243، 250، 290
العقيدة: 41، 174
الغرائبي: 42، 44، 59، 102، 103، 115، 273، 293
الغريب: 17، 26، 91، 95، 234
الغلبة: 19، 195، 222، 231، 236، 283
الغنوصيّة: 244، 330
الغواية: 10، 33، 53، 57، 107، 121، 259
الغياب: 62، 65، 93، 101، 120، 266
الفاتن: 64، 67، 73، 75، 77، 80، 105، 110، 122، 163، 203، 350، 411
فتنة الحكي: 70
فتنة السرد: 56، 80، 115، 132
الفتنة: 1، 10، 13، 25، 30، 33، 34، 37، 39، 40، 41، 42، 53، 56، 58، 59، 62، 66، 73، 94،

97، 98، 99، 105، 107، 108، 110، 115،
116، 117، 122، 128، 131، 222، 275،
308، 309، 310، 311، 338، 357، 356
فردوس البداية: 51، 53، 128، 176، 286
الفردوسي: 52، 60، 61، 78، 86، 99، 126، 128، 164،
176، 177، 178
الفرقة الناجية: 193
الفريد: 63، 64، 66، 86، 306
قبضة العقل: 8، 11، 25، 38، 59، 65، 70، 87، 287
قتل الأب: 342، 350
قتل الأخ: 342
القدامة: 140، 257، 278، 295، 348
القديم العربي: 7، 9، 52، 133، 139، 140، 152، 154،
156، 159، 160، 163، 164، 166، 168،
169، 172، 173، 174، 177، 183، 184،
190، 194، 220، 244، 246، 247، 248،
249، 250، 251، 252، 267، 273، 274،
275، 278، 280، 284، 309، 325، 326،
328، 331، 332، 333، 336، 343، 356،
368، 369، 370
القصّاص: 15، 16، 128
القناع: 100، 201، 254، 266، 278، 292، 313
القهر: 19، 293، 294
الكراهية: 147
كونيّة الاختلاف: 140

كونيّة التّماثل: 140، 153، 172
اللامرئي: 88، 89، 332
اللاّمحدود: 64، 65
اللاّنهائي: 64، 65، 105، 107
المتخيّل الجماعي: 43، 53، 367
المتخيّل الديني: 51، 84، 89، 177، 178، 179، 180، 187، 287، 300، 304
المتخيّلات الكائدة: 197
المتخيّلات الوافدة: 70، 102، 105
المتعاليات: 53، 61، 110، 113، 174
المحتمل: 53، 54، 55، 56، 62، 74، 75، 80، 104، 123، 131، 148، 181، 182، 275، 293، 361، 363، 364، 365
المحجّب: 334
المحرّم: 105، 110، 121
المخلّص: 133، 174، 181، 365
مدائن السحر: 118
المداورة: 50، 183، 225، 253، 342
المدنّس: 60، 61، 66، 86، 89، 120
المرأة الشرقيّة: 202، 203، 204، 205، 206، 208
المروّع: 91، 92، 163، 225، 227، 233، 358، 370
المريد: 178، 339، 361، 362
المسكوت عنه: 156، 192، 304
المشبّهة: 16، 17، 108، 109
المطلقات: 116، 172، 175، 186، 196، 250، 268،

271، 288، 290
المعاصرة: 133، 139، 155، 168، 173، 195، 256،
262، 271، 272، 274، 288، 290، 291،
293، 294، 295، 296، 309، 314، 351،
353، 357، 368، 370، 375
معبّر للحدود: 65، 117
المفارق: 66، 94
المفسّر: 63، 64، 65، 66، 67
المقدّس: 39، 41، 60، 61، 62، 66، 67، 69، 70، 81،
85، 99، 111، 115، 163، 187، 199، 220،
234، 372
مكائد إبليس: 41
مكائد الخطاب: 353، 354
المكبوتات: 60، 165، 173، 317
المكر: 123، 235
المكّار الأمهر: 28
الممنوع: 10، 11، 52، 61، 105، 106، 110، 111،
112، 115، 117، 121، 122، 124، 125،
127، 128، 131
المناهج المستحدثة: 6، 7، 278
المهدور دمه: 223
المهدي المنتظر: 372
المهيب: 64، 67، 73، 89
المواربة: 9، 40، 45، 59، 76، 99، 195، 254، 255
نداء الأقاصي: 311، 364

