الفصل السادس

الشكل الأصيل

وتصالح الطرفين

١

يقدم الحريرى فى مقامته الحرامية - وهى المقامة الأولى فى التأليف . وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين فى ترتيب المقامات - صورة لبطله « أبى زيد السروجى » ، فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه فى مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه ، كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه فى مسجد آخر ، وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره على الناس ، وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون . وكلهم يؤكدون على انه كان يغير فى زيه وهيئته .

ويصف الشريشى فى شرحه للمقامة الحلوانية ، السَّروجى بأنه من أهل الكُدية ، الذين ينتمون إلى بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام فى عهد عمر بن الخطاب ، وتقلبت بهم صروف الدهر ، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس ، بالحديث عما كانوا فيه من عز ، وما صاروا إليه من ذل ، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر . الذى يعز ثم يذل .

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة ، لهم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس ، ويتفكهون بها .

وقد أوقف الحريرى مقامته التاسعة والأربعين - وهى المقامة الساسانية - للتحدث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى فى هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده ، ويذكر بقيمة هذه الحرفة ، وإنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى ، فأصحابها « أينما سقطوا القطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لا يتخذون أوطانا ، ولا يبغون سلطانا ، ولا يمتازون عما تغدو خماصا وتروح بطانا » .

فالسروجى يحمل أبعادًا تاريخية ، تثير فى النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات

الزمن ، والإشفاق من ان يحدث لهم ما حدث له ، وهو من اجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبى ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزيدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم .

٢

وقد وجد الأدباء فى شخصية المكدى ، صورة مركبة ، الشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إيحاءاتها التى تحرك مشاعر الناس ومن هنا تحول المكدى إلى نموذج ، يتواتر ذكره فى الكتب الأدبية ، قبل الحريرى وبعده ، وتتوارد أخباره فى مثل : الأذكياء لابن الجوزى - الأغانى للأصفهانى - الأمالى لأبى على القالى - الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى - البخلاء للجاحظ - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموى - حكاية ابن القاسم البغدادى لابن ابى مظهر الأزدى - زهر الاداب للحصرى - شرح مقامات الحريرى - العقد الفريد لابن عبد ربه - عيون الأخبار لابن قتيبة الدينورى - الفلاكة والمفلوكون لابن على الدلجى - الكامل للمبرد - المستطرف للأبشيهى - نهاية الأرب للنويرى - القصيدة الساسانية لابن حلى - وغير ذلك من أمهات الكتب ، التى تواترت على مدى التاريخ العربى ، وتغطى كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريرى إذن لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثقلاً » تاريخيًا وأدبيًا ، فيتحول هذا الثقل إلى خلفية تثير فى ذهن القارئ كثير من المتواردات ، ليس هو بطلاً مسطحًا يمثل حالة خاصة يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثقله التاريخى والأدبى ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادًا غير مرئية وغير فردية .

٣

ولم يكتف الحريرى بهذا « الثقل » التاريخى والأدبى للبطل بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المكدى فى مقامته يتحول إلى ذات مميزة لا تضيع فى آلاف المكدين المتناثرين فى الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريرى فى ذلك البعد النفسى والاجتماعى عند بطله ،

فهو دائمًا ناقم كثير الشكوى[1] ، وهو فى شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته[2] ، ويشير من بعيد وفى حظر شديد إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ، وذلك على هيئة دعابة خفيفة من الوالى وأشباهه[3] .

وهذا البعد النفسى والاجتماعى منح مقامات الحريرى - فيما يذكر الدكتور غنيمى هلال[4] - أبعادًا جعلها تتفوق على مقامات الهمذانى على الرغم من أسبقيته ، وأتاح لها من النضج الفنى ما جعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

وهناك بعدان يتكاملان فى إضفاء الخصوصية على بطل الحريرى ، وهما بعد الحركة والتنقل وحب السفر من ناحية[5] ، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى[6] .

فالبطل كالنحلة المحمومة ، لا يهدأ أو لا يستقر ، ويتنقل من مكان إلى مكان . وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنوانًا لها ، كالمقامة الحلوانية ، أو الدمياطية ، أو البصرية ، أو البغدادية ، ولكن هذا لا يعنى أنها لا تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته ، يلعب دورًا أساسيًا فى البنية الفنية ، كما هو الحال فى الروايات الحديثة ، ولكن هذا يعنى أن صاحب المقامات ، يشير إلى عنصر التنقل والحركة ، فالبطل لا يهدأ ، قد يكون فى حلوان ، ثم نراه فى دمياط ، أو الإسكندرية ، أو بغداد ، أو البصرة ، أو الشام ، أو سمرقند .

ومن هنا يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١٩٥/١) ، او بأن الأرض قد انشقت عنه (٣/٢) ، أو أنه من الفرار (٥٦/٢) أو أنه يشرق فى الأرض ويغرب (٢٥٤/٢) ، أو أنه يظهر وقت الأرق (١٥٠/٢) ، أو أنه يظهر فجأة ويختفى فجأة (٣٣/٣) ، ويظهر حتى فى البحر (٤٨/٣) ، وغير ذلك من صفات تضفى على البطل روح الحركة والتنقل .

---

(١) انظر شرح المقامات للشريشى : ١٧/١ - ٩٩/٢ - ١٢٧/٢ - ١٣٧/٢ - ٣٩٤/٢ - ٢٣٧/٣ - ٤٤١/٣ - ١٧٤/٤ - ٢٧٤/٤ - ٢٧/٥ - ٧٣/٥ - ٢٥٧/٥ - ٢٨٠/٥ - ٣٢١/٥ - ٣٢٧/٥ - ٣٢٨/٥ .

(٢) المرجع السابق ٢١٨/١ - ٢٥٩/١

(٣) المرجع السابق ٣٧٤/١ - ٣٠/٣ - ١٦٥/٣ - ٣٧٧/٣ - ٤٦/٣ - ٢٠٢/٥

(٤) الأدب المقارن ص ٢٦٦

(٥) شرح المقامات : ٧٩/١ - ١٦٨/١ - ١٩٥/١ - ٣٣٢/١ - ٣/٢ - ٥٦/٢ - ١٥٠/٢ - ١٥٤/٢ - ٣٣/٣ - ٤٨/٣ .

(٦) المرجع السابق ٢٨٤/١ - ٣٠٧/١ - ١٢٤/٢ - ٣/٤ - ٢٥٢/٤ - ٢٥٤/٤

وتتوارد الأشعار التى ينشدها البطل فى السفر وإغراءاته ، وذلك فى أكثر من مقامة .

وهى أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة ، ففيها حنين إلى الديار ، وشكوى من الغربة وأحيانًا يلجأ إلى الكأس وينسى عذاباته ، ويغلفها نوع من الحزن خفيف ، لا يصل إلى حد التمرد والإغراق ، وذلك كقوله فى المقامة الثلاثين ، يتحرق شوقًا إلى مسقط رأسه « سروج » :

ولمن ينزاحُ عنها ... زَفَراتُ ونَشِيجُ
مثل مالاقيت مُذْ ... زحزحنى عنها العُلوجُ
عَبرةُ تَهْمِى وشَجْوُ ... كُلَّما قرَّ يَهيجُ
وَهُمُومٌ كَلَّ يومٍ ... خَطْبُها خَطْبُ مَريجُ
ومَسَاعٍ فى التَّرجِّى ... قاصراتُ الخطو عُوجُ
ليْتَ يَومى حُمَّ لمَّا ... حُمَّ لى منها الخُرُوجُ

ويتصل بالسفر روح المطاردة بين البطل والراوى ، فالراوى يتعقب البطل فى كل مكان ، ويربط بين الأثنين نوع من العلاقة غريب ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر ، وفى الوقت نفسه بينهما شئ من التوتر ، فالراوى دائمًا يلوم البطل على مغامراته ومجونه ، والبطل يراوغه ، ثم يتخلص منه ، ويتركه فى حسرة ، ورغم ذلك فإن الراوى معجب بآفانين السروجى ، متعلق به ، يصفه فى أكثر من مرة بأنه أعجوبة زمانه ، ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة ، ويتفنن فى مغامراته ، ويستثير الراوى ، ويشد إعجابه .

إن هذين البعدين (روح السفر والمطاردة) يتكاملان ، ويتداخل كل منهما فى الآخر ، فيضيفان على المقامة نوعًا من الحركة يظهر تأثيرها على نوعية من الصراع ، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة .

إن الراوى والبطل يمثلان ، فى ظنى ، مستويين يتدافعان ، أحدهما يمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود ، والآخر يمثل روح المجتمع ، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته ، ويدور بينهما نوع من الصراع ، تمثله المقامات فى مستويات عديدة .

٤

يذكر الدكتور حسن إسماعيل ، اعتمادًا على مصادر تاريخية أن شخصية المكدى ،

كانت معرفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية ، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى[1] .

قد يكون هذا حقيقة ، وقد يكون أن الآداب العالمية عرفت شخصية المكدى ، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام ، مثل نموذج البخيل والمنافق ، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة ، وهى نماذج فى عمومها شاذة عن طريق الجماعة ، تثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان ، فيصور هذا الشذوذ ويرصد مقدار الانحراف .

قد يكون كل هذا حقيقة ، ولكن المقامات فى الأدب العربى ، وخاصة مقامات الحريرى ، اتخذت شكلاً أدبيًا أعطاها خصوصية ، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة ، ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون فى تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره ، ويقدر هذه الخصوصية بقدر ما تتشكل الحضارة كوجود فعلى ، وإذا افتقدت هذه الخصوصية فإنها تفنى فى حضارة أخرى ، وتتشكل فى قوالبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة ، فإن الحضارة اللاحقة قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ما يحيلها إلى شئ جديد .

ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين فى « صياغة » إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى ، إن قصة يوسف فى القرآن الكريم ، غيرها فى الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخى مشترك ، ولعل هذا هو المعنى الذى تشير إليه الآيتان الكريمتان ، اللتان وردتا فى نهاية سورة يوسف ، تعليقًا على الأحداث ، واستخلاصًا للعبرة ، إن الآية رقم ١٠٢ ﴿ ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنْتَ

(١) ظاهرة الكدية ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦٣

لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ ﴾ ، وإن الآية رقم ١١١ تقول ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴾ فإحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولا تعارضها ، والأخرى تشير إلى « الخصوصية » في القصص الإسلامي ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

٥

وكل مقامة عند الحريري ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد في صيغ لغوية مختلفة ، إنها تتضمن فكرة المطاردة بين البطل والراوي يتابعه ولا يمل ، ويصور ظهور بطله في مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق .

أما الخاتمة فهي تدور أيضًا حول فكرة واحدة ، ولكن في صيغ لغوية مختلفة ، إنها تشير إلى فكرة « اختفاء » البطل فجأة ، كما بدا في المقدمة فجأة ، إن صفة « المراوغة » في الخاتمة تكمل صفة المطاردة في المقدمة ، وبين الفكرتين (المطاردة والمراوغة) نوع من « الحركة » تمنح المقامات رابطة كلية ، إن الراوي يعلن اختفاء البطل ، ثم يعلن في المقامة التالية ظهوره من جديد ، وهذا النوع من الرابطة التي تعتمد على « الحركة » داخل المقامات ، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك ، أشبه بالعمل الروائي ، الذي يعتمد على الفقرات المستقلة ، كما سنذكر بعد قليل .

أما الموضوع فهو يتنوع من مقامة إلى مقامة ، فقد يدور حول الوعظ ثم ينتقل في مقامة أخرى إلى الغناء ، وقد يدور حول الجد ثم ينتقل إلى الهزل ، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر ، وهكذا مما يمنح المقامات تنوعًا ، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائمًا مبهورًا ، ينتقل من فنن إلى فنن ومن جديد إلى جديد .

إن المقدمة والخاتمة هما من صنع الراوي (الحارث بن همام) ، أما الموضوع فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجي) ، والمؤلف (الحريري) يوزع الأدوار ، ويحيل المقامة إلى أجزاء ، يشترك في صنعها أكثر من واحد ، الراوي باعتباره رمزًا للجمهور ، وتمثيلاً للعقل الجمعي ، والبطل باعتباره رمزًا للفنان ، وتعبيرًا عن الحرية الشخصية ، ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوي والبطل ، والتي تتمثل في

المطاردة التى تتضمنها المقدمة ، وفى المراوغة التى تتضمنها الخاتمة ، ثم فى المراوحة بين المقدمة والخاتمة ، فعند انتهاء الخاتمة فى المقامة الأولى ، تبدأ المقدمة فى المقامة التالية ، لتعلن تواصل عملية المطاردة ، ثم تأتى عملية المراوغة ، ثم تأتى عملية المطاردة من جديد ، ثم المراوغة ثم المطاردة ، حتى تصل المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل عن لعبته ، وكف الراوى عن متابعته .

إن فكرة التنوع فى موضوع المقامات هى فكرة معتمدة عند الحريرى ، وقد نص عليها فى خطبة الكتاب ، وسماها بالإحماض ، وهى كلمة مشتقة لغويًا من إحماضة الإبل ، بمعنى أنها ترعى الخُلة ، وهى حلو المرعى فتمله ، فتنتقل إلى الحمض تأكل منه ، فيذهب عنها الملل ، وتنشط للرعى ، ويشرح الشريشى فكرة الإحماض عند الحريرى ، فيقول : « أراد به تنقله فى المقامات ، من حكاية فائقة ، إلى قضية رائقة ، ومن موعظة تبكى ، إلى ملهية تسلى ، وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها ، ونفى للملل والكسل عن قارئها[1] » .

إن الحريرى لا يشذ فى ذلك عن منهج الكتب القديمة ، التى عمدت إلى فكرة الإحماض ، أى التنوع ، ونصت عليه فى مقدماتها ، وهو موضوع سبق أن شرحناه فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، وفى فصل الأدب ، وبيننا أهدافه بالتفصيل ، وهى أهداف تعود فى جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ ، والانتقال به من حالة إلى حالة ، حتى يتجدد نشاطه ، ويتنامى لديه الحس الجمالى ، وهو يتنقل من نص إلى نص ، ومن مرعى إلى آخر .

وقد خضع هذا المنهج لما سميته فى الكتاب السابق بالوحدة التركيبية ، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة ، كل فقرة تختلف عن الأخرى ، ولكنها جميعًا فى تعاون تام ومسبق .

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة ، وهى دراسة المقامات كشكل روائى ، بمعنى أننا لا نكتفى ، كما يفعل الباحثون ، بدراسة كل مقامة على حدة ، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى ، يخضع لرابطة كلية ، تضم المقامات فى سلك واحد .

وقد يبدو هذا غريبًا لدى القارئ ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل

---

(١) شرح المقامات ٣٢/١

مقامة كوحدة مستقلة ، دون أن يلتفوا إلى الرابطة الكلية ، التى تجمع بين كل هذه الوحدات ، وربما كانت هذه هى المرة الأولى ، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى . وقد يحتمل حديثًا عن كل مقامه كشكل للقصة القصيرة ، ولكنه أبدًا لن يحتمل حديثًا عن المقامات كشكل روائى .

وسر الغرابة يكمن فى أن القارئ قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا ، وهو شكل يخضع كثيرًا لمعنى الوحدة العضوية ، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث ، وعلى احتدام الصراع ، وافتراض بؤرة مركزية ، تستقطب كل الأحداث ، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة ، ويثير التشويق ، ويخفى أوراقه ، ويتلاعب بأعصاب القارئ ، حتى تأتى النهاية الموحية .

ارتبط الشكل الروائى فى ذهن القارئ العربى ، بهذا الشكل الأوروبى ، وخيل إليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب فى عداد الفن ، وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثار بعض الباحثين من أن الجنس السامى لا يعرف القصة ، ولا يستطيع اختراع الأحداث ، ولا خلق المواقف ، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البيانى ، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء[1] .

وهى أفكار يجب أن تتغير ، فالشكل الأوروبى ليس هو الشكل الوحيد فى العالم ، والحضارة الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة فى العالم ، وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة ، وأشكال الحضارة .

والمقامات كشكل روائى تخضع لمنهج التأليف الأدبى ، الذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية ، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع ، والتنقل من الحلو « الخُلة » ، إلى المر « الحِمض » ، ثم العودة إلى الحلو ، ثم إلى المر ، فى حركة مطردة ومستمرة .

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامة ، هى السير الشعبية التى احتذت حذوها فى هذا الشكل الروائى ، وستجد بعد قليل أن شخصية المكدى ، المتمثلة فى البطل المراوغ ، قد انتقلت إلى السير الشعبية ، وأن صورة على الزيبق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى ، وسنجد أيضًا أن شكل المقامة الذى يقوم

---

(١) راجع « قصص العشاق النثرية » فصل « القصة عند العرب » .

على المقدمة والموضوع والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع ، فكل رحلة تتكون أيضًا من مقدمة وموضوع وخاتمة ، ومجموع الرحلات تقدم شكلاً روائيًا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية .

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض ، لتقدم لنا في النهاية شكلاً كليًا ، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد ، أو بعباب اليمانى ، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات ، أوردناها فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية ، إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة ، وعلى وحدة تجميع فى النهاية بين هذه الأشياء ، ويمكن أن نعود هنا مرة أخرى إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول ، وقلنا أنها تعنى « تجاور الأشياء مع تمايزها » ، إن الشيئين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما ، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما ، دون محاولة لإلغائهما من اجل البحث عن نقطة وسطى ، تضيع فيها خصائص الطرفين ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو .

وتأتى المقاماتان الأخيرتان فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى ، فإحداهما وهى المقامة التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل إلى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الأخرى وهى المقامة الخمسون ، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته ، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراوغة والمطاردة ، وكل هذا يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة ، تصل إلى نهايتها ، ليست بطريقة منطقية ، تترتب فيها المقامات ترتيبًا عقليًا عن طريق الضرورة والاحتمال ، كما تقول قواعد الوحدة العضوية ، ولكن عن طريق وحدة تركيبية ، تتجاور فيها المقامات وتتراكم ، حتى تصل إلى النهاية .

٦

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراثى ، فجاءت روايته « أشعب » تطبيقًا عمليًا لهذا الشكل .

إن روايته ليست عن « أشعب » ، كفرد معروف ، له أخباره التاريخية والأدبية ، المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة ، ولكنها عن أشعب « نموذجًا » لذلك البطل المراوغ ، الذى قد نجده فى المقامات ، أو فى أدب الكدية ، أو فى نوادر البخلاء ، أو حتى فى السير الشعبية .

يحدد الحكيم فى المقدمة مصادر روايته فى أربعة مؤلفين هم : الجاحظ ، الخطيب البغدادى ، ابن عبد ربه ، بديع الزمان الهمذانى .

وقد حاول الباحث شهير أحمد دكرورى ، فى رسالته للماجستير عن « أشعب بين التراث والمعاصرة »[1] ، أن يعيد كل خبر عند الحكيم إلى مصدره الأصلى ، وذكر أنه وقع أسيرًا للجاحظ فى البخلاء ، وللخطيب البغدادى فى التطفيل ، ولابن عبد ربه فى العقد الفريد ، ولبديع الزمان الهمذانى فى المقامات .

أما بخلاء الجاحظ فإن ما عرضه الحكيم (ص ١٩) عن علاقة أشعب بالكندى ، فقد أورده الجاحظ (ص ١١٦) فى بخلائه ، وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندى (ص ٢٤) وهو يأكل ، فقد أورده الجاحظ (ص ٤٠) فى بخلائه ، مع تغيير يسير من الحكيم فى اسم البخيل ، ... إلخ .

أما العقد الفريد ، فإن ما عرضه الحكيم (ص ٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية ، فقد ورد (٦٨/٧) فى العقد الفريد ، ونادرة أشعب مع الوالى ، التى ذكرها الحكيم (ص ١٢٥) ، وردت فى العقد الفريد (١٣٤/٨) مع تغيير يسير فى النهاية . ونادرة أشعب فى السوق التى وردت عند الحكيم (ص ١٤٩) وردت فى العقد الفريد بنصها (١٣٦) ، ويستمر شهير فى صفحة كاملة يستعرض النوادر التى اقتبسها الحكيم من العقد الفريد .

أما مقامات بديع الزمان الهمذانى ، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦) المقامة المضرية عن الحلاق وفضوله ، أيضًا ما ذكره الحكيم (ص ٩٥) عن الإمام الذى يطيل فى صلاته ، فقد نقله عن المقامة الأصبهانية .

وما ذكره (ص ٩٥) عن صاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية ... إلخ .

---

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة .

أما كتاب « التطفيل » فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) فى روايته ما ذكره الخطيب فى كتابه (ص ١٥٩) عن تعليمات أشعب فى مهنة التطفيل ، ونقل الحكيم أيضًا (ص ١٣٧) ما ذكره الخطيب (ص ١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميذه ، ونقل أيضًا (ص ١٤١) فى روايته ، ما ذكره الخطيب فى كتابه (ص ١٩٢) عن تخير أصناف الأطعمة ... إلخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربعة ، الذين أشار إليهم الحكيم فى مقدمة روايته ، او بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التى لم يشر إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحة والجزء - لم يكتف بكل هذا بل اكتشف مصادر أخر عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربعة ، مثل :

ديوان أبى نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوفى ، والأغانى ونهاية الأرب ، والمستطرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائى للدكتور شوقى ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيل لى أن هناك مصادر أخر للحكيم ، لم يلتفت إليها الباحث ، واعنى بذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التى تحدث عنها الحكيم بإعجاب فى أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكرًا فى مسرحية « شهر زاد » (١٩٣٤ م) . إن ما ذكره الحكيم (ص ١٨٢) فى روايته يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ويأمر السياف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتى :

« يا أمير المؤمنين ، هب لى ذنبه ، وأحدثك حديثًا عجبًا عن نفسى ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :

- قل ، أيها الوزير » .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بمائدة شهية ، حقًا إن قصة الوزير قد وردت - فيما يذكر الباحث - فى العقد الفريد (٢٠٩/٦) ، وفى نهاية الأرب (٣٣١/٣) ، ولكن الإطار الذى وردت به عند الحكيم يستحضر جو ألف

ليلة وليلة ، فالوزير يقوم بدور شهرزاد ، وينجح فى دفع السلطان إلى العفو ، وتأتى هذه القصة عند الحكيم متداخلة مع قصص أخر ، مما يذكر بفكرة « الاستطراد » والتدخل فى ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثير ، إنه يهدف إلى نتيجتين :

أولاهما : أن الحكيم قد تمسك بالماضى ، وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة ، وضرب الباحث أمثلة على ذلك فى فصل « اللغة » ، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بألفاظها وتراكيبها ، كما فعل مع المقامة المصرية ، أو البغدادية ، أو الأصبهانية ، أو الحلوانية ، أو الموصلية ، أو الأسدية ... إلخ .

