

عبد الفتاح كيليطو

# الأدب والارتياح



دار الثقافة للنشر



عبد الفتاح كيليطو

# الأدب والارتباب

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة انقطار  
بنقديرة، اندال البيضاء 20300 - المغرب  
الهاتف / الفاكس : (212) 022.34.23.23 - (212) 022.40.40.38  
الموقع : [www.toubkal.ma](http://www.toubkal.ma) البريد الإلكتروني : [contact@toubkal.ma](mailto:contact@toubkal.ma)

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة  
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 2007  
© جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني رقم : 2007/0226

ردمك 0-13-496-9954

---

## نموذج

حسب القدماء، سمي الشاعر شاعرا "لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم". كيف يفطن إلى ما لا يفطن إليه سائر الناس؟ من أين يأتيه العلم الذي يتفرد به؟ من تابع غيبي يملئ عليه أبياته، فلا ينطق بالشعر بمحض إرادته، وإنما مدفوعا بقوة ليس بمقدوره صدها؛ ليس هو، بالضبط، صاحب القول، لأن القائل الفعلي شيطان يتمصه ويتكلم على لسانه.<sup>1</sup>

مع تكون الإمبراطورية العربية وما صاحبها من تحولات ثقافية، لم يعد الشاعر يعتبر ناطقا باسم تابع ولم يعد بالتالي محط علم خارق. تلاشى التابع وغاب عن الوجود، ومن بين أسباب اندثاره تطور التفكير في الصناعة الشعرية بمختلف عناصرها ومكوناتها. ظلت أسرار البلاغة، في السياق الجديد، محيرة طبعاً، بيد أنه عوض إضافتها إلى كائنات غير مرئية، اعتبرت ظواهر لسانية خالصة؛ ما كان يبدو سرا غامضا صار محل دراسة وتحضير من قبل العروضيين والبلاغيين والنقاد. لم يعد الشيطان حيثئذ إلا ذكرى أدبية، موضوعاً هزلياً يرد في نصوص نثرية مثل رسالة التوايع والزوايع. صار التركيز على اكتساب صناعة الشعر، وبرز الشاعر الذي يوظف أساليبها وأناقيتها، بدل الشاعر الملهم من قوة خفية. وفي هذا الصدد فإن اللغة الواصفة للمهارة الشعرية تكشف التحول الذي طرأ، إذ يشبه الشاعر بالصانع والجوهري، كما يشبه بالحائك والنساج؛ وككل صانع، يعطي صورة خاصة للمادة التي يشتغل عليها (اللغة)، وينتج أشعاراً بمثابة أنسجة موشاة مزركشة، وجواهر منقوشة مرصعة. ربما صار العالم شيئاً ما فاتراً بعد اختفاء الشياطين الملهمة، غير أن جهوداً بذلت من أجل

1، انقارض بين النبوة والشعر يعود في جانب منه إلى أصل القول أو مصدره، إلهي في الحالة الأولى، شيطاني في الثانية. نجد هذا مفصلاً عند س. ليزوتسوف: الله والإنسان في القرآن: الفصل السابع

تدارك ذلك عبر روثق البلاغة وفخامتها.

هذا التطور مرده إجمالاً إلى انتشار الكتابة. طردت الكتابة الشيطان الملهم وفي الوقت ذاته جعلت من ناقل الشعر وراويته شخصاً عديم الجدوى أو ذا دور ثانوي. فيما مضى كانت إذاعة الشعر شفوية بالأسماس، فكان لكل شاعر راو يحفظ عن ظهر قلب أشعاره ويسهر على نشرها. مع شيوع دواوين ومجموعات شعرية، فقد الراوي تدريجياً مبرر وجوده وظهر شخص آخر، الشارح الذي يتكفل بفحص الأشعار وتفسير ما غمض منها وتحليل خصائصها الأسلوبية.

نتجت عن الكتابة ممارسة أخرى، الإجازة، بمعنى الرخصة التي يمنحها المؤلف أو أحد روايته لتبليغ نص من النصوص. ومن المعلوم أن هذه الممارسة قد كرسها الحديث النبوي، وما صاحب جمعه من تدقيق في عدالة الرواة وصحة النصوص وخلوها من الأخطاء والانحرافات. ومن المعلوم أيضاً أن الإجازة تقتضي ذكر العلماء الذين قرئ عليهم هذا الكتاب أو ذلك. ومبدئياً عندما يجيز مؤلف نصوصه فإنه يحكم على نفسه بأن لا يدخل عليها أي تعديل، وهذا على الأقل ما حصل للحريري: اقترح عليه أحد القراء صياغة أبلغ لإحدى عباراته في المقامات، ومع إقراره بوجاهة المقترح وجودته، رفض الأخذ به لأنه سبق أن أجاز سبعمئة نسخة من كتابه.

تعمل الإجازة بلا شك في حقل الأدب العالم، أي المكتوب. أما الأدب الشعبي فلا يعيرها أي اهتمام، لأنه في الغالب خال من أسماء المؤلفين، ولا يخضع لمراقبة ناقل مأذون له وموثوق به؛ ولهذا فإن مخطوطات ألف ليلة وليلة تختلف فيما يتعلق بعدد الحكايات وترتيبها ومحتواها. إلا أنه سواء أعلق الأمر بالأدب العالم أم بالأدب الشعبي، فإن الحكوي يعني تبليغ كلام، حقيقي أو متخيل؛ كل سرد يقدم نفسه كسرد مروى، منسوب أو مضاف. في الليالي لا تأخذ شهرزاد الحكايات على عاتقها، وإنما تنسبها إلى مؤلف غير مسمى وجماعي، وتستهلها بعبارة "بلغني أن" أو "يحكى أن"؛ تنقل حكايات سبقت روايتها ويعود أصلها إلى ماضٍ غير محدد، مما يعني أن مصدر الكلام غير معين في الحكايات الشعبية. وبالمقابل فإن المصدر محدد ومسمى إلزامياً في الأدب العالم؛ تبدأ مقامات الهمذاني كلها بعبارة: "حدثنا عيسى بن هشام قال".

هل غاب التابع أو الشيطان الملهم فعلاً؟ هذا الكائن الخفي تقمص في الواقع، وبكل بساطة، مظهراً آخر وشخصية أخرى. له الآن قسمات شخص متسلط يتحكم في كل خطاب، شعري أو نثري، شفوي أو مكتوب.

هذا ما تلاحظه في الليالي. عندما ذهبت شهرزاد عند شهريار، كانت تعلم أنها لن تؤجل موعد موتها إلا بسرد حكايات. لكن كيف ستفقد مشروعاتها؟ كيف ستولد عند الملك الرغبة في الإصغاء إليها؟ "كانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها: إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندي [...] فقولني: يا أختي حدثينا حديثاً غريباً نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله". ليس بمقدور شهرزاد قطعاً أخذ مبادرة الحكيم، لن تستطيع الكلام إلا بترخيص بين وصريح من الملك، فاحتالت بواسطة أختها لتوقظ لديه الرغبة في الإنصات. وحسب بعض النسخ فإن الملك أمر، عندما توقفت شهرزاد عن الحكيم في الليلة الواحدة بعد الألف، أن تدون حكاياتها. شهريار وحده بإمكانه اتخاذ قرار التدوين؛ لا يكون الكلام، والكتابة، إلا بإذنه أو بأمر منه<sup>2</sup>.

نلاحظ هذا أيضاً في كليلة ودمية. فعلى هامش الأمثال التي تشكل جوهر الكتاب، يوجد فصل يروي قصة تأليفه، وآخر قصة نقله إلى الفارسية. نعلم هكذا أن علاقة بيدبا، مؤلفه، بملك الهند، كانت متوترة، وأن خطراً كان يحوم حوله، وهي وضعية تذكر بوضعية شهرزاد أمام شهريار. وكما في الليالي، يأتي الانسحاب بعد الأزمة، واعترافاً من الملك بقيمة بيدبا، يطلب منه أن يصنع له كتاباً يبقى له "ذكراً على غابر الدهر". والتقدير بالملاحظة أن ترتيب الكتاب يعكس أيضاً الأمر الملكي، فالملك يحدد في بداية كل فصل الموضوع الذي تتعين معالجته<sup>3</sup>.

عندما انتهى بيدبا من تأليف كتابه، قرأه أمام الملك وحاشيته، ثم أوصى بمنعه من التداول: "أسأل الملك أن يأمر بتدوين كتابي هذا كما دون آباؤه وأجداده كتبهم وأن يأمر بالاحتياط عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به فيذهب. والآن لا يخرج من بيت الحكمة". المفارقة أن الكتاب الذي خصص أصلاً للإشادة بمآثر الملك، يجب أن يحجب ويظل بعيداً عن الأنظار. بقراره

(2) عهد أبي كتاب ديوانه بتسجيل الحكايات، وليس إلى شهرزاد مع أنها أديبة تملك ألف كتاب، فالكتابة نشاط رجولي، وحسب علمي ليس في الثقافة العربية القديمة كتاب من تأليف امرأة أو منسوبة إليها. تم يكن بإمكان النساء، إلى العصر الحديث، الطموح إلى وضع الكتاب أو المؤلف، ولا حتى إلى وضع الناقل أو النسخ، مع بعض الاستثناءات طبعاً. أكيد كانت هناك نساء متعلمات، عالمات، شاعرات، غير أن إنتاجهن كان في الغلب الأحيان مقصوراً على الشفوي.

(3) بعيداً عن الأمثال، يستعير التوحيد هذه الصيغة في الإمتاع والمؤانسة لعرض مسائل أدبية وفلسفية. فخلال سبعة وثلاثين ليلة يتضح أحد الوزراء المواهب التي يتناولها المؤلف، وكما في قصة شهرزاد، تتم المعادلات بالليل وترقب عند الصبح.

هذا، حكم بيدبا على نفسه بأن لا يقرأ؛ لقد كتب كتاباً لا يجوز أن يفتح، كتاباً يذكر بالكنز الذي يتعذر بلوغه لأنه في مغارة تحت حراسة تين رهيب، وكل من تسول له نفسه الاقتراب منه يلقي الموت.

من الواضح أن بيدبا يحظر بالأساس ترجمة كتابه، معتبراً إياه ملكاً قاصراً على "بلاد الهند". تترتب عن هذا الموقف قطيعة عنيفة: عندما ترفض أن يترجمنا الآخرون، فإننا في الوقت ذاته نرفض أن نترجمهم. إلا أن الكتاب، وعلى الرغم من كافة الاحتياطات، "نخرج" من بلاد الهند وانتقل إلى لغات أخرى. ولقد فرضت ترجمة ابن المقفع نفسها بقوة، إلى درجة أننا لا نكاد نجد أحداً يهتم بالأصل الهندي، وبالأحرى النص الفارسي الذي نقل عنه ابن المقفع.

كان ابن المقفع يعتبر نقل المعرفة واجباً، وكانت تحدوه رغبة أكيدة في إنقاذ الأدب الفارسي وإظهار ثرائه وأهميته أمام الشعر العربي. وعلى ما يبدو، كان يخاطب على الخصوص من يحيطون بالخليفة ويدورون في فلكه. يشير في مقدمته إلى أن نقل الحكمة لا يستهدف الناس كافة، أو على الأصح ليس بنفس الدرجة. فعلى الرغم من أن مؤلفي الأمثال "يلتمسون أن يعقل عنهم"، فإنهم يتعمدون حجز الفهم (الإمساك عن الكلام وحفظ السر لازمة تفرض نفسها في كليلة ودمنة). فالمثل، الذي ينظر إليه كأداة لنشر المعرفة، هو أيضاً وسيلة للضن بها وإدخالها للفلاسفة. يتحمل كتاب بيدبا، حسب ابن المقفع، قراءتين، الأولى سطحية للإسخفاء، والثانية عميقة للحكماء؛ وبما أنه مفتوح لمقاربتين، فإنه في الواقع يشتمل على كتابين مختلفين. وهكذا أقام بيدبا عقبتين في وجه القارئ، فلم يكتب بمنع إذاعة الكتاب عندما أودعه غياهب الخزانة الملكية، وإنما كتبه بحيث تظل دلالاته الحقيقية محجوبة عن القراء فلا تلمحها إلا قلة محفوظة.

مع المكتوب تنشأ التفرقة بين الخاصة والعامة، التي تحيل إلى شكلين أدبيين متميزين، كما يتأسس عهد الرسالة التي تشمل داليتين ووجهين، أي نمطاً من الإنشاء مبني على الكتمان والإخفاء. هذه الحيلة الخطابية شائعة في الثقافة العربية، ويكفي التذكير بأبي العلاء المعري الذي يومئ إلى أن ديوانه لزوم ما لا يلزم يتضمن رسالة خفية، كما يمكن ذكر الصوفيين الذين ينصحون مرديهم بعدم الإعلان عن مكاشفاتهم؛ ومن جهتهم لم يكن الفلاسفة يوجهون ما يكتبون إلا لأقلية ويحظرون تلقين بعض

المعارف لـ "الجمهور" (يندهش قارئ حي بن يقظان من كثرة ورود كلمة "سر" و"رمز" و"إشارة" و"حجاب" في هذا المصنف). وكما نرى فإن الأمر يتعلق بفن من الكتابة يمليه الاحتراس والخوف من المضايقة والاضطهاد.<sup>5</sup> فما كل ما يعلم يقال، وليست الحقيقة مقبولة عند كل الناس، وفي بعض الحالات يكون الكشف عنها فعلا ذميا يستوجب اللوم لأنها قد تثبر الفتنة في الأذهان والاضطراب بين الناس.

يستشف من افتتاحية العديد من المصنفات قلق مرده كون الكتابة مئنة بالمخاطر، ويتعين بالتالي التزام الحيلة والحذر. افتتح الجاحظ كتاب البيان والتبيين بالتعوذ من فتنة القول، سائلا الله أن يجنبه من السلاطة والهذر، ومن العي والحصر. يتهدد المؤلف عييان، الغرور والغرسة من جهة، والعجز عن الكلام من جهة أخرى. وإذا كان "العجب بما نحسن" يذهل ويضلل، فإن العي يحكم على المرء بالانكماش والانتباض، وقد يترتب عنه، في حالات استثنائية، التردد في تنفيذ الأمر الإلهي. ولعل ما افتتح الجاحظ كلامه عن البيان بالتركيز على العي، وعلى ما حدث للنبي موسى الذي كره، في البداية، الذهاب إلى فرعون، متعللا بضيق صدره واحتباس لسانه ("واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي").

الارتسام الذي نخرج به من قراءة البيان والتبيين أن الكلام والكتابة مرتبطان بانزعاج قد يبلغ حد الخوف والذعر، فكأن المؤلف، كيفما كان شأنه ومهما كان شكل تأليفه، محل ريبة صريحة أو غامضة، ولهذا قيل: لا يزال المرء في فسحة من أمره ما لم يقل شعرا أو يؤلف كتابا. ذلك أن الخطر مائل والعدو بالمرصاد. أي عدو؟ يصف الجاحظ في البيان أساسا الحرب المفتوحة بين الخطباء، وفي كتاب فصل ما بين العداوة والخسد يتحدث عن الصراع الذي يفرق أصحاب القلم. لكن الأهم من هذا ملاحظة مفاجئة نجدها في كتاب الحيوان، مفادها أن الفارئ عدو الكاتب. قد لا يكون القارئ عدوا صريحا، إلا أنه في الخفاء يبحث عن الثغرات وعن نقط الضعف بهدف التهجم على الكتاب والنيل من مؤلفه. ليست الصداقة أساس العلاقة بين القارئ والكاتب، وإنما، على العكس، الضغينة والكراهية والحرب. ومن ثم لا بد للكاتب أن يتذكر على الدوام أنه يخاطب متلقيا بالضرورة معارضا ومعاديا: "ويشخي لمن كتب كتابا

(4) في هذا السياق كتب ابن اللديم في الفهرست: "كأنت الحكمة في تقديم ممنوعها إلا من كان من أهلها، ومن علم أنه يتقلها طبعاً".

(5) انظر ليو ستراوس، الاضطهاد وفن الكتابة.



أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء". وويل لمن ينسى هذه القاعدة ولا يكون  
دوماً في حالة استنفار قصوى!

إذا كان الناس كلهم أعداء الكاتب، فهل الكاتب من جهته عدو الناس كافة؟  
على الأقل يعرف أنه محل ريبة لمجرد أنه يكتب، فكأنه مقترف لذنوب يجب التكفير  
عنه؛ ولذلك تراه يتودد إلى القراء ويفاوضهم سعياً منه إلى استمالتهم وإضعاف  
شوكتهم وإبطال كراهيتهم. ولا أعرف مؤلفاً اهتم بالقارئ العدو كما فعل الجاحظ،  
فهو يشركه في مشاريعه ويدعو له ("حفظك الله..."، "أكرمك الله...")، وفي كل  
خطبة يلتفت إليه ليتأكد من اثباته وبذكي اهتمامه. إذا سلمنا بأن القارئ عدو، فالنتيجة  
الختامية أن كل كاتب في وضعية شهريار، وكل قارئ في وضعية شهريار!

يجب الاحتراس من الآخرين، ولكن أيضاً وبالأحرى من النفس، ذلك أن  
الكاتب عدو نفسه، والخطر موجود في عقر داره. "فليعلم [العاقل] أن لفظه أقرب  
نسباً منه من ابنه [...]" ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته  
بجميع نعمته". لا أعرف قولاً أفسى وأشنع من هذا، لأن الجاحظ يوحى بأن المؤلف،  
عند المناظرة، لن يتردد في النصيحة بانه وقره عينه من أجل شعره أو كتابه، من أجل  
حبر علي ورق... والحال أن الجاحظ يتحدث عن المؤلف العاقل، فلبت شعري كيف  
يكون حال غير العاقل؟ لنقل، درءاً للفرع، إن ما قصده الجاحظ أن فتنة اللفظ تلقي  
غشاوة على بصر المؤلف وتفقد حاسة التمييز، فكما أنه يتغاضى عن صفات ولده  
القبیحة أو يهون من شأنها، فإنه لا يرى عيوب منظومه ومنشوره. إلا أن ما يقبب عن  
تنبهه ويقظته هو حتماً ما يبدو جلياً واضحاً للقارئ، العدو بالتحديد.<sup>6</sup>

في الحالات القصوى قد تفضي فتنة القول إلى الرغبة في معارضة كتاب الله.  
والمعروف أن المعارضة (أو ما يسمى التقليد) أساس الشعر العربي، وفي مظهرها  
السطحي تكون إنشاء قصيدة تحاكي قصيدة سابقة مع مراعاة الوزن ذاته والقافية ذاتها  
وفي كثير من الأحيان المعنى ذاته. وغالباً ما يتجلى الابتكار والمطرافة في إضافة بعض

(6) كيف ينبغي أن يتصرف المؤلف للتخفيف من شره وغلوائه، بحيث ينظر إلى ما سطره بشيء من الهدوء والسكينة  
! نصيحة الجاحظ بالتريب وبال "لا يرضى بالرأي العظير" - بتعبير آخر، يتعين عليه أن لا يتسرع بنشر كتاباته وإذاعتها،  
أد ينحيا جانباً إلى أن تضعف فورة الحماس وتنفل شوكة الفتنة. حيث لا يمكنه معاودة النظر إليها وقد تاب إلى رشده،  
وسيكون حكمه عليها أقرب إلى العيوب. أن أقرب إلى حكم أجنبي، حكم القارئ المترص. ولكن هل سيقرر راجعاً،  
مع مرور الزمن والنصف، نواية اللفظ، في نشر كتاباته؟

التفاصيل والجزئيات، في تنويعات دقيقة وانحرافات خفيفة عن المعنى الأصلي. تذكر المعارضة بألعاب المصارعة لأنها تهدف إلى القضاء على الخصم، أي الشاعر السابق، فهي ظاهريا تدين له بالولاء، لكنها في الواقع تسعى إلى التفوق عليه وتحدوها الرعية في الاستحواذ على مكانه. ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، فإنها تشير الاستنكار والشجب عندما يتعلق الأمر بكلام الله.

ولا شك أن الخذر من النفس هو ما يفسر عادات أدبية وإنشائية تبدو لأول وهلة مدهشة، مثلا نسبة نصوص إلى مؤلفين آخرين. أكيد أن الانتحال ظاهرة شديدة التعقيد، تنتج فيها أسباب سياسية ودينية، غير أنه ليس من المستبعد أنها تهدف كذلك إلى محاربة الغرور. فعندما ينسب مؤلف نصه لمؤلف آخر، أو ينشره باسم مستعار، فإنه يتعد شيئا ما عن نفسه ويصد الفتنة المداهمة ويصمد أمامها.<sup>7</sup>

وبما يلفت الانتباه أيضا في النصوص القديمة وفرة الاقتباسات والاستشهادات. لهذه الظاهرة وظيفة تعليمية بلا شك، إلا أنه بخلاف ما قد يتبادر إلى الذهن، فإنها ليست مرتبطة بالكسل أو بضعف المقدرة الإبداعية، بل هي عملية من الصعوبة بمكان، وذلك ما أشار إليه ابن عبد ربه عندما قال إن "اختيار الكلام أصعب من تأليفه". ولهذا اعتبرت "السراقات" فنا متشعبا أجهد النقاد أنفسهم للإحاطة بجوانبه. وفي هذا الصدد لتذكر أن ابن الخشاب أشاد بمقامات الحريري لأنه "خطف أكثرها من مواضع يذل تهديه إليها على فضل بارع". هكذا فإن السرقة أساس ما اعتبر في وقت من الأوقات أعظم كتاب في الأدب العربي! وليس من المفارقة أن يضيف ابن الخشاب أن الحريري كان "مكبا عليها صارفا مدة مهله فيها وهو ينقح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره ويكر دهره"، أي أنه كرس حياته لإنجاز سرقة تتسم بالكمال. أكيد أن سرقة الكلام أصعب من تأليفه...

قد يكون الاقتباس قناعا يخفي ما يعتقد المؤلف، لكنه لا يحصن تماما من بركن إليه. فانتقاء الكلام، وتنسيقه، وما ينتج عن ترتيبه من ملاءمة أو تعارض بين المعاني، كل هذا يورط المقتبس ويكشف ميوله وطريقة تفكيره، ولقد صدق من قال إن اختيار المرء قطعة من عقله. وهكذا فإن مزاج الجاحظ يظهر في كل صفحة من كتبه رغم أن جل كلامه اقتباس ورواية؛ ثم إن أسلوبه في التقريب بين النصوص يبعث على

٤٧ نجد في رسالة القيان للجاحظ مثلا ربما فريدا تنص منسوب ليس إلى مؤلف واحد كما جرت العادة بذلك، وإنما إلى جماعة من المؤلفين.

الدهشة وقد يشير الاستياء، كما لاحظ ذلك ابن خنينة في تأويل مختلف الحديث، بصفة كاريكاتورية: "ويقول: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويتبعه قال الجماز وقال إسماعيل بن غزوان كذا وكذا من الفواحيش، ويجعل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أن يذكر في كتاب ذكر فيه، فكيف في ورقة أو بعد سطر وسطرين".

وهذا يقودنا إلى مسألة الاستشهاد بالبدعة أو الفكرة الشاذة، حتى وإن كان المقصد إنكارها وتفنيدها. قد تكون النتيجة عكس ما يكون متوقعا، لأن الاقتباس يلفت الانتباه إلى أفكار كانت ستهمل وتُنسى لو لم تشجب ولم تحارب. لتتذكر الكتب التي أديت وأتلفت، ومع ذلك بقيت آثار منها على شكل مقاطع وشذرات في المصنفات التي ذمتها وانتقدتها. وفي بعض الحالات قد يشير الاقتباس الريبية ويولد انظن بأن في الأمر نواصوا. فمن يدري، قد يكون المقنيس ماكرا مخادعا، يخشى أن يعلن آراءه فينسبها إلى مبتدعين مشهورين. وقد يكون سليم النية، ومع ذلك يتهم بترويج أفكار تعتبر ضالة. يروي الغزالي في المنقذ من الضلال أنه عندما ألف كتابا لدحض مذهب الباطنية، "أنكر بعض أهل الحق (مني) مبالغتي في تقرير حججهم، فقال: هذا سعي لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصره مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها، وترتيبك إياها".<sup>8</sup>

بصفة عامة، يعلن المؤلفون العرب في مستهل مصنفاتهم أنهم كتبوا تلبية لطلب أو أمر صادر عن جهة ما<sup>9</sup>، فكأنهم يبحثون عن عذر أو مسوغ للكتابة، وكأنهم، كشهرزاد، بحاجة ماسة إلى ترخيص شخص ذي سلطة أو يعتبر حجة وعمدة. قد يكون مرد هذا السلوك إلى التواضع، أو الخذر، أو الرغبة في الإعلاء من شأن الكتاب ومنحه سمة الضرورة واللزوم. وفي بعض الحالات يكتسي هذا التقليد صبغة هزلية كما في مقدمة البخلاء: "ولو لا أنك سألتني هذا الكتاب لما تكلفته ولما وضعت كلامي موضع الضيم والنتمة، فإن كانت لائمة أو عجز فعليك، وإن كان عذر فلي دونك".<sup>10</sup> عند التوحيد يكتسي الطلب طابعا دراميا، إلا أنه لا يخلو من مسحة هزلية.

(8) ويضيف الغزالي: "وهذا الإنكار من وجه حق، فقد انكر أحمد بن حنبل عن الخوارزمي (رحمهما الله) نصيغته في الرد على المعتزلة، فقال الخوارزمي: الرد على أئمة فرض، فقال أحمد: نعم، ولكن حكيت شبهتهم أولاً ثم أحببت عنها، فبم تأمن أن يطالع الشبهة من يعلق ذلك بفهمه، ولا يلفت إلى الجواب ولا يفهم كنهه؟"

(9) نجد هذه العادة أو الطريقة أيضا في الأدب الأوروبي خلال العصور القديمة والقرون الوسطى. انظر إرنست روبرت كوربوس، الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني، ص 106.

