هيثم الوردانى

بنات آوى والحروف المفقودة

عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر

أعمال هيثم الورداني

الصادرة عن دار الكرمة

كتاب النوم

ما لا يمكن إصلاحه

بنات آوى والحروف المفقودة: عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر

هيثم الوردانـي

بنات آوى والحروف المفقودة

عن الحيوانات الناطقة في لحظات الخطر

الكرمة

alkarmabooks.com
facebook.com/alkarmabooks
twitter.com/alkarmabooks
instagram.com/alkarmabooks

الطبعة الأولى ٢٠٢٣
حقوق النشر © دار الكرمة ٢٠٢٣
© هيثم الورداني ٢٠٢٣
الحقوق الفكرية للمؤلفة محفوظة
تتمسك الكرمة بحقوق الملكية الفكرية، فاحترام الملكية الفكرية يدعم الإبداع ويعزز الإنتاج الثقافي.
نشكركم لشرائكم نسخة أصلية من هذا الكتاب، ولامتناعكم عن استخدام أو إعادة طباعة أي جزء منه بأي طريقة من دون الحصول على موافقة خطية من الناشر، لأنكم بذلك تدعمون المؤلفين وتسمحون للكرمة بالاستمرار في نشر الكتب التي تعجبكم.

نُشر هذا الكتاب بدعم من الصندوق العربي للثقافة والفنون - آفاق

بنات آوى والحروف المفقودة / هيثم الورداني - القاهرة: الكرمة للنشر، ٢٠٢٣.

تدمك: 9789778648058
١- النقد الأدبي - فن الخرافة.
أ - العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٩٠٢٥ / ٢٠٢٢

تصميم الغلاف: أحمد فرج

المحتويات

في المكان الخطأ
فحص ما جرى
وأين قلبك؟
الأيدي العاملة
اللسان المشقوق
وإذا الوحوش نطقت
نجوم دانية
مسامير منبعجة
علم الكلام
الألف التي في القاف، الواو التي في النون
خبر النهاية
تأتي السعادة خافتة فلا نكاد نسمعها

«أعرف أن هناك مكانًا صامتًا في زاوية ما من المدينة المظلمة، فيه يحفر حيوان ضئيل مرعوب الأرضَ والغبار بأظافره، ولن يتوقف عن فعل ذلك حتى يكشف عما يشبه صخرة مشتعلة، ستُنير البُنية بأكملها، وفي قلب هذا النور ستلمع كل لغاتنا وتحترق، وستمزق الهواء كلمات لم ننطقها من قبل. وإلى ذلك الحين، لنمتنع جميعًا عن مسح الدماء التي تعلو وجوهنا. ولنمتنع جميعًا عن ادعاء وجود اختلاف بين الليل والنهار، أو بين الكابوس والروتين اليومي».

شون بوني

«خيط الكلام مع الموتى يجب ألا ينقطع، حتى يُفصحوا عما دُفن معهم من مستقبل».

هاينر مولر

في طريقي إلى القناة أمرُّ بأطلال المباني الحديثة التي توقفت أعمال البناء فيها، ثم أسير في أرض ضيقة تتناثر فيها أشجار البيلسان، كانت حتى ثلاثة عقود مضت أرضًا جرداء، تفصل بين شقي المدينة، ويسمونها «شريط الموت». القناة الموازية للنهر كانت حصتي من الطبيعة بعد أن ضرب الوباء العالَم، وباتت العودة إليها هي طريقة البشر الوحيدة اليوم للحفاظ على ما تبقى لهم من صواب. البعض مال إلى الذهاب إلى النهر، في حين فضَّل البعض الآخر التمشية في الغابة. أما أنا فاكتفيت بالسير على طول القناة. أقوم بذلك في عطلة نهاية الأسبوع فقط، إذ لم يتوقف عملي لحسن الحظ. كنت أسير قليلًا مع أشجار البيلسان، وألاحظ كل أسبوع تزايد الخيم البلاستيكية بين الأشجار، التي تأوي من فقدوا مساكنهم، ثم أقطع بضعة شوارع حتى أصل إلى القناة. عندها أظل أسير وسط زحام نهاية الأسبوع، حتى أصل إلى موقع هادئ يظلله صف من أشجار الصفصاف، فأجلس تحت واحدة منها.

جذوع الصفصاف تميل إلى صفحة القناة، وأغصانها جدائل تتدلى. تسبح كائنات دقيقة حول الأغصان المغمورة في الماء، وتطفو بعض الهوام على السطح. فيبدو الغصن المتدلي كأنه حبل شوكي يربط كائنات الماء بكائنات الهواء. من حين إلى آخر تظهر خنفساء صغيرة، وتسير على الحافة بين الماء واليابسة دون أن تسقط. وفي أحد الأيام كنت جالسًا وحدي في مكاني المفضل، أنظر إلى مياه القناة ولونها يتحول من الأخضر الداكن إلى الرمادي تحت سماء خريفية متقلبة. فمر قارب بخاري تصدح الموسيقى منه، وتتعالى أصوات بشر مبالغة في احتفالها. شق القارب المياه، وسرت الموجات في اتجاه الضفتين، كل موجة ترتطم بالحاجز الأسمنتي ثم تعود. وشيئًا فشيئًا أخذت المياه تلتئم بعد عبور القارب، إلى أن عاد سطحها ساكنًا، وتلاشى أثر القارب وصخبه. عندها برزت فجأة يد ممدودة الأصابع من المياه. كانت الغيوم قد ملأت السماء، وأصبحت تحجب الشمس، وتضغط على كل المخلوقات. سماء بيضاء ساكنة. نظرت طويلًا إلى اليد حتى زالت كل شكوكي. كانت أصابعها ممدودة ومنفرجة كمن يطلب النجدة. بقيت في مكاني أتنفس بهدوء، حتى اقتربت اليد من الحافة مع التيار، فانتفضت واقفًا ومددت يدي إليها. تجمد كل شيء حولي لوهلة عندما لمستها. لكنها ابتعدت ولم أستطع التقاطها. نظرت حولي، ولمحت بعض الأغصان الجافة، فذهبت سريعًا، وأحضرت أطولها، ثم أمسكت بجديلة من جدائل الصفصاف المتدلية، حتى أحفظ توازني، ومِلت بجسمي محاولًا أن ألمس اليد بالعصا لأقربها إلى الحافة، لكن كل محاولاتي باءت بالفشل لصعوبة التحكم في اليد البارزة من الماء. من موقعي رأيت جذور شجرة الصفصاف كبيرة ومتشابكة، وغارقة في الماء. عالم بأكمله يكمن تحت السطح، ثم رأيت اليد تبتعد عن الحافة وتتجه إلى عرض القناة رويدًا رويدًا، فمِلت بجسمي إلى أقصى ما أستطيع، محكمًا قبضتي حول جديلة

الصفصاف. كانت عيناي لا تزالان مثبتتين على اليد عندما ضعفت يدي شيئًا فشيئًا وأفلتت الجديلة، فاختل توازني وسقطتُ في الماء.

يد متصلة بساعد مبتور. حملتها وعدت إلى مكاني بعد أن خرجت من القناة، ثم وضعتها بجواري على العشب. كان الماء يقطر بغزارة من كلينا. وفاحت حولي رائحة ثقيلة، تشبه رائحة البجع. شردت في مياه القناة التي أصبح لونها الآن رصاصيًّا، وفكرت في مدينة لا أعرفها تحترق، وفكرت في رقم تريليون الذي يفوق قدرة عقلي على الاستيعاب. ثم التفت إلى اليد وقلت لها: «هل ترغبين أن أدفنك الآن؟». كانت أصابعها نحيلة، يعلوها لون أزرق، وتتدلى نسائر اللحم من موضع بترها. جلدها زلق، لكنه نظيف، وخالٍ من التقرحات. عظمها ناصع البياض. مرت برهة قبل أن أسمع صوتها الواهن يقول متموِّجًا: «فصلوا رأسها قبل أن يلقوا بجثتها في الماء... آلاف العيون يأكلها السمك... ١٩١٩... جبال من السكر... تلال من القهوة... أنهار من خمر الروم... ١٨٥٩... ما زالوا يعملون في الأسفل... ٢٥٠٠٠٠٠... ألقوهم في الماء بأصفادهم... ١٨٧٦... كنَّ مبقورات البطون... إبراهيم سليم... عائشة عبد الرزاق... ٢٠٠٣... عمر ديالو... الحسنة بري... ١٢٠٠٠٠... أطنان من النترات... بحار من النفط».

حملت الساعد المبتور لأخفف عنه الهذيان، ووضعته في حجري تحت ساعدي الأيمن، فأصبح لديَّ ساعدان يخرجان من ذراع واحدة.

قالت امرأة: «أريد الانفصال». وقال رجل: «علقت أمس بمظاهرة لمنكري الوباء». بدأت أرتجف من البرد. ولاحظت أن العابرين ينظرون بفضول نحونا. أردت أن ألقي باليد في الماء وأعود إلى بيتي. لكن اليد التي في حجري قالت بصعوبة: «أرجوك ساعدني، يجب أن أعود إلى عملي». فقلت لها: «وماذا تعملين؟». فقالت: «عملي الكتابة، أنا يد ابن المقفع». ثم سألتني: «إلى أي مدينة خرجت؟». فقلت لها إننا في مدينة تُدعى «برلين». ازدادت النظرات المتفحصة حولنا، وبدأت أشعر بالتوتر. فنهضت من مكاني، وأخفيت اليد تحت قميصي، وأحكمت إغلاق معطفي المبتل. انسللت وسط دهشة الواقفين من منظري، مخلفًا بقعتَي بلل على العشب، إحداهما أكبر من الأخرى. ومن ورائي نبح كلبان. عندما ابتعدتُ قليلًا حانت مني التفاتة إلى الخلف، فرأيت قمة شجرة الصفصاف التي كنت أجلس تحتها بوضوح شديد، على الرغم من بياض السماء، وبدت لي أطول مما كنت أظن. وانطبعت صورتها تلك في ذاكرتي إلى الأبد.

سقطت في الفراش محمومًا. يبتلعني ظلام دامس، تلمع فيه صور لم أرَها من قبل. أرى عمالًا يحفرون الأرض. أرى أسماكًا تطفو فوق سطح الماء. أرى أغصان صفصاف مجدولة تعتصر أجساد بشر. أرى أيدي وسيقانًا. أرى آذانًا وعظامًا وأعينًا. أرى دخانًا أبيض ينتشر، ويخنق كل من يتنفسه. أرى سفن شحن ضخمة تعبر المحيطات. ثم أرى وجه أمي كما رأيته آخر مرة قبل نحو عشرين عامًا. أرى كل ذلك ثم أعود إلى الظلام الدامس. لا أدري كم من الوقت لبثت وأنا مريض.

أنهض بالكاد لأشرب شيئًا ساخنًا، ثم أعود إلى هوَّة فراشي. وكلما نهضت رأيت يد ابن المقفع بجواري على الأرض تكتب. لا أدري كيف حصلتْ على كل هذه الأوراق. كانت هناك أوراق كثيرة حولها، وهي تكتب وسطها. تكتب وتكتب وتكتب. أراها من بعيد، وأنا أترنح فوق الفراش مستسلمًا لدوامة الحمى، وأسقط مرة تلو الأخرى في ظلام القاع.

طرق الخوف رأسي، فنهضتُ مفزوعًا في قلب العتمة. تطلعت بسرعة إلى المنبه بجواري، وتأكدت أني قد تأخرت على عملي، فقمت مسرعًا وغيرت ملابسي. كانت اليد لا تزال على الأرض تكتب. التقطت أشيائي ومفاتيحي، ومن دون أن أقول أي شيء خرجت وأغلقت الباب من ورائي. سرت والمدينة تغطُّ في سباتها. رأسي دائخ وجسدي منهك، وألم خفيف يدب في ذراعي اليمنى، حتى وصلت إلى القلعة. كنت أعمل في بناء قلعة بروسية ضخمة في قلب المدينة. مرَّرت الشريحة الإلكترونية بسرعة في قارئ البوابة المعدنية، وولجت إلى موقع العمل، متجهًا إلى خلاطة الأسمنت. أهملت الدبيب المتزايد في ذراعي، وحييت زميلي الواقف على الخلاطة، يلقمها الرمل والماء والأسمنت. ثم صعدت إلى الطابق الثاني، وسلمت على العمال الواقفين يدخنون. أخبروني أنهم بحاجة إلى إطارات النوافذ، وإلى مواسير التدفئة. فهبطت إلى «الفورك ليفت»، ورأسي منفوخ، وضغطت على زر التشغيل.

عندما التحقت بالعمل قالوا لنا إننا نعيد بناء قلعة ملكية قديمة دمرتها الحرب. صديقي فاضل الذي ساعدني في الحصول على هذا العمل أخبرني أن الأرض التي نبني فوقها القلعة الجديدة كانت تقع في بلاد لم يعد لها وجود اسمها ألمانيا الشرقية، وقام فوقها مبنى احتضن البرلمان، بجانب مركز للأنشطة الثقافية. وبعد الوحدة تمت إزالة هذا المبنى، لكي يعيدوا بناء القلعة الملكية. كان العمل في الموقع شديد التنظيم، إذ تتكون فرق العمل من أربعة أو خمسة عمال، يقودهم رئيس فريق. وعندما يُكلف الفريق بمهمة محددة، يُترك لرؤسائها تدوير العمل بين أعضاء الفريق. فاضل كان واحدًا من رؤساء الفرق، اختير بسبب ألمانيته الجيدة، واستطاعته ترجمة المطلوب إلى العمال العرب الذين يعملون معنا، والذين وصل معظمهم إلى المدينة بعد ثورات السنوات القليلة الماضية، بينما وصل هو إليها قبلهم بكثير.

كان بإمكاني دائمًا تمييز صوت فاضل وهو يعمل من بين كل ضجيج الطَّرقات والمحركات. صوت تقريط صواميل قواطع الواجهة هذا بالتأكيد وراءه فاضل. كان يقرط الصامولة قرطة إضافية، بينما يكتفي زميله بالقرطة اللازمة فحسب. فيصدر عن المعدن تحت يد فاضل أنين قصير، يشق فضاء موقع العمل. صيحة حادة تُثبِت دقة العمل وتدرأ عن نفسها أي نقد محتمل. أخذت في رفع أطر النوافذ المعدنية الضخمة إلى الأعلى بـ«الفورك ليفت». وفي اللحظة التي كان عليَّ فيها أن أوقف الونش، شعرت بنشر حاد في عظام ذراعي. كان ألمًا لا يحتمل، لكني نجحت في إبقاء الونش تحت سيطرتي. زاد الألم وغطى على دوخة رأسي، كأن هناك أنيابًا مفترسة تنهش

ذراعي، تمزقها وتنزعها عن جسمي. استغربت الألم الشنيع، وحاولت أن أشغل نفسي بمتابعة الحركة غير المعتادة التي تسري في المكان هذا اليوم. فقد حضرت سيارات كثيرة وغادرت. من بينها سيارة شحن كبيرة تحمل فوقها ملاكًا برونزيًّا ضخمًا، أنزله العمال ووضعوه في الساحة. ثم أوقفت الونش عندما حانت استراحة الصباح، وذهبت إلى المكان الذي يلتقي فيه باقي الزملاء، قاطعًا الساحة التي وقف فيها الملاك. عندما وصلت أخبرني زملائي وهم يتطلعون إليَّ أنني أتصبب عرقًا. جلست وسطهم في الاستراحة، وظل الألم يزداد، ولم أعد أستطيع السيطرة عليه. من شدته زاغ نظري، ثم لمعت أمامي فجأة نجوم بيضاء صغيرة، وصرخت من الألم.

عندما أفقت في المستشفى كنت قد فقدت الإحساس بذراعي تمامًا. حقنني طبيب بمسكِّن، وقال لي: «لا تقلق، ستذهب الآن لعمل أشعة مقطعية». وجدت نفسي على سرير متحرك، قادوني به إلى غرفة الأشعة، ثم أرجعوني إلى الغرفة التي أفقت فيها. كان مفعول المسكن قد بدأ فتركت نفسي في خدره. اختفى الألم البشع، مخلفًا فراغًا أكثر فداحة. ثم جاء طبيب عرَّف نفسه بأنه طبيب الأعصاب. تطلع إلى الأشعة، وسألني أن أروي له ما حدث قبل أن أسقط في موقع العمل. ففعلت. صمت ثواني قليلة ثم قال: «هل هناك ما أزعجك في الفترة الماضية؟». فنفيت. فصمت قليلًا ثم قال: «نحن نعيش جميعًا لحظة استثنائية لم نمر بها من قبل، لكن عليك أن ترى النصف المليء من الكوب، وهو أنك لم تفقد عملك مثل كثيرين. عمومًا، كل شيء على ما يرام كما أرى، أنت بحاجة فقط إلى الراحة». حاولت أن أحرك ذراعي لكنها لم تتحرك، ثم هززت رأسي للطبيب مؤمِّنًا على كلامه. وعندما خرجت من قسم الاستقبال كان فاضل في انتظاري، فأحاطني بذراعه، وتبادل الحديث مع الطبيب للاطمئنان على حالتي. ثم طلب مني أن أذهب معه إلى بيته، حيث يمكن أن يعتني بي هو وزوجته وطفلاه، لكني فضلت أن أعود إلى البيت، فأوصلني.

كانت الأوراق تملأ أرضية غرفتي عندما دخلنا، واليد لا تزال تكتب. فصاح فاضل: «ما هذا؟»، فأجبته بأنها يد ابن المقفع. فزادت دهشته وقال: «وماذا تفعل هنا؟». كان يومًا طويلًا، وشق عليَّ أن أشرح له قصة اليد، فقلت له: «لقد برزت لي من مياه القناة. أنا متعب الآن، سأشرح لك كل شيء فيما بعد». بقي فاضل مسمَّرًا في مكانه بعض الوقت، لكنه غادر أخيرًا بعد أن تأكد من أني لا أحتاج إلى شيء. جلستُ ساكنًا في صمت الغرفة. تخيلت أني شعرت بوخز في ذراعي فحاولت أن أرفعها مجددًا لكنها لم تتحرك، فبقيت ساكنًا. ثم أمسكت بإحدى الأوراق الملقاة على الأرض، وأخذت أقرأ:

«ساق... سيقان كثيرة... ساق صغيرة بجوار ساق أكبر... الذين فقدوا أسماءهم... المهملون في الماء الهَمَل... الذين لن يصلوا أبدًا... الذين لن يعودوا أبدًا... الذين لن يستيقظوا أبدًا... يد تبحث عن أخرى... رئات مُتبَّلة بالملح... برزخ ينفتح بين ضفتين... حركة بطيئة... كيفما اتفق... الأصابع تتشنج... الحناجر تجف... الهوة تتسع... الحافة تضيق... ملوحة تحت الجلد... ملابس لم تعد تستر... حبل يتدلى في الماء... يد تمسك بحبل... ضجيج محرك... ساق تتعب... حقيبة ظهر تفلت... وتتهادى نحو العمق...».

* * *

خمس لصقات. كل لصقة يتصل بها طرف معدني. واحدة على جانب العنق، واحدة على الزند، واحدة تحت عظم اللوح، واحدة على حنية الفخذ، واحدة على القلب. يضغط الفني على زر في جهازه فيسري التيار الكهربي، ثم يغادر الغرفة الضيقة. أغمض عينَي، وأتخيل أني أسمع ذبذبة، ولا أشعر بشيء، ثم تنتهي الجلسة. لم يحدث أي تقدم بعد أسبوعين من العلاج الكهربي، لكن الألم قد توقف، ومعه توقف أي إحساس يربطني بذراعي. خلال هذين الأسبوعين كنت أذرع الطرقات بذراع تتدلى من كتفي، وقد أظلمت الدنيا في وجهي. سأفقد عملي بعد أن فقدت ذراعي، وسيتعين عليَّ تسيير حياتي بذراع واحدة. أنَّى لي ذلك وأنا في هذا العمر؟ حتى حياتي السابقة التي عملت فيها من الباطن في مواقع البناء، وكنت أهرب دوريًّا من حملات التفتيش التي تقوم بها الشرطة، حتى هذه الحياة لن أستطيع العودة إليها. كنت أسير طويلًا في شوارع المدينة الملعونة، أسأل نفسي ما الذي جاء بي إلى هنا. لا أعرف إلى أين أذهب، ولا إلى من أشكو. تنهمر فوق رأسي ذكريات قديمة لبيت عائلتي في البصرة الذي لم يعد له وجود، فأهرب منها، وأعود محطمًا إلى غرفتي آخر الليل.

وذات ليلة عدت إلى غرفتي فوجدت يد ابن المقفع سهرانة تنتظرني، وقالت إن لديها فكرة! في اليوم التالي اتصلت بفاضل واتفقت معه على أن يحضر إلى بيتي بعد ورديته فورًا. وما إن وصل حتى عرضت عليه الفكرة وأنا في غاية الحماس. لكن فاضل لم يبدُ مقتنعًا. فقالت اليد: «لنجرب، لن نخسر شيئًا». فنظر إليها فاضل متشككًا ومنزعجًا. قلت له: «اسمع يا فاضل، ليس أمامي خيار آخر، هذه هي القشة الأخيرة التي بقيت لي لأتعلق بها. أنت تعرف أني لا أعول نفسي فحسب. وأنت الوحيد الذي يمكن أن يساعدني». تردد فاضل طويلًا، ثم أمسك اليد وتفحصها بحذر. بعدها طابقها على ساعدي الميت، ليقارن طولَيهما، وقلَّبهما يمينًا ويسارًا. وعندما انتهى ظل ساكتًا، ثم وضع اليد على الأرض. قلتُ له راجيًا: «لا أستطيع أن أثبِّتها وحدي». لكنه لم يلتفت ناحيتي، ثم نهض مغادرًا وقال إنه سيعود بعد قليل.

بعد أقل من ساعة كان في حجرتي من جديد. أحضر معه قطعة قماش سميكة بها عُرَى، وأحزمة ضاغطة، ورباطًا مرنًا. وضع ذراعي في حجره، ولف حولها قطعة القماش، ثم ثبَّت يد ابن المقفع أسفل ساعدي. لم أشعر بأي شيء، لكني رأيت أن ظهر اليد يلامس راحة يدي. قصَّ فاضل الأحزمة الضاغطة لتكون رفيعة، وربط بها أصابع اليد إلى أصابعي، ثم أدخل الأحزمة في عُرى القماش، وشد عليه بالرباط. كانت اليد أنحف كثيرًا من يدي، والساعد أضعف من ساعدي. وعندما انتهى أنزل ذراعي من حجره، فتدلت ساكنة جواري. تجمدنا في مكاننا لوهلة، حتى تحركت أصابع يد ابن المقفع ببطء ومعها أصابعي، ثم اتجهت اليد إلى الأعلى، ساحبةً معها ذراعي، لتصل إلى مستوى نظري للمرة الأولى منذ أن سقطت مغشيًّا عليَّ في موقع العمل. غمرتني السعادة والامتنان لليد. وأخذ فاضل نَفسًا عميقًا، ثم ابتسم وقال: «ربما حالفنا الحظ. سنشتري لك ملابس

عمل واسعة، وقفازات واسعة، حتى لا يظهر تضخم يدك. وسأضبط لك غدًا فتحة القماش وطول الرباط، وإذا سار كل شيء على ما يرام، فستعود إلى عملك بعد غد».

وعدتُ. الملاك البرونزي الذي تركته قبل سقوطي أصبح ثمانية ملائكة ضخمة، منتصبة في أرضية موقع العمل، بجوار خزان المياه الكبير. نسخ طبق الأصل من ملائكة أخرى كانت تقف فوق القلعة القديمة. كانت أيدي الملائكة في أوضاع مختلفة. أحدهم ضغط كفيه أمام صدره، وآخر بسط ذراعيه أمامه، وثالث ضم ذراعه اليمنى على صدره، ورفع اليسرى. فبدت الملائكة كممثلين في مسرحية أبدية. لكن ما جمع بينها هو أجنحتها. فقد برزت من ظهورها جميعًا مراوح متشابهة من الريش المعدني المصقول، أطرافها لامعة كأنها نصال حادة. وقفتُ أمام الملاك الذي ضغط كفيه، والذي كنت قد رأيته سابقًا. كان ضعف حجمي على الأقل. وجهه صامت، ونظرته متحجرة. كأنه سقط في المكان الخطأ. هذه هي إذن الملائكة التي ستحمل القبة المعدنية، وفوقها ستوضع التفاحة الإمبراطورية والصليب الذهبي. القبة التي ستكون رأس القلعة وعلامتها التي لن تخطئها عين تنظر من بعيد إلى أفق المدينة. ثم سمعت فاضل ينادي عليَّ، فذهبت إلى «الفورك ليفت» لأستأنف عملي.

عودتي لم تكن سهلة، فقد كانت حركات يدي على المقابض لا تزال خرقاء، وبحاجة إلى دعم من يدي الأخرى. لذلك حرص فاضل على أن يضمني إلى فريقه كل يوم، ويخصص لي مهام بسيطة. ولا يجعلني أغيب عن عينيه. قيادة «الفورك ليفت» تحتاج إلى حساسية عالية لحركة الونش، ضغطة بسيطة خاطئة قد تؤدي إلى كارثة. كانت يدي تعرف طريقها وحدها سابقًا، أما الآن فأصبحت حركات يدي تصدر عن عصب ما في بطني، أشعر به يشدُّ جسمي، فتلتقط يد ابن المقفع الإشارة وتحاول تنفيذها. كان العمل مرهقًا للغاية، لكني نجحت في ألا ألفت الانتباه إلى مظهري، مما يعني أن الأمل في احتفاظي بعملي كبير. ومر اليوم الأول بسلام على الرغم من بطئه، إلا أنني عندما كنت أستعد لمغادرة الموقع لفتت انتباهي فتاتان بلباس العمل الأزرق، شعرهما يبدو مُندى، ولم أكن رأيتهما من قبل. بدا أنهما تراقبان بدقة سير العمل، بينما تسيران وسط الموقع. تطلعتا إليَّ وتوقفتا. تبادلنا النظرات لوهلة، ثم غادرتُ المكان مسرعًا.

سألتني اليد ذات ليلة إذا كان باستطاعتها أن تبقى بعد العمل متصلة بجسمي في أثناء الليل، لأنها تفتقد الارتباط الجسدي، فلم أمانع. ثم خطر ببالي أن أسألها كيف تشعر الآن في حياتها الجديدة. فقالت إنها تشعر وكأنها تمسك بكتاب وتتصفح أوراقه. أثار هذا الكتاب فضولي، فسألتها أي كتاب تقصد. فقالت: «كتاب الماء. وهو كتاب لا يزال بحاجة مني إلى كثير من الجهد لكتابته». فسألتها: «وكيف ذلك؟»، فقالت: «منذ أن قُتل صاحبي قبل أكثر من ألف عام، والكتب التي تبحث عن طريقة لكي تخرج بها إلى النور تتراكم فوقي، وأنا لا أستطيع أن أكتبها كلها. كتاب الهواء، كتاب السماء، كتاب الوداع، كتاب الاضطراب». لم أفهم ماذا تقصد، ولا عن أي كتب تتحدث. وددت أن

أعرف المزيد منها، وكيف وصلت إلى هنا، لكني أدركت أنها لا تميل إلى الكلام، وفهمت أن ما تريد أن تقوله كانت تفضل أن تكتبه. في هذه الليلة نمت بعمق لأول مرة منذ أسابيع طويلة، وعندما استيقظت وجدت اليد قد كتبت أوراقًا جديدة وهي متصلة بجسدي، فالتقطت إحداها وقرأت مذهولًا:

«ثعابين الماء تسري وسط أحراش القصب الكثيفة. يخرج أحدها من بين العيدان ويزحف فوق الماء سريعًا، ثم يعود ويختفي داخلها. كانت السماء صافية، ومن بعيد تلوح ستائر سوداء من آبار النفط المشتعلة. أربعة فتيان انحشروا في قارب معقوف وسط صمت مطبق، لا يقطعه سوى رعد المقاتلات الجوية المارة. انتصب أحد الفتيان وسط القارب وفي يده مجداف طويل، يغرزه في جانب الماء حتى يصل إلى القاع، ثم يسحبه ويغرزه من الجانب الآخر. اقتربوا من جزيرة صغيرة يحيط بها القصب، ورأوا النار تلتهم أكواخها، فأكملوا طريقهم حتى وصلوا إلى كتف من أكتاف الماء تقطعها عيدان البوص. مالوا بالقارب ودخلوا خلفه، كانت العيدان تتكاثر بجنون في هذه المنطقة مشكِّلة متاهة معقدة. أبحروا وسط جثث جواميس نافقة تطفو على السطح، وحطام صواريخ تبرز من الماء. وأكملوا حتى اقتربوا من أكثف نقطة في هذا الدغل، وتوقفوا مختبئين في جوفها صامتين. في اليوم السابق كانت النساء في المدينة يجرين وهن يبحثن عن أبنائهن، والرجال يقفون أمام مكتب مسؤول المدينة غاضبين. الجنود العائدون من الصحراء يروون الأهوال. في ذلك اليوم أطلقت الشرطة النار، لكن الناس لم تخَف، وملأت الشوارع. فأرسل المسؤول يطلب تعزيزات أمنية كبيرة من العاصمة. وعندما وصلت التعزيزات امتلأت الشوارع بالدماء. كانوا يشدُّون وثاق الشباب الذين يمسكون بهم، ويضعون حجرة فوق صدورهم ثم يلقونهم في الماء. في طريقه عائدًا من المدرسة رأى الفتى وهو مرعوب جثث الماشية النافقة تطفو على سطح النهر. وفي الصباح التالي أعدت له أمه منديلًا مربوطًا على بعض الطعام، وقالت له أن يختبئ في الأهوار مع المختبئين لينجو، لأنهم يمرون على البيوت ويفتشون عن الشباب. مر الوقت بطيئًا وسط الأحراش، وتصاعدت موجات الصهد حول المختبئين. ومن بعيد انشقت السماء فجأة عن صوت محرك هادر، ثم ظهرت طائرة عمودية في السماء، واقتربت حتى خاف الفتية أن تسقط فوق رؤوسهم. كان ضجيج محركها يشبه طلقات المدافع. ثم سمعوا الرصاص يلعلع حولهم. تعالت الصرخات من كل مكان. كان يوم الحشر. مر دهر حتى غادرت الطائرة المكان. بعدها بوقت طويل غرز الفتى المجداف الرفيع في قلب الماء، ثم خرج القارب المعقوف ببطء. كان الماء داكن اللون عندما خرجوا إلى المياه الواسعة».

* * *

يحتاج المرء على الأقل إلى خمس دقائق سيرًا لقطع المسافة من واجهة القلعة الغربية المطلة على القناة إلى خلفيتها الشرقية المطلة على النهر. في الاستراحات يسير العمال وهم يثرثرون بأصوات عالية إلى زاوية قصية في الطابق الأرضي تشرف على النهر مباشرة، يأكلون فيها ويدخنون. تحسَّن أداء يدي بمرور الأيام، وبدأت في التعود على حياتي الجديدة، التي تتوسط فيها يدٌ مات صاحبها قبل أكثر من ألف عام بين جسدي وبين العالم الذي ألمسه، ومن دونها ينهار عالمي. وعدتُ أشعر بالأمان وسط زملائي الذين لم يبدر من أحدهم أي ملاحظة، بل كانوا يدعونني إلى بعض طعامهم، ويسألونني عن أحوالي بعد أن رأوني أسقط وسطهم. لكن الجو توتر فجأة، حيث لاحظنا وصول شاحنة خاصة تسبقها عربات حراسة، وأدركنا أنها تحمل القبة الذهبية والكرة والصليب. فعدنا إلى أماكن عملنا بسرعة.

جاء مع القبة رجال يرتدون أفرولات عمل ذات لون بني، مختلفة عن تلك الزرقاء التي نرتديها. بدا عليهم العبوس والجدية. وتولوا من فورهم إدارة الموقع وإصدار الأوامر، فأصيب كل من في المكان بالخوف من ارتكاب أي خطأ، إذ بدا من الواضح أن هذه الملائكة والقبة الذهبية التي ستحملها هي درة القلعة التي لا تقدر بثمن. الخطوة الأولى كانت تكليف سائقي «الفورك ليفت» برفع الملائكة ووضعها فوق قاعدة متينة من الحديد الصلب، على شكل دائرة من العمدان القصيرة المثبتة على قاعدة خرسانية، والملتحمة من أعلى بسوار معدني صلب. وبعدها تُثبت الملائكة فوق هذا السوار المعدني. وزن كل ملاك نحو نصف طن، ومعًا سيحملون فوق رؤوسهم نحو عشرة أطنان هي وزن القبة والكرة وصليب الإمبراطورية. وسيحملون أيضًا النقش الذي حفر على جدار

القبة، والذي كان يطلب من الأحياء والأموات أن يركعوا باستسلام للمخلِّص.

رأيت حياتي تتهاوى أمامي وأنا أتابع عمل زميلي الأول. كانت المهمة شديدة الدقة، تستلزم المناورة في حيز ضيق. شنقوا أول ملاك بحبال عريضة، وعلقوه في شوكة الونش. سار الونش وئيدًا والملاك يترنح في الهواء، وأصحاب الأفرولات البنية يسيرون معه، ويصرخون في السائق بتوجيهاتهم. التقطت الأيدي الملاك المترنح وأرادت تثبيته على القاعدة، لكنه سرعان ما زل، واصطدم بالقاعدة. فتصبب السائق عرقًا، ثم أعاد المحاولة مرة أخرى. أنقذني فاضل وكلفني بمهمة إعادة ترتيب صناديق المخزن. قادني إلى هناك، ولاحظت عبوسه. فسألته إذا ما كان على ما يرام، فالتفت إليَّ وقال إنه فكر كثيرًا في أمري. وتابع: «يجب ألا يستمر هذا الوضع. هذه المرَّة سلمت الجرَّة، لكن من يعرف ماذا سيحدث في المرات المقبلة. لا أستطيع أن أغطيك دائمًا». ثم ثبَّت عينيه في عينَي وقال: «من الأفضل أن تعود اليد من حيث أتت. إنها قادمة من عالم آخر، ويجب ألا تبقى في عالمك. هي سبب مشكلتك، وليست حلها. أنت أسير لديها، وعندما تتخلص منها ستعود إليك يدك».

استغرق العمل على تثبيت الملائكة أسبوعًا بأكمله، إذ لم يكن يُسمح لوردية الليل بإكمال المهمة لدقتها. خلال هذا الأسبوع كنت أذهب فور وصولي القلعة إلى المخزن، وأجلس في «الفورك ليفت» أرفع صناديق وأنزل أخرى. وأفكر فيما قاله لي فاضل. نحن صديقان منذ سنوات صباي. كان معي في ذلك القارب المعقوف الذي لا أعرف كيف كتبت عنه يد ابن المقفع. خرجنا معًا من البصرة، ونحن لم نصل إلى سن العشرين بعد. أنا مدين له بالكثير، فقد كان في عوني دائمًا ونحن ننتقل من مدينة إلى أخرى، وحتى عندما افترقت طرقنا لم يبخل عليَّ بالمساعدة. وبفضله عثرت على هذا العمل الذي أشغله منذ ثلاث سنوات، وانتظمت بسببه أموري بعد تشردي في لايبزج. انتقل فاضل إلى هذه المدينة قبل نحو خمسة عشر عامًا، واستقرت حياته الآن وهو في منتصف الأربعينيات بعد تعب وكدٍّ، أما حياتي فلا تزال على الحافة. لعله لذلك لا يستطيع تقبل المسار الغريب الذي تسير فيه حياتي الآن. لكني لا أملك رفاهية أن ألقي بالقشة التي أعادتني إلى حياتي. حياة مرقَّعة أفضل من أخرى معدومة. كما أني تعودت على يد ابن المقفع وأصبحت جزءًا مني.

وفي أحد الأيام عندما كنت أستعد لمغادرة الموقع، اقتربت مني الفتاتان اللتان سبق ورأيتهما. وبادرتني إحداهما قائلة: «انتظر! نحن نحتاج إلى مساعدتك». فقلت: «ماذا تحتاجان؟». ردت الأخرى: «نحتاج إلى مفتاح ونشك». فسألت مستغربًا: «لماذا؟». فقالت الأولى: «نحتاج إلى الونش لكي نلقي بالقبة الذهبية إلى الماء، لأن هذا المبنى يجب ألا يكتمل». أُسقط في يدي، وظننت أني أخطأت الفهم. وأكملت الفتاة: «هذه هي فرصتنا الأخيرة قبل أن يتم تثبيتها. أعطنا مفتاح ونشك». فزعقت فيهما: «من أنتما؟ أنا لم أركما من قبل تعملان هنا!». فردت إحداهما: «أنا السعادة»، وقالت الأخرى: «أنا قلة الحيلة». حل الصمت وظلت أعيننا معلقة لوهلة. ثم قالت قلة

الحيلة: «الموتى مأسورون في هذا المكان. إنهم ما زالوا يعملون، وقَتَلتُهم يَثرُون من عملهم». وقالت السعادة: «هل تعرف أن الكثيرين قتلوا في ثورة ١٨٤٨ على أبواب قلعة عائلة «هوهنزولرن» الإقطاعية التي تعيدون بناءها؟ هل تعرف أن ما تبنونه سيكون مقرًّا لمتحف يعرض رفاتًا قديمة مسروقة، سرقها مستعمرون وتجار آثار؟ كل هؤلاء الموتى ما زالوا يعملون، لكنهم يقاومون». بقيت ذاهلًا لا أدري ماذا أقول، ثم قطعت قلة الحيلة الصمتَ قائلة: «المعركة لا تزال دائرة هناك، والموتى لا يزالون يبحثون عن مخرج من هنا. هل تفهم؟». فأجبت: «لا، لا أفهم، ولا أريد أن أفهم، وبالتأكيد لن أعطيكما مفتاحي». وتركتهما.

استمر العمل ثلاثة أيام أخرى حتى اكتمل تثبيت القبة الذهبية فوق رؤوس الملائكة، وفوقها الكرة والصليب. ولم أعد مضطرًّا إلى الاختباء في موقع المخزن. وعادت الأرقام تملأ رأسي. ما إن أبقى وحدي حتى أعود أفكر في رقم تريليون المهول، الذي أسمعه يتكرر في الأخبار منذ أن ضرب الوباء العالم. وحدة المساعدات النقدية التي تقدَّم هذه الأيام، بعد أن كان وحدة الديون. قيمة لا يمكنني فهم أبعادها مهما فعلت. أتخيله غيمة عظيمة تسد الأفق كلما فكرت فيه وأنا أقود الونش. أظل أتضاءل تحت ضغط تلك الغيمة البيضاء لأصبح كُرية دم حمراء، أو قطرة في بحر، أو حبة رمل. مجرد صفر من الأصفار. دارت الوردية، وجاء وقت تسليمها لوردية الليل. فذهبت أغير ملابسي وأستعد للمغادرة. لكني قبل أن أترك مكاني بجوار الونش، رأيت السعادة وقلة الحيلة أمامي ثانية. فابتعدت عنهما، لكنهما أوقفتاني، وقالت قلة الحيلة: «هذه هي آخر فرصة. غدًا ستُرفع القبة الذهبية، وتُثبَّت على قمة القلعة. إذا انطبق السقف على الموتى مرة أخرى، فسيعلقون هناك إلى الأبد ولن يتمكنوا من الفرار أبدًا». فقلت لها: «أنتما لا تعرفان شيئًا عن حياتي. مشكلاتي تكفيني ولا أحتاج إلى مشكلات موتاكم أيضًا. لماذا لا تسألان سائق ونش آخر؟». ركزت السعادة عينيها في عينَي وقالت: «موتانا هم موتاك». وفي هذه اللحظة امتدت يدي في جيبي وأمسكت بالمفتاح وأعطته لقلة الحيلة، التي التقطته وقفزت من فورها إلى الونش قائلة: «شكرًا». حدث ذلك بسرعة تفوق قدرتي على الاستيعاب، رفعت اليد وأنا غير مصدق وقلت بحنق ليد ابن المقفع: «كيف تفعلين ذلك! سوف يرفدونني». لكنها لم ترد. أدارت قلة الحيلة المحرك وانطلقت بالونش على عجل نحو قاعدة الملائكة. حاولت أن أجري خلفها لكن اليد أمسكت بخزان المياه بإصرار، مانعةً إياي من أن أتحرك.

كان واضحًا أن السعادة وقلة الحيلة درستا المكان جيدًا، وأن قلة الحيلة قائدة ماهرة. فقد غرزت شوكة الونش في قاعدة الملائكة وسارت بحذر حتى السور المشرف على القناة. أما السعادة فقد كانت تنظر حولها بعين الصقر، وتنقض في اللحظة المناسبة. أحدثت فتحة في السور لكي يمر منها الونش، منتهزةً الفوضى المحيطة. وأزاحت بسرعة كل من حاول اعتراض طريق قلة الحيلة. فاقت حمولة القاعدة قدرة الونش، لكن قلة الحيلة عرفت كيف تسير به على الرغم من ذلك، واتجهت به

إلى حافة الماء. في هذه اللحظة مالت القاعدة في الطريق وكادت تفلت، فأنزلتها قلة الحيلة وغرزت الشوكة في جانب آخر، ثم رفعتها وأكملت طريقها. كل ذلك والسعادة تسير بجوار الونش بحرص. ارتجت الملائكة بفعل صدمات الطريق المتتالية. وفجأة ترنح أحد الملائكة وانفصل عن القاعدة المثبت فوقها، وهوى في اتجاه الأرض. وكانت هذه هي اللحظة التي فقدت فيها صوابي. فقد انغرس ريش الملاك المعدني في قدم السعادة، وصدرت عنها صرخة مرعبة. تجمد كل من في موقع العمل بفعلها. ثم عمَّت الفوضى، وهرول العمال في كل اتجاه، حتى وصلوا إلى السعادة الملقاة على الأرض. كانت السعادة تنزف، والملاك الساقط رابض فوقها، بينما تحاول قلة الحيلة تحريكه بلا جدوى. ظل صراخ السعادة يمزق نياط القلوب، ويملأ ردهات القلعة الخالية.

وأخيرًا استطعت أن أفك يدي عن حديد الخزان، واتجهت بسرعة نحو الونش. غاب عني عقلي، لكني كنت أعرف ما الذي يتعين عليَّ فعله. ربطت بسرعة حبلًا حول رقبة الملاك المغروز في قدم السعادة، وقفزتُ في الونش. أدرته وأخذت يدي تجري على المقابض. مع كل سنتيمتر يصعد فيه الملاك بريشه المدبب كانت صرخات السعادة تزداد حدة وألمًا. ظلت تعوي حتى صمتت فجأة. كانت السقطة مريعة، وعندما ارتفع الملاك أخيرًا عن الأرض، رأينا قدم السعادة عالقة في ريش جناحه، ومبتورة عن ساقها. قدم ترتدي فردة حذاء رياضي، وتبرز منها عظام، وتتدلى منها نسائر اللحم. صرخ الجميع، وأُضيئت أنوار إضافية في المكان. تعلقت عيناي بقدم الفتاة المدماة. كنت أريد أن أوقف المحرك وأقفز لكي أنتشل القدم، كنت أريد أن ينتهي هذا الألم الذي لا نهاية له. لكني وجدت الونش يتجه نحو الحاجز الفاصل عن ماء القناة، وكانت يدي تحرك المقابض بسرعة. ضغطتْ دون إرادتي على مقبض الحركة الرأسية وأمالته، فاندفع الملاك بالقصور الذاتي وسقط في الماء ومعه قدم السعادة وأنا والونش.

حبست نَفَسي وسحبت جسمي نحو القاع وأنا أخوض في ظلام دامس، حتى رأيت عينَي الملاك تلمعان في العمق، فاتجهت إلى مصدر الضوء الخافت. وبقيت لحظات أدور حول الملاك وألمسه، لكني لم أجد قدم السعادة. أنا متأكد أنها كانت مرشوقة في الجناح من هذه الناحية، لكن لا أثر لها الآن. ظللت أدور وأدور حول الملاك، ثم ضاق نَفَسي فعدت تدريجيًّا إلى السطح، لكي آخذ نفسًا جديدًا. وما إن خرج رأسي من الماء حتى وجدت الأضواء كلها مسلطة عليَّ. انبهرت عيناي، وأمرني رجال الشرطة بالخروج من المياه. اقتربت من الحافة فساعدني رجلا شرطة، ثم أنهضاني وأمسكا بذراعي. لمحت بمجرد خروجي رجال الإسعاف يأخذون السعادة على محفَّة وهي مغشي عليها. ثم اقتادتني الشرطة مع قلة الحيلة إلى عرباتهم. سرنا صامتين، وفي الطريق دفعني شرطي بقبضته ذات القفاز البلاستيكي، التي تحيط بذراعي، فشعرت بدبيب نمل. نظرت إلى ذراعي بدهشة، وشيئًا فشيئًا أدركت أن يدي القديمة عادت إلى الحياة، ثم أدركت أيضًا أن يد ابن المقفع لم تخرج معي من الماء. تحسست موضعها أكثر من مرة لأتأكد، لكن لم يكن لها أثر. ولأول مرة منذ

أسابيع طويلة شعرت بذراعي. كانت هناك «منمِّلة» تحت قبضة الشرطي، وهو يقودني بينما يقطر الماء مني. سرت وأنا أتخيل يد ابن المقفع وقدم السعادة وهما تسبحان الآن معًا في مياه القناة، ثم حانت من قلة الحيلة التفاتة، فالتقت أعيننا لوهلة قبل أن يُقاد كلٌّ منا إلى سيارة شرطة مختلفة.

رأى بيدبا الحكيم الناس حوله يتساقطون، وقد أرهقهم ظلم الملك دبشليم وعبثه بهم. رأى البشر تُقتل، والأعراض تُهتك، والأطفال تصرخ. رأى الأشجار تذبل، والطيور تهوي. رأى كل ذلك وفكر في وجه الحيلة لصرف الملك عما هو فيه، ورده إلى العدل والإنصاف. ووجد أنه لا مفر من الصعود إليه. ثم إنه اختار يومًا للدخول على الملك، وسأل عن صاحب إذنه وأُرشد إليه. ولما أُذِن له دخل بيدبا الحكيم ووقف بين يدي الملك دبشليم ولم ينطق بحرف. نظر إليه الملك ليفصح عن غايته، لكنه لم يفعل. وبعد أن طال الصمت همَّت الحاشية بطرده، لكن الملك أمرهم بأن يكفوا. فكر دبشليم في سكوت بيدبا طويلًا، وقال لنفسه إن هذا لم يقصدنا إلا لأمرين، إما لالتماس شيء منا يصلح به حاله، وإما لأمر لحِقَه فلم تكن له به طاقة. ثم رفع رأسه إلى بيدبا وقال له: «نظرت إليك يا بيدبا ساكتًا لا تعرض حاجتك، ولا تذكر بغيتك، فقلت إن الذي أسكته هيبة ساورته، أو حيرة أدركته، وتأملت عند ذلك من طول وقوفك، وقلت لم يكن لبيدبا أن يطرقنا على غير عادة إلا لأمر حركه لذلك». لكن بيدبا لم ينطق، وظل قائمًا في ديوان الملك ساكتًا. قيل طال قيامه فبلغ يومًا، وقيل يومين، وقيل ثلاثة. إلى أن حانت الساعة فكفَّر للملك وسجد، ثم روى له ما وقع للأخوين كليلة ودمنة(١).

كَليلة ودِمنة أخوَان من بنات آوى. وهي فصيلة تقتات عادةً على الجيف، يسير أفرادها في ركاب الأسود والسباع، تراقب الوحوش وهي تصطاد فرائسها وتنهش لحمها، وتنتظر حتى يحين عليها الدور لتنال ما بقي من الفريسة، إن تبقى منها شيء. وتنشط بنات آوى في الليل، فيكثر سماع عويلها الحاد، خصوصًا عند الفجر. عويل متقطع يبدأ كأنه نباح، وينتهي برجفة مرعبة، فيها من خمخمة الضباع، وفيها من عذاب النواح. تمتد هذه الرجفة الصوتية التي تقشعر لها الأبدان طويلًا، وما إن تخفت حتى يبدأ عويل ابن آوى آخر. لكن الأخوين كليلة ودمنة لم يكونا يعولان عندما استمع إليهما بيدبا الحكيم ونقل عنهما، بل كان عويلهما كلامًا فصيحًا يجري على لسانيهما. تحدثت الحيوانات للمرة الأولى بالسنسكريتية، ونقل كلامها بيدبا الحكيم. ثم تحدثت الفهلوية على يد برزويه، وبعدها تحدثت العربية على يد عبد الله بن المقفع. كل كاتب من الكُتَّاب الثلاثة كان يقف على مفترق طرق عندما أنصت إلى الحيوانات ودوَّن كلامها، أو ترجمه. بيدبا كان حائرًا لا يدري كيف ينقذ أهله من بطش دبشليم، وبرزويه كان مشغولًا بفرصة سانحة لتكريس مجد شخصي(٢). أما ابن المقفع فوُلد في عصر مضطرب، وكان يحاول تجنب لججه عندما تناهى إلى سمعه كلام العجماوات، فأخرجه كتابًا أسماه «كليلة ودمنة».

وما إن نطق الأخوان في الباب الأول من الكتاب، وهو باب الأسد والثور، حتى ثار بينهما خلاف حول مسألة بدت لهما على قدر كبير من الخطورة، وهي مسألة التقرب من الأسد الذي نزل

بجوارهما. إذ رأى دمنة أن من الخير والنفع أن يتقرب من الأسد، بينما رأى كليلة أن القرب من الأسود مفسدة، وأن مكان بنات آوى هو على بابهم، تتلقف ما يُلقى إليها، وليس في حاشيتهم. لكن دمنة لم يقتنع، لأن من كان عيشه في وحدة وقلة خير على نفسه وصحبه فإنه بائس قصير العمر، فالاقتراب من الأسد لن يعود بالنفع عليه وحده، وإنما على كل أبناء وبنات جنسه. أما كليلة فتمسَّك بأن لكلٍّ منزلته، ومنزلة بنات آوى ليست من منزلة الملوك. دمنة يرفض المنزلة الوضيعة ويصر على أن ذا المروءة ترفعه مروءته إلى المنزلة الرفيعة. وكليلة يحذره من خطر صحبة السلطان، لأنها وعرة ومليئة بالدسائس، الارتقاء إليها شديد، والمقام فيها أشد وأهول. إلى أن حسم دمنة أمره، وانطلق إلى الأسد، فتمنى كليلة له الخير.

في بداية جدالهما حول مسألة الاقتراب من الأسد هذه تبادل كليلة ودمنة أكثر من عشرة استشهادات سريعة. فقد استشهدا بقصة القرد الذي يقلِّد النجار فينطبق الوتد على خصيتيه، والكلب الجائع الذي يصيب عظمًا يابسًا، والأسد الذي يفترس الأرنب، والفيل المغتلم الذي يعرف فضل نفسه، والحجر الذي يرتفع إلى العاتق، والرجل الشديد الذي لا يعيا بالحمل الثقيل، والأديب الأريب الدهي، والمصور الماهر، وغيرها. من يتتبع مسار حجاجهما طوال هذا الباب يجده وعرًا ومتقطعًا بسبب الاستشهادات والأمثلة الكثيرة. إذ يكثر تراكب الاستشهادات وتداخلها، بشكل شبيه بتداخل وتراكب قصص «ألف ليلة وليلة» المعروفة، التي ظهرت في الأدب العربي بعد كتاب «كليلة ودمنة». دمنة يجادل بأن الضعيف يظفر بالحيلة، ويضرب مثلًا كيف احتال الغراب ليقتل أسْوَد (ثعبان عظيم)، داخل هذه القصة يستشهد صديق للغراب من بنات آوى بقصة العُلجوم (ذَكر الضفدع) الذي أراد قتل السرطان، وبعد العودة إلى قصة الغراب والثعبان يستشهد دمنة بقصة أخرى تدور حول كيف صرعت الأرنبُ الأسدَ. كليلة من جانبه يصر على أن المرء يفسد باللؤم والخديعة التي تحيط بالسلطان، ويقود نفسه وكل ذوي قرابته إلى الهلاك، ويقتبس بدوره مما حدث بين القرَدة والطائر، ثم يستشهد بقصة الرجل الخِبِّ (المخادع) شريك المغفَّل، وفيها يجلس والد الرجل الخِب في جوف شجرة ويتكلم على لسانها، ويضرب الرجل مثلًا بقصة العُلجوم الذي أهلكه تحيُّلُه. ثم يعود دمنة بعدها ويقتبس مما وقع للجرذان مع الفيلة. مع كل اقتباس ينبثق صوت جديد داخل صوت سابق، ليصبح تداخل الأصوات وتراكبها طابع الكتاب الغالب. فالكلام في الكتاب يكاد لا يسير حتى ينقطع باستشهاد بقصة، أو بمثلٍ دارج، أو اقتباس من كلام الحكماء. كأن الكلام يسير دائمًا إلى الأمام ناظرًا إلى الوراء. يسعى للانخراط في فعل قادم، ويستند في الوقت نفسه إلى إرث طويل سابق.

قد يكون دمنة مغامرًا شقيًّا، أو ثائرًا طموحًا يرى المنازل مُتنازَعة. وقد يكون كليلة محافظًا مستكينًا، أو حكيمًا يعلم ما تنطوي عليه سلطة الملك من مهالك. في كل الأحوال فإن الأخَوَين يلقيان مصرعيهما، ويغادران الكتاب سريعًا في بابه الثاني، وعنوانه «باب الفحص عن أمر دمنة».

وكان دمنة في الباب الأول قد انطلق إلى الأسد، واطّلع على خشيته من صوت مرعب، يتناهى إلى سمعه من مكان قريب، فذهب إلى مصدر الصوت ووجد أنه الثور شتربة، فأتى به إلى الملك الأسد. ومن يومها أصبح الأسد والثور صديقين مقربين، مما أثار غيرة دمنة. فأوقع بينهما بحيلته، إلى أن افترس الأسدُ صديقه الثور، لينفرد دمنة بالحظوة لديه، وتزداد منزلته عنده. وفي الباب الثاني تُكتَشف الوقيعة بين الأسد وشتربة التي قام بها دمنة، فيُتهم بالغدر والخيانة، ويُلقى به في الحبس. أما كليلة فيدرك أن ما قدَّره قد وقع، فيزور أخاه في الحبس للتشاور سرًّا، ثم يموت بعدها كمدًا. الشطر الأكبر من هذا الباب يدور حول المحاكمة الصارمة التي أمر بها الأسد، ووقف أمامها دمنة لكي يدافع عن نفسه، حاشدًا كل خبراته واقتباساته. ظل دمنة يرفض الاعتراف بفعلته، من دون أن يرف له جفن، إلى أن وشى به واشٍ، فثبتت عليه التهمة، وأمر الأسد بقتله شر قتلة.

هذا الباب لا يُعرف في الأدب الهندي، ولا يوجد في النسخ السريانية القديمة، ولا الترجمات الفهلوية، ويقترب أسلوبه من أسلوب عبد الله بن المقفع كما يرى باحثون، لذلك ينسبه البعض إليه(٣). في النسخ الأخرى تنتهي قصة كليلة ودمنة بعد الباب الأول، ولا يرد بعد ذلك أي ذكر لشخوصها، أما في النسخة العربية فتتجسد الشخوص مرة أخرى، وتعود روح الثور شتربة الذي قُتل غدرًا في الباب الأول لتخيِّم على هذا الباب بحثًا عن خلاص. تُرى هل الباب الثاني هو من وَضع ابن المقفع حقًّا؟ ولماذا أدخله على النسخة العربية؟ وإن كان جزءًا أصيلًا من الكتاب بالفعل ثم حُذف، فلماذا حُذف؟ ولماذا أعاده ابن المقفع إلى متن الكتاب؟ هل أراد التعليق على فساد القضاء في عصره، وهو الموضوع الذي شغله وكتب فيه كثيرًا؟ هل أراد إثبات أن ما حدث في الباب الأول له تبعات، وأن الغادر يجب ألا ينجو بفعلته؟ أم هل وجد نفسه متورطًا فيما يترجمه؟ ولماذا أمات كلا الأخوين؟ أسئلة كثيرة، ولا يمكن الجزم بإجاباتها.

