التخلي عن الأدب

عبد الفتاح كيليطو

المتوسط

عبد الفتاح كيليطو: كاتب وناقد مغربي، وُلد عام 1945 في مدينة الرباط، يكتب باللّغتيْن العربيَّة والفرنسيَّة، اشتغل على التجديد في الدراسات الأدبيَّة العربيَّة، وصدر له في ذلك عدَّة مؤلَّفات، منها خمسة أجزاء كأعمال كاملة سنة 2015، وهي: "جدل اللغات"، "الماضي حاضراً"، "جذور السَّرد"، "حمَّالو الحكاية"، و"مرايا" عن دار توبقال. بالإضافة إلى أعماله التي نُقلت بين اللغتيْن: "من نبحث عنه يقطن قربنا"، 2019.

- Les Pistaches d'Aboul 'Ala' al-Ma'arri (2019).

- L'Absent ou l'épreuve du soleil (2020).

- Ruptures (2020).

تُرجمَت له أعمال عديدة إلى لغات أخرى مثل الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

ساهم في عدد من الندوات والمحاضرات حول الأدب العربي والفرنسي في لقاءات ثقافية وحوارات في المغرب وخارجه. كما تحصَّل على عدَّة جوائز في النقد والدراسات الأدبية.

المتوسط

التخلي عن الأدب

حقوق النسخ © 2022 منشورات المتوسط - إيطاليا.

حقوق التأليف © 2022 عبد الفتاح كيليطو.

جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقياً أو إلكترونياً أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. ويجوز استخدامه لأغراض تعليمية أو لإصدار كتب موجهَّة إلى ضعيفي البصر أو فاقديه شريطة إعلام الدار. تستثنى أيضاً الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب.

Al-Takhali A'an Al-Adab *by* "Abdelfattah Kilito"
© Almutawassit Books / © 2022 by Abdelfattah Kilito

المؤلف: عبد الفتاح كيليطو / عنوان الكتاب: التخلّي عن الأدب
الطبعة الأولى: 2022
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

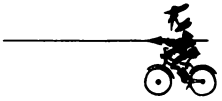
ISBN: 979-12-80738-59-2

منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / قيصرية المصرف - طابق أول / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

عبد الفتاح كيليطو

التخلي عن الأدب



المتوسط

مدخل

خلال السنة الجامعية 1964-1965، درَّسَنا الأستاذُ غابرييل بُونُور الأدبَ الفرنسي بكلِّيَّة الآداب بالرِّباط. أولى كلماته لنا كانت: "لو كنتُ صادقاً مع نفسي لما جئتُ لمخاطبتِكُم." تُرى ماذا قصد بهذا الكلام؟ لم نُعِرْه اهتماماً، ولا شكَّ أننا حسبناه مُلحَة أو تأنُّقاً بلاغياً. كنَّا نجهل أن له تآليف متميِّزة في الشِّعْر، وحتَّى لو علمنا بها لما بادرنا إلى قراءتها، من جهة لأنها "ليست ضمن المقرَّر"، ومن جهة لأن النقد الأدبي كان بالنسبة إلينا شيئاً غائماً لا تحديد له. ذكرَ لنا ذات يوم اسم أحد النقَّاد، لوسيان غولدمان، صاحب **الإله المختفي**، وفي مناسبة أخرى كتب على السَّبُّورَة عنواناً شديد الغرابة، **درجة الصفر في الكتابة**، لمؤلِّف لم نأبه حينذاك باسمه، رولان بارط.

أحاول اليوم أن أفهم الرسالة التي وجَّهها إلينا بجملته الافتتاحية. أكان ينبِّهنا إلى أنه لن يُدرِّس الأدب بالطريقة الأكاديمية المعهودة، وأن الأَوْلى به تبعاً لذلك أن يتخلَّى عن نشاطه التعليمي؟ أكان يوحي أن الحديث عن الأدب عملية مَيؤوس منها، وأن إدراك خفاياه شبه مستحيل؟ كانت دروسه تدور، في العمق، حول حُبِّه للأدب، وكان يجعلنا نشاطره سعادته وهو يتوقَّف عند تفاصيل لا

ينتبه إليها أحد في **أزهار الألم** لبودلير، وفي رواية **الأميرة دو كْلِيف** لِمَدام دو لافاييط. ولن أنسى دهشتي حين أعلن ذات يوم أن هذه الأميرة كانت صغيرة السنِّ، قبل أن يلتفت نحو الطالبات، أغلبهنَّ فرنسيات، ويقول لهنَّ: "كانت في أعمارِكنَّ آنساتي، كانت في سنِّ اجتياز الباكالوريا". بُهِتُّ لأنني وقد بلغتُ العشرين لم أكن أتصوَّرها أصغر منِّي، بل لم أكن أعير اهتماماً لعُمُر شخوص الروايات. هكذا إذن، الأميرة دو كليف في الثامنة عشرة أو أقلّ ...! كنتُ طيلة السنة منبهراً بكلام الأستاذ بونور، إلى درجة أنني وأنا أصغي إليه لم أُسجِّل أقواله في دفتري. وماذا كان يمكن تسجيله؟ أتساءل اليوم: هل كنَّا في مستواه؟ أقصد هل كنَّا نستحقُّه؟

حضرني خطابه وأنا أعدُّ هذا الكتاب وأتساءل: هل بالإمكان التخلِّي عن الأدب؟ أجل، والأمثلة على ذلك معروفة، بل هناك مَن انفصل ليس فقط عن الكتابة، وإنما أيضاً عن القراءة، واشتغل بأمور أخرى. ما سعيتُ إلى الخوض فيه هو التخلِّي كموضوع للأدب، ربمَّا موضوعه الأساس وقد يكون سرَّ استمراره.

يوم الامتحان الشفوي وضع عليَّ الأستاذ سؤالاً واحداً، سألني عن اسم مَنْ قال: "الموسيقى، الموسيقى قبل كلِّ شيء"؟

بورخيس والمغرب

في 28 أكتوبر 2021 شاركتُ بسفارة الأرجنتين بالرِّباط في لقاء تكريمي للكاتب الأرجنتيني بورخيس تحت عنوان "بورخيس والمغرب". بدا لي العنوان جميلاً وطريفاً، وفي الوقت ذاته شيئاً ما مُحرِجاً، ذلك أنني لأوَّل وهلة لم أرَ ما يربط بورخيس بالمغرب، ما عدا زيارتَيْن قام بهما إلى مُرَاكُش، وحسب علمي لم يكتب شيئاً عنهما. ثمَّ إنه لم يُولِ اهتماماً يُذكَر لما ألَّف المغاربة، باستثناء رحلة ابن بطُّوطة الذي تحدَّث عنه بصفة غير مباشرة، دون ذِكْر اسمه، أو على الأصحِّ ذَكَرَه تحت اسم آخر، أبي القاسم، وذلك في قصَّة "البحث عن ابن رشد"، ولا يغيب على أحد ارتباطُ ابن رشد الشديد بالموحِّدين.

باستثناء هذَيْن الاسمَيْن، لم يكن لديَّ ما أُشير إليه في هذا الموضوع، وإن كان فيه، لو تيسَّر الوقت والانضباط، مادَّة خصبة لدراسة قد يكون عنوانها "بورخيس بين ابن بطُّوطة وابن رشد". لم يكن بوسعي أن أتطرَّق لها لقلَّة اطِّلاعي على كتابات ابن رشد، وفي غمرة تنقيبي عمَّا يمكن أن أنكبَّ على تقديمه، بدا لي أن هناك ميداناً يمكن لي ولوجه بشيء من الاطمئنان، بشرط تغيير عنوان اللقاء: عوض "بورخيس والمغرب"، أقترح "المغرب وبورخيس". في

هذه الصيغة، فإن المادَّة المتاحة أكثر ثراء، فليس من بين المثقَّفين المغاربة مَنْ لم يقرأ بورخيس أو لم يَنوِ على أقلِّ تقدير قراءته، بحيث إن الإحالة إليه شائعة، فضلاً عن تدريسه في بعض الشُّعَب، وترجمة قسط وافر من كُتُبه، هذا علاوة على البحوث التي اهتمَّت به عندنا بأكثر من لغة. غير أني أحجَمْتُ في اللقاء المشار إليه عن تناوُل هذا الجانب لأسباب، من بينها عدم تمكُّني ممَّا أنجز عن بورخيس بالإسبانية في إطار الجامعة المغربية، وأيضاً عدم إحاطتي بصفة شاملة بما خلَّف بورخيس من صدى في مؤلَّفات الأدباء المغاربة.

بدا لي في النهاية من المناسب أن أُركِّز على علاقته بالأدب العربي. اعتبرتُ هذا الموضوع ملائماً، بحُكْم انتمائي، ونظراً لنوعية انشغالاتي، إضافة إلى كوني خمَّنتُ أن هذا على الأرجح ما كان ينتظره منِّي مَنْ تفضَّلوا باستضافتي. "بورخيس والأدب العربي"، أو "بورخيس العربي"... وفي الواقع لم يكن بمقدوري أن أتحدَّث عن جوانب أخرى من نشاطه، عن علاقته مثلاً بالأدب الإسباني أو بالأدب الإنجليزي، لضعف تكويني في هذا المجال. هكذا فقراءتي، كيف أقول، العربية؟ لمؤلَّفاته، هي بالضرورة قراءة جزئية ومبتسرة. يشفع لي فيها أن هذا توجُّه عامٌّ، ربمَّا ينطبق على أغلب القرَّاء، فبورخيس يخاطِب عدَّة ثقافات، وهو مثير للاهتمام لأن ألْسُناً وآداباً عديدة تجد نفسها فيه، بحيث إن قرَّاءه يتوزَّعون حسب اللغة التي ينتمون إليها أو التي تكون أليفة لديهم.

طيلة إعداد مداخلتي، ألحَّ عليَّ سؤال: أأنا القارئ المُفترَض لبورخيس؟ هل كان يفكِّر في قارئ عربي محتمل، مثلاً، عندما

نشر كتاب **الأَلِف** في طبعته النهائية سنة 1952؟ يبدو لي هذا مُستبعَداً، على الرغم من أن فيه إشارات إلى الأدب العربي. فإلى أيِّ مُتلقِّين كان يوجِّه قوله؟ للأرجنتينيِّيْن طبعاً، وبصفة عامَّة للقرَّاء بالإسبانية، وفي مرحلة تالية نلمح توجُّهه للقرَّاء الأنجلوسكسونيِّيْن (جَدَّته إنجليزية)، ولا شكَّ في كونه يخاطب القارئ الفرنسي أيضاً، فكثيراً ما يستشهد بكتَّاب فرنسيِّيْن، غوستاف فلوبير، أرثر رامبو، بول فاليري، ومعروف أن ترجمته إلى اللغة الفرنسية هي التي صيَّرتْهُ كاتباً عالمياً، وهذا ما يقرُّ به هو نفسه متعجِّباً (من الطريف التذكير في هذه المناسبة أن أوَّل نصٍّ نشره مكتوب بالفرنسية). أمَّا القارئ العربي، فلم يكن يدور في خَلَدِه على الإطلاق، لم يكن يخاطبه حتَّى عندما كان يتحدَّث عن الأدب العربي. من جانب آخر، مَنْ بين القرَّاء العرب سمع ببورخيس في الخمسينيات أو الستِّينيات؟ لا أُحبّ عبارة "أوَّل مَنْ"، لكنَّ ما أعلم أن عبد الكبير الخطيبي من الأوائل الذين أشاروا إليه، كان ذلك في السبعينيات، وأقصد مسرحيَّته **النبي المُقَنَّع** التي استوحاها من قصَّة للكاتب الأرجنتيني، "الصبَّاغُ المقنَّع: حَكيمُ مَرْو"، ضمن كتابه **التاريخ العالَمي لِلْعار**.

حين شرعتُ لأوَّل مرَّة في قراءة بورخيس، فوجئتُ بمعرفته بالأدب العربي، لقد كان حقَّاً على علم عميق وحميمي به، فصاغ بعضَ نصوصه انطلاقاً من مراجع تمُتُّ إليه بصِلَة. وهو بهذا يختلف عن كتَّاب أمريكا الشَّمَاليَّة والجنوبية، وأوروبا، الذين بالكاد يذكرون **ألف ليلة وليلة**. يمكن عَدُّه من المؤلِّفين الكبار عبر التاريخ، من بينهم دانْتِي، وثيرفانطيس، وخوان غويتسولو، وأندري ميكيل،

الذين تعاملوا بجدِّية في كتاباتهم مع مؤلِّفين عرب. لقد أشار إلى نماذج من الأدب العربي في قصصه، وأيضاً في محاولاته النقدية وأشعاره، غير أنه، وعلى ما يظهر، لم يهتمّ بالأدباء العرب المعاصرين له. قد يكون سمع في نهاية حياته باسم هذا الأديب أو ذاك من القرن العشرين (توفيِّ سنة 1986)، غير أن اهتمامه انصبَّ بصورة حصرية على الأدب العربي القديم. أفاض في الحديث عن **ألف ليلة وليلة**، وكانت له التفاتة إلى **المعلَّقات**، وعلى العموم حذا حذو المستشرقين (كلمة أستعملها بلا أدنى تحفُّظ) في زمنه أو قبله بقليل، وأخصُّ بالذِّكْر هنا الفرنسي إرنِست رونان، والبريطاني ريتشارد بورتون، والإسباني أسِين بَلاسْيوس، مستشرقين تركَّزت عنايتهم بالدرجة الأولى على أُمَّهات الكُتُب العربية.

اندهشتُ كما قلتُ من اطِّلاع بورخيس على الأدب العربي، فأقبلتُ على قراءته بانشراح وارتياح، وبطبيعة الحال يتضاعف اهتمامي حين يَذكرُ اسم هذا المؤلِّف العربي أو ذاك، فكانت قراءتي له إلى حَدٍّ ما موجَّهة إلى هذا الجانب بالذات. من الواضح أن القارئ لا يقترب من مُؤلِّف، من كِتاب، وهو صفر اليدَيْن، إنه من بلد، من لغة، من زمن محدَّد، وله انشغالات وانتظارات، توقُّعات وتصوُّرات تكوَّنت من خلال ما سبق أن قرأه، وعلى الأخصِّ من خلال الأدب الذي نشأ في أحضانه. ما هو شعوره حين يقبل على قراءة مؤلَّف جديد؟ يتوق إلى اكتشاف ما لم يكن يعرفه، شوق مصحوب بقلق مكتوم، لقاء مع عالم غريب لا يستطيع أن يتنبَّأ بما سيُسفر التنقُّل في أرجائه. تظهر أمامه طُرُق مختلفة، ويقترن

تخوُّفه من الضياع برغبة في أن يجد بعض ما يعلم وأن يطمئنَّ شيئاً ما. لهذا يترقَّب أدنى علامة على ثقافته وهو يقرأ، على ما عاشه وجرَّبه. يكتشف القارئ العربي نفسه مثلاً في إحالات بورخيس على الأدب العربي، عكس القارئ غير العربي الذي لا توحي له بشيء فتظل غامضة، محيلة إلى شرق بعيد مُبهَم. اشتغلتُ على بورخيس وحاولتُ عقد حوار معه، ولا أُخفي أنني شعرتُ بفخر واعتزاز بجانبه العربي: لقد تمَّ الاعتراف بي على الرغم من أنه لم يكن يخاطِبني، وأنا ممتنٌّ له على ذلك، فكأنَّ ما يجمعنا داخل في باب القُربىَ والنَّسَب. إنه ليس غريباً، أو إن غرابته في أُلْفته.

ضون كيخوطي

أنسى العديد من التفاصيل في الكُتُب "الأجنبية" التي أقرؤها، لكنَّ ما لا أنساه أبداً هو ما يَرِد فيها عن الأدب العربي. هذا لا يعني أنني لا أهتمُّ بما هو خارج هذه الإشارات، وإنما هي ما أحتفظ بذِكْراه على وجه الخصوص. وكيف لي أن أنسى نفسي؟ أغدو في هذه الحالة كَمَنْ يكون خارج بلاده ويسمع مصادفة كلاماً بلُغته وهو يعبر أحد الشوارع. وهكذا فالمقطع الذي لفت اهتمامي بالتحديد في **الكوميديا الإلهية** لدانتي أليغْييري هو ذلك الذي ورد فيه ذكرُ ابن سينا وابن رشد. لم يحشرهما دانتي في الجحيم وإنما في اللَّمبُو، فضاء أُخروي هادئ، مع هوميروس وأفلاطون وأرسطو. تلك كانت تجربتي أيضاً وأنا أقرأ رواية **ضون كيخوطي** لثيرفانطيس (1616 تاريخ وفاته ووفاة شكسبير). لمدَّة طويلة ظلَّت هذه الرواية بالنسبة إليَّ من الكُتُب التي كنتُ أسمع بها ولا أقرؤها؛ وفي الواقع كنتُ أتوهَّم، كالعديد من المهتمِّين بالأدب، أنني قرأتُها، فصورة بطلها كما أنجزها بيكاسو وغيره من الرسَّامين معروفة، وصفحة أو صفحتان منها كانت موجودة في أحد كُتُبي المدرسية، اطَّلعتُ عليها حقَّاً، لكنْ، بدون ميل إلى الإقبال على قراءة الرواية بالكامل. ذلك أنني في النهاية قارئ ساذج، وخيبات الأمل المتتالية لضون كيخوطي

تُؤلِمُني، فهو يفشل دائماً وحيثما حلَّ في مساعيه، ويُصرُّ الجميع على الاستهزاء به والضحك منه.

ربمَّا وبصفة غامضة شعرتُ، حتَّى وإنني لم أقرأ بالتفصيل مغامراته، أن فشلَه المتوالي هو في العمق فشلُ الأدب، وهذا ما لم أكن لأطيقه؛ أن يوجد بون شاسع بين الأدب والحياة شيء لا يُحتمَل، بالنسبة إليَّ في ذلك الوقت، وربمَّا حتَّى اليوم. لمَّا حدَّثتُ خوان غويتيسولو ذات يوم عن هذا استغرب وقال إنه ينبغي التعامل مع رواية ثيرفانطيس كما نتعامل مع أفلام شارلي شابلن. لكنَّ هناك فرقاً. شارلو يمرُّ بصعوبات، يعيش إخفاقات، ويمكن القول إن الضحك الذي يثيره يتمُّ على خلفية من المأساة. شريط **السيرك** مُفجِع، بعض أقربائي أقسموا ألَّا يعيدوا مشاهدته. لكن شارلو يقوم أحياناً بأفعال يمكن أن تُوصَف بالبطولية، يُحرِز على انتصارات صغيرة ولو لمدَّة وجيزة. ثمَّ إن المشاهد يتماهى معه، يعرف أنه على حقٍّ فيما يقوم به ويُصفِّق في اللحظات التي ينجح فيها، رغم أن الفشل يكون غالباً في انتظاره. أمَّا ضون كيخوطي، فلا أحد من القرَّاء يتماهى معه، ومَنْ سيتماهى مع مجنون لا يريد أن يصغي إلى صوت العقل؟ لا أحد يوافق على ما يفعله ويمارسه. يتمنَّى القارئ أن يُفلِح ضون كيخوطي ولو مرَّة واحدة في القيام بعمل بطولي، لكنَّ هذا لا يحدث.

كما هو معلوم، تقوم هذه الرواية بنقد كُتُب الفروسية وتفكيكها، إنها عرض ساخر لمحاولات ضون كيخوطي محاكاة الأعمال الباهرة التي يُنجزها أمادِيس دو غُول وغيرُه من الأبطال. قضى حياته لمدَّة

طويلة "في الانكباب على قراءة كُتُب الفروسية [...] إلى حَدٍّ أنه كان في الليل يقرأ من المساء إلى الصباح، وفي النهار من الصباح إلى المساء. ولقلَّة نومه وكثرة قراءته جفَّ دماغه حتَّى مسَّه طيفُ جِنَّة [...] وأخيراً، وقد فَقَدَ صوابه، استبدَّت به فكرة هي أغرب ما يتخيَّله مجنون قي هذه الدنيا، فقد رأى من اللائق، بل من الضروري، سواء لتألُّق نجمه وخدمة وطنه، أن يصبح فارساً جوَّالاً، فيسعى في مناكبها، ببرذونه وسلاحه، وراء المغامرات، وأن يمارس جميع ما قرأ أن الفرسان الجوَّالين يمارسونه، فيُصلِح الأخطاء، ويتعرَّض للأخطار في كل المناسبات حتَّى ينال بمجابهتها والتغلُّبِ عليها ذكرى لا تمَّحي أبداً[1]."

أبدع لنفسه عالماً خيالياً استقرَّ فيه، ولم يعد يرى غيره، يتعامل بسذاجة مع الأدب، تُسعِفه ذاكرته في الأحوال كلّها بنموذج نبيل في روايات الفروسية. الأصل مجيد وتقليده تافه فاشل، بهذا المعنى، فإن كتاب ثيرفانطيس مَبنيّ بكامله على مشروع ترجمة، ليس بالإمكان تطبيقُه. يُخفق ضون كيخوطي في ترجمة نماذجه، وعلى العموم في ترجمة الأدب إلى واقع معيش. لكنه لا يكلُّ من إعادة المحاولة والتشبُّث بالنماذج، على الرغم من كونها عَصيَّة على الترجمة ويستحيل نقلها. الإخفاق دائماً له بالمرصاد، غير أنه لا ييأس ويظلُّ يسعى إلى إعطائها طابعاً فعلياً. لا يفكِّر في التخلُّص من الأدب، في التخلِّي عنه، لا يتصوَّر أيَّ مشروع حياة غير خاضع لقراءاته.

---

1) أعتمد على ترجمة عبد الرحمن بدوي، **دون كيخوته**، دار المدى للثقافة والنشر، أبو ظبي، 1998.

لم أكن بعد قد اطَّلعتُ على رواية ثيرفانطيس كما يلزم. استمرَّ نفوري منها أو على الأصحِّ لا مبالاتي بها إلى أن شاركتُ، سنة 1985 وبدعوة من خوان غويتيسولو، في ندوة نظَّمها بمدينة رُونْدة، ضمَّت إدمون عمران المالح وعبد الكبير الخطيبي وخوليان ريوس وكاظم جهاد وعبد الوهاب المؤدّب. ندوة تحت عنوان "ضون كيخوطي"، بلا تحديد إضافي أو موضوع دقيق، كان على كلِّ واحد من المتدخِّلين إنجاز المقاربة الخاصَّة به. قرأتُ حينئذ الرواية بتمعُّن وأنا أتساءل عمَّا يمكن أن أقول بصددها، بعبارة أخرى عمَّا قد يعنيني فيها. إنها تُعلِن بلا مُوارَبة أن قراءة الروايات محاطة بمخاطر كثيرة، بالجنون في الحالة القصوى، فيتعيَّن لتجنُّبه إتلافها والتخلُّص منها، أو على الأقلِّ، تنحيتها جانباً وإخفاءها. ذلك ما سعى إليه صديقاً ضون كيخوطي، القسِّيس بِيدْرُو بِيريز والحلَّاق نِقُولا، حين قاما بتواطؤ مع ابنة أخته وخادمته، وبينما كان هو نائماً، بإحراق مكتبته، وذلك في فصل مثير للغاية، هو السادس من الجزء الأوَّل.

