الفصل الرابع

البِناءُ الفنىُّ للقصَّةِ التُّراثيَّة

باستثناء الأدعيـة، وبعض أمثلة الوعظ، والاقتباسات الشـعرية، تشغل حوادث التاريخ وشخصياته -على اختلاف فى أهميـة الخبر، أو منزلة الشخصية التاريخية- الحيـز الأكبـر من الكتاب، بل تـكاد تكون طابعه العـام، وهذا واضح فى ترتيب المصادر التى اعتمد عليها الكاتب، ونقل عنها، وتلـيها حوادث وشخصيات ليست من التاريخ، أو لا تحتسب عادة على التاريخ، لأنها معاصرة لحياة المؤلف، أو قريبة جداً من عصـره، أو لأنها لم تشغل فى حياتهـا مكانًا مهماً يرقى بها إلى مـستوى الحدث التـاريخى أو الشخصيـة التاريخيـة، ثم تليها أخيـراً حوادث وشخصـيات مختـرعة، واضحة الوضع، وهذا التـقسيم «الموضوعى» ليس هو التـقسيم الفنى، الذى يحتكم عادة إلى الصياغة، ولهذا فإننا استخدمنا من قبل مصطلحات: الخبر، والقصة، والحكاية، وهذا التقسـيم الفنى لا يتوكأ على الصلة بالتاريخ، أو الواقع، وإنما يعتمد على التشكيل الفنى للمادة.

نذكر هنا أن القصة تروى خبراً، ولـكن -كما يقول رشاد رشدى- لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة. فلأجل أن يُصبح الخبرُ قصة يجب أن تتوفـر فيه خـصائص معـينة، أولها أن يكون له أثر كُلِّىٌّ، وأن يكون للخـبر بداية وَوَسَط ونهاية، أى أنه يُصور ما يُسمى بالحَـدَث، ينتهى إلى لحظة كشْف، أو ختام يمنح الحادثـة مغزاها، يسـمى: لحظة التنوير[1] كمـا نذكر النمـوذج المبسط الذى أوضح به القاص الناقد «فورستر» أهم خـصائص البناء الفنى، وهو «الحَبْكة» فيرى أن «الحكاية» مجموعة من الحوادث مرتبـةٌ ترتيبًا زمنياً، أما الحَبْكةَ «فهى سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيهـا على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا: «مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك» فهـذه حكاية، أما: «مات الملك، بعدئذ ماتت الملكة حـزنًا» فهذه

(١) فن القصة القصيرة ص ١٥-٢٠.

حَبْكة وقد احتفظنا بالترتيب الزمنى، ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه. أما: «ماتت الملكة ولم يعرف أحدٌ سببًا لموتها حتى اكتُشفَ أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك» فهذه حَبْكة بها سر غامض[1].

وينبغى أن ننبه هنا إلى الفرق بين استعمالين للحكاية، فهى فى البناء القصصى تعنى التتابع الزمنى للحوادث الجزئية، وكأنها جواب عن سؤال يتكرر: «فما الذى حدث بعد ذلك»؟ ولكن حين توصف بها حادثة بكاملها، فيقال: إنها تنتمى إلى جنس الحكاية، أو الحكاية الشعبية -ولا شك أن الوصف بالشعبية أضيف لنفى وقوع الالتباس- فإنها تعنى الأشكال القصصية حين تبتعد عن الطابع الإنسانى، والسلوكيات الاجتماعية، وتتعلق بالجوانب الخرافية لأهداف وعظية وتعليمية تهذيبية، ولتُرضى نزوعَ الخيال إلى المغامرة والبطولة، وغالبًا ما يكون التماسك بين أجواء الحكاية غير مُتْقَن، لاعتماده على المصادفة، كما أن «الحكاية» لا تحرص على العنصر الإنسانى، إنها تتحرك فى عوالم الحيوان، والجَان، وتُصَوِّرُ فِعْلَ الخوارق والسِّحْر، وما يقترب من هذه الأجواء، بعكس القصة.

لعله قد وَضَحَ الآن كيف يمكن أن يظل الخبر التاريخى مجرد خبر، وكيف يمكن أن يغادرَ التاريخَ إلى الفنّ إذا ما تشكَّل وَفْقَ أصول الفنّ القصصى، بل كيف يمكن أن يبارح الخبرُ التاريخىُّ دائرةَ القصة، إلى دائرة الحكاية الشعبية، إذا ما أسرف الخيالُ فى تصويره، وأضفى عليه من المبالغة وخاض به من العوالم، وعلق عليه من الأعمال البطولية، ما يخرج به عن السَّوِيَّة الإنسانية.

وهذا هو المقياس الذى احتكمنا إليه.

لن نَعْرِضَ للخبر التاريخى، فهو خارج دائرة الصناعة الفنية، ولكننا سنتوقف طويلاً عند القصة والحكاية الشعبية ففيهما تظهر موهبة الكاتب.

وقبل أن نحاول اكتشاف مجموعة الأسس الفنية التى آثرها الكاتب فيما أورد من قصص، سنسلم مبدئيّاً بأنه ليس مُؤلفَ هذه القصص. كيف وهو يذكر

---

(١) أركان القصة ص ١٠٥.

مصدرَها وسلسلةَ رُوَاتها قبل نَصِّها؟ لنقل إذًا: إنه اختار قصصَه وَفق هذه الأسس الفنية، أو لنقل: إن هذه الأسس تنتمى إلى القصة التراثية فى الأدب العربى بعامة. ومن جانبنا - فإننا وإن كنا لا نستطيع أن نطرحَ من معارفنا المصطلحات النقدية الخاصة بفن القصة القصيرة، وهى شكل معاصر -ينبغى أن نضع فى الاعتبار استقلال القصة القديمة بأصولها الخاصة. إن «الحَبْكة» هى أهم عناصر البناء القصصى، نحن -على أية حال- نتجاوز بها ما حدَّدها به «فورستر»، وهو التركيز على الأسباب والنتائج، إلى قضية أدق، وهى: كيف تَعَاوَنَتْ جُزْئِيَّاتُ العمل، أو مراحله، لتصنع فى النهاية شيئًا واحدًا لا يسهل تحويلُه إلى أشْلاَء؟ وهنا تختلف مستويات القصص التراثية، كما تختلف مستويات الكُتَّاب فى خبرتهم، وقُدرتهم على إثارة التشويق دون مغادرة الخط الأساسى فى القصة..

ويمكن أن نرصدَ ثلاثةَ أنواع من الحَبْكة: التقليدية، والقصة داخل القصة، والقصص المتحاورة. الحَبْكة التقليدية وَضَحَ معناها فى التعريف، وهى الأكثر انتشارًا، وإتقانها يحتاج إلى قوة الملاحظة، والتركيز، ونجد عليها أمثلة كثيرة نكتفى بإشارة إلى واحد منها، وهى من قصص اللصوص (وضعناها تحت عنوان: لصان: تائب وخائب. القسم الثانى -الفصل الأول- القصة رقم ١٢). فقد نفَّذَ أحد اللصوص عملية سرقة لمحل بَزَّاز (تاجر أقمشة حريرية) معتمدًا على ذكائه وثَبات أعصابه، فقد جاء إلى الدكان وقد تَزَيَّا بزى صاحبه، ومعه شمعة ومفتاح، وصاح بالشرطىِّ الذى يحرس الدكاكين أن يشعلَ الشمعةَ ويحملهَا حتى يتمكنَ من فتح الدكان، لأن له فيه شغل، وهكذا تحت سَمْع الحارس وبصره جلس اللص وسط البضائع يكتب ويحسب، ثم نادى الحارسَ من جديد أن يطلب له حَمَّالاً، فذهب فأحضر الحمَّال. الذى حمل أربع رُزَم ثمينةً، ومضى مع اللص الذى لم يَنْسَ أن يَنْفَحَ الحارسَ بِدِرْهمَيْن. واستيقظ سوق بغداد، وجاء التاجرُ صاحبُ الدكان ليفتح الأبواب، فأقبل عليه الحارس يشكره على ما أكرمه به ليلة أمس، فاستَرابَ الرجل، ثم تأكد حين فتح الباب، ووجد أثرَ الشمعة، ومكان الرُّزَم المسروقة، وهنا -دون ضجيج- استدعى الحارسَ وسأله: مَنْ الذى حمل معى الرُّزَمَ البارحةَ؟