لكن غياب الإجابات القاطعة لا يمنع ملاحظة الأمر المهم الذي يحدث في هذا الباب. وهو أن ترجمة الكتاب هي ما دفعت جدل كليلة ودمنة إلى ذروته. فمن دون الباب الثاني الذي «كتبته» الترجمة العربية لكان دمنة الآن وزيرًا سعيدًا في بلاط الأسد، وظل على الأرجح يعضِّد منزلته بالدسيسة والغدر. وبالتالي يمكن قراءة ما قامت به الترجمة على أنه تعليق لدورة عمل السلطة الأبدية، والتي تبدأ عادة بالمنازعة عليها لفسادها، ثم تنتهي إلى المشاركة فيها بكل فسادها. ما حدث في الباب الثاني أشبه بانقطاع في مسار النص الأصلي، أو وقفة من أجل فحص ما تقدم ومراجعته، حتى لا تتكرر الأخطاء والجرائم. على أن هذا الفحص لم يأتِ كدرس أخلاقي منفصل، وإنما على شكل تأليف، أي إنشاء لخرافة جديدة، يُنتزع فيها دمنة من حياته الهانئة في النسخ السنسكريتية والفهلوية، تلك الحياة التي تكرر دورة السلطة بدلًا من أن تغيرها.

في هذا الباب المدهش، الذي لا يُعرف له مؤلف واحد مؤكد، هناك ما هو أكبر من تأمل مصائر شخصياته، أو تقصِّي مؤلفه. إذ قد تكمن في هذا الباب بذرة منسية للأدب العربي بمعناه الحديث.

يظهر التأليف في هذه البذرة بوصفه تدخُّلًا من أجل إحداث انقطاع فيما هو سائد ومستمر، أي تلك الحلقة المفرغة لفساد السلطة. يظهر التأليف بوصفه صنوًا للترجمة لا نقيضها، بوصفه صوتًا ينفتح داخل صوت آخر، وكلامًا داخل كلام، ونصًّا داخل نص، وليس كصوت مستقل بذاته. قد تكون المحاولة البديعة لبنات آوى من أجل انتزاع منزلة جديدة قد فشلت، كما يوحي هذا الفصل. وقد تكون المحاولة الجريئة للاقتراب من السلطة من أجل تغييرها قد فشلت. والصداقة المذهلة بين آكل العشب وآكل اللحم فشلت أيضًا. لكن محاولة الاحتفاظ بالوضع الراهن فشلت هي الأخرى. وكل هذا الفشل يشكِّل منعطفًا تاريخيًّا، ما بعده يختلف عما قبله. فما تغير هو أن التراتبية الأبدية للفصائل قد خُدشت أخيرًا، وتَركت بنات آوى ندبة على وجه التاريخ الذي طُردت منه. ندبة على شكل كتاب يدعى «كليلة ودمنة». وما تغير أيضًا هو أن الكتابة النثرية العربية عثرت على إمكانية محدَّدة للتأليف، وهذه الإمكانية هي ظهور الجديد من خلال محاولة تعطيل ما هو قائم.

دشَّن دمنة إذن عودة بنات آوى إلى التاريخ عندما فتح خطمه ولم يُعول، وإنما قال لكليلة: «ما ترى يا أخي؟ ما شأن الملك مقيمًا في مكانه لا يتحوَّل؟». فكان أول ما فكر فيه دمنة عندما جرى الكلام على لسانه هو موقعه من الأسد، وكيفية الخروج من الحتمية المفروضة على فصيلته، التي جعلت مكانها خارج طبقة الملوك. أي أن بنات آوى عندما تعود إلى التاريخ الذي طُردت منه لا تعود لكي تبحث عن مكان فيه، وإنما لكي تُسائله، وتخلق انقطاعة على مساره. تكتب بنات آوى التاريخ إذن على طريقة قُطاع الطرق، فهي تعترض مساره باقتباساتها الكثيرة لتسلبه راحة اليقين(٤). اللغة التي فتح دمنة عينيه عليها للتوِّ، أو بالأحرى عاد إليها بعد أن كان قد طرد منها، قادته مباشرة لمساءلة موقعه في تراتبية السلطة التاريخية التي أفرزتها. هذه المساءلة بدأت كمحاولة منه لإحداث قطيعة مع هذه التراتبية، لكنها سرعان ما تحولت إلى انتشائه بها، وسعيه للحصول على حق انتساب إليها مهما كلفه ذلك. وهو ما استتبعه فيما يبدو «باب الفحص عن أمر دمنة» كما رأينا. سؤال السلطة هذا هو ما يميز كتاب «كليلة ودمنة» عما سبقه من أمثال قليلة أو قصص مروية نادرة في العربية، تتكلم فيها الحيوانات.

لكن مهلًا، هل تسرعنا في ربط كلام بنات آوى بعودتها إلى التاريخ؟ أليس كليلة ودمنة في النهاية شخصيتين متخيلتين في خرافة؟ ألم يخرجا من خيال مَن ألَّفها فحسب؟ هل تسرَّعنا في ربط مصير الأخوين الناطقين بمصير جنس بنات آوى، اللاتي لا ينطقن أبدًا خارج الكتب؟ لكن هنا بالضبط تكمن قوة الأدب وإمكانيته التي تكشف عنها الخرافة. فهو لا ينطبق على الواقع، وإنما يفعِّل تناقضاته لكي يزيحه إزاحة صغيرة، خالقًا بذلك حيزًا لفحص ما جرى، وما يجري. الحيوانات الناطقة في الكتاب لا تقِلُّ واقعية عن فصيلتها التي تَعوِل، تمامًا مثلما أن الكُتب لا تقل مادية عن واقعها الذي تعمل عليه. الصورة المتخيلة لا توجد في الرأس فحسب، بل هي مادة الواقع وقد خرجت عن نفسها، من أجل مراجعة وفحص أزمته. والخيال ما هو سوى طريق التفافية

صغيرة قد تبعث على الأمل، وسط طرق كثيرة مسدودة.

بنات آوى ناطقة؟! نعم، لأن النطق ليس ملكة مقصورة على فصيلة ذات محددات بيولوجية أو فسيولوجية معينة. وإنما يجب محاولة فهمه بوصفه عملية صدور صوت للتاريخ. عندما تنطق بنات آوى لأول مرة فإن ما نسمعه هو صوت فريد. صوت يفيض عن كونه صوت الفرد أو صوت الفصيلة، أو حتى صوت اللغة. ما نسمعه هو أشبه بصوت التاريخ الخافت. صوت مفاجئ بحاجة دائمًا إلى إرهاف السمع لالتقاطه من وراء ضجيج التاريخ المهيمن الذي يسد آذاننا. النطق لأول مرة هو لحظة وصول العلاقة مع آخر إلى نقطة حرجة، ومن ثَمَّ الحاجة إلى إعادة تشكيل اللغة التي تمر عبرها هذه العلاقة. والخرافة بهذا المعنى هي تجسيد أدبي لمنعطف تاريخي. الحيوانات الناطقة فيها لا تكرر كلمات وضعها بشر على ألسنتها، وإنما توصِل علاقتها بواقعها إلى نقطة حرجة تُحتِّم الإصغاء إلى ما تنطق به. فبنات آوى مرتبطة منذ البداية بتاريخ السلطة، وموقعها المتدني من تراتبيتها هو موقع تشارك فيه غيرها من الحيوانات والبشر. ولا يوجد مكان لها خارج اللغة، إذ تتردد صرخاتها فيها منذ فجرها(٥). بنات آوى نطقت عندما وصلت إلى منعطف تاريخي محدد، لم يعد من الممكن فيه الاستمرار في السكوت، وعندها التقت محاولة بنات آوى العودة إلى الواقع الذي استبعدها، بمحاولة كاتب انتشالَ واقعه من أسر تراتبيته المهيمنة. عند هذا المنعطف التاريخي تحديدًا نطقت الحيوانات لأول مرة بالعربية.

* * *

لكن ما هذا المنعطف التاريخي الذي جسدته الخرافة أدبيًّا؟ ما هذا الواقع الذي تزامنت محاولة انتشاله من أسر تراتبيته مع عودة بنات آوى إلى اللغة؟ وما التراتبية المهيمنة عليه؟

عاش عبد الله بن المقفع في البصرة، ووُلد فيها نحو عام ١٠٦هـ/٧٢٤م، من أصل فارسي يعود إلى بلاد خوز أو خوزستان، والتي يسميها العرب «الأهواز»، بالقرب من البصرة. وكان اسمه «روزبه بن داذويه»، ثم أسلم لاحقًا وسُمي «عبد الله». وكانت البصرة حاضرة العلم والأدب، لا سيما في اللغة والفصاحة. إذ لم تكن بغداد قد خُطَّت بعد. عاش فيها أساطين اللغة العربية مثل: أبو الأسود الدُّؤَلي، وسيبويه، والخليل بن أحمد. وجايل ابن المقفع بعضهم. كما شهدت المدينة ولادة جماعة المعتزلة عندما اعتزل واصل بن عطاء شيخه أبا الحسن البصري، وجلس في أسطوانة أخرى من أسطوانات المسجد. وتأسست فيها مدرسة لغوية عظيمة لا تضارعها سوى مدرسة الكوفة. وتوزعت حياة ابن المقفع القصيرة بين الدولة الأموية والدولة العباسية، إذ تُوفِّي عام ١٤٢هـ/٧٥٩م، أي بعد نحو تسعة أعوام من تأسيس الدولة العباسية، ولم يكمل أربعين عامًا. عاش ابن المقفع معظم حياته إذن في الدولة الأموية، ورأى أيامها المظلمة، وشهد اضطهاد العرب لمن هو أعجمي أو هجين، أي من كانوا يسمون آنذاك بـ«الموالي». وعاصر في آخر عقد من حياته أفول الدولة الأموية وبزوغ الدولة العباسية التي اتخذت من الفرس، وباقي المكونات المضطهَدة

من قبَل الأمويين، حلفاءَ لها. قبل أن تُفرز الدولة العباسية لاحقًا هي الأخرى اضطهادًا معاكسًا ضد المكون العربي، وظهور ما يُسمى بـ«الشعوبية».

ما هو جدير بالالتفات إليه هنا هو أن حواس ابن المقفع اللغوية تفتحت في عصر مضطرب، يسود فيه صراع اجتماعي حول الهوية، وفي القلب منها اللغة. فلم يكن العربي كالأعجمي في الدولة الأموية. هذا الصراع أنزل البشر منازل مختلفة في ميزان السلطة. وكان عمل عبد الله بن المقفع يجعله على احتكاك دائم بهذه السلطة. فعمله كان الكتابة بسبب فصاحته ونبوغه، والكتابة في ذلك العصر تعني في جوهرها تدبيج الرسائل في ديوان أحد الحكام أو الولاة. في شبابه كتب ابن المقفع لابن هُبيرة آخر ولاة الأمويين على العراق، بعدها كتب لعيسى بن علي، عم الخليفة أبي جعفر المنصور ثاني الخلفاء العباسيين، وعلى يديه أسلم.

نضج مشروع الدولة العباسية وظهر إلى العلن بعدما بايع أهل الكوفة أبا العباس السفَّاح عام ١٣٣هـ/٧٥٠م ليصبح أول خليفة عباسي. وبعدها بأربعة أعوام مات أبو العباس وأُخذت البيعة لأخيه أبي جعفر المنصور، الذي وطد دعائم الدولة الوليدة وانقلب على حلفائه الرئيسيين، ونقل العاصمة إلى المدينة الجديدة التي اختطها حديثًا، مدينة بغداد. ثم شب خلاف بين الخليفة المنصور وأعمامه، ووجد عبد الله بن المقفع نفسه ركنًا من أركان هذا الصراع، إذ إنه كان يكتب لعم المنصور عيسى بن علي، وأوكل إليه كتابة كتاب الأمان الذي أصر الأعمام ألا يسلموا أنفسهم للمنصور إلا إذا وافق على شروطه. وتذكر كتب التاريخ أن ابن المقفع قد تشدد في كتابة شروط الأمان، فاشترط أنه متى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله «فنساؤه طوالق، ودوابه حبس، وعبيده أحرار»(٦)، فحفظ له المنصور ذلك. ثم كتب ابن المقفع «رسالة الصحابة». وهي رسالة في نقد نظام الحكم، بما يتضمنه من سياسة الولاة والخراج، وحال الجند، وترك أمر القضاء لرأي القضاة واجتهادهم. وأسهب في موضوع القضاء منتقدًا أن تصدر في حالات متشابهة أحكام متناقضة. ورفع الرسالة إلى أمير المؤمنين المنصور من دون أن يسميه. ولم يبرح موضوع السلطان والحُكم قائمًا في ذهن ابن المقفع، فكتب عنه أيضًا في «الأدب الكبير والأدب الصغير»، وأسهب فيه. ولن يجانبنا الصواب كثيرًا إذا أدرجنا ترجمته لـ«كليلة ودمنة» ضمن هذا الاهتمام، وهي الترجمة التي لم يطلبها أحد منه على ما هو متواتر.

هل كان نقده الظاهر تارة والمبطن تارة سببًا في توغير صدر المنصور عليه وقراره قتله، أم كان تشدده في كتاب الأمان هو السبب؟ لا يمكن الجزم. على أي حال، فإن كتب التاريخ تذكر أن الخليفة المنصور أصدر أمرًا بقتل ابن المقفع بسبب اتهامه بالزندقة، وهي التهمة التقليدية التي رُمي بها كثير ممن أسلموا بعد أن كانوا مجوسًا أو مزدكيين، كما رُمي بها كثير من الشعراء والفلاسفة العرب وغير العرب في العصر العباسي. كل من كان يثير ريبة السلطة أو المجتمع كان يُرمى بالزندقة. من المهم هنا ملاحظة أن الكلمة التي تعبر عن التهمة التي تُخرِجُ من الملة، هي

كلمة فارسية أصلًا. فيذكر «لسان العرب» أن كلمة «زنديق» ليست من كلام العرب وإنما هي فارسية معرَّبة، وأصلها الفارسي هو: «زَنْدِ كِرَايْ»، وتعني من يقول ببقاء الدهر(٧). وأصبحت الكلمة تعني بالعربية الضال أو من يُظهر الإيمان ويضمر الكفر. أي أن كلمة فارسية معرَّبة كانت هي حكم الإعدام الصادر على ابن المقفع الفارسي الأصل، العربي اللسان. وفي هذا الحكم يتجسد بجلاء تناقض بنيوي وسم الدولة العباسية، فهو حكمٌ يقتل ما يُحييه، إذ إنه يقتل إمكانية التلاقح والتهجين، تلك التي يحييها، بل يمارسها هو نفسه في منطوقه. وبعد أن أمر المنصور بقتله كلَّف والي البصرة سفيان بن معاوية بن المهلب بالتنفيذ، والذي كان على عداوة شديدة مع ابن المقفع. فتفنن ابن المهلب في تعذيبه، وأماته ميتة شنيعة.

قد تعيننا هذه اللمحة السريعة عن عصر ابن المقفع على أن نرى أن بنات آوى نطقت بالعربية في لحظة خطر. وأن اللغة التي نطقت بها كانت هي لب الصراع الاجتماعي آنذاك مع اتساع الإمبراطورية الإسلامية، وضمها شعوبًا وأقوامًا مختلفة. فالعربية شكَّلت جبهة أساسية للصراع بين العرب وغير العرب، وخطًّا ملتهبًا من خطوط الاحتكاك الاجتماعي، المستتر تارة والمنفجر تارة أخرى. ابن المقفع، الأعجمي الأصل، العربي اللسان، سمع العجماوات تنطق العربية، فجعل متحدثيها البشر يصمتون ليسمعوا ما لديها لتقوله. وبذلك لم تعد اللغة العربية حدًّا فاصلًا بين ناطقيها وغير ناطقيها، بل مجال تفاوض لا يستبعد حتى الحيوان. هل يمكن اعتبار ترجمته لـ«كليلة ودمنة»، من دون أن يكلفه بها أحد، تعليقًا أدبيًّا على عصره؟ هل يمكن أن يكون المقصود بالكتاب هو إكمال محاولة إصلاح الخليفة بعد النقد الذي قدمه له في رسالة الصحابة؟ هل يمكن أن تكون ترجمة «كليلة ودمنة» هي ابنة مخلصة لهذه اللحظة التاريخية وليست مجرد مصادفة؟ وهل كان كتاب «كليلة ودمنة» سبب رمي ابن المقفع بالزندقة بعد أن «أنطق» العجماوات؟

المحطتان السابقتان للكتاب تأسستا أيضًا على هذا اللقاء الخطر نفسه بين السلطة والمعرفة. فبيدبا الحكيم وجد أنه لا مفر من تقديم النصيحة للملك دبشليم إذا أراد إنقاذ جماعته، فقرأ له قصص «كليلة ودمنة». وكسرى أنوشروان طلب من الطبيب برزويه أن يترجم ما قالته الحيوانات في الكتاب الهندي لكي يتعلم منه، فتلقف برزويه الفرصة، وخاض مغامرة خطرة. كائنات كتاب «كليلة ودمنة» تحدثت لغات عديدة، لكنها لم تنطق سوى في هذا المجال المشحون الذي تُشكل السلطة أحد قطبيه، وتشكل المعرفة قطبه الآخر. يدور هذا المجال حول طلب النصيحة أو ضرورة الإصلاح. لذلك فإن كلام كائنات «كليلة ودمنة» مهما اختلفت لغاتها هو جملة طويلة تتلعثم بها ألسنة كثيرة، يقبضها الخوف، وتبسطها مسؤولية الحياة المشتركة، فيبرق نثارها واقتباساتها. الكتاب في كل محطاته ولُغاته يجعل من تقديم النصيحة، سواءً طُلبت أم لم تُطلب، وسيلة للتفاوض على الواقع، ومجالًا لاستعادة ما استُبعد منه.

وقد يمكن القول إن الترجمة العربية لـ«كليلة ودمنة» نقلت الصراع الدائر في عصر ابن المقفع

إلى نقطة مختلفة، إذ قامت بما يشبه التحايل من أجل قلب منطق الصراع. فهي قد حركته من مجرد كونه تفاخرًا باللغة أو الأصل، إلى صراع على تنظيم الحياة المشتركة، وعلى من يحق له الكلام ومن يجب عليه الصمت. ترجمة «كليلة ودمنة» في هذه اللحظة التاريخية تحديدًا قد يمكن قراءتها بوصفها نزعًا مبكرًا للقداسة عن اللغة، وكسرًا لاحتكار الإنسان لها من خلال جعلها تجري على ألسنة الوحوش والسباع والبهائم. فاللغة هنا لم تعد وسيطًا لكلام مقدس، ولا إرثًا تتباهى به الدولة أو القبيلة، وإنما تنضج رويدًا رويدًا لتكون حيزًا اجتماعيًّا، من خلال تهجينها بكلام المستبعدين منها، مثل كائنات «كليلة ودمنة»، ومثل عبد الله بن المقفع نفسه الأعجمي الأصل، العربي اللسان. قد يكون كتاب «كليلة ودمنة» بهذا المعنى هو أدق تجسيد أدبي للتناقض البنيوي الذي وسم الدولة العباسية مع اتساع رقعتها.

من الجدير بالأهمية هنا التوقف لوهلة عند ما هو متواتر من أن الترجمة التي قام بها ابن المقفع لم يُكلَّف بها، لأنه لو كان كُلِّف بها لتوجَّه بالكلام في بداية الكتاب إلى من طلبها منه، وأهداها إليه، على عادة ما كان المترجمون والكُتَّاب يفعلونه في ذلك العصر. لذلك يميل بعض الباحثين إلى اعتبار أن ترجمته كانت عملًا طوعيًّا. وإن صحَّ ذلك، فإن ابن المقفع، الكاتب في ديوان الدولة، كان يقوم بعمل لم يُطلب منه، وإنما لمس هو ضرورة مُلحة للقيام به بشكل مستقل. ما هو فريد في ترجمة «كليلة ودمنة» إذن ليس تقديمها شكلًا أدبيًّا لتناقضات عصرها فحسب، وإنما أنها أحدثت أيضًا تحولًا مبكرًا في فهم عمل الكاتب. فها هو الكاتب المُستعمَل من قبل الدولة، ككل كُتَّاب ذلك العصر، يجد نفسه في لحظة معينة بحاجة إلى أن يُعمِل كتابته خارج إطارها. وبذلك تنتقل الكتابة من كونها أداة تنظيم إلى كونها حيزًا مستقلًّا، يمكن أن تحدث فيه المراجعة. قد يكون كتاب «كليلة ودمنة» بهذا المعنى معينًا مبكرًا لفهم أن وظيفة الكاتب ليست تقديم ما يُطلب منه، أو يُنتظر منه، وإنما هي العمل على ما لن يطلبه منه أحد. عمل الكاتب، أي الكتابة، لا يمكن تحديدها سلفًا، ولا يمكن معرفة ما ستسفر عنه سابقًا، ومن ثَمَّ طلبها منه بوصفها بضاعته. الكتابة المعروفة سلفًا هي بضاعة حمَلة المباخر وبطانة السلطان. أما ما يحدد عمل الكاتب حقًّا فهو كتابته لما لن يطلبه منه أحد، لأنه استشعر في لحظة محددة حاجة ماسة إلى ذلك. ما هو مُلح ويتطلب الكتابة لا يستطيع ـ أو لا يريد ـ أحد غير الكاتب استشعاره. هذه هي بضاعة الكاتب. وهذه البضاعة التي لم يطلبها أحد سابقًا هي ما يمكن أن يفتح الواقع على إمكانية تغييره.

في كل الأحوال شكَّل ظهور الكتاب حدثًا فريدًا في الأدب العربي في القرن الثاني الهجري. فهي المرة الأولى التي يشهد فيها هذا الأدب كتابًا نثريًّا يحوي قصصًا كثيرة ومعقدة، ناهيك عن أنها تجري كلها على لسان الحيوان. وتسبب الكتاب في موجة من الدهشة والإعجاب جعلت كاتبًا من مقام الجاحظ يصف «دفتر كليلة ودمنة» بأنه «كنز الحكمة»، وجعلت آخرين ينسجون على منوال الكتاب لقرون بعده، مثل: أبان اللاحقي، ابن الهبارية، ابن ظفر الصقلي، ابن عربشاه، إخوان

الصفا، سهل بن هارون، بل يذكر «كشف الظنون» أن أبا العلاء المعري ألّف كتابًا اسمه «القائف»، على مثال «كليلة ودمنة»(٨)، ولم يصل إلينا. تُرى من أين ينبع الانبهار بهذا الكتاب؟ هل لطرافته وفكاهته؟ ابن المقفع في مقدمته لا ينكر طرافة الكتاب، لكنه يذكر له أغراضًا أخرى، ويقول إن للكتاب أربعة أغراض:

«أحدها ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة ليسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبان، فتُستمال به قلوبهم: لأنه الغرض بالنوادر من حيل الحيوان. والثاني إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان: ليكون أنسًا لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور. والثالث أن يكون على هذه الصفة: فيتخذه الملوك والسوقة، فيكثر بذلك انتساخه، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدًا. والغرض الرابع، وهو الأقصى، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة»(٩).

تُرى ما هذا الغرض الرابع؟ سؤال جديد ينضم إلى قائمة أسئلتنا الصعبة. قد يكون توجيه النقد، وقد يكون تأديب الملك وإصلاحه، إذ إن صلاح الأمة مرهون بصلاح ملِكها، وقد يكون هو إعادة تعريف العلاقة بين الكتابة والواقع، أو الأدب والسياسة. قد يجوز قراءة الكتاب اليوم بوصفه يقدم شكلًا أدبيًّا لمنعطف تاريخي، وهذا الشكل ليس صورة واقعية، وإنما هو أحد التجسدات المبكرة لفكرة التغريب الفني في الأدب. أي تقديم صورة غير واقعية، عجماوات تتحدث، لكنها في الوقت نفسه صورة شديدة الواقعية، فهي تعترض طريق نظام سائد لا مكان للعُجمة فيه من أجل فحصه. الشكل الفني للمنعطفات التاريخية، منظورًا إليه من هذه الزاوية، لا يعني أبدًا تصويرها أدبيًّا فحسب، أي أن ينتج الأدب صورة فوتوغرافية لعصره، وإنما يعني التدخل أدبيًّا من أجل محاولة تعطيل مسار هذه المنعطفات التاريخية. قد يكون هذا الشكل الأدبي الوليد، الذي لم يكن له اسم بعد، هو ما أثار انبهار معاصريه ومن أتوا بعده. قد يكون الاهتمام الذي حظي به كتاب «كليلة ودمنة» من معاصريه بمثابة حدس بمعنى المجاز وقوَّته. حدسٌ سبق تَشكُّل مفهوم متماسك لكلمة المجاز في اللغة العربية كما سنرى فيما بعد.

* * *

يرى الدكتور طه حسين أن عود النثر العربي لم يشتد سوى في القرن الثاني الهجري. فقد أفل الشعر، فن اللغة العربية الأساسي، مؤقتًا مع أفول الدولة الأموية، ولم يعد قادرًا على استيعاب ما جاءت به الدولة العباسية من تعقيدات. وبدأ نوع جديد من الكتابة يتفتح في الدواوين التي لم تعرفها الدولة الأموية سوى على استحياء. كتابة لا تقتصر على مجاز الصورة الشعرية، ويزداد زخمها خلال النقاشات الفلسفية بين الفرق الكلامية المختلفة. وكان أبرز ممثلي هذه الكتابة النثرية في القرن الثاني الهجري هما عبد الحميد الكاتب، وعبد الله بن المقفع، كما يرى طه حسين. وستصل هذه الكتابة إلى ذروة من ذراها في القرن الثالث الهجري مع الجاحظ.

طه حسين في محاضراته المجموعة في كتاب «من حديث الشعر والنثر»(١٠) يفرِّق بين ما أسماه الكتابة الجديدة وبين النثر والخطابة، فيسميها «نثرًا فنيًّا»، ثم يسميها باختصار «كتابة»(١١). ولدت «الكتابة» العربية إذن في عصر مضطرب، من رحم تناقضات تبحث عن

شكل يجسدها في ذلك القرن المفصلي. ولدت عندما انقلبت الكتابة على وظيفتها في دواوين الحكم بوصفها أداة إدارية وتنظيمية، لتصبح مشروعًا مستقلًّا يتحرر شيئًا فشيئًا عن السلطة. ولدت، في حالة ابن المقفع، وهي تنصت إلى كلام الحيوان، وتترجم عنه، قبل إنصاتها إلى كلام البشر في الليالي أو في المقامات بعقود كثيرة. وسعت لتَمَثُّل الترجمات التي جلبتها أسئلة الدولة الجديدة وهضمها. لذلك فعلاقتها بالترجمة علاقة عضوية. هذه الكتابة الناشئة كانت أشبه بمحاولة إيجاد لغة جديدة تتجادل داخلها معارف عصرها، بعد أن فشلت لغة الشعر الأموي في القيام بذلك. ومن المدهش أن كتابتنا اليوم لم تعد تعرف كم هي مدينة للحظة ولادتها، والتي رأت النور تحت اسم آخر هو «الترجمة»، ولا تزال تحنُّ من حين إلى آخر إلى وهم النقاء الأدبي.

يقول عبد الحميد بن يحيى كاتب بني أمية، وصديق عبد الله بن المقفع الصدوق، في رسالته إلى الكُتَّاب:

> **«[الكاتب] قد نظر في كل فن من فنون العلم فأحكمه، وإن لم يحكمه أخذ منه بمقدار من الحسن... وليضرع إلى الله في صلة توفيقه، وإمداده بتسديده مخافة وقوعه في الغلط المضر ببدنه وعقله وأدبه، فإنه إن ظن منكم ظانٌّ، أو قال قائلٌ: إن الذي برز من جميل صنعته وقوة حركته إنما هو بفضل حيلته وحسن تدبيره، فقد تعرض بظنه أو مقالته إلى أن يكله الله ـ عز وجل ـ إلى نفسه فيصير منها إلى غير كافٍ، وذلك على من تأمله غير خافٍ، ولا يقول أحدٌ منكم: إنه أبصَرُ بالأمور، وأحمل لعبء ما يكتفي به، يعرف بغريزة عقله وحسن أدبه وفضل تجربته ما يرد عليه قبل وروده، وعاقبة ما يصدر عنه قبل صدوره، فيعد لكل أمر عدته وعتاده، ويهيئ لكل وجه هيئته وعادته. فتنافسوا يا معشر الكُتَّاب في صنوف الآداب، وتفقهوا في الدين، وابدأوا بعلم كتاب الله عز وجل والفرائض ثم العربية، فإنها ثقاف ألسنتكم، ثم أجيدوا الخط فإنه حلية كتبكم، وارووا الأشعار واعرفوا غريبها ومعانيها، وأيام العرب والعجم وأحاديثها وسيرها، فإن ذلك مُعين لكم على ما تسمو إليه هممكم»(١٢).**

موضوع الكتابة النثرية الجديدة في القرن الهجري الثاني هو تمثُّل عصرها، كيف؟ عبر إيجاد المثل المناسب له. فوظيفة الكاتب، كما يفهمها عبد الحميد الكاتب، هي معرفة متى وأين يمكنه أن يضرب مثلًا، أو يستشهد بسيرة أو حديث أو بيت من الشعر. بكلمات أخرى، فإن عمل الكاتب هو إجادة فن الاقتباس. يظهر هذا جليًّا في أسلوب عبد الله بن المقفع. فكما رأينا تكثر الاقتباسات في «كليلة ودمنة»، وتكثر الانقطاعات التي تحدثها هذه الاقتباسات في مسار السرد، وتكثر الأصوات التي تنفتح داخل أصوات أخرى. الاقتباس كان الأداة الفنية الأساسية في الكتابة النثرية العربية آنذاك، سواءً كانت قصصية أو غير قصصية. وبمرور الوقت سيتطور فن الاقتباس، وستُصقل حوافه وتُشذب أطرافه، وستسوى النتوءات التي يشكلها في تيار السرد. ولعل أفضل مثال على هذا التطور هو كتابات الجاحظ والتوحيدي في القرنين الثالث والرابع الهجريين. لكن سيبقى الاقتباس أو التضمين هو الأداة الأدبية الأساسية التي تُستحضر من خلالها أشتات المعرفة الماضية، وتُدمج داخل حاضر النص. فما كان يقتبس منه الكاتب هو مَعين لا ينضب من التراث المكتوب والمسموع، يتضمن فنون الحكمة، صنوف الآداب، الدين، التاريخ، الشعر، السير، إلخ. الكاتب كان يرث هذا الماضي في كل مرة يقتبس فيها منه. وهذا التراث لا يقوم بذاته عندما يُقتبس، بل ينفتح كل مرة من جديد للعمل عليه بعد أن كان قد انغلق.

الأخوان كليلة ودمنة ورثا الماضي عبر اقتباساتهما، كلٌّ على طريقته. دمنة يرثه بإحداث قطيعة معه، وكليلة يرثه بترسيخه. والمركَّب الجدلي لموقفَي كليلة ودمنة حيال إرث الماضي، وحيال

الاقتراب من سلطة الأسد، يرفد حركة الكتاب التي لا تتقدم من دون أن تتعطل. حركة لا تكاد تخطو حتى ينبثق من داخلها اقتباس يعترض مسار طريقها. لكن حركة الاقتباس لا ترث الماضي فحسب، وإنما تنسجه داخل الحاضر أيضًا. فنص الحاضر، أي النص المُقتبس إليه، يذوب بفعل الاقتباسات المتعددة داخل نسيج نصوص الماضي التي يقتبس منها. فيصبح الاقتباس هو صلة القرابة السحرية التي تربط بين كل ما كُتب، مهما اختلفت العصور والسياقات. المقتبس منه والمقتبس إليه ينتميان الآن إلى جماعة واحدة من النصوص. كُتَّاب عصر ابن المقفع كانوا يكتبون دائمًا بين سطور ما كتبه الأولون. لا يكتمل عملهم في تمثُّل الحاضر، من دون الرجوع إلى الماضي وتضمينه فيه. صفحاتهم ليست بيضاء أبدًا، وإنما هي شروحات وتعليقات وتفسيرات لما سبقهم. على صفحات الكتب التي يكتبونها تعيش آلاف الكتب الأخرى، التي كُتبت بحبر لم نعد اليوم قادرين على رؤيته. بل هم لا يكتبون كتبًا شتى، وإنما يعمل الجميع على كتاب واحد كبير. هذا الكتاب الواحد هو المحاولة البديعة لتسوية الخلافات، وتذويب التناقضات في جسد واحد كبير متناغم. لكن اتساع الإمبراطورية الإسلامية جلب معه تناقضات لم يعد يمكن تسويتها في كلٍّ متناغم كما رأينا، فهي لم تعد دولة قبائل، وإنما إمبراطورية تسكنها أجناس ولغات متعددة. كما أن حاجة الإمبراطورية تعقدت، فهي قد أصبحت في حاجة إلى الطب والعلم والحكمة والفلك، لكي تدير هذه المملكة مترامية الأطراف.

هناك جرح خدش مشروع الكتاب الواحد المتناغم الذي كان الجميع يكتب فيه، هو جرح حُكم الآخر، الذي تتردد معه أصداء جرح أقدم وهو جرح إخضاع الطبيعة وإخراجها من التاريخ. هذا الجرح ليس جرحًا سياسيًّا فحسب، بل جرح لغوي أيضًا. فظهور العُجمة في الدولة العباسية خدش نقاء اللغة، وجلب معه لعثمة لم يعد يمكن محوها كما حاولت الدولة الأموية. العجمة لم تعد تعني الخطأ أو اللحن في الكلام، وإنما التلعثم والتوقف عن تكرار السائد، وفتْح اللغة لاستيعاب أسئلة الواقع. ولعل ابن المقفع لم يبحث لنفسه عن مكان خارج هذا الكتاب الواحد الكبير، لكن ترجمته لكلام العجماوات خلقت شكلًا أدبيًّا لم يدُر في خاطره لهذا الجرح، وفتحت الطريق لإحداث تغيير شديد الأهمية في وظيفة الكاتب. ابن المقفع هو كاتب العربية الأول، قطع المسافة ما بين الديوان والأدب في لحظة خطر، وحرَّك الكتابة من موقعها كأداة تنظيمية محكمة في جهاز السلطة، إلى موقع جديد تعمل فيه على توسيع شقوق تلك السلطة. وليس من قبيل المصادفة أن يحدث كل ذلك في لحظة أفول الدولة الأموية وبزوغ الدولة العباسية. فالأدب الحقيقي يعيش على تخوم الدول، وفي خطوط تصدعها. ووظيفة الكاتب أصبحت على يد ابن المقفع هي تلمُّس مثل هذه الصدوع. هذا الصدع نفسه سيكبر ويتشعب، وسينقضي العصر الذهبي للإمبراطورية العباسية سريعًا، وتسقط شيئًا فشيئًا تحت وطأة تناقضاته المتزايدة، لينفرط عقدها بعد نحو قرن من الزمان إلى دول مختلفة ومتناحرة، تتوحد تارة وتتحارب تارة، ولا يجمعها سوى بقائها الاسمي تحت سيطرة الخليفة

الضعيف.

إذا صح أن الكتابة العربية، كما أسماها طه حسين، وُلدت واشتد عودها في القرن الهجري الثاني، فإن القابلة التي تلقفتها كانت أداة الاقتباس. وهي الأداة التي لعبت دورًا كبيرًا في كل فنون الكتابة في ذلك الوقت. قد تكون الاستشهادات والأمثلة والحكم المُضمنة هي الشكل المباشر للاقتباس، لكنها ليست الشكل الوحيد. فكما رأينا يقتبس كتاب «كليلة ودمنة» شكل الخرافة نفسه، لكي يضيف بنفسه فصلًا أو أكثر إليه(١٣). فتصبح الكتابة والتأليف في الأساس اقتباسًا أيضًا، لكنه اقتباس للشكل، لا للمضمون وحده. والأعمال التي نُسجت على منوال «كليلة ودمنة» تعقِّد مفهوم الاقتباس، فهي اقتبست الشكل الأدبي الذي قدَّمه كتاب «كليلة ودمنة»، أو استلهمته إن شئت، لأن هذا الشكل أتاح أداة للتعامل مع سؤال واقعي بدأ يأخذ بُعدًا مهمًّا بشكل متزايد، وهو سؤال السلطة، أو بالأحرى علاقة المعرفة بالسلطة. الاقتباس لم يعد يرث الماضي بوصفه كلًّا متناغمًا، وإنما بوصفه تركة من المتاعب والجراح التي لا ينبغي أن تذهب سدى. كُتَّاب مثل سهل بن هارون وغيره، وقفوا أيضًا أمام سؤال السلطة في لحظة خطر، فلجأوا إلى «اقتباس» كليلة ودمنة كما سنرى. وانتقلت وظيفة هؤلاء الكُتَّاب من التدبيج إلى التأليف، فهي لم تعد تكتفي بالاستشهاد وتدوير الأمثلة، أي الاقتباس البسيط، وإنما أضحت تقدم نفيًا للواقع عبر اقتباس شكل القصة المختلقة أو المؤلفة.

لم يفصل الخط العربي الاقتباسات عن المتن المُقتَبَس إليه. ولقرون طويلة جرت الشذرات المقتبسة في نهر المتون دون تمييزها شكلًا، إلى أن ظهرت الحاجة إلى ذلك مع عصر النهضة وانتشار الطباعة، أي بدءًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر تقريبًا، من أجل توضيح خط الكتابة وتنظيمه. أحمد زكي باشا، أحد أعمدة النهضة الحديثة، وضع في عام ١٩١٢ كتابًا حول قواعد استعمال الترقيم أسماه «الترقيم وعلاماته في اللغة العربية»، واستقى علاماته من علامات الترقيم المعروفة في اللغة العربية، إضافة إلى بعض العلامات من اللغات الأوروبية، وذلك حيث إنه «لما ظهرت الطباعة العربية، زادت الحال إشكالًا وتعقيدًا. وهذا [حال] معظم الكتب بين أيدينا، نرى الصحائف فيها مسودة مطموسة بالكتابة من أولها إلى آخرها، بلا فاصل بينها يستريح عنده النظر أو اللسان»(١٤). الخط في زمن الطباعة أصبح بحاجة إلى إدخال تعديلات لضبطه ورفع الالتباسات الممكنة. وإحدى العلامات التي يوردها أحمد زكي في كتابه هي ما يُسميها «علامات التضبيب»، وهي أهلَّة التنصيص أو الاقتباس التي نعرفها اليوم («» أو "")، وتوضع بينها «الجمل والعبارات المنقولة بالحرف». يعود الاسم إلى كلمة ضبة، وهو مصطلح مأخوذ من علم الحديث، والمقصود به تمييز كلام الرسول عن كلام الرواة، وفقًا لزكي. لكن علامة التضبيب تعني أيضًا شيئًا آخر، فهي العلامة التي توضع على ما يشك الناسخ في معناه على الرغم من تأكده من صحة نقله، أو ما يكون بحاجة إلى مزيد من البحث(١٥). عندما أرادت الكتابة العربية إذن أن

تُميز بين المنقول أو المُقتَبَس، وبين المتن، حتى ترفع اللبس عن القارئ، فإنها لم تجد أفضل من العودة إلى علامة تدل، ويا لمكر التاريخ، على القلقلة والالتباس. فالعلامة التي نستخدمها اليوم لكي نضع بينها ما هو ثابت وصحيح، تُحيل إلى العلامة التي كان الناسخ قديمًا يضع بينها ما هو مقلقل وملتبس. وكأننا، دون أن ندري، عندما نضع كلامًا بين علامات اقتباس أو تضبيب، أو علامات تمريض وفق رواية أخرى، فإننا نضع موضع عمل ومراجعة ذلك الذي ظننا أنه قد اكتمل واستقر.

تُرى كيف سيكون شكل كتاب «كليلة ودمنة»، أو غيره من الكتب الكلاسيكية كثيرة الاقتباسات، لو كان قد كُتب بعلامات الاقتباس أو التضبيب؟ على الأرجح سيكون غابة متداخلة من الأهلَّة وأنصاف الدوائر. لكن التداخل بين الاقتباس والمتن في الخط العربي ليس علاقة شكلية فحسب، بل يحمل أيضًا في طياته اقتراحًا ممكنًا حول طبيعة الكتابة، اقتراحًا يخصنا اليوم. فإذا كانت الخرافات هي الجنس الأدبي الذي يقوم على غزارة الاقتباسات غير المفصولة عن المتن بعلامات، فإن الاقتراح الذي يمكن أن يقدمه هذا الجنس «القديم» حول الكتابة، إذا التقطنا الخيط و«ترجمناه» بلغة اليوم، هو: الكتابة هي الاقتباس مما لم يُكتب بعد. على الكاتب أن يقتبس، لكنه لا يقتبس من أصل ثابت، أو من صور الواقع المباشرة فحسب، وإنما يقتبس من خلال الإنصات إلى الصوت الخافت الذي يتكلم في ذلك الواقع ولا يكاد يُسمع.

الكتابة، وفقًا لمقترح الخرافات، وعبر مجازاتها الخاطفة، تفتح صوتًا داخل صوت آخر، وتؤسس الواقع بوصفه قابلًا للاقتباس، أي قابل للتحريك والقلقلة. وليست مصادفة أن الخرافة دخلت الكتابة العربية عبر باب الترجمة، فعلاقة الترجمة بالكتابة تشبه في تعقدها وتواشجها علاقة الاقتباس بالمتن. الترجمة، بالمعنى المندثر للكلمة، هي كتابة سيرة. والكتابة وفقًا للخرافة هي محاولة «ترجمة» الواقع، أي كتابة سيرة منسية له، عبر «ترجمة» ما يُنطق فيه ولا يُسمع، أي كلام الحيوان. ترجمة الواقع تعني جعله قابلًا للتوسط، للتقاسم، للانقسام، للاقتباس، للالتباس، قابلًا للاختلاف عن نفسه. الترجمة بوصفها كتابة سيرة، أو سيرة الواقع بوصفها ترجمة، كلتاهما الحوار الذي يدور عبر الشقوق والتصدعات التي تشقها الكتابة في مادة التاريخ. حوار مقلقل بين أطراف كلٌّ منها يقتبس عن الآخر.

سيختفي عمل الكتابة هذا رويدًا رويدًا، الذي بدأ مع الخرافة في لحظة خطر تاريخية، وستنسى الكتابة نفسها في قرون من السجع والبديع، ولن تولد من جديد حتى يحل منعطف تاريخي آخر.

(١) يستند هذا المشهد، بكثير من التصرف، إلى مقدمة بهنود بن سحوان (علي بن الشاه الفارسي) لكتاب «كليلة ودمنة»، ترجمة عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٣٧، ص١٣-١٥.

(٢) وفقًا للفصل المنسوب إلى بزرجمهر، وزير ملك الفرس أنوشروان، في مقدمة «كليلة ودمنة»، الطبعة المذكورة في الهامش السابق، فإن برزويه قدم إلى الهند كجاسوس في مهمة خطرة، وهي البحث عن الكتاب المحرمة قراءته على الغرباء، كتاب «كليلة ودمنة»، بناءً على طلب أنوشروان، لما فيه «من تقوية العقل والأدب». حتى وصل إليه ونسخ منه نسخة حملها معه، ثم ترجمه. وبعد رجوعه بهذه الغنيمة، حصل على منزلة رفيعة، وتكريم كبير، حتى ضمت قصته إلى الكتاب لتصبح جزءًا لا يتجزأ منه.

(٣) يقول الدكتور عبد الوهاب عزام: «وأما باب «الفحص عن أمر دمنة» فلا يعرف في الأدب الهندي، ولا يُلفى في النسخة السريانية القديمة، وينتهي باب «الأسد والثور» في «بنج تنترا» بأن الأسد لم يفكر في شتربة من بعد، وأنه جعل دمنة وزيره وعاش سعيدًا. وليس في خاتمة باب «الأسد والثور» من نسختنا ونسخة شيخو ما يدل على أن وراءه بابًا للفحص عن أمر دمنة، والنسخ الأخرى العربية المطبوعة والنسخة الفارسية والسريانية الحديثة تختم الباب بأن الأسد اطلع على كذب دمنة فقتله. والظاهر أنه باب إسلامي وضعه ابن المقفع لئلا ينجو دمنة الخائن من العقاب الجدير به، وفي الباب مسحة إسلامية ولا سيما في الكلام على البينة، وقد جاءت فيه كلمة «الإسلام» في نسختنا، ولعلها سهو من الكاتب». انظر: عبد الوهاب عزام. كليلة ودمنة. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤، ص٣٩.

(٤) وصف فالتر بنيامين استخدامه للاقتباسات قائلًا: «الاقتباسات في عملي مثل قطاع الطرق، يظهرون فجأة، مدججين بالسلاح، ويجردون الكسالى من قناعاتهم». انظر: فالتر بنيامين، ترجمة أحمد حسان. مقطع «محل خردوات» استنادًا إلى كتاب «شارع ذو اتجاه واحد». دار أزمنة، ٢٠٠٠، ص٤٧.

(٥) في محاضراته المبكرة التي ألقاها في مدينة ييبنا بين عامي ١٨٠٣ و١٨٠٦، يقول هيجل إن حروف المد هي صرخة احتضار الحيوان التي يطلقها عند موته، والذي يصفه بـ«الموت البشع». أما الحروف الساكنة فتتشكل باعتراض صوت الإنسان لفيض الصرخات التي تصدر حوله، وبذلك يولد الكلام. يلتقط جيورجيو أجامبين هذا الخيط ويقول في كتابه «اللغة والموت» إن اللغة الإنسانية وفقًا لملاحظات هيجل تحتفظ في قلبها بموت الحيوان، وتتجاوزه في آنٍ. وبذلك يتأسس فعل الكلام على هذا الموت، حتى لو لم يكن موت الحيوان موضوعه، ويحمل بين جنباته طاقة

النفي السارية فيه.

Hegel. Jenaer Systementwürfe III. Felix Meiner Verlag. Hamburg. p.298.

Giorgio Agamben. Language and Death: The Place of Negativity. University of Minnesota Press. p.41-48.

(٦) عبد القادر البغدادي. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠، ج٨/١٧٧.

(٧) من يقول ببقاء الدهر هم في الحقيقة الدهريون. والدهرية تُنسب تاريخيًّا إلى طائفة زرادشتية تُدعى «الزُّروانية»، تُنطق بالفارسية الزُّرفانية، ظهرت تقريبًا في القرن الأول الميلادي، واستمرت بأشكال مختلفة حتى بعد انتشار الإسلام. وتقول هذه الطائفة إن الزمان أو الدهر هو خالق التوأم الزرادشتي أهُرامَزدا (الخير) وأهرِمن (الشر). وخرج عن الزُّروانية اتجاهان، أحدهما مادي يقول ببقاء المادة، والآخر عدمي تحلُّ فيه حتمية الصيرورة محل معركة الخير والشر التي كان الإنسان فيها يلعب دورًا فعالًا، وفقًا للزرادشتية. وانتشر هذا المذهب في نهاية الدولة الساسانية، وساهم في إضعافها وفقًا لبعض المؤرخين. لكن كلمة «زنديق» العربية قد تعود إلى كلمة «زنديك» الفارسية، وليس إلى «زند كراي» كما جاء في لسان العرب، وتعني «زنديك»: أهل التأويل. وكانت تطلق على الفرق المختلفة التي خرجت عن المانوية مثل المازدكية. وكلمة «زَنْد» الفارسية تعني: التعليق أو التأويل، وهو تقليد كان متبعًا مع كتاب أفِستا لزرادشت، حيث يعلِّق التالون على الكتاب القديم، لتصبح هذه التعليقات بمرور الوقت جزءًا من المتن. وكلمة «زنديك» هي تسمية تُقلل من شأن أتباع الفرق المختلفة. فقد كان الكهنة الزرادشتيون يعتبرون أن المانوية وكل ما تفرع عنها هي هرطقة، لأنها تحيد عن الزرادشتية وتميل إلى الرهبنة البعيدة عن روح العمل والحرب السائدة آنذاك. واعتُبر أهل الفرق المانوية أهل هرطقة وليسوا أهل أصل، لأنهم اعتمدوا على الشروح والتعليقات. في كل الأحوال يمكن ملاحظة أن كلمة «زندقة» بالعربية قد ورثت عن الفارسية التوجس من خطر الأفكار الجديدة على دين الدولة، والخوف من تأثيرها الهدَّام على استقرار الحكم، ومن ثَمَّ اعتبارها هرطقات يجب القضاء عليها. أي أنها كلمة تتوارثها أنظمة الحكم القائمة على أسس عقائدية، على اختلافها، لتجريم مراجعة هذه الأسس، وللحفاظ على نقائها وأصالتها المتخيلة. انظر: الشهرستاني. الملل والنحل. دار الكتب العلمية، ١٩٩٢، ص٢٥٦-٢٧٨.

Richard N. Frye. Zurvanism Again. Harvard Theological Review Volume Lii April. 1959. Number II. P.63-73.

(٨) انظر: أحمد أمين. ضحى الإسلام. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢، ص٢٠٦.

(٩) انظر: مقدمة كتاب «كليلة ودمنة». المطبعة الأميرية، مصدر سابق، ص٧٣.

(١٠) انظر: طه حسين. من حديث الشعر والنثر. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص٢٦-٤١.

(١١) «فنحن عندما نقرأ عبد الحميد لا نسمعه ولا نراه، ولا نكوِّن لأنفسنا فكرة عنه، وإنما نفكر في شيء واحد، هو هذا الكلام الذي عندنا، ولا نسمع أنفسنا، بل يقرأ القارئ بعينه، وقلما يقرأ القارئ بصوته، وخصوصًا في هذا العصر». المصدر السابق نفسه، ص٤٠.

(١٢) انظر: محمد كرد علي. رسائل البلغاء، القسم الثاني «رسالة عبد الحميد إلى الكُتَّاب». مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢، ص١٢٧-١٢٩.

(١٣) لا تتضمن النسخ المختلفة من كتاب «كليلة ودمنة» القصص نفسها، فهناك قصص مثل: «ملك الجرذان»، «مالك الحزين والبطة»، «الحمامة والثعلب ومالك الحزين»، «الناسك والضيف»، لا توجد في كل النسخ، أو مشكوك في أصلها الهندي. انظر: عبد الوهاب عزام. كليلة ودمنة. مؤسسة هنداوي، مصدر سابق، ص٤١، ٤٢.

(١٤) أحمد زكي. الترقيم وعلاماته في اللغة العربية. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص١١.

(١٥) يقول أحمد زكي: «والتضبيب من اصطلاحات علماء الحديث، ومعناه عندهم: وضع الحديث الشريف بين علامتين تشبهان الضبة لكي يتميز عما عداه من الكلام». ويقول في موضع آخر: «التضبيب وعلامته «»، أي ضبتان توضع بينهما الجمل والعبارات المنقولة بالحرف». انظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣، ٢٠. لكن البحث في مصطلح التضبيب يكشف عن فهم آخر للعلامة. فنُسَّاخ الحديث وجدوا أنفسهم بحاجة إلى علامة تميِّز المقاطع التي صحَّ نقلها، لكن معناها أو مبناها لم تَثبُت صحته بعد، فاستخدموا علامة هي صاد ممدودة (صـ)، في بداية ونهاية الجزء الذي لم يتم التحقق منه بعد. وحرف الصاد هو نصف كلمة «صح». وسموا هذه العلامة «علامة التضبيب»، من ضبة، وذلك لأن الأجزاء المضببة تمتنع عن القراءة، كما سموها أيضًا «علامة تمريض» لأن ما بينها سقيم أو عليل، وبحاجة إلى بحث وتأكد لكي يصح. يقابل هذه العلامة علامة أخرى هي ببساطة كلمة «صح» كاملة، وتوضع على المواضع التي تم التأكد فيها من مواطن الشك والالتباس. ينقل ياقوت الحموي (الأديب الخطاط، المُتوفَّى ٦٢٦هـ/١٢٢٩م) في كتابه «معجم الأدباء» عن اللغوي ابن الإفليلي قوله: «كان شيوخنا من أهل الأدب يتعالمون أن الحرف إذا كتب عليه صحَّ ـ بصاد وحاء ـ أن ذلك علامة لصحة الحرف لئلا يتوهم متوهم عليه خللًا ولا نقصًا، فوضع حرف كامل على حرف صحيح، وإذا كان عليه صاد ممدودة دون حاء كان علامة على أن الحرف سقيم، إذ وضع عليه حرف غير تام ليدل نقص الحرف على اختلال الحرف، ويسمى ذلك الحرف أيضًا ضبة، أي أن الحرف مقفل بها لم يتجه لقراءة، كما أن الضبة مقفل بها». ويعلق الحموي على ذلك قائلًا: «وإنما قصدوا بكتبهم على الحرف «صح» إن كان شاكًّا في صحة اللفظة، فلما صحَّت له بالبحث خشي أن يعاوده الشك فكتب عليها «صح» ليزول شكُّه فيما بعد ويعلم هو أنه لم يكتب عليها صح إلا وقد انقضى اجتهاده في تصحيحها، وأما الضبَّة التي صورتها «صـ» فإنما هو نصف «صح» كتبه على شيء فيه شكٌّ ليبحث عنه فيما يستأنفه، فإذا صحَّت له

أتمها بحاء فيصير «صح»، ولو علّم عليها بغير هذه العلامة لتكلف الكشط وإعادة كتابة «صح» مكانها». انظر: ياقوت الحموي. معجم الأدباء. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣، ج١، ص١٢٣. يتبين مما تقدم أن علامة التنصيص لم تنشأ لكي تثبت وتبرهن على صحة وتماسك ما هو مكتوب بين ضفتيها، وإنما العكس هو الصحيح. ما بين علامات التضبيب هو مقلقل، ملتبس، عليل، إمكانية التحقق من صوابه مُرحَّلة إلى المستقبل. هل يكون الأمر قد التبس على أحمد زكي باشا في فهم التضبيب في علم الحديث؟ ربما. لكن رُبَّ سوء فهم أكثر إفادة من الفهم. فبتلك الإحالة إلى مفهوم التضبيب القديم يكتسب الاقتباس معنى يختلف جذريًّا عن المعنى المعاصر لكلمة اقتباس أو تنصيص. فالاقتباس بوصفه «تضبيبًا» يشير إلى ما لم يكتمل بعد، وما هو مفتوح على إمكانية تحريكه وتحققه. على عكس معنى الاقتباس بمعناه الدارج اليوم والذي يشير إلى ما قد اكتمل بالفعل واستقر.

فلما رأى القرد احتباس الغيلم وأنه ليس يسبح، ارتاب وقال في نفسه: ما احتباس الغيلم وإبطاؤه إلا لأمر، فما يؤمنني أن يكون قد رجع عما كان عليه من مودتي وإخائي، وانصرف إلى غير ذلك، فأراد بي سوءًا؟ فقد علمتُ أنه لا شيء أخف وزنًا ولا أشد تغيرًا ولا أسرع انقلابًا من القلب، وقد كان يقال: لا يَغفُل العاقل عن التماس عِلم ما في نفس أهله وولَده وإخوانه وصديقه عند كل أمر، وفي كل لحظة وكلمة، وعند القيام والقعود، وعلى كل حال، فإن ذلك شاهد على ما في القلوب. ثم قال للغيلم: ما يحبسك؟ وما لي أراك كأنك مهموم؟ قال: يُهِمُّني أنك تأتي منزلي فلا توافق فيه كلَّ الذي أحبه لك، فإن زوجتي عليلة. قال القرد: لا تهتم، فإن الهم لا يُغني شيئًا، والتمس لزوجتك الأدوية والأطباء، فإنه كان يُقال: ليبذل الرجل ماله في ثلاثة مواضع: في الصدقة إن أراد الآخرة، وفي مصانعة السلطان إن أراد المنزلة في الدنيا، وفي النساء إن أراد خفض العيش. قال الغيلم: زعمت الأطباء أنه لا دواء لها إلا قلب قرد، فقال القرد في نفسه: واسوءتاه! لقد أورطني الحرص والشره على كبر السن شر مُورط، لقد صدق الذي قال: يعيش القانع الراضي آمنًا مطمئنًّا مستريحًا مريحًا، وذو الحرص والشره لا يعيش ما عاش إلا في تعب ونَصَب وخوف، وأراني قد احتجت إلى عقلي في التماس المخرج مما وقعت فيه. ثم قال للغيلم: يا خليلي، إنه ليس ينبغي للخليل أن يدَّخر عن صاحبه نصيحة ولا منفعة، وإن أضرَّ ذلك به في نفسه، ولو كنتُ علمت بهذا كنت قد جئت بقلبي معي. قال الغيلم: وأين قلبك؟ قال: خلَّفته في مكاني الذي كنت فيه. فنحن معشر القرود، إذا خرجنا إلى زيارة أخ أو صديق نُخلِّف قلوبنا لتزول الظِّنة عنا، فإن شئتَ أتيتُك به سريعًا(١).

