الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

كلية الآداب واللغـات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل .....

الرقم التسلسلي .....

المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

أحسن الصيد

إشراف:

أ.د رابح طبجون

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصِّـــــفة
حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	رئيـــــسا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	مُشرفاً ومقرّرا
زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مُناقشا
مراد مزعاش	أستاذ محاضر"أ"	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا مُناقشا
ليندة خرّاب	أستاذ محاضر"أ"	جامع الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مُناقشا
ليلى لعوير	أستاذ محاضر"ا"	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مُناقشا

الموسم الجامعي 1438 /1439هـ 2017 / 2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة 1

كلية الآداب واللغـات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل .....

الرقم التسلسلي .....

المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

أحسن الصيد.

إشراف:

أ.د رابح طبجون

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعةالإخوة منتوري قسنطينة	رئيسا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	مُشرفا ومقررا
زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مُناقشا
مراد مزعاش	أستاذ محاضر"أ"	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا مُناقشا
ليندة خرّاب	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مُناقشا
ليلى لعوير	أستاذ محاضر"ا"	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مُناقشا

المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم

إعداد الطالب:
أحسن الصيد

إشراف:
أ.د رابح طبجون

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إلى والدي يتحدّى الدّهر ويغالب صروفه شامخا مؤمنا محتسبا حنانيك أبي.

إلى أخي عبد الله في منفاه غريبا عسى الفرج قريب إن شاء الله.

إلى زوجتي الحبيبة صبرا وسندا وبسمة تنسيني مرارة الأيام.

إلى إخواني وأخواتي وأبنائي حفظكم الله من شرّ حاسد إذا حسد.

إلى أساتذتي وطلبتي جميعا أقدّم خالص الشّكر والامتنان.

مقدّمـــــــــة

مقدمة :

عَرف النّقد العربي الحديث تطوّرا كبيرًا، وشهِد تحوّلا في الخطاب والمرجع،والمنهج والإجراء، وأسهمت جهود النُّقاد في هذا النشاط والحركة، فتعدّدت مناهجهم ومدارسهم، وتباينت مقارباتهم للنّص الأدبي.

انفتح النّقد العربي على مناهج الغربيين، وانبهر بها، وسلّم لها منذ البداية أمر النقد والأدب معًا، وأدار النقّاد ظهورهم لتراث نقديّ عربيّ طويل، تعاقب على دراسة النّصوص وتحليل خطاباتها.

في هذا الحِراك النّقدي يندرج مشروع عبد الله إبراهيم النّقدي، الذّي حاول أن يستفيد من مقولات " الآخر "، ويعيدُ تفكيك خطابه، ويُراجع منجزات النّقد العربيّ، ويكشف عن منطلقاته، وأخطائه. فالواضح أنّ هذا النّقد وقع في مأزق كبير، حين قَبِل مناهج الغرب ورضي بها، وسلّم لها أمر ثقافتنا، فقد بدت الفجوةُ كبيرةً بين ما تمليه هذه المناهج وما يتّسمُ به أدُبنا من خصوصيّات ثقافيّة وفنيّة.

يضع عبد الله إبراهيم مشروعه النّقدي في هذا المسار، ويمضي به في هذا الخطّ الفكريّ الثّابت، الذّي لا يقبل المناهج كلّها، ولا يرضى دائمًا بوصايتها، ولم يكن عمله النّقدي مقطوعًا عن هذه الحركة النّقدية، وإنّما كان عملا منتظمًا، متكاملاً، امتاز بتعاقب حلقاته، وتسلسل مراحله، التي بدأها بالدّراسات الثّقافية والبحث في المركزيّات الثقافيّة الكبرى، وأنساقها لينتقل إلى مجال الدّراسات السرديّة، فيحاول التّأسيس لمشروع ثقافيّ جديد، يؤرّخ من خلاله للسّرد العربيّ القديم والحديث.

يحاول هذا البحث دراسة هذا المشروع، والكشف عن مضامينه وأهدافه ونتائجه، والإجابة عن الإشكاليّة الآتية:

ما هي طبيعة المشروع النقديّ لعبد الله إبراهيم؟ وما هي رؤيته النّقدية لثقافتنا العربيّة؟ ولمنجزات سردنا العربيّ القديم والحديث ؟ وما موقع هذا المشروع من تاريخنا النقدي الحديث؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية،اختارت الدّراسة منهج الوصف والتّحليل الذّي يحاول أن يفكّك الخطاب النقديّ عند عبد الله إبراهيم،ويبيّن طبيعة مشروعه النّقدي، ومنطلقاته والأهداف

التي توخّاها، و أهم المرجعيات التي كان يصدر منها ،وقد استعانت هذه الدراسة بإجراءات منهجية أخرى،عند المقارنة والتعقيب.

وقد وجدنا هذا الاختيار متجاوبا مع طبيعة الموضوع، ومجال هذه الدراسة الذي يظل "نقد النقد" ميدانها الأول.

وقد أفرز هذا المنهج خطّة بحثٍ، توّزعت على مدخل، وبابين ،يتضمن كلّ باب منهما فصلين:

أمّا المدخل: فقد حمل عنوان: " **الرّؤية والمنهج في المشروع النّقدي عند عبد الله إبراهيم** "، ويتناول هذا المدخل مفهوم نقد النّقد، كمصطلح إشكاليّ ومجال لهذه الدراسة لمشروع عبد الله إبراهيم النّقدي،هذا النّقد الذّي يحاول دائما تحرّي الموضوعية والحياد، وتقصّي الحقيقة العلمية، دون تحّيز أو تعصبّ، ومواربة، وتجنّب الأحكام النّقدية المطلقة، والجاهزة، والتخلّي عن الذّاتية والانفعال.

لا يخلو البحث العلمي من سؤال المنهج، الذّي يُعَدُّ مفتاح العلوم. والطريق الآمن للوصول إلى نتائجَ ملموسةٍ، لذلك حاولنا منذ البداية معرفة المنهج الذّي اتّبعه النّاقد في دراساته النّقديّة فعبد الله إبراهيم من النّقاد الذين يلحّون على ضرورة التقيّد بالمنهج، والالتزام بإجراءاته، لكن هذا المنهج يظلّ عاجزًا عن تحقيق النتائج -إذا لم يكن للناقد رؤية نقدية واضحة، ودقيقة- فالرؤية هي خلاصة الفهم الشّامل للفعّالية الإبداعيّة في مناحي النسق والبنية والدّلالة، وهي التي تختار المنهج وتدعمه، وتحترم خصوصيّته ومقاربته للنّصوص، فالرّؤية عند النّاقد هي جوهرُ العملِ النّقديّ، والمنهجُ خاضعٌ لهذه الرؤية يعمل على تحقُّقِها.

يحاول هذا التّمهيدُ وضعَ المشروعِ النقديّ لعبد الله إبراهيم في سياقه المنهجيّ والثقافيّ فيناقش الاختيارات المنهجيّة للنّاقد ،ويستكشفُ ممارستَه " التفكيكَ "، ونقدَ " البُنية و " الدِّلالة " و " الأسلوب " و كيف اختار لنفسه مجالاً نقديًا جديدًا، هو الدّراسات الثقافية، فالنصّ الأدبيّ عنده هو نصّ ثقافيّ، تتفاعل فيه أنساقٌ مختلفةٌ، يختار النّاقد في النّهاية الوظيفةَ الثقافيّةَ دون غيرها من وظائف النقد الأخرى، وهذا ما سيتضح من خلال دراسته للمركزيّات الثقافيّة وللسرديّة العربيّة القديمة والحديثة.

الباب الأوّل: وقد حمل عنوانا واحدا هو : **" نقدُ المركزيّات الثقافيّةِ الكُبرى "** وقد توّزع هذا الباب على فصلين هما: **نقد المركزيّة الثقافيّة الغربيّة، ونقد المركزيّة الثقافيّة الإسلاميّة.**

أمّا الفصل الأوّل: وعنوانه: **" المركزيّة الغربيّة الأصول والمقولات "**.فقد تناول هذا الفصل:

مفهوم المركزيّة الثقافيّة عند النّاقد وأسباب هذا التمركز وأصوله. فالمركزيّة الثقافيّة عند عبد الله إبراهيم هي إعلاء للذّات وتسليم مطلق بتفوّقها وفرادتها، والتمركز تفكير يتمحور حول الذّات، يرى فيها العصمة والنّقاء، وينظر إلى الآخر بعين الاحتقار والدّونية والانحطـــــاط، ولا تقف هذه المركزية عند الإحساس بالطّهر، بل يقودها التمركز إلى حدّ معاداة الثقافات الأخرى، والعمل على إخضاعها واستلابها.

يبحث هذا الفصل في نشأة المركزية الثقافية الغربية وأصولها حسب منظور الناقد، الذي حاول تفكيك هذا التمركز، وتقويض مقولاته، ونقد خطاباته المتطرّفة، فالتمركز عنده مدعومٌ بأطماعٍ استعماريّةٍ غير معلنة، تُعلي العبقرية الغربية و ترشّحها دائما لتحكم العالم وتسيطر عليه، وتعيد فتحه من جديد. ويناقش النّاقد فكرة الغرب الكونيّ، الذّي يتجاوز حدود أوروبا ويقتحمُ حصونَ الآخر، ويحدّد هويّتَهَ الثقافيّةَ.

تُركّز دراستنا للمركزيّة الثقافيّة عند عبد الله إبراهيم على الدّعامتين الأساسيّتين اللّتين قامت عليهما هذه المركزيّة وهما : العِرق والدّين، فالعِرق الأوروبي الأبيض النقي بنظر هذه المركزية لابُدّ أن يحكم العالم. ويسود فيه، لأنّ الصّفاءَ العرقيَّ يدفعُه إلى المجد ويخوّل له السيطرة والاستحواذ.والتمركز حول الدّين المسيحي، والكنيسة وفكرها "الدوغمائي" المتعصب . كان يشحن المركزيّة الغربيّة بالأحقاد والكراهية للآخر المسلم خاصّة، فقد كشفت الحروب الصليبيّة عن الوجه الحقيقيّ للغرب المسيحيّ ، الذي مارس التطرّف الدّيني، واتخذ من العقيدة المسيحيّة شعارًا لتوحيد أوروبّا ومبرّرا لغزو العالم، وتدمير الثقافات الإنسانية الأخرى ومحوها من الوجود.

و بعد تفكيك التفكير المركزيّ للثقافة الغربيّة، يحاول النّاقد تقويض هذا التمركز، وهدم مقولاته ودحضها، عن طريق الاختلاف الذي يعتبره ممارسة فكرية تحليلية، تظهر تناقضات الفكر المتمركز حول نفسه، وإبراز تعارضه وتناقض خطاباته.

يناقش هذا المدخل من دراستنا النّظريةَ الثقافية لعبد الله إبراهيم التي حاول من خلالها البحث عن اللحظة التي استطاعت فيها هذه المركزية الأوروبية التغلغل في ثقافتنا العربية وتمكنّت بسرعة فائقة من السيطرة عليها، والعمل على مسخها وصهرها وإلحاقها بها أخيرًا، فأضحت خاضعةً مستكينةً، وبدت ثقافتُنا منفعلةً بالآخر، متأثرة به تأثرًا عجيبا.

إنّ مبدأ " المقايسة " الذّي اتّخذه طه حسين خيارًا أدبيًا ونهجًا ثقافيًا، جعل الثقافة العربيّة واهنةً، عاجزةً عن الإبداع، وصارت ثقافةٌ تحيا بمرجعيّات " مستعارة "، ولم يكن طه حسين وجيل الروّاد المؤسّسين القطب الوحيد لهذا التغريب الثّقافي، فقد كان التّغريب جزءًا من مشروع النّهضة، وشرطا من شروط اللّحاق بركب الحضارة فالتغريب خيارٌ سياسي قبل أن يكون خيارًا ثقافيًا، مقصودًا سار عليه جيل من المفكرين والأدباء والنقاد والمثقفين العرب.

يبيّن هذا الفصل موقف عبد الله إبراهيم من مشاريع النّقد العربي الحديث، و كيف ألحقها بالثقافة الغربيّة، فقد كانت هذه المشاريع تصدر عن فلسفة الغرب ومناهجه وتستعير مقولاته وتمتحُ منها. وقد تخلّت عن تراث هائـــــــل من النّقد المنهجيّ.

ارتبطت المركزيّة الغربيّة بالاستشراق، الذي يعدّ الوجه الآخر لهذه المركزيّة، والمقصود ليس الاستشراق العلمي الذّي موضوعه الشرق، إنمّا الاستشراق في جانبه الإيديولوجي الذي ارتبط بالمشروع "الكولونيالي" الذي استغلّ منجزات الاستشراق لخدمة مصالحه وترسيخ هيمنته، ولم يكن الاستشراق التقليديّ معزولاً عن هذه المركزيّة، بل كان متأثّرًا بمقولاتها مدعومًا منها، وأسهم إلى حدّ بعيدٍ في رسم صورةٍ قاتمةٍ عن شرق غارق في الظلام والجهل والاستعباد، والواضحُ أنّ هذا الشّرقَ "مُتخيّل " من ابتداع الفكر الاستشراقي .

وبعد تحليل مشروع الاستشراق الغربيّ، ونقده عند عبد الله إبراهيم تنتقل دراستنا النقديّة إلى الحلقة الثانية من حلقات مشروعه النّقدي للمركزيّات الثقافيّة الكبرى وهو: "المركزية الإسلاميّة " وهو **الفصل الثاني من الباب الأوّل**، وعنوانه **" نقد المركزية الإسلامية ".**

يتناول النّاقد مفهوم المركزيّة الإسلاميّة، الذّي ارتبط بهيمنة الإمبراطوريّة الإسلاميّة، التّي بسطت نفوذها السياسيّ والدينيّ والثقافيّ على طرف كبير من العالم، والذي صار مقسّمًا إلى دار الإسلام،والتي تضم المجتمعات الإسلاميّة داخل حدود الخلافة،ودار الحرب التي تضم المجتمعات

الأخرى غير المسلمة والتي صار يطلق عليها دار الكفر، وقد أثّر هذا التقسيم الجغرافيّ والسياسيّ للعالم، في تركيب صورة عدائيّة للآخر، واتّخذت هذه الصّورة شكلها النهائيّ عند الرحّالين والجغرافيّين في العصر الإسلاميّ الوسيط.

يبحث عبد الله إبراهيم في أسباب تشكّل هذه الصّورة النمطيّة عن الآخر؛ هذا البحث الذي كان تطويرًا لما جمعه ووصل إليه في كتابه الأول: " **عالم القرون الوسطى في أعين العرب والمسلمين** " ، ويقف طويلا عند رحلة ابن فضلان التي تعدّ وثيقة أدبية ومدوّنة رحلية هامة، يصوّر فيها مبعوث الخليفة المقتدر، أهل الشمال وكلّ ما تعلّق بعاداتهم وعقائدهم، وقد اعتمد الناقد على هذه الرّحلة باعتبارها تعكس صورة الآخر " الأوروبيّ" بدقة وموضوعيّة، ورغم ما ضاع من أجزاء هذه الرّحلة، فإنّ النّاقد يعتمد الرّواية الغربيّة عن هذه الرحلة. ممثّلة في رواية "أكلة الموتى " للكاتب الأمريكي" كريتون ".

يتتبّع النّاقد صورة " الآخر " عند الرحّالين المسلمين، من الشّرق "الأدنى" إلى إفريقيا، حيث يرصد صورة الصّين والهند في الأخبار والأدبيّات الجغرافيّة، ويتجه جنوبًا ليرصد صورة الإفريقيّ الأسود في أعين هؤلاء الرحّالين. وهي صورة نمطيّة تتكرّر عند هؤلاء الرحّالين.

يشيرُ الناقد -عرَضًا- إلى " المركزيّة الإسلامية الجديدة " ممثلة في مشروع الاستغراب، الذي طرحه المفكّر المصري " حسن حنفي ". واعتبره البديل لمشروع المركزيّة الغربيّة وردًّا ثقافيا عن مقولاتها، فقد آن الأوان أن ينتقل الشرق من موضوع للدراسة. إلى دارس فاعل، يسائل الثقافة الغربية ويفنّد مزاعمها. ليرّى الغرب صورته من خلال ما نكتب ونعتقد ونفكّر.

إنّ مشروع المركزيّات الثقافيّة بدا شاقًا ومتشعبًا، نحاول الإلمام بأطرافه، والإحاطة بخلفياته التاريخية والدينية والفلسفية المختلفة، و تفسير الرّبط الذي وضعه الناقد بين المركزيات الثقافية والسّرود و الشفوية والمكتوبة.

تنتقل دراستنا من المشروع الثقافي،القائم على نقد المرجعيات والأنساق الثقافية، إلى الجزء الثاني منه ،وهو مشروع السرديّة العربيّة،فقد انتقل النّاقد إلى مجال نقديّ جديد هو السّرد، و حاول اقتحام عوالمه. ووضع موسوعةً شاملةً للسرديّة العربيّة من الجاهليّة إلى العصر الحديث، يؤرّخ فيها للأنواع السّردية، ويحلّل خطاباتها الثقافية والفنيّة، وكان الباب الثاني من دراستنا، يتناول **مشروع السردية العربية.**

أمّا **الفصل الأوّل من هذا الباب وعنوانه: " السردية العربيّة القديمة: النشأة، والأنواع"** وستتناول دراستنا فيه رؤية عبد الله إبراهيم لهذه السرديّة وتطوّرها، فقد ظلّ السرد مغيبًا، يقتصر على بعض المرويّات القليلة،لذلك يعيدُ الناقد قراءة هذا التراث السردي، والكشف عن أسراره، فقد رأى أنّ السّرد القديم لم يستوفِ حقّه من الدراسة والنّقد، وما كان من دراسات اتّسم بالسّرعة والإيجاز، وهو زهيد لا يفي بالمطلوب.

نطرحُ نظرية عبد الله إبراهيم عن أصول السردية العربية القديمة، ومحاولته تفسير نشأتهـــــا من جديد، فتاريخ هذه السردية عنده، اقتصر على بعض المرويّات القليلة، والمدوّنات الكبرى، فلأسباب غامضة استبعد السّردُ من حياتنا الأدبية والثقافية القديمة، وسيطر الشعر على مشاهدها، وسادَ قرونا طويلة، فالسّرد الجاهلي عند النّاقد، كان يحمل عقائد الجاهليين وأساطيرهم، لذلك هُمّش لأنّه يتعارض مع الدّين الجديد.

تَعْرِض دراستنا في هذا الفصل موقف عبد الله إبراهيم من قضية حسّاسة تخصُّ علاقة الإسلام بالسّرد،وتناقش آراءه في هذا الصّدد ،والّتي تتسم أحيانا بالتسرّع ، والتناقض مع الذّات والحقيقة، فقد بيّن الناقد موقف القرآن الكريم من النثر الجاهلي وسروده، ثم موقف الرّسول (صلى الله عليه وسلم) من القصّاصين وأصحاب الأخبار، وكيف قرّب النبيّ الكريم "تميم الدّاري" منه، وسمح له بالقصّ، وأُدخل القصّاصون المساجد، واحترفوا الوعظ والتذكير، لكنّ مكانتهم لم تدم طويلا، فقد أغرقوا في التخييل، وتخلّوا عن دور الوعظ، واستهوتهم فتنة السّرد وغواية القصّ، فأخرجوا من المساجد، وعادوا من جديد إلى مجالس العامة وأسمارها، فأبدعوا سردًا كثيرًا، وافتنّوا فيه.

يركّز عبد الله إبراهيم على دور القصّاصين والمذكرين ومروياتهم، من سيّر، وخرافات،وملاحم شعبية،ويرى أنّ هؤلاء القصاصين خلقوا مُناخًا سرديا، ساعد على ظهور الأنواع السردية الكبرى، كالسّيرة الشعبية، والحِكاية الخُرافية، ورسائل السّرد، كرسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي، ورسالة التوابع لابن شهيد الأندلسي، وحكاية أبي القاسم البغدادي لأبي مطهر الأزدي؛ هذه الأنواع السرديّة ساهمت حسب رأي الناقد- في ولادة الفنّ السرديّ العربيّ الجديد، وهو المقامة، والتي يعتبرها قمة السّرد العربي وذروة إبداعه، ويتوقف طويلا عندها، ليحلّل بنيتها السردية، ودلالاتها الثقافية المختلفة.

أمّا **الفصل الثاني من هذا الباب** وعنوانه: **" السردية العربية الحديثة "** وتتناول دراستنا فيه محاولة الناقد وضع تاريخ ثقافي جديد للسّرد العربي، باعتبار السّرد تمثيلا ثقافيًا، يعكس العوالم الداخلية والخارجية للمجتمعات والأفراد.

يعيدُ الناقد تفسير نشأة السردية العربية الحديثة، التي ارتبطت في نظره بالاستعمار. الذي يرى نفسه أصلاً لكلّ إبداع وتجديد، فالرّواية العربية ومن خلالها السرد غربية خالصة. تأثرت بالفن الغربي ومنجزاته السرديّة، وتخلّت عن تاريخ طويل من الحكي والسّرد، شَغَل الذّائقة الأدبية لقرون طويلة.

نرجعُ مع النّاقد إلى اللّحظة الأولى الّتي التقى فيها أدبنا العربي، بالأدب الغربي في العصر الحديث، نبحث معه في الظّروف الثقافية التي ولد فيها هذا الفن، والتي تعلّقت بالحملة الفرنسية على مصر التي اعتبرها بعض الدّارسين سببا مباشرًا، عجّل بميلاد الرواية العربية، فحملة نابليون على مصر سنة 1797 م كانت فتحًا علميًا وحضاريًا وثقافيًا مُبينًا، فتح العرب على الغرب وحضارته وعلومه وفنونه وآدابه.

نناقش عبد الله إبراهيم في هذا الرأي ونفنّده، فقد رأى أنّ الحملة كانت تعبيرًا عن فشل نابليون وهزيمته سياسيا بالدّاخل، ومحاولة تبييض صورة الإمبراطور الصغير، الذي لبس ثوب الفاتح المخلّص.

يلقي الناقد الضوء على دور الشام في حركة التنوير، ويرى أنّ " الشوّام "، اتصلوا بأوروبا منذ وقت طويل. وعرفوا الطباعة قبل المصريين.

يعارض عبد الله إبراهيم زعامة " مصر " في مجال السرد، ويطعن في ريّادة رواية " زينب " لهيكل، ويعرض مَسْردًا طويلا لأعمال روائية عربية، سبقت زينب وحملت خصائص الفنّ الرّوائي بشروطه الفنيّة، لكنّ التاريخ تحيّز للرواية المصرية في هذا الشأن.

يتتبع النّاقد مراحل تطوّر الرواية العربية، من الترجمة والتعريب، إلى مرحلة الإبداع والتأليف، ويحاول التأريخ لمسار طويل من السّرد، عرف فيه تجارب روائية هامة،ومحاولات سردية عديدة حاولت التجديد في البنية السردية والأسلوب،وطرقت موضوعات جديدة، وابتدع أنواعًا سردية "هجينة" لم يعرفها السّرد العربي كالسيرة الروائية .

ولا ينسى النّاقد وهو يراجع هذا التاريخ، ويعيد كتابته وفق منهجه ورؤيته، أن يحلّل الظاهرة السّردية ويفسّرها، ويطبّق نظراته في هذا السّرد ومنجزاته الهامة. وفي نهاية الدراسة يخلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، التي كانت خلاصة موجزة لمشروع النقد عند عبد الله إبراهيم.

لم تكن دراستنا عن المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم الوحيدة ، في هذا المجال ، فالأكيد أنّ ثمة دراسات كثيرة تناولت هذا المشروع الطموح ، في شقّه الثقافي والسّردي ،ولكنّنا لم نطّلع على هذه الدّراسات كلّها، مخافةَ أن نتأثّر بمقولاتها ، ونطمئنّ إلى نتائجها ، فانصبّ اهتمامنا أكثر على الدّراسات التي يكون النّاقد قد أخذ منها فِعْلاً، أو تأثر بها ، فحاولنا الإلمام ببعض منها ،تلك البحوث التي تتقاطع مع مجال عبد الله إبراهيم ، أو تطارحه الأفكار وتشاركه الرؤى والمنهج، ومن هذه الدّراسات نذكر في مجال **المركزيات الثقافية الكبرى** :

1- نحو نظرية للثقافة "نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس" لـ: سمير أمين.

2- الغرب المتخيّل ، صورة الآخر في الفكر الإسلامي الوسيط لـ: نور الدّين أفاية.

3- الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتّى القرن العشرين لـ: حسين العويدات .

أمّا في مجال السردية العربية القديمة والحديثة، فقد اعتمدنا على بعض الدّراسات السردية العربية منها:

1- دراسات عبد الفتاح كيليطو في السّرد العربي القديم ، وفن المقامات على وجه الخصوص.

2- سرديات العصر الوسيط لـ : محمد جاسم الموسوي.

3- الخبر في الأدب العربي "دراسة في السردية العربية " لـ: محمد القاضي.

4- السرد العربي القديم – الأنساق وإشكالية التأويل-لـ: ضياء الكعبي.

5- النص والسياق دراسة لرسالة التوابع والزوابع لـ: بوشعيب الساوري.

6-المقامات والتلقي لـ" : نادر كاظم .

7-الممنوع والمسكوت عنه في السرد العربي لـ: "فاضل ثامر ".

8-الراوي الموقع والشكل لـ: "يُمنى العيد".

وقبل أن يستوي هذا البحث على هذا الوجه والمنهج، اعترضته مجموعة من العوائق، التي كان الأستاذ المشرف يذلّلها دائما بهدوئه وحكمته وحصافة رأيه، ومن هذه العوائق:

1- ضخامة المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم، وتوّزعه على مجالين كبيرين هما: المركزيات الثقافية والسّرد.

2- صعوبة مجال البحث وحساسيته، فنقد النقد مجال لا يخلو من مشقة، لما يحذق بالباحث فيه من مزالق، حين يقف بين جاذبية الموضوع وسحره، وقوّة خطاب صاحبه وعمق تحليله ونقده، وحين يقف على الكفّة الأخرى، مُحافظا على توازنه وموضوعيته وحياده المطلوب.

3- لقد تطلبت قراءة المشروع النقدي لعبد الله إبراهيم وقتا طويلا، فالمشروع ضخم وحلقاته متواترة متعاقبة، وإنتاج الناقد غزير، يطلعنا في كلّ مرة بالجديد، فعبد الله إبراهيم دائم المراجعة، حريص على تطوير دراساته وتحويرها أحيانا.

4- قلّة الدّراسات عن عبد الله إبراهيم وعن مشروعه النقدي والثقافي، واعتماد الدراسة على مصادر النّاقد ومنجزاته، دون الانشغال بآراء الآخرين فيه، والتأثر بمواقفهم ومصادرة نتائجهم.

لكن هذه المصاعب لم تُثْننا عن المضيّ فيه، فالبحث في هذا المشروع لا يخلو من متعة، وفائدة وتشويق.

لقد حاولنا أن نلِمَّ بأطراف المشروع، ونرصد محاوره، ونتتبع خطّه ومساره، وننقد منهجه وموضوعاته وقضاياه، ونجْلُو مواقف النّاقد، ونبيّن أهمية مشروعه النقدي، والفضلُ في ذلك للأستاذ المشرف، والامتنان له لا ينقطع، فهو من اقترح الموضوع، وشجّعني على مداومة القراءة فيه، والصبّر في الوصول إلى النتائج،وقد توسّم النّجاح في هذا البحث وحرص على تحقّقه، فكنت ألوذ به كلّما حفّت بي مكاره البحث وحاصرتني مهالكه، فلم يَضنّ عليّ برأي، ولم يدخّر نصيحة وجهدًا حتى استقام البحث على هذا النحو فله مني جزيل الشّكر والامتنان .

والشكر موصول للجنة القراءة والتقييم التي سيضطلع خبراؤها بتقويم هذا البحث وتصويب أخطائه.والشّكر أخيرًا لكلّ من أمدّ هذا البحث برأي أو ملاحظة أو دعاءٍ بتمامه واكتماله يوما .

مدخـــــــــل

مدخـــــــــل:

الرؤية والمنهج في المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم

عرف النقد العربي الحديث تحولات كبيرة، في مناهجه وخطابه ورؤيته للعمل الأدبي كلّه، فقد تعدّدت اتجاهاته ومدارسه، وتطوّرت أدواته وإجراءاته، وتباينت مقولاته، فمنذ ظهور الدّرس اللّساني وتطوّره شهد النقد العربي تحوّلا واضحا في جانبه النّظري والتطبيقي، وفي ظلّ هذا الانفتاح على حركة النقد الحديث، بات من الواجب على النقاد استيعاب هذا التطوّر ومراجعة نظرياته، فكان هذا العمل يندرج ضمن مهمة النقد نفسه، الذي ما فتئ يراجع نتائجه كلّ حين: "أحسب أنّ السّمة الحاسمة التي كشفت عن أهم ما يتميز به النقد الأدبي المعاصر، في ممارساته العالمية، هي أنّه نقد لا يكفّ عن مساءلة ذاته في فعل مساءلة موضوعه، ولا تتناقص حدة وعيه بحضوره النوعي بل تتزايد يوما بعد يوم، خصوصا من حيث ما يقوم به هذا النقد من مراجعة مستمرة لمفاهيمه وتصوراته، ومحاسبة متصلة لإجراءاته وأدواته، تعميقا لمجرى ممارساته، أو تطويرا لتقنياتها، أو بحثا عن أفق مغاير يَعد بالمزيد من التقدّم، ونتيجة ذلك كثرة ما تقرأه من خطاب النقد عن النقد، ليس من منطلق التعريف بالمذاهب والمدارس والاتجاهات والنظريات، وإنما من منطلق المساءلة الذاتية التي يتحول بها النقد إلى نقد للنقد أو نقد شارح، تتزايد كتاباته بالقدر الذي يتصاعد به خطاب النظرية...".[1]

اتّجه هذا النّوع من النّقد، من نقد النظريات والمناهج والإجراءات إلى نقد النقّاد أنفسهم، والرّد عليهم، وتقييم آرائهم والفصل فيها، وحاد عن دوره الرئيس وهو مراجعة نظريات النقد وإعادة قراءتها من جديد: "ونلاحظ هنا أن هذه الكتابات في مجال نقد النقد، على كثرتها وتنوّعها، قد بقيت حتى الآن تدور في فلك النقد الأدبي والردّ على مزاعمه النظرية والتطبيقية، ولم تنهض بما يجعل منها نظرية مستقلّة في نقد النقد...، ففي كتاب "النقد والنقاد المعاصرون"، للراحل محمد مندور، وهو من بواكير ما كتب في نقد النقد في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة، نجد ممارسة لنقد النقد من دون ذكر للمصطلح في المتن أو العنوان، فمندور يتحدث عن جهود نقاد محدثين من أمثال المرصفي والعقاد والمازني ولويس عوض ويحيى حقي، ثم يعرّج على النقد الإيديولوجي من منطلق الدعوة له وليس نقده، وقد خلا الكتاب من ذكر نقد النقد...".[2]

---

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، القاهرة ، مصر، 1998، ص 9.

[2] باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد؟، عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص 108.

إنّ نشاط نقد النقد ليس جديدًا في النقد العربي، ومجاله صار معروفا وهو مراجعة نظريات النقد ونتائجها، والفصل في مقولاتها وسجالاتها بطريقة علمية حوارية هادفة: "يفهم مما قلناه أنّ نقد النقد ليس تنظيرا وأن التنظير ليس نقدا للنقد، ومتى قلنا عكس هذا، جعلنا موضوع نقد النقد مطابقا لمنهج اختباره، فالتنظير والنقد هما معا موضوع نقد النقد، وهنا ينهض الفارق الكبير، فحاصل النظر إذن إلى هذا الاختلاف (التميز)، وإلى نقط الالتقاء بين التنظير ونقد النقد، يبرّر لنا القول بأن هناك خطابات من نقد النقد جديرة بأن تعتبر قابلة لأن تكون موضع نظر ضمن خطابات التنظير وفي الوقت نفسه ضمن خطابات نقد النقد...".[1]

إنّ نقد النقد مصطلح جديد، لكنّ نشاطه ومجاله قديمان جدّا، فموضوعه كان دائما النقد ومنجزاته، وتطبيقاته ونتائجه، وظلّ الإشكال مطروحًا حول منهجه لا على موضوعه، وعن الضوابط التي تحكمه وتحدّد مجاله، فنقد الأعمال النقدية مجال واسع ومختلف، يتداخل مع علوم عديدة، وينفتح على معارف جديدة، وناقد النقد يجد نفسه أكثر حريّة من أيّ ناقد آخر، وأكثر معرفة ودراية بالنقد من غيره وأكثر حيّادًا وموضوعيةً: "كيف ندّعي لأنفسنا القدرة على محاكمة النقاد من حيث التزامهم بالأصول النظرية للمنهج المختار أو عدم اِلتزامهم بها؟ وهل يكفي أن نقول بأنّ ناقد النقد ينبغي أن يتسّلح بالوصف المحايد لتكون جميع المشاكل المتعلقة بممارسته المعرفية قد وجدت حلّها؟ لا نعتقد أنّ المسألة لمثل هذه البساطة، ونستطيع القول بأن الحصول على هذه القدرة المعرفية في مجال نقد النقد هو مهمة شاقة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، فعليه أن يلمّ بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها، وهذا ما نؤكّد أنه طموح يشقى به الإنسان، يضاف إلى هذا كلّه تلك المهمة الأكثر مشقة في نظرنا وهي متعلقة بالسؤال التالي: كيف نحوّل الوصف المحايد الذي تحدثنا عنه إلى ممارسة تحليلية للأعمال النقدية المدروسة تحظى بقدر كبير من خصائص البحث المعرفي والمنهجي؟ هذا ما يحتاج إلى إطلاع واسع على مناهج معرفة المعرفة أو ما يسمى عادة بمناهج البحث في العلوم الإنسانية".[2]

---

[1] محمد الدّغمومي: نقد النقد وتنظير النقد الأدبي العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الرباط ، المغرب، 1999، ص 49، 50.

[2] حميد لحميداني: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، مطبعة آنفو-برانت، ط2، فاس، المغرب، 2014، ص 10، 11.

يبيّن "تودوروف" الطريقة المثالية التي يتبعها نقد النقد في دراسته للأعمال النقدية، بعيدا عن الاستعلاء وعلى التعصب المذهبي والإيديولوجي، فيختار الناقد الطريقة الحوارية التي لا تقصي أيّ طرف من الأطراف: "يتكلّم النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنّما إلى المؤلفات- أو بالأحرى مع المؤلفات-وهو يمتنع عن استبعاد أيّ من هذين الصوتين الحاضرين، ليس النص المنتقد موضوعا ينبغي لـ "تقعيد لغة" أن يأخذه على عاتقه، ولكنه خطاب يلتقيه خطاب الناقد؛ المؤلف هو "أنت" وليس "هو"، محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية، لكن الحوار غير متناسق لأن نص المؤلف مغلق، بينما يُمكن لنص الناقد أن يستمر إلى ما لا نهاية، ولكي لا تكون اللّعبة مُدبرة ينبغي على الناقد أن يسمع صوت محاوره...".[1]

وقد اعترف تودوروف بصعوبة هذا النّوع من النقد، والانزلاقات المعرفية التي يقود إليها، فلا يمكن لناقد النقد أن يكون حياديا دائما، ومنصفا بشكل أفضل، فهو مدعو دائما إلى مراجعة منطلقاته ومرجعياته، ومنهجه، وهو بصدد نقد "باختين" و"سارتر" و"برشت" وفراي، و"إيّان وات" وغيرهم: "كانت هذه الأحاديث التي قادتني، بين أسباب أخرى مجهولة من قبلي، إلى مراجعة مصطلحاتي عما هو الأدب وما ينبغي للنقد أن يكون، تقع في الواقع على أرض مؤاتية، فخلال هذه السنوات ذاتها كان فضولي يقودني نحو قراءة مؤلفات قديمة تتناول الموضوع الذي كان يشغلني إذاك: الرمز تتم التأويل، وكانت مؤلفات في البلاغة أو في علم التفسير، في الجماليات أوفي فلسفة اللغة، كنت قد قرأتها دون أي مشروع تاريخي: كنت أبحث فيها بالأحرى عن لمحات لا تزال "صالحة" عن أضواء على الاستعارة، أو التجسيم أو الإيحاء، إلّا أنني أدركت خلال قراءاتي أنّ القيّام بفصل بين المشروع التاريخي والمشروع النسقي ليس أمرا سهلا، بالقدر الذي كنت أعتقده، وما كنت حتى ذلك الحين قد اعتبرته وسائل حيادية، ومفاهيم وصفية صرفة "مفاهيمي"، أخذ يظهر كتبعات لبعض اختيارات محدّدة، كان من الممكن أن تكون مختلفة...".[2]

يقودنا تودوروف إلى حقيقة أنّ الناقد يطوّر وسائله، ويغيّر رؤيته ومنهجه، ويراجع مقولاته، وحتى "ايديولوجيته" التي تفرض عليه نمطا خاصا من القراءة، وخطا واحدا للسير، فالمرجعية

---

[1] تودوروف (تزفيتان)، نقد النقد رواية تعلّم، ترجمة سامي السويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1996، ص 147.

[2] تودوروف، مرجع سابق، ص 145.

الثقافية والدينية والفلسفية وحتى التاريخية هي التي توجّه الناقد، وتحدّد نتائجه سلفا، وقلما يمتلك النقاد جرأة "تودوروف" في الاعتراف بالتقصير والرّجوع عن الخطأ، فعيبٌ هؤلاء كان في الاستعلاء والترفع، وفي الخوف من مراجعة المواقف والتراجع عنها، فهل كان النقد العربي خارج هذه المراجعات؟: "يستأنف الخطاب العربي إعادة نظر تلو إعادة نظر، ويدعو إلى هذه المراجعة النقدية أو تلك استجابة لظواهر جديدة، أو لأحداث مفاجئة، وتبقى دعوة إعادة النظر مؤقتة أو طارئة، لا يلبث رجعها أن يتلاشى، ويخفت صداها، وتتحوّل إلى جزء من ذاكرة بعيدة تبعثرها وقائع الحياة العربية اليومية، بدلا من أن تكون مدخلا إلى مراجعة نقدية شاملة ومستمرة، أو محاولة في نقد الذات، تتفاعل مع العالم والآخر في العالم، وتعمل على افتتاح فضاء للخطاب النقدي يتسع للحوار، وبالحوار بين تيارات الخطاب العربيّ واتجاهاته وميوله، وتجتهد في تحريك منظومة وعي نقدي حديث، يتقدّم بتقدم الأمة، وتتقدّم الأمة بتقدمه.."[1].

لقد مرّ النقد العربي الحديث بمراجعات كثيرة في مناهجه واتجاهاته وخطاباته النقدية المختلفة، وكانت مشاريع النقد العربي تحتاج إلى حوار ومساءلة وتفسير وتأويل، فهي لا تختلف عن منجزات النقد العربي كلّها، سوى أنها نقد شمولي ومنتظم، يهدف إلى صياغة نظرية نقدية عربية متكاملة، ومشروع النقد عند عبد الله إبراهيم يطمح إلى تحقق هذه الغاية، ويأخذ طريق نقد النقد، ليصوغ تاريخا ثقافيا للسردية العربية، وليبحث في المركزيات الثقافية الكبرى، وعلاقتها بالسرد الغربي والعربي، فكلّ تمركز ثقافي يكون مدعوما في الغالب بكمّ هائل من المرويّات والسرود، التي توجّهه، وقد أطلق الناقد على مشروعه هذا اسم "المطابقة والاختلاف" جمع فيه كلّ ما كتبه عن "المركزية الغربية" و"المركزية الإسلامية" في كتاب واحد، وأعاد مراجعة أفكاره في الكتابين، فنقّح وصحّح ولخّص: "حينما أستعيد ظروف عملي على فكرة "المطابقة والاختلاف"، وقد تطوّرت عبر السنين إلى مشروع ثقافي ظهر تباعا بكتب أربعة، وبكثير من البحوث، والمؤتمرات، والندوات، والمحاضرات، يتكشّف لي أمران متلازمان، تباينت درجة الاهتمام بهما في تضاعيف تلك الكتب والبحوث: أوّلهما نقد فكرة التطابق والدعوة إلى فكرة الاختلاف، ولهوية ثقافية مركّبة، متنوّعة، ومتجدّدة، وثانيهما كشف أهمية النصوص المِخيالية في تجسيد صورة الآخر، وصورة الذات، ولهذا

[1] مصطفى خضر: النقد والخطاب، محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا 2001، ص 11.

وجدت رابطا محكما بين السّرد والمركزيات الثقافية، وكنت أريد عقد صلة بين الاثنين، فالمركزيات بؤر عرقية ودينية محتقنة ومشحونة بالتوتر، تتكون بفعل نمط من السّرود عن الذات، والآخر تنعقد حول حبكة معينة...". [1]

وبالعزيمة نفسها وبالمنهج ذاته، يبعث عبد الله إبراهيم مشروعه النقدي الجديد، الذي أطلق عليه اسم "السردية العربية"، فحاول وضع تاريخ ثقافي جديد للسرد العربي، ينطلق فيه من "العصر الجاهلي"، وما أطلق على سرده اسم "أساطير الأوّلين" إلى السّردية العربية الحديثة باتجاهاتها ومساراتها المختلفة: "أستطيع القول بأنّ فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في حوالي منتصف التسعينيات، حينما وجدتُ دراساتي في مجال السّرد تتسع، وتتشعب، وتتراكم، وتُغطّي حِقَبًا متتالية، فشرعتُ أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية خلال هذه الحقبة الطويلة، وتَبيَّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها ،والحديثة لأكثر من عقد من السنين في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث في هذا المجال لنحو ربع قرن، غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنّها هي نُبَذٌ متناثرة وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص ببعضها البعض، ولا تستنطق أبنيتها الدِّلالية، ولا تُعنى بأصولها الشفوية، وعلاقتها بالنصوص الدينية...". [2]

يقدّم عبد الله إبراهيم خلاصة نشاطه الفكري والنقدي، الذي امتدّ لأكثر من ثلاثين سنة، امتاز بطابعه التعاقبي المنتظم وحمل طابع المشروع النقدي الطموح، الذي توّزع بين السّرد والفكر، والدّراسات الثقافية المختلفة فأصدر عدّة مؤلفات منها:

1- تحليل النصوص الأدبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 1999.

2- التخيّل التاريخي، السردي، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2011.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،لبنان 2004، ص 7.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت لبنان 2008.ص 05.

3- التفكيك، الأصول والمقولات، الدار البيضاء، 1990.

4- التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2000.

5- الثقافة العربية المرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.

6- السّرد النّسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011.

7- السّردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، 2003.

8- السّردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003.

9- عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2001.

10- الكتابة والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2012.

11- المُتخيَّل السَّردي، المركز الثقافي، بيروت، 1990.

12- المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012.

13- المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المِخيال الإسلامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001.

14- المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، 1997، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

15- معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.

16- النثر العربي القديم، المجلس الوطني للثقافة، 2002.

يُعيد عبد الله إبراهيم في كلّ مرّة مراجعة إصداراته النّقدية وتنقيحها، وجمعها في كتابها واحد، أو يُفرد لها إصدارا "جديدا" خاصا بموضوع واحد منها فقط:

– يجمع عبد الله إبراهيم كتبه الثلاثة –المركزية الغربية- المركزية الإسلامية، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، في كتاب واحد سمّاه: المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية.2004.

– من كتاب السردية العربية الحديثة يخرج كتابا جديدًا هو: السّرد النّسوي الهوية الأنثوية والجسد.2011.

– ومن كتاب: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، صدر كتابه الآخر: المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي2001.

– يجمع كلّ حواراته الصحفية في المجلات والصحف العربية في كتاب جديد أطلق عليه اسم: المحاورات السّردية.2012.

وهكذا يظل عبد الله إبراهيم دائم النشاط مُخصبًا ومتجدّدا، يقدّم للمكتبة العربية إصداراته الجديدة، وعن سؤال حول "الخلاصة التي وصل إليها بعد نتاج فكري ونقدي استغرق أكثر من ثلاثين سنة، كيف تستفيد الأجيال المتعاقبة من هذا النتاج الواسع؟ أجاب قائلا: "غامض، إنّما هو مشارك لهم في تنشيط الاهتمام بالثقافة الإنسانية بوجودهما الأدبية والفكرية والاجتماعية والدينية، وحرثها ثم تقليبها، وإعادة تأويلها، وكلّ ذلك يلزم إعدادا متينا وعميقا فيها، وبدون ذلك يبقى خارج منطقة الثقافة الحقيقية، وكل ما أتمناه هو انتقال خبرة السّابقين إلى اللاّحقين، واستثمار جهودهم، وإقامة حوارٍ بين الطّرفين، فالثقافة تقتضي حوارًا متواصلا بين الأجيال، وإلى كل ذلك أتمنّى أن أودع مجموع النشاط الفكري والنقدي، الذي شغلني طويلا للأجيال الآتية عساها تستفيد منه إن كانت فيه ثمة فائدة...". [1]

يقدّم عبد الله إبراهيم منجزاته النقدية، ويعتبرها وسيلةً للحوار الثقافي بين الأجيال، ويمنح النقد حقّ القراءة والتفسير والتأويل، والبحث في مشروعه النقدي، الذي توزّع بين الثقافة والسّرد ونقد النّقد، وتطرح منجزاته النقدية تساؤلات حول المنهج الذي اتبعه عبد الله إبراهيم في نقده، وما هي المرجعيات التي كان يأخذ منها؟

1- الرّؤية والمنهج في مشروع عبد الله إبراهيم النقدي:

لا يخلو البحث العلمي من سؤال المنهج، فالمنهج طريق العلم ومفتاحه، وأصبح السؤال عن المنهج وبنائه، والمنهج ومنطلقاته، غاية كل بحث وسؤالا يفرض نفسه على الباحثين والنُقاد الذين اقتنعوا أنّ البحث العلمي منهج أولاً وقبل كلّ شيء، فهو مفتاح العلم، يُوّفرُ الوقت، ويُوّلد الأفكار

[1] محمد غبريس: حوار مع الناقد عبد الله إبراهيم، مجلة دبي الثقافية، العدد 111، الإمارات العربية المتحدة، أغسطس (أوت)، 2014،ص ص 98،99.

ويُجدّدها ويقلّل من الذاتية السائبة، ويُضفي على البحث طابع الموضوعية، إنّ شعور الباحثين بالحاجة إلى الإمساك بالنظام الذي يحكم الظواهر والعلاقات بأسلوب علمي، دفع إلى التركيز على الطريقة التي ينبغي أن تعالج بها موضوعات البحث بعدما كان الاهتمام منصبا على الموضوعات نفسها...".[1]

يطرح المنهج في الدّراسات النّقدية إشكالية تطبيقه على النص، فكثيرا ما يفلت النقّاد من قيود المنهج الواحد، ويخفقون في الوصول إلى النتائج المطلوبة، وهم إزّاء ذلك يفاضلون بين منهج وآخر، وكثيرا ما يخرقون حدود المنهج وشروطه العلمية، فيجمعون بين المناهج العديدة، التي تكون خلفياتها المعرفية والفلسفية متعارضة، و غير متجانسة، وتطرح مع هذه القضية أزمة المناهج التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي اليوم: "أمّا عن أزمة المنهج على مستوى الأطروحات النقدية فكثيرة متشعّبة لا يسع المقام لتحليلها تفصيلا ولكن سنكتفي بالإشارة إلى أبرز مظاهرها، ولعلّ أكبر مشكلة يواجهها نقد الحداثة وما بعد الحداثة من حيث المنهج هي قضية النّص المفتوح في مقابل النّص المغلق، والانفجار التنظيري وتعدّد المداخل والمرجعيات في مقابل سطحية التطبيق وضحالته، بالإضافة إلى غموض الخطاب النقدي نتيجة سوء فهم النص الحداثي، أو سوء نقله إلى اللّغة العربية وتذبذب مصطلحاته...".[2]

لقد أفرز الخطاب النقدي العربي الحديث خلطًا منهجيا، وفوضى منهجية سببت اضطرابا كبيرا وتردّدا أثّر على أدائه النقدي، وعلى مصداقية النتائج التي يتوصل إليها: "والإشكال الذي أوقعتنا البنيوية فيه هو أنّها اندلعت علينا دفعة واحدة مع المناهج النقدية الحداثية الأخرى التي استقلّت عنها فيما بعد، وقد أشاعت هذه "التعددية" الاضطراب المنهجي، أثناء تلقّينا لهذه المناهج التي جوبهت بالعداء منذ وصولها، لأنّها زعزعت الثوابت النقدية المطمئنة التي كنّا نستند إليها، ما أصاب الكثير منّا بعسر هضم مفاهيمها ومصطلحاتها، بيد أن كثيرا من نقادنا آمن فيما بعد بالبنيوية، وبغيرها من المذاهب النقدية الحداثية الوافدة، فاعتمدها في عمله النقدي، وفي تحليل النصوص الشعرية والسردية، ولكنّ قليلا منهم من أخلص لها تماما، ولعلّ السبب في ذلك هو عدم

[1] سمير حجازي: المناهج المعاصرة لدراسة الأدب، دار الكتاب الجامعي، ط1، الكويت، 1996، ص ص 7، 8.

[2] محمد صاري وآخرون: ندوة دولية حول قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، معهد اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة آل سعود، 2010، ص 34.

استيعاب مبادئها ومصطلحاتها، واختلاطها بغيرها من المناهج النقدية، وعدم اكتمال هذا المنهج، لأنّه يبني في كلّ يوم باجتهادات متباينة، ممّا جعل كثيرا من نُقّادنا يزاوجون في ممارساتهم النّقدية، بين أكثر من منهج نقدي، كما فعل الغذامي في جمعه بين البنيوية والتشريحية، وكمال أبو ديب في جمعه بين البنيوية والتفكيكية، وعبد الملك مرتاض في جمعه بين البنيوية والتقليدية..."[1].

لقد طُرِح إشكال كبير حول أصالة هذه المناهج وملاءَمتها لنقد نصوص عربية تختلف عنها في طبيعتها وخلفيتها الثقافية والإيديولوجية، لكنّ هذا الجدل لم يدم طويلا، فقد سلّم بعض النقاد بأنّ المناهج كثيرا ما تتعالى عن تلك الخلفيات وتربؤ بنفسها عن الخوض في كلّ ما هو ثقافي أو ديني، وتحلّق في فضاء الإنسانية الرحبة أرجاؤه، فالنّقد لا يحمل جنسيةً ولا وطنًا، بل هو إرث إنساني صرف: "ولكنّنا نؤمن بأنّ النقد، كما العلم، عمل إنساني وجهد تراكمي لا يمكن ردّه إلى حضارة واحدة، دون أخرى، وإن برزت فيه، أو تفوّقت حضارة في فترة زمنية ما، إنّ الحضارات تفيد من بعضها، فقد أفاد الغرب من الحضارة العربية والإسلامية، آدابها وعلومها وفنونها، ولكنهم كتبوا وعلّموا شعوبهم بلغاتهم وطوّروا وزادوا عليها، فباتت جزءًا من حضارتهم وتراثهم، وكذلك لا ضير علينا أن نفيد من علوم الغرب ونظرياته ما دمنا نفهم ذلك ونعبّر عنه بلغتنا، ونصله بنقدنا ونطبّقه على أدبنا حيثما كان ذلك ممكنا...".[2]

لا يخوض عبد الله إبراهيم منذ البداية في أصول هذه المناهج، تسليمًا منه أن جلّها غربي خالص ، لا يمكن ردّه ، أو مقاومته ، وما يمكن التركيز عليه دوما هو الرؤية النقدية الثاقبة والمنهج النقدي الناجع، فلا يمكن تصوّر العملية النقدية، بدون حضور هذين العنصرين الأساسيين (الّرؤية والمنهج): "فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعّالية الإبداعية في نواحي النّسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج: فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية، للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية، وتقف وراء الحاجة إلى ضرورة توفر رؤية نقدية، عملية الإحساس الذي ينطوي على مسؤولية، بأهمية تحديد موقف

---

[1] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، 2003، ص ص 9، 10.

[2] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة –التأصيل والإجراء النقدي- دار الكندي ومؤسسة حمادة، ط1، الأردن، 1998. ص 11، 12.

دقيق وعميق إزاء الظواهر الإنسانية المهمّة ومنها: الفعالية الإبداعية، بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر، وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل، في كيفية تكوّنها، وفي عناصرها الأساسية، هي ما تنطوي عليه من دلالة، وما تؤديه من وظائف، وما يتعلق بقضايا التأثُر والتأثير، وغير ذلك وفي الوقت نفسه، فإنّ الحاجة إلى تنظيم أطراف تلك الرؤية، وتحديد آفاقها، وكشف سبل الاقتراب إلى الموضوعات الأساسية في حياة الإنسان، هي التي فرضت حضور المنهج...".[1]

تفرض الرؤية النقدية الصّائبة حضور المنهج الذي يُجيب عن أسئلتها، فالرؤية إلى النص تختلف من ناقد إلى آخر، ومن قارئ إلى قارئ آخر، وهي التي تختار المنهج الذي يناسبها، ويفعّل مقاربتها للموضوع، فالرؤية عند عبد الله إبراهيم، هي جوهر العمل النقدي، وما المنهج سوى تابع وخادم لها، وهما متداخلان لا ينفصلان، فحضور الأوّل يستدعي الثاني، وفشل النقد يعود إلى غياب ركيزة من الركيزتين وحضور الثانية، أو غيابهما معا وهذه أزمة النقد العربي عموما، والنقد العراقي للقصة والرواية على وجه الخصوص: "سأقرّر ابتداءً إنّ المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقد تماما الرؤية والمنهج، وهي تشكّل كمًّا هائلا يرهق الفعالية النقدية، وهي حالة عامة توجد في كلّ زمان ومكان ولا يختص بها العراق دون غيره، وأؤكد أيضا إنّ حالة اقتران الرؤية بالمنهج، هي الأخرى معدومة يتيح لنا تقرير صورة غياب الرؤية والمنهج في النّقد القصصي في العراق، بالشكل الذي ذكرناه إلى الانتقال إلى المعضلة الأساسية في خارطة هذا النقد، المعضلة التي تبلغ مستوى الإشكالية ألا وهي حضور الرؤية وغياب المنهج، أو غياب الرؤية وحضور المنهج، وسنبدأ بالوقوف على الحالة الأولى وهي الأكثر انتشارا، والأقوى هيمنة، ليس في الدّرس النقدي وحسب، بل في نسيج التفكير العام، والمقاربات النقدية في شتى حقول الأدب..".[2]

يتطوّر موقف الناقد من مناهج النقد في الدراسات النقدية العربية، ويتحوّل إلى موقف ثقافي وايديولوجي، يقوّض فيه عبد الله إبراهيم كثيرا من منجزات هذا النقد ومشاريعه، ويتهمها بالتبعية للمركزية الغربية، وثقافتها التي هيمنت في كل المجالات حياتنا، فقد كانت انطلاقة النقد العربي خاطئة، فالروّاد الأوائل لهذا النقد لم يجهدوا أنفسهم في البحث عن نظرية نقدية عربية وتطويرها،

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 5، 6.

[2] عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص ص7، 8.

بل اكتفوا بالجاهز والمستورد حين اتجهوا نحو الغرب، ينهلون من معين مناهجه وفلسفته وفكره، كان أولئك الروّاد ومن عاصرهم، يعيدون إنتاج الموروث الثقافي، وبخاصة الأدبي "استنادا إلى مقاييس تصدر من صميم الثقافة الغربية، ولذا كانوا باتجاهاتهم المختلفة" يستوحون المناهج والمثل الغربية"، ولم يكن ثمة "تَمثُّل " لمعطيات الفكر الإنساني، و"استثمار" خاص لكشوفاته في حقول المعرفة النقدية، إنّما الأمر كان في طابعه العام،تطبيقا غير كفءٍ لجهاز المفاهيم والإجراءات المنهجية الغربية على موضوع، هو الأدب العربي، فقد بدا النّاقد العربي: "منشغلا بما في معامل ومستودعات مناهج النقد الأدبي للآخر...فهو يستورد من الآخر ما هو جاهز، استيرادا شرعيا أو تهريبا، يحاول التوليف مع ما يمكن تلمّسه مع مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلّي الجاذبية والتفوّق.."[1].

يهاجم النّاقد مشاريع نقد عربية واعدة، كمشروع محمد مفتاح، وسعيد يقطين، وكمال أبو ديب، وقبلهم مشروع طه حسين النقدي، ومحمد مندور وآخرون، ولا يقف عند نقدها، وكشف المرجعيات الثقافية التي تصدر منها فقط، بل يصل إلى حدّ تقويضها، وتسفيه طموحاتها وتفنيد مقولاتها، ويضيف هذه الجهود النقدية إلى دائرة أطلق عليها "ثقافة المطابقة"، فكلّها مشاريع تتطابق مع الرؤية الغربية وأهدافها الخفية والمعلنة في السيطرة على "الآخر" والتحكّم في منظومة معارفه وطرق تفكيره، فأعمال هؤلاء النقاد، تستجيب لأطروحة الغرب القائمة على الهيمنة وإخضاع الآخر، ولا يقدّم ناقدنا بعد ذلك أيّ بديل، سوى ما يطلق عليه: "الاختلاف"، عن الآخر، لكنّه لا يحدّد معالم هذا المنهج وإجراءاته، ويكتفي بوصفه بالحياد والانفصال عن الآخر، وعدم تغليب ثقافة على أخرى، وهو بعد ذلك اختلاف إيجابي، لا ينغلق عن الذّات ولا يدعو إلى قطيعة مع الآخر ومع الماضي، بل هو اختلاف واعٍ وموضوعي عادل، لا يغلّب مرجعية عن أخرى: "ليس المقصود بالاختلاف" هنا، الدعوة إلى قطيعة مع الآخر، ومع الماضي، والاستهانة بهما، واختزالهما إلى مكوّن هامشي، ذلك أن القطيعة لن تحقق إلا العزلة والانغلاق، والاعتصام بالذات

[1] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، مرجع سابق، ص 505.

ومطابقتها على نحو نرجسي مرضي لا يمكنها أبدا من أن تُشكّل على نمو سليم ومتفاعل ومتطوّر...".
(1)

إنّ الواقع يثبت أنّ الاختلاف عن الآخر والانفصال عنه لم يعودا مُمكنين، ومُتاحين في زمن العولمة والانفتاح على الآخر، ولم يكن عبد الله إبراهيم بمنأى عن التأثيرات النّقدية الغربية، وهيمنة مناهجها ومرجعياتها ومصطلحاتها النقدية، فالحداثة الغربية اكتسحت النقد العربيّ، واخترقت منظومته الثقافية كلّها،وظلّت حركة الرفض للحداثة الغربية مجرّد شعار "خلاصة الأمر، أنّ البنيوية والتفكيك انطلقا من رفض مشترك وللمذاهب النقدية المعاصرة والسّابقة نحو هدف واحد على رغم اختلاف الوسائل التي اختارها كل منهما، وهو تحقيق المعنى، وانتهيا إلى نفس المهمة النهائية، فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللّامعنى، لقد رفضوا كل شيء ولم يقدّموا بديلا أو بدائل مقنعة".(2)

لقد رفض عبد الله إبراهيم مطابقة النُقّاد المحدثين للمذاهب النقدية الغربية ولم يطرح أي بديل، ولم تطل مقاومته ورفضه لهذه المناهج، فنجده يبشّر بالمناهج ما بعد الحداثية، ونظرياتها المختلفة، التي تقارب النصوص وتعيد قراءتها، فيصدر كتابه "التلقي والسياقات الثقافية" عام 2000م، يبشّر القارئ العربي، بنظرية "التلقي" الغربية التي ابتدعها "ياوس" و".آيز" ثم "هابرماز" و"إنجارون" و"جادامير"، ويبرز قدرتها على تأويل الظاهرة الأدبية، وأكّد نجاعتها، وهو يتخذها منهجًا لدراسة "الخبر" في السرد العربي، وطرق قراءته وتأويله، وتحليل بناها وأساليبه، ويربط بين المتلقي وبين السياقات الثقافية المختلفة، ورغم أنّ الدراسة كانت قصيرة مقارنة، بما أصدره الناقد من مؤلفات نقدية، إلا أنها تعدّ دراسة جادة لأجناس أدبية سردية وشعرية، انقرضت وأهملت من طرف النقد العربي، كـ"الخبر" و"البند"، وركّز الناقد على نوعين من "التلقي" هما: التلقي الداخلي والتلقي الخارجي للنصوص الأدبية؛ هذا التلقي لم يكن حياديا وموضوعيا، بل كان خاضعا لكلّ المؤثرات الدينية والسياسية والثقافية التي سادت العصر القديم .

(1) عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 8.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998، ص08.

لقد استثمر، عبد الله إبراهيم في المناهج الغربية، واتخذها طريقًا للتّأويل والتفسير والمُحاججة، ووصل في الغالب من خلالها إلى نتائج باهرة، فكان تارة بنيويا وأخرى تفكيكيا ومرّة أخرى ناقدًا ثقافيا، متأثرًا بالدّراسات الثقافية الغربية، ولم يتحرّج في اتخاذها دليلًا لأبحاثه الثقافية والسّردية، ويمكن أن نقسّم نقد عبد الله إبراهيم إلى منهجين رئيسيين هما النّقد التفكيكي والنقد الثقافي.

أ- النّاقد التفكيكي:

يُعَدُّ التفكيك من المناهج الحديثة، التي ظهرت بعد سقوط البنيوية وفشلها في الإجابة عن مضامين النصوص وكشف أسرارها كلّها ،فقد قامت التفكيكية على أنقاض البنيوية، لكنّها فشلت في التحوّل إلى منهج نقدي واضح المعالم، وهي عند البعض استراتيجية للقراءة، وليست منهجًا مستقلا: "انقلب الرّهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم "البنية"، ومشتقاته اللّسانية من أنساق محايثة ونظام مركزي منضبط، إلى انقلاب معرفي وصمَ البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق، والموت غير المعلن إذن.، فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها، سميت (ما بعد البنيوية Post-structuralisme)، وقد تلتبس بـ (ما بعد الحداثة: Post-Modernisme)، فتترادفان أمام مفهوم واحد، ويغدو التمييز بينهما أمرا "من الصعوبة بمكان.".[1]

انبثقت "التفكيكية" عن أفكار مؤسسها "جاك دريدا" "jaques Derrida" الذي بشّر بظهور الفكر التفكيكي في السّاحة الفلسفية واللّغوية والأدبية الغربية من خلال المحاضرة التي ألقاها عام 1966 بجامعة "جون هوبكنز" الأمريكية تحت عنوان "البنية، الدليل، اللّعب، في حديث العلوم الإنسانية، لكن يبقى كتاب "الكتابة والاختلاف" أهم مُمثّل لخطاب التّفكيك بكلِّ خلفياته الفلسفية وتوجهاته الإيديولوجية".[2]

لقد نشأ التفكيك على خلفية فلسفية يرفض فيها "دريدا" الميتافيزيقا الغربية :"لقد تأسّست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر دريدا إيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية، قصد تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 335.

[2] هشام الدركاوي: التفكيكية التأسيس والمِراس، دار الحوار، ط1، اللاّذقية، سورية، 2011، ص 23.

المقابلات الثنائية مثل: الكلام/الكتابة، والحضور/الغياب، والواقع/الحلم، والخير/الشر، وغيرها، ومن ثم اختراع مفاهيم ثورية جديدة مثل: (الاختلاف Difference) الذي يعني المغايرة والتأجيل ونقد التمركز حول العقل "Logocentrisme "، أمّا كون التفكيك ليس منهجا وهو ما نادى به دريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدلالة الإجرائية أو التقنية." [1]

يحبّذ التفكيكيون مصطلح "القراءة" بدل النقد، لأنّ الأوّل يمنح له حريّة أكبر لاقتحام عوالم النصوص، والقيام بعملية "الهدم" فلا بناء بلا هدم: "ما أُستجدّ هو أن المصطلح يستخدم اليوم، بمعنى أوسع، لكي يشمل الأحداث والتجارب والأعمال التي تنتج حولها الكتابات والنصوص، بل هو بات يشمل أي معطى كان، لكي يتصدر مفردات الخطاب المتعلقة بالفهم والتشخيص أو بالتقييم والتقدير، من هنا كلمة "قراءة" شائعة على لسان الخبراء والمعلقين والإستراتيجيين، وكل من يهتم بدرس واقع معين وتشخيصه لرصد دلالته أو تقدير احتمالاته أو استخلاص دروسه أو التأثير في مجرياته، ومن هنا أيضا صار التقييم، سِلبًا أو إيجابا، معياره القراءة للمعطيات، على سبيل المفاضلة، بين من لا يُحسن القراءة، وبين من يُحسن، باستقراء واقع أو رصد ظاهرة أو فهم حدث أو تحليل موقف أو تفكيك مشكلة أو معالجة أزمة...". [2]

لقد تطوّرت الدراسات التفكيكية بمجيء الناقد الفرنسي رولان بارت (R.Barthes) في مقاله عن موت المؤلف عام 1968، ثم كتابه :"الكتابة في الدّرجة الصّفر سنة 1970"، وبسط نظريته الجديدة في كتابه:" لذّة النّص سنة 1973"، أمّا في الدّراسات العربية، فقد أجمع الدّارسون على أنّ أوّل ناقد تفكيكي هو عبد الله الغذامي في كتابه: "الخطيئة والتكفير ""سنة 1985، ثم كتابه الثاني "تشريح النص" 1987، وقد أطلق الناقد مصطلح التشريح بدل التفكيك، ثم يأتي الناقد "عبد الملك مرتاض" ليطلق على التفكيك مصطلحا جديدا هو "التقويض"، وقد توالت دراساته وفق هذا المنهج، أو المقاربة النقدية فأصدر كتاب "دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد آل

[1] بسام قطوس: مرجع سابق، ص 17.

[2] علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،لبنان، 2005، ص 9.

خليفة، و"تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدّق لنجيب محفوظ، وكتابه "دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد"، الصادرة عام 1989م.

بدأ عبد الله إبراهيم تجربة التفكيك في كتابه الأول الذي ألّفه مع مجموعة من نخبة النّقاد العرب والذي أطلقوا عليه اسم "في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ثم كتابه الثاني: التفكيك، الأصول والمقولات وهو المرجع الذي تناوله الناقد بالتحليل والوصف لمنهج القراءة التفكيكية في النقد العربي المعاصر، لكنّ الناقد لم يصرّح باتباعه لهذا المنهج في القراءة النقدية، بل حاول الردّ على مقولات التفكيكيين ودحضها، ولأن التفكيك في منهجه يدعو إلى التشكيك وزعزعة كل يقين، واعتبار كل النصوص عرضة للتناقض والاستحالة الدلالية، فقد تعسّفت التفكيكية في إقصاء السياقات الخارجية للنص واحتكمت إلى النّص فقط، وأعلنت موت المؤلف، وركّزت على الكتابة فقط وأهملت الأشكال الأخرى للتواصل.

نلمس نزعة التفكيك في نقد عبد الله إبراهيم من خلال مقاربته للنصوص الأدبية، وتحليل البنى السردية للمقامات في العصر العباسي والعصور التي تلته، ومن خلال التشكيك في الريادة الإبداعية لفن المقامة، وفن الرواية العربية الحديثة، وقد بدا الناقد محاورا وتفكيكيا ماهرا، وهو "يشرّح" أسباب التمركز الثقافي وأصوله الدينية والعرقية والفكرية، والدعوة إلى "تدشين أرضية صالحة للاختلاف في الرؤية والمنهج، يوجب بطبيعة الحال، استئناف النظر مجددا، اعتمادا على وعي نقدي، بكلّ طبقات الثقافة العربية التي تراكمت خلال العصور التي مرت عليها، وإلى جانب ذلك استئناف النظر أيضا بمعطيات الثقافة المعاصرة، بمصادرها الكثيرة، والغربية منها على الخصوص وبدون منظور نقدي حواري يصعب تصوّر ظهور اختلاف حقيقي...والنقد هو الممارسة التي يمكن اعتبارها دعامة الاختلاف الشرعية، وهو نقد لا يعني بأيّ شكل من الأشكال إصدار حكم قيمة بحق ظواهر ثقافية لها شروطها العامة، ولا يدّعي تقديم بدائل جاهزة، وليس في مقدوره استبدال معطى بآخر بسهولة، لأنه نقد لا يقرّ بالمفاضلة، إنّما هو ممارسة فكرية، تحليلية، كشفية، استنطاقية، غايتها توفير سياقات يمكن من إظهار تناقضات الفكر المتمركز حول نفسه، وإبراز تعارضاته الداخلية، ومصادراته، واختزالاته للثقافات الأخرى...".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 10، 11.

هذا هو مفهوم النقد ومنهجه عند عبد الله إبراهيم: التحليل والكشف والاستنطاق وإظهار التناقض والتعارض الموجود في كلّ خطاب أدبي أو ثقافي وفلسفي يستخدم عبد الله إبراهيم مصطلحات التفكيك وأدواته مثل "الاختلاف" الحفر"، "الحوار"، "الاستنطاق"، "ردم"، "هدم"، بناء"، كقوله وهو بصدد بيان منهجه في دراسة الخطاب وعلاقته بالنص حين يقول: "وكلّ هذا اقتضى الحفر في أصولها وتطوّراتها، بما يكشف عن الأهمية التاريخية والمعرفية لهما في سيّاق تكوّن الفكر الإنساني كما تجلّى في ثقافته قديما وحديثا، وما ذلك إلّا لنكشف مقدار الانزياح الذي لحق بهما، بفعل الأثر الذي ألحقته الثقافة الغربية فيهما، هادفين من وراء ذلك، إلى كشف طبيعة الأثر الذي تمارسه المركزية الغربية، بمظهرها الثقافي في حقل من حقول الثقافة العربية...." [1]

إنّ البحث في إشكالية المنهج عند عبد الله إبراهيم، يطرح أسئلة حول تعدّد المناهج في نقده، فهو ناقد تفكيكي ،بنيوي ،وتأويلي وأخرى تاريخي وسوسيولوجي، ومرّة أخرى لساني سيميائي، يطرح أسئلة حول المصطلح النقدي عند الناقد وهو مصطلح غنيّ، يتسم بالتنوع والاختلاف، والانفتاح على كلّ المناهج والمدارس النقدية المختلفة، وفي النهاية يبقى عبد الله إبراهيم دائم الكشف يسعى لتجديد مفاهيمه ورؤاه، وتتعدّد لغة الخطاب عند الناقد، وتتنوّع من خلالها المناهج والإجراءات، ولكنّ مشروعه الرئيس ظل دائما ثقافيا محضا، في مجال "المركزيات الثقافية"، وفي مجال "السرديات" أيضا.

ب- النّاقد الثقافي:

اختصّ عبد الله إبراهيم الدّراسات الثقافية، وبرع في نقد المركزيات الثقافية الكبرى، وتفكيكها وتحليل تمركزاتها، واتّخذ النقد الثقافي منهجا لدراساته النقدية، وحاول الربّط بين هذا المجال، ومجالا آخر هو السّرد، فألّف موسوعة السرد العربي القديم والحديث، والتي غلب فيها الجانب الثقافي على الجانب التاريخي،فكان الهدف منها تحليل الخطاب الثقافي والأدبي للسّرد العربي، تحليلا موضوعيا صياغة نموذج نقدي لتحليل هذه النصوص التي نشأت في حضن الثقافة العربية، ولغتها التي امتازت بخصائص أسلوبية وتركيبية ودلالية تتصل بتلك الثقافة ويعبّر عنها بكلّ صدق، ولا

[1] المرجع نفسه :ص 561.

يكتفي الناقد بتبرير هذا الاختيار، بل يتجه نحو اتهام وإدانة المناهج الأخرى التي اشتغلت على السّرد، وحاولت تطوير الدراسة فيه: " في ضوء علاقة بعض النّقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، ونذر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد، وكلّ نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السّرد، ولهذا شغل النُّقاد بتركيب نموذج تحليل من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، وبدل أن تستخدم المقولات دليلًا للتعرّف على النّص، جرى العكس، إذ جيءَ بالنّصوص لتُثبت مصداقية الإطار النظري للسّردية...."[1].

يزيح عبد الله إبراهيم كلّ الدّراسات السردية، وينفيها من "قارة النقد" !، ويطرح منهجه بديلا عنها، فهي مناهج تلفيقية، تحيد عن مهمة النّقد ودوره الفاعل في قراءة النصوص وتأويلها : "فليس النّقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنّما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه، دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداة للتحليل، والاستكشاف والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي"[2].

ويمضي الناقد في التقليل من شأن الدراسات السردية العربية، التي صاغت -برأيه - نماذج جاهزة للتحليل، ووظفت مناهج تحليلها على نصوص سردية بعينها، في إشارة إلى جهود "محمد مفتاح"، و"سعيد يقطين" و"عبد الملك مرتاض"، وغيرهم فالنموذج الذي يفي بالمطلوب، ويستجيب لأسئلة النقد السردي، هو النقد الثقافي مرّة، و"التلقي" تارة أخرى؛ وهو تلقي ثقافي خالص ، فمهمة الناقد

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي ،ج1، ص 12.

[2] عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 13.

هي الكشف عن الأنساق الثقافية في النصوص السردية، من خلال نوعين من التلقي؛ داخلي يختص بالنّص ، وخارجي يتعلّق بالثقافة التي أنتجته.

يقترح عبد الله إبراهيم الوظيفة الثقافية، بدلا عن الوظائف الأخرى للنقد، فهناك تراسل بين المرجعيات الثقافية والنصوص السردية، ولتحليل الظاهرة الثقافية ومعالجتها معالجة شاملة، كان لابدّ من هذا المنهج: "على أنه ليس من النّقد في شيء الاقتصار على كشف أصول تلك الظاهرة، فتلك خطوة تُدشّن للموضوع، لكنها تندرج في تاريخ الأدب، إنّما الانتقال إلى تحليل تلك المدونة الكبيرة من زاوية تفاعلاتها مع الظواهر الدينية، الثقافية الحاضنة لها، والانتقال إلى استخراج سماتها الأدبية، بما في ذلك خصائص كل نوع فيها، والانتهاء بالمشترك الأعلى الجامع للقواعد السردية العامة للأنواع كافة، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ في ابتكار سياق منهجي يسهّل كل ذلك، ويأخذ في الحسبان دقّة الوصف، ورصد التحولات البنيوية والأسلوبية والدِّلالية بين عصر وعصر، وكيفية تشكُّل الأنواع السردية الكبرى، وأسباب أفولها، وظهور أنواع جديدة، ولتحقيق ذلك يصبح الناقد بحاجة إلى الإفادة من هذا المنهج في متابعة خيوط موضوعه فيقوم بجملة من التحليلات للظاهرة السردية في سياقها الثقافي، وفي تحبسه الطريقة الأولى في دور مؤرّخ الأدب، تطلقه الثانية في فضاء النقد القائم على شمولية التحليل الثقافي...".[1]

ينصَبُّ مشروع عبد الله إبراهيم في إطار النقد الثقافي، وينقسم إلى قسمين هما: المركزيات الثقافية الكبرى، والسّردية العربية، والفصول القادمة ستبحث في المشروع النقدي عند النّاقد، ومرتكزاته الأساسية الثقافية والسّردية، وتتبع تفاصيل هذا المشروع وحلقاته، وطُرق قراءَته للنصوص السّردية، وتحليله للمرجعيات الثقافية التي احتضنتها.

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون : الدّراسات السّردية في النقد العربي الحديث، الندوة الدولية حول قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، منشورات قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة آل سعود، السعودية، 2010، ص 871.

الباب الأوّل:

المركزيات الثقافية الكبرى

الباب الأوّل:

المركزيات الثقافية الكبرى

الفصل الأوّل: المركزية الغربية: الأصول والمقولات.

الفصل الثاني: نقد المركزية الإسلامية.

الفصل الأوّل:

المركزية الغربية: الأصول والمقولات

الفصل الأوّل:

المركزية الغربية: الأصول والمقولات

المركزية الثقافية الغربية :

بدأ عبد الله إبراهيم الاشتغال في الدّراسات الثقافية، و التأسيس لمشروعه النقدي الجديد (المركزيات الثقافية) يحاول فيه تفكّيك التمركز، والبحث عن أسبابه الدّينية والعِرقية والفلسفية، والجغرافية..، ولم يكن هذا الاشتغال عابِرًا، فقد تطلّب من الرّجل جهدا علميا كبيرا، طوّره بالتدقيق و طول المراجعة: " وقد " استغرق العمل على هذا المشروع أكثر من خمسة عشر سنة متواصلة، ومرّ بثلاث مراحل، كانت أفكاره الأولى بدأت في النّصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين، حين جرت انعطافة حاسمة في توجهاتي الثقافية من الأدب بدلالته المباشرة إلى الثقافة بشكل عام، بفعل المراجعة النقدية للمناهج الشائعة آنذاك ، خلال تحرير كتاب" التفكيك الأصول والمقولات" الذي صدر في المغرب عام 1990، وهو كُتيّب قادني البحث فيه إلى تلمّس أولي للفكرة التي تُشكّل قوام هذا المشروع، وجُذبت عقليا بعد ذلك إلى الموضوع الذي استأثر باهتمامي، وصار شواغلي الفكرية، فأنجزت فيه بحوثا كثيرة، واشتركت في مؤتمرات وملتقيات متخصصة، وحرصت في كلّ ذلك على تطوير تلك الفكرة الأوّلية، وانتهيت في عام 1992 إلى تأليف كتاب بالعنوان نفسه:" المطابقة والاختلاف"[1].

يعترف عبد الله إبراهيم أّنه كان مُتعجّلا، وأنّ كتابه الأوّل كان مُغلقا، مُكثّفًا، ومختزلاً جافًا، لا يُرضي طموحه ولا يجيب عن كثير من التساؤلات: "ورُحت لسنوات لاحقة، وسط شبه تفرّغ أعيد بناء ثقافتي في الموضوع، وأحلّل أطرافه، مستعينا بالفكر الغربي، وبخاصة الجانب الفلسفي منه، الذي يشكّل فيما أرى أحد الأركان المُهمّة لفكرة التمركز الغربي، وفي صيف 1996 انصرفت لصوغ كلّ الأفكار الّتي عملت عليها طوال تلك المدّة، بما فيها أصول الكتاب القديم، وصدر الكتاب بعنوان " المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات في عام 1997" [2].

تواصل عمل الباحث في المشروع الثقافي الغربي، وحمل عنوان المطابقة والاختلاف، وفيه : "رُحت أتقصّى أثر المركزية الغربية في تشكيل الثقافة العربية المعاصرة، لتأكيد فكرة المطابقة التي أوضحها كتاب المركزية الغربية واتّضح إثر بحث موّسع شمل النقد والفكر الفلسفي والمفاهيم أنّ ثقافتنا استعارت مناهجها ومقولاتها الأساسية من الثقافة الغربية، وصدر الكتاب عام 1999 بعنوان " الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة"[3]

انتقل عبد الله إبراهيم للبحث في المركزية الغربية ومشروعها الثقافي القائم على الاستحواذ والسيطرة والذي يتكأ على مرجعيات فلسفيه ودينية وتاريخية وعرقية ،تدعمه مرويات و سرود مختلفة

---

[1] – عبد الله إبراهيم :المطابقة والاختلاف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2004 ص 05 .

[2] - المرجع نفسه: ص 05..

[3] - المرجع نفسه :ص 6.

تعزز تمركزه على ذاته النقية عرقيا ودينيا، وبالمقابل تلغي الآخر وتختزله، وتحكم على ثقافته بالوهم والجمود والضعف.

يعود الباحث إلى الثقافة العربية الإسلامية، في شكل مشروع للتعريف بهذه الثقافة للعالم الناطق بالإنجليزية و هو عمل يخص الرّحلات القديمة بطلب من(prota project) في محاوله لنقل هذه الرحلات إلى الإنجليزية، وقد عدّل الناقد الموضوع من الاشتغال على الرحلات العربية، إلى فكرة جديدة هي:" كيف نظر المسلمون إلى الآخر خارج دار الإسلام؟ و تبلور مقترحي أن أنجز كتاباً يتضمّن نصوصا تُعنى بالعالم خارج دار الإسلام، تم تحليلها، بما يكشف طبيعة النظرة للآخر المختلف عقائديا وثقافيا، ووجدت الفكرة ا لجديدة ترحيبا من"بروتا" وصدرت النسخة العربية من الكتاب في نحو ألف ومائتي صفحة "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين عام 2001..." وعلى غرار فكرة التمركز الغربي رُحت استخلص نزعات التمركز بكل ضروبها من تلك المتون الكبيرة التي كشف كاتبها نزعة ثقافية مثّلت المِخيال الإسلامي في رؤيته لنفسه ولغيره ، وحدّدت ملامح التمركز الإسلامي و مفهوم دار الإسلام، وأصدرت كل ذلك في كتاب بعنوان "المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المِخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى سنه 2001".[1]

واصل عبد الله إبراهيم البحث في مشروعه الثقافي الجديد والذي ظهر بالكتب الأربعة السّابقة وبمجموعه من المؤتمرات والندوات والمحاضرات والمقالات ليصل من خلالها إلى نتيجة نهائية:" تكشّف لي أمران متلازمان تباينت درجة الاهتمام بهما في تضاعيف تلك الكتب والبحوث: أولهما نقد فكرة التطابق والدعوة إلى فكرة الاختلاف، ولهويّة ثقافية مركبة، متنوعة ومتجددة وثانيهما كشف أهمية النصوص المِخيالية في تجسيد صورة الأخر وصورة الذّات، ولهذا وجدتُ رابطا مُحكمًا بين السّرد والمركزيات الثقافية، وكنت أريد عقد الصّلة بين الاثنين، فالمركزيات بُؤر فكرية وعِرقية ودينية مُحتقنَة و مشحونة بالتوتر، تتكوّن بفعل نمط من السّرود عن الذّات والآخر"[(2)].

توّزع المشروع النقدي لعبد الله إبراهيم بين مجالين ثقافيين بدا أنهما مختلفان وأحّس الرجل بنوع من التأزم الفكري، وهو يرى جهده مُشتتا وموضوعه يتسع أكثر ولا يستطيع الإلمام بحذافيره:" فحالة

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص 6 .

[2]- عبد الله إبراهيم :المرجع نفسه ، ص 6.

الارتحال بين المعارف توّرث إحساسا بالقلق الفكري، ذلك أنّ التوسع المفرط أوهمني بالضياع في متاهة كبيرة، فتوقفت لأنني أحسست بفقدان البوصلة الموجهة في الكتابة التي كنت أريدها، وأمسكُ بها فلا أدري إن كنت ناقدا في مجال السرديات، أو باحثا في مجال المركزيات الثقافية، فلم يَلُحْ لي بعد التلازم بينهما، وإذا كنت أنا من لا يعرف ذلك، فأين سوف يضعني المتلقي؟"[1]

ظلّ عبد الله إبراهيم يفكر في الصلة التي تجمع طرفي مشروعه النقدي الجديد، ولم يطل به الانتظار طويلا، فسرعان ما وجد الإجابة:" وبدأت أفكر بالصلّة ،وأعتقد أنّني منذ ذلك الوقت اكتشفت الصّلة التي لم أكن أعرفها، ولم أنتبه إليها، وهي أن كل مركزية تقوم على الإيمان بسرد مخصوص داعم لفرضياتها، ومُروّج لرغباتها، ومُؤجّج لتطلعاتها المكبوتة... فكلّ تمركز، وتعصّب، وغَلواء، وتطرّف، يقوم على الأخذ بسرد معيّن والإيمان به، والنّهل من فرضياته، ثم ترويجه وتدعيمه، وأحيانا فرضه بالقوّة كما حصل في حروب الفتوح، والنزاعات الإمبراطورية، والحروب الاستعمارية..."[2].

لم يوضح الناقد كيف وجد هذه الحلقة المفقودة صدفة؟ وكيف اهتدى إليها أخيرا؟ ولماذا أخفى ذلك وتجاوزه؟ لكن الواضح هو أنّ البحث في الاستشراق هو الذي قاده إلى هذا الحل، فالجواب أتى به إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق حين أكّد أنّ التقاليد الإمبريالية التي يسمّيها عبد الله إبراهيم المركزية الغربية، القائمة على الاستعلاء والاستحواذ، تغذّيها طاقات أخرى، صنعت هذه التقاليد، وما السرود والمرويات سوى واحدة منها: "وهكذا فإنّ أنواع الأسئلة السياسية التي يطرحها الاستشراق هي: ما أنواع الطاقات الأخرى الفكرية والجمالية والعلمية والثقافية التي شاركت في تشكيل التقاليد الإمبريالية، مثل تقاليد الشرق، كيف شارك فقه اللغة ووضع المعاجم والتاريخ والبيولوجيا، والنظرية السياسية والاقتصادية وكتابة الرواية، والشعر الغنائي في خدمة الاستشراق للعالم، وهي الرؤية التي تعتبر امبريالية بصفة عامة..."[3]

إن رؤية الآخر(الغربي الإمبريالي) للأنا (الشرقي)، تخضع لهذه التَمَثُّلات، فالسرد طاقة خلّاقة تقدّم الكثير من التَمَثُّلات عن الآخر، وهو ليس جديدا، بل يعود إلى عصور غابرة، حين كان الصِّدام بين الشرق مُمثلا في الفرس، وبين الغرب ممثلا في الإغريق، والحروب التي دارت بينهما، منذ حرب طروادة :" المرّة الأولى

[1]- عبد الله إبراهيم :المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان 2010 ، ص35

[2]- المرجع نفسه ، ص36.

[3]- إدوارد سعيد: الاستشراق، نقله إلى العربية كمال أبوديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط7، بيروت، لبنان،،2005، ص62.

التي نجد بها الرّوح الأوروبية وقد وعت بدايتها إنّما هي في بلاد الإغريق، أي عند القرن الخامس قبل الميلاد، أي هذه الروح التي أبرزت نفسها إزاء الأسيويين، أثناء حروب مارثون وسلامين، هذه الحروب التي كرّست حرية هيلين، والتي وطّدت ولثمانية قرون العبقرية الإغريقية أي ظهور الرّوح الأوروبية، ومنذ ذلك الحين أخذ مفهوم أوروبا بالتوسّع والثراء دون أن يحدث مع ذلك أي تغيير جذري على المعطى الأوّل"[1].

وجد عبد الله إبراهيم الصّلة بين المركزيات الثقافية، مجاله الأوّل والسّرد الذي هو اختصاصه الثاني، وبدا مشروعه النقدي متآلفا، يقوم على التناسق والتعاقب، ولم يكتفِ بتحليل المركزيات الثقافية وتأصيل تمركزها، بل حاول تفكيك هذه المركزيات وتقويضها أيضا وهو الناقد التفكيكي الحصيف الذي يدعو إلى منهج جديد هو "الاختلاف"، عن المركزية الغربية بدل مماثلتها ومطابقتها، فالنقد الموضوعي الذي يحاول تحليل الظواهر الثقافية، والكشف عن طبيعتها هو النقد الواعي الذي يمارسه،إنّه :" تفكير في موضوع التمركز، من أجل إبطال نزعة التمركز وتكسير مقوماتها الداخلية، وفصل الوقائع المختلطة ببعضها، والمنتجة في ظروف تاريخية متصلة بـ"الذات" و" الآخر"، هو نقد لا يتقصّد إيجاد قطيعة بين الاثنين، وإنما ترتيب العلاقة بينهما على وفق أسس حوارية وتفاعلية وتواصلية، بهدف إيجاد معرفة جديدة تقوم على مبدأ الاختلاف الرمزي عن الذات المتمركزة وخرافاتها، والآخر المتمركز ومصادراته ولا يمكن أن تكون معرفة الآخر مفيدة إلا إذا تم التفكير فيها نقديا، والاشتغال بها بعيدا عن سيطرة مفاهيم الإذعان والولاء والتبعية، وبعيدا عن أحاسيس الطهرانية الذاتية وتقديس الأنا"[2].

يتمركز خطاب الاختلاف حول الأنا والآخر، لذلك قسم عبد الله إبراهيم مشروعه الثقافي التفكيكي الجديد على قسمين هما المركزية الغربية والمركزية الإسلامية، وهو مشروع طويل وشاق، ينفتح على معارف مختلفة، وعلوم متعددة، تتداخل فيه الفلسفة والدّين والتاريخ والعرق البشري وغيرها من الأسباب التي ساعدت على التمركز ودعمته، ولنبدأ بالمركزية الغربية ، التي كان تأثيرها قويا ووجودها سابقا، وحضورها فاعلا.

أوّلاً :مفهوم المركزية الثقافية:

[1]- تيري هنتش :الشرق الخيالي ورؤية الآخر،ترجمة وتقديم مي عبد الكريم محمود ، دار المدى ، ط1، دمشق،سوريا 2006 ، ص 39 .

[2]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 11.

لا يخوض عبد الله إبراهيم في تفاصيل المعاجم ودقائق ألفاظها، ليعطي تعريفا لغويا للمركزية، ولا يرجع لأي مصدر أدبي و فلسفي أو ثقافي يحدّد به مفهوم التمركز ويضبط اصطلاحه فالتمركز عنده:" نمط من التفكير المترفّع الذي ينغلق على الذّات ويحصر نفسه في منهج معين، ينحبس فيه ولا يقارب الأشياء إلاّ عبر رؤيته ومقولاته..."[1].

التمركز إذًا تفكيرٌ يتمحور حول الذّات، ويتعصّب لثقافتها، ويرى فيها النّقاء والطُّهر والعصمة، ويرى في الآخر العدوّ الذي يهدد ثقافتها، ويتربص بها، فالآخر دائما في نظر الذات غريب وشاذ ودوني منحط وتافه، ونزعة الطهر والقداسة، تتحول من مجرد إحساس طبيعي يقاوم الآخر المختلف ثقافيا ودينيا وتاريخيا، لحماية الذات وتحصينها، تتحول إلى ظاهرة ثقافية، لها ثوابتها وأصولها ومقولاتها، هذه هي الصورة القاتمة، التي تتسم بالتطرف والعدائية تجاه الآخر، هي التي شكلت الهوية الثقافية العربية والغربية لقرون طويلة، رغم أن صورة الآخر ليست حقيقية دائما فغالبا ما تكون اختراعا وتشويها:" بديهي أنّ صورة الآخر ليست هي الآخر، بناء في المِخيال وفي الخطاب ، الصورة ليست الواقع، حتّى وإن كان الصِّراع حولها من رهانات الواقع، ولأنّها كذلك فهي اختراع..."[2].

المركزية انغلاق على الذّات وانكفاء عليها، وتوّهم التفوّق وادّعاء النّقاء والتفرّد:" تعني المركزية توّهم التفوّق بسبب الانغلاق على الذّات، فالإنسان لا يعرف الموقع الذي هو فيه إن لم يعرف موقع الآخرين، ولا يعرف نفسه إن لم يعترف بالآخرين، هذه القضية المتوترة تقبع في صلب ثقافتنا، وتحتاج نوعا من التفكيك والزحزحة، كلّما انغلقنا على ذواتنا ازددنا جهلا بها وبالآخرين، ولا يستطيع العالم الذي تشارك فيه الثقافات والحضارات في أن يحبس نفسه في مركزيات تنتج أسباب العداء بين الشعوب والمجتمعات"[3].

تتمحور المركزيات الثقافية حول الذّات وتتمركز حول الماضي، وتتعصّب له، وتظلّ في الغالب أسيرة له، وكلّ محاولة لتجاوزه إنّما هي إعادة لإنتاجه من جديد، فنقد التمركز غالبا ما ولّد انكفاءً على الذات يسمّيه سمير أمين" التمركز المعكوس"، أو "المركزية الحضارية المعكوسة" فمحاولة التحرّر من مركزية الآخر، تخلق عند الكثيرين تمركزا على الذات، فالفكر السلفي المعاصر مثلا يبّرر عودته إلى

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص15.

[2]- الطاهر لبيب: صورة الآخر: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت ، لبنان ، 1999 ،ص21.

[3]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية : مرجع سابق ص97.

التراث، وينكر تفوق الغرب ويتجاهله تماما :" أوّد هنا لفت النظر إلى الإجابة الغربية التي يقدمها السلفي المعاصر عن حجة "تفوق الغرب"، فيقدم الغرب الاستعماري هنا قياسا مفاده الآتي: الواقع أثبت تفوق الغرب، إذن المبادئ التي تقوم حضارته عليها، - ونفرض أن هذه المبادئ ثابتة ومتواجدة منذ البدء، متفوقة بدورها -، أما الإجابة السلفية فهي الآتية: انتصار الغرب من تدابير حكمة الله مرادها معاقبتنا نحن العرب المسلمين لتخلّينا عن الإسلام الصّحيح ..."[1].

إنّ هذا التعارض،والاختلاف الواضح بين الأطروحتين الغربية والعربية، يبرّر نزعة الانطواء والتعالي عند المركزيين :" فقد هيمن على الدّارسين العرب المعاصرين، في محاولتهم التحرّر من المركزية حول الذات الأوربية التي غالبا ما تطبع مواقف المستشرقين وغيرهم، ميل إلى التمحور على ذاتهم، وإلى طرح مفهوم لا تاريخي للخصوصية والهوية، وموقف كهذا يعوق الذات من استعادة ذاتها بالارتماء في المستقبل، بل يبدع ذاتا أخرى، تتمركز حول الماضي وتبرّره تبريرا يخرجه من التاريخ..."[2].

يزداد هذا التمركز شدّة، كلما أحسّت الذّات بالخطر يحدق بهويتها وثقافتها، فكلّما كانت ضعيفة ومهزومة، كلّما اشتدت نزعة التمركز على ذاتها ، فتكون أشدّ انغلاقا وتطرّفا:" في كل خطوة في الحياة يصادف أبناء هذه الشعوب خيبة وإحباطا وإهانة، فكيف لا تكون شخصيتهم مجروحة في الصميم؟ كيف لا تكون الهوية مهدّدة؟ كيف لا يتكوّن لديهم الإحساس بأنهم يعيشون في عالم يملكه الآخرون، ويخضع لقوانين وضعها الآخرون، عالم يشعر فيه المرء بنفسه يتيما وغريبا ودخيلا أو منبوذا؟ كيف لا يكون لدى البعض الانطباع بأنهم خسروا كل شيء، وبأنهم لا يملكون بعد اليوم ما يخسرون، ويتمنون على غرار "شمشون "أن ينهار الهيكل، يا إلهي عليهم وعلى أعدائهم..."[3].

إنّ التمركز بقسميه الغربي الأوروبي والإسلامي العربي، كان يقوم على الصّراع والتجاذب بين هذين القطبين، فكلّ مركزية تريد الاستحواذ والهيمنة ، وتدّعي التفوّق والغلبة، وتعلن الحرب على غيرها، فالحوار مفقود، ومنعدم والخلاف هو ما يغذي هذا التمركز ويدعمه، والتعصب يؤجج الصراع ويفعِّله: "وتنشأ عن هذا المنظور ثنائية ضدية حادة، قمعية، تقوم على تراتب قسري في الوقت نفسه، طرفها الأول: الغرب الصليبي، صديق الصهيونية، الاستعماري، الغازي، المركز، المحور، القطب، المهيمن، القاهر،

[1]- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة، دار الفارابي ، ط2، بيروت ، لنان ، 2003 ص 157 .

[2]- سالم يفوت :حفريات الاستشراق، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب، 1989، ص 27 .

[3]- أمين معلوف: الهويات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي ، ط2 ، بيروت ،لبنان 2011، ص107.

الجبّار، الغاوي، الخادع، الناهب، المستعبِد، المُذِّل، علمه عون على الاستغلال، وفلسفته تبرير للهيمنة، وفكره تفسير للتبعية، وأدبه تخييل بالاتّباع، وطرفها الثاني: الشرق المظلوم، مَهيض الجناح، المسروق، المخدوع، المنهوب، المتمرّد، صاحب الثأر.."[1].

التمركز على الذّات إذاً، ليس إحساسا عابرا، وعاجلا، وهو ليس مجرّد إحساس بسيط وساذج، إنّه منظومة من الأفكار والرّؤى تكوّنت عبر التاريخ، ومشروع ثقافي، له أبعاد وأهداف، وظاهرة ثقافية لها أصول وجذور،تحتاج لبحث واستقصاء، وهي كلّ متداخل يجب تفكيكه وتحليله وفهمه.

اختص عبد الله إبراهيم بهذا المشروع الثقافي،واضطلع بفهمه والكشف عن طبيعته وهويته وخلفيته، و قد بدأ بالمركزية الغربية باعتبارها أمّ المركزيات، تعود في أصولها إلى عهد اليونانيين الذين يعتبرهم الغرب الأسلاف الأوائل، الذين طوّروا الفكر الإنساني وأعلوا مرتبة العقل والفكر والروح.

1- المركزية الغربية "الأوروبية": "Eurocentrism"

المركزية الغربية مشروع ثقافي مدعوم بمنظومة فلسفية ودينية وعرقية تعتمد على التاريخ وتتكئ على مرجعيته، فهي ليست ظاهرة حديثة، ولدت مع الاستعمار الحديث للعالم المتخلف، أين بسط سيطرته، وكرس دعائم وجوده:" المركزية الأوروبية ظاهرة ثقافية، بمعنى أن تفترض وجود ثوابت ثقافية مميزة، تشكل المسارات التاريخية للشعوب المختلفة...، ولذلك فإنّ المركزية الأوروبية معادية للكونية العالمية لأنّها غير مهتمة بالسعي إلى قوانين عامة محتملة للتطور الإنساني، ولكنّها تقدّم نفسها ككونية، لأنها تزعم أن تقليد جميع الشعوب النموذج الأوروبي هو الحلّ الوحيد لتحديات عصرنا"[2].

إنّ المركزية الغربية في جوهرها، استحواذ واستلاب وهيمنة، تفرض سلطتها على العالم كله، فهي في حقيقتها استمرار للاستعمار الحديث، بل استمرار للغزو الصليبي قبله ، فهي لا تؤمن بالاختلاف الثقافي والديني، وهي بعد ذلك مركز العالم وقلبه وعقله أيضا:" والمركزية الغربية التي يشار إليها عادة بالمركزية الأوروبية تعني ببساطة أن الغرب وفي قلبه أوروبا هي مركز العالم ، والمنتج الأوحد للقيم الإنسانية،

[1]- جابر عصفور: الهوية الثقافية والنقد الأدبي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر 2010 ، ص 54، 55.

[2]- Samir Amin eurocentrisme et politique,IF.DA, dossier n°65,1988,genève p.08 .

والحكم المطلق في وضع وتقنين معايير التقدم والتخلف، والمرجع الأوحد في تسجيل انتقال شعب ما أو ثقافة محددة من البربرية والهمجية إلى المدنية..."[1].

يقوم التمركز الغربي على أساس التفاوت بين الغرب السيد والحاكم والآخر الخادم والمحكوم، فالغرب هو الاسمي والأرفع عقليا وحضاريا ودينيا وعرقيا والعالم الآخر أدنى بكثير، متخلف ومنحط بل وهمجي بربري، عدو الحضارة والإنسانية كلّها.

اكتسب الغرب هذه الغطرسة وهذا التعصب بعد نهضته الحديثة، وبعد الثورة الصناعية والعلمية والرأسمالية، فازدادت أطماعه واشتدت عدائيته للآخر:" ينبغي القول بأنّ العلم الكولونيالي تجسّد في النزعة المركزية الأوروبية المعتزة بقوتها وغطرستها إبان القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين على الأقل، وسبب غطرستها يعود إلى نجاحاتها الباهرة علميا وصناعيا وتكنولوجيا وفلسفيا وفي كل شيء، وهذا العلم الكولونيالي الاستشراقي هو الذي شكل عن الإسلام نظرة سلبية جدا عندما اصطدم به الأوروبيون لأول مرة فور وصولهم إلى بلادنا"[2].

تسعى المركزية الغربية إلى تشويه الآخر، وإلغاء خصوصيته الثقافية وجعله تابعا للثقافة العالمية، التي تحكم العالم شرقا وغربا وهي الثقافة الأوروبية، وهذه الثقافة عنصرية متطرفة:" سنكون مخطئين إذا نحن جرّدنا الغرب من ذاكرته الثقافية والدينية، ذلك لأنّه إذا كانت هذه الذاكرة تفعّل بصورة واعية في الكنسيين المتطرفين العنصريين في كل من أوروبا وأمريكا، فهي تفعّل بصورة لا واعية في العلمانيين والليبراليين، وهي تُميط اللثام عن نفسها بين حين وآخر من خلال ردود فعل معينة- غير مراقبة..."[3].

ظهرت أطروحة "الغرب الكوني"، الذي تبنّى فكرة التمركز وفلسفته المتطرفة، التي قسّمت العالم إلى شرق متخلف وغرب متحضر، وهي أطروحة عنصرية عرقية عدائية، تقود على الصّدام مع

[1]- السيد يسين: صراع المركزيات الثقافية ،المركز العربي للبحوث والدراسات ، بيروت فبراير 2015 ، ص 03.

[2]- محمد أركون: تحرير الوعي الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان 2011 ، ص 61.

[3]- عابد الجابري: مسألة الهوية العروبة والإسلام...والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط4، بيروت، لبنان 2012 ص ص 136، 137 .

الآخر وإلغائه، إذا ما رفض الإقتداء بالغرب:" هي نظرية تعلن شعارا في الجملة الآتية:" اقتدُوا بالغرب، فهو أحسن العوالم الموجودة"[1].

لا يخوض عبد الله إبراهيم في إشكالات مصطلح المركزية الغربية، لأنه أفرد جزء من أطروحته حول مفهوم المركزية الغربية وإشكالياته المختلفة كمدخل لنظريته الثقافية، فالمركزية الأوروبية نشأت مع نشأة " الغرب" الأولى، وتطوّرت بتطوّره، فلا يمكن فهم هذه المركزية الثقافية دون معرفة حيثياتها التاريخية، التي تحدّدت منذ الوهلة الأولى، وهي نشأة يصعب تحديدها بدقة:" يتعذّر على وجه الدّقة، تحديد اللّحظة التي وُلد فيها مفهومان متلازمان هما: "أوروبا" و"الغرب" والواقع إنّهما من تمخضات تلك الحقبة الطويلة والمتقلبة التي يصطلح عليها " العصر الوسيط" الحقبة التي طورت جملة من العناصر الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية فاندمجت لتتشكل هوية أوروبا، وبانتهاء تلك الحقبة، ظهر إلى العيان مفهوم" الغرب" بأبعاده الدلالية الأولية، وسرعان ما ركب من المفهومين المذكورين مفهوم جديد هو:" أوروبا الغربية"[2]. ظهرت المركزية الغربية، بظهور " الغرب" "l'occident" ككيان بدأ يبحث عن أصول تثبت شرعية وجوده، وتؤكد صحة نسبه، لذلك اتجه نحو التاريخ يؤسس بواسطة نظريته الجديدة، و مشروعه الحضاري والثقافي الجديد الذي يمتد إلى العصر اليوناني والحضارة الهيلينية*.فالأطروحة الغربية ليست أطروحة مبتورة ومنقطعة عن حركة التاريخ واستمراريته:" تقوم أطروحة التمركز الأوروبي على فرضية استمرارية تاريخية تمتد من اليونان القديم،ثم روما إلى القرون الوسطى الإقطاعية ثم الرأسمالية المعاصرة، إلا أن هذا الإدعاء بالاستمرار يفترض الشروط الآتية: أولا قطع العلاقة بين اليونان القديم والبيئة التي نما فيها، وهي بالتحديد بيئة "الشرقية"، وإلحاق الهيلينية إلحاقا تعسفيا بـ" الغرب الأوروبي" المزعوم، ثانيا: الامتناع عن استئصال العنصرية التي لا مفر منها، من أجل تأكيد الوحدة الثقافية الأوروبية المزعومة، ثالثا: تكبير دور المسيحية وإلحاقها هي الأخرى، بأسلوب تعسفي،

[1]- سمير أمين : مرجع سابق، ص13.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص22 .

* الحضارة الهيلينية مستمدة من كلمة هيلين، وهي الاسم العرقي الذي يطلقه اليونانيون على أنفسهم، بجدهم الأسطوري هيلين "Helen" وبلادهم التي عرفت ببلاد هيلاس "Hellas" تمتد من أوائل القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الخامس ميلادي، وفي هذه الحقبة أصبحت الثقافة الإغريقية ملكا مشتركا بين جميع بلدان البحر المتوسط، وكانت اليونانية لغة العلم في ذلك الوقت والهيلينية هي ثقافة مركبة من عناصر يونانية وشرقية.

بالاستمرارية الأوروبية المزعومة، وجعل هذا العنصر أحد أهم العناصر المفسرة للوحدة الثقافية الأوروبية...، رابعا: اختراع شرق خرافي يحتل المكان المناظر المعكوس واتسامه بسمات مضادة لسمات "الغرب" واستدراجها هي الأخرى من المنهج المثالي نفسه القائم على العنصرية ونظرة لا تاريخية للثقافة والأديان"[1].

تشكّل الحضارة "الهيلينية "بداية الانفصال التدريجي عن الشرق، فقد واجه الإغريق الشرق كلّه ممثلا في الفرس وحضارته، وبدأ اليونانيين ينفصلون عن هذا الشرق، ويقيمون حضارتهم ومجدهم الجديد:" المرة الأولى التي نجد بها الروح الأوروبية وقد وعت بدايتها إنما هي في بلاد الإغريق، أي عند القرن الخامس قبل الميلاد، أي هذه الروح التي أبرزت نفسها بإزاء الأسيويين أثناء حروب ماراثون وسلامين، هذه الحروب التي كرست حرية هيلين، والتي وطدت ولثمانية قرون العبقرية الإغريقية، أي ظهور الروح الأوروبية، ومند ذلك الحين أخذ مفهوم أوروبا بالتوسع والثراء، دون أن يحدث مع ذلك أي تغير جذري على المعطى الأول..."[2].

يرى عبد الله إبراهيم أن النّزعة الأوروبية الحقيقية لم تفصح عن هويتها مبكرا، بل تأخّرت إلى نهاية القرن الخامس عشر وتجسدت في ظاهرتين مهمتين هما: الكشوف الجغرافية الكبرى، والثورة الفكرية والعلمية، فقد حاول الغرب مند نشأته أن يكتشف الشرق، فأرسل بعثات كثيرة إليه، ووجّه إليه رحلات عديدة، في محاولة لفهمه ومعرفته، لكن تلك الجهود ظلّت قليلة ومعزولة وعاجزة عن إعطاء صورة واضحة عن هذا "الآخر" المختلف، وحدث الصدام الحضاري الأول، فالمكتشفون الأوائل، كانوا جغرافيين، يدعمهم رجال المال الذين يبحثون عن ثروات جديدة، وأراضي جديدة، يصنعون عليها مجدهم التليد، وانضم إلى هذا الفريق، أنصار الدين من المسيحيين الذين وجدوا الفرصة سانحة، للتبشير بمسيحيتهم فازداد نفوذهم وتملكهم الغرور والتفوق:" أظهرت الكشوف عالما "ثريا وخاملا"، كما ازدوج هدف الاكتشاف، فقد ازدوج هدف الاستثمار، فقد رافق المستكشفين باحثون عن الذهب، وحاملون للإنجيل، الفئة الأولى غايتها نقل الثروة إلى أوروبا، وغاية الفئة الثانية بث الحيوية الروحية في ذلك "الخمول الوثني"، وظهر تبادل غير متكافئ قوامه، كما يقول دوبريه: ذهبك مقابل إلهي، أعطني الدراهم وإليك المُطلق، إنّي أنهب ولكنني أهدي للحقّ، ومعلوم أنّ الكشوف تمّت تحت غطاء ديني،

[1]- سمير أمين: مرجع سابق، ص 104 .

[2]- تيري هنتش""TherryHentsch: الشرق الخيالي ورؤية الآخر. ص 39 ، نقلا عن كتاب" أمبراطورية الشّام لرونه كروسيه"

فكولومبوس يكتب إلى "البابا" أن رحلته ستكون " لمجد الثالوث المقدس ولمجد الدين المسيحي"، وأنّ ما يفعله هو أمر" جليل ومن شأنه زيادة مجد ونمو الدين المسيحي المقدّس وهدفه نشر اسم الرّب المقدّس وإنجيله في أرجاء الكون"..."[1].

هكذا كان شعار الكشوفات دينيا مسيحيا كاثوليكيا، والواقع كان نهبا، واستنزافا هائلا، لثروات "الآخر"، وتفتح الكشوفات الجغرافية الباب واسعا لحركة الاستعمار الحديث، الذي اتّجه غربا ليؤسّس مستعمراته الجديدة، ويقوم بإبادة الآخرين، وإخضاعهم، واستعبادهم:" لقد انتسب هذا العالم، منذ اللحظة التي عرفه فيها الغرب إلى الغرب نفسه وأحمل أصله تماما، أيكون هذا الإجراء إيذانا بالتعبير عن إستراتيجية التمركز التي سترتب علاقتها بالآخرين، بمقدار ما يندرج الآخرون في نطاق تصوراتها؟ والحق فتلك التسمية الاستهلاكية عُمّدت بالدّم، ، شأنها شأن أي اغتصاب، ، غايته كما يقول تودوروف، الاستحواذ والإخضاع وذلك باقتراف أوسع إبادة في تاريخ الجنس البشري..."[2].

باتت الهوية الثقافية للشعوب المستعمرة مهدّدة بالمسخ أو الذوبان في الآخر، فخلق التصادم ونشأت الكراهية وانبعث الصراع الحضاري بين "الأنا" و"الآخر" وبين "الشرق" و"الغرب": " لقد انطلق بعض الغربيين الذين تبنوا الفكر الاستعماري، من جملة من الثوابت، التي تجعل المختلف نقيضا لهم، وبذلك تعززت، ولا تزال، المركزية الغربية التي تعلن هوية ضيقة الملامح، تفرغ الحوار مع المختلف من معناه وتختزله في معنى الاستيلاء، الذي يحل محل التفاعل المطلوب"[3].

استخدم الغرب القوة بشكل مفرط، ومارس العنصرية والإقصاء، وقسّم العالم إلى أوروبي وبربري همجي، فسرعان ما أسّس الغرب الإمبرطوريات العالمية، فهو يحوز على أراضي شاسعة وثروات هائلة وأسواق تجارية نشطة، فهو سيد العالم: " لقد تغلّب الغرب على العالم ليس من خلال تفوقه في الأفكار أو القيم أو الديانة (التي تحولت إليها أعداد قليلة من حضارات أخرى) ولكن بسبب تفوقه في تطبيق العنف المنظم، الغربيون غالبا ما ينسون هذه الحقيقة، أما غير الغربيين فلا..."[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 25 .

[2]- عبد الله إبراهيم، مرجع سابق ص25 ، نقلا عن كتاب تودوروف، "فتح أمريكا والعالم الآخر ".

[3]- ماجدة حمود: إشكالية الأنا و الآخر، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،2013،ص ص21، 22.

[4]- صموئيل هنتيغتون: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، نقله إلى العربية مالك عبيد أبو شهيوة، و محمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 ، ليبيا 1999 ، ص 120 .

لا يعتبر الغرب همجيته استلابا وغزوا، بل يراها فتحا حضاريا، نقل به الشعوب الخاملة إلى عالم جديد، أكثر إنسانية وتحضرا ورفاهية، فلم يكتف بإلحاق هذه الشعوب جغرافيا فقط، بل ألغى كل خصوصياتها الثقافية وألحقها به تعسفا : " من المعروف أن الدول الأوروبية الاستعمارية استعملت الثقافة وسيلة لشق الطريق أمام العملية الاستعمارية أولا، ثم لترسيخها ثانيا، لقد كانت البعثات التبشيرية والرحلات الاستكشافية، والإرساليات التعليمية، إضافة إلى ظاهرة الاستشراق، هي الوسائل الثقافية التي استعملتها في القرن الماضي الدول الأوروبية الاستعمارية للسيطرة على بلدان العالم الثالث"[1].

يضع عبد الله إبراهيم سببا آخر أدّى إلى نشوء المركزية الغربية وهو: الثورة الفكرية والعلمية التي يرى الناقد أنّ الثورة العلمية، قوّضت الكثير من القيم الدينية والثقافية، فالعقل الأوروبي، تحرّر من تبعيته لليونانيين القدامى، وتراثهم الفلسفي والعقلي، وحتّى التاريخي، فأصبحت المركزية الغربية ذات مشروع جديد، يعتمد على العلم والمعرفة والعقل للسيطرة على العالم والهيمنة عليه :"انحسر نفوذ الكنيسة في الأوساط الثقافية عمّا كان عليه من قبل، وأصبح الاتّصال بالماضي اليوناني و الرّوماني محكوما بعلاقة متحررة من سلطة التقاليد والكنيسة، ثم تفجرت الثورة العلمية الّتي استبدلت بكثير من المعتقدات أخرى جديدة، وأصبح العلم مجالا للممارسة العقلية الغربية في" البنية الذهنية للأوروبيين لا ترتضى حقا إلا بمبادئ واضحة وجلية تفضي بسلسلة استنتاجات إلى نتائج تفرض نفسها بجلاء..."[2].

يضيف عبد الله إبراهيم القول أنّ الغرب صنع ثنائية جديدة مقابل الثنائيات القديمة، التي سادت في العصور الوسطى:" الإيمان مقابل الكفر" و"الرّومان" المتحضرون مقابل "البرابرة" المتوحشون، صار الغرب مصدرا لمدنية جديدة، فيما وسم العالم الآخر بالتوحش والهمجية، وأصبح القول بـ" حيوية أوروبا" و"خمول العالم" شائعا فـ" أكاديمية علوم باريس" تؤكّد في القرن الثامن عشر: أنّ أوروبا هي ما تغيّر وما يتغيّر بتقدم معارفنا" و " كلّ أجزاء العالم الأخرى هي الجمود"[3].

[1]- شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر 2011، ص31.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 26 .

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 27 .

قَسّمت المركزية الغربية العالم إلى "خامل" يمثله الآخر، "وحيوي" تمثله الذّات الأوروبية، المتصفة بكل سمات "النقاء" و" الذكاء" والعبقرية، والإنسانية، لهذا حَقّ لها أن تحكم العالم كلّه، لأنّها الأقوى والأصلح، فقد زادت قوتها وتضاعفت غطرستها، وبالمقابل يعرف "الآخر" حالة وهن وتقهقر وخمول، سهّلت انقياده وحكمت عليه بالتبعية والولاء للغرب وحضارته:" فالعنصر الجديد الذي سوف يميز التاريخ اللاّحق كلّه على صعيد عالمي إنّما هو بالتحديد إدراك الأوروبيين أنّهم أصبحوا قادرين على فتح العالم كلّه، فالأوروبيون منذ ذلك التاريخ أدركوا مدى تفوقهم المطلق على غيرهم، أدركوا أن هذا التفوق جعل فتح العالم لمصلحتهم لا يعدو كونه مشكلة وقت، فأصبح احتمالا لابدّ أن يتحقق، وأن هذا الفتح الفعلي قد استغرق وقتا طويلا بالنسبة إلى الوعي بإمكان تحقيقه"[1].

يضيف عبد الله إبراهيم سببا من أسباب التمركز الغربي، وهو ما عرف بالغرب الكوني، فقد أراد الغرب تعميم مشروعه الثقافي والحضاري و تسويقه للعالم كلّه.

2. الغرب الكوني وتعارض الأنساق الثقافية:

عمل الغرب على محاولة تعميم نموذجه وفرضه على الشعوب الأخرى، التي وجب عليها التخلي عن خصوصيتها الثقافية، والتحلّل في الثقافة الغربية، فالتخلّف الذي تعيشه سببه الموروث الثقافي الذي تحمله، وتتبناه لذا وجب عليها التخلي عن ثقافتها، وتبني الثقافة الغربية الفاعلة والمؤثرة والغالية:" أبرز ما قررته المركزية الغربية، هو قولها بالخصوصية المطلقة لتاريخ الغرب الذي أنضجته عوامل خاصة وداخلية، وأثمر عن حضارة غنية ومتنوعة، ثم التأكيد على أن المجتمعات التي تريد أن تبلغ درجة التقدم التي وصل إليها الغرب، ليس أمامها إلا الأخذ بالأسباب ذاتها التي أخذ بها الغربيون، وليس أمام تلك المجتمعات إلا التخلص من خصوصيتها الثقافية، لأن تلك الخصائص هي المسؤولة عن تخلفها، وهي المُعيقة لتطورها، وبهذا لم تقف المركزية الغربية عند حدود تقديم رؤية للعالم، بل تقدّمت بمشروع سياسي على صعيد العالم هو: مشروع تجانس الإنسانية المستقبلي من خلال تقييم النموذج الغربي، وخطورة هذا المشروع أنه سينوع منطقيا التوسع الغربي، واحتلال العالم، وإبادة الحضارات، وأحيانا إبادة شعوب بأكملها كما حصل في حالة فتح أمريكا..."[2].

[1]- سمير أمين: مرجع سابق ص 89 .

[2]- عبد الله إبراهيم، مرجع سابق ص 43 .

فقدت كثير من الشعوب هويتها الثقافية، حينما أهملت موروثها الثقافي والحضاري، واستقبلت "الآخر" بلا ذاكرة ثقافية وحضارية ، فالكونية أو العالمية، أو العولمة ، تسعى إلى إلغاء كل الحدود الثقافية والحضارية؛ فالعالم كلّه يتمتع بثقافة واحدة، هي الثقافة الغربية، المسيطرة والغالبة والمؤثرة دوما، فكل ما عند الغرب مفيد وضروري لنهضتنا وتطوّرنا ويكفي أن نسوق دليلا على هذا الإعجاب والتأثر بالحضارة الغربية قول أحد المثقفين:" لم تكن دعوتي إلى ثقافة الغرب صيحة مجنونة مفتونة بظواهر كاذبة، بل هي دعوة دفعني إليها ما رأيته من مكانة رفيعة للإنسان- كل إنسان، وأي إنسان من حيث أنه إنسان وكفى، فعندئذ – رغم أنفي- بين ما رأيته هناك، وما كنت أعلمه عن قيمة الإنسان في ثقافتنا المصرية كيف تعلو وتهبط مع درجات السلطة والنفوذ والثراء ونوع العمل...، وهناك حرية لفرد واعتزازه برأيه وبالطريقة التي يختارها لحياته... قلت في نفسي: ما أبعد الفرق بين إنسان وإنسان..."[1].

هكذا ازدادت المركزية الغربية قوّة، فقد أصبحت النموذج الذي لا يضاهي والقدوة المعصومة التي لا تخطئ أبدا، فقد فرضت نفسها كثقافة كونية، وبدأت الثقافات الإنسانية الأخرى تتهاوى وترضخ، وتسير بعد ذلك في ركاب الثقافة الأوروبية، رغم فارق التاريخ والجغرافيا واللّغة والدّين أحيانا، فالكونية الغربية ألغت كل الفوارق و الخصوصيات، وقضت على كل مقاومة ثقافية لهذا المدّ التغريبي الذي سرعا نما اكتسح العالم كله، لكن "الآخر" غير الأوروبي بدأ يستفيق من صدمة الحضارة الغربية تدريجيا فظهرت الحركات التحررية، والانفصالية عن الغرب، وبدأت السيطرة الغربية تضمحل قليلا، أمام ظهور قوى شرقية أسيوية جديدة، يتزعمها الصين واليابان وكوريا الشمالية:" إنها حضارة في حالة اضمحلال، نصيبها من القوة العالمية السياسية، والاقتصادية، والعسكرية آخذ في الهبوط بالقياس إلى قوة الحضارات الأخرى، الانتصار في الحرب الباردة لم ينتج فوزا بل إنهاكا، إن الغرب بدا مهتما بشكل متزايد بمشاكله واحتياجاته الداخلية، فيما هو يواجه نموا، اقتصاديا بطيئا، وركودا في عدد سكانه، البطالة، تفاقمات هائلة في العجز الحكومي، اضمحلال أخلاقيات العمل، معدلات إدخال بطيئة، وفي عدد من الدول كما في ذلك الولايات المتحدة التفكك الاجتماعي، المخدرات، الجريمة، القوة الاقتصادية آخذة بشكل سريع في التغير إلى شرق آسيا، كما أن القوة العسكرية والنفوذ السياسي بدأا يتبعان نفس الاتجاه، الهند على وشك الانطلاق الاقتصادي والعالم الإسلامي صار بشكل متزايد عدوانيا نحو الغرب..."[2].

---

[1]- زكي نجيب محمود : قصة عقل، دار الشروق ، ط2،القاهرة، مصر،1988 ص ص85، 86 .

[2]- صموئيل هنتنغتون: مرجع سابق، ص ص 168-169

بدأ "الآخر" غير الأوروبي يقاوم "تغريب العالم"، ويتحول من دائرة "الهامش" "الخامل" إلى دائرة المركز "الحيوي"، واستعادت الثقافات الإنسانية بعضها من خصوصياتها، وأنساقها التي تؤسس لهويتها الثقافية والحضارية:" وطبيعي أن تؤدي العولمة إلى نقائضها، حسب القانون الذي يقول:" كل فعل له ردة فعل، مساوية له في القوة، مضادة في الاتجاه" هكذا ظهرت الأصوليات القومية والدينية والعرقية، رد فعل على العولمة وفي نوع جديد من المقاومة لوحشيتها الاقتصادية التي لا هم لها سوى الاستغلال والهيمنة الجديدة التي هي أسوأ من الهيمنة المنقضية للاستعمار القديم، وظهرت الأصوات المعادية للصفات الوحشية للعولمة حتى في المركز الأمريكي الأوروبي الذي أنتجها، ولا يزال يحمي صعودها، ويبرّر إيديولوجيا هيمنتها التي تزيد الفقراء فقرا والأغنياء غنى ..."[1].

وتحوّل الصّراع من صراع حضارات إلى صراع أصوليات، فكلّ أصولية تسعى للدّفاع عن وجودها، وإثبات هويتها، فالأكيد أن المركزية الغربية لاقت مقاومة شرسة، لأنها ارتبطت بالتجربة الاستعمارية، التي كشفت عن الوجه الدموي للحضارة الغربية ويبقى السؤال هل تستطيع العولمة أو الرؤية الكونية للعالم كما يسميها عبد الله إبراهيم، تقويض التمركز الغربي وتفكيكه؟: " لن تشرع العولمة في تفكيك بنية التمركز، إنّما ستقوم بتثبيتها، فتقنية الاتصال الحديث، ستعيد توزيع العالم إلى مجتمعات حديثة ومجتمعات تقليدية، وستقوم المجتمعات الحديثة باستثمار هذه التقنيات بما يطوّر الحركة العلمية إلى الأمام، هذه التقنية ستقوم بتجديد البنيات العلمية والاقتصادية والسياسية في الغرب، أمّا في المجتمعات التقليدية فإن تلك التقنيات ستأخذ مسارا آخر مختلفا عمّا في المجتمعات الحديثة، إذ ستقوم بإعادة إنتاج الموروثات القديمة من أفكار وعقائد ومرويات لتأصيل نفسها كرد فعل مباشر يعبر عن الفشل في رهان الحداثة..."[2].

إنّ الطريق إلى تقويض المركزية الغربية، يكون بالاختلاف عنها، وعدم الوقوع في أسر فلسفتها، القائمة على أساس عِرقي عنصري، تعتبر فيه الذات الغربية نفسها، مصدر النقاء، والقداسة، والتفوّق، لكن هذا الاختلاف، لا يعني الانفصال الكلّي عن الغرب، ومقاطعته، بل يجب أن يكون اختلافا واعيا، قائما على الحوار مع " الآخر" والتفاعل الإيجابي معه.

---

[1]- جابر عصفور: الهوية الثقافية والنقد الأدبي، مكتبة الأسرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر 2011 ، ص ص ، 12، 13 .

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية،مرجع سابق ص111 .

3-منهج الوحدة والاستمرارية وإعادة إنتاج الماضي:

ظلّ الغرب يبحث في التاريخ الإنساني عن مقومات تُثبت وجوده ككيان موحد، مُتجذّر في التاريخ، له مقوماته الثقافية والدينية والعرقية التي تحكمه وتحقق وحدته، والتي تعود إلى اليونانيين القدامى:" وقد أقيمت الثقافة الأوروبية على أساس خرافة مفادها: الإدعاء بالاستمرارية في تاريخ القارة الأوروبية وإبداع جذور قديمة وهمية للتضاد بين هذا التاريخ المزعوم وبين تاريخ المنطقة التي تقع على الشواطئ الجنوبية للمتوسط، هذا هو مضمون التمركز الأوروبي في الثقافة الغربية، ومضمون يعكس التطور الحديث الذي جعل من البحر المتوسط الحدود الفاصلة بين المركز والأطراف في النظام العالمي الجديد..."[1].

إنّ الغرب وهو بصدد البحث عن تلك الجذور، أراد أن يثبت أنه وريث الحضارة اليونانية، وأنّه استمرار طبيعي لها، وهو هنا يدين نفسه، لأن اليونانيين شرقيون، اتصلوا بالحضارات الشرقية القديمة، وكانوا استمرارًا لها، كالحضارة المصرية، والهندية وغيرها:" الغرب يبدأ في الشرق، هكذا يرى الغرب نفسه فهو في غروره وانكفائه على ذاته، يرى نفسه مركز العالم والتاريخ، وهذا التاريخ كما يحدده الغرب لنفسه يجد جذوره في الشرق، للغرب تاريخان، تاريخ مدني وتاريخ ديني، الغرب وريث الحضارة الإغريقية والرومانية، وهذا هو تاريخه المدني، ولكن تاريخ الغرب هو أيضا تاريخ المسيحية الغربية وهذا هو تاريخه الديني وفي كلا الحالتين يبدأ الغرب من الشرق..."[2].

تعتبر أوروبا نفسها مَصّب التاريخ، ومهد الحضارة والعقل، والأمر ليس وليد الصدفة، بل هو ثمرة لتطوير التاريخ وسيرورته:" عملت فلسفة التاريخ على إعادة بناء الأنا"الأوروبي بصورة تجعل تاريخ البشرية كله يقيم الدليل على أن أوروبا الحديثة هي:" أرض التاريخ المختارة" ويتبعها هو" شعب التاريخ المختار" ومصيرها محطّ " العناية التاريخية"، لقد أحلّ فلاسفة التاريخ في أوروبا القرن الثامن عشر والتاسع عشر "التاريخ" محل "الله" في الإيديولوجيا البابوية، فاحتكروا التاريخ لأوروبا وحدها تماما مثلما احتكرت البابوية، "العناية الإلهية" لأتباعها وحدهم دون غيرهم..."[3].

---

[1]- سمير أمين:مرجع سابق، ص 88 .

[2]- حازم الببلاوي: نحن والغرب عصر المواجهة أم التلاقي ؟ ، دار الشروق،ط1، القاهرة ، مصر 1999 ، ص11.

[3]-. الجابري : مرجع سابق، ص127 .

لقد انطبع التاريخ كلّه بالحضارة الغربية، وسار في موكبها، أمّا الحضارات الأخرى، فمعزولة، ومهمّشة، تابعة للرّافد الأوروبي الأعظم، الذي استأثر بكل شيء، فالتاريخ كلّه ملكه وميراثه، موسوم به، جمع فيه كل المجد الأوروبي، العقلي والروحي والعاطفي والدّيني:" كما استطاع المشروع الثقافي الغربي أن يثبت في وعي طبقاته الحاكمة، عقائديا وسياسيا واقتصاديا وثقافيا، أن عقلانيته الممارسة فعليا هي العقل، كذلك غرس في وعيها أن تاريخه هو تاريخها الحقيقي وحده، كما هو تاريخ الإنسانية التي يمثلها إنسانية هذا المشروع وحدها دون سواها"[1].

تطورت فكرة التاريخ وفلسفته عند هيغل، الذي تقوم منظومته الفلسفية، على فكرة الجدل، فالتاريخ محكوم بنظام، وبعقل خالد، تكون من خلال بحث الإنسان عن الحقيقة، وعن جوهر نفسه، ووجد هيغل أن الرّوح هي التي طوّرت التاريخ، وحركته وسارت به إلى هذه الغاية من النضج والكمال والتطور، لذلك سميت فلسفة التاريخ عنده بفلسفة الروح:" وتبلغ فلسفة التاريخ قيمتها مع هيغل الذي قرر بأسلوب تجريدي جدلي و فلسفي أن التاريخ بأجمعه هو عبارة عن مسيرة " الروح" في تطورها ونموها، روح الشعوب وروح الحضارات التي تنتقل في مسيرتها تلك من مرحلة تكون فيها لا واعية، كحال الجماعات الإنسانية الأولى إلى مرحلة بداية الوعي بالذات، ومنها إلى مرحلة تمام الوعي و الحرية، مرحلة الحضارة الأوروبية..."[2].

قامت فلسفة هيغل على الجدل "فالعقل ظل قابعا أمام ثنائية "الأنا" و"العالم" أو "الذات" و"الوجود" ثنائية "أنا ألاحظ العالم" – ولم يدرك وحدة " العالم من أجل الذات "[الأنا] والعالم في الذات" [العالم] وحتى إن هو أدرك هذه الوحدة مال إلى تغليب العالم على الذات، إلا أنّه سرعان ما تنبه إلى هذا الخطأ مفاد الوعي إلى ذاته حيث اكتشف العقل الذات وقوانينها المنطقية والسيكولوجية والفردية..."[3].

تعتبر فلسفة هيغل من أهم المرتكزات الفلسفية التي قامت عليها المركزية الغربية، بل أهمها على الإطلاق، فالتاريخ عند هيغل ليس مجرد أحداث مغزولة، بل هو تجلي العقل الإنساني في العالم، وسعيه

---

[1]- ميشيل فوكو : مقدمة الكلمات والأشياء،ترجمة مطاع الصفدي وآخرون ، مركز الإنماء البشري، ط1 ، بيروت، لبنان ، 1989- ، 1990 ص 06 .

[2]- الجابري: المرجع نفسه ص 124 .

[3]- محمد الشيخ: فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت،لبنان، 2008 ، ص 185 .

لأجل تطويره وتغييره، وهذا الإصرار على التغيير، يضمن استمرارية التاريخ، الذي يعدّ نشاطا جماعيا " نشاط الكل"، " فالرّوح" شقت طريقها بعنت ومشقة عبر التاريخ ومرت بثلاث محطات أساسية، محطة أولى تعكس ماهية الروح على العهد اليوناني، ويسمّي هيغل الرّوح بين العصر الروماني إلى عهد الثورة الفرنسية مرورا بوسيط العصور، وهي الروح التي يسميها هيغل عند عصره، أي عصر ما بعد الثورة الفرنسية، عصر نابليون وعصر الدولة الروسية، ويسمي هيغل هذه المرحلة بلفظ" الروح المتيقنة من ذاتها"[1].

تخلص فلسفة هيغل إلى أنّ الذات الأوروبية، التي مرت بالمراحل لثلاث التي ذكرنا، هي الذات التي صنعت التاريخ وطورته، والفلسفة الهيغلية في النهاية، عنصرية، متعصبة، ومتطرفة، تُقصي "الآخر" غير الأوروبي من التاريخ وتهمشه، واعتبرت فلسفة هيغل مرجعا رئيسيا وهاما لمعظم الممارسات الثقافية والسياسية والاقتصادية:" والأمر الغريب في الموضوع، أن منهج الوحدة والاستمرارية كان حريصا على تأصيل الظواهر التي يدرسها ويحللها، ويعيدها دائما إلى أصل غربي، وقد مارس عملية التأصيل المذكورة لنفسه، فرسم تاريخا متماسكا ومطردا له، ليرهن على صواب فروضه وإجراءاته على نحو مطلق"[2].

إنّ خطورة هذه الفلسفة تكمن في اعتبارها الفكر الغربي وحدة مستمرة، تبدأ من اليونانيين القدامى، ومن شخص هو طاليس الأيوني*، وتنتهي بالفلسفة الغربية الحديثة، وهي فلسفة متّصلة ومتماسكة، ومعصومة :"وكلّ فلسفة لا تشتغل بالمفاهيم التي أنتجتها الفلسفة الإغريقية أو الغربية عموما، لابدّ أن تُستبعد، لأنّها في تصور ذلك المنهج غير مؤهلة لأن تكتسب مشروعيتها الفلسفية، وهكذا فرضت ولادة قيصرية للفلسفة، باعتبار أن أباها طاليس، وأن موطنها الجزر الأيونية، ثم الأرض اليونانية، وتمّ قطع أواصل الصلة التي تربطها بالموروث الفكري الخصب الذي كان الشرق يحوز عليه قبل ذلك بمدة طويلة "[3].

---

[1]- ينظر مجد الشيخ: مرجع سابق ص 186 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 47 .

* طاليس الملطي أو الايّوني: (548 – 545 ق.م) جغرافي وفلكي يوناني ، أوّل من رسم صورة للعالم متجردة من الدّين والسّحر ينظر جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة ص 414.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 53 .

إنّ التمركز الغربي على نحو ما رأينا، كان مدعوما بمنظومة فلسفية قويّة، أصبحت مرجعا فكريا له، وهي فلسفة تنحاز للفكر الغربي، وتدعم مقولاته، وتؤسس لمركزيته الدينية والعرقية والثقافية، حين ترى نفسها "العالم" و"الآخر" مجرد تابع يعيش على هامش التاريخ الإنساني، يتخبط في الفوضى، ويعيش بلا غاية ولا عقل أو منطق.

إنّ لهذا الإقصاء ما يبرّره، لأنّه مقصود ومُمنهج، يقوم على ممارسات ورؤى ثابتة، فهو ليس عرضيا آنيا، بل هو قديم ضارب الجذور في الثقافة الغربية، لهذا وجب تحليل هذا التمركز وتفكيك مقولاته، وفهمه أكثر، وقد تجلّى هذا التمركز في مجالين هامين هما: العِرْقُ والدّين.

أ- التأصيل العرقي (التمركز الإثني):

إنّ التاريخ في نظر الغرب، قائم على ميزات بشرية، وطبائع" عرقية" فالعرق النقي هو الذي يحرك عجلة التاريخ، ويدير أحداثه، ويسير بالإنسانية نحو الكمال والعبقرية والتفوق، فطبائع "الأنا" الغربية متميزة عرقيا عن طبائع"الآخر" غير الأوروبي، الذي وضعته نظرية الأعراق في آخر سلم البشرية : " اقترنت ولادة الغرب الحديث بظاهرة التأصيل العرقي، أي القول بوجود طبائع محددة وخاصة تقف سببا وراء الحضارة الغربية الحديثة، ويبدو الاستشفاف عميقا هنا بين مركزين فمن ناحية دفعت جملة التطورات الشاملة التي عرفتها الثقافة الغربية الحديثة إلى الأمام القول بنظرية الطبائع العرقية سعيا لتغيير تجانس مكونات تلك الثقافة، ومن ناحية أخرى مارست نظرية الطبائع العرقية ذاتها دورا فعالا في إعادة تركيب تاريخ الغرب على أنه نتاج ميزات بشرية محددة...[1].

الحضارة الغربية ذات خصوصية عِرقية، فالعِرق الأوروبي، يحمل في جيناته عوامل التفوّق والريّادة، وصفاؤه العرقي يدفعه نحو النجاح والمجد والسيادة، وسرعان ما انتقلت النظرية العرقية من نظرية علمية، إلى نظرية ثقافية واجتماعية، فالعرق"الآخر" في نظر الذات الأوروبية، همجي وبربري، يتسم بالوحشية والدموية، ويحمل في نسله القابلية للتخلف والاستعباد، وهنا تكمن خطورة هذه النظرية:" إنّ المناقشات العلمية للعِرق هي التي وسعت الصور النمطية السابقة والسلبية وطورتها، كالصور الوحشية والهمجية والجنسية المفرطة، وعن طريق غزو الصفات العرقية للاختلافات البيولوجية، مثل أحجام

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص 237 .

الجمجمة والدماغ، أو زوايا الوجه، أو الجينات، والإصرار على الربط بين هذه العوامل والصفات الاجتماعية والثقافية، قام العلم بتحويل"الوحشية" والحضارة إلى ظروف ثابتة ودائمة"[1].

وللبحث عن أصول هذه النظرية وبيان تأثيرها في الثقافة الغربية الحديثة، وجب تعريف "العرقوية" كعقيدة ثابتة عند الغربيين، فقد عرفها كبير الأنتروبولوجيين الغربيين "كلود ليفي شتراوس" "clodelévistrauss" بقوله : " ما هي العرقوية؟ إنّها عقيدة محددة يمكن تلخيصها بنقاط أربع، الأولى : يوجد ارتباط بين الإرث الوراثي من جهة والكفاءات الفكرية والملكات العقلية من جهة ثانية: هذا الإرث مشترك عند جميع أعضاء تجمع بشري معين، الثالثة : يمكن تدريج هذه التجمعات المدعوة 3أعراقا" حسب إرثها الوراثي، الرابعة: تسمح هذه الاختلافات للأعراق المدعوة عليا بقيادة واستغلال الأعراق الأخرى بل وتدميرها أيضا.."[2].

تتسم النظرية العرقية بالعنصرية والتطرف، وتهدف إلى إقصاء "الآخر" وإلغائه من دائرة التاريخ والحضارة، وتحكم عليه بالموت والفناء، فالتفاوت العرقي ليس " أثنيا " فقط، بل هو تفاوت ثقافي وحضاري، فالرجل الأبيض "الأوروبي"، كان صاحب الحضارة وسيد العالم كله، لأنه أوروبي، سليل الإغريق والرومان، نقي العِرق طاهر السلالة:" إذا لم يكن ثمة قابليات عرقية غريزية، كيف تفسر التقدم الكبير الذي قطعته الحضارات التي طورها الرجل الأبيض كما نعلم، في حين إنّ حضارات الشعوب الملوّنة بقيت متخلّفة، بعضها في منتصف الطريق، والبعض الآخر قابع في تأخر يمكن أن يصل إلى آلاف السنين أو عشرات الألوف منها؟"[2]

تتعارض هذه النظرية مع ما جاءت به الأديان السماوية كلّها،والتي أكّدت كلّها أنّ البشر كلّهم من أصل واحد، وعِرق واحد، فكلّهم أبناء آدم، خُلقوا لعبادة الله وعمارة أرضه:"ممّا لا شك فيه أنّ أنظمة الإنسانية الكبرى، الفلسفية والدينية، سواء البوذية والمسيحية أو الإسلام، والنظريات الرواقية، والكانتية أو الماركسية، قد وقفت ضدّ هذا الضلال لكنّ المطالبة البسيطة بالمساواة الطبيعية بين جميع

[1]- آنيا لومبا : الكولونيالية وما بعدها، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف، ط1، سوريا ، 2013 ، ص159 .

[2]- كلود ليفي شتراوس، من قريب ومن بعيد(الدوائر الباردة) حوارات مع ديدي هاربون، ترجمة مازن محمد حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق سوريا 2000، ص 237.

الناس وبالإخوة يقتضي أن تجمع بينهم، دون تمييز بين الأعراق والثقافات، يحمل بعض ما هو مخيب للفكر، لأنّها تُهمل تنوعا واقعيا، يفرض نفسه أمام الملاحظة"[1].

حاول بعض العلماء تلطيف هذه النظرية، والتخفيف من غلوّها وتطرفها، فاعتبروا النّوع البشري واحد في الأصل، لكنّ العوامل المناخية والبيئية هي التي غيرته:" بيد أن العلم أعاد إحياء الاعتراض المبكر على هذه المقولة من خلال لفت النظر إلى أنه عندما انتقل العبيد الأفارقة إلى الأمريكيين وأماكن أخرى كان يؤخذ كمثال على ذلك.."[2].

ولكن وصول رجل أسود مثل" أوباما"Barack Hussein Obama لسدّة الرئاسة في أمريكا سنة(2009)، كسر أفق التوقع عند أصحاب النظريات العرقية كلها، فالرجل الأسود المتخلف عرقيا صار رئيسا للعالم:" لن أناقش التجليات المباشرة لظاهرة"أوباما" ولكنّي اعتبرها تخريبا لأيقونة العِرقية، وأنت طبعا تلاحظ أنّ هناك مفاهيم أنتجهما اللاهوت تاريخيا لكنّها راحت تتعرض للتخريب مؤخّرا، فقد تكسّرت فكرة العِرق وتكسّرت فكرة الجنس، فلم يعد هناك تفوّق عرقي ولا امتلاك للحقائق من طرف جنس وحيد، وبعض نساء العالم الآن يمتلكن أعلى المناصب، وإذن فقد كُسر وَهْم الجنس وبعده وَهْم العِرق، ولاحقًا وَهْم الدّين، ونحن الآن أمام ثلاثية سحرية تتفكّك أمامنا وعلينا أن نرصدها..."[3].

تتنازل المركزية الغربية أحيانا على غرورها وصلفها، وتريد اعتناق الإنسانية والأخوة، لتبييض صورتها، التي تلطخت بالعنصرية والهمجية، لذلك نجدها تحمل شعارات لا تؤمن بها: " قال لي صديق كان يعمل في الولايات المتحدة : " في مواجهة البيض، يُشكّل الزنوج بنوع ما ضمانة الإنسانية، فعندما لا يشعر البيض أنهم غير مُمَكّنين كثيرا، يرتدّون إلى البشر المُلوّنين، ويطلبون منهم قليلا من الغذاء الإنساني، وأخيرا جرى الاعتراف بي ولم أعُد عَدمًا..."[4].