فتني حوار طويل يشكل جوهر مقدمة الإمتاع والمؤانسة، يروي أن أبا النوقا المهندس، أحد الذين رعوه وساندوه، سمع بأحاديثه مع وزير سبق أن عرفه به، فغضب لأنه لم يطلع عليها، ووبخه بشدة وهدده بقطع كل صلة به، بل وأن يعمل على الإساءة إليه عند الوزير؛ لكنه سيغفر له في حالة ما إذا دون تلك الأحاديث. أمام هذا الإنذار لم يسع التوحيدى إلا الخضوع، وإلا سيكون منكرا للجميل كافرا بالنعمة. وبصفة عرضية فإن هذا الحوار مناسبة للإشادة بالذات؛ صحيح أن التوحيدى يبدي خضوعا وخشوعا، ويظهر بمظهر من هو دون المهمة التي كلف بها، غير أن مجرد تعيينه للقيام بها يرفع من شأنه ويزيد من قيمته. فكفايته معترف بها ومؤكدة من قبل شخص عالي الشأن، اختاره خصيصا لهذا الغرض. إننا هنا أمام تكليف رسمي وتنصيب عندي.

تترج الصبغة الدرامية بالرصانة والاحتفالية عند الحريري الذي يقول في افتتاحية مقاماته: "وبعد، فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركزت في هذا العصر ربحه، وخبث مصابيح، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همدان [...] فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالم شأو الصنيع". خلال المجلس الذي يشير إليه الحريري، بدأ جنبا انحطاط الأدب وضموره في "هذا العصر"، مقارنة بعصر الهمداني؛ رداءة الحاضر تتعارض مع جودة الماضي، ونلمح هنا معنى تقليديا: فيما مضى كان كل شيء على ما يرام! لقد حدثت قطيعة مع الماضي وهناك حاجة ماسة لتجديد الارتباط به. وفي هذا الجو من الشكوى، طلب أحد الحاضرين من الحريري أن ينشئ مقامات على منوال تلك التي أنفها الهمداني، أي طلب منه أن يقوم بمعارضتها.

في البداية رفض الحريري متذعرا بضعف وسائله وخوفا من أن يصير هدفا لانتقاد، غير أنه أمام إلحاح الشخص المذكور لم يسعه إلا القبول: "فذاكرته بما قيل فيمن أنف بين كلمتين، ونظم بينا أو بيتين، واستقلت من هذا المقام الذي فيه يحار النظم، ويفرط الوهم [...]، فلما سنم مكثارا، أو أقبل له عشار، فلما لم يسعف بالإقالة، ولا أعنى من المقالة؛ لبيت دعوته تلبية المطيع، وبذلت في مطاوعته جهد المستطيع، وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، وروية ناضبة، وهموم ناضبة، خمسين مقامة". وهنا أيضا نلمح معنى مأثوفا: التواضع المتصنع الزائف، الذي يتعارض مع فقرة أخرى من المقدمة يعرض فيها الحريري محتوى كتابه بنبرة السجع والاختيال. لماذا هذا الإلحاح عنى كون الكتاب ألف بإيعاز من شخص لا يجوز بحال من

الأحوال معاكسته؟ من أوحى إلى الحريري بالتأليف؟ من هو الشخص الرفيع الذي إشارته حكم وطاعته غنم، شخص لا يرد ذكره إلا في هذا الموضع ويختفي نهائياً بعد إصدار أمر الكتابة؟ قيل إنه وزير من الوزراء، وهذا غير مستبعد، ولكن لو صح هذا، لماذا لم يعلن الحريري اسمه في المقدمة، مع أن فيه ضماناً أكيدة له ومزيداً من الاعتبار والتأثير؟ على ما يبدو لا تتعدى المسألة نهجاً مفتعلاً: جرت العادة أن يفتح الكتاب بذكر شخص طلب تأليفه، فلم يشذ الحريري عن القاعدة؛ كما جرت العادة باصطناع التواضع، فخضع لها، وليس هناك من سيحمل كلامه محمل الجحد عندما يؤكد أنه غير كفؤ.

إلا أن الصيغة التي أعطاها للطلب، للأمر الذي تلقاه، تظل ملغزة، ولربما يمكن أن نذهب أبعد ونقترح افتراضاً آخر. بصور الحريري الشخص الذي طلب منه تأليف المقامات شخصاً يصدر أمراً، ولكن أي دور ينسب لنفسه، وما النموذج الذي يسمى إلى تقليده وتكراره؟ عندما يشعر بأنه ليس في مستوى المهمة التي أنيطت به، يحاول، كما رأينا، أن يتملص منها؛ ألا يعيد في هذه الحالة تجربة النبي موسى، على سبيل المثال، الذي كره في البداية حمل الرسالة الإلهية إلى فرعون متذرعاً بعدم فصاحته؟ لكن لا يجوز التلذذ في تنفيذ الأمر الإلهي، وإن من تجرباً على ذلك، ذا النون، ندم أشد الندم. وهكذا وافق الحريري على الطلب في النهاية ورضخ للأمر. بمحاولته بث الحياة في الأدب المحتضر، يقدم نفسه كمخلص، وكما أن النبي يسعى إلى تنشيط رسالة من سبقوه، فإن الحريري يبذل جهداً لتثبيت أدب بديع الزمان وعلامة همدان...<sup>10</sup>

الإحالة على النموذج النبوي تظهر أيضاً عندما نتفحص ما كتبه أصحاب السير عن الاستقبال الذي خصص لكتاب الحريري. نقرأ في معجم الأدباء لياقوت أن الحريري ألف في البداية أربعين مقامة (وهو عدد ذو دلالة)، ثم أصعد إلى

(10) لتوضيح هذه النقطة، لتفحص حالة كاتبين يهوديين من العصر الوسيط، ابن جبيرول ويهودا الحريري. كلاهما يبذل جهداً لإعلاء الاختيار للعبرية، التي كانت مهجلة لصالح العربية. ابن جبيرول ألف بالعبرية قصيدة تعليمية عن النحو العبري. خلافاً لسابقه الذين كانوا يكتبون بالعربية. وما حدا به إلى الكتابة بالعبرية أنه، حسب روايته، سمع في المنام صوتاً سماوياً يقلده هذه المهمة (لكن هذا لم يتمه فيما بعد أن يكتب مبحث الحياة بالعبرية!). من جهته، ترجم يهودا الحريري مقامات الحريري إلى العبرية، ثم ألف بدوره بهذا اللسان خمسين مقامة. ويعود قراره الكتابة بالعبرية إلى ظروف استثنائية شبيهة بتلك التي وصفها ابن جبيرول؛ فهو يذكر أنه لم يؤلف من تلقاء نفسه، وإنما بأمر من جهة ما غامضة. عن "الإطار شبه النبوي" للكتابة، انظر مقال دان ياغيس، "الشاعر كني في الأدب العبري خلال العصر الوسيط".

بغداد [...] وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب فضائله ولا تشاكل أنفاظه. وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاه لنفسه. وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشترى ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى. فقال: نعم، سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما، فلم يتهيا له تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسود كثيرا من الكاغذ فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يتعون فيه ويغيطون في قفاه كما تقول العامة. فما غاب عنهم إلا مدينة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله، وعلموا أنها من عمله. "ودون أن تغالي في الموازنة، نقول إن مجابهة الريبة والشك سمة مميزة في القرآن لعلاقة الأنبياء بقومهم. على أي حال، تم الاعتراف بقيمة الحريري، وكثرت الإشادة بمقاماته إلى حد الإفراط، فياقتوت يقول إن الحريري "اختار أنفاظها وأحسن نسقها حتى لو ادعى بها الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره ولا يرد قوله ولا يأتي بما يقربها فضلا عن أن يأتي بمثلها". ويقول أيضا: "وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أربها على الأوائل، وأعجز الأواخر."

يعتقد الزمخشري بدوره أن مقامات الحريري ظاهرة مذهلة أو، على حد قوله، "معجزة تعجز كل الورى". وعلى الرغم من ذلك ألف خمسين مقامة، بعدد مقامات الحريري، إلا أنه، وربما عن تواضع، لم ينافسه في كل الفنون واقتصر على الوعظ، أي ضحى بالهزل بكل مكوناته واكتفى بالجد. لم تحشم هذا العناء؟ يشير إلى أنه نبي "رغبة" و"طلب" قارئ يحب هذا النوع من الأدب، لكن الانطلاقة الحقيقية كانت من مستوى آخر إذ أن ظروفًا استثنائية قادت إلى ميلاد مقاماته، فكما يروي، بضمير الغائب، فإن صاحب الطلب كائن خارق: "والذي ندبه لإنشائها أنه أرى في بعض إغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول: يا أبا القاسم أجل مكتوب وأمل مكذوب. فهب من إغفائه تلك مشخوصا به مما هائه من ذلك وروعه، ونفر طائره وفرعه، وضم إلى هذه الكلمات ما ارتفعت به مقامة، وأنسها بأخوات". لم يأمره الصوت صراحة بالكتابة، وإنما وجه إليه تحذيرا وذكره بدنو الموت وبأباطيل الدنيا. لكنه فسر ما سمعه

كحدث على الكتابة<sup>11</sup>، فأنشأ بعض المقامات، ثم ما لبث أن تخلى عن عمله، أي أنه، كما حصل لذي النون، تلكأ في تنفيذ المهمة التي أنيطت به. بعد مدة مرض وأشرف على الموت، فرأى فيما أصابه إنذاراً جديداً وأيقن أن خشية الإنقاذ هي الكتابة، فعاد إليها. شهرزاد أبعدت الموت برواية حكايات، والزمخشري بكتابة مقامات.

اللافت للانتباه أن الزمخشري أرفق مقاماته بشرح مستفيض، فهو من بين المؤلفين الذين تكفلوا بشرح كتبهم (المعري، الحريري...). فبالنظر إلى التفاوت بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، فإن حتمية الشرح كانت واردة في الماضي، كما هي اليوم، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالأشعار والأسجاع. ومعلوم أنه في وقت مبكر صنفت كتب لوصف الأخطاء التي ترتكبها العامة، ثم صنفت كتب لعرض أخطاء الأدباء، كما في درة الفواص في أوهام الخواص. لكن وعلى الرغم من شكواهم بما لحق اللسان الرفيع من فساد، فإن علماء اللغة لم يكونوا على العموم يشكون لحظة في سيادة العربية وتفوقها، إلى أن جاء وقت تزعزعت فيه هذه الطمأنينة واضطربت تلك السكينة.

الارتباك واضح عند ابن منظور الذي ألف لسان العرب من أجل تدارك الخلل، "وذلك لما رأته قد غلب، في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان". ليس في هذا ما يبعث على الاستغراب، ولكنه يضيف تواً: "وتنافس الناس في تصانيف الترجمات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية".

عن أية لغة أعجمية يتحدث؟ بما أن ابن منظور كان يعيش في عصر المماليك، فإظهار أنه يلمح إلى التركية، ويمكن أيضاً أن نقول إنه يلمح إلى الفارسية التي حلت محل العربية في المناطق غير العربية.<sup>12</sup> على كل حال يرسم لوحة قائمة وقيامية لوضع العربية في عصره، "حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لنا مردوداً، وصار النطق بالعربية من المعايير معدوداً". والغريب أن هذا يحدث مع "أن الله سبحانه [...] شرف هذا اللسان العربي بالبيان على كل لسان، وكفاه شرفاً أنه به نزل القرآن، وأنه لغة أهل الجنان". في هذا العالم المقلوب، لا يتهدد الخطر تفوق العربية فحسب، بل

(11) تحدثت عن هذا بشيء من التفصيل في الأدب والغواية.

(12) انظر أندري ميكل، الأدب العربي، ص. 84.

يطال حتى وجودها، وبما أن "عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية"، فإن الخطر سينترب لا محالة إلى الدين.<sup>13</sup>

هل كانت الأمور كما يصورها ابن منظور، أم أنه خضع للشكوى الكلاسيكية: فيما مضى كان كل شيء على ما يرام؟ ما يهنا هنا هي الصورة التي يرسمها لنفسه عندما يطمح إلى إنقاذ لغة أهل الجنان من الغرق، ويسعى إلى "حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها". الكارثة وشيكة الوقوع، ويجهد ابن منظور نفسه من أجل إعادة الأمور إلى نصابها وبث الحياة في العربية التي ابتعد عنها قومه وتكروا لها. لكنه يشعر بالمرارة لأن لا أحد يهتم بمشروعه أو يأبه له، وكما حدث للأنبياء، يصادف الشك والارتياب ويصطدم بالسخرية والاستهزاء: "فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفخرون، وصنعتة كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون، وسميته لسان العرب". إنه، والعبارة في محلها هنا، يسبح ضد التيار. الحاصل أن الطوفان غمر كل شيء، أو كاد يغمر كل شيء، لكن اللغة العربية نجت بلجوثها إلى قاموس، باعتصامها في الفلك الذي صنعه جمال الدين محمد بن منظور...

(13) أمليت نصر ابن منظور على بعض الطلبة دون ذكر اسم المؤلف، فاعتقدوا أنه من القرن العشرين، واقتروا عدة أسماء لعلماء وكتّاب مغاربة استكروا هجسة اللغة الأعجمية وتقاتوا في الدفاع عن العربية!



## صورة البخيل بطلا

"البخلاء لا يؤمنون بالبعث،  
إن الحاضر كل شيء بالنسبة لهم"  
بلزك، أوجيني غراندي

في مقدمة كتاب البخلاء، يحيل الجاحظ إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، في تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل. هذه الإحالة ليست اعتباطية : إنها تدعونا إلى قراءة كتاب البخلاء كجرد لتاورات أنصار البخل، وهم قوم دوما يقظون محترسون، إلى درجة أنهم يعتبرون الآخرين لصوصا فعليين أو محتملين. ففي رسالة كتبها أحدهم (ابن النوام)، نقرأ تحذيرا من "حيل لصوص النهار، وحيل سراق الليل، وحيل طراق البلدان، وحيل أصحاب الكيمياء، وحيل التجار في الأسواق والصناع في جميع الصناعات، وحيل أصحاب الحروب"؛ ويضيف صاحب الرسالة أن هذه الحيل لا تبلغ مبلغ "حيل المسنأكلين والمتكسبين". يتبادر إلى الذهن أن الجاحظ ألف كتابه "ضد البخلاء"؛ يبدو هذا طبيعيا، وهو بالضبط ما يعتقد به جل من كتبوا عنه. فمن هو ياترى القارئ الذي لا يصنف نفسه ضمن فئة الكرام؟ من هو القارئ الذي لا يحتفظ في ذاكرته بنوادير ومسرحيات وأشعار تدم البخل وتصوره رذيلة مذمومة وعاهة منفرة شائنة؟ أن يكتب الجاحظ عن البخلاء معناه أن يكتب ضدهم. ألا يروي عدة حكايات تسخر منهم وتحط من شأنهم؟ ألا يشعر بلذة قصوى أثناء عرضه لحساباتهم القذرة ووصفه لحسنتهم ودناءتهم؟ لو اقتصر مؤلف الجاحظ على هذا الجانب، لكانت فائدته ثانوية. صحيح أنه في المقدمة يهاجم البخلاء ويهجو سلوكهم، فيقول مثلا إن البخيل "لا يظن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله". إلا أنه لا يلبث أن يضيف أن

البخيل يحتج "لذلك بالمعاني الشداد وبالأنفاظ الحسان وجودة الاختصار وتقرير المعنى وبسهولة المخرج وإصابة الموضوع". بداية الكتاب، والحالة هذه، يكتنفها الإبهام والازدواجية: الاشمزاز من البخلاء يصاحبه إعجاب بهم، وهجاء شحهم وتقتيرهم يرافقه امتداح فصاحتهم وبيانهم، حتى لبخيل إلينا أن الجاحظ يعتبر البخل والبلاغة مترابطين لا انفصام لهما.

لكن من يتكلم في المقدمة؟ المؤلف طبعاً. بيد أن قراءة متأنية لها تبين أنه ليس وحده صاحب الكلام؛ فالعديد من المقاطع منسوبة للقارئ، وأحياناً يكون من العسير الفصل بين الصوتين، أي التحقق من مصدر القول، الجاحظ أو قارته، كما في المقطع التالي حيث نجد فيه حكماً متناقضاً على البخلاء: "وقلت: فبين لي ما الشيء الذي خبل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال؛ وما الشيء الذي له عاندوا الحق وخالفوا الأمم، وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي، وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة؛ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض".

توجد لدى القارئ رغبة في العلم، شهية أو قابلية للمعرفة يغذيها إمام سابق من جانبه بـ "التركيب المتضاد" الذي يميز البخلاء. ربما يعرف هذا القارئ أكثر مما يصرح به ويعلن عنه، وربما يستمر معرفته بغطاء محتشم حيي. ما هو مؤكد أن البخل ليس شيئاً غريباً عنه، وليس قضية طريفة لا غير. إن شكاً يخامرُه فيما يخص موقفه من البخل، وإلى هذا يشير الجاحظ: "وذكرت أنك إلى معرفة هذا الباب أخرج، وأن ذا المرءة إلى هذا العلم أفقر. وإني إن حصنت من الدم عرضك، بعد أن حصنت من اللصوص مالك، فقد بلغت لك ما لم يبلغه أب بار ولا أم رؤوم".

سمعة القارئ معرضة للخطر، والاطلاع على كتاب الجاحظ وحده كفيل بصيانتها والحفاظ عليها، كما أن الاطلاع على كتاب حيل اللصوص مكن القارئ نفسه من تحصين ماله والذود عنه. بعبارة أخرى، ليس القارئ في منجى من البخل، وإن ما حدا بالجاحظ إلى تجشم مشقة تأليف الكتاب، هو مساعدته على محاربة هذا العيب والتغلب عليه. فلعل القارئ ببخل دون أن يعي ذلك تماماً، ولعله لن يرتقي إلى الوعي الكامل بما يجول في نفسه إلا بعد أن يعمق معارفه ويقوم بدراسة مفصلة للبخل: "فإن نبهك انتصيح [...] على عيب قد أغفلك، عرفت مكانه فاجتنبته، فإن كان عتيداً ظاهراً معروفاً عندك نظرت، فإن كان احتمالك فاضلاً على بخلك دمت على إطلاعهم وعلى اكتساب المحبة بمؤاكلتهم. وإن كان اكتراثك غامر الاجتهاد،

سرت نفسك وانفردت بطيب زادك، ودخلت مع الغمار وعشت عيش المستورين".  
 ها هو القارئ مشدود بقوة إلى مادة الكتاب، ومدعو إلى استبطان واستكناه ما  
 يجول في ذهنه من أجل كشف "العيب" المستور واستصاله، أو - إن كان عاجزا عن  
 ذلك - من أجل الاضطلاع به والإقرار به صراحة وبصفة نهائية. سيستخرج إذن من  
 قراءة الكتاب منهاجا وبرنامجا للحياة، وسيكون شاكر اللجاحظ الذي أزاح الستار عن  
 نزعاته العميقة وأتاح له التعرف على نفسه وسبر أغوارها، واكتشاف حقيقته الدفينة.  
 قد يقال: أين المشكل؟ وما الذي يزعج القارئ ويوجب كل هذه المناقشة؟  
 نكتشف تدريجيا أن ما يقض مضجع القارئ هو إغراء الكرم، وفي الوقت نفسه  
 الارتباك أمام ما يقتضيه ذلك من نفقات وتبعات. القارئ، ضمينا، شخص ميسور؛  
 بإمكانه أن يدعو الناس للطعام، أن يهيم ولائم (يحتمل الطعام الصدارة في الكتاب،  
 وسنرى ارتباطه الوثيق بمسألة البخل)؛ إلا أنه حائر مشتبك الذهن، تتجاذبه نزعتان:  
 الانكماش والبروز، الانزواء والظهور، الظل والنور. لا أحد يلزمه أن يكون سخيا  
 ندي الكف، لا أحد يلزمه أن يطعم الناس بغية "اكتساب المحبة بمؤاكلتهم". بيد  
 أنه إن دعاهم فإن أي تقصير وأية علامة للبخل تصدر منه، سيعرضانه لانتقاداتهم  
 وسخريتهم اللاذعة؛ وإن لم يدعهم، فسيحكم على نفسه بالعيش محجوبا مجهولا  
 خاملا. وطالما لم يحسم الأمر، سيبقى متحيرا شقيا، أو كما يقول الجاحظ: "وإن  
 كانت الحروب بينك وبين طباعك سجالا، وكانت أسبابكما أمثالا وأشكالا، أجيبت  
 الحزم إلى ترك التعرض، وأجيبت الاحتياط إلى رفض التكلف، ورأيت أن من حصل  
 السلامة من الذم فقد غنم، وأن من أثر الثقة على التفرير فقد حزم".

لكي ندرك جيدا العضلة المشار إليها، لتفحص حكاية، أو على الأصح منظرا  
 أدهش الجاحظ كثيرا (ضمن الفصل المخصص للخمرسانيين، المشهورين بالبخل):  
 "ورأيت أنا حمارة منهم، زهاء خمسين رجلا، يتغدون [...]، فلم أر من جميع  
 الخمسين رجلين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون، يحدث بعضهم بعضا. وهذا  
 الذي رأيته منهم من غريب ما يتفق للناس". ما هو وجه الغرابة في هذا المشهد؟  
 ومن يشعر بها؟ الجاحظ أكيدا، وكذلك القارئ الذي يتوجه إليه بالقول، وإلا لما  
 اكتفى بإعلان الاندهاش، ولحرص على توضيحه وتعليقه. لماذا لا يأكل الخمرسانيون  
 معا؟ كيف يمكن للمرء أن يأكل وحده؟ هذا ما يزعج الجاحظ. الحمارة الخمسون

كلهم من أصل خرساني، ويشتركون في المهنة واللغة والمرجعية الثقافية، بل هم أثناء غذائهم "متقاربون"، ومع ذلك فهم قطعياً منفصلون ومنعزلون لأنهم لا يتطاعمون، لا يشتركون في الأكل. ذهول الجاحظ يعطينا الانطباع بأنه يعتبرهم يفتقدون إلى الحس الجماعي الحق، وأنهم لم يتحرروا تماماً من الحيوانية؛ إنهم نصف رجال ونصف بهائم. إنهم حقاً يتكلمون، "يحدث بعضهم بعضاً"، لكن إنسانيتهم لن تكتمل إلا إذا جعلوا طعامهم مشتركاً فيما بينهم.

أما بالنسبة للحمارة (الذين يراقبهم الجاحظ من الخارج، ومن بعيد)، فإن عدم المشاركة في الطعام يبدو شيئاً طبيعياً ولا يحتاج بالتالي إلى تبرير. فهم لا يعيرون أدنى اهتمام لنظر الجاحظ، ولعلمهم لم ينتبهوا إلى وجوده. وهو بدوره لم يعن له أن يسألهم عن علة سلوكهم؛ على كل حال هم سائقو حمير ولا يخفى ما كان يكنه أدباء الماضي من احتقار للعامة.

لماذا يعتبر عدم التطاعم شيئاً مذموماً يستوجب اللوم؟ وما علاقة هذا التصرف بالبخل (إذ من الواضح أن الجاحظ يشير إلى هذا عند وصفه لهذا المشهد)<sup>14</sup> في الفصل نفسه، نجد حكاية أخرى، يطلها هذه المرة أديب من الأدباء يقوم بالدفاع عن الأكل على انفراد. راوي الحكاية هو الشاعر أبو نواس: "كان معنا في السفينة - ونحن نريد بغداد - رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له: لم تأكل وحده؟ قال: ليس علي في هذا الموضع مسألة: إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل". أبو نواس لا يفهم لماذا يأكل الفقيه الخرساني وحده، وهذا الأخير لا يفهم لماذا يصبر أبو نواس على الأكل مع الجماعة. تعجبان يتقابلان، وقياسان يتقاطعان. الخرساني، بعد أن يلاحظ أن السؤال المطروح عليه ليس في محله، يضيف أن سلوكه ملائم لطبيعة الأشياء، بينما السلوك الذي يطالب به أبو نواس مناف للفطرة ويشكل بدعة وضلالة. لماذا يطلب منه التخلي عن الجبلة والسليقة، واعتماد تعاقد ومواضعة لا يرى أي سند لهما؟ اللافت للنظر أن أبو نواس لم يرد على

14 هل يخشى كل واحد من الحمارة أن تتم المؤاملة على حسابيه؟ مباشرة قبل هذه الحكاية، يروي الجاحظ أن جماعة من الخرسانيين "ترافقوا في منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغرم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمئذيل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يتاموا ويطنشوا المصباح، فإذا أظنوه أطلقوا عينه".

نصير الطبيعة بخطاب عن الثقافة (أو الأدب). هل فاجأه الخرساني بكلامه وأفحمه بحجته، أم هل يتكل على المستمع لحكايته لاستخراج القاعدة التي خرقها الخرساني؟ كيفما كان الحال، فإن الأكل مع الجماعة، بالنسبة لأبي نواس والملاحظ، يعني الاشتراك والتضامن والإيثار، ويحدد درجة عالية في سلم الإنسانية<sup>15</sup>.