ففرح الغيلم بطيب نفس القرد، وانقلب به راجعًا من عرض البحر، حتى إذا بلغ الساحل وثب القرد من فوق ظهر الغيلم، وتسلق الشجرة مسرعًا. بعدها امتد الصمت بين الاثنين وهما يتطلعان أحدهما إلى الآخر. وظل القرد جالسًا فوق الشجرة، والغيلم ينتظره تحتها آملًا أن يُحضر قلبه. ثم قطع القرد الصمت أخيرًا وقال: مثلنا مثل الحطَّاب مع الحمار والجرذ. فقال الغيلم: وكيف ذلك؟ فقال القرد: ذهب حطاب إلى السوق ليشتري حمارًا يعينه على عمله. وكان قد تعب من حمل الحطب. فذهب إلى تاجر الحمير في السوق، وفرز حميره حتى وقع على حمار توسَّم فيه الصبر والتحمل، ثم سأل التاجر عن ثمنه. فقال له: عشرة دنانير. ولم تكن لدى الحطاب نقود كافية، فأخذ يدور بنظره حائرًا بين الحمير. ولاحظ التاجر أن الحطاب تعلق بالحمار، فأردف: أما ثمنه من دون قلب فهو خمسة دنانير. تعجب الحطاب وسأله: أوَتبيع الحمار وتستبقي قلبه؟ فقال له: وما عليك بقلبه، لديك جسمه القوي الذي يقوم بالعمل. فقال الحطاب: وكيف سيعمل الحمار من دون قلبه؟ فأجاب التاجر: قلب الحمار يبقى في صدره، لكني أنا من أملكه، حتى تشتريه أنت إذا جمعت نقودًا كافية. أطرق الحطاب قليلًا ثم قال للتاجر: القلب هو أساس العمل، ولن يحسُنَ عمل من مَلَكَ غيرُه عليه قلبَه. فقال التاجر: بل القوة أساس العمل، تطيع صاحبها أين يشاء، حين يشاء، أما القلب فهو مكان الهوى ووسوسة الشيطان. فكر الحطاب وقال لنفسه أن أملك حمارًا يعمل لديَّ أفضل من عدمه، حتى لو امتلك غيري قلبه إلى حين. ثم دفع خمسة الدنانير، وسار به عائدًا من السوق.

لم يُخيِّب الحمار ظن الحطاب، فقد كان صبورًا في العمل كما توسم فيه. كل يوم يذهب به الحطاب إلى الغابة ليجمع الأغصان المتيبسة، ويقلع الأشجار الجافة، ثم يقطعها ويضعها على ظهره. وعندما ينتهي من موضع في الغابة يسير به ليحتطب من موضع آخر منها. حتى إذا غربت الشمس عاد إلى البيت بحصيلة يومه فوق حماره. ولم يكَد يمضي أسبوع من العمل حتى حفظ الحمار الطريق، فأصبح يعود وحده إلى بيت الحطاب في وسط اليوم ليطرح عنه الحطب الذي يحمله، ثم يقفل عائدًا إلى صاحبه في الغابة، مما جعل حصيلة الحطب المجموع تزيد يومًا بعد يوم. فسعد الحطاب بحماره، لكنه بقي مشغولًا بأمر قلبه الذي لا يملكه.

وكان الحمار يصادف في طريقه إلى البيت كل يوم جرذًا. فقال له الجرذ ذات يوم وهو يمر أمامه وئيدًا تحت حمله: أرى صاحبك يثقل عليك، فهذه المرة الثالثة التي تمر فيها في هذه الطريق اليوم. فقال الحمار: لم أعد أحصي المرات، فكل يوم يزيد عددها على سابقه. فقال الجرذ: وهل تسير في الطريق نفسها كل مرة؟ فأجاب الحمار: بالطبع. فقال الجرذ: إن ثبات الطريق يا صديقي يميت القلوب. فسأله الحمار: وكيف ذلك؟ فقال الجرذ: من يسِر في الطريق نفسها كل مرة لا يعرف سواها، ومن لا يعرف سوى طريق واحدة يسهل خداعه، ومن يسهل خداعه يبقَ أسير جهله حتى يموت قلبه. فقال الحمار: هذا حالنا معشر الحمير، نظل نسير في الطريق نفسها حتى نموت. فقال الجرذ: نحن الجرذان نعرف طرق باقي الحيوانات، فنسلكها إذا سُدت طريقنا. وإني لناصحك بأن تسلك أقصر الطرق وأنت ذاهب بحملك لتوفر مجهودك، أما وأنت عائد خفيفًا إلى الغابة فعليك أن تغير الطريق، فتأخذ تارة طريق النمل، وتارة طريق الغزلان، وأخرى طريق الثعالب، لعل ما ستقابله في هذه الطرق يعود بالنفع عليك. فأجابه الحمار: إني أخاف أني إذا حِدت عن الطريق أضعتها، فلا أعرف كيف أعود إلى الحطاب. فقال الجرذ: أود لو اصطحبتك في طريق الجرذان ذات مرة لتزورني في الشجرة التي أسكن فيها، بعدها سأعيدك إلى جادة الطريق. ستجد في هذه الطريق الكثير من الأعشاب النضرة وستسمع شقشقات طيور لم تسمعها من قبل. لكن الحمار شكره رافضًا، وأكمل طريقه إلى البيت.

في الأوقات التي يقضيها الحطاب وحده في الغابة في انتظار عودة الحمار، كان يتذكر قلبه الذي لا يملكه. ويفكر في الشيطان الذي يوسوس في القلوب، مُزينًا لصاحبه هذا الأمر أو ذاك، ويفكر أن ضعاف القلوب لا يستطيعون مقاومة هذا الشيطان، فيفعلون ما يمليه عليهم. وإذا تأخرت عودة الحمار يهاجم القلق الحطاب، إذ كيف يمكن له أن يأمن لحمار لا يمتلك قلبه، لا سيما أن سلوك الحمار طرأ عليه بعض التغيير. إذ لاحظ الحطاب مؤخرًا أن غيبته تطول اليوم بعد الآخر، وأنه أصبح يقف لامباليًا بعيدًا عنه ولا يستجيب بسرعة لأوامره في الاقتراب لوضع الأغصان الجافة فوق ظهره. وكلما زاد تأخر الحمار تملك الحطاب هاجسٌ أن أحدًا آخر غيره قد اشترى قلب حماره من التاجر في السوق، وأن شيطان القلب قد ملك عليه أمره. فيأخذ في حساب نقوده في عقله ليعرف متى سيتمكن أخيرًا من شراء قلب الحمار، ثم يعود إلى قلع الأشجار اليابسة.

يومًا بعد يوم كانت الحمولة تزيد، وشك الحطاب يزيد هو الآخر. فكان يضع الحمولة فوق الحمار ويرسله إلى البيت، ثم يتابعه من بعيد لكي يعرف ماذا يفعل. وذات يوم كان الحمار ينوء بحمله عندما التقى الجرذ، فقال له: أراك قد هزلت يا صديقي كثيرًا. فقال له الحمار: الحمولة ثقيلة اليوم وتكاد تقصم ظهري. فتسلق ظهره من فوره، وقرض الرباط الذي يطوي الحطب، فانفرطت الحمولة على الأرض، وارتاح الحمار من ثقلها. فقال الجرذ: لماذا لا تسمع نصيحتي يا صديقي لعلك تخفف عن نفسك بعض الشيء؟ فقال الحمار: إني أخاف أن أضيع الطريق. فقال الجرذ: وأين

موضع الخوف؟ فقال الحمار: في القلب. فقال الجرذ: ارمِ قلبك إذن وراءك حتى تتوقف عن الخوف. فاستغرب الحمار وقال: كيف أرمي قلبي وقد حذرتني من قبل من موت القلب؟ فقال الجرذ: هذا القلب الذي أنصحك برميه يا صديقي ما هو إلا قلبك الميت، اطرحه عنك لكي تعثر على آخر تدب فيه الحياة. فثار الحمار: بماذا تهرف يا صديقي؟ أنا لا أملك سوى قلب واحد، ذلك الذي في صدري، وليست لي أسنانك ولا ذكاؤك، ولا صغر حجمك، وإذا لم أعمل بجد لكي أحصل على الطعام سوف أموت جوعًا. فقال الجرذ: عندما تتشجع وتلقي بقلبك ستعثر عليه، وإذا لم تفقده قَطُّ فلن يمكنك العثور عليه أبدًا. وفجأة خرج عليهما الحطاب من خلف إحدى الأشجار، وكان الجرذ صغيرًا فلم يلمحه، وأخذ يصرخ: ماذا تفعل هنا يا حمار السوء وقد أهدرت الحطب كله؟ ثم انهال عليه بالضرب المبرح.

في تلك الليلة ذهب الجرذ إلى الحمار في زريبته، وكان واقفًا لا تزال عليه آثار الدماء من ضرب الحطاب. وقرض الحبل الذي يربطه، ووقف يتطلع إلى عينَي الحمار، فوجدهما غارقتين في الحزن. انتظر الجرذ حتى شعر بأن مقاومة الحمار قد لانت، ووافق على أن يصطحبه. سارا صامتين تحت جنح الظلام في طريق الجرذان، حتى إذا وصلا إلى الشجرة التي يسكن الجرذ في تجويفها، دخل إلى جحره، وعاد حاملًا بين أسنانه قطنة مبللة، وتسلق ساق الحمار ليصل إلى ظهره، وأخذ يمرر القطنة على الجراح. وبعد أن انتهى هبط من فوق ظهر الحمار، وجلس بجوار الشجرة. وقضى الحمار والجرذ الليلة متجاورين، وقد أمسكا عن الكلام. لفَّهما صمت الغابة الكثيف، وتسللت إليهما قوتها الغريبة شيئًا فشيئًا. وشعر الحمار بتلك القوة تتغلغل داخله حتى انتصبت أذناه، وتوقف شعر رأسه. وظل مشدودًا هكذا حتى اقترب السحَر، فحلَّت السكينة. ثم رفع الحمار رأسه إلى الأفق وهز ذيله. كان الندى لا يزال عالقًا بالحشائش. ألقى نظرة على الجرذ النائم بجوار الشجرة، وقفل عائدًا.

هام الحمار على وجهه في الغابة، وأخذ يسلك طريقًا تلو أخرى لعلها تقوده إلى بيت الحطاب. لكنه كلما ظن أنه عثر على الطريق يجد أنه عاد إلى حيث كان. ثم تذكر نصيحة صديقه الجرذ، فتلمس طريق النمل حتى عثر عليها، وتبعها في الغابة، فأوصلته إلى شجرة تذكر رائحتها، ومن هناك رأى آثار أقدام الثعالب فسار في طريقهم إلى أن وصل إلى طرف قصي من الغابة. تعجب الحمار من ضخامة الغابة ومن كثرة الطرق التي تقطعها، كل طريق تكشف زاوية جديدة منها لم يكن يعرفها. رأى الحمار بعر الغزلان فسار خلفه، حتى قادته الطريق إلى قلب الغابة، هناك كانت جذوع الأشجار أكثر ضخامة، وفروعها أكثر نضارة. أخذ الحمار يسير في ظلالها ويستمتع بملمس الأعشاب على وجهه، ونسي أمر الحطاب تمامًا، وطاب له السير بين الأشجار الباسقة، وأكل الحشائش من حولها.

وصلت الشمس كبد السماء. وبينما كان الحمار يسير في قلب الغابة انشقت الطريق أمامه فجأة

عن الحطاب. جفل الحمار، لكن الحطاب لم يبدُ عليه الغضب. اقترب منه صامتًا حتى أمسك زمامه، وسار به. لم يجمع الحطاب في هذا اليوم كعادته الأغصان الجافة، بل أخذ يسير فقط وهو يمسك بزمام حماره. كان كل ما يفكر فيه الحطاب هو شيطان القلب، فقد أيقن عندما دخل الزريبة في الصباح الباكر ولم يجد الحمار أن قلبه قد مال عنه، وأصبح في يد أحد آخر. سار الحطاب وهو متأكد أن تاجر الحمير لم ينتظره حتى يشتري قلب الحمار، وباع القلب لأحد آخر، وأنه إذا كان قد تمكن من إمساك الحمار هذه المرة، فلربما لن يتمكن من ذلك المرة القادمة. في كل خطوة يخطوها الحطاب كان حنقه يزداد، ورغبته في الإمساك بقلب حماره الذي يفلت من بين أصابعه تزداد، حتى أعماه الغضب، وأخرج مُديته وشق صدر الحمار في التوِّ واللحظة. وعندما مد يده ليخرج قلبه انعقد لسانه، إذ إنه لم يجد شيئًا. كان صدر الحمار خاليًا.

جنَّ جنون الحطاب وذهب من فوره إلى تاجر الحمير وقال له: أين قلب حماري؟ لقد شققت صدره ولم أجد له قلبًا. لقد خدعتني وبعتني حمارًا بلا قلب. فقال التاجر: بل أنت من لا قلب له، هل تريدني أن أصدق أن هناك حمارًا بلا قلب في صدره؟ إنك إما كاذب وإما أحمق.

ثم سكت القرد، فقال الغيلم:

أنتَ الصادق البار، وذو العقل يُقلُّ الكلام، ويبالغ في العمل، ويعترف بالزلة، ويتثبت في الأمور قبل الإقدام عليها، ويستقيل عثرة عمله بعقله، كالرجل الذي يعثر على الأرض وعليها ينهض ويستقيم(٢).

(١) من باب القرد والغيلم، «كليلة ودمنة». مؤسسة هنداوي. مصدر سابق، ص١٥٦، ١٥٧.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص١٥٨.

هناك حياة تدوم دون أن تتغير. حياة جُرِّدت من أي بداية أو نهاية، فأصبحت لا تحمل معها سوى التكرار. هذه الحياة تُسميها اللغة «الحيوان»(١). فالحيوان ليس اسمًا لكل حي فحسب، وإنما هو أيضًا صفة منحتها اللغة لكل حياة منزوعة التاريخ. حياة من يحياها لا يعيش فيها ولا يموت. إلى تلك الحياة الحيوان أُقصي الحيوان. فبعد أن أسس التاريخ بعمله سرعان ما استُبعِد منه. لكنه لم يُطرد خارجه تمامًا، وإنما جُمِّد داخله في ذلك الركن الذي لا انعتاق فيه. هناك مثلًا أحصنة لا تزال تعمل في المحركات بعد موتها، ونمور لا تزال تعمل على أغلفة السلع بعد سلخها. هناك كباش لا تزال تفتدي المؤمنين، ودجاجات لا تزال تبيض ذهبًا. هناك أيضًا نسور ترفرف فوق أعلام الدول الحديثة وأختامها. بومة للحكمة، أفعى للدواء. كل قوى ما قبل التاريخ تلك عملت بأجسادها وثمارها وجذوعها وأمطارها وجبالها وشحمها ولحمها، بل عملت أيضًا برُفاتها وأحافيرها وبواقيها العضوية، عملت إلى أن تراكم ما يصلح بداية لتاريخ إنساني. وما إن دارت عجلة هذا التاريخ حتى قِيدت جميع هذه القوى إلى مكان يُدعى «الحياة الحيوان»، فأصبحت تعيش وتتكاثر في حياة ليس فيها من الحياة سوى الاسم. تلك القوى لا تزال تعمل حتى بعد أن انتقلت إلى مكانها الجديد. وعملها هناك هو إبقاء الوضع الراهن للتاريخ الإنساني. لكن أي تاريخ ذلك؟ إنه تاريخ الأبوية والقومية والرأسمالية، تاريخ الهيمنة الطويل الذي يبتلع أي حياة ممكنة فيه، ويجعل منها امتدادًا للحياة الحيوان.

الحيوان هو إذن موقع خاص داخل التاريخ وليس خارجه، من يدخله يصبح ميتًا وحيًّا معًا؛ حيًّا لأنه لا يزال يعمل، وميتًا لأن عمله هو تحديدًا تأبيد الموت اليومي المعيش. يتجمد الحيوان في ذلك الموقع ويُضْحي صورة، أو تفصيلًا زائدًا على الحاجة. مجرد طبيعة صامتة. طبيعة مقدسة أحيانًا، ومستباحة أحيانًا أخرى. يتجمد كما تتجمد حياة معطلة. وتحيط به لهفة العصور الحديثة لأن تجد آخر لها، قادمًا من خارج التاريخ، تحنو عليه وتحيطه بالعطف والشفقة. لكن الحيوان لا يدخل هذا الموقع بمفرده، فالحياة الحيوان ليست حياته وحده، بل هي المكان الذي سيُنفى إليه كل مهزومي التاريخ من بعده. يظلون هناك مستعبدين ومستبعدين، بين الحياة والموت، يعملون بلا أمل في الخروج.

لكن الريح يمكن أن تهب من الإقليم الذي تسكنه تلك الكائنات المستبعدة، وتعصف مرة أخرى بالتاريخ. أحد أسماء هذه الريح هو الخرافة. فالخرافة تدنس فردوس الصور المقدسة، وتعيد إلى معمعة التاريخ ما تَجمد في ذلك الإقليم. إنها تمد يدها إلى الحيوان على أمل أن تنقذه من تجلط الحياة الحيوان التي يحيا فيها، فينقذ هو واقعها من الأبدية والتكرار. الخرافة هي لقاء تاريخي مع الحيوان، ذلك الحي الميت، يحدث في لحظة تتعاظم فيها الحاجة إلى إيجاد مخرج من أبدية الوضع

الراهن. والطريق الوحيدة الممكنة للبحث عن هذا المخرج تقود لا محالة إلى حيث نُفي مهزومو التاريخ. فالماضي لا يمضي أبدًا، بل تبقى أشباحه دائمًا على مرمى حجر. هذه الأشباح التي لا تحيا ولا تموت لا تتوقف عن الهمس وسط الزحام. ولا أمل لمن يبحث عن مخرج سوى أن يتوقف عن الكلام ويستمع إلى هؤلاء الذين لا لسان لهم. وهذا بالضبط ما تفعله الخرافة في أبسط تعريفاتها. ففيها تتكلم العجماوات ويستمع الإنسان، فتتوتر اللغة وتصبح مجالًا للتفاوض بعد أن كانت امتيازًا. اللغة، التي أصبحت تجري الآن على ألسنة من هم لا أحياء ولا أموات، هي تناقض حي، وليست مجرد نظام علامات.

لكن لقاء الخرافة مع الحيوان ليس لقاءً خارجيًّا يحدث بين طرفين مستقلين، هما اللغة والحيوان. فمثلما أن في قلب أي تاريخ حيوانًا يكدح، فإن في قلب أي لغة حيوانًا يحتضر. يكابد موتًا وحشيًّا، ويطلق صرخة أخيرة فتتشكل منها حروف العلة(٢). اللغة تتأسس على الصرخات المريعة التي يطلقها ضحايا التاريخ وهم لا يعرفون إلى أين يُساقون. ولا مكان خارج اللغة يمكن البحث فيه عن الحيوان، أو مَن لا لسان له، أو من قُطع لسانه. فكلهم يعملون هنا في قلب اللغة. لا ينقطع صراخهم أبدًا وسط ما «تقوله» اللغة، حتى إن لم يسمعهم أحد. وأي محاولة جدية للكلام هي محاولة من داخل اللغة للعمل على كسر أبدية تاريخ العنف المؤسِّس لها. أي هي محاولة من أجل جعل ذلك التاريخ الذي تحمله دائمًا معها مسموعًا.

كيف يمكن إذن الإنصات إلى صرخات الاحتضار المرعبة التي تسكن اللغة؟ كيف يمكن فتح التاريخ للعمل عليه ومراجعته؟ كيف يمكن تعطيل حلقات إنتاج العنف التي لا تنتهي؟ بالتأكيد لا يمكن ذلك من خلال السقوط في الحنين إلى الماضي، أو محاولة العودة إليه بدافع الشفقة والعطف على ضحاياه، وكأن من سقطوا في حلقات عنفه هم ضحايا فحسب، ولم يقاوموا ذلك العنف أيضًا. وكأن الماضي مجمَّد في أسطورته مثل الجمال النائم، في انتظار أن يقبِّله الحاضر، فتدب فيه الحياة كما كان. لا بد من سلك طريق أخرى. فالماضي لا يبقى على حاله، بل يتشكل من جديد في كل مرة تناديه اللغة، تلك التي تشكلت به في المقام الأول. في ذلك النداء تخرج اللغة عن نفسها، وتعمل ضد نفسها، لكي تتجاوز تاريخها المؤسِّس، ويخرج الماضي عن أسطورته. وهذا ما تسعى إليه الخرافة. فهي تصر على اللغة بوصفها مجال عمل النفي. فلا تستعيد قتل الحيوان بوصفه حدثًا ماضيًا وقع في لحظة يمكن الرجوع إليها وإصلاحها، ولا تسعى إلى أن تُعيد إليه صرخته المكلومة، بل تمضي خطوة إلى الأمام، وتقلب السحر على الساحر، فتجعل الحيوان الذي فقد صوته وقُطع لسانه هو الذي يتكلم، فيما تجعل الإنسان صاحب اللسان يصمت. الحيوان في الخرافة ليس كائنًا طبيعيًّا، وليس ماضيًا مقدسًا، ولا هو نسخة مؤنسنة من نفسه، والأهم أنه لم يعد ضحية تصرخ(٣)، وإنما يتكلم كلامًا بليغًا، فيمنع بكلامه انغلاق اللغة على نفسها، ويجعل من مشروعها مشروعًا جماعيًّا، تخضع مواقعه دائمًا للعمل والمراجعة، ولا يمكن أن يكتمل أبدًا.

* * *

ذات ليلة شعرت اليد بحضور لم تعتده، فانتبهت من نومها وأخذت تصغي. اتكأت على أناملها ونهضت قليلًا، ثم تطلعت حولها، فاندهشت مما رأته. ارتعشت أصابعها، لكنها سرعان ما تماسكت خوفًا من جر انتباه الأجساد المكومة حولها.

لاحظت اليد العائدة للتوِّ هلع أختها النائمة عندما رأتها، فأسرعت بالقول:

ـ أنا بخير يا حبيبتي، لا تقلقي.

ـ متى جئتِ يا أختي؟ ألم بترك لم يفارقني يومًا، ولا أزال أشعر به كأني أنا التي بُترت، لكني كنت أُسرِّي عن نفسي وأقول على الأقل ارتاحت من العمل.

ـ لا أحد يرتاح من العمل يا حبيبتي.

ـ حقًّا؟ وأين تعملين الآن يا أختي؟

ـ أعمل في السينما.

ـ في السينما؟

ـ نعم، فكل من يموت يذهب للعمل في السينما.

ـ ما شاء الله يا حبيبتي. وماذا تعملين في السينما؟

ـ أعمل مع أيدٍ أخرى كثيرة. كل واحدة منا بين إصبعيها قلم، ومهمتنا أن نكتب.

ـ وماذا تكتبن؟

ـ نكتب سيناريوهات أفلام خيال علمي.

ـ خيال علمي! ما شاء الله! وكيف تكتبنها؟

ـ ما إن نضع الأقلام بين أصابعنا حتى تتدفق المشاهد على الورق، وكأننا نكتبها من الذاكرة. على الرغم من أننا لم يسبق لنا قَطُّ أن عرفنا ما نكتب عنه، أو التقينا من نكتب عنهم.

نظرت اليد إلى أختها العائدة في حيرة، ثم قالت:

ـ المهم أنكِ بخير يا حبيبتي.

مضت برهة، ثم قالت اليد:

ـ وهل تتعبن في عملكن هذا؟

ـ عملنا كله تعب في تعب يا أختي. آخر ما كتبت كان عن فتاة تعمل في محل حلواني. تقف وراء فاترينة عرض البسبوسة والكنافة والبقلاوة، وتأخذ طلبات الزبائن. كانت الفتاة تضع دائمًا السماعات في أذنيها، ولا تُوقف تدفق الموسيقى من تلفونها المحمول، حتى لا تسمع تعليقات الزبائن. في إحدى الأمسيات كانت وحدها، وقبل أن تغلق المحل، جاء الولد الذي تكرهه، فرفعت درجة الصوت في أذنيها إلى آخرها. هذه المرَّة ذهب الولد الذي لم يظهر شاربه بعد إليها مباشرة وراء الفاترينة، ومد يده إلى صدرها وهو يفح: «أنا تعبان، وعايز أنيـ...». صعقتها المفاجأة وتجمدت في مكانها لا تعرف ماذا تفعل. لم تكن مفاجأة جرأة الولد هي وحدها ما جمدها، بل إنها تزامنت مع مفاجأة أخرى، وهي أنه في اللحظة التي اعتصر فيها الولد ثديها اخترقت أذنيها أغنية غريبة، عرفت فيما بعد أنها مونولوج يُسمى «صاحب السعادة» لإسماعيل ياسين. كانت مفاجأة لأنها لا تسمع أغاني قديمة أبدًا، ولا تعرف أصلًا من هو إسماعيل ياسين، ولا تدري كيف دخل هذا المونولوج قائمة أغاني التراب والمهرجانات فجأة! بقيت أصابع الولد على ثديها تفرك حلمتها، بينما إسماعيل ياسين يسأل صاحب السعادة عن معنى السعادة التي يبحث عنها الجميع.

عادت الفتاة إلى بيتها ذلك اليوم ولم تتكلم مع أحد، ونامت والسماعات في أذنيها. في اليوم التالي أعدت الفطور لأخيها وذهبت إلى عملها كالمعتاد، وما إن وصلت حتى رأت سيارة إسعاف بجوار المحل، والمسعفان ينقلان جسدًا ميزت فيه لدهشتها الولد إياه. فسألت زميلاتها عما حدث، فأخبرنها أنهن سمعن من الجيران أن الولد أمسك بأذنَيه فجأة وهو يصرخ من الألم في الليل، واضطر أهله إلى جلب طبيب على نحو عاجل، فأخبرهم أن الولد مصاب بالتهاب حاد في الأذن، وكتب له بعض المضادات، لكن في الصباح كان الولد قد مات بعد أن انفجرت أذناه وتناثرت أشلاؤهما حول رأسه. وتعجب الجميع ولم يفهم أحد كيف حدث ذلك من دون أي سبب. لكن الفتاة فهمت فورًا السبب، وكان سببًا منطقيًّا تمامًا بالنسبة إليها.

تعددت حالات الإصابة بهذا الالتهاب القاتل دون أن يجد الأطباء علاجًا له، وأصبحت الفتاة وحدها هي من يعرف السر، بل من يتحكم فيه بضغطة بسيطة. كل من يقف أمامها في لحظة تدفق مونولوج السعادة في أذنيها كان يصاب في اليوم التالي بالتهاب الأذن المميت. لا يحتاج الأمر سوى ضغطة من إصبعها على شاشة هاتفها، فينتشر صوت إسماعيل ياسين حاملا السعادة كفيروس قاتل، ويملأ المكان من دون أن يلاحظ ذلك أحد. وهكذا كانت تقف كل يوم هادئة وراء الفاترينة، بابتسامة باردة، تصدر حكمها على من تريد. وشيئًا فشيئًا لم يعد ضحاياها من المتحرشين فحسب، فقد أصبحت تطرب لمونولوج السعادة، وتشغله على «الريبيت» ما إن تصل إلى عملها.

كان النساء والأطفال والرجال والشيوخ يشكرونها وهي تناولهم حلوياتهم الشهية، ولا يعرفون ماذا سيحدث لهم في الليل. حتى امتلأت شوارع المدينة تدريجيًّا بالضحايا. كنتُ أكتب عن تفيحات آذانهم، وأرافق موتهم على شريط القطار، أو بين عجلات الشاحنات، أو أروقة المستشفيات. حتّى لم يعد هناك أحد يأتي غيرها للعمل في المحل بعد أن التهبت آذان الجميع وانفجرت. وتركتُها وهي تذهب كل يوم وتفتح المحل، وتقف وراء فاترينته الخالية، تنظر مبتسمة إلى الخارج، وتطلق موجات السعادة في الهواء.

تنهدت اليد وقالت:

ـ وأنا التي كنت أظن أنكِ ارتحتِ من شقائنا هنا. ألف سلامة عليكِ يا حبيبتي.

ـ راحتي الحقيقية أن أراكِ يا حبيبتي. طمئنيني أنتِ، كيف حالك؟ لماذا تعلو أناملك الندوب والتقرحات؟

ـ كما ترين، أنا محبوسة مع صاحبنا هنا في هذه الزنزانة.

ـ وكيف وصلتما إلى هنا؟

تنهدت اليد، وأمسكت بطرف القميص الذي يرتديه صاحبها، وأخذت تتفحصه. شدت اليد العائدة نسيج القميص، فأخذت اليد تنفض طبقات الغبار المتراكمة فوقه، كما كانتا تفعلان قبل أن تفترقا. ثم توقفت، فارتاحت فوقها اليد المبتورة. وأخيرًا قالت اليد:

ـ بعد حادثة الماكينة ورحيلكِ عنا كان يجب عليَّ أن أتعلم أشياء جديدة بسرعة، لكني لم أستطع إتقان أيٍّ منها. في البداية نقلوا صاحبنا إلى المخزن، فتعلمت تنظيف أدوات الورشة. أنظف المفكات والمفاتيح والقامطات من الشحم والزيت، وأفرز الصواميل والمسامير اللولبية، لكي يستعملها عمال آخرون. في أثناء عمل ذلك كنت أتذكر كيف كانت كل تلك الأشياء تستجيب لحركتنا معًا، وكيف كنت أساعدكِ وأنتِ تثبتين مسمارًا، أو تحلين صامولة. أما الآن فلم تعد الأشياء تتحدث معي، أضحت كلها صامتة كأننا لا نعرف بعضنا بعضًا، أشعر فقط بلمسات العمال الآخرين عليها. حتى إنني كنت أتكلم مع العدة في ساعات العمل الطويلة، وأخبرها ما حدث لكِ، لكنها لم تكن ترد، وكأنها لا تسمعني. وعلى الرغم من كل جهدي لم يحسن عملي في الورشة، وسرعان ما ألقوا بصاحبنا إلى قارعة الطريق. فتعلمت حمل الأجولة على الكتف. أمسك الجوال، وبعزم الساعد والذراع ألقيه على الكتف الأخرى. كان ملمس رقاب أجولة القمح التي أرفعها خشنًا، فهي عادة مدببة بسبب ربطتها. جعلت شوقي يزداد إلى ملمس المعدن في عدة الورشة. لكن صحة صاحبنا لم تحتمل شقاء الحمل والرفع، فساءت أحوالنا كثيرًا بعدها، وتقطعت بنا السبل، فتشردنا وأصبحنا نعيش على ما يلقيه الناس لنا.

وفي النهاية تعلمتُ فتح المطواة، بعد أن تعرف أحدهم على صديقنا وهو جالس على قارعة الطريق، فعطف عليه واصطحبه معه في عملياته، وكان لصًّا صغيرًا. كانت مهمتي هي أن أخرج المطواة من الجيب وأفتحها، حتى أُخيف من يرفض الدفع. لم أكن أشارك في أي إراقة للدماء، أفتح المطواة فقط، فتخاف الضحية. أنستُ بملمسها المعدني المألوف، لكن المطواة كانت صعبة المراس. أتعبتني. كانت تحاول دائمًا الانزلاق من بين أصابعي، وتقول لي: «اتركيني، أنا حادة وأنتِ لا تقدرين عليَّ». كنت أمسك بها من رأسها محاولةً إسكاتها، ثم أحكم قبضتي عليها. وفي إحدى المرات تعقدت الأمور، وقاومت الضحية صديقنا اللص، ووجدت نفسي أتورط في المعركة، كانت المطواة تنزلق من بين أصابعي المتعرقة، وهي تصرخ: «اتركيني، اتركيني يا غبية». وأنا أجاهد ألا تفلت من بين أصابعي. ثم وجدتني فجأة وجهًا لوجه مع الضحية. ازداد خوفي، وحاولتُ تلافي ضرباتها. وفي حركة خرقاء مني انغرزت المطواة في قلب الضحية دون أن أدري. ومن يومها لم نخرج من هذه الزنزانة. لا أدري كم من الوقت مر علينا هنا. الأيام كلها تشبه بعضها بعضًا. يأتي مسجونون جدد، ويرحل آخرون. ونحن هنا باقون حتى نتعفن.

تشابكت أصابع اليدين لبعض الوقت، ثم أخذت اليد العائدة تربت بإبهامها على ظهر أختها. بعدها استأنفت اليدان العمل على تنظيف قميص صاحبهما القذر. حولهما تململت الأجساد المستلقية على الأرض كيفما اتفق. ارتفعت ساق، وهبطت أخرى. مال جذع، وتمطَّعت ذراع. ورغم تقدم الليل فإن حركة عشرات الأيادي والأذرع التي تملأ هواء الزنزانة الثقيل لم تهدأ. تحكُّ أو تتحسس. تشرب أو تدخن. تهتز بعصبية أو ترسم دوائر في الهواء.

قالت اليد:

ـ كم أنا سعيدة برؤيتكِ يا حبيبتي. احكي لي قليلًا عن حياتكِ في عالم السينما. هل تقابلين نجومًا ومشاهير؟

ـ كل من يعملن في السينما هن زميلاتي من الموتى. أيادٍ تكتب، وأخرى تصوِّر، وثالثة تسجل الصوت، ورابعة تُمثل. قابلت العديد من النجوم، لكن عملهن هو الأكثر مشقة بيننا، وليس كما قد تظنين.

ـ كيف؟

ـ من سبقونا قالوا إن ظهور النجوم يعود إلى وقت نشأة عالم السينما، إذ لم يكن هناك بديل آخر حتى تكون هناك همزة وصل بيننا وبين عالم الأحياء. فالأحياء لن يشاهدوا أفلامًا تسير فيها أيادٍ تنز منها دماء، أو سيقان تتدلى منها نسائر لحم، أو آذان منفجرة. لذلك خيطت أجسادهن من أشلاء أجساد مختلفة. يقفن متماسكات ليؤدين أدوارهن، رغم أنهن ممزقات.

ـ يا ستَّار!

ـ المونتيرون هم الأحياء الوحيدون الذين يعملون معنا. وهم من يفسدون أفلامنا.

ـ لماذا؟

ـ يقولون إن سيناريوهاتنا طويلة وبشعة، وتفتقر إلى الإيقاع. وحجتهم هي أنهم إذا لم يقدموا للسوق أفلامًا لها بداية ونهاية واضحتان، ورأس وقدمان، فلن يشاهدها أحد، ولن تعيش الصناعة. لكن الصناعة ستموت أيضًا يا أختي إذا استمرت في تقديم أفلام سيئة. البشاعة الحقيقية التي لا يراها مونتيرونا الأحياء هي أن يستمروا في صنع أفلام تقف على قدمين اثنتين فقط، ويقطعوا باقي أقدامها الكثيرة، معتبرين أنها حشو غير لازم.

زادت الحركة حولهما في المكان، فأمسكتا عن الكلام. ثم أكملت اليد العائدة عندما ساد الهدوء:

ـ ليس لنا مكان آخر نذهب إليه سوى الأفلام يا حبيبتي. أفلامنا هي عالم كامل مترابط، المشاهد فيه لا تنتهي، يقود بعضها إلى بعض. لكن الأحياء مهووسون بالنهايات أكثر منا نحن الموتى الذين انتهينا. يريدون أفلامًا تنتهي. فكان لا بد لنا من تقبل التعامل مع المونتيرين الأحياء. انظري مثلًا ما فعله المونتير في فيلمي الأخير، لقد حذف كل المشاهد التي تلت تشغيل الفتاة لمونولوج السعادة على «الريبيت»، واكتفى بمشاهد عقابها للمتحرشين فقط، بل الأدهى أنه حذف قصة سعيد بأكملها من الفيلم.

ـ سعيد؟

ـ سعيد النسناس.

ـ سعيد النسناس؟!

ـ نعم. فقد كنت أكتب ما أتذكره، وأتذكر ما أكتبه، وأنا أظن أني أتابع فقط ما وقع لفتاة محل الحلواني، لكني بعد ذلك فهمت أني لم أكن أفعل ذلك إلا لكي أتذكر سعيد. فسعيد كان يسكن في العمارة التي فيها محل الحلويات قبل عقود كثيرة، ولم يعد أحد يتذكره. جاء سعيد إلى المدينة هاربًا من مطاردة أصحاب الديون، أملًا في بداية جديدة لحياته المتعثرة. لم يكن الأمر سهلًا في المدينة الكبيرة، لا سيما أن جسد سعيد لم يعد قويًّا شابًّا، إذ أثقلت جبال الديون ظهره وأحنته. لكن سعيد كانت لديه خطة. وخطته كانت بسيطة، وهي أن يذهب إلى صالات المدينة ومسارحها، ويهيم فيها على وجهه، لعله يعثر هناك على فرصة جديدة. لم يكن سعيد يحمل أفكارًا كثيرة عن الحياة، ولا يُلقي بالًا لأسئلتها العويصة، لكنه كان يحمل قناعة وحيدة راسخة، ألا وهي أن بداخله موهبة تنتظر الاكتشاف، وما إن يكتشفها حتى تتغير حياته إلى الأفضل. وهي قناعة محيرة لأن كل علاقته بالفن كانت عندما عمل في فرقة أفراح قبل سنوات عديدة، فكان صوته مبحوحًا، ولا يستطيع ضبط نغماته، كما أنه لا يستطيع الحفاظ على إيقاع الرق، فطرده المغني صاحب الفرقة بعد أيام.

أخذ سعيد يقضي يومه في المقاهي والصالات والمسارح، ويؤوب آخر الليل إلى غرفة وضيعة في أحد البنسيونات لينام ويحلم بأنه سيجد عملًا كمطرب أو أرتيست في اليوم التالي، وسيسدد جميع ديونه التي تجثم فوق ظهره. ليلة وراء ليلة يجلس سعيد في صالة صغيرة تناسب قروشه الزهيدة، يتابع الفقرات المتتالية على خشبة المسرح، وينظر إلى الجمهور حوله. هذا هو العالم الذي ينتمي إليه، وهؤلاء هم الناس الذين يشبهونه. كانوا مثله ينتظرون. جذبتهم الأنوار من جحورهم إليها. كلٌّ منهم يتابع بشغف. بعضهم يدخن، وبعضهم يجرع من زجاجات الخمر الرخيصة. كلما انتهت فقرة، زادت حماسة الجمهور وتعطشه للفقرة التالية. كلما تقدم الوقت تبخر العالم خارج صالة المسرح الصغيرة أكثر فأكثر، وانغلق الليل على الحاضرين إلى أن ينبلج الصباح، فيزداد هياجهم وبؤسهم، لكنهم يبقون معلقين في انتظار أن يتغير شيء بين لحظة وأخرى. سعيد كان يحركه يقين لا لبس فيه في أن الزمن الطويل الذي عاشه تحت وطأة الدَّين سينقشع في لحظة واحدة عندما يجد الحظ. لكن أين الحظ في هذا العالم؟ كيف يحصل عليه من هو فقير المواهب مثله؟

وفي إحدى الليالي، وسعيد جالس في الصالة يتطلع إلى فقرات المؤدين، حدث عطل في ستارة المسرح منع فتحها، فتوقف العرض، وزمجر الجمهور غاضبًا. نظر سعيد إلى مكان جريان الحبل أعلى الستارة، وعلى الفور، ومن دون أن يفكر، قفز من مكانه وتسلق الستارة بخفة، وهو محني الظهر، حتى وصل إلى مكان تعقد الحبل، وحل العقدة، فانفرجت الستارة شيئًا فشيئًا، ونزل هو بسرعة مثلما صعد، وسط تهليل وإعجاب الحضور. وقبل أن يدرك أحد ما حدث للتوِّ، تعطلت الستارة مرة أخرى، ففقز سعيد ثانية، وأحكم الإمساك بطرف الستارة بين أصابعه. كان الجمهور في هذه الساعة من الليل في غاية الهيجان، يصرخون ويضحكون ويبتهجون ويسبُّون، كل ذلك في الوقت نفسه، وراح بعضهم يلقي بحبات الفول السوداني وبواقي زجاجاتهم.

وعندما هبط سعيد وقف ثابتًا لوهلة على الخشبة، ثم أمسك بعض حبات الفول السوداني التي ألقيت في وجهه، ونظر إلى الجمهور الصاخب الذي يصرخ من فرط الهيجان، ففقد صوابه هو الآخر وأخذ يقلد صرخات الجمهور، ثم توقف وبدأ يأكل الفول السوداني، وجلس القرفصاء على الأرض يجمع مزيدًا من الحبات ويأكلها، بعدها تسلق الستارة مرة أخرى في خفة شديدة وبقي في الأعلى يعيد صرخات الجمهور. فزاد هيجان الجمهور ووحشيتهم، وأخذوا يشيرون إلى الخشبة ويقولون انظروا النسناس، ويضحكون، ويلقون بمزيد من الفول السوداني، ويطلبون من سعيد مزيدًا من الصعود والهبوط. وأشعل بعضهم أعواد ثقاب وألقاها على خشبة المسرح. فكاد الأمر يخرج عن السيطرة، لولا أن انتبه مدير الصالة لما يحدث، وأنزل سعيد من فوق خشبة المسرح، وحاول تهدئة الجمهور. واصطحب سعيد إلى طاولته، وشكره شكرًا بالغًا على إنقاذ العرض. المدير النابه رأى أيضًا إمكانية مثيرة. فعرض عليه الانضمام إلى الفرقة.

لم يتسلق سعيد أي شيء في حياته قبل ذلك، ولا يعرف من أين أتته الجرأة في تلك الليلة، لكن ها هو ذا يحصل على فقرة يومية في المسرح. كانت فقرته في وسط العرض، حيث تفتعل الفرقة العطل، ليقوم سعيد بتسلق الستارة بخفة، فيهلل الجمهور. واستطاع سعيد تجويد موهبته، فكان يخاطر بصعود الستارة بأقصى سرعة، وكان يجلس القرفصاء بعدها فوق القضيب الرفيع الذي يجري فيه حبل الستارة، ثم ينزل من مكانه بسرعة كأنه يتزلج فوق الستارة. وأصبحت فقرته فقرة مرحة يحرص الجميع على مشاهدتها. وبمرور الوقت أصبح الناس يأتون فقط لمشاهدة فقرة سعيد النسناس، فأصبحت فقرة أساسية، وأفرد مدير الفرقة لها وقت الذروة. لم تعد فقرة سعيد تبدأ بافتعال العطل، وإنما يظهر سعيد بصدر عارٍ فجأة على المسرح، وسط ضربات الطبول، في عنقه قيد حديدي، ثم يتسلق الستارة في لمح البصر، ويكمن في الظلام في الأعلى مقرفصًا، ومع زيادة إيقاع الموسيقى، يقفز سعيد قفزة حرة، تصلصل خلالها أغلاله، لتتوقف قلوب المشاهدين لوهلة، لكنه بدلًا من أن يسقط على الأرض، تحمله شبكة غير مرئية فيظل معلقًا بين السماء والأرض. يبقى سعيد هناك لا يفعل شيئًا سوى أن يُقعي، والمشاهدون يصرخون من الفرحة والإعجاب، وبعد ذلك ينزل. زادت شهرة سعيد، ولأعوام طويلة كانت فقرته هي الفقرة الأساسية في السهرة. يأتي لها الناس من آخر الدنيا لكي يشاهدوا تلاعبه بالجاذبية. كل ليلة كان سعيد يتطلع من مكانه العالي إلى الجمهور الذي أتى لكي يشاهده. ينظر عبر بؤسهم وهياجهم. ينظر عبر أملهم ويأسهم. ينظر إلى الفراغ الكامن في أعينهم، التي تشبه أعين حيوانات تقبع وراء أقفاصها. من هذا الفراغ خرج، وإليه ينتمي. في أعوام الرخاء تلك استطاع سعيد جمع النقود وتسديد ديونه كلها، بل اشترى العمارة التي كان يسكن فيها. كان وجه سعيد على أغلفة المجلات وأفيشات الأفلام. سعيد النسناس نجم النجوم.

لكن السامر انفض تدريجيًّا من حوله، والجمهور الذي صنعه تركه يسقط وحيدًا. ذهب جيل، وأتى آخر. وتغيرت الحياة، وتغيرت الفنون. ولم يعد الناس يقدرون موهبة سعيد النسناس أو يفهمون فنه. لم يعد أحد يفهم ماذا يعني تَحوُّل سعيد إلى نسناس. وعادت فقرته فقرة جانبية، بل إن الناس اشتكوا من سذاجتها، فأوقفتها إدارة المسرح. وقال له مدير الفرقة إن باستطاعته البقاء، لكنه لن يدفع له مرتبًا. فعاش سعيد على مدخراته، ثم أخذ يبيع ما يملكه عندما يحتاج إلى المال، لكنه لم يكفِ مع الوقت، فأخذ يستدين من جديد. وها هو الفراغ، الذي ظن أنه لن يعود إليه أبدًا، يعود مرة أخرى ويبتلعه رويدًا رويدًا، فيغرق تحت وطأة جبل الديون الذي عاد مرة أخرى يثقل كاهله. عاد يجلس في الصالة، محني الظهر. ثم طرد منها أخيرًا بسبب فلسه الدائم. فبقي في بيته، حتى عُثِر عليه ذات يوم ملقى على بطنه، زاهق الأنفاس، وقد تضخم ظهره فأصبح يشبه سنام الإبل.

تنهدت اليد وقالت:

ـ والله يا أختي الأفلام الجديدة كلها أصبحت سيئة ولا تُشاهد.

ـ معكِ حق يا حبيبتي.

ـ يا أختي، ألا يمكن أن تعودي إلينا ونعمل معًا كما كنا نفعل؟ سنسعد بكِ، وستريحينني وسأريحكِ. وسيعود صاحبنا إلى الورشة، ونعود نحن إلى ملمس الأدوات المعدنية.

ـ انظري إليَّ جيدًا يا حبيبتي، أنا لم أعد مناسبة لهذا الجسد. ألم أقل لكِ إنني أعمل في السينما الآن؟ من يعمل في السينما يبقَ هناك يا صغيرتي.

وابتسمت اليد السينمائية، فضحكت اليد، ثم قالت:

ـ أخبريني، هل ستكتبين قصة فيلم مستوحاة من قصتي يا أختي عندما تعودين؟

ـ أنتِ في القلب يا حبيبتي دائمًا، وسأظل أتذكر ما رويتِه لي دومًا. لكننا كما أخبرتكِ لا نكتب ما نعرفه، فهذا ما يقوم به الأحياء دائمًا. أما نحن فمهمتنا مختلفة. نحن نكتب من الذاكرة ما لا نعرفه.

ـ لقد حيرني عملكِ هذا يا أختي! كيف تتذكرين ما لا تعرفينه؟ وما هذه القصص العجيبة التي تكتبينها؟

ـ هذا هو حالنا نحن الكاتبات الموتى، نتذكر ما حدث لآخرين لا نعرفهم.

ـ ولماذا تقمن بذلك؟

ـ لأننا لا نكتب أفلامًا واقعية، بل نكتب أفلام خيال علمي.

صمتت اليد السينمائية، ثم قالت بعد برهة:

ـ بالتأكيد ستكتب قصتكِ إحدى زميلاتي. أما أنا فلا أستطيع يا أختي. وحتى لو اجتهدت فلن أُحسن كتابتها.

بقيت أصابع اليدين متشابكة، إلى أن قالت اليد:

ـ في كل الأحوال لقد حلَّت علينا البركة يا أختي لرؤياكِ. لا تتأخري في زيارتي، فهذه أول مرَّة تزورينني منذ أن ذهبتِ.

ـ لن أتأخر يا حبيبتي، سآتي إليكِ كلما سنحت الفرصة.

* * *

هناك شيء حي داخل اللغة يقاوم استعمال البشر لها. شيء يجعلها لا تستجيب بسهولة إذا اقترب منها الكلام. وإذا استجابت تقول شيئًا آخر غير ما كان يريد هو قوله. حتى عندما يترك لها الكلامُ الباب مفتوحًا لتتكلم هي، فإنها تلوذ بالصمت، وتتوارى بعيدًا. هذه المقاومة تجعل الكلام يقع في تناقضاته، فتتعقد خيوطه، وتتكشف الثقوب التي يريد نسيجُه مداراتها. إنها مقاومة اللغة لاختزالها في التواصل بين البشر، أو في إخفاء التناقضات، وإصرارها على أن وظيفتها الأسمى هي اعتراض مسار ما يُقال فيها. اللغة تقاوم أن يُقال فيها شيء، لأن ما يُقال لم يعد يعني أي شيء. ما بات يجري على الألسنة في لحظات الانهيار ليس سوى كلمات جوفاء، ورموز وشفرات. اللغة تقاوم المتكلم الذي يستعملها ليقول الشيء نفسه دائمًا وأبدًا، وتقاوم من يسطحها ويدجن كلماتها.

في صمت اللغة تهب الريح من الماضي وكائناته المنسية، ويتزايد صخب الكلمات التي لم ينطق بها أحد بعد. فقط من داخل هذا الصمت الصاخب لغير البشر يمكن مقاومة اللغة السائدة، بكل جمالياتها البائدة وسياساتها المهيمنة. من داخل هذا الصمت تقاوم اللغة نفسها، لكي تولد من جديد،

على لسان من لا لسان له. تقاوم لكيلا تنطبق على نفسها وتصبح لغة المنتصرين. وعندما تولد اللغة على لسان من لا لسان له، أو عندما يولد من لا لسان له داخل اللغة، يستفيق التاريخ من غفوته الطويلة في الحياة الحيوان. يستيقظ التاريخ ليتعلم اللغة من جديد، بعد أن بات مسرنمًا وسط عباراتها الفارغة. هذه الولادة الجديدة هي عمل اللغة الحقيقي وليس التواصل. عملها قطع جريان تاريخ الهيمنة الأبدي وخدش رتابته. لذلك فإن الولادة في اللغة هي الولادة الثانية والأهم، من دونها يظل التاريخ يدور في دوائره الأبدية، وتظل اللغة نظامًا أجوف لتبادل العلامات. كل الاحتمالات واردة في هذه الولادة الثانية، فهي قد تجلب معها مراجعة أو ارتباكًا أو كلامًا جديدًا، وقد تؤدي إلى تكرار الكلام نفسه. لكن مهما كانت تبعاتها فإن هذه الولادة هي العمل الدؤوب الذي تقوم به اللغة لكيلا تنطبق على نفسها.

الخرافة بهذا المعنى هي ضرب من ضروب عمل اللغة ذلك. ففيها يتكلم من لم يسبق له الكلام، وينصت من بسط سطوته على الكلام. المخاطَب في الخرافة «المشرقية» هو صاحب السلطة، ومن يخاطبه هو صاحب المعرفة، الذي يحتال من موقعه الأضعف بالمجاز من أجل مراجعة تلك السلطة، ودفعها للتفكير ولو لوهلة. فالمجاز يربك ويحير، يعطل المعنى المعتاد، ويجاوزه إلى معنى آخر محتجب، يمكن فقط استنباطه. المشهد المؤسس للخرافة هو اللقاء المخيف بين صاحب السلطة وصاحب المعرفة. ووسط التوتر والتوجس الذي امتد بينهما نطقت الحيوانات لأول مرة. وبذلك فإن ما يفرق عمل الخرافة عن غيرها من ضروب عمل اللغة هو أن مجالها على احتكاك مباشر بالسلطة دومًا. الخرافة هي جنس أدبي سياسي بامتياز، لأن موضوعها الأصيل هو سؤال الحياة المشتركة. لكن على الرغم من ذلك فإن عملها لا يمت بصلة لعمل أهل السياسة، بل عملها هو عمل أدبي صميم. فالخرافة لا تتصارع على السلطة، ولا تصدر أحكامًا أو شعارات، وإنما كل ما تفعله هو أنها تجعل من لم يسبق له الكلام يتكلم. وهذه هي السياسة كما تفهمها(٤).

قبل قرون طويلة من ظهور الأدب بشكله المعاصر، أي بوصفه كلام الذوات الناشئة من رحم الحداثة، قدمت الخرافة اقتراحًا بأن تكون الكتابة هي إعادة ترتيب الواقع وفقًا للخيال المدفون داخله. فكل ما يستبعده الواقع يدفنه داخله، وكل ما يدفنه داخله يتحول إلى خيال. الأدب وفقًا للخرافة هو كلام مَن أصبحوا خيالًا. كلام ليس كأي كلام. فما هو بكلام ذوات تروي نفسها، وما هو بشكوى أو مظلومية، بل كلام محدد، ويقوم على طريقة محددة هي الاقتباس. يسير هذا الكلام عبر طبقات من اقتباسات منزوعة الملكية. قصص تُروى على لسان قصص أخرى. وألسنة تستعير من ألسنة أخرى. حكاياتهم كلها مستعارة أو مُعارة. كلامهم هو فن الاقتباس، ومضمون ما يقولونه هو حركة الاقتباس نفسها التي توافق فجأة بين لحظات تاريخية متباعدة(٥).

الحيوان الذي يكدح داخل التاريخ، ويحتضر في اللغة، ويتجمد في الأسطورة، هذا الحيوان يعمل أيضًا في الخرافة. لكنه لا يعمل قناعًا، ولا بهلوانًا، بل يعمل قاطع طريق، يسلب الواقع طمأنينته

واستقراره. سلاحه هو المجاز، يُعمِله فجأة، وفي مكانه الصحيح، فينتزع الواقع من تكراره الأبدي. يعمل الحيوان بجد في الخرافة، ومعه سلالة من الكُتَّاب، لكي يجعل الواقع صالحًا للاقتباس، أي صالحًا للانتزاع والاستعادة، ومن ثَمَّ للتغيير. صورة دمنة مثلًا وهو يقف بين يدَي الأسد ناصحًا، ثم يروي له ـ أو يقتبس له من ـ ما قاله الثعلب الجائع الذي مر بأجمة فيها طبل معلق في شجرة، هي اقتباس داخل اقتباس، وهي صوت ثعلب ينفتح داخل صوت ابن آوى، لكنها ليست صورة تمثل لعبة مرايا، وإنما صورة لحيلة يقوم بها من يرغب في تحريك علاقات القوى في الواقع. وهذا هو بالضبط الفارق بين الصورة المقدسة للحيوان والصورة المقتبَسة له. فالأولى تقايض القداسة بتأبيد الوضع الراهن، في حين تسعى الثانية إلى التقاط الواقع في صورة من أجل فتحه على إمكانية تغييره.

الخرافة تنزع الواقع عن نفسه في صورة. هذه الصورة هي صورة غير واقعية، أي صورة مجازية. لكنها لا تكون أبدًا صورة واحدة فحسب، بل كرمة من الصور المتداخلة عبر الاقتباس والتضمين. هذه الإمكانية التي تقدمها الخرافة عبر المجاز هي الحيز الذي يمكن أن تولد فيه علاقات الواقع من جديد بعد أن كانت قد انغلقت على نفسها وتحجرت. لكن الحياة الجديدة التي يقدمها المجاز ليست حياة مديدة سعيدة، ولا هي حياة بديلة، بل لحظة مكثفة خاطفة تبرق في ظلام التكرار، لكي توقفه. ضربة المجاز يجب أن تأتي مباغتة، فأي مجاز بالٍ لا يعول عليه، لأنه لن يقوى على اعتراض أي طريق. اللغة التي وُلدت للتوِّ على لسان الحيوان في الخرافة ليست مجرد مجاز بعيد عن الحقيقة، بل هي عمل المجاز الشاق من أجل قول الحقيقة.