سرعان ما بدأ العِرق" الأبيض" يضطهد الأعراق الأخرى، ويسخر منها ويصنع لنفسه خصوصية عرقية جديدة، تعتبر الجنس "الآري" أنقى وأقوى الأعراق، وهذا الانتماء العرقي كان سببا من أسباب

---

[1]- آنيا لومبا : مرجع سابق ص ص 15، 16.

[2]- المرجع نفسه ص ص 157 ، 158 .

[3]- عبد الله إبراهيم،:المحاورات السردية، ص 72 .

[4]- فرانز فانون: بِشرة سوداء أقنعة بيضاء،ترجمة خليل أحمد خليل دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان ، 2004 ،ص 138 .

التمركز الثقافي الغربي، فالحضارة الغربية صارت تسمى حضارة الرجل "الأبيض"، وظهر الصراع العرقي بين "الأبيض" و"الأسود" وتحوّل من صراع خفيّ إلى صراع مكشوف ومعلن:" لا يكون المرء إنسانا إلّا بقدر ما يرغب في فرض نفسه على إنسان آخر، لكي يجعله يعترف به، ومادام لا يحظى باعتراف الآخر، فإنّ هذا الآخر، يظلّ موضوعه فعله، فقيمته وحقيقته الإنسانيتان تتوقفان على هذا الآخر، ليس هناك صراع مكشوف، مفتوح بين الأبيض والأسود، ذات يوم أعترف السيد الأبيض والأسود بدون صراع بالزنجي العبد، لكن العبد العنيف يريد أن يُعترف به"[1]

بهذه النبرة التهكمية ردَّ "فانون" على هيغل وجدليته التاريخية التي تقود في النهاية إلى الاعتراف "بالآخر" وحقيقته الإنسانية المختلفة عن حقيقته الطبيعية، فالتعارف الإنساني بينهما هو اعتراف بوجودهما أصلا"[2].

خلق الغرب صراعا عِرقيا دمويّا بين الأعراق البشرية كلّها، وأعلن الحرب على كل الأجناس، ليثبت تميزه ويحقق غطرسته وتمركزه:" وجد الغرب نفسه يتمدّد على الكرة الأرضية، وكل ذلك جعله بحاجة إلى تفسير ذاته، وتقديمها للآخرين على أنها عملية تكون ذاتية، وحينما وصل "الرجل الأبيض" كان يحمل معه انتماء عِرقيا، ودينيا وثقافيا، يضعه في مرتبة أعلى بكثير من أولئك الذين ينتظرون منه أن "يخترق" سكون انتمائهم العرقي والدّيني والثقافي..."[3]

لم تكن هذه النظرية مجرد نظرية علمية، تقسم الأجناس البشرية وتحدد طبائعها الثانية، بل تجاوزت مجال العلم إلى مجال الهوية الحضارية والثقافية والاجتماعية، لذلك وجب البحث في أصولها التاريخية والفلسفية، والتي تعود إلى العصر اليوناني وإلى الفيلسوف أرسطو، الذي ابتدع نظرية الكيوف الطبيعية فوزّع الأعراق البشرية توزيعا جغرافيا:" الشعوب التي تقطن الأقطار الباردة حتى أوروبا على العموم ملؤهم الشجاعة، لكنهم على التحقيق منحطون في الذكاء وفي الصناعة، من أجل ذلك هم يحتفظون بحريتهم، لكنهم من الجهة السياسية غير قابلين للنظام، ولم يستطيعوا أن يفتتحوا الأقطار المجاورة، وفي آسيا الأمر على ضد ذلك، شعوبها أشدّ ذكاءً وقابلية للفنون، لكنّهم يعوزهم القلب، ويبقون تحت نير استعباد مؤبد، أمّا العنصر الإغريقي الذي يحكم الوضع الجغرافي وسط فإنّه يجمع بين

[1]- المرجع نفسه ، ص 230

[2]-.ينظر : Hegel: phénoménologie de l'esprit, trad,hippolite;p155

[3]-عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 239 .

كيوف الفريقين، فيه الذكاء والشجاعة معا، إنه يعرف أن يحتفظ باستقلاله وفي الوقت نفسه يعرف أن يؤلف حكومات حسنة جدا، وهو جدير إذا اجتمع في دولة واحدة، بأن يفتح العالم"[1].

قسّم أرسطو شعوب العالم إلى ثلاثة أعراق هي: الشعوب الأوروبية التي تقطن المناطق الباردة، والذين وصفهم بالشجاعة والتهور، والهمجية والفوضى السياسية، فهم عاجزون عن تنظيم حياتهم السياسية، ولم يتجاوزوا حدود دولتهم ، فتأثيرهم في الآخر ضعيف، وهم معزولون منكفئون على ذواتهم، وهم بعد ذلك منحطون في الذكاء والصناعة أما العرق الثاني: فهم شعوب آسيا، يتسمون بالذكاء والإبداع الفني، ويعوزهم "القلب" وتخذلهم الحرية، فهم عبيد يتخبطون في ظلام الاستعباد وتيهه، أما العرق الثالث: فهم الشعب الإغريقي، النقي الذي يختلف عن الأعراق الأخرى، ويجمع بين كيوف الفريقين المختلفين "الأوروبي" و "الأسيوي" فهم يجمعون بين الذكاء والشجاعة، وهو العرق الذي يفتح العالم ويقوده مستقبلا إذا تحقق له عنصر الاستقرار وتوّحد في دولة واحدة.

تنفي نظرية أرسطو هذه القرابة العرقية، والثقافية بين الأوروبيين و"الإغريقيين"، فالإغريق عند أرسطو أقرب في مزاجهم وطبعهم إلى "الأسيويين" منهم إلى الأوروبيين، وهذا يعارض الأطروحة الغربية التي تعتبر "الغرب" الحديث سليل الحضارة الهيلينية الإغريقية.

للمناخ تأثير بالغ على طبائع الشعوب، هذه الفكرة التي طرحها أرسطو، وطورها الفلاسفة الغربيون وعلماء الإيثنولوجيا من بعده الذين استبعدوا الصفات السلبية لأجدادهم من "سلبية"، وبدائية وهمجية، فركّزوا على كل ما هو إيجابي يخدم نظرتهم الثقافية والعرقية، فاستعاروا على ما يبدو – ذكاء الإغريق وإبداعه، وعبقرية إدارته للحياة السياسية، لذا اتسمت النظرية العرقية عند هؤلاء بالتعصب والتطرف والمبالغة:" أفضت عملية الدمج / الاستبعاد إلى تثبيت هذه الصفات على أنّها طبائع ثابتة. احتكر الأوروبيون، الطبائع المتفوقة لأسلافهم الإغريق، فيما احتكر الأسيويون، الطبائع السيئة فقط، إنّما عممت الطبائع لتشمل العالم بأجمعه في أفريقيا آسيا والأمريكيتين، باستثناء الفاتحين الأسبان، فانقسم العلم بين نمطين موروثين من "الطبائع" نمط مقوماته القوة، والشجاعة، والذكاء، والنظام، ورثه

[1]- ينظر أرسطو طاليس : السياسة، ترجمة أحمد لطفي السيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، القاهرة ،مصر 1979، ص ص 254، 255.

الأوروبيين عن أسلافهم الإغريق ونمط مقوماته الخوف والاستبداد والسكون والثبات ورثه "العالم" عن الأسيويين..."[1].

اكتسبت النظرية العرقية الغربية شرعيتها التاريخية من فلسفة أرسطو لكنها عدَّلت هذه النظرية بما يناسب توجهاتها الحديثة، فالإنسان الأوروبي أصبح يمتاز بالذكاء والشجاعة، والنظام والعالم كله مسخر له، فهو السيّد، الفاتح والمهيمن دائما.

تُقِرُّ النظرية العرقية أنّ البشر مختلفون في الطبائع، وغير متكافئين بالطبيعة، فهم درجات وأنواع مختلفة "الأوروبي" أرقاها وأنقاها جميعا، فانقسم العالم إلى قوي وضعيف، ونشِط وكسول، وشجاع وجبان وما شئت من هذه الثنائيات الضدية، وأعطى الغرب لنفسه شرعية جديدة فالطبيعة خوّلت له أن يغزو "الآخر" المختلف عرقيا، ويسيطر عليه، وهذا عمل مشروع يقوم به الأوروبي لتعديل" الجغرافيا" التي لم تنصف البشر كلهم ولم تساو بينهم، فالاختلاف العرقي صار حقيقة، والتفاوت بين الأجناس بات واقعا: " لقد أقامت الحضارة الغربية جنودها ومؤسساتها المالية ومزارعها ومبشريها في العالم أجمع، وقد تدخلت مباشرة أو غير مباشرة في حياة السكان الملونين، وقد قلبت رأسا على عقب نموذج وجودهم التقليدي .."[2].

طوّرت النظرية العِرقية وسائلها، ووسّعت مجالاتها، وتحوّلت إلى نظرية علمية، بقواعد ثابتة تشمل البشر كلهم ، ويعتبر غوبينو"Gobineau" (1816-1882) أهم متحمّس لهذه النظرية، التي بسط فيها أفكاره العنصرية في كتابة : "دراسة حول تفاوت الأجناس البشرية " l'essai sur l'inégalité des races humaines"والتي أهداها إلى الملك جورج الخامس دي هانوفر ، ففي هذه الدراسة يزعم دي غوبينو أنّ العِرق هو المحرك الأساس، بل الوحيد للتاريخ، وينبغي بالمقابل، وجود أي دور للبنية المادية أو الأخلاق أو المؤسسات أو الديانات في تطور البشرية، فعبقرية الجنس هي التي تحدّد مسار الإنسان، ومن وجهة نظر دي غوبينو يتفوق الجنس الأبيض كثيرا عن الجنسين الأصفر والأسود، ومن بين فضائل الجنس الأبيض تفوّق الفصيل الآري، على الفصيلين السامي والحامي، ويرى أن أكثر الشعوب (عبقرية) هي الشعوب التي احتوت على قدر من الدماء الآرية.

---

[1]- عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 242 .

[2]- كلود ليفي شتراوس : مرجع سابق، ص 41 .

يضع "غوبينو" الشرقيين في الطبقة السفلى للأعراق، ويرفع الغربيين إلى الدرجة العليا، ليجيز للطبقة الثانية استعباد الطبقة الأولى :" وكل هذه المعطيات سيجعل منها" غوبينو" نظرية "علمية" لها فروضها وبراهينها، هنالك "الشرقيون" وهم " الأعراق الدُّنيا" ودونيتهم العرقية موافقة لنظام الطبيعة الذي أقر التفاوت بين الأجناس، وعليه فلا يرجى منهم أي شيء، ولا مكان للتاريخ حيث يوجد الشرقيون لأن الحوامل السلالية الشرقية عقيمة، وهناك" الغربيون" وهم الأعراق "العليا" أو "الأعراق البيضاء" الذين لهم ميزة التفوق، لأنهم سلالة نقية خصبة وحاملة للإمكانات التاريخية، والعِرق الأبيض وُلد ناضجا ليس له طفولة بدائية، خُلق مالكا إرادته وتاريخه، فالتعارض قدر طبيعي بين العرق الشرقي، والعِرق الأبيض، وتجاوزه هو بمعنى من المعاني إلغاء لقوة القدر الذي بث الطبائع بين الأعراق، بما تجعل التكافؤ بينها مستحيلا، لابد أن يتّصف عرق، بأنّه فاعل، والآخر مفعول به، الأول منذور لحمل راية التاريخ، والآخر بانتظار أن يدرج في مسار التاريخ، ولكي يتحقق كل هذا، لابد أن تستغل الأعراق العليا الأعراق الدنيا استغلالا كاملا، لأن تلك الأعراق "خلقت بوصفها عبيدا" إنها" آلات حية" شأنها في ذلك " حيوانات جرّ للأعراق العليا"[1].

تتّضح عنصرية المركزية الإثنية الغربية من أقوال "غوبينو" وقبله موتسيكو * الذي يشرّع للاستبداد الغربي ويجيزه، فالاستبداد ضرورة مناخية، ففي الفصل السابع عشر من روح القوانين(حول ماهية العلاقة بين قوانين الإخضاع السياسي من طبيعة المناخ)، بأنّه: "لا ينبغي التعجب من أن ضعف شعوب المناخات الحارة قد جعلهم دائما أشبه بالعبيد وبأنّ شجاعة شعوب المناخات الباردة قد أبقتهم أحرارا، إنّه الأثر الذي نشأ عن سببه الطبيعي، وتلتقي هنا نظرية موتسيكو بأرسطو ولكنّ الأخير يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه معلّموه، ويخلص بعد استنتاجات طويلة حول المناخات الأسيوية، إلى القول بأن: "السلطة ينبغي أن تكون دائما استبدادية في آسيا حيث تسود"روح العبودية التي لم تغادر آسيا أبدا..."[2].

---

[1]- ينظر جورج لوكاتش :تحطيم العقل، ترجمة إلياس مرقص ، دار الحقيقة، ط 1، بيروت ،لبنان ،1980 ص 1 : 21 .

*** مفكر سياسي واجتماعي ومؤرخ ، ولد بالقرب من "la Brède" بالقرب من بوردو في 18 يناير 1689 ، وتوفي في 10 فبراير 1755م ،يعد كتابه "روح القوانين" أهم مؤلفاته يتناول نظرات في كل ميدان متصل بالسلوك الإنساني ، ويتخلّل البحث مسائل تتعلق بمختلف أنواع الشرائع .ينظر عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة ، ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، بيروت لبنان 1984.ص488، 489.**

[2]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 243.

إنّ التفاوت العِرقي أصبح حقيقة علمية، وتحوّل التفوق العرقي عند الغرب إلى عقيدة، "فالآخر" خامل وكسول متخلف، والطبيعة هي من جعلته في هذه المرتبة الأخيرة، لذلك وجب احترام هذا المنطق وترسيخه فقد قُدِّر" للآخر" أن يقبع في عوالم الظلام وهيهات أن يدرك عالم الأنوار، ترسخ منه الفلسفة العرقية العنصرية عند "هيغل"، الذي شرع أكثر من غيره لهذه النظرية وأثبتها للعالم الأوروبي كلّه، وهو الأمر الذي جعل عبد الله إبراهيم يقف عند مقولاته وآرائه العرقية العنصرية، التي قدمها في كتبه الكثيرة،منها كتاب:"محاضرات في فلسفة التاريخ"،"العقل والتاريخ"،أين بسط نظريته العرقية ،بكلّ تفاصيلها.

أ-1-هيغل والتقسم الجغرافي للأعراق البشرية:

جمع هيغل أطراف النظرية العرقية كلّها، من "أرسطو "حتّى "غوبينو "و"موتيسكو"، وصاغها في نظريته عن فلسفة التاريخ، حيث رأى بأن "الرّوح" هي التي كانت تقود مسار التاريخ وتوجهه، عبر العصور حتى وصل إلى العصر الأوروبي، أين اكتمل الوعي والحرية وشكلا معا الحضارة الأوروبية:" عملت فلسفة التاريخ على إعادة بناء "الأنا" الأوروبي بصورة تجعل تاريخ البشرية كلّه يقيم الدليل على أن أوروبا الحديثة هي" أرض التاريخ المختارة" وشعبها " شعب التاريخ المختار" ومصيرها محطّ " العناية التاريخية"، لقد أُحلّ محل الله في الأيديولوجيا البابوية، فاحتكروا التاريخ لأوروبا وحدها تماما مثلما احتكرت البابوية "العناية الإلهية"لأتباعها وحدهم دون غيرهم"[1].

يبدأ التاريخ عند هيغل من الشرق ويتجه إلى الغرب، فالشرق مهبط الوحي، ومهد النبوءات، يمثل طفولة "الروح" وميلادها الأول، وتاريخ العالم كان يسير من الشرق إلى الغرب، يمثل "آسيا" التاريخ في طفولته الأولى، بريئا ساذجا، يمثل "اليونان" مرحلة "المراهقة العقلية" التي تحققت فيها الحرية، وبعدها الرومان" أين بلغت الروح مرحلة الرّجولة، التي تتّسم بالنضج، وأخيرًا مرحلة الشيخوخة أين وصل التاريخ إلى مرحلته النهائية، وهي مرحلة" العالم الجرماني"، فالكمال والعصمة، هو ما اتسمت به "الرّوح" في هذا

[1]- محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ص 127 .

العالم الأوروبي المثالي، الذي أصبح حرًّا حرية كاملة على عكس الشرقي الذي لم يتخلّص من الرّق والعبودية بعد:" إنّ الشرقيين مثلا هم أناس أحرار بذاتهم كبشر، لكنهم ليسوا كذلك، لأنهم لم يَعُوا الحرية ويتقبّلون كلّ استبداد ديني وسياسي، وأنّ كلّ المفارقة بين شعوب الشرق وتلك حيث ينعدم الرق، هي أن هؤلاء يعلمون أنهم أحرارا، وأنهم يملكون الحرية، كما أنّ الشعوب الأخرى هي بذاتها حرة، لكنها غير موجودة بعد كشعوب حرّة..."[1].

استطاع الإنسان الأوروبي أن يعي حريته ويحققها، وسمح لنفسه أن يستعبد الشعوب الأخرى ويسرقها، بل ويقف في طريق حريتها، ففلسفة التاريخ عند هيغل، تقوم على أساس عنصري، يتعصب فيه هيغل للجنس "الآري" أو "الجرماني"، فيعتبره إنسانا حرا حرية كاملة ويضع في مقابل ذلك شعوب العالم الأخرى في دائرة" الرق والعبودية".

وتقوم فلسفة التاريخ عند هيغل على تقسيم جغرافي عجيب للعالم، يقسم هيغل العالم القديم إلى قسمين، قسم يشكل"آسيا الشرقية" أي تلك الأراضي الأسيوية الواسعة الممتدة ناحية الشرق، وهذه " منفصلة عن مسار التطور التاريخي العام، ولا نصيب لها منه" وقسم يشكل "أوروبا الشمالية"، وهذه" لم تلعب دورا في تاريخ العالم إلا في فترة متأخرة"، إذن فآسيا وأوربا الشمالية "البلاد التي وراء جبال الألب" يمثلان الطرفين القصيين لـ" تلك البؤرة المضطربة للحياة البشرية التي تقع حول البحر الأبيض المتوسط" لقد انحصر تاريخ العالم في البلاد المحيطة بهذا البحر لـ: " أن البحر يعطينا فكرة اللّامتعين واللّامحدود، واللّامتناهي، وعندما يشعر الإنسان بلاتناهيه الخاص في ذلك اللاّمتناهي، الذي يقدمه له البحر، يجد في ذلك حافزا مشجعا على تجاوز نطاق المحدود، فالبحر يدعو الإنسان إلى الغزو والفتح، وإلى النهب والقرصنة، لكنه يدعوه أيضا، إلى التجارة والكسب الشريف..."[2].

الطبيعة هي من يختار الجنس البشري، ويحدّد طبائعه، ويحكم على مستقبله وهي من يحرر روحه أو يجعلها أسيرة مقيدة، تركن إلى الخمول والكسل وتتخلف عن مسيرة التاريخ والحضارة، والمناخ هو من يحدد الجهل:" ففي المنطقة المتجمدة والمنطقة الحارة، لا يوجد الموقع المحلي المناسب لظهور شعوب التاريخ العالمي، ذلك لأن الوعي المستيقظ، يظهر محفوفا بالمؤثرات الطبيعية وحدها..." ففي المناطق

[1]- هيغل محاضرات في العقل والفلسفة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1 ،بيروت لبنان 1986، ص ص 94، 95

[2]- هيغل: محاضرات في فلسفة التاريخ ،"العقل في التاريخ"، دار التنوير للطباعة والنشر ج2، ط 3 ،بيروت، لبنان 2008 ص ص 170، 171 .

المتطرفة لا يستطيع الإنسان أن يكون حرا في حركته، فالبرد والحر في تلك المناطق من القوة، بحيث لا يسمحان للروح أن تقيم عالما لذاتها، كما قال أرسطو:" حينما تشبع الحاجات الملحة، ينتقل الإنسان إلى طلب الأمور الرفيعة ذات الطابع العام" لكن هذا الإلحاح والضغط الشديد في المناطق المتطرفة، لا تخف وطأته، ولا يمكن تجنبه، ويضطر الإنسان أن يوجه اهتماما مباشرا ومستمرا إلى الطبيعة، إلى أشعة الشمس المتقدة، أو إلى الجليد المتجمد، وعلى ذلك، فإنّ مسرح التاريخ الحقيقي هو المنطقة المعتدلة، أو بالأحرى النصف الشمالي منها..."[1].

ويمضي هيغل في تقسيمه الجغرافي والمناخي للعرق البشري، دون أن يخفي عنصريته وتعصبه للجنس الآري، ولسلالة الرجل الأوروبي، النقية الطاهرة!:" ولقد أظهرت أمريكا نفسها باستمرار على أنها ضعيفة فيزيقيا وسيكولوجيا، ولا تزال تبدو كذلك، لأنّ السكان الأصليين بعد أن هبط الأوروبيون أرض أمريكا، تلاشوا بالتدريج مع بداية ظهور النشاط الأوروبي، ففي الولايات المتحدة، وفي أمريكا الشمالية، ينحدر جميع المواطنين من أصل أوروبي، ولم يستطع السكان القدامى أن يندمجوا معهم، وإنما دفعوا إلى الداخل...، وفي الجنوب يعامل أبناء البلد الأصليين معاملة أشد عنفا بكثير، ويستخدمون في الأعمال الشاقة التي لا تتناسب أبدا مع قوتهم، وأهم سمات سكان أمريكا الأصليين هي: الوداعة، المزاج الذي لا يخلو من انفعال، نقص الحيوية والنشاط، والإذعان والطاعة للرجل الأبيض المولد، والمزيد من الطاعة نحو الرجل الأوروبي...، الواقع أن تخلف هؤلاء الأفراد في جميع النواحي، حتى في أحجامهم واضح للعيان..."[2].

يتغاضى هيغل عن المجازر التي ارتكبها البيض، في حق هنود أمريكا، ويعبر عنها تعبيرا عنصريا بقوله: "تلاشوا بالتدريج"، ويمعن في عنصريته المقيتة واحتقاره لهذا العرق البشري بوصفه يتخلف هؤلاء "حتى في أحجامهم".

وتبلغ السخرية ذروتها، حين يسهب"هيغل" في الحديث عن طبائع الزنوج وأمزجتهم الغريبة، فيؤكد أن الزنجي في المرتبة البشرية الأخيرة، يستلذ العبودية، ويحترف الرق، كمهنة وهوية وهم بعد ذلك بلا مشاعر:" والمشاعر الأخلاقية عند الزنوج ضعيفة للغاية، أو هي معدومة إن شئنا الدّقة، فالآباء يبيعون

[1]- هيغل: المرجع نفسه، ص 158 .

[2]- هيغل: مرجع سابق ص 159 .

أبناءَهم، والعكس صحيح، أعني الأبناء يبيعون آباءهم كلّما سنحت الفرصة لأولئك أو هؤلاء، ولقد اختفت عندهم من العبودية المنتشرة بينهم، جميع روابط الاحترام الأخلاقي التي نعتز بها نحو بعضنا البعض، ولا يخطر ببال الزنجي أن يتوقع من الآخرين ما نستطيع نحن أن نطلبه منه، وكثيرا ما يكون الهدف من ممارسته نظام تعدد الزوجات عند الزنوج، الحصول على عدد كبير من الأطفال يباعوا كرقيق..."[1].

إنّ الشجاعة التي عرف بها الزنوج يعتبرها "هيغل" تهوّرا واستهتارا وعدم احترام للحياة، وينقص هيغل من قيمة كلّ الأعراق البشرية ويهوّن منها، ليؤسّس لنظريته الفلسفية، التي اِنبنت عليها المركزية الغربية، فقد جعل سيطرة أوروبا وغطرستها حقا طبيعيا مشروعا، فالطبيعة ميّزتها عن سائر القارات والشعوب، وجعلت منها عرقا فريدا، يمتاز بالقوة والشجاعة والذكاء والنشاط والعمل:" يلاحظ أنّ نظرية التمركز العرقي لا تقف عند حدود الطبائع المجردة، إنّما تسعى لتفسير ظهور تلك "الطبائع" استنادا إلى تلك "الطبائع" فتصنف تلك الثقافات في تدرج متصاعد يبدأ من أحطّ المستويات، وينتهي في أعلاها، حيث تتربع الثقافة الغربية الحديثة في ذرى سلم التطور، لأنها المصبّ الذي تنتهي إليه كلّ روافد الخبرة، بعد أن بلغت غايتها القصوى على يد الجنس الأبيض الذي هو نخبة شعوب الأرض وخلاصتها، العِرق الأبيض وثقافته مرّا بعملية تنقية معقدة، أسهمت فيها الجغرافية، كما أسهم فيها التاريخ فنتج عن كل ذلك ثقافة شاملة وكفوءة وغنية وخصبة أنتجها عرق سام نقي ينطوي على قدرة فائقة من الذكاء والقوة والدِّراية وحبّ الحريّة..."[2].

تكمن خطورة النظرية العِرقية وأهميتها حسب عبد الله إبراهيم في هذه النظرة الإقصائية للآخر، والتي تختزله في هيئة ممسوخة، وتضعه في مرتبة دنيا وأخيرة، خارج مسار التاريخ فنتائج النظرية كانت أخطر مما فكر فيه صانعوها ومروجوها، فقد أجّجت الصراع بين الحضارات والأثنيات، وقضت على كل محاولة للحوار والتفاهم.

فالمركزية الغربية لم تَعُد مجرد رؤية وموقف من الآخر، بل تحولت إلى عقيدة ثابتة، فالآخر" دوني ومنحط وحقير، ويجب على الرجل الغربي تأديبه، أو تهذيبه أو إبادته،كي تستمر عجلة التاريخ في

[1] - هيغل: المرجع نفسه، ص 178.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 248 .

السير:" لا تتضح النتائج التي ترتبت على استبداد نظرية الطبائع العرقية في الثقافة الغربية الحديثة، إلا من خلال تركيب صورة معينة لـ"الآخر" فهنا حيثما يكون"الآخر" إفريقيا كان أم أسيويا أم أمريكيا، موضوع الحديث، تظهر إلى الوجود فعالية تلك النظرية وآثارها في "مسخ" الآخر، وفي الواقع فإنّ الحديث عن "الآخر" غير الغربي، يكشف بوضوح، تمركز الأنا الغربية حول جملة من الثوابت أو "الطبائع"، فيما يختزل "الآخر" إلى جملة الثوابت و"الطبائع" المناقضة، سعت الثقافة الغربية الحديثة في كثير من معطياتها إلى الإعلاء من شأن "الذات" حينما انصرفت لرسم صورة "الآخر" "[1].

شاع هذا التصور الغربي "للآخر"، وساد زمنا طويلا، ولا زال معيارا تحكم به الثقافة الغربية على الثقافات الإنسانية الأخرى، فتتهمها بالعجز والعقم والخذلان، وتحول التصور إلى مسلمة لا تناقش، وموقف إيديولوجي لا يراجع، فالنظريات العرقية كانت تهدف إلى غاية واحدة، هي إعلاء شأن الذات والحط من مكانة الآخر، وتحسيسه بالدونية والوضاعة، فحتى كبار الأنثربولوجيين، كان يشعر بالتفوق الحضاري على "الآخر" ويحتقر نفسه وهو يعيش بينهم:" عند بعض الطوائف الهندية في البرازيل كنت أشعر أنني مُحاط بكائنات جميلة، في حين أعطاني بعضها الآخر انطباعا ببشرية منحطة، وقد بدت لي نساء النامبيكوارا بشكل عام أجمل من الرجال، والعكس عند البوروروا، إننا بإطلاقنا أحكاما كهذه نطبق معايير ثقافتنا في حين أن المهم في هذه الحالة معايير أصحاب العلاقة فقط، إنني أنتمي إلى ثقافة لها أسلوب في الحياة ونظام من القيم متميزات، وبالتالي فالثقافات المختلفة جدّا لا تثيرني تلقائيا"[2].

ب - المركزية الدّينية:

يعدّ الدّين ركيزة حضارية، ومكوّنا ثقافيا مهما، حدد منذ البداية هويّة المركزية الغربية، وصار أصلا من أصولها الراسخة، فالمركزية الأوروبية المسيحية، تستمد من الكنيسة خصوصيتها وانتمائها الديني، ورغم البعد العلماني لهذه المركزية، إلا أنها ظلت تتخذ من الدين هوية لها.

يميّز عبد الله إبراهيم بين المسيحية كدين سماوي، له طابعه الروحي وبعده اللاهوتي وبين الكنيسة كسلطة دينية فاعلة"، فالمسيحية في مهدها الشرقي الخالص، تطورت وتغيرت، وخضعت

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، 249 .

[2]- كلود ليفيتروس: مداريات حزينة ، ترجمة محمد صبح، تقديم فيصل درّاج، دار كنعان للدّراسات والنشر،دمشق،سورية،ط1،2003 ص 215.

لشروط الغرب الثقافية، وطموحاته المادية والسياسية، ورغبته الجامحة في الاستحواذ على العالم وإخضاعه، فاتخذ المشروع الغربي "المسيحية"، شعارا ومبررا سوّغ له احتلال العالم، والسيطرة عليه:" فالكنيسة باعتبارها سلطة منظمة لشؤون الأفراد المؤمنين بتلك الديانة، مسؤولة عن تركيب اللاهوت المتعلق بها، وينبغي أن لا يغيب الفارق بين هذين الأمرين، لأن الكنيسة بلاهوتها، المنتج طبقا للشروط التاريخية السائدة في القرون الوسطى، قدمت إلى العالم صورة مستمرة التغيير لمضمون المسيحية..."[1].

خلقت المسيحية صراعا دينيا وحضاريا محموما، بين الشرق والغرب، فأججت الصراع ودفعته نحو الصدام والحرب والمواجهة، فكانت الحروب الصليبية اللحظة الفارقة في الصراع:" ثلاث لحظات تاريخية، ذات أبعاد عسكرية، سياسية وثقافية، طبعت تاريخ العلاقة بين الضفة الشمالية والضفة الجنوبية للبحر المتوسط، بين أوروبا والإسلام، هذه اللحظات الثلاث هي: الحروب الصليبية، نهاية الوجود العربي الإسلامي في الأندلس سنة 1492م، وحملة نابليون بونابرت على مصر في 1798. إذا كان الصليبيون قد اعتبروا أنفسهم" جند المسيح"، بتشجيع من البابا لتحرير ضريح المسيح في القدس، فإنّ المسلمين في تلك الفترة، كانوا ينظرون إلى الاختراق الصليبي بوصفه حربا منظمة من طرف الإفرنج ضد الإسلام تحت ذرائع دينية.."[2].

اتّخذت المسيحية الأوروبية من الإسلام عدو لها، يهدد حضارتها وأمنها، ويقوض مشروعها الثقافي والاستعماري الجديد:" فالديانات الشرقية لا تهمها كثيرا، فالإسلام وحده هو العدو اللدود الذي اعتدى على المسيحية في الشرق، ودنس حرمات مهد المسيح، وبيت المقدس لذلك وجب الاستعداد لغزوه ودحره في معقله، وتخليص الكنيسة من شروره[3].

ازدادت العدائية للإسلام، وجاءت الدعوات ملحة إلى شن حروب صليبية"خلّفت جراحا بالغة العمق في المِخيال العربي الإسلامي ،بعد أن هدأت ريح الفتوح الإسلامية، وبدأ الاستقرار يعم أراضي الخلافة الإسلامية كلها، تحفز الغرب لمحاربة الإسلام باسم الكنيسة وبدعوة من "البابا":" لم يهدأ الغربيون ولم ينسوا خسارتهم في الأراضي المقدسة، وهكذا استجاب البابا أوربان الثاني "worban II" سنة

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 287 .

[2]- نور الدين أفاية: الغرب في المتخيل العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة،الإمارات العربية المتحدة، 1996، ص 22 .

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

1090 لإلحاح الكنيسة القسطنطينية في تأمين الحجاج واستعادة الأراضي المقدسة، فكانت دعوته الشهيرة في كليرمون "Clermont" إلى الحرب المقدسة باسم الصليب لاستعادة وتطهير الأراضي المقدسة، ولم تكن هذه الحرب موجهة فقط ضدّ المسلمين من "الكفار" بل أيضا ضدّ ما اعتبر هرطقة في الكنائس الشرقية، ومن هنا اعتبرت هذه الحروب من قبل الشرق " حرب الفرنجة"، أو بعبارة أخرى غزو الغرب للشرق"[1].

استجاب الغربيون لنداء البابا، فتجهّزوا لغزو العالم الإسلامي في قلبه وهو" بيت المقدس": " ولهذا فإن الشعوب الأوروبية لم تكد تسمع إلى نداء البابا الثاني في مجمع كليرمون عام 1095 حتّى آمنت بكلّ نداءاته فأسرع الكثير منهم لحمل السلاح والصليب، وهكذا بدأت الحروب الصليبية التي بلغ عددها عشر حملات، انتشرت من شمال إفريقيا إلى الشرق الإسلامي، وكان لها أبلغ الأثر في التقارب الذي حصل بين الشرق والغرب..."[2].

التقى الغرب بالشرق في هذه الحروب الدينية، ورغم الآثار النفسية والتاريخية والثقافية المفجعة، التي خلفها هذا الغزو، إلا أنه ساهم في تقارب حضاري وتجاري وثقافي، بين الغرب و الشرق:" إذا كانت صدمة الإسلام للغرب منذ القرن السابع ،وصدمة الحروب الصليبية للمسلمين منذ القرن الثاني عشر فقد تركتا جروحا غائرة في كل من الشرق والغرب، فقد بدأ الأمر بتغيير بعد عصر النهضة حين بدا دور الكنيسة- والدين بصفة عامة- في التراجع في الغرب، فعرفت أوروبا منذ القرنين السادس والسابع عشر سلسلة من التطورات الداخلية فقام الإصلاح الديني ضد الكنيسة ثم الحركة المضادة من الكنيسة الكاثوليكية وأوروبا البروتستانتية، واستمرت لأكثر من قرن، وبدأت تظهر مع تراجع نفوذ الكنيسة مظاهر الدولة الحديثة..."[3].

يتجنب عبد الله إبراهيم الخوض في دوافع هذه الحملات الصليبية وبيان أهدافها المعلنة والخفية، التي شجعت على الغزو و الاستحواذ، وحرضت على القتل والإبادة، وغذت العنصرية والتطرف، وحددت علاقة"الذات" الأوروبية المسيحية بالآخر غير المسيحي، فهمشته وأقصته واعتبرته مارقا خارجا عن الدين، فالمسلم في نظر المركزية الغربية وأيديولوجيتها الصليبية ليس سوى مشعوذ وشاذ: " أما على الصعيد

[1]- حازم الببلاوي: مرجع سابق، ص 15 .

[2]- ساسي سالم الحاج : نقد الخطاب الاستشراقي، دار المدار الإسلامي، ج1،ط1، بنغازي، ليبيا، 2002، ص 48 .

[3]- الببلاوي: مرجع سابق، ص 19 .

الديني، فإنّ الزّيف والهرطقة والشعوذة، والعبثية بل والدعارة هي التي طغت عادة على صورة المسلم وهذه هي الصور المقولبة التي رأى بولانفيليه أنه من الضروري محاربتها..."[1].

يحيد البحث بعبد الله إبراهيم للحديث عن أصول المسيحية وعلاقتها باللاّهوت، والمؤثرات الفلسفية الإغريقية التي طالتها، والتطورات التي أدركت الكنيسة عموما، ومحاولات الإصلاح الديني الذي أدركها فثمة تعارض بين اللاّهوت الدّيني كمنظومة أخلاقية روحية وبين التوظيف " الخاطئ" لتعاليم الكنيسة وتدخلها في تنظيم الحياة الدنيوية للناس، فاللاّهوت إغريقي الأصل والمنهج، والكنيسة رومانية التنظيم والنمط:" تظهر الصورة المركبة لتلك الإشكالية، حينما يجري اختبار دقيق لهما، أي للكنيسة وللّاهوت، من ناحية النظم، والمضامين، والوظائف، والأصول، إذ يظهر إلى العيان الأثر الروماني، في نظام الكنيسة ووظيفتها، فيما يظهر الأثر الفكري اليوناني في اللاهوت ومن الواضح أن نشأة الكنيسة في ظرف كانت فيه الإمبراطورية الرومانية ثم البيزنطية مهمته باستحداث وسائل تنظيم معينة، جعل الكنيسة تتشكل بوصفها" مؤسسة دينية" تحت تأثير مؤسسات الإمبراطورية...، وظلت الكنيسة طوال تاريخهما تغذي اللاهوت بالأفكار الشائعة التي تقتضيها ظروف خارجية، كالصراعات بين الكنيسة والسلطات السياسية، أو التحديات الخارجية، أو سيادة الأفكار شيوعها، الأمر الذي أفضى إلى أن اللاهوت كان هو المجال المباشر الذي جرى توظيفه طبقا للتحولات التي شهدها تاريخ الغرب..."[2].

يتحاشى الباحث الحديث عن تدخل الكنيسة في التحديات الخارجية نظرا للحساسية الدينية التي يثيرها هذا الموضوع، وهو الباحث الأكاديمي الحصيف، الذي يربؤ بنفسه عن الخطابات العنصرية التعبوية، التي قد تسيء إلى حياديته وموضوعيته العلمية، لذلك نجده يتخذ من آراء الفيلسوف" أرلوند توينبي **Toynbee. Arnold (1889- 1975) * ""**مرجعيته ويستمدُّ آراءه وأحكامه،من مقولاته ليخلص في النهاية إلى أن الفكر الغربي لم يلغ الدين تماما كما يبدو، ولكن الدين ظل محتجبا ،ومغيبا رغم تأثيره في مضامين الفكر الحديث:" إنّ القول بانتهاء كل ماله علاقة باللاهوت والكنيسة في شبكة الفكر الحديث، يحتاج إلى براهين غير متوفرة، صحيح أن الأطر العامة انهارت وأزيلت واستبدلت بغيرها، والنموذج

---

[1]- : الشرق الخيالي، مرجع سابق، ص 207 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 287 .

***مؤرّخ وفيلسوف انجليزي من مؤلفاته :"الفكر التاريخي اليوناني"(1924) و"الحضارة في محنة"(1951) ،"الحرب والحضارة"(1950) ، و"العالم والغرب"(1953) ، ينظر جورج طرابيشي معجم الفلاسفة ص 246.**

اللاهوتي في التفكير استبدل بآخر، وطوّرت حركة التنوير في الغرب ممارسة عقلانية متحررة دفعت إلى الوراء موضوعات الفكر في العصور الوسطى وأساليبه ومناهجه ولكن نظرة استقرائية تحليلية مقارنة تستعين بالتحليل الدلالي والأسلوبي والبنيوي ستقف أمام نوع من حالة الحضور المحتجبة خلف كثير من التصورات والرؤى التي كانت سائدة طوال القرون الأخيرة..."[1].

وجدت المركزية الغربية المدعومة بالعقيدة المسيحية نفسها في مواجهة تلك التحديات الخارجية، هذا التحدي الذي جعلها متماسكة وموحدة، فتارة أخرى تسفر أوروبا عن وجهها المسيحي العنصري، تجاه الديانات، والثقافات الأخرى:" كان التحدي الدّيني الخارجي قد ذوّب التعارض الذي كان قائما في قلب أوروبا، وشد أزرها فظهرت بوصفها قوة طالعة وجديدة، تهدف – من بين ما تهدف إليه- تحقيق مجموعة من الدعوى ذات الأهداف المزدوجة، وفي طليعتها: القضاء على الوثنية قد أسفرت، سبب تلك الأهداف، عن وجهها المسيحي، لإيجاد نوع من توازن القوى، وامتصاص التعارض الداخلي القائم آنذاك، وكل هذا جعل دوفيز يضع استنتاجه الآتي:"أوروبا تتطابق في الهوية أكثر فأكثر مع المسيحية...، أوروبا هي حامل راية، وجندي المسيح ،والتصور الجغرافي لعصر الحملات الصليبية بسيط- لكنه منطقي: أورشليم مركز العالم"، القدس إذن "سُرّة العالم" والهدف المسيحي في هذه الحِقبة يخضع للفرضية الآتية: بما أن" أوروبا بلاد المسحيين" فإنّ "إفريقيا وآسيا يجب تنصيرهما"[2].

ينفي عبد الله إبراهيم أن تكون المسيحية الأوروبية قد خطّطت لتنصير العالم، والإعداد لحملات تبشيرية منظمة وواسعة، فالأمر عنده مجرد افتراء وتزيّد:" يصعب البرهنة على سلامة تلك الفرضية، فهي معرضة للطعن من كل جانب، أولا: لا تلزم النتيجة المطلوبة عن المقدمة الموضوعة، هل يجب تنصير آسيا وإفريقيا لأن أوروبا مسيحية؟ وثانيا: مهما حشدت الأسباب للقول إن آسيا وإفريقيا ينبغي إعادة تنصيرها فإن الأمر تمثل محض، ذلك أن المسيحية لم تعرف إلّا في نطاق محدود جدا في هاتين القارتين قبل ظهورهما في أوروبا..."[3].

ويبالغ في الدفاع عن أطروحته وتقويض مقولات "دوفيز" فيقول:"فغدا وضعنا في الاعتبار هذا التعسّف المقتصد في الإساءة لتاريخ المسيحية المتحدّرة من أصول شرقية، فإنّ الحوار مع تلك الفروض

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 316 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 23 .

[3]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص ص 23،24 .

يصبح ممتنعا، إنّها فروض على مضامين اقتضتها ودفعتها إلى الأمام فكرة السّجال اللاّهوتي في القرون الوسطى..."[1].

يقرّ إدوارد سعيد بمحاولات التنصير الأوروبية، واتخاذها وسيلة للسيطرة على المستعمرات الأوروبية: " أما بالنسبة للمحتوى الدين الذي نشره محمد، فقد بدا للأوربيين، منذ عهد بعيد، أنه غير مقبول أساسا، انطلاقا من الخلفية المسيحية، وإن كان مثيرا للاهتمام لهذا السبب عينه، وحين تصاعدت المشاعر القومية الإسلامية في آسيا وإفريقية، مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر، ساد الرأي القائل، إن المستعمرات المُسلمة لابد أن تظل تحت الوصاية الأوروبية، لأنها كانت تدر الربح من جهة ،ولأنها كانت متخلفة وبحاجة إلى الضبط والنظام الغربيين أيضا"[2].

ويُؤكد محمد عمارة هذا القول، حيث يرى أن المسيحية الأوروبية لا تسعى فقط لنشر دينها في العالم، بل وتعمل على تنصير المسلمين أيضا، ومحاولة ضرب عقيدتهم، فالنصارى الكاثوليك والبروتستانت عازمون على ما يبدو على اقتحام ثقافات المسلمين، فالتنصير يأتي من محاولة فهم هذه الثقافات ومحاولة اختراقها:" إنّ الإسلام هو الدين الوحيد الذي تناقض مصادره الأصلية أسس النصرانية...، وإن النظام الإسلامي وهو أكثر النُّظم الدينية المتناسقة اجتماعيا وسياسيا...، إنّه حركة دينية معادية للنصرانية مخططة تخطيطا يفوق قدرة البشر، ونحن بحاجة إلى مئات المراكز، تؤسس حول العالم بواسطة النصارى، للتركيز على الإسلام، ليس فقط لخلق فهم أفضل للإسلام، وللتعامل النصراني مع الإسلام، وإنما لتوصيل ذلك الفهم إلى المنصرّين من أجل اختراق الإسلام في صدق ودهاء..."[3].

تحوّل الإسلام إلى عدوّ أبدي للحضارة الغربية، خصوصا بعد سقوط المعسكر الشرقي بانهيار الاتحاد السّوفياتي في 26 ديسمبر(1991م) وانتهاء الأسطورة الماركسية الشيوعية، فقد كان لزاما على الغرب أن يجد عدوّا، أو يبحث عنه، أو يخترعه لسدّ هذا الفراغ وشغله، ولم يكن أمامه بد من أن يكون الإسلام هو هذا العدو:" وهكذا فإن البحث عن شيطان أجنبي جديد بعد الفراغ الثقافي المفترض الذي خلقه تفكّك الإتحاد السوفياتي قد حط- كما حط منذ بداية القرن الثامن بالنسبة إلى المسيحية

[1]- عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه، ص 24 .

[2]- إدوارد سعيد: تغطية الإسلام، ترجمة سميرة نعيم خوري ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2011 ، ص ص 99، 100.

[3]- جوكفرايد كونزلن: مأزق المسيحية و العلمانية في أوروبا تقديم، محمد عمارة، دار النهضة، ط1 ،مصر، 1999 ص10 .

الأوروبية على الإسلام الذي هو دين يبدو قربه الفيزيولوجي وتحديه المتواصل للغرب، وهذا مصطلح غامض يستخدمه لويس وهنتغتون للإشارة إلى حضارتنا" نحن" في مقابل حضارتهم، "هم" شياطين و عنيفين اليوم مثلما كانا في ذلك الزمن..."[1].

إنّ البحث عن هذا العدوّ صار ضرورة ملحة، يفرضها الصراع الحضاري والثقافي، وهو شرط من شروط وجودها:" لا يمكن أن يكون هناك أصدقاء حقيقيون دون أعداء حقيقيين إن لم نكره ما ليس نحن، يمكننا أن نحب ما هو نحن، تلك هي الحقائق القديمة التي نعيد اكتشافها بألم بعد قرن أو أكثر من النفاق العاطفي، والذين ينكرونها إنما ينكرون أسرتهم وتراثهم الثقافي وحق الميلاد... إنهم ينكرون ذواتهم نفسها... ولن يُعفي عنهم ببساطة"[2].

يقتبس "هنتنغتون هذه العبارة من رواية" البحيرة الميتة " للروائي القومي الفينيسي "ديبون"، ليؤكد أن الصراع بين الغرب و"الآخر" ليس صراعا حضاريا أو دينيا، بل هو صراع الهويات الثقافية، التي تبحث عن البقاء، وتصارع من أجل الوجود.

إنّ الصّراع الدّيني، لم يعد أولوية، ولم يعد معلنا كما كان في عصر الحروب الصليبية، بل صار مُكْتتَما،مُضمرًا غير مكشوف، لكنه فاعل سرعان ما يظهر، عقب كل مواجهة وصدام وأحيانا بعد كلّ تقارب مع "الآخر"، لأن التقارب يكشف دائما درجة الاختلاف مع الآخر، وطريقة التصدي له، ومواجهته:"الاتصال المتزايد بين المسلمين والغربيين حفر في كلّ واحد منهما شعورا جديدا بهويتهم، وكيف أن هذه الهوية مختلفة عن الآخر، التفاعل والتمازج فاقم الاختلافات حول حقوق أعضاء الحضارة الواسعة في بلاد عليها من حضارة أخرى، في كل من المجتمعين المسلم والمسيحي، انحدر التسامح مع الآخر بشكل حاد في الثمانينات والتسعينات"[3].

ظهر التمييز الديني العنصري، عند الشعوب الغربية، وشمل حتى المثقفين منهم والأكاديميين، الذين يظهرون العداء للإسلام وأهله:" إنه لمن المؤسف أن يعود بحاثة الغرب ومستشرقيه في الثمانينات من القرن العشرين إلى تفسيرات عنصرية، أبشع من تلك التي أشاعها العلم الكولونيالي مند

[1]- إدوارد سعيد: المرجع نفسه، ص 52 .

[2]- هنتنغتون: صراع الحضارات ، مرجع سابق ص 36، 37 .

[3]- هنتغتون: المرجع نفسه، ص 39 .

القرن التاسع عشر وحتى الخمسينات من القرن العشرين، وقد عادوا إليها بعد انفجار الحركات الأصولية، وإنه لمن المؤسف والمستغرب أيضا أن يرفض الاستشراق الأكاديمي المتمتع بكل الهيبة العلمية للغرب، التفريق بين الانغلاق التاريخي، والتطور التاريخي بالنسبة لكل شيء يخص الإسلام، فمن الواضح أننا إذا ما نظرنا إلى الوضع المزري الذي تعيشه المجتمعات الإسلامية حاليا، فسوف نستنتج نتائج عنصرية مضادة لكل ما هو عربي أو مسلم..."[1].

لقد أعاد الإعلام الغربي أيديولوجيا الحروب الصليبية، وأُبتعثت الأحقاد الدينية من مراقدها، فاقترن الإسلام في هذا الإعلام بالإرهاب والدموية، وطالته حملات التشويه:" وسائل الإعلام الغربية تعيد إنتاج نفس الخطاب " الخوف من الإسلام"، وتتغذى مما تنتجه وسائل الإعلام الأمريكية، من أخبار ومشاهد وصور فضلا عن خطاب التعصب والعنصرية المستشري في الأوساط اليمينية خاصة، وقد تكفي الإشارة هنا إلى أن جريدة معروفة برزانتها، مثل لومند ديبلوماتيك، لم تتردّد في وصف المسلمين في أوروبا بأنهم يشكلون "قنبلة موقوتة ضد الغرب"[2].

يُمعن الإعلام الغربي في تقديم الإسلام تقدما سيئا، ونعت المسلمين وأنبيائهم بأبشع النعوت، فهم همجيون، وبرابرة متوحشون، يقدسون الجنس، ويحرفون الدين، والخوف كل الخوف ليس من الإسلام، ولكن من أتباعه المؤمنين بعقيدته:" وساد اعتقاد، إبان معظم القرون الوسطى وفي القسم الأول من عصر لنهضة في أوروبا، بأن الإسلام دين شيطاني رجيم، سماته النفاق والتجديف والغموض، ولم يتغير من الأمر شيئا، إنّ المسلمين يعتبرون محمدا نبيا لا إلها، فالمهم بالنسبة للمسحيين، هو أن محمدا ... زارع شقاق وداعية تفرقة، ولم يكن هذا الموقف من محمد موقفا عقائديا خالصا، فالأحداث الواقعية في العالم الواقعي جعلت من الإسلام قوة سياسية ذات شأن لا يستهان به، فقد هددت جحافل الجيوش الإسلامية وأساطيلها أوروبا، على مدى مئات السنين، فدكّت ثغورها واستعمرت مناطقها...، وقد استمر الخوف من "المحمدية" حتى بعد أن دخل عالم الإسلام مرحلة الانحطاط ودخلت أوروبا مرحلة النهضة، فعالم الإسلام أقرب إلى أوروبا من كل ما عداه من الأديان غير المسيحية،

[1]- محمد أركون: مرجع سابق، ص 62 .

[2]- محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ص 180 .

وقد أثار قرب الجوار هذا ذكريات الاعتداء والاحتلال والمعارك الإسلامية ضدّ أوروبا، كما أنعش في الذاكرة، دومًا قوة الإسلام الكامنة المؤهلة لإزعاج الغرب المرة تلو المرة..."[1].

كان العداء للإسلام سببا في توحيد أوروبا، وتعبئتها ودافعا من دوافع التمركز حول الهوية الثقافية والدينية الغربية، ولم تكن هذه المركزية تواجه الإسلام وحده، بل تواجه الشرق كله، وتعادي كل ما هو شرقي، رغم أنها ابنة الشرق القديم، موطن المسيح ومهده، فكيف تخلصت من شرقيتها وأصبحت غربية؟

يركّز عبد الله إبراهيم على هذا التغريب الديني للمسيحية، ويبيّن كيف استحوذت المركزية الغربية على المسيحية الشرقية، ونسبتها إليها، وجعلتها أصلا من أصول التمركز، كما يناقش القول بأن المسيحية أصل من أصول التمركز الغربي:" يلزم مناقشة الرأي القائل بأن "المسيحية" هي أحد الموارد الرئيسة في تكوين الغرب الحديث، وأنها عنصر أساسي من عناصر هويته الذاتية، والأخذ بهذا الرأي يقود إلى نوع من الخلط التاريخي والمعرفي، فضلا عن أنه يؤكد ثباتا للخصوصيات الدينية، ويقيم على هذا الأساس تعارضا وهميا بين مختلف الأديان، أو يبالغ في أهمية الخصوصيات...، والقول بأن المسيحية هي أحد العناصر المؤسسة لوحدة الذاتية الأوروبية، سيثير مشاكل عميقة لكل من النظرية الاجتماعية وللمركزية الغربية ذاتها، ذلك أن المسيحية لم تولد على شواطئ نهر الراين أو نهر اللوار، الأمر الذي فرض على المشروع الأوروبي المتمركز حول ذاته و أن يخترع حيلا ملائمة من أجل إلحاق الفكر المسيحي الذي ينتمي إلى البيئة الشرقية من حيث نشأته، بالفكر الغائي الأوروبي المتمركز على نفسه"[2].

لقد استطاعت المركزية الغربية مع مرّ التاريخ أن تخلّص المسيحية من أصولها الشرقية، وتجعلها غربية خالصة، لتعطي لنفسها الهوية الدينية الجديدة، فالمعروف أن "المسيحية" تعرضت لإصلاح ديني كبير وجذري أصبحت المسيحية بموجبه، خادمة لتطلعات الغرب السياسية، والاجتماعية:" إن المسيحية إذا كانت قد صنعت أوروبا، فأوروبا بدورها قد صنعت المسيحية، والمسيحية اليوم هي من صنع المجتمعات الأوروبية، فقد تحولت هذه المجتمعات، ماديا وفكريا، وقامت بتحويل المسيحية معها، وكم من مرة شعرت الكنيسة الكاثوليكية بتضييق الخناق والخيانة والإذلال! وكم من مرة انتفضت ساعية لتأخير تغيرات بدت لها منافية للإيمان والفضيلة والإرادة الإلهية! وغالبا ما انهزمت، مع ذلك، كانت تنتصر

[1]- إدوارد سعيد: مرجع سابق، ص ص 89، 90 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 39 .

دون أن تعلم، لقد كانت الكنيسة تتشنج دائما قبل أن تقتنع وتتأقلم، لذا كانت مرغمة على مراجعة نفسها كل يوم، في مواجهة علم متنصر بدا وكأنه يتحدى الكتابات المقدسة..."[1].

ولدت المسيحية في الشرق، ففي "بيت لحم"بفلسطين كان مهد المسيح عليه السلام، ثم اتجهت نحو الغرب، إلى مصر أولا واليونان ثم روما، أين اتخذت الأمبرطورية الرّومانية من المسيحية دينا لها، لتصبح الأمبرطورية البيزنطية مسيحية خالصة، أدمجت في الدولة وقوانينها: " فمنذ القرن الرابع، وبعهد قسطنطين (حكم للفترة من 306 لغاية 337 م)، واعتنق المسيحية وسرعان ما جعلها الديانة الرسمية للإمبراطورية، تحولت الكنيسة من كنيسة يسوع المصلوب إلى كنيسة الله القادر على كل شيء، لقد كان في وسع المسيحية، استنادا إلى جذورها، أن تكون أوثق رباط يربط الشرق، لكنها بسبب تلك الملابسات، اتجهت إلى ناحية أخرى، أمست قوة سياسية، حينما اندمجت في بناء مؤسسة الدولة، وفيما بعد في ثقافة الغرب"[2]

لم تكن المركزية الثقافية الغربية مفصولة عن التاريخ والدّين والعرق الأوروبي النقي، فالواضح أنها كانت مدعومة بعدد هائل من النظريات والمقولات الفلسفية ، والمرويات الدينية التي تضمر العداء للآخر ، وتحاول إقصاءه من دائرة الحضارة والتاريخ .

ج- الاختلاف وتقويض المركزيات الثقافية :

وقعت الثقافة العربية في أسر المركزيات الثقافية الكبرى، وصارت رهينة لشروطها، ولم تستطع التخلّص من سيطرتها، فصارت سلبية، تمتثل لمقولات المركزيات الأخرى، وتذعن لأطاريحها، وتنقاد إليها انقيادا مطلقا فبدت في كثير من الأحيان منفعلة لا فاعلة، لذلك وجب البحث في أسباب هذا الامتثال وكشف حالة الوهن والضعف الذي أصاب هذه الثقافة وأوقف روح الإبداع والحوار والتجديد فيها:" ينبغي التدقيق في الأسباب التي جعلت الثقافة العربية الحديثة تتصف بهذه السلبية، وتتصف بهذا الوهن، لابد من فحص نقدي دقيق وجريء لحكوماتها التي جعلتها عاجزة عن التفاعل الإيجابي مع

[1]- أمين معلوف: الهويات القاتلة، مرجع سابق ص 88 ، 89 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص41.

الثقافات الأخرى، لا يمكن أن تتصف ثقافتنا بهذا الإذعان والامتثال والسلبية والمطابقة الثقافية الأمينة للثقافات الأخرى..."[1].

فقدت هذه الثقافة خصوصيتها، و جزءًا من هويتها، وشخصيتها، وصارت تابعة، لا تستطيع التحرّر من تصورات تلك المركزيات، ولا تقدر على الإفلات من هيمنتها وسيطرتها، فقد خضعت خضوع المسلِّم المستكين لها، وظلت تدور في دائرة التقليد والمحاكاة، بل وأصبحت متعصبة لتلك المرجعيات، تتمثّلها وتدافع عنها، وأضحى الحل مستعصيا يراه عبد الله إبراهيم في الاختلاف الواعي عن تلك الثقافات، وإعادة قراءتها من جديد:" الحل هو الاختلاف عن الآخر، والدخول مع الآخر كائنا من كانت مرجعياته ومصادره، ومساءلته معرفي ومنهجيا، بغرض الإفادة منه، وليس الامتثال له، بما يحول ثقافته إلى مكون فاعل، وليس إلى مكون مهيمن، وعلى هذا فليس ثمة اختلاف دون وعي أصيل بأهمية الاختلاف نفسه"[2].

الحلّ يراه عبد الله إبراهيم في تفكيك هذه المركزيات، وتقويضها، وإبطال تمركزها، والأمر يستدعي قراءة تحليلية فاحصة وناقدة لهذا التمركز ومحاولة فهمه، والأمر لا يكون متاحا، إلا إذا تحقق الاختلاف عن الآخر، والانفصال عنه، لأنّ التمركز آسر ومهيمن ومراوغ، يصعب التخلّص من مقولاته، ونظرياته، لكن ما هو الاختلاف الذي ينشده عبد الله إبراهيم، وهل يمكن تحقيقه؟

ج- 1 مفهوم الاختلاف وفاعليته:

يرى عبد الله إبراهيم أنّ الاختلاف انفصال إجرائي عن الآخر، وقراءة واعية للذّات،يتحقق من خلال النقد: "والنقد وهو الممارسة التي يمكن اعتبارها دعامة الاختلاف الشرعية، نقد لا يُقرُّ بالمفاضلة، إنما هو ممارسة فكرية تحليلية كشفية، استنطاقية غايتها توفير سياقات تُمكّن من إظهار تناقضات الفكر المتمركز حول نفسه، وإبراز تعارضاته الداخلية، ومصادراته واختزالاته للثقافات الأخرى"[3].

إنّ الاختلاف عن الآخر، لا يعني إلغاؤه ورفضه، بل يعني أكثر الانفتاح على ثقافته، ومحاولة فهمه، ونقده نقدا موضوعيا، بعيدا عن التعصب والذاتية، والطهرانية، فكل إقصاء للآخر يزيده حضورا ووجودا أكبر:" من هنا نخلص إلى حتمية حضور الآخر بل وحيوية دوره، لكن ذلك الحضور يمكن أن

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ص8 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص8.

[3]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص11 .

يكون خانقا، إن هو تحول إلى حضور طاغ ووحيد ملغيا الخيارات الأخرى، أو مؤديا إلى تهميشها، كما يمكن للآخر أن يكون خائفا أيضا إن نحن مارسنا تجاهه دورا انعزاليا وإقصائيا، يرفض ذلك الحضور ويتجاهله مؤديا بذلك إلى حالة من الفقر والجفاف الحضاري، فإذا كانت الأولى تتذرع بالانفتاح لتخلص في النهاية غلى نوع من الامتساخ والتشوّه، فإن الحالة الثانية تكون أشبه بمرض الاكتئاب أو التوحد على المستوى الثقافي"[1].

الاختلاف الذي يطمح إليه عبد الله إبراهيم كان مشروعا نقديا ثقافيا، موضوعه ثقافة الآخر، وتقويض تمركزها وهيمنتها، وكشف تأثيراتها على ثقافتنا نحن، وعلى مستقبل هذه الثقافة، التي صارت رهينة، وتابعة لهذا الآخر، تسلِّم بكل نظرياته ومقولاته، تتبناها وتؤمن بها وتتعصب لها بعد ذلك، وقد وقع دعاة الاختلاف في مأزق حقيقي، لأن الاختلاف عن الآخر، لم يكن ممكننا، فقد ذابت ثقافتنا في الآخر، وحدث لها مسخ واستلاب ولم يعد هناك بد من تخليصها من هذه التبعية، فمنذ البداية دفع مثقفونا بالثقافة العربية نحو "الآخر"، وجعلوها تتطابق مع ثقافته، وما الاختلاف سوى محاولة يائسة لمقاومة الآخر:" لا يمكن الحديث عن المطابقة والاختلاف، إذا كنا ننطلق من عصر معرفي، ومن دراية بما يجري في عصرنا، أمّا إذا كنا نتوهم أننا في كوكب خاص، فيمكننا أن ندافع عن" اختلاف" وهمي، وعن "نظرية عربية وهمية"، وكل الذين ينادون بالاختلاف بهذه الصورة، هم أعجز الناس عن فهم ما يجري، فالأحرى إبداع شيء ما، لنسميه نظرية عربية، أو ثقافة الاختلاف لا فرق، ولذلك نظل نلوك الكلام الذي لا ينتج غير كلام..."[2].

لا يلتفت عبد الله إبراهيم إلى هذه الخطابات المثبطة، ويمضي نحو تأسيس مشروعه النقدي والثقافي، فيحاول تفكيك هذه المركزيات وتقويضها، فليست المركزية الغربية وحدها مسؤولة عن هذا الجمود والانغلاق، فحتى المركزية الإسلامية مسؤولة عن هذا الوهن الذي أصاب ثقافتنا.

لأنّ التمركز على الذات وتقديس الأنا، جمود وانغلاق، فهناك فرق واضح بين ثقافة التمركز وثقافة الاختلاف:" هوية التمركز تدعي الصفاء المطلق، فيما هوية الاختلاف الرمادية، تمتزج فيها بتفاعل تام الأطياف المتنوعة، والمؤثرات المتعددةّ، وفيما تقوم هوية الثقافة المتمركزة بطمس كل العناصر، التي

[1]- سعيد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، الدار البيضاء ،المغرب 2011، ص 45 .

[2]- سعيد يقطين : "السرد والسرديات –وهم النظرية السردية العربية-، الملتقى الدولي للسرديات ، قسم اللغة العربية وآدابها ، المركز الجامعي بشار، الجزائر 2007ص 21.

تتعارض مع مفهوم الهويّة كما أنتجتها تلك الثقافة واستبعادها، بحيث تجعل الهوية أسيرة شبكة من المفاهيم التي تحميها من المتغيرات التاريخية، فإن هوية الاختلاف تجعل من تلك العناصر مكونات فاعلة فيها، وهي تمثل جانبا من جدلها الذاتي مع نفسها وغيرها..."[1].

ثقافة الاختلاف نقدية أكثر، فهي لا تركز موضوعها على "الآخر" فقط، بل تتجه نحو الذات أيضا، فتكشف التناقضات التي تتخبط فيها، والأوهام الخادعة التي عاشتها لقرون .

يتخذ عبد الله إبراهيم الطريق الأصعب،وهو يقوم بتفكيك التمركز، والبحث في أصوله ،وتشعباته المختلفة، ولم يكن من السهل أبدا مواجهة الذات، ومساءلتها ثقافيا،والقيام بعملية الهدم والبناء، والوصول إلى خلاصة نهائية،يرى فيها ناقدنا أن الثقافة العربية قادرة على التخلص من حالة الوهن والإذعان، والسير نحو نهج الحداثة والإبداع، وفهم الآخر والوعي به، يظل شرطا من شروط الاختلاف،وطريقا لتقويض تمركزه:" وإذا عدت إلى العوامل التي أسهمت في تقويض نفوذ الهيمنة، الذي كان لنزعة العالمية في علاقتها بنزعة المركزية الأوروبية، أجد أن أول هذه العوامل من الناحية التاريخية، يرجع إلى وعي التابع بتبعيته وتمرده عليها، بواسطة حركات التحرير الوطني التي أدت خلال الخمسينات والستينات إلى استقلال الأقطار..."[2].

لم يكتمل التحرير الشامل للإنسان، من استبداد ثقافة الآخر وهيمنتها، بل ازدادت هذه السيطرة، وتوسعت طموحاتها، وتوطدت، وتظهر قوتها، كلّما حدث صدام بين الثقافات المتصارعة، وهو في النهاية صراع أصوليات، لا صراع حضارات وثقافات":" أتصور أن هناك درسا بالغ الأهمية يمكن أن نتعلمه من الخطابات النقيضة التي أدت إلى تقويض نزعة عالمية الأدب، سواء في علاقتها بنزعة المركزية الأوروبية القديمة، أو نزعة العولمة المعاصرة، ويتلخص هذا الدرس في أن القضاء على هيمنة الآخر، والتخلص من التبعية له، لا يعني الهرب من سطوته، بالتقوقع في الذات، والانغلاق على ما يسمى بالهوية الثقافية، أو الثقافة الوطنية بالمعنى العُصابي"[3].

[1]- عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 13 .

[2]- جابر عصفور: مرجع سابق ص 464 .

[3]- جابر عصفور : المرجع نفسه ص 467.

يعتقد بعض الدارسين، أن المشروع الثقافي للغرب، فشل وسقط، وأن المركزية الأوروبية قوضت، وانهارت، مذ أصبح العالم يتجه نحو العالمية والكونية، حيث تلاشت كل الخصوصيات الثقافية للشعوب، وولى عصر الإيديولوجيات، وضعف الإحساس القومي، وتراجع التعصب للأقليات والإثنييات، وأصبح العالم قرية كبيرة، ودخل عصرا جديدا، هو عصر العولمة، وقد ارتبط شيوع هذا المعنى، والتأكيد عليه، ظهور أفكار ونظريات جديدة، تقوم على نفس الفكرة، وتحاول تقديم تفسير لها، أو تؤكد على جانب معين منها، من ذلك بالطبع فكرة الكاتب الأمريكي، الياباني الأصل (فوكوياما)، التي عرفت باسم "نهاية التاريخ"، والتي يزعم فيها أننا وصلنا إلى نقطة حاسمة في التاريخ البشري، تتحدد بانتصار النظام الليبرالي والديمقراطية، من النمط الغربي على سائر النظم المنافسة لهما، وأن العالم قد أدرك بعد فترة حماقة طويلة، أن الرأسمالية هي أفضل أنواع التنظيمات الاقتصادية، وأن الليبرالية هي أسلوب الحياة الوحيد الصالح للبشرية.

إنّ العولمة لا تعني نهاية المركزية الغربية، بل تعني في وجه من وجوهها تَمكُن هذه المركزية، وسيطرتها المطلقة على العالم، فالعالم كله يتبع النهج الغربي، ويسير وفق مشروعه الثقافي والاقتصادي والسياسي والعسكري، فالغرب مثل أعلى، ونهاية التاريخ "عند فوكوياما"، لا تعني زواله وانقراض الجنس البشري، وانتهاء الحياة الطبيعية، بل تعني نهاية التطور الإيديولوجي للإنسانية، فالليبرالية الغربية خاتمة هذا التطور، الذي قال به "هيغل، وتبناه ماركس":" كان في اعتقاد كل من "هيغل" وماركس أن تطور المجتمعات البشرية ليس إلى ما لا نهاية، بل أنه سيتوقف حين تصل البشرية إلى شكل من أشكال المجتمع، يشبع احتياجاتها الأساسية والرئيسة، وهكذا افترض الاثنان أن "للتاريخ نهاية" هي عند هيغل الدولة الليبرالية، وعند ماركس المجتمع الشيوعي، وليس معنى هذا أن تنتهي الدورة الطبيعية من الولادة والحياة والموت، وأن الأحداث الهامة سيتوقف وقوعها، وأن الصحف التي تنشرها ستحتجب عن الصدور، إنما يعني هذا أنه لن يكون ثمة مجال لمزيد من التقدم في تطور المبادئ والأنظمة السياسية، وذلك لأنّ كافة المسائل الكبيرة حقا ستكون قد حُلّت..."[1].

يتبنى" فوكوياما" فكر"هيغل" الذي تفضي مقولاته إلى نهاية التاريخ، التي تتحقق بوعي "الروح" لذاتها، فالتاريخ الذي صنعه الرجل الأوروبي الأبيض ذو الأصل الجرماني النقي، يبدأ من اليونان وينتهي

[1]- فوكوياما (فرنسيس): نهاية العالم وخاتم البشر، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، القاهرة ، مصر 1993 ص09 .

بعصر أوروبي غربي، ديمقراطي متحرر، فالعالم كله يؤول إلى الغرب وينتهي عنده، فالتاريخ كما يراه" فوكوياما"، ينتهي في الأخير إلى عصر غربي، ليبرالي ديمقراطي حر، حرية فردية اقتصادية: " يبدو لي، أن الجنس البشري كما لو كان قطارا طويلا من العربات الخشبية التي تَجُرها الجياد متجها إلى مدينة بعينها، عبر طريق طويل في قلب الصحراء، بعض هذه العربات حددت وجهتها بدقة، ووصلت إليها بأسرع ما يمكن، والبعض منها تعرض لهجوم من الأباش" الهنود الحمر" فضلَّ الطريق، والبعض الثالث أنهكته الرحلة، فقرر اختيار مكان وسط الصحراء للإقامة فيه، وتنازل عن فكرة الوصول إلى المدينة، بينما من ضلوا الطريق راحوا يبحثون عن طريق بديلة للوصول إلى المدينة، وفي النهاية يجد الجميع أنفسهم مجبرين على استعمال نفس الطريق، ولو عبر طريق فرعية مختلفة للوصول إلى غايتهم، وفعلا تصل أغلب العربات إلى المدينة في النهاية، هذه العربات عندما تصل لا تختلف عن بعضها البعض إلا في شيء واحد وهو توقيت وصولها إلى المدينة، سرعة أو بطء وصولها إلى المدينة، سرعة أو بطء وصولها إلى الديمقراطية الليبرالية، ومن ثم رحلتها الطويلة... نهاية التاريخ"[1].

إنّ العولمة على نحو ما رأيناها، لا تعني تقويض المركزية، بل إذكاءها وتأكيد سيطرتها على العالم، فكل العربات قد تحيد الطريق، وقد تتوقف ردحا من الزمن، لكنها تسير قدما نحو النهاية، وتصل كلها إلى المدينة النهاية، وهي غربية ليبرالية حرة:" مفهوم فوكوياما يريد أن يكرس الفصل النهائي بين إنسانيتين، فصل يتضمن يأسا وتيئيسا من معظم الإنسانية، من كل " بقية العالم"، التي خسرت نهاية اكتمال التاريخ، ولم يبق لها سوى الركون إلى مكان النفايات فقط، ويتضمن بالمقابل عزل النخبة في عرض خارج العالم، والعلاقة الوحيدة بينهما هي مبدأ الإخضاع بالقوة، فالموعودون بجنة "نهاية التاريخ" هم " القبيلة البيضاء " أمّا الآخرون، وهم معظم الإنسانية، فلم يعد تصنيفهم في خانة المتخلفين يكفي للتعبير عن رحلة التصفية الأخيرة، والمطلوب هو القطيعة المطلقة بين سكان الجحيم" التاريخي" والنخبة الفائزة بالنعمة الخلاصية وحدها دون العالمين..."[2].

الظاهر أنّ المركزية الغربية لم يتم تعويضها كما يدعي البعض، فقد توسعت دائرتها، وزادت سيطرتها، فالعولمة لم تكن سوى طريق "لشرعنة" هذه المركزية ودعمها، وقد وقعت الثقافة العربية منذ البداية في مأزق التبعية للآخر ، فكثيرا ما كانت تتطابق مع رؤاه، وتتماثل مع خطاباته ومقولاته، ولأنها لم

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص ص 278.

[2]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ص 57 .

تعمل الموضوعي" لذاتها" و"للآخر"، وقعت في حالة من الوهن والاستسلام والضعف، جعلها تفقد هويتها أو الجزء المهم من هذه الهوية فالمطلوب كان دائما، محاولة خلق حوار تفاعلي بين" الذات والآخر" ولم يَعْنِ أبدا إعلان القطيعة بينهما،فالنقد الذي يريده عبد الله إبراهيم:" هو نقد لا يتقصّد إيجاد قطيعة بين الاثنين، وإنما ترتيب العلاقة بينهما على وفق أسس حوارية وتفاعلية وتواصلية، بهدف إيجاد معرفة جديدة تقوم على مبدأ الاختلاف الرمزي عن الذات المتمركزة، وخرافتها، والآخر المتمركز ومصادراته، ولا يمكن أن تكون معرفة "الآخر" مفيدة إلا إذا تم التفكير فيها نقديا، والاشتغال بها بعيدا عن سيطرة مفاهيم الإذعان والوراء والتبعية، وبعيد أيضا عن أحاسيس الطهرانية الذاتية وتقديس الأنا..."[1].

كان المشروع الثقافي لعبد الله إبراهيم، قراءة واعية وفاحصة للمركزيتين الغربية والإسلامية، ومحاولة تفكيك ظاهرة التمركز، والعوامل التي تنتجها، والأصول التي قامت عليها، وهو جهد "كبير"، أخذ الكثير من صاحبه حتى اكتمل وتحقق في شكل نظرية نقدية ثقافية متكاملة، حاول عبد الله إبراهيم تخليصها من المرجعيات المستعارة، التي كانت تؤمن بها، وتنهل منها، والتي جعلتها واهنة جامدة، تلوك "نظريات الآخر دون وعي، ولا تلتفت إلى ماضيها وتراثها الذي لازال يحتفظ بالكثير من وجاهته وألقه:" يكشف المسار الخاص بتطور الثقافة العربية الحديثة صورة شديدة التعقيد والالتباس، صورة تتقاطع فيها التصورات، والرؤى، والمناهج، والمفاهيم، والمرجعيات، ولا يأخذ هذا التقاطع شكل تفاعل وحوار، وإنما يتمثل لمعادلة الإقصاء والاستبعاد من جهة، والاستحواذ السلبي، والتنكر، والتخفي من جهة ثانية، والتعارض الذي يتحكم بالأنساق الثقافية أفضى إلى نتيجة خطيرة، وهي: أن الثقافة العربية الحديثة، أصبحت ثقافة "مطابقة" وليس ثقافة "اختلاف"[2].

يرى عبد الله إبراهيم أن السبيل إلى الاختلاف عن الآخر، لا يستدعي دائما نقد الآخر، وتقويض مقولاته، ولا نقد الذات وتقويض جزء من ماضيها المظلم، وإعادة كتابة تاريخها الثقافي من جديد، في محاولة لإحيائه، من جهة وتحديثه من جهة أخرى، إن السبيل إلى "الاختلاف" الثقافي المنشود يبدأ من نقد ثقافة "المطابقة" التي تؤسس لثقافة الاختلاف، فثقافة "المطابقة" تعامل نسبي وانهزامي أمام ثقافة "الآخر"، وإجراء غير مبرر، دعت إليه ثقافة "التبعية والولاء للغرب" وأملته ظروف المجتمع العربي، الذي

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع السابق، ص11.

[2]- عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه، ص 467 .

يبدو أن "مثقفيه" اختاروا الأسهل والأقرب، وكانت تعوزهم الجرأة والصبر في مراجعة "الماضي الثقافي" لهذه الأمة وإعادة قراءته وتمحيصه من جديد.

د- تجليات التمركز الغربي في الثقافة العربية:

لم تستطع الثقافة العربية المحافظة على هويتها وأصالتها، فبدت مشتتة وأحيانا ممزقة تتجاذبها تيارات مختلفة، منها ما يعود "للماضي" الذي يريد الاستحواذ والسيطرة، بدافع الأصالة والتعصب "للذات" والتمركز حول" الأنا"، ومنها ما يعود لحركة التحديث، التي سلم دعاتها منذ البداية الثقافة العربية للغرب، فتمثلوا ثقافته وتعصبوا لها، واعتبروا الماضي ظلاما وتخلفا، لا ينبغي الالتفات إليه والعودة له ، فقد وقعت الثقافة العربية في مأزق "التهجين"، فهذا الصراع والتنافس بين هذه التيارات أصاب ثقافتنا بالوهن: " تندرج الثقافة العربية الحديثة في نوع من العلاقة الملتبسة التي يشوبها الإغواء الأيديولوجي مع"الآخر" و"الماضي" بحيث يصبح حضورها "استعارة" جردت من شروطها التاريخية، ووظفت في سياقات مختلفة، ومن الطبيعي أن يؤدي كل هذا إلى تمزيق النسيج الداخلي لتلك الثقافة، إلى درجة أصبحت فيها التناقضات والتعارضات ظاهرة لا تخفى، وتتجلى تلك التناقضات من خلال صور النبذ، والإقصاء، والاستبعاد المتبادل بين الممارسات الفكرية التي تستثمر هذه المرجعية أو تلك ضد الأخرى، ومن خلال إشكالية التمويه، والتخفي والإكراه والتنكر الذي تأخذه المفاهيم، والمناهج والرؤى..."[1].

لقد استعارت هذه الثقافة عناصر دخيلة عنها، لا تنسجم مع سياقاتها الثقافية، وأنساقها الأصلية، فمرجعياتها بدت غريبة ناشزة، لا تتجاوب مع الظروف التاريخية للثقافة العربية ولا تستجيب لتطلعاتها، فبدلا من التحديث (Modernisation)حدث تغريب(Occidentalisation)للثقافة: "فالتغريب سيرورة عل مستوى الهوية نزعا وقلعا واستلابا، أما التحديث فسيرورة، على مستوى التماهي، المشروط والجزئي، والتدريجي؛ التغريب سلب الهوية وإبدال وإفقار ، والتحديث تطوير للهويّة، وإغناء وتفتيح للشخصية على تعدد لا متناه من الأبعاد .."[2].

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 467.

[2]- جورج طرابيشي: من النهضة إلى الرِّدة – تمزقات الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، ط1، لبنان، 2000، ص42.

غابت ثقافة الاختلاف عن جيل التحديث، فقد اختار مثقفوه الطريق الأسهل، وهو "المطابقة" مع الغرب و"مماثلته"، واتخاذه النموذج الثقافي والحضاري وإعلان الولاء له، ويعد طه حسين من أكثر أبناء هذا الجيل تغريبا وتعصبا للآخر، حين أعلن منذ البداية في كتابه: "مستقبل الثقافة في مصر" مذهبه قائلا: " علينا أن نصبح أوروبيين في كل شيء ".

د-1 طه حسين ومبدأ المقايسة:

يعدّ طه حسين من أهم الشخصيات الأدبية والثقافية التي أثارت جدلا واسعا في الأوساط الثقافية والدينية في العصر الحديث، ففجأة تحول " الأزهري" "المحافظ " إلى قطب من أقطاب التغريب الثقافي، وغدا متمردا هادما، يشكك في أصالة الثقافة العربية وتراثها وينعته بالاضطراب والتفكك ليرتاب في صحة وجوده، وقد اتخذ من الشك الديكارتي منهجا، يعيد به قراءة وتجديد هذا التراث.

يتناول عبد الله إبراهيم النزعة التغريبية لطه حسين، ويُفرد لها فصلا كاملا، يحلّل فيه المشروع النقدي والفكري لطه حسين، باعتباره من دعاة "المطابقة" الثقافية مع الغرب، وصاحب مبدأ "المقايسة" التي يفسرها بقوله: "يكشف مبدأ "المقايسة" آلية تشتغل ضمن نظام ثابت، فما أن تطرح قضية ما في الأدب والفكر، إلا ويصار البحث لها عن نظير في الفكر الغربي، سواء كان حديثا أو قديما، وتجري مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها في ضوء إثبات أو نفي القضية الأخرى، فكل شيء يقرّر صوابه بمقدار مناظرته لما هو يوناني أو روماني أو أوروبي، سواء كان ذلك في قضية البحث الأدبي والفكري والتاريخي أو في قضية التعليم والتربية .. [1]

ويقرُّ عبد الله إبراهيم بأن طه حسين كان في منهجه المقارن بعيدا عن المماثلة وأن ما قام به هو "امتثال" وولاء وتسليم للثقافة الغربية، "فالمقايسة" عند طه حسين إمّا مقارنة وخضوع للغرب ، وإمّا اقتداء بانجازاته وانتصاراته، وهو ما يعتبره الناقد مرحلة ثانية وأخيرة من مراحل"المقايسة" التي:" تنطلق من مبدأ المقايسة الذي تجعل فيه ظاهرة مالها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من الناحية الخصوصية والشرط، ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذي يفرض نوعا من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 48

المختلفة، طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلا "النموذج الغربي" هو المعيار الثابت في المقياس وينبغي تبعا لذلك، "النموذج الشرقي" أن يمتثل له، لكي تثبت شرعيته، وتقرّ نتائجه ".[1]

إنّ طه حسين لم يرهن حاضر الثقافة العربية وحاضرها للغرب فقط، بل راح يرهن ماضي هذه الثقافة أيضا، فيفسّر ظواهرها دائما بالتأثير الغربي، اليوناني والروماني، ويجد بعض الدَّارسين تبريرا لنزعة "المقايسة" في منهج طه حسين، فيرون أنه نابع من المنهج التاريخي الذي يتزعمه، والذي يرى أن الظواهر لا تأتي منفصلة ولا مقطوعة عن سياقها التاريخي، فهي متصلة ومتشابهة ومتعاقبة.

فكثيرا ما تتسم مواقف طه حسين وقراءاته بالازدواجية، والتناقض أحيانا، والتعارض البيّن في أحيان كثيرة، فحرصه الشديد على مطابقة مواقفه مع "الآخر" الغربي من جهة، وانقسامه على ذاته من جهة ثانية، جعل منه بانيا وهادمًا، وهادما في أكثر الأحيان: "وهكذا أصبح طه حسين في كل قراءة شيئا ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففي مراياها يظهر هو متناقضا، ذلك أن كلاً منها يستثمره للبرهنة على فرضية، وإثبات قضية، والدفاع عن مفهوم معين، ولا تعدّ هذه القراءات خير وسيلة لاستكشاف صورته فحسب وإنما لاستكشاف طبيعة الإكراهات التي تمارسها القراءة الإسقاطية أيضا، وهي تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، بطريقة توافق فيها الأفق العام لمقاصدها ".[2]

إنّ طه حسين نهضوي، تحديثي، يريد التجديد، ويطمح لتغيير واقع الثقافة العربية، والمصرية خاصة، فبعد خطابه التغريبي، يعود إلى التراث العربي، ويحاول تقويضه، وتسخيفه، وإبطال فاعليته، وهو حتى حين يبطله لا يتخلى عن مبدأ "المقايسة" الذي يؤمن به، ويتخذه منهجا لإثبات نظرياته ومقولاته، فالشعر الجاهلي منتحل، لأنه لا يمثل روح العصر الجاهلي، ولا يصور الحياة الجاهلية في بعدها الاجتماعي، والديني والسياسي، فهذا الشعر صناعة الرّواة: " وأنّ الكثرة المطلقة مما نسمّيه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنّما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تُمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر ممّا تمثل حياة الجاهليين، وما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر، إنّ ما نطالعه على أنّه شعر امرئ القيس أو طرفة أو عمرو بن كلثوم، أو عنترة ليس من هؤلاء في

[1]- : عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 483.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 472.

شيء، وإنَّما هو انتحال الروّاة أو اختلاف الأعراب أو صنعة النُّحاة، أو تكلّف القُصّاص، أو اختراع المتكلّمين والمُحدّثين والمُفسّرين ".[1]

ومرة أخرى يعود "طه حسين" إلى مبدأ "المقايسة" مع الغرب، فالانتحال ليس ظاهرة تخص العرب وحدهم، فقد عرف اليونانيون الانتحال، ومن بعدهم الرومان، فكيف يمكن للشعر الجاهلي أن يعصم نفسه عن هذا الانتحال؟ وهو أبعد من أن يصور الحياة الجاهلية، فهو يفتقد لروح العصر، ولا يعبر عنها في شيء، والنَّص القرآني أصدق تعبيرا عن هذه الحياة، وعن الأنساق الثقافية التي تخلّلته، لذلك فهو أقدم نص تاريخي، ينبغي الوثوق به، لفهم حياة العرب الجاهليين العقلية والدينية والسياسية ، فالنصوص التاريخية الصحيحة تبتدئ بالقرآن ، وهو وحده النّص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته، ويعتبره مشخّصا للعصر الذي تُلِيَ فيه ؛هذا القرآن يفصّل لنا حياة الجاهليين ويبسطها، أمّا الشعر الجاهلي، فهو عقيم، غريب عن هذا العصر، إسلامي الرواية والمذهب، وليس صحيحا أن العرب كانوا في عزلة عن العالم الخارجي، منكفئين على أنفسهم، معزولين عن العالم وما يدور فيه من حركة وتطور، فالذين كتبوا تاريخ العرب القديم، أغفلوا هذا الباب أو سكتوا عنه، مع أن القرآن يكشف أن هؤلاء العرب الجاهليين كانوا على اتصال دائم مع الحضارات المتاخمة لهم،: "وإذا كان هناك شيء يؤخذ به الذين كتبوا تاريخ العرب وآدابهم، فلم يوّفقوا إلى الحقّ فيه فهو أنّهم لم يلمُّوا إلماما كافيا بتاريخ هذه الأمم القديمة، أو لم يخطر لهم أن يقارنوا بين الأمة العربية، والأمم التي خلت من قبلها، وإنّما نظروا إلى هذه الأمة العربية كأنها أمة فذَّة لم تعرف أحد ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحد ولم يشبها أحد، لم تؤثّر في أحد، ولم يُؤثر فيها أحد، قبل قيام الحضارة العربية وانبساط سلطانها على العالم القديم ... "[2].

الحضارة العربية بدوية الميلاد والمنشأ، وكذلك كانت الحضارة اليونانية فالحضارتان متشابهتان تماما، كأنما تتطابقان في كثير من تفاصيلهما أو قل هما حضارتان متقايستان تمدّنتا بعد بداوة: " وكذلك كان شأن هذه الأمة العربية، تحضّرت كما تحضّر اليونان والرّومان بعد بداوة، وتأثّرت بما تأثر اليونان والرّومان بظروف سياسية مختلفة، وانتهى بها تكوينها السياسي إلى مثل ما انتهى التكوين السياسي لليونان والرّومان إليه من تجاوز الحدود الطبيعية وبسط السلطان على الأرض، وتركت كما ترك اليونان

[1]- طه حسين: في الشعر الجاهلي، تقديم عبد المنعم تليمة ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2007، ص17، 18.

[2]- طه حسين: مرجع سابق، ص106.

للإنسانية تراثا قيّما خالدا فيه أدب وعلم ودين، وليس من العجب في شيء أن تكون العوارض التي عرضت لحياة اليونان والرومان من وجوه كثيرة، وفي الحق أن التفكير الهادئ في حياة هذه الأمم الثلاث ينتهي بنا إلى نتائج متشابهة إن لم نقل متحدة..."[1].

ويمضي طه حسين في "مقايساته" الغريبة، فلا مجال للتمايز والاختلاف عن الآخر فالحضارة العربية تابعة للغرب، فهذا امرؤ القيس زعيم شعراء الجاهلية، وصاحب المعلقة العربية الأولى، يشبه شاعر اليونان وصاحب الأوديسا– هوميروس -:" وخلاصة البحث القصير أن شخصية امرئ القيس – إذا فكّرت- أشبه بشخصيه الشاعر اليوناني هوميروس، لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن في أنها قد وجدت حقا، وأثّرت في الشعر القصصي حقا، وكان تأثيرها قويا باقيا، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئا يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل، فامرؤ القيس هو الملك الضِلّيل حقًّا، يريد أنه الملك الذي لا يعرف عنه شيء يمكن الاطمئنان إليه، هو ضلَّ بن قلَّ كما يقول أصحاب المعاجم اللغوية .."[2].

يُبدي طه حسين إعجابه بالحضارة والثقافية الغربية، ولا يخفي انحيازه وتعصبه للأدب الغربي، واعتباره النموذج الكامل الذي يتوجب احتذاؤه والسير على منواله، فقد جرَّب منهج "الشك الديكارتي" على قضايا أدبية وثقافية كثيرة، فما دامت الحقائق ليست مطلقة ولا ثابتة، فالوصول إلى الحقيقة يتطلب الشك، فالشك سبيل للوصول إلى السكين، وهكذا نجد طه حسين مرتابا، مضطربا، يناقض نفسه أحيانا، ويظهر بمظهر الناقد الهادم الذي لا يبني شيئا ذا قيمة، فهناك فرق واضح بين شك ديكارت المنهجي وشك طه حسين التاريخي:" إن ما ظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت إنما هي أصداء غامضة، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، إنه خرج بالمنهج الديكارتي من ميدان إلى ميدان آخر لا يصلح له في صورته الأصلية وعلى هذا يتعذر الحديث عن تأثر حقيقي بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجي ".[3]

إنّ مفهوم النقد عند عبد الله إبراهيم، لا يختلف عن مفهومه عند كل النقاد "التفكيكيين" الذين يرون النقد حوارا مع النصوص، ومحاولة استدراجها واستنطاقها، فهو قراءة تلتقي فيها مقاصد الناقد – القارئ- بالمقاصد المضمرة للنَّص، أين يتحقق التفاعل المطلوب لكل ممارسة نقدية، فهناك مناهج

[1]- طه حسين: المرجع نفسه ص108.

[2]- طه حسين: مرجع سابق، ص208.

3- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق 495.

سياقية خارجة على النَّص، كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، وهناك مناهج نسقية تلج النَّص، وتبحث في أبعاده الدلالية وبنائيته الأسلوبية واللغوية التركيبية: " وقد اندرجت هذه الاتجاهات في مقتربين كبيرين: أولهما (المقترب الخارجي- External Approach). وهو يعنى بتحليل المرجعيات التي تغدي النصوص بعناصرها، ساعيا إلى كشف الأثر الذي تتركه تلك المرجعيات في النصوص، وينضوي في إطار هذا المقترب عدد من المناهج مثل المنهج التاريخي، والاجتماعي والنفسي، وثانيها (المقترب الداخلي–Internal Approach) وينصرف اهتمامه إلى استكشاف المزايا الأدبية للنصوص، وبيان نظمها الداخلية، ودلالاتها النصية، ويدخل ضمن هذا المقترب عدد من المناهج مثل: المنهج الشكلي، والبنيوي...[1].

بدأ النقد العربي الحديث سيّاقيا، فقد عرف طه حسين بمنهجه التاريخي والعقّاد بالمنهج النفسي، فيما جاءت المناهج النسقية متأخّرة جدا، بدأت في الثمانينات من هذا القرن، ولازالت قائمة إلى اليوم، ولا يُعدّ اختلاف هذه المناهج وتعدّد مرجعياتها عائقا ولا عيبا عند عبد الله إبراهيم، فشرط المنهج هو "الرؤية" التي تمثّل الفهم الشامل للعملية الإبداعية بتعقيداتها المختلفة، و "المنهج" الذي يمثّل كلّ الخطوات الإجرائية التي يقوم بها الناقد للوصول إلى نصوصه المفضلة، ومحاورتها وكل قراءة تفتقد لهذين العنصرين، هي قراءة نقدية فاقدة لشروطها، ويصبح النقد من خلالها ضربا من التضليل والخداع، فالنقد الفعال عمل مدروس، تتضافر فيه عناصر مختلفة، يلتقي فيها الناقد بالمتلقي عبر نص إبداعي، غني، مضمر الدّلالات، كثيف المعنى.

يجزم عبد الله إبراهيم – منذ البداية– أنّ النقد العربي الحديث، تأثّر تأثرا كبيرا بالموّجهات الغربية، فوقع في أسر هذه المناهج، ومؤثراتها الثقافية والفلسفية المختلفة، فقد قام النقاد الأوائل بتقليد تلك المناهج دون البحث في خلفياتها الابيستمولوجية ومرجعياتها الثقافية فالأكيد أنّ هذه المناهج نشأت في محاضن ثقافية، تختلف عن ثقافتنا وقد تتعارض معها، فالمثل الغربية جلية في هذه المناهج. لقد وقع النقد العربي الحديث في مأزق التقليد والمحاكاة، ومال إلى السهولة، وأخذ بالمنجزات الغربية الجاهزة، فضاعت ملامح الهويَة العربية، وضاع التراث النقدي العربي، وذهبت جهود نقاده أدراج الرّياح.

يقع عبد الله إبراهيم في خطأ منهجي فادح، فقد صادر مقدمة حديثه عن حضور المؤثرات الغربية في نقدنا العربي، فحكم - منذ البداية- على مشاريع هذا النقد ومنجزاته بالتبعية المطلقة للغرب، وهو لم يتناول بعد هذه المشاريع، وما أضافته للنقد العربي الحديث.

[1]-عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص503.

إنّ الناقد ما فتئ يدافع على هذه المصادر النقدية، وعن رؤيته للنقد العربي الحديث كلّه فهو يعترض عن المبدأ الذي اتخذه هؤلاء النقاد منذ العقاد وطه حسين والمازني إلى اليوم فتحديث النقد وتجريب مناهجه، لا يعني "تلفيق" الأحكام و"تقويل" النصوص والتعسّف في الحكم عليها.

يتناول الناقد مجموعة من منجزات النقد العربي الحديث، وبطريقة انتقائية يصطفي هذه الأعمال باعتبار أهميتها وتسلسلها الزمني، وهي نماذج دالة تكشف تمكّن المؤثر الغربي من نقدنا والولاء المطلق لمقولاته المنهجية، وهذا الانتقاء لم يكن جزافيا فالناقد يقدم لنا "محمد مندور" رائدا للمنهج التاريخي، بعد طه حسين، وخليفة "التليسي" ناقدا رومانسيا، وهما نموذجان للمنهج السيّاقي " الخارج نّص"، ولكنه فعّال ومؤثر، ويعرض نماذج للمنهج النسقي، الذي يتناول النص من الدّاخل، فيعرض منجزات كمال أبي ديب، محمد مفتاح، وسعيد يقطين...، والهدف واضح فقد بيّن عبد الله إبراهيم استبداد النموذج الغربي وسيطرته على مناهجنا النقدية الحديثة، ولم يكن هذا التأثير محصورا في جيل دون آخر، ولم يكن محدودا في المشرق أو المغرب، فقد امتدّ هذا التأثير يشمل المغرب والمشرق.

د- 2 محمد مندور ومقولات المنهج التاريخي:

اقترن محمد مندور باسم أستاذه طه حسين، وظهر على الساحة النقدية العربية، بعد أن عاد من فرنسا ومن جامعة السوربون (1939)، حيث درس الأدب الفرنسي، وتأثر بالحركة الأدبية والنقدية التي كانت في أوج نشاطها ومجدها، وأتّبع خطى أستاذه الأول، فدعا إلى الإقتداء بالأدب الغربي، وإعلان الولاء له، وليس الأدب وحده، بل والثقافة الفرنسية كلّها، فعقل محمد مندور غربي أوروبي،وهو يريد تجديد النقد العربي وإحيائه، وفق مناهج الفرنسيين:" وفي الحق إن الكتب العربية القديمة كنوزا تستطيع، إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم"[1].

يعد مندور نفسه رائدا للمنهج التاريخي في النقد، الذي أسس له طه حسين ووضع منهجه أستاذه الأول "جوستاف لانسون"، فالمنهج التاريخي هو الأنجع في نظر مندور ونتائجه في تحليل النصوص مهمة: " ومعنى هذا أننا لفضل الأخذ بالمنهج التاريخي، حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حدَّه، وهذا هو المنهج

[1]- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، أبريل، مصر، 1996.ص6.

الذي استقرّ الباحثون على جدواه، منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جدّدت الإنسانية من معرفتها بتراثها الروحي وزادته خصبا..."[1].

تأثّر مندور بالمدرسة الفرنسية في النقد، ومنهجها القائم على دراسته النصوص، وكان لأداء أستاذه "جوستاف لانسون" دورٌ في تشكيل رؤيته النقدية، فقد اقتبس من آرائه الكثير، وتبنّى أفكاره النقدية، التي طرحها في كتابه: "منهج البحث في تاريخ الآداب"، والذي أعاد مندور ترجمته إلى العربية سنة 1941، وخاض مندور معاركه الأدبية والنقدية مع كبار نقاد عصره، كالعقاد، ومحمد خلف، والنويهي، وزكي نجيب محمود وغيرهم، وعند عودته إلى مصر، عمل على أن يدخل منهج شرح النصوص كما عرفه في السوربون، وكما أخذه عن طه حسين، وهذا قاده إلى أن يخوض معارك حول مفهوم الأدب والنقد، بدأها عام 1940 في مجلة "الرسالة" ومجلة "الثقافة"، حيث ناقش "الرسالة" كلا من العقاد، وسيد قطب، والكرملي حول الشعر الجاهلي، والشعر المهموس، كما ناقش في مجلة "الثقافة" محمد خلف الله أحمد حول النقد الأدبي من وجهة نظر علم النفس، وكان كتابه " في الميزان الجديد" هو الحصاد الأول لهذه المعارك، ومعركته مع محمد خلف الله أحمد على صفحات "الثقافة" في أوائل الخمسينات هي التي بلورت منهجه النقدي الذي نجده "في الميزان الجديد"[2].

لا يهتمّ عبد الله إبراهيم بالجهود النقدية لمندور، وآرائه ومواقفه بل يهتم بالاتجاه التغريبي في كتاباته، وبتأثير الثقافة الغربية في منهجه النقدي، وولائه التام للثقافة الفرنسية، فهو شأنه أستاذه طه حسين، كان يصدر عن رؤية غربية في كثير من آرائه:" في شخص مندور الناقد والباحث، نجد أنه لم يقف عند حدود "يمثل" ما أنتجه الغرب من مفاهيم في حقول الأدب والفكر، وما توصل إليه من مناهج نقدية في تلك الحقول، إنما تقدم إلى المناطق التي تحذر منها المعرفة وهي مناطق التقليد والاحتذاء والأخذ الذي لا يضع في اعتباره اختلاف السياقات التاريخية والثقافية، فكانت رؤيته المركزية الغربية، التي ظهرت على أنها "إنسانية" أو "كونية" أو "كلية" أو "شاملة" هي المحرك للجهود التي بذلها، واقترن ذلك في كثير من الأمثلة، بتطبيق الإجراءات المنهجية التي تتصل بها، ثم إنه اندفع خطوة أخرى إلى الأمام في التبشير بتلك الرؤى والمناهج، وربط عجلة التحديث والتقدم بها... "[3].

---

[1]- محمد مندور: مرجع سابق، ص11.

[2]- محمود السمرة: محمد مندور شيخ النقاد في الأدب الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، الأردن، ص 47.

[3]-عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص508.

لا شكّ أن مندور كان يصدر عن هذه الرؤية الغربية، ولكنها ليست رؤية سلبية تماما كالتي رسمها عبد الله إبراهيم، الذي اختزل الجهود النقدية لمندور في هذه الزاوية الضيقة، فالتوجه للغرب لم يكن مجرد مشروع ثقافي، ولكنّه خيار سياسي بالدرجة الأولى، فالغرب أضحى النموذج الاقتصادي والسياسي والحضاري الأوّل، ولا مجال للعودة إلى الماضي، ومحاولة إحيائه:"إنّ المثاقفة بالنسبة لمندور ولجيله، ورغم التطور النسبي في الوعي، كانت تنطوي على عناصر سالبة كثيرة، لأن "نموذجية الغرب" كانت ملتصقة بوعي وممارسة الطبقة السائدة آنذاك، مما جعل التنبّه إلى المقومات القومية والاختيار بين "ما هو صالح وما هو طالح " مجرد شهادات لترضية كبرياء المشاعر الوطنية والدينية، والتخفيف من وطأة الإنشاد إلى الغرب في كل المجالات...[1].

ظلّ مندور مشدودا لآراء أستاذه لانسون، ووفيّا للمنهج التاريخي الذي رسمه، وهو لا يخفي هذا التأثر ولا يفنده، بل يعتبره فخرا كبيرا وحظا عظيما:" كان تأثري الأكبر في الحقيقة هو بأساتذة السوربون، وبالنقّاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، وبلوك، وشارك لالو، ثمّ كبير الأساتذة في فرنسا، جوستاف لانسون، الذي لم أتتلمذ عليه وهو حيّ، إلا أنّني تتلمذت وتأثّرت بمؤلفاته، وبخاصة كتابه الدّسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية ومقاله عن منهج البحث في الأدب..."[2].

يُؤاخذ عبد الله إبراهيم على الجيل الأول من النقاد العرب، هذا الولاء المطلق للمناهج الغربية، والجري وراء مقولاتها النقدية المختلفة، فطه حسين ومندور والعقاد وأحمد أمين وغيرهم كانوا مجرد صدى للآخر، لم يحقّقوا في نظرياته وفلسفاته، ولم يحاولوا التدقيق فيها، بل تركوا وراءهم تراثا نقديا هائلا، كان الأجدر بهم إحياءه وتحديثه، واتجهوا لما هو سهل وجاهز:" ترسَّم مندور خُطى طه حسين وإثر الإخفاقات والانكسارات التي لا يمكن حصرها في كينونته الأنا/ الذات، وأصبح الأخذ غير المنظم، وغير الواعي، عن الآخر، هو السمة التي طبعت الفكر العربي الحديث في مظاهره المختلفة، والنقد الأدبي في مقدمتها، وبدأت "الموارد المنهجية" للآخر تفرض حضورها بوصفها وسائل "تحديث" وأصبح "النموذج الغربي" في ميدان الفلسفة والأدب هو المعيار القياسي، وبدأ الناقد العربي، يخوض في جدل واسع، لاستخلاص "نموذج" من "نموذج الآخر"، معتقدا بأنَّه حقق ما لا سبيل إلى تحقيقه..."[3].

---

[1]- محمد برّادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، القاهرة، 2005، ص71.

[2]- فؤاد دوارة، محمد مندور: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص69.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص530.

د-3 -محمد مفتاح ومشروع النقد الجديد:

لم تكن كتابات الناقد المغربي محمد مفتاح، مجرد آراء نقدية مفصولة عن سياقات النقد ومناهجه، بل كانت متعاقبة، متسلسلة ومتماسكة تؤسس لمشروع نقدي وثقافي جديد، واضح المعالم، دائم التجدد، أطلق مفتاح مشروعه هذا بأطروحته الجامعية المعنونة بـ: "التيار الصوفي والمجتمع في المغرب والأندلس في القرن الهجري"، وهي الدراسة التي صدر جزء كبير منها تحت عنوان: " الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية" سنة 1997، ثم توالت مؤلفاته الأخر كما يأتي:

1- في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية (1982).
2- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيةالتنّاص (1985) .
3- دينامية النّص: تنظير وإنجاز (1987).
4- مجهول البيان (1990).
5- التلقي والتأويل: مقاربة نسقية (1994).
6- التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية (1996).
7- المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي (1999).
8- النّص من القراءة إلى التنظير (2000).
9- مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة (2000).
10- رؤيا التماثل: مقالة في البنيات العميقة (2005).
11- مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية: اللغة – الموسيقى –الحركة (2010).

طوّر مفتاح آراءه وأطاريحه، فكان كل كتاب يفسر ما سبقه:" كانت بعض الأطروحات الواردة فيه [أي في الخطاب الصوفي] منطلقا لي في أبحاث أخرى، مثل دراستي المعنونة بـ: "في سيمياء الشعر القديم" ومثل كتابي "التلقي والتأويل" وكمثل ما نص عليه في الأسطر الأولى من "مشكاة المفاهيم" من كون هذا الكتاب: امتدادا نظريا ومنهجيا لكتب "مجهول البيان" و التلقي والتأويل" و "التشابه والاختلاف" و "المفاهيم معالم" يتجلى هذا الامتداد في المقاربة المعرفية والتناول النسقي، واقتراح مفاهيم واصفة "[1].

[1]- سعيد عبيد وآخرون: مشروع محمد مفتاح –دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع – مطبعة أنفو برانت، فاس ، المغرب 2010 ص ص 4،5.

يتناول عبد الله إبراهيم هذا المشروع النقدي، باعتباره يعكس تأثير النقد الغربي ومناهجه المختلفة التي يحاول محمد مفتاح جمع شتات مقولاتها، والتوليف بينها في نظرية نقدية جديدة، وبعد توصيف منجزات النقد عند مفتاح، ومنهج "التركيب والنحت"، و"الانتقاء" الذي اتبعه في كل كتاباته، والذي يعكس التخبط والمأزق الذي وصل إليه مفتاح يحكم عبد الله إبراهيم في النهاية على مشروع مفتاح بالفشل، فنظريته النقدية: " تبدو مضاربة الآراء والنظريات، وكشف النظم المعرفية والإدّعاء باستخلاص رؤية، بوساطة المضاهاة والاختيار والانتقاء، أمر غاية في الخطورة، ليس على صعيد الإجراء، إنّما على صعيد الممارسة التحليلية التي توظف النتائج في سبيل قضية محددة، فالموجهات الخارجية تظل أمينة على ما تنطوي عليه من رؤى ومنظورات، والأطر العامة قد تظلل الباحثين بأنهم وضعوا أيديهم على سر ما يريدون الوصول إليه، ويبدوا الأمر وكأنه نوع من " السباحة الحرّة في بحر"آخر"[1].

ينتقد عبد الله إبراهيم منهج محمد مفتاح النقدي، فيستنكر إجراءاته التطبيقية وأطره النقدية الخارجية، فمنهجه ضرب من "التلفيق" وخروج عن المنهج العلمي، الذي يعرف بانتظام خطواته وثبات أهدافه ،"فالانتقاء" والاختيار يلغي المنهج النقدي، ويجهل على الناقد دون إدراك نتائجه ومراميه: " "الانتقاء" فيما أفهم، هو ضرب من الاختيار الذي يتم في محورها، بما يوافق أهداف الباحث وتوجهاته، بهدف إيجاد "تواصل" بين الأطر النظرية للفعالية النقدية ومكونات النَّص، ولهذا فهو يوجب الخضوع إلى ثنائية "الاختيار" و"الحذف" ويقضي إلى ضرب جديد من الممارسة النقدية التي تقوم على "تركيب" جديد، قد لا يختلف عن "التلفيق" وأن كنا لا نجزم إنه يمثله تماما، ناهيك عن كون هذا التركيب تحذّر من المفاضلة بين مكونات متعددة، وليس بواسطة الاستقراء الشامل لمكونات النصوص الشعرية"[2].

لقد طوّر محمد مفتاح منهجه النقدي عبر كتاباته النقدية المختلفة، وأخذ هذا المنهج الشمولي من اللسانيات والسيميائيات، وحاول التوليف بين هذه المناهج كلّها، والأخذ بها جميعا رغم التعارض الواضح بينها في خلفياتها الابستيمولوجية، وفي نظرتها إلى النص وإلى الخطاب الشعري والسردي، ولكن هذا المنهج الذي سماه تكامليا، كان منقطع الحلقات مضطربا، لا يفي بالوعود التي قطعها مفتاح وطمح لتحقيقها؛ فقد حاول الانفتاح على كلّ المناهج والنظريات النقدية والعلمية التي جاء بها العصر من "النظرية الكارثية" و"نظرية التشكيل الهندسي" و"نظرية الحرمان" و"نظرية الذكاء الاصطناعي" و

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص519.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص515.

"نظرية التواصل والعمل" فهناك علاقة ما، بين ما هو بيولوجي وما هو ثقافي، فالنقد لا يمكن أن يعيش بمنأى عن تغيّرات العصر المتسارعة، وكشوفاته العلمية الباهرة وليس غريبا أن ندخل إلى الأدب مفاهيم ومصطلحات العلم، لهذا انفتح مفتاح على العلوم الدقيقة واستعار كثيرا من مصطلحاتها، رغم الفرق بين المجالين "الأدبي" و"العلمي"، فهذه الاستعارة كثيرا ما تفسر خصوصية النص الأدبي وطبيعته الإنسانية الإبداعية:" ونحن في رحاب مؤلفات محمد مفتاح، لا يكاد يمرّ بنا مبحث أو مطلب واحد دون أن نجدنا إزاء مصطلح من المصطلحات العلمية الدقيقة، التي كان يظنّ أنها أبعد ما تكون عن كتب نقدية تشتغل بالشعر والقصة وما إليها، ومن أمثلة تلك المصطلحات والمفاهيم كثيرة التردد خلال تلك المؤلفات: "التشاكل" و"الاتصال" و"الانفصال" و"التشعب" و"الانشطار" و"التعقيد" و"اللّانظام" و"العماء"و"الفوضى" و "الديناميكية" و "الإطار" وغيرها مما مجاله الأصلي علم الفيزياء أو إحدى نظرياته و"التدرج الرياضي" و"الشامل" و"النمو" و"التوليد" و" الانتقاء" و"الصراع" و"التوازن" و"التنظيم الذاتي" وغيرها من المفاهيم البيولوجية أو التطورية الداروينية و "التناظر" و "التوازي" و ""الهندسيات" و "الأُطر" و"المدوّنات" و "الحوارات" و "القمة القاعدة" (القمعدة) والقاعدة – القمة (القاعمة) وغيرها من مصطلحات نظرية الذكاء الاصطناعي، وغيرها من مصطلحات ومفاهيم علوم دقيقة ونظريات علمية شتى ".[1]

ينتقد عبد الله إبراهيم مشروع مفتاح النقدي، رغم تقديره لجهود صاحبه،وتوّزعها بين المدارس النقدية الغربية المختلفة، فما يؤاخذه عبد الله إبراهيم على مفتاح لم يكن تأثره بمناهج الغربيين المختلفة، والخلط بين إجراءاتها المنهجية المتناقضة في أغلب الأحيان، والمتعارضة في خلفياتها المعرفية فقط ، ولكن اعتراضه الشديد كان على المنهج الشمولي الذي اتبعه مفتاح، وآمن به، وطبّقه ثم بشّر به وروّج له أخيرا، وهو منهج يفتقد إلى الرؤية الدقيقة لطبيعة العمل الأدبي، ويبتعد عن جوهر الوظيفة المنوطة بالناقد، وهي التفسير والتأويل والتقويم، فمحمد مفتاح بدا مُشتتا ومُضطربا، لا يؤمن بمنهج ولا يصل إلى أي طريق، ومنهجه يعكس حالة "التيه" التي وصل إليها النقد العربي الحديث :"وعلى الرغم مما يثيره أمر "الانتقاء" و "التلفيق" في طبيعة العمل النقدي المنهجي الذي يهدف إلى تحقيق معرفة علمية بطبيعة الخطاب الشعري، فإنّ استبدال المصطلحات بغيرها، لا يغيّر في عمل مفتاح، من المفاهيم التي تشتغل في تحليله، وتمارس حضورا دائما فيما يتوصل إليه. النص ينصاع في تحليله

[1]- سعيد عبيد و آخرون :مرجع سابق، ص32.

لقوة "المفهوم". و"الخطاب" يمتثل لسطوة "المنهج" .و"التحليل" يذعن لهيمنة "الرؤية" القبلية، .و"التركيب" ضرب من "الخلط" و "الانتقاء"، الذي يستوي في التحليل الأخير، مع الدلالات غير المريحة التي تتصل بـ:"التلفيق". بيد أن كل هذا لا يمثل حكما في توصلات مفتاح واجتهاداته، وتحليلاته في ميدان بكر، إنما هو توصيف للموجهات التي يصدر عنها مفتاح رؤيةً ومنهجا"[1].

لا يُبدي عبد الله إبراهيم موقفا واضحا من خضوع مفتاح لمقولات المناهج الغربية، ولخضوعه التام للنظريات النقدية الغربية، ومحاولة تجريبها وتصنيفها على نصوص أدبية عربية، والمناهج الغربية على اختلاف مذاهبها، ليست بريئة بما يكفي، فهي حاملة لأفكار وإيديولوجيات مختلفة، ولا يمكن أبدا فصل المنهج عن سياقه الفكري ومحضنه الثقافي، فالمنهج مرتبط بمرجعيته، وهذا الأمر وعاه مفتاح، وأكدّ عليه في كتاباته :" أهم المنطلقات اللسانية والسيميائية الحديثة ذات أصول ميثافيزيقية أو علوم مجرّدة، وإذا لم يتفطّن الناقد العربي إلى ذلك، فإنّه لن يكون على بيّنة من أمره، فيعطب ويخبط ويخلط، ومع أن المهمة ليست سهلة، إذ يحتاج إلى الإلمام بتطور الفلسفات وتأريخها، فإنّه لا مفرَّ له من بذل الجهد "[2].

وقع محمد مفتاح في محاذيره، فتنّقل بين المناهج الغربية الحداثية بوعي وبدون وعي، دون أخذ لأي اعتبار "ابيستمولوجي"، فهل يمكن فعلا فصل المنهج عن مرجعيته الفلسفية؟ :" أمّا محمد مفتاح فرغم إدراكه تحيّز المناهج النقدية الغربية، وإثباته صلتها بمضامينها الفلسفية وخلفياتها المعرفية وأسسها العلمية، إلا أنه يسلّم بإمكانية إفراغ نظريات النقد الغربي ومناهجه ومفاهيمه من مضامينها الفلسفية، وعزلها عن خلفياتها وأسسها، من هذا المنطق ركب في "مجهول البيان" بين تيارات تأويلية متعارضة، تيارات تراثية قديمة وأخرى غربية حديثة ،رغم وعيه بتناقضاتها، وتأكيده " أن التأويل الأصولي يهدف إلى إبداء حقيقة كلام الله الذي هو الظاهر والباطن المحيط بكل شيء، وإلى الدفاع عن شريعته بالتأكيد على الطاعة المطلقة، وإلى الترغيب في الدار الآخرة .. وأما التأويل الحديث فهو وليد فلسفة الموت والعدم: موت المؤلف وموت الإنسان، وموت العقل، وموت المؤسسات ... وهو نتيجة ليبرالية أوروبية، وديمقراطية اجتماعية، وخلفيات عِرقية .. وهو متأثر بالنزعة العلمية المعاصرة التي تشغلها الهيمنة على الكون وعلى الإنسان ".[3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص515.

[2]- محمد مفتاح: النَص من القراءة إلى التنظير، منشورات المدارس،ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000، ص107.

[3]- علي صديقي: مرجع سابق ص ص71، 72.

يشتغل مفتاح في حقل نقدي جديد وبِكر، يتنقل فيه بين النظريات اللّسانية المختلفة، المفتوحة على النصوص وأنساقها المختلفة، فيأخذ من تحليل الخطاب عند غريماس، والشعرية عن جاكوبسن وكوهن، ويصوغ نظريته النقدية الجديدة، على مبدأ الاختيار والتركيب والانتقاء يضع مفتاح في اعتباره مجموعة من النظريات اللسانية التي تندرج في مجموعات كبرى هي:

1. التيار التداولي بشعبتيه: نظرية الذاتية اللّغوية ونظرية الأفعال الكلامية.
2. التيار السيميوطيقي، كما تجلّى في أعمال غريماس وأتباعه.
3. التيار الشعري الذي يمثله جاكبسن وكوهن ومولينو وتامين.

ويقوم بعد ذلك بانتقاء ما يراه مناسبا، فيقدم "محاولة تركيب" يستخلصها من تلك النظريات اللسانية بتياراتها المتعددة، مبينا أن الاختلاف فيما بينها " تحكمه خلفية فلسفية معلنة أو مضمرة " ويعيد بناء تلك التيارات تبعا لموقفها من الخطاب الشعري .. ".[1]

يتراجع عبد الله إبراهيم عن موقفه الأول من المناهج الغربية، والأخذ غير الواعي بمقولاتها ، وأصبح لا يرى عيبا في الأخذ من هذه النظريات والمناهج الغربية، فهذا أمر طبيعي ومتاح، وما يعيبه عن المشروع النقدي عند مفتاح هو هذا المنهج الجديد، في الدراسات النقدية العربية، الذي يأخذ من كلّ المناهج، ويصوغ منها منهجا خاصا به، يقبل بكل الاختلافات والتناقضات الحاصلة بين تلك المناهج،وينتقي منها ما يخدم رؤيته ومنهجه، وهذا المنهج التكاملي "تلفيقي"، لا يقدم نتائج مهمة، ولا يقود إلى أي طريق ..

د-4 - سعيد يقطين ومشروع السردية العربية:

تحت عنوان سعيد يقطين، السردية واستبداد النموذج الغربي، يتناول عبد الله إبراهيم التجربة النقدية في مجال السردية العربية، للناقد المغربي سعيد يقطين، والذي يتقاطع مع مجاله وهو السَّرديات، ويلتقي مع مشروعه النقدي، الذي يهدف إلى دراسة بنية الخطاب السردي العربي القديم والحديث، والبحث عن مكوناته وعلاقاته ودلالاته المختلفة، ومن البداية نجد الباحث لا يتوانى في الهجوم على مشروع السردية عند يقطين، ويضعه في دائرة التبعية للغرب، تحت عنوان مستفز هو "استبداد النموذج الغربي" في إيماء واضح لتمادي يقطين في إتباع المناهج الغربية في دراسة السرد، والتي يقسمها إلى دراسة سردية لسانية يتزعمها جنيت ،وتودوروف ،وبارت، وسردية دلالية يتزعمها بروب، وبريمون، وغريماس.

[1]-عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص516.

لقد حاول عبد الله إبراهيم – على ما يبدو – أن يُجهز على مشروع يقطين فوضعه في هذه الدائرة، التي لا تحيد عن المركز الغربي، أو تظلّ تدور في فلكها على الأقلّ، وهو يلتقي مع منهج مفتاح، الذي يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار والتركيب، والنحت، فالجهود النظرية ليقطين التي كانت تتصدر كتبه، امتازت بالسّجال، فقد انشغل بالتنظير وترسيخ المنهج، وأهمل الخطاب السردي، ومكوّناته وعلاقاته التي تدرك بالاستقراء والمقارنة والتحليل:" يقطين أفاد من كلّ الإرث المنهجي الذي أوقدته اللّسانيات في حقل السردية، ولذا نراه من أجل تسريع معرفته في هذا الميدان ينتخب خطابا روائيا واحدا هو: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني للتحليل، مُردفا إيّاه بأربعة خطابات روائية أخرى لا تستأثر بالاهتمام، بدأ بحثه في المداخل التمهيدية التي خضعت لـ "الزمن" و "الصيغة" و "الرؤية" و "البناء النّصي" و "التفاعل النّصي" و "البنية السوسيو - نصية" من أجل إيجاد تطابق بين بنية النموذج الذي استقاه من الدراسات السردية الغربية وبنية الخطاب الذي انتخبه للتحليل، وكأن بحثه لا يهدف إلى استنباط "سردية" الخطاب الذي درسه، إنما هو إنشاء هيكل يصلح لتحليل الخطابات السردية."[1]

يُمثل يقطين جيلا جديدا من النّقاد العرب، وتحوّلا كبيرا في الخطاب النقدي فهو حسب عبد الله إبراهيم، لم يعد مهتمًّا بـ "رؤية الآخر" التي شغلت النقاد العرب ردحا من الزمن، بل انصبَّ اهتمامه على "نموذج الآخر"، ولهذا امتاز خطابه النقدي بالسِّجال، فهو مشغول بوضع القوالب والأشكال، ثم ينتهي إلى ملئها بالخطاب، وسدّ الفراغات به: " سبق التأكيد أن سعيد يقطين، كان يريد تقديم هيكل عام يكون صالحا لتحليل الخطابات السردية، وأنه انتخب نموذجا لتسويغ أهدافه. إنّ جهدا مثل هذا يُعنى بالطرائق أكثر مما يعنى بالنصوص، هو أدخل في "السردية" التي تريد تحديد أنظمة عامة ولهذا فإنّ رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" استخدمت لتأكيد صحة التوصّلات النظرية التي كان الناقد توصل إليها نتيجة معيارية الآراء بعضها ببعض، ولم تفلح الرواية بتحويل أو تغيير الآراء المقرّرة سلفا، فقد صيغت قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها ".[2]

يرى عبد الله إبراهيم أن يقطين بالغ في اتباع المناهج الغربية، دون مراعاة خلفياتها الثقافية والإيديولوجية، فكثير من النقاد يعتبرون النقد علماً، محايدًا وشموليّا كونياّ، لا يرتبط بشعب أو ثقافة أو دين، وليس أمام الناقد سوى قبول تلك المناهج رغم حمولتها الثقافية، بينما يدافع سعد البازعي عن

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص520.

[2]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص521.

هذا التوجه النقدي لأنّ له ما يبرّره:"لكنّ النّاقد العربي الحريص على عولمة المناهج النقدية، ضمن منجز الغرب الثقافي عموما، مبرّراته بالطبع، فهو في الغالب محاصر بين قوتين: قوة المنجز الغربي وروعته في كثير من الأحيان، وقوّة المعارضة الثقافية المحافظة في الثقافة العربية نفسها، إذ تسعى إلى سدّ منافذ المثاقفة ووأد احتمالات النمو، لذا يصير ضروريا تبنّي خطاب العولمة بوصفه استجابة لمؤثرات القوة الأولى ومُنعتقا من الثانية: الحضارة الغربية حضارة إنسانية تصلح لكلّ زمان ومكان .. "[1]

يُدافع يقطين عن أطروحته، ويردّ على تهمة "النموذج الغربي" التي ألصقها به عبد الله إبراهيم، فالأمر عنده لم يكن هدفا مقصودا، وأنّ ما قام به كان استقراء وتأملا واستيعابا للمناهج الغربية، وليس سجالا وخضوعا لتلك المناهج: " لم يكن عندي هدف كشف جهود الآخرين، كما يدّعي إبراهيم، ولا تعقّب التطوّر التاريخي للسرديات، فهذا ما يطفو على السّطح. كان الهدف الأساس هو: مواجهة التسيّب النظري والفوضى المعرفية، والعمل على دفع المنشغلين بالسَّرد إلى التمييز بين الإطارات النظرية والاجتهادات المختلفة، من أجل تشكيل اختصاصات محدّدة في ثقافتنا لأنّه كما أعتقد دائما، لا يمكننا تطوير معرفتنا وثقافتنا بدون تكوين اختصاصات ضيّقة متعدّدة، وظهور مختصّين في مختلف الاختصاصات، إنّه بدون ذلك لا يمكننا أبدا تطوير النظر والعمل ... [2]

اهتمّ يقطين بالطرائق والقوالب والأُطر النظرية للسرد، ولم يهتم بالنصوص السّردية، فقد اقتصر جهده النقدي على رواية الغيطاني "الزيني بركات" وقد اختارها ليؤكد نظريته في السّرد، والتي هي نظرية غربية خالصة، فانتقاء هذه الرواية دون غيرها يرجع لكونها تستجيب للقواعد والأطر التي حدّدها يقطين سلفا وتنسجم معها، فالناقد لم يكن مشغولا باستقراء النصوص وكشف العلاقات والبُنى الدّاخلية لها، بقدر ما كان "مفتونا" و مأخوذا بالموجهات الخارجية التي تتشبع بها:" ذلك أنّ الموّجهات الخارجية في حقل السّردية كما تبلورت – خاصة في البحوث الفرنسية- استأثرت كثيرا، باهتمام يقطين، ووجهت كثيرا من النتائج التي توصل إليها، وترددت في صفحات كتابيه، ووجهت توصلاته إلى الجهة التي تكوّنت فيها، كما يطابق المرجعيات التي صدرت عنها، وعلى الرغم من كلّ هذا، فإنَّ يقطين كان يهدف فضلا عن تحديد المفاهيم، إلى تقديم طريقة شاملة لتحليل الخطاب السردي بنية ودلالة، أي إنتاج معرفة علمية ومنهجية يمكن الاستفادة منها في تحليل نصوص أخرى .. ". [3]

---

[1]- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص81.

[2]- سعيد يقطين : ملتقى السرديات ،مرجع سابق ص22.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص521.

وهنا ينصف عبد الله إبراهيم مشروع يقطين السردي، ويضعه في سياقه الحقيقي، بكل موضوعية ، فالرجل كان مهتما بوضع منهج نقدي واضح، يقوم النّقاد من خلاله بتحليل النصوص الشعرية والسردية، ولكنّه لا يبّرؤه من التبعية المطلقة للغرب، فسعيد يقطين "نموذج للآخر"، وهو ذاته لا ينكر هذه التهمة ولا يردّها، بل يؤكدها قائلا: " وهذا ما حاولت ممارسته في كتابي "تحليل الخطاب الروائي " (1989) و "انفتاح النّص الروائي" (1989)، حيث جعلت الأوّل مكرّسا لتحليل تقنيات الرواية بالتركيز على بنياتها، وفي الثاني انطلقت إلى معالجة دلالات الرواية العربية بعد الهزيمة في ضوء ما توصلت إليه من خلاصات في تحليل تلك البنيات و(الممارسة: الفهم الملائم)، لابدّ من توفير العدّة المناسبة لذلك، ومن هنا جاء اهتمامي بالبنيوية والدخول إلى عوالمها، تأملا واستقراء واستيعابا، وإلى تجاربها الغنية والمتنوعة، وهكذا كانت الخلفية الأولى .. ". [1]

تنقّل يقطين بين مناهج نقدية غربية كثيرة، ولم يخف تأثره بنظرياتها المختلفة، والمتضاربة أحيانا، ولكن مشروعه النقدي الطموح ظل تنظيريا، يخصّ نصوصا شعرية وسردية معينة، ولا يستجيب لتفسير مضمرات نصوص أخرى.

ويمضي عبد الله إبراهيم في تتبع الحركة النقدية العربية الحديثة شرقا وغربا، ليثبت أنّها كانت صدى "للآخر" الغربي، ولم تكن نابعة من "الذات" العربية، فالنماذج النقدية التي قام بتمثيلها واستنطاقها كلها كانت تتخذ "الآخر" نموذجا، وتصدر رؤيتها ومنهجها النقدي من معين فلسفته وثقافته وفكره، والخلل لم يكن في المناهج الغربية التي قامت على منطق الجدل الغربي، بل كان في التعصب العربي لمنهج دون آخر، وفي تطبيق هذه المناهج على النصوص العربية، بطريقة قسرية، تغيب فيها الرؤية والتبصّر واحترام الخصوصية الثقافية لتلك النصوص، فقد أفرغت كثير من المناهج من محتواها، وحادت عن معناها وأُوّلت بطرق خاطئة: " وأصبح الأخذ غير المنظم، وغير الواعي، عن الآخر، هو السمة التي طبعت الفكر العربي الحديث، في مظاهره المختلفة، والنقد الأدبي في مقدمتها، وبدأت "الموارد المنهجية" للآخر تفرض حضورها بوصفها وسائل "تحديث" وأصبح "النموذج الغربي" في ميدان الفلسفة والأدب هو المعيار القياسي، وبدأ الناقد العربي يخوض في جدل واسع لاستخلاص "نموذج" من "نموذج الآخر"، معتقدا بأنَّه حقق ما لا سبيل إلى تحقيقه، وهو أمر نجد تجلياته

[1]- سعيد يقطين: السّرديات كما أتصورها، مجلة علامات، عدد 25، مكناس ، المغرب، 2006، ص39.

في شتى ميادين الثقافة العربية الحديثة التي بدا وكأنّها تتشكل بوصفها مجموعة أصداء لثقافة الغرب في مجالات المعرفة والإبداع .. ". [1]

ينتقل الناقد إلى مشروع نقدي طموح ، حاول صاحبه اقتحام الدراسات البنيوية، من بابها الواسع ، وتطبيقها على نماذج شعرية قديمة وحديثة ، وفي قالب متسلسل ومتعاقب ، يطرح "كمال أبوديب" مشروعه الجديد، الذي يتلقاه عبد الله إبراهيم بحذر شديد، ويناقشه وفق منهجه النقدي الكاشف لكلّ المؤثرات الثقافية الغربية.

د- 5 - كمال أبو ديب البنيوية وما بعدها:

يتناول عبد الله إبراهيم المشروع النقدي للناقد السوري كمال أبي ديب، والذي يتخذ من المنهج البنيوي طريقا لتحليل النصوص وتفسيرها، ومن البنيوية طريق لفهم الوجود فيقتبس من كتابه "جدلية الخفاء والتجلّي" قوله: " ليست البنيوية فلسفة، لكنّها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود، وهي تهدف إلى: تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه.في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة في المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع ، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر ،لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقة التي تنشأ بين هذه المكونات، تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع ... ".[2]

آمن كمال أبو ديب بالبنيوية كفلسفة في الوجود والحياة، واتخذها منهجا لفهم النصوص فهما عميقا يتم بالموضوعية والشمولية والجذرية والتعقيد: " إن التحليل البنيوي يهمل كل ما هو عرضي من الظواهر ولا يهتم إلا بما هو حقيقي وجوهري وثابت، وإذا كان من متطلبات فعل التفلسف التفكير في ماهية الإنسان والبحث الدائب عن جوهره، فإن الوصول إلى هذا الجوهر، وهذه الماهية لن يتأتى لنا إلا بمعرفة ما هو أصيل وثابت وقبلي في هذا الإنسان ". [3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص580.

[2]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين ، ط1، بيروت ، 1979، ص 7.

[3]- عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص18.

تُعدّ البنيوية من المناهج النقدية النسقية، التي تقارب النصوص مقاربة آنية، فهي تنطلق من النص وتعود إليه، ولا تعترف بالعلاقات التي يمكن أن تكون بين النّص، والعالم أي أنّها لا تعترف بالسياقات الخارجة عن النّص، فالنّص بنية متكاملة العناصر، ولا يمكن فهم كلّ عنصر إلاّ بارتباطه مع العناصر الأخرى.

يهتم أبو ديب بالبنيوية في طابعها التطبيقي الإجرائي، ويتجاوز الأسس النظرية للمنهج البنيوي، لأن البنيوية قامت على تراث فكري فلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن العشرين، وهي تضرب في عمق الثقافة الغربية الأوروبية،باتجاهاتها الفلسفية واللغوية، ممتدة إلى هيغل وفرويد ودوسوسير ، ومن تم فلا مجال إلى حصر البنيوية كمفهوم وفلسفة وطريقة تفكير وعمل، فالبنيوية بنيويات، ومفهوم البنيوية إشكالي، تطوّر وتشعّب، ومحاولة حصره، عناء زائل، يرهق القارئ العربي، ويحول دون فهمه، لذلك راح الناقد يدافع عن مشروعه منذ البداية ، ويبحث له عن موقع وعن مبررات مقنعة ،يرد بها عن خصومه الذين يتربصون بمشروعه النقدي الجديد:" ولا يعني ما يقال هنا أن البحث تطبيق لمناهج جاهزة ، أو نقل لها بين المجالات النظرية لهذه المناهج جميعا، كل ما يعنيه هو أن البحث يتم في إطار من الوعي النظري الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات، وما تحققه من انجازات ، ورغم أن العلاقة بين أسس البحث وبين كل من هذه التيارات تتفاوت من حيث طبيعتها ودرجة تأثيرها ، فإن هذه التيارات جميعا تظل ذات حضور فعلي على مستوى الوعي النقدي في عملية التحليل التي يؤديها، وفي ما يبلوره من أطروحات، إما بصفة تكوينية إيجابية ، أو بصفة تعارضية، ويسهم هذا الحضور الدائم في تعميق الوعي بمكونات وقدرة وخصائص جوهر الشعر الجاهلي،وفي تطوير منظور تحليلي أكثر تشابكا وتعقيدا، وقدرة على الغور والاكتناه من المنظورات البدائية التي تطغى على الدراسات الحاضرة له. ". [1]

يرى عبد الله إبراهيم أنّ أبا ديب استغنى عن تفصيل " الموارد المنهجية " في كتابه الأوّل، واكتفى بالإجراء التطبيقي لها فقط: " ولسنا هنا بصدد إبداء حكم قيمة، فيما يذهب إليه كمال أبو ديب، إلاّ أنّه كما يتضح من الفقرة الفائتة، وظّف النصوص قيد التحليل، لتوضيح المقولات المنهجية التي لم يقف عليها، وأصبح تحليل النّص دليلا على الإجراء .. ".[2]

[1]- كمال أبو ديب: مرجع سابق، ص 06.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص510.

يعود كمال أبو ديب إلى توضيح منطلقاته المنهجية في كتابه الذي أراد به الكشف عن مكنونات الشعر الجاهلي والبنى التي حكمته والذي أسماه " الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي". وهنا يكشف الناقد عن فوضى المناهج في دراساته، فدراسته للشعر الجاهلي، تصدر عن تيارات نقدية مختلفة ومتعارضة في جانبها المعرفي الفلسفي، وتجمع بين المناهج النسقية "المغلقة" والسياقية "المفتوحة" والهدف كما رسمه منذ البداية، كان تطوير منهج جديد، يتناول الشعر برؤية مختلفة، تتسم بالعمق والتعقيد: " ويهدف البحث من خلال ذلك كله إلى تطوير منهج تناول لهذا الشعر، يغذيه وعي نظري عميق بالأسس التحليلية التي تطرحها الدراسات المعاصرة وبالتصورات التي تنطلق منها، والإشكاليات التي تثيرها، فلقد أصبح من السذاجة بمكان أن نستمر في العمل على هذا الشعر وكأن معرفتنا النظرية ما تزال هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري أو طه حسين أو شوقي ضيف في القرن الرابع عشر الهجري، كما أنّ من السذاجة أن نستمر في العمل وكأن الثقافات الأخرى في العالم لا تمتلك تراثات تقوم بدراستها مطوّرة من أجل ذلك مناهج للتحليل، داخل إطار الشعر وخارجه، لها قدرة عالية على المعاينة والاكتشاف والبلورة والتعميم النظري ".[1]

ينفتح الكتاب على كل المناهج اللغوية والفلسفية كاللسانيات، والسيميائيات وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، ونظرية الأدب، والشكلانية وغيرها: " يسهم في تشكيل المنظور الذي يعاني منه الشعر الجاهلي في هذا البحث الإنجازات التي تحققت في خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا القرن:

1. التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره كلود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية.
2. التحليل التشكيلي للحكاية كما طوّره فلاديمير بروب في دراسة التركيب التشكيلي (مورفولوجيا) لحكاية الحوريات (fairytale).
3. مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسون والبنيوين الفرنسيين.
4. المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي، والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي، وبين البنى الاجتماعية (الاقتصادية والسياسية والفكرية)، ولعلّ لوسيان جولدمان يكون أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا المتناول.

[1]- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر(د، ت) ص 06.

5. تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة (formula)، في آلية الخلق، كما طوره ملمان باري وألبرت لورد ".[1]

امتاز منهج أبو ديب بالانتقائية، والتركيب والتعارض الواضح بين الرؤية والمنهج، وشتان بين ما أسّس له ناقدنا وما وصل إليه من نتائج: " يبدو ذلك التعارض أكثر جوهرية في درجة تطبيق تلك الموارد المنهجية، رؤية وطريقة، على نصوص معينة من الأدب الجاهلي، وكأن الأمر ضرب من التوفيق، يقتضيه الارتحال في خارطة المعرفة اللسانية والأدبية الحديثة، بدل تحقيق الهدف المركزي الذي انتدب الناقد نفسه له في الوصول إلى مقاربة جديدة لموضوع قديم، وهذا التعارض بين الأسس بذاتها من ناحية، وتطبيقاتها النصية من ناحية ثانية، يكشف ملمح التناقض في الركائز التي يقوم عليها الكتاب، وهو أمر يتصل بالتوجيه الخارجي الذي فرض حضوره في الرؤية التي تبناها أبو ديب وفي الإجراءات المنهجية التي أطّرت بحثه، ورافقت تحليله لنماذج منتخبة من الشعر العربي القديم ".[2]

بدأ أبو ديب بنيويا، وانتهى تفكيكيا، يتنقل بين المناهج النقدية كلها ، للوصول إلى نتائج حاسمة .

يخلص عبد الله إبراهيم إلى مجال نقدي جديد، ويتوقف عند مشروع نقدي واعد ، لناقد ثقافي هو عبد الله الغذّامي، والذي يتطابق مشروعه النقدي مع كثير من رؤى عبد الله إبراهيم، فالدراسات الثقافية مجاله، والنقد الثقافي يستهويه ويجذبه، فكيف نظر الناقد لهذا المشروع النقدي وهل كان موضوعيا في طرحه؟

د-6 -الغذّامي و مشروع النّقد الثقافي:

ظهر النقد الثقافي على الساحة النقدية متأخّرا، رغم أنّ بذوره الأولى ظهرت في الستينات من القرن، لكنّه تطوّر وراج في الغرب عند مطلع التسعينات متأثّرا بالنتائج التي حققتها الدراسات الثقافية، التي استفادت من علوم كثيرة كالفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع والتاريخ وغيرها، وقد حمل الغذّامي مشروع النقد الثقافي وحاول فرضه كحلّ لمأزق النقد النصّاني النسقي المغلق، الذي بدت نتائجه معروفة ومنهجه مكرورًا، وحمل بنظره سلبيات كثيرة كان منها هيمنة الجمالي على الثقافي، فالدراسات الثقافية: "كسرت مركزية (النّص) ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية،

[1]- المرجع نفسه ص ص 6 ، 7.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص511.

فالنّص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم (الدراسات الثقافية) ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكلّ ما يمكن تجريده من النص، لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنّما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أيّ تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي...".[1]

دعا الغذّامي إلى تغيير الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، واستبدالها بالوظيفة الثقافية، وأعلن موت النقد الأدبي، وولادة النقد الثقافي الذي ينفتح على ثقافة العصر وتطلعات الإنسان المعاصر واهتماماته، فبعد دراسة الأنساق الثقافية للنص الأدبي، يعتمد الغذّامي منهج التفكيك أو التشريح كما يسميه، لتحليل النصوص والكشف عن مضمراتها وأنظمتها الثقافية: "يجادل الغذّامي حول الوظيفة التي أسرت النقد الأدبي في سياجها المغلق، ويحتج على هدف تلك الوظيفة التي تتركز في أنّ النقد اقتصر على نوع من القراءة الخالصة والتبريرية للنصوص الأدبية، ويريد له أن ينخرط في كشف العيوب النسقية المختبئة خلف النصوص أو فيها، ومن ذلك يريد القول بأنّ الوظيفة التقليدية للنقد أفضت إلى نوع من العمى الثقافي: "وسنفهم حالا بأنّ الوظيفة التي يقترحها للنقد ستقود إلى "البصيرة الثقافية"، العمى والبصيرة وهو عنوان كتاب بول دي مان، يتساجلان في أطروحة الغذّامي، وهو ينتصرُ منذ البداية للبصيرة، البصيرة النقدية النافذة التي لا تتردد في كشف العيوب النسقية في الثقافة والسلوك، وهو قبل هذا يعزو إلى الشعر صنع الاستبداد وإشاعته في حياتنا، ومع أننا لا نوافقه على أنّ الشعر أهم ما في الثقافة العربية، لكننا نشاطره الرأي بأنّ الشعر، والشروط الذوقية التي قامت بتصفيته وتنقيته، والمحضن الثقافي الذي أسهم في قوله أو إنشاده أو روايته أو تدوينه، أو تداوله قد أدت إلى "شَعْرنة الذّات وشَعْرنة القيم" شَعْرنة القيم أي تحميلها بالأبعاد الشعرية، فهو يعتبر ديوان العرب مدوّنة لا تقدّر بثمن تضخ عبر الزمن منشطاتها النسقية في تضاعيف الشخصية العربية، إلى حدّ جعلها شخصية "مُتَشَعْرِنة".[2]

يدعّم الغَذّامي نظريته النقدية الجديدة بكتب أخرى لا تقلّ أهمية عن كتابه الأمّ "النقد الثقافي" يوطّن فيها لمفاهيم النقد الثقافي ومصطلحاته وإجراءاته المنهجية فألّف "تشريح النص 1987" و"الموقف من الحداثة 1987" و"ثقافة الأسئلة 1994" و"القصيدة والنّص المضادّ 1994" و"رحلة إلى جمهورية

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية- المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2005، ص 17.
[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 535.

النظرية 1994"، و"المشاكلة والاختلاف 1994"، و"المرأة واللّغة 1996"، و"ثقافة الوهم 1998"، و"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف 1999.

