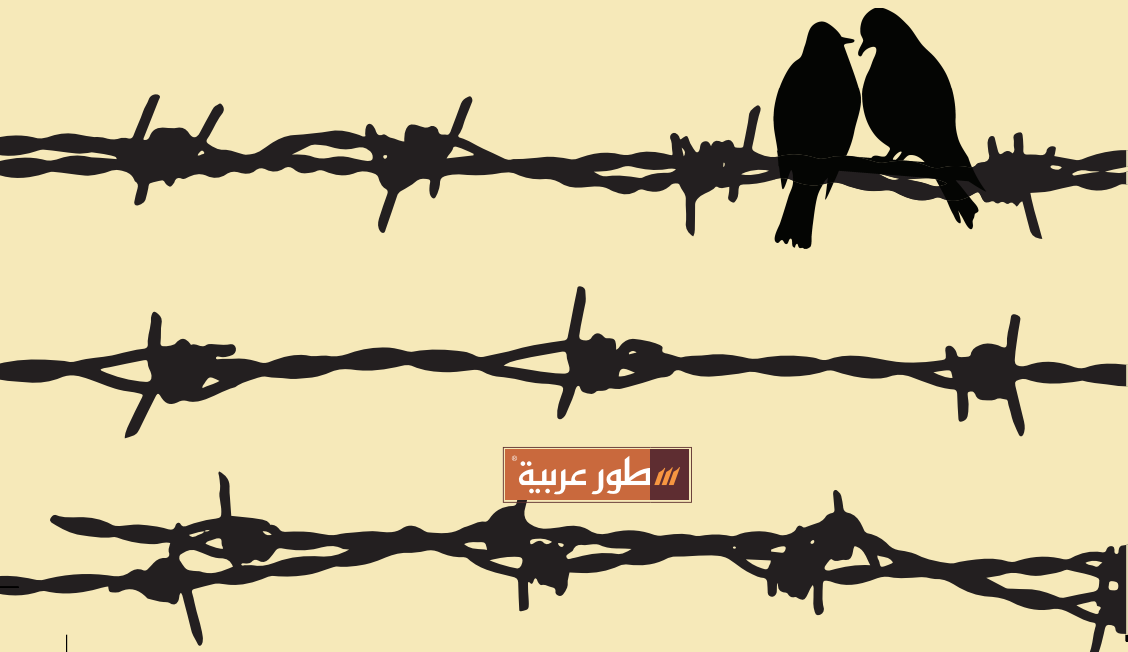




د. حسن النعمي

# الشعر للانتصار والسرد للهزيمة

مقاربات في التراث السردى



طور عربية



# الشعر للانتصار والسرد للهزيمة

مقاربات في التراث السري



د. حسن النعمي

# الشعر للانتصار والسرد للهزيمة

مقاربات في التراث السردى

٢٠٢١م



قال أبو عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما  
قالت العربُ إلا أقله، ولو جاءكم وافراً، لجاءكم  
علمٌ وشعرٌ كثيرٌ».



## مقدمة

بين يدي هذا الكتابِ وقفةٌ حول جدليَّةِ العلاقةِ بينَ الشعرِ والسُّردِ في تراثنا، وهي لحظةُ التَّشكُّلِ المعريِّ في سياقاتٍ مختلفةٍ، منها الدينيِّ والسياسيِّ والثقافيِّ، أسئلةٌ ثقافيةٌ مؤجَّلةٌ، ما كانَ يجبُ أن أبدأ هذا الكتابَ قبلِ مقاربتِها، منها إشكاليَّةُ المصطلحِ، وإشكاليَّةُ علوِّ خطابِ الشعرِ على غيرهِ من الخطاباتِ الأخرى، وما الذي غيَّبَ خطابَ السُّردِ في ظلِّ تناميهِ وغزارتِه. فالسُّردُ يشبهُ غابةً -كما يقولُ إمبرتو إيكو- مشتبكةٌ ومتداخلةٌ؛ ولتكونَ سالكةً لا بدَّ من استكشافِ مسالكٍ تؤدِّي إلى معرفةٍ ما يحتجُبُ في داخلِها، ولأسبابٍ كثيرةٍ ظلَّت الغابةُ مدلهمةً لم تشاكسها أقلامُ القدماءِ، ربَّما ضناً بأدواتهم وصرفاً لها نحو العنايةِ بالشعرِ، منطلقينَ من مقولةِ (الشعرُ ديوانُ العرب) وهي مقولةٌ لها ما لها وعليها ما عليها، وفيما سيأتي مزيدٌ من الحديثِ عنها.

يضمُّ هذا الكتابُ مباحثَ تطبيقيَّةً تُعنى بقراءةِ نماذجٍ من المتونِ السرديةِ التراثيةِ، بغيةِ إلقاءِ الضوءِ على المنجزِ السُّرديِّ التُّراثيِّ، باستثناءِ النُّصوصِ التي أشبعتُ درساً مثل (ألف ليلةٍ وليلةٍ) و(رسالةِ الغفران) وغيرهما؛ إذ يناقشُ مبحثُ (بلاغةِ المجادلةِ: دراسةٌ في بلاغاتِ النساءِ السرديةِ) ثلاثةَ نصوصٍ وردت في كتابِ ابنِ طيفور، تحملُ كثيراً من آلياتِ الاشتغالاتِ السرديةِ في تراثنا، حيث تهتمُّ كثيراً بتموضعِ المرأةِ في سياقها الثقافيِّ، فتتصر هذه النُّصوصُ للمرأةِ في

المتخيّل السرديّ، مظهره البراعة السردية في بناء شخصية المرأة في مقابل مآزقها مع الرجل.

وفي مبحث (غواية السرد) نجد استحضاراً لموقع المرأة في السياق الثقافي من خلال بنية سردية تقوم على فرضية الإغواء في استغلال موقع المرأة، فبعض هذه النصوص تُقارب المرأة من موقع الغواية التي تخالط الرجل.

وفي رواية (رحلة ابن فطومة) يحضر التناص مع أدب الرحلة، رحلة ابن بطوطة، وهذا التناص ليس مجرد بنية سردية، بل موقفاً من واقع التجربة المعاصرة، فهي رحلة في إيديولوجيا الحضارات، صاغها (نجيب محفوظ) برؤية تنويرية عالية.

ويبقى السؤال عن أهمية استنطاق النصوص السردية التراثية سواءً على مستوى بنيتها، أو مضمونها الإنساني، وما يمكن أن تقدمه من إضاءات معرفية وإنسانية.

جدل العلاقة بين الشعر والسرد  
قراءة سياقية



لأوردنا أن نلخص العلاقة بين الشعر والسرد في تراثنا العربي لقلنا  
إنها علاقة مرتبكة، وتعود إشكالية هذه العلاقة المرتبكة في تكوينها إلى  
ثلاثة أبعاد: دينية، وسياسية، وثقافية، وهذه الأبعاد متداخلة التأثير،  
متشعبة الحضور في سياق الثقافة العربية، بدءاً بمرجعية التصور،  
ومروراً بمكونات الإنتاج، وانتهاءً بعملية التلقي، ورغم اختلاف حقول  
الاشتغال في هذه الأبعاد إلا أنها مارست دوراً مؤثراً في تحديد علاقة  
التجاور والتباعد بين الشعر والسرد.

وفي ظل هذه الأبعاد حظي الشعر بأفضلية النوع على السرد، وأعيد  
تأسيس منظورنا الثقافي والنقدي وفقاً لهذه المعادلة، ولعل مقولة (الشعر  
ديوان العرب) إحدى المقولات التي كرّست أفضلية الشعر على السرد،  
وفي المقابل تعود هذه المقولة لتتنصر للسرد في عهدنا الراهن، فيقال  
إن (الرواية ديوان العرب الجديد)، والإشكالية ليست بين النوعين،  
فتجاورهما حتمية تاريخية لا تقبل الجدل، غير أن المشكلة هي مشكلة  
وعي ثقافي من ناحية، وتغليب نوع على آخر من ناحية أخرى، ومن ثم  
فإن تداخلهما الفني قائم، وأما تجاورهما الثقافي فيبقى محل تساؤل،  
والمعطيات الثقافية تشير إلى أن نزعة الانتصار للشعر كانت جناية على  
السرد؛ لتحل به لعنة الإقصاء، التي وصلت ذروتها عند المسعودي، حين  
أعلن أن نصوص (ألف ليلة وليلة) الأولى غثة باردة.

\*\*\*

وأودُّ أن أشير في البدء، أنني غير معنيٍّ بالحديث عن العلاقة بين الشعر والسرد من الداخل - من داخل النص - فهذا النوع من الدراسة درسٌ جماليٌّ بحثٌ، ولا أعتقد أن أحداً ينكره، ففي الشعر من السرد ما في السرد من الشعر كذلك، ونسب التجاور هنا قائمةٌ على خصوصية النص، وظرفية تكوينه الجمالي والمعرفي، وأمّا ما أنا بصدد الحديث عنه هنا، فهو العلاقة المرتبكة بين الشعر والسرد في الفضاء الثقافي، خارج التكوين النصي للشعر والسرد، فالحديث، إذًا، صراعٌ خطابيٌّ حول ظاهرتي الشعر والسرد في ثقافتنا العربيّة.

\*\*\*

ماذا يعني أن يكون ربع القرآن قصة؟ وماذا يعني أن يقصّي القرآن الشعرَ ويباعد بينه وبين الرسول ﷺ؟ وماذا يعني أن يقدم الرسول ﷺ القصة في حديثه بوصفها أحد أهم وسائل الخطاب النبوي؟ هل من دلالاتٍ يمكن التقاطها؟

لم يكن تبني القرآن القصة من ناحية، وإقصاء الشعر من ناحية ثانية، أمراً اعتيادياً، بل كان تبنياً ينمُّ عن حالة الصراع التي خاضها القرآن، مع قيم ثقافية سائدة، يمثل الشعر أبلغ رموزها وأدواتها في الحرب على الدين الجديد، فهل من طبيعة الأشياء - والحال هذه - أن ننظر إلى القصة في القرآن على أنها مجرد تشكُّل بياني، وأن دلالتها الثقافية معدومة خارج سياق القرآن؟ إن سؤالاً - كهذا - من شأنه أن

ينبّه إلى أهمية القراءة السياقية؛ التي تربط بين النص والتكوينات الثقافية الخارجية، في محاولة لكشف دلالة حضور النص في سياقها الأكبر، ولذلك، فإنّ النظر إلى القصة القرآنية بمعزل عن محيطها الخارجي يلغي كثيراً من حيوية التفاعلات الاجتماعية التي شكّلت حول القرآن، وخطاب القصة في مقابل الشعر إبان نزول القرآن كان أحد الخطابات الملائمة؛ لتأكيد رسالة القرآن الدينية والجمالية.

وتشغل القصة في القرآن حيزاً مؤثراً في سياق الخطاب الديني؛ من أجل تكوين مجتمع ذي قيم ثقافية جديدة، فحضورها تجاوز كونه وسيلة من وسائل الإبلّغ والتأثير والإمتاع - رغم أهمية هذه الوسائل التي لا تخلو من عمق نفسيّ وجماليّ - والنظر إلى القصة القرآنية، في ضوء البيئة الثقافية التي توجّهت إليها بالخطاب، ممّا يكسب القضية أبعاداً أكثر عمقاً، يغدو معها البحث في السياقات المحيطة بظروف حضور القصة أمراً بالغ الدلالة، ولتكتمل دائرة الخطاب لا بدّ من تواصل مع المتلقي، مستوعب ظروف تكوينه الثقافي والاجتماعي، ومستشرف أفقاً أبعد من الرّاهن، فهل استخدام القرآن السرد يحيل إلى حضور خاص لهذا اللون في السياق الاجتماعي قبل نزول الوحي وأثناءه؟ أم هل هو سعي إلى تأسيس سياق ثقافيّ، وتشكيل ذائقة ثقافية موازية للثقافة الشعرية التي عرفها العرب؟ ثم هل يضيف هذا المنحى القرآني فهماً يعين على تفسير موقف القرآن من الشعر في غير موضع؟ وهل يساعد ذلك على إعادة رسم العلاقة بين الشعر والسرد في سياق

الثقافة العربية؟ هذه أسئلة استدعاها الحضور القوي والمميز للقصة في القرآن؛ إذ يمكن أن نؤكد أن استخدام القرآن القصة أحد أهم القضايا الفكرية والأسلوبية التي تحتاج قراءة فاحصة.

سؤال الحضور بالنسبة إلى الشعر - في حياة العرب - سؤال قيمة أكثر منه سؤال استفهام، ذلك أن كل ما راج في تراثنا من أقوال يؤكد أن العرب أمة شاعرة، ليس في المستوى الإبداعي فحسب، بل في مستوى الاعتداد والعناية به، غير أنه يجدر بنا النظر في مستوى أهمية الشعر، من حيث وضعيته التاريخية والاجتماعية والمعرفية في حياة العرب، ولعل مقولة (عبد الله بن عباس) تأتي بوصفها استهلالاً معرفياً لمقتضى العلاقة بين معرفتين دينية ودينية، يقول ابن عباس: «إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب»<sup>(١)</sup>.

إن تعلق العرب بالشعر أمرٌ بين لا يحتاج إلى برهان، غير أن هذا التعلق طغى على فن آخر لا يقل أهمية لدى العرب، وهو السرد بكل أشكاله، فهل انصراف العرب عن السرد لمصلحة الشعر كان بسبب صعوبة نقل القصص وحفظها، أم بسبب ندرتها؟ إن صعوبة حفظ القصص ونقلها يمكن أن يكون سبباً مقنعاً إذا كانت الغاية منصبة على النقل الحريص للقصص، أمّا عن الندرة فتبدو مسألة غير واقعية؛ ذلك أن القرآن عندما ألقى الشعر تبني في الوقت نفسه القصة، وهذا التبني يؤكد رسوخ حضورها في حياة العرب بصرف النظر عن

تعاطيها، أو تقديم الشعر في الأهمية، ولعلَّ استنطاق مقولة أبي عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم ممَّا قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علمٌ وشعرٌ كثيرٌ»<sup>(٢)</sup> ينفي مبدأ النُدرة، فهذه المقولة جوهريةٌ من حيث تصويرها نوعيَّة تراثنا الأدبي، وحجمه في فترة ما قبل الإسلام، وتتبع أهمية هذه المقولة في كونها تحدّد نمط الموروث بأنه علمٌ وشعرٌ، وعلى الرّغم من حمل القدماء العلم في عبارة أبي عمرو بن العلاء على أنّه حمولات المعرفة التي يحملها الشعر، فإنَّ قراءة النص من منظور العلاقة بين الأنواع الأدبيَّة يمكن أن يحمل العلم في العبارة على أنّه كلُّ شيءٍ من فنون القول غير الشعر، كما أنّ العلم في العبارة السابقة لا يقصد به ما عُرف عن العرب من طبابةٍ وفراسةٍ وقيافةٍ وغيرها، ممَّا يمكن أن نعدّه من المعارف العقليَّة، فالعبارة تؤكد صراحةً على (قالت العرب)، وما دام أنّ القول يحتمل الشعر والنثر، فقد خصّت العبارة الشعر بلفظه، أما النثر فبلفظ العلم؛ الذي تدرج تحته أشكالٌ عدَّة من خطابةٍ ومنافراتٍ ومناظراتٍ ومفاخراتٍ وسجعٍ كهانٍ وحكمٍ وأمثالٍ ووصايا وأخبارٍ ونوادرٍ وأسماٍ وقصص.

حضر القرآن في بيئةٍ ثقافيَّة تملك خطابين؛ شعريٌّ وسرديٌّ، وعلى الرّغم من تسيّد الشعر على خطاب السرد، فقد كانا يشكّلان قطبين مختلفين في المعطيين الثّقالي والاجتماعي، غير أنّ مجيء القرآن غير هذه المعادلة، حيث قرّب القصّة وأقصى الشعر، فقد نفى الشعر عنه بوصفه نوعاً، ولم يبلغ حضوره بوصفه نصّاً ثقافياً خارج السياق القرآني،

وحاول القرآن في غير موضع المباحة بين خطابه وخطاب الشعر؛ حيث حرص على أن يقدم خطاباً مستقلاً له أدواته الخاصة، وسأئله المستقلة، في تأكيد حضور الرسالة المنوطة به، ومن يتأمل الآيات التي وردت حول الشعر والشعراء يجدها تؤكد حقيقة عدم استهجان الشعر من حيث هو شعرٌ، بل الغاية التأكيد على أن القرآن غير الشعر، وأن النبي غير الشعراء، كما أنه ليس بكاهن ولا مجنون ولا ساحر، وهي صفات رددتها المشركون في وصف الرسول ﷺ، والقرآن لم يكن عند نزوله يسعى إلى إحداث قطيعة معرفية وثقافية مع تراث العرب قبل الإسلام، وإنما الغاية كانت تأسيس ثقافة موازية من ضمن أدواتها السرد، وهو ما يجعل القصص في القرآن يحضر بصفته نوعاً جمالياً ومعرفياً.

وحضور القصة في القرآن بهذه الغزارة، وهذا التنوع السردى يمكن أن نقرأه من الناحية الثقافية على أنه معادلٌ موضوعيٌ للشعر، لقد علم الصحابة موقف القرآن من الشعر، لكنهم أرادوا أن يتبينوا موقفه من القصة، فبادروا إلى سؤال الرسول ﷺ عن قول دون القرآن وفوق الحديث، فأنزل الله ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ ﴾ (يوسف: ٣)، فالعرب أمةٌ أحببت الشعر، فهو فنُّها الأول، وديوانها - كما قال ابن عباس - وليس بوسعهم أن يسألوه أولاً، كما أنه ليس بوسعهم أن يتشاغلوا به عن القرآن ثانياً، وهو ما دعا ابن سلام الجمحي إلى الإشارة إلى أن العرب تشاغلن بالدين والجهاد عن الشعر.

\*\*\*

ورغم هذه الحملات الدينيَّة التي تقف خلف القصة، وما يمكن أن تمليه على المجتمع من تقديرٍ مفترضٍ للاهتمام بحركة النُّوع القصصيِّ، فإنَّ جدليَّة التَّاريخ مع الدين تثبت حضورها في تبنى الأكثر تأثيراً في صياغة أيِّ مشروع ثقافيٍّ، ورغم أنَّ القرآن انتصر للقصة وأعلى من شأنها، فإنَّ الانصراف عن السُّرد وقع، فلماذا؟

الانصراف هنا في مقابل الإقبال، انصرافٌ عن القصة، وإقبالٌ على الشعر، انصرافٌ معناه عدم الاشتغال على القصة من الناحيتين النقديَّة والتاريخيَّة، وإقبالٌ على الشعر بكامل الأدوات المعرفيَّة، واللغويَّة، والجهود العلميَّة؛ لدراسة الشعر والعناية به، والمتتبع للحركة العلميَّة النقديَّة لا يجد ما يغيِّر هذه الفرضيَّة، إلا إذا اعتبرنا كتاباً واحداً هو كتاب (القصاص والمذكرين) لابن الجوزي كتاباً في نقد القصة، وفي الحقيقة، هو كتابٌ وصفيٌّ تصنيفيٌّ لا يخلو من الخلط في المفاهيم بين الوعظ والذكر والقصص، ولمزيد من الاحتراز يمكن أن نعدَّ بعض الآراء المتفرقة في كتب الأدب باباً من أبواب النُّظر في القصة، لكنَّها على قلتها لا تؤدِّي الدور المطلوب لإبراز جماليَّات التُّراث السُّرديِّ، فقد ظلَّت نصوص السُّرد بما فيها: كليله ودمنة، والمقامات، والرحلات، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبيَّة، وغيرها، تتمودون تأصيلٍ معرفيٍّ أو نقديٍّ على مدى تاريخ الأدب العربيِّ القديم.

ولعلَّ أمر الانصراف النقديِّ والفكريِّ عن الاهتمام بالسُّرد في تراثنا، والانحياز إلى الشعر دراسةً وفناً من أعقد المشكلات التي يمكن

الخوض فيها؛ لتداخل الأسباب وتعدُّدها، ففي المسار الديني، ظهرت  
 خطورة القصِّ في لحظة بدء جمع الحديث الشريف الذي تزامن مع تكاثر  
 القصَّاص في العصر الأمويِّ، وأوائل العصر العباسيِّ، فقد كثر الوعَّاظ  
 والمذكِّرون الذين كانوا يستخدمون القصص في التَّرهيب والتَّرهيب  
 بأحاديث موضوعة في الغالب، ممَّا حمل الخلفاء والفقهاء على التَّصدي  
 لهذه الظاهرة، فهذا عليُّ بن أبي طالب -رضى الله عنه- يسأل زرعة  
 القاصِّ الذي اشتهر بالقصِّ في الكوفة: علام ثبات الدين؟ فلمَّا تأكَّد من  
 علمه بالأمر الشرعيَّة سمح له بالقصِّ، وهذه أم أبي حنيفة تسأل ابنها  
 أن يحملها إلى أحد القصَّاص لتستفتيه في أمر يخصُّها، فقال لها: «أنا  
 صاحب الفتوى في العراق، هل لي أن أفتيك؟»، فأصرَّت عليه، فحملها  
 أبو حنيفة براً بها إلى ذلك القاصِّ، واقتنعت بما قاله لها، كما عُرف عن  
 (أحمد بن حنبل) تصديه لظاهرة القصَّاص حيث يقول: «ما أوجنا  
 إلى قاصِّ صدوقٍ»<sup>(٢)</sup>، ويقول أيضاً «ما أكذب القصَّاص والسُّؤال»، وبعد  
 ذلك يأمر الخليفة العباسي المعتضد بالله بمنع القصَّاص الذين انتشروا  
 في بغداد من القصِّ في الجوامع والطُّرقات، بعد أن رأى العامة تلتف  
 حولهم وتتقرَّب منهم، فهل الخليفة كان يخشى التَّأثير السياسيِّ لهؤلاء  
 القصَّاص، أم أنَّ سطوة المؤسَّسة الدينيَّة كانت نافذة دفعت الخليفة إلى  
 إصدار أوامره بمنع القصَّاص؟ أم أنَّ انفصام ثقافة النُخبة عن العامَّة  
 أتاحت لهؤلاء القصَّاص أن يحدِّدوا جمهورهم المستهدف؟ أم هو الدور  
 التَّعويضي الذي تلعبه القصَّة في نفوس العامَّة؟ هذه أسئلةٌ ينبغي أن

تحضر عند مقارنة العلاقة المرتبكة بين الشعر والسرد في تراثنا.

وفي مقابل التضييق على القصص، كان الشعراء يستقبلون في المحافل وتفتح لهم أبواب البلاط، ويحتفى بهم ويكرمهم، ولم يجد الشعراء نهياً ولا أمراً بعدم القول في أي أمر يروونه مناسباً للقول، فقد تعددت تجارب الشعراء حتى تجاوزت المسموح الديني كما في شعر أبي نواس وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وغيرهم، لقد تبلور ما يشبه الموقف الجماعي بين الديني والسياسي والثقافي على التماهي مع الشعر، والتصدي في الوقت نفسه لظاهرة نمو الفنون السردية، وقد يُحتج بالمقامة والاهتمام بها، غير أن أمر المقامة لم يؤخذ من زاوية سردية، بل من زاوية لغوية بلاغية، فهي في ذلك أقرب إلى الدرس النقدي الذي حظى به الشعر، وعندما استقبلت المقامة تم استقبالها على أنها نص لغوي باذخ ينطوي على حكايات ساخرة، وليست من ثم من أدب الخاصة، وهذه النظرة التطبيقية إلى الفنون تضحمت حتى فجرت العامة نصها الخالد (ألف ليلة وليلة)، فسخرت من الخاصة أيما سخرية، ومن يعود إلى الليالي يلحظ اهتمامها المثير بانتهاك معازل الخاصة؛ المتمثلة في بلاط الخلفاء، ويلحظ أيضاً الانتصار غير المسبوق للمرأة في تراثنا، وهي متلازمة أخرى بين قمع السرد وقمع المرأة، ولعل كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور قد جسّد هذه اللعبة التطبيقية عندما جمع أقاصيص تنحصر فيها المرأة على حساب الرجل، وليس أي رجل، بل الخليفة رمز السلطة في أعلى مستوياتها.

لقد كان خطابنا الثقافىّ منقسماً إلى خطابين متضادين: خطابٌ نخبويّ، وآخر شعبيّ، احتضن الخطاب النخبويّ الشعر، ووظّفه لخدمة سياقاته السياسيّة والاجتماعيّة، فكان حاضراً ومواكباً لاحتفالات البلاط السياسيّ، والمحافل الاجتماعيّة الكبرى، أما الخطاب الشعبيّ فقد استغلّ الإمكانيات السردية لمواجهة السُلطة، وما (كليّة ودمنة)، ونصوص (المقامات)، و(ألف ليلة وليلة) وغيرها إلا أمثلة على مقاومة النخبويّ سياسياً واجتماعياً، فهل يمكن أن نكتيف مع هذه الفرضية؟

بمراجعة العديد من الأدبيّات والمقولات والملاحظات في سياق نشوء وتطوّر الأدب العربي شعراً وسرداً، يجب أن نحررّ أمراً في غاية الأهميّة، يضاف إلى إشكاليّة ازدواجيّة الخطاب الثقافىّ، وهذا الأمر يتعلّق بالنّاحية المصطلحيّة، فإذا كان الشعر قد تحدّد بمصطلحه قديماً وحديثاً، واستقرّ هذا المصطلح حتّى في الخطاب القرآنيّ، فإنّ من معضلات السرد في تراثنا العربيّ غياب المصطلح الذي يجمع شتات الفنون السردية- من حكاية ونادرة وطرفة ومقامة ومثّل وغيرها- تحت اسم جامع يحدّد هويّتها في مقابل الشعر، وإنّ عدم ربط الفنون السردية في سياق يجمعها أضعف من شخصيتها أمام الشعر المستقلّ باسمه، الجامع لشخصيته.

فالنثر (المصطلح) الذي استعمل بدلاً من السرد تتداخل فيه أنواعٌ أخرى غير الفنون القصصيّة، فالخطابة والمنافرات والمفاخرات وسجع الكهّان، وبعد ذلك كلُّ الكتابات النثرية في علوم العربيّة والنقد والتاريخ

والتفسير وغيرها تضمّن في هذا المصطلح، وهو ما تنبّه إليه النقاد العرب في مطلع القرن العشرين، وخاصةً (زكي مبارك) و(طه حسين)، عندما أطلقوا مصطلح النثر الفني؛ لتمييز الفنون الحكائيّة عن غيرها من أشكال النثر، ورغم أنّ هذا المصطلح يعدُّ تحولاً جاداً في النظر إلى مفهوم الفنون السردية، إلا أنّه ما يزال قاصراً عن تحديد الهوية السردية للفنون الحكائيّة الخصبة بجماليّاتها الفنيّة بمدلولاتها، غير أنّ هذا المصطلح لم يكن كافياً؛ ليدل على سردية النصّ، فهذا الدكتور (علي الراعي) يضع رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل في خانة وسط بين الرواية والنثر الفني<sup>(٤)</sup>، ففي نظره لم ترق رواية (زينب) لفض السرد الروائيّ، لكنّها نثرٌ فنيٌّ يرتقي عن النثر العاديّ، ولم يتم تجاوز هذه الإشكاليّة المصطلحيّة إلا في أواخر السبعينيّات الميلاديّة من القرن الماضي، عندما تمّت الاستفادة من التحوّلات النظرية السردية في الغرب، وأصبح مصطلح (السرد) هو السائد في تعريف الفنون السردية المختلفة تراثيةً كانت أم عصريّة.

إنّ المحطّات السردية الضخمة التي أنتجها الأدب العربي مثل (كليلة ودمنة)، و(البخلاء)، و(المقامات)، و(رسالة الغفران)، و(رسالة التّوابع والزّوابع)، و(أدب الرحلات)، و(ألف ليلة وليلة)، و(السير الشعبية) على اختلاف أنواعها، بالإضافة إلى (قصة مجنون ليلى) التي تعدّدت روايتها في الكثير من المصادر، ولعلّ أشهرها ما رواه صاحب الأغاني، كل هذه المحطّات استقبلت متفرقةً بوصفها

إنتاج أفراد لا ظاهرة متماسكة تنمو باتجاه أفق سرديّ متعاظم النُمو والازدهار الذي بلغ ذروته في (ألف ليلة وليلة)، والسؤال: ما مسؤوليّة الدور النقدي الذي كرّس اهتمامه بظاهرة الشعر شرحاً وتمحيصاً وتبويباً وتصنيفاً؟ وفي المقابل، ظلّ الجهد السردّي ينمو بعيداً عن دوائر التأثير الثقافيّ، فلم يدرس ولم يصنّف ولم يبوّب؟

هنا ظهر حجم المشكلة، فعندما استفاق العرب في عصر النهضة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فنشوا عن تراثهم القصصيّ، فوجدوه مهملاً، لم تبّن مساراته بالتوازي مع الشعر، لقد وقع الارتباك عند رواد النهضة المشتغلين بالكتابة القصصيّة من أمثال (ناصر اليانجي) و(أحمد فارس الشدياق)، فقلّة من الكتاب رأّت ضرورة الاشتغال على المنجز السردّي القديم، لكن أين هو؟ لم يجدوا سوى المقامة التي لها شخصيّة مميّزة، بوصفها نصاً يمكن أن يحتذى، ومع ذلك، لم يكن الأمر مقنعاً ومشجعاً، فالتفتوا إلى السردّ القادم من الغرب في شكل الرواية والقصة القصيرة التي انت حاضرة في التّرجمات الكثيرة، وفي هذه اللحظة استشعر (محمد المويحي) ضرورة الإفادة من الشّكلين العربيّ والغربيّ معاً، فقدّم مغامرة روائيةً ذكيّةً بعنوان (حديث عيسى بن هشام) حاول فيها أن يجمع بين شكلين، المقامة في شكلها الثنائيّ (الرّأوي والبطل)، والرواية المنفتحة في أفقها الزمّني، وفي حركتها وإيقاعها الذي يقترب من نبض الواقع، لكنّ هذه التجربة لم يُستفد من فكرتها إلا في أواخر الستينيّات عندما بدأ

(جمال الفيضاني)، و(نجيب محفوظ)، و(واسيني الأعرج)، وغيرهم من القيام بمهمة استلهام التراث السردّي، لكن هذه المرة بوعي قوميّ وجماليّ، قوميّ؛ لتزامن هذه التجربة مع المدّ الوحدويّ والقوميّ الذي سعى إلى إعادة تأسيس التراث القوميّ، وجماليّ؛ لما في هذه التجربة من غنى جماليّ وإنسانيّ، فمن يقرأ روايات (الفيضاني) يدرك الكنوز السردية الهائلة التي يحفل بها التراث السردّي التي ظلت غائبة أو مغيبة لأسباب كثيرة.

أريد أن أختتم هنا بملاحظة تستحق أن نتوقف أمامها، ولعلها تلخص أزمة العلاقة بين الشعر والسرد، ألاحظ أن هناك علاقة بين الانتصار والشعر، وعلاقة أخرى بين السرد والهزيمة! الأمر ليس لغزاً كما يبدو، بل ملاحظة أرى أنها جديرة بالنظر، فعلى مدى قرون تمتع الشعر بمنزلة رفيعة، لكن ذلك كان ارتباطاً بحال الأمة المنتصرة عسكرياً وسياسياً، المتماسكة حضارياً وإنسانياً، فكان الشعر حاضراً؛ لاستثمار حالة الانتصار هذه، فحضر في المعارك، والحروب، والجدل السياسي، وبلاط الخلفاء، وعندما فقدت الأمة زهوها وانتصارها انحسر دور الشعر المتباهي بالانتصار؛ ليأتي دور السرد معوضاً الانكسار بالحضور، وتغذية الوجدان العام الذي لم يعد للشعر فيه الدور الفاعل، وفي الأثر: «أن بني إسرائيل لما هلكوا قصوا»<sup>(٥)</sup>، فلم تنتشر قصص بني إسرائيل إلا في حال شتاتهم وضعفهم، فهو أمرٌ يكاد يكون لازماً بين فنون السرد والهزيمة، مثلما الأمر بين الشعر والانتصار.

كلُّ الفنون السردية العظيمة مثل (ألف ليلة وليلة)، و(السير الشعبية) ظهرت في العصور العربية المتأخرة في وقت انكسار الأمة وضعفها، وتمزق مركزيتها، وغاب الشعر الذي فقد روح الانتصار في الأمة، وتحول إلى ألغاز وإخوانيات، وتقلصت روح الإبداع والابتكار، ورغم وجود استثناءات هنا وهناك، فإنها لا تغير المعطى العام الذي يؤكد ضعف الشعر وازدهار السرديات منذ القرن السادس عشر الميلادي حتى مطلع القرن العشرين بعد حركة إحياء الشعر، وعليه يمكن أن نقول إن الشعر للانتصار والسرد للهزيمة، أي أن الشعر حضر بعنفوان أكبر في عصور انتصار الأمة وحيويتها، ولما ضعف حال الأمة جاءت السرديات؛ لتؤسس خطاب ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن، وهو خطاب يعزز القيم المعنوية في غياب حالة الانتصار، فمن يقرأ (سيرة عنترة) يلحظ اتحاد الشعوب تحت راية واحدة، وهو تعبير رمزي يعوض غياب الوحدة والقوة في حال الأمة، فظهور السير الشعبية وألف ليلة وليلة وغيرها في العصور المتأخرة دلالة على المنحى التعويضي في غياب خطاب الشعر، الذي بهت في فترة عصور الانحطاط؛ لأسباب مختلفة منها انقطاع الصلة بين الشعراء والحاكم.

ولأن واقعا الراهن مازال يغرق في الضعف والفرقة والتنافس، فلا صوت يعلو فوق صوت السرديات المقروءة، والمرئية كالتلفاز والدراما التلفزيونية، فالزمن زمن الرواية كما أشار إلى ذلك (نجيب محفوظ) عندما قال إن «الرواية شعر الدنيا الجديدة»<sup>(٦)</sup>، ومن بعده الناقد

(جابر عصفور) الذي يرى أن «الزمن زمن الرواية»<sup>(٧)</sup>، والشواهد أبلغ من شهادات النقاد والكتّاب، فالرواية حاضرة على مستوى الإبداع والتلقي والنقد بمعايير غير مسبقة، وما قولي إن الشعر للانتصار والسرد للهزيمة إلا محاولة لتبرير القول بأن هذا الزمن زمن الرواية، وربط هذا القول بواقع الشعر وتاريخه.

هل لأن هناك إدراكاً متأخراً لأهمية السرد فاحتل الصدارة، أم هي حتمية التاريخ تفرض فنونها وأجناسها؟ إن الحضور لا يقاس بالكم، لكن يقاس بالتأثير وبهذا المعنى، تحتل الرواية، على وجه الخصوص، صدارة القول الأدبي، متمكنة من القراء بدرجات مقروئية غير مسبقة.

أما القول بتفوق الرواية على الشعر، فهو قول قادم من سنوات الإحباط التي عانى منها السرد، قول يتغافل عن الاشتراطات المعرفية، والاحتمالات التاريخية، التي بُنيت عليها العلاقة الفكرية بين الشعر والسرد، فحضور الرواية بهذا الزخم ليس موتاً في المقابل للشعر، بل إشكالية الشعر في ذاته لا في غيره.

هل هذه الظاهرة، ظاهرة التناظر لا التجاور بين الشعر والسرد ظاهرة طبيعية؟ مرة أخرى أعتقد أننا أمام مكتسبين يجب الاهتمام بهما معاً، ورغم أن حضور السرد، وقوة تأثيره ونفوذه، أمر حتمي، وليس ناتج وعي أو تحوّل في الذهنية النخبوية، فهناك من لا يزال ينظر

بمعين النَّقْصِ للفنون السردية من باب الاستعلاء أحياناً، كون السرد ارتبط في أذهانهم باللَّهو والهزل، وبالعامية لا الخاصّة، كما أن تراجع الشعر يعود ربّما إلى انفصاله عن الفواعل الاجتماعيّة، وانفتاحه على تجارب غربيّة، منها قصيدة النثر التي سجّلت الصّدمة وبقيت محدودة التأثير.

## الهوامش

- (١) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان. (بيروت، ١٩٨٨)، (١/٩٠).
- (٢) السيوطي. المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد جاد المولى وآخرون. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦، (٢/٤٧٤).
- (٣) ابن الجوزي. تلبيس إبليس. بيروت: دار الفكر، ٢٠٠١، ص ١٣٤.
- (٤) الراعي. علي. زينب بين الرواية والنثر الفني. القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٥.
- (٥) الألباني. سلسلة الأحاديث الصحيحة. القاهرة: مكتبة المعارف، ١٩٩٥، ٢٤٦/٤.
- (٦) جريدة عكاظ، <https://www.okaz.com.sa/article/42092>
- (٧) عصفور، جابر. زمن الرواية. بغداد: دار المدى، ١٩٩٩.



**بلاغة المجادلة**  
**قراءة في بلاغات النساء السردية**



١- بين الممكن ونقيضه تكون المجادلة دلالة على نسق من الاختلاف الذي يستدعي بالضرورة صراعاً سيميائياً بين طرفين. فالمجادلة خطاب يستحضر كل إمكانيات اللغة بمعناها السيميائي حيث يصبح البعد اللفظي والبصري والإشاري وسائط متاحة لأهل الجدل. ومن الضروري أن نقرر أن لغة الجدل ليست الكلمة، منطوقة أو مكتوبة فحسب، بل هناك الصورة متحركة أو ثابتة، والإيماءة الجسدية مسرحية أو غير مسرحية. وبالتأكيد فإن كيفية استخدام هذه الوسائط يحدد بلاغة المجادلة. فهي بلاغة غير تلقائية، بل إنها بلاغة مكتسبة تنمو وفقاً لفضاءات ثقافية متباينة. فالمجادلة وجه من وجوه التباين الثقافي والتمايز الديني والاجتماعي بين الفئات الاجتماعية. وهي ضرورة إنسانية حيث تمثل المجادلة صوتين كلاهما يدعي امتلاك الحقيقة، غير أن الصوت المرشح للسيادة هو الصوت الذي يمتلك بلاغة الخطاب مع حجج محملة بدلالات دينية أو ثقافية أو اجتماعية تصل بالخطاب إلى أعلى درجات الحسم.