الهوامش

(١) يرد في «لسان العرب»: «والحيوان اسم يقع على كل شيء حي، وسمى الله عز وجل الآخرة حيوانًا فقال: «وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الحَيَوَانُ»؛ قال قتادة: هي الحياة. الأزهري: المعنى أن من صار إلى الآخرة لم يمت ودام حيًّا فيها لا يموت، فمن أُدخل الجنة حيِيَ فيها حياة طيبة، ومن دخل النار فإنه لا يموت فيها ولا يحيا، كما قال تعالى».

(٢) انظر هامش رقم ٥ في فصل «فحص ما جرى».

(٣) لعل الحيوان لم يكن يومًا ضحية في الأساس، لا وهو يعمل، ولا حتى وهو يُذبَح ويُسلَخ. الفيلسوف فاهم أمير يؤكد ذلك في كتابه «الخنزير والوجود»، والذي يسعى فيه إلى تجاوز أفكار مدرسة فرانكفورت الخاصة بفهم الحيوان بوصفه أكثر ضحايا المجتمع الرأسمالي بؤسًا. يقوم أمير بتطوير فكرة مضادة عن الحيوان، مفادها أن الحيوان ليس ضحية، وإنما هو لا يكف دائمًا عن مقاومة بؤسه. ويعود في الفصل الثاني من كتابه إلى تاريخ نشأة صناعة اللحوم في مدينة شيكاجو الأمريكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويقف أمير عند ما يسميه بـ«disassembly line»، وهو خط الإنتاج المميكن للمسلخ، والذي يتم عبر مراحله تقطيع جثة الخنزير وتنظيفه، ويلاحظ أنه سبق بسنوات ظهور ما سيعرف بعد ذلك بـ«assembly line» في مصانع فورد للسيارات، أي خط التجميع. ويرصد هذا الفصل من الكتاب الصعوبات الكثيرة التي واجهها تصميم خط تقسيم الجثة ذلك في القرن التاسع عشر، وذلك لأن أعضاء جسم الخنزير كانت دائمًا غير قياسية، وتعلق كثيرًا في مسارات الخط، وتؤدي إلى إيقافه. مما كان يجبر المهندسين دائمًا على تغيير تصميماتهم ومقاساتهم. وهو ما يقرأه أمير بوصفه إبداءً للمقاومة، حتى بعد الموت.

للاطلاع على الترجمة العربية للفصل الثاني من الكتاب:

https://www.medinaportal.com/khanazeer

Fahim Amir. Schwein und Sein. Nautilus Flugschrift. 2018. P.31-57.

(٤) السياسة عند جاك رانسيير هي تحديدًا إعادة صياغة العالم المحسوس. وهو يقول: «هناك عبارة مشهورة لأرسطو تقول إن البشر مخلوقات سياسية، لأنهم يتمتعون بميزة الكلام الذي يسمح بالحديث عن العدل وعن الظلم، بينما لا تملك الحيوانات سوى الصوت الذي يعبر عن اللذة والألم. وتتعلق المسألة برمتها بمعرفة من المؤهل للتمييز بين كلام المداولة وبين التعبير عن الانزعاج. ومن ثَمَّ، وبمعنى ما، فإن النشاط السياسي كله صراع لتحديد ما هو كلام وما هو صراخ، أي لرسم الحدود الملموسة التي تتثبت من خلالها القدرة السياسية. إذ ترى جمهورية أفلاطون أن الحرفيين لا يملكون الوقت الكافي للقيام بأي شيء آخر عدا عملهم، فشغلهم وبرنامج عملهم ومقدراتهم التي

جعلتهم يتكيفون مع وضعهم تمنعهم من ممارسة هذا النشاط الإضافي المتمثل بالنشاط السياسي. غير أن السياسة تبدأ تحديدًا حين تصبح هذه الاستحالة موضع تساؤل، أي حين يجد أولئك، الذين لا يملكون الوقت للقيام بأي شيء آخر عدا عملهم، هذا الوقت الذي لا يملكونه ليثبتوا أنهم كائنات ناطقة هي جزء من عالم مشترك، لا حيوانات هائجة أو متوجعة. ويشكل هذا التقسيم، وإعادة التقسيم، للأمكنة وللأوقات وللمواقع وللهويات وللكلام وللصخب وللمرئي ولغير المرئي ما أسميه بتقاسم العالم المحسوس. ويعيد النشاط السياسي صياغة هذا العالم المحسوس، فيضم إلى ما هو عام أغراضًا جديدة وأفرادًا آخرين، ويجعل مرئيًّا ما لم يكن كذلك، ومسموعًا ككلام كائنات ناطقة ما لم يكن يُعتبر إلا صخب حيوانات ضاجة». انظر: جاك رانسيير. سياسة الأدب، ترجمة رضوان ظاظا. المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠، ص١٦.

(٥) يقول فالتر بنيامين: «كتابة تاريخ تعني اقتباسه». انظر: فالتر بنيامين. مشروع البواكي، الفقرة N١١.٤. ولأن كلمة «تاريخ» بالألمانية (Geschichte) تعني أيضًا «حكاية» أو «قصة»، فإن من الممكن ترجمة جملة بنيامين بتصرف بسيط على هذا النحو: «كتابة قصة تعني اقتباسها».

Walter Benjamin. Passagen Werk. Gesammelte Schriften. Bd. 5. Suhrkamp Verlag 1991. P.596.

في تصديره لطبعة دار المعارف المصرية من كتاب «كليلة ودمنة» الصادرة عام ١٩٤١، يحمد طه حسين للدار نشرها لهذا الكتاب، لا سيما «في هذه الأيام التي لا يلتقي الناس فيها إلا تحدث بعضهم إلى بعض عن آلام الحرب وآثامها، والتي لا يخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا في سيئات الحرب وموبقاتها، والتي لا يصبح الناس فيها ولا يمسون إلا على أنباء، منها ما يسرُّ ولكنه سرور فيه حمرة الدم وريح الموت، ومنها ما يحزن ويسوء، ولكنه حزن لا كالأحزان؛ حزن عميق كثيف مطبِق، يُعرف أوله ولا يُعرف آخره». ويكمل طه حسين في تصديره قائلًا إن قراءة «كليلة ودمنة» في تلك الأيام المضنية، أيام الحرب العالمية الثانية، قد تساعد على استعادة التوازن المفقود. ليست هذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها كتاب «كليلة ودمنة» في لحظة خطر، فالكتاب منذ محطاته الأولى، أي أصله الهندي، وترجمته الفارسية، ثم ترجمته العربية، وهو يُكتب ويُقرأ في لحظات خطر. خطر مواجهة الحاكم الجائر، خطر السكوت على الظلم، خطر تقديم النصيحة، خطر الاضطهاد بسبب الهوية أو اللغة. كأن العلاقة بين الإنسان والحيوان لا تشتد أواصرها إلا في لحظة خطر، ولا يمكن إدراك هذه الأواصر إلا انطلاقًا من لحظة خطر أخرى. في مثل هذه اللحظات الحرجة التي لا نعرف فيها ما الذي يجدر فعله، يلوح الحيوان وينظر إلينا. لا يظهر ليمنحنا الحل السحري للمأزق الذي يطبق علينا، بل يظهر ليذكرنا أن مأزقنا لا حل له إلا في إعادة قراءة ما نُسي أو استُبعِد. يهبُّ الحيوان كريح قادمة من ماضٍ سحيق، تحمل معها آلام وكوارث التاريخ، على أمل أن يهتز لها شيء ما في كوارث اللحظة الحاضرة.

في لحظة خطر كلحظتنا، والتي أصبح مجرد الكلام فيها يشكل خطرًا، في لحظة لم يعد هناك فيها ما يقال، وإن وُجِد فإنه لم يعد يعني شيئًا، في لحظة لم تعد كلمات مثل الاستبداد أو الشمولية أو الفاشية أو الأبوية تثير قلق أحد، في لحظة خطر كتلك تُرى من بإمكانه أن يتكلم؟ ومن يتعين عليه أن يصمت؟ الخطر التاريخي عندما يحل فإنه لا يتهدد لحظة الحاضر فحسب، بل يتهدد دائمًا التراث كما يتهدد ورثته. يتهدد الموتى كما الأحياء(١). في لحظات الخطر تلك قد يتعين على إنسان التاريخ أن يسكت، وينصت إلى الوشيش الذي يحجبه بصوته. وشيش من لا لسان لهم، والذي لا يمكن سماعه إلا وقت انهيار الشرط الإنساني. ففي الليالي الطويلة السوداء ليس هناك مَن باستطاعته الكلام سوى الحيوان ذي الصوت المكسور، واللسان المشقوق. لكن ما يقوله غريب، لأنه يتكلم عبر آلاف السنين، يتكلم بلسان الموتى والمنسيين، يتكلم لغتنا التي أضحت صامتة. وأين يمكن أن نتعلم أن نسمع ما يقوله؟ قد تعيننا القراءة. قراءة الخرافة مثلًا بوصفها لحظة تأسيسية لكلام العجماوات. قراءة الخطر الذي دونته في تضاعيفها لحظةُ كتابتها(٢). قد يكون علينا أن نلجأ إلى القراءة حتى نلمس التناظر بين لحظة الخطر وشرارة الأمل، فالقراءة في لحظة مظلمة هي

البحث عن بصيص نور فيما كتبته لحظة مظلمة أخرى. وعلينا أن نسارع في قراءته قبل فوات الأوان، فما هو مكتوب لا يبقى إلى الأبد، بل يتطاير إذا لم يُقرأ في اللحظة المناسبة.

لكن، أليس ارتدادنا لقراءة ما كتبه الماضي مجرد هروب من أفق الحاضر المسدود؟ ألسنا بذلك نلتمس العون من كائن أسطوري خلقه عجزُنا نسميه «العجماوات» و«من لا لسان لهم»؟ ربما. لكن الماضي لا يقع في أي مكان آخر سوى في حاضرنا المسدود الأفق. نحن نُدوب الماضي، والحياة التالية لكوارثه. وما دام الماضي معنا في كل لحظة، فإننا لا «نعود» إليه عندما نقرأه، بل نسعى فقط لوراثته، أي لفض مخزون الأمل الكامن فيه، من أجل قطع الحبل السُّري الذي يربطنا به، مرة واحدة وإلى الأبد. وراثة الأمل الكامن في الماضي تعني وراثة ما لم يُورثه أحد لأحد، إذ إن ما تتوارثه الأجيال فيما بينها عادة هو السلطة والثروة، أي تلك القوى التي تعمل على إحكام سيطرة أصحابها وتأمين مواقعهم. لكن هناك قوة أخرى لم يكتبها أحد في وصية لأحد، لأنها أضعف من أن تُذكر. قوة تختبئ بين سطور كتاب، أو توجد مبثوثة في مصير فرد، أو هزيمة جماعة. هذه هي القوة التي يتعين علينا وراثتها. القوة التي لم يورثها أحد هي تركة كاملة لا يمكن لأحد أن يتملكها، لأنها تختبئ حيث لا يمكن توقعها. هذه التركة لا تصل إلينا عبر سلالة الدم، بل عبر سلالة أخرى لم نعرف عنها شيئًا، وإذا لم نجد هذه السلالة علينا أن نخلقها خلقًا. البحث عن هذه السلالة قد يعني أن يذهب المرء بعيدًا، ويوغل في طرق وعرة قد تقوده إلى ما قبل التاريخ، فهناك قد تكون هذه القوة مختبئة في أكثف صورها. قد تكون هذه القوة التي لم يورثها أحد هي ما يمكن أن يعيننا على الخروج من طريق التاريخ المسدودة. قد يكون علينا أن نقرأ ما كُتب قبل ألف عام، لكي نصل أخيرًا إلى حاضرنا.

تُعمق الكاتبة والباحثة رنا عيسى مفهوم وراثة الماضي عندما تتساءل في مقالها «أمِّيات» عما إذا كانت قد ورثت هي الكتابة عن أمها الكاتبة المعروفة، أم أن العكس هو الصحيح، أي أن البيئة التي خلقتها الأم لبناتها، ولم تنعم بها في طفولتها، هي ما جعلتها تتعلم الكتابة الأدبية، فأضحت كأنها تعلمت الكتابة على أيدي بناتها بعد أن انفصلت حياتهن عن حياتها، لتنشر كتابها الأول عندما وصلت إلى سن الخمسين. هل الماضي هو ما يُورث للمستقبل؟ أم يمكن للماضي أيضًا أن يرِث المستقبل؟ في معرض تلمُّسها لصوت جدتها اللاجئة الفلسطينية، التي عاشت وماتت في عالم ذكوري قاسٍ، تبحث رنا عيسى عن مفهوم «أمومي» للكتابة. وعبر ثلاثة أجيال من النساء وعلاقتهن بالكتابة والقراءة ترسم رنا عيسى ملامح كتابة «تشبه الأمومة في طبيعتها الزمنية»(٣). وهي طبيعة تصفها بأنها مزدوجة، تقف على الماضي الأليم، وتتجه بقلق نحو المستقبل. الأمومة تعني لرنا عيسى أن تحمل الأم تركة من سبقنها، وفي الوقت نفسه أن تتعلم من نسلها الآتي ما يمكن أن يغير حياتها. في مقال «أمِّيات» نتعرف إلى الجدة الأمِّية، والأم التي تأخرت حياتها الأدبية بسبب حياتها العائلية، والبنت الكاتبة التي تقف الآن لترث كل هذا التاريخ. هذه البنت،

الكاتبة رنا عيسى، سيتعقد موقفها بسبب هجرتها إلى النرويج، حيث ستجد نفسها فجأة أَمية من جديد. فهي لا تعرف اللغة الجديدة التي تعيش في محيطها، فتغترب عنه وتبقى في عالم لغتها الأم. ولن تتمكن من تعلم هذه اللغة الجديدة سوى على يد ابنتها هي، أي الجيل الرابع من سلالة نساء هذه العائلة. عن ذلك تكتب رنا عيسى: «اللغة أُم. اللغة وسيلة. وابنتي أصبحت أمي ووسيلتي للتأقلم في هذا العالم الجديد»(٤).

يمكن إذن ملاحظة أن الأمومة وفقًا لرنا عيسى هي علاقة جدلية مركبة، يرث فيها الحاضر ماضيه، وفي الوقت نفسه يرث الماضي مستقبله. والكتابة التي تشبه الأمومة هي بدورها كتابة تنظر إلى الماضي بوصفه لم يكتمل بعد، أي بوصفه قابلًا لإعادة التشكل دومًا على وقع لحظة الخطر التي نمد فيها أيدينا إليه لنقرأه. وما إن نمد أيدينا إليه حتى نتحرك نحن أيضًا عن مكاننا. وهذا ما حدث مع الجدة ازدهار والكاتبة رنا في النص، فالجدة الأمية كانت «الإرث المخزي» الذي يسكن الماضي، والذي نشأت الكاتبة على الحاجة إلى «أن تستره»، لكن هذا الإرث، ومعه الجدة، سيتغيران ما إن تبدأ الكتابة بالعمل عليه، بعد سنوات من رحيل الجدة. الكتابة التي ترث هي كتابة تستطيع أن تحرر صوت الجدة الذي يملأ ماضي الكاتبة، وفي الوقت نفسه تحرر الكاتبة من ذاتها القديمة.

لكن ما هي الأُمية حقًّا؟ ولماذا نسمع فيها جرس الأم والأمومة؟ تعود رنا عيسى إلى معاجم العرب لتكتشف علاقة مثيرة بين القراءة والأم، فالأميَّة لغةً هي البقاء على جِبِلَّة الأم. وتقول الكاتبة:

«في العالم الذكوري، أن تكوني أُمِّية يعني أن تكوني على ما جَبلتْكِ عليه أمك، تنطقين بلسانها. أن تكوني أُمِّية يعني أنكِ لم تقطعي بعدُ حبل الخلاص الذي يدور عبره الدم بينك وبين رَحِم أمك»(٥).

القدرة على القراءة إذن هي قطع لصلة الرحم ودخول إلى عالم الانتماء الاختياري، كما ترى الكاتبة. وتتابع:

«أن تقرأ هو أن تتحول عن الأم وتجد لك «أُمة». هذه الأمة سيحتكرها الرجال في معظم تاريخنا البشري المدوَّن. كانوا يكتبون ويقرأون، ويُبعدون نساءهم عن تلك الأفعال... «الأمة» كما نعرفها نحن الذين توارثنا العربية بصلة الأرحام هي أصلًا لغة مشتركة. هكذا فهمنا موضعنا في العالم، أي أسسه المتجذرة في الإعراب. هذه الأمة كانت دائمًا ذات صوت متجهم»(٦).

رنا عيسى التي تبحث عن كتابة تشبه الأمومة، اكتشفت القراءة بوصفها فطامًا. وشيئًا فشيئًا يأخذ مشروع رنا عيسى في البحث عن صوت جدتها شكل مشروع قراءة بمعناها الفريد الذي أوضحَته هنا، أي القراءة بوصفها وراثة تلك الأُمة ذات الصوت المتجهم والتاريخ الأبوي، في محاولة لقطع الحبل السُّري معها، واستيلاد لغة جديدة من رحم القديمة. هذه هي القراءة التي يمكن التعويل عليها، قراءة ترهف السمع دائمًا بحثًا عن صوت آخر داخل الصوت المتجهم المهيمن. صوت آخر مثل صوت الجدة. صوت رهيف يقاوم الصوت الأبوي الجهم، ويحتاج إلى المرور عبر أربعة أجيال من الفقد والخسارة حتى نسمعه أخيرًا. كما يحتاج أيضًا إلى لحظة خطر، كالتي يعيشها لبنان غداة ثورة مجهضة، لكي تنفتح أمام كاتبة لحظة خطر أخرى ماضية، كالتي عاشتها الجدة

الفلسطينية.

العجماوات، مثلهن مثل الجدة ازدهار، حُرمن أيضًا الكلام، ولم يُسمح لهن بتعلم القراءة والكتابة. لكنهن، مثلها أيضًا، لا يكففن عن إضرام النيران وإزعاج المردة بألسنتهن المشقوقة. تصف رنا عيسى خاتم جدتها الذي تلبسه في إصبعها بأنه خاتم كفيل بأن يشعل على لسانها نارًا تحرق أكبر مارد. وتقول:

«يكفي أن أحكه وأتمنى ليمتلئ قلبي شجاعة وأُخرج من لساني نارًا تُحيل الأشرار رمادًا. قوته تكمن في حقد جدتي على الحياة. هذا هو الحقد الذي سيلازمني إرثًا، والذي شكّل اهتماماتي الأدبية في معظم حياتي. اسمها ازدهار. ولدت أيام الثورة العربية الكبرى قبل النكبة، وتوفيت منكوبةً في مشفى فقير في مخيم برج البراجنة، حيث تتناهش الجرذان لحم المنسيين في لبنان».

العجماوات القادمات من الماضي السحيق لديهن ما يقلنه بخصوص الحاضر. فالعجماوات عندما يتكلمن لا يقدمن لمن يخاطبنه الحِكم والمواعظ، بل يسعين لإصلاح ما أفسده تعليمه السابق، وإظهار مواطن الفساد تلك. العجماوات هن من بإمكانهن عند كل منعطف تاريخي إخراج الإنسان من الأمية التي يغرق فيها، وإعادة تعليمه القراءة. ومَن غير الحيوان بإمكانه إصلاح ما أفسدته الأيديولوجيا أو الحكمة أو الأخلاق؟(٧) فنُطق الحيوان هو حدث جلل، يستدعي التوقف لوهلة وإعادة التفكير. في كل مرة ينطق فيها من لا لسان له تحدث معجزة صغيرة تعترض مسار الكلام المكرور، وينقطع لوهلة مسار الطريقة التي تسير بها الأمور. إذا كانت وراثة الماضي تعني الوقوف عليه، مع النظر بقلق نحو المستقبل، كما تنصح رنا عيسى، فإن تعلم القراءة من جديد على يد من لا لسان له هو إحدى طرق تلك الوراثة. في عملية إعادة التعلم هذه تتوافق لحظتا خطر؛ لحظة الكتابة ولحظة القراءة. أو بالأحرى تُترجم إحداهما عبر الأخرى. العجماوات التي شُقَّ لسانها وجُرح بفعل العنف المسلط عليها، تترجمه على شكل حقد يحرق الأشرار، حقد على شكل ألسنة من لهب، تقدح عندما تفتح أفواهها. الترجمة هي شقٌّ في اللسان، ولسان العجماوات مشقوق دائمًا، يروي على لسان آخر، ويفتح صوتًا داخل صوت آخر. كلامها هو ترجمة خالصة بين كل هذه الأصوات، وبحاجة إلى تأويل كل مرة(٨). عبد الله بن المقفع، «الأعجمي» الأصل، العربي اللسان، لم يترجم كلام العجماوات في «كليلة ودمنة» من الفهلوية إلى العربية فحسب، بل لعله استمع أيضًا في العربية إلى صوت متوارٍ خلف الصوت الجهم، هو صوت العجماوات المستضعفة، المستقوية بالحيلة.

* * *

ترفرف في الهواء صيواناتُ آذانهما الهائلة يمينًا ويسارًا. وعندما يزيد الحمل عليهما ينقلان ثقل جسديهما من قدم إلى أخرى، ورأسيهما من جانب إلى آخر، ويهزان ذيليهما الرفيعين. يظلان هكذا طيلة الليل حتى ينبعث في الظلام الحالك ضوءٌ قرمزي خافت من أنيابهما العاجية. عندها تهدأ حركة جلديهما، ويميلان مستندين إلى الحائط خائري القوى، وهما ينضحان عرقًا.

ـ الضحكة الوحيدة التي سمعتها اليوم لم تكن نابعةً من القلب.

ـ سمعتُ ارتطام جسم هوى من عَلٍ، لكنه لم يذكرني إلا بجلبة أقدامنا ونحن نركض.

ـ أتمنى ألا نكون قد أخطأنا التقدير.

ـ نحن ما زلنا في البداية.

منذ أن وصلا إلى هذا العالم والأصوات التي كانت تتناهى إلى مسامع كليلة تثير قنوطه. صلصلة المفاتيح، صرير الأبواب الثقيلة، ضغط إطارات السيارات على الأرض، الثُّغاء، العويل، العواء، كل تلك الأصوات لم تكن تختلف في شحوبها عن أصوات العالم الذي أتيا منه. كليلة ودمنة فيلان جاءا إلى هذا العالم قادمين من عالم آخر في مهمة عاجلة. فعالمهما ضربته كارثة. مرض غامض حصد الأرواح حصدًا، ولم يترك فصيلة ولا جنسًا في سلام. تساقط الموتى في الطرقات دون سبب ظاهر، فحار الجميع في أمرهم. ولم يُعرف السبب إلا بعد أن كثُر الموتى، واستحال دفنهم جميعًا، فتُركت الجثث مكشوفة إلى أن تحلَّلت فظهرت الحصوات. قلوب الموتى كانت مليئة بحصوات صغيرة ملساء حالكة السواد، تطل بوضوح وسط بياض العظم. ولم يكن أحد قد سمع من قبل بظهور حصوات في القلب، فعمَّ الخوف والفزع، وأطبق اليأس على العالم.

وعندما أُوكلت إلى الفيلين المهمة، أصاخا السمع عائدين عبر السنين. عبرا بحيرات جافة، وسارا في الليل مع فلاحين يحملون مناجل مسنونة، تلمع في الظلام، ويقطعون بها سياجات شائكة. هاما على وجهيهما في حقول خضراء بالقرب من قرية صغيرة تحلَّق كثيرون حول أحد بيوتها، بينما زمجرت الدبابات محاولةً اقتحام القرية. اخترقا مستنقعات رطبة، ووصلا إلى تخوم مدينة مزدحمة، قُطعت فيها الطرق، وأُقيمت المتاريس، وسار أهلها في شوارعها يصيحون بصوت عالٍ. ظلا يسيران ويسيران عبر تضاريس وأزمنة لا يعرفانها، تقودهما ذكريات لا تخصهما، إلى أن توهجت أنيابهما باللون الأرجواني الباهر الذي لم يره فيل من قبل، فأدركا أنهما قد استقبلا الإشارة. لم يعرفا إلى أي عالم قد وصلا عندما توهجت أنيابهما، لكنهما قدَّرا أنهما لم يبتعدا كثيرًا. فالجوع الذي يقرص الأمعاء واحد لم يتغير.

لكن الوهج الأرجواني لم يتكرر مرة أخرى منذ أن وصلا إلى ذلك العالم. كل ليلة كانت أنياب كليلة ودمنة تصل إلى الوهج القرمزي فحسب، مهما اجتهدا في البحث عن حروف العلة. في ظلام الليل جلس كليلة ينظر إلى وهج أنياب أخيه ويفكر: هل أخطأت أنيابهما التقدير؟ هل أوصلتهما إلى العالم الخطأ؟ وماذا تعني هذه الإشارة الأرجوانية التي لم تتكرر؟ وكيف سيعثران على الحروف التي جاءا من أجلها؟ وفجأة، سمعا قفل الباب يُفتح، ومزلاجه يُسحب، ثم دخل السجان إلى الزنزانة. في يده سلسلة معدنية غليظة تصلصل، ويبرُز من جيبه مصباح يدوي. اتجه من فوره نحو دمنة وقيد قدمه بطرف السلسلة الثقيلة وسحبه إلى جانب الباب. ثم خرج وأحضر كماشة معدنية كبيرة، وسار ببطء نحو كليلة. وضع المصباح الأسطواني الصغير في فمه، وأمسك بناب الفيل الأيسر بين فكي الكماشة، وانعكس الضوء القرمزي على عينَي السجان الضيقتين. تجمد كليلة في مكانه ولم

تصدر عنه أي حركة، وأخذ دمنة يصيح في السجان الذي كان قد بدأ بقلع ناب أخيه. لكن فكي الكماشة لم يستطيعا إحكام الإمساك بالناب وانزلقت المرة تلو المرة. وفي كل مرة كان السجان يعيد تثبيتها، ويسحب بعزم، فتنزلق مرة أخرى. انفعل السجان وأخذ يسبُّ أمَّ الكماشة، ثم ألقاها على الأرض، وخرج من الزنزانة.

انكمش كليلة على نفسه، فيما أخذ دمنة يحرك رأسه يمنة ويسرة محاولًا تحرير نفسه من السلسلة. حتى دخل السجان مرة أخرى وفي يده شنيور موصول بالكهرباء هذه المرة، وضغط على زره فثقب الهواء. ثم التقط المصباح ووضعه في فمه ثانية، وانطلق نحو كليلة وسط صراخ دمنة. ثبَّت السجان رأس الشنيور المعدني في قمة الناب، تحت اللحم مباشرة، وضغط بكل قوته وقد أدار الشنيور، فانغرز رأس الخابور المعدني في العاج، وتطاير النثار مع رائحة احتراق. أكمل السجان الضغط حتى مر الرأس المدبب إلى الناحية الأخرى، فأخرجه، وحاول كسر الناب بقوة قبضته، لكنه لم يقدر. جنَّ جنونه، وغرز الشنيور في اللحم مباشرة، وضغط على الزناد، فتناثر الدم والأشلاء على أرضية الزنزانة. وأخذت زلومة كليلة ترتعش. استمر السجان في الضغط مع لخلخة الناب، حتى انخلع في يده، وبقي جزء صغير منه عالقًا في فم كليلة. أمسك السجان بين يديه قضيب العاج القرمزي وهو مُنتشٍ، ووجهه ملطخ بنثار اللحم وخيوط الدم، ثم غادر.

* * *

لكن ماذا نعني حقًّا عندما نستخدم فعل «تَرجَمَ» الذي أكثرنا الحديث عنه؟ الجذر الرباعي لغز محير في العربية، إذ يخيم طيف غامض على كل الجذور التي يزيد عدد حروفها على ثلاثة، ويجعلها ملتبسة ومثار خلاف دائم. قديمًا رأت مدرسة البصرة، ورأيها في اللغة هو الغالب، أن الجذور الرباعية والخماسية هي جذور أصيلة، بينما قصرت مدرسة الكوفة الجذور على الجذور الثلاثية، واعتبرت ما عدا ذلك مزيدًا. ونقرأ في معجم «مقاييس اللغة» لابن فارس أن الفعلين الرباعي والخماسي منحوتان عادةً من فعلين ثلاثيين، فابن فارس يفصل ما زاد جذره على ثلاثة في قسم خاص من معجمه، يستنبط فيه الفعلين الأساس. فعل «بَلْطَحَ» مثلًا، ويعني ضرب الرجل بنفسه الأرض، منحوت من بطح وبلط. وامتد لغز الجذور غير الثلاثية إلى المحدثين، فرأى جرجي زيدان في «الفلسفة اللغوية» أن نشأة الرباعي تأتي عن طريق إطالة الجذر الثلاثي بمضاعفة حرف أو أكثر، أو عن طريق إقحام حرف فيه. وأشار الأب هنري فليش في كتابه «العربية الفصحى» إلى إمكانية اشتقاق الفعل الرباعي عن أصل اسمي، مثل: «تَلمَذَ» من تلميذ (سريانية الأصل)، أو «هَندَسَ» من مهندس (فارسية الأصل). ناهيك بالطبع عما ذهب إليه الشدياق من تجاوز مرجعية الجذر الثلاثي، وإرجاع اللغة إلى جذور أقدم هي الجذور الثنائية في كتابه «سر الليال»، أو ما قام به العلايلي من وضع جدول لدلالات الحروف الهجائية، والذي يفتح إمكانية إرجاع الجذر اللغوي إلى أصل أكثر إيغالًا من اللفظة، أصل يعود إلى الحرف المفرد.

تُرى ماذا يخبرنا به إذن فعل «تَرجَمَ»؟ هل هو رباعي مجرد على وزن «فَعلَلَ»، أم ثلاثي مزيد من فعل «رَجَمَ»؟ هل هو فعل أصلي ويعني ببساطة نقل الكلام من لغة إلى أخرى، أم أنه ينطوي على معانٍ أخرى؟ «لسان العرب» يورد في باب الفعل «تَرجَمَ» كلمة الترجمان ويعرفه بأنه المفسِّر، بما قد يوحي بأن الفعل مشتق من أصل اسمي. لكن ماذا إذا كان فعلًا مزيدًا من الفعل الثلاثي «رَجَمَ»؟ فعل «رَجَمَ» يعني ـ كما هو معروف ـ الظن، كالرجم بالغيب، أي القول بما لا يعرفه المرء، لكنه يعني أيضًا اللعن والسب والشتم، كقولك الشيطان الرجيم، أو قولك تراجم القوم بقبيح الكلام كما يتراجمون بالحجارة، وفيه دلالة السباب والصياح. هل هناك إذن علاقة غير متوقعة بين الترجمة والتراجُم، أي الصياح؟

المترجم والباحث الدكتور عبد الرحمن السليمان(٩) سار وراء هذا الطيف الغامض الذي يخيم على الجذور الرباعية، واستعان بعلم «التأثيل»، أي علم أصول الكلمات، مستقرئًا الجذور السامية القديمة لفعل «تَرجَمَ». ويقول في بحث له حول معنى الفعل:

«معناه الأصلي هو «الكلام، المناداة، الصياح، القول الغريب، التواصل». فكلمة تُرجمان في الأكادية ـ وهي أقدم اللغات السامية تدوينًا ـ مشتقة من الجذر رَجَمَ، والتاء والنون فيها زائدتان. أما في الأوغاريتية فيعني الجذر رَجَمَ «الكلام»... إذن: المعنى الاشتقاقي الأصلي للاسم تُرجمان وللفعل تَرجَمَ هو «الكلام غير المحدد»! فهو الصياح في الأكادية، والكلام والقول في الأوغاريتية، والظن في العربية (الرجم بالغيب)، وكذلك السب والشتم والتَّراجُم أي التراشق بالكلام القبيح. وعندي أن «الكلام غير المحدد» بقي «كلامًا غير محدد» حتى اليوم لأن معنى «التُّرجُمان» الأول هو المترجم الشفهي الذي يترجم كلامًا غير محدد سلفًا بين اثنين يتكلمان لغتين مختلفتين، وهو كذلك في الأكادية والعبرية والسريانية والعربية»(١٠).

يمكن من هذا الرأي قراءة أن اللغات السامية القديمة لا تكاد تفصل بين الكلام والترجمة. فإذا نظرنا إلى الترجمة بوصفها «كلامًا غير محدد»، في طريقه إلى التحدد والتحقق، فإنها تصبح بمثابة حركة داخلية للغة، مثلها مثل الكلام، وليست مقصورة فحسب على نقل الكلام من لغة إلى أخرى. الترجمة بوصفها «كلامًا غير محدد» هي الكلام وقد وصل إلى لحظة الاختلاف، لحظة فيها تصايح وتراجُم، فيها سوء فهم، فيها لقاء يحتاج إلى توسط، باختصار لحظة خلاف. وما قد ينجم عن الترجمة غير محدد سلفًا، فهو رهن التفاوض المستمر. التواشج القديم بين مفهومَي الكلام والترجمة يقدم فكرة عن اللغة مفادها أنها تعكس تقلبات الحياة المشتركة لجماعة، وليست اتفاقًا يسطِّح الخلافات، ويخلق حالة وفاق زائف. اللغة توتر يحمل داخله حركة النفي الاجتماعية وصراعاتها. وهذه الحركة اسمها «الترجمة». أو في صياغة متطرفة: الترجمة سابقة على الكلام، ولم تنشأ عن اختلاف اللغات. في البدء كانت الترجمة، وبفضلها نشأت الكلمة(١١).

التراجمة الأوائل، الذين كانوا في الأساس يترجمون شفاهة، لم يقوموا بذلك لأنهم تعلموا لغات أخرى تستهويهم، وإنما لأن وجودهم الاجتماعي كان ممزقًا، أو مشقوقًا. فهم كانوا في معظم الأحيان ينتمون إلى جماعتين في الوقت نفسه، جماعة منتصرة وأخرى مهزومة، جماعة حاكمة وأخرى محكومة. التراجمة هم خطوط التصدع والاختلاف لمجتمع لم يعد محكومًا حكمًا ذاتيًّا، وإنما محكوم بسلطة أضحت منفصلة عنه. أكاديون ساميون يعيشون في دولة سومرية. مناذرة عرب يعيشون في إمبراطورية ساسانية. فرس يعيشون في دولة عربية، إلخ. الترجمة في الأساس

لم تكن مجرد اتصال معرفي، وإنما علاقة اجتماعية. هي «كلام غير محدد» وقيد التشكّل، لأنه يحدث في لحظة أزمة يجد المترجم نفسه يعيش في قلبها. والمترجم هو شخص مهنته الكلام، لكنه كلام من نوع خاص. فهو يعير صوته لمن لم يعد صوته مسموعًا في الحوار، أو لمن يجب الاستماع إليه. يتكلم المترجم في لحظة خطر مدفوعًا بالحاجة الماسة إلى قول شيء يدرأ ذلك الخطر، لكن ما يقوله ليس سوى استحضار صوت الآخر عبر صوته، أو استعارة صوته من صوت الآخر، خادشًا بذلك هيمنة الصوت الواحد المكتفي بنفسه.

متى حدث إذن أن انفصل الكلام عن الترجمة؟ متى أصبح الكلام هو صوت ذاتٍ قائمة بنفسها وتتحدث بالأصالة عن نفسها، بينما الترجمة وحدها هي صوت يستعيره صوت آخر، صوت يتحدث بالأصالة عن صوت آخر؟ متى أصبح صوت الإنسان كلامًا، بينما صوت الحيوان صراخًا وهمهمات مبهمة تحتاج إلى ترجمة؟ يصعب على الأرجح تحديد هذه اللحظة، لكن بما أننا أوغلنا الخطى ووصلنا إلى اللغة الأكادية، فلنبقَ قليلًا هناك ونلتفت إلى مأثرة أقدم لغة سامية مكتوبة، وهي ملحمة جلجامش، التي تعد واحدة من أولى الملاحم المكتوبة على وجه الأرض، إن لم تكن أولاها، إذ قد نتمكن من قراءة ما يشبه لحظة انزياح، أو بداية انفصال، قد تعيننا على المضي قُدمًا في طريقنا. تعود نشأة الملحمة إلى الألفية الثانية قبل الميلاد، وكُتبت باللغة الأكادية، على الأرجح في عصر الدولة البابلية المتأخرة، وسبقتها نسخ مبكرة من بعض أحداثها مدونة باللغة السومرية. معروف أن اللغة الأكادية هي لغة أول إمبراطورية مركزية تظهر في منطقة بلاد الرافدين، الإمبراطورية الأكادية، وريثة حضارة السومريين ذات المدن المستقلة. وبقيت الأكادية هي اللغة المستخدمة في الإمبراطوريات التالية. والملحمة غنية عن التعريف، فهي أحد النصوص الأدبية التأسيسية، وتسرد مغامرات الملك جلجامش وشقيق روحه إنكيدو حتى موت الأخير ونزوله إلى العالم السفلي. ما يهمنا في هذا المقام هو إنكيدو، وتحديدًا بداية ظهوره في الملحمة بعد أن خلقته الإلهة أورور ليكون ندًّا لجلجامش. فنقرأ في بداية الملحمة:

«غسلت «أورور» يدها، وأخذت قبضة طين ورمتها في البرية
خلقت في البرية «إنكيدو» الصنديد(١٢)، نسل «ننورتا» القوي
يكسو جسمه الشعر، وشعر رأسه كشعر المرأة
جدائل شعر رأسه كشعر «نصابا»
لا يعرف الناس ولا البلاد، ولباس جسمه مثل «سموقان»
ومع الظباء يأكل العشب، ويُسقى مع الحيوان من موارد الماء
ويطيب لبَّه عند ضجيج الحيوان في مورد الماء
فحدث أن صيادًا قانصًا التقى به عند مورد الماء
رآه الصياد فامتقع وجهه من الخوف
وأبصره يومًا ثانيًا وثالثًا عند سقي الماء
لقد دخل إنكيدو وإلفه من الحيوان إلى مرابع صيده
فذعر وخاف، وشلت جوارحه
خفق قلبه، وامتقع لونه
دخل الرعب قلبه، وصار وجهه كمن أنهكه السفر البعيد
جاء الصياد إلى أبيه ففتح فاه وقال له:

«يا أبي، رأيت رجلًا عجيبًا قد انحدر من المرتفعات
إنه أقوى من في البلاد، وذو بأس شديد،
وهو في شدة بأسه مثل عزم «آنو»
إنه يجوب السهوب والتلال، ويأكل العشب
ويرعى الكلأ مع حيوان البر، ويُسقى معها عند مورد الماء
لقد ذعرت منه فلم أقوَ من الاقتراب منه
لقد ملأ الآبار التي حفرتها
وقطع شباكي التي نصبت
فجعل الصيد وحيوان البر تفلت من يدي
وحرمني من صيد البر»»(١٣).

إنكيدو كما نرى أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان. يذكرنا كثيرًا بـ«حي بن يقظان» لابن طفيل. إنكيدو مولود الصمت لا يعرف البلاد ولا العباد، ولا اللغة بالتأكيد. لكنه سرعان ما سيغادر طبيعته الحيوانية بعد أن تُرسَل إليه امرأة تغويه، فينام معها فتنكره حيواناته التي ربيت معه وألفته، وفقًا لأحداث الملحمة. ثم ستأخذه المرأة معها إلى المدينة الكبيرة، مدينة أوروك، بعد أن تعلق بها، حيث سيلتقي من سيصبح صديقه وسيده، جلجامش، لتبدأ مغامراتهما معًا. وهكذا تنتقل شخصية إنكيدو من البداوة إلى الحضارة، من الحياة الفطرية والغريزية إلى حياة المدن المتحضرة. وهذا الانتقال يظهر جليًّا على أنه تقدُّم إلى الأمام، أو انتقال من حالة أدنى إلى حالة أرفع. الحال مختلفة في الشذرات السومرية المبكرة للملحمة، إذ نلتقي إنكيدو آخر، هو أقرب إلى الراعي أو من يعيش على الصيد وجمع الحبوب. هو بالتأكيد في مرتبة اجتماعية أقل، فهو يظهر كخادم لجلجامش، لكنه على الرغم من ذلك مقبول كما هو(١٤).

بعض الباحثين يقرأ في الاختلاف بين الرواية السومرية والرواية الأكادية دلالة على الاختلاف الاجتماعي والسياسي بين حضارة سومر والإمبراطورية الأكادية وما تلاها(١٥)، إذ قامت حضارة سومر على مدن مزدهرة ومستقلة لا تجمعها سلطة مركزية، وتشكلت فيها نواة الاستقرار الزراعي الذي غيَّر تاريخ البشرية. فخلالها بدأ تدجين الحيوانات والتركيز على نمط معين من الزراعة وهو زراعة أنواع معينة من الحبوب، مما أدى إلى تهميش أنماط الحياة السابقة مثل تلك القائمة على الرعي أو الصيد أو الترحال، والتي كانت مزدهرة خاصة في منطقة الأهوار في بلاد الرافدين. من لم يلحق بركب المدن الكبيرة في ذلك الوقت بقي مقبولًا على هامشها. إنكيدو السومري مثال على ذلك. لكن يبدو أن هذا الوضع تغير مع نشأة الإمبراطورية الأكادية المركزية، التي تستلزم موارد أكثر وقوة عاملة أكبر. مع رسوخ شكل الدولة وتعاظم سلطتها أصبح الرعاة والرُّحل غير مقبولين سوى كقوة عمل، مستعبدة إذا لزم الأمر، وينظر إليهم بوصفهم أقرب إلى الحيوانات التي يجب تدجينها وضمها قسرًا إلى حياة المدنية. عاش إنكيدو الأكادي في عصر الدول المركزية السحيقة التي قامت على ضفاف الأنهار، والتي أسماها الباحث الأنثروبولوجي جيمس سكوت «دول الحبوب»(١٦)، لأنها قامت على زراعة نوع وحيد من الحبوب مثل القمح أو الشعير، لسهولة جنيه ونقله وحساب حصاده، ومن ثَمَّ فرض الضرائب والمكوس عليه. هذه الدولة

استبعدت ولفظت تدريجيًّا الأشكال الأخرى من الحياة مثل الرعي والصيد والجمع، حتى أصبحت أشكال الحياة الأخرى تلك صنوًا للبربرية وتمثل خطرًا على الحضارة.

لغز فعل «تَرجَمَ» قادنا إلى لغز آخر وهو لغز إنكيدو. إنكيدو في الرواية الأكادية هو جنس آخر أدنى من البشر، يعيش في مملكة الحيوان التي تقع خارج الأسوار. توارت لحظة التعايش بين نمطَي الرعي والزراعة تدريجيًّا، التي كانت واضحة في حضارة سومر، بعد ظهور الدولة المركزية، وتسيد نمط الزراعة والتدجين وما يستتبعه من طريقة حياة. لفظت الدولة المركزية إنكيدو إذن إلى الخارج، بعد أن كان يمثل في مرحلة سابقة نمط حياة مختلفًا لكنه مقبول. وماذا يوجد في الخارج؟ الحيوانات البرية. الآخر المرفوض يُنفى إلى عالم الحيوان، ثم يُستحضر من هناك بعد أن تتم أنسنته. لعل اللغزين يلتقيان في هذه اللحظة. فهي اللحظة التي لُفظ فيها الآخر إلى خارج اللغة من ناحية، والتي أصبح الكلام فيها مقصورًا على الإنسان من ناحية أخرى. لعل معنى فعل «تَرجَمَ» لم يتغير ويتطور بسبب التحولات الداخلية في بنية اللغة فحسب، وإنما أيضًا بسبب ظهور إنسان يتكلم بالأصالة عن نفسه، إنسان يشبه الدول التي يسكنها. إنسان نظام الحكم الجديد هذا يتكلم لغة مختلفة عن تلك التي تكلمها إنسان البوادي أو المدن المستقلة، لغة جديدة ترسخ الانتقال إلى شكل الدولة والقائم على تعميم السيطرة المباشرة والكاملة على الطبيعة، وعلى التوحيد القياسي لجميع أشكال الحياة المختلفة فيها. أما الكلام الملتبس، المقتبس، غير المحدد، المستعار، فإنه يتراجع ليقف خلف الكلام. يصبح كلامًا لاحقًا للكلام، مرتبة تالية لمرتبة الكلام الحصرية على سكان الدولة.

ستظل الترجمة تحمل إلى يومنا الحاضر أثر هذا الجرح، وستبقى موصومة بهذه التراتبية التي ستجعل من يحترفونها منسيين، أو في أحسن الأحوال متكلمين أو كُتَّابًا من الدرجة الثانية. الكلام المستعار أو الكلام المُترجَم أصبح مرتبة دنيا، هي مرتبة من هم خارج الدولة، أو يقبعون في ذيلها. كلام مشقوقي اللسان، والمشتبه في ولائهم. كلام الأعاجم، والموالي، والزنج.

وإذا صح كل ما سبق، فلا مفر من الخروج باستنتاجين: الأول هو أن مملكة العجماوات الصامتة ليست صامتة بطبعها، وإنما هي صامتة لأنها هي المكان الذي يُنفى إليه مهزومو التاريخ، ومنه يُمكن لمن «حَسُنَ» سلوكهم أن يرتقوا للالتحاق بركب التاريخ مرة أخرى. بهذا المعنى لا توجد مملكة كائنات اسمها «الحيوان». إنما هناك موقع سياسي يحمل هذا الاسم. موقع أدنى، خلقته تراتبية ترى أن التاريخ يتطور نحو الأفضل. والاستنتاج الآخر هو أن الكلام ليس قدرة تخص فصيلة كائنات دون أخرى. الكلام هو سجل لمنعطفات صراع اجتماعي يخص كل الكائنات. وجميعها تشارك فيه، لكن يحدث ألا يُسمع كلام كثير منها إلا في لحظات الخطر فحسب.

الهوامش

(١) «إن موهبة إحياء شرارة الأمل التي تعيش في ما مضى، لا يملكها سوى مؤرخ مشبع بقناعة مفادها أنه إذا انتصر العدو فحتى الموتى ليسوا في مأمن منه. وهذا العدو ما زال منتصرًا». فالتر بنيامين. من الأطروحة السادسة من أطروحات حول مفهوم التاريخ.

Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte. Gesammelte Schriften. Bd. 1. Suhrkamp Verlag 1991. P.695.

(٢) يكتب فالتر بنيامين: «الصورة المقروءة، أي الصورة في لحظة قابليتها للمعرفة، تحمل بامتياز ختم اللحظة الحرجة والخطرة، والتي تكمن في أي قراءة». انظر: فالتر بنيامين. مشروع البواكي، الفقرة N٣.١، مصدر سابق، ص٥٧٨. ويكتب بنيامين: «من بإمكانه أن يحصي إشارات الإنذار التي تملأ العالم الداخلي لكاتب حقيقي؟ و«الكتابة» لا تعني سوى جعل هذه الإشارات تعمل». انظر: فالتر بنيامين. من فقرة «نجدة تقنية»، كتاب «شارع ذو اتجاه واحد». مصدر سابق، ص٤٧. وكما قد يتضح من المقطعين، فإن بنيامين يرى أن هناك لحظة خطر تكمن في كلٍّ من فعلي الكتابة والقراءة، وتربطهما بعضهما ببعض. لحظة خطر سجلتها الكتابة، ولا يمكن التقاطها سوى عبر لحظة خطر أخرى تنطلق منها القراءة.

(٣) رنا عيسى. «أُمِّيات». موقع «الجمهورية»، ٢٨ يناير ٢٠٢١:

https://tinyurl.com/3nfy2wf3

(٤) المصدر السابق نفسه.

(٥) المصدر السابق نفسه. وفي نصها الأحدث «خاتم ازدهار» تسير رنا عيسى خطوة إلى الأمام في هذا الطريق، وتكشف عن نسب مسكوت عنه بين اللغويين، بين الأمومة والعبودية، أو بين الأم والأمة:

https://tinyurl.com/b7bnavsu

(٦) المصدر السابق نفسه.

(٧) تقول الفيلسوفة أوكسانا تيموفيفا في حوار مسجل أجراه معها الكاتب، في ٢ ديسمبر ٢٠٢٠، إن الملك لا يمكنه أن يعلم سوى الأيديولوجيا، والكاهن لا يعلم سوى الأخلاق، والفيلسوف لا يعلم سوى الحكمة. وحده الحيوان يستطيع إعادة التربية، وإصلاح ما أفسدته.

https://tinyurl.com/msrm4dv2

(٨) تقول أوكسانا تيموفيفا في الحوار المذكور آنفًا إن كتابة الخرافات هي نفسها ترجمة، وإن لغة الحيوان هي مسألة ترجمة، بصرف النظر في أي لغة ينطق الحيوان. وتشير إلى تاريخ التحليل النفسي، وقيام فرويد بترجمة أو تأويل ثلاثة أحلام تتضمن ظهور الحيوان، وهي حلم رجل الذئاب،

وحلم هانس الصغير بالأحصنة، وحلم رجل الجرذان. وتنتقد قصور ترجمة فرويد عن أن ترى في الحيوانات شيئًا آخر غير مجرد مجاز. أما المكان الوحيد الذي يتحدث فيه الحيوان من دون الحاجة إلى ترجمة، كما ترى تيموفيفا، فهو قصص حيوانات كافكا.

(٩) لمعلومات عن الدكتور عبد الرحمن السليمان:

https://tinyurl.com/msp9d53w

(١٠) انظر: عبد الرحمن السليمان. دراسة: «في ضرورة توظيف علم التأثيل في تأليف المعجم التاريخي للغة العربية». المعجم التاريخي للغة العربية ـ رؤى وتطلعات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، ٢٠١٦، ص١٢٣. ويمكن مطالعة جزء من الدراسة في منتدى الجمعية الدولية لمترجمي العربية:

https://tinyurl.com/y5t2exxd

(١١) انظر مثلًا إلى الظاهرة التي يسميها اللغويون «المحاكاة الصوتية» أو «أونوماتوبيا» (onomatopoeia)، وتعني محاكاة الكلمة لصوت ما تصفه في الطبيعة. مثل الصليل والصرير والنقيق والصهيل وغيرها. الأصل اليوناني لكلمة «أونوماتوبيا» يعني: صُنع اسم. ويمكن فهم المحاكاة الصوتية في هذا السياق بوصفها عملية ترجمة مبكرة، نشأت عنها الكلمة.

(١٢) في ترجمة نائل حنون للنص المسماري: «وفي البرية خلقت «إنكيدو»، المحارب، مولود الصمت». نائل حنون. ملحمة جلجامش ـ ترجمة النص المسماري. دار الخريف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص٧٥.

(١٣) طه باقر. ملحمة كلكامش ـ أوديسة العراق الخالدة. دار الوراق، ٢٠٠٦، ص٤٠-٤١.

(١٤) انظر:

Anne Porter. Mobile Pastoralism and the Formation of Near Eastern Civilizations: Weaving Together Society. Cambridge University Press. 2012. P.251-326.

(١٥) انظر:

James C. Scott. Against the Grain: A Deep History of the Earliest States. Yale University Press. 2018. P.105-106.

(١٦) المصدر السابق نفسه.

تعلقت عينا نوسة بكليلة ودمنة وهما يتذكران. كان جلداهما يضطربان ويتماوجان مع حركة جسديهما الإيقاعية. وكلما زاد إصغاؤهما في ظلمة الزنزانة اشتد تعرقهما، فيبدو جلداهما كأنهما رقعة تظهر عليها نقوش ثم تذوب ببطء في طبقة العرق التي أخذت تكسو الجلد شيئًا فشيئًا. ظلت عينا نوسة مركَّزتين على جلدَي الفيلين في غمرة حركاتهما المحمومة، تراقبان اللمعة الداكنة لطبقة العرق. من الخارج يتناهى إلى سمعها صوت السيارات السوداء التي تجوب شوارع المدينة.

بعد دورة الاستماع والتذكر المحمومة، مال كليلة إلى الحائط صامتًا يتنفس باضطراب، ولا تزال آثار الدماء منطبعة على جلده منذ أن اقتلع السجان نابه. فيما حرَّك دمنة صيوان أذنه يمينًا ويسارًا قريبًا من وجه كليلة ليخفف عنه. اقتربت نوسة من كليلة ولعقت جلد زلومته بلسانها الرفيع لعقات متتالية. كان السائل دبقًا وشفافًا للغاية. مرارته اللاذعة مُسكِرة. ثم جلست بين الفيلين ساكنة، قبل أن تغيب ببطء.

رأت نفسها في بيت لم تدخله من قبل. لم تكن فقط تتحرك في فضاء البيت، لكنها كانت أيضًا في كل شيء من أشيائه. رأت نفسها ذائبة في قَصبة سُكر، ثم جاءت أيادٍ كثيرة والتصقت بها. حبال تلتف على الأيادي، والأيادي تلتف على القصبة. ثم عُصرت القصبة، فخرجت هي كقطرة، ثم تجمدت في حبة سكر. لكنها أصبحت أيضًا ذرة فضة، وعِرق نحاس. احترقت في غرف حرارية، وتحركت عبر تروس وسيور، حتى خرجت أشياء وحُملت إلى الأسواق. تكاثرت نوسة كقطرات لا تنتهي، تسري في أنهار من السوائل الكثيفة، وتعيش محبوسة في الأشياء التي تتجمد في الأسواق. ثم رأت لمعة معدنية تشق الهواء فوق رأسها في إحدى غرف البيت. خرطوم صغير ينتهي بنصل قاطع مُعد للغرز. هي النصل، وهي اللحم. ثم توقف كل شيء، وتحرك لسان فوقها وأخذ يلعق كل جزء من جسمها.

اعتادت نوسة القيام بجولة ليلية على الزنازين، تُنهيها بزيارة زنزانتها المفضلة: زنزانة الفيلين القادمين من المستقبل. روى لها كليلة ودمنة أنهما قادمان من عالم ساد فيه الجوع، الكل يبحث فيه سدى عما يسد به رمقه. البعض يذهب إلى العمل، بينما يجري البعض الآخر هربًا من الغاز المسيل للدموع. الغابات تحترق، والأسعار تزداد، ومن طُردوا من أرضهم ينصبون الخيام. في هذا العالم استشرى مرض قاتل جعل الجميع يهربون، ولا يدرون إلى أين. وفي هذا العالم فقدت الأفيال ذاكرتها، وتبلدت آذانها، فهي لم تعد تسمع صوت خشخشة الأعشاب، ولا وشيش المياه، لم تعد تسمع صخب الأمواج التي حملت قوارب الفارِّين والمطرودين، لم تعد تسمع العطش والجوع، والأمل في النجاة. وإن سمعت كل ذلك فإن قلوبها لم تكن تهتز مع ما تسمعه كما كان يحدث دائمًا.

كانت نوسة تسمع بنصف أُذن كل ليلة تفاصيل جديدة لقصة الفيلين العجيبة، إذ ما كان يجذبها حقًّا

إلى زنزانتهما هو العرق السحري الذي يغطي جلديهما عندما يتذكران، والذي ما إن تلعقه كل ليلة حتى تغيب معظم الليل، وتنسى الجوع.

ـ هل تعرفان أن الديناصورات كانت صامتة؟

ـ ...

ـ لم تكن حناجرها تستطيع إخراج أي صوت. ولذلك انقرضت.

ـ كيف ذلك؟

ـ لأنه لم يكن باستطاعتها تنبيه بعضها بعضًا عندما يحيق بها الخطر، ولا حتى الصراخ. الديناصورات المجنحة هي الوحيدة التي استطاعت إخراج صوت من حنجرتها، فحافظت على بقائها، وانحدرت الطيور من سلالتها. كانت أجسامها ضخمة وتصدر أصواتًا رفيعة.

ـ كيف عرفتِ ذلك؟

ـ نحن الفئران ندرس مثل هذه الأشياء، ونقرأ جيدًا كتب من سبقونا.