فلما عرف أنه حـمّال، طلب منه إحضاره هو بنفسـه، فأحضره الحارس، فـاعتذر التاجر للحمّال بأنه كان البارحـة مُتَنَبِّذًا (شارِبَ نبيذ) ولم يدرك أين ذهب بالرِّزَم. فأخبره الحـمّال أنه ذهب معه إلى شاطئ النهر، وأنزل بـالرُّزَمِ معه فى زورق مَلاّح معيّن. فذهـب التاجر إلى الملاَّح وسأله: أين حملتنى أمس مع أقمـشى؟ فحدَّد له المكان، كما حـدَّد له الحمّال الذى ساعـده فى مغادرة الزورق ومضى معـه. فدعا بالحمَّـالَ ولاطَفَهُ، وأعطاه شيئًـا، وسأله عن الموضع الذى انتهى إليـه، فدلَّه على غرفـةٍ خارجَ البلد، مـشرفةٍ على الصـحراء، على بابها قُـفْلٌ، ما لبث أن كـسره التاجر، فوجد رُزَمَـهُ الأربع كما هى، ووجد قريبا منها مِئْزراً، لفَّهـا فيه، وحملَها الحمّال، وانصرفا، حين خرج من الغرفة اسـتقبله اللص، وفَهِم الأمرَ، فاتّبعه إلى الشط، ونزل التاجـر والحمـال إلى السفينة، فـدعا الحمّـالُ مَنْ يحط عنه، فتـقدَّم اللصُّ يساعدُه كـأنه متطوع، وأنزل الرزمَ إلى السفينة، ثم وضع المئزر على كَـتِفه، وقال للتاجر: يا أخى، أستودِعُكَ الله، فقد استرجعتَ رُزَمَكَ، فَدَعْ كِسَائى!!

هذه قصـة تبدو عاديّة، من السـهل تأليفُ مثلها، ومع هذا فـقد روعيت فيـها أصول صناعة القصة، وركّبَتْ تركيبًـا جيدًا. فقد كان التاجر «يطلب التلصُّصَ فى حداثته ثم تابَ وصارَ بَزّازًا» وهذا يفسر سيطرتَه على أعصابه حين فوجئ بالسرقة، ويُفَسِّر قُدرتَه على تَصَوُّرِ ما حدث، والطريقةَ الـمُثْلَى لتتبع الخَيْط، حتى يقودَه إلى مكان المسروقات، وهذا يفسر نداءَ اللص له فى آخر القصة: «يا أخى». فقد أدرك هو أيضًـا أن هذا الدهاء ليـس دهاءَ التـجار، الـذين تتـجلى مـواهبُـهم فى إقناع المشتـرين، وإنما هو دهاء مجرِّبٍ يعتـمد على الحيلة، وشـخصية اللص مـبنيةٌ بناءً سليمًا من الناحـية السيكولوجية، فهو يعـرف أن من دَأْبِ الحارس فى الأسواق أن يسأل المتـردِّدَ المتلِّفت، وينصرف عن الوَاثِق التَّلقـائى، وقد سَأَلَ الحـارسَ، قبل أن يسأله ليشـغلَه بالجواب، ولم يكتف بسؤاله، بل صاح به، وطلب معـونته فى فَتْح الدكان، وهكذا نَفَـى عن خاطره تمامًا أنه ليس صـاحبَ الدكان. وبمثل هذه الثـقة عَمِل الآخَر أيضًا، فلم يَفْجَأ أىَّ واحد ممن عاونوا اللص أنّ سَرِقَةً قد حدثت، وأنه قد ساعدَ اللص فى إتمامها، ولعل هذا لـو حدث لأنكر الجميع أنهم شاهدوا أحدًا

أو عرفوا شيئًا، بدءًا من الحارس، الذى لا بد أن يَدْرَأ تُهمةَ المُواطأة أو الإهمال عن نفسه، وقد استعمل التاجرُ لغةَ الرِّفق والحيلة مع الحارس، والحمَّال، والملاَّح، ولكنه مع الحمّال الأخير جاوز الملاطَفَةَ إلى الرِّشوة «أعطاه شيئًا» فهذا الحمَّال الأخيرُ هو عُقْدَةُ الموقف. لقد انتهت كلُّ الخيوط عنده، وفى استطاعته أن يُفسد كلَّ المراحل السابقة لو أنكر أو ضَلَّل، وأيضًا فإنه إذا كان للسابقين عُذْرٌ فى عدم معرفتهم بأن الرجلَ لِصٌّ، فإن هذا الأخير كان ينبغى أن يعرف، ويغلب على الظن أنه يعرف، فليس من اليسير إيجاد مبرر مقبول لوضع رُزَمِ الحرير فى غُرفةٍ خارج المدينة، قريبة من الصحراء. من هنا كان المال بمثابة إغراء و«تطمين» ومصالحة، على إفشاء سرِّ الخطوة الأخيرة.

أما القصةُ داخلَ القصة فقد تكرر استخدامها، وهى تحتاج إلى مهارة فى الربط بين القصتين بحيث لا يبدو الانتقال مُفْتَعَلاً، أوّ لا مُسَوَّغَ له، فضلاً عن ضرورة توحيد المعنى العام، والمغزى، لأن القصة الثانية هى بمثابة جواب عن السؤال المطروح فى القصة الأولى، وقد وُفِّقَتْ بعضُ المحاولات، كما أخْفَقَتْ محاولاتُ أخرى.

يمكن أن نجد نموذجًا مقبولاً فى قصة محمد بن زيد العلوى، صاحبَ طَبَرِسْتَان، وكان من عادته أن يُفرِّق ما يُبقِّى فى بيت المال، آخرَ كل عام، بحيث يأتى خَرَاج السنة الجديدة وليس فى بيت المال شىء. وكان يوزِّع على قبائل قريش، والأنصار، والفقهاء، ثم عامةِ الناس. وحدث أنه كان يُفرِّق المال، فلما انتهى من بنى هاشم، دعا بِسَائر بنى عبد مَناف فقام شاب وانتسب، فإذا به من أحفاد يَزيد بن مُعاوية، وقد قُتِل الحسينُ رضى الله عنه فى خلافته. «فنظر إليه العلويون نَظَرًا شديدًا، فصاح بهم محمد وقال: كُفُّوا عافاكم الله، كأنكم تظنون أن فى قَتْلِ هذا دَرَكًا أو ثأرًا بالحسين... والله، لا يَعْرِضُ له أحدٌ إلا أقْدتُهُ به، واسمعوا حديثًا أحدِّثكم به، يكون قدوةً لكم فيما تستأنفون من أموركم».

وهكذا تبدأ القصة الثانية، وتستمر فى إطار الأولى، ولتأكيد الغاية منها، وقد جرت فى زمان آخر، لشخصيات أخرى، لكنها لم تنفصل عن الجوّ الذى رسمته

القصةُ الأولى: فقد كان المنصورُ فى مكة، وعَرَفَ أن محمدَ بنَ هشام ابن عبد الملك فيها، فدعا إلى صلاة جامعة فى الحَرَم، ليتمكن الحراس من اكتشافه والقبْضِ عليه، وعرف الفتى الأموى أنه مقتولٌ لا محالة، ولم يُنقذْه بتضليل الحرَّاس إلا محمدٌ بنُ زيد بن علىٍّ بن الحسين، رضى الله عنه، إذ طرح رداءَه على رأسه ووجهه، وأخذ يجرُّهُ على أنه جَمَّالٌ من الكوفة خدعه فيما حَمَلَ له، حتى أخرجَه من بين الحرس، ولم يقبل منه هديةَ عِرْفَانٍ وقال: «يا ابنَ عمٍّ، إنَّا أهلُ بَيْتٍ، لا نَقْبَل على المعروف مكافأة» -فهذا هو الوجه الآخَر للقصة الأولى-، ولا ننزل عقوبة بغير مستحقها -وهو مغزى مستفاد من القصتين كل على حدة.

إن ضعف الرابطة هو الغالب على هذا النوع من القصص، ونعنى الذى يقوم على الاستطراد من قصة إلى أخرى. وقد يُعاب هذا من منظور عصرى، ولكنه كان طريقة عربية راسخة، يمكن أن نزعم أن هذا الكتاب -وما يشبهه- كان بداية لها توسَّعت فى الحكايات الشعبية، التى بلغت قمتها فى «ألف ليلة وليلة» وهذه الطريقة تقوم على التوازى بين الاستقلال والإدماج، فالقصتان يمكن أن تُقرأ كلٌّ منهما على أنها مستقلة، وتؤدى وظيفتَها الخُلُقية أو التعليمية، أو الترفيهية بنوع من الاكتفاء، ولكنها لا تَنْبَتُّ تمامًا عن القصة التى استُدْرِجْنَا إليها، فالربطُ بين القصتين، واكتشافُ تكاملِهما، وليس اندماجَهُمَا تمامًا، أمرٌ ممكن، وهذه الطريقة وَجَدَت أقصى امتدادٍ لها فى «ألف ليلة» التى يمكن اعتبارُها حكايةً واحدة ممتدة، واعتبارها حكايات متعددة.