النزق: 111، 113، 117
النهايات: 11، 70، 87، 88، 89، 90، 93
الهالة النورانيّة: 174
الواقعية: 147، 287
الوجدان الجماعي: 10، 33، 105، 169، 271
الوعّاظ: 30، 35، 67، 70، 219
اليتم: 138، 157، 160، 165، 181، 183، 243،
272، 277، 359

الكتب والمقالات والأقراص المضغوطة
والمواقع على شبكة الإنترنت

- ابن الأثير، ضياء الدين. *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1962.
- ابن الجوزي، جمال الدين. *تلبيس إبليس*، تحقيق وتعليق، السيّد الجميلي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1995.

ـــــ. *ذم الهوى*، صحّحه وضبطه أحمد عبد السلام رضا، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1993.

- ابن بطوطة. *رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، (د.ت).
- ابن جبير، أبو الحسن محمد بن أحمد. *رحلة ابن جبير*، حققه وقدّم له محمد مصطفى زيادة، بيروت: دار الكتاب اللباني، القاهرة: دار الكتاب المصري، (د.ت).
- ابن جعفر، قدامة. *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978.
- ابن خلدون. *المقدّمة*، بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الخامسة، (د.ت).
- ابن عربي. *الفتوحات المكية*، الوراق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت. http://www.alwaraq.com/cgi-bin/doccgi.exe/booksearch
- ابن قتيبة، أبو أحمد*تأويل مختلف الحديث*، صحّحه وضبطه محمد زهري النجار، بيروت: دار الجيل 1973.
- ابن قيم الجوزيّة. *حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح*، تحقيق د. السّيد الجُمَيلي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1994

ـــــ. *روضة المحبّين ونزهة المشتاقين*، تحقيق السيد الجمّيلي، بيروت: دار الكتاب العرب، الطبعة الثانية، 1996.

- ابن ماجة. *سنن*، CD-ROM *موسوعة الحديث النبوي والكتب التسعة*.

- ابن هشام، *السيرة النبوية*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.
- إدريس، سهيل. *الآداب*، افتتاحيّة العدد الأول، كانون الثاني 1953.
- أدونيس ويوسف الخال. (ترجمة) «الأرض الخراب»، مجلّة *شعر*، عدد خاص باليوت، نيسان 1958.
- أدونيس. «بيان الحداثة»، ضمن *البيانات*، البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، 1993.
ـــــ. *الشعريّة العربيّة*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية، 1989.
ـــــ. *الكتاب أمس المكان الآن*، بيروت/ لندن: دار الساقي، 1995.
ـــــ. حوار أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة *عيون*، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا على شبكة الإنترنت موقع الشاعر قاسم حدّاد، جهة الشعر.
http://www.jehat.com/main.asp
ـــــ. *زمن الشعر*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية منقّحة ومزيّدة، 1978.
ـــــ. *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، 1985.
ـــــ. *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، بيروت: دار العودة، 1980.
ـــــ. *كلام البدايات*، بيروت: دار الآداب، 1989.
ـــــ. *ها أنت أيّها الوقت: سيرة شعريّة ثقافيّة*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى 1993.
- إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط 3، 1981.
- الأصبهاني، أبو الفرج. *الأغاني*، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، (د.ت).
- الأمين، عبد الوهاب. «خيانة الشيوخ»، *الآداب*، عدد آذار 1953.
- أنطون، فرح. *ابن رشد وفلسفته*، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981.
- البرزنجي، محمّد بن رسول الحسيني. *الإشاعة لأشراط الساعة*، ضبطه وصحّحه محمود عمر الدمياطي، بيروت: درا الكتب العلمية، 1999.
- البشير، عبد الله. «الأرض الخراب»، *الأهرام*، 1978/5/20 و1978/5/27.
- بعلبكي، منير. «الأدب الذي نريد»، *الآداب*، عدد آذار 1953.