قد يتيح لنا الفصل المتعلق بالحارثي أن نفهم جيدا ما يقلق القارئ الذي يخاطبه الملاحظ: "قيل للحارثي بالأمس: والله إنك لتصنع الطعام فتجيده، وتعظم عليك النفقة وتكثر منه. وإنك لتغالي بالخيار والطباخ والشواء والخباص ثم أنت - مع هذا كله - لا تشهده عدوا لتغمه، ولا وليا فتسره، ولا جاهلا لتعرفه، ولا زائرا لتعظمه، ولا شاكرا لتثبته". بتناوله الطعام وحيدا، يحرم الحارثي نفسه من حظوة وتأثير لا يستهان بهما، سواء لدى أصدقائه أو أعدائه؛ فاستضافة الناس تكسب اعتبارا ونفوذا لا جدال فيهما، إذ يفيض الضيوف في الشكر والمدح. ينتج عن إطعام الناس خطاب تقريري يستفيد منه المضيف لا محالة؛ هذا على الأقل ما يحاول مخاطب الحارثي تبليغه له، لكن الحارثي يتصامم، ولتبرير سلوكه يتذرع بعادات الضيوف السيئة. فخلال عرض طويل (عروض الطعام يقدم خطابا 1)، يقوم بإحصاء هذه العادات التي تجعل من الأكل مع الجماعة، الذي يقصد منه مبدئيا إظهار المجاملة والأدب، تجعل منه مشهدا حيوانيا مشيرا للثقوز. وهذا نموذج لضيف كرهه: "كان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر [...]". ثم ما رأته قط إلا وكأنه طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مفرور. لقد قيل إن الحارثي يهدف من خلال هذا الخطاب إلى إخفاء بخله؛ رياء، ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذا الشخص يسرف في الإنفاق ولا يحرم نفسه من الطيبات. ثم إن الملاحظ ينقل كلامه دون تعليق، ولا يسمه بالبخل في الفصل المخصص له (وإن كان في مكان آخر يصنفه ضمن البخلاء). الخلاصة أن الحارثي قام باختيار جريء حاسم، وحرر نفسه من الخيرة التي تعذب "القارئ".

يمكن اعتبار كتاب البخلاء وليمة أو مأدبة كبرى تلتقي خلالها شخصيات من عدة طبقات ومشارب: مبذرون، بخلاء، أطباء، ولاة، لغويون، طغليون، متكلمون...

(15) يعود الملاحظ إلى هذه المسألة في رسالة أبي العاصم: "وقانوا يعيون من يأكل وحده. وقالوا: "ما أكل ابن عمر وحده قط"، وقانوا "ما أكل الحسن وحده قط".

وخلالها تقدم أنواع عديدة من الطعام. أغلب مشاهد الكتاب تمت بصلة، كما أشرت إلى ذلك من قبل، إلى الطبخ والتغذية، إلى الأكل الذي يتم في إطار حميمي خاص أو في سياق من الأبهة والبذخ<sup>16</sup>. هذا التنوع في الأطعمة المقدمة للضيوف يقابله تنوع في المواضيع التي يطرقها الجاحظ. كل شيء مهيب لإرضاء شهية القارئ: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحكك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجند". القارئ مدعو إذن إلى وليمة ممتعة والجاحظ يعده بأنه لن يشعر بالملل، فهو على ميعاد مع البشاشة والبهجة لأن الكتاب يمزج الجند بالهزل.

مباشرة بعد أن يعلن في المقدمة التنوع الذي يميز الكتاب، يخوض الجاحظ في عرض مطول يقوم خلاله بمدح الدموع وذمها، ثم بمدح الضحك وذمه أيضا. وذريعتا أن الكتاب يجمع بين اللهو والجند، وفي هذا الصدد يمكن سرد العديد من المقاطع في مؤلفاته تظهر فيها خشية العنيفة من أن يمل القارئ. تنوع المواد واختلاف وجهات النظر والاستطراد ومخاطبة القارئ والسعي إلى إشراكه بل إلى استفزازه وتوريطة، كلها وسائل لدفع وإبعاد الملل، عدو القراءة<sup>17</sup>. إلا أن الخاصية الكبرى للجاحظ هي ما لاحظته معاصره ابن قتيبة، لاثما إياه عليها، أقصد نزعته إلى قول الشيء وضده. إن مدح الدموع وهجوها، وكذلك الضحك، مثال على ذلك<sup>18</sup>. ينبغي أن لا ننسى هذه الخاصية عندما نتناول بالدرس كتاب البخلاء الذي يجمع بين مدح البخل وذمه في آن.

دائما في المقدمة، يحيل الجاحظ إلى مؤلف آخر له، كتاب المسائل، الذي تفحص فيه حجج من يدعو إلى "نفي الغيرة"، وعللة آخر "في إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفي حط الصدق إلى موضع الكذب"، ومذهب ثالث "في تفضيل النسيان على كثير

16) إذا تمهنا لهذه النقطة، فإن الفصل الأخير من الكتاب، المكرس لـ "علم العرب في الطعام"، يبدو من صميم الموضوع، وليس استطرادا كما اعتقد البعض.

17) هذا ما يسمى بالإحماض "يقان حمضيت الإبل، فهي حامضة إذا كانت ترعى الخلة، وهو من أثبت ما كان حنوا، ثم هازت إلى الحمض ترعاه، وهو ما كان من الثبت ما لجا أو حامضا [...]". وفي حديث ابن عباس: كان يقول إذا أفاض من حنوه في الحديث بعد القرآن والتفسير: أحمضوا، وذلك لما خاف عليهم الملل أحب أن يرحبهم فأمرهم بالإحماض بالأخذ في ملح الكلام والحكايات "لسان العرب". وإلى هذا يشير الجاحظ في مقطع من البخلاء: "كان أبو نؤاس يرتعي عنى عنوانا يسما عبل بن نبيخت، كما ترتعي الإبل في الحمض بعد طول الخلة".

18) راجع أيضا الفصل المتعلق بتعام بن جعفر.

من الذكر"، وكلها آراء تتعارض مع الآراء الشائعة المسلم بها. ليس من الهين معرفة السبب الذي من أجله ذكر الجاحظ هذه الآراء، ومن العيب أن نفسرها بنزعته إلى الامتطراد. إلا أن إمعان النظر في المقدمة يظهر لنا أن هذه المقارقات ترد في سياق يعلن فيه أن البخلاء يحتجون "لما أجمعت الأمة على تقييحه [...] وتهجينه"، إضافة إلى كونهم "زهّدوا في الحمد وقل احتفالهم بالذم". نلمح بالتالي الصلة بين المقارقات المعروضة في كتاب المسائل والمقارقة التي بني عليها كتاب البخلاء: نظرة غير عادية إلى الأشياء، إلى العلاقات الإنسانية، إلى العالم.

إذا كانت المقدمة ملتبسة، بصورتين (الخطاب موزع بالتساوي بين المؤلف والقارئ)، فما هو الحال بالنسبة لباقي الكتاب؟ نجد فيه حكايات، قصيرة عموماً، كما نجد فيه خطابات، وجيزة أو مسهية، منسوبة إلى عدد من البخلاء. أما كلام الجاحظ المباشر، فحصته محدودة، إذ في أغلب الأحيان يسند (يعطي) الكلام للبخلاء، يضعه على ألسنتهم، كما يضعه على لسان القارئ. إنه لا يحتكر الكلام ولا يستأثر به، فهو ليس جشعاً شرهاً كما هو حال بعض الأكلة الذين يصفهم. مرة أخرى يتأكد لنا أن الكتاب مادية القصد منها توزيع الطعام والكلام بالتساوي بين المدعوين<sup>19</sup>.

كرم الجاحظ يظهر إذن بصفة خفية؛ فهو صاحب الكلام الذي ينسبه للبخلاء، يمنحه لهم ويضعه على ألسنتهم بسخاء. هذا يعني أنه يتمثل معهم، يتكلم لغتهم ويتبنى، على الأقل بصفة مؤقتة، أسلوبهم وطريقتهم ووجهة نظرهم. وهذا ما حدا ببعض القراء إلى اتهامه بالبخل، فقالوا إن براعته في وصف الشح والتقتير لدليل على أنه كان شحيحاً مقتراً. وهكذا نصل إلى هذه النتيجة العجيبة: الجاحظ يتهم قارئه بالبخل، وهو بدوره يعتبر بخيلاً من طرف قرائه.

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ذلك أن الجاحظ يسند الكلام أيضاً لأنصار الكرم. نجد في الكتاب، من بدايته إلى نهايته، نقاشاً واسعاً تصطدم خلاله وجهة نظر أنصار البخل بوجهة نظر خصومهم. على العموم لا يبادر البخلاء إلى الجدال، فهم في موقف دفاعي، ولا يتكلمون إلا عندما يلامون أو يستفزون. إلا أننا عندما نتأمل فصول الكتاب ونحصي كلامهم، نلاحظ أن خطابهم أغزر وأرحب من خطاب مناوئتهم، سواء أتعلق الأمر بخطابهم الشفوي - ما يقومون به من تفنيد ودحض لآراء الخصوم

(19) عن العلاقة بين الأدب والمادية، انظر دراسة ميشيل جانري، اطعمة وكلمات، للولائم وأحاديث المائدة في عصر النهضة.

وتأنيب لهم، وما يقدمونه من مواعظ ووصايا ونصائح لأشياعهم<sup>20</sup>، أم بخطابهم المكتوب - ثلاث رسائل لبخلاء مشهورين، سهل بن هارون، الكندي، ابن التوأم، مقابل رسالة واحدة لتصير للكرم، أبي العاص. وبداعة يخلق هذا اختلالا لصالح البخل.

ليس البخيل الجاحظي شحيحا بكلامه، فهو ينفقه بسخاء ويلقي بالمجان دروسا في الاقتصاد ويعلم مبادئ تنمية المال وتشميره. ثم إن صحبته مرغوب فيها لأنه "يتغلغل عند الاحتجاج [...] إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة". وفي الواقع فإن كل بخيل جاحظي يتميز بمزاج خاص، بطبع قد يكون غاية في التعقيد. فهذا أحمد بن الحاركي كان "بخيلا، وكان نفاعا<sup>21</sup>. وهذا أغبط ما يكون". وهذا أبو سعيد المدائني كان "مع بخله، أشد الناس نفسا وأحماهم أنفا"، وقد غضب يوما فمزق صكبا بقيمة ألف دينار... إن تقلبات وتغيرات مفاجئة من هذا النوع ليست بالنادرة. ذلك أن إغراء البخل قد يطمسه أحيانا إغراء الكرم، بل التذير. فهذا بخيل يشق قميصه عندما يشرب النبيذ أو يسمع المغني، وهذا آخر "يتفق على مائدته وفاكهته ألف درهم في كل يوم، وعنده في كل يوم عرس"، وثالث بخيل على الطعام سخى بالدرهم، ورابع "غلب عليه حب انقيان، واستهتر بالخصيان". كل هذا يؤدي إلى المفارقة التالية: بخلاء يقيمون الولائم الفاخرة، بينما خصومهم الذين يسخرون من بخلهم يحبون "أن يدعوهم الناس، ولا يدعوا الناس". إننا أمام صورة لعالم مقلوب: بخلاء أسخياء مسرفون، وأنصار للكرم أشحاء جشعون. البخل يكتشف عند من يغض من شأن البخل، والسخاء يشاهد في سلوك من ينتقص السخاء.

إذا كان الخطاب الجدالي، إجمالا، من نصيب البخلاء، فإن الحكايات يرويها في الغالب رواة من طبقة الكرام (أو هكذا يعتقدون) لمستمعين يقاسمونهم وجهة نظرهم. هناك لذة أكيدة يشعر بها من يروي حكايات البخل أو يستمع إليها، حكايات تهدف إلى إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية.

بيد أن كتاب الجاحظ يشتمل أيضا على حكايات عن البخلاء يرويها رواة

(20) راجع على الخصوص خطابات الثوري وابن الزملي وخالد بن يزيد (هذه الشخصية الأخيرة قريبة من نوعها ولا يمكن مقارنتها إلا بشخصية فارست).

(21) أي صاحب فخر وكبر.



بخلاء لمستمعين بخلاء. أبو سعيد المدائني "كانت له حلقة يقعد فيها أصحاب العينة والبخلاء الذين يتذكرون الإصلاح". وكذلك المسجديون، وهم "من يتحلل الاقتصاد في النفقة، والشمير للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف الذي يجمع على التناصر. وكانوا إذا التقوا في حلقتهم تذكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره". السرد مصدر للمتعة والمعرفة، ينقل إليهم مآثر بخلاء فاقوا غيرهم بفضل نقشهم وقهرهم لشهوات النفس وإذلالهم للجسد، بخلاء صاروا أبطالا، بل صاروا من الصالحين حسب المعجيين بهم، أو كما قال بعضهم: "لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين". وإلى جانب النماذج المعاصرة، يستشهد بخلاء الجاحظ كثيرا بعمر بن الخطاب والحسن البصري. بهذا المعنى يعتبر البخل عند أصحابه نوعا من الزهد والنسك، وصراعا عنيقا ضد النفس الأمارة بالسوء، التي لها "عند كل طارف نزوة [...]، فإنك متى رددتها ارتدت، ومتى رددتها ارتدعت. والنفس عزوف، ونفور أوف، وما حملتها احتملت وإن أهملتها فسدت".

بقدر ما يحب البخيل الحكايات التي تحث على البخل، بقدر ما يرتاب من الحكايات التي تخرص على الجود وتشيد بفضائل شخصيات مشهورة بالكرم: "دعني من حكايات المستأكلين ورقى الخادعين [...]"، ودعني مما لا نراه إلا في الأشعار المتكلفة والأخبار المولدة والكتب الموضوعية". ازدراء البخلاء لهذا الصنف من الحكايات لا يعادله إلا احتقارهم للشعر، بدءا بالشعر الجاهلي الذي يمجّد ويفخّم الإنفاق المفرط قصد المباهاة (أو "البوتلاتش" كما يسميه البعض)<sup>22</sup>. فالنموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تحطيم المال كالعطاءات الحارقة والميسر ومجالس الشرب<sup>23</sup>. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه.

من عدة جوانب، يمكن أن نعتبر كتاب الجاحظ موجهًا ضد "البوتلاتش"، ضد ثقافة الهبة المفقنة للمال، ضد القيم التي ينقلها الشعر الجاهلي ويحث عليها. يبدو "البوتلاتش" حينئذ سلوكًا أخرق، عملاً في غير موضعه، عملاً قد يكون له ما يبرره، عند الاقتضاء، في مجموعة قديمة، في تنظيم عشيري، ولكنه غير لائق إطلاقاً في مراكز

(22) تلامم بهذه الظاهرة، انظر مارسيل موص، "دراسة حول العطاء"، ضمن كتابه سوسولوجيا وأنتروبولوجيا.

(23) أندراس هاموري، عن فن الأدب العربي القروسطي، ص 11.

حضارية كبرى كالبصرة حيث يتجاوز أفراد من مختلف الأصول والثقافات، وحيث يتعدم الإجماع حول القيم. لقد تغير الزمن، والفضاء بدوره تبدل: فالبيداء التي يصفها الشعر، معوضة، في كتاب البخل، بالحيز المدني الحضري، مع مشاهد داخلية (دور، قصور، مساجد) ومشاهد خارجية (أزقة، دكاكين، أسواق، أنهار، سفن). والعرق والأصل، رغم أهميتهما، لم يعد لهما دور أساسي. في السياق الحضري الجديد، المتعدد الأجناس، والتميز بشيوع الكتابة وبالأهمية القصوى التي يكتسبها المكتوب، صار الفرد يعي أن العشيرة والنسب لا يسعفانه كثيراً، وأن عليه أن يعتمد قبل كل شيء على جدارته الشخصية<sup>24</sup>. فإذا كان بخلاء الجاحظ متشائمين، وهم الذين "وفروا نصيب الخوف وبخسوا نصيب الرجاء"، كما يلاحظ خصومهم، فلأنهم مقتنعون أن لا شيء يرجي من الغير<sup>25</sup>، وأن الغنى هو الميزة الوحيدة التي يمكنهم الاعتزاز بها. إلا أنه رغم التحول الذي طرأ على الحياة الاجتماعية، فإن ثقافة "البوتلاتش" لا تفقد سحرها وفتنتها، وتستمر في التأثير على الأذهان، عن طريق الأمثال والأقوال المأثورة، وعلى الخصوص عن طريق الشعر. فالشعراء، وهم قوم بودهم "أن الناس كلهم قد تجاوزوا حد المسرفين إلى حدود المجانين"، هم أشد أعداء البخل، وهؤلاء يتصدون لهجوماتهم وينعتونهم بالشحاذين والطفيليين: "فاحذر رقاهم وما نصبوا لك من الشرك، واحرس نعمتك وما دسوا لها من الدواهي. واعمل على أن سحرهم يسترق الذهن ويختطف البصر". الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يتعاطون الثر والنثر فقط. إن تخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النثر. وبما أن الشعر مرادف للكذب (لأنه يغر ويخدع ويفتن)، فإن النثر مرادف للصدق. أي نثر؟ النثر المؤسس على العقل والاستدلال والمبني على الحجج والبرهان. إن البخلاء أهل جدال، والشكل الذي يفضلونه هو الرسالة، الرسالة التي لم تعد في السياق الجديد مقصورة على الدوائر الرسمية، والتي أخذت شيئاً فشيئاً تزيع الشعر لتحل محله.

(24) عن هذه النقطة، وبصفة عامة عن مسألة الهبة في الثقافة العربية، انظر نعيمة بن عبد العاني، هبة وتقويض الاقتصاد.

(25) يقول أحد خصومهم: "وإنما صارت الآفات إلى أموال البخل، أسرع، والجوائح عليهم أكمل، لأنهم أقل تركلاً وأسوأ بالله فئناً [...] واحتلال البخيل بالحدثان، وسوء الظن يتغلب الزمان، إنما هو كناية عن سوء الظن بخالق الحدثان، وبالتالي يحدث الأزمان وأهل الزمان".

## الرقيب

لم يخطر ببالي أن طوق الحمامة يمكن أن يقرأ بريية وحذر إلا عندما اطلعت عليه مؤخرا بتحقيق الطاهر أحمد مكي الذي صرح أنه كاد أن يهمل فقرات منه<sup>26</sup>. ماذا كان يخشى يا ترى؟ ما هي المقاطع التي من المحتمل أن تستفز القارئ، أو صنفا من القراء، وتشير لديهم نوعا من النفور، وربما تدفعهم إلى رفض الطوق برمته؟ وبأي مقياس يمكن اكتشافها وعزلها؟ ومن سيفعل ذلك؟ حاصل الكلام أن قراءتي، بعد تحذير المحقق، لم تعد بريية، صرت ألعب دور الرقيب أو المتلصص، أتصفح الطوق بهدف اكتشاف ما فيه من مقاطع مشبوهة، ولا يخفى ما في هذا التصرف من خجل ووجل. صرت أقرأ الكتاب كما أفترض أن آخرين سيقروونه (لكن من هم هؤلاء؟)، صرت، في الواقع، أقرأ كتابا آخر.

هل يختلف القارئ العربي اليوم في القاهرة، مثلا، عن القارئ في قرطبة خلال القرن الخامس الهجري؟ إذا أخذنا بهذا الرأي، ينبغي أن نضيف أن الكتابة بدورها تغيرت، لأن القراءة والكتابة مترابطتان. ولكن هل تغيرت الكتابة حقا؟ ألم يكن ابن حزم متخوفا من ردود فعل القراء، تماما كما يتخوف محقق كتابه اليوم؟ أليس

26) "وأشهد أنني وقفت أكثر من مرة أمام بعض الحقائق، وبعض الفقرات، كان فيها ابن حزم، كعادته، جريئا صريحا، مرتفع الصوت. لا يكني ولا يلمح ولا يشير، وإنما يعالج قضاياها مفكرا دارسا، لا يتأثم ولا يتردد، وهممت أن أدع هذه الفقرات، ومع شيء من الفكر والتأمل. رأيت ذلك جرما، لا في حق النص فحسب، وإنما في حق التراث العربي، وفي حق أجيالنا الصاعدة في أن تعرف كل شيء". وسعيا من المحقق إلى تبرير ما كتب ابن حزم، وتبرير نشر الكتاب كاملا، يضيف: "إن ما يرضيه ابن حزم (...) وما يقينه فوق المسلمين في قرطبة الزاهرة، مناصحة الأندلس أيام الخلافة، وما بعدها في القرن العاشر الميلادي وما تلاه، ليس تدبيرا ولا ورعا ولا نظورا ولا محافظة أن ترقضه القاهرة القرن العشرين، ودراسة النهضة في العالمين العربي والإسلامي، ومن هنا أبقيت النص على حاله كاملا." (طوق الحمامة، ص 10).

انكتاب بكامله موضع ريبة؟ أليست مسألة الرقابة موضوعه الأساس؟  
 لم تصلنا رسالة طوق الحمامة إلا عبر مخطوطة فريدة أنجزت ثلاثة قرون بعد وفاة ابن حزم. غير أن ما يثير الانتباه أكثر أن ناسخ الرسالة صرح أنه قام بـ"حذف أكثر أشعارها، وإبقاء العيون منها، تحسينا لها، وإظهار المحاسنها، وتصغيرا لحجمها، وتسهيلا لوجدان المعاني الغريبة من لفظها". قد لا يكون هذا البتر المتعمد مدعاة للأسف الشديد بالنسبة للأذهان الكسولة التي غالبا ما تقفز على الأشعار المصاحبة للنصوص الثرية. لكن من يلغي الأشعار ("أكثر أشعارها") قد لا يكتفي بذلك، ولهذا فإن الارتباب وارد بأن الناسخ قد يكون حذف أيضا أخبارا وأقوالا وأفكارا لا تلائم ذوقه أو اعتبرها جريئة مزعجة. ما هو مؤكد أن الكتاب الذي نقرأه اليوم ليس هو الكتاب الذي ألف في الأصل.

كان ابن حزم واعيا بجدة عمله ويرى أن ما قام به يختلف عن قصص الحب كما جاءت عند من سبقوه، قصص يتحدث عنها باحتقار: "دعني من أخبار الأعراب والمتقدمين، فسيلهم غير سيلنا". يتميز العشق الذي يصفه عن عشق سكان اليبداء، فأطاره مدينة قرطبة، بأحيائها وأزقتها وجسورها وبيوتها ومتاجرها. ومع أن ابن حزم يخضع في أشعاره للأسلوب التقليدي ويحترم أنساقه، فإنه يتحفظ من المبالغات والمغالاة الواردة في شعر النسيب، ويتضابق من المقاطع التي تصور العاشق نحيلًا منقطعًا عن الغذاء والنوم: "وإنما اقتصررت في رسالتي على الحقائق المعلومة، التي لا يمكن وجود سواها أصلا".

يحدد كل فصل من فصول الطوق الثلاثين جانبًا من جوانب الحب؛ وإضافة إلى تأملات وملاحظات عامة، يقدم ابن حزم حكايات توضح مراده، وأيضًا أشعارًا من تأليفه. وربما يمكن الجزم أن أصالته لا تتجلى لأول وهلة في ما ذكر من أبيات شعرية (أعترف أنني قفزت على البعض منها، مستأنفا ما قام به ناسخ الكتاب)، وإنما فيما يعرض من أخبار أو قصص. هذه القصص مروية من قبل رجال ونساء، وإن كانت حصة النساء أقل نسبيًا. وأحيانًا تتشكل من ذكريات خاصة بالمؤلف الذي يبث بعض أسرارها، كأن يعلن أن أول امرأة أحبها كانت شقراء، وأنه من ذلك الوقت لم يستحسن سوداء الشعر. وقد يرتاب القارئ فيذهب بخياله بعيدا ويعتقد أن ابن حزم نسب بعض تجاربه إلى أشخاص آخرين...

لتأمل مثلًا هذه الحكاية التي وقع اختياري عليها، لسبب أو لآخر، والتي تدور

حول بوح بالحلب : "وإني لأعرف جارية أشد وجدها بفتى من أبناء الرؤساء، وهو لا علم عنده، وكثر غمها، وطال أسفها، إلى أن ضنيت بحبه، وهو بفرارة الصبي لا يشعر. ويمنعها من إبداء أمرها إليه الحياء منه، لأنها كانت بكرًا بخاتمها، مع الإجلال له عن الهجوم عليه بما لا تدري لعله لا يوافق. فلما تمادى الأمر، وكانا إلفين في النشأة، شككت ذلك إلى امرأة جزلة الرأي، كانت تثق بها لتوليها تربيتها، فقالت لها : عرضي له بالشعر. ففعلت المرة بعد المرة وهو لا يأبه في كل هذا. ولقد كان لقنا ذكيا لم يظن ذلك فيميل إلى تنشيش الكلام بوجهه، إلى أن عيل صبرها، وضاق صدرها، ولم تمسك نفسها في قعدة كانت لها معه في بعض الليالي منفردين، ولقد كان يعلم الله عفيقا متصاونا بعيدا عن المعاصي، فلما حان قيامها عنه بدرت إليه فقبلته في فمه، ثم ولت في ذلك الحين ولم تكلمه بكلمة [...] فبهت وسقط في يده، وفت في عضده [...] فما غمض تلك الليلة عينا، وكان هذا بدء الحب بينهما دهرا".

لم تستطع الجارية أن تتحمل وحدها ثقل سرها، وعندما تعذر عليها أن تفتح الفتى الذي شغقت به، لجأت إلى المرأة التي تقوم بدور الأم والنجية (تؤكد هذه القصة فكرة أثيرة على ابن حزم، وهي التواطؤ الوثيق بين النساء فيما يتعلق بشؤون الحب<sup>27</sup>). لم تحاول هذه المرأة الخبيرة بأمور الإغراء أن تشبط هممتها، بل أشارت عليها بإنشاد بعض الشعر للفتى، علما بأن الشعر، حسب ابن حزم، وسيلة غير مباشرة للبوح بالهوى. لكن الفتى لم يقطن إلى كنه إشاراتها وظل شديد الصمم ولم يستجيب للنداء الموجه إليه. لم يفلح الأدب في إغوائه، فعلى الرغم من كونه "لقنا ذكيا"، فإنه كان "بفرارة الصبي".