ف"النقد الثقافي" الذي أصدره عام 2000 يكون خلاصة أفكاره السابقة التي نضجت عبر سنوات من الكتابة والحوار والنقد الجاد، الذي بدأ بكتابه"الخطيئة والتكفير 1985"، والذي حمل منذ البداية إرهاصات النقد الثقافي الذي يقوم على الحفر والهدم والتفكيك: "فمقاربة الدكتور عبد الله الغَذّامي لأدب حمزة شحاتة ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيّد الصور البلاغية، أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي والمجازي والإيقاعي، وإنما مقارنته مقاربة ناقد ثقافي، يفجّر متنا ثقافيا يضم أمراضا ثقافية وقارئ ثقافي يحرق شحما ثقافيا، يكرّس علاقات مختلّة بين الرجل والمرأة...وبجرأة العالم المتحصّن بجهاز مفاهيمي حداثي، وبحدّة ثقافية واسعة يقتحم الدكتور هذا الطابو Tabou (الرجل والمرأة) لمواصلة الحفر في النسق المتسلّط الذي يحكم علاقة الرّجل والمرأة، وبالتالي محاكمة ثقافة الوهم، وأنساقها المغروسة في شعور مستهلك الثقافة سواء في اللغة والجسد أو في عمود الشّعر العربي...".[1]

يرى الغَذّامي أنّ النّقد الأدبي بجميع مدارسه ومناهجه أنشغل بجمالية النصوص وعجز عن كشف مضمرات النّص الدلالية القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص وكان من الضروري تنشيط هذه النصوص، وتفعليها أكثر، فالنقد الحقيقي يتطلب المغامرة والجرأة في الطّرح، لكنّ النقد التقليدي كان يميل إلى الحلول الآمنة التي يجدها في المناهج النسقية التي تعدّ المحصّن الآمن للشخصية الامتثالية والولائية، فالغذَّامي يريد إحلال النقد الثقافي بدل النقد الأدبي ولإنجاز مهمته كناقد تفكيكي وجب عليه أولاّ تحطيم دعائم النقد الأدبي وتقويض مقولاته ونتائجه، ثم إقامة مشروعه النقدي الجديد على أنقاضه وذلك بالتأصيل النظري لنظريته النقدية الجديدة وبيان فاعليتها في قراءة النصوص وتفجير مكنوناتها، وباسم الجماليات الثقافية يستبعد الناقد الشعر عن ريادته، ويجهز على رموزه الشعرية عبر التاريخ الأدبي كلّه: "وباسم عيوب هذا الخطاب ينزل الناقد الثقافي بمعاوله على رؤوس قمم الشعر العربي: (أبو تمام، المتنبي، نزار، أدونيس)، ويفاجئ قرّاءه برجعيتهم في النقد الثقافي على خلاف طلائعيتهم في النقد الأدبي، المُقدِّس للأصنام الكلاسيكية والحداثية...ويكون على الناقد الثقافي العربي تخليص الأدبي من حده المؤسساتي، بحثا عن الخطابات (المنسية/المنفية) باسم (الرقي/الانحطاط) رادّا الاعتبار إلى

[1] إدريس جبري وآخرون: الغذّامي الناقد، قراءة في مشروع الغذّامي النقدي، كتاب الرّياض، تحرير وتقديم عبد الرحمان إسماعيل إسماعيل، مؤسسة اليمامة الصحفية للنشر، الرياض، 1422هـ، ص 34.

(النكتة/الأغنية/الإشاعة) بدعوى تأثيرها في الناس، وهو تحرير للأداة النقدية الملتبسة عبر نقلات (المصطلح النقدي/المفهوم النسقي) الوظيفة/التطبيق،وبذلك يخلّص الناقد الثقافي الناقد الأدبي من ورطته، بتحويلات تشمل اعتماد: (الرسالة/المجاز/التورية/الدلالة/الجملة/المؤلف) وإضافة عنصر سابع يطلق عليه (العنصر النسقي) مزايدًا على ياكوسبون كأساس للتحوّل النظري الاعتباطي والإجرائي، من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، باعتبار النص حادثة ثقافية وكأحد أفعال الثقافة، الذي يقوم أصلا نظريا ومفهوماتيا للاستعمال والسلوك...وبذلك يتسنّى للعنصر النسقي أن يكون مفهوما كليا للخطاب والاستقبال لمجاز شامل في مشروع النقد الثقافي، بديلا نظريا أو إجرائيا للنقد الأدبي العاطل...".[1]

يرى الغذامي أنّ الشعر العربي كان مسؤولا عن نشأة الطاغية، والشاعر الفحل صورة للطاغية، والشّعر ينطوي على عيوب نسقية كثيرة كان الشّعر حاضنا لها، وداعما لها: "وفي الشعر العربي جمال وأيّ جمال، ولكنّه أيضا ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحّاذ والكذّاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن تمّ صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربّى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)، ولا ريب أنّ الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التي تقوم أوّل ما تقوم على الكذب، مع قبول الأطراف كلّها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللّاحق لها، كلّهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدنا ثقافيا واجتماعيا مطلوبا ومنتظرا...وإن كنّا صرفنا قرونا من الإعجاب والاستمتاع بالشعر العربي، وحقّ لنا إذ نفعل، وهو فعلا شعر عظيم ولا شك، غير أن جماليته العظيمة تخبّئُ قبحيات عظيمة أيضا..".[2]

لقد كان كتاب النّقد الثقافي للغذّامي يشكّل ثمرة ممارسته النقدية، وخلاصة تجاربه النقدية، فالكتاب كان رابع الكتب التي أسست للنقد الثقافي بعد المرأة واللغة، و"تأنيث القصيدة" و"ثقافة

[1] سعيد علّوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب 2007. ص ص 90، 91.
[2] الغذامي: مرجع سابق، ص 94.

الوهم"، وتبلورت أفكار المنهج أخيرًا في كتاب النقد الثقافي، الذي اتسم بالجرأة في الطرح والقوّة في التحليل، والمكاشفة: "وبدل أن يكون الكتاب جوابا شافيا لجدل سابق ولأسئلة ملحاحة دارت حول الكتب الثلاثة ومشروعها ومنطلقاتها النظرية، إذ به يفجّر أسئلة أعمق وأخطر من سابقتها، ولم تكن هذه الأسئلة منحصرة في "النقد الثقافي" وأدواته وتطبيقاته، بقدر ما كانت تتركز على نتائج تطبيقات الكتاب، وما ترتب عن تطبيق النقد الثقافي على الأدب والثقافة العربيين، وأتصوّر أنّ هذه النتائج هي السبب وراء حالة التشويش والصدمة والحيرة التي يمرّ بها قارئ هذا الكتاب، فهو يصدر عن دعوى شاملة حاسمة بأن مجالات الحياة العربية (الكتابة، الخطابة، القيم، الأشخاص، الصفات الشخصية، الأفعال...) قد تشعرنت، أي انسحبت عليها جرثومة الشعر من حيث هو ضرب من فنون القول يقوم أساسا على المجاز والمبالغة الوصف البليغ واللاّمعقولية واللاّمنطقية واللاّفاعلية واللاّإنجازية، وشمولية هذه الدعوة هي التي فتحت المجال لإساءة فهم ما يقصده الدكتور عبد الله بـ"تشعرن" الأنساق العربية، فمن المآخذ التي أخذت على كتاب "النقد الثقافي" أنّه يدّعي أن الشعر هو سبب الخلل النسقي في الحياة العربية، كما لو كان الشعر هو السبب الوحيد الذي لا يلغي أو يعطّل بقية الأسباب السياسية والاقتصادية والدينية والجغرافية والعقلية...".[1].

لم يهادن الغذّامي النقد العربي المدجج بكمّ هائل من النظريات والبحوث والإجراءات التطبيقية المختلفة، ولم يجامل المتعصبين للشعر العربي قديمه وحديثه، فقد هاجم الكلّ، وأراد الثورة على كل هذا التراث النقدي والشعري واتهامه بالعمى والزّيف والقبح أحيانا، فقد عمّق الشعر الإحساس بالفردية عند الإنسان العربي، وظهر الشاعر الفحل، الذي سرعان ما غادر عالمه الشعري الدلالي، يصبح مفهوما ثقافيا اجتماعيا، فعمرو بن كلثوم هو الذي عمّق الإحساس بالأنا والتمركز حول الذات الشاعرة، ثم الفرزدق وجرير وأبو تمام والمتنبي وصولا إلى نزار قباني وأدونيس، لكنّ المتبني ظلّ "الأب النسقي" الذي أشاع مفاهيم الفحولة والفردية والأبوة التي تسللت إلى الذات العربية بعد ذلك :"فمنذ نهاية العصر الجاهلي إلى الآن يعيد الشعر إنتاج الأنساق الحاملة لصيغ الإطراء والفردية والفحولة، والاستعلاء، وزرع قيم الأنانية، والاستبداد، وتهميش الآخر، ذلك هو النسق المهيمن عند كبراء شعرائنا، جرير والفرزدق في العصر الأموي، أبو تمام والمتنبي في العصر العباسي، نزار قباني

[1] ناذر كاظم وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001، ص ص 104، 105.

وأدونيس في العصر الحديث، ما دام النقد الأدبي العربي الحديث مشغولا بالأبعاد الجمالية للنصوص الشعرية، ولا يمتلك جراءة التوغل في النسيج الدلالي والوظيفي لها، فليس أمامنا إلاّ أن نعلن عن وفاته، ونعلن في الوقت نفسه عن ولادة النقد الثقافي لإنجاز هذه المهمة الجسيمة، هذا هو الأفق الذي يتحرّك فيه مشروع النقد الثقافي، إنه أفق مشبع بالآمال العريضة، ومعبر عن حاجة حقيقية لتجديد فاعلية النقد والغذامي جدير بمواصلة تعميق وظيفة هذا النقد، وتجريبه في تحليل ظواهر أخرى لها فعل سحري في تاريخنا وحياتنا أكثر ما للشعر من فعل...".[1]

يقدّم عبد الله إبراهيم محاور المشروع النقدي عند الغذّامي وإشكالية تطبيق النقد الثقافي على المنجز الأدبي العربي، فالأنساق الثقافية المضمرة كثيرة، وقد لا تظهر في بعض النصوص، فهي تمتاز بالثورية والتخطي والمراوغة، ويخلص الناقد بعد أن ألمّ بمنطلقات المشروع ومرتكزاته، إلى النتائج التي حققها هذا النّوع من النقد، ويصل بعد محاورته لآراء الغذّامي ومطارحته لأفكاره إلى نتيجة أخيرة، يبرز من خلالها موقفه من مشروع الرجل ويعلن تأييده المطلق له فيقول: "يقول المعجم العربي: طارحة الحديث: حاوره وبادله الرأي.ولا تحمل مطارحتنا لآراء الغذّامي بعدًا غير ذلك، ولا ننظر بغير عين التقدير إلى هذا الجهد الطيب الذي نشاركه في مجمله، ونعمل في مجال يحاذيه ويجاوره، ونصبو إلى الهدف نفسه، وليس لدينا أي شك بالقيمة المعرفية للنقد الثقافي الذي بدأت الثقافة العربية تعرفه منذ الثمانينات بصورة نقد للتراث وللفعل وللشخصية العربية وللخطاب الثقافي بوجه عام، وللموروث الشعري والسردي، وليس خافيا على أحد بأنّ مجموعة من النقاد العرب، مارسوا النقد بالمعنى المعرفي له الذي يشمل تحليل الظواهر الفكرية والأدبية والدينية والاجتماعية وغيرها، ومنهم الغذّامي الذي أشرنا إلى دوره في مطلع هذا البحث، ويخيّل لي بأنّه لا تماري أحد ممن يعمل بجد في حقل النقد في النظر إلى جهده المثمر بنوع من الإعجاب، فقد ظلّ مواكبا التطورات الفكرية والأدبية وتحمّل في وسط ثقافي له خصوصية معروفة، من الصدود والعداء مالا طاقة لكثيرين بذلك، ولم يثبت على حال تفضي به إلى الجمود، إنما يشهد مساره النقدي تحولات جذرية لمواكبة أشد القضايا أهمية وحساسية، ومن ذلك إسهامه في مجال كشف الإكراهات التي تعرضت لها المرأة كيانا وثقافة، وقد توّج ذلك بالمبادرة إلى طرح مفهوم النقد الثقافي بعد أن مارسه فعليا مدة غير قصيرة، وفي هذا فهو يسهم في تنشيط الفكر النقدي الذي تحكمه قضايا شبه متماثلة تتصف بالترابط والاستمرار، وعليه ليس من الحكمة أن تمرّ الأفكار

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 544.

التي يشتغل عليها الغذّامي دون أن تحظى بعناية النقد الثقافي نفسه، إن أسوأ ما تتعرض له الأفكار النقدية من خطر، هو أن تتحول إلى جملة من المسلمات، كالمسلمات التي يعمل الغذامي على تفكيكها، وتفريغها من شحناتها الضارة، وهذا هو الدافع، ولا شيء سواه وراء مناقشة الغذّامي".[1]

لا يُهاجم عبد الله إبراهيم الغذّامي كما فعل مع نُقّاد آخرين، بل أعلن تأييده المطلق لأفكاره ومطارحاته لكنّه حمل عليه مجموعة من المؤاخذات منها اعتراضه على قول الغذامي أن النسق الشعري قد صاغ الذات العربية وهو حكم يراه عبد الله إبراهيم عامًا، لم يستطع الغذّامي خلال الكتاب كلّه أن يثبته، فالتأثير موجود، فهناك تماثل بين القيم الشعرية والقيم الاجتماعية السائدة، لكن درجة التأثير ومصدره والطريقة التي تمت بها مسألة خلافية :"إنّ الغذّامي في نظرنا قد كان يجعل من الجزئيات والتفاصيل قانونا عامًا يشمل الشعر العربي كلّه "لقد لاحظنا في تضاعيف الكتاب، وبتواتر متزايد كيف يقوم الغذّامي بانتقاء جزئيات يضخّمها، ويجعل منها قانونا متحكما في النتائج التي يروم الوصول إليها، من ذلك النصوص المتناثرة لأبي تمام والمتبني وشعراء آخرين، وبما أنّه يعمل منذ زمن طويل في مجال نقد يأخذ بالاعتبار السياقات الدلالية الكلية للنصوص الأدبية، وهي سياقات تغذّي الأبيات موضوع التحليل، فهل يجوز اقتطاع نصوص من سياقاتها، وإسقاط دلالات خارجية عليها؟ دلالات سياقية شكلها الكتاب منذ مقدمته، ومؤداها أن نسق الشعر صاغ نسق البشر، فالقارئ اليقظ يتفاجأ منذ اللحظة الأولى أن الغذامي صادر على المطلوب، حينما طرح مجموعة متراكبة من الأسئلة التي تحمل أجوبتها معها "هل الحداثة العربية رجعية؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية؟ وبعد أن تنتهي الأسئلة التي تدور حول الموضوع، تظهر الإجابة مرفقة بها بعد أسطر في الصفحة نفسها"، "آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي عامة..".[2]

يلفت عبد الله إبراهيم الغذّامي إلى مسألة مهمة، حين يشدّد الأخير على أنّ الأنساق الثقافية أنساق أزلية وراسخة دائما، وهنا يسأل الناقد متعجبا كيف تكون الأنساق الثقافية قارّة، وهي نتاج سياقات ثقافية متحوّلة؟ إن تبني هذه الفكرة بنظر عبد الله إبراهيم يعدّ من آثار نظرية الطبائع الثابتة التي تختزل الشعوب والمجتمعات إلى مجموعة من الخصائص القارة. يجمع الناقد ملاحظاته على مقولات

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 544.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 546.

الغذّامي وأفكاره، وختم ملاحظاته بقوله: "تشوب تحليلات الغذّامي نظرة إصلاحية تتعالى منها أحيانا أحكام أخلاقية واعتبارية، والنّقد الثقافي القائم على الاستنطاق والتحليل، وكشف المصادرات وفضح العيوب النسقية، وتقويم المضمرات، وتفكيك الالتباسات الداخلية المستترة في صلب الظواهر الثقافية أو الاجتماعية يتجاوز تماما أحكام القيمة والنزعات الوعظية، وبهما يستبدل خلخلة للنظم المراد نقدها، وزحزحة كاملة لثوابتها، وتغير مسار تلقيها، ففي كثير من الأحيان، تكمن قيمة الممارسة النقدية المنهجية في قدرتها على تغيير زوايا النظر إلى ما نعتقد أنه أنساق مطلقة الثبات، وتغير علاقتنا الذهنية بالظواهر النسقية المستبدة بنا أوّل خطوة في التخلّص منها...".[1]

لقد حاول عبد الله إبراهيم إنصاف النقد الثقافي وصاحبه (الغذّامي) وأجرى قراءة تحليلية موضوعية، حاول من خلالها نقد المشروع وتثمينه أيضا، من خلال المطارحة والمصارحة التي اعتمدها، لكنّه كان رفيقا بصاحبه في الأخير، ورفيقا بنفسه حين أنصف النقد الثقافي كمنهج ناجح لدراسة النصوص الأدبية وكشف مضمراتها، والأنساق الثقافية التي تحملها، لكنّه اعترض على بعض الإجراءات النظرية والتطبيقية التي لجأ إليها الغذّامي، وحاول تصحيح مسارها وتوجيهها توجيها سليما.

ثانيا: المركزية الغربية والاستشراق:

أخذ مصطلح الاستشراق "Orientalisme" معانٍ كثيرة لكنّها تكاد تجمع كلّها على الأصل اللّغوي للكلمة المتعلّق بالشرق، فالاستشراق كما يعرّفه الأستاذ أحمد حسن الزيّات هو: " دراسة الغربيين لتاريخ الشرق وأممه ولغاته وآدابه وعلومه وعاداته ومعتقداته وأساطيره، ولكنّه في العصور الوسيطة كان يقصد به دراسة العبرية لصلتها بالدّين، ودراسة العربية لصلتها بالعلم، إذ بينما كان الشرق من أدناه إلى أقصاه مغمورًا بما تشعّه منابر بغداد والقاهرة من أضواء المدنية والعلم، كان الغرب من بحره إلى محيطه يعمه في غياهب من الجهل الكثيف والبربرية الجموح...".[2]

ويعرّفه قائلا: "يُراد بالاستشراق دراسة علوم الشرق، وأحواله وتاريخه، ومعتقداته وبيئاته الطبيعية والعمرانية والبشرية، ودراسة لغاته ولهجاته وطبائع الأمة الشخصانية في كل مجتمع شرقي، فلكل أمة مشخصاتها، ودراسة الأشخاص والهيئات والتيارات الفكرية والمذهبية في شتى صورتها وأنواعها،

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 554.

[2] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر (د.ت)، القاهرة، مصر ،ص 512.

وفي عهد الإصلاح الديني بدأ الاستشراق ينتشر في أوروبا، ولهذا قام أوّل أمره على أكتاف المنصّرين والرهبان، ثم اتصل بالاستعمار".[1]

وتتباين آراء العلماء والباحثين حول تحديد البداية الحقيقية للاستشراق والأكيد أنّ محاولة فهم الشرق والإطّلاع على أحواله وحضارته وتاريخه تعود إلى عهد بعيد، وإلى القرن الثامن الميلادي، بعد أن فتح العرب الأندلس عام 711م، وذلك بسبب رغبة بعض العناصر من أهل الغرب فهم عقلية الفاتحين العرب وأفكارهم واتجاههم، وسبب قوتهم وتفوقهم، ودستورهم وعقيدتهم وفلسفتهم وآدابهم".[2]

ازدهرت حركة الاستشراق بعد الحملات الصليبية على البلاد الإسلامية، وتطوّرت مع حملات الاستعمار الغربي للبلاد العربية، من حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798 إلى الاستعمار الحديث.

الاستشراق صناعة غربية بامتياز، فقد كان ظهوره الحقيقي مرتبطا بالغرب الاستعماري، الذي اتخذّ من دراسة الشرق سبيلا لاحتلاله والسيطرة عليه، فمعرفة الآخر طريق لاحتوائه وإخضاعه، وإعادة إنتاجه من جديد، فالاستشراق الذي يقصد عبد الله إبراهيم وقبله إدوارد سعيد، ليس الاستشراق العلمي الذي حقّق جزءا كبيرا من تراثنا، وكشف عن معالم التاريخ وآثاره في بلاد النيل والعراق، فالمقصود بالاستشراق الذي أفرزته المركزية الغربية، ودعّمه وغذّته بتوجيهاتها وسياساتها الاستعمارية، وإيديولوجيتها الفلسفية والثقافية المختلفة "ومن ثمّ فإن المعطيات الاستشراقية بذاتها، لن تكون موضوعا يستأثر باهتمامنا هنا، وبخاصة أنّها بحثت من قبل كثيرا، إنّما ستكون "الموّجهات" وهي منظومة رؤى ومواقف ودوافع هي المستأثرة بالعناية، ولن تبحث تلك الموجهات، بوصفها مقولات مجردة، إنّما الإجراء المنهجي يلزم بحثها وهي مشتبكة بسياقاتها التاريخية والفكرية، ثم وهي تغذي بما ينتجه العقل الغربي من مفاهيم في هذا الميدان...".[3].

لا يخوض النّاقد في تحديد مفاهيم الاستشراق واتجاهاته، إنّما يستأثر بجانب آخر هو "فلسفة الاسشراق" التي خضعت للتوجيه الواضح للمركزية الغربية، التي سطت على الشرق القديم وسحره، وحاولت صناعة شرق جديد يوافق أطماعها الاستعمارية: "فالاستشراق كان وسيلة لاحتلال الشرق وبسط السيطرة عليه إنّ الاستشراق يمكن أن يناقش ويحلّل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع

[1] عبد المتعال محمد الجبري: الاستشراق وجه للاستعمار الفكري، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، مصر 1995، ص 13.

[2] إسماعيل علي محمد: الاستشراق بين الحقيقة والتضليل، الكلمة للنشر والتوزيع، ط3، مصر، 2000م، ص 16.

[3] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق.

الشرق، التعامل معه بإصدار قرارات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، بوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه ،وبإيجاز الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه...".[1]

كان الشرق وسيلة لفهم الغرب، فصورة الأنا كثيرا ما نراها بوضوح في عيون الآخر، ولكنّ الشرق الذي حدّده الغرب لم يكن شرقًا حقيقيّا وواقعيّا بل كان شرقا متخيّلا، وبلغة إدوارد "شُرْقِنَ" وفق العقلية الغربية ورؤيتها لهذا العالم البعيد جغرافيا وثقافيا، فالغرب كان وراء هذا الإنشاء الثاني للشرق، فقد كان يقول عنه، ويفكّر مكانه، ويتصرّف نيابة عنه: "غير أن ظاهرة الاستشراق كما أدرسها هنا، تعالج بشكل رئيسي لا التطابق بين الاستشراق والشرق، بل الإطّراد والاتّساق الداخليين للاستشراق وأفكاره عن الشرق (الشرق كصنعة) على الرغم من، وبما يتجاوز، أي تطابق أو غياب للتطابق مع شرق حقيقي، ثمة تقييد ثان: هو أنّ الأفكار، والثقافات، والتواريخ لا يمكن أن تفهم بجدية دون أن تدرس أيضا قوّتها، أو بشكل أدّق، تشخصات قوتها، فأن يؤمن المرء بأنّ الشرق قد خُلق، أو كما أُسمّي ذلك، قد شُرْقِن، وأن يؤمن بأنّ أشياء كهذه تحدث كضرورة من ضرورات الخيال، هو أن يكون المرء ساذجا، ذلك أنّ العلاقة بين الغرب والشّرق هي علاقة من القوّة، ومن السيطرة، ومن درجات متفاوتة من الهيمنة المتشابكة...".[2]

يذهب عبد الله إبراهيم في السيّاق نفسه، الذي حدّده إدوارد سعيد، فيؤكّد أنّ الشرق الحقيقي، غير "الشرق الاستشراقي" الذي ابتدعته المركزية الغربية ووجهته فيقول: "فلسفة الاستشراق تكوّنت واستقامت، بوصفها معطى من معطيات الممارسة العقلية الغربية، ثم خضعت إلى "المركزية الغربية" التي قامت بتركيب شؤون الآخر على وفق نُظم وأنساق عقلية، بهدف أن نجد مكانها في منظومة تلك المركزية، وفيما كان موضوع الاستشراق، أو بعبارة أخرى "الشرق الاستشراقي" من بنيته الثقافية، وأعيد إنتاجه غربيا، ليوافق استراتيجية المركز الموجّه، وليكون جزءًا من آلية عمل المركزية الغربية، ولهذا اكتسب من وجهة نظر تلك المركزية، أهميته التاريخية، لأنه تجلٍّ من تجليات العقل الغربي، وممارسة من ممارساته الخاصة، إنّه كشف لآلية الفعالية الاستشراقية، بوصفها نتاجا لضرب من التفكير الفلسفي، يوجب أن تتقصى علاقة الغرب بالآخر عبر التاريخ، أقصد علاقته بالشرق تحديدا، في لمحة سريعة خاطفة، تمهد التضاريس الوعرة للاقتراب من هذا الموضوع".[3]

---

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق،مرجع سابق ص39.

[2] المرجع نفسه ، ص ص 40، 41.

[3] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 593.

تتكرّر صورة الشرق في الفكر الغربي بالطريقة نفسها والنمط ذاته، فهو شرق عاجز عن تمثيل نفسه، لذا يجب تمثيله، والتصرّف بدله، فالنموذج الغربي هو النموذج المخلّص الذي يجب أن تتبعه كل المجتمعات الأخرى غير الأوروبية فصورة الشرق تختلف عن حقيقة الشرق ذاته، لأنّها خضعت في النهاية لرؤية الغرب الاستعمارية، ولمشروعه الثقافي الذي يُعلي من شأن الذات الغربية ويبخس من شأن الآخر، وقد عزّز هذا الإحساس "الاستشراق" الذي أنتج صورة مشوّهة ومغلوطة عن الشرق: "لقد اقترن الاستشراق برذائل التبخيس والحطّ من قدر أبناء الشرق، هؤلاء الساخطين على صورتهم في عيون الغربيين، بعد أن تعرّضوا لإسقاطات ومسخوا كائنات صالحة لاختبار مناهجهم الفكرية الحديثة، فطغى نتيجة ذلك وجه العلاقة الطافحة بالاستعلاء الغربي المتجوهر في المقابل، كسلا ودونية عند الشرقيين المعدمين والفاقدين لأهلية النظر إلى ماضيهم بأنفسهم، وذلك بسبب تكوينهم العاطفي، إزاء التكوين العقلاني التام للغربيين، فكان أن طغى هذا الحيّز الاستشراقي على ما عداه، طامسًا الجهود التي بذلها مستشرقون نيّرون بتفانٍ وإخلاص لتحقيق مخطوطات فلسفية وأدبية من شأن إبرازها، دحض حجة الاستشراق التقليدي ومشروعيته القائمة على معادلة ميتافيزية (العقل للغرب والقلب للشرق) هشّة، لا أساس لها، إلا في عقل ميتافيزيقي الاستشراق التقليدي...".[1]

يكشف الاستشراق أنّ نظرة الآخر الغربي إلى الشرق كانت نظرة عنصرية واستعمارية، فالمستشرقون الذين أضناهم البحث والتنقيب في تفاصيل الموروث الشرقي، كانوا في حقيقة الأمر يكتبون لجمهورهم الغربي فحسب، ويلبون رغبة دفينة، تراكمت عبر التاريخ، لإظهار صورة محددة للشرق تطابق ما تشكّل من صور له في المِخيال العربي".[2]

لم يكن الاستشراق معزولا عن "المركزية الغربية" ومشروعها الاستعماري، فقد كان موجها بخطاباتها وسياساتها الثقافية والسياسية، وكان مدعوما هو الآخر بصورة الشرق التي جاءت بها مرويات العصر الوسيط الأوروبي وخطاباته الدينية والعرقية المتعصّبة: "مما لا شكّ فيه، هو أنّ الاستشراق فرع من رجم الأقاويل والمماحكات الأيديولوجية التي جابهت بها أوروبا المسيحية إسلام الشرق في مرحلة كان الغرب يعيش فيها حالة مخاض لولادة حضارته الحديثة، لذا يمكن القول، إنّ الاستشراق قديم قدم اهتمام الغرب بالبحث عن هويته الخاصة التي حالما رست على السطح، برز الاستشراق التقليدي كأحد تجليات قلقه وخوفه من أن يبقى متلقيا للدعوات الحضارية الآتية من الشرق، ذلك الشرق الذي أضحى حقل جدل ساعد على ظهور مناهج فكرية جديدة كالأنثروبولوجيا، والفيلولوجيا(فقه اللغة) وغيرها ممّا تخزّن في شرايين الغرب المعاصر، عوضا عمّا أمدته حضارة الشرق من معارف كان لها دور لا

[1] نديم نجدي: جدل الإستشراق والعولمة، دار الفارابي، ط1، بيروت،لبنان ، 2012، ص ص 14، 15.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 600.

بأس به في دفع عجلة تطوّر الفكر الغربي إلى مستوى تقدّم به على من كان متقدّما عليه، لتبقى حضارة الشرق شاهدًا على ما كان في حوزة إنسانها من أفكار تمسّك بها وحافظ عليها، ليتخذ بعدها كمادة أنثربولوجية لقياس ما كان عليه التفكّر الغربي منذ زمن بعيد...".[1]

لقد ظهر الاستشراق التقليدي متأثرا بمرويات الرحّالين والفنّانين المتجولين، وهي الطريقة نفسها التي تشكلت بها صورة الغرب في الثقافة العربية والإسلامية والتي تعود إلى الرحّالين والجغرافيين الأوائل وتنهي بالعصر الوسيط الذي نضجت فيه هذه الرؤية العربية والإسلامية للآخر (الغرب) ونضجت أكثر "ذلك أن ظاهرة الاستشراق التقليدي انبثقت من بواطن الفنانين الجوّالين الذين كانوا عبر كتبهم بين شعوب غريبة عن ماهية غربيتهم، فأمام هذا الكل الهائل من كتب الرحالة المتمظهرة مغامراتهم باستقراء واقع الشرق العيني المحبوك بقصص وحكايا كثيرة أمست بمثابة الخبز اليومي لشعوب الغرب المحتاجة في أوقات فراغها إلى مثل هذا الأسلوب الذي امتزج فيه الخيالي بالواقعي، ليحفّز في الأخيلة صورًا لم يقف على محوها الاستشراق الواعي والمدرك نتيجة تأثره بالقيم النهوضية للغرب الحديث، وللأسباب التي حدث به أن يكتب عن الشرق على نحو تواطأت فيه صور الكاتب مع رغبات القارئ...".[2]

لقد اتفق الفكر الغربيّ على اختلاف توجهاته ومرجعياته على اعتبار الشرق عاجزا عن الابتكار والتطوّر، متأثرا دائما بتوجيهات "المركز" الذي يفرض الغرب المنقذ الوحيد لهذا الشرق والمحرّر الأوحد لجهله وعزلته وانغلاقه، ويستغرب عبد الله إبراهيم وقبله إدوارد سعيد من توافق النظرة بين هيغو وبايرون للشرق، وبين رؤية ماركس وانجلز، فالمركزية الغربية موحدة في نظرتها للشرق على اختلاف مذاهبها، فالشرق كلّه يحمل صورة واحدة: "كان اختزال الشرق إلى صورة، هي من نتاج ازدواج المخيلة والرغبة، ألحق ضررا بالغا في الشرق والغرب على السواء، إذ نظر إلى كل النتاجات العقلية والروحية وكل أعمال المخيلة من فنون وآداب، من منظور مغاير للمرجعيات الثقافية التي تكونت فيها، ولا غرابة، إذا كان هذا هو واقع الحال، أن تلحق إنجازات الأمم الأخرى، بمصادر غريبة عنها، أو تطمس إذا تعارضت والرؤية الغربية، وبسبب المصالح التي فرضتها الحياة الحديثة، شحن الإحساس الغربي، بأكثر صور التعصب عنفا، تجاه الشرق، وبدأ الشرقي، وبخاصة العربي/الإسلامي يظهر في الخطاب العربي، كائنا ما كان نوعه، بصور تالف حقيقته، ولكنها تطابق ما يريده الغرب له، ويتراكم صور التغييب الحقيقي الذي مورس ضد الشرق، أصبح الشرق والعربي منه على وجه التحديد يدور حول نواة غامضة "منفردة إلى حد

---

[1] نذيم نجدي: أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان ، 2005، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

ما، قوامها جهل ووحشية، لا يكاد يقدر على كبح جماحها دين أو عرق أو نخبة مستنيرة، كما يذهب إلى ذلك الأمريكي ستودارد".[1]

كانت حركة الاستشراق التقليدي تهدف إلى استلاب "الشرق" والسطو على موروثه الثقافي والأدبي وإعادة مراجعته وتصفيته وبعثه في قالب جديد، يتوافق مع النظرة الغربية له من جهة، وفهم الشرق فهما دقيقا لتسهيل غزوه واحتلاله، ورغم ما حققه الاستشراق من كشف لهذا الموروث الشرقي إلاّ أنه في نظر مالك بن نبي لم يكن سوى وبالا وخيما على مستقبل الشرق وعلى فكره وعقله فيقول: "يتبيّن لنا أنّ الإنتاج الاستشراقي، بكلا نوعيه، كان شرّا على المجتمع الإسلامي، لأنه ركب في تطوره العقلي عقدة حرمان سواء في صورة المديح والإطراء التي حوّلت تأملاتنا عن واقعنا في الحاضر، وأغمستنا في النعيم الوهمي الذي نجده في ماضينا، أو في صورة التفنيد والإقلال من شأنها بحيث صيرتنا حماة الضيم عن مجتمع منهار، مجتمع ما بعد الموحدين، بينما كان من واجبنا أن نقف منه عن بصيرة طبعا ودون هوادة، لا نراعي في كل ذلك سوى مراعاة الحقيقة الإسلامية غير المستسلمة لأيّ ظرف في التاريخ، دون أن نسلم لغيرنا حق الإصداع بها والدفاع عنها لحاجة في نفس يعقوب، وعلى كل حال، فإن أمكننا أن نصرح بأننا نجد على كل جانبا إيجابيا في هذا الاستشراق، فإننا لا نجده في صورة المديح، بل في صورة التفنيد...".[2]

أعلنت صحيفة "لوموند" "le monde" الباريسية "لقد مات الاستشراق" ولكن صورة "الاستشراق" لازالت حاضرة في الفكر الغربي وثقافته، وهي التي تحضر دائما عند كلّ نزاع شرقي وغربيّ، فالصورة ذاتها التي رسمت من مئات السنين لا تزال قائمة وراسخة لا تتغير، ومنها صورة الإسلام، وصورة النبي –صلى الله عليه وسلم- التي تطلع كلّ مرة في الإعلام الغربي، وتحاول الإساءة إلى سيّد الخلق عليه الصلاة والسلام: "لا يكاد يجد المرء مجلة أو صحيفة أو كتابا إلاّ وفيها ذكر أو إشارة إلى شيء عن الاستشراق أو يمتّ إليه بصلة قريبة أو بعيدة، وهذا ليس بمستغرب ذلك أنّ الاستشراق في حقيقة الأمر كان ولا يزال جزءًا لا يتجزأ من قضية الصراع الحضاري بين العالم الإسلامي والعالم الغربي، بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول: إنّ الاستشراق يمثل الخلفية الفكرية لهذا الصراع، ولهذا فلا يجوز التقليل من شأنه بالنظر إليه على أنّه قضية منفصلة عن باقي دوائر هذا الصراع الحضاري، فقد كان للاستشراق من

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 600.

[2] مالك بن نبي: إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، دار الإرشاد للطباعة والنشر، ط1، بيروت،لبنان 1969، ص 25.

غير شك أكبر الأثر في صياغة التصورات الأوروبية عن الإسلام، وفي تشكيل مواقف الغرب إزاء الإسلام على مدى قرون عديدة...".[1]

يعتبر الاستشراق ومن ورائه المركزية الغربية، الشرق ممثلا في الحضارة العربية الإسلامية عالما غريبا مملوءًا بالتناقض، يبتعد عن العلم والموضوعية ويفكّر بالعاطفة ويتصرف بالانفعال، لذلك لا يمكن له أن يتطور أو يتغيّر، فقد حكم على نفسه بالتخلّف وأنّ ما عرفه هذا العالم في قرون فائتة، لم يكن من داخله، بل كان بفضل الحضارة اليونانية، التي تصرّ الحضارة الغربية على اعتبارها غربية لا شرقية، فالحضارة الهيلينية كانت سببا رئيسا في تلك النقلة، وهي الفكرة التي دافع عنها "غرونباوم" الذي يعتبر "الشرق كون ثابت" فيقول: "لقد تغلغل تيار الموروث الهيليني في العالم الإسلامي في القرنين التاسع والعاشر فأحدث نتائج مثيرة مكيفة كالتي أحدثها في العالم الإيطالي في القرن الرابع عشر..".[2]

قامت المركزية الغربية باستلاب الشرق والسطو على كنوزه، وإعادة تشكيله من جديد حتى أضحى الشرق الذي نعرفه اليوم، هو الشرق الذي اختلقه الغرب وشكله وفق رؤاه وأهدافه، وأصبح الاستشراق وجها من وجوه المركزية الغربية ومظهرا من مظاهرها، "إنّ الاستشراق مظهر من مظاهر المركزية الغربية ووسيلة من وسائلها في توسيع الأفق الإديولوجي، والاستحواذ على ثقافة الآخر، وإذا عرّض الأمر بكليته لبحث في المحددات والموجهات، سيتضح أنه بوساطة الاستشراق، بدأت المركزية الغربية تقترح على نفسها موضوعات تسوّغ من خلالها رؤيتها المتعصبة للشرق، وبذا فإنها بدأت باختلاف موضوعها، تبعا لحاجاتها، وليس لمقتضيات الموضوع، ولم يعد للمشرق وجود حقيقي، إلاّ بوصفه مكونا خطابيا غربيا، وطبقا لهذا التصوّر، فإن الأثر الذي أحدثه الاستشراق، كان بالغ الضرر في البنية الثقافية العربية الإسلامية خاصة، وبالشرق عامة، وكان الاستشراق، ممارسة وخطابا، وبسبب الآلية التي تنظم عمله، ينكفئ على نفسه، ويرتد إلى ذاته في حركة محورية، لا تفارق المركز الذي تصدر عنه، فقد كان وهما اختلقه الغرب، ليرى صورة لهويته فيه، وليجعل من الشرق غربا مصنوعا بوسائل خطابية، وكل هذا أوجب أن يتصل "شرق" الاستشراق، بهوية الغرب الثقافية، وأن يتنفس في الدائرة الحضارية المغلقة التي كوّنها الغرب لنفسه، فكان الغرب مرآة، لا يراد للشرق إلاّ أن ينعكس فيها، ولكن بملامح غربية خالصة...".[3]

---

[1] محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، (د.ت)،القاهرة، مصر ص 11.

[2] غرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان ، 1959، ص 23.

[3] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص 605.

يخلص عبد الله إبراهيم في النهاية إلى أن "الشرق" كان صناعة غربية، كان مبرّره والاكتشافات والتحقيق، ولكنّ هدفه الحقيقي كان القضاء على سحر الشرق وتشويه صورته، وابتداع صورة جديدة له، ترضي تفوّق الغرب واستعلائه، وتستجيب لأطماعه الاستعمارية .

ينتقل عبد الله إبراهيم من الموجهات الغربية للاستشراق إلى الحديث عن الشرق واستراتيجية المخيال الغربي، ويركّز على العراق وبرج بابل، وحضور بابل حضورا أسطوريا ساحرا في الأدبيات الغربية، وتتبع المرويات الغربية الدينية والأدبية عن هذا البرج، ليؤكّد في النهاية بأنّ ما ورد عند الغربيين عنه لم يكن حقيقيا، بل كان مختلفا، مفتعلا يستجيب لرغبات الغرب الغامضة أحيانا في توصيف الشرق الوصف الذي يخدم رؤيته ومشروعه الثقافي والحضاري فقط، لم ينتقل عبد الله إبراهيم لانتقاد المستشرقين العرب، الذين تأثروا بالمدّ الاستشراقي والذين خدموا المركزية الغربية التي كانت توجّه هذا الاستشراق وتدعمه، فأغلب هؤلاء المثقفين العرب لا يخفون تأثرهم بالغرب وتبعيتهم له، وهم أشدّ الناس حرصا على نشر الصور الجذابة والبراقة عن سحر الغرب وتفوّق ثقافته وقيمه، هؤلاء "المستشرقين العرب" الذين كانت مهمتهم تغريب المجتمع العربي بدعوى الحداثة والتقدّم "وهذا الفريق في اعتقادنا لا يقتصر على بعض المثقفين العرب في المهجر، الذين يعملون في مراكز أبحاث أو جامعات أو دور نشر وصحف غربية، بل هناك من لا يزال يدعم ويؤيّد هذا الفريق وأطروحاته داخل مجتمعاتنا، بحيث يدفعهم سوء الأوضاع السائدة إلى إدراك خاطئ للغرب وإسقاط "وعي زائف" على حضارته وإنجازاته وقدراته التي يمتلك العلم والمعرفة والفكر وربّما كل شيء...هذا الفريق من المثقفين العرب، سواء من هاجر منه أو من يزال يفكر في الهجرة، يعيش مأزقا حقيقيا، ومن دون أن يسعى إلى الخروج منه بصورة مشرقة...".[1]

تعرّض الخطاب الاستشراقي للنّقد،من طرف المثقفين العرب ، باختلاف مناهجهم ومشاربهم الايديولوجية،فقد تجاوز هؤلاء مرحلة الانبهار ، إلى مرحلة النقد الموضوعي، وتوافق أن يكون نقّاد المركزية الثقافية الغربية هم أنفسهم نقّاد الاستشراق، فقد مثّل هؤلاء النظرة العربية للاستشراق ، وفي هذا السياق تندرج كتابات أنور عبد الملك، وحسن حنفي ،ومالك بن نبي ، ومحمد أركون ، وعبد الله العروي، والجابري، وألبرت حوراني ، وبنسالم حميش، وجورج كرم وغيرهم، وكانت نظرة هؤلاء المثقفين في أغلبها تستلهم أفكار إدورد سعيد عن الاستشراق، الذي يعدُّ الناقد الأوّل للاستشراق في العالم العربي :"شكّل كتاب الاستشراق الذي نشره في سنة 1978 ثورة مزدوجة في المشهد السياسي والفكري في أمريكا أولا ،

[1] أحمد الشيخ: مرجع سابق، ص 9.

وأيضا في الغرب والعالم العربي ، ثورة بالمعنى الذي يمثّل فيه كتاب "الاستشراق" نقدا لا هوادة فيه للرؤية الماهوية للغرب عن الشرق، وطعنا وتحليلا دقيقا للإنتاج العلمي والأكاديمي،عن العالم العربي والإسلامي"[1]

خفت الاستشراق،وظهر من جديد في شكل دراسات غربية عن الإسلام والشرق، ولكنّ الفرق بات واضحا بين الاستشراق كعلم ومؤسسة ثقافية، تدعم التمركز الغربي ، وما تعتبره هذه الدراسات فتحا جديدا يعدّه بعض الدّارسين مجرّد تهريج:" ما يعدُّ اليوم دراسات إسلامية في الغرب ليس من الاستشراق وليس من تقاليده العلمية، ولا من تقاليده العلمية في شيئ ، وهو من التردي والانحطاط بمكان لا يجوز معه نسبته إلى الاستشراق ، أو حسبانه جزءً من تاريخه إنّه إلى الخطاب المركزي الغربي ، الفاقع الايديولوجية أقرب لذلك لن نحفل بأمره هنا ..ومع تفاهة ما يكتب في الغرب اليوم ،منذ السبعينات تحت عنوان : "الدراسات الإسلامية" ، فإنّه يطلعنا على أنّ المحاولة الوحيدة التي خطّتها الثقافة الغربية نحو فهم عوالم أخرى ، غير غربية، والاقتراب منها وتفهّمها يبوء بالفشل ، وتؤول إلى اضمحلال وزوال ، ولتخلي المكان أمام خطاب النرجسية والتفوّق في تلك الثقافة.."[2]

[1]- محمد الجرطي : إدورد سعيد من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف، منشورات المتوسط ، ط1، ميلان ، إيطاليا ،2016 ص112.
[2] - عبد الإله بلقزيز: نقد الثقافة الغربية في الاستشراق والمركزية الأوروبية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت ، لبنان، 2017.ص ص 19،18.

الفصل الثاني:

نقد المركزية الإسلامية.

الفصل الثاني:

نقد المركزية الإسلامية.

المركزية الإسلامية:

يُطلق عبد الله إبراهيم اسم المركزية الإسلامية، مقابل المركزية الغربية وكان الاسم مشروعًا ثقافيا كبيرًا أراد من خلاله الناقد البحث عن أسباب هذا التمركز حول الحضارة الإسلامية كلّها، والتعصّب للهويّة الثقافية الإسلامية، التي تتخذ من الدّين الإسلامي منطلقا لرؤية الآخر، واتخاذ موقف سلبيّ منه، هذا الموقف الذي لم يكن واضحًا قبل القرون الوسطى الإسلامية، التي شهدت انفتاحا ثقافيا وحضاريا على الآخر، وبدأت رحلة اكتشافه ومحاولة فهمه، ودراسته دراسة موضوعية، باعتباره خطرًا يهدّد استقرار "دولة الإسلام"، ويقف دون انتشار رسالتها الدينية التي كلّفت بتبليغها للعالم كلّه.

تناول عبد الله إبراهيم هذا التمركز في كتابه التأسيسي الأوّل: "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين" سنة 2001م، وطوّر هذا المشروع الثقافي في كتابه الثاني: "المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية"سنة 2004، وكان الهدف من هذا المشروع هو البحث في المرويات الكبرى التي راجت في القرون الوسطى الإسلامية، والتي اتّصلت باكتشافات الجغرافيين والرحّالة المسلمين الذين شكّلوا تصورات شبه ثابتة عن "الآخر الذي يربض وراء حدود دولة الإسلام: " أنتجت القرون الوسطى الإسلامية مرويات كبرى رسّخت تصوّرات شبه ثابتة للأعراق، والثقافات، والعقائد، وكانت تلك التصوّرات تمثل معيار قيمة لرفع أو خفض أي مجتمع أو ثقافة، أو عقيدة، فالحكم المسبق على ظاهرة اجتماعية أو ثقافية أو دينية سيؤدي إلى نتيجة تضفي مكانة رفيعة عليها أو تسلبها مكانتها الحقيقية، والصور التخيلية المتشكلة في أذهان المجتمعات، بفعل الخلافات الدينية، والصراعات السياسية، وتباين المنظومات القيمية، والأنساق الثقافية، أدّت خلال تلك الحقبة الطويلة إلى ترسيخ صور منقوصة لبعضها، وما دامت تلك المرويات توجّه أفكار المؤرخين، والجغرافيين، والرّحالة، والمفكرين، والفقهاء، وكل من يصوغ الصور الجماعية الذهنية الخاصة بالآخر، وبخاصة المدونات الصوفية والسردية والعجائبية، فمن المنتظر الحصول على سلسلة متواصلة من الأحكام غير المتصفة بحق الآخر المختلف...".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان 2007، ص 5.

لا يعود عبد الله إبراهيم إلى القرون الأولى التي بدأت تتشكّل فيها صورة "الآخر" في المِخيال العربي والإسلامي، ولا يحيل قارءَه على المجال الذي تنتمي إليه صورة الآخر وهو:" علم الصورة " الذي يدرس العلاقة بين الذّات والآخر، والتي تمتاز في الغالب بالتوّتر والعِدائية والمبالغة، وهي في الغالب صورة جاهزة ونمطية لا تتغيّر: "تحيلنا صورة الآخر إلى مبحث يُسمى علم الصورة "Imagologie" والذي يهتم بشكل خاص، بدراسة الصورة والتصورات، والتّمْثِيلات، والتَمَثُّلات الذهنية الثقافية والاجتماعية التي تكوّنها الشعوب عن بعضها بعضا، وتنتجها النصوص سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، عن الغير، وبشكل خاص، كتب الرحلات التي تعدّ أرضية ملائمة، لإثارة إشكالية الهوية والغيرية، نظرًا لكونها جزءًا من الخيال الاجتماعي، والفضاء الثقافي أو الإيديولوجي...".[1]

لا يقدّم الناقد منذ البداية مجالَ دراسته ودائرة اهتمامه التي تمتاز بالتعقيد والتداخل، فالصّورة الأدبية :" لها علاقة بالمرويات والرّحلات وبالصراع الثقافي والديني والسياسي، وهي التي تحدّد في النهاية الهويّة الثقافية للمجتمعات، وتكشف أسباب التمركز حول الذّات، وتفكّك هذا التمركز وتناقشه، لأنّنا لا يمكن أن نفهم الذات إلاّ من خلال الآخر"فلا توجد ذاتية بلا غيرية...".[2]

إنّ تشكّل صورة الآخر عند المسلمين لم تبدأ بالقرون الوسطى الإسلامية كما يرى عبد الله إبراهيم، بل بدأت قبل ذلك بقرون طويلة، تعود إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام، فالعرب قبل الإسلام كانوا يعرفون الآخر اليهودي، والنصراني والمجوسي ، كما يعرفون الرومي والفارسي والحبشي والهندي،ذلك الآخر المختلف ثقافة وعِرقا ودينا، وكان لهؤلاء مواطنهم وحواضرهم، التي كان تجّار الجاهلية يعرفونها، ويتخذونها طريقا لتجارتهم، وكان العرب على اتصال دائم بهم، فقد كان "الآخر" متاخما لحدودهم الجغرافية، أين أقاموا ممالكهم، فكانت الحيرة عاصمة المناذرة، وبُصرى الشام حاضرة الغساسنة، والبتراء حاضرة الأنباط، وتدمُر حاضرة التدمريين: "وقد ساهمت هذه الحواضر مساهمة فعّالة في تكوين العقل العربي والمفاهيم والقيم العربية التي كانت سائدة قبل الإسلام، وبقيت بعد مجيئه وانتشاره وسيادته، وكان لها أثر عميق في تحديد موقف العرب من الآخر سواء الآخر القريب (العربي الشقيق المختلف دينيا أو قبليا) أو الآخر البعيد (الفارسي والبيزنطي والتركي والهندي والصيني والصقلبي) المختلف

[1] بوشعيب الساوري: صورة الآخر في رحلات عربية، النايا للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2014، ص 6.

[2] Èvelyne Dépêtre, le récit de voyage ed. université du Québec Montréal, avril 2011, p35.

إثنيا وثقافيا، والمفارقة أنّ العرب عادوا لثقافاتهم القبلية وتعصبهم بعد بدء الفتوحات وخاصة في العصر الأموي عندما زاد عدد الموالي وشكّلوا ملامح تهديد العرب، وكانوا يرتدّون إليها ويعودون لقيمها، كلما قويت شوكة الشعوب الأخرى في الإمبراطورية الإسلامية، أو صار لهذه الشعوب دور في الحكم، وشراكة في السلطة...".[1]

لقد عرف العرب قبل الإسلام "الآخر" وتواصلوا معه، لكنّهم لم يكونوا أمّة واحدة لها سيادتها وهويتها الثقافية والحضارية مثلما كان للأمم الأخرى مثل الرّوم والفرس، بل كانوا قبائل مختلفة، تعيش في البيداء العربية، تشتغل بالتجارة والزراعة والرعي، ويحترف بعضها الصعلكة وقطع الطريق فلم تكن هناك دولة جامعة تحضُن هذا الاختلاف، وتوجّهه حتى جاء الإسلام برسالته الجامعة، فانتقل نظام الإسلام من نظام القبيلة إلى نظام الأمّة، فقال عزّ من قائل: ﴿ **إِنّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وأَنَاْ رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ**﴾ **سورة الأنبياء الآية 91.**

وتطوّر مفهوم "الآخر" وتغيّر مفهوم "الذّات" ؛ فـ"الآخر" داخل المجتمع الإسلامي هو الذي لا يؤمن بالله ورسوله (ص) عليه وسلّم، والأنا هو: "المسلم: إنّه من يشهد أن لا إله إلاّ الله وأنّ محمّدًا رسول الله، ثم يسع الناس بعد أن يقولوا هاتين الشهادتين، ويؤمنوا بهما إيمانا تصدقه القلوب والأعمال، أن يختلفوا في آلاف بل في ملايين الفروع، مادام هذا الأصل محفوظا ثابتا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ولا يتزعزع بتغيّر الدّهور وتوالي الأيام والليالي... وهذا المسلم، الذي يؤمن أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، ينظر إلى غيره من الناس، ينظر إلى الآخر من وجهتي نظر: إمّا من وجهة نظر أنّه يعتنق دينا سماويا، أنزله الله تعالى على نبيّ من الأنبياء قبل محمد (صلى الله عليه وسلم)، أو من وجهة نظر أنّه لا يعتنق أيّ دين كان، فيكون كافرًا أو ملحدا أو مشركا أو عابد وثنٍ، كما كان الناس في زمن النبّي (ص) عليه وسلم".[2]

لقد أخذت صورة الآخر في عصر صدر الإسلام بُعدًا أُمميّا إنسانيا شموليا فكلّ النّاس لآدم وآدم من تراب ومنزلة أحدهم تكون بالتقرّب من الله وطاعته: ﴿**يا أيّها النّاسُ اتّقُوا رَبّكُمُ الّذِي خَلَقَكُم مّن نّفْسٍ**

---

[1] حسين العودات: الآخر في الثقافة العربية من ا لقرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان 2010، ص 41.

[2] محمد سليم العوّا: المسلم والآخر، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، مصر2009، ص 16.

وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً و نِسَاءً وَاتّقُوا اللهَ الّذِي تَسَاْءَلُونَ بِهِ و الأَرْحَامَ إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾ سورة النساء الآية 1".

لكن هذه الصورة بدأت تتجزأ عند انتهاء عهد النبوّة وخلافة الصّحابة الراشدين، فبمقتل عثمان بن عفان، أصبح الآخر مجهولا واتسعت دائرته، فأصبح يطلق على كل من يعترض على حكم علي بن أبي طالب، وفي عهد الأمويين صار "الخوارج" و"الشيعة" و"الزبيريون" آخر، يجب محاربته ودحره، فهو الخطر الذي يتهدّد الدولة الأمويّة ويعمل على زوالها.

وكذلك تعدّدت صورة "الآخر" عند العباسيين، فالآخر هو العدوّ الذي يعارض الخلافة العباسية، ويرى الإمامة لغيرهم، فالأمويون "آخر" ينضم إلى النصارى واليهود والأمم الأخرى.

لا يلتفت عبد الله إبراهيم إلى هذه المرحلة من التاريخ، التي بدأت تتشكل فيها صورة الآخر، ويقف عند المرحلة الأخيرة منها فقط، حين تحدّدت صورة "الآخر" في العصور الوسطى الإسلامية، وفي القرون الثلاثة الأولى من بدء الفتوحات : "لقد أسهم الجغرافيون والرّحالة والمؤرخون العرب، إلى جانب التجّار والمحاربين وموظفي الإمبراطورية، في رسم صورة نمطية عن الآخر في القرون الثلاثة الأولى من بدء الفتوحات، فقد كانت الأديان والشعوب التي وجدها العرب في البلدان المفتوحة أو تلك التي (اكتشفوها) هي الآخر وحدها وتستحوذ على مفهومه، وكأنّ الدّنيا خارج الأنا العربية الإسلامية هي هذه الشعوب وتلك الأديان فقط، وبعد أن تعرّف العرب المسلمون إلى الآخر وعرفوه أعطوا أنفسهم الحقّ في وصفه بفقرة واحدة أو كلمتين، تؤكّدان الاعتراف به، وتزعمان معرفته..." [1]

لقد قام هؤلاء جميعا بصوغ مرويات تمثيلا للذات والآخر يحاول عبد الله إبراهيم في أطروحته عن "المركزية الإسلامية"، عرض هذه الرواية الإسلامية عن الآخر وتفكيك خطاباتها، التي تقوم على التعصّب والاستعلاء وإلغاء للآخر، والتركيز على مثالبه وسلبياته فقط: "يطمح هذا الكتاب إلى عرض الرواية الإسلامية للآخر، مؤكّدا فكرة أساسية، وهي أن المركزيات تصاغ استنادًا إلى نوع من التمثيل الذي تقدمه المرويات الثقافية (الدينية، الأدبية، التاريخية، الجغرافية، الفلسفية، والأنثروبولوجية) للذّات المعتصمة بوهم النّقاء الكامل، والآخر المدنّس بالدونية الدائمة، فالتمركز هو

[1] حسين العويدات، مرجع سابق، ص 29.

نوع من التعلّق بتصور مزدوج عن الذّات والآخر، تصوّر يقوم على التمايز والتراتب والتعالي، يتشكّل عبر الزمن، بناءً على ترادف متواصل ومتماثل لمرويات تلوح فيها بوضوح صورة انتقيت بدقّة لمواجهة ضغوط كثيرة، إنّ النّظر إلى المركزيات الكبرى في التاريخ الإنساني من زاوية كونها نتاج مرويات ثقافية متنافسة يوّسع المجال أمام الدراسات المِخيالية التي أُستبعدت بتأثير من فكرة الحداثة الغربية، وقوام هذه الحداثة عرض رواية من نوع خاص للتاريخ أنتجها المِخيال الغربي المتخفّي تحت غطاء العقلانية في ظلّ ظروف خاصة، وهذه النّظرة إلى المركزيات تسعى لإعادة الاعتبار إلى المرويّات الثقافية التي تتوارى أحيانا وراء الستار السّميك للمفاهيم والمناهج فتأخذ شكل تحليلات موضوعية، وتتجرّد غالبا عن ذلك فتكوّن مرويات سردية، فيما هي تخفي درجات من التمثيل السردي الذي يتدخّل في صوغ العلاقات الإنسانية، والمفاهيم الفكرية، والتصورات الخاصة بالأنا والآخر".[1]

يعود النّاقد إلى اللّحظة التاريخية التي ظهر فيها مصطلح التمركز حول الإسلام في حدوده الجغرافية والثقافية، ويحاول البحث عن النصوص التي أسست لهذا التمركز، ورسمت صورة للعالم خارج "دار الإسلام" في القرون الوسطى، هذه النصوص التي تمتاز بالطّول والتنوّع وضعها الرحّالة المسلمون والجغرافيون، صوّروا من خلالها ثقافة الآخر وعاداته، ودياناته المختلفة، وهي صور كانت خاضعة لرؤية ثقافية وعرقية ودينية خاصة، تنظر إلى الآخر نظرة "عدائية و إقصاء.

تأسّس هذا المفهوم في هذا العصر الذي انفتح فيه المسلمون على "الآخر" بهدف الاكتشاف، والفتح، وتبليغ الرّسالة للعالمين، وتأسّست هذه النظرة في اللّحظة التي ظهر فيها مصطلح جديد في الثقافة الإسلامية هو "دار الإسلام" و"دار الحرب" و"دار الصُّلح والعهد".

أ- دار الإسلام:

يؤكّد عبد الله إبراهيم بأنّه من الصعب تحديد اللحظة التي ظهر فيها هذا المصطلح، فالمقصود منه لم يكن التعبير عن الحدود الجغرافية لبلاد الإسلام فقط، بل المعنى الذي يبرزه مصطلح" دار الإسلام" هو معنى ثقافي بالدرجة الأولى، يتصل بالإسلام كعقيدة جامعة توحّد كل المؤمنين بها، دون اعتبار لأعراقهم، فالعقيدة انتماء ثقافي، يتجاوز كلّ الاختلافات الثقافية واللّغوية والإثنية، التي تختفي

[1] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 8.

وتنصهر في الإسلام، وتذوب في أمميته، فالعالم حسب المفهوم الإسلامي ينقسم إلى قسمين :" دار الإسلام التي تضم المجتمعات الإسلامية وغير الإسلامية التي رضخت للسيادة الإسلامية ودار الحرب؛ أمّا دار الإسلام فتشمل فئة المؤمنين، والفئات التي حالفت المسلمين من أهل الكتاب الذين آثاروا البقاء على ديانتهم مقابل دفع الجزية، وجميع الساكنين في دار الإسلام يعدّون رعايا الإمام أو الخليفة، ولهم حق الحماية في الداخل وحق الدفاع عنهم في حال اعتداء خارجي، أما دار الحرب فضمّت العالم المحيط بدار الإسلام، وجميع الشعوب والأقاليم غير الخاضعة للسيادة الإسلامية، ودار الحرب هي الهدف الذي كان الشرع يسعى إلى ضمّه إليه، فمن واجب كلّ حاكم مسلم أن يسعى لإخضاع دار الحرب للسيادة الإسلامية عندما تتوافر له القوّة الضرورية لذلك.".[1]

ظهرت دار جديدة بين الدّارين المتصارعتين وهي: "دار الصلح" أو "دار العهد" التي تعدُّ دارًا ثالثة تفصل بين الدّارين، وتمنع تقدّم أحدها على الآخر، وهي دار غير مستقرّة، مخترقة وهشّة.

يرى عبد الله إبراهيم أنّ هذا التقسيم الجغرافي والسياسي للعالم، أدّى إلى تركيب صور إكراهية للآخر؛ فـ :"الآخر في الفكر القديم هو "المختلف قيميا بالدّرجة الأولى، وتثير قضية الآخر في أذهان المسلمين موضوع القيم الإسلامية وضرورة تعميمها على العالم بأجمعه، فالآخر موضوع ينبغي أن يُغزى بالقيّم الإسلامية لكي يصلح أمره، وكان التصوّر الشّائع عن الذّات والآخر يستمد حيويته من المركزية الدينية، أي تلك البُؤرة التي تنبثق منها قيّم الحقّ إلى الأبد. وبما أن التصوّر الدّيني عَدَّ اللهَ مصدرًا لقيّم الحقّ، وأنّه حلّ هنا "دار الإسلام" ولم يحلّ هناك "دار الحرب" فالنتيجة المنطقية هي أن قيم دار الإسلام هي الحقيقية والصائبة، أمّا قيم الآخر فمحقّرة، ومدنّسة، ويلزم تطهيرها من النجاسة و الوثنية، قيّم الآخر هي موضوع لحكم القيمة، وندر أن استأثرت بوصف وحكم موضوعين، ففي عصر يتصدّر فيه الشعور الديني أي شعور آخر، لا مكان للمصالحة في القيم والأخلاقيات..".[2]

لقد قام الجغرافيون الأوائل بهذا التقسيم، وهم يتطلّعون وراء تخوم دولة الإسلام ويستطلعون أحوالها، ونقل الأدب الجغرافي الإسلامي أخبارًا كثيرة عن هذا الآخر، وهي أجناس لا تخلوا من العجيب والطريف والخارق، وازداد اهتمام المسلمين باكتشاف هذا الآخر، لتسهيل نشر الإسلام وفتح العالم

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص9، 10.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 12، 13.

الآخر، ولم يكن هذا الأدب أمينا في تقديم صورة واقعية عن "الآخر" بل خضع الأمر في النهاية إلى أهواء هؤلاء ومزاجهم الفردي، فقد تأثر الرحّالة الجغرافيون بمرويات شفوية عن الآخر، ولم يقيّدوا الحقيقة كما شاهدوها في الواقع: "إنّ الأدب الجغرافي، والأدب التخيّلي أحضر الآخر بطرق مختلفة ومتفاوتة، وتداخل في عملية الإحضار المعطيات العينية وشطحات المخيلة، والخلفيات الثقافية المؤسسة لفعل النظر، وسواء جاءت الكتابة متأثرة بالتصوّر البطليموسي أو حازت بعض الاستقلال عنه، فإنّ أكثر النصوص تضمنت مستويات مختلفة من السّرد ومرجعيات متنوعة، لأنّ الرحّالة الجغرافي تتوفر لديه معلومات منها ما يعود إلى المشاهدة العينية، ومنها ما يحيل على روايات شفوية وأخبار بواسطة الإسناد، ومنها ما يرجع إلى الكتب...إلخ، الأمر الذي يُفضي إلى إنتاج نصوص متراكبة ومتداخلة بين ما هو واقعي وما هو تخيّلي وما يرجع إلى الخلفية الثقافية..." [1]

يتتبع عبد الله إبراهيم الأدب الجغرافي العربي والإسلامي، ويحاول قراءة نصوصه وتفكيك مروياته الشفوية التي تقوم بوظيفة تمثيلية للمرجعيات الثقافية والعرقية والدينية، فالأدب الجغرافي هو الذي اخترع، مصطلح "دار الإسلام" وكرّس مفهومه، والجغرافيا الأدبية هي التي كرّست هذا المفهوم وثبتته، ولم يكن للسياسة والدّين دور في ذلك، لأنّ حدود دولة الإسلام لم تكن يومًا ثابتة، بل هي مفتوحة أو قابلة للفتح والتوسع في كل حين، فمشروع الإسلام يطمح لتجاوز تلك الحدود واختراقها، كلّما أتيحت الفرصة، لأن عالمية الإسلام تقتضي التطلع دائما خارج الحدود الجغرافية، والأرض كلّها تصبح دارًا للإسلام:"من الواضح أن الجغرافيا هي الوسيلة الأكثر فاعلية في تحديد الأطر العامة للحدود الرمزية لتلك المركزية الإسلامية، فـ"دار الإسلام" كمصطلح لعبت الأدبيات الجغرافية دورًا مباشرًا في صوغه، مع أنها تدرك بوضوح أن الحدود السياسية كانت مثار تنازع وعدم استقرار، فكرة دار الإسلام هي التعبير الأكثر وضوحًا لمفهوم المركزية الإسلامية، وقد سلّم الجغرافيون بهذه الحقيقة وجعلوها موجها لتصوراتهم، لم ينج أحد من ضغطها الواعي وغير الواعي في بناء فرضياته وتحديد منطلقاته في النظر إلى الذّات والآخر...". [2]

---

[1] نور الدّين أفاية: الغرب المتخيّل، صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،المغرب 2000، ص 196

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 14.

إنّ مفهوم دار الإسلام ظلّ قائما حتّى بعد تفكّك أجزاء كبيرة من دولة الإسلام في العصور الوسطى، نتيجة الصراعات الداخلية، والفِتن وإرادة الانفصال، والاستئثار بالسّلطة، بل ازدادت شدّة التعصّب له، فتأكّد أنّ وحدة دار الإسلام، لم تكن وحدة سياسية وجغرافية، بقدر ما كانت وحدة ثقافية وعرقية ودينية، تجمع المسلمين في شعور واحد وهويّة ثقافية واحدة، تذوب فيها كل الفروق والأطياف، وتتوّحد بالمقابل نظرتهم "للآخر"، فدار الإسلام معنوية ورمزية أكثر، فالحضارة الإسلامية في القرون الوسطى حافظت على وجودها من خلال هذا التفاعل الثقافي الإيجابي، والوحدة الثقافية بين شعوب تنتمي إلى ثقافات وتقاليد مختلفة.[1]

يستعرض عبد الله إبراهيم تصوّرات الجغرافيين العرب للآخر، والصورة الأدبية التي رسموها عن هذا الآخر، والتي تدعو إلى الغرابة والدهشة أحيانا، فالمفارقة على ما يبدو كبيرة بين الواقع وما حمله هؤلاء العلماء من أخبار، ومن أحكام قيمية لا تستند إلى دليل قوي، رغم أن هؤلاء الجغرافيين جابوا أطراف الدّنيا شرقًا وغربا وبجميع الاتجاهات، وتركوا مصنّفات كثيرة ومهمة، نادرًا ما نجدها عند الأمم الأخرى، جمعوا فيها كلّ أنواع المعارف ودوّنوا كل الملاحظات والشواهد "ويجب من البداية ملاحظة الاتّساع الهائل في مدى المعلومات الجغرافية لدى العرب عند مقارنة ذلك بما عرفه العالم القديم، فقد عرف العرب أوروبا بأجمعها باستثناء أقصى شماليها، وعرفوا النصف الجنوبي من آسيا، كما عرفوا إفريقيا الشمالية إلى خط عرض 10 درجات شمالا وساحل إفريقيا الشرقي إلى رأس كرينتس قرب مدار الجدي، وترك لنا العرب وصفا مفصلا لجميع البلدان من إسبانيا غربا إلى تركستان ومصبّ السند شرقا، مع وصف دقيق لجميع النقاط المأهولة وللمناطق المزروعة والصحاري، وبيّنوا مدى انتشار النباتات المزروعة وأماكن وجود المعادن، ولم يجتذب اهتمامهم الجغرافيا الطبيعية أو الظروف المناخية فحسب بل أيضا الحياة الاجتماعية والصناعة والزراعة واللغة والتعاليم الدينية، كما لم تقتصر معرفتهم على بلاد الإسلام وحدها بل تجاوزها بصورة ملحوظة حدود العالم كما عرفه اليونان...".[2]

---

[1] ينظر: هاملتوت جب: دراسات في حضارة الإسلام، ترجمة إحسان عباس، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ص ص 5، 6.

[2] كراتشوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله إلى العربية صلاح الدين عثمان هاشم، ج1، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية (د.ت)، ص 22.

كانت "دار الإسلام" هي بغداد عاصمة الخلافة، فمنها انطلقت حركة الفتوح ورحلات الاستكشاف الموجهة نحو "الآخر"، فهي مركز الدّار وحاضرة الإسلام وقلبه، و هي مدينة السلام، فقد حظيت بامتداح الجغرافيين لها، فابن حوقل (ت 367 هـ-977م) في كتابه "صورة الأرض" يفرد لها مكانة خاصة فالعراق: "أعظم أقاليم الأرض منزلة، وأجلّها صفة، وأغزرها جباية ، وأكثرها دخلا، وأجملها أهلا، وأكثرها أموالا، وأحسنها محاسن، وأفخرها صنائع، وأهله فأوفرهم عقولا، وأوسعهم حُلومًا، وأفسحهم فِطنة في سالف الزمان والأمم الخالية، وبمثله تجري أمور أمّة الآخرة، يتعدّد بذلك لهم أهل الطّاعة والفضائل، ولا يمتري فيه أهل الدِراية والحصائل".[1]

ركّزت الأدبيات الجغرافية على العراق وعاصمته، فالموقع الجغرافي عندهم مهمّ لتحديد الطبائع البشرية وسلوك الأفراد، وصفاتهم الخُلقية والخَلقية، وهي الفكرة التي أسس لها اليونانيون، وطرحها أرسطو وسميت بعد ذلك نظرية "الكُيوف الطبيعية"، وهي أصل النظرية العرقية التي طوّرها الغربيون وخاصة "هيغل"، فأغلب الجغرافيين كانوا يحنّون إلى مسقط رؤوسهم ومرابع طفولتهم، وكثيرًا ما كانوا يجاملون خلفاء الدولة العباسية، بامتداحهم وامتداح بغداد عاصمتهم، واعتبارها قلب العالم، ومركز الأرض.

يقدّم المسعودي صورة مشرقة عن العراق وأهلها، ويسند الخبر إلى "وثيقة عمر"، فالخليفة عمر بن الخطاب –حسبه -حين تم له فتح العراق، بعث إلى رجل حكيم، يطلب منه وصف المدن وأهويتها ومساكنها، فكتب إليه الحكيم، يذكر محاسن البلدان ومساوئها، وبعد أن ذمّ بلاد الدنيا كلّها، ترك الفضل كلّه للعراق وحدها: "أمّا الشام فسُحبٌ وآكام، وريح وغمام، وغدق وركام، ترطّب الأجسام، وتبلّد الأحلام، أمّا أرض مصر فأرض قوراء غوراء، ديار الفراعنة، ومنازل الجبابرة، تُحمد بفضل نيلها، وذمُّها أكثر من حمدها، هواؤها راكد، وحرّها زائد، وشرّها وارد، تكدّر الألوان، وتجنّب الفِطن...وفي أهلها مكر وريّاء، وخُبث ودهاء وخديعة، إلاّ أنها بلد مكسب لا بلد مسكن، لترادف فتنها، واتصال شرورها، أما اليمن فيضعف الأجسام، ويذهب بالأحلام، أما الحجاز فهواؤه حرور، وليله بهور، ينحّف الأجسام، ويجفف الأدمغة، ويشجّع القلب، ويبسط الهمم، أما المغرب فيقسّي القلب، ويُوحش الطبع، ويَطيش اللّب، ويذهب بالرّحمة، ويكسب الشجاعة، ويقشع الضراعة، وفي أهلها غدر، ولهم خبث ومكر، ديارهم

[1] ابن حوقل (أبو القاسم محمد البغدادي): صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،لبنان 1992، ص 210.

مختلفة، وهممهم غير مؤتلفة، أمّا العراق فمنار الشّرق، وسُرّة الأرض وقلبُها إليه تحادرت المياه، وبه اتّصلت النَّضارة، وعنده وقف الاعتدال فصفت أمزجة أهله، ولطفت أذهانهم، واحتدّت خواطرهم، واتّصلت مسراتهم، فظهر منهم الدهاء، وقويت عقولهم، وثبتت بصائرهم، وقلب الأرض العراق، وهو المجتبي من قديم الزمان، وهو مفتاح الشرق ومسلك النور، ومسرح العينين، ومدنه المدائن وما والاها، ولأهله أعدل الألوان، وأنقى الروائح، وأفضل الأمزجة، وأطوع القرائح، وفيهم جوامع الفضائل، وفوائد الميراث، وفضائله كثيرة، لصفاء جوهره، وطيّب نسيمه، واعتدال تربته، وإغداق الماء عليه، ورفاهية العيش.[1]

انتقل التمركز من "دار الإسلام" إلى "دار السّلام"، التي فضّلها المسعودي - على لسان الرجل الحكيم- ، عن مكة والمدينة والشام واليمن ومصر والمغرب. ويمضي عبد لله إبراهيم في إثبات مركزية العراق من خلال نصوص الجغرافيين الأوائل،فيثبت مركزية "دار السلام" أولا و"دار الإسلام" ثانيا، ويستغرب الباحث منّا، كيف أهمل الناقد أسباب هذا التمركز، وأسندها إلى هذه المرويات التي دوّنها الجغرافيون الأوائل ،واكتفى بالصورة النمطية التي رسمها هؤلاء عن الآخر، فالأكيد أن "صورة الآخر" القاتمة لم ترسمها الجغرافيا وأدباؤها فقط، بل رسمتها حقائق التاريخ، ومحطاته الفاصلة، فالصّدام مع الآخر، بدأ بحركة الفتوح وانتهى بالحروب الصليبية وأخيرا حركة الاستعمار الحديث، ولكن عبد الله إبراهيم ظلّ مشغولا بعالم القرون الوسطى، ورحلات الكشف الجغرافي، التي رسمت مبكِّرًا "صورة الآخر" وقبله صورة "الأنا /الذات" التي أُطلق عليها اسم "دار الإسلام" ، وأطلق عبد الله إبراهيم على مشروعه هذا اسم "عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين" والذي طوّره إلى مشروع ثقافي جديد سمّاه "المركزية الإسلامية" والذي يكتفي فيه بتعريف المركزية الإسلامية في هذا العصر فقط، ويتتبع نصوصها ومقولاتها، ولا يقف على أسباب التمركز المختلفة، سوى هذه الصور القاتمة عن الآخر، التي تزخر بها مدونات الجغرافيين العرب والمسلمين في القرون الوسطى، فبعد مركزية "دار الإسلام" ينتقل النّاقد إلى الموضوع المركزي في مشروعه وهو "صورة الشمال في المِخيال الإسلامي" والشمال هو العالم المخيف والمريب الذي أراد الجغرافيون اكتشافه، وأراد الفاتحون غزوه، وشكّل محور الصدام الحضاري والثقافي بين العالم

[1] – المسعودي: التنبيه والإشراف ، دار تحقيق التراث، ط1 ، بيروت، لبنان ، 1968، ص 35،36.

الإسلامي "دار الإسلام" والعالم الغربي الأوروبي "دار الحرب" التي تمثل الخطر الدّاهم الذي يجب الاستعداد له ودفعه بكلّ قوة وحزم.

ب - صورة الشّمال في المِخيال الإسلامي:

يبحث عبد الله إبراهيم في الكتب التي قدمت تصوّرا متكاملا عن الشّمال، الذي يمثل حاليا (أوروبا) فقد جمع "الجغرافيون" معلومات عن جغرافية الشمال وتاريخها وأوصاف سكانها وعادتهم وتقاليدهم المختلفة، وقد سجّل هؤلاء كلّ المواصفات والتقطوا كل تفاصيل الشمال وخصائصه ويتضح أن منطقة شرق أوروبا وجنوبها،استأثرت باهتمام واضح لمجاورتها دار الإسلام، فالأجزاء الغربية من بلاد الترك، وبلاد الخزر والصقالبة والرّوم، يتردّد ذكرها في معظم المصنّفات الجغرافية والتاريخية الخاصة بهذه المناطق، وبدرجة أقلّ يتردّد ذكر الروس والباشغرد والجلالقة، ثم تتضاءل الأخبار كلّما اتجهنا إلى أقصى الشمال كالجزر البريطانية، وإيرلندة والبلاد الاسكندنافية، حيث لا يصل إلاّ صدى الأساطير أحيانا...".[1]

اتّجهت الرّحلات العربية والإسلامية نحو الشّمال، الذي ظلّ الخطر الدائم على بلاد الإسلام،يهدّد أمنها ووحدتها، وهويّتها الثقافية والدّينية، وكلّما اتّسعت دائرة الفتوح الإسلامية، كلّما اقترب الخطر، وظهرت الهواجس والمخاوف من أطماعه وتحرشه بالبلاد الإسلامية، فالترقب الدائم والحذر والتوتر هو ما ميّز علاقة المسلمين بالشمال وأهلها، طوال القرون الوسطى، وازداد التوتر أكثر حين توحّد الشمال واستعدّ لغزو الشرق، فكانت الحروب الدينية الصليبية تأتي من هذا الاتجاه، لذلك وجب اكتشاف هذا العالم واختراقه، ونقل صورة عنه ، ليسهلَ بعد ذلك مقاومته والتعامل معه، وغزوه من جديد، فالصّراع المسيحي الإسلامي، ساهم في اتّساع دائرة الكراهية نحو الآخر، وزاد من درجة الاستعداد والتحفّز، وزاد من رغبة معرفة الآخر، الذي كان في البداية مجهولا وغامضا: "لقد كانت الغزوات الصليبية مفاجأة للعرب المسلمين، واعتقدوا في السنوات الأولى للغزو الصليبي أنّه غزو روماني، ونعتوا الغزاة الجدد بالرّوم في بداية الأمر، ولم يكونوا يعرفون الكثير عن الفرنجة، بل ربّما كانوا يجهلونهم جهلا شبه كامل، يجهلون عقائدهم وتقاليدهم وظروفهم ومجتمعاتهم وكل ما يتعلّق بهم، فقد كان العرب يعرفون جميع شعوب

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 184.

العالم أكثر من معرفتهم بهم، ولم يظهر العرب لا قبل الغزو ولا حتى بعده اهتماما بمعرفة الشؤون الداخلية للإفرنج، وكانوا مدهوشين من شراسة الإفرنج وهمجيتهم، وشجاعتهم المتوحشة..."[1].

اتّجهت عيون المسلمين شمالا وغربا، تقصّى أخبار العدو، وتوغِل في معرفته، ودراسة أحواله المختلفة، واختلطت الحقيقة بالتخييل، والواقع بالأسطورة، فلم تكن صورة الآخر الجاثم وراء حدود دولة الإسلام واضحة، ويقينية بل خضعت أحيانا لبعض التهيؤات والاحتمالات، والتأويل، وكانت الأحكام تتضارب وتتعارض في غياب رسائل موّثقة عنه: "كلّما توغّلنا في وسط القارة الأوروبية، واتّجهنا شمالا وغربا تضاءلت المعلومات وحلّت الأساطير محلّها، بحيث تبدو الأصقاع الشمالية من أوروبا شبه مجهولة، ولم تتوافر معلومات مؤكّدة وتفصيلية حول الأنظمة الثقافية والدينية، والأخلاقية والاقتصادية السائدة هناك، وباستثناء حفنة من الرحّالة كالطرطوشي، وابن فضلان مبعوث المقتدر، وسلام الترجمان مبعوث الواثق، وابن بطوطة، وأبي حامد الغرناطي، وأبي دلف الخزرجي، فإن الجغرافيين المسلمين الذين جمعوا مدونات الرّحالة مثل ابن خرداذبه والبكري وياقوت الحموي، لم يتعاملوا بجدّ تام مع المعلومات التي جهّزها لهم رحالة شبه مغامرين، اتصفوا بقوّة الملاحظة وشدتها إلى درجة نلمس فيها حذرا منهم، بصورة أو بأخرى، هذا فضلا عن أن بعض مدوناتهم الأصلية تناثرت في المتون الجغرافية، والمثال الأكثر شهرة في هذا السّياق الكيفية التي وظّف فيها كل من البكري وياقوت النصوص الأصلية لرحلة الطرطوشي وابن فضلان إلى معظم البلاد الأوروبية من الشرق حتى الغرب. فتلك النصوص خُرّبت، وجرى تقطيعها حسب المناطق التي اهتم بوصفها البكري في "المسالك والممالك" وياقوت الحموي في "معجم البلدان" فقُضي على الترابط النصّي فيها، وغاب تطوّر الرؤية، ومزّق السّياق العام لها، وفي الغالب، وبالنظر إلى فقدان النصوص الأصلية كاملة، فقد جرت إفادة منها وفق منهجية الجغرافيين، وليس طبقا للأسلوب الذي اعتمد أصحابها..."[2].

يؤكّد عبد الله إبراهيم أن ما كتبه هؤلاء الجغرافيين عن الشمال لم يكن حقيقيا كلّه، فكلّما تعذّر عليهم الوصول إلى الحقيقة، نشط عندهم عنصر التخييل، ومالوا إلى العجائبية، والغرابة في وصف أهل الشمال وعاداتهم، والخوف يسكنهم منهم، لأنهم متوحشون وآكلون للحوم البشر ولا أحد يجرأ على

[1] حسين العويدات: مرجع سابق، ص 224.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 144.

الاقتراب منهم فابن سعيد المغربي (1213-1285) الذي يعدّ من الجغرافيين المتأخّرين، وتلميذ الجغرافي الأندلسي (الإدريسي) من جهة، وتلميذ الرحّالة ابن جبير من جهة ثانية، يقدّم لنا صورة قاتمة عن الشمال، وهي صورة يكون قد أخذها عن غيره، فحين تعوز الجغرافي المعلومة ويغيب الشاهد يلجأ إلى غيره، فيأخذ منه من غير تمحيص أو مراجعة، فما إن يصل إلى الجزء السادس من الإقليم الشمالي حتى نجده يتخلّى عن أوصاف الجغرافي وتحليل "الإثنوغرافي" ويضطر إلى سرد أحكام غيره، فسكان البلقان الواقعون جنوبي نهر "أتل (الفولغا) هم سكان خاملون، وفي الجزء الثامن من هذا الإقليم "توجد أمة من الترك يحرقون أنفسهم، ويحرقون من و قع إليهم "وإلى الشرق تظهر الأرض النتنة التي يسكنها "كفّار لا ينزل إليهم أحد إلّا قتلوه" ولا يذكر ابن سعيد كيف نجا من الحرق في الأولى ومن القتل في الثانية، وفي الجزء التاسع وهو "الأرض المحفورة" وهي "مسكونة بقوم لا يقدرون على الصعود، ولا يستطيع أحد النزول إليهم لبعد عمقها" وينتهي شمال الأرض، بالجزء العاشر "وجميعه داخل في بلاد يأجوج ومأجوج وآخره المحيط بالشرق".[1]

حين يتجاوز ابن سعيد هذا المدى يطلق العنان لخياله، ويلقي الأحكام دون تفنيد، وهي أحكام الأوائل، الذين رسموا صورة الآخر، وحدود العالم :" ولكن ملكة النقد والتحليل كانت ضعيفة لديهم في غالب الأحيان مما جعلهم يتأثرون بكثير من أفكار ونظريات هؤلاء، فقد تنازلوا عن تجاربهم العملية القيمة واعتمدوا على آراء غيرهم، وأحيانا لجأوا إلى خيالهم الفردي.[2]

إنّ الشمال عند الجغرافيين المسلمين لم يكن واضحًا ولا محدودًا،فهو فضاء مفتوح وغامض ممتدٌّ في الظلام :" يطلقون عليه بلاد "يأجوج ومأجوج" والذي ينتهي بفيافي الثلوج، ويرتسم الشمال في أذهان هؤلاء باعتباره "بلاد الظلام" وأرض "الظلمة" عند ابن بطوطة "وكنت أردتُ الدّخول إلى أرض الظُلمة، والدّخول إليها من بلغار، وبينهما أربعون يوما، ثم أضربت عن ذلك لعظم المؤونة وقلّة الجدوى، والسفر إليها لا يكون

[1] ابن سعيد المغربي، كتاب الجغرافيا، تحقيق إسماعيل العربي، المكتب التجاري، بيروت، لبنان ، 1970، ص ص 207، 208.

[2] حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، ط2، بيروت ، لبنان ، 1983، ص 8.

إلّا في عجلات صغار تجرّها كلاب كبار، فإنّ تلك المغارة فيها الجليد، فلا يثبت قدم الآدمي ولا حافر الدّابة فيها...".[1]

يجمع عبد الله إبراهيم أخبار الرّحالة والجغرافيين عن أهل الشمال ليؤكّد أنّ الشمال الذي عرفه هؤلاء لم يتجاوزا لحضارات المتاخمة لدولة الإسلام، ويقصد اليونانيين والرومانيين (الإفرنج) ثم الصقالبة والنوكبرد والأشيان ثم يأجوج ومأجوج" ويحسن بنا أن نرى كيف تترتب المعلومات حول أقوام الشمال، وذلك لا يتم إلاّ من خلال تنظير المعلومات التي ترسم لنا نوعا من الاهتمام، من ذلك بلاد الرّوم، وهي الجار المُتاخم المرتبط دائما بعلاقة متوترة مع دار الإسلام. ثم يورد وصف "المسعودي" لليونانيين وثقافتهم المتنوعة من الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى : "والحق فإنّ الثقافة الإسلامية والعربية منها بوجه خاص، احتفت بالمكوّن الثقافي اليوناني، وتطلعت إلى معرفته قبل زمن المسعودي، وترجمت إلى العربية كثير من النماذج الممثلة لذلك المكوّن في مجال الجغرافيا والفلسفة والعلوم، أمّا التفسير، فالمسعودي يعزو ذبول الثقافة اليونانية إلى ظهور المسيحية التي أعادت النظر في الموروث اليوناني، وحالت دون أن يكون منافسا لها، وهذا التفسير على غاية من الأهمية ليس فقط لأنّ المسعودي يقول به، إنّما لأنه يطابق الواقع التاريخي، فقد نظر اللاهوت المسيحي بعمومه إلى ذلك الموروث باعتباره وثنيا، وجرت محاربته تحت دعاوى دينية".[2]

يتضح من خلال قول المسعودي هذا، أنّه مطّلع اطّلاعًا دقيقا على الثقافة اليونانية، ومظاهر الحياة فيها : "ولم تزل الحكمة باقية عالية زمن من اليونانيين، وبرهة من مملكة الرّوم، تعظم العلماء، وتشرّف الحكماء، وكانت لهم الآراء في الطبيعيات والجسم والعقل و النفس، والتعاليم الأربعة، أعني: الإرتماطيقي، وهو علم الأعداد والجومطريقي، وعلم المساحة والهندسة، والأسترونوميا، وهو علم النجوم، والموسيقى وهو علم تأليف اللّحون، ولم تزل العلوم قائمة السوق، مشرقة الأقطار قويّة المعالم، شديدة المقاوم،

[1] ابن بطوطة: تحفة النُظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تقديم الشيخ محمد عبد المنعم القريان، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت، لبنان ، 1987، ص 345.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 146.

سامية البناء، إلى أن تظاهرت ديانة النصرانية في الروم، فعفوا معالم الحكمة، وأزالوا رسمها، ومحو سلبها، وطمسوا ما كانت اليونانية أبانته، وغيّروا ما كانت القدماء أوضحته...".[1]

يبرز المسعودي موقفا ثقافيا واضحا تجاه الحضارتين الكبيرتين، اليونانية والرومانية، ويبدي في النهاية رأيا واضحا في الثانية، وهو موقف ينطلق من الدّين أولا، فلطالما كان الجغرافيون والرّحالة يرون في المسيحية سببا في استعدائهم، فالصّراع بين دار الإسلام ودار الحرب هو صراع ديني خالص، وحركة الاستعمار والاحتلال التي شهدتها بلاد الإسلام من طرف الأوروبيين كان دافعها الدّين، والفرق واضح بين الحضارتين المتاخمتين لنا، فالمسعودي يفاضل بينهما، وينتصر لليونانية، فهناك فرق بين عِلم اليونان ، وجهل الرّومان الذين محوا كلّ أثر للموروث اليوناني، تحت تأثير الكنيسة، ولاهوتها الدّيني المتعصّب، الذي يرى أنّ الحضارة اليونانية وثنية "وقد كان هؤلاء الأوائل من المسيحيين، ينظرون عادة إلى ما سبقهم تاريخيا، بإنشاء اليهودية، على أنه تراث وثني ينبغي لهم أن يطمسوه...".[2]

تتكرر صورة الشمال وأهله عند الجغرافيين العرب، وهي صورة نمطية تنظر إلى الآخر نظرة استعلاء، وتقارن بين الأنا والآخر، مقارنة كثيرًا ما تكون مجحفة، لأنّها تحاكمه من خلال منظومة قيمها الدينية والثقافية والاجتماعية، فالآخر كان المرآة التي نرى من خلالها "الذات" ونكتشف عمقها "ويتم وصف الأنا والآخر في مرآة الحياة الاجتماعية لرؤية الصور المتشابهة، أو المختلفة لكليهما، وأحيانا يظهر التقابل صراحة كبخل الآخر مقابل كرم الأنا، وفي بعض الأحيان يوصف الآخر وحده دون التطرّق للأنا، ولكن يمكن رؤيتها ضمنا عن طريق التضاد، فالآخر هو المعلن عنه والأنا مسكوت عنه".[3]

تحلّ الأحكام مكان الأوصاف عند كثير من جغرافي القرون الوسطى ورحّاليه، فكثيرا ما يقابل هؤلاء نجاسة الإفرنج بطهارة المسلم، وهمجيته في مقابل سماحة المسلمين ورحمتهم، وعلم المسلمين بالنظر إلى جهل الآخر وبربريته، فالتفاضل هو ما تتسم به هذه الصورة: "فالمسعودي يقارن الجهل الرومي بالمعرفة اليونانية، والقزويني يضع الغدر والدناءة وسوء الأخلاق والقذارة في كفّة ميزان والبسالة الحربية الإفرنجية في الكفة الأخرى، ومن الواضح أن الرجحان سيكون للعنصرين الأولين، لأنهما في تصور كل من

---

[1] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المجلد الأول، الشركة العالمية للكتاب، ج1، بيروت ،لبنان 1989، ص 321.

[2] يوسف زيدان: اللاّهوت العربي وأصول العنف الديني، دار الشروق، ط3، مصر، 2010، ص ص 37، 38.

[3] بلال سالم الهروط: صورة الآخر في الرحلات الأندلسية والمغربية، وزارة الثقافة الأردنية للنشر، ط 1، الأردن 2012، ص 18.

المسعودي والقزويني هما الموجودان في عالم الروم والإفرنج الآن، وهذا تمزيق لوحدة الصورة، وتخريب لانسجامها العام، فما قيمة المعرفة إذا تم التفريط بها واستبد الجهل ! وما قيمة البسالة إذا عبُّر عنها بالغدر والدناءة ! وعند هذا الحدّ تتقوض قيمة تعتبر إيجابية، تحت ضغط قيمة أخرى تعتبر سلبية، بعبارة أخرى ينتقص الرّوم والإفرنجة لأنهم دون الفضائل العقلية والأخلاقية..".[1]

يقدّم النّاقد صورا لهذا النّوع من التمثيل للآخر، الذي يهدف إلى تقويض مقومات صورة الآخر، فيذكر أوصاف الآخر عند ابن جبير والطرطوشي، وأحكام المسعودي، والدّمشقي وغيرهم ليؤكد في النهاية أنّ أكثر هؤلاء تخلّوا عن دورهم الحقيقي وهو الوصف، وحادوا عن منهج الكتابة الرّحلية والجغرافية القائمة على الوصف وذكر تفاصيل المكان وعادات أهله، فالمقارنة التفاضلية، مزّقت صورة الآخر مرتين عن طريق تضخيم تناقضاته، حينا ومقارنته "بالذات" المعصومة المنزهة عن كلّ خطأ، ويستدلّ عبد الله إبراهيم بتمثيلات ابن جبير التفاضلية، حين يصف مدينة "منسية" الصقلية، ويقدّمها بهذا التوصيف: "هي موسم تجّار الكفار، ومقصد جواري البحر من جميع الأقطار كثيرة الإرفاق برخاء الأسعار، مظلمة الآفاق بالكُفر، لا يقّر فيها المسلم قرارا، مشحونة بعَبَدَةِ الصُّلبان، تغصُّ بقاطنيها، وتكاد تضيق ذرعا بساكنيها، مملوءة نتنا ورِجسا، موحشة لا توجد لغريب أُنسا، أسواقها نافقة حفيلة، وأرزاقها واسعة بإرغاد العيش كفيلة، لا تزال بها ليلك ونهارك في أمان، إن كنت غريب الوجه واليد واللّسان..".[2]

يجد ابن جبير نفسه غريبا عن المكان، ومع أن زيارته للمدينة كانت عابرة وسريعة، إلاّ أنه يسجّل ملاحظاته بدقّة، فهناك تناقض صارخ بين القيم الروحية المتدنية والقيم المادية العالية، فالرّخاء الاقتصادي يقابله انحطاط ديني وروحي، فليس لعقيدة التوحيد وجود في هذا المكان، فالصّلبان في كلّ مكان، والكفر غطّى كل جميل، وقضى على كل إيجابي في المدينة، فهي دار حرب ولا أمان للمسلم فيها، فهو غريب الوجه واليد واللّسان.

ب-1 - صورة الشمال بين والدمشقي (1256-1327م) والمسعودي (896- 957م)

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 148.

[2] ابن جبير: رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، 1969، ص 498.

1- **الدّمشقي** :بدأنا بصورة الشمال عند الدمشقي، مع أنه جاء بعد المسعودي ، لنبيّن تأثير السابق في اللاّحق ، فالدّمشقي تلميذ هذه المدرسة التي أسّسها الجغرافيون الأوائل ، والمسعودي واحد من هؤلاء ألّف الدمشقي كتابه "نُخبة الدّهر في عجائبِ البرِّ والبحر"، فوصف البلدان وأهلها، وركزّ على أمزجتها وعلاقتها بالمناخ والطبيعة، فقد تأثر بنظرية الكيوف الطبيعية لأرسطو، وقد عزّز كتابه بخرائط جغرافية، وصور تجسيدية لعجائب البرّ والبحر، والذي يهمّنا في مدوّنة هذه هو صورة أهل الشمال عنده، فالدّمشقي يؤمن بأنّ الأخلاق والأمزجة، تتوزّع على الجغرافيا، فالمكان هو ما يحدّد هذه الأخلاق، ويقسّمها، فقد أفرد الدّمشقي فصلا كاملا –هو الفصل السادس من كتابه- لهذا الأمر، وعنونه "في ذكر نُبذ من الأخلاق وجمعها وتقسيمها بحسب البقاع والأمزجة وذكر صفات أهل الأقاليم المنحرفة والمعتدلة وما يتبع ذلك"، ويبدأ تقسيمه لأمزجة العرب وأخلاق أهلها ويستند هو الآخر، على وثيقة تنسب لعمر بن الخطاب، وقائلها كعب الأحبار: "وقيل عن عمر بن الخطاب "رضي الله عنه" أنّه قال لكعب الأحبار صِفْ لي ما تعلمُ من أخلاق أهل البلاد المحمودة غالبا فقال : يا أمير المؤمنين أربعة لا تعرف في أربعة السّخاء في الرّوم، والوفاء في التُّرك والشّجاعة في القِبط، والغمُّ في السّودان وطلب النّجدة الشّام فقالت الفتنة : وأنا معك، وطلب الإيمان اليمن فقال الحياء وأنا معك، وطلب الغنى والخصب مصر فقال الذلّ وأنا معكما وطلب الشقاء والفقر البادية، فقالت الصّحة وأنا معكما، وطلب النفاق والكبر العراق فقالت النعمة وأنا معكما، قال يا أمير المؤمنين،وقُسّمت قساوة عشرة أجزاء تسعة منها في الترك وواحدة في النّاس، وقُسّم الحذق عشرة أجزاء تسعة منها في العرب وواحد في الناس، وقسّم البخل عشرة أجزاء تسعة في الهنود وواحد في النّاس، وقسّم الحقد عشرة أجزاء تسعة في العرب وواحد في النّاس، وقُسِّم الكِبْر عشرة أجزاء تسعة في الرّوم وواحد في النّاس، وقُسِّم الطّرب عشرة أجزاء تسعة في السّودان وواحد في النّاس، وقُسّم الشّبق عشرة أجزاء تسعة في الهنود وواحد في النّاس."[1].

وهكذا يمضي الدّمشقي في تقسيم الأخلاق وتوزيعها توزيعًا جغرافيا، فالعربي حاذق وحاقد، ولم تسلم الشّام "مسقط رأسه"،من هذا الذّم فهي أرض فتنة ونجدة، ويستمر في عرض نظريته هذه، ليصل إلى

[1] الدمشقي: نخبة الدهر في عجائب البرّ والبحر مكتبة المثنى، بغداد (د.ت)، ص 165.

الشمال فيقسّم سكانه تقسيما عِرقيا، ويُدرجهم إدراجًا خاصًا، فالقسم الأوّل: هو الجنس الأبيض، والقسم الثاني: هو الجنس الأشقر، ثم الجنس الثالث: الصقالبة، وهم قسم يتعذّر إدراجهم تحت أيّ مسمّى، ويصفهم وصفًا عِرقيا عنصريا لأنّهم كالحيوانات السّائبة.

إنّ البرد ودرجة الحرارة هما ما يعزّز هذا التقسيم ويؤكّده : " والخامس في إفراط البرد ما أخرجه عن مزاج الرّابع وفيه الرّوم والأرمن والرّوس واللّان وفيه شمال الأندلس وشمال خراسان وما سامهم من الشرق ويسمون البيض بشقرة، و هؤلاء لإفراط البرد، وبُعد الشمس، ساءَت أخلاقهم وقست قلوبهم، وإنّما كانت أبدانهم كذلك لغلبة البرودة والرطوبة واستيلائها، وقلّ من يوجد فيهم من له فطنة، بل الحيوانية غالبة عليهم، والشهوة والغضب وحدة النفس والله أعلم...

والسادس أشدّ إفراطا في البرد والّبأس والبعد عن الشمس مع غلبة الرطوبة أيضا وفي هذا الإقليم الترك والخزر والفرنج وإفرنسه كاشغرد ومن سامهم هؤلاء يسمّون الشقر ونسبة هذه الأمة إلى الصقالبة، كنسبة السّند إلى السودان، وألوانهم بالطبع بيض وهم كالوحوش لا يعتنون بغير الحروب والقتال والصيد لا يعرفون عرفانا ولا يفرقون فرقانا والله أعلم.

والسابع فيه الصقالبة وهم على خلق وطبيعة واحدة، كما قلنا في سودان أهل الإقليم الأوّل، ولا يكادون يفقهون قولا إلاّ أنهم كالأنعام بل هو أضلّ سبيلا...".[1]

يتدرّج الدمشقي في ترتيب أهل الشمال، ليصل بالصقالبة إلى درجة الحيوان، وكلّما انتهى من الوصف وإطلاق الأحكام، يختم قوله بعبارة "والله أعلم" فالرّجل على ما يبدو يسرد ما وصل إليه من السابقين، فيزيلُ الشك والريبة بهذه العبارة، التي توحي أنّه لم ير كلّ ذلك، ولم يصل إليه، إنّما حصل عليه من الآخرين دون تمحيص أو تثبت.

إنّ صورة الآخر تبدو غامضة ومشوّشة، لا تخضع لأيّ منطق ولا تستند إلى دليل، فالقسوة والعنف والدّونية هي السّمة التي تميّزه والحيوانية والتوحش هو أقلّ ما ينعت به.

[1] المصدر نفسه ص 275.

لم يبدل الدمشقي وغيره من الجغرافيين جهدًا كبيرا لفهم الآخر، واختراقه ووصفه وصفا واقعيا، فقد أعمت الكراهية نفوس هؤلاء، وجعلتهم يزدرون الآخر ويرفضونه بدل الاقتراب منه ومحاولة فهمه. فنظرتهم كانت متعالية، تحكمها الأطماع السياسية والخلافات الدينية القديمة ، فالوعي بخطر هذا الآخر جاء متأّخرا جدا، فقد تفاجأ العالم الإسلامي بعنف هذا الآخر وحقده على "دار الإسلام" وأهلها، وهذا ما أثبتته كلّ حملات الغزو من عهد العباسيين حتى عهد هؤلاء الجغرافيين في القرون الوسطى الإسلامية : "إنّ المسلمين حين رأوا ما رأوه من حقد عبّر عنه الصليبيون في شكل مجازر وجرائم وفضاعات وحين انتبهوا، بعد وقت متأخّر إلى المشروع الصليبي في المنطقة، أصيبوا بصدمة قاسية، إذ لأوّل مرّة، بعد قرون من الإحساس بالتفوّق الاستثنائي، يجد المسلم نفسه في موقع الضعف ويهزم أمام "عدو" لم يكن يبذل أيّ مجهود لمعرفته، طالما أنّه يمثل في المخيلة العامة الكفر، أو بالأحرى ديانة لا يمكن أن ترقى، بأيّ حال من الأحوال، إلى سموّ الإسلام ورِفعته...". [1]

اندهش العرب من شراسة الأوروبيين (الصقالبة)، ولم يتوقعوا أبدًا كرههم الشديد للمسلمين، فقد بدوا دمويين قساة القلوب، لا يعرفون الرّحمة، وكانت حملاتهم على بلاد الإسلام مؤلمة، فقد فيها المسلمون أراضٍ وثروات وشهداء كثيرين، ولم تكن الصورة التي رسمها الأدب الجغرافي واقعية، فقد كان الكسل والغفلة والغباء، وهو ما تردّد في أدب الجغرافيين، ولم يُشِر هذا الأدب إلى قوّة العدوّ واستعداده للغزو والقتال، ولم يحذّر من تربص "الآخر" بأرض المسلمين، واقتراب لحظة الصِّدام معه، كما أغفلت تعصّب "الصقالبة" للمسيحية" وانضوائهم تحت راية "الكنسية" التي تسهّل عليها تعبئة هؤلاء وتحميسهم لتحرير أرض المقدس، مهد المسيح وأرض النبوّة، وتأكد جهل العرب أوروبا رغم فتحهم للأندلس، فمعرفتهم بها جاءت متأخّرة، "لم تدخل لفظة أوروبا في الاستعمال العربي إلاّ في القرن التاسع عشر، وأوّل اسم أطلقه العرب على بعض شعوب جنوب أوروبا الغربية الحالية كان اسم "الجلالقة"، وهي الشعوب المحاذية لإسبانيا من الشمال، والذين يسكنون أيضا شمال بلاد الرّوم وغرب الصقالية والبلغار، وهم غير الإفرنج الذين يسكنون وسط وشمالي أوروبا، وكانت حدود أوروبا الغربية غير واضحة لدى العرب، وقد سمّوها بعد فتح الأندلس اِمبراطورية شارلمان، التي شملت فيما بعد أوروبا القاريّة والجزر البريطانية، ثم

[1] نور الدين أفاية: مرجع سابق، ص ص 161، 162.

قرن ابن خُرداذبه اسم الإفرنج الذي أطلقه على شعوب أوروبا في نهاية القرن التاسع ببعض الدول المشتركة، وقد نظر العرب إلى الإفرنج بعد ذلك نظرة اِثنية لا نظرة دينية.".[1]

لم يتح للجغرافيين تكوين صورة واضحة عن الآخر، والسبب حسب عبد الله إبراهيم يعود إلى الجهل بهذا الآخر، وتهوين أمره، ووصفه بأبشع الصفات، فالكره له واجب والبغض له ولأرضه عقيدة، فأرضه حاضنة الكفر، والبغي،وهي باردة ومظلمة ونتنة، "هذا السّياق المتصاعد من الأحكام يتناغم مع درجة البُعد عن دار الإسلام، فالجهل يوفّر درجة عالية من البغض، ويوجّه الأفكار بخصوص الآخر وجهة تتخطى إمكانية تقويم وتقبّل المنظومات الثقافية والقيمية له...".[2]

يعدّ الدمشقي من الجغرافيين المتأخّرين الذين يصنفون في دائرة جغرافيي القرن الرابع عشر، فقد ولد بدمشق قبل استيلاء هولاكو على بغداد لعامين، وقد أمضى جلّ حياته بمسقط رأسه دمشق إمامًا بمسجد الربوة، ولقّب بالصوفي لميوله للصوفية، وعاش زاهدًا قبل وفاته في 727-1327 م"[3]، فالرجل على ما يبدو كان يتخيّل الشمال، وينقل ما أوصله عنده من أخبار، وجدها عند المسعودي، وابن جبير والقزويني وغيرهم مما يسميهم الدّارسون بـ"الكسموغرافيين"* ،الذين جابوا أطراف العالم، وحاولوا وصف الموجودات التي رأوها بكلّ أمانة، ومن غير مبالغة وتزيّد.

بدأنا بالدمشقي المتأخّر لنرى هل تطورّت نظرة هؤلاء الجغرافيين المكتشفين للآخر، وهم على موقع قريب منه، وهو يطرق أبواب دار الإسلام، ويهدّد حصونها، فلم يبق من الأندلس في عصر الدمشقي سوى غرناطة آخر قلاع الأمويين في الأندلس، لقد تأكّد أنّ الدمشقي والمتأخرين من الجغرافيين والرّحالة، تأثروا بالصورة النمطية التي رسمها الأوّلون عن "الآخر" ولم يحاولوا تغييرها، أو الطعن فيها، فهي صورة ثابتة وجاهزة لا تتغيّر.

ب 2- المسعودي (896 -957م):

---

[1] حسين العويدات: مرجع سابق، ص 211.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 151.

[3] ينظر: كراتشوفيسكي:مرجع سابق، ص 387.

*

عاش المسعودي في القرن العاشر الميلادي، وينتهي نسبه إلى الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود ، وُلد ببغداد وظل يرتحل عبر البلدان شرقا وغربا من الهند إلى المحيط الأطلسي، ومن البحر الأحمر إلى بحر قزوين، وقد بقي من آثاره الكثيرة كتابان هامان هما: "مروج الذهب ومعادن الجوهر" وكتاب "التنبيه والإشراف" الذي جمع فيه المادة الجغرافية، ما نصّه علي بن الحسين بن علي، أبو الحسين المسعودي، المؤرّخ، من ذرية عبد الله بن مسعود رضي الله عنه [1] . يقدّم المسعودي صورة تفصيلية لأهل الشمال، ولشرق أوروبا بالذات، ففي شمال جبل (القبخ: القبق) الذي يقع بين بحر قزوين والبحر الأسود إلى شمال أرمينيا، فيما يملي مملكة "اللان" أمة يقال لها "كشك" وهم بين جبل القبخ وبحر الروم، وهي أمة مطيعة منقادة إلى دين المجوسية، وليس فيمن ذكرنا من الأمم في هذا الصقع أنقى أبشارا، ولا أصفى ألوانا، ولا أحسن رجالا، ولا أصبح نساء، أو لا أقوم قدودًا، و لا أدّق أخصارًا، ولا أظهر أكفالا وأردافا، ولا أحسن شكلاً من هذه الأمة. ونساؤهم موصوفات بلذة الخلوات، ولباسهم البياض والدّيباج الرّومي والسقلاطوني وغير ذلك من أنواع الديباج المذهّب، وبأرضهم أنواع من الثياب يصنع من القنب، فيها نوع يقال له الطلى أرقُّ من الدبيقي وأبقى من الكدّ، يبلغ الثوب عشرة دنانير، ويحمل إلى ما يليهم من الإسلام" ويتوغل المسعودي أكثر، فبعد "الكشك" إلى الشمال يوجد "أمة أخرى يقال لبلادهم: السبع بلدان، وهي أمة كبيرة ممتنعة بعيدة الدّار لا أعلم ملتها، ولا نمي إليّ خبرها في دينها، وتليها أمة عظيمة بينها وبين بلاد كشك نهر عظيم كالفرات يصب إلى بحر الرّوم، وقيل إلى بحر نيطس ويقال لدار مملكة هذه الأمة ارم ذات العماد، وهم ذوو خلق عجيب وآراؤها جاهلية..

يصف المسعودي أقوام الشمال من إفرنجه وصقالبة والنوكبرد والأشبان ويأجوج ومأجوج والترك والخزر وبرجان واللان الجلالقة، وكلّهم عنده من أبناء يافت بن نوح، يتدرجون في مراتب القسوة والتوحش : " فالإفرنجة أشدهم الأجناس بأسا، و أمنعهم هيبة، وأكثرهم عدّة، وأوسعهم ملكا، وأكثرهم مدنا، وأحسنهم نظاما وانقيادًا لملوكهم، وأكثرهم طاعة، إلا أنّ الجلالقة أشدّ من الإفرنجة بَأسًا، وأعظمهم منهم نكاية، والرّجل من الجلالقة يقاوم عدة من الإفرنجة، وكلمة الإفرنجة، متفقة على ملك واحد، لا تنازع بينهم في ذلك...". [2]

---

[1]-

[2] المسعودي: مصدر سابق ص 166، 167.

ويفصّل المسعودي في أقسام الصقالبة، فهم أجناس كثيرة ودياناتهم مختلفة ومتضاربة، وهم نصرانيون في الغالب، وأهل جاهلية، وعاداتهم غريبة عجيبة، وهم أهل دراية ومنبر، فحين يصل المسعودي إلى أبعد مدى في الشمال الأوروبي، إلى ما بعد إرم ذات العماد، كما يسمّيها.

يصل الجغرافي الأديب، إلى :"أمة بين جبال أربعة كل جبل منها ممتنع ذاهب في الهواء، وبين هذه الجبال الأربعة من المسافة نحو من مائة ميل صحراء، في وسط تلك الصحراء دارة مقوّرة كأنّها خطّت ببيكار، وشكل دائرتها خسفة مجوّفة في حجر صلدٍ منخسف كما تدور الدائرة، استدارة تلك الخسفة نحو خمسين ميلا، قطع قائم يهوي سفلا كحائط مبني من سفل إلى علو، يكون قعره على نحو من ميلين، لا سبيل إلى الوصول إلى مستوى تلك الدارة، ويرى فيها بالليل نيران كثيرة في مواضع مختلفة، وبالنهار يرى قرى وعمائر وأنهار تجري بين تلك القرى، وناس وبهائم، إلا أنهم يرون لطاف الأجسام لبعد قعر الموضع، لا يدري من أي الأمم هم، ولا سبيل لهم إلى الصعود إلى جهة من الجهات، ولا سبيل لما فوق إلى النزول إليهم بوجه من الوجوه، ووراء تلك الجبال الأربعة على ساحل البحر خسفة أخرى قريبة القعر فيها آجام وغياض، فيها نوع من القرود منتصبة القامات مستديرة الوجوه، والأغلب عليها صور الناس وأشكالهم إلا أنهم ذوو شعر، وربّما وقع في النادر القرد منها إذا احتيل في اصطياده، فيكون في نهاية الفهم والدراية، إلاّ أنه لا لسان له فيعبر بالنطق، ويفهم كل من يخاطب به بالإشارة، وربّما حمل الواحد منها إلى ملوك الأمم من هناك فتعلمه القيام على رؤوسها بالمذّاب على موائدها، بما في القرد من الخاصّة بمعرفة السموم من المأكل والمشرب، ويلقى الملك له من طعامه، فإن أكله أكل الملك منه، وإن اجتنبه علم أنه مسموم فحذر منه، وكذلك فعل الأكثر من ملوك السّند والهند..."[1].

يرسم المسعودي صورة غريبة لسكان الشمال، ويعرض صورة لأشباه بشر متوحشين، مسختهم الطبيعة فكانوا أقرب للقرود منهم إلى الآدميين وكلّما توغّل المسعودي شمالاً، كلّما اكتنف الغموض صوره فتجيء معتمة، ومشوّهة، وقاتمة، فكثيرًا ما ارتكب هؤلاء الجغرافيون مغالطات واضحة في تقدير الآخر ومعرفته، فكانت الحقيقة عكس ما نقلوا وصوّروا، فقد طغت عليهم الأهواء، واستولى عليهم الاستعلاء وتبخيس "الآخر" وتقديمه باعتباره كافرا خارج عن حدود الإنسانية والدّين.

[1] المسعودي: المصدر نفسه ص321.

يرى عبد الله إبراهيم أن ما قدّمه المسعودي عن أقوام الشمال، لم يكن جهلا منه، بل كان تجاهلاً مقصودًا: " إنّ الإحجام عن التسمية لا يأتي عن جهل إنّما عن قصد، فليس من الممكن معرفة كلّ تلك التفاصيل الدقيقة، مع جهل تامٍّ بأقوامها، تنكير الأمم المذكورة، وحَجب التسمية عنها يُراد به طمس حضورها، فالتسمية بحدِّ ذاتها تُضفي قيمة في هذا السّياق، سيّاق التعريف بالآخر، وهي في الفكر القديم والوسيط تشكّل حضورًا قويا، فتسمية الشيء يعني حضوره، فلا وعي المسعودي، وكذلك القزويني والدمشقي، وغيرهم يختزل الآخر إلى كتلتين، إمّا أقوام معرّفةٌ بالاسم لكنّها تشارك بخليط موحّد من الخصائص الدونية، كما رأينا مع الدمشقي أو أقوام تنتقص في أسمائها، مع إفاضة واضحة في أعرافها وتقاليدها وحياتها، وفي الحالتين تظلّ تلك الأقوام محجوبة وراء حكم قيمة لم يؤهل بعد ليكون منصفا".

(1)

تتردّد صورة الشمال البعيد في كتب الجغرافيين على نسق واحد، وتتكرر في شكل واحد، فهي آخر الأقاليم أرض بعيدة المجاهيل، يسكنها قوم متوحشون، يأكلون لحم البشر، ولا تحكمهم دولة، ولا يجمعهم دين، و لا ملّة: "وآخر هذا الإقليم هو آخر العمارة، ليس وراءه إلاّ قوم لا يعبأ بهم، و هم في ضيق العيش وقلّة الرياضة بالوحش أشبه، والله الموفق للصواب". (2)

يختار عبد الله إبراهيم ابن فضلان من بين الرحّالة والجغرافيين المسلمين، الذين كتبوا عن الشّمال وصوّروا أهله تصويرًا دقيقا، فرحلته تعدُّ وثيقة هامة، صوّرت مجتمع الشمال في القرون الوسطى وخلال القرن العاشر الميلادي وقد نقل ابن فضلان تفاصيل رحلته، وكان شاهدًا على ما رأى وسمع، فقد وردت أخبار كثيرة عن رحلة الرّجل، كتلك التي أوردها ياقوت الحموي في معجمه، قبل أن يتوصل المستشرقون أخيرا من العثور على النسخة الأصلية للرّحلة.

ب 3 - "ابن فضلان (921م)"مسارات الرّحلة :

وجّه الخليفة العبّاسي المقتدر بالله بعثة دينية إلى بلاد الصقالبة، كانت موكولة بمهمة محدّدة، وهي تعليم الدّين ونشره، وبناء مسجد ومنبر ليقيم فيه الحاكم الدعوة: "لمّا وصل كتاب ألمش بن يلطوار ملك

(1) عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 37، 378.

(2) ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج1، دار صادر،ط1، بيروت،لبنان 1977، ص 32.

الصقالبة إلى أمير المؤمنين المقتدر يسأله فيه البعثة إليه ممن يفقّه في الدّين، ويعرّفه شرائع الإسلام، ويبني له مسجدًا وينصب له منبراً ليقيم عليه الدعوة له في بلده وجميع مملكته، ويسأله بناء حِصن ينحصِن فيه من الملوك المخالفين له، فأجيب إلى ما سأل من ذلك، وكان السفير له نذير الحرمي، فنُدِبت أنا لقراءة الكتاب عليه وتسليم ما أُهدى إليه والإشراف على الفقهاء والمعلّمين".[1]

انطلق ابن فضلان من بغداد "دار السلام" إلى مملكة الصقالبة، وعاصمتها بلغار على نهر الفولغا في البلاد الروسية حاليا "فرحلنا من مدينة السلام يوم الخميس لإحدى عشرة ليلة خلت من صفر سنة تسع وثلاثمائة، فأقمنا بالنهروان يوما واحدًا، ورحلنا مُجدّين، حتّى وافينا الدسكرة، فأقمنا بها ثلاثة أيّام ثم رحلنا قاصدين لا نلوى على شيء حتى صرنا إلى علوان فأقمنا بها يومين".[2]

يرسم ابن فضلان مسارات رحلته، وكيف توغّل مع البعثة في بلاد الشمال الذي كان شرق أوروبا وبلاد الرّوس والجمهوريات الإسلامية، وتجاوز حدود دار الإسلام، واقترب من دار الحرب، وكلّما دنا زادت مخاوفه وهواجسه، وواجه ابن الصحراء أهوال الشمال، برده القارس، وأحسّ بالغربة وهو على مشارفه، وأحسّ بالاختلاف الثقافي وهو لم يبرح مدينة الجرجانية بعد، فالنّاس مختلفون جدّا عما ألفه: "وهم أوحش الناس كلاما وطبعا، كلامهم أشبه شيء بصياح الزرازير، وبها قرية على يوم يقال لها أردكوا أهلها يقال لها الكردلية كلامهم أشبه شيء بنقيق الضفادع وهم يتبرؤون من أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، رضي الله عنه في دبر كل صلاة...فرأينا بلدًا ما ظننا إلاّ أن بابًا من الزمهرير، قد فُتح علينا منه، ولا يسقط فيه الثلج إلا ومعه ريح عاصف شديدة...".[3]

يؤكّد عبد الله إبراهيم ما أثبته الدّارسون من أنّ بعثة المقتدر لم تكن أوّل بعثة سِفارية إلى الشّمال، فقد سبقتها بعثات كثيرة، كان هدفها الاستكشاف والتقرّب من "الآخر" فيقول : "تندرج بعثة الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة ضمن سلسلة من البعثات والسفارات بين المسلمين والأمم المجاورة لأغراض متعدّدة: سياسية، دينية، واقتصادية، وقد سبقت وتليت بكثير من الوفود والبعوث التي

---

[1] أحمد بن فضلان: رحلة ابن فضلان، تحرير وتقديم، شاكر لعيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان 2013، ص ص 37، 38، 39، 40.

[2] المصدر نفسه ، ص 43.

[3] أحمد بن فضلان، مصدر سابق، ص 50، 51.

توزعت في أركان العالم المجاور لدار الإسلام، فقد بعث هارون الرشيد بعوثا إلى الصين وبلاد الإفرنج، وتبادل معهم الآراء حول العلاقات بينهم آنذاك، وفي هذا السياق ترد سفارة الشاعر الأندلسي الغزال إلى بلاد الشمال، ورحلة الطرطوشي إلى بلاد الإفرنج وأوروبا، ثم سفارة الأهواني إلى بلاد النوبة مبعوثا من مصر في عهد جوهر الصقلي، ومن السفارات المثمرة ثقافيا، إرسال البيروني إلى بلاد الهند من قبل محمد الغزنوي، وقد أثمرت عن معرفة شاملة ومباشرة بأحوال الهند الثقافية والبشرية والدينية، كما أظهرت في كتابه "تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة"، وإرسال ابن خلدون في بعثة إلى المغول القادمين لاحتلال بلاد الشام، ومحاولة التوسط لإيقاف تقدمهم إلى مصر، كما عرض لها ابن خلدون نفسه في سيرته الذاتية، التعريف بابن خلدون "هذا إلى جانب قيام بعض الرحّالة، كابن بطوطة في القيام بأدوار مماثلة في بعض الأحيان، وعلى العموم فالثقافة الإسلامية لا تعدم الاهتمام بهذا الجانب المتصل بالعلاقة مع الآخر، دون إغفال الموقف المسبق في النظر إلى الآخر، خارج حدود الإسلام، باعتباره كافرا وضالا، وهو أمر يلمس وجوده بوضوح في النصوص المعنية بوصف السفارات والبعثات والرحلات، ابتداء من ابن فضلان في وصفه لأهل الشمال، ومرورا بالمسعودي، ثم وصولا إلى ابن بطوطة، فالمسلم في القرون الوسطى، كما تكشف لنا المدونات الجغرافية، مهما كان مغامرا وجريئا وموضوعيا فإنّه يتوجس من الآخر بسبب الاختلافات اللسانية والاجتماعية والعقائدية، وينطوي على فكرة إصلاحية يريد بها إدخال الآخر إلى عالم الحق، وهذا ما سنلمسه في رحلة ابن فضلان...".[1]

لم يكن ابن فضلان جغرافيا، أخذ العلم عن معلميه، بل كان مرشدًا دينيا، ولم يكن صاحب ثقافة كبيرة، فقد كانت مهمته مقابلة ملوك الصقالبة والخزر والروس لأن شكله كان مقبولا عندهم وقريبا من أشكال الشعوب التي زارها،و التاريخ لا يذكر شيئا عن ابن فضلان سوى أنّه كان مولّى لفاتح مصر محمد بن سليمان بن المنفق أبو علي الكاتب الذي فتح مصر، وشتّت آل طولون ودخلها سنة 292 هـ، وقتل ستة 304 هـ.

كان ابن فضلان رئيسا للوفد، وكان يجهل اللّغات الأجنبية كما يقول عن نفسه، وهو الفارسي الذي كان عالما بثقافات الأمم المجاورة لثقافته الأم الفارسية، فقد سجّل السفير ملاحظاته القيمة عما شاهده خلال الرّحلة، وعبّر عن دهشته من ثقافة الآخر ، وتجاوز عمله حدود ثقافتنا، ليعتبره الآخرون أقدم

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 158.

وثيقة تاريخية وجغرافية، تصوّر عالم الشمال الشرقي للبلاد الإسلامية خلال القرن العاشر الميلادي: "ويحتل ابن فضلان المكانة الأولى بينهم سواء من الناحية الزمنية أو الأهمية الذاتية، وذلك بسبب رسالته المشهورة التي تجرد الاهتمام بها في الأعوام الأخيرة بنفس الدرجة التي تمتعت بها لأوّل مرة منذ مائة عشرين عاما، وهذا الأثر بلا شك جدير بهذا الاهتمام خاصة في الآونة الحاضرة بعد أن أصبح لأوّل مرة في متناول أيدي الجميع في طبعة كاملة تقريبا، وفيه نجد أثرا طريفا بالنسبة لعصره فهو يقدّم لنا صورة حيّة للظروف السياسية في العالم الإسلامي والعلاقات بين بلاد الإسلام والبلاد المتاخمة لها في آسيا الوسطى أو الأصقاع النائية التي كانت مثل أطراف العالم المتمدن آنذاك مثل حوض الغولجا، وتحفل الرّسالة بمادة اثنوغرافية قيمة جدا أو متنوعة بصورة فريدة، وهي تمسّ عددا من القبائل التركية البدوية القاطنة آسيا الوسطى وعددا من الشعوب التي كانت تلعب آنذاك دورا أساسيا في تاريخ أوروبا الشرقية كالبلغار والروس والخزر، كما لا يمكن إنكار قيمتها الأدبية وأسلوبها القصصي السلس، ولغتها الحية المصوّرة التي لا تخلو بين آونة وأخرى من بعض الدعاية التي ربّما لم تكن مقصودة...".[1]

كان الرّحالة ابن فضلان أوّل من زار بلاد الصقالبة (السلاف حاليا) ووصف جوانب كثيرة من حياتها الاجتماعية والاقتصادية والدينية، وأنماط العيش المختلفة فيها، ورسم ابن فضلان صورة الآخر "الصقلبي" الذي كانت حياته أكثر بدائية، لم تصلها الحضارة ولم تتأثر بعد بالثقافات الأخرى.

ويرسم الرحّالة الفقيه مسارات رحلته، ويصوّر مخاوفه وهواجسه من هذه الرحلة، فمسار الرّحلة كان بلاد العجم والترك –الصقالبة-الروسية-الخزر.

كان ابن فضلان مهتمًّا بأرض الصقالبة هدف رحلته، وكان يتوجب عليه الحديث عن بلاد الخزر قبل الحديث عن الرّوس، لأنّ الطّريق إلى الرّوس يمرّ عبر الخزر وليس العكس وهو الأمر الذي جعل بعض الدّارسين يرجحون ضياع الجزء من المخطوطة الذي يذكر فيه المبعوث شيئا عن بلاد الروس والخزر، هذا الجزء الذي أثبته ياقوت الحموي في معجم البلدان والذي يعدّ أوثق وثيقة أشارت إلى رحلة ابن فضلان، واعتمدت على أوصافها وشهاداتها عن بلاد الروس وبلاد الخزر، ولكنّ الدهّان في تحقيقه لرسالة ابن فضلان يذكر هذا الإشكال الذي تميّزت به الرسالة، فثمة تفكّك واضح في الرّسالة،

[1] كراتشوكفسكي (اغناطيوس): مرجع سابق، ص 186.

وجزء مفقود منها، يخصّ المرحلة الأخيرة من الرّحلة: "وبقي أمر هام نحب أن نقف عنده، وذلك هو آخر النسخة فهي تقف عند الورقة (212ظ)، وتختتم بثلاثة سطور جاء فيها الحديث عن الخزر، بصورة مفاجئة، من غير تمهيد، وقد عوّدنا ابن فضلان أن يقص علينا أمر انتقاله من بلد إلى بلد ومن مملكة إلى مملكة، وأن يشير إلى الطريق التي سلكها، والأيام التي قضاها والطريقة التي قوبل بها، ولكنه هنا بعد أن ينتهي من الحديث عن ملك الروس وعاداته ينتقل فجاءة إلى ملك الخزر، فيقول: "فأمّا ملك الخزر"، فهل يصف هذا الإقليم بعد عودته من الروسية، أم يصفه في طريق الذهاب إليها، أم يوازن بين الروس والخزر في عاداتهم، إنّه وضع خطته في عنوان رسالته فقال: "يذكر ما شاهد في بلد الترك والخزر والروس والصقالبة والباشغرد وغيرهم"، وقد تحدث عن خوارزم ثم عن الترك وقبائلهم وعاداتهم وأطال في ذلك، ثم عن البجناك، ثم الباشغرد، ثم بلغ إلى ملك الصقالبة، فأسهب في الحديث عن مهمته عندهم وعند مليكهم وعن طبيعة بلادهم وعجائبها، فإذا رأى الرّوس وافوا في تجاراتهم إلى "نهر اتل" عند الصقالبة تحدث عنهم، وقصّ حكاية الدفن فأفاض في صفحات ختمها بكلامه عن الروس، وإذا به يتكلّم عن ملك الخزر في ثلاث سطور بترت بعدها الأوراق، وحلّ محلّها الشك وتكلّم المستشرقون وتناقشوا في هذا الأمر كثيرًا...".[1]

إنّ أقدم إشارة إلى رسالة ابن فضلان يذكرها ياقوت الحموي، ويتخذها مصدرًا وحيدًا لوصف الصقالبة والروس والخزر فيقول: "وقال أحمد بن فضلان رسول المقتدر إلى الصقالبة في رسالة له ذكر فيها ما شاهده بتلك البلاد، فقال: الخزر اسم إقليم من قصبة تسمى إيل، وإيل اسم لنهر يجري إلى الخزر من الروس وبلغار، وإبَل مدينة، و الخزر اسم المملكة لا اِسم مدينة...".[2]

لا شكّ أنّ قسما من الرِّسالة قد ضاع أو أتلف، رغم أنّ النسخة التي وقعت بين أيدي ياقوت، كانت كاملة –على ما يبدو- وقد اعتمد عليها في وصفه للخزر والرّوس وغيرهم، والشكّ انتقل إلى الرسالة الوحيدة، التي بقيت في مدينة مشهد، والتي حقّقها المستشرقون، ووصلت إلى يد الدهّان، فحققها من جديد، ووقع في ارتياب كبير هل يصدّق ابن فضلان وجزء مفقود من رسالته أم يصدّق ياقوت وقد أورد الرسالة كاملة غير منقوصة: "وقد رجعنا إلى ياقوت نستنجد به كما استنجدوا، فرأينا أنه يتحدث عن

---

[1] ابن فضلان: رسالة ابن فضلان: تحقيق وتقديم سامي الدهّان، مطبوعات المجمع العالمي العربي (د.ت)، دمشق، ص 52، 53.

[2] ياقوت الحموي: معجم البلدان، مادة: "خزر"، ص 367.

الخزر فيقول : "وقال أحمد بن فضلان رسول المقتدر :"، فصدمنا صدمة عجيبة، لأنّ ابن فضلان لم يعودنا الطريقة الجغرافية في الحديث عما زاره، وإنما يقول كما رأينا أنه انتقل فرأى كذا، ثم وصل إلى بلد كذا، فهو حين يصل إلى الباشغرد يقول: "فوقفنا في بلد قوم من الأتراك يقال لهم الباشغرد، فحذرناهم أشدّ الحذر"، وحين أراد الحديث عن الصقالبة قال: "فلمّا كنّا من ملك الصقالبة وهو الذي قصدت له على مسيرة يوم وليلة، وجّه لاستقبالنا..."، وتحدث عن الروسية، فقال: "ورأيت الروسية، وقد وافوا في تجارتهم، ونزلوا على نهل إتل فلم أرَ أتمّ منهم أبدانا "فليس من المعقول في شيء أن يبتدئ حديثه عن الخزر بذكر الإقليم وتعريفه والنهر وجريانه، ولا يمهّد لذلك بقول كأقواله السابقة، ولكن ياقوت عوّدنا الصدق وأمانة النقل، وهو في كلّ ما نقله إلى معجمه عن ابن فضلان كان ثقة وكان يطابق ما في مخطوطتنا، فكيف وقعت منه هذه النسبة إلى ابن فضلان؟".[1]

ويرجح "الدهان" أن يكون ياقوت الحموي قد أخذ أخبار الخزر والروس عن الجغرافيين الأوائل كالاصطخري وابن حوقل، وأسندها إلى ابن فضلان، سهوا منه، لغلبة الشعور عند الرّجل أنّ ابن فضلان قد يكون زار البلاد فتحدث عنها الكلام كلّه، ولكن الحقيقة أنّ ما نقل عن الرجل لم يكن سوى انطباعات ذاتية، سمعها ابن فضلان عن غيره، أو رسمها من محض خياله، أو أنه خالط بعضا من الروس التجار، الذين كانوا ينتقلون هنا وهناك، يبيعون ويشترون، وينقلون الأخبار كوسائط ليس أكثر.

بقي الجزء المفقود من الرسالة يثير اهتمام الدارسين، ويغري بالكشف، وقد دفع الفضول بعضهم إلى إتمام هذا الجزء، والتزيّد فيه، فالمثير في الرسالة هو انقطاع خبر بعثة المقتدر، وخبر عودتها إلى الديّار ليس مذكورًا، فهل فشلت مهمتها؟ وتفكّك أصرها؟ وتنازل أفرادها عن مهمتهم الأصلية التي كلّفوا بها؟ : "لا يعرف أحد عاقبة تلك البعثة، فعند هذه اللحظة الحاسمة، يُشظّى النّص الأصلي، وتضيع الغاية الأساسية، وكلّ المحاولات فيما بعد، مبنية على جمع نصوص، وإعادة تركيبها أو ترجمة نصوص أصلية لا معرفة لنا بها، إننا كما أسلفنا، بإزاء شكّ في نزاهة بعثة المقتدر، وهذا الشك يقضي إلى عدم الاهتمام والتجاهل، ملك الصقالبة ينصرف إلى شؤونه، وابن فضلان يشغل ملاحظاته وجولاته، ويتحلّل وجود البعثة في أرض الصقالبة، دون أن نعرف مكان توجههم، الأمر منطقي وهو العودة إلى بغداد،

[1] ابن فضلان: مصدر سابق، ص 53، 54.

وكشف الأمر للخليفة، ولكنا تفاجأ على العكس بأن ابن فضلان وجماعته، ظهروا في البلاد الروسية، التي تقع إلى الأعلى فوق بلاد الصقالبة، إنّهم الآن تماما في دار الحرب...". [1]

يؤكّد ابن فضلان خبر ضياع المال الذي بعث به أمير المؤمنين إلى ملك الصقالبة والذي كان سببا في رحلته مع أصحابه إلى هذه الأرض البعيدة، ويتأكد أخيرا أن الملك لم يكن بحاجة إلى المال ليبني منبرا أو مسجدا، فالحقيقة أنه يريد بَرَكَةَ الخليفة ودعاءه فقط فقال للترجمان: " قل له: تعلم أنّ الخليفة –أطال الله بقاءه- لو بعث إليّ جيشا كان يقدر علي؟ فقلت: لا، قال فأمير خراسان؟ قلت: لا، قال: أليس لبعد المسافة وكثرة من بيننا من قبائل الكفار؟ قلت: بلى، قال: قلْ له فوا لله إنّي لبمكاني البعيد الذي تراني فيه وإنّي لخائف من مولاي أمير المؤمنين، وذلك أنّي أخاف أن يبلغه عني شيء يكرهه، فيدعو عليّ فأهلك بمكاني وهو في مملكته وبيني وبينه البلدان الشاسعة، وأنتم تأكلون خبزه وتلبسون ثيابه وترونه في كلّ وقت خنتموه في مقدار رسالة بعثكم بها إليّ، إلى قوم ضعفي، وخنتم المسلمين، لا أقبل منكم أمر ديني حتى يجيئني من ينصح لي فيما يقول إذا جاءني إنسان بهذه الصورة قبلت منه، فألجمنا وما أحرنا جوابا وانصرفنا من عنده...". [2]

ويقول في موضع آخر من الرسالة قال: "وسألته يوما فقلت له: مملكتك واسعة وأموالك جمّة وخراجك كثير، فلم سألت السلطان أن يبني حصنا بمال من عنده لا مقدار له؟ فقال: رأيت دولة الإسلام مقبلة وأموالهم يؤخذ من حلّها، فالتمست ذلك لهذه العلّة، ولو أنّي أردت أن أبني حصنا من أموالي من فضة أو ذهب لما تعذر ذلك عليّ، وإنّما تبرّكت بمال أمير المؤمنين فسألته ذلك...". [3]

لم تنقطع صلة الملك بابن فضلان، بل كان يستدعيه ويحاوره ويقرّبه منه، ويؤثره عن أصحابه "فكان بعد هذا القول يؤثر في ويباعد أصحابي، ويسمّيني أبا بكر الصدّيق..". [4]

يترك عبد الله إبراهيم النسخة الأصلية التي حققها سامي الدّهان، ويعتمد على نسخة أخرى، مجهولة حققها حيدر غيبة سنة 1994، يكون قد أخذها عن نسخة دخيلة، اعتمد عليها الكاتب الأمريكي مايكل

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 450.

[2] ابن فضلان: مصدر سابق، ص 81، 82.

[3] ابن فضلان : المصدر نفسه ، ص 99.

[4] ابن فضلان :المصدر نفسه ، ص 82.

كرايتون Michal crithon في كتابة روايته العالمية "أكلة الموتى" Eaters of the Dead سنة 1976، والتي تدور أحداثها في القرن العاشر، ويكون بطلها أحمد بن فضلان الذي يسافر في معية مجموعة من "الفايكنج" إلى موطنهم.

إنّ اِنقطاع خبر البعثة التي أرسلها المقتدر بالله، وتعدّد مخطوطات الرسالة، وضياع جزء منها، جعل الناقد يعتمد على رواية "كرايتون"، فأخبار ابن فضلان انقطعت، ما جعل خبر اختطافه من طرف عصابة "الفايكنج" مطروقا، وتنازله عن مهمته الدينية واردًا، وفشله في إقناع الملك ثابت في الرسالة، وهو الأمر الذي فتح باب الشك والتأويل واسعًا، وأمر تصديق روايته كرايتون راجحا، عند حيدر محمد غيبة الذي حقق هذه الرسالة، وفق الرواية الغربية: "أعاد حيدر محمد غيبة عام 1994 تحقيق رسالة ابن فضلان التي حققها سامي الدّهان، فحوّلها من نص رحليّ اثنوغرافي وصفي بسيط كان من الممكن أن يدرس ضمن إطار الدراسات الصورلوجية، إلى نص إشكالي، يعبّر تعبيرًا صادما عن ثنائية السلب (أوروبا القروسطية≠الإسلام)، ويفجر أسئلة تحتاج إلى إجابات تنهي الجدل الدائر حوله، ويثير شكوكا حول أصالة مصادره، فكرت حوله الدراسات، وأنقسم الدارسون إلى فريقين: مصدّق مثبت، ومكذب نافٍ... إنّ ما قدّمه غيبة ليس النّص المكتمل لرسالة ابن فضلان، كما زعم وإنّما هو نص روائي حديث يقدّم قراءة غربية لنص تراثي عربي، تعبر عن موقف عدائي من الحضارة العربية الإسلامية، ويحقق انهزامها واستلابها من خلال انهزام ذات الرسول الممثل لها أمام حضارة الفايكنج، وتحوّلها إلى ذات شمالية ينقطع اِنتماؤها إلى الذات العربية الإسلامية...".[1]

يعتمد عبد الله إبراهيم على رواية كراتيون وتحقيق غيبة، ليحقّق هدفه من أطروحته الثقافية، وهي بيان صورة الشمال الأوروبي في أدب الجغرافيين والرّحالين العرب والمسلمين خلال القرون الوسطى.

فالجزء المتبقّي من النّسخة العربية لا يلبّي طموحاته العلمية، ولا يجيب عن تساؤلاته فلا مناص إذن من الاعتماد على نسخة حيدر غيبة ورواية كرايتون، مع تسليمه أنّها ضرب من التخييل، وشكل من أشكال الاختراق الغربي الواضح لتراثنا العربي القديم، ومحاولة استلابه وتشويهه: "لست معنيا هنا بإعادة البحث في موضوع استأثر باهتمام المتخصصين الذين بدلوا جهودًا شاقة وشائقة في تتبع مصير

[1] رؤى حسين قداح: رحلة استلاب الذات ،"قراءة في رسالة ابن فضلان بتحقيق حيدر محمد غيبة،" مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد 16، إيران 2014، ص 81، 82.

المخطوط، ولمّ شتاته، وتركيب أجزائه، إنّما أود التأكيد على أنّ النّص الذي كان موحّدا في بداية القرن السابع الهجري/بداية القرن الثالث عشر الميلادي تفرّق الآن في لغات كثيرة جدّا منها: اللاّتينية، الفرنسية، الدنماركية، السويدية، والإنجليزية، وأنّ القسم العربي المنشور لا يشكل سوى جزء من النّص المتداول في اللّغات الأخرى، والملاحظ أن ما جاء في اللغات الأخرى، وغاب في العربية هو القسم الخاص برحلة ابن فضلان في "بلاد النهر"، فالأصل العربي ينتهي إلى بلاد الصقابلة التي كانت آنذاك ضمن "دار الصلح" ولا يتعرض بشيء إلا ما سواها، وبعبارة أخرى فإن كل ما يتصل بـ"الآخر" عاد إلينا بلغات "الآخر" بعد أن فقد في لغتنا، فما زلنا أسرى الحالة المزمنة والمتوترة، وهي أنّه لمعرفة الآخر ينبغي انتظار من يمنحنا تلك المعرفة، وهكذا فإن ملاحظات ابن فضلان وارتحالاته في عالم الشمال التي ينبغي أن يكون كتبها بالعربية، لا يتم الوصل إليها بالنسبة لنا الآن، إلا عبر لغات أخرى وسيطة، ليس من بينها العربية، نُفي ابن فضلان من لغته وثقافته، وعاد الآن عبر كلام "الآخر" عزا ابن فضلان الآخر بلغته، فأنتج الآخر عن لغته أدبا بليغا مثيرا للإعجاب...".[1]

لم يكن هذا الأدب البليغ المثير للإعجاب سوى رواية كرايتون المعروفة التي اتخذها عبد الله إبراهيم مرجعًا رئيسا لدراسته الثقافية عن عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ويريد أن يقنع قارءه بأنّه فعل ذلك مضطرًا، في غياب نّص عربيّ يفنّد الرواية الغربية ويبطلها، ورغم تسليمه بأنّها عمل تخييلي، يستعيد الحلقة المفقودة لرسالة ابن فضلان ويجيب عن السؤال المشروع، الذي طرحه الدّارسون للرسالة، أين اختفى ابن فضلان وبعثته؟ أو قل كيف أخفى التاريخ العربيّ أمر هذه البعثة؟ وضيّع خبرها، وأغمط حقّها في الوجود والدّفاع عن نفسها أمام التاريخ، بتهمة الخيانة، والفشل، والتراجع عن تبليغ الرسالة الإسلامية للعالم.

يتّهم عبد الله إبراهيم الرواية العربية قبل الغربية ؛ الرواية الّتي تُخفي الحقيقة وتواريها، متعمدة الإقصاء والتغييب: "ثمة يدٌ خفية، قاسية، باطشة، مهيأة للإمحاء، طالت لبّ كثير من الآثار الأدبية والفكرية، لم تكن رحلة ابن فضلان، بمنأى عن احتمال مثل هذا، إنّ الضرر الذي لحق بالنّص ا لذي تركه ابن فضلان عن رحلته إلى بلاد الصقالبة والشمال، يماثل الضرر الذي لحق بالنصوص التي ظهرت في عصره، والواقع فظروف تدوين تلك الرحلة مازالت غامضة، ولا تكاد تعرف شيئا محققا عن مصائر

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 390، 391.