ـ لماذا؟

ـ ألا تعرفان حقًّا؟ منذ قرون طويلة ونحن نقاوم خوفنا الأبدي، ونبحث عن طريقة للتخلص منه. إنه خوف يسري في سلالتنا منذ قديم الأزل، ويجعلنا نخاف كل شيء، ونفر مذعورين في الطرقات. معركتنا مع قانون الخوف كلفتنا كل شيء، كل جيل ينقلها إلى الذي يليه. توصلنا ذات مرة إلى خطة محكمة وهي توسيع جحورنا قليلًا لإغراء القطط لدخولها، عندها ستنحشر، فيتكاثر عليها باقي الفئران من الخارج ويمزقونها بأسنانهم الحادة. وانطلت الخدعة على القطط، فانحشر أول قِط في مدخل الجحر وهو يجري وراء فأر، لكن الفئران التي تجمعت في الخارج خافت أن تتكالب عليه، وخانتها الشجاعة، بل خانتها أجسادها بفعل قانونها المستبد... الخوف. وبقيت الفئران جامدة من الذعر إلى أن أفلت أول قِط من الفتحة الضيقة ومزقهم تمزيقًا في الخارج. وهكذا فعلت بقية القطط. عدنا مفجوعين إلى جحورنا بعد أن فقدنا كثيرًا من رفاقنا. رأينا أهوالًا، وجمعنا أشلاء، وجلسنا نحن الباقين على قيد الحياة وسط بحار الدماء نفكر في ذلك الخوف الذي يسكن أجسادنا. كيف يمكننا أن نغير ما جُبِلنا عليه؟ كيف يمكن أن تتحرر الفئران من خوفها؟ فكرنا مليًّا، ثم خرجنا بخطة جديدة، هذه المرة أكثر إحكامًا. فغادرنا في الفجر جحورنا، وقطعنا المدينة متجهين إلى غربها جماعات. ولم تكد الشمس تطلع حتى كنا قد وصلنا إلى البرية. هنا سوف نعيش وحدنا، وننسى الخوف الذي أرَّق حياتنا، لا سيما الخوف من القطط. عامًا وراء عام عشنا بين الرمال الساخنة، لكننا فشلنا في التأقلم على الحياة في البرية، ومات كثير منا بسبب الجوع والعطش. ولما غُلبنا على أمرنا، ورأينا الهلاك قادمًا لا محالة، قررنا العودة إلى المدينة. عدنا فوجدنا القطط قد تبطلت بسبب غياب الفئران، ولم يعد لها عمل، فطردها أصحاب البيوت، وباتت تعيش في الشوارع. وعندما دخلت الفئران المدينة، وأمل صغير يرتعش داخلها، فوجئت حينها بأسراب لا حصر لها من القطط تشغل الطرقات. وما إن قطع أول قِط الطريق عليهم حتى صعق الرعبُ القديم أعصاب الفئران مرة أخرى، فانهالت عليهم القطط، ومزقتهم إربًا إربًا.

* * *

في القرون الأولى للكتابة العربية جسَّدت الذات العاقلة ما يشبه الأمل المنشود. فعلى عاتقها أُلقيت مهمة الوصول بنا، نحن القراء، إلى طريق النجاة في لحظة أظلم فيها الواقع، واستحكمت شروره. وبرز العقل بوصفه برنامجًا مقترحًا للعمل، ما إن يتحقق حتى تنقشع الغيوم المظلمة. العاقل والراشد كانا بطلَي قرون الكتابة الأولى، قبل أن يحل محلهما بعد ذلك تدريجيًّا المؤمن وذو العقيدة السليمة.

استمع مثلًا إلى سهل بن هارون (تُوفِّي نحو ٢١٥هـ/٨٣٠م) في كتابه «النمر والثعلب» وهو يكتب: «أما العقل فإنه قائم لكل محمود، وجنة من كل مدفوع، حياة النفس وراحة البدن»(١). ويكتب: «معنى الإنسان العقل، إذا رُزِقَه استحق اسم الإنسان، وإذا عَدِمه فقد نقص، ولا يلزمه إلا اسم الصورة». ويصف ابن هارون العاقل بأنه من اختار الحال الزكية اختيارًا، وليس من لزمته هذه الحال دون اختيار، ويقول ضاربًا أمثلة على ذلك: «وكل جواد لا يخاف الفقر فيعرف قدر المال، ولا ذلة الفاقة فيستمسك بعزة الغنى، فليس بجواد. وكل شجاع لا علم له بألم الجراح وقدر الحياة ما يحول دونه من لذيذ العيش فليس بشجاع... وكل قانع لا يجد مضطربًا ولا من العدم موئلًا فليس بقانع».

واستمع أيضًا قبل ذلك إلى ابن المقفع وهو يقول: «وعلى العاقل مخاصمة نفسه ومحاسبتها والقضاء عليها والإثابة والتنكيل بها»(٢). ويقول: «وعلى العاقل أن يؤنس ذوي الألباب بنفسه ويجرئهم عليها حتى يصيروا حرسًا على سمعه وبصره ورأيه، فيستنيم إلى ذلك ويريح له قلبه، ويعلم أنهم لا يغفلون عنه إذا هو غفل عن نفسه»(٣). ويكتب في «كليلة ودمنة»: «فإن العاقل لا غربة عليه ولا وحشة»(٤). ويكتب أيضًا في الكتاب نفسه: «فإن ذا العقل لا يدع مشورة عدوه، إذا كان ذا رأي في الأمر الذي يشركه فيه»(٥).

أو استمع إلى التوحيدي بعد ذلك وهو يكتب: «العاقل من خلَّص الباقيات الخالدات الدائمات القائمات الثابتات من حومة الكائنات الفاسدات البائنات الذاهبات الحائلات الزائلات المائلات البائدات»(٦). ويقول: «العاقل يضل عقله عند محاورة الأحمق»(٧). ويقول أيضًا: «والعاقل الحصيف يعلم أنه لا بد من التفاوت الذي يكون به التصالح، كالعالم والمتعلم، والآمر والمأمور، والصانع والمصنوع له»(٨).

أو للجاحظ وهو يكتب: «والعقل ـ جُعلت فداك ـ أطول رقدة من العين، وأحوج إلى الشحذ من السيف، وأفقر إلى التعهد، وأسرع إلى التغير»(٩). ويكتب أيضًا: «وعلى قدر صحة العقل يصح الخاطر، وعلى قدر التفرغ يكون التنبه»(١٠).

ظهور الذات العاقلة على مسرح التاريخ مرتبط بتعقُّد تركيب المجتمع وأدوات حكمه. فالعقل ليس مجرد ملكة أو قدرة، إنما هو الشكل المعرفي المرتبط بالشكل الاجتماعي المسمى الدولة. ولا بد أن كُتَّاب القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة ورثوا تلك الذات العاقلة عن الفلسفة الإغريقية والساسانية مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية وزيادة تعقيدها. العقل في الدولتين الآفلتين كان على احتكاك مباشر بالسلطة، وتجلى في أحيان كثيرة بوصفه القوة التي بإمكانها كبح جماح الأخيرة ولجم حريتها المطلقة. العقل هو القوة التي تنظم الحكم، وهو أيضًا القوة التي يمكنها عقلنة السلطة توقيًا لشرورها، إذا تعذر تغييرها. ولعل الكُتَّاب العرب الذين وجدوا أنفسهم في ذلك العصر عالقين في نظام اجتماعي يتربع على قمته فرد ذو سلطة مطلقة، لعلهم بحثوا في تاريخ العقل عن قوة يستخلصها الضعفاء أمثالهم، قوة نابعة من خبرات الأجيال الماضية، التي وقفت أمام المأزق نفسه. كتابات ابن المقفع وابن هارون والجاحظ والتوحيدي وغيرهم هي كتابات ترث مشروع العقل، وتستولد شخصية العاقل، والراشد، والصالح، على أمل أن تنجح هذه الشخصيات المثالية في إيجاد مخرج من الوضع غير العاقل الذي يعيش فيه كُتَّابها. أو بكلمات أخرى، العقل هو القوة التاريخية القادرة على أن تُثيب الواقع إلى رشده، وتصلح حال السلطان، لينصلح بها حال الأمة وواقعها. والذات العاقلة هي أمل الصلاح والإصلاح. وأين يمكن أن يولد العاقل؟ يمكن ذلك على الأرجح بين صفحات الكتب.

كتاب «النمر والثعلب» لسهل بن هارون هو أحد هذه الكتب. يحكي هذا الكتاب خرافةً يقوم فيها

الثعلب بمهمة الدفاع عن مشروع العقل بعد أن وقع في الأسر، وأصبحت حياته على المحك. في النصف الأول من الكتاب نتابع قصة الثعلب مرزوق الذي كان يعيش هانئًا مع زوجته في جحر هادئ، لكن السيل دهم القرية وهي نائمة، وأغرق الجحر، فقتل زوجته وألقاه بعيدًا على جزيرة لا يعرفها. هناك صادف الذئب الذي أخبره بأن هذه الجزيرة يحكمها نمر لا يسمح بالصيد فيها، فاقترح الثعلب على الذئب أن يذهب إلى النمر ويرجوه أن يوليه حكم قطاع منها، على أن يرسل إليه خراجه. وبذلك يتمكن كلاهما من الصيد والعيش. ففعل الذئب، وقَبِل النمر. غير أن الأول طمع، ولم يرسل شيئًا إلى النمر من خراج ولايته. فتبادل الذئب والنمر ثماني رسائل لحل الخلاف، لكن الذئب بقي على حاله، ورفض الأخذ بنصيحة الثعلب. فجرد النمر له ثلاث حملات، انتهت الأخيرة، التي كان النمر على رأسها بنفسه، بقتل الذئب وتشريد جماعته، وأسر الثعلب. وبعد أن أقنع الأخيرُ النمرَ بأن لديه ما قد ينفعه تبدأ مرافعة الثعلب الطويلة دفاعًا عن نفسه وعن العقل، والتي تشغل النصف الثاني بأكمله من الكتاب. بأسر الثعلب تكون القصة قد انتهت، لتبدأ المرافعة. وقف فيها الثعلب أمام وزراء النمر الثلاثة، وأخذ يجيب عن أسئلتهم حول خصال العاقل، ووصفه، وكيفية تمييزه عن الجاهل من خلال فعله، وأفضل الأعمال، وأحق الناس بالرحمة، وغيرها من الأسئلة(١١). ترافع الثعلب عن حياته، ومعها دافع عن ضرورة العقل والعاقل. فقد أصبح العقل والحياة في كفة واحدة، ومن يرِد أن ينقذ الثانية فعليه أن ينقذ الأول. وقف الثعلب أمام قضاته يحدوه الأمل في النجاة.

نحن لا نعرف الكثير عن سهل بن هارون. ما تذكره كتب التاريخ هو أنه نشأ في البصرة، ثم انتقل إلى بغداد، وعمل لدى يحيى بن خالد البرمكي في عصر هارون الرشيد، ثم أصبح صاحب مكتبة «بيت الحكمة» بعد نكبة البرامكة. وبالتالي أتاح له عمله، بل تطلب منه، سعة الاطلاع والمعرفة. ومن ثَمَّ فليس غريبًا أن تظهر الذات العاقلة في العمل الوحيد المكتمل الذي وصلنا من كتاباته الكثيرة، كتاب «النمر والثعلب». وهي الكتابات التي أشاد بها كُتَّاب مثل الجاحظ والتوحيدي والمعري. شهد ابن هارون نكبة البرامكة، وخرج منها سالمًا، وشهد خلاف الأمين مع المأمون وحروبهما التي انتهت بقتل الأمين ووصول المأمون إلى الحكم. وبقي يشغل منصبه على رأس خزانة الحكمة في حكم المأمون. أمامنا إذن كاتب آخر تضعه الكتابة والقراءة على احتكاك بالسلطة. قد يكون كتب كتابه هذا لهارون الرشيد ممتنًّا فيه لنجاته وقت نكبة البرامكة، وواضعًا فيه منهجًا لمن سيأتي بعده من الثعالب. وقد يكون كتبه للمأمون بعد حروبه مع أخيه الأمين، مبطنًا له النصح. في كل الأحوال تنطق الحيوانات مرة أخرى في هذا الكتاب على خلفية التوتر بين المعرفة والسلطة، بين الكاتب والحاكم.

لكن من العاقل حقًّا؟ وكيف يفكر؟ العاقل وفقًا لذلك الزمان يعيش في عالم سِمتُه الانسجام. وعقله هو مرآة هذا العالم المنسجم ومِثاله. ولأن العالم الذي يعيش فيه العاقل هو عالم قد اكتمل بالفعل،

لكنه فسد وحاد عن صوابه، فإن مهمة العاقل تتلخص في إعادة ما اختل إلى صوابه الأولي، ليعود الانسجام المفقود. وكيف يفعل ذلك؟ يفعل ذلك عن طريق وضع الواقع أمام أمثولة لكي يكشف مثالبه. هذه الأمثولة ليست من لدنه، فالعاقل عندما يفكر ويؤلف يضرب أمثلةً من كلام الأولين، أو يمحصها مضيفًا إليها. العاقل يستند دائمًا إلى سلالة من العاقلين قبله. وغايته من أمثولته هي أن يضع أمام عينَي قارئه مثالًا دالًّا على حاله. يحشد الكاتب العاقل التماثلات والاقتباسات والتضمينات من كلام وأفعال من سبقوه أمام القارئ، على أمل أن يعقل الأخير، فيتحقق العقل في لحظة انطباق المثال على الواقع، كما تنطبق صورة المرآة على الأصل. لحظة الانطباق هذه هي لحظة يتجلى فيها انسجام العقل وتجريده، ويظهر بوصفه وسيطًا محايدًا ومتناغمًا، يمكن تبادل الاقتباسات والاستشهادات وانعكاساتها فيه، وذلك من أجل الوصول إلى الحقيقة. يخلق العقلُ الانسجامَ ويسقطه على العالم بحثًا عن لحظة انطباق، ليصبح خلالها عالمًا متماثلًا، مثاليًّا، يمكن أن تُتبادَل فيه الاقتباسات والأشياء من دون أن تتغير طبيعتها. يصبح مجرد فراغ يتجمد فيه التاريخ.

لكننا نعرف جميعًا أن مثل هذا الانسجام الفارغ هو خرافة العقل، وأن مثل هذا العالم المنطبق على نفسه هو خرافة التبادل الحر للسلع. هي خرافات تسعى كل خرافة حقيقية إلى أن تفيقنا منها. أمثولة الكاتب العاقل لا يمكن أن تنطبق على الواقع تمام الانطباق، لأن اللغة ليست مرآة العالم. فتنتهي الأمثولة دائمًا بالحاجة إلى أمثولة أخرى، أو مثال آخر، أو اقتباس آخر يمسك بما تسلل من بين أصابع المثال الأول، على أمل أن يحل العقل أخيرًا، وتهدأ الأرض. وما الإفراط في سَوق الاقتباسات والأمثلة في الخرافات إلا الشكل الذي يأخذه الحزن على عدم الوصول إلى العقل. تظل الذات العاقلة تكد وتجهد، تلف وتدور، لكنها تجد نفسها تعود دائمًا إلى المشكلة نفسها، فمشروعها الأساسي هو إيجاد أمثولة تصحح وضع الواقع المقلوب، وتجعل من القارئ أو السامع ذلك العاقل الراشد الذي سيعيد للواقع انسجامه، لكن مشكلة الواقع تطل من جديد عبر الفجوة التي بين الواقع والمثال. فالواقع في شقاق مع ذاته طوال الوقت.

الذات العاقلة يحدوها الأمل ويلاحقها الفشل، لأن عقلها لا ينجح في خلق انطباق تام. كثير من أمثولات العصر المبكر كتبها كُتَّاب وجدوا أنفسهم على احتكاك بالسلطة. يكتبونها تحت خطر دائم من سلطة لا يمكن أن يُؤمَن لها جانب. هؤلاء الكُتَّاب هم بشر يعيشون كغيرهم في نسيج اجتماعي تحدده سلطة ليست عادلة دومًا، وليست عاقلة دومًا. يكتبون بحثًا عن نجاة، لكنهم لا يجدونها، فيهرعون إلى سوق مزيد من الأمثلة. يكتبون بحثًا عن أمل، بينما يرون أمامهم مشروع إصلاح الملك يتهاوى. فالملك لم يتعلم، والسلطة لم تتصلح، ومن استمعوا إلى كلام غير البشر ماتوا ميتة شنيعة، والبرامكة نُكبوا، والمأمون جعل من فكر المعتزلة أيديولوجية حكم متسلطة. هل كان أمل الثعالب في العقل إذن محض سراب؟

كلَّا، لم يكن الأمل سرابًا. ليس لأن الثعلب مرزوق نجا بالفعل بعد أن أطلق النمر سراحه،

إعجابًا بمرافعته عن العقل، وإنما لأن الأمل مناط بشيء آخر غير حلول العقل المنسجم. فما يبرُز للغاية في هذا الكتاب هو ذلك التناقض البديع الكامن في أن من يدافع عن العقل باستماتة هو الثعلب، أي ـ وفقًا لمراتب الكون في ذلك الزمان ـ غير العاقل. العقل الأرسطي النقي المنسجم، النوص، يتعكر على يد الخرافة ويتحول فجأة إلى مشروع يضم ما استبعد. والذات العاقلة تصبح فجأة بحاجة إلى مرافعة غير العاقل، الذي استبعدته في المقام الأول. العقل الذي يتكلم به غير العاقلين هو عقل لم يعد منسجمًا مع نفسه، عقل تكمن عقلانيته في تشرخه وتشققه.

الخرافة في دفاعها المستميت عن العقل تكشف خرافة انسجام العقل وأبديته. تسير في درب مشروع الذات العاقلة، إلا أن ما تنتجه هو خير دواء لأوهام تلك الذات المنسجمة عن نفسها. فالذات العاقلة، بل أي ذات متكلمة، هي في الحقيقة غير منسجمة، وغير منطبقة على نفسها، وتحمل داخلها دائمًا جوقة من الأصوات المتداخلة. صوت ثعلب يحمل معه صوت العقل مثلًا، في الوقت الذي يستبعد فيه الأخيرُ الأول. وهذه الأصوات المتداخلة وجدت في هذا الكتاب شكلًا آخر غير معتاد. فإضافةً إلى الشكل التقليدي للاقتباسات المتتالية، هناك الرسائل الثماني المتبادلة بين الذئب والنمر، وفي كل رسالة نسمع صوتًا للشخصية، يتمايز عن صوتها في حواراتها مع من يحيطون بها. في طريق إصلاح ما اختل تسلك الخرافة طريقًا تجعل مراتب الكون المستقرة تختل، ولو لوهلة. قد يظن الثعلب وصاحبه ابن هارون أن العقل وسيط مثالي متزن، اختل وأصبح بحاجة إلى إعادته إلى نصابه، لكن ما يحدث من وراء ظهريهما في الكتاب، هو أن القارئ يمكن أن يتعلم أن الاختلال هو عين العقل، هو عين الكتابة، وعين السياسة، وأن الصواب ليس انسجام الأوضاع، بل قد يكون ما يبرق فقط في لحظات اختلال الموازين، ليصبح الثعلب فجأة أمل العقل في النجاة، وليس العكس.

الأمل الكامن في الخرافة لا يتمثل في إكمال مشروع الذات العاقلة، فهي ذات مثالية لا تُدرك ارتهانها بلحظتها التاريخية، وإنما يتمثل في وداع تلك الذات ومفارقتها. يتمثل في إدراك أن الكتابة ليست خطاب العاقل، حتى لو حاولت ذلك، وإنما هي الشكل الذي يمكن أن يأخذه عدم انطباق الواقع على نفسه. أمثولة الكتابة، أو كتابة الأمثولة، هي محاولة لإيجاد شكل لتناقض اجتماعي يستبعد ويستثني، وليست لإيجاد حل لهذا التناقض وتسكينه في تناغم عاقل. شكل تتكلم من خلاله أصوات المستبعدين، وغير العاقلين، ومن لا لسان لهم. وهكذا تكشف الخرافة أيضًا خرافة شكل الدولة المنسجمة التي يقف على رأسها قطب واحد، وهي الدولة التي ينمو العقل في كنفها.

قد يظن الثعلب أن الأمل الذي قد ينجيه وغيره من الثعالب هو الحصول على البراءة في محكمة العقل، لكن وراء هذا الأمل يلوح أمل آخر لا يعرف عنه الثعلب نفسه شيئًا، على الرغم من أنه يمارسه. أمل يلبث في الأمل الأول ويتجاوزه في آنٍ، وهو الأمل في الوصول إلى عالم عادل، تسوده عدالة مختلفة عن عدالة محكمة العقل. عالم لا يتمكن الجاني فيه من أن يفلت بفعلته، لأن

الضحية ستعود وستجد صوتًا لها. عالم يعود فيه الموتى والمستبعدون. كل ما تستطيع الكتابة فعله عندما تلتفت إلى الثعالب العالقة في التناقضات الاجتماعية هو خلق أمثولات تجعل واقعها ليس أكثر عقلانية، وإنما أقل انطباقًا على نفسه. أمثولات تبحث عن مخرج، ولا تُصور عالمًا بديلًا(١٢).

(١) سهل بن هارون. النمر والثعلب، تحقيق وتقديم عبد القادر المهيري. منشورات الجامعة التونسية، ١٩٧٣، ص٥١-٥٣.

(٢) ابن المقفع. الأدب الصغير والأدب الكبير. الطبعة الثالثة، دار الكتاب العربي، ١٩٩٩، ص٢٣.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٦.

(٤) ابن المقفع، «كليلة ودمنة»، مؤسسة هنداوي، مصدر سابق، ص١٣١.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٨٦.

(٦) أبو حيان التوحيدي. الإمتاع والمؤانسة. المكتبة العصرية، ٢٠١١، ص١٥٣.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص٢١٦.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص٣٦٣.

(٩) الجاحظ. التربيع والتدوير. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٩، ص٤٧.

(١٠) المصدر السابق نفسه، ص٤٨.

(١١) على سبيل المثال: يفرق الثعلب بين العاقل والجاهل بأن «كل خلة مما ذكرتَ من الخلال المحمودة حد لا يقف عليه إلا العاقل، ولا يتجاوزه إلا الناقص». ويكمل: «ثم الرضا فهو للعاقل بنيان موطود لا تهده خواطر الظنون، وعود صلب لا يقدح فيه سعي الوشاة، وستر كثيف لا يهتكه حسدة النعم، وهو من الجاهل كظل الغمام أو كريشة في فلاة من الأرض تخفق الريح بها كل وجه. ثم المشورة في الرأي، فالعاقل يستشير عارضًا للآراء في رأيه، وقائسًا بعضها ببعض حتى يقع اختياره على أسدها وأولاها بالصواب طريقًا، والجاهل يستشير مترددًا في أمره، فبما يسمع من الآراء لا يزداد إلا حيرة وسماع قلب وتقييل رأي حتى يزل به المحذور، ويلحقه المكروه». سهل بن هارون. مصدر سابق، ص٥٨.

(١٢) في قصة كافكا «تقرير إلى أكاديمية» يقول القرد بيتر الأحمر الذي تعلم كلام البشر في رسالته إنه لم يقلد البشر طمعًا في الحرية وإنما لأنه كان «يبحث فقط عن مخرج».

Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie. Kafka’s Online Archive: https://tinyurl.com/25sd2ukt

تعطل تنفيذ الواشين لخطتهم ثماني مرات على الأقل. خطتهم كانت ببساطة إظهار عكس ما يضمرون، أي الذهاب إلى الأسد مظهرين التقدير للغوَّاص، والرغبة في الإصلاح، حتى يصدقهم، ليكتشف بعدها الأسد بنفسه ـ وبفعل ما يبدو أنه مصادفة بحتة ـ غدْر الغواص، فيبطش به، وهو بالضبط ما كانوا يضمرونه. لكنهم في كل مرة يهمُّون بتنفيذ الخطة يقتبس أحدهم خبرًا أو حكمة أو أبيات شعر، فيتعطل تنفيذ مخططهم. تبادلوا ذكر حكاية الأمير المبغض للبادية، وحكاية الرجل المديون، وما دار بين عمرو بن العاص وسلمان الفارسي، وما فعله خالد بن يزيد مع الحجاج، ومثل الاثنين اللذين اختصما في شاة فمرَّ بهما إبليس، وحكاية الهرمزان عندما جيء به إلى عمر بن الخطاب، وخبر شبيب الخارجي، وحكاية الحارث بن عباد والفارس المهلهل. تدور هذه الاقتباسات حول مواقف حرجة يتحايل فيها أصحابها، الأخيار منهم والأشرار، من أجل الخروج منها. وحيلتهم هي في معظمها تنويعات على ادعاء عكس ما يرغبون فيه، حتى يحصلوا عليه. أي السير في طرق التفافية وتجنب الطريق التي تؤدي مباشرة إلى ما يرغبون في الحصول عليه، لأن الطريق المباشرة تقود إلى نتائج عكسية. تتتالى الاقتباسات صفحة وراء صفحة وراء صفحة، إلى أن يذهبوا أخيرًا إلى الأسد، فتتقدم القصة خطوة إلى الأمام، ويتحقق مخططهم.

نحن الآن في أواخر القرن الخامس الهجري (بدايات القرن الحادي عشر الميلادي)، العصر الذي يُعتقد أن خرافة الأسد والغواص كُتبت فيه، ولم يُستدل على مؤلفها إلى اليوم(١). إنه زمن انهيار الدولة السلجوقية، وتداعي مشروعها الثقافي المتمثل في المدارس التي أنشأها الوزير نظام المُلك الطوسي المُلقب بـ«الخواجة»، والتي عُرفت باسم «النظاميات». أقام نظام الملك المدارس من أجل تقوية المذهب السني الشافعي ونشره، وتخريج جيل من العلماء والدارسين لكي يشكلوا رافدًا معرفيًّا يدعم الدولة السلجوقية في معركتها الأيديولوجية ضد الدولة البويهية ذات الميول الشيعية المعتزلية، التي همَّشت المذهب السني. وكان يختلف إلى هذه النظاميات مئات الطلبة يوميًّا، يدرسون النحو واللغة، والفقه والتفسير وباقي العلوم الشرعية، من دون أن يشغلوا بالهم بأي أمر آخر، إذ إن المدارس قد تكفلت بجميع نفقات الطلبة وأساتذتهم.

حبكة هذه الخرافة بسيطة كعادة الخرافات، إذ ليست الحبكات هي أهم ما يحدث فيها. فهي تدور حول ابن آوى يُدعى «الغوَّاص»، لغوصه وتبحره في العلم. شُغف الغواص بالمعرفة وتفرغ لها، ولم يعد يأنس سوى لوحدته مع كتبه. لكن الغواص رأى ذات يوم في الأسد ما يستلزم الإصلاح، فقرر الاقتراب منه على عكس نصيحة صديق له. وبعد أن أُعجب الأسد بعلمه، وأعلى مرتبته لديه، احتال الواشون ضده وتآمروا عليه، فبطش الأسد به، وأدخله السجن. إلى أن ظهرت الحقيقة، فأخرجه الأسد وأكرمه، وطلب منه أن يعود إلى صحبته، لكن الغواص قرر أن يعود إلى معتزله

مع كتبه، من دون عداء أو قطيعة. في بداية الخرافة يسأل الغواص صديقه: «يا أخي! أما ترى الأسد مقارن فكر يخفيه، ومضمر شيء لا يبديه؟»، قال له صديقه: «إن من تكلف ما لا يعنيه أضر ذلك بما يعنيه، وليس لنا أن ننظر في أمر ليس لنا، ونحن في عافية يجب أن نلزمها ما لزمتنا». ولماذا يريد الغواص التدخل فيما لا يلزمه؟ الإجابة هي: «لأن في صلاح الملك صلاح مملكته ورعيته. وفي صلاح مملكته ورعيته صلاح الجملة التي الناصح جزء منها، يضره ما يضرها، وينفعه ما ينفعها». بعد نحو أربعة قرون من بدئه نعود لنكمل الحوار بين الأخوين كليلة ودمنة من حيث تركناه. هذه المرة على لسان ابنَي آوى آخرين، هما الغواص وصديقه. والموضوع واحد، العلاقة مع السلطة.

لكي نفهم طبيعة السلطة في ذلك العصر، علينا أن نعود خطوة إلى الوراء. فقد عمل الوزير نظام المُلك كاتبًا في ديوان السلطان ألب أرسلان، الملقب بـ«عضد الدولة»، أهم سلاطنة الدولة السلجوقية، ثم سرعان ما ظهرت موهبته، فتدرج في المناصب حتى وصل إلى منصب الوزارة الرفيع. زامل نظام الملك في صباه، فيما يقال، كلٌّ من حسن الصباح مؤسس فرقة الحشاشين، وعمر الخيَّام الشاعر الفيلسوف. وعُرف عن الوزير اهتمامه بنظام الحكم وتنظيم أمور الدولة، ووضع خلاصة خبرته في كتابه الشهير «سياست نامه» والمترجم إلى «سير الملوك»، والأدق أن يكون «سيرة السياسة» أو «كتاب السياسة»، حول نهج الحكومة العادلة. بعد موت ألب أرسلان تولى ابنه مُلكشاه، الذي أبقى على وزارة نظام الملك، لكنه بدأ يتململ من سياسة المدارس التي أقامها الوزير. وذات يوم عاتب ملكشاه الوزيرَ على ارتفاع تكاليف المدارس، وإثقالها كاهل ميزانية الدولة، فقال له نظام الملك:

«يا بني، أنا شيخ أعجمي لو نودي عليَّ فيمن يزيد لم أحفظ خمسة دنانير، وأنت غلام تركي لو نودي عليك عساك تحفظ ثلاثين دينارًا. وأنت مشتغل بلذاتك، منهمك في شهواتك، وأكثر ما يصعد إلى الله معاصيك دون طاعتك، وجيوشك الذين تعدهم للغوائب إذا احتشدوا كافحوا عنك بسيف طوله ذراعان، وقوس لا ينتهي مدى مرماها ثلاثمائة ذراع... وأنا أقمت لك جيشًا يُسمى «جيش الليل»، إذا نامت جيوشك ليلًا قامت جيوش الليل على أقدامها صفوفًا بين يدي ربهم فأرسلوا دموعهم وأطلقوا ألسنتهم، ومدوا إلى الله أكفهم بالدعاء لك ولجيوشك»(٢).

العلاقة بين الدولة وعلمائها وفقًا لسياسة الوزير نظام الملك هي علاقة نفعية واضحة إذن. الدولة تتولى تكاليف التعليم في مقابل دعم العلماء الأيديولوجي لسياساتها ومذهبها، وقيامهم بعمل التخريجات الدينية المناسبة لنظام الحكم. نجحت هذه العلاقة النفعية لسنوات في ترميم الخلافة العباسية ووقف المد الشيعي والاعتزالي، لكنها لم تستمر طويلًا. فقد اغتالت فرقة الحشاشين نظام الملك، ومات السلطان ملكشاه بعده بقليل، فغرقت الدولة السلجوقية في عصر من الفوضى والاضطرابات. وانهمك ورثة السلطان في حروبهم الداخلية، فأصبح العلماء الذين فرَّختهم الدولة جيشًا من المتبطلين بعد أن كانوا جيشًا من قائمي الليل، وفقدت طبقتهم الطفيلية مورد دخلها. في هذا العصر المضطرب كتب الغزالي «المنقذ من الضلال»(٣)، بعد أن رحل عن بغداد تاركًا منصبه مُعلِّمًا في المدرسة النظامية(٤)، وفيه يخوض في اختلاف الفرق وتباين الطرق، وحيرته

بينها حتى وصوله إلى التصوف. وفي هذا العصر أيضًا أسس نور الدين زنكي الدولة الزنكية، وصلاح الدين الأيوبي الدولة الأيوبية، بوصفهما امتدادات لسياسات الدولة السلجوقية. وكلاهما درس في نظامية بغداد. وفي هذا العصر أيضًا يكتب كاتبنا المجهول خرافة الأسد والغواص، لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام مثال جديد على كلام العجماوات في لحظة مفصلية.

يقول الدكتور رضوان السيد محقق كتاب «الأسد والغواص» في مقدمته:

«القصة في الواقع رمز للصحوة بعد الحماس الشديد في أوساط العلماء لسياسات السلاجقة الأولى تجاههم. وكانت علاقة السلطة بالعلماء، أو السياسة بالشريعة، قد استقرت منذ القرن الثالث الهجري على وحدة المشروعية العليا، ممثلةً بالخلافة ثم إمارة الاستيلاء أو السلطنة (الدين والدنيا)، وجرى انفصام في الواقع ليس بين الدين والدولة بل بين السياسة والشريعة، أو بين العلماء والسلطة من باب تقسيم العمل أو مجالات الصلاحية والاهتمام. وقد استمر النزاع على حدود كلٍّ من المجالين، لكن تسليم كلٍّ من الطرفين بوجود الآخر وسلطاته كان جاريًا بشكل عام. وجاءت محاولة نظام الملك لتنشر حالة من الحماس المؤقت في أوساط العلماء، ولتوهم بإمكان تقارب أكبر، وتعاون أوسع بين السياسة والشريعة يصلان إلى حد التوحد في بعض الحالات. ولا شك أن اتجاه نظام الملك هذا كان سببه ما أصاب المشروعية العليا لجماعة المسلمين من تشقق نتيجة قيام الدولة الفاطمية، وانتشار التنظيمات الإسماعيلية السرية بشتى أنحاء الدولة... وجاءت «حكاية الأسد والغواص» في حقبة المراجعة والصحوة هذه لتقول إنه لا معدى عن دولة المسلمين الواحدة ذات المشروعية الشاملة، أما في المجالات التفصيلية فإن لكلٍّ من السياسي والفقيه مجاله الخاص الذي يتحرك فيه، وهناك مراتبية لا تسمح بالتجاوز إن بالنسبة للكاتب أو الفقيه».

تندرج خرافة الأسد والغواص إذن في مشروع إعادة تربية الملك وإصلاحه، المشروع الأثير للخرافات. ويرجح رضوان السيد أن يكون الكتاب من وضع فقيه متأدب، يُسلم للسياسة بمجالها الخاص، لكنه في الوقت نفسه يرى أن دوره لا يكمن في الترويج الأيديولوجي للسلطة، وإنما الوقوف عند تجاوزاتها، والتي يمكن أن تهدد مشروع الأمة. فقيه متأدب يجد حاجة إلى الكلام في لحظة ملتبسة، لكي يعيد النظر إلى المشروع الجمعي المُهدَّد. وبمعزل عن صواب هذه القراءة من عدمه، فإننا نجد أمامنا المعرفة والسلطة على المحك مرة أخرى، وبينهما تنطق العجماوات. تتكلم العجماوات عندما يُعجِز البشرَ سؤال: ما العمل؟ تتكلم في الفجوة التي تتشكل عندما لا يعرف أحد ما الذي يمكن عمله. أليست هذه الفجوة هي أصل المسؤولية؟ فالمسؤولية ليست مجرد فعل شيء وفقًا لبرنامج سابق، وإنما ضرورة فعل شيء بعد أن فشلت كل البرامج السابقة(٥). تتكلم العجماوات لكنها لا تقدم إجابة أو حلًّا. فماذا تقدم إذن؟ تقدم برنامج عمل يُدعى «الاقتباسات». برنامج عمل يعترض بنفسه مسار طريقه كلما تقدم إلى الأمام. لقد رأينا في بداية هذا الفصل تعطل فعل الأشرار بسبب الاقتباسات المفرطة التي ساقوها لكي يتأكدوا من صواب فعلهم. فالفعل في الخرافة، فعل الأشرار كما الأخيار، لا يكاد يتقدم حتى يواجه عواصف الاقتباسات التي تهب من الماضي، فتنحت ملامحه وتنضجه. مع كل اقتباس تتعطل القصة، وتوضع جانبًا، لكي ينفتح عالم آخر في مسارها. وعندما نعود بعد ذلك إلى قصتنا لا نعود إليها وكأن شيئًا لم يحدث، وإنما نعود إليها وقد تعقدت بسبب ما أصبحت تحمله من اقتباسات. فهي لم تعد قصة عن الأشرار الذاهبين إلى الملك فحسب، بل هي أيضًا قصة عن الحجاج والهرمزان وسلمان الفارسي والأعرابيَّين وإبليس. قصة عما يمكن عمله إذا لم تعد هناك قاعدة مريحة يمكننا اتباعها، بل لم تعد قصة من الأساس، وإنما كوكبة نجوم، كل اقتباس هو جرم فيها يرسل نوره الخافت من الماضي السحيق.

لعل الأوان قد آن لتعديل التعريف الدارج للخرافة بوصفها الجنس الأدبي الذي يتكلم فيه مَن لا

لسان له. فالعجماوات لا يتكلمن فحسب، بل إن لهن طريقة محددة في الكلام، وهي الاقتباس، أو بالأحرى الإفراط في الاقتباس(٦). كلام غير البشر لا يَقتبس مرة أو اثنتين، بل عشرات المرات. عندما كان الغواص في السجن، زاره صديقه اللوَّام، واختلفا حول ما الذي يتعين على الغواص عمله للخروج من محنته. وفي حوارهما هذا تبادلا نحو ثمانية عشر اقتباسًا، موزعة بين حكاية وحكمة وخبر وأبيات شعر(٧). الاقتباس هو لغة العجماوات الحقيقية. كلامها هو كلام داخل كلام، وليس مجرد كلام. وما يجعل الاقتباسات في الخرافة مختلفة عن غيرها في باقي الأجناس الأدبية هو أنها هنا ليست مجرد مضمون يمكن أن يُثبت أو ينفي حجة، وإنما هي شكل في المقام الأول. شكل متناقض. طريق التفافية تقطع طريق القصة الرئيسية. الاقتباس هو التجسد الأدبي لحيلة اللجوء إلى طرق التفافية، وهي الحيلة التي لا يلجأ إليها إلا من سُدَّت في وجهه جميع الطرق المباشرة للحصول على ما يريده. هذا هو برنامج العمل الذي تقترحه الخرافات.

* * *

العاج هو روح عالم آفل يُدعى «عالم ما قبل التاريخ». لم يعد يظهر اليوم إلا في صورة صلبة. إذ ينمو من الأفواه، وتبرز أنيابه وكأنها حروف لغة قديمة لم تعد مفهومة. لكن هناك صورة أخرى للعاج لم يعد أحد يعرف عنها شيئًا، وهي الصورة السائلة التي يوجد عليها في آذان الأفيال. فالعاج السائل هو ما يجعل حاسة السمع لديها مرهفة. وعندما تودُّ أن تزيد من رهافة حاستها فإنها ترفرف بصِيوان أذنها، فتتمدد الأوعية وتتسع، ليتدفق العاج مالئًا تجاويف الأذن الداخلية. ولا يوجد سائل على الأرض يفوقه حساسية، فسطحه يلتقط أشد الترددات خفوتًا، ليتموج على إثرها حتى تلتقط الشعيرات الذائبة فيه حركته الرهيفة، وتنقلها إلى الأعصاب. ليس هذا فحسب، بل هناك ما هو أهم من ذلك، فقوام العاج السائل يجعل آذان الأفيال تستطيع أن تلتقط ما لا يمكن لأي أُذن أخرى التقاطه، ولا حتى أرهف أجهزة الاستشعار. العاج السائل يجعل آذان الأفيال تلتقط الأمل الذي تنطوي عليه الأصوات. فعندما تصغي الأفيال فإن قلوبها تهتز مع الأمل الخافت الذي تلمسه في تضاعيف ما تسمعه. وهذا الأمل المصاحب للصوت كهالتِه هو بالضبط ما لم يعد عاج الأفيال يلتقطه منذ قتل حروف العلة.

كيف غاب عن الأفيال أن حروف العلة قد قُتلت عندما أصبحت آذانها لا تلتقط الأمل؟ فكل فيل يعرف جيدًا أن حروف العلة مكانها القلب، وحروف السكون مكانها العقل. لكن الأفيال نسيت ما عرفته دومًا، وضاعت ذاكرتها في سنوات البحث المضني عن أقل الفتات، ولم تدرك ذلك سوى يوم الهروب الكبير. ففي ذلك اليوم تدافعت حشود هائلة على طريق الهرب من المرض القاتل والجوع المهلك. وفي منعطف ضيق من منعطفات الطريق انهار سَمْعُ كليلة تمامًا وسط موجات الصخب المخيفة. لم يعد يسمع شيئًا سوى الطنين، طنين قادم من باطن الأرض، أو من قلب الجبل الذي كانوا يمرون به. ظل يحرك رأسه بعصبية يمينًا ويسارًا، لكن الطنين القاتل لم يتوقف. وعندما

عاد إليه سمعه ببطء بعد بعض الوقت، ظل الطنين يصاحب دبيب الأقدام التي تهرول، ورفيف الأجنحة التي تضرب. لكن كليلة سمع فجأة وسط هذه الآلام خشخشة الأعشاب التي يدهسونها بأقدامهم. سمعها بوضوح كما كان يسمعها من قبل. خشخشة خافتة لأعشاب نضرة، كانت تحمل معها ذات يوم أملًا في تسكين الجوع، الأمل نفسه الذي لم يعد يسمعه منذ سنوات. فنظر كليلة حوله مدهوشًا. ووجد بجواره دمنة وقد توقف عن الجري هو كذلك. فعرف أنه سمع أيضًا ما سمع.

بعد أن أتم دمنة إعداد الطعام على الموقد الكهربائي الصغير، طرق الباب الحديدي مؤذنًا بوقت الغداء. وبعدها بدقائق، فتح الحارس باب الزنزانة وجلس بينهما يأكل، بينما بقي كليلة ودمنة ينظران إليه. كليلة وقد فقد كلا نابيه، ودمنة بناب واحد. ازدرد في صمت الخضار باللحم. وبعد أن فرغ تأفف من رداءة الطعام وأشعل سيجارة، وأخذ يجيل ناظريه بينهما. مرت فترة، ولم يخرج الفيلان عن صمتهما. عندها زفر، ثم مرر يده على ناب دمنة الأيسر المتبقي مبتسمًا. بقيت الأعين معلقة، ثم سحب السجان يده وغادر الزنزانة.

روى دمنة لنوسة كيف أن الأفيال أدركت على طريق الهرب أن أعداءهم قتلوا حروف العلة، وأن قتلها هو ما جعل آذانها تبلُد، وذاكرتها تشحب، ثم جعل القلوب تهمَد شيئًا فشيئًا. فأصابها الهول مما وقع لكليلة ودمنة، وانسحبت إلى فجوة في الجبل للمداولة. وبعد أيام اتفقت الأفيال على أن ما ذهب لن يعود، وأن الأمل الوحيد في النجاة هو العثور سريعًا على حروف علة جديدة. لكن حروف العلة لا توجد إلا في الماضي. أي ماضٍ؟ لا أحد يعرف. وحدها أنياب الأفيال تستطيع تحديده. وكلفوا كليلة ودمنة بمهمة إنقاذ القلوب، لأن آذانهما لا تزال فيما يبدو تستقبل الأمل. عليهما الآن استخراج حروف علة من قلب الحروف الساكنة. فانطلق كليلة ودمنة يصغيان ويتذكران عبر السنين، حتى أضاءت أنيابهما باللون الأرجواني في عالم نوسة.

ـ من هم أعداؤكم هؤلاء؟ البشر؟ الشرطة؟

ـ أعداؤنا هم من يطردوننا من مساكننا، ويجوِّعوننا. من يغرقوننا بالغازات كل صباح. من يقتلون اللغة التي نتكلمها جميعًا.

ـ ولماذا قتلوا حروف علتكم؟

ـ حتى يموت كلامنا. لغتنا نسيت نفسها منذ أن فقدت حروف علتها، فأصبحت كومة من حروف ساكنة تعيد تكرار ما يُقال فيها إلى الأبد.

ـ وكيف ستجدون حروف علة أخرى؟

ـ نظل نتذكر ونحن نستمع، لعلنا نعثر فيما نتذكره على فرصة أُهدرت، أو كلمة نُسيت، أو احتمال لم يلتفت إليه أحد.

* * *

في أثناء كلامه مع اللوام شبَّه الغواص خلاصه المنشود من محنته في سجن الأسد بخلاص نساء البادية عندما سأل رجل بعضهن: «من أين تعشن؟» فقلن: «لو أننا لم نعش إلا من حيث نعلم لم نعش». وعقَّب الغواص: «وأنا لو لم أتخلص إلا من حيث أعلم لم أتخلص». ما يمكن أن يُخلص الغواص إذن من محنته هو معرفة لم تأتِ بعد. لذلك فهو يتقبل أن يضل الطريق، ويظل يسير في

طرق جانبية، لأن الخلاص ما إن يتحقق أخيرًا حتى تغدو كل تلك الالتفافات معرفةً بأثر رجعي. أما المعرفة السابقة التي كان يعرفها الغواص بالفعل فلا تصلح لمساعدته في هذه المهمة، تمامًا مثلما لا يصلح الاكتفاء بطرق العيش التقليدية لإبقاء نساء البادية على قيد الحياة. التيه بين الاقتباسات والتضمينات، هو الثمن الذي يجب دفعه للوصول إلى تلك المعرفة التي لا تعرف نفسها بعد، ولن تُكتسب إلا بأثر رجعي. كل اقتباس هو روح تهيم على طريق نُسيت، صوت يُستدعى على عجل داخل متن النص، فينفتح داخل الأصوات الأخرى. والخرافة ما هي إلا نص مسكون بآلاف الأرواح. حركة السرد التي تنشأ فيها هي حركة متقطعة، لا تروم الاتجاه إلى الأمام بأحداث القصة، بقدر ما تروم التقاط خيط الكلام من الذين ذهبوا واضطروا إلى أن يسقطوه من بين أصابعهم في قصة شبيهة. والمعرفة التي يمكن أن تنشأ عن تلك الحركة هي معرفة لا تسبق العمل، وإنما تنشأ عنه. تنشأ عن الاستماع إلى كل تلك الأرواح، من أجل تحرير ما في كلامها من معرفة سابقة. والباحث الجاد عن إجابة لسؤال «ما العمل؟» أو «كيف الخلاص؟»، عليه ألا يتخلف عن حدو أي روح قد تكون حادت عن الطريق التي لم تعد تُوصل إلى أي مكان، فهامت ونُسيت.

الأرواح الهائمة لا تضيع في المكان فقط، وإنما تضيع أيضًا في دروب الزمان. مَن يفلت من قبضة التقاويم الصارمة، يُستبعد فورًا من التاريخ، فيطويه النسيان. فالتقويم كما هو معروف هو ما ينظم جريان الزمان، ويُنزل الماضي والحاضر والمستقبل منازلها المنفصلة. الشاعر عمر الخيام لم يُعرَف عنه كتابة الخرافات، لكن عُرف عنه وضع التقاويم. فبعد أن تولى جلال الدين ملكشاه الحكم ظهرت الحاجة إلى تقويم جديد للدولة، لأن التقويم القمري المستعمل حتى ذلك الوقت لم يعد يصلح لتنظيم شؤون الدولة مع اتساع رقعتها، وضم مناطق زراعية كبيرة إليها. فالتقويم الشمسي هو الأصلح في الزراعة، لمعرفة مواقيت الحصاد وحساب الضرائب. فأوعز نظام الملك إلى صديقه عمر الخيام، لبراعته في الفلك والحساب، وكلفه بمهمة إصلاح التقويم الفارسي القديم، والإتيان بتقويم جديد. فوافق الخيام، وبنى مرصدًا من أجل ذلك في مدينة أصفهان، وظل يعمل فيه سنوات مع فريق من الفلكيين، حتى نجح في تقديم التقويم الجديد إلى السلطان عام ٤٦٧هـ/ ١٠٧٥م، وبدأ العمل به في العام نفسه(٨). التقويم الجديد هو تقويم شمسي، جعل بداية العام هي يوم النيروز الذي يحدد كل عام بدقة من المرصد، عند دخول الشمس برج الحمل، أو ما يُسمى اليوم بـ«الاعتدال الربيعي». وبذلك أضحى من السهل تحديد مواسم الزراعة والحصاد بدقة كبيرة، وبهامش خطأ صغير عبر مر السنين. وسُمي التقويم الجديد بـ«التقويم الجلالي»(٩)، نسبة إلى السلطان جلال الدين ملكشاه.

كان الخيام يجلس كل ليلة في مرصده يتطلع إلى النجوم، يقيس زواياها ويرصد مواقعها، ويدوِّن جداول الكوكبات. كل ليلة يسقط ضوء النجوم القادم من الماضي على حدقة عينه. ثم يعود إلى بيته ويكتب في رباعياته أبياتًا مثل:

فكم توالى الليل بعد النهار

وطال بالأنجم هذا المدار

فامشِ الهوينى إن هذا الثرى

من أعين ساحرة الاحورار

أو:

رأيتُ خزَّافًا رحاه تدور

يجدُّ في صوغ دنان الخمور

كأنه يخلط في طينها

جمجمة الشاة بساق الفقير

أو:

لم يبرح الداء فؤادي العليل

ولم أنل قصدي وحان الرحيل

وفات عمري وأنا جاهل

كتاب هذا الدهر جم الفصول(١٠)

في المساء ينظر الخيام الشاعر إلى الأعين التي في السماء فيرى أعينًا ساحرة في الثرى. يفكر في كتاب الدهر، ومن جوف الأرض يحدو الشاةَ والفقير. يستمع إلى إيقاع الأجرام السماوية، فيكتب شعرًا مترعًا بنزعة وجودية غريبة على عصره. يتأرجح فيها بين العدمية والأمل في الخلاص، بين الجبر والاختيار، ويطيل التأمل في الموت والفناء. أما في الصباح فيراجع الخيام الفلكي الأرقام والجداول التي وضعها الليلة السابقة. يُنزل الأبراج منازلها، ويحسب مواقع النجوم، ويحدد لحظة دخول الشمس إلى كل برج، ليخرج منها أخيرًا بتقويم جديد يجُب التقويم القمري الذي اعتمده الخليفة عمر بن الخطاب للدولة قبل ذلك بنحو خمسة قرون، والذي يحسب السنين بدءًا من الهجرة، مؤذنًا بزمن جديد.

التقاويم هي كتب أيضًا، ويتكلم فيها غير البشر. كتب تتكلم فيها الأرض مع النجوم والأفلاك. وكلامها هو الصفحة التي ترتسم عليها الأقدار. ومَن غير النجوم يمكن الكلام معه عن الأقدار؟ كلام غير البشر على صفحات التقاويم لا يحكي قصصًا، وإنما ينسج أقدارًا من خيوط الأيام وعُقدها. وراء خيوط الأيام المنتظمة تُخبِّئ التقاويم عُقدًا، هي لحظات توافق لا يمكن التنبؤ بها، تحل فجأة فتنقطع خيوط في مواضع، وتتصل في مواضع أخرى. لحظات القدر التي تخبئها التقاويم وراء جداول أيامها تُكتب فيها المصائر من جديد، جالبةً معها التعاسة أو السعادة. لحظات تتوافق فيها حياة البشر مع حياة النجوم، فتنعقد صلة لا يمكن أن تنفصم إلا بلحظة توافق أخرى، يُكتب فيها قدر جديد. وإذا فات أوان لحظات التوافق هذه تبقى الأقدار على ما هي عليه.

لكن الخيام فيما يظهر لم يرَ في تقويمه إلا الخيوط المنتظمة، لم يرَ فيه غير قَدَر واحد لا يمكن

تغييره، يفضي دائمًا إلى الفناء. فكان الشعر الذي كتبه في رباعياته هو ضرب من المعارضة لذلك القدر. كلاهما، تقويمه وشعره، يقرآن القدر فيما تقوله النجوم، إلا أن الأول يضبط القدر مرة واحدة ليسير بعدها كالساعة، أما الثاني فيتأسى على القدر المحتوم. فجداول الأيام في تقويم الخيام تسير في دورتها المقدرة بانتظام، ولا شيء يستطيع أن يتدخل في دورتها. كل يوم مصيره الفناء مهما طال. وسلطة الدولة التي تدير هذا التقويم أصبحت جزءًا من الطبيعة التي لا يمكن التدخل فيها أو تغييرها. التقويم أضحى بذلك كتاب الدهر الأبدي، كما وصفه. أما في رباعياته فيشكو الخيام كتاب الدهر هذا الذي لا يفهمه. يشكو القدر المحتوم، ويسأل: ما الفائدة وكل شيء قبض ريح؟ وإذا كانت الأيام مصيرها الدمار فلمَ لا نثأر منها بالشراب؟ متع الحياة كالخمر والحب والصداقة هي كل ما يتبقى للإنسان في هذا القدر المحتوم وغير المفهوم. والسعادة الوحيدة التي يجدها الخيام في قلب هذه القدرية هي العدمية، عدمية الإقامة في الفناء، عدمية الحياة بلا أمل. في التقويم تجري الأيام محتومة، ويبدو جريانها محصنًا ضد ضربات القدر. وفي الرباعيات يثأر الشاعر من القدر المحتوم بالعدمية.

لكن القدر المحتوم يمكن أن يُكتب من جديد، فهناك جزء فيه لم يكتمل بعد، ويمكن أن ينفتح في نقطة تتعقد فيها الخيوط. تقويم الخيام نفسه ينطوي على مثل هذه النقطة. ففي قلب الدوران الحتمي للأيام الذي وضعه تقبع لحظة لا يمكن التنبؤ بها. إذ يتأسس تقويمه على ضربة قدر، وهي لحظة دخول الشمس إلى كوكبة الحمل، أي الاعتدال الربيعي، كل سنة. وهي لحظة لا يمكن حسابها سابقًا بدقة كافية، وإنما يجب قياسها ورصدها كل عام من جديد، ومن ثَمَّ تأسيس المنازل على ضوئها من جديد سنويًّا، ولهذا السبب يتمتع تقويمه بالدقة العالية. الزوال المحتوم الذي رآه الخيام يحمل داخله لحظة غير محتومة، ويتأسس عليها. مثل تلك اللحظة نجحت في حالة أخرى في أن تكون بداية لقدر جديد. فعلى غرار التقويم الجلالي، يحدد تقويم الثورة الفرنسية السنة الجديدة برصد لحظة أخرى لا يمكن التنبؤ بها. هذه المرة هي لحظة الاعتدال الخريفي. إذ تبدأ السنة بهذا اليوم لأنه يوم بداية العصر الجمهوري، ٢٢ سبتمبر ١٧٩٢ بالتقويم الجريجوري. ويُحدَّد كل عام من جديد قياسًا على حركة الشمس من مرصد في باريس.

تقويم الثورة الفرنسية كان المحاولة الأشد راديكالية لاعتراض مسار التاريخ، وكتابة قدر جديد، محاولة لإعادة اختراع الزمن، لا تنظيمه. السعادة التي يحملها معه هذا التقويم هي سعادة الإمساك بالنجوم، من أجل تأسيس زمن جديد، والقضاء على الماضي ورموزه. فقد أحدث تقويم الثورة قطيعة تامة مع النظام البائد (Ancien Régime)، بملكيته وكنيسته وتقويمه المنسوب إلى جريجوريوس الثالث عشر بابا روما. فتقويم الثورة لم يغير أسماء الشهور فحسب، مستعيضًا عن أسماء الملوك والقديسين بأسماء جديدة مستلهمة من الطبيعة، بل غيَّر نظام حساب الزمن بأسره، معتمدًا على النظام العشري بدلًا من النظام الستيني المعتاد. احتفظ تقويم الجمهورية بتقسيم السنة

إلى ١٢ شهرًا، كل منها ٣٠ يومًا، لكنه جعل كل شهر يتكون من ٣ أسابيع، وكل أسبوع يتكون من ١٠ أيام، واليوم الواحد يتكون من ١٠ ساعات، والساعة الواحدة تتكون من ١٠٠ دقيقة، والدقيقة من ١٠٠ ثانية. ولأن كل شهور السنة وفقًا لهذا التقويم متساوية، كل منها يتكون من ٣٠ يومًا، فقد جُمعت الأيام الخمسة أو الستة المتبقية وجُعلت آخر السنة، على غرار التقويم المصري القديم، واعتبرت عطلة، أُسميت «هدية عديمي السراويل» (Sans-culottes)، في إشارة إلى الطبقة العاملة التي شاركت في الثورة. تلعثم الجميع في هذا التقويم، كأنهم يتعلمون لغة جديدة، واضطربت المعاملات والحسابات، فزادت المقاومة ضد استعماله في الحياة اليومية. إلى أن عاد التقويم الجريجوري القديم مع عودة الإمبراطورية بعد انقلاب نابليون بونابرت، لينتهي عصر التقويم الذي استحدثته الثورة الفرنسية، والذي استمر من عام ١٧٩٣ إلى عام ١٨٠٥.