بسلوكها الجريء، انتهكت الفتاة قاعدة يلمح إليها النص دون أن يذكرها بوضوح، وهي أن مبادرة البوح بالحلب تعود إلى الرجل، لا إلى المرأة، وهو ما أعلنه صراحة ابن رشيق، صاحب العمدة : "العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النخيزة في العرب وغيرتها على الحرم". سلكت الفتاة (التي يصفها ابن حزم بالجارية) سلوك نساء العجم، إلا أنها لم تكتف بالكلام، بإنشاد أبيات من الشعر، بل ذهبت أبعد من ذلك فقبلت الفتى، منتهكة بفعلها هذا قاعدة ثانية : مبادرة القبلة تعود

27 (وما رأيت الإسعاد أكثر من في النساء، فعندهن من المحافظة على هذا الشأن، والتواصي بكتمانه، والتواطيء على طيه إذا اطلعن عليه، ما ليس عند الرجال، وما رأيت امرأة كشفت سر متحابين إلا وهي عند النساء بمقونة مستقلة، مرمية عن قوس واحدة".

إلى الرجل، وإني الرجل وحده. أن تغتصب المرأة حقاً معترفاً به للرجل شيء فاضح، أن يتقدم الأنثوي على الذكوري، هذا يحيل إلى عالم مقلوب يرتك فيه الدور المخول لكلا الجنسين. لا شك أن هذا النيل من الامتياز الرجولي كان سيرعب ابن رشيق الذي لم يكن ليفترض، مع احتقاره للمرأة غير العربية، أنها قادرة على أخذ مبادرة قبلية مجنونة.

ليس تصرف الفتاة من وحي المرأة التي تأتمنها على أسرارها، ولا يستند من جهة أخرى على نموذج أدبي، على شعر أو كتاب من الكتب<sup>28</sup>. إنه اندفاع مفاجئ، نزوة نتيجتها غير محققة وغير محمودة العواقب، مجازفة ورهان ربحته بأعجوبة. ظل الفتى أصم عندما أنشدته الشعر، ولكنه ارتخى واستسلم عندما قبلته، قبله أيقظته إلى الهوى وكشفت له ما كان يكتبه ويكبحه. إنها والحالة هذه قصة وحشية عنيفة، ولم يفت ابن حزم أن يقول في خاتمتها: "إن هذا لمن مصائد إبليس، ودواعي الهوى التي لا يقف لها أحد، إلا من عصمه الله عز وجل" (لا شك أن ابن حزم يلمح هنا إلى قصة يوسف).

تخيم ظلال الرقابة على الطوق، بدءاً بالرقابة الذاتية، ذلك أن ما كتب ابن حزم يختلف عما كان بالإمكان أن يكتبه؛ يؤكد أن هناك أشياء لا يود أو لا يستطيع قولها، وأنه أخفى قسماً مما يعرفه عن الحب فلم يدون كل ما يعلم. ما مصدر علمه؟ الفضاة المغلق للحريم. النساء فعلاً كشفن له أسرار الحب، لقد قرى في أحضانهن وظل حتى سن البلوغ في جوارهن ومحيطهن: "ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لأنني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشباب، وحين تفيّل وجهي.

(28) هل في التقاليد الشعرية أو السردية ما يوازى ما قامت به هذه الخبيرة؟ لا يحضرنني في هذا السياق إلا مثالان الأول في قصة لانتسلوتو الذي فلك الملكة جينيفرا، ولكن بإعاز من جاليوتو، صديق لانتسلوتو، يحفظ الامتياز الرجولي. أما المثال الثاني، وهو مشهور أكثر، فنجدته في التشيد الخامس لجحيم دانتي حيث قرأ أن باوتو وفورنيسكا اكتشفاً جبهما أثناء فناء قصة لانتسلوتو بالضبط، غير أن يولو هو الذي يبادر بالقبلة، كما تروي ذلك فرنسيسكا لدانتي:

"كنا ذات يوم نقرأ للمتعة، عن لانتسلوتو، وكيف تيمم الحب: وكنا وحيدين، لا يخامرنا شك. جعلت تلك القراءة عيوننا تتلافى مرات عديدة، وأشجبت نون وجهينا، ولكن كان أمراً واحداً ذلك الذي غلبنا.

حينما قرأنا أن البسمة المرتفة، قد قبلها مثل ذلك العاشق، هذا - الذي لن يفصل عني أبداً - قبل فمي، وهو برحمتك كله كان الكتاب وكتابه هما جاليوتو: ولم نقرأ فيه ذلك اليوم مزيداً."

وهن علمنتي القرآن، ورويتني كثيرا من الأشعار، ودربتني في الخط. ولم يكن وكدي، وإعمال ذهني مذ أول فهمي، وأنا في سن الطفولة جدا، إلا تعرف أسبابهن، والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك". تلقى ابن حزم تكويننا مزدوجا؛ الأول، أنثوي، خلال الطفولة ويتضمن ثلاث مواد: القرآن والشعر وأسرار الحب؛ والثاني، ذكوري، ابتداء من سن البلوغ ويشتمل على مواد من بينها علم الكلام الذي برع فيه.

الطوق كان سيختلف لا محالة لو دون ابن حزم كل ما تعلم من النساء<sup>29</sup>. إنه كتاب مشدود إلى فصول وفقرات لم تكتب، إلى أسرار نسائية لم تكشف. زد على ذلك أن المحب، كما يجيء وصفه، يميل إلى الصمت والانطواء على النفس، لأنه محاط بأشخاص يراقبونه ويرصدون كل إشارة أو علامة تنم عن مشاعره، ويخشى على الخصوص ثلاثة أنماط من المعارضين: العاذل، الرقيب، الراشي. هكذا يرتبط الحب بضرورة الكتمان والخداع، كما يرتبط بالشعور بالذنب. وينطبق هذا أيضا على الكتابة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وإلا كيف نفسر أن ابن حزم يقدم كتابه وكأنه صادر عن صديق طلب منه إنشاءه؟ قد يكون هذا مطابقا للحقيقة، وقد يكون تقليدا أتبعه المؤلف، تقليدا مجده، بشكل أو بآخر، في افتتاحيات أغلب الكتب القديمة. وإذا كان الافتراض الأول صحيحا، فهذا يعني أن ابن حزم استجاب لحث وإغراء خارجيين، وأنه لم يأخذ مبادرة تأليف الطوق. تصادفنا مرة أخرى مسألة المبادرة: امثل المؤلف لرغبة صديقه، كما أذعن الفتى لرغبة الجارية عندما قبلته. ويتملكنا الانطباع أن ابن حزم يسعى إلى تحميل هذا الصديق مسؤولية تدوين الكتاب، أو على الأقل يسعى إلى تخفيف دوره الشخصي عندما يوحي أنه كتب على الرغم منه وتحت الضغط، ضغط ودي بالتأكيد، مماثل للضغط العاطفي الذي خضع له الفتى.

يخشى ابن حزم من إنكار بعض قرانه: "وأنا أعلم أنه سينكر علي بعض المتعصبين على تألفي مثل هذا". ومن أجل صد الهجوم المحتمل، يرى نفسه ملزما بأن يعلن أنه لم يرتكب أبدا أعمالا دينية: "وإني أقسم بالله أجل الأقسام أنني ما حللت مئزري على فرج حرام قط". يشعر بعين الرقيب تحدق به من كل جانب، وهذا يؤكد أن الحب والكتابة، كما بصورهما، شيء واحد، كلاهما يثير الريبة. وفي معرض

(29) "فلم أزل باحثا عن أخبارهن، كاشفا عن أسرارهن، وكان قد اتسنت مني بكتمان، فكس بطنتني على غوامض أمورهن، وتولا أن أكون منبها على عورات يستعاذ بالله منها، لأوردت من تسبهن في النشر، ومكرهن فيه، عجائب تدعى الأبواب"

هذا القول، لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن صوت ابن حزم، الحر الطليق، يتحول فجأة في الفصلين الأخيرين، فيتسم بنبرة متشددة صارمة. فما أبعدهنا عن الفصل الذي يقول فيه: "ولقد وطئت بساط الخلفاء، وشاهدت محاضر الملوك، فما رأيت هيئة تعادل هيئة محب محبوبه، ورأيت تمكن المتغلبين على الرؤساء، وتحكم الوزراء، وانبساط مدبري الدول، فما رأيت أشد تهجها، ولا أعظم سرورا بما هو فيه من محب أيقن أن قلب محبوبه عنده، ووثق بميله إليه، وصحة مودته له". فكأن ابن حزم وصل، عند نهاية كتابه، المتسمة بالقلق والكآبة، إلى طريق مسدود، كما حصل لرجل وصفه، "اجتاز يوما [...] في زقاق لا ينفذ، فدخل فيه فرأى في أقصاه جارية واقفة مكشوفة الوجه، فقالت له: يا هذا، إن الدرب لا ينفذ".

لا يخشى ابن حزم رد فعل القراء فحسب، وإنما أيضا الملكين اللذين يراقبانه ويسجلان حسناته وسيئاته: "وأنا أستغفر الله تعالى مما يكتب الملكان، ويحصىه الرقيبان، من هذا وشبهه، استغفار من يعلم أن كلامه من عمله". وعلى عكس نسخة الطوق المتبورة التي بين أيدينا، فإن النسخة السماوية التي دونها الملكان، كاملة أمينة، ومطابقة للكتاب كما ألف في الأصل...



## الدهر

كان المعتمد بن عباد أعظم أمراء الأندلس وفي ذروة عزه عندما انهار أمام المرابطين. لم تكن نتيجة الحرب لصالحه، فضاع منه كل شيء وصار ملكا متسوفا. الارتسام العام - عند جل من درسوه - أن عزله عن الملك، رغم شناعته، كان فيه حظه: فقد ملكا، وبالمقابل ربح مكانا مرموقا في ذاكرة معاصريه ومن جاء بعدهم. عند الحديث عنه، يتجه التفكير حتما إلى أبيه، المعتضد، الذي وطد حكم سلالة بني عباد. كانت حروب المعتضد مكلفة بالنجاح، "كل هذا وهو قاعد فوق أريكته، منفذ للعظائم من جوف قصره"، كما يقول لسان الدين بن الخطيب في أعمال الأعلام. وكان أيضا، كما هو متوقع، كريما سخيا، يحيط به الشعراء، ولم يكن يستنكف من نظم بعض الأبيات إذا لزم الحال. ورغم أن المؤرخين يشنون على حزمه وقوة إرادته، فإنهم يستنكرون ضراوته وشراسته، دون أن يجرؤوا على الاسترسال في الموضوع. فسوته لم تكن تراعي حتى أمرته؛ ألم يقتل بيده أحد أبنائه؟ وكما يقول الشاعر الداني بحياء، "حكى عنه من أوصاف التعجير ما ينبغي أن تصان عنه الأسماع". ومع ما ارتكبه من أفعال شنيعة، ومع أن قصته مرعبة تتعذر روايتها بالكامل، فإن الحظ ظل دوما يتسم له، فتوفي وهو في قمة مجده.

أكيد أن المعتمد لم يكن يرغب أن يكون بطل قصة مؤثرة تستدر الدموع؛، كان يتطلع إليه هو أن تذكره الأجيال القادمة كملك أدام عمل أبيه الباهر، ملك لا يشق له غبار، ندي الكف، قبلة الشعراء، وفقا للصورة النمطية الواردة في قصائد المدح. كان أبوه نموذج، ويمكن أن نؤكد أنه اقتدى به خلال الجزء الأكبر من حكمه، لكنه لم يستطع أن يتشبه به حتى النهاية فأضاع ما خلقه له. بل إن بعض العلامات توحي بأنه

كان، في حياة والده، عاجزا عن مضاهاته والمحاق به ؛ وهكذا فإنه أخفق في الدفاع عن مألقة أمام باديس بن حبوس، فلجأ إلى رندة حيث عاش مدة خائفا من غضب والده. كان امتحانا عميرا ومنفى يجسد مقدا منفى أغمات، أنشأ خلاله قصائد، من ضمنها رائيته التي بعث بها إلى أبيه طالبا عفوه وراجيا استعادة الخطوة لديه، قصائد تؤشر إلى تلك التي سوف يكتبها سنوات فيما بعد، بعيدا عن الأندلس.

كيف فقد حكمه وصار ملكا متسولا ؟ أشعار المنفى محاولة متكررة ورائسة للإجابة عن هذا السؤال. على عكس بطل المأساة اليونانية، ليس لدى المعتمد أي شعور بأنه ارتكب خطأ. لا جرم يؤكد المؤرخون أنه أساء التقدير، وأنه، بسبب مناوراته ومراوغاته، كان جزئيا وراء سقوط طلبطلة، سقوط نتج عنه إحساس أليم ببداية نهاية الهيمنة الإسلامية على شبه الجزيرة الإيبيرية. لكن المعتمد لا ينظر إلى الأشياء من هذه الزاوية، ولا يعتبر نفسه مسؤولا عما جرى له ولا يرى أنه يستأهل المصير الذي آل إليه؛ لقد دافع عن مملكته ضد المرابطين وقاومهم بشدة، بل كاد يقتل عندما سقطت إشبيلية. يعلم أن لا أحد يجادل في شجاعته وعزيمته، لكن النتيجة تفرض نفسها، وهي أنه خسر كل شيء وليس بإمكانه تعويض ما فاتته. وبما أن ليس هناك ما يأخذه على نفسه، فإنه ينسب نكته لقوة خارقة، الدهر، كلمة ترد كثيرا في شعره، إلى جانب كلمات أخرى من السياق الدلالي نفسه : الحظ، الأقدار، الليالي.

صار الدهر العدو الأكبر للمعتمد، بعد أن كان حليفه، بل تحت إمرته. لقد انقلب عليه وغدر به :

قد كان دهرك إن تأمره ممثلا فردك الدهر منيها ومأمورا

ما لا يفقره لنفسه أنه وثق بالدهر واعتمد عليه، بينما الدهر، جوهريا، متقلب متلون، لا يثبت على حال : "من يصحب الدهر لم يعدم قلبه...". أن يفقد المعتمد كل شيء معناه أن يرد كل شيء. نلمح هنا معنى كثيرا ما يطرقه الشعراء : يسترد الدهر هباته، يسترجعها عاجلا أو آجلا :

فبج الدهر فماذا صنعا كلما أعطى نفيسا نزعنا

وهي علامة على خداعه ومكره ولؤمه. وهنا أيضا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق السياسي لتلك الحقبة، فإننا نلمح تطابق هذه السمة مع علاقة الأمراء بمن يحيطون بهم ؛ فمن هو يا ترى الملك الأندلسي الذي لم يقدم، في فترة من الفترات، على التنكيل بوزرائه وانتزاع ممتلكاتهم، أي ما سبق له أن أعطاهم ؟ وإذا ما فكرنا مليا،

فإن صروف الدهر تقابل أو تطابق تغير التحالفات بين مختلف الفاعلين في المجال السياسي بإسبانيا: يتحول الصديق فجأة إلى عدو، والعدو إلى صديق. يكفي التذكير بعلاقة المعتمد بوزيره ابن عمار، وفي مستوى آخر، بيوسف بن تاشفين، والفونس السادس؛ حليف البارحة يصير في الغد منافسا شرسا؛ وهكذا فإن تقلبات الدهر تعكس تماما تلونات الحياة السياسية آنذاك كما يصفها المؤرخون.

لم يكن المعتمد يثق ثقة مطلقة بالدهر، كان يداريه ويتودد إليه ولا يعاكسه، وكان يعتني بسير نواياه ويلجأ إلى منجم يرصده، قبل القيام بأي عمل ذي شأن. عشية معركة الزلاقة، قال المنجم كلمته ولم يخطئ في حساباته، لكن تنبؤاته، فيما بعد، لم تكن موفقة وانكشف بطلانها، فلاذ بالفرار عندما سقطت إشبيلية، مما حدا بالمعتمد إلى السخرية منه:

أرمدت أم بنجومك الرمذ قد عاد ضدا كل ما تعد

إذا كان الدهر متلونا قلنا لا يثبت على حالة واحدة ولا يقر له قرار، فإنه قد يلين ويفرق، قد يتحول من جديد إلى حليف ومساعد. فالشعور بالخزن والأنسى يصاحبه عادة أمل - ولو كان ضعيفا - أن يغير الدهر مزاجه. لكن المعتمد لا يتعلل كثيرا بهذا الأمل ويعلم في قرارة نفسه أنه أمل خادع؛ لن يسترجع ملكه، لن يحظى مرة أخرى بإكرام الدهر ومراعاته، لن يتحول الحظ لصالحه. ومع ذلك، ظل يراقب السماء ويتفحص حركة الطيور، وكأنها رسل الغيب، يرتب الدهر له أحيانا مفاجآت سارة؛ وهكذا فإن إحدى زوجاته التحقت به في أغمات، ومن المفارقات أن بشرى قدومها زفت إليه بتعيق الغربان. علامات الدهر ليست أكيدة لا ريب فيها؛ فالغربان التي ترتبط حسب العرف بالنحس والشؤم، تعلن هذه المرة نبأ سعيدا وتبدو علامة على اليمن والخير، فيثني عليها المعتمد (وعرفانا منه بالجميل يعقد العزم على أن لا يسمي الغراب ب"الأعور"، مع العلم أن الأعور نذير شؤم، وأن الأعور اسم للغراب). ويمكن أيضا أن نذكر القصيدة التي يصف فيها سربا من القطا تلحق بحرية تامة بينما هو مقيد لا يروم حراكا؛ ترمز القطا إلى ما حرم منه؛ إلى السمو والسيادة، ولأجل ذلك يغبط حريتها ويسر حركتها (في المقطع ذاته الذي يقول فيه إنه لا يحسدها!).

تشكل الموازنة التي يعقدها بين مجده الغابر ويؤمسه الحالي لازمة شعره. يتذكر قصوره بإشبيلية ومآثره الضائعة لينوح على مشهد شقائه وتعامته الخالية، على ابنته وهي تغزل الصوف لشخص كان يخدمه، فيتأسى بأنه ليس أول من حلت به هذه

المحنة، وأن الدهر غدر بالعديد من الملوك وقلب لهم ظهر المجن -موضوعه سقوط  
الأمراء - كما يذكر الموت المحتوم وتفاهة المشاريع البشرية وأباطيل الحياة الدنيا، إلى  
غير ذلك من المعاني المألوفة في هذا المضمار.

لكن ما يحز في نفسه ويشير غضبه أنه لم يعد بوسعه أن يهب شيئاً. ذلك أن  
السلطة هي القدرة على توزيع الهبات، وبالتالي ضمان انقياد الآخرين وخضوعهم.  
ليس الكرم فضيلة أو خصلة تلقائية للنفس، كما يزعم الشعراء، إنه وسيلة للهيمنة؛ أن  
لا تعطي معناه أنك فقدت سلطتك. غير أن المعتمد ظل يخدع نفسه ويغالطها، ويعمل  
وكأنه ما زال قادراً على السخاء والجود. في طنجة، في طريقه إلى منقاه، منح ثلاثين  
مثقالاً للشاعر الحصري، انسلخ عما تبقى له من مال ليوهم نفسه أنه ما زال ملكاً. وما  
أن سمع شعراء المدينة بهذا الجود حتى توافدوا عليه طامعين في ماله، هو الذي فقد كل  
شيء. موقف لا يخلو من سخوية مريبة؛ متسولون يستجدون متسولاً. وفي أغصان  
أعطى عشرين مثقالاً للشاعر ابن اللبانة، غير أن هذا الأخير تلفظ ورفضها؛ ومع أن  
المعتمد قدر له هذه الرقة، فإنه استاء منها في الوقت ذاته لأنه رأى فيها صورة فقدانه  
لسلطته وحكمه. وربما يمكن أن تفسر بهذا المعنى الأبيات العديدة التي يتحدث فيها  
عن القيد؛ فكونه موثقاً يعني أنه صار غير قادر على الحركة، وأنه لا يستطيع أن يعطي  
يده مغلولة بسبب إدقاعه وعدمه، ولا يقدر على بسطها ولو بعض البسط.

من الملاحظ أن موقفه يختلف بحسب ما إذا كان يحيل إلى الدهر أم إلى الله.  
فالمعروف أن الغموض المرتبط بالدهر شكل جدلاً كلامياً تركز حول حديث نبوي:  
”لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر“<sup>30</sup>. هذا الحديث موجه طبعاً ضد الاعتقاد الجاهلي  
أن الدهر مسؤول عما يحدث في العالم. لكن، وعلى الرغم من هذا التحذير، فإن  
الشعراء ما فتئوا يعنفون الدهر ويعاتبونه. يعترف المعتمد بتفوق الدهر وغلبته، غير  
أن بوسعه على الأقل أن يوجه اللوم له ويفضح تصرفاته، وينفس عن غيظه بأن يتمنى  
بصفة أو بأخرى أن يثار منه. لكن تبرته تشير عندما يذكر الله، كما في هذين البيتين  
حيث يروي حديثاً دار بينه وبين زوجته اعتماداً:

قالت: لقد هنا هنا  
قلت لها: إلى هنا  
مولاي، أين جاهنا  
صيرنا إلها

(30) ابن منظور، لسان العرب، مادة ”دهر“.

فمن جهة يعترض بشدة على الدهر، ومن جهة أخرى ينقاد لمشيئة الله ويدعن لها؛ وتبعاً لهذا يتميز شعره بنيرتين: التمرد والاستسلام.  
ضاع منه كل شيء، لكن بقي له الشعر، ملاذ الأخير وخلاصه (من يتذكر أسماء ملوك الطوائف الآخرين؟). يزوره شعراء كابن اللبانة وابن حمديس أو يعيشون إليه قصائدهم. تتداول قصته في المشرق والمغرب فيرثى له ويتأسف على ما أصابه؛ صارت نكته قصة مشيرة يتناقلها الرواة برأفة وتعاطف.

أنباء أسرك قد طبقت آفاقاً بل قد عممت جهات الأرض إقلاقاً  
سرت من الغرب لا يطوى لها قدم حتى أتت شرقها تنعك إشراقاً  
فأحرق الفجع أكباداً وأفئدة وأغرق الدمع آفاقاً وأحداقاً  
صار هدفاً لنظر الناس في كل أنحاء المعمور وموضوعاً للتأمل والعبارة. لم  
والحالة هذه الاستمرار في الحياة، بينما هو قد استقر نهائياً في ذاكرة الخلق؟ يسوق  
حياة شقية، لكنه يعلم أنه حل في ما يلي الحياة، في الخلود. إنه شبه ميت، بل ميت  
تماماً: ألم يصل عنده الرضى بالذات إلى حد رثاء نفسه بأبيات أوصى أن تكتب على  
قبره؟ هكذا سيظل، من هذا المنظور، يتكلم بعد وفاته، أي سيظل حياً، هكذا سيشار  
لنفسه من الدهر.

## العائد

يروى ابن الزيات في كتاب التشوف إلى رجال التصوف قصة ولي من سلا اسمه أبو العباس أحمد، "كان ذا مال فتصدق بجميعه وعزفت نفسه عن الدنيا وأهلها وأقبل على الله تعالى". غني عن القول إن مثل هذا التصرف ليس بالنادر في التشوف، فما أكثر الأولياء الذين يختارون الآخرة ويتخلون عن التعلق بأسباب الدنيا، لكن ما بلغت الانتباه أن أبا العباس أحمد لم يكف بقطع صلته بالناس، بل تخلى أيضا عن "ابنة صغيرة اسمها مريم" ... طلب من صديق له أن يكفلها ثم غادر سلا وغاب نحوًا من ثمانية عشر عاما.

ماذا فعل خلال هذه المدة الطويلة؟ أغلب الظن أنه ساح في الأرض ورافق الفقراء وزار الأولياء. لكن يظهر أنه لم ينس ابنته تماما وأن ذكراها ألحت عليه يوما فلم يستطع الصبر وعاد إلى مسقط رأسه. ترى ماذا كان ينتظر منها؟ أن تفرح بمقدمه وترحب به؟ إلا أن الذي حدث أن مريم "أبت أن تحيء إليه". ثم إنه غاب ثانية وعند عودته وجدها قد تزوجت "فسلم عليها" (ليس في النص إشارة إلى أنها بادلته السلام). بعد ذلك غاب ثالثة ثم عاد إليها وقد رأى في المنام أن أجله قد دنا وأنه لاحق بربه، فأعد قبرا، ثم "جاء إليها وقال لها: أردت أن أبيت عندك في بيت خال وأن لا تأتيني إلا وقت طلوع الفجر. فدخل البيت. فلما طلع الفجر دخلت عليه ابنته فوجدته ميتا مستقبل القبلة. فحملته ودفنته في القبر الذي حفر لنفسه".

لن نعرف أبدا مشاعر البنت مريم بالنسبة لأبيها وبالنسبة لنفسها. وابن الزيات لا يساعدنا قطعا على استكناه صمتها المطلق، فهو يورد الأحداث بدون تعليق أو تقييم. ورغم كونه يعتبر أبا العباس أحمد من الأولياء بمجرد إدراجه في التشوف، إلا

أنه - وهذا شيء غريب - لا يشيد به ولا يثني عليه كما يفعل غالباً في بداية فصول كتابه، فيقول مثلاً عن هذا الولي أو ذلك إنه كان "كبير الشأن"، أو "عبداً صالحاً"، أو "جليل القدر"، وفي الحالات القصوى يقول عنه إنه "كان قطب عصره وأعجوبة دهره"، وهو النعت الذي خص به أبا يعزى.