أما القصص المُتحاوِرَة فهو مصطلح وضعناه لندلَّ به على القصة الواحدة حين تُرْوَى من طُرُقٍ متعددة، وهذا يحدث كثيرًا فى كتاب «الفَرَجُ بعد الشَّدة» وقد يحدث أحيانًا ليست قليلة أن تكون الروايةُ الثانيةُ أكثرَ تَوَسُّعًا فى وصف الحَدَث من الرواية الأولى، وتكون الثالثة أكثرَ تَوَسُّعًا من الثانية، وكأن مؤلِّف الكتاب قد أراد شيئًا من وضْع الروايات الثلاث على هذا الترتيب، فمن المسلَّم أن القصة وصلَتْه بأكثرَ من رواية، وكان يمكن أن يَضعَها بأى ترتيب أو بلا ترتيب، ولكنْ يُلاحَظ أن خَطّاً يَنْمُو، وأن التفاصيلَ تزيد، وأن الغموضَ ينجلى، مع التقدم إلى الرواية

الثانية، فالثالثة، وكأنَّ القاضى التَّنُّوخىَّ يَضَعُ الروايات المختلفةَ فى عَلاقة جَدَلِيَّة، نرى من خلالها «الحادثةَ» وهى تتكوَّن، بمشاركة الرواة وصناعتهم، أو بالكشف عما كان خافيًا من أسرارها، أو بتحديد وُجُهات النظر المختلفة حول حقيقة موضوعية واحدة، على النحو الذى نجده فى بعض المحاولات القصصية المعاصرة ومن أشهرها «ميرامار» لنجيب محفوظ، وقد رُوِيَتْ حوادثها من خلال أبطالها جميعًا، يرويها كل شخص كما ترءَات له، من خلال مشاركته، وفى حدود اطّلاعِهِ وتفسيره.

نُشير إلى محاولة ناضجة فى هذا المجال، تجرى القصة بين كاتب ووزير، الكاتب هو سليمان بن وهب، والوزير هو محمد بن عبد الملك الزيات، وتستمر ليكتمل معناها بين ولديهما عُبَيْد الله بن سليمان، الذى صار وزيرًا، وعمرَ ابنِ محمد الذى صار من أتباع عبيد الله. تبدأ القصة من نهايتها أو قُرْبَ نهايتها، وقد أقبل عمر يطلب أن يُعينَه عبيدُ الله بِمَنْحِهِ وظيفةً أو معونة، فيفعل، ويصرفه ثم يبدأ فى قصِّ ما كان من صراع بين والديهما: سليمان، ومحمد بن عبد الملك، وقد صور هذا الصراع فى ثلاث روايات متعاقبة.

حددت الرواية الأولى زمنَ الصراع، فى أيام الواثق، وسَبَه بطريقة إجمالية، فقد كان سليمانُ مغضوبًا عليه. فحُمِلَ إلى ابن الزيات ليحاسبَه، ويُشرفَ على حبسه، ولم يترفق ابنُ الزيات بسليمانَ على الرغم من أنه كان يَستَخْدِمُ أخاه الحسنَ ابنَ وهب كاتبًا له، وفى لحظة المواجهة يأتى أحد الخدم حاملاً الطفلَ عُمَرَ ومظاهرُ الترف باديةٌ عليه، فلما رآه سلميان بكَى، فَأبى ابنُ الزيات إلاّ أن يعرفَ سبب بكائه، ولكن سليمان لَزَمَ الصمت، فلما ألح الوزير مصممًا على معرفة سر البكاء، تدخَّل أخو سليمان، الحسنُ، وراح يُرَقِّقُ قلب الوزير قائلاً: إن سليمانَ له وَلَدٌ فى مثل سنِّ عمر، وقد تذكَّره حين رأى ولدَك، فبكى. وهنا سَخِر الوزيرُ من أن يكون لسليمان ابنٌ مثلُ ابنه، أو أن يتطلع إلى أن يكون ابنُه وزيرًا!! لقد تألم سليمانُ بشدة من قسوة ابن الزيات، وثقتِه المُتَطرِّفة التى تُصادرُ القَدَرَ، وتَعْفَلُ

عن إرادة الله سبحانه. وهنا ضَرَعَ سليمانُ إلى الله أن يصيرَ ابنُه عبيدُ الله وزيرًا وأن يتقدَم إليه عمر متظلِّمًا. وقد كان. وقد أكرمه عبيدُ الله وفاءً لذكرى أبيه، وأمنيته التى تحققت.

تبدأ الرواية الثانية من حيث بدأت الأولى أيضًا، أى أى من النهاية، فعمرُ يتقدم إلى عُبَيْدِ الله وهو وزير، يطلب عونه، فأكرمه، وصَرَفَه، ثم راح يقصُّ ما كان بين والديهما من صراع. فى هذه الرواية يصف سليمان أيامَ المواجهة بأنه كان «مَنْكُوبًا» وأنه كان «فى يد محمد بن عبد الملك الزيات»، «وأنه كان يُحضِرُهُ كلَّ يوم»، «بغير سبب ولا مطالبة». «إلا لِيكيدَنى» و«أنا فى قيودى» و«وعلىَّ جُبَّة صُوفٍ» لا بد أن يَلْفتَنَا هذا التأكيدُ لغطرسة ابن الزيات، وغرامه بالتَّشَفِّى، وإذلال سليمان، حتى إن الوزير كان يجعل الحسنَ بنَ وهب، يحضُرُ هذا الموقَف الضَّنْك الذى يلاقى فيه أخوه الهوان. وحدث فى إحدى المواجهات أن حُمِل الطفلُ عمرُ إلى مجلس أبيه، وأخذ الجلساء يدعون له، ويَثبُون لتقبيله، فيما عدا سليمان، الذى كان فى شُغْلٍ بما ينزل به من عذاب. وأراد ابنُ الزيات أن يَزيدَ فى عذابه النَفسى، فسأله لماذا لا يدعو لولده ويَقبِّلُه مثلَ سائر الجالسين، فلما اعتذر بما يعانى، قال ابنُ الزيات: «لا، ولكنك لم تُطِقْ ذلك، عداوةً لأبيه وله، وكأنى بك، وقد ذكَرْتَ عُبَيْدَ الله، وأمَّلْتَ فيه الآمال، والله، لا رأيتَ شيئًا مما تُؤَمِّله فيه» وكأن هذا البَغىَ المسرفَ كان بمثابة بشرى أن يُخلفَ الله ظنَّ الظالم. وبالفعل لم تمض مدة، حتى غضب المتوكِّلُ على وزيره ابن الزيات، وأسند محاسبتَه إلى سليمانَ، فدخل دارَ خَصْمِه ليُحصِىَ متاعَه، وهنا رأى الطفل عمرَ فى حال أخرى وقد دَالَتْ دَوْلَةُ أبيه، كان يبكى لأن أشياءه الخاصة قد صُودرَت أيضًا، فَرَقَّ له سليمان، وأعاد إليه ما يملك، وأوصى ابنَه به إذا ما أوْقَفَهُ القَدَرُ بين يديه.

لقد أضافت الرواية الثانية هذه تفصيلاً فى وصف المشاعر، ووسائل التعذيب النفسىِّ، كما أضافت مشهدًا بكَى فيه الطفلُ المدلل، حين اختلف الحال، كما أشارت بإجْمَالٍ إلى أن عبيدَ الله قد استخدمَ عُمَرَ فى بعض أعماله الخاصة.

ثم تأتى الروايةُ الثالثة والأخيرة، فتبدأ من النهاية أيضًا، ولكنها لا تكتفى بأن تقول أن عمر أقبل متظلِّما يطلب العونَ من عبيد الله، وإنما تُنكِّرُهُ وتصفُه وصفًا قاسيًا، ويقول الراوى: «كنا بحضرة عُبَيْدِ الله بن سليمان، أوَّلَ وزارته للمُعتضد، وقد حضر رجلٌ رَثُّ الهيئة بثيابٍ غلاظٍ، فَعَرضَ عليه رُقْعَةً، وكان جالسًا للمظالم، فقرأها قراءَةُ متأمِّل لها، مفكرًا، متعجبًا، ثم قال نَعَم وكَرَامَةً! ثلاث مرات -أفْعَل ما قالَ أبى، لا ما قال أبوك، وكرَّر هذا القولَ ثلاثَ مرات» هذه البدايةُ هى التى تناسب الصياغة القصصية. لاحظْ حالةَ التَّضادّ بين موقفيْن: وزيرٌ فى أبَّهَةِ السلْطة يجلس للمظالم، ويوصَف مجلسه بأنه «حَضْرة»، وإنسانٌ نَكِرَةٌ، لم نعرف هُوِيَّتَهُ أو طَوِيَّتَه، يتقدم شاكيًا يلتمسُ الإنصاف، وحالُهُ من البؤس والخُشونة بمكان، وهنا لا يكتفى الوزير بإصدار أوامره بإنصافه، بل يُعَلِّق على الظَّلامة، ويُظهِر أن له موقفًا من هذا المتظلِّم، وهو موقف له جذور ضاربة فى الزمن ترجع إلى عصر أبِ كلٍّ منهما. . وهذا الغموض يثير التشويق ويحرِّكُهُ، ويجعلُ القارئَ يتلهف إلى اكتشاف الصفحة المطويّة من الصراع بين الأبوين، وعلاقة هذا الصراع بالموقف الحالى، وقد تبادل الوالدان موقعيهما.