اندثر هذا التقويم، ولم يُعمل به بعد ذلك سوى مرة وحيدة، كانت في كوميونة باريس، إذ عُطل العمل بالتقويم الجريجوري مجددًا خلالها وأُعيد العمل بتقويم الجمهورية خلال ١٨ يومًا فقط من الكوميونة، التي استمرت نحو شهرين ونصف في عام ١٨٧١، وتحديدًا عُمل بالتقويم الجمهوري من ٦ إلى ٢٣ مايو، أي من ١٦ «فلوريال» إلى ٣ «بريريال» من عام ٧٩ وفقًا للتقويم الجمهوري. يذكر بنيامين في الأطروحة رقم ١٥ من أطروحاته حول مفهوم التاريخ خبرًا من ثورة أخرى هي ثورة يوليو عام ١٨٣٠، عندما صوَّب متظاهرون في شوارع مختلفة من باريس، وعلى نحو عفوي غير منسق، طلقاتهم نحو أبراج الساعات. ويقول بنيامين إن الطبقات الثورية تعي أن ما تفعله هو نسف استمرارية التاريخ. استبدال تقويم بآخر، مثلما فعلت الكوميونة، هو على الأرجح محاولة لتعطيل المجرى الأبدي للتاريخ، والتقاط الخيط الذي تركته محاولة أخرى سابقة. وكأن الكوميونة تقتبس من الثورة السابقة عليها.

ويقول بنيامين في أطروحته تلك: «لا تَعُد التقاويمُ الزمنَ كالساعات، وإنما هي نصب تذكارية لوعي تاريخي»(١١). التقاويم تتأسس على لحظة يمكن وصفها بأنها اللحظة صفر، لحظة انقطاع التاريخ، ومن ثَمَّ لحظة تشكُّل وعي تاريخي. ومع لحظة الانقطاع تلك يتحرر الأمل الذي اختزنته محاولات مَن مضوا. اللحظة التأسيسية لأي تقويم هي اللحظة التي يمكن أن تجعل كتاب الدهر يتحول إلى كتاب للتاريخ. فكتاب التاريخ هو كتاب مليء بالانقطاعات والالتفافات، على عكس كتاب الدهر منتظم الجريان. كتاب التاريخ هو كتاب الأرواح الهائمة، هو كتاب القدر الذي تكتبه نجوم الأرض الثاوية في الثرى ونجوم السماء المنيرة في الظلام، كتاب كل لحظة فيه هي لحظة مفصلية، كل لحظة فيه هي ضربة قدر، كل لحظة فيه يمكن أن يتصدع فيها الانطباق بين الطبيعي والتاريخي، فيولد عالم جديد، لحظة لا ينبغي أن يفوت أوانها، لأن المعرفة الحقيقية لا يمكن أن تولد سوى في لحظة كهذه.

كل ليلة يتطلع عمر الخيام إلى النجوم العالية، ثم يعود ليدوِّن في رباعياته أبياتًا مثل:

ولا تحسبوا أني أخاف الزمان
أو أرهب الموت إذا الموت حان
الموت حق. لست أخشى الردى
وإنما أخشى فوات الأوان

الهوامش

(١) استندت قراءتنا في هذا الفصل على كتاب «الأسد والغواص»، بمقدمة الدكتور رضوان السيد، دار الطليعة البيروتية، ١٩٧٨. ومنه كل الاقتباسات الواردة في الفصل.

(٢) الطرطوشي. سراج الملوك. الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤، ص٥١٥.

(٣) كمثال على الاضطراب الروحي في ذلك العصر، انظر وصف الغزالي لحيرته واضطرابه بين الفِرق المختلفة آنذاك في كتابه «المنقذ من الضلال»: «فلما خطرت لي هذه الخواطر وانقدحت في النفس، حاولت لذلك علاجًا فلم يتيسر، إذ لم يكن دفعه إلا بالدليل، ولم يكن نصب الدليل إلا من تركيب العلوم الأولية، فإذا لم يكن مسلمة لم يمكن تركيب الدليل. فأعضل هذا الداء، ودام قريبًا من الشهرين، وأنا فيهما على مذهب السفسطة بحكم الحال، لا بحكم النطق والمقال، حتى شفى الله تعالى من ذلك المرض، وعادت النفس إلى الصحة والاعتدال، ورجعت الضروريات العقلية مقبولة موثوقًا بها على أمن ويقين، ولم يكن ذلك بنظم دليل وتركيب كلام، بل بنور قذفه الله تعالى في الصدر». الغزالي. المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال. دار الأندلس، ص٨٦.

(٤) أحمد أمين. ظهر الإسلام. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص٣٠٧.

(٥) كتب توماس كينان مفصلًا حول المسؤولية في الأخلاق والسياسة، انطلاقًا من العلاقة بالنص في كتابه «خرافات المسؤولية». يجادل كينان أن المسؤولية الحقيقية لا تتبع من برنامج عمل موضوع بالفعل، وإنما تبزغ بعد انهيار الأرضية الأخلاقية أو المعرفية الثابتة. فالمسؤولية عنده هي الحاجة إلى الفعل رغم انهيار المرجعيات الأخلاقية أو السياسية، وليست ضرورة الفعل وفقها. انظر: الفصل الثاني، البلاغة.

Thomas Keenan. Fables of Responsibility. Stanford University Press. 1997. P.99-175.

(٦) تقول الفيلسوفة أوكسانا تيموفيفا، في حوار معها سبق ذكره، إن الحيوانات تعمل وتكد، وعملها الذي تتقنه هو التمثيل أو التشخيص. فهي تمنح دائمًا صوتها لغيرها، ولا صوت لها غير كل الأرواح التي تتكلم عبر صوتها. ولذلك فإن العجماوات تستطيع حداء الأرواح الهائمة لأن عملها الأصيل هو التشخيص. القدرة على المحاكاة هي موهبتها الجوهرية.

(٧) كمثال على تلك الاقتباسات قال الغواص: «ذكر أن مجلِّدًا بالموصل قال: أعطاني أحد أمراء بني حمدان دفترًا أجلده وتأكد عليَّ في الوصية بحفظه والاحتياط عليه، فتوجهت إلى دكاني وكان

طريقي على دجلة، فنزلت على شرعة أتوضأ للصلاة، فسقط الدفتر من كمي، فتناولته عجلًا قبل أن يغرق وقد ابتل فلم أشك أن سيجري عليَّ من ذلك الأمر مكروه عظيم من ضرب وحبس وأخذ المال. فعولت على الهرب من الموصل. ثم قلت: أجففه وأجلده وأجتهد في أن أسلمه إلى أحد غلمانه وأستتر فهو أهون للقصة. فجللت الورق وجففته حتى جف، ونقلته حتى رجع بعض الرجوع، وجلدته وتأنقت في تجليده. فلما فرغت منه جئت لأسلمه إلى الحاجب من باب الدار وأمضي، فصادفت الحاجب جالسًا في الدهليز فسلمت إليه الدفتر، فقال: ادخل فناوله من يدك إلى يده فإنه يتوقعك ولعله يأمر لك بشيء! فقلت: أنا مستعجل! فقال: لا يجوز! وأمر من أدخلني إليه فلم أشك أن ذلك من الاتفاقات الردية. فمشيت في صحن الدار كأني أساق إلى الموت من عظيم هيبته فوجدته جالسًا على بركة ماء في صحن داره والغلمان قيام على رأسه، فأخرجت الدفتر من كمي، فقال لأحد الغلمان: خذه من يده، وناولني! فجاء الغلام من جانب البركة وأنا من الجانب الآخر ومد يده فأعطيته إياه، فحين حصل في كفه سقط في البركة حتى غاب وغاص إلى قعرها. فاستشاط الأمير غضبًا على الغلام وشتمه وأمر بضربه. فحمدت الله على سلامتي من حيث لا أحتسب وخرجت والغلام يُضرب! وإنما حدثتك بهذا الحديث لتعلم أن المحنة إذا كانت بالاتفاق يُرجى الخلاص منها بالاتفاق بغير اجتهاد». الأسد والغواص. مرجع سابق، ص١٦٢.

(٨) ابن الأثير. الكامل في التاريخ. دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠١٢، ج٨/٢٥٥.

(٩) لم يستمر العمل بالتقويم الجلالي طويلًا، فقد عادت الدولة الأيوبية إلى التقويم القمري الهجري، وتبعتها الدولة المملوكية. أما الدولة العثمانية فسارت على الدرب نفسه حتى غيرته بتقويم هو مزيج من التقويم الجلالي والتقويم القمري، لأن ٣٣ سنة شمسية تساوي ٣٤ سنة قمرية، مما يعني أن الدولة التي تتبع التقويم القمري تدفع مرتبات أكثر بسنة من خراجها في الزراعة المعتمد على التقويم الشمسي. ولا يزال التقويم الجلالي يعيش حتى اليوم بوصفه أساس التقويم الفارسي الحالي المعمول به في إيران وأفغانستان. انظر مثلًا: حسن وفقي بك آل القاضي. تقويم المنهاج القويم. المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٢٧، ص١٥-٥٠.

(١٠) الأبيات كلها من ترجمة أحمد رامي للرباعيات، دار الشروق، ٢٠٠٠.

(١١) فالتر بنيامين. أطروحات حول مفهوم التاريخ. مصدر سابق، ص٧٠١.

ذات يوم، فُتح باب الزنزانة فجأة على مصراعيه، ودفع السجان ومعه ثلاثة رجال صخرة كبيرة مرت بصعوبة بالغة عبر الباب، ثم جروها بالحبال التي أحاطت بها حتى استقرت وسط الزنزانة. انزوى كليلة ودمنة في ركن مفزوعَين. وبعد أن خرج الرجال وأوصدوا الباب من ورائهم، انحشر الاثنان في مكانهما، لأن الصخرة كانت قد شغلت معظم حيز الزنزانة. كان سطحها مشطوفًا ومتربًا، كأنها تعرضت لضربة فوقه أو سقطت عليه. كُتلتها غير منتظمة. أحد جوانبها مكتنز، فيما انبعج الجانب الآخر. كان من الصعب تمييز لونها في الظلام، لكنه كان أفتح من لون جلدَي الفيلين. وبقيت الصخرة صامتة. نظرت إليها نوسة باستغراب عندما دخلت الزنزانة، ثم اتجهت إلى الفيلين:

ـ هل لديكما أي شيء يؤكل؟

ـ لم يعد بإمكاننا الحركة بسبب الصخرة.

ـ وماذا ستفعلان الآن؟

ـ لا ندري.

ـ يا لها من خطة محكمة يا أهل المستقبل! إنكم أسوأ منا بكثير في التخطيط. هل كنتما تعتقدان حقًّا أنهم سيتركونكما تسيران على هواكما في الشوارع بحثًا عن حرف علة؟! ألم أقل لكما إن الوضع هنا خطير؟ لقد أصبحوا يلقون القبض على الحجر أيضًا. أتفهمان ماذا يعني ذلك أيها المعتوهان؟

ـ علينا أن نجد حروف علة جديدة وإلا هلكنا جميعًا.

ـ كليلة على حق، لقد أخطأت أنيابكما التقدير. لقد جئتما من عالم الجوع إلى عالم الخوف. لا توجد هنا لا حروف علة ولا حتى حروف ساكنة. كيف يمكن أن توجد حروف والكل يخاف أن يتكلم؟

أكملت نوسة دورتها حول الصخرة في تلك الليلة، وتسلقتها حتى جلست على سطحها الأملس. امتد الصمت بين الثلاثة لفترة. ثم كرَّرت عليهما ما سبق أن أخبرتهما به، من أن الشرطة قد أحكمت سيطرتها على هذا العالم، وزرعت آذانها في كل مكان، واعتبرت أن كل من يتكلم هو مشتبه به، لأنه بالتأكيد يتكلم عنها أو ضدها، ويخطط لضربها أو الفرار منها. لذلك لا يتكلم أحد من غير البشر علنًا، خوفًا من أن تظنه الشرطة بشرًا مُتنكرًا فتلقي القبض عليه. فأصبحت الشرطة تمسك عشوائيًّا بمن تجده أمامها، ولا يهمها إذا كان بشرًا أم لا. لكنها لا تقتله، وإنما ترميه في الحبس. وكلما اكتظَّت السجون، بَنتْ أخرى جديدة.

جلس الثلاثة صامتين في قلب الليل. الجوع يعتصرهم، والصخرة تحشرهم وتثقل على صدورهم. تثبَّت بوزنها الزنزانة في مكانها حتى لا تميل ذات اليمين أو ذات الشمال. خرج عرق الفيلين من عتمتها بمذاق أشد مرارة، ذاب ببطء في فم نوسة التي تمددت وسط الفيلين بعد أن هدآ. تركت نفسها تسترخي ببطء، بعد أن لعقت جرعة كبيرة، وانشغلت في التفكير في خطة جديدة للتغلب على خوف بني جنسها، ثم انتبهت لرؤية نجوم تلمع في أرض الزنزانة. وعندما دققت النظر رأت مسامير مُنبعجة. كانت المسامير المعدنية تبدو كخطوط ضامرة مكسورة، تلمع في الضوء القرمزي الضعيف لناب دمنة المتبقي. لا يتشابه أي مسمارين منها في طريقة تَلَفه تحت

ضربات المطرقة الواحدة. تهوي كل ضربة كالقدر على مسمار فتُتلفه. أينما نظرت نوسة كانت ترى مسامير لامعة حولها، وأينما سارت كانت المسامير المنبعجة تحيط بها. كان ملمسها باردًا، فأخذت نوسة تمرر لسانها فوق سطحها المصقول، وتدخله في ثنيات انبعاجها.

ثم صلصل الباب ووقف السجان في حلقه. كان الشرر يتطاير من عينيه، ويحمل في يده الشنيور. واتجه نحو دمنة وهو يسبُّ الدين. ثم غرز الشنيور الدائر في نابه الأخير، حتى مر الخابور المعدني إلى الجهة الأخرى. فصرخ دمنة صرخة مريعة ارتجت لها حيطان الزنزانة، وخرجت من الكوة الصغيرة، ثم توقف كل شيء بعدها. انطفأ الشنيور في يد السجان، وسقطت الزنزانة في صمت مطبق. تجمَّد كليلة في مكانه، واختبأت نوسة خلفه. الصخرة بقيت في مكانها، لكن شرخًا صغيرًا لا يكاد يُرى شق سطحها. سبَّ السجان الشنيور واليوم والجالسين في الزنزانة، وغادرها وهو يسب دين الكهرباء، تاركًا الآلة مغروزة في الناب، وسار في الممر نحو مقبس الكهرباء، وعندما تأكد أن السلك مثبَّت في مكانه عاد إلى الزنزانة، لكنه ما إن دخلها حتى صرخ بأعلى صوته: عععاااا.

وُلد الكلام في بلاد الرافدين.

ليس الكلام الذي تلوكه ألسنة البشر فيما بينهم، وإنما الكلام الأهم، الكلام بين البشر وغير البشر، والذي نسي البشر أنه أصل كل كلام. هذا الكلام سيُعرف بعد ذلك باسم «المجاز»، وسيكون له تبعات كبيرة. في ماضي بلاد الرافدين السحيق امتدت منطقة الأهوار، جنوب العراق حاليًّا، لتشكل بيئة فريدة تضم الإنسان الصياد وجامع الحبوب، بجانب فصائل شتى متداخلة من النباتات والحيوانات والطيور. في هذه المستنقعات الواسعة، أو «البطائح» كما سماها العرب، ظهر نمط حياة لا يقوم على التراتب بقدر ما يقوم على الحياة المشتركة بين فصائل متعددة متجاورة، ثم ظهرت أول أشكال الدولة المركزية، وتغير نظام الحكم إلى نظام المدينة الدولة السومري أولًا، تلاه نظام الدولة المركزية الأكادي. بعدها أخذت هذه الأراضي الواطئة في التراجع تدريجيًّا، إذ لم يعد نمط الحياة فيها هو النمط الملائم للدول الجديدة(١)، فجُففت أجزاء متتالية من أراضيها من أجل استصلاحها لزراعة نوع أساسي من المحاصيل يمكن لهذه الدول أن تخزنه وتنقله وتفرض الضرائب عليه.

وبتعاقب الدول على هذه المنطقة تآكلت إمكانية الحياة في البطائح شيئًا فشيئًا، وأضحت جيوبًا تشكل خطرًا دائمًا على الدول، ومنطقة اضطرابات وثورات، تقع خارج السيطرة المركزية، نظرًا إلى طبيعتها الجغرافية الخاصة(٢). أصبحت تلك البطائح المكان الذي قاومت الطبيعة منه سيطرة التاريخ عليها، والمكان الذي قاوم التاريخ منه أن يتحول إلى دورات طبيعية أبدية. حدث ذلك في دول ما قبل التاريخ، وفي الإمبراطورية الرومانية، وفي الإمبراطورية الساسانية، وفي الدول الإسلامية المتعاقبة، حتى بدأ تجفيف الأهوار في العصر الحديث بشكل ممنهج في أثناء الحرب الإيرانية العراقية ثمانينيات القرن العشرين، ثم جُففت بشكل شبه تام بعد انتفاضة أهل جنوب العراق مطلع التسعينيات من القرن نفسه، أو ما أطلق عليه اسم «الانتفاضة الشعبانية».

في بلاد الرافدين خرج إنكيدو من «حيوانيته»، و«ترقى» إلى مرتبة الإنسان. خرج على الأرجح من البطائح والمستنقعات إلى الحياة الجديدة في المدينة و«الحضارة». وفيها أزاح الفلاح المستقر صنوه الصياد وجامع الحبوب، ليبدأ عصر جديد. وفي بلاد الرافدين خُطَّت مدينة البصرة في القرن السابع الميلادي على أنقاض موضع يُدعى «الخُريبة»، بالقرب من مدينة أكادية قديمة تُدعى «تردم» أو «تردن» أو «تدمر»(٣)، لتصبح أول مدينة تقام في العصر الإسلامي خارج جزيرة العرب. بُنيت البصرة لتكون معسكرًا للجنود وسكنًا لعائلاتهم، ليسهل لهم التوجه إلى أراضي المعارك المجاورة. مدينة البصرة أصبحت مدينة عبور، يتجمع فيها الجنود، ويمر بها البحارة. وهي مدينة ثورة أيضًا في التاريخ الإسلامي، ففيها قامت ثورة الزنج احتجاجًا من قِبل

المستعبدين الأفارقة العاملين في المستنقعات على أوضاعهم المزرية(٤). وهي كذلك المدينة التي اصطدم فيها جيشان إسلاميان في موقعة الجمل في خضم الفتنة الكبرى. وفيها نشأت علوم اللغة، كما ولدت بين جنباتها واحدة من أهم فرق المتكلمة، وهي المعتزلة، التي رسمت ملامح علم الكلام إلى حدٍّ بعيد. وهي أخيرًا المدينة التي نشأ فيها عبد الله بن المقفع، ونطقت فيها العجماوات لأول مرة بالعربية. مدينة لا تزال تحمل إلى اليوم قدرًا من الطبيعة القديمة لمنطقة البطائح المستعصية على السيطرة المركزية، ويطل فيها الكلام مع غير البشر من صدوع التاريخ.

المجاز يكون في بعض الأحيان أكثر قسوة ووحشية من «الواقع». ففي مدينة أخرى من مدن بلاد الرافدين، وهي الكوفة، ذُبح الجعد بن درهم كما تُذبح الخراف. كان الجعد يسكن دمشق، ويُعلم مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، كما ورد في «سرح العيون»(٥). ولا تنقل كتب التاريخ الكثير من أخباره سوى أنه أول من تكلَّم بتعطيل صفة الكلام. ويبدو أن الجعد تأثر في دمشق بأجواء الفلسفة المسيحية الشائعة آنذاك، خصوصًا مسألة طبيعة الإله التي شكَّلت مبحثًا مهمًّا فيها. فكان أول من تكلَّم بخلق القرآن، ونفى عن الله الصفات التي توحي بالتشبيه، ومن بينها صفة الكلام. ثم طُلِب ففر إلى الكوفة، وهناك تعلم على يده الجهم بن صفوان الترمذي الذي تنسب إليه فرقة الجهمية، وهي فرقة كلامية مُعطِّلة للصفات، وشاركت في ثورة الحارث بين سريج على الأمويين فيما بعد(٦). وبعد أن انتقل الحُكم إلى هشام بن عبد الملك في دمشق، عيَّن خالد بن عبد الله القسري واليًا على الكوفة، فقبض على الجعد بن درهم، و«ضحَّى» به يوم الأضحى، إذ «أتى به في الوثاق، فصلى وخطب، ثم قال في آخر خطبته: «انصرفوا وضحُّوا بضحاياكم، تقبَّل الله منا ومنكم، فإني أريد اليوم أن أضحي بالجعد بن درهم، فإنه يقول ما كلَّم الله موسى تكليمًا، ولا اتخذ الله إبراهيم خليلًا، تعالى الله عما يقول علوًّا كبيرًا»، ثم نزل وحزَّ رأسه بالسكين في يده»(٧). ضحَّى بابن درهم وكأنه مجاز للأغنام. كان ذلك في عام ١٠٥هـ/٧٢٤م على الأرجح(٨).

هل سمع ابن المقفع بمصير ابن درهم؟ ربما، لكنه بالتأكيد لم يكن يعرف أن مصيره سيكون شبيهًا بمصيره، وسيكون موته موتًا لا يقل «حيوانية» عن موت ابن درهم، ويليه بأقل من أربعة عقود. يروي طه حسين عن موت ابن المقفع، بعد أن أصدر الخليفة قرارًا بقتله بتهمة الزندقة:

«وكان قتله شنيعًا، فيقال إنه ذهب إلى ديوان الحكومة في البصرة، واستأذن سفيان [بن معاوية، عامل الخليفة أبي جعفر المنصور] فأدخله في مقصورة، وإذا في هذه المقصورة تنُّور، وقال له: «والله لأقتلنك قتلة يسير بذكرها الرُّكبان»، وأخذ يقطع أجزاءه قطعة قطعة ويضعها في النار، وهو يراها تحترق حتى مات!»(٩).

هل بدأوا بقطع يده اليمنى أم اليسرى؟ أم بأصابعه؟ أم لعلهم بدأوا بقدميه؟ هل قطعوا أيضًا لسانه ورموه أمامه في النار؟

أمامنا إذن رجلان، كلاهما مات ميتة غير إنسانية، وكلاهما انشغل بكلام غير الإنسان. ابن درهم انشغل بكلام الذات الإلهية، ونفى صفة الكلام عنها، تنزيهًا لها عن تشبيهها بالإنسان. وابن المقفع انشغل بكلام العجماوات التي لم يسمعها أحد تنطق من قبل. وكلاهما عاش وقُتل في أرض يحمل

تاريخها توترًا مستمرًّا بين اللغة والحكم، ونشأت فيها الترجمة بوصفها كلامًا داخل كلام.

صوت غير البشر وكلامهم قديمٌ قِدم البشر، لكنه نُسي وأُهمل، بعد أن نسب الإنسانُ اللغة والكلام إلى نفسه فحسب. يتناهى هذا الصوت الخافت في لحظات حاسمة فيسمعه البعض، ويتوارى معظم اللحظات فلا يكاد يُسمع. والاستماع إلى كلام غير البشر أمر شاق، وله عواقب خطيرة، فهذا الكلام يحمل معه خطر إطلاق قوى الطبيعة العاتية بعد أن قيدها الإنسان عبر اللغة. إذا كان غير البشر هم جزء مما يُسمى بـ«الطبيعة»، فهم يقفون كشوكة «طبيعية» في حلق التاريخ، الذي ظن أنه ابتلعهم وفرغ منهم. وعندما يتسلل كلامهم إلى اللغة فإنه يربكها. هذا الارتباك الذي تختبره اللغة عندما يحضر فيها ما تنفيه عن نفسها يدفعها إلى الاضطراب والعنف، وهناك كثيرون من أمثال ابن درهم وابن المقفع ممن وقعوا ضحية لهذا العنف. لكن هذا الارتباك في الوقت نفسه هو ما قد يعيد اللغة إلى نفسها. كلام غير البشر هو ضرب من السحر المضاد، يحدث بعد أن استولت سلطة البشر، وسحرها الأسود، على سحر اللغة. سحر مضاد يحدث في اللحظة المناسبة ليربك اللغة لكي يعيد إليها سحرها. هذا السحر المضاد هو ما يُدعى «المجاز»، وعبره فحسب ينضج كلام البشر بوصفه محاولة لتحمُّل تبعات الوجود مع الآخر، وخلق حوار معه. ينضج بوصفه سؤالًا يتعلق بالحياة المشتركة بين البشر بعضهم وبعض، وبين البشر وغير البشر.

لا يمكننا الجزم بتسبب «كليلة ودمنة» في مصرع ابن المقفع، لكن ذبح ابن درهم حدث بالتأكيد بسبب كلامه. في ذلك العصر الذي عاش فيه الرجلان، وقُتلا فيه، لم يكن مفهوم المجاز قد استقر كما نعرفه اليوم، إذ لم يظهر المجاز كمفهوم محدد سوى في القرن الثالث الهجري كما سنرى. فهل كان ابن درهم سيعيش لو أن مفهوم المجاز كان واضح المعالم آنذاك، أم أنه كان عليه أن يموت كمجاز لكي يولد مفهوم المجاز؟ هل المجاز هو الحياة الأخرى لابن درهم وغيره من الممزقين والمسحوقين؟

يتتبع نصر حامد أبو زيد تاريخ تشكُّل مفهوم المجاز في كتابه «الاتجاه العقلي في التفسير»، ويرصد ثلاث محطات للمفهوم، قبل أن يصل إلى كمال تحديده عند الجاحظ في القرن الثالث الهجري بوصفه «قسيمًا للحقيقة». ففي محطة أولى يقف المفسرون الأوائل، ومن بينهم ابن عباس، الذين شاع على ألسنتهم مصطلح «المثل» المرادف للتشبيه والتصوير، وهو مصطلح مذكور في القرآن، ويشير إلى ضرب المثل، وبذلك تجاوز المعنى المباشر، وهو أسلوب يعرفه العرب في أشعارهم وكلامهم. وفي محطة ثانية يظهر مصطلح «الأوجه»، ليدل على تعدد أوجه فهم النص القرآني، ويشير أبو زيد إلى كتاب مقاتل بن سليمان «الوجوه والنظائر»، وفيه يعرض لبعض الألفاظ والمعاني، ويحاول أن يحصر وجوه معاني هذه الألفاظ، ليرصد ظاهرة احتمال أكثر من معنى. وأخيرًا يظهر مصطلح المجاز، وفعل تجوَّز، للمرة الأولى في المحطة الثالثة مع كتابَي «مجاز القرآن» لأبي عبيدة معمر بن المثنى (تُوفِّي ٢٠٩هـ)، و«معاني القرآن» للفراء (تُوفِّي

٢٠٧هـ)، والذي استخدمه الكاتبان للتعبير عن إمكانية انزياح المعنى، وتجاوزه للمعنى الأصلي. ويبحث الكاتبان، بدرجات متفاوتة، البيان والكلام عبر ربط النحو بالأساليب والتراكيب اللغوية، ومنها التجوُّز، أي الكلام بالمجاز، ويشمل التشبيه والاستعارة والكناية، والحذف، كما يشمل أيضًا إسناد ضمير العاقل لغير العاقل من الحيوان أو الجماد، أو ما يُسمى بـ«التشخيص».

نضج مصطلح المجاز عبر مناقشات واختلافات الفرق المتكلمة. وأخذ شكله الأخير، كما يرى أبو زيد، مع الجاحظ الذي عاش بين الثلث الأخير من القرن الثاني الهجري ومنتصف القرن الثالث الهجري. فالجاحظ، بصري آخر، كان أول من يستخدم مفهوم المجاز ليعني به ما هو مختلف عن الحقيقة الحرفية. واستخدم كلمات مثل الاشتقاق والتشبيه والمثل والمجاز، ليعني بها أمرًا واحدًا. يقتبس أبو زيد من كتاب «البخلاء» قول الجاحظ: «فلاسم الجود موضعان: أحدهما حقيقة، والآخر مجاز. فالحقيقة ما كان من الله، والمجاز المشتق له من هذا الاسم». ويقتبس من كتاب «الحيوان»:

«على أنَّا لو تأوَّلنا الذبح على مثال تأويل قولنا في ذبح إبراهيم إسماعيلَ عليهما السلام - وإنما كان ذبحًا في المعنى لغيره - أو على معنى قول القائل: أما أنا فقد ذبحته وضربت عنقه ولكن السيف خانني. أو على قولهم المسك الذبيح، أو قولهم فجئت وقد ذبحني العطش، لكان ذلك مجازًا».

ويعلق أبو زيد قائلًا:

«هذا كله... يؤكد أن مصطلح المجاز صار أكثر تحديدًا، باعتباره الوجه الآخر للحقيقة... وبذلك صار هو المصطلح الأثير لدى المعتزلة الذي يؤوِّلون على أساسه كل الآيات التي يوهم ظاهرها - أو حقيقتها - بالتعارض مع آرائهم وأفكارهم العقلية»(١٠).

لم يتحدد مفهوم المجاز إذن، وفقًا لأبي زيد، عبر الإصغاء إلى كلام البشر، وإنما عبر الإصغاء إلى كلام غير البشر، أي عبر الإصغاء إلى كلام الذات الإلهية في حالتنا هذه، ومحاولة فهمه من أجل تحمل تبعات ما يقوله. كتاب «كليلة ودمنة» هو إذن كتاب سابق لعصر تحديد مفهوم المجاز أو حتى ولادته. ومن دون حضور مفهوم للمجاز فإن الكتابة التي كانت تسري في «كليلة ودمنة» هي كتابة لم تكن تعرف بعد ماذا تفعل. كتابة تمارس معرفةً ستأتي لاحقًا، معرفة لم يكن لها اسم بعد. لعل تاريخ المجاز هو بيت النار الذي نضجت فيه إمكانية الأدب العربي. تاريخ دموي، بذل فيه متكلمون وكُتَّاب أثمانًا غالية حتى تستعيد اللغة سحرها المضاد، وتصبح وسيطًا يمكن أن ينتهي فيه عصر ويبدأ آخر. صراخ ابن المقفع وابن درهم في أثناء قتلهما الوحشي سيسكن اللغة إلى الأبد، وسيصبح حروف علة سيحتاج إليها المستقبل، لكي تنقذه في لحظة خطر قادمة.

* * *

«المجاز مَفْعَل من جاز الشيء يَجوزه، إذا تعداه، وإذا عُدِل باللفظ عما يُوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أولًا».

هكذا وصف عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠-٤٧١هـ/١٠٠٩-١٠٧٨م) المجاز في كتابه «أسرار البلاغة». المجاز في القرن الخامس الهجري أصبح يعني انحرافًا عما يوجبه أصل اللغة، أو ما سبق أن تواضعت عليه اللغة. ليس المجاز قسيم الحقيقة فحسب، بل أصبح أيضًا تجاوزًا للمواضعة. هناك ما يبدو أنه بُعد زمني لهذا الفهم للمجاز، فهو الآن أصبح يعني الانحراف الآتي بعد المواضعة السابقة أو الأصلية، وليس مجرد انحراف أو تجاوز مكاني. المجاز أضحى تجاوزًا

للمعنى من ناحية، ومن ناحية أخرى هو علاقة بين الحاضر وزمن الأصل اللغوي أو المواضعة.

يقول الجرجاني:

«معلوم أن الرجل يُواضع قومه في اسم ابنه، فإذا سمَّاه «زيدًا»، فحاله الآن فيه كحال واضع اللغة حين جعله مصدرًا لـ«زاد يزيد»، وسَبقُ وَاضع اللغة له في وضعه للمصدر المعلوم، لا يقدح في اعتبارنا، لأنه يقع عند تسميته به ابنه وقوعًا باتًّا، ولا تستند حاله هذه إلى السابق من حاله بوجه من الوجوه... وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وُقت له في وَضْع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جُزت بها ما وقعتْ به في وَضْع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظة بين ما تُجُوِّزَ بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز. ومعنى الملاحظة هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف، بيانُه ما مضى من أنك إذا قلت رأيت أسدًا، تريد رجلًا شبيهًا بالأسد، لم يشتبه عليك الأمر في حاجة الثاني إلى الأول، إذ لا يُتصوَّر أن يقع الأسد للرجل على هذا المعنى الذي أردته على التشبيه على حد المبالغة، وإيهام أن معنى من الأسد حصل فيه إلا بعد أن تجعل كونه اسمًا للسبع إزاء عينيك، فهذا إسناد تعلمه ضرورة، ولو حاولتَ دَفعَه عن وهمك حاولت محالًا، فمتى عُقِل فرعٌ من غير أصل، ومشبَّه من غير مشبَّه به؟»(١١).

الرجل الذي يطلق على ابنه اسمًا متواضعًا عليه، هو إذن «يُواضِع قومه في اسم ابنه»، بينما المجاز هو تحريك لهذه المواضعة. يحدث المجاز في لحظة تالية، ويحمل معه سؤالًا حول مستقبل ذلك التواضع مع القوم. المجاز عند الجرجاني يقوم على التوتر بين الحالي والسابق، بين المواضعة ونفيها، ولا يمكن حدوثه من دون هذا التوتر، «فمتى عُقِل فرع من غير أصل، ومُشبَّه من غير مُشبَّه به؟»، لكن المجاز لا يمكن أن يرقى إلى مرتبة الحقيقة عند الجرجاني، فالمجاز الذي يعدل التواضع الأصلي لا يخلق تواضعًا جديدًا، لأن المعنى المتواضع عليه والمعنى المجازي منفصلان، فـ«واضع اللغة» لا يحتاج إلى ملاحظة أو التباس، أي إلى مجاز، من أجل أن يضع الكلمة موضعها، حتى لو كانت كلمة حادثة، فإن هذا الحكم يبقى لديه صحيحًا(١٢). مواضعة القوم تبقى قائمة، وهي الأساس الذي يأتي المجاز لاحقًا لكي يحركها عن مكانها.

المجاز عند الجرجاني ضرب من السحر. تفتح لمسته داخل المعنى معنى آخر لم يكن ممكنًا من دونها. أو قل هو علاقة بحاجة إلى طرفين يعدل أحدهما الآخر، وينتج عنها معنى جديد. المجاز بذلك هو إنتاج لغوي مغاير للإنتاج اللغوي المُسمى بـ«المواضعة»، لأنه يحتاج إلى ملاحظة وتوتر والتباس، التي لا يحتاج إليها واضع اللغة. وما يُنتجه المجاز لا يدوم، وليس على شاكلة الوضع الأصلي للمعنى، والمتسم بالثبات. قائل المجاز ساحر، بينما واضع اللغة لا يعرف السحر، وإنما يسجل الحقائق فحسب، وصوته على الأرجح متجهم. السحر لا يخضع للفصل بين الحقيقي والمجازي، وإنما هو ائتلاف هش، يأتي بعد تنافر. هو إرباك للمعنى، وإصرار على التناقض. يقول الجرجاني عن التمثيل، الذي يُعرِّفه بأنه المجاز الذي يحتاج إلى عدة جمل حتى يفهم مراده:

«وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشنِم والمُعْرِق، وهو يُريكَ للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ في الجماد، ويريك التنامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن أخرى نارًا»(١٣).

قبل ولادة الجرجاني ببضع عشرات من السنين كان فقيه اللغة المعروف ابن جني (تُوفِّي ٣٩٢هـ/١٠٠٢م) قد مضى أبعد من ذلك في فهمه للمجاز، إذ يقول في كتابه الشهير «الخصائص»: «كل اللغة مجاز». لكن ما يقصده بالمجاز هو أمر مختلف بعض الشيء. إذ إنه يرى أن كل كلمة هي جنس عام، وزمن أبدي. أفعال مثل «قام» أو «جلس»، هي أفعال تشكل

جنسًا مجردًا، يتضمن جميع الأحوال المختلفة للقيام والجلوس. هذه الحالة يسميها «مجازًا». وتكون الحقيقة في هذا السياق هي الانتقال من عدم التعيُّن إلى التعين، أي الانتقال من المعنى العام إلى المعنى الخاص. لذلك فاللغة تتحرك عنده من المجاز إلى الحقيقة، بينما تتحرك عند الجرجاني من الحقيقة إلى المجاز. المجاز إذن لدى ابن جني ليس الخطوة التي تلي تشكل المعنى وتتجاوزه، كما هي الحال عند الجرجاني، وإنما هو الخطوة التي تسبق تشكُّل المعنى. والمعنى هو ما يأتي ويتحدد، وليس ما سبق أن تحدد بالفعل. المعنى عند ابن جني لم يكتمل بعد، بل هو حركة تتجه نحو ما هو قادم، لا ما هو ماضٍ. يكتب ابن جني في كتابه «الخصائص»، بابًا في أن المجاز إذا كثُر لحق بالحقيقة:

«اعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة. وذلك عامة الأفعال نحو: قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية، فقولك قام زيد، معناه كان منه القيام، أي: هذا الجنس من الفعل، ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام، وكيف يكون ذلك وهو جنس، والجنس يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي، [يطبق أو يعم على] الكائنات من كل من وُجِد منه القيام. ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد «في وقت واحد»، ولا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم، هذا محال عند كل ذي لب. فإذا كان كذلك علمت أن «قام زيد» مجاز لا حقيقة، وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير. ويدل على انتظام ذلك لجميع جنسه أنك تعلمه في جميع أجزاء ذلك الفعل فتقول: قمت قومة، وقومتين، ومائة قومة، وقيامًا حسنًا، وقيامًا قبيحًا. فإعمالك إياه في جميع أجزائه يدل على أنه موضوع عندهم على صلاحه لتناول جميعها. وإنما يعمل الفعل من المصادر فيما فيه عليه دليل...»(١٤).

يظهر بوضوح من المقطع السابق أن اللغة عند ابن جني هي حركة من المجاز إلى الحقيقة. المجاز هو المجرد، والحقيقة هي رحلة اللغة لتعيين هذا المجرد. ومن يتكلم يسير في هذه الرحلة برفقة اللغة. يتحدد هو الآخر عبر هذه الرحلة، وينتقل من حالة أقل تعينًا، إلى حالة أكثر تعينًا. أي يتحرك عبر الكلام من كونه نفسه مجازًا ليتحقق شيئًا فشيئًا. قد يفسر ذلك لماذا عرَّف ابن جني المتكلم بأنه من تتحرك آلات نطقه فيصدر عنه الكلام، بصرف النظر عمن يوعز إلى هذه الآلات لكي تتحرك. يتفق ذلك مع هوى ابن جني المعتزلي، فالمعتزلة كما هو معروف ينفون الصفات عن القديم سبحانه، ومنها صفة الكلام. بهذا المعنى يقف عند آية: «وَكَلَّمَ اللهُ مُوسَى تَكْلِيمًا»، ويجيز ما قاله أبو الحسن الأشعري من أن الله خلق كلامًا وأوعز إلى الشجرة لتكلم موسى به. يكتب ابن جني:

«وأما قول الله عز وجل: «وَكَلَّمَ اللهُ مُوسَى تَكْلِيمًا»، فليس من باب المجاز «في الكلام»، بل هو حقيقة، قال أبو الحسن: خلق الله لموسى كلامًا في الشجرة، فكلَّم به موسى، وإذا أحدثه كان متكلمًا به. فأما أن يحدثه في شجرة أو فم أو غيرهما، فهو شيء آخر، لكن الكلام واقع، ألا ترى أن المتكلم منا إنما يستحق هذه الصفة بكونه متكلمًا لا غير، لا لأنه أحدثه في آلة نطقه، وإن كان لا يكون متكلمًا حتى يحرك به آلات نطقه.

فإن قلت: أرأيت لو أن أحدنا عمل آلة مصوَّتة وحركها واحتذى بأصواتها أصوات الحروف المقطعة المسموعة في كلامنا، أكنت تسميه متكلمًا؟ وتسمي تلك الأصوات كلامًا؟

فجوابه ألا تكون تلك الأصوات كلامًا، ولا ذلك المصوِّت لها متكلمًا، وذلك أنه ليس في قوة البشر أن يوردوه بالآلات التي يصنعونها على سمت الحروف المنطوق بها وصورتها في النفس، لعجزهم عن ذلك. وإنما يأتون بأصوات فيها الشبه اليسير من حروفنا، فلا يستحق لذلك أن تكون كلامًا، ولا أن يكون الناطق بها متكلمًا، كما أن الذي يصور الحيوان تجسيمًا أو ترقيمًا لا يسمَّى خالقًا للحيوان، وإنما يقال مصور وحاكٍ ومشبِّه. وأما القديم سبحانه فإنه قادر على إحداث الكلام على صورته الحقيقية وأصواته الحيوانية في الشجرة والهواء وما أحب سبحانه وشاء. فهذا فرق».

لكن لماذا حاد ابن جني هنا قليلًا عن القناعة المعتزلية؟ فقد كان متوقعًا أن يكون كلام القديم مجازًا، على طريقة المعتزلة، لكن القديم هنا متكلم حقيقةً لأنه خلق الكلام، كما أن الشجرة أيضًا متكلمة حقيقةً لأن الكلام صدر عنها، بصرف النظر عمن حرك آلة نطقها. أم تُراه لم يحد وإنما

أراد أن يقول إن الحقيقة ليست ضد المجاز وإنما تعيين وتخصيص له؟ من الصعب معرفة الخط الفاصل بين الحقيقة والمجاز في المقطع السابق. وقد يعود ذلك لأن موقع المتكلم عند ابن جني موقع ملتبس، إذ إن الكلام، ومعه الذات المتكلمة، هما حركة بين المجاز والحقيقة كما رأينا. ثم ما تلك الآلة التي يصدر عنها الكلام في هذا المقطع؟ ولماذا نفى عنها ابن جني صفة الكلام على الرغم من أنه صدر عنها، مثلما صدر عن الشجرة؟ هل لأنها تقلد الكلام، أم لأنها تجعل من الإنسان خالقًا؟ أسئلة كثيرة، لكن في كل الأحوال ما يجدر الوقوف عنده هنا هو ملاحظة ملمح متكرر في كلام غير البشر، رأيناه في «كليلة ودمنة»، والآن نراه في فكرة المجاز عند المعتزلة. ألا وهو أن كلام غير البشر هو كلام داخل كلام. كلام الشجرة المسموع يتحدث داخله كلام القديم الذي يتنزه عن الأسماع. إذا كان كلام البشر يصدر عن ذات محددة تقف وراءه، فإن كلام غير البشر هو كلام مضعَّف، وينطوي على جمع من الأصوات. كل صوت منها ينفتح داخل صوت آخر. كل صوت متكلم هو حقيقة ومجاز معًا، أو بالأحرى رحلة لا تنتهي بين المجاز والحقيقة.

هناك رجل سيظهر في منعطف تاريخي تالٍ، ويقف أمام ما كتبه ابن جني، بعد نحو ثلاثة قرون ونيف، وسينكر ما كتبه الأخير إنكارًا تامًّا. رجل سيقف أمام هذا الالتباس الساحر في فعل الكلام ثم سينحو نحو انتزاع نفسه منه، لوقف هذا الدوار المدوخ. رجل سيأتي في لحظة خلاف عقائدي صدَع الأمة، وسيقف أمام ما اعتبر أنه ابتعاد الناس عن صحيح الدين، وأمام نسيج اجتماعي يتعرض لهجمات وغارات خارجية، فيعود وينصت إلى كلام غير البشر، لكي يخرج بمعرفة مغايرة، ألا وهي وجوب تعطيل الالتباس، وإرجاع الصوت المتكلم إلى ذات وحيدة، أي تعميم منطق كلام البشر على كلام غير البشر. هذا الرجل هو ابن تيمية (تُوفِّي ٧٢٨هـ/١٣٢٨م)، الذي نفى المجاز عن اللغة العربية نفيًا قاطعًا، وأصدر حكمًا بوقف رحلة الانتقال من المجاز إلى الحقيقة، أو العكس، من أجل خلق تجانس داخلي تام، ينقذ الأمة من تمزقها الداخلي. فيكون الاختلاف الوحيد الممكن في نظر ابن تيمية هو اختلاف خارجي فحسب. أتى ابن تيمية بمعرفة تحكم بفصل المجاز عن الحقيقة، وتؤسس لسلطة شاملة ونهائية، لا يمكن أن تخلفها سلطة أخرى، لأن أي سلطة مختلفة هي سلطة خارجية ومؤبلسة بالتعريف.

في كتابه «الحقيقة والمجاز» يعارض ابن تيمية بحسم تقسيم اللغة إلى حقيقة ومجاز، ويرى أن هذا التقسيم موجود فقط في كتب المعتزلة ومن أخذ عنهم وشابههم، تجده في كتب أئمة النحاة وأهل اللغة كالخليل وابن سيبويه والفراء والكسائي، أما أئمة الإسلام فلم يصدر عنهم مثل هذا التقسيم. ويكتب:

> **«فمعلوم أن أول من عُرف أنه جرد الكلام في أصول الفقه هو الشافعي، وهو لم يقسم الكلام إلى حقيقة ومجاز، بل لا يُعرف في كلامه، مع كثرة استدلاله وتوسعه ومعرفته الأدلة الشرعية، أنه سمى شيئًا منه مجازًا... وحينئذٍ فمن اعتقد أن المجتهدين المشهورين وغيرهم من أئمة الإسلام وعلماء السلف قسموا الكلام إلى حقيقة ومجاز كما فعله طائفة من المتأخرين، كان ذلك من جهله وقلة معرفته بكلام أئمة الدين وسلف المسلمين»(١٥).**

ويفكر ابن تيمية في صياغات لغوية من قبيل: ظَهْرُ الطريق ومتنها، أو فلان على جناح السفر، أو قامت الحرب على ساق، أو كبد السماء، وغيرها. ويقول إن هذه ليست مجازات منافية للحقيقة، وإنما استعمالات جديدة تضاف إلى الاستعمالات الأصلية للكلمات. وهذه الاستعمالات تحدث بالإضافة. ويكتب:

«فاللفظ المعرف والمضاف إلى شيء ليس هو مثل اللفظ المضاف إلى شيء آخر. فإذا قال: الجناح والظهر، وقيل: جناح الطائر وظهر الإنسان، فليس هذا وهذا مثل لفظ جناح السفر، وظهر الطريق».

ويقول:

«كل لفظ أضيف إلى لفظ دل على معنى يختص ذلك المضاف إليه. وبالتالي فرأس المال ليست هي نفسها رأس الحيوان ولا رأس العين»(١٦).

أي أن اللفظ عنده ليس له معنى مستقر أو مطلق يتجاوزه المجاز، وإنما كل لفظ يكتسب معنى جديدًا مع كل مرة يتم استعماله فيها. وكل مجاز ما هو إلا استعمال جديد لهذا اللفظ، ومن ثَمَّ فإنه عند ابن تيمية حقيقة.

ابن تيمية كما هو معروف حنبلي المذهب، ومشهور بأصوليته، التي عرَّفها بأنها «اتباع الأصول في الاستدلال على الأحكام»(١٧). ولعبت أفكاره دورًا محوريًّا، هو وتلامذته مثل ابن قيم الجوزية، في حسم الخلاف الكلامي لصالح أهل السنة والجماعة(١٨). وكثيرًا ما تنسب إليه حركات سنية متشددة، مثل الوهابية والسلفية الجهادية. عاش ابن تيمية في كنف الدولة المملوكية، التي أصبحت الملاذ الأخير للخلافة العباسية بعد اندثارها في بغداد، وتدمير عاصمتها على يد المغول. المماليك ورثوا إمبراطورية إسلامية متصدعة، سقطت بين فكي المغول والصليبيين، واستطاعوا إنقاذ ما تبقى من الإمبراطورية مترامية الأطراف، وتصدوا للزحف المغولي والهجمات الصليبية، وبسطوا سيطرتهم على مصر والشام والحجاز. ثم أحيا المماليك الخلافة العباسية صوريًّا في مصر، بهدف تسويغ سلطانهم معنويًّا وروحيًّا، إلى أن انتهت الدولة العباسية رسميًّا بعد تنازل آخر خلفائها، محمد الثالث المتوكل على الله، عن الخلافة للسلطان سليم الأول، أول سلاطنة الخلافة العثمانية، عام ١٥١٧م.

ابن تيمية الذي عاش في ذلك العصر المضطرب يرفض إذن المجاز، لأنه يرفض فكرة التجاوز. ولماذا يرفض التجاوز؟ لأن التجاوز يفترض وجود معنى أصلي أو أولي يتم تجاوزه. ويقول:

«والمقصود هنا أن هذه الأسماء المعارف ـ وهي أصناف ـ كل نوع منها لفظه واحد، كلفظ أنا وأنت، ولفظ هذا وذاك، ومع هذا ففي كل موضع يدل على المتكلم المعين والمخاطب والغائب المعين، ولا يجوز أن يقال: هي مشتركة كلفظ سهيل، ولا متواطئة كلفظ الإنسان، بل بينهما قدر مشترك وقدر مميز، فباعتبار المشترك تشبه المتواطئة، وباعتبار المميز تشبه المشتركة اشتراكًا لفظيًّا، وهي لا تستعمل قَطُّ إلا مع ما يقترن بها مما تعين المضمر والمشار إليه ونحو ذلك، فصارت دلالتها مؤلفة من لفظها ومن قرينة تقترن بها تعين المعروف، وهذه حقيقة باتفاق الناس، ولا يقول عاقل إن هذه مجاز، مع أنها لا تدل قَطُّ إلا مع قرينة تبين تعيين المعروف المراد»(١٩).

لفظة «أنا» يمكن أن يستخدمها الإنسان، ويمكن أن تستخدمها الذات الإلهية. يمكن أن يستخدمها الحيوان، ويمكن أن يستخدمها النبات. وليس في ذلك مجاز عند ابن تيمية، بل كل استخدام منهما حقيقة، لأن هذه اللفظة لا تحمل معنى محددًا سابقًا، وإنما تكتسب معناها من نسبها أو إضافتها، أي من تعريفها. وغير خافٍ بالطبع أن تعطيل ابن تيمية للمجاز له خلفية عقائدية، فهو عدو لدود

للمعتزلة ومن لف لفهم، وقد كفَّرهم وأخرجهم عن الملة في أكثر من مناسبة(٢٠). ابن تيمية هو من أهل السنة والجماعة، ويرفض المجاز لأنه في الحقيقة يرفض رفضًا قاطعًا تعطيل الصفات. فكل ما يقوله الله في القرآن هو كلامه ويجب أن يؤخذ حرفيًّا، ولا يجوز تأويله. قد يمكن القول إن المجاز عند ابن تيمية هو شوب يجب حماية الحقيقة الطاهرة من الاختلاط به. والحقيقة بالطبع واحدة وحيدة منزهة، هي الذات الإلهية. لذلك لا عجب أن يُنسب إلى ابن تيمية إغلاق باب الاجتهاد والتأويل في الإسلام. فهذا الرفض القاطع لمخالطة الحقيقة للمجاز يوقف الالتباس، ويجعل الحقيقة طاهرة طهرًا دينيًّا، يجعلها محض تجانس نقي، لا يمكن أن تشوبه شائبة، وأي شائبة ستظهر ستكون هي عمل الشيطان. ولا عجب أيضًا أن الحركات الدينية المتشددة والمتطرفة التي تنسب نفسها إليه تنطلق من السلطة الدينية والشمولية التي يخلقها هذا الفهم للحقيقة، وتسعى إلى ترسيخها وتثبيتها.

قضى ابن تيمية حياته بين مصر والشام، ولا تُعرف إقامته طويلًا في بلاد الرافدين، مهد المجاز. ويذكر في كتابه «درء تعارض العقل والنقل» مشهد ذبح الجعد بن درهم، ويحمد ذبحه والتضحية به، لأنه أول من قال بتعطيل الصفات. ويقول ابن تيمية:

«ألا ترى أن الجعد بن درهم أظهر بعض رأيه في زمن خالد بن عبد الله القسري، فزعم أن الله لم يكلم موسى تكليمًا، ولم يتخذ إبراهيم خليلًا، فذبحه خالد بواسط يوم عيد الأضحى على رؤوس من حضره من المسلمين لم يَعِبه به عائب، ولم يطعن عليه طاعن، بل استحسنوا ذلك من فعله وصوَّبوه. وكذلك لو ظهر هؤلاء في زمن أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم ما كان سبيلهم عند القوم إلا القتل كسبيل أهل الردة، وكما قتل علي من ظهر منهم في عصره وأحرقه، وظهر بعضهم بالمدينة في عهد سعد بن إبراهيم بن عبد الرحمن بن عوف، فأشار على والي المدينة يومئذ بقتله»(٢١).

غير أن الخلفية العقائدية لابن تيمية يجب ألا تعمينا عن جذرية طرحه اللغوي المدهش. فهو يعطل وجود أصل راسخ وثابت لمعنى اللفظة، ويقبل ضم أي استعمال جديد مناسب للألفاظ، مما يجعل حركة اللغة عنده حركة لا تحكمها التراتبية، عكس فلسفته العقائدية التي تخلق تراتبية واضحة، يكون فيها الماضي هو الأساس. قد يمكن القول إن ما يعطله ابن تيمية عقائديًّا، أي التأويل، يبيحه لغويًّا، أي الاستعمال. لا مكان للتأويل عند ابن تيمية الإمام الحنبلي، لأن هناك أصلًا واحدًا لا يقبل الانحراف عنه. أما عند ابن تيمية الفقيه اللغوي فهناك حاجة إلى تعطيل الأصل وقبول الانحراف. بلغة اليوم يكاد المرء يقول إن اللغة عند ابن تيمية اجتماعية ومرنة، بينما العقيدة عنده سلطوية شمولية. من الغريب حقًّا العثور على فهم متطور للغة في تضاعيف فكر ديني متشدد(٢٢). وكأن أمضى الأسلحة وأنفذها لا يمكن أن تُكتَسب سوى من ألد الخصوم، وليس من أقرب الحلفاء. فالخصوم الفكريون، وبسبب موقعهم النقيض، يرون أشياء لا يمكن لغيرهم رؤيتها. بل هناك ما هو أكثر من تعطيل الأصالة عند ابن تيمية، فهو يفتح الطريق لفكرة أكثر راديكالية وهي مراجعة المواضعة التي قال بها الجرجاني، وتعديلها. فيقول في كتابه «الإيمان» عن التقسيم إلى مجاز وحقيقة:

«وهذا كله إنما يصح لو عُلم أن الألفاظ العربية وضعت أولًا لمعانٍ ثم بعد ذلك استعملت فيها، فيكون لها وضع متقدم على الاستعمال. وهذا إنما صح على قول من يجعل اللغات اصطلاحية فيدعي أن قومًا من العقلاء اجتمعوا واصطلحوا على أن يسموا هذا بكذا وهذا بكذا ويجعل هذا عامًّا في جميع اللغات. وهذا القول لا نعرف أحدًا من المسلمين قاله قبل أبي هاشم بن الجبائي... المقصود هنا أنه لا يمكن أحد أن ينقل عن العرب بل ولا عن أمة من

الأمم أنه اجتمع جماعة فوضعوا جميع هذه الأسماء الموجودة في اللغة ثم استعملوها بعد الوضع، وإنما المعروف المنقول بالتواتر استعمال هذه الألفاظ فيما عنوه بها من المعاني، فإن ادعى مدعٍ أنه يعلم وضعًا يتقدم ذلك فهو مبطل، فإن هذا لم ينقله أحد من الناس.
وكذلك الآدميون، فالمولود إذا ظهر منه التمييز سمع أبويه أو من يربيه ينطق باللفظ ويشير إلى المعنى، فصار يفهم أن ذلك اللفظ يستعمل في ذلك المعنى، أي: أراد المتكلم به ذلك المعنى، ثم هذا يسمع لفظًا بعد لفظ حتى يعرف لغة القوم الذين نشأ بينهم من غير أن يكونوا قد اصطلحوا معه على وضع متقدم، بل ولا أوقفوه على معاني الأسماء، وإن كان أحيانًا قد يسأل عن مسمى بعض الأشياء فيوقف عليها، كما يترجم للرجل اللغة التي لا يعرفها فيوقف على معاني ألفاظها، وإن باشر أهلها مدة علم ذلك بدون توقيف من أحدهم»(٢٣).