أبطالها الرئيسيين، بما فيهم ابن فضلان نفسه، أمّا الأضرار فهي جسيمة، وفي مقدمتها ضياع المتن الأصلي وطمس أكثر الأجزاء أهمية فيما تبقى، وهي المتعلقة بوجود ابن فضلان خارج دار الإسلام، وبالنسبة لموضوعنا تعتبر هذه الأجزاء المفقودة أهم أقسام النّص، لأنّها تشكّل التصورات الأولى حول الشعوب الشمالية، فطمسها يعني طمس تلك التصورات...".[1]

إنّ مبرّرات ناقدنا تبدو واهية، فالإهمال الذي طال كثيرًا من نفائس هذا التراث، لا يمكن أن يكون مسوّغا لتجاوزه، أو القفز عليه، والتزيّد فيه والمبالغة في الشكّ فيه، وردّه والطّعن فيه، فالنّص الأصلي تعرّض للتلف والنسيان، والإهمال، وأصابه ما أصاب كثيرًا من جواهر هذا التراث، الذي ضاع جلّه، وحفظ بعضه، ولم يكن الأمر مفتعلا، ومدبّرا، فقد حفظ التاريخ كتبًا كثيرة تصوّر الآخر، وضعها جغرافيون وأدباء ورحّالة وتجّار، فلم رسالة ابن فضلان دون غيرها؟

يذعن عبد الله إبراهيم للرواية الغربية التي تُرضي فضوله، وتلبّي رغبته في معرفة أهل الشمال خلال الفترة القروسطية، مهما كان النّص متخيّلا أو مجتزأً أو منتحلاً، والمسؤولية تقع على الآخرين ومنهم ياقوت الحموي نفسه : " فبعد عصر ياقوت تمزّق المخطوط، ياقوت نفسه أسهم بذلك حينما انتزع منه نُبذًا، وشذرات، وأجزاء...".[2]

لم يسأل الناقد نفسه لماذا لم ينقل ياقوت والقزويني وغيرهم غرائب ابن فضلان عن أهل الشمال، وعن رحلته الاسكندنافية، وما حدث من أمر اختطافه من قبل "الفايكنج"، وما رأى وسمع وعاش، وقد جمع هؤلاء الجغرافيون غرائب الدنيا وعجائبها وما كان من أمر الشعوب خارج بلاد الإسلام.

ب- 4 إخفاق ديني ونصرٌثقافي:

تنازل ابن فضلان عن دوره الحقيقي، كمرشد ديني، يعلّم "الآخر" الدّين ويدعمه لكنّه سرعان ما يتراجع عن هذا الدور، بعد أن واجهه الملك وأصحابه بالحقيقة فملك الصقالبة لم يكن بحاجة إلى مال الخليفة ولا لدعمه، وإنّما كان يريد أن يتقي شرّ دعائه، فعلاقة الخليفة في نظر الملك قويّة بربّه، وهم المعتصم به والمقتدر به على النّاس، فمهمّة ابن الفضلان اقتصرت على قراءة كتاب الخليفة وكتاب

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ص ص 388، 389.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 390.

الوزير، وكتاب السفير (نذير الحرمي)، فالكلّ انسحب واختفى وتخلّى عن دوره، فطوال الرّحلة على أرض الصقالبة، لا يظهر نذير الحرمي، ولا عبد الله باشتو، ويظلّ ابن فضلان مع ثلاثة من جماعته: تكين وبارس، وسوسن، ويستبعد الملك كل هؤلاء، ويقرّب ابن فضلان فقط منه، ويسمح له بالتجوّل حرًّا في مملكته، واكتشاف عادات الناس هناك وأوصافهم، وما كان من شؤون حياتهم كلّها، ولا يمضي وقت طويل حتى يتفاعل ابن فضلان مع ثقافة "الآخر" المختلف وسرعان ما يتقبلّه ويذوب في النهاية في ثقافته.

يعدّ ابن فضلان من أوائل الرحّالين العرب، الذين استطاعوا أن يتغلغلوا خلال القرن العاشر الميلادي في ثقافات مختلفة لا يربطها بثقافته إلا صلات ضيقة، وهو ما جعل رحلته موسومة أحيانا بالإعجاب والاندهاش المعلنين، وغير المعلنين، وفي أحيان أخرى بالإنكار والرفض والسخرية.[1]

لقد وُضع ابن فضلان وجماعته في مأزق حقيقي، فهُم في موضع الخيانة والشك، وهم مستبعدون من بلاط الملك "يلطوار" فقد تأكد أن ابن فضلان رافق بعثة فاشلة وفاسدة، لم تستطع صون مال الخليفة وتوفيره، وتبليغه للملك، وهنا ينصرف إلى تسجيل ملاحظاته، والاندماج في ثقافة "الآخر" والتفاعل معها، فقد جُرّد من دوره الديني، واختار لنفسه دورًا آخر يستكشف من خلال طبائع الناس ويرصدُ عاداتهم المختلفة: "هذه الملاحظات تمكنّه من تنمية مهاراته الاستكشافية، وتظهر له يوما بعد يوم أنّه في عالم مختلف، وسوف تستأثر العادات الاجتماعية باهتمامه: علاقات الزواج، والحقوق، والضيافة، والجنس المحرّم، واللواط، وشؤون الميراث، وقضية الطهارة، يحاول أن يفهم كل ذلك، لكنّه يكتشف أنّ هذا العالم البكر، عالم هشّ يخترق بالهدايا، والرشاوي، والخوف، إنّه عالم متعاهد مع دار الإسلام لكنّه شبه جاهل بحقيقته: المسلم فيه عربي، والخليفة مجرّد ملك العرب، هنا في قلب هذا العالم، ينبثق شك واضح حول بعثة ابن فضلان، فيحتجزون، إذ لم يسبق أن وصل عبر بلادهم رسول متوجه إلى الشمال، يُشك في أنهم ربما يقومون بعمل لصالح ملك الخزر اليهودي للهجوم عليهم..".[2]

يسلّم عبد الله إبراهيم بفشل البعثة، وإخفاق ابن فضلان في مهمته، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتقد أن ابن فضلان تنصّل من عقيدته، وانسلخ عنها، وألقى بنفسه في أحضان العالم الجديد، وذاب في الثقافة الجديدة، لذلك انقطعت أخباره، فقد اكتسب شخصية أخرى، وانسجم مع واقع جديد، فثقافته

[1] بوشعيب الساوري: صورة الآخر في رحلات عربية، النايا للدراسات والنشر، ط1، دمشق ، سوريا، 2014، ص ص 13، 14.
[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 398، 399.

الدينية لم تحصّنه ضد الاستلاب الثقافي والحضاري، فكلّما اقترب مع "دار الكفر" فَقَدَ مبادءَه وضَعُف إيمانه، وتنازل في النهاية عن رسالته الدينية.

يرى الناقد أنّ فشل ابن فضلان لم يكن فشلاً فرديا، وإخفاقا دينيا ذاتيا فقط، بل كان فشلاً شاملاً لثقافة إسلامية وعربية واهنة، تتراجع أمام ثقافة الآخر، وتنهزم على أسوار "الكفر"وتستسلم في خضوع ومذلّة، ولم يكن هذا شأن ثقافة القرون الوسطى وحدها، بل صار شأنا للثقافة الإسلامية الجديدة كلّها، التي تبدو قويّة داخل أسوار دارها، لكنّها تنكسر و تنصهر حينما تواجه "الآخر" ولا تقوى على مواجهته، ولم يكن هذا رأي عبد الله إبراهيم وحده، بل كان رأي "كرايتون" وحضارته، التي تزعم الهيمنة وتدّعي السيطرة، وتتخذ السطوة طريقا لسرقة انتصار الثقافة الإسلامية والتشكيك في هويتها.

لقد ظهر ابن فضلان في أدبيات "كرايتون"، عِربيدًا يشرب الخمر ويستلذّها: "ثم قدّم لي كأسًا من شراب الميد ليخفّف من شعوري بالبرد، فشربته جرعةً واحدة وكنت سعيدًا به..."[1]، لقد تحوّل الفقيه الوَرِعُ شاربَ خمرٍ، لا رادع يردعه، ويتحوّل حديث الوعظ الذي أتقنه في الماضي إلى مجرّد خيال، وإلى ضرب من الفُكاهة والتنكيت، فكأنّ ابن فضلان الجديد، يسخر من ماضيه ويرثي له، فالوعظ يصبح عنده حديثا بذيئا وحوارا فاحشًا، يفقد كل معانيه الدّينية والرّوحيّة، فـ"الواعظ الشهير الذي يقف حول منبر الجامع وقد تحلّق حوله الرجال والنساء، ليسمعوا كلماته لم يكن سوى ابن فضلان الفقيه وحميد الذي يتنكّر في المجلس، ويلبس وشاحًا يخفي شخصيته الحقيقية، لم يكن سوى ابن فضلان الجديد، الذي يطلق النكت البذيئة ويسخر من الشيخ الواعظ وهذه القصة الخيالية التي يسوقها، هي قصته وهذا دوره: "أصغى هرغر لقصتي بملامح محايدة تماما، ولم يضحك حتى ولم يبتسم، وبعد أن أنهيت حديثي سألني ببلاهة ظاهرة" ماذا تقصد بالواعظ؟" عندها أجبته بأنه شماليّ غبي لم يكن يعرف شيئا عن مدى اتساع هذا الكون وهذا العالم، فضحك لتأنيبي هذا ضحكا شديدا بينما لم تضحكه ولا مرة واحدة قصتي الخيالية..."[2].

يتحوّل ابن فضلان في الرواية الغربية إلى رجل من قبائل الشمال الأوروبي المتوحشّة، التي تحترف السّلب والنّهب، وتهوى الحرب، وهي قبائل مرعبة تتسم بالشجاعة وشدّة البأس، ويتنازل راغبا عن

[1] كرايتون "Michal critchon: أكلة الموتى ،ترجمة تيسير كامل، دار الهلال ،ط2، بيروت ، لبنان 1999 ص 103.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

هويته الإسلامية، ويُلقي بنفسه بين أحضانِ ثقافة جديدة، جاء ليقوّضها ويبطلها ويخرجها من الضّلالة إلى الهدى، فخاب أمله، وتاه في بلاد الكفر، ولم يعد إلى موطنه الأوّل.

إنّ انقطاع خبر البعثة فتح الباب واسعًا أمام التأويل والإضافة والتزيّد، فالجزء المفقود من الرسالة أعيد تركيبه وصياغته على هذا النحو، ووفق هذه الرؤية الغربية الإقصائية، فقد رسم "كرايتون" صورة سلبية عن ابن فضلان العربي المسلم، وألحق به متعمدًا جميع صفات الجُبن والمذلّة :" يظهر ابن فضلان في الرواية واحدًا من الشخوص الروائيين، لكنّه بطل يحمل جميع السّمات السلبية التي ما فتئ بعض الفكر الغربي يلصقها بالعرب، ابن فُضلان فيها هو رمز للعربي، لا يعرف كريتون أن الرجل كان مُوّلًى ومن أين له أن يعرف؟ فهو جبان إلى أبعد الحدود، ولا يمتلك روح النكتة، مزجور على الدوام، بسبب تدخلاته الفظة بما لا يعنيه، مرتعد الفرائص، ولا يريد أن يكون بطلا، ومتزمت في تدينه بادئ الأمر ثم متناقض مع معتقداته الدينية، غبي، لا يعرف السباحة، مندهش من خضرة الغابات التي لا تعرفها صحراؤه، بالمقابل يبدو رجال الشمال جسورين وشجعان، إلى درجة يبدو معها ابن فضلان بينهم فأرًا تافها مختبئا في جحره، وفي أحسن الحالات ديكوراً اكزوتيكيا ممتعا، ثمة سخرية متناهية وحطّ من شأن العرب في عمل كريكتون وتفكّه فظّ من نزعتهم الدينية التوحيدية، وهو أمر يدعو إلى دهشة وعلامة استفهام عظيمة على طبيعة تفكير الدكتور غيبة الذي حسب العمل توثيقا تاريخيا، والمزيد من الدهشة من عمل الناقد، د. عبد الله إبراهيم الذي راح يحلّل بحماس منهجي (آليات السّرد) في تجذيفات كريكتون الشخصية وسخريته من العرب ويحسبها نصّا أصليا لابن فضلان، أليس من العجب العجاب أن تفوق سخرية مرّة، فاقعة بإشارتها المتعالية على قلمين مثل قلمي هذين الدكتورين الفاضلين...".[1]

لاشكّ أنّ البعثة عادت إلى أرض الإسلام خائبة، بعد أن فشل الجميع في إقناع الملك "يلطور" وكسب ثقته، ولكنّ النجاح الأبرز كان في الرّحلة التي استطاعت أن تكشف بوضوح ودقة "الآخر" الذي يقبع وراء حدود "دار الإسلام" ويتربص بها، فقد قدّم ابن فضلان صورة الآخر الشمالي، ونقل إلينا بأسلوب سردي لا يخلو من طرافة ودهشة كل ما يتعلّق بثقافة الشماليين خلال القرون الوسطى، فما تبقّى من رحلة ابن فضلان يعدّ وثيقة تاريخية ونصّا ثقافية اثنوغرافيا، رصد فيه الرحّالة كل ما يتعلق بالآخر، ولكنّ الثقافة

[1] أحمد بن فضلان: رحلة ابن فضلان، حرّرها وقدمها: شاكر لعيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2013، ص 24.

العربية- حسب عبد الله إبراهيم- امتدّت إلى هذا المنجز الرّحلي الفريد، وحذفت الجزء الأخير من الرحلة الذي فقد فيه ابن فضلان إيمانه، وانصهر في ثقافة الآخر، وضاعت أخباره، وما هذه اليد القاطعة سوى يد ياقوت الحموي، الذي لم يصدّق رواية ابن فضلان ولم يجزها، فابن فضلان حسب عبد الله إبراهيم لم يفقد لسانه ولغته فقط، وهذا أمر عاديّ، يحدث لكل مغترب، ولكنه فقد ثقافته وفشل في مهمته: "والحال أنّه ليس كتابته هي وحدها التي ستفقد، بل لغته وعقيدته، هو نفسه قد ذاب في التضاريس الغريبة لعالم الشمال، تحلّلت مقاومته تدريجيا، ودفع عنوة ليخوض أكثر مغامرات السرد القديم غرابة، ضعفت احتجاجاته، وتطابقت مواقفه مع الآخر، وآل الأمر لأن يكون موضوعا لاستكشاف متخيل قام به الآخر، عوض أن يكون الآخر موضوعا لاستكشافاته، لم يفلح أبدًا في تغيير الأنساق الثقافية للآخر، مع أنه نذر نفسه في البداية لذلك، على العكس، هو من تغيّرت أنساقه الثقافية، سقط في الشرك الذي كان يحذّر منه .وعند معايشته عالم الكفر، داهمه نوع من النسيان، فعلى مرمى حجر من القطب الشمالي، أصيبت ذاكرته بعطب عقائدي، لكي يندرج ضمن الآخر عليه أن ينسى، أن يوقف عمل الذاكرة، لم يُشر ياقوت الحموي إلى تفاصيل الرحلة، بعد أن أخذ عنها الشيء الكثير، شكّك في المرويات الخاصة بالصقالبة، وأعلن براءته منها، وعدم ضمان صحتها، وإذا صحّت تلك المرويات التي عبرت إلينا من خلال لغات الآخر، وأخذت بالحسبان قراءة المغامرة، ومداها الواسع، وأحداثها، وأثرها في شخصية ابن فضلان، يصبح من الممكن ألاّ يُسمح بعرضها على العموم كاملة، إذ ينبغي أن تركّب صورة مشوّهة للآخر، يحتمل أنّ ياقوت الحموي نفسه، بعد مضي ثلاثة قرون لم يكن قادرًا على تصديق أحد مصادره عن بلاد الصقالبة..."[1].

ونعجب في النهاية كيف يكذّب عبد الله إبراهيم ياقوت الحموي، ويشكك في روايته، بينما يصدّق رواية كريتون، ويسلّم بما جاء فيها، باعتبارها جمعت الأجزاء التي ضاعت من نص الرّحلة، مع علمه أنها عمل تخييلي خالص، يبتعد عن الحقيقة التاريخية التوثيقية، ويتخذ من هذا النّص وسيلة لإدانة الثقافة العربية والسخرية منها، وهذا الاستلاب الثقافي هو جوهر الدراسات الثقافية التي اشتغل عليها عبد الله إبراهيم سنوات طويلة، لكنّه لم يستثمر مجهوده فيها لقراءة هذا التأثير العكسي، الذي كان هدفه تبخيس "الآخر" وليس حواره والإستفادة منه، إن رحلة ابن فضلان لم تعد تراثا عربيا إسلاميا فقط، بل

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 160.

صارت تراثا إنسانيا خالصا، يخصّ الحضارة الأوروبية عامة والبلغارية والإسكندنافية خاصة، فقد صوّر الرجل المجتمع الأوروبي الشمالي خلال القرون الوسطى وثقافته المتنوعة، وكانت المرأة تمثّل الصورة الأبرز في رحلة ابن فضلان.

ب-5 صورة المرأة الشمالية عند ابن فضلان:

المعروف أن الصقالبة هم "السلاف" حاليا، وقد حدّدت بلادهم قديما أنّها تمتد من وراء بحر الخزر إلى الدائرة القطبية الشمالية، يضاف إليها شرق أوروبا والشمال الشرقي منها، والذي كان العرب يطلقون عليها اسم البلغار أو البلغرد (البلغر من اسم المدينة "بلغر" عاصمة جمهورية التتار فيما بعد)، كما يطلقون الاسم نفسه على بلغاريا الحالية وما جاورها.

كان ابن فضلان من الرحّالين المسلمين الأوائل الذين زاروا هذه البلاد الواسعة وصوّروا عادات أهلها وطابعهم المختلفة، فقد عبّر الرحّالة الفقيه عن دهشته من الحرية الجنسية التي تتمتع بها المرأة" الصقلبية" قائلا: "ولا تستترُ نساؤهم من رجالهم ولا من غيرهم، كذلك لا تستتر المرأة شيئا من بدنها عن أحد من الناس".[1]

وقد عمل الفقيه جاهدًا على تغيير هذه العادة، لكنّه فشل: "ومازلت أجتهد أن يستتر النساء من الرجال فما استوى لي ذلك...".[2]

ويبلغ الاستهتار ذروته، وتتحوّل الحياة الجنسية إلى فوضى، ويرسُم ابن فضلان المشهد المقزّز، الذي تغيبُ فيه كلّ مظاهر الحشمة: "ويجتمع في البيت الواحد العشرة والعشرون والأقل والأكثر، ولكلّ واحد سرير، يجلس عليه ومعه الجواري الروقة، للتجّار، فينكح الواحد جاريته وفريقه ينظُر إليه.[3]

وربّما اجتمعت الجماعة منهم على هذه الحال بعضهم بحذاء بعض، وربّما يدخل التاجر عليهم يشتري من بعضهم جارية فيصادفه ينكحها فلا يزول عنها حتى يقضي أربه...".[4]

---

[1] ابن فضلان: مصدر سابق، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 89.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

[4] المصدر نفسه، ص 103.

تتخذ المرأة أدوارًا مختلفة، وصورًا متنوعة يقدمها بوشعيب الساوري في الأنواع التالية: "تنوّعت صور المرأة في رحلة ابن فضلان انطلاقا من انتقالاته، وكذلك من اختلاف الثقافات التي مرّ بها، ويمكن أن نقف عند عدة أوضاع للمرأة:

- الأول: وضع الجارية: وهو وضع مألوف لدى ابن فضلان.
- الثاني: وضع المرأة كقربان: وهو وضع غير مألوف لدى ابن فضلان، ويثير خوفه واندهاشه.
- الثالث: وضع المرأة المشرفة على الموت: وهو وضع غير مألوف لدى ابن فضلان، يثير اندهاشه وعجبه، وهو من الأدوار التي كانت تضطلع بها المرأة في الثقافات القديمة.
- الرابع: المرأة المشاركة للملك في مراسم الاستقبال لدى الصقالبة.

الخامس: المرأة المغتصبة: تتمثل في بنات الملوك اللواتي كان ملك الخزر يأخذهن غصبا...".[1]

كانت صورة المرأة صادمة، تتعارض مع عقيدة ابن فضلان وثقافته، وتزداد دهشته كلّما أوغل نحو الشمال أكثر، فالمفارقة كبيرة، والبون شاسع، بين ما ألفه الفقيه وما يشاهده الآن، فدهشته عظيمة وغربته تشتدُّ وسط مجتمع متحرّر، المرأة فيه مشاع، والجنس متاح لكلّ راغب فيه، وحتّ المرأة التي تضطلع في ثقافته بالبكاء عن الميّت والتفجّع عليه، تتخلى عن دورها هنا، وينوب الرجل عنها في تأديته على أكمل وجه، وكم كان بكاء الرّجال مُرّاً فضيعا: "ولا تبكي النّساء على الميت، بل الرّجال منهم يبكون عليه يجيئون في اليوم الذي مات فيقضون على باب قبته فيضجون بأقبح بكاء يكون وأوحشه، هؤلاء للأحرار فإذا انقضى بكاؤهم وافى العبيد ومعهم جلود مضفورة، فلا يزالون يبكون ويضربون جنوبهم وما ظهر من أبدانهم بتلك السيور حتى تصير في أجسادهم مثل ضرب السّوط، ولابدّ من أن ينصبوا بباب قبته مطردا ويحضروا سلاحه فيجعلونها حول قبره، ولا يقطعون البكاء سنتين...".[2]

تتعلّق صورة المرأة عند ابن فضلان بالمتعة واللذة والفرح، فحتّى الموت تلقاه بهذه الصّورة الاستعراضية، وهذا الطّقس الدّيني الغريب، فقد رأت أن تموت منتشية في قمة فتنتها وفي أعلى درجات التبرّج و الاستهتار: "ثم أصعدوها إلى السفينة ولم يدخلوها إلى القبة، وجاء الرجال ومعهم التراس

[1] بوشعيب الساوري: مرجع سابق، ص 21.

[2] ابن فضلان: مصدر سابق، ص 98.

والخشب ودفعوا إليها قدحا نبيذا فغنّت عليه وشربته فقال لي الترجمان: إنّها تودّع صويحباتها بذلك، ثم دفع إليها قدحاً آخر فأخذته وطوّلت الغناء والعجوز تستحثها على شربه والدخول إلى القبة التي فيها مولاها فرأيتها وقد تلبدت، وأرادت دخول القبة فأدخلت رأسها بينها وبين السفينة فأخذت العجوز رأسها وأدخلتها القبة ودخلت معها، وأخذ الرجال يضربون بالخشب على التراس لئلا يُسمع صوت صياحها فيجزع غيرها من الجواري ولا يطلبن الموت مع مواليهن، ثم دخل إلى القبة ستة رجال فجامعوا بأسرهم الجارية ثم أضجعوها إلى جانب مولاها وأمسك اثنان رجليها واثنان يديها، وجعلت العجوز التي تسمّى ملك الموت في عنقها حبلا مخالفا ودفعته إلى اثنين ليجذباه، وأقبلت ومعها خنجر عريض النّصل فأقبلت تدخله بين أضلاعها موضعا موضعا وتخرجه والرّجلان يخنقانها بالحبل حتّى ماتت...".[1]

تعدّ صورة المرأة جزءً من الصّورة الكليّة النمطية لـ"الآخر" تتجلّى فيها معاني الحرية والجمال والوفاء للملك، كما تبرزه قسوة الآخر وتوحشه وبلادة مشاعره وسذاجة تفكيره، والواضح أنّ ابن فضلان بدأ يتعايش مع هذا الواقع ويألفه، ولا يبدي معارضة لما يحدث حوله، بل حاول التكيّف مع هذا الاختلاف الثقافي والديني، فتصيّد كلّ المفارقات الدائرة حوله دون أن يعلّق عليها أو يبدي رأيه فيها، لأنّ تقاليد المجتمع "الآخر" راسخة يستحيل بنظره تغييرها: "لم يفلح ابن فضلان على الإطلاق في تغيير القناعات الجماعية مهما كان خطؤها جسيما من وجهة نظره الدينية:" من الصحيح القول إنّه انخرط كفاعل ديني في مجتمع يتصف بالهشاشة الدينية، لكنّه كلّما دفعته مهمته إلى مواجهة المجتمع كان ينتهي إلى الفشل والتراجع، وكان أكثر ما يثيره ملاحظته أن التقاليد الاجتماعية لا توافق سنن الشريعة، ولكنّها على أية حال تقاليد راسخة، ليس باستطاعته تغييرها، الاعتراف بالعجز عن التغيير له معنى واحد لا غير، هو إن مهمته لا معنى لها، وقد كفّت عن تكون ذات قيمة، إلى ذلك فإنّ مهمة البعثة كلّها قد فشلت، فصار هو المرشد الروحي لها بين شك ملك الصقالبة، وغضب الخليفة المقتدر، وهذا سيفتح الاحتمال على إحساس عميق بالإخفاق على المستوى العقائدي والسيّاسي...".[2]

كان ابن فضلان يعاني شرخا ثقافيا كبيرًا، لذلك بدا خائفًا وبليدًا وغبيّا في نظر الآخر، فقد كان يقف بين عالمين متناقضين تمامًا، ولم يكن متهيِئا للقيّام بالدّور الإصلاحي الذي أُوكل إليه، فقد اكتفى فقط

[1] ابن فضلان مصدر سابق، ص 109.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 402.

ككلّ الرحّالين بتسجيل ملاحظاته والتعبير عن دهشته واستغرابه:" فصورة "الآخر" شكّلها هؤلاء عبر التاريخ من خلال مغامراتهم وغير هؤلاء من متصيدي صور الشعوب الأخرى ومنضديها عبر تمريرها في رصيدهم الثقافي والمعرفي المخالف ويصبح الإشكال الصورولوجي من ثمة إشكالاً لتكوّن"الميث "والصّورة المعارضة لأنا الكائن...". [1]

ركّز ابن فضلان على صورة المرأة في المجتمع الصّقلبي، والتي تعكس ثقافة المجتمع الصقلبي كله، وارتباط الرجل الصقلبي بالمرأة والحياة، وتقديسه للجمال الأنثوي، فالطقوس الدينية التي تقام في حضرة الجواري اللائي يدفعن إلى الموت دفعًا، ليلحقن بالملك الذي يريد أن تلحق به الجواري في الدّار الأخرى، فهنّ ملكٌ له في الدّارين على أيّ حال.

كان ابن فضلان يقدّم هذه المشاهد وينقل هذه الصور بدهشة وبدهاء أيضا، فقد كان يخفي سخريّة مبطنة وإزدراءً رمزيّا لتلك الطقوس التي كان عنوانها القذارة: "وهم أقذر خلق الله لا يستنجون من غائط ولا بول ولا يغتسلون من جنابة ولا يغسلون أيديهم من الطعام، بل هم كالحمير الضّالة يجيئون من بلدهم فيرسون سفنهم بإتل وهو نهر كبير ويبنون على شطّه بيوتا كبارًا من الخشب...، ولا بدّ لهم في كل يوم من غسل وجوههم ورؤوسهم بأقذر ماء يكون وأطفسه، وذلك أن الجارية توافي كلّ يوم بالغداة ومعها قصعة كبيرة فيها ماء فتدفعها إلى مولاها فيغسل فيها يديه ووجهه وشعر رأسه فيغسله ويسرّحه بالمشط في القصعة، ثم يمتخط ويبصق فيها ولا يدع شيئا من القذر إلاّ فعله في ذلك الماء، فإذا فرغ مما يحتاج إليه حملت الجارية القصعة إلى الذين إلى جانبه ففعل مثل فعل صاحبه، ولا تزال ترفعها من واحد إلى واحد حتى تديرها على جميع من في البيت، وكلّ واحد منهم يمتخّط ويبصق فيها ويغسل وجهه وشعره فيها...". [2]

وبعد صورة القذارة التي رسمها الرحّالة لهؤلاء الرّوس الشماليين، يظهر سخريته من عبادتهم الوثنية، التي تشبه عبادة الجاهليين قبل الإسلام وقرابينهم فيقول: "وساعة توافي سفنهم إلى هذا المرسى يخرج كلّ واحد منهم ومعه خبز ولحم وبصل ولبن ونبيذ حتى يوافي خشبة منصوبة لها وجه يشبه وجه الإنسان وحولها صور صغار، وخلف تلك الصور خشب طوال قد نصبت في الأرض فيوافي إلى الصورة الكبيرة

---

[1] ينظر سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 146.

[2] – ابن فضلان : مصدر سابق ص 103.

ويسجد لها ثم يقول لها: يا رب قد جئت من بلدٍ بعيد ،ومعي من الجواري كذا وكذا رأسًا، ومن السمور كذا وكذا جلدا، حتى يذكر جميع ما قدّم معه من تجارته، ثم يقول: وجئتك بهذه الهدية، ثم يترك الذي معه بين يدي الخشبة، ويقول: أريد أن ترزقني تاجرا معه دنانير ودراهم كثيرة فيشتري منّي كل ما أريد ولا يخالفني فيما أقول، ثم ينصرف، فإن تعسّر عليه بيعه وطالت أيامه عاد بهدية ثانية وثالثة، فإن تعذّر ما يريد حمل إلى كلّ صورة من تلك الصور الصغار هدية وسألها الشفاعة و قال: هؤلاء نساء ربّنا وبناته وبنوه فلا يزال يطلب إلى صورة صورة يسألها ويستشفع بها ويتضرّع بين يديها، فربّما تسهّل له البيع فباع فيقول: قد قضى ربّي حاجتي وأحتاج أن أكافيه فيعمّد ما أريد ولا يخالفني فيما أقول، ثم ينصرف إلى عدة من الغنم أو البقر فيقتلها ويتصدّق ببعض اللحم ويحمل الباقي فيطرحه بين يدي تلك الخشبة الكبيرة والصغار التي حولها، ويعلّق رؤوس البقر أو الغنم على ذلك الخشب المنصوب في الأرض، فإذا كان الليل وافق الكلاب فأكلت جميع ذلك فيقول: الّذي فعله قد رضي ربّي عنّي وأكل هديتي".[1]

يحافظ ابن فضلان على موضوعيته التامة في تصوير هذه المشاهد، دون أن يعلّق عليها أو يبدي رأيه فيها، بل ينقل الصورة بكلّ أمانة وحيّاد، فالصورة ناطقة بالواقع وبالسذاجة التي كان عليها هؤلاء القوم.

لا يحاور عبد الله إبراهيم هذا المتن الرّحلي من جميع جوانبه، فقد كان همّه واضحًا وهو المضيّ نحو الشمال البعيد، حيث البلاد الإسكندنافية التي جاء بها كتاب "كريتون"، وحيث يتحوّل ابن فضلان عن مهمته الدينية التي أوكلت له، ويذوب في ثقافة "الآخر"، ويتكيّف مع واقع ثقافي جديد، جاء لغيّره، فقد حاد الرّحالة عن مساره، وتنازل عن مهمته وفشل فيها وأخفق في فتحه الثقافي، هذا ما أثبته الناقد، من خلال تصديقه بالرواية الغربية لرحلة ابن فضلان رغم علمه بحقيقة أنها عمل تخييلي فيه اختلاف وتجنّي وخروج واضح عن النّص الأصلي.

وفي رأينا أن ابن فضلان قد انقطعت به السبل في هذه البلاد البعيدة، فلم يكن قادرًا على العودة إلى بغداد لمواجهة الخليفة، ولا البقاء عند الصقالبة في حضرة ملك اتهمه وأصحابه بالخيانة، ولكنّ الرحّالة لم يكن ليذوب في هذا العالم الجديد بهذه السّرعة، وهو يحمل كل متناقصات الدّين والحياة، لاشكّ أنّ

[1] – ابن فضلان :مصدر سابق ص 104.

الرجل التزم الصمت والحياد ووقوعه في الإثم مرّة أو مرات لا يعني أنّه ارتدّ أو تنازل عن إيمانه ومعتقده.

لقد كان حريّا بالناقد أن يركّز على صورة "الآخر" في نص الرّحلة ناظرا ومنظورا إليه، لا أن يحمّل ابن فضلان - ومن خلاله الثقافة الإسلامية - وِزراً ثقافيا ثقيلا يتهمه فيه بالتقصير والإخفاق والتراجع عن دوره، ويمضي في هذا الطريق ليقارن بين رحلة ابن فضلان في القرن العاشر الميلادي، ورحلة رافع رفاعة الطهطاوي في نهاية القرن التاسع عشر، مع أنّ العصر مختلف والدّور مغاير.

ب-6 مماثلات في الأدوار الثقافية:

تحت هذا العنوان المفتوح على التأويل، وعلى تكييف دور الطهطاوي مع دور ابن فضلان، والإقرار بتماثلهما، يحاول عبد الله إبراهيم المقارنة بين مهمة الرّجلين اللّذين تنازلا عن مهمتهما التي بُعثا من أجلها، وتعايشا مع ثقافة الآخر يقول عبد الله إبراهيم: "يرسّم ابن فضلان مُرافقا دينيا لبعثة المقتدر إلى ملك بلغار، باعتباره فقيها وحجة في شؤون الدّين، في نهاية الرّبع الأول من القرن العاشر الميلادي، ويرسل الطهطاوي مرافقا لبعثة محمد علي إلى فرنسا في نهاية الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، كلاهما في الواقع ذو دور ملتبس، ولن يوليا اهتماما كافيا بما كلّفا به، وكأنهما يبحثان عن أدوار خاصة بهما، في الحالتين سيغيب الأبطال الحقيقيون، وسيتفاقم شيئا فشيئا دور المرافقين، سيطوي التاريخ المبعوثين الأصليين، وسيظهر إلى العلن المرافقون فقط، لا نكاد نعرف أو نتذكر شيئا ذا بال خاصا بمبعوثي المقتدر ومحمد علي، وحدهما ابن فضلان والطهطاوي سوف يستأثران بالاهتمام، ذلك أنهما يخرقان التعاقد الضمني الذي من أجله بُعثا كموّجهين دينيين، ووسّعا من طبيعة دوريهما، وعاد كل منهما إلى بلاده، ومعه أوّل تقرير تحليلي، استكشافي، حفري يحمل في طيّاته تركيب أوّل صورة مباشرة وحيّة وقائمة على الخبرة والمعايشة عن الآخر.."[1].

إنّ عودة ابن فضلان لم تكن أكيدة، والأكيد أنّه لم ينبهر بالآخر وحضارته كما فعل الطّهطاوي، فالرّجل نقل لنا كل ما يتعلّق بهذا الآخر وفي وقت مبكّر من تاريخ الإسلام، بينما عبّر الطهطاوي في كتابه "تخليص الإبريز" عن دهشته للتطوّر الغربي، وامتدح المدينة الأوروبية وانجازاتها قائلا: "من المعلوم أن

[1] – عبد الله إبراهيم :مرجع سابق، ص 180.

البلدة أو المدينة تبلغ من الحضارة على قدر معرفتها وبعدها عن حالة الخشونة والتوحش، والبلاد الإفرنجية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التي لا ينكر إنسان أنها تجلب الأنس وتزين العمران، وقد تقرّر أن الملّة الفرنساوية ممتازة بين الأمم الإفرنجية بكثرة تعلّقها بالفنون والمعارف، فهي أعظم أدبًا وعمرانا والبنادر الأولى في العمارات عادة من القرى والضياع...فحينئذ لا عجب أن قيل: إنّ باريس التي هي قاعدة ملك الفرنسيس من أعظم بلاد الإفرنج بناءً وعمارة...".[1]

لم تكن صورة "الآخر" الشمالي عند ابن فضلان نقيّة صافية كما يزعم عبد الله إبراهيم، فحتّى رسالة ابن فضلان في روايتها الغربية التخيلية لم تمتدح "الآخر" ولم تنبهر بإنجازاته، ولم تقارن بين الحضارتين العربية والغربية في ذلك العصر، بل ظلّ ابن فضلان غريبا، مستهجنا، يتهم بالفظاظة والبلادة والغرابة في التفكير والسلوك.

يتناول عبد الله إبراهيم ابن فضلان ومساراته، ويتخذه نموذجا للمركزية الإسلامية "التي تدّعي النقاء وتمارس الاستعلاء على الآخر وتسعى لتبخيسه والتقليل من شأنه، لكنّه في الواقع يناقض نفسه حين يعتبر ابن فضلان قد ذاب في ثقافة الآخر، وتنازل عن فكرة التمركز الثقافي لدولة الإسلام، ولم يظهر موقفا عدائيا تجاه الآخر، ولم ينتقد حضارته، ولم يظهر أيّ مقاومة تجاه إغراءاتها، بل سلّم منذ البداية، فأقرّ بالاختلاف الثقافي معها، ويسلّم في النهاية أمره لهذه الثقافة. لقد حدث له نوع من الاستلاب الثقافي، الذي يحدث لكل من يحاول محاورة الغرب، وفهم حضارته، وهي نتيجة تدعونا نستغرب دعوى عبد الله إبراهيم لنقض المركزية الغربية والإسلامية وتقويض مزاعمهما، فالنّاقد يتبنّى مقولات المركزية الغربية رغم علمه بأنّها عمل تخييلي ويسلّم بنتائجها رغم معرفته بأنها اختلاق واختراق وتدليس.

لا يناقش عبد الله إبراهيم هذا الاختراق الغربي وهذا السطو المفضوح على أعظم المدونات الرّحَلية العربية في القرن الوسيط، بل سلّم بها كما سلّم ابن فضلان أمره للآخرين.

ج - : الشرق والجنوب عوامل متباينة .

ج1- -"صورة الآخر الصيني في المخيال الإسلامي" :

[1] رفاعة رافع الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة ، مصر ،2011، ص 119.

يؤكّد عبد الله إبراهيم أن صورة الشرق في أعين المسلمين تختلف اختلافا كبيرا عن الصورة السلبية التي رسمها هؤلاء عن الشمال والجنوب، والتي كانت في الغالب نتيجة الصراع السياسي والديني والعسكري بين "دار الإسلام" و"دار الحرب" فالشرق في أعين هؤلاء الرحّالين والجغرافيين كان أكثر وضوحا وإشراقا، ذلك أنّ الشرق كان معروفا عندهم منذ الأزل، والتقارب معه كان قائما: "يمكن القول- مع بعض من التحرز- بأنّ صورة الشرق، باستثناء الأقاصي البعيدة والجزر النائية، مقبولة وشبه خالية من التحامل والتشويه المقصودين لذاتهما ركّبت صورة الشرق بدرجة من الموضوعية أفضل بكثير من نظيراتها الشمالية والإفريقية السوداء، ومن المعروف بأن الهند والصّين يشكلان قلب الشرق في القرون الوسطى، ولكن تجاورهما من الشمال ممالك، وتنحصر بينهما على ضفاف البحار المحيطة بهما أخرى، وتترامى في المحيط الهندي جزر لا تحصى شكّلت على الدوام مناطق مأهولة، وبعض أجزاء الهند كانت تندرج ضمن دار الإسلام، كما ارتحلوا إليها للتجارة، والزيارة، والمهمّات الرّسمية، وعرفوا جيّدا الطرق البحرية والبريّة المؤدية إليها، وكلّ هذا جعل الشرق، وبخاصة الكتلة الأساسية فيه، وهي الهند والصّين، معروفة لديهم، وهذه المعرفة لعبت دورا بالغ الأهمية في تشكيل صورة الشرق في المخيال الإسلامي، وهي صورة غير مسيئة بعمومها، ولكنّها في الوقت نفسه غير مرضية تماما، وتعبّر عن درجة من التحفظ فيما يخص العلاقات الاجتماعية، والأنساق الدينية، والثقافية فالشعوب تتخفف من الأحكام المشبوهة كلّما اتصلت فيما بينها بروابط طبيعية، وتكاد الهند والصين تستأثران بموقع استثنائي بين كل الصور التي شكلها المسلمون عن الشعوب خارج دار الإسلام..".[1]

انفتح العرب على الشرق الأدنى، وتعرفوا إليه، وعمقوا معرفتهم به عن طريق التّجارة، فشقّوا إليه طريق الحرير "وكان أوّلهم فيما تذكره المصادر العربية تاجر عماني الأصل، هو أبو عبيدة عبد الله القاسم، الذي أقلع من عمان إلى "كانتون" حوالي 950م لشراء الصبّار والأخشاب، وهو الرجل الذي يقول عنه العمانيون إنّه أول من أطلق عليه وصف "السندباد"، أمّا أوّل مدوّنة رحلية، كتبها تاجر عربي اسمه "سليمان" كان كثير السفر إلى الهند والصين، وقد كتب مدونته بعد مائة عام تقريبا من رحلة "أبو عبيدة"[2] ويذكر فهمي هويدي مرّة أخرى، أنّ علاقة العرب المسلمين بالشرق قديمة، بدأت تتطوّر في عهد

[1] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 415.

[2] فهمي هويدي: الإسلام في الصين، عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص ص 14، 15.

الخليفة عثمان بن عفّان، وتأكّدت خلال العصرين الأموي والعباسي فيضيف قائلا: "إنّ بلاد العرب في السجلات الصينية القديمة هي تلك البلاد الواقعة غرب إيران، والمسلمون يذكرون في تلك السجلات العتيقة باسم "داشي" وهي كلمة معناها في اللغة الصينية "التاجر" ولأن التجار هم أوّل الوجوه المسلمة التي رآها أهل الصين، فقد اختلطت المهنة بالملّة، وأطلق على كل مسلم اسم" التاجر" منذ تلك العصور المبكرة، حتى أصبحت كلمة "داشي" لصيقة بالمسلمين فيما بعد، فالأمويون مثلا يذكرون في السجلات الصينية باسم "باي لي داشي" أي المسلمين ذوي الملابس البيضاء، أمّا العباسيون فيطلق عليهم "خي لي داشي" أي ذوي الملابس السوداء، إضاءة إلى اللّون الأسود الذي اتخذه العباسيون شعارًا لهم...".[1]

كان الصينيون يمثلون الآخر القريب، ولم تكن صورتهم مَشُوبة، بل كانت إيجابية تعود إلى قِدم العلاقات التجارية مع الصين قبل الإسلام، وبُعْد الأمبراطورية الصينية عن الصراعات السياسية والدينية داخل "دار الإسلام" فكانت العلاقة مع الصين سلمية اقتصادية بالدرجة الأولى تقوم على تبادل المصالح، واحترام الحرية الدينية للأمتين ثانيا.

لا يرجع عبد الله إبراهيم إلى هذا التاريخ الذي تشكّلت فيه صورة "الصيني" المسالم، الذي لا يخدع ولا يكذب، وهو بعد ذلك حاذق في صناعته فيها ، والصين في المتن الجغرافي والرّحلي العربي هي: "بلاد واسعة في المشرق ممتدة من الإقليم الأوّل إلى الثالث عرضها أكثر من طولها، قالوا: نحو ثلاثمائة مدينة في مسافة شهرين، وأنها كثيرة المياه كثيرة الأشجار كثيرة الخيرات وافرة الثمرات، من أحسن بلاد الله وأنزهها، وأهلها أحسن الناس صورة وأحذقهم بالصناعات الدقيقة، لكنهم قصار القدود عِظام الرؤوس، لباسهم الحرير، وحليهم عظام الفيل والكركرن، ودينهم عبادة الأوثان، وفيهم مانوية ومجوس، ويقولون بالتناسخ ولهم بيوت العبادات...".[2]

كانت نظرة الرحّالين المسلمين وجغرافييهم إلى الشرق عموما وإلى الصين على وجه الخصوص نظرة إعجاب واحترام للأمة الصينية التي تمتاز بالحكمة والعدالة والتنظيم: "احتفى الرحّالة والجغرافيون بالمهارات الصينية التي عبّرت عن نفسها بالتنظيم الشامل لكل شؤون الحياة، وكانت ملاحظاتهم شملت كلّ ما يتصل بذلك، وبخاصة التنظيم الدقيق في إدارة البلاد، وترتيب المصالح العامة، والسهر على شؤون

[1] المرجع نفسه، ص 29.

[2] القزويني (زكريا بن محمد بن محمود)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر بيروت (د.ت)، ص 53.

الناس، وقد لاحظ سليمان التجار-وهو شاهد عيان مدقّق- التنظيم الصيني، وأثار إعجابه، فبسببه تترتب العلاقة بين الملوك والرعية على نحو جديد، قال: في كل شيء مدينة شيء يدعى الدّرا، وهو جرس على رأس ملك تلك المدينة، مربوط بخيط ماد على ظهر الطريق للعامة كافة، وبين الملك وبينه نحو من فرسخ، فإذا حرّك الخيط الممدود أدنى حركة تحرك الجرس، فمن كانت له ظلامة حَرّك هذا الخيط فيتحرك الجرس منه على رأس الملك فيؤذن له بالدخول حتى ينهي حاله بنفسه ويشرح ظلامته، وجميع البلاد فيها مثل ذلك ومن أراد سفرًا من بعضها إلى بعض أخذ كتابين من الملك ومن الخصّي: أما كتاب الملك فللريق باسم الرجل واسم من معه وكم عمره وعمر من معه.

ومن أي قبيلة هو، وجميع من ببلاد الصين من أهلها، ومن العرب وغيرهم لابد لهم أن يتموا إلى شيء يعرفون له، وأما كتاب الخصيّ فبالمال وما معه من المتاع، وذلك لأنّ في طريقهم مصالح (نقاط تفتيش مسلحة) ينظرون في الكتابين، فإذا ورد عليهم الوارد كتبوا: ورد عليها فلان بن فلان الفلاني في يوم كذا، وشهر كذا وسنة كذا ومعه كذا، لئلا يذهب من مال الرجل ولا من متاعه شيء ضياعا، فمتى ما ذهب منه شيء أو مات، علم كيف ذهب وردّ عليه أو على ورثته من بعده...".[1]

إنّ العلاقة بين الملك ورعيته هي علاقة يحمها العدل والتواضع والوضوح فعامة الناس يمكنها أن تلقى الملك، وتقدّم في حضرته مظالمها، وتشكو همومها، وتلقى الحلّ في الوقت والحين، فالأمن والطمأنينة يسودان الحياة ويحققان العدالة الاجتماعية اللّازمة، والصينيون عند الجغرافيين المسلمين شعب عريق ضارب في التاريخ، ينتهي إلى نسب شريف، يشبه نسب العرب، فهم شعب متحضر يبتعد عن الوحشية والدموية التي يتسم بها الصقالبة والأتراك والفرنجة.

يقرن المسعودي هذه الأمة في أصالتها، بالأمة العربية فيقول في مؤلفه: "وأهل الصين شعوب وقبائل كقبائل العرب وأفخاذها وتشعبها في أنسابها، ولهم مراعاة لذلك وحفظ له، وينسب الرجل منهم إلى خمسين أبًا إلى أن يتصل بعابور، وأكثر من ذلك وأقل، ولا يتزوّج أهل كل فخذ من فخذهم، مثال ذلك أن يكون الرّجل من مضر فيتزوج من ربيعة، أو من ربيعة فيتزوج في مضر، ويزعمون أنّ في ذلك صحّة النّسل وقوام البنية، وأنّه أصلح للبقاء، وأتم للعمر".

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 420.

والصينيون مبدعون، أهل صناعة ومهارة، فنّانون يشكلون بأيديهم الصغيرة الخفيفة، أبدع الأشكال فينقشونها بأناملهم الرقيقة ويخرجونها في أبهى صورة :"ومن أحذق خلق الله كفّا بنقش وصنعة، وكل عمل لا يتقدمهم فيه أحد من سائر الأمم، والرّجل منهم يصنع بيده ما يقدر أن غيره يعجز عنه، فيقصد به باب الملك يلتمس الجزاء على لطيف ما ابتدع، فيأمر الملك بنصبه على بابه من زمنه ذلك إلى سنة، فإن لم يخرج أحد فيه عيبا أجاز صانعه وأدخله في جملة صناعه، وإن أخرج أحد فيه عيبا طرحه ولم يُجزه".[1]

يقدّم ابن بطوطة صورة مشرفة للصّين، ويمتدح هواءها وأرضها، ويثني على أهلها، فقد زار الرحّالة جنوب الصّين، ورأى مدن الزيتون (شوان شوفو) وصين كلان، وقنجنفو، و (هانك شو)، ومنها توجّه إلى بلاد الخطا (شمال الصين) فوصل العاصمة خان بالق (وتسمى أيضا خانقو وهي مدينة بيكين حاليا) ولما وصل إليها لم يتمكن من القيام بسفارته، لخروج ملك الصين لقتال ابن عمه الخارج عليه، وانتهى القتال بمقتل الملك، وتولّى ابن عمه الملك، وقد اتخذ له عاصمة جديدة، فشبّت الفتن ضده، وعاد ابن بطوطة أدراجه، دون أن يؤدي رسالته بناء على نصيحة بعض المخلصين له، فارتحل من الصين إلى سومطرة، ومنها إلى مدينة كولم بساحل المليبار، ثم إلى قالقوط بالقرب من عاصمة الهند"، وقد ترك ابن بطوطة في كتابه شهادات حقّه في أهل الصين المولعين بالتصوير والزخرفة والماهرين في الصناعات كلّها فقال: "وأهل الصّين أعظم الأمم إحكاما للصناعات، وأشدهم إتقانا فيها، وذلك مشهور من حالهم وقد وصفه الناس في تصانيفهم فأطنبوا فيه، وأمّا التصوير فلا يجاريهم أحد في إحكامه، من الرّوم ولا من سواهم، فإنّ لهم فيه اقتدارا عظيما، ومن عجيب ما شاهدت لهم من ذلك، أنّي ما دخلت قط مدينة من مدنهم، ثم عدت إليها، إلاّ ورأيت صورتي وصور أصحابي منقوشة في الحيطان والكواغر، موضوعة في الأسواق، ولقد دخلتُ إلى مدينة السلطان فمررت على سوق النقّاشين، ووصلت إلى قصره مع أصحابي، ونحن على زيّ العراقيين، فلمّا عدت من القصر عشيا، مررت بالسوق المذكورة، فرأيت صورتي وصور أصحابي منقوشة في كاغر قد ألصقوه بالحائط، فجعل الواحد منا ينظر إلى صورة صاحبه لا تخطئ شيئا من شبهه...".[2]

[1] المسعودي: مصدر سابق ج1،ص146.

[2] ابن بطوطة: مصدر سابق، ج2، ص 642، 643.

يعترف الصينيون بالمسلمين، ويتواصلون معهم، ويشكلون في كل مدينة أحياءً خاصة بهم، ينعمون بالحماية والأمن، ويمارسون عباداتهم وثقافتهم كما يشاؤون: و"في بعض جهات هذه المدينة بلدة المسلمين، لهم بها المسجد الجامع أو الزاوية والسوق، ولهم قاض وشيخ، ولابد في كل بلد من بلاد الصين من شيخ الإسلام، تكون أمور المسلمين كلّها راجعة إليه، وقاض يقضي بينهم...".[1]

هذه الصورة تتكرّر في كل أدبيات الرحّالين والجغرافيين المسلمين وهي صورة إيجابية، لا يفسد صفوها سوى وثنية الصين، وعبادتهم التي تختلف عن عبادة المسلمين، فهم لا يوحدون الله، لكنّ عقيدتهم كانت متسامحة منفتحة على الديانات السماوية الأخرى، لذلك لم ير فيها المسلمون أيّ خطر على عقيدتهم، ولم يفكّروا أبدًا في فتح هذه البلاد وغزوها، لبعدها الجغرافي ولاعترافها بالإسلام الذي انتشر عن طريق التجّار المسلمين وصدق معاملاتهم،وقد ارتبط الصينيون في الثقافة الإسلامية عن يأجوج ومأجوج اللّذين يقبعان في أعماق الأرض مثقلين بالحديد ومقامعه، ينتظرون قرب الساعة ليطلعوا إلى الحياة من جديد، ويعيثوا فيها فسادًا ودمارًا، بعد أن يتهدّم السُدّ الذي بناه ذو القرنين منذ أمد بعيد: قال القزويني: "قيل يأجوج ومأجوج ابنا يافث بن نوح عليه السلام، وهما ولدا خلقا كثيرًا فصاروا قبيلتين لا يعلم عددهم إلاّ الله، روى الشعبي أنّ ذا القرنين سارَ إلى ناحية يأجوج ومأجوج فاجتمع إليه خلق كثير وقالوا: أيّها الملك المظفّر، إنّ خلف هذا الجبل خلقا لا يعلم عددهم إلاّ الله، يخربّون علينا بلادنا ويأكلون ثمارنا وزروعنا، قال: وما صفتهم؟ قالوا: قِصار ضُلع عِراض وجوهٍ، قال: وكم صنفا؟ قالوا: أممٌ كثيرة لا يحصيهم إلاّ الله ثم قالوا: هل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سُدًّا؟ معناه تجمع من عندنا مالا تصرفه في حاجز بيننا وبينهم ليندفع عنا أذاهم، فقال الملك: لا حاجة إلى مالكم فإنّ الله أعطاني من المكنة مالا حاجة معها إلى مالكم، لكن ساعدوني بالآلة والرّجال، وأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم ردْمًا، فأمر بالحديد فأُذيب واتّخذ منه لَبنا عظاما، وأذاب النحاس واتخذه ملاطا لذلك اللبن، وبنى به الفجّ الذي كانوا يدخلون منه...".[2]

[1] المصدر نفسه، ص 647.

[2] القزويني:مصدر سابق، ص 596.

ينفتح السّد ويخرج يأجوج ومأجوج على النّاس، ويغشون الأرض كلّها، ينسلون ويتوالدون، ويأتون على كلّ شيء، أمّا المسلمون فيتحصّنون في قِلاعهم حتّى يقضي الله على هذا العدوّ الجبّار، ويسلّط عليهم دودًا ينخر آذانهم، ويقضي عليهم قضاء مُبرما.

وهكذا ترسم صورة "الصيني" في المِخيال الإسلامي، فشرّهم مؤجّل إلى قيام الساعة، أما خيرهم فحاضر ووافر، فالمسلم عندهم محترم ومبجّل، والحياة بينهم آمنة وهادئة.

ج2- الآخر الهِندي: تتصل الهند ببلاد العرب جغرافيا عن طريق المحيط الهندي وبحر العرب، وتتصل بهم تاريخيا عن طريق التجارة التي مكّنت من إحداث التواصل الحقيقي بين الأمتين، فقد ظلّ الهند عبر التاريخ العربي الطويل محبوبا والعلاقة معه طيّبة وودودة "تظهر الهند في أعين المسلمين مملكة للحكمة والعدالة، ولا يبدو أنّ أحدًا يضارعها في ذلك، خلال القرون الوسطى في العالم، خارج دار الإسلام، ويستند هذا الحكم إلى معاينة مباشرة يصعب التشكيك فيها ونقضها، بصورة كلية؛ فتكاد تصبح حقيقة، والأمر المثير للانتباه هو الرّبط المحكم بين حكمة وعدالة منبعها الأرض، ولم يتشكّك رحالة ومؤرخون كبار كالمسعودي، وأبي عبد الله بن اسحاق، واليعقوبي، وابن بطوطة، وأبي دلف، وآخرين من التجار البحريين، والقباطنة كالرّام هرمزي، وابن وهب، وسليمان التاجر* في ذلك، وعلى الرغم من هذا فينبغي تأكيد القضية المهمة التي لها صلة مباشرة بالصور المتشكلة للشعوب فيما بينها، وهي أنّ الموجه العقائدي يلعب دورًا أساسيا في تركيب صورة الآخر، ويحتكر الفضائل للأنا وحدها، ولكنّ الرحالة والمؤرخين والجغرافيين المسلمين تخطّوا هذا السّياج المحكم في مرّات ليست قليلة، فيما يخص جوانب الحياة الأخرى، إلى درجة يمكن القول بسبب ذلك إنه سيّاج مشكوك في فاعليته المعرفية، إذا ما تعلّق الأمر بغير العقيدة، فطالما أثنوا على أقوام سمات اختصوا بها، وفي هذا السياق نذكّر بالتقريظ الذي خصّوا به الشجاعة المميزة للأقوام الشمالية، والتجارب الحيّة والمثيرة التي دوّنها أسامة بن منقذ في كتاب "الاعتبار" تتنزّل شاهدًا لاشكّ فيه ضمن هذا المجال والتنظيم العبادي الذي أثار إعجاب المسلمين في روما، والقسطنطينية والحواضر المسيحية الأخرى، وهو ما أشار إليه ياقوت، والمسعودي، وابن بطوطة وابن جبير، والطرطوشي، لا يمكنه إغفاله، ينتزع التنظيم والشجاعة إعجاب المسلمين حيثما ظهرا، وبسببها يتم في بعض الأحيان التغاضي عن المهيمن الأساسي في توجيه الأحكام: الدين والغالب إنّه في

القضايا الدنيوية، بما فيها أنظمة العبادة (وليس مضامينها) كان المسلمون اتصفوا بنزاهة ملفتة للنظر، وموضوع الحكمة والعدالة الهنديتين يندرج في هذا السياق من الصحيح أنّهم يتحفظون عن القيم الوثنية، ويحتجون عليها عَلنًا أو سرّا، ولكن بالنسبة لموضوعات خاصة بالعدل، والمهارة، والشجاعة والصدق، فقد اتصفوا بالقدرة الواضحة على تفهّم معمّق لذلك...".[1]

لقد وعى هؤلاء مفهوم الاختلاف الدّيني والثقافي والعقائدي، وهو المفهوم الذي أرسى الإسلام مبادءَه في سورة الكافرون، وغيرها من السور والآيات التي تقرّ بالاختلاف وتدعو إلى احترام معتقدات الغير وعدم إكراههم على تغيرها، فالمسلمون عبر التاريخ أثبتوا أنّهم صنّاع الحوار الحضاري مع الشعوب لأنهم في النهاية مجبرون على تبليغ رسالة الإسلام والسلام إليهم :"لقد كَثُر الحديث عن الحوار وتوابعه بين المسلمين مع بعضهم البعض، وبينهم من جهة وغيرهم من المختلفين معهم في الملّة والاختيارات الحضارية الكبرى من جهة ثانية، وأسباب هذا الاهتمام المتزايد والمتعاظم بمسألة الحوار في المجال الإسلامي كثيرة وعديدة، ولحظتنا التاريخية تحفل بالقضايا والضرورات والحاجيات التي تستدعي الحوار وبإلحاح، وفي مقدمة هذه الأسباب حجم التعارف والتقارب الذي تم بين المسلمين وغيرهم في اللحظة الحضارية الحالية...".[2]

هذا الحوار الذي تخلّل علاقة دولة الإسلام بغيرها من الدول والحضارات المجاورة لها، والذي تأكّد في مدوّنات هؤلاء الرحالة والجغرافيين المسلمين، وفي الحماية التي نعمت بها الأقليات الثقافية والدينية في دار الإسلام عبر التاريخ الطويل، وهذا التعايش الديني في الشرق والغرب والذي كانت بلاد الأندلس مسرحا له.

لم تكن وثنية الهنود واختلافهم الثقافي ليحجب الرؤية الموضوعية لحقيقة هذه الأمة، فقد أعجب الرحّالة المسلمون بهذا الشعب وأظهروا له تقديرا واحتراما كبيرًا، وكانت الصورة التي رسمها هؤلاء كفيلة للتعبير عن بساطة هذا الشعب وطيبته، وسهّلت التعامل معه لاحقا عند الفتح الإسلامي لسواحل الهند الغربية: "لاحظ العرب التعددية الدينية في الهند، وكذلك التعددية الإثنية واللغوية، فالهنود شعوب لهم ديانات عديدة ولغات متعددة، لكنهم احترموا هذا التعدد على مختلف أشكاله، فتساهلوا معهم،

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع السابق، ص 416.

[2] امحمد جبرون: تجربة الحوار الثقافي مع الغرب، مركز إنماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت ، لبنان ،2014، ص 9.

وعاملوهم كأنهم أهل كتاب أو شبهة كتاب، واكتفوا بأنّ من لم يدخل الإسلام منهم يدفع الجزية دون اِلزامه تغيير دينه، ولم يفعّلوا الجهاد تجاههم في الواقع، وتركوا للبلدان الهندية التي دخلت في ممتلكات المسلمين حرية إدارة شؤونها الداخلية...".[1]

فتح المسلمون الهند في القرن السابع الميلادي، فقد وجّه الحجاج ابن يوسف الثقفي الجيوش لفتحها، ولم يجد المسلمون مقاومة تذكر وحافظوا في النهاية على الخصوصية الثقافية والدينية لهذا الشعب، وكانت صورتهم إيجابية في أعين المسلمين، وتعاملوا معه: "كبلد متمدن، يتميز بالتفوّق في العديد من مجالات العمران، والحضارة، ويزخر بالتنوّع القومي واللغوي، ويخضع للعديد من الملوك بقدر تعدد أقاليمه الشاسعة، فهو أوسع نطاقا، ومجالا جغرافيا قياسا إلى مساحة الصين، بقدر غناه بالعجائب والغرائب، وأخضع المؤلفون العرب الهند للمقارنات الحضارية، مرة مع الصين، ومرّة أخرى مع الحضارة اليونانية عندما يجري الحديث عن الثقافة العالمية، كما أخضعها بعض المؤلفين للمقارنات الشاملة مع الأمم الحضارية الكبرى، لينتهوا من ذلك إلى إبراز ما تتميّز به من تفوّق في بعض مجالات العمران، وأخضعوا حكوماتها وأساليب الحكم فيها للتفحص، فكوّنوا عن هذه الأساليب نظرة إيجابية، حيث رأوها مثالا للحكمة والعدل، واقتربوا من الهنود في حياتهم اليومية داخل أطرهم الثقافية، فقدموا لنا صورة اثنوغرافية للهنود، فعرّفوها على سلوكياتهم الاجتماعية وما يغلّفها من عادات واعتقادات أخلاقية ودينية، ومن تقاليد الزواج وطقوس الدفن والتطهر الروحي والبدني، وسجّلوا مواقفهم تلك استنادًا إلى مرجعياتهم الثقافية، التي لا تخلوا من احترام للتنوّع الثقافي...".[2]

وفي النهاية كانت الهند بلد الخوارق والعجائب والسّحر العظيم الذي لا يقهر والعقائد الكثيرة بطقوسها المختلفة، والتي تطهّر نفسها بكلّ أصناف العذاب ويطيب لها أن تحرق أجسادها الفانية وتذروها في الماء والهواء والتراب، وقد ذكر ابن بطوطة بعضا من الممارسة السحرية التي كانت شائعة لحظة مروره بالهند، فقد نقل إلينا أحاديث غريبة عن السحرة المعروفين بالحوكية وما يقومون به من طقوس غريبة، ومن احتمال مشقة الجوع والعطش أياما وشهورا:"ورأيت مدينة منجرور رجلا من

---

[1] حسين العودات: مرجع سابق، ص 167.

[2] شمس الدين الكيلاني: الآخر في الثقافة العربية، شعوب الشرق الأقصى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،سوريا 2009، ص 215، 216.

المسلمين ممّن يتعّلم منهم قد رفعت له طبلة وأقام بأعلاها لا يأكل ولا يشرب مدة خمسة وعشرين يوما، وتركته كذلك فلا أدري كم أقام بعدي، والناس يذكرون أنّهم يركّبون حبوبا يأكلون الحبّة منها لأيّام معلومة أو شهر، فلا يحتاج في تلك المدة إلى طعام ولا شراب ويخبرون بأمور مغيبة، والسلطات بعضهم ويجالسهم ومنهم من يقتصر في أكله على البقل، ومنهم من لا يأكل اللحم وهم الأكثرون، والظاهر من حالهم أنهم عودوا أنفسهم الرياضة ولا حاجة لهم في الدنيا وزينتها، ومنهم من ينظر إلى الإنسان فيقع ميتا من نظرته، وتقول العامة: إنّه إذا قتل بالنظر وشقّ عن صدر الميت وجد دون قلب، ويقولون أكل قلبه، وأكثر ما يكون هذا في النساء والمرأة التي تفعل ذلك تسمى كفتار.

ولمّا وقعت المجاعة العظمى لبلاد الهند بسبب القحط، والسلطان ببلاد التلنك، نفذ أمره أن يعطي لأهل دهلي من يقوتهم بحساب رطل ونصف للواحد في اليوم، فجمعهم الوزير ووزع المساكين منهم على الأمراء والقضاة ليتولوا إطعامهم فكان عندي منهم خمسمائة نفس، فعمرت لهم سقائف في واد، وأسكنتهم بها، وكنت أعطيهم نفقتهم خمسة أيّام، فلما كان في بعض الأيام أتولى بامرأة منهم وقالوا: إنّها كفتارة، وقد أكلت قلب صبيّ كان إلى جانبها، وأتوا بالصبيّ ميتا، فأمرتهم أن يذهبوا بها إلى نائب السلطان، فأمر باختبارها وذلك بأن ملأوا أربع جرّات بالماء وربطوها بيديها ورجليها وطرحوها في نهر الجون، فلم تغرق، فعلم أنها كفتار، ولو لم تطف على الماء لم تكن بكفتار، فأمر بإحراقها بالنار، وأتى أهل البلد رجالا ونساء فأخذوا رمادها، وزعموا أنه من تبخّر به أمن في تلك السنة كفتار.."..[1]

إنّ الصورة النمطية للهند في المخيال الإسلامي ظلّت دائما صورة بلد السِّحر والسَّحرة، وأكلة لحوم البشر، وقد سرد ابن بطوطة حكايات كثيرة في هذا الباب، ولكنّ الهند ظلّت دائما في أعين المسلمين خلال العصر الوسيط بلد الحكمة والعدالة وحسن التدبير، وظلّت قريبة جغرافيا وثقافيا، والوجود الإسلامي فيها راسخ.

وعلى العموم كانت صورة الشرق كلّها إيجابية ونقية لا تشوبها سوى بعض الاختلافات الثقافية والإثنوغرافية، فالوثنية من كونفوشيوسية صينية أو مجوسية هندية، هي ما يسوء الشرق الأدنى ويفسد ألقه، وما عدا ذلك، فالشرق موطن الحكماء والعلماء والسلاطين العادلين والملوك الأقوياء، والإسلام فيه

[1] ابن بطوطة: مصدر سابق، ج2، ص 554، 555.

ليس غريبا ولا منبوذًا والمسلمون فيه لهم كيان ووجود: "والحقّ فإن الشرق بالبلاد التي وقفنا عليها كان منذ وقت مبكر مزيجا من أقوام وعقائد متداخلة ومختلفة، ولم يكن العصر الإسلامي ولا العرق العربي غريبا عنه، وتقدّم لنا رحلة ابن بطوطة براهين لا تنتهي على وجود المسلمين والعرب من العراق ومصر، والمغرب في أعماق الهند والصين، وهم يتولّون مهمات دينية كالوعظ، والحديث، والقه، والقضاء، ويمخر هذه البلاد التجّار القادمين من دار الإسلام، التي ينظر إليها بوصفها رمزًا للقوّة والعدالة...".[1]

ينتقل عبد الله إبراهيم من الشرق الأدنى، إلى إفريقيا غربا وإلى الجنوب منها، أين يسكن الجنس الأسود، حيث الزنوج والأحباش والسودانيين والأحباش، ويبحث في صورة هذا العرق البشري عند العرب خلال العصر الوسيط، وكيف نظر الرحّالة والجغرافيون المسلمون إلى هذا الجنس.

د -إفريقيا السوداء في أعين المسلمين خلال العصر الوسيط:

لم يكن الجنس الأسود غريبا عن العرب، وهم أبناء الصحراء، فالعربي في الجاهلية كثيرا ما تعصّب للون الأبيض وافتخر بالانتساب إليه، وأظهر مقته وازداءه للأسود، فاستعبده واستبعده من دائرة التاريخ، ولمّا جاء الإسلام ساوى بين الجنسين ونهى عن العنصرية والعرقية والتعصّب للّون والجنس.

فقال الرسول (صلى الله عليه وسلم): "**أيّها النّاس كلّكُم لآدم وآدمُ من تراب، لا فضلَ لعربيّ على أعجمي ولا لأبيضَ على أسود إلاّ بالتقوى**"، ودعا القرآن إلى الإنسانية الجمعاء التي تتمايز بالتقوى والعمل الصالح فقال عزّ من قائل: "**يا أيّها النَّاسُ إنّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وأُنْثَى،وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا، إنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أتْقَاكُمْ إنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرْ"(الحجرات: 13).**

يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ الصورة السلبية التي رسمها الجغرافيون والرحّالة المسلمون خلال العصر الوسيط، لم تكن عربية خالصة، بل كانت صورة موروثة، تدور في فلك بطليموس وجالينوس، وأبقراط، فقد ورث هؤلاء نظرتهم للآخر الإفريقي عن الفكر اليوناني، وهي صورة مشوّهة حجزت الجنس الأسود

[1] عبد الله إبراهيم: مصدر سابق، ص 440.

وراء حركة التاريخ: "لم ينجُ معظم المؤرخين والرحّالة المسلمين من الطوق المحكم الذي قُيّدت به إفريقيا السوداء من قبل، على أن الموجّه اليوناني القديم، والكامن في الأدبيات الجغرافية والفلسفية والذي عرف وشاع في الثقافة العربية-الإسلامية في وقت مبكر، وبخاصة إثر الترجمات المتكررة لجهود بطليموس في هذا المجال، لم يكن ليكتسب هذه الأهمية التأصيلية في تثبيت الصورة الزنجية في المدونات الجغرافية الإسلامية، وعموم الأدبيات الأخرى، لو لم يجد قبولا بدئيا مرتبطا بالآخر الذي ركّبت له صورة دونية لابتعاده عن الأفق العام لنسق القيم الإسلامية، ذلك الأفق الذي يضفي على الإنسان قيمته بوصفه منتميا إلى دار الحق، والصواب والإيمان، إلى ذلك فصورة الأسود كانت مثار تشويه، أحيانا بسبب وجوده المهمش في دار الإسلام، وخضوعه لمقايضة دائمة حالت معرفة بعده الإنساني الطبيعي .التمايز القائم على المفاضلة ظهر في أفضل أشكاله في التصور المشوش للسودان ، ولم يجر تعديل لذلك ،فدعم التصور اليوناني برغبة مبعثها الجهل والاختلاف الذي فُعّل أنّه تناقض لا يحتمل،لا يقتصر على اللون والسلوك والشكل ،إنّما تعدّاه إلى غياب المنظومة القيمية ".[1]

لا يقتصر على اللون، والسلوك، والشكل، إنّما تعدّاه إلى غياب المنظومة القيمية يعرّف الجغرافيون المسلمون بين أربعة أنواع من السود، وهو اختلاف في الدرجة فهناك الزنوج والسودانيين، والأحباش والنوبيين، وهي تفريق جغرافي وليس تفريقا عرقيا ثقافيا، فالأنواع الأربعة في النهاية تشترك في الصفات العرقية وتختلف في مواطن حياتها، والأقاليم التي تعيش فيها، فالجامع المشترك الذي تكاد الثقافات الإنسانية تتفق عليه هو أن الأسود هو : "جنس قديم مُغرق في القدم يوغل في أصوله إلى ما قبل التاريخ بزمن بعيد، وإنّه جنس قد وقف به النماء عند حدود الفطرة الأولى لأنّ معيشته في القارة الإفريقية لم تلجئه إلى كشف العلوم وتعمير المدن واختراع الصناعات وتدبير وسائل الادخار والحيطة للمستقبل البعيد، ولكنه عرف كثيرًا من الفضائل والملكات التي توائمه في بيئته المستقرة، لأنّه عرف النضال والمرح والإيمان فعرف الشجاعة والوفاء والصبر على الألم، واستنبط الفنون التي توافق مرحه وإيمانه بالمجهول.وكأنّما اتفقت عليه منذ القدم عوادي الإجحاف جميعا ولم يسعده خطة بباعث واحد من بواعث الإنصاف والرعاية، فاصطلحت عليه أسباب الجشع والاستغلال وغرابة المظهر وقلّة الحيلة في

[1] -عبد الله إبراهيم مرجع سابق ص 617.

الدّفاع وسهولة التطبيع والتعويد، وجعلته هدفا يسيرا للقنّاصين والنخّاسين الذين يحفّزهم الطمع ولا يزعهم عنه وازع من وشائج العطف أو زواجر الأخلاق...". .[1]

وهكذا صنّف علم الأعراف والسلالات هذا الجنس البشري، ووضعه في أسفل السّلم، حيث أعمال السّخرة والأشغال الشاقّة، وحيث حكم عليهم بالدونية والتوحش، فالدمشقي في مصنّفه الشهير يجمع صفات الرّجل الأسود والصّفات الأثنوغرافية له، هذا الرجل الذي يسكن شمال خط الاستواء وجنوبه، والدمشقي كما رأينا متأثر بنظرية "الكيوف الطبيعية". التي وضعها أرسطو قديما، والدمشقي يستند على فرضيات وأوهام وليس على حقائق وملاحظات، فالمجال الجغرافي الذي يسكنه هذا العِرق البشري له مميزات طبيعية وخصائص مناخية تأثر في أخلاقه مباشرة فيقول: "فيه من الأمم الزُّنج والسودان والحبشة والنوبة ومثلهم، وكلّ هؤلاء سود، سوادهم من قبل الشمس، فإنّه لما كان حرّها شديدا، وطلوعها عليهم، ومسامته رؤوسهم لها في السنة مرتين ،ولا تزال قريبة منهم أسخنتهم إسخانا محرقا، وصارت شعورهم التي بالقصد من الطبيعة سوداء حالكة جعدة مفلفلة أشبه شيء بشعر أدنى من النّار حتى يشيط، وأدلّ دليل على أنه متشيّط، لأنه لا ينمو ولا يطول، جلودهم زعرة ناعمة، لتنقية الشمس أوساخ أبدانهم وإجزابها إيّاها إلى الخارج، وأدمغتهم قليلة الرطوبة لمثل ذلك، فلذلك كانت عقولهم خسيفة، وأفكارهم قصيرة، وأذهانهم جامدة، ولا يوجد منهم الشيء وضده كالأمانة والخيانة والوفاء والغدر، ولم يوجد فيهم النواميس، ولم يبعث فيهم رسول، لأنهم غير قادرين على الجمع بين الضدين، والشرعية إنما هي أمر ونهي ورغبة ورهبة، فالخُلق الذي يوجد في غرائزهم قريب مما يوجد في أخلاق البهائم من سجاياها الموجودة فيها بالطبع من غير تعلم، أخرج ذلك الأمر منها من القوة إلى الفعل، كما توجد الشجاعة في الأسد، والحِيَلُ في الذئب، والخبث في الثعلب، والجزع في الأرنب، والملق في الكلب، والخيل في الغرس، وليس يوجد في هذه الحيوانات أضداد هذه الأفعال، وطاعتهم لملوكهم وأكبارهم إنما هو لإقامة الأحكام فيهم والسياسات، كما ترى ذلك في الوحوش...قال جالينوس أنّ في الأسود عشر خصال لا توجد في غيره من البيض، تغلغل الشعر ودقة الحاجبين وانتشار المنخرين وغلظ الشفتين وتحدّد الأسنان ونتن الجلد وسوء الخلق، وتشقق الأطراف وطول الذكر وكثرة الطرب.[2]

---

[1] عباس محمود العقاد: شخصيات إسلامية ، "بلال بن رباح" ، دار الكتاب العربي ،بيروت(د ت) ص445.

[2] الدمشقي: مصدر سابق، ص273.

ويمضي الدمشقي في إثبات نظريته العنصرية التي أخذها عن أساتذته اليونيين "جالينوس" وغيره، ويمعن في الحطّ من شأن هذا العرق البشري، ونعته بأبشع النعوت وأبخسها، فأخلاقهم قريبة من أخلاق البهائم والوحوش، فهم يتصرفون بالغرائز والفطرة الإنسانية، ولا يبدلون أي جهد لفهم الحياة والكون وتدبير شؤونه.

يعيد عبد الله قراءة السياقات الثقافية والتاريخية التي تحكم الأنا والآخر، فالذات العربية المشيدة والفاتحة الحاملة للرسالة، تنظر للآخر نظرة فوقية تصل حدّ العنصرية والجاهلية التي حاربها الإسلام، فالنظرة للآخر لم تكن وليدة الإسلام وعدله، بل كان وليدة هذه التمثيلات والمقولات التي اتّضح من خلال رواية الدمشقي أنّها يونانية غربية خالصة: "لم يكن من السهولة إطلاقا تفسير توحش السودان وهمجيتهم وفساد أخلاقهم وخلقهم دون الإستعانة بترسانة المعارف المتداولة آنذاك والتي يوفرها الطّب (نظرية الأخلاط والأمزجة وأثرها في اعتدال البدن أو اعتلاله، وتأثير الهواء في البدن...) والجغرافيا (نظرية الأقاليم السبعة البطليموسية)، والتنجيم (تأثير الأفلاك والأبراج) في البشر والأقاليم، والتاريخ (الصراع بين الأحباش والعرب، وقصة نوح وأولاده الثلاثة: سام، حام، يافث) وغيرها من المعارف المتداولة آنذاك.[1]

يؤكّد الباحث أنّ الثقافة الإسلامية خلال العصر الوسيط تعاملت بطريقة عدائية غير مبرّرة مع الجنس الأسود، الذي لم يعد غريبًا (بعد إسلام بلال)، ولم يكن يمثل خطرًا على الإسلام وأتباعه: "ولعلّ أبرز مثال على ذلك هو تلك الكيفية التي تعاملت بها هذه الثقافة مع الآخر الأسود المسلم وغير المسلم هذا الآخر الذي وُصِمَ بصفات البهيمية والوحشية والشهوانية المفرطة وفساد الخلق وتشوّه الخِلقة، ونحتت له تمثيلات انتقاصية وصور مشوهة ترسبت في المتخيّل العربي، ورسختها ممارسات التمثيل المتنوعة الخطابية وغير الخطابية، وهي ممارسات عكست بوضوح مدى الغلبة التي تمتعت بها سياسات الهيمنة وتحسين الهويّة ضد اختراقات الآخر الأجنبي والمختلف ثقافيا".[2]

---

[1] نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2004، ص 14، 15.

[2] عبد الله إبراهيم مرجع سابق، ص 17.

تتكرّر هذه الصورة المشوّهة للأسود الجنوبي الإفريقي وحتى العربي (السوداني والحبشي والنوني) في كتب الرحّالين والجغرافيين المسلمين، وهي صورة نمطية تحصر هذا الجنس في دائرة المهمّش والمستبعد المقصّي، تلخصّه عبارة أبي سعيد المغربي عن بلاد الزنوج بأنها بلاد: "العراة المهملين كالبهائم".

فكلّما اتجهنا نحو خط الاستواء جنوبا وشرقا وغربا، ازدادت صورة الإفريقي الأسود عُتمة وغموضا وعنصرية، فالدمشقي يذهب إلى أن الزنوج جنوب خط الاستواء في غالبيتهم "متوحشون لا يدينون بدين، ولا يكادون يفقهون قولا، وهم بالحيوان أشبه منهم بالنّاس...".[1]

لقد ورث ابن سعيد هذه الصورة عن غيره من الجغرافيين وأصحاب الأخبار واعتمد في ذلك على ما نقله إليه ابن فاطمة، هذا الراوي المجهول الهويّة، الذي ينسب إليه أبو سعيد كثيرًا من الأقوال والأحكام والملاحظات العينية، وهو برأي عبد الله إبراهيم مشكوك في آرائه مطعون في أحكامه: "لكنّه فيما يخص المشاهدات العيانية ينقل عن ابن فاطمة الذي يعتبر المصدر الرئيس له، وكل ما يلفت الاهتمام هنا هو التأكيد على وجود جبل القمر، ثم منابع نهر النيل، المتوزعة في أجزاء إفريقيا، وكلّ الأنهار التي تجري في وسط إفريقيا كان يطلق عليها النيل، ابن فاطمة الذي يعتبر مصدرًا أساسيا من مصادر ابن سعيد لا تتوفر عنه معلومات محققة، وهو يتردّد في كتاب ابن سعيد في كل ما يخص تلك المناطق، ويمكن استخلاص مسار رحلاته في إفريقيا من خلال كتاب الجغرافيا لابن سعيد، ويغلب أنّه تجوّل في وسط إفريقيا وغربيها، بما في ذلك السواحل، ومعلوماته ثمينة، ويؤلّف مشاهداته، وحينما يكون واصفا من الدرجة الثانية فإنّه ينسب مروياته إلى مصادر فيها شيء من العمومية...".[2]

إنّ ما نقله ابن سعيد لم يكن حقيقيا، بل هو مجرد صدًى سمعه صاحبه ابن فاطمة ونقله إليه، فأوصافه وملاحظاته كثيرًا ما افتقرت إلى الدّقة والحجة، ظلّت عوالم إفريقيا وحياة الزنوج السود مجهولة وغامضة، فما تناقله الجغرافيون عنهم فيه كثير من الإجحاف والمبالغة والتخييل، فهم أكلة لحوم البشر، همجيون، رعاة إبل وضأن، عراة، حفاة، وثنيون.

[1] الدمشقي: مصدر سابق، ج2 ، ص 148.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 445.

يرسم الحسن الوزّان مجتمع الزنوج وصفًا قاسيا، فهم بدائيون يعيشون حياة الأوابد، يمارسون حريّة غريبة، أقرب إلى المشاع، لا نظام يحكمهم ولا رادع يردعهم، يقول واصفا المناطق الوسطى من غرب إفريقيا "يسكن هذه البلاد كلّها قوم يعيشون كالبهائم، لا ملوك لهم، ولا أمراء، ولا جمهوريات، ولا حكومات، ولا عادات، يكادون لا يعرفون زرع الحبوب، ويلبسون جلود الغنم، وليس لأحد منهم امرأة خاصة به، وإنّما يرعون الماشية في النهار أو يخدمون الأرض، ثم يجتمعون في اللّيل، عشرة إلى اثني عشر رجلا وامرأة في كوخ، ويضاجع كل واحد من تعجبه أكثر من غيرها، مرتاحين نائمين على جلود النعاج...".[1]

تتكرّر هذه الصورة الدونية للأسود في كتابات الرحّالين والجغرافيين المسلمين وتتشابه كثيرا، حتى يصعب التفريق بينهما، وهي في الغالب كما رأينا صور موروثة عن اليونانيين القدامى، الذين كثيرًا ما احتقروا هذا الجنس البشري وأهملوا منزلته وذكره، ولفّقوا له كلّ الأوصاف الوضيعة والنعوت البذيئة، ويتواطأ ابن خلدون مع هؤلاء جميعا حين يقدّم صورة قائمة عن السودان وأهله فيقول: "رأينا من خلق السودان على العموم: الخفة، والطيش، وكثرة الطرب، فتجدهم مولعين بالرقص على كل توقيع، موصوفين بالحمق في كل قطر، والسبب الصحيح في ذلك أنّه تقرر في موضعه من الحكمة أن طبيعة الفرح والسرور هي انتشار الروح الحيواني وتفشيه، وطبيعة الحزن بالعكس وهو انقباضه وتكاثفه، وتقرر أن الحرارة مفشية للهواء والبخار مخلخلة له زائدة في كميته، ولهذا يجد المنتشي من الفرح والسرور مالا يعبّر عنه، وذلك بما يداخل بخار الروح في القلب من الحرارة الغريزية التي تبعثها سورة الخمر في الروح من مزاجه فيتفشى الروح وتجيء طبيعة الفرح، وكذلك نجد المتنعمين بالحمامات إذا تنفسوا في هوائها واتصلت حرارة الهواء في أرواحهم فتسخّنت لذلك حدث لهم فرج، وربّما انبعث الكثير منهم بالغناء الناشئ عن السرور، ولما كان السودان ساكنين في الإقليم الحار واستولى الحرّ على أمزجتهم وفي أصل تكوينهم، كان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم، فتكون أرواحهم بالقياس إلى أرواح أهل الإقليم الرّابع أشدّ حرًّا، فتكون أكثر تفشيًّا، فتكون أسرع فرحا وسرورًا، وأكثر انبساطا، ويجيء الطيش على أثر هذه".[2]

---

[1] الوزّان (حسن): وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، منشورات الجمعية المغربية، ط1، الرباط المغرب ص 159- 160.

[2]- ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة ، تحقيق حجر عاصي، دار مكتبة الهلال ، ط1، بيروت ، لبنان ، 1986 ص63.

إنّ توصيف ابن خلدون ينمُّ عن سخرية مبطّنة، فالسودان لهم أخلاق مختلفة نتجت عن الحرارة الشديدة التي جعلت من هذا العِرق نوعا يتميز بالطيش والحماقة والخفّة والانفعال الجسدي القويّ، والسبب يعود إلى انتشار الروح الحيواني في هذا الجنس، الذي يفتقر إلى العقل والحكمة والثبات، فهو مضطرب دائم الحركة، يطلق العنان لنزواته وأهوائه: "هذا هو التشخيص الكامل للمرض الخلقي الزنجي الذي يتقدم به ابن خلدون في (المقدمة) لا ينتهي عند هذا الحد، فهذه مجرّد مقدمة وصفية لها قيمة أن لم تبرز أمام الأنظار من خلال المقارنة، والمقارنة هي التي تفسّر وظيفة الوصف التي تقدّم بها ابن خلدون بكاملها، فإذا قارنا السود حسب وصف ابن خلدون بأهل الإقليم الرابع، وهو النطاق الجغرافي الذي يمر في قلب دار الإسلام، لتبيّن لنا ما يأتي: إنّ أهل الإقليم الرّابع يتصفون بكل ما يعارض أوصاف السود، فلا خفّة ولا طيش ولا طرب، ومن ثمّ فلا حمق ولا أيّ انفعال ولا فوضى، وتعليل ذلك شيوع الروح الإنساني فيهم، وهم لكلّ ذلك مشغولون أبدًا في شأن الحياة، لأنّ أرواحهم معتدلة، هادئة، وهم أهل تأمل وتفكير، ولهذا ففيهم الشرائع، ومنهم تستقى القيم الكبرى، وضع الأمر لهذه الصورة، وحسب هذه العناصر التي يتم التلاعب بها لصالح قيمة بشرية على حساب أخرى، سيرسخ تصورًا يضخ دائما أحكاما تحقيرية بحق الآخر، وفي نهاية المطاف يغلق تفسيرا ابن خلدون الدائرة على هذا الجنس، ويلقي بمقدمة جالينوس المهيمنة على تفكير الجميع، ضعف العقل الأسود بسبب فساد الدماغ..".[1]

وفي العموم لا تختلف نظرة العربيّ خلال العصر الوسيط إلى الجنس الأسود، عن نظرة الغربيين له، فهي نظرة اِستعلاء وتفوّق، جعلت من الأسود في الدرجة الأخيرة من التصنيف العرقي أو أقلّ قليلا.

تتبدّل هذه النظرة ويتغيّر الخطاب الذي حكم على الإفريقي الأسود بالتخلّف، والسخافة والغباء والطيش، ويصبح خطاب الصورة رحيمًا ومعتدلا حين يتعلّق الأمر بالمرأة السودانية عمومًا والنوبية خصوصًا، فالمرأة ملاذ المتعة واللّذة، تختلف صورتها عن صورة الرّجل فنساء النوبة في أدب الإدريسي هن: "ذوات جمال فائق، مختتنات، ولهنّ أعراق طيبة ليست من أعراق السودان في شيء، فهن كمال المحاسن، شفاههن رقاق، وأفواههن صغار، ومباسمهن بيض، وشعورهن بسطة، ولا أحسن للجماع منهن، وإنّ الجارية منهن ليبلغ ثمنها ثلاث مائة دينار وأقلّ من ذلك، ولهذه الخلال التي فيهن يرغب ملوك أرض مصر فيهن ويتنافسون في أثمانهن، ويتخذونهن أمهات أولاد ليطب متعتهن ونفاسة حسنهن، وذكر

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص553.

بعض الرواة أنه كان بالأندلس جارية من هؤلاء الجواري المتقدّم ذكرهن عند الوزير أبي الحسن المعروف بالمصحفي فما أبصرت عيناه قط بأكمل منها قدا، ولا أصبح خدا، ولا أحسن مبسما، ولا أملح أجفانا، ولا أتم محاسن، وكان هذا الوزير المذكور مولعا بها بخيلا بمفارقتها، ويذكر أن شراءها عليه مائتان وخمسون دينارًا من الدنانير المرابطية، وكانت هذه الجارية المذكورة مع تمام محاسنها وبديع جمالها، إذا تكلمت أسحرت سامعها لعذوبة ألفاظها، وحلاوة منطقها، لأنّها رُبيت بمصر فكانت بذلك تامة الصفات...".[1]

تعود صورة الجنس الأسود إلى حقيقتها حين يتعلق الأمر بالمرأة السودانية، والنوبية، التي يفضلها الإدريسي على جميع نساء الدّنيا، جمالا ومتعة، وأنوثة وأمومة، فملوك مصر تطلبها، ومقامها عليّ وأجرها غال ونفيس، يسبغ عليها الإدريسي كل معاني الجمال والبهاء والسحر، كأنّما هي أنثى "سراب"، خلقت من رجل غير الرّجل الأسود الذي رأيتنا، وخلقت رجل غير الزنجي الذي وصفه هؤلاء جميعا بالوضاعة والدونية والتوحش، فقد خلقت هذه الأنثى للملوك المتوّجين من بلاد مصر العزيزة.

تكتمل صورة الأسود في المخيال العربي، عند شيخ الرحّالة المسلمين، ابن بطوطة، الذي زار غرب إفريقيا زيارة عابرة ولكنّه استطاع أن يسجّل خلالها ملاحظات اثنوغرافية قيّمة، لكنّها لم تختلف كثيرا عن ملاحظات الجغرافيين والرحّالة المسلمين خلال العصر الوسيط، فقد كان ابن بطوطة أسير الآراء والأحكام التي جاءت بها الخطابات المتصلة بالآخر، يصف ابن بطوطة أهل أيوالاتن* قائلا: "وشأن هؤلاء القوم عجيب وأمرهم غريب، فأما رجالهم فلا غيرة لديهم، ولا ينسب أحدهم إلى أبيه بل ينتسب لخاله، ولا يرث الرّجل إلا أبناء أخته دون بنيه، وذلك شيء ما رأيته في الدنيا إلا عند كفار بلاد المليبار من الهنود، وأما هؤلاء فهم مسلمون محافظون على الصلوات وتعلّم الفقه وحفظ القرآن، وأمّا نساؤهم فلا يحتشمن من الرّجال ولا يتحتجبن مع مواظبتهن على الصلوات، ومن أراد التزوّج منهن تزوج لكنهن لا يسافرن مع الزوج، ولو أرادت إحداهن ذلك لمنعها أهلها، والنساء هنالك يكون لهن الأصدقاء والأصحاب من الرجال الأجانب، وكذلك للرجال صواحب من النساء الأجنبيات، ويدخل أحدهم داره فيجد امرأته ومعها صاحبها فلا ينكر

[1] الإدريسي: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، عالم الكتب، بيروت، لبنان ، 1986، ص 30، 31.

* إيوالاتن: هي أوّل عمالة السودان وصلها ابن بطوطة بعد سفر شهرين كاملين من سجلماسة، بينها وبين مالي مسيرة 24 يوما للمجد، أقام بها ابن بطوطة خمسين يوما، تعد مدينة ولاتة "والاتن" مدينة تاريخية موريتانية وهي مدينة شديدة الحرّ كما يقول ابن بطوطة، تقع على الحدود مع مالي وقد أعلنتها "اليونسكو" موقعا للتراث العالمي.

ذلك، دخلت يوما على القاضي بأيوالاتن بعد إذنه في الدخول فوجدت عنده امرأة صغيرة السن بديعة الحسن، فلما رأيتها إرتبت وأرادت الرجوع، فضحكت مني، ولم يدركها خجل، وقال لي القاضي: لم ترجع؟ إنّها صاحبتي، فعجبت من شأنها، فإنه من الفقهاء الحُجّاج، وأخبرت أنه استأذن السلطان في الحج في ذلك العام مع صاحبته، لا أدري أهي هذه أم لا؟ فلم يأذن له، دخلت يوما على أي محمد بن يندكان المسوفي الذي قدمنا في صحبته، فوجدته قاعدًا على بساط وفي وسط داره سرير مظلل عليه امرأة معها رجل قاعد، وهما يتحدثان فقلت له: ما هذه المرأة؟ فقال: هي زوجتي، فقلت: و ما هذا الرجل الذي معها؟ فقال هو صاحبها، فقلت له: أترضى بهذا وأنت قد سكنت بلادنا وعرفت أمور الشرع؟ فقال لي: مصاحبة النساء للرجال عندنا على خير وحسن طريقة، لا تهمة فيها، ولسن كنساء بلادكم، فعجبت من رعونته، وانصرفت عنه، فلم أعد إليه بعدها، واستدعاني مرات فلم أجبه...".[1]

يصف ابن بطوطة هذه المدينة السودانية، بالحرّ الشديد، ويعترف أنّ النساء في إيوالاتن لهنّ الجمال الفائق، وهنّ أعظم شأنا من الرّجال.ويستنكر ابن بطوطة الحرية الفردية للمرأة" الإيوالاتنية" واستسلام الرّجال هناك لهذه العادة الهجينة التي تتعارض مع تعاليم الإسلام عند ابن بطوطة الذي رفض العودة إلى المدينة، لاستنكاره مخالطة النساء للرّجال بهذه الطريقة.

الرّجل الأسود مختلف عن الأبيض، والمرأة السودانية فائقة الجمال، حسنة الخُلق والأوصاف، أمّا الرّجل الأسود، فمذمومٌ، متهمٌ بالتوحّش والدونية، هذه هي الصورة النمطية التي تتكرّر في خطابات الجغرافيين والرحّالة المسلمين خلال العصر الوسيط: "هكذا تتلوّن صورة الإفريقيين في أعن المسلمين، وتتحكم في أبعادها الموجهات الثقافية والعقائدية، وكما تبين لنا فقد ظلت صورة الإفريقي الأسود معتمة، قرينة جملة من النواقص العقلية والدينية والأخلاقية واللونية، وقد مَخَرَ تلك البلاد جملة من الرحالة، ولكن لم يتوغل في الأقاصي النائية أحد منهم، وحينما يتوقف رحالة في مكان ما فإنه قبل أن يعود القهقري يحرص على تضمين خطابه صدى المرويات المضيفة عن عالم آخر يرزح تحت وحشية منقطعة

[1] ابن بطوطة: مصدر سابق، ج2، ص 690، 691.

النظير، عالم وثني بهائمي، آكل للحم البشر، متخبط في بيداء الحيرة والفوضى، لم تمسه قيم الحق المطلقة بعد".[1]

لا يختلف عالم الجنوب عن عالم الشمال، فالشمال كان مثالا للتوحّش والبربرية والوثنية وكذلك كان الجنوب، فإفريقيا في أعين المسلمين خلال العصر الوسيط، كانت بلادًا لجنس سوداني أو حبشي ولوبي متخلّف ووضيع، يعيش حياة الطبيعة والتوحش، فهو بدائي جاهل، خلق ليكون خارج التاريخ

يَطَوّفُ عبد الله إبراهيم شمالا وشرقا وجنوبا، يتتبع صورة الآخر في الثقافة العربية والإسلامية، خلال العصر الوسيط الذي عرف انفتاحًا كبيرًا على الآخر، تمثله حركة الرحّالة والجغرافيين الذين انطلقوا عبر أصقاع الدنيا، ينقلون إلينا صورة "الآخر" وأوصافه، فكانت مدوناتهم مرجعا "اثنوغرافيا" ثريّا، يعكس صورة "الآخر" داخل دار الإسلام وخارجها.

تبيّن للناقد من خلال دراسته لخطابات هؤلاء الرّحالة والجغرافيين المسلمين خلال العصر الوسيط أنها خطابات موجّهة، متأثرة بالعقيدة، وبالثقافة العربية والإسلامية، التي تعتبر نفسها مركز العالم، ورمز الطهر والنّقاء، فنظرة الاستعلاء والهيمنة هي التي رسمت صورة "الآخر" خارج دار الإسلام وداخله.

لم تكن نظرة هؤلاء الرحّالة والجغرافيين إسلامية أو عربية فقط، بل كانت متأثرة بمقولات الآخر، ورواياته، فبدا واضحا أنّ هؤلاء قد تأثروا بالثقافة اليونانية وعلمائها "بطليموس"، "واغناطيوس" وغيرهم.

يختلط التوثيق التاريخي والجغرافي عند كثير من الجغرافيين بالتخييل، فتكثر الإضافات والتزيّد والمبالغة وأحيانا الاعتماد على التخريف والأساطير على نحو ما رأينا عند ابن بطوطة والمسعودي والدمشقي وغيرهم.

تتباين صورة الآخر عند الجغرافيين وتضطرب، فهي ليست صورة ثابتة ويقينية دائما، فالشمال يمتاز بالغموض ويدعو إلى الرهبة والخوف والشرق يمتاز بالحكمة والعدالة ويدعو للإعجاب والتقدير أمّا الجنوب فيمتاز بالدّونية والتوحش، وهو رمز البدائية والفوضى لذلك فهو مُهمشٌ ومقصي خارج دائرة الحضارة والتاريخ.

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 463.

يركّز عبد الله إبراهيم على "صورة الآخر" في أعين المسلمين خلال العصر الوسيط، ولا يعود إلى قبل هذا العصر ولا بعده، فـ"صورة الآخر" قد تكون تشكّلت واكتملت قبل العصر الوسيط بزمن طويل، وكان العصر الجاهلي والإسلام من بعده قد حدّد هذه الصورة وأكمل إخراجها، فصورة "الآخر" عند هؤلاء الرحالين والجغرافيين مكرورة ومطروحة من زمن غابر جدا، لم يأتِ الدكتور على ذكره، ولم يجهد نفسه للعودة إليه.

إنّ المرويات الكبرى التي يرى الناقد أنّها مسؤولة عن تشويه صورة الآخر لأنها تقوم بتمثيل المرجعيات الثقافية والعرقية والدينية على نحو يجعل من الذات مركز انتقاء والكمال ومن الآخر مثال الوثنية والفوضى والتوحش، لم تكن هذه المرويات عند ناقدنا سوى مدونات الرحّالين والجغرافيين المسلمين خلال العصر الوسيط، مع أنّ هؤلاء كانوا مدعومين بتراث تليد من تلك المرويات المغلوطة عن الآخر.

لم تكن نظرة الرّحالين والجغرافيين من ابن حوقل إلى المسعودي والإدريسي والدمشقي وابن بطوطة نابعة من ايديولوجيا دينية وعرقية خالصة، فالواضح أن "صورة الآخر" خارج دار الإسلام، موروثة عن مؤثّر أجنبي، فقد تأثر هؤلاء بآراء اليونانيين ونظرياتهم العرقية العنصرية التي لا تنسجم مع الإسلام.

يتأثر عبد الله إبراهيم وهو يفكك "المركزية الإسلامية" من خلال ما ورد في الأدب الجغرافي الإسلامي خلال العصر الوسيط، بآراء ومنهج "المركزية الغربية"، التي حاولت اختراق التراث الإسلامي، من خلال السطو على بعض منجزاته في هذا المجال، فقد تأثر الناقد بالرواية الغربية عن رحلة ابن فضلان نحو الشمال الأوروبي وشرقه، وهو يعمل أن رواية "أكلة الموتى" "لكريتون" لم تكن سوى عملا متخيّلا، كان هدفه إثبات قوّة الغرب وقدرته على إخضاع الثقافات الأخرى التي تنافسه وتساجله.

لقد بدل الناقد جهدا كبيرا وهو ينتقل بين ما تركه الجغرافيون والرّحالة المسلمون خلال العصر الوسيط، من ملاحظات و أحكام و مدونات رحلية مختلفة ، محاولا تحليل "صورة الآخر" وتفكيك عناصرها ومكوّناتها الثقافية، وهو مسار ثقافي طويل، لم يكن من السهل قراءته ونقده، وتفكيك خطاباته وتقويض مقولاته.

لقد ركّز عبد الله إبراهيم على العصر الإسلامي الوسيط، الذي تشكلت فيه صورة الآخر واكتملت معالمها، هذه الصورة التي لازالت تؤثر بشكل كبير في الَتمَثُلات التي يحملها كل طرف عن الآخر.

لم تكن المركزية الإسلامية عند عبد الله إبراهيم مشروعًا جادًا، يحلّل فيه الناقد أسباب التمركز الإسلامي وأصوله، فقد أعاد الناقد نسخ كتابه الأوّل الموسوم بـ"عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين"، ولم يغيّر فيه شيئا، في حين يظلّ السؤال الثقافي مطروحا: هل تغيّرت صورة الآخر في أعين المسلمين بعد هذا العصر؟ أم ظلّت على حالها؟ فقد ظهرت في العالم الإسلامي حركة رفض للمركزية الثقافية الغربية،ولمشروع الاستعمار والاستشراق الذي أنشأته، ودافعت عنه.

برز في الساحة الثقافية والنقدية مشروع جديد، يضع نفسه بديلا عن التمركز الغربي ويقاومه، وقد حمل هذا المشروع مثقفون وأكادميون منهم أنور عبد الملك رائد المركزية الحضارية الإسلامية، صاحب كتاب الفكر العربي في معركة النهضة، وإلى جانبه "حسن حنفي" صاحب مشروع الاستغراب occidentalism الذي يدافع فيه الباحث عن تمركز ثقافي إسلامي جديد، يقوّض فيه مقولات الغرب عن الشرق ، ويحلّ محلها مقولات الذات عن الآخر الغربي ويفنّدها، ويمتدح بعض المثقفون العرب هذه النظرية الجديدة، وينضم إلى المجموعة نخبة من المثقفين والمفكرين أمثال الجابري والمسيري وغيرهم "وهؤلاء المثقفون العرب الذين يقولون بنقد التبعية الثقافية للغرب ليسرو من القلّة، وأطروحاتهم تجد من يتبناها ويدافع عنها باستمرار، على أن أهم ملامح ظهور وعي جديد إزاء الغرب يتمثل في انحسار ظاهرة التغريب، وانحسار دور المثقفين العرب الذين كانوا ينشرون صورًا جذابة وبرّاقة عن حضارة الغرب وثقافته وقيمه ومناهجه في النظر والتحليل، ومع انحسار دور هؤلاء "المستشرقين العرب"، وسقوط الأقنعة الأيديولوجية والشعارات الخالية من محتواها الوطني والقومي، عن الحداثة والتواصل مع الثقافات الأخرى، أصبح الطريح ممهدًا لبروز مثل هذا الوعي الجديد، فانحسار "الاستشراق العربي" هو في حدّ ذاته دليل ساطع على تبلور بديل آخر ورؤية أخرى للغرب.."[1].

بعد سقوط مشروع "الاستشراق" الغربي سقوطًا مريعًا، متأثّرًا بظهور حركات التحرّر الوطنية، وبحث الشعوب عن هويتها الثقافية بعيدًا عن مشروع الحداثة الغربية، ووعودها الكاذبة،ظهرت "المركزية الإسلامية" الجديدة ،وراحت تبحث لنفسها عن نظرية بديلة ، تؤّسس بها لمشروعها الجديد ، الذي أثار جدلا واسعا في الأوساط الثقافية.

[1] أحمد الشيخ: من نقد الاستشراق إلى نقد الاستغراب، المثقفون العرب والعرب، المركز العربي للدراسات الغربية، ط1، القاهرة، 2000، ص 8، 9.

يندرج مشروع حسن حنفي في هذا المسار، لكنّه يرفض الحوار مع الغرب ويدعو إلى استبدال مصطلح الاستشراق بمصطلح نقيض هو الإستغراب.

د- المركزية الإسلامية الجديدة من الاستشراق الغربي إلى الاستغراب الإسلامي:

يعرّف حسن حنفي "الاستغراب" بنقيضه قائلا: "الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من "الاستشراق" فإذا كان الاستشراق هو رؤية الأنا (الشرق) من خلال الآخر (الغرب) يهدف "علم الاستغراب" إذن إلى فك العقدة التاريخية المزدوجة بين الأنا والآخر، والجدل بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الآخر، فمنذ الاستشراق القديم الذي نشأ واكتمل في عنفوان المدّ الاستعماري الأوروبي لجمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن الشعوب المستعمرة أخذ الغرب دور الأنا فأصبح ذاتا واعتبر اللّاغرب هو الآخر فأصبح موضوعا، فالاستشراق القديم يعني رؤية الأنا الأوروبي للآخر اللّاأوروبي، علاقة الذات الدّارسة بالموضوع المدروس، وكان نتيجة لذلك أن نشأ لدى الأنا الأوروبي مركب عظمة من كونه ذاتا دارسًا كما نشأ لدى الآخر اللّاأوروبي مركب نقص من كونه موضوعًا مدروسا. أما في "الاستغراب" فقد انقلبت الموازين، وتبدّلت الأدوار، فأصبح الأنا الأوروبي الدارس بالأمس هو الموضوع المدروس اليوم، كما أصبح الآخر اللّاأوروبي المدروس بالأمس هو الذات الدارس اليوم، وبالتالي تحوّل جدل الأنا والآخر من جدل الغرب واللّاغرب إلى جدل اللّاغرب والغرب، مهمة علم "الاستغراب" هو فكّ عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس، مهمته القضاء على الإحساس بالنقص أمام الغرب، لغة وثقافة وعلما، مذاهب ونظرات وآراء، مما يخلق فيهم إحساسا بالدونية، وقد ينقلب إلى إحساس وهمي بالعظمة كما هو الحال لدى الجماعات الإسلامية المعاصرة وفي الثورة الإسلامية في إيران..."[1].

لم تعد الأنا في هذا العلم الجديد، ذاتا متلقية، ومنفعلة بآراء الآخر، بل ذاتًا عالمة تتفاعل مع الآخر وفق رؤيتها ومنهجها وعلمها الغزير، فقد تجاوزت مرحلة الانبهار والخضوع للآخر وتصديقه، وهي الآن في مرحلة مراجعة لمقولات الآخر ومناقشتها، ولما لا تقويضها وضحدها؟ والقضاء على المركزية الأوروبية والتشكيك في نتائجها: "مهمة علم "الاستغراب" هو القضاء على المركزية الأوروبية Eurocentricity،

[1] حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت،لبنان، 2006، ص ص 23، 24.

Eurocentrism، بيان كيف أخذ الوعي الأوروبي مركز الصدارة عبر التاريخ الحديث داخل بيئته الحضارية الخاصة، مهمة هذا العلم الجديد ردّ ثقافة الغرب إلى حدوده الطبيعة بعد أن انتشر خارج حدوده أبان عنفوانه الاستعماري من خلال سيطرته على أجهزة الإعلام وهيمنته على وكالات الأنباء، ودور النشر الكبرى، ومراكز الأبحاث العلمية، والاستخبارات العامة، مهمته القضاء على أسطورة الثقافة العالمية التي يتوحد بها الغرب ويجعلها مرادفة لثقافته، وهي الثقافة التي على كل شعب أن يتبناها حتى ينتقل من التقليد إلى الحداثة، فالفن فنه، والثقافة ثقافته، والعلم علومه، والحياة أساليبه، والعمارة طرازه، والعمران نمطه، والحقيقة رؤيته مع أن الثقافات بطبيعتها متنوعة، ولا توجد ثقافة أم، وثقافات أبناء وبنات...".

إنّ مهمة "الاستغراب" واضحة في نظر حنفي وهي القضاء على المركزية الغربية فالاستغراب يريد إعادة التوازن للثقافة الإنسانية، بعد أن استحوذت الثقافة الغربية على المشهد الثقافي الإنساني كلّه، وسطت على منجزاته، ونسبت كلّ انتصاراته إليها فقط، فتاريخ الإنسانية هو تاريخ الغرب، وتاريخ الفلسفة والعقل هو تاريخ الغرب، فمهمة "الاستغراب" هي تحجم الغرب أو إعادته إلى حدوده الطبيعية، والقضاء على أسطورة الثقافة العالمية، والدعوة إلى إعادة الاعتبار للخصوصيات الثقافية للشعوب وتحريرها من الهيمنة الغربية ووصايتها المزعومة، والقضاء على عقدة النقص عند هذه الشعوب، وتحويل حضارة الشرق من موضوع إلى ذات، ومن ذات مدروسة إلى ذات دراسة للآخر، عالمة بماضيها وحاضرها.

يريد عبد الله إبراهيم أن يكون على الحياد، وأن لا يتورط في تقييم هذا المشروع الثقافي والفكري الجديد، لما يحمله من أبعاد ايديولوجية، فيقول: "ليس من مهمتنا هنا توجيه نقد إلى أهداف الاستغراب ومهامه، إنما يكشف المشروع عن رغبة في البحث عن أساليب وطرائق لاستئناف النظر مجدّدا فيما ألحقه الاستشراق من أذى في البنية الثقافية للشرقيين عامة، ويصلح الاستغراب، إذا حددت مهماته بدقة وخففت شحن الغلواء المعروضة فيه والتي يظهر أنها انتقلت إليه من موضوعه، أي الغرب لأن يكون سبيلا لتوضيح كثير من أسباب سوء فهم الغرب للشرق. بيد أنّ مشروعا مثل هذا، لا يمكن أن يصبح

واقعا، إلاّ في حالة توازن القوى الثقافية، في الميادين الاجتماعية والسياسية والفكرية والإعلامية والعسكرية وغيرها..."[1].

يرفض مشروع "الاستغراب" الخضوع للمركزية الغربية والانصهار في ثقافتها، والسير وفق منطقها الاستعماري، الذي يرى فيه الغرب نفسه سيّد العالم، وأصل الإنسانية، فالاستغراب يفضل رؤية الغرب من فوق لا من أسفل، نظرة استعلاء وامتداد بالذات وليس نظرة تسليم مطلق للآخر وتقليد له، فللقضاء على ثقافة المركز يجب تقوية ثقافة الأطراف (الأنا) وبعثها من جديد.

اتّهم مشروع "الاستغراب" بالتطرّف والتناقض الشديد في آرائه ومهامه وأهدافه، ولا قى اعتراضًا شديدًا من بعض المثقفين والمهتمين بالمشروع الحداثي العربي ومن هؤلاء فؤاد زكريا الذي رفض المشروع من أساسه حين يقول: "أوّل ما يلفت النظر وأكثر ما يلفت النظر في كتابات حسن حنفي قدرة كاتبها شبه اللاّمحدودة على مناقضة نفسه، فهو لا يضع قضية إلا لينفيها، ولا يبدي رأيا إلا ليقول عكسه، وهذا ما أباح لأمر أن يتطرّف في القول إلى حد التجريح فيتساءل عما إذا كان في قدرة قارئ حسن حنفي: أن يظلّ محتفظا بقواه العقلية سليمة بعد أن يتراقص مع كاتبنا في حلقة المتناقضات الجنونية التي تدور فيها معالجته للموضوع...".[2]

لم يكن هذا الناقد المتطرّف سوى د. جورج طرابشي الذي أنبرى لمشروع الاستغراب وصاحبه حسن حنفي، فألّف فيه كتابا كاملا سمّاه: "المثقفون العرب والتراث" التحليل النفسي لعُصَاب جماعي"، ويعلن منذ البداية فشل المشروع وإغراق صاحبه في التناقض فيقول: "ولعلّه لا يكفي أن نقول إن وحدة الأضداد هي المناخ العام الذي تسبح فيه كل كتابات حسن حنفي، بل ربّما كان من الضروري أن نضيف أنّ وحدة الأضداد تلك هي التي تصنع وحدة شخصيته ككاتب ومفكر، فكما يفكّر كتاب آخرون بواسطة الاستدلال أو الحدس أو الشطح أو المفارقة يفكّر حسن حنفي بواسطة التناقض...".[3]

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 604، 605.

[2] فؤاد زكريا: الأُصولية الإسلامية: مجلة فكر، عدد4، 1984القاهرة ، مصر، ص 17.

[3] جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1، لندن، 1991، ص 105.

إنّ ما يؤخذ على حسن حنفي أنّه لم يميّز بين الغرب الحضاري التنويري، والغرب الاستعماري الذي يمارس السطو والاحتلال والغطرسة ويعمل على تشويه الآخر ومسخ شخصيته، فالإستغراب يخفي في طياته حقدًا وانتقاما من الآخر: "لا مدّ بلا جزر ومدّ المركزية الإسلامية غير ممكن التصوّر إلاّ بجزر المركزية الغربية، وهكذا يصاب عصفوران بحجر واحد، انبعث في ولادة ثانية فيها "الآخر" قيد "احتضار" و"انتحار" و"انهيار"، هذا الآخر ليس كائنا من كان، بل هو الخصم والعدو بألف ولام التعريف، فمنه جاء وما زال يجيء الجرح النرجسي، فليس المطلوب فقط أن ننهض، بل أن ننهض ويكبو ذلك الآخر، وليس المطلوب فقط أن نتقدم، بل أن نتقدّم ويتراجع الآخر...".[1]

إنّ ردّ "الاستغراب" على المركزية الغربية، كان بإقامة مركزية مضادة تسجالها وتهاجمها وتقوّض مقولاتها، هذه المركزية الإسلامية أو العربية التي تنطلق من الماضي الإسلامي، وتتخذ التراث العربي مرجعا لها، كانت في نظر البعض تصدّر الوهم، وتناقض نفسها، فليس بالإمكان في ظلّ العولمة أن تنغلق ثقافة إنسانية على نفسها، ولي بمقدورها مقاومة التأثير القادم خلق أسوارها: "فتقليص الواقع الحضاري الشامل الجديد في حضارة إسلامية أو عربية إسلامية أو في ثالثية وأخرى غربية، يواجه كل منهما الآخر مواجهة الاختلاف المطلق والعداء، واستقطاب طاقاتنا الفكرية لإبداع علم جديد اسمه الاستغراب، لإقامة مركزية إسلامية أو عربية إسلامية في مواجهة المركزية الأوروبية، هو في الحقيقة افتقاد للرؤية الموضوعية لخريطة التناقضات والنضالات في عصرنا، مما يفضي إلى العزلة ومضاعفة تخلفنا وتبعيتنا، بل إلى مضاعفة تغريبنا تغريبا معكوسا يصبح به علم الاستغراب شكلا آخر من التغريب الحضاري باسم الاستقلال الحضاري...".[2]

ويردّ العالم على هجوم طرابيشي وتقويضه لمشروع حسن حنفي، وعرضه على كرسي التحليل النفسي، لإثبات العصابية الجماعية التي وقع فيها المدافعون عن التراث، والمعادون لثقافة الغرب، فيحاول إنصاف الجهد الذي بذله حنفي في إعادة قراءة التراث العربي ومحاولة تجديده، وبالمقابل التنويه بمجهود طرابيشي الواضح فيقول: "وبرغم ما يكمن وراء فكره، وكلّ فكر من عوامل نفسية، فإنّ التفسير

---

[1] مرجع سابق ، ص 188.

[2] محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث-دار الفارابي- منشورات A.N.E.P، ط2، بيروت، لبنان ، 2004، ص ص 42، 43.

والتشخيص التحليلي النفسي الذي قدمه طرابيشي لهذا الفكر، لا يسهم في الحقيقة في إنقاء المزيد من الضوء عليه بقدر ما يطمس الدلالة الفلسفية والسياسية والاجتماعية لمشروع حسن حنفي الحضاري، ولا يتيح إمكانية النقد الموضوعي العقلاني له، إنّه يحوله من فكر إلى مجرّد تناوب ذاتي بين متناقضات في رحلة نفسية بين رموز الأب ورموز الأم، بين الأنوثة والذكورة بين الحالة المهبلية أو الشرجية أو الفالوسية، بين الدائرة والسهم على المستوى الفردي والحضاري معا، ولا شك في الجهد الكبير العميق الذي بذله جورج طرابيشي في كتابه، ولكن مهما كانت قيمة هذا الجهد في مجال علم النفس التحليلي الفرويدي، فما أضأل هذه القيمة في مجال الحوار العقلاني الدائر في ثقافتنا العربية المعاصرة في ظل هذه الأوضاع القومية والعالمية المحيطة بنا والتي تحتدم بالمشاكل والتحديثات...".[1]

لاشك أنّ صورة الغرب قد تراجعت قليلا، ولم تعد جذّابة ومبهرة كما كانت من قبل، فقد كشف الغرب الاستعماري عن نواياه، وأماط اللثام عن شعاراته الجوفاء، فجاءت حركات التحرّر الوطنية لتعيد الاعتبار للثقافات والأقليات، وحجّمت صورة الغرب الاستشراقي، وجاءت مرحلة ما بعد الكولونيالية، لتعلن الاستقلال الثقافي والأدبي عن "الآخر" وتعيد بعث الثقافات الإثنية المضطهدة من جديد، وبالمقابل انفتح الغرب على الآخر، وأقرّ باختلافه وخصوصيته رغم ما تدعو إليه العولمة من انصهار الثقافات الإنسانية كلّها في ثقافة كونية واحدة.

[1] محمد أمين العالم: مرجع سابق ص 64.

الباب الثاني:

السردية العربية

الباب الثاني:

السردية العربية

الفصل الأوّل: السردية العربية القديمة: النشأة والأنواع.

الفصل الثاني: السردية العربية الحديثة: المساروالموضوعات.

الفصل الأول:

السردية العربية القديمة:

النشأة والأنواع

الفصل الأول:

السردية العربية القديمة:

النشأة والأنواع

ظهرت السّردية كفرع من فروع الأدبية ، تبحث في بنية السرد ، ودلالاته ، وأنماط خطابه، يعرّفها سعيد يقطين بقوله :" تُعنى السّردية باستنباط القواعد الدّاخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُّظم التي تحكمها، وتوّجه أبنيتها، وتحدّد خصائصها وسماتها ، وتبحث السّردية في مكوّنات البنية السّردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولمّا كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات،أمكن التأكيد على أنّ السّردية هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا ، وبناءً، ودلالةً.."[1]

يعتبر مصطلح "السردية" مصطلحًا خِلافيّا ،فالسّردية تُستعمل مرّة للدِّلالة على العلم "Narratologie"، ومرّة على الخاصية التي يتميّز بها العمل السردي "Narrativité"،لذلك يفرّق الباحثون في هذا المجال بين السّرديّات والنّقد السّردي ؛بين العلم في طابعه النظري وبين النقد التطبيقي الذي ينطلق من المنجز السردي ذاته لقراءة النصوص.

انفتحت السّرديّات على الدِّراسات اللّسانية، والدِّلالية التي تهتم بمضمون الأفعال السّردية ، ودلالاتها الزمنية، المختلفة، واستفادت من الدّراسات اللّغوية الحديثة ،التي تناولت أساليب الخطاب الأدبي والعلاقات التي تحكم أبنية أنظمته المختلفة، ويرجع الفضل في تطوير الدّراسات السردية إلى النّاقد الروسي بروب (1895- 1970م) الذي بحث في أنظمة الشكل الداخلي للخرافة الروسية ، حينما خصّها ببحث مفصّل انصبّ اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين والقوانين التي توّجه بنية الحكاية الخرافية ، وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موّجها أساسا لعدد كبير من الباحثين ، أطلق عليهم شولر ذرية بروب .([2])

يفضّل عبد الله إبراهيم توظيف مصطلح السّردية التي تقابل "Narratologie"، ويرى أنّه المصطلح الأدق لأنه برأيه :" أكثر تعبيرًا عن المفهوم ، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام 1988، إذ أوضحنا بأنّ المصدر الصناعي في العربية ، يدلُّ على حقيقة الشيئ وما يحيط به من الهيئات والأحوال ، كما أنّه كما أنه

[1] - سعيد يقطين: القراءة وفاعلية الاختلاف في النّص السردي، الملتقى الثالث للسرديات، المركز الجامعي بشّار ،الجزائر نوفمبر 2007، ص20.

[2] - عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت ، لبنان 2008، ص9.

ينطوي على خاصية التسمية والوصف معاً، فالسّردية بوصفها مصطلحا ، تحيل على مجموعة الصِّفات المتعلقة بالسّرد ، والأحوال الخاصة به ، والتجليات التي تكون عليها مقولاته الأساسية.."([1])

تطوّرت الدّراسات السّردية، وأخذت اتّجاهين أساسيين هما :سردية دِّلالية متأثرة بمنهج بروب وغريماس ، وسردية لسانية تُعنى بالمظاهر اللّغوية للخطاب السّردي، ويمثّل هذا الاتجاه بارت وتودروف وجينيت .

يحدّد عبد الله إبراهيم مفهوم السّردية التي يؤرّخ لها في موسوعته ، والتي يحاول فيها أن يجمع بين اتجاهات السّردية كلّها، ويستفيد من منهجها ومنجزاتها ونتائجها في قراءة وتحليل النصوص فيقول: " حينما سيتردّد مصطلح "السردية العربية" في هذه الموسوعة، فلا يُحيل على مقصد عِرقي، إنّما الهدف منه الوقوف على المرويات السّردية القديمة ، والنّصوص السردية الحديثة التي تكوّنت، أغراضا وبُنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللّغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية ،جعلت اللّغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة ، فهي لغة الخطاب الدّيني الذي ينطوي على تلك القوة ،الأمر الذي مكّن اللغة العربية ،بوساطة القوة الدينية ،أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة ، تستوطنها أعراق متعدّدة، قديمًا وحديثًا، ممّا جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها..."[2]

يحاول عبد الله إبراهيم تحليل نماذج من السرد العربي ، تحليلا ثقافيا وتحليلا أدبيا، والواضح أنّه كان متردّدا في خوض هذه التجربة، وأنّ ما سيقوم به من دراسة يقترب من النقد السردي، ويبتعد عن السردية كعلم نظري :" نريد أيضا أن تتحرّر البحوث ، التي تُعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجّس الناتجين عن الحِرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي ، أن تتحرّر من الخروج عن الموضوع الأساس للبحث ..."[3]

[1] - عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 12.

[2] -عبد الله إبراهيم: مرجع نفسه 12.

[3] -عبد الله إبراهيم: مرجع نفسه ص 24.

يعترف الناقد منذ البداية أنّ مجال البحث في الخطاب السردي متشعب، وميدان السردية واسع قد لا يستطيع الباحث الإلمام بأطرافه، فمن الصّعب الجمع بين منهجين مختلفين، واحد لغوي والثاني ثقافي اجتماعي.

السّرديّة العربيّة القديمة:

ظلّ النّقد العربي مشغولا بالشعر قرونا طويلة، وبات السرد العربي مهمّشا ومغيّبا عن تاريخ الأدب، وذلك لاعتبارات مختلفة، بعضها يرجع إلى كون تاريخ السرد قصير ورصيده الحكائي زهيد، وما بقي من مرويات مغموز النسب، مطعون ومنتحل، وهناك من يضيف اعتبارات أخرى ذاتية تنحاز للشعر وتُعفي السرد كله من دائرة الأدب ، فتراه نوعا أدبيا هامشيّا غريبا عن ثقافتنا، ورغم محاولات بعض الدّارسين إعادة الاعتبار للسرد بالكشف عن مكنوناته، وإرجاعه تدريجيا إلى مجال الإبداع، إلاّ أنّ تلك المحاولات ظلّت معزولة وغير مكتملة: "عليك أن تعرف أنه حتىّ منتصف الثمانينات كانت الدّراسات السردية غير مسموح بها في الجامعات، وكان التدريس التقليدي هو الشائع، وهو نوع من تاريخ الأدب النثري، وكان هناك تغييب واضح لكل ما يتصل بالسرد العربي القديم، إلى درجة تخرجت فيها أجيال كاملة من الجامعيين العرب، وهم يعتقدون أن العرب أمّة الشعر"[1].

إنّ كتابة تاريخ للسرد العربي القديم، كانت حلما راود كثيرا من الدارسين، لصعوبة البحث في أصوله، وللمزالق التي تهدّد الباحث فيه:" ما أكثر الكتب التي تُعنى بالشعر العربي أمّا السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحله وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال، أن يكتب تاريخا للسرد..."[2].

ورغم أنّ هذا الرأي يقصي جهود كثير من الدارسين للسرد العربي القديم، إلا أنه يلفت إلى ضرورة البحث والتأريخ لهذا النوع من الأدب، فالمجال لازال بكرا وخصبا، يُغري بالاهتمام والمغامرة:" إنّ دراسة السرد العربي ضرورة، لأنّنا لا نعرف عنه شيئا، والدّراسات المتعلقة به نادرة وغير كافية..."[3]

لم يكن تحقيق تاريخ السرد العربي القديم ممكنا، لأن الذاكرة العربية ضيعت كنوز السرد وغيبت بعضها، فوضعتها في خانة الهامشي المبتذل، وانحصر اهتمام النقد الأدبي على ما تبقى من

[1]- عبد الله إبراهيم : المحاورات السردية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت ، لبنان 2012. ص 88 .

[2]- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي – دار توبقال ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1988، ص ص 05، 06

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي - المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ،المغرب ، 1997 ، ص 20 .

المدونات الكبرى لهذا السرد، والتي سلمت بأعجوبة من يد الإقصاء ونجت من لعنة الانتحال والتزيّد:"إذا طلبت الآن من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السرد العربي الكلاسيكي، فإنّه سيذكر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك: "كليلة ودمنة"، ثم يلوي شفتيه ويحرّك يديه بيأس ويضيف "رسالة التوابع والزوابع، "المقامات"، "رسالة الغفران"، وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنوانا آخر، قرون من السرد يختزلها في أربعة أو خمس عناوين... "[1].

حمل عبد الله إبراهيم هذا "الهمّ "النقدي الشّاق، فراح يؤسّس لمشروع جديد، يؤرّخ فيه للسرد العربي كله، قديمه وحديثه .وبدأ يحفر في الذاكرة العربية يبحث عن أشكال السرد وأنماطه، في محاولة لتأريخ هذا السرد، وتعقب مراحله، ثم تحليل نماذجه وتفكيكها، والبحث عن دلالاتها ورموزها المعلنة والمضمرة، ولم يكن تحقيق هذا المشروع سهلا ومتاحا، فقد سار البحث في عنت ومشقة، وتطلب شجاعة وجرأة في استحضار الذاكرة السردية العربية ، التي طغت عليها الشفوية من جهة، وتحيّز الرواة للشعر من جهة ثانية، وأخذت عملية البحث والكشف والتحليل والتدوين عشرين عاما من حياة الرجل:" كان الاهتمام بالسرد العربي القديم نادرا، ولم يبحث إلّا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ومازالت تلك المادة الخام بأمس الحاجة إلى فحص نقدي عميق يستخرج سماتها الأسلوبية والبنائية والدلالية، وذلك لا يتأتى إلا بجهد جماعي يلفت الانتباه إلى الذخائر المطمورة في الثقافة العربية القديمة، ولم يستكشف منها سوى جزء صغير، إذ لم يجرؤ غير قلة قليلة من الاقتراب إليها، لأسباب ثقافية ودينية ..."[2].

البحث في التراث العربي، ومحاولة تحقيقه مخاطرة ومجازفة، فأنصار التراث وأوصياؤه،لا يقبلون مراجعته وقراءته من جديد ويرفضون تمحيصه وتصنيفه، بل يعتبرون الأمر مؤامرة تحاول تقويض هذا التراث والعبث بمقدساته فالماضي عندهم هو كل شيء ، : " إنّ هذا الماضي هو يا أخي في دمائنا ، هو في اللّغة التي نتكلّمها ونكتبها ،هو في الشريعة التي نسلك على هداها ، هو في العُرف الذي ينظّم الروابط بين الناس،هو في الذوق الفني الذي استملح فيه نوعا من الشعر والموسيقى ولا استطيب نوعا

[1]- عبد الفتاح كيليطو : مرجع سابق، ص 06 .

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، مرجع سابق، ص 88 .

آخر، هو في المواسم الدينية وغيرها وما يلحق بها من تقاليد من شأنها أن تُضفي على الحياة الاجتماعية لونا خاصا مميز.."[1]

لم يكن عبد الله إبراهيم وحيدا في مجاله، فقد سبقته جهود باحثين كثيرين حاولوا تحليل التراث السردي، وإعادة بعثه من جديد: "وفي هذا النطاق لابدّ من الإشارة إلى عدد من الاجتهادات العربية في مجال تحليل التراث السردي العربي، والتي كانت لها آثار مهمة في معالجة بعض جوانب هذا السرد، أقصد أعماله طرشونة حول المقامات وأدب الشطّار، ودراسات عبد الفتاح كيليطو عن المقامات، وجمال الدين بن الشيخ حول ألف ليلة وليلة، وأعمال مفتاح المختلفة، وبخاصة عن التراث الصوفي والمناقب..."[2]

يغفل سعيد يقطين كثيرًا من الاجتهادات العربية في هذا المجال، ويسكت عن مشروع عبد الله إبراهيم، الّذي لم يكتفِ بتحليل النصوص السردية فقط، بل قام بعملية أكثر تعقيدا، هي تتبع السردية العربية وتعقّب مراحلها، ومحاولة جمعها وتمحيصها، وتصنيفها، وينضاف جهده العلمي هذا إلى مجموعة كبيرة من الاجتهادات في هذا المجال، نكتفي بذكر بعضا منها:

- ❖ دراسة الدكتور علي عبد الحليم محمود فهي:" القصة العربية في العصر الجاهلي" وأهميتها أنها بدأت من الحقبة العربية الأولى: وهي العصر الجاهلي، وأثبتت أن العرب عرفوا القصة النثرية وأبدعوا فيها منذ البداية، أما أنواع القصص العربي في العصر الجاهلي، فقد قسّمها الباحث إلى مجموعة من الأقسام: قِصص الملوك، قِصص الأسفار والرحلات، قِصص الأساطير، قِصص المجون والخلاعة واللهو، قِصص النوادر والفكاهات، والقصص على ألسنة الحيوان (الخرافة).

كما سمّى المؤلف بعض القصاصين مثل: النّضِر بن الحارث، تميم الدّاري، الأسود بن سريع، وفي الباب الثاني عرض لجذور القصة العربية في العصر الجاهلي وختم بحثه بدراسة تطبيقية، أراد بها الكشف عن الخصائص الفنية للقصة العربية في الجاهلية، كقصة داحس والغبراء من أيام العرب، وقصة عروة وعفراء من قصص الحب العذري.

[1] - زكي نجيب محمود: مجتمع جديد أو الكارثة، دار الشروق ، ط5،القاهرة ، مصر 1993ص 69.

[2]- سعيد يقطين : مرجع سابق ص22..

- عبد الفتاح كيليطو (المغرب) وله جهود متعددة في مجال السردية العربية القديمة، واختص بدراسة المقامة العربية، وأبدع في فن المقامة عند الحريري، مستخدما منهج النقد الثقافي ومنهج التفكيك والتأويل والمقارنة ومن منجزاته النقدية في هذا المجال: الحكاية و التأويل- الأدب والغرابة – لسان آدم- المقامات- السرد والأنساق الثقافية - : "إنّ هذا التنشيط الذي يقوم به هذا الناقد في مَلْءِ بياضات النّص، هو ما أعاد إلى المقامة رونقها وثراءها، وأثبت أنها قادرة على تقديم فتوحات تفاجئ القارئ كما تعمّق في التحليل، وإذا كان بديع الزمان هو مخترع الفن المقامي، والأب الشرعي له ، فإن كيليطو في كتابه (المقامات والأنساق الثقافية) قد أسّس لنفسه أبوّة جديدة في مجال الدراسات السردية للنصوص المقامية، فهو باحث يأخذ لنفسه بالجدّ والاجتهاد ، ولا يقنع بما يعطيه له النّص للوهلة الأولى ، بل يكابد ويفحص ويدقق محاولا الإتيان بالجديد..."[1]
- سعيد يقطين (المغرب): تحمّس كثيرا لدراسة السرد العربي القديم وفق مناهج النقد الحديث، وجاءت دراسته في كتب عديدة: الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)- قال الراوي(البنيات الحكائية في السِيّر الشعبية)، ذخيرة العجائب العربية: " إنّ مقاربة الناقد للسرد العربي القديم، من المقاربات الجادة التي رامت إيجاد نظرية أنواع أدبية للكلام العربي من خلال العودة إلى الموروث النقدي والبلاغي، والإفادة من منجزات النظرية، النقدية الغربية، لكن أحسب إنّ الارتهان إلى النموذج الغربي حينا، وغموض المصطلح السردي وعدم تحديده حينا آخر يجعل التصوّر الذي قدمه الناقد تصوّرا غائما وملتبسا بعض الشيء..." [2]
- توفيق بكار (تونس) وله دراسات نصية سردية جمعها باسم "قصصيات عربية" وفيها ألوان من التحليل النصي الجديد في المنهج ، وفي استخلاص جوهر السردية عبر تطبيقات على المثل والنادرة والحديث كنصوص ابن المقفع والجاحظ وبديع الزمان الهمذاني.
- محمد القاضي (تونس) : وكتابه الخبر في الأدب العربي " دراسة في السردية العربية"، وهي أول دراسة متكاملة تحاول تمييز الخبر بوصفه نوعا أدبيا سرديا، وهي دراسة مطولة في 744 صفحة، درست هذا الفن بشفافية وروية وتميز وتتبعت قضايا الخبر إسنادا ومتنا، برؤية

---

[1]- خالد بن محمد الجديع : الدراسات السردية الجديدة – المقامة أنموذجا – منشورات كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، وزارة التعليم العالي ، المملكة العربية السعودية ،2007، ص 24 .

[2]- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، بيروت ، 2005. ص485 .

حديثة منفتحة على المناهج الجديدة، فالخبر ليس تاريخًا مُحقّقا إنّما هو نوع أدبي له خصائصه وطبائعه، ولم يكن من السهل فصل هذا النوع من السرد، عن أنواع سردية أخرى فالأمر يحتاج إلى صبر ودقة كبيرة في التمييز: "فلفظة الخبر" متعددة المعاني بحسب أصناف المعارف التي ترد فيها، إذا نحن حصرناها في مجال الأدب وجدنا أنفسنا أمام ثلاث أضرب من العوائق، أولها ما نلمسه من تنازع ألفاظ كثيرة الحقل الدلالي الذي للفظة " الخبر" وهذا شأن كلمات منها "الحديث" و"القصة" و"الحكاية" و "الطُّرفة" و"النادرة" وهي كلمات يستخدم بعضها محل بعض استخداما تكاد تمّحي الفروق بينها..."[1].

- ❖ فرح بن رمضان(تونس) الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، وقد توسعت هذه الدراسة في محاورة موضوعها انطلاقا من تطبيقات الأجناس وقد قسّمها المؤلّف إلى أجناس قصصية ناشئة من خطابات غير أدبية (كالخبر الأدبي والكرامة الصوفية والنادرة) ونوع ثاني من الأجناس الناشئة عن طريق الترجمة (الحكاية المثلية، وألف ليلة وليلة والحكاية العجائبية).
- ❖ الدكتورة ضياء الكعبي(البحرين) ولها دراسة سردية بعنوان: "السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل": " وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الأنواع السردية الكبرى في السرد العربي القديم وهي: القصة العجائبية، والمقامات، السِيّر الشعبية، وسبب اختياري لمفرد الأنواع السردية عائد إلى أنها تشكل جانبا كبيرا من الموروث السردي من خلال ضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات..."[2].
- ❖ محسن جاسم الموسوي (العراق) وقد اختص الناقد بدراسة السرد العربي القديم فكتب: الوقوع في دائرة السحر (رحلة ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي والتأثير الذي خلفته في الأدب العربي"، وله دراسته الفريدة عن :"سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط" وهي الدراسة التي حاول فيها تتبع مسار السرد العربي في العصر الإسلامي الوسيط" وتجديد منهج قراءته بعيدا عن مقولات السردية الغربية وقراءاتها المتحيزة : " فالذي لابدّ منه كخطوة أولى تسبق تعامل الناقد مع النص هو توطين الذات القارئة داخل الجهاز المعرفي وآلياته، لتأتي القراءة متناغمة وغنية، وعندما يغيب ذلك ويجري استنطاق النص مرغما ويستعان له بعكّازات من

[1]- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان 1998، ص06

[2]- ضياء الكعبي: مرجع سابق،ص11 .

هنا وهناك، تصبح القراءة تمرينا مدرسيا مبتدئا، لا يغني كثيرا في ميدان يستدعي الحذر من جانب وتدقيق الاستجابة المنظمة من جانب آخر..."[1]

- ❖ جمال الدين بن الشيخ(الجزائر): " ألف ليلة وليلة أو القول الأسير" وهي من الدّراسات الّتي تناولت ألف ليلة وليلة بوصفها نصا تخييليا يمزج الواقع بالحلم والتّاريخي بالأسطوري وهي بعد ذلك نص مفتوح على المعارف الإنسانية وعلى الذاكرة السردية العربية.
- ❖ عبد الملك مرتاض (الجزائر) وقد كتب في السرد العربي القديم دراسات كثيرة أهمها : عجائبيات العرب، ألف ليلة وليلة "تحليل تفكيكي لحكاية حمّال بغداد"، "جماليات الحيّز في مقامات السيوطي".
- ❖ إبراهيم صحراوي (الجزائر) وقد كتب عن السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات:" وقد تتبع الناقد مصادر السرود العربية ومضامينها، وهي كثيرة ومتعددة لوفرة المادة المروية وتعدد وظائفها وكثرة نصوصها التي نعتقدها مستودعا لسرود ومرويات... "[2]

هناك دراسات أخرى هامة، منها دراسات محمد رجب النجّار (مصر) وعلي الشدوي (السعودية) وشرف الدين ماجدولين (المغرب) وعلي بن تميم (الإمارات العربية المتحدة) وناهظة ستّار (العراق) وغيرهم.

وفي هذا السياق النقدي تنصب دراسة عبد الله إبراهيم عن السردية العربية، والتي حاول فيها تتبع مسار السرد العربي القديم، بأشكاله وأنواعه، وبنياته الأسلوبية والدلالية المختلفة: " إنّ أهمية مشروع عبد الله إبراهيم في نقده للتراث السردي العربي، تكمن في كونها دراسة عربية رائدة في هذا المجال، إذ أسّس من خلالها لركائز تطبيق نظريات السرد الحديثة في الكشف عن البُنى السردية للموروث الحكائي العربي القديم، مع مراعاة لتجليات الأصول الثقافية العربية، التي تحكم قراءة هذا الموروث وفق أنساقها المتحكمة في إنتاجية هذا وظروف تلقيه وقراءته... "[3].

---

[1]- محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، 1997ص09.

[2]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات اختلاف ، الجزائر 2008 ، ص 12 .

[3]- عبد القادر نويرة: قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيلوطو،ط1، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،2012 ، ص 57 .

هذا مسرد لأهم الدراسات السردية للتراث العربي القديم، الذي تعدّدت مناهج دراسته وسياقات قراءته، ولكن الهدف كان دائما واحدا، وهو الكشف عن أسرار النص السردي العربي القديم، وجماليات خطابه فمشروع عبد الله إبراهيم السردي، ينضم إلى هذه الجهود التي ذكرنا، وأخرى ، لم يتسع المجال لذكرها أو حصرها.

أ : السرد العربي بين الشفوية والتدوين:

المؤكد أنّ للعرب كغيرهم من شعوب العالم تراثا سرديا، وأن اهتمامهم بالسرد كان واضحا، فقد مارسوا القص منذ القديم فعقدوا له المجالس، وأقاموا له الأسمار، واجتمعوا حول القصّاصّين وروّاة الأخبار، يأخذون منهم العجيب والغريب، والطريف والنادر، ولكن حركة التدوين أغفلت هذا التراث، وسكتت عنه، ولسبب ما أبعدته، فضاع جلّه وأتى الدهر على ما تبقى منه، ومع أن هذا الإقصاء لم يكن مقصودا ولا ممنهجا مدروسا، فإن خلفياته- عند عبد الله إبراهيم- باتت معروفة ومنطلقاته مكشوفة، تتخذ رؤيتها من الدّين الإسلامي، فتقصي من خلاله كلّ المرويات الجاهلية التي تبدو منافسة لقصصه، معادية لعقيدة التوحيد، فهي ضرب من الأباطيل ، وأساطير الأولين : " قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان، ومعلوم أن عقائد الأولين وصفت بأنّها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نبد منها في سياق الذم والانتقاص، تمركزت دلالة أساطير الأولين حيثما وردت في سياق الخطاب القرآني،حول معنى محدد هو"أحاديث الأولين"وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم وأسمارهم التي كتبت للإطراف والتسلية حيثما ورد ذكر لأساطير الأولين ارتسم أفق الذم إنها أباطيل ينبغي محوها والتخلص من ضررها لأنها تذكر حقيقة تاريخية انتهت... "[1].

لقد أُستبعِدت هذه المرويات الجاهلية وأسقطت لأن الدّين تجاهلها وحكم عليها بالبطلان والزّيف، ولم يكن أمام الرواة بد سوى إغفالها وطيّها والحكم عليها بالموت، فالمؤكد أنّ تلك الأساطير هي مرويات السرد العربي القديم بفنونه وأشكاله وأخيلته المبدعة، والتي كانت تحمل عقائد الجاهليين ودجلهم، وزيغهم عن طريق الهداية والحق: " الحقيقة أنّ هذه الأساطير لم تكن أبدا هدفا يرمي القرآن والسنة إلى استهدافه وتقويضه ودحره، بل ما كانت هذه المرويات الجاهلية تحمله من عقائد، فيها الكثير من الدجل والضلال والتيه، ثمة فكرة تتردد في خضّم السجالات التاريخية واللاّهوتية والبلاغية:" ينبغي محو المرويات السردية القديمة، إن-ها مدعومة بعصر الجهل إلى الأبد، لكي تنقطع عن الماضي يلزمنا اختزاله إلى ماضي

[1]- عبد الله إبراهيم : "الإسلام والسرد "، مجلة علامات، عدد31، مكناس ، المغرب ، 2009 ص 56 .

بغيض، ماضي الجاهليين يتجلّى في مروياتهم الأدبية و الإخبارية، وفي وقائعهم وعقائدهم، كثير منها وصف بأنّه مستكره يلزم جُبُّه... "[1].