- بلاص، شمعون. «الحاضر-الغائب في الثقافة الأخرى»، حوار أجراه معه محمد حمزة غنايم، مجلّة *الكرمل*، العدد 60، صيف 1999.
- بنّيس، محمد. *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثاني، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990.
ـــــ. *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الرابع، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991.
ـــــ. *بيان الكتابة*، ضمن *البيانات*، سلسلة دفاتر كلمات، البحرين: أسرة الأدباء والكتّاب، 1993.
ـــــ. *حداثة السؤال*، بيروت: دار التنوير، *1985*.
ـــــ. *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، بيروت: دار التنوير، الطبعة الثانية، 1985.
- بياتريكس، أسماء العريف. «الآخر والجانب الملعون» ، ضمن طاهر لبيب (تحرير) *صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه*، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1999.
- البيهقي، الحاكم أبو سعد المحسّن بن بمحمد بن كرامة الجشمي. *رسالة إبليس إلى إخوانه المناحيس*، تحقيق حسين المدرّسي، بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1995.
- التوحيدي، أبو حيان. *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ت).
- تيزيني، طيّب. *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، بيروت: دار الفكر الجديد، 1989.
- التيفاشي، شهاب الدين أحمد. *نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب*، تحقيق جمال جمعة، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1992.
- الثعالبي. *يتيمة الدهر*، انظر الوراق: موقع المجمع الثقافي أبوظبي على شبكة الإنترنت.
- الجابري، محمد عابد. *بنية العقل العربي*، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، 1987.

ـــــ. *نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي*، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 1986.

- الجاحظ. *البيان والتبيين*، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، 1985

- جبرا إبراهيم جبرا. (ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979.

ـــــ. «من المرجعيّة الغربيّة إلى المرجعيّة العربيّة: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربيّة المعاصرة»، ضمن *المؤثّرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

- الجزّاري، عباس. في *الأدب المغربي من خلال ظواهره و قضاياه* ، الرباط: مكتبة المعارف الجديدة، الطبعة الثالثة، 1986.

- الجنابي، عبد القادر. *تربية عبد القادر الجنابي*، بيروت: دار الجديد، 1995.

- جوزيف ماري مواريه. *مذكرات ضابط في الحملة الفرنسيّة على مصر*، ترجمة وتقديم كاميليا صبحي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

- حاتم، عماد. أساطير اليونان، تونس الدار العربية للكتاب، 1988.

- الحاج، أنسي. *لن*، بيروت: المؤسسة الجامعية مجد، الطبعة الثانية، 1982.

- الحافظ محمد بن عثمان بن أبي شيبة العبسي، *كتاب العرش وما روي فيه*، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه، أبو عبد الله محمد بن حمد الحمود، بيروت: دار الجيل، 1991، ص 49-50.

- حاوي، خليل. *ديوان خليل حاوي*، بيروت: دار العودة، 1993.

- حسين، طه. *في الشعر الجاهلي*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، 1962.

ـــــ. *مستقبل الثقافة في مصر*، القاهرة: مطبعة المعارف، 1944.

- حقّي، يحي. *قنديل أم هاشم*، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1975.

- الحلاق، أحمد البديري. *حوادث دمشق اليوميّة 1154-1175 هـ/1741-1762م*، نقّحها الشيخ محمد سعيد القاسمي، حقّقها ونشرها أحمد عزّت عبد الكريم، القاهرة: مطبوعات