إن الحكيم ليس عاجزًا عن الرؤية المعاصرة ، وقد حقق ذلك بالفعل فى مسرحياته الذهنية ، وفى رواياته الاجتماعية ، ولكنه يقف فى « أشعب » عند الماضى ، دون محاولة التأويل الفلسفى ، أو الرؤية المعاصرة ، أو القضايا الواقعية ، يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد ان يحيى الشكل التراثى للرواية العربية ، وهو شكل تلقائى فطرى ، يبتعد عن المماحكات العقلية ، والاستغراق الذهنى ، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فنن إلى فنن ، ومن محسِّن بديعى إلى آخر ، كما سنذكر بعد قليل .

والنتيجة التى نستخلصها خلال فصول شهير تتلخص فى أن الباحث يرصد على الحكيم فى أنه لم يلتزم باخبار أشعب ، بل جمع أخبارًا أخر ، حدثت لغير أشعب ، وفى عصر غير أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب ، وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك ، نجتزى منها الأتى :

أ- ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لأشعب ، والحقيقة أن رشأ كانت فى عصر أبى نواس ، وقد تغزل فيها فى ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى ، والحقيقة تذكر أن الكندى كان فى عصر متأخر ، عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين . وجمع أيضًا بين بنان وأشعب ، والحقيقة أن بنان عاش فى زمن متأخر بعد أشعب ، ويذكر صاحب كتاب « التطفيل » أن بنان كان فى سنة ٣٠٠ هـ (انظر الفصل الأول من الباب الثالث من رسالة شهير) .

ب- ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر ، الذى أورده الحكيم على لسان أشعب ،

لم يكن لأشعب ، فبعضه ورد فى ديوان أبى نواس ، وبعضه ورد فى العقد الفريد ، منسوبًا لدعبل ، أو لإبراهيم بن النظام ، أو لأحد الأعراب ، وبعضه ورد فى كتاب « التطفيل » منسوبًا لطفيليين مجهولين . (المرجع السابق) .

ج- ويذكر أيضًا أن الكثير من الأحداث التاريخية التى نسبها الحكيم لأشعب ، لم تكن فى الحقيقة له ، وقد رجع الباحث إلى المصادر القديمة ، ليثبت أن هذه الأحداث لم تكن لأشعب وإنما كانت لآخرين ، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء ، والعقد الفريد ، ومقامات الهمذانى .

د- وفى فصل « اللغة » من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد ، فى بعض الأحيان ، عن واقع لغة نوادر أشعب ، إن هذه النوادر جاءت فى لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنع والتأنق ، بينما نجد أسلوب الحكيم فى بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البديعية ، ويضرب مثلاً على ذلك من قول الحكيم فى روايته على لسان أشعب للنخاس « أبغى حمارًا ليس بالصغير المحتقر ، ولا بالكبير المشتهر ، إذا خلا له الطريق تدفق ، وإذا كثر الزحام ترفق ، وإن أقللت علفه صبر وإن أكثرته شكر ، وإذا ركبته هام ، وإن ركبه غيرى نام » أو من قول الحكيم على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته «افتحوا أفواهكم ، وأقيموا أعناقكم ، وأجيدوا اللف ، واشرعوا الأكف ، ولا تمضغوا مضغ المتعللين الشباع المتخمين ، واذكروا سوء المنقلب ، وخيبة المضطرب » .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين ، لأنهما يبتعدان عن لغة أشعب ، يقتربان من لغة المقامات ، التى يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة ، أو من لغة الكندى ، وهو ، قبل أن يكون بخيلاً ، فيلسوف له لغته القوية ، ومفرداته المنخولة .

هـ - وفى فصول « المكان » و « الزمان » و « صورة المجتمع » فى الباب نفسه من رسالة شهير ، يحوم المؤلف حول فكرة مؤداها أن الحكيم لم يلتزم بتحديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموى الذى عاش فيه أشعب ، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر ، فقد كان يستخدم عبارات مجملة مثل « والى مكة » أو « والى المدينة » بل كان أحيانًا يستخدم تعبيرات خاطئة ، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد » والخليفة فى ذلك العصر كان يقيم فى دمشق وليس فى بغداد . إن ما ذكره شهير تحت عنوان « زمن

القصة » فى قوله « إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله ، بداية من عصر عثمان بن عفان ، ونهاية بقيام الدول العباسية ، فإن الحكيم لم يجعل لها عصراً محدداً ، وتركها مبهمة العصر » (ص ٣٤١) ، إن قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذى يدور حوله الباب كله ، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الأكاديمية التى انطلق منها الباحث ، هى التى دفعته إلى هذه المعاناة فى التحقيق والتدقيق ، ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلف الوضع تماماً ، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية ، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية ، كان يهمه بالدرجة الأولى أن يعبر عن جوهر هذه النادرة فى صورة رواية عربية ، فكان يتخطى الأمكنة والأزمنة ، وتحديد البيئة والعصر ، ويلتقط بحاسته الفنية المرهفة ما يراه يخدم هدفه الفنى ، إن النادرة كنادرة لا تنتمى إلى عصر ولا مكان ، إنها كالأدب الشعبى الذى يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف ، إن ما ورد من أسماء تعرض لنا النوادر إنما هى مجرد رواة ، يعبرون عن لسان الدهر ، الذى حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل .

إن هذا المنطلق يجعل المسألة تختلف من الضد إلى الضد ، ويجعل ما رآه الباحث غير مناسب ، يجعله هو المناسب ، ويحوله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تتمرد على التاريخ والمكان .

وفى ضوء هذا نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم ، فنراها تخدم هدفه الفنى ، ونرى الموقف قد تغير تماماً إلى حد الضد ، إن شهير يسوق نموذجين من لغة الحكيم التى لا تتناسب مع واقع أشعب ، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية ، التى اهتمت بالتنقيح اللغوى ، إن النموذجين يعكسان فنية اللغة فى النادرة العربية ، وفى المقامات العربية التى تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم ، والتى تأثر بها أكثر من المصادر الأخر كما سنذكر بعد قليل .

وأيضاً التعبيرات التى استخدمها الحكيم ، ورآها شهير غير مناسبة ، لم تأت إلا بسبب حس فنى ، إن الحكيم حين يختار اسم « رشأ » دون غيرها إنما يريد أن يستثير كل ما عندى القارئ من دلالات قد تربت عنده ، وهو يطالع أشعار أبى نواس عن هذه الجارية ، إن هذه « الخلفية » تلعب دورها فى تنمية شخصية رشأ ، ومن ثم فى إبراز

العلاقة مع أشعب . والحكيم حين يختار اسم الكندى دون غيره ، إنما يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل « خلفية » عن الصراع بين البخيل كطرف ، وبين الطفيلى كطرف آخر ، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب ، ومن هنا كان توفيق الحكيم فى تصوير تلك البؤرة ، خلال أشعب كطرف وعلم فى ميدان الطفيلية ، والكندى كطرف آخر وعلم فى ميدان البخل ، والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة فى بغداد ، لم يفعل ذلك عن جهل ، ولكنه يريد أن يستثير ثقافة القارئ ، التى تربت خلال متابعة أخبار الخلفاء فى بغداد ، وخاصة أخبار هارون الرشيد فى ألف ليلة وليلة ، إن هذه الأخبار تثير وجدان القارئ ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليلة وليلة ، وتنقل من الأعاجيب ، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم ، لو أنه التزم بالدقة التاريخية ، والصرامة الأكاديمية .

أشار الحكيم فى المقدمة إلى أربعة مصادر ، انتقى منها روايته وسعى شهير بصبر ودأب إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة ، واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة التى استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية ، ورغم كل هذه المصادر ، ففى ظنى أن المصادر الأساس لرواية الحكيم ، إنما يعود إلى المقامات ، سواء مقامات الهمذانى أو مقامات الحريرى ، لأنهما يشتركان فى بنية متماثلة .

كل فصل عند الحكيم ينتهى نهاية مستقلة ، وكأنه المقامة عند الهمذانى أو الحريرى ، وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقى ، ولخط تاريخى تطورى ، ولكنها جميعًا تعرض نادرة من النوادر ، التى دارت حول أشعب أو الكندى أو رشأ ، وجميعها تتميز بخفة الروح وبتلك اللغة التى تقوم على المفارقات اللفظية .

وحين أقول « جميعها » فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول والتى حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثى ، وهى صلة ينص عليها الحكيم فى المقدمة ، ويقول فى أسلوبه الذى يتناسب مع النادرة من ناحية ، ومع اهتمامات الطفيليين من ناحية أخرى :

« لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابل والأباريز من حوانيت أربعة مشاهير :

الجاحظ ، وابن عبد ربه ، والخطيب البغدادى ، وبديع الزمان . فقد بهرنى حقًا ،

وأسال لعابى ، ما وجدته لديه من اللذائذ والطرائف ، غير أنى وجدت كل هذا مبعثرًا ضمن بضاعتهم ، وملقى على غير نظام ... فملأت يدى مما تخيرت من أطايبها ، وذهبت به إلى « مطبخ » فنى ، حيث مزجته وخلطته ، وجعلت منه عجينة واحدة ، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول » .

إن هذه الطبخة أو العجينة كل متصل ، يؤكد فكرة الرواية التى تخضع لها المقامات ، وهى فكرة تحيل المقامات إلى شئ مشترك ، على الرغم من أنها مجموعة عناصر ، ممتزجة ومختلطة ، فيها اللحم والبقل ، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم .

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات ، فالبطل واحد ، قد يكون اسمه أشعب ، أو السروجى ، ولكنه يظل شيئًا واحدًا يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل ، والراوى واحد ، قد يكون اسمه الحارث بن همام ، أو بنان ، ولكنه يظل هنا وهناك شيئًا واحدًا ، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى .

والنهاية أيضًا تتشابه بين المقامات ورواية أشعب ، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته ، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده ، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة ، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان ، ويقدم له نصائحه التى لا تختلف عن نصائح الطفيلى فى كتب التراث .

إن الحكيم لا يريد أن يجمع أخبارًا حول أشعب ، ولا يريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة ، كما فعل باكثير فى « سلامة القس » ، أو كما فعل السحار فى « أميرة قرطبة » ، أو كما فعل الجارم فى « مرح الوليد » .

والحكيم لا يريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدى ، الوارد إلينا من والترسكوت واسكتدر ديماس وغيرهما ، والتى تحركها عقدة تتنامى ، وصراع يحتدم ، ثم تعكس رؤية معاصرة ، تنطلق من الماضى ، وتحيله إلى « ديكور » يخدم الحاضر .

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك ، ليحيى شكلاً عربيًا متناثرًا بين الكتب ، وهو شكل النادرة العربية ، بمحتواها الساخر ، وشكلها الفطرى .

ولكن هذا لا يعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لا يتجاوزه كما قيل ، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة .

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة ، ولم تحورها عن مسارها ، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة ، إنه احتفظ بجوهر النادرة ، أضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر .

ولنضرب مثلاً على ذلك من واقع الخبر ، الذى ورد فى العقد الفريد (٦٨/٧) ، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة ، فقالت إنه من ذهب وأخاف أن تذهب ، خذ هذا العود لعلك تعود . فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة ، ولكنه صاغه على النحو الآتى :

« ثم أسرع فاستوى قائمًا ، ومد إليها يده مودعًا ، فمدت إليه يدًا صغيرة ، كأنها حلية من عاج ، فلمح فى أصبعها خاتمًا ، فاستبقى يدها فى يده ، وقال فى صوت يسيل رقة ولطفًا :

- سيدتى ، جعلت فداك ، ناوليني هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به .

فسحبت يداها فى رفق ، وتضاحكت فى خبث ، وقالت :

- إنه ذهب وأخاف أن تذهب .

ثم أسرعت ، فالتقطت من الأرض عودًا يابسًا ، سقط من شجرة قرب النافذة ، وأعطته إياه قائلة :

- ولكن خذ هذا العود ، لعلك تعود » .

فالخبر فى المصادر التراثية قصير ، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير ، وقد احتفظ بهذا الجوهر ، وراح يبرزه من خلال تكنيك معاصر ، يعتمد على مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتصوير للحركة النفسية فى ذلك الشد والجذب بين أشعب الذى يلون فى صوته ، والجارية التى تتضاحك فى خبث ، وأخيراً فى الإيحاء بالمشاعر الداخلية من خلال لغة تلجأ إلى صورة معبرة ، من مثل « كأنها حلية من عاج » أو « فاستبقى يدها فى يده » أو « ثم أسرعت فالتقطت من الأرض عودًا يابسًا » .

وذلك هو الوجه المعاصر فى رواية الحكيم ، إنه وجه يخدم الشكل العربى ، ولا يجرفه بعيدًا عن مساره ، ولا يثقله برؤية معاصرة ، تذهب بسذاجته وخصوصيته .

٧

لازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه ، وندور حول الشكل التراثى للرواية العربية ، دون أن نحدد خصائصه الفنية .

عرفنا آنفًا البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحددناها فى المطاردة والمراوغة والمراوحة ، ونقتحم الآن البنية الفنية للمقامات كطبخة فنية ، تقوم على مفهوم الشكل التراثى للرواية العربية ونحددها فى :

١- المتعة الحسية .
٢- وظيفة الشعر .
٣- عدم الإيغال .
٤- الرؤية الحضارية .

١-٧

هناك ميل حاد من مقامات الحريرى ، نحو إرضاء المتعة الحسية ، فقد انتشرت فيها التشبيهات التى تقوم على صور من الخارج تأتى عن طريق الحواس ، (انظر المقامة الثانية) . ووصف الغلمان (المقامة العاشرة) . والحديث عن الثياب (المقامة الخامسة والعشرون) . ووصف الأطعمة والأشربة (المقامة التاسعة والعشرون) . ووصف الجوارى والفتيات (المقامة الخامسة والثلاثون) . وغير ذلك مما يضفى على المقامات جوًا من البهجة ، يرضى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية ، هو فى ذلك لا يسف ويقع فى منطقة إرضاء الغرائز ، ولكنه لا يزال يعمل داخل دائرة الفن ، ومن خلال لوحات وصفية ، لا تغوص فى العمق ، ولا تسرف فى الذهن ، ولكنها تقف عند معالم تتحول فيها اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى .

ويمكن من باب المثال أن نشير إلى المقامة الثانية (الحلوانية) ، فهى تدور حول « التشبيهات » التى يبرع فيها البطل ، ويتفوق على الآخرين ، وهى ، سواء كانت للحريرى أو لغيره ، تخلق جوًا من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :

- كإنما تبسم عنْ لؤلؤٍ مُنَضّد أو بَرِدَ أو أقاحْ
- نفسى الفداء لثغر راق مَبْسَمُهُ وزانُه شَنَب ناهيك من شَنَب
- يَفتُر عن لؤلؤٍ رطبٍ وعن بردٍ وَعَنْ أقاحٍ وعَنْ طلْعٍ وعَنْ حبَبَ
- فأمطرت لُؤلُؤًا من نرجسٍ وسَقَتْ وَردًا وعَضَّتْ على العُنّابَ بالبردَ
- سألتها حين زَارَتْ نَضوْ بُرْقعها القانى وإيداع سمعىْ أطيب الخبرِ
- فزحْزحتْ شفَقًا غَشّى سنا قمرٍ وساقطت لُؤلُؤًا منْ خاتَمٍ عَطِر
- وأقبلتْ يومَ جدّ البينُ فى حُلِلٍ سُودٍ تَعَضّ بَنانَ النادمِ الحَصِرِ
- فلاحَ ليلٌ عَلى صُبحٍ أقلّهُما غُصنٌ وضرَّستِ البلّور بالدُّرَر

فهذه الأبيات ، ومثلها كثير ، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجى ، الذى يدرك بالحواس ، من اللؤلؤ والبرد والأقاح والنرجس والعناب والثغر والورد والشفق والقمر والليل والصبح والبلور والدر ، وتتداخل هذه المفردات لتقدم لوحات تعتبر نموذجًا للجمال الذى يدرك بالحس ، ويشبع طاقة العربى ، ولا يجعل عنده حاجة إلى « الفن التشكيلى » ، لكى يجسد هذا العالم ، فكفيه الوصف والتشبيه عن طريق الكلمة ، التى تترك مجالاً فسيحًا للتخيل ومشاركة القارئ ، إنها لا تحبس الإبداع فى قالب مجسد سواء كان حجرًا أو طينًا ، بل تشير إليه ، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورًا كبيرًا فى إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة ، إن الأبيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابى والنرجس والأحمر القانى والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاوز الأبيض والأسود ، يعبر عن ميل أصيل عند العربى ، وقد سبق فى فصل « الفَن » من الكتاب الثانى ، أن تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسفته فى الأدب وفى الخط ، وضربت أمثلة من التشبيهات التى يؤثرها العربى ، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود ، فالأسود وحده لا يجذبه ، والأبيض وحده لا يجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفسًا عربية تجمع بين الشيئين معًا .

ويعبر الحريرى عن هذا الميل فى صورة تجاور الأبيض والأسود ، فتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو فى ثيابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعة الحسية » ، يلتقى من خلالها مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة ، فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تؤلف كتابًا تحت عنوان anti interpretation « ضد التفسيرية » تدعو فيه إلى مقاومةتفسير العمل الأدبى ، والبحث عن قيمة خارجة وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئًا خارجيًا يمثل نموذجًا يقاس العمل الأدبى بمدى قدرته على الاقتراب منه ، إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة » منذ

العصر الإغريقى ، والتى تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان ، وهى تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس » ، وتكون قيمة العمل ليست فى المحاكاة ، ولكن بان تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع اكثر ، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون ، وهى تطرح فى هذا الصدد مصطلح « الشفافية » ، الذى يعنى أن العمل الأدبى شفاف ، ظاهره كباطنه ، لا يتضمن أبعادًا خارجية ، وتأتى أهمية النقد فى وصف تلك الشفافية ، وفى دفع القارئ لكى يستمتع ببريقه ولمعانه ، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف همه إلى الغوص فى الأعماق .

حقًا ، توجد فى المقامات عناصر جدية ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جميعها تأتى تحت عباءة « المتعة والتسلية » . إن البطل يتعرض لها بهذا المنطق ، ففى المقامة الحادية والأربعين يقف السروجى واعظًا ، ويلقى الكثير من المبكيات ، ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيرًا فى هذا الجو فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة فالبطل هنا يخفف من هذا الجو ، ويكشف عن نفسه ، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير على الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة ، وينشد فى ذلك شعرًا ، يقول فيه :

اصرفْ بصرفِ الرَّاح عنك الأسى ... وروح القلب ولا تكتئبْ
وَقُلْ لِمنْ لاَمَكَ فِيما بهِ ... تدفعُ عنك الهمَّ : قَدْكَ اتئبْ

فالمسائل الجادة تختفى تحت نغمة المتعة والتسلية من ناحية ، ثم أنها تأتى من باب الإحماض ، الذى تحدث عنه المؤلف فى المقدمة ، وهو يعنى بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملالة .

إن عنصر « اللعب » هو العنصر الذى يسيطر على المقامات وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، فهو فى صدر خطبته يصف صنيعه بالهذَر ، وهو فى خاتمة مقاماته يصفه بانه من سقط المتاع ، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو » ، ثم ينشد بيتًا من الشعر ، يرجو فيه أن يخرج من علمه سالمًا ، لا له ولا عليه ، ويقول :

على أننى راضٍ بأن أحملَ الهوى ... واخلُص منه لا علىّ ولا ولِيا

وفى ضوء عنصر اللعب والتسلية تصحح النظرة نحو ما ورد فى المقامات من مسائل عقلية ذهنية ، كمدح الدينار وذمه (المقامة/٣) ، أو إيراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة/٦) ، أو فك الألغاز (المقامة/١٥) ، أو الرسالة التى تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة/١٧) ، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة/٢٢) ، أو مسائل فى النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة/٢٤) ، أو الخطبة التى تاتى خالية من الاعجام (المقامة/٢٨) أو غير ذلك من مسائل لا تأتى ، رغم مظهرها العقلى ، إلا من باب المتعة والتسلية ، وتشبه لعبة الشطرنج ، أو الكلمات المتقاطعة التى ترد كل يوم فى أعمدة الصحافة ، وفى صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتلفزيون ودور السينما والمسارح .