وتضيف هذه الرواية الثالثة تفصيلاً تحتاجه القصة أحيانًا، ولا نشعر بأهميته أحيانًا أخرى لكنه يبقى فى صالح إضفاء جَوِّ الواقعية، وتَوْثيقِ القصة وكأنها تاريخ، فنعرف أن سليمان كان كاتبًا لإيتَاخ -القائد التركى- وأنه صُودِرَ على أربعمائة ألف دينار، وأنه استطاع أن يُؤدِّىَ أكثرَ من نصفها وعجز عن الباقى، فحُبِس، وأهين بفعل ابن الزيات. ثم تأتى لحظة المواجهة، ويضطر ابنُ الزيات أن يغادر المجلس قليلاً، وهنا يُنْهى الحسنُ بنُ وَهْبٍ، إلى أخيه همسًا، أنه وُلِدَ له غلام، ويطلب منه أن يُسمِّيَه ويُكْنيه، فترتفع معنوياتُ هذا الأبِ السجين المُرْتَهنُ بمال لا يستطيع أداءَه، وحين يعودُ ابن الزيات، ويلاحظُ وجْهَ سليمان وقد ذَهَبَ عنه شعورُ الذل، وارتفعت مقدرته الروحية لهذا الغلام الذى بُشِّرَ به، يلح عليه أن يعرفَ سر هذا التبدل، فيصمُت سليمانُ ويتكلم أخوه الحسن، فيعلن ابنُ الزيات أنه حين قام من المجلس تلقى بُشرَى مولد غلام له أيضًا. وهنا يقوم سليمان،

ويقبل يَدَىْ ابن الزيات ورِجْلَيه، ويتوسل بالغلام الوليد، الذى رأى النور مع ابنه فى نفس اليوم، راجيًا أن يرحمَه الوزير، معلنًا عن أمله أن يكون ابنُه كاتبًا عند ابن الوزير فى المستقبل. ولكنَّ ابنَ الزيات الذى جُبِلَتْ نفسُه على الشكِّ والقسوة، يُخَمِّنُ أن هذه ليست أمنيةً حقيقية يُضمِرهُا سليمان للطفلين اللذَيْن وُلِدَا فى يوم واحد، وأنه -فى رأى ابن الزيات- يُضْمِرُ العكس، أن يكون ابنُه وزيرًا، وأن يُقْبِلَ عليه الآخر متظلمًا، ثم يبلغ به أقصى درجات العمى والاطمئنان إلى الزمن، فيقول: أننى أستحلفك بالله، إذا صارَ ابنُك وزيرًا، وجاءه ابنى يطلب إحسانَه، أن توصى ابنَك ألا يُحسِنَ إليه!!

ولكن سليمان أوصى ابنه أن يُحسن إليه، وقد عمل الولد بوصية أبيه حين صار وزيرًا، وهذا سر عبارته: «نعم وكرامة، أفْعلُ ما قال أبى، لا ما قال أبوك». وتضيف هذه الرواية الثالثة أن عبيد الله استخدم عمرَ كاتبًا عنده، وقلَّده ديوان البريد والخرائط، وأن عمرَ كان إذا كتب لعبيد الله يصدِّر رسالتَه بعبارة: عبد الوزير وخادمه، وأن عبيد الله أراد أن يتكرَّم عليه، فمنعه من كتابة ذلك، وعدَّل الصيغة إلى: خادم الوزير.

هذه القصة فى رواياتها الثلاث نموذج للنوع الثالث من أنواع الحَبْكة، نجد لها أشباهًا، مع التفاوت فى درجة التماسك، أو تدرج الأسلوب نحو التفصيل وتصعيد الحوادث وتنمية الخط الأساسى (انظر مثلاً قصة القاضى أحمد ابن أبى دؤاد فى محاولته إنقاذ البطل العربى أبى دُلَف من يد القائد التركى الإفشين -القسم الثانى- الفصل الثانى -القصة رقم ١٥).

وفى نهاية الحديث عن أنواع الحَبْكة، نُذكِّر بأن طريقة التقديم ظلت واحدة فى مظهرها الخارجى، فما دامت القصص جميعًا تبدأ بسلسلة من الرواة، فى أولها مَنْ رأى موضوع القصة أو شارك فيه، أو سمع به، فإن القصص ستظل محكومة بهذه البداية، ومع هذا فإنه لم يكن من الضرورى أن يكون الراوية هو نفسه البطل، إنه مجرد مشارك، أو مشاهد، أو ناقل أحيانًا، ولهذا استعمل ضمير

المتكلم، كما استعمل ضمير الغائب، بل قامت بعض القصص على ما يمكن أن يون حواريآ، لا يقوم فيه الوصف أو السرد بدورٍ ذى بَال.

وما دامت هذه القصص جميعًا -الفنية منها والشعبية- قد انتُخَبَت على أساس فنى، أجْمَلَهُ الكاتب فى عنوان كتابه: شدَّةٌ يعقبها فَرَجٌ، ويُجْمِلُها النقُد منذ العصر الكلاسيكى فى أزْمَةٍ يَعْقُبُهَا حَلٌّ، فإن «التَّحَوُّل» يقوم بدْورٍ أساسىٌّ فى كل هذه القصص، لأن التحولَ يعنى اختلافَ مصير البطل، إلى الضدِّ تمامًا، فيصير سعيدًا بعدَ شقاء، أو شقيّاً بعد سعادة.. وهذا النوع الأخير تحدَّثَ عنه «أرسطو» بالنسبة للبطل التراچيدى، وربط به نظريته فى الفن الشعرى من حيث الغايةُ والهدفُ، وهو «التَّطْهير»، ولكن كاتبَنا العربىَّ اختار قصصه على أساسِ الانتقال من الشَّقاء إلى السعادة، لأنه لم يفكرْ بالطريقة التى فكَّر بها «أرسطو»، وهى ممارسة الإحساس بالألم، باستثارة مشاعر الخوف والرحمة، بُغْيَةَ التخلص من القدْرِ الزائد المُفْسِد للنفس من هاتين العاطفتين، أو تطهير هاتين العاطفتين مما عَلِق بهما من خَبَث، «فإن هذا لا يزال مَثارَ جدلٍ»[1]، وإنما فكَّرَ القاضى التَّنوخى من زاوية أخرى هى أقرب إلى الطبيعة الشرقية، والإسلامية، وهى زاوية الإيمان القدرى، وعدالة السماء، وفى هذا يختلف أبطالُه عن طبائع البطل التراچيدى - بالمعنى الكلاسيكى- لأنهم لم يشعروا بالتعارض مع إرادة الله، ولم يَسْعَوْا إلى مقاومتها، وإنما كانوا بعكس ذلك، يقومون بأدوارهم الإنسانية، ويسعَوْنَ فى الدنيا بقوانين هذه الدنيا وأعرافها، التى قد يكون فيها أحيانًا ما يُضَادّ الخيرَ والعدلَ والبراءةَ، ومع هذا فإن هؤلاء الأبطالَ يحتفظون بهذا الإيمان القَدَرىِّ فى مكان خَفِىٍّ لا يُؤَثِّرُ فى تصرفاتهم اليومية، أو لا يكاد يؤثر، لكنهم يستخرجونه بحركة بارعة، ويحتمون به إذا ما نزلت بهم محْنَة، ولأن الإيمانَ القدرىّ يَعْمُرُ نفوسَ العامة، كما يستقرُّ فى نفوس الخاصة إبَّانَ تعرضهم للمصائب، بعكس التمرّد على القَدَر، الذى لا يُجاهِرُ به إلاّ الأقوياء، فإن أبطالَ قصص القاضى التَّنوخىّ انتموا إلى جميع الطبقات الاجتماعية، وليسوا من عِلْيَةِ القوم دائمًا، وإن غَلَبَ على بعضهم ذلك،

(١) الكوميديا والتراچيديا ص ٢١٣.