الجمعية المصريّة للدراسات التاريخيّة، 1959.
- الحليوي، محمد. *رسائل الشابي*، تونس: منشورات دار المغرب العربي (د.ت).
- حمّود، رمضان. *بذور الحياة*، تونس: مكتبة الاستقامة، 1928.
- الخال، يوسف، وأدونيس. (ترجمة) «الأرض الخراب»، مجلّة*شعر*، عدد خاص باليوت، نيسان 1958.
- الخال، يوسف. *الحداثة في الشعر*، بيروت: دار الطليعة، 1978.
- درويش، محمود. *الأعمال الكاملة*، المجلّد الثاني، بيروت: دار العودة، 1994.
- الربيعي، محمود. *في نقد الشعر*، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968.
- الروبي، إلفت كمال. *الموقف من القصّ في تراثنا النقديّ*، القاهرة: مركز البحوث العربيّة للدراسات والتوثيق والنشر، (د.ت).
- الريّس، رياض نجيب. *رسائل جبرا إبراهيم جبرا*، يوسف الخال، توفيق الصّايغ إلى رياض نجيب الريّس، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1996.
- زكريا، فؤاد. «انطباعات جديدة عن معركة غير مجدية»، *أخبار الأدب*، العدد 290، 31 يناير 1999.
- السامرّائي، ماجد. *رسائل السيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية منقّحة ومزيدة، 1994.
- سعيد، خالدة. *البحث عن الجذور*، بيروت: دار مجلّة شعر، 1960.
- سلامة، عادل. «ت. س. اليوت: هل آن الأوان لإعادة تقييمه»، مجلّة *الهلال*، جويلية 1977.
- السياب، بدر شاكر. «إلى حسناء القصر»، ضمن *أساطير*، نجف: دار البيان 1950.
ـــــ. «الالتزام واللاّالتزام في الأدب العربي الحديث»، ضمن *كتاب السيّاب النثري*، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، فاس: منشوات مجلّة الجواهر 1986.
- السيوطي، *أسرار الكون*، الوراق: موقع المجمع الثقافي أبوظبي على شبكة الإنترنت.
- السيوطي، جلال الدين. *رشف الزلال من السّحر الحلال*، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 1997.

- الشابشتي. *الديارات*، تحقيق كوركيس عوّاد، بغداد: منشورات مكتبة المثنّى مطبعة المعارف، الطبعة الثانية 1966.
- الشابي، أبو القاسم. *الخيال الشعري عند العرب*، تونس: سراس للنشر، 1996.
- شاهين، محمد. (ترجمة) الجزء الخامس من «الأرض الخراب» الذي يحمل عنوان «ماذا قال الرعد»، ضمن *اليوت وأثره على عبد الصبور والسياب*، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

ـــــ. *إليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

- الشايب، فؤاد. «مأساة نفس»، *الآداب*، عدد يناير 1953.
- الشمعة، خلدون. «المثاقفة الإليوتيّة»، مجلّة*فصول*، المجلّد الخامس عشر، العدد الثالث خريف 1996.

ـــــ. «أثر إليوت في الشعر العربي الحديث»، جريدة الدستور، الأردن: 1993/2/19.

- صالح، فخري. (تحرير) *المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر*، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- الطبري، محمد بن جرير. *تاريخ الأمم والملوك*، بيروت: مؤسسة عز الدين، الطبعة الثالثة، 1992.
- طرابيشي، جورج. *مذبحة التراث في الثقافة العربيّة المعاصرة*، بيروت ولندن: دار الساقي، 1993.
- العالم، محمود أمين. «الشعر المصري الحديث»، *الآداب*، عدد يناير 1955.
- عبّاس، إحسان. *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، الكويت: *عالم المعرفة*، شباط 1978.

ـــــ. *بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره*، بيروت: دار الثقافة، 1969.

- عبّاس، عبد الجبار. *السيّاب*، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة (د.ت).
- عبد الملك، أنور. *الفكر العربي في معركة النهضة*، بيروت: دار الآداب، 1974.
- العجلوني، نايف. «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السيّاب وإليوت»، مجلّة*الباحث*، العدد الأول، السنة الثالثة عشرة، كانون الثاني- آذار 1994.