لم يتسامح الإسلام مع الجاهلية ولم يتهاون في محاربتها، ولم يهادنها يوما فقد ألغاها تماما وسفّهها، وقد أمعن الخطاب الإسلامي في رسم صورة قاتمة عنها ليظهر ناصعا كالمحجّة البيضاء: " وقد ساهم في هذا التمويه الموضوعي للجاهلية، هذا التمويه أو التسفيه الذي كان القرآن دشّنه ؛ فالجاهلية مُموّهة أو مقدمة بشكل سلبي عن قصد لكي تظهر عظمة الإسلام بشكل أوضح ..."[2].

لم يكن للعرب وجود أدبي أو سياسي، فالإسلام هو الذي أوجدهم وأدخلهم دائرة التاريخ فالفضل يرجع له دون سواه، فقد اتفقت السلطة السياسية وعلماء اللّغة على تجاهل هذا الموروث والطّعن فيه وفي أخباره وسروده :" وهذا الاتفاق يرجع إلى أصليين: فهو عند مؤرخي الإسلام من المسلمين تأييد لنزعة دينية يراد بها إثبات أن الإسلام هو الذي خلق العرب خلقا وأنشأهم إنشاء، فنقلهم من الظلمات إلى النور، ومن العدم إلى الوجود وهو عند مؤرخي اللغة العربية وآدابها يرجع إلى الشك في كثير من النصوص الأدبية التي أُثرت عن العرب قبل الإسلام من خطب وأسجاع وأمثال"[3].

الحقيقة أنّ التدوين لم يقم بإلغاء التراث السردي القديم كلّه، كما يرى البعض، بل قام أحيانا بمحاولة تنقية لهذا الموروث القديم، وتخليصه من العقائد الجاهلية الباطلة التي تدعو إلى الشرك والوثنية، لكنّ الرواة تجاوزوا أخبار الجاهليين وأعرضوا عن تدوينها فضاع كثير من النثر القديم، وضاعت سروده الفنية، وحكاياته ونوادره وعجائب قصه، فالجاحظ يؤكد أّن خسارة الأدب العربي لهذا الموروث فادحة ومُكلفة، وأن ثمة تراثا سرديا هائلا وُئِد عنوة لأنّه لا يتجاوب مع الدّين الجديد، ولا ترضاه السّلطة السياسية ومؤسستها الدينية، ويُورد الجاحظ قولًا عن أبي الفضل الرُقاشي، القاص الخطيب والسجّاع، وأشهر قُصّاص البصرة في القرن الثاني، والذي يثبت أنّ النثر الجاهلي كان غزيرًا وافِرًا، يفوق الشعر بكثير حين قال: " وقيل لعبد الصمد بن عيسى الرُقاشي: لِمَ تُؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة

[1]- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ج1، ط1 ، بيروت ،لبنان 2008.ص79 .

[2]- محمد أركون: نحو نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ،لبنان 2009، ص 113 .

[3]- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع ، ج2 ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ، مصر، 2010، ص 35 .

الوزن قال: " ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمتْ به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره..."[1]

كانت المرويات النثرية غزيرة، وضياعها فاجعة، فقد حفظ الشعر جُلّه، وضاع النثر كُلّه: " حفظ الشعر وضاعت المرويات النثرية، ضاعت في الفضاء الشفوي الواسع ، فلم يتعهّد أمرها أحد"[2].

من الصّعب جدّا أن نتحدث عن نثر سردي جاهلي، وليس أمامنا سوى بعض الحكايات والملاحم الشعبية القليلة، وتزداد الصعوبة حين نعرف أن النثر ذاته قليل، وأن الذاكرة العربية القديمة عجزت عن استرجاع وتدوين هذا النثر، فتركت لنا بعض الأسجاع ونزرا قليلا من الخطب والوصايا، ما جعل الدّارسين يشكّكون في وجود هذا النثر، وينقسمون بين مؤيّد لوجوده، ومُنكر له.

لم يكن الرواة وحدهم من أهمل شأن النثر وتجاهله، فقد كانت الذائقة العربية أيضا مأخوذة بالشعر أكثر، مشدودة لغنائيته وطربه، ولم يحد النقد العربي القديم عن هذا المسار، فتحيّز منذ البداية للشعر وانشغل بالشعراء، وأغفل تراثا سرديا كبيرا، فقد ركّز النّقد على جماليات الشعر ونماذجه الفذة، وصوّره على أنّه التعبير العربي الأصيل والكامل والوحيد في حياتنا الأدبية، وصار المثل السائر سيّدا وحَكَمًا: "الشعر ديوان العرب"، وظلّ المثل مهيمنا إلى وقت ليس بعيدًا:" يصدمنا إقصاء النّقد القديم للمادة السردية، فليس هناك أية إشارات مباشرة للسرد، إلا فيما ندر، سواء في كتب النقد المتخصّصة، أو كتب التاريخ والأدب العام، ويهيمن نقد الشعر بصفة مركزية على مدونة النقد العربي، فكأنّ الشّعر سلطة، أما السّرد فمُعارضة، والشّعر مركزي والسّرد هامشي"[3].

إنّ اهتمام النقد العربي القديم بالشعر وانحيازه الواضح له، وغفلته عن النثر وإقصائه من دائرة اهتمامه، لم يكن بدافع عدائي تعسفي والاهتمام بالشعر لم يكن الغرض منه إرضاء أذواق العامة من النّاس، فلطالما رفع النقد شعرا لا يروق العامة ولا يستهويهم، ولكن ثمة طرف آخر كان أشدّ تأثيرا ساهم في توجيه حركة النقد، هذا الطرف كان السياسة نفسها التي شغلت النقد بالشعر ودفعته للولوج في عوالمه والإمعان في إعلاء شأنه وكان النقد على ما يبدو مدفوعا بالحاجة للكسب شأنه شأن الشعر،

---

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ،ج1، ط7 ، القاهرة ، مصر 1998 ، ص287 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص69 .

[3]- محمد عبد الله: السرد العربي من الهامش إلى المركز، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ط1، الأردن 2001، ص 81 .

فقد ارتبط الشعر بالأمير، وذكر خصاله وفضائله، وصار المدح صناعة الشعراء، وملكا للأمير، لأنّ المعاني تدور حوله، واللغة في بنائها ودلالاتها تفصح عنه، و الشاعر ليس سوى أجير ينتظر الجائزة:" عندما يؤدي الأمير ثمن قصيدة المدح، فإنّه يصبح مالكا لها، وبتعبير أصح ينبغي أن نقول أنه يحتكرها حتى وإن لم يعترف الشاعر بالجميل، فيكفي أن نعلم القصيدة موجهة إليه، كي تظل مرتبطة بشخصه على الدوام، ولا أحد غيره يمكن أن ينازعه ملكيتها، إنّه يمتلكها لمجرد أنّها تصف خصاله وفضائله..."[1].

مال النّاس للشعر واستأثروا به، وهجروا النثر وسروده المختلفة، ومهما يكن تدخل السياسة في توجيه حركة النقد والأدب سافرا، فإنّ البعض لا يحملها وزر تغييب السرد وجريرة هجره، والعزوف عنه، فطبيعة النثر جعلته صعب الرواية عصيًّا على المراجعة والحفظ والاستظهار:" فقد جرى تغييب النثر السردي القديم، لسببين أولا: جرى الاهتمام بالشعر، لأنّ للشعر قواعد وأوزانا وقوافي، وهذا يُسهّلُ حفظه، فقد حُفظ الشّعرُ بالإيقاع ، فالشّعر وسيلة استذكار فيما ليس للنثر أية وسيلة استذكار حافظة، ثانيا: المرويات السردية العربية بدءا من العصر الجاهلي وحتّى أوائل القرن التاسع عشر جاءت شفوية أو مكتوبة بلغة لا تخضع لشروط البلاغة المدرسية، ولهذا لم تعترف الثقافة بهذه المرويات، بل اعتبرتها أباطيل مخربة، ولا ينبغي روايتها، وحُرّم الاستماع إليها"[2].

إنّ طبيعة النّثر وطريقة سرده الصعبة هي التي جعلت الرواية لا تحفل به ولا تهتم لأمره وتجده أحيانا باهتا بلا معنى، فهو حديث العوام ومفاكهات الدّهماء، فالاعتراف به مستحيل، وتدوينه مرفوض، وإن وقع فذلك ضرب من المهاترة وإهدار الوقت:" وإذا ما تسربت حكايات مدوّنة في نهاية القرن التاسع الميلادي، فهي مأخوذة عن ألف ليلة وليلة، فإن ذلك لا يعني شيوعها المقبول، وما يقوله المسعودي وابن النديم، قد يؤخذ على أنّه التزام بمفردات الخطاب المهيمن ضد انتشار المحكي عن العوام، لهذا فكل ما سار بين العوام هو غثٌّ بارد..."[3].

لم ينسجم النص السردي مع لغة التدوين، ولم يتكيف مع شروط الكتابة العربية في القرون الوسطى، التي كانت تخضع للبلاغة المدرسية المُغرقة في التصنّع والتكلّف ومحاكاة أساليب القدماء، فكانت المرويات النثرية تكتب بلغة مباشرة، تتسم بالعفوية والبساطة، وتتمرد على قوالب الكتابة

[1]- عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط2،الدار البيضاء ، المغرب، 2008 ، ص 27 .

[2]-عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية ص 102 .

[3]- محمد جاسم الموسوي: سرديات العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، المغرب 1997، ص 17.

المعهودة، وتنزل إلى البسطاء من الناس، تحادثهم، تسامرهم، وتفاكههم، وتنسيهم مرارة الحياة إلى حين، فعبد الله إبراهيم يرى أنّ المرويات في هذا العصر كانت متمردة إلى الحد الذي تدين فيه الثقافة الرسمية، وتضيق بصلفها ونزقها، فكأنها تكتب تاريخا آخر غير الذي كتبه المؤرخون، وتتمرد على كل ما هو سائد ومكرّس من طرف الدّين والسلطة: " بل أزعم إنّها كانت تقدّم هجاءً مُضمرا لتلك الثقافة الرسمية، بما فيها الدينية، حيث أن الأبطال شبقون وغارقون في المُتع، ولا شأن لهم بالأخلاق الدينية، أو القيم الاجتماعية والنساء خائنات، راغبات،ومتمردات، وشبقات، وغير آبهات بالقيم الشائعة، أمّا الملوك والأمراء والسلاطين فمحطّ استهزاء، فهارون الرشيد في" ألف ليلة وليلة" يمضي لياليه متنكّرا في مجالس الأنس على ضفاف دجلة في قلب بغداد العباسية، فيما الثقافة الرسمية تقول إنه كان يحجّ عاما ويغزو عاما،... فالثقافة الشعبية تُنتج الواقع بطريقة مباشرة فيها التهكّم والسّخرية والفكاهة"[1].

لم يكن الخلاف فقط حول أسبقية الشعر وريّادته، بل أخذ اتجاها آخر أكثر تطرّفا وغُلّوا، لا يُقصي النثر وفنونه من دائرة الكتابة العربية أو يقلّل من أهميته فقط، بل ذهب إلى حدّ استبعاد النثر كلّه من مجال الأدب، واعتباره أدبا هامشيا وضيعا، يتصل بعامة الناس، ويُرضي أهواءهم ويلبّي رغباتهم ، وينسجم مع لغتهم المبتذلة وأذواقهم المريضة، فلا وجود للنثر السردي في تراثنا الأدبي، وإن وجد فهو ليس ذا بال، ولا يرقى إلى المستوى الفني المطلوب، لذلك وجب أن نفصل في هذه القضية قبل الخوض في نشأة المرويات السردية وتحديد طبيعتها، فإقصاء النثر كان إقصاءً للسّرد أيضا، لأنّ السّرد أخذ طابع النثر، فلبس لغته وأسلوبه وقالبه، لذلك انقسم الدارسون بين مؤيد للنثر السردي، ورافض لوجوده كفن أدبي يبدو أنه ظهر متقدما عن الشعر بقرون.

أوّلاً: نشأة المرويّات السّردية:

أ- أوّليّات النّثروسرده:

يقترن السّرد بالنثر مباشرة، وكل محاولة لإلغاء النثر وتهميشه هي محاولة لإقصاء السّرد وإلغائه،فقد شُغِل النقد العربي القديم عن الخوض في أسبقية النثر عن الشعر، فخاض القدماء في الحديث عن أوّليات الشعر وأصوله، ولم يذكر أحد منهم أوّليات السّرد ونثره، والفضل يعود إلى ابن رشيق القيرواني- حسب ما يرى عبد الله إبراهيم- فهو أوّل من حدّد فعلا أسبقية النثر عن الشعر، وكيف جاء

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 103 .

الشعر متأخرا عنه بكثير مستجيبا لحاجات نفسية واجتماعية حين قال في كتابه العمدة:" كان الكلام كلّه منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها،وطيّب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة ، وأوطانها النازحة ، وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدّل أبناءها على حُسن الشيّم، فتوّهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه، سمّوه شعرا، لأنّهم شعروا به، أي فطنوا إليه "[1].

لقد أثارت نشأة النثر وأسبقيته على الشعر اهتمام بعض الدّارسين، في القديم والحديث وانقسموا إزّاء ذلك، إلى اتجاهين اثنين، اتجاه يقول بقِدم النثر وأفضليته، ويؤرخ للنثر السردي ويحتفي به واتجاه آخر معارض، ينفي نفيا قاطعا وجود النثر الجاهلي، ويلغي كلّ الكتابات التي مثّلته، وهناك اتجاه ثالث توفيقي يقف موقف اعتدال بين الاتجاهين المتعارضين، وقد أفاض محمد القاضي في هذا الاختلاف حين قدّم دراسته الفريدة عن الخبر في السرد العربي .

أ/ 1 لاوجود لنثر جاهلي:

تتعلق نشأة النثر بالسرد، وكلّ استبعاد للسرد هو استبعاد للنثر ومروياته، وقد أدركنا أنّ التدوين لم يحتف بالسرد، ولم يهتم بمحكياته المختلفة، وانشغل لاعتبارات كثيرة بالشعر، ولم يقف النقد بعيدا عن الرواية وتحيز تدوينها لما هو راهن ومكرس أدبيا وسياسيا، وإغفالها لموروث سردي عظيم، وبلغ تعسف النقد إلى حد أنكر فيه بعض النقاد وجود نثر جاهلي، واعتبروا الشعر أقدم الفنون الكلامية، ومن هؤلاء طه حسين في كتابه " في الشعر الجاهلي"، والذي يرى فيه أنّ الشّعر أسبق من النثر عند العرب، كما هو عند اليونانيين، فلا يمكن أن يسبق النثر الشّعر ولا يمكن أن يكونا متزامنين:" وأنت تستطيع أن تلمس الأمر عند اليونان والرّومان والأمم الغربية، فسترى أنّ هذه الأمم كلّها تغنّت ونظمت الشعر قبل أن تعرف النثر بأزمان طوال..."[2].

يُنكر طه حسين في حديث الأربعاء أن يكون للعرب فن درامي قصصي، فالقصص جاء بعد الشعر بكثير، جاء ليخدمه، وليزيد من إثارته وتشويقه :" ثمّ كَثُرَ هذا الشّعر واحتاج النّاس إلى تفسيره، ووصل بعضه ببعض، فنشأت لإرضاء هذه الحاجة، هذه الأقاصيص الغرامية التي يمتلئ بها كتاب الأغاني وغيره

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل ، ط5 ، بيروت ، 1981لبنان ، ص 20.

[2]- طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ، مصر (د ت)، ص 326 .

من كتب الأدب...، وقد قدمنا أن هذا الشعر ظاهرة طبيعية في البلاد العربية، والأشبه هو ما ذهبنا إليه من نشأة الغزل بقسميه أولا، ثم نشأة القصص حول هذا الغزل ثانيا"[1].

يعود طه حسين عن رأيه في نشأة النثر عموما، والنثر السردي على وجه خاص، وذلك في كتابه" من حديث الشعر والنثر" حين يقول:" والواقع أننا لا نستطيع بحال من الأحوال - مهما نحرص على أن نكون من أنصار العصر الجاهلي وعشّاقه- ، أن نطمئن إلى أن هذا العصر كان له نثر فني، والذي ليس فيه شك أن أقدم نص يمكن أن نطمئن إليه هو القرآن، ولكنكم تعلمون أن القرآن ليس نثرا، كما أنه ليس شعرا، إنّما هو قرآن"[2].

ويكتفي الدكتور بذكر نوع خاص واحد من النثر وهو الخطابة، ويبيّن كيف ضاع النثر الجاهلي جلّه فيقول:" وإذن فالعصر الجاهلي لم يكن له نثر بالمعنى الذي حددته، ومع ذلك فقد كان له نثر خاص، لم يصل إلينا لضعف الذاكرة، وخلوه من الوزن، هذا النثر هو الخطابة وليس من شك – إذا فهمنا حياة العرب الجاهلية- أن ما كان يقع بينها من خصومات كان يحتاج إلى كلام غير منظوم ..."[3].

ويعود طه حسين مدافعا عن النثر الجاهلي، الذي حصره في الخطابة، ويرد على من يعتبر هذا النثر متأثرا بالفلسفة اليونانية، والحضارة الفارسية المتاخمة لجزيرة العرب فيقول متسائلا : " و أحبُّ أن أسأل أليس يوجد نثر عربي غير الخطابة لم يتأثر بالفارسية أو اليونانية؟ فإذا استطعنا أن نظفر بهذا النثر، كان من السهل أن نرى الفرق بينه وبين النثر الذي تأثر بالثقافات الأجنبية، ووجود هذا النثر ليس بالشيء الصعب، ويكفي أن نقرأ النقائض، فسنجد فيه إشارة إلى أيام العرب، التي كان العرب يقولون إنها وقعت بسبب داحس والغبراء، وفي حرب البسوس، وفي يوم الكلاب، وما كان بين عامر وتميم، وأيّام الفجار وغيرها، كل هذه القصص كانت تروى وتحكى في مدينتي البصرة والكوفة، عندما استقر العرب في هذين المصريين، وكان الذين يتحدثون بها إلى الناس هم الأعراب..."[4].

النثر قديم متأصِّل في الذاكرة العربية، والنثر السردي عربي خالص ابتدعته مخيلة العرب، ولا دخل للأمم الأخرى فيه، ومن السهل على طه حسين استدعاء هذا الموروث، فهو موجود في فن النقائض

---

[1]- طه حسين : حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، القاهرة ، مصر (د ت)، ص 191 .

[2]- طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ط10 القاهرة ، مصر(د ت) ص24،25 .

[3]-المرجع نفسه:ص25 .

[4]- طه حسين : مرجع سابق ص31 .

الأموية، التي قامت بإحياء هذا التراث السردي وابتعثته من جديد، ممثلا في أيام العرب، هذا الفن الذي كانت مدينتا البصرة والكوفة مسرحا له، يتنافس الشعراء في روايته وسرده.

لا يمكننا أن نطمأن لرأي طه حسين، فسرعان ما نجد ما يناقضه ويلغيه، فقد أعلن منذ البداية أن ما تبقى من نثر جاهلي، منتحل أدركه تزيّد الرواة الوضّاعين:" كلّ ما يضاف إلى اليمينين من نثر مرسل أو مسجوع أو خطابة في الجاهلية مرفوض لا قيمة له ولا حظّ له ، نُحل بعد الإسلام نحلا...،أمّا عرب الشمال فلا بدّ من أن نقف من نثرهم موقفنا من شعرهم ؛ نرفضه ولا نكاد نقبل منه شيئا، فلم يبق إلاّ المضريون.. نحن مضطرون إلى أن نرفض هذا النثر الكثير الذي يضاف إلى المضريين قبل الإسلام..."[1].

يعد رأي شوقي ضيف من رأي طه حسين الأخير، فهو ينكر وجود نثر فني يخضع لشروط الكتابة الأدبية، وأنّ ما وجد إنّما هو أحاديث السُمّار وقصص الكُهّان والرُهبان، التي تجمع بين جمال العبارة المسجوعة، وروعة القصّ الدّيني بترهيبه وترغيبه، فلا دليل على وجود نثر جاهلي مُمثّلا في الرسائل الأدبية، وإنّما هناك أحاديث وأخبار القصّاصين فقط: " وإذا كنّا نفتقد الأدّلة المادية على وجود رسائل أدبية في العصر الجاهلي فمن المحقّق أنّه وُجدت عندهم ألوان مختلفة من القصص والأمثال والخطابة وسجع الكُهّان، ومن المُؤكّد أنّهم كانوا يشغفون بالقصص شغفا شديدا، وساعدتهم على ذلك أوقات فراغهم الواسعة في الصحراء، فكانوا حين يرخي الليل سدوله يجتمعون للسمر، وما يبدأ أحدهم في ضرب من مضارب خيامهم بقوله كان وكان، حتى يرهف الجميع أسماعهم إليه، وقد يشترك بعضهم معه في الحديث ، وشباب الحي وشيوخه ونساؤه وفتياته المخدرات تحت الأخبية، كلّ هؤلاء يتابعون الحديث في شوق ولهفة..."[2].

تقتصر الكتابة الأدبية الجاهلية إذن على الخطابة وسجع الكُهّان، فنشأتها دينية، طوّرها الكُهّان والقُصّاص والوُعّاظ بعد ذلك، والسجع قالبها الفني، الذي تتحلى به دائما: " السجع صيغة قولية شفوية شبه موزونة، استأثرت بمعظم ضروب التعبير النثري في العصر الجاهلي، واعتمدها القرآن بوصفها أكثر صيغ الإيقاع تواترا فيه، وهيمنتها في الخطاب القرآني، دليل على إطرائها في ضروب التعبير النثري الأخرى...."[3].

---

[1] -طه حسين: في الشعر الجاهلي ص 326 .

[2]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ، ج1 - العصر الجاهلي - دار المعارف ، ط8 ،القاهرة ، مصر (دت)، ص 399 .

[3]- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص71 .

لقد حُفظت أسجاع الكُهّان، وضاعت المرويات الأخرى، التي كانت فاكهة المجالس، وأنس العامة من الناس، يسرّون بها همومهم وينسون بها ضنك العيش وقساوة الصحراء.

إنّ المواقف التي تُلغي وجود نثر سردي جاهلي قليلة، ضعيفة الحجة، تتضاءل وتقوّض شواهدها، عندما تقف في مواجهة الرصيد السردي الذي ترصده كتب القرن الرّابع الهجري، والاهتمام الذي بذلته لتدوين المحكي، مثلما نجده عند ابن النديم المتوفي سنة(380ه) في كتابه الفهرست، وصاحب الأغاني المتوفي سنة (356ه) ، وسيظهر أنصار النثر الجاهلي أكثر عددا وأبلغ شهادة من غيرهم.

أ/2 للعرب نثرقديم:

يرى أصحاب هذا الموقف أنّ إنكار النثر عند عرب الجاهلية مُجافٍ للطبع البشري ولمعطيات التاريخ، وهم يستندون في ذلك إلى أنّ القصص أمر مألوف عند المجتمعات كلّها، وقد عبّر الجاحظ عن ذلك في إحدى رسائله فقال: " ولأنّ من طبع الإنسان محبة الإخبار والاستخبار، وبهذه الجبّلة التي جُبل عليها النّاس، نُقلت الأخبار عن الماضين إلى الباقين، عن الغائب إلى الشاهد، وأحبَّ النّاس أن يُنقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصّخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيّل..."[1].

إنّ السّرد والقدرة على كتابة المحكي، فطرة إنسانية، لطالما سعى الإنسان إلى تحقيقها بكلّ الوسائل والطرق،والواضح من قول الجاحظ أنها لم تكن سهلة ولا ميسورة فالكتابة النثرية نادرة وشاقة، في بيئة تقوم على المشافهة والاستظهار، ولذلك قلّ هذا النثر وندّ على القدماء.

ولعلّ المعاصرين من الباحثين لم يلتفتوا جيّدا لمسألة النثر وسروده الجاهلية، ولم يستفيضوا في البحث عن نثر الجاهلية، الذي حصرته أغلب الدراسات التاريخية والأدبية في الخطابة وسجع الكُهّان، وفي الوصايا والأمثال، وبعض القصص والملاحم الشعبية، ويُعدّ كتاب النثر الفنّي في القرن الرابع، لزكي مبارك من أوائل الكتب النقدية الحديثة التي التفتت إلى النثر وفنونه ونقه نقدا منهجيا...[2].

اعتبر صاحب كتاب النثر الفني النثر موجودًا في الجاهلية، ضاع منه الكثير، وطالته يد الانتحال، لكنه كان موجودا ووافرا أيضا:" وخلاصة ما أراه أنّه كان للعرب قبل الإسلام نثر فني يتناسب مع صفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم، ولكنه ضاع لأسباب أهمها شيوع الأميّة وقلّة التدوين، وبُعد ذلك النثر عن

[1]- الجاحظ : "رسالة كتمان السر وحفظ اللسان"، رسائل الجاحظ الأدبية ،تقديم وشرح علي أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال ، ط2 بيروت، لبنان ، 1991، ص 90 .

[2] - ينظر: ضياء الكعبي: مرجع سابق ، ص 466.

الحياة الجديدة التي جاء بها الإسلام ودونها القرآن ، وما نقله الرواة من النصوص لا يكفي لتعيين أساليب النثر في العصر الجاهلي، وبيان الاتجاهات العقلية التي كان يرمي إليها الكاتبون إذ ذاك، وهو على قلّته مما وضع في العصر الأموي، وصدر العصر العباسي لأغراض دينية وسياسية ، وهو لهذا لا يعد مدرسة نثرية، ولا مذهبا اجتماعيا، ولا رأيا عاما، وإنما يعيّن أذواق واصفيه، ومذاهبهم السياسية واتجاهاتهم الدينية"[1].

وينفي زكي مبارك صحة النثر الجاهلي، فشواهده منحولة، وضعها الرواة في العصر الإسلامي، والشاهد الوحيد على صحة النثر الجاهلي هو القرآن، فهو الصورة النثرية المماثلة للصور النثرية الجاهلية:" فليعلم القارئ أن لدينا شاهدا من شواهد النثر الجاهلي يصح الاعتماد عليه وهو القرآن، لا ينبغي الاندهاش من عدّ القرآن أثرا جاهليا، فإنّه من صور العصر الجاهلي، إذ جاء بلغته وتصوراته وتقاليده وتعابيره، وهو بالرغم مما أجمع عليه المسلمون من تفرده بصفات أدبية لم تكن معروفة في ظنّم عند العرب، يعطينا صورة للنثر الجاهلي، وإن لم يكن الحكم بأن هذه الصورة كانت مماثلة تمام المماثلة للصور النثرية عند غير النبيّ من الكُتّاب والخطباء...."[2].

يعدّ ناصر الدين الأسد من أكبر المدافعين عن النثر الجاهلي، رغم ما عزّ عليه من شواهد ، فهو يريد أن يثبت أن العرب عرفوا الكتابة، وليس صحيحا أنهم كانوا كلهم أميين، فثمة نقوش ومنحوتات في شبه الجزيرة العربية تثبت أنّهم عرفوا الكتابة، وكتبوا الخطّ العربي بثلاث قرون قبل الإسلام فيقول:" كان العرب يكتبون في جاهليتهم ثلاثة قرون على أقل تقدير بهذا الخطّ، الذي عرفه بعد ذلك المسلمون، وقد أصبحت معرفة الجاهلية بالكتابة، معرفة قديمة أمرا يقينيا، يقرّره البحث العلمي القائم على الدليل المادي المحسوس، وكل حديث غير هذا لا يستند، إلا إلى الحدس والافتراض"[3].

ولكن هناك فرق كبير بين الكتابة والتدوين، فالمعرفة بالكتابة وشروطها لا تعني التدوين، الذي يتطلب جهدا منظما وممنهجا في الجمع والتقييد، فإن كان التدوين موجودا فعلا، عند الجاهليين فهو عابر وعارض :" الذي نراه أنّ كلّ قبيلة من القبائل كانت تجمع شعر شعرائها، وحكم حكمائها، وأقوال

[1]- زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع، ج1، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جمهورية مصر العربية، 2010، ص 37 .

[2]- مرجع سابق، ص41 .

[3]- ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل ، ط7، بيروت ، لبنان 1988،ص 33.

خطبائها، وأخبار مفاخرها، ومآثرها وأنسابها في كتاب وقد احتفظ العرب بهذه التسمية لكتب القبائل بعد ذلك في العصور الإسلامية لتدل على هذا نفسه الذي قدمناه..."[1].

إنّ المشكلة على ما يبدو ليست في وجود الكتابة وانتشارها، بل في قلة وسائل الكتابة وتعذرها، وطغيان الشفوية على الحياة الأدبية والفكرية والدينية، فالتدوين جاء متأخرا بقرون حتى الإسلام في بدايته لم يشجع على الكتابة:" فالرسالة الإسلامية في جوهرها رسالة شفوية وكلام الله هو أكثر تجليات الشفاهية في التاريخ، كلام الله متن شفاهي حمله جبريل وأوحى به للنبي محمد، وبالتدوين استقرّفي المصحف، لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفوي، والفكرة ذاتها للحديث النبوي، وأصبح الإسناد دعما لمشروعية المشافهة، فيؤكد على هيمنة النسق الشفوي في التعبير والتفكير، لا يمكن القول إن الإسلام جاء لنقض المكتوب، لأنه الممثل الأكبر للحالة الشفوية"[2].

إن العلاقة بين النثر والسرد وثيقة، وإنكار الأول يعني بالضرورة نفي الثاني وإلغاءه، فالنثر حامل للسرود الجاهلية المختلفة التي سبقت الشعر بزمن طويل غير محدد، هذه السرود التي عمل التدوين على تنقيتها من عقائد الجاهليين، خدمة للدّين الجديد واحتراما لقدسيته، فالنثر الضائع منا هو ما سكت الرواة عن ذكره، فالخوض في مسألة السرد القديم يقودنا دائما، للحديث عن النثر الجاهلي القليل الذي وصل إلينا، وأقدم لون نثري وصل إلينا هو السجع، وسجع الكُهّان، فما موقف الإسلام من النثر الجاهلي وأشكاله المختلفة؟ هل هو موقف الإقصاء والعداء؟ أم موقف السّلم والمهادنة.؟ وبعبارة أدق موقف القرآن من النثر الجاهلي.

ب - القرآن والنثر الجاهلي:

بحث الرواة وأصحاب الأخبار في أصول الشعر العربي، وأفاضوا القول في أولياته، ولكنّهم لم يلتفتوا إلى النثر، لم يولوه الاهتمام نفسه، فابن رشيق في رأيه الذي ذكرنا، يكاد يكون الوحيد.

فقد أثبت أولية النثر على الشعر وأفضليته عليه ، لكنّه لم يضع لتلك البداية حدّا، ولم يذكر كيف تحول العرب من النثر إلى الشعر؟.

---

[1]- المرجع نفسه ص 164.

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية ص13 .

فالأكيد أنّ النقلة لم تكن سريعة ولا سهلة ميسورة، والشعراء لم يهتدوا إلى الشعر بالفطرة والبديهة فقط:" يصعب القول أن تلك الأعاريض ظهرت فجأة، بوصفها لحظة انتقالية حاسمة في تاريخ القول الأدبي، إذ لابدّ أن تكون قد تطورت عن نظم إيقاعية أقل انضباطا وصقلت بالممارسة والتجريب، إلى أن اتّسقت فيما يعرف بالأوزان الشعرية المعروفة، فإذا عرضنا الأدب العربي لوجهة النظر هذه وعالجنا الأمر برويّة تاريخية، فالصّيغة الأسلوبية التي تطورت عنها الأعاريض لا يمكن إلّا أن تكون السجع..."[1].

السجع إذن هو أقدم الفنون النثرية العربية، يعد الشعر نهاية طبيعية لتطوره، وقد استبد هذا السجع بالتعبير الأدبي الجاهلي وسيطر عليه لفترات طويلة ،وكان بحر الرجز الصورة العروضية البسيطة التي تطورت عن السجع الجاهلي، فقد أَلِف الجاهليون السجع وعرفوه وتفننوا في أساليبه:" أعجب العرب بالسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم وسجعا في سجع."[(2)].

يبحث عبد الله إبراهيم عن علاقة الشعر العربي بسجع الجاهليين، ليخلص إلى أنّ أصل الشعر في أولياته كان سجع الكُهّان، لما في السجع من توازن صوتي، وانسجام في الفواصل ونغم في تناسقها وتشابه نهاياتها، فوجود السجع واقتراب الشاعر الراجز من أسلوبه دليل واضح على أسبقية النثر على الشعر:" ولكن أين يمضي بنا كل ذلك؟ إنه يقودنا إلى فكرتنا الرئيسية حول قدم النثر، الشعر تطوّر عن صيغ سجعية، تطوّرت هي الأخرى عن الكلام العادي وذلك يخالف القول الشائع بين الدارسين حول أولية الشعر، وهو الرأي الذي أشاعه في أوساط الدارسين العرب المستشرق "فالتير"، وجاراه طه حسين..."[(3)].

يعد السّجع من طبيعة البلاغة الجاهلية، وهو عند المستشرقين وتلامذتهم من أمثال طه حسين وأحمد أمين وزكي مبارك النثر الفني الوحيد في العصر الجاهلي، الذي يمكن لنا أن نثق به ونطمئن إليه، ويذهب عبد الله إبراهيم المذهب نفسه، فهو يرى الشبه واضحا بين القرآن ونثر الجاهليين، فرغم أن الإسلام جبّ نثر الكهان والمتعبدين به والمتنبئين إلا أنّ التماثل ظلّ موجودا، فالأسلوب واحد، والصيغة البيانية والصوتية ذاتها تتكرر:" ولكن إذا نُظر للأمر من ناحية واقعية فالتماثل قائم بينهما، وهذا يكشف

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1 ص71

[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر) ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، سوريا 1952،ص ص 264، 265.

[3]- عبد الله إبراهيم:مرجع نفسه ص 91 .

أن جوهر الرسالة الإسلامية والأسلوب الذي جاءت فيه، لم يكن يتعارض مع نثر الكُهّان من ناحية المحتوى والصيغة، فالموضوعات التي كانت تتواتر فيه هي إجمالا أخلاقية وعظيمة تتخللها دروب من التأويلات الغامضة، أما أساليبه فيغلب عليها الأسجاع التي تطابق الصيغ السجعية في النصوص الدينية، ويُحتمل بان أصل التعارض كان قائما في الوظائف التي يقوم بها كلّ من النبيّ والمُتنبي أي الخلاف بين وظيفة الرسول ووظيفة الكاهن..."[1].

لا فرق على ما يبدو عند ناقدنا بين كلام الوحي وكلام البشر، مادامت الصيغة الصوتية واللغوية واحدة، ومادام المغزى إصلاحي تربوي تعليمي إنّه اختلاف في الوظيفة والدور، لا في الهدف والمرجع !والحقيقة التي يريد الناقد إغفالها أن القرآن ليس نثرا جاهليا ولا كنثر الجاهليين رغم التماثل الصوتي واللغوي بينهما،فهو فريد في بابه،معجز في ألفاظه ومعانيه:" فهو ليس شعرا ولا نثرا ولكنّه كتاب أُحكمت آياته ثم فُصِّلت من لدن حكيم خبير، فلسنا نستطيع أن نقول إنّه نثر، كما نصّ هو على أنّه ليس شعرا، كان وحيدا في بابه، لم يكن قبله، ولم يكن بعده مثله، ولم يحاول أحد أن يأتي مثله، وتحدى النّاس أن يُحاكوه، وأنذرهم أن لن يجدوا إلى ذلك سبيلا..."[2].

يفرد عبد الله إبراهيم فصلا كاملا يتحدث فيه عن السجع الجاهلي، باعتباره النثر القديم الذي عرفه العرب في جزيرتهم، وأبدعوا فيه، وحمل مروياتهم وسرودهم الدينية المختلفة، فكثير من الكُهّان كانوا قصّاصّين يحترفون السّرد، وهم ليسوا جاهلين بالدّين، إنّما أحبارا وعلماء، يقُصّون أخبار الأمم السابقة، يُذكّرون، يُبشّرون ويُنذرون، فقد جمعوا بين حُجّة الدين ومُتعة السّرد وغوايته، ولم تكن أخبارهم بعيدة، عما جاء القرآن به من قصص الأولين من الأمم والأنبياء والرسل، وقد رسخوا أسلوبهم في الكتابة والخطابة، إلى درجة أنّ القرآن لم يتجاوز طريقتهم في الكتابة، فجاءت آياته مسجوعة، ولما كانت الكهانة وأدبها مريبين، نفى الله عز وجل عن نبيه أن يكون كاهنا لمن أرادوا أن يلفقوا هذه التهمة فقال:﴿ **ولا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ** ﴾وقال أيضا:﴿ **فَذَكِّرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ**﴾ وقال عزّ من قائل:﴿ **وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلا مَا تُؤْمِنُونَ ۞ وَلا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ**﴾

ويأتي موقف النبي (صلى الله عليه وسلم)، ليُقصي السّجع الجاهلي كلّه، فعن أبي هريرة رضي لله عنه قال: " اقتتلت امرأتان من هذيل، فرمت إحداهما الأخرى بحجر، فقتلتها وما في بطنها، فاختصموا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقضى رسول أن دية جنينها غُرّة: عبد أو وليدة، وقضى بدية المرأة على

[1]- عبد الله إبراهيم: مرج نفسه ص 91 .

[2]- طه حسين: من حديث الشعر والنثر ص 25 .

عاقلتها... فقال حمل بن النابغة الهذلي: يا رسول الله: كيف أُغرِّم من لا شربَ ولا نطقَ ولا استهلّ، فمثل ذلك يُطّل، فقال: رسول الله صلى الله عليه وسلم: إنّما هذا من إخوان الكُهّان، من أجل سجعه الذي سجع"[1].

اهتم العرب بالسجع وبرع فيه كُهّانهم ورُهبانهم وأحبارهم، وكان للكُهّان مكانة رفيعة في المجتمع الجاهلي، فقد نسجت حولهم الأساطير والخرافات فشُق بن الصعب كان شق إنسان أو شطره، فله عين واحدة ويد واحدة، ورِجْل واحدة، وأنّ سطيح بن ربيعة الذئبي، لم يكن فيه عظم سوى جمجمته، وأن وجهه كان في صدره ، ولم يكن له عنق، وربما كان أحدب، ومن كهانهم في أواخر العصر الجاهلي سواد بن قارب الدوسي، وقد أدرك الإسلام ودخل فيه، ومنه المأمور الحارثي، كاهن بني الحارث بن كعب وخنافر الحميري...، وأكهنهم عزي تسليمة، يقول الجاحظ:" أكهن العرب وأسجعهم سلمة بن أبي حيّة وهو الذي يقال له عزّي سلمة ومن قوله:" والأرض والسماء، والعقاب والصعقاء، واقعة ببقعاء، لقد نفّر المجدُ بني العُشراء للمجد والسّناء"[2].

ويضيف شوقي ضيف:" ونجد بجانب هؤلاء الكُهّان جماعة من الكاهنات، وربما كنّ في الأصل من النساء اللّائي، يهبن أنفسهن للآلهة ومعابدها، ومن أشهرهن الشعثاء، وكاهنة ذي الحكمة، والكاهنة السعدية، والزرقاء بنت زهير والغيطلة القرشية، وزبراء كاهنة بني رئام ويروى أنها أنذرتهم غارة عليهم فقالت:" واللّوح الخافق، واللّيل الفاسق، والصّيّاح الشّارق، والنّجم الطّارق، والمُزن الوّارق، إنّ شجر الوادي ليأدو ختلا، ويُحرق أنيابا عُضلا، وإن صخر العواد، لينذر تكلا، ولا تجدون عند معلا "[3].

يقلّل بعض الدارسين من قيمة هذه الأسجاع الجاهلية، التي كان الكهّان يرددونها، وينسجون عليها سرودهم، ودوّنوا بها أخبار الأوّلين، وما كان فيها من أعاجيب، فالأمر لم يكن سوى دجلا وتهريجا:" وسجع الكُهّان الذي عُرف في الجاهلية ضرب من الشعوذة اللّفظية كما قلنا من قبل، وهو ليس فنا وليس أدبا، وإنّما هو عبث يعتمد على الجرس اللفظي، وأحسب أن هذا هو السّر فيما نقلته لنا كتب السيرة والأخبار، من أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم- عفا عنه، وأنّ صحابته امتنعوا عنه بل رفضوه رفضا قاطعا"[4].

يرى عبد الله إبراهيم أنّ رفض الأسجاع الجاهلية لم يكن رفضا فنيّا خالصا، واستبعادها لم يكن أبدا لاعتراض عليها كشكل وأداة، ولو كان الأمر كذلك لما اختار القرآن السجع أسلوبا نثريا، يخاطب به

[1]- الجاحظ : مصدر سابق ص 287.

[2] الجاحظ : مصدر سابق ص 290.

[3] شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص 421.

[4] فاروق خورشيد : الرواية العربية –عصر التجميع – دار الشروق ، ط2، القاهرة ، مصر 1975. ص 61.

النّاس، فالأكيد أن هذا الاستبعاد كان هدفه واضحا، فالسجع كان حمّالا لمعتقدات الجاهليين ومروياتهم التي تعارض الدّين الجديد، وأصحابه لم يكونوا مجرد أدباء يكتبون الأسجاع ويتفننون في قولها، فهم رجال دين، عارفون بأموره كلّها، فالسّجع مرتبط بالكهانة، وبالديانات التي سبقت الإسلام، لذلك فهو مذموم، لكنّه سرعان ما يسترجع مكانته ويبسط سيطرته على فنون الكتابة والإنشاء، فقد أعادت له البلاغة العربية بدأ من القرن الرّابع الهجري رونقه وبهاءه، فهذا أبو هلال العسكري يقدمه على فنون البديع كلها، حين يقول : " لا يُحسن منثور الكلام ، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد بليغ كلام لا يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن، لأنّه في نظمه خارج عن كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات، فضلا عما تزاوج في الفواصل منه"[1].

ويأتي بنماذج من القرآن الكريم لهذا التزاوج : "وأمّا ما زوج بينه بالفواصل فهو كثير مثل قول تعالى :﴿ **فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ ۞ وإِلى رَبِّكَ فَارْغَبْ** ﴾ وقوله سبحانه:﴿ **فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ۞ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ**﴾، ويورد كلام النبي وكرهه للكهّان، ويعلق على ذلك أن النبي لم يكره السجع لكونه سجعا، وأنه استعمله في كلامه ويضيف العسكري في بيان أخير يؤكد فيه السجع وسبب تفضيله فيقول:" إذا سلم(أي سجع) من التكلّف وبرِئ من التعسّف، لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه" [2].

لم يكن التعارض بين القرآن والسجع في لغته وأسلوبه، بل كان التعارض بين رسالة النبي ورسالة الكاهن، فشتّان بين النبيّ المدعوم بالوحي الصادق، وبين المتنبّي، المدعوم بالدجل والشعوذة والخرافات،فقد تراجع أدب الكُهّان بنثره المسجوع، وسروده الدينية، التي كانت تحمل كثير أمن عقائد الأولين:" توارت مرويات الكُهّان وراء نسيان مُتعمَّد خلف السياج الدوغمائي للسلطة الدينية، التي لا تُقرّ بالتنوع والخلاف، وإنّما بالبُعد اللاّهوتي للنصوص، وطُمست هذه السياسات الشمولية المصادر المشتركة، والأصول المتشابهة لكّل المرويات الإخبارية، كقصص الأنبياء والإسرائيليات فأوابد العرب..."[3].

لقد تمّ إقصاء سجع الكُهّان وأدبهم، وأُستبعدوا من دائرة النثر والسرد معا، ولكنّ هذا الإقصاء لم يفضِ بسرود هؤلاء إلى الموت، ولم يحكم على مروياتهم بالفناء، فقد بُعثت أوابدُ العرب وملامحهم، وأقاصيص الكهنة وأساليبهم المسجوعة من جديد:" ولا شكّ أنّ سجع الكُهّان كان معروفا في الجاهلية،

---

[1]- أبو هلال العسكري : مصدر سابق ص 260.

[2]- أبو هلال العسكري: المصدر نفسه ص 261.

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ج1، ص91 .

وعند منبثق الإسلام، وقد وعته صدور العرب يومئذ، ثم أهملوه ولكنّهم لم ينسوا أسلوبه، فلما كانت الدولة الأموية أو العبّاسية حملت الحماسة بعضهم على إنطاق الكُهّان بأقوال هي من قبيل الدعاية الدّينية أو الحزبية، كبعض الأسجاع السابقة الذكر وكحديث الكاهن خنافر الحميري..."[1].

إنّ علاقة الإسلام بالنثر، وأسجاعه الجاهلية، لم تكن قائمة على الإقصاء والإلغاء، فقد حافظ السجع على مكانته وأسلوبه، ولكنّ أدبه وفنّه السردي القصصي غُيّب لاعتبارات دينية مختلفة لذلك يخوض عبد الله إبراهيم في علاقة الإسلام بالسرد من وجهة نظر ثقافية ويبحث في أصولها.

ج- الإسلام والسّرد:

يرجع ضياع الموروث السردي العربي، حسب عبد الله إبراهيم إلى الإسلام الذي تتعارض قيمه مع ما تحمله السرود الجاهلية، من شرك ووثنية، ومن خلاله تمّ إقصاء الحامل والمحمول معا، ولكن الواضح أن القرآن الكريم كما حافظ على أسلوب النثر الجاهلي وبنيته التعبيرية القائمة على السجع، حافظ أيضا على القصّ كنوع سردي، لما فيه من تدبر وتذكر وعِبَر، وتحوّلت مهمة القصّاصّين من سرد لأيام العرب وتعبير عن حياتها الدينية والأدبية إلى مهمة جديدة هي التذكير والوعظ، فالقاص في الحياة الإسلامية الجديدة أصبح مذكرا وواعظا،وصاحب رسالة جديدة هي رسالة التوحيد:" كان القُصّاص يشتغلون كثيرا بأوابد العرب، التي لا يُعرف الآن عنها شيء مؤكد، لأنها حُرّمت، وأُستُبعِدت، أو اندرجت في سياق النصوص الدينية بعد تغيير محمولاتها الدلالية وحلّ محلّها الوعظ والتذكير، وإيراد أخبار الأمم الغابرة على سبيل الاعتبار، الحدود التي رسمها الإسلام للقصّ لم تكن معروفة من قبل، والخروج عليه، إنّما هو خروج على الإسلام ".[2]

اختلط دور القصّاص بدور الواعظ، وأصبحت مهمته تقصّي الأخبار والتدقيق فيها، وتراجع دوره الفني التخييلي، ليصبح مؤرّخا يوثق للأخبار ويسردها بكل أمانة وموضوعية، ويُمحص بعد ذلك الخبر فلا يأتي إلا بالخبر الذي يوافق الرسالة الجديدة ويدعمها ولا مجال لما دون ذلك، قال تعالى:﴿ **لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى۞ وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ** ﴾ **سورة يوسف الآية111.**

[1]- أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان (دت) ص16 .

[2] - عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 110.

باتت وظيفة القاص محدّدة: " أوّل وظائفه هي العِبرة والعِظة والتذكرة رأفة من الله سبحانه عزّ وجلّ بعباده ورحمة لهم وهداية، والعبرة والعظة والتذكرة هي أمور لا تأتي إلا بالإطّلاع والعلم، ثم تصديق الكتب السماوية وسائر الكتب الله تعالى التي كانت قبله، وتفصيل وتبين وتوضيح كل ما يحتاج إليه العباد من الحلال والحرام والشرائع والأنباء..."[1].

انحسر دور القاص في التبليغ و الحكم وتقديم النصح وضرب الأمثال، واعتبر الخروج عن هذا الدور افتراء ، زيغ وانتهاك لحرمة الدين فلا مجال للتخييل والمبالغة، فالمهمة واضحة دينية محضة والخروج عنها خروج عن الدّين: " فما وافق الفضاء الدّيني فهو مقبول، وما عارضه مرفوض، لا يسمح بروايته وإشاعته بين الناس، القاص هو المتتبع للأخبار، والمتقصي لها بدقة، ولابدّ أن تتوافر فيما يقص شروط: " الصواب، والتثبت والتدبر، والموعظة، والاعتبار، وسيقود ذلك إلى نتيجة مهمة وهي أنّ القّص أصبح أقرب إلى التّاريخ منه إلى الفنّ الإبداعي المُتخيّل الذي لا يقوم على مثال"[2]

ابتعد القاص عن دوره الإبداعي وتخلّى عن مهمته الأولى وهي الإبهار وإمتاع متلقيه وتسليتهم، واكتفى بدور ثانوي هو التذكير والوعظ.

يُميّز ابن الجوزي بين ثلاثة أسماء هي: القاص والمُذكّر والواعظ:" فالقاص هو الذي يتتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها وذلك القصص وهذا في الغالب عبارة عمّن يروي أخبار الماضين،وهذا لا يُذمُّ لنفسه، لأنّ في إيراد أخبار السالفين عبرة لمعتبر وعظة لمزدجر واقتداء بصواب لمُتبّع: وقد قال الله عز وجل : ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَصِ**﴾وقال﴿ **إنّ هَذا لَهُوَ القَصَصُ الحَقُّ** ﴾.."[3].

فالقاص عالم بالأثر والخبر، يستند سرده على حقائق التاريخ وتفسيرها للنّاس بغرض تعليمهم أما المُذكّر فمن التذكير وهو:"تعريف الخلق بنعم الله عز وجل عليهم وحثهم على شكره وتحذيرهم من

[1]- إبراهيم صحراوي: مرجع سابق ص 120 .

[2]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 111 .

[3]- ابن الجوزي(أبي الفرج عبد الرّحمن بن علي) : كتاب القُصّاص والمُذكّرين ، تقديم وتحقيق و تعليق محمد لطفي الصبّاغ ، دار المكتب الإسلامي ، ط 1 ، بيروت ، لبنان، 1983، ص ص 158.157.

مخالفته، وأما الوعظ فهو تخويف يرّق له القلب وهذان محمودان وقد صار كثير من النّاس يطلقون على الواعظ اسم القاص وعلى القاص اسم المذكر، والتحقيق ما ذكرنا"[1].

إنّ علاقة الإسلام بالسرد حسب عبد الله إبراهيم لا يحدّدها القرآن الكريم، الذي لم يرفض هذا النوع النثري ولم يلغه بل جاء في قالبه الأهم وهو القصص، ولكنّه ليس القصص البشري الذي يخطأ ويصيب، ويرجم بالغيب، ويتبع أهواء النّفس ونزواتها،وغواية الخيال وزيغه، بل هو القصص الحق،﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالحَقِّ﴾ سورة الكهف آية 12** فالقصص تلاوة من آية الحكيم:﴿ **طَسم تِلْكَ آيَاتُ الكِتَابِ المُبِينِ﴾ نَتْلُوا عَلَيْكَ مِنْ نَبَإِ مُوسَى وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ سورةالقصص آية 1،2** ، وأفرد سورة في كتابه المبين للقصص.

وتحوّل القصص عند البلاغيين إلى وجه من وجوه الإعجاز وبرهان على نبوّة الرّسول (صلى الله عليه وسلم)، الذي يأتيه ربّه بأخبار الماضين صادقة بلا تعريف ولا تخريف، بل وحي من رب العالمين فمعرفة الغيب هي الإعجاز ذاته: " الرّسول كان أُميّا لا يكتب، ولا يُحسن أن يقرأ، وكذلك كان معروفا من حاله أنّه لم يعرف شيئا عن كتب المتقدمين، وأقاصيصهم، وأنبائهم، وسيرهم، ثم أي بمجمل ما وقع وحدث من عظماء الأمور، ومهمات السيّر من خلق الله آدم عليه السلام إلى مبعثه"[(2)].

يعد النبي(صلى الله عليه وسلم) القاص الأفضل، وقصصه النموذج الأمثل للقصص، وكلّ خروج من هذا النّوع الاعتباري من القصص هو خروج الدّين، ويذهب عبد الله إبراهيم إلى حد يعتبر فيه ماوصلنا من سرد جاهلي، بأنّه مرّ عبر هذا المِحَكّ الصّعب، فكانت تلك السرود الجاهلية تستجيب في مجملها لهذا الشرط الديني أو تسايره على الأقل: " كلّ ما وصل إلينا من المأثورات السردية الجاهلية، لا يخرج عن هذا الفضاء الدّلالي الصّارم، لأنّه دُوّن على وفق شروطه، كما أنّ القصص في القرنين الأول والثاني كان ملتزما، إلى حدود بعيدة بهذه الشروط، لم يجرؤ أحد من المدوّنين والقُصاّص على انتهاك هذه الشروط خلال هذه المدة"[(3)].

---

[1] - مصدر سابق ص 160.

[2]- ينظر: الباقلاني(أبي بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر (د ت) ص 34 .

[3]- عبد الله إبراهيم مرجع سابق ، ص 112 .

لا يفصح النّاقد عن طبيعة هذه المرويات التي لا تعادي الّدين الجديد، ولا تناقضه، والمعروف أنّ مرويات الجاهليين حملت عقائدهم الدينية الوثنية، وعكست رؤية العربي في الجاهلية للكون والحياة، فكيف وصلت هذه المرويات، وفلتت من رقابة الدّين، وتعصّب الرّواة ، بل وتعصّب السّاسة الأمويين، لأنّهم هم من كان يقف وراء توجيه حركة التدوين في بدايتها: " ولكن هذا أيضا قد أبقى الكثير من ألوان الفنّ القصصي التي كانت تخدم أهداف الدارسين، فالحياة العربية قبل الإسلام كانت مليئة بالخلافات والعصبيات التي تضرب بأصولها في بطن التاريخ، والتي تستند في كثير من الأحيان إلى معتقدات طال العهد بمصدرها الأول وأساسها الحقيقي، وقد وجد الإسلام نفسه في مركز هذا الصراع، فكان لابدّ له أن يعتمد اعتمادا كبيرا على معرفة كاملة بكل التيارات التي تضطرب بها الجزيرة العربية وتموج ،وكان لابد من أن يمس أصول هذه الخلافات وجذورها"[1].

الأكيد أن العرب كانوا يعرفون أخبار الأمم التي وردت في القرآن الكريم، بل وكانوا يتداولونها، ولكن عن غير هدى، فهي متضاربة متناقضة، وهذا التضارب بيّنته سورة الكهف من قوله تعالى:﴿ **سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ، وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ،قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ، فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا**﴾ **سورة الكهف آية 21.**

القصص القرآني هو النبأ الحق، الذي يبطل هذا المراء والجدال ويُسكت الخائضين فيه ويفحمهم، فتفسير القصص القرآني احتاج من المفسرين البحث في هذه الإشارات القرآنية التي تحيل على قَصَص جاهلي كان قائما في منهجه وأسلوبه، ولكنّه ظلّ عن الحقّ، واتّبع أهواء القصّاصين وغوايتهم:" وحين جاء المُفسّرون اضطرّوا إلى البحث عن تفسير كامل لهذه الإشارات التي جاءت في القرآن، وهكذا اضطروا إلى إثبات الكثير مما جاء في القصص التي كانت معروفة في العصر الجاهلي..."[2].

لم يكن القرآن معاديا للسرد بل داعما له، فقد اختار القصص أسلوبا يذكر فيه النّاس ويعظهم، وجاء النبيّ (صلى الله عليه وسلم) ليجعل من القّص هدفا واحدا هو الاعتبار والتذكر.

---

[1]- فاروق خورشيد : مرجع سابق ص 26 .

[2]- فاروق خورشيد : المرجع نفسه ص 27 .

د- **موقف النبي (صلى الله عليه وسلم) من السرد:**

ينطلق موقف النبيّ الكريم من القرآن : أخبرنا الأول بن عيسى قال: أخبرنا محمد بن العزيز الفارسي قال: أخبرنا عبد الرحمان بن أبي شريح قال : حدثنا ابن صاعد قال: حدثنا العباس بن عمّ ﷺالله عليه وسلم) قال:" **ولا يقصّ على النّاس إلا أميرٌ أو مأمورٌ أو مُراءٍ**[1] فالقاص إذن إمّا أميرٌ سيّدٌ يَعِظُ النّاس، أو مأمورٌ من قبل الأمير بذلك ، أو مُختال مُراءٍ، مزهوٌّ بنفسه، معجب بحديثه، يتأمّر على الناس ويتشبّه بالأمير، وهذا النّوع مذموم مستبعد – يتكسّب بالقّص ويتخذ الوعظ طريقا للحكم والرئاسة.

الواضح أن النبي(صلّى الله عليه وسلم) لا يعارض القصّ ولا يرفضه فموقفه من موقف القرآن الذي حدد هدف القص في الوعظ والأذكار، فالسرد النبوي عند النبي خادم للإسلام، لا يخرج عن تعاليمه، وهذا السارد الأمين، الواعظ الحكيم تمثل في شخصية " تميم بن أوس الدّاري" : " روي عن تميم قصّة الجسّاسة وهذه منقبة شريفة له لا يشاركه فيها غيره، ويدخل في رواية الأكابر عن الأصاغر وروي عنه جماعة من الصحابة منهم ابن عباس وأنس بن مالك وأبو هريرة رضي الله عنهم... وهو أول من قصّ على النّاس استأذن في ذلك عمر رضي الله عنه فأذن له وهو أوّل من أسرج في المسجد..[2].

روى تميم الدّاري أمام الرسول الكريم قصّة الجسّاسة، وقصّ على النّاس قصصا عن الدجّال وابن الصيّاد، ورغم أن قصصه امتازت بالخرافة والتخيل إلا أنها لاقت استحسان النّاس، لأنّها لم تعادِ الإسلام – و إنّما احتفت به وساندته.

أصبح تميم الدّاري قاص الإسلام الأوّل، وأصبحت مروياته متداولة بين عامة الناس وخاصتهم، واستطاع أن يكيّف سروده مع ما استجد من تعاليم الدين الجديد:" أفضت هذه المعطيات التي كان يوفرها تميم الداري للرسول من مرويات وأخبار إلى تثبيت موقعه بوصفه رائدا للقصص الإسلامي بعد أن

[1] - ابن الجوزي : مصدر سابق ص 185، 186.

[2]- الإمام النووي (أبي زكريا محمد بن شرف الدين) :تهذيب الأسماء واللّغات، ج1، دار الكتب العلمية ط1 ، بيروت لبنان (د ت) ص 138.

آمن بالإسلام، وتصدر بذلك تاريخيا فئة القُصّاص المسلمين، وبدا رسميا القص في مسجد الرسول بالمدينة"[1].

وبمقابل هذا الموقف، نجد النبي (صلى الله عليه وسلم) يرد بحزم على كلّ قاص يتعارض يعارض ماجاء به الإسلام، وتحاول التشكيك في معتقداته، أو تقويض قصصه، والطعن في نبوة نبيه، وقد اضطلع بهذا الدور النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن مناف بن عبد الدار بن قصي، القاص الجاهلي القرشي، المعاصر للنبي (صلى الله عليه وسلم)، والمتصل به نسبا، الذي تشبّع بالأخبار الفارسية، وعرف مرويات الأقدمين وتاريخ الأديان القديمة، واطّلع على الحكمة، وأجاد ضرب العود والغناء وجمع كل ذلك وجاء إلى مكة في الوقت الذي كان الرسول ينشر فيها رسالته، ولم يتردّد في حضور مجالس الرسول التي يعظ فيها المكيّين، وما أن يفرغ الرسول من وعظه وينصرف، حتى يقوم النضر بينهم قاصا عليهم أخبار "رستم واسفنديار الفارسية" قائلا:"ما محمد بأحسن منّي حديثا، وما حديثه إلا أساطير الأوّلين، أكتبها، كما اكتتبتها"[2].

سبّبَ النضر بن الحارث للنبي (صلى الله عليه وسلم) حرجا شديدا، وتجرد الرسول للرد عليه، وجاء الوحي الإلهي متوعدا النضر بالعذاب الأليم، وبالويل والتبور، وسوء العاقبة، وكانت نهايته وشيكة ذلك ما ورد في سورة " الجاثية" قال تعالى:﴿ **وَيْلٌ لِكُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ ۞يَسْمَعُ ءَايَاتِ اللهِ تُتْلَى ثُمّ يُصِرُّ مُسْتَكْبِرًا كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا فَبَشِّرْهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ۞ وَإِذَا عَلِمَ مِنْ ءَايَاتِنَا شَيْئًا اِتَّخَذَهَا هُزُوًا أُولائِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ** ﴾ **سورة الجاثية آية 7، 8 .**

يسقط النضر أسيرا بيد الرسول في معركة بدر، وكان على رأس لواء قريش فأمر الرسول أن يقتل صبرا، أي أسيرا، ونفّذ أمر القتل فيه سيدنا على بن أبي طالب، وكان أوّل من قتل صبرا في الإسلام[3].

كان النضر بن الحارث شديدًا على الدعوة الإسلامية، سبّب لها أذًى كبيرًا، فكان ردّ الرّسول حازما: " ما الذي يمكن استخلاصه من هذه الواقعة؟ الخلاصة الأساسية تتمثل كما يأتي: إذا قيست الأمور

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 116 .

[2]-انظر الإمام شمس الدين الذهبي : سير أعلام النبلاء ، مؤسسة الرسالة ، ط3، دمشق ، سوريا 1985ص 229.

[3]- ابن سعد (محمد بن سعد بن منيع الزهري): كتاب الطبقات الكبير، تحقيق علي محمد عمر ، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة 2001، مصر ، ص 66.

بنتائجها في القضايا المتناظرة الخاصة بالتهم التي وجهت إلى الرسول مثل : الكهانة، والسحر، والشعر، والقص، نجد أن موقف الرسول كان أشدّ قسوة على القاص من غيره، فثمة ثلاث درجات متتالية في موقفه تجاه من شكّ في نبوّته: عفا عمن سحر، وأهدر دم من هجاه شعرا، وقتل القاص وهو أسير حرب"[1].

نهاية النّضِر كانت عبرة، لكل قاص يخرج عن دوره الاعتباري الوعظي، ويستغل مروياته الجاهلية للتشكيك في الدّين الجديد، ويحاول أن يكون ندا لها ، ويبدو أن العبرة لحقت الرواة بعد ذلك فأعرضوا عن مرويات النضر، وأغفلوها لأنه عدو الإسلام ومن يجرؤ على رواية سروده فقد تجرأ على الدين وعارضه وأعلن الكفر البواح .

إنّ النّضِر بن الحارث، لم يكن مجرد قاص، اختلفت مروياته مع قصص القرآن حينا، وتوافقت معه حينا آخر، فالواضح أنّ معارضته خرجت عن طابعها الأدبي والفني، إلى معارضة تحمل السلاح وتقاتل النبي، فهو حامل لواء القرشيين في بدر، ولم يكن بالصورة البريئة التي رسمها عبد الله إبراهيم، على أنه أسير حرب أعزل.

اختلف الروّاة في أمر نشوء القصص، هل هو في زمن الرسول، أم في زمن الخلفاء من بعده، فيرى البعض أن القصص ظهر في عهد الخلفاء وبعد الفتنة مباشرة، ولم يكن في زمن النبي، بل يذهب آخرون إلى أن القص كان في عهد معاوية:" ولم يكن القصص في زمن النبيّ(صلى الله عليه وسلم) ولا في زمن أبي بكر وعمر رضي الله عنهما ، لاجتماع كلمة المسلمين ، ولقرب العهد بالرسالة، وإنّما أحدثت القصص في زمن معاوية، حين كانت الفتنة بين الصحابة رضي الله عنهم ، وكانت مقصورة على الموعظة الحسنة والتذكير وما إلى ذلك ، وأوّل من قصّ من الصحابة، الأسود بن سريع، وكان يقول في قصصه إذا ذكر الموت وخاطب الميت:

فإن تَنْجُ من ذي عظيمة إلّا فإنّي لا أخالك ناجيا

ثم كان أول من قصّ من التابعين بمكة: عبيد بن عمير الليثي، وقد جلس إليه عبد الله بن عمر وسمع منه، فكان ذلك داعية إلى إقبال الناس ورغبتهم في استماع القصص لمكان ابن عمر من الدين والورع، وقد أقرته عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها ولم تنكر عليه، فحدث عطاء قال: دخلت أنا وعبيد عليها، فقالت :

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص115.

من هذا؟ فقال: أنا عبيد بن عمير، فقالت رضي الله عنها: قاص أهل مكة ، فقال : نعم، قالت : خفّف فإن الذّكر ثقيل"[1].

يذهب عبد الله إبراهيم إلى أن القصّ بدأ في عهد الرسول(صلى الله عليه وسلم) ، وتلك حقيقة لا ينكرها إلا جاحد:" القصّ ابتدأ في زمن الرسول، كما قدمنا في موقفه من الدّاري والنّضِر بن الحارث، وهذا الرأي يجري قبوله على مضض، كأنه ترياق مميت لا خلاف حول المكانة الرفيعة للداري في الإسلام، ولكن حينما يربط أمره بالقصّ، فينبغي البحث عن تأويل أو تخريج ما"[2].

لا يذكر الناقد الضرر الذي قد يسببه الاعتراف، بالداري كقاص أوّل سابق ومؤسّس لفنّ القصّ، فالإسلام لم يكن ضد القصّاصين، بل قرّبهم منه، وجعلهم داخل بيوت الله، يتشاورون مع القُرّاء والمُحدثين، والمفسرين، فقد صار القصص يلقى في مسجد النبي(صلى الله عليه وسلم) بالمدينة، وتقام له الحِلق، وأصبح يستهوي النّاس ويحمّسهم، ومنهم الخليفة معاوية بن أبي سفيان الذي: " اتخذ قاصا كان يجلس إليه حتى تقبل صلاة الفجر، فلا غرو أن يتابعه أهل الشام على ذلك ويكثر القصص فيهم، ولعل هذا من دهاء معاوية في السياسة "[3].

اتبع قصّاصو القرن الأول الهجري طريق الوعظ والتذكير، فاتصفوا بالورع والتقوى، وكانوا قضاة ومُحدثين:" يقوم القاص في المسجد بعد صلاة الصبح، فيذكر الله تعالى، ويدعو، ويؤمّن النّاس، وذلك خلف المقام بعد تسليم الإمام، وكان عبيد بن عمير أوّل من فعله، وكان القُصّاص يتوزعون في الوقت فيما بينهم بالتناوب، أمّا أبو حازم القاص، فكان يقصّ فجرا وعصرا في مسجد المدينة، وعلى هذا سار الأسود بن سريع في المسجد الجامع بالبصرة، وهو أول من قّص فيه[4].

تكاثر القُصّاص ولم يحافظوا كثيرا على مكانتهم، وتهاوت منزلتهم مع مرور الوقت، وفقدوا كثيرا من الهيبة والاحترام، وبدأوا يخرجون من بيوت الله تباعا، فينتشرون في الساحات والأسواق والأماكن العامة، وقد تخلّى بعض القُصّاص عن مبادئ القّص الإسلامي الأوّل، القائم على الوعظ والتذكير، فاستهواهم التخييل، وساروا وراء أهوائهم وجنحوا لغواية القصّ وفتنة السرد وعوالم الرواية:" ولما كان القرن الثاني للهجرة، وانتهى عصر كبار القُصّاص من التابعين، ورأسهم الحسن البصري المتوفي سنة 110 هـ ، وكان رضي الله عن مفننا ثقة في كل ما يتعاطاه من العلوم، نشأت بعده الطبقة التي أخذت عنها العامة وقد

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب، دار الإيمان ، القاهرة، مصر (دت) ص327. .

[2]- عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه ص ص 121، 122 .

[3]- مصطفى صادق الرافعي: المرجع نفسه، ص 327. .

[4] - ابن سعد : مصدر سابق ج5، ص 49 .

اضطربت الفتن وكثر الكلام و فشت الأكاذيب في الأحاديث وفي أخبار الشعر، فصار همُّ القاّص أن يعني بالغرائب، ويكثر من الرقائق، لأن أهل العلم انصرفوا إلى حلقات الرواية، ولم يبق في حلقات القُصّاص إلا العامة وأشباههم... فمن ثمّ ساءت المقالة فيهم، وصار القاص عند أهل العلم أحمقا منحرفا لا يعرفونه بغير ذلك، إلاّ قليلا ممّن استوعبوا وتبيّنوا وجروا في مذهب الرواة "[1].

أصبح القاص مرذولا مذموما، يدعو إلى الفتنة، ويشجّع على البِدع، وعُدَّ عمله خروجا عن الدّين، وعبثا بمقدساته؛ ظهر وكأنّ القُصّاص يهدّدون الدّين مباشرة قيل:" ما أفسد على النّاس حديثهم إلّا القُصّاص وما أمات العلم إلا القُصّاص، إنّ الرجل يجلس إلى القاص برهة من دهره، فلا يتعلق منه بشيء، وإنّه ليجلس إلى الرجل العالم (المحدث) الساعة فما يقوم حتى يفيد منه شيئا، وكان بعض المحدثين كما رأينا من قبل مع ابن عمر يمتنع عن محادثة القُصّاص"[2].

أصبح لقب القاص عاميا مبتذلا، وحلّ محلّه المُحدِّث، الذي يتقن الرواية والأسانيد، ويضطلع بمهمة الوعظ والتذكير:"ولما نضجت العلوم في القرن الثالث، ذهب القُصّاص، وخلفهم الوُعّاظ من المتصوفة والزُهّاد، إذ كان اسم القاص قد أصبح لقبا عاميا مبتذلا، وأكثر المتصدرين في الوعظ إنّما يكونون من أهل الحديث المتسعين في العلوم "[3].

استبعد القُصّاص تماما، وشرّدوا تشريدا:" في النّصف الثّاني من القرن الثالث ، صار القُصّاص يتهددون السلامة العامة، حلقاتهم تتكاثر في الطرق والساحات، ولم يعد مرغوبا في وجودهم داخل المساجد، وتخلّوا عن وظيفتهم التذكيرية ،وانزلقوا إلى لُجّة التخيّل السردي، وبالغوا في استثارة العامة بمرويات تثير سخطهم من الأوضاع العامة، وتؤجّج انفعالهم، أصبح المسجد الذي انبثق القص من قلبه قبل قرنين مجرد ذكرى وعلامة على انفصال في وظائف القُصّاص، تعمّق التعارض بينهم وبين المُحدّثين الذين بمرور الوقت غدو الأوصياء المباشرين على الثقافة الدينية"[4].

تراجعت مكانة القُصّاص، وضاعت مروياتهم، ولكنّ ذكرهم لم يضع، وصناعتهم لم تنته، فسرعان ما عادت سرودهم في أخبار المتأخرين، عن أصحاب الأخبار ورواة الشعر والنثر، وأخذت أشكالا مختلفة ، ومن بين هذه الأخبار والمرويات الإسرائيلية، التي ظهرت بين العامة من الناس، وانتقلت تدريجيا إلى دائرة

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: مرجع سابق ص 328.. .

[2]- الخطيب البغدادي: الجامع لأخلاق الراوي، وآداب السامع، تحقيق محمد الطحان، ج2، الرياض، المملكة العربية السعودية ، ص 164 .

[3]- مصطفى صادق الرافعي : المرجع نفسه ص 329.. .

[4]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 134 .

الدّين و التاريخ:" اندرجت المرويات الإسرائيلية في قصص العامة، وكانت تُعنى بأخبار الخلق، الجنّة، والطوفان، الأنبياء، والرسل، ووجدت لها أيضا صدى كبيرا في تواريخ الطبري، والمقدسي، والمسعودي، وابن الأثير، وجملة من كبار المفسرين كابن كثير والطبري، واستفحل أمرها عند الثعالبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب قائمة بذاتها سميت بقصص الأنبياء، وتطورت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منيّة، وعبد الله بن سلام ، إلى مرويات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم"[1].

يرى عبد الله إبراهيم أن كثيرا من مرويات هذا القرن يتداخل فيها الخرافي بالحقيقي، والأسطوري بالدّين، فنشأت سير متخيلة لفرسان العرب وأجوادها، ونُسجت قصص لحياة الأنبياء، فيها كثير من التخييل والإغراب، لهذا كان موقف الخاصة من الحكام والأدباء وعلماء الدين، يزداد عنفا وضراوة لأنّ هذه القصص تحوّلت من التذكير إلى اللّهو والتخييل، وفي هذا المنعطف المهمّ من تاريخ السرد العربي والقصص الإسلامي، بدأ تشكل الأجناس السردية الجديدة،وفي هذا المناخ السردي المفعم بأحاديث العامة وأقاصيصهم، - التي لا تخلو من الغريب والعجيب والنادر من الوقائع والأخبار- ظهرت الأنواع السردية الجديدة وانتقلت من الشفوية إلى الكتابة الأدبية النثرية، ممثلة في فن الرسالة، ومن الرسالة إلى المقامة، وهي الأنواع الأساسية الكبرى في السرد العربي القديم:" في الوقت الذي كان الموقف التقليدي يتصلّب تجاه القص، كانت المرويات السردية قطعت شوطا طويلا في تكونها، بل إن بنياتها السردية الكبرى قد تشكلت، فظهرت الأنواع الأساسية في السرد العربي القديم، إلى درجة يمكن تفسير موقف ابن الجوزي على أنه جاء بعد أن استأثرت باهتمام العامة، فالمواقف الإيديولوجية والنقدية، لا تأتي إلا بعد فوات الأوان وهو ما وقع في حالة المرويات السردية العربية التي كانت منذ القرن الثالث والرابع الهجريين تخطت مرحلة الأخبار المفردة، المفرقة ودخلت مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات والنُبَذ والأخبار المتناثرة وتعيد إنتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية..."[2].

لقد تشكلت "المادة السردية" عبر هذا التاريخ الطويل من السرد الذي كان مزيجا من الوعظ والتخييل، وتشكلت أنواع سردية جديدة، أخذت شرعيتها وفرضت وجودها الأدبي والفني .

ثانيا: الأنواع السردية الكبرى:

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 141 .

[2]- عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه، ص 148 .

أ. الرّسالة البغدادية :

ظهرت الأنواع السردية الجديدة في مناخ سردي مميز، فقد أخذ الساردون يتخلصون تدريجيا من قيد الأسانيد، ويتحرّرون من نزعة الوعظ والتذكير، وبدأوا ينزعون إلى التخييل والفرجة والاستعراض الفني، فاتجهوا إلى الكتابة السردية، مدعومين بسيل هائل من المحكيات والمرويات الإسرائيلية والسير الشعبية والحكايات الخرافية، وكان هذا المناخ الإخباري حاضنا للأنواع السردية الجديدة والتي أبرزها المقامة: " الأمر الذي يمكن تأكيده أن بنية الخبر التقليدية في القرن الرابع من إسناد مركب، ومتن مقيد بذلك الإسناد، عُرِضت لهزّة خفيفة في المجالات التي لا ترتبط بعلوم الدّين، ومن ذلك سَيلُ المدوّنات في أخبار الظُرّاف، والمُتماجنين، والمُكدِّين والطفيليين، والشُطّار والعيَّارين، ممّن وردت في تضاعيف كتب الأخبار".[1]

خرج السرد من طابع الإخبار إلى طابع التخييل:" وتحوّلت الشخصية القصصية من شخصية تاريخية إلى شخصية مُتخيّلة.[2] وظهرت بعض المدوّنات السردية، التي مهدت لظهور المدونة الكبرى وهي المقامة، ومن هذه المدونات، نذكر عملا سرديا مميزا في لغته وأسلوبه وهي الرسالة البغدادية لصاحبها أبي مُطهر الأزدي (القرن الرابع الهجري ،العاشر الميلادي)، وهي رسالة هزلية ساخرة، تنتقد الأوضاع الاجتماعية والإنسانية التي آل إليها الناس في ذلك العصر :" أوَّل من تنبَّه إلى هذه الرسالة، المستشرق الألماني "آدم متز"، فحققها وأخرجها للنّاس سنة 1902، في مطبعة من مطابع "هيد بريدج"، وبالرغم ممّا وجد في هذه المخطوطة من تصحيف، فقد استطاع بعد الجهد أن يصلح كثيرا من أخطائها، وأن يصحح مقدارا وافرا من التصحيف الموجود فيها... ".[3]

حمل هذا العمل السردي عنوانا واحدا هو: حكاية أبي القاسم البغدادي، وهي قصة رحّالة جوّال، يلتقط تناقضات عصره، والمفارقات العجيبة التي تخلّلت الحياة البغدادية، وذلك في أسلوب قصصي ساخر، فيه كثير من الخلاعة والمجون والتهتك.

عاش الكاتب في القرن الرابع الهجري، فقد ولد في الربع الأخير من القرن الثالث، وكان ذلك في سنة 301 هـ، وهو صرّح بذلك حين قال: "وتعهدي بهذا الحديث سنة ست وثلاثمائة، وقد أحصيت أنا وجماعة بالكرخ أربعمائة وستين جارية في الجانبين، وعشر حرائر وخمسة وسبعين من الصبيان البدور،

---

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص286.

[2]- عبد الواحد التهامي العلمي: قراءة في السرد العربي القديم، عالم الفكر، المجلد 41 سبتمبر 2012، الكويت، ص75.

[3]- محمد أبي مطهر الأزدي: حكاية أبي قاسم البغدادي، مطبعة المثنى ، بغداد ، العراق (د ت) ص 88.

يجمعون من الحُسن والحدق والظُّرف، ما يفوت حدود الوصف، هذا سوى ما كنا لا نظفر بهم، ولا نصل إليهم، لعزمهم وحرسهم ورقبائهم، وسوى من كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء والضرب إلا إذا نشط في وقت، أو ثمل في حال، وخلع العذار في هوى قد حالفه وأضناه..."[1].

لم يصرّح صاحب الرسالة باسمه، فبدا مُتنكِّرًا، ينتحل شخصيته هذا الرجل البغدادي، فالرسالة تحمل اسما رمزيا، وتدل على شخصية مجهولة النسب، تماما كشخصيات المقامات، زمنها لا يتعدى يوما واحدا، ومكانها بغداد، حاضرة العباسين، والبطل مرتحل يبحث عن اللّهو والغواية واللّذة والمجون: " وليست حكاية أبي القاسم التي وضعها أبو المطهر الأزدي إلاّ فنونا من القول أراد بها وصف المجون، وتصوير المجانين من أهل بغداد وأصفهان، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف، ولكنّها مجلس واحد، يطرّد فيه القول من فن إلى فن في رحابة وظرف، وأبو القاسم البغدادي بطل القصة رجل جمع أدوات النصب والاحتيال والنفاق، وهو يشبه من بعض الوجوه أبا الفتح الإسكندري في مقامات بديع الزمان – فإن نراه يُداري أهل المجلس وينافقهم، فيلبس ثوب التُقى والصّلاح حتّى إذا رآهم على استعداد للهزل انقلب لاعبا متمردا عارفا بغرائب الخلاعة والمجون".[2]

ينطلق أبو القاسم في أرجاء بغداد، باحثا عن اللذة، وقد جعل اللّهو مسرحا للحياة البغدادية كلّها، فيُطلق العنان لرغباته وأهوائه، وخياله السردي المبدع، وقد تخلّى عن الأسانيد والأخبار، التي ترددت في السرود التي سبقت عصره: " استعان الأزدي بأسلوب السرد الذاتي، فانتالت الانطباعات والرؤى الذاتية حول المواقف والإحداث في الحكاية، وتوالدت المشاهد لوصف البطل في المدينة، وفي كل ذلك تخلى عن الإسناد، وبه استبدل وصفا مفتوحا هدف إلى عرض جولة أبي القاسم، في أماكن المجون واللّهو، ومجالس التطفيل والغناء، وعلى الرغم من أن البطل هو المحور الذي تدور حوله الحكاية، لكونها حكايته الشخصية، إلا أنّها تقدم في مشاهدها شخصيات ثانوية، تُساعد في نسيج الأحداث، وتُسهم في شدّ الوقائع بعضها إلى بعض، وتتألف تلك الشخصيات من عدد من الجواري، والمغنيات والغلمان والمتطفلين، الأمر الذي جعل أماكن اللهو مسرحا لأحداث حكاية أبي القاسم، وجعلها تتبوأ مكانها، بوصفها إحدى أكثر الحكايات خلاعة في تاريخ السرد العربي القديم، فلا يتحرج بطلها الشيخ من الإغراق في الوصف الحِسّي لكلِّ ما يراه في المجالس الّتي يحضرها ...».[3]

---

[1]- محمد أبي مطهر الأزدي :مصدر سابق ص 87.

[2]- زكي مبارك: مرجع سابق ص ص 418، 419.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 289.

إنّها قصص كثيرة لأهل بغداد، جمعها أبو المطهر في قصة واحدة، تَتَبع فيها مظاهر اللّهو والترف، التي شهدتها بغداد، بأسلوب جذاب، لم يتحرج فيه عن ذكر مقالب المغنين والفتيان والموسرين، فجمع دعاباتهم وخلاعتهم، وأشعارهم الماجنة، ويلوّن السارد صوره ويمعن في ذكر التفاصيل الصغيرة،فيقول في وصف الثقيل: " يا أوّل ليلة الغريب، إذا بَعُد عن الحبيب، يا طلعة القريب!يا يوم الأربعاء في آخر صفر، يا لقاء الكابوس في وقت السحر، يا خراجا بلا غلّة، يا سفرا مقرونا بعلّة! يا أخلق من طيلسان ابن حرب، يا أشأم على نفسه من ضرطة وهب! يا أبغض من قدح اللبلاب في كف المريض، وأنكر من نظر المُفلس في وجه الغريم البغيض! يا أنْتنَ من الكنيف في سَحَر الّصيف، وأثقل من طلعة البغيض على الضّيف، يا وجه المستخرَج في يوم السبت، يا إفطار الصّائم على الخبز البحث! يا أبرد من الشمال في وجه كانون، وأوسخ من فراش الجرب الملعون، يا أقذر من ذباب على جعس رطب، وأحقر من قملة في أذن كلب، يا أقذر من جفنة الدبّاغين، وأنتنَ من ريح القصّابين! يا أبلدَ من حضيض الحمّام ، وأنتن من حانوت الحجّام! يا أقذر من طين السمّاكين! يا أوحش من شخص الظالم في عين المظلوم، وأكره من صوت البوم إذا صكّ سمع المحموم، يا أبرخ من غم التين، وأشدّ من وجع العين، وأوحش من بكرة يوم البين! يا ليلة المسافر في كانون الآخر، على أكاف بائس، وبرد قارس، يا أذلَّ من ناسج بُرد ودابغَ جلدٍ، وراكب قردٍ، وسائس عرد! يا أثقل من طفيلي يعربد على الندماء، ويقترح أنواع الغناء، ويشهي بعد أكل الغذاء والعشاء، وألوان الصيف في الشتاء، مجسما للباقي قاطعا على المغني، يُواثب ويُدني..."[1]

ويمعن أبو المطهر في هجائه وقدحه: " يا أشدّ على الأحرار من تطاول الحجاب، وعبوس البواب، وجفاء الحجاب، وسوء المنقلب والإياب! يا أشد من كربة صاحب المتاع الكاسد، وأضيق من قلب الكاشح الحاسد، وأكرب من الاستماع إلى المغني البارد! يا أكره من هجرات الصديق، ومن النظر إلى زوج الأمّ على الرّيق، ومضيق الطريق، من سوء القضاء، وجهد البلاء، وشماتة الأعداء، وحسد القرباء، وملازمة الغرماء، وخيانة الشركاء، وملاحظة الثقلاء، وملابسة السفهاء ومساءلة البخلاء، ومعاداة الشعراء..."[2]

اصطفى السارد بطله بعناية فائقة، وقدمه شخصية متناقضة غريبة تجمع كل وجوه الحياة، فيه الجمال والقبح والورع والمجون، والاستقامة والشذوذ:" كان هذا الرجل المُجلّى، يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله

[1]- أبو مطهر الأزدي : مصدر سابق ص 120.

[2]- محمد أبو مطهر الأزدي : مصدر سابق ص ص 120، 121.

عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عيَّارا[1]، نقاراً[2]، زعاقاً[3]، شهاقاً[4]، طفيلياً[5]، بابلياً، أديباً، عجيباً، رصَّافاً، قصَّافاً، مدَّاحاً، قدَّاحاً، ظريفا، سخيفا، نبيها، سفيها، قريبا، بعيدا، وقورا، حديدا، مصادقا، محادقا[6]، مسامرًا، مغامرًا، لوطيا، حلقيا، شكازا[7]، طنازا[8]، همَّازا، غمَّازاً.."([9]) . لم يخرج أبو القاسم البغدادي من مدينة بغداد، وظل يتنقل بين أحيائها، ويرتاد مجالسها ونواديها، ينقل الوقائع ويسجل ملاحظاته الشخصية بأسلوبي حكائي جديد، مهَّد لظهور مرويات أخرى أكثر نضجا ظهرت في هذا العصر، كرسالة التوابع والزوابع: لابن شهيد الأندلسي (1034:442)، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعَّري (1057:449).

يتجاوز عبد الله إبراهيم الجدل الذي دار حول هذه الحكاية، فهناك من الدَّارسين من ينفي نسبتها لأبي مطهر الأزدي، والذي يكون شخصية رمزية افتراضية مجهولة، فصاحب الرّسالة هو أبو حيان التوحيدي، ومن هؤلاء المشككين في نسب الحكاية، عبود الشالجي الذي يؤكد أن الرسالة البغدادية من جملة مؤلفات أبي حيان التوحيدي، فهو في الرسالة يمتدح بغداد دار صباه وفتوته، ويذم أصبهان التي أقام بها ثلاث سنين، فهو في كل فصل من فصول الرسالة، إذا أتم حديثا عن بغداد عاد فقارن ذلك بما يقابله في أصبهان وأسرف في ذم أهلها.[10]

يذهب الشالجي إلى أن أجزاء من هذه الرسالة قد أثبتها التوحيدي في مؤلفاته الأخرى، ثم نقلها بنصّها إلى كتاب الإمتاع والمؤانسة: " أسلوب التوحيدي ظاهر واضح فيها، يكاد ينطق باسم صاحبها، رغم تستره بالكنايات. ومنها: إن أجزاء من هذه الرسالة، قد أثبتها التوحيدي في مؤلفاته الأخرى، فإنّ حديثه عن المغنيات البغداديات، قد أتيه في هذه الرسالة...، وفي كتاب الإمتاع والمؤانسة بالنفس، الخبر الذي ذكر فيه أنه وجماعة من أهل الكرخ، قاموا في السنة 360 بإحصاء المغنين والمغنيات بجانبي بغداد، مما يدل

---

[1]- الذي يخلي نفسه وهواها، لا يردعها ولا يزجرها (المعجم الوسيط).

[2]- الذي يكثر من النقير ، وهو الصياح بالخيشوم، ويكون عادة في مجالس الغناء.

[3]- الذي يكثر من الزعيق، أي الصيَّاح، يريد أنه قليل الوقار.

[4]- الذي يكثر من الشهيق، وهو أخذ النفس على عجل، فيحصل معه صوت من الحنجرة، كما يفعل المتعجب من أمر ينكره.

[5]- الطفيلي الذي يبحث عن الولائم، ويحضرها دون أن يدعى إليها.

[6]- الذي لا يخدع في مودته.

[7]- المعربد.

[8]- الطنز: السخر

[9] ينظر محمد أبو مطهر الأزدي: المصدر نفسه ص 3.

[10]- عبد الكريم محمد حسين: الرسالة البغدادية دمشق بطلان نسبتها وتسميتها، مجلة مجمع اللغة العربية- المجلد ،78 ج1،سوريا ص 48 وما بعدها.

على أن صاحب الرسالة ، وصاحب الإمتاع والمؤانسة، شخص واحد، وهناك كثير من الأخبار والأحاديث التي وردت في البصائر والذخائر، وردت بألفاظها أو بشيء من التحوير في هذه الرسالة...، وزيادة على ما تقدم فإن ياقوت في معجمه، ومن أعقبه من المؤلفين أثبتوا أن الرّسالة البغدادية من جملة مؤلفات أبي حيان التوحيدي".[1]

يدعم إحسان النَص، ما ذهب إليه الشالجي فيؤكد أن شخصية أبي مطهر الأزدي سخرية، وهمية من ابتداع صاحب الرسالة، وأن شخصية أبي القاسم التميمي البغدادي حقيقية، فأبو حيان يذكر في كتابه (البصائر والذخائر)، أنه لقي هذا الرجل حين قدم إلى بغداد مع عضد الدولة ونعته بسعة المعرفة، ولكنه معروف بالخِسّة والكذب، ثم يضيف أنّ أبا حيّان نسب الرسالة لغيره، أو على الأقل تحرَّج من نسبتها إليه: " لم يشأ أبو حيان نسبة الرسالة إلى نفسه، لما أحتوت عليه من ألفاظ فاحشة وصور نابية، تجنبا لما قد يوجه إليه من اللّوم، مع أن الرسالة مروية على لسان أبي القاسم البغدادي، فآثر أن يتوارى وراء اسم المؤلف أبي المطَّرف (المطهر)، ولاسيما أن أبا حيان كان يجالس الوزراء والكبراء، وهذا يشبه صنيع بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، إذ اخترع اسم راويها عيسى بن هشام وبطلها أبي الفتح الإسكندري ... ".[2]

لا فرق بين ما يكتبه السارد بلسانه ، وما ينطق به بطل قصته بهذا الفحش والخلاعة، ويظل دفاع الشالجي وإحسان النص بعيدا عن الواقع والحقيقة، فكل المبررات لا تقنع القارئ كيف يتحول سامر الخلفاء وجليسهم إلى محدث خليع يتفنن في سرد الأخبارالخليعة ولا يتورع عن نطق الألفاظ البذيئة.

لقد مهدت حكاية أبي القاسم البغدادي لظهور قصص أخرى ومدونات سردية أكثر نضجا، وأدق حبكة، فالحكاية على ما فيها من مجون وتهتك، مهدت لظهور الفن السردي الجديد، الذي انفرد بفن القص لفترة طويلة، هذا الفن هو المقامة، فالبطل في الرسالة البغدادية، يقترب من أبطال المقامات، في صفاته وطبائعه المتناقضة: " وأبو القاسم البغدادي بطل القصة رجل جمع أدوات النصب والاحتيال والنفاق، وهو يشبه من بعض الوجوه أبا الفتح الإسكندري في مقامات بديع الزمان، فإنا نراه يداري أهل المجلس وينافقهم فيلبس ثوب التقى والصلاح، حتى إذا رآهم على استعداد للهزل انقلب لاعبا متمردا عارفا بغرائب الخلاعة والمجون".[3]

---

[1]- أبو حيان التوحيدي: الرسالة البغدادية تحقيق وتقديم عبود الشالجي، منشورات دار الجمل،ط1 ، بيروت ،لبنان 1997، ص9.

[2]- إحسان النص: تعليق على الرسالة البغدادية، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 78 ج1، دمشق سوريا 2006.ص106.

[3]- زكي مبارك: مرجع سابق ص419.

كان للرسالة فضل السبق، في دخول لعالم جديد، هو فن السرد، لكنها اتّسمت بالكثير من الضعف الفني، فهي حسب عبد الله إبراهيم مجرد انطباعات رحلية، تفتقد للحبكة والترابط اللازمين: " ومكمن ضعف هذه الحكاية يكمن في أنها كانت إطارا لحشد عدد كبير من المقطوعات الشعرية في موضوعات عدَّة، فضلا عن وصف مفصل للملابس، والعطور، والفرشة، والفواكه، والخمور، والفتيان، والجواري، والغلمان، وذلك جعلها وصفا لرحلة شخص في المدينة، أكثر ما تكون نسيجا من الوقائع والشخصيات ..."[1].

في هذا المناخ السردي ظهرت المدونات السّردية الكبرى، لعلّ أبرزها رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، والتي عدَّها الدَّارسون فاتحة لعصر جديد في الكتابة السردية، يجمع بين فن الرِّحلة وفن القصة.

ب. **رسالة التوابع والزوابع (لابن شهيد الأندلسي " ت 426 هـ- 1034م "):**

التوابع والزوابع رسالة ألفها أبو عامر بن شهيد الأندلسي، لم يبق منها إلا شذرات قليلة في كتاب مخطوط هو الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام، والرسالة نص رحلي بامتياز، هي رحلة افتراضية، بطلها رحالة كشاف، يجول في عالم مختلف وعجيب، هو عالم الجن الخارق والمبهر، ويقوم ابن شهيد باختراق هذا العالم فيرد وادي الشياطين، ويتصل برئيس الجن وقائدهم، ليس طمعا في الإطلاع على عالم الغيب، بل لغاية أدبية صرفة هي اكتشاف شاعرية الشعراء، ومناظرة توابعهم والتفوق عليهم.

التوابع جمع تابع وتابعة، وهو الجني والجنية يكونان مع الإنسان يتبعانه حيث ذهب، والزوابع جمع زوبعة، وهو اسم شيطان أو رئيس الجن، ومنه سمي الإعصار زوبعة، إذ يقال فيه شيطان مارد. "[2]

يرى الرافعي أن شياطين الشعراء، لم يكن معتقدا جاهليا خالصا، فالاعتقاد ديني، آمن به الكُهّان أولا: "وعندنا أنهم أخذوا هذا الاعتقاد من الكهانة وهي أقدم فيهم من الشعر، وكان لكل كاهن جنّي يسمونه الرِئّي والتابع، فذهب الشعراء هذا المذهب، وسموا شياطينهم أو سماها لهم الرواة..،

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص289.

[2] - ابن منظور : لسان العرب مادة "تبع".

ونظن أن الذي اخترعه الأعشى، لأنه أول من احترف الشعر وجعله تجارة، إذ هو لم يكن مكفي المؤونة ولا سري التكسب كالنابغة..."[1]

يسترجع ابن شهيد هذا المعتقد الجاهلي، ويعيد بعثه من جديد، لغاية شخصية ذاتية، يريد فيها إثبات شاعريته وتفوقه:" يستعيد ابن شهيد اعتقادا قديما ويضخمه، ليطابق المقصد الذي يهمه، تهيئ له إعادة تحسين نماذج الماضي، عاكسا صلبا وثابتا، يمنح لمؤلفاته انعكاسا مع الحفاظ على نوعيتها وقيمتها، غير أنه إذا كانت هذه المؤلفات تتيح استشفاف التقليد فما هو حال التشخيص التخييلي الذي وصفه ابن شهيد؟ لماذا لا يذكر بإنشاءات سابقة هائلة؟ لماذا يتوسع بهذا القدر في الشعر وتفريعاته ويترك في الظِّل التخييل وأنواعه؟".[2]

يوجه ابن شهيد رسالته إلى بكر بن حزم،[3] ويختار لنفسه تابعا له من الجن، يدعى زهير بن نمير، يرافقه في رحلته دليلا وشاعرا، وصاحبا يُسرّى عنه المهم، ويدفع عنه الملل، ويُهوّن عليه مشقة السّفر، ويُوحي إليه الشّعر كلّما تعذَّر عليه: " فأرتجّ عليّ القول وأفحمت، فإذا أنا بفارس، بباب المجلس على فرس أدهم كما بقل وجهه، فقد اتكأ على رمحه، وصاح بي: أعجزا يا فتى الإنس ؟ قلت لا و أبيك، للكلام أحيان، وهذا شأن الإنسان ...، وقلت له: بأبي أنت!من أنت؟ قال: أنا زهير ابن نُمير من أشجع الجنِّ، فقلت: وما الذي حداك إلى التصور ليّ، فقال: هوًى فيك، ورغبةً في اصطفائك، قلت: أهلا بك أيها الوجه الوَّضاح، صادقت قلبا إليك مقلوبا، وهوًى نحوك مجنونا.. ".[4]

يسأل أبو عامر صاحبه أن يُزيره أرض التوابع والزوابع، فيطير به على متن جواده، حتى ينزل وادي الرواح، فيزور صاحب امرئ القيس، وصاحب طرفة من الجاهليين، ويرغب في التحوّل إلى العباسين متبعا بتابع أبي تمام، فيلقى في طريقه شيطان قيس بن الخطيم من شعراء الجاهلية، ثم يصير إلى توابع الطائيين وشاعر الخمرة، وينتهي به المطاف عنده خاتمة القوم صاحب أبي الطيب المتنبي، وفي زياراته هذه يُساجل الشعراء، ويُعارضهم ويُذاكرهم، ويأخذ الإجازة منهم.[5]

---

[1]-مصطفى صادق الرافعي: مرجع سابق ص، 369.

[2]- عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق ص94.

[3]- هو أبو بكر بن حزم الفقيه الوزير الكاتب، كان هو وابن شهيد خليلي صفاء لا ينفصلان في رواح أو مقيل، وكانت بينهما مكاتبات ومداعبات.

[4]- ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع ، تحقيق بطرس البستاني، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان 1994 ، ص89.

[5]- المصدر نفسه ص82.

لا شكّ أنّ ابن شهيد كان يريد إثبات تفوقه على القدماء، وأراد مناظرتهم، ومواجهتهم، وإقحامهم في محاولة لرد الاعتبار لنفسه: " لقد أحسّ ابن شهيد بأنه ذو مكانة أدبية مميزة، وأحسّ بأن معاصريه من الأدباء والنُقاد لم يُولوه حقّه من التكريم، ولم ينزلوه المكانة الأدبية التي كان يرى أنه يستحقها، ورأى نفسه أهلا لها، فألف رسالة التوابع والزوابع في سياق الفخر والاعتزاز بالنفس، ومحاولة إثبات تفوق ذاته أدبيا وفنيا أمام النحاة وعلماء اللغة".[1]

يؤكّد السّاوري أنّ ابن شهيد كان مدفوعا لكتابة الرسالة، بشعورين متناقضين هما:الإحساس بالتفوق من جهة والشعور بالتهميش من جهة ثانية، فقد كانت الرسالة ثمرة للعزلة والصمت الذي لزمه الكاتب بعد الفتنة البربرية التي أضعفت الدولة الأندلسية، وجعلتها مطمعا للأعداء والخصوم، فالشعور بالغربة والعجز، دفع ابن شهيد إلى الإعلان عن نفسه، والانتقام من خصومه وحاسديه يقول إحسان عباس في هذا الشأن: "خلقت الفتنة البربرية (399ه) فئة من أدعياء الثقافة مما أدى إلى نقمة الشعراء على أوضاعهم، وعلى دعاوى المُدعين، وإلى محاولة المقارنة بين الماضي والحاضر...".[2]

لقد كان ابن شهيد بحاجة إلى اعتراف القدماء والمحدثين، فاستحضر الماضي بكل مجده وألقه، فحاوره، وساءَله وأراد التفوّق عليه، بل التوفق على شياطين الشعراء وتوابعهم الذين شهدوا له بعبقريته وفرادته، فأشبع غروره وكبرياءه الجريح، وراح يلتذُّ بتلك الشهادات وينتشي بانتصاراته المزعومة، وهو إذ كان يزعم تفوقه على القدماء، ويفخر لدحرهم وإفحامهم، كان بحاجة ملِّحة إلى إجازتهم: " يبدو لنا ابن شهيد يدعي التفوق على القدامى، انطلاقا مما أحسنوه، ساعيا إلى تجاوز التصورات السابقة، والتفوق عليها، لكن العكس هو الذي حصل، إذ نجد أن الذخيرة القائمة على الماضي سيطرت عليه، ولم يحسن الإنتاج إلا من داخل قواعدها،والسؤال الذي لم يطرحه ابن شهيد على نفسه، هو لماذا يدَّعي التفوق على القدامى وهو في حاجة إلى إجازاتهم[3]

يكتفي عبد الله إبراهيم، بعرض مقتضب عن الرسالة، ولا يبحث في القيمة الفنية والأدبية للرسالة، باعتبارها فاتحة لعالم سردي جديد، وسابقة في شكلها ونمط كتابتها، وبدا متعجلا في التخلص منها، والوصول إلى المدونة الأُم مع أنَّه كان بصدد التاريخ للسرد العربي القديم، وتتبع مكامن عبقريته وفرادته، فقيمة هذه المدونة السردية عنده تكمن فقط في تمهيدها لظهور فن المقامة، وكونها

[1]- بوالشعيب السّاوري: النص والسياق دراسة لرسالة التوابع والزوابع، النايا للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا 2013، ص42.

[2]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط1،بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص 473.

[3]- بوالشعيب الساوري: مرجع سابق ص116.

إرهاصا لها: "في مثل هذا المناخ السردي، بزغت المقامة نوعا جديدا، رويت فيها كثيرا من الجهود السردية في ذلك العصر وفي مقدمة ذلك، اعتمادها على الرّاوية الجوَّال الذي يلازم بطلا رحالة، وبوساطة المناقلة الشفوية بينهما للوقائع التي عاشاها، يتكوّن متن المقامة المتضمن حكاية محبوكة حبكا فنيا متماسكا...".[1]

لا يخوض عبد الله إبراهيم في مسألة قديمة، تتعلق بفضل السبق لكتابة هذا النوع من السرود، الذي يجمع بين الرحلة والتخييل فالرحلة لم تكن حقيقية بل رمزية افتراضية، من عالم الإنس إلى عالم الجن عند ابن شهيد، وإلى عالم الآخرة عند أبي العلاء المعري، ويسلم ناقدنا بأسبقية ابن شهيد، على أبي العلاء، وأن يكون المعري قد تأثر بالرسالة الأندلسية فعلا، وقد اطّلع عليها، فالشبه بين الرحلتين واضح، وبين الرسالتين قريب، ويرى أن الرسالتين استمرار طبيعي للرسالة البغدادية، وتتمة لما ابتدعه أبو مطهر الأزدي: " إن نظرة شاملة إلى البنية السردية لرسالتي ابن شهيد وأبي العلاء المعري تكشف أن الرسالتين أخذتا من حكاية أبي القاسم البغدادي، ليس في الغرض، إنّما في استلهام الرّحلة، واستثمار الإمكانيات التي توّفرها سواء أكانت رحلة في مدينة ما، أم واد للجن أم الآخرة ".[2]

ويقوم الباحث في نصف صفحة من موسوعته السردية الحديث عن أكبر منجز سردي عربي قديم، هو رسالة الغفران لأبي العلاء المعَّري.

ج. رسالة الغفران لأبي العلاء المعَّري (449هـ.م1057):

عُرِفَتْ رسالة الغفران من بين آثار المعَّري الكثيرة، وزادت شهرتها عندما اكتشف المقارنون العرب التشابه الواضح بينها وبين الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي: دانتي الّليجري، فيما اعتبر بعض الدَّارسين رسالة المعَّري أقدم عمل درامي عربي، وأوَّل منجز سردي عربي، حافل بالأحداث والتخييل، فقد قام المعَّري المقعد المُقيّد السجين، برحلة إلى عالم الآخرة، وأطلق العنان لخياله وأهوائه، واستعرض كلَّ قدراته اللغوية والبيانية، وتحوَّل الأعمى الضرير إلى مبصر يشبع ناظريه من نعيم الجنة وطيّب ملذاتها، وباتت المفارقة واضحة بين الواقع والمُتخيل: " كيف جمع أبو العلاء المعَّري الأدباء والشعراء في جنته وهو المعتزل المنفرد، وكيف حشد فيها ملذات الدنيا كلها، من خمر ونساء وطعام وشراب، وهو الذي عاف الخمر، وتجنب النساء، وحرَّم على نفسه

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص291.

[2]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص291.

طيِّبات الطعام والشراب، وإن يكن قدر كبير من هذا التفنن، مرجعه إلى ما كان أبو العلاء يعرف من تعلق ابن القارح بهذه المتع الحسية، والملذات المادية، وتفسر لنا كيف ملأ الجنة حركة وانفعالا، من صيد ونزهة ورقص وغضب ورضى، وغيظ واشتفاء، وتخوف وتوجس، وهو الذي حكم على نفسه بالحبس في منزله بمعرّة النعمان نحوا من نصف قرن من الزمان، مُقيّدا سجينا".[1]

يحاور المعرّي الموتى ويسائلهم ويحاكمهم أحيانا، على جرائم أدبية ونقدية، والحوار بعد ذلك طريف، لا يخلو من هزل وسخرية، ومن دراما حقيقية، فالمعَّري يقف متفرجا وحياديا تجاه ما يراه من خصومات الشعراء وتلاعنهم، يصدر قسط من الجانب الهزلي في رسالة الغفران من النشاز بين حال الشعراء الملعونين، وهم يتألمون وبين ابن القارح المطل على الجحيم، يسألهم عن المتحولات، أو عن موقع الفاعل والمفعول في هذا البيت أو ذاك، وعموما فشعراء الجنة أكثر استعدادا للاهتمام بالمسائل التي يثيرها، لكن الأجوبة التي يتلقاها تكون أغلب الأحيان مخيِّبة: بعضهم يعلن له أنهم فقدوا ذاكرتهم في أهوال الحساب، والآخرون يؤكدون له أنَّ لديهم ما يشغلهم غير الاهتمام بالشعر، وفي الجملة لا يعلم شيئا فوق ما كان يعلمه سلفا، وتظل المسائل اللغوية الشائكة قائمة ".[2]

لم تكن رسالة المعَّري مجرد رسالة إخوانية يعرض فيها صاحبها ألوان البديع ويجمع غرائب الألفاظ وطرائف الأخبار والأحاديث، بل تحولت إلى أقدم الأعمال الدرامية، التي تجمع بين المأساة والملهاة، والجد والهزل، والخير والشر، وتقدم مصائر النَّاس في عالم الآخرين، فنسمع في جنة المعَّري غناء القِيّان، ونرى عربدة الشعراء وسلاطة لسانهم، ونرى المعَّري الأعمى كيف يتحول بصيرا، يجمع متع الآخرة ويستعيض بها عن حرمان الدنيا وزهده فيها، فإذا هو راغب فيها يستزيد من ملذاتها، ويطلب الكثير، ونسمع في جحيم المعَّري بكاء المعذبين وصياحهم وتوسلاتهم وصراخهم من العذاب وأهوال "السعير" ولا يفوت المعَّري الفيلسوف أن يحاور الشيطان ويساجله، وأن يجمع شعراء النَّار وأدباءها ويقارضهم الشعر ويطارحهم مسائل النحو والصرف واللُّغة، إن رسالة الغفران عمل فني بديع يفسر لنا نفسية صاحبه حين أملَّى هذه الرسالة فقد كان متذمرا متبرما من هذا الزمان حزينا مكتئبا، وهي بعد ذلك : فلنا أن نقول: إنه أملى "رسالة الغفران" في صميم الشطر الثاني من حياته إذ كان يستهل العقد السادس من عمره، أملاها بعد أن هزم في النضال مع الدُّنيا، وبنا به مكانه بين النَّاس، وانطوى على نفسه محزونا يعالج همومه

[1]- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): الغفران دراسة نقدية، دار المعارف، ط4 القاهرة ، مصر (دت)، ص45.

[2]- عبد الفتاح كيليطو: لسان آدم ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال،الدار البيضاء ،المغرب ص48.

ويعاني مواجعه، متكلفا الصبر على ما أمتحن به، والرضى بما قدر عليه، والاستسلام لما أريد له بعد أن يئس من بلوغ ما اشتهاه من مجد الحياة، ونيل ما اشتاقه من ملذّاتها الكبار والوصول إلى ما طمح إليه من التصدر فيها والانتصار عليها، أملاها بعد أن أنضجته الأيام بتجاربها ومحنها، وكشفت له عن أشواقه المكبوتة، وأحزانه الكامنة، وجراحه التي لم تندمل قط، وقد طالت صحبته لنفسه حتى عرفها على حقيقتها، وأزال عنها حُجَبَ المكابرة، وأستار المُداراة، فإذا راحة اليأس قد عزَّت عليها بعد أن عزَّت عليه، فعلمها نعمة الأمل، وإذا الصبر الذي تكلفه كاذب موهوم، وإذا الاستسلام الذي راض نفسه عليه بعيد بعيد، وإذا الأمل في الزهد والانصراف عن الدنيا وهم سراب، أملاها في كهنوته، بعد أن قطع مراحل الحياة الدنيا، وأشرف على العالم الآخر، وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين في مصير الإنسان."[1]

يقف عبد الله إبراهيم على "رسالة الغفران" وقفة عابرة يلحق فيها هذه المدونة السردية التي أدرجها تحت اسم "المدونات الكبرى" برسالة التوابع والزوابع لابن شهيد قائلا:" ونهجت "رسالة الغفران" نهج رسالة "التوابع والزوابع" في كون راويها ابن القارح، شأنه شأن أبي عامر، يرحل إلى عالم غير عالمه، يكون هذه المرة عالم الآخرة، وفيها يقوم بمحاولة صعبة لدخول الجنة، ولا يفلح في ذلك، إلا بعد تدخل الصحابة، وموافقة الرسول، وتنفتح مشاهد السرد بعد ذلك على وصف مفصل لمحتويات الجنة من أنهار وأشجار وولدان، فتتحدد ملامح الفضاء الذي ستدور الأحداث فيه، وتتمثل تلك الأحداث بحضور ابن القارح مجالس شعراء وأدباء خلدوا في الجنة فيسألهم في شعرهم وأدبهم، ويجادلهم في أوجه روايته وإعرابه، ثم لا ينفك يورد وصفا مثيرا لمحتويات الجنة، وتقود الرحلة الراوي في نهاية المطاف إلى النَّار، حيث هول العذاب والرعب الذي يثيره يوم الحشر، ويتفرج على إبليس، وقد كبل الأغلال، وهو يضرب بمقامع من الحديد، ويتقدم ابن القارح متوغلا في النَّار، فيجد مجموعة من الشعراء يتعرضون للعذاب، فهذا صخر الذي تتعالى النار من هامته، وذاك بشار الضرير الذي منح البصر في الآخرة، فكلما أغمض عينيه فتحهما زبانية الجحيم بكلاليب متوقدة من شدة النار، ولا يلبث ابن القارح أن يرى في النَّار شعراء مثل عنترة، والأخطل وغيرهما.."[2]

ويكتفي عبد الله إبراهيم بهذا الوصف الإنشائي العابر، الذي يلخص أحداث الرسالة، ويختصرها بكونها رحلة إلى العالم الآخر، ويقرنها بالعمل السردي الأوَّل لابن شهيد، مع أن النقد وتاريخ الأدب لم

---

[1]-عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): مرجع سابق، ص ص 44،45.

[2]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص290.

يفصلا بعد في أسبقية رسالة ابن شهيد على رسالة المعَّري، ولا يكتفي ناقدنا بالجمع بين الرسالتين بل يلخصهما معا بالرسالة الأولى لأبي القاسم البغدادي، لأن الرسالتين أخذتا طابع الرِّحلة، واعتمدتا على راوية جوَّال يجوب عالم الآخرة، كما جابها راوية أبي مطهر في مدينة بغداد وأحيائها، ويكتفي بهذا التحليل للبنية السردية لرسالة أبي العلاء المعَّري: "إن نظرة شاملة إلى البنية السردية لرسالتي ابن شهيد وأبي العلاء، تكشف أن الرسالتين حذتا حذو حكاية أبي القاسم البغدادي، ليس في الغرض إنما في استلهام الرِّحلة، واستثمار الإمكانيات التي توفرها سواء أكانت رحلة في مدينة ما، أم واد للجن، أم الآخرة، وتلك الآثار الأدبية الثلاثة اعتمدت على راوية جوَّال يختلق حكاية لأهداف متباينة يتخلى فيها عن الإسناد لأنه يرى مشاهداته العيانية، ويرتب مشاهد السَّرد على التعاقب دون أن يُعنى بضرورات الحكاية من صراع وذروة واختلاف في مواقف الشخصيات...".[1]

إن الرسائل السَّردية الثلاثة حسب الناقد، ضعيفة من حيث البنية السَّردية ولا تحمل أي قيمة أدبية وفنية سوى أنها كانت إرهاصا صادقا لظهور نوع سردي جديد هو المقامة: " في مثل هذا المناخ السَّردي، بزغت المقامة نوعا جديدا، ذوّبت فيها كثير من الجهود السَّردية في ذلك العصر، وفي مقدمة ذلك اعتمادها الراوية، الجوَّال الذي يلازم بطلا رحّالة، وبواسطة المناقلة الشفوية بينهما، للوقائع الذي عاشاها، يتكون متن المقامة المتضمن حكاية محبوكة حبكا فنيا متماسكا..".[2]

لقد أخذت رسالة الغفران شهرتها عندما قورنت بالكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي، وعرفت من بين كلِّ ما كتب المعَّري من أشعار وكتابات نثرية ورغم التشابه الواضح بين رسالة ابن شهيد والمعَّري، إلا أن محمد غنيمي هلال يتحيز لرسالة المعَّري، ويصفها بالعمق رغم ما أبدته من ضعف في بعض جوانبها القصصية،" وحتى لو سلَّمنا أن رسالة أبي العلاء المعَّري هذه متأخّرة عن رسالة ابن شهيد السابقة، فإننا لا نعتقد أنّ أبا العلاء تأثّر بابن شهيد في شيء، ذلك أن رسالة أبي العلاء أعمق وأوسع مجالا، وأغنى في نواحيها الفنية والقصصية من رسالة ابن شهيد".[3]

يخلص عبد الله إبراهيم إلى الفن السَّردي، الذي يفرد له بحثا طويلا، تناول نشأته، وبنيته السَّردية، فبعد أن عرَّج على المدونات السردية الكبرى، يقف عند آخر الأنواع السَّردية القديمة حضورا وتطورا وهو فن المقامة.

د- " الحكاية الخرافية "

---

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص291.

[2]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص291.

[3]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للنشر، ط13، القاهرة ، مصر،2011 ص185.

تحوّلت الخرافة من مادة سَّردية إلى نوع سردي قائم بذاته، وظهر القصص الخرافي الذي كانت الأساطير مادته، فالخرافة لازمت الإنسان وتفكيره مند الأزل، لكن الدَّارسين يميزون بين "الأسطوري"و"الخرافي" رغم انتمائهما إلى عالم واحد، وهو عالم الرُّوح: " كثيرا ما تتردد على الألسن كلمتا خرافة وأسطورة بوصفهما كلمتين مترادفتين، فالأسطوري والخرافي كلمتان متساويتان تماما في معنييهما عند كثيرين وذلك لأن كليهما يصور الشيء البعيد من المنطق والمعقول .. حقًّا إنّ هناك صلة بين الحكاية الخرافية والأسطورة تتمثل في كونهما يحققان في الغالب هدفا واحدا وهو إعادة النظام للحياة، ومع ذلك فإن الأسطورة تنتمي إلى الحكاية الخرافية ".[1]

يتتبع عبد الله إبراهيم أصول كلمة "خرافة" وجذورها اللُّغوية، وتطوّر دلالاتها، فوجد أن الخرافة تقوم على الكذب، فابن منظور يعرف كلمة "خرف" على أنها: فساد العقل من الكبر،[2] ومن فسد عقله بسبب ذلك فهو "خَرِفٌ"، ومنها المتَّخَّرفُ الذي تعفن عقله والتبست الأمور عليه فراح يخلط فيها خلطا كاملا، أما في الاصطلاح فالخرافة هي: "الحديث المستملح من الكذب"،[3] ويربط عبد الله إبراهيم بين المعنى اللغوي والاصطلاحي قائلا:" ثمة تلازم أبدي بين الكذب والتخريف والاستملاح، وذلك يفضي في ثقافة صارمة الحدود في أحكامها القيمية، إلى اقتران فساد العقل بالمُخرفين، والخرافة لصيقة بالشيخوخة، وسمة من سماتها الجوهرية، الكبر يحدث فوضى في الذاكرة كما يؤكد الجذر الدلالي للفظة فينبثق التخريف كسيل مدمر لا يضبطه ضابط، ولا يردعه رادع، والخرافة ناقوس خطر ينبغي الحذر منه، هذا أول ارتسام في الأفق للخرافة".[4]

تحمل الخرافة معنى الغرابة وتتعلق بكل ما هو عجيب وخارق، وتحمل في طياتها معنى آخر هو الطرافة والاستملاح، ما جعلها مادة خصبة للقص والحكاية، فالخرافة من أقدم أنماط القص الشعبي القديم عرفها الإنسان الأوَّل في عالمه من ظواهر غيبية لم يجد لها تفسيرا ومن الصعب تحديد زمن الحكاية الخرافية ومتى ظهرت، لكن الأكيد أنها أول أنواع السَّرد التي استخدمها البشر: " يصعب وضع تحديد تاريخي يبين العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية، لغياب المعطيات الأولية والأدلة التي يمكن الاستناد إليها في ذلك، ولكن في حكم المؤكد أن الحكاية الخرافية تمت في أصولها إلى مراحل متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع قديمة، تداخلت فيما

---

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د ت)، القاهرة، مصر، ص69.

[2]- ابن منظور : لسان العرب ، "مادة خرف" ، دار إحياء التراث العربي ، ج4 ، ط3، بيروت لبنان 1999، ص68.

[3]- المصدر نفسه ص ص 68 ،69. .

[4]-عبد الله ابراهيم : مرجع سابق ص 157.

بينها، وانصهرت في عصور زمنية متعاقبة، واستقامت نوعا سرديا مهما بين مجموعة الأخبار والحكايات، وهي تكشف عن ترسبات كثيرة، تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية .. ".[1]

كان للعرب في الجاهلية خرافاتهم المختلفة التي ضاع أغلبها واستطاعت كتب الأمثال أن تذكر بعضها، وكذلك فعل الجاحظ في كتاب الحيوان الذي أورد عددا منها، والتي اتخذت الحيوان رمزا لها ومنها ما يروى من قصة الضب والضفدع، "خاصم الضب الضفدع في الظمأ أيهما أصبر، وكان للضفدع ذَنَب، وكان الضَبُّ ممسوحا، فلَّما غلبها الضب أخذ ذنبها، فخرجا في الكلأ، فصبرت الضفدع يوما ويوما، فنادت: يا ضَبّ، وِرْدا وِرْدا! فقال الضَبّ:

أصبحَ قلبي صَرِدا لا يشتهي أنْ يَرِدا
إلّا عِرادا عَرِدا وصَليـــــانا بَرِدا

فلمّا كانت في اليوم الثالث نادت: يا ضبُّ،وِرْدا وِرْدا! فلما لم يجبها بادرت إلى الماء، وأتبعها الضَبُّ فأخذت ذَنَبَها". [2]

تمثّل هذه القصة معاناة الإنسان العربي الجاهلي في بيئة صحراوية جافة، يشيح فيها الماء، ويرتع فيها الضَبّ: "ففي هذه الخرافة تفسير ساذج بوجود الذنب لدى الضب وانعدامه لدى الضفدع، بل يمكن القول إنَّ الفرق الشكلي بين الحيوانين هو الذي أوحى إليهم بتأليف قصة حول الموضوع ".[3]

كان العامة من الناس يتداولون أحاديث خرافة في أسمارهم، وارتبطت الخرافة عندهم باللَّيل وتخريفه العجيب: "من المعلوم أن هناك أنواعا سردية لا تروى إلا باللَّيل، والنوع الذي لا بدَّ من ذكره هنا هو الحكاية العجيبة أو الخرافة، الحكايات المنتسبة إلى الخرافة لا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس".[4]

---

[1]- عبد الله ابراهيم : المرجع نفسه ص157.

1- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون مطبعة البابي الحلبي وأولاده ،ج6 ، ط2، القاهرة، مصر 1967،ص 125، 126.

[3]- ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا ،2011، ص36.

[4]- عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة الحريري، دارتو بقال للنشر، ط3، الدار البيضاء ،المغرب، 2007، ص10.

وظلت الخاصة من الناس تتجاهل هذا النوع من السرد، وتعتبره هامشيا يتجاوب مع سذاجة العامة وينسجم مع تفكيرهم السطحي، ودخلت الخرافة إلى الثقافة العربية الرسمية " عبر الرسول (ص) عليه وسلم وحديثه لعائشة، فقد روى بعض المحدثين أن الرسول (ص) عليه وسلم روى حديثا لعائشة وهو معها في "لحافه " فقالت:بأبي أنت يا رسول الله لولا حدثني بهذا الحديث، لظننت أنه حديث خرافة، فقال الرسول: إن أصدق الحديث حديث خرافة، كان خرافة رجلا من بني عذرة سبته الجن، وكان معهم فلما استرقوا السمع، أخبروه، فيخبّر به النّاس، فيجدونه كما قال". [1]

يعرض عبد الله إبراهيم معظم الروايات التي وردت في كتب الأحاديث والأخبار. ويفصل في أمر الروايات السبع للحديث مختارة من عشرات الروايات التي أوردته وعرضت له، وهي على اختلافها تؤكد أن خرافة "رجل من قبيلة عذرة له صلة بعالم الجن، عارف بأخبار الإنس، فكأنه وسيط بين هذين العالمين البعيدين القريبين، لكن اللاَّفت حقا أن اختلاف الرواية لم يكن في المتن فقط إنّما في السَّند أيضا، فرواية ابن منظور تلغي نسبة الحديث إلى الرسول (ص) عليه وسلم وتنسبه إلى عائشة حين قال: " ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة، أن خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: وخرافة حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها حدثيني. قالت: ما أحدث وحديث خرافة".[2]

يُعلن عبد الله إبراهيم عن هذا التغير في نسبة الحديث إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وإعادة نسبته إلى عائشة بالقول: " لو نظرنا إلى مرويات الحديث من زاوية تاريخية مقارنة، لوجدنا ما يوافق رأينا في أنه مع مرور الزمن راحت الثقافة العربية تنغلق على نفسها بمواجهة المرويات الخرافية، وتطردها من الأفق الخصب لتخيلات السردية، فقد تزحزحت المقاصد العامة للحديث، وراح يبعد عن الرسول قرنا بعد قرن، ظهر تأكيد نسبته للرسول في القرنين الثالث والرابع عند كل من ابن حنبل وابن قتيبة والمفضل، لكن انكسارا في نسق التوثيق ظهر مع الميداني والزمخشري، فجرى تضعيف نسبته للرسول من خلال المرور السريع على هذه القضية المهمة، وانتهى الأمر بابن منظور في قلب الأدوار فقد قطعت صلة الرسول بحديث خرافة، وبه استبدلت عائشة، صارت عائشة في بداية القرن الثامن الهجري حاملة لحديث خرافة، بعد أن كان الرسول يحمله في القرن الثالث وما قبله، جرى تبادل تام في الأدوار، ليس هذا فحسب

[1]- المعجم الأوسط 6ج : 155، 156.

[2]- ابن منظور: مصدر سابق مادة "خرف".

بل إن عائشة امتنعت عن رواية الحديث الخرافي الذي كانت تنتظره بشغف من الرسول صلى الله عليه وسلم في القرون الأولى .. ".[1]

يتبيّن من خلال حديث الرسول صلى الله عليه وسلم- أن حديث خرافة محظور،لا يعترض الإسلام على وجوده وروايته والتحدث به في مجالس السمر، "فخرافة" لم يكن كذبا ولا أسطورة بل حقيقة وحديثه خارق وغريب، لكنه ليس كاذبا كما يراه الناس، بل صادق وواقعي وكذلك تكون الحكاية الخرافية غريبة عجيبة لكنها قريبة إلى الحقائق، وإلى عالم النفس والروح، وكثيرا ما تشع بالحكمة والتعقل: " فالخرافة مركبة بصورة تتيح قراءتين مختلفتين: قراءة غير واعية، لا تذهب أبعد من "ظاهر القول" وقراءة واعية تخترق المعنى الأوَّل وتبلغ إلى حيث تتألف شعلة الحكمة، هاتان القراءتان، بعيدا عن أن تتعارضا، فإنهما تتكاملان، تهيئ الأولى للثانية..". [2]

يقدم عبد الله إبراهيم مسردا للتأليف الخرافي عند العرب، ولكنه لا يذكر أهم الحكايات الخرافية التي تخللت العصور التاريخية والأدبية العربية قديما، فالحكاية الخرافية في العصر الإسلامي اقتصرت على: " المرويات التي لا تتعارض مع الدّين الجديد .. والرسول وظّف جانبا منها في تثبيت نبوته، ولم يتردد في مسامرة نسائه بطرف منها، حينما كان ينصرف من غزواته، ولكن ألم تفتح هذه الأحاديث وغيرها بوابة السرد العربي على موضوعات الجن والنبوءة، والكائنات الغريبة كالجسّاسة، وهو ما تحشد به الحكايات الخرافية والسيّر الشعبية؟ ".[3]

إنّ الإسلام لم يكن بحاجة إلى الخرافة ليثبت نبوة الرسول (ص) عليه وسلم، وهذه إشارة فيها كثير من الريبة والافتراء على سيد الأنام الذي كانت نبوته حقاّ وإعجازاً وحجةً، ولم يكن حديثه تخريفا كما يزعم الناقد.

يؤكد عبد الله إبراهيم أنّ الحكايات الخرافية جرى تضخيمها، وأدر لها كثير من التزييف والمبالغة ولم تحافظ على أصالتها الأدبية، فقد دخلت عليها الأساطير وتفاعلت مع سير شعبية أخرى وجرى تحريفها، وأخيرا دخلت عليها "الإسرائيليات" التي جاء بها اليهود الذين اعتنقوا الإسلام حديثا، فقد ظلوا محتفظين بالمرويات القديمة لشعبهم، يستحضرونها عند الحاجة، ولما صارت هذه المرويات تتعارض مع الإسلام وقصه القرآني، استبعدت وقام الدِّين بالتخلص منها، وتطهير الثقافة الإسلامية من شرورها.

---

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص169.

[2]- عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية،ص168.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص171.

تشغل الحكاية الخرافية حيزا كبيرا من ذاكرة السرد العربي القديم، ومن الثقافة العربية، وكثيرا ما تأتي الحكاية الخرافية على لسان الحيوانات، وبأسلوب رمزي يستخدم الإشارة الذكية ويتخذ الوعظ والتذكير، فالحيوان هو البطل الذي يستعير منه الإنسان لسانه ولغته ومواقفه وصفاته وعواطفه: " من المعلوم أنّ الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان، طبعا هناك من يحرك الأمور لكنه يتوارى مانحا الحيوانات ملكة النطق، فإلى أي حد يمكن أن نتحدث على المحاكاة مرة أخرى؟، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي تمثلها; الخرافة تحاكي القيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات؛ فكل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقا للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه، يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، أو الثعلب أو التمساح، وتلك تصاغ حسب الموقع الذي يحتله في قمة التراتب الحيواني.. ".[1]

اهتم الكتاب والأدباء والشعراء وحتى الخلفاء بالخرافة وأرادوا تدوينها، فقام عبد الله بن المقفع (ت 140هـ-757م) بإنطاق الحيوانات في كتابه "كليلة ودمنة" واستطاع أن ينتقد الأوضاع السياسية والاجتماعية في عصره، بأسلوب رمزي حكائي، فظهرت مجالس الخلفاء والسُّمار التي تستقطب القصَّاص والمنادمين، وبدأت حركة تدوين حكايات هؤلاء بداية القرن الرابع الهجري: " شهد القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، اهتماما بتدوين المحكي كما يشير فهرست، كما أن وثائق العصر كالأغاني وما كتبه الخالديان أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد، ومثلهما ابن قتيبة، وما كتبه بخاصة التنوخي القاضي أو علي المحسن، وغير ذلك من كتابات تؤكد الرغبة في تدوين المحكي، وهي رغبة قد لا تنقطع عن تدوين مشاهد الترف واحتياجات الحواضر كذلك التي يعني بها السري الرفاء في المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، وتلك التي جمعها كشاجم في أدب النديم، فالمنادمة صنعة لها عدتها واعتباراتها، ولا بد لها من توصيف كذلك الذي استدعته حاجة الحواضر للغة وضبطها والشعر وميزاته: فبدون احتراف المسامرة والمهاترة والمناورة لا يجري التدوين .. وكما أن التطفيل لا يظهر إلّا في المدينة المترفة والأحياء الباذخة، كذلك المنادمة لا تزدهر إلا عند تعاظم الحاجة والطلب ... [2]

ويشير ابن النديم في كتابه: الفهرست" إلى الاهتمام الكبير بالخرافات وحكاياتها ففي المقالة الثامنة من الكتاب جزء من أخبار الأسمار والخرافات" فيقول على لسان محمد بن اسحاق: " كانت الأسمار والخرافات مرغوبا فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، ولاسيما أيام المقتدر، فصنف الورَّاقون وكذبوا،

[1]- عبد الفتاح كيليطو:المرجع نفسه، ص ص 133،134.

[2]- محسن جاسم الموسوى: مرجع سابق ، ص14.

فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بابن دلان، واسمه أحمد بن محمد بن دلان، وآخر يعرف بابن العطَّار، وجماعة. وقد ذكرنا فيما تقدم من كان يعمل الخرافات والأسمار على ألسنة الحيوان وغيره. وهم سهل بن هارون وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر .."[1]

تكشف شهادة ابن نديم على اهتمام العباسين وخلفائهم بالحكايات الخرافية، وبالقصص المحكي على لسان الحيوان، وشغف الوراقين بتدوين هذه الحكايات عن الجن والحيوانات، وهذا دليل آخر على اهتمام العرب من وقت باكر بالتأليف الخرافي للحكايات: " تبين لنا أن تداول الخرافة، في القرون الأربعة الأولى كان شائعا، لكنها كانت تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها وسكتت عنها، فلم يبق منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلة، فقد طمست في ثنايا المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل: ألف ليلة وليلة، ومئه ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة وغيرها، ومنها بغير شك، خرافات الجهيشاري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن ظاهر، وابن دلان، وابن العطار، فضلا عن السبعين كتابا في الأسمار التي كانت تتداولها الأيدي قبل منتصف القرن الرابع، يضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها ابن النديم في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان: أسماء خرافات تعرف باللقب، لا نعرف من أمرها غير هذا .".

يؤكّد عبد الله إبراهيم أن الحكايات الخرافية لا تحتفظ دومًا بأصالتها، ولا يمكنها أن تحافظ على هويتها، فهي تتعرض دائما لتأثير الثقافات الأجنبية، فحكايات كليلة ودمنة" ذات أصول فارسية وهندية، ولكنها اكتسبت صفة العالمية، عندما احتضنتها الثقافة العربية، وقام ابن المقفع بتعريبها وإدخال الخصوصية الثقافية للمجتمع العربي في نهاية العصر الأموي، فشاعت قصة "كليلة ودمنة"، وصارت جزء من التراث السردي العربي، فقد ترك الكتاب " بصماته في مجالات كثيرة، حتى أعيدت ترجمته من العربية إلى الفارسية، كما يشير ابن النديم، بعد أن أصبحت ترجمته الفارسية الأولى بالية، وصارت ترجمة ابن المقفع هي الأصل الذي لا يمكن لأحد أن يتخطاه، واستقام أمره كتابا مدرسيا للفصاحة التربوية، وللخرافات الاعتبارية القائمة على المثل والكناية، وعبر العربية انتشارا عالميا منقطع النظير، ولا يبعد أن خرافات الحيوان العربية حاكت خرافاته، وحاكى مؤلفوها ما أراد بيدبا إيصاله إلى دبشليم الملك .."[2]

[1]- ابن النديم: الفهرست ، شرح وتعليق وتقديم يوسف الطويل ، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت ،لبنان .ص ص 480 ، 481.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 180.179.

تغيّر الحكاية الخرافية هويتها، وتتفاعل مع الثقافة الحاضنة لها، ويصعب في النهاية تمييز الأصيل من التخيل في هذا النوع من السّرود. وهو الأمر الذي ينطلي على حكايات "ألف ليلة وليلة" الذي يبحث عبد الله إبراهيم في هويتها وبنيتها السَّردية.

د/1" ألف ليلة وليلة " وإشكالية الهويّة:

يثير عبد الله إبراهيم "إشكالية" الهوية والأصل في حكايات ألف ليلة وليلة، ويريد تحديد الهوية التاريخية والثقافية لهذه الحكايات الخرافية التي أخذت في النهاية طابعا عربيا مميزا، وتحولت إلى موروث سردي وحكائي عربي خالص، لكن المهتمين بمجال السرد يؤكدون أنّ هذه الحكايات مجهولة الأصل جاءت عبر انفتاح الثقافة العربية وتفاعلها مع الثقافات المتاخمة لها من فارسية وهندية ويونانية، وهي تنسجم مع الثقافة الحاضنة لها وتأخذ شكلا جديدا، فمن الصعب تحديد هوية هذا النوع من السرود الشفوية: " لا يتم الحديث في أي لحظة عن أصل الحكايات، كأنها دائما معروفة ومروية، إنها تروى فقط ولا تبتكر، إذ هي موجودة دوما، بل لقد كانت موجودة على الدوام متدلية مثل فواكه يانعة من شجرة أزلية، يكفي أن يمدّ المرء يده ليقطفها، ويعد سردها بمثابة فعل يعيد تكرار عدد غير محدد من الأفعال الهائلة السابقة، وذلك دون أن يكون ممكنا أو قابلا لإدراك الرجوع إلى بؤرة أولية يمكن اعتبارها أصلا ومصدرا لظهورها .."[1].

يعود عبد الله إبراهيم إلى مصادر الأدب والغة ويجد إشارة واضحة في كتاب "مروج الذهب" للمسعودي، والذي يعد من أشهر الكتاب والمؤرخين والمترجمين في النصف الأول من القرن الرابع الهجري فتحت عنوان "كتاب ألف ليلة وليلة"، يقول المسعودي: " إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وهال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإن سبيلها الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والروسية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانة"، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة، والناس يسمون هذا الكتاب "ألف ليلة وليلة"، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب

[1]- عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة،"دراسة في ألف ليلة وليلة" ترجمة مصطفى النحال ، مراجعة محمد برّادة، نشر الفنك للترجمة العربية ،الدار البيضاء ، المغرب 1996. ص17.

"فرزة وسيماس" وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب "السندباد"، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".[1]

وهنا يتساءل عبد الله إبراهيم، عن المقصود بكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي ذكره المسعودي هل هو كتاب "هزار أفسانة" نفسه، أم أن هناك كتابين اثنين الأول اسمه: "ألف ليلة وليلة" والثاني اسمه:"هزار أفسانة"، والعرب قامت بترجمة خرافاتها ونقلتها إلى العربية، ويذهب "الشك " بناقدنا وليس بالسعودي مذهبا بعيدا، حتى يعتقد أن هناك كتابا عربيا ثالثا كان يحاكي الكتابين المترجمين من الفارسية والروسية إلى اللغة العربية: " قراءة النص وتحليله في ضوء هذا الترتيب يبين لنا أنّ ثمة كتابا في الخرافات، عمل على غرار تلك الكتب الأخرى، فإذا عرفنا أن ابن النديم، يورد أنها كتب فارسية ورومية، وهندية، على التوالي، ويثبتها في قوائمه المخصصة لكتب الفرس، والهند والرّوم في الخرافات فإن منطق التحليل يقضي إلى القول بأن المسعودي كان يضاهي كتابا خرافيا عربيا من أجل توضيح محتواه بكتب خرافية لأقوام أخرى، مما نقل إلى العربية، فلا يعقل أن ينتخب كتابا أجنبيا بغية توضيح محتواه، ليضاهيه بكتب غير عربية، نص السعودي يرجِّح أنه كان يضاهي كتابا في الخرافات، هادفا به إلى التعريف بكتب نقلت إلى العربية، وأصبحت معروفة في القرنيين الثالث والرابع ...[2]

لا يجد عبد الله إبراهيم رأيا يدعمه أو موقفا يعتمد عليه في تأكيد ما ذهب إليه، فعاد إلى رأي صاحب "الفهرست" الذي أورد الأمر في كتابه حين أشار إلى اختلاف الكتابين وتشابههما، فالكتابان مختلفان كل واحد باسمه ومتشابهان في المعنى وعدد الحكايات. ويختم بالقول على لسان محمد بن إسحاق : " إن أول من سمر باللَّيل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويُخرفّونه، لا يريد بذلك اللّذة، وإنّما كان يريد الحفظ والحرس، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب "هزار أفسانة" يحتوي على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائتي سمر، لأن السمر ربما حُدِّث في عدة ليال، ولقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث ..."([3])

ويعترف عبد الله إبراهيم في النهاية أن الكتاب فقد هويته الأولى، واكتسب في النهاية الهوية العربية الإسلامية، فأعيدت صياغته بما يتجاوب مع البنية الثقافية الجديدة:" تداول المرويات الشفوية وسط بيئة ثقافية عربية إسلامية خلال مدة طويلة، يجردها من خصائصها الأصلية، ويكسبها خصائص جديدة،

---

[1]- المسعودي :"أبوالحسن على بن الحسين بن علي": مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ، دار الفكر، ط5، بيروت، لبنان 1973، ص23..

[2] - عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 180.

[3] - ابن النديم : مصدر سابق ص ص 475، 476.

وقع ذلك للمرويات الجاهلية، والإسرائيليات، ولم يكن التأليف، بما فيه الخرافي يعني بالأصول القومية للآداب، بعد أن ذابت في بوتقة جديدة".[1]

يحاول عبد الله إبراهيم البحث عن الخصائص الأسلوبية للحكاية الخرافية، وتحديد البُنى الّتي تحكمها وتميزها عن أشكال التعبير السردي الأخرى، لكنّه لا يتقيّد بمنهج واضح في تحليله للبنية السردية للحكاية الخرافية، ولا يستند كثيرا لنظريات السرد المختلفة التي تناولت هذا النوع من الأدب، فقد اقتصرت دراسته على مصادر قليلة لا تجيب عن أسئلة النَّص، ولا تغوص في جوهر الحكاية الخرافية وتسبر غورها، فالناقد يكتفي بدراسته خرافة "شهرزاد" باعتبارها مؤلفة الحكايات الخرافية وروايتها، ويحاول الناقد تحليل الأفعال السردية ومستويات السرد في حكايات شهرزاد، فأفعال شهرزاد كانت عرضة للتمزق والحزم: "فالفعل السردي هو الذي يعيد تنظيم الأعمال أو الأحداث، سواء كان ذلك التنظيم مرتبا أو جاهزا أو تولى تنضيده فاعل مخصوص..".[2]

فشهرزاد تتدخل في كل مرة لتشتت الوقائع : " فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد، تهيمن على الخرافة الأصلية، بل إن ضمور تلك الخرافة، وتشتت وقائعها يعود إلى غنى حكايات شهرزاد وتنوعها وعددها، مما جعل تلك الحكايات تستأثر بالاهتمام أكثر من الحكايات التي تتبوأ فيها شهرزاد مكانة مهمة، بدليل اقتران الكتاب بعدد اللَّيالي التي أمضتها شهرزاد في رواية تلك الحكايات، ليس ذلك فحسب، بل إن الجزء الأخير من الخرافة، يُؤجَّل إلى أن تفرغ شهرزاد من حكاياتها، وذلك إنّما يدل على الأهمية الاستثنائية لمكوّن الرواية في الحكايات الخرافية...[3]

يؤكّد الدارسون للحكاية الخرافية اختلافها التام عن واقعنا، فهي تدور في عالم من السِّحر، ولا تهتم بتفاصيل الحياة اليومية للناس، فدراسة الحكاية الخرافية يختلف عن دراسة الأنواع السردية الأخرى، " والحكاية الخرافية تتألف من مجموعة من الحوادث الجزئية تكوّن في النهاية حدثا كليا، فإذا حاولنا أن نَرُدّ هذه الحوادث الجزئية إلى عالمنا الواقعي، فإننا نشعر على التوّ أنّ هذا مستحيلا، لا لأن هذه الحوادث الجزئية ذات طابع سحري عجيب فحسب،ولكن لأنها لا يمكن أن تعيش إلا في الحكاية الخرافية منفصلة تماما عن عالمنا الواقعي وأناسه الواقعيين، فهي تهدف أولا وأخيرا إلى تصوير نماذج بشرية حين تصور لنا علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالحيوان، والإنسان بالعالم المحيط به.".[4]

---

[1]-عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص184.

[2]- معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص311.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص198.

[4]- نبيلة إبراهيم: مرجع سابق ص62.

إنّ القصة الخرافية تمتاز بالعجائبية فهي خارقة وغريبة، وهذا سر من أسرار روايتها، و"التخريف" قائم على التخييل والكذب " والكذبة وحدهم يستطيعون فعلا ابتكار الحكايات، يمكن أن تكون الدوافع متباينة: يكذب الإنسان ليخدع شخصا ما، أو للتخلص من خطر محدق بواسطة حيلة ما، أو تحت تأثير مباغت، وأبرز مثال على هذا حكاية العبد الأسود الذي اعتاد أن يكذب مرة في السنة حيث يلفق حكاية تزعج أسياده وتقلق الجيران وتثير الفتنة في كل أرجاء المدينة" .[1]

تدور خرافة شهرزاد حول ملكين شقيقين هما: "شهريار" و"شاه زمان" إذ يرسل الأول، وهو ملك الصين، في طلب أخيه ملك فارس، فيستجيب لطلبه ويغادر مملكته، ولكنه يعود إلى بيته، لشيء افتقده، فيجد زوجته وعبدا له معا في فراشه، فيقتلهما حالا، ويستأنف رحلته إلى مملكة أخيه، وقد باغته الهم والحزن والحيرة مما جرى له: فاعتزل الحياة في قصر ملحق بقصر أخيه، ليستبد به القلق بسبب الخيانة المباغتة لزوجته، وفشلت محاولات الأخ كلها في الإطلاع على حقيقة أمره، كان ألمه داخليا وجارحا فكتمه عن الجميع، وسرُّ أخاه بأن في باطني جرح وجروح الملوك لا تشفى، وفي يوم ما يدعوه "شهريار" لمصاحبته في رحلة صيد، لكنه يمتنع، ويظل حبيس القصر يفكر في ما آل إليه، وقد شحب لونه، وتغيرت طباعه، وفيما يغادر أخوه القصر إلى الصيد، ينتبذ هو مكانا جوار نافذة القصر، تطل على بستان ملحق به، يتأمل حاله إذ يفاجأ بزوجة أخيه وجواريها وعبيدها، يخرجون جماعة من القصر إلى البستان، ويمارسون الفاحشة بين الأشجار دونما خوف، مستغرقين في إباحية كاملة، ويتيقن أن ذلك يتكرر كلما غاب شهريار عن قصره، فيهون على نفسه، مما جرى له مقارنة بما يجري لأخيه، فيسترد عافيته ولونه، ويكتشف أنه ليس وحيدا فيما أصابه، يجد في مأساة أخيه مواساة له في محنته، وينفك ما عنده من الغيرة والغم، وتفتح شهيته للأكل والشرب، ويستعيد عافيته.