فهناك اتفاق مسبق يعقده المؤلف مع القارئ على أن كل ما يرد فى المقامات هو مجرد لعبة ، تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه ، وتثير المتعة والتسلية ، فلا يحمل شيئًا منها محمل الجد ، ولا يكدر نفسه خاصة وأن باب التوبة مفتوح ، وتأتى المقامة الأخيرة لتعلن توبة البطل ، بل أنه يتحول إلى نوع من المحدِّثين ، وهو مقام صوفى شفاف ، يلقى فيه الشخص بأمور غيبية ، إنه لم يعاقب على هذا بالطرد من رحمة الله ، ولم ينته نهاية مأسوية تثير الخوف والإشفاق ، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية ، فهو كان يقوم بلعبة ليس غير ، وهو كان يبغى إسعاد الناس ، بإثارة المتعة والتسلية ، وقد كافأه الله ، وتقبل توبته ، وانتهى من دوره ، وودع لعبته ، وقال لراوية فى نهاية المقامات « هذا فراق بينى وبينك » . وهى الجملة نفسها التى قالها الخضر وهو يودع صاحبه ، بعد ان كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلهية ، التى لا تقف عند حد الظاهر ، ولا تنظر النظرة المحددة ، إن الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ فى النهاية يصبح من المحدِّثين المقرَّبين ، فالمهم هو حسن النية ، أو على حد تعبير المؤلف فى الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه :

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد الأمور الدِّينيَّات فأى حرج على من أنشأ ملحًا للتنبيه لا للتمويه » .

٨

وتكشف الأبيات السابقة فى المقامة الثانية عن وظيفة الشعر فى المقامات ، وفى التراث القصصى بوجه عام . أنه لا يأتى مجرد بطاقة وزخرفة ، أو مجرد اختصار

للحكمة واعتصار للعظة ، ولا يحد من انطلاق الحركة ويوقف شعور القارئ . إن الأمر يكون كذلك لو اقتسبنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصى بمعناه التقليدى الأوروبى ، والذى يقوم على عنصر المحاكاة وإيهام القارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضد كل تضمينات ، سواء كانت شعرًا أو حكمة أو معلومة لغوية ويراها تكسر من مثول هذا العالم .

ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبى ، الذى نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثى للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر لا لأنه يعبر عن حب العربى للشعر فحسب ، بل لأنه يؤدى وظيفة فنية ، إن الأبيات السابقة لا تأتى عرضًا كمجرد تضمين أو مهارة أدبية ، بل هى تعكس جوهر هذه المقامة ، التى تتضمن تشبهات رائعة يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى يؤدى هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساسًا ، لتجسيد أشياء لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء تقرب إلى الحالة النفسية إبَّان توترها ، إن البطل الذى يبدو ساخرًا فاكهًا حلو الروح ، يخفى داخله عذابًا نفسيًا ، لا تستطيع الجملة النثرية أن تعكسه ، إنه فى المقامة الثالثة يأنس إلى راويه وبينهما علاقة خاصة ، فيفضفض عن نفسه ، ويكشف عن دخيلته فى أبيات شعرية ، يقول فيها :

تعارجْتُ لا رغبة فِى العَرَجْ ولكنْ لأقرعَ بابَ الفَرَجْ
وألقِى حَبِلى على غاربى وأسلُك مَسلكَ مَنْ قَدْ مَرَجْ
فإن لامنى القوم قلت اعْذُرُوا فليس عَلَى أعرج منْ حَرَجْ

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطريقة لا تستطيعها الجملة النثرية ، وعن طريق مثل هذه كان البطل يؤثر على مستمعيه الذين يتعاطفون معه على الرغم من مجونياته ، ويؤثر أيضًا على راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس العذر .

وهذه الوسيلة التى تستخدم الإمكانات الشعرية داخل الفن القصصى ، قد ظهرت بصورة أخرى فى العصر الحديث حيث اقتربت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذ تكسر الحدود الصارمة التى يفرضها النقاد ، ويستعير جنس أدبى ، نثرى مثلاً ، من جنس آخر ، شعرى مثلاً ، ما يخدمه وينمى مواقفه الأدبية ، وقد تتبعت هذه الظاهرة فى كتابى « الأدب وتجربة العبث » ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ فقلت :

« أن القصة الحديثة قد اقتربت كثيرًا من جوهر الشعر ، فلقد أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هى أكثر الأدوات اللغوية اقترابًا من المنابع الداخلية ، إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندهاش أمام المرئيات[1] » .

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية ، داخل قصة « تيار الشعور » ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظات الشعرية هى التى تستطيع أن تكثف اللحظة الفنية وتوحى بها .

ولكن هناك فارقًا فى نقطة البدء ، بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية ، وبين قصيدة شعرية محضة ، إن القصة فى الحالة الأولى تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانات أخر من الفن القصصى ، وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة ، فضاعت معالم فنهم ، فليس ما يكتبون هو قصة أو شعر ، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معًا ، وقد نبهت إلى هذا الاختلاط فى الكتاب السابق ، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبى ، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نماذجه ، وقلت :

« وإذا بنا نجد ، والأمثلة كثيرة أيضًا أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر ، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس ، إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هى قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة ، وهو البناء الموسيقى خلال تراكيب الألفاظ ، وليست هى قصة ، لأنها حرمت من تصميم القصة ، الذى لا يقف عند وسيلة واحدة ... إننى اقرأ رواية « العجوز والبحر » ، فيخيل لى إننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود ، وينضال الإنسان ضد الطبيعة ، وضد نفسه قبل كل شئ ، داخل إطار شعرى أسيان ، لكنها ليست قصيدة لأنه يبقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص ، وإننى أقرأ فصل « كونتين » فى رواية فوكنر ، فيخيل لى إننى إزاء قصيدة صوفية ، ممتلئة بالإشارات الإلهية ، وبألسنة النيران ، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام ، وإن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هى بنت الموقف ، وتتبدل مع تبدل الموقف[2] » .

---

(١) الأدب وتجربة العبث .

(٢) المرجع السابق ص ٢٥

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة ، فالشعر فيها يرد فى موضعه المناسب ليؤدى وظيفة فنية ، ويتحول عندئذ إلى لبنة فى البناء الفنى ، ولكنه أيضًا قد يفقد فنيته ، ويتحول فى بعض القصص إلى عقبة كئود توقف الحركة النفسية ، وتصيبها بالبرود ، وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » وضربت مثلاً على الشعر الذى يفقد وظيفته ، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة ، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى إليها خبر وفاة عروة ، فقد انطلقت تنشد شعرًا باردًا ، لا يصل إلى حد الموقف ، ولا يجسد الشعور ، ويكتفى بأوصاف خارجية ، وألفاظ منظومة ، فتقول :

فإن كان حقا ما تقولون فاعلموا ... بأن قد نعيتم بدر كل ظلام
فلا لقى الفتيان بعدك لذة ... ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تمامًا بمثله ... ولا فرحت من بعده بغلام
ولا ، لا بلغتم حيث وجهتم له ... ونغصتم لذات كل طعام

فالأبيات هنا باردة لا تناسب الموقف ، وقلت عنها فى الكتاب المذكور « لا تتناسب هذه الأبيات ، التى تكتفى بالوصف الخارجى وبالنقمة على الناس ، مع الموقف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفراء انسلت إلى القبر فانكبت عليه ، فماراعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هى ممدودة على القبر ، قد خرجت نفسها ، فدفنوها إلى جنبه[1] » .

إن الشعر ، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية ، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق ، أما الأحكام العامة التى ترفض الشعر لمجرد انه شعر لا يتناسب مع القصة ، فهى من إملاء النقاد الذين لا يملكون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقراءات ، لا ينصرفون عنها بل لا يستطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

٩

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات ، وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال ، فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يثير المتعة والتسلية ، وكل شئ يتم بروح

---

(١) قصص العشاق النثرية ص ٢٣٣ .

رياضية ، فلا انتقام ولا إيغال ، إن الراوى يلعب مع البطل ، وإن المؤلف يلعب مع القارئ ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين ، وقد تند من أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله فى النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا نجد كل شئ فى المقامات يتم على السطح ، وبخفة ودون إيغال ، فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام ، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولا خيال يوغل فى الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد ، حتى النهاية تأتى ، فى غالب الأحيان ، سعيدة ، تبارك الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

فى خطبة الكتاب يدعو الحريرى الله ، أن يجنبه الغواية فى الرواية والسفاهة فى الفكاهة « حتى نأمن حصائد الألسنة ، ونُكفى غوائل الزخرفة ، فلا ترد مورد مأثمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نُرهق تبعة ولا معتبة ، ولا يُلجأ إلى معذرة عن بادرة » .

وقد حقق الحريرى منهجه ، فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة ، إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك ، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة ، دون عناد ولا كراهية ، إنها لا تجرح لأنها تهدف إلى المتعة ، تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية ، حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون دون خدش للحياء (انظر المقامة/٢٠) ، ولا تهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفى من الآخر ، إنها تهدف إلى إثارة البهجة ، وغالبًا ما تنتهى بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولا مسخور ، ولكنها لحظة المتعة ، لا يكدرها فحش ولا ألم .

والصراع أيضًا لا يحتد ، إن التوتر بين البطل والراوى ، هو من نوع التوتر بين المحبين ، لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، إن الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة/٢) ، ولكنه معجب به يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة/١٨) ويجد فى أثره (المقامة/١٣) متعلقًا بأهدابه (المقامة/٣٢) ، إنه باختصار قدره الذى ينجم له على غير انتظار ، ويتشوق لملاقاته على الرغم من روغانه ، وغالبًا ما تنتهى كل مقاومة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى ، وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى ، أما الراوى فإن دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسى لا يحتدم ، فكثيرا ما يتستر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيه سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش ، ولكن البطل لا يمتد خارج لحظته الشعرية ، ولا يمد بإصبع الاتهام إلى أحد ، ولا يشير إلى السبب ، إنه ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره ، وينال ما يريد بعد أن يضحك الآخرين ، حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شىء ، يضحكهم ويأخذ منهم ما يريد ، دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج ، إنها ، عادة ، نهاية سعيدة تمسح كل الأوجاع ، وتغطى على كل توتر ، قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا ينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالتبات والنبات . حقا إن المقامات تنتهى وقد دمعت عين الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه ، لأنها منتبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئًا من بذور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لا يتنبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شىء شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا اكتب رسالة الماجستير عن « قصص العشاق النثرية » فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، وأتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تنمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة ، فقد يمر بموقف ثرى ، وتحس أن الأمر يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمر به مرورا سريعا ، مسجلا له فى جملة أو جملتين ،

وقد نشاهد دمعة تترقرق فى عين عاشق ، وتحس أنها تخفى وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لا يتبطن ما تحتها ، ولا يعنيه ما وراءها [1] » .

وقلت عن الفكاهة بأنها « ساذجة لا تعبر عن غرض فى ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هى عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المألوف ، أو مطب يقع فيه شخص ، وهذا النوع من الفكاهة قد يرضى العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل ، وأقلها نضحا وثراء[2] » .

وقلت عن النهاية ، ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهاية ، مفهوما لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تحط رحالها ، وتختار النهاية التى ترضى السامعين ، أو يرتضيها لها السامعون[3] » .

قلت كل ذلك فى حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف ، أو نقدا من قارئ ، أو تعليقًا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة ، التى تقيس كل شئ بالمثال الذى يقدمه الرجل المتحضر المتلفع فى غلالته وراء البحار .

١٠

إن عدم الإيغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول « فلسفية » لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لا يتناسب مع هذا الجو الذى يتم كل شىء فيه على السطح ودون إيغال .

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وقد سبق لى فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، وفى فصل « الحكمة العربية أو الأصالة » بنوع خاص ، أن شرحت مفهوم الحكمة ، وبينت أنها شىء يختلف عن الفلسفة ، وإنها نتاج حضارة تعطى للمطلق حيزا واسعا فى مصير الإنسان ، إن الكون لا يحكمه عقل فقط ، ولا قوانين المنطق وحدها ، ولكنه مسير بعناية الله ، وهى عناية لم تخلق شيئًا عبثًا ، ولها حكمتها

---

(١) قصص العشاق النثرية ص ٢٧٦ .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣١٧ .

التى هى أوسع من حكمة الإنسان المحدودة ، وهذه الحكمة شيء غير الظاهر ، والمستقبل بيد الله ، والمخطئ ، أو من يظنونه كذلك ، قد تكون نهايته نهاية صالحة ، والأمر بالعكس .

إن الإسلام يعترف بالضعف البشرى ، ويتصالح معه ، والطريق مفتوح لمن يريد أن يرجع ، هو لا يريد أن يجعل الخوف من الذنب شيئًا يعرقل المسيرة ، ويسئ إلى الحياة ، إن الإنسان هو خليفة الله فى الأرض ، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر قدر ما يستطيع ، وقد رفع الله عنه الإصر والأغلال وسائر المعوقات ، وجعله يسعى فى الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب ، وقد تند منه هفوات ، فباب التوبة مفتوح ، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم ، ومن هنا فان مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط ، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى ، ويحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق ، يعبده ويستعينه ويطلب منه الهداية ، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب ، إن المقام هو ليس مقام الفناء في الله كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف ، فهذا المقام لا يعترف بالضعف البشرى ، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية ، ويسقط عنه التكاليف ، وينتهى فى النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره ، لكى يتلفع فى وحدته وأفكاره السماوية ، أما مقام التوبة فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى ، وهو يدل على عنصر خير ، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان ، فهو ليس شريرا كالأبالسه يصر على الذنب ولا يتراجع عنه ، وهو ليس أيضا خيرا صافيا يعيش فى مقام الألوهية ، أو على أقل تقدير ، فى مقام الملائكة ، خير محض لا يعى دور الشر الذى قد يسفك الدماء ، ويهلك الحرث والنسل ، كما تشير إلى ذلك صورة البقرة ، إنه فى مقام بشرى ، يجمع بين الخير والشر ، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير ، إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير ، ويسعى فى الأرض لكى يطهر نفسه ، ويطهر الآخرين .

وينتهى الأمر بالسروجى فى المقامة الأخيرة بالتوبة ، حقا شرق الرجل وغرب كما ذكر فى أشعاره ، ولكنه كان يحمل نفسا صافية ، لا تحقد على البخلاء ، ولا تتمرد على قضاء الله ، إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش ، وهو فى تماجنه لا يسف ولا يجرح ، أنها مغامرات يبغى بها المتعة ، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح ، ومن هنا كانت توبته صادقة ، ينشد الأشعار ، ويلقى المواعظ ، وهى كلها تحمل حرارة العاطفة ، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته .

وقد تحول فى نهاية الأمر إلى نوع من المحدَّثين . الذين يصفهم الشارح بأنهم « المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب[1] » .

ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح ، وهو العبد الذى وردت قصته فى سورة الكهف ، وقد أوتى العلم اللدنى ، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحددة .

١١

وهنا نجد الحكيم مرة أخرى ، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات ، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت .

فرواية الحكيم تميل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجوارى ومجالس الغناء ، والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويأتى الأسلوب وكأنه طبق شهى ، إنه أسلوب ملىء بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناجات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى بعض عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :

أشعب وجاريته رشأ – أشعب والكندى والبخيل – أشعب وبنان – أشعب فى الحمام – حيلة شيطانية – فى العرس – ضيف ثقيل – محتال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية ، وكل شىء يتم بخفة منذ البداية وحتى النهاية .

الرواية تبدأ على النحو الآتى :

« انتصف النهار وصاح مؤذن الظهر ، لا من مسجد ذلك الحى من أحياء « المدينة » ، ولكن من بطن أشعب » .

والرواية تنتهى علة النحو الآتى :

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاختطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها إلى فمه ، وأشبعها لثما وتقبيلاً » .

---

(١) شرح مقامات الحريرى للشريشى ٣٧٥/٥ .

إن كلا من البداية والنهاية ، تحتويان على مسحة خفيفة من الفكاهة ، وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية ، فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعب اللفظى ، وتتناثر بعض المفردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتوحى بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكيم إلى الشكل التراثى ، يتمثل فى عنصر الحوار ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة فى المقامات فلا وصف للطبيعة إلا فى حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة ، والحوار قليل من نوع ما نتعامل به فى حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنيًا ، وتمثيل الموقف شىء لا تهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج فى طبيعة الشكل التراثى ، فهى تتم بخفة ، ودون إيغال أو إسراف ، وتأتى فى حينها وبقلة دون أن تطغى على الجو العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى فى رواية الحكيم ، التى تتحول إلى مجونيات حول الأكل والشرب ، وإلى متع وتسلية حول الغناء والشعر ، وتختفى فيها كل خلفية حضارية ، وكأنها ليست فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمتجاوز قدرا كبيرًا ، فى تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجى ، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم .

فأشعب شخصية نهمة أكولة ، يقف عند المتعه الحسية ، ولا يحمل ثقافة تراثية من واقع عصره .

أما السروجى ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو فى الظاهر ساذجا لا يعرف شيئًا ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب ، هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ ، يتلون مع المواقف ، يبدو عليه أحيانا اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ،

يشكو فيها الدهر وسوء الحال ، وهو من أجل هذه الأبعاد المتعددة ، ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته .

ولكن كل ذلك يتم بخفة ، ودون أن يقع فى دائرة التفلسف ، فاللامبالاة عند السروجى لا تصل إلى حد ما نراه عند كتاب العبث ، والغربة لا تصل إلى المفهوم الفلسفى عند كتاب الوجودية ، فكل شىء يتم دون إيغال ، ولا يطغي على المسحة العامة فى المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية يختفى فى رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجى ، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوصة وفارغة .

نحن لا نطالبه بشىء ذهنى حاد كما نراه فى مسرحياته ، ولا نطالبه برؤية عصرية كما يتمنى البعض ، ولكن نطالبه برؤية حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحى بالمسار العام لحضارته . وهذا ما نراه مثلا عند ألفريد فرج فى روايته « أيام ولياللى السندباد » ، مما سنتعرض له بالتفصيل فى فصل « الشكل الشعبى » .

١٢

يصنف بعض الباحثين التراث القصصى عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفى ، والقصص الدينى ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنوكى ، والطفيليين .

قد تكون هذه التصنيفات مفيدة للجانب التعليمى ، ولكنها غير واقعية ، فإن هذه القصص تتداخل ، ولا يمكن فصل بعضها من بعض إلا من باب التبسيط المخل ، فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج فى أدب الرحلات ، فالسروجى رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجأة من حيث لا يشعر الراوى ، قد يظهر فى البحر أو فى جزيرة أو فى أماكن متباعدة ، إن أسماء الأمكنة التى تتردد فى عناوين المقامات كالمقامة الحلوانية ، أو البصرية ، أو السكندرية ، لا تشير إلى بيئة جغرافية ، ولكنها تشير إلى صفة الرحالة عند السروجى ، الذى لا يستقر فى مكان ، حتى نراه فى خراسان ، إنه يشرق ويغرب كما يشير إلى ذلك فى شعره ، وفى المقامة الأخيرة التى يلخص فيها تطور حياته ، إنه كالنحلة المحمومة التى تثير « العجيبة والغريبة » التى تتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضًا ممتلئة بالنماذج البشرية ، التى نراها فى القصص الأخر ، ففيها البخيل ، والطفيلى ، والمنافق ، والظالم ، والطماع ، والأحمق ، والعاشق ، والزاهد ، إنها تحوى الجد والهزل كما قال الحريرى فى مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمى ، أن ترصد ملمحا فنيا ، أو شكلاً أدبيا ، أو شخصية مميزة ، ثم نتابع الملامح الفنية لكل ذلك ، مهما تسترت تحت عناوين ، ومهما اتخذت من أسماء .

إن صورة هذا البطل المراوغ ، الذى يحاول أن يحسن من وضعه بكثير من الحيل والأفانين ، التى ترقق قلوب الآخرين ، وتعقد بينهم صله من نوع ما ، تتغلب حتى على التناقض الطبقى ، إن هذه الصورة هى التى نراها فى قصص تراثية كثيرة ، مهما حملت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثل نموذجا بشريًا ، يحمل ملامح فنية ، وتشير إلى أبعاد كثيرة ، فهو مراوغ يجيد التمثيل والتخفى ، وهو مراوغ يتنقل من مكان إلى مكان ، وهو مراوغ كالثعلب يتملص من مواقف كثيرة ، وهو مراوغ ظريف يحفظ الشعر والنادرة واللغز ، وهو مراوغ يكيد للوالى وللقاضى ، وهو مراوغ يخرج على المألوف ، وغير ذلك من أبعاد تشكل هذه الشخصية ، وتجعل من السروجى بطلا مميزا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه مهما تنكر فى ثياب ، أو تستر تحت ألغاز وخطب ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

قد اهتدت السير الشعبية إلى كلمة أكثر دلالة ، يمكن أن تحل محل صفة « المراوغ » وتؤدى معانيها بل وتزيد ، وهى كلمة « الزيبق » ، وهو وصف أطلق على « على الزيبق » بطل السيرة الشعبية المعروفة بهذا العنوان ، وقد سمى بهذا الوصف لأنه كالزيبق ينفلت من اليد ولا يمكن الإمساك به ، إنه شخصية مراوغة ، يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين ، لكى ينتقم من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لا تجرح ولا تهدم .

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لا نشعر ، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية ، ولا غرابة فى ذلك فكلاهما يعودان إلى نبع واحد .

اعتاد الباحثون أيضا أن يقسموا الأدب العربى ، إلى أدب فصيح وأدب شعبى ، وأن يقيموا الحواجز بينهما ، فالأدب الشعبى فى نظر البعض أدب مبتذل ، يلجأ إلى

اللهجة العامية والى تعبيرات سوقية . والأدب الفصيح فى نظر البعض الآخر ، أدب « رسمى » لا يعكس وجدان الجماهير ، ولا يعبر عن طموحاتهم وأحلامهم .

وحقيقة الأمر أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين ، إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق ، فالرؤية واحدة ، وصورة الشخصية واحدة ، والبنية الفنية واحدة .