- العروي، عبد الله. *العرب والفكر التاريخي*، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، (د.ت).
- عصفور، جابر. «دراسة قصيدة أنشودة المطر» ضمن *حركات التجديد في الأدب العربي*، القاهرة: دار الثقافة 1979.
- العظم، صادق جلال. *نقد الفكر الديني*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الخامسة، 1982.
- العقاد، عباس محمود. مجلّة *الهلال*، عدد 1959/2/1.
- علوان، علي عبّاس. *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، بغداد: وزارة الإعلام، 1975.
- علي، عبد الرضا. *الأسطورة في شعر السياب*، بيروت: دار الرائد العربي، الطبعة الثانيّة، 1984.
- علي، فاضل عبد الواحد. *عشتار ومأساة تموز*، بغداد: دار الحرية، 1973.
- عواد، محمد. «الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة»، *فصول*، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، (خريف 1996).
- عوض، لويس. مجلّة *الكاتب*، عدد جانفي 1968.
- العيدروسي، عبد القادر. *النور السافر عن أخبار القرن العاشر*، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985.
- الغزالي، أبو حامد. *بداية الهداية*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.

ـــــ. *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال*، تحقيق سميح دغيم، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993.

ـــــ. *إحياء علوم الدين*: الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.

- فاخوري، عادل. «الهوية: لعبة الانتماء»، مجلةّ *مواقف*، العدد 65، السنة 1991.
- الفارابي، أبو نصر. *كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة*، تونس: سراس للنشر، 1994.
- فريد، ماهر شفيق. ت. س. *اليوت: قصائد*، الاسكندريّة وبيروت: دار ومطابع المستقبل، 1996.

- القاضي بدر الدين الحنفي. *أكام المرجان في عجائب وغرائب الجان*، بيروت: المكتبة العصرية، 1988.
- قباني، نزار. *الأعمال السياسيّة*، الجزء الثالث، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة، 1993.
ـــــ. *الأعمال السياسيّة*، الجزء السادس، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى.
ـــــ. *الشعر قنديل أخضر*، بيروت: منشورات نزار قبّاني، الطبعة الرابعة، 1970.
ـــــ. *يوميات امرأة لا مبالية*، بيروت: منشورات نزار قباني، 1969.
- كنون، عبد الله. *النبوغ المغربي*، بيروت: مكتبة دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، 1961.
- لؤلؤة، عبد الواحد. *ت. س. اليوت: الشاعر والقصيدة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- اللاذقاني، محي الدين. «القصيدة الحرّة: معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثيّة»، *فصول*، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997.
- لبيب، طاهر. «الآخر في الثقافة العربيّة» (ص 178-227) ضمن *صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه*، تحرير طاهر لبيب، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1999.
- المازني، عبد القادر. جريدة *أخبار اليوم*، عدد 1947/10/25.
- الماوردي. *الأحكام السلطانية*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.
- المتنبّي. *الديوان*، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب العربي 1986.
- متّى، فائق. *اليوت: دراسة وترجمة*، القاهرة: دار المعارف، 1966.
- المحاسبي. *كتاب التوهّم*، القاهرة: مكتبة دار التراث، طبعة جديدة مزيّدة، (د.ت).
- المحامي، محمود العبطة. *بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره*، بغداد: مطبعة المعارف، 1965.
- محمود، زكي نجيب. *تجديد الفكر العربي*، بيروت: دار الشروق، الطبعة التاسعة، 1993.
- المدني، عز الدين. «كلمات عن القصة»، مجلّة *ثقافة*، تونس، العدد 2 شتاء 1970.
- المدني، عز الدين. جريدة *العمل*، العمل الثقافي، تونس العدد الصادر بتاريخ 1972/6/2.