وحالما يعود "شهريار" من رحلته، يلاحظ علامات التغير على وجه أخيه شاه زمان، ويرجوه أن يخبره بأمره، لكن شاه زمان يمتنع، وبسبب إلحاح أخيه ورجائه، يخبره عن السبب الذي جعله يعتزل الحياة ويتغير حينما وصل زائرا، وذلك لأنه اكتشف خيانة زوجته له، لكنَّ شهريار سأله بإلحاح مرة أخرى عن سبب عودته إلى سابق حاله، فيخبره بعد تردد بما رأى في بستان قصر أخيه، لكن شهريار لا يصدق قوله، فيدعوه شاه زمان لتدبر حيلة، تقوده إلى كشف حقيقة زوجته، وذلك بأن يعلن خروجه للصيد مرة أخرى، ثم يعود خفية لمراقبة ما يجري في حديقة القصر، وبذلك يطلع على أمر خيانة زوجته له ويصاب شهريار بالصدمة نفسها التي صدم بها أخوه الأصغر، وبعبارة الكتاب "طار رأسه من عقله" يلوح لهما أنهما

[1]- عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق ، ص 18.

مخدوعان في وسط نسائي لا يوثق به، وسط يغطس في الخيانة، تلك الخيانة تضربهما في الصميم، تتوارى قيمة الأشياء لديهما: الملك والجاه والثروة، شعرا فجأة أنهما كائنان واهنان ومخدوعان، وأن قوتهما وملكهما وثروتهما إنما هي مجرد أكاذيب...

يقرر الأخوان مغادرة مملكتيهما والهرب إلى عالم بعيد لا يعرفهما أحد فيه، وبعد رحلة مملوءة بالمغامرة والمفاجآت، يقرران العودة إلى مملكتيهما، والاندماج في الحياة ثانية، وحالما يصلان، يفتك شهريار بزوجته وخدم القصر رجالا ونساء، ويقرر ألاَّ يتزوج سوى عذراء، يقتلها بعد أن يقضي اللَّيل معها، وقبل أن يتيح لها فرصة الخيانة، إلى أن يتعذر على الوزير الحصول على فتاة بكر تصلح زوجة لملك، بعد أن قتل كل النساء، سوى ابنته الكبرى "شهرزاد" التي قرأت كتب التواريخ وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم السالفة، وما أن يبلغها الوزير بالأمر حتى توافق قائلة: بالله يا أبت زوجني هذا الملك. فإما أعيش، وإما أكون فداء لبنات المسلمين، وسببا لخلاصهن من بين يديه، فتزوّج شهريار من شهرزاد وتبدأ في ليلة الزواج. تحدثه بأحاديث عجيبة وطريفة، تستغرق ألف ليلة، فلا يمل خرافاتها، ولا يستطيع قتلها مثل غيرها، لأن قتلها سيفقده من يخرِّف له كل مساء، إلى أن تمضي ألف ليلة، تحقق خلالها شهرزاد أمرين، أولهما: إنجابها ثلاثة أطفال ذكور من الملك، وثانيهما: نجاحها في تغيير وجهة نظره تجاه النساء، بإيرادها خرافات ذات أهداف اعتبارية، وكلا الأمرين يتضافران معا، ليصرف شهريار عن المضي في قراره القاضي قتل المرأة العذراء، إثر افترائه لها خشية الخيانة...".[1]

لم تكن "اللَّيالي" مجلسا للسهر وفضاء للحكي والترويح عن قلب الملك الحزين والزوج المخدوع فقط، بل كانت جلسات للعلاج النفسي والرُّوحي، فقد عرفت "شهرزاد" بذكائها الأنثوي وجمالها الأخّاذ كيف تأسر قلب الملك، وتكسب ثقته الغالية، واستمرت رحلة العلاج ثلاث سنوات كاملة، استسلم فيها الملك لفتنة السرد ولفتنة النساء من جديد: " فمنذ البداية إلى لحظة الزواج تتصاعد الأحداث باتجاه تعزيز فكرة الخيانة، ومنذ الزواج إلى النهاية يتجه مسار الأحداث لمعالجة شهريار من مرضه النفسي، وإدراجه إنسانا سويا في مجتمع يحتاج إلى وصف الخيانة بأنها تصرف فردي، لا ينبغي أن يوصم به جنس النساء بعامة، ورحلة العلاج التي استمرت لثلاث سنوات، مكنت شهرزاد من انتقاء الحكايات التي استأصلت بالتدريج التهويمات الشكية الجامحة في شخصية شهريار، وبهذه الطريقة أصبحت شهرزاد مرسلا معالجا، فيما صار شهريار متلقيا معالجا ..".[2]

---

[1]- عبد الله إبراهيم: عن كتاب ألف ليلة وليلة بتصرف ص ص 190وما بعدها.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص199.

يبحث عبد الله إبراهيم في البنية السردية "ليالي شهرزاد" ويحاول مقارنتها بمؤلف آخر هو كتاب "مئة ليلة وليلة" وهي حسب "محمود طرشونة" النَّص الأقدم والأكثر أصالة من ألف ليلة وليلة، لكنّ الكتابين متشابهان في مسار السرد وأحداثه، يكادان يتطابقان تماما، ولا يختلفان إلا في عدد الليالي التي تمضيها شهرزاد مع الملك، ولا يذكر الناقد سبب هذه المقارنة والهدف منها، ما دامت الحكايات نفسها والأبطال أنفسهم يتكرَّرون، ولكنَّ النهاية ليست واحدة، فنهاية "مئة ليلة وليلة" مجهولة ومبتورة من الكتاب الذي ضاعت منه "الليالي الأخيرة" وقد لا يكون عدد الليالي كافيا لنجاة "الراوية" وشفاء الملك المتعطش لسفك دماء النساء: "إن الاختلاف بين روايتي الخرافة في الكتابين لا يتعلق بأحداثها ومغزاها وإنما "بزمن السرد" لكل منهما، فزمن رواية "ألف ليلة" يُمَكّن (شهرزاد) من كسب الوقت الكافي، لتستبدل بالموت الحياة. فيما لم يمنحها زمن (مئة ليلة) ذلك، الأمر الذي جعلنا نجهل مصير شهرزاد في الكتاب الخير، فالخرافة مبتورة و"مئة ليلة" لا تكفي الرواية لأن تتذرع بطلب عفو ملك فتاك شأن رواية "ألف ليلة" التي أنجبت فيها أطفالا، وأفلحت في تغير موقف الملك تجاه النساء..".[1]

يدرس عبد الله إبراهيم البنية السردية للحكاية الخرافة، من خلال اكتشاف الخصائص الأسلوبية للسرد الخرافي ومنها ثنائية الراوي والمروي له، فحكايات "ألف ليلة وليلة" تقوم على هذه الثنائية، فثمة دائما راوٍ منفصل عن مرويته، فهو ليس جزء من الحكاية ولا طرفا فيها، بل هو مجرد سارد لمحكي قديم، أو جامع لأخبار وقعت في الماضي، يكون قد تحقق من وقوعها، فلا وجود لحكاية خرافية دون "ناطق" و "مستمع". أي: دون "راوٍ" ومُروي له، فثمة دائما راوٍ مجهول لا يفصح عن نفسه، يقوم الراوي البديل "شهرزاد" مثلا. بسرد الحكاية نقلا عنه: "سنقوم بفحص بعض مظاهر هذه الثنائية وأثرها من بنية الخرافة. من خلال وقوفنا على تجليات هذه المظاهر،مؤكدين ابتداءً أمرين: أولهما، أن الحكاية الخرافية سواء أكان راويها مفردا أم جماعة فإنها لابدَّ من أن تنطوي على أكثر من حكاية متضمنة وبعبارة أخرى. فإن الاستقراء لم يورد لنا حكاية لا تنطوي على تضمين حكائي متعدد. بغض النظر عن الرواة أو المروي له، وثانيهما، أننا لن نقف على الراوي المجهول الذي يتجلى ظهوره الخاطف وغيابه في عبارات وجمل موجزة تتقدم الحكاية مثل"حكى" أو "بلغني" أو "زعموا"، وقال صاحب الحديث ..الخ" فذلك الراوي المجهول، لا يعطي البنية السردية إلا حق ظهورها، أما صياغة مكونات البنية السردية، فمن شأن الرواة المفارقين...[2]

---

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص196.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص201.

والحقيقة أن تعدّد الرواة ليس سمة من سمات الحكاية الخرافية فقط، فهناك أنواع سردية أخرى تحمل هذه الخاصية، والناقد نفسه سيدرس المقامة بعد ذلك، ويكشف أن المقامات لا يرويها الراوي المعلوم "عيسى بن هشام" في مقامات الهمذاني، أو "الحارث بن هشام" في مقامات الحريري، فهناك راوٍ مجهول والآخرون يروون أحاديثه وحكاياته، وفي "ألف ليلة وليلة" يتعدد الرواة، ويتداولون على الحكي، فداخل الحكاية الأم، أو الحكاية الإطار التي ترويها شهرزاد، ثمة رواة آخرون ينوبون عنها ففي حكاية "السندباد البحري" التي ترويها شهرزاد لشهريار يقوم البطل نفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد وهكذا تتوالد الحكايات ويتناسل بعضها من بعض، ويتعدد الرواة ويتناوبون على فعل الحكي والرواية، وفي النهاية لا يستعين عبد الله إبراهيم بالدراسات النقدية الرائدة في نقد الحكايات الخرافية، ويقوم بدراستها كأي نص سردي عادي، يقوم على الأحداث والوقائع ويتخذ من الأفعال أسلوبا لسردها، هذه الأفعال التي لا ترتبط بنظام ولا تتقيد بسياق معين، فهي سرعانما تنخرم وتتفكك لتفسح المجال لظهور حكاية جديدة، ويغفل عبد الله إبراهيم وهو يحلل شخصية البطل الخرافي عن الخرافية لهذا البطل، الذي لا يرتبط بالوقائع وبالزمن الذي نعرفه، فهو خارق، وخارج المنطق والمعقول وهذه ميزة كل شخوص الحكاية الخرافية، التي تمتاز إضافة إلى ذلك بالسطحية: " ويندرج تحت هذا الأسلوب السطحي في الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمنية، حقا إنها تصور شخوص مسنة وأخرى صغيرة السن، وتحكي عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر، ولكنها لا تصور أناسا يعيشون في الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضي والمستقبل. فالأميرة تنام مائة عام ثم تصحو وهي لا تزال شابة جميلة، وكأنها لم تكبر يوما واحدا .."[1].

يكتفي عبد الله إبراهيم بالتأكيد على صفة النبل عند البطل الخرافي الذي ينحدر من أصل رفيع، أو يسعى لأن يكون نبيلا، وهو في سبيل ذلك يخوض الأهوال ويصارع الأقدار، ويواجه تحديات كبيرة لتحقيق ذلك.

تتقاطع الحكاية الخرافية مع أنواع سردية أخرى، وتتداخل مع نوع سردي هو السيرة الشعبية، التي يفرد الناقد لها فصلا كاملا، ويراها الفن السردي الأول الذي يتسم بالخصوبة والإبداع والحركية.

هـ- السيرة الشعبية:

1 – تعريفها:

[1]- نبيلة إبراهيم: مرجع سابق، ص63.

ارتبط اسم السيرة تاريخيا بالنبي صلى الله عليه وسلم، وبالسّنّة المطَّهرة التي سجلت أخبار الرَّسول وتفاصيل حياته كلها، من أقوال وأفعال وتقرير، فكانت السيرة تدل دائما على: الطريقة "[1] فمن المعاني الأساسية للسيرة "الطريقة المحمودة المستقيمة"[2] كما تدل السيرة على "الحديث" فيقال: "سيَّر سيرة: حدَّث أحاديث الأوائل"[3] ومن فالسيرة تعنى بأحاديث وأخبار الأولين، واختصت بدلالتها على سيرة خير المرسلين.

يخوض عبد الله إبراهيم في المعاني الاصطلاحية للسيرة وأنواع السير العربية (التراجم، السير الموضوعية، الذاتية) ويبحث في نشأة هذا الفن والمسارات التي سلكها عبر التاريخ الأدبي العربي الطويل، فمنذ البداية تعلّقت السيرة بمختلف أنواعها بطابع القداسة، وظلّ البحث في هذا النوع من الأدب مغامرة ومجازفة لاتصاله بالمقدس الديني: "يتميز المقدس بسمتين متعارضتين، فهو مخيف ولذلك يستدعي الحذر، وهو مرغوب فيه، ولذلك يستدعي الجسارة.."،[4] فالبحث في السيرة النبوية عند الكثيرين مخاطرة، فالنقد محضور وتبعاتة وخيمة: "يثير البحث في السيرة النبوية مخاطر كثيرة. ففي الثقافات التقليدية تحدد قيمة النصوص بالشخصيات التي تصفها، وأهمية النصوص قد لا تأتي من كونها نصوصا رفيعة إنما من كونها تعنى بشخصيات مهمة، وكنا رأينا كيف أن الإسناد في الثقافة العربية اكتسب طابع القداسة كونه حاملا لمتون الأحاديث النبوية، فالقداسة تأتي بالملازمة، كما أن الصحابة والحواريين يكتسبون القداسة بالمجاورة، مجاورتهم للرسل والأنبياء، وقيمة الشخص في المجتمعات التقليدية تأتي بسبب قرابته من شخص نافذ، وكذلك النصوص بشتى أنواعها، فصلات القرابة الافتراضية تضفي عليها مهابة تحول دون النظر الحر العميق في خصائصها الأسلوبية والتركيبية والدلالية، ولا في عمليات الصهر الداخلية لمكوناتها، وتمنع في كثير من الأحيان النظر في نشأتها وتطورها ".[5]

تُعَدُّ السيرة النبوية من أقدم السير العربية على الإطلاق، فقد أسهمت في تتبع أخبار النبي (ص) عليه وسلم، ورواية أحاديثه، وسرد أخباره ومواقفه وغزواته، لذلك يقف عبد الله إبراهيم عند هذه السيرة العطرة، ويريد إزالة الحرج في الخوض في تفاصيلها وتحليل أبنيتها وخطابها، فالسيرة النبوية هي الأخرى لم تسلم مع الإضافة والزيادة والحذف، فطبعتها الشفوية جعلتها عرضة لهذا التزيُّد قبل أن تصبح

---

[1]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة "سير"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج2، القاهرة ، مصر 1975، ص 53.

[2]- ابن منظور: لسان العرب مادة "سنن".

[3]- ابن منظور: المصدر نفسه مادة "سير".

[4]- نور الدين الزَّاهي: المقدس الاصطلاحي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء ، المغرب، 2005، ص24.

[5]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 221.

نصا مدونا على يد أصحاب السير، كابن إسحاق، وأبان بن عثمان، وعروة بن الزبير، ووهب بن منبه وشرحبيل بن سعد وغيرهم، فكتاب السيرة النبوية جاؤوا متأخرين، بدأوا بالظهور بداية من النصف الثاني للقرن الأول الهجري: "لم يثبت بعد وجود راوٍ للسيرة النبوية في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، وبهذا ينتفي وجود شاهد أول محدد على الوقائع التي اندرجت في متن السيرة، فيما بعد. ولكن الأمر المؤكد أن الصحابة الملازمين للرسول والإخباريين والنسّابين، كانوا المصدر الأول لرواية وقائع حياته، إثر وفاته، بوصفها وقائع اعتبارية لشخص أجرى تغيرا حاسما في حياة الجماعة الإسلامية، وعنهم أخذ الرواة الأوائل الذين بدأوا بالظهور في النصف الثاني من القرن الأول، وتكاثر عددهم بعد ذلك، حينما استدعى واقع واستعادتها الحال الاستفاضة بعملية تحويل البعد الخاص لشخصية الرسول من المستوى الشخصي إلى المستوى الرمزي .."[1].

يبدوعبد الله إبراهيم متأثرا بالنظرة الاستشراقية للسيرة النبوية، التي تراها مجرد أخبار وأحاديث، يمكن تحليلها ودراستها دراسة تاريخية وفنية، وبالتالي هم يشككون أصلا في صحتها، لأن تدوين السيرة جاء متأخرا، وجمعها أثار كثيرا من التساؤلات: " من وجهة النظر الإسلامية فإنه لا يمكن اعتبار السيرة النبوية مسألة تاريخية صرفة، تخضع لأساليب النقد والتحليل التي تعامل بها المراحل التاريخية المختلفة، وهو ما يريده المستشرقون، وبمعنى آخر إنهم يريدون إخضاع السيرة لمناهج البحث الغربية المادية والعلمانية وغيرها من المناهج، ليتسنى لهم التشكيك في السيرة النبوية ذاتها".[2]

يبحث عبد الله إبراهيم في الظروف التي استدعت كتابة السير وتدوينها، ويخوض في أمر الريادة في رواية السيرة النبوية، والتي يعتبرها مسألة غامضة، فكثير من رواة السيرة النبوية طمسوا وأغفلت جهودهم وأسماؤهم،وظهرت أسماء أخرى، لمعت في سماء الرواية والتدوين، أشهرهم الزهري (124،742) ومحمد ابن إسحاق، وهي روايات متحيزة أهملت الكثير من أخبار المشركين وأصحاب الديانات السماوية المنافسة للإسلام، ويلاحظ عبد الله إبراهيم أن ابن إسحاق بدأ بالتخلّي تدريجيا عن الإسناد وإتباع الأسلوب القصصي والسرد الحكائي في تدوينه للسيرة، ويكون قد هيأ لظهور السيرة الشعبية التي ظهرت متأثرة بأسلوب السيرة النبوية، وتحمل كثيرا من خصائصها: " وجاء المتن الرئيسي للسيرة الذي يصور غزوات الرسول بشكل وحدات شبه حكائية، كما أن هيكل السيرة بأجمعه يمثل وصفا شاملا ومفصلا لشخصية ذات أهمية اعتبارية في التاريخ، ابتداء من ظهورها وانتهاء بوفاتها، مرورا بأهم الإنجازات التي

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص224.

[2]- عبد الله محمد الأمين النعيم: الاستشراق في السيرة النبوية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1997، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ص ص34.33.

قامت بها طوال حياتها، الأمر الذي يؤكد أن بنية السيرة النبوية كانت الموَّجه السردي الأوَّل لصياغة البنى السردية للسير الشعبية فيما بعد".[1]

كان الدافع الديني سببا في ظهور السيرة كنوع أدبي، استقطب المدونين والرواة والقصَّاصين، وتحولت السيرة النبوية إلى طريق يهتدي به المسلمون، ويهتدي به كُتّاب السِيّر الشعبية بعد ذلك، فنشأة السيرة الشعبية كانت عربية إسلامية: "والسير الشعبية العربية رغم أن ظهورها كأدب شعبي تأخر حتى العصور الإسلامية إلا أنها ربطت بين هذه المرحلة الإسلامية من حياة المنطقة، وبين ماضيها الثقافي الوافد والموروث معا، وإن كان هذا المزيج يدخلها كجزء من العطاء الشعبي الفني الإنساني بعامة، إلا أنه في نفس الوقت أعطاها خصوصية عربية مميزة، ثم أعطاها آخر الأمر القدرة على التعبير عن الواقع الحضاري الإسلامي في عصوره المتعاقبة منذ انتشار الإسلام في المنطقة، وحتى بدء حركة النهضة الثقافية والعلمية والأدبية المعاصرة .."[2]

2- النّشأة والبنية السردية:

ولدت السيرة الشعبية بين العامة وأخذت شكلها وأسلوبها من ثقافتهم وعكست اهتمامهم وأحلامهم في العدالة وتعلقهم بالماضي وبالتاريخ العربي وبطولاته، فأرادت السير الشعبية إحياء هذا المجد الضائع، وبعثه من جديد، فالمعروف أن السير الشعبية تطورت في العصر العباسي وفي عصور الضعف، وبعد الحملات الصليبية على البلاد الإسلامية، ظهرت السيرة الشعبية كفن أدبي، ولد في أحضان الثقافة العامية، يريد هذا الفن استعارة المجد العربي، ويستعين ببطولاته الخارقة، فالسيرة الشعبية حنين لذكريات الماضي وانتصاراته، وتعويض عن انكسارات الحاضر وخيباته : والتعلق هو الحنين الموسمي بمجد غابر مثله الفرسان الأوائل كعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، وأبي زيد الهلالي وغيرهم، ثم الحنين المسوغ بالألم والحسرة على حقيقة القوة التي عرفتها الجماعة الإسلامية في عصور ازدهار الفتوحات، وبانحسار فكرة البطولة الحقيقية، وبداية انهيار دار الإسلام، اختل التوازن النفسي في أذهان المسلمين الّذين مازالت الذكريات المروية طرية في أوساطهم، وبحثا عن توازن جديد، يختلف المخيال بطولات وهمية تسند إلى أبطال يستدعون من بطون التاريخ، فتعقد لهم بإجماع الأدوار الغائبة في الواقع، لتنتقل إلى التخيل .."[3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص299.

[2]- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، مصر 2002، ص54.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص248.

كان الخطر الصليبي على بلاد الإسلام محدقا، وزحف جيوش الأعداء كاسحا، والدمار الذي تتركه هائلا، وكان من اللازم أن يظهر في هذه الأمة أبطالا خالدين، كصلاح الدين الأيوبي، ومظفر قطز، والظاهر بيبرس وغيرهم، لتتحول انتصاراتهم إلى خوارق ووقائعهم إلى معجزات، وتنسج حولهم الأساطير والخرافات، فهم أبطال خرافيون لا يهزمون، وبالمقابل فهم أبطال حقيقيون من لحم ودم، ومن عمق التاريخ العربي والإسلامي: "إن الملاحظة الهامة والرئيسية التي فاقت البحث السابق أن بطل السيرة الشعبية في معظم الأحيان بطل تاريخي معروف، يتداول اسمه خلاف أحداث التاريخ، وتتداول أخباره في كتب الأدب والأخبار، فإن لم يرد اسمه في هذه الكتب فهو يرد في كتب الأسمار، وكتب المجمعات للحكايات الشعبية المتداولة والمعروفة، فالأصل التاريخي موجود، سواء كان هذا الأصل لشخصية تاريخية بالفعل، أو لشخصية شعبية اخترعها الخيال الشعبي في حكاية من حكاياته الخرافية، وتداولت بكثرة؛ بحيث أصبحت مستقرة في الضمير الشعبي، وواردة عند جمهرة الناس في وجودها القريب جدا من الحقيقة والواقع التاريخيين.."[1].

يعد عنصر "الشهرة" شرطا من شروط البطل الشعبي في هذه السير، التي تحولت إلى ملامح خالدة، احتفت بها الثقافة الشعبية، وظلت تشدها لقرون طويلة، فتتناقلها عن طريق المشافهة والإلقاء، ولا أحد يعرف النص السري الأوَّل الذي أسس هذا النوع من الأدب العامي، الذي اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي، يستدعي أبطاله ليواجهوا الواقع ويخلصوا الناس من ضعفهم. فينتقل عبد الله إبراهيم إلى دراسة البنية السردية للسيرة الشعبية، من خلال بيان موقع الراوي والمروي له، والرَّاوي المفارق لمرويه ومكونات الوحدة الحكائية التي يرى الناقد أنها ثابتة، ويمثل الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة من خلال رحلته الطويلة، وبعد جهاد طويل يعود إلى موطنه الذي فارقه سنين طويلة وانطلق منه غازيا ليرجع إليه ظافرا.

يُفرد الناقد جزء من دراسته التطبيقية للشخصية السيرية، ويحاول معرفة صفاتها وخصائصها، فالشخصية السيرية تتصف بميزات خاصة تجعلها جديرة بالمهمة التي تنجزها، وقد بدل صاحب الدراسة جهدا كبيرا في محاولة الكشف عن طبيعة هذه الشخصية، ويجمل سعيد يقطين هذا الجهد بقوله:" وفي دراسته للسيرة الشعبية يتحدث عن السيرة النبوية وأنواع السير العربية (التراجم- السير الموضوعية- الذاتية) ويعود لكتابات التي تحدثت عن نشأتها، وبعد وقوفه عند الراوي ونوعه في السيرة ووظائفه، ينتقل إلى بنية الوحدة الحكائية والشخصية والبنية السردية ..، ولما كانت مقاربته لهذه الجوانب التي تستدعي

[1]- فاروق خورشيد : مرجع سابق ص 54.

التحليل الجزئي متسرعة ومجتزأة، لم نتبيّن الخصوصية السردية للسيرة الشعبية، ولا خصوبة الأدوات السردية التي اشتغل عليها .."[1].

والحقيقة أنّ عبد الله إبراهيم لم يدّخر جهدا في محاولة الكشف عن خصوصية هذا النوع السَّردي الذي يحكم أبنية السرد كلّه، وقد بدل جهدا كبيرا في جمع النصوص الخاصة بهذا النَّوع، وحاول الخروج بخصائص تجمعها، ويعتبر تطوّر هذه الأنواع السردية ساعد على خلق مناخ سردي مناسب عجّل بظهور فن سردي جديد وُلِدَ ناضجا وهو فنّ المقامة.

و- المقامة:

1- بين الرِّيادة الإبداعية والرِّيادة التاريخية:

هيّأ هذا المناخ السردي لظهور هذا الفن السردي الأصيل الذي يجمع بين القصّة الطريفة ،واللّغة المسجوعة، والحكمة البالغة، التي كثيرا ما تذيّل بها نهاية هذه القصة .

يُركّز عبد الله إبراهيم على الرِّيادة الإبداعية لفن المقامة، والّتي كانت محلّ خلاف كبير بين الدَّارسين للسرد المقامي. رغم أن أبا القاسم الحريري (516-1122) فصل في هذا الأمر حين أكد أنَّ بديع الزمان الهمذاني (398-1007) هو صاحب المقامات حين قال: "وأنّه سبّاقُ غايات، وصاحبُ آيات، وأنّ المتصدِّي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته، ثم أكد أنه يريد أن ينشئ مقامات يتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شَأْوَ الضليع .."[2].

كانت المقامة ثمرة الجهود السردية المنجزة خلال القرن الرّابع الهجري كلّه، ولئن كان الخلاف حول المبتدع الأول لها، فالأكيد أنها فن عربي بامتياز، يختلف عن الأنواع السردية الأخرى: "ينبغي بعد ذلك ملاحظة أن الكثير من الأنواع الشعرية لها معادلات في ثقافات أخرى، في حين أنّ المقامة على الأقل في بادئ الرأي عربية خالصة، لكن أسباب ظهورها ليست واضحة، فلا يتضح لنا جيّدا إلى أي حاجة ثقافية قد استجابت، فطوال القرون الأربعة للهجرة، رأت النور كثير من الأنواع تلبي هذا الطلب العام أو ذاك، لا أحد يجهل الضرورات السياسية والدينية، التي كانت في الأساس من أدب الحديث النبوي،

[1] - سعيد يقطين : ملتقى السرديات الثاني ، مرجع سابق ص 25.

[2]-الحريري: مقامات الحريري،شرح أبو العباس الشريشي ، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، المكتبة المصرية، ج1، القاهرة ، مصر 1992، ص ص 21 ،22.

وبالمقارنة تبدو المقامة زهرة برية لا يدري كيف تفتحت، لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصرفوية وبعض العناصر السيرية، لكن كل هذا لا يروم الهوة التي سببها مؤلف الهمذاني ".[1]

المقامة إذًا نوع سردي جديد، لم يألفه العرب، ولا يوجد نوع آخر من الكتابة يقترب منه أو يأخذ عنه، لكنَّ الهمذاني لم يكن الوحيد الذي طرق باب المقامة ،فهناك سلسلة من المقاميين يكون الهمذاني في السلسلة الثانية منهم: "عرفت أربع طبقات من كتاب المقامات العربية بين القرنيين الثالث والسادس، في الثانية يندرج الهمذاني، فيما يندرج الحريري في الأخيرة، ويمثل الأولى النوري الصوفي (907:295) وابن بسام (303-944)، ويمثل الثانية الهمذاني (398-1007) وابن نباتة السعدي (1014.405) والسلمي (1022:413) ويمثل الثالثة ابن بطلان (1067:460) وابن ناقيا (1092:485) ويمثل الأخيرة الغزالي (1111:505) والحريري (1122:516) والزمخشري (1143:583) والسرقسطي الاشتركوي (1143:538). وعلى الرغم من أن هذا المسرد التاريخي يثبت أن المقامة عرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني، إلا أن الجهود السابقة لم تظفر بأية أهمية تذكر، سوى حق السبق الزمني، حق الريّادة التاريخية وليس الإبداعية .."[2].

يُهوّن عبد الله إبراهيم من أهمية المحاولات التي سبقت الهمذاني بقرن من الزمان، ويعتبرها مجرد سبق زمني، عارض ومعزول، لم يكترث به أحد، فالمقامة لم تأخذ بنيتها وشخصيتها الفنية القوية إلا على يد الهمذاني:"ينبغي التفريق بين الريّادة الإبداعية والريّادة الزمنية ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطا جديدا للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء، وفيما ترتبط الريّادة الزمنية بالمحاولات غير المتميزة فنيا لنمط من أنماط التعبير، تقترب الريّادة الإبداعية بالمثال الذي اكتسب قوته الفنية ليكون نسيجا يُحتذى، وموجها للجهود اللاّحقة.."[3].

يُشكّك بعض الدارسين للسرد العربي القديم في ريّادة الهمذاني لهذا الفن معتمدين على ما سماه عبد الله إبراهيم بالريّادة الزمنية، ولعلّ أوّل من فصّل في أمر الريّادة هو زكي مبارك، الذي كتب مقالا في مجلة المقتطف بعنوان: "إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة فن المقامات" والمقال في الأصل جزء من أطروحة باللّغة الفرنسية، كان زكي مبارك قد تقدم بها لنيل إجازة الدكتوراه من جامعة باريس، وفي سنة 1934 نشر زكي مبارك تلك الأطروحة في كتاب باللغة العربية هو "النثر الفني في القرن

[1]- عبد الفتاح كيليطو: المقامة والأنساق الثقافية، ص6.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص294.

[3]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص293.

الرابع"، حيث كان المقال المذكور جزء أثبت بنصه في هذا الكتاب، لكن ثمة بعض التغيرات القليلة التي طالت المقال المذكور.[1]

ينسب زكي مبارك فن المقامة إلى ابن دريد المتوفي سنة (321 هـ - 933م) ليثبت ربما أنَّ المقامة عربية عاربة، والهمذاني الفارسي جاء ليعارض المؤسس الأوَّل لها، وينافسه فيقول: " وأظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون، وكان معروفا أن بديع الزمان الهمذاني هو أوَّل من أنشأ فن المقامات، ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد من أرتاب في سبق بديع الزمان إلى هذا الفن، وإنما رأيت من يعلل سبقه بنزعته الفارسية، إذ كان الفرس – فيما يظن بعض الناس- أحرص من العرب على القصص، وأعرف بمصنوع الأحاديث.."[2].

كان زكي مبارك يصحح الخطأ القديم، الذي وضعه أبو القاسم الحريري، والذي أرجع فيه ريادة فن المقامة لبديع الزمان، وكانت حجة مبارك هي إرجاع المقامة إلى الأدب الفارسي، لما للفرس من قدرة على الحكي والمسامرة وحفظ الأقاصيص: "فإذا كان بديع الزمان فارسي الأصل، أو مشكوك في عربيّته على الأقل، فإنّ ابن دريد عربي قُح ينتهي أصله إلى قبيلة عربية أصيلة هي قبيلة أزد عمان. وبهذا يكون ابن دريد الأزدي قد أحرز أهم شرط من شروط تنصيبه منشئا أول لفن المقامات في الأدب العربي، وبقي بعد هذه الخطوة إثبات أن له مقامات أو شيئا شبيها بالمقامات، وبالفعل فالحصري يتحدث عن أحاديث ابن دريد الأربعين التي عارضها بديع الزمان بأربعمائة مقامة في الكدية، وهو ما يجعل من مسار زكي مبارك معبَّدا سلفا.."[3].

يستدِّل زكي مبارك بقول أبي إسحاق الحصري في كتابه "زهر الآداب" حين عرض لكلام بديع الزمان بقوله: "كلامه غض المكاسير، أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفا، والهوى يعشقه ظرفا، ولما رأى أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض عجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها السماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها، في وجوه مختلفة وضروب متصرفة، عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين

[1]- ينظر: نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،لبنان 2003، ص207.

[2]- زكي مبارك: مرجع سابق ، ص240.

[3]- نادر كاظم: مرجع سابق، ص217.

رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهادبان الدُّر، ويتنافثان السّحر، في معانٍ تُضحك الحزين، وتُحرِّك الرَّصين، يقطع منها كل طريفة، ويُوقف منها كل لطيفة..."."[1]

يجزم زكي مبارك بأن هذه الأخبار هي أحاديث ابن دريد، رغم أن طه حسين ارتاب في صحتها: "وقد دهش الدكتور طه حسين أيضا حين أطلعته على ما وصلت إليه في تحرير هذه الفكرة، وقال: إنَّ ابن دريد كان رجل لغة ورواية، ولم يعرف أنه كان كاتبا ممتازا، فكيف أثار بديع الزمان بما ابتكر من الأحاديث؟ ثم عاد فقال: ارجع إلى كتاب الأمالي للقالي وانظر الأحاديث التي نقلها عن الأعراب، فإن رأيته يروي عن ابن دريد – وكان أستاذه- فاعلم أن الأربعين حديثا التي ذكر صاحب زهر الآداب أنه اخترعها، لم تكن شيئا آخر غير هذه القصص التي حلَّى القالي كتابه.."."[2]

ويقع عبد المالك مرتاض في حيرة كبيرة حين طالع روايات القالي ووجد أنها ذات طوابع مختلفة، فرأى أن الحصري كان مخطئا أو مبالغا في حكمه على إنتاج ابن دريد، وانتهى إلى تقسيم الروايات إلى أحاديث لغوية وأخرى أدبية ".[3]

يسلِّم شوقي ضيف تسليما قطعيا على أن أحاديث ابن دريد التي جمعها تلميذه القالي في أماليه، هي أصل المقامة العربية الأولى، التي يكون الهمذاني قد حاكاها أو طوّرها، أو نقلها بحذافيرها: " وعلى كل حال أنشأ بديع الزمان مقاماته معارضة لأحاديث ابن دريد، ومن يقرأ الأمالي، ويتعقب بديع الزمان في عمله، يرى الصلة واضحة تمام الوضوح بين الصنيعين، وإن المقامة الأبدية عنده لتعد صفة نهائية لصفة الأسد في ذيل الأمالي، وكذلك الشأن في المقامة الحمدانية وما جاء بها من صفة الفرس فإنها تكميل وتتميم لما جاء في الأمالي من وصف الفرس ".[4]

اختلفت الأقوال واضطربت الرّوايات في إثبات أن الهمذاني عارض أحاديث ابن دريد، أو استلهمها في وضع مقاماته البديعة، وقد ذهب بعضهم إلى نسبة المقامة إلى رجل آخر هو ابن فارس، أستاذ الهمذاني ومؤدبه، ولا عجب أن يتأثر التلميذ بأستاذه، وينحو نحوه بقول جورجي زيدان في عمل البديع في مقاماته : "وقد اقتبس نسقه من أستاذه ابن فارس اللُّغوي .."."[5]

---

[1]- الحصيري "أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني": زهر الآداب وثمر الألباب: تقديم صلاح الدين الهواري، المجلد1، ط1، المكتبة المصرية اللبنانية، بيروت،لبنان ، 2011، ص224.

[2]- زكي مبارك: مرجع سابق، ص242.

[3]- عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة، الجزائر، 1968، ص163.

[4]- شوقي ضيف: المقامة ، دار المعارف القاهرة ، مصر (دت)، ص18.

[5]- جرجي زيدان: تاريخ آداب العربية، ج3، دار الهلال، القاهرة ، مصر ،1957، ص310.

لقد اعتبر جورجي زيدان ابن فارس الرائد الأول لفن المقامة، ويذهب أحمد الحوفي المذهب نفسه، فقد قال في حديثه عن ابن فارس :" وضع مقامات حكاها بعض الأدباء، وقد اشتهر من بينهم تلميذه بديع الزمان الهمذاني ".[1]

يؤكّد مارون عبُّود أن المقامة من ابداع الهمذاني وحده، ويعلن ذلك صراحة: "إن خطة المقامات هي من عمل البديع، فلا لبن فارس ولا بن دريد في صنعتها، فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشي، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف عام، فعبثا نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع.. ».[2]

أمّا مصطفى الشكعة، فيدرأ أمر المحاكاة تماما، ويجيب في تحرُّج: " ونحن يجب أن نتقبّل هذا الكلام بتحفظ شديد، فقد يكون من الظلم لبديع الزمان والتجنّي عليه أن نلصق به هذه الفكرة على علاَّتها.. ".[3]

لم تكن موازنة مقامات البديع بأحاديث ابن دريد الأربعين واضحة ولا مقبولة عند كيلوطو، الذي نفى أن يكون الهمذاني قد أخذ صناعته عن ابن دريد، فليس عيبا أن يأخذ كاتب عن آخر فنا جديدا فيبدع فيه أكثر، ولكن البنية السردية لمقامات البديع وأحاديث ابن دريد، تكشف عبقرية الثاني وفرادته:" تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات و"الأربعين حديثا" لابن دريد لغزا مثيرا للحنق، فمن جهة، وجد الحصري يذكر هذه الأحاديث التي يشير إليها أي مؤلف من مؤلفي التراجم، ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو كانت معروفة، والوصف الذي يعطيه عنها يترك انطباعا بأنّه قد اطّلع عليها...، إنّ مبارك وهو منشغل بالإعلان المتحمس على أن القضية مفروغ منها، وأنّ الهمذاني ليس المبتدع الحقيقي للمقامات، لا يقدم إلّا استدلالا هشًّا لدعم فرضيته، ما الخصائص التي قد يكون الهمداني قد استعارها من ابن دريد؟ ..."[4].

يردُّ عبد الله إبراهيم على المشككين في أصالة فن الهمذاني، وعلى رأسهم زكي مبارك، فبعد أن حَشدَ كل الأقوال والآراء حول أصالة هذا الفن، ردَّ في هدوء الباحث الواثق، الذي يقارن ويوازن، ويدقق في تفاصيل التاريخ وخبايا النصوص:"استنطاق نص الحصري الذي اعتبره زكي مبارك وثيقة نهائية في ريادة ابن دريد للمقامات لابد أن يراعي الحقائق الآتية:

---

[1]- أحمد محمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، مطبعة عوضة، القاهرة ، مصر، 1968، ص281.

[2]- مارون عبود: مؤلفات مارون عبود الكاملة، دار مارون عبود ،المجلد التاسع "التراجم" بيروت (د ت) ص492.

[3]- مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، القاهرة ، مصر 2003، ص296.

[4]- عبد الفتاح كيلوطو: المقامات والأنساق الثقافية، ص ص ، 95، 96 .

1. إنّ ابن دريد (223-321 : 837-933) لم يكن سوى لغويا إخباريا يعتمد على سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تدل على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي لأبي علي القالي (356-966).
2. إنّ الحصري القيرواني(435-1061) متأخر كثيرا عن عصر ابن دريد، كما أنّه متأخر عن الهمذاني، ممّا يؤكّد أن روايته لم تكن معاصرة الحدث الذي تقرره.
3. إنّ نص الحصري يسكت عن جهود كتَّاب سابقين للمقامات، عاصروا ابن دريد كالنوري والصوفي، وابن بسام.
4. إنّه يقرّر أن أحاديث ابن دريد، من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.
5. إنّه يميز بين مصطلحي الحديث و"المقامة".
6. إنّه لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض، والعدد والمناسبة.
7. إنّه يؤكد أن مقامات الهمذاني، وقف على مناقلتها رَاوٍ وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئا من ذلك، فما هي سوى أخبار مسندة[1]

لا تعد هي الدلائل كلها كافية ومقنعة لتبرئة الهمذاني من تهمة الإتباع والتقليد، فليس صحيحا أن ابن دريد لم يكن سوى لغوي وإخباري، بل الحقيقة أنّه كان أديبا، فهو لم يكن عالما لغويا فقط، لقد كان شاعرا يشهد له ديوانه ومقصورته الشهيرة فقد قال فيه أبو الطيب اللغوي:" وكان أحفظُ النّاس، وأوسعهم علما، وأقدرهم على الشّعر، ومماازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامها في صدر خلف الأحمر وأبي بكر بن دريد"[2].

إن ما يعتبره عبد الله إبراهيم من أن أحاديث ابن دريد من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم، هي تهمة لحقت فن المقامة كلّه، فهي عند بعض الدارسين مجرد فن بلاغي يهدف إلى تعليم اللغة وضروب البيان:" إنّ المقامة بإطارها الصّلب الجامد وإنشائها المكلف المرهق، وبحكاياتها التي توارت خلف الشغف بالإغراب اللغوي والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، ولم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، لم يكن مقدرا لها أنه تعيش وتزهر وتواكب ركب النهضة الأدبية الحديثة، ولذا ماتت المقامة أو قل أنها ولدت ميتة"[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص، 294 ، 295 .

[2]- أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة نهضة ، القاهرة ، مصر ، القاهرة 1955 ص 84 .

[3]- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت (د ت) ص 153 .

لا شك أنّ هذه القراءة الاستبعادية للمقامة لا تخلو من إجحاف وشطط، وتنبئ عن تأثر واضح بآراء المستشرقين وتلامذتهم من هذا الفن المقامي، فهو عندهم تحف لغوية وبلاغية تجاوزها الزمن، يعلّق كيليطو على هذا الموقف بقوله : "واهتم المستشرقون بكل ميادين الثقافة العربية، لكنهم عدا استثناءات نادرة، أهملوا البلاغة.والقارئ العربي إذ يقتفي خطاهم، فهو يحكم على نفسه بأن يتجاهل مظهراً من مظاهر الثقافة الكلاسيكية، وأن يحجب عن نظره الألعاب اللفظية، التي تقاس أهميتها مع ذلك" بأهمية المقولات اللغوية التي تجلوها للعيان، وأن لا يرى في كتابة عريقة، سوى تعفّن وانحطاط"[1].

لم تكن المقامة معزولة عن عصرها، فقد كانت انتقادا لواقع اجتماعي، عرف تفككا واضطرابا واضحا في القيم، ولم تكن مقامات الهمذاني معزولة عن الموروث السردي العربي، الذي كان سببها، فهي ثمرة لتاريخ طويل، من القص والحكي، وانتهى إلى بديع الزمان فصهره، وشَكّله وأخرجه للنّاس فنّا سرديا جديدا:" حينما تذكر فكرة الابتداع والأولية في الأدب العربي، يحضر امرؤ القيس والهمذاني، والواقع أنهما الشعر والسرد، صهرا بكفاءة عالية مزيجا متنوعا من المواد الأدبية في عصرهما، التفكير بتفردهما المطلق في الابتكار، يعود إلى إغفال السياق الثقافي والأدبي المصاحب لهما، نلحق ضررا بإلغاء الهمداني حينما نعزله عن سياق عصره، فتضاريس السرد التي سبقته وعاصرته كانت غنية جدا، كما رأينا في الفقرة السابقة، ولم يكن هو منعزل عنها..."[2].

يعود عبد الله إبراهيم ليؤكد أن ثمة فرقا جوهريا بين مقامات الهمذاني وأحاديث ابن دريد، يكمن في البنية السردية للمقامة، التي تميزها عن كل أنماط السرد الأخرى:" والمضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تبرهن على ما ذهب إليه زكي مبارك من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع جاراه في ذلك، إنما تقرر أن كُلًّا منهما كان يعمل في حقل من حقول الكتابة، يختلف عن الآخر، وفيما كان الأول بوصفه لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني يصوغ نوعا سرديا اتصف ببنية سردية خاصة[3].

حافظ الحريري على ثبات البنية السردية للمقامة، التي تقوم على تفاعل الراوي والبطل، فقد كان يسير على نهج معلمه الأول، وهو لا ينكر هذا التأثر بل يفخر به ويعززه ويستدل بهذين البيتين:

فلا قبْلَ مبكاها بكيتُ صبابةً بسُعدى شفيت النفس قبل المندم

[1]- عبد الفتاح كيلوطو: مرجع سابق ص 179 .

[2]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 296 .

[3]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 295 .

ولكن بكت قبلي فهيّج لي البكا بكاها نقلت الفضل للمـــــتقدّم[1].

جعل الحريري من الحارث بن همام راويةً لمقاماته، وجعل بطلها أبا زيد السروجي، وبدأ الحارث يجوب بلاد الإسلام، وكلّما حلّ بمكان يجد بطله يحترف المخادعة والمراوغة والتكدّي:" أخذ الحارث يقطع الأسفار، ويجوب الفيافي والقفار، ليلقى أبا زيد، مرة في ساحة القضاء، وأخرى في مجلس الولاة، وآونة في أندية الأدباء، واعظا أو شاعرا، أو شحّاذا أو مُخاصما، ثم يمضي بهما العمر وتتابع الأيام، إلى أن يتلقيا في أخريات عمرهما بالمسجد الجامع بالبصرة، بعد أن خلقت جدتهما، وذوي عودهما، ورث برد شبابهما وإذا أبو زيد يقف في حشد الناس، يعلن توبته، ويندم على ما قدم من ذنوب وآثام..."[2].

أبهر الحريري أهل زمانه بمقامته، فداع صيته وطارت شهرته في الآفاق:" لم يبلغ كتاب من كتب الأدب ما بلغته هذه المقامات التي أبدع إنشاءها الأستاذ الرئيس أبو القاسم بن علي الحريري من الذكر وبعد الصيت، واستطارة الشهرة، فإنه لم تكد تصدر منها النسخة الأولى في بغداد حتى أقبل الورّاقون على كتابتها، والعلماء على قراءتها من شتى الجهات، ذكروا أن الحريري وقّع بخطّه في شهور وسنة أربع عشرة وخمسمائة على سبعمائة نسخة"[3].

يطلق عبد الله إبراهيم على مقامات الحريري الخمسين صفة" البنية السردية الثابتة"، فالحريري كان يحاكي الهمذاني حينا ويتمثل أسلوبه القصصي حينا، ويعارضه وينافسه حينا آخر، ولكنه حافظ على بنية المقامة في سرده القائم على العلاقة بين الراوي والبطل، وهي العلاقة التي حافظ عليها أصحاب المقامات حتى اليازجي(1288هـ – 1781م)، صحيح أن هناك أجيالا من المقاميين لكنهم حسب رأي الدكتور لم يحافظوا على البنية السردية للهمذاني، ولم يخضعوا تماما لبنيتها، فعاشوا على هامشها، فكثيرا ما خالفوا تلك البنية التقليدية وخرجوا على قواعدها:" النماذج الأربعة التي أنتخبت لتمثيل البيئة السردية التقليدية للمقامة العربية، وهي مقامات الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجرزي، واليازجي، ظلّت ابتداءً من القرن الرابع، تعمل في أفق محدّد الأبعاد، محكوم بنظام سردي صارم أسبغ عليها بنية ثابتة، ولم تقوّض تلك البنية إلى أن تفكّك النّوع السردي الخاص بالمقامات، وتلاشى في العصر الحديث، لكنّ الأمر الذي ينبغي الإشارة إليه، هو أن تاريخ المقامة العربية، عرف منذ وقت مبكر تيّار استعاد من

[1]- الحريري: المصدر نفسه ، ص 07 .

[2]- الحريري : مصدر سابق، ص 07

[3]- المصدر نفسه ص 03 .

المقومات الفنية للمقامة التقليدية، ونشأ على هامشها، واندرج في تاريخها، لكنّه لم يخضع خضوعا تاما لبنيتها، إنّما تحرّر في طبيعة العلاقات التي تربط مكوّنات البنية السّردية ونوعها..."[1].

يؤكد عبد الله إبراهيم أن هذه البنيات المهمشة، لم تؤثر على المقامة ولم تفقدها ألقها وفرادتها، فالهمذاني ذاته كان يخرج عن قواعد الكتابة المقامية، التي ابتدعها هو، فقد اختفى بطل المقامة في مرّات قليلة، وحلّ عيسى بن هشام محلّه، كما حدث في المقامة البغدادية والحميرية والمغزلية والنهدية والتميمية والبشرية، لكنّه خروج عفوي زاد في جمالية المقامة وشوّقنا للبحث عن البطل المقامي الذي اختفى:" خروج الهمذاني المُبكّر على البنية التي أرسى دعائمها بنفسه، يعود إمّا إلى عدم ثبات البنية السردية للنوع في أوّل ظهوره، أو إلى رغبة الهمذاني في التنويع على البنية الأصل، لكن ذلك الخروج المحدود، العفوي أو المقصود، فتح الأفق، أمام سلسلة متواصلة من ضروب الخروج على البنية التقليدية في القرون اللاّحقة، فظهرت البنيات السردية الهامشية متعدّدة الوجوه والمظاهر، من تغييب البطل إلى اندغامه في الراوي، إلى تخلي الراوي عن مهمته السردية..."[2].

ي -البنيات السردية المُهمشة:

يضع عبد الله إبراهيم ابن ناقيا المتوفي (485ه) من أوّل المقاميين الذين حاولوا التمرّد على قواعد المقامة، فقد دارت مقاماته على بطل واحد هو اليشكري، البطل المراوغ الذي يحترف الخداع ويمتهن التدليس والرشوة ، وقد تعدّد رواة مغامراته :" حدثني بعض الفُتاك أو بعض الشاميين، أو بعض الأصدقاء أو بعض أهل الأدب... إلى آخر ذلك، وكان تعدّد الرواة سببا إلى خفوت شخصية الرواية التي تبدو غالبا شخصية غائمة، فالرّاوية عنده لا يكاد يقوم إلا بدور القّاص، وليس له فيما عدا ذلك دور يؤدّيه في المقامة..."[3].

لم يكن تجديد ابن ناقيا في تعدد الرواة وحفاظه على بطل واحد فقط، بل نراه بدأ يبتعد تدريجيا عن حياة التكدّي الصّريحة، ولم تخل مقاماته من التشويق والإثارة، فاليشكري لا يغير اسمه، كما يفعل الراوي، وهو شخصية غريبة مرحة تمارس الاحتيال والكذب، فهو متلوّن ومُخادع، عكس الراوي الذي يحتفظ بدوره الثابت:" فالبطل اليشكري يحتفظ دائما باسمه، حتى وإن كان الدور الذي يؤديه يتبدل من مقامة لأخرى، إنه مهرج، أي منتهك، أو بتحديد أكثر، وسيط بن عالمين، عالم الرواة الذين، برغم اختلافاتهم، يتلقون في امتثالهم لعرف وتقليدهما من الوضوح لديهم، بحيث لا يشعرون بأي حاجة

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 297 .

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 298 .

[3]-إحسان عباس،: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف القاهرة،مصر (دت) ص 84 .

لتسميتها أو تحديدها، وعالم المهمشين، والخارجين عن الأدب، عالم غريب ومنبوذ، إن الصدام بين هذين العالمين هو الذي ينتج السرد، أو على الأقل يولد الرغبة في السرد"[1].

لا يعمل اليشكري على إبهار متلقية، ولا يدّعي لنفسه الحكمة والمعرفة كما يفعل أبطال المقامات الهمذانية والحريرية، بل نجده يبحث على ما يصدم جمهوره، الذي غالبا ما يصاب بالخيبة والإحباط، فهو بطل من نوع مختلف... هو شخصية خارقة للعادة، ينتهك المعتقدات المألوفة للرواة، غير أنه لا يتم تقديمه، في أي لحظة، باعتباره فصيحا، وفي المقامة الثامنة يخرج الراوي في نزهة مع أصحابه، فجأة يظهر اليشكري ويأخذ في إنشاد أبيات لا تلتزم بأبسط قواعد العروض والقافية لا المظهر الجسماني، ولا خطابة يقبلها مستمعوه الذين " هربوا من المجلس يغادرون المكان مسرعين، هذه المغادرة انفصال: إنهم يبتعدون عن اليشكري الذي يمثل ما لا يمكنهم احتماله"[2].

لا يتوقف عبد الله إبراهيم على تفاصيل المختلف والهامش يفي مقامات ابن ناقيا، ولا يحلّل شخصية اليشكري تحليلا سرديا ،يكشف عن طبيعتها واختلافها عن أبطال المقامات المعروفة، ويكتفي الناقد بمقارنة عارضة بين مقامات ابن ناقيا ومقامات الغزالي التي يراها قريبة من الخبر الأدبي ومن أدب مجالس النصح والإرشاد، فقد غلب عنصر التذكير والوعظ هذه المقامات ، وغاب عنصر الفن والإبداع فيها.

ينتقل عبد الله إبراهيم للحديث عن مقامي آخر هو الزمخشري، ويتوقف عند تجربته الفريدة في كتابة المقامة، فقد استغنى عن البطل نهائيا، واكتفى براوٍ وحيد هو أبو القاسم، يحاور نفسه، ويمثّل دور البطل والرّاوي والمروي لهفي وقت واحد ؛فالمقامة عند الزمخشري، نصٌّ وعظي يكاد يخلو من الحكاية التي تخلق السرد وتفعّله:" فقد غابت الحكاية، وتحوّل النص إلى مناجاة اعتبارية جوّانية للنفس، تفتقر إلى مكونات البنية السردية للمقامة، وصار الإرسال يصدر عن الراوي، ويرسل إليه في الوقت نفسه، وهو يختلف عن الإرسال السردي في المقامة، الذي يتجه إلى مروي له غير الراوي والبطل"[3].

لا يذكر عبد الله إبراهيم شاهدًا واحدًا على ما ذهب إليه، فيترك الزمخشري ويمضي مستعجلا إلى سرد المجددين الفعليين لفن المقامة ، فيذكر ابن الجوزي(597 هـ-1200م) الذي خرج عن القواعد الكلاسيكية للمقامة: " ورغم أنه حافظ على الراوي البطل، الذي أُطلق عليه"أبا التقويم"، ولعل الجديد في مقامات ابن الجوزي، أنه كان يقسم مقاماته، إلى أقسام خمسة، ففي كل ليلة سمر، يسرد الراوي

[1]- عبد الفتاح كيلوطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص 139 .

[2]- المرجع نفسه ص 139 .

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 298 .

مقامته أو جزء منها، تماما كقصص ألف ليلة وليلة، يلجأ الراوي إلى تقسيم المقامة على خمسة أقسام، يستغرق كل قسم ليلة واحدة، وهو شكل جديد في المقامة العربية، لم تتوفر لنا بعد شواهد على وجوده إلا في مقامات ابن الجوزي، وهو يشبه إلى حد ما تركيب: " ألف ليلة وليلة"، سواء من جهة الراوي، أو المروي له، أو في تقطيع الحكاية تبعا لعدد الليالي الذي تستغرقه الرواية..."[1]

خرجت المقامة عن دورها الحكائي وطابعها السردي، وأخذت منحى وعظي تذكيري، دون العناية بالشخصية البطلة في المقامة:" توالت محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة، كما نجد ذلك في مقامات القواس(886- 1481) الذي أوجد عدة أبطال لمقاماته، والسيوطي(911-1505) الذي جعل نفسه محورا لمناجاة ذاتية..."[2].

تحولت المقامة إلى وسيلة للتعليم، فخرجت عند المتأخرين عن طبيعتها السردية واخذت طريق الحجاج والمناظرة، لذلك فهي عند عبد الله إبراهيم هامشية، خرجت عن قواعد الفن المقامي:" المحاولات التي اندرجت تحت نوع المقامة ولم تلتزم قواعدها الصارمة، ما كانت سوى أعمال هامشية، لم يقيض لها أن تستأثر بالاهتمام، وكانت تستخدم وسيلة من وسائل التعبير عن قضايا ومواقف ومشكلات ذاتية أو موضوعية، ولم يكن هدف كتابها تقديم أعمال فنية خالصة..."[3].

يناقض عبد الله إبراهيم ذاته، حين يصف هذه الجهود المقامية بالهامشية، ويتهمها بالعبث والخروج عن الأصل الفني الأول، وهو المقامة الهمذانية، ولكن الناقد نسي أن يُحدّد هذه القواعد والأصول، التي أراد حصرها في الراوي والبطل، وتبادل الأدوار بينهما، لكن المشتغلين على النصوص المقامية، يجدون مشكلا في تحديد البنية السردية للمقامة، لأنّ المعاني السردية والفنية للمقامة، تتبدل حتى عند الهمذاني، فلكلّ مقامة تقريبا شخصية فنية جديدة:" على أي قارئ أن يتريث كثيرا حين يقرأ هذا النص، فعليه أن يأخذ الحذر من التسرع بتثبيت فعل القراءة ووجهة النظر على سمة محددة أو مظهر معين، فيطرح بذلك سمات ومظاهر أخرى عديدة في دائرة الظل، ويزعم أنها معدومة أو ضئيلة الأثر أو أنّها غير ذات قيمة، بل على العكس من ذلك، إذ قد يكون طرحنا السمة أو مظهر من سمات النص ومظاهره مؤشرا على قصور قراءتنا، وعجز أدواتنا عن استيعاب ذلك، فموقفنا من النص هو دوما نتيجة طريقتنا في القراءة ونتيجة استراتيجياتنا وأدواتنا المستخدمة..."[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ، ص 299.

[2]- عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه ، ص299 .

[3]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ، ص 300 .

[4]- ناذر كاظم: مرجع سابق ، ص 394 .

يتجاوز عبد الله إبراهيم النماذج غير مألوفة من المقامة، ويركز على المقامة التقليدية، فيحاول لاحقا تحليل بنيتها السردية الثابتة، فالمقامات الهامشية كانت معزولة لم ترق إلى مستوى النموذج الفني الذي يصلح أن يكون مثالا يحتذى به:" ولم تنتظم محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة في اتجاه واحد، بل اتخذت مظاهر متعددة، كما وقفنا عليها، مما جعلها فردية، لم تكتسب إمكانية استقطاب مماثلة للنمط التقليدي، الأمر الذي يحتّم علينا الاقتصار على دراسة " البنية السردية" للشكل التقليدي، الذي يتصف بخصائص واضحة تمنحه حق انتزاع صفة النوع السردي الخاص ببين الأنواع الأخرى للسرد العربي القديم... "[1].

يكتفي عبد الله إبراهيم بتحليل الشكل التقليدي للمقامة، ممثلا في مقامات الهمذاني، مع اعترافه منذ البداية بأنّ النّص المقامي حاول تطوير آدائه وتجديد أسلوبه ، ولكنها محاولات معزولة وهامشية لم ترق إلى مستوى النص المقامي "الأم" فلا مجال للحديث عن الفرع مادام الأصل ثابت ومهيمن، ولكن مهمة الناقد الأساسية، كانت واضحة منذ البداية وهي تعقب الظاهرة السردية في تراثنا الأدبي، ومحاولة الكشف عن دلالتها، وبنيتها المختلفة، فكيف نفهم تقويضه لهذا المسار السردي للمقامة، واكتفائه بالنموذج "التأسيسي " الأوّل، فمشروع التأريخ للسردية العربية القديمة، يتعارض مع هذا التجاوز والتهميش لأنماط أخرى من السرد المقامي ، لم يلقِ الناقد لها بالاً:"واحسب أن عبد الله إبراهيم لم يكن دقيقا في بعض الأحكام التي أصدرها على هؤلاء المقاميين والتي اعتمد فيها من خلال توثيق علمي على دراسة يوسف نور عوض (فن المقامة بين المشرق والمغرب) تلك الدراسة التي أنجزت في وقت مبكر، كان فيه نتاج بعض أولئك لا يزال مخطوطا فهو يرى اعتمادا على يوسف نور عوض – أن السيوطي أحال مقاماته على نمط من المناظرات دونما عناية ببطل أو راوٍ، وإنما جعل نفسه محور لمناجاة ذاتية"[2].

ك - البنية السردية للمقامة :

ينتقل عبد الله إبراهيم إلى الفصل الثاني، من دراسته للمقامة، حيث يحاول الكشف عن نسيج البنية السردية للمقامة، ودور الراوي والبطل في حركة السرد المقامي وتفعيلهما للبنية السّردية للمقامة.

---

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ، ص 300

[2]- خالد محمد الجديع: الدراسات السردية الجديدة- قراءة المقامة نموذجا، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، عدد 118 ، 2007، ص 37،36 .

يبحث عبد الله إبراهيم في العناصر السردية المكونة للمقامة، والتي تجعل منها شكلا أو نمطا سرديا ثابتا ومنتظما، ويعترف الناقد منذ البداية بصعوبة مهمته، لأن النّص المقامي متقلّب غير ثابت، فهو مراوغ ومخادع، ومن الصّعب فهمه والإحاطة بجميع تفاصيله وسماته، فالسرد محتجب، خلف غلالة من ألوان البديع ومحسناته، فكثيرا ما يختفي السرد خلف ستائر غريب اللغة والأسلوب، ويكشف الباحث في النهاية وبعد مشقة وعنت شديد، أن البلاغة كانت لعبة تخفي في ثناياها فتنة السرد وحقيقته:" حينما يغامر قارئ معاصر، ويلتقط مقامات الهمذاني، أو الحريري، وابن الصيقل الجرزي، أو السرقسطي، فإن الأمر الذي يلفت انتباهه التعقيدات اللغوية، والصناعة اللفظية المبالغ فيها، وسيلحظ أن الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته، وبالكاد ترتسم في مخيلته صورة العالم السردي لتلك المقامات، فيما يمضي مخترقا سطح النص بصعوبة بالغة، وكأنه يزيح صخورا تعوقه، باتجاه العمق فسيصاب بخيبة أمل لأن مدار الأحداث ومركزها الكذبة والاحتيال..."[1].

لا يحدد عبد الله إبراهيم منذ البداية المتن المقامية، التي يدرسها، ولا يذكر سبب اختياره لهذه المتن دون سواها، سوى لأنها حافظت على ثبات بنية المقامة الهمذانية التي كانت المثال الأوحد الّذي سار المقاميون على نهجه، فالناقد لم يدرس تطور هذه البنية وهي المهمة التي اضطلع بها، كمؤرخ للسردية العربية، ودراس لسياقاتها ودلالاتها المختلفة فنيا واجتماعيا وثقافيا، بل ركز منذ البداية على بنية المقامات الهمذانية باعتبارها الأصل والنموذج، وباعتبار تأثيرها فيمن جاء بعد الهمذاني من كتاب المقامة، فالهمذاني هو المهندس الأول الذي خطط لشكل المقامة، وأرسى دعائم بنيتها، وأعطاها هذه الشخصية الفنية المميزة، وهو لم يستدع مقاماته من فراغ بل كان يأخذ أساليبه من رصيد كبير من الأساليب الجاهزة، برع في انتقائها وتوظيفها توظيفا فنيا مدهشا:" يرجح أن بداهة الهمذاني ووصفه بالارتجال، أتت من قدرته الفائقة السرعة، في تشكيل نصوص تنهل من الرصيد المدرسي الثابت للصيغ الجاهزة، فمهارته مهارة انتقاء، وبداهته بداهة اختيار، وعرف عنه قدرته في التدرّب على أساليب كثيرة في فن التعبير، تباهي بها في منازعته مع الخوارزمي، ويبدو انه انتصر لأنه لفت الانتباه إلى قدرته في سرعة الانتقاء بحضور كاتب كبير، وتلك كانت له مأثرة حسبت له من تلك اللحظة"[2].

إن لغة المقامة تشكل عائقا لفهمها، فهي معقدة، بالغة الغموض، مستخلقة ابتدعتها خيالات أدباء من عصور بعيدة، غريبة عنا، كانت غايتهم إبهار القارئ في عصرهم وإلهائه بكل أنواع البديع

[1]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 303.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 307

وتوشياته، فالتصنع والتكلف والمبالغة أسلوبهم في الكتابة، لذلك فالعلاقة بين أدب المقامات وقرّاء اليوم مفقودة بل منعدمة ، ومن العسير تقديمها اليوم، لأنها أدب لا يستجيب لطموحاتنا الآن، ولا يجب عن مشكلاتنا وواقعنا والأمر يدعو للحسرة وبعث على اليأس:" أصبحت كلّ النصوص الممتعة، والمفعمة بالحركة والمغامرة، والمصنوعة بمهارة لغوية عالية، اليوم مركونة في الخزانات الخلفية لدور الكتب، لا يكاد يقبل أحد عليها، أو يتوقف دارس عابر، أو فضولي لمعرفة جانب من أدب الماضي، ذلك ما آل إليه مصير تلك النصوص التي كانت تجذب القراء والمستمعين، فتخلب ألبابهم، وهي تطوف بهم في مدن دار الإسلام شرقا وغربا"[1].

إن دراسة المقامة والانكباب على تحليلها وتأويلها عند عبد الله إبراهيم مشروع ثقافي جدير بالاهتمام لأنّها جزء من تاريخنا وهويتنا وماضينا تماما كما يراها كليطو حين يقول:" ونعتقد أنه آن الأوان للانكباب على المقامة التي ظلّت أمدا طويلا معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا، ومن حين للآخر، كان يذهب سائحون أو مواطنون لتأملها نافضين رؤوسهم باستياء أو نافخين صدورهم بكبرياء، ماذا تصنع بالهمذاني والحريري؟ ونحن متفقون على أن هذه الأسئلة عسير حلُّها إذ نحن مورطون فيها، والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النَّص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر".[2]

يختار عبد الله إبراهيم متنه المقامية بناء على مبدأ الثبات والاستمرار، فالحريري وابن الصيقل الجزري والمويلحي وحتى الشدياق، عزموا محاكاتهم للهمذاني، وتقليدهم له، ويبدأ الناقد بحثه عن الرَّاوي في المقامة، باعتباره أوَّل ما نصادفه عند لقائنا بالنص المقامي، فهو مفتاح النَّص، وهو الغائب عن هذا النَّص، والمغيب في دراسته وفهمه، لأن الراوي الذي يطلعنا عليه النص ثانوي أو احتياطي، مهمته شرح الحكاية وبيان تفاصيلها، فالراوي الحقيقي مجهول أو مُتخفٍ: فالرواة المذكورون ما هم في حقيقة الأمر إلا رواة من الدرجة الثانية، يتقدمهم في جميع المقامات العربية رواة مجهولون، وإليهم يجب أن تعزى رواية المقامات، وعلى نقيض أولئك الرواة المعروفون الذي يتكفلون بمتابعة بطل المقامة، فهؤلاء الرواة يتخفّون وراء ضمائر غائبة أو متكلّمة ،يستترون في تضاعيف جملة الاستهلال التي تفتتح بها المقامات تاركين أمر الرواية لغيرهم .. " [3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ، ص 304

[2]- عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص08.

[3]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 309.

في وقت ينطلق الدارسون في تحليل المقامات، من العتبة الأولى لنصوصها، والعتبة ليست الراوي كما يرى عبد الله إبراهيم، بل العنوان، لأن لكل مقامة عنوان: " العنوان المشرق يضيئ الطريق الذي ستسلكه القراءة والطرق الذي سبق لها أن سلكته، كلمة مقامة تفتح أفق انتظار، أفق قراءة يختلف عن الأفق الذي تفتحه مثلا كلمة "قصيدة" أو كلمة "رسالة " "، والمقامة ترتبط بما سبقها من مقامات، وعليها أن نحافظ على تقاليد النصوص التي سبقتها لا أن تعوِّضها" [1]

يدخل عبد الله إبراهيم إلى النّص المقامي من باب الجملة، لا ليدرس النَّص دراسة بنيوية، تكوِّن الجملة فيها نظاما ونسقا خاصا، ولكن الناقد ركَّز على التركيب الإسنادي، الذي يستهلّ به الهمذاني وبعده الحريري مقاماتهما.

1- **جملة الاستهلال:**

تتكرر هذه الصّيغة الإسنادية في مقامات الهمذاني، فتكون مطلعا ومدخلا، يستهلّ به المقامي نصَّه قائلا: قال عيسى بن هشام: " حدثني عيسى بن هشام"، أما مقامات الحريري فيستهلها بجمل مختلفة " حدث الحارث بن هشام"، "حكى الحارث بن هشام" و " روى الحارث بن هشام"، ومرة " قال الحارث بن هشام "، وهنا يسأل ناقدنا:" من الذي ينطق جمل الاستهلال هذه؟ أهم أولئك الذين ذكرناهم؟ الجواب، كلاّ فصيغ الاستهلال سواء جاءت بصيغة المفرد أو الجمع، المتكلم أو الغائب، إنّما تستند إلى رواة نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك نجهل أسماءهم، وما صيغ الاستهلال التي ذكرناها إلا أقنعة يطلّون على المروي له من ورائها، ثم سرعان ما يختفون، بعد أن يتيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يرام . " [2]

ثمة راوٍ مجهول يوكل مهمة السرد لراوٍ معلوم، يبدأ بالرواية بعد انتهاء جملة الاستهلال مباشرة ؛ هذا الراوي الغائب المجهول، هو من يقف وراء حركة السرد، فالمقامة كلّها استرجاع لأحداث وقعت في الماضي، يجري استحضارها واستدعاؤها من طرف الرَّاوي المعلوم، ويضطلع الراوية الثاني المعلوم بذكرها وسردها بكل تفاصيلها وبانتظام وتعاقب منطقي وتراتب دقيق، يتجه من الماضي إلى الحاضر.

إنَّ الدَّارس للنَّص المقامي، يقف على حقيقة فنية تقوم عليها كل المقامات وهي سمة التخفي والتنكر والغياب، هذا الغياب يبدأ بالرَّاوي الحقيقي الذي لسبب ما يغيّب نفسه، ربما ليفتح باب السرد

[1] عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة الحريري دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب ، 2007، ص22.

[2]- عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه ، ص ص 309، 310.

ويفتح أفاقه ، فيتحرّر النص المقامي من وصاية صاحبه ، ويتحرّر الراوي ومن خلاله الهمذاني من عبئِ الرواية فيكون أكثر حريةً وأقلَّ تحرُّجا ويترك باب السؤال مفتوحا عن صاحب النَّص، لتحديد هويته، فذكر صاحبه جزء من هذه الهوية.

يتوارى الرّاوي الحقيقي خلف الراوي البديل، فيوكل إليه مهمة الرواية، وكأنه لا يريد أن يتدخّل في مسار السّرد إطلاقا، و يقحم نفسه في الأحداث، وإنّما يظلّ يرقب من بعيد:" كأنّ الرّاوي الكاتب لا يريد أن يتدخّل، رغم تداخله مع من يروي، أو كأن ليس بإمكانه أن يتدخل، إنّه المختلف فيما يرى ..، يرى أكثر مما يرون، أو يرى ما لا يرون، فيختلف؛ يختلف ويتداخل معهم هكذا يتراجع إلى حيزّ الشهادة، إنه يشهد على ما يجري ويترك الكلام..". [1]

يؤكد عبد الله إبراهيم أن الرواة من صناعة المؤلفين، الذين يختارون بعناية كبيرة أسماء روّاتهم، فكثيرا ما تكون هذه الأسماء حقيقية غير متخيّلة، يأخذها المؤلف من واقعه المعيش: " تمدّنا المقامات العربية بشواهد كافية تؤكد أن الرواة من اختلاق المؤلفين، وأنّهم وجدوا لأسباب تتعلق بفن المقامة، يقول الحريري بأن عيسى ابن هشام، وأبا الفتح الإسكندري، كلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تنعرف، يقطع الحريري نسب الراوي والبطل في مقامات الهمذاني، ليحرّرهما من انشغال الآخرين بأمر المطابقة، وهي ما تضمنته مقاماته، فخاطري أبو عذره، ومقتضب حلوه ومرُّه؛ يريد بذلك أنّه من نتاج خاطره ". [2]

يتوقف دور الراوي الحقيقي عند جملة الاستهلال " قال"، "حدّث"، "حكى"، "أخبر"، ثم ينسحب الرّاوي المعلوم ليفسح المجال للرّاوي المجهول، الذي يستعيد الوقائع والأشخاص، ويبدأ في ترتيب حكايتة التي تقوم على التقاط كل المتناقضات الاجتماعية والأخلاقية في عصره: "فلم تكن دار الإسلام عالما منسجما تتدفق منه الفضائل، إنّما هو يمور بالتناقضات الثقافية، والطبقية، والعرقية، وأبو الفتح الإسكندري ومن بعده السروجي يرتسمان كعلامة ثقافية دالة على التنازع بين مستويات متناقضة من القيم الاجتماعية، فهما منفيان ثقافيان في دار الإسلام وليس لهما لكسب العيش سوى التنكر، ويظهر التعرف كلازمة سردية لضبط الخداع والتنّكر، لكنّه لم يبطل دلالته الاجتماعية أبدا".[3]

يبحث عبد الله إبراهيم عن موقع الراوي في المقامات العربية، الذي لا يزال يمارس مهمة "التنكّر" و"التخّفي" ويكشف عن نوع جديد من الرواة يلبس شخصية البطل، فيتحدّث عنه، ويتكلّم بلسانه.

---

[1]- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص ص 88، 89.

[2]- عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص314.

[3]- عبد الله إبراهيم : مرجع سابق ص 318.

2- **البطل راويا:**

يحدث أن يختفي الراوي وينوب عنه بطل المقامة، في سردالأحداث ، فيجمع بين البطولة وبين الرواية والإخبار، فنجد أبا الفتح الإسكندري يحّدث " عيسى بن هشام "، وأبا زيد السروجي يحكي مغامراته لراويه، فينحسر دور الراوي المعلوم قليلا ويفسح المجال للبطل يروي حكايته، والأمثلة كثيرة في مقامات الهمذاني، كالمقامة الجرجانية والمقامة المضيرية، ولكن الظاهرة عند الحريري أشمل وأوضح فقد ورد في المقامة الكوفية، من أنّ أبا زيد السروجي يدهم مجلسا في الكوفة في الهزيع الأخير من الليل ن وفيه الحارث بن همام، ويختلق حكاية يرويها بنفسه لخداعهم بأنه فقير ولا يملك شيئا، ولا يستطيع أن يسترد ولده لفقره فيقول مخاطبا مجلس السمر:" لقد بَلَوْتُ من العجائب ما لم يره الرّاؤون، ولا رواه الراوون، وأنّ من أعجبها ما عاينته اللّيلةَ قُبيل إتيانكم، ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مرآه، في مسرح مسراه،فقال إن مرامي الغربة، لفظتني إلى هذه التربة، وأنا ذو مجاعة وبُؤسى، وجرابٍ كفؤاد أم موسى، فنهضت حين سجى الدّجى، على ما بي من الوجى، لأرتاد مضيفا، أو أقتاد رغيفا، فساقني حادي السّغب، والقضاءُ المكنى أبا العجب، إلى أن وقفت على باب دار..."[1]

يتضّح تبادل الأدوار بين البطل وراويته في المقامة الحرامية، وهي المقامة الثامنة والأربعون، التي أعزى فيها الحريري دور الرواية والبطولة إلى أبي زيد السروجي حين قال:" روى الحارث بن همّام، عن أبي زيد السروجي قال : ما زِلْتُ مُذ رحَلْتُ عنْسي. وارتَحَلْتُ عنْ عِرْسي وغَرْسي. أحِنّ إلى عِيانِ البَصرَةِ. حَنينَ المظْلومِ إلى النُصرَةِ. لِما أجمَعَ عليْهِ أرْبابُ الدّرايَةِ. وأصْحابُ الرّوايَةِ من خصائص معالمها وعلمائها، ومآثر مشاهدها وشهدائها..."[2].

إن ما يعتبره عبد الله إبراهيم خرقا لقواعد السرد المقامي، هو في النهاية مجرد تناوب على الرواية أو ما يسمّيه "كيليطو" السند والذي يعرفه بقوله: " السّند ليس في المقامات متكلّم واحد، وإنّما عدة متكلّمين يصير القول إليهم بالتوالي..[3].

رغم ما بدله ناقدنا من جهد كبير في فهم وتفسير البنية السردية للمقامة عموما ولمقامات الهمذاني والحريري خصوصا، إلا أن تحليله لهذه البنيات المقامية كلها لم يرق إلى المطلوب ولم يفِ بما

---

[1]- الحريري: المصدر نفسه ص 43.

[2]- الحريري : مصدر سابق ، ص ص396 ، 397 .

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغربن ط2، 2006، ص90 .

وعد به الناقد قارءه منذ البداية ، فالنتائج واحدة ، والوصول إليها مختصر وسريع ، وما يحلّل به الناقد الحكاية الخرافية والسّيرة الشعبية ، يُعيد توظيفه بالطريقة نفسها والمنهج ذاته ، فتقع الدراسة في مأزق النمطية والتكرار.

الفصل الثاني:

السردية العربية الحديثة:

المساروالموضوعات

الفصل الثاني:

السردية العربية الحديثة:

المساروالموضوعات

السردية العربية الحديثة:

ينتقل عبد الله إبراهيم إلى الجزء الثاني من مشروعه النقدي وهو السردية العربية الحديثة، فيحاول مجدّدا تتبّع السّرد العربيّ في مساره الطويل، فبعد السرديّة العربيّة القديمة، يتجه الناقد إلى السرديّة الحديثة، في محاولة لبيان أصول هذه السرديّة التّي كانت محلّ اختلاف كبير بين النقاد والدّارسين، منهم من يراها عربية خالصة، تتصل بالموروث السردي العربي، الذي تعد المقامة من أهم منجزاته، وبين من يراها غربية صرفة، تتصل مباشرة بالرواية الغربية الحديثة، وبين تيار ثالث توفيقي يرى أن السردية العربية جمعت المؤثرات العربية بتراثها السردي الطويل، كما استقبلت المؤثر الغربي الذي أضحى حقيقة ثابتة،لا يمكن إنكارها ولا ردّها ؛فالرّواية جنس أدبي جديد، غربيّ خالص، نقله العرب عن الغرب وأبدعوا في تأليفه .

يتناول عبد الله إبراهيم مشروع السّردية العربية بحذر شديد، وقبل أن يكون مؤرّخا أدبيا، يتتبع مسارات هذه السرد، وأنواعه واتجاهاته وموضوعاته ، فقد كان مهتما أكثر بالبحث النقدي في طبيعة هذا السرد، وأبنيته، و في أصوله وأنساقه الثقافية ، فقد أراد البعض عزل الرواية العربية عن سياقها الثقافي الأصيل ، واصطناع مرجعية بديلة لها من ثقافة أخرى.

يركّز النّاقد على قضية أصول السردية العربية الحديثة، فيبحث في نشأتها ومصادرها وريادتها، فقد تضاربت الآراء في ذلك واختلفت، بين متعصب للثقافة الغربية، يريد تغليب مرجعيتها، وبين مُتحيّز للتُّراث يريد إضفاء طابع الأصالة على هذه السردية وهذا هو مجال ناقدنا ودوره: "أقول إنّه لم يولَ اهتمامٌ معمّق وجادٌّ ودقيق وموضوعيٌّ، ليس بهدف التّقليل من قيمة كثير من التراث التي بحثت في هذه القضية الشائكة، إنّما لأنّ معظمها اتّبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطّية التي تتعقّب الحوادث، وتؤرّخ الوقائع ولا تستنطق السّياقات الثقافيّة، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبيّة، ولا تلتفت إلى التّفاعلات المتوارية والأحداث المختفية في تضاعف النصوص الأدبية السّائدة، ولم تشتغل بالتفكك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا بالكيفية التي تقوم بها النصوص في تمثُّلِ المرجعيات المتحوّلة...".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ج2، ط1، بيروت ، لبنان ، 2008 ص338.

هذا هو منهج الناقد، الذي اتبعه في التأريخ للسردية العربية الجديدة ، وإعادة النظر من جديد في أصولها ونشأتها، التي ارتبطت – على ما يبدو- بالمرجعية الغربيّة، فالسرديّة العربيّة الحديثة، كانت الجزء الثاني الذي يؤرّخ للسردية العربية،فالجزء الأوّل كان عن السردية العربية القديمة، وهذا الكتاب تتمة لمسار هذه السردية: "وهذا الكتاب يستأنف النظر في موضوع السردية العربية من اللحظة التاريخية التي توقفت فيها الأنواع السردية الكبرى، وهي الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة، فيُعنى بمرحلة تحلّلها وانهيارها، وبداية تشكل السردية الحديثة، وكما سيظهر،فالبحث يتحرّر من عملية التحليل التقليدي، فيتابع الظواهر بِحُرِيّةٍ، ويستنطقها، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها، ولا يتجاهل البحث أبدا لأنّ فرضياتِه مستمدَّةٌ من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمت عملية تفكك بطيء للمرويات السردية الموروثة، وفيها بدأ يتكون النّوع السردي الجديد...".[1]

يبحث عبد الله إبراهيم في هذه المرحلة الحسّاسة من تاريخ السّرد العربيّ التي تمّ فيها التحوّل، والتي لم تكن سهلة ولا قصيرة، وإنّما جاءت صعبة ومرّت عبر مراحل، فنشأة السردية العربية الحديثة،كان محلَّ اختلافٍ بين الدّارسين والنّقاد، لذلك يعيد الناقدُ تفسيرَ هذهِ النشأة من جديد، برواية محايدة لا تنحاز لأيّة مرجعيّة، ولا تقصي أيّة نظرية.

أوّلاً : السردية العربية الحديثة وإعادة تفسير النشأة:

يبحث عبد الله إبراهيم في أصول السردية العربية الحديثة ، ويعيد النظر من جديد في نشأتها. وقد حمل كتابه الثاني عنوان – السردية العربية الحديثة – تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-في محاولة لتفنيد المفاهيم السائدة حول نشأة الرواية العربية التي ارتبطت بالاستعمار مباشرة وبالخطاب الذي كرّسته في ثقافتنا، والذي جعلها دائما تابعة له، مرتبطة به وبفتوحاته العلمية والثقافية: " بالنسبة إلينا نرى أنّ: "الرواية العربية باعتبارها نوعا سرديا تشكّلت وتطوّرت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب، وبالثقافة الغربية، تقدّم هذه الأطروحة بهذه الصورة التي نجد من ينتصر لها في الأدبيات العربية، لكننا ننطلق في ذلك من تصوّر مختلف؛ إننا نتجاوز الأحاديث الرائجة حول "الرواية " نميّز بين السرد باعتباره جنسا، والرواية بصفتها نوعا، فالسرد موجود أبدا، وفي تراث كل الأمم، لكن أنواع السرد تختلف وتتعدد، وتظهر وتختفي

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 340.

والرواية وفق هذا التصوّر،نوع سرديّ جديد ظهر في الغرب بناءً على شروط استدعت بروزَه، كما أنّ تشكُّلَهُ في العالم العربيّ تَوَافَقَ مع ظروف أدت إلى تبلوره وبزوغه...".[1]

لا يسلّم عبد الله إبراهيم بهذا الرّأيِ، ويراه انهزاميًّا متأثرا بالخطاب الاستعماريّ الذّي يرى نفسه أصلا لكل إبداع وتجديد، ويجب إعادة النظر في أصول الرواية العربيّة، التّي لم تكن بالتّأكيد غربية خالصة ولا عربية صرفة، فالأمر يحتاج إلى إعادة تفسير، وإلى مراجعة المواقف من جديد.

يمزج عبد الله إبراهيم – منذ البداية – بين السّرد الذي هو موضوعُه والنّقد الثّقافيّ الذّي هو اختصاصُه ومجالُ اهتمامِه الأوّل، فللسّرديةِ العربيةِ مرجعيّاتٌ ثقافيةٌ مختلفة، ولكنها مرجعيات مستعارة يصعب الوثوق بشرعيّتها، فالرواية العربية جاءت فاصلةً بين مرجعية سردية عربية، أُستبعِدَت لأسباب ثقافية وسياسية، ومرجعية جديدة اقترنت بالاستعمار وخطابه الذي يقوم على السيطرة والاستحواذ فالطعن في أصالة هذه الرواية، هو طعن في أصالة السردية العربية كلّها، فقد تخلّت هذه السردية فجأة عن تاريخ عربيّ طويل من السّرد، وانحازت إلى سرد جديد سرعان ما تأقلمت مع شروطه الفنّية، وتفوّقت في امتثاله ومحاكاته وتقليده.

يتوقف الناقد عند هذه المرحلة الفاصلة بين زمنين وثقافتين؛ لحظة انكسار وتراجع فنون السّرد العربيّ، بكلّ أنواعه وأجناسه الأدبية فنجده يُعمِل نقدَه الجديد، ليفكك طبيعة هذه المرحلة، ويبحث في الأسباب التي جعلت السردية العربية تتجاوز تاريخها ومنجزاتها، وتتنكّر لتراث طويل من الحكي والرّواية والخبر والسّرد، وتلقي بنفسها بين أحضان سرد جديد، مختلف ثقافيا وحضاريا وفنيا أيضا: "وبالإجمال وقع انفصالٌ متدرّجٌ بين مرجعيّات ثقافيّة وأجناسيّة موروثة، فقدت كفاءتها وأهليتها وظواهر إبداعية جديدة متصلة بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبية والحاجات، والأفكار، والعلاقات، وكان من نتيجة ذلك أنْ اِنحصرت صيغ التعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات التقليدية، وبها استبدلت سلسلة طويلة ومعقدة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل، الرواية إحدى الصيغ الأسلوبية الكبرى التي تشكلت على الحدود الرمزية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن.."[2]

---

[1] سعيد يقطين: الرواية العربية بين التراث والعصر، علامات، عدد 20،مكناس، المغرب 1998. ص 38.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 339.

إنّ مشروع السردية العربية الحديثة، لم يكن الهدف منه التأريخ للسّرد العربي الحديث، وتتبع ظواهره وخصائصه واتجاهاته وموضوعاته فحسب، لكنَّ الهدفَ الحقيقيَّ كما يوضحه صاحبه كان يطمح إلى تحليل شامل وعميق لهذه السردية باعتبارها ظاهرة أدبية وثقافية أيضا، والتاريخ يبدأ من هذه اللحظة الحاسمة التي تراجعت فيها السردية العربية القديمة عن مكانتها وبداية انهيار مكوناتها وأساليبها، واستغلالها للسرد الجديد دون مقاومة تذكر، في ظلّ واقع ثقافيّ وسياسيّ جديد، يرى في الغرب وثقافته ملاذًا ومخلِّصا لهذه الثقافة العربية المأزومة: "ويستأنف هذا الكتاب النظر في موضوع السردية العربية من اللحظة التاريخية التي توقفت فيها الأنواع السردية القديمة الكبرى، فيعنى بمرحلة تحلّلها، وانهيارها وبداية تشكل السردية الحديثة، وكما سيظهر،فالبحثُ يتحرّرُ من عملية التحليل التقليدي فيتابع الظواهر بِحُرِّيَةٍ ويستنطقها، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها ولا يتجاهل أن فرضياته مستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمت عملية تفكك بطيء للمرويات، السردية الموروثة، وفيها بدأت تتكون السردية الجديدة.." [1]

يبحث الناقد في اللحظة الفارقة في تاريخ السردية العربية، حين تراجع السرد العربي عن مكانته، وبدأ في التفكك والانهيار، واتجه السرد الحديث نحو الثقافة الغربية، يستعير أشكالا سردية بديلة، رأى أنّها تساير العصر، وتستجيب لمتطلباته، وهكذا أزيح السرد العربي الموروث عن مكانته، واستغنت الثقافة العربية عن أشكاله وأساليبه ومنجزاته، واتجهت نحو الغرب ، تبحث عن "الحداثة" و"التجديد".

يبحث عبد الله إبراهيم في أصول هذه السردية الحديثة، ويدافع عن أصالتها وسط تسليم شبه كامل "بغربيتها"، وانفصالها عن السرد العربيّ وتراثه الحِكائيّ الطويل. ويناقش الأطروحتين المتصارعتين والمختلفتين تماما؛ أطروحة عربية ترى في السردية العربية الحديثة امتدادا لتاريخ السرد العربي الطويل، ومحاكاة لأشكاله وأساليبه وأبنيته السردية، وأطروحة تقرّ بأن هذه السردية "غربية" خالصة متأثرة بالرواية الغربية تحاكيها وتقتدي بها وتسير على هديها.

إنّ نشأة السردية العربية الحديثة تحتاج إلى إعادة قراءة وتفسير،ولا يجب التسليم بتأثير الغرب في هذه النشأة، بل وجب فحص التأثير الغربي ونقد مقولاته، التي ترى نفسها سببًا في كل تجديد وهي حسب

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص 340.

عبد الله إبراهيم مرتبطة بالاستعمار وخطابه الاستحواذي، الذي يجعل من نفسه مركز كلّ حداثة وتطوير.

يتّجه الناقد نحو "الرواية" الغربية التي تزعم ابتداع السردية العربية الحديثة ويحاول تفكيك خطابها وفحص تأثيرها، ففي الوقت الذي لا يمكن عزل الرواية العربية عن التأثيرات العالمية، وجب علينا الدفاع عن خصوصية هذه الرواية وهويتها العربية.

1- المؤثّر الغربيّ ونشأة السردية العربية الحديثة:

ارتبط العصر الحديث عندنا بالحملة الفرنسية، التي قام بها نابليون بونابرت على مصر سنة 1798-1801، هذه الحملة التي اعتبرها الكثيرون فتحًا علميا وثقافيا وحضاريا كبيرا، وكان اللقاء مع ثقافة الآخر صادمًا، وظلّت تداعيات هذه الحملة مستمرة لسنوات طويلة، فقد رسم الخطاب الاستعماري، ومن ورائه "الاستشراق" صورة بائسة لشرق خامل يتخبط في الجهل والفقر والعبودية والتخلّف، وقد جاء الفاتحون الأوربيون لإنقاذ هذا الشّرق من عذابه، وأخفى هذا الخطاب الوجه الآخر للحملة، التي كانت استعمارية صليبية حاقدًة، تدفعها طموحات و أطماع نابليون في نيل المجد وتحقيق الرغبة في التوسّع والسّيطرة، فالشّرق الرّومانيّ ساحرٌ وجذّاب، يغري بالإكتشاف والاقتحام والمغامرة: "صيغت الصورة الكلية لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة، يجد كل طرف فيه ما يحتاج إليه، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد: يوجد ما يُرضي جميع الأذواق، يرضي السياسيين، والعسكريين، والمستكشفين، والعلماء والفنانين، ومُحبّي الإنسانية الذين تدفعهم الشفقة على بلد انتهى في الحضيض بعد أن كان في ذُرى المجد، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذين تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها.." [1]

كانت الحملة الفرنسية علمية حضارية في وجهها الظاهر، فالمعروف أنّ نابليون جلب معه العلماء والطباعة، ومعها جاءت حركة الصحافة والتأليف، وقد شُغل هؤلاء العلماء بالتحقيق والتنقيب عن الآثار الفرعونية ولم يكتفوا بذلك، بل درسوا اللغة والعادات والآداب، وقاموا بإحياء المرويّات القديمة، وشغفوا بأدب الشرق وبليالي "ألف ليلة وليلة" ويذكر "الجبرتي" لطافة الفرنسيين في البداية مع الناس، وكيف حاولوا كسب قلوبهم فقال: "ولم يدخل المدينة إلاّ القليل منهم، ومشوا في الأسواق من غير سلاح، ولا تعدٍّ، بل صاروا يضاحكون النّاس ويشترون ما يحتاجون إليه بأغلى ثمن، فيأخذ أحدهم الدجاجة

[1] هنري لورنس: الحملة الفرنسية في مصر:" بونابرت والإسلام"، ترجمة بشير السباعي، القاهرة دار المعارف (د ت) ، ص 32.

ويعطي صاحبها في ثمنها ريال فرنسية، ويأخذ البيضة بنصف فضة، قياسا على أسعار بلادهم وأثمان بضائعهم، فلما رأى منهم العامة ذلك أنَسُوا بهم واطْمأنُّوا لهم، وخرجوا إليهم بالكعك وأنواع الفطير والخبز والبيض والدجاج، وأنواع المأكولات وغير ذلك مثل: السكر والصابون والدخان والبنّ، وصاروا يسعون عليهم لما أحبّوا من الأسعار، وفتح غالب السوقة الحوانيت والقهاوي..[1]

أُعتُبِرَ الفرنسيُّون مخلصين ومنقذين لمصر وأهلها، من استبداد العثمانيين وتسلّطهم وتجهيلهم للشعب: " ثم إنّ طائفة الفرنساوية، بعدما تعقد أمرهم، وبعد صيتهم بقيامهم بأمور الحروب، اشتاقت أنفسهم لاستخلاص مصر مما هي فيه، وإراحة أهلها من تغلّب هذه الدولة المفعمة جهلا وغباوة، فقدموا وحصلت لهم النصرة، ومع ذلك لم يتعرضوا لأحد من الناس، ولم يعاملوا الناس بقسوة، وأن غرضهم تنظيم أمور مصر، وإجراء خلجانها التي دثرت، ويصير لها طريقان: طريق إلى البحر الأسود، وطريق إلى البحر الأحمر، فيزداد خصبها وريعها، ومنع القوى من ظلم الضعيف وغير ذلك استجلابا لخواطر أهلها، وإبقاء للذكر الحسن، فالمناسب من أهلها ترك الشغب وإخلاص المودة، وأنّ هذه الطوائف المحضرة من الأقاليم يترتب على حضورها أمور جليلة، لأنّهم أهل خير وعقل". [2]

تمكّن "نابليون" من الاستيلاء على مصر وإخضاع شعبها، واستغل كل الوسائل الممكنة، بما فيها الدّين، فمارس الخداع الديني ليقنع المصريين بأنّه قضاء من السماء، أُنزل عليهم وما عليهم سوى الإذعان والرضا والقبول، فقد أحكم السيطرة وامتصّ غضب الأهالي، وهو يعزف على أوتار عقائدهم الدينية، ويظهر برداء الأولياء الصالحين :"بسم الله الرحمان الرحيم" من أمير الجيوش الفرنساوية خطابا إلى كافة أهالي مصر الخاص والعام نعلمكم أن بعض الناس الضالين العقول الخاليين من المعرفة وإدراك العواقب سابقا، أوقعوا الفتنة والشرور بين القاطنين في مصر، فأهلكهم الله بسبب فعلهم ونيتهم القبيحة، والباري سبحانه وتعالى أمرني بالشفقة والرحمة على العباد، فامتثلت أمره وصرت رحيما بكم شفوقا عليكم، ولكن كان حصل عندي غيظ وغمّ شديد بحسب تحريك هذه الفتنة بينكم...أيها العلماء الأشراف، أعلموا أمتكم ومعاشر رعيّتكم، بأن الذي يعاديني ويخاصمني إنما خصامه من ضلال عقله وفساد فكره، فلا يجد ملجأ ولا مخلصا ينجيه في هذا العالم، ولا ينجو من بين يدي الله لمعارضته إرادته

[1] الجبرتي (عبد الرحمان بن حسن): عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمان عبد الرحيم، ج 3، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1998، ص ص 15-16.

[2] المصدر نفسه، ص 37-38.

وقضائه، ومن يشك في ذلك فهو أحمق وأعمى البصيرة، واعلموا أيضا أمتكم أن الله قدر في الأزل هلاك أعداء الإسلام، وتكسير الصلبان على يدي، وقدر في الأزل أني أجيء من المغرب، إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا فيها، و إجراء الأمر الذي أمرت به، ولا يشك العاقل أنّ هذا كلّه بتقدير الله وإرادته وقضائه، وأعلموا أمتكم أن القرآن العظيم صرّح في آيات كثيرة بوقوع الذي حصل، وأشار في آيات أخرى إلى أمور تقع في المستقبل، وكلام الله في كتابه صدق وحق لا يتخلّف إذا تقرّر وثبتت هذه المقالات في آذانكم، فلترجع أمتكم جميعا إلى صفاء النية وإخلاص الطويّة...".[1]

يركّز عبد الله إبراهيم على هذه الحملة، باعتبارها فاتحة العصر الجديد من جهة ومصدرا أولا للخطاب الاستعماري، الذي جرى تضخيمه، والذي اعتبر نابليون فاتحا جديدا يقدّس العلم والثقافة، وينشر الخير والسلام بين الناس، وينفي عبد الله إبراهيم أن تكون هذه الحملة القصيرة للفرنسيين قد سمحت بحدوث تفاعل ثقافي حقيقي بين الفرنسيين والمصريين، بل كانت نتائجها وخيمة على الطرفين :"فما قام به نابليون كان مجرد مغامرة فاشلة، ومحاولة تحقيق مجد شخصي على حساب شعب أنهكه ظلم العثمانيين وتسلطهم، وبالإجمال فُجع الغربيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلا مغامرة مُهلكة ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتح، ولم تكن للمصريين إلاّ فصلا من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم، وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكدة وعميقة وفاعلة إلاّ استنادا إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة، فالحضور العسكري الفرنسي والجلاء الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريين والفرنسيين، كما روّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد ..."[2]

يرى بعض المصريين أنّ الحملة "أحدثت تفاعلا ثقافيا كبيرا، وأعادت الحياة للثقافة العربيّة كلّها، فقد وصفها طه حسين "بالحملة البونابرتية المباركة، التي أيقظت مصر النائمة، وأدرجتها ثانية في سياق الذهنية الأوروبية"، ويؤكّد عبد الله إبراهيم على رأي الزّيات، الذي امتدح الحملة ورآها فتحًا علميا وحضاريا كبيرًا: "فإنّ الجماعة العلمية التي صحبت هذا القائد العظيم لم تصدها القلائل والحرب عن غرس بذور الحضارة في مصر، فأنشأوا مدرستين وجريدتين ومسرحًا للتمثيل ومجمعا علميا، ومكتبة ومطبعة، ومعامل كيميائية ومراصد فلكية، وسهلوا للناس النظر إليها، والوقوف عليها، فكان صنيع هذه

[1] الجبرتي: مصدر سابق، ج 3، ص 63.

[2] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 350.

الجماعة أشبه بالقبس الوضّاء سطع في ذلك الغيهب الذي احلولك في سماء مصر فبدّده، واستطاع الناس أن ينظروا، ولكن ماذا رأوا؟ رأوا أنهم في القرن التاسع عشر، وأن الغرب واقف معهم موقف الإنسان العاقل من الحيوان الأعجم يرميهم بنظرات السخرية وهو دائب في سبيل الحياة الصحيحة، مجد في تذليل المادة، فوهنوا ودهشوا."[1]

يهوّن عبد الله إبراهيم من شأن الحملة الفرنسية، ويرى أن أثرها كان محدودا ولم تترك البصمة الحقيقية على الثقافة المصرية والعربية، وأنّ مصر لم تكن متفتحة بما يكفي على العالم الخارجي، وبما يسمح لحدوث التفاعل المطلوب، فالأثر الغربيّ تجلّى في بلاد الشام وليس في مصر، وأنّ حركة التحديث قادها "الشوّام": "ولأسباب دينية تبشيرية، أهدت روما في عام 1610 أول مطبعة إلى الرهبانية اللبنانية، ثم أنشأت في عام 1698 مطبعة في حلب، وظهرت مطبعتان أخريان في لبنان في عامي 1732 و 1753 وكلّ هذا قبل أن يتمكن المصريون بمدة طويلة من شراء مطبعة الحملة الفرنسية، وإعادتها إلى مصر ونصبها في بولاق في بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر".[2]

بعد تقويض آثار الحملة الفرنسية ،والتقليل من تأثيرها، وبيان أسبقية الشام على مصر في مجال الطباعة والصحافة، يستفيض الناقد في الحديث عن تطوّر التعليم ومناهجه في الشام، وتأخّر مصر في هذا المجال، فقد أرسلت الشام بعثاتها إلى أوروبا، وقامت بحركة ترجمة كبيرة للآثار اللّاهوتية، فمعرفة "الآخر" والتفاعل معه بدأت من هنا، وفي زمن سابق للحملة الفرنسية التي كانت عاجلة وسريعة وبدت أهدافها غير واضحة ولا مفهومة :" ويمكن القول بأنّ مناحي العناية بالآخر قد تعدّدت، فصارت معرفته مهمة لدى الفئات المتعلمة في بلاد الشام في وقت مبكر، فضلا عن حاجة الأقليات العرقية والدينية إلى تمييز حضورها الثقافي بصورة تتخطّى فيها حالة التهميش الذي تعيشه عادة وسط أغلبية ثقافية تقليدية، وهو أمر يلحظ في كثير من المجتمعات، وفي عصور مختلفة، إلى ذلك فالأقليات تنتج ثقافات غير متتالية تعبّر بصورة ضمنية عن نوع من التمرّد على الأطر الرسمية للثقافة السائدة.." [3]

لا يفصح عبد الله إبراهيم عن أهدافه من هذا التفسير الثقافي والتاريخي للتأثير الغربي في نشأة السردية العربية الحديثة، والتي لم تكن الحملة الفرنسية، فاتحتها، ولا مصر مهدها، ويشير إلى بلاد

---

[1] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص ص 415-416.

[2] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 371.

[3] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 373.

الشام، التي كانت البيئة الطبيعية الأولى، التي أنبتت هذه السردية، لما توفر لها من مناخ ثقافي مميز ومختلف، تفاعلت فيه الثّقافاتُ العربيَّةُ والغربيّة وأثمرت باكرًا.

سبق الغربُ الاستعماريّ العربَ في اهتمامهم بالآداب السرديّة العربيّة ، فمنذ وقت باكرٍ، انشغل المستشرقون بالتراث السرديّ العربيّ، فحقّقُوهُ، وبعثوهُ من جديد ، ومنذ القرن التاسع عشر برزت المدوّنات السردية العربيّة الكبرى، "فقد نشر دي ساسي (1758-1838) مقامات الحريري وأجزاءً من "ألف ليلة وليلة" وجاء "هابخت" (1775-1838) فنشر ثمانيةَ أجزاءٍ من "ألف ليلة وليلة" ثم واصل نشرها بعده "فليشر" الذي قام برفقة "هاغن" و"شال" بترجمة الكتاب إلى الألمانية، فيما بعد وقام "بورغشتال" (1774-1856) بنشر حكايات لم تكن شائعةً من "ألف ليلة وليلة"، وبعد ذلك نشر "فريتاغ" (1788-1861) كتاب ابن عرب شاه المعروف "فاكهة الخلفاء" وقبل ذلك وخلاله اهتم العرب أنفسهم بنشر موروثهم السّرديّ، ففضلاً عن نشر السير الشعبيّة الضّخمة طوال القرن التاسع عشر، قام الشيخ "محمد الحنفي" بنشر كتاب "تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم الناعس" وهو شبيه "بألف ليلة وليلة" وطبع "سليمان التونسي" سيرة "عنترة بن شداد" وتزايد نشر "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة" و"مقامات الحريري" خلال تلك الفترة، إذ قام الكونت "رشيد الدحداح" بطبع سيرة "عنترة بن شدّاد" تلاه بعد ذلك "نخلة قلفاط" بنشر سلسلة متصلة من السير الشعبية والحكايات، منها"حمزة البهلوان" و"بهرام شاه" و"فيروز شاه" و"ألف نهار ونهار"، واهتم بذلك أيضا "خليل سركيس" الذي أشرف على نشر "ألف ليلة وليلة " ثم "سيرة عنترة"، ولا يعرف عدد المرّات التي طبعت فيها السيّر الشعبية، لكنّ الرحّالة والكُتّاب العرب على حد سواء، يشيرون إلى طبعات كثيرة لها، كانت تجد قبولا واسعا خلال القرن التاسع عشر، كما سيتضح فيما بعد".[1]

تحوّلت المَرويّاتُ الشفوية إلى مدوّنات مكتوبة، يتبادلها الناس ويتفنّن الرّواةُ والقصّاصون في إلقائها وتقديمها للنّاس، ولم يكن التأثير الغربيّ قد مسّ هذه السُّرود، بل كان له الفضل في انتشارها وتداولها بين الخاصة والعامة من الناس وخلال القرن التاسع عشر كانت المقاهي حافلةً بالفنانين والقصاصين الذين يقدّمون للناس هذا الفن السّردي المُبهر: "عرفت سوريا، شأنها شأن مصر وبعض البلاد العربية الأخرى أشكالا من الفُرجة الشعبيّة، كانت تلبّي ولو جزئيًّا حاجة الجماعة إلى اللعب والمسرح، ولعلّ أبرز هذه

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 374.

الأشكال هما:الحَكَوَاتِي وخيالُ الظلِّ، فالحكواتيّ كان يتصدر المجلسَ في البيوت أو في المقاهي، ويقصّ السّير والملاحم الشعبيةَ وسط حماسة المستمعين، وتدخلّهم المرتجل والنّشيط في سير الحكاية تبعا لتحزّبهم لهذا البطل أو ذاك، وكانت تلك السّهرات تشبه عروضا حيّةً، المتفرّجُ فيها متلقٍّ ومرسلٌ في آن واحد، إذ أنّ فعاليّة المتفرّجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتيّ، وترتقي بالسّرد أو القصّ إلى مستوى العرض الشعبيّ الحيّ".[1]

وبعد هذا التاريخ السرديّ، المفعم بالفرجة والمتعة والتشويق، يدّعى بعض الدّارسين المتعصّبين للثّقافة الغربيّة، أنّ السردية العربيّة انقطعت عن هذا التاريخ وانتسبت لسرد غربيّ جديد، تعدّ الرواية أهم منجزاته: " وتتفاقم مشكلات القراءة عندما تنبعث من الرأي الآخر المنحاز إلى نماذج السّرد الغربيّ الحديثة ، والذي يرى انقطاعات نهائية بين الموروث السرديّ العربيّ وبين (الرواية الحديثة) بصفتها جنسًا أدبيًّا عصريًّا (في القرن العشرين.)..، إنّ انحيازات القطيعة ترى الرواية منتوجا للمدينة العربية بصفتها وليدًا مشاكلا للمدينة الأوروبيّة، فالرواية والمدينة، كلاهما ينشآن في حضن الحضور الغربيّ، بما يحتّم الانقطاع عن الموروث السرديّ العربيّ، لكن الأدب مخاتل دائما، ولهذا استعادت الرواية العربية هذه العلاقة على الرغم من هذه القطيعة، وتموضعت في أنساق المحكيّ أو تناصّتْ مع (نصوصه) المدوّنة،أو عادت ثانية إلى بنيات سياسيّة واجتماعيّة، وأخرى معرفيّة، تعود إلى عصور خلت، تسترجعها بشكل أو بآخر، وكأنّها تعيد تمكين السّرد من الامتداد في أكثر من ظاهرة ونوع.."[2]

لقد قابل العربُ هذا الاهتمامَ الغربيّ بسرديّاتهم القديمة، باهتمام متبادل قام فيه هؤلاء باقتباس وترجمة وتعريب كثير من سرديات الغرب القديمة والحديثة، وبدت الحياة الأدبيّة والثقافيّة تتوجه نحو هذا الفنّ القديم الجديد، تبدع فيه مرة أخرى.

يخلص عبد الله إبراهيم من هذه المقدّمة الطّويلة التّي فحص من خلالها الواقع الثقافيّ للبلاد العربية أثناء وبعد الحملة الفرنسيّة، والتي كانت على محدوديّتها، تنبئ عن اهتمامٍ متزايدٍ بهذا الفنّ، ويعلن في النهاية هدفه من هذا التقديم، والقراءة للخارطة الثقافية العربية العامة :"حرصنا على عرض جانب من

---

[1] حسين سليم حجازي: خيال الظل وأصل المسرح العربي، تقديم سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994، ص 7.

[2] محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1 ،الدار البيضاء، 1997، ص 10.

الوقائع العامة المتّصلة بموضوع التّأثير الذّي مارسته الثّقافة الغربيّة في الثّقافة العربيّة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وتحليل بعض مظاهره، وهدفنا من كل ذلك إلى كشف درجة التأثير، واتضح أنه محدود، وأقل بكثير مما يشاع عنه، واخترنا لذلك ما يراه الكثيرون أهم تلك المظاهر، وهي الحملة الفرنسية، وأضفنا إلى ذلك جملة من الوقائع الجديدة بأسبقية بلاد الشام في مجال العلاقة بالثقافة الغربية، وازدهار الاهتمام بالمرويّات السرديّة، وانتهينا إلى قضية التعليم، وعلاقته بالتحيّزات التي حرص عليها الخطاب الاستعماريّ، وغايتنا من ذلك وضع أهم تضاريس الخارطة الثقافية العامة تحت النظر ليكون استحضارا سهلا، بوضعها خلفية تضيء المسار الذي يتخذه البحث في الفصول اللاحقة، ونحن نمضي في الاقتراب إلى موضوعنا الأساس: السردية العربية الحديثة.[1]

لم يعد السّرد القديم بأبنيته وأساليبه يُرْضِي الذّائقة الأدبيّة، فقد تعلّق الكثير من أبناء العربيّة بالرواية الغربيّة، وحاولوا محاكاتها، وبدأت السرديات العربية تتراجع وتتفكك، وتفقد كثيرا من ملامحها الفنية، لتُبعد لاحقا باعتبارها استعراضا بلاغيا متصنّعا،يبتعد عن روح العصر وثقافته الجديدة، التي اتجهت نحو الترسل والعفوية.

2- تفكّك المرويات السّردية:

يمتاز الأدب السردي بالتغيّر والتحوّل الدائم وإعادة التشكّل من جديد فالحداثة الحضارية والثقافية طالت الأدب السرديّ العربيّ، فبدأت أساليبه في التحلّل وسارت بعد ذلك نحو الانهيار الكامل، فقوالب الفنّ السّردي لا تعرف الثبات عمومًا، خاصة ما كان منها شفويا، تبتدعه العامة لأنّ ذاكرتها :"مستباحة تتعرّض للانكسار والتغيير بفعل آليّات التّفكير الشفويّ والتّعبير الخاصّ به ،فهي تتقبل التغيرات الأسلوبية لأن نموذجها التعبيري متحوّل لا يعرف الثّبات، ولهذا فالمرويّات السرديّة المعبرة عن تلك الذّاكرة تتعرّض لتغيّر متواصل، فتختلف رواياتها باختلاف الأمكنة والأزمنة، بل إنّ النّسق الشفويّ ومقتضيات التلقّي الحرّ تتدخل في تكييف كل مادة جديدة لتوافق التصورات الكبرى للعامة حول نفسها وذاكرتها، ولهذا تتضخم متون المرويات السردية، وتتبدل وتتعرض للتحريف، بحسب السياق الذي تروى فيه، كتضخم كتاب "ألف ليلة وليلة" و"سيرة الأميرة ذات الهمّة" ويشمل ذلك السير الشعبيّة بأجمعها، فاختلاف رواياتها المعروفة، وتفكك بعضها كالسير الهلاليّة واندراج كثير من الحكايات فيها، يجعل منها

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 381.

مزيجا متحوّلا من الوحدات السردية التي تتقبل التغيّر، والإضافة بصورة دائمة، وجميعها تخضع للإطار العام المتمثّل بالبطولة والمغامرة..."[1].

طال هذا التفكّك المرويّات السرديّة الشفويّة، التّي تعتمدُ على التذكّر والاسترجاع، فالمعروف أنّها تتغير وتتحوّل ولا تعرف الثّبات، فهي معرّضة دائمًا لتزيد الرواة والقصّاصين، وأنّها تتكيّف مع الأنساق الثقافية والاجتماعية للمجتمعات، وكلّ محاولة لتقييد هذه المرويّات عن طريق الكتابة، يوقف حتما تطوّرها، ويقضي على تبدّلها وتغيّرها المستمر، شأنها شأن كل السرود الشفوية.

أمّا الأدب السردي المدوّن، فقد قيّدته الكتابة، وكبّلته الأساليب الإنشائية والبلاغية، ووقع في أسر التكرار والمحاكاة، وسقط في الرتابة والملل، فباتت نهاياته معروفة وأحداثه مكشوفة مكرورة لا تشويق فيها، وهي بعد ذلك متعالية على العامة تربأ بنفسها عن الابتذال ، تُرضي ذائقتها وتحاول الانسجام مع ثقافتها، فقد أغرقت الكتابة النثرية عموما والسردية خصوصا في الغموض والإغراب اللفظي والإعجاز البلاغي، وابتعدت عن الناس الذي يحتضنون سرودها ويدفعونها نحو التطوّر والتجديد، ويذكر عبد الله إبراهيم رأي العقّاد في كتابات القرن التاسع عشر النثرية والتي تتلخص في قوله: " إن الكتابة كانت قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كل رسالة، ويُزج بها في كل مقام وتعرف قبل أن يمسّ الكاتب قلمه وُيليّق دواته، وكانت للمعاني القليلة الممدودة صيغ وقوالب لا يعتريها التصرّف والتبديل إلا عند الضيق الذي لا محيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه، وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنها تعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما سمع ! وانحسرت الذخيرة اللفظية – التي تتناول منها الأقلام – في أسجاع مبتذلة، وأمثال مردّدة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تقتبس في غير معارضها، ويحذر المقتبسون أن يغيّروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحذرهم من تغيير حروفها وكلماتها، فإذا جمعت هذه الذخيرة المحفوظة بين دفّتيْ كتاب، فقد جمعت عندك كل ما خطّه المنشئون من قبل، وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيت عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلّها، ومنها المنشئون والمحبّرون.[2]

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 413-414.

[2] عباس محمود العقاد : مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي ،ط1، بيروت 1966،ص ص 156 ،157.

تفكّكت المرويات السردية بتفكك هذه الأساليب النثرية التي تعبّر بها، وحكم عليها بالتحجر والانغلاق، ورغم محاولات إنقاذ السّرد القديم وإحيائه من جديد عن طريق محاكاة أساليب المقامة من طرف المويحلي والشدياق، إلّا أنّ الانهيار وقع، فالذّائقة العربيّة الجديدة، لم تعد تأخذ بألوان البديع وتواشيحه، ولم يعد فن المقامة يرضي ذوقها ويناسب ثقافتها الجديدة، ففي الوقت الذي عرف الغربيّون فيه السّرد العربيّ القديم، وقدموه للقرّاء العرب، نجد أبناء العربية من قرّاء وقصّاصين يغربون عن هذا الإرث السرديّ الثّمين ويعزفون عليه: "يتألف الإرث الكلاسيكيّ للسّرد القصصيّ العربيّ من أنماط مختلفة تشمل النّوادر، والصّور القلمية الموجزة، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي، وقصص الهروب العجيبة والأنماط المتشابهة، وقد جمعت هذه الأعمال في مجلّدات تحت عناوين كثيرة التنوع بهدف توفير المتعة للفئات التي تستطيع القراءة (خاصة أصحاب السلطة)، غير أن هذه المجلدات وطريقة تنظيمها لم تكن لتوافق احتياجات الكتاب الأوائل للقصة العربية الحديثة من حيث الأنماط المطلوبة، أما المنظور الغربي، فقد كان من المستغرب أن مصدرا هاما من مصادر الإلهام القصصي، وهي أعظم مجموعة قصصية في العالم، أي حكايات "ألف ليلة وليلة" قد أهمل وبقي خارج الصورة، وذلك خلال المراحل الأولى لتطور الرواية العربية على الأقل".[1]

إنّ المؤيدين لفكرة التأثير العربيّ في السرديّة العربيّة الحديثة، كثيرا ما يخلطون بين السّرد كَفَنٍّ حكائيٍّ عرفه الجاهليّون والإسلاميّون، وأبدعوا في قصّه، وبين الرواية الحديثة كفنٍّ سرديّ له هويّته الخاصّة به . صحيح أنّ الفنون السرديّة العربيّة تطورت تطورًا كبيرًا حتى وصلت إلى فن المقامة، الذي يعد الفنّ السرديّ العربيّ المتكامل والمتجانس، لكنّها في النهاية فنونٌ سرديَّةٌ حكائيّة، تقرب الرواية الحديثة ولا تشبهها، فالرواية فن غربي جديد، لم يعرفه العرب، إلا في القرن العشرين، ولم يكن ثمرة لتطوّر السّرد العربي وأساليبه، بل كان نتيجة لانهياره وتفكّك أساليبه، فقد قضت الأساليب البلاغية على متعة السرد، ونظر الجميع إلى هذا السرد نظرتهم إلى النثر العربي كلّه خلال القرن التاسع عشر، على أنّه تكلّف وصنعة وإغراب لفظ، وهكذا طرح هذا السرد واتهم بالقصور والتخلّف، وحلّت محلّه سرود جديدة هي من وحي الثقافة الغربية وأدبها، تمتاز بالحرية والانفتاح على الحياة بجميع مناحيها، ولكنّها حسب "كيليطو" لا تعكس صورة العربي وهويته الثقافية كما عكستها مقامات الحريري :" في الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كل عربي نفسه هو مقامات الحريري، إنّها تتكوّن من خمسين محكيا، وتروي

[1] روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، 1997، ص32.

التَّطوافات الشُطّارية لشخصيتين في مملكة الإسلام، وتسوق القارئ في التعرجات المختلفة للأدب القديم: الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال والشخصيات المثلية... منذ صدوره، حظي بمرتبة رفيعة،المرتبة العليا متفوّقا بذلك على جميع الكتب الأخرى. كان يدّرس من الهند إلى الأندلس... اليوم مات الحريريّ، وشبع موتا، لم يعد العرب يتعرفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات، بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلف، في الماضي أن يثير كلّ هذا الإعجاب، ويعتقدون أنهم قد فسّروا كل شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب ويكون الحريريّ أحد المسؤولين الرئيسين عنه..." [1]

ويضيف "كيليطو" أنّ السرد الجديد لا يمثل الثقافة العربية، ولا هو قادر على تمثيل الثقافة الغربية، فقد فَقَدَ مرجعيته وهويته: "عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبب إحساسا بالخطأ وانزعاجا عميقا، فمن جهة، لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدمها لهم الحريري (باعتباره صورة رمزية لكتابة بالية) لكنهم من جهة أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأن إنتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي، لذلك لا يتبنون نموذجا لهم لا ألف ليلة وليلة ولا المقامات، ولا الأدب الغربي، وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج، بالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجودًا وهَمًّا لم يوجد بعد..." [2]

يرى عبد الله إبراهيم أنّ "كيليطو" – رغم أهميّة نتائجه – قد أهمل التمخّضات التفاعلية التي عاشها القرن التاسع عشر، وأنّ أمر الحريريّ ومقاماته لم يفصل فيه بالسّرعة التي وصفها "كيليطو"، إلاّ بعد ضيق شديد من الإسراف في الصّنعة والزّخرفة اللّفظيّة والمحسّنات البديعيّة، التي اتّسم بها الأدب السرديّ المكتوب لمقامات الحريري والهمذاني قبله، وقد فشلت كل المحاولات لإحياء هذا الفن، من طرف أدباء القرن التّاسع عشر والنّصف الأوّل من القرن العشرين.

فالسّرد العربيّ حسب عبد الله إبراهيم لم يتوجه مباشرة إلى الثقافة الغربية، يبحث فيها عن بديل، فقبل ذلك بزمن بعيد، اختار السرد الذي يمثله ويمتعه ويعبّر عنه، وهو السرد الحرّ، الذي كانت العامة تطلبه وتجده عند القصّاصين والحكّائين، وكانت شخصياته من المهمشين والمنبوذين، وجمهوره من

[1] عبد الفتاح كيليطو: لسان آدم،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال ،ط2 ،الدار البيضاء ،2001 ص ص 75-76.
[2] عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق ، ص 76.

البسطاء المحرومين الذين لا تمثّلهم الثّقافة المتعالية والأساليب المتفاصحة، فقد اختار هؤلاء نوعًا سرديا جديدًا، ووجدوا للثقافة العربية بديلا قبل أن يأتي الغرب ويفرضوا سردهم: "عدّ الحريري عقبة كأداء في وجه التطور في أساليب التعبير، ولكنّ الأساليب المنشودة البديلة، لم تأتِ من الغرب، كما انتهى "كيليطو" إلى ذلك.فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق عن الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثر الغربي، الذي تأخّر طويلا، كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتم علاقة مباشرة بالأدب الغربي، والواقع – وهذا يغفله "كيليطو"- فإن المنازعة بين الأساليب انبثقت قبل ذلك بكثير، فالمرويات السردية، وفي مقدمها السيّر الشعبية والحكايات الخرافية، كانت فيما نرى، قد تشكلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي الإسلامي العامّي المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، ونجحت تلك المرويات في تمثيل الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة وفي خطّ موازٍ لأهمية الأساليب المتفاصحة...كانت الأساليب الحرّة تحقق تطورات على غاية من الأهمية، لكنّها ظلّت دون رصيد يبيّن مزاياها، ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في الوسط منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المرويات الكبيرة، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها، وكتب التراجم، ومنها السّير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية...".[1]

إنّ السهولة وبساطة التعبير وعفويته، والترسل في الكتابة ،أساليب أخذتها السردية العربية الحديثة، من السّرد الشفوي، الذي ولد في بيئة شعبية متحرّرة تنزع نحو الثورة على بلاغة الثقافة الرسمية وأنماطها التعبيرية الجاهزة والجامدة، فأسلوب الرواية الحديثة –حسب عبد الله إبراهيم – عربيّ خالص وليد الأدب السردي العام، الذي ابتدعه المهمّشون والمنبوذون والخارجون عن قانون الثقافة العالمة، ولكن عبد الله إبراهيم وهو يبسط نظريته الجديدة لهذا التأثير يغفل هو الآخر عن تفصيل مهم، يتمثل في استعلاء الثقافة العالمة عن ثقافة العامة ولغتهم، فكيف يمكنها تقليد أساليبهم في السرد والحكي؟

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 431-432.

إنّ التطوّر الاجتماعيّ الذّي عرفه المجتمع العربيّ بداية من عصر النّهضة، فرض عليه اتّباع الثّقافة الغربية وتقليدها في كل الميادين، وكان الأدب الميدان الأوّل الفسيح الذي تأثر بالثقافة الغربية وأدبها، وما أدرك السردية العربية من تطوّر، ليس مردّه اتباعها للسرد الشعبيّ العاميّ المعروف بثرائه القصصيّ وغنى محكيه، كما يرى عبد الله إبراهيم، وإنّما مردّه إلى انبهار أدباء العربية بالحضارة الغربية وفنونها وآدابها؛ هذا الأدب الغربي الذي تجاوز المرحلة الكلاسيكية، التي عرفت بالتصنع والتكلّف وتحجر الأساليب، واختار التعبير الفنّي المرسل الحرّ من كل القيود.

يصرّ عبد الله إبراهيم على أنّ السردية العربية الحديثة، نشأت نشأة عربية ، فقد تأثرت أساليبها بالرصيد السردي الشفوي، وتكيّفت مع خصوصية هذا السرد فالسردية العربية تكون قد ورثت هذا التراث السرديّ وطوّرته لينسجم مع واقعها الثقافي والاجتماعي الجديد : "تصل الأنواع إلى نهايات محكمة، فتتحلّل عناصرها، ويُعاد ترتيب مكوّناتها لتنبثق في ضوء مؤثرات جديدة، أنواع أخرى ، ففي ظلّ متغيرات جذرية، وحراك دائم، لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا، وكل هذا أدى إلى تصدع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية، وتم بإزاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدة، فورثت الرواية كل ذلك، وطوّرته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتّصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.[1]

يصعب إثبات هذا التأثير وكيفية حدوثه، فالواقع يؤكد أنّ أساليب السردية القديمة، الشفوية منها والمدوّنة، تلاشت وانهارت تماما، وأن القطيعة حدثت بين السرديّة العربيّة الحديثة وهذه الأساليب، فقد اختارت هذه السرديّة طريقا جديدا لها، تحاكي فيه السردية الغربية عن طريق الاقتباس والترجمة أولا، ثم الإبداع الروائي الحرّ أخيرًا، وقبل أن تستوي هذه السردية ويكتمل بناؤها الفني، تكون قد مّرت بمراحل شاقة، كان "التعريب" و"التَمَثُّل" ومحاكاة الأدب السردي الغربي المرحلة الأولى في تاريخ هذه السردية.

3- التعريب ومحاكاة المرويات السردية :

ينتقل عبد الله إبراهيم إلى مرحلة مُهمة وحسّاسة من تاريخ السردية العربية الحديثة، وهي المرحلة التي انفتح فيها الأدب العربيّ على السّرد الغربي انفتاحا كبيرا، فترجم واقتبس وعرّب، وحاول أن يجمع كل منجزات هذا السّرد ويقدّمها للقارئ العربيّ،في أسلوبٍ ينسجم مع ذوقه وثقافته، وقد أطلق الناقد على

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 440.

هذه المرحلة لفظ التّعريب بدل التّرجمة، لأنّ التّرجمة علم له قواعده وأصوله، التي تحفظ أمانة النّص وجماله وروحه، أما ما قام به كتّاب العربية في هذه المرحلة فأبعد ما يكون عن الأصل، فهو نقل وانتحال وتمحّل وسطو على ميراث الآخرين، الهدف منه هو إرضاء الذائقة الأدبية والاستجابة لمتطلبات الثقافة الجديدة التي بدأت تنفتح على العالم وتخوض معركة التحديث.

إنّ الحرص على إرضاء الذائقة الأدبية جعل هؤلاء "المعرّبين" يجردون النّصوص السرديّة المترجمة من خصوصيّتها الثقافيّة والدينيّة، ويجعلونها عربيّة خالصة، تتجاوبُ مع ثقافةِ المجتمعِ وما ورثه من عادات السّرد القديم ومروياته.

فقد توجّه أغلب "المعرّبين" إلى ترجمة ونقل الروايات الغربية الرومانسية، التي تتحدث عن قصص الحب وعن صراع الخير والشرّ، وكلّ موضوعات السرد الرومانسي الأوروبي: " تكشف المدونة الضخمة للمعرّبات السردية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين،الطريقة التي تمت بها عملية التصرف بالنصوص الروائية الأجنبية عن ظاهرة أقلّ ما يقال فيها: إنّ الوعيَ بالتعريب كان يهتدي بمرجعيات عربية متّصلة بالمرويّات الشفويّة، وإنّ النّصوص المعرّبة كانت تتعرض إلى سلسلة متواصلة من التغيرات لتوافق الذائقة التي حدّدت ملامحها المرويّات المذكورة قبل مدة طويلة من ظهور التعريب وكما سنرى، فالنّصوص الأصليّة كانت تنتزع من محاضنها الثقافية والنوعية، ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر".[1]

يعيد النّاقد النّظر في أصل السرديّة العربيّة الحديثة، ويدافع عن أطروحته الهامة التي تعتبر أصل هذه السردية عربيّ محليّ، وأنّ الرواية العربية الجديدة كانت خاتمة طبيعية لتطور أساليب السرد العربي القديم ؛ فالمرويات الشفوية العربية وأساليبها في الحكي والقصّ والرواية هي التي مهّدت لظهور الرواية العربية الجديدة، فصحيح أن أساليب السرد العربي القديم تفككت وانهارت، ولكنّها لم تمت بل تحلّلت في بعض المرويات الشفوية، وبعثت في أنواع سردية جديدة، كانت الرواية خلاصة هذه الأنواع : "من الواجب علينا، ونحن نبحث تطوّر الرواية العربية كنوع أدبي حديث، أن نعترف بأنّ دارسي مشروع النهضة الطويل قد مالوا إلى المبالغة في تقييمهم لدور الترجمة، وأنهم لم يهتموا إلى حدّ الكفاية بالعامل الثاني في المعادلة وهو دور التراث الأدبي، وعلى وجه الخصوص الأنواع السردية التقليدية عن العرب، فظهور الأنواع

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 446.

الأدبيّة وتحوّلاتها هو مشروع معقد ومطوّل وبطبيعة الحال تدريجي لا يخترع أيّ واحد نوعًا أدبيا جديدًا من الصفر...وفي بحث مصادر الرواية العربية نواجه أكثر المشاكل تعقيدا في دراسة العنصر المحلي، فيمكننا هنا طرح سؤال: كيف نبحث مراحل تطوّر الأنواع الأدبية الحديثة إذا لم نفهم وحتى لم نقدر أن نقيّم المبادئ الجمالية المطبقة في العهد السابق للنهضة..."[1]

يقرّ عبد الله إبراهيم أنّ السرديّة العربيّة تكون قد جمعت وسائل التعبير وأساليب السرد والحكي قبل ظهور حركة التعريب والترجمة في منتصف القرن التاسع عشر، والتعريب جاء متأخرا عن نشأة هذه السردية، التي ورثت السرد بعد سقوط "الحريري" ومقاماته العربية قبل الحملة الفرنسية وبعدها، هو قول مغلوط أشاعه الخطاب الاستعماري، الذي يرى نفسه "مركز" كل إبداع وتجديد: "إن تراكم المسلمات الثقافية التي أشاعها الخطاب الاستعماري اختزل الوعي الخاص بتاريخ الأدب السردي العربي الحديث، وسطّحه، وربطه مباشرة بمؤثر غربي لم يكن له وجود حقيقي طوال النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، فحينما بدأ ظهوره المتردّد في النصف الثاني من ذلك القرن كانت الملامح العامة للرواية العربية قد تبلورت، والأخذ بمسلمة التأثير الغربيّ، كما هي يتخطّى إحدى الظواهر الثقافية والأدبية في ذلك القرن، وهي تفكك الأساليب والأبنية التقليدية للموروث السردي العربي القديم، وتحوّلها إلى رصيد غذّى السرديات الناشئة بكثير مما تحتاج إليه".[2]

اتّجه المترجمون والمعرّبون نحو الرواية الغربية بحماس كبير، يحاكون، ويقلّدون ويتطفّل بعضهم على السرد الغربي، وقد انبهروا بمروياته الشائقة، وحاولوا تكييف كل ذلك ليتلاءم مع الثقافة العربية المحافظة، فخلّصوا تلك السرود من مرجعياتها الثقافية والدينية، وجعلوها عربيّة خالصة، حوّروا الأحداث، وغيّروا الأسماء، وابتدعوا حوارا جديدا، سهلا مرسلا بعيدًا عن تعقيدات البلاغة وغرابة الألفاظ، ومنح هؤلاء "المعرّبون" لأنفسهم حرية التصّرف في هذا المنجز السردي، وبلغت بهم هذه الحرية حدّ اللاّمعقول، فقد مسخوا تلك المنجزات وشوّهوها وبدّلوا طبائعها، وعبثوا فيها، حسب أهوائهم ومذاهبهم في الحياة والفن، وبطرق فظة لا تنسجم مع هذا الفن الجديد.

---

[1] روجر آلن وآخرون: الرواية العربية ممكنات السّرد، ندوة مهرجان الفريق الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، يونيو، 2006، ص 206-207

[2] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 445.

عرفت بيئة الشام حركة ترجمة واسعة قامت من خلالها جريدة "حديقة الأخبار اللبنانية" (1858) بتعريب كثير من الروايات العالمية، وقد ساهم "خليل الخوري" (1836-1902) في الدفع بأصدقائه وتشجيعهم على تعريب كثير من الروايات الغربية :"فكانوا يعربون الروايات، ويبعثون بها إليه لنشرها ومنهم "سليم دين نوفل" (1828-1902) الذي دشّن للتعريب الروائيّ في "حديقة الأخبار" بتعريبه رواية " المركيز دي فونتاج" ورواية "الجرجسين" ولم ترد إشارة إلى مؤلفي الروايتين وأصلهما، ونشرهما على التوالي في 1858 و 1859، تم طبع الأولى في كتاب سنة 1860، وقام بعد ذلك "سليم بطرس" بتعريب رواية "مادوموازيل مالابيار" و"اسكندرتويني" بتعريب رواية "يمين الأرملة" ثم أعقب ذلك نشر رواية "فصل في بادن" ورواية "بولينه موليان"، وجدير ذكره أن "الخوري" هو الذي أصدر عام 1867 في مطبعته التعريب الذي قام به "الطهطاوي" لرواية "فينلون" التي سميت "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك "ويغلب أن "الطهطاوي" لم يتمكن من نشرها في مصر".[1]

يركّز عبد الله إبراهيم على "الطهطاوي - 1801-1873- باعتباره من أكبر المعرّبين المتأخرين الذين تحرّروا من قيود الترجمة وتصرفوا في النصوص الغربية بحريّة تامّة، فتحت الطريق أمام جيل جديد من "المعرّبين" أقبل على السّرد الغربيّ وحاول جعله عربيا في اللّغة والثّقافة والدّين.

يعتبر عبد الله إبراهيم الطّهطاوي أوّل من "شرع" التعريب فأعطاه الشرعية الكاملة، فالرّجل لم يتحرّج في التصرف الكامل في منجزات السرد الغربيّ، وهو تصرّف حوّرت فيه الأسماء والأحداث، وقام الطهطاوي بصبّ هذه النصوص في قالب سردي منّسق يحاكي فيه المرويات النثرية القديمة، ويفتح للقارئ العربي نوافذ على الثقافة الأوروبية وأدبها، فالكاتب كان موّزعا بين ثقافتين؛ ثقافة عربية أزهرية وثقافة غربية فقد أنشأ في زمن باكر "مدرسة الألسن" التي كان هدفها تعليم قواعد الترجمة وأصولها، لتمكين الناشئة من لغات العصر الذي يعيشون فيه، ولكن الطهطاوي تجاوز ما كان يعلمه للناشئة من أصول، فأطلق العنان لعواطفه الذاتية وأهوائه وذوقه الشخصيّ، وأخرج الرواية السّابقة "لفينيلون" وبعدها كتابا في السّيرة والرحلة، نقل فيها تجربته الخاصة التي قادته إلى باريس والتي سمّاها "تلخيص الإبريز في تلخيص باريز" ولم يكن رفاعة الطهطاوي يقصد بكتابه أن يكون رواية من أي نوع لذلك نجده يقسمه إلى مقدمة ومقصد، وثلاث مقالات، ولعلّ تسمية أبواب الكتاب بالمقالات، يوحي بأنّه كان يربط بينه وبين فن المقالة

[1] عبد الله إبراهيم : مرجع نفسه ص ص 448، 449.

بالدرجة الأولى ولهذا السبب فنحن مدينون لرفاعة، فيما يتصل بنشأة الرواية التعليمية بروايته المترجمة وقائع تليماك التي أسلفها القول عنها بأنّها أو مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر، أكثر مما تدين له في كتابه (التلخيص)".[1]

يؤكّد عبد الله إبراهيم على دور "مدرسة الألسن" التي أسسها الطهطاوي بعد عودته من فرنسا مصر، في إرساء حركة الترجمة، بل وفي تنشيط حركة "التعريب" لأشهر الأعمال الروائية الغربية، فقد خرّجت المدرسة ترجمات عديدة إلى اللغة العربية وكان الطهطاوي المشرف الأوّل على هذه المدرسة: "عُهد إليه تأسيس أوّل مؤسسة رسمية في الترجمة وإدارتها، وهي "مدرسة الألسن" وذلك بداية من عام 1836 وقبل أن يُتفق على تسميتها المذكورة، كانت تسمى "مدرسة الترجمة" ولكن أعمالها لم تنتظم إلا مع التسمية الجديدة. وكان الهدف من إنشاء هذه المدرسة تخريج المترجمين الذين يعهد إليهم بترجمة أمهات الكتب في العلوم العسكرية والهندسية والقانونية، وبفضل "الطهطاوي" أمكن لمدرسة الألسن أن تخرّج أكثر من مئة مترجم خلال عشر سنوات، وكان "الطهطاوي" يراجع بنفسه ما يترجم من الكتب، وينقّحها، ويشرف على طبعها وكان ثمرة ذلك الجهد العظيم، فيما يُقال، أكثر من ألفي مترجم إلى اللغة العربية في تلك الفترة، وهي تغطّي كثيرا من الحقول العلمية والجغرافية والقانونية...".[2]

لم تطل حياة هذه المدرسة التي قدمت للمصريين والعرب عموما ترجمات كثيرة في الأدب ومختلف العلوم، فقد حلّت هذه المدرسة بعد موت محمد علي، ولكن "الطهطاوي" عُدّ من أبرز "المترجمين" و"المُعربين" الذين اتجهوا إلى مجال السرد ،فالطهطاوي ومدرسته وضعوا أصول الترجمة والتعريب، وهم من رخّصَ للآخرين الخروج عن النصوص الأصلية، وابتداع نصوص بديلة عنها، فقد قام الطهطاوي بتغيير عنوان "الرواية" وتصرّف في أحداثها، وأقحم أشعارًا فيها، وغيّر الأسماء وتصرّف في المعاني وعلى رأي شوقي ضيف: " لم يكن رفاعة مترجما فحسب، بل كان مُمصّرا.للقصة"[3]. فقد استجاب لرغبات الذائقة الأدبية في عصره، وجاءت "ذرتيه" حسب تسمية "إبراهيم" لتعرض نماذج من المُعرَّبات التي غزت حياتنا الثقافية والأدبية وتحاكي الآداب السردية الشائعة في تراثنا الأدبي، وبالإجمال فقد صدر ما يقرب

---

[1] شجاع مسلم العاني: الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص 7.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ص449.

[3] شوقي ضيف :الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، (د ت) مصر 209.

من ثمانين رواية قائمة بنفسها بصورة كتب مستقلة، فضلا عما نشر في الصحف والمجلات المتخصصة التي سنضع لها بعد قليل جدولا خاصا وذلك بين عامي 1861 و1914، وأبرز من عرّب لهم: جورج أوهنه، وهنري بوردو، الكونش داش، إسكندر دوماس الأب، بونسون دوتيراي، برنارد آن سان بيير، بيير ديكورسيل، مونتيان رينان، ميشيل زيفاكو، أوجين سو، شاتوبريان، جول فرن، فينلون، مورس لبلان، هنري لامنس، بيير لوتي، جول ماري، ميشيل مورفي، وفيكتور هوغو، وقد شاعت أعمال هؤلاء، وأقبل المعرّبون عليها، من ذلك مثلا أنّه عُرّب لـ "إسكندر دوماس الأب" ست عشرة رواية ولـ" ميشل زيفاكو" عشر، ولـ "جون فرن" أربع، وهو أمر اطّرد عند معظم الأسماء التي أشرنا إليها، ومعظمها من الأدب الفرنسي، وتتجلى فيها روح المغامرة والإثارة، وهو ما كانت تتميز به الحكايات الخرافية العربية والسير الشعبية، ولم يلتفت أحد من المُعرِّبين إلى صفوة النصوص الروائية التي صدرت في القرن التاسع عشر لروائيين يمثلون حقيقة هذه الفترة مثل "راسكين" (1819-1900) و "مريدث" (1828-1909) في بريطانيا و"ستندال" (1783-1842) و"فلوبير" (1821-1880) و"جورج صاند" (1804-1876) في فرنسا و"دوستويفسكي" (1821-1881) و"تولستوي" (1828-1910) في روسيا، وغيرهم في ألمانيا وإيطاليا وأمريكا...[1]

يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ هذه المرحلة من مراحل السردية العربية، عرفت فوضى وارتجالا، فقد اتجهت نحو السرد الغربي تنقله بشغف كبير، لكنّها قامت بتحريف النصوص والخروج عن أصولها، وتصرفت فيه على هواها، فظهر الفرق الكبير بين "المعربات" والمرويات، فكانت النصوص السردية المُعرّبَة غريبة عن أصلها، حُوّرت وشُوّهت لتخدم الذّوق العربيّ العامّ.

أثار هذا الاختلاف حفيظة النقّاد والأدباء في ذلك العصر، وثار جدلٌ واسعٌ حول "المعرّبات" الأولى من القرن العشرين، فقد قام حافظ إبراهيم (1871-1932) بتعريب كتاب "البؤساء" لفيكتور هيجو، ولاقى الكتاب رواجا كبيرا، فقد استطاع حافظ إبراهيم البائس أن ينقل للقارئ العربي مأساة البؤساء، بأسلوب فنّي جذّاب، لا يخلو من ألوان البديع وأسجاعه، الأمر الذي أثار الكتاب في ترجمته العربية حفيظة بعض النقّاد، خاصة العقّاد الذي استنكر الكيفية التي "عرّب" بها كتاب "هيجو"، والذي عاد فيه حافظ إلى زمن البديع، وعصر المرويات الشعبية، فقد طفحَ الكتاب بألوان البديع ومحسناته وبأساليب القدماء وأنماط

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 470.