وبهذا تحقق الشرط التراجيدى فى مجابهة المحن، وتخلَّف الشرط الآخر. وهو أن تكون الشخصيةُ بطوليةً مرموقة، تَهْوِى من مقامِها العالى.

لقد تحدَّث «أرسطو» أيضًا عن «التَّعَرُّف» وهو يعنى اكتشاف السر المجهول الذى يَتِمُّ به الفعل الدرامى، ويتحوَّل على أثرِه مصيرُ البطل، ولهذا أشاد بالأعمال الفنية التى اقترن فيها التَّحَوُّلُ بالتَّعَرُّفِ، أو يمكن أن تُعَدِّلَ هذه العبارة إلى أن المعرفة هى التى أدَّت إلى تغيير المصائر.

حين نقوم بمراجعة قصص التَّنَوخِىِّ فى ضوء هذه القاعدة (ولسنا نجد حَرَجًا فى ذلك، فالقصة التراثية أقربُ ما تكون إلى القصة القصيرة المعاصرة، التى أخذت من المسرحية الكلاسيكية وَحْدَةَ الحَدَث، وربما الوحَدَات الثلاث، فضلاً عن التركيز، ولحظة التنوير التى تُعتبر بديلاً للتّعرُّف والتّحوُّل) سنجد التحوّل جزءًا من بناء القصة -للأسباب التى قدّمنا- ولكنه أحيانًا، بل ربما غالبًا لا يقترن بتعرّف، أوْ لا يوجد فى القصة تعرُّفٌ بالمرّة، ولعل هذا أن يكون تأكيدًا لعُمق الإيمان القدرى، وقديمًا عبَّر شاعرٌ شعبىٌّ عن هذا المعنى الذى لا يجد أهمية للأسباب، ما دامت الثمرة قد تحققت:

مَلِكُ المُلوكِ إذا وَهَبْ لا تَسْألَنَّ عن السَبَبْ

ولا شك أن القفز إلى النتيجة، وتجهيل الأسباب أو تجاهلها، يقلّل من منطقية العمل الفنى، ومِن ثَمَّ مشابهته لواقع الحياة، ودرجة إقناعه، هناك قصص جيدة، اقترن فيها التحوّل، بالتعرّف، فوصلت إلى ختامها بتدرج مريح، مثل قصة صاحب الشُّرطة إسحاق المصعبى (القسم الثانى -الفصل الأول- القصة رقم ١) وقد عزم على قتل بناته، فَأخَذْن فى البكاء دون أن يَملِكْنَ مراجعتَه، ونعرف السبب حين يبعث إلى أحد أصدقائه -هو أقرب إلى التابع- ليُفصِىَ له برغبته فى قتل نسائه، وسبب هذه الرغبة، أما السبب فقد كان ماثلاً فى التقارير الأمْنية التى رُفِعتْ إليه فى هذا اليوم. لقد داهَمتْ شرطةُ بغداد بعض البيوت المشبوهة، ذات السمعة السيئة، فوجدت بداخلها، نساءً كُنَّ بناتٍ وزوجاتٍ لكبراءَ فى الدولة،

مضى زمانُهُم، ومن هنا فكر قائد الشرطة فى أن مستقبل بناته وزوجته لن يكون خيراً من أولئك، وبعد حين يزول سُلْطانه، ويموت، لتُضبَطَ بناتُه فى بيوت مشبوهة، لقد أصبحَ مقتنعًا أن هذا الاحتمال واقعٌ فى المستقبل لا محالة، فإنه -المصعبى- ليس خيراً ولا أهمّ من آباء وأزواج أولئك النسوة، لقد وصل الفَرَجُ عن طريق هذا الصديق الذى استُدْعِىَ لمجرد الإفضاء بالحزن إليه، ومن حقنا أن نفسِّرَ هذا الاستدعاء ذاتَه بأن المُصْعَبىَّ لم يكن مقتنعًا بأن ذَبْحَ نساء أسرته هو الحلُّ الأمثل لصيانتهن من مَعَرَّةٍ ستحدث فى مستقبل مغيب، ولهذا أراد أن ينفِّسَ عن كَرْبِه بالإفضاء إلى صديقٍ مأمونٍ أوّلاً، وأن يفكرَ معه بصوتٍ عالٍ ثانيًا، علَّهُ يجد تفسيراً آخر لانحراف نِسْوَةِ كبراء العصر السابق يُبعد عن أسرته شبحَ الموت. وبالفعل، يُعلِّل هذا الصديق ما حدث من انحراف بأن آباء هاتِه الفتياتِ المنحرفات لم يحفظوهن بالأزواج، كانوا يتكبرون على الناس إبَّانَ سَطْوَتِهم، فتركوا بناتهم دون زواج، والرجل هو الذى يحفظ المرأة، ومِنْ ثَمَّ فإن الخُطوةَ المطلوبة ليست أن يذبح قائدُ الشرطة بناتِه، بل يزوِّجَهُنَّ. وقد كان.

هناك أشباه لهذه القصة المحبوكة، التى لا نتحفظ فى إبداء الإعجاب بها، هدفًا وصياغةً، ولكن حين يتخلف التعرّف، وبخاصة فى القصص الوعظية التى يأتى الفرج فيها، أو التحوّل عَقِبَ دعاءٍ أو دونَ أسبابٍ معروفة، فإن جزءاً من أسباب الإعجاب يظل يعانى من ثغرة، وفى قصة سابقة قامت على تحوّل فى مصائر الأبوين، أنتج تحوّلاً فى مصائر ومواقف الوَلَدَين: عبيد الله وعمرَ لم نعرف إلى الآن، لماذا خرج سليمانُ بنُ وَهْب من سجن الواثق، وكيف صار ابنه وزيراً فى عصر المعتضِد، ولماذا سيق ابنُ الزيات إلى السجن وأسندَتْ محاسبتُه -أو مناظرته حسب التعبير القديم -إلى سليمان بالذات؟ وكيف طاح حظ ولده بعد نكبته، مع انتشار النَّكَبَاتِ واسترداد المواقع مرة أخرى بل مرات، فى تلك العصور؟ إن تلك التعليلات كلَّها لا بد أن تكون موجودة فى الموسوعات التاريخية؟ أو فى قصص وأخبار أخرى، لكن هذه القصة، كبناء فنى قائم بذاته تفتقد هذا المبرر الضرورى. ولقد ألهاها عن رعايته، رغبتُها فى إقرار العظة، وهى أن الله غالبٌ على أمره،

وقد شقَّ هذا الهدفُ طريقَه بسرعة خاطفة، مستبعدًا أيَّة تفصيلات، ولم يَرَ راوى القصة أنها ضرورية لإقرار هذه الغاية القَدَريَّة.

وإذا كنا نلاحظ أن قصص «الفَرَجُ بعد الشِّدَّة» تميل إلى وَحْدَة الحَدَث دائمًا، ولم تخرج عن ذلك إلا فى حالات نادرة، فإنها لم تهمل عناصر التشويق، التى تحرِّضُ القارئَ على طَلَب المزيد، لمعرفة أية غاية انتهت الأمور، يعتبر بدء القصة من نهايتها عاملاً من عوامل التشويق، وهو أرقى فنيًّا من صياغتها وَفْقَ التتابع الزمنى، وكذلك خلق أزمات أو صدمات سببها خطأ التوقع، أو سوء التصرف، وقد حدث أكثر من مرة أن يواجهَ شخصٌ مشهور -كان له نفوذ وثروة- الإفلاسَ والتعطل، وقد يصلُ إلى بيع منديله ليحصل على عَلَف للدابة، فيغالبُ كبرياءه ويذهب مستنجدًا بصاحب ثروة وجاه ومنصب، ويبسطُ حالَه المتردِّية بين يديه، ولكم الآخر لا يُعَقِّبُ بكلمة واحدة، مما يدفع بالمستنجد إلى الندم والألم، فإنه لم يفعل أكثرَ من أن كَشَفَ سِتْرَهُ، وأشْمَتَ خَصْمَه، وتصاغَر أمام مَنْ لا يُقَدِّر هَمَّهُ، ويعود إلى بيته حزينًا أسفًا، وقد تلومه امرأتُه على ما فعل، وتذكِّره بأنها توقعت هذه النهاية، وأن الصبر كان بهم أجدر، ويحتمل الرجل اللَّوْمَ الذى يستحقه، ولكن لا يمضى طويلُ وقتٍ حتى يجدَ ثروةً هائلة تطرق بابه، فى صورةِ مالٍ نقدى، أو جِمال محمَّلة بكل بشىء، يقودها عبيد هم جزء من المعونة أيضًا، ومع هذا كله كلماتُ اعتذار عن الصمت، وتفسيرٌ له، فقد كان الوضع لا يعالج بالكلام. ولا بد من العمل (انظر مثلاً قصة «خصم شريف» -القسم الثانى- الفصل الرابع- القصة رقم ٥).