كانا يودَّان إنقاذه وتخليصه من الجنون، لكن الغريب في الأمر، والمفارقة أنهما قاما بهذه العملية بينما هما قارئان شغوفان للروايات وعلى علم بمختلف مؤلِّفيها وبمضامينها ودقائق تفاصيلها. لقد اطَّلعا على ما قرأه ضون كيخوطي برمَّته، وهكذا فإن أشدَّ أعداء الروايات هم في الوقت ذاته المولعون بها والذين يحبُّون الحديث عنها. في عالم ثيرفانطيس لا يكاد أحد يسلم من تأثيرها وفتنتها. اتَّضح لي وأنا أتقدَّم في القراءة أن هذا الأمر عامٌّ وشامل، وأن الأدب يسيطر على عقول الجميع بدرجة أو بأخرى، وأن كلَّ شيء يدور حوله. إنه بالتأكيد بعيد

عن الواقع، عن الحياة، والجميع يشجبه، غير أن العجيب أنْ لا حديث إلَّا عنه، بصفة أو بأخرى وفي سائر الأوقات، ومن بين الشخوص مَنْ يفكِّر في كتابة رواية فروسية، وليس من النادر أن ينساق أحدهم إلى تقمُّص نموذج من النماذج. الجنون، جنون الأدب يعمُّ العديد منهم. صحيح أن جُلَّهم لا يثق ثقة عمياء في ما يَرِد في الروايات، يقرؤها بقدر من التحفُّظ، بينما ضون كيخوطي يسعى جاهداً إلى نقل مضامينها إلى واقعه، إلى عالمه اليومي العادي.

حامد بن الأيِّلي

ذمٌّ نوع من الأدب أو الأدب بصفة عامَّة حاضر أيضاً في الكتابات العربية، ويُشكِّل أحد موضوعاتها، نجده مثلاً في المقامات، بل يمكن أن نقول إن أكثر الكارهين للأدب هم المولعون به ومَنْ يساهمون في استمراره، كما هو حال أبي حيَّان التوحيدي. ربَّما لم أكن لألتفت إلى هذه الظاهرة في الأدب العربي لو لم يُوجِّهني ثيرفانطيس نفسه إليها، ثيرفانطيس أو سِيد حامد بنُ الأيِّلي. مَنْ هو ابنُ الأيِّلي؟ إنه مؤلِّف رواية **ضون كيخوطي**. هذا ما يدَّعيه ثيرفانطيس، مُعلِناً أن كتابه مجرَّد ترجمة لكرَّاسات بخطٍّ عربي، عثر عليها في سوق طليطلة، وبما إنه شديد الشغف بالقراءة، فقد اشتراها وطلب من مُترجِم موريسكي (عربي مُتنصِّر) أن يُنبئه بمحتواها، فأعلمه أن عنوانها **تاريخ ضون كيخوطي دي لا منتشا**، من تأليف سِيد حامد بن الأيِّلي. وبما أن ثيرفانطيس كان قد سمع ببعض مغامرات هذا "البطل" ومتلهِّفاً لمعرفة المزيد منها، فإنه بادر بشراء الكرَّاسات.

في وصف هذا اللقاء ينبغي التوقُّف لحظة عند أحد التفاصيل، يتعلَّق بطريقة الموريسكي في القراءة. فحين يطلب منه ثيرفانطيس أن يُنبئه بموضوع المخطوط، يبادر إلى فتحه من الوسط، كما اتَّفق،

بالمصادفة، وقبل أن يقرأ العنوان. وما إن يشرع في القراءة حتَّى يستغرق في الضحك. ماذا أضحكه؟ جملة، أوَّل جملة قرأها، وتتعلَّق بدولسينة، معشوقة ضون كيخوطي، وهي أنها "تملك، لتمليح الخنازير، أحسنَ يد في إقليم المنتشا كلّه". ماذا يعني هذا النبأ المكتوب في حاشية على هامش المخطوط؟ وأيّ قارئ يا تُرى قام بخطّه؟ وما دلالة دولسينة كمملحة للحم الخنازير؟ ثمَّ وهذا هو الأهمّ، لماذا أثار المقطع ضحك الموريسكي؟ لا يغيب عنَّا أن الموريسكي، بصفة عامَّة، إن كان يكره شيئاً، فهو لحم الخنزير. وإذا به في هذا الموقف يبدأ قراءة الرواية من وسطها بكلام عن لحم هذا الحيوان، عن طعام محرَّم عليه، ليس بالضرورة في تلك الظرفية طعامَ العدوّ أو الخصم، وإنما ما يعتبره طعامَ الآخر.

لنتأمَّل ما قال إميل سيوران عن الطعام والنظام الغذائي: "ألَّا تأكل مثلَ الآخرين أسوأُ من ألَّا تفكِّر مثلَهم[1]." قد يغفر لكَ خصمكَ ألَّا تفكِّر مثله، لكنه لن يغفر لكَ أبداً ألَّا تأكل مثله، ولنا أكثر من عودة إلى هذا الموضوع. ما هو بهذا الصدد طعام الموريسكي؟ أفتح قوساً للإشارة إلى أن في الفترة التي تُشكِّل خلفية الرواية، كان للطعام مدلول اجتماعي وسياسي، كان موضوعاً جادّاً، بل خطيراً شديد الخطورة، ويمكن الرجوع في هذا لمزيد من المعلومات إلى كتاب أُنجز تحت إشراف لويس كارداياك، **الموريسكيون ومحاكم التفتيش**[2]. بإيجاز، لم يكن الأمر في العمق مُضحِكاً، لكنْ، ما إن يسمع ثيرفانطيس هذه الجملة التي تتحدَّث عمَّا تُتقنُه دولسينة

1) Cioran, *Exercices d'admiration*, Gallimard, 1986, p. 192.

2) Louis Cardaillac (dir.), *Les Morisques et l'inquisition*, Publisud, 1990.

حتَّى يتوق إلى معرفة ما في المخطوط بالكامل، فيطلب من الموريسكي أن يُترجمه له، وحرصاً منه على هذه الغاية أخذه إلى منزله للقيام بالعمل، ودفَع له مقابل ترجمته ثمناً معلوماً يعود بنا إلى مسألة الطعام والمألوف منه والمحرَّم. بدأت علاقة الشريكَيْن تحت علامة طعام يكرهه الموريسكي، ثمَّ توالت بطعام يستسيغه ويحبُّه: "نقدتْهُ مقدَّما الثمن الذي اقتضاه، وكان هذا الثمن عبارة عن خمسين رطلاً من الزبيب وأربعَ كَيْلات من الدقيق [...] فأتمَّ ترجمة هذا التاريخ كلّه على النحو الذي أوردناه هنا، واستغرق في هذه الترجمة ستَّة أسابيع أو يزيد قليلاً[1]". "استضاف ثيرفانطيس في منزله المترجم الموريسكي، كما استقبل مخطوطاً عربياً ومؤلِّفَه. المنزل كاستعارة لِلُّغة، حسن الضيافة، الأدب والمأدبة.

سيختفي المترجم نهائيّاً بعد أدائه مهمَّته، نقل الرواية التي ألَّفها سِيد حامد بن الأيِّلِي، لن يعود له ذِكْر، علماً أن ليس له اسم، إنه الموريسكي فحسب، سيُنسى رغم أن حضوره كان ضرورياً لكشف مضمون الكتاب ونقله. الكتاب في نهاية الأمر مجرَّد ترجمة، لكنها هنا استحواذ على الكتاب، على النصِّ الأصلي، وبالضبط على أصل لم يُنشَر، ولن يُنشَر. سيختفي الأصل، المخطوط الذي اقتناه ثيرفانطيس، فور ترجمته إلى الإسبانية، لن يحال عليه لاحقاً، ولن يُحفَل بمصيره، لن يبقى منه إلا اسم مؤلِّفه. اسم سيُعتَمد عليه ويعاد ذِكْره في كثير من المناسبات. إنه سِيد حامد بن الأيِّلِي Cid Hamet Benengeli، الذي يتمُّ وصفه كَ "مؤرِّخ عربي". تَستَّر ثيرفانطيس خلفه، لكنه ظلَّ بشكل ما مسكوناً بشبحه، بروحه وصوته،

---

1) **دون كيخوته**، ص 95.

مسكوناً بغيره، كما كان حال شعراء اليونان مع ربَّات الشِّعْر وحال شعراء العرب مع شياطينهم، وفي كلتا الحالَتَيْن يقوم الشاعر بنقل ما تُمليه كائنات غريبة خارقة، وهذا ما يمنح الشِّعْر قيمته، أي غَيْرِيَّته. ربمَّا كانت هذه الغَيْرِيَّة هي ما حذا بثيرفانطيس إلى التشبُّه بمؤلِّف عربي يختلف عنه في اللغة والدِّيْن والعادات. تخلَّى عن اسمه، عن هويَّته وتقمّص هوية عربية، وطبعاً كان هذا بالنسبة إليَّ أنا القارئ مصدر مرح وتسلية.

هل تخلَّى فعلاً عن اسمه؟ المسألة فيها نظر. تخلَّى عن اسمه ولم يتخلَّ عنه، الصعوبة في تحديد ذلك تعود إلى دلالة الاسم المزعوم الذي رسَمه ورسَّمه ثيرفانطيس. لا إشكال في سِيد حامد، أو سيدي أحمد كما جاء في بعض الترجمات، لكنْ، ماذا عن Benengeli؟ بن، ابن، واضح، لكنْ، ابن مَنْ؟ مَنْ هو Engeli؟ اسم غامض، كثرت الافتراضات حوله، قيل إنه الإنجيلي، بيد أن هذا لا يستقيم لأن سِيد حامد يدين بالإسلام، لا شكَّ في ذلك، وبالتالي نَعْت الإنجيلي لا يُلائمه وغير قابل للتصديق في السياق. الأصحُّ في نظر بعض الشرَّاح أن الاسم المناسب هو الأيِّلِي، نسبة إلى الأيِّل، الحيوان الذي يتميَّز بقرون ضخمة وشبه ملتوية. ما علاقة ثيرفانطيس بالأيِّل؟ أيِّل بالفرنسية cerf، وبالإسبانية ciervo ، أي إنه يحيل إلى اسم ثيرفانطيس. بناء على هذا يمكن الجزم بأن هذا الأخير لم يتخلَّ حقَّاً عن اسمه، اكتفى بترجمته إلى اللسان العربي، أو لنقل إنه تخلَّى عنه مع الاحتفاظ به، أو العكس، احتفظ به بتخلِّيه عنه.

بتقمُّص صورة مؤرِّخ عربي تصرَّف بشكل ما كبطله ضون كيخوطي

الذي يسعى إلى التماثل مع أَماديس ديغول. نسبة خيالية، لعبة سردية لا شكَّ في ذلك، لكنْ، ما هو مبرِّرها، ما هي مناسبة إيرادها؟ أن ينسب مؤلِّف تصنيفه إلى شخص آخر تصرُّف مُسلَّم به، لكنْ، أن ينسب ثيرفانطيس روايته إلى مؤلِّف عربي شيء مُستبعَد أو يمكن عَدُّه نادراً ومثيراً للاستغراب. لماذا لم يتحدَّث مباشرة باسمه؟ لماذا نُحلُّ تأليفه لمؤرِّخ عربي؟ لمَ هذا اللَّفُّ والدوران؟ ها أنا قد دخلتُ في اللعبة، ها أنذا أبحث بحماقة في التراث العربي عن حامد بن الأيِّلي. أبادر إلى القول إنني لم أتوقَّع إطلاقاً أن أجده، ما كنتُ أسعى إليه هو الاقتناع بصدق أو بضرورة النسبة، أي بكلِّ دقَّة أفحص احتمال أن يكون في الأدب العربي مثيل لرواية ثيرفانطيس، أو على الأقلِّ مثيل لجنون ضون كيخوطي. أخذتُ إذن، وأنا أقرأ **ضون كيخوطي**، أبحث عن "المؤرِّخ العربي" المزعوم. تُرى مَنْ هو؟ أقصد هل مِن شبيه له في الأدب العربي؟

وبادئ ذي بدء ماذا كان ثيرفانطيس يعرف عن هذا الأدب، وبالدرجة الأولى عن اللغة العربية؟ خلافاً لبورخيس الذي لم يُقبِل على تعلُّمها إلَّا بضعة أشهر قبل وفاته، فإن ثيرفانطيس كان على الأرجح عليماً بها كلغة حديث يومية، ومُطَّلعاً على عادات أصحابها وتقاليدهم وحكاياتهم، وهذا واضح في روايته. لا يغيب عنَّا أنه قضى خمس سنوات أسيراً في مدينة الجزائر، مدَّة لا شكَّ أنها كافية لتعلُّم أيِّ لغة، بل وإتقانها. صحيح أنه يدَّعي العكس عندما يروي قصَّة المخطوط الذي اقتناه في سوق طليطلة، ادَّعى أنه لم يكن قادراً على قراءته، فلجأ إلى الموريسكي المترجِم لفهم محتواه.

مَنْ هو سِيد حامد بن الأيِّلي؟ لا نكاد نعلم عنه شيئاً سوى أنه مؤلِّف **ضون كيخوطي**، وأنه عربي مسلم. جاء ذِكْره لأوَّل مرَّة في الفصل التاسع من الكتاب، حيث وُصف بكونه المؤلِّف الحقيقي للرواية. مقطع مثير للاهتمام، مع علمنا بأن الأمرَ إجراء روائي تقليدي يجري به العمل في مجال السرد، فما أكثر ما ينسب مؤلِّف كتابَه أو خطابَه إلى شخص من وحي خياله. لنتذكَّر افتتاحية مقامات بديع الزمان الهمذاني: "حدَّثنا عيسى بن هشام قال"، وافتتاحية مقامات الحريري: "حدَّث الحارث بن همام قال". ومع ذلك أخذتُ أبحث، كما قلتُ، لا عن حامد بن الأيِّلي طبعاً، وإنما عن مُسوِّغ ثيرفانتيس لنسبة روايته إليه، عن مصداقية هذه النسبة. أيّ نصٍّ يا ترى؟ أيّ نوع أدبي عربي يتلاءم مع كتابه؟ هكذا وجدتُ نفسي أفكِّر في الأدب العربي على ضوء ما ادَّعاه ثيرفانطيس، وهو ما لم يكن يخطر ببالي أو أتصوَّره فيما قبل. لنقل إنها فرصة متاحة للتأمُّل في الأدب العربي من زاوية جديدة، لم تكن في الحسبان، انطلاقاً من نسبة زائفة.

لم يكن ثيرفانطيس، شأنه في ذلك شأن بورخيس، يخاطب قارئاً عربياً، وإنما قارئاً إسبانيَّاً، وأغلب الظنِّ أن هذا الأخير لن يهتمَّ كثيراً بحامد بن الأيِّلي، سيمرُّ على اسمه مرّ الكرام. فكما أتخيَّله لن يتوقَّف عند السؤال الذي أطرحُه، سيعدُّه كما أسلَفْتُ تقليداً روائياً لا غير، ولن يرى أيَّ جدوى من الاكتراث به. أمَّا القارئ العربي، فأعتقد أنه سيسأل نفسه عن السبب الذي جعل ثيرفانطيس يُسنِد الرواية إلى ابن الأيِّلي، المؤلِّف المزعوم، وسيحاول جاهداً أن يعثر

في التراث السردي عمَّا قد يناسبه ويبرِّر ذِكْره. أغلب الظنِّ أنه لن يجد شيئاً ذا بال، فثيرفانطيس لا يُدلي بمعلومات عن هذا المؤلِّف، فلا نعلم من أين أتى، من أيِّ موطن، من أيِّ أرض، ما عدا انتماءه لِلِّسان العربي. إنه كما جاء "مؤرِّخ عربي" وكفى. ومع أن ثيرفانطيس لم يكن يتوجَّه بالقول إطلاقاً للقارئ العربي، فإن هذا الأخير يجد نفسه أمام تحدٍّ أو استفزاز، أمام لغز يتعيَّن عليه فكُّه. تلك كانت حالتي: أخذتُ أستعرض ما أعرف عن الأدب القديم عسى أن أجد علامة ما يمكن الركون إليها والاستناد عليها. أخذتُ وأنا أُعيد النظر فيه أحاول الإجابة عن سؤال، افترضتُ أن ثيرفانطيس طرحه عليَّ.

وقبل كلِّ شيء، لماذا هذه الدعابة من لدن ثيرفانطيس؟ لماذا لم يروِ قصَّة ضون كيخوطي بصفة مباشرة؟ لماذا غيَّر اسمه وتخلَّى عن هويَّته؟ في لعبة الاختفاء والكشف هذه، يمكنه بطبيعة الحال في أيِّ لحظة أن ينزع القناع ويكشف وجهه الحقيقي، بل إن الأمر شفَّاف والقناع مجرَّد وَهْم. ابن الأيِّلِي، كما أسلفْنا، هو اسمه بلُغة مختلفة، وليست أيَّة لغة، إنها العربية، لغة العدوّ، ذلك أن ابن الأيِّلِي، كما يصفه هو نفسه موجِّهاً كلامه إلى قارئه المحتمل، من الأعداء. لقد تحلَّى ثيرفانطيس باسم ينتمي جهاراً إلى لسان العدوِّ. ألَّف العدوُّ حامد بن الأيِّلِي **ضون كيخوطي** بلغته، كتاباً يقوم ثيرفانطيس بنشره مترجماً فحسب ... يسعى بصفة هزلية إلى الردِّ على تحفُّظ محتمل من القرَّاء، فيقول إن "الاعتراض الذي يمكن أن يُوجَّه من حيث صِدْق قصَّتنا هذه هو أن مؤلِّفَها من العرب" ويُومِئ

إلى "عداوتهم الشديدة لنا[1]". لكنْ، ما دخل العداوة في الأمر؟ مَنْ هو العدوُّ؟ ابن الأيِّلي؟ لكنَّ ابن الأيِّلي هو اسم ثيرفانطيس، هو فعلاً ثيرفانطيس، يترتَّب عن هذا، إن كان للكلام من معنى، أن ثيرفانطيس عدَوُّ نفسِه، أو بتعبير ألطف أن ابن الأيِّلي في الوقت ذاته عدوٌّ وحليف حميم لثيرفانطيس.

1) نفسه، ص 96.

لُوقْيانُوس

قبل ثيرفانطيس، هل سبق أن تحدَّث مؤلِّف عن قرار شخص اتَّخذ نمطَ عيش شبيه بما يُروى في الكُتُب؟ وضعتُ السؤال على نفسي مراراً، فلم تُسعفني ذاكرتي. استنجدتُ بالباحثة إفانْجيليا ستِيد، أستاذة بإحدى الجامعات الباريزية، لسعة اطِّلاعها وتنوُّع معارفها في مختلف حقول الأدب. عرضتُ عليها الأمر، فوعدتْني بالتفكير فيه. أضافت أن من الممكن أن أجد شيئاً يتعلَّق بسؤالي عند مؤلِّف من القرن الثاني الميلادي، لُوقْيانوس السَّمِيساطِي[1]. كنتُ دائماً أتمنَّى قراءته، لم أكن أجهل أنه ألَّف كُتُباً تدخل ضمن "حوارات الموتى"، لكنْ، لم يتيسَّر لي اقتناؤه، ولا حتَّى رؤية غلاف إحدى طبعاته، والغلاف يخلق تقارباً، علاقة ما مع محتوى الكتاب، وحتَّى إن لم يُقرَأ، يظلُّ الغلاف في الذاكرة نداء موجَّهاً إلى القارئ المحتمل. تُرى أين رأيتُ اسم لُوقيانوس لأوَّل مرَّة؟ ربمَّا في كتاب **على هامش الغُفران** للويس عَوَض[2]، قدَّم فيه تحليلاً لِـ **رسالة الغفران** لأبي العلاء، وافترض أن أبا العلاء كان له اطِّلاع على الأدب اليوناني وتأثَّر بلوقيانوس، وعلى أيِّ حال، كلاهما من سورية رغم اختلاف

1) تُرجِمت بعض أعماله (المكتوبة أصلاً باليونانية) إلى العربية، ويمكن قراءته كاملاً بالفرنسية: Lucien de Samosate, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 2015.

2) دار الهلال، القاهرة، 1966، ص 120-121، وص 137-138.

اللغة والمرجعية. لم أشاطر لويس عوض هذا الرأي، وارتأيتُ في كتابي عن أبي العلاء ربطَ **رسالة الغفران** بالمنامات كما وردَت في الأدبيات العربية[1]. علاقةً غير متوقَّعة بهذا، اتَّصلَتْ بي الباحثة ستِيد غداة استفسارها، وأوَّل شيء قالت لي إنها رأت فيما يرى النائم لُوقيانوس، وأنه جُنَّ جنونه بسبب قراءته لِـ ... لوقيانوس! أن يُجنَّ شخص بعد قراءة كتاب ألَّفه غيره، شيء ليس بالمفاجِئ لي تماماً، لكنْ، أن يُصاب بالجنون بعد قراءة كتاب من تأليفه، فهذا ما لم أسمع به قطُّ، ولم يخطر أبداً ببالي، إنه موضوع طريف وجدير بالتفكير، وأن يُفرَد له كتاب، فوعدتُ نفسي في فورة من النشاط الفكري بالاشتغال عليه في يوم من الأيَّام.

مهما يكن من أمر، وسنرى ذلك بتفصيل فيما بعد، يمكن تصنيف **رسالة الغفران** في خانة حوارات الموتى. وهنا أرى من واجبي تصحيح خطأ ارتكبتُهُ فيما يتعلَّق بهذه النقطة، زعمتُ في كتابي عن أبي العلاء أن **رسالة الغفران** لم تُخلِّف صدى يُذكَر في الأدب العربي، وهذا ليس صحيحاً تماماً، فلقد استلهَمَهَا على الأقلِّ مؤلِّف عاش في القرن السادس الهجري، أبو سعيد الوهراني، تميَّز بتصنيف منامات، أشهرها تلك المسمَّاة **المنامة الكبرى**[2]، نصّ غريب وعبثي، بل يمكن نَعْته بالسريالي، وفي الوقت ذاته خاضع لمنطق قاس شبيه بما يحدث في الأحلام عندما نرى أنفسنا في موقف شنيع رهيب، ونتساءل في الحُلْم هل نحن في حُلْم؟ يروي أبو سعيد في منامته هذه، التي هي

1) **أبو العلاء المعرّي** أو **متاهات القول**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000، ص 19-28؛ وضمن **الأعمال الكاملة**، الجزء الرابع، 2015، ص 111-118.