تعبيرهم، ينقل عبد الله إبراهيم موقف العقاد من كتاب "البؤساء" لحافظ إبراهيم، الذي اعتبره "رِدّة" فنية وعودة لعصور أدبية أضحت غريبة عنّا في بلاغتها وأساليب تعبيرها: "إن حافظا أخطأ خطأ مُضاعفا لأنّه في الوقت الذي أخذت فيه العقول تتفتّح على الصّواب، وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة، وأصول النّقد الحديث، جاءنا بكتاب يضلّل النّشءَ، ويدّسُ في روعهم أنّ ما يعجب به المعجبون من آداب الغرب لا يختلف في روحه ومنهجه عما يعجبنا نحن من الآداب العتيقة وصنوف البلاغة الغثة الممجوجة...[1]

يؤيّد عبد الله إبراهيم موقف العقاد من هذه "المعربات" التي تبتعد عن أصول الترجمة، فلا تحفظ أمانة النّصوص، وتبتعد عن الجدّية المطلوبة في نقل جماليات الأدب وروائعه: "واضح أنّ العقّاد قد عرض لعيوب التأليف والتعريب معا، لكنّه ركّز على نوع التلاعب الذي قام به "حافظ إبراهيم" بوصفه معرّبا، ووجد أن الزمن الذي ظهر فيه "تعريب" "البؤساء" لم يعد يقبل كلّ ذلك، إلى درجة عرّض فيها بالمعرّب، وشكّك ساخرا في شجاعته- كان نجيب غرغور " قد قام من قبل بتعريب الكتاب بعنوان "التعساء" عام 1988 وصدر في الإسكندرية ثم قام "جورجي " و"صموئيل يني" بإصدار تعريب آخر في مدينته طرابلس اللبنانية بعنوان "رواية البائسين" في ثلاثة أجزاء خلال عامي 1911 و 1912 فما كانت الرواية قد صدرت بالفرنسية في عام 1863- وتفسيرنا لذلك هو أنّ المعرّب ذا الثقافة التقليدية لم يكن واعيا لأمانة الترجمة، وأهميتها كما يتصوّرها "العقاد"، إنما هو يستجيبُ لرغبات مستفحلة تجعل من سؤال الأمانة في نقل النّصوص أمرا غير مفكَّرٍ فيه، ليس عند المعرّب وحده إنما في الوسط الثقافي الذي ينتج هذه المعرّبات ويتلقاها، ومع أنّ "جورجي زيدان" قد سبق "العقاد" إلى هذا التحذير، لكن ملاحظات "العقاد" المدعمة بالأدلة والموجهة إلى شخصية معروفة مثل "حافظ إبراهيم" تكتسب قيمة خاصة. فلا شكّ أنها نبّهت الآخرين إلى أنّ المعنيّ في هذا الدّرب لم يعد مقبولا، فلا بدّ من انتقاء النصوص المناسبة، وينبغي أن تُرَاعَى الشروط الدقيقة للترجمة...[2]

الحقيقة أنّ "حافظا" تجاوز حدود الأمانة وبالغ في التصرّف غير المبرّر وغير المشروع لنص أجنبي له خصوصيته اللغوية والثقافية، ولكنّ عبد الله إبراهيم لم يتساءل عن سبب اهتمام حافظ بهذه الرواية دون غيرها، وما الذي جعل شاعرا محافظا يقتحم ميدان التعريب والترجمة؟ - رغم جهله باللغات عموما،

[1] ينظر :عباس محمود العقّاد، الفصول ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1، لبنان، 1984،ص 64 وما بعدها.

[2] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 473.

وبالفرنسية خصوصا -، فحافظ لم يكن من خلال هذا التعريب يريد إرضاء الذائقة الأدبية فحسب ،ولكن ثمة سبب شخصي يتعلّق بحافظ الشاعر "المِحْواج" الذي ظلّ حياته "بائسا" يبحث عن لقمة عيش، كما بحث عنها بطل "البؤساء" فالاختيار كان شخصيا تتجاوب فيه حياة حافظ الاجتماعية مع حياة أبطال "البؤساء"، الأمر الذي جعل الرّافعي يتعاطف معه، ويشيد بالنسخة العربية لحافظ، فكانت شهادته لا تخلو من تقريظ ومجاملة لما يربطها من صداقة كبيرة: "إنّك في البؤساء ترى مع الترجمة صفة غير الترجمة، وكأنما ألّف "هيجو" هذا الكتاب مرّة، وألّفه حافظ مرتين، إذ ينقل عن الفرنسية، ثم يفتن في التعبير عما ينقل، ثم يحكم الصنعة فيما يفتن، ثم يبالغ فيما يتحكّم، فأنت من كتابه في لغة الترجمة، ثم في بيان اللغة، ثم في قوة البيان، وبهذا خرج الكتاب، وإنّ مترجمه لأحق به في العربية من مؤلّفه، وجاء وما يستطيع أحد أن ينسى أنه لـ "حافظ" دون سواه.[1]

يتعارض موقف "الرافعي" مع موقف العقّاد تعارضا شديدا، فقد اتّجه صاحبه نحو الذاتية وتجنب الموضوعية والواقع، فالمعروف أنّ "حافظا" لم يكن يتقن الفرنسية جيدا وهذا أمر يقرّه الرافعي ذاته، وأنّ "حافظا" أعاد تلخيص الكتاب والتصرّف فيه على هواه: "كانت مرافعة "الرافعي" المنبثقة عن دهشة تفتقر إلى الحسّ النّقدي، قد عزّزت من الرأي المضاد لموقف"العقاد" وأضافت تلك المرافعة قيمة سامية على الدور الذي قام به "حافظ إبراهيم" بما يعيد إلى الأذهان دور "الطهطاوي" قبل أكثر من نصف قرن الذي دشّن لشرعيّة التصرّف بالنّصوص الأجنبيّة، وفي الحالتين غاب كل ما يتصل بقيمة النصّ الأصليّ، وأسلوب بنائه، في وقت نما فيه الوعي الأدبي، وأصبحت الرواية نوعا معروفا...[2]

يعرض عبد الله إبراهيم لرواية أخرى مُعرّبة، هي رواية "آلام فرتر" لـ"غوته"، والتي قام "الزيّات" بتعريبها متأخرا عن زمن صدورها بالألمانية بحوالي مئة وخمسين عاما، هذه الرواية في نسختها المعرّبة لاقت استحسان كثير من النقاد، ومنهم "طه حسين" الذي أثنى على جهد "الزيّات" في نقلها للعربية وحسن اختياره لها: بما يناسب ميول الناشئة ويرضي أذواقهم، وينقل "إبراهيم" رأي طه حسين حين قال في الرواية: "وُفّق صديقنا الزيّات إلى حسن الاختيار، فإن الكتاب الذي ترجمه على ما له من شهرة تلزم كل ناشئ أن يقرأه ويفهمه، يمثل حياة الآداب الأوروبية في عصر هو أشدّ العصور شبها بهذا العصر الذي نسلكه، فقد كانت أوروبا حين كتب غوته "آلام فرتر" تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره، سئمت مثلنا

[1] مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، دار المعارف ،ج 3، القاهرة ، 1972 ، ص 361-362.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 475.

كل قديم، وشغفت مثلنا بكلّ طريف، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألقوها فيما يكتبون وينظمون..."[1]

ومرّة أخرى يخضع "التعريب" إلى الأهواء الذاتية، ولم يستطع الزيّات التخلّص من قيود الصنعة اللفظية والمحسّنات البديعيّة، فقد سار على طريق "الطهطاوي" و"حافظ إبراهيم" وترجمة الزيات لـ "آلام فرتر" كانت عن الفرنسية وبأسلوب الزيات الحافل بالصنعة والمحسنات البديعية، لكن كان هذا الأثر أيضا بعيدا عن الأصل كثيرا:" فالجملة المؤلفة من خمس كلمات مثلا في الأصل، كانت تُترجم بعشر كلمات أو يزيد وفيما المحسنات اللفظية ،والمترادفات والألفاظ ذات الجرس الطنان، فضلا عن أنّ الترجمة (أو الترجمات- فيما يزعم) الفرنسية التي نقل عنها لم تكن هي الأخرى دقيقة، فزاد هذا من البعد عن الأصل بعدا آخر".[2]

يقف عبد الله إبراهيم عند كبير المعرّبين في العصر الحديث وهو مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) والذي عدّه أحد أهم الظواهر في السردية العربية الحديثة، فقد تجاوز المنفلوطي حدود "التعريب" فتصرّف في نصوص سردية أجنبية تصرفا حرًّا، ألغى فيه الأسماء والأحداث والشخوص، وجعلها عربية ومصرية، تستجيب لطموحات الذائقة الأدبية وميولاتها.

3-المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النّوع السردي:

أفرد عبد الله إبراهيم هذا العنوان ليقف عند المرحلة الأخيرة من مراحل "التعريب" السردي، والتي انتهت بإبداع أوّل رواية عربية، فقد كان المنفلوطي ظاهرة جديدة في مجال القصة والرواية "المعرّبة"، لم يكتف بالتحول والتغير ومخالفة النص الأصل، إنما ابتدع طريقا جديدا في هذا الشأن، فقد سمح لنفسه بالتصرف الحرّ في بعض منجزات السرد الغربي وعرضه على القارئ العربي بأسلوب قصصيّ ساحر وجذّاب، فهو من يملك النّص ويعيد تشكيله من جديد .ينقل عبد الله إبراهيم وصف: عبد المحسن طه بدر، لطريقة المنفلوطي في الاقتباس والتعريب الحرّ بقوله: "هو لا يحترم كثيرا الإنتاج الذي يقدمه، فيتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحوّلها إلى قصة قصيرة ينشرها في "نظراته" أو "عبراته"

---

[1] غوته (يوهان وولفغانغ): آلام فرتر ، نقله عن الفرنسية ، أحمد حسن الزيات، تقديم طه حسين ،عالم الكتب، بيروت 1968،ص11.

[2] عبد الرحمان بدوي: سيرة حياتي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص ص 36-37.

وقد يشير إلى مؤلفها وقد لا يشير، كما فعل مع رواية: اِسكندر دوماس " الموسومة بـ "لادام" التي اقتبسها...وضغط حجمها ليقدّمها في حجم القصة القصيرة في: "العبرات" وقد فعل بروايتي "شاتوبريان" آخر بني سراج، التي عرّبت من قبل مرتين، كما مرّ بنا و"أتالا" ورينيه" التي عرّبت ثلاث مرّات قبل أن تقع بين يدي "المنفلوطي" مثلما فعل بروايتين لـ "اِسكندر دوماس" ونشرهما في: "العبرات" الأولى بعنوان "الذكرى" والثانية بعنوان "الشّهادة" كما أنه في قصصه الأخرى التي خرجت إلينا في صورة رواية لا يحترم كثيرا الأصل، ولا قالب النّوع الأدبيّ، ولا الخصائص الفنيّة لهذا القالب، فهو في روايته "في سبيل التاج" لا يختار رواية ليقدّمها، ولكنه يلّخصها مع بعض التصرف، ولا يقدّمها في صورتها المسرحية، ولكنه يقدمها في شكل روائي ويحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثري يخضعه لمميزات أسلوبه البياني، وبهذه الحرية نفسها مع اختلاف نسبي، قدّم " المنفلوطي" رواية " برنارد آن دي سان بيير" المسماة "بول وفرجيني" باسم "الفضيلة" أو "بول وفرجيني" واقتبس رواية "الفونس كار" الموسومة "تحت ظلال الزيزفون" عن ترجمة حرفية قام بها"محمد فؤاد كمال "و سماها "ماجدولين، كما قدّم رواية "سيرانو دي برجراك" لـ "أدمون روستان" وسمّاها "الشاعر سيرانو دي برجرال ..."[1] .

كان المنفلوطي يعتبر النّص الذي يعيد كتاباته ملكا له:" ومن ثم فإنه يعرضه طبقا لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلا بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها..."[2]

اعتبر خصوم المنفلوطي "معرّباته" مسخا وتشويها لنصوص سردية قصصية وتمثيلية، وجناية أدبية خطيرة، ومن هؤلاء طه حسين الذي كان خصما لدودًا للمنفلوطي، ومدافعا شرسا عن الثقافة الفرنسية وأدبها، فقد استهجن ما قام به المنفلوطي من تجاوز للنّص الأصليّ، واعتبر عمله مسخا وتشويها، وعبثا وفوضى، وقامت معركة أدبية بين طه حسن و"منصور فهمي" في عام 1921 ،فقد كتب فهمي يمتدح معرّبات المنفلوطي قائلا: "إنّ المُعرّب قد اقتحم سبيلا وعرا في قصة "سيرانوا" إذ في بلاغة الأصل الفرنسية، وصناعاتها اللفظية، واصطلاحاتها ما ليس في الطاقة نقله على أنه لا ينبغي أن تكون صعوبة النقل عقبة في سبيل التعريب، وربما تحمد الجرأة في اقتحام الصّعاب، ولاسيّما وقد أنعم الله على المنفلوطي بقلم بليغ وأدب موفور، فلو أن تعريبه لا يؤدّي لنا صورةً كاملة من تلك البلاغة الفرنسية الفائقة إلاّ أنّه يؤدي لنا صورة حيّة بقلم عربيّ مبين، وتؤدي بعض أجزائها على أحسن مثال في البلاغ..."

---

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف ،القاهرة ، مص ، 1983. ص ص 179-180.

[2] محمد أبو الأنوار: مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه، مكتبة الشباب ، ج2، القاهرة ، مصر، 1983. ص 89.

فردّ عليه "طه حسين" قائلا: "إن المؤلف الأصليّ وضع قصة تمثيليةً شعريةً، وإنّ جمال هذه القصة رهين بالشعر من جهة، وبالأسلوب التمثيليّ من جهة أخرى، ثم بالبلاغة الفرنسية نفسها، فإلى أي حدّ يباح للمترجم أن يحوّل قصة من التمثيل إلى الفنّ القصصيّ الخالص، أليس هذا مسخا للكتاب، وجناية على المؤلّف؟ لا أطالب "المنفلوطي" بأن يترجم الكتاب شعرا كما ألّف شعرا فقد لا يكون ذلك ميسورًا، ولكنّني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص، فهذا مسخ لا يرضاه إلاّ الذّين لا يقدّرون الفنّ، وأضاف "طه حسين" ما أظنّ أنّ التاريخ الأدبي سطّر تحويل قصة تمثيلية إلى حكاية قصصية قبل المنفلوطي"ولكنه سطّر تحويل القصص إلى تمثيل لا يُؤْبَهُ به ...وكتاب المنفلوطي مع ماضيه من التشويه والمسخ لا ينقل عن الأصل، وإنما نقل عن ترجمة وعن ترجمة عربية، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبعد الصيت"، وردّ عليه منصور فهمي قائلا: " إذا كنت ترى بدعة تحويل الرواية التي نحن بصددها إلى قصة فتلك بدعة صالحة لا يستهجنها الذوق السليم، ويستحق المبتدع عليها كل الحمد والثناء..."[1]

ويمضي عبد الله إبراهيم في الكشف عن تجاوزات "المنفلوطي" والحرية التي اختارها في التصرّف المطلق في ملكيات الآخرين الأدبية وتلاعبه بالنصوص السردية، ولكن مع ذلك ظلّ "المنفلوطي" الأديب المحبّب لقرّاء العربية الناشئين منهم، لما تمتاز به قصصه من بلاغة خاصة، وسحر بيان، فقد تمكّن من صناعته الجديدة وأتقنها، صحيح أنّ الفارق كبير بين الأصل والتلخيص، وأنّ العديد من الصفحات الموجودة في تلخيص المنفلوطي لا مناظر لها في الأصل الفرنسي والعكس بالعكس، ولكن "المنفلوطي " بنزعته الرومانتيكية المثالية لم يشأ أن يبقى على ما في الأصل الفرنسي من أعمال شأنه منسوبة إلى بطل الرواية...

إنّ المنفلوطي لم يكن يترجم – وما كان له أن يفعل ذلك، لأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية... وإنما كان يشارك المؤلّف الأجنبي – الذي يلخّص له كتابه في التأليف والصياغة... إن لأسلوب المنفلوطي سحرا لا يعرفه إلا الشباب المرهف الحساسة..."[2]

---

[1] أنور الجندي: المعارك الأدبية في مصر (1914-1939)، ص 163، 164، 166.

[2] عبد الرحمان بدوي: مرجع سابق، ص 28.

لا يبدي عبد الله إبراهيم موقفا صريحا من "معربات المنفلوطي" لكنه اهتدى إلى طريقة أخرى، لخّص فيها رأيه في القضية، فعرض موقف الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو"، وهو رأي لا يخلو من طرافة ودهاء من الناقدين معا، فقد استغنى الأوّل عن إبداء موقفه، ليوكل الأمر إلى الثاني، فما أشبه المنفلوطي "بالحريري" وما أشبه عصر الحريري وحقيقته بمرحلة "المنفلوطي" فبعد أن تحوّل الحريري في عيون المعاصرين إلى مهرّج يعرض بضاعة بالية. تحوّل "المنفلوطي" اليوم إلى إنسان يدعو إلى السخرية ويثير الإشفاق: "ما من قارئ للأدب العربي لم يُفتن بـ "المنفلوطي" ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته، لأنّ كتاباته مرتبطة بالأسى والبكاء، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلّف له عنوان "العبرات"، فقد جعل من الحزن مرادفا للأدب، ولكن بقدر ما يفتتن المراهق بأدب " المنفلوطي" بقدر ما ينفر منه فيما بعد، ويشيح بوجهه عنه ويقطع صلته به نهائيا وبدون رجعة، وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى، فإنه لا يتمالك نفسه وينفرط وإيّاهم في ضحك طويل "المنفلوطي" الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعريّة الحزن، لا يثير إلاّ السخرية والضحك !"[1]

لا يجد عبد الله إبراهيم العلاقة المنطقية، والحلقة المفقودة التي تربط السرديّات الشفويةّ العربيّة بالرواية ،تلك السرديّات التي افترض أنها تفككت وتحلّلت في سرود القرن التاسع عشر، وأعيد "محاكاتها" في بعض مُعرّبات" القرن العشرين في نصفه الأوّل، فقد كانت "أبنية المرويات السردية العربية وأساليبها حاضرة في هذه "المعرّبات": "كشفت لنا المعطيات التي وقفنا عليها، فيما يخص التعريب، ونحن نتتبع مساره العام منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين عن حقيقة ثقافية جديرة بالاهتمام. وهي أنّ أساليبَ المرويّات السرديّة، وأبنيتها، وموضوعاتها، وجّهت عملية التعريب بما يوافق طبيعة تلك المرويّات، فقد كانت هي الرّصيد الموّجه لكيفية تلقّي الآداب السردية، وكان المعرّبون تشبعوا بذلك الرّصيد، فكانت اختياراتهم، ودرجة تصرّفهم بالنصوص الأجنبية وعمليات التكييف التي يجرونها عليها، تتم في ضوء ذلك الرّصيد الذي راح يتفكك متزامنا مع نشأة الرواية، فأعيد تشكيل عناصر المرويات السردية مرة أخرى، وأدرجت في سياق مختلف نوعيا، لكنّه متفق بالملامح العامة..."[2]

كان من الصعب إثبات هذه "النظرية" في نشأة السّردية العربية فالحقيقة أنّ المناخ السياسي والثقافي والأدبي كلّه، كان متجها صوب الحداثة الأوروبية، يبحث عن معالم التطوّر والحداثة، الذي لم يكن

[1] عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلّم لغتي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي،توبقال، ط1، الدار البيضاء ،المغرب، 1995، ص 7.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 484.

اختياره بل فرض عليه فرضا، مدفوعا بخطاب استعماري قويّ، يرجّح أطروحته ويغلّبها، وهذا التهافت على الرواية الغربية سيفتح الباب بعد ذلك نحو ابتداع شكل سردي جديد، يحاكيها ويتمثلها هو "الرواية العربية الأولى".

لم يستطع عبد الله إبراهيم إثبات "نظريته" فراح يضحد "النظرية الثانية" التي تقبل التصديق، فنفاها بشدّة: "لم يكن المؤثر الغربي ذا أثر عميق في نشأة الرواية العربية، فالسياق الثقافي العام لذلك المؤثر بولغ فيه بدرجة لا تخفى، وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبيين السرديين العربي والغربي، ولكن الهدف تصحيح المُسلّمة السائدة التي تتخطى عملية التفكك التي شهدتها المرويات السردية العربية القديمة ببطء، ولا تأخذ بالنظرات تحوّلها على رصيد أعيد تشكيله ليكون أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد.[1]

لقد حاول عبد الله إبراهيم استحضار الظروف الثقافية التي صحبت واحتضنت الظاهرة السردية في العصر الحديث، وحاول تفكيك الخطاب الاستعماري الذي تبنى الظاهرة، فقوّض مقولاته ونتائجه، ولكنّ النظرة لنشأة السردية العربية الحديثة ظلّت مرتبطة بالاستعمار الجديد وبالغرب عموما، وفاعليتها لا زالت قائمة، وقد تجاهلت الموروث السرديّ العربيّ، وغفلت عن الحراك السردي في القرن التاسع عشر الذي سبق الحملة الفرنسية ،وجاء قبل حقبة التعريب بزمن ليس بالقصير، هذه الحقيبة التي شهدت انهيار المرويات السّردية وانكسار أساليبها وتحلّلها في نصوص السردية العربية الحديثة. فقد تأثرت المرويات الحديثة بالموروث السردي الشفوي وتمثلته في كتاباتها : "لعلّ القضية الأكثر أهمية هنا هي الوقوف على الرّصيد السردي الذي أعيد تجميعه لينصهر فيصبح المادة الأساسية للسردية العربية الحديثة، وهذا اقتضى وصف تفكّك الموروث السردي من ناحية الأبنية والأساليب، وكان لابدّ من استحضار طبيعة المفارقة الثقافية الكبرى التي انهارت فيها أنظمة كبرى مارست كفاءتها التمثيلية لما يزيد عن ألف سنة. وإذا بها تتهاوى بعد أن انحسرت القيم المرتبطة بالتواصل الشفوي وبداية ظهور القيم الخاصة بالتأليف والتراسل والتلقّي الكتابي، وقد بدأت عملية الانهيار هذه قبل دخول المؤثر الغربي، وتحديدا قبل التعريب الذي ظهر في حقبة لاحقة..."[2]

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 485.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 578.

إنّ نظرية عبد الله إبراهيم في نشأة السردية العربية الحديثة، والتي ربطها بالمرويات السردية العربية، وانهيار أبنيتها وتحلّلها في النصوص السردية العربية الأولى، التي ظهرت قبل وجود المؤثر العربي، تفتقد إلى أدلّة دامغة وشواهد قويّة، لم يعززها صاحبها بدراسات تطبيقية تثبت ما ذهب إليه، لكنّها في الوقت ذاته تحيلنا على السياق الثقافي الذي احتضن هذه السردية ورافقها منذ نشأتها الأولى. لكن هذا التحليل الثقافي للظاهرة السردية لم يكن كافيا لإثبات حضور المؤثر العربي في هذه النشأة، فقد سيطر المؤثر الغربي على هذه النشأة، وسارت الدراسات النقدية والأدبية في هذا الاتّجاه.

3-رواية زينب وإشكالية الريّادة:

قامت رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل على تاريخ سردي عربي طويل حافل بالمنجزات. وتعلّق موضوع الريّادة التاريخية والإبداعية في الرواية العربية بالمؤثر الغربيّ. فقد أكد جورجي زيدان هذه القضية وفصل فيها مبكرا : "فروّاد الفن القصصي قد أنتجوا أعمالهم "تقليدا للأفرنج وأنّ أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش الآتي ذكره. ثم سليم بطرس البستاني ألف بضع روايات تاريخية نشرها في الجنان، ثم ألف صاحب الهلال سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أوّل ظهوره إلى الآن، صدر منها 17 رواية غير رواياته الأخرى، وأقدم آخرون على هذا التأليف في هذا الفن، وهو على كونه مقتبسا من الإفرنج فقد كان عند العرب من قبل، كما قدّمنا في غير هذا المكان...[1]، ويؤكد مارون عبّود (1886-1962) رأي جورجي زيدان، وأنّ مهدها الأول كان بلاد الشام بما توافر لـ "الشوام" من تفاعل ثقافي مع الغرب: "كان حظّ العرب من القصص والشعر القصصي قليلا، بيد أن هذا الفن (الرواية) اقتبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأنا عظيما للقصة (الرواية)، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها، والأسبقون إلى هذا الشاميون لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم، ومن هؤلاء فرنسيس مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح انطوان، بيد أن قصص هؤلاء لا تنطبق على الفن القصصي تمام الانطباق، فهمُّ القصّاصين اليوم تحليل الشخصيات وتصوير المشاهد بكلّ دقة، في حين أنّ قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال، وكان تهمهم المفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ...[2]

[1] جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، دار الهلال ، بيروت ، لبنان (د.ت)، ص 209.

[2] مارون عبود: المجموعة الكاملة، ج1، دار مارون عبود، بيروت،لبنان ص 452.

عرفت المرحلة الأولى من مراحل نشأة الرواية تململا واضحا، فقد اختار كتّاب القصة (الرواية) تقليدا للغرب ومحاكاة سروده من جهة، واختاروا أساليب السرد العربي القديم للتعبير والحوار والحكي، وهذه المرحلة لا تخص الرواية العربية وحدها، فقد كانت نشأة الرواية الغربية قد مرّت هي الأخرى بهذه المرحلة، ويمثل هذه الحلقة في تاريخ الأدب العربي كتاب "المويلحي" حديث عيسى بن هشام" الذي كان يمثل الحلقة الأخيرة في تاريخ السرد العربي، وآخر كُتّاب المقامة العربية، أو المحاكين لأسلوبها وبنائها الفنيّ.

يقرن النّاقد تجربة المويلحي بتجربة الشاعر الاسباني،"سرفانتس"، فالشبه بين "سرباتس" والمويلحي قريب، فقد وقع الرّجلان –حسب عبد الله إبراهيم- بين نسقين ثقافيين مختلفين من القيم: "يعيش دون كيخوته "الشخصية الرئيسية في كتاب "ثربانتس"، مثلما يعيش الباشا في كتاب "المويلحي" في الحدّ الفاصل بين عصرين لكل منهما نسقه الثقافي. وما يحدث انقسام عميق في وعي كل منهما ؛هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبين بعد معالمه الواضحة و"دون كيخوته" يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحا في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين..."[1]

كان تأثير كتاب المويلحي واضحا في السرد القصصي والروائي، وتجلّى أكثر في كتاب "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم وكتاب "ليالي الروح الحائر" لأحمد لطفي جمعة" الذي صدر بالقاهرة سنة 1912 وتأثر بأسلوب المقامة.

إنّ القائلين بريّادة رواية "زينب" قاموا باستبعاد الموروث السردي العربي كلّه، وأعلنوا القطيعة النهائية تجاه كلّ مروياته، وطرح هذا الرصيد الهائل من السرود التي ظلّت تتفاعل خلال القرن التاسع عشر وبعده، فالكيفية التي تشكّل بها هذا الفن السردي الجديد (الرواية) معقّدة ومرّت بمرحلة شاقة وصعبة. أثرت حسب عبد الله إبراهيم "هذا النوع السردي الجديد"، فالسردية العربية مسار طويل امتدت حلقاته عبر العصور والحقب، واستمرّ السرد في تطوّره فجدّد أساليبه وأبنيته وشكله، ولكنه لم يضيع هويته بالنهاية.

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 565.

لا يخوض عبد الله إبراهيم في الظروف السياسية والتاريخية والثقافية التي أنبتت هذا النوع الجديد من السرد، الذي يصرّ على أنّه عربيّ خالص أعاد تجميع عناصره القديمة التي تفككت وتحللت أنظمتها وانهارت أنساقها، وبعثها من جديد في هذا الشكل السردي الجديد، فالسردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث، إنها ظاهرة جديدة، تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نص مفرد طبيعي انشق عن نسق نوعي فأوجد تيارًا نوعيا جديدا اتبع فيما بعد، فهذا النمط من التفكير مثاله القول بريادة رواية "زينب"، هي حسب هذا التصوّر يمثل قطيعة نوعية مع الموروث السردي، واتصالا نوعيا بالرواية الغربية، يستبعد تماما الرصيد السردي الضخم الذي كان يتفاعل طوال القرن التاسع عشر، وتهمل هذا التفكير القضية الأكثر أهمية، وهي الكيفية التي يتكون بها نوع سردي جديد، فمدّ التفسير الغربي الذي أشاعه الخطاب الاستعماري لنشأة الرواية الغربية بحيث يعد هو، دون سواه، التفسير الذي يصلح لنشأة الرواية العربية الحديثة.[1]

لقد عني البحث التاريخي والنقدي برواية "زينب"، كما عني بالحقبة التي ظهرت فيها هذه الرواية، ويؤكد عبد الله إبراهيم أن الجدل الكبير الذي دار حول ريادة رواية زينب، سببه التأثر الكبير بمقولات الخطاب الاستعماري، الذي يرى نفسه رائدا لكل تجديد، أو موجّها لكل تحديث، فقد كان الموجّه الغربي حاضرًا في معالجة موضوع ريادة الرواية العربية الحديثة: " خضع الجدل التاريخي النقدي الذي تفجّر حول "زينب" منذ وقت مبكر، وفي كثير من نماذجه، للموجهات الغربية في موضوع الريادة، ولعلّ إحدى أكثر الأفكار المتكررة في هذا الموضوع، هي الفكرة القائلة بأن ريادة "زينب" المطلقة في تاريخ الرواية العربية، متأتية من توفرها على شروط الرواية الغربية، فقد حازت هذه الرواية على تلك الشروط عبر محاكاة أمينة لها، فيما لم تظهر تلك المحاكاة في النصوص التي ظهرت قبلها، صار المعيار المشتق من تراث الرواية الغربية هو الفاعل والمهيمن في تحديد النص الرّائد في السرد العربي الحديث، وهذه الفكرة الجاهزة مازالت فاعلة، وما زالت رواية "زينب" تتبوأ مكانة رفيعة عند الدّارسين لهذه السبب وليس سواه".[2]

ويؤكّد "روجر ألن" هذه الريادة بالقول:"على أنها أول رواية عربية غير تاريخية"[3]، وشكري عياد: "الذي رآها "أول رواية فنية في تاريخ هذا الأدب، وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 580.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ج2، ص 33.

[3] روجر ألن: مرجع سابق، ص 30.

تلاها سلفا محترما[1]، واعتبرها علي شلش: "البداية الحقيقية للرواية المصرية الفنية، لأنها جيدة وناضجة بالقياس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها فهي: "نقطة انطلاق لمرحلة جديدة في الرواية العربية"[2]، ويمثل "نهاية مرحلة طفولة الرواية العربية وبداية مرحلة الرشد".[3]

إنّ الإقرار بريادة "زينب" وولادتها ولادة كاملة يلغي – حسب عبد الله إبراهيم – التفاعلات السردية التي سبقت هذه الرواية بأكثر من قرن من الزمان، ويسأل الناقد عن الأسباب التي جعلت "زينب" الرواية العربية الأولى، وعن الشروط الفنية التي ميّزتها عن نصوص روائية معاصرة لها، فاختيار "زينب" لتكون رائدة لم يكن موضوعيا قائما على تحليل نقدي دقيق. يكشف عن خصائصها الأسلوبية والفنية ويميز أبنيتها الدلالية والتركيبية، لذلك يشكّك عبد الله إبراهيم في هذه الريّادة ويطعن فيها: " والقول بريادة "زينب" تاريخيا وفنيا وموضوعيا أمر مشكوك به قطعا فهي آخر النصوص في الحقبة التأسيسية. فالمعطى النصّي المتوفّر قبلها يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له. وذلك ما اهتمت به بعض الدراسات واعتنى به عدد من الباحثين، ولا ضير من الوقوف على بعض تلك الآراء فمن ذلك بحث "سيد النسّاج" في العقد الأوّل من القرن العشرين، وتوصّل إلى أنّ هناك في الأقل روايتين جاءتا بعد "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، وقبل صدور "زينب" كان لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقي عن ميلاد الرواية العربية وهما "عذراء دنشواي لـ محمود طاهر حقي" الصادرة في عام 1956، ورواية "القصاص حياة" لـ عبد الحميد البوقرقاصي الصادرة عام 1905، وعن الأولى قال "النسّاج" بأنها: "بذرة إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية، تحمل في أعطافها مضمونا ثوريا، وتتخلّص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى".[4]

إنّ القائلين بريّادة "زينب" يؤكدون على أنّ لغة الرواية جديدة، امتازت بالبساطة والتلقائية فنزعت نحو المثالية في الأخلاق والرومانسية في النزعة، وبدت الخصائص الفنية للرواية الغربية جليّة في هذا العمل الفريد الذي لاقى كل الإطراء والثناء وعبارات التقريظ، فقيمة "زينب" في بعدها الواقعي الذي يصف حياة الفلاّحين وبساطتهم وحياة الرّيف وصفا شاملا ودقيقا لم يسبقها إليه أحد، وقد اعتبر "يحي حقّي" هذا

---

[1] شكري عيّاد: المذاهب الأدبية والنقدية، عام المعرفة، الكويت، ص 130.

[2] علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب ،ط1 ،القاهرة،مصر، 1992، ص 58.

[3] علي شلش: المرجع نفسه، ص 65.

[4] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 51، نقلا عن سيد حامد النسّاج: بانوراما الرواية العربية المعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة ص 37.

الأمر بقوله بأنها: "لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا... فالرواية تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعا، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلا مع نساء أسرته، ترقبه لمحبيّ الصحف وعكوفه عليها، العامل التملّي والأُجري، ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدايرة، ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم، ومشاهد الزرع والسهر بجانب الساقية، وحفلات الزواج وحلقات الذكر، وأنواع اللعب والخروج للحج أو التجنيد، والسفر إلى السودان، وهم الفلاح الذي أبهضه ما استدان من مال، وكدحه الدائب من أجل التحرّر من ربقة هذا الدين وعاره، وارتباط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجلّل كلّه بنغمة شاعرية، تضفي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال، وتوحي إليك أنّ أهل القرية قانعون بحالهم، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة ونحس أن المؤلف يخشى تصدّع هذا الجمال كلّه إذا تخلّى الفلاح عن قناعته.[1]

يعرض عبد الله إبراهيم مجموعة من الآراء التي أثارت الشكوك حول ريادة "زينب" والتي أنكرت سبق هيكل وفرادة منجزه السردي، لأنّ أسباب التفضيل لم تكن موضوعية برأيه، فأكثر الروايات التي عاصرت "زينب" أو سبقتها زمنيا، كانت لغتها بسيطة وحبكتها دقيقة، وموضوعها الرّيف بطبيعته الساحرة، فأفضلية "زينب" فرضتها أسباب خارجة عن النّص، وهذا التحيّز لهذه الرواية لا يوجد ما يبرّره تاريخيا ونقديا وفنّيا، ويستند إبراهيم على رأي النسّاج، ويعلّق عليه قائلا: "ردّ النسّاج على القائلين بريادة "زينب" فمعلوم أنّ المؤلف أغفل اسمه، وأنه لم يضع مصطلح "رواية" على الكتاب، ولم تكن هناك عناية واضحة بعناصر البناء الفني، وإذا كان دعاة القول بريادة "زينب" يعزون تلك الريادة إلى اللغة، فلغة رواية "البوقرقاصي" تتوفر على جميع الخصائص التي تندرج عادة في أساليب التعبير الروائي، وثمة اتهام لا يخفى لـ "هيكل" بأنه رومانسي ومثالي يدفعه الحنين في الغربة لاستحضار مناظر ريفية يكتبها تحت مؤثرات الرواية الفرنسية دون أن يكون ملمّا، وربّما ليس معنيا بالمشهد الواسع للحياة الريفية بكل ملابساتها الحقيقية، وإنما هو يصدر عن رؤية ذاتية وموقف فردي، وكلّ هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من "زينب" وتجربة "هيكل الأدبية" باعتبارها أركان ريادة حاول "النسّاج" نقضها ضمنا، بالتأكيد على أن روايتي "القصاص حياة" و"عذراء دنشواي" تتضمنها، فالأولى حسب رأيه، تتوفر على العناصر التي تؤهلها لأن تتصدر قائمة الريادة الروائية في مصر.

[1] يحي حقّي: فجر القصة المصرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ، مصر، 1987، ص 49.

لم يكتف "النساج" بذلك، إنّما أضاف روائيا ثالثا هو "صالح حمدي حمّاد" الذي أصدر روايتين، الأولى بعنوان "الأميرة براعة" والثانية بعنوان "ابنتي سنية" وذلك في عام 1910 وثبت اسمه الصريح على غلاف الروايتين بعكس "هيكل" .[1]

يبحث عبد الله إبراهيم عن الاختلالات التي وردت في الرواية، وعن الضعف الفني الذي طبع هذا العمل الروائي، ليزيح عنها فضل الريّادة والسبق، فهو لا يفنّد تأثر "هيكل" بالرواية الغربية عموما، والفرنسية بوجه خاص، بل يؤكّد هذا الأمر ولا يدفعه، فهو مشغول مرّة ثانية بأمر هذه الريّادة "المزعومة".

وقد عاب على صاحبها التنكّر وعدم الإعلان صراحة عن نفسه، وعن عمله الرّوائي، فقد "تنكّر" هيكل تحت اسم "مصري فلاح"، ولم يعلن عن روايته، فسمّاها "مناظر وأخلاق ريفية" ، فالرواية لا زالت عملا يثير السخرية والتهكم ، وهذا الأمر يسيء إلى "هيكل" المحامي، صاحب المركز الاجتماعي والسياسي، ويهدّد مستقبله وهو الموقف الذي أثار سخرية "يحي حقي" الذي علّق واعتبر عدم إفصاح هيكل عن نفسه هو خوفه من الإعلان عن نفسه في سياق قصة حب، وقال: "إنه لا يفهم كيف أن المؤلّف يتشرّف بصفة الفلاح ويخفي اسمه !"[2].

يؤيّد عبد الله إبراهيم كلّ الانتقادات التي طالت رواية هيكل الأولى، ويدعمها فهي بنظره رواية جاهزة، مقطوعة عن مسار السرد العربي وحركته الصاعدة، وقد غرقت "الرواية" في الإنشائية والحزن والانكفاء على الذات، وخرجت عن التنميط بين الطبيعة والمجتمع، وقد أثّر هذا الصراع غير المعلن على الشخصيات وعلى العمل الروائي كلّه: "اتصفت شخصيات "زينب" بـ "جبرية" واضحة، فهي خاضعة لقوة قدرية تُسيرها، فصار الخضوع طبعا فيها، ولهذا فإن أفعالها داخلية ، قوامها التأمل والحزن والانكفاء على النفس والتغنّي الداخلي بالجمال ، والدوران في حلقة مفرغة، فجاءت الرواية على شكل لوحات مفعمة بقوة الإنشاء ، ولا يقصد من ذلك جودته ، إنّما المقصود بذلك ضغط الإنشاء التأملي على الأحداث الضعيفة إلى درجة وهنت فيها ، ولم يتبلور حدث سردي في الرواية.."[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 51، 52.

[2] يحي حقّي: مرجع سابق، ص 48.

[3] عبد الله إبراهيم : المرجع نفسه ص57.

يعيد الناقد قراءة الرواية من جديد ليطعن في ريادتها ،ويبين إخفاقاتها الفنية ،ويبين أن الهالة النقدية التي أحاطت بها كانت زائفة ومصطنعة ، ولسبب ما رفع النقد هذه الرواية وبالغ في امتداحها.

لقد قضت الرواية بنظره على موروث سردي قديم، كان يمكن أن يكون منطلقا لكل إبداع روائي جديد، وبالمقابل نمّطت الرواية على كل المدونات السردية التي عاصرتها، أو سبقت ظهورها، وحدثت قطيعة كبيرة بين سرد عربي قديم وسرد عربي حديث .

لقد صبّ الناقد جام " نقده" على هذه الرواية وحاول التشكيك في ريادتها التاريخية والفنية ،ورغم ما تحمله هذه الرواية من اضطراب واضح في بنيتها السردية إلاّ أنّها نالت شرف التأسيس وفضل السبق.

ينتقل عبد الله إبراهيم في رحلة البحث والتقصّي عن مسارات السردية العربية والموضوعات التي طرحتها، وهو بالتأكيد بحث شاق وطويل نظرا لزخم التّجريب الرّوائي العربي، وتعدّد التيارات الأدبية والمرجعيات الثقافية التي وجّهته.

أولا: نجيب محفوظ والأبويّة في الرّواية العربية

يتناول عبد الله إبراهيم التجربة الروائية لنجيب محفوظ باعتباره الأب الحقيقي للرواية العربية، فقد استطاع أن يحملها إلى مصاف العالمية، وأن يزيح الشّعر من عرش الريّادة الأدبية، وهو على تنوّع كتاباته الروائية، دائم التجدّد ينوّع موضوعاته ويربطها دائما بالتاريخ والمجتمع. فأدبه قريب من حياة الناس، يتّسم دائما ببعده الواقعي، والإنساني . يركّز الناقد على أهم الظواهر المهيمنة في تجربة "محفوظ" الروائية، وعلى أهم موضوع شُغل به في رواياته، والذي راح يطوّره باستمرار وهو موضوع "الأبوّة والذكورة"، هذا الموضوع الذي أخذ جزءا كبيرا من ثلاثيته (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، ثم هيمن على رواية "أولاد حارتنا" رغم طابعها الفلسفي الديني الخالص، وأخيرا جاءت رواية "ملحمة الحرافيش" وظلّ موضوع "الأبوة" والقيم الذكورية هو ما يشغل نجيب محفوظ بجميع قيمه وتمثلاته: "احتفاء محفوظ بموضوع الأبوّة القائمة على مفهوم الذكورة، وتثبيت قيمها الصارمة يعتبر أحد المرتكزات الأساسية لتجربته السردية، وترافق التعبير عن هذا المفهوم مع تماسك البناء السردي العام للروايات التي قامت بتمثيل هذا المفهوم، فثمة تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوة الذكورية والبناء السردي التقليدي في رواياته، ولكن ينبغي الاحتراز من الوصول إلى نتيجة نهائية ومطلقة في هذا الموضوع، فذلك إنما يمثل حقبة من حقب تلك التجربة الطويلة، إذ إن البناء التقليدي، في تجربة محفوظ، راح

يتشقق بدءا برواية "اللص والكلاب" -1961"، ثم "السّمان والخريف-1962"، وميرامار-1967"؛ انهار السرد التفسيري في روايات "المرايا-1972" و"الحب تحت المطر-1973"، و"قلب الليل-1975"، و"حضرة المحترم -1975"، ثم تشظّى في "ليالي ألف ليلة -1982"، و"الباقي من الزمن ساعة-1982"، و"العايش في الحقيقة-1985" و"حديث الصباح والمساء-1987"، وتحوّل إلى أصداء مكثفة، ومتناثرة في "أصداء السيرة الذاتية-1996"[1].

يركّز الناقد على المرجعيات الأساسية التي قامت عليها روايات "نجيب محفوظ" وهي "الاهتمام بالتاريخ والمجتمع"، ويأخذ قول الكاتب واصفا مقومات هذه التجربة: "أنا دائما أحب أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا أنا كاتب اجتماعي مستغرق في قضايا المجتمع، ولا أنا كاتب ميثافيزيقي مستغرق في الميثافيزيقيا بكليتها، كلّما شدتني الميثافيزيقيا شدّني المجتمع أيضا...فاللحن الأساسي عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع" ويندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكوّنا العالم الخاص برواياته، وجعل من أدبه وسيلة تعبير عن ذلك "أنا عبّرت تعبيرا جيّدًا كما أتصوّر عن عالمي أنا بالذات "لأنّ الواقع يجب أن يكون الملهم الأوّل للفن، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أولا والإيصال ثانيا، وأن يكتب من أجل مجتمعه، ومن أجل معاصريه أولا، وأن عليه أن يحقق ذلك كلّه مع المحافظة على مثله العليا الفنية".[2]

لقد أرسى نجيب محفوظ القواعد العامة للرّواية العربية، ودار جدل كبير حول رؤيته السردية، وأبنية النّص الرّوائي عنده، فقد اتّهم أخيرا بجمود قوالبه السردية، وعجزها عن إدراك التطوّر والتحديث الذي طال هذا النوع من الأدب، فقد ظلّ "محفوظ" مثالا يُحتذى، وخطًا لا يجوز الحيد عنه وتجاوزه، رغم أن هذه القوالب صارت تقليدية، وموضوعاته تجاوزها الزمن، فالأنساق الثقافية التي تناولتها ثلاثيته صارت من الماضي، لأنّ القيم الاجتماعية، وبُنية الأسرة للعائلة المصرية تتغيّر وتتبدّل، "فمحفوظ" في نظر عبد الله إبراهيم، و"ادوارد خراط" لم يصل إلى الحداثة، ونماذجه الروائية، لا تصلح أن تُحتذى اليوم لأن تجربته الروائية تعبّر عن نسق ثقافي-اجتماعي يميل إلى الثبات، وأن هذا النسق تغيّر، ولكنّ السرد لم يتغير، فقد ظلّ محافظا على النمط ذاته.

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 65، 66.

[2] ينظر: جهاد فاضل: أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ص 13-16.

وعندما أراد التغيير في أعمال جديدة، وقع في مأزق، وتوقّف ولم يكمل الطريق، فقد عرف بالروايات الكبرى وبنفس سردي طويل فقد أصبح "محفوظ" معلما تاريخيا ...ولكنه في الوقت نفسه ليس النموذج الذي يُشرّف أو يُسعى إليه..."."[1]

يعتمد الناقد على هذا الرأي، ليثبت فكرته، ويدعم أطروحته الثقافية التي طالما دافع عنها، فالعالم الذي رسمه "محفوظ" وكرّس له أعماله الروائية اختفى ولم يعد موجودًا، والقيم التي آمن ودافع عنها اِنهارت وصارت من الماضي، هذا العالم كان عالما تسود فيه الأبوّة ويهيمن الذكور فيه على الحياة الاجتماعية كلّها: "هذه النتيجة تفضي إلى القول بأن تجربة محفوظ هدفت، بطريقة ما، إلى تكريس الأبوية التي لا تظهر إلا في عالم النماذج الثابتة، والأنساق المغلقة، وغياب الخصوصيات الفردية المميزة، والتعلّق بالنماذج الرمزية التي تضخ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطية التراتبية بين الأفراد، فأهمية الأفراد لا تأتي من أفعالهم، إنما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليدية موروثة، وكلّما حاول أحد انتزاع خصوصية وتميز، رُميَ بالشذوذ عن القاعدة المعيارية العامة التي تتحكّم بها ا لقيم الأبوية، وكلّما انفصمت الصلة بين الأفراد ونماذجهم الأبوية العليا انزلقوا إلى الخطأ، وعوقبوا على الآثام التي اقترفوها فالأبوية نظام جُهّز، عبر التاريخ، بسلسلة متكاملة ومترابطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه، ولكلّ خروج متعمّد ثمن باهظ يدفعه الفرد الذي لا يجد كفاءة في هذا النظام".[2]

تحيلنا هذه النظرة مباشرة إلى ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية وإلى الجزء الأوّل منها (بين القصرين) وإلى "ملحمة الحرافيش" و"أولاد جارتنا" أين كانت "الأبوية" هي النظام الاجتماعي الذي يحكم المجتمع، فقد ظلّ "نجيب محفوظ" محافظا على هذه النمطية وفيّا لهذا الخطّ السردي الثابت، وانتهى رافضا لكل بنية سردية تقليدية في المرحلة الأخيرة من حياته، لكنّ البعض كان يحمّله مسؤولية الثبات والجمود في أبنية السرد الروائي الذي ظلّ تقليديا محافظا، ولم يواكب التطوّرات التي عرفها النّص الروائي الغربي، فقد تخلّف عن موجة الحداثة زمنا طويلا، فالقيم الفنّية التي كرّسها "محفوظ" تلاشت وولّى عهدها، والقيّم الاجتماعية والثقافية التي جسّدها في سرده الطويل، تراجعت هي الأخرى وخفتَ صوتها.

---

[1] ينظر: جهاد فاضل، مرجع سابق، ص 31.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 68.

لتوضيح هذا الموقف يلجأ عبد الله إبراهيم إلى تحليل روايات الأبوّة الذكورية عند نجيب محفوظ، وتحليلها وفق منهج النقد الثقافي، وهو تحليل يلقي الضوء على عوالم "نجيب محفوظ السردية" والأبنية السردية التي قامت عليها، كما أنه يؤرّخ لفترة هامة من فترات السردية العربية الحديثة والتي يحتلّ فيها "نجيب محفوظ" مساحة كبيرة، ولأنّ المنجز الروائي لنجيب محفوظ غزير،يكتفي الناقد منه بتحليل النماذج الروائية التي تتجلى فيها سيطرة "الأبوية الذكورية" وتأثيرها الإيجابي والسلبي على الأفراد والمجتمع ومن هذه النماذج.

1- **رواية بداية ونهاية:**

تقوم رواية "بداية ونهاية" على سيطرة الأبوّة وهيمنتها، فأسرة "آل كامل" كانت تصارع الحياة بعد غياب الأب إلى الأبد، ولكن سلطة "الأبوّة" كانت الغائبة الحاضرة في الرواية، فالحضور المعنوي للأب، هو الذي سيطر على أحداث الرّواية وخلق الصراع بين قيم "الأبويّة"، وقيم الحياة الجديدة، فكان الأب الغائب "الرقيب والحسيب"، وحضوره الرمزي كان مؤثّرا وفاعلاً: "إنّ حدث فقدان الأب يبدو مناقضا لحدث سيطرة الأب الكلية في روايات الثلاثية: "بين القصرين"، و"قصر الشوق"، و"السكرية"؛ ففي بداية ونهاية تبدأ الرّواية بفقدان الأب وتلاشي وجوده الشخصي، لكن تلاشي الأب هنا لا يعني غياب حضوره المعنوي، فهذا الغياب كان هو السبب الرئيسي لنمو الأحداث في الرواية بهذا الشكل، حيث فقد الأبناء المظلة المادية التي كان من الممكن أن يغدو نموهم تحتها مختلفا عن نموهم الذي تتابعه الرواية، وهذا يعني أنّ غياب الأب هنا هو كحضوره الطاغي في الثلاثية لكنّه كان حضورًا بالغياب، أي : كان حضورًا سلبيا مؤثّرًا فغياب الأب لا يعني غياب المجتمع الأبوي..."[1]

رحيل الأب المفاجئ جعل الأسرة تدخل في دوّامة من المشاكل، فالوالد لم يترك شيئا لأسرته التي كان الفقر يحاصرها من كل جانب- ولكنّ العدوّ الحقيقي الذي فتك بها لم يكن شدّة الحاجة، بل كان داخليا أكثر، فالانتهازية والأنانية سيطرت على شخصيات الرّواية وشغلت حيّزًا كبيرًا من السِّرد، فانهيار القيم الأخلاقية بعد وفاة الأب، يؤكّد أن خللا ما يوجد في منظومة القيم الأبوية، فقد تبيّن أن الأخلاق تخصّ الأب فقط، وبرحيله انتهى الحديث عنها، فابنه الأكبر، "حسن" كان يمكن أن يكون وريث والده، لكنّ

[1] عبد الله خليفة: نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، منشورات اختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 59.

مبالغة الوالد في تدليله جعلته غير قادر على تحمل المسؤولية، فقد انقطع عن الدراسة، وفشل أخيرًا في تعليمه، لينغمس في حياة القمار والعربدة والتسكّع.

أمّا نفيسة التي كانت خياطة، تخيط الملابس على سبيل الهواية لبنات الجيران، فقد فشلت هي الأخرى فشلا ذريعا، وسقطت في فخ الرذيلة، حينما أوقعها العامل البسيط "سلمان" في شراكه، وقد نال منها ما يريد، وتزوجت منه وهو الذميم الوضيع ونالت جزاء غرورها واستهتارها.

أمّا الأخ الأصغر "حسنين" فقد كان أكثر الشخصيات تحوّلا في الرّواية، فقد بدأ طموحا ومتطلّعا إلى حياة أفضل، وكان يتلاعب بعواطف "بهية" ابنة الجيران، ويتنازل عنها عندما يتخرّج ضابطا من الجيش، إنه نموذج للشخص الوصولي، الذي يتسلّق مراتب الحياة، وهو بعد ذلك متلاعب بالدّين، وبالعواطف الإنسانية، وهو الشخصية أكثر قلقا في الرّواية، وهذه الشخصيات "الثلاث" "حسن، حسنين، نفيسة" هي الشخصيات التي فقدت قيّم الأبوية، وانهارت بعد وفاة الأب، وساهمت في فناء أسرة بكاملها، أما الأم وحسين فكانا أكثر التزاما وكدحا وتضحية، ووفاءً للقيم الأبوية، وهما شخصيتان سلبيتان، فحسين يفضل أن يكون موظفا مغمورًا بلا تطلعّات مستقبلية: "إنّ الشخصيات المأزومة وهي في الرواية حسن، وحسنين، ونفيسة، توسّع الشبكة الاجتماعية البشرية في الرّواية، إلى حدّ كبير، فحسن ينغمر في عوالم الخمّارات والمراقص والغناء، ثم ينزلق أكثر فأكثر نحو عالم الإجرام والتجارة بالمخدرات، وهنا نلمح مشاهد خاطفة للمجرمين وللحارة، التي ستكون نموذجا في رواية مثل ملحمة الحرافيش وغيرها، فهنا توغل للعالم السفلي من المجتمع، في حين يتوجه حسنين إلى الجيش والأرستقراطية، وهو عالم مخملي يكون مفصولا عن عالم المجرمين، فتغدو جوانب المجتمع منفصلة عن كليتها، رغم أنها موحّدة في الحياة الحقيقية... وتعطينا "نفيسة" صورا عن المجتمع السفلي من زاوية أخرى، هي زاوية المهن الدنيا وحياة المومسات.[1]

لقد كانت "الأبوية" هي الحامي الفعلي للأسرة، وبدونها تحدث المأساة، وتتفكك الأسرة، وتنهار كل القيم الأخلاقية، وهذه هي "أطروحة" نجيب محفوظ الاجتماعية، فحين يتخلّى الأب عن دوره الأبوي، أو يقصّر فيه، تكون الكارثة، وتهوي الأسرة إلى مهاوي العالم السفلي المظلم والمهلك: "بدأت الرواية بانهيار يمثله موت الأب، ولكنها انتهت بفناء أسرة، فغياب عنصر القوّة والديمومة الذي يمثله الحضور الرمزي

[1] عبد الله إبراهيم : مرجع سابق، ص 66.

للأب وقيمه، يتأتى منه انهيار شامل يطال الجميع، لأن العالم الذي يقوم السّرد بتمثيله مشبع بالمغذيات الأخلاقية التي تتمركز حول قيم الأبوة والذكورة، وكل مروق عن نظام القيم ينتهي إلى عقاب لا مناص منه، وبالتوازي يظهر المكوّن الأنثوي خاملا في الرواية، فالنساء مجرد أطياف يتم التلاعب بهن، واستبدالهن في أقرب فرصة ممكنة تتاح للذكور، كما يتم هجرانهن ببساطة واضحة: "تهجر "نفيسة" وتتحول إلى مومس، وتهجر "بهية" وتهجر "ابنة الباشكاتب" فصوت الأنوثة الخامل تعبير عن ضآلة دورها في عالم قام السرد بتمثيله على نحو شديد الشفافية..."[1]

يعود الناقد إلى ثلاثية "نجيب محفوظ" التي تمثل الاستبداد الأبوي في أبلغ صوره، ويركّز على رواية "بين القصرين" التي يمثل فيها الأب دورا مزدوجا، داخل الأسرة وخارجها، فالثلاثية تُمثِّلُ تفكك الطبقة الوسطى، وهيمنة النزعات الفردية، والنزوع نحو الذات والاستقلال الذّاتي للأفراد، وتنتهي الأحداث في الثلاثيّة، بانهيار الأبويّة الذكوريّة وسقوط النّظام الاستعماري ورحيله عن البلاد.

2- الثلاثية والاستبداد الأبوي :

تبدأ رواية بين القصرين بهيمنة صورة الأب "أحمد عبد الجواد" وتنتهي بانهيار نسق الأبوية، وتكون دائما نزوات الأفراد سببا في خرق نظام الأبوية وتمزيق نسيجه، فالأحداث تنتهي بفوضى، وغياب الرّمز (الأب) يجعل الجميع في مأزق وحيرة، ونظام الاستبداد كان ينذر بالثورة، وتتحوّل الهيمنة إلى تمرد، والسيطرة إلى رغبة جامحة في الاستقلال.

يرسم "نجيب محفوظ" صورة الأب القوي الحازم، فقد كان "عبد الجواد" يعيش بشخصيتين متناقضتين، ففي البيت يلبس عباءة الوقار، ويُشْهِرُ عصا الحزْمِ، ولا يظهر ليّنًا، أو لا يرحم أحدا، فهو السّيد الجليل المُطَاع، وفي الخارج يتحوّل إلى رجل مرح، يضحك ويعربد، ويسهر الليالي خارج بيته، بل هو رجل متعدّد الوجوه: "وجه خاشع، خافض الجناح، تقطر التّقوى والحبّ والرّجاء من قسماته أمام الله، ووجه بسّام مشرق أمام أصحابه، ووجه حازم صارم أمام آل بيته...

وهو كما تصفه "زبيدة" رجل مظهره الوقار والتقوى، وباطنه الخلاعة والفجور وزير نساء وعبد شراب و"قارح فاجر" والرجل الذي يفوح عرقه بالمجون والعربدة والطرب "ولم ير في أيّة امرأة إلا جسدًا و

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 76.

"لعلّه تمنّى لو كان الله قد خلق البنات على طبيعة لا تحتّم الزواج، ولعلّه تمنّى في الأقل لو لم يكن أنجب إناثا قط فإنجاب الإناث كما يقول "سر لا حيلة لنا فيه" وهو الرّجل "الصارم الجبار الرهيب التقيّ الوَرِعُ الذي يقتل من حوله رعبا وهو أب ذو طبيعة خرقت المألوف من الطبائع" وقد أحلّ لنفسه مالا يحلّ لأحد من ذويه..."[1].

إنّه رجل باحث عن اللذة، يتصيّد المُتع، يعيش بشخصية ازدواجية، وهو بنظر عبد الله إبراهيم، الوجه الآخر للاستعمار، فهو رافض لكلّ ثورة أو تمرّد وعصيان، وفي النهاية يجد نفسه مع الاستعمار يواجهان حركة تمرد واستقلال، فالأبوية أفرزت عالما مضطربا مفتوحا على جميع الأخطار.

أُفتضح أمر الوالد، وتلاشت هيبته، فقد اكتشف "ياسين" ثم "كامل" فجوره وتهتّكه، ورآه ياسين رؤية العين، وقد خذله الوالد خذلانا شديدا، يورد النّاقد حوارًا داخليّا للابن كمال، وهو يقوم بمحاكمة "الأبوية" المزيفة، التي ملأت قلوب الأبناء خوفا وقهرًا وقسوة : "أبي ! دعني أكاشفك بما في نفسي: لست ساخطا على ما تكشّف لي من شخصك فإن ما كنت أجهله منك أحب إليّ مما كنت أعرف، إني معجب بلطفك، وظرفك، ومجونك، وعربدتك، ومغامراتك، ذلك الجانب الدمث منك الذي يعشقه جميع عارفيه، وهو إن دلّ على شيء فعلى حيويّتك وهيامك بالحياة والناسّ، لكنّي أسائلك لم ارتضيت أن تطالعنا بهذا القناع الفظّ المخيف؟ لا تعتل بأصول التربية فأنت أجهل الناس بها... فما فعلت إلا أن آذيتنا كثيرًا وعذبتنا كثيرًا بجهل لا يشفع لك فيه حسن نيتك... لم نعرفك صديقا كما عرفك الغرباء، ولكن عرفناك حاكما مستبدّا شرسا طاغية، كأنما كنت أوّل مقصود بالمثل القاتل، "عدو عاقل خير من صديق جاهل"، لذا سأكره الجهل أكثر من أيّ شرّ في الحياة، فهو المفسد لكل شيء حتى الأبوة المقدسة، خير منك أب له نصف جهلك ونصف حبك لأبنائك... غير أني مازلت أحبك وأعجبك حتى بعد أن زايلتك صفات الألوهية التي توهمتها فيما مضى عيناي المسحورتان، أجل لم تعد قوتك إلا أسطورة، لكن لست وحدك الذي تغيرت فكرته، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديما، إني أغربل صفات ذاته لأنقيها من الجبروت والاستبداد والقهر والدكتاتورية وسائر الغرائز البشرية...قررت أن أضع حدًّا

[1] نجيب محفوظ: بين القصرين، مكتبة مصر، القاهرة، مصر ص 19، 36، 42، 20، 88، 89، 284، 94، 251، 237، 368.

لاستبدادك، استبدادك الذي يغشاني كما يغشاني هذا الظلام المحيط...لأقول لك إنني قررت أن أضع حدًّا لاستبدادك، أجل لأهاجر من بيتك حال أقف على قدمي، وفي أحياء القاهرة متسع لكلّ مضطهد".[1]

قد لا يتّسع المجال لتحليل شخصيّات الرواية، من الأم "أمينة" إلى "ياسين" المتهتك، الذي كان يسير على خطا والده، ولكن بطيش الشباب وعنفوانه، فهو مثال "الشهواني" الأعمى الذي لا يفرّق بين حلال وحرام.والعالم النسائي الجميل، عند "عائشة" و"خديجة" بنات "عبد الجواد" يناقضه عالم نسائي مبتذل تمثله "زنّوبة" و"زبيدة" و"جليلة" و"بهيجة"، اللّائي كنّ مصدر إغواء للأب "عبد الجواد" وابنه "ياسين" الذي كان يعمل في الظاهر ما يظهره والده في الخفاء، وكان فعله فيما يرى الناقد سلوكا انتقاميا، فيه تهوّر ونزق وسخرية مبطنة من والده: "عمّق ياسين فكرة الدنس حينما أقام هو الآخر علاقة جسدية بزنوبة، مع معرفته المسبقة بأنها خليلة لأبيه، وإحدى الفاعلات في مجالس الأنس، يريد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة مع عشيقته، توضع الأبوة في ميزان المتعة، فيلتقي الأب والابن على جسد أنثوي واحد، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالانتقام، ومع هذا فإن الاختلاف بين الاثنين مازال كبيرًا، يقترف الابن الرذائل عارفا بها، ومتهالكا من أجلها، فيما يقترفها الأب متعففا، ومتخيلا أنها تكمل دوره الأبوي الذكوري، ومع أن الابن هو الذي سيفوز بزنوبة، لكن السرد التفسيري، الذي يقدم الأب متذللا تحت سياط الشهوة، لا يسمح للأبوة باقتراف خطأ أخلاقي فادح كالزواج من عشيقة الابن، فالأبوية تقي من السقوط المريع، فيما البنوّة لا تأبه بالقيم الرمزية، وتطلع إلى تخريبها"[2]

إن الخروج عن أنظمة الأبوية وذكوريتها، ليس سهلا، وعواقبه وخيمة، فـ"أمينة" الزوجة المطيعة، التي تخدم "الأبوة" وتدعمها بسلوكها وخوفها وتواطئها أحيانا، هذه الزوجة الصالحة، تقع في مأزق كبير، حين تتمرد على تعاليم السيد "عبد الجواد"، وتخرج بإلحاح من ابنها "ياسين" إلى حي "السيدة زينب" لتتبّرك بقدسية المكان وإشراقه، ولكنّها وقعت في مشكلة، فقد دهستها سيارة، وكسر عظم الترقوة، ويسمع "الأب" عبد الجواد ويشتد غضبا، وتعيش الأسرة عقبها في خوف شديد، في النهاية تنهار القيم "الأبوية" تحت إلحاح النزوع الفردي والأنانية، ويأتي جيل الأحفاد، ليتعمّق هذا الانهيار ويقضي على كلّ أمل باسترجاع المجد الضائع، فأسرة "أحمد عبد الجواد" تتخلص كلّيا من هيمنة "الأبوية" وسيطرتها، فقد

[1] نجيب محفوظ: مصدر سابق، ص 434، 435.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 85.

حلّت قيم جديدة، وأفكار وإيديولوجيات، بديلة عن النظام الأوّل العتيد، الذي يتخذ فيه "الأب" صورة المثل الأعلى، ويقوم بدور حماية الأسرة من السقوط نحو مهاوي الرذيلة..

3- الأبوية والملحمة الدينية :

ينتقل عبد الله إبراهيم بمفهوم "الأبوية" ونظامها القيميّ من طابعها الواقعي إلى طابع ميتافيزيقي، من خلال روايته "أولاد جارتنا" التي أثارت جدلا كبيرًا في الأوساط الدينية حينها، فقد استخدم "نجيب محفوظ" كثيرا من الرموز الدينية الإسلامية، واستعارها لتوظيفها في مسار سرده الروائي هذا، و"الجبلاوي" الكبير هو رمز "الأبوية" المطلقة، التي يتقاسمها معه ذريته من أبناء وأحفاد.

إنّ رواية "أولاد جارتنا" تحكي قصة الإنسانية في نشأها الأولى فذرية الجبلاوي تبدأ بـ"أدهم"، الذي سرعان ما يخون ثقة الأب فيه حينما تغريه زوجته، بإيعاز من "إدريس" لمعرفة ما يحتويه "كتاب الأب" لمعرفة "الوصية" التي خلّدها الجبلاوي فيه، ولمعرفة مستقبل ذريته، يطرد أدهم من البيت لأنه أراد أن يتجاوز حدود معرفته، ويعيش مع أولاده في الخلاء، ويعمل على العودة إلى البيت من جديد، فكان حُلم استعادة الفردوس، هو ما يشغل أبناءه.

هناك تشابه كبير وتطابق واضح بين قصة الجبلاوي، وقصة آدم عليه السلام، وهو تطابق حتى في الأسماء، فـ"أدهم" هو "آدم" و"إدريس" هو "إبليس" والمصيبة التي ابتلي بها "أدهم" هي مصيبة آدم عليها السلام، فقد أصيب "أدهم" بفاجعة في ولديه التوأم يقتل قدري أخاه همّاما، كما قتل قابيل أخاه هابيل في بداية التاريخ الإنساني، وتبدأ أحداث الرواية في التطوّر حين يسعى أولاد "أدهم" للتكفير عن خطيئة والدهم، والعودة من جديد إلى كنف الجبلاوي، وتكبر حارة الجبلاوي، من مجرد مكان بناه فيه الأب على جبل المقطم بيته، فكبّر، وعمّر وامتدّ المكان، حتى صار بلدًا كبيرًا فيه كل ألوان الحياة ومتناقضاتها هو "أم الدنيا" مصر، فالرواية تخييلية أسطورية لها بعد ديني ميتافيزيقي، ولكنها تحاكي الحقيقة وتقترب منها.

يرى جورج طرابيشي أنّ "أولاد جارتنا" هي نفسها قصة الإنسانية الأولى، وكل بني آدم يحلمون بالرجوع إلى الجنّة الوارفة الظلال التي طرد منها أبوهم آدم: "ومن يوم السقطة بدأ شقاء الإنسان على الأرض وبدأ معه الحلم الأكبر في العودة إلى الحديقة الوارفة الظّلال، وفي الهمّ والدم أنجبت حواء قابيل وهابيل، كما أنجبت أميمة قدريا وهماما، ومن التشابه بين الأحرف الأولى بين هذه الأسماء استغنى نجيب محفوظ عن كل تشابه آخر، وكما كان هابيل وديعا دَمِثَ الأخلاق، كان همام، وعلى عكسهما كان

قابيل وقدري، وكما اصطفى الله بمحبته هابيل ووعده بالجنة، اصطفى الجبلاوي هماما ودعاه للإقامة في البيت الكبير، وكما قتل قابيل هابيل غيرة وحسدا على مقامه عند الله، قتل قدري هماما غيرة وحسدًا على مقامه عند الجبلاوي، وكما أن الله لم يغفر لآدم زلته إلّا يوم ذاق الألم المرير مع مقتل ابنه، كذلك فعل الجبلاوي مع أدهم، وكما نمت البشرية وتكاثرت مع نسل آدم، نمت حارة الجبلاوي وتكاثرت مع نسل أدهم، والذريتان كلتاهما حملتا اللعنة الأولى : إبليس لا هم له إلا أن يغوي ذرية قابيل ليكون كل البشر "قابيلا"، و"إدريس" لا همّ له إلا أن يغوي قدري حتى يكون جميع أولاد حارة الجبلاوي أشقياء فتوات مثل قدري، إنه الصراع الأزلي بين الخير والشر، ولن تكون قصة البشرية إلا قصة هذا الصراع".[1]

أثارت الرواية جدلا كبيرًا في الأوساط الدينية والأدبية، وكانت سببا في محاولة الاغتيال التي تعرض لها "نجيب محفوظ" 2 أكتوبر 1994، فالرواية في حقيقتها جاءت لتقدّم قراءة جديدة لتاريخ الإنسانية: "تأتي لتقدم لنا قضية الإنسان في محيط أبعادها الممتد، فهي استعراض متسع زمنيا لحياة البشر منذ الأصول حتى يومنا هذا، وتتبع تلك الأفكار العظيمة التي تولّت قيادة البشر منذ بداية النشوء مرورًا بالقيم الكبرى، والمتمثلة بالرسالات الثلاث، وانتهاء بالعصر الحديث الذي برز العلم فيه شعارًا".[2]

وهي عند فؤاد دوّارة: "ملحمة روائية تعتمد على التأصل الطويل العميق في تاريخ البشرية منذ بداية الخليقة حتى عصرنا هذا، تاريخ عقائدها وديانتها وتاريخ كفاحها المستمر المستميت من أجل العدالة والحرية، والكرامة وكما جرّد نجيب محفوظ تاريخ البشرية من كل عناصره الميتافيزيقية والغيبية جرّده كذلك من عناصر القدم الزماني، والبعد المكاني فحصره في حارة مصرية معروفة، وحرّك الأحداث القديمة في ظلّ ظروف شبهة بظروفنا المعاصرة، أو قريبة منها، فأصبحت الرواية بذلك ملحمة شعبية معاصرة...".[3]

لقد وظّف "محفوظ" رموزا دينية كثيرة، إسلامية ومسيحية ويهودية أيضا، وجمع أنماطا سلوكية كثيرة، لشخصيات مختلفة، بعضها معصوم ومقدّس، وبعضها بشريّ كان له تأثير في تاريخ البشرية كلّها. تقترن "الأبوية" في هذه الرواية بالألوهية والقداسة، فالجبلاوي لم يكن أبا بشريّا بل تجسّدت فيه روح الإله، الذي يغفر ويرحم ويعاقب ويسامح، وينتظر عودة أوليائه وتوبتهم من جديد، لأنه يحبّهم.

---

[1] جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، ط2، بيروت،لبنان 1978، ص 14.

[2] سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، مطبع غريب ، ط1، 1976، ص 186.

[3] فؤاد دوارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،مصر 1989، ص 37.

لا يتوقف "نجيب محفوظ" عند رسم الصّورة الأبويّة في سرده، فيلحق روايته "أولاد جارتنا" برواية أخرى تعدّ امتدادا لها وهي: "ملحمة الحرافيش"، والتي تهيمن فيها فكرة الأبوية الذكورية أكثر، وتغيب الأنوثة، كما في الثلاثية و"أولاد جارتنا" وتعدّ كائنا هامشيا تابعا للرّجل ومكمّلا للذكورية، التي تسيطر على الأحداث، فما أشبه "الحارتين" حارة الجبلاوي وحارة "الحرافيش: "وفي الروايتين تصنع التاريخ شخصيات أبوية المنزع مشدودة دائما إلى مركز جذب رمزي يمثله البيت الكبير للجبلاوي أو "تكية" الدراويش حيث مآل الآباء الكبار كالجبلاوي وعاشور الناجي، والشخصيات في الروايتين تستثمر أحداثا معينة فتتبوّأ مواقعَ مهمّة، وكما وقع لجبل، ورفاعة، وقاسم، فقد أصبح عاشور الناجي، الذي كان مجرّد لقيط، ومجهول النسب، ومكاريا عند المعلم زين الناطوري شخصية استثنائية، بعد أن استولى على "دار البنان" فأصبح "سيد الحارة" وارتفع إلى منزلة الأولياء وحوّل الحارة إلى "جوهرة الحي كله" وأصبح رجلا مقدسًا"..."."[1]

تمتثل سلالة الناجي لأوامر الأبوية وكذا عن سيطرتها المطلقة، وتعلن ولاءها الدائم للسلالة، وتصمد في وجه الدّخلاء والغرباء أمدًا طويلا حتى الجيل السابع، جيل "عزيز قره الناجي" أين يغيب رجال "الفتونة" في السلالة وتبدأ السلالة في التفكك ابتداء من الجيل الثامن على يد "جلال عبد ربه الفران" وككل روايات "محفوظ" عندما تنهار "الأبوية" تنشط الأنثوية، وتسيطر النساء، اللائي كنّ خاملات في عهد "الأبوية"، وينخر المجتمع الذكوري وينهار في ظلّ الصراعات والأنانيات والأهواء الفردية.

إنّ الملاحظ أن عبد الله إبراهيم حاول التأريخ لهذه المرحلة الهامة من مراحل السردية العربية الحديثة، وتوقف طويلا عند التجربة الرائدة للروائي "نجيب محفوظ" لكنّه كان دائما وفيا لرؤيته النقدية ومنهجه في الدراسة، فقد حلل بعض المنجزات السردية للرجل من وجهة نظر ثقافية بحثة، وذلك مجاله الذي يحبّذه دائما.

3 - التّمثيل السردي وتعدّد المرجعيات الثقافية:

يرى عبد الله إبراهيم أنّ الرواية العربية استثمرت في المرجعيات الثقافية، وتنازلت عن موضوعاتها التقليدية، التي أسّس لها نجيب محفوظ، والتي تتصل مباشرة بالتاريخ وبالمجتمع وما يحكمه من عادات وتقاليد، وما يحمله من تناقضات وصراع، فالظاهرة السردية الجديدة، تقوم

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 94.

على تعدد المرجعيات الثقافية.وبالكتابة في الهويات الثقافية والحضارية، فالرواية الحديثة انفتحت على الثقافات والأعراف، وبدأت تتخلص من أنساقها التقليدية المغلقة، واتخذت خطابا تعدديا يمثل الثقافات الحاضنة له:"يأخذ التعدد مظاهر كثيرة،تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية، وتعدد في أساليب السرد، وتعدّد في الصيغ، وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها، ولعلّ إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرّواية العربية استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق، والسلالات والثقافات، والقيم التقليدية، والمرأة، والهوية والآخر، ومن هذه الناحية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية، وبالانتماءات السلالية، وبالطبائع، وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات ومواقفها، وبذلك قامت بتمثيل ثنائيات: الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكلّ ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدّد مستوياتها..."."[1]

ينصبّ هذا الجزء من دراسات السردية العربية، ضمن الدراسات الثقافية التي تعد الهويّة الثقافية ومرجعياتها، من أهم أولوياتها، ويتناول أهم المدونات السردية العربية، ويركّز على رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال".

4-1الطيب صالح : "موسم الهجرة إلى الشمال"

يحاول الناقد الكشف عن المرجعية الثقافية لهذه الرواية، التي تدخل ضمن الرواية الحضارية، والتي تقوم على علاقة "الأنا" بالآخر والصورة التي يحملها كلّ منهما في مخياله، وهي بالتأكيد ليست الصورة الحقيقية، بل هي صورة فيها كثير من الأوهام والتحريف، والعدائية، يكون دافعها الخوف من الآخر وإقصائه من الوجود، وهنا يبدو عبد الله إبراهيم مبالغا حين يضع "الأقليات والأعراق والسلالات..." من الموضوعات التي استثمرتها الرواية العربية، أو استثمرت فيها ولا يقدّم بعد ذلك من النماذج ما يثبت حكمه، فرواية الطيب صالح تدخل ضمن ما يسمّيه تمثيل التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، والرواية تجسّد هذا الموضوع ولكن بطريقة مأساوية، حيث يقطع البطل الطريق أمام أيّ حوار وتفاهم حين يواجه "مصطفى سعيد" الغرب بالعنف والقتل والانتقام، ويعبّر عن مشاعر الكراهية والعدائية للأوروبي الذي احتلّ الوطن وعبث فيه، فقتّل وذبّح وهجّر، وقد جاءت اللحظة المناسبة للاقتصاص منه: فالحوار الحضاري يبدو عقيما ومقطوعًا ومبهما، ونظرات الاستعلاء والتفوّق تحكم خطاب "الآخر" وتدفع الأنا

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 137.

للإحساس بالدّونية والحقارة والمهانة: "سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي، رويت لها حكايات ملفّقة عن صحاري ذهبية الرّمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها، قلت لها إن شوارع عاصمة بلادي تعجُّ بالأفيال والأسود، وتزحف عليها التماسيح عند القيلولة، وكانت تسمع إليّ بين مُصدّقة ومُكذّبة، تضحك وتغمض عينيها، وتحمرُّ وجنتاها، وأحيانا تُصغي إليّ في صمت، وفي عينيها عطفٌ مسيحي، وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقا بدائيا عاريا، يمسكُ بيده رمحًا، وبالأخرى نشّابا، يصيدُ الفيلة والأسود في الأدغال، هذا حسن، لقد تحوّل حبّ الاستطلاع إلى مرح، وتحوّل المرح إلى عطف، وحين أحرّك البركة الساكنة في الأعماق، سيستحيل العطف إلى رغبة أعزف على أوتارها المشدودة كما يحلو لي، وسألتني: "ما جنسك؟" هل أنت إفريقي أم آسيوي؟". قلت لها: "أنا مثل عُطيل، عربي إفريقي"[1]

يقوم البطل بنوع من القتل الرمزي "للآخر"، والذي يمثله شخصية "جين مورس"، المفعمة بالكراهية الشديدة "للإفريقي العربي" الذي ينفّذ تهديداته ومخططه ويقتل "جين" التي صارت زوجته، وتحوّلت في لحظة من جلاّد إلى ضحية: "وأحسست بجيني تطوّقني بذراعيها وتقول كلامًا لم أميزه ولكن صوتها وقع على أذني وقعًا منفّرًا اقشعّر له بدني، دفعتها عنّي بعنف وصرخت فيها: أنا أكرهك، أقسمُ أنني سأقتلك يوما ما.وفي غمرة حزني لم يغب عني التعبير في عينيها، تألقت عينانا ونظرت إليّ نظرات غريبة، هل هي دهشة؟ هل هي خوف؟ هل هي رغبة؟ ثم قالت بصوت فيه مناغاة مصطنعة: أنا أيضا أكرهك حتّى الموت".[2]

لم يكن لقاء "مصطفى سعيد" بالأوروبيين مُمكنا، فقد كان حاقدًا، ومجروحًا في هويته وأصالته وانتمائه، فقد كان يعيش أتعس حالات التمزّق والتّوتّر مع الآخر.

إنّ الرواية تحمل كثيرًا من الدلالات الثقافية، والتنازعات مع الآخر، فالحيرة والانقسام على الذّات سمة بارزة في الشخصية البطلة، التي كانت غرفتها مسرحًا لهذا الحوار، الذي كان جسديا آنيا وعابرًا ولم يكن عميقا وجادًا وبنّاءًا، فالبطل لم يعمل على تحسين الصورة التي يحملها "الآخر"عنه ، أو يقوم بتعديلها أو تهذيبها بل كان يؤكدها دائما، ويقدّم نفسه إنسانا همجيا ضمآنا، بدائيا وهمجيا، وهي الصورة الموجودة في مخيال "جين مورس"، فالمؤلّف لم يشرح للقارئ سبب هذه الكراهية، وهذا العنف

[1] الطيب صالح: موسمُ الهجرة إلى الشمال، دار العين للنشر، الخرطوم، السودان، 2005، ص 37.

[2] الطيب صالح: المصدر نفسه، ص 143.

الموجود في الرواية، ولم يحاول بطله تكسير الحواجز والفروق، ولأن همّه الوحيد هو الانتقام المرّ من الآخر، وأحيانا بدون مبرّرات مقنعة.

تناول عبد الله إبراهيم رواية "الطيّب صالح" هذه بقليل من الاهتمام، وتسرّع في الوصول إلى النتائج، حتّى يمكن القول بأن النتائج كانت حاضرة في ذهنه من قبل، في ذهن الناقد وجاء التحليل السردي الثّقافي ليؤكّدها فقط، فهو ينطلق من أحكام ثابتة وأجوبة جاهزة. يعقّب سعيد بن كراد على تحليل "عبد الله إبراهيم" هذا بقوله: "فالقراءة المقترحة قراءة "متحيّزة" وقائمة على انتقاء أولي يكمن في التقاط قيمة كبرى ستتم، استنادًا إليها، عملية ترتيب داخلي يستعيد من الكلّ النصّي ما يتلاءم والاختيار الدلالي المتبنّى، وبعبارة أخرى، فإنّ التحليل يقوم بإدراج القيمة المنتقاة ضمن سيرورة تأويلية تقود إلى تنظيم العناصر النصية المرئية وفق هذه السيرورة دون غيرها، وتنضوي هذه العناصر المنتقاة ضمن بنية دلالية جديدة هي نتاج اختيار تأويلي وليست معطى موضوعيا".[1]

إنّ اختيار موسم الهجرة إلى الشمال "كثيمة" تمثّل التوتر الحضاري أو التعددية الثقافية أمرٌ سهل إثباته، ولكنّ النّاقد لم يسحب نظريته هذه على منجزات سردية عربية أخرى، مع أنّ السردية العربية الحديثة، التي أراد التأريخ لها، والتوسّع فيها غنيّة بنصوص سردية، تمثل المتعدد الثقافي الذي كان بصدد إثباته والدفاع عنه، كرواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم" و"الحي اللاتيني" لـ "سهيل إدريس" وغيرها...

لقد أخذ النقّاد على دراسة عبد الله إبراهيم لهذه الرواية، اعتماده على المرجعية الثقافية، وهي خصوصية ثقافية تمتاز بالثبات والجاهزية ولا تلبّي حاجيات النّص، الذي ينفتح على قراءات أخرى، يُعقّب صلاح فضل على منهج عبد الله إبراهيم في هذه الدّراسات بقوله: "د.عبد الله إبراهيم مزج بين السّرد واهتماماته الثقافية، وقدّم نوعا من النقد الثقافي للرواية العربية في رصده لعمليات التعدّد، لكن في تقديري أنّ مشكلة النقد الثقافي في رصده للتعدد تتجلّى في أنّه يكتفي بمظهر واحد لهذا التعدّد وهو مظهر المرجعيات، الروايات لا تضع المرجعيات ولا تشكّلها مهما تَجَمّلنا في الحديث، ورفضنا فكرة الانعكاس ولجأنا إلى مصطلح التمثيل، لكن التمثيل ليس تشكيلا كما حاول د. عبد الله إبراهيم أن يتطرّق إليه حتى

[1] سعد بن كراد وآخرون: الرواية العربية: ممكنات السرد، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، الكويت، 2004، ص 275.

يستخدم مصطلح التشكيل في نهاية العرض، إنّه يظلّ التمثيل، إنّ أفدح شيء يقوم هذا المنهج هو أنه يحصر بؤرة الاهتمام في منطقة واحدة هي منطقة المرجعيات التي يشيرُ إليها أنثروبولوجيا فيختزل مناطق أخرى عن التحليل الروائي تكشف عن طبيعة الخصوصية".[1]

يمضي عبد الله إبراهيم في إثبات التعددية الثقافية في رواية "الطيب صالح"، وتمثيله للصّراع الثقافي بين الشرق والغرب، الذي يعد أحد اهتمامات "ما بعد الكولونيالية"، المعروفة "بما بعد الاستعمار" ويعرض لتعارض العالمين الثقافي والطبيعي، فرجوع "مصطفى سعيد" إلى قريته الساكنة دليل على هذا التناقض والاختلاف، فـ"مصطفى سعيد" ابن الصحراء، الإفريقي العربي يفشل في الحوار والتفاهم مع "جين مورس" الغربية، التي تمثل الثقافة الغربية بمنظورها الاستشراقي والاستعماري، الذي ينظر إلى "الآخر" نظرة عنصرية متعالية، وشتان بين عالم الطبيعة وعالم الثقافة: "وانتقال "مصطفى سعيد" من أوروبا إلى السودان، يؤكّد انتصار المؤلّف للطبيعة: "انتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعا رمزيا، فالعلاقات في العالم الأخير تقوم على الأنانية والاستئثار، والعنف، واختزال العوالم الأخرى، وتهميشها، وقد تشكل وعيه بخصوصيته الثقافية بتوجيه من هذا العالم، فمارس عنفا مقابل عنف، فيما يظهر العالم الطبيعي، هادئا، وادعا على ضفاف النيل في قرية منسية، حيث لا مطامع، ولا تطلعات كبرى، فالشخصيات ساكنة ترتع في طمأنينة، وغير مسكونة بهاجس العنف، وبعيدة عن الصراعات والتجارب الكبرى الخاصة بعالم الثقافة، يجد "مصطفى سعيد" في العالم الأخير ملاذا له، فخلف غلالة الأحداث يقوم السرد بعملية تمثيل عميقة الدلالة للتنازعات الثقافية بين الشرق والغرب".[2]

يرجع النّاقد لروائي عربي تمثّل الطبيعة مرجعية ثقافية في سرده، فقد اختصّ بتمثيل حياة الصحراء بقساوتها ووحشتها وسكونها الرهيب، مركّزا على مجتمع "الطوارق" وما يتخلّله من غموض وسحر وتنوع ثقافي، فروايات" إبراهيم الكوني" تعكس ثقافة صحراوية، مدعومة بمنظومة هائلة من السّرود الشفوية المختلفة، تضمّ الأساطير والخرافات والمعتقدات الدينية التي ورثها هذا المجتمع عن أجداده، والتي تمثّل خلاصة تجاربه ومِراسه في هذه الصحراء.

---

[1] سعد بن كراد وآخرون: مرجع سابق، ص 291.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 147.

2-4إبراهيم الكوني وتمثيل المِخيال الصحراوي:

يقدّم "إبراهيم الكوني" عالمه الرّوائي من عمق الصحراء، ويعيد النظر في العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وكتب في ذلك روايات عديدة منها رباعية الخسوف (1989)، التبر (1990)، ورواية "المجوس"و "السحرة" (1994-1995)، "ناقة الله" (2015)، و"أهل السرى" (2016)، وقد نال جوائز عربية ودولية كثيرة، واستطاع أن يعرّف بعوالم الصحراء، وحياة الطوارق وعاداتهم، وثقافتهم الخاصة، فابن "غدامس اللّيبية" خبر الطبيعة الصحراوية وشرب من معينها، واقترب من رجالها ونسائها، فنقل كلّ ما رأى وسمع وتأمّل، فكانت رواياته تعكس صفاء هذا العراء الأبدي الموحش والمفزع، والغامض، فقد باحت الصحراء لابنها ببعض أسرارها فكانت عوالمه الروائية ساحرة ومبهرة، وهي بعد هذا مهد العرب، ومهبط الوحي، شهدت الحروب والفتوح والنبوءات، حضنت الشعر والحكمة، وعرفت الفرسان والصعاليك، وكبار العشّاق، وأعظم الملاحم والأساطير، وهي فوق ذلك أرض السّراب، فالصحراء هي: "التي يصوّر الكاتب ويعيد، في هذه النصوص التي اخترنا من إنتاجه، عينات تُقرُّ بفنّه الخلّاق، أرض النّار، كذلك يراها، ويُريها، مصهر حضارات على مرّ الزمان، فيها تمازجت أقوام، بربر وعرب وزنج، بالحرب وبالسّلم، ورحلات العلم أو التجارة، مِلْحًا بتِبر، وأمتعة بعبيد (شديد الأسف)، وتداخلت أديان إسلام ومجوس وأصنام، ففقيه وكاهن، ودرويش وساحر، وحكيم وعرّاف، وصلوات خمس للرحمن تُقام، وشطح من وجد وجذب، ورقص على وتر وصنج من طقوس الأوثان، وآية الكرسي وقائم ويس وتعاويذ وبخور وتعزيم، وزعيم وإغليد وتامنوكالت، واللّسان بين تماهق وضادنا والهواسا ..."."[1]

كانت الصحراء في أدب "الكوني" وطنا مفتوحًا على المجهول، ولم يكن ساكنها هادئا ومستكينا، بل كان مرتحلا لا ينعم بالاستقرار، مغتربا شريدا ومنفيا، دائم التشوّف والترقب، لا يهدأ ولا يعرف الخلاص: "سليل الصحراء مبدع يتأرجح بين اغترابين: اغتراب بسبب الهويّة الصحراوية المغتربة عن نفسها كوطن، واغتراب بسبب الطبيعة الاغترابية للإبداع كرسالة، فالفضاء الميتافيزيقي الذي يروق للمعاجم أن تسميه صحراء ما هو إلا الاغتراب في بعده المجسّد على الرغم من محاولاتنا في أن نضع له حدودًا في جغرافيا المكان، الصحراء ظلّ مكان، ولم تك يوما حقيقة لمكان، الصحراء وطن اللّاوطن، ومكان اللاّمكان، لأنّها ميتافيزيقا المكان، والهويّة الضائعة لمفهوم الأوطان، الصحراء بُعْدٌ مفقود ظلّ ناموسها الأوّل يحرّم المقام

[1] توفيق بكار: مقدمة كتاب، أساطير من الصحراء، لإبراهيم الكوني، دار الجنوب، تونس، 2006، ص 14.

في المكان ولا يعترف بخبر العبور دينيا، الصحراء لهذا السبب نكران الظاهرة في مقابل الوصية، ظلتا ترى الركون إلى المكان عبودية، وفي الاستقرار خطيئة، وفي المكانية عدوًّا.."[1].

يحاول عبد الله إبراهيم ولوج العالم الروائي "للكوني" من خلال الوظيفة السردية وهي "التمثيل"، فالسارد يعكس بصدق حياة الصحراء، ويمثل حقيقة المجتمع "الترقي" الذي نشأ فيه، وعلاقته بالطبيعة التي صقلته وروضته، فأصبح خاضعا لنواميسها التي لا تقهر، وعارفا بأسرارها التي لا تُفشى ولا تكتب: "يزيح السرد اللثام عن مجموعة بشرية احتجبت دائما وراء اللثام، وهي "الطوارق"، فالاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة لا يخفى تنوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية، ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف، إنما يصطنع السرد، فضلا عن ذلك، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم التخيلي، وتشكّل قوامه الرئيسي، وهي أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها تفيض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكّلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بـ"ميثولوجيا الطوارق"[2]

يشير عبد الله إبراهيم إلى البنية السردية لروايات "الكوني"، ويستخدم أحكاما جاهزة، يجمع فيها خصائص السرد عند الرّجل، ويؤكّد من غير دليل على أنه وظّف كل إمكانات السرد كالاسترجاع، والقطع والتداخل، ليشكل مادته الحكائية، ثم ينتقل إلى اللغة فيصفها بالتجريد، وبأنها عاجزة عن استيطان اللحظات الشفافة والعميقة، فجعلها قصيرة، مضطربة: "توحي بأنّها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا أفضى إلى تشظّي مكوّنات العالم الدّاخلي..."[3].

يربط عبد الله إبراهيم بين ما يراه انفصالا لغويا وتفككا ظاهرًا في جمل النّص وعباراته على أنّه ناتج عن التمزق والتيه الذي يعرفه العالم الداخلي للروائي، الذي هو انعكاس لمجتمع الطبيعة الذي

---

[1] إبراهيم الكوني وآخرون :الكتابة والمنفى، تحرير عبد الله إبراهيم المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2012،ص 93.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 148.

[3] المرجع نفسه : ص 194.

يصفه ويحياه، والذي تتحرك فيه شخصيات الكوني، إنه عالم مضطرب ومتموّج، ومشتّت ومتعدّد الثقافات والهويّات.

والحقيقة أنّ الدّارسين لأدب "الكوني" يتفقون على أن لغة السرد عنده قويّة، وشعرية أكثر، وتمتاز بالثراء، فهي مزيج من العربية و"الترقية الأمازيغية" ومنفتحة على العالم بتعدّده اللغوي، وهي لغة التأمّل والإحساس العميق بعالم الصحراء، تصل إلى حدّ المناجاة: "القلبُ دليل من لم يعاشر الناس في فهم النّاس، القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدّنيا كلّها، يهتدي التائه في الخلاء بنجم أبدي، كل النجوم تتحوّل وتنتقل وتبدل مكانها وتغيب، أما هو فيبقى ثابتا حتى الصّباح..."[1].

ينتقل الناقد إلى تحليل الشخصيات الروائية عند "الكوني" ويخلص منذ البداية إلى أن هذه الشخوص تعيش صراعًا قويّا، يقودها إلى العنف، ويسير بها نحو حتفها، إنّه صراع بين ما هو طبيعي يتصل بالحيوانات وبالمجتمع الطوطمي كما يصفه الناقد، حيث حياة البرّية والوحدة القاتلة، وبين ما هو ثقافي يتصل بالدّين والعِرق والقبيلة، فهي شخصيات منقسمة على نفسها يتجاذبها هذان الفضاءان المتعارضان، فتغرق في التيه والحيرة، وتعيش التناقض والاضطراب.

يطلق عبد الله إبراهيم هذه الأحكام، دون أن يتناول شخصية واحدة من عشرات الشخصيات "الكونية" إن لم نقل "مئات" فقد خلص الناقد لهذه الأحكام، ليؤكّد فقط "نظريته الثقافية" التي تقول بتناقض الثقافي مع الطبيعي، فالأوّل يمثل عالم المدينة الزّائف والثاني عالم الطبيعة الحقيقي، بنقائه وصفائه وجماله الفطري الساحر.

هناك تقابل واضح بين عالم الإنسان وعالم الحيوان، والعودة إلى الطبيعة هي عودة إلى الأصل الأوّل للبشرية في نزيف الحجر يفتتح الكوني عمله الروائي بآية قرآنية: ﴿وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم...﴾ (الأنعام، الآية 38)، ويتبع هذا الاقتباس القرآني باقتباس من العهد القديم يدور حول قتل قابيل أخاه هابيل ومن ثمّ يهيئ الكاتب القارئ من خلال هذين الاقتباسين،

[1] إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط4، ليبيا، 1991، ص 72.

لاستقبال الحكاية المحورية في الرواية، إذ يُنبأ الاقتباسان إلى التماثل القائم بين عالمي الحيوان والإنسان، وإلى ما يجرّه قتل الإنسان أخاه الإنسان من جذب وفقر في عناصر الطبيعة..."[1].

الأكيد أن "الكوني" لا يتوقف عن نبش ذاكرة الصحراء، ولا يملّ من عملية الإبهار حين يفاجئ قارئه دائما بعروضه عن هذا العالم الغامض وعن مجاهيله وعجائبه، فملاحم أبطاله لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد، ومروياته لا تنضب، والطبيعة عنده تتعدّد وتجدّد، ويظلّ السؤال النقدي دائما مفتوحًا على التأويل لا على اليقين: "ترى هل يشكل السرد، بوصفه لعبة فنية معقدة وماكرة همًا أساسيا لإبراهيم الكوني، وهو يقذف أمامنا بتفاصيل عالمه السرّي، أم أنّه مهتمٌّ أساسا بتقديم هذا الكم الهائل من المرويات والأساطير والحكايات والشخصيات والحبكات، وأكاد أن أصدّق أحيانا بأنه فعلا مهموم بصندوقه السحري ومحتوياته الغريبة، لكني عندما أعاود النظر مليا، أكتشف أن إبراهيم الكوني أكثر مكرًا مما يبدو، فعلى الرغم من حرصه على ممتلكاته البصرية إلا أنه يتقن اللعبة السردية إلى حد كبير، وإن كان لا يمنحها المرتبة الأولى من جدول اهتماماته الأخرى، فالأشياء والمرئيات والحكايات لا تتحرك بطريقة عشوائية، لسنا أمام (متن حكائي) خام وساذج، بل نحن أمام (مبنى حكائي) نُسج بطريقة بارعة، ويتشكل سرديا وفقا لتراتبات ومعايير سردية واضحة..."[2].

يدافع عبد الله إبراهيم عن أطروحته الثقافية، ويبحث عن السرود التي تدعمها، وتؤكّدها، فينتقل بالدراسة إلى روائي آخر، تتجلّى في أدبه هذه الثنائية بين الطبيعي والثقافي، فرواية "فساد الأمكنة" لصبري موسى تلبّي أسئلة الناقد، وترضي منهجه النقدي أكثر.

4-3صَبري مُوسى و"فساد الأمكنة":

يغوص صبري موسى في المكان، ويمتزج به، ويتماهى فيه، والمكان الرئيس للقصة هو الصحراء الشرقية المصرية، قرب حدود السودان وجبل "الدرهيب" ،فقد انتقل "صبري" من فساد المدينة إلى طهر الصحراء ونقائها، ولكنّ الفساد الذي هرب منه بطل "صبري"، انتقل كالعدوى معه، فقد سكن روحه ولوّث قلبه، لتنتهي حياته نهاية مأساوية.ضيّع فيها نفسه وابنته وباع روحه لشيطان الشهوة، وجحيم الشكّ التي تلظّى فيها إلى الأبد.

---

[1] فخري صالح: ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، مجلة نزوى، عدد 16، أكتوبر، عمان، 1998.

[2] فاضل ثامر: الممنوع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، ط1، دمشق، سوريا ، 2004، ص ص 123، 124.

يحكي "صبري" قصة روايته، وكيف خطر له أن يكتب تفاصيلها عن هذا الجبل الشامخ المهيب في كبد الصحراء، وعن بطله الذي يقف عاريا بين الصخور تلفحه نيران الهجير، ذلك البطل هو "نيكولا المقدس" الذي لا وطن له: "في ربيع عام 1963، أمضيتُ في جبل "الدرهيب" بالصحراء الشرقية قرب حدود السودان، ليلة، خلال رحلتي الأولى في تلك الصحراء...وفي تلك الليلة ولدت في شعوري بذرة هذه الرواية. ثم رأيتُ الدرهيب مرة ثانية بعد عامين، خلال زيارة لضريح المجاهد الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في قلب هذه الصحراء عند "عيذاب" وفي تلك الرؤية الثانية للدرهيب أدركت أنني في حاجة معايشة هذا الجبل والإقامة فيهن إذا رغبت في كتابة هذه الرواية..."[1].

يقدّمُ الكاتب "بطله" تقديما مبهرًا، وقد تحوّل إلى صخرة عاتية، تقاوم الرمضاء، فقد ضاعت ملامحه البشرية، وانمحت ومُسخ حجرًا صلدًا يصنع لوحة من لوحات الطبيعة الصحراوية المقفرة المجذبة، فقد صار جزءاً من الجبل المقدس وهو متخفٍ لا يرى إلاّ من فوق، ومن على جناح الطائر المحلّق يمكن أن تراه هناك بين الصخور، "ولعل الطائر المرتفع لو دقّق البصر وحدّده، يرى نيكولا العجوز، ذلك المسمى باسم قديس، عاريا هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية... وسط ديكور فج، من بازلت وجرانيت، وأحجار أخرى جيرية وبحرية متكلسة...تشكل وهادا أحيانا وتلالا أحيانا...يقف هناك نيكولا، كما قرّر لنفسه، على قمم خادعة متزلجة، مؤرجحا على حصى دقيق من الأسبستوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة، والقواقع المهشمة من مليون ألف عام..."[2].

اختار "نيكولا" لنفسه أن يكون "صنما مقدسا" يقف شامخا في الصحراء فقد كان حُلمه أن يتحوّل إلى حجر، وكان مستعدًا بالوراثة لأن يفعل، لأن جدّه الأعلى "كوكا لوانكا" فعل ذلك وتحوّل إلى صخر عتيق تسرح فوقه الكبائش البيضاء: " تِلك هي لحظتك التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة...وما عليك سوى انتظارها صابرًا وهادئًا، فلا تزعج قدومها بأيّة حركة...لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك فيصبح متيبسا وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه، تتيبسُ وتصبح صخرة من الصخور في مكب الدرهيب العظيم الذي أعطيته قلبك وعقلك وروحك، تلك معجزة قديمة لابد وأنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجدّ القديم لقبائل البجاة، كوكالوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه

[1] صبري موسى: فساد الأمكنة، مكتبة روزا اليوسف، ط1، القاهرة ، مصر ، فبراير، 1976، ص 05.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس...حتى أصبح صخرة، تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب، تمرح خلالها تلك الكبائش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجر من الصخور منسابة حول تلك الرّوح الصخرية المقدسة، تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك..."[1]

يرى عبد الله إبراهيم أن لجوء "نيكولا" إلى الطبيعة ورغبته الانصهار فيها، هو محاولة للتطهّر من الخطيئة، الثقافية: "فتلك الرغبة تغير الوضعية النهائية لـ"نيكولا" الذي لا وطن له، ولا ينتمي لشيء، وليس ثمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم "سيزيف" فذوبانه في صخور الجبل، يحقق له الإحساس بالانتماء، وأخيرا إلى جبل الدرهيب في مصر...، يدرج "نيكولا" نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديسا طبيعيا، فالراوي يشير إلى أنّ أمّه أعطته اسم قدّيس قديم، بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقته بالآخرين، علاقته بنسق ثقافي محدّد..."[2]

إنّ "فساد الأمكنة" تراجيديا إنسانية، تتقاطع مع الملاحم اليونانية وأساطيرها الخارقة، فالكاتب يضع لبطله نهاية مشابهة لأبطال "سوفو كليس" حين يهيم "أوديبوس" على وجهه، وقد فقأ عينيه تكفيرًا عن خطيئة لم يكن السبب الأول فيها، أمّا "نيكولا" فقد استيقظ من حلمه مفزوعا، فقد راوده حُلم رهيب، فقد رأى في منامه أنّه يسافح ابنته "إيليا الصغرى"، فقد رجعت إليه بعد اختطافها من الجيش الملكي، وفي غياب الأدلّة ينسب "نيكولا" أمر اغتصابها إليه، فيحاصرها في الكهف حتى تموت، ويترك ابنها فريسة للذئاب الجائعة تنهشه، وهكذا بقى وحيدًا يعذب نفسه ويحرق جسده على الصخور السوداء الملتهبة، في محاولة واستجداء لأن يتحوّل إلى حجر "مقدس" في هذا الجبل الذي أمضى فيه خمسين عامًا، وهكذا يعود "نيكولا" إلى الطبيعة لا يتحلّل فيها كما تتحلل أجساد الموتى، وتتحول إلى تراب وغبار تذروه الريّاح بل ليتحد معها، ويصبح جزء من لوحتها الخالدة، يقاوم معها عوامل الزمن، والتفتت والانهيار.

---

[1] المصدر نفسه، ص 149، 150.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 153، 154.

إنّ رواية "صبري" تطرح كثيرًا من الإشكالات الفلسفية والوجودية والدينية، والعودة إلى الطبيعة صارت "عقيدة" عند كثير من الغربيين، الهاربين من طغيان الثقافة وتأثيراتها على عالم الرّوح، فقد أفسدت هذه الثقافة عذوبة الحياة وجمال الكون وصفائه.

4-4شجرة الفهود الطوطمية:

ينتهي عبد الله إبراهيم بعد دراسة "ثقافية" لرواية فساد الأمكنة باعتبارها تمثل جدلية الطبيعي والثقافي، وانتصار الرواية للطرف الأول، يعود إلى الرواية النسوية العربية، لا ليدرس تمركز السرد النسوي على الجسد وأهوائه، ولكن ليقدّم رواية "شجرة الفهود" لـ"سميحة خريس" بجزأيها :"تقاسيم الحياة" و"تقاسيم العشق" باعتبار هذه الرواية تمثل صراع الثقافي والطبيعي ودورهما في القضاء على السلالة القبلية، المشكلة من مجموع "فهود بشرية" تنتمي لعائلة "فهد".

ومن البداية يضع عبد الله إبراهيم قارءَه في صلب الصراع، حين يصنّف هذه الرواية ضمن ما يطلق عليه بروايات الأجيال، أو رواية نهر "Roman fleuve "، والتي يعرفها معجم السرديات بأنها: " ضرب من الروايات الطويلة التي تمتدُّ أحداثها حقبا زمنية متعاقبة وتنتمي شخصياتها إلى أجيال مختلفة، فتكون الرواية النهر لذلك ضخمة الحجم، متعدّدة الأجزاء، ويستغرق تأليفها عددًا كبيرًا من السنين، ولئن أمكن قراءة كل جزء من الرواية النهر على حدة بوصفه رواية مستقلة بذاتها، فإنّ هذه الأجزاء تؤلّف جميعها عالما روائيا موحّدًا متصل الحلقات يدور حول نواة سردية قارّة في كل الأجزاء.وتجسد هذه النواة قصّة إحدى الأسر يتبّع الرّاوي تاريخها بسرد الأطوار التي مرّت بها من جيل إلى آخر، منطلقًا من قصص الأفراد إلى قصة المجتمع عامة في مرحلة تاريخية محدّدة..."[1]

يريد "فهد الأب" التأسيس لمملكة الفهود من فوق هضبة صغيرة جوار مدينة إربد الأردنية، ويبدأ الصراع حين يختار الابن الأخير للسلالة أن يقيم في "أمريكا" أرض أحلامه، ويترك سلالة الفهود كلّها في حيرة ومأزق، فقد طغت الأنانية على الابن، وضحّى بتراث عائلة عاشت أجيالا كثيرة، من أجل أن تبقى متماسكة محافظة على التقاليد: "يوافق السرد الموضوعي في "تقاسيم الحياة" عملية التشكل الطبيعي لسلالة الفهود، فمحوره شخصية "فهد الرشيد" بأفعالها وعلاقاتها الهادفة إلى تكوين سلالة خاصة، لها هويتها التي تميزها بين السلالات، أما السرد الذاتي في "تقاسيم العشق" فهو أكثر قدرة على

[1] معجم السرديات: مصدر سابق، ص 227، 228.

استبطان الميول الفردية الداخلية، ونزعات التمرد، والخروج، التي تظهر في جيل الأبناء والأحفاد، حينما يشعرون بضيق الإطار الذي تترتب فيه شؤون سلالة الفهود، فذلك الإطار يحدّد الاختيارات، ويرسم المصائر، ويضبط نمط العلاقات، وهو يتعارض مع الرغبات والرؤى الجديدة التي تقتحم عالم السلالة بفعل المتغيرات الخارجية..."[1].

إنّ "شجرة الفهود" شجرة أبناء وأحفاد "فهد" الأكبر، الذي كان همّه الأوّل هو التكاثر، وبسط النفوذ والهيمنة على العائلة كلّها، فهو السيّد المطاع، زعيم الفهود، ولكن تعدّد الآراء واختلاف وجهات النظر في الحياة، وتعارض المصالح، وطغيان الأنانيات على الأفراد يؤدي بالضرورة إلى انهيار صرّح "مملكة الفهود"، وهذا ما حدث في القسم الثاني من الرواية، فقد خرج الجيل الجديد على تقاليد العائلة، وظهرت قيم جديدة وتراجعت "الفحولة" ومعها تراجع حكم "الذكورية"، ليفسح المجال للعلاقات الإنسانية، وتتفرع الساردة للتعمق في عالم شخصياتها النسائية، المملوء بالمكائد والأنانية والثرثرة، وأحاديث الغزل والحبّ المحرّم.

ففي غياب الأب ينشط المكوّن الأنثوي، والذي تمثله "فريدة فهد الرشيد"، التي تلتفت إلى حالها وتبدع في التعبير عن الوجود الأنثوي، وخصوصيته: "نكبر مثل نبت شيطاني، في غفلة من العمر، هكذا نحن البنات، لا يستطيع الأولاد اللّحاق بنا، عندما راح صدري يدفع ثوبي إلى الأعلى، ما زال فُهَيْد يُطيّر الطيارات، وأنا أطيّر الأحلام والأماني...هو يلعب في الحاكورة وأنا ألعب في فضائي الخاص...يعبُّ هو من الحياة، وأنا من أسرارها الخفية، أكتشف أن شعري أكرت فأتعلّم كيف أصفّفه ، أكتشف أن مشيتي عسكرية ، فأتعلم كيف أطري الخطو وأمهله وأتيه....أكتشف أن اللون الوردي ينعكس على بشرتي فأرتديه، وأن البُنيّ يجعلني قائمة فأتفاداه، أكتشف أن الحزام يبرز تناسقي فأشدّ به خصري، أستخدم السُّكر لأتخلص من غابات السّاقين..وألمح العيون تلاحقني فأتذمر، وفي أعماقي حبور، يبدأون محاسبتي على الحمائم التي أطلقها الله من أقفاصها مريولك قصير...أطيله، شعرك منفوش ألمه...ضحتك عالية....لا...هذا لا أملك أن أخفضه، لست مذياعا مفتاحه بين أيديكم، أهادن في أشياء تخجلني وتوقفني أمام محكمتكم متهمة بجنحة الأنوثة، أتستمر وراء تقاليدكم وأرتضيها منكرة ما حلّ بي من فيض الحياة

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 163.

وعطائها...لكن في المعايير الإنسانية لا أهادن ضحكتي ستظلّ ضحكتي، صوتي ليس عورتي...عيوني تستبطن الأشياء، أفكاري ملكي وحدي، أشكلها كما شاءت أوهامي، وكما يوجهني وعيي.[1]

لقد أتاح السرد "لفريدة" أن تعبّر عن ذاتها، فهي صوت المرأة "الفهدية" فهي صاحبة "الرؤية السردية" كما يسمّيها الناقد، تعبّر عن هموم وأحلام النساء مثل "ميسلون"، و"عريب"، و"مرام"، و"غادة"، و"رباب" والأخريات.

ويخلص عبد الله إبراهيم أخيرًا إلى أنّ التطلعات الثقافية الجديدة، هي التي قضت على الحياة الطبيعية الأولى، التي تشبه الحياة البدائية الأولى التي سمّاه بـ"الطوطمية" ويعود انهيار هذه الحياة إلى غياب النسق الأبوي ومكوناته، وظهور النسق الأنثوي بخصوصياته :"وهكذا فبغياب مكونات النسق الأبوي تختفي العلاقات القائمة على الخوف، والتبعية، والولاء، والامتثال، فموت فهد الرشيد وزوجاته الثلاث الأوّل، واقتسام أرض الهضبة، ومغادرة الأبناء المكان الذي شهد صعود السلالة وتشكلها، يفضي إلى الإعلان عن نهاية حقبة، والتفكير في البدء بأخرى جديدة مختلفة، وفيما يريد كل فرد أن يحتمي باسم السلالة، يرفض في الوقت نفسه الانصياع لقانونها العرفي الذي سنّه فهد، ذلك القانون الذي انبثق عن حلمه بأنه على هضبة صخرية "سيكون العالم" عالمه، وعالم الفهود الذي سيأتون من بعده. ينحسر دور العلاقات الأبوية، وهي علاقات بدائية مقرنة بنمط من التفكير الطبيعي، فينهار النموذج الحاضن لها، بسبب الفوارق لجديدة الصاعدة لدور الأنوثة، وحساسيتها، وتطلعاتها الثقافية، في تثبيت نسق مختلف من القيم والعلاقات الاجتماعية...".[2]

تنتهي رواية "شجرة الفهود"، كما تنتهي كل روايات "النّهر " :"نسبة إلى رواية "رومان رولان Romain Roland "، "جان كريستوف Jean Christophe "، وأطلق عليها اسم "الرواية النهر، فالتنوع في الرؤى وسيلة هذا النوع من الروايات التي تتعدد فيها وجهات النظر وتختلف وتتضارب، كما هو الحال في ثلاثية "نجيب محفوظ" و"مدن الملح" لعبد الرحمان منيف" ورواية "أرجوان" للروائي التونسي "محمد المختار جنّات".[3]

---

[1] سميحة أخريس: شجرة الفهود: "تقاسيم العشق"، دار شرقيات، القاهرة، مصر 1998، ص 116.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 166-167.

[3] ينظر: معجم السرديات، ص 228.

لا يتوقّف عبد الله إبراهيم عن تقديم النماذج الروائية، التي تؤكّد نظريته عن صراع الثقافي والطبيعي، فيتناول رواية "برج السعادة" لـ عبد القادر لطفي، ورواية "مجنون الحكم لـ"سالم حميش" التي تعد من الروايات التوثيقية القليلة التي تجمع بين الصورة التاريخية التي رسمها المؤرخون للخليفة الفاطمي" الحاكم بأمر الله" والصورة التخييلة التي يضعها السرد له، فالسارد يتحيّز للتاريخ ويؤكّد الصورة الأولى، ويفشل "متقّصدًا" في رسم صورة فنية لهذا البطل التاريخي، فمهمة الراوي لا تعدو أن تكون ربطا للأخبار والشهادات والوثائق التي ذكرها المؤرخون.

ثانيا: الرّواية وتقنيات السّرد:

عرفت الرواية العربية نماذج كثيرة من السرد التجريبي، وظلّت أبنيتها في تطوّر دائم، فقد انحسر النموذج التقليدي للرواية، الذي أسسه توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وظهرت نماذج جديدة، استفادت من تقنيات السرد الجديدة، ومن نظريات السّرد الغربية، التي جعلت من الرواية عملا فنّيا معقدًا ومفتوحًا على قراءات عديدة.يتخذ أشكالا مختلفة، والرواية عند عبد الله إبراهيم ظاهرة ثقافية أدبية تتصل بالعالم عبر التمثيل السردي، وتنفصل عنه عندما تتصل بالمؤلف كمنتج للنّص، ينقله عبر رؤاه الذاتية وخياله الفردي، فهي عمل متخيّل يحاكي الواقع ويقاربه، لكنّه لا يكرّره بل يعيد إنتاجه وترتيبه من جديد.

ينطلق عبد الله إبراهيم من رؤية نقدية واضحة، يعيد من خلالها تحليل النصوص من خلال السياقات الثقافية، ومن خلال المرجعيات الثقافية التي تمثلها، والأنساق التي تحكمها، فلا يمكن بأيّ حال فهم الظاهرة السردية، دون إدراك الاتصال المتين بين الثقافي والأدبي في أي منجز سردي، ولمّا كانت هذه الأنساق متجدّدة، وجب على الأبنية السردية أن تجدّد نفسها، وتستجيب لنماذج جديدة، وإلاّ انحسرت وتجاوزها الزمن واتهمت بالجمود والتصلّب، وهنا يؤكد الناقد على حقيقة نقدية ثابتة: " ومن بين ما يلزم على النقد الروائي أن يأخذه بجدية كاملة: عدم الاطمئنان الكلّي لكفاءة نموذج تحليل سردي ثابت، فالنماذج محكومة بتحوّل دائم، بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات، وكلّ نموذج قار هو نموذج متأزم في طريقه للانهيار، لأنه لم يعد قادرًا على استيعاب مظاهر التجدّد الضمنية الداخلية في النسق السردي، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النّوع وخصائصه".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 112.

إنّ موقف عبد الله إبراهيم، هو دعوة صريحة لاتخاذ منهج نقدي جديد، يعيد قراءة النّص وتفسيره من خلال المرجعيات الثقافية التي يمثلها، وقد كان من قبل يركّز على مصطلح الرؤية النقدية، التي تحلّل الظاهرة السردية من جوانبها المختلفة، البصرية والفكرية والجمالية، فالسرد ليس عنصرًا من عناصر فن القص فقط، بل هو وسيلة من وسائل بناء العنصر الفني: "لابدّ من التقرير هنا، أن السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدّد أنماطه ومظاهره بتعدّد الرؤى التي ترشح عنه، وهكذا فإنّ أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدّد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات...".[1]

لقد طوّر الناقد وسائله، وغيّر رؤيته النقدية، من نظرية لتحليل الخطاب الرّوائي من جوانبه الأدبية والجمالية، التي تفيد من "الشعرية" ومن النظريات اللسانية، النسقية، غيّر كل ذلك واتجه إلى الدراسات الثقافية، التي تناقش المرجعيات، وتدرس الأنساق الثقافية المختلفة للنّص، ورؤية الروائي للعالم، وقدرته على تمثيله وإعادة إنتاجه وتشكيله من جديد.

يحاول عبد الله إبراهيم أن يضع لكلّ فصل من فصول دراسته في موسوعته السردية مدخلا نظريا، يُنظّرُ فيه للإجراءات المنهجية التي سيتبعها، والوسائل التي يستعين بها لتحليل نماذجه السردية المدروسة، والرؤية النقدية التي ينظر بها إلى النصوص الروائية محلّ النقد والتحليل، ومن التقنيات السردية التي مهّد بها لدراسة نماذجه، والتي تضمنتها بعض النصوص السردية، تقنية السرد الكثيف"Covert"، والسّرد "الخفيف "Overt"، يعرّف الناقد بهتين التقنيتين من تقنيات السرد اللتين تتعلقان بالرّاوي وعلاقته بأحداث الرواية فيقول: "حينما يختفي الراوي وراء الأحداث، ويتوارى إلى أقصى حدّ ممكن لصالح الحكاية، يظهر السرد الشفّاف، الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الرّاوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيّلة، أما حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرًا بوصفه منتجا للأحداث، ومبتكرًا للحكاية، ومتحكما بحركة الشخصيات ومصائرها، فإن المتلقي لا يندمج مع العالم السردي التخيلي، ولا تتحقق شفافية الحكاية، فيتبدّد الإيهام وتتكسّر مقوّماته، لأن الرّاوي يتدخّل متحدثا عن نفسه، وعن دوره في العالم التخيّلي، مبديا ملاحظات حول كل شيء يتصل بعملية التأليف، وهنا يظهر السرد الكثيف...".[2]

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،المغرب 1990، ص 160.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد، ج2، ص 177.

إن التدخّل المباشر للمؤلّف في عملية السّرد، يؤثّر على العمل التخييلي ويفسده، وكلّما كان السردُ شفّافًا،اختفى المؤلّف، ولم يتدخل في عملية السرد وتوجيه الأحداث وبرمجتها، كلّما كان العمل السردي ممتعًا وحقيقيا، يؤكد الناقد أن هذين النوعين الأساسيين اللذين يتجاذبان العمل الروائي، ويميزانها كفن أدبي، ومرّة أخرى يعود ناقدنا ليؤكّد على تداخل دور المؤلّف مع الراوي في السرد الكثيف، أو تبادل الأدوار بينهما، فالمؤلّف يُوكِلُ مهمة السّرد لراويه، ليكتفي الأول بدور المؤلف الضمني الذي يوجه الأحداث من خلف الستار، أو من خلف قناع الرّاوي، الأمر الذي يضفي على الرواية حيوية ويكشف عن مستوياتها السردية والتركيبية والدلالية، فهو يملك حريّة التعليق، والتوضيح وإبداء الرأي، والكشف عن نفسه أمام قارئه، لذلك كان هذا النوع من السرد مرغوبا عند الساردين المحدثين، قريبا من عوالمهم التخيلية، لأنّه يعطي حريّة أكبر للمؤلفين، ويستجيب لمتطلبات السرد الجديد.

يذكر الكاتب نماذج من السرد الكثيف في الرواية العالمية مثل رواية "جاك القدري" للكاتب الفرنسي "ديدرو" ورواية "جيهان دوسانتري" للكاتب الفرنسي الآخر "دولاسال"، وبعد أن يقرّ الناقد بوجود هذا النوع من السّرد في تراثنا العربي، والذي تنفرد به السير الشعبية أين يكون للراوي دور كبير في توجيه حركة السرد وتفعيلها، ويمنح لنفسه سلطة إضافية، تجعله يتدخّل في كل مرّة، وبشكل مقصود وأحيانا "فظ" لتغيير مسار الأحداث، وتحديد معيار الشخصيات، فالمؤلّف يتدخل ليعلّق، ويصحّح، ويرتّب ويبيّن وجهة نظره، وهذا عامل خارجي، مؤثّر، وتدخُّل مكشوف في إدارة العملية السردية وتوجيهها، الغاية منه هي التأكيد على مصداقية الأحداث داخل النصّ، وتحوّل السرد الكثيف إلى ظاهرة سردية اختصت بها بعض النصوص السردية التجريبية، والتي لم تكن شائعة في السرد التقليدي، الذي اعتبره عبد الله إبراهيم شفّافا، يختفي فيه المؤلّف وراء الراوي، ويوّجه حركة السرد من خلف حجاب، فمن أمثلة السرد الكثيف رواية "البحث عن وليد مسعود" لـ "جبرا إبراهيم جبرا"، والتي عنونها الناقد "بمتاهة السرد".وينتقل بعد دراسة عابرة للرواية إلى موضوع جديد شغل حيزا كبيرا من السردية العربية الحديثة، وهو السرد النسوية، فمن الأبوية والمجتمع الذكوري، يطلع اتجاه سردي جديد ، يهتمّ بالنسوية ، وهويتها الأنثوية والأدبية ، ويحاول الكشف عن طبيعة هذا النوع من السرد ، عبر تقديمه لمنجزات سردية مختلفة ، ينتقيها الناقد بعناية فائقة ، ليثبت صحة منهجه النقدي، وأطروحته الثقافية.

ثالثا: السّرد النسوي:

ظهر مصطلح النسوية بعد الثورة الفكرية التي اجتاحت العالم في القرن العشرين، ووصل تأثيرها إلى الثقافة العربية في مطلع القرن، بعد كتابات قاسم أمين، (1865) عن تحرير المرأة، وأحمد لطفي السيّد (1872-1963)، وجاء كُتّاب التنوير فألّف رفاعة الطهطاوي (1801-1873) كتابه الشهير "المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين، وبعده كُتّاب الإصلاح لمحمد عبده وعلي مبارك، وفارس الشدياق، وجاء أعلام النهضة الأدبية كالشاعر جميل صدقي الزهّاوي ومعروف الرّصافي، وحافظ إبراهيم وغيرهم....، وتحوّلت الكتابة الأنثوية بعد هذا الجيل إلى إيديولوجيا تتهم الرّجل بالعنصرية والتطرّف في معاملة المرأة والنظر إليها، وظهرت "النّسوية" كرد فعل على هيمنة الذكورة ونظرتها الدونية للأنثى، فقد ظهرت "الفلسفة النسوية": "التي انطلقت لتقويض المركزية الذكورية بما تنطوي عليه من بنية تراتبية سادت لتعني الأعلى والأدنى، امتدت في الحضارة الغربية من الأسرة إلى الدولة إلى الإنسانية جمعاء، فكانت أعلى صورها في الاستعمارية الإمبريالية، وكان استبعاد المركزية الذكورية استبعادًا للمركزية الغربية وللاستعمارية والإمبريالية والعنصرية...تحريرًا للشعوب من الهيمنة الغربية، تعمل النسوية على فضح ومقاومة كل هياكل الهيمنة أو أشكال الظلم والقهر والقمع، وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية وإعادة الاعتبار للآخر المهمّش والمقهور والعمل على صياغة الهوية وجوهرية الاختلاف.."[1].

لقد قامت "النسوية" كثورة فكرية واجتماعية على الاحتجاج والرفض المطلق "للمركزية الذكورية"، فالمرأة لا تعرّف بكونها نقيض الرّجل، ولا دونه مرتبة، ويجب إقرار المساواة بين الرجل والمرأة في كل الميادين: "ومن هنا يمكن القول أنّ النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق المساواة الغائبة بين الرجل والمرأة، وعلى هذا تكون النسوية، كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة أو مساءلة أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، الذي يجعل الرجل هو المركز الفاعل، وهو الإنسان الحائز على الأهلية، والمرأة جنسا ثانيا، أو كائنا آخر في منزلة أدنى، فتفرض عليها حدود

[1] يمنى طريف الخولي وآخرون: نقض مركزية المركز، ج1، عالم المعرفة، الكويت، 2012، ص 8.

وقيود، ويُمنع عنها إمكانات المشاركة لأنها امرأة، وتبخس خيراتها، لأنها أنثى، تبدو الحضارة البشرية في شتى مناحيها إنجازًا ذكوريا خالصا، يؤكّد سلطة الرّجل ويوطّدها، ويقرّر تبعية المرأة له..."[1].

وظهرت الثنائيات الضدية النسوية في مقابل الذكورية، والمرأة مقابل الرّجل، وعلى هذا الأساس اتّخذ السرد النسوي هويته: "وقادني الاستقراء إلى أنّ هويّة السرد النسوي" صيغت من حضور أحد المكوّنات الثلاثة الآتية، أو امتزاجها كلها فيه، وهي: "نقد الثقافة الأبويّة الذكورية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم ولذات المرأة، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي، فتشابكت تلك المكوّنات من أجل بلورة هوية "السرد الأنثوي"[2].

استأثر الرّجل بالكتابة وهُمّشت المرأة والتزمت الصمت والحياد، لأن "الفحولة" شرط من شروط الإبداع والتأليف، و"الذكورة" هي المهيمن والمسيطر على فعل الكتابة: "يقول عبد الحميد بن يحيى الكاتب: (خير الكلام ما كان لفظه فحل ومعناه بكرًا)، وكأنّه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرّجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ) بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ، هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرّجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابه هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ..."[3]

حاولت المرأة البحث عن هويتها الأنثوية، والكتابة عن ذاتها، فلم يعد مقبولا أن يكتب الرّجل عنها، ويترجم أحاسيسها ويفكّر مكانها، فهذا تجاوز واعتداء على حريتها وخصوصيتها، فالرّجل لم يعد وصيّا على هذا المخلوق الرقيق، والذي أخذ فعل الكتابة من الرّجل، أو استعاره إلى حين، وبتعبير الغذامي سرقت من الرجل "الفحولة" (الكتابة) واستعملت قلمه لتحكي حكاياتها: "دخلت المرأة إلى المحظور

---

[1] ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، 2004، ص 11.

[2] عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص 233.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2001، ص 7.

ومدّت يدها إلى اللّفظ الفحل والقلم المذكر، فعلت هذا عمليا ولكن السؤال هو هل بيدها أن تجعل من لغة الآخر لغة للأنوثة...؟".[1]

إن مفهوم الأدب النسائي هو مفهوم إشكالي فيه خلاف كبير، فهناك من يرفض هذه التسمية وهذا التجنيس للأدب، فلا يوجد أدب نسائي، أو أدب رجالي فكثير هم الرّجال الذين كتبوا عن المرأة أو كتبوا لها، فتكون المرأة موضوعًا وغاية في حد ذاتها: "ولعلّ هذا ما أدركه النقد الغربي، فخصّ كل مفهوم بمصطلح مستقل. تفاديا لكلّ لبس، وهكذا ميّز (كتابة المرأة) l'écriture féminine عن (الكتابة النسائية) l'écriture féministe الأولى نسبة للمرأة femme وتطلق على كل ما تكتبه المرأة، بغض النظر عن نوعية موضوعاته، والثانية نسبة للاتجاه المناصر لقضية المرأة العادلة، المعروف بـ féminisme سواء أكان كاتبه رجلا أو امرأة، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن (موضوع المرأة) لا يمثل سوى جزء بسيط من مجموع اهتمامات المرأة المتنوعة في المجال الأدبي، وأن الاعتماد عليه وحده لا يعد، في الحقيقة، كافيا لاستخلاص أبرز مقومات هذه المساهمة، هذا فضلا عن أنّ (الكتابة النسائية) بمفهومها الواسع، لا تنحصر طبعا فيما تقدمه المرأة فقط، بقدر ما تشمل كذلك كتابة الرجل، فالرّجال أيضا يكتبون الأدب النسائي، كما تشهد بذلك العديد من الأعمال الأدبية المذكرة، العربية والغربية على حدّ سواء..."[2]

إنّ النسوية تستبعد الرّجال كلّهم عن عالم المرأة، وتؤسس لكتابة نسوية متحرّرة، ثائرة على "المركزية الذكورية" وعلى فحولة، الرّجل، فالأنوثة قوّة، تكشف عن حالها ونفسها، وتصنع لذاتها وجودًا متميزًا مستقلا عن مجتمع الرّجال، فأعلنت "النسوية" القطيعة الفكرية والثقافية عن الرّجل، وصنعت لنفسها عالما أنثويا مميزًا: "حيثما جرى الحديث عن الفكر النسوي، برزت ثنائية لا يجوز إغفالها: العقل الذكوري مقابل العاطفة الأنثوية، حيث التدبّر والقوّة والصرامة مقابل الاحتيال والاستسلام والليونة، ثمة جنس انتزع دوره بالمراس الذي شحذ قوته، وآخر توسّله بالنعومة والاستكانة فجرى تنمّط عابر للتاريخ، فصل المرأة عن الرّجل من ناحية القدرات والكفاءات والأفكار والمشاعر، ثم الوظائف والأدوار الاجتماعية".[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: مرجع سابق، ص 09.

[2] عبد العالي بوطيب وآخرون: الكتابة النسائية التخييل والتلقّي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب، يوليو، 2006، ص 9.

[3] عبد الله إبراهيم : السرد النّسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت ، لبنان، 2011 ص 13.

ترى يُمنى العيد أن مفهوم النسوية والأدب النسائي قد جرى تضخميه، ومن المبالغة اعتبار "النسوية" و"الأبويّة" و"الأنوثة" و"الذكورة" ثنائيات ضدية متصارعة: "أميلُ إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي-ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي-تناقضي مع نتاج الرّجل الأدبي، والمصطلح بهذا المعنى، يُحيلنا على تاريخ للأدب العربي ساهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى ما قبل الفتح الإسلامي (مثل الشاعرة سلمى بنت مالك بن حنيفة)، إلاّ أن مساهمتها أهملت بسبب معايير قيميّة ربطت بين الفنون والآداب وثقافتها من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوّة، أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلط..."[1].

تفضل الناقدة أن تقوم الكتابة النسوية على "الندّية" لا على التناقض والتعصب للجنس، والصّراع الذي يكرّس القطيعة: "إنّ الضدّية قائمة على حدّ القمع، والحرمان والتسلّط، وليس على حدّ الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية، وكاختلاف يرفض خطاب المرأة المضاد أن يترتب عليه تمايز قمعي يضعها موضع الدونية في علاقتها مع الرّجل والعالم الذي تعيش فيه..."[2]

يؤكّد عبد الله إبراهيم أن فهم النسويّة، والأدب النسوي لا يتم إلا عبر نقد "الأبوية" التي فرضت الوصاية على "الأنثى"، وصارت تتحكّم فيها، وتتكلّم عنها، فالأنثى الجميلة يفترض أن تكون صامتة، وخاضعة مستكينة، والهويّة الأنثوية تقوم على مساجلة الفكر الأبوي ودحض أطاريحه: "يلزم البحث في ظاهرة السرد النسوي كشف الحاضنة الثقافية، التي منحته دلالة محدّدة في الأدب العربي الحديث، فقد صيغت هويّته السرديّة، ممثلة بالنوع الروائيّ، استنادًا إلى حضور أحد المكوّنات الثلاثة الآتية أو اندماجها معًا فيه، وهي: نقد الثقافة الأبويّة الذكورية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي، فتشابكت تلك المكوّنات من أجل بلورة مفهوم الرواية النسوية بما صارت تعرف بها".[3]

كانت النسوية تواجه التعصّب الذكوري، الذي أحكم سيطرته على المرأة، وراح يتصرف فيها كملكية فردية: "نشأت الحركات المطالبة بحقوق المرأة في القرن التاسع عشر، ثم أطلق عليها (النسوية) (Féminisme) وبدت بوصفها أسلوبا في الحياة الاجتماعية والفلسفية والأخلاقيات يعمل على تصحيح

---

[1] يمنى العيد: الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، ط1، لبنان، 2011، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

[3] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق ، ص 5.

وضع النساء المتدني الذي يحط من شأن المرأة ويحقرها، وفي مواجهة السيطرة الذكورية أو التحيّز الجنوسي "Gender blas" الذي أثر في البنية الثقافية والاجتماعية والإجراءات السياسية بل في الثقافة بشكل عام.[1]

يستمد "الأدب النسوي" فلسفته وهويته من هذه النظرة "تجاه الرّجل"، وتحاول الكتابة الأنثوية وصف قساوة حكمه، فالكتابة محاولة للتحرّر من التبعية له، وطريقة لمقاومة استبداده وأنانيته، فعنصرية الرّجل واقع والكتابة هروب منه وتنديد بتعسفه، فالعلاقة بين الرّجل والمرأة في ظلّ المجتمع الأبوي، هي علاقة السيّد بعبده، والجلاّد بضحيته، والأمر قد يبدو طبيعيا لأنّ المرأة قد تكون متعوّدة على هذه التبعية المطلقة للرّجل!: "هي إذن دائرة محكمة الإغلاق، وهي تكرّر نفسها أو تعدّد حلقاتها إلى مالا نهاية حيثما وجدت علاقات اضطهاد وسيطرة وعنف، فالحرب رجولة، والسلام أنوثة، والقوّة رجولة، والضعف أنوثة، والسجن للرّجال، والبيت للنساء، وحتى ألعاب الأطفال: فالصبيان تستهويهم المسدسات والبنادق البلاستيكية، والبنات يملن إلى الدُمى والعرائس وأشغال الإبرة، وحتى المجلات المصورة، فالمراهقون يقبلون على قصص المغامرات والبطولات والمطاردات السوبرمانية، والمراهقات يتهافتن على قصص الحب والعاطفيات والجنيات، وليس أدب الصغار هو وحده الذي يعكس تلك الازدواجية، بل يعكسها أيضا أدب الكبار في خير نماذجه الروائية، فالرجال هم صانعوا الثورة وصاغة التاريخ في روايات مالرو والرّجل هو طيار سانت اكزوبري الذي يشق عنان خلوات السموات بل إنّ الفن، والإبداع إطلاقا، مهنة رجال...[2]

لقد حُكم على المرأة في ظلّ هذا المجتمع الأبوي الذكوري، وتحت تأثير هذه الازدواجية أن تشقى وتتعذب بمشاعر الاحتقار والإحساس بالدونية والوضاعة والضعف، وتحاول الكتابة النسوية ردّ الاعتبار للأنثى، واسترجاع كرامتها المهدورة والقصاص من جلاّدها، واسترداد حريتها وحقها المُستلب، فكان الفكر النسوي يسعى لمراجعة الثقافة الأبوية، وتفكيك خطاباتها وتحليل بناها، فما تكتبه المرأة من سرد لم يكن هدفه الردّ على الرّجل، والطّعن في فحولته، بقدر ما كان دفاعًا عن الذات، وإثباتا لها فخطاب المرأة لم يكن دائما خطابًا عنصريا مضادًا: " لم تكتب المرأة ضد الرّجل الإنسان حين تناولت في كتاباتها الإبداعية

---

[1] رياض القرشي: النسويّة قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للنشر، ط1، الجمهورية اليمنية، 2008م، ص 25.

[2] جورج طرابشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4، بيروت،لبنان 1997، ص ص 6، 7.

العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت منذ إيديولوجيا السلطة الذكورية فـ "النسائي" في الخطاب الأدبي العربي يظهر معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية الإنسانية، ومن موقع الندية، يواجه "النسائي" لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا قامع ومتسلط".[1]

يفرّق عبد الله إبراهيم بين كتابة النّساء، والكتابة النّسوية قائلا: "وفيما يخص الكتابة ينبغي التفريق بين كتابة النساء، والكتابة النسوية، فالأولى تتم بمنأى عن الرؤية الأنثوية للعالم وللذات إلا بما بتسرّب منها دون قصد، وقد تماثل كتابة الرّجال في الموضوعات والقضايا العامة، أما الثانية فتقتصر التعبير عن حال المرأة بخاصة استنادًا إلى رؤية أنثوية للذات وللعالم، وتتم في إطار الفكر النسوي، وتستفيد من فرضياته، وتصوراته، ومقولاته، وتسعى إلى بلورة مفاهيم الأنوثة، ونقد النظام الأبوي...".[2]

وبعد أن عرّج الناقد على مفاهيم الأدب النسائي، وخصائصه يفضّل الحديث عن الرؤية الأنثوية للعالم، والتي يعتبرها السمة البارزة والعلامة المميّزة للأدب النسائي، الذي تركّز حول الجسد والاحتفاء به، فالكتابة الأنثوية، ممتعة وصادمة للمتلقي في آن معا، إنها كتابات معارضة قد لا تنسجم مع تخيلاته ورؤاه.

يختار عبد الله إبراهيم نماذج كثيرة للسرد النسوي العربي الحديث، في محاولة لفهم هذا النّوع الجديد من الكتابة، وقد انتقى تجارب روائية نسائية، تتجاوب مع رؤيته لهذا النّوع من الأدب، الذي ينحاز عن الكتابة الذكورية، ويعلن القطيعة معها، ولا يتخلّى الناقد عن منهجه التفكيكي وإجراءاته المعقدة، فينساق وراء النقد الثقافي الذي يحلّل ظاهرة السرد الأنثوي باعتبار الحاضن الثقافي لها، والخلفيات الثقافية التي تصدر منها، فالنّص الأدبي هو نص ثقافي مفتوح: "وينبغي التاكيد على قضية مهمة في هذا المجال، فمع إقرارنا بأنّ التمثيلات السردية للعالم هي نتاج وعي الأفراد نساءً ورجالا، بأحوال العالم ووجودهم فيه، فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك الرؤى الفردية ليست منقطعة فيما بينها، لتضمر في داخلها كثيرًا من التجارب العامة والخاصة، فالرؤى التي تصوغ العوالم السردية التخيّلية لا تنفصل عن مرجعياتها انفصالا تاما، ولكنّها في الوقت نفسه لا تعبّر عنها تعبيرًا مباشرًا، فالعلاقة بين الرؤى السردية

[1] يمنى العيد: مرجع سابق، ص 146.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية ج2، ص 248.

وخلفياتها الاجتماعية والثقافية، علاقة مركبة ومتعدّدة المستويات ومتداخلة، ويتعذر وضع قانون لضبطها وتفسيرها، وكشف أواصرها، ولكنها علاقة قائمة لا سبيل إلى إنكارها أو تجاهلها...".[1]

3- المرأة والرؤية السّردية للعالم : "بتول الخضيري نموذجا".

يبحث عبد الله إبراهيم في مسارات السرد العربي، ويتخلّى عن دور المؤرّخ الذي يقدّم تاريخ السرد، وينحاز لدور الناقد السردي، الذي يدرس موضوعات السرد ويحلّل أبنيته: " ليس من اهتمامنا في هذا السياق تقديم تاريخ للأدب الروائي الذي كتبته المرأة العربية، وقد عرف ذلك منذ أواخر القرن التاسع عشر بكتابات: إليس بطرس البستاني، وزينب فواز، ثم لبيبة هاشم، وأجيال متعاقبة من الكاتبات اللواتي ظهرن طوال القرن العشرين، وإنّما نريد أن الوقوف على الظاهرة الأكثر أهمية فيما نرى، وهي ظاهرة الوعي النسوي بالذات، وبالعالم ثم الرؤية السردية الأنثوية التي ظهرت نتيجة لذلك، وهي في عمومها رؤية ترفع اعتراضا جوهريا-مُعلنا أو مُضمرًا – ضد الرؤية الذكورية التي صاغت الوعي الاجتماعي العام صوغا أحاديا يفتقر إلى التنوّع والتعدّد...".[2]

يعرض الناقد بعض السّرود النّسوية، التي كشفت بطلاتها عن تحرّر من قيود الأبوية، فكان التمرّد سبيلاً لإثبات الذات والبوح بالأسرار الأنثوية، والدّخول إلى عوالم نسائية غريبة، تحكمها نزوات الجسد ورغباته، وتنقلنا الرواية النسوية إلى فضاء الأنوثة وتنتهك خصوصياتها.

ينتقي الناقد نماذجه الروائية التي تستجيب لرؤيته النقدية وموقفه عموما من الكتابة النسوية، وقد اصطفى منجزا روائيا للروائية بتول الخضيري هو روايتها: "كم بدت السماء قريبة"، :"والرّواية عمل مميّز يحكي قصة امرأة مع أنوثتها، من بداية الطفولة حتى سن الثلاثين من عمرها، فالبطلة كانت تعيش في مجتمع ذكوري، مستسلمة لتقاليده وأعرافه، لا تبدي اعتراضا، ولا مقاومة، حتّى يموت "الأب" وتجد "الابنة" نفسها وحيدة تواجه مصيرها دون وصاية أبوية، أو توجيه خارجي، فالبطلة ظلّت حائرة مترددة، عالقة في حالة انتظار فوالدتها "انجليزية" تزوّجت رجلا عراقيا شرقيا، ولم تستطع الانسجام مع البيئة الجديدة، التي بدت بيئة متخلّفة، وجاهلة لم تقدر الزوجة على تحمّل واقعها، فظلّت متبرّمة متأففّة، وغير راضية بما وجدته هنالك، فتتخذ لنفسها "عشيقا" من أبناء جلدتها، يساعدها على الهرب إلى بلدها،

---

[1] المرجع نفسه، ص 312.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 311.