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التى تناثرت فى المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة ، قد تسللت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وقد سبق أن تتبعت فى كتابى « قصص العشاق النثرية » الكثير من هذه القصص التى تسللت إلى السير الشعبية ، وذلك لرصد تطورها الفنى ، ولنضرب المثال بقصة الفتى الذى ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسرى ، لكى ينقذ حبيبته من الفضيحة ، فإن هذه القصة قد وردت فى مصادر شهيرة ، من مثل : ذم الهوى ، وأخبار النساء ، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة » ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وخضعت لسياقها الأدبى[1] .

إن المقارنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق ، تدل كثيرًا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، فكلاهما عزيز قوم ذل ، وكلاهما يحس بالغبن ، إزاء واقع اجتماعى ، ينعم فيه الجاهل الأحمق ، ويشقى صاحب الموهبة ، وكلاهما مراوغ ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات ، ولكنه فى مغامراته لا يتشفى ولا يسعى للانتقام ، إنها مغامرات من نوع خفيف ، تهدف إلى تعديل « الشاذ » والعودة به إلى الحظيرة ، إن المقامة العاشرة تسخر من الوالى ، الذى لا يتحكم فى هواه ، ويسلبه السروجى ماله ، ويترك له رقعة من الشعر ، تنصحه بأن يعدل من سلوكه الشاذ ، وصورة السروجى هنا أقرب إلى صورة « الزيبق » وهو يسخر من « صلاح الكلبى » رئيس الدرك ، ولكنها سخرية خفيفة ، فمرة يضع له الزجاج فى الطريق ، وثانية يجرده عاريا ، وغير ذلك من مغامرات ، يترك الزيبق بعدها رقعة ، تفيد الكلبى بأن هذا جزاء من سرق العجل من صاحبه ، وتهدف إلى تعديل سلوكه ، وتخليصه من بذور الشر ، ودفعه إلى حظيرة الخير .

---

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ، ص ٣٢٢ .

وإذا كانت صفة « المراوغ » فى المقامات جعلتنا ، من حيث نشعر أو لا نشعر ، فى مواجهة السير الشعبية ، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائى فى التراث العربى ، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية ، وهذا يؤكد ما سبق أن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى ، أكثر من عوامل الافتراق .

إن المقارنة بين مقامات الحريرى ككل ، وبين مغامرات السندباد تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى ، وهو شكل نلتقى به فى المقامات وفى السير الشعبية ، كما التقينا به فى الكتاب الثانى فى الشعر وفى منهج التأليف الأدبى ، مما يدل على أصالته وعلى أنه منتزع من « مسوغات » جغرافية وتاريخية ، تسمح له بالبقاء والاستمرار .

كتب الحريرى مقامه تحت عنوان « العمانية » ، وهي مقامة تدور وقد ركب القوم البحر ، وهاجت بهم الأمواج ونزلوا على جزيرة ، وذهبوا إلى قوم لا يعرفونهم ، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب ، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها ، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم ، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار ، وعلى أرض الجزر الغريبة ، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما ، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة .

والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجى ، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى ، سواء فى دلالته المضمونية ، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد وردت فى الجزء الثالث من « ألف ليلة وليلة » ، وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل ، وانتهت بمقدمه عامة عن الحكايات ككل أيضا ، وبين المقدمة والخاتمة ، ترد سبع حكايات ، ويسمى كل حكاية باسم « السَّفرة » ، أى السفرة الأولى ، والسفرة الثانية ، والثالثة ، وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهريار ، ولكنها لا تبدأ روايتها بالحديث عن السندباد بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالاً ، ويسمى بالسندباد أيضا ، وتصفه الليالى بأنه السندباد الحمال ، أو السندباد البرى ، فى مقابل السندباد البحرى ، الذى يقوم بدور البطل الرئيسى فى الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه

صاحب القصر ، من غلمان وبساتين ، وفاكهة وأطعمة ، وغناء وشراب فحدثته نفسه بالمقارنة بين حاله وحال صاحب القصر ، وأنشد فى ذلك شعرا قال فيه .

وأصبحت فى تعب زائد	وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة	وما حمل الدهر يوما كحملى
ينعم فى عيشة دائما	ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة	أما مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا	وشتان بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء	فأنت حكيم حكمت بعدل

تنتهى هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله ، وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد ، وبعد مقدمة طويلة تزيد على سبعة أسطر ، بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات ، والحمال فى هذه المقدمة الطويلة يستغفر الله من هذه الوسوسة ، فيقول :

« سبحانك يارب ياخالق يارازق ، ترزق من تشاء بغير حساب ، اللهم إنى استغفرك من جميع الذنوب ، وأتوب إليك من العيوب ، يارب لا اعترض عليك فى حكمك . وقدرتك ، فأنت لا تسأل عما تفعل ، وأنت على كل شىء قدير ، سبحانك تغنى من تشاء ، وتفقر من تشاء ، وتعز من تشاء ، وتذل من تشاء لا إله إلا أنت ، ما أعظم شأنك ، وما أقوى سلطانك ، وما أحسن تدبيرك ، قد أنعمت على من تشاء من عبادك ... »

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فى شعر الحمال ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات ، ويستدعي الحمال ، فيسأله عنها ، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لا تؤاخذنى ، فإن التعب والمشقة وقلة مافى اليد ، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

ويهدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لا يخدع بالظاهر ، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله ، إن السندباد هنا يتحول إلى معلم ، ويأخذ فى قص مغامراته على الحمال ، ويقول له :

« يا حمال ، اعلم أن لى قصة عجيبة ، وسوف أخبرك بجميع ما صار وما جرى لى من قبل أن أصير فى هذه السعادة ، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه ، فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة وإلى هذا المكان ، إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة ، وكم قاسيت من الزمن الأول من التعب والنصب ، وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب »

وهنا تفسح شهر زاد المكان وتدفع بالسندباد إلى المقدمة ، لكى يروى بضمير المتكلم مغامراته ، إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس ، التى تحاور فيها شهرزاد الملك السعيد ، وتجلس بينهما دنيا زاد لكى تقوم بدور « التسخين » وإذكاء الموقف ، إنها تختفى ولا يبدو دورها إلا فى الجملة المحفوظة التى تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة ، وهى جملة « بلغنى أيها الملك السعيد » ، وبعدها ينطلق السندباد فى حكاياته ، إن الجو جو إثارة ، والقارئ يلهث مبهورا مع كل حكاية ، وشهر زاد بذكائها القصصى لا تتدخل ، ولا تفرض حواراً مع شهر يار ، أو مع دنيا زاد ، إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة .

وتتوالى المغامرات ، وعقب كل مغامرة ، يرحب السندباد بصديقه الحمال ، ويعشيه ، ويأمر له بمائة مثقال ذهبا ، فيأخذها الحمال ويدعو له ، ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفا الحكاية التالية .

وتنعقد الصداقة بينهما ، ويصبح كل منهما ملازما للآخر ، السندباد يعطى ويمنح ، والحمال يأخذ ويدعو ، دون أن يحقد أحدهما على الآخر ، أو ينتقم أحدهما من الآخر ، إلى أن تأتى آخر الحكايات ، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى :

« فانظر يا سندباد يا برى ما جرى لى ، وما وقع لى ، وما كان من أمرى فقال السندباد البرى للسندباد البحرى: بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان مني فى حقك » .

تحمل حكاية السندباد ظلالا من قصة موسى مع صاحبه الخضر ، فإن موسى كان يحكم بحسب الظاهر ، فأراد صاحبه أن يلقنه درسا ، ينبهه إلي الحكمة الإلهية ، التى

تتجاوز الأسباب الظاهرية ، ويتلقى موسى الدرس مرة وثانية وثالثة ، إلى أن يعيه تماما ويقول لصاحبه :

﴿ قَالَ لا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا ﴾ [1] ومن هنا ليس غريبا أن تتكرر جملة « بالله عليك ، لا تؤاخذنى بما كان منى » ، فى مقدمة حكاية السندباد وفى خاتمتها .

وليس هذا هو الشيء الوحيد الذى تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية ، فهى إلى جانب ذلك ، أو بسبب ذلك ، تنتهى نهاية دينية ، تهون من شأن الدنيا ، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره ، وتذكر بالموت الذى تصفه فى جمل كثيرة ، تنتهى بها الحكاية ، فتقول « ولم يزالوا فى عشرة ومودة مع بسط زايد وفرح وانشراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات . ومفرق الجماعات ، ومخرب القصور ،، ومعمر القبور ، وهو كأس الممات ، فسبحان الله الحى الذى لا يموت » .

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة فى هذه النهاية ، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت ، وكل هذا فى إيماءه قويه للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا ، أو التذكير بالموت فحسب ، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظى ، ولكن المراد بالدرجة الأولى هو لفت النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة ، لا تصل إلى العنف وحد إراقة الدماء ، فما دامت الدنيا هينة وكل إنسان مصيره إلى الموت ، وسبحان الله الحى الذى لا يموت ، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة ، فإن كل شيء قابل للحل ، ولا توجد المشكلة التى تستعصى على الحل ، يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد .

نحن إذن فى لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير ، وهى مشكلة فى ظل الرؤية الإسلامية طبيعية ومن سنة الحياة ، ومن هنا لا تضخمها ولا تطلق عليها عبارات عنيفة من مثل التناقض الطبقى أو الصراع الطبقى ، إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس ، وهى تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة ومن لوازم الكون ، فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر ، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان محتاج إلى الآخر ، فليس

---

(١) سورة الكهف : الآية ٧٣ .

هناك داع للتضخيم من هذه المشكلة ، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال ، إن هذا الحكم بالظاهر فكم صاحب قصور لا يعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة ، إن التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقى ، إنما هو يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا ، وتجعلها هى هم الإنسان ، فلا حياة بعدها ، ولا سعادة إلا فيها ، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التى تقف عند حدود الظاهر ، وتحتاج إلى « العبد الصالح » الذى يلقنها درسا لا تنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى ، فالحمال يتلقى درسا ، ينصرف بعدها عن تلك الوسوسة ، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه ، وتنعقد بينهما صداقة تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر ، وتنعقد بينهما صداقة ، ويعيشان معًا صديقين ، ليس كغنى وفقير ، بل كإنسان يتعامل مع إنسان ، ويختفى الحقد ولا إسالة دماء ، ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هى المضامين الدلالية لحكاية السندباد ، وهى مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية ، والتى سبق أن أشرنا إليها ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فإن حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية » تحرك هذه الحكاية ، وأعنى بهذه الصفة ما يسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة « العنقودية » فى حكايات السندباد خلال ثلاث دوائر » هى :

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله ألف ليلة وليلة ، وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها « دنيا زاد » تشجع وتدفع أختها إلي الحديث ، وشهريار مبهور من الأختين ، وينتهى به الأمر إلى حب الراوية ، وتغيير نظر ته نحو المرأة والناس بوجه عام ، إن هذه الدائرة تدور زمنيا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير ، يضم جميع الحكايات ، إن هذه الدائرة

هى أشبه بالعقد الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تتمثل فى حكايات السندباد البحرى مع السندباد البرى ، والتى نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلالها الحوار بين السندبادين عقب كل سفرة من السفرات السبع ، إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شىء واحد ، هو صورة للشكل التراثى للرواية العربية ، وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام - أقول حتى تتميز هذه الحكاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى ، إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح ، أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، وينتظر الحمال طيلة ليلة ، لكى يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر ، إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الراوية ، إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإثارة لا يقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهز زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتى تمثل فى السفريات السبع ، إن كل سفرة تمثل مغامرة مستقلة ، تكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة فى كل سفرة غالبا ما تدور حول داء السفر وسندباد فى قمة سعادته ، والخاتمة عقب كل سفرة تأتى سعيدة ، فهو يعود عقب كل مغامرة ، محملا بالمال مترعًا بالخبرة ، ولا يحبس ذلك على نفسه فهو يبنى القصور ، ويهب الأموال ، ويقيم الولائم ، ويدعو الأصدقاء والأقارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر .

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التى تليها ، فى حركة دائمة ، سبق أن لاحظناها فى المقامات ، وسميناها بالمراوحة ، عودة وسعادة وترف ، ولكنه يضيق بكل هذا ، ويعاوده داء السفر ، أو كما يقول عن نفسه « فحدثتنى نفسى الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس ، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب ، ثم عودة وسعادة ،

ثم سفر ومغامرة ، ثم عودة ثم سفر وهكذا فى حركة تشمل جميع السفرات ، وتضفى على المغامرات شيئًا مشتركا ، وتحيلها إلى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شاملة ، وعلى شخصية رئيسة ، تقوم بالدورين معًا ، دور البطل ودور الراوى .

أما الموضوع فهو يختلف من سفرة إلى سفرة ، ولكنه في كل السفرات ، تسيطر عليه عناية الله ، فالبطل وهو السندباد ، يقوم بمغامرات عجيبة ، لا تخطر على بال الإنسان ، يقصها وهو يمهد لها منذ البداية قائلا للحمال « وقد سافرت سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب » ، وقد ظل فى سفرته الأخيرة سبعا وعشرين عاما يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقات ما لا عين رأت ، ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة ، إن البطل هنا محروس بعناية الله ، وهنا نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة ، فتبدل من حاله ، لقد غرقت سفينته فى إحدى المرات ، وألقى به فى عرض البحر ، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه فى ذلك الحين ، فيقول « فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها » (٣/١٠٠) ، وهكذا ينجو ليعود موفورًا بالمال، يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ، ويمنح الأموال .

ومن هنا تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار ، إن استخدام « إذ » الفجأئية تتوارد بكثرة فى هذه المغامرات ، وان التهويل فى الوصف يبلغ حده ، فهو يرى طائرًا يحجب عين الشمس ، وبيضة كالقبة السماوية (٣/٨٩) ، وهو يرى حية مثل النخلة (٣/٩٠) ، وسمكة مثل البقرة (٣/٩٩) ، إن وصفه للعملاق يتوارد على النحو التالى :

« وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة ، فى صفة إنسان ، وهو أسود اللون ، طويل القامة ، كأنه نخلة عظيمة ، وله عينان كأنهما شعلتان من نار ، وله أنياب مثل أنياب الخنازير ، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر ، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره ، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه ، وأظافر يديه مثل مخاليب السبع » (٩٤٣) .

إن مثل هذا الوصف الذى يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة ، فيزيد من هذا الجو الذى يبتعد عن المعقول كثيرا ، وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب

الظاهر ومن أصحاب المقاييس الحديثة ، يمثل هذا الجو ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنسانى ، ولكن حكاية السندباد لا تقف عند حد الظاهر ، إنها منذ البداية تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين ، إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب ، ونحن نسميه هنا « بروح الخضر » أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية التى لا تقف عند المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لا يدرك ماوراء الحجاب ، ولا يتجاوز ما هو تحت الأقدام ومن هنا نرى السندباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك ما لا يدرك ، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا ﴿ وَعَسى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لا تَعْلَمُونَ ﴾(١)

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول . كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية ، إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد ، ويمكن أن تضرب مثلا على ذلك من السفرة الرابعة ، فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واتته ، وأن الخير قد أحاط به ، ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه ، ويدفنونه معها كما هى عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأموات ، ويظن أنه هالك لامحالة ، ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد ، فيتحققه ويمشى نحوه ، ويكتشف ثقبا قد حفرته الوحوش فى المغارة ، لكى تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة ، ففى الدائرة الكبرى يعفو شهريار عن شهرزاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح ، وفى الدائرة الكبيرة يكف السندباد عن السفر ، ويبنى القصور ، ويقيم الولائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهى تلك النهاية السعيدة ، التى يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة ، يمثل نصف الحقيقة ، أمّا نصفها

---

(١) سورة البقرة : الآية ٢١٦ .

الآخر والأهم ، فهو يتمثل فى تلك النبرة الحزينة التي تخالط النهاية السعيدة ، إن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة ، تنتمى إلى الحياة الفانية ، ولكن هناك ما هو أهم ، هناك حياة أخرى حقيقية ، تمثل البقاء والخلود ، ومن هنا يأتى التذكير بالموت ، مصاحبًا فى وقت واحد تلك النهايات السعيدة ، إن نهاية ألف ليلة وليلة تتحدث عن الموت ، وإن نهاية حكاية السندباد تتحدث كذلك عن الموت .

إن الحديث عن الموت يذكر بالحقيقة كاملة ، فألف ليلة وليلة ليست مجرد خيال ومتع حسية ، وكذلك النوادر العربية ليست فكاهة وغناء وجوارى وغلمانًا وطعامًا وشرابًا .

وتلك الحقيقة تنبه لها بعض الأدباء المعاصرين ، فعل ذلك نجيب محفوظ حين أضاف إلى رواية « ليالى ألف ليلة » فصلاً عن البكائين ، وفعل ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » ، فاكتسبت روايتهما بعدًا عميقًا تقربهما من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فى نظرتها المتكاملة ، التى تجمع بين الدنيا والدين ، والسعادة والموت .

وقد غابت هذه الحقيقة عن توفيق الحكيم ، فتحولت روايته ، كما ذكرنا ، إلى مكعبات مرصوصة وإلى نوادر عن المتعة والتسلية .

وشىء مثل هذا . يمكن أن تقوله عن باكثير فى روايته « سلامة القس » ، وعن السحار فى رواية « أميرة قرطبة » فقه افتقدنا النصف الآخر من الحقيقة ، وتحولنا إلى شىء يشبه الأفلام العربية ، التى تقوم على الحب والقبل والغناء ، وكل ما يمت إلى متعة المشاهد وتسليته .

لازلنا نلف وندور لكى نصل إلى نتيجة ، تتلخص فى أن حكاية السندباد ، تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية ، وهى فى هذا الاتجاه تقترب كثير من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى ، سواء كان ذلك فى الرؤية الدلالية ، أو فى الرؤية الفنية .

فالروايتان (المقامات وحكاية السندباد) تدوران حول نموذج واحد ، هو صورة ذلك البطل الذى يعشق الرحلات ، ويتنقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة ، والسندباد يحمل ظلالا من السروجى ، فهو يتحول فى النهاية إلى « خضر »

يحاول أن يرشد فتاه « الحمال » ، وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية ، تماما كما رأينا فى نهاية السروجى وقد تحول إلى نوع من المحدثين ، يخاطب فتاه الراوية ، بعبارات تذكر بالخضر مع موسى .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد فى صورة الشخصية بل إن موقف حكاية السندباد إزاء المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، فى معالجة الأمور بروح خفيفة لا تجرح ولا تثير الأحقاد ، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير .

ومثل هذا يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية ، فكلاهما يخضعان لفكرة العنقودية ، والتى هى نتيجة الوحدة التركيبية ، فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمه وموضوع ، ولكن جميع الفقرات تخضع لشىء عام مشترك يتمثل فى وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

والأمر كذلك فى حكاية السندباد ، إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكن الجميع يخضعون لشىء عام يحيلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى.

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لا يفيد ، فكلاهما يخضع لنبع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثى ، الذى تكون نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرارته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، فى الشعر وفى منهج التأليف وفى القالب القصصى .

١٣

إن الشكل الأصيل ، الذى يكتسب مبررات وجوده من البيئة لا يعنى الانغلاق ، فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية فى صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصالة فهى على العكس من ذلك تمامًا ، تؤدى إلى الانفتاح على التراث الإنسانى فى شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها فى أول الأمر خصوصية ، وهذه الخصوصية لا تأتى هبة أو وراثة ، بل لا بد لها من الفعل الإنسانى ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . إن المحلية الضيقة ليست فكرًا ، ولكنها انفعالاً أشبه بانفعال الصغار ، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء ، أما الأصالة فهى فكر ، قد يجد اعتراضا من الآخر ، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحينئذ ينتشر هذا الفكر ، ويحقق العالمية .

وكل هذا يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين ، عنصر محلى واخر إنسانى ، وهذا الاستنتاج وحده لا يكفى ، بل لا بد من التفاعل بين الشيئين (المحلى والإنسانى) فى منتوج يتجاوزهما ، ليشكل شيئًا جديدا مميزا ، هو الأصالة .

وهذا هو التقييم الحقيقى للحضارة ، فالحضارة لا تستحق هذا الاسم ، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية ، وهى أيضًا لن تصل إلى درجة الحضارة ، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر ما يؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

ودون هذين العنصرين لن تكون حضارة أبدًا ، فقد تجد فى بعض المجتمعات جامعات ومدارس ووزارات للثقافة والإعلام والتعليم ، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية ، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية ، ويردد ما تحكيه جامعات أخرى ، وقد تجد فى هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة ، وعمارات شاهقة ، ونافورات ، وحدائق ، ولكن كل هذا يمثل مظهرًا خارجيًا ، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصريها السابقين ، هى الدليل على وجود الحضارة ، فبدونها لن تكون حضارة ، ومعها تنتشر الحضارة وتنشر قوالبها الفكرية التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان ، والكون .

والحضارة العربية الإسلامية ، عبرت عن نفسها خلال قوالبها الأصلية ، التى نبعت منها ، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية ، ثم انتشرت إلى شىء حولها ، وفرضت رؤيتها .

وهذا ليس مجرد كلام تجريدى ، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية ، التى تحمل بصمة عربية ، تفرض نفسها على

الأدب الآخر ، إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى ، رحلت عن واقعها بكل ما تحمله من خصائصها الأصلية وأثرت فى الآداب العالمية ، ألف ليلة وليلة ، قصص الفروسية والحب ، المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوابع والزوابع ، قصة حى بن يقظان ، قصص الحيوان ، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلة وغيرها لم تصبح جزءاً من التراث الإنسانى ، إلا بفضل ما تملك من خصوصية .