وعلى ذكر أبي يعزى فإن هذا الولي الصالح عاش تجربة قريبة من تجربة أبي العباس أحمد. وقبل إيرادها لا بد من التذكير بأنه كان يحظى بنفوذ كبير ويتمتع بسلطة معنوية تكاد تكون بلا مثيل. وهكذا كان الناس يقصدونه للاستشفاء بلمسه والتبرك بدعائه، ولا يفتربون منه إلا وفرائصهم ترتعد خشية أن يفشي أمرهم لأنه كان يعلم ما تكنه الصدور وما يجول في الضمائر. والحيوانات بما فيها الوحوش الضارية والأسود الكاشرة كانت تأتمر بأمره وتخوم حوله خاضعة طيبة. أما الجن فكانت تدين له بالسمع والطاعة وتبادر عند أمره بالخروج من جسم الشخص المصاب بالجنون فيراً لحينه. وليس هذا كل شيء، فالسماء تجود بالمطر وقت الجفاف عندما يستسقي للناس... وبالجملة فلقد كان "أعجوبة في الزمان" و"آية وقته"؛ ومع ذلك كان يعاني من نقطة ضعف خفية لا يذكرها من كتبوا عنه أو لا يشيرون إليها إلا من طرف خفي وعن طريق التورية. نقطة الضعف التي كانت تورق أبا يعزى وتقض مضجعه هي ابنه وقلدة كبده يعزى.

في كتابه دهامة اليقين في زعامة المتقين، يتحدث أبو العباس العزفي عن زوجته أبي يعزى، أم العز وميمونة، كما يذكر مراراً إنه أبا محمد عبد الله الذي يستند إليه العديد من أخبار أبيه، ولكنه لا يذكر يعزى إطلاقاً. أما ابن الزيات فإنه في الفصل الذي عقده لأبي يعزى في التشوف، لم يذكر لا الزوجتين ولا الابنين، إلا أنه خصص فصلاً مستقلاً ليعزى الذي يقول عنه إنه لحق بالأولياء بعد موت أبيه.

على ما يبدو، لم يكن يعزى مؤهلاً لوراثة الولاية، فلقد كان نافرماً من أبيه ويعيش بعيداً عنه في مكناسة، على الأقل خلال مرضه الأخير. وفي هذا السياق يورد ابن الزيات، نقلاً عن أبي عبد الله التاودي، أحد أصحاب أبي يعزى، ما يلي: "زرت أبا يعزى [بإيروجان] فوجدته مريضاً. فقلت له: أأزملك. فقال لي الترجمان عنه: اذهب إلى أهللك، فإذا رأيتهم فارجع إلي. فلما وصلت إلى فاس أتاني رسوله يستدعيني. فأتيته فوجدته قد أفاق من مرضه وعنده نور أسود يدنو من أبي يعزى وهو

يلحس جسده بلسانه ويمسح عليه أبو يعزى بيده وهو يقول : أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه ! وهو يعيد الكلام وأنا لا أفهم معناه. فأقمت عنده أياما ثم مرض وكان ابنة يعزى غائبا في مكناسة وأبو يعزى يقول : ادعوا لي يعزى. ويشتد حرصه على رؤيته والناس يختلفون إلى يعزى ويأبى من الوصول إليه“.

صحة أبي يعزى مختلفة، وكذلك علاقته بولده. هناك سوء تفاهم خطير بينهما، ويأبى الولد أن ينهيه رغم تردد الرسل إليه. سوء التفاهم حاصل أيضا بين أبي يعزى وأبي عبد الله التاودي الذي يروي هذه الواقعة : فهو من جهة بحاجة إلى ترجمان لفهم كلام أبي يعزى البربري، ومن جهة ثانية لا يفهم ما يقصده بقوله وهو يمسح على الثور : ”أي ثور هذا ! وأي الطعام يصنع منه!“... لا يفهم ما يقصده، وإن كان يلاحظ التفاهم الكامل الحاصل بين أبي يعزى والثور الذي يدنو منه ويلحس جسده بلسانه، فهذا ليس بغريب بالنسبة لمن يترددون على هذا الولي وشاهدون الألفة التي تجمعهم بالخيوانات الداجنة والمتوحشة.

في نهاية الأمر سينجح عبد الله التاودي حيث فشل الآخرون، سيكون ترجمانا أبلغ من سابقه وسيفلح في إقناع يعزى بالعودة إلى أبيه. ”فقمتم إليه، فقلت له : يا بني إن الشيخ شائق إلى رؤيتك فودعه قبل الموت. فقال : أخاف منه. فلم أزل به إلى أن تجرد من أثواب سنية كانت عليه ولبس دونها وجاء إليه باكيا فقبل رأسه وقال له : تب إلى الله تعالى يا يعزى ! فقال له : تبت إلى الله يا أبت. فقال له : افتح فاك. ففتحه فبصق فيه أبو يعزى بصقة ثم مات رحمه الله“.

سلوك يعزى يختلف عن سلوك أبيه؛ فهو يرتدي أثوابا سنية بينما أبو يعزى ”كان لباسه برنوسا أسود مرقعا إلى أسفل ركبتيه وجية من تليس مطرق وشاشية من عزف“. ثم يقبل يعزى تغيير لباسه إلا بعد إلحاح أبي عبد الله التاودي الذي لم يفته أيضا أن يذكر له أن أبا يعزى مشرف على الموت. إن تغيير اللباس له دلالة في هذا المضمار، فكان يعزى يغير جلده ويتقمص شخصية جديدة تختلف جذريا عن السابقة؛ فيمجرد ارتداء لباس حقير اقترب من أبيه وتشبه به. على أي حال لم يكن من اللائق أن يمثل أمامه بزي ينم عن الترف والإقبال على الدنيا.

نجد في التشوف عدة أمثلة لأشخاص صاروا أولياء بعد ارتكاب بعض الذنوب. وهكذا نقرأ في فصل قريب من الفصل المتعلق بيعزى أن عبد الحق ابن الخير الرجراجي ”كان من أهل الدعارة ثم تاب إلى الله“... إن خوف يعزى من أبيه ينبئ،



وإن كان النص غامضاً فيما يخص هذه النقطة، أنه ارتكب معصية من المعاصي أو أنه كان مسرفاً على نفسه (هذا التعبير كثيراً ما يستعمله ابن الزيات للإشارة إلى سلوك سلبى). وإلا فلم يطلب منه أبو يعزى أن يتوب؟ ولم يبادر هو بالإعلان عن توبته وهو يبكي؟ التوبة متزامنة مع الأوبة، إنها رجوع إلى الأب وإلى ما تمثله الأوبة من قيم.

بعد موت أبي يعزى (ودائماً حسب رواية عبد الله التاودي كما ينقلها ابن الزيات)، "ذبح ذلك الثور الأسود وصنع منه طعام للناس وخلفه ابنه في مكانه، وقد لاحت عليه شواهد الولاية، ولقد حضرته إلى أن جاءه رجل مقعد فما زال يتقل عليه إلى أن برئ وقام سوياً. ولحق يعزى بالأولياء من ساعته". الثور الأسود ذبح بعد موت أبي يعزى وأكل منه الناس كما تنبأ بذلك، وهكذا يتضح معنى الكلام الذي لم يفهمه راوي القصة في حينه ("أي ثور هذا! وأي الطعام يصنع منه!"). ذبح الثور بمناسبة وفاة أبي يعزى وبمناسبة رجوع يعزى. لقد صار يعزى خليقة لأبيه مباشرة بعد موته! فكان أبا يعزى كان ينتظره ليغظ نفسه الأخير ويسلمه سره المتمثل في ريقه، هذا الريق الذي سيمكن يعزى فيما بعد من إبراء مريض مقعد، منجزاً بذلك، كرامة جديرة بأبيه الذي كان معروفاً بعلاجه للمرضى والمصابين.

لا ذكر لعبد الله، الابن الآخر، في هذه اللحظة الحاسمة، اللحظة التي جاد فيها أبو يعزى بروحه. لم يلتفت إلا إلى الابن الغائب الذي طال انتظاره (الابن الذي تكتنى به). يعزى المسرف على نفسه أحب إلى أبي يعزى من عبد الله الذي كان يلزمه والذي تكفل فيما بعد برواية أخباره. وهذا يذكرنا بقصة معروفة، قصة الابن الضال الذي فرح أبوه بعودته غاية الفرح وذبح له عجلاً سميناً، مما أثار سخط وحفيظة الابن الآخر الذي كان مثالا للسيرة المستقيمة.

في هذه القصة، كما في قصة أبي العباس أحمد، نلاحظ الغياب التام للأم (أو الزوجة). فأم مريم لا يرد ذكرها، والأرجح أنها كانت ميتة عندما قطع أبو العباس صلته بالدنيا. وكذلك لا يرد ذكر أم يعزى في قضية الصلح بين ابنتها وأبيه. أما في القصة الثالثة التي سأطرق إليها الآن، فإن المرأة تظهر وتلعب دوراً بصفقتها زوجة وأماً. ويتعلق الأمر هذه المرة بولي اسمه أبو علي الحبياك، يصفه ابن الزيات بأنه "صاحب مجاهدة وتجرد من الدنيا". في بداية أمره كان يعيش كسائر الناس، ثم إنه حضر جنازة أبي مدين فتغيرت نظرتة للأشياء، أو كما يروي هو: "ما رأيت أعز من الفقراء في

ذلك اليوم ولا أذل من الأغنياء، فقلت في نفسي : إذا كان هذا في الدنيا فكيف بهم في الآخرة. فدفعت أثوابي لفقير وأخذت منه مرقعته وحلقت رأسي ودخلت على امرأتي، فصاحت يا ويلها ! فقلت لها : إن لم توافقيني على هذه الحالة، فعديني ميتا. فخرجت عنها وتركت جميع مالي وغبت عن تلمسان أربعة أعوام وقد تركت ابنا لي صغيرا. فقلت لنفسي : إن كنت صادقة فادخلي تلمسان على هذه الحالة ! فأتيت تلمسان ودخلت إلى سويقة أجادير فلقيت بها امرأتي مع خادمها وابني على عتق الخادم. فقالت لي نفسي : تنح لهما عن الطريق لئلا تغير قلبها بمشاهدتك على هذه الحالة ! فقلت لها : والله لا رأتك إلا في أسوأ حالة من هذه الحالة، فتقدمت إلى خياز في السويقة، فأخذت منه خيزة وقلت : من يشتري لي هذه الخيزة نله تعالى ؟ وأنا أسارقها المنظر ! فرأيتهما تنظرني والدموع تنحدر على خديها إلى أن جاوزتني. فرددت الخيزة للخباز ومررت.

لماذا عاد أبو علي الحباك إلى تلمسان ؟ حسب ما يبدو من كلامه، عاد ليذل نفسه ببروزه في هيئة رثة شنيعة أمام الناس. وبفعله هذا يتسبب حتما إلى مذهب الملامتية المبني على الظهور "في أسوأ حالة"، كما عبر هو عن ذلك، أي بصورة قدرة مستغزة ومثيرة للاستنكار (لعل جذور الملامتية ترجع إلى المذهب الكلبي!). أن يجلس أبو علي الحباك في السوق متسولا في الوقت الذي ترفيه زوجته، أعز الناس إليه، لأكبر دليل على إهانة النفس والحط من شأنها. إلا أن الأمر أكثر تعقيدا لأن نزعيتين تتجادبان، نزعة الاختفاء ونزعة الظهور، وهذا بين في الحوار الذي عقده مع نفسه، أو بالأحرى في صراعه مع نفسه : "قالت لي نفسي... فقلت لها". لا مرأى في كونه انتصر على نفسه، لكن الانتصار في هذه الحالة هزيمة نكراء لأنه لا يتم إلا بالقضاء على جانب من الذات، فهو إذا لذة قصوى مصحوبة بأسى عميق. وعلاوة على ذلك، فإن أبا علي الحباك بتصرفه هذا يؤكد قاعدة مفادها أن المحب لا يقنع بمشاهدة المحبوب والتلمي برؤيته، بل يتمنى أيضا أن يشاهده المحبوب، أن يتم بينهما لقاء وتبادل على مستوى المنظر : "...وأنا أسارقها المنظر، فرأيتهما تنظرني". لهذا عاد إلى تلمسان، من أجل اللحظة العابرة التي رأى خلالها امرأته تبصره "والدموع تنحدر على خديها"، أو إذا فضلنا عاد ليغرق في دموعها.

ثم ماذا حدث له بعد ذلك ؟ يجيب ابن الزيات، بنبرته اللامبالية ظاهريا: "توجه إلى مكة، فغرق في بحر المشرق".

## في كل سنة كذبة

ما الذي يدفع أشخاص ألف ليلة وليلة إلى رواية حكاياتهم؟ يتعلق الأمر في أغلب الأحيان بتعليل ما أصابهم من تعاسة أو خسارة؛ فهذا شخص يحكي كيف فقد إحدى عينيه، وآخر كيف تحجر نصفه التحتاني إلى قدميه، وثالث كيف صار وجهه أصفر كالزعفران... في هذا الإطار سأعرض إلى جانب من "حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"؛ وتنطلق هذه الحكاية بمشهد ثلاثة من العبيد يلتقون ذات ليلة ويروي كل واحد منهم "سبب تطويشه"، أي إخصائه (يتبين من خلال محادثتهم رغبتهم في أكل لحم البشر، مما يدفع إلى التساؤل عن علاقة هذه الشراهة بالإخصاء). العبد الأول أخصي لأنه أزال بكارة بنت سيده، والثالث لأنه فكح سيده؛ أما الثاني، واسمه كافور، فأخصي لأنه كذب على أسياده، وسيشكل سرده لما حل به موضوع هذا البحث.

منذ نعومة أظفاره، اكتسب كافور عادة سيئة جدا: "اعلموا يا إخوتي أنني كنت في ابتداء أمرى ابن ثمان سنين، ولكن كنت أكذب على الجلابة في كل سنة كذبة حتى يقموا في بعضهم، فقلق مني الجللاب وأنزلني في يد الدلال وأمره أن ينادي: من يشتري هذا العبد على عييه؟ فقيل له: وما عييه؟ قال: يكذب في سنة كذبة واحدة، فتقدم رجل تاجر [...] ومكثت عنده باقي سنتي إلى أن هلت السنة الجديدة بالخير، وكانت سنة مباركة مخصبة بالثبات، فصار التجار يعملون العزومات وكل يوم على واحد منهم إلى أن جاءت العزومة على سيدي في بستان خارج البلد، فراح هو والتجار وأخذ لهم ما يحتاجون إليه من أكل وغيره [...]. فاحتاج سيدي إلى مصلحة من البيت فقال: يا عبد اركب البغلة ورح إلى المنزل وهات من سيدتك

الحاجة الفلانية [...] . فلما قربت من المنزل صرخت وأرخت الدموع فاجتمع أهل الحارة كبارا وصغارا وسمعت صوتي زوجة سيدي [...] . فقلت لهم : إن سيدي كان جالسا تحت حائط قديمة هو وأصحابه فوقعت عليهم [...] . فلما سمع أولاده وزوجته ذلك الكلام صرخوا وشقوا ثيابهم ولطموا على وجوههم فأتت إليهم الجيران، وأما زوجة سيدي فإنها قلبت متاع البيت بعرضه على بعض وخلعت رفوفه وكسرت طبقاته وشبابيكه [...] . ثم خرجت سيدي مكشوفة الوجه بغطاء رأسها لا غير وخرج معها البنات والأولاد وقالوا : يا كافور أمش قدامنا وأرنا مكان سيدك الذي هو ميت فيه تحت الحائط حتى نخرجه من تحت الردم ونحمله في تابوت [...] . فلم يبق أحد من الرجال ولا من النساء ولا من الصبيان ولا صبية ولا عجوز إلا جاء معنا [...] ، وأنا قدامهم أبكي وأصيح [...] . فلما رأني سيدي بهت واصفر لونه وقال : ما لك يا كافور وما هذا الحال وما الخير؟ فقلت له : إنك لما أرسلتني إلى البيت لأجيء لك بالذي طلبته، رحمت إلى البيت ودخلته فرأيت الحائط التي في القاعة وقعت فانهدمت القاعة كلها على سيدي وأولادها“ .

والعجيب في الأمر أن كافور، عندما بانث الحقيقة، لم يملكه الذعر من عقاب محتمل، ولم يأبه بتهديدات سيده، بل جابهه بوقاحة وصلف، وبقدرة فائقة على المماحكة والمنازعة : ”والله ما تقدر أن تعمل معي شيئا لأنك قد اشتريتني على عيبي بهذا الشرط والشهود يشهدون عليك [...] ، وهو أنني أكذب في كل سنة كذبة واحدة، وهذه نصف كذبة، فإذا كملت السنة كذبت نصفها الآخر فتبقى كذبة كاملة“ .

مرة كل سنة، يصاب كافور بأزمة لا يستطيع التغلب عليها، بنوبة قاهرة، أو بحال من الأحوال يجبره على اختلاق أكذوبة. لكن اللافت للانتباه أنه يتصرف وكأن ما يرويّه صحيح ومطابق للواقع، فلا يبدو أنه يلعب دورا أو يتصنع، ولا يمكن الجزم بأنه يعي كل الوعي أنه يكذب؛ فحتى عندما يتعرف أسباده على كنه الأمر، أي على سلامتهم، يظل برهة يصيح ويبكي ويحشو التراب على رأسه وكأنهم ماتوا فعلا وكان ما اختلق هو الحق بعينه. إنه، ويا للمفارقة، سليم الطوية صادق مع نفسه حين يكذب!

تتعين الإشارة هنا إلى أن حكاية كافور مدرجة في حكاية أخرى يدور موضوعها أيضا حول الكذب، وخلاصتها أن زبيدة، زوجة هارون الرشيد، غارت من قوت القلوب، محظية الخليفة، فسعت أثناء غيابها إلى تخديرها، وأمرت العبيد الثلاثة، ومن جملتهم كافور، بدفنها حية خارج القصر (وهذه نقطة الثناء مع حكاية كافور

الذي ادعى أن أسياده ماتوا تحت الأنقاض). ثم أمرت نجارا أن يعمل صورة من خشب "على هيئة ابن آدم"، وبعد ذلك كفتها ودفنتها في قصرها. ولما عاد الخليفة من سفره، قيل له إن قوت القلوب ماتت، ف"صار حائرا في أمره، ولم يزل بين مصدق ومكذب، فلما غلب عليه الوسواس أمر بحفر القبر وإخراجها منه، فلما رأى الكفن وأراد أن يزيله عنها ليراها خاف من الله تعالى"، وهكذا انطلت الحيلة عليه<sup>31</sup>. أما المحظية، فإن شابا اسمه غانم أخرجها من القبر الذي دفنت فيه خارج المدينة وخلصها من موت محقق (وهذه نقطة التقاء ثانية مع حكاية كافور، حيث يتبين أن الأسياد أحياء، فكأنهم والحالة هذه خرجوا من تحت الأنقاض). وكما يتوقع القارئ المبتلى بقراءة الحكايات، فإن غانم وقوت القلوب "أجب بعضهما بعضا"؛ ولكن ما تكاد تقص قصتها، حتى يشعر بالرعب والهلع، فبعد أن كان يرأبها عن نفسها بالتحاح، صار "يتمنع عنها خوفا من الخليفة"؛ أي أنه تحول، بمعنى من المعاني، إلى مخصي. فإذا كان كافور قد أخصي لأنه تكلم، فإن غانم أخصي لأنه استمع. إن رواية حكاية أو الاستماع إليها أمر لا يكون دائما محمود العواقب<sup>32</sup>.

غني عن القول إن كذبة كافور أثارت البلبلة والفوضى، فإذا بالمدينة كلها في حالة انفعال وهياج؛ إنه الشخص الذي تأتي الفضيحة على يده. قد نفسر نزعته إلى الكذب برغبة في الانتقام، بإرادة خفية في قتل أسياده وإتلاف ممتلكاتهم، إلا أنه، ومهما كانت حوافره الدفينة، حريص على إقناع سيده، الخائف عليه، بأنه لم يخف عنه أبدا عيبه (أي حقيقته!). فمن وجهة نظره تصرف باستقامة وأمانة، ولهذا ليس عنده أي شعور بالذنب؛ أما التوبة فليست داخلية في حسابه. لا يوقظ الكذب عنده مشكلا أخلاقيا، وإنما مشكلا من نوع إستطيسي، إذا أدخلنا في اعتبارنا أن الكذبة بالنسبة إليه شيء شبيه بتحفة فنية تتطلب سنة من التحضير والإعداد لكي تصير "كاملة"؛ وهذا يذكرنا بحوليات زهير بن أبي سلمى (المصنف ضمن "عييد الشعر")، الذي كان يقضي حولا كاملا في إنشاء قصيدة وتنقيحها وتنقيفها. ومن أجل توفير الوقت اللازم لإنهاء تحفته، يرفض كافور الاعتناق من العبودية الذي يقترحه عليه سيده ليتخلص منه ويستريح من أكاذيبه: "والله إن أعتقتني أنت ما أعتقتك أنا حتى تكمل السنة وأكذب نصف الكذبة الباقي، وبعد أن أتمها فانزل بي إلى السوق وبعتني بما اشتريتنني به على

(31) في الترجمة الفرنسية لعاردروس، نقرأ أن الخليفة "رأى الصورة الخشبية منقطة بالكفن فظن أنها محظيته".

(32) انظر تسيطان طوزوروف، "الرجال - حكايات"، ص. 87.

عبيبي“.

حدث هذا عندما ”هلت السنة الجديدة“، وهو ما يتوافق في النص مع فصل الربيع (”وكانت سنة مباركة مخصصة بالنبات“). فكما أن الطبيعة تنتج البراعم والفواكه، فإن كافور ينتج الأكاذيب، بحيث أن إمراع خياله يقابل خصوبة الأرض ووفرة نباتها.

وهنا نساءل: ألا تتضمن هذه الحكاية أثرا أو بقية من عادة غابرة، عادة الكذب مرة في السنة، عند بداية أبريل؟ وللتذكير فإن التقويم الروماني القديم كان يبدأ بالضبط مع هذا الشهر! وهذه العادة (الهند-أوروبية) كان المقصود منها، حسب الباحثين، الاحتفال بالسنة الجديدة، وكانت مرتبطة عند الرومان بعيد المجانين وملاهي الكرنفال. ولعل في حكايتنا صدى لهذا الطقس، إذا ما اعتبرنا الموكب الذي اتجه خارج المدينة، نحو البستان، حيث لقي السيد وأصحابه مصرعهم كما زعم كافور، وهو موكب عجيب اشترك فيه أشخاص من شتى الفئات والأعمار، وهم ”مكشوفو الوجوه والرؤوس“. ولعل في هذا الطقس أيضا ما يفسر الحق في الكذب الذي يطالب به كافور، وعدم مبالائه بما قد يترتب عن فعلته من عقاب.

لكن سيده لا ينظر إلى الأمور بهذا المنظار: ”ثم ذهب من شدة غيظه إلى الوالي فضربني علقمة شديدة حتى غبت عن الدنيا وغشي علي، فأتاني بالمزيرين في حال غشيتي فخصاني وكواني، فلما أفقت وجدت نفسي خصيا، وقال لي سيدي: مثل ما أحرقت قلبي على أعز الشيء عندي، أحرقت قلبك على أعز الشيء عندك“. بخلاف العبدین الآخرين، لم يقترف كافور خطيئة الفسق، لم يستسلم لنزوة جنسية، وإنما ارتكب ذنبا لسانيا، فلسانه هو الذي حملته على الزلل. ولا شك أنه حريص كل الحرص على سلامة هذا العضو، إذ لولاه لزال ”عيبه“، وهو عيب يتشبث به ويعتني به أيما عناية، وكيف لا وهو حقيقة وقوام شخصيته ووجوده؟ وهذا ما غاب عن سيده الذي لم يقطع لسانه، أعز الشيء عنده، فلم يقتص منه والحالة هذه كما يجب؛ وعليه فإن انتقامه ناقص، تماما كما أن كذبة كافور غير كاملة.

في دراسة سابقة، العين والإبرة، تطرقت بصفة عابرة لهذه الحكاية وتساءلت عما إذا أقلع كافور، بعد إخصائه، عن اختلاق كذبه السنوية. لسبب أو لآخر اعتقدت أنه تاب بعد العملية التي أجريت له، لا سيما وأنه يعترف بانتهياره (”وقد انكسرت نفسي وضعفت قوتي وعدمت خصاي“). لكنني أخطأت في التقدير ولم أنتبه جيدا

إلى النص، وبالفعل فإن كافر لم يغير ما بنفسه على الإطلاق : "وما زلت ألقى الفتن في الأماكن التي أباع فيها". لقد ظل متمسكا بعيبه، وإن كنا لا نعلم شيئا عن أكاذيبه التالية خلال تطوافه من سيد إلى سيد؛ ذلك أنه لم يرو للعبدين إلا الحكاية التي كانت سبب "تطويشه". وطبعاً يمكن أن نتساءل عما إذا كان صادقاً فيما رواه. بعبارة أخرى، ألا يكذب عندما يعلن أنه يكذب؟ أليست الحكاية التي يرويها للعبدين المخصصين تابعة أيضاً من نزعتة السنوية إلى الكذب؟

## الليالي، كتاب محل ؟

على ما يبدو، كان القدماء يعتقدون أن كتاب ألف ليلة وليلة لا يصلح إلا للأذهان التافهة. وبالفعل، قرأته عندما كنت صغير السن؛ ليس في هذا شيء - أنفرد به، ذلك أن هذا الكتاب، بالنسبة للعديد من القراء، مرتبط بالطفولة. لطالما أكدت أنه أول كتاب قرأته، ولكنني حالياً لست متيقناً من ذلك؛ خلف تأكيدي، هناك بلا شك رغبة في الاستفادة من سحر هذا العمل الرائع وفتنته. فما أجمل أن أبدأ حرفتي كقارئ بالليالي ! لكن صورة الكتاب الأول ليست بالبسيطة، وتنشأ في بعض الأحيان من إعادة بناء الماضي وتجديده، عملية ليست بريئة. لنفترض مع ذلك، ما دام الأمر يلائمني وأجد فيه فائدة لنفسني، أن الليالي أول كتاب قرأته.