وإذا كان إخلاف التوقع، بلجوء الإنسان إلى طلب المعونة من خصمه، ثم نُكُولُ هذا الخصم عن المساعدة، ثم إخلاف التوقع مرة أخرى بأن تكون المعونة سخية جدًا، يمثِّل عاملَ تشويق، فإن المصادفة تمثل عنصرًا آخر من عناصر التشويق، وإذا كان الفن القصصى الحديث ينفر من المصادفة فإنه لا يلغيها، وإن كان لا يمنحها الأهمية القصوى فى تنمية الحَبْكَة أو بلوغ الحل، ويمكن أن نقولَ إن المصادفة من العناصر الأساسية فى الحكايات الشعبية، ووجودَها فيما لدينا من

قصص هو بمثابة تسللٍ لملامح الحكاية الشعبية فى القصة الغنية، ولا نتردد فى أن نقررَ أن الطَّابَع العام للكتاب شعبى، وإن لم يَتَّم فى جملته إلى الحكايات الشعبية، هناك مصادفات اختيرت بذكاء. وقام عليها البناء الفنى بأكمله، ولم نشعر بأنها مصنوعة أو زائفة، مثل القصة المحبوكة المثيرة، ذات الألوان والإثارات (وقد اخترنا لها عنوان «منتهى الثقة: الأمير والوزير» -القسم الثانى- الفصل الأول- القصة رقم ٣). لقد كان لجعفَر البرمكىِّ فُتُوَّةٌ وظُرف وأدب، وكان يُحسن الغناء ويَضْرِبُ بالطبل، وهو يمارس حريته فى خِفْيَة، فى يوم يُغلِق فيه بيتَه، فلا يجالسه إلا خاصةُ أصحابه، فى هذا اليوم بدأ برنامجه فلبس الحرير وتعطَّر، وشرِبَ وأكل، وشاركه جميع أصحابه فى كل ما فعل، وكان قد أمر حاجبَه وخدمه بألا يأذنوا لأحد بالدخول، حتى وإن كان رسولَ أمير المؤمنين «فأعْلِمْه أنى مشغول». غير أنه ترك الإذن مفتوحًا لواحد من ندمائه تصادف أنْ تأخر، وكان اسمُه عبدَ الملك، وبينما كان جعفر وندماؤه فى لَعِبهم وصَخَبِهم، إذ رُفع السِّتْر. فإذا عبدُ الملك بنُ صالح الهاشمىُّ قد أقبل، وغَلِطَ الحاجب... وكان عبد الملك هذا من جلالة القَدْر والتقشّف، على حالة معروفة حتى إنه كان يمتنع من مُنادمة الخليفة، على اجتهاد من الخليفة أن يَشْرَب معه قَدَحًا واحدًا، فلم يَفْعَلْ، تَرَفُّعًا».

كيف تطوَّر المشهدُ المثير؟

لقد تجمَّد القومُ وسكنوا كأنما أصيبوا جميعًا بسكْتةٍ قلبيةٍ مفاجئة، ولم يَدْرِ جعفرُ ماذا يفعل، وقد انكشفَ هذا القدر المُهين من حياته الخاصة، أمام رجل متزمِّت متحرِّج، وهو من أقارب الخليفة أيضًا! وطال الصمت، ولكن الحركة جاءت من حيث لا نتوقع، لقد تقدَّم عَبدُ الملك الهاشمى، ونزع قُلْنُسُوتَهَ وجلس بين القوم، وتصرَّف كصديقٍ قائلاً: أطعِمُونا شيئًا، وأمر جعفرُ بالطعام ولا يدرى كيف تكون الخطوةُ التالية، ولكن الرجلَ لم يتحرك حتى شَارَكَ فى كل ما يفعلُ جعفرُ وندماؤه، شرب رِطْلاً ولبس ثوبًا حريرياً مُعَداً لهذه المجالس، وتعطَّر «ثم دعا بِرِطْلٍ ورِطل (من النبيذ بالطبع) حتى شرِب ثلاثةَ أرطال، ثم اندفع يُغَنِّينَا، فكان -واللهِ- أحسنَنَا غِناءً».

لقد انبهر جعفرُ بحجم المجاملة التى لَـقِيهَا من عبد الملك، وجديرٌ به أن يَنْبَهر، وكان ردُّ الفـعل عنده عجيـبًا، فقـد صمَّم على أن يعرف سـببَ قدوم الرجل إلى بيتـه، وحاول عـبدُ الملك أن يتـجنب ذلك، ليَـبْقَى اللقـاءُ خالصًـا لوجه المتـعة والطرب، ولكن جعـفرَ ألَحَّ، حتى ذكر الرجلُ أنه مَـدِينٌ بمبالغ هائلة، وأنه يرغب فى أن يَرْضَى عنه أميرُ المؤمنين، وأن يُعْلِيَ من شأن ابنه. وجـعفر لا يَعدُ بمخاطبة الرشيد فيما يشكو منه عبـدُ الملك، بل يقرر أن الدَّيْنَ قد قُضِيَ، وأن أمير المؤمنين قد رَضِيَ عنه، وأنه -أي الخليفة -قد وَلَّى ابنَه مصر، وزوَّجَه ابنتَه الغالية، ومَهَرَها عنه ألفَيْ ألف درهم، لـقـد ظـن سـائر الندماء أن جـعفر قـد سكِر، وأنه يَهْذِى، ولا شك أن هذه الوعـودَ المبذولةَ فى صورة قـرارات أمْضِـيتْ، يثيـر الخوْفَ على جعفر الذى ضَمنَ الرِّضا، وسداد الدَّيْن، وتولية حاكمٍ جديد، ثم زوَّجَ ابنةَ الخليفة وحدَّدَ مهرها.

لقد واجـه جعفرُ شِـدَّةً، جاء فَرَجُهـا حين شارك عبـدُ الملك فى اللهو وطلب الشراب، وكان عبد الملك فى شدَّة، صَوَّرَتْها مطالِبُـهُ من الخليفة، فجاء فَرَجُها فى وعود جعفر، ولكن: كيف الخروج من هذه الشدة، وحلُّها بيد الرشيد دونَ غيره؟

لقد تولى أحدُ الندماء رواية الجزء الماضى من القصة، أمـا الفَرَجُ الأخيرُ فيتولى روايتَه جعفـرُ بنفسه، وهذه الـمُغَايَرَةُ، وإن تكنْ من وسائل التـشويق، والتَفنّنِ فى تشكيل طريقة التقديم، فإنها ضرورية، لأن حل المشكلة لن يكون إلاّ فى لقاء بين جعفر والـرشيد، على انفراد. وهذا ما حدث. فـقد بكَّر جعفرُ إلى قصـر الخليفة فحكى له ما حدث لم يَنْقُـصْه حرفًا، وقد أعْجبَ الرشيـد بسلوك عبد الملك حين تخلَّى عن تزمُّـته، ورأى أن يُزيلَ الحَرَج والوَحْـشَةَ عن القـوم. ولا يفسدَ عـليهم خَلْوَتَهم، فـرضِيَ عنه، ثم قضى دينَه، ثم زوّج ابنـه، وولاّه، على نحو مـا قرّر جعفر.

مع أهمية المصـادفة فى القصة السابقـة. لأن كل ما جاء بعدها متـرتب عليها، فإننا لم نشعـر بأنها مُلَفَّقة، ولا أن المشهـدَ مفتعل، ولا أن الخاتمة مـصنوعة، إنها

قصةٌ سلوكيـة محبوكة، ومعبـرةٌ عن قوة اقتناع الرأى العام بِحَمِيمِيَّة العَلاقة بين جعفر والرشيد، وحجمِ دَالَّتِه عليه.