وهذه الخصوصية التى تؤدى إلى الأصالة لن تضيع إذا كانت تعبيرا عن حضارة مميزة ، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة ، تجتر بعض المصطلحات التى يمكن أن تكتشف جذورها فى التراث العربى .

ومن الغريب أن بعض هذه المصطلحات ، التى لا تزال تتردد على ألسنة بعض النقاد ، إنما تجىء فى مجال الثورة على الأشكال القديمة ، مما يدل على العنصر الحى فى هذه المصطلحات ، والذى يتجدد كلما تجددت دواعى ظروفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين : المصطلح الأول هو story within a story ، ويمكن أن نترجمه إلى « تداخل الحكايات » ، أما المصطلح الثانى فهو Discontnuity ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية » .

إن شيلى فى قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعنى حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعهما حكاية ثالثة • ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الرواية الأدبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك(١) .

ويظل هذا المصطلح حيا عند نقاد الحداثة المعاصرين ، فيكتب الناقد « جون بارث » مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه » The literature of exhaustion وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه ، وهو بذلك يمهد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثالاً للأدب الجديد . برواية الكاتب الأرجنتينى « يورجز » تحت عنوان « طولون الأكبر » ، ويحلل الجديد فى

---

(١) Dictionary of Literary Terms, P 312

هذه الرواية ، فتراه فى المسحة الخيالية ، التى يضفيها على الواقع ، أو ما يسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم » ويراه أيضا فى طريقته التى اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكايات ، وقد استخدم يورجز فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ من ليالى شهر زاد ، لكى يضفى هذه المسحة الخيالية ، ولكى يحول شخصيات روايته إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث[١] .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان شهر زاد تتمرد على العقدة[٢] Scheherazade runs out of plot يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدى فى الرواية ، والذى يقوم على فكرة الحبكة القصصية . والتى تتجه إلى محاكاة الواقع . وتصويره بطريقة حية ، ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهى تستطيع أن تخلق عالما سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة المتعة والإثارة .

إن هذه الأمثلة إلى تتجسد فى أعمال روائية ، وفى مصطلحات أدبية ، وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة فى الثورة على الأشكال التقليدية المجهدة ، والتمرد على العقدة ، إلى شغلت النقاد كثيرا وهذا يعنى أن الشكل الأصيل الذى يحمل بصمة الشرق ، يحمل من « الجينات » الفنية ما يتيح له الاستمرار ، داخل التراث الإنسانى العام .

أما المصطلح الثانى discontinuity فإن الترجمة الحرفية له تعنى اللا استمرارية ، وهذا هو المعنى الذى أراده الناقد « دافيد لودج » ، حين طرح هذا المصطلح فى كتابه « أطر الكتابة الحديثة » The Modes of Moderen Writings ، فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التى قامت عليها الرواية التقليدية ، والتى تتوالى فيها الأحداث برباط منطقى صارم ، يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب . ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات لا رابط بينها ، ينتقل فيها الذهن من شىء إلي شىء مختلف ، جذلان ، وهو يقفز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتى من هنا ومن هناك .

---

(١) The Novel Today. P 70.

(٢) Ibid, P. 186.

ويوضح « لودج » ذلك من خلال كتابات « لونارد ميشيل » ، فإن قصصه تتكون من مجموعة cluster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية – تعليق – قصة قصيرة – نكتة – اقتباس) وكل فقرة تستقل عن الأخرى .

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت » ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة فقرات هى :

١– ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .

٢– مسائل مشكوك فيها وهى تدورحول قصة يورجز عن كاتب يهودى أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتا كافيا ، بين إطلاق النار وموته ، لكى ينهى عمله الفنى

٣– الموضوع فى نقطة صغيرة وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤– ظروف عسكرية وهى عبارة عن لمحة من حياة ماركس كتبها أحد الملاك بروح معادية .

٥– حياة عمل وهى قصة عم الراوى ، الذى هوالمؤلف .

٦– صخور لا تظللها الأشجار ، اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧– أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى .

٨– النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا .

٩– صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠– هيراقليدس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، وردسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية .

١١– الغربة وهى تدور حول صلة ماركس بالمسيحية .

١٢– خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام .

١٣– المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب .

١٤– قدر قليل من قصة لدستويفسكى عن رجل محكوم عليه بالإعدام ، وقد أرجئ تنفيذ الحكم .

١٥– الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا ، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه .

١٦– الخاتمة .

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة العنقودية كاملة ، لأبين أن مصطلح « اللاسببية » يلتقى مع مناهج التأليف الأدبى عند العرب ، فهى مناهج تقوم على فكرة التنوع ، أو التى يسمونها أحيانا بالإحماض ، يتنقل خلالها القارئ من جد إلى هزل ، ومن موعظة إلى بيت شعر ، ومن سمين إلى غث ، وقد صرح المؤلفون القدامى بهذا المنهج ، وأكدوا عليه فى مقدمات كتبهم ، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وبينوا الهدف من هذا المنهج ، وحصروه فى دفع الملالة عن القارئ ، ورد السأم ، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة ، ومن ياقوتة إلى ياقوتة ، إذا سمح لنا ابن عبد ربه بالتقاط هذه الحبة من حبات عقده الفريد ، وهذا الهدف عند القدامى يلتقون فيه مع « لودج » وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية ، فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى ، المتمثلة فى دفقات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

ومن أجل هذا السبب ، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرفية للمصطلح ، والتى تعنى اللاسببية ، وأن أؤثر ترجمة أخرى هى « التجاورية » لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية ، كما شرحته من قبل ، والذى يقوم على تقديم وحدات مستقلة ، ومتجاورة ، كل وحدة تمثل بناء مستقلا ، ولكن الجميع يتحولون إلى ما يشبه العقد الفريد ، أو عباب اليمانى ، إنها وحدة تقوم على التجاور ، وليست على السببية ، وهى نابعة من مفهوم « الوسطية العربية » التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول : « تجاور الأشياء مع تمايزها » .

إن السببية Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو ، وتقوم على نظام عقلى صارم ، يشبه الوسط أو يشبه الوسط الأرسطى ، الذى يحتاج إلى قدرات رياضية كما سبق أن شرحت ، أما اللاسببية فهى ثورة على هذا النظام العقلى ، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية ، من خلال بديل ينتقل فيه الذهن من شىء إلى شىء ، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى .

ولكن « التجاورية » عند لودج ، تخضع لما سميته من قبل بالتشكيل الحضارى ، والذى يعنى أن حضارة ما قد تقبس شيئا من حضارة أخرى ، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتها الخاصة ، فإنها تخضع الشىء المقتبس لرؤيتها الخاصة ، وتحوله إلى خلية فى بنائها الكلى . والأمر كذلك بخصوص « التجاورية » عند لودج ، والتى

تقوم على منهج الوحدات المستقلة ، فإن هذا المصطلح قد وقع فـى النزعـة العبثيـة ، التى تضرب بوضوح فى جذور الحضارة العربيـة ، ويمكـن أن نتبيـن ذلـك مـن خـلال مصطلحين آخرين ، يمثلان أيضا عند لودج خصائص ما بعد الحداثة ، وهما مصطلح « العشوائية » randsomness ، ومصطلح « التجاوز » excess .

فالعشوائية randsomness تعنى أن فكرة الانقطاعية متمثلة فى مجموعـة الفقـرات المستقلة ، إنما تتم بطريقة عشوائية ، مسـاوية تمامـا للذهـن البشـرى الـذى تتـم فيـه التغييرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية ، وكلمـا كـان العمـل الأدبـى مكونا من مجموعة فقرات مستقلة ، ومتجاورة بطريقة عشوائية ، كان أقـرب إلـى طبيعـة الذهن البشرى ، فيحس بالتجدد والنشاط ، ومن هنا يحبـذ الكـاتب « بـوردو » فكـرة القص واللصق ، فيقص مجموعة من النصوص المختلفة ، ومن بينها نصه الخـاص بـه ، ثم يلصقها بطريقة عشوائية ، ويلجأ جونسون إلى طريقـة مشابهـة ، فيصـدر سـنة ١٩٦٩ روايته « المنكوبون » فى صفحات سهلة التغير « loose leaf » والقـارئ مطـالب بـأن يغير ويعدل فى وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص .

أما التجاوز « excess » ، فهو يعنى الخروج على الحدود ، والانتقال من ميـدان إلى آخر دون صلة ، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروتيجان إلى نوع غريب من التشبيهات ، ينفصل عن المجرى القصصى العام ، ويحفر له مجرى خاصًـا ، ولا يعـود أبدا إلى المجرى الأصلى ، مثل « كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ضخمة مـن فئـة الخمسين سنتى ، قد صب عليها شخص مـا جـاز الكيروسـين ، ثـم أشعلـها بثقـاب ، ووضعها فى يدى وقال : هيا احملها حتى أذهـب إلـى الخـارج وأشـترى الصحيفـة ، ولكنه لم يعد ، وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طبـاخ وسـنان يطقطـق بيضا في وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدى مثل طيور تجلس على سـلك تليفون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحب فى رفق وكـانت عينـاه مثـل وتـر مـن أوتار « الهارب » وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يدلف إلى مخزن للبضـائع ، والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات ، ممتدة فـى صـف واحـد ، بسـقوف عاليـة ، ترجع إلى العصر الفيكتورى ، أبوابها مقفلة ؟ وكانت الشـوارع بيضـاء وجافـة وكـأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق ».

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع فى العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهى رابطة مرنة تجمع بين الشىء وغيره ، كعباب اليمانى ، أو كالعقد الفريد ، أو كالحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان .

هى إذن رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظامًا ولكنه مرن ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات شرحناها من قبل فى كتاب « الوسطية العربية » (٢/١٦٤) ، وتقترب فى عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقيا ولكن دون أن تقع فى الفوضى ، لأن الأدب فى غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى أخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ، ويكون هم الأديب ليس فى محاكاة الواقع ، ولكن فى إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار كما رأينا في رواية الكاتب الأرجنتينى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة فى ألف ليله وليلة ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » ، وتتحول عند الكثيرين إلى نزعة العبثية فتفقد بذلك روحها الشرقى ، القائمة على البهجة وعدم الإيغال فى الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Grigia[1] . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطا فى الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقا ، البشاعة والقبح فى كل مكان ، ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع ، إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ،

---

(١) The Penguin Book of Modern Eurpean Short Stories, P. 139.

ويعيش فى الطبيعة ، ويسرف فى تقديم لوحاتها ، الأشجار ، الوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن ، إنه يتحد بالطبيعة ، ويتغنى بها ، ويفنى الإنسان فى الطبيعة ، حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضا تسمى بهذا الاسم ، إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لا يمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطع أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع ، فالنزعة العبثية تتدخل كرؤية يضفيها المؤلف على نهاية القصة ، إن الجنس هنا فطرى ، ويمارس بسهولة ، ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعهما ، فيسد الباب عليهما ، وحينئذ يتغير كل شىء ، وتقع القصة فى النزعة العبثية ، فلم يعد يهتم بحبيبته ، ولم يعد الحب يعنيه فى شىء ، حتى الرغبة فى الحياة قد افتقدها ، وحين يلمح من بعيد شقا يأتى منه الضوء لم يقم من مكانه ، ولم يهش للحياة ، إن الزوجة تتركه ، وتخرج من هذا الشق ، لأنها تحمل رغبة فى الحياة ، أما هو فيفقد كل رغبة للخلاص ، إنها دعوة للانتحار والانسحاب ، تأتي على لسان جندى يحارب على جبهة القتال ، وهى دعوة تلخص مأزق الحضارة الأوروبية ، التى ابتعدت عن الفطرة والطبيعة ، ووقعت فى وهدة الحروب والسيطرة ، ولم يبق أمام الإنسان إلا أن يقعد فى مغارته ، ويرحب بالموت .

إن السندباد فى سفرته الرابعة[1] ، يمر بمثل هذا المأزق ، فقد ألقى به القوم فى مغارة ، ودفنوه مع زوجه ، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة فى الحياة ، فكان يقتل الموتى ، ويستولى على الزاد ، حتى حانت له الفرصة فى النجاة ، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء ، فتحامل على نفسه ، حتي خرج من مغارته ، وظل يكافح ، والعناية الإلهية تسانده ، حتى عاد إلى أهله موفورا ومحملا بكل الخيرات .

١٤

كان لابد من هذا الاستطراد لأصل إلى نقطة تتلخص في أن الحضارة القوية إنما تصل إلى ذلك عن طريق الخصوصية وتستطيع بخصوصيتها أن تؤثر فى الآخرين ، وأن تعيد هضم التراث الإنسانى عن طريق ما أسميته بالتشكل الحضارى .

---

(١) ألف ليلة وليلة ٢/٥ : ١ .

ووضعية المقامات كحلقة داخل التراث الإنسانى تزيد هذه النقطة إيضاحًا ، فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية كانت شائعة عند الفرس والروم ، وأظنها شائعة عند كل حضارة إنسانية ، فما دام المجتمع يحوى الغنى والبخيل والشره والطماع والظالم ، فلابد أن يكون بين نماذجه ، ومن باب رد الفعل ، صورة للفقير المضطهد .

وقد أخذت المقامات ، وخاصة عند الحريرى ، هذا الشيوع ، ومنحته بصمة خاصة ، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنسانى ، أو بمعنى آخر: أصبح له وجود وتميز ، بعد أن كان شائعًا ، بلا خصوصية ولا ملامح .

كل ما فى الكون من نماذج بشرية ، كانت فى أول الأمر شيئًا شائعًا ، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية ، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعًا ، ثم يتهيأ لها شخص موهوب ، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل ، وقد يكون هذا الشخص من العبقرية ما يجعله مهيأ للتعبير من خلال نماذجه عن تراث أمته ، فتشيع بصمته ، وتصبح ملكًا للجميع ، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة ، وشخصيات كثيرة ، وباختصار إن الشكل ، كما تدل مادته الصرفية ، يعنى التشكل ، أى تحول الشىء الشائع والهلامى ، إلى شكل له وجود وحضور ، وذلك على يد الفنان ، سواء كان أديبًا يشكل الكلمات ، أو تشكيليًا يصنع بالحجارة .

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفارسى والتركى إلى الأدب العربى ، وكانت المتابعة بلا تفصيل ، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة ، تهتم ، من منظور الأدب المقارن ، برحلة هذا البطل ، خلال الآداب الشرقية ، وخاصة الأدب الفارسى والأدب العربى .

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك ، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة فى العصور القديمة – فإننا الآن نكمل هذه الصورة ، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية .

المنافذ بين الحضارتين العربية والأوروبية كثيرة ، لا يمكن حصرها . وهى تتعدد بتعدد البشر ، الذين يتنقلون من هنا وهناك ، ويحتك بعضهم بالآخر ، وكان لابد لها أن تتعدد ، لأننا إزاء حضارتين متنافستين ، فمنذ القديم تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى ، وتحاول كل منهما أن تتغلب على الأخرى ، والمرء مولع بتتبع منافسه

والتعرف على دخائله ، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه ، وما يصدق على المرء ، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة ، فما الحضارة فى النهاية ويعيداً عن التجريدات إلا مجموعة أفراد

تتعدد هذه المنافذ ولا يمكن حصرها ، ولكن أقوى المنافذ فيما نحن بصدده هو ذلك اللقاء المراوغ المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلس ، والذى كان السبب المباشر فى نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية

ويتحدث الشريشى ، وهو يعدد مصادره وشيوخه ، عن شهرة مقامات الحريرى ، على أرض الأندلس ، فيقول :

« وكان أول من أخذت عنه روايتها ، وتلقيت منه درايتها ، الشيخ الفقيه المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجرى ، حدثنى بها عن صهره الفقيه المحدث الراوية أبى القاسم بن عبد ربه المعروف بابن جهور ، عن منشئها أبى محمد الحريرى . وحدثنى بها أيضًا ببلدى الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهرى ، عن ابن جهور المذكور ، وعن الشيخ الفقيه أبو الحجاج الأبّدى القضاعى ، كلاهما عن أبى محمد الحريرى ، وحدثنى بها أيضًا إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجرى عن القضاعى . وحدثنى بها أيضًا الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير ، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشى ، المعروف بالخشوعى عن الحريرى . وحدثنى بها أيضًا الشيخ الفقيه ، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده ... وبلغتها جماعة أكثر فى العدد ممن ذكرت ، لا يعدمنى واحد منهم إفادة ضبطية أو لفظية ، ولا يفقدنى زيادة هزلية أو وعظية [1] ».

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية فى كتابه « الأدب المقارن » ، وتناولها فى أربعة مراحل :

١- بعض الأدباء من كتاب العرب الأسبانيين ، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذانى والحريرى ، فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، مثل ابن القصير الفقيه ، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطى .

---

(١) شرح المقامات ٦/١ .

٢- بعض الكتاب من العرب الأسبان ، قاموا بشرح مقامات الحريرى ، ومن أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى سنة ١٢١١ م ، وأبو العباس أحمد المريشى المتوفى سنة ١٢٢٢ م .

٣- ترجمت مقامات الحريرى فى بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون ابن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى ، ثم ترجمها الحريرى سنة ١٢٠٥ م .

٤- أثرت المقامات على القصص الأوروبى ، ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات: الأولى فى الأدب الأسبانى ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ ، تحت عنوان « حياة لازاريودى تورمس وحظوظه ومحنه » وهى لمؤلف مجهول ، والثانية فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢ م ، تحت عنوان « تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل » لمؤلفها شارل شورل ، أما الثالثة فهى أيضًا فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦١٦ م تحت عنوان «، موت الحب » لجونييه .

وتهمنا المرحلة الرابعة ، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية ، حقًا إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة ، لم تحقق فى ميدان الأدب المقارن ، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية ، ما يبرهن على تأثير هؤلاء الأدباء ببطل المقامات ، ولكن شهرة المقامات فى الديار الأندلسية وترجمتها ثم المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات ، فهى عن بطل متسول ، يتحرك داخل المجتمع ، وينقده ، ويحصل على ما يريد عن طريق حيله وخداعه . ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى ، إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى ، على الأدب الأوروبى ، بل إنها ، فيما يرى الدكتور غنيمى ، قد ساهمت فى نشأة جنس أدبى فى أوروبا ، يسمى بقصص « الشطار » picarisca وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة ، وقد ساهمت فى بلورة الاتجاه الواقعى فى الآداب الأوروبية ، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس فى نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث .

إن هذه النتيجة التى تتلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز على أحسن الفروض أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب » لجونييه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، يحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة ، فقد أصبح هذا البطل نموذجًا شائعًا فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى.

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة فى فكرة « العبثية » absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية بأنها الحضارة الفاوستية ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذى استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم ، لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع نفسه للشيطان ، « مفيستوفوليس » .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطًا ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هى أزمة فرد ، بقدر ما هى أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة فى الحضارات الإنسانية ، ومنحتها عن طريق التشكيل الحضارى خصوصية ، جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضًا أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا نجد البطل المراوغ فى الأدب العربى ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة – نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامنتمى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتناثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل « anti hero ».

وتعبير « اللابطل » يتناثر فى النقد الأوروبى ، وهم يستخدمون هذه الأداة « anti » ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى ، فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل » ، يمارس دورًا على عكس ذلك تمامًا ، وعن طريق الخسة والنذالة ، أو أنه لا يمارس دورًا على الإطلاق ، كما يريد أصحاب « العدمية » ، ممن يجردون البطل من كل هدف .

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل » ، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى . لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية ، وخصوصًا بعد الحرب العالمية ، وينسجم مع الظواهر الأخرى فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح ، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المألوف .

وقد حاولت فى كتابين سابقين أن أقترب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع ، ففى كتاب « الأدب وتجربة العبث » (١٩٧٣م) استعرضت من خلال نماذج مترجمة هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسفيفو ، ومارسيل بروست ، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية .

وفى كتاب « لقطات » (١٩٨٥م) تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة ، عما انتهى إليه الموقف العبثى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة ، ومن جمود مطلق ، ومن طرح للمشاعر ، إنهم يعيبون على العبثية السابقة لأنها تبكي علي شيء قد فقدته ، أما الحقيقة عند هذه المدرسة فهى أنه لا يوجد شيء ولا معنى حتى تبكى عليه ، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية ، والتسلح بجمود تام .

أما الآن فإننا نريد أن نستكمل ما فات الدكتور غنيمى ، ونقوم بمتابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ على الآداب الأوروبية ، ومن خلال موضوع محدد ، هو تأثير المقامات على رواية « أمريكا » لكافكا من خلال فكرة التشكيل الحضارى .

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته ، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية ، فقد قام المستشرق الهولندى فانتوردى باراذى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ، ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و١٧٩٥ ، وقام « دى ساسى » بجمع مخطوطات المقامات وشروحها وعمل منها شرحا عربيًا ، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢ ، أما المستشرق الألمانى « رُكرت » فقد ترجم هذه المقامات سجعًا إلى اللغة الألمانية ، وقام المستشرق « تشنرى » ، بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧ ، وتبعه « استجاس » ، فترجمها أيضًا إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨ م .

وما ذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات على رواية « حياة لاساريو دى تورمس » لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن ، يمكن أن نذكره هنا ،

ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا » ، فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات ، رغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية ، ولم يثبت أنه تحدث عنها .