2) **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمَّد نغش، منشورات الجمل، 1998.

حوارات بكاملها، ولها بمنظورنا الحالي طابع مسرحي أكيد، أنه توصَّل برسالة من أحد الأدباء (الحافظ العليمي) يلومه فيها وبإصرار لأنه ذكر اسمَه في إحدى كتاباته دون الإشارة إلى كُنيته ولقبه. يقلق أبو سعيد وينتابه شعور بالذَّنْب على تقصيره، ثمَّ يغفو فيرى في نومه أنه بُعِث من قبره، وأن القيامة قد حلَّت. وطبعاً يلتقي بالأديب الحاقد الذي يهرع نحوه ويعنِّفه أشدّ العنف، لأنه ورغم هول القيامة لم يغفر له زلَّته المزعومة. تتتابع المشاهد وتتطوَّر على هذا النحو، نقاشات وخصومات هزلية إلى أن يسقط أبو سعيد فجأة من فراشه ويستيقظ. **المنامة الكبرى** كتاب له بنية حُلْم، فيه فوضى، مفاجآت، لقاءات غير متوقَّعة، أحداث لا ارتباط بينها. الكتاب بكامله وصف لحُلْم، أي استطراد، والحُلْم، أيّ حُلْم، استطراد، أليس كذلك؟ توجد في كتاب أبي سعيد إشارة جلية إلى **رسالة الغفران**، وأصداء لـ **مقامات الحريري**، و لِـ **حكاية أبي القاسم البغدادي** لأبي المُطَهَّر الأَزْدِي[1]، ولبعض شعراء **يتيمة الدهر** للثعالبي، لا سِيَّما ابن الحجَّاج وابن سُكَّرَة، ولهذا يُصنَّف أبو سعيد، رغم أهمِّيَّته، في باب المجون والإقذاع، و في هذه النقطة يختلف تماماً مع أبي العلاء الذي لا يُتصوَّر أن تصدر عنه كلمة نابية أو لفظ بذيء، وربَّما لهذا السبب لم يلتفت الدارسون إلى أبي سعيد إلَّا نادراً. قال عنه الصَّفَدي في **الوافي بالوَفَيَات**: "وعلى الجُملة فما كان يسلَم من شرِّ لسانه أحد ممَّنْ عاصره". لكن ذنبه الكبير، نقطة ضعفه، كَعْب أخِيل بالنسبة إليه، أنَّ لا أحد من الباحثين عنَّ له إدراجَه كأحَد أسْلافِ دانتي، صاحب **الكوميديا الإلهية**.

---

1) يُنسَب الكتاب أيضاً إلى أبي حيَّان التوحيدي، ولقد أُعيد نشره بتحقيق عبُّود الشالجي تحت عنوان **الرسالة البغدادية**.

الأديبُ بطلاً

السؤال الذي كان يلحُّ عليَّ هو: هل يوجد من بين أسلاف ثيرفانطيس سَلَف عربي؟ قرأتُ روايته وأنا أبحث فيها عن المؤلِّف المزعوم، لم أجد ما يعادله في الأدب العربي أو ما يقترب منه، كان الأمر جرياً وراء وَهْم والارتطام كلّ مرَّة بخيبة مريرة. توجد في الأدب العربي أمثلة عديدة لروايات الفروسية، كنَّا نقرؤها في صغرنا، ولسبب ما لا نقرؤها في كبرنا، كنَّا نقرؤها على هامش المدرسة، والإشارة هنا إلى ما يُطلَق عليه مُسمَّى السِّيَر الشعبية، كُتُب لا مؤلِّف مضبوطاً لها، ولا تهمُّنا في الواقع معرفة مَنْ صاغها، وهذا عنصر ذو شأن للتعريف بها، مثلاً **الظاهر بيبرس**، **حمزة البهلوان**، **سيف بن ذي يزن**، **سيرة عنترة**، وإن كان لعنترة وضع خاصٌّ، فهو يُعدُّ كذلك من الأدباء الكبار الذين فرضوا أنفسهم بأسلوب خاصٍّ، أليس هو أحد شعراء **المعلّقات**؟ إنه في مرتبَتَيْن، فارس مغوار وشاعر بارز ... لكنْ، لا أحد حسب علمي ألَّف رواية أو حكاية تسخر من روايات الفروسية. بحثتُ في مختلف النصوص السردية التي أُتيحت لي قراءتها، عن مثيل لضون كيخوطي، عن شخص قصد بعزيمة لا يتطرَّق الشكُّ إليها محاكاة مغامرات الفروسية. لم أعثر على شيء من ذلك، بدا لي هذا الموضوع خارج اهتمامات الساحة الأدبية العربية.

لكن المحاولة جعلتْني أنتبه إلى ظاهرة لم أُولِها عناية فيما مضى بما فيه الكفاية، وأقصد موضوع السرد العربي القديم. ما هو موضوعه الرئيس؟ ما هي نوعية القضايا التي يطرحُها؟ وأيّ شخوص يقوم بعرضها ووصفها؟ لاحظتُ أن جانباً مهمّاً منه يدور حول الأدب وشؤونه، بمعنى أن الحديث يدور عن أدباء، عن شخوص مشتغلين بالأدب، بل غالباً لا شغل لهم إلّا الأدب. هذا ما نجده في جُلِّ المؤلَّفات القديمة، على الأقلِّ تلك التي اشتغلتُ عليها. الأديب كشخص روائي ... أتحدَّث هنا عن الأدب الرفيع، أو ما يُسمَّى كذلك. لا أقصد في هذا المضمار كتاب **ألف ليلة وليلة**، فحكاياته لا مؤلِّف لها، وموضوعاته مختلفة وليست أدبية بالأساس. الحكاية الوحيدة التي يُثار فيها موضوع الأدب هي "حكاية تَودُّد الجارية"، تَودُّد التي تُناظِر العلماء وتتفوَّق عليهم وتُفحِمُهم. ما أقصده هنا هي الكُتُب التي تستند إلى مؤلِّف معلوم، نعرف مساره، يرتبط اسمه بكتاب أو كُتُب معيَّنة، نعرف مَنْ هو أو على الأقلِّ نودُّ التعرُّف إليه. إنه نوع يدور النقاش فيه بين أدباء، هَمُّهم الأدب الذي يُدرَّس ويُعتنى به أيَّما عناية، الأدب الفصيح (أو الرسمي كما يسمِّيه توفيق الحكيم الذي يعتبر العامِّيَّة فصيحة أيضاً). ميزة هذا الأدب الذي سبق لي أن حلَّلتُ بعض نماذجه، أنه بالحديث عن الأدب، يتغذَّى على الدوام بنفسه.

لنتأمَّل لحظة **كليلة ودمنة** الهندي الأصل، نقله ابن المقفَّع عن اللسان الفارسي، ويُعدُّ أوَّل كتاب سردي ذي بال باللسان العربي. للوهلة الأولى، لا تُثار فيه قضايا الأدب، ولكن فصوله تدور حول

مسائل فكرية شائكة، والصراع المكشوف أو المستتر حولها لا يتوقَّف. يحرص كلُّ متحدِّث على إثبات موقف أو الدفاع عن سلوك أو تبرير تصرُّف. ثمَّ إن الكتاب منسوب إلى مؤلِّف، هو الحكيم بَيْدَبا الذي ترد معلومات إضافية عنه في فصل مخصَّص له. وفضلاً عن ذلك كتب ابن المقفَّع مقدِّمة، أوضح فيها غرض تأليفه والطريقة المُثلى التي يجب نهجها لقراءته. أكثر من هذا، أضاف إليه فصلاً، "باب الفَحْص عن أمر دِمْنة" الذي يلي "باب الأسد والثور"، والذي ربمَّا يمكن عَدُّه أوَّل قصَّة "بوليسية". لم تبدأ الرواية البوليسية مع إدغار ألان بو، كما يقال غالباً، أي مع قصَّة **الرسالة المسروقة**، وقصَّة **اغتيال مزدوج في شارع مورغ**، وإنما مع ابن المقفَّع. زِدْ على ما سبق أن لهذا المترجِم أسلوبه المتميِّز الذي يُبوِّئه مكانة خاصَّة، وترجمتُه لِ **كليلة ودمنة** تغتني لكونه صاحبَ كُتُب أخرى ذات شأن، لا سيَّما **الأدب الكبير**، و**الأدب الصغير**.

يمكن رصد ظاهرة السرد المبني على الجدل في تصنيفات الجاحظ، ويظهر هذا بشكل جلي في **البيان والتبيين**، كتاب أخبار عن خطباء مفوَّهين، ولاهوتيِّيْن أصحاب رسائل بليغة، وشعراء أفذاذ، كلّ واحد منهم يسعى لإثبات نفسه أمام خصم أو خصوم. يروي الجاحظ مغامرات أصحاب القول، ولا أكتم أنني أقرأ **البيان** كما أقرأ **الإلياذة**، ففيه تشويق، فرجة، أبطال، مناوشات كلامية لا تنتهي، استفزازات ومبارزات، انتصارات وهزائم. يتمُّ هذا في أندية الأدباء، في المساجد وفي حضرة الخلفاء. ثمَّ هناك الجمهور، تعليق مَنْ يشاهدون ويُصغون وهم بين الإعجاب والرهبة، يترقَّبون ما ستُسفر عنه المناظرات.

أمَّا في المقامات، فالظاهرة واردة وإن اختلفت نوعاً ما، فلا كلام في متنها إلَّا عن الأدب وفنونه، كلّ مقامة من مقامات الهمذاني والحريري تدور حول مسألة أدبية، وصياغتها تراعي الوظيفة الشِّعْرِيَّة كما وصفها رُومان ياكوبْسُون، أي الوظيفة الجمالية، حيث يتمُّ التركيز على الخطاب وعلى مادَّته، على الكلمات في حَدِّ ذاتها. الخلاصة أن بطل المقامات أديب، كما هو وضع بطل **حكاية أبي القاسم** لأبي المُطَهَّر الأزْدي، وكما هو وضع ابن القارح، بطل **رسالة الغفران**.

لندقِّق الموضوع محلّ سؤالنا. ليس بالضبط مَنْ جُنَّ بعد قراءة كتاب أو جزء من كتاب، كما أشار إلى ذلك أبو القاسم النَّيْسَابُورِيّ في كتابه **عقلاء المجانين** (لننتبه إلى التضادِّ في العنوان). نجد هذا الأمر في الأدب الحديث أيضاً، وأكتفي بالإحالة إلى لافكرافْت وحديثه عن كتاب يذهب بعقل مَنْ يقرؤه ... ما أبحث عنه هو بالأحرى شخص يتجسَّد جنونه في العزم على تقليد شخوص نصوص سردية والشروع في محاكاتهم. قد يكون الباعثُ على التصرُّف المجنون كتابة أو نوعاً أدبياً، كما هو الشأن في رواية ثيرفانطيس. وقد يكون قولاً، هاتفاً، صوتاً غريباً، خطاباً يسمعه شخص في اليقظة أو في المنام. المثال الأقرب إلى ما أشير إليه يتجسَّد في حكاية الحالم البغدادي الذي سمع في المنام صوتاً يقول له إن كنزاً في القاهرة ينتظره، صدق الحُلْم وقصد القاهرة لاكتشافه. تبيَّن له فيما بعد أن الكنز موجود في منزله ببغداد، لكنْ، كان لا بدَّ ليفطن إلى ذلك أن يقصد القاهرة.

يمكن كذلك أن نجد ما يشبه الهاتف في ما كتب الحسن

اليوسي (توفيِّ سنة 1691م) عن وسواس المهدوية وأوهامها في كتاب **المحاضرات**. الباعث هنا حسب افتراض اليوسي شيطان من الشياطين يحرِّض على المحاكاة: "فَمَنِ انتهض اليوم للانتصابِ رَوْمَاً منه لإقامة الحقّ وإنصافِ المظلوم من الظالم فهو مغرور، ولعلَّ ذلك لا يتأتَّى له كما ينبغي في بيته، فضلاً عن قريته، فضلاً عن البلد، فضلاً عن الإقليم. وقد يسمع فضائل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والقيامِ بمصالح المسلمين ودرجةِ الإمام العادل، وذلك كلّه حقّ، ولكنْ، أين يتأتَّى؟ فيتحرَّك المسكين لاقتناص الأَجْر والظفر بأعلى الدرجات، فلا يفطن إلَّا وقد وقع به العَشاءُ على سِرحان، وربَّما حان فيمَنْ حان[1]. وقد يكون ذلك، وهو الأغلب، دسيسةً دنيوية ونزعةً شيطانية. [...] فيجد الواحدُ قوَّةً إيمانية في قلبه، أو حالةً جمالية واردة، فيُوهِمه ذلك أنه قوي على أن يصدع بالحقِّ، وربَّما أوهَمَهُ ذلك أنه هو الحقيقُ بذلك دون غيره، أو أنه هو المهدي المنتظر، فيتحرَّك على طمع أن ينقادَ له الأمر، وينقاد له أبناء الزمان[2]". كيف لا يخطر ضون كيخوطي ببالنا ونحن نقرأ هذا الكلام؟

مع المدَّة تبيَّن لي أنني اهتديتُ في كتاباتي السابقة إلى نظير له، بل نظراء، لكن ذلك حصل بصفة عابرة، دون تمعُّن في وجه الشبه، فبقي الأمر باهتاً. نسيتُ أنه سبق لي في بعض دراساتي (عن أدب المناقِب مثلاً) أن ربطتُ بعض شخوص السرد العربي

---

1) أي يفشل فشلاً ذريعاً، وقد يؤدِّي به ذلك إلى هلاك نفسه.

2) الحسن اليوسي، **المحاضرات**، أعدَّها للطبع محمَّد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرِّباط، 1976، ص 105.

بضون كيخوطي دون أن أعير ذلك أهمِّيَّة وأُولِيْه الاهتمام المطلوب. ولعلَّ أهمَّ هؤلاء هو ابن القارح، كما وصفتْهُ **رسالة الغفران**. قلتُ عنه في **لسان آدم** إنه ضون كيخوطي سعيد، ولم أنتبه إلى أنني كنتُ دون وعي تامٍّ منِّي أُقابل بينه وبين ضون كيخوطي الذي تلقَّب بالفارس ذي الوجه الحزين.

اختراع شاعر

لأمر ما يرتبط أبو العلاء المعرِّي في مخيِّلتي بابن رشد، رغم أنهما يتعارضان في جوانب كثيرة، فابن رشد فيلسوف وأبو العلاء شاعر، ثمَّ إن مسارهما شديد الاختلاف. فكيف نشأ في ذهني ارتباط أحدهما بالآخر؟ لأن لكلَيْهما ارتباطاً بِـ **الكوميديا الإلهية**. كما هو معروف يتكوَّن هذا الكتاب من ثلاثة أجزاء، الجحيم، المَطْهَر، الفردوس. لم يعيِّن دانتي لابن رشد في العالم الأخروي أياً من هذه الفضاءات، وإنما خصَّص له كما ذكرنا مكاناً في اللِّمبُو (أو الأعراف)، مع الفاضلين ممَّنْ لم يدينوا بالمسيحية. أمَا أبو العلاء، فيقال إن دانتي اطَّلع بصفة أو بأخرى على **رسالة الغفران**، وقد يكون تأثَّر بها في تُحفته.

لستُ أدري هل يرضى أبو العلاء، حيث هو الآن، بصُحْبة دانتي، هو الذي كان يصف نفسه بأنه "وحشِيُّ الغريزة، إنسِيُّ الولادة[1]". كان رهين اللسان العربي ولا يتوق إلى لسان آخر، وعلى الرغم من انفتاحه على مذاهب فكرية مختلفة، كما يظهر ذلك في القسم الثاني من **الرسالة**، وفي ديوان **اللزوميات**، فإنه لم ينفتح على أدب

1) "رسالة الفَفْد"، ضمن **إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، دراسة وإعداد محمَّد عبد الحكيم القاضي، دار الحديث، القاهرة، ص 169.

غير الأدب العربي[1]. في العالم الأخروي كما صوَّره في **رسالة الغفران**، لا وجود لشاعر أو أديب ذي لسان غير عربي، شخوصها كلُّهم ملفوفون باللسان العربي، حتَّى شعراء الجنِّ الذين لهم مكان بسيط في فردوس أبي العلاء. وفي هذا يختلف عن ابن رشد الذي مع جهله باليونانية وضع تفسيراً لِـ **فنِّ الشِّعْر** لأرسطو؛ ويختلف أيضاً مع دانتي الذي كان له إلمام بجوانب من آداب مختلفة. وعلى عكس مؤلَّفات ابن رشد التي نُقلت فور موته إلى العبرية واللاتينية، لم تُنقَل **الغفران** إلى لغة أخرى إلَّا في بداية القرن العشرين، حين تُرجمت جزئياً إلى الإنجليزية[2]، ومنذ ذلك الوقت صارت أشهر كتاب لأبي العلاء، بل أشهر كتاب أدبي عربي على الإطلاق (بعد **ألف ليلة** طبعاً). وما أهَّلَها لهذه المرتبة العالية أن لها قصَّة، قصَّة تُختَزَل في اسم دانتي.

قال إرنست رونان: "العمل الذي لم يُترجَم، لم يُنشَر إلَّا نصف نشر[3]". ربمَّا ينبغي تعديل هذه الفكرة التي تبدو غريبة بعض

---

1) إنه أمر كان غائباً عنه تماماً. ثمَّ ماذا؟ يغادر ما أُسمِّيه ثقافة الشِّعْر، ليتَّجه إلى أيِّ شيء؟ ماذا يُنتظَر منه أن يفعل؟ لا أحد في بيئته كان يتوق إلى ثقافة مختلفة، اللَّهمَّ إلَّا الفلاسفة طبعاً والمؤلِّفين ذوي الأصول الفارسية. وإن فعَل، فأيّ ثقافة مختلفة تُغريه بالاندماج فيها؟ في زمنه وضمن جغرافيَّته، لم يكن أدب آخر متيسِّراً، ويُعدُّ نموذجاً يُحتذى. علينا أن نأخذ الحذر وألَّا نُسقط على أبي العلاء همومنا الحالية وانشغالاتنا بالآخر. نحن في سياق نتجاور فيه ثقافياً مع آخر، مع آخرين، نقرأ لهم ونترجم إنتاجاتهم. بالنسبة إلى أبي العلاء لم يكن هناك آخر، لم يكن هناك، وهذا هو الأهمُّ، مُركَّب نقص أو شعور بالدونية، بل العكس كان على الأرجح هو الصحيح. نموذجه الأدبي كان هو الشِّعْر "الجاهلي" وما تلاه إلى حين تقعيد اللسان العربي وإنشاء الدواوين الشِّعْرِيَّة.

2) تُرجمت إلى الفرنسية (1984)، ونُقل جزؤها الأوَّل إلى اللسان الإيطالي (2011)، وتُرجمت كاملة بالإنجليزية، بمحاذاة النصِّ العربي (2013).

3) Cité par Antoine Berman, in *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984, p. 283.

الشيء. لكي ينجح كتاب ينبغي أن يظهر في لغته الأصلية، ثمَّ يُترجَم لكي يُنشَرَ حقيقة حسب رونان، لكن انتشاره، بمعنى رواجِه، إشعاعِه، رهين بارتباطه بقصَّة ما. وحين أتحدَّث عن الانتشار، لا أعني الجانب التجاري، وإنما وضع الكتاب الاعتباري، مكانته المرموقة، حضوره في الأذهان. هذا سرُّ الكُتُب التي تصادف النجاح، أن يُتحدَّث عنها، ألَّا يتوقَّف الحديث عنها. إنها ظاهرة عامَّة، والكُتُب العربية التي تبرُز هي التي لها قصَّة. ينطبق هذا على عدد كبير من الكُتُب القديمة: **كليلة ودمنة**، **ألف ليلة** (لكلَيْهما تاريخ ومسار)، **حَيّ بن يقظان** (بسبب **روبنسون كروزو**)، شِعْر عمر الخيَّام (بفضل مترجمِه إدوارد فيتسجيرالد). وينطبق على الكُتُب الحديثة أيضاً: **في الشِّعر الجاهلي**، **أولاد حارتنا**، **الإيديولوجية العربية المعاصرة** (رغم أن ترجمتها العربية كانت سيِّئة)، **الخبز الحافي** (ربمَّا الرواية المغربية الوحيدة التي لها قصَّة، وبدرجة أقلّ **الماضي البسيط** لإدريس الشرايبي). لا يكفي أن يكون الكتاب مُترجَماً، لا بدَّ حين يُذكَر عنوانه أن تبرز توَّاً حكاية تخصُّه، وليكن السبب لَبس، ريبة، شبهة، استفزاز، مُرْيَة، وليكن الأمر متعمَّداً أو لا.

أثار ديوان **اللزوميات** لأبي العلاء الكثير من الجدل منذ صدوره، تمَّ التركيز عليه، فصار يُستشهَد به ويُتحدَّث عنه بسبب قصَّته. لم يحظَ ديوانه الأوَّل، **سَقْط الزَّنْد**، بالاهتمام نفسه، لم ترافقه قصَّة، فأُهمِل وتمَّ تجاهله إلى حَدٍّ ما. أمَّا **رسالة الغفران**، فليس فيها ما قد يثير السِّجَال، فلم يكد يلتفت إليها أحد[1]. غرقت في

1) لم يصادف شِعْر أبي العلاء مترجماً كالذي حصل لعُمر الخيَّام الذي عاش حياة جديدة بفضل إدوارد فيتزجيرالد. كان لنثره المصير نفسه، والسؤال هو: في أيِّ لغة قد تزدهر **رسالة الغفران**؟

بحر اللامبالاة لعدَّة قرون، إلى أن أهلَّ القرن العشرون، فاكتشفها البريطاني رينُولد نيكولسون وترجمها، لكنه، في تقديمه لها، ربط بينها وبين **الكوميديا الإلهية**، ومنذ ذلك الوقت بدأت قصَّتها، قصَّة جميلة تُروَى وتتناقلها الألسن.