يحدث الجدل بين الفئات الاجتماعية المختلفة لأسباب متعددة، يحدث بين الرجل والآخر، ويحدث بين المرأة والآخرى، لكنه عندما يحدث بين رجل وامرأة فإنه يصبح جدلاً مرتبطاً بالنسب بوجودية العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبطاً بالنسب بأسباب ثقافية واجتماعية وتاريخية عميقة الحضور في الوجدان العام. ومع أن الرجل في ثقافتنا هو صاحب الصوت الأعلى، وسلطان اللغة وسيد الجدل، فإن تاريخنا

الثقافة في يورد مناسبات متعددة وقفت فيها المرأة مجادلة للرجل من أجل كينونتها الوجودية والاجتماعية. ولعل أبرز مظاهر الجدل بين المرأة والرجل تظهر بوضوح في سياقات سردية متعددة، واقعية ومثالية، حيث حفلت كتب التراث العربي بتسجيل كثير من المظاهر السردية التي تقف فيها المرأة مجادلة للرجل، ليس بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها إنساناً له كامل الأهلية المعتبرة شرعاً ووجوداً. وتتنوع مرويات التراث السردية سواء في بعدها السياسي أو الديني أو الاجتماعي، غير أن معظمها يتمحور حول بحث المرأة عن كينونتها وحضورها الاجتماعي في مقابل كينونة الرجل وحضوره، حيث تكون المجادلة في هذه المرويات السردية هي سبيل المرأة إلى تأكيد ذاتها أو التأكيد على حق من حقوقها. فتقدم هذه النصوص المرأة مجادلة للرجل لغة بلغة، وحجة بحجة، وصوتاً بصوت، والأهم خطاباً بخطاب. وقد صنّف أحد الباحثين الحكايات التي تظهر فيها المرأة فاعلة وبطلة إلى ثلاثة أصناف، أحدهما تملك فيه المرأة زمام المواجهة «حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكر»<sup>(١)</sup>. فالمرأة في هذه النصوص لها صوت عالي النبرة، ولغة تمرست بالجدل بوصفه وسيلة لتأكيد حضورها. وإذا كان الرجل هو المسيطر في خطابه وثقافته من خلال الكثير من المصادر التراثية، فإن هناك كتباً تخصصت في إبراز حضور المرأة في السياق الثقافي العام، منها على سبيل المثال، كتاب بلاغات النساء لابن طيفور<sup>(٢)</sup>، وأخبار النساء وكتاب الأذكيا لابن الجوزي<sup>(٣)</sup>، وطبائع

النساء لابن عبد ربه<sup>(٤)</sup>، وكتاب النساء في عيون الأخبار لابن قتيبة<sup>(٥)</sup>، وأخبار الواحدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان للعباس بن بكار الضبي. وهناك طائفة من كتب المعاصرين التي تُعدّ نقلاً عن كتب التراث، مثل كتاب أخبار النساء في الأغاني<sup>(٦)</sup>، وأخبار النساء في العقد الفريد<sup>(٧)</sup>، والأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري<sup>(٨)</sup>، وأحلى طرائف ونوادر الجواري والنساء<sup>(٩)</sup>، ونساء ذكيات جداً<sup>(١٠)</sup>، ونساء قلن لمعاوية لا<sup>(١١)</sup>، وقطوف الرياحين<sup>(١٢)</sup>، وبطولة نساء العرب<sup>(١٣)</sup>، وغيرها. كما تظهر أخبار النساء منتشرة في كثير من كتب التراث الأصول منها والفروع على السواء. وتُظهر المرويّات السردية في هذه الكتب التباين بين خطاب المرأة وخطاب الرجل، وهو تباين أفرزته الثقافة سواء في مستواها الواقعي أو في مستواها التخيلي.

إن ظهور هذا النمط من التأليف يسترعي الانتباه بقوة، ويحرض على التساؤل عن دلالة هذا التراكم النصوي حول أخبار النساء وطرائفهن. فهل تخصيص النساء بنصوص تعكس وجهة نظرهن محاولة لإخراجهن من هامش الثقافة إلى متنها؟ إن معظم هذه النصوص تكرر صورة نسائية على قدر من المخالفة لواقع المرأة التي تبدو فيها هامشية الحضور<sup>(١٤)</sup>، مسلمة بأبوية الرجل وسلطته<sup>(١٥)</sup>. فقد ظهرت المرأة في كثير من هذه النصوص مالكة لناصية نفسها، بليغة في حجتها، جامحة في حضورها، واعية بمأزق العلاقة مع الرجل. وليس هناك من فرق بين نصوص واقعية أو متخيلة، فهي جميعها تسعى إلى

الإعلاء من صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، سواء كان النص واقعياً مثل المرأة التي جادلت عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عدم جواز تحديد صداق المرأة<sup>(١٦)</sup>، أو متخيلاً، مثل ألف ليلة وليلة حيث تجادل شهرزاد بالسرد من أجل حماية المرأة من تسلط شهريار. كلا المرأتين، الواقعية والمتخيلة، تتجحان في كسب اعتراف الرجل. فعمر يقر لها بالصواب، وشهريار يجنح من القتل إلى التسامح، وذلك بفعل بلاغة الخطاب وبيان الحجة. فالمرأة في هذه النصوص تحمل رسالة إنسانية تعيد بها التوازن بين قطبي المعادلة.

ولمقاربة الدرس وتقديم النموذج والاكتفاء به لبيان جدل المرأة من أجل حقها الاجتماعي والسياسي والوجودي سنعمد إلى انتقاء ثلاثة نصوص سردية تراثية تبرز بشكل جلي خطاب المجادلة في سياقه السردية حيث تكون المرأة طرفاً موضوعياً في مقابل الرجل. هذه النصوص هي على التوالي: نص (هند بنت النعمان والحجاج بن يوسف الثقفي)<sup>(١٧)</sup> ونص (كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي)<sup>(١٨)</sup>، وأخيراً نص (قصة دارمية الحجونية مع معاوية بن أبي سفيان)<sup>(١٩)</sup>. وهذه النصوص ستكون مجال قراءة تحليلية وتأويلية تعتمد الربط بين الخطابات اللغوية والتاريخية والاجتماعية بحثاً عن وعي أكبر في سياقات هذه النصوص. فالمرجو من استقراء هذه النصوص وتحليل خطاباتها هو الكشف عن سردية المجادلة فيها وعمق دلالتها.

وقبل البدء في استقراء هذه النصوص سنقرأ خطاب المجادلة

بوصفه لغة، ثم نقرأ المجادلة بوصفها سرداً، وأخير نستعرض تاريخ المرأة مع الجدل في السياق النصوي. وضرورة هذه المقدمات تكمن في ما ستمنحه من خلفية معرفية حول ظاهرة جدل المرأة في الثقافة العربية، وأيضاً ما ستسهم به من ربط منطقي لهذه النصوص بالخطابات الأخرى سواء ما كان منها سياسياً أو اجتماعياً أو تاريخياً. كما أنها ستبين أن النصوص الثلاثة، التي تقوم عليها الدراسة في استقراء وضعية المرأة في السياق الثقافي الواقعي والمتخيل، ما هي إلا جزء من تراكم نصوي حول المرأة.

### ١ / ١ المجادلة : تعريفات أولية :

قدمت معاجم اللغة شرحاً متنوعاً لمصطلح المجادلة يبدأ من الجذر وينتهي بالمعنى المجازي للكلمة. ورد في لسان العرب أن من معاني الجذر (ج د ل): الجدل شدة الفتل، وجدل الشيء أحكم قتله. والجدل والجدل: كل عظيم موفر كما هو لا يكسر ولا يختلط به غيره. والجدل هو الصرع، وجدله صرعه على الجدالة وهي الأرض الصلبة لشدتها. والجدل: اللد في الخصومة والقدرة عليها. والمجادلة هي المناظرة والخصومة ومقابلة الحجة بالحجة. وفي الحديث ما أوتي الجدل قوم إلا ضلوا؛ والمراد الجدل على الباطل. أما طلب المغالبة به لإظهار الحق فإن ذلك محمود لقوله تعالى: ﴿وَجَدِلْهُمْ بِلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾<sup>(٢٠)</sup>. والجدل عند ابن فارس هو من باب استحكام الشيء في استرسال يكون فيه، امتداد الخصومة ومراجعة الكلام<sup>(٢١)</sup>.

وهذه المعاني وغيرها تكشف حالة من التجسيد لصراع بين عقليين ينتميان إلى تصورات متباينة. وهو صراع يتجاوز شكله اللغوي ليبقى الأهم وهو المبدأ الذي تسعى اللغة إلى كشف أبعاده. وإذا كان حسم الصراع أو تجميده يتم عبر مظهر اللغة، فإن إيديولوجية اللغة<sup>(٢٢)</sup> وما تختزنه من مواقف هو الأمر المهم في قضية المجادلة. فالجدل بلغة غير بليغة لا يؤدي إلى سمو المنطق وجلاء الغاية ووضوح التصور، بل إن المجادلة البليغة تقتضي أن تكون بليغة في بيانها، وحجتها، ومصداقيتها. إن ما يبهت العقول ويحملها على الإذعان ليس أكثر من توظيف العبارة بوعي يكشف أهمية المجادلة في تحقيق كسب ذاتي أو موضوعي. إذن فقضية المجادلة هي قضية موقف بالدرجة الأولى تؤدي اللغة فيه دور الإبلاغ والتأكيد. ونحن نتحدث عن اللغة ليس بوصفها المنطوق فحسب، بل المكتوب من ناحية والإشاري من ناحية أخرى. فالخطاب العلاماتي مثلاً، كالسرح والسينما، يأتي في مقدمة الوسائل التي تختزل المنطوق والمكتوب لتضيف إليه وسائل أخرى تسهم في تعميق سلطة الجدل. فالصورة لها بلاغتها التي تبلغ من التأثير حداً خطيراً. ولنا أن ننظر إلى الصورة السينمائية عندما تعيد صياغة التاريخ، فهي تقدم التاريخ بصورة ذاتية انتقائية تظهر إيديولوجية الخطاب الذي يكمن خلف الصورة. فإبراز روح التسامح للإسلام، مثلاً، في فيلم الرسالة، وهو فيلم موجه في الأصل إلى الغرب، يعمد فيه المخرج<sup>(٢٣)</sup> إلى إبراز إنسانية الإسلام والاهتمام بحقوق الإنسان، وبحضور المرأة المسلمة في السياق

الفكري والاجتماعي في المجتمع الإسلامي. وهذه من القضايا الرئيسية، التي يثيرها الغرب في مجادلته للخطاب الإسلامي، والتي أراد صانع الفيلم من خلالها بيان إنسانية الإسلام وعالميته.

معلوم بالضرورة أن اللغة مفتاح الجدل، بل إنها مظهر أولي لا غنى عنه للدخول في حالة المجادلة. غير أن المجادلة تحتاج إلى سياق تتبلور من خلاله لتتشكل خلفيتها النفسية والاجتماعية. فالسياق الذي تجري فيه المجادلة على درجة من الأهمية. ولذلك يمكن النظر للمجادلة على أنها حالة مسرحية تكتمل عناصرها بتكامل توزيع الأدوار وتعدد الفعل المشهدي. فالمجادلة تكتسب حضورها من درامية الموقف الذي تتبلور فيه. فهي نسق من الأقوال والأفعال المتباينة فيما تمثله من أفكار ومواقف سياسية أو اجتماعية أو فلسفية.

## ٢ / ١ المجادلة بالسرد:

يسعى السرد بما له من لغة ووصف ومواقف وحركة زمنية إلى بناء عوالم افتراضية نختبر فيها مواقفنا التي قد نعجز أن نبوح بها في سياقات أخرى. وتكتسب لغة الجدل السردية حضوراً مؤثراً بكونها غير تقريرية، ولذلك تجيء متناغمة مع الحدث. فحضورها في سياق الحكيم يأتي تارة حوارياً حيث يكون الحوار مدخلاً لاستجلاء مواقف وتصرفات الشخص، وتأتي تارة وصفاً لمظهر السرد حيث يمثل الوصف روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية<sup>(٢٤)</sup>.

وإذا كان الوصف معني باستجلاء حقيقة الأشياء في حالتها الثابتة، فإن حركة السرد الزمنية، التي يمكن التعبير عنها بالحدث، تهتم برصد تواليات الأفعال. من هنا تجيء أهمية ظهور الجدل في السرد حيث يخرج الجدل من حالة التجريد الفكري إلى حالة إعادة تمثيل الواقع. فالجدل يكتسب حيوية في قوالب السرد تجعله أكثر قدرة على التأثير والنفوذ إلى غاياته من خلال استفادته من وسائط السرد من وصف وتشخيص وتأسيس مرجعيات زمانية ومكانية وتنوع اللغة سواء في الحوار أو الوصف.

والمجادلة بالسرد ظهرت في القرآن بشكل أساسي حيث اتخذ القرآن القصة منهجاً من مناهج الجدل<sup>(٢٥)</sup> من أجل الإقناع والتأثير وبيان الأدلة على بطلان مزاعم المشركين<sup>(٢٦)</sup>. وقد وجد القرآن في القصة مدخلاً لضرب المثل والقياس والاستدلال وإبراز النتائج المترتبة على أفعال العباد. ومن القصص القرآني ما هو سرد لأحداث مضت لبيان ما آلت إليه الأمم السابقة، ومنها ما هو تقرير لوقائع حاضرة، أو استشراف لأمر مستقبلية. واستخدام القرآن للقصص في أغراض الجدل المتنوعة يعد سابقة مهمة في تصور الفعل الذي يمكن أن يحدثه السرد في بلورة المفاهيم الفكرية. كما أن السرد بأساليبه المتعددة، سواء ما كان منها وصفيًا أو تحليليًا، أو إيجائياً، يساعد على تقريب المفاهيم وتقبلها أكثر من المجاهرة بالأفكار وإيراد الحجج مجردة من عوامل التأثير البليغة.

## ٢- المرأة: تاريخ من الجدل

تكشف أدبيات الجدل في تراثنا علاقة عضوية بين المرأة والجدل من حيث قدرة المرأة على تحقيق مبتغاها عندما تجادل. فعبر تاريخ المرأة مع الجدل برزت مواقف جادلت فيها المرأة، فظهرت فيها موقفة، بل ومنتصرة لسياقها. غير أن نصوص الجدل التراثية، سردية وغيرها، والتي اهتمت بشأن المرأة، عكست اطراداً، أو ما يشبه الاطراد، في انتصار المرأة سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. وبتدقيق النظر في بنية هذه النصوص نلمس توأمة مهمة بين كون المرأة على حق فيما تجادل فيه وبين كونها بليغة في عرض حججها. فكونها على حق لا يعني الاطمئنان إلى سهولة كسبها لهذا الحق، فالحجة الموضوعية قد تكون دليلاً في ذاتها، لكنها ليست بالقدر ذاته في تصور الآخرين. كما أن اتصاف المرأة بالبلاغة لا يمكن أيضاً أن يكون مبرراً للتسليم بسهولة حيازتها لما تريد من غير إقامة حجة تكشف جلاء موقفها. فالتوامة بين الحق والبلاغة بدت أمراً بيناً في جدل المرأة.

١ / ٢ ولعل نص أبي حمزة الضبي وامرأته من أوائل الشواهد السردية التي ترد عند النظر في مجادلة المرأة من أجل بيان حقها. وملخصه أن أبا حمزة استاء من كون زوجته لا تلد إلا الإناث، فهجرها. ومر ذات يوم فإذا هو يسمعها تشد:

ما لأبي حمزة لا يأتينا      يظل في البيت الذي يلينا  
غضبان أن لا نلد البنينا      تالله ما ذلك في أيدينا  
إنما نأخذ ما أعطينا      ونحن كالأرض لزارعينا  
نتبُّ ما زرعوه فينا

فيعود راضياً بواقع الحال مقبلاً رأس زوجته وابنته<sup>(٢٧)</sup>.

إنه نص يكشف كيف أن الثقافة تقف إلى جانب الرجل حتى عندما يتعلق الأمر بحق طبيعي للمرأة، بل إن الثقافة ذاتها تغض الطرف عن سلوك الرجل، وتتواطأ معه في تأكيد وجهة موقفه<sup>(٢٨)</sup>. فالثقافة تدينها لكونها لا تلد إلا الإناث. بينما تتعاطف مع الرجل في موقفه من زوجته. إن هجره لزوجته بسبب عدم إنجاب الذكور أمر متغفل في وجدان الثقافة العربية حتى اليوم. وهو ما يمنح مثل هذا النص صفة الديمومة والشمولية.

ينجح النص في ترتيب انتصار سردي لامرأة أبي حمزة ليس على زوجها فحسب، بل على ثقافة تؤمن بأهمية الذكور على الإناث حيث تحدث القرآن عن تطرف بعضهم في وأد الأنثى مخافة ما قد تجلبه من العار لأهلها<sup>(٢٩)</sup>. ورغم إمكانية حدوث حكاية امرأة أبي حمزة فإنها الاستثناء الذي يبقى دلالة على ظاهرة أكبر. فالخيال العام يحكي عادة من الطرائف أكثر مما يقص عن سياقات متواترة. إن هذا النص الذي يُظهر تسامح الرجل يصبح جديراً بالنظر إليه على أنه سياق سردي

أكثر منه سياقاً واقعياً. غير أن المتتبع لظاهرة علاقة المرأة بالرجل سيجد طيفاً عريضاً من التنويعات الحكائية التي تتعدد فيها القضايا وترد فيها المرويّات في سياقات مختلفة، وكلها تسعى إلى منح المرأة انتصاراً سردياً، أو لعلها المرويّات السردية التي تحاول أن تمد المرأة بقدرتها على المواجهة والمقاومة وإظهار الندية للرجل. إن التميز الذي يمكن أن نلمسه في نص امرأة أبي حمزة هو في بيان قدرة المرأة على المجادلة بالعقل والعاطفة معاً. امرأة أبي حمزة تلاعب طفلتها حيث تبوح برسالتها التي لا ينقطع صداها إلى يومنا هذا:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ...

ويظهر الجدل بالسرد هنا بوصفه مدخلاً لحوارية منقطعة مع الآخر. فالنص يضع امرأة أبي حمزة في دائرة مغلقة ليس هناك من طرف آخر للحوار فيها. غير أن علاقة الأمومة الحاضرة تستدعي الأبوة المفقودة للطفلة لأسباب ليس للأم وطفلتها دخل فيها. فاتحاد الأمومة والأبوة مشروع حوارية فعال لتأكيد صلة الأبناء بالعالم، بل وتأكيد لقيم التعامل مع الآخر. فانقطاع الصلة بين هذين العالمين هو تجسيد لغياب الحوارية بمفهومها الاجتماعي والإنساني. فالرجل يتعامل مع المرأة وفق تقليد ثقافي يجسد القطيعة ويضخم المسكوت عنه من العيب والخوف من عار الأنثى. ولذلك، فالنص يؤسس جدله هنا على ضرورة إعادة العلاقة وفتح صيغة حوارية جديدة تتمثل في الطفلة التي تُعد نواة لمستقبل واعد بالتواصل بين الرجل والمرأة. ومن المؤكد أن

في أذهاننا عند قراءة هذه الحكاية فكرة النموذج كما طرحها العالم النفسي يانغ الذي يرى أن خبراتنا هي تراكم جمعي لنص يتشكل على مدى أجيال متلاحقة<sup>(٣٠)</sup>. فهو نص، مع أنه يعيش خارج نسقه الزمني والمكاني، فإنه مرتبط بالصلة بموتيف (motif) أو موضوعة تحدد نسق التفكير العام وتجعله متكرر الحدوث ليس في التفاصيل الدقيقة، بل في عمومية الدلالة<sup>(٣١)</sup>. ففكرة تفضيل الذكور على الإناث، وتحميل المرأة مسؤولية ذلك ترسخت بوصفها مفردة اجتماعية تتغير فقط في شكلها، لكنها تبقى في دلالتها ثابتة.

يبدأ النص بفعل المرأة بوصفها العنصر الفاعل في سياق الحكيم. فهي التي تثير الإشكالية، وهي التي تستخدم بلاغة الفكر واللغة من أجل بيان قضيتها. فبلغة شعرية يسيرة تعبر امرأة أبي حمزة عن العلاقة المفقودة بين الزوج والزوجة، موجهة إدانتها للثقافة التي تعتقد بمسؤولية المرأة في تحديد جنس وليدها. إن النص يذهب بعيداً في منح امرأة أبي حمزة حقها المسلوب منها، حيث يضع ترتيباً سردياً يبدو اعتباطياً، لكنه كاف لبلوغ النص غايته:

«ولبغض البنات هجر أبو حمزة الضبي خيمة امرأته، وكان يقيل ويبيت عند جيران له، حين ولدت امرأته بنتاً، فمر يوماً بخبائها وإذا هي ترقصها وتقول: ما لأبي حمزة لا يأتينا ... فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبل رأس امرأته وابنتها»<sup>(٣٢)</sup>

إن منطق امرأة أبي حمزة ولغتها واتحادها مع سياق الحكاية يصنع جدلاً يبلغ تأثيره حد تغيير قناعة ثقافية راسخة تجاه المرأة، حيث يقر الرجل بحقها وسلامة حجتها.

٢ / ٢      وتتف خولة بنت ثعلبة على أشهر الأقوال، أبرز مواقف الجدل حيث نزل القرآن مؤيداً لحججها. قال تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾ (٣٣). وأمر خولة أن زوجها أوس بن الصامت ظاهرها في غضب منه. فأتت إلى الرسول ﷺ تلتمس حلاً لمشكلتها حيث أظهرت إنسانية العلاقة بينها وبين زوجها بقولها: «أشكو إلى الله فاقتي ووحدتي ووحدتي وفراق زوجي وابن عمي وقد نفضت له بطني». فيقول لها الرسول ﷺ: «حرمت عليه». فما زالت تراجعها ويراجعها حتى نزلت الآية. بل إنه روي أنها قالت: «يا رسول الله، قد نسخ الله سنن الجاهلية وإن زوجي ظاهر مني؛ فقال الرسول ﷺ: «ما أوحى إلي في هذا شئ». فقالت: «يا رسول الله، أوحى إليك في كل شئ وطوي عنك هذا!» فقال: «هو ما قلت لك». فقالت: «إلى الله أشكولاً إلى رسوله». فأنزل الله تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا...﴾ الآية (٣٤).

خولة هنا تجادل رسول الله في أمر تراه حقاً لها. غير أن مجادلتها تفصح عن حججها بخطاب تكمن بلاغته في بعده الإنساني. فهي لم تشتك لمجرد الشكوى، ولم تجادل لمجرد المجادلة، بل إنها سعت إلى بيان حاجتها النفسية والمادية لزوجها. فهي تشكو الفاقة والوحدة

وفراق الزوج. وهي لم تكتف بهذه الحجج، بل إنها سعت إلى بيان أنها أدت رسالتها المنوطة بها حيث سمت بتعبيرها عن الإنجاب بأبلغ عبارة: «وقد نفضت له بطني». هنا تؤكد حرصها على استمرار العلاقة مع زوجها التي بدت على وشك الانقطاع بسبب ظهاره في لحظة غضب. لكن الرسول لا يقبل حججها، ليس لأنه لا يشاء، بل لأن الأمر منوط بالتشريع الذي لا بد أن يأمر به الله سبحانه وتعالى. وهنا يأتي أمر الله في الاستماع إلى حجتها وقبولها، وهو ما ترتب عليه حكم الظهار كما في سورة المجادلة.

إن سبب نزول هذه الآية أمر مهم في فهم طبيعة المنحى القصصي الذي أورده كتب التفسير، حيث اختلفت في اسم المرأة، أمي خولة بنت ثعلبة، أم خولة بنت خويلد، أم خولة بنت الحكم، أم جميلة. كما اهتمت كتب التفسير بذكر سبب الظهار الذي ظاهر به أوس بن الصامت زوجته. فتذهب بعض الروايات إلى أن أوس أرادها فرفضت، فغضب عليها مع ما به من لم، فظاهاها. الاختلاف في ترتيب الحوادث وأسماء من يصنعها أمر مقبول في سياق المرويات السردية، بل إنه يعزز صلته بالواقع الذي تبلورت فيه ظاهرة المرويات السردية التي تعتمد المشاهدة في الرواية. إن الأمر الأكيد أن مرويات سبب النزول مقدمة واقعية لنزول الآية. غير أن أمر تدوينها ووضعها في سياق يؤدي إلى فهم الآية أمر لاحق من غير شك. ومهما يكن فإن جدال خولة مع رسول الله في أمر يخصها، تجاوزها إلى كل النساء. وغدا جدالها مرافعة

موضوعية من أجل الحفاظ على حقها. إن خولة هنا تسعى إلى الحفاظ على كيانها الاجتماعي والأسري في لحظة بدت فيه موشكة على فقدان كل شيء، لكن القرآن يكافؤهما على حرصها على القيمة الاجتماعية والإنسانية لحياتها. فخولة هنا تنتصر بالحق وبلاغة التعبير التي تبدو سمة من سمات مكاسب المرأة في محاوراتها.

٢/٣ ويقع جدل المرأة أمام مقالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في موضوع صداق النساء في السياق نفسه:

«قال عمر بن الخطاب لا تزيدوا في مهر النساء على أربعين أوقية، وإن كانت بنت ذي الغصّة، يعني يزيد بن الحصين الصحابي الحارثي، فمن زاد ألقىت الزيادة في بيت المال، فقالت امرأة من صف النساء طويلة في أنفها فطس: ما ذاك لك. قال: ولم؟ قالت: لأن الله عز وجل قال: ﴿وَأَتَيْتُمْ إِيَّاهُنَّ قَطْرًا فَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُ شَيْئًا أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُّبِينًا﴾<sup>(٢٥)</sup>. فقال عمر: امرأة أصابت ورجل أخطأ»<sup>(٢٦)</sup>.

يبرز الجدل هنا في سياق سيميائي مسرحي. فعمر يقف خطيباً، وجمهور الناس، رجالاً ونساء، يستمعون إليه. ونلاحظ في سياق الكلام أن هناك صفاتاً خاصاً بالنساء، وبالضرورة آخر للرجال. وهو تحديد لعلامة سيميائية بين سلطة وتبعية أو بين أعلى وأدنى. فالعلو الذي يمثله الخليفة يتمثل في قدرته على إصدار قانون في شأن من شؤون

الناس. ولأن تأثير هذا القرار يقع على النساء أكثر من الرجال، فقد جاء الرد سريعاً وصريحاً من إحداهن. لقد أبطلت قرار الخليفة بقوة أكبر منه. لقد جادلت بالقرآن الذي أعطاها حقاً أرادت أن تتمسك به. فيكافؤها الخليفة بنسبة الصواب لها، ونسبة الخطأ ليس له فحسب، بل إلى جنس الرجل عموماً. يصل الخليفة عمر بن الخطاب إلى هذه النتيجة تسامياً مع بلاغة الجدل التي وصلت إليها المرأة. فهي لم تزد على أن بحثت عن أعلى سلطة مرجعية لتؤكد بها حقها. تتغير القيمة السيميائية في النص بعد أن كان عمر هو صاحب السلطة، يصبح تابعاً لسلطة القرآن، وتقف المرأة في موقف متساو مع عمر أمام سلطة عليا، حيث يقفان معاً أمام سلطة القرآن مهمتئين لحكمه الحاسم.

إذا كان هذا هو الحال مع نصوص السرد الواقعية، كما تجلى الأمر في النصوص الثلاثة السابقة، فإن النص السردي التخيلي يخضع لذات النسق من حيث براعة المرأة في جدلها. ورغم التسليم بأن النص السردي الواقعي ناتج تجربة واقعية لها شروطها الموضوعية، فإن النص التخيلي يمتاز بأنه نتاج رؤية خاصة تتوخى التعبير عن المرأة في لحظة عنفوانها وانتصارها. فالمرأة التي تقدمها هذه النصوص منتصرة بحجتها وبلاغتها، تحاول أن تضع نفسها في خطاب الثقافة جنباً إلى جنب مع الرجل. ولعل نص ألف ليلة وليلة قد ذهب بعيداً في وضع العالم تحت سيطرة المرأة. فشهرزاد التي كانت تحت رحمة شهریار صنعت من الحكى المتوالد<sup>(٢٧)</sup>، حكاية بعد أخرى، أداة مهمة ومدخلاً

استثنائياً لتغيير رؤية شهر يار السلبية تجاه المرأة. فمع قص شهر زاد كان شهر يار يكتشف عوالم أخرى غير عالمه الذي دفعه لكره النساء. ومع توالي الحكى كانت شهر زاد تكتسب ثقة أكبر بنجاح استراتيجيتها في ترويض شهر يار. فالنص ينطوي على دلالة بأن المرأة ليست قادرة على مقارعة شهر يار فحسب، بل بإمكانها تغيير نظرة الرجل تجاه المرأة. إن شهر زاد تهض بدور الأنثى التي تعي أهمية الحكى في تغيير جبروت الرجل. فالمجادلة بالسرد كانت هي الوسيلة التي نقلت من خلالها شهر زاد أحاسيسها للعالم، وبرهنت أنها قادرة على أن تصنع من ضعفها الذي روجت له الثقافة قوة في مواجهة سلطة الرجل. أدركت شهر زاد بفطرتها أنها لا يمكن أن تقف أمام قسوة شهر يار بالطرق التقليدية، لكنها عرفت أنها باتخاذ الحكى استراتيجية لإنقاذ نفسها من القتل، يمكن أن تتصر على نزع شهر يار التدميرية ليس من أجلها فحسب، بل من أجل بنات جنسها. وهو ما يعطي هذا النص شمولية ثقافية تصبح قراءته ضمن سياق مجادلة المرأة للرجل أمراً مسوغاً وحلقة مهمة في تنامي نص الجدل الأنثوي في الثقافة العربية.

### ٣- الحكاية الأولى :

#### حكاية هند بنت التعمان زوج الحجاج

وحكي أن هند ابنة التعمان<sup>(٢٨)</sup> كانت أحسن أهل زمانها. فوصف للحجاج حسنُها فأنفذ إليها يخطبها ويبدل لها مالاً جزيلاً وتزوج بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم، ودخل بها، ثم إنها انحدرت معه إلى بلد أبيها المعرة، وكانت هند فصيحة أديبة فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرأة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية      سلية أفراس تحللها بغل<sup>(٢٩)</sup>  
فإن ولدت فحلاً فله درُّها      وإن ولدت بغلاً فجاء به البغلُ

فانصرف الحجاج راجعاً ولم يدخل عليها، ولم تكن علمت به. فأراد الحجاج طلاقها فأنفذ إليها عبد الله بن طاهر، وأنفذ لها معه مائتي ألف درهم، وهي التي كانت عليه. وقال: يا ابن طاهر طلقها بكلمتين ولا تزد عليهما: فدخل عبد الله بن طاهر عليها فقال لها: يقول لك أبو محمد الحجاج: «كنت فبنت» وهذه المائتا ألف درهم التي كانت لك قبله. فقالت اعلم يا ابن طاهر، وأنا والله كنا فما حمدنا، وبناً، فما ندمننا، وهذه المائتا درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلب بني ثقيف. ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها، فأرسل إليها يخطبها فأرسلت إليه كتاباً تقول فيه

بعد الثناء عليه: اعلم أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب، فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك من قولها وكتب إليها يقول: إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعا، إحداهن بالتراب فاغسلي الإناء يحل الاستعمال، فلما قرأت كتاب أمير المؤمنين لم يمكنها المخالفة، فكتبت إليه بعد الثناء عليه: يا أمير المؤمنين والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً، فلما قرأ عبد الملك ذلك الكتاب ضحك ضحكا شديداً، وانفذ إلى الحجاج وأمره بذلك، فلما قرأ الحجاج رسالة أمير المؤمنين أجاب، وامتل الأمر ولم يخالف، وأنفذ إلى هند يأمرها بالتجهز، فتجهزت وسار الحجاج في موكبه حتى وصل المعرة بلد هند فركبت هند في محمل الزفاف، وركب حولها جواربها وخدمها، وأخذ الحجاج بزمام البعير يقوده ويسير بها، فجعلت هند تتواغد عليه، وتضحك مع الهيفاء دايتها، ثم إنها قالت للهيفاء يا داية إكشفي لي سجف المحمل فكشفته فوقع وجهها في وجه الحجاج فضحكت عليه فأثماً يقول:

فإن تضحكي مني فيا طول ليلة      تركتك فيها كالثقباء المفرج

فأجابته هند تقول:

وما نبالي إذا أرواحنا سلمت      بما فقدناه من مال ومن نشب  
فالمال مكتسب والعز مرتجع      إذا النفوس وقاها الله من عطب

ولم تزل كذلك تضحك وتلعب إلى أن قربت من بلد الخليفة. فرمت  
بدينار على الأرض، ونادت: يا جمال، إنه قد سقط منا درهم فارفعه  
إلينا، فنظر الحجاج إلى الأرض فلم يجد إلا ديناراً، فقال: إنما هو  
دينار، فقالت: بل هو درهم، قال: بل دينار، فقالت: الحمد لله سقط  
منا درهم، فعوضنا الله ديناراً، فخلج الحجاج وسكت، ولم يرد جواباً،  
ثم دخل بها على عبد الملك بن مروان فتزوج بها، وكان من أمرها ما  
كان<sup>(٤٠)</sup>.

### ٣/١ الحكاية الأولى: جدل الأعلى والأدنى

ترد هذه الحكاية في كتاب المستطرف تحت فصل (فصحاء  
النساء وحكاياتهن). وهو فصل يأتي إجمالاً ضمن سياق أكبر هو  
البيان والبلاغة والفصاحة وذكر الفصحاء من الرجال والنساء. تجمع  
هذه الحكاية بين الواقعي والتخييل في نسيج يكشف دور السرد في بلورة  
وتأكيد المسلمات الاجتماعية عند المرأة والرجل. فهي حكاية منسجمة  
مع واقعها، غير متجاوزة لمنطق السياق الثقافي والاجتماعي، إنها حكاية  
تؤكد أحداثها قدراً من التخييل الذي يكمن في ترتيب عجيب ليصل إلى  
غاية مرسومة منذ البداية. فالشخصيات معلومة الحضور تاريخياً،  
بل إنها شخصيات مؤثرة في سياق ظرفها التاريخي. خليفة وأميره  
في مقابل امرأة هي هند بنت النعمان. ثلاثي له خصوصية وجودية  
وتاريخية. فالحجاج أمير العراق، شخصية مثيرة للجدل. روت كتب  
الأدب والتاريخ قدراً كبيراً من أخبار قسوته وغلظته وجبروته. فحضور

اسمه في أي سياق يستدعي خشونة التعامل، وفضاظة الخطاب، وحدة الطبع. أما الخليفة عبد الملك بن مروان فصاحب السلطة المطلقة التي تروض صلف الحجاج. أما هند بنت النعمان فسيدة كريمة النسب، عريقة المنبت بالإضافة إلى جمالها وحسن بلاغتها. يسعى الرجلان نحوها وتسعى هي للعلو والتسامي مستخدمة كل واحد منهما لغاية تختلف عن الأخرى. وهي في مسعاها تجادل بالغة وتجادل بالسرد عندما يقتضي الموقف ذلك. توحى الحكاية بقدرية الفعل، لكنها تؤكد في الوقت نفسه حسن تدبير هند عندما تحين الفرص التي تحقق لها مبتغاها. فالحكاية تكشف عن المجادلة في سياقين رئيسيين، أحدهما، سياق اللغة والثاني سياق السرد. وهما سياقان تتضح من خلالهما المنزلة التي تبحث عنها المرأة. تبدأ هند بالغة لتأكيد كيانها ومنزلتها في مقابل الحجاج.

وما هند إلا مهرة عربية      سلية أفراس تحللها بغل

هنا تكشف هند عن أصلها في مقابل أصل الحجاج. فالحكاية تؤسس التطور المنطقي وهو بحث عن الانتماء الاجتماعي الذي هو مرجعية حيوية للأفراد في المجتمعات القبلية. بل إن فحوى البيت يؤكد نوعية المرجعية سواء في الخطاب أو في المحتوى. فالمهرة والأفراس رموز عالية القيمة في المجتمع القبلي يقابلها البغل وهو هين القيمة إلى درجة التحقير. إن هذه التشبيهات ترسم خطين متوازيين يستدعيان

ردة فعل الحجاج حيث يسارع إلى طلاقها. غير أنه يستخدم الطلاق بطريقة توحى بالإذلال عندما يبعث برسوله ليطلق هنداً، وأمره في الوقت نفسه أن لا يزيد في طلاقها على كلمتين. يحمل الرسول رسالة الحجاج ويلقيها بين يدي هند، «يقول لك أبو محمد الحجاج: كنتِ فبنتِ». كلمتان بليغتان موجزتان تقفان على النقيض تماماً. فكلمة (كنتِ) يمتن بها الحجاج على هند بما تحمل من دلالة الانتساب لذي سلطة وجاه ومال. فكأن المرأة الآن انتقلت من الكينونة إلى نقيضها. الكينونة التي يرى الحجاج أنها جاءت لهند لا بوصفها ذات نسب كريم، بل بوصفها اقترنت بالحجاج. ولذلك يرى الحجاج أنها ليست جديدة بهذه الكينونة حيث يخرجها منها إلى غير رجعة. فالأمر ليس مجرد طلاق بالنسبة للحجاج، بل هو أمر لتقزيم وجودها. ففعل الحجاج يمني نفسه أنها لن تظفر برجل مساو له في المنزلة أو أعلى منه منزلة.