إن كافكا (ت ١٩٢٤ م) يميل فى رواياته إلى جو من العبث والإحباط ، ونغمة الموت تتردد عنده حتى فى ثنايا الجملة الواحدة ، إن قصته « فى مستعمرة العقاب » والتى ترجمتها سنة ١٩٧٣ ، يمكن أن تصلح مثلا على ذلك ، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح فلا جمال ولا نظام ولا منطق ، عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب ، فالأشياء متناثرة عفويًا ، وهناك خط أحمر قان يفرض نفسه [١] » ، فكافكا قد كتب رواياته فى فترة ما بين الحربين ، وهى فترة تتميز بالأدب الأسود وبالنزعة العبثية ، وقد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية ، وأن يعكس معالمها فى شعره .

وهو إذ كان فى فلسفته متمردا على الأوضاع الراهنة ، وداعيًا إلى رفضها خلال هذه النزعة العبثية ، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حد التغيير فى الشكل الفنى ، فقد ظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدى ، الذى كان مسيطرا على الرواية الواقعية فى تلك الفترة ، وقد قلت عن ذلك فى المرجع السابق :

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدى ، الذى يعتمد على التسلسل الزمنى ، وعلى الحادثة ، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة ، ولايزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس فى أحداث الرواية ، وكل ما حوله توابع له ، إما موضحة ، أو معادية ، أو مستخدمة » .

ولكن رواية أمريكا Amerika ، التى ظهرت بعد وفاته ، تمثل خطا مختلفا فى مسيرته الفنية والفلسفية ، فهى ذات طابع هزلى . وشخصياتها كاريكاتوريه تمس العبث بطريقة خفيفة غير سوداوية وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتعة . وشكلها الفنى يبتعد عن الشكل التقليدى ، فالفصول فيها لا تتوالى بطريقة تسلسلية ، تقوم على الضرورة أو الاحتمال ، ولكنها ذات استقلالية ، وكل فصل يشبه المقامة فى كونه

---

(١) الأدب وتجربة العبث ، ص ٦٣ .

قائمًا بذاته ، ولكن جميع الفصول تدور حول مغامرات لبطل رئيس ، تتوالى فى قاع المجتمع ، وكأنه البطل المراوغ ، أو البطل المتسول ، أو اللابطل إن أردنا وصفًا معاصرًا .

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠ ، تحدثت إلى أصدقائى المقربين عن الطابع الشرقى فيها ، وعن اقترابها من تكنيك « المقامات » ، فسخروا منى ، لأنهم لم يعتادوا حديثًا عن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأوروبية ، هم لم يقرءوا المقامات ، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن فى الغرب ، التى رصدت ظاهرة تأثير المقامات على أدب الشطار ، كانت القناعة قد بلغت بهم حدًا يصل إلى أن كل ما يمت إلى حضارتهم ، إنما هو من باب التابع ، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطى ، ومن غير المألوف فى طبيعة الأشياء ، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام « فلكل مقام معلوم » . حينئذ كتمت كل هذا داخلى حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان ، لكى أفضى به على صفحات الورق .

قد لا تكون هناك أدلة مادية ، عن اتصال كافكا بالمقامات رأسًا ، ولكن هناك ما هو أقوى من تلك الأدلة ، كما يمكن أن نلخصه فى أمرين :

الأمر الأول ، يتمثل فى ذلك الجو الشرقى ، الذى ساد بين الأوروبيين عامة ، والألمان بصفة خاصة ، فى القرن التاسع عشر ، وقد لعب الرومانتيكيون دورا كبيرًا فى إشاعة مثل هذا الجو ، والقيام برحلات فى بلاد الشرق ، وتصور هذه الرحلات ، فى صورة حالمة وغريبة ، وتعتبر منفذًا لما كانت تعانى منه أوروبا ، من سيطرة الروح المادية ، والنزعة العلمية .

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢ م) ، بكتاباته فى إشاعة مثل هذا الجو ، وأصدر ديوانه الشرقى يتغنى فيه ، بأهل الشرق ، ويشير إلى البهجة الحقيقية ، والتى يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه .

وربما كان أهم من كل ذلك ، هو ما أثاره كبار الرسامين من حب للشرق ، فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق ، وصوروا فى لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم ، بطريقة مثيرة ، تعبر عن طموح الأوروبيين إلى الخيال ، وسط عالم خانق ، قد لا تكون رسومهم قريبة من الواقع ، ولكنها صادقة فى التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير .

ونشير هنا بنوع خاص إلى « بول كلى » (١٨٧٩ - ١٩٤٠م) ، وهو معاصر لكافكا ، وألمانى مثله أيضًا ، فلم يكن يعرف اللغة العربية ، ولكنه رآها منقوشة ، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب ، ثم قلدها فى لوحات بهيجة ، تحمل طابع الشرق وتلقائيته . وقد قلت عنه فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ما نصه :

« إن الناظر إلى خطوطه ، يحس أنها تتحرك وترقص . ففى لوحتيه « أغنية إلى القمر » و « تأرجح المراكب الخفيف » تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر ، وتتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها فى مرح ، لقد عكس روح الطفولة كما يقال ، واستجاب لتلقائية الغريزة ، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخلى » .

أما الأمر الثانى فهو يتمثل فى أدب الشطار ، الذى شاع فى أوروبا بتأثير المقامات ، وأصبح جزءًا من بنيتها الفنية ، وشكلا من أشكالها الأدبية ، وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفا ناقدًا وساخرًا من أمريكا ، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ فى قصص الشطار ، وقام بمغامراته داخل المجتمع الأمريكى ، فجاءت روايته تقليدًا ساخرًا ، ومعارضه هزلية لهذا النوع من الأدب .

ولكن عبقرية كافكا تتبدى فى أنه تنبه لجوهر هذا الشكل . وأدرك خصائصه فى نبعه الأصلى ، فحرك روايته لتجسيد هذه الخصائص ، وهنا عبقرية الفنان الحقيقى ، هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة ، ولكنه يعطى ، لعمله خصوصية ، تجعله مميزًا داخل الشكل ، حقًا ، يوجد شكل كلاسيكى أو واقعى أو عبثى ، ولكن داخل هذا الشكل توجد نماذج متعددة بتعدد الفنانين الحقيقين ، الذين تصبح أعمالهم داخل الشكل الواحد ، شيئًا مميزًا ووجودًا خاصًا .

١-١٤

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجى لقصص الشطار ، التى تقوم على راوٍ يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى .

ذكرنا من قبل أن المقامات بجانب شكلها الخارجى ، تحمل خصائص جوهرية مثل :

١- روح السفر . ٢- جاذبية البطل .

٣- روح « اللعبة » التى تسيطر على الأحداث .

تبدأ رواية أمريكا ، وبطلها كارل روسمان على سفر ، فهو فى ميناء نيويورك ، وآلاف الأقدام تتحرك وتتزاحم ، وهو يرى نفسه مدفوعًا مع الناس، يجرفه التيار العام .

وتنتهى والبطل على ظهر قطار ، يحمله إلى رحلة مجهولة ، داخل طبيعة شاقة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وإيقاع السفر يخيم على هذه الرواية ، فالكل فى حركة سريعة لا يهدءون ولا يستقرون ، والبطل منذ أن وطئت قدماه أرض نيويورك وهو فى حركة محمومة ، يتنقل من عمل إلى عمل ، ومن صديق إلى صديق ، ومن امرأة إلى امرأة ، وكل شئ يبدو كأنه يدار بزر ، ويتحرك بزر ، يظهر الخال يعقوب فجأة ، ويختفى فجأة ، والعطشجى يظهر بلا توقع ، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع .

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشاجرات والملاكمات والمصارعات ، إن كافكا يريد بذلك أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطاردة ، إن فصل « المأوى » يصف فى إسهاب المطاردة بين البطل والشرطى ، وهو وصف غير واقعى ، فالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها إلى شىء « كاريكاتورى » حاد ، كأننا إزاء مشهد لفيلم مثير وساخر من الأفلام الأمريكية ، التى تثير الحركة والضجيج ، إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى فيقول : « وكانت ميزة كارل الوحيدة ، التي كان يتفوق بها على الشرطى ، هى خفة ملابسه ، فكان يطير ، أو بالأحرى يختفى فى منحدر الشارع ، الذى كان يهبط أكثر فأكثر ، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية ، كان يقفز أحيانا قفزات متعثرة ، عالية جدًا فى الهواء » . إن هذا الوصف يحيل البطل إلى شىء مطاطى متحرك ، منتزع من جو المطاردة الذى يخيم على الرواية فى أولها إلى آخرها .

الكل يندمج فى اللعبة ، ويسير مع التيار العام ، ولكن البطل « كارل روسمان » يبدو مميزًا بين الجميع ، إنه أحيانًا يقف ليتساءل ، حقا إنه تساؤل خفيف وقصير ، وسرعان ما يضيع فى الضجيج ، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة ، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية ، تجعل الغير يتخذ منها موقفًا ، قد يكون موقف الإعجاب كما حدث من مديرة الفندق التى وقفت بجانبه ، وبحثت له عن عمل ، وقد يكون موقف الكراهية كما حدث من برونيلدا التى تقول عنه : إنه ينظر إلى نظرات وقحة .

وكل هذا يتم بروح اللعبة . فكأننا فى مهرجان ، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة ، ويلبس ملابس شارلى شابلن ، ويحرك عصاه ، فيتحرك الجميع فى خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضًا ، يستغرق فيه الجميع ، إن الفصل الأخير « مسرح أوكلاهوما الطبيعى » هو تلخيص للروح الهزلية فى الرواية ، فليس المراد هو المسرح الحقيقى ، بقدر ما هو رمز إلى أمريكا كلها ، تقول عنه فانى « إنه أضخم مسرح فى العالم » ونقول عنه فى مرة ثانية « إن هذا المسرح لا حدود له » ويصف المؤلف مقصورة الرئيس ، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة ، فكأنه يصف البيت الأبيض .

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية ، ويؤدى دوره المطلوب ، وحسب إرادة المخرج حتى الخير والشر هو تمثيل ، تقوم إحدى الفتيات دور الملاك ، وتقوم الأخرى بدور الشيطان ، وحين تتطاير ريشة فى الهواء من أجنحة الملاك ، فإن الأطفال يخطفونها ويلقون بها فى الهواء ، لا شىء يحمل محمل الجد ، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة .

إن كافكا يعى تماما جوهر هذا الشكل في نبعه الأصلى ، فيحاول أن يجد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل تتناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا الشكل فى مسيرته التاريخية الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى بعضها ، بسرعة وبلا تفصيل .

* الفكاهة فى هذه الرواية فطرية ، وتعتمد على أشياء ساذجة ، منتزعة من طبيعة هذا الشكل فى منابعه الأولى ، فبرونيلدا تلقى الماء الساخن على زوجها ، وتحطم هداياه وتتبرز فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو » فيرفعها فى الهواء ويرفس برجله .

* والمشاجرات تتوالى فى الرواية ، وهى من النوع الهزلى ، الذى يصل إلى حد الملاكمة بين الرفاق .

* وصورة المرأة تبدو مفترسة ، كلارا ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضًا ، وكأنها نمر مفترس ، وبرونيلدا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع معروف الإسكافى ، وبصورة المرأة فى السير الشعبية .

* والمباشرة التى تعتمد على الوصف ، تتوالى فى الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ، الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية فى القديم . (انظر بنوع خاص فصل « الطريق إلى رمسيس ») .

* وتتداخل بعض الحكايات فى الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطراد فتقطع من تسلسل الأحداث ، فقصة تبريز وموت أمها فى الشارع تأتى عن طريق الاستطراد ، وقصة « رينيل » من سيدة الفندق تقحم فى الخط العام وعن طريق الاستطراد أيضًا .

* حتى العنوان أيضًا يثير الانتباه ، فعنوان « أمريكا » هو إشارة إلى اسم مكان ، وقد رأينا من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ، والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود » ، فى تعقيبه فى نهاية الرواية ، إن كافكا كان يطلق على روايته عنوان « العطشجى » ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلا سنة ١٩١٣م .

إن عنوان العطشجى عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان فى مفهوم الوحدة التركيبية .

إن العنوان فى ظل تلك الوحدة التركيبية ، لا يشير إلى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبى . لا يدور حول نقطة رئيسية ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية التى قامت على مفهوم الوحدة العضوية ، إن العمل الأدبى فى ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومستقل ، ومن هنا فإن العنوان قد يشير إلى شىء داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكثف نقطة رئيسية محورية ، فليس حتمًا أن توجد مثل هذه النقطة ، وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سورة من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن يكون هذا العنوان شاملاً لجميع دلالات السورة ، فسورة البقرة سميت بذلك إشارة إلى قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام ، وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة عيسى عليه السلام ، بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا فى السورة ، مثل سور « فصلت » و « ق » و « الفلق » « والناس » .

ومن هنا قلنا إن عنوان « العطشجى » ، الذى كان يؤثره كافكا إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبة الفنية للرواية ، فهى تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتختفى دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث ، ففى فصل «

الفندق الغربى » تظهر المديرة ثم تختفى بعد ذلك ، وفى فصل « منزل ريفى » تظهر كلارا ثم تختفى ، وفى فصل الخال يعقوب يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هذه التركيبة الفنية التى هى أقرب إلى تركيبة المقامات ، تجعل من عنوان « العطشجى » عنوانا مناسبًا ، وهو فى الوقت نفسه عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبية ، فالعطشجى هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجى بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير على سير الأحداث ، إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية ، وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

٢-١٤

ومن هنا نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية ، إنه شكل لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى مثل القضية والقلعة . إن الشكل فى رواية أمريكا ، أو فى رواية العطشجى ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر ، وتنتهى وهو على سفر أيضًا .

فالرواية إذن لا تتقدم نحو الأمام ، ولا تنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، فى ظل مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية فى هذه الرواية ، أن البطل « كارل روسمان » كان فى البداية قد رحل من أوروبا ، لكى يبدأ حياة جديدة فى الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خادمته ، وكان يحمل صندوقًا يحتوى على صورة والدته ، أما فى النهاية فقد اتخذ اسما مستعارًا هو الزنجى ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار فى رحلة مجهولة وسط طبيعة جهلية قاسية .

فكأن الرواية إذن تتطور إلى الوراء ، وتلك هى وجهة النظر ، التى يحملها المؤلف نحو أمريكا ، ويعبر عنها خلال كل جزء من التجربة .

وبين البداية والنهاية تتناثر فصول الرواية ، ، لا يتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية ، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى ، ففصل العطشجي ينتهي دوره ، وفصل الخال يعقوب كذلك ، ولا يجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذى يظل الشيء الثابت حتى النهاية .

فنحن إذن إزاء شيء يتشابه مع الشكل العربى ، الذى يعتمد على الزمن التراكمى ، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض ، والحركة خلال هذا الشكل تتم بطريقة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصية كافكا ، لا تقف عند المعالم الجوهرية لهذا القالب بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة ، تجعل عمله مثالاً فريدا بين آلاف الأمثلة التى يحتملها هذا القالب ، ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها فى أمرين :

١- جوهر المكان .

٢- النزعة العبثية .

كان المكان فى المقامات القديمة مجرد اسم لمكان ، يشير فى أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة ، فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان ، ومن الشرق إلى الغرب ، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة ، الذى يجعل من السروجى مثلاً ، شيئًا خارقًا يبدو فجأة وفى أمكنة متباعدة ، قد تكون فى البحر أو فى الجزيرة أو فى الصحراء أو فى القصور .

ولكن كافكا برؤيته العصرية يجسد جوهر المكان ، إن روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذى يشغل الأذهان ، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين ، وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف ، ومن هنا وقع اختياره على هذا الشكل . الذى يدور حول رحلة البطل ، يتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات ، إن التجربة هى التى خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية ، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية ، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى ، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية ، أو

يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان ، وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية ، أقرب إلى عالم الإعلانات والمهرجانات والملاكمات والمشاجرات وروح الإثارة ، إن ما ذكره ماركيوز فى كتابه « الإنسان ذو البعد الواحد » سبق لهذه الرواية أن جسدته فى رؤية فنية .

فالإنسان يندمج فى تلك اللعبة فى ميكانيكية تامة ، تفتقد المعنى ، وما ذكره روينسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبق على كل الشخصيات ، إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل ، فمنذ الفصل الأول عن العطشجى ، ومنذ أن وطئت قدما كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليجرف الجميع فى تياره ، فالعطشجى يدفع كارل إلى القمرة فى حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجى ، دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجى يشكو له أنه لا يحتمل نظرات الناس الذى يعبرون ممر الباخرة ، وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن » يجيبه « نعم ، هو يخلو نعم الآن » إن الجميع يعيشون فى ميكانيكية تامة ، ويعيشون فى « الآن » ، ومحرومون من التفكير فى « الغد » ، وحين يفكر كارل مرة بأنه « غداً » ، سوف يخبر خاله بما رآه فى المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير ، ففى منتصف الليل يبلغه « جرين » بقرار خاله بأن يغادره للأبد . وفى ظل هذا الجو لا تكون هناك فرصة لنمو العواطف ، ففى الفصل الأول تبدأ عاطفة صداقه بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفترقان للأبد ولا يلتقيان ، وفى الفصل الأخير يبدأ حديث مودة بن كارل والفتاة فانيا ، وحين يأتى ليخبرها أنه قد قبل ليعمل مثلها ممثلاً فى المسرح ، يجدها قد سافرت مع مجموعة ، ويجد نفسه هو مطالبًا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل كما رأينا فى منبعه الأصلى ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها ، وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فجاءت شخصياته صورة للحياة فى أمريكا ، شخصيات تعيش على السطح وبلا أعماق ، لا غد ولا تفكير ولا عواطف ، الكل يندمج فى اللعبة ، ويعيش فى جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق ، كاريكاتورية ، تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيوز .

أما النزعة العبثية (الفاوستية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى ، فقد ألقى البطل فى عالم لا يرحم ، الخال يتخلى عنه فجأة ، والبواب يبادله الكراهية ، وفتاة المنزل الريفى تصرعه ، وعمال المصعد يتلاكمون وتسيل الدماء على ملابس كارل ، وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريرين ، لا يستطيع أن يتخلى عنهما ، وكأنهما قدره الذى لا يرحم ، وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منهما ، فإن هذه الجملة تمثل قدره الأعمى ، وتنتهى الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ، يقول عنها كافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منهما ، حتى إن الرذاذ البارد ، الذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما » .

ويأتى الجو « الكافكاوى » فيجسد من هذه النزعة العبثية ، وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث » ، وهو يقوم على تصوير هذا العالم فى صورة خائفة ، محبطة ، غير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا فى كوابيس . وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا ، إن قول ديلامارش لكارل « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتمًا ستتحول إلى صورة كلب » يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والذى افتقد فيها الإنسان آدميته . وتحول إلى صرصار ، وإن وصف مرض رويسون وصف ملئ بالدم والقئ والاشمئزاز ، وإن صورة برونيلدا البدينة ، فى مكان ملئ بالكراكيب والمرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا .

ولكن هناك فرقًا فى منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية ، إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى ، يثير الانقباض والكآبة ، أما جوه فى هذه الرواية فإنه يصوره بطريقة هزلية « كاريكاتورية » وكأننا فى تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا ساخرة ، وكل هذا من اسقاطات الشكل ، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح ويخفة ودون عنف .

٣-١٤

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ :

طبعة غربية ، تصفه بأنه زئبقى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وإذا كان ذلك كذلك ، فما هو موقف الروائى العربى المعاصر إزاء تلك الطبعتين .

باختصار : انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية وبحث عنه فى صورته الأوروبية .

وكان هذا منطقيًا مع موقف الأدب العربى الحديث ، الذى انصرف فى مختلف أجناسه الأدبية . إلى البحث عن « النموذج » الذى يجئ من أوروبا ، حتى لو كان ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سببا آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص فى سيطرة الجو العبثى على أدباء الستينيات ، وقد سبق لى أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » وقلت جملة قصيرة « والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية ، عند كتاب تلك الفترة هى إحساسهم بالفجيعة والقلق » (ص ٣٦) ، وهى جملة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة .

ومن هنا سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط . وأصبح « موضة » شائعة ، أن يتحول كل أديب إلى عبثى ، وأن يلبس ثياب العبثية ، وأن يبدو حتى فى ملامح وجهه ، متوترًا قلقًا ، لأنه في ظنه يعكس القلق الحضارى ، الذى يعيشه العالم المعاصر ، وهو قد أخذ يطالع هذا القلق ، فى السينما ، وفى الفن ، وفى الكتب المترجمة ، وقد شاعت فى تلك الفترة ، بنوع خاص ، مؤلفات كولن ويلسون ، وترجمت أعمال كافكا ، وبيكيت ، ويونسكو ، وسارتر ، وكامى ، وفولكنر ، ومارسيل بروست ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف ، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث .

وفى ظل هذا الجو العبثى ، قام الدسوقى فهمى بترجمة رواية « أمريكا » إلى اللغة العربية .

ويبدو أن هذه الترجمة . تمثل التجربة الأولى لصاحبها ، فقد جاءت غير دقيقة ، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها ، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها ، وهذا مالم يلتزمه المؤلف فى حالات كثيرة .

فالمعنى قد يأتى غامضًا ، لا يعين على فهم ما يريده كافكا ، ففى ص ٩٧ من

الرواية فى طبعتها باللغة الإنجليزية ، يقول كافكا :

" In that case it was no great honour, certainly, to sleap in their room, but it was less risky. Yet he must not ball a sleap on any account until he was certain of this beyond all dout"(١)

إن كافكا فى هذه العبارة ، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص ، ليبيت فيه ، ودخل حجرة تخلو من الأثاث ، ووجد فيها شابين ظنهما من خدم الفندق ، وانتظر أن يغادرا الفراش ، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما ، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتى :

« ليس شرفا كبيرًا أن أبيت مكانهما . ولكن هذا على أى حال أفضل من غيره وأقل مجازفة . ومع ذلك فينبغى أن أكون حذرًا حتى لا أستغرق فى النوم كلية ، وقبل أن أتاكد من أن جميع شكوكى قد ولت » .