- مروّة، حسين. *النزعات المادية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة*، بيروت: دار الفارابي، الطبعة الثانية، 1979.
- المعرّي، أبو العلاء. *رسالة الغفران*، تحقيق محمد عزّت نصر الله، بيروت: نشر المكتبة الثقافية (د.ت).
- المقدسي، ضياء الدين. *اتّباع السنن واجتناب البدع*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.
- المقريزي. *المواعظ والاعتبار*، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.
ـــ. *اتباع السنن واجتناب البدع*، الوراق.
- موريه، س.، *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث*، ترجمة سعد مصلوح، القاهرة: عالم الكتب، 1969.
- موسكاو، بوكلير. *سميلاسو في أفريقيا، رحلة أمير ألماني إلى الإيالة التونسية في سنة 1835* ، ترجمه عن الألمانية منير الفندري، تونس: المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 1989.
- الموسوي، محسن جاسم. *ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي: الوقوع في دائرة السحر*، بيروت: منشورات مركز الإنماء العربي، الطبعة الثانية، 1986.
- موسى، سلامة. *تربية سلامة موسى*، القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع، (د.ت) .
- المويلحي، محمد. *حديث عيسى بن هشام*، تونس: دار الجنوب، 1984.
- الهمذاني، بديع الزمان. *مقامات بديع الزمان الهمذاني*، قدّم لها وشرح غوامضها محمد عبده، بيروت: دار المشرق، الطبعة السادسة، 1968
- ناصر، محمد. « *الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية: 1925-1975*، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1985.
- نصّار، ناصيف. *الفلسفة في معركة الايديولوجيا*، بيروت: دار الطليعة، 1984.
- نعيمة، ميخائيل. *الغربال*، بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، الطبعة التاسعة، 1971.
- النفزاوي، أبو عبد الله بن أبي بكر بن علي. *الروض العاطر في نزهة الخاطر*، حققه

ووضع هوامشه وعلق عليه، جمال جمعة، لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1990.
- النويهي، محمد. «حركة الشعر الجديد في ضوء الهزيمة»، مجلّة *الآداب*، عدد حزيران 1969.
ـــــ. *قضيّة الشعر الجديد*، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، 1971.
- ياسين، رشيد. «رسالة مفتوحة»، *الآداب*، عدد أيلول 1953.
- يوسف، نقولا. ترجمة شكري، *ديوان عبد الرحمن شكري*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- اليوسف، يوسف سامي. *الشعر العربي المعاصر*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1980.
ـــــ. *ت. س. اليوت: دراسة وترجمة*، عمان: دار منارات للنشر، 1982.
- اليوسفي، محمّد لطفي. *كتاب المتاهات والتلاشي، في النقد والشعر*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1992.
ـــــ. *لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1992.
- يونس، عبد الحميد، «نحو أدب ديموقراطي»، *الآداب*، عدد يوليو 1953.

مسرد محتويات الكتاب

مقدّمة: في الصراع بين أنماط الخطاب 5

الفصل الأول: خطاب الفتنة 13

خطاب الفتنة ومحنة الإقصاء 15

خطاب الفتنة وأقنعة الهلع 17

انجذاب السلطة إلى خطاب الفتنة 21

المثقّف في دائرة الفتنة 22

خطاب الفتنة وتجربة الهبوط إلى الجحيم 27

السير على خطى إبليس 31

الطّواف في مدائن السّحر والتلبيس 37

الاستسلام لفتنة السرد 42

خطاب الفتنة ومكائد المتخيّل 50

جزاء الهبوط إلى مملكة الدياجير 55

القبض على المَهيب والفريد 60

الكتابة بالتمثّلات المستحيلة 62

الحلم المُقاوِم 67

خطاب الفتنة ومقاومة المتخيّلات الوافدة 69

الحلم وفتنة السرد 73

اجتذاب العقل إلى النهايات والأقاصي 78

الحلم المجاهد وتجلّيات المَهيب 82

خطاب الفتنة والأفول الكوني 90

الصراع بين الرغبة والصيرورة 92

تحطيم الحدود الفاصلة بين أنماط الخطاب 100

المتخيّل وتجربة الالتفاف على الممنوع 106

الحلم المقاوِم وتجربة البحث عن المعنى.....107
ثارات المتوحّش ونداءات الجسد.....110
خطاب الحبّ وسبي الجسد.....116
الحكي والانتقام من الممنوع.....122
الفجوة المعتمة.....128

الفصل الثاني: مكائد الاستشراق في الراهن الثقافي العربي.....135
خطاب الحداثة والوعي الفجائعي.....137
خطاب الحداثة وذهنية الشيخ والمريد.....140
الشرق مُداناً.....143
الشرق صنو الجحيم.....148
الوقوع في حبائل مقولة كونية التماثل.....153