أما هند فإنها تقلب مألوف العلاقة بين الكينونة من عدمها. ترد هند على رسول الحجاج فتقول: «كنا فما حمدنا، وبنأ فما ندمنا». فهي ترى في خلاصها من الحجاج استعادة لكامل كينونتها، وترى في بعدها عنه ما يوجب الحمد لا الندم. فهند هنا واعية بأنها تُعيد موقفها من استلاب الرجل. فهي لا ترى أن كونها زوجة يمنحها ما تحتاجه بوصفها امرأة لها سياقها الاجتماعي الذي تعتد به. وتبعاً لذلك ترسم علاقتها بمفهومَي الكينونة والبينونة. وهما مفهومان يتضمنان انقلاباً على الرجل الذي يعتقد أنه واهب القيمة الاجتماعية والانسانية للمرأة.

فجدلها يمس جوهر العلاقة برمتها، وينسف علوية الرجل وأبويته لتتحول إلى دونية لا تملك الوصاية على نفسها.

تقوم الحكاية على نقيضين يمثلان حدة الجدل السردي بين شخصيتين لهما حضور مختلف أيضاً. غير أن المهم هو كيف يؤكد كل شخص حضوره وتميزه على الآخر. فالحجاج يسعى إلى الإفادة من حضوره السياسي، وهي تسعى إلى التأكيد على كيانها الاجتماعي حتى قبل ارتباطها بالحجاج. فهما يدخلان في جدل الأعلى والأدنى بوعي يرفده مرجعيات اجتماعية وسياسية شديدة الخصوصية. غير أن اللافت للانتباه أن جدل الأعلى والأدنى ليس جدلاً لفظياً فحسب، بل إنه جدل يعتمد على وسائط متعددة، منها اللفظي ومنها العلاماتي ومنها المشهدي. ونتيجة لذلك تبلغ حدة الجدل أقصاها، ويصل إلى نقطة تكسب معها هند جدالها مع الحجاج. والسؤال، لماذا انتصرت هند، وخسر الحجاج؟ هل من قوة خاصة لهند، أم بسبب ضعف في الحجاج؟ أم أن ذلك يعود إلى الوسائط المستخدمة في معركة الجدل هذه؟ واضح أن هناك مفاتيح خاصة للجدل في سياق الأعلى والأدنى، منها ما هو لفظي ومنها ما هو حركي، ومنها ما هو سرد لوقائع تؤكد مفارقة الأحداث بين ما نتوقعه وبين ما هو حادث فعلاً.

يتمحور النص حول قطبي الأعلى والأدنى متجسدين في شخصيتي هند والحجاج. ويلاحظ المتلقي السعي الدؤوب لديهما نحو الأعلى والخلص من موقع الأدنى. وهنا يظهر جدل الأعلى والأدنى في

إمكانات اللغة من ناحية، ومن خلال أليات السرد التي تتحاز لهند صراحة. فالحجاج ينطلق من الأعلى لكنه ما يلبث أن يتم تحويله إلى الأدنى. تستهل الحكاية أمر هند والحجاج وهما في مرتبة الأعلى بحسب مرجعيتهما. فإذا كان النص لا يُعنى ببيان منزلة الحجاج لأنها معلومة من خلال السياق السياسي، فهو والي الخليفة الأموي على العراق، فإن النص يسعى إلى رسم ملامح شخصية هند منذ البداية ليحدد جدلية الصراع. فهي أحسن أهل زمانها وهي فصيحة أدبية. وهو تصريح من الحكاية بتكامل شخصيتها المادية والمعنوية. امرأة جديرة بأن تكون طرفاً في حكاية تنتصر فيها على رجل غير محبوب. وكما أن هنداً هنا لا تمثل نفسها فحسب، وكأن الحكاية تشير من بعيد إلى استحقاق المرأة في انتصار معنوي مثل هذا، فإن الحجاج أيضاً لا يمثل نفسه فحسب، بل إنه يمثل جنس الرجل.

خلافاً للحكايات التقليدية التي تنتهي بالزواج، تستهل هذه الحكاية الصراع بالزواج. وكأن الزواج هنا هو المواجهة الحتمية للصراع بين رجل يملك كل مقومات الجاه والمال والسلطان، وبين امرأة تملك حضوراً ذاتياً واجتماعياً يتوازي في أهميته، على الأقل بالنسبة لهند، مع قيمة الحجاج التي يراها في نفسه. فالصراع في بداية الحكاية ليس بين أعلى وأدنى، بل بين أعلىين. غير أن حتمية الصراع ستلغي أحد هذين الأعلىين ليبقى أعلى واحد، ويصبح هناك حتماً أدنى واحد دلالة على انتصار أحدهما. هل الحكاية بهذا الترتيب في

نسق الجدل بين شخصيتين؛ رجل وامرأة بهذا الوزن، كانت ستنحاز إلى الرجل لتكون وفية للعرف الاجتماعي والثقافي؛ لو تم ذلك، لكانت حكاية عادية منسجمة مع سياقها الثقافي. غير أن هذه الحكاية تنتمي إلى نمط من الحكايات، مجهولة النسب، التي تأتي فيها المرأة متجاوزة لظرفها التاريخي والاجتماعي تعيش عنفوانها حتى ولو على مستوى التخيل الاجتماعي.

تؤكد ألية السرد في هذه الحكاية جدل الأعلى والأدنى مرة على سبيل الحقيقة، ومرة على سبيل المجاز. وفي الحالتين تسعى هند إلى قلب المفهوم المادي للأعلى وإحالاته إلى حالة لا تكتسب علويتها من مقوماتها الذاتية، بل من مقوماته الاجتماعية.

وما هند إلا مهرة عربية      سليلة أفراس تحللها بغل  
فإن ولدت فحلاً فله درها      وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

تلغي هند هنا علوية الرجل لتحيلها إلى عبء على الرجل تقوده في النهاية إلى أدنى منزلة صورتها هند ببغل ولد بغلاً. فعلوية الرجل تسقط عندما تشاء المرأة أن تسقطها بمنطق القبيلة وبمرجعية طالما استخدمها الرجل ذاته. فالمرأة لا تجرؤ أن تجادل بقاموس غير قاموس القبيلة. فالفحولة صفة اختص بها الرجل وبنى بها هيئته الكلية<sup>(٤١)</sup>. ولذلك، فهند ليست قادرة على أن تتجاوز منطق القبيلة لتفتخر بإنجاب أنثى. فهي تعز بذاتها بوصفها امرأة / مهرة عربية، لكنها لا تخاطر

بالتصريح بولادة أنثى. فهي تلد فحلاً لا لأن أباه فحل، بل لأنه وليد لمهرة عربية هي بدورها سليلة أفراس قدرها أن تقع تحت بغل ليس إلا.

إن استحضار المرأة في هذه الحكاية يكشف لحظة المواجهة بين هند وحقيقة أمرها مع الحجاج. واللافت للانتباه أن حضور المرأة كان عابراً، وكان بالإمكان أن تتم الحكاية بدونه. غير أن المرأة شكلت نقلة سردية لا يمكن تجاوز استنطاق دلالتها في سياق الجدل بين الأعلى والأدنى في هذه الحكاية. فبعد أن فرغت الحكاية من تقديم مناسبة النص وذكر تمام الزواج بين هند والحجاج، يأتي انتقال هند مع الحجاج إلى العراق بعد أن أقام معها الحجاج فترة في بلدها: «فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرأة وتقول: وما هند إلا مهرة عربية...». تأتي المرأة هنا بوصفها محرصاً على إعادة النظر إلى الذات، أو كأن هنداً تعيش حالة من عودة الوعي المفاجئ. فبعد استغراقها في حياتها مع الحجاج في المعرة تارة وفي العراق تارة أخرى حيث يقيم الحجاج، تكتشف هند فداحة العلاقة بينهما. فوظيفة المرأة هنا تتجاوز علاقتها بالشكل الخارجي إلى علاقة بالداخل التي تأتي كصوت جمعي يدين فعلها. فهي، المرأة، رمز لصوت السياق الاجتماعي والثقافي في محيطها. وتصرخ هند، وهي تنظر لذاتها في المرأة، بصوت نابض بالحماسة القبلية: «وما هند إلا مهرة عربية»، وكأنها ترد على إدانة المرأة لها بأنها قد قللت من شأنها بزواجها من

الحجاج. ولتكتمل دراما المشهد، فإن الحجاج يراقب هذه اللحظة الحاسمة في علاقته بهند. وهو ما ترتب عليه فعل الطلاق. وتؤدي تركيبية النص السردية دوراً في رسم قدرية المشاهد المتلاحقة، وكأنها أفعال لا مبرر لها. فهند تصرح بكرهها للحجاج. والحجاج يسمعها دون أن تعي أنه يسمعها. ويطلقها الحجاج دون أن تعلم أن السبب هو شعرها في الحجاج واتهامها له بأنه بغل لا يلد إلا بغلاً. وتطلب هند من الخليفة عبد الملك بن مروان حينما خطبها أن يقود الحجاج محلها إلى بلاط الخليفة دون أن يعلم الحجاج أنه شرط من شروط هند، أو هذا هو المسكوت عنه في الحكاية. فالنص يقوم على بنية من الأفعال التي يعتقد شخوصها أنها مستقلة بذاتها. ويصبح المتلقي جزءاً أساسياً في تركيبية القص حيث يعلم من علاقات الشخصيات ما يجعله قادراً على نظم الأفعال في سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

تأخذ الحكاية منعطفاً مهماً يعيد جدل الأعلى والأدنى إلى ذروته، حيث يحضر الخليفة طرفاً موضوعياً في تنامي الحكاية. اللافت للانتباه أن الحكاية تعود إلى البداية نفسها. نقرأ: «ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها فأرسل إليها يخطبها...». وتوحي هذه البداية المتكررة بأن طقس الزواج استئناف متجدد لجذلية العلاقة بين الرجل والمرأة. الفرق هنا أن هنداً ستستخدم الخليفة في قهر رجل آخر. بل إن الخليفة يبائع في رفعها إلى حيث تشاء. تكتب هند إلى الخليفة محرصة على فعل شئ ما

حيث تقول: «إن الإناء ولغ فيه الكلب». واضح أن هنداً الآن وصلت إلى مرحلة من التباهي لا يمكنها التفریط فيها. فها هو الخليفة بين يديها طالباً قربها. ومرة أخرى تضع نفسها في موضع رفيع حيث تشبه نفسها بالإناء الذي يمثل العطاء مع أن كلباً ولغ فيه. فهي الأعلى حيث تكون هي العطاء، والكلب سمة للأدنى الذي يأخذ ولا يعطي، ويُدنس ولا يُطهر.

تكن رمزياً الانتصار في القدرة على إملاء الشروط بثقة المنتصر. هند التي بدت واثقة من انتصارها تضع شرطها الذي يؤكد تبوءها المقام الأعلى حتى على حساب الخليفة. تكتب للخليفة: «والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً». تسعى هند إلى أن تدفع بنفسها إلى أعلى درجة ممكنة، والحجاج إلى أدنى درجة ممكنة. لقد كان بإمكان هند أن تكتفي بزواجها من الخليفة، وفي زواجها منه أبلغ دلالة على التعويض المعنوي الذي تبحث عنه. غير أن خصومتها مع الحجاج أكبر من مجرد التعويض. فهي تريد أن تعيده إلى أصل واقعه قبل أن يكتسب منزلته السياسية التي خولته أن يفرض سلطته. وكأنها ترى أن صفة العلو التي يحظى بها ليست نابعة من أصل اجتماعي، بل أمراً مكتسباً يمكن خسارته في أي ظرف. ومع أنها تعلم أن طلبها يمكن أن يفقدها منزلة رفيعة، فإنها تذهب إلى هدف أعلى وهو تجريد الحجاج من صفة العلو التي اكتسبها، ليس بأصل، بل بظرفية الواقع الذي أوصله إلى سلطته.

في المنعطف الأخير للحكاية يتحول السرد من الوصف إلى الحركة  
الدرامية. وهي مرحلة تتظاهر فيها عناصر الجدل اللغوي والسردية  
حيث تمثل اللغة موقع الرؤية السردية. ويزداد التباين بين أعلى هند  
وأدنى الحجاج إلى درجة يتصاعد معها إيقاع الجدل. وتبرز الثنائيات  
الضدية بينهما على نحو جلي. فهي تركب وهو يمشي، وهي تضحك  
وهو يعبس. ولعل توالي الأفعال هنا يحيل إلى تسارع إيقاع السرد حيث  
تبدأ هند من موقع فعلها الساخر تجاه الحجاج. فبينما كان الحجاج  
يقود حملها امتثالاً لأمر الخليفة وبناء على شرط هند لقبولها بالزواج  
من الخليفة، طلبت هند من دايتها أن تكشف لها سجع المحمل ليقع  
وجهاً في وجه الحجاج الذي بادرت به ضحكة صاخبة. يطلق الحجاج  
آخر أسلحته. فهو يرى أن ضحكتها لا معنى لها بعد أن كانت له أسبقية  
الاستعلاء والاستيلاء حيث استباح بهما ما يشاء. فهو لا يبالي بضحكها:

«فإن تضحكي مني فيا طول ليلة      تركتك فيها كالقباء المفرج»

غير أن هنداً، وهي تعلم مقدار خسارتها المادية جراء ارتباطها  
بالحجاج، تفخر بأن داخلها ما يزال نقياً ومتماسكاً وغير مهشم.

تبلغ حركة السرد أقصى درجات الاتقان عندما تستخدم هند  
الكناية بوصفها مدخلاً لتأسيس عالم مجازي تخترق به حسية  
الموقف. فالدينار والدرهم قيمة مادية تحضر في سياق جدلها وفي  
سياق موقع الرؤية الذي تنظر من خلاله للخليفة والحجاج. وهنا يتحد

سياق القص مع سياق اللغة. فاللغة تتخلى عن حيادها وتتجاز بفعل السرد إلى تأسيس معنى كنائي مناقض للمعنى الأولي. وتتجح هند في تأسيس سياق مجازي، بينما يخفق الحجاج في الخروج باللغة من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز. فالذي أخفق فيه الحجاج هو ارتهانه إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. لقد تعامل الحجاج مع سقوط الدينار على حقيقته، وتعاملت معه هند على أساس وظيفته في السرد. فالسقوط ليس سقوط الشيء إنما سقوط الذات، وعلو الشيء ليس إلا علو الذات في المقابل. فهند تسقط ديناراً تعده درهماً كناية عن سقوط الحجاج من نظرها، والحجاج ينظر لسقوط الدينار على حقيقته المادية. هنا يتصاعد الموقف الجدلي وتلقي هند بأخر أسلحتها. تستغل هند حسية الدلالة عند الحجاج وتقبل تقريره بأن ما سقط ليس إلا ديناراً. فالسقوط عندها هو للدرهم في معناه المجازي، والتعويض هو الدينار في معناه المجازي كناية عن الخليفة. يكتشف الحجاج مأزقه مع لغة السرد. فالحجاج يعي اللغة في سياقها الحقيقي، لكنه يشعر بخدعة اللغة السردية التي لم يأبه بتأثيرها وبلاغتها إلا متأخراً. غير أن تفوق هند لا يعود إلى مجاز اللغة فحسب، بل إلى سياق السرد الذي منحها حرية توظيف اللغة في سياق أكبر سجل لها نصراً في معركتها من أجل إثبات علوها في مقابل دونية الحجاج.

## ٤- الحكاية الثانية :

### كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي

قال أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي: قال أبو محمد القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينما هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش وأشرف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حازت معاوية وقالت: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، الله جعلك خليفة في البلاد، ورقبياً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويُرَدع بك الجانف، فأنت الخليفة المصطفى، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير، لقد ألجأني إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فليَنصِفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر.

فقال لها معاوية: ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر، قال: قالت: هو أبو الأسود الدؤلي،

قال: فالتفت إليه فقال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال:  
فقال أبو الأسود: هي تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع عليها  
أحد نقصاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير  
المؤمنين عنه بالصدق، واللّه يا أمير المؤمنين ما طلقته عن  
ربيّة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها،  
فقطعتُ عني حباثلها.

فقال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنك مهيجها عليّ بجواب  
عني، ولسان شديد.

فقال: لا بد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند  
مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب،  
دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة إلى الجار،  
مظهرة للعار، إن رأيت خيراً كتمته، وإن رأيت شراً أذاعته، قال:  
فقالت: واللّه لولا مكان أمير المؤمنين، وحضور من حضره  
من المسلمين، لرددت عليك بوادر كلامك، بنوافذ أقرع كل  
سهامك، وإن كان لا يجمل بالمرأة الحرة أن تشتتم بعلاً، ولا أن  
تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمتُ عليك لما أجبته. قال: قالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشر قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمر، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه.

قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به ذه المرأة من السجع!

قال: فقال أبو الأسود الدؤلي: أصلح الله يا أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً فتعالى أفضل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنتها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود الدؤلي لا تعجل المرأة أن تتطق حجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقبل.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله،  
ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير  
المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعه  
كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه.  
قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها،  
قال: فقال معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً  
لعلك تغلبها، قال: فأنشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمول  
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذات البعول  
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

قال: فأجابته وهي تقول:

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جار عن منار السبيل  
كان ثديي سقاءه حين يُضحى ثم حجري فناؤه بالأصيل  
لست أبغي بواحدٍ يا ابن حرب بدلاً ما علمته والخليل

قال: فأجابها معاوية:

ليس من غداه حيناً صغيراً وسقاه من ثديه بخذول

هي أولى به وأقربُ رحماً من أبيه بالوحي والتنزيل  
أمُّ ما حنت عليه وقامت هي أولى بحمل هذا الضئيل  
قال: ففضى لها معاويه عليه، واحتملت ابنها وانصرفت<sup>(٤٢)</sup>.

#### ٤ / ١ الحكاية الثانية : جدل الفصل والوصل

تأتي هذه الحكاية منسجمة مع نمط الحكايات الشفهية التي تعلن عن حضورها بإسنادها إلى رواة قبل أن تصل إلى صيغة تدوينية. ومع أن تدوين هذه الحكاية وفقاً لهذا الأسلوب يمنحها قدراً من الواقعية، فإن هذا لا يمنع فرضية أنها لم تسلم من نمطية الروايات القابلة للتمدد والانكماش في ظروف وسياقات متبدلة ومتنوعة. غير أن المهم هو أنها بهذه الطريقة أقرب إلى السرد منها إلى الواقع، أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ. وهذا بدوره لا يلغي إمكانية حدوث الواقعة، لكن روايتها ليست بالضرورة صورة واقعية لما حدث، بل إنها قد تكون صورة غير محايدة، منحازة لسياق يرى ضرورة تكبير صورة المرأة في السياق الثقافي التخيلي<sup>(٤٣)</sup>. ومع أن هناك نصوصاً قد لا تقع ضمن هذه المعيارية، فإن ذلك لا يلغي أن هناك تكويناً نصوياً للمرأة، تحول إلى نمط منافس، وإلى مرجعية تحاول أن تضع المرأة في متن الثقافة بدلاً من هامشها<sup>(٤٤)</sup>.

حكاية امرأة أبي الأسود الدؤلي حكاية نمطية يتكرر فيها النزاع بين رجل وامرأة حول أيهما الأحق بحضانة الأبناء. غير أن طرافة

الحكاية تخرج من الموضوع إلى الصيغة التي تم بها الجدل. فهي حكاية يتصاعد فيها الجدل ليس في الحق وحوله فحسب، بل في موجبات الحق. فكلا الطرفين يسعى إلى بيان، لماذا هو الأحق بالحضانة؟ ومن هنا يأخذ الجدل في هذه الحكاية منحى اجتماعياً تتضح فيه حدة الخطاب والوعي بتشعب العلاقة بين الرجل والمرأة. فالحضانة تعني في أحد مظهرها تأكيد القطيعة بين الرجل والمرأة من ناحية، لكنها في المظهر الآخر تقوم على الاتصال عن طريق الأبناء. فيصبح الفصل والوصل هما سمة العلاقة بينهما. فجدل العلاقة من فصل ووصل له من العمق الذي لا يمكن أن نقصيه أثناء النظر في سياق العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة. إن الأصل في العلاقة المؤسسية بينهما هو الفصل من حيث إنه هو الأمر الطبيعي. بينما الوصل بين الرجل والمرأة مرحلة طقسية احتفالية يترتب عليها الجمع بين طرفين بخلفيات نفسية ومكونات ذاتية وثقافية مختلفة وربما على درجة من التباين الاجتماعي. وإذا كان الفصل قبل بدء العلاقة أمراً طبيعياً، فإنه بعد الوصل يصبح أبغض الحلال عند الله. ذلك أن رباط الزواج ليس أبدياً إذا استحالت الحياة بين الرجل والمرأة. وبذلك يكون الفصل مشروعاً مضمراً لدى الرجل يوقعه متى دعت الحاجة إلى ذلك. غير أن هناك ما يجعل الفصل إن تم بين الزوجين مشروعاً غير مكتمل إذا كانت مرحلة الوصل قد أثمرت ذرية تجعل العلاقة موجودة على مستوى الأبوة والأمومة.

مع أن موضوع الحكاية متكرر الحدوث في سياقات مختلفة، فإنه يحضر هنا في سياق غير تقليدي، سياق يؤكد توتر العلاقة وبلوغها أعلى مرحلة يمكن أن تصل إليها المنازعات بين الرجل والمرأة. إن مسرح الحكاية هو المحكمة بكل ما لها من خصوصية. غير أنها محكمة من نوع مختلف. فمجلس الخليفة هو المحكمة وقاضيه هو الخليفة نفسه، وجمهورها هم سادة القوم في بلاط الخلافة، والدعوى ضد واحد من جلساء الخليفة. سياق لا شك أنه سيجعل من أمر المحاكمة مرافعة ضد مؤسسة الرجل بكل أبعادها السياسية. إن اللافت للانتباه في هذه الحكاية، هو وصول أمر اجتماعي مثل هذا إلى مجلس الخليفة. وهو أمر يوحى، دون أن تفصح عنه الحكاية، بأن المرأة لجأت إلى محكمة الخليفة بعد أن استنفذت كل الخيارات الأخرى من رجوع إلى مجالس الصلح وإلى القضاة من أجل حسم نزاعها مع خصمها. ولهذا فإن الوصول إلى مجلس الخليفة يصبح هو الحكاية بذاتها. فالحكاية لا تروى إلا إذا حظيت بقدر من الإثارة والطرافة وبلاغة الخطاب وهي عناصر تتبدى أثناء مطالعة الحكاية.

امرأة عزلاء إلا من بلاغتها وقدرتها على المجادلة، امرأة بلا نفوذ اجتماعي أو مالي أو أي نوع من أنواع النفوذ، خلافاً لخصمها. فما لم تقبل الحكاية صراحة هو نفوذ أبي الأسود الدؤلي الذي استطاع أن يعطل الحكم لصالحه، «كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل

ولا يتكلم إلا بعد فهم». ترد هذه الجملة في افتتاح الحكاية بوصفها توطئة تتم عن تشخيص مكثف لشخصية أبي الأسود تعكس ما تود أن نعرفه في هذه المرحلة من الحكاية. غير أن ما تكشفه الحكاية بعد ذلك يتناقض تماماً مع هذه التوطئة. وهذا ما يجعل الحكاية منذ البدء منحازة، ليس بالضرورة لأبي الأسود كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن لامرأته. فالقضية ليست قضية محاكمة، بل قضية مواجهة في سياق حقوقي، وتجادل في أمور مبدئية. إذن هذا هو خصم المرأة بكل ثقله المادي والمعنوي، الذي يدفع المرأة، التي تستشعر عظم الموقف، إلى أن تلهج بالثناء على الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها. وهي في هذه الممارسة تسعى إلى استخدام الثناء مدخلاً لقضاء حاجتها. ويمكن أن نقرأ ثناءها بوصفه ردة فعل لإخفاقاتها السابقة في الوصول إلى مبتغاها، وخاصة أن الثناء هو في سياق حاجتها. تقول: «إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد، ... وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف». فثناؤها مرتبط بصفات تستدعي اهتمام الخليفة. فهو سلطة عليا على البلاد والعباد، وهذا من شأنه أن يوظف في الخليفة إحساسه بمسؤولياته، وهو القادر على تقريب إرادات النفوس بما يملك من نفوذ، وهو، وهذا هو المهم في خطاب المرأة، قادر على أن يمنح الخائف الأمان الذي يبتغيه، كما أنه في الوقت نفسه، قادر على أن يوقف الظلم ويرد الحقوق إلى أصحابها. فتصرة المظلوم لا تتأتى إلا بردع الظالم. فهي لم تحضر لمجلس الخليفة إلا عن وعي مسبق

بأن خصمها من جلساء الخليفة. ولذلك فهي تستبق بالثناء رجحان كفة خصمها لعلها تستوي مع خصمها في حقوق الخصومة. فهي تسعى لتحديد الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها.

تخلص المرأة من ثنائها إلى حاجتها، مبينة حال الظلم الذي وقع عليها. فهي ترى أن ما ألجأها إلى الخليفة ليس إلا ضيق الأمر وعسر المخرج، تقول:

«الجانبي إليك ... أمر ضاق فيه المنهج، وتواقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلي نصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر».

فحاجتها إجمالاً هو الانصاف من خصمها، لكن أي خصم هذا؟ إنه بعل جائر متسلط على امرأة حرة. فيصبح ظلم بعلها مغلظاً لأنه تجاة امرأة حرة. فمن يحمي الحرة من زوج جائر إلا الخليفة؟ يتضمن خطابها مقارنة بين النساء الحرائر والبعول الأجائر، وهي مقارنة تكشف التناقض الحاد بين مفهومي الجور والحرية. فإذا كانت الحرية في خطابها سمة للمرأة، فإن الجور، كما يعكسه خطابها صفة ملازمة للرجل. فرغم أنها تتراجع ضد زوجها الجائر حسب زعمها، فإن خطابها عمومي في صيغته، شمولي في نقده، يؤسس لقطيعة أبعد. فهي لم تقل بأن زوجها جار عليها أو أن الأزواج جاروا على زوجاتهن،

بصيغة الفعل الذي يوحي بالتغير والتبدل في المواقف، بل إن خطابها حمل وصفاً يدل على ثبات الموقف وديمومته وملازمته لصفته. فالحررة حرة، والجائر جائر. فما اكتسبته المرأة من حرية هو الأصل في حياتها رغم أنها في كنف جائر، أما جور الرجل فصفة تنتفي بوجوده حرية الطرف الآخر.

تقوم الحكاية على ثلاث شخصيات، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأبو الأسود الدؤلي، وزوجته. فالخليفة، وهو خارج سياق الجدل، هو الطرف المسؤول عن وضع نهاية لجدل المتخاصمين، حيث يؤدي دوراً حيوياً في إدارة الجدل بطريقة محرصة ومستفزة تجعله جزءاً من تركيبة الحكاية. فدوره السردي مهم في فضح ما خفي من حكم قيمي لدى كل طرف. فهو بمثابة المحرض على الحكي، بينما يبدو أبو الأسود وزوجته مدفوعين إلى الحكي بفعل تحريض الخليفة الذي يتخذ من القضاء ذريعة للتماهي مع بلاغة المرأة. وعندما نتأمل الجمل القليلية التي تمثل صوت الخليفة نلاحظ الدور الذي لعبته في تحريك السرد وتصعيد بناء الحكاية. ونورد هنا تسلسلاً لجمل الخليفة كما وردت في النص:

يقول معاوية:

- ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر؟
- وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

- لا بد لك من محاورتها فأردد عليها قولها عند مراجعتها.
- عزمت عليك لما أجبتة.
- سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع!
- إذا كان رواحاً فتعالى أفضل بينك وبينه بالقضاء.
- يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تتطق بحجتها.
- يا أبا الأسود، دعها تقل.
- سبحان الله لما تأتي به.
- إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها.

في هذه الجمل يؤدي الخليفة دور الوصل بين المتخاصمين، حيث يبادر بالسؤال، ويلح في طلب الإجابة عندما يمانع أحد المتخاصمين بالإجابة، بل إنه يغري المرأة بالقول أكثر عندما يمتدح بلاغتها وقدرتها على ما تأتي به من السجع. فإذا كان المتجادلان، أبو الأسود وزوجته يمثلان القطيعة في النص، حيث يبدآن بالجدل وينتهيان به، فإن الخليفة يمثل دور الوصل بينهما بوصفه القاضي الذي يستحضر مقولات الطرفين لاستجلاء الحقيقة. ورغم تمنع الطرفين المتجادلين، فإن الخليفة يدفعهما دوماً إلى الحوار بوصفه قيمة اتصال لحل النزاع. يأخذ الجدل في الحكاية أسلوب المكاشفة من حيث تعرية الآخر.

ورغم أنه جدل دؤوب من قبل الطرفين لتزكية الذات من ناحية، وتزييف الآخر من ناحية أخرى، فإن تأثير ذلك مرتهن بجماليات المجادلة. وهو ما نجده في خطاب المرأة حيث بلغ تأثير خطابها مدى جعل الخليفة يعبر عن دهشته من حسن قولها وسحر بيانها. فإلى جانب قوة حجتها في مسألة حضانة ابنها، فإن حجتها جاءت في خطاب جمالي أسر. والطريرف في أمر الحكاية أن خطاب أبي الأسود يأتي مقدماً على خطابها، وهو أمر جعل المرأة في موقع يحيط بخطاب أبي الأسود، مما جعلها تمتلك مفاتيح الجدل حجة وبياناً. فالخليفة منذ البدء يسأل أبا الأسود ويدفعه إلى القول. يقول معاوية: «لا بد لك من محاورتها فاررد عليها قولها». يستجيب أبو الأسود تحت إلحاح الخليفة، حيث يبدأ ببيان سبب طلاقها. يقول أبو الأسود: «إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة للجار، مظهرة للعار، إن رأيت خيراً كتمته، وإن رأيت شراً أذاعته». ومع أن هذه الصفات تأتي مقنعة في بيان سبب الطلاق، فإن المرأة ترد بنقيضها كاشفة ما أراد أن يستره أبو الأسود عن نفسه، حيث تقول: «يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشرُّ قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه».

تلعب الصفات دوراً حاسماً في تقديم صورة الذات والآخر في خطاب المتجادلين. فما يثبتته أحدهما من صفات لنفسه، فهو نفي عن الآخر بالضرورة، وما ينفيه أحدهما عن نفسه هو إثبات على الآخر. وكأن خطاب الجدل من خلال استراتيجية النفي والإثبات يسعى إلى تأكيد مبدأ الفصل والوصل في علاقتهما. فهي صفات ميزت حياتهما الزوجية حتى انتهت بالطلاق. تجربة كاملة من التراكم الحياتي تقاطعت فيها مصالح الطرفين إلى درجة استحال معه تحقيق مصلحة مشتركة. فالطلاق تأكيد على ثبات هذه الصفات في حقهما، دون أن يكون هناك تبادل بالاعتراف بما يعتقد كل واحد عن الآخر. وتكتسب هذه الصفات أهميتها من كونها ذات قيم اجتماعية وثقافية محددة يقاس بها حضور الأفراد في السياق الاجتماعي. وهو ما يجعل هذه الصفات علامة فارقة تعكس تمايزهما. وفي هذه الصفات يختلط المسلك الشخصي بالاجتماعي.

إذا كان جدل الصفات في هذا السياق أمراً لا يمكن تأكيده أو نفيه بالنسبة للمتجادلين، فإن الوظائف البيولوجية للرجل والمرأة تميز وتفاضل بينهما على نحو حتمي. ويصبح استحضار الحكاية لهذه الوظائف البيولوجية نقطة حسم في أمر الحضانة، حيث بدت وظائف المرأة أكثر صعوبة على الأداء، وبدا دور المرأة أكثر تضحية. وعليه استحققت الحكم بحضانة ابنها، لاعتبار هذه الوظائف التي أدتها المرأة بأمومة مطلقة.

تجلى جدل الوظائف بين أبي الأسود وزوجته في اللحظة التي طلب منها الخليفة أن تعود من أجل إصدار الحكم. وهي لحظة بدت الأمور فيها متساوية. فرغم إعجاب الخليفة بحجتها، فإن الخليفة احتاج وقتاً يتأمل فيه أبعاد القضية، وربما ليخرج من تأثير البلاغة إلى فحوى اللغة. ويوضح المقطع الأخير الحركة المشهية حيث يمتزج الجدل اللفظي بالحركة بما يوحي بعجز أبي الأسود:

«قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها. فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تنقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعت قبل أن تضعه.

قال: فقالت: صدق يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعت كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

قال: فقضى لها معاوية عليه، احتملت ابنها وانصرفت.»

واضح أن المرأة على مشارف الانتصار حيث وضعها أبو الأسود ذاته في المنطقة التي تمتلك فيها القدرة على تجاوز خصمها. إن تقرير أمر الحضانة بالنسبة للمرأة أمر يعود إلى الجهد الوظيفي البيولوجي الذي يقوم به كل من الرجل والمرأة. فأمر المال أو الحالة الاجتماعية لم يكن وارداً في الجدل أبداً، بل كان مناط الجدل متوسلاً بصفات سلبية، افتراضية أو حقيقية يراها كل شخص في الآخر. وهي صفات يصعب فيها الرجحان، ويضيق فيها مجال البصيرة بالنسبة للقاضي / الخليفة. غير أن نهاية الحكاية شهدت تحولاً نوعياً في فحوى الجدل نتيجة لإبراز دور الوظائف البيولوجية في أهمية الحصول على حكم بالحضانة. فاستخدام الوظائف البيولوجية جاء حاسماً لتردد الخليفة الذي بدا مفتوناً ببلاغة المرأة، لكن ليس إلى حد الحكم لها.

يحتج أبو الأسود بأنه قد حمل ابنه في صلبه قبل أن تحمله زوجته، ووضعه قبل أن تضعه. غير أن المرأة ترى فرقاً شاسعاً بين هذه الوظائف وبين وظائفها. وهي تستطيع أن تبطل وظائف أبي الأسود بوظائف متفقة في الشكل، مختلفة في المعنى. فكأنها تصل الوظائف ببعضها من ناحية، لكنها تفصل بين ناتجها من ناحية أخرى. وهي تفعل ذلك بإقرارها بوظائف أبي الأسود من حيث المبدأ، لكنها تقصح عن وظائفها بإسنادها إلى صفات ترجح أهميتها. فإذا كان أبو الأسود قد قال بالحمل والوضع مجردين من أي وصف، فإن المرأة تكشف المسكوت عنه في وظائف أبي الأسود بإسنادها إلى صفات تظهر دونيتها بالنسبة

إلى صفات وظائفها. حمل أبي الأسود كان خفاً، يقابله حملها الذي كان ثقيلًا، ووضعه كان اشتهاً، بينما وضعها كان كرهاً وألماً.

إذا كان الخليفة قد كشف إعجابه ببلاغة المرأة، وهو ما أوجد حدساً لدى المتلقي بانحيازها لروايتها، فإن الأمر المفاجئ يكمن في ما كشفه أبو الأسود من إعجاب ببلاغة المرأة. يقول أبو الأسود: «إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها». وأبو الأسود وهو الخبير بها يكشف جوانب من شخصية المرأة غير المعلومة للخليفة الذي أفصح لأبي الأسود بأنها قد غلبته في الكلام، عليه حسب رأى الخليفة، أن يتكلف أبياتاً لعله يغلبها. وهو ما ترتب عليه إعادة سرد الحكاية شعراً. ولعل أهم ما يميز هذه الإضافة أن خطاب الثلاثة جاء شعراً حيث جاء حكم الخليفة لمصلحة المرأة بالحضانة في آخر بيت في جوابه على المتجادلين. إن الحكاية تؤسس تقليداً استثنائياً في المرافعات بين الخصوم من ناحية والقاضي من ناحية أخرى. فهي تحتفي باللغة الجمالية بقدر احتفائها بالحجج المنطقية. وهذا أمر يجعل من الحكاية رغم حضور أبطالها التاريخي، حكاية للرواية بوصفها أدباً تختلط فيه واقعية الأحداث بجماليات السرد.

ظهر جلياً أن جدل الوصل والقطع الذي شكل جوهر العلاقة بين المتجادلين انتهى إلى تأكيد القطيعة من ناحية الأب، لكنه على مستوى آخر تحقق الوصل للمرأة بعد أن كسبت حضانة ابنها. وكأنها بذلك تؤكد سيادة الأمومة على الأبوة التي فرطت في أصل العلاقة من قبل.

لقد نازعت المرأة الرجل في حق هو لها، لكن مؤسسة الرجل تبدو أكثر تمكناً، وأكثر نفوذاً. وهو ما دفع المرأة في هذه الحكاية إلى أن تصل بأمرها إلى أعلى سلطة، مستعينة ببلاغة اللغة وبلاغة الحجة بوصفهما أمرين حاسمين في كثير من تجارب الجدل السردي.

## ٥- الحكاية الثالثة:

### قصة الدارمية الحجونية مع معاوية بن أبي سفيان

قال المقدمي أبو إسحاق: قال: حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحجونية، كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم، فأخبر بسلامتها. فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام؟ قالت بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك. قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سيحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليك أن أسألكِ علام أحببتِ علياً وأبغضتيني؟ وعلام واليتيه وعاديتيني؟ قالت: أو تعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك. قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً ﷺ على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً على ما عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك

على سفك الدماء، وشقك العصا. قال: صدقت، فلذلك انتفخ  
بطنك، وكبر ثديك، وعظمت عجيزتك. قالت: يا هذا، بهند  
(أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإننا لم نقل إلا خيراً، إنه  
إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء  
ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله  
لقد رأيته. قال: كيف رأيته؟ قالت: لم ينفخه الملك، ولم تصقله  
النعمة.