الحاصل أن دانتي، عبر نيكولسون، أخرج أبا العلاء من منزله، فتمَّ الاعتناء بِـ **رسالة الغفران** إن قليلاً أو كثيراً خارج العالم العربي، صار لها ذِكْر هناك، بل صار لها بالتبعية شأن حتَّى في العالم العربي، هي التي كانت شبه مجهولة فيما مضى. وبالمقابل، تمَّ الاهتمام بدانتي في العالم العربي. لولا أبو العلاء، هل كان دانتي يَلقَى ما لقي من اهتمام عندنا؟ كلُّ شاعر عربي يحترم نفسه قرأه أو يعتزم قراءته. ربمَّا لم يكن ليُترجَم إلى العربية، وأكثر من مرَّة، لولا ارتباطه بأبي العلاء. نعم، كان اسمه سيكون معروفاً، كاسم ميلتون (مؤلِّف **الفردوس المفقود**) وبيترارك الشاعر (صاحب لُورا)، لكنْ، بدون انخراط كبير من لدن القرَّاء العرب وشعور حادّ بأنهم مَعنيُّون به مباشرة.

هي ذي قصَّة **رسالة الغفران**، قصَّة تُثلج الصدر، لكنْ، من اللازم اتِّخاذ بعض الحذر بشأنها. فقد نُركِّز على حكاية تأثُّر دانتي بالرسالة، قد نكتفي بالإشارات في **الكوميديا** إلى الثقافة العربية، ونُغفل المكوِّنات الأخرى، الأهمُّ بلا شكٍّ والتي تمتُّ إليه بصِلَة قُربى أكبر. باختصار قد لا نقرأ دانتي لذاته. وهناك خطر من نوع آخر، خطر معاكس. ذلك أن دانتي، بمقتضى الحكاية، يوجِّه، إلى حَدٍّ، ما قراءتنا لِـ **رسالة الغفران**، والنتيجة أنه يمنعنا من الاطِّلاع عليها كما

افترض مؤلِّفُها أن تُقرَأ. قد تكون الإحالة إلى دانتي مصدر فخر، ولكنْ، قد يكون فيها ما يُزري بِـ **الرسالة**، أن لا أهمِّيَّة لها إلَّا لكونها صورةً سابقة لِـ **الكوميديا**. فالعناية بها ليست لذاتها أيضاً، وإنما لأنها تُبشِّر بصدور كتاب عظيم هو **الكوميديا الإلهية**. وقد يجمح الخيال ببعضهم فيميل إلى اعتقاد أن دانتي هو مؤلِّف **رسالة الغفران**، بمعنى أن لولاه لما اهتمَّ أحد بها، وقد يذهب أبعد من ذلك فيقول إن دانتي اخترع أبا العلاء. مجرَّد هذيان؟ لا شكَّ في ذلك، لكنني أوردتُهُ وأنا أفكِّر في عمر الخيَّام الذي كان شِعْره شبه مجهول أو اعتُبر إنتاجاً ثانويا، إلى أن حلَّت سنة 1859 فصدرت ترجمة رباعياته من الفارسية إلى الإنجليزية، قام بذلك إدوارد فيتزجيرالد (لا علاقة له بالروائي الأمريكي سكوت فيتزجيرالد)، فذاعت وشاعت. تحضرني جملة قالها بورخيس عن إدوارد فيتسجيرالد هذا، قال إنه "مُتَرجِم بارِز (ويكاد يكون مخترعَ) عمر الخيَّام"[1].

1) Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1999, 2010, p. 342.

من الشرح إلى الترجمة

قال إميل سيوران: "إنه لمن شقاء المؤلِّف أن يتمَّ فَهمُه[1] ."إن صحَّ هذا، فما أسعد المؤلِّفين الذين لا يُفهَمُون، أو لا يُفهَمُون توَّاً أو بالكامل، على سبيل المثال شعراء **المعلَّقات**، وشعْر رامبو، ورواية **يوليسيوس** لجيمس جويس. في هذا الشأن يحتلُّ أبو العلاء درجة عالية، فليس من الهيِّن قراءته. ابتداء من أوَّل سطر في نثره وأوَّل بيت في قصائده، تصادفكَ عبارات غريبة وألفاظ صادمة لم تسمع بها من قبل، تحتاج لكي تفهمها إلى قاموس أو إلى شرح إن تيسَّر في أسفل الصفحات. هي ذي حالة الأدب القديم بصفة عامَّة، ولكنها تُلاحَظ أكثر عند أبي العلاء[2]. كان يعلم هذا بطبيعة الحال، فيبادر بين الفينة والأخرى إلى شرح هذه الكلمة أو تلك. وحين يفعل ذلك أقول لنفسي: لماذا لم يكتفِ بالكلمة العادية المتداوَلة؟ لماذا استعمال كلمات عويصة عوض كلمات بسيطة مفهومة؟ ثمَّ أستدرك الأمر وأتذكَّر أنه لا يخاطبني، لم يكن يخاطبني، فعلى العموم كان يوجِّه كلامه للأقران والأنداد، للأدباء المتمرِّسين

---

1) Cioran, *Exercices d'admiration, op. cit.*, p. 75.

2) ليس دائماً، وعلى العموم لا ينبغي للنصّ أن يكون غامضاً كلّه. لا بدَّ من بعض الوضوح وإلَّا اختنق القارئ. بعض أبيات أبي العلاء سهلة لغوياً وتُفهَم توَّاً، مثلاً حين يكتب:

قالـوا فـلانٌ جَيِّـد فأجبتُهُـم ... لا تكذبُـوا مـا في البريَّـة جيِّدُ

باللغة العربية وبعلومها، بالنصوص الأدبية ولا سِيَّما الشِّعْرِيَّة منها. كان مع ذلك كما قلنا يفكِّر أحياناً في المبتدئين الذين يرومون ولوج عالم الأدب، والذين سيغيب عنهم معنى العديد من ألفاظه، بدءاً بالمُدوِّن الذي ينسخ نصوصه تحت إملائه، إنه متلقِّيه المباشر، ولا يستطيع الاستغناء عنه، فكما يُصرِّح: "وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب، فلا إملاء».

يمكن أن نقول نحن: إذا غاب الشارح، فلا فَهْم. الشارح ضروري للقارئ كالناسخ لأبي العلاء. قارئ أبي العلاء شبه أعمى يتلمَّس طريقه في غياهب النصِّ، لا بدَّ له من دليل يقود خطواته. وقد يتملَّكه الشعور أنه أمام لغة، لا أقول إنها أجنبية، وإنما غريبة. إنها العربية مع ذلك. لا ينبغي أن نعتقد أن القرَّاء في الماضي كانوا يفهمون كتابات أبي العلاء أحسن منَّا، كانوا هم أيضاً بحاجة إلى الشارح الذي قد يكون المؤلِّف أو غيره. عندما يفسِّر أبو العلاء ما يتلفَّظ به، يكون في الآن مؤلِّفاً وشارحاً لما يُنتج. إنها خاصِّيَّة الأدب العربي القديم، ألا يُفهَم لأوَّل وهلة، أن تصادف القارئ صعوبة في إدراك معنى النصِّ. فكأن أدبيَّته تكمن في غموضه وعدم وضوحه. يفترض النصُّ في هذه الحالة قراءة مُتمهِّلة، كلُّ كلمة لها قيمتها وفضلها. ينبغي أن تُرَى، أن يُزَاح عنها الغشاء الذي يجعلها غير منظورة، أن تثير الانتباه فجأة. إنها "القراءةُ رافِعَةً رأسَها"، حسب تعبير رولان بارط.

ما يُدرَك بسهولة محتقر تافه، الأدب يختلف عمَّا هو تِلْقائي وأليف. فمقابل الشوق والتخوُّف اللذَيْن يشدَّان القارئ إلى "ما

يَلي"، وهذا ما يحصل عند قراءة السِّيَر والأخبار، يوجد التيقُّظ والانتباه إلى "الآن"، إلى اللحظة الراهنة، وهذه ميزة القول الشِّعْريّ. هناك إذن نوعان من الكتابة. فمن جهة الكتابة التي لا تُبصَر ولا تَطمَح أن تُرَى، والتي ينحصر دورها في الإخبار بأمر ما، كما هو الشأن في كُتُب التاريخ والتفسير، فالنبأ، الخبر، هو كلُّ ما يهمُّنا فيها، لا حاجز بيننا وبين ما تؤدِّيه من معنى، إنها الكتابة التي لا تحتاج إلى شرح، سِمَة الأدب العامِّيِّ غير المكتوب، أو المكتوب بتراخٍ وتهاونٍ. ومن جهة ثانية هناك الكتابة التي تُبصَر كلماتها الواحدة تلو الأخرى، وهذا ما يميِّز الشِّعْر والنَّثْر المسجوع أو الفنِّيّ.

يتجلَّى هنا الاختلاف مع الأدب الحديث الذي لا حاجة فيه إلى شرح لغوي يرافق الشِّعْر، وقُلِ الشيء نفسه، وبالحَرَى عن الرواية. لا نتصوَّر ديوان شِعْر يَصدر اليوم وأسفل صفحاته مليء مُثقَل بشرح الكلمات، لا يجوز أن يكون فيه ولو شرح لكلمة واحدة. قد لا يُفهَم كلام الشاعر، وهذا هو الغالب اليوم، لكنْ، ليس بسبب المعجم، بل بسبب عالم الشاعر وخصائصه الأسلوبية. استغنى الشِّعْر الحديث عن الشارح، لم يعد لوجوده مبرِّر. جاء دور، كيف نُسمِّيه؟ المُعلِّق، الناقد، المُحلِّل، وبصفة خاصَّة المترجم.

تُعوِّض الترجمة الشَّرحَ. بصفة عامَّة يشتاق النصُّ إلى مَنْ يشرحه أو يُترجمه[1]. وكما هو شأن الشرح، يكون نصُّ الترجمة سلساً مستساغاً. ما أسهل قراءة بديع الزمان الهمذاني (القرن العاشر

1) عبد السلام بنعبد العالي، "في قلب كلِّ كاتب يَقبَع مُترجِم"، منصَّة **معنى**، الأحد 3 يوليو 2022.

الميلادي) في الترجمة! لا إشكال حينئذ إلَّا في بعض الإحالات التاريخية والجغرافية. لن يعن للمترجم طبعاً أن يترجمه في اللغة الناقِلة، الفرنسية مثلاً، كما كانت تُكتَب في القرن العاشر، وإذا فكَّرنا قليلاً، فذلك ما قد يتعيَّن فعله، رغم عبثيَّته، لتحقيق شكل من الملاءمة مع النصِّ العربي. في الماضي من الزمان كان للشارح مكانة المترجم اليوم. عندما تقرأ مؤلَّفاً أجنبياً في ترجمة، قد يصادفكَ سؤال من أحد معارفكَ عن اسم مُترجِمه. في عصر المتنبِّي كان السؤال عن أسماء مَنْ شرحوه. في أيِّ شرح تقرؤه؟ كان يُرفَع حينئذ من شأن الشارح، كما يُرفَع اليوم من شأن المُترجِم، بحيث صارت له مكانة مرموقة تضاهي مكانة المؤلِّف أو تتفوَّق عليها.

بُخلاء وفلاسفة

بعد الإجازة في الأدب الفرنسي (1966)، قمتُ بتحضير شهادة في الأدب المقارن. كانت مادَّةُ النقد العربي القديم ضمن المقرَّر، فقرأتُ **الشِّعر والشعراء** لابنِ قُتَيبَة، و**الموازَنة بين الطائِيَّين** للآمِدي، و**عِيار الشِّعر** لابن طَباطَبا، و**أسرار البلاغة** لعبد القاهر الجُرْجَانيّ، و**مسائل الانتقاد** لابنَ شَرَف القيرواني. اكتشفتُ حينئذ عالماً فكرياً جديداً، قارَّة ثرية هائلة، وتكوَّنَت لديَّ القناعة أن مَنْ لم يقرأ المؤلِّفين الذين ذكرتُهُم لن يدرك كُنه الشِّعْر العربي. في أثناء ذلك وقع بيدي **كتاب البخلاء** للجاحظ، قرأتُهُ وفي نِيَّتي أن أُوازن – كما توقَّعتُ في البداية – بينه وبين **البخيل** لِ مُولْيير، و**أوجِينِي غرانْدي** لِ بَلْزاك، لكن التأمُّل قادني إلى اتِّجاه آخر. تبيَّن لي تدريجياً ما يميِّز الجاحظ، أنه أعطى الكلمة للبخلاء، وَهَبَهَا لهم ... لا أعرف مؤلِّفاً آخر مَنَحَهُم فرصة الكلام بالقوَّة نفسها التي نلمحها عنده، فهم يعتزُّون بطريقتهم في الحياة، ويدافعون عنها بحجج يصعب تفنيدها، وذلك خلال مواجهتهم لمناصِري الكَرَم. هؤلاء لهم أيضاً فرصة الكلام، فيحتدم الصراع بين ممثِّلي الفئَتَيْن، يتجادلون بضراوة، لا سِيَّما في الرسائل التي يتبادلونها. كان ذلك ارتسامي حينئذ، وشيئاً فشيئاً اتَّضح لي بشكل أوضح أن **كتابَ البخلاء** هو، في الواقع، كتابان، أو إن فضَّلنا أنه يشتمل على نقيضه، على كتاب مضادٍّ،

مُجسِّداً بصفة خارقة مقولة لبورخيس: "الكتاب الذي لا يتضمَّن نقيضَه يُعتبرُ كتاباً ناقصاً».

فيما بعد أثارت انتباهي كلمة غريبة، بُوتلاتش potlatch، مستقاة من لسان سكَّان أصليِّيْن في غرب الولايات المتَّحدة. سمعتُ بها لأوَّل مرَّة في محاضرة ألقاها جاك ديريدا قبل أكثر من عشرين سنة في معهد البحث العلمي بالرِّباط، ثمَّ صارت كتاباً تحت عنوان **إعطاء الوقت**[1]. ما أدهشني هي إحالته إلى العالِم الأنثروبولوجي مارسيل مُوص، وخاصَّة بحثه عن البوتلاتش، بمعنى الهِبَة، الهدية، وما تستدعيه من محفل في جوٍّ من الأُبَّهة والمباهاة[2]. يمكن اعتبار البوتلاتش (التبرُّع)، شيئاً عادياً، شبه يومي: أهديكَ شيئاً، كأس شاي، قلماً، دفتراً، ربَّما ستفرح به، إلَّا أن الأكيد أنني سأُحرجُكَ، لأنكَ ستفكِّر توَّاً في إهدائي بدوركَ شيئاً ما، مقابِلاً يُستحَبُّ أن يكون بزيادة (التبرُّع المضادّ). لكن الأمر يكتسي صبغة درامية حين يُبالَغ فيه ويصير تحدِّياً، فيتطوَّر إلى ما لا تُحمَد عقباه، إلى تبذير أخرق وتصرُّف جنوني كما في الأمثلة التي استفاض مارسيل مُوص في ذِكْرها. في ثقافة البوتلاتش، ليست القيمة العليا في ما تملِك، وإنما في إبادة ما تملِك، بتدميره إلى أقصى حَدٍّ.

ما علاقة هذا بالأدب العربي؟ أين مظاهر البوتلاتش فيه؟ وما

1) *Donner le temps*, t. I : *La fausse monnaie*, Galilée, 1991.

2) أثار هذا البحث اهتمام علماء اجتماع وفلاسفة واقتصاديِّين، ومن بينهم:
Naïma Benabdelali, *Le Don et l'anti économique dans la société arabo-musulmane*, Fidélité, 1999

دخل الجاحظ في الموضوع؟ نعلم أن كلَّ كتاب يُنجَز مع أو ضدّ، وأحياناً مع وضدّ في آنٍ. فلماذا ألَّف الجاحظ **كتاب البخلاء**، مع مَنْ وضدَّ مَنْ، وفي أيِّ سياق اجتماعي وثقافي؟ سؤال صعب، لكنَّ ما ألاحظه أن بخلاءه فُصحاء اللسان وأدباء أشدَّاء على خصومهم، وما يهمُّنا هنا أنهم، على عكس مناصري السخاء، يكتبون ضدَّ الشِّعْر، يكرهون الشعراء أو على أقلِّ تقدير يَحذَرونهم وقلَّما يستندون إلى أبياتهم. الأصمعي واحد منهم، وهو الذي اشتهر في سياق آخر بمقولة تَرِدُ في مقدِّمة **لزوم ما لا يلزم** لأبي العلاء المعرِّي، وهي "أن الشِّعْر باب من أبواب الباطل[1]". بعبارة أخرى، فإن الشِّعْر، وأعني قديمَه، مَبنيّ إلى حَدٍّ كبير على ثقافة البوتلاتش. العلاقة وثيقة بين الباطل والبوتلاتش، بحيث يمكن أن نزعم، في أعقاب مقولة الأصمعي، أن الشِّعْر باب من أبواب البوتلاتش. فبماذا يتباهى الشاعر، أو السيِّد في السياق التقليدي، الجاهلي على الخصوص؟ بشجاعته طبعاً، وبتبذير ماله في الكَرَم الزائد، وفي الخمر والقِمار، واللافت في الأمر أنه يقوم بتصرُّفه هذا، على الرغم من استنكار زوجته ومعارضتها الشديدة له. ذلك أن المرأة، كما تُصوَّر في الشِّعْر، ضدَّ البوتلاتش، فكم من أبيات شِعْريَّة تبدأ بكلمة "ذَرِيني"، بمعني اتركيني، وعلى سبيل المثال:

ذَرِيني فـإنّ البخـلَ لا يُخلِـدُ الفَتى

ولا يُهلِـكُ المعـروفُ مَنْ هـو فاعلُه.

---

1) **اللزوميات**، ص 34: "ويُروَى عن الأصْمَعي كلام معناه: أنَّ الشِّعْرَ باب من أبواب الباطِل، فإذا أُريدَ به غيرَ وجهِه ضَعُفَ".

بعد هذا، أنستغرب أن بخلاء الجاحظ ليسوا بشعراء؟ لقد أعرضوا عن الموسيقى، لأن مَنْ يُصغي إليها قد يدفعه الشَّغَف والوجد إلى تمزيق ثيابه، ونبذوا الشِّعْر نهائيّاً لأنه "سحر يسترِق الذهن ويختطف البصر"، فيُضلِّل بصوره الخادعة، ويحثُّ على الكَرَم. المجال الذي يوافقهم هو الكلام المنثور، ولا غرو أنهم ابتدعوا نوعاً أدبياً جديداً، فنّ الرسالة. يُعَدُّ الجاحظ ممَّنْ طوَّروه، بحيث صار منذئذ النوع المُهيمن في الأدب العربي، فازدهر على حساب الشِّعْر الذي هُمِّش إلى حَدٍّ كبير، وصار غالباً ما يُقرَن بالكُدْيَة والشِّحَاذَة.

لنلتفت الآن إلى **كتاب الحيوان**، ولعلَّه أهمُّ ما ألَّف الجاحظ. نجد فيه كما هو مُنتظَر الطريقة نفسها التي لمحناها في **كتاب البخلاء**، أي حواراً في إطار مناظرة بين فريقَيْن متضادَّيْن. المفاجأة هذه المرَّة أن إحدى المناظرات تجمع مناصري الكلب ومناصري الديك، هكذا، قرابة مائة صفحة مخصَّصة لموضوع يبدو سخيفاً ولا مبرِّر للخوض فيه. مناصرو الكلب يشيدون به ويفضحون مثالب الديك، ومناصرو الديك يحتفون به ويستعرضون مساوئ الكلب. ما الداعي إلى الإسهاب في هذه المسألة؟ نعم، قد نفهم أن يكون للكلب، صديقِ الإنسان، مناصرون، لكن الديك ... ثمَّ إن الكلب، بمعنى ما، كائن فلسفي، حيوان له ارتباط بالفلسفة، أليس كذلك؟ أشير طبعاً إلى الفلاسفة الكَلبِيِّيْن في اليونان، وعلى رأسهم ديوجين في بِرميله. ثمَّ هناك مفكِّرون وشعراء لهم شأن مع الكلب، النَّظَّام، أحد رؤوس المعتزلة الذي فرَّ يوماً أمام كلب شرِس، أبو العلاء

المعرِّي الضرير الذي نُعت مراراً بالكلب، هوميروس، ضرير كذلك، يُروى أن كلباً هاجمه بينما كان يمشي على شاطئ البحر، ثمَّ هناك فوق ذلك كلب أوليسيوس الذي انتظر رجوع سيِّده عشرين سنة، ولمَّا رآه مات على الفور. أمَّا الديك، فلا علاقة له بالفلسفة، لم نسمع على الإطلاق بفلاسفة أو شعراء دِيكِيِّيْن، ربمَّا باستثناء الشاعر الملقَّب بدِيك الجِنِّ. وفي النهاية، ما معنى عقد هذه المناظرة، وبأسلوب فخم يليق بالمواضيع الخطيرة والشديدة الأهمِّيَّة. سألتُ مرَّة مستشرقاً ألمانياً عن رأيه فيها، فقال لي إن الجاحظ على الأرجح يبيِّن بطريقة غير مباشرة كيف يتصرَّف اللاهوتيون في الإشادة بمذهبهم والنيل من المذاهب المنافِسة. وإن صحَّ هذا، فإننا أمام محاكاة ساخرة لسلوكهم ولسُبُل تفكيرهم، والجاحظ كما لا يخفى كان من زمرتهم، بل كان رئيس فرقة في الاعتزال، الجاحظية ... وكما هو مرتقب، فإن طريقته في إرفاق كتاب بكتاب مضادٍّ، لا تروق الجميع، ومعلوم أن التناقض مكروه، لأنه ينمُّ عن تذبذب في الفكر، واللاهوتيون يحذرونه ويسعون جاهدين إلى الاتِّساق الصارم والتناغم التامّ في عرض عقائدهم. لكن الجاحظ جعل ممَّا يُكرَه ويُلام فضيلة ومَزِيَّة، جعل من التناقض، من التضادِّ، فنَّاً كتابياً فريداً، ولا أكاد أرى مثيلاً لنهجه في الأدب العربي.