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفيًا ، فيترجم العبارة السابقة ،من باب المثال ، ترجمة غامضة ، لا تستطيع من خلالها أن تفهم المعنى ، حتى تستشير الأصل ، إن المترجم يقول:

« فلم يكن أمامه ما يدعو إلى الفخر فى هذه الحالة أيضًا دون شك ، إن كان عليه أن ينام فى حجرتهما بعد أن يغادرها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق فى النوم استغراقا تاما ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لا تقبل الشك » (ص ٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيرًا من المترجم ، إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التى تعتمد على نقل المفردات ، جعلته لا يهتم بأداء المعنى المراد فى اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وفى اللغة العربية فى مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء . المثال الأول يتمثل فى العبارة "here, you" وهى عبارة شائعة ، حتى فى الحياة اليومية فى لندن ، وتعنى « اتفضل » فى اللغة العربية ، ولكن المترجم يترجمها هنا حرفيا ، ويقول « هنا ، أنت » (انظر ص ٢٢٩) .

---

(١) Amerika, P. 96 .

أما المثال الثانى فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخيًا ، وتملك مقابلاً عربيًا شائعًا أيضًا ، إن أعلامًا مثل آرام ، إيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، وماري ، وجينرس ، لها ما يقابلها فى اللغة العربية ، وهو : إبراهيم ، وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى ، فالمترجم لا ينبغى أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزى ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربى ، ولكننا نجد « الدسوقى فهمى » يترجم عنوان الفصل الثانى إلى « الخال جيكوب » بدلا من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات فى ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة ، إن ترجمات المنفلوطى ليست هى من باب الترجمة الدقيقة ولكنها من باب التمصير أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير فى مسيرة الأدب العربى الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة ، وذلك لأن المنفلوطى اتخذ من هذا التعريب سلمًا للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التى كانت سائدة فى عصره ، وإشباعًا للحظة تاريخية معينة ، ومن هنا أقبل عليها الشباب إقبالاً كبيرًا ، مما جعلها تلعب دورًا خطيرًا فى ازدهار الفن القصصى الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا » ، فقد جاءت تعبيرًا عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث ، ومن هنا أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التى لعبت دورًا كبيرًا يتداخل مع عوامل أخر ، ويؤدى إلى سيادة النزعة الفاوستية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة فى أعمالهم الروائية .

ولعلى بذلك أكون قد اقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقًا ، عن المصدر الأساسى للبطل المراوغ عند أدباء الستينيات ، وهل هذا المصدر يتمثل فى صورة البطل فى طبعته العربية ، أو هو يتمثل فى صورة البطل فى طبعته الفاوستية .

وظاهر أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات لأسباب عديدة ، فلم يلتفتوا إلى ما فى رواية كافكا من حس شرقى ، يتمثل فى تناول الشخصيات بخفة ، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفى طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لا يدور فى نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلاً يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص

الشطار . ولكنهم التفتوا إلى ما فى هذه الرواية من نزعة فاوستية ، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب .

٤-١٤

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية ، ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من واقع روايتين ، إحداهما لعبده جبير تحت عنوان « ثلاثية سبيل الشخص » والأخرى لمحمد مستجاب ، تحت عنوان « نعمان عبد الحافظ » مع احتراز لابد من التنبيه إليه ، وهو إننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح على مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » ، أما هنا فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية ، ودلالتها على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن نتابع مسيرة البطل المراوغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما « ثلاثية سبيل الشخص » ، فهى عن شخص يركب عجلة ، ويلوب دروب القاهرة ، بحثًا عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص » ، إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد ، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة ، فجاء الشكل وجاءت اللغة وجاءت كل إشارة فى الرواية ، تخدم هذه المعارضة .

ولكنها معارضة من نوع فاوستى ، تتميز بالكآبة وبعبثية المحاولة ، وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل ، فى مقالة تحت عنوان « سندباد على عجلة[1] » ، وقلت :

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد ، ولكنه سندباد من نوع جديد ، ومختلف تمام الاختلاف ، فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل معهم أطايب الطعام ويقص عليهم مغامرات البحار ، أما سندباد عبده جبير ، فهو يبدأ الفصل الأول محبطًا ، لا يجد من يمد له يد العون ، ويدخل فى الفصل الثانى السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى فى الفصل الثالث إلى جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفض يده عن الأمر ، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى

---

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤) .

وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة « فهكذا هى الدنيا » وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله » .

أما رواية « نعمان عبد الحافظ » ، فهى عن بطل مجرد من كل شىء ، لا ثقافة ، لا تاريخ ، ولا انتماء ، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة ، ويعامله معاملة أبطال التاريخ ، إن المعارضة هنا تأتى من باب التهكم اللاذع ، الذى يحيل خصلة الشعر فى رأس نعمان ، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة ، وتشيب الولدان ، ومستجاب يرمى من خلال هذا التهكم اللاذع ، إلى نوع من العبثية ، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد ، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ ، وهى عبثية مغلفة بشى من العنف جارح ، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة فى قاموس هذه الرواية ، وهذا ما رصدته بالتفصيل فى مقالة تحت عنوان « الرواية المصرية والبطل الوغد »[1] ، وقلت :

« فإذا كانت الطبيعة تهتاج فى مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئًا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر ، وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى فى أنه يتحدى نبل الأشياء ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا فى أنه « مش متطاهر » . وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى يتغلغل فى بنية الرواية إنه لا يرد فى هذا الفصل ثم ينتهى . بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شىء أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ ... ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف توهجا ، ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان ، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم . وينبثق الدم فى فصل العرس ، معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية ، والمنديل الدموى يلقى فوق رءوس الحشد ، وبتلك الصورة الدامية تنتهى الرواية » .

فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبى ، فإن رواية مستجاب قد جاءت خلال الشكل التاريخى ، وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل ، سواء فى صورته الشعبية أو التاريخية ، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل ، كتعبير عن حضارتهم الشرقية ، بل ارتموا فى أحضان النزعة الفاوستية ،

---

(١) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥م) .

التى ألقت بظلالها عن طريق التشكيل الحضارى ، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية ، لأنها تصدر عن حضارة غالبة ، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

١٥

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ ، وهو يتنقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى ، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى ، ثم أخيرًا وهو يعود إلى مكانه منكسرًا ، يدارى سوأته كما هو الحال عند مستجاب ، أو ينفض يديه عن الأمر كلية ، كما هو الحال عند عبده جبير .

لقد عاد سندباد الليالى ظافرا محملاً بالكنوز ، قد وجد نفسه ، ووجد أصحابه ، وجلس بينهم يتمتع بحياة تلقائية ، سعيدة وراضية ، وحق له ذلك ، لأنه مرتبط بقومه ، يعبر عن أحلامهم ، ويعكس رؤيتهم ، إنهم أعطوه فأعطاهم ، أعطوه رؤية تحميه من الضياع ، فأعطاهم فنًا ، يعبر عن وجدانهم ، ويعكس أحلامهم ، ويجسد خيالهم .

وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى .

إنها عبرة تعنى فى المقام الأول ، أن التراث القصصى عند العرب هو نتيجة حضارة لها خصوصيتها ، التى تنعكس فى رؤية وفى تطبيق ، ومن هنا كتب لهذا التراث الحياة والاستمرار ، تنقل فى ثقة من جنس إلى جنس ، ومن حضارة إلي حضارة أخرى ، يعبر البحار ، ويصعد الجبال ، دون أن يفقد نفسه ، كهذا الفارس العربى ، الذى يقتحم الصحراء ، ويصارع الظباء ، ثم يعود منتشيًا يحمل صيده ، ويتغنى بشعره .

وهى عبرة تعنى أيضًا فى المقام الثانى ، أهمية البحث عن الخصوصية ، ونحن نتكلم عن حضارة لنا معاصرة ، فبدون هذه الخصوصية نخضع للقانون التاريخى ، قانون « التشكيل الحضارى » ، ونصير كالماء، يتلون بلون الإناء ، ويتحول السندباد ، أو على الزيبق ، أو السروجى ، إلى شخصية تائهة ممزقة ، تماما مثل شخصية « مصطفى السعيد » فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » ، فقد مسته جرثومة الحضارة الأوروبية كما يقول المؤلف ، فأفسدته ، حتى أسلمته إلى الانتحار ، وسط دوامات النيل المتداخلة ، والتى أفقدته القدرة على التميز ، واتخاذ الموقف ، فلا يدرى إن كانت ستتجه به إلى الجنوب ، أو تحمله إلى الشمال .

إن فكرة الشكل الأصيل ، على الرغم من أنها تضرب إلى جذور تراثية ، فكرة حديثة وطارئة ، وقد جاءت نتيجة لهذا البعث الجديد ، المتمثل فى محاولة بعض الأدباء العودة إلى التراث ، دون أن يرفضوه حتى قبل أن يقرءوه .

ومن هنا فإن الروايات التى تقوم على فكرة الشكل الأصيل ، لا تزال محدودة ومحصورة فى بضعة أسماء ، وفى حالات كثيرة تحتاج إلى غربلة ، تميز بين الزائف والحقيقى ، وبين ما هو من الشكل الأصيل ، وما هو يتخفى تحت رداء الشكل الأصيل ، دون أن ينفد إلى جوهره .

ولم تصاحب هذه الروايات حركة نقدية ، لأن مثل هذه الحركة إنما تأتى بعد كم كبير من الإبداع ، يمكن الناقد أن يستخلص منه المصطلحات ، وأن يحيل إليه ، حتى يكون نقده مفهومًا وواقعيًا .

ونحن هنا نحاول خطوة أخرى، تقربنا من مفهوم الشكل الأصيل ، وذلك من خلال غربلة بعض المصطلحات ، التى تتناثر بلا نظام فى الساحة الأدبية ، وذلك حتى تكون لغة النقد محددة وعلمية ، وحتى لا تقع تحت إغراء اللغة ، التى تراوغ ولا تقدم شيئًا ، كتلك الغانية اللعوب ، تغريك وتخدعك ثم لا تمنحك .

ونقف بنوع خاص عند ثلاثة مصطلحات ، تتردد كثيرًا على أعمدة الصحف وخلال الرسائل الجامعية ، دون تحديد ، وهى :

١- الشكل التراثى .
٢- الشكل التقليدى .
٣- الشكل الأصيل .

أما الشكل التراثى فهو مجموعة من الحكايات والنوادر ، تتناثر فى الكتب ، والتى يضعها الدارسون تحت عناوين عامة ، من مثل : قصص البخلاء - قصص العشاق - قصص الظرفاء - قصص الفرسان .

وهذا الشكل كان أصيلا فى حينه ، لأنه كان يعبر عن رؤية تاريخية ، وعن رؤية فلسفية ، وعن ذوق فنى ، ولكنه لم يعد أصيلا بالنسبة للقارئ المعاصر ، لأن الأصالة هى تراث وإضافة معاصرة ، ودون هذه الإضافة يصبح الشكل الأدبى تراثيًا ، ينتمى

إلى الماضى أكثر مما ينتمى إلى الحاضر ، وحين نقول « إنه تراثى ينتمى إلى الماضى » فإنا نعنى أنه شكل قد جمد عند لحظة معينة ، يعيش فى بطون الكتب ، ولكنه لا يحيا بين الناس .

ومع الانعطاف الشديدة نحو الأدب الأوروبى فى العصر الحديث ، لقى هذا التراث قدرًا كبيرًا من التشكيك ، يصل إلى حد الإنكار[1] . وتركز الهجوم على المقامات الجديدة ، وبخاصة مقامات المويلحى « حديث عيسى بن هشام » . على أساس أن هذه المقامات نوع من الأدب القديم ، الذى لا يعبر عن واقعنا ، ولا يمت إلى وجداننا بصلة[2] .

وقد ساهمت مقامات المويلحى فى النفور من هذا النوع من الأدب ، فهى فى رأى انتكاسة للوراء ، قياسا إلى مقامات الحريرى .

فمقامات الحريرى تلقائية ، تركز على جانب المتعة ، وإثارة الجمالية ، وتوظف كل شىء لخدمة هذه المتعة ، الشعر يأتى بعدا فنيا ، ومن تأليف الحريرى نفسه فيما عدا بضعة أبيات معدودة ، كما ذكر فى خطبة الكتاب ، واللغة بموسيقاها وإيقاعها تتطابق مع هذه المتعة ، والبطل من عامة الشعب ، يتنقل فى خفة من مكان إلى مكان .

أما حديث عيسى بن هشام ، فهو يتصف بالغلظة والركود ، الذى يصل فى بعض الأحيان إلى حد الانحراف فى الذوق .

يبدأ حديثه فى المقابر ، وتحت عنوان « عبرة » ، ويورد الكثير من الأشعار التى تذكر بالموت ، وهى أشعار تثير النفور ، من مثل قول الشاعر :

كم صائن عن قبلة خدَّه سُلِّطت الأرض على خده

وداخل هذه القبور يظهر « البطل » ، وهو ليس بطلا ظريفا من عامة الشعب ، بل هو « باشا » كان يعمل وزيرا للجهادية فى عهد محمد على ، فأخذ يقارن بين عهد محمد على ، وبين حالة مصر فى أوائل القرن العشرين ، وهو فى مقارنته يميل إلى الماضى ، ويدين الحاضر ، وبقسوة شديدة ، تتلمس العيوب فى كل شىء ، وتختلق

---

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ، ص ١٩ .

(٢) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٣١ .

المواقف ، لكى تشبع شهوة النقد عند الباشا ، الذى لا يرضيه شىء .

فحديث عيسى بن هشام ينقل المقامات من المتعة الفنية المحضة ، إلى مستوى واقعى ، يقوم على روح النقد وتتبع العيوب ، وبذلك فقدت التلقائية وروح المتعة ، إنها حقيقة متبرجة فى ثوب خيالى ، وليست خيالاً مسبوكا فى حقيقة ، كما ذكر المؤلف فى مقدمة الطبعة الرابعة .

فمقامات المويلحى ليس لها من المقامات سوى اسم الرواية ، وسوى هذا الأسلوب المسجوع ، الذى يبدو فى كثير من الأحيان متلكئًا ، أما ما عدا ذلك فهى تخلو من الحركة وروح الرحلة ، إن مقامات الحريرى تتخذ من المكان عنوانا ، لكى تشير إلى عنصر الحركة ، أما المويلحى فالمكان عنده شاحب ، إنها كما يصفها « فترة من الزمن » ، فعنصر الزمن والتاريخ هو المسيطر ، ومن هنا نجد مقاماته تخضع لتسلسل تاريخى ، إنها لا تتكون من وحدات ، كل واحدة قائمة بنفسها ، كما هو الحال عند مقامات الحريرى ، ولكن عنصر التاريخ يفرض التسلسل على المويلحى ، ويجعل كل مقامة تتداخل مع الأخرى . فهو يبدأ العنوان التالى ، غالبًا ، من حيث انتهى العنوان الأول ، فهو يوجد نوعا من الرابطة بين العنوانين ، وهو يصرح بهذه الرابطة ، ويستخدم الأداة « لمَّا » وهى أداة شرطية ، تتطلب فعلا للشرط وجوابا للشرط ، وفعل الشرط يكون من الأحداث التى تمت فى الفصل الأول ، أما جواب اشئرط فيأتى من الأحداث التى تترتب فى الفصل الجديد ، فهو مثلاً يبدأ الفصل الثانى . أو العنوان الثانى ، بقوله : « ولما غادرنا ساحة القلعة ، انحدرنا في الطريق ، وبينما نحن نسير ، إذ تعرض لنا مكارٍ يسوق حماره » .

فمقامات المويلحى تبتعد عن مقامات الحريرى ، التى تحرص على أن تكون كل وحدة قائمة بنفسها ، وتقترب ، على الرغم من الهجوم عليها ، من مفهوم الرواية الواقعية ، التى تحرص على التسلسل التاريخى ، وعلى التوالى يبن فصول الرواية .

وليس هذا هو الشىء الوحيد ، فإن المويلحى يتطور بشخصيته تطورا نفسيًا ، ينتقل بها من حالة إلى حالة ، كما هو متبع فى تصوير الشخصيات فى الرواية الواقعية ، إن البطل عند المويلحى يبدأ فى أول الأمر ناقما على الأوضاع ، وبعد أن يمر بتجارب مريرة يتحول إلى العزلة ، ثم تصيبه لذة الاستكشاف ، ويتمرد على راويه ،

الذى لم يعد قادراً على إشباع حاجته . ولكن هذا التطور فى موقف البطل ، هو تطور خارجى ، لم يلق بظلاله على فصول الرواية ، فبدت متشابهة من أولها إلى آخرها فى اللغة وفى الموقف .

فالمويلحى قد مهد الطريق للرواية الأوروبية فى مفهومها التقليدى ، فهو قد انتقل بالمقامات من عنصر المتعة الخالصة إلى الارتباط بالواقع ، ومحاكاة الأحداث الخارجية ، وهو قد مال إلى التسلسل المنطقى ، والتطور التاريخى ، سواء فى توالى الأحداث ، أو فى تحليل الشخصيات .

ولم يكن النقد موجها إلى مقامات المويلحى ، بسبب ما فيها من بدائية العناصر الفنية ، ولكن النقد كان موجها إلى « اللغة » فى الأساس الأول .

حقا ، كان فى لغة المويلحى بطء وركود ، ولكن النقد لم يقف عند لغة المويلحى وحدها ، وتسامح مع الآخرين ، بل انصب على لغة المقامات بنوع عام ، وأدانها بسبب ما فيها من زخارف ومحسنات وبيان . أو بعبارة أخرى وقف النقد ضد « التنقيح اللغوى » انطلاقا من تلك المقولة ، التى سادت بين أصحاب الفن القصصى الحديث . وهى أن اللغة فى الرواية وسيلة وليست غاية يستخدمها الكاتب لتجسيد الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ورسم الحركة الكلية ، دون أن يقف عندها بالتحسين أو التنقيح ، لأنها حينئذ تصبح غاية ينصرف إليها الروائى، فتصرفه عن الحركة الكلية فى الرواية ، وقد تمادت هذه المقولة ، حتى تحولت ، عند غير المتعلمين ممن يتعاطون الفن القصصى ، إلى لغة مبتذلة ، تذبح فيها قواعد النحو والصرف ، وتتدنى إلى عامية هابطة .

مهد المويلحى للرواية الواقعية ، ومهد المنفلوطى ، كما قلنا ، للفن القصصى الحديث ، ولكن الرواية لم تخرج من معطفيهما ، فإن النقد الجارح جعلها تتخاصم مع كل ما هو قديم ، بسبب أنه قديم ، وتولى وجهها نحو الحديث ، وترتمى فى أحضان الرواية الأوروبية ، وكأن كل شىء يبدأ منذ الاتصال بأوروبا ، وكأن الإنسان العربى قد ولد منذ هذه اللحظة ، وأسقط تاريخه تماما ، وحدثت القطيعة بين التراث القصصى وبين الرواية الحديثة .

وقد كثر استخدام مصطلح « الشكل التقليدى » مع هذا التيار الواقعى للرواية الحديثة ، وهو ترجمة أمينة للمصطلح الإنجليزى Tradional-Form .

وهذا المصطلح فى عالمه الأوروبى يقوم على تقاليد أدبية ، تمتد إلى أفكار أرسطو حول الوحدة العضوية ، والى أفكار أفلاطون حول نظرية المحاكاة . وتتوالى هذه الأفكار خلال مسيرة الحضار الإغريقية - الرومانية - الأوروبية ، حتى تتراكم فى صورة تقاليد أدبية ، تفرض نفسها على المبدع والناقد معًا .

ويقوم مفهوم هذا الشكل التقليدى على فكرة المحاكاة ، وهى فكرة تفترض مستويين ، مستوى واقعى ومستوى فنى ، والمستوى الفنى يتحول إلى تقليد Imitation للمستوى الواقعى ..

وقيمة هذا الشكل إنما تكون فى دقة المحاكاة ، وقد تحول عند بعض الأكاديميين ، وخاصة فى الرسم والفن التشكيلى ، إلى قياس الأبعاد ، وتحديد الزوايا ، والنقل الأمين ، وكأن الفنان مؤدى وظيفة « الكاميرا » ، قبل أن تخترع الكاميرا .

وقيمة الأديب تبدو فى الاقتراب من الأصل الواقع ، وكلما استطاع أن يوهم بهذا الواقع ، كان أقرب إلى المقاييس النقدية ، ومن هنا أصبح هذا الشكل يقوم على فكرة « الخداع » ، أى إيهام القارئ بأنه يحيا على صفحات الرواية ، حياة واقعية حية .

ومن هنا كانت وسائل الروائى ، منتزعة من فكرة المحاكاة ، كتصوير الموقف ، وواقعية الحوار ، والصدق الفنى ، وتصوير الشخصيات ، وغير ذلك من وسائل ، تسرق وعى القارئ ، وتجعله يعايش عالم القصاص ، وتحيله إلى متلق بدلا من مشارك ، ويترك نفسه للمؤلف ، يحركه ، ويتحرك به من حدث إلى حدث مبهورا ، حتى يصل إلى النهاية ، وهو فى حاله استرخاء واستسلام .

إن تسمية هذا الشكل فى العالم الأوروبى بالشكل التقليدى ، هى تسمية منطقية ، لأنها مستمدة من تقاليد الحضارة الغربية ، ومنتزعة من رؤيتها الفلسفية والفنية ، أما هذه التسمية عندنا فهى ترجمة أمينة ومنقولة من المصطلح الأوروبى ، فهو لم يأت امتدادا لتقاليد ، ولا استثمارا لرؤية فنية أو فكرية استخلصتها الحضارة العربية ، بل

هو على العكس يشير إلى الواقع العربى فى العصر الحديث ، حين انفصلت الرواية العربية عن الماضى ورفضته ، وتمت القطيعة معه ، ومدت عنقها نحو الساحل الآخر تستلهم منه النموذج .