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم. قال: فكيف سمعته؟  
قالت: كان والله يجلو القلوب من العمي، كما يجلو الزيت صدأ  
الطست. قال: صدقت، هل لك من حاجة؟ قالت: وتفضل إذا  
سألت؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء فيها فحلها  
وراعيها. قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصغار  
وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين  
عشائر العرب. قال: فإن أنا أعطيك هذا أحل منك محل علي؟  
قالت سبحان الله أو دونه، أو دونه!

فقال معاوية:

إذا لم أجد منكم عليكم      فمن ذا الذي بعد يؤمل بالحلم  
خذيها هنيئاً واذكري فعل ماجد      حباك على حرب العداوة بالسلم

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً. قالت: أي والله ولا  
وبرة واحدة من مال المسلمين يعطيني! ثم أمر لها بما سألت<sup>(٤٥)</sup>.

### ٥/١ الحكاية الثالثة: جدل المصارحة والمهادنة

تمتاز هذه الحكاية بأنها حكاية حول امرأة لم تطلب الجدل، لكنها  
دُفعت إليه دفعاً من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان. كما أن ما يميز  
الحكاية أيضاً هو موضوعها السياسي الذي كان موضوع العصر حدة  
واختلافاً. ملخص الحكاية أن امرأة استدعاها معاوية ليقف على حالها  
فإذا هي تكشف له حاله السياسي من وجهة نظرها. وهو أمر على درجة  
من الخطورة في مقاييس السياسة في كل عصر وفي معظم المجتمعات.  
غير أن الخليفة معاوية يسعى إلى توظيف روح الدولة وسيادتها على  
حدة السلطة وفضاظلتها. كانت مشكلة معاوية في ولاء كثير من الناس  
على اختلاف مشاربهم لعلي بن أبي طالب، خصمه في السياسة. فبقدر  
ما شغل معاوية نفسه بتأسيس دولة بني أمية، شغل نفسه أيضاً بالبحث  
عن جواب شاف، لماذا منح كثير من الناس ولاءهم المطلق لعلي بن أبي  
طالب؟ لقد كان معاوية يضع نفسه دائماً في مقارنة مع ابن أبي طالب،  
فعلماً بفعل، وقولاً بقول.

تبدأ الحكاية بسؤال معاوية بن أبي سفيان عن امرأة يقال لها الدارمية الحجونية، سوداء، بدينة. وعندما علم بسلامتها أمر باستدعائها. غير أن اللقاء بدا حاداً منذ الوهلة الأولى عندما عرض بها معاوية، قائلاً: «كيف حالك يا ابنة حام؟» سؤال يبدو بريئاً، ويحتمل أن يكون مجرداً من أي دلالة، غير أن الاحتمال الذي يبدو متسقاً مع تحولات الحكاية ينبئ عن مقدمة لإرهاص نفسي يسعى الخليفة لإيقاعه على المرأة رغبة في كشف حقيقتها أمام نفسها. فالخليفة لم يستدعها إلا لغرض أكبر وهو انتزاع ولاتها، أو تحييد وجهة نظرها. قد يبدو هذا الافتراض أكبر من امرأة لا تمثل ثقلاً عشائرياً، ولا تمثل سلطة ذكورية في مجتمع بطريركي النزعة. غير أن الاستدعاء لا بد أن يفسر شيئاً خاصة من وجهة نظر المرأة التي بدت غير متسامحة حينما ردت: «لست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك». لم تكتف المرأة بنفي حاميتها رغم أنه كان كافياً بوصفه رداً على تقرير معاوية، لكنها أردفت برد ثلاثي ينفي عنها تهمة الحامية التي «تقال لمن لا يعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه»<sup>(٤٦)</sup>. فهي قرشية من بني كنانة من فخذ أمية بالذات. وهذا ينطوي على تصريح إما بعلو المكانة ذاتها التي يحظى بها معاوية، أو بترجل معاوية من علو مكانته إلى دونية مكانتها. وهو أمر يجعل معاوية يهادنها بجواب بعيد عن التصادم حيث ينسب الصدق لها صراحة، ويترك دلالة الكذب والافتراء مسكوتاً عنها في سياق الحديث.

من هذه الدارمية؟ ولماذا يستدعيها معاوية؟ وهل لها ثقل اجتماعي أو سياسي في عصر معاوية يجعلها محط نظر وقلق؟ تصمت أغلب المصادر عن ذكرها باستثناء هذه الحكاية التي أوردها ابن طيفور في كتابه بلاغات النساء. فهل هي خيال وظفه الرواة لإظهار أن خصومات معاوية لم تكن مقصورة على الرجال، بل تعداه إلى النساء، بل إلى امرأة حامية على حد تعبير معاوية. هذه افتراضات تبدو قادرة على الحضور أثناء تناول هذه الحكاية بالتأويل، خصوصاً وأن كثيراً مما كتب عن بني أمية كان في العصر العباسي الذي قام على أنقاض الدولة الأموية.

هل تعلمين لم بعثت إليك؟ هذا هو مغزى الحكاية ومفتاح التأويل. سؤال يجعل كل ما تقدم من الحكاية تمهيداً نفسياً لسياق أكبر ومجادلة أشد تظهر فيها حدة المجاهرة بالرأي من قبل المرأة، والمهادنة التي تنتج التسامح والعمو والصفح من قبل معاوية تأكيداً للصورة النمطية للعمو عند المقدر. هذا السؤال ينطوي على إجابته التي تسعى إلى إحداث حالة من الترقب لدى المرأة التي بدت هادئة وهي تجيب بعدم العلم. تيقن الخليفة أن عليه أن يمضي خطوة أخرى في سبيل كشف ما ينطوي عليه سؤاله. وهنا يصرح بما لديه من مشكل، يسأل: «علام أحببت علياً وأبغضتني؟ وعلام واليته وعاديتني؟» هذا السؤال بشقيه يقدم تصوراً ثانياً عن الدارمية. فإذا كان التصور الأول أنها امرأة ضعيفة النسب حسب رؤية الخليفة، فإن التصور الثاني يضعها معارضة - بكسر الراء - سياسياً مما يجعل الخليفة يسعى إلى الوقوف على الأسباب بعد أن

علم النتائج. ويبدو هذا التصور متناقضاً مع تصويرها بأنها مجرد امرأة غير مؤثرة في سياقها الاجتماعي. أو هل معاوية رجل يكثر حتى بأقل الخصوم شأناً ويسعى لاحتوائهم؟ ومهما يكن فإن هذا لا يغير من أن المرأة تنهض بدورها كما أملت عليها ظروف الحكاية.

بنظرة فاحصة إلى هذا السؤال نراه ينقسم إلى قسمين. الأول، مقارنة بين حالتين عاطفتين؛ هما الحب والبغض، حب لعلي بن أبي طالب وكره لمعاوية. سؤال الحب والكره هنا سياسي اللون يحمل مواجهة عاصفة بين الخليفة والمرأة. وهو يتجلى بوضوح أكبر في القسم الثاني من السؤال، «علام واليتيه وعاديتيني؟» فالحب مرتبط بالولاء، والبغض يستدعي العداة. فافتراض الخليفة أن موافقة الرأي تعني الحب والولاء، وأن الاختلاف في الرأي ينتج الكره والعداء يستدعي مسألة متغلغلة في الوجدان الثقافي العربي العام القديم منه والحديث. ومعاوية ليس إلا كائناً ثقافياً تتحكم فيه آلية متراكمة من التفكير المناهض لفكرة الاختلاف في الرأي. وليس غريباً أن نمهد دوماً لأي مباراة كلامية، بأن «الاختلاف لا يفسد للود قضية». فالاختلاف في العقلية العربية المناهض للود واللين والتسامح. فكأن هذه العبارة نوع من التنبيه المسبق عن جدل العلاقة بين الاختلاف في الآراء وبين مواقفنا الشخصية من أي قضية. إن معاوية بوصفه سياسياً يسوق دهاءه السياسي لكسب ولاء خصومه على الطريقة العربية التقليدية التي تؤمن بالاحتواء وبذل العطاء حتى لأشد خصومه عداوة مادام الأمر مجرد اختلاف في الرأي لا يرقى

إلى تفعيل الاختلاف إلى مواجهة مادية. المشكلة في سؤال معاوية أن المسافة التي توجد بين الحب والبغض هي ذاتها بين الولاء والعداء. وهو ما وجدته المرأة أمراً محرّجاً، بل حاولت أن تتفادى الإجابة عليه حيث قالت: «أو تعفيني من ذلك؟ يرد معاوية: «لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك».

تعيش المرأة حالة استجواب حقيقية. وهي تحاول أن تتجنب المواجهة لأنها تخزن رأياً يخالف ما يود أن يسمعه معاوية. غير أن معاوية يؤكد صراحة أنه لم يدعها إلا لمعرفة لماذا والت علياً ﷺ وعادته. واضح أن هذا الاستجواب يأخذ منحى شخصياً ونتيجة المجاهرة بالرأي غير معلومة، وخاصة أن معاوية بدا مصمماً على الوقوف على هذه المعضلة السياسية التي تؤرقه رغم اختفاء علي عن المشهد السياسي. إنه قدر القوى السياسية التي تأتي دون رغبة الناس، فهي دوماً تظل محملة بحمولة البحث عن شرعية تبرر وجودها. ومعاوية يدرك هذه المعضلة التي يسعى لتجاوزها بالمهادنة حيناً، والاحتواء حيناً آخر.

تبدأ المرأة في بيان لماذا أحبت علياً ووالته، مقدمة قائمة مطالب إنسانية قبل أن تكون سياسية يجب توفرها في الحاكم. وهي إذ تتسب هذه الصفات إلى الإمام علي ﷺ، فإن الدلالة أبلغ، حيث يمكن أن نقرأ خطابها على أنه بحث عن الإمام الصالح بكل مدلولات الصلاح سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو إلى ما هنالك من مقتضيات الصلاح. صرفت المرأة حبها أولاً إلى علي نتيجة «لعدله في الرعية، وقسمه بالسوية». أما ولاؤها لعلي فقد جاء نتيجة لما «عقد له رسول الله

ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين». حب وولاء لجملة أسباب من أخطر الأسباب في الاعتبار السياسي أولاً، والإنساني ثانياً. فالعدل في الأقضية والحقوق، وتوزيع الثروة وفقاً لسياق يراعي المصلحة العامة أمران يمنحان المجتمع طمأنينة واستقراراً اجتماعياً وسياسياً. أما ولاء المرأة لعلي فيأتي تأكيداً لفكرة سائدة في محيط بعض المسلمين أن الرسول ﷺ أوصى بالخلافة لعلي بن أبي طالب. غير أن الواقع السياسي سار عكس هذه الوصية كما يعتقد المواليون لعلي. والمهم أن هذا الاعتقاد أوجد مشكلاً سياسياً نتج عنه خصومات سياسية وحريرية سفكت لأجله دماء المسلمين. ولا تكتفي المرأة بالإفصاح عن هذا الرأي، بل تضيف إلى هذه القائمة بعداً إنسانياً تمثل في حب المساكين وإعظام أهل الدين بوصفه شرطاً للإمام العادل. إن إصرار المرأة على توسيع قائمة المطالب الإنسانية أمر له علاقة بملء الفراغ الذي تراه في دولة الخليفة. فهي عندما تبين لماذا أبغضت معاوية وعادته لا تكرر هذه الصفات، بل تذهب إلى بيان كل الصفات السلبية. فهي عندما تثبت هذه الصفات الإيجابية لعلي تنفيها بالضرورة عن معاوية. غير أنه يمكن أن نقرأ حضور علي ومعاوية في هذه الحكاية بوصفهما رمزين أكثر من كونهما وجوداً تاريخياً. ذلك أن كل الصفات التي ذكرت على لسان المرأة صفات تبين أسلوبين متعارضين؛ أحدهما مثالي، والآخر واقعي. فالنزعة المثالية هي ما ننشد، لكننا نعجز عن توظيفها في سياق الواقع المادي. فالمرأة تصعد مجاهرته في وجه معاوية، حيث نسبت

إليه اغتصابه للخلافة، وسفك الدماء وشق عصا الجماعة<sup>(٤٧)</sup>، وكأنها بذلك تسعى إلى استثارته أكثر. مواجهة حادة، ومجاهرة نافذة، وصبر خيالي يعكس لعبة سياسية في غاية الدهاء. غير أن معاوية يتصرف برزانة تقتضيها سياسة المرونة والمهادنة بوصفها استراتيجية نلمسها في ثنايا هذه الحكاية سواء على سبيل الحقيقة أو المجاز. إن معاوية يصدق على خطابها، لكن بلهجة تتم عن سخرية يستفز بها المرأة للمرة الثانية.

يسعى معاوية في مساءلة المرأة إلى الوقوف على مزيد من آرائها، حيث يسألها على التوالي، «هل رأيت علياً؟ وهل سمعت علياً؟» يحتمل السؤالان إجابتين حقيقتين أو مجازيتين. والواضح أن معاوية لم يرد وصف حقيقة الرؤية والسماع، بل أراد مجاز الرؤية والحديث. وهو أمر لم يفز على المرأة حيث أدركت أن محاورها يبحث عن رأي وليس عن وصف لحالة. تقول الدارمية في جوابها على الرؤية: «لم ينفخه الملك ولم تغيره النعمة». وهي عبارة تكرر غياب المفهوم الأخلاقي للسلطة دون أن تباشر نقدها. فهي تستفيد من السؤال عن علي لتمرر فتاعتها في شكل السلطة الأموية بطريقة تبدو أبلغ تأثيراً في محاورها.

هل معاوية في موقف يمكن أن يتسامح فيه مع امرأة كشفت له عن ولائها لخصمه، بل ونسبت إليه سلبيات نزهت خصمه عنها؟ يعود أصل الحكاية إلى استدعاء معاوية لهذه المرأة من أجل معرفة رأيها في على بن أبي طالب. وهذا بدوره يطرح التساؤل تلو الآخر. هل كان معاوية

متسامحاً دائماً مع خصومه، وخاصة بعد أن استتب له الأمر؟ أم أن هذه حالة خاصة لكونه قد ألح عليها في بيان رأيها؟ أم كونها امرأة جعله يفيض الطرف عن جراتها؟ هذه أسئلة مشروعة، لأن رأي المرأة لم يكن عادياً، بل كان رأياً واضحاً وحازماً. لم تكن المرأة تخشى الخليفة أو ترجو عطاءه. فجاء جوابها ضمن مقتضى المقام. ما يدهش في هذه الحكاية هو تصديق معاوية لكل ما تصرح به المرأة. فهو لا يكتفي بالاستماع إلى رأيها، وهو أمر يمكن أن يفهم على أنه أعلى درجات التسامح، بل إنه يصادق على كلامها.

احتواء الخصوم بالعطاء نهج ربما يكون معاوية هو أول من نهجه رغبة في صرف خصومه من الشكاية إلى الشكر أو على أقل تقدير غض الطرف عن سياسته. وهذه الحكاية تقدم هذا التقليد السياسي ليس رغبة متأصلة في العطاء، بل وسيلة لتقريب النفوس. هذا معاوية بعد مجاهرة المرأة بموالاتها لعلّي يكسر التوقع. فيرتفع بنفسه من الجزاء بالعقاب إلى الجزاء بالعطاء. يعرض معاوية على المرأة إن كان لها حاجة مع يقيننا أن حاجتها إن كان لها حاجة فهي أنية، ذلك أنها لم تسع إلى هذا اللقاء، بل جاءت بطلب من الخليفة. فحاجتها نبعت من سياق اللحظة بكل ما فيها من مواجهة بين حاكم ومحكوم. واللافت للانتباه أن المرأة تستوثق من الخليفة إن هي طلبت، فهل سيلبي طلبها. يجيء طلبها مفاجأة تجعل الخليفة لا يتوقف عند فعل العطاء، بل يسأل ماذا ستفعل بهذا العطاء؟ طلبت المرأة «مئة ناقة حمراء فيها فحلها،

وراعيتها». قدر غير يسير بمقاييس العطاء تبرره المرأة عندما يسألها الخليفة بقولها: «أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب». خطابها يأتي منسجماً مع فكرتها عن الإمام الصالح الذي ينشر العدل ويوفر الحياة الكريمة لرعاياه. فهي لا تريد العطاء لذاتها فحسب، بل لمن حولها<sup>(٤٨)</sup>. كما أنها وهذا هو المهم تود أن تسخر المال لنشر السلام بين عشائر العرب. إنها ترى في المال قيمة أخلاقية أكبر من القيمة المادية. فالعطاء بالنسبة للمرأة يبلغ مداه أكثر من عطاء الخليفة الذي يختص الخصوم دون أن يؤسس مآثرة اجتماعية أو إنسانية. عطاؤها ضد رسملة الحياة، بينما عطاء الخليفة يؤسس طبقتية اجتماعية. إن المرأة تتجح في فهم معنى العطاء بوصفه شمولي الأثر، عميق التأثير، غزير المنفعة. أما عطاء الخليفة فهو عطاء قصير المدى، محدود التأثير، والأخطر من ذلك أنه يربي الخصومة أكثر مما يقضي عليها. ذلك أن كل خصومة تقنى، تشتعل غيرها، لأن علاجها بالعطاء كان في معزل عن السياق العام.

إن الخليفة وهو يمنحها ما منحها يؤكد أنه مأسور بالمعنى السياسي للعطاء الذي يسعى من خلاله لاسترضاء خصومه<sup>(٤٩)</sup>. يسألها إن هو أعطاهما ما طلبت فهل يحل منها محل علي. هنا لا تجد المرأة بداً من المجاهرة مرة أخرى بأنه سيبقى دون علي. وهو ما جعل معاوية يضع اللبنة الأخيرة في مشروع نمودجه بوصفه علامة فارقة بين نمودجه ونمودج علي. يقول معاوية: «أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً».

تفرض المرأة بهذه المقولة وهي تدرك أنها قد انتصرت لمنطقها، كما انتصرت بنموذج علي الذي جزمت بصحته: «أي والله ولا برة من مال المسلمين يعطيني». مقولة تشبه الصفة، بل ترقى إلى تخوين الخليفة ووصمه بعدم الأمانة حيث إنه يعطي من مال غيره<sup>(٥٠)</sup>.

هل هذه الحكاية أكبر من المرأة الدارمية، أم أن المرأة هنا مجرد رمز للمعارضة السياسية السلمية؟ تبدو المرأة بما ترمز إليه من وداعة صوتاً يستنكر أكثر مما يقاوم، يحتج دون أن يثير اضطراباً. غير أن صوت هذه المعارضة مؤثر إلى درجة تجعل الخليفة يسعى إليه، محاولاً إبطال مفعوله بسحر العطاء والتظاهر بالتسامح. فمعاوية، كما نعلم اليوم، كان يخطط لبناء دولة تدوم من بعده. ومهما يكن فإن المرأة / الرمز حملت صوتها بأمانة، وجاهرت بمبادئها دون هيبة من سلطان الخليفة، لكن ذلك لم يكن إلا عندما اقتضى المقام. وحينها قالت ما تعتقده، ولم تتوخ إلا قول الحقيقة كما تراها.

إن المرأة تجادل لأنها دفعت إلى الجدل في أمر شديد التعقيد. غير أنها تستمد شرعة الجدل بأنها لم تسع إليه، بل كان عليها أن تقول ما تعتقده. وهذا بدوه حقق لها فرصة اتخاذ المصارحة لتكبير الفوارق بين أسلوبين من أساليب السياسة. لقد اضطلع معاوية بدور السائل الذي يحركه نهم المعرفة. أما هي فقد اتخذت من المصارحة وسيلة توسع بها العلاقة بين امتلاك الحجة وحسن توظيفها في سياق اللغة. فحجتها أنه طلب إليها الحديث في موضوع محدد، غير أن حجتها تحتاج إلى سياق

لغوي جمالي يعمق التأثير الذي يحدثه منطلقها. وهو ما جعل معاوية يعاود تصديقتها في ثلاث مراحل من تطور بنية الحكاية.

علي بن أبي طالب عليه السلام هو البطل الحاضر الغائب في هذه الحكاية. فتضعه الحكاية النموذج والمقياس الحقيقي للقيم والمبادئ. غير أن معاوية خليفة المسلمين يسعى إلى تأسيس نموذج آخر، إلى بناء نموذج يقول بالتسامح مع الخصوم، وباحتوائهم بالعطاء. غير أن هذا النموذج يبقى في ذهن معاوية دون أن يكون له أثر في وجدان الكثير من رعاياه. وهو نموذج يمكن أن يقرأ على أنه سعي لمحو النموذج الآخر، ونموذج علي. ولذلك يصبح الصراع بين النموذجين، بين القيم المثالية والقيم الواقعية. وهذا ما يفسر الحضور الكبير لعلي في هذه الحكاية وفي غيرها من الحكايات التي يكون معاوية طرفاً فيها. وتتكرر في هذه الحكاية دائماً فكرة التسامح مع الخصوم واحتوائهم بالعطاء مهما بدت حدة مواجعتهم. وهذا ما يجعل خطاب هذه الحكايات التي يحضر فيها علي بن أبي طالب ومعاوية عودة إلى فكرة الصراع لا على أساس مادي، بل على أساس القيم التي بدت مختلفة بين الرجلين. وهو ما يجعلنا نميل إلى أن قادراً وافراً من هذه الحكايات<sup>(٥١)</sup>، وهذه الحكاية من بينها، رتبت واعدت ونمقت في عصر بني العباس، خصوم الأمويين<sup>(٥٢)</sup>. غير أن ذلك لا ينفي الحدوث التاريخي لهذه الحكايات بشكل من الأشكال. ذلك أن التدوين يقتضي الوقوف على أحوال العصر والمزاج العام والتحوللات السياسية والاجتماعية. ويبقى أن نقول إن القدر الخيالي

في هذه الحكايات ربما يتوازي مع القدر الواقعي فيها. غير أن المهم هو قراءتها وفقاً لآلية تعيد تأسيس العلاقات وربطها بالسياقات الأخرى سواء ما كان منها تاريخياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

## ٦ - خاتمة :

أنتجت القراءة السابقة عدة ملاحظات تكشف أهمية استقراء هذه النصوص ووضعها ضمن سياق ثقافي أكبر. فهذا الحرص من قبل الرواة وأصحاب المصنفات على تعقب أخبار النساء وذكر طرائقهن وبلاغتهن أمر جدير بالنظر إليه على أنه جزء من حركة تسعى إلى تأكيد حضور المرأة الإيجابي في السياق الثقافي العام<sup>(٥٢)</sup>. غير أن اللافت للانتباه، هو الحرص على رواية وتدوين النصوص التي تجمع بين الرجل والمرأة في سياق الجدل سواء على المستوى الواقعي أو التخيلي. وهذه النصوص لا تقدم المرأة إلا منتصرة على الرجل بحجتها وبلاغتها مما يؤكد الاعتقاد بتلازم وضوح الحجة من ناحية، وبلاغة العبارة من ناحية أخرى، بوصفهما من أهم مقتضيات الجدل. من خلال النصوص الثلاثة السابقة، جادلت المرأة من أجل كينونتها واعتبارها الإنساني كما في نص هند مع الحجاج، وجادلت من أجل حقها في نهوضها بمسؤولية الأمومة تجاه ابنها، وجادلت بياناً من أجل رأيها.

ففي نص هند نجد حالة مثالية للوقوف على انتصار غير طبيعي

للمرأة على حساب الحجاج، والى الخليفة على العراق، بل إن الخليفة ذاته كان أداة في انتصار هند. لقد أحسن النص ترتيب سياق الأحداث إلى درجة تجعل القارئ يتجاوز السؤال التقليدي عن واقعية الحادثة من عدمها إلى ما هو أبلغ، وهو رمزية المعنى الذي يوحي به هذا النص. لقد ظهر نص هند مع الحجاج بانتصار مختلف. فلم يكن انتصار امرأة على رجل، بل انتصار سيدة كريمة على رجل سلطة وجاه ومال. وهذا الترتيب يرفع المرأة إلى قدر هو أبلغ من كل وجودها الواقعي في ثقافة ترى فيها مجرد تابع للرجل. لقد انطلقت القراءة من فرضية الأعلى والأدنى وفقاً للوضعية المألوفة للرجل والمرأة في السياق الاجتماعي. غير أن الحكاية تعيد صياغة هذا المفهوم لتتحول المرأة إلى أعلى والرجل إلى أدنى. وهي طبيعة جدل مستمر بين رجل وامرأة في السياق الواقعي الذي لا يوفر المساواة، ولا يحاول التقريب بينهما. وهو ما يجعل النص يؤكد هذه اللعبة الجدلية، ولا يسهم في حلها، بل يقدم التصور الآخر؛ ماذا يحدث عندما تكون المرأة هي الأعلى في السياق الثقافي والاجتماعي؟ إنه تصور يكشف سلبية الاتكاء على فكرة الأعلى والأدنى، ويلمح إلى أفضلية تجاوز إشكالية ترسيخ السلطة الاجتماعية لأحد على آخر. إن هنداً / المرأة التي حظيت بالعلو على الرجل في المتخيل، تمعن في الاستبداد بالحجاج / الرجل إشارة إلى عدم شرعية تسلط الرجل عليها. فتغيير صاحب السلطة من رجل إلى امرأة لن يغير نتيجة العلاقة، ولذلك، فإن الجدل ماضٍ في عنفوانه طالما بقيت العلاقة في شد وجذب.

أما نص امرأة أبي الأسود الدؤلي فهو نص يكشف جدل المرأة من أجل حق تعتقد أنه لها. فجدلها يرتقي إلى أهمية الدور المنوط بها. فهي تجادل في أمر دورها الاجتماعي، وأحقيتها بهذا الدور، وعدم تفريطها به أو التنازل عنه مهما كلف الأمر. يقدم هذا النص واقع المرأة في السياق اليومي من خلال معاناتها في تأكيد شرعية حضانتها لابنها. وبهذا تصبح حكايتها أبلغ نموذج لهذا النوع من الحكايات. إنها في هذا النص تجادل في سيادة الأمومة على الأبوة، بعد أن فقدت فرصة الحياة المشتركة مع زوجها. ومن هنا كانت قراءة النص من زاوية الوصل والفصل بين قطبي الحياة الزوجية مدخلاً للوقوف على سعي المرأة لوصل ما انقطع بتأكيد قدرتها على حضانة ابنها مع ما يحمله جدلها من بيان إخفاق زوجها / الرجل في الحفاظ على حالة الوصل دائمة. لقد استخدمت اللغة البليغة مع الحجة الناصعة في مرافعتها أمام معاوية. فالحمل والوضع والرعاية أمور اختصت بها المرأة استحققت بها كسب حجة المجادلة. غير أنها لم تكن كافية إلا بتوظيفها في سياق لغوي بلاغي فاتن لم يملك معه معاوية إلا التسليم ببلاغتها والحكم لها.

ويمثل نص الدارمية مع معاوية ذروة القضايا التي تجسد جدل المرأة مع الرجل. إن المرأة هنا تمثل صوت العقل الذي لا يجامل في الحق. لقد بالغ معاوية في استنزاف رأيها في أمر علي بن أبي طالب، الأمر الذي اختلف الناس فيه واقتتلوا. غير أنها كانت واضحة في حجتها، بينة في رؤيتها، بليغة في لغتها. فلم تنهيب السلطة فتضيع

حجتها، ولم يختلط عليها المقام فتسود بصيرتها، ولم تأخذها دهشة الأسئلة فتفقد فصاحتها. إن لم تكن الدارمية رمزاً، فهي أشبه بالرمز منها إلى الحقيقة. إنها الآن لا تمثل نفسها، رغم أنها كانت ذات حين. غير أنها برحلتها من الضعف المزعوم إلى القوة البينة أصبحت امرأة للتاريخ. فهي واحدة من نسوة استطعن أن يقلن لا معاوية، ليس بصفته الشخصية، بل بصفته صاحب سلطة يسوق الدهاء بالعطاء ليحملها على قول ما يجب أن يسمع. لقد قبلت العطاء من أجل تأسيس تقليد بدا أنه قد توارى. فهي ترى أن العطاء لمن يستحقه من ذوي الحاجات، وليس لمصالح سياسية أنية كما يفعل صاحب السلطة الدنيوية. لقد ظهرت المرأة سياسية من غير سلطة، وحجة على السلطة من غير أن تتشق عليها. وهذا توازن يحسب للمرأة التي استطاعت أن تحب البناء وتبغض الهدم. إن جمال هذا النص يكمن في أنه يذهب بعيداً في رسم صورة خالدة للمرأة ليس من الممكن تجاهلها.

مثلت هذه النصوص بحمولاتها الواقعية والمتخيلة أبعاداً ثلاثة في حياة المرأة؛ وهي الكينونة، والحقوق، والرأي. وربما تظل هذه الأصول الثلاثة هي الأساس وسط تنويعات وتقريعات على قضايا كثيرة في حياة المرأة قدمتها العشرات، بل المئات من النصوص التراثية. إن المرأة تعاني من ذوبان كينونتها في السياق الثقافى، كما أنها تعاني من فقدان حقوقها، والأخطر أنها تعاني من تهميش رأيها وعدم الاحتفال به في كثير من الحالات. فهل هذه النصوص قد حلت مشكلة المرأة مع

الثقافة، بحيث نستطيع أن نقول إننا قد وضعنا أيدينا على محصلة معقولة تبرئ الثقافة / ثقافة الرجل من تهمة تهميش المرأة؟ أم أن هذه النصوص تمثل سياقها الخاص الذي لا يرقى إلى السياق العام؟ أم أنها مدخل للبحث في جذور الثقافة العربية عن انبثاقات حقيقية تحتاج إلى إعادة توجيه وقراءة تحليلية وأولية غير مأسورة بتصورات مسبقة؟ إن هذه الأسئلة تستدعي الوقوف بعناية أمام هذه الظاهرة، فليس من الحكمة حصر دلالة هذه النصوص وما شابها على سياقها التاريخي، بل يجب تحرير دلالتها لتكون جزءاً من مكون ثقافي أكبر يمكن معه استقرار حضور المرأة بشكل موضوعي. لا شك أن هذا النوع من النصوص يشكل مدخلاً مهماً للنظر بعناية إلى ما توحى به من توجهات وتأكيدات على قضايا بعينها، بالإضافة إلى ما تتركه من انطباع بانتصار مجازي أو حقيقي للمرأة من خلال جدل يقوم على توأمة واضحة بين نصاعة الحجة وبلاغة الخطاب.

## الهوامش والمراجع

- (١) الغدامي، عبدالله. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨، (ص ١٠٤).
- (٢) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. ت: عبد الحميد هندراوي. القاهرة: دار الفضيلة، ١٩٩٨.
- (٣) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٨٨.
- (٤) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. القاهرة: مكتبة القرآن.
- (٥) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. ت: د. محمد الإسكندري. طء. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٩.
- (٦) مهنا، عبد الأمير. أخبار النساء في كتاب الأغاني. بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٩٩.
- (٧) جابر، سمير. أخبار النساء في العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.
- (٨) العيسي، هلال بن محمد. الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري. أبها: نادي أبها الأدبي، ١٤١٧.
- (٩) الجواري والنساء. طرابلس، لبنان: جروس برس.
- (١٠) عاشور، قاسم. نساء ذكيات جداً. الرياض، دار الطريق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
- (١١) عبد الحميد، أبو أسامة محي الدين. نساء قلن لمعاوية لا. الرياض: دار المشاعر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٣.
- (١٢) هلال، محمود محمد. قطوف الرياحين: قبسات نسائية أدبية تربوية من التراث. مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

- (١٣) العفان، سعد خلف. بطولة نساء العرب. حائل: مطابع المحيسن الحديثة.
- (١٤) الغدامي، عبد الله. المرأة واللغة. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، (ص ٧٩).
- (١٥) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠ (ص ٢٩).
- (١٦) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٨٨، (ص ١٩٤).
- (١٧) الأبشهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٧، ج ١، (ص ٩٩-١٠٠).
- (١٨) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. (ص ١١٥-١١٨).
- (١٩) المصدر السابق، (ص ١٥٣-١٥٤).
- (٢٠) ابن منظور. لسان العرب. مادة (جدل).
- (٢١) معجم مقاييس اللغة، مادة (جدل).
- (٢٢) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف، (ص ٢١).
- (٢٣) مصطفى العقاد.
- (٢٤) قاسم، سيزا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، (ص ١١٣).
- (٢٥) الألمي، زاهر بن عواض. مناهج الجدل في القرآن. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، (ص ٧٣).
- (٢٦) المصدر السابق، (ص ٧٣).
- (٢٧) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ج ١ (ص ١٠٤-١٠٥).

(٢٨) الغدامي، عبد الله. ثقافة الوهم، (ص ٧٥ - ٧٦).

(٢٩) قال تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾ يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلْأَسَاءُ مَا يَحْكُمُونَ ﴿٥٩﴾﴾ (سورة النحل، آية ٥٨-٥٩).

Jung, Carl G. Man and his Symbols. London, Aldus Books, (٢٠) 1964, (p 56-58).

Jung, Carl G. (p 56-58). (٢١)

(٢٢) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج ١ (ص ١٠٤ - ١٠٥).

(٢٣) سورة المجادلة، (الآية ١).

(٢٤) القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي).  
ت: عبد الرزاق المهدي. ط٢. بيروت، ١٩٩٩، ج ١٧، (ص ٢٢٩ - ٢٣١).

(٢٥) سورة النساء، (الآية ٢٠).

(٢٦) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت:  
مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٨٨، (ص ١٩٤). انظر نص الرواية باللفظ  
ذاته (امرأة أصابت ورجل أخطأ) في كتاب الأبيهي، المستطرف في كل فن  
مستطرف، ج ١، (ص ١٠٢).

(٢٧) كليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي. الدار البيضاء:  
دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، (ص ٢١).

(٢٨) هند بنت النعمان بن بشير الأنصاري. (ابن خلكان. وفيات الأعيان. ت: إحسان  
عباس. ج ٣. بيروت: دار صادر، (ص ٩٥).

(٢٩) ورد البيتان بالصيغة التالية، ليس في الحجاج، بل في روح بن زنباع الذي كانت  
تكرهه هند بنت النعمان، انظر المرجع السابق (ص ٩٥).

وهل هند إلهة عربية سليلة أفراس تحللها بغل  
فإن نتجت مهراً كريماً فبالحرى وإن يك إقراف فما أنجب الفحل.

- (٤٠) الأبيشي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٧، ج١، (ص ٩٩-١٠٠).
- (٤١) يناقش د. عبد الله الغدامي في كتابه المرأة واللغة فكرة استلاب المرأة من حيث أن اللغة بكل مدلولاتها الثقافية والاجتماعية حق للرجل. (انظر، الفصل الأول: الأصل التذكير)، من كتاب المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦.
- (٤٢) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبد الحميد هندواوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص ١١٥ - ١١٨). وقد وردت رواية مقتضبة لذات القصة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (ج٤ ص ٤٠٦). الطريف في هذه الرواية أنها كانت بحضرة زياد بن أبيه وليست بحضرة معاوية.
- (٤٣) الغدامي، عبد الله. ثقافة الوهم. (ص ١٠٣-١٠٤).
- (٤٤) القرشي، عالي. نص المرأة: من الحكاية إلى التأويل. دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٠، (ص ٣٦).
- (٤٥) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبد الحميد هندواوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص ١٥٣ - ١٥٤). وردت هذه الحكاية أيضاً في العقد القرئد لابن عبد ربه، ت: محمد سعيد العريان، بيروت: دار الفكر، (ج١، ص ٢٩٩-٣٠٠)، و صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٧ (ج١، ص ٣٠٦-٣٠٨)، وقصص العرب، لمحمد أحمد جاد المولى وآخرين، بيروت: المكتبة العصرية، (ج٢، ص ١١٩-١٢٠).
- (٤٦) المصدر السابق، (ص ١٥٣). ورد هذا التفسير في هامش حكاية الدارمية في كتاب بلاغات النساء.
- (٤٧) تثبت رواية ابن عبد ربه صفتين أخريين (وعاديتك على جورك في القضاء وحكمك بالهوى) وهما صفتان تعمقان المواجهة بين معاوية والمرأة. انظر كتاب أخبار النساء في العقد الفريد، (ص ٧٦).
- (٤٨) تشير د. سعاد المانع إلى أن المرأة في هذا النوع من القصص تقوم بالأعمال

النبيلة المتصلة بالجماعة مباشرة، مثل فعلي الضيافة والعطاء. وهذه الصورة هي «الصورة الطبيعية للمرأة في التراث الأدبي»، مجلة النص الجديد، العدد ٤/٣، ١٩٩٥، (ص ٨٠).

(٤٩) العقاد، عباس محمود. معاوية بن أبي سفيان. بيروت: المكتبة العصرية، (ص ٣٩).

(٥٠) هذه الإشارة بأن معاوية يعطى من غير ماله وردت في العديد من الحكايات، منها حكاية أروى بنت الحارث بن عبد المطلب مع معاوية حيث تقول: «إن علياً أدى الأمانة وعمل بأمر الله، وأخذ به، وأنت ضيعت أمانتك، وخنت الله في ماله، فأعطيت مال الله من لا يستحقه، وقد فرض الله في كتابه الحقوق لأهلها، وبينها فلم تأخذ بها» ابن طيفور، بلاغات النساء (ص ٨٥).

(٥١) من بين هذه الحكايات التي وردت في كتاب بلاغات النساء (كلام عائشة بنت الأطرش، وكلام الزرقاء بنت عدي، وكلام أروى بنت الحارث بن عبد المطلب)، وغيرها، (ص ١٥١).