قلتُ إن **كتاب البخلاء** يتكوَّن في قسم كبير منه من رسائل يتبادلها المنتمون إلى حزب السخاء والمنتسبون إلى حزب البخل، وأشرتُ إلى الموقف السلبي أو الملتبس للبخلاء من الشِّعْر. في هذا الإطار لاحظتُ أن موضوع الشِّعْر يُثار بشكل أوضح في **كتاب**

الحيـوان. تُرى مَنْ يتحفَّظ هذه المرَّة من الشعراء؟ إنهم مناصرو الفلسفة الذين يتصدّون لمناصري الشِّعْر. لأوَّل وهلة نتذكَّر أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريَّته، لكن الأمر يختلف بشكل كبير عند الجاحظ بالنظر إلى السياق الثقافي الذي نشأ فيه، فهو من مواليد 159 هجرية، وواكب نشوء عصر التدوين وتطوّره. اتَّسم هذا العصر كما هو معروف ببروز الترجمة كمركز للاهتمام وبؤرة في التفكير، فنُقِلت تصانيف فلاسفة اليونان. في الوقت نفسه تقريباً ترجم ابن المقفَّع **كليلة ودمنة**، ومن جهة أخرى، لا تخفى جهودُه في تعريب التراث الفارسي. وكيف لا نذكر **ألف ليلة وليلة** الذي كان يحمل آنذاك عنواناً آخر، والذي لا شكَّ أن مضمونه كان يختلف بشكل كبير، إن لم يكن بالكامل، عمَّا يُتداوَل اليوم؟

في هذا الجوِّ بالذات ينبغي قراءة المناظرة التي تتمُّ بين مناصري الفلسفة ومناصري الشِّعْر في **كتاب الحيوان**. يرمز الشِّعْر في السياق الجديد إلى التراث العربي المنقول بشكل أساسي شفوياً، ومن هنا أهمِّيَّة الرواة الذين يحفظونه ويجنِّبونه النسيان. فالحوار بين الفئتَيْن حوار بين تراث شفوي جوهرياً وتراث مدوَّن مكتوب. والملاحظ أن أصحاب الفلسفة، بخلاف البخلاء، لا يكنُّون العداوة للشِّعْر، وإنما، لا أقول يتحفَّظون منه أو يُنكرونه، وإنما يُبرِزون حدودَه، يضعونه في نهاية المطاف في موضعه الخاصِّ به، بعيداً عنهم. لا شكَّ أنهم يُقدِّرونه حقَّ قدره، لكنهم يرون أنه يستحيل ترجمته، وبالتالي لا يهمُّ إلَّا مَنْ يُتقن اللغة العربية، وهذا معنى قولهم إن الشِّعْر مقصور على العرب، وعلى مَنْ تعلَّم لسان العرب، فلا يستفيد منه، بسبب تعذُّر

ترجمته، ذوو الألسنة الأخرى. وعليه فالفلسفة اليونانية والحكمة الهندية، على الرغم ممَّا قد يشوبها من نقص حين تُترجَم، أعمُّ نفعاً وأعلى شأناً من قصائد الشعراء. تتضمَّن وجهة النظر هذه تبخيساً للشِّعْر الذي لا إشعاع له خارج اللسان العربي. وهكذا وعلى العموم فإن فضيلة الشِّعْر، سواء أكان عربياً أم بلسان آخر، هي في الوقت ذاته لعنتُه، وذلك لاستعصاء ترجمته. الفلسفة متاحة للجميع بينما الشِّعْر مهيَّأ حصراً لذوي القربى، لأصحاب اللغة التي أُنشئ بها. إنه بخيل على غير أهله وأناني، لأنه مَبنيّ على اللامبالاة بمَنْ لا ينتمون للأسرة اللغوية. في شرحه لِ **فنّ الشِّعْر** لأرسطو، وجد ابن رشد نفسه أمام إحالات على الشِّعْر اليوناني، فضرب عنها صفحاً، وأبعدها من حسابه مكتفياً بقول إن هذا "يخصُّ أشعارهم وعادتَهم فيها".

كان الجاحظ مَعنيَّاً بصفة مباشرة بهذا الموضوع. لقد بدأ **كتاب الحيوان** بمدح الكتابة وتمجيدها، ردّاً على مخاطَب يلومه على تأليف ما ألَّف من كُتُب ورسائل. من الواضح أن المُخاطَب المناوئ له من مناصري الشِّعْر والتراث الشفوي. لكن هذا لا يكفي لحشر الجاحظ بصورة حصرية في فئة مناصري الفلسفة، أي منظومة الكتابة وما يواكبها من ترجمة. فلا يهمُّه أن يتَّخذ موقف الحَكَم بين خصمَيْن، بقدر ما يعنيه أن يلامس قارئه الموقفَيْن في تناقضهما. وما يَعنينا هنا هو إبراز قدرته الجبارة على تدبير الحوار بين المتقابلَيْن وتلذُّذُه بجدالهما، ممَّا يعطي لكتاباته الحيوية والحياة اللتَيْن جعلتانا ما نفتأ نعود إليه.

ابن القارِح

تجمع فكرةُ زيارة الإنسان للعالم الآخر **رسالةَ الغفران** بِـ **الكوميديا الإلهية**. علاوة على ذلك افترضتُ من جانبي علاقةً لِـ **الغفران** برواية **ضون كيخوطي**. ما مُسوِّغ هذه الصِّلَة التي لم ينتبه إليها أحد حسب ما أعلم؟ إنه الشَّبَه بين ابن القارح، بطل **الغفران**، بضون كيخوطي. لنقل منذ البداية إن كلَيْهما من مجانين الأدب. إن صحَّ هذا الافتراض تكون **رسالة الغفران** قد ارتبطت بعملَيْن أوروبيَّيْن عظيمَيْن.

تتحدَّث **الغفران** عن مصير أديب، ابن القارح، يوم البعث والنشور، ثمَّ خلال تجواله في الفردوس وزيارته لأهل الجحيم. ابن القارح أديب، مثل أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي. ينبغي أن نفرِّق هنا بين ابن القارح كما صوَّره أبو العلاء، وابن القارح كما يبدو من خلال الرسالة التي بعثها إلى شيخ المعرَّة. لا أحد ممَّنْ قرؤوها يُكنُّ له التقدير، يبدو بالأحرى متطفِّلاً على الأدب وثقيلاً على النَّفْس، على عكس صورته في ردِّ أبي العلاء الذي صيَّره محبوباً بفضل تِلْقائيَّته وفضوله المعرفي وولعه بالشِّعْر وبعلومه. منحه أبو العلاء جانباً من نفسه، من ثقافته، من خفَّة روحه وميله إلى السخرية والمرح، صفات يُهملها دارسوه المتسرِّعون. لا أشكُّ لحظة انه أملى

رسالة الغفران وهو يضحك مع ناسخه ومُجالسيه، كما كان يفعل كافكا وهو يقرأ كتاباته أمام أصدقائه. وهذا واضح في شعْره وفي نثره، وعلى الخصوص في **اللزوميات**، وفي رسالة **الصَّاهِل والشَّاحِج**، وطبعاً في **رسالة الغفران التي** تعكس تماماً صنف الحياة الذي اختاره أبو العلاء لنفسه، فهو قد حرم نفسه من النِّعَم المتوفِّرة في الدنيا، وخصَّص وقته كلّه لثقافة الشِّعْر. نسب إلى ابن القارح نمط حياته وانشغالاته، إنه هو الذي في النهاية يتنقَّل في أرجاء العالم الآخر.

ربمَّا لم يكن راغباً في الردِّ على أسئلة ابن القارح، كما أن القارئ (أتحدَّث عن نفسي) لا يطَّلع إلَّا على مضض على رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء. ما يؤكّد هذا أن أبا العلاء أخَّر الجواب عن أسئلة ابن القارح، وكأنه غير راغب في الخوض فيها. لم يجبْ عنها إلَّا في الجزء الثاني من **الرسالة**، في النصف الثاني من الكتاب. أمَّا في الأوَّل، فسمح لنفسه بالخوض في الموضوعات المحبَّبة إليه والمتعلِّقة بالشِّعْر. اخترع صورة لابن القارح لا تمتُّ بصِلَة لابن القارح الواقعي، صورة عن نفسه في نهاية الأمر. ادَّعى أبو العلاء أن ابن القارح تمنَّى أن يُبْعث بلغته، بما حفظه من شِعْر، أي بكامل ذاكرته. دعا الله أن يجنِّبه النسيان حتَّى يتسنَّى له مناقشة الشعراء الذين كان مولعاً بهم في الدنيا، فتمَّت الاستجابة لدعائه.

ها هو قد بُعث بكامل ذاكرته. بعد محن كثيرة وامتحان عسير يُفلح في دخول الجنَّة، حيث تُعرَض عليه المتع كلُّها التي وُعد بها المتَّقون، لكن الأمر العاجل بالنسبة إليه أن يتعرَّف على مصير

الشعراء الذين صاحبتْهُ قصائدهم طيلة حياته في "الدار الفانية". وبما أن الجِنَّ يَنظمون هم أيضاً قصائد، فإنه لا يُغفل التنقُّل إلى الجانب المخصَّص لهم. لكنْ، ما شأن الملائكة بالشِّعْر؟ يقول أبو العلاء: "لا نعلم أحداً روى شِعْراً عن الملائكة، فأمَّا الجنُّ، فقد ورد عنها[1]". ويضيف: "مشهور عند العرب أن لكلِّ شاعر شيطاناً يقول الشِّعْر على لسانه [...] وقد زاد ادِّعاؤهم لذلك حتَّى سمَّوْا الشياطين بأسماء يعرفونها بينهم [...] فزعموا أن مِسْحَلاً شيطانُ الأعشى، وقد رووا أخباراً في ذلك كثيرة[2]".

لم يطرأ في الآخرة أيُّ تغيير في نمط عيش ابن القارح وتفكيره عمَّا كان عليه في الحياة الدنيا. الآخرة كما تُصوَّر في **الغفران** مرآة لِ "العاجِلة". بقي ابن القارح مفتوناً بشيء واحد، الشِّعْر، ولغة الشِّعْر. هذا كلّ ما يودُّ الاحتفاظ به من حياته الأولى. هل اهتمَّ بالحُور العين؟ لَسْنَ مرادَه الأوَّل، لا يكاد يهتمُّ بإحداهنَّ إلَّا حين يستحضر ما قاله امرؤ القيس في بعض أبياته. وفي مناسبة أخرى "يعرض له حديث امرئ القيس في "دارَةِ جُلجُل"، فَيُنشِئُ الله، جلَّت عظمتُه، حُوراً عِيناً يَتَماقَلْنَ في نهر من أنهار الجنَّة. وفيهنَّ مَنْ تَفضُلُهنَّ كصاحبةِ امرِئِ القَيسِ [...] ويَعقِرُ لَهُنَّ الرَّاحِلةَ، فيأكُلُ ويأكُلْنَ مِن بَضيعِها ما ليس تَقعُ الصِّفَةُ عليه من إمْتاع ولَذاذَة[3]". "

بخلاف دانتي ليس لابن القارح دليل. إنه يتنقَّل وحده، ليس

---

1) "رسالة الشياطين"، ضمن **إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء**، ص 68.

2) نفسه، ص 70-71.

3) **رسالة الغفران**، ص 373.

بحاجة لمساعدة أحد، ذلك أن الشعراء رهن إشارته، يلتقي مباشرة بهم، بدون وسيط. ذاكرته هي دليله. إنه كما أسلفنا ضون كيخوطي سعيد، وبالفعل لا أحد يلومه أو يستهزئ به لشَغَفه بالشِّعْر. وليس في سعيه مَنْ يستنكر رغبته في محاكاة الشعراء. على عكس ضون كيخوطي، فإن الترجمة بالنسبة إليه تِلْقائية آنية، يكفي أن يتذكَّر الأصل، ليحضر في الحين. ثمَّ ماذا بعد؟ ها هو ابن القارح في الفردوس قد التقى بالشعراء وتحدَّث إليهم. هل سيسعى إلى اللقاء بهم مجدَّداً؟ عدد الشعراء محدود، والقضايا اللغوية المطروحة ليست لانهائية. هل سيُكرِّر الأسئلة نفسَها على مسامعهم؟

يُنهي أبو العلاء القسم الأوَّل من **الرسالة** بقوله: "وقد أطلتُ في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة[1]". فكأنه ينتبه إلى استطراداته، ويفيق من غفوته متذكِّراً أن الوقت قد حان للشروع في الردِّ على ابن القارح.

---

1) نفسه، ص 379.

رولان بارْط

"فيما مضى كنَّا نعرف – أو ربَّما استشعرنا ذلك فقط – أننا نضُمُّ موتنا كما الفاكهةُ نواتَها".
رِيلْكه

في "يومِيات حِداد"، دوَّن رولان بارط ارتساماته بعد وفاة والدته، متطرِّقاً للعلاقة بين الحِداد والكتابة[1]. سئم من كتابة محاولات نقدية، ومن إلقاء محاضرات هنا وهناك، وأخذ يحلم بحياة جديدة، بِـ "فِيتا نُوفا"، عنوان أحدِ كُتُب دانتي: «يجب أن أختار حياتي الأخيرة، حياتي الجديدة [...] غير أنه، بالنسبة إلى مَنْ يكتب، لمَن اختار أن يكتب، لا يمكن أن تكون هناك "حياة جديدة"، حسب ما يبدو لي، إلَّا باكتشاف ممارسة جديدة للكتابة [2]".

ألقى بارط محاضرَتَيْن بالكوليج دو فرانس تحت عنوان **إعداد الرواية**[3]، ووضع السؤال التالي: "كيف يمكننا التوقُّف عن الكتابة؟"، وربَّما فكَّر حينئذ في كتابة نصٍّ روائي، إلَّا أن الحظَّ لم

1) Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi - Fins de la littérature*, Seuil, 2021, p. 15-16.

2) Roland Barthes, "Longtemps je me suis couché de bonne heure", in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 322.

3) Id., *La Préparation du roman*, Seuil, 2003, p. 18.

يُسعفه لتحقيق هذا الحُلْم، بسبب إصابته في حادث مرور، نُقِل إثره إلى المستشفى، حيث تُوفيِّ.

القدِّيس سمْعان

كيف التوقُّف عن الكتابة؟ سؤال لم يضعه ضون كيخوطي على نفسه بالحرف، لكنه يُلائمه إلى حدٍّ ما. في خاتمة مطافه، وبعد اقتناعه بفشل مساعيه لإحياء نموذج الفروسية، تاقت نفسه إلى حياة جديدة وأسلوب أدبي جديد. طيلة الرواية وهو يحاكي أعمال أبطال الفروسية، لم يتخلَّ عن جنونه إلَّا وهو على فراش الموت، وقد قرب الكتاب من نهايته. عاد إلى منزله مريضاً، ليموت فيه، لن يخرج هذه المرَّة منه إلَّا ميتاً. عاد إلى البيت، إلى رشده، بعد أن هام لمدَّة طويلة في الطُّرُقات والسُّبُل، وساح في الأرض سعياً منه إلى "إزالة سائر أنواعِ المظالم". تاب من حماقاته، وأخذ يستعدُّ لاستقبال الموت. طيلة زمن تتبعه للأوهام، كان يحيا وينشط باندفاع وعزيمة، الآن وقد ندم على ضياع عُمُره في التُّرَّهَات، لم يبقَ له إلَّا أن يموت. الحياة مرادفة للوَهْم والخطأ، والموت نظير للوعي والتبصُّر.

أهذه هي النهاية؟ يا لخيبة الظنِّ! فما أكثر الروايات والحكايات التي تنتهي بالتوبة والرجوع إلى المنزل. عودة الابن الضالّ، استشعار اليقين بعد الجري وراء السراب ... لو اكتفى ثيرفانطيس بهذه الخاتمة، لما كانت مُفاجِئة، لا بدَّ للنهاية أن تتضمَّن حادثاً غير مُنتظَر، شيئاً مُذهِلاً لم يكن في الحسبان، ولم يتوقَّعه لا أصدقاء

ضون كيخوطي ولا القرَّاء، أن تكون غير متوقَّعة، وفي الوقت ذاته، ويا للمفارقة، متوقَّعة، وإن بصفة غامضة. ما يثير الدهشة أن ضون كيخوطي وهو يعلن توبته لم يتب حقَّاً، فتوبته مصحوبة بندم مرير، بأسف شديد يتمثَّل في عجزه وقد أنهكه المرض عن الشروع في قراءات جديدة. يقول للمحيطين به: "لستُ آسف إلَّا على شيء واحد، هو أن زوال الغشاوة عنّي قد أتى متأخِّراً، بحيث لن أستطيع تعويض الزمن الضائع، بقراءة كُتُب أخرى، تُلقي النور في عقلي[1]".

لقد أخطأ في اختيار قراءاته حين ركَّز اهتمامه على كُتُب الفروسية التي جنت عليه وأذهلتْهُ وأوقعتْهُ في مواقف وأوضاع شائكة مشينة. وماذا كان عليه أن يقرأ؟ أهناك برنامج قراءة جديد، نموذج آخر، مشروع ترجمة في الحياة جدير بالثناء؟ يودُّ تصحيح حياته، أن يعيش حياة أخرى، أن يقرأ أدباً جديداً. نعم، هذا اعتقاده في النهاية، لكن الموت لم يُمهله. تُرى إلى أيِّ نوع تنتمي القراءات التي تمنَّى ممارستها وتطبيقها؟ بعد أن ودَّع كُتُب الفروسية، ما هو النوع الأدبي الجديد الذي يرغب أن ينخرط فيه ويندمج؟ خمَّن أصدقاؤه مراده واستنكروا غرضه، فصرخوا في وجهه: "الآن [...] تريد أن تصبح ناسكاً؟ اسكتْ، وتُبْ إلى رشدكَ، ودعكَ من هذا الكلام[2].» فهموا من كلامه أنه يروم التشبُّه بالنسَّاك الذين آثروا العزلة في البراري والقفار. وهكذا لم يشف من نوع من الكُتُب إلَّا وهو يطمح إلى نوع آخر، مات وفي نفسه حسرة أنه لم يعد قادراً على ممارسة جنون جديد.

---

1) **دون كيخوته**، ص 634.

2) نفسه.

لا شكَّ أنه كان يتوق إلى تقليد الأولياء والقدِّيسين، ولِم لا؟! القدِّيس سمعان العَمودي (القرن الخامس الميلادي، شَمَال سورية). قصَّته ليست غريبة عن موضوعنا، وأعني التشبُّه بشخص، بنموذج، بنمط جاء وصفه في كتاب أو خطاب، والسعي إلى العيش وَفْقَهُ والاقتداء به. كان راعياً للغنم. وذات يوم وهو في الثالثة عشرة، سمع في الكنيسة نصَّ صلوات، وبالضبط قراءة الطوبويات، أي خطبة يَسوع التي تَبتدِئ فقراتها بِـ "طُوبى لِمَنْ"، أي ما أسعد مَنْ، مثلاً "طُوبى لِمَنْ قلوبُهم صافية". اضطرب سمعان وتأثَّر بهذا الكلام، ثمَّ أقام في دَيْر، وصار يواصل الصوم لمدَّة أربعين يوماً بلا انقطاع. المُلاحَظ أن حكايات المناقب مَبنيَّة في بعض مظاهرها على المزايدة، على التنافس بين النسَّاك وبين الأولياء، على تحقيق ما لم يتقدَّم إنجازه، على تحطيم رَقْم قياسي سابق، والسعي إلى بلوغ رَقْم جديد أعلى. ذلك ما أنجزه سمعان حين واصل الصوم أكثر من غيره. كان رهبان الدَّيْر يتَّهمونه بأنه يقوم في الليل ويأكل خُفْيَة، وكان هو يَردُّ لهم التهمة زاعماً أنهم شَرِهُون. انتهى به الأمر أن ابتدع طريقة التنسُّك على عمود حجري، صَعِدَ إلى قمَّته بين أطلال في الخَلَاء، ومكث في أعلاه لا ينزل منه، في حيِّز لا تتعدَّى مساحته متراً مربَّعاً، يسمح له بالجلوس والوقوف، ولا يسمح له بالتمدُّد، ودام على هاته الحال تسعاً وثلاثين سنة. لهذا السبب لُقِّب بالعَمودي، وبعد وفاته قلَّده تلامذته، فكثر عدد العموديِّيْن في ذلك الحين.

أبو العلاء

في سنِّ السادسة والثلاثين شدَّ أبو العلاء المعرِّي الرِّحَال إلى بغداد للتزيُّد من العلم ("والذي أقدمني تلك البلاد مكانُ دارِ الكُتُب بها")، فأقام بها سنة وتسعة أشهر. رحَّب به البغداديون، وأحسنوا معاملته، يؤكِّد ذلك في رسائله، غير أنه قرَّر العودة إلى مسقط رأسه، وفي الطريق وهو على وشك الوصول، بلغه نبأ وفاة أُمِّه، فكتب إلى أهل المعرَّة يُنبئهم بعزمه على العزلة وقطع علاقته بالناس. قرار مرتبط بلا شكٍّ بالحِدَاد، بالخسارة، وكما سنرى فإن موت أُمِّه شكَّل بداية حياة جديدة له. لزم بيته، ولم يغادره إلى حين وفاته، ظلَّ وفياً للمنزل، للأُمِّ كما قد يقول المحلِّلون. ولقد وصف نفسه برهين المحبسَيْن، يعني منزله وعماه، مضيفاً إليهما سجناً ثالثاً حين قال في ديوان **اللزوميات**:

لِفَقْـدِي نَاظِـرِي ولُـزُومِ بَيتِـي
وكَـوْنِ النَّفْـسِ في الجِسْـمِ الخَبِيْـثِ

كان من الذين راهنوا على نمط من الحياة وتشبَّثوا به بإصرار. رهان مع الناس وبينه وبين نفسه، ولقد ربحه أو كاد. لزم بيته، لكنه خرج منه ذات يوم مُكرَهاً، لأن أهل المعرَّة أرغموه على الشفاعة

لهم لدى حاكم حَلَب الذي غضب عليهم وحاصرهم، في قصَّة معقَّدة يطول ذِكْرها. وفي الواقع كان الرهان خاسراً منذ البداية، فمن جهة، كان يتمنَّى الوحدة، ومن جهة أخرى، لم يكن بإمكانه الاستغناء عن الجُلساء، إذ هو بسبب عاهته دوماً بحاجة إلى كاتب ينسخ ما يُمليه، ولهذا كان له مجلس يؤمُّه طلاب العلم. يتذمَّر أحياناً من ذلك:

ومَـــاذَا يَبْتَغِـــي الجُلَسَـــاءُ عِنْـــدِي
أَرَادُوا مَنْطِقِـــي وأَرَدْتُ صَمْتِـــي

هل فعلاً أراد صمته؟ لماذا لم يُعاهِد نفسه على الصمت، حلٌّ جذريٌّ لقَطْع الصِّلَة مع الناس؟ ظلَ يخاطبهم بأدبه، لم يكن له بُدٌّ من التواصل معهم وإلَّا لم يكن ليُنشئ ما أنشأ. ذلك أن رهانه الأكبر كان في تكريس حياته بالكامل للأدب. انزوى في منزله، وانزوى في ثقافته، في محبِس رابع، اللغة العربية وآدابها. كان يجد فيه سعادته وتبرير وجوده، ولا يودُّ الخروج منه، ولم يكن له على أيِّ حال من سبيل إلى ذلك. لم يتخلَّ إلى آخر رمق عن الأدب.