ما القول الآن في ادعاء آخر، أنني أحببته؟ سؤال رهيب، إذ من يستطيع اليوم أن يقول العكس؟ كيف سينظر إلي لو أعلنت أنني لم أندوقه إلا دون المتوسط؟ في الواقع، ليس بمقدوري أن أعلن أي شيء؛ ليس بمقدوري حتى القول بأنني قرأته! حقاً حصل بين يدي (في طبعة بيروت المنقحة ولكنها حسنة المظهر)، إلا أنني لا أذكر إطلاقاً أنني أعجبت بهذه الحكاية أو تلك. ربما لم أكن قادراً على القراءة، لأن قراءة حكاية تقتضي، إضافة إلى معرفة اللغة، اكتساب عدد من الأنساق السردية. بيد أنني، في الفترة ذاتها تقريباً، قرأت سيرة حترة، وأنا متأكد أنها شغفتني وأعجبت بها أيضاً إعجاب. لم أكن أمثلك إلا الجزء الأول والثاني من هذه الرواية الملحمية، ولمدة شهرين، وربما أعوام، بحثت كالمجنون، بلا نتيجة، عن الأجزاء التالية (وما أكثرها!).

بعد ثلاثين سنة أعدت قراءة الليالي، أو بالأحرى قرأتها، بيد أنني لم أعد قراءة عترة (ولن أفعل ذلك أبداً على الأرجح). لم هذا الامتياز المخول لألف ليلة؟ ما الذي



حدا بي إلى ارتيادها من جديد؟ بدون موارد، لم يكن هناك أي حين، وإنما سبب آخر لم أكن واعيا به تمام الوعي. لا أعتقد أن قراءة نص أو إعادة قراءته تكون دائما نتيجة قرار شخصي؛ غالبا ما يكون وراء الاختيار وسيط ما. هل كنت سأعيد الارتباط بالليالي لو لم أقرأ، في غضون ذلك، زاديغ نفولتير، وجاك القديري لديدرو، والبحث عن الزمن الضائع لبروست (يحيل بروست كثيرا إليها)؟ وليس هذا كل ما في الأمر: في فترة ما ازدهر فجأة التحليل النيوي للسرد، الذي أقام وزنا كبيرا الحكايات شهرزادا، فأحسست حينئذ أن من واجبي أن أعود إليها، وفي غمرة الحماس شرعت في تحضير دراسات عنها. بيد أنني لا أستطيع التخلص من الشعور بتفاهة عملي، شعور لم يكن ليبتائني لو وقع اختياري على مؤلف آخر، المقابسات للتحويدي أو ديوان المتنبي على سبيل المثال. في هذه الحالة كنت سأنتقل من مكتسب ملموس، من معرفة راكمناها أجيال متتالية، بينما في حالة الليالي ينعدم المأثور أو يكاد، وليس هناك ما يتمسك به. الحاصل أنني عندما اهتممت بها انخرطت في تقليد أوروبي بدأ مع أنطوان غالان؛ بعبارة أخرى، وضعت نفسي خارج الأدب العربي. وبالمناسبة، هل الليالي في عداد هذا الأدب؟ يبدو لي أنه يستطيع أن يستغني عنها، بل استغنى عنها بالفعل. سيكون تماما هو هو لو لم يكن لها وجود، بينما سيكون منظره مختلفا حتما بدون المعلقات أو المقامات. في تواريخ الأدب العربي لا تدرج الليالي في أي باب من الأبواب المعتمدة عادة؛ لا تربط، مثلا، بترتيب زمني (وإن كنا نعلم أن إحدى تجلياتها الأولى معاصرة للهمذاني والتنوخي)؛ كما لا تظهر في الفصل المخصص للنثر، إلى جانب كليلة ودمثة أو رسالة الغفران. على العموم لا تذكر إلا في نهاية المطاف، وتبرئة للذمة، بجوار ذات الهمة وبجوار سيف بن ذي يزن، أي مع أعمال وضعها أيضا غير محدد.

غني عن القول إن الليالي لا تخضع للمبادئ المؤسسة للنصوص الكلاسيكية. تكوين هذه المبادئ والقواعد ما زال، بالنسبة لي، سرا من الأسرار؛ ليس بمقدوري أن أبين كيف فرضت نصوص شعرية وأخرى نثرية نفسها، عند نهاية سيرورة طويلة أو قصيرة، وصارت مراجع ومستندات لا يستغنى عنها. أسميها كلاسيكية بشيء من التساهل، نعمت لا أجد له مقابلا في العربية، غير أن له ميزة توجيه الاهتمام إلى الطبقة، وإلى الصنف، وإلى الصنف (أو القسم). لا أستعمله لتحديد إنتاج فترة من الفترات؛ النص الكلاسيكي هو النص الذي تتبناه طبقة الأدباء، ويندمج في صنف من

النصوص، ويخصص للتدريس في القسم.  
لكي يتبوأ هذا الوضع، لا بد أن يشتمل على عدد من الخصائص. أولاً يجب أن يرتبط باسم مؤلف؛ في الثقافة العربية، نص بلا مؤلف شيء شاذ ونادر، ومنشأ هذا اللزوم النقد الواسع الذي صاحب جمع الأحاديث النبوية. وكما أن هناك مؤلفات عن رواة هذه الأحاديث، هناك أيضاً مؤلفات عن الأدباء، سير تلتقط أقصى ما يمكن من المعلومات عنهم، تاريخ ولادتهم و(خصوصاً) تاريخ وفاتهم، تفاصيل عن مجرى حياتهم، نوادر ترسخ صورتهم، مقتبسات من إنتاجهم، أحكام معاصريهم، تعليقات عن المجادلات والمناظرات التي كانوا طرفاً فيها. ومن الملاحظ أن نصاً لا نعرف إلا اسم مؤلفه، وليس شيئاً آخر، قد يلحقه بعض الضيم من جراء ذلك، مهما كانت جودته، كما هو حال حكاية أبي القاسم لأبي المطهر الأزدي (هذا النص كان تلقيه سيكون أحسن ومصيره أفضل لو ثبت أن مؤلفه هو أبو حيان التوحيدي، حسب ما يفترض البعض).

ينبغي ربط التأكيد على المؤلف بخاصية أخرى: النص الكلاسيكي مشدود إلى الكتابة، حتى وإن لم يعرف في البدء إلا رواية شفوية. يتعين عليه أن يرد في صورة راسخة قارة، وإن لم يدرك دائماً هذا الهدف. مخطوطات مقامات الهمذاني تختلف عن بعضها البعض في عدد من التفاصيل، على الأرجح لأن مؤلفها، الذي توفي في سن مبكرة، لم يسعفه الوقت لوضع اللمسات الأخيرة على كتابه وإنجاز نص نهائي، كما حصل لمقامات الحريري.

السمة الثالثة للنص الكلاسيكي: أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات العامة المتبدلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب والتطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه، أي عند رواية نكتة أو كلام هزلي قد يضعف تأثيره إذا نقل حسب القواعد الصارمة للمعجم والإعراب. وعندما يحدث انحراف عن الأسلوب الرفيع، يعلل بالضرورة، كما نلاحظ عند الجاحظ وابن قتيبة وأبي المطهر الأزدي (نسبة الألفاظ العامة ضخمة جداً عند هذا الأخير).

وبما أنه مكتوب بلغة تختلف عن اللغة الشفوية، فإن النص الكلاسيكي غالباً ما يكون عمير الفهم وبالتالي يتطلب الشرح والتفسير. ذلك أنه موجه أساساً للتعليم، وقد يتطوع المؤلفون أنفسهم للقيام بهذه المهمة. وعلى الرغم من ارتباطه العضوي بالتفسير، فإنه لا ينسجم كثيراً مع الترجمة ولا يستغنها؛ نقله إلى لغة أجنبية عملية، بمعنى ما، خارج أفقه. يؤكد كتاب الحيوان أن الشعر لا يحتمل النقل، لأنه في لغة

أخرى يفقد أهم مكوناته، النظم، ويتحول إلى نسيج من التفاهات. لا تنماهي القصيدة مع نفسها إلا في لغتها الأصلية، لهذا لا يمكن ترجمتها، بل لا تجوز ترجمتها، مبدئياً على الأقل. لا يعبر الجاحظ صراحة عن هذا الحظر، لكنه ينجم منطقياً عن كلامه. ويمكن أن نذهب أبعد ونقول إن العديد من النصوص الشرية (رسالة الغفران، مقامات الحريري...) تفتقر وتضعف عندما تترجم. قد يعترض علي بأن الأمر يتعلق بنوعية المترجم، وشخصيته وموهبته الأدبية. لكن ليس هذا موضوعنا، ما أود التركيز عليه يتعلق بموقف المؤلفين القدماء فيما يخص ترجمة أعمالهم. بكل بساطة، لم تكن تخطر ببالهم، بينما هي اليوم الشغل الشاغل للكاتب العرب؛ أغلب الظن أن المتنبّي كان سيغضب لو تصدى أحد لترجمة قصائده إلى اللاتينية أو العبرية.

من الواضح أن كتاب اللبالي لا يفي بأي واحدة من المميزات التي ذكرت. فهو بدون مؤلف، ويقدم نفسه أو يمثل في روايات مختلفة، وأسلوبه عامي دارج (وإن كان لا يأنف دائماً من السجع)، ثم إنه لا يشرح وليس موضوع تعليم. لكن المذنب كان وراء سوء حظه وطالعه في الماضي هو المذنب وراء سعادته اليوم، لأنه الكتاب العربي الذي يترجم أكثر<sup>33</sup>. فكأنه يطالب بالترجمة، هو الذي نفسه ينحدر جزئياً من كتب هندية وفارسية ويونانية. ويفضل شفافيته فإنه لا يكاد يفقد قوته عندما ينقل إلى لغة أخرى. وما دام خارج المؤسسة الأدبية، فإنه إجمالاً يظهر بمظهر كتاب الراحة واللذة الخالصة. ومن المعلوم أن الأديب لم يكن يقضي كل وقته يدرس الكتب الجادة؛ كان يوصى بتنوع قراءاته وتجديد قواه بتعاطي شيء من اللهو والعبث والتلذذ الكسول. لكن اللبالي، على ما يبدو، لم تكن جزءاً من البرنامج، فقاطعها الأدباء وضربوا صفحاً عنها. ابن النديم من بين القلائد الذين ذكروها؛ قرأها (لا ندري في أية صورة، لكن الأكيد أن الكتاب الذي كان بين يديه ليس الكتاب الذي نقرأه اليوم)، وهذا حكمه في الفهرست: "وقد رأيت بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث".

هل سنتهم ابن النديم يكونه قارئاً رديئاً ونعتاظ من موقفه؟ لم يكن وحده يغض من شأن اللبالي، وإنما كان على الأرجح يردد الرأي العام لأدباء عصره، رأياً لم يتغير فيما بعد. قد نزع من أن عمى جماعياً حال بينهم وبين إدراك جودة اللبالي وثرانها. لكن كيف نخالف حكماً امتد لقرون عديدة؟ لا يمكن أن نشطب عليه بجرّة قلم،

(33) من المفارقات أنه ترجم أيضاً إلى العربية الكلاسيكية، فكما هو معروف، أعاد مصحح طيبة بولاق، عبد الرحمان الشرفاوي، صياغة لغة اللبالي، اعتقاداً منه أنه يزيد في حسنها ويعلي من شأنها.

حتى وإن لم نشاطره. والأدهى أن شيئاً من هذا الحكم يظل يشوش الذهن ويولد شكاً فظيماً: فمن يدري، قد تكون الليالي عملة! ومن يدري، قد نكون نحن ضحايا عمى شامل يدفعنا إلى المبالغة في تقديرها والرفع من قيمتها! فضلاً عن ذلك، لماذا نرى أنفسنا كل مرة ملزمين بالدفاع عنها؟ لماذا نتصرف وكأن من المفروض علينا أن نرفع عنها ظلماً نزعماً أنه امتد لألف سنة؟ إذا كان المقدماء يزدرونها لعدم موافقتها للذوق الكلاسيكي، فبالنظر إلى ماذا تقدرها "نحن" ونشتمها؟ وابتداءً من أية لحظة حصل التحول في التلقي؟

إنه حديث نسبي في العالم العربي. لم يكن المؤلفون المحسوبون على النهضة، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قد قطعوا الصلة تماماً مع الذوق الكلاسيكي. وحسب علمي لم يقم أي واحد منهم بالانتساب إلى الليالي، بينما من المحقق أنهم استندوا إلى المقامات (الشدياق في الساق على الساق والمويلحي في حديث عيسى بن هشام). شكلت المقامات انتقالاً مرحلياً لازماً إذ ساهمت في ظهور الرواية العربية، أما حكايات شهرزاد فلم تكن وراء أي مشروع تجديد أدبي.

قد يقال إن العرب، منذ ذلك الحين، تداركوا ذلك الإهمال، وأن الاهتمام بالليالي ينمو، والطبعات تكاثرت، والدراسات تتواتر. وبالتوازي فإن الاهتمام بالمقامات قد ضعف، إن لم نقل انطفأ، فكتابتها الجنية على العرض البلاغي تعتبر إرثاً عقيماً مزعجاً (لا تستمر في البقاء إلا بأعجوبة، بفضل المنمنمات التي أنجزها الواسطي في القرن الثالث عشر والتي تزين اليوم غلاف العديد من المؤلفات عن الأدب العربي). تبدلت الأحوال، فصارت المقامات لا تقرأ، بينما الإقبال على الليالي في ازدياد. بفضل الأوربيين اكتشف العرب فجأة ذات يوم أنهم يملكون كنزاً كانوا يجهلون قيمته.

ومع ذلك، لا يبدو لي أن حكم ابن النديم قد اختفى. وإلا لماذا لزم انتظار 1984 لكي نرى تحقيقاً علمياً لكتاب الليالي؟ فاستثماره جاء متأخراً، وحسب المراقبين فإن تأثيره على الأدب العربي ظل محدوداً. يلمح بعض الشعراء إليه ويشيرون إلى حكاياته، كما أن بعض الكتاب (طه حسين، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ) يجدون فيه نموذجاً بليغاً ومثلاً ممتازاً للمستبد<sup>34</sup>. غير أن من النادر أن نجد في إنتاجهم تلك

(34) عن تلقي الليالي في العالم العربي حالياً، انظر فريال غزول، شعريات ليلية، الفصل الثاني عشر.

الألفة المتواطئة التي نلمسها عند مارسيل بروست أو بورخيس، ولا مناص من القول إن هذا الكتاب كان وقعه أشد في أوروبا مما كان عليه في العالم العربي. ومع ذلك فإنه (أو ينبغي أن يكون) إحدى مفاخر العرب ! فيما مضى كانت تعقد موازونات بين الثقافة العربية وثقافات أخرى (فارسية، يونانية، الخ)، يترتب عنها أن الشعر أهم منقبة للعرب. أما اليوم، وإذا ما واصلنا اللعبة المغرورة والعبثية التي تعرض ما تدين به أوروبا للثقافة العربية، فإننا قد ندعي بالأولى أن أعظم مزية للعرب أنهم ألفوا الليالي. ولعمري هل كانوا ينظرون إلى نفوسهم، وهل كان ينظر إليهم على النمط ذاته والصورة نفسها، لولا هذا الكتاب؟

## الاغتراب

ينظر إلى الترجمة أحيانا بعين الريبة والحذر، على اعتبار أنها، حتى في أرقى مستوياتها، لا يمكن أن تفي بالنص الأصلي وأن تؤديه تماما. فهي في مرتبة ثانية، في وضع ثانوي، تستمد كيانها من غيرها، بينما يستمد النص كيانه من ذاته. علاقتها به علاقة القمر بالشمس، وهذا بالضبط ما يشير الارتباب، لأنها تسعى في الخفاء، وبوقاحة، إلى أن تأخذ مكان النص الأصلي، وأن تجعله تابعا لها.

يحدث هذا على الخصوص عندما يكون المؤلف مجهولا، فتتكاثر حينئذ فرص المترجم في التسلط والاستبداد. ألا نقول ليالي غالان، وليالي ماردروس، وليالي ليمان؟ وما يؤكد نزعة التطاول هاته، العداوة الشديدة والبغضاء المتمكنة بين المترجمين، كل واحد منهم يسعى إلى تملك النص والانفراد به. ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد كراهية بورتون لسلفه لين، كراهية روي بورخيس بعض تفاصيلها في مقالته "مترجمو ألف ليلة وليلة". واستنادا إلى الحثل العربي القديم: القاص لا يحب القاص، يمكن أن نقول: المترجم لا يحب المترجم.

والأدهى من ذلك أنه ليس من النادر أن ينقل المترجمون، عوض النص الأصلي، إحدى ترجماته؛ يترجمون ترجمة. وهكذا فإن ترجمات نسخة غالان لألف ليلة وليلة لا تعد ولا تحصى. تتحول النسخة فجأة إلى نص أصلي، إلى مثال يحتذى! لكنها لا ترقى إلى هذا المستوى إلا نادرا، عندما يكون ظهورها حدثا، عندما يكون لها، كما يقول جاك دريدا، "قوة حدث"<sup>35</sup>. وذلك ما حصل ليالي غالان التي فتحت عهدا جديدا في السرد الأوروبي. ولعله ليس من المبالغة تقسيم الأدب الفرنسي، في أحد

(35) أذن الأخر، نصوص ومناقشات مع جاك دريدا، ص. 195.

جوانيه، إلى شطرين: ما قبل غالان، وما بعد غالان. فترجمته، على علاقتها، وربما بسبب علاقتها، ترجمة ناجحة، حدث إيجابي لأنها أثرت الأدب الفرنسي وأغنثته. من جهة أخرى، قد يكون لترجمة فاشلة قوة حدث. ذلك حال ترجمة متى بن يونس لفن الشعر، ترجمة بشعة شنيعة لم تيسر فهم كتاب أرسطو، بل حجيبته وصدت عنه، فكأنها أنجزت وصممت أصلا لإضماره وتغييبه، لإقامة حجاب مسيك وسد منبع دونه. حياتها موت، ووجودها عدم؛ وبهذا المعنى، أي بسبب إخفاقاتها المطلق في أن تكون جسرا ومعبرا، شكلت حدثا، سلبيا بالطبع.

ما يصدق على النقل من لغة إلى لغة يصدق على التقليد أو المحاكاة داخل لغة بعينها. فالمقلد يظهر تهيبا وخشوعا أمام النموذج، ولكنه يطمح في الواقع إلى أن يقصيه ويحل محله. وخير مثال على ذلك مقامات الحريري الذي قلده الهمذاني وتفوق عليه، وهو شيء يغيظ اليوم بعض القراء، رغم أن القدماء صنفوا له. والحريري بدوره، بعد قرون من السيادة المطلقة، فقد مكانته عندما اكتشفت منمنمات الواسطي. هذه المنمنمات خاضعة لنص الحريري وعالة عليه، ولقد ظلت بهذه الصفة لمدة طويلة؛ لكنها كانت تتوق سرا إلى الانعتاق والتحرر، بل إلى احتلال المرتبة الأولى. ولقد تم لها ذلك، وبالضبط في القرن العشرين: أهمل الحريري وطواه النسيان، بينما اكتسحت تصاوير الواسطي العالم وانفردت بالاهتمام، بحيث لا يتم الرجوع إلى الحريري إلا من أجلها.

قد تفلح المحاكاة والترجمة في التفوق على النموذج، بل قد تجعله منبوذا مهجورا. ولكن هذا لا يسلم لها بصدر رحب؛ فمن يا ترى يقبل عن طيب خاطر أن يصير القمر شمسا، والشمس قمرا؟ ولكون الترجمة لا تقوم مقام النص ولا يمكن بحال أن تعوضه، يقبل القراء أحيانا على تعلم لغة من أجل قراءة كتاب ألف فيها، من أجل قراءته "في النص". إن إعجاب جيمس جويس بالكوميديا الإلهية هو الذي دفعه إلى دراسة الإيطالية. وهل هناك فيلسوف لا يتمنى اكتساب الألمانية للاطلاع مباشرة على كتابات هيجل وهايدغر؟

صحيح أن الرغبة في قراءة النص الأصلي لا تساور عامة القراء، وإجمالا فإن الترجمة تحول، بمجرد وجودها، دون الذهاب إلى الأصل، بل يبدو من الطبيعي عدم الاكتراث به. لا تثار مسألة الأصل إلا عندما يكون الإقبال عليه متيسرا، وأيضا عندما تكون هناك حاجة ماسة إلى المقارنة بين النموذج والنسخة. ولا يحدث هذا،

في الغالب، إلا عندما يتعلق الأمر بنصوص قوية، رائعة (كلاسيكية). في هذه الحالة تبدو الترجمة مجالاً للتحريف والانحراف، ويتأكد الارتسام بأن النص، على الرغم من هيامه في ترجمات متعددة مختلفة، يظل مشدوداً إلى معدنه ومنبته، إلى عنصره الأساس، لغة الأم. اقرأ ما شئت من الترجمات، لن تغنيك عن النص الأول؛ أو كما يقول أبو تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول  
الهوى أهواء، مع ما توحى به الكلمة من اتباع لشهوات النفس، وفتنة بصور  
واهية، وجري وراء أوهام كاذبة. أما الحب (الأول محديداً) فمرادف للسكينة،  
للاستقرار، للأنس المرتبط بالمسكن:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل  
ولكن أبا تمام، بقدر ما يحن إلى المنزل الأول<sup>36</sup>، إلى ما هو غابر، بقدر ما  
يتشوق إلى ما هو غريب. أليس هو القائل:

وطول مقام المرء في الحى مخلوق لذي حاجته فاغترب تتجدد  
يصير اللباس المعهود رثاً مبتدلاً من كثرة ما تقع العيون عليه، ولكنه يتجدد عند  
مفارقة الحى. يدعو أبو تمام، وظاهراً على عكس ما أثبتته في المقطع السابق، إلى الابتعاد  
عن المنزل الأول والتنقل حيث شاء الهوى. يخلع المرء عندئذ طمره ويرتدي ثوباً  
قشيباً، فيجدد كيانه ويتحول إلى شخص آخر؛ يظهر بوجه غير مألوف (يعني الديباج  
ضرباً من الثياب، ولكن عندما ترد كلمة ديباجة بصيغة المثني، كما هو الشأن في بيت  
أبي تمام، فإنها تعني الخدين، وبالتالي الوجه<sup>37</sup>).

يتجدد النص باغترابه. فهو يخلق ويبنى في اللغة التي كتب بها، وقد تمجده  
القلوب وتنفر منه، فيتوق حينئذ إلى الانتقال إلى لغة أخرى، إلى تبديل ديباجته  
والظهور في هيئة طريفة باهرة. لكن من سيلمح هذا التجديد؟ أهم الغرباء الذين  
يحلل بين ظهرائهم؟ قطعاً لا، لأنهم لا يعرفون الوجه القديم وليس بوصفهم مقارنته  
بالوجه الحديث. لن نتسنى هذه المقارنة إلا في الحى، في المنزل الأول؛ لن يلمح الحلة  
الجديدة إلا من شاهد الحلة القديمة، وذلك ما يومئ إليه أبو تمام في البيت التالي:

قاني رأيت الشمس زبدت محبة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

(36) مقطع أبي تمام مبني على تثنية، بالمعنى البلاغي، وعن التثنية يقول عبد القاهر الجرجاني إنه "إذا جاء في أعقاب المعاني [...] وتقلبت عن صورها الأصلية إلى صورته، كما ما أبهة، وكسبها مقبة".

(37) ديباجة الوجه وديباجة: حسن بشرته "لسان العرب".



زيدت الشمس محبة إلى الناس لأنها لا تسطع عليهم في كل وقت وحين. فهي تتوارى في المساء، وبغروبها تثير الشوق إليها. تختفي وتغيب عن الأنظار، لكنها تعود في الصباح؛ ذلك أنها بدورها تحن إلى الناس الذين فارقتهم، فتشرق عليهم من جديد وتكشف لهم طلعتها القديمة الجديدة في آن.

يبتعد النص المترجم مؤقتاً عن أهله وذويه، ثم يعود إليهم. بل إنهم، في الحالات القصوى، يكتشفونه لأول مرة، يدركون أنه كان فيما مضى مقيماً في الحى وأنهم لم يفطنوا إلى وجوده، وبالتالي أهملوه ولم يولوه ما يستحق من عناية. لو لم يترجم كتاب ألف ليلة وليلة، لما اهتم به العرب، فالترجمة هي التي أعلنت شأنه ورفعت قدره<sup>38</sup>. أكيد أن ترجماته تابعة له محسوبة عليه، لكنه بدوره متوقف عليها متعلق بها لأنها تجلي معاني ودلالات غير متوقعة، إمكانيات تسكنه بيد أنها لا تنكشف إلا في لسان آخر، بلسان آخر. لقد غير ديباجته باغترابه، بانتقاله إلى الغرب. هناك وجد قراءه الحقيقيين، قراء في مستواه، ولعل أحسنهم مارسيل بروسست الذي ألف البحث عن الزمن الضائع على منواله، كما يؤكد هو نفسه ذلك، ولا غم لك إلا أن نسلم بأن روايته أفضل ترجمة لحكايات شهرزاد. وبهذه المناسبة أتذكر أن أحد الأصدقاء قال لي - على سبيل الهزل؟ - إن ألف ليلة وليلة نص عربي كتب للأوروبيين؛ ولست أدري هل كان يقصد أنه ألف للأوروبيين، أو أنه من حسن حظهم.

(38) "مهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن يتغل من ثقافة إلى أخرى، وأن يمكنه من أن يبقى وبنوم. ولا معنى لنقل إن تم يكن انتقالاً، ولا لنقل، إن لم يكن تحولاً وتجديداً، ولا للتجدد إن لم يكن غواً وتكاثراً". (عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، دار الطليعة، 2001، ص. 32).