وأخيراً.. فإنه لا بد أن تستوقفَنا لغةُ هذه القصص، ما دمنا بصدد الحديث عن البناء الفنى، فالقصة، مثل -أى عمل أدبى آخر- هى فى النهاية تركيبٌ لغوى، وقد كانت قضية اللغة من العـوامل التى دفعت الدارسين والرواة قديمًا عن العناية بما أثِرَ عن أجدادنا من قصص، فـقـد لاحـظـوا - بشكل عام- أن لـغـة بعض القصص لا تُصوِّر العـصر -فى واقعـه اللغوى- كـما ينعكس فى لغة الشـعر المعـاصر لتلك القصص، فالقـصص المنسوبة إلى العصر الجـاهلىِّ، لا نجد فيه لغة العـصر الجاهلى التى نجدها فى شِعر شعرائه من امـرئ القيس إلى الأعشى، أعنى: من أقدم شعرائه الكبار إلـى آخر الجاهليـين ممن لامس الإسلام، ويمكـن أن يُقالَ الشىء نفسُه عن القصص العُذْرِيَّة الـتى حُمِلَتْ إلينا من العصر الأموى، وقـد استنتج هؤلاء أن هذه القصص رُوِيَتْ بالمعنى الإجمـالى، وأن صياغَتها اللغويةَ من صُـنْعِ راويتها، وليست من صنع الأشخاص الذين تزعم أنها تُصَوِّرُ جانبًا من حياتهم وتفكيرهم، ولغتِهم.

إن ملاحظةَ وجـود فروق -وليس فَرْقًا واحـدًا- بين لغة القصص ولغة الـشعر المعاصر لتلك القصص ملاحظةٌ صحيحة، ولكن الحُكْمَ بوضع القصص انتحالاً من الأساس، أو أنـها رويت بالمعنى، فـيه تَعَـجُّلٌ ومغـالطة. لن نستند إلى سـلاسل الرواة، ومقارنة أكـثر من رواية للخبر أو الـقصة الواحدة، وما يدل علـيه من دقة وحرص على التوثيـق، فهذا قد ناقشناه من قـبل، ونحن نرى -على أية حال- أن تسجيل أسماء الرُّواة جـيلاً بعد جيل لا يُعتَبَر دليلاً قاطعًـا بِنَفْى التحريف أو التَّزيُّد أو الاختـلاق، وقد لاحظ القدمـاء ذلك وقرروه: إننا سنحيل على واقع نعـايشه، وقد قرأنا قصص المنفلوطى أوائل هذا القرن، وأشعارَ شوقى وحافظ ومطران، فهل نجد تشـابهًا بين لغـة الفريقـين، برغم أنهما يعـيشـان فى بلد واحد، وثقافـتهـما متقاربة، ويخاطبان نفس الجمهور ويلتقيان ويقرأ كل منهما ما كتبَ الآخر؟ أو هل تتشابه لغة أى شاعر ممَّنْ ذكرْنا مع لغة محمود تيمور أو العقاد -فى كتاباته النثرية؟ وهل نجد أى تشابه بين أشعار صلاح عبـد الصبور وروايات نجيب محفوظ، مع أن

الشاعر والروائى تخرَّج كلاهما من كلية الآداب، ولمع نجمُه أوائل الخمسينيات، وتطلَّع إلى التجديد؟ إن الفَرْق هنا، كما يرجع بين شخص وآخر، لأسباب من الوراثة والقدوة الفنية، والعقيدة الفكرية والدينية... إلخ، يرجع إلى فرق أساسىٍّ هو اختلافُ لغة الشعر عن لغة القصة، وليس لغةَ النثر بشكل عام، وهذا الفرق موجود فى كل العصور، فى كل الآداب، لأن لغةَ الشعر لغةَ استثنائية، تقوم على التكْثيف والتركيب والإضمار والتَّخْييل، وتَلجأ من أجل هذا إلى الاستعارة وغيرها من وسائل التصوير المجازىٍّ وغير المجازىٍّ، وتوظِّفُ الإيقاعَ وتقدِّمُ وتُؤخِّرُ فى نظام الجملة بحيث يتشكَّلُ المعنى فى صورة مُمَوْسَقَة قادرة على النَّفَاذ إلى مكَامن الشعور فى النفس الإنسانية، وليست هذه وسائلَ الكاتب القصصىٍّ لأنه لا يتوجه إلى هذه الغاية؛ إنه يحاول الاقتراب من الواقع، يُحاكيه، ويصوِّرُ جوانبَه. ويلجأ إلى التبسيط فى جوانب، والتركيب فى أخرى، ويهدف إلى محاورة الخبرة الحياتية للقارئ، ومِنْ ثَمَّ يظل فى حالة من الحضور الذِّهنى، عينُهُ على القصة، وعينه الثانية على الواقع، وليس هكذا الشاعر فى لحظة إبداعه.

وهناك مغالطةٌ أخرى قائمة على تصورٍ مبالَغ فيه، هو أن القدماء كانوا يتكلمون لغةَ الشعر أو فى حدود معجمها، فهذا غير ممكن؛ لأن لغةَ الشعر لا تصلح أن تكون لغةَ حديثٍ يومىٍّ، ولأن مُعْجَمَهَا يظل خاصاً بالمستوى الشعرى رُؤيةً وفكراً وعاطفةً، وإن الاعتزازَ العربىَّ بالشعر، والقولَ بنقاء العِرْق، وإسباغَ المواهب الفطرية على هذا النقاء وجعلَها صادرةً عنه بالطبيعة، هو الذى سَولَ للقدماء من الباحثين فى اللغة أن يَزْعُموا أن العربى لا يَلْحَنُ، وأنه يتكلم بالتراكيب الفصيحة وحدَها، ولا يَتَرَخَّصُ فيها، وهذا مُنَافرٌ لطبيعة المجتمعات، وطبيعة اللغات معًا، فهذه مبادئ مقرَّرة، حتى وإن اختلَفتْ درجةُ الافتراق أو ألوان التَّرَخُّصِ، تبعًا لطبيعةِ المجتمع فى موقعه ونشاطه العملى، ونظامِ طبقاته، ودرجةِ ثقافته.

إنَّ لغةَ السرد فى «الفَرَجِ بعد الشِّدَّة» تتفاوت أحيانًا، لكنَّ الفرقَ الحاسمَ بين لغة قصة ولغة قصة أخرى يبدو إذا ما وزَّعْنا القصص على أساسٍ تاريخى، سنجدُ أخباراً جاهليةً وقصصًا، وكذلك أخباراً وقصصًا تنتمى إلى العصر الإسلامىٍّ،

أو العباسيِّ، على مراحله، وسنجد التماسكَ والإيجازَ، واستخدامَ بعض الكلمات أو التعابير الجَزْلَةِ قليلةِ الانتشار، لكنهـا لا تبلغ حَدَّ النُّدْرَةِ أو الاستغلاق -مما يميِّز القصص القـديمة- ويصل الأمر إلى العـامية واستـعارةِ الألفاظِ من الفارسـية فى قصص العصر العباسى.

لقد قمنا بما يوشك أن يكون حَصْرًا للمفردات العاميَّةِ أو المستعارة من لغة غير عربية، ودون أن نُثْقِلَ كاهلَ هذه الصفحات بـالقوائم والأرقام، نشير إلى بعضها، مثل: وجـاء بِدَانْيال فـألقاه عليـهما -فـإذا الرسل يطلبونى- إيش تعـمل ها هنا- عيلتى- سـتى (وقد تكررت كـثيرًا ينادى بهـا الخادم سيـدته، وينادى بها السـيد جـاريته المدلَّـلة، مع وجود لفظ: سـيـدتى، التى تُخْـتَصُّ بها سـيـدات الطبقـة العليا، مـثل أم الخليفـة أو مَـنْ تقارب منزلتها) -أتذكـر أيامنا الأوَّله؟ وتجيبنى برأسه -فوطة- يُبَـوَّقُون: بمعنى يضربون فى البوق -زَلَّيـه: بمعنى بساط -ها أنذا أجى: أى سأحـضر- هاتم شخصًـا أوَّله مصرَ: أى أحـضروا -فَرَّاشَـة: وهى التى تقوم بالخدمة -نيِّموه- ضَرَب درابْزِين السرير -أتَصَدَّقُ: وتعنى هنا أطلب الصَّدَقَةَ وليس أبذل الصدقـة - سارى: بمعنى نَخْب، أو نشـرب على شرف فَـلان -فَشَّ القُفْل- مزيِّن: أى حلاَّق -بَطَّلْتُ من الكُتَّاب: أى انقطعت عن الدراسة.

وهناك آثارٌ لِهَـجِيَّـةٌ محدودة، نبَّـه القاضى التَّـنُوخِيّ إلى بعضـها، مـثل قول أحدهم: كُنْ على الظَّلامة، يكررها دفعات، ويكسر الميم بلسان أهل الكوفة (قصة «ظالم قصمه الله» - الفصل الثانى- القصة رقم ٣).