ومع ذلك حصل لديه تطوُّر في إنتاجه منذ أن قرَّر العزلة. كان قبل ذلك قد ألَّف ديوانه **سَقْط الزَّند**، وفيه قصائد من مختلف الأغراض الشِّعْرِيَّة. بِرُجوعي إليه مؤخَّراً لاحظت فيه قطعاً شِعْرِيَّة ذات قوَّة مذهلة، حين يتحدَّث مثلاً عن الليل أو حين يوظِّف شِعْرِيَّاً الأساطير المتعلِّقة بالنجوم. وفيما يخصُّ هذا الديوان ينبغي الرجوع

إلى ما قاله ابن خلدون نقلاً عن شيوخه، إن المتنبِّي والمعرِّي ليسا بشاعرَيْن. كنتُ قد استغربتُ هذا الحُكْم، لكنْ، مع مرور الوقت تفهَّمتُ ما قصدوه. لم يكونوا يعنون ديوان **سَقْط الزَّنْد**، وإنما **اللزوميات**، وبالفعل ابتعد أبو العلاء فيها عن النمط التقليدي للشِّعْر، فمارس نمطاً جديداً يصعب تحديده. وفي الواقع لم يقولوا إلَّا ما سبق أن أعلنه أبو العلاء نفسه، فلقد تخلَّى في **اللزوميات** عن الأنواع التقليدية التي اعتبرها مَبنيَّة على "المَيْن"، أي الكذب. فمثلاً يعيش الشعراء في الحواضر، لكنهم يتشبَّهون بالبدو وبتقاليدهم في العيش وفي صناعة الشِّعْر. الواقع شيء وما يُنشِئونه بعيد عنه، وهذا ما يَعدُّه كذباً. ولقد ثار بعضهم على هذا النمط، من بينهم المتنبِّي الذي تخلَّى في مديحه عن النَّسيب، أي التغنِّي بالحُبِّ، فقال بيته المشهور، يخالف فيه التقليد الذي يُلزِم الشاعر في افتتاحية القصيدة بتقمُّص دور العاشق المُتَيَّم الولهان:

إِذَا كانَ مَــدْحٌ فالنَّسِــيْبُ المُقَــدَّمُ
أَكُلُّ فَصِيْــحٍ قــالَ شِــعْرَاً مُتَيَّــمُ

بتخلِّيه عن تقاليد الشِّعْر القديمة تنكَّر أبو العلاء بالضرورة لِـ **سَقْط الزَّنْد**. التخلِّي عن الأدب فيما يخصُّه هو الابتعاد عن الأغراض التقليدية، عن "المَيْن"، عن محاكاة ما مارسه وما وصفه السابقون. كان الشعراء بشكل ما "ضون كيخوطيِّيْن"، وهذا ما يرفضه أبو العلاء بشدَّة، حيث قرَّر ممارسة كتابة جديدة. غير أنه لم يتخلَّ عمَّا يمكننا نَعْته بثقافة الشِّعْر، أي ما يتَّصل به من علوم، ظلَّ يهتمُّ بالشِّعْر مع

الحرص على الانفصال عن الأغراض التي دأب الشعراء على الأخذ بها. تخلّى عن "الكذب"، وتوخّى الصدق؟ أمّا ما يقصد بالصِّدق، فإنه يشير في مقدِّمة **اللزوميات** إلى بعض أغراضه، و"منها ما هو تمجيد لله [...] وتذكير للناسين [...] وتحذير من الدنيا[1]".

1) لمزيد من التفاصيل، انظر **أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول**، ص 39-44.

الكتاب الأخير

للتذكير، لم يتوقَّف أبو العلاء بعد موت أُمِّه عن الكتابة، بدأ حياة جديدة، ومارس أسلوباً جديداً. اللحظة الحاسمة تبرز فجأة في مسار الشخص الذي تُرْوَى سيرته، وقد يحدث التحوُّل حين يكون على فراش الموت، وذلك ما حصل لِـ ضون كيخوطي. لأبي العلاء رسالة عنوانها **رسالة الملائكة**، تندرج في حوارات الموتى، أو بالأحرى في موضوع لحظة ما قبل الموت. تبدأ بحوار بين شخص يحتضر وبين عزرائيل الذي أتى ليأخذ منه روحه. حرصاً على تأخير لحظة الموت بعض الوقت، سعى المُحتضِر إلى إلهائه، وكيف تسنَّى ذلك؟ بسؤاله عن دلالة اسمه، وإذا بنقاش يدور حول اشتقاق أسماء ملائكة وأنبياء.

القول الأخير، الكلمات الأخيرة بمثابة توديع للحياة: إنها لحظة يمكن أن نطلق عليها لحظة "حتَّى"، إحالة على أحد النُّحاة الذي قال وهو يحتضر: "أموتُ وفي نفسي شيءٌ من حتَّى". لم يستوفِ خلال حياته ما يطرحه هذا الحرف من إشكال، ومن هنا شعوره بانهزام، بانكسار أمام قضية لغوية قضى عُمُره في الاهتمام بها دون الاهتداء إلى حلِّ ما تطرحه من صعوبات. هي ذي حالة أبي العلاء وقد أشرف على توديع الحياة. قال لذويه: "اكتبوا". رغم ضعفه وهو

يواجه الموت أصرَّ، لا شكَّ باستعجال، على إملاء كتاب. يحتضر وفي نفسه أشياء يودُّ أن تُسجَّل وتُنقَل، خطاب لا بدَّ أن يُبَلَّغ. أهمِّيَّة ما أملى تأتي من كونه نصَّه النهائي، كلمته الأخيرة، وبالتالي فلها اعتبار زائد. إنها لن تُستقبَل كالكلام الذي يُلقَى في ظروف عادية، ومردُّ ذلك إلى كونها تكتسي طابع الوصية. ماذا أملى؟ لن نعلم ذلك أبداً. لقد ضاعت كُتُبٌ لأبي العلاء بسبب الإهمال أو عوادي الزمن، لكن كتابه الأخير ضاع، وكان اختفاؤه مُتعمَّداً وعن قصد من لدن بني عمِّه. لم يذيعوا ما أملى، حرموه من كلمته الأخيرة، محوا قوله وطمسوا صورة له لا شكَّ أن قوله الختامي أبرزها. عرفوا سرَّه، واحتفظوا به لأنفسهم. ربَّما عدُّوا ما أملاه كلاماً صدر عن الخرف والخبل، واقتنعوا بأن نشره سيُسيء إلى ذِكْراه. أملى ما اعتبروه ليس بصواب، لكنْ، ما معنى الصواب؟ ومَنْ يحكم بصواب قول ما؟ انطلاقاً من أيِّ قول مستقيم سديد؟ وقبل ذلك، هل كان الإنتاج الأدبي لأبي العلاء مُوافِقاً للصواب، على الأقلِّ في جزء منه؟ هل كان سلوكه ونمط عيشه سليمَيْن مقبولَيْن تماماً؟ ألم يُجابَه بالانتقاد الحادِّ وبالاستنكار؟

ما لا شكَّ فيه أنه قال في هذا الكتاب ما لم يَقُلْهُ من قبل، ما لم يكن منتظَراً أن يقوله، ما لم يكن ممكناً أن يقوله، ما لم يكن **يريد** أن يقوله. إنه أسلوبه الأخير، المختلف عن أسلوبه المعتاد بصفة جذرية. أملى ما لا يُقرَأ، وبالفعل صار في وضع لم يعد له فيه قرَّاء، فلم يبقَ له إلَّا أن يموت. لنتصوَّر لحظة أن ما أملاه وصل إلينا، في هذه الحالة سيُؤخذ كلامه محمل الجدِّ مهما كان مضمونه، سيُحلَّل

وربَّما سيضيء جوانب من حياته ومن مؤلَّفاته. سيُعَدُّ هذيانه، إن كان فعلاً هذياناً، كلاماً نفيساً ذا دلالة، ولكم يتمنَّى بعض النقَّاد تحليله، ترقُّباً منهم أنهم سيعرفون أخيراً ما يضمره ويخفيه، وأن حقيقته التي طالما أخفاها ستظهر لهم جليَّة ناصعة.

رومان غاري

هل يمكن أن يكون لكاتب أكثر من أسلوب؟ ألَا يقال إن الأسلوب هو الإنسان، هو الشخص ذاته؟ هناك شبه إجماع على أن الكاتب ملتصق بأسلوب لا يحيد عنه، يعزله عن الآخرين. الأسلوب، أو مرحباً بالعزلة. حين نطَّلع ولو بصفة عابرة على نصٍّ لكاتب معيَّن، يتكوَّن عندنا ارتسام عنه، بحيث يخطر ببالنا فوراً حين نقرأ ما يُصدر بعد ذلك. يُعدُّ الأسلوب قَدَرَاً لا مفرَّ منه، بشكل ما مثل الوجه، نميِّز أسلوب كاتب كما نميِّز وجهه، وكما يتبيَّن لنا طبعه الذي لا يتبدَّل، "وتأبى الطِّباعُ على الناقل"، كما قال المتنبِّي.

الأسلوب يكشف صاحبَ النصّ، بل يفضحه. قد يعن له أن يتسلَّى بتقليد أسلوب كاتب آخر، فيصوغ مقطعاً ساخراً من طريقته في الإنشاء، لكنْ، سرعان ما يُفتضح أمره، بل هو نفسه يسعى إلى كشف ما يقوم به لإبراز لعبته وإظهار براعته في المحاكاة، فيكون حينئذ كالممثِّل الذي يقلِّد كلام غيره وطريقته، وحين ينتهي العرض ويخلو إلى نفسه يرجع إلى طريقته هو في الكلام وإلى حتمية صوته الخاصِّ. يروي الجاحظ أنه في بداية أمره كان ينسب بعض كُتُبه لمؤلِّفين سابقين، ثمَّ تبنَّاها فيما بعد، على الأرجح عندما اشتهر وتمَّ الاعتراف به. لكنه لم يُنبئنا هل انطلت حيلته على القرَّاء؟ وهل حقَّاً

لم يفطن أحد إلى صفقته ولم يهتد إلى لعبته؟ فمن الصعوبة بمكان إخفاء الأصل، إخفاء الأسلوب الخاصّ في الكتابة، كما يصعب بل يستحيل إخفاء لغة الأُمّ حين نتحدَّث بلسان أجنبي. الأسلوب نبرة، شيء غامض، يدرك بشكل عفوي بديهي، لا يتبيَّن صراحة، ولا نستطيع تحديده، وإنما نحسُّ بوجوده، نستشعره فحسب. لا نُخطئ أسلوب الجاحظ، أو لنقل لا نكاد نخطئه، وهذا ما يجعل من الصعب تصديق أن **كتاب التاج** المنسوب إليه هو حقًّا من تأليفه.

يحضرني في هذا السياق مثال الكاتب الفرنسي رومان غاري الذي نشر عدَّة روايات ناجحة، وأحرز بفضل إحداها، **جذورُ السماء**، على جائزة غونكور سنة 1956. كان مُبتلىً بالكتابة باسم مستعار، ومن بين الأسماء التي تبنَّاها اسم إمِيل أجار، فنسب له، لِشَبح سمَّاه إميل أجار، أربع روايات. إلى هنا فالأمر يبدو عادياً أو شبه عادي، مع العلم أن ما حصل كان سرِّيًّاً للغاية. بيد أن إحدى الروايات الأربع، **الحياة أَمامَكَ**، نالت بدورها جائزة غونكورْ سنة 1975، فصار صاحبنا ذا الغونكورين، حدث هذا مرَّة واحدة في تاريخ هذه الجائزة التي تمنع قوانينها أن يُستفاد منها مرَّتَيْن. غريب أمر رومان غاري، قام بلعبة خطيرة ترتَّبت عنها مضاعفات، تسبَّبت له ولغيره في مشكلات لا تُحصى؛ تولَّد جرَّاء ذلك ما صار يُعرَف بـ "قضية إميل أجار". لم ينكشف الأمر إلَّا بعد موت رومان غاري، فكانت فضيحة مُدوِّية أقلقت العديد من الإعلاميِّيْن، وأغاظت النقَّاد. سنة بعد وفاته (انتحر عام 1980، وقيل إن أحد أقربائه قتله)، صدر كتاب له ورد فيه اعتراف بالحقيقة، عنوانه **حياة إميل**

أجار وموته. لا أحد يتخلَّى حقيقة عن كُتُبه، لذا أصرَّ رومان غاري على تبنِّي تلك التي نسبها إلى إميل أجار. بل كان قد أشار فيما قبل إلى ذلك من طرف خَفِيّ، فلم يتخلَّ في الحقيقة عن اسمه. لماذا عنَّ له أن يسمِّي بديله، أو نظيره، أجار؟ أشار كُتَّاب سيرته إلى أصول غاري الروسية، وكلمة غاري تعني بالروسية "احترَق"، وأجار تعني "جمرة". وهذا اللَّبْس في الاسم يُذكِّرنا بثيرفانطيس وعلاقته الحميمة باسم ابن الأيِّلي. يبقى المثير في الملفِّ أن هناك مَنْ فطن فيما يبدو إلى لعبة رومان غاري وأمرِه المريب، قبل موته، إذا صدَّقنا ما جاء في **الأب المُتَبَنَّى**، "رواية أوتوبيوغرافية" كما تمَّ وصفُها، لِ ديدْيي فان كويلاإرت Didier van Cauwelaert، ورد فيها أن طالبة بكلِّيَّة الآداب بمدينة نِيس هيَّأت بحثاً جامعياً، أكَّدت فيه، عامَيْن قبل انفجار الفضيحة، أن رومان غاري وإميل أجار شخص واحد؛ لم أتبيَّن صِدْق هذا الخبر من مصدر آخر. لكن الذي لا شكَّ فيه أن القرَّاء لمحوا عندما ظهرت الحقيقة ما كانوا غافلين عنه وهو التقارب، الشامل أو الجزئي، بين أسلوب الروايات التي تحمل اسم رومان غاري وتلك التي تحت اسم إميل أجار.

يُذكِّرني هذا، ولو من بعيد، بقضية مقامات القاسم الحريري صاحب **المقامات**، كما رواها ياقوت الحموي في **معجم الأدباء**، ولقد تحدَّثتُ عنها بشيء من التفصيل في **بِحِبْر خَفِيٍّ**. مفادها أن الحريري، البصري الأصل، لمَّا أظهر مقاماته للبغداديِّين، تشكَّك بعضهم، وُصفوا بالحُسَّاد، في نسبتها إليه. ومَنْ يا تُرى ألَّفها إن لم يكن الحريري؟ إذا كان الحريري مؤلِّفاً زائفاً، فَمَنْ هو المؤلِّف الحقيقي؟ لا

أحد غيره ادَّعى أنه كتبها، أو أنه يعرف مَنْ كتبها. لكنهم قالوا "إنها لا تُناسب فضائلَه ولا تُشاكِل ألفاظَه"، أي تختلف عن أسلوبه، عمَّا سبق أن كتب. وزعموا أنها "من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده، فادَّعاها [الحريري] لنفسه". ها نحن نعود إلى ارتباط الأدب بالمأدبة كما لاحظنا في رواية ثيرفانطيس وحكايته مع المترجم الموريسكي. لا شكَّ أنهم استندوا في ذلك إلى كونها تتنافى أسلوبياً مع كتابات الحريري السابقة، بدت لهم مختلفة عنها مباينة لها. إنها تتبدَّى في أسلوب جديد، أسلوب مَنْ؟ انفصل الحريري عن أسلوبه الأوَّل، وصار له أسلوب جديد، آخر، بمعنى أنه قد صار شخصاً آخر، غريباً عن نفسه، صار بمعنى ما "مغربيّاً"، أجنبيّاً عن ذاته. أن يُغيِّر أديب أسلوبه شيء لا يبدو ممكنا، على الأقلِّ بالنسبة إلى حُسَّاد الحريري، فقالوا إن الحريري اشترى في سوق البصرة جراباً كان قد سُلِب من "بعض المغاربة"، وادَّعاه، أي نسب لنفسه مخطوط **المقامات** الذي كان بداخله. ما المقصود من قول إن المقامات من تأليف بعض المغاربة؟ ربمَّا عنوا أنها بعيدة حتَّى عن أسلوب المشارقة. وما هو أسلوب المغاربة؟ وما هي العناصر التي تُعرِّف به وتُشير إليه؟ فكأن الحريري من بلاد أخرى، وكأنه ليس من عصره. أسلوب **المقامات** ليس ما أَلِفوه. لكنهم سيقتنعون في النهاية أنها من تأليفه، أنه صاحب أسلوب أوَّل وأسلوب ثانٍ (وأخير). المهمُّ أنهم سيعترفون بفضله وينتهي الأمر. يبدو أن هذه القصَّة التي أقلقتْهُ وقتها نفعتْهُ أكثر ممَّا أضرَّتْهُ، لأنها لا شكَّ جعلت القرَّاء وإلى اليوم يتساءلون عن سرِّ أسلوبه، وسرِّ دوام اعتباره "بِيسْت سِيلر" إلى حلول منتصف القرن التاسع عشر.

أبو زيد السَّروجي

مسألة السطو المزعوم من لدن الحريري ربمَّا نجمت عن الخداع الذي يميِّز بطل **المقامات**. في المقامة الأولى يُلقي أبو زيد السَّروجي (من سَرُوج، مدينة سُوريَّة) خطاباً وَعْظِيَّاً أمام جمهور يتأثَّر بما يسمع، فيُغدق عليه العطايا. هذا كلُّه بمحضر الراوي الحارث بن هَمَّام الذي يراه لأوَّل مرَّة. يُلاحِظ أنه، حين ينفضُّ الجمع، يبتعد إلى مكان خالٍ: "فوجدتُهُ مُثافِنَاً [مُجالِساً] لتلميذ على خبز سَميذ وجدي حَنيذ [سمين] وقُبالَتَهُما خابِيَة نبيذ، فقلتُ له: يا هذا، أيكون ذاك خبرَكَ، وهذا مَخْبَرَكَ؟" تبيَّن للحارث بن هَمَّام أن الواعظ سخَّر خطابه للنَّصْب على الناس، فلامه بشدَّة، لكنَّ أبا زيد لم يرفّ له جفن، وأجابه بوقاحة. في المقامات التالية يلتقي الراوي دوماً بأبي زيد، ويتحقَّق كلَّ مرَّة أنه يمارس السلوك نفسه لابتزاز الناس، يحتال بوَعْظه على المُصلِّين والحُجَّاج وفي الأعياد، وحين يلتقي بجمع من الأدباء، يروي لهم حكايات مزيَّفة، ويُتحفهم بنصوص أدبية في موضوعات مختلفة حسب الأحوال، وغرضه في كلِّ مقامة تسخير أدبه لإغوائهم والاستحواذ على ما يجودون به عليه تحت تأثير بلاغته، وينتهي الأمر في سائر المناسبات باكتشاف خداعه من لدن الراوي. وهكذا فإن الأدب مرادف للخداع والتمويه في **المقامات**، إنه مَبنيٌّ على الباطل.

يستمرُّ الحال على هذا المنوال إلى أن نصل إلى المقامة الخمسين، الأخيرة، وعنوانها "البصرية" (ينبغي التذكير أن الراوي من البصرة، كالحريري). تجري أحداثها في المسجد، يخاطب أبو زيد المُصلِّين كما هو دأبه بِنِيَّة خداعهم، ثمَّ تمادياً في الخداع يعترف بذنوبه أمامهم، ويطلب منهم أن يدعوا له بالتوبة والمغفرة. يدخلون في لعبته دون أن يفطنوا لكيده، ويرفعون أكفَّ الضراعة راجين له التوبة، وفي هذه اللحظة تحدث المفاجأة، يضطرب أبو زيد، ويرتجف وتُدركه حالة غريبة. وبعد أن ينفضَّ الجَمْع، ويختلي بالراوي، يقول للحارث: "إن دعاءَ قومِك لمُجاب [...] لقد قمتُ فيهم مقامَ المُريب الخادع، ثمَّ انقلبتُ منهم بقلب المُنيبِ الخاشع". تُلمِّح المقامة إلى أن دعاء أهل البصرة غيَّر أبا زيد، وجعله يتوب حقيقة، لكنَّ هناك تفسيرا آخر: مَنْ يتظاهر بشيء يحدث أن يتأثَّر بما يدَّعي وتنقلب عليه حيلته. هذا على الأقلِّ ما يقوله الجاحظ في **رسالة القِيَان**. غرض القَيْنَة إغواء العشَّاق، فتزعم لكلِّ واحد منهم أنها تُحبُّه بينما هي ترغب في ابتزازه فحسب. إلَّا أنها تسقط أحياناً في الفخِّ الذي نصبتْهُ، أو كما قال الجاحظ: "وربَّما قادها التَّمويهُ إلى التَّصحيح".

تاب أبو زيد، لكنْ، ماذا يعني ذلك؟ إنه تخلَّى عن الأدب، الأدب الذي صُوِّر في المقامات كمصدر للإغواء والإثارة. وموازاة بهذا لم يعد أبو زيد يتنقَّل بين البلدان، عاد إلى موطنه، سَرُوج، كفَّ عن التَّرْحَال، ولزم بيته، لا يخرج منه إلَّا للذهاب إلى مسجده. السكون بعد التنقُّل في مختلف أصقاع العالم الإسلامي، العودة إلى الموطن

الأصل والاستقرار فيه. تغيّر نظام غذائه، لم يعد يرغب في ملاذ الطعام، وصار يقنع بِـ "قرصه وزيته"، بمعنى أنه صار من الزهَّاد المتَّقين. صار حقيقة ما كان يدَّعيه. الأهمُّ من ذلك أنه انفصل عن الأدب، التزم بالذِّكْر والأوراد والتسبيح بدل مجمل الأنواع المنتمية للأدب. إذا كان الشِّعْر (التقليدي) يُعدُّ كذباً عند أبي العلاء، فهو في المقامات مرتبط بالاحتيال ومرادف للغشِّ والخداع. يترتَّب عن التخلِّي عن الأدب الابتعاد عن الحياة الاجتماعية، عن لقاء الناس، عن الحديث إليهم. إنه اللجوء إلى الوَحْدَة والابتعاد عن العالم والعلاقات الإنسانية. كان أبو زيد فيما قبل يتظاهر بالنسك، فإذا به يغدو ناسكاً. ها هو يُطبِّق المشروع الذي لم يستطع ضون كيخوطي تحقيقه بسبب الموت الذي داهمه. صار أبو زيد ذا الكرامات بعد أن كان ذا المقامات. "استَبَنْتُ أنه التَحَقَ بالأفْراد"، يقول الراوي، وجاء في الشرح أن الأفراد "هم السبعة من العباد الذين لا تخلو منهم الدنيا". تنكَّر ضون كيخوطي لأدب الفروسية، وضمنياً لسائر أنواع الأدب، مستثنياً قطاعاً واحداً، مناقب القدِّيسين، وبالمِثْل طرح أبو زيد الأدب بصفة جذرية، تنكَّر لسائر فنونه، ما عدا نوعاً واحداً، خطاب الوَعْظ والذِّكْر. أخذ يخاطب نفسه[1]، هو الذي كان الناس يفتتنون بكلامه في المحالِّ العامَّة والمجالس الخاصَّة.