وقد تواتر هذا الشكل فى العالم العربى ، منذ القرن التاسع عشر الميلادى ، وأصبح يملك تاريخا طويلاً ، دفع بعض الأكاديميين إلى أن يؤصلوا له داخل التربة العربية ، ويقسموه إلى مراحل ، تبدأ منذ أن تسلل هذا الشكل التقليدى إلى الواقع العربى ، ويبدءوا بذلك التأريخ للفن القصصى ، وكأن كل ما سبق من رحلة مع التراث القصصى ، لم تكن موجودة ، أو هى على الأقل تمثل مرحلة بدائية ، لا تصلح بذورها للنمو والبقاء ، وقد قام بهذا التأصيل فى ميدان القصة القصيرة ، الدكتور شكرى عياد ، فى كتابه « القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى » ،كما قام به الدكتور عبد المحسن بدر فى ميدان الرواية ، فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة » .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإننا لا نستطيع أن نعدل عن هذا المصطلح ، على الرغم من عدم مصداقيته ، فقد أصبح يملك تاريخًا ولو كان لقيطا ، ويتردد بين ألسنة النقاد ، ولا مشاحة كما يقولون فى المصطلح .

٢-١٦

أما الشكل الأصيل original form ، فهو الذى يتصالح فوق أرضه الطرفان ، كما ذكرنا فى عنوان هذا الفصل ، فهو يبدأ من الشكل التراثى ، ويضيف إليه وجهة النظر المعاصرة .

وكلمة « وجهة النظر المعاصرة كلمة موهمة ، فقد يراها البعض فى الأفكار التى ترد إلينا من العالم الأوروبى المعاصر . ولكنها فى حقيقة الأمر هى غير ذلك ، إنها كلمة معقدة لا تفرض ولا تستورد ، بل هى تختمر داخل الأمة ، نتيجة حركة فكرية شاملة ، تتصارع فيها التيارات المختلفة والمتناقضة ، لتولد فى النهاية مخلوقا جديدًا ، هو ما نسميه وجهة النظر المعاصرة .

فوجهة النظر المعاصرة هى حياة يصنعها المجتمع ، وتختمر داخله ، يتداخل فيها التراث مع الأفكار العالمية ، لتنتج فى النهاية شيئًا ، يحمل خصوصية الفرد ، وخصوصية تاريخه .

فالشكل الأصيل إذن هو تراث ومعاصرة ، أو هو حياة تشمل التراث والمعاصرة معًا ، ثم تتجاوزهما فى رؤية أصيلة .

ومن هنا فلا يمكن فرض الشكل الأصيل ، قد يمكن إحياء التراث ، وقد يمكن ترجمة الأفكار العالمية ، ولكن لا يمكن بحال فرض الشكل الأصيل ، لأنه يعتمد على فكرة التشكيل الحضارى ، وهى فكرة لا تتم إلا فى موقف حضارى ، يحمل رؤية فلسفية وفنية . إحياء التراث ، أو نقل الفكر العالمى شىء آخر . غير تشكيلهما فى رؤية جديدة ، قد يتم الإحياء أو النقل عن طريق التحقيق أو الترجمة ، أما التشكيل الحضارى فهو يحتاج إلى فترة حضانة ، حتى يتخلق ويصير ظاهرة تفرض نفسها على المبدع والناقد معًا .

فالشكل هو رؤية تصنعها الحياة ، وليست قالبا يصنعه الحداد ، لنصب فيه ما نشاء .

٣-١٦

وتلك حقيقة غابت عن توفيق الحكيم فى كتابه « قالبنا المسرحى » . إنه يمهد لهذا القالب بحديث نظرى يحتوى على كثير من الحقائق ، فهو يدين الشكل المسرحى فى العالم العربى ، ويراه امتدادًا للشكل الأوروبى ، ولا يستثنى من ذلك نفسه ، فقد كتب كما يقول سنة ١٩٣٠ مسرحية « الزمار » مستلهما السامر الريفى ، وكتب ١٩٦٢ مسرحية « يا طالع الشجرة » مستلهمًا التراث الشعبى ، ولكنه ، كما يعترف ، كتب المسرحيتين خلال الشكل الأوروبى ، ثم يدعو إلى شكل أصيل ، ليس مستوردًا ولكنه مستمد من البيئة ، ويتصوره نابعا من فكرة الحاكى « الراوى » والمقلد والمداح .

إن أصالة الحكيم فى هذا التصور تنبع من مفاهيم جديدة ، تقربنا من ماهية الشكل الأصيل ، فهو أولا يتكئ على فكرة الراوى ، وإن كان يسميه بلا سبب الحاكى ، وهى فكرة تضرب بجذور عميقة فى التراث القصصى ، سواء فى صورته الفصيحة أو فى صورته الشعبية ، ثم هو ثانيا ، يتحدث عن مسرح بسيط يخلو من الزخرفة والإضاءة والديكور وخشبة المسرح ، وكل شىء يتم عفويًا بلا تعقيد وبلا تكلف ، ثم هو وهذا هو الأهم يفرق بين المقلد والممثل .

وقلنا « هذا هو الأهم » لأن التفريق بين الوظيفتين يجعلنا فى مواجهة الشكل الأصيل ، فهو شكل لا يقوم على فكرة الخداع والإيهام ، التى يتقمص فيها الممثل

شخصية البطل ، ويتخذ اسمه وصفاته ، ويشاركه فى ملامحه ، ويوهم المتفرج أنه إزاء البطل الحقيقى ، ويحوله إلى متلق يندمج فى عملية التمثيل والإيهام . ولكنه يقوم على فكرة التقليد ، فهو بداية يتفق مع الجمهور على أنه يؤدى « لعبة » ، وأنه سيقوم بتقليد الشخصية ، ويحتفظ باسمه وملابسه ويقلد الشخصية دون أن يتقمصها ، ويعرف جمهوره ذلك ، ويشاركونه اللعبة ، ويتحولون إلى « مشارك » بدلاً من متلق .

ولكن عنصر المداح لم يستغله الحكيم كثيراً . ، فهو فى مقدمته النظرية يرى أن وظيفة المداح قد لا يحتاج إليها ، وإن احتاج إليها فلكى تؤدى الدور الذى كان يؤديه « الكورس » ، فى المسرحيات الإغريقية ، وهو فى الجانب التطبيقى لم يستغل وظيفة المداح فى كل المسرحيات ، فيما عدا مسرحية واحدة ، وهى مسرحية « أجا ممنون » للشاعر التراجيدى اسخيلوس ، وقد استخدمه هنا بديلا للكورس الإغريقى ، فهى مجرد عملية إحلال ، بل إنها حدت من وظيفة الكورس الإغريقى ، كمجموعة ترمز إلى صوت القدر ، متمثلاً فى المداح ، الذى لا يقوم إلا بعملية الإلقاء ، مع أن وظيفة المداح يمكن أن تستغل بطريقة أعمق ، وتتحول إلى صوت للجماهير ، وتنمى من عملية المشاركة التى يهدف إليها الشكل الأصيل .

حدد الحكيم ملامح الشكل الأصيل ، ثم أراد أن يطبقها على مسرحيات عالمية ، بهدف إثبات أن الشكل الأصيل النابع من البيئة المحلية ، يمكن أن يستجيب لفكرة العالمية ، وأن يصبح جزءا من التراث الإنسانى ، وقد اختار مسرحيات من بيئات أوروبية مختلفة ، إيطالية أو إنجليزية ، أو فرنسية أو غير ذلك ، واختارها من القديم والحديث ، لكى تمثل الحقب التاريخية للحضارة الغربية ، وتلك هى : « مأساة أجا ممنون » لأسخيلوس ، و « هاملت » لشيكسبير ، و « دون جوان » لموليير ، و « بيرجينت » لإبسن ، و « بستان الكرز » لتشيكوف ، « وست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيراندياللو ، و « هبط الملاك فى بابل » لدورينمات .

حاول الحكيم أن يجرب نظريته ، وأن يخضع هذه المسرحيات السابقة لفكرة الراوى (الحاكى) والبطل (المقلد) ، وهى فكرة تسيطر على التراث العربى والتراث الشعبى ، وقد رأينا من قبل أن مقامات الحريرى ، ومغامرات السندباد ، يعتمدان بالدرجة الأولى على هذه الفكرة .

ولكننا لسنا فى معمل لنطبق قالبا صنعه الحداد من الخشب أو من الحديد ، نحن إزاء شكل فنى يختمر فى البيئة ، ولا ينفصل القالب عن المضمون ، ومن هنا تحولت هذه المسرحيات إلى عظام معروقة ، وفقدت عمقها وتحليلها وفلسفتها وصراعها ، إنها لم تكتب من أجل فكرة الراوى والمقلد ، ولكنها كتبت من واقع بيئتها ، وخلقت شكلها ، كان من الأفضل أن الفكرة عند الحكيم تختار شكلها من واقع تجربة ، يقدمها الحكيم وهو كاتب مسرحى حساس ، أو يختار على الأقل مادة لها من واقع التراث العربى ، الذى يخلق شكله البسيط والتلقائى ، والمناسب لهذه الفكرة غير المعقدة عن الراوى والمقلد .

فالشكل ليس هو إطارا خارجيا ، وإنما هو ماء الحياة يبعث في الجسد كله ، إنه يختلط باللغة والأسلوب والبناء والمضمون ، ولا يمكن فصل عنصر عن آخر ، ولا يمكن إعادة التجربة الفنية فى شكل آخر ، إنها هكذا مخلوق ماثل ، لا يمكن العبث بأجزائه ، وإلا لأصبح مشوها ، إن هاملت شيكسبير هى هاملت شيكسبير ، يمكن ترجمتها أو استيحاؤها ، ولكن لا يمكن صبها فى شكل آخر ، وإلا بدت نافرة معروفه .

هاملت شيكسبير تقوم على الشعر ، وعلى اللغة الجزلة ، وتتعرض لموضوع حول الشك واليقين ، يتطلب تحليلات نفسية ، وصراعات داخلية ، وهى بهذا التصور قد فرضت شكلها ، وتوجهت إلى الخاصة ، الذين كانوا يمثلون جمهور المسرح فى عصر شيكسبير.

ثم يأتى الحكيم بعد ذلك ، فيجرد هذه المسرحية من شكلها ، ويخضعها لفكرة . الراوى ، ويحولها إلى شكل شعبى ، يغير من لغته ، ويضفى عليها لغة شعبية ، فى مفرداتها ولوازمها وتعبيراتها .

وتكون النتيجة عملا ، لا هو شرقى ولا هو غربى ، أشبه بحسناء إنجليزية تسير فى شوارع لندن وقد ارتدت الحجاب والجلباب ، ولم تعد هذه المسرحية تحتمل الطعم الشعبى ، الذى أراده لها الحكيم ، فالموضوع هو موضوع نفسى تحليلى ، لا يثير فضول المجتمع الشعبى ، والأعلام أجنبية ، والتاريخ يدور حول يوليوس قيصر ، والأساطير تدور حول ربة النهار وعن غيرها من ربات الإغريق ، واللغة تتحدث عن الجليد ، وعن الفلسفة ، وعن الدنيا التى تشبه حديقة غير مهذبة ، على حد تعبير هاملت (ص ٨١) .

إن الحكيم صادق فى فكرته النظرية عن الشكل الأصيل ، ولكنه لم يتخلص بعد من ثوبه الأوروبى ، فهو أولا يحاول أن يجد لنظريته مبررا فى المسرح الأوروبى ، فى عودته إلى المنابع البداية ، وفى ثورته على الأشكال المعروفة تحت عنوان « اللامسرح » anti theatre ، والحكيم ثانيًا يبحث عن نماذجه التطبيقية من واقع المسرح الأوروبى ، حتى يثبت فكرته عن العالمية .

إن العالمية لا تكون فى الترجمة أو فى الاقتباس أو فى عرض منجزات الآخرين ، ولكنها تبدأ فى الواقع ، وتعبر عن بيئة محلية ، وتحمل خصوصيته ، ثم تتحول إلى العالمية ، مع حضارتها ومع إنسانها .

٤-١٦

وإذا كان الحكيم قد وقع فى قبضة العالمية ، فإن يوسف إدريس قد وقع فى قبضة « المحلية » فى مسرحيته « الفرافير » التى أصدرها سنة ١٩٦٤م .

بدأ إدريس مسرحيته بمقدمة ، دعا فيها إلى مسرح مصرى ، مثلما هناك مسرح أوروبى ومسرح يابانى ، يقوم على فكرة « مسرح السامر » الذى يمتد إلى جذور شعبية من واقع البيئة المصرية .

وقد خطا بعد الحكيم خطوتين ، أحدهما تتمثل فى تركيزه على عنصر مشاركة الجمهور ، حقا ، إن الحكيم أشار فى مقدمته إلى هذا العنصر ، ولكننا لم نجد له تأثيرا فعالا خلال المسرحيات العالمية ، التى طبق عليها فكرته ، أما إدريس فقد اهتم بهذا العنصر كثيرًا ، أكد عليه فى المقدمة ، ورده على لسان « فرفور » داخل المسرحية ، أكثر من مرة . والخطوة الأخرى تتمثل فى أن إدريس ، قد اختار لتطبيق فكرته مسرحية من إبداعه ، وتمتد بجذور إلى التراث الشعبى ، وتعتمد على « فرفور » أو الجدع ، أو الشاطر ، أو غير ذلك من مسميات تطلق على بطل مسرح السامر ، وهو صورة شعبية من البطل المراوغ ، الذى استعرضنا مسيرته فيما سبق ، وتابعناه وهو يتنقل من المقامات ، إلى التراث الشعبى ، وأخيرًا وهو يتفاعل مع التراث العالمى .

ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدرك ، وليس بالضرورة أن تنجح الفكرة النظرية عند التطبيق العملى .

دعا المازنى فى مقدمة « إبراهيم الكاتب » إلى أن تكون لنا رواية مصرية ، كما أن هناك رواية فرنسية وإنجليزية وروسية ، ولكن عند التطبيق جاءت روايته تسبح فى جو أوروبى ، يتنقل فيه من فندق إلى فندق ، ومن فتاة إلى فتاة ، ومن تأمل إلى تأمل ، وهو فى كل ذلك بعيد عن الواقع المصرى[1] !

ودعا الحكيم إلى قالب مسرحى يقوم على التراث الشعبى ، ولكنه وقع تحت قبضة أسخيلوس وشيكسبير وموليير وبيراندييللو وأبسن وتشيكوف ، فجاءت دعوته أشبه بمانيكان من بلاستيك فى فترينة فرنسية ، العيون زرقاء ، والشعر أشقر ، والوجه عاجى ، ولكنها ترتدى عباءة صحراوية .

ويوسف إدريس يدعو بإلحاح إلى مشاركة المتفرج ، وتحويله إلى ممثل ، ولكن لا يكفى أن ينص على ذلك فى المقدمة ، أو يورده على لسان فرفور أو المؤلف داخل المسرحية ، وفى أكثر من مناسبة ، ويفقد فرفور دوره التلقائى ، ويتحول إلى فيلسوف عصره ، وإلى منظر كبير يتحدث عن الروايات القديمة وعن الروايات الجديدة :

« دلوقت فيه ممثلين بيعملوا روايات ، يمثلها واحد لوحد ، بس ، ده حتى فيه أحدث من كده بكثير ، بيعملوا دلوقت روايات ما فيهاش ولا حد أبدا ، الدنيا اطورت قوى قوى ، والناس اتقدمت ، وأنت بس اللى راكن عند رواية أخينا ده » .

ليس هذا كلام فرفور « ابن المصطبة » ولكنه كلام فرفور قد خرج لتوه من دماغ يوسف إدريس .

قد تكون هناك حركات تمثيلية ، يقوم بها ممثل يندس بين الجمهور ، ولكن مسرحية الفرافير ، تتحول فى النهاية إلى حوار بين اثنين ، هما فرفور والسيد ، وتقل العناصر الأخرى ، ومن ثم يقل عنصر مشاركة الجمهور ، ويتحول إلى بعض الخدع لا تنطوى على المتفرج الذكى .

لم تكن شخصية « فرفور » امتدادا فنيا للبطل المراوغ ، الذى رأينا له صورة تلقائية عند السروجى ، وثانية سعيدة وراضية عند السندباد ، وثالثة كرنفالية عند كافكا . ولكنه كان امتدادا هزليا وهابطا ، فقد تحول إلى واحد ، أو واحدة ، من

---

(١) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٦٧ .

أبناء الحى الشعبى ، « يردح ويفرش الملاية » ويطلق قواميس البذاءة ، والنكات الوقحة ، التى تقوم على إشارات جنسية مكشوفة . وأصبحت المسرحية كلها نقارا وشجارا ومناكفات ، تثير غيظ القارئ ، وكأن فرفور هو « زرزور » ، ينقر على أعصاب المتفرج ، وبذلك فقدت هذه الشخصية سر جاذبيتها ، فقد كان الراوى عند الحريرى يتعلق به ويتابعه ويستمتع بمغامراته ، وكانت مديرة الفندق عند كافكا تعجب به وتحس بجاذبيته دون أن تعرف السبب ، أما فرفور فهو شخص مناكف ، غير مهذب ، يلقى بالنكات البذيئة ، ويتدخل فيما لا يعنيه وبطريقة فجة يضع سدا بينه وبين المتفرج ، ولا تمكن من بناء عنصر الثقة .

وقد انعكس هذا على البناء الفنى للمسرحية ، فجاءت لغتها موغلة فى العامية ، ومفرداتها خشنة ، بدائية تقوم على التلاعب بالألفاظ ، وذلك مثل :

« ويجحت وجحشت وباينك حترقص كمان » (ص١٤٧) .

« يا واد عيب بلاش تلبيخ ، يعنى لما كان هنا كنت ماشى زى الكلب » (ص١٥٣) .

« إن جيت بكرة من غير فلوس ، لموكلاك أنت وولادك طين » (صى ١٥٧) .

« أصل دول زى أبوهم ما يجوش بالذوق ، ماتيللا يا ولاد ستين كلب » (ص ١٦٠) .

« ما فيش واحد ابن حلال ، يتمطع كده ، ويهفنا حل » (ص ١٩٢) .

إن مشكلة إدريس فى تلك المسرحية ، أنه هبط إلى الشعبية المبتذلة ، دون أن يتجاوز إلى عالم الفن ، وافتقد حتى الجو الخاص الذى كان يجدله الفنان الشعبى بوسائله الفطرية ، والتى كانت ترتفع بالمشاهد إلى عالم الخيال والإثارة . إن الفرافير جاءت تقليداً حرفيا لعالم الحارة ، ظهرت آثاره ليس على لغة المسرحية فحسب ، بل امتدت إلى رؤيتها الفلسفية أيضًا .

إن المسرحية تدور حول نظام التقسيم الكونى بين عالم الأسياد وعالم الفرافير ، وهى فكرة موغلة فى التراث الشعبى ، فالعين لا تعلو على الحاجب ، والماء لا يجرى فى العالى ، ويوسف إدريس تقبل هذه الفكرة ، ولم يستطع أن يجد لها حلا ، ولم يستطع واحد من المتفرجين أن يسعفه بحل ، بل إن المسرحية تنتهى ويتحول هذا التقسيم إلى نظام كونى ، ويصبح فرفور ذرة تدور حول اليد ، لأن نظام الكون يقوم

على أن الذرة الخفيفة تلف حول الذرة الثقيلة ، وحين حاول فرفور أن يتمرد على هذا النظام صعقته الكهرباء .

وبذلك سدت المنافذ أمام التغيير ، حقا إن هذه الرؤية تمثل نسيجا قويا فى فلسفة العامة ، ولكنه نسيج منحرف عن الرؤية الصحيحة للحضارة العربية الإسلامية ، التى لا تعترف بهذه الحدود الصارمة ، ولا بأزلية هذا التقسيم ، ولا بتلك القدرية العمياء ، حقا إن « سندباد الحمال » قد عوقب على تطلعه نحو قصور سندباد البحرى ، ولكن العقاب لا يعنى قدريه عمياء وحدودا لا تقبل التجاوز ، ولكنه عقاب بسبب الحسد والسخط والتطلع إلى ما فى أيدى الآخرين ، دون أن يبذل جهداً ، وقد لقنه السندباد البحرى درسا ، وهو يطلعه على المصاعب التى لاقاها حتى استطاع أن يحصل على هذا المال ، ثم تحولا إلى صديقين ، يجتمعان كل يوم ، ويتحادثان ، ويتقاسمان الطعام ، لقد وجد الحل الذى وضع يوسف إدريس أمامه كل الحواجز .

١٧

إن الحديث عن المسرح المصرى ، لا يبعد بنا عن الرواية العربية ، فنحن أساسا إزاء البحث عن شكل أصيل ، سواء فى المسرح أو فى الرواية أو فى غيرهما ، والأصالة رؤية جوهرية ، تنبثق من موقف حضارى شامل ، وهى تكون صادقة بمقدار ما تلقى بظلالها على المسرح والرواية وغيرهما .

وبالفعل قد بدأ الأدباء ، سواء فى عالم المسرح أو عالم الرواية ، يحسون بأهمية البحث عن شكل أصيل ، وتعددت المحاولات فى ميادين عديدة ، ففى مجال الرواية مثلا . تزايدت هذه المحاولات ، وأصبح من الصعب على الناقد أن يتابعها واحدة واحدة ، ومن هنا سوف أتحدث عن هذه المحاولات ، خلال عنوانين كبيرين ، يشكلان الفصلين القادمين ، وهما :

١- الشكل التاريخى .

٢- الشكل الشعبى .