قد تظهر هنا بوضوح القوة التخريبية المفاجئة عند ابن تيمية، فهو يزيح ببساطة موقع «واضع اللغة» صاحب الصوت المتجهم، ذلك القطب الثابت للغة، الذي استندت إليه فكرة المجاز حتى عصره. لا يمكن للمرء سوى أن يوافق ابن تيمية على عبثية الاعتقاد في أن هناك جماعة من البشر اجتمعت في سالف الزمان ووضعت الأسماء والألفاظ وقررت كيفية استعمالها. وبرفض هذا التصور تنفتح من جديد علاقة المواضعة بين «الرجل والقوم»، وتصبح فجأة علاقة قابلة للتعديل وللتغيير، لأنها لم تعد تقوم على تثبيت نقطة أصل. آتي اللغة يحدد الآن ماضيها، بأثر رجعي، وليس العكس. وبذلك تصبح علاقة المواضعة علاقة اجتماعية، بعد أن كانت علاقة نسب فحسب. ولم يعد الحراك والتوتر في هذه العلاقة أسير قطبين، الأصل والفرع، كما كانت الحال عند الجرجاني، وإنما أصبح حراكًا وتوترًا يحدث الآن وهنا، أي حراك تاريخي. علاقة المواضعة أصبحت علاقة اجتماعية تحدد علاقة الفرد بجماعته، كما تحدد علاقته بنسبه. والمولود الجديد لا يتم الاصطلاح معه على وضع متقدم عليه، بل يرث اللغة عبر الاستعمال، ويُعيد خلقها بما يناسبه. والحركة الداخلية للغة أصبحت عمقًا للحركة الداخلية للتاريخ. من المثير للدهشة حقًّا أن نقطة الأصل العقائدية التي يثبتها ابن تيمية، أي السلف الصالح، يلغيها عندما يفكر في اللغة، وهو ما قد يفتح طريقًا تحرريًّا لم يكن يعرف عنه هو نفسه شيئًا. قتلَ ابن تيمية المجاز، لكن ما لا يعرفه هو أن روح المجاز عادت لتسكن اللغة من جديد، وبشكل أقوى، عبر مفهوم الاستعمال الذي جاء به.

هل كل اللغة مجاز (ابن جني)، أم أن كل اللغة حقيقة (ابن تيمية)؟ هناك صلة قرابة مثيرة بين الصياغتين في جذريتهما وحدتهما، لكن ألا يمكن الأخذ بما يقوله كلا الرجلين معًا وليس الاختيار بينهما؟ فكلاهما يصف حركة انزياح لا تكتمل سوى في حركة الانزياح العكسية. كلاهما يفهم اللغة بوصفها مشروعًا لم يكتمل بعد، وليست مجرد تكرار لما تواضعت عليه الأجيال السابقة. وما قد يمكن الخروج به من هذا النقاش معهما هو أن تعريف المجاز بوصفه قسيمًا للحقيقة، كما فهمه الجاحظ، لم يعد مقبولًا بعد القرن الثالث الهجري. فالمجاز ليس ضدًّا للحقيقة، لأنه وإن كان آخرها، فهو لا يقع خارجها. المجاز هو لحظتها التأسيسية، وحياتها الداخلية. والخيال بالمثل لا يعيش خارج الواقع، بل هو حروف العلة التي تنطوي عليها لغة هذا الواقع نفسه.

ومن ثَمَّ يمكن القول مع ابن جني وابن تيمية: كل اللغة حقيقة لأن اللغة هي مشروع يتعلق أساسًا بقول الحقيقة، ولا يمكن نفيها عنه. حقيقة الجماعة التي تتحدث هذه اللغة. والمجاز لا يمكن أن يحل محل تلك الحقيقة، وإلا ستصبح اللغة مجرد ألعاب بلاغية بهلوانية. من ناحية أخرى فإن كل اللغة

مجاز لأن الحقيقة لا تتبدى إلا عبر عملها المسمى المجاز. فالحقيقة لا تظهر بنفسها، لأنها ليست جوهرًا أو مضمونًا بعينه، وإنما هي تحديدًا العمل الجماعي الذي تصبح كل جملة فيه مجازًا لجملة أخرى. الحقيقة هي حركة المجاز والترجمة الداخلية، وهذه الحركة هي حركة المواضعة الاجتماعية في لحظة معينة. لا يلزم القبول برأي أحد الرجلين دون الآخر، ولا يلزم اليوم إحياء معركة انتهت منذ قرون، لكن من المهم إدراك أن تقبُّل ثنائية الحقيقة والمجاز لم يعد ممكنًا. فالحقيقة والمجاز مختلفان بالتأكيد، ويولدان الاختلاف، لكن لا يمكن لهما أن ينفصلا، أو أن يستقلا بعضهما عن بعض.

تاريخ الكلام، الذي لا ينفصل عن تاريخ الكتابة العربية، هو تاريخ المجاز والحقيقة في علاقتهما بالسلطة. يمكن قراءة ذلك بيسر في تاريخ الفرق الكلامية التي يعمل فيها (علم) الكلام كمحرك للعلاقة الجدلية بين السلطة والمعرفة. هناك معرفة تؤبِّد السلطة بتعميم منطق الكلام البشري، ومعرفة ثانية مضادة تجعل التاريخ ممكنًا عبر العودة إلى الإنصات إلى كلام غير البشر، ومعرفة ثالثة تنصت إلى كلام غير البشر فتخرج بسلطة شمولية. تاريخ الكلام تاريخ طويل ومركب، لكن قد تكون الإشارة إلى ما يشبه العلاقة الخفية بين تاريخ المجاز وتاريخ السلطة، من خلال تاريخ الدولة العباسية كافية. فالدولة التي شهدت ولادة المجاز، بالتزامن مع نشأة خلاف عقائدي واجتماعي شرس هزَّ أركانها(٢٤)، ها هي ذي تكاد تطوي المجاز وتأخذه معها وهي في طور الأفول، وذلك بعد أن حُسم الخلاف، وانتهى الصراع. القرن الثامن الهجري، قرن ابن تيمية، قد يكون بداية غلق قوس المجاز المفتوح منذ قرون، الذي لن يعود وينفتح تارة أخرى إلا مع مرحلة تاريخية أخرى، وبمحددات أخرى.

(١) جيمس سكوت، «Against the Grain»، الفصل الثاني.

James C. Scott. Against the Grain: A Deep History of the Earliest States. P.113-146.

(٢) يورد ياقوت الحموي في «معجم البلدان» أن السيل أتى بالقرى التي في البطائح أيام كسرى أبرويز، حتى ظهرت جزر أخرى مكانها. وظلت المنطقة وتغييراتها الجغرافية تشكل تحديًا للدولة الساسانية. وفي عهد الدولة البويهية «تغلب عليها (أي البطائح) في أوائل أيام بني بويه أقوام من أهلها، وتحصنوا بالمياه والسفن، وجارت تلك الأرض عن طاعة السلطان، وصارت تلك المياه لهم كالمعاقل الحصينة إلى أن انقضت دولة الديلم والدولة السلجوقية، فلما استبد بنو العباس بملكهم ورجع الحق إلى نصابه، رجعت البطائح إلى أحسن النظام». ياقوت الحموي. معجم البلدان، دار بيروت، ١٩٥٧، ج١/٤٥٠، ٤٥١.

(٣) ينقل المستشرق كي لسترنج في كتابه «بلدان الخلافة الشرقية» عن ابن سرابيون أن الاسم الآرامي للبصرة قبل الفتح الإسلامي كان بصريتا. أما في الكلدانية فإن كلمة «بصرة» تعني الجزر الضعيف و«بصريا» و«بصيري» تعني الأقنية جمع قناة، و«باصرا» تعني مجموعة الأكواخ. واستخدمت كمعسكر للجيش الفارسي، وربما كانت كذلك أيام الكلدانيين قبلهم، حيث تقع على مفترق الطرق المهمة. كي لسترنج. بلدان الخلافة الشرقية. مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٤، ص٥٩-٧٥.

(٤) يذكر أحمد أمين ثورة الزنج التي استمرت ١٤ عامًا، من ٢٥٥هـ إلى ٢٧٠هـ، ويورد أن رجلًا نسب نفسه إلى علي بن أبي طالب: «توجه هذا الرجل إلى البصرة وحرض الزنوج «الذين كانوا يكسحون السباخ» في أراضيها، فإن ملاك هذه الأراضي كانوا يملكون سودًا من السودان يعملون لهم في أرضهم فيعزقونها ويرفعون عنها الطبقة المالحة؛ ليصلوا إلى الأرض الخالية من الأملاح، الصالحة للزراعة، وهو عمل شاق جدًّا في هذه المنطقة، فاستطاع هذا الذي لقب بعد بصاحب الزنج أن يؤلب هؤلاء العمال الزنوج بعد أن درس حالتهم وبؤسهم وأجورهم ونفسيتهم فأتاهم من الناحية الدينية فهي أفعل في نفوسهم، فادعى أنه متصل بالله على نحو ما، فاجتمع إليه خلق كثير، فوصف لهم بؤسهم وظلم سادتهم لهم، ورثى لعيشهم على السويق والتمر، ودعاهم إلى الخروج على هؤلاء الظالمين، «ومناهم ووعدهم أن يقودهم ويرأسهم، ويملكهم الأموال، وحلف لهم الأيمان الغلاظ ألا يغدر بهم ولا يخذلهم ولا يدع شيئًا من الإحسان إلا أتى إليهم». من وقع في يده من هؤلاء السادة مالكي العبيد كان يسلمه لغلمانه ويأمر بضربه، فكانت حركته الأولى حركة ضد الملَّاك، ثم تطورت فصارت حركة ضد الدولة، وأن الخلفاء والولاة ظالمون ينتهكون حرمة الله، ودعا إلى مذهب الخوارج. قال المسعودي: «إنه كان يرى رأي الأزارقة من الخوارج، لأن

أفعاله في قتل النساء والأطفال وغيرهم من الشيخ الفاني وغيره ممن لا يستحق القتل يشهد بذلك عليه؛ وله خطبة يقول في أولها: «الله أكبر الله أكبر لا إله إلا الله والله أكبر، ألا لا حكم إلا لله». وكان يرى الذنوب كلها شركًا». وكان عدد هؤلاء الزنوج كثيرًا، وفيهم شجاعة نادرة ومران على القتال. وفي بعض الوقائع الحربية انضمت الفرقة السودانية في الجيش العباسي إلى إخوانهم الزنوج فزادوهم قوة. وقد تملكوا في بعض الأحيان الأبلة، وعبَّادان، والأهواز ثم البصرة، وواسط والنعمانة ورامهرمز». انظر: أحمد أمين. ظهر الإسلام، مصدر سابق، ص٦٢-٦٣. وعلى الرغم من أن المقطع المقتبس يجعل من المستعبدين أتباعًا لشخصية مجهولة، فإن من الممكن تصور كيف يمكن أن تتغير كتابة تاريخ هذه الثورة إذا ما أتيحت الفرصة لثوارها أن يقوموا بهذه المهمة.

(٥) جمال الدين ابن نباتة المصري. سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون. دار الفكر العربي، ١٩٦٤، ص٢٩٣.

(٦) انظر: أحمد أمين. ظهر الإسلام. مرجع سابق، ص٧٢٣. وانظر: محمود إسماعيل. الحركات السرية في الإسلام. سينا للنشر، ١٩٩٧، ص٦١-١١٥.

(٧) ابن نباتة. سرح العيون. مصدر سابق. ص٢٩٤.

(٨) «بات واضحًا أن الإرجاء الذي كان مشايعًا للحكومة الأموية تحول إلى دعوة مساندة للحركات المناوئة لها، فأسرفت الحكومة الأموية في تعقب المرجئة واستئصال شأفتهم خاصة في خلافة هشام بن عبد الملك الذي رمى العراق بوالٍ قاسٍ هو خالد بن عبد الله القسري، كما نكل هشام بشيوخ المرجئة في الشام، وقتل بعضهم من أمثال غيلان الدمشقي، وجر خالد على نفسه الوتيرة، فسفك دماء المرجئة وتعقب فلولهم. ويقال إنه ذبح الجعد بن درهم ـ من أعلام الإرجاء ـ صبيحة عيد الأضحى كما تذبح الخراف». محمود إسماعيل. الحركات السرية في الإسلام. مصدر سابق، ص٥٠.

(٩) طه حسين. من حديث الشعر والنثر. مصدر سابق، ص٤٦.

(١٠) نصر حامد أبو زيد. الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة. الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص١١٧.

(١١) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٠٤-٣٠٥.

(١٢) «وإن أردت أن تمتحن هذا الحد، فانظر إلى قولك الأسد، تريد به السبع، فإنك تراه يؤدي جميع شرائطه، لأنك قد أردت به ما تعلم أنه وقع له في وضع واضع اللغة، وكذلك تعلم أنه غير مستند في هذا الوقوع إلى شيء غير السبع، أي: لا يحتاج أن يُتصور له أصل أداه إلى السبع من أجل التباس بينهما وملاحظة، وهذا الحكم إذا كانت الكلمة حادثة، ولو وضعت اليوم، متى كان وضعها كذلك». المصدر السابق نفسه، ص٣٠٥.

(١٣) المصدر السابق نفسه، ص١١١.

(١٤) انظر: أبو الفتح عثمان بن جني. الخصائص. المكتبة العلمية. باب «في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة»، ج٢/٤٤٧-٤٥٧.

(١٥) ابن تيمية. الحقيقة والمجاز. دار البصيرة، ٢٠٠٢، ص١٠.

(١٦) المصدر السابق نفسه، ص١٧.

(١٧) المصدر السابق نفسه، ص٨.

(١٨) لا ينبغي رؤية الخلاف العقائدي بين أهل السُّنة والجماعة والمعتزلة وغيرهم من الفرق الكلامية بمعزل عن أرضيته السياسية والاجتماعية. فالمعتزلة لم تكن فقط فرقة فكرية، بل كانت تيارًا سياسيًّا أيضًا «عول على اتباع أسلوب الترشيد والتنوير، بينما عمدت أحزاب المعارضة الأخرى إلى أساليب العنف الثوري السافر». انظر: محمود إسماعيل. الحركات السرية في الإسلام. مصدر سابق، ص٩٠. ومكنهم ذلك من التسلسل داخل السلطة وتطويعها، أي إعادة تربية الملك. ومفهوم العدل عندهم له بعد اجتماعي، ويقولون بمسؤولية الإنسان عن أفعاله. انظر: محمد عمارة. المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية. وشهدت الحركة مدًّا وجزرًا في علاقتها بالسلطة، إذ قربت منها تارة، ونكل بها تارة أخرى، مثلها مثل الفرق الأخرى ومنها أهل السُّنة والجماعة. فمحنة ابن حنبل معروفة، وابن تيمية حُبس عدة مرات بسبب كلامه، ومات في الحبس.

(١٩) ابن تيمية. الحقيقة والمجاز. مصدر سابق، ص٣٧.

(٢٠) للاطلاع انظر مثلًا: كتابي ابن تيمية «بيان تلبيس الجهمية في تأسيس بدعهم الكلامية»، و«جامع الرسائل».

(٢١) ابن تيمية. درء تعارض العقل والنقل. مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٩١، ج٥/٣٠٣، ٣٠٤.

(٢٢) كم يبدو هذا الفهم اليوم للغة معاصرًا، وكأنه يستبق نظرية دي سوسور في اللسانيات الحديثة، القائلة بانزياح الدوال المستمر، ونفي سكونها في معنى أولي سابق. فالدال وفقًا لهذه النظرية يكتسب معناه أولًا وأخيرًا من علاقته بالدوال الأخرى فحسب.

(٢٣) ابن تيمية. الإيمان. دار ابن خلدون، الإسكندرية، ص٨٢.

(٢٤) كان الخلاف العقائدي تعبيرًا عن التناقضات الاجتماعية التي تمثلت بنشأة أرستقراطيات ثيوقراطية، سواء عربية أو فارسية أو تركية، في الدولة العباسية. وهي الأرستقراطيات التي استبعدت اجتماعيًّا واقتصاديًّا من هم أدنى منها. الخلاف العقائدي ليس خلافًا هوياتيًّا، ولا خلافًا فلسفيًّا فقط، بل هو خلاف سياسي واجتماعي. ومدينة البصرة لم تكن مهد علم الكلام فحسب، بل كانت مركزًا للجماعات السياسية الباطنية مثل الإباضية والخوارج والمرجئة وغيرها، التي انتشرت بين الطبقات الأكثر فقرًا، كالموالي والعبيد والمزارعين. يرى الدكتور محمود إسماعيل أن

الصراع حول العدالة الاجتماعية تفجر على شكل خلاف حول الإمامة وحول العقيدة، فهو صراع على علاقة الإيمان بالفعل والقدر والمسؤولية، وهو صراع على من له الحق في الحكم والخلافة. ويرى الدكتور محمود إسماعيل كذلك أن النزاع حول العقيدة، وبالتالي حول الخلافة ليس محض «اختلاف اجتهادي في مسائل دينية ظنية». انظر: محمود إسماعيل. الحركات السرية في الإسلام. مصدر سابق، ص١٠٠-١٥٧.

أعشاهم النور، وطاروا عبر شوارع خلت من المارة، تقطعها من حين إلى آخر سيارات سوداء مسرعة بزجاج معتم. كانت الصخرة تتدحرج بسرعة، تندفع بغتة في هذا الاتجاه أو ذاك، وفوقها نوسة تحاول أن تحافظ على توازنها. أما دمنة فلم يستطع أن يجاري سرعة تدحرج الصخرة، ولم يجد أمامه سوى أن يرشق نابه المتبقي في الشرخ الذي ظهر في الصخرة، ويعقد ذيله بزلومة كليلة ليجره معه. كانت الصخرة تتدحرج بالمجموعة بسرعة بالغة وسط شوارع القاهرة التي تعرفها جيدًا، وتعرف إلى أين هي ذاهبة. إذا ظهرت سيارة سوداء في الأفق تتجمد فورًا على جانب الطريق حتى لا تلفت الانتباه، عندها يختبئ الفيلان وراءها حتى تمر السيارة، ثم تكمل الصخرة دحرجتها السريعة. وطوال الطريق لم تنطق بكلمة، فكانت نوسة تلعق سطحها البارد من آنٍ إلى آخر، محاولة معرفة أين هم ذاهبون. وفي كل مرة كان لعابها يختلط بحبيبات رمل تحتها طبقات من طعوم لا تعرفها، لكنها قدَّرت أنها موغلة في القدم. تدحرجوا طويلًا حتى وصلوا إلى المقابر، ومن هناك صعدوا إلى الجبل.

بانت الأهرامات أخيرًا من بعيد، وثارت الرمال من خلفها في الصحراء. وبين الجبل والأهرامات انبعث الدخان من مناطق شتى في المدينة. دخان أبيض كثيف. وجابت سيارات سوداء الطرق الخالية مسرعة. من فوق سطح المقطم ظهرت السماء صافية، وانجلى سطح بركة «عين الصيرة» كالمرآة. ما إن وصلوا حتى تهاوى كليلة على الأرض من فوره. وانهمك دمنة في الرفرفة عليه بأذنيه. فيما ظلت الصخرة بجوار الفيلين صامتة. ثم سمعت نوسة صوتًا حادًّا يجري، فالتفتت حولها، لترى فأرًا يناديها بصوت خافت. نزلت بسرعة من فوق الصخرة، وتبعته، ثم انحرفا داخل أحد الجحور. لاحظت أن ذيله مبتور، ومكان البتر متقيح، فاضطربت.

ـ كيف أحوالكم؟

ـ استطعنا صدهم في هذه الناحية، لكن الجانب الشرقي من الجبل لا يزال تحت سيطرتهم، ولا أنصحكم بالذهاب هناك.

ـ تبدو متعبًا، هل سقط الكثير منا؟

ـ لا تقلقي، نحن بخير. كيف هربتم؟

ـ تدحرجت الصخرة بسرعة وجرَّتنا خلفها. باغتت حركتها الحرس، واستطاعت تحطيم بوابة السجن، فتبعناها وفررنا.

سفح الجبل منبسط، تنمو فيه أعشاب قليلة متفرقة. لا تزال تظهر منه نتوءات حجرية تطل على المدينة، على الرغم من تشذيبه وتسويته. ومنذ اللحظة الأولى من وصول كليلة ودمنة إليه شعرا بطاقة غريبة تلف المكان. وقف جبل المقطم منذ مئات السنين كحد بين عالمين، وقف كحوت ضخم، يلوح من خلف مقابر المدينة. يرتقيه من يبحث عن نهاية العالم المحسوس، لعله يستطيع تجاوزه. حد يلتقي فيه البشر والوحوش. ومنذ أن تضخمت المدينة وأصبح الجبل مجرد حي سكني تقليدي في المدينة، تقطعه الشوارع الأسفلتية، لم يعد الموتى يموتون، ولم يعد الأحياء يعيشون

أيضًا. تضاءل الفارق بين الحياة والموت مع الوقت، ليصبح الجبل ذكرى لحد كان موجودًا بينهما وانمحى. من يسكنه يعِش بعد الموت، وبعد الحياة أيضًا. كل ليلة يقف سكان الحي على طرف الجبل الراسخ، ينظرون صامتين إلى المدينة البائسة، وأطلالها التي تُبنى كل يوم من جديد. أما قلب الجبل فيمور ويضطرب، ويكتم انفجارات لا يشعر بها أحد.

سارت نوسة ومعها الفأر منصور في شبكة معقدة من الأنفاق الضيقة. قادها إلى المخازن لكي تعمل معه على تأمين الطعام والتحضير لزيارة المساجين الأسبوعية، ريثما تستعيد عافيتها. في الطريق أخبرها أن أعداد الفئران في تناقص، بعضهم يخرج ليجمع الطعام، والبعض الآخر يعمل على تأمين السجائر. ظلا يسيران حتى وصلا إلى المكان الذي خُزن فيه الطعام. دارت نوسة حول كومات الحبوب وفتات الخبز وأوراق الشجر، ثم سارت وحدها حتى وصلت إلى كومة لم تميز ما فيها. تطلعت جيدًا، وصعقت، فتسمرت في مكانها. كانت كومة من ذيول الفئران. وقف منصور بجوارها، وظل كلاهما يتطلع إلى الكومة في صمت.

عادت نوسة تدريجيًّا إلى حياة الفئران. كل يوم يعود من خرج من الفئران بما استطاع جمعه إلى مكان التخزين، فتقوم نوسة بمساعدة منصور بفرزه وتخزينه في كومات. في بعض الأحيان كانت الغلة تكفي لطحنها، فيقومان بذلك، ثم يخلطان الطحين بالماء. وعندما يقترب موعد الزيارة الأسبوعي، يجهزان الوجبات الهزيلة. كل ذلك من دون أن يتبادلا الحديث. فنوسة لم تفق من هول ما رأت في المخزن على الرغم من مرور الأيام. حاول منصور أن يهوِّن عليها، وأن يتعامل هو مع كومة ذيول الفئران، وتقطيعها وتجهيزها مع الوجبات، غير أن نوسة بقيت شاردة، تجلس في ساعات العمل الطويلة وهي تتذكر من عرفتهم وقضوا. لكن الذكرى كانت تتبخر دومًا من بين أصابعها، والراحلون لا يبقون في الذاكرة مهما جاهدت لتذكرهم، إذ كانت هناك دائمًا أسماء جديدة تكتشف أنها نسيتها، بعد أن ظنت أنها أحصت كل من قُتل. شردت ورأت نفسها تمسك بأحجار مدببة وعظام مسننة. أخذت تركب بعضها ببعض، فتصنع منها مثاقب ومخارز وشفرات، ثم تصنع محزات ومناشير ومباضع. كانت هناك أدوات أخرى تخرج من تحت يدها، ولم ترها من قبل، بعضها يشبه أصابع صغيرة حادة على شكل قبضة معدنية، وأخرى تشبه أظافر مسنونة جيدًا ومثبتة على لسان معدني.

لم تتحسن حالة كليلة المُلقى على الأرض بجوار الصخرة، إذ بدأ البياض يعلو سيقانه وذيله ورأسه، على الرغم من رفرفة دمنة المستمرة فوقه بأذنيه. في الليالي كانت نوسة تزورهم وحدها في المكان الذي تركتهم فيه، وتجلس صامتة في مكانها المفضل فوق صديقتها الصخرة. منذ أن وصلت إلى الجبل لم تعد تفكر في خطط جديدة للتغلب على الخوف. يبتلعها العمل في الجحر طوال اليوم، ثم تصعد إلى مكان أصدقائها إذا حل الليل. دمنة لم يعد يتكلم أيضًا، فكانوا يجلسون جميعًا صامتين، يتطلعون إلى أضواء المدينة وحرائقها المشتعلة في الأسفل. وعندما تتضاعف ظلمة الليل

تغتم نوسة أكثر، وتنزل من مكانها وتلعق دمنة، لكنه لم يعد يتصبب عرقًا.

في إحدى الليالي اكتمل بياض كليلة قبل الفجر، ومال إلى جانبه. نهضت نوسة ووقفت بجوار دمنة والصخرة يتطلعون إليه في حزن. ثم تركتهم نوسة وسارت عائدة إلى الجحر. في الطريق لاحظت فتحة صغيرة في الجبل لم ترها من قبل. دخلتها، فقادتها الفتحة إلى ممرات ضيقة، ثم مجموعة من غرف التمويه. قدرت أن ذلك الجحر حُفر على مدى سنوات طويلة. ظلت تسير وصوت شهيق وزفير مخيف يعلو تدريجيًّا في جنبات الجحر، حتى وصلت إلى موضع ظهر فيه شق في إحدى الصخور، فنظرت من خلالها بفضول. رأت نوسة قاعة واسعة ومرتفعة السقف في قلب الجبل. تخرج من الصخور خراطيم رفيعة، تتصل بأكوام غريبة موضوعة فوق أرضية القاعة. كانت القاعة مقسمة إلى ممرات، وفوق كل ممر لافتة، والكومات موزعة على الممرات. أمعنت نوسة النظر فرأت أن الكومات هي أجساد، أجساد كبيرة وأخرى صغيرة. ورأت أن الخراطيم تخترقها عبر فتحات في صدورها. تجمدت نوسة في مكانها عندما ميزت أحد الوجوه، وكان لأحد زملائها في السجن، ومات فيه. فأدركت أن كل هؤلاء موتى. وجوههم كانت باردة، محايدة، وأعينهم مفتوحة، لا يزال الخوف يطل منها. صدر كلٍّ منهم يخترقه نصل خرطوم، وحركة تسري في الخراطيم. ملأ المكان إيقاع تحرك السوائل في الخراطيم، وصدر عنها صوت التنفس الذي سمعته يتضخم في جنبات الممر.

بمرور الأيام فوق الجبل أصبح قلب دمنة ثقيلًا، تزيده ثقلًا الحصوات التي تكبر فيه شيئًا فشيئًا. ولم يعد يمسه شيء يسمعه منذ أن مات أخوه. لقد خدعه الأمل. فمنذ أن وصلا إلى الجبل وهو يظن أن شيئًا ما يتحرك داخله. العاج الذي يسري داخله يستجيب لصوت لم يعد يقوى على الإصغاء إليه. منذ أن وصلا إلى الجبل وقناعته تزداد أن إنقاذ أخيه قد أصبح قريبًا أكثر من أي وقت مضى، وأن الأعداء لن ينتصروا أبدًا. لكنه كان مخطئًا. الأمل الذي أتى بهم إلى هذا العالم هو أمل زائف. لعله خدعة أخرى من خدع أعدائهم. أخوه لم تقتله حصوات القلب، بل قتله الأمل الذي أصر على التمسك به. وها هو يدرك ذلك متأخرًا، فكرِه الأمل إلى الأبد.

ـ كيف يحتفظون بالجثث من دون أن تتحلل؟

ـ لا نعلم بدقة، لكن من المحتمل أن السائل الذي يُضخ فيها له هذا التأثير.

ـ ولماذا يقومون بضخ السائل؟

ـ ما ترينه أمامكِ هو قلب العالم الذي لا يعرف عنه أحد شيئًا. ومِن هنا يتم تدوير عجلة الحياة في المدينة. فرؤوس الأموال والأسهم والأرباح لا تتوالد عن عمل الأحياء كما يظن سكان المدينة، بل عن عمل الموتى. قرأنا عن تقنية سرية طورت للتواصل مع الموتى، ونظن أنها تطبَّق هنا. يتمكن من يستخدم هذه التقنية من الوصول إلى معرفة الموتى، ثم توظيفها في التنبؤ بالمضاربات والرهانات والبيع والشراء وتحديد المخاطر. فالموتى يتصلون بعالم آخر، وتتوفر لديهم معرفة أخرى غير معرفة الحواسب الموجودة في البورصات التقليدية. لذلك تُجلب جثث الموتى بطريقة لا نعرفها إلى هنا، ثم يُحقن الموتى بشحنات عالية من المعلومات عبر السائل الذي يجري في الخراطيم. ولأن أجسادهم لا تتحمل كل هذه السيول، فإنها تسعى لا إراديًّا لإبطال مفعول تلك الشحنات بإصدار شحنات عكسية. وهذه الشحنات العكسية تحمل معها شفرات وإشارات معقدة يمكن ترجمتها إلى قرارات بيع وشراء مستقبلية، ومن ثَمَّ جني أرباح طائلة. ترتد شحنات الموتى هذه في دفقات قوية يحملها السائل في الخراطيم عائدًا إلى غرفة التحكم. العمل يدار كله في هذه الدورة المغلقة عبر نبض حركة السائل وحدها، ومن حين إلى آخر تعلو دقة نبض فجأة لأسباب غير مفهومة، فتتسبب في انفجارات قوية يكتمها الجبل، فلا يشعر بها من هم في الخارج.

ـ حتى الموتى لم ينجوا!

ـ دائرة الخراطيم هذه تعمل بسرعة مخيفة. إذ يحدث أحيانًا أن نرى وجوه أصدقائنا الذين سقطوا في اليوم السابق بيننا من التعب والهزال بين وجوه هؤلاء الموتى، وسرعان ما تخترق الخراطيم صدورهم. ولا نعلم كيف نُقلوا إلى هناك. بل أحيانًا أخرى نرى وجوهًا فقدناها منذ أمد طويل، ولم تدفن بالقرب من هنا، نراها تظهر فجأة في قلب العالم المظلم هذا.

وقفت نوسة مع الصخرة بجوار دمنة وهو يحتضر. لعقت زلومته مرة بعد أخرى. وعوت الذئاب من حولهم. لفظ أنفاسه الأخيرة في قلب الليل، ومال بجوار جثة كليلة. ومن تحته أخذ سائل أرجواني يتدفق ويملأ ظلمة الليلة. ظل يزداد كثافة وحجمًا، ثم سال ناحية الصخرة، ونفذ من شقوقها، وغطى سطوحها حتى اكتست بضوء أرجواني يشع من كل جوانبها. وقبل أن يلوح الفجر، سبحت نوسة في العاج الأرجواني وأخذت تلعقه بنهم، بينما تدافعت من جوف الصخرة سوائل حمضية ساخنة، سرعان ما ذابت في العاج الأرجواني، ومعها تحشرج صوتها بكلمات متداخلة وهمهمات وشفرات وأرقام. تناثرت لطخ السوائل الكثيفة، وعلت حشرجتها الجافة حتى ملأت الفراغ حولهما. كانت تعوي ثم تخور ثم تصرخ، وأخيرًا نطقت للمرة الأولى. رفعت نوسة رأسها وقد أضاء لسانها بالعاج ولمعت عيناها، وسمعت الصخرة وهي تقول:

ـ أنا قاف بنت نون. أنا الواو التي في النون. الألف التي في القاف. أُغلقت عليَّ الأرض إلى الأبد. جلست على الرماد. حُقنت بالسم الناقع. لا أمضُغ، ولا أُطعَم. لساني تخشَّب. فتحت عينَي، لكني لم أرَ النهار بعد. اهتز الجبل فسقطت، وها هو لساني يتحرك.

في الصباح كان لدى نوسة خطة. ستذهب إلى النهر وتصعد الشجرة لتكلم الثلاثين طيرًا. وقبل أن تتحدر متجهة نحو المدينة ذهبت إلى المخزن وأحضرت بعض الحَب، ولعقته جيدًا بلسانها، ثم سلمت على قاف وانطلقت. عندما صعدت إلى الشجرة حيَّت الطير، وكانت قد التقتها سابقًا في السجن، ثم أخرجت الحَب. كانت الطير جائعة بشدة فأقبلت تلتقط ما أحضرته نوسة. ثم همست نوسة للطير حتى لا يلاحظ أحد الحديث، وروت لها ما رأته في قلب الجبل، وأخبرتها بأمر كليلة ودمنة، والعاج الذي خلطته مع الحَب. بعدها طلبت منها طلبًا، قالت إن أحدًا غيرها لن يستطيع تلبيته. فتطلعت إليها الطير، كلٌّ من فوق غصنه. خطة نوسة كانت أن ينتقل العاج الأرجواني إلى الموتى، وساعتها سيستطيعون أن ينهضوا، وينزعوا عنهم تلك الخراطيم. والطريقة الوحيدة لكي ينتقل العاج هي أن تعبر الطير الحدود، وتقطع الأودية مرة أخرى، وتطير إلى بلاد الموتى لكي تلعقهم بألسنتها التي أصبحت الآن عاجية. فنظرت الطير بعضها إلى بعض مليًّا. قالت نوسة للطير إنها وحدها التي تستطيع الذهاب إلى هناك، وإن ذلك هو الأمل الوحيد المتبقي. لكن الطير بقيت صامتة، فأردفت نوسة أنه يجب أن ينهض الموتى وإلا بقي كل شيء على حاله، ثم سكتت، إذ لم يتبقَّ لديها ما تقوله. وطال الصمت، إلى أن قطعه الهدهد أخيرًا قائلًا:

ـ ما تطلبينه يا أختي هو رحلة أشق بكثير من رحلتنا الأولى.

ثم راحت الطير تتشاور، بينما ظلت نوسة في مكانها على غصن الشجرة، تتطلع إلى النهر، وتشاهد انعكاس الأغصان على صفحة المياه.

للدابة(١) أوصاف كثيرة، فلها ريش وزغب، وحافر وذنب، ولها أيضًا في بعض الروايات لحية. بعضهم قال إن رأسها رأس ثور، وعينها عين خنزير، والبعض الآخر قال إن أذنها أذن فيل، وقرنها قرن أيل. لها صدر أسد، وجلد نمر، وقوائم بعير، وبين كل مفصلين اثنتا عشرة ذراعًا. تخرج من الأرض عندما تتطاول الأيام على الناس، وتطلع الشمس من مغربها. تخرج ومعها خاتم سليمان وعصا موسى. تسير في الأسواق وتوقف الناس وتُكلِّمُهُم، وقيل تَكْلِمُهُم، فيفزعون منها، ويفرون من أمامها. تقول ما لا يمكن لأحد قوله، والناس حولها في هرج ومرج. تَسِمُ الناسَ، مؤمنًا وكافرًا. تقول إن هذه الأيام يجب أن تنتهي. تقول إن الجراح بليغة، وإن أيامًا أخرى لا بد قادمة. الدابة ذات الألف شكل تقول الحقيقة. تظل تتكلم حتى ينتشر الدخان العظيم، ويُطبق على الصدور، ليحل الصمت على الأرض قبل ظهور المهدي. تتكلم الدابة فيُكلَمُ التاريخ. تتعطل لغة، وتبدأ أخرى جديدة.

لسان الدواب مقطوع، وإن تكلمت إحداها فإن لسانها الجريح يصبح فجأة نصلًا جارحًا. لسان مَن لا لسان له يَكلِمُ إذ يتكلم. والكَلم، بتسكين اللام وكسرها، هو الجرح الذي قد ينتهي عنده تاريخ، على أمل أن يبدأ آخر. كلام من لا لسان له هو دائمًا حدث جلل، يؤذن بنهاية زمن أو بداية آخر. يعم الخراب، فتنطق الدابة. يحيك البشر المكائد، فتنطق العجماوات. يزداد البطش، وتسيل الدماء، فتنطق الحيوانات. يخرس البشر، فينطق الحجر. يظلم الحاكم، فيجيبه الحكيم بخرافة. هذه لحظات خطر مرعبة، تتطلب كثيرًا من الحكمة والحيلة، ومن ينطق فيها عليه الحذر. لكن من ينطق في هذه اللحظات ليس فردًا واحدًا، وإنما جماعة متداخلة الألسنة. لسان يفاوض على لسان لسانٍ آخر. ألسنة مبتورة وأخرى منسية. ألسنة تتلوى بين الشقوق. ألسنة مُهدَّدة، تصارع من أجل البقاء. ألسنة تفاوض وتُحايل، تَكلِم وتُكلِّم، تُضحِك وتُبكي. ألسنة كثيرة تنطق فقط في لحظات أفول عالم وبزوغ آخر، وما تقوله هذه الألسنة عندها هو الحقيقة. فالحقيقة ما هي إلا محاولة لكسر ما انطبق، من أجل وضع نهاية لتاريخ لا يريد أن ينتهي.

الحقيقة؟ في دراسته «زعموا أن: ملاحظات حول كليلة ودمنة»(٢)، يقول عبد الفتاح كيليطو إن «الحقيقة كما يعرف الجميع مختفية مستترة، ليست معروضة وليست مكشوفة، وإنما يفصلها عن الذي يطلبها حجاب يجب إزاحته. لا بد من إزاحة الحجاب حتى تظهر الحقيقة». ويتابع في دراسته قراءة الخرافات من منظور التعارض بين الظاهر والباطن فيقول إن الحكماء يحتالون، مثلهم مثل حيوانات «كليلة ودمنة»، لذلك فإن حكمتهم تُعرَض في ثوب جذاب، و«تُغلَّف بغلاف يسترعي الانتباه». وفي فصل «كيف نقرأ كليلة ودمنة؟» من كتابه «من شرفة ابن رشد»(٣) يلفت كيليطو الانتباه إلى ما يسميه «اللسان المشطور»، مثل لسان الحية، وهو لسان من يُعمِل الحيلة حين تعوزه

القوة. هو لسان الحيوان والضعيف والحكيم. وهذا اللسان يغلِّف الحقيقة في سردية، على عكس اللسان الآخر، اللسان السليم، الذي لا يحتاج إلى أن يحتال، ويتكلم مباشرةً. وهو طرح مفيد، لأنه يلمس تعقيدات الكلام من موقع الضعيف، والذي أسماه كيليطو «اللسان المشطور». غير أن مشكلة هذا الطرح هي أنه يعيد إنتاج ثنائيات متعددة: اللسان السليم مقابل اللسان المشطور، الواقع مقابل الحقيقة، الظاهر مقابل الباطن، الإنسان مقابل الحيوان. كل طرف من هذه الثنائيات يعيش فيما يبدو مستقلًّا عن طرفه الآخر. والأسوأ، يفترض هذا الطرح أن الحقيقة هي مضمون يجلس مكتملًا وراء ستار، وهذا الستار هو السردية التي نختارها لنضعه فيها.

قد يعود الفشل في إدراك الجدل الكامن في هذه الثنائيات إلى الطرح الجمالي واللغوي للأدب، الذي ينتهجه كيليطو هنا. وهو طرح غير تاريخي، ولا يقيم وزنًا للأرضية الاجتماعية التي يتحرك عليها الأدب، ومن ثَمَّ علاقة الأشكال الأدبية بتناحرات وتوترات الأشكال الاجتماعية. يجعل هذا الطرح غير الجدلي من اللسان المشطور لسانًا مستقلًّا، موجودًا بشكل طبيعي، وبمعزل عن صراعه مع اللسان الآخر «السليم». كما يجعل من الحقيقة مضمونًا مكتملًا ومكتفيًا بذاته، ويمكن تضمينه في أي سردية مختارة. وهو طرح مناقض تمامًا لمحاولة فهم الحقيقة هنا، والذي يقوم على فهمها بوصفها عدم انطباق وليس بوصفها مضمونًا، أي بوصفها الثقوب والتناقضات التي تسري على سطح أي سردية، وليس بوصفها ما تخفيه هذه السردية داخل أعماقها. هذه الحقيقة تحتاج إلى ألسنة كثيرة مبتورة، وليس إلى لسان «سليم».

ما يقوله اللسان «السليم»، الواثق من صحة نفسه، ليس الحقيقة، وإنما ما يقوله هو عنف مستند إلى ثقته في إمكانية الإمساك بالحقيقة. عنف يبتر الألسنة، ويقصيها عن التاريخ، لكي يديم لحظته الحاضرة. قد يكون لسان الحية مشطورًا بطبيعته، لكن ما هو جوهري هنا أنها لا تتكلم بهذا اللسان إلا في لحظة تاريخية معينة، هي لحظة تمزُّق. فقط عندما تتكلم الحية يصبح لسانها مشقوقًا بعد أن كان مشطورًا. أي يصبح لسانًا تاريخيًّا بعد أن كان طبيعيًّا. فاللسان المشقوق هو اللسان الذي تعرض لعنف اللسان السليم، فأضحى لسانًا فطنًا ومحتالًا. أي أن دهاء الحية، في الخرافات، هو تحديدًا محاولة لمقاومة عنف اللسان السليم، وليس دهاءً طبيعيًّا سابقًا على هذا العنف. لذلك فإن من الخطأ فهم اللسان المشطور بوصفه لسانًا مستقلًّا عن اللسان السليم، كما قد يتخيل الطرح الجمالي للخرافة، وإنما يتعين فهمه على أنه، أي اللسان المشطور، هو الشقوق التاريخية التي يحملها معه كل لسان سليم، ويحاول جاهدًا إخفاءها. لسان المتكلم مشقوق لأنه لسان جدلي يحمل معه طرفيه المتناقضين، وليس لكونه لسانًا يمثل الطرف الآخر في ثنائية السليم والمشطور.

* * *

الألسنة التي يمكنها أن تقول الحقيقة هي ألسنة تحمل داخلها تصدعاتها، وتتسلل عبرها أصوات أخرى غير صوتها. لا صوت لها سوى ما تستعيره من غيرها من الألسنة، وما تعيره إليها(٤).

هذه الألسنة لا تخص ذواتًا تفصح عن نفسها، وإنما تخص ذواتًا أصبحت شخصيات تستعير أصواتها مما حولها، تخص شخصيات واقعية ومتخيلة في آنٍ. فالشخصية، حتى إن لم تقف على خشبة المسرح، تشخِّص أدوارها الاجتماعية وتمنحها صوتها، فيصبح صوتها مزدوجًا، ومضاعفًا، بينما المتكلم الذي يظن أنه لا يشخِّص سوى نفسه يبقى صوته نقيًّا. والأصوات التي تكسرت داخلها أصوات أخرى، هي وحدها التي يمكن أن يتناهى عبرها صوت الحقيقة المضطرب(٥). في التقاليد المهدوية(٦) الشرقية، على خلاف التقاليد اليونانية، لم تكتسب حالة المسرحة قوة تعبيرية مماثلة، إذ لم تكن هناك خشبة مسرح يقف عليها ممثلون، يشاهدهم متفرجون، وإنما كان هناك مسرح التاريخ الكبير، الذي وقف عليه أنبياء وشعراء وعرَّافون، وسار وراءهم تابعون ومشايعون. هؤلاء هم من نطقوا بألسنة مشقوقة. فالأنبياء يقولون ما أُوحي إليهم به، والشعراء ينظمون ما ألهمتهم به شياطين شعرهم، والعرَّافون يخبرون ما همست به الجن في آذانهم. جميعهم ينطق بأصوات لا تخصهم وحدهم.

نحن نعرف بأمر دابة آخر الزمان لأن الأنبياء أنبأونا بخبرها. فالأنبياء هم من يُنبئ بخبر النهاية. النبي المطرود غالبًا من رحمة جماعته يأتي كنهاية وبداية. يأتي كخط انكسار، تنقسم عليه جماعته وتُعيد اصطفافها. يأتي كنبوءة، متوقعة دائمًا، ومفاجئة أبدًا. يظهر النبي بسبب أزمة تعصف بجماعته، فيجد نفسه أمام لحظة تاريخية مفصلية، تفرض عليه أن يقول ما كان لا يعرفه. تنكره جماعته وتنزعه عنها لأن ما يقوله يفتح جرحًا فيها، فتولد من رحمها جماعة جديدة. ما يقوله النبي يضع جماعته على المحك، ولن تجد هذه الجماعة نهاية لتاريخها المأزوم إلا إذا تصدعت هي نفسها، وخرجت عن نفسها. النبي يأتي بنبوءة، ليس هو مصدرها. فلسانه أضحى يتكلم بلسان آخر. نبوءة سحرية مفادها أن للأزمنة الحالكة آخِر. ومن يصدِّق النبوءة يؤمن أنه مُخاطب من قِبل السماء. ولأنه لم يعد يفهم كلام السماء الذي يتوقف عليه كل شيء، فهو بحاجة إلى وساطة النبي وتفسيره.

قد نكون مخاطبين من قِبل السماء، وقد نكون في الحقيقة مخاطبين من قِبل الأرض. قد يكون من يتحدث إلينا هم الموتى، لكننا لم نعد نفهم ما يقولونه، على الرغم من أننا نشعر به حولنا في كل مكان. وهذا هو الفارق بين النبي والكاتب. فالكاتب هو من يلتقط ما يقوله لنا الماضي، هو من يلمس في هواء الحاضر مطالبات من لم يعودوا حاضرين، ومداخلات من لم يعودوا مكتملين. فهواء الحاضر يعج بهمسات الألسنة المبتورة، التي لا تزال تحمل آثار العنف. هي أعضاء بُترت من جسد فرد أو من جسد جماعة. وعلى خلاف النبي، فإن الخبر الذي يُنبئ به الكاتب لا يحل في آخر الزمان، وإنما يمكن أن يأتي في أي وقت. الخبر الذي يكتبه الكاتب لا يجلب معه نبوءة الخلاص الأخير في المستقبل، وإنما يحمل معه أطياف آمال كثيرة لم تتحقق، آمال بأن تتبدل الحياة، وبأن تندمل الجراح، آمال وُلدت في الماضي ولم تتحقق حتى اليوم. لذلك فإن من يقرأ خبر

الكاتب يجد نفسه مخاطبًا أيضًا، لكن من يخاطبه ليس السماء، وإنما آخرون كُثر، تحمل أصواتهم المتداخلة معها تاريخًا طويلًا من الغياب.

هناك كاتبة أفريقية أمريكية التقطت بعض ما يقوله الماضي في رحلات غير متوقعة قامت بها في سبعينيات القرن العشرين. كانت تسافر إلى ماضٍ بعيد من دون إرادتها، وفي كل مرة تعود إلى الحاضر حاملةً معها أصواتًا عديدة متداخلة. عرفت الكاتبة فيما بعد أن هذه الأصوات هي أصوات أسلافها القادمين من بدايات القرن التاسع عشر: جدها تاجر العبيد ابن تاجر العبيد، وجدتها المستعبدة، وأطفال من نسلهما لن يتورع أبوهم عن بيعهم في سوق العبيد لتسديد ديونه. هذه الكاتبة هي «دانة» الشخصية الرئيسية في رواية «نَسَب»(٧) للكاتبة الأفريقية الأمريكية أوكتافيا بتلر (١٩٤٧-٢٠٠٦). دانة الكاتبة السوداء المغمورة تعيش مع زوجها الكاتب الأبيض المتحقق في منزل انتقلا إليه حديثًا في مدينة لوس أنجلوس الأمريكية. في رحلاتها إلى الماضي تعرفت دانة إلى ماضي عائلتها، ماضي العبودية الذي لا تزال حياتها تحمل آثاره حتى بعد نحو قرن ونصف قرن من الزمان، وحتى بعد إنهاء العبودية منذ عدة أجيال. عاشت دانة في مزرعة جدها في أثناء إقامتها في الماضي، حيث عملت كعبدة، وعوقبت بالسياط، وتعرضت لمحاولة اغتصاب قام بها جدها نفسه. هناك شهدت محاولات المستعبدين للفرار، وتحطم آمالهم بحياة عادلة، فقدوا خلالها حياتهم أو أعضاء من أجسادهم، وعلى الرغم من ذلك لم يتوقفوا عن هذه المحاولات.

رحلات دانة إلى الماضي كانت تأخذ شكل نوبات دوار، تغيب فيها عن وعيها، وتفيق لتجد نفسها في مكان وزمان آخرين. تعبر إلى الماضي وتعود منه عبر صدع غير مرئي في جدار بيتها. الرحلة الأخيرة التي عادت منها انتهت ببقاء ذراعها اليسرى محشورة في ذلك الصدع. قبل خروجها من الجدار كانت تحاول الهرب من جدها الذي أمسك بذراعها اليسرى، فطعنته لتنجو بنفسها. انسحقت ذراع دانة داخل الجدار، ولم يكن هناك حل آخر سوى بترها عنها. وهكذا تنتهي الرواية بعودة دانة إلى الحاضر، وبقاء يدها وحيدة في الماضي(٨). لعل اليد المبتورة لا تزال تعمل حتى اليوم في مزارع القرن التاسع عشر، أو تقوم بالأعمال المنزلية في بيت تاجر العبيد، أو لعلها تحاول إنقاذ قريبات دانة اللاتي فشلت هي في إنقاذهن عندما كانت هناك، أم تُراها تُعلِّم الأطفال القراءة والكتابة على أمل أن تُكتب لهم النجاة ذات يوم؟ ثم ماذا عن دانة بعد أن فقدت ذراعها؟ تُرى كيف ستكتب من دون يدها اليسرى؟ كيف ستكتب بيد أضحت تسكن الماضي؟ سيتعين عليها منذ الآن أن تعتاد الكتابة بجزء مفقود. عليها على الأرجح أن تكتب بذات متصدعة. وكتابتها ستكون ذلك الخيط الواهي الذي يمتد بين الماضي والحاضر، خيط لا يعيد ما بُتر، وإنما يذكِّر بقيامات لم تقم، وكان يتعين عليها أن تقوم من هول ما جرى.

الرواية التي اشتركت في كتابتها كاتبتان، هما أوكتافيا وشخصيتها الرئيسية دانة، بجانب ألسنة أخرى عديدة، هي خبر عن بربرية العبودية. الرواية هي المحاولة المستحيلة والضرورية لمعرفة

كيف لم تقم القيامة في الماضي، وليست نبوءة القيامة القادمة في المستقبل، فهذا عمل الأنبياء. كيف لم تقم القيامة في مزرعة تاجر العبيد التي سُحقت فيها دانة وغيرها، أو في مثيلاتها من المزارع الأمريكية الكثيرة التي مات فيها آلاف المستعبدين من فرط العمل؟ كيف لم تقم القيامة في أثناء الممر الأوسط الذي عبرته السفن حاملةً المستعبدين من قارتهم الأفريقية إلى القارة «المسروقة»؟ كيف لم تقم القيامة في هذه المسافة البحرية التي قضى خلالها الملايين جوعًا وعطشًا وعذابًا، ولا تزال جثثهم راقدة في قاع المحيط؟ هذه المحاولة المستحيلة والضرورية للكتابة لا تحدث أبدًا كنشاط تأملي لما بعد الكارثة، وإنما هي محاولة للخروج من استمرارية الكارثة. فهي تحدث في عالم لا يزال يرزح تحت وطأة العبودية، عبودية لم تعد تقتصر على عمل الأحياء، بل امتدت لتشمل أيضًا عمل الموتى.

من الصعب العثور على صورة أكثر دقة ورهافة لعمل الكاتب مما تقدمه لنا شخصية الكاتبة دانة في هذه الرواية. فما يحدد طبيعة عمل الكاتبة أو الكاتب هنا هو صدع غير مرئي ابتلع عضوًا من أعضائه، وجعل كتابته تنطوي على شق يمتد بين الحاضر والماضي، بين الفقد والرجاء. قد يكون الكاتب أو الكاتبة باختصار شخصًا لم يعد مكتملًا، شخصًا فقد إحدى يديه في صدع حائط غير مرئي، يفصل بين ما هو قائم، وما لم يعد قائمًا، أو لم يقم بعد، شخصًا منقوصًا، لكن ما انتُزع منه لا يكف عن العمل. كتابة المنقوصين ليست عمل النظرة التأملية الهادئة، ولا هي عمل المتعة الصافية، وإنما هي الضرورة المُلحة للعمل باستخدام ما بُتر أو أُهمل أو فُقِد. بكل ما لم يعد موجودًا. هذه الكتابة هي كلام كالم ومكلوم.

على خلاف «كليلة ودمنة» لا تُصنَّف رواية «نَسَب» على أنها خرافة، وإنما يُنظر إليها بوصفها واحدًا من الأعمال المؤسِّسة لما يُسمى بـ«القصص الخيالية الفكرية» أو «speculative fiction» في الأدب الحديث. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك ملمحًا مشتركًا بينها وبين جنس الخرافة. فمن ينطق فيها هم من لم يحق لهم النطق، هم من استُعبدوا، واستُبعدوا من جنس البشر ومن عالم الكلام. في أعمال أوكتافيا بتلر نلتقي بمصاصي دماء، وبخارقي قدرات، وبفتيات ذكيات وحيدات، وبأجناس غير بشرية أنقذت بعض البشر بعد كارثة ضربت كوكب الأرض، واستخدمت هذه الأجناس أرحام البشر لولادة صغارهم. القصة الخيالية التي برعت أوكتافيا بتلر في كتابتها هي أيضًا ضرب من كلام غير البشر. كلام صعب، مراوغ، يقاوم حتى الكتابة. كلام يكلِم. كلام هو خبر آن أوانه عن نهايات فات أوانها، وقيامات لم تقم بعد.

إذا كانت الدابة التي أتى الأنبياء بخبرها لا تنطق إلا حين تحين الساعة، فإن الخرافة المتخيلة التي دوَّن الكُتَّاب خبرها تأمل أن تحين الساعة متى قُرِئت. الخرافة يمكنها أن تجعل أي ساعة من ساعات اليوم تصلح أن تكون موعدًا لقيام الساعة(٩).

* * *

يُحكى أن ولاعة سجائر تكلمت ذات يوم. قالت: «أنا النار، وأنتم القتلة»، ولم يصدقها أحد. أول مرة نطقت فيها كانت عندما أمسك بها رجل الشرطة وأخذ يتفحصها. ولاعة حمراء عادية، يملأها الغاز إلى نحو منتصفها. وقبل أن يلقي بها في كيس الأحراز البلاستيكي قالت جملتها تلك، فانتظر أن تكرر ما قالته لكنها لم تفعل، فوضعها في الكيس وأغلقه على الفور. ظل الكيس قابعًا في دولاب قسم الشرطة، ولا يخرجه الشرطي إلا أيام جلسات المحاكمة، التي امتدت لسنوات عديدة. في كل جلسة كانت القاضية تطلب معاينة الأحراز، فيتقدم الشرطي بالكيس البلاستيكي ويفتحه ويخرج الولاعة واضعًا إياها على طاولة القاضية. تسأل القاضية السؤال التقليدي عن ملابسات العثور عليها، فيكرر الشرطي الإجابة التقليدية أنه عندما فتح الزنزانة لم يعثر على المحتجز، كل ما عثر عليه كان ولاعته. تسأله القاضية عن تفسير دخول الولاعة بعد تجريده منها الليلة السابقة، فيقول لها الشرطي إنه لا يعرف. تقلِّب في الأوراق التي أمامها قليلًا، ثم تقول: «هل تعتقد أن السيد أوري جالوه الذي قبضتَ عليه في ليلة السابع من يناير وأودعته الزنزانة قد تحوَّل إلى ولاعة؟». فيبتسم الشرطي ويقول: «لا يوجد بشر يتحولون إلى ولاعات يا سيدتي القاضية». فتسأله: «أين ذهب إذن؟». فيهز كتفيه بلامبالاة ويقول: «لا أعرف». ثم تتطلع القاضية إلى الولاعة الحمراء الملقاة على طاولتها، فتقول الولاعة: «أنا النار، وأنتم القتلة». تنظر إلى الشرطي مستغربة، وتسأله: «هل قالت الولاعة شيئًا للتوِّ؟». فيرد الشرطي: «ولاعات السجائر لا تتحدث يا سيدتي». فتهز القاضية رأسها، ثم تطلب من الشرطي أن يحمل أحرازه ويذهب.