## يوم في حياة ابن رشد

في بحث ابن رشد<sup>39</sup>، يضع بورخيس على لسان فيلسوف قرطبة كلاما عن الشعر وما يحدثه في النفس من تأثير. وفي هذا الإطار، يستشهد ابن رشد ببيت عبد الرحمان الداخل الذي قال مخاطبا نخلة:

نشأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي  
ثم يضيف أنه كان يسر بترديد هذا البيت عندما كان بمراكش، بعيدا عن قرطبة:  
”الكلمات التي قالها ملك يتشوق إلى الشرق، تصلح لي، أنا المبعد في إفريقيا، للتعبير عن حنيني إلى إسبانيا“.

رغم استتباب ملكه في بلاد الأندلس، ظل عبد الرحمان الداخل يشعر بالغربة ويحن إلى الشرق، موطنه الأصلي. ولربما يمكن أن نقول إن ابن رشد كان أيضا، وهو في إسبانيا، شديد الحنين إلى الشرق. فعلى الرغم من كونه ولد في أوروبا ونشأ فيها، فإنه ظل موسوما بشعر البداء البعيدة، وغافلا عن كل شعر آخر. وأسطق آية على ذلك تلخيصه ل فن الشعر لأرسطو: لم يفتن أبدا إلى كون هذا الكتاب يتحدث، إجمالا، عن المسرح؛ وإن ما ضلله هو الترجمة العربية التي اعتمد عليها (ومن الأرجح أنها ترجمة متى بن يونس)، والتي وردت فيها كلمة تراجيدا بمعنى المديح، وكلمة كوميديا بمعنى الهجاء، مما أحدث سوء فهم خطير، ومنع، حسب بعض الباحثين (المتسرعين)، لقاء الأدب العربي بالأدب اليوناني. سوء الفهم هذا هو الذي قام بورخيس بوصفه،

(39) اعتمدت على ترجمة إبراهيم الخطيب، العرابيا والمناهات، دار تويقال، 1987، ص. 27-21.

بطريقته الخاصة، في بحث ابن رشد.

تبدأ القصة بمشهد فيلسوف قرطبة في مكتبته، وهو يحرق تهافت التهافت الموجه ضد تهافت الفلاسفة للغزالي: "كان القلم يجري على الورقة، والبراهين تترابط ولا تقبل الدحض، غير أن هما طقيفا كدر سعادة ابن رشد [...] بالأمس استوقفته كلمتان مريبتان وردتا في بداية فن الشعر هما: تراجيديا وكوميديا. لقد عثر عليهما سنوات من قبل في الكتاب الثالث من الخطابة؛ بيد أن أحدا، في مضمار الإسلام، لم يخمن معناهما. تعب، دون جدوى، من مراجعة صفحات الإسكندر الأفروديسي، كما قارن، دون جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن إسحاق وأبو بشر منى. والكلمتان اللغزان تتكاثران في نص فن الشعر ولذا كان تلافيهما مستحيلا".

يصطدم ابن رشد إذن، عند مدخل كتاب أرسطو، بكلمتين غامضتين. ومن المعلوم أنه كان يجهل اليونانية والسريانية، ومن المعلوم أيضا أن فن الشعر ترجم أولا إلى السريانية، ثم منها إلى العربية. فكما يقول بورخيس، كان ابن رشد "يعمل على كتاب مترجم عن ترجمة". بهذا المعنى فإنه كان ينظر إلى نسخة عربية. فكيف وقع على كلمتي تراجيديا وكوميديا؟ كان من المتظفر أن يجدهما مترجمتين إلى العربية.

يترتب عن هذا لبس في نص بورخيس، فكأن ابن رشد، الذي يجهل اليونانية، يشتغل على النص اليوناني لفن الشعر، ويتعين عليه ترجمة الكلمتين اللغزيتين. يوحى بورخيس أن مسألة ترجمتهما تطرح للمرة الأولى في الثقافة العربية، وأن مسؤولية نقلهما إلى لغة الضاد ملقاة على عاتق ابن رشد. وهذا ما تؤكد نهاية القصة: "لقد كشف له أمر ما معنى الكلمتين الغامضتين، فأضاف، بخط ثابت ومعنى به، هذه الأسطر إلى المخطوطة: يسمي أرسطو قصائد المدح تراجيديا، وقصائد الهجاء والقذف كوميديا. وتزخر صفحات القرآن ومعلقات الكعبة بتراجيديات وكوميديات رائعة".

إلى أية مخطوطة أضاف هذه الأسطر؟ المخطوطة الوحيدة التي ورد ذكرها في بداية القصة تتعلق بتهافت التهافت، وهو كتاب لا صلة له بفن الشعر. إن ما لم يشر إليه بورخيس، إطلاقا، هو أن ابن رشد تحدث فعلا عن الكلمتين اللغزيتين، ولكن في مصنف آخر لخص فيه كتاب أرسطو.

لنعد إلى ما جاء ذكره في مستهل القصة، وهو أن ابن رشد "قارن، دون جدوى، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن إسحاق وأبو بشر منى". الظاهر أن الأمر يتعلق بترجمتين عربيتين. وبناء على ذلك، فلا حاجة تدعو ابن رشد إلى

أن يرهق ذهنه ويتعب نفسه بحثاً عن مقابل عربي للكلمتين اللغزيتين، إذ سيجده عند المترجمين المذكورين، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

ثم هناك شيء آخر: لم يرد في المصادر أن حنين بن إسحاق نقل فن الشعر، بل ما هو مؤكد أن ابنه، إسحاق بن حنين، هو الذي أنجز هذا العمل، الذي لم يصل إلينا مع الأسف<sup>40</sup>. أما متى بن يونس، فإليه (وليس إلى ابن رشد!) تؤول تاريخياً مسؤولية ترجمة تراجمها بالمديح وكوميديا بالهجاء.

إن ما رواه بورخيس، إجمالاً، هو قصة فرصة ضائعة. لقد أخفق ابن رشد أيما إخفاق: كان على موعد مع المسرح، ولكنه ضل الطريق، فلم يكتب له اللقاء. ومع أنه كان يجهل المسرح كفن أدبي، فإنه كان بالتأكيد واعياً تمام الوعي بمعنى التمثيل، أو محاكاة الأفعال والأقوال. ولقد صور بورخيس وهو يشاهد من شرفة مكتبته أطفالاً يقومون بالمحاكاة التالية: "نظر من الشرفة المشربة فرأى، تحته، في البهو الأرضي الضيق، بعض الصبيان يلعبون شبه عراة. كان أحدهم، واقفاً على كتفي آخر، يمثل المؤذن بصفة جلية: عيناه مغمضتان بإحكام، بينما كان يتلو لا إله إلا الله. أما الصبي، الذي كان يحمله دون أن يصدر نأمة، فكان يمثل الصومعة. وكان الآخر، راکعاً على ركبتيه جاثياً في التراب، يمثل جماعة المصلين".

لم يلتفت ابن رشد إلى هذا المشهد، ولم يخمن علاقته البديهية بما ورد في فن الشعر. إن ما فشل في فهمه عند أرسطو، أي العرض المسرحي، يدور، بمعنى ما، تحت نافذته. يلمح بورخيس هنا إلى عمى فيلسوف قرطبة الذي عجز عن تمييز ما هو مائل لعيانه وفي متناول نظره.

ويتكرر سوء الفهم خلال مأدبة العشاء التي دعي إليها مع بعض الأصدقاء. فخلالها يتحدث رحالة اسمه أبو القاسم عن عرض شاهده في الصين (وهو "عرض لا يتذكره إلا لماماً، وكان أرقه أيما إرهاق"): "أشخاص [...] يدقون على الطبل ويعزفون العود، عدا خمسة عشر منهم أو عشرين (على وجوههم أقنعة من لون قرمزي) يصلون وينشدون ويتحاورون: يعانون الأسر، ولا من رأى سجناء؛ ويمتطون فلا يبصر الفرس؛ ويتقاتلون بيد أن السيوف كانت من قصب؛ ويموتون ثم ينهضون قياماً بعد ذلك".

(40) راجع مقدمة عبد الرحمان بدوي لفن الشعر، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973، ص. 51.

اعتقد مخاطبو أبي القاسم أن الأمر يتعلق بحمقى ومجانين، فحاول تصحيح اعتقادهم : "لم يكونوا حمقى، بل قال لي تاجر بأنهم كانوا يمثلون قصة". وطبعاً لم يفهم أحد أن يقوم عدد كبير من الأشخاص برواية حكاية : "لا يتطلب الأمر، في مثل هذه الحال، عشرين شخصاً. فمتحدث واحد يمكن أن يحكي أي شيء، مهما كان معقداً".

إن موضوع العمى، الأثير على بورخيس، يبرز ويتكرر في هذه القصة بصفة مذهشة. فليس من الصدفة أن يرد فيها اسم ابن سيده، النحوي الأعمى؛ ولعله ليس من الصدفة أيضاً أن يرد ذكر كتاب العين للخليل، ومعلوم أنه أول معجم عربي، وأنه وسم بهذا العنوان لأن الخليل استهل كلامه بحرف العين. لكن من منا، عندما يسمع بهذا العنوان أو يقرأه، لا يتجه بفكره إلى العين، إلى عضو البصر؟ وخلال العشاء، تتم الإشارة كذلك إلى ابن شرف البرجي، ولعل المقصود ابن شرف القيرواني؛ وللتذكير، فإن صاحب مسائل الانتقاد كان أحول (ومن الطريف أن نتذكر منافسته الشديدة لابن رشيقي، صاحب العمدة، الذي كان أعور). أما الجاحظ، الذي يشار إليه أيضاً خلال الأمسية، فإن اسمه يحيل إلى عاهة في مقلتيه. وليس هذا كل ما في الأمر: ففي القصة حديث مطول عن بيت لزهير بن أبي سلمى الذي يشبه "القدر بجمل أعمى". والحقيقة أن هذا الشاعر تحدث في بيته المشهور عن المنايا، مشبها إياها بناقة لا تبصر ليلاً :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب      تمته ومن يسلم يعمر فيهم

وأخيراً نقرأ أن ابن رشد رجع إلى بيته عندما كان المؤذنون ينادون لصلاة الفجر: لم يتذكر حينئذ مشهد الصبيان وهم يقومون بمحاكاة طقوس الصلاة (والجدير بالإشارة أن الصبي الذي قلد المؤذن كان مغمض العينين).

عاد ابن رشد إذن إلى منزله عند الفجر، ولربما من المفيد في هذا المضمون التوقف لحظة عند مسألة الليل والنهار في مساره. لقد كان، حسب من ترجموا له، يشتغل بالليل، ولم يتوقف عن العمل إلا ليلة زفافه وليلة موت أبيه. فهو في وضع النهار يشغل وظيفة قاضي: النهار بالنسبة إليه زمن الشرع، وفضاء الشارع أو العالم الخارجي. أما أثناء الليل، فإنه يكرس جهده للفلسفة، أي لمادة شبه سرية، تدرس في الخفاء والستر، مما يقتضي العزلة، والانكماش على النفس، والانقباض في قرارة المنزل: إن الفلسفة جانبه المظلم. وهكذا فإنه يشارك في صنفين من المعارف والعلوم، لكل منهما مكان خاص ووقت محدد.

في هذا الإطار بالضبط، ينبغي وضع قصة بورخيس، حيث للنهار والليل، للخارج والداخل، دلالة معينة. لتتبع مراحلها الثلاث. المرحلة الأولى تصور ابن رشد في منزله أثناء النهار، منهمكا في تحرير تهافت التهافت. المرحلة الثانية تصف جلسة سمر تجمع ابن رشد بأصدقائه، وتستمر طيلة الليل. أما المرحلة الثالثة، فتزامن مع عودة ابن رشد إلى منزله، عند الفجر، أي في وقت التباس وغموض، في وقت لا يتميز فيه النهار من الليل. وفي هذه اللحظة بالذات، ينكشف له، حسب بورخيس، معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا؛ انكشاف خادع طبعاً، لأنه يحسب أنهما تقابلاً المديح والهجاء. في وقت امتزاج الليل بالنهار، اختلطت عليه الأمور، فرأى المختلف (التراجيديا والكوميديا) في صورة المؤلف (المديح والهجاء)، ومن ثم رد الأدب اليوناني إلى الأدب العربي. لقد خرج من مكتبته عند المساء وذهب للقاء الآخرين، ولكنه عاد في النهاية إلى منزله، مع كل ما يعني المنزل من رسو في الماضي، ورسوخ لتقييم الأصلية الأليفة، وتثبيت بالنخلة الشرقية.

كم منزل في الأرض يألفه الفتى      وحينئذ أبداً لأول منزل

## المتطفل : حي بن يقظان

قيل إن الأدب العربي الكلاسيكي أنجز، بين الفينة والأخرى، أعمالاً رائعة مدهشة، ظهرت فجأة ومن دون سابق إنذار، إلا أنها، وعلى الرغم مما تحمله من وعود، ظلت منفردة ولم تنتج حركة أدبية في مستواها<sup>41</sup>. ربما لن نتفق مع هذا القول (أليس العمل المبدع يتما وعقيماً؟)، لكنه جدير بالتأمل، وقد يؤيده كتاب البخلاء للجاحظ، الذي لا نجد فيما سبقه نموذجاً له، كما لا نعث فيما تلاه على ما يعادله أو يعد خلفاً له. ويمكن أن نذكر أيضاً حكاية أبي القاسم لأبي المطهر الأزدي، التي لا تمت بقراءة مباشرة لأية حكاية أخرى. لكن أهم مثال يمكن إيرادَه في هذا الصدد هو حي بن يقظان الذي يبدو الأول والأخير من نوعه في الأدب العربي. كيف توصل الأندلسي أبو بكر بن طفيل، الطبيب الخاص للسلطان الموحد أبي يعقوب يوسف، إلى كتابة هذه القصة الفريدة؟

صياغة حي بن يقظان تشكل لغزاً محيراً، وقبل أن نحاول وصفه، نشير إلى أن ثمة لغزاً آخر يتعلق ببطل القصة الذي يظل أصله مكتفياً بالأسرار، إذ ليس هناك يقين في أنه ولد ولادة عادية كسائر البشر. ذلك أن ابن طفيل يقدم روايتين لتكوينه. فحسب الرواية الأولى، فإنه تولد من طينة متخمرة، في "جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب". أما حسب الرواية الثانية، ف"إنه كان يلزأ تلك الجزيرة جزيرة عظيمة [...] عامرة بالناس، يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت عضلها ومنعها الأزواج إذ لم يجد لها كفواً. وكان لها قريب يسمى يقظان، فتزوجها سرا على وجه

[41] انظر شارل بيلا، اللغة والأدب العربية، ص. 22.

جائز في مذهبيهم. ثم إنها حملت منه ووضعت طفلاً. فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعت في تابوت أحكمت زمه بعد أن أروته من الرضاع، وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر [...] ثم قذفت به في البهم، فصادف ذلك جرية الماء بقوة، فاحتملته من ليلته إلى ساحل الجزيرة المتقدم ذكرها.

يذكر ابن طفيل هاتين الروايتين دون أن يفصل بينهما، وليس بالإمكان أن نعرف بالضبط أيهما أفضل. ومع أنهما تختلفان في كيفية تكون حي، إلا أنهما تلتقيان في التأكيد على أنه ترعرع، فيما بعد، في كنف ظبية حنت عليه لأنها فقدت ولدها، فتكفلت بالطفل واعتنت بتغذيته والحرص عليه. فسواء أكان له والدان أم لا، فإنه لن ينمو في أحضان أسرة إنسية.

ما ينطبق على البطل ينطبق على كتاب ابن طفيل الذي لا ينتمي إلى نوع معروف أو أسرة محددة. يقول المؤلف في المقدمة إنه سيروي "قصة حي بن يقظان وأسأل وسلامان الذين سماهم الشيخ أبو علي [ابن سينا]". يتبادر إلى الذهن أن ما ألقه ينتسب إلى ما كتب ابن سينا عن حي بن يقظان، لكن هذا النسب سرعان ما يتبدد عندما نقرأ النصين، فالعلاقة بينهما باهتة ولا تكاد تتعدى أسماء الأشخاص<sup>42</sup>. يمكن أن نقول إن كتاب ابن طفيل تولد من كتاب ابن سينا، أي أن له سلفاً، كما يمكن أن نقول إنه من غير أم ولا أب. علاقة ابن طفيل بابن سينا كعلاقة حي بالظبية التي ربته، بكائن ينتمي إلى جنس مختلف. يعتقد حي أنه ابن ظبية، وهو اعتقاد غير صحيح، ومن جهته يزعم ابن طفيل أن كتابه من نتاج كتاب ابن سينا، بينما الاختلاف واضح بينهما.

هكذا يفتقر ما كتبه ابن طفيل إلى الأصل، تماماً كالبطل. وبهذا المعنى يشكل تحدياً للقارئ الذي يسعى جاهداً إلى ترويض هذا النص الوحشي وتدجينه. فيما أن الغرض من تأليفه غرض فلسفي ملفوف في قالب قصصي، فلقد اعتبره البعض رواية فلسفية؛ ذلك ما نص عليه ليون غوتيي في عنوان ترجمته الفرنسية: "حي بن يقظان، رواية فلسفية لابن طفيل". هذا النوع موجه طبعاً إلى القارئ الفرنسي، والأوروبي بصفة عامة، والمقصود منه رد المجهول إلى المعلوم، والإعلان عن هوية النص أو نوعه، وبالتالي تيسير تناوله؛ بتلميحته إلى ما في الكتاب من سرد ممزوج بقضايا فكرية، يحيل

(42) عن علاقة ابن طفيل بحي بن يقظان لابن سينا، يجد القارئ إيضاحات مفيدة في كتاب ليون غوتيي، ابن طفيل، حياته ومؤلفاته.



العنوان الفرعي إلى نماذج من الرواية الأوروبية. وهذا كثيرا ما يحدث لدى الدارسين، وقد لا يكون في الأمر ما يدعو للدهشة أو التحفظ، فبعض الأعمال الأدبية تتعدى سياقها وترتبط بأخرى بعيدة عنها، لأن لها من القوة ما يؤهلها لتسج صلات خارج تربتها. وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر رسالة الغفران التي شبهت بالكوميديا الإلهية، كما يمكن ذكر مقامات بدیع الزمان الهمداني التي لمح الباحثون فيها علاقة بالرواية الشطارية. فكان هذه الأعمال تشتمل على شيء زائد أو فائض، لا يظهر بجلاء في سياقها المباشر ولا يتضح إلا في إطار أوروبي<sup>43</sup>.

مجمل القول إن غوثي، الذي يصف ابن طفيل أحيانا بالفيلسوف وأحيانا بالروائي، فك عزلة حي بن يقظان ودمجه داخل أسرة الرواية الفلسفية (الطريف في الأمر أن البطل لا أسرة له ولا تشده صلة بوالد أو ولد، ويرى نفسه في كل أطواره مختلفا وحيدا). ربط غوثي نص ابن طفيل بنصوص جاءت بعده، بأولاد لم ينجبهم، إلا أنهم يمتون إليه بقرابة غامضة. لكن هذا لا يتم إلا بإدراجه في نوع لم يكن ليخطر ببال المؤلف أو معاصريه. لا شك أن ابن طفيل كان يعتبر حي بن يقظان رسالة، ورغم أن هذا النوع كان يطلق على كتابات مختلفة، إلا أنه يعني في الغالب مقالة يتناول فيها المؤلف قضية ما يقوم بمعالجتها بصفة شخصية<sup>44</sup>.

تجدر الإشارة إلى أن ابن طفيل، بعد إعلانه أنه سيروي قصة حي بن يقظان وأسأل وسلامان، يحيل إلى آيتين قرآنيتين تصفان ما تحدثه انقصاص من تأثير في النفس: "في قصصهم عبرة لأولي الألباب" (سورة يوسف، الآية 111)، و"ذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد" (سورة ق، الآية 37). ترد هذه الإحالة في نهاية المقدمة؛ وفي التقاليد الأدبية القديمة، كثيرا ما يتم الاستشهاد بالقرآن الكريم في ختام الفصول، ويحرص المؤلفون على انتقاء الآيات التي تلائم موضوعهم. يختلف النص القرآني المستشهد به حسب الغرض الذي يرمي إليه المؤلف؛ فابن طفيل يسعى إلى إبراز علاقة بين ما كتب وما جاء في القرآن من سرد، ويعين بالتالي النهج الذي ينبغي اتباعه عند قراءة حي بن يقظان. تشير الآيتان إلى صنفين من المتلقين، الأول يمر على القصة دون أن يتمعن فيها، والثاني يبحث عن معناها العميق ويحاول أن ينفذ

(43) ما يضيف قيمة جليلة إلى حي بن يقظان عندما يترك بالرواية الفلسفية، أن الرواية تارة في الأدب العربي القديم، أو لم يكن لها إلا دور ثانوي، بينما تحتل اليوم الصدارة بين الأنواع.

(44) انظر مادة "رسالة" في موسوعة الإسلام.

إليه . يتوقع ابن طفيل أيضا قارئين لقصته التي تتضمن تعليما خفيا يتطلب قراءة متأنية على غرار تلك التي تتطلبها القصة القرآنية . لقد عمد إلى الشكل القصصي "على سبيل التشويق والحث على دخول الطريق" ، معتبرا إياه حججا يخفي ويكشف في ذات الوقت ما ينوي تبليغه<sup>45</sup> .

مباشرة بعد المقدمة، يصرح ابن طفيل أن ما سيقصه منقول من كلام سابق: "ذكر سلفنا الصالح رضي الله عنهم" ، موحيا بأنه يكتفي بترديد ما قالوا . يتعلق الأمر برواة مجهولين، وما يسترعي الانتباه أنه يشير إليهم بعد أن قال إن ابن سينا سمي حي بن يقظان وأسأل وسلامان . لأشخاص القصة أسماء، بينما رواها بدون هوية محددة . وقد يترتب عن عدم تسميتهم أن ما ذكره لا يستند إلى أساس صلب، وأنه من باب الأقوال السائرة والأخبار المأثورة التي يتناقلها الناس بدون الالتفات إلى مصدرها، كما في حكايات ألف ليلة وليلة التي تفتتح بعبارة: "بلغني أن" ، أو "يحكى أن" . من المستبعد أن يكون ابن طفيل قد فكر في ما روته شهرزاد<sup>46</sup>، لكننا لا نستبعد أنه يومئذ إلى كتاب كليله ودمنة الذي كان عند القدماء مرجعا أساسيا عند الحديث عن السرور . ومعلوم أن الأمثال التي يشتمل عليها، والتي تبتدئ بعبارة "زعموا أن" ، تستند إلى رواة لا أسماء لهم . وما يلفت النظر أن ابن طفيل يستعمل أيضا عبارة "زعموا" عند حديثه عن الرواة الذين ينقل عنهم، إلى جانب "ذكروا" و"قالوا" .

توجد عدة عناصر مشتركة بين كليله ودمنة وحي بن يقظان . فمؤلف كليله، بيدبا، فيلسوف، وقد صاغ كتابه بحيث يقرأ بطريقتين، أي أنه يفترض قارئين، الأول يكتفي بالمعنى السطحي للأمثال، والثاني يستخلص معناها الباطن . وعلاوة على ذلك، فإن بيدبا، قبل أن يشرع في التأليف بأمر من دبشليم، ملك الهند، أخذ مبادرة ينبغي التذكير بها لأنها تتكرر، وإن بصيغة مختلفة، في حي بن يقظان . فلقد سعى إلى إصلاح دبشليم وثنيه عن طغيانه وتجيده، ورغم أن تلامذته نهبوه إلى ما في الأمر من مخاطر (كما سيفعل أسأل مع حي)، فإنه تمسك برأيه ودخل على الملك وقام بوعظه؛ ومعلوم أن الملك غضب من جرأة الفيلسوف وأودعه السجن عقابا له .

(45) إلى جانب " قصة " ، يستعمل ابن طفيل كلمة " نيا " و" خبر " . عن دلالة هذه الكلمات، انظر دومينيك مالي، " آداب أسأل ويوسف، رموز وسرد في أحياء بن يقظان " .

(46) وإن كانت هناك عناصر تقرب قصته من حكاية السنبلاد، ومن بينها : اليتيم أو الوحدة، السفينة والملاحون، التايوت اندي يحمله التيار، الجزيرة الخالية والجزيرة الممورة، الإبحار ثم العودة إلى نقطة الانطلاق .

يسند بيدبا أمثاله إلى أشخاص سبقوه، لا يسميهم ولكنه ضمناً يقيم لهم اعتباراً ويرى أنهم مصدر الحكمة وجدديرون بالتالي أن يروى عنهم. ومن جهته فإن ابن طفيل، على الرغم من كونه لا يسمي من ينقل عنهم، فإنه يصفهم بالسلف الصالح، ويترب عن هذا الوصف أنهم أهل فضل وأن قولهم حري بالعناية والمراعاة؛ فالسلف، بما أنه صالح، لا يمكن أن يصدر عنه قول كاذب أو سخيف. لكن الغريب في الأمر أن ابن طفيل، رغم ادعائه أنه يروي عن السلف الصالح (ورغم تعيينه بدقة في المقدمة ما استفاد من كتابات الفارابي وابن سينا والغزالي وابن باجه)، يؤكد في الخاتمة أن عمله لا ينسب على النقل والتقليد، وأنه "اشتمل على حظ من الكلام لا يوجد في كتاب ولا يسمع في معتاد خطاب". كتابه ناتج عن الكتب، ولا يوجد في الكتب؛ تولد من أقوال سابقة، وتولد من لا شيء. هذه المفارقة هي نفسها ما يميز البطل الذي تقول رواية إن له أما وأباء، وتقول رواية أخرى إنه تكون عن طريق التولد الذاتي.