(٥٢) توفى مؤلف هذا الكتاب (أحمد بن أبي طاهر طيفور الخرساني) التي ترد هذه الحكاية من ضمن حكايات عديدة عن بلاغات النساء، في عام ٢٨٠ هـ.

(٥٣) المانع، سعاد. «المثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم»، مجلة النص الجديد. العدد ٤/٣، ١٩٩٥، (ص ٨٠). فهي ترى أن هذا النوع من القصص يمثل اتجاهًا يجب أن يلتفت إليه البحث العلمي.



# غواية السرد

## قراءة في المقامة البغدادية للحريري

(... وتعصدنا بالإعانة على الإبانة،

وتعصمنا من الغواية في الرواية ...) <sup>(١)</sup>.

(... إن الكلام مصايد القلوب ...) <sup>(٢)</sup>



١ - إذا كان الإنسان أهم ثنائية في هذا العالم، فإن السرد فضاء لكل ثنائيات العالم. ففيه يتم فصل الخطاب، ويحضر الإنسان رجلاً كان أو امرأة، ويتخلق العالم وجهاً آخر للحياة في كل تجلياتها. فعندما يتوتر الواقع يأتي السرد ليبدون اختراقاته عبر تشريح الواقع، وفضح خطاباته المؤدلجة. وإذا كان السرد تمثيلاً للواقع، فإنه ليس تمثيلاً آلياً، بل إنه تمثيل له غاياته ودلالاته. وهو بتعدد دلالاته، وبإحكام بنائه يصبح غواية من لا غواية له. ففي ألف ليلة وليلة ونصوص المقامات، خاصة، تتجلى ظاهرة الغواية السردية على نحو واضح. فشهر يار تحرف غايته من القتل إلى التسامح بفعل السرد، والاحتيال بالسرد أيضاً هو نهج أبطال المقامات. وقبل الشروع في الحديث عن المقامة البغدادية للحريري بوصفها نموذجاً لما تمثله الغواية السردية، يجدر بنا أن نتوقف على عتبات الغواية كمفهوم معجمي، ثم تحديد مسارها وعلاقتها بالسرد من خلال قراءتها وفق سياقات نصية بعينها.

١ / ١ الغواية في معناها المعجمي تعني الضلال أو الانحراف عن الحق، غير أن من معاني الجذر (غ و ي)، كما أورده صاحب القاموس المحيط، ما يتحد مع الجذر (ر و ي) الذي يُشتق منه الفعل رَوَى، أصل السرد والرواية. فهل هناك علاقة ما تبين تداخلات الجذرين الدلالية؟ من الاشتقاقات التي يعطيها الجذر (غ و ي) نجد (انغوى) بمعنى انهوى ومال. والميل هو انصهار المرء في هوى ذات أو شيء ما، والتماهي مع السرد ينتج عنه التعلق والوله. لكن الاشتقاق الذي يعيننا بدرجة

أكبر هنا هو لفظ الغاوية<sup>(٣)</sup> بمعنى الراوية، وهو معنى يستدعي التساؤل حول علاقة الجذر (غوي) بالجذر (روي). فإذا كانت (غوي) تعني ضل، فإن (روي) في الأصل تجسد معنى الارتواء بالماء، وهما معنيان متباينان. لكن القاموس<sup>(٤)</sup> يفسر الغاوية بمعنى الراوية على أنها المزايدة فيها الماء أو الجمل الذي يُستقى عليه<sup>(٥)</sup>، بل إن صاحب متن اللغة يضيف «الراوية: الرَّجُلُ الْمُسْتَقِي بِكسر القاف»<sup>(٦)</sup>. والجذر (روي) يعني في الأساس الارتواء بالماء، وهو نفس المعنى في اللغات السامية كالسريانية<sup>(٧)</sup> والعبرية والإثيوبية<sup>(٨)</sup>، لكن العربية تنفرد بتطور نوعي في معنى الجذر (روي) عن طريق نقل اللفظ من المادي إلى المعنوي على سبيل الاستعارة. فنظف ب(روي أي حدث) أو رواية الحديث ونقله<sup>(٩)</sup>. فرواية الحديث، سواء كانت شعراً أو نثراً، هي نقل أيضاً ينتج عنه ارتواء نفسي. وهكذا فإنه يمكن النظر إلى الغاوية بمعنى الراوية على أنها الوسيلة التي تنقل ليس الماء، بل الحديث أيضاً إذ أن الجذر يسمح بهذا التمدد والمثابهة. وتكون الهاء في الراوية للمبالغة<sup>(١٠)</sup> أو دلالة التأنيث<sup>(١١)</sup>. وهكذا فإن معنى الغاوية<sup>(١٢)</sup>، وربما يجوز أن نضيف الغاوي، أي الراوية أو الراوي، يمكن أن ينصرف إلى رواية المختلق والمتخيل؛ أي ما هو مفارق للواقع أو خارق للعادة. فقلب الواقع والإيهام بحضوره هو الغاوية التي تنتجها الراوية / الغاوية. وهكذا، فإن معنى ما تقوم به الغاوية / الراوية يمكن أن ينصرف من الضلالة التي تورث الخسران إلى تصوير الواقع وفق نسق سردي تحكمه رؤية

ذاتية مطلقة. ومن طبيعة الرؤية الذاتية في السرد خاصة، هو خروجها على الموضوعية التي نجدها عنصراً أساسياً عند المؤرخ مثلاً. فرواية المؤرخ ليست هوى، بل وثائق تُضبط وتُقرأ وفق منهج معين. وهذا عكس الراوي / الراوية الذي لا تشغله الحقيقة الموضوعية في شيء. فهو يقرأ التاريخ أو يخلق التاريخ الذي يوافق طبيعة روايته، مع الاعتماد على إسقاطات واقعية تشكل وجهة النظر التي يؤمن بها.

١ / ٢ يجب أن نؤكد بدءاً أن غواية السرد التي نحن بصدد الحديث عنها تحل بالملتقي داخل بنية النص، وليس خارجها. فالملتقي داخل النص هو الذي يكون عرضة للغواية وفقاً لبيئة النص السردية. كما أنه ليس شرطاً أن تتحقق هذه الغواية في كل النصوص السردية، فقد لا تتحقق لأسباب متعددة منها انتفاء وجود مسرود لهم داخل النص. فهناك نصوص سردية تتوجه فقط لملتق خارج النص، فتكون العلاقة بين راوٍ ضماني أو متكلم وبين قارئ. وتختلف طقوس هذه العلاقة تماماً عما نزعّم أنه يمثل غواية داخل بنية النص السردية. فالغواية التي يعول هذا البحث على كشفها هي غواية تتحكم في ردة فعل المسرود له أو لهم داخل النص السردية.

وبطبيعة الحال فإن هناك أكثر من سابقة نصية يلعب السرد فيها دور الغواية. وهذه النصوص تتراوح بين نصوص محدودة المعالم السردية كالمقامات والحكايات والنوادر التي تنتشر في كتب الأدب وبين

نصوص تتعدد فيها مناحي السرد ومنطقاته وتقنياته كما في ألف ليلة وليلة. ففي نص ألف ليلة وليلة تتجلى الغواية السردية بوضوح حاد مما يجعله نموذجاً يمكن أن يغني عن البحث عن نصوص أخرى للتدليل على مفهوم الغواية السردية. ففي نص الليالي تنحرف غاية شهريار من التدمير إلى التسامح، ومن القتل إلى العفو بفعل السرد. بل إن شهرزاد تتجح في أن تجعل شهريار «يتطور من الغريزة إلى الوعي، ومن الانفعال التلقائي إلى الحكم الإرادي»<sup>(١٣)</sup>. فشهرزاد التي أدركت الخطر عازمت على أن تصرف شهريار عن قتل النساء بالحكي ليس إلا، لكنه الحكي الذي يعكس سعة معرفة شهرزاد وذكائها<sup>(١٤)</sup> في الدفاع عن الأنثى. لقد وقع شهريار وهو يستمع لحكايات شهرزاد في الدهشة والترقب حتى قرر أن يؤجل قتل شهرزاد ليلة بعد أخرى تماهياً مع تداعيات السرد التي لا تكاد تنتهي. وبعد تمام الليالي كان الوله بالسرد قد تمكن من شهريار وأحاله من حالة الانتقام إلى حالة الانسجام مع من حوله، وخاصة النساء.

١ / ٣ والاحتيال بالسرد هو ذاته ما يمارسه أبطال المقامات التي تقوم على الكدية والتسول. وظاهرة الكدية والتسول من الظواهر التي حفل بها المجتمع العربي منذ القرن الثالث كإفراز طبيعي لعصر كُثرت فيه التناقضات التي خلقت بدورها مجتمعا متبايناً في ظروفه ومستوياته<sup>(١٥)</sup>. وقد عُرفت جماعة المكدين، على وجه الخصوص، التي كانت منتشرة في المجتمع العربي حينذاك، بأنواع الطرب والأدب

والفكاهة واللهو والمجون<sup>(١٦)</sup>. ومن هذا الجو استلهم مبدعو المقامات، سواء بديع الزمان الهمذاني أو من جاء بعده مثل الحريري، أحداث وشخصيات مقاماتهم فجاءت تعبيراً حاداً عن تناقضات مجتمعهم. فالجوء للسرد كطريقة للتعبير عن واقعهم جاء خلاصة لعوامل موضوعية وتاريخية كثيرة نتج عنها المزج بين الواقع والتمثيل في ثنائية تكشف عمق التجربة السردية للمقامات. وهنا يأتي دور التمثيل في حركة تنزع إلى تأكيد هذا التباين عن طريق تجسيد نماذج هزلية تمثل بؤس الواقع المادي. إن المعطيات السردية في نصوص المقامات توحى بحضور الصور الواقعية عبر نمذجة الحالات الإنسانية التي لفظها المجتمع. ومن غير شك، فإن النظر إلى تاريخ نشوء المقامة<sup>(١٧)</sup> يؤكد جذورها الواقعية التي جعلت منها نصاً يشابه الواقع عبر إعادة تمثيله، لكن بسخرية ومرارة تتمثل في الحالات الإنسانية التي يجسدها أبطال المقامات.

١ / ٤ وما فعلته شهرزاد هو ذاته ما يفعله بطل المقامات مع اختلاف الغاية التي تحكم نص الليالي. فشهرزاد تبحث عن خلاصها من هلاك شهریار مستخدمة الحكي سلاحاً لتلهي أو لتصرف شهریار أو لتؤجل قتلها، في حين يمارس بطل المقامة تضليله لمستمعيه عبر السرد حتى يحصل على غايته المادية. ويذهب عبد الفتاح كيليطو إلى أن «السرد يضغط على المتلقي ويدفعه إلى القيام بعمل ما»<sup>(١٨)</sup>، لكن هذا العمل يختلف من موقف إلى آخر، فقد يتمثل في العطاء أو في الرغبة في

المشاركة في الرواية، أو في الدفاع عن النفس كما فعلت شهرزاد. ونجد هذه الظاهرة أيضاً في نصوص أخرى قد تكون أقل حضوراً، لكنها، مع ذلك، تبئ عن وجود هذا المنحى السردي. ففي كتاب ذيل الأمالي والنوادر لأبي علي القالي نجد حكاية الشجاء الخارجية مع زياد بن أبيه هذا نصها:

قال أبو محلم: أخبرني معتمر بن سليمان التيمي قال: لما جيء بالشجاء - وكانت امرأة من الخوارج - إلى زياد، قال لها: ما تقولين في أمير المؤمنين معاوية رضى الله عنه؟ قالت: ماذا أقول في رجل أنت خطيئة من خطاياها! فقال بعض جلسائه: أيها الأمير، أحرقتها بالنار، وقال بعضهم: اقطع يديها ورجليها، وقال بعضهم: اسمل عينيها. فضحكت حتى استلقت وقالت: عليكم لعنة الله! فقال لها زياد: مم تضحكين؟ قالت: كان جلساء فرعون خيراً من هؤلاء. قال لها: ولم؟ قالت: استشارهم في موسى فقالوا أرجه وأخاه، وهؤلاء يقولون: اقطع يديها ورجليها واقتلها، فضحك منها وخلي سبيلها<sup>(١٩)</sup>.

يقدم هذه النص حكاية الخلاص بالمقابلة بين الوقائع في نسق حكائي. فرغم تموضع الحكاية ضمن شخصيات تاريخية مؤثرة، فإن المرأة الخارجية تستدعي من الموروث ما تقيمه حجة على قمعية السلطة في زمنها. وهكذا تتجح في تعرية قمع السلطة رغم حدة خطابها. فهي هنا تحتال بسرد وقائع تناقض موقف السلطة، مبطللة في الوقت ذاته موقف جماعة السلطة، ومحرضة الأمير على أن يخلي سبيلها، ليتحول

سخطه إلى حالة من الرضا مثل الرضا الذي حل بشهريار وهو يتماهى مع سرد شهرزاد.

١ / ٥ وفي أدبيات النقد الحديث يوظف عواد علي كلمة غواية في عنوان كتابه غواية المتخيل المسرحي<sup>(٢٠)</sup> دون أن يقدم تفسيراً مباشراً لدلالة الكلمة في السياق الذي يقدمه. غير أن عواد علي من خلال الكشف عن استراتيجية Metatheater أو ما وراء المسرح، يحاول التأكيد على أن غواية المسرح ليست في إيهامه بالواقع، بل في قدرته على الإبهام والدهشة من موقعه كمسرح ذي آليات تعكس جماليات المسرح وشعريته<sup>(٢١)</sup>. ويتضح ذلك أكثر إذا عرفنا أن استراتيجية ما وراء المسرح تقوم على نقض الحد الفاصل بين الواقع والمتخيل ليتحول المسرح إلى مسرح لا يخفي آلياته واستراتيجياته، على عكس المسرح الطبيعي الذي ينطوي على الإيهام بالواقع من خلال تأكيد واقعية المكان، ومنطق الحكاية، وتتابع الزمن، وعزل المتلقي عن فضاء المسرح.

ومن ناحية أخرى، يستخدم نبيل سليمان كلمة فتنة في كتابه النقدي فتنة السرد والنقد<sup>(٢٢)</sup>، منطلقاً من مفهوم الوله والاختلاف الذي تخلفه لفظة (فتنة). فالموضوعات السردية المؤدلجة أو الثيمات ذات الصبغة الحساسة (دينية أو سياسية أو أخلاقية) هو ما اشتغل عليه الباحث تحت مسمى الفتنة التي تثير الاختلاف بسبب السرود التي تتبنى مثل هذا النوع من الثيمات. فبقدر تعلق الناس بها لجمال خطاباتها إلا أنها تثير نوعاً من الاختلاف قل أو كثر. وهكذا فإن

الكاتب يرصد مظاهر الفتنة بين السرد وبين قرائه من منطلق أنها علاقة خارجية بين نص وقارئ. ولفظة الفتنة وإن كانت تتباين في أوجه كثيرة عن لفظة غواية، فإنها تأتي في سياق مشابه للفظلة الغواية من حيث خروجها الدلالي من وجودها المعجمي إلى توظيف أرحب يكشف قدرة اللغة على تجاوز المألوف من الدلالات المعجمية. ورغم الاختلاف المعجمي بين الفتنة والغواية، فإن المفهوم الذي ركز عليه سليمان يقترب من ظلال الغواية بالمفهوم الذي تتبناه هذه الورقة. فالوله والتعلق بالشيء هو مدخل من مداخل الغواية مثلما هو من مكونات الفتنة. وفي المقامة، موضوع دراستنا هنا، ما يصل دلالة الغواية بدلالة الفتنة ولو بخيط رفيع يمكن أن تسقط معه بعض الفروق الدلالية الحادة.

وقد شاع مفهوم الغواية بظلال متباينة حتى في خارج نطاق السرد. ففي مقالة بعنوان «غوايات الدلالة ...»<sup>(٢٣)</sup> يقدم كمال شياح رؤية نقدية لمفهوم الفن التشكيلي لمرحلة ما بعد الحداثة موضحاً الأبعاد الدلالية في العلاقة بين الأجناس الفنية. فالدلالات التقليدية التي تحيل إلى المألوف والمرجعي لم تعد ممارسة منطوية في ظل التطورات الفلسفية والفنية لأعمال ما بعد الحداثة. فقد تطور الحقل الدلالي إلى فضاء من المغامرة وعدم اليقين المطلق كرؤية فلسفية تؤطر نمط التعبير التشكيلي القائم على التناص مع أشكال عديدة عُرِفَتْ بفنائها الدلالي المستقل كالنحت والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من القنوات الإبداعية. فالحقل الدلالي في الفن التشكيلي ما بعد الحداثي قد خرج على سلطة الدلالة

المباشرة وأحالتها إلى فضاء من الاحتمالات التي تقود إلى تأويلات غير متناهية. ويمكن أن نخلص إلى أن الغواية الدلالية هي دفع المتلقي إلى ارتكاب جرأة التأويل وكسر هيمنة المفاهيم المرجعية السائدة في قراءة النتائج الفنية الحديثة.

ما تقدم من توظيفات للفظ الغواية أو ما شابهها تختلف في بعض جوانبها عن المفهوم والتوظيف الذي تتبناه وتنتهجه هذه الورقة. فمفهوم الغواية السردية يقوم على البحث عن الإغراء بالسرد والتماهي معه بين سارد ومسرود له داخل بنية النص السردية. فكما أوضحنا من قبل تنطلق هذه الورقة من فهمها للغواية كمحصلة سردية داخل بنية النص السردية ذاته. فهي ردة فعل تجاه السرد من قبل متلق داخل النص السردية. ورغم تباين مفهومات الغواية في هذه التوظيفات، فإنها تتحد نحو فهم مشترك قوامه قراءة الإبداع من زاوية متجاوزة للقيم المألوفة في الحقل الدلالية سواء كانت معجمية أو فلسفية.

٢- تلخص المقامة البغدادية للحري، وهي المقامة الثالثة عشرة، في حدث يسير يتجلى عبر السرد المفعم بزخم البلاغة وعنفوان اللغة. يروي الحارث بن همام حكاية امرأة أصابها الدهر بالفقر فجاءت إلى جماعة من الشعراء أو نخبة مثقفة تقدر براعة الخطاب البلاغي الذي يصدر عن هذه المرأة. ولذلك، فقد ساد الاعتقاد أنه بسبب اللغة لا الحكاية يحصل تأثير المقامة. غير أنه من الضروري أن ننظر للغة، في هذا السياق، لا باعتبارها لغة مزخرفة، بل لغة سياق

حكائي، تنشُد التأثير بالسرد، وتجسد مفهوم البيان الذي اعتبره الرسول ﷺ سحراً عندما يكون موظفاً داخل سياق مؤثر. ومهما يكن فإن المقامة وهي تتمظهر باللغة تخطو خطوة أخرى في غاية الأهمية تكشف عن رحلة السرد من اللغة إلى الحكاية. فلفة المقامات عموماً لغة مجلجلة، صاخبة تقوم على السجع وحشد هائل من المحسنات البديعية. لكن من خلال هذا الزخرف اللغوي تثبثق الحكاية، متجاوزة سياق اللغة إلى فضاء خصب من السرد. فالراوي، وهو مظهر مهم من مظاهر السرد، يؤكد نفوذ السرد في سياق المقامة، تاركاً موقع الرواية لينتقل إلى المشاركة في الفعل<sup>(٢٤)</sup>، فيتعقب المرأة أثناء خروجها من مجلس الجماعة حتى تدخل مسجداً تنزع فيه ثياب الأنثى. فإذا نحن أمام أبي زيد السروجي الذي انكشف أمره للراوي بعد أن تلصص عليه عبر خصاصة الباب.

٢ / ١ تبدأ المقامة بوصف الجو العام الذي يكشف مقومات السرد الأولية. فننعرّف على مشيخة الشعراء الذين سيمثلون مع الراوي الطرف المعادل في حكاية العجوز. لقد أضفى الراوي هالة من التقدير على جماعة الشعراء الذين وصفهم بالبراعة الأدبية. وهو وصف من شأنه أن يهيئ المتلقي لطبيعة الصراع الذي سينشأ بين المرأة ومشيخة الشعراء. وهو صراع تلعب اللغة فيه دوراً مهماً، لكن اللغة في هذه المقامة تكتسب أهمية خاصة من خلال وجودها في سياق السرد.

الخطوة الثانية في بنية السرد تتمثل في قدوم العجوز إلى مجلس الجماعة (الراوي ومشيخة الشعراء). وتتقدم العجوز للسرد دون أن تدخل في حوار مع الراوي أو الجماعة، فتروي حكايتها مع الزمن<sup>(٢٥)</sup>. واللافت للانتباه في النص هو المسكوت عنه. فالشيء المعلوم هو فقرها، لكن النص لا يقدم توقعاً أو حدساً لحالتها الراهنة. غير أن تلميح النص إلى قدومها ومن خلفها مجموعة من الصبية «لحنا عجوزاً تقبل من البعد، وتُحْضِرُ إحْضار الجُرْدِ<sup>(٢٦)</sup>، وقد استلتت<sup>(٢٧)</sup> صبية أنحف من المغازل<sup>(٢٨)</sup>، وأضعف من الجوازل<sup>(٢٩)</sup>»<sup>(٣٠)</sup>، يُحيل إلى فضاء أعمق من خطاب اللغة وهو ما يضع الحكاية في سياق أكبر من حيزها المادي. فوجود أطفال أو صبية على هذا النحو من الهزال والضعف حالة واقعية دفعت الراوي والجماعة للتسليم بدلالة المشهد. لقد كان على العجوز، وهي تعي معضلة الواقع وكيف تهز وجدان المتلقي، أن ترسم صورة واقعية تجعل من ادعائها السردية صورة مؤثرة. فالسرد ليس لغة تحكي فقط، بل إنه تمثيل غير آلي للواقع محملاً بدلالة الإدانة. ويعود النص في نهايته إلى ذات النقطة التي انطلق منها، وكأنه نص دائري. فالعجوز وقد ظفرت بالعطايا، تركت الجماعة لتخرج من تنكرها، ولتتخلص من الصبية الذين رافقوها في بداية الحكاية: «حتى انتهت إلى سوق مغتصة بالأنام مختصة بالزحام، فانغمست في الغمار؛ واملست (أي تخلصت وانفلتت) من الصبية الأغمار»<sup>(٣١)</sup>. ما يستوقفنا هنا هو لفظ الصبية، ففي بداية الحكاية وردت اللفظة نكرة «واستلتت صبية»، وفي

النهاية اكتسبت التعريف «واملست من الصبية الأغمار». فتكبير لفظ الصبية أولاً، ثم تعريفه ثانياً هو موقف الراوي من المشهد الذي يتجلى أمامه. فالتنكر الذي قام به أبو زيد السروجي لم يكن مجرد تنكر مادي يطال تغيير ملامح الشخصية، بل تجاوزه إلى تأسيس سياق اجتماعي مؤثر. فالعجوز تومئ بأنها لا تسعى من أجل ذاتها، بل من أجل «صبية أنحف من المغازل، وأضعف من الجوازل». ووصفهم بالضعف يعود إما إلى تأثير الراوي وتعبيره عن المشهد مبالغة، أو أن أبا زيد السروجي قد نجح في أن يجعل الصبية يتقنون دور الحيلة باستكانتهم وعدم خروجهم عن النص الذي سيؤلفه سرداً أبو زيد السروجي ليجني من ورائه العطايا. لكن وقد اشتعل الحدس وزالت غواية السرد في نهاية النص، فإن الراوي قد غير موقفه فعرف الصبية ونسبهم إلى الجهل الذي سببه عدم الدراية (بحيلة ما) سيجتهد الراوي في الكشف عنها.

الخطوة الثالثة في بنية النص هي البحث عن السر. والتوقع بأن هناك سرّاً أو فحواً وقع فيه الراوي ومشيجة الشعراء، ليس إلا الخروج من حالة الانتشاء والافتتان بالسرد، لغة وحكاية، إلى واقعهم الذي يرى العالم وكأنه قائم على خدعة. وهذا يستدعي أن الخير مرادف للحظات التجلي التي يخرج الإنسان فيها من نسق الواقع إلى المتخيل، ومن المادي إلى المعنوي. فكلما اقترب الإنسان من الواقع اقترب من التناقض، وكلما انغمس في السرد حكاءً أو متلقياً سما فوق الواقع.

٣- المقامة البغدادية خطاب سردي نثري<sup>(٢٣)</sup> يحوي مقومات أساسية متمثلة في راو وبطل وحدث يُروى. وهي ككل المقامات الأخرى سواء مقامات الهمذاني أو مقامات الحريري تنطوي على موضوع متكرر في كل أبعاده. وإذا كان الشكل أكثر حضوراً من المضمون من خلال بنية لغوية مليئة ببديع اللغة، فإن مضمونها لا يقل أهمية عن البنية اللغوية. وتعمد هذه المقامة إلى المراوحة بين النثر والشعر. فتبدأ نثراً، ثم تعيد حكايتها شعراً. غير أن الشعر يجد فرصة للتعبير لا عن حدث، بل عن مشاعر البطل سواء في حالة تنكره أو بعد جلاء أمره.

٣ / ١ التنكر جزء من طبيعة بطل المقامات؛ وهو بطبيعته شخصية ساخرة تجسد حالة من حالات التناقض الاجتماعي. فالبطل، وعلى مدى خمسين مقامة، يلون شخصيته حتى يصل إلى مبتغاه. وهذه الشخصيات المتقمة ذات خطاب لغوي واحد مهما تباينت مرجعيتها؛ بمعنى أن خطاب الشخصيات يظل بليغاً مهما تغير نمطها. وليس بوسعنا أن نتجاهل رغبة منشئ المقامات في استعراض بلاغته، فهو يؤكد أنه قد أنشأ «خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودُرره، وملح الأدب ونوادره...»<sup>(٢٣)</sup>. غير أن هذه المقامة، البغدادية، تستوقفنا كونها ربما الوحيدة التي يتقمص فيها البطل أبو زيد السروجي دور امرأة. كما أن هناك إشارة أخرى وردت في المقامة البغدادية تفيد بتقمص أبي زيد السروجي لشخصية الخنساء<sup>(٢٤)</sup> في سياق آخر. والتنكر ما هو، في بعض مظاهره،

إلا هروب من مواجهة الآخر، أو تزييف للواقع عندما يغدو هذا الواقع ذاته قابلاً للتزييف والاحتيال. فجماعة الشعراء لم يكن لهم من دافع للبدل إلا بعد وقوعهم في سحر الاحتيال بالسرد. فالتنكر يمثل حالة من حالات الغواية سواء في معناها المعجمي أو في البعد السردى للمقامة. فالتضليل أو تزييف الحقيقة هو جوهر التنكر. غير أنه يتخذ بعداً خاصاً في السياق السردى الذي تتبناه المقامة. فهو وسيلة من وسائل السرد في هذه المقامة، بل إنه، بالأحرى، حيلة من حيل السرد التي تحولت إلى موضوع لا يمكن أن تهض المقامة إلا به. ولهذا فإن الغواية السردية في هذا السياق تصبح استراتيجية نصية تقوم على المفارقة والإبهام. فشخصية البطل دائماً مبهرة سواء في سلوكها أو في مظهرها مما ينتج عنه التأثير والاندفاع إلى التسليم بصدق الادعاء.

٣ / ٢ المقامة خطاب سردى تسيطر عليه اللغة بكل تجلياتها البيانية. ومن ثم فاللغة ذات وظيفة سردية يراوح الكاتب من خلالها بين السرد والوصف. فلنأخذ أمام سرد مطلق للحدث، بل إن الوصف هو أحد العناصر الرئيسية في خطاب المقامة. وللتفريق بين الجمل السردية وبين الجمل الوصفية يمكننا تتبع الجمل السردية التي يتحرك معها الحدث ليضيف للحكاية قدراً من النمو والتطور.

تبدأ المقامة البداية التقليدية (روى الحارث بن همام ...)، فالرواية شرط من شروط السرد، فبه يتهيأ المتلقي لسماع الرواية، وبه يعلن الراوى حضوره وسلطته على جماعة المتلقين.

قال: ندوت بضواحي الزوراء مع مشيخة من الشعراء ...  
 لمحنا عجوزاً تُقبلُ من البُعد ... قالت: حيا الله المعارف ... قال  
 الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها ... وقلنا لها: قد فتن  
 كلامك فكيف إحامك<sup>(٣٥)</sup> ... قال الراوي: فوالله لقد صدّعت  
 أبياتها أعشار القلوب ... فلما افغوم<sup>(٣٦)</sup> جيبها تبراً<sup>(٣٧)</sup>  
 وأولها كل منا برا، تولت يتلوها الأصاغر<sup>(٣٨)</sup> ... فكفلتُ لهم  
 باستبطاط السر ... ونهضت أقفوا أثر العجوز، حتى انتهت إلى  
 سوق مفتصة بالأنام مختصة بالزحام، فانغمست في الغمار؛  
 واملست من الصبية الأغمار، ثم عاجت بخلوبال، إلى مسجد  
 خال، فأماطت الجلباب، ونضت النقاب، وأنا ألمحها من  
 خصاص الباب، وأرقت ما ستبدي من العجاب، فلما انسرت<sup>(٣٩)</sup>  
 أهبة الخضر<sup>(٤٠)</sup>، رأيت محيا أبي زيد قد سفر<sup>(٤١)</sup> فهمت بأن  
 أهجم عليه، عَنفُهُ على ما أجرى إليه، فاسلنقى<sup>(٤٢)</sup> اسلنقاء  
 المتمردين، ثم رفع عقيرة المفردين<sup>(٤٣)</sup>، واندفع ينشد ...<sup>(٤٤)</sup>.

توضح نقط الحذف (...) القفزات النصية التي تحوي جمل  
 الوصف، وهي قفزات تطول وتقتصر بحسب السياق. وهكذا فإن جمل  
 السرد التي تشكل حركة الحكاية لا تزيد على خمس وعشرين جملة،  
 تتركز أكثرها في نهاية المقامة؛ بمعنى أن سرد الحدث يبدأ بطيئاً ثم  
 يتصاعد تدريجياً حتى يصل ذروة الكشف في نهايتها. وكلما كان السرد  
 بطيئاً كان الوصف أكثر، والعكس هو ما يحدث عندما يحضر السرد،

فيتضاءل الوصف إلى أدنى درجة أو ينعدم. لكن السؤال هو، لماذا هذه  
المزاوجة بين السرد والوصف؟ وهل من وظيفة للوصف غير وظيفة  
الاستعراض اللغوي؟

إذا كان السرد يمثل حركة الحكاية وزمن وقوعها، فإن الوصف  
يمثل روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية<sup>(٤٥)</sup>.  
فلوقدمت حكاية العجوز كسرد مطلق لما كانت إلا مجرد أفعال متتالية  
تعكس الحركة لكنها لا تفسرها. لقد نُظر كثيراً للمقامة على أنها  
مجرد استعراض لغوي بلاغي، ورغم صحة هذه الادعاء إلى حد ما،  
فإنه لا يجب أن نظل أسرى لهذه النظرة التقليدية. فالوصف «يتجاوز  
مجرد تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم  
المجردة»<sup>(٤٦)</sup>.

يمثل الوصف في المقامة البغدادية بعداً مهماً يسند حضور  
السرد. فإلى جانب الوظيفة التقليدية، الزخرفة، فإنه هنا يؤدي دوراً  
تفسيرياً<sup>(٤٧)</sup> يكشف ظلال الحدث الذي بدأ بحضور العجوز. فحضورها  
الذي بهر الجماعة لا بد له من تفسير وصفي يرسم ملامح الشخصية  
وعمقها الاجتماعي:

«... أني من سروات<sup>(٤٨)</sup> القبائل، وسريات<sup>(٤٩)</sup> العقائل<sup>(٥٠)</sup>،

لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر، ويسيرون القلب، ويمطون  
الظهر، ويولون اليد: فلما أردى الدهر الأعضاد، وفجع

بالجوارح الأكباد، وانقلب ظهراً لبطن نبا الناظر<sup>(٥١)</sup>؛ وجفا  
الحاجب<sup>(٥٢)</sup> وذهبت العين<sup>(٥٣)</sup> وفقدت الراحة، وصلد الزند<sup>(٥٤)</sup>،  
ووهنت اليمين<sup>(٥٥)</sup> وضاع اليسار<sup>(٥٦)</sup> وبانت المرافق<sup>(٥٧)</sup>، ولم يبق  
لنا ثنية ولا ناب<sup>(٥٨)</sup>...<sup>(٥٩)</sup>.

هذا الوصف لحالة العجوز مهم لتبرير موقفها. فهو وصف يمثل  
حوارية توحى بتعدد الأصوات داخل نسيج المقامة. وبالطبع فنحن لا  
نتحدث عن حوارية باختينية<sup>(٦٠)</sup> مطلقة توحى بتعدد الظواهر الحوارية  
في هذه المقامة أو حتى في غيرها من المقامات. إن الحوارية تقتضي  
أفقاً روائياً أرحب حتى تتجسد فيه الملامح الحوارية من «تعايش  
للشخصيات، ووجهات نظر، ومراكز، وأيديولوجيات، وعلامات،  
وأساليب، ونظم كاملة القيمة»<sup>(٦١)</sup>. وهو أمر لا يحتمله المتن الحكائي  
في المقامات. ومع ذلك، فإننا في المقامة البغدادية أمام مظهر حوارى  
مبسط نرى فيه الراوى الحارث بن همام يسرد، بينما العجوز تسرد  
حيناً وتصف حيناً آخر. وبين السرد والوصف يحدث التوتر المطلوب  
لاستجلاب حضور المتلقي داخل المقامة، وخارج سياق المقامة أيضاً.  
فأفتتان جماعة الشعراء هو افتتان بالوصف الذي هو موجه للمتلقى  
داخل بنية النص. بالإضافة إلى ذلك فإن الوصف يوحى بالإيهام  
بالحقيقة<sup>(٦٢)</sup>. فكلمة بالغ أبو زيد السروجي / العجوز في الوصف،  
استطاع أن يبرر حضوره النصي. فالإيهام بمظهر العجوز، سواء  
بوصف الشكل أو الحالة، كان أحد العناصر التي استخدمتها هذه

المقامة لتبرر اليقين. فالمرأة يقين بالنسبة لجماعة المتلقين داخل نص المقامة سرعان ما تحول في نهاية السرد، إلى وهم خالص. ولتأكيد الصورة استعان النص بحشد الأوصاف للتفسير تارة، وللإيهام تارة أخرى، فلم يبق أمام جماعة المتلقين إلا الوقوع في غواية النص.

٤- السرد والمرأة ظاهرة تكرست في النصوص السردية القديمة حتى بلغت ذروتها في ألف ليلة وليلة<sup>(٦٣)</sup>. وهي ظاهرة تقوم على استخدام المرأة للسرد كسلاح لتحقيق غرض ما قد يصل إلى حد إنقاذ ذاتها من القتل كما فعلت شهرزاد. وواضح من خلال استقراء العديد من النصوص (القديمة)<sup>(٦٤)</sup> أن المرأة لا تلجأ إلى السرد إلا عند حاجتها لبلوغ غرض ما. ومجمل هذه النصوص تتراوح ما بين موقف وحكاية تكون المرأة فيها طرفاً، في الغالب، قوياً ومنتصراً. ففي كتاب بلاغات النساء<sup>(٦٥)</sup>، مثلاً، نظفر بعدد من هذه الحكايات التي نرى فيها المرأة تتسهم سلطة الحكمي. ورغم أن عنوان الكتاب يستدعي دلالة اللغة التي تجعل لهذه النصوص قيمة بلاغية، فإن أهمية هذه البلاغة تكمن أساساً في كونها موظفة في سياق حكايتي يقوم على المواجهة بين رجل وامرأة<sup>(٦٦)</sup>. فالبلاغة جزء من لعبة المرأة التي تسخرها لاحتواء سلطة الرجل. فلا أهمية لبلاغة المرأة لو لم تكن داخل نسق سردي سواء كان واضح المعالم أم ضعيف البنية. كما أن السرد بالمعنى السيميائي أوسع من الصيغة التقليدية للسرد التي تحصره في جانب من جوانب القص كالوصف والحوار والشخصية. فالسرد سيميائياً قادر على استيعاب

كل الأشكال والنظم الدالة سواء كانت في تكوينها ورؤيتها قديمة أو حديثة<sup>(٦٧)</sup>. فإذا كانت هذه النصوص لا تشكل حضوراً سردياً قوياً، فإنها لا يمكن أن تخرج عن نسق الحكى الذي يقوم على جدلية الواقع والتمثيل. فالواقع في هذا النوع من النصوص يتجسد في الحضور القوي للتاريخ من خلال شخوص تاريخية معلومة الدور سواء في السياق الاجتماعي أو السياسي، لكن القص هنا هو الأبرز حضوراً من خلال تركيز هذه النصوص على الأحداث الهامشية والفردية التي لا تشكل في الغالب ثقلاً وهماً جمعياً. فهذا النوع من النصوص، التي توظف المرأة، تصنع من المرأة نصاً سردياً يقاوم سلطة الرجل وهيمنته. فالرجل هنا هو المتلقي وهو النقيض الذي تنهض عليه ثنائية الصراع في هذه النصوص. فنحن إذاً أمام مثلث قوامه المرأة والسرد والرجل. وكأن السرد هنا هو المحرض على كسر العلاقة النمطية بين الرجل والمرأة. ففي سياق السرد يقف الرجل مستلباً بالسرد وتقف المرأة في مركز قوة تملي حكايتها.