كمـا يلجأ إلى المصطلحات المِهْنـيَّة، والكنايات الشائعـة لتجنب ما يُتَـحَرَّجُ من ذِكْره، فيـعبِّرُ أحدُ الـمَغَنِّينَ عن ضياعـه وفقره بأنه صار «أفْلَسَ من طنْبـورَ مُقَطَّعِ الأوتار»، أو يسأل أحدهم هل يوجـد نبيذ، فيـقول الآخر: «عندك شىء من ذلك الفن»؟

هذه التعبيرات وأمثالُها أكدت المنزعَ الشعبىَّ لقصص الكتاب بعامة، فهى ليست وقفًا على الحكايات الشـعبية، وبعضـها نطق به خلفاء على قدرٍ عال من الثـقافة،

وعبارة: «هَاتُمْ شخصًا أولَّه مصرَ»، قالها المأمون فى إحدى القصص، وليس ما يمنع أن يتكلم المأمون لغةَ عصره، فيقول «هَاتُمْ» غير أن الوظيفة الفنية لهذا اللجوء إلى العامية تتجاوز الواقع الحَرْفِىَّ، إلى الواقع الفنى، فلغة القصص فى هذا الكتاب لغة مألوفة، قريبة، نادرًا ما تجد فيها شيئًا من الحُزُونَة أو الصعوبة، ونعود فنذكر أن المفردات العامية التى أحصينا، ومثَّلْنا لها، تنتمى جميعًا إلى قصصٍ تتعلق بالعصر العباسى، وغالبًا ما تكون شخصياتها من عامة الناس، وإن لم يكن دائمًا.

ويدخل فى البناء اللغوى للقصة استخدامُ الحِوار، وما من قصة فى الكتاب إلا وقد أخذ الحوارُ فيها جانبًا، وقد وُظِّفَ الحِوار توظيفًا فنيًا راقيًا، لم يكن مجرد عبارات مُتَبَادَلَة تُفْضِى إلى الكشف عن معلومات كان السَّرْدُ يستطيع الوفاءَ بها، إن الحوار يكشف أصلاً عن طوايا المتحاورين، وخفايا نفوسهم، ويعبِّر فى لغته وتركيبه: وعلاقة العبارات المتبادلة بين المتحاورين عن المستوى العقلى وطاقة الذكاء التى يملكها كل منهما. إننا نجد قصصًا أعظم ما فيها هو ما انطوت عليه من حوار حيث تتجلى الموهبة الحقيقية للعقل العربى، فى سرعة استجابته، وتلقائيته، وقُدرته على إصابة المرمى فى كلمات قليلة، وإفْحَامِ المُكَابِرِ أو المُخالف، من خلال الصدمة، أو سَقْطَةِ اللسان، أو الاستدارج إلى حديثٍ بعيد عن الموضوع.

كان أحد الكبراء معجبًا بمقدرته الحكائيَّة، ويُسرف فى قوله لمحدِّثه: «أفَهِمْتَ»؟ فكان هذا مفتاحَ الفَرَجِ حين طلب بعضَ عماله لمحاسبتهم، فقد فَطَنَ أحدُهم إلى هذه «اللازمة» فى كلام الوزير، فكان يقول: لا. لم أفهم: فيستطرد الوزير ويُفيض ويَزيد إلى أن انتهى وقْتُ المحاسَبَة، وتم تأجيل القرار إلى وقت آخر!

ويقف عُمَرُ بنُ فَرَجٍ الرُّخَّجِىُّ أمام المعتصم، وقد اعتقله ودعا بالسيف ووجَّه إليه تهمة مُهْلكة، وعمر يرد على الخليفة ويعبَثُ بالبساط الذى كان تحت المعتصم. وكأنَّه يلمَسُه ليختبرَ مادَّته وصناعتَه، ويستفزُّ الأمرُ المعتصمَ فينهره. «وقال: يا ابنَ الفاعلة، ما شَغَلَكَ ما أنت فيه عن لَمْسِ البساط، كأنك غيرُ مكترث بما أريده

بك؟ فقال: لا والله يا أمير المؤمنين، ولكنَّ العْبدَ يُعْنَى من أمر سيده بكلِّ شيء، على جميع الأحوال، فإنى استخشَنْتُ هذا البِساط، وليس هو من بُسُطِ الخلافة، فقال له: وَيْلُكَ، هذا البِساط ذكر محمد بن عبد الملك أنه قام علينا بخمسين ألف درهم. فقال: يا سيدى عندى خير منه قيمتُهُ سبعمائة دينار» (عن سيكولوچية المواجهة: اقرأ القصة رقم ١٩ من الفصل الثانى).

وينتهى الحوار لتظهرَ ثمرتُهُ، قال أحمد بن أبى داود شاهدُ القصة وراويتُها: «فذهب والله عن المعتصم ذلك الفَورُ الذى كان به، وسكَنَ غضبُهُ، وقال: وَجِّه الساعة مَنْ يُحضره. فجاء ببساط قد قام عليه -فيما أظن- بأكثرَ من خمسة آلاف دينار، واستحسنه المعتصم، واسْتَلانَه، وقال: هذا -والله- أحسنُ من بِساطِنا. وأرخصُ، وقد أخذناه منك بما قام عليك.

ووالله ما بَرِحَ ذلك اليوم، حتى نَادَمَهُ، وخَلَع عليه».

وهكذا افتدى الرُّخَّجِيُّ حياتَه بثمنٍ بَخْسٍ، واستعاد نفوذَه القديم وزاد عليه، بلمسة الذكاء السيكولوجى التى أجاب بها معلِّلاً- حركةَ يده العابثة ببساط الخليفة.

وفى قصص كثيرة تتجلى قوةُ الشخصية، وبراعةُ التخلص فى الحوار بصفة خاصة، حيث تَتَقَادَحُ الأفكار، وتكون مباراةُ الذكاء مُعْلَنَةً أمام الأشهاد.

من ذلك أن الفضلَ بنَ سهلٍ وزيرَ المأمون، زعم أن عبد الله بن مالك الخُزاعى أذاعَ أن الرشيد كان يدخل بيوت القيَان، وكَذَّبَ الفضلُ ذلك وألصق بالخُزاعىِّ ما ادّعاه على الخليفة الأسبق، فهو الذى يتردد على بيوت القيان والمواخيرَ أيضًا. كان ذلك فى مجلس عام. وبعد أن انتهى الفَضْلُ من حديثه أقبل على ثُمَامَةَ ابن أشْرَسَ، وقال: «وإن أبا مَعنٍ -أى ثُمامة- لَيَعلَمُ ذلك، ويعرف صحة ما أقول» وتكررت مهاجمة الفضل وتوجيه التُهم المُخِلَّة بالشرف إلى عبد الله ابن مالك الخُزاعى، وفى كل مرة يلتفت إلى ثُمامَةَ ينتظر أن يؤيِّدَ كلامَه لكنه فى كل مرة يلتزم الصمت.

انتهى المجلس العام، وأرسل الفضل عتابًا إلى ثُمامة عن هذا النُّكُول عن تأييده أمام الناس، وإعراضه عن موافقته. فقال ثُمامة لمُعاتبه: «أنا والله بالمَوْجَدَة عليه -أعزَّه الله- أحَقُّ؛ لأنه قام فى ذلك الجمْع، وقد حضر كلُّ شريف ومَشْروف، فلم يستشهْد بى فى خُطبته، وما أجراه فى كلامه، إلا فى موضع رِيبَة، أو ذِكْرِ نَبْوَة، ودار مُقَيِّنٍ ومُغنِّيةٌ، وما أقدر أن أشهد إلا أن أكون مع القوم ثالثًا»، فوافق الرسولُ المعاتبُ على هذا التفسير المنطقى، بل وافق عليه الفضْلُ بنُ سَهْل، واعتذر لثُمامة، ولكن الطريفَ حقًا أن دَافِعَ ثُمامة حين لَزِم الصمتَ كان «عَصَبِيَّةً لابنِ مالكَ» فلم يقبل الطعنَ فيه من فَارِسىٍّ، وهذا سبب لا يمكن إعلانُه، فَأسعفه ذكاؤُه بهذا الاحتجاج المقبول (القسم الثانى -الفصل الثانى- القصة رقم ١٣).

هناك قضايا أخرى يمكن طرحها فى إطار البناء الفنى، مثل: الشخصية، والصراع، والامتداد الزمانى والمكانى، ولم نهمل هذه العناصر استهانة بقيمتها فى الصناعة الفنية، ولكن لأننا أشرنا -فى فصول سابقة- إلى ما يخصها، وما يمكن على ضوئه تَصَوُّرَ كيف تشكلت المادة الفنية بهذه العناصر المختلفة، فى بناء لا نزعم أنه حقق جَمَالِيَّة القصة القصيرة، بمفهومها الحديث، لكنه ينبع من إدراك بالتكامل، ووعى بوظيفة اللغة الفنية، والأسلوب التصويرى، وهذه إضافة تستحق ما نبذل من جهد فى إبرازها.

●●●