في كل جلسة يحدث المشهد نفسه. وفي جلسة المحاكمة الأخيرة سألت القاضية رئيس الشرطة عن تفسير لتبخر السيد أوري جالوه في الهواء، فقال إنه لا يملك تفسيرًا ولكنه يصدِّق رجاله. سألته القاضية عن سبب اندلاع جرس الحريق في ليلة القبض على السيد جالوه، وعن سبب حذف الواقعة من محضر القضية فيما بعد. فأجاب رئيس الشرطة أنه في الليلة نفسها التي احتُجز فيها السيد جالوه بسبب الشك في صحة أوراق لجوئه، شبَّ حريق في الشجرة القائمة في فناء قسم الشرطة، مما أدى إلى اندلاع جرس الحريق. وأشار بيده إلى النافذة، فنظرت القاضية نحو ساق الشجرة المتقدة، التي كانت تستطيع رؤيتها من مكانها، وتابع قائلًا: «تعرفين سيادتك قصة الشجرة بلا شك. لا بد أن مستشعرات الجرس التقطت دخان احتراقها بسبب قربها من المكان. وعندما عرفنا أن سبب الحريق لا يمت بصلة للقضية حذفناه من محضرها». ثم طلبت القاضية رؤية الأحراز للمرة الألف. فتقدم الشرطي وفتح الكيس البلاستيكي وأخرج الولاعة.

في هذه المرة ارتدت القاضية قفازًا بلاستيكيًّا ووضعت الولاعة في راحتها وأخذت تتطلع إليها بتمعن، فخرج صوت الولاعة واهنًا للغاية: «أنا النار، وأنتم القتلة». نظرت القاضية كالعادة إلى الشرطي، فنظر إليها مُطَمئنًا. سألته للمرة الألف: «كيف دخلت الولاعة إلى الزنزانة بعد أن جردت السيد جالوه منها الليلة السابقة؟». فأجاب الشرطي للمرة الألف: «لا أعرف». أطالت القاضية

النظر إلى الولاعة منتظرة أن يصدر عنها صوت آخر، لكن وجهها المعدني بقي مائلًا، وجسمها الأحمر منحنيًا على نفسه، وظلت صامتة في راحة يدها. تطلعت القاضية إلى رئيس الشرطة، وتطلعت من النافذة إلى الشجرة المتقدة، وأعادت النظر إلى الولاعة، ثم أصدرت حكمها: «قضت محكمة مدينة ديساو بأنه لا شبهة جنائية في اختفاء السيد أوري جالوه، وبالتالي إغلاق ملف القضية نهائيًّا».

في اليوم نفسه الذي أصدرت فيه القاضية حكمها النهائي أتى العمال إلى فناء قسم الشرطة القريب من مقر المحكمة لكي يجتثوا الشجرة. كان هذا هو الحل النهائي للمشكلة. فمنذ أن أمسكت النار بأغصانها قبل أربعة عشر عامًا لم يستطع أحد إطفاءها. إذ كلما جاءت قوات الإطفاء وصوبوا نحوها خراطيمهم الضخمة لا يكاد ينطفأ لهب النار حتى يعود ليتجدد في اليوم التالي. ومثَّل إمساك النار بأقدم شجرة في المدينة لغزًا كبيرًا، فكُلف فريق علمي بكشف سر هذه الظاهرة الغريبة. وخرج الفريق بفرضية أن تكون التربة الغنية بالكربون قد جعلت الشجرة قابلة للاشتعال. وعلى إثره غيروا تركيبة تربة الشجرة، لكن اللهب ظل ممسكًا بها. ثم اقترح الفريق نقل الشجرة إلى مكان آخر، لكن مجلس المدينة رفض لقيمتها التاريخية، إذ إن الشجرة زُرعت بعد نهاية حرب الثلاثين عامًا. ومضت الشهور تلو الشهور وخيطٌ رفيع من الدخان يمتد كل ليلة من الشجرة المتقدة ويتمدد فوق أسطح بيوت المدينة.

مرت السنوات ولم يعد هناك حل سوى اجتثاث الشجرة المشتعلة من الجذور. وفي يوم اجتثاث الشجرة وقف ولد وأمه يتفرجان على ما يجري في فناء قسم الشرطة. سأل الولد أمه عما يحدث، فقالت وعيناها جاحظتان: «إنهم يجتثون الشجرة يا بني، هل تعلم ماذا يعني ذلك؟». لم ينطق الولد، فأردفت الأم: «إنها الشجرة التي زرعها أجداد أجدادنا، وعمرها يقترب من أربعمائة عام». وقف السكان واجمين وهم يشاهدون الجرافة الكبيرة التي جاءت بعد أن حسم مجلس المدينة رأيه، ويشاهدون العمال وهم يحفرون حول الشجرة. كان العمال يرتدون ملابس برتقالية، شعورهم سوداء، وأعينهم سوداء. ثم اقتربت الجرافة البرتقالية اللون وأدخلت أسنانها المدببة في الحفرة حول الشجرة، وأخذت تمزق الجذور واحدًا وراء الآخر. وفاحت رائحة جوف الأرض في المكان. بعدها تقدمت الجرافة ونطحت الساق فلم تهتز الشجرة. فعادت الجرافة إلى الخلف، ثم تقدمت بكل قوة ونطحت الساق فاهتزت قليلًا. لم يحدث شيء لعدة لحظات، ثم هوت الشجرة محدثة جلبة عارمة، وسط صراخ المتفرجين. وما إن انهارت حتى انكب عليها العمال، وأعملوا مناشيرهم في خشب الساق بعد أن بردوه، ثم حملت الجرافة الشجرة المتفحمة، وسارت بعيدًا. وأخيرًا أهال العمال التراب مرة أخرى في مكان الجذور، وفرشوا بكرة من الحشيش الجاهز فوقها.

خيم على المدينة في تلك الليلة ظِل ثقيل، ولم يحصل أحد على نوم هادئ. في الصباح استيقظ السكان على جلبة وهرج ومرج. كان بعضهم يصرخ، وبعضهم يجري في الطرقات. ساروا

مرعوبين حتى وصلوا إلى فناء مركز الشرطة وتسمروا أمامه. لقد شقَّت باطن الأرض صخرةٌ صغيرة في مكان الشجرة المشتعلة نفسه. كان حجم الصخرة لا يتجاوز حجم يقطينة متوسطة، ومنها انبثقت جداول رفيعة من حمم اللافا. تدفقت بعض جداول اللافا إلى الشوارع المحيطة بمبنى الشرطة، وتجمع بعضها الآخر حول الصخرة مشكلًا بحيرة صغيرة من اللافا السائلة المتوهجة.

* * *

الخرافة! الحقيقة! المجاز! من يحتاج إلى مثل هذه المفاهيم العتيقة واللغة البالية؟ أليس الأجدى أن نتخلص من حمولة الماضي الثقيلة ونبحث عن لغة جديدة، وعن أشكال أدبية معاصرة تستطيع التقاط اللحظة الحاضرة؟ أليست أخبار العجماوات هي خير تعبير عن الفشل في التعامل مع تعقيدات الحاضر، لأنها تتضمن انسحابًا آمنًا إلى لحظة ماضية؟ كل هذه الأسئلة لا تخلو مطلقًا من وجاهة. فهناك بالتأكيد خطر يصاحب دائمًا أي محاولة لتلمس «خطوط الضعف» المنسية. خطر يتمثل في أن تنقلب هذه المحاولة إلى حنين أجوف، أو إلى يأس مطبق، أو إلى فقدان للصلة بأرض الواقع نفسه. وعلى الرغم من ذلك فلا مفر مطلقًا من القيام بمثل هذه المحاولة، إذا أُريد تحريك الواقع، ولو حركة متناهية الصغر. ولا مفر من تقبل المخاطرة التي تحملها معها دومًا، على أمل أن تنجح يومًا في إظهار ما كان محجوبًا أو مقصيًّا.

هناك بلا جدال حاجة ملحة لأن يعيد الأحياء كتابة تاريخهم وفقًا لأحوالهم الراهنة، وأن يتحرروا من إرث الماضي الجاثم فوق صدورهم، لكن ما العمل إذا كان الواقع يفيض عن كونه مجال عمل الأحياء؟ ما العمل إذا كان الواقع مسكونًا بقوة ثالثة، غير قوة الأحياء وقوة الماضي، قوة لا هي حية ولا هي ميتة، هي الموات الذي لا يموت؟ الاستبداد والاستعمار والاستغلال والفاشية والأبوية والرأسمالية كلها وحوش لا تموت، ولا تحيا أيضًا. وحوش تجعل الفارق بين الحياة والموت يتضاءل، وتترك الأحياء يعيشون حياة هي والموت سواء. تظل هذه الوحوش تعيش حتى بعد موتها. تعيش ما بعد الموت، وما بعد الحياة أيضًا. تُؤبد الموت وتُعيد تقديمه بوصفه الحياة الوحيدة الممكنة. إن ما نسميه «الواقع» قد أطبقت عليه لعنة الموات الذي لا يموت ولا ينتهي، وحجبت وحوشُه أي أفق للنجاة. لذلك فإن ما نحن بحاجة إليه هو ما يُبطل السحر، وليس فقط إلى النقد والتفكير العقلي(١٠).

لكن ما الذي يمكن أن يبطل هذا السحر؟ هناك لحسن الحظ قوة أخرى لم تمت، كما أنها لم تكن يومًا حية، قوة خافتة، تتأرجح هي أيضًا بين الحياة والموت. هذه القوة هي المستقبل الذي نشده من مات وهو يصارع الوحوش، ولم يُكتب له أن يراه. مستقبل لم يولد بعد، ولذلك لا يمكن أن يموت. فيبقى يحوم حولنا، نحن الذين وصلنا بعد ذهاب الماضي. ما يلمس جباهنا في جيئتنا وذهابنا في حاضرنا ليس ذكرى الماضي، وإنما مستقبله الذي فشلنا في أن نكونه. وما يحكم واقعنا ليس الوحوش المنتصرة، وإنما مواتها الذي لا يريد أن يموت. ألا يمكن أن يكون هناك أمل لم يلتفت إليه

أحد في ذلك المستقبل الذي لم يحل بعد؟ ألا يمكن أن يكون ذلك المستقبل هو سلاح سحري ضد الموات الذي لم يمت بعد؟ ألا يمكن أن يكون ما يجب أن نرثه هو المستقبل وليس الماضي، المستقبل الذي انطوى عليه الماضي ذات يوم؟ في كل الأحوال فإن هذا الأمل هو ما يحرك الكتابة. أمل في العثور على سحر مضاد يمكن أن يبطل عمل السحر المخيم على الحاضر. نعم، فالكتابة تتعلق بالسحر، ولا شيء غير السحر. لكن السحر المضاد لا يعني ما قد يتبادر إلى الأذهان عندما تُسمع هذه الكلمة. فالأمر لا يتعلق بتقديس الموتى، ولا تحضير الأرواح، ولا النكوص إلى الماضي. وبالتأكيد لا يتعلق بخزعبلات العصور الحديثة ودجلها. الأمر يتعلق بسحر حقيقي، سحر مادي إلى أقصى درجة.

إذا كانت الخرافة هي «الحديث المستملح من الكذب» كما يقول «لسان العرب»، فإنها تومئ دومًا بطرف خفي نحو الحقيقة. الخرافة بوصفها كذبًا أدبيًّا، أو مجازًا، تحتال لتسحر الواقع المأزوم، حتى تعيد فكه وتركيبه. تكذب لكي تقول الحقيقة. الكذب (الأدبي) هو ما قد يقود إلى الحقيقة، لأنه يفهم الحقيقة بوصفها تناقضات اللغة وليس مضمونها. هناك أمل منسي يلوح من وراء الخرافة، قد تكون تمنته يومًا لكنه لم يتحقق، ونُسي بمرور الوقت. أمل خافت في أدب حقيقته هي إبطال السحر بسحر آخر مضاد، هو سحر الخيال الأدبي الذي يقول الحقيقة. لعل ما تريد الخرافة أن تقوله لنا اليوم هو أن الكتابة هي بالضبط المسافة بين الموات الذي تأبَّد، والمستقبل الذي تأخَّر. بين ما لم يمت بعد، وما لم يحل بعد. هي عدم التوافق الضروري بينهما، وإلا انطبق الموات على كل شيء. تريد أن تقول إن الأدب هو السحر الذي يعطي لهذه المسافة الدقيقة شكلًا ولونًا.

هذا المستقبل الذي لم يحل بعد لا يقع أمامنا، وإنما يدفعنا من خلفنا. المستقبل المنشود هو ضربة الماضي المضادة، القادرة على إرباك سحر الحاضر الأسود وإبطاله. الضربة التي قد ينعقد بسببها لسان من لم يتوقف عن الكلام، وتنحل بسببها عقدة لسان من لم يُسمح له قَطُّ بالكلام. هذا المستقبل الذي يهفهف هواؤه حولنا، يحمل في طياته جدَّة وقطيعة. جدته ليست الفرادة غير المسبوقة، وإنما الظهور المفاجئ لفجوة سابقة لم ينتبه لها أحد من قبل. وقطيعته ليست مع الماضي بوصفه قديمًا، وإنما مع الماضي بوصفه يحمل ما هو ضار ومؤذٍ. نعم، يجب التخلص من كل ما هو ضار ومؤذٍ، يجب التحرر من أي لغة قديمة تبقينا مأسورين في سحرها، وترهق كاهلنا بحمولتها الباهظة. ومن المُلح للغاية البحث عن لغة جديدة وإلا ابتلعتنا الوحوش مجددًا. لكن هذه اللغة الجديدة لا تسقط فجأة فوق رؤوسنا، ولا تُخترع من عدم، بل تعود. هي لغة تمر عبر طبقات الخسارة والفقد اللانهائية، لتعود مشوهة حد الجمال.

الهوامش

(١) وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَّةً مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كَانُوا بِآيَاتِنَا لَا يُوقِنُونَ (سورة النمل: الآية ٨٢). انظر في شرح الآية: تفسير ابن كثير، وتفسير الطبري.

(٢) الدراسة منشورة في دورية الكرمل العدد ٨، أبريل ١٩٨٣.

(٣) عبد الفتاح كيليطو. من شرفة ابن رشد. دار توبقال، ٢٠٠٩، ص٥-١٣.

(٤) في محاضرته حول الفلسفة والمسرح (الإغريقي)، يُفرق الفيلسوف السلوفيني ملادن دولار بين المتكلم والممثل. ويقول إن الأول كلامه سليم غير مكسور، بينما الثاني لسانه مشقوق وكلامه مصدوع. وينسب دولار إمكانية المطالبة بالحقيقة إلى هذه الألسنة المنكسرة فقط، أما الألسنة السليمة فلا تستطيع ذلك. من محاضرة للفيلسوف ملادن دولار قدمها في مدرسة المتخرجين الأوروبية عام ٢٠١٧ بعنوان «الفلسفة والمسرح».

https://tinyurl.com/2d5tz8us

(٥) المصدر السابق نفسه.

(٦) نسبة إلى المهدي المنتظر أو المخلص.

(٧) أوكتافيا بتلر. رواية «نسب».

Octavia Butler. Kindred. Headline Publishing 2018. First published 1979 by Doubleday.

(٨) الرواية تبدأ من النهاية. فأول مشهد فيها هو مشهد عودة البطلة وبتر ذراعها، ثم تتدفق الأحداث فيما يشبه «الفلاش باك».

(٩) «حُرم على اليهود استشراف المستقبل، وعوضًا عن ذلك تأمرهم التوراة والتراتيل بالتذكر. التذكر ينزع السحر عن المستقبل، ذلك السحر الذي يقع في أحابيله من يذهبون إلى العرافين بحثًا عن إشارة. لكن ذلك لا يجعل من المستقبل عند اليهود زمنًا منسجمًا وخاليًا. ففي كل ثانية من الزمن يوجد باب صغير، يمكن للمخلص أن يدلف منه». فالتر بنيامين. أطروحات حول مفهوم التاريخ، الملحق ب. مصدر سابق، ص٧٠٤.

(١٠) صاغ إرنست بلوخ مفهومًا فلسفيًّا جديدًا أسماه «Ungleichzeitigkeit»، أي: اللامعاصرة. استنبط بلوخ هذا المفهوم وهو يدرس صعود النازية في أواخر عشرينيات القرن، ثم وصولها إلى السلطة عام ١٩٣٣. ومكّن هذا المفهوم بلوخ من تقديم نقد ثاقب لفشل القوى الأخرى في وقف هذا الصعود. وقتها حاولت الماركسية إعمال التحليل الطبقي التقليدي، من أجل محاولة اجتذاب المتعاطفين مع النازية، وخلق وعي طبقي لديهم يعكس علاقات الإنتاج المعاصرة. لكن الماركسيين فشلوا في محاولتهم تلك كما هو معروف. سبب الفشل كان يكمن، وفقًا لبلوخ، في أن الواقع المعاصر لا يتشكل فحسب من خلال علاقات الإنتاج المعاصرة، وإنما من خلال علاقات

الإنتاج السابقة، والتي تعيش داخل الأولى بشكل غير متزامن. ولم تعِ الماركسية آنذاك ذلك، وإنما نظرت فقط إلى علاقات الإنتاج المعاصرة. ويرى بلوخ أن الرافد الأساسي للنازية لم يكن أبناء المدن، وإنما أبناء البلدات والقرى من الفلاحين والصيادين، وأصحاب الأعمال الصغيرة، وصغار الملاك. وهي طبقات لا تتدرج بسهولة في التقسيم الطبقي الماركسي التقليدي. في تلك الأماكن البعيدة عن المدن تسود حياة بليدة، لا تتوافق بسهولة مع الحداثة، وتنطوي على ميراث من علاقات وأفكار مختلفة. هذا اللاوعي السائد في المدن الصغيرة والقرى يختلف عن لاوعي المدن الكبيرة، والمرتبط بعلاقات الإنتاج السائدة فيها. والنتيجة هي أن تلك الطبقات تعيش بشكل غير معاصر في زمنها المعاصر. وتتعرض إلى عنف الحداثة المتمثل في عصرنة كل ما هو غير معاصر فيها، وخلق تجانس مصطنع بين ما هو غير متجانس. الأمر الذي يجتذب الطبقات اللامعاصرة إلى أفكار تعدها بالخلاص من تعقيدات الحداثة. لذلك يرى بلوخ أن أي محاولة لمقاومة الفاشية تعتمد على العقلانية وحدها، ولا تتخرط في إفساح مكان لدراسة اللاعقلانية، هي محاولة محكوم عليها بالفشل. انظر: إرنست بلوخ. إرث هذا الزمان. الفصل الثاني «اللامعاصرة والانتشاء».

Ernst Bloch. Erbschaft dieser Zeit. Suhrkamp Verlag 1979. P.45-126.

يعود الشاعر بسام حجار إلى احتمال منسي، ذكره «لسان العرب»، وهو أن تكون الخرافة هي كلام رجل اسمه «خرافة»، إذ يرِد في «لسان العرب» تحت مادة «خرافة» أن ابن الكلبي «ذكر في قولهم حديث خُرافة أن خُرافة من بني عُذرَة أو من جُهَينة، اختَطَفَته الجن ثم رجع إلى قومه، فكان يُحدِّث بأحاديث مما رأى، يَعجَبُ منها الناس، فكذَّبوه، فجرى على ألسُن الناس». كما يرِد أيضًا في كتاب «الغائب» لعبد الفتاح كيليطو أن «كلمة خرافة في الأصل اسم عَلم، اسم رجل من بني عذرة استهوته الجن على زعم العرب، ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، فكذبوه حتى قالوا لما لا يمكن تصديقه: حديث خرافة»(١). ويطرح حجار إمكانية أن يكون مجنون بني عامر هو «خرافة» نفسه، وأن هناك نسبًا منسيًّا بين الغريب والخرافة. فيقول في كتابه «كتاب الرمل»:

«إذا حكى «خرافة» كان مُغربًا في منطقه ولم يُبقِ شيئًا إلا تكلم به. وكانت صفة كلامه التغريب، ونوعه الغريب، أي الغامض من الكلام. والتغريب هو النفي عن البلد، والتنحي عن الناس، ويغرب إذا بَعُدَ. وإذا جاء بخبر فمن «مغربة خبر»، أي من البُعد الذي يقصر عنه العيان، وهو الأصل في عنصرين تتأتى عنهما المعرفة... لذا لا يعقل أن يحدثنا «خرافة» بما يثبت اليقين والإدراك والسوية لأنه مصدر الشوب في هذه كلها، ثم إنه اسم علم ونكرة في وقت معًا، أي أنه النسب والهجنة، أي الانتماء والتخلي»(٢).

قد يكمن إذن جذر من جذور الخرافة الأدبية في خبر شخص غريب يُدعى «خرافة». شخص شَخَصَ بصره، فارتفعت أجفانه ولم تطرف. رأى ما لم يره أحد، وعاد ليحدِّث به. شخص أطاح ما رآه بعقله، فتوحَّش وتغرَّب، وانسلخ عن السوية التي تطلبها الجماعة. أصبح غريبًا لأنه غَرَب فتمادى، وغَرُب فابتعد. وكلام الغريب هو كلام غريب، حديثه يتحدى العقل، فهو نفي لليقين والإدراك، أي ضرب من الجنون. وطبيعته اختلاط النسب بالهجنة، والانتماء بالتخلي، والمعرفة بالهذيان. «خرافة» هذا الذي خطفته الجن وخالطهم، اختلط عليه الأمر، فخُولط في عقله، ولم يعد عقله يخصه وحده. هذا الشخص، يتساءل حجار، قد يكون اسمًا آخر لقيس بن الملوِّح، مجنون ليلى، الذي تذكر أخباره أنه توحَّش أيضًا حتى أكل لحم ذراعه. ذهب حُب ليلى بعقله، فطال شعره حتى ألفته الوحوش فكانت لا تنفر منه. لكنه عندما يُذكر اسم ليلى أمامه يثوب إلى رشده وينشد فيها شعرًا.

إذا صح أن «خرافة» هو مجنون ليلى حقًّا، فإنه يكون قد خَرِف من لوعة العشق، فأضحى يروي أخبارًا لا تُعقل، ويقول كلامًا لا يُدرك. منح صوته للجن الذين يسكنونه، بعد أن أطاح الحب بعقله، فأصبحوا يتكلمون على لسانه. ومنح أيضًا اسمه لجنس أدبي كان يبحث عن اسم، ليُضحي اسمه اسم علم واسم جنس في آنٍ. جنس أدبي تدور قصصه حول كلام غير العاقلين الذي هو عين العقل. «خرافة» إذن صوت يتكلم داخله صوت آخر، فهو رجل يتكلم من داخله الجن، وهو مجذوب يتكلم من داخله عاشق ملتاع. لذلك لا عجب أن نجد في الجنس الأدبي الذي استعار اسمه منه، نجد ابن آوى يعير صوته لثعبان، أو أرنبًا يعير صوته للقمر. وبذلك قد ينطوي كلام العجماوات في الخرافات على مفاجأة غير متوقعة، فهناك عاشق ملتاع اسمه «خرافة»، أو اسمه

«مجنون ليلى»، أو اسمه «ليلى»، يتكلم داخلها بصوت خافت. من بين جوقة الأصوات التي تنفتح في كلام كل كليلة وكل دمنة يتناهى صوت عاشق وعاشقة مكسوري القلب، لا تكاد الأذن تلتقطه. عاشق وعاشقة حُرما من السعادة. يعود حبهما ليسكن جنسًا أدبيًّا بأكمله، بعد أن اجتاز صحراء الجنون. لكنه لا يعود عاقلًا سويًّا، وإنما يعود ليقلب سحر العقل على ساحره. يعود الحب المحروم من السعادة حاملًا معه سعادة، لن تتحقق من دون غير العاقلين. سعادة تسير بخفة، حتى بعد أن فقدت إحدى قدميها.

عندما استبد الغرام بالمجنون وفشا بحبه لليلى في كلامه وقصائده امتنع أبوها عن تزويجها له، فقد كانت عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم لمن يفصح عن حبه لهن، ويتولَّه بهن. واشتد أهلها فمنعوا المجنون، أو خرافة، أو قيس، من محادثتها أو زيارتها، وتوعَّدوه بالقتل. لكنه كان يأتي مرابع ليلى تحت جنح الظلام. ولما كثر ذلك، خرج أبوها ونفر من جماعته إلى مروان بن الحكم، فأعطاهم كتابًا إلى عامله يأمر قيسًا فيه بترك زيارة ليلى وإلا فقد أهدر دمه. وفشلت كل محاولات إقناع أبيها بتزويجها للمجنون، بل زوَّجها لآخر. فهام قيس على وجهه، ولعب بالحصى والتراب.

الحب الذي تمكَّن من قلبَي ليلى والمجنون هو نفسه سبب عدم تحقق سعادتهما واكتمال حبهما بالزواج، بسبب مناقضته للتقاليد. حب ليلى والمجنون هو حب ضد فكرة الجماعة عن الحب. والسعادة التي كان يمكن أن يتضمنها مثل هذا الحب المجهض هي سعادة مركبة، فهي من ناحية سعادة شخصية لأن ارتباط العاشقين يُسعد قلبيهما، ومن ناحية أخرى هي سعادة جماعية لأنها تتضمن تغيير الجماعة لمفاهيمها عن نفسها. لكن هذه السعادة لم تتحقق، مثلها مثل ضروب أخرى كثيرة من السعادة لم يُكتب لها أن ترى النور. ما تحقق هو غربة المجنون، وانسلاخه عن كنف الجماعة، وعن كنف العقل، وما الاثنان إلا الشيء نفسه. ما تحقق هو تعاسة ليلى في حياة تهوى غيرها. هذه السعادة التي لم تتحقق ستسكن كشبحٍ الجنسَ الأدبي الذي اقترن اسمه باسمها. فالخرافة تشفُّ عن أمل في سعادة منسية، مضادة لمفهوم الجماعة عن السعادة، تعاند راحة البقاء في الوضع الراهن. سعادة تضم من بُتر أو انسلخ، تضم الضعفاء والمهزومين والمحبين التعساء. سعادة فات أوانها، لكنها على الرغم من ذلك تزداد أهمية بمرور الوقت، حتى تبرز في غير أوانها.

إذا كانت الخرافة هي كلام المبتورين والمنقوصين والعشاق المخبولين، فإن كل هؤلاء الذين يتحدثون داخلها لا يتكلمون بوصفهم ضحايا بائسين، بل يتكلمون لأنهم يحملون معهم أملًا في سعادة لا علاقة لها بالرضا بحياة قياسية. سعادة أصحاب الخرافة هي سعادة تاريخية(٣). تنبع من مكر التاريخ، عندما يعود بمَن استُبعد ونُسي، فيكشف فجأة عن الحيوات المحطمة التي يتأسس الوضع الراهن على دفنها. السعادة التاريخية ليست سعادة التحقق، أي سعادة أفراد بعينهم عندما يتحقق حلمهم أو حبهم. فأصحاب الخرافة لا يعودون أسوياء صالحين، بل يعودون ليبددوا خرافة السواء والصلاح الأبدية، يعودون ليحدثوا صدعًا. والسعادة التي يمكن أن تنشأ عن تصدُّع ما بدا

أنه وضع أبدي، هي سعادة تاريخية، حتى إن كان هذا الصدع صغيرًا يكاد لا يُرى بالعين المجردة.

إذا كانت الحياة المتجانسة والخالية من التناقضات هي وعد السعادة البرجوازية، فإن وعد السعادة التاريخية هو كسر ذلك التجانس. فالتاريخ يجري عبر تناقض لحظاته، وليس عبر تجانسها. لحظة ماضية تعود لكي تُحرر شيئًا ما في لحظة حاضرة. والسعادة التي تنطوي عليها الخرافات هي بهجة غير متزامنة، تحدث قبل أوانها، أو بعد فوات أوانها. تحدث دائمًا بأثر رجعي، لأنها بهجة تاريخية(٤).

* * *

انطفأت الأضواء. فانتهز كليلة ودمنة الفرصة وتسللا مسرعَين. عدَوَا مذعورين في الظلام إلى أن التقيا الحمار نائمًا على الأرض في مفترق طرق، وكل طرف من أطرافه يشير إلى طريق، ورأسه يشير إلى طريق. فتوقفا، وسأله كليلة:

ـ ماذا تفعل يا صديقي؟

ـ أحاول أن أعرف الطريق الصحيحة.

ـ وعن أي طريق تبحث؟

ـ أبحث عن الطريق إلى إخوتي، فقد رحلوا وخلَّفوني.

ـ وكيف ستعرفها؟

ـ سأنتظر حتى يسير فوقي العابرون.

جلس ابنا آوى بجواره صامتين، يحيطهم صوت صرار الليل. ثم سألهما الحمار:

ـ من أين جئتما يا صديقَي؟

فأجابه دمنة:

ـ لقد هربنا للتوِّ من خرافة بشعة.

ـ أي خرافة؟

ـ خرافة جديدة عن النصيب. غطوا وجهينا فيها بطبقات من البثور والتورمات، وبتروا أطرافنا وذيلينا.

ـ لماذا؟

ـ لكي نعلِّم أطفالهم فضيلة القناعة.

شرد الحمار برهة، ثم قال:

ـ كم ساءت الخرافات هذه الأيام.

فأجابه كليلة:

ـ وكيف تأتي الخرافات الجيدة يا صديقي وقد أفسدت الطبقة الوسطى كل شيء!

ـ الطبقة الوسطى تقتلنا يا صاحبي. لقد خرجتُ قبل قليل من إعلان عن مدينة سكنية جديدة صديقة للبيئة، جعلوني أمشي فيه وسط الحقول الخضراء لتجمع سكني، حاملًا أطفال السكان المنتظرين لإسعادهم، الذين قدموا لي بدورهم عيدان برسيم بأيديهم الصغيرة. وبعد أن فرغت من الإعلان، لم أجد إخوتي، وعرفت أنهم باعوهم، حشروهم في أقفاص ضيقة وشحنوهم عبر البحر. وهأنذا أحاول معرفة أين ذهبوا بهم.

صمت ثلاثتهم، ثم سأل كليلة ودمنة الحمارَ عن الطريق إلى الأسد، فقال لهما إنه لا يعرف، لكنه أشار عليهما أن يتمددا بجواره، لعلهما يصلان إلى إجابة، ففعلا. وشيئًا فشيئًا ثار الغبار وأخذت المارة تسير فوقهم. مشت أرتال من الجنود، وقوافل من الحجاج، وحشود من المزارعين. سار فوقهم عمال يذهبون إلى عملهم، وآخرون يبحثون عن عمل لهم. خطت أقدام حائرة، وأخرى مسرعة. أقدام منبسطة، وأخرى مدببة. أقدام طبيعية، وأخرى خشبية. زحفت فوقهم أجساد، وانسحقت داخلهم أجساد أخرى. سالت حولهم بحيرات من الدموع، وأنهار من العرق، وبحار من الدم.

أراد دمنة أن يعرف من الحمار كيف سيهتديان الآن إلى الطريق الصحيحة بعد أن سار كثيرون فوقهم في كل اتجاه، والتفت نحوه ليسأله، لكنه وجد أن الحمار قد نام، فنظر إلى النجوم وهو مستلقٍ على الأرض، ثم قال لأخيه كليلة متنفسًا الصعداء:

ـ حمدًا لله يا أخي أننا لسنا الآن في خرافة من خرافاتهم.

ـ نعم، وإلا تعيَّن علينا أن نخرج منها الآن بدرس أو حكمة.

ـ أتمنى أن نعثر على مخرج سريعًا وإلا وقعنا في أيديهم مرة أخرى.

ـ أرى يا أخي أن مثلنا الآن مثل قردة جاوة.

ـ وكيف ذلك؟

ـ أرهق المستعمرون القردة في العمل في جزيرة جاوة، فقد كانوا يكلفونهم بقطع الأشجار وبناء السفن. وحاول القردة التفاوض مع المستعمرين لتقليل العمل، لكنهم فشلوا، فقال قائلهم: «لا تتكلموا في حضرة المستعمرين، حتى لا يجبروكم على العمل». وبالفعل تظاهر القردة بأنهم أصيبوا جميعًا بعدوى، ولم يعودوا يفهمون الكلام الذي يقوله المستعمرون. فأخذوا البشر بدلًا منهم، وأجبروهم على العمل. ومن يومها وقردة جاوة لا تتحدث أبدًا أمام البشر.

ـ بل ظني أن مثلنا مثل فيلة قرطاجة التي ذهبت إلى آخر الدنيا.

ـ وكيف ذلك؟

ـ زعموا أن الكيل فاض بفيلة قرطاجة فشدت رحالها إلى آخر الدنيا، هربًا من العروض الترفيهية التي أُجبرت على القيام بها كل يوم في حديقة الحيوانات. استيقظت ذات يوم ولبست هوادجها، لكنها بدلًا من أن تذهب للعب أدوارها المعتادة، خرجت بالعشرات من البوابة. كانت مسيرتها مهيبة، حتى إن أحدًا لم يفكر في اعتراض طريقها. مرت بجبال الألب التي عبرتها ذات يوم وهي تحارب في جيش حنبعل، ثم قطعت المحيط الكبير فوق ظهر الباقوطة، لكنها عندما وصلت إلى نهاية العالم لم تجد ما تأكله، إذ لم يكن هناك أشجار ولا أعشاب، لم يكن هناك سوى الريح. وذات يوم تهادت مع الريح ورقة إعلان يقول: «مسرح أوكلاهوما الطبيعي يدعوكم اليوم للانضمام إليه، الجميع مرحب به في المسرح. نحن المسرح الذي يرحب بكل فرد، كل في مكانه، من يفوت الفرصة الآن يفوتها إلى الأبد». فقال قائلهم: «نذهب إلى المسرح لعلنا نجد ما نسد به رمقنا». فذهبوا إلى المسرح، ورُحب بهم بالفعل كما نص الإعلان، ثم حصلوا على الفور على عمل. كان عملهم هو تأدية فقرة ترفيهية في عرض يقوم به المسرح في حديقة الحيوانات القريبة، وأُلبسوا الهوادج من جديد. فأسقط في أيديهم، وأصابهم القنوط. حتى في نهاية العالم لا مهرب من عروض حديقة الحيوانات المقيتة! لكن فيلا عُرف برجاحة العقل راقب جيدًا ما يحدث حوله في المسرح، ورأى كيف تُمنح الأدوار للأفراد وفقًا لنوعهم، ثم قال: «لنقبل العمل لكي نضمن الغذاء، ولنذهب مع المسرح إلى حديقة الحيوانات. أما بعد ذلك فلديَّ خطة».

ـ وماذا كانت خطته؟

ـ خطته كانت بسيطة. وقفت أفيال قرطاجة في العرض الترفيهي مثل باقي الممثلين، وعندما أعطاها المخرج إشارة البدء لكي تقف بقدم واحدة على الكرات المطاطية، جمد الجميع في أماكنهم ولم يحركوا ساكنًا، وقال الفيل صاحب الخطة: «نحن لا نعرف ما الذي تنتظر منا أن نقوم به الآن. ويبدو أنك تظن أننا فيلة، لكننا لسنا فيلة، نحن ملائكة. والأدوار تُمنح هنا كما فهمنا وفقًا لطبيعة كل ممثل. هناك خطأ جسيم قد وقع في أثناء تسجيلنا». فتوقف العرض، وحار المخرج وسألهم مستنكرًا: «كيف يكون للملائكة مثل هذه الأجساد الثقيلة؟». فقال له الفيل: «وكيف عرفت أن الملائكة لا تكون لهم مثل أجسادنا؟ هل رأيت ملاكًا من قبل؟». فقلَّب المخرج نظره بين الأفيال حائرًا. ولم تُسند إلى الفيلة من بعد ذلك إلا أدوار الملائكة.

في طريق عودته من مرصده مرَّ عمر الخيام بالراقدين في الأرض، فأراد أن يسألهم عما يفعلون، غير أن التعب كان قد حلَّ بكليلة ودمنة، واستسلما هما أيضًا للنوم. كان الخيام يقضي لياليه في مرصد أصفهان يراقب حركة النجوم، ويرصد مواقعها، حتى يخرج بتقويم جديد للدولة.

تطلع إلى الراقدين مليًّا، ثم تمدد بجوارهم في صمت، وظلت عيناه معلقتين بالنجوم. رأى الخزَّاف وهو يغترف من الطين الذي يرقد فيه الشاعر، وتختلط فيه جماجم الشياه بسيقان الفقراء. رأى كوكبة الحمل بين الحوت والثور، وفكَّر في منازل الفلك التي لا تتغير، ثم أغلق عينيه.

خلَّف العابرون الذين كانوا يمرون فوق الخيام خطاهم وراءهم. كانت الخطى التي تعلق فيه تتحول شيئًا فشيئًا إلى أحلام طويلة، تحمل ذكرى الطرقات التي سارت عليها تلك الأقدام منذ ولادتها. كل حلم يأخذ الخيام نحو قدر جديد، فلا يرى منه سوى القدر المحتوم نفسه بالفناء. بتقدم الليل كان الشاعر يخوض عميقًا في أحلام لا يعرف أصحابها، ويغوص عميقًا في طين الخزَّاف، ليفنى بين عظام من سبقوه. ومرت عليه السنوات وهو لابث في مكانه. في كل صباح كانت الشمس تداعبه حتى يستيقظ من الحلم ليتغير القدر، لكنه كان يفوت الأوان. يفتح عينيه فقط في الليل لكي يرى النجوم العالية، ويمتزج بنورها الأبدي. وذات ليلة انقطع حلم طويل، وفتح عينيه على اتساعهما فجأة، فرأى لدهشته يدًا تخرج من الطين الراقد فيه، وتمتد لكي تلمس السماء، وتلتقط حب النجوم. يد تخرج من الطين كل ليلة من دون أن يراها، تغالب ما حولها وتكاد تنجح.

ثم صحا الحمار وسار في طريق. وصحا كليلة ودمنة وسارا في طريق. وصحا الخيام لكنه لم يسِر في أي طريق، بل أخذ يجمع البلورات التي استحالت إليها قطرات الدماء الساقطة على مفترق الطرق.

* * *

في دراسته عن كافكا يتوقف فالتر بنيامين عند نمط شخصيات شائع في أدبه وهو نمط الطلاب الذين لم يتأهلوا بعد. طلاب أبديون يسهرون الليالي الطويلة منهمكين في الدراسة، ولا يتخرجون أبدًا. لكن ماذا يدرس هؤلاء الطلاب حقًّا؟ يقول بنيامين إن أي دراسة تسير نحو الماضي، فهي العودة التي يمكنها أن «تُحيل الوجود إلى كتابة». ويقول أيضًا «إنها حقًّا عاصفة، تلك التي تهب من النسيان، والدراسة هي الانطلاق في مواجهتها». الدراسة هي إذن السير في قلب عاصفة النسيان. هذه الرحلة الشاقة هي رحلة مبهجة أيضًا، كما يرى بنيامين، لأنها لا تنتهي إلى ما هو معروف سلفًا. فالشحاذ المسكين الذي انطلق على صهوة كرسيه مندفعًا في مواجهة الماضي، يلتقي نفسه عائدًا في شكل ملك هارب(٥). في قلب عاصفة النسيان تلك يلتقي من يعودون «إلى» الماضي، مع من يعودون «من» الماضي. العودة التي «تُحيل الوجود إلى كتابة» هي إذن عودة مزدوجة المعنى، أو مزدوجة الاتجاه، لا تخص فردًا بعينه، فلا أحد يسير وحده في هذه العاصفة، وإنما تخص علاقة الماضي بالحاضر، تخص ما يُكتب في الحاضر، عما جرى في الماضي. والكتابة هي الهواء الذي يتنفسه كل السائرين في عاصفة النسيان تلك، كل الذين يعودون فيها من دون أن يبقوا على حالهم أبدًا.

لكن إلى أي مدى يمكن أن نوغل في الماضي؟ ما الجذر الذي يمكن الوصول إليه من أجل

إحداث قطيعة معه؟ التاريخ مليء بلحظات مفصلية، ما بعدها لا يقارن في سوئه بما قبلها، وتصلح جميعها لأن تكون هذا الجذر. أيها يمكن اختياره؟ يقول بنيامين إن الرحلة التي يكفي طولها لتستغرق حياة كاملة تستمر حتى... وهنا يُكمل مقتبسًا من كافكا: «حتى يترك المرءُ المهماز، إذ لم يكن هناك مهماز، وحتى يلقي بالزمام جانبًا، إذ لم يكن هناك زمام، لتنكشف الأرض لتوِّها أمامه مرجًا مشذَّبًا، بلا عنق حصان، وبلا رأس حصان». وهو اقتباس من نص نثري قصير يُدعى «أمنية أن يصبح المرء هنديًّا أحمر»(٦)، لكافكا.

قد تستمر الرحلة في قلب عاصفة النسيان إذن حتى نصل إلى طفل جالس يلعب بما تقع عليه يده. طفل يمتطي ما يجلس فوقه، ويتخيل نفسه هنديًّا أحمر، يظل ينهب الأرض فوق حصانه نهبًا، حتى ينضج فجأة ذات لحظة في هذه الرحلة، ويترك المهماز الذي لم يكن موجودًا في يده أصلًا، ويلقي بالزمام الذي كان يتخيله فحسب، لينكشف أمامه مرج مشذب. يتبخر الحصان الخشبي الذي كان يمتطيه، فيتقاطع الواقع مع الخيال. عند مثل هذه اللحظة تتوقف الرحلة، وليس عند تاريخ معين. تتوقف في اللحظة التي يتلامس فيها من جديد الواقع والخيال، الحاضر والماضي. في مثل هذه اللحظات تعود إلى الظهور شخصيات هائمة، مثل شخصية الهندي الأحمر، الذي قد يكون أيقونة بصرية شعبية في زمن كافكا، لكنه لا يزال يحمل معه تاريخًا كاملًا من إبادة السكان الأصليين في أمريكا على يد المستوطنين. هذا التاريخ الذي لم يستدعِه أحد يطل مع الهندي الأحمر، حتى لو لم ينطق بحرف واحد. في مثل هذه اللحظات يهتز شيء كان قد استقر. الأطفال هم من يمكنهم فعل ذلك، لأن بوسعهم أن ينفصلوا عن حسابات عالم الكبار. يهدُّون ما حولهم ويبنونه من جديد في ألعابهم المبهجة، فيتعطل العالم على أيديهم ولو لوهلة. فيظهر فجأة ما اتفق الكبار على نسيانه، حتى لو لم يفهم الأطفال ما يفعلونه، وحتى لو لم يكن ذلك ما يدور في ذهن كافكا عندما كتب نصه.

إذا كانت العودة هي ما يحيل الوجود إلى كتابة، كما كتب بنيامين، فإن الطفولة هي ما يحيل الوجود إلى كلام. الطفولة هي خبرة الانفصال عن جسد الأم، والاتصال بجسد آخر يُدعى «اللغة الأم». يُفطم خلالها الطفل الصغير عن عالم بأكمله، ويُلقى به في خضم عالم آخر، يتنسَّم فيه هواءً جديدًا يُدعى «اللغة». يتعلم الطفل الكلام شيئًا فشيئًا، لكنه لا يدخل عالم الكلام وحده، بل برفقة كل ألعابه الصامتة التي تبدأ في النطق معه. فالطفل الذي يجد نفسه مخاطَبًا ليل نهار من قِبل العالم، يجيب عنه من خلال لعبه. يرد على المطالب غير المفهومة التي يفرضها العالم عليه وهو يتكلم مع ألعابه. هذه الألعاب لا تقل جدية عن رغبات عالم الكبار المبهمة التي يسبح الطفل وسطها، فهي تكثف العالم على أقل مساحة ممكنة. فتصبح هذه المصغرات والمنمنمات أدق صورة ممكنة لورطة الطفل في عالم الكبار، وليست مجرد هلوسات طفولية.

قد يكون لعب الطفل هو نوعه الخاص من الدراسة. دراسة تسبق انتظامه في مدارس الدولة ونظامياتها الأيديولوجية. وقد ينتمي بذلك إلى نمط الطلاب الدارسين عند كافكا، والذي اهتم به

بنيامين. جميعهم غريبو أطوار، جميعهم على مسافة من عالم ذوي المهن. لا يفرغون أبدًا من الدراسة، لأنهم لا يراكمون المعرفة، وإنما يظلون يتعلمون لأن ما يُمكن تعلمه من الكتب أكبر بكثير من أن يُختزل في مهنة. التعليم بالنسبة إليهم ليس هو ما يساعدهم على استنساخ مصائر من حولهم لكي يصبحوا مثلهم، وإنما ما قد يعينهم على الخروج من ورطتهم. وقد يكون الطفل هو أحد غريبي الأطوار هؤلاء. يتفاوض مع العالم من موقعه الأضعف، ساعيًا للخروج من ورطته، والمتمثلة في حاجته إلى أن يغرق في كل ما حوله، وأن ينتشل نفسه من ذلك الغرق في الوقت نفسه. أن يكون مثل كل من حوله، ومتمايزًا عنهم في الوقت نفسه. وأين يمكن تعلم ذلك إن لم يكن في اللغة؟ فاللغة المشتركة وحدها هي ما يمكن أن يعبر أدق تعبير عن الاختلاف الفردي. كلام الطفل الذي يتفتح عبر اللعب هو طريقته في التفاوض مع من حوله، طريقته لكي يواجههم ويختبئ منهم في الوقت نفسه. يتعلم الطفل وهو يلعب بالحروف وبالأشياء، يحرك حرفًا هنا، ويغير استعمال شيء هناك، يتعلم الكلام وهو يتلاعب بالواقع.

يدخل الطفل عالم التاريخ إذن من أضيق ثقب ممكن. يدخل وشذرات عالم الكبار تنهمر فوق رأسه، ولا وسيلة أمامه لكي يجد طريقه سوى أن يتعلم الكلام. فيقوم بجمع نتف تاريخ الكبار المتناثرة في كلماتهم، يلملم أشواقهم وانكساراتهم التي لا يفهمها، ويحاول أن يضعها في جملة مفيدة. رفاق الطفل في طريقه الصعب هم منمنماته التي يصنعها من نتف ذلك العالم الممزقة، وكائناته المنقوصة. هذه المنمنمات المبهجة هي ما يخفف عليه جحيم الكبار. والخرافات هي أحد أشكال هذه المنمنمات. لذلك فعلى الرغم من أنها تاريخيًّا لم تكن موجهة للطفل وحده، كما قد تكون عليه الحال اليوم، فإنها لم تخلُ يومًا من بهجة طفولية، حتى في أحلك لحظاتها. إلى أن يكبر الطفل ويصبح هو نفسه جزءًا من جحيم الكبار، فتتوقف منمنماته عن النطق، وتتوارى تلك البهجة.

الخرافات تسير أيضًا في الطريق التي سار عليها كافكا وبسام حجار وأوكتافيا بتلر ورنا عيسى وابن المقفع ومجنون ليلى وإنكيدو وسهل بن هارون وكثيرون غيرهم وغيرهن. تسير الخرافات في قلب عاصفة النسيان لتعود إلى الطفولة، لكن العودة إلى الطفولة لا تعني أبدًا العودة إلى طفولة شخصية، ولا تعني العودة إلى مرحلة «بدائية» في تاريخ مجتمع، أو تاريخ أدب. لا تعني كذلك العودة إلى البراءة أو الطهارة والنقاء. فالطفولة ليست يوتوبيا مفقودة، بل لحظة تاريخية. العودة إلى الطفولة تعني المرور مرة أخرى من أصغر ثقب ممكن، من أجل فتح الواقع لكي تعمل فيه قوى الطفولة، وهي قوى شبيهة بقوى العشق المجهض، أو قوى الطبيعة المستبعدة. يمكن أن نعود إلى الطفولة فقط في اللحظة التي ندرك فيها استحالة الاستمرار قُدمًا. نعود ساعتها مدفوعين بسؤال كيف وصلنا إلى هذه الطريق المسدودة. نعود إلى الطفولة لنتلمَّس طريقًا التفافية، متحلين بالمخيلة والفطنة. والعودة لا تجعلنا أطفالًا مجددًا، وإنما تجعلنا نتعلم الكلام من جديد، بعد أن ذوى كلامنا القديم.

(١) عبد الفتاح كيليطو. الغائب: دراسة في مقامة للحريري. الطبعة الثالثة، دار توبقال، ٢٠٠٧، ص١١.

(٢) بسام حجار. كتاب الرمل. الأعمال الكاملة، دار الرافدين، ٢٠١٩، ص١٩٠. ويضيف حجار: «بين الغريب و«خرافة» أكثر من نسب أكيد: الاختلاط (اشتراك الجن فيهما) والقول (الكاذب لأنه على غير قياس أو سند)، والسبيل (الطرق التي تجلبها من بعد لا يدري أحد من أين تبدأ وإلى أين تفضي). وبينهما نسب الرواية. وقد نُحيا، تغرُّبًا، كما أفرد مجنون ليلى (أهو «خرافة»؟) ولم تكتمل سيرة أي منهما. الأولى في الخبر والثانية في المقامات والثالثة، وهي لقرينهما مجنون ليلى، في الشعر». ص١٩٣.

(٣) يقول إرنست بلوخ في خطابه الاستهلالي «هل يمكن أن يخيب الأمل؟» الذي ألقاه عام ١٩٦١ في جامعة تورينجن بمناسبة بدء دروسه هناك: «الأمل ينطوي على شرط خيبته، لأن الأمل ليس هو الثقة. الأمل يقترب كثيرًا من لاحتمية سيرورة التاريخ، لاحتمية سيرورة العالم، التي بالفعل لم تنهزم بعد، ولكنها بالمثل لم تنتصر بعد أيضًا». انظر: إرنست بلوخ. الأعمال الكاملة. دار زوركامب، ج٩/٣٨٥. يلعب مفهوم الأمل دورًا محوريًّا في تفكير بلوخ كما هو معروف، وهو أمل لا علاقة له بالتفاؤل الساذج أو الأحلام الوردية، لأنه أمل يتعلم من فشله الذي يحمله داخله دائمًا. الأمل عند بلوخ، كما يظهر في هذا الاقتباس، لا ينفصل البتة عن التاريخ. هناك أمل لأن سيرورة التاريخ لم تكتمل بعد. أمل يخيب دائمًا، لكنه لا يتبخر. أو كما عنوَن فواز طرابلسي: «أمل لا شفاء منه». أمل لا يمكن أن يتحقق بشكل كامل أبدًا، لأن التاريخ مفتوح دائمًا على إمكانية تغييره. وبالمثل يمكن القول إن عودة أصحاب الخرافات تحمل معها أملًا في سعادة تاريخية، مضمونها أن الماضي لم ينتهِ بعد، لأن لديه مطالب تخص الحاضر، ولا تسقط بالتقادم. كما أن لديه هدايا يمكنه أن يقدمها لهذا الحاضر، إذا وجد من يمد يده ليلتقطها.

Ernst Bloch. Gesammelte Schriften. Bd. 9. Suhrkamp Verlag 1979. P.385.

(٤) يكتب فالتر بنيامين: «يجب أن يودع البشر ماضيهم وهم متصالحون معه. والبهجة هي شكل من أشكال هذا التصالح». انظر: فالتر بنيامين. مشروع البواكي، الفقرة N٥a٢. ثم يقتبس من كتابات ماركس المبكرة المقطع التالي: «هذا النظام الألماني الحالي... وهذه التفاهة الخاصة بالنظام الفرنسي البائد (Ancien Régime)، المعروضة أمام نظر العالم... ما هما سوى ممثلَي كوميديا في نظام عالمي، أبطاله الحقيقيون قد ماتوا. فالتاريخ يستفيض ويقطع مراحل كثيرة عندما يريد أن يدفن شكلًا قديمًا. وآخر مرحلة من مراحل أي شكل تاريخي عالمي هي تحوله إلى كوميديا. آلهة الإغريق الذين ماتوا ميتة مأساوية في مسرحية «بروميثيوس في الأغلال»

لإسخيلوس، تعين عليهم أن يموتوا ميتة ثانية كوميدية في حوارات لوسيان. لماذا يأخذ التاريخ هذا المسار؟ حتى يودع البشر ماضيهم وهم مبتهجون». ثم يعلق بنيامين أخيرًا قائلًا: «السوريالية هي موت القرن الماضي في شكل كوميديا». ص٥٨٣.

(٥) الشحاذ المسكين والملك الهارب هما إشارة من بنيامين إلى الحكاية التي بدأ بها المقطع المسمى «سانشو بانزا» في دراسته عن كافكا. وفي هذه الحكاية القصيرة، التي لم يوضح بنيامين مصدرها، دخل شحاذ حانة فقيرة في إحدى قرى اليهود الحاسيديم، وجلس صامتًا. ثم تبادل حوله الجالسون أمنياتهم المفضلة التي يتمنون تحقيقها. وبعد أن أفصح الجميع عن أمنياتهم، انتبهوا لصمت هذا الشحاذ الذي لا يعرفه أحد، وسألوه ماذا يتمنى. فقال: «أتمنى أني كنت ملكًا ذا سلطان عظيم، أحكم بلادًا واسعة، وأستلقي ليلًا نائمًا في قصري، فينفذ الأعداء من الحدود إلى مملكتي، ليصل الفرسان قبل بزوغ الفجر إلى قلعتي دون أي مقاومة، فأفزع من نومي، ومن دون أن يكون لديَّ وقت حتى لارتداء ملابسي، أضطر إلى الهرب بقميصي، وأفر عبر جبل ووادٍ، عبر غابة وتل، أسير مطارَدًا ليل نهار من دون راحة، حتى أصل سالمًا إلى المقعد الخشبي في زاويتكم تلك. هذا ما أتمناه». فتبادل الآخرون النظرات في ذهول، ثم سأل أحدهم: «وماذا سيعود عليك من هذه الأمنية؟»، فجاءت إجابة الشحاذ: «قميص».

Walter Benjamin. Franz Kafka. Gesammelte Schriften. Bd. 2. Suhrkamp Verlag 1991. P.433.

(٦) يتكون هذا النص من جملة واحدة تقول: «ليت المرء كان حقًّا هنديًّا أحمر، جاهزًا لتوه، يميل في الهواء فوق حصانه الجامح، من حين إلى آخر يرتعد لوهلة فوق أرض ترتجف، حتى يترك المهماز، فلم يكن هناك مهماز، وحتى يلقي بالزمام جانبًا، فلم يكن هناك زمام، لتتكشف الأرض لتوها أمامه مرجًا مشذبًا، بلا عنق حصان، وبلا رأس حصان». انظر: كافكا. تأملات، ١٩١٣.

Franz Kafka. Wunsch Indianer Zu Werden. Kafka’s Online Archive: https://tinyurl.com/3z43e4p5

شكر وامتنان

هذا الكتاب مدين للكثير من الأصدقاء بالقراءة المتأنية والتعليقات الدقيقة التي أنقذته من مهالك عديدة، ودعمت في الوقت نفسه ثقته في صوته الخاص. لم يكن لهذا الكتاب حقًّا أن يكتمل ويخرج على هذه الصورة من دون كل هذا الدعم والكرم والمحبة من الأصدقاء. فلهم ولهنَّ جزيل الشكر والامتنان: فادي عوض، أحمد فاروق، إيمان مرسال، أحمد يماني، مروة أرسانيوس، ياسر عبد اللطيف، إيمان عيسى، مها مأمون، محمد كلفت، ماجد نادر، رنا عيسى، محمد فرج، أسماء السكوتي، وليد الخطابي، سمر أبو زيد، علي العدوي، منى كريم، محمود الورداني، ناتاشه صدر حقيقيان.

جزيل الشكر أيضًا لمؤسسة الصندوق العربي للثقافة والفنون (آفاق) على منحة التفرغ التي قدمتها إلى الكاتب، والتي ساعدته بشكل كبير في إكمال كتابة هذا العمل.