وإذا نظرنا إلى المقامة البغدادية نجد نوعاً من الحيلة التي تضع المرأة في قلب السرد. فالبطل أبو زيد السروجي يتنكر في زي امرأة ليحصل على ما يريد من مال. ورغم أن هذه واحدة من بين العديد من حيل أبي زيد السروجي التي يظهر فيها مرة واعظاً، ومرة خطيباً وأخرى شاعراً، وغيرها من الأدوار التي يتقمصها للوصول إلى غرضه، فإنه في هذه المقامة يفعل شيئاً مختلفاً تماماً. إنه هنا ليس الرجل، إنه

يتقصد دور امرأة عجوز تسرد حكايتها. إن النص لا يفصح عن كيفية التحول، لكن من الضروري أن دراما التحول قد حدثت على نحو يشابه الواقع ويوجد الأثر المطلوب تحقيقه. فالزي والصوت والحركة واختفاء اللحية والشارب كلها مظاهر سكت النص عنها، واكتفى بلفظ العجوز وتأنيث الفعل (قالت) للدلالة على التحول. فالتحول، إذن، تم بالتجريد، لا بالوصف المادي. وهذا الاختزال يتكرر في غير موضع كاستراتيجية نصية لا بد من التنبه لدلالاتها.

٤ / ١ أين تقع المرأة في هذه المقامة؟ إذا تجاوزنا بلاغة الخطاب النثري ودققنا فيما وراء الخطاب، نكتشف دلالة الحكي ومضمون السرد. يصح أن نقول إن المرأة هنا تقوم بدور ما بالنيابة عن الرجل، أو رجل في صوت امرأة أو في شكل امرأة. وهي أيضاً تجسد معاناتها التي نتجت عن غياب دور الرجل في حياتها. فهي، ادعاءً، من عائلة كريمة، كان أهلها (من الرجال) يحتلون أعلى المراتب بين قومهم، لكن الدهر جار عليهم فتحولوا من غنى إلى فقر، ومن عزة إلى ذل، ولم يبق لها إلا الاستجداء. فالمرأة باتحادها مع السرد حققت الوظيفة التي من أجلها وظفت. لقد أُستخدمت المرأة لغواية الرجل، فتحولت من شفافيتها وحنوها إلى شيطان مخادع. لقد جسدت هذه المقامة كيد المرأة وخداعها، دون أن تكون حاضرة في السرد مطلقاً. فتحولت هي بدورها من مخادعة إلى مخدوعة، مثلها مثل مشيخة الشعراء. فالمرأة ليست فاعلة للغواية بمعناها المعجمي، بل هو حضورها المزعوم الذي

جسد الغواية من خلال خطاب السرد.

إن السياق الذي وضعت فيه المرأة سياق واقعي يؤكد تبعيتها للرجل، لكن فعلها السردي يتناقض تماماً مع مضمون حكايتها. فهي عندما قدمت نفسها لجماعة الشعراء قدمتها على أنها من عائلة كريمة فأهلها وبعلمها، على وجه الخصوص، يحتلون الصدر، كناية عن السيادة في قومهم. فهي لم تقل شيئاً عن ذاتها إلا أنها تحولت من كريمة بين أهلها إلى ذليلة بسبب ما حل بهم من فقر. وإذا كان هذا هو مضمون حكايتها، فإن فعلها السردي يبدو متناقضاً مع دورها المرسوم لها. فهي كبطلة قادرة على السيطرة عبر بلاغتها على النخبة المثقفة. فالمقامة لم تنتصر لها إلا بالقدر الذي أكسبتها عطايا رجال غير راغبين في العطاء أصلاً. ومهما يكن فإن السلطة الممنوحة لها، لم تلبث أن سُلبت منها وعادت لا شئ. فالنص الذي خلقها، سرعان ما وأدها. وإذا كان السرد قد أنقذ شهرزاد، فإن السرد هنا لم ينصف المرأة؛ لأنها لم تكن حاضرة في السرد أصلاً، بل كانت مجرد صورة خارجية سرعان ما بهتت وانمحت. وإذا كان شهريار قد أذعن لسلطة شهرزاد وسلم لها بالبراعة، فإن الحريري قد اغتال عبر السرد صورة الأثني، أولاً بتقديمها كعجوز خالية من رونق الحياة، وثانياً بإقصائها من السرد كحضور حقيقي. لقد قُدمت المرأة في المقامة كضحية للرجل المحتال أبي زيد السروجي. ورغم انكشاف حيلته فقد ظلت النقمة تلاحق المرأة عندما تعاهد مشيخة الشعراء على محرمة العجائز<sup>(٦٨)</sup>. بينما

الجاني الحقيقي أبو زيد السروجي ظفر بثناء الراوي: «فلما ظهرت على جلية أمره، وبديعة أمره<sup>(٦٩)</sup>، وما زخرف في شعره من عذره، علمت أن شيطانه المرید، لا يسمع التفنيد، ولا يفعل إلا ما يريد»<sup>(٧٠)</sup>.

٤ / ٢ تتضح منذ البدء خلفية السرد المكانية وطبيعة المتلقين. تبدأ المقامة هكذا: «روى الحارث بن همام قال: ندوت بضواحي الزوراء، مع مشيخة من الشعراء، لا يعلق لهم مبار<sup>(٧١)</sup> بغبار، ولا يجري معهم مमार في مضمار...»<sup>(٧٢)</sup>. فألى جانب أن النص يوضح البيئة المكانية، فإنه يلتفت إلى مسألة في غاية الأهمية وهي جماعة المسرود لهم. فهم جماعة من أهل العلم والأدب معطية المقامة بذلك مبرراً قوياً في منطقية البناء اللغوي الكثيف، فمراعاة مقتضى الحال تبدو مسألة محسومة عند الحريري. إن هذه المقامة تمثل لعبة سردية واعية. فخطابها الجمالي مهما بدا مبالغاً في هذا السياق، فإنه لا ينفصل عن بنية النص الكبرى. إن الكاتب وهو راو ضماني يبني نصه في نسقين سردي وجمالي. فالنسق السردى هو المتجسد في آليات القص، بينما الجمالي هو تقديم هذا النسق السردى من خلال لغة جمالية. وهذا التوجه نجد ما يدعمه في ثنایا النص؛ إذ يقول الراوي الحارث بن همام بعد أن استمعوا إلى خطاب المرأة النثري: «فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعارتها، وقلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك»<sup>(٧٣)</sup>. فالحكاية قد تمت بالنثر، لكن المقامة تعتمد إلى تنويع الخطاب من أجل تكثيف مدى تأثير الحكاية. ومن هذا المنطلق يصبح تكرار سرد الحكاية مرة أخرى

دلالة نصية تضاف إلى ظاهرة تكرار الجمل الوصفية لذات الحالة كما سيتضح لاحقاً. فنحن أمام لعبة سردية ذكية استطاعت أن تضيف إلى الحكاية النثرية ثراءً دلاليًا.

٤ / ٣ تثير قضية سرد الحكاية شعراً مسألة في غاية الأهمية. فإذا كان يمكننا القول إن الحكاية الشعرية في النص هي إعادة إنتاج للنص النثري، فإن الحكاية الشعرية بدورها تنطوي على امتداد نصي خارج سياق المقامة. تسرد العجوز حكايتها حتى تصل إلى:

ما بات جار لهم ساغباً ولالروع قال: حال الجريض

هنا يفتح النص على فضاء من التناص. ففي قول العجوز «حال الجريض» استدعاء للمثل المشهور (حال الجريض دون القريض)<sup>(٧٤)</sup>. وأصل هذا المثل:

أن المنذر بن ماء السماء وقيل النعمان كان له يومان يوم  
بؤس ويوم نعمى، فمن لقيه في يوم بؤسه قتله ومن لقيه في يوم  
نعماه أغناه. فلقبه في يوم بؤسه الشاعر عبيد بن الأبرص،  
وكان من خاصته، فقال له المنذر وددت لو لقيتنا غير اليوم  
فتمن ما شئت غير نفسك. فقال الشاعر لا أعز علي من نفسي.  
فقال المنذر لا سبيل إلى ذلك، فأشدني في شعرك. فقال عبيد:  
حال الجريض دون القريض. والجريض هو الغصة<sup>(٧٥)</sup>.

إن استدعاء هذا المثل في سياق الحديث عن أهلها يعطي دلالة الوقوف مع الآخر ومؤازرته وليس محاولة استغلال لحظة الاحتياج التي يمر بها. فالشاعر لا يحتاج في هذا اليوم إلا إلى النجاة من الهلاك. وهي مشابهة ولو من بعد عن حال من وقف محتاجاً بين يدي أهلها وبين من وقف بين يدي المنذر. ولذلك فهو تحريض لمشيخة الشعراء على أن يحدوا حدو أهلها في العطاء. فإذا كان أهلها قد أعطوا، فذلك مدعاة إلى أن يعطي كل من يرى أن له ذات السيادة. لقد أحكم النص غوايته عبر العديد من التقنيات. فإذا كانت اللغة هي المظهر الأول للغواية بالنسبة لمشيخة الشعراء، فإن السياق الاجتماعي للحكاية الذي قدمته العجوز / أبو زيد السروجي، ورسم أهلها كنموذج للعطاء، جعل الغواية السردية تبدو لذة تقترب من لذة الأخذ. فالجماعة لم تشعر بالعطاء وهي تعطي، لكنها شعرت بلذة الأخذ والتماهي مع السرد. وبهذه الصيغة تسقط الحدود الفاصلة بين فعلي العطاء والأخذ بفعل قدرة السرد على كسر المألوف واستخدام النموذج لا ظروف اللحظة كمرجعية لقياس درجة التسامي عند الإنسان. وهكذا يأتي التناص «ولا لروع قال: حال الجريض» ليؤكد عدم قدرة المنذر على العطاء. وإذا كان المنذر هو النموذج الذي كرسه النص للعطاء، فقد كسر أهل العجوز هذا النموذج، نموذج السيادة والقدرة على العطاء الذي يمثله المنذر. فالمنذر لم يستطع تجاوز محنته الذاتية وحالته المرضية. فطوّع قوته لنزواته وتشاؤمه، فسقط بذلك النموذج وظهر الإنسان في داخله،

وأصبح أهلها هم النموذج الذي على الشعراء الاقتراب منه بالعطاء.

٤ / ٤ تمثل هذه اللعبة السردية مدخلاً مهماً للحديث عن جماعة الساردين والمسرود لهم في النص. هناك ساردان في المقامة، هما: الراوي الغائب المتمثل في الكاتب، والراوي الحاضر المعلن عنه في النص صراحة وهو الحارث بن همام، غير أن هناك راوياً آخر تتم به الحكاية وهي هنا العجوز أو أبو زيد السروجي. لكل واحد من هؤلاء الساردين الثلاثة<sup>(٧٦)</sup> غاية يريد أن يحققها، لكن عبر الآخر. فالحريري يستعرض مهارته في صياغة خطاب جمالي عبر الراوي والبطل، كما أن الراوي الحارث بن همام هو المدخل النصي لأي مقامة تروى، فهو الذي تبدأ به المقامات عموماً عبر صيغ شتى (روى، حدث، حكى، أخبر...). وعندما يبدأ الحارث بن همام برواية المقامة يتحد مع الراوي الضمني خارج النص ليصبح متلقياً بدوره لحكاية المرأة العجوز التي تضطلع هي بالرواية. وكونها راوية فلا بد للراوية من مسرود لهم وهم ينقسمون إلى مسرود لهم خارج النص وهم الذين يقصدهم الراوي الضمني بالخطاب السردية في المقامة، ومسرود لهم داخل النص وهم مشيخة الشعراء مع الراوي الحارث بن همام. غير أن إمكانية ظهور رواة آخرين في النص ظلت احتمالية مفتوحة. فالمسرود لهم داخل النص رغبوا في الانتقال من فعل الإنصات إلى فعل الرواية بعدما بهرهم خطاب المرأة. لقد طلبوا أن يكونوا رواة لها إن هي أرادت عطاياهم. وتوضح الجمل الحوارية بين العجوز وبين مستمعيها الدهشة والرغبة في الانتقال من

التلقي إلى السرد ولو عن طريق إعادة إنتاجه بالرواية. فبعد أن حلت بهم فتنة السرد شعروا برغبتهم في تغيير موقعهم:

قال الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها، ومُلح استعارتها، وقلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك، فقالت أفجر الصخر ولا فخر؛ فقلنا إن جعلتنا من رواتك، لم نبخل بمواساتك<sup>(٧٧)</sup>.

٤ / ٥ غواية السرد أو فتنته ظهرت جلية في سياق المقامة. فبالسرد وحده نالت المرأة ما شاءت من العطايا. وكما أسلفنا وقفت المرأة تروي حكايتها في البدء نثراً حتى إذا تمت، أقر الراوي بالوقوع في فتنة السرد: « قال الحارث بن همام: فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعاراتها، وقلنا قد فتن كلامك فكيف إحامك<sup>(٧٨)</sup>، فقالت: أفجر الصخر ولا فخر؛ فقلنا: إن جعلتنا من رواتك لم نبخل بمواساتك<sup>(٧٩)</sup>. لقد هام جماعة المتلقين بسبب بلاغة العبارة وملح الاستعارة. وهذا هو ظاهر النص، غير أن العبارة تنطوي على حكاية ذات دلالة، ظاهرها لغة مزخرفة، وباطنها فضح وكشف لزيغ الواقع. فهما يكن فإن النص لغة، واللغة مضمون، والمضمون هنا حكاية. فلا يجب أن ننفي سحر اللغة، بل يجب أن ننظر إليها في سياقها، والسياق هنا سرد. ولكي تبلغ الفتنة ذروتها فقد طلب جماعة المتلقين مجتمعين « قلنا لها: قد فتن كلامك فكيف إحامك ». وهذا يؤكد وقوع جماعة المتلقين في دائرة الغواية دون استثناء، بل إنهم جميعاً يريدون سماع الحكاية مرة أخرى،

لكن شعراً هذه المرة. وهنا تتجلى سلطة الحكاية مرتين، مرة نثراً ومرة شعراً. لقد وضع تورط المتلقي وهو تورط فرضته اللغة باعتبار وظيفتها السردية أولاً، ثم باعتبار وظيفتها الجمالية ثانياً. فالفتنة قد تحققت بالنثر، وما تكرر الحكاية بالشعر إلا تماهياً مع اللغة في تجلٍ آخر من تجلياتها الجمالية.

٥ - تمثل لحظة الكشف في المقامة غزارة دلالية تشير إلى التحول من الخاص إلى العام. لقد استخدمت المقامة المسجد كمسرح للكشف عن الاحتيال الذي مارسه العجوز. نقرأ في المقامة: «ثم عاجت<sup>(٨٠)</sup> بخلو بال<sup>(٨١)</sup> إلى مسجد خال. فأماطت الجلباب، ونضت النقاب وأنا ألمحها من خصاص الباب<sup>(٨٢)</sup>، وأرقب ما ستبدي من العجاب<sup>(٨٣)</sup>». ينطوي النص على مسألتين في غاية الأهمية هما، دلالة المسجد في النص، ثم المراقبة من خلال خصاص الباب.

٥ / ١ بدءاً يمكن أن نتساءل عن دلالة حضور كلمة مسجد، وهل حضورها كان عفويًا أم أنه جاء لدلالة أرادها النص؟ من البديهي أن المسجد يملك حضوراً روحياً أساسياً في المجتمع الذي يتجه إليه النص. فالإ جانب كونه مكان عبادة، فهو أيضاً يرمز للطهر والنقاء الذي يتناقض مع ما تمارسه العجوز / أبو زيد السروجي. فالادعاء بشيء وممارسة شيء آخر هو ما يتناقض مع بنية الشخصية المسلمة المثالية. إن ما يلفت الانتباه هنا هو ورود كلمة المسجد في غير موقع السجع، وإلى مجيئها أيضاً مجردة من التعريف، فهل يقلل ذلك من حضورها

الدلالي؟ واضح أن كلمة مسجد قد تخلصت من سلطة السجع باحتلالها موقِعاً وسطاً في جملتها. ومن ناحية أخرى، فإن تعريف لفظة مسجد كان سيوجه معناها في النص توجيهاً آخر، ويحيلها إلى دلالة خاصة قد لا تخدم النص إلا في الحدود التي وظفت من أجلها. غير أن ورودها مهملة من التعريف قد شحن الكلمة بدلالات بعيدة الغور ومنح القارئ قدرة فائقة على التأويل. بالإضافة إلى ذلك، فإن ورود كلمة مسجد في نص المقامة لم يكن عفويًا، فلو كان الأمر كذلك لأمكن أن نستبدل كلمة مسجد بكلمة مكان مطلقاً من أي دلالات دينية أو تاريخية أو غيرها. وهكذا يصبح نص الجملة: «ثم عاجت بخلو بال، إلى مكان خال». فهذا هي الجملة قد استقامت، مستوفية كل شروطها اللغوية. فحلت كلمة مكان في موضع مسجد في سياق الجملة، لكنها لم تمنحنا المعنى الذي منحه كلمة مسجد. فالقضية ليست قضية موضع مادي، بل هي قضية تتمحور في رمز يستدعي سياقاً آخر خارج بنية النص. إن إطلاق كلمة مسجد من قيود التعريف والتخصيص، منحها دلالة محورية لا يمكن أن تمر دون استنطاقها. فنحن هنا أمام المسجد الرمز وليس المسجد الموضع رغم ما قد يشير إليه ظاهر النص. ولذلك، فإن النص ينطوي على ثنائية قوامها الصراع بين عالمين، دينية يمثلها المسجد بكل القيم التي يستدعيها، ودينيوية يمثلها الواقع بكل تناقضاته وبعده عن المثالية الدينية. فالصراع في النص ليس صراع محتال وجماعة لها مصالحها، بل هو صراع قيم وواقع لم يحسمه النص لأنه صراع لا نهائي. فلوانتهى

هذا الصراع لم يعد هناك أصلاً حاجة لهذه الثنائية برمتها. فشرط وجود هذه الثنائية هو في صراعها. فبينما تعزز القيم ثقة الإنسان بالانتصار والثقة على قهر الشر، فإن الواقع يستمرى تجاوزاته وكسر نمط المعيارية المثالية التي يحس الإنسان أمامها بضعفه وعجزه عن تجاوز سلطة الواقع.

٥ / ٢ المسألة الثانية تكمن في المراقبة التي كانت المرحلة الحاسمة في تجلي النص عن المفارقة. ففعل المراقبة يستدعي سرية الفعل، كما يستدعي فضح خصوصية الفرد. وتصبح المسألة أكثر تعقيداً عندما تكون الحادثة بين رجل وامرأة. المراقبة في النص بين الراوي / الرجل وبين العجوز / الأنثى المزعومة. الرجل يقوم بفعل المراقبة والمرأة في شرطها النصي خاضعة لهذه الإرادة الذكورية. إذن نحن أمام رجل ينظر وامرأة تشكل المنظور إليها أو الصورة<sup>(٨٤)</sup>. إن هذه العلاقة بين الطرفين هي علاقة موروث ثقافي يجعل المرأة موضع نظرة الرجل، لكنها النظرة التي تتلون وفقاً للحظتها. فهي قد تكون نظرة إثارة حسية، أو نظرة انطباعية معنوية في غالبها سلبية. إن هذا الحضور الخاص للمرأة في المقامة ليس إلا بعضاً من حضورها السابق واللاحق في الآداب والفنون الإنسانية التي تكرر هذه النزعة الثقافية كأحد المسلمات والمفاهيم العامة. وإذا كانت الفنون بمعناها العام قد تباينت في عرض صورة المرأة، فإن السينما على نحو خاص قد أسهمت في تكريس واضح لمفهوم اللعبة الدرامية القائمة على نوع من الإثارة النفسية والحسية لدى

المشاهد. ومن هنا فقد نُظر للسينما على أنها مثل ثقب باب ينظر من خلاله الشخص عادة للتلصص واستراق النظر. ففي قاعة السينما يقبع المشاهد في الظلام متوحداً مع ذاته ينظر بنهم إلى صورة المرأة التي هي دائماً محل المنظور إليه<sup>(٨٥)</sup>. ورغم أن المشاهدة السينمائية طقس مشروع، فإن كون المرأة هي عنصر استقطاب ومجال نظر فيها يحيل إلى أن السينما نجحت بقدره فائقة في استثمار تجارب الفنون السابقة في إبراز جسد المرأة دون كيانها الإنساني. فالعودة إلى تاريخ منجزات النحت العالمي أو الفن التشكيلي في عصر النهضة وما تلاه أو للتصوير الفوتوغرافي، أو النظر حتى للأعمال السردية العالمية والعربية كلها تؤكد تاريخية الانتهاك وسلطة الرجل الثقافية. وبالتأكيد فإن الأمر يتحول من مجرد تسلية وإثارة إلى تأكيد سلطة مشفوعة بحق انتهاك خصوصية المرأة. وفي مقال شهير للورا مولفي بعنوان «المتعة البصرية والسينما الروائية» قدمت الكاتبة دراسة عميقة لموقع المشاهد الرجل حيث تهتم السينما بتغذية وإشباع نهمه في النظر للمرأة على نحو مغر<sup>(٨٦)</sup>. ورغم التمايز بين المشاهد في السينما وبين الراوي في هذه المقامة، فإن مولفي تنظر للمشاهد في دراستها القائمة على منهج التحليل النفسي على أنه حالة نفسية يمارس طقسه بتفرد مطلق فهو بعيد عن الفعل الاجتماعي، محاط بمتعته وشبقه، بينما الراوي هنا نجده في موقع الفاعل الاجتماعي الذي ينظر للمرأة ضمن حالة ارتياب موروثه عامة. وعلى الرغم أيضاً من التباين الصارخ بين تهميش المرأة

في السينما وبين استخدامها في هذه المقامة، فإن السياق العام يؤكد نوعاً من التهميش وانتهاك الخصوصية. ففي هذه المقامة يؤدي الراوي دور المشاهد السينمائي، فهو يراقب المرأة عبر خصاصة الباب بتلذذ ناتج عن كشف السر الذي سيدين الممارسة. فهو يمارس سلطته بوصفه رجلاً قادراً على فضح غواية المرأة وحيلتها. فعدم الثقة في المرأة وثم في فعلها ربما يكون الدافع الخفي وراء هذا الموقف غير الأخلاقي من قبل الراوي. وربما يفسر هذا استمرار نقمة الراوي وجماعة الشعراء في ردة فعلهم نحو العجائز دون أن يلقي أبو زيد السروجي أي توبيخ رغم انكشاف خدعته.

٦ - قيل من قديم إن أعذب الشعر أكذبه. ويمكن أن يقال إن أعذب السرد ما وافق الهوى. السرد مبالغة، والمبالغة كذب، والكذب حجب للحقيقة. وفي أساس البلاغة «رَوَى عليه الكذب: أي كذب عليه، وفلان لا يُروى عليه كذب»<sup>(٨٧)</sup>. وكلما بالغ السارد في سرده استزاد المسرود له من المبالغة تحت تأثير الرغبة في التفاعل مع السرد. ففي المقامات يحتال المكدي بالسرد ليغري ويغوي الناس بالعطاء. ومن المؤكد أن قص المرأة في المقامة البغدادية قد وافق هوى في نفوس مشيخة الشعراء أقله إعجابهم بسبك الحكاية تارة نثراً وتارة أخرى شعراً. فعبر سلسلة من الكنايات خلقت العجوز صورة تضح بالمبالغة. لقد كان قصها ارتداداً لواقع مزيف لا تملك منه شيئاً إلا أن تسرده. والكنايات عموماً تحتل مساحة واسعة من المقامة. فهل من دلالة يمكن التقاطها غير وظيفتها

البلاغية؟ يُعرّف أهل البلاغة الكناية بأنها «كلام مجازي، أريد به معنى مجازياً أشد بلاغة، مع جواز إرادة معناه الأصلي القريب الظاهر، إذ لا قرينة تمنع من ذلك»<sup>(٨٨)</sup>. ويمكن أن نقرأ الكناية في هذه المقامة على أنها تعبير مجازي لتضخيم الصورة والمراوحة بين واقعين، واقع يملك فيسود وواقع يحتاج فيسأل. لقد كانت الكنايات في هذا السياق السردى هي مفتاح العالم الذي تبحث عنه المرأة وهي تقص واقعة التحول من السيادة إلى السؤال. ونتيجة لذلك، تستطيع المرأة أن تبهر، وتصدم، وتغوي، وتغري بالعطاء. إن أهمية كنايات النص تكمن في أنها ليست مبتورة السياق، بل إنها جزء من سياق سردي يكشف ويضخم جور الواقع. فتتحول وظيفة الكناية من البلاغي المبهر إلى الدلالي المؤثر. تقول العجوز:

«إني من سروات القبائل، وسريات العقائل، لم يزل أهلي  
وبعلي يحلون الصدر، ويسيرون القلب، ويمطون الظهر، ويولون  
اليد: فلما أردى الدهر الأعضاد، وفجع بالجوارح الأكباد،  
وانقلب ظهراً لبطن، نبا الناظر؛ وجفا الحاجب، وذهبت  
العين، وقُعدت الراحة، وصلد الزند ووهنت اليمين وضاع  
اليسار، وبانت المرافق، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب...»<sup>(٨٩)</sup>.

من خلال هذا المقتبس تفتتح المرأة حكايتها بالحديث عن نقيضين؛ هما واقع له السيادة وما يتبعها من كرم ومروءة وشرف، وواقع مسحوق وفقير مدقع وما يتبعه من تبعات السؤال ومذنته. والانتقال من المجد

إلى الذل نص مسكوت عنه لعدم أهميته في خطابها السردى. وهي تلجأ لذلك لأنها تتحدث عن واقع مختلف لا تملك له أي تفاصيل فضلاً عن البوح بها. ولأن العجوز تروي لتغري، ثم تبالغ لتغوي، فإنها تسعى إلى ردم فجوة التفاصيل بالتعبير عنها بسلطة الزمن التي تحيل البحث عن التفاصيل إلى أمر غير مهم أمام ما أحدثه الزمن من جرح غائر في جسد حكايتها. لقد عبرت عن غياب التفاصيل بقسوة الزمن «فلما أردى الدهر الأعضاء، وفتح بالجوارح الأكباد، وانقلب ظهراً لبطن، نبا الناظر...»<sup>(٩٠)</sup>. فالتعبير بالزمن هنا هو زحزحة المسؤولية من الفعل البشري إلى الفعل الميتافيزيقي. ولذلك، فإن التعبير بالكناية عن تحول الأمر اقتضى ثلاث جمل كانت كافية لهز ثقة متلقي الحكاية في الواقع الذي تفاعل معه باعتباره الحلم الذي يتوق إليه. أما الواقع الآخر فهو العالم الذي بسطت المرأة فيه القول بالكناية تارة وبغيرها تارة أخرى. والدلالة لا تحتاج إلى تفسير إلا بالقدر الذي نتذكر أنها في موقف السؤال، والسؤال يقتضي الإسهاب فيما آلت إليه حالتها.

٦ / ١ لقد بُنيت المقامة على لحظة توتر حاد، وهي لحظة النهاية التي سعى النص إلى الوصول إليها. وإذا كان هناك من نواة للنص فهي في الخروج من غواية السرد إلى حقيقة الواقع. فبعد سماع حكاية العجوز يكاد النص يلفظ أنفاسه. ها هي العجوز الآن تتأهب للذهاب بعد أن انقضت حاجتها. يقول الحارث بن همام:

فلما افعوعم جيبها تبرا، أولاهها كل منا برا، تولت يتلوها  
الأصاغر، وفوها بالشكر فاغر، فاشرأبت الجماعة بعد  
مَمَرَّها، إلى سبرها لتبلو مواقع برَّها، فكفَلتُ لهم باستنباط  
السر المرموز<sup>(٩١)</sup>.

يستعيد النص بهذه الحركة وهجه بعد أن خفت أو كاد. فالمسرود  
لهم أخذوا يخرجون من تأثير الغواية السردية إلى واقع الحدس بخطر  
ما. فهناك عقدة تتمثل في سر خفي يسعى النص إلى كشفه. والسر هو  
المفارقة التي ينتهي بها النص. ففي النهاية يخرج أبو زيد السروجي  
من التكر إلى الحقيقة، ومن السرد إلى الواقع. فلم يكن هدف النص  
هو سرد حكاية فقط، بل كان الهدف هو إحداث المفارقة وفضح زيف  
الواقع. فالتكر الذي مارسه أبو زيد السروجي يحيل إلى شيء واحد هو  
أن الواقع يخفي حقيقته. فما الصورة التي نراها إلا حالة نجح السرد  
في فضحها. فالمتقابلان في النص هما (أبو زيد السروجي والعجوز)  
أو الواقع والتمثيل، الأول يمثل الواقع بكل رداءته، والثاني، يمثل صورة  
السرد التي تفضح وتُغري أيضاً بالنقاء والتسامي. فالبذل سمة وفضيلة  
لم يألُفها واقع أبي زيد السروجي، فكان السرد محرضاً على تعاطيه.  
فإذا كان مشيخة الشعراء قد تحفظوا عند سماع السرد الأول، فقد  
أقبلوا بيقين مطلق إلى التسليم بسحر السرد وغوايته في المرة الثانية.  
لكن المواجهة بين جماعة الشعراء وحقيقة الواقع كانت مخيبة للآمال.  
لقد أحسوا بالخدعة لأن حيلة السرد قد انطلت عليهم.

٦ / ٢ إذا كانت الغواية في نص المقامة قد قامت على خدعة مارسها أبو زيد السروجي، فإن هناك أبعاداً أخرى للغواية نلاحظها في ألف ليلة وليلة. فالغواية في حيزها السردية في نص الليالي قد أحدثت متعة ما صرفت رغبة شهريار التدميرية إلى تعايش أكثر منطقية مع من حوله. كما أن الغواية بالمفهوم السردية يمكن أن تنهض على قوة الحجة وبراعة الاستدلال التي تُفحم وتُقنع مغيّرة مجرى الحكاية. وهذا ما نجده في نص المرأة الخارجية أو في بعض نصوص بلاغات النساء، أو في نصوص أخرى كثيرة منتشرة في كتب الأدب. فهذه النصوص تمنحنا القدرة على اختراق المفهوم المعجمي للغواية وتلمس دلالات أخرى ضمن سياقات سردية عديدة.

٦ / ٣ يمكننا بعد ما تقدم أن نستنتج أن السرد في عالم المقامات فضح لطبقية الواقع. ورغم أن نصوص المقامات لا تفصح عن هاجسها، فإن تأويلها بصراع بين واقعين يصبح مقبولاً. فصيغة المقامات المتكررة تؤكد أن هناك جدلاً بين واقعين، واقع متعال يقابله آخر مهمش يفرز فئة المكدين والمشتغلين بالسؤال. إن الاحتيال بالسرد ظاهرة متكررة في المقامات، كما أن الوقوع في غوايته سمة متكررة. السرد، إذن، عالم من المبالغات العذبة التي تغري بالنزوح من الواقع إلى المتخيل. فليس السرد في النهاية إلا ما نحلم به ولا نكف أنفسنا عن الوقوع في غوايته.

٧- لقد كشفت هذه المقامة حاجتنا إلى قراءة تراثنا السردية

قراءة جادة تضع في الاعتبار السياقات التاريخية والاجتماعية التي تشكل المفتاح الحقيقي والمرجعية المنطقية لفهم أبنيته ومنطقاته. إن هذه المقامة جزء من تراث سردي نشأ تحت وطأة ظروف اجتماعية وسياسية خاصة شكلت وجدانه وجسدت رؤيته. فهو سرد ناتج عن عصره، يحمل هوية ثقافية واجتماعية، بدءاً من اللغة التي تطبع عالمه وانتهاءً بالثيمات التي تحدد اهتماماته. إن سرد المقامات يتميز عن غيره من السرود القديمة بلعبة الموتيف التي تتكرر على نحو دقيق في كل نصوص المقامات. فالبطل نموذج للمحتال، والكنايات لغة واصفة للمتخيل، والحدث يتطور دائماً نحو الكشف عن خدعة، وهي كلها سمات موضوعية وفنية تتكرر في سرد المقامات. وهذه المقامة تتسجم مع سرد المقامات عموماً في شكلها ومضمونها، محتفظة بخصوصية تتمثل في توظيف المرأة من خلال تكرر البطل السروجي في هيئة عجوز درديس<sup>(٩٢)</sup> على حد تعبير المقامة البغدادية.

٧ / ١ ركز هذا البحث في معالجته لهذه المقامة على مفهوم الغواية السردية عبر قراءة البنية السردية والبعد الموضوعي الذي يشكل خلفية مهمة للمقامة. فقد تجلت الغواية في الوله الذي حل بالمسرود لهم داخل نص المقامة، بدءاً من تعلقهم بمظهر اللغة، وانتهاءً بإحكام النص لغوايته من خلال رسم خطوط واضحة المعالم للبعدين الاجتماعي والتاريخي في جسد المقامة. فكشفت المقامة بذلك عن العديد من التفاصيل التي بلورت عمقاً يتجاوز مجرد المتعة السطحية

التي دائماً ما يُنظر للمقامة من خلالها. وهكذا فإن المقامة تتحول من خطاب متعة بلاغية إلى خطاب إدانة سردية. هذا الخطاب يتجسد من خلال مفهوم الغواية الذي ينطوي على صراع بين طرفين أحدهما يروي والآخر يتلقى. غير أن هذين الطرفين يعيشان في حالة متوترة تعكس عمق الصراع الذي نتبينه بصفاء تام من خلال خطاب السرد الذي يفضح وينزع أقتعة الواقع الواحد تلو الآخر.

## الهوامش والمراجع

- (١) الحريري، مقدمة مقامات الحريري، (ص ٧).
- (٢) ابن قتيبة، عيون الأخبار. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م، ج ١، (ص ٤٢).
- (٣) الفيروزآبادي، مجد الدين. القاموس المحيط. بيروت: دار الفكر، ١٩٩٥م، (ص ١١٨٧).
- (٤) يشترك في هذا العديد من المعاجم. انظر تاج العروس، القاموس المحيط، معجم لين، وغيرها.
- (٥) الفيروزآبادي، (ص ١١٦١).
- (٦) رضا، محمد. معجم متن اللغة. ج ٢. بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٥٨م، (ص ٦٨٨).
- (٧) انظر A Compendious Syriac Dictionary. Ed, J Payne Smith. London, Oxford University Press, 1988, p. 532.
- (٨) Koehler, Ludwig. Lexicon in Veteris Testamenti: Libros. Leiden, Brill, 1985, p. 876.
- (٩) رضا، محمد. (ص ٦٨٧). انظر أيضاً القاموس المحيط، مادة (روي) وغيره من المعاجم.
- (١٠) الجوهرى، إسماعيل بن حماد. الصحاح. ت: أحمد عبد الغفور عطار، ١٩٥٦م، (٢٣٦٤-٢٣٦٥).
- (١١) المعجم الوسيط، مجلد الثاني، (ص ٦٦٧). (يقال: روى عليه الكذب: كذب عليه، والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله (والراوي): مؤنث الراوي).
- (١٢) إيماناً من الباحث أنه يمكن تطوير اللغة وتطويعها، فإنه يرى إمكانية استخدام الغاوية بمعنى راوية الحديث دلالة على قرب المعنى الأصلي بين نقل الماء ونقل الحديث وروايته.

- (١٣) هوليبك، ماري لاهي. أنوثة شهرزاد: رؤيا ألف ليلة وليلة. ت: عابد خزندار. القاهرة: المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، (ص ٣١).
- (١٤) المصدر السابق، (ص ٣٠).
- (١٥) البمبي، علي عبد الرؤوف علي. المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية. كتاب الرياض، العدد ٤٨، ديسمبر ١٩٩٧م، (ص ١٥ - ١٦).
- (١٦) السعافين، إبراهيم. أصول المقامات. بيروت: دار المناهل، ١٩٨٧م، (ص ٢٨)
- (١٧) انظر كتاب إبراهيم السعافين. أصول المقامات. وخاصة الفصل الأول، (ص ٢٥ - ١١١).
- (١٨) كيليطو، عبد الفتاح، الفائب: دراسة في مقامة للحريري. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٧م، (ص ٧٥).
- (١٩) القالي، أبو علي. ذيل الأمالي والنوادر. بيروت: دار الأفاق الجديدة، (ص ١٧٤). انظر أيضاً حكاية آمنة بنت الشريد مع معاوية، بلاغات النساء، طيفور الخرساني، ت: د. عبد الحميد هنداوي (ص ١٣٣ - ١٣٦).
- (٢٠) علي، عواد. غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م.
- (٢١) المصدر السابق، (ص ٤٦).
- (٢٢) سليمان، نبيل. فتنة السرد والنقد. سورية: دار الحوار، ١٩٩٤م.
- (٢٣) شياغ، كامل. «غوايات الدلالة: علي عسّاف ولغة ما بعد اللوحة». أبواب. العدد ١٨، (خريف ١٩٩٨)، (ص ١٩٢).
- (٢٤) على عكس ما تصوره بعض النقاد من سلبية الراوي في المقامات، فإن الراوي يشارك في بناء الحدث. فهو ليس مجرد راو عن بعد، بل هو راو يؤدي وظيفته النصية بدقة، بل إنه غالباً ما يتواطأ مع البطل كما هو الحال في هذه المقامة. انظر، البمبي، علي عبد الرؤوف، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية. كتاب الرياض، العدد ٤٨، ديسمبر ١٩٩٧م، (ص ٢٥).

(٢٥) انظر عبد الفتاح كيليطو. الغائب. يقول كيليطو في معرض حديثه عن المقامة الكوفية: «هناك قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر» (ص ٤٩). وهذا المعيار ينسحب على الجزء الثاني من المقامة البغدادية حيث يطلب الراوي ومعه مشيخة الشعراء أن تروي لهم العجوز الحكاية شعراً. لكن الطريف أن العجوز تبدأ حكايتها في مقدمة المقامة البغدادية دون أن يُطلب منها ذلك. راجع نص المقامة.

(٢٦) أي تعدو عدو الجرد وهي الخيل القصار الشعور.

(٢٧) أي استتبع.

(٢٨) جمع مغزل.

(٢٩) جمع جوزل وهو فرخ الحمامة.

(٣٠) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي. شرح مقامات الحريري. بيروت: دار الفكر، ١٩٩٢، (ص ١٣١).