لا شك أن ابن طفيل يرمز في قصته إلى النبي موسى، وعلى الخصوص حين يصف إلقاء حي في اليم. وفي هذا السياق، وسعيًا منا إلى تحديد النوع السردى الذي ينتمي إليه حي بن يقظان، تصادفنا، في ثقافات مختلفة، عدة حكايات يرد فيها موضوع عرض طفل على الماء (أو في غابة أو جبل)، انقاء لشر ملك جبار؛ طفل يتم إنقاذه، وتقوم بإرضاعه امرأة غالباً ما تكون في مرتبة دنيا، وقد تكون المرضعة حيواناً. ينشأ الطفل في أسرة متواضعة، بينما هو في الواقع ينتمي إلى أسرة ملكية أو عالية<sup>47</sup>. توصف هذه الحالة بالرواية العائلية، وما يميزها، باختصار شديد، أن البطل له أبوان وأمان. وكما هو الشأن في هذه الحكايات، فإن حي أمين، الأميرة التي ولدته، ثم الظبية التي ربته واعتنت به، كما أن له أبوين، يقظان الذي أنجب، ثم أسال الذي علمه الكلام وأحكام الملة.

وعلى ما يبدو، فإن خاله، ملك الجزيرة العامرة بالناس، يتصرف حسب مزاجه، ولا يدعن لقانون ما عدا رغبته وأنانيته، على الأقل فيما يخص أخته. فحجته في الاعتراض على زواجها أنه لم يجد لها كفواً؛ بتعبير آخر، لم يجد لنفسه كفواً؛ وبما أنه وحده كفواً لنفسه ونظير لها، فلا ينبغي أن تكون الأميرة من نصيب رجل غير<sup>48</sup>.

(47) انظر أوطو راتك، أسطورة ميلاد البطل.

(48) الإحالة غير المباشرة إلى النبي موسى، قد تكون في الوقت نفسه إحالة إلى مصر، وإلى الفراعنة، والزواج

لكنها تمردت عليه، واصفة إياه بـ "الملك الخشوم الجبار العنيد"، وتزوجت في الخفاء بيقظان "على وجه جائز في مذهبهم"، وجه مقبول لدى الجميع ما عدا أخيها. وبذلك ينفي ابن طفيل عن حي كونه ولد بطريقة غير شرعية، كما أنه بالإشارة إلى القرابة بين الزوجين، يؤكد الصفة العالية ليقظان وأنه من أسرة ملكية. لكن الزواج تم بدون موافقة الملك ولم يكن علنياً، ونتيجة لذلك فإن ولادة حي تمت بين القانون وانعدام القانون. رغم ارتكازه على مذهب شائع، يظل زواج الأميرة بيقظان سرياً، وهذا قد يقلل من شرعيته أو يشكك فيها. وهو على كل حال زواج لا يمكن أن يستمر إلا إذا ظل مستتراً؛ بيد أن ولادة حي تشي به وتكشفه. لو شاع الخبر لوقع أمر عظيم، فلا بد من التخلص من الرضيع؛ عرضت الأميرة ابنها للهلاك، أو على الأصح لاذت بالتحكيم الإلهي. والملاحظ أن يقظان لا يرافقها عند خروجها إلى ساحل البحر، وليس في النص ما يوحي بأنها استشارته فيما هي مقدمة عليه، بل ليس فيه ما ينم عن كونه يعلم أنها وضعت طفلاً. يظل الأب باهتاً، ولا يذكر إلا بصفة عابرة.

تمت ولادة حي في ظروف صعبة تشبه تلك التي تحيط بولادة الأبطال؛ لكي يكون له مصير متميز، يجب أن تكون ولادته غير عادية ونشأته غير معهودة. وعندما ينمو ويشرع في التفكير، يجد نفسه مختلفاً عن باقي الكائنات ويعتقد أنه الإنسان الوحيد وأن لا مثيل له في الوجود. "وبقي على ذلك برهة من الزمن يتصفح أنواع الحيوان والنبات ويطوف بساحل تلك الجزيرة ويتطلب هل يجد لنفسه شيئاً حسب ما يرى لكل واحد من أشخاص الحيوان والنبات أشباهاً كثيرة، فلا يجد شيئاً من ذلك. وكان يرى البحر قد أحرق بالجزيرة من كل جهة، فيعتقد أنه ليس في الوجود أرض سوى جزيرته تلك". خلال عزله الطويلة، تعلم كثيراً من الأشياء، ولكنه ظل يجهل كل شيء عن أصله، وهذا يتلاءم مع الافتراض الذي تفحصه ابن طفيل، وهو أن حي بن يقظان تولد من غير أم ولا أب. هذه الرواية تنفي البعد الجنسي، لأنها لا تصور كالأخرى علاقة بين رجل وامرأة. وما يؤكد تفرد حي أنه لم ينجب ولم يفكر في الإنجاب، وحتى عندما انتقل إلى جزيرة سلامان لا نجد يكثرث بالمرأة التي لا يرد ذكرها على أي حال. فالأم حاضرة في بداية القصة، ويمكن اعتبار الظبية أما ثانية، ولكن المرأة غائبة تماماً<sup>49</sup>.

بالأخت.

(49) في إحدى المخطوطات نقرأ أن الجزيرة التي تولد بها حي، "بها شجر بشر نساء"؛ بيد أن هذه الإشارة تظل

وما دام حي بلا نسب، فإنه بالتالي لا يحمل اسماً. ليس هناك ما يشير إلى أن أمه أطلقت عليه اسماً من الأسماء عند ولادته. ابن طفيل هو الذي سماه حياً (استناداً إلى ابن سينا)، بينما يجهل هو ذلك، كما يجهل كل الذين سيتعرف عليهم فيما بعد. لا يدري شيئاً عن والديه، بخلاف المؤلف والقارئ اللذين يعلمان قصته، ولكنه علم غير مؤكد، لأن ولادته ترد فيها روايتان مختلفتان، ومن المستحيل التعرف على الصحيحة منهما.

ينسجم التولد الذاتي الذي تصفه الرواية الأولى مع التعلم الذاتي؛ تمكن حي، معتمداً على نفسه، من الإحاطة بمختلف المعارف المتعلقة بالطبيعة وبما وراء الطبيعة<sup>50</sup>. فكما أنه لا يدين بالحياة لووالدين، فإنه لا يدين بالعلم لمعلم، وينطبق عليه تماماً وصف الفيلسوف العصامي، لا سيما أنه لم يكن قبل لقاء أسال معلماً بالكلام الذي يشكل أساس المعرفة. لكن هذه الرواية تقتضي العزلة التامة والتفرد المطلق وتنفي البعد الاجتماعي ولا تحفل به. وعلى العكس، فإن الرواية الثانية تصب اهتمامها على وضعية الفيلسوف في المدينة<sup>51</sup>.

يبرز البعد الاجتماعي عندما يلتقي حي بأسال الذي نشأ بجزيرة "انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة عن بعض الأنبياء المتقدمين صلوات الله عليهم، وكانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال المضروبة التي تعطي خيالات تلك الأشياء وتثبت رسومها في النفوس، حسب ما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور". يختلف الخطاب حسب نوعية المتلقين: الملة مبنية على أمثال ورموز تخاطب خيال الجمهور، بينما تعتمد الفلسفة على التفكير والتأمل في حقيقة الأشياء وتتوجه إلى أذهان صفوة نيرة.

نشأ أسال مع سلامان، "فتلقيا تلك الملة وقبلها أحسن قبول"، لكن أسالا

عابرة، إذ لم يصادف حي قط هذا الشجر. وبصفة عامة، فإنه يعتبر الجسم عديم القيمة ويسعى إلى كبت شهواته وأن يكون فكراً خالصاً.

50 لابن طفيل صفحات رائعة تصف حي بن يقظان في وقت استغراقه بمشاهدة الموجود الأول الحق الواجب الوجود. نقرأ مثلاً: "وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق، حتى تأتى له ذلك [...] وتلاشى الكل واضمحلت، وصار هباء منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود [...] واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر".

51 انظر هيلل فراذكين، "التفكير السياسي لابن طفيل".

”كان أشد غوصا على الباطن، وأكثر عشورا على المعاني الروحانية وأطمع في التأويل؛ وأما سلامان فكان أكثر احتفاظا بالظاهر، وأشد بعدا عن التأويل“. زد على ذلك أن أسالا يميل إلى العزلة، بينما سلامان متعلق بملازمة الجماعة، ”فكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما“. صار أسال شبه منبوذ بين أصحابه، فانتقل إلى جزيرة حي التي كان قد سمع عنها والتي كان يعتقد أنها خالية. ارتحالته عبارة عن نفي، وهي حالة تقربه من حي بن يقظان الذي نفي عند ولادته. يستبدل أسال صحبة سلامان بصحبة حي، كما يستبدل حي صحبة الظبية بصحبة أسال.

تشبه الجزيرة التي يرأسها سلامان تلك التي يحكمها خال حي، فكلتاها عامرة بالناس، لكن ما يشير الانتباه بوجه خاص هو التماثل بين يقظان والملك من جهة، وأسال وسلامان من جهة أخرى. فيقظان خاضع للملك، وأسال خاضع لسلامان. كل منهما يستتر ويتوارى: يقظان يتزوج سرا، خوفا من الملك، وأسال المولع بالمعاني الروحانية الخفية، يلجأ إلى جزيرة حي ليتسنى له ممارسة تأويله بدعة واطمئنان، بعيدا عن تحفظ سلامان. تظهر عدة مؤشرات ضعف أسال، فهو يفر من سلامان، ويفر من حي عندما يقع بصره عليه لأول وهلة.

اتسم اللقاء في البداية بالنفور، ثم سرعان ما انعقدت الألفة، لا سيما عندما قدم أسال لحي ”بقية من زاد كان قد استصحبه من الجزيرة المعمورة“. وبعد ذلك علمه الكلام، فتوطدت المودة، وأخبر كل منهما الآخر عن شأنه. ولما روى حي ”كيف ترقى بالمعرفة حتى انتهى إلى درجة الوصول [...] لم يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته [...] هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان، فأنفتح بصر قلبه [...] وتطابق عنده المعقول والمنقول“. ومن جانبه اقتنع حي بحديث أسال عن أحكام الملة، و”علم أن الذي وصف ذلك وجاء به محق في وصفه، صادق في قوله، رسول من عند ربه، فأمن به وصدقه وشهد برسالته“. ومع ذلك، ظل يتعجب من أمرين واردتين في الشريعة<sup>52</sup>، فقرر الانتقال إلى جزيرة سلامان لإصلاح الناس وهدايتهم.

حاول أسال أن يشبه عن هذا الأمر، لكنه أصر على عزمه. قد يبدو إصراره غريبا، فأسال أعلم بأصحابه منه، فلماذا لم يصغ إلى نصيحته؟ هناك فقرة يجب أن

(52) ”أحدهما، لم ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتى وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم [...] والأمر الآخر لم اقتصر على هذه القرائن ووظائف العبادات وأباح الاقتناء للأموال والتوسع في الأكل“.

نتوقف عندها لحظة، يرد فيها أول سؤال طرحه أسال على حي: "فجعل أسال يسأله عن شأنه ومن أين صار إلى تلك الجزيرة، فأعلمه حي بن يقظان أنه لا يدري لنفسه ابتداء ولا آبا ولا أما أكثر من الغبية التي ربه". لقد كان عزله يعتقد أن الغزاة أمه، ولا شيء يسمح لنا أن نقول إنه خطرت بباله فكرة أخرى عن نسبه. أما بعد معاشرته لأسال، فإنه أدرك بما لا يدع مجالا للشك أنه لا ينحدر من حيوان غير ناطق وأن والديه آدميان. وبناء على ذلك، أليس من الطبيعي أن يتوق إلى التعرف عليهما ويشرع في البحث عنهما؟ في الحكايات المشابهة، يتعرض الطفل الذي عرض على الماء في كنف أسرة جديدة، وعندما يشب يهتدي إلى والديه الحقيقيين<sup>53</sup>. لكن حي بن يقظان لا يتعرف أبدا على أمه وأبيه! وعلى ما يظهر، لم تحرك هذه المسألة فضوله ولم يحفل بها؛ لم يبذل رغبة صريحة في اكتشاف أمه، وبالأحرى أبيه الذي لا يهتم به إطلاقا<sup>54</sup>. يمكن أن نقول إنه لا يكثرث بوالديه لأنه يريد أن يكون فريدا؛ ومع ذلك، ألا يمكن اعتبار انتقاله إلى جزيرة سلامان عودة إلى الأصل، إلى الجزيرة التي ولد فيها؟ على أي حال، "اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه". ولما وصل إليهم رفقة أسال، شرع في "بث أسرار الحكمة إليهم، فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلا وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافة فجعلوا ينقبضون منه وتشمتر نفوسهم عما يأتي به، ويتسخطونه في قلوبهم". الجدير بالإشارة أنه خاطب المريدين ليس غير، وذلك لأنهم، كما أعلمه أسال، "أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز". لكنه فشل في إقناعهم ولم يتمكن من إنجاز المهمة البطولية التي أوكلها إلى نفسه<sup>55</sup>. ومع أنه تفوه بخطاب مقلق وأشاع البلبلة والاضطراب في النفوس، فإنه لم يتعرض للقمع؛ ظل الصراع مغلفا ولم يصل إلى حد المواجهة العنيفة، بل إن المريدين "أظهروا له الرضا في وجهه إكراما لغريته فيهم ومراعاة لحق صاحبهم أسال". إنه ليس منهم، وبالتالي لا تنطبق عليه تماما أحكامهم.

ولما تبين له فشله، "انصرف إلى سلامان وأصحابه، فاعتذر لهم عما تكلم به معهم وتبرأ إليهم منه وأعلمهم أنه قد رأى مثل رأيهم واهتدى بمثل هديهم، ووصاهم

(53) أو طر رانك، أسطورة ميلاد البطل، ص. 89.

(54) بعد موت انظبية، قام حي بشرحها بحثا عن سر الحياة، بتعبير آخر بحثا عن سره.

(55) سبق له، معنى ما، إنجاز عمل يفوقه أثناء عزله، عندما أحاط بمفرده بكل المعارف.

بملازمة ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة". بتراجعه عما بثه إليهم وإنكاره لتعليمه، أعلن توبته، لكن من الواضح أنها توبة شكلية ناجمة عن التقيّة، فلو رأى حقا مثل رأيهم، لما فارقهم. إن استدراكه نابح أساسا من كونه "تحقق على القطع أن مخاطبتهم بطريق المكاشفة لا يمكن"، وأنهم غير مؤهلين لتقبل أسرار الحكمة ولا يجوز إشراكهم فيها. ذلك أنه "فهم أحوال الناس وأن أكثرهم بمنزلة الحيوان غير الناطق". هذا يعني أنه ظل في جزيرة سلامان كما كان في جزيرة: الإنسان الوحيد بين الحيوانات. إلا أن هناك فارقا مهما: لقد كان في جزيرة سيد الحيوانات وزعيمها بلا منازع؛ أما في جزيرة سلامان، فإنه لم يستطع فرض سيطرته.

من الراجح أنه كان يود الاستقرار بصفة دائمة بين الناس ولم يكن ينوي العودة إلى جزيرة؛ لو اعترفوا به واهتدوا على يديه، لقضى بقية عمره بين ظهرانيهم. وزغم أنه لم يهدد صراحة، فإنه لا شك شعر أن خطرا يحوم حوله، فأقصى نفسه وارتحل لتجنب ما لا تحمد عقباه. إنه الترحيل الثاني الذي يحصل له، والذي يوافق الترحيل الأول عندما كان رضيعا. وكما نرى فإن نهاية القصة مثيرة مفاجئة، تماما كالبداية؛ فمن جهة هناك طفل غير مرغوب فيه يوضع في تابوت ويلقى به في الماء، ومن جهة أخرى هناك فيلسوف عومل كدخيل فلم يجد مناصا من عبور البحر والعودة إلى جزيرة. ليس في القصة ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة حي صالح لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي. وكما أن الملك منع أخته من الزواج لأنه لم يجد لها كفؤا، فإن سلامان رفض الفلسفة لأنه لم يعتبرها كفؤا للملة. ومع ذلك، تم التوفيق بين الملة والفلسفة في جزيرة حي التي صارت أيضا جزيرة أسال.

ما أن يرد ذكر اسم ابن طفيل إلا ويربطه القارئ، شعوريا أو لا شعوريا، بالطفل، وبالطفيلي. تطفل حي عندما جاء إلى الوجود بدون استدعاء، وتطفل عندما بث تعليمه إلى قوم لا يودون الاستماع إليه. وفي كلتا الحالتين يثير الغضب ويعاقب بالنبد والطرده.

أكد أنه خاطب المريدين شفويا<sup>56</sup>؛ أما ابن طفيل فإنه بث تعليمه عن طريق

(56) تعلم حي الكلام بفضل أسال. لكنه لم يتعلم على ما يبدو الخط والهجاء، ولم يتعامل مع الكتب. لا يرد ذكر الكتابة في علاقة حي بالمريدين حتى الشريعة التي يدنون بها لا تكاد نثر على إشارة صريحة لورودها في كتاب.



للكتابة؛ ولإبعاد شبهة التطفل عنه، لجأ إلى حيلة تقليدية فزعم أنه لم يقم من تلقاء نفسه بكتابة حي بن يقظان، وإنما سعى لإرضاء مسائل يود الاطلاع على الحكمة. عملية التأليف كثيراً ما تقدم نفسها، في النصوص القديمة، كتلبية لأمر صادر عن شخص ذي نفوذ؛ فيبدأ ألف كليله ودمعة بأمر من ملك الهند، وابن رشد شرح كتب أرسطو بإيعاز من السلطان الموحد. تخضع الكتابة عموماً لسلطة عليا، لكن الطلب قد يصدر من صديق ودود أو من قارئ شغوف بالعلم، كما في حي بن يقظان: "سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم [...]"، أن أثبت إليك ما أمكنتني به من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الرئيس أبو علي بن سينا".

لم يأخذ ابن طفيل مبادرة التأليف، لكنه لم يتخلص من شعور بالتطفل ظل يشكل مصدر قلق له. ذلك أنه أذاع في كتابه ما كان ينبغي أن يظل مكتوماً، كما يقول في الخاتمة: "وقد خالفنا فيه طريق السلف الصالح في الضمانة به والشح عليه". وعلي غرار بطله الذي اعتذر للمريدين، فإنه يعتذر لإخوانه، أي للفلاسفة: "وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبينه وتسامحت في تشييته". سبق أن رأينا اعتماداً على السلف الصالح وادعاءه أنه ينقل عنهم، ولكنه الآن يعترف بأنه تفوه بما لم يتفوهوا به. هكذا فإن السلف يتكلمون ولا يتكلمون، أو هناك ما يقولونه وما يكتُمونه<sup>57</sup>.

إلى جانب السلف الصالح، يعيل ابن طفيل على المتصوفة والفلاسفة الذين سبقوه، وخلال العرض الذي خصصه لهم في المقدمة، يلح على التناقض الموجود بين رغبتهم في الكلام وحرصهم على الصمت. فما يشاهده المتصوف "لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان [...]" غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور والملاذ، لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتُم أمرها أو يخفي سرها". وبصفة عامة، فإن حديث ابن طفيل عن الفلاسفة حديث عن الطريقة التي كتبوا بها<sup>58</sup>، فما يورده عنهم ينصب أساماً على ازدواجية خطابهم وعلي أسلوبهم الفريد في مزج البوح بالكتمان. وهكذا فإن تصانيف ابن باجه تبدو مكتوبة على عجل، و"ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل"<sup>59</sup>. والقارابي يتناقض من كتاب

(57) وبهذا المعنى قد يكون الاختلاف في ولادة حي ظاهرياً فقط، قد يكون مقصوداً لحجب العرق عن الجمهور.

(58) انظر دومينيك مالي، "كتب حي".

(59) أسلوب ابن باجه قلق ومضطرب "في بعض المواضع" من غير المستبعد أن ابن طفيل يوحى أن ابن باجه قد

لآخر عند كلامه عن مصير النفوس بعد الموت ؛ والغزالي، "بحسب مخاطبته للجمهور، يربط في موضع ويحل في آخر"؛ والشفاء لابن سينا لن يفهم تمام الفهم "إذا أخذ [...] على ظاهره دون أن يتفطن لسره وباطنه".

داعى ابن طفيل أيضا هذا الفن من الكتابة الذي يمزج القول بعدم القول. صحيح أنه عرض حكمة كان ينبغي أن تظل في طي الكتمان، لكنه فعل ذلك من وراء حجاب، بحيث لن يفطن إليها إلا من هو معد لفهمها. سيظل ما أذاعه سرا بينه وبين إخوانه: "ولم نخل مع ذلك ما أودعناه هذه الأوراق اليسيرة من الأسرار عن حجاب رقيق وستر لطيف ينتهك سريعا لمن هو أهله، ويتكاثف لمن لا يستحق تجاوزه حتى لا يتعداه". إن كتابه، والحالة هذه، كتابان، لاشتماله على خطابين، خطاب علني للجمهور، وخطاب سري للفلاسفة. علينا أن لا ننسى أنه يتحدث إلى سائل يرغب في التعلم، وأن العلاقة بينهما مؤسسة على الثقة والاطمئنان؛ فالسائل، هذا "الصفى الحميم"، أهل أن تبت إليه الأسرار، ولا شك أنه سيحتفظ بها بعناية ولن يذيعها إلا لمن هو مستعد لتلقيها. وإن من ليست عنده صفاته غير جدير بقراءة حي بن يقظان، وحتى إن هو قرأه فلن يهتدي على أي حال إلى الأسرار المبتوثة فيه ولن ينتفع بها. هذه العلاقة مع شخص مألوف ومؤتمن مماثلة تماما لتلك التي جمعت حي بن يقظان بالظبية، ثم بأسال. لن يتجاوز تعليم ابن طفيل دائرة ضيقة، ولا يسعنا في هذا المضمار إلا أن نعود إلى بداية القصة، إلى الأميرة المضطهدة التي خرجت في أول الليل إلى ساحل البحر لعرض ابنها على الماء؛ لم يرافقها حينئذ إلا "جملة من خدمها وثقاتها"، مجموعة صغيرة تقتسم سرا ولن تفشيها أبدا.

## مراجع

### بالعربية

- أرسلان، شكيب، الحلل السندسية، القاهرة، 1936-1939.
- ابن حزم، طوق الحمامة، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1980.
- ابن الخطيب، لسان الدين، أعمال الأعلام، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط، 1934.
- ابن رشيقي، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.
- ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1984.
- ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق ليون غونتي، بيروت، الطبعة الثانية، 1936.
- ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.
- ابن المقفع، كليله ودمنة، بيروت، دار المشرق، الطبعة العاشرة، 1973.
- ابن التديم، الفهرست، بيروت، دار المعرفة، د.ت.
- ألف ليلة وليلة، القاهرة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.
- الجاحظ، كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1981.
- كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، 1996.
- كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، د.ت.
- الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

- الحريري، مقامات الحريري، القاهرة، 1326.
- دانتى، الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، 1959.
- الزمخشري، شرح مقامات الزمخشري، بيروت، د.ت.
- العزفي، أبو العباس، دعامة اليقين في زعامة المتقين، تحقيق أحمد التوفيق، الرياض، مكتبة خدمة الكتاب، 1989.
- الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد، بيروت، دار الأندلس، 1981.
- المعتمد، ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد يدوي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.
- ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق عمر فاروق الطباع، بيروت، مؤسسة المعارف، 1999.

## بغير العربية

Arazi (A.) et Ben Shammai (H.), « Risâla », in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, t. VIII.

Benabdelali (Naïma), *Le Don et l'anti-économique dans la société arabo-musulmane*, Casablanca, Ed. Eddif, 1999.

Curtius (Ernst Robert), *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. fr. par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956.

Derrida (Jacques), *L'Oreille de l'autre*, textes et débats avec Jacques Derrida, Québec, VLB Editeur, 1982.

Fradkin (Hillel), « The Political Thought of Ibn Tufayl », in *The Political Aspects of Islamic Philosophy*, Ch. Butterworth Edit., Harvard University Press, 1992.

Gauthier (Léon), *Ibn Thoufaïl, sa vie, ses œuvres*, Paris, 1909.

Ghazoul (Ferial J.), *Nocturnal poetics*, The American University in Cairo Press, 1996.

Hamori (Andras), *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, 1974.

Izutsu (T.), *God and Man in the Koran*, Tokyo, 1964.

Jeanneret (Michel), *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

*Le Livre des Mille et Une Nuits*, trad. Mardrus, Ed. Robert Laffont, col. « Bouquins », 1980.

Mallet (Dominique), « Les livres de Hayy », in *Arabica*, tome XLIV, 1997.

« A(b)sâl et Joseph, symboles et narration dans les Hayy b. Yaqzân », in *Les Intellectuels en Orient musulman*, édité par Floréal Sanagustin, Institut français d'archéologie orientale, CAI 17 – 1999.

Miquel (André), *La Littérature arabe*, Paris, P.U.F, 3e éd., 1981.

Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige / P.U.F, 4e éd., 1991.

Pagis (Dan), « The Poet as Prophet in Medieval Hebrew Literature », in James L. Kugel (éd.), *Poetry and Prophecy*, Cornell University Press, 1990.

Pellat (Charles), *Langue et littérature arabes*, Paris, Armand Colin, 1952.

Rank (Otto), *Le Mythe de la naissance du héros*, trad. fr. par Elliot Klein, Paris, Ed. Payot, 1983.

Strauss (Léo), *La Persécution et l'art d'écrire*, trad. fr. par Olivier Berrichon-Sedeayn, Presses Pocket, 1989.

Todorov (Tzvetan), « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

### فهرس

5	..... نموذج
18	..... صورة البخيل بطلا
28	..... الرقيب
34	..... الدهر
39	..... العائد
44	..... في كل سنة كذبة
49	..... الليالي، كتاب ممل ؟
55	..... الاغتراب
59	..... يوم في حياة ابن رشد
64	..... المتطفل : حي بن يقظان