اختفاء الجمهور إيذان باختفاء أبي زيد. لن يلتقي به الحارث بن همَّام مرَّة أخرى، لأنه لم يعد ينتمي للأدب. فارقه الحارث لأن لا شيء يمكن أن يُروَى عنه. طالما كان أبو زيد أديباً، كان الحارث يسعى إليه

1) أو لِنقُل إنه يخاطب الإله طلباً للصفح والمغفرة.

ويلتقي به. لم يعد له الآن ما يَروي، لأن لا شيء يحدث، لا حركة، لا مفاجأة، لا جديد. ثمَّ إن أبا زيد لا يحدِّثه، لم يُكلِّمه إلَّا ليصرفه إلى حال سبيله. هكذا تنتهي المقامات، نهاية مخيبة، محبطة. انتهى الأدب، افترق الصديقان، ولن يلتقيا فيما بعد. لن يلتقي بهما القارئ أيضاً. يبتعد الراوي وهو يذرف الدموع.

الكلمة الأخيرة هي لأبي زيد، انتصر على نفسه، انفصل عن الأدب، انتهى أمر الأدب بالنسبة إليه، انتقل إلى بُعْد آخر. ولكن الأمر ليس بهذه البساطة. أبو زيد السَّرُوجي يتوب، يتنكَّر للأدب، لكنْ، هل يوافقه الحارث بن همَّام؟ لم يَلُمْه كما كانت عادته في خاتمة كلِّ مقامة، ولم يؤيِّده أيضاً. ذلك شأن أبي زيد ... ظلَّ الحارث راوياً محايداً، يكتفي بنقل ما جرى بدون تعليق. لكنْ، ماذا سيفعل بحياته، هو الذي لا يني يهتمُّ بالأدب؟ سيظلُّ راويَ ما سمع من أبي زيد. لا يرغب في التخلِّي عن الأدب الذي أنذر نفسه له، لم يطلب كما فعل أبو زيد دعاءَ مواطنيه للتوبة منه. إن كان هناك مَنْ يتمنَّى أن يُبعَث بأدبه، فهو الحارث بن همَّام. لم يتبْ على الإطلاق، وإلَّا لماذا يروي أدب أبي زيد؟! تنتهي مقامات الحريري بالتخلِّي عن الأدب باعتباره باطل الأباطيل، وظاهريَّاً بالاشمئزاز منه وكراهيته، لكن التخلِّي عن الأدب داخل في مجال الأدب، يندسُّ فيه ويشكِّل أحد مواضيعه، ضمنياً أو صراحة. الحارث أقرب إلى ابن القارح منه إلى أبي زيد. هل يُتصوَّر ابن القارح تائباً؟ وأبو العلاء بالأحرى؟ والحريرى مؤلِّف **المقامات**؟ لو كان الحريري أخذ بمذهب أبي زيد لما ألَّف الكتاب الذي أنشأه، ثمَّ قضى ما تبقَّى من عُمُره يفسِّره ويُجيز روايته.

النفي الإيجابي

في افتتاح بعض طبعات مقامات الحريري توجد أبيات للزمخشري في مديح الحريري، يقول فيها إن الحريري جدير بأن تُكتبَ مقاماتُه بالذهب.

مُعْجِــزَةٌ تُعْجِــزُ كُلَّ الــوَرَى

ولــو سَرَوا في ضَوءِ مشْــكَاتِه

ما أكثر الذين حاولوا دون جدوى أن يخلفوه، فباؤوا بالفشل! لا أحد منهم استطاع فرض نفسه، وبلوغ شأوه، كما حصل للحريري الذي تميَّز من الهمذاني، بل تفوَّق عليه بإجماع القدماء. للحريري سَلَفٌ وليس له خَلَفٌ. وعلى الرغم من إقرار الزمحشري أن لا أحد يمكنه منافسة الحريري، وبالأحرى تجاوُزه، فإنه ألَّف خمسين مقامة، عدد مقامات الحريري. موضوعها الانقطاع عن الأدب، التوقُّف التامّ عنه، لكن الزمخشري سيمضي يقول إنه لن يخوض فيه، أعلن عن التقاعد، لكنه لم ينقطع عن الكتابة، جعل من نبذه للأدب موضوعه؛ كلّ قوله وداع للأدب، وهكذا بابتعاده عن الأدب ظلَّ في إطاره[1]. تلك كانت تجربته الفذَّة، بناها على الخوض في شؤون الأدب مع

1) أحيل إلى صفحات كتبتُها عن الزمخشري في **الأدب والغرابة**.

القول الصريح إنه قرَّر التنازل عنه. هذا ما يُسمَّى prétérition في البلاغة الفرنسية[1]، وعرَّفها أحد القواميس بأنها "صيغة كلام بمقتضاها نغفل ذِكْر شيء نتحدَّث عنه مع ذلك بهذه الطريقة (مثلاً: لم آتِ لأقول لكُم إن ...).

توقَّف الأدب العربي بعد الحريري، بمعنى أنه بتألُّقه جنى عليه. وصل الأدب العربي إلى أقصى مداه، دقَّ جرس نهايته. لنقرأ تواريخ الأدب، صار الحريري حاجزاً أمام كلِّ محاولة لإنشاء أدب جديد. كتابه آخر الكُتُب، ومجاراة لصورة تقليدية، فإنه نشيد البَجَعَة، مع العلم أن هذا الطائر يلقي نشيده الأمثل حين يكون على وشك الموت[2]. صار الكتاب الأدبي الوحيد الذي لا بدَّ أن يُقرَأ ويُستظْهَر.

ماذا بعد الحريري؟ بالنسبة إلينا (وهنا تلعب الذاتية دورها)، أي كتاب آخر صدر بعده لا يُعوَّض؟ **حَيّ بن يقظان** لابن طفيل، **رحلة ابن بطّوطة**، ثمَّ ماذا؟ **الفتوحات المكّيَّة** لابن عربي؟ مؤرِّخو الأدب لا يكادون يتطرَّقون إلى ما بعد الحريري، لم ينته الأدب بطبيعة الحال، لكن الدينامية التي كانت في القرون السابقة والمرفقة بموجة الترجمة خفتت، وانطفأت الحيوية والطاقة الإبداعية. لا أحد التفت إلى مَنْ قلَّدوا الحريري، وهم كُثر، آخرهم ناصيف اليازجي في كتاب نشره سنة 1856، **مجمع البحرَيْن**، يشتمل على ستِّين مقامة، لكن وجوده كعدمه، نُقدِّر معرفته بخفايا اللسان العربي، بيد أنه لم يقدِّم شيئاً ذا بال، لم يفاجِئ قارئاً من القرَّاء. وشاءت المصادفات

---

1) أجازف بترجمتها بِـ"النفي الإيجابي".

2) Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi*, *op. cit.*, p. 92 sv.

أن ينشر كتابه سنة بعد صدور **الساق على الساق** للشِّدياق، الذي حقَّق الانفصال النهائي عن الحريري. لإنتاج أدب جديد، كان من اللازم التخلِّي عن أديب البصرة.

ظُلم الموتى

لم يكفّ أبو العلاء عن استدعاء الموتى والعناية بهم وإثبات حوارات معهم والاهتمام بشؤونهم. يتجلّى هذا في العديد من كُتُبه، من بينها **اللزوميات**، حيث يصفّي حساباته مع الأحياء والأموات[1]. أثار بيت من ديوانه هذا طه حسين وأذهله:

لا تَظْلِمُوا المَوتَى وإنْ طَالَ المَدَى إنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمُوا أن تلْتَقُوا

تحدَّث عنه في كتاب **مع أبي العلاء في سجنه** وتساءل: "لماذا يخاف أبو العلاء على الأحياء الذين يَظلمون الموتى أن يلقَوهم؟ ماذا يخاف على الأحياء؟ وماذا يخاف من الأموات؟"

يتعيَّن الحذر من الموتى المظلومين، من الأفضل في العالم الآخر، عدم لقائهم، هذا ما يوحي به أبو العلاء. لا يقول إن اللقاء سيتمُّ حتماً معهم، فما دمنا لا نعلم ما يخبِّئه الغيب، يظلُّ الأمر مجرَّد افتراض، وإن كان ترجيح اللقاء أقوى في كلام أبي العلاء. لا خوف من الموتى الذين لم يتعرَّضوا لحَيْف، لا ينطبق القول إلَّا على

1) لُوحِظَت تناقضات في أقواله. لكن التناقض ليس بالضرورة رذيلة عندما يتعلَّق الأمر بالأدب، بل قد يكون فضيلة لأنه يكشف، كما قال شيوران، "تقلُّبات فكر، **سيرَتَه**، ما يوجد فيه من تضارُبات وانحرافات".

Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, "Folio essais", 1973, p. 58.

الموتى الذين ظُلموا لأنهم لا يغفرون للأحياء الشرَّ الذي تعرَّضوا له. لكنْ، هل حقًّا ماتوا؟ إنهم تحت التراب، ولكن صورتهم لا تزال ماثلة أمام الأحياء، لم ينقطع الحبل معهم، وما يُقلق أكثر أن لا إمكانية لتغيير ما جرى وإصلاح ذات البَيْن. إنهم صامتون، يكتمون غيظهم وينتظرون من الأحياء أن يقولوا، أن يفعلوا شيئاً. ماذا ينتظرون من الأحياء؟ الأحياء؟ سيكونون أمواتاً عند اللقاء. اللقاء رهين بموت الأحياء، موتى في مجابهة موتى. غير أن الأحياء، حتَّى وهم ما زالوا على قيد الحياة، لا يسلمون ممَّنْ ظلَموا من الأموات. المشكل مع هؤلاء أنهم بمعنى ما لم يموتوا، لم ينته أمرهم ولا سبيل إلى التخلُّص منهم، لأن ذِكْراهم لا تزال قائمة، وبمعنى ما فاستمرارهم في الوجود رهين بذاكرة الأحياء.

ماذا يخاف أبو العلاء من الأموات؟ هي ذي عبارة طه حسين، لكنْ، ألَا تتضمَّن افتراضاً آخر: ماذا يخاف أبو العلاء **على** الأموات؟ ألَا ينبغي أن يحذر الأموات من الأحياء، لأن الموت قد لا يحميهم. كيف يتمُّ ظُلمُهم؟ لقد ظُلِموا وهم أحياء، وقد يُظلَمون مرَّة أخرى بعد موتهم؟ كيف ذلك؟ عندما يقوم الأحياء بإصدار أحكام جائرة ضدَّهم، بتأويل مُغرِض لأقوالهم وأفعالهم بغية الإساءة إليهم. قد يتمادى الأحياء في ظُلمهم، عوض إظهار الندم وتصحيح ما قاموا به من عمل شنيع. قد يظلُّون في غَيِّهم، ويتشبَّثون بأحكامهم، وهذا ما نجده في **رسالة الغفران**، حيث يتمادى بعض اللغويِّيْن في معاكسة الشعراء في الآخرة كما كانوا يفعلون في "الدار الفانية". هو ذا بصفة عامَّة موضوع **رسالة الغفران**، يستنكر الشعراء فيها الأسئلة

الموضوعة عليهم من لدن اللغويِّيْن، ويعترضون على تأويلاتهم التي يعدُّونها جائرة ومُتعسِّفة لأشعارهم.

من ناحية أخرى، يطال الظلم الموتى عندما يُنسَب لهم زُوراً قول لم يتفوَّهوا به، لكنه يخدم الأحياء، أو يُنسَب لهم تصرُّف مشين بغية الحطِّ من شأنهم، فيبقى ما لحقهم يؤلمهم ويعكِّر صفو جوِّهم. ولا ينحصر الأمر في هذا، هناك حالة أخرى معكوسة، أن يُنسَب للموتى عمل لم يقوموا به، لكنه يُعلي من شأنهم، ويرفع من قَدْرهم، وهم لا يرضون عن هذا، لأنهم مبدئياً عادلون، يعلمون حقيقة الأمر، ويتطلَّعون إلى تصحيح الصورة الخاطئة التي رُسمت لهم، والتي يجرُّونها على الرغم منهم. في الحالات كلّها لا بدَّ من تصفية الحساب وإبراز حقيقة الأشياء، لذلك يعودون أحياناً إلى الوجود على شكل أشباح، ويطالبون بإشهار حقِّهم وإنصافهم.

أبرز تجسيد لهذه الحالة هو شبح الأب في مسرحية **هاملت** لشكسبير. مشهد رهيب لقاء هاملت بشبح أبيه، الملك السابق الذي يعود في منتصف الليل، ويطلب منه أن ينتقم من الغاصب الذي قتله واستولى على عرشه وعلى زوجته. لكنْ، وبعيداً عن هاملت، مَنْ، بين الأسماء التي أشرتُ إليها لحدِّ الآن، يرغب في الانتقام؟ ومن أيِّ عدوٍّ؟

عيسى بن هشام

أصدر محمَّد المويلحي سنة 1907 **حديث عيسى بن هشام**، عنوان يحيل إلى **مقامات** الهمذاني التي تبتدئ كلُّ واحدة منها كما هو معلوم بـ "حدَّثنا عيسى بن هشام قال". يحتلُّ هذا الكتاب مكانة متميِّزة في الأدب العربي، لأنه يُعدُّ آخر مجموعة من المقامات وأوَّلَ رواية بالمعنى المعاصر. أوَّل رواية؟ يُعتقَد بالأحرى أن النصَّ الذي يستحقُّ هذه الصفة هو **زينب**، كتبها محمَّد حسين هيكل سنة 1911 وهو في باريس يدرُس الحقوق. لمَّا عاد إلى القاهرة نشرها في 1914 باسم مستعار: مصري فلَّاح، لأن الرواية كانت تُعدُّ فنَّاً تافهاً، وقد تُقلِّل من قيمته كمحامٍ، وربَّما غيَّب اسمَه شعوراً منه أن الرواية نوع غريب عن الأدب العربي، وأنه بكتابتها انفصل عن الأدب التقليدي، وارتبط بالأدب الأوروبي. اغترب عن نفسه باللجوء إلى اسم مستعار، كما اغترب عن بلده حين ألَّف الرواية وهو في باريس. هكذا حضرت العاصمة الفرنسية، "أُمّ المدنية الكاملة، مهبط العمران والحضارة[1] "، على حَدِّ تعبير محمَّد المويلحي، في مستهلّ نشأة الفنِّ الروائي العربي، مذكية توقاً قوياً إلى إنجاز أدب جديد، وذلك منذ أن نشر رفاعة رافع الطهطاوي كتاباً في

---

(1) محمد المويلحي، **حديث عيسى بن هشام**، تقديم وتحرير روجر آلن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 399.

وصفها، **تخليصُ الإبريز في تلخيصِ باريس** (1834). يَرِد الكلام عنها في **الساق على الساق** لأحمد فارس الشِّدياق الذي نُشر في رحابها سنة 1855. أمَّا **حديث عيسى بن هشام**، فإن قسمه الثاني مخصَّص لذِكْر رحلة قام بها الراوي رُفْقة أحد الباشوات إليها. هكذا تبدو الرواية العربية بنتَ عالَمَيْن مختلفَيْن، ونتيجةَ تقليدَيْن أدبيَّيْن.

خلَّف بديع الزمان اثنَتَيْن وخمسين مقامة، كلّ منها مستقلَّة بذاتها، وما يجمعها هي عودة راويها، عيسى بن هشام، وبطلها أبي الفتح الإسكندري. لا يوجد ارتباط زمني أو منطقي بينها، على عكس كتاب المويلحي الذي يتكوَّن من أربعين فصلاً، تتبع التسلسل الزمني[1]، وهذا بالضبط ما أهَّله لنعت الرواية. فصوله مقامات جديدة، إحدى وثلاثون في القسم الأوَّل، وتسع في القسم الثاني[2]. يغلب عليها الطابع الاجتماعي، فكتب مؤلِّفها في مدخلها وكأنه يعتذر عمَّا فيها من تخييل: "قصَدنا بِه أن نشرح الأخلاق والأطوار، ونَصِف ما عليه الناس من النقائص التي ينبغي اجتنابُها، والفضائل التي يجب التزامُها". للأديب رسالة اجتماعية يتعيَّن عليه أن يؤدِّيَها، ومن الواضح أن فصول الرواية يغلب عليها الطابع الصحفي، إذ نُشرت متتابعة في إحدى الجرائد قبل أن تصدر في كتاب.

لا يتجوَّل عيسى بن هشام، كما صوَّره المويلحي، في "مملكة

---

1) لا شكَّ أن اختيار هذا العدد ليس وليد المصادفة، وإنما تعمَّده المويلحي لما يحمله من دلالات.

2) يبدأ كلُّ فصل بعبارة "قال عيسى بن هشام»، ما عدا الفصل الأوَّل الذي يبدأ بـ "حدَّثنا عيسى بن هشام قال».

الإسلام"، لا ينتقل في أرجائها من مدينة إلى مدينة كما كان يفعل سَلَفُه، راوي الهمذاني الذي يحمل الاسم نفسه[1]. عيسى بن هشام الجديد لا يفارق مصر إلَّا ليذهب إلى باريس. تمَّ التركيز بشكل ملحوظ على مصر، عاداتها، أنماط حياتها، تفاصيل مجتمعها[2]. لقد تغيَّر العالم، تبدَّلت خريطته، وتحدَّد مركز القوَّة في الغرب الذي فرض نفسه، فلم يبقَ للمؤلِّف إلا التأسُّف "على أهل الشرق [...] في انخِفاضِهم وارتفاعِ أهل الغرب فوقهم[3]". المويلحي أو رؤية (رواية) المهزومين. بالقياس إلى **رسالة الغفران**، تبدو القاهرة جحيماً مُروِّعاً، وباريس فردوساً موعوداً. لم يعد ممكناً في هذه الظروف كتابة مقامات على النمط القديم، وما غدا متاحاً هو الحديث

1) كنتُ خلال مزاولتي البحث في المقامات أعثر على كُتُب تكشف آفاقا غير متوقَّعة، ولعلَّ أجمل مفاجأة كانت قراءتي لِكتاب أندري مِيكيل، **الجغرافية الإنسانية للعالم الإسلامي**. تتبَّعتُ بإمعان ما خطَّه عن الجغرافيِّينْ من أمثال ابن حوقل والمقدسي، ورجعتُ إلى بعض نصوصهم، وفجأة وفي لمحة عين تبيَّن لي أن مقامات الهمذاني تنتمي للأدب الجغرافي، أو على الأقلِّ أُلِّفت بوحي من هذا الأدب أو في إطاره وبجواره، وهذا حسب علمي ما لم ينتبه إليه دارسوها، مع أن الأمر واضح وضوح الشمس: جُلُّ مقامات بديع الزمان تحمل اسم مدينة أو بلدة من البلدان، وبطلاها لا ينفكَّان ينتقلان من موضع إلى آخر في العالم الإسلامي، وهذا ينطبق أيضاً على مقامات الحريري. الرحلة من بلد إلى آخر تتمُّ بسلاسة وكيفما كان البلد، لا يشعر شخوص المقامات بالغربة، لأنهم يجدون الأدب أينما حلُّوا ، فيربط بينهم ويجعلهم يشعرون بالأُلفة والاطمئنان. أمَّا ابتداء من القرن التاسع عشر، فتحوَّل الأمر، تغيَّر مجال السفر، بحيث لم يعد مقتصراً على البلدان الإسلامية، بل في المقام الأوَّل على عواصم الغرب. لستُ أدري هل دُرست الجغرافية الإنسانية في الأدب العربي الحديث بصفة شاملة؟ لكن الأكيد أن الاختلاف في الحيِّز الموصوف أدَّى إلى الانتقال من المقامة إلى الرواية.

2) في مقدِّمة طبعة الدار القومية للطباعة والنشر (القاهرة، 1964)، قال علي أدهم إن ما أنجزه المويلحي "أوَّل محاولة صادقة لصبغ الأدب بالصبغة المصرية وتلوينه باللون المحلِّيِّ، وإخضاعه لتناول مشكلات العصر، ووصف التيَّارات المختلفة التي تضطرب في جوانبه.» ص (ى). أمَّا في الأدب القديم، فتجدر الإشارة إلى أن اللون المحلِّيَّ يتبدَّى بجلاء في **حكاية أبي القاسم** لأبي المُطهَّر الأزْدي التي تصف الوضع الاجتماعي والثقافي في بغداد خلال القرن الرابع الهجري.

3) **حديث عيسى بن هشام**، ص 402.

عن التقابل بين الشرق والغرب، موضوع الرواية العربية منذ ذلك الحين وإلى اليوم.

يرتبط كتاب المويلحي في جانب منه بفنِّ المنامات، إذ نقرأ في بدايته: "رأيتُ في المنام كأني في صحراء "الإمام"، أمشي بين القبور والرِّجام، في ليلة زهراء قمراء[1]". ينقل الراوي ما شاهد في أثناء النوم، ممَّا يعني أنه يقوم بسرد ما جرى وهو في حالة اليقظة. غير أن المثير أن الرواية تنتهي والمنام مستمرٌّ، لم يغادره عيسى بن هشام قطُّ، وهذا يدفع إلى التساؤل: هل مَنْ يتحدَّث عن الحُلْم يكون نائماً؟ يتمُّ المشهد الأوَّل داخل مقبرة، يتجوَّل فيها عيسى بن هشام ليلاً، لقد رجع إلى الوجود، وإذا به مع الموتى، بُعث وظلَّ يُخالِطهم. ماذا يفعل بينهم في أثناء الليل المقمر؟ لا يشعر بفرح شديد إثر عودته، فكأنه يسعى إلى الموت من جديد، يحنُّ إلى الموتى ويفتقد صُحْبتهم ولا يودّ الابتعاد عنهم. وفي أثناء تجواله، ما هو الاسم الذي يستحوذ على تفكيره؟ أبو العلاء المعرِّي. تصف **رسالة الغفران** كما نتذكَّر مشهد البعث والنشور، وهذا ما يجمع **حديث عيسى بن هشام** بها. تمَّت عودة الروح عبر بديع الزمان الهمذاني وأبي العلاء. يتذكَّر عيسى أبياتاً شهيرة من **سَقْط الزَّنْد** تتحدَّث عن الغابرين، وتصف الأرض وما تضمُّه من أموات:

سِرْ إن اســطَعْتَ في الهَــوَاءِ رُوَيْــدَاً
لا اِخْتِيَــالاً عــلى رُفَــاتِ العِبَــادِ

1) نفسه، ص 129.