(٣١) المصدر السابق، (ص ١٣٩).

(٣٢) رغم أن الشعر يحضر لا كشاهد، بل كجزء أو مرادف للحكاية المنثورة كما هو الحال في المقامة التي نحن بصدد الحديث عنها.

(٣٣) الحريري، (ص ١٠).

(٣٤) انظر الأبيات التي يبرر فيها أبو زيد السروجي فعله بعد أن انكشف أمره (المقامة البغدادية ص ١٣٨ من شرح مقامات الحريري. يقول السروجي:

وتارة أنا صخر وتارة أخت صخر.

(٣٥) أي نظم الشعر، يقال ألحم الشعر أي نظمه.

(٣٦) امتلاً جيبها جداً.

(٣٧) التبر، الذهب.

- (٣٨) أي يتبعها الأولاد.
- (٣٩) أي انكشفت.
- (٤٠) أي هيئة الحياء والمراد بها النقاب.
- (٤١) أي ظهر وانكشف.
- (٤٢) أي نام على ظهره منبسطاً.
- (٤٣) العقيرة هي الصوت.
- (٤٤) المصدر السابق، (ص ١٣١ - ١٣٨).
- (٤٥) قاسم، سيزا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، (ص ١١٣).
- (٤٦) المصدر السابق، (ص ١١٠).
- (٤٧) المصدر السابق، (ص ١١٠).
- (٤٨) جمع سراة وسرى وهو السخي ذو المروءة.
- (٤٩) جمع سرية وهي الرفيعة القدر.
- (٥٠) جمع عقيلة وهي الكريمة.
- (٥١) أي تجافى وتباعد، والناظر المراد به من كان ينظر إليهم نظر إجلال وإعظام.
- (٥٢) أي الخادم.
- (٥٣) في هذا السياق تعني المال أو الذهب.
- (٥٤) كناية عن الخيبة.
- (٥٥) أي ضعفت القوة.
- (٥٦) فارقت.
- (٥٧) ما يرتفق به.

(٥٨) الثنية هي الفتية من النوق والناب المسنة.

(٥٩) الحريري، (ص ١٢٢).

(٦٠) نسبة إلى النقد الحواري الذي قال به الناقد السوفيتي مخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥). ويقوم هذا النقد على نظرية ترى (أن العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتجاوز متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها». انظر ذلك في كتاب ليل الناقد الأدبي. د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠م، (ص ٢١١).

(٦١) علي، عواد، (ص ١٥).

(٦٢) قاسم، سيزا، (ص ١١١).

(٦٣) انظر الفصل الثالث «الجسد بوصفه قيمة ثقافية» من كتاب د. عبد الله الغدامي. المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م. في هذا الفصل يقدم د. الغدامي من خلال حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة (من الليلة ٢٧٠ إلى الليلة ٤٥٢) صورة لانتصار المرأة عبر السرد، مستخدمة الحركة المسرحية من «الإطراق والصمت والتظاهر بالعجز والوهن» (ص ٩٠) إلى جانب سلطة اللغة ذات السياق السردى القائم على المحاوره بين الجارية وصفوة علماء عصر هارون الرشيد.

(٦٤) انظر العقد الفريد، والأغاني، ونهاية الأرب، وبلوغ الأرب، وعيون الأخبار، وأمالي القالي، وغيرها من مراجع الأدب. ففيها مادة وفيرة تجسد غزارة تراث العرب القصصي. ففي هذه القصص ما هو مختلق متخيل، وفيها ما يختلط الواقع بالخيال، وفيها ما يظهر فيه التاريخ من خلال حضور شخصيات بعينها كالخلفاء والولاة والقادة.

(٦٥) طيفور الخرساني، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. القاهرة: دار الفضيلة، ١٩٩٨م.

- (٦٦) انظر بلاغات النساء (ص ٣٢، ٣٧، ٤١، ٦٧، ١٢٤...).
- (٦٧) القاضي، محمد. «جمالية النص السردي في رسالة الغفران للمعري». علامات في النقد. مجلد ٨، جزء ٣١، (ص ٩٩).
- (٦٨) الحريري، (ص ١٣٩).
- (٦٩) الأمر بالكسر الشيء العجيب.
- (٧٠) الحريري، (ص ١٣٩).
- (٧١) معارض.
- (٧٢) قاسم، سيزا، (ص ١٣١).
- (٧٣) المصدر السابق، (ص ١٣٣ - ١٣٤).
- (٧٤) الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني. ت: علي السباعي وآخرون. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج ٢٢، (ص ٨٧-٩١).
- (٧٥) روي بأكثر من صفة، انظر مثلاً الأغاني. الجزء ٢٢، (ص ٨٧-٩١)، وانظر أيضاً كتاب الأمثال، لأبي عبيد القاسم بن سلام، (ص ٣١٩)، و(ص ٣٤١).
- (٧٦) سويدان، سامي. في دلالية القصص وشعرية السرد. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١م، (ص ١٩٢ - ١٩٤). انظر خاصة حديثه عن تعدد رواة النص السردي.
- (٧٧) الحريري، (ص ١٣٣ - ١٣٤).
- (٧٨) أي نظمك للشعر، يقال ألحم الشعر أي نظمته.
- (٧٩) المصدر السابق، (ص ١٣٣ - ١٣٤).
- (٨٠) مالت ورجعت.
- (٨١) أي بقلب خال.
- (٨٢) شقوقه.
- (٨٣) المصدر السابق، (ص ١٣٧).

Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington, (٨٤)  
Indiana University Press, 1989, (p. 19).

(٨٥) لقد عقب تورا مولفي على هذه الدراسة بدراسة أخرى تعالج فيها موقع المشاهدة الأنثى في السينما بعد أن ثارت العديد من التساؤلات حول غيابها عن طقس المشاهدة. ما الذي يحدث عندما تنظر المرأة للرجل، كان هذا هو السؤال الذي أجابت عليه هذه الدراسة بتوسع. انظر المصدر السابق.

(٨٦) انظر هذه الدراسة منشورة في الكتاب المشار إليه آنفاً. عنوان الدراسة الأصلي هو Narrative Cinema. Visual Pleasures and

(٨٧) الزمخشري، أساس البلاغة. (ص ٢٦٠).

(٨٨) دكتور، نديم حسين. اللغة العربية: قواعد، بلاغة، عروض. بيروت: ١٩٩١م، (ص ١٥٤).

(٨٩) الحريري، (ص ١٣٢).

(٩٠) المصدر السابق، (ص ١٣٢).

(٩١) المصدر السابق، (ص ١٣٧).

(٩٢) أي مسنة ذات مكر ودهاء.

استلھام النص التراثي  
رؤية تناصية



تعد قضية تناص الرواية العربية مع النص التراثي السردى من القضايا الملحة في النقد الأدبي الحديث. وظاهرة التناص بين هذين النوعين، الرواية والنص التراثي، باتت تشكل اتجاهاً واضحاً في السنوات الأخيرة بعد أن استنفذت الأشكال التعبيرية الروائية الأخرى كل حضورها الدلالي والجمالي. إن هذه الظاهرة تدرج تحت مفهوم التناص إبداعاً ونقداً. فالروائي يكتب بوعي التناص من أجل فتح أقتية الحوار مع السرديات التراثية. أما الناقد فإنه يستقرئ الظاهرة من أجل بلورة هذه التجارب ضمن معطيات ثقافية وفلسفية تبرر هذه التوجهات في الخطاب الروائي العربي الحديث.

نعلم أن استلهام الموروث السردى العربي كان هاجساً ملحاً منذ بدء الكتابة الروائية في منتصف القرن الماضي. فقد كان جنس المقامة أكثر الأشكال حضوراً في محاولات كُتاب تلك المرحلة، كونه الفن القصصي الصريح الذي وجد في الأدب العربي الوسيط. إن اعتبار المقامة جنساً قصصياً يأتي من منطلق التميز الذي حظيت به، فقد توفر للمقامة نمط يتكرر سواء في كتابات بديع الزمان الهمداني أو الحريري أو في كتابات أدباء القرن الماضي وبداية هذا القرن من أمثال محمد المويلحي. ويتمثل هذا النمط في راو يقوم بفعل القص، وبطل يقوم بفعل الحكاية وفق تيمة معينة تقوم على الشحاذة والكدية والاحتتيال. لقد كان هذا الجنس الأدبي، المقامة، هدفاً لبعض أدباء العصر الحديث، إما بالمحاكاة المباشرة مثل ما فعل ناصيف اليازجي

في مجمع البحرين، أو بالتفاعل مع تجربة المقامة كما فعل محمد المويلحي. ولعل تجربة المويلحي هي من أهم التجارب في تلك الفترة. ففي عمله حديث عيسى بن هشام مزج المويلحي مزجاً إبداعياً بين تقنية المقامة وتقنية الرواية الغربية إلى حد ما. وهذه التجربة المبكرة، بعينها الفضوليتين، عين على التراث وأخرى على الحديث المستعار، كانت واعية بضرورة الاستناد إلى فضاء من الموروث السردى.

على الرغم من أن النص التراثي له خصوصيته البنائية والموضوعية، فإنه يكتسب، أيضاً، جلاله وهيبته من تاريخيته. فالنص التراثي يمتلك نسقاً خاصاً له أبنيته وامتونه وتاريخيته. فهو تراثي لأنه ينهض وفق أبنية سردية خاصة، تتبلور في أشكال معلومة في المقامات، والسير الشعبية، والأخبار. وهو تراثي لأنه يملك خصوصية اجتماعية تحيل إلى واقعه سواء المادي منها أو المتخيل. وهو، أخيراً، تراثي لأنه يرتهن إلى فضاء تاريخي تشكل وفقاً لمعطيات زمانية معاصرة لولادته. ولذلك فإن الحديث عن النص التراثي السردى يستدعي بالضرورة ربطه بالتاريخ بكل معطياته الزمانية والمكانية وما توحى به من ظلال إيديولوجية. وعندما نتحدث عن التاريخ، هنا، لا نقصد تاريخ الوقائع المادية، بل نقصد التاريخ باعتباره مدونات تحمل وجهة نظر كاتبها فيما كان يحدث من وقائع.

يمكن اعتبار روايات جورجى زيدان التاريخية محاولة لاستخدام التاريخ كموضوع روائي. لقد كان الهدف، كما يمكن أن نقرأه الآن، هو

تسجيل مظاهر التاريخ ضمن نسق سردي. ووفقاً لتجربة زيدان، فإن التاريخ تعاد صياغته من داخله دون ربطه بنسق اجتماعي معاصر. وهذه التجربة جاءت على خلاف تجربة نجيب محفوظ الروائية التاريخية في مطلع حياته الأدبية<sup>(1)</sup>، حيث وظف محفوظ التاريخ كمادة وكبنية لرؤية معاصرة عبر اختيار نسق تاريخي يتظافر مع معطيات الواقع الذي كان يخاطبه. إن تجربة محفوظ هذه تسجل قفزة نوعية في الاستفادة من مادة التاريخ. وهي بكل تأكيد أكثر وعياً بضرورة تحويل التاريخ إلى أبنية سردية من شأنها إعادة صياغة الخطاب التاريخي ليكون خطاباً ثقافياً يخرج من مجرد رصد لوقائع ومصائر مجتمعات أصبحت رهن الماضي إلى خطاب فاعل متجدد. لكن تجربة محفوظ هذه توقفت فترة طويلة حتى عاودها بوعي جديد وضمن ضرورات فنية كشفت عنها رحلته في كتابة الرواية.

ومما لا شك فيه، فإن هناك تجارب أخرى لمجموعة من الكتاب المرموقين على خارطة الرواية العربية، نذكر منهم جمال الغيطاني، وخاصة في «الزيني بركات» و«التجليات»، حيث يشتبك خطاب الواقع مع خطاب التاريخ في محاولة للإفادة من سلطة التاريخ الثقافية والفكرية. إن حضور التاريخ في روايات الغيطاني يتبلور تارة عبر نماذج لها حضور تاريخي مؤثر، بيد أنها تكتسب بعداً فلسفياً يجعل حضورها مؤدجاً، يحمل إسقاطات معاصرة. واستخدام الوثيقة من الطرائق التي يلجأ إليها الغيطاني لتجسيد رؤية التاريخ في محاولة لنفي المتخيل

وتثبيت الموثق. وهذا يعطي للكاتب مساحة أرحب للتعبير عن واقع قد لا يحتمل حدة الكشف والتشريح الذي قد يتعرض لها موضوع الرواية. كما أن تجربة واسيني الأعرج في روايته « نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفوي» تتعالق مع تغريبة بني هلال، مع التركيز على فضاء السيرة كوجه من وجوه السرد المعروفة في النص التراثي. إن الأعرج في نصه هذا يؤسس نصه على تغريبة بني هلال بهدف الإضافة، فهو نص يعتمد المغايرة وتجاوز نص السيرة من أجل تشكيل أفق جديد للكتابة الروائية العربية.

هذه التجارب وغيرها من أمثال رواية «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدائني، و«النفير والقيامة» لفرج لحوار، و«عرس بغل» للطاهر وطار، و«بدر زمانه» لمبارك ربيع، تدرج تحت باب التناص بغرض تشكيل نص حدائي يستفيد من تجربة السرد العربي كما هو حادث في المقامات والسير الشعبية، وتقنية السند في رواية الحديث. وهذه التجارب تمت من أجل خلق خصوصية إبداعية تتجاوز النموذج الغربي المستعار، وتستفيد من أبنية النص التراثي، مع تأكيد أهمية المجاوزة لا على مستوى المضمون فقط، بل من خلال اجترار شكل يمثل الطموح لخلق نص حدائي عربي له حضوره الجمالي والدلالي. إن هذه التجارب وغيرها لتؤكد أن تناص الرواية العربية مع النص التراثي بات يشكل اتجاهاً واضحاً في مسار الرواية العربية.

سنناقش في هذا البحث ظاهرة استلهام النص التراثي من خلال تأسيس تقابلية نصية بين رحلة ابن بطوطة «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» باعتباره النص النموذج، ورواية نجيب محفوظ رحلة ابن فطومة (١٩٨٣). سيسعى هذا البحث إلى كشف العلاقات النصية بين هذين النصين، رحلة ابن بطوطة، باعتباره النص النموذج أو الأساس الذي اعتمد عليه محفوظ في كتابة روايته، رحلة ابن فطومة، التي تمثل النص اللاحق في هذا السياق.

\*\*\*

ينظر للتناسخ غالباً من منظورين: الممارسة والمصطلح. أما فيما يتعلق بالممارسة، أي تداخل نص لاحق مع نص سابق، فهي تجربة قديمة يقدم الكتابة ذاتها. فكل نص يولد هو حاصل نص سابق، وهو في ذات الوقت يحمل بذور نص لاحق. أما فيما يتعلق بالتناسخ كمصطلح، فقد قدمته جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) عند مناقشتها لنظرية ميخائيل باختن (Mikhail Bakhtin)، أصوات الرواية المتعددة. والتناسخ، كما تراه كريستيفا، يشير إلى الطرائق المتعددة التي يتداخل بها نص ما مع نص أو نصوص سابقة أو معاصرة سواء عن طريق إشارات أو اقتباسات صريحة أو ضمنية، أو مجرد تمثيل واستيعاب لشكل ومضمون نص سابق<sup>(٢)</sup>. لكن لا يجب أن يقصر تصور هذا المفهوم عند حدود الاقتباسات الجزئية، بل هو كما تراه كريستيفا، «علاقة بين الخطاب في النص وبين خطابات محيطة وملازمة، أكثر منه علاقة بين جمل

معينة تُقتبس أو نُنَحَل أو تُعارض في جمل أخرى مساوية أو مقاربة، في نص آخر»<sup>(٣)</sup>.

ويوسع جيرار جينيت لـ (Grard Genette) دائرة التفاعل بين النصوص ليصبح التناص نوعاً من خمسة أنواع. فهو يرى أن هذه الأنواع تندرج كلها تحت مفهوم عبر النصوصية أو النصية<sup>(٤)</sup> (Transtextuality). وجينيت لا يلغي مفهوم مصطلح كريستيفا، بل إنه يوسع نطاقه ليشمل كل أشكال التفاعلات النصية. فإذا كانت كريستيفا قد أوردت تحت مصطلح التناص كل التفاعلات النصية الممكنة، فإن جينيت فصل القول بدقة بين أشكال هذه التفاعلات. ويحدد مصطلح (Hypertextuality)، لاحقية النص أو التحويل النصي، وهو أحد التقسيمات النصية التي قدمها جينيت، مفهوم العلاقة بين نص سابق (Hypotext)، ونص لاحق (Hypertext)، بحيث يُبنى النص اللاحق انطلاقاً من النص السابق<sup>(٥)</sup>. وهذا المفهوم للتفاعل النصي «يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة»<sup>(٦)</sup>، غرضها تأسيس شكل جمالي مستنداً على نوع سابق، بهدف الاستفادة من تاريخيته، أو شهرته الأدبية والجماهيرية، أو بغرض إسقاط بعد فلسفي معاصر انطلاقاً من منظور تاريخي. ويجب أن نؤكد أن التقارب في المفهومين، التناص كما عند كريستيفا ولاحقية النص كما عند جينيت، يتيح استخدام المصطلح الأكثر شيوعاً، وهو التناص دون أن نستغني عن ظلال مفهوم لاحقية النص أو التحويل النصي. ونحن

نشير إلى هذا النوع بالذات لأنه المفهوم الذي ينطبق على تجربة التحول النصي كما هو ملحوظ في تجربة نجيب محفوظ التي نحن بصدد الحديث عنها.

إن دراسة أي عمل أدبي يقتضي فهم الإجراءات النقدية التي تعين الباحث على استقرار الظاهرة وتحليلها. وإذا كانت كرسنفا ومن بعدها جينيت قد سعيا إلى تعميق المفهوم الفلسفي للتفاعلات النصية، فإن الباحث بحاجة إلى أدوات تعينه على تحليل بنية النص وكشف منطقاته التي ترمي إلى تسجيل حضور له يميزه عن النص السابق. وفي هذا السياق نجد أن المنهج الذي حدده أوين ميلر (Owen Miller) يحيل إلى طريقتين أساسيتين لتحديد التناص كمناسبة نقدية. الأولى تتعلق بتحديد ما إذا كان تداخل نص لاحق مع نص سابق تم مصادفة أم عمداً. فيجب على الباحث تحديد السمات والظروف والأطر التاريخية التي يتبلور فيها النص اللاحق. وهذا الإجراء يساعد على تحديد منظور العمل اللاحق وكيفية تفاعله مع النص السابق. فالمصادفة في التفاعل النصي تؤكد عدم قصدية الفعل التناصي، وبالتالي ربما يقلل من إمكانية العمق في البعد الفلسفي. أما الطريقة الثانية، التي يقترحها ميلر، فهي ناتجة عن الأولى، فبعد أن يتم تحديد علاقة النص اللاحق بما قبله من نص أو نصوص، يشرع الدارس في تأسيس الفروق التي تميز النص اللاحق عما سبقه، حتى تتضح هويته كنص أدبي له حضوره الفلسفي الخاص به<sup>(٧)</sup>. فكشف هذه الفروق، سواء في البنية

أو في المحتوى، مهم في تأكيد استقلالية النص اللاحق وفرض سيادته كنص متجاوز أو مساوٍ في أهميته للنص السابق. وبما أننا نتحدث في هذا البحث عن رواية رحلة ابن فطومة، كنص لاحق، فإننا في البدء سنحدد العلاقات المرجعية التي استند إليها نجيب محفوظ في النص السابق، رحلة ابن بطوطة. وبعد هذا التحديد سنعمد إلى بلورة وبناء النص اللاحق وفقاً للمعطيات المكتسبة من كشف العلاقات المرجعية مع النص السابق. وهذا بالتالي سيساعد على تبيان مدى وحدة وتناسق وتميز رواية نجيب محفوظ، رحلة ابن فطومة عن رحلة ابن بطوطة.

### رحلة ابن بطوطة : النص والتاريخ

تعتبر الرحلة من أهم مصادر المعرفة الجغرافية التي تبنى على المشاهدة والمراقبة ثم التدوين. وتنقسم الرحلة في الأدب العربي إلى قسمين: قسم تم بدافع علمي غرضه الكشف الجغرافي. ويعتبر اليعقوبي والمقدسي وابن حوقل والإدريسي والمسعودي أشهر الرحالة الذين عنوا بعناية خاصة بالمادة الجغرافية في مدوناتهم. أما القسم الثاني فتم بدافع تجاري أو ديني أو سياسي. ومثل هذا الاتجاه رحالة من مثل أحمد ابن فضلان وابن جبير وأبو حامد الغرناطي وابن بطوطة<sup>(٨)</sup>.

وابن بطوطة، رغم عدم ريادته في هذا المجال، فهو «يعتبر سيد الرحالة العرب والمسلمين»<sup>(٩)</sup>. فقد استغرقت رحلته حوالي ثلاثين عاماً قضاها متنقلاً بين البلدان والأمصار. ولما استقر في فاس في أحضان

الدولة المرينية بدأ بإملاء رحلته. والرحلة مرتبة ترتيباً تصاعدياً من نقطة البدء حتى آخر مطاف الرحلة بعودته إلى وطنه. إن طابع الرحلة الذي يتكرر في كل الفصول يكمن في الوصف السريع للأمكنة، والانطباع الشخصي عمّن قابل من الرجال، فليس هناك من هدف آخر إلا تحقيق ذلك مع سرد ما أمكن من مفارقات وطرائف الرحلة. إذ لم تحقق الرحلة أي كشف جغرافي غير معروف في ذلك الحين. لكن أهمية الرحلة تكمن في قيمتها الأنثروبولوجية، ففيها رصد لكثير من عادات وتقاليد الشعوب التي لا يهتم بها التاريخ السياسي عادة. وقد ظهر ولع ابن بطوطة بذكر الغريب من كرامات الأولياء وال دراويش الذين لقيهم في رحلته، فجاءت رسالته حافلة بنزعة أسطورية أعطى لخياله العنان في تخيل الكثير من المفارقات والأحداث<sup>(١٠)</sup>.

والدوافع التي دفعت ابن بطوطة للقيام برحلته تتمثل في نزعة دينية تجلت دلائلها في ثنايا رحلته. فهو لم يقم بها بهدف الكشف الجغرافي كما أسلفنا. فدافعه الأول ما كان سوى الحج وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم<sup>(١١)</sup>. ولكن في أثناء رحلته تولدت لديه فكرة مواصلة الرحلة بإيجاء من «الإمام العالم الزاهد الورع الخاشع»<sup>(١٢)</sup> برهان الدين الأعرج الإسكندري كان ابن بطوطة قد لقيه في الإسكندرية. يقول ابن بطوطة:

دخلت عليه [برهان الدين الأعرج الإسكندري] يوماً فقال لي: أراك تحب السياحة والجولان في البلاد. فقلت له: نعم،

أني أحب ذلك. ولم يكن حينئذٍ بخاطري التوغل في البلاد القاصية من الهند والصين. فقال: لا بد لك إن شاء الله من زيارة أخي فريد الدين بالهند، وأخي ركن الدين زكريا بالسند، وأخي برهان الدين بالصين. فإذا بلغتهم فأبلغهم مني السلام. فعجبت من قوله، وألقى في روعي التوجه إلى تلك البلاد، ولم أزل أجول حتى لقيت الثلاثة الذين ذكرهم، وأبلغتهم سلامه»<sup>(١٣)</sup>.

أما الدافع الثالث، فقد نتج عن تفسير الشيخ الصوفي عبد الله المرشدي لرؤيا رآها ابن بطوطة قائلاً: «سوف تحج وتزور النبي صلى الله عليه وسلم، وتجول في بلاد اليمن والعراق وبلاد الترك، وتبقى بها مدة طويلة، وستلقى بها دلشاد الهندي، ويخلصك من شدة تقع فيها»<sup>(١٤)</sup>. هذه كانت الجذوة التي دفعت ابن بطوطة لاكتشاف الآفاق. فإلى جانب روح المغامرة وحب الترحال، فقد لعب الدافع الديني لدى ابن بطوطة «دوراً هاماً في تكييف رحلته»<sup>(١٥)</sup>.

### رحلة ابن بطوطة: بحث في المرجعية النصية

في البدء يجدر بنا أن نجيب على السؤال التالي: على أي أساس يمكن أن يكون كتاب رحلة ابن بطوطة هو المرجع النصي الأساس؟ إن افتراض كتاب رحلة ابن بطوطة كمرجع نصي له ما يدعمه في رواية نجيب محفوظ أنفة الذكر. لكن قبل ذلك يجب أن نتعرف على ظروف

ظهر كتاب رحلة ابن بطوطة. توضح مقدمة هذا الكتاب عدة أمور على درجة كبيرة من الأهمية، تتعلق بالظروف التي أحاطت بظهوره. إن فكرة تأليف كتاب رحلة ابن بطوطة جاءت بعد أن أتم ابن بطوطة رحلاته مطوّفاً ومقيماً في كثير من الأمصار، من مثل بلاد السند والهند والصين بالإضافة إلى الأقطار العربية. وقد بدأ ابن بطوطة بإملاء رحلته على الأديب البارع<sup>(١٦)</sup> محمد بن جزي الكلبى بأمر مقام السلطان أبي عنان المريني، سلطان الدولة المرينية. وقد ترك ابن بطوطة لابن جزي الحرية في نقل معانيه التي قصدتها «بألفاظ موفية للمقاصد»<sup>(١٧)</sup>. وابن جزي بذلك يضطلع بمهمة تأليف الرحلة، رغم تأكيد عدم التعرض لحقيقة ما أورده ابن بطوطة بالبحث أو الاختبار<sup>(١٨)</sup>. والأهم من ذلك، فإن ابن جزي يتدخل في سياق النص كثيراً، إما مفسراً أو مؤيداً لبعض المسائل. وتدخله في السياق يأتي دائماً صريحاً ومقدماتاً بعبارة، قال ابن جزي. والتدخل في السياق والصيغة اللغوية التي تعتبر مرحلة لاحقة للإملاء تؤكد أن ابن جزي لم يكن مجرد ناسخ، بل لقد كان له القرار في التقديم والتأخير، وترتيب الأولويات، والإشارة في مواضع كثيرة إلى حوادث سترد لاحقاً. وابن جزي نفسه يفرق بين التقييد والتأليف. فالتقييد هو كتابة ما أملاه ابن بطوطة كتابة أولية. وقد انتهى من هذا التقييد في سنة ست وخمسين وسبعمائة، بينما استغرق التأليف سنة أخرى، حيث انتهى ابن جزي من تأليف الرحلة في سنة سبع وخمسين وسبعمائة<sup>(١٩)</sup>. قال ابن جزي في خاتمة الرحلة: «انتهى ما لخصته من

تقييد الشيخ أبي عبد الله محمد بن بطوطة<sup>(٢٠)</sup>. إذن فالعمل قد مر بثلاث مراحل، تقييد ما أملاه الشيخ، تلخيصه، ثم تأليفه في صورته النهائية التي هو عليها الآن. فالعمل فيه صنعة التأليف التي تقتضي خصوصية في اختيار الألفاظ، وفي عرض أحداث الرحلة التي تحمل التشويق. وهو -التشويق- أمر لا يمكن إلا أن ننسبه إلى ابن جزي بحكم سيطرته على العمل في مرحلة التأليف. وهكذا فإننا نرى أن دور ابن بطوطة، على الرغم من أهميته، قد اقتصر على الفعل المادي للرحلة، ثم سرد ما تذكره من أحداث. فهو كبطل روائي يخوض غمار تجربة درامية فيها الكثير من المواقف الإنسانية، ومواقف الصبر والتحدي في مكابدة الرحلة التي امتدت لسنوات طويلة من السفر المتواصل، مدفوعاً برغبة السفر وارتياح المجهول. ولكن تجربة الرحلة هذه تصل إلينا عبر وسيط له فهمه المعرفي الخاص به. والغرض مما نحن بصدده ليس نفي نسب الرحلة إلى ابن بطوطة، ولكننا نسعى إلى تأكيد دور ابن جزي في وصول هذا العمل بهذه الصورة التي وصل بها إلينا.

نحن نفترض أن كتاب رحلة ابن بطوطة هو المرجع الرئيس لرواية رحلة ابن فطومة دون غيره من مصنفات الرحلات العربية. وهذا الافتراض ليس اعتباطياً، بل هو افتراض نجد له ما يبرره في رواية رحلة ابن فطومة. إن البناء الخارجي لهذه الرواية هو بناء الرحلة ذاتها. فهناك رحالة يسرد مشاهداته عبر ضمير المتكلم، محدداً الإطار المكاني الذي تجري فيه تجربة الرحلة. يستهل نجيب محفوظ

روايته بعبارة في غاية الأهمية، قائلاً: «نقلًا عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة». وينهي نجيب محفوظ روايته قائلاً:

بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة. ولم يرد في كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك. هل واصل رحلته أو هلك في الطريق؟ هل دخل دار الجبل وأي حظ صادفه فيها؟ وهل أقام بها لآخر عمره أو رجع إلى وطنه كما نوى؟ وهل يعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة؟ علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة<sup>(٢١)</sup>.

ونشعر هنا أن نجيب محفوظ يتمصص دور ابن جزى في رحلة ابن بطّوطة. فحضوره هو حضور المؤلف لا حضور الرحالة. وإذا كان ابن جزى قد أفصح عن دوره في رحلة ابن بطّوطة، فإن نجيب محفوظ يتمثل ذات الدور تماماً، فيقدم عمله على أنه نقلًا عن ابن فطومة. وفي عمل نجيب محفوظ، يبدأ الرحالة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة بسرد دوافع رحلته، ثم الأحداث التي عاصرها في رحلته. وقد ترحل هذا الرحالة في البلدان مصوراً مشاهداته وانطباعاته عن النظم السياسية والاجتماعية في البلدان التي زارها. والعنوان بذاته يحمل دلالة مشابهة. فنجيب محفوظ يقدم روايته كرحلة لشخص يلقب بابن فطومة. فالارتباط الصوتي بين اللقبين، ابن بطّوطة وابن فطومة،

كبير جداً، مما يغدو الربط بين العملين بديهية لا تحتاج إلى كبير عناء. وإذا أردنا أن نرصد المتقابلات النصية، فإننا نرى أن العلاقة تبدأ من المشترك اللفظي بين الاسمين، ولكنها لا تتوقف عند هذا الاشتراك، رغم ما تتركه من دلالة عميقة، بل تتعداه إلى تكوين الشخصية. فابن بطوطة رحالة أحب المغامرة وأمضى ما يقرب من ثلاثين عاماً متجولاً في البلدان يدفعه حب الاطلاع واكتشاف الجديد. قام برحلته وهو ما يزال أعزب في الثانية والعشرين من عمره. وكان في أثناء رحلته يحرص على لقاء الرجال ذوي المقام العالي من ملوك وولاة وقضاة ومشايخ وأئمة. وفي أثناء ترحاله تزوج وولي القضاء، وأخذ يمكث في البلدان من الوقت لآخر حسب ما تمليه ظروف رحلته. وينتهي به المطاف في بلاط السلطان أبي عنان المريني حيث أخذ يملئ رحلته. هذا الصورة العامة لشخصية ابن بطوطة يقابلها ذات التخطيط لشخصية ابن فطومة. فهو رحالة أمضى ربما ذات الفترة<sup>(٢٣)</sup> في رحلته مسجلاً كل غريب يراه من شؤون الخاصة والعامة، من أمور الحرب والسياسة، من طقوس العادات وغرائب الأحداث. كما أنه رحل وهو أعزب في العشرينيات<sup>(٢٣)</sup> من عمره. وكان مدفوعاً بالمغامرة في الوصول إلى كشف معرّف كما سيرد التفصيل فيه لاحقاً. وقد تنقل في البلدان، واحدة تلو الأخرى<sup>(٢٤)</sup>، بغرض الوصول إلى الغاية التي يريد. وإذا كان ابن بطوطة قد عاد إلى وطنه فإن ابن فطومة لم تتسن له العودة، فبعث بمخطوطه مع القافلة العائدة إلى وطنه. وبذلك يكون كل رحالة منهما قد ترك أثر رحلته مدوناً لينتفع به من يأتي من بعد.

إذن فأهمية هذه المشابهة تتعدى المظهر الشكلي للاسمين إلى أن دور ابن بطوطة هو ذات الدور الذي لعبه ابن بطوطة في رحلته. فقد قاما بفعل الرحلة، أملى ابن بطوطة رحلته، بينما أرسل ابن بطوطة مخطوطه مع القافلة العائدة إلى وطنه. ولأننا إزاء عمل روائي، فإن ذلك لا يعدو كونه استراتيجية من استراتيجيات القص التي وظفها الكاتب في نصه. فلو سلمنا جدلاً بوجود مخطوط من هذا النوع، فإنه يحتاج إلى كثير من الجهد حتى يتم تحقيقه ومراجعته والتعليق عليه، وبالتالي توجيهه وتصنيفه وفق نمط معرّفٍ معين. فالمخطوط ما هو في النهاية إلا مادة خام تحتاج إلى جهد كبير لإخراجه إلى حيز الوجود. وهنا تظهر المتقابلات النصية على مستوى الشكل. فابن بطوطة يشابه ابن بطوطة في كونهما صاحبا الرحلتين اللتين لولاهما لانتفى دور كل من ابن جزى ونجيب محفوظ. ومحفوظ كما أسلفنا يتقمص دور ابن جزى في تأليف الرحلة، وتوجيهها وفقاً لرؤيته الفكرية والمعرفية. فاستلهام نجيب محفوظ لتقنية شكل الرحلة فيه الكثير من الخصوصية. فهو لم يعتمد إلى استلهام شكل الرحلة بعموميتها، بل عمد إلى استلهام رحلة معينة، مستلهماً كل تقنياتها وخصوصياتها.

لا يجب أن يغيب عن أذهاننا أننا نقارن بين عمليّن مختلفين في طبيعتهما. فرحلة ابن بطوطة رحلة لها واقعها التاريخي بأشخاصها، وأمكنتها وأزمنتها. فالرحلة ليست جنساً قصصياً يخضع لشرط الفن فقط، بل هي نمط فيه من القصة والتاريخ والانثروبولوجيا. فنجد روح

القصة في عامل التشويق المسيطر على أجواء الرحلة. كذلك نجد روح القصة في السردية التي خيمت على العمل، إذ لا يوجد هناك إلا صوت ابن بطوطة بضمير المتكلم مع بعض التدخل - كما أشرنا سابقاً - من قبل ابن جزي. أما التاريخ فهو موجود في التوثيقية التي اهتم بها العمل من ذكر للأسماء ووظائفها، والحرص على ذكر التواريخ التي توثق ارتباط الرحلة بزمن معين. وأخيراً عنصر الأنثروبولوجيا الذي يسجل عادات الناس وتقاليدهم الدينية والاجتماعية. بينما رحلة ابن فطومة رواية تخضع لتكنيك القص بكل أبعاده. وهذا الفرق كافٍ لأن يحدد غاية كل عمل. فغاية رحلة ابن بطوطة هي تسجيل الوقائع كما هي لا رابط بينها إلا كونها نتاج تجربة شخصية للرحالة ذاته. فانتقالاته في الزمان والمكان مرهونة بظروف رحلته لا بغاية محددة لا يحدد عنها. أما رواية نجيب محفوظ فهي معمار فني له دلالة الفلسفية بدءاً من أول الرواية إلى آخرها. فالزمن الذي يقطعه ابن فطومة زمن نفسي يمتد امتداد الوجود البشري ذاته، بدءاً من المجتمعات البدائية الوثنية في العمق السحيق من التاريخ البشري إلى عصر العلم والتكنولوجيا في القرن العشرين. فتنقلات ابن فطومة ليست تنقلات عفوية أو بدافع الاكتشاف المفرغ من الغائية، بل هي، على العكس من ذلك، مبنية وفق غاية لا تخضع لأي عامل سوى إرادة كاتب الرواية. واختيار الكاتب لهذا الشكل أتاح له فرصة السياحة في إيديولوجيات الأمم مع مقارنتها بالواقع العربي.

## رحلة ابن فطومة :

### ١- خصوصية التجربة

ينهض مشروع نجيب محفوظ في هذه الرواية على شكل الرحلة في الأدب العربي باعتباره فضاء مفتوحاً، تتوفر فيه مقومات السرد، وتاريخية الوقائع، وجغرافية الأمكنة، وأنثروبولوجيا الشعوب. وإذا كانت رواية نجيب محفوظ قد استوعبت كل هذه المظاهر، فإنها قد تفادت السقوط في نمطية شكل الرحلة. إننا في هذه الرواية أمام رحالة غير تقليدي، فضاءه مفتوح الزمان والمكان، واهتماماته ليست تسجيل الغريب والمدهش من المصادفات والمشاهدات، بل الدخول في حوار مع الحضارات قديمها وحديثها. إنه يدخل هذه الرحلة وهو محمل بإيديولوجية هدفها نقد الواقع الذي ينتمي إليه، العالم العربي المعاصر بكل تعقيداته وأزماته. وقد أتاحت لعبة الشكل التي استخدمها نجيب محفوظ أن ينأى ببطله عن الإقليمية، فالبطل / الرحالة في هذا السياق السردية، عربي الفكر والانتماء. وهذا يحيلنا إلى أزمة المثقف العربي في إقامة حوار مع السلطة التي تهدم أقدانية الحوار، وتسعى، بدلاً من ذلك، إلى تأسيس مبدأ الأحادية. وهذا ما دفع ابن فطومة، على العكس من ابن بطوطة، إلى تجربة الحوار مع الآخر بعد أن عجز عن إقامة حوار مع الذات. ولذلك، فإن رواية رحلة ابن فطومة عبارة عن رحلة ذات هدف إيديولوجي باعته الرغبة في معرفة الذات عبر معرفة الآخر.