الفصل الثالث: تاريخ اليتم ومكائد الاستشراق.....157
مدار التوهّمات.....159
الرومانسيون العرب يفتتحون تاريخ اليتم والفجيعة.....160
النوح على الذات.....161
الغرب صنو الفردوس المرتجى.....163
الرعب من القديم العربي.....165
الروح الخفّاش ولعنة الدياجير.....169
روسو غريم الماوردي.....172
الغرب هو طريق الخلاص.....174
ثارات المتخيّل الديني.....175
الغرب ووهم السراط المستقيم.....179
ديكارت وعمى البصيرة.....182
مدوّنة اعترافات الابن الضالّ.....184

سمّ الشرق 188
القديم العربي والعجل المسمّن..... 190
الدعوة إلى الاستقالة 195

الفصل الرابع: الخطاب العربي المعاصر وابتداع المتخيّلات الكائدة 197
الأنوثة المداسة ودونيّة الشرق..... 199
المرأة الشرقية وأبالسة الشهوة..... 202
المرأة الشرقية كائن شيطاني رجيم 207
الدين مداناً 212
مستنقع الشرق 214
عَبَدَةُ الأفيون والقمر 217
نبش قبور الأسلاف 220
مطاردة المقدّس..... 226
الفرقة الناجية 228
الشرق الهمجيّ 230
العرب أعداء المدنيّة..... 238
ندب العقل العربي..... 243
حداثة وإقليميّة! 249
خطاب الحداثة واقتسام تركة الأب 252
تأثيم المغرب العربي لمشرقه 256
تحقير المشرق العربي لمغربه..... 262

الفصل الخامس: جغرافيا الحلول والأوهام 269
خطاب الحداثة ومغالبة التاريخ 271
الإقامة في مدائن الوهم..... 279
محنة الابتداء من أوّل 282

المفكّر السندباد واللّقية النفيسة 295
المفكّر الحداثي والكنز المرصود 298
الأرض الخراب: القصيدة الكنز 302
كرم الفلسطيني وقناع تمّوز 313
اللغة العربية هي المأوى والمسكن 321
الترجمة طريقا للخلاص 326
العربيّة لغة موات 329
إنكار المريد لعصمة الشيخ 333
خروج المريد على شيخه 338
تنكيل المريد بشيخه 341
الغرب موطن «الأنبياء» الجدد 344
ثارات الموتى 347
تجميل جثّة الشيخ 351
توظيف الموتى 353
الهروب من صخب الحياة 356
المثاقفة والانتحال الثقافي 360
الحداثة وتأثيم المتلقّي 364
الحداثة المنتحلة فعل تذكّري 368

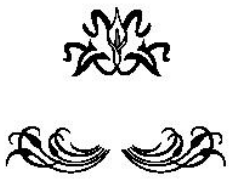
مسارد الكتاب 377

مسرد الأعلام 379

مسرد المفاهيم 389

الكتب والمقالات والأقراص المضغوطة والمواقع على شبكة الإنترنت 398

مسرد محتويات الكتاب 407



صدر للمؤلف

- *في بنية الشعر العربي المعاصر*، تونس: سراس للنشر، 1985،

- الطبعة الثانية، 1992، الطبعة الثالثة، 1996.

- *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1992.

الطبعة الثانية، تونس: سراس للنشر، 1998.

- *كتابات المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد*، تونس: سراس للنشر، 1992.

- *الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه*، تونس: الدار العربية للكتاب، 1992.

- *الشّابي منشقّاً: الكتابة بالذات*، بجراحاتها، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *القراءة المقاوِمة وبكاء الحجر*، تونس: سكوربيوس، 2002.

كتب بالاشتراك:

- *دراسات في الشعرية*، تونس: منشورات بيت الحكمة، 1987.

- *المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي الحديث*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

- *الشعر والتنوير*، الكويت: مؤسسة عبدالعزيز البابطين، 1996.

- *زيتونة المنفى*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

- *الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر*، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، 1999.

مختارات ومساءلات:

- *مختارات أغاني الحياة*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *الخيال الشعري عند العرب*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *مذكرات الشّابي*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1997.