وفجأة ينشقُّ قبر، ويخرج منه باشا من عهد محمَّد علي (1769-1849)، فكأنه كان نائماً، ثمَّ استيقظ، فيجد نفسه في عالم جديد لم يعهَده من قبل. نظرته الساذجة إلى الأشياء تُذكِّر بِـ **كانديد** لِـ فُولتير، و**الرسائل الفارسية** لِـ مُونتيسكيو، و**أسفارغوليفر** لِـ سويفت. ينتقل من تعجُّب إلى تعجُّب، من اندهاش إلى اندهاش، لا يكاد يفهم شيئاً في السياق الجديد لولا وجود عيسى بن هشام الذي يأخذ بيده ويفسِّر له ما استغلق عليه من الأمور، لا سِيَّما وأنه يعرف اللسان الفرنسي، فيقوم بدور المُترجِم خلال رحلتهما إلى باريس.

نتفهَّم الآن لماذا افتُتحت الرواية بذِكْر المنام. لِمَنْح مصداقية لتجوُّل عيسى في المقابر ليلاً، ولتبرير رجوعه بعد قرون من الغياب، وأخيراً كذريعة ومُسوِّغ لانشقاق قبر وخروج أحد الباشوات منه. أتى كلٌّ من الباشا وعيسى بن هشام من الماضي. أتى عيسى من ماض سحيق، من القرن الرابع الهجري، عاد إلى الحياة، لكنْ، هذه المرَّة في تقويم آخر، في بداية القرن العشرين. لماذا هذا الرجوع؟ لإنجاز أيِّ مهمَّة؟ ولماذا هو بالضبط، وليس اسماً آخر، مثلاً الحارث بن همَّام، راوي مقامات الحريري؟ لماذا استند المويلحي على بطل الهمذاني، ولم يستند على بطل الحريري؟ لأن القطيعة مع الحريري كنموذج طالما هيمن على الكتابة العربية، أخذت تتأكَّد، وظهر نزوع إلى الهمذاني وميل إليه، إلى السلف الحقيقي الغابر في طَيِّ النسيان. عاد عيسى بن هشام، عاد الهمذاني، مبتدع المقامات، ليثأر من الحريري الذي قلَّده وانتزع منه مجده الأدبي، فاحتلَّ ظلماً وعدواناً الواجهة وموقع الصدارة لأكثر من سبعة قرون. لم تُشرح

مقامات الهمذاني بينما حظيت مقامات الحريري بما يقرب من عشرين شرحاً، من دون احتساب المصوِّرين الذين تهافتوا على نقلها ومَنْح وجوه لشخوصها. غدا الهمذاني شبه مجهول، نُظر إلى مقاماته كأنها مُسوَّدة لعمل الحريري على الرغم من كونها النصّ الأصلي الذي نسج الحريري على منواله. عانى الهمذاني من إهمال لحق به وأضناه، ثمَّ هبَّ المويلحي لإنصافه، بدءاً من عنوان كتابه، فقام بتصحيح إغفال وسهو، أو قُلْ خطأ تاريخياً، معيداً له الاعتبار الذي يستحقُّه. هو ذا انتقام الهمذاني، هو الناجي من الفناء والمتغلّب على الموت. أنقذه المويلحي ولم يحرِّك ساكناً للإمساك بالحريري ومنعه من الاختفاء. أُعيد اكتشاف الهمذاني، على الأرجح منذ أن بادر محمَّد عبده بشرح مقاماته (أخيراً!) سنة 1889.

ولنا أن نتساءل بهذه المناسبة لماذا اهتمَّ بها الطيِّب الصديقي تحديداً، ولم يُولِ اهتماماً للحريري؟ لماذا أبو الفتح وليس أبا زيد؟ لأن مقامات الهمذاني أُلِّفت، إن جاز القول لتُعرَض "مسرحيَّاً". يَروي الشَّريشي، الشارح المشهور للحريري، أن بديع الزمان كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه أن يقترحوا غرضاً يبني عليه مقامة، فيقترحوا ما شاؤوا، فيُملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه[1]. ولنا أن نتصوَّر الصَّخَب الذي رافق الإملاء، وضجيج الأصحاب وهتافاتهم وهم يشاهدون "تمثيل" بديع الزمان لِ "المقامة المضيرية "أو "المقامة الإبليسية".

---

1) **شرح مقامات الحريري**، طبعة محمَّد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، الجزء الأوَّل، ص 15.

ما هو مصير أبي الفتح الإسكندري؟ لا نعلم شيئاً عن مآله، خلافاً لأبي زيد السَّرُوجي الذي أعلن التوبة وتحوَّل إلى ناسك. وعلى العموم، فأبو زيد متفائل بينما أبو الفتح متشائم، ولربَّما يمنحه تشاؤمه هذا بُعداً أعمق، سيظلّ إلى الأبد مُكَدِّيَّاً متسكِّعاً. لا نهاية لمساره، تماماً كحُلْمِ الراوي الذي لا يتوقَّف عند المويلحي، وهذا بلا شكٍّ أفضل لصورته وذِكْراه. ثمَّ إن الحارث بن همَّام يتَّسم بالوقار، ولا يرتكب محظوراً، وسلوكه مثالي لا غبار عليه. أمَّا عيسى بن هشام، فشابٌّ نَزِقٌ مُتهوِّر مندفع يحبُّ اللهو والهزل، ولا يأنف من المجون. فأيّهما يُفضِّل القارئ؟ وختاماً، يقول بديع الزمان في إحدى رسائله إنه ألَّف أربعمائة مقامة، بينما لم تصلنا منها سوى اثنَتَيْن وخمسين. هل في كلامه مبالغة، بمعنى أنه أشار فقط إلى كونه ألَّف عدداً كبيراً من المقامات أم أن العدد الذي أعلنه حقيقي، فيتعيَّن علينا أن نأسف في هذه الحالة للضياع الذي لحقها؟

قارَبُ رُوبِنْسُون

أصدرتُ سنة 1983 أوَّل كتاب لي بالفرنسية، **السرد والأنساق الثقافية في مقامات الهمذاني والحريري**، وهو في الأصل أطروحة ناقشتُها بالسوربون الجديدة في شهر يونيو 1982، وحسب ما أتذكَّر في أجواء يوم عيد الموسيقى أو في يوم قريب منه. لمدَّة طويلة اشتغلتُ على هذا الموضوع الذي كان من اقتراحي، إلَّا أنني لم أكن مقتنعاً به تمام الاقتناع، وطيلة فترة تحضيره لم أكن أرى بوضوح مبرِّراته وجدوى الخوض فيه. كانت حقَّاً بالنسبة إليَّ فترة قنوط وشعور حادٍّ بالوحدة وكأنني في جزيرة خالية منعزلة. روبنسون كروزو كان لديه على الأقلِّ ببغاء يتجاذب معه أطراف الحديث. مع مَنْ كان بإمكاني أن أتحدَّث عن موضوعي، وعن الأدب العربي القديم الذي اخترتُ دراستَه لأسباب يطول شرحها، يمكن أن تُختزَل في سؤال "مَنْ نحن؟" الذي كان يُلحُّ على أذهان المثقَّفين في نهاية الستِّينيات وبداية السبعينيات، وربَّما لا يزال؟ ثمَّ كان لديَّ أيضاً شعور أخجل منه اليوم، أنني أحَطتُ علماً بالأدب العربي الحديث، ولم يبقَ لي ما أتعلَّمه منه. بإيجاز كنتُ أنتظر بفارغ الصبر اليوم الذي أُنهي فيه بحثي لأتفرَّغ أخيراً للأعمال الشيِّقة التي كنتُ أزعم أنني مُؤهَّل لها، وتليق بي فعلاً.

لماذا والحالة هذه تكريس عشر سنوات كاملة للاشتغال على الهمذاني والحريري، وهذا مباشرة بعد أن أنهيتُ رسالة عن روايات فرَنْسوا مُورياك؟ لطالما وُضع عليَّ هذا السؤال باستخفاف أو بتردُّد لا يخفي قسطاً من التعجُّب أو الاستنكار، إلى درجة أنني كنتُ أتهرَّب من أيِّ نقاش في موضوع انتقالي المفاجئ من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي. عادة أقرأ هذا المؤلِّف أو ذاك لا بمبادرة منِّي، وإنما بإيعاز من جهة ما، أستاذ، مؤسَّسة، هيئة، أو بتوجيه من مؤلِّف آخر. اللقاء بكتاب لا يكون مباشراً تِلْقائياً، إنه يمرُّ دوماً عبر وسيط يختلف حسب الظروف، وقد يكون بالنسبة إلى الطفل مثلاً رسم أو صورة مصاحبة للنصِّ. نُقبِل على قراءة ما يقرؤه شخص نُكنُّ له تقديراً واحتراماً، أو نكون معه في علاقة مَبنيَّة على التنافس، فلماذا وقع اختياري على المقامات كموضوع مع أنه لم يرد اسم قارئ كبير أو مؤلِّف ذي شأن كتب عنها، كما لا أتذكَّر أن منافساً عزم على مضايقتي بالاهتمام بها؟ ممَّا لا شكَّ فيه أنها كانت شبه منبوذة، إن لم أقل مكروهة. ألمس أحياناً في محيطي كراهية فظيعة للأدب القديم، وبالفعل إنه الآخر، ما لا تربطنا به صِلَة. هناك قطيعة مطلقة بين الأدب العربي الحديث والأدب العربي القديم.

بعد مناقشة أطروحتي تمَّ نشرها بسهولة، ما زلتُ إلى اليوم أستغرب منها. فمَنْ هو الناشر المجنون الذي يقبل إصدار بحث جامعي عن الأدب العربي القديم؟ ومع ذلك، وعلى الرغم من اعتقادي بأن مجهودي لم يذهب هباء، بقي في نفسي شعور غامض بعدم الرضا عمَّا أنجزتُ، لا أدري كيف أُفسِّره.هل فكَّرتُ

حينئذ أو حالياً فقط في رُوبنسون كروزو الذي ملَّ المقام وحيداً في جزيرته، فقرَّر الرحيل عنها، ولهذا الغرض صنع قارباً، تطلَّب منه شهوراً من الجهد والمعاناة؟ لمَّا انتهى تبيَّن له أنه قام بالعمل بعيداً عن البحر، ولا قدرة له على زحزحة القارب أو تحريكه لإيصاله إلى الساحل، ولنا أن نتخيَّل غيظه ويأسه إذّاك. إنه بنظري أهمّ مشهد في الرواية. والغريب في الأمر أن روبنسون كان يعلم ذلك قبل شروعه في صنع القارب، لكنه كان يقول لنفسه: لنصنع القارب أوَّلاً، ثمَّ نرى بعد ذلك ما ينبغي فعله. ذهبت جهوده أدراج الرياح، وبقي قاربه في مكانه لا يحيد عنه تحت الأمطار وأشعَّة الشمس. غير أنه وكما هو معلوم، سيغادر في الختام الجزيرة التي أقام فيها ثماني وعشرين سنة، بفضل سفينة رست مصادفة على شاطئها، وحملتْهُ إلى بلده. أمَّا كتابي، فإنه ظلَّ كقارب روبنسون منغرساً في الأرض وبعيداً عن البحر. وماذا كنتُ أنتظر منه؟ ثمَّ لماذا، في رواية دانييل ديفو، لفت انتباهي مشهدُ القارب بالذات؟ فإلى أيِّ أُفق كنتُ أسعى، وأيَّ ساحل كنتُ أترجَّى؟

حين سجَّلتُ أطروحتي بادئ الأمر، كان اطِّلاعي حينذاك على المؤلَّفات الكلاسيكية جدّ متواضع. بعض حكايات من **ألف ليلة وليلة** (عبر تمثيليات إذاعية)، نصوص في مقرَّر المدرسة، من بينها "المقامة المضيرية" لبديع الزمان الهمذاني، بعض أمثال **كليلة ودمنة**، الخطبة الشهيرة المنسوبة لطارق بن زياد، قصيدة للمتنبِّي عن الحُمَّى، الزائرة الليلية التي عانى منها كثيراً ووصفها في إحدى قصائده: "وزائِرَتي كأنَّ بِها حياءً / فليسَ تزورُ إلَّا في الظلامِ"، إلى

أن يقول: "أبِنْتَ الدهرِ عندي كلُّ بِنت / فكيفَ وصلتِ أنتِ منَ الزِّحامِ؟». كان هذا تقريباً ما ترسَّخ في ذاكرتي من سنوات المدرسة. لم أكن خاوي الوفاض تماماً، وبالإمكان أن أُتابع التماثل مع روبنسون كروزو الذي، حين ارتطمت سفينته بالصخور الشاطئية للجزيرة، فتكسَّرت واندثرت محتوياتها في البحر، استطاع أن يستردَّ منها بضعة أجزاء من حمولتها، أدوات، نسخة من الكتاب المقدَّس، موادّ غذائية، أسلحة، ملابس، بفضلها نظَّم حياته في عالمه الجديد.

لِمَنْ كنتُ أُوجِّه خطابي؟ وَجَدَتْ أطروحتي طريقَها إلى النشر، لكن شكوكاً أخذت تنتابني. مَنْ سيعنُّ له أن يقرأ كتابي ويهتمُّ به، ماعدا حَفْنَة من المستعربين بباريس وُبوردُو لم يكن لي أيُّ اتِّصال بهم؟ لمَّا التقيتُ بالناشر فيما بعد وجَّه لي لوماً شديداً، لأن القرَّاء لم يُقبلوا على تأليفي. ومن بين مآخذه عليَّ أنني أنجزتُهُ عن المقامات بينما لم تكن مترجمة إلى الفرنسية، لا مقامات الهمذاني ولا مقامات الحريري. تلكم كانت خطيئتي الأصلية، أن أكتب بالفرنسية عن نصوص عربية لم تُنقَل للفرنسية، ولم يسمع بها أحد في المجال الفرنسي. جُلُّ المؤلَّفات العربية التي اشتغلتُ عليها في أطروحتي لم تكن مترجمة، من بينها **التّوابِع والزّوابِع** لابن شُهيد الأندلسي، و**دعوة الأطبَّاء** لابنِ بُطلان، و**حكاية أبي القاسم** لأبي المُطَهَّر الأزْدي. كان الاهتمام في فرنسا بالأدب العربي، قديمه وحديثه، شبه منعدم في ذلك الوقت، وما نُقل منه إلى الفرنسية ضئيل جدَّاً. مقتطفات فقط من المقامات كانت مترجمة في هذا المنشور القديم المغبرّ أو ذاك، بينما كانت منقولة بالكامل إلى

الألمانية وإلى الإنجليزية. كنتُ بالتالي في موقف جدّ حرج، كان عليَّ أن أعمل جاهداً على تصحيح الأمر، بحيث أخاطب القارئ العامَّ إضافة إلى ذوي الاختصاص. رهان صعب وموقف عبثي، مع العلم أن المقامات، التي عَرَفت في الماضي طريقها إلى الأدب العبري والسرياني والفارسي، لم تجد منفذاً إلى الأدب الأوروبي، ما عدا الترجمتَيْن اللتَيْن أشرتُ إليهما، وبالتالي فمجال المقارنة شبه منعدم.

ذلك أن عادتي في قراءة النصوص العربية أن أحاول إيجاد مقابل لها أو علاقة ما مع نصوص أوروبية. أبحث فيها عن الآخر، عن آخَرِها، وقد يكون غائباً أو لا يمتُّ إليها بصِلَة. وهكذا حين قرأتُ رواية **روبنسون** لفَت انتباهي، إضافةً إلى القارب، مقطَع آخَر. فذات يوم وبينما كان روبنسون يمشي على شاطئ جزيرته، لمح أثر قدم بشرية مطبوعة على الرمل. لِمَنْ هي يا تُرى؟ أهي أثرُ قدمِه؟ لا، إنها أوسع منها. تملَّكه الذعر حينئذ. إنه ليس المالك الوحيد لجزيرته، أناس آخرون زاروها وسبقوه إليها. إذ ذاك أُصيب بالهلع، لأنه افترض أنهم إن أمسكوه سيُلحِقون به شرّاً، فالآخر كما تُصوِّره رواية دانييل ديفُو هو الإنسان العاري وآكل لحم البشر. بغضِّ النظر عن هذا، فإن ما استرعى اهتمامي على الخصوص هو الأثر في حَدِّ ذاته، ما يخلفه شخص مرَّ من هنا، من هذا المكان بالضبط. أيّ شخص؟ فكَّرتُ في شخص معيَّن، ومع مرور الزمن ترسَّخ في ذهني أن صاحب الأثر هو حَيّ بن يقظان. دانييل ديفو تعامل، بصفة مباشرة أو غير مباشرة مع ابن طفيل، مع أن لا شيء يثبت ذلك. هذا على كلِّ حال

ما يفترضه بعض القرَّاء، لا سِيَّما من العرب. شخصياً بحثتُ عن قَدم ابن طفيل في الرواية، فلم أجدها، لم ألمح إلا قَدم ديفو. لم يحدُث لي ذلك الشعور الذي نجده حين نقتنع بوجود قدم أجنبية في النصّ الذي نقرؤه. لكنْ، ليس من الضروري أن يكون هناك أثر فعلي ليحدث التأثير. وكيفما كان الأمر، فالقدم التي أبصر روبنسون أثرها على الرمل لم تكن قدمَه، وكان مُتيقِّناً من ذلك.

ما هو آخَرُ المقامات؟ نعرف أنها تدور حول شاعر متسوِّل ومتسكِّع. وبما إنني كنتُ أودُّ أن أدرُسها في سياق عالمي، رغبة منِّي في العثور على أثر لها في أدب آخر، ورغبة أيضاً في رؤيتها من بعيد، من الجانب المقابل، فإنني اطَّلعتُ لبعض الوقت على الأدب التسكُّعي (البِيكاريسكي) الإسباني، وعلى الخصوص **لازارِيُو دي طُورمِيس** لكاتب مجهول، و**البُوشكُون** لِـ كِيفِيدُو، و**قُرْمان ألْفَراش** لِـ ماطِيو ألِمان. لكنني ورغم تشابُه في الموضوع، لم أُبصر فيها أثر قدمي الهمذاني والحريري، فعدلتُ عن المقارنة.

وماذا يمكن أن أقول عن بحثي الذي كان أغضب الناشر الفرنسي؟ هل لي أن أتحدَّث عن أثره، إذ يبدو أنه، بضع سنوات بعد نشره، تلاحقتِ الترجمات الفرنسية لجُلِّ الكُتُب العربية التي اعتمدَهَا؟

فهرس الكتاب

مدخل 7

بورخيس والمغرب 9

ضون كيخوطي..... 15

حامد بن الأيِّلي 21

لُوقْيانُوس..... 29

الأديبُ بطلاً 33

اختراع شاعر 39

من الشرح إلى الترجمة..... 45

بُخلاء وفلاسفة 49

ابن القارِح 57

رولان بارْط 61

القدِّيس سمْعان..... 63

أبو العلاء 66

الكتاب الأخير..... 70

رومان غاري..... 73

أبو زيد السَّروجي 77

النفي الإيجابي..... 81
ظُلم الموتى 85
عيسى بن هشام..... 88
قارَبُ رُوبِنْسُون..... 95

من الكتاب:

... «عادتي في قراءة النصوص العربية أن أحاول إيجاد مقابل لها أو علاقة ما مع نصوص أوروبية. أبحث فيها عن الآخر، عن آخَرِها، وقد يكون غائباً أو لا يمتُّ إليها بصِلَة. وهكذا حين قرأتُ رواية روبنسون لفَت انتباهي، إضافةً إلى القارب، مقطَع آخَر. فذات يوم وبينما كان روبنسون يمشي على شاطئ جزيرته، لمح أثر قدم بشرية مطبوعة على الرمل. لِمَنْ هي يا تُرى؟ أهي أثرُ قدمِه؟ لا، إنها أوسع منها. تملَّكه الذعر حينئذ. إنه ليس المالك الوحيد لجزيرته ... بغضِّ النظر عن هذا، فإن ما استرعى اهتمامي على الخصوص هو الأثر في حَدِّ ذاته، ما يخلفه شخص مرَّ من هنا، من هذا المكان بالضبط. أيّ شخص؟ فكَّرتُ في شخص معيَّن، ومع مرور الزمن ترسَّخ في ذهني أن صاحب الأثر هو حَيّ بن يقظان. دانييل ديفو تعامل، بصفة مباشرة أو غير مباشرة مع ابن طفيل، مع أن لا شيء يثبت ذلك. هذا على كلِّ حال ما يفترضه بعض القرَّاء، لا سِيَّما من العرب. شخصياً بحثتُ عن قَدم ابن طفيل في الرواية، فلم أجدها، لم ألمح إلا قَدم ديفو... لكنْ، ليس من الضروري أن يكون هناك أثر فعلي ليحدث التأثير.» ...

لا يتجوَّل عيسى بن هشام، كما صوَّره المويلحي، في «مملكة الإسلام»، لا ينتقل في أرجائها من مدينة إلى مدينة كما كان يفعل سَلَفُه، راوي الهمذاني الذي يحمل الاسم نفسه . عيسى بن هشام الجديد لا يفارق مصر إلَّا ليذهب إلى باريس. تمَّ التركيز بشكل ملحوظ على مصر، عاداتها، أنماط حياتها، تفاصيل مجتمعها . لقد تغيَّر العالم، تبدَّلت خريطته، وتحدَّد مركز القوَّة في الغرب الذي فرض نفسه، فلم يبقَ للمؤلِّف إلا التأسُّف «على أهل الشرق [...] في انخِفاضِهم وارتفاعِ أهل الغرب فوقهم «. المويلحي أو رؤية (رواية) المهزومين. بالقياس إلى رسالة الغفران، تبدو القاهرة جحيماً مُروِّعاً، وباريس فردوساً موعوداً. لم يعد ممكناً في هذه الظروف كتابة مقامات على النمط القديم، وما غدا متاحاً هو الحديث عن التقابل بين الشرق والغرب، موضوع الرواية العربية منذ ذلك الحين وإلى اليوم.

ISBN 979-12-80738-59-2

9 791280 738592

المتوسط