إن الكاتب يعطينا كل المقومات التي تجعلنا نحس بواقعية الرحلة، وما يجري فيها من مفارقات، ولكنها بطبيعة الحال ليست رحلة عادية. فعبر شخصية ابن فطومة يقدم الكاتب صورة مؤرقة من دأب الإنسان في البحث عن الحرية والعدل. ففي الفصل الأول الموسوم بالوطن تتجسد صورة الظلم في حاجب الوالي الذي يتزوج خطيبة ابن فطومة عنوة. ويكتشف ابن فطومة معنى القهر والظلم الذي قزم رغبة الحياة عنده. وتحت وطأة الحرمان تتفاعل رغبة الرحلة في وجدان ابن فطومة، بحثاً عن العدل الإنساني كما قرأه في نصوص الدين. والغاية من رحلته هي أن يرجع إلى وطنه «المريض بالدواء الشافي»<sup>(٢٥)</sup>، ولكن ليس قبل أن يصل إلى دار الجبل، ذلك السر المغلق، الذي يشبه «الكمال الذي ما بعده كمال»<sup>(٢٦)</sup>.

ورغم التقابل الواضح بين شخصيتي ابن بطوطة وابن فطومة، كما أشرنا آنفاً، فإن التضاد لا يقل وضاحاً بحال من الأحوال. وهذا ما يعطي شخصية ابن فطومة تميزها عن شخصية ابن بطوطة. فعلاوة على أننا نتعامل مع شخصيتين مختلفتين في حقيقة الوجود، وجود حقيقي يمثله ابن بطوطة، ووجود خيالي يمثله ابن فطومة، فإن التضاد لا يتوقف عند هذا الحد، وهو كاف لو أننا نريد تحديد كينونة كل شخصية، بل يتعداه إلى الحيز المكاني والزمني الذي وجدت فيه كل شخصية. إن شخصية ابن فطومة، وهي وجود خيالي، تشكلت في مكان وزمان خياليين لهما أهدافهما ومراميهما الإيديولوجية التي

سعى العمل إلى تأكيدها. إن شخصية ابن فطومة تسير ضمن إطار تتشكل غايته في كل خطوة يخطوها الرحالة. فرحيله من وطنه ليس رحيلاً عفواً بلا غاية، بل إن غايته محددة وواضحة منذ البدء<sup>(٢٧)</sup>. فهو في رحلته لا يرى ويدون فقط، كما فعل ابن بطوطة، بل إنه يجادل ويدافع فكرياً، ولكنه ليس ذلك المتعصب الذي يفقد خاصية الباحث عن المعرفة. وهو دائماً يضع دينه ووطنه في الجهة المقابلة في أي جدل يدور بينه وبين من يلقي من الحكماء وغيرهم في البلدان التي يزور. كما أنه دائم النقد لكل سلبية تورث مجتمعه الظلم والقهر والجهل. وابن فطومة لا يخجل من أن يعترف بنقائص مجتمعه، بل إنه يسعى إلى معرفة كيفية الخلاص منها استناداً إلى ما اكتسبه من مشاهداته وحواراته. ويؤكد في كل حواراته عظمة الإسلام كمنهج شامل لكل شؤون الحياة، ولكنه في الوقت ذاته يؤكد أن المسلمين هم من أضاع الإسلام. فهو يرى أن «الإسلام اليوم قابع في الجوامع لا يتعداها إلى الخارج»<sup>(٢٨)</sup>.

عبر رحلته في الأمصار تتبلور دراما الحياة التي تتوزعها رغبة الإنسان في العيش بسلام. ففي طريقه للبحث عن العدل والحرية، يجول ابن فطومة في دار المشرق، ودار الحيرة، ودار الحلبة، ودار الأمان، ودار الغروب، وفي نهاية المطاف يتجه إلى دار الجبل، لكن مخطوطته تنتهي قبل أن نعلم ما إذا كان قد وصل بالفعل أم لا. وفي كل قطر من هذه الأقطار يعايش لونا من فهم الإنسان لمعنى العدل والحرية. فهناك من يرى أن الحياة هي في إطلاق حرية الغرائز،

مجسدة المجتمع الوثني كما يحصل في دار المشرق. وفي دار الحيرة يعايش ابن فطومة لوناً آخر من ادعاء العدل الذي ما يلبث أن يكون غطاءً لحب القوة والنفوذ والسيطرة. فحكيم تلك الديار الذي يدعي أن نظام بلاده يقوم على العدل، زاعماً أن دار الحيرة هي دار الجبل، يُلقي بابن فطومة في غياهب السجن عشرين عاماً؛ لأنه لم يمتثل لأوامره عندما طلبه أن يتنازل عن جاريته الجميلة لصالحه. ويتحول بحث ابن فطومة عن العدل المطلق إلى سجن مديد يكابد فيه كل الولايات. وفي دار الحلبة، يكتشف ابن فطومة نمطاً آخر من الحياة. ففيها يتمثل النموذج الغربي المعاصر القائم على علمنة الحياة السياسية، وتأكيد مبدأ العلم والديموقراطية. أما في دار الأمان، فيعايش ابن فطومة نمطاً آخر من فهم العدل. فهناك يرى مظاهر العدل في بعده الاشتراكي كما كان سائداً في الاتحاد السوفيتي وما كان يدور في فلكه من الدول. وكما هو واضح، فإن ابن فطومة لم يقم برحلة في جغرافيا الأمكنة، بل إن رحلته كانت في جغرافيا الحضارات، «رحلة في الزمان لا المكان»<sup>(٢٩)</sup>. فعالم الرحلة لا يتجاوز ست بقاع تمثل ست حضارات، كل منها يملك فهماً خاصاً للحرية وللعدل الإنساني.

تكن أهمية هذه الرواية في قدرة نجيب محفوظ على الاستفادة القصوى من نص تراثي غير أدبي بالمعنى النقدي، رحلة ابن بطوطة، بل إنه نص أقرب للكشف المعرفي والعلمي. فهو نص مفتوح على الكثير من المعارف، من جغرافية، وأنثروبولوجية، وتاريخية توثيقية، وغيرها.

إن محفوظ في تجربته لم يخضع لسلطة المضمون، فيتحول عمله إلى مجرد سرد لمعارف ومعلومات عن البلدان والأمكنة التي يزورها بطله، بل لقد استفاد من تقنية الشكل، من فكرة الرحالة الذي يجوب الأرض. وهو بهذا النهج قد كسر سلطة المكان، وأحال رحلة بطله إلى رحلة في الأزمنة، رحلة في تاريخ البشرية. وكما ذكرنا سلفاً، فبطل محفوظ ليس رحالة على الإطلاق، بل إنه شخص يجوب الحضارات، من أجل حوار فلسفي وفكري وسياسي وأخلاقي. لقد راهن محفوظ أن بطله قادر على الحوار، رغم أنه ينتمي لثقافة تعاني من التسلط. إن ما دفعه أصلاً للخروج كان أزمة الحرية التي يعد غياب الحوار أبرز سمات هذه الأزمة. هل محفوظ بتقديمه شخصية مختلفة عن نسق الثقافة التي أنتجتها، يخالف السائد؟ أم أنه يفترض إمكانية التحول من رفض الحوار إلى قبوله مستقبلاً. إن محفوظ من خلال رحلة بطله يؤكد أن غياب الحوار له صور كثيرة، فحتى الحضارات الأخرى كانت تعاني، بدرجات مختلفة، كما سنعرف لاحقاً، من غياب الحوار. ولذلك تأتي الغاية التي يقصدها ابن فطومة ولا يصلها غاية في الكمال والغموض في أن معاً. فالنهاية التي انتهت إليها الرواية تؤكد استحالة التحقق الكامل للعدل والحرية في المجتمع الإنساني. وهذه النهاية رغم منطقيتها تجسد عمق أزمة الإنسان مع ذاته ومع الآخر. فعندما عجز ابن فطومة عن إقامة حوار داخل وطنه، سعى للبحث عن صيغة للحوار مع الآخر في الحضارات الأخرى. ورغم خيالية الفكرة، فقد جسدت عمق الأزمة

التي يعاني منها البطل. إن ابن فطومة ليس ذاته في سياق الرواية، بل إنه في بعض صورته يمثل المثقف العربي في عجزه عن الحوار مع السلطة. وما يجعل هذا التصور يبدو منطقياً هو تكوين الرواية. فالرواية تقترض وجوداً مكانياً كوطن للبطل، لكنه يخلو من أي دلالة جغرافية تماماً. فليس بإمكان القارئ أن يحدد ملامح المكان مطلقاً. إلا أن الرواية تشير بوضوح تام إلى أن هذا الوطن ما هو إلا جزء من دار الإسلام في فضائه الثقافي والسياسي. ولذلك، فإن ابن فطومة يبحث عن دواء لثقافة أبرز سماتها القمع ورفض الحوار كمبدأ حضاري. إن الطريف في الأمر، أن ابن فطومة لا يعود، وهي مسألة ليست شكلية لجأت إليها الرواية بقدر ما هي مسألة لها دلالة تكمن في رفض ابن فطومة العودة دون أن يجد الدواء الشافي لعله وطنه الثقافية والسياسية. فغيابه أو عدم عودته إلى وطنه، وإرساله مخطوطته التي لم تكتمل فيها تفاصيل رحلته، يشكل مأزقاً آخر، لا يخص الثقافة العربية فقط، بل باقي الثقافات الأخرى التي رأى فيها محفوظ من خلال بطله أنها ما تزال عاجزة عن تقديم الحل الأمثل للإنسان.

## ٢ - رحلة في ضمير الحضارات

يتخذ ابن فطومة من دار الإسلام خلفية لكل حوار يجريه مع الحضارات الأخرى. فوطنه بما يمثل من فكر وإيديولوجية يمر تحت فحص لا يخلو من قسوة هدفها الوصول لفهم العضلات التي تلون نمط الحياة هناك. وإذا كان في رحلته يحاول أن يسجل انتصاراً لوطنه على

المستوى الديني، فإنه يعجز أن ينفي صفة الضعف والترهل عن وطنه. فهو منذ البداية يعي الداء، وما رحلته إلا بحثاً عن الدواء. وقد عمد منذ البدء لاعتماد الحوار أساساً لفهم الحضارات الأخرى. والكاتب يوظف هذا النهج كإحالة للمرجو تحقيقه، وليس بالضرورة عما هو صائر في أرض الواقع. وبذلك يمثل ابن فطومة النموذج الذي يتسامى على الواقع. فليس ذلك البطل الذي يمثل الشرائح الاجتماعية بما تحمل من انفعالات ثقافية تخزن تجربة قرون من اللاحوار. وهكذا فإن حضور الوطن في ذاكرة ابن فطومة حضور سلبي في أغلب الأحوال. فالوطن ضحية أهله، الأهل الذين يرون في الدين ممارسة طقسية ليس إلا. ومن هنا تتخذ رحلة ابن فطومة إيديولوجية الحوار كممارسة بديلة، يرى من خلالها وطنه من بعيد، يراه «على ضوء بقية الديار»<sup>(٢٠)</sup>، لعله يستطيع أن يجد المعادلة الضائعة في مجتمعة. والسؤال الآن هو، كيف تعامل ابن فطومة مع إيديولوجية الحوار الحضاري؟

أولى البلدان في رحلة ابن فطومة كانت دار المشرق. وهي مجتمع وثني بدائي له فلسفته الخاصة في تقسيم الناس إلى سادة وعبيد. وكلمة المشرق هنا ربما أنها تشير إلى بدء الحضارات الإنسانية في بحثها عن صيغة مناسبة للتعايش الإنساني. وأول ما لفت انتباه ابن فطومة هو التكوين السياسي لهذا البلد. فهو يتكون من عاصمة وأربع مدن، وكل مدينة تخضع لسيد هو مالكها والناس عبيده. وكما هو واضح فإن هذا المجتمع البدائي لم يكلف نفسه عناء البحث عن مفهومي العدل

والحرية. فالعبيد قد رضوا أن يعيشوا في خدمة السادة الذين سرهم الولاء المطلق والامتيازات غير المحصورة في نطاق معين. ويرى ابن فطومة أن هذا النظام يذكره «بالقبائل الجاهلية ولكنه مختلف»، كما يذكره «بملاك الأرض في -وطنه- ولكنه مختلف»<sup>(٢١)</sup>. فعلاقة المشابهة بين وطنه ودار المشرق يراها ابن فطومة واضحة، ولكنه يرى أن إثم الناس في وطنه «أفزع من سائر الخلق»<sup>(٢٢)</sup>، أفزع لأنهم أهدروا قيمة الدين الروحية والحضارية في حياتهم. وهذا ما جعل ابن فطومة ينعى وطنه مؤكداً أن «ديننا عظيم وحياتنا وثنية»<sup>(٢٣)</sup>. ويشير ابن فطومة بذلك إلى أن المكتسب الديني لم يلغ عقلية التعصب والتسلط. وهو ما جعل حكيم دار المشرق في حوارهِ مع ابن فطومة ينكر فكرة الأخوة التي نوه إليها ابن فطومة، معتبراً إياها شعاراً لا أثر له في المعاملة بين الناس<sup>(٢٤)</sup>.

وفي دار الحيرة يعايش ابن فطومة تجربة أخرى من فهم العلاقة بين الحاكم والمحكوم. فالحاكم يمثل قمة الهرم الذي لا يُسأل عما يفعل. ويتبعه في الترتيب الصفوة من رعيته الذين لهم الحظوة والامتيازات عن سواهم. وفي آخر الهرم يأتي السواد الأعظم من الرعية الذين يعيشون كأجراء في وطنهم. هذه الصورة أفضى بها حكيم البلدة الذي يرى أنها صورة تمثل قمة النضج والكمال، مؤكداً أن كل الناس سعداء في دار الحيرة. لكن ابن فطومة يسأله عن رأى من المشنوقين في إحدى ساحات المدينة. هذه الملاحظة أغضبت الحكيم، وراح يفسر هذا

الحدث بأنه ظاهرة محدودة قد تحدث في أي مجتمع. ونجد التفسير المناسب لغضب الحكيم عندما نستشف ارتباط كلمة الحيرة بالمنجز الذي تحقق فيها. فتجربة دار الحيرة هي التجربة الثانية في رحلة ابن فطومة. ففي هذه التجربة ما يزال الحلم الإنساني بعدل مطلق وحرية مطلقة أمراً حائراً، تتجاوزه عوامل الضعف الإنساني من حب للتسلط ورغبة في تملك جائر.

ورغم أن هذه الصيغة لم ترق لابن فطومة، فقد سلم بإمكان تحقيقها. لكن هذا القبول سرعان ما يتبدل إلى شك كامل في صحة ما ذهب إليه الحكيم. فهذا الحكيم ذاته يستخدم كل نفوذه ليضع ابن فطومة في السجن مدة عشرين عاماً لأنه قال لا للحكيم عندما أراد أن يملك جارية ابن فطومة. هذه الصورة تذكر ابن فطومة بالوالي في دار الإسلام عندما مارس نفوذه ليتزوج خطيبة ابن فطومة. وهنا يصل ابن فطومة إلى قناعة مفادها أن وجه الظلم واحد مهما تعددت صورته.

ويمضي ابن فطومة في رحلة الحوار حتى يصل إلى دار الحلبة. هناك يجد وجهاً آخر من وجوه الحرية. فهو هنا في بلد يتيح الحرية لكل الأديان والمعتقدات، بلد فيه مسلمون ويهود ومسيحيون، بل فيه ملحدون ووثنيون. فالمساواة في المعاملة، وفي الحقوق والواجبات شرط من شروط التعايش التي يكفلها هذا البلد لرعاياه. إن الحياة في دار الحلبة تقوم على مبدأ العلم والديمقراطية. فالعلم كما يقول حكيم تلك البلدة حررها من الجهل، أما الديمقراطية فقد أنقذتها من استبداد

الحكم. وهي إشارة من الكاتب إلى أن هذه الثنائية هي عماد الفكر الإيديولوجي والسياسي في المجتمعات الغربية المعاصرة التي تقوم على علمنة الحياة السياسية، متيحة قدرًا من ديمقراطية الرأي والمعتقد مع التركيز على العلم كغاية لرفي الإنسان في تلك المجتمعات. وقد لاحظ ابن فطومة أن الحرية باب للاختلاف، وكلما زاد الاختلاف زاد التمسك بالحرية. وهنا يتضح استخدام كلمة «الحلبة» التي جاءت مناسبة للصراع الفكري والإيديولوجي الذي يجد حريته في هذا المجتمع. لكن المشكل الذي لاحظته ابن فطومة هو انعدام الأساس الأخلاقي في فكر ذلك المجتمع، وهذا ما حداه إلى أن يجادل حكيم ذلك البلد. ولكن سرعان ما وجد ابن فطومة أن ملاحظته تنطبق على وطنه الذي يحكم فيه الحاكم بهواه، ويطوع العرافون بالدين الدين له، ويعيش الشعب يفكر فقط في لقمة عيشه، مما جعله يتساءل عن الأساس الأخلاقي لكل ذلك. وقد عبر ابن فطومة في غير مرة أنه ما من سيئة عثر عليها في رحلته إلا ذكرته ببلاده الحزينة<sup>(٣٥)</sup>.

وفي دار الأمان، المحطة التالية في رحلة ابن فطومة، يكتشف ابن فطومة تراجع الحرية كمبدأ وممارسة لصالح العدل الذي ينبع من صرامة القانون والنظام. وهنا تظهر ظلال المجتمع الشيوعي الذي يفرض المساواة بين الأفراد من منطلق إلغاء الفوارق الاجتماعية التي تسبب خللاً في النسيج الاجتماعي. فالإنسان في ذلك المجتمع يشعر بالأمن المكتسب من العدل في تأمين احتياجات الناس بقدر متساوٍ

نسبياً. لكن عليه في المقابل أن يتخلى عن شرط الحرية والإذعان التام، بالتالي، لقانون النخبة. وقد رأى ابن فطومة في إلغاء الحرية، من أجل تأسيس مجتمع غير طبقي يسوده العدل النسبي، أمراً يمكن فهمه إذا وضع في ميزان المقارنة مع دار الإسلام حيث لا عدل ولا حرية تضمن للإنسان المسلم كرامته التي أكدها القرآن.

وفي دار الغروب، يفاجأ ابن فطومة بنمط آخر من الحياة. فالحياة هناك أسمى من الحياة في كل الحضارات السابقة. فالإنسان هناك أشبه بالملاك. البشر تسكنهم السكينة والرغبة في التسامي على كل ما هو دنيوي. ويجد ابن فطومة نفسه مضطراً للانضمام للجموع البشرية التي لا هم لها إلا التحضير للرحلة الكبرى، الرحلة إلى عالم الكمال، إلى دار الجبل. وهنا يمكن أن نستشف من تسمية هذه الدار (بالغروب)، إلى أنها نهاية المطاف للجهد البشري لتحقيق المزيد من العدل والحرية. ودار الجبل، دار لا يمكن أن تكون موجودة على أرضنا. فهي حلم مطلق وسر مغلق. ولذلك، فإن من ينشد العدل والحرية، عليه أن يرحل إلى ما وراء الواقع، إلى المثال، إلى النموذج كما جسده الأديان. وهذا يوضح أن الجهد البشري في تحقيق العدل والحرية جهد بشري تكتنفه عوامل الضعف كأى شيء بشري؛ لأنه قاصر عن النظر بشمولية بعيداً عن مغريات الذات.

هذا البحث الدائم عن المجتمع الكامل بقي عند حدود الاجتهاد. فكل حضارة تدعي أنها حققت ما يكفل لها الحياة الكريمة. فالعلاقات

الإيديولوجية بين الحضارات هي علاقات تضاد. فكل حضارة ترفض إيديولوجية الحضارة السابقة، معلنة أن لديها الحل الجذري لمعاناة الإنسان وقلقه الدائم في رحلة البحث عن العدل والحرية. وما يستطيع أن يؤكد ابن بطوينة أن كل البلدان التي زارها، وخاصة دار الحلبه ودار الأمان، قد كان لهما أهدافهما وقد حققتهما بدقة. وعلى حد زعم ابن بطوينة فإن دار الإسلام: «تعلن هدفاً وتحقق آخر باستهتار وبلا حياة ولا محاسب»<sup>(٣٦)</sup>. وقد خلص إلى نتيجة مفادها أن الإسلام يذوي على أيدي أبناء وطنه، فقد جُرد من مضمونه فغدا مجرد عبادات شكلية غير مؤثرة في حياة الأمة.

### خاتمة:

رحلة ابن بطوينة ليست رحلة في جغرافيا الأمكنة، بل هي رحلة في جغرافيا الإيديولوجيات الحضارية الكبرى. رحلة في قلق البشرية الدائم وتلفها من أجل الحصول على إجابات مقنعة على سؤال كبير بحجم التاريخ البشري ذاته. هذا السؤال أزلني يكتسب صفة القدريية التي تلازم البشر في أي زمان ومكان. هذا السؤال هو: لماذا الظلم، أو هل هناك عدل وحرية؟ إن ابن بطوينة تحمل عبء البحث عن إجابة شافية. وبرغم مشتقة البحث فلم يستطع أن يصل إلى نهاية حاسمة. فأرسل مخطوطته وأكمل مسيرته نحو دار الجبل، موطن الكمال المطلق للحرية والعدل. ولأن مخطوطته تتوقف قبل أن يصل إلى دار الجبل، فإن ذلك يؤكد أن الطموح إلى الكمال وهم لن يجدي معه الجهد

البشرى في تركيب المعادلة الصعبة. إن رحلة ابن بطوطة في الحضارات أكدت أن الجهد البشري قاصر عن إيجاد صيغة مثالية تحقق العدل للجميع. وهذا ما جعله يؤكد عظمة الإسلام، وينعى تقريط أبنائه في الإجابات الشافية التي قدمها الإسلام.

هذه الرحلة الإيديولوجية تقابلها رحلة ابن بطوطة، رحلة في الجغرافيا. وصف ابن بطوطة واندھش ونمق ما رأى وأضاف عليه من أجل خلق جو أسطوري يبعث الدهشة التي عايشها في أذهان سامعيه وقرائه. فرحلته انطلقت من واقع له إشكالاته التاريخية الخاصة به، متجهة نحو عالم أشبه بالخيال لما فيه من المفارقات والأساطير التي حرص الرحالة على تدوينها. بينما رحلة ابن بطوطة رحلة معاكسة تماماً. فهي رحلة من الأسطوري إلى الواقعي. فتركيب الرواية خيالية بحتة، بدءاً من بطلها وانتهاء بأحداثها وأمكنتها وشخصها وإطارها الزمني، ومع ذلك فهي أشد ملامسة للواقع من رحلة ابن بطوطة. وهنا تتجلى خصوصية الرواية مسجلة حضوراً فلسفياً يؤكد غايتها الإيديولوجية.

إن العلاقة بين هذين العمليين هي علاقة تناصية تتجلى مظاهرها على مستوى الشكل. فقد أفاد نجيب محفوظ من تقنية الرحلة ليرتحل ببطله في أعماق الحضارات من أجل كشف معرّف ثمين. فخاض بطله مشقة الرحلة، معانياً ألم الغربة والسجن وخطر الموت. وهذه إشارة إلى أن البحث عن شيء عزيز يقتضي معاناة غير عادية.

فالعلاقة التناسلية بين العمليين هي علاقة اختيار من الكاتب لضرورات فنية. وقد نجح الكاتب في استلهام هذا الشكل الذي برهن أنه الأنسب لهذه الرواية كونه يسعى إلى تأسيس خط متصاعد يؤكد فيه سيادة الحضور الفلسفي لموضوع الرواية. فالرحالة يرتحل في الزمان تقوده لذة المعرفة في كشف المجهول المتمثل في الحلم الأبعد، الحلم الذي يمثل أمل الإنسان في العدل والحرية. ورغم أن الرواية لا تقدم الإجابة، فإنها تعيد اكتشاف الذات مقابل الآخر.

في أثناء مناقشتنا حاولنا أن ندلل على أن هناك عوامل التقاءات وتضادات نصية بين رحلة ابن بطوطة ورحلة ابن فطومة. والسؤال الآن: هل هذه التفاعلات النصية بين هذين العمليين تلغي فكرة أن يكون نجيب محفوظ قد تأثر أو استلهم عملاً أو مرجعية معينة خلافاً لما افترضناه؟ فيما يتعلق بفرضية التأثير، فإنه لا يمكن أن ننفي إمكانية أو بالأصح حتمية تأثر محفوظ بأجواء أدب الرحلات العربية ككل. وما نذهب إليه هنا، يأتي من منطلق أن التجارب الإنسانية متوارثة، تشق طريقها إلى عقل ووجدان الإنسان بشكل آلي، منعكسة في سلوكياته وفكره متى دعت الحاجة إلى ذلك. فانعكاس تجربة سابقة في أخرى لاحقة تعتبر مسألة واردة. لكن هذا التأثير يبقى في أحيان كثيرة غير واع ومرجعياته. وعلى العكس من ذلك، يأتي الاستلهام كاستراتيجية واعية بالتفاعل النصي مع مرجعية محددة الملامح. وهذا ما نجد ملامحه في رواية رحلة ابن فطومة. فنجيب محفوظ، إلى جانب اختزانه تجربة

الرحلة في الأدب العربي، استلهم بشكل واع تجربة الرحلة كما هي في رحلة ابن بطوطة. فقد أعاد تشكيل هذه الرحلة، ولكن بمضمون جديد. هذا المضمون انعكس بالتالي على نمط شخصية الرواية، ابن بطوطة. فله ملامح ابن بطوطة، لكنه رحالة أو بطل له موقف حضاري من الحضارات التي تفاعل معها. فرغم إعجابه بها، لم يُسلم بصحتها المطلقة.

إن تجربة محفوظ هذه تجربة متميزة على صعيد استلهام موروث السرد العربي. فإلى جانب استلهامه للشكل، فقد برهن أن هذه التجربة ليست بداعي الاستلهام بحد ذاته، بل إنها تجربة أملاها مضمون العمل ومقتضياته الفنية. وهذا يتطابق مع فكرة أوين ميلر التي تنادي بتحديد العلاقة النصية بين العملين: هل هي علاقة تمت مصادفة أم عمدًا؟ فالحكم على العلاقة بين عملين بأنها تمت عن طريق المصادفة، مسألة تؤكد عدم الوعي بالعملية وربما ندخلها تحت نمط العلاقة التأثرية التي تتبع من اختزان تتابعات معرفية غير منضبطة أثناء الكتابة. بينما العلاقة الواعية هي ما يجب أن تكون مبنية على استراتيجية فنية نابعة من روح العمل، مدركة لضرورتها ومبرراتها في إقامة علاقة تناصية مع عمل سابق. وهذا بالتأكيد ما تحقق في رواية نجيب محفوظ رحلة ابن بطوطة.

كما أشرنا سلفاً، فإن تجربة محفوظ هذه تتسم بعدة سمات على مستوى التفاعل النصي مع النص التراثي. يأتي في مقدمة هذه

السمات أن نجيب محفوظ اعتمد على نص تراثي غير أدبي بالمعنى النقدي. فرحلة ابن بطوطة نص مفتوح على الكثير من المعارف، من جغرافية وأنتروبولوجية وتاريخية وثيقية. فالرحلة نص واقعي في سرده للأحداث، وليست نصاً يقوم على التخيل، كألف ليلة وليلة أو المقامات أو السير الشعبية. فالبنية السردية في رحلة ابن بطوطة ليست بنية للحكي، بل هي بنية هدفها توصيل مادة واقعية لجمهور يعي واقعية التجربة المسرودة. وبكل تأكيد فإن هذا يعطي تجربة محفوظ خصوصية في التعامل مع النص التراثي واختراق المألوف، وتوظيف غير الأدبي لمصلحة الأدبي. فقد طوع بنية الرحلة كشكل لعمله المتخيل مع المحافظة على شكل الرحلة، وتجاوز مضمونها إلى مضمون متخيل يحمل إسقاطات على الواقع الثقافى والسياسى والأخلاقى لمجتمعه.

إن السؤال الملح الآن هو، هل رواية رحلة ابن فطومة رواية أصيلة؟ أو بمعنى آخر، هل بإمكان القارئ أن يقرأ هذه الرواية بعيداً عن رحلة ابن بطوطة؟ أو هل لهذه الرواية وجود مستقل عن رحلة ابن بطوطة؟ هذه الأسئلة تحيلنا مرة أخرى إلى مفهوم التحول النصي كما هو عند جينيت. فشرط التحول النصي أن يكون للنص اللاحق مرجعاً ونموذجاً، فلا وجود للنص اللاحق دون النص السابق<sup>(٣٧)</sup>. بمعنى أن حضور رواية محفوظ، مرهون دائماً باستدعاء عضوي لرحلة ابن بطوطة. فهل هذا الاستدعاء سلطة مهمشة لرواية محفوظ؟ إن مجرد إثارة هذه الأسئلة، تبين مدى أهمية أن يؤسس النص اللاحق تميزه واستقلاله، وإلا فإنه

سيسقط في طور المحاكاة المباشرة. ورواية محفوظ، كما أسلفنا، رواية تستدعي شكل الرحلة كفضاء سردي تمكن محفوظ من خلاله أن يوجد نصاً أصيلاً في مضمونه.، وفي بنيته السردية. إن تحويل محفوظ شكل الرحلة من بنية سردية لنقل الواقع المادي بشكل مباشر، لبنية سردية تعتمد الحكي والتمثيل كشرط أساسي لتميزها يضعنا أمام عمل له خصوصيته مبنى ومعنى.

إن تجربة محفوظ هذه ليست تجربة منفردة بالنسبة لإبداع الكاتب، فقد بدأ التحول في تعاطيه للكتابة الروائية مستنداً على استلهام النص التراثي منذ منتصف السبعينيات حين أصدر ملحمة الحرافيش (١٩٧٧)، وليالي ألف ليلة (١٩٨٢)، وأخيراً رحلة ابن بطوطة (١٩٨٣). تدرج هذه الروايات تحت ما يمكن أن نطلق عليه «بمرحلة الشكل التراثي»<sup>(٢٨)</sup>، وهي مرحلة سعى نجيب محفوظ من خلالها إلى تأصيل أدواته القصصية باستلهام صيغ السرد في النثر العربي القديم. إن من يتأمل نمو تجربة محفوظ الروائية بدءاً من المرحلة التاريخية ومروراً بالمرحلة الواقعية ومرحلة التجريب الحديثة، وأخيراً مرحلة الشكل التراثي، يلحظ دأب الكاتب على الاستمرار في استحداث صيغ شكلية جمالية. فمحفوظ ليس كاتباً اجتماعياً يهتم بالمضامين فقط، بل هو روائي بالدرجة الأولى، يشغله البناء الفني بقدر ما يشغله البحث في المضامين الفكرية. إن اتجاهه هذا يأتي وعياً من الكاتب بضرورة تأصيل التجربة الروائية العربية التي ظلت أسيرة

للمنموذج الغربي. ولذلك، فإن اشتغال نجيب محفوظ، وهو الحاصل على جائزة نوبل للآداب، بهذا النهج يأتي عن قناعة بالعودة للتراث السري، لغة وأسلوباً، ومحاولة توظيفه كنهج عربي خالص يضيف للتراكم السري العربي فضاءً سردياً جديداً.

## هوامش ومراجع

- (١) أصدر نجيب محفوظ ثلاث روايات تاريخية في بداية حياته الأدبية، هي على التوالي: عبث الأقدار (١٩٣٩)، وراذوبيس (١٩٤٢)، وكفاح طيبة (١٩٤٤).
- (٢) Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 5th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1988 (p. 247).
- (٣) الخشاب، وليد. دراسات في تعدي النص. القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، (ص ١١).
- (٤) هذه الترجمة اعتمدها الناقد وليد الخشاب في كتابه دراسات في تعدي النص، (ص ٧-٢١).
- (٥) الخشاب، وليد. (ص ١٩).
- (٦) المطوي، محمد الهادي. «في التعالي النصي والمتعاليات النصية». المجلة العربية للثقافة. العدد ٣٢، ١٩٩٧م، (ص ١٩٧).
- (٧) Literary Text. Eds. Mario J. Valde and Owen Miller. Miller, Owen. «Intertextual Identity.» Identity of Toronto: University of Toronto Press, 1985, (p. 28).
- (٨) خصباك، شاكر. ابن بطوطة ورحلته. بغداد: مطبعة الآداب، ١٩٧١م (ص ٧-١١).
- (٩) المصدر السابق، (ص ٧).
- (١٠) غريب، جورج. أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه. ط ٣. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٩م (ص ٦٤).
- (١١) ابن بطوطة. رحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار). بيروت: دار الشرق العربي، ج ١، (ص ٧).
- (١٢) المصدر السابق، (ص ١٤). وقد حرصت على إيراد هذه الألقاب كما أوردها

ابن بطوطة حتى نتبين درجة التأثير الروحية لكلام هذا الإمام الصوفي في نفس ابن بطوطة. فكما عبر أحد الباحثين أن علامات الدرب الطويل لرحلة ابن بطوطة قد وضعها صوفي هو برهان الدين الإسكندري. انظر بحث سعيد العلوي «الغريب والمألوف في عالم ابن بطوطة» المنشور في قوافل العدد الخامس، ١٩٩٥م، (ص ٩ - ٢٤).

(١٣) المصدر السابق، (ص ١٤ - ١٥).

(١٤) المصدر السابق، (ص ١٩).

(١٥) خصباك، شاكر. ابن بطوطة ورحلته. بغداد: مطبعة الآداب، ١٩٧١م، (ص ٢٣).

(١٦) ضيف، شوقي. الرحلات. ط ٤. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م، (ص ٩٧).

(١٧) ابن بطوطة. (ص ٥).

(١٨) المصدر السابق، (ص ٦).

(١٩) المصدر السابق، (ص ٥٤٣ - ٥٤٤).

(٢٠) المصدر السابق، (ص ٥٤٤).

(٢١) محفوظ، نجيب. رحلة ابن فطومة. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٣م، (ص ١٦٢).

(٢٢) قضى ابن فطومة عشرين عاماً في سجن بدار الحيرة غير الزمن الذي قضاه متنقلاً بين البلدان. أنظر ص ٥٨ - ٨٦ من الرواية. وهذا يؤكد أن الإطار الزمني لرحلة ابن فطومة يقترب من ذات الزمن أو يزيد لرحلة ابن بطوطة. وهذا التقارب الزمني يكشف رغبة الكاتب في تأكيد أن البحث عن معنى العدل والحرية يستحق أن يفني الإنسان ذاته في البحث عنه.

(٢٣) محفوظ، نجيب. (ص ١٩).

(٢٤) كثيراً ما كان ابن بطوطة يعاود زيارة المكان كما فعل في زيارته للديار المقدسة والقاهرة وغيرها من البلدان.

(٢٥) محفوظ، نجيب. (ص ١٩).

- (٢٦) المصدر السابق، (ص ١٠).
- (٢٧) المصدر السابق، (ص ١٩).
- (٢٨) المصدر السابق، (ص ٨).
- (٢٩) العناني، رشيد. نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور. بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٥م، (ص ١٠٤).
- (٣٠) محفوظ، نجيب. (ص ٩٥).
- (٣١) المصدر السابق، (ص ٣٣).
- (٣٢) المصدر السابق، (ص ٣٣).
- (٣٣) المصدر السابق، (ص ٤٨).
- (٣٤) المصدر السابق، (ص ٤٧).
- (٣٥) المصدر السابق، (ص ٦٤).
- (٣٦) المصدر السابق، (ص ١٣٩).
- (٣٧) المطوي، محمد الهادي. «في التعالى النصي والمتعاليات النصية». المجلة العربية للثقافة. العدد ٣٢، ١٩٩٧م، (ص ١٩٧).
- (٣٨) العناني، رشيد. (ص ٨١).



## المحتويات

٧.....	مقدمة
	جدل العلاقة بين الشعر والسرد
٩.....	قراءة سياقية
	بلاغة المجادلة
٢٩.....	قراءة في بلاغات النساء السردية
	غواية السرد
١٠١.....	قراءة في المقامة البغدادية للحريري
	استلهام النص التراثي
١٤٧.....	رؤية تناصية





ألاحظُ أنّ هناك علاقةً بين الشعر والانتصار، وعلاقةً أخرى بين السرد والهزيمة! الأمر ليس لغزاً كما يبدو، فعلى مدى قرونٍ تمتّع الشعر بمنزلةٍ رفيعةٍ، لكنّ ذلك كان ارتباطاً بحال الأمة المنتصرة عسكرياً وسياسياً، المتماسكة حضارياً وإنسانياً، فكان الشعر حاضراً؛ لاستثمار حالة الانتصار هذه، فحضر في المعارك، والحروب، والجدل السياسي، وبلاط الخلفاء. وعندما فقدت الأمة زهوها وانتصارها انحسر دور الشعر المتباهي بالانتصار؛ ليأتي دور السرد معوّضاً الانكسار بالحضور، وتغذية الوجدان العام؛ فظهرت السرديات الكبرى مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، حتى بلوغ الرواية العربية أوجها في العصر الحديث. فقبل إن الزّمن زمن الرواية مثلما كان الزّمن الأوّل زمن الشعر، فكأنّ الأمر لازمةً بين فنون السرد والهزيمة، مثلما الأمر بين الشعر والانتصار.

### حسن النعمي

#### قاص وناقد وباحث في السرديات العربية

أصدر له في الدراسات النقدية:

- رجع البصر، قراءات في الرواية السعودية، ٢٠٠٤م
- محاضرات في الأدب السعودي، ٢٠٠٨م
- الأدب العربي الحديث، نشأته وتطوره، ٢٠١٠م
- الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، ٢٠١٠م
- بعض التأويل، مقاربات في خطابات السرد، ٢٠١٣م
- قارئ السرد، سجلات السرد والواقع، ٢٠١٧م
- سبع سنبلات، مقاربات في السرد القرآني، ٢٠٢١م



@HassanAlnemi  
halnemi@gmail.com