بعد وفاة زوجها بسكتة قلبية مفاجئة، تتحرر الأم وابنتها من وصايته، لكنّ الأمّ تفاجأ هي الأخرى بمصيبة هي المرض الخبيث الذي نخر أنوثتها وتسلّل إليها "سرطان الثدي" لتموت في بلدها الأم، والغريب أنّ الروائية لا تصرّح باسم بطلتها، التي ظلّت نكرة الاسم لكنّها معرّفة بما تقدّمه في الرواية من أحداث ومواقف، كانت تتسارع وتضطرم، فالبطلة كانت متعلّقة بوالدها، مشدودة إليه، وموته جعلها تحسّ بالغربة والوحدة القاسية، ذلك لأنّها لم تفصل في هويتها، وظلّت موّزعة بين حضارتين غربية متحرّرة من جهة أمّها، تقليدية متزمتة من جهة والدها، فالبطلة كانت تعيش أزمة هويّة، كما عاشها العراق الذي نهشته الطائفية وقسمته "الهويات المتقاتلة": "يطرح سؤال الهوية على خلفية التهجين الثقافي بين الشرق والغرب، وإمكانية اللقاء بينهما، وأيضا على خلفية تاريخ العراق الذي انزلق إلى حالة حرب، وفوضى، وهذه الخلفية المركبة تدفع بالأحداث نحو النهايات التي تتقرر بالتدريج في العالم السردي للنص، لم يكن سؤال الهويّة جاهزًا بوصفه فرضية مسبقة تصدر عن رؤية الشخصية الأساسية، إنّما هو سؤال انبثق من مسار التناقضات الثقافية بين الأب والأمّ ومجتمعهما، ثم تنامى، وتعاظم، وتضخم، فأصبح مفتاحا لكل الأحداث اللاحقة، وبخاصة بعد اندلاع الحرب بين العراق وإيران في أوائل الثمانينات من القرن العشرين..."[1]

فشلت كل العلاقات العاطفية الشرعية والمحظورة، لأن التواصل الثقافي مفقود وحبل الحوار مقطوع، فالشخصيات عاجزة عن التواصل، وسبب العجز واضح حسب الناقد، يعود إلى تباين المفاهيم الثقافية: "والمرأة الغربية هي التي تخوض التجربة في الشرق، وهي التي أخفقت في إقامة التواصل مع الشرقي، ولا يلوّح أن ثمة محمولا ثأريا يشي بفكرة الانتقام، إنما تريد الرواية البرهنة على عجز الأشخاص المختلفين ثقافيا عن التواصل العاطفي، والاجتماعي وحتى العلاقة بين الأم و"ديفيد" لا ينظر إليها الأب على أنّها خيانة بالمعنى الشرعي، فقد حدث غضُّ الطّرف عن السيطرة على علاقة متعفنة، وجرى قبول علاقة تواصل ثقافية وجسدية بين انجليزيين في أرض الشرق، هما زوجته و"ديفيد" بعد أن انبثّ التواصل بين الزوجين، فالعلاقة الموازية تنشأ في ظل سوء تفاهم ثقافي أكثر منه سوء تفاهم شخصي..."[2].

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية ، ج2 ، ص 314، 315.

[2] عبد الله إبراهيم: السرد النسوي ، مرجع سابق 120 ص.

لقد قدّم عبد الله إبراهيم رواية "كم بدت السماء قريبة" ليثبت أنّ الهويّة الأنثوية هي جزء من الهويّة الثقافية، والتباين الثقافي قد يقضي على الأنوثة ويفتتها، ولا يلتفت الناقد إلى عنوان الرواية الذي يحمل تباينا كبيرًا فـ"كم بدت السماء قريبة ! " تحمل تعارضا كبيرًا بين "السماء" البعيدة، وبين "قريبة"، فالسماء في الواقع بعيدة جدّا ولكن الفعل "بدت" هو الذي جعلها قريبة أو جعل الأبطال يخالونها كذلك، ولكن الخيبة تعكسها كلمة، كَم "التي تحمل دلالة العدد، وتحمل معنى التعجب ! لأن السماء بعيدة فعلا، ولكنّها في لحظة من لحظات الحُلم والتخيّل تبدو قريبة جدًّا.

لا يغوص عبد الله إبراهيم في عمق الجرح الأنثوي، ويكتفي بتحليل الرواية من وجهة نظر ثقافية بحثة، ليربط الهمّ الأنثوي بالهمّ الثقافي، فالرواية لا تعكس رؤية أنثوية للعالم، لأن الأنثى فيها لم تكن واعية تمامًا بأزمتها، ومدركة حقيقة لهويتها، فقد بدت عاجزة عن أيّ تفكير، مقيّدة، مترددة تتقاسمها ثقافتان متعارضتان، لم تفصل البطلة في الانتساب لإحداهما.

تدخل رواية "بتول الخضيري" ضمن الرواية الحضارية، التي تحاول الربط بين الحضارتين العربية والغربية، وإجراء تواصل ثقافي بينهما،ولم يُشر الناقد إلى أن الرواية تعكس جانبا مُهما من حياة صاحبتها، فالبطلة تتقاطع مع الساردة في كونها من أمّ اسكتلندية وأب عراقيّ، فالنّص السردي الذي اختاره الناقد يعد جزء من السيرة الروائية للكاتبة التي تنفتح على ثقافتين مختلفين عربية وانجليزية، والهويّة الأنثوية في الرواية تحدّدت من خلال الخصوصية الثقافية للبطلة، التي ظلّت نكرة غير معرّفة: "لابدّ من الإشارة إلى أنّه في نص الخصوصية الثقافية لا يمكن عزل المبدع عن نصّه، ولا عزل النصّ عن ظروف إنتاجه، فنص الخصوصية الثقافية يعيد الاعتبار لكلّ من المبدع، والواقع الشامل، وحركة التاريخ، وتأثيرات ذلك كلّه في عملية إنتاج النّص، لذا ليس مجديا مقاربة هذا النّص بالمناهج النقدية المتعارف عليها..."[1]

يختار عبد الله إبراهيم نموذجًا روائيا آخر للروائية الأردنية "عفاف البطاينة"والتي تنتقد المجتمع الأبوي الذكوري المتسلّط، وتناقضاته المختلفة، وهو بنظرها مجتمع متخلّف رافض لحرية المرأة، ويرى فيها خطرًا كبيرًا يهدّد هويته، وانتقى الناقد عنوانا مميّزا لدراسته هو:"الرّد بالسّرد:"الرّد بالكتابة".

[1] شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، مصر 2011، ص 14.

6- **الرد بالسّرد:** تحاول الروائية تفكيك الخطاب الذكوري، الذي يقوم على نظرة عنصرية تجاه الأنثى، فهي تجلب العار والمذلّة، وهي مخلوق ناقص، تحكمه العواطف والأهواء، يسهلُ اقتياده وجرّه للرذيلة، لذا وجب على الرّجل مراقبتها وكبح جماحها، وفضّل عبد الله إبراهيم مصطلح "الردّ بالسرد" على غرار "الردّ بالكتابة" الذي عرفت به كتابات ما بعد الاستعمار التي تحاول تفكيك الخطاب الاستعماري وتقويض مقولاته، فالرواية: " تعرض نقدًا جذريا لفكرة الأبوة الشرقية القائمة على القهر المباشر، والمتعمد للأنثى، فالمسار اللولبي لسيرة "منى" وتحولاتها النفسية والفكرية والجسدية، يكشف طبيعة الإكراهات التي تتعرض لها الأنثى في مجتمع يتخيّل أن حريّة المرأة، مهما كانت طبيعتها ودرجتها، خطر يهدّد أركانه، ومقوماته فيمارس قمعا مركّبا ضدها ليجول دون زحزحة تصوراته الطهرانية عن نفسه، فالأنثى في تصوّر الثقافة الأبوية كائن شفاف قابل للانكسار في أيّة لحظة، وقيمتها الرمزية تكمن في عذريتها وليس في كينونتها الإنسانية، ولا حماية لها إلّا بمراقبتها الدائمة، وعزلها، والسيطرة عليها، فحرية الأنثى جُرب معدٍ لا يلبث أن يصيب بعدواه جنس النساء قاطبة، ثم المجتمع بكامله، وذلك داء عضال يخرّب الركائز الاجتماعية لو سمح به، فالمرأة بحاجة لمن يحميها من خطر كامن فيها، وهو في حال تأهّب دائمة، وسيتفجّر حالما تخف رقابة الذكور، ولا سبيل لمجتمع يشغله عفافه إلا بأن يحول، بكل وسيلة، دون اندلاع الخراب فيه..."[1].

تدخل بنا الرواية إلى عالم المرأة، بغرابته وغوايته وسحره وألقه، وتطلق البطلة عنان البوح والاعتراف، وتغوص في عوالم الأنثى المقهورة التي تواجه قبيلة من الرّجال، يمارسون الإكراه والعنف، تبدأ عفاف روايتها عندما تعود (منى) إلى بلادها لترى والدها المريض المشرف على الموت، وتعود بذاكرتها إلى أيّام طفولتها الأولى، أين كانت تلعب مع شقيقاتها وأترابها بحريّة في غياب والدها الذي كان قد ترك الجيش للعمل في أبو ظبي ويقضي هناك خمسة عشر عاما يعود بعدها إلى قريته، وقد جمع مالا وفيرا ادّخره ليسعد به عائلته، ولكن المال المكنوز سرقته زوجته الثانية، دون أن يستطيع الأب بكل جبروته استعادة ماله، ليعود إلى فراشه مهزوما مريضا ينتظر الموت.

تتزامن عودة الأب الطاغية مع تفتح رغبات المراهقة عند "منى" التي تضبط متلبسة بالعشق مع "حب مراهقتها الأوّل" (صادق) الشاب الخجول الذي بقي يراقبها بنظراته مبتسما كلما ذهبت

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 321.

إلى المدرسة بملابسها البالية وحذائها الضيق بسبب شحّ والدها، وبعد هذا اللقاء البريء تبدأ دورة تعذيب بلا رحمة ولا شفقة يمارسها عليها الأب بسادية، ويشترك فيها ذكور العائلة وحتى إناثها المتلبسات، باستثناء عمها السالم الذي كان قد اعتقل عشر سنوات بتهمة التآمر مع الفدائيين الفلسطينيين ولكنه في النهاية يعجز عن توفير الحماية الكاملة لها، فتحرم" منى" من معرفة نتيجتها في امتحانات التوجيهي ومن الجلوس مع أفراد العائلة إلى مائدة واحدة، ويلقى على كاهلها الغض عبء كل العمل المنزل مع إذلال وعنف نفسي وجسدي ولفظي مستمر من الأب الذي لا يتوانى عن شتمها بأقذع الشتائم البذيئة، وعن ضربها بطريقة وحشية، وسيرفض زواجها من صادق، وتحرم لاحقا من إتمام تعليمها الجامعي بالرغم من تفوّقها وحصولها على أعلى مجموع في الثانوية.

تلجأ منى – إلى الله، وتغرق في التديّن حدّ التعصب هروبا من عالمها الذي أصبح بلا قلب، وطمعا في تعويض حياتها الدنيوية الشقية بحياة آخرة راضية، ولكنها سرعان ما تتخلّى عن تدينها "المؤقت" عندما تهاجر إلى بلاد الغربة، حيث تستعيد إنسانيتها المفقودة.وتحاول منى الانتحار عدة مرّات إلا أن محاولاتها تبوء بالفشل، بسبب تدخل عائلتها حينا، وبسبب مخاوفها الدينية أحيانا كثيرة.

بعد أشهر سيتقدّم لخطبة "منى" "محروس" الذكر الوحيد لأمه الأرملة، السّمين جدّا لفرط عناية الأم به، المتديّن، الخجول، الفاشل دراسيا، والموظف ككاتب في المحكمة الشرعية، وسوف يوافق الأب الذي كان رفض هذا الزواج من قبل مداراة "للفضيحة" وحبّا للمال، وتقايض "منى" التي علمها الإذلال كيف تهتم لآلامها، زواجها على محروس باستكمال دراستها ويوافق محروس، رغم رفض الأب، وتذهب منى لتسجل في الجامعة وهناك ترى مجتمعا جديدًا، إلاّ أنّها تفاجأ لاحقا بأن الجامعة ليست سوى صورة مشوهة عن مجتمعها، فها هو أحد الأساتذة يراود صديقتها إخلاص المسيحية عن نفسها مقابل إنجاحها في مادته وعندما ترفض تضطر لإعادة السنة مرة أخرى والسكوت عن حقها.

ولكن منى التي رأت في زواجها ظلما، تكره محروس وجسده وتعاهد نفسها أن لا يمنح جسدها لغير من تحب، ولن تستطيع مشاركة محروس فراش الزوجية، ومنحه جسدها، فتبدأ معركة أخرى في بيت محروس، الذي لجأ إلى الإكراه والقوة لاسترداد حقّه الشرعي وتكون هي قد قرّرت المقاومة والمعاندة، فهي ترى في زواجها من "محروس" دفناً للطموح، والتطلع للحريّة: " كنت أعرف أن قبيلتي باركت لمحروس جسدي وأحلّت له لمسي وتذوقي وهتك عذريتي، كنت أعرف أنهم، كنت أعرف أنهم سينتظرون خلف

الأبواب إلى أن يخرج إليهم محروس ومعه المنديل المنقّط بالدّم...أقسمتُ أن تنام قوانين الحلال والحرام في حضن أبي وقبيلتي ومحروس، وعاهدت جسدي ألا أحلّه إلاّ لفرد يوقع عليه لا على الورق، ويوقع جسدي عليه لا على وثيقة نجاة..."[1].

كان الصراع مريرًا بين "منى" وزوجها، الذي أصرّ على اقتحام أسوار زوجته، وإنقاذ شرفه وشرف قبيلته كلّها: "هذه التجربة المركبة من تجربتي الأب والزوج تجعل "منى" كائنا مشبعا بالكراهية، واحتقار النفس، فرؤيتها لنفسها، ولأسرتها وللعالم الذي تعيش فيه، تفوح بالحقد الذي يصل إلى مستوى خطير، فلا يخالجها إلاّ الانتقام ممن أحالها إلى محض عارض، وبخاصة الأب الذي أصبح مركزا تتجه إليه حزم الكراهية العنيفة بأشكالها كافة، يمثل الأب رمزا لثقافة عمياء تكرّس التمايز بين الذكور والإناث، فيمتدح الذكور عروقهم الأخلاقي، ويقع التباهي بأخطائهم على أنها ضروب من الافتخار، وكأنها فتوح مبينة ميدانها أجساد النّساء، فيما يقتص من النساء، ويختزلهن إلى خائنات لمجرّد الشك في أن إحداهن ابتسمت لرجل، أو شربت معه القهوة في مكان عام، وبدل أن تسعى "منى" إلى فك هذا الالتباس المكين في صلب الثقافة الاجتماعية السائدة، فإنّها تشحذ الكراهية ضد أبيها، وأسرتها، ونفسها، فكما أن العبودية مرض يجد له مغذيات بين العبيد قبل السادة، فكذلك تنزلق "منى" إلى الكراهية الكاسحة إلى درجة تضطرب فيها حركة السرد، فتقاطع الصّيغ السردية بطريقة أربكت تركيب أحداث الرواية..."[2].

تنتهي علاقة "منى" بـ "محروس" بفشل ذريع، ويكون الطلاق خلاصا لهما الاثنين، وتبدأ البطلة قصة جديدة مع رجل اسمه "سلمان" مغترب في اسكتلندا، وهو في السابعة والأربعين من عمره، وهي دون العشرين من عمرها، ترحل معه إلى أوروبا، وتكتشف الحقيقة الصارمة، فقد كان الرجل مهووسا بالجنس وكان زوجًا فاشلا وخائنا، كثيرًا ما يغيب عن البيت ويهمل حقوقه الزوجية، وبعد أشهر من علاقة زوجية خالية من العواطف تحمل "منى" ولكن "سليمان" يطلب إليها إجهاض الطفل فتوافق في البداية ثم ترفض وتنجب طفلا بهيا تسمه "آدم"، وتعيش منى تجربة مريعة من العذاب والعزلة مرّة أخرى في مكان بعيد، وكأنها في منفى منقطعة عن أي بشر، وأي علاقة إنسانية، فزوجها لا يختلف عمّا تعرف من رجال قبيلتها، الذين انتهكوا كل شيء نفيس في أعماقها، فلم تصقله ثقافة الغرب، ولم يتعلّم شيئا وبقي حاملا جرثومة الآباء نفسها، فيتنامى العداء مرّة أخرى في داخلها تجاه كل الأشياء المحيطة بها،

---

[1] عفاف البطاينة: خارج الجسد، دار الساقي، بيروت، لبنان ، 2004.ص 116.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية ج2، ص 325.

وتهيمن عليها الكآبة وتنحدر إلى نوع من السوداوية المرضية، وفي ضوء التجربتين اللتين مرت بهما، تجد نفسها في حالة جهل وعماء، فلا تعرف ماذا تريد، ولا أين تمضي، وتحوم في رأسها أفكار الانتقام، إذ حطّم الرّجال حياتها مرتين، فما دامت هي في دائرة التبعية فليس ثمة أمل في أن تستوي حياتها، ويرتسم الحل فجأة حينما تذهب إلى الأخصائية النفسية "مسزمكفيرسون"التي تقول لها بعد جلسات عدة: "إنك لا تعرفين ماذا تريدين اذهبي فكّري وحدّدي أهدافك، اعرفي ما يسعدك وما يزعجك وما تطمحين إليه، مشكلتك نابعة من ذاتك".[1]

تنخرط "منى" في دورة تعليمية خاصة بإنشاء مشروع تجاري، ويكلّف الشاب(سمكفيرسون) بهمة متابعة لمشروعها الجديد، وتتمكن أخيرا من تأسيس مشروع إنتاج الأطعمة الشرق أوسطية، وصاحب هذا التحرّر الاقتصادي تحرّرا نفسيا، وبمرور الوقت تخطط لمغادرة بيت زوجها، وتقترب من الشاب الغربي أكثر، وتعيش معه في بيت واحد، وترتبك وهي تدخل هذه التجربة الجديدة، فمخاوف الماضي ومواجعه تفسد عليها لذة الحاضر، فتقف حائرة: "كنت خائفة، ليس من ستيوارت أو وجودي في شقته، بل من نفسي ورغبتي في الاقتراب منه، صوت داخلي يذكرني أنّي مسلمة وشرقية وعربية ومتزوجة، وصوت آخر يؤكّد لي أن كل هذا لا يمنعني من التقارب مع ستيوارت، ما بين الصوتين أجول وأتردد ولا أستقرّ، منطق يقول من حقي وستيوارت أن نقترب ما دمنا نريد ذلك، ومنطق جماعة بعيدة يؤكّد أن لاحق لنا بذلك، تسكنني مقولات الجماعة بالرغم من قدمها وضبابيتها وعدم اتساقها وتسكنني أفكاري وتحثني على الحياة".[2]

عاشت منى سنة كاملة مع "ستيوارت" في علاقة جسدية حرّة محكومة بغير رغبتهما وحاجتهما لن يكونا معًا كشريكين في كلّ شيء، ولكي تتطهر كليا مما علق بها من آثار الماضي، اختارت مسكنا ريفيا خارج المدينة، وعاشت فيه بصحبة صديقها، فأصبحت "مسزمكفيرسون"، ولكن أشباح الماضي ظلّت تلاحقها، فأخذها حنين جارف إلى وطنها وعشريتها، وسافرت إلى الأردن لزيارة أسرتها وأبيها المحتضر، وأصيبت بصدمة حينما وجدت المجتمع قد ازداد انغلاقه وأنّ أجيالا جديدة ظهرت في الأسرة هي أكثر تشددًا مما كان عليه الأمر من قبل، وتحاول "منى" عرض والدها على الأطباء رغم رفض الأم التي كانت تريد أن تنتهي

[1] عفاف البطاينة : مصدر سابق ص272.

[2] عفاف البطاينة، مصدر سابق، ص 308.

حياة زوجها بسرعة لتتحرر من ظلمه، ولكن الأب الذي تمكن منه السرطان مات أخيرًا ولم يجد من يبكي عليه سوى والدته.

تعود منى إلى "ادبنره" تواصل حياتها مع ستيوارت وآدم، وتتعرض لمضايقات سليمان الذي سيمرض لاحقا، بسبب إدمانه المشروع والمخدرات وتحت وطأة الموت يتغيّر سليمان ويصبح أكثر إنسانية فيتقبل ابنه آدم ويقبل بطلاقه من منى.

وخلال حياتها مع ستيوارت يحضر عمها سالم "المثقف" "الثائر" إلى اسكتلندا بحثا عن عمل، ليكتشف أنّها تعيش مع ستيوارت تحت سقف واحد بدون عقد زواج ورقي، فيترك منزلها غاضبا ويبلغها أنه لن يخفي على أسرتها طريقة حياتها فتصاب منى بالذعر وتقرّر هجر منزلها وطفلها، وتذهب للسكن وحدها وتصفي مشروعها، وتبدأ بعمليات جراحية تجميلية لإخفاء ملامحها، وتطلب بعد ذلك تغيير اسمها ليصبح "سارا الكزاندر" وخلال هذه الفترة يصل مدينتها عمها عامر ليلاحق شرف العائلة "المنتهك" ولكنّه لم ينجح في العثور عليها.

وهكذا غيّرت "منى" شخصيتها وهويتها العربية الإسلامية لتصبح غربية خالصة، وتعود إلى الشرق مرة أخرى بهوية جديدة، وتحضر مؤتمرا دوليا حول حقوق الإنسان، تشارك فيه أختها سناء وعمها سالم أيضا، ولكنهم لم يتعرفوا عليها، وستدعوها شقيقتها سناء إلى منزلها لأن صوتها يشبه صوت شقيقة لها اسمها "منى" اختفت في اسكتلندا ولم يعد يعثر لها على أي أثر: "أجرى الغرب إعادة تأهيل لـ "منى" وبالهويّة الجديدة " سارا" عادت إلى الشرق الذي كانت تزدريه لتعيد تأهيله بنفسها، والحق ففكرة التأهيل وحمل الرسالة الإصلاحية، ثم إغفال الاختلافات الثقافية، ناهيك عن العرقية والدينية، ظهرت جميعها على خلفية باهتة، إن لم أقل تجريدية، من الأفكار الرغبوية، وعودة "منى" بهويّة مزورة تصطدم بقضية الانتماء والتغيير، ولا تأخذ في الحسبان الإعاقات الكبرى التي تعترض سبيلها، وسبيل كل من يروم تحقيق هدف مماثل لهدفها، ومنها العرق والعقيدة والثقافة والطبقة، فهل المقصود أن تصبح كل "منى" شرقية "سارا" غربية؟ فالتنكر بهويّة غربية لتغير البنيات الاجتماعية والثقافية الشرقية ما هو إلا اعتراض تنكري، كارتداء الحجاب لإدعاء التقوى، وممارسة الخداع بوسيلة التنكر، فلا يحتمل تغيير مرجعيته بالتنكر..."[1].

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 331.

تمثّل الرواية صورة حقيقية للسرد النسوي، الثائر على الأبويّة وعلى المجتمع الذكوري كلّه، فالرواية تحمل كراهية شديدة لكل ما هو ذكوري وشرقي، فالبطلة كانت تتحرك بين ثقافتين مختلفتين، حاولت رصد التناقضات الموجودة في مجتمعها وتعرية ثقافة الديني والاجتماعي والسلوكي، إلاّ أنّها لم تفلح في ذلك، فقد بدت منفعلة، مستلبة خائفة، تعامل بردّ الفعل، ولم تكن فاعلة ومؤثرة، ورغم تغييرها لهويتها الأصلية، إلاّ أنّها لم تستطع التخلّص من سطوة الماضي والتاريخ والعِرق، فالحلّ لا يكمن في "التنكّر" و"التخفّي" بل في المواجهة والجرأة في طرح القضايا والبحث عن الحلول.

لا يركّز عبد الله إبراهيم على البنية السردية للرواية، بل صبّ جهده على تحليل النظام الثقافي الذي سيطر على الأفراد، وحكم المجتمع الأبوي الذكوري، فأفرز هذا العداء والكراهية عند الأنثى، فالخصوصية الثقافية للسرد النسائي هي الموضوع الذي شغل الناقد، أمّا النسيج الروائي، ومسارات السرد فكانت اهتمامًا إضافيا لا غيره، فأزمة "منى" حسب الناقد كانت في فشلها في فهم نفسها أوّلا ومجتمعها ثانيا، والذي وصفته وصفا عنصريا فهو مجتمع العَفَنَة: "رجعت إلى المجتمعات العفنة التي تقلّد القتلة أوسمة الشرف، وتسحق الحريّات والحقوق والكرامة الإنسانية لأدافع عن حقوق الإنسانية..."[1].

إنّ نهاية الرّواية لم تكن مفهومة، وليس لها ما يبرّرها، فهي نهاية مفاجئة صادمة لا تتجاوب مع هذا النوع من السرود النسائية، فقد اختارت البطلة أن تكون مصلحة اجتماعية، قادمة من الغرب، تعلّم الشرق الإنسانية، وترعى حقوقها: "لو انتهت رواية "خارج الجسد" عند حالة التغيير الفردي الذي لجأت إليه "منى" واكتسابها الهويّة الجديدة، لأمكن تأويلها على أنّها صرخة غضب عالية صدرت عن امرأة مهانة ضد ثقافة أبويّة، أجبرتها على حلّ فردي يمثّل في تبنّي شكل واسم وثقافة في نوع من الاحتجاج على الاختزال الذي مارسته بحقّها تلك الثقافة المتحيّزة للذكور، ولتحوّل النّص إلى علامة احتجاج يمكن استعارتها في كلّ حال تقتضي نقد بنية تلك الثقافة، ولكنّ عودة البطلة متنكّرة بهدف تغيير تلك المجتمعات هدم ركائز الفكرة بكاملها، فنحن بإزاء دور نبويّ يريد اجتثاث كل شيء و استبداله بآخر مختلف؟ فلا تلبث أن تتدخل أيديولوجيا المؤلفة فتدفع الشخصية الرئيسية إلى هذه المنطقة

[1] عفاف البطانية: المصدر نفسه، ص 444.

الأخلاقية، لتجرّد الرواية من بعدها السردي الخاص بسيرة امرأة مرّت بتجارب وتحوّلات فرضتها عليها الثقافة السائدة، ينتهي الأمر بها مصلحة تحمل على كاهلها مهمّة تغيير كامل لأحوال مجتمعها".[1]

ينتقي عبد الله إبراهيم تجارب روائية نسائية مختلفة، فيلقي الضوء على مجموعة من الروائيات العربيات من المشرق والمغرب، ويختار تجربة الروائية السورية "هيفاء البيطار"، ككاتبة متحرّرة، تردّ على ازدراء الأنثى بالسرد، وتلتقي مع تجربة "عفاف" في تحدّيها للنظام الثقافي الذي يقمع الأنثى ويضطهدها.

3- "الازدراء بالسّرد":

تحاول الروائية السورية هيفاء البيطار إلغاء الفروق الطائفية، واختراق سياج الدّين، والدعوة إلى حياة أنثوية حرّة من كلّ قيد أو إلتزام، فبطلة الرواية: "نازك" تخوض تجارب عاطفية وجنسية فاشلة، أرادت من خلالها الانتقام من عالم الرّجولة الذي يحكمه النفاق وتسوده الأنانية وحبّ الذات: "هذه الرواية جاءت لتتم ما كانت الكاتبة قد بدأته من ثورة الاعتراف ضد الواقع، الاجتماعي والديني الذي عايشته وشقيت بسبب انصياعها كامرأة له في روايتها التي لفتت إليها انتباه النقاد والأدباء "يوميات مطلّقة" الثورة التي أرادت منها أن تعلن انعتاقها من نير الرّجل وهيمنة العادات والتقاليد والمفاهيم الاجتماعية والدينية التي كبّلتها...".[2]

بطلة الرواية "نازك" امرأة في الثامنة والثلاثين، نشأت في أسرة مسيحية، تعلّمت فيها معنى العفّة والعذرية والنقاء، والصّفاء الرّوحي، إلاّ أنّها سرعان ما تنقلب على ماضيها الديني، وتنتهك قدسية الدّين وحرمته، وتنطلق في البحث عن هويتها الأنثوية، ورغبتها الجسدية، وشبقها الذي لا يرتوي أبدًا: فتمارس الغواية والإغراء، وتصير مهمتها الإيقاع بالرّجال والسخرية من عالمهم البائس والبحث عن هويتها الأنثوية المستلبة: "أفصحت رواية "امرأة من طابقين" عن طبيعة الهويّة الهشّة للأنثى، فهي بسب الوعي المستحدث بنوعها الجنسي، وبسبب عزوف الثقافة الذكورية عن الاعتراف بها، إلا بوصفها وسيطا للمتعة، أو موضعا لها، اكتشفت ذاتها كائنا ضعيفا تجاذبته الأهواء أكثر من الاختيارات الواعية، فـ "نازك" الشخصية

---

[1] عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص 173.

[2] نبيه القاسم: اضطراب في رؤية الأنثى لنفسها ولعالمها في رواية "امرأة من طابقين لهيفاء البيطار"، موقع الكاتب الفلسطيني، د.نبيه القاسم، يوم 25 أفريل 2017 الساعة 22:00

الأساسية في الرواية، كانت تتحرك في مسارين يجسدان الرؤية الأنثوية النرجسية للأنثى، وقد مثلت هذين المسارين كل من نازك الكاتبة الساعية إلى الشهرة الأدبية، ونازك الشخصية الروائية التي تكتب عنها نازك الأولى رواية ..."[1].

إنّ المميّز في رواية "البيطار" هذه هو حضور البنية النرجسية، فبدت البطلة "نازك" مغرقة في الأنانية، تتمحور أحاديثها حول الجسد والرغبة، فقد أطلقت العنان لأهوائها الأنثوية التي كبّلها الدّين وقمعها المجتمع الذكوري، فقرّرت الانتقام من إيديولوجيته القائمة على القمع والاضطهاد، وازدراء الأنثى، فقد تخلّصت "نازك" من قيود الدّين والمجتمع وقرّرت أن تعيش حياة حرّة، لكنّها حياة موضوعها الرّجال، فالبطلة تثور على استبداد الرّجولة وتعسفها واستغلالها البشع للأنثى، وتتحوّل علاقتها بالرّجل إلى عداء وصراع دائم: "فليس صحيحًا أن العلاقة الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان هي العلاقة بين رجل وامرأة، وإنما العلاقة الأكثر عدائية والأكثر عدوانية التي يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان هي علاقة الذكر والأنثى..."[2].

نشأت "نازك" في أسرة دينية مسيحية: "وجرى تلقينها في الكنيسة على تقويم الحب الرّوحي وطمس الحب الجسدي، فإذا كان من جسد يمكن أن يحبّ فهو جسد المسيح بتجلياته وتضحياته، وحينما وقعت في هوى شاب مسيحي وجدته منصرفا إلى حبّ المسيح، فلاذت بالشّاب المسلم "صفوان" الذي تخطّى حاجز الأديان والعقائد في العلاقة بين الجنسين، ومع أن قمع الرغبة الجسدية في المسيحية هو الذي قادها إلى البحث عمّن يشبعها فوجدته لدى المسلم، فإنّها فسّرت ذلك على أنّه إلغاء للفروق الدينية، وصولا إلى مجتمع يندمج أفراده ويتشاركون في المفاهيم والتصورات الخاصة بحياتهم كجماعة واحدة، وليس فرقا متنازعة تحرّم العلاقات الجسدية، كأن الجسد من أملاك العقيدة وليس لصاحبه شأن فيه".[3]

تدخل البطلة عالم الرجّال، وتحاول قراءته وتجريبه، لكنّها وقعت في المحظور فعوض مقاومة الرّجل ومحاولة إذلاله، امتثلت لكلّ رغباته ومطالبه، بل وفقدت هويتها الأنثوية، وانقسمت على ذاتها، بين "نازك" الصحفية الناجحة، التي اقتحمت عالم الشهرة والكتابة، وبطلة روايتها التي تغرق في

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 178.

[2] جورج طرابشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج3، مدارك للنشر، ط1، دبي، 2013 ، ص 271.

[3] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 181.

الرذيلة، وتتخذها الروائية وسيلة للبوح والاعتراف، فكما أن الرّجل الكاتب يتباهى بعلاقاته العاطفية والحميمية وحتّى خيانته الزوجية، فكذلك تفعل "نازك" أو تفعل "هيفاء البيطار" في روايتها "امرأة من طابقين" وفي النهاية لم تكن البطلة تحمل هويّة أنثوية واضحة وواحدة، فقد ظهرت البطلة بهويات مختلفة، متناقضة ومتعارضة: "وأذكر خمس هويات متداخلة لا يكاد السّرد يتمسّك بأيّة هويّة منها، إنما يهرب منها، كلّما لاحت معالم إحداها، وهي: هويّة الفتاة العاشقة في مجتمع ديني مسيحي يحرّم فكرة العشق، ويقتصّ من مقترفيها باعتبارهم خاطئين، إذ يولون الاهتمام لأجسادهم لا لأرواحهم، وهويّة المرأة المفعمة بالرغبة الجسدية في مجتمع ينظر إلى الرغبة المعلنة بكثير من الدونية، ويعدّها عهرًا سافرًا ينبغي اجتثاثه، وهويّة الزوجة في مجتمع يحوّل الزواج إلى مؤسسة خاوية تفتقر إلى الروابط العميقة، وتتردد في أروقتها المهجورة الخيانات والعلاقات الموازية، وهويّة الأمّ التي تفقد طفلها فتحرم من ممارسة الحنان، فيحول بينها وبين حالة المنح العاطفي والدفئ الأمومي، ثم هويّة الكاتبة المهووسة بالشهرة إلى درجة تتمسّح فيها بأذيال "كاتب البلاد الشهير" يمنحها شرعية أدبية وتلاحق ناشرا إلى بيروت لينشر لها روايتها الأولى، فالاضطراب في رؤية الأنثى لنفسها ولعالمها عرقل إدراجها في إحدى الهويات المذكورة، ويعود ذلك فيما نرى إلى عدم نضوج مفهوم الهويّة الأنثوية في الكتاب..."[1].

تكشف الرواية صراعًا داخليا بين "نازك" الإنسانة و"نازك" الأنثى، فالأولى تمثل الطابق "العلوي" الذي يحكمه العقل والمنطق و"الطابق الثاني" تمثله الأنثى التي تمارس الغواية والإغراء وتتتبع الهوى وتتصيّد ملذات الحياة، ويتجلّى هذا الصّراع في هذا الحوار بين "الطابقين": "حسنا أنت الموهبة والعقل المفكّر، وأنا الشهوة والجنس، أنا الغرائز التي تحتقرينها أنت، الغرائز التي لا تبدع أدبا، لكنّها ستساعدك على النشر، وهو (الناشر) الآن يفتح لك طريق الشهرة، أنا من سيمدّ لك الجسور، اتركيني أخرج من القمم، لماذا تسجنيني في الحرمان والإهمال، أم ترجّيني في غرفة مشبعة بالشهوة مع رجل جذّاب يحرقني بالرغبة، وأنا أنهكني الحرمان والسعي لنصفي الآخر، فلماذا لم تسمحي لي بأن انصهر معه ،أن أتحّد معه بأجمل اتحاد في الكون، اتحاد رجل مع امرأة؟ لماذا تعلمت أن تحتقري الغرائز، وأن تضعي ألف شرط لتنفلت من قمقمها الأخلاقي الزائف؟ تقولين كلامًا غامضا لا أفهمه، الاحترام الحبّ، التفاهم، ما قيمة

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص ص 178، 179.

هذه الأمور حين تنطلق شرارة الشهوة الخالدة؟".[1] ،تنتهي الرواية بتوحّد الشخصيتين وتصالحهما وتعايشهما معا في جسد واحد.

يتناول عبد الله إبراهيم تجارب روائية مختلفة، تحمل خصائص الأدب النسوي وموضوعاته، والسّياق الثقافي الذي أفرزه، ويخلص إلى نتيجة حاسمة، تلخّص رأيه في السرد النسوي العربي كلّه، الذي يتسم بالتعارض والتناقض والاختلاف مع نفسه، فالكتابة النسوية تعالج هويّة المرأة وواقعها ومصيرها وصراعها مع الآخر من أجل استرجاع كرامتها، فالكتابة الأنثوية بدت غير مهادنة، ولا مسالمة، فهي تتسم بالكراهية والعداء، والانتقام من الذكورية، وهي غير متصالحة مع الذات الأنثوية، فكثيرًا ما كانت تساجل الذات، وتختلف معها وتناقض نفسها بنفسها، وتكون في النهاية منفعلة لا فاعلة، فهي في الواقع تتبع الرّجل وتسير وفق ايديولوجيته القائمة على الاستيلاء والاستحواذ، فأغلب الشخصيات النسائية في السرد الأنثوي تتسم بالأنانية والنرجسية: "هذه البنية النرجسية التي تجتاح الكتابة النسوية تحمل ايديولوجيا أنثوية تطفو فوق الأحداث، وتعيق حركة السرد، وهي تحيل مباشرة إلى الكاتبات وليس إلى الشخصيات الروائية، ومن المفهوم أن ثقافة الاختزال الذكورية تنتج كائنات شوهاء تتمرّغ في الأنانية، والنرجسية، تُنوّع من الدفاع السلبي عن الحقوق والأدوار، فالتمركز حول الذات مرحلة تتصل بما قبل النضوج، حيث يتوهم المرء بأنه محور العالم، ولا قيمة للأشياء إلا بمقدار علاقتها به، ولهذا فما يلفت الاهتمام في النصوص التي وقفنا عليها هو أنها روايات سيرية تعنى بمصائر شخصيات محدّدة، وغالبا شخصية رئيسية واحدة ولا تعنى بالأحداث العامة، فالرؤية السردية الأنثوية تصدر عن المرأة في تجاربها المريرة مع الرجال، وترتد إليها بعد ذلك، ويأتي الإشباع أو حتى الإغواء الجسدي كما في رواية "امرأة من طابقين" معادلا موضوعيا لهشاشة وجودية...".[2]

يمضي عبد الله إبراهيم في تحليل نماذجه السردية من السرد النسوي، ويختار تجارب سردية مميّزة في عالمنا العربي، فيأخذ من تونس رواية "امرأة ليس إلّا" لـ "باهية الطرابلسي" ومن الجزائر مليكة مقدّم بروايتها "المتمردة" التي تعدّ سيرة روائية، تستعيد فيها الكاتبة أيام طفولتها، أين غادرت الجزائر باتجاه فرنسا، والأحداث تدور في قريتها "قنادسة" ومدينة بشار ثم مدينة وهران في غرب البلاد، أين واصلت دراستها الجامعية في تخصص الطبّ، وتحكي "مليكة" قصة حياتها التي توزّعت بين عالمين مختلفين، من

[1] هيفاء البيطار: امرأة من طابقين، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2006، ص ص 193،192.

[2] عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد ، ج2 ص370.

الصحراء الجزائرية إلى مدينة "مونبولبيه" جنوب فرنسا، وتلقي سنوات الأزمة الأمنية في التسعينيات ظلالها على سيرة البطلة، وتصوّر الكاتبة جانبا من هذه المأساة، فـ "مليكة" كانت تعيش في عزلة شبه تامة بفرنسا تحت حراسة مشدّدة بسبب تهديد القوى الدينية الأصولية، ينتابها القلق على بلدها الذي كان يغرق في الفتنة، ويلاحظ الناقد أنّ رواية "المتمردة" تختلف عن السرود النسوية التي عهدناها عند الروائيات العربيات اللاّئي كنّ في مواجهة المجتمع الأبويّ الذكوري : لم تتحدث "مليكة" عن التخبط الأنثوي الذي هو موضوع لازم في الأدبيات النسوية فقد مرّت بعجالة على تجربتها في باريس، ويخلو الكتاب من التوجعات الخاصة بالرغبة، والهجران والفقد، فقد كان مسار الأنوثة خاطفا كأنّه شعور مطموس في باطن الكتاب لم يسمح له بالإعلان عن نفسه، فالأنثى تماهت بأحداث بلادها، كانت"مليكة" شخصية هامشية ومهملة، ومنبوذة، رُميت في أقصى الجنوب الفرنسي، ثم فجأة شرعت في البحث عن ذاتها حينما بدأت بلادها تفقد نفسها، ومن الطبيعي أن يدافع المرء عن ذاكرة راسخة، وذاكرة "مليكة" تتصل بماضي الجزائر، وهو ماضي معياري جعلها تكون في تعارض مع الجزائر التي كانت تحترب من أجل هوية جديدة، فنفضت خمولها، وبدأت تبني تجربتها طبقا للشروط الجديدة، فقد تم كبح جماح التجربة الذاتية من أجل تجربة جماعية، حتى أن ظلال "جان-لويس" مرّت طيفا هجينا، وكأن وجوده محض فضله؛ لأنه وضع في تعارض مع فكرة الحرية الكاملة لـ "مليكة".[1]

يجمع عبد الله إبراهيم نماذجه الروائية، ليبيّن الرؤية الأنثوية للعالم، وللذات الأنثوية، التي تسعى للدفاع عن هويتها ووجودها، وسط نسق ثقافي مغلق، يحكمه مجتمع أبويّ ذكوري متسلّط، ما فتىء يحاصر حرية الأنثى ويعاملها "كجنس" بشري ضعيف واهن وناقص العقل والدّين.

تقوقعت أغلب "البطلات" في السرد النسوي، وانكفأت على ذاتها، وتمركزت حول الأنا، ولم تلاقي الآخر وتحاوره، وأصيبت الأدبيات النسوية بحالة من النرجسية وحبّ الذات، وسيطر الغضب، والتعصّب للأنثى على هذا النّوع من السرد، وأدى دورًا تهديميا، أراد من خلاله نقد المجتمع الذكوري، وتقويض أحكامه ومقولاته، لكنّه بالمقابل لم يستطع إنصاف المرأة والتعبير عن خصوصياتها الثقافية، فالعلاقة بين الرّجل والمرأة لا تقوم على العداء والكراهية، بل على الحوار والاحترام والمحبة الخالصة، فقد أعاقت هذه النظرة عملية اندماج المرأة في المجتمع، وقسمت الأدب إلى قسمين نسوي وذكوري، وهو تقسيم بيولوجي وعنصري

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 368.

قائم على الجنس والنّوع، فقد حصرت المرأة وجودها في هذا الفضاء الفيزيولوجي-الجسدي- وأصبح الأدب النسائي نصا للمتعة، فالقارئ الذكوري يصغي لبوح الأنثى، ويضطلع على أسرارها المكبوتة ورغباتها المقموعة وعالمها الأنثوي النسائي البديع، فالكتابة النسوية عنده إغواء ومراودة، واعتراف بالضعف وإقرار بالحاجة الماسة للرّجل، بل إنّ المجتمع الذكوري لا ينظر إلى المرأة إلاّ من خلال رؤيته الذاتية، ومعياريته القائمة على التمييز: "هكذا يتبيّن أن الأحكام والتصورات التي التصقت بكيان المرأة عبر العصور، تبنى على الخصوصية الأنثوية الجنسية، إذ تضخم هذه الخصوصية تضخيما يلغي بل يبتلع البعد الإنساني العام للمؤنث، هذا التوكيد على الخصوصية يمثل بتقويم المرأة حصرًا بمظاهر الفيزيولوجيا وبوظائف الجنس وإنتاجيته أفضلية المتزوجة على غير المتزوجة وأفضلية أم البنين على أم البنات، والولود على العاقر، وانسجاما مع هذا يتم تقديم المحجبة على السافرة ،والمنقبة على المحجبة، ورهينة البيت على المنقبة؛ وهو تقويم يتبع قانون الإلغاء المتزايد، وبقدر ما تتضخم هذه الخصوصية الجنسانية على حساب الإنسانية فإنّها تُفضي إلى تقويم متدنّ للخصوصية الأنثوية، بل لا ينظر في الخصوصية الأنثوية إلا في ضوء معيارية الخصوصية الذكورية بحيث يغدو كل اختلاف نقصا".[1]

الواضح في النماذج الروائية التي اختارها عبد إبراهيم، أنّ الأدب النسوي لم يعد يختبئ وراء الشخصيات الروائية، فكثيرًا ما تظهر شخصية الكاتبة لتفصح عن مواقفها وتبدي رؤيتها وتعلن رغبتها في التحرّر والانعتاق من قبضة الرّجل، وقد يكون تدخلها لإبداء رأيها سافرًا ومُقحما على نحو ما رأيناه عند "عفاف البطانية"، وقد يكون خافتًا خجولاً ولمّاحًا على نحو ما وجدناه عند "مليكة" مقدّم.

يرى عبد الله إبراهيم أن "القيمة" الرئيسية للأدب النسوي لا تقوم فقط على التحرّر من سيطرة الذكر وهيمنته، وتقويض رؤيته العنصرية الجنسانية المقيمة، فقد لاحظ الناقد أن الأدبيات النسوية تتمركز حول الجسد الأنثوي، وتحتفي به، وتبالغ في امتداحه وتمجيده أيضا،فالهوية الأنثوية جزء من هوية السرد.

4- السّرد والجسد :

تقوم الهويّة الأنثوية على الجسد ويقوم الأدب النسوي على جماليات هذا الجسد، فهو العامل الذي يحدّد الهويّة الأنثوية ويميّز المرأة كإنسان، لذلك تمركزت الأدبيات النسوية حول الجسد الأنثوي وامتدحته،

[1] خالدة سعيد: في البدء كان المثنّى، دار الساقي، ط1، لبنان، 2009، ص 18.

فالكتابة الأنثوية للرواية لم تكن سوى مزج للغة والجسد؛ فهي كتابة المتعة ويرجع الناقد سبب هذا الاهتمام، إلى النقد النسوي ذاته، الذي انشغل بالجسد كخصوصية فردية تميّز الأدب النسوي، ولم يتجاوزه إلى نقد موضوعي ومنهجي يبيّن الخصائص الأسلوبية والأنساق الثقافية التي جاء بها هذا النوع من السّرد، فقد اختزل النقد النسوي السرد في القدرة على التعبير عن هذا الجسد: " ومن أجل أن تتضح أهمية الجسد الأنثوي وموقعه في المدونة السردية النسوية، فلا بدّ من تأكيد القول بأنّ تزايد الاهتمام بالأدب النسوي انبثق من خضم الاهتمامات المتزايدة بالحركات النسوية الحديثة التي جعلت من المرأة موضوعا للمنازعة بين الثقافة الذكورية التقليدية، والحراك الاجتماعي المتجدّد الذي أفرز مطالبات كثيرة بحقوقها، ومكانتها، ودورها كفاعل اجتماعي وثقافي، فكان الجسد جزءًا من المنظومة المترابطة لقضية المرأة: "ولعلّ النقد النسوي يعدّ أحد المعالم التي أفرزتها الحركات النسوية حول الجسد الأنثوي للمرأة، وهدفه تأكيد خصوصية الأدب النسوي باعتباره تمثيلا لعالم المرأة وبيّن أنّ تلك الخصوصية تستمدُّ شرعيتها من خصوصية النوع الإنساني للمرأة، ومن التنميط الثقافي لها، ومن طبيعة جسدها؛ لأنها تنتظم في سلسلة علاقات ثقافية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنّها بفعل الإكراهات التي مارستها الذكورية، أصبحت مشوّهة، وملتبسة، لأن المرأة اختزلت إلى مكوّن هامشي، وصار جسدها موضوعًا لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي..."[1].

قامت الرواية النسوية من البداية على نقض السلطة الأبويّة، ورفض إكراهات المركزية الذكورية، والتمرد على تقاليدها ومعيارتها: "وقد ظهر الجسد الأنثوي بكافة مستلزماته في هذه المنطقة؛ منطقة القيم التقليدية القامعة والمتينة والمتماسكة التي تمثلها الثقافة الأبوية الذكورية، يطرح الجسد حاجته، ويقترح رغباته، وعلى هذه الخلفية تطرح قضية البلوغ والعذرية، حالة البلوغ تظهر عند الأنثى فتحدث خلخلة، فبالنسبة للأسرة والمجتمع الحاضن لوجود الأنثى، يعتقد أنّ لحظة البلوغ ترسم خطرًا، فالأنثى أصبحت قادرة على أداء وظائفها الجسدية، وينبغي الخوف عليها، لذا يجب أن تحبس وتوضع تحت الرقابة، لكن من جهة أخرى، يعتبر الرجال أن بلوغ المرأة يجعلها موضوعا للاشتهاء، والاستمتاع، إذن هناك خوف وتوجس من الأنوثة مقابل رغبة فيها، هذا هو بالضبط ما تعنيه بالمجتمعات الأبوية التي تريد من الأنثى أن تحبس، ولكنّها تريد منها أيضا أن تستباح..."[2].

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 379.

[2] عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص 217.

يعدّ السرد النسوي ظاهرة جديدة، بدأت مطلع الستينات، ولكنها حسب الناقد لم تكن بالحدّة والسجال والعدائية التي تميّزها اليوم، وسرعان ما حكم الرّجال على هذه الظاهرة بالاستهتار والتهتك، والخروج عن التقاليد والترويج للانحلال الأخلاقي، فأضحى جسدُ المرأة موضوعًا مبتذلا، يُطرح في هذه الأدبيات بشدّة، ويقحم داخل العمل الروائي، ويزّج به في ا لغالب خارج البنية السردية ومسارها القصصي.

إنّ حضور الجسد وحده على مستوى الكتابة الأنثوية، يغيّب البعد الإنساني للمرأة ويلغيه، وتتحوّل الكتابة على هذا المستوى إلى نصّ للّذة والمتعة، والاستهلاك فقط، فغياب البعد الإنساني، والرؤية الفنية للعمل الروائي، يجعل السرد النسوي خاويًا، خاليا من كل معنى: "يمثل الجسد الأنثوي إذن أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الرواية النسوية العربية، ودرجة الاهتمام به تختلف بين نص وآخر، وفيما لا توليه بعض الروايات إلا اهتماما عابرًا، تحتفي به أخرى، وتنهمك في رسم تفاصيله، واستيهاماته، فيكون مثارًا للإعجاب، والحفاوة والرغبة، وهي حفاوة تقود إلى ظهور السرد الكثيف الذي ينشغل بالجسد، دون أن يدمج ذلك في سياق الحكاية، إذ يقوم السرد، في كثير من الأحيان بالاهتمام بالجسد على حساب البناء العام للحكاية، بحيث تبدو الأجزاء الخاصة بذلك، وكأنّها ألصقت بالنّص...".[1]

ينتقي عبد الله إبراهيم النماذج الروائية التي توظّف الجسد كموضوع للكتابة الأنثوية، فيتناول رواية" إلهام منصور" الموسومة"حين كنت رجلا"، فالبطلة تتخلّى عن أنوثتها، وتنتسب إلى عالم الذكورة، فتقدمت "هبى" شخصية الذكور وحاولت محاكاتهم في كل شيء، ولكنها فشلت في تأدية هذا الدور، فقد خلعت هويتها المستعارة سريعا، وعادت إلى هويتها الأصلية، فجسدها الأنثوي كان قد أفصح عن نفسه وفضح "هبى" التي اختارت هويتها التي تتسم بالعفوية والتلقائية، ولكن هذا الخيار لم يعد ممكنا أو متاحًا، لأن البطلة تكون قد فقدت هويتها الأولى، ووقع تخريب في هويتها الأنثوية، بعد أن تعطّلت فاعلية الجسد عندها، ولم تعد تنتمي إلى عالمها الأنثوي الرقيق، فمحاكاة الذكور قمعت فيها رغبات الأنثى، وشوّهت طبيعتها كامرأة.

يعرض عبد الله إبراهيم نموذجًا آخر يعارض نموذج "هبى" فهو مثال للاحتفاء الحقيقي بالجسد الأنثوي، ومبالغة كبيرة في اِمتداحه ووصفه، واعتباره العامل الرئيسي المميّز للأنثى الساردة، فقد أتى الناقد برواية: "نخب الحياة" لـ "آمال مختار" فالبطلة "سوسن عبد الله" تطلق العنان لرغبات الجسد وأهوائه

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 385.

المحمومة، فالأنثى في داخلها تستيقظ وتتحدى الأطر الثقافية والدينية والاجتماعية، فالهويّة الأنثوية تتحقق عن طريق المتعة الجسدية الخالصة، فقد سافرت "سوسن" من تونس إلى ألمانيا، لتحقق هذا الهدف فتتحرّر من قيود المجتمع الشرقي، الذي تحكمه الذكورة، وتسعى إلى اكتشاف جسدها من جديد بعيدًا عن الوصاية الأبويّة: "كان يجب أن أخوض التجربة بعيدًا عن "رضا" الذي أصبح الآن "هناك"، كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبيه بين وبينه: الإنسان أينما كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرّف أناسًا عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تحققت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون، القانون الذي يحبّ ويكره ويختار ويقرّر ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلّى بلعبة الظلم والعدل..."[1].

تميّزت البطلة برؤية شبقية للحياة، وكان جسدها مركز الإحساس بالعالم كلّه، فالدّنيا متاع ولذة، لا مكان فيها للمثل والأخلاق، فتلك خدعة الرّجال بمصادرة حريّة النساء، واستعبادهن، فلا مجال للرضوخ والاستكانة، فالجسد الأنثوي كفيل وحده باستعباد هذا الرّجل، وكسر غروره وغطرسته وفحولته المزعومة: "فالسّرد يتمحور حول متعة الجسد بأشكالها المختلفة، ويظهر الجسد هائجا، لرغباته، وحينما لا تتحقق شروطه يرتدّ إلى ذاته في نوع من اللّوم والتعنيف، في بعض المرّات تكون الشخصية الأنثوية راغبة في وقت لا يرغب فيما هم يرغبون والذي يحكم هذه المعادلة الصعبة إحساس آخر بالتعارض ينبثق في ثنايا النّص، ويتحكم في اتجاهاته الدلالية، إنّه التعارض في وعي الشخصية بين الطبيعة والثقافة، فالطبيعة ظهور وشغف ورغبة، والثقافة تخفّ وطمس وإخفاء، في الطبيعة يتباهى الجسد الأنثوي بوضعيته الأصلية، وينتمي إلى متعته، فهو باستعارة من "شتراوس" "نيئ"، أمّا في الثقافة، فهو ملتبس وممحور بالعبودية ومطبوخ، إنّه ثانوي، مجرّد ملحق أو ذيل لأنظمة ثقافية تحدّد وظائفه، وتقنّن دوره، ثم تكيّفه على وفق مقاصدها وحاجاتها، في الطبيعة كان الجسدُ فاعلا وفي الثقافة أصبح مفعولا به..."[2].

يرى عبد الله إبراهيم أنّ "سوسن بن عبد الله" اكتسبت هويتها عبر جسدها الرافض للامتثال فكلّما احتفت الأنثى بجسدها أكثر كلّما ابتعدت عن المجتمع، واعتبرت متهتكة وفاجرة، خارجة عن الشرط الاجتماعي والثقافي والديني، وكلما ابتعدت عن هذا الجسد "بهية" اقتربت من المجتمع واكتسبت وجودها

[1] آمال مختار: نخب الحياة، دار الآداب، بيروت،لبنان، 1993، ص 19.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 390، 391.

الاجتماعي، لكنّها تخسر وجودها الأنثوي، إنّ الهويّة الأنثوية تتحقق من خلال الجسد وامتداحه، وتتأزم وتضعف كلّما عطّلت فاعلية هذا الجسد.

يرجع الناقد إلى البدايات الأولى للكتابة الأنثوية، ويعرّج على تجربة الأديبة "غادة السمّان" باعتبارها رائدة الأدب النسوي العربي، ويمثل الجسد في كتاباتها محفّزًا سرديا، فعليه ينبني السرد الرّوائي للكاتبة، التي عرفت "الأنثى" في كتاباتها كيف تتمرد على "الذكورية" وتفلت من سيطرتها، فالبطل في سرد "غادة" كان دائما المرأة العربية، بخصوصياتها الثقافية، وصفاتها الإنسانية والبيولوجية، وتطلعاتها وسط مجتمع شرقي يرى المرأة لذة ومتعة، ويطرحها متهمة بالخطيئة والرذيلة والعار، فالأنوثة في الشرق تهمة، لذلك وجب تحرير المرأة من هذه القيود والأحكام العنصرية، فالثورة الحقيقية عند "غادة" ليست في ردّ الاستعمار فقط، بل في تغير الذهنيات ومحاربة التخلّف الفكري والثقافي والاجتماعي، وتحرير الإنسان العربيّ ذكرًا وأنثى: "أنا أعتقد أنّ الثورية العربية ما تزال عرجاء ما دامت تهادن كثيرًا من القوى الرجعية والقيود المتوارثة التي نشأت ضمن إطار اقتصادي لعصر معين، وانقضى العصر، وتبدّل الوضع الاقتصادي، وبقيت تلك العادات والأخلاقية المتوارثة تكبّل جسد الثورة ككفن- قفص، إذ أبرز ما تتجلى فيه هذه المهادنة تجاوز (الثورة) لأهمية تحرير المواطن من أنثى وذكر..."[1].

لم تكن "النسوية" بمعناها الأيديولوجي قد تبلورت بعد في أدبيات السرد النسوي العربي ولم تنضج عند "غادة السمّان"، فقد كانت كتاباتها، تمثل حركة تمرّد على هيمنة الرّجل الشرقي، ورفض لغطرسته وعنصريته وتميزه "الجنسي": " تميّزت المرأة الكاتبة بالمسارعة إلى الرفض منذ بدايات طرحه للتداول، وكان هذا الموقف غريبا، ويعبّر عن حساسية خاصة تجاهه، لاسيما عند الجيل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي ويكرّس شهرته، كما هو الحال بالنسبة إلى الأديبة غادة السمّان على الرغم من أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرّد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده المختلفة التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها ووجودها ومشاعرها، حيث كانت المرأة بطلة قصصها بامتياز..."[2].

[1] غادة السمّان: القبيلة تستوجب القتيلة، منشورات غادة السمّان، ط1، بيروت ، لبنان، 1980، ص 11.

[2] مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، عدد 57.

يركّز الناقد على عمل سردي وحيد، من أعمال غادة السمّان، وهو روايتها الموسومة"بيروت 75"، باعتبارها تمثل نِزاعًا شديدًا بين قيود المجتمع وقوانينه الملزمة ونوازع الجسد ومتطلباته الملّحة، فالبطل"فرح" يتجه من دمشق إلى بيروت، رفقة البطلة، "ياسمينة "وهما يحلمان بالثروة والشهرة، لكنّهما ينغمسان في عالم المتعة، وتكون نهايتها مأساوية؛ تموت ياسمينة بقسوة شديدة، فيقطع رأسها، ويهرب "فرح" من مستشفى المجانين، وهو نصف مجنون ونصف عاقل، ويظلّ الجسد الأنثوي، لعنة، والاحتفاء به عذاب وويل: " قام السرد بتمثيل مأساوي جسّد نوعا من المفارقة حول تقاطع المصائر، فالمنطق الذي هو بذرة فيلسوف، والمثقفة التي هي بذرة شاعر، وجدا أنفسهما بسبب الالتباس الذي أحدثته حاجات الجسد ورغباته، وسيلتين للعقل الجنسي غير المتكافئ بالمعنى الاجتماعي والجسدي، وكلّ هذا وقع على خلفية شديدة التعقيد من التعارض الثقافي العام الذي جعل الشخصيات تستقبل هذه الوضعيات من أجل رهانات الثروة والشهرة وإشباع الجسد، حينما يتعلّق الأمر باللّذة توضع الأجساد البشرية في منطقة معتمة، وكلّ خروج على السنن الثقافية ينبغي أن يكافأ بعقاب، كأن يكون القتل أو الخبل، لأن الثقافة النمطية تصادر الجسد، وهي تسقط عليه نظامها القيمي، فلكي يكون جسدًا سليما، فيجب عليه أن يكون امتثاليا، وإلاّ جرت معاقبته..."[1].

تغرق "ياسمينة" في اللذة، ويتخذ جسدها سلعة يقايض بها "نمر" مصالحه، وينزع "فرح" إلى الشذوذ، وترك "أنثاه" فريسة للمتربصين، ولم يقم بحمايتها، كما تقتضي رجولة "الشرقيّ" وتقاليده الاجتماعية، فقد كانت رجولته مزعومة ومزيّفة، وخطابه متناقض وفاشل، فالعجز أقعده، والشذوذ أنهكه.

إنّ الرواية كانت إدانة واضحة، لرجولة مزعومة، وفحولة متوّهمة، فكأن "غادة" تسخر من "إيديولوجيا" المجتمع الذكوري، وتتهمه أخيرًا بالعجز والقصور، فما يؤمن به سراب وخرافة: "ظلّ مصطفى واجما، ووالده يتأمله بحزن عميق، (هذا الولد لن يصير صيادًا أبدًا، إنه مفسود"وصايع"...يريد أن يكون شاعرًا...إنه نصف مجنون، غارق في الأحلام والأوهام ولكن هل أنا خير منه؟ أنا الذي قضيت ثلاثين عامًا من عمري في البحر محاولا صيد قمقم الجني وفانوسه؟ أنا صيّاد الوهم، صيّاد الجنيّ القويّ

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 234، 235.

المطاع الذي لا ترد له رغبة...إن كان مصطفى مجنونا فقد ورث جنونه عنّي، أنا صيّاد "الفانوس السحري" !)".[1]

ويطلق الوالد حكمه النهائي على ابنه مصطفى: "وتنهّد مصطفى بحرارة عاشق مراهق في البحر، بينما عاد والده يتأمله بأسى: (لن يصير أبدًا صيّادًا فحلا كشقيقه المرحوم علي...إنه لن يقدر على ملء فراغه...)".[2]

ترسم الرواية صورة "لبيروت" عام 1975 فتجعلها مدينة الجنون والموت، وتبدي "غادة" موقفها من الرّجل، ورهانها على المرأة وجسدها الذي تكتشف سحره وألقه وتميّزه: "إنّها لا تستطيع أن تصدّق كيف تركت جسدها يتحرك طيلة هذه الأعوام دون أن تكتشفه...كانت لها مغامرات سريعة وعابرة، وكان جسدها يتجنب التجربة دائما...كيف حملت جسدها طيلة هذه السنين كعبء، كجثة، كمجرد أداة للتنقل وحمل الطباشير، جسدها الثمين تكتشفه لأوّل مرّة كعالم من اللّذات، ولو لم تأتي إلى بيروت لظلّت إلى الأبد تجهل كيف تستطيع أن تشتعل، وأن ترقص بجنون".[3]

يرى الناقد أنّ المجتمع بقيمه الثقافية، يصادر الجسد ويرهن أهواءه، ويخضعه لسلطته، وكلّ تمرّد وعدم امتثال لشروطه، تكون عاقبته وخيمة، ونهايته وبال: "حينما يتعلق الأمر باللذة توضع الأجساد البشرية في منطقة معتمة، وكلّ خروج على السنن الثقافية ينبغي أن يكافأ بعقاب، كأن يكون القتل أو الجنون، لأن الثقافة النمطية تصادر الجسد، وهي تسقط عليه نظامها القيمي، فلكي يكون جسدًا سليما بالمعنى الاجتماعي، فيجب عليه أن يكون امتثاليا، وإلاّ جرت معاقبته، كأن يتحول شاذا يجد لذته في مثيله، أو يقتص منه بالقتل، فـ"ياسمينة" يسكنها شبق معطّل طوال ألف سنة عن ممارسة المتعة الحقيقية، وما أن تقترب إلى المنطقة المحذورة، إلا يحوّلها السرد إلى عاهرة يقايض بجسدها هذا وذاك من الرّجال، ثم تقتل فلا يعبر الجسد عن حاجته إلّا بمصير موضوعه القتل...ولا تنتهي الشخصيات إلى ما

---

[1] غادة السمّان: بيروت 75، منشورات غادة السمّان، ط6، بيروت،لبنان ، 1993، ص ص 24، 25.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

جاءت من أجله، ولا تحقق أيّا ممّا انتوته، إنّما تكافأ بالقتل، أو الجنون، أو العهر، أو الشذوذ، وكلّها مصائر قاتمة ترسم في أفق السرد".[1]

وضع الجسد الأنثوي رهينة وظلّت الأنثى حبيسة رغبات المجتمع الذكوري، وضحية خصوصياتها الأنثوية، ويتحوّل الجسد الأنثوي من "رهان" خاسر في رواية "بيروت 75" إلى ذات ساردة عند "أحلام مستغانمي"، فالجسد لم يكن موضوعًا للكتابة بل ذاتا، تحرّك أحداث السّرد، فهو الغائب الحاضر في رواية "ذاكرة الجسد". والذي يكتب عن "الجسد" هو الرّجل ذاته"خالد" الذي فشل في تحويل المرأة إلى موضوع فنّي، في لوحة ،وفشل مرّة ثانية في تحويلها إلى عمل سردي حكائي في رواية.

5-أحلام مستغانمي : كتابة الجسد في ذاكرة الجسد

يرى عبد الله إبراهيم أن "أحلام مستغانمي" تقف في أفق الرواية النسوية الآن، وأنّ كتاباتها السردية مختلفة عمّا ألفناه عند الكاتبات العربيات، ذلك أن "أحلام" لم تتخذ الجسد الأنثوي موضوعًا للكتابة والبوح عن أحاسيس الذات الأنثوية، فقد كانت تتورع عن الوصف الحسّي لهذا الجسد، رغم أنّ الرواية حافلة بمشاهد الحب، وتحمل الجسد عنوانا لها: "فالكاتبة لم تبالغ في وصف الجسد كشفا وعرضا ورغبة كما فعلت كاتبات أخريات، لكنها لم تهمل ذلك الجسد، فهو الحاضر الغائب، والراغب-الممتنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء، ينتظر في المنطقة القلقلة بين الظهور والاحتجاب، فالحب والجسد حاضران بقوّة في مدونتها السردية، ويخترقان صفحاتها كلّها، ولكن لا توجد صفحة واحدة فيها خصّت الجسد بوصف حسّي مكشوف، وليس ثمة مشهد جنسي مباشر يصوّر العلاقة بين المرأة والرّجل، لأنّ السّرد شُغل بالتعبير عن اشتهاء متخيل لا يتحقق أبدًا، وهو يجعل المتلقي يترقب حدثا لن يقع، فيظل في حال انتظار دائمة، يلتذ بشيء ولا يناله...".[2]

اختار عبد الله إبراهيم رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام، مع أن البطل فيها كان رجُلاً، ولكن الاختيار كان مقصودًا، فالرّواية استبدلت فعل الجسد وروايته بالكتابة عنه، لذلك طغى الإنشاء الشعري على السرد، وظلّ الجسد حديث الآخر، وليس حديث الذات الساردة، التي ظهرت متحفظة ومترددة في اقتحام عالم اللذة الحسّية للجسد الأنثوي، وقد انشغلت الشخصيات بهموم الوطن وخيباته ولم يكن

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 393.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 394.

الوقت مناسبًا لإطلاق عنان الرغبات وأهوائها، ومع أن الأنوثة حاضرة بقوّة ممثلة في شخصية "حياة"، إلاّ أنها كانت "أنثى" التحدّي لا "أنثى" الاستسلام، وقد كان حبها لـ"سي خالد" مختلف، ومستحيل، وهو ضرب من الإعجاب والإكبار، فالرّجل صديق لوالدها "سي الطاهر"، كانا مجاهدين في الجبهة، وكان "سي خالد" قد تعرّف إليها طفلة، ولاعبها صبيّة تنتظر عودة أبيها من جبهة القتال، من منكما تلك الصغيرة التي قبلتها نيابة عن أبيها، ولاعبتها ودلّلتها نيابة عنه؟ من منكما...أنت؟ وبرغم بعض الخطوط المشتركة على مُحياكما، كنت أشعر أنّكِ أنتِ ...لا تلك. أو هكذا أتمنى، وأنا أحلمُ قبل الأوان بقرابة ما تكون جمعتني بك. وأندهش لهذه المصادفة، وأجد فجأة تبريرًا لوجهك المحبّب إليّ مسبقا، لقد كنت نسخة عن (سي طاهر) نسخة أكثر جاذبية، كنت أنثى..."[1].

يعيش البطل صراعًا عنيفًا، فهو الممزق بين عاطفتين أو قل بين امرأة، بين طفلة اسمها "حياة"، صارت امرأة ناضجة هي "أحلام"، وتضطرب عواطف الأبوّة المحبّة المشفقة على الطفلة "حياة" وعواطف الرغبة واللهفة والانتظار على "أحلام" الشابة الجميلة، وتاه "خالد" بين طفلة هاربة لم يستطع استرجاعها و"أنثى" لم يستطع وصلها، لقد تحوّل إلى رجل ذاكرة، يؤخذ بالمرأة كعمل فنّي بديع، يحرضه على الإبداع والتأمّل، ولكنّه لا يستطيع أن يمارس الحب ويعيشه كأيّ إنسان طبيعي، فهو معطوب، ويده المقطوعة تجعله نصف عاشق، فاليد المبتورة، تجعله رجل ذاكرة، لا رجل الواقع "تكتب أحلام" حياة كتابها من أجل "النسيان" ويكتب "خالد" كتابه من أجل" الذاكرة" فثمة نزاع يلفّ النّص من أوّله إلى آخره، وهو يؤدي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية: فـ "أحلام/حياة"، تجد في النسيان حالة طبيعية لأنّها تقرأ الآخرين عبر منظور يومي، أما "خالد" فيجد في "الذاكرة" شاهدًا على التباس المعايير، لأنّه يؤول أفعال الآخرين عبر منظور يومي، وكلّما تقدّم السرد تعقدت مشكلة "خالد" فـ"المنظور التاريخي" الذي يرى من خلاله الآخرين، ويفتر أفعالهم، ويؤولها، يولد لديه شعورًا بالعزلة والعجز عن التواصل".[2]

لم يعد "خالد" يتذكر جميع النساء اللاّئي عرفهنّ، ووصلهن، وأحبّهن ولكن حبّ "أحلام/حياة"، كان أعنف وأشدّ، وهو أكبر ذنوبه على الإطلاق، ولا سبيل للتكفير عنه: "لم تكن لي زوجة ولا سرير شرعي استبدلت به آخر، خمسون سنة من الوحدة، نصفها تماما ما يمكن أن أسميه "السنوات المعطوبة" تلك التي

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط15، بيروت،لبنان ، 2000، ص 54، 55.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 395.

قضيتها بذراع واحدة، مشوّه الجسد والأحلام، كم أحببت من النساء؟ لم أعد أذكر، من حبّي الأوّل لتلك الجارة اليهودية التي أغريتها، إلى تلك الممرضة التونسية التي أغرتني إلى نساء أخريات...لم أعد أذكر أسماءهنّ ولا ملامحهن، تناوبن على سريري لأسباب جسدية محضة، وذهبن محمّلات بي لأبقى فارغا منهنّ، وحييت أنت أكبر ذنوبي على الإطلاق كنت أنت-المرأة الوحيدة التي لم أمتلكها والذنب الوحيد الذي لم أقترفه حقًّا...[1]

ينقسم البطل على نفسه مرّة أخرى، ويقع في اضطراب واضح، وازدواج داخلي ظاهر، فهو يقف في المسافة الفاصلة بين القبول والرفض، والاقتحام والإحجام، وبين الحقيقة والوهم، فهو مثلا يرفض ذهنيا زواج "أحلام /حياة"، ولكنّه يلبّي دعوتها لحضور زفافها، ويأتي من باريس إلى قسنطينة ليشهد الفرح، ويكمل رحلة البحث عن الوهم والسراب، ويظفر في النهاية بلوحة فنّية رائعة، بعد أن خاب أمله في الظفر بأنثى رائعة: "وينبغي ملاحظة أن هاجس الجسد المعطوب قد حوّل كل العلاقات التي يقيمها "خالد" مع الآخرين إلى علاقات ذهنية خطابية، وفي مقدمتها علاقته بـ"أحلام/حياة" فغياب الفعل استبدل بإنشاء ذهني حول جسد الآخر، وهنا تظهر "أحلام/حياة" بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار "خالد" وينشط السرد في التعبير عن تلك الأفكار والرغبات، فلا تجد تعبيرًا فعليا عنها، وبما أنّ النّص يقوم على أساس ثنائية الإرسال والتلقي، وأن شخصية "خالد" هي التي ترسل وشخصية "أحلام/حياة" هي التي تتلقى، فإنّ خالد يكون راويا، و"أحلام/حياة" تكون مرويا له، أما "المروي" فهو الخطاب الإنشائي الذي يرويه، ويعيد روايته "خالد"، وهو "ذاكرة الجسد" ".[2]

تستعيض الذات الساردة فعل الجسد، بفعل الكتابة عنه، وتتحوّل الرواية إلى عمل شعري بديع، يزاحم النثر السردي ويسيطر عليه، فالإنشائية والخطابية هي السمة البارزة في هذا العمل الرّوائي الذي يشتغل على اللغة الشاعرة، لا على الحدث السردي: "فنحن هنا، كما نحن هناك، أمام نص أدبي شعري الميسم بكل ما في هذه العبارة من معنى، نص فيه توهج الانفعال، واكتظاظ الصور، وتكيّف العبارة، وانتقاء المفردة الموحية الدّالة، والمازجة بين الحلم والواقع، أو الخيال والحياة...والذي يبدو لي أن الكاتبة

[1] أحلام مستغانمي: مصدر سابق، ص 307.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 396، 397.

عندما جاءت لتكتب الرواية، لم تتخلّى عن موهبة الشعر عندها، ولم تغادر عالم الجمال البتة، فقد كانت (مستغانمي) شاعرة أولا، وروائية ثانيا، ولعلّها ناقدة ثالثا..."[1].

تتخلص "أحلام/حياة"، من حبّها عن طريق الكتابة، فالكتابة اغتيال لحالة العشق الغريب الذي انتابها، أمّا "خالد" فقد ظلّ أسير شكوكه وهواجسه، فهو مولع بجسد "أحلام/حياة" وعاجز عن نيله، وهو بين الموقفين حائر وعاجز، وقد نجحت الأنا الساردة في تعطيل رغبات الجسد الأنثوي وجموحه، فالإنشاء الشعري كان يؤجّل الوصال، ويرجوّه: "تصلح هذه التجربة الروائية أن تكون مثالا معبرًا في الرواية النسوية العربية عن الإغواء الذي يقدمه "السرد الشعري" حيث تزاحم الصيغ الشعرية المفرغة من دلالتها معظم الأفعال السردية، وتموّه عليها، وتكاد تطمسها، وبأفعال الجسد تستبدل استيهامات إنشائية مسهبة، فالنثر تشكيل شعري متدفق، تتخلّله مجازات وصور شعرية تطفو على النص، وتدرج فيه كزينة مثيرة للدهشة، لكنها عائمة فوق متن النص، ولا تؤدي وظيفة سردية، وكأنها نقشت عليه بعد استكمال الكتابة، وهي لغة شعرية أنيقة أشبه ما تكون بلغة المجلات النسائية...، إنّ العلاقة بين الجسد والكتابة في روايات "أحلام مستغانمي" متوترة، فالكتابة تغمر الجسد الأنثوي وتظلله، وتزيحه إلى الخلف في نوع من الحجب الاستيهامي المولّد لرغبة محتدمة فيه، لا تجد تعبيرًا عن نفسها أبدًا في العالم السردي الافتراضي".[2]

بهذا يجمل الناقد رأيه في أدب "مستغانمي" وفيما تكتبه من فن سردي نسائي، لا يرتكز على الجسد ولا يبالغ في تقريضه، ويتورّع عن نزواته وعن وصف المشاهد الحسية منه.

يختار عبد الله إبراهيم نماذجه السردية، من كتابات نسائية خاصة، تستجيب لشروط ثقافية يحدّدها الناقد مسبقا، وفق علاقتها بالجسد الأنثوي إيجابا وسلبا، فمن علاقة مؤجلة عند "مستغانمي"، إلى علاقة معطلة تماما في رواية "الخباء" للروائية المصرية "ميرال طحاوي"، حيث ينكفئ الجسد الأنثوي، ويتقوقع وينعزل وسط مجتمع صحراوي مقيّد وفي أفق أنثوي محدود.

6-جدل الجسد والسّرد:

[1] عادل الفريجات: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، 2000، ص 123.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 398، 399.

يركّز الناقد على جملة الاستهلال، التي بدأت بها الرّواية، فالكاتبة تهدي عملها إلى جسدها الأنثوي قائلة: "إلى جسدي...وتدُ خيمة مصلوبة في العراء"[1]، وتحيلنا الروائية مباشرة على بيئة ثقافية وإجتماعية قاسية، حيث العراء والخلاء، وحيث الجسد المصلوب للعذاب، فالوتد منتصب وحيد في عالم البرّية الموحش والمقفر، والعنوان صادم يُنبي باغتراب الجسد، فهو سجين، مغيّب، موؤود في غياهب الجهل والظلام.

لعلّ رواية "الخباء" تصلح مثالا على المعنى المقصود بالجسد الأنثوي حينما يكون "فضلة" أي أنّه فضلة معطلة، ومضافة إلى أجساد أنثوية أخرى مأسورة في "خباء" خلف باب كبير لا يفتح سوى مرتين، واحدة في الفجر قبل طلوع الشمس، وأخرى بعد غروبها، وكأن تلك الأجساد ينبغي أن تتعفن وراء بوابة "الخباء" لأنها تعيش حياة منقوصة في فضاء مغلق لا يمكن اختراقه، فلا تعرف لذة الدفء، ولا ضوء الشمس، فالنور يكشف الجسد، ويمنحه هويته، ويعيد صوغه، ويعرضه أمام الآخرين، أمّا العتمة فتبعده عن العيون، وتحجبه، وتقطع الصلة بينه وبين العالم الخارجي، فينفتح الجسد على عالمه الداخلي، وتتعطل فاعليته الإنسانية، لأنه أصبح موضوعا لرغبة محترمة خاضعة لأرجاء دائم..."[2].

يحيل عنوان الرواية على عالم خفيّ محتجب خلف الظلام، فالخباء كلّه عتمة، والنساءُ عالقات داخل قببه المخيفة المنسية: "حين تبدأ الشمس الإختباء أشعر بالتعاسة، تضيء "صافية" غرف البيت بسراج خافت، أتسلق حديد النافذة حتى أصل للشبح، أتطلع للسماء هادئة ومقمرة، والليل خافت توارب "صافية" باب أمّي، تروح وتجيء، وتنظر من وراء الباب على جسدها في العتمة، وهو ساكن في الفراش، أقلّب وجهي في السماء، لا شيء غير السور العالي من كلّ الجهات، وخزائن الغلال ربوات طينية تجاور السور، قبب كبيرة وصغيرة، صوامع، وبرج حمام يستطيل قليلا لكنّه لا يبلغ ارتفاع السور: "كيف يمكن تسلقه؟" أرمق الفضاء والتراب والكون وأهبط..."[3]

عزلت النساء في هذا الخباء الكبير، الذي يفتح عند طلوع الشمس وعند الغروب، وأبعدن قسرًا عن صخب الحياة ونبضها، فاستسلمن للحكايات وعجائبيتها، وتكفلت البطلة "فاطمة" بوصف المكان في البداية، وسرد الأحداث التي تدور في هذا السجن المظلم، والقفص النسوي في قلب الصحراء، فالأنوثة

---

[1] ميرال الطحاوي: الخباء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، القاهرة ، مصر 2001،ص 08.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 399.

[3] ميرال الطحاوي: المصدر نفسه2001، ص 31.

سجينة أسيرة، أفردت في هذا المكان المغلق، الذي لا يوجد به رجال: "فكأن النساء ينبغي عليهن أن يبقين صغيرات وأسيرات إلى الأبد ، وبعيدات عن الضوء في عالم أحادي البُعد بلا رجال، حيث الانهماك في حياكة أحلام لا نهائية، وفيما تُمضي نسوة "الخباء" أعمارهن في الحياكة والغزل والنسيج يتقبلن عالما راكدا ، تحاول "فاطمة أن تفتح ثغرة تطل منها على العالم، وتكون النتيجة ثمنا باهضا، أفضى إلى قطع ساقها، فظلّت عرجاء أوّلا، ثم بلا ساق فيما بعد، ففكرة العقاب تصيبُ كلّ من حاول الخروج من المكان المغلق...".[1]

ميرال الطحاوي بدوية المنشأ، عالمة بطبيعة المرأة البدوية وعوالمها الأنثوية الغريبة، حيث الرقابة والحصار والهيمنة الذكورية المطلقة، وقد حاولت أن تنقل آلام الأنثى وعذاباتها في هذا المكان، والقيود التي ترصف فيها، والأحلام البسيطة الساذجة، عن الحرّية والحياة، التي صارت تحسد الحيوانات عليها، وهي النحيلة" العرجاء"، فحتى منامات "العرجاء" يسرح فيها" الجمل" سيّد الحياة الصحراوية بلا منازع: " الوشمات على الجلود تنحت الحكاية نفسها، كل الصبايا يرون في المنامات فرسا أو أسدًا، لكنّه كان تلك المرّة جملا، رأته وهي نائمة، عيناه بيارتان وجسده تلة مجدبة، سنامه خيمة، وساقاه وتدان انغرسا في أحشاء مربع، رأته يرعى في شواشي جدائلها، قالت ربّما الموت، لكن عينيه انكفأتا على الوهدات بتبتل قال لها: "الجمال بعدما صبرت وأكلت من عشب البوادي ونحل سنامها، كرهت الخف والخطمة واللجام، ثم جثا على عقلتيه، فنهضت من رقدتها المستسلمة وحينما مدّت يدها لتفك مخطمته التي تلثمها، لوّى رقبته الطويلة وجرّ عقل ساقيه وأطلق خفيه للفضاء ولم يعدْ...".[2]

في هذا البيت المظلم المغلق يتدفّق السّرد الأنثوي غزيرًا، وتنسج الحكايا بألوان أنثوية بديعة، وتنقل الساردة عالم البادية الغريب، وتقدم الصورة البشعة المهيمنة المجتمع الذكوري، فالأنثى فيه أسيرة ذليلة، ومنزلتها مع هذه الأنعام والبهائم وأحيانا دون ذلك بكثير.

يقدّم عبد الله إبراهيم نماذجه الروائية بطريقة دقيقة، وبما يخدم نظرته للأدب النسائي العربي، وسروده المختلفة، وبما يخدم أيضا المنهج الثقافي الذي اتبعه، والذي يرى من خلاله السرد النسوي وخصوصيته ثقافية تقوم على موضوع الجسد، أو علاقة الأنثى بجسدها إيجابا وسلبا، فالجسد هو ما

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 243.

[2] ميرال الطحاوي: المصدر نفسه، ص 117.

يحدّد رؤية هذه الأنثى إلى نفسها وإلى العالم من حولها، وهي في الغالب نظرة تقوم على مبدأ الانتقام، فهي مدمرة، تهدم ولا تبني، ولا تكلّف نفسها البحث عن الحلول: "على أن الرواية النسوية العربية التي انتقينا منها في هذا السياق نماذج دالة، وقفت على وجه واحد من وجوه التضاد المدمر، وافتقرت إلى قدرة استكشاف أبعاد هذا الأمر، وعجز التمثيل السردي عن معاينة صورة التوازن المطلوب، وبدأ غياب واضح لكلّ ذلك، فما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أن الروايات التي وقفنا عليها، قد حاكت، سواء بتأثير مباشر أو غير مباشر تلك الأيديولوجيات التي أشاعتها الحركة النسوية، وبخاصة ما له علاقة بـ "خطاب تحرير الجسد"، الذي ينادي بجسد حرّ لا ينصاع لأيّة حدود، وهو سيد الزمان والمكان، مكتف بذاته وينحو صوب الخلود بخصائصه الذاتية، ثم إنّه جسد بريء، وسعيد، بعيد عن الرغبات والمخاوف والشغف، جسد متطابق مع ذاته، ورغم كل هذا فهو لا يضع في الاعتبار الظروف الواقعية والحقيقية للجسد".[1]

لا يخوض الناقد في هذه الاعتبارات، ولا يسعى لكشفها، فالواضح أنّه اتخذ من هذا الأدب موقفا ثابتا، فالسرد النسوي كان يهدف إلى الانتقام من هيمنة الذكورية، والحدّ من السلطة الأبوية، ووصية التقاليد والعادات والدّين، وتقويضها، ولكنّها غرقت في "الشبقية" واللّذة وبالغت في التحرّر، فهي تناقض نفسها، وتتعارض مع ذاتها، ولم تكن معتدلة منصفة، تدعو إلى احترام الأنثى وإحقاق حقها، وبعث دورها في المجتمع، فانجرّت وراء نداء الجسد ورغباته ودونيته، فحكمت على نفسها بالفشل الذريع.

يرى ناقدنا مرّة أخرى أن موضوعات السرد الأنثوي مكرورة، ومتشابهة، تتركز حول الجسد، والعنف الذكوري، والتمرد على منظومة القيم والمثل الاجتماعية والثقافية، فهي تدور حول نفسها، تفتقد إلى الإبداع والتجديد: "يمتلئ العالم المتخيل بصورة ثابتة للأنثى، وتتوارى أفعالها، فهي نوع واضح من الاستعراض، وعلى الرغم من الغياب الملحوظ للرجال عن ذلك العالم فقد ظهرت أدوارهم الفاعلة فيه، واقترنت فكرة الفاعلية والمفعولية بفكرة الذكورة والأنوثة، وإن اتصف الحضور الكثيف للمرأة في السرد بالمفعولية، فيما تميّز غياب الرّجل عنه بالفاعلية، فلم يؤثر الغياب في موقع الفاعل لا في السرد ولا في الثقافة الحاضنة له، ومن الظواهر التكرارية في السرد النسوي التركيز على العنف باعتباره أحد ركائز

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 488.

الثقافة الأبوية، منها القهر الجسدي المفرط للأنثى، أو الفعل الجنسي الذي لا يوفر متعة إنّما يكاد يكون انتصابا...".[1]

الأنواع السردية الهجينة :"السيرة الرّوائية".

تعدّ السيرة الراوئية نوعًا مهجنا، يأخذ من فنيين سرديين هما: السيرة والرّواية، فقد ولد هذا النّوع السردي هجينا، فالكاتب لم يعد بحاجة أن يكتب سيرته، ويقيّد يومياته، ويفرد لحياته كتابة سيرية، بل صار يُضمّن كلّ ذلك في عمل روائي أو مجموعة روايات، يطلعنا فيها عن ذاته، ويكون المجال مفتوحًا أمامه، ليكاشف قارءه، ويُفضي إليه، ويعترف له بمكنونات نفسه، ولكن الاعتراف يكون تنكريا، فالسارد يبوح لقارئه من خلال شخصياته، التي تحمل كثيرًا من طبائعه وجزء من سيرته، وتاريخه الشخصي: "لا يفارق الراوي مرويه، لا يجافيه، ولا يتنكر له إنما يتماهي معه، يصوغه، ويعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي...".[2]

يعتبر الناقد هذا النوع من السرد خرقا لأدبيات السيرة الذاتية، التي يسودها الحذر والتحفظ، فالسيرة الروائية تحرّر السارد، وتدفعه إلى البوح، فهي كتابة غير موارية، تمتاز بالتدفق والصّدق، فقد صاغها في هذا القالب الفني البديع، الذي يجمع بين الواقع والتخييل، وبين الاعتراف والتنكّر، فالسيرة الروائية هي إعادة إنتاج للسيرة الذاتية، ومحاولة ترتيب لعلاقة "مريبة" بين "السارد" و"سيرة حياته"، فلطالما كتب الروائيون سير حياتهم، بطريقة رمزية، وتنكرية، فالأبطال في الرواية، ليسوا مقطوعين عن مبدعيهم، بل هم كائنات من لحم ودم ومشاعر وأعصاب، يتكلّم الساردون بألسنتهم، وينطقونهم بدلا عنهم، وهم ليسوا مضطرين "للبوح" بكلّ ما كان في سيرهم الذاتية، مادامت الرواية تفتح لهم هذا الأفق: "فالتجربة الحياتية في الرواية ليست هي التجربة في الواقع، فلقد طالها التحويل لا النسخ أو الاستنساخ، كما أنها مهما بلغت في تماديها في الخروج عن تعريفاتها القارة وأشكالها السائدة، تبقى مشدودة إلى روائيتها،

[1] عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص 58، 59.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 411.

بمعنى التزامها بمبدأ مخالفة صلابة الواقع بتمييعه وإحالته ليصبح واقعا آخر موازيا ومفارقا وقابلا لقراءات مختلفة".[1]

لعلّ أقرب تعريف للسيرة الروائية، الذي يلخّص طبيعة هذا الجنس السردي هو تعريف فيليب لوجون في كتابه "السيرة الذاتية" الميثاق والتاريخ الأدبي حين يعرّفها بقوله: "سأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يُعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكّده..."[2].

إن ما يحكم "السيرة الروائية" هو إصرار الراوي على التستّر والتخفي، وتضليله لقارئه عن طريق التخييل، فكلّ أديب يفصُح عن ذاته بطريقة فنيّة مبدعة، فرواية زينب لهيكل، جمعت كثيرًا من تجارب هيكل وسيرة حياته، وكذلك كتابات توفيق الحكيم" عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف"، فتجارب هؤلاء كانت محورًا لرواياتهم، لكن كيفية استعادة تلك التجارب والذكريات تختلف من أديب إلى آخر، فلا توجد في الغالب رواية خالصة من هذه التجارب "وعلى العموم فإنّها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى جبرا إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق" و"السفينة "والبحث عن وليد مسعود، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني" وصنع الله إبراهيم "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" و"وردة"، وغالب هلسا في "الروائيين" و"سلطانة" وعبد الرحمن الربيعي في "الوشم" و"خطوط الطول" "خطوط العرض" وإدوار الخرّاط في "يا بنات إسكندرية" وعشرات سواهم من الروائيين في الأدب العربي الحديث، ولا يمكن إخفاء تلك الأنساغ المتصاعدة في روايات الطيب صالح، وإبراهيم الكوني، وفؤاد التكرلي، وغادة السمّان، وأحمد إبراهيم الفقيه، وحنان الشيخ، والطاهر وطار، ونوال السعداوي، وسليم بركات، وإسماعيل فهد إسماعيل، ولطيفة الدليمي، وبهاء طاهر، وعبد الرحمن منيف..."[3].

---

[1] بن عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري : رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات، ج 49، م13، النادي الأدبي ،جدة ، المملكة العربية السعودية،سبتمبر 2003، ص 581.

(2) فيليب **لوجون: السيرة الذاتية ترجمة عمر حلي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب 1994 ص 22.**

[3] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص416، 417.

يختار عبد الله إبراهيم من هذه السيّر الرّوائية العربية، رواية الخبز الحافي لمحمد شكري، والتي تعدّ من الروايات العربية القليلة التي يطلق فيها السارد العنان "للبوح" ويفلتُ من رقابة الذات، فالرواية تمثل نزوعًا جامحًا، لذكريات الطفولة والشباب، يسترجع السارد فيها كلّ تفاصيل حياته، ويعرضها عارية من كلّ زيف، وبواقعية وبتلقائية متناهية، يعود محمد شكري إلى مسقط رأسه "طنجة" ويجمع كل ذكرياته فيها، إنها ذكريات محزنة وحياة استبدّ بها الحرمان، وغلب عليها التشرّد والتمرّد والصعلكة والشقاء.

يؤرخ محمد شكري من خلال حياته لآلام المهمشين والمنبوذين والمسحوقين، ويتناول سيرته الذاتية بواقعية جارحة، يسرد من خلالها تفاصيل تمرّده وشذوذه.

أثارت رواية "الخبز الحافي" ضجّة كبيرة في الأوساط الأدبية بعد نشرها بالعربية سنة 1982، ومنعت من النشر في المغرب وفي بلدان عربية أخرى، لما فيها من مشاهد "جنسية" صادمة، وكان لهذا المنع تأثير كبير في اِنتشار الرواية ورواجها، فقد ترجمت إلى 38 لغة واكتسبت صفة "العالمية".

لقد اخترق "محمد شكري" عالم "المقدس" وجاب عوالم "المدنس" وأمعن في وصفه إلى حدّ الإسفاف، وقطع كلّ سبل الحياء والحشمة، فكانت كتابته حافية من "القداسة" تتسم بالقسوة والعدائية والفضاضة، لقد كان عالما مُظلما وقاتمًا، لم يعتمد فيه شكري على التستر والتخفّي وحتى التنكّر بل كان مكاشفا، إلى حدّ انتهاك منظومة القيّم والسخرية منها: "تحتفي سيرة شكري الروائية بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة، تلتف وتدور ولكنها تتقدم، تخترق الزمان أحيانا، إذ تسبقه، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطّي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنع، ويطعن التصورات السائدة عن التكوّن الذاتي للفرد وجسده، تلك التصورات التي تختزله في الغالب إلى مكوّن شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تحرّك فيه الشخصيات الرئيسية شخصية المؤلّف، وهو ينقّب، متسلّحا بالرغبة الساخرة، ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاته الاجتماعية...".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ص 418-419.

إن رواية "الخبز الحافي" تكاد تكون الرواية العربية التي حملت اِسم "سيرة روائية" بدل من "رواية" وكان التخييل الروائي فيها متواطئا مع الذات الساردة، التي قرّرت الإفصاح عن نفسها واختارت المواجهة والمكاشفة وحتى المجاهرة والتشهير بهذه الذات، فصراحة "شكري" كانت جارحة، ومأساته تدعو إلى التعاطف والإشفاق، فطفولته كانت معذبة وبائسة، وقد أثرت في شخصية "شكري" الرّجل والفنان.

يختار عبد الله إبراهيم نماذجه الرّوائية بدقّة بالغة، ويتجنب الانطباعية في نقده، فتراه يجلو هذه الأعمال، ويكشف عن أسرارها وقيمتها، بكل حيادية وموضوعية، فهو لا يتهم أحدًا، ولا يشير بشيء فيه اتهام إدانة، ولكنّه في النهاية كان مهتما بتقديم السّير المتهمة والمُدانة والممنوعة.

تكتمل "السيرة الروائية لـ"محمد شكري" " برواية "الشطّار"، التي تعدّ تتمة للرواية الأولى، واستمرارا لها، ولكن الناقد ينتقل إلى نموذج روائي آخر، ينحو منحى عمل "شكري"، ويواصل انتهاك "المحرم" و"المقدس" والممنوع وهو رواية "بيضة النعامة" لـ "رؤوف مسعد"، التي أثارت هي الأخرى ضجة كبيرة، حين نشرها في التسعينيات من القرن الماضي (1994)، فالرواية أدب مكشوف، يركّز على الجسد الأنثوي والذكوري، ويصف الوقائع والشخصيات وصفا مُسفّا، ما جعلها محظورة في بلدان عربية كثيرة، فقد صُودرت نسخ منها في كثير من المكتبات، ما دفع الكاتب إلى الهجرة والإقامة في هولندا بشكل نهائي.

لم يكن رؤوف مسعد مشهورًا كروائي، فقد كان كاتبا صحفيا عمل بمصر والعراق حتى أصدر روايته هذه، وهي "سيرة ذاتية" مفتوحة وفاضحة يعتبرها عبد الله إبراهيم "سيرة جسد" يبحث عن الرّغبة واللّذة والتهتك، فـ "رؤوف مسعد" كان طالب متعة، ينتهك "المقدّس" الاجتماعي والثقافي، ويدعو لحياة طبيعية حرّة، بدائية :" في هذا النّص يتوحد الرّاوي مع الشخصية التي هي المؤلف، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثا عن الطبيعة الغامضة والمتوجة والوعرة للجسد، إلى درجة يمكن تجاوزًا القول فيها، إنّ "بيضة النعامة" سيرة جسد، تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد، وتظهر ممارسته المثلية و السوية بوصفها جزءًا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج إذ لا خوف ولا موارية، والنّص يطوّر تمجيدًا متصاعدًا لمبدأ اللّذة، وتبجيلا للمتعة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض حججا، إنما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها، ولهذا

فالنّص لا يوفر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اِجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة، يتفكّه بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوّع..."[1].

كان رؤوف ابنا لوالد سوداني متديّن، سافر إلى مصر، فقد كان قسًّا ثم كاهنا، وقد تمرّد الابن على المنظومة الدينية كلّها، وتحدّاها بكتاباته الجريئة، وأصبح "لا دينيا" غاويا، يكتب في الممنوعات الثلاث "الجنس"، "الدين"، "السياسة"، وقد أصدر سيرته الروائية الثانية "إيثاكا" التي يروي فيها ذكرياته عن الجنس، فبدا شاذًا وغريبا، يحاول تبرير تصرفاته، ويدهشنا باكتشافاته الجنسية المتعدّدة، فهو نموذج للكتابة "الإيروسية" العربية، فالبطل يخبرنا بتطوّره الجنسي، ويكشف لنا كل أسراره غير المفهومة، ورغباته الشاذة، كما أنّه يهاجم الدّين بجرأة كبيرة فينتقد المسيحية، وينتقد الإسلام، وينتقد التديّن بشكل عام ويتعجب من انتشار بهذا الشكل.

إن رواية "إيثاكا" هي سيرة روائية أخرى، تقوم على الاعتراف، فهي سيرة لرجل يهوى مطاردة النساء ومراودتهن، وهو في الرواية رجل بلا اِسم يعمل مرمّم آثار، يعيد ترتيب حكايات قديمة، أصحابها غادروا الحياة، إنها في الأخير ذكريات رجل مشبوق مترحل، اقترب من الاعتزال.

يجمع عبد الله إبراهيم بين تجربة "محمد شكري" ورؤوف مسعد، باعتبارهما انتهكتا العرف الاجتماعي والثقافي، وأطلقتا العنان لرغبات الجسد ونزواته: "هاتان السيرتان الروائيتان "محمد شكري" و"رؤوف مسعد" يمكن النظر إليهما بوصفهما نصين ينتهكان الموروث الذي يرى في وصف التجربة الجسدية الذاتية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكوّن الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني..."[2].

ويقدّم الناقد نموذجين مختلفين من السيرة الروائية، التي يستغني عن تسميتها هذه، ويتراجع عنها، ويسميها "سيرة ذاتية" هذان النموذجان كانا للروائي"نجيب محفوظ" و كتابه "أصداء السيرة الذاتية"، والثاني كانا بقايا صور لـ"حنامينة"، وقد اختارهما الناقد بعناية فائقة باعتبارهما عملين روائيين خرقا قواعد الكتابة السيرية، ولم يحترما قواعد السرد المألوفة، التي تنتظم الوقائع فيها في مسار متسّق، فجاءت سيرته على شكل "شذرات"، هي خلاصة تجاربه في الحياة، يطلعنا فيها "نجيب محفوظ" عن سيرته

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 420.

[2] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 420.

الذاتية بشكل رمزي غير مباشر، فهي مجرّد "أصداء" للذات، يعرضها الكاتب في قالب قصصي يلخص فيها لذكرياته حتىّ أيامه الأخيرة، فهي ما تبقى من ذكراه، وعلق بقلبه وفكره وخاطره، عرضها الكاتب في شكل ومضات.

أ- **أصداء السيرة لنجيب محفوظ** :يتحدث نجيب محفوظ عن حبّه الأوّل والمستحيل، وعن سعد زغلول الزعيم الوطني الذي بقي "نجيب محفوظ" مخلصا لذكراه، وكان يتحدث عن رجال عرفهم، من سياسيين عاصرهم، وأدباء حمل معهم همّ الكتابة، وعن بيته وزوجته وبناته.

إنّ أصداء "السيرة الذاتية" كانت مجموعة قصصية تمثل سيرة رجل وخلاصة فكر وفلسفة وتأمّل في الحياة والأدب والناس، وكانت "أصداء السيرة الذاتية" تنشر بشكل أسبوعي في جريدة الأهرام سنة 1994، ثم جمعها الرّاحل في كتاب واحد فيما بعد.

يقدّم "نجيب محفوظ" شذراته المتناثرة ويحاول جمعها وترتيبها من جديد، ويتخذ من "الحكيم" صديقا وشاهدًا وراويا لتلك الذكريات، فقد تماهى مع الكاتب وصار لسانه، وانحسر دوره بعد ذلك ليفسح المجال لراوٍ جديد هو "عبد ربه التائه"، ويتنقل "نجيب محفوظ" من العقل والفلسفة والحكمة، إلى "التيه"، أتراه تاه في حاضره، فلاذ إلى الماضي، يستعيد به توازنه المطلوب ؟ : "ولا يغيب عن بالنا أن النّص سيكون موزعا بين الراوي والشيخ والمؤلف، ولكننا نرجح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلّف، ما اشتدّ الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في "ملحمة الحرافيش" و"أولاد حارتنا" ! ما أقرب أن يكون الشيخ قناعًا لنجيب محفوظ، ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثال فضول للبحث، إنّه الشيخ الضال منذ سبعين عاما، أيكون حقا نجيب محفوظ الذي لم يمكث في ذاكرته، في تضاعيف هذا النص، إلاّ الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى فغادر طفولته إلى الآن، وأصبح شيخا تائها يبحث عن حقيقة يعرف أنها غير موجودة..."[1]

تعد "السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ بداية لخرق هذا الشكل من الكتابة، وعرضه بهذه الطريقة الرمزية، التي يؤلف فيها الكاتب بين الفلسفة والأدب، وبين الاعتراف والتنكّر، وهو بعد ذلك لا ينسى فنّه الأصيل، وعالمه الروائي البديع، يتخذ منه طريقا للبوح حينا، وسبيلاً للإيحاء والتجريد الفلسفي حينا آخر.

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 422، 423.

إنّ "التيه" الذي قصده "نجيب محفوظ" لم يكن نفسيا ولا زمانيا مكانيا فقط، بل كان "تيها" سرديا، لأن قصصه كثيرًا ما افتقدت إلى عمود سردي تتعاقب فيه الوقائع وتنثال في سلاسة وعفوية، فقد جرّب "محفوظ" نوعًا جديدًا من الكتابة السردية، مختلفة وصعبة للفهم، غلب فيها التأمل فكانت "ذهنية"، تحكي ما يدور في خاطر صاحبها، ولا تهتم كثيرًا "للآخر"، الذي يتلقاها، لأنّها جزء من مذكراته الشخصية التي عاناها صاحبها، وعاشها بكلّ جوارحه، وهو وحده من يفهمها..

ب: بقايا صور "لحنا مينة" الخروج من التيه أو العودة إليه :

يختار عبد الله إبراهيم النموذج السيري الثاني، لشيخ الرواية العربية حنا مينة الذي كتب سيرته الذاتية، في قالب سردي جديد، تغيب فيه ملامح الفن الرّوائي وشروطه المعروفة، فالكاتب يجرّب نمطا جديدًا من السرد، يقوّض فيه البُنى السردية المألوفة، وتغيب فيها الذات، التي تعد محور هذا النوع من السرود وجوهرها، ويلجأ الرّاوي إلى الإيحاء والإحالة والترميز، بدل التعبير المباشر السّلس، فالمسار السردي منكسر، والأحداث مقتضبة ومفصولة عن السّياق الزمني لها، فهي ومضات خاطفة، وإشارات عابرة، وشذرات منتزعة من لوحة حياة مكتملة، هي كل ما علق بذاكرته وخياله ووجدانه منذ كان طفلا، إن بقايا صور ستغدو في الوعي الذي نما بنمو العمر، صورًا شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهير طرف مكمل من هذه الصور أو تلك، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرة رسخت الأحداث فيها، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شراعية قطعت مرساتها وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون ربانا، أو أنه لا يبالي أن يكون لأنه حرم مزية التقدير والتدبير، ولم يحسس أنه يحمل مسؤوليتهما أساسا (الإشارة إلى قصور دور الأدب) أنا لا أزعم أن سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبط في لجّة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لامبالاة ربانها، كانت أشدّ اضطرابا في مصطرع النوء وأسرعها إلى الضياع في اللّجة، وقد ضاعت فعلا، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ، ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته..."[1]

[1] حنا مينة: بقايا صور، ص 207-208.

يقتبس الناقد هذا الجزء من مذكرات "حنا مينة" من كتابه "بقايا صور" وفي لمحة نقدية ذكية، يجمع عبد الله إبراهيم بين سيرة محمد شكري الروائية، (الخبز الحافي) وسيرة حنا مينة، والجامع هو صورة الوالد الضعيف المتهالك، الذي أذاق أبناءه كؤوس الفقر والحاجة، ولكنّ والد "حنا مينة" كان رحيما بعض الشيء، في حين كان والد "شكري" أكثر قسوة: "ما اصطلح عليه حنا مينة بـ "سفر التيه" هو الذي سيكون مادة "بقايا صور" ومن الواضح أن الرّاوي الذي يعدّ الشخصية الأساسية في النّص، وهو المؤلّف في قناع سردي، يعزو ذلك التشرّد والضياع والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في "الخبز الحافي"، ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في "بقايا صور" لا يتردّد أحيانا في البحث عن أعذار لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير الثالوث المصائبي".[1]

ينسى الناقد مقارنته الأولى بين "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، و"بقايا صور لحنا مينة" ويجد ضالته في "الخبز الحافي" فالهمّ واحد عند البطلين اللذين لم يكونا سوى "حنا مينة" و"شكري" فالطفولة المعذبة والفاقة الشديدة، هي ما يميّز هذه المرحلة من حياة "الرّجلين" مع اختلاف في الدّرجة، فسيرة "شكري" تبدو أشدّ سوادًا وقتامة، والكاتب ينقلها إلى قارئه بكلّ صِدق، أما "حنا مينة" فقد حاول التخفيف من معاناته، قفز على بعض أجزاء سيرته، أمّا شكري فقد باح لقارئه بكلّ ما كان واستمر اعترافه في جزء ثانٍ من سيرته، أسماه "الشطّار" أين فضح نفسه تمامًا، وحكى كلّ ما وقع له، دون تخييل أحيانا ودون هوادة.

يهدي "حنا مينة" سيرته لأمه، ويغيّب متعمّدًا اسم والده: "إلى مريانا ميخائيل زكور، أمي...حنّا"[2]

يلاحظ الناقد أن "حنا مينة" كان أكثر ترفعا وتواضعا من "شكري" الذي طغت على سيرته "النرجسية" والإحساس بالذات، فالبطل عند "حنا مينة" يذوب في الجماعة، ويندمج في الأسرة، ولا يهتم بتطوراته الجنسية الجسدية، ولا يشير إليها إلاّ نادرًا، ولكن "عبد الله إبراهيم" يقف على عقدة "حنا مينة"، ويلمس جرحه النرجسي بلطف ورحمة، كان هذا الجرح هو أخواته اللائي كنّ يعملن خادمات،

---

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 424، يقول حنا مينة: "وإنيّ لأغفر لوالدي كثيرًا من الأذى الذي ألحقه بنا، بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها، ولست ألومه على شبقه المرضي".ص 272.

[2] حنا مينة: مرجع سابق، ص 63.

يشتغلن بعنت ومشقة، ليدرس، ويلبس، ويعيش حياته العادية :"كنت أقتات من جسد أخواتي، من طفولتهن من حريتهن، وإنني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية الوحيدة، من جهلهن، وظني أنهن لن يقرأن هذه الكلمات أبدًا لأنهن أميات، ولأنّ أحدًا لن يتطوع كي يقرأها لهن...".[1]

يعلّق عبد الله إبراهيم قائلا: "إنّ مثل هذه الإشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع، بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هذا أمر قد يفسر لنا أيضا عزوفه عن تسليط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائنا اندماجيا لا يرغب بالإعلان عن فرديته".[2]

يستمر "حنا مينة" في عرض سيرته الروائية، فالطّفل يكبر، وينمو ويتطوّر، وأحلامه تصير واقعا، في "المستنقع" و"القطاف".

ج: خُلْسَات الكرى لجمال الغيطاني بين التخيّل والتنكّر:

يقتنص عبد الله إبراهيم سيرة روائية جديدة "لجمال الغيطاني"، وتجريبا حديثا للسيرة الروائية، التي بدا أنّها لا تأتي على شكل واحد، ومنظومة سردية واحدة، فهي غير ثابتة ولا تعرف وجها واحدًا، فالاختلاف والتنوّع سمة بارزة فيها، فسيرة الغيطاني "اختلاس" و"استراق"، ووقائع السرد كلّها رحلة قنص للملذات، فالرّاوي يشبع ناظريه من "أنثى" تتلوّن وتتزيّن، وتتلوى وتتغنج، والبطل "الغيطاني" ضمآن وجائع، يحاول الارتواء ويطلب النشوة، ويتصيّد الفرص كلّها في محاولة للإحاطة بالجمال الأنثوي الأخّاذ، والحضور الأنثوي المبهج، وهو في النهاية يفعل هذا في عالم الأحلام، يهذي بما رأى، ويهرف بما عرف، فهو في زي متنكّر، ومشاهده "أضغاث أحلام" ووقائعه أطياف رجل أخذته سنة "المرأة"، فحدث، فقال قول الذاهل الذي أبهره الحسن وسلبه العقل والإرادة: "ما تبقّى أقلّ مما مضى، يقين لا شك فيه، أحبه، أتمثله، أعيشه، فلماذا أبدو مبهوتا، مُباغتا كأني لا أعرف، مع أنني المُعنى والمطوي والماضي إلى زوال حتمي؟ لا أتوقف عن إبداء الدهشة، لا أكفّ عن التساؤل إن بالصمت أو بالنطق...".[3]

كان هذا منطلق الكاتب للبوح بما رأى في أحلامه وبمن رأى في يقظته وبين "الرؤيا" و"الرؤية" تسرد الوقائع، وتغنّم اللّذات: "وعرفت الوافدات عليّ من حيث لا أدري، من لم يستعن قط في عالم الحس،

---

[1] حنا مينة: مرجع سابق، ص 261.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص كظمز425.

[3] جمال الغيطاني: خلسات الكرى، دار الشروق، ط1، القاهرة ، مصر، 2003، ص 7.

أعني من وفدن إلى أحلامي فائتنست بملامحهنّ، وفضتُ بوجودهنّ، وبعثن عندي بهجة غامضة شرحت صدري، وفاض مائي أثناء ضجعتي، وصحوت على نشوة غيبية حسية، وحتى الآن لا يمكنني الإلمام بلحظات وفادتهن أو استعادة إقامتهن، إذ جئن وذهبن، حللن ورحلن، ولم ألمم منهن بطرف، وهذا حالُ شائع لكن تدوينه صعب، وهذا ما سأقدّم عليه يوما، غير أنّني أبدأ بما هو أغرب وغير مألوف، بعضهن سعين في مجال بصري، لم أدرك وجودهن الحسي، لم يمتزج عرقهن بعرقي، غير أن طلعة كل منهن أخذتني عني، وكثيرًا ما يقص المرء ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، والأكثر أنّه يرى بالتمني ما يمكن أن يكون بدلا من ذلك الذي كان هذا محور تدويني التالي...".[1]

تقوم السيرة الروائية عند الغيطاني على طرفين أساسيين هما "الذات" الساردة، والطرف الثاني وهو "المرأة" التي تعد الثابت المتغيّر، لأنها الموضوع الرئيس الذي تدور حوله كل الوقائع والمشاهد "فالغيطاني" هو الشخصية الثابتة، نائما ومستيقظا، حالما ومتأملا، تائِها هائما ومتأملاً، و"المرأة" شخصية ثابتة لكنّها متغيّرة أيضا، ومتجدّدة دائما، تظهر في كلّ مكان وتطلع من كلّ الجهات، ولا تكرّر نفسها أبدًا: "في هذه السيرة الروائية ثمة نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكئن على النوافذ، أو يتهادين ماشيات، في طليطلة والقاهرة، وسمرقند وبغداد، واسطنبول، وموريليا، وموسكو، وحيثما يظهرن يتعلق بهن الرّاوي الذي يؤخذ بحضورهن، فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تدخله الحالة فورًا في ذهول عجيب، فتشغله التكوينات الجسدية، يدقق في التفاصيل، ويستعين بخبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحول التكوين الأنثوي إلى منظر مفعم بعالم المتعة واللذة والشوق، وهنا ينشط الوصف، فيما يستأثر الإخبار السردي بالإهتمام عند المؤلف حينما يقدّم ملابسات اللقاء، وظروفه، والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، إنّه كثيرًا ما يصرّح بأنّه لا يستطيع تجاوز حدود التمنّي إلى الفعل، ويلجأ في مرّات قليلة إلى ربط حالات ذهوله بعضها ببعض، فتذكره امرأة أخرى...".[2]

لا يركّز الناقد على "لعبة الحلم" التي لجأ إليها الغيطاني لكتابة تاريخه العاطفي، والهروب من المساءلة، فالنساء في أحلامه يشبهن نساء الواقع وما تخيّله من رغبة كان من وحي حسنهن وعبق حضورهن، وينسى عبد الله إبراهيم ثقافة "الغيطاني" التراثية، والمرأة الحلم التي التقاها ويكون قد تعرّف

[1] جمال الغيطاني: المرجع نفسه، ص 12.

[2] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 428.

إليها في أشعار "عبيد الله بن قيس الرقيات"، الذي لجأ إلى "المنام" ليكيد لخصومه "الأمويين"، وينتصر "للزبيريين"، إن ما قدّمه الغيطاني يندرج تحت ما يمكن تسميته "الفنتازيا" (Fantasy)، فالروائي يقوم بتشكيل تخيّلات لا يملك وجودًا فعليا، وتندرج تخييلاته ضمن ما أطلق عليه "الفنتازيا الأدبية" والذي يعرّفه سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية بأنّه: "عمل أدبي يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القرّاء والفنتازيا القصصية، هدهدة للاوعي القارئ، ومكبوتاته المبهمة..."[1].

لجأ "الغيطاني" إلى هذا النوع من التخييل لأجل التحرّر وبهدف الإبهار وافتتان القارئ، وتحريك مكبوتاته، وتهييج خياله، فخلسات الكرى لا تخلو من كل "عجيب" جاد به خاطر "الغيطاني" ومخيلته.

إنّ "الفنتازيا" عند "الغيطاني" لا تتعارض مع الواقع ولا تخالفه، فما يدور في خيال السارد، لا ينفصل عن واقعه ولا يعارضه، ف: ت، ي، ابتر الذي اختص بأدب الفنتازيا وألّف كتابا يحمل العنوان نفسه، يرى أن "أدب الفنتازيا" يلتقي مع الواقع، ويمكن للأديب أن يجمع الخيالي بالواقعي فيقول: "يمكن اعتبار الأجواء الفنتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تستتر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الإجتماعية، من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنّها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي، وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory، لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدوّن معلومة سلفا.."[2].

يؤرّخ "الغيطاني" لأهوائه الشخصية، وينتقل بخياله باحثا عن اللّذة، وعن الحضور الأنثوي البهيج، ولا ينسى السارد أن يوثق تجاربه ورؤاه، وملاحظاته الشخصية، حول موضوع هو المرأة.

د- مجيد الرّبيعي "خطوط الطول...خطوط العرض"

تمثل السيرة الروائية لـ "عبد الرحمان مجيد الربيعي "نوعًا جديدًا من التجريب الرّوائي للسيرة، فصاحب رواية "الوشم" يكاشف قارئه في "خطوط الطول...خطوط العرض"، ويفضي إليه بأسراره الشخصية، وتجاربه الجنسية، فالرّواية تدخل عالم "المسكوت عنه" بجرأة شديدة، والكاتب لا يخفي شيئا عن عوالم "اللّذة" والمغامرة الحسّية، ولا يخجل من البوح بنزوات الشباب وأهواء الجسد، فالبطل

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص 170.

[2] ت، ي، ابتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 12.

"غياث داوود" ينتقل عبر بلدان ثلاث هي العراق ولبنان وتونس، وككل كتابات "الربيعي" تكون الوقائع والشخصيات جزء من حياته الشخصية وواقعه الثقافي والسياسي.

يتناول عبد الله إبراهيم هذه السيرة الرّوائية باعتبارها تجريبا جديدًا لهذا النوع السردي الهجين، الذي يخلعُ الكتاب فيه ثوب الوقار والوجل، ويكون أكثر جرأة، لأنّه محصّن برداء "التخييل"، الذي يفقده اعترافاته طابعها الواقعي الجدّي، فالكاتب كان يلامس واقعه، ويتخذ الأسلوب المباشر عندما يحكي عن إخفاقاته وعن خيباته الوطنية والسياسية، فخطوط الطول سبر عميق، وغوص عمودي ومباشر في "الجرح العراقي" لأن الكاتب عاش مرحلة "الحرب العراقية الإيرانية"، ومرحلة "الحرب اللبنانية" وشهد بنفسه على انهيار القيم والمثل القومية التي تربّى عليه، كمثقف عربيّ: "فجّر النّص سلسلة الإنهيارات والإخفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهنالك في المنفى يتم استرجاع جانب من التكوّن الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل، ومن جهة ثانية الإنكسار الداخلي الذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يفضي إلى حرب أهلية مريرة تفضح كل الإدعاءات التي عاصرها البطل، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها".[1]

تمركزت الرواية حول "الذات"، فالوقائع كانت "تمتح" من ذاكرة الرّاوي، الذي استعاد تجاربه وباح لقارئه بأسرار حياته، فقد كان الجنس "قيمة" رئيسية في منجزه، والتعبير عن الذات نفسها لا يمكن أن يتم خارج الإحالة على معطيات الثقافة والتاريخ والإيديولوجيا، وهذه العوالم لا يمكن التعبير عنها من خلال تجربة فردية محدودة محدودية "الأنا" التي تستثيرها".[2]

لقد أدرك "الربيعي" هذا المأزق الذي وقع فيه كتّاب السيرة الروائية العربية الحديثة، فكانت روايته "صدى" لمجتمعه العراقي أولا، وللمجتمع العربي كلّه، فالبطل دائم السفر، أدمن "الترحال" والإغتراب والمنفى، وقد أعلن فيها الكاتب التمرّد على العادات الإجتاعية والثقافية السائدة، كما تمرّد

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص 430.

[2] سعيد بنكَراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ، المغرب، 2008، ص 267.

أيضا على تقاليد "السيرة الروائية العربية"، ففضل الاختلاف والمغامرة والتجريب، وتحرّر من قيود الرواية "الكلاسيكية": "إن رواياتي هي روايات راديكالية ولا تنضوي في عالم مئات الروايات المحافظة المنشورة في العراق أو في الوطن العربي، إنّها روايات خرجت من بيت الطاعة التقليدي وتمردت عليه ولم تغازل الذوق المحافظ، بل صفعته، وهذا أمر مطلوب من العمل الجديد الذي يجب أن يتناسب مع إيقاع هذا العصر الذي تعيشه".[1]

يتداخل "سرد الحياة" مع "سرد الحكاية" ويمتزج "الحقيقي بـ "المتخيّل" ويتفاعلان تفاعلا إيجابيا، فالربيعي يتحيز في كتاباته "للذاكرة" ويختار شخصياته من معترك الحياة: "من الواضح أنّني في جلّ رواياتي أميل للكتابة عن الأحداث التي حسمت وليست عن تلك التي مازالت عالقة لم يبت فيها، وهذا لا يعني أنني كفنّان لا أستطيع أن أحسم وأن أرى، ولكنّ المرء عندما يكون في اللّجة، قد لا يرى كل شيء، وقد يكون ما يراه خاضعا لمنطق الفعل وردّ الفعل على أساس كونه طرفا وليس مشاهدًا فقط".[2]

لم يركّز عبد الله إبراهيم على البنية السردية لرواية الربيعي هذه، ولم يكشف عن بنية التشكيل السردي فيها، والرؤية السردية لنصّه السردي، ولم يحاول الناقد، تعقب الشخصيات والبحث في ملامحها ومصائرها، فالراوي كان يبدع في تغيير مصائر الشخصيات، وتشكيل ملامحها، وهو الرسّام التشكيلي الذي يشكل الصور والمشاهد باللّون والظلال، وبالخطوط الطويلة والعريضة: "وربّما كان هذا الولع بتغيير مصائر شخصياته السردية ما هو في الحقيقة سوى انعكاس حي لرغبته هو في تغيير مصيره في الحياة والمكان والزمان، إذ كان دائم المحاولة للمغادرة والسفر نحو مصير آخر".[3]

غيّر الربيعي مصيره "الجغرافي" واتبع سيرته الروائية برواية أخرى أكثر جرأة وواقعية سمّاها: "نحيب الرّافدين" (2009) وأخيرًا رواية، "أية حياة هي" فالرّبيعي كاتب السيرة الروائية من الدرجة الأولى، اتخذها طريقا للإعتراف والبوح، وسبيلا لنقل همومه الشخصية والوطنية، حتى يخيّل لقارئه أنّ الأحداث المروية واقعية وليست من محض التخييل، "ومن الواضح أن المؤلّف ربط بين خسائره الشخصية

---

[1] عبد الرحمان مجيد الربيعي: من النافذة إلى الأفق، مطبعة سعيدان، سوسة، تونس، 1995، ص 16، 17.

[2] عبد الرحمان مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة، شهادات في الأدب والحياة، الدار العربية للموسوعات، ط2، 2010، ص 34.

[3] محمد صابر عبيد: بنيات التشكيل الروائي وآلياته...مقاربة سرد ثقافية عند عبد الرحمان مجيد الرّبيعي نزومي، عدد 69، أكتوبر 2011.

والخسائر الرمزية لبلاده، على جميع الأصعدة، ولعب التخيل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون ذاتيا أحيانا إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة للشخصية، لكنه يأخذ طابعا حياديا، وربّما وثائقيا حينما ينصرف إلى عرض الإطار العام الذي تترتب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وربط ذلك الإطار هو الراوي-الشخصي للمؤلف الذي تطوف تجاربه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النّص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءًا متصلا بتلك الشخصية التي تنغمر في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش"[1]

يعود عبد الله إبراهيم مرّة أخرى إلى السرد النسوي، ويلقي الضوء على تجربة "فاطمة المرنيسي" باعتبارها تجربة مختلفة ومميزة، قامت فيها "المرنيسي" باستثمار فكرها، وتمثيله في منجز سردي تجلّى في كتاب "نساء على أجنحة الحلم".

هـ- "نساء على أجنحة الحُلم" " الأميرة ساردة"

ألّفت المرنيسي (1940-2015) خمسة عشر كتابا، في الأدب والفكر والسياسية وعلم الاجتماع، من بينها "أحلام النساء" طفولة في الحريم" و"شهرزاد ترحل إلى الغرب" "سلطانات منسيات"، "الحريم السياسي" "النبيّ والنساء"، "هل أنتم محصنون ضد الحريم"، وعملها السردي: "نساء على أجنحة الحلم"، وكانت الكاتبة صاحبة مشروع فكري، يدعو إلى تحرير المرأة العربية والمجتمع كلّه، من قيود الجهل والظلم والتمييز، يدعو إلى تحرير المرأة العربية والمجتمع كلّه، من يقود الجهل والظلم والتمييز، وحاولت المناضلة الانتصار للمرأة، وتفكيك المجتمع الذكوري، وتقويض مقولاته.

ويعد كتابها "نساء على أجنحة الحلم" سيرة روائية مميزة، على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة، وتدور أحداثها في "الحريم"، الذي تعرّفه الساردة تعريفا أدبيا وثقافيا، يحمل معنى" الممنوع" و"المحرّم"، "ما معنى الحريم؟ يحتار الكبار أمام هذا النّوع من الأسئلة ويتناقضون، رغم أنّهم يلحّون علينا نحن الأطفال دائما لكي نستعمل ألفاظا دقيقة، فكلّ لفظة حسب قولهم تؤدي معنى خاصا يجب أن تستعمل فيه، أما أنا فلو كانت لي حريّة الاختيار لاستعملت لفظتين مختلفتين لنعت كل من حريم الياسمين وحريمنا نحن نظرًا للتباين الشديد بينهما، حريم الياسمين ضيعة كبيرة مفتوحة دون أسوار، أما حريمنا نحن بفاس فهو أشبه بقلعة، تمتطي الياسمين وشريكاتها الخيول وتسبحن في النهر وتصطدن

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 430.

السمك وتشوينه على نار الحطب في الهواء المطلق، أما أمي فلا تبرح البوابة دون الحصول على إذن من جهات متعدّدة، وحتى إن فعلت لا يسمح لها إلا بزيارة ضريح مولاي إدريس، أو بيت أخيها الذي يقطن نفس الدّرب، أو في حالات استثنائية حضور حفل ديني، وعليها حينها أن ترافق من طرف نساء مسنات وأحد أبناء أعمامي الصغار، من هنا يبدو لي من العبث استعمال نفس اللفظة لوصف وضعية الياسمين ووضعية أمي بيد أنني كلّما بحثت عن تحديد معنى لفظة "الحريم" يحتد النقاش وسرعان ما يتحول إلى عراك.."[1]

يتداخل الواقعي بالمتخيل ويتفاعل معه، وتحافظ الساردة على اسمها "فاطمة" بطلة لمجتمع الحريم، وتكون الرواية ذكريات طفلة حالمة، تستعيد رؤى الماضي، وترصد حركة مجتمع الحريم "المغلق" في فترة تاريخية عصيبة من تاريخ المغرب وهي "الحرب العالمية الثانية"، أين كان الشعب المغربي يواجه قوات "الحلف الأطلسي" التي انتهكت حرمته، وكان وجودها يهدّد الثقافة المغربية وتقاليدها المحافظة، ففي هذه اللحظة العصيبة يواجه أبناء الوطن "الآخر" ويحدث الصدام مع ثقافته الوافدة الدّخيلة، فكان الحل في الانكفاء على الذات والتقوقع حول ثقافتها لحماية المجتمع من "الاستغراب" و"الاستلاب" والتفكك: "يطرح الكاتب قضية الحريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين: دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة، ومن ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والإسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرّجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة يتخطون وجود الأغراب ويشغلون بالحفاظ على "المغريبات" فيبدو الرّجل- بدلالته الرمزية – خائفا من نصفه الآخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل بلاده، ويقسم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي، فالرجل مشغول بحجز النساء في "البيت الكبير" ولكنّه لا يظهر تململا من وجود الأجنبي/حتى المرأة "طامو" هي وحدها التي تخترق حاجز الخوف، وتكاد تُغيّب صورة الرجل في الصراع ضد الأجانب، ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيم: الــقيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالا، ومعها فئة متنقّدة من النساء مثل "للا الطام" و"للا مهاني" و"للا راضية" وهنّ الجيل الأكبر، جيل الجدّات، وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية،

[1] فاطمة المرنيسي: سناء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 2000.ص 47.

وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل، ويناصر هذه القيم كل من الأم والخالة شامة.."[1]

يحلم مجتمع الحريم بالحريّة، ويرنو إلى الانطلاق، والانعتاق من قبضة الرّجل، فالتطلّع خارج أسوار البيت، ورؤية "الآخر" والانفتاح عليه، كان هاجسًا أنثويا، وحلمًا "ورديا" تركبه "نساء الحريم"، ويتداولن على وصفه: "النساء كنّ يحلمن بحرية التجوّل في الأزقة، وأشهر حكايات عمتي حبيبة، التي كانت تحتفظ بها للمناسبات الكبيرة، هي حكاية "المرأة ذات الأجنحة" "التي تطير من الدار حين ترغب في ذلك، وكلّ مرّة تحكي فيها القصة تشدّ النساء تلافيف القفاطين إلى الحزام، ويشرعن في الرقص فاتحات أذرعهن كما لو كنّ سيطرن، وقد زرعت ابنة عمّي شامة ذات السابعة عشرة الحيرة في ذهني، حين نجحت في إقناعي بأن النساء يتوفرن على أجنحة خفية، وأن جناحيّ أنا الأخرى سيكبران فيما بعد..."[2].

ظلّت الحريّة هي الحلم الأنثوي، الذي تدافع عنه "فاطمة" الكبيرة، التي اضطلعت بالدّفاع عن النساء السجينات، الخاضعات لحكم الرّجل واستبداده، وحاولت تكسير "دوائر الخوف" المختلفة، التي التفّت حول الأنثى العربية، وقهرتها، فالقضية الأساسية في أدب وفكر "المرنيسي" كانت تحرير المرأة العربية من هذا الخوف، والجهل، والظلم الذي تعانيه الأنثى:"إن قضايا المرأة في خطاب المرنيسي ليست فقط قضية جنس، مؤنث ومذكر، كما أنّها ليست فقط قضية تخلف اجتماعي أو انحطاط فكري، وليست بالقطع مجرد قضية-دينية، وكلّها زوايا مشروعة في تحليل تلك القضايا، بل هي بالإضافة إلى ذلك كلّه وعلاوة عليه، قضية "أزمة السلطة السياسية في علاقتها بالناس منذ فجر التاريخ العربي..."[3].

كان الخوف من المجهول حاضرًا في أحاديث النساء، وحكاياتهن، وحتى في أحلامهنّ، لذلك كنّ يعتلين السطح في غفلة من "البواب أحمد "الحارس الأمين الذي يمثل السلطة الذكورية-ويحاولن التطلّع والوصول إلى عالم الحريّة، وتحقيق أحلامهن في الانفلات من قبضة رجالهن ولقاء "الأجنبي"، والانفتاح على العالم عبر صوت "القاهرة".

---

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص ص 432، 433.

[2] نساء على أجنحة الحلم: مرجع سابق، ص 30.

[3] نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف-قراءة في خطاب المرأة- المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2004، ص 245.

كانت نساء الحريم يسمعن خلسة لصوت "الراديو"، وتختص "شامة" بضبط "ترددداته" وفكّ رموز حروفه اللاتينية، والبحث عن الأنغام المهمة "وعندما كانت شامة تنجح في محاولتها،وينبعث صوت رجولي دافئ ورقيق كصوت عبد الوهاب وهو يترنم بـ"أحب عيشة الحريّة"، كان كلّ من في وسط الدار يطلق آهات الطرب، أما عندما كانت أصابع شامة السحرية تنجح في التقاط صوت الأميرة اللبنانية اسمهان وهي تغني عبر الأمواج "أهوى ...أنا أهوى !" فإنّ الطرب كان يبلغ بالنساء مداه، كانت كلّ منهن تتخلص من خفيها وترمي بهما، ويرقصن حافيات حول النافورة الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قفطانها بيد وتضم إلى صدرها بالبيد الأخرى حبيبا متخيّلا.

إلاّ أنه وسوء الحظ كان من النادر العثور على أغنية لاسمهان، في حين كنا كثيرًا ما نسمع لأغاني أم كلثوم القومية، المطربة المصرية الكبيرة التي كانت تشحذ الهمم القومية لمقاومة الاحتلال الأجنبي، يا له من فرق بين أم كلثوم الفتاة الفقيرة ذات الصوت الذهبي،القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر، التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب، وبين اسمهان الأرستقراطية التي لا تبذل جهدًا لنيل الشهرة..."."[1]

وتمضي الطفلة فاطمة في مقارنتها بين "أم كلثوم" و"اسمهان" وتمعن في وصف حسن كلّ منهما، وتتوقف على مكامن الجمال والسحر فيهما، فاسمهان كانت أكثر أنوثة ورقة، تبدو حالمة وعاشقة، لا تهتم بالماضي ولا تلتفت إليه، تعيش الحاضر، وتتجاهل الواقع، وفي حين كانت أم كلثوم قويّة وصاحبة قضية وطنية وهدف قومي ثوري وتحرّري، كانت اسمهان تبدو أنثى خاضعة ضعيفة، تضع ورودًا على شعرها، غارقة في الحلم: "ينظر عبد الله إبراهيم إلى هذه المقارنة والمفاضلة من منظور النقد الثقافي، فالدرس الثقافي الذي استخلصه الناقد، يكمن في نجاح اسمهان في إيقاظ الأحاسيس النائمة في قلوب نساء الحريم، وفشل أم كلثوم في ذلك، فصوت أم كلثوم كان موجّها لليقظة والاستعداد والتحفز، وهو خطاب الخوف والقهر، الذي ملّت نساء الحريم منه، أمّا صوت اسمهان فقد ذوّب القلوب، وجعلها تتماهى فيه، وتتفاعل معه، فهو صوت الحلم الأنثوي الذي يعانق الحريّة، لذلك كان هذا الصوت أقوى وأبلغ، وأقرب إلى طبائعهن، فهي لا تضع الحدود مع مستمعيها، وتنزع الكلفة والحرج معهم: "أما اسمهان فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفعة التي رسمتها لنفسها، نجحت في دمج النساء في عالمها، لأنّها

[1] المرجع نفسه، ص ص 113، 114.

تخطت الدّرس الثقافي الذي تلقَّينه في بيت الحريم، فقد داعبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورة، وهو التطلّع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة، حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت الفن وتخلّت عن لقب أميرة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها وبين الحريم قائمة في الأصل سوى أنها نجحت في تجاوز عالمها الحريمي، وفشلن هنّ في ذلك، فأصبحت مثالا يحتذى، تلوح صورة اسمهان في النّص، وكأنّها "بدور" الخرافية، أو "هدى شعراوي".[1]

لم يكن عالم الحريم هادئا ومهادنا كما يبدو، بل كان يمور بالثورة والتمرّد، فقد كان الصراع بين "النساء الحالمات" مثل "شامة" و"فاطمة" والجيل الأوّل المحافظ المستكين، الخاضع لقوانين السلطة الأبوية والذي يمثله "للاطام"، وقد استطاعت "المرنيسي" التعبير عن هذا التباين والاختلاف في النظرة للحياة، وتصوير عالم "الحريم" واهتماماته النسوية الخاصة".

إنّ كتاب فاطمة المرنيسي "نساء على أجنحة الحلم" لا يحلل قضايا النساء بصفة عامة، ولا هو خطاب حول عالم النساء الظاهر منه والخفي في عصرنا الحديث، بل هو خطاب عن الحريم في مدينة فاس، وإحاطة بالحريم العربي الإسلامي في بعض بقاع العالم الإسلامي (في عصر هارون الرشيد)".[2]

كان "الحريم" إرثا إسلاميا ثقيلا، كبّل النساء العربيات، وأحجمهن عن المشاركة في الحياة، ولم يكن على علاقة بالدّين الإسلامي ،بل بتسلط الرّجل واستبداده، وخوفه من تحرّر "أنثاه" ويزداد خوفه أكثر كلما ظهر غريب وحاول التطلع إليهن. ركّز عبد الله إبراهيم على سيرة "المرنيسي" باعتبارها نصًّا ثقافيا، يعكس إرهاصات الانفتاح على الآخر، والتحرّر من قيود مجتمع "الحريم" الذي كان يمتاز بالاختلاف والتعارض، فالرواية كانت نقدًا لطبيعة هذا المجتمع من خلال ذكريات طفلة، وأحلام نساء، تبدو بسيطة ومشروعة، ولكنّ الناقد أهمل الجانب الفنّي، الذي يخص العمل السردي وشروطه، ويلتقي الناقد بالبحث عن خاصية تجمع هذه السرود السيرية كلّها، وهي الذات الفردية التي تعد المرجع الأساس لهكذا نصوص، فهي التي توجه السرد وتتحكم في مساره، ويعتبر الناقد السيرة الروائية "للمرنيسي" هذه تؤدي وظيفة تمثيلية، وهي وظيفة من وظائف الراوي في النّص السردي، دون أن يعرّف بمدلول هذا "المصطلح

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 435.

[2] فاطمة كدّر: الخطاب النسائي ولغة الإختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، ط1، المغرب، 2015، ص 68، 69.

السردي"، فهو في السرديات ابتدعه: "ياب لنتفلت (Jaap lintovelt) (1889-1981)، فـ: "منها يستمد الرّاوي علّة وجوده أيّا كانت درجة حضوره في الخطاب".[1]

والحقيقة أنّ الرواية لم تكن مجرّد ذكريات شخصية، كان دور البطلة فيها سلبيا، تضطلع فيه بدور المراقبة والتنسيق فقط، بل كانت "المرنيسي" فاعلة، تقوم بدور انتقادي لمجتمع الحريم، وتدين فيه المجتمع الذكوري وسلطته الأبوية القامعة لكلّ حريّة وإبداع.

ينتقل عبد الله إبراهيم إلى سيرة روائية جديدة، تقوم بوظيفة سردية محدّدة يسميها الناقد "الوظيفة المرآوية".

و-"مرايا ساحلية سيرة مبكرة" لأمير تاج :

تتعدّد وظائف الرّاوي في النّص السّردي، فالوظيفة الأساسية هي التمثيل الذي تضاف إليها وظيفة من جنسها،وهي وظيفة التنسيق والمراقبة، وهناك وظائف داعمة لهاتين الوظيفتين وهما الوظيفة التفسيرية التي تقدّم شروحًا لبعض عناصر الحكاية والوظيفة التقويمية أو الإيديولوجية التي يجسّدها ما يطلقه الرّاوي من أحكام وآراء في شأن الشخصيات والأحداث وهناك وظائف أخرى منها الوظيفة التوجيهية ...[2].

ويضيف عبد الله إبراهيم وظيفة جديدة سمّاها "الوظيفة المرآوية" والتي يأخذها من كلمة "مرآة" ومن عنوان الرواية "مرايا ساحلية" لأمير تاج السر، وهو روائي سوداني ساحلي، الذي تعكس المرآة طفولته المبكرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان، ولا يقدّم الناقد شرحا ولا تفسيرًا لهذا المصطلح السردي الجديد، بل ينتقل إلى تقديم هذا النموذج الجديد للسيرة الروائية للرّوائي الطبيب الذي يكون ابن أخت الروائي السوداني المعروف "الطيّب صالح" ورواية "مرايا ساحلية" تضاف إلى مشروع سردي طويل كتب فيه الرّوائي "أمين السر" أعمالا روائية كثيرة منها: "منتج الساحرات"، "اشتهاء"، "مهر الصياح"، "سماء بلون الياقوت"، "زحف النّمل"، صيد الحضرمية" وغيرها من المنجزات السردية، فقد بدأ "أمين" حياته الأدبية شاعرًا وانتهى ساردًا، والبداية الحقيقة كانت عام 2002 عندما كتب روايته "مهر

[1] معجم السرديات: مصدر سابق، ص 473.

[2] المصدر نفسه، ص 473، 474.

الصياح" وهي رواية تاريخية توثيقية ذات طابع تاريخي ثم تواصلت التجربة بـ "توترات القبطي" و"العطر الفرنسي" وصولا إلى "صائد اليرقات" و"إيبولا"، وكلّ كتاباته كانت بحثًا في الهامش والمنسي والمختلف.

إنّ "مرايا ساحلية" سيرة مبكّرة فهي سيرة روائية تدور أحداثها في مدينة "بور سودان" في شرق السودان، في أوائل سبعينيات القرن الماضي، وتروى بلسان البطل الذي يستعيد تلك الفترة، فالرواية من وجهة نظر عبد الله إبراهيم تطرح إشكالية سردية واضحة، فالرّاوي لا يتجسد في النّص كشخصية لها كيان مشخّص، فالرّاوي ينطلق من الحاضر إلى الماضي، ليلحقه به على حدّ عبد الله إبراهيم لا ليلتحق به، لذلك فهو موزّع بين زمنين حاضر وماضي: "إن المؤلف ينزل نصّه في قلب الإشكالية التي أشرنا إليها، فهو من جهة أولى يعتبر نصه مرايا تنعكس فيها تجربة الطفولة المبكّرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان، وبهذا فهو يكتب منطلقا من الرؤية القائلة بأنّ الأدب مرآة عاكسة للتجارب البشرية، وهذا موضوع خلافي عالجته نظرية الأدب، وشغلت به منذ أرسطو إلى الآن، وهو من جهة ثانية يصرّح بأنّ النّص "سيرة مبكّرة" أراد به أن يصنّف التكوّن المبكر له، وهذا يقتضي أن يكون المؤلّف هو البؤرة التي تصدر عنها وتتجه إليها كل مكونات النّص، وأقصد بمكونات النص هنا أمرين: عناصر البناء الفنّي من حدث وشخصية وخلفيات زمانية ومكانية، والمكوّنات السردية العامة من راوٍ وأساليب سرد ومنظور ورؤية وموقف وطريقة تشكيل للعالم المتخيّل في النّص...".[1]

لم يكن الراوي في بؤرة السّرد، وكان الزمن الفاصل بين الحاضر والماضي كثيرًا، فالرّاوي لم يكن طفلا يسرد ما رآه وسمعه في طفولته المبكرة، بل كان رجلا يافعا يحكي عن تلك الطفولة، ويحاول استرجاعها، لكن في زمن غير زمنها، وهو "زمن النضج" والوعي، فالراوي على حدّ قول عبد الله إبراهيم لم يستطع الاندماج مع هذا الماضي والتماهي فيه، لأن الحاضر كان حاجزًا يحول دون هذا التفاعل، وهو عكس ما رأينا عند "المرنيسي" التي أوكلت مهمة السرد للطفلة "فاطمة" ولم تتدخل في مسار السرد وبرامجه المتعاقبة، فـ"مرايا ساحلية" على نجاحها كانت تفتقد إلى "الحبكة" اللاّزمة التي تخصّ هذا النوع من السّرد، فالرّاوي يلتقي بشخصيات كثيرة، دون أن يعطيها حقّها من السرد، يتركّب العالم المتخيّل لنص "مرايا ساحلية" من تداخل ثلاث دوائر تتوسع تدريجيا منذ بداية النّص إلى نهايته، والرّاوي وحده الذي يعرض علينا تلك الدوائر على التعاقب، تتكون الدائرة الأولى من شخصيات مهمشة تركت أثرها في

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 436.

شخصية الرّاوي، ويزيد عددها على ثلاثين شخصية لا توجد بينها تقريبا شخصية سوية بالمعنى العام لهذه الكلمة، ومن أمثلتها: المجذوب، والمتسوّل، والغامس، والدلاّل، والمتخلّف، والكذّاب، والمشلول، والمجنون، والمهرّب، والأعسر...الخ، ومن بينها شخصيات غريبة عن المكان تمرُّ تاركة بصمة لا تمحي فيه، مثل: رجا الهندي، واستيفن لوال، وشيتا الحبشية، وفهمي قريا قوس اليوناني من سالونيك، وجانتي الإلكتروني، فضلا عن نماذج مشوّهة يتقصّد الراوي إظهار عيوبها الخلقية والجسمانية، الأمر الذي يظهر أن العالم المتخيّل للنص كان مشبعا بنماذج غير سويّة إنّها تتراوح بين الجنون والعته والتّهميش والكذب، فيختار الرّاوي لكل شخصية حكايتها الدّالة على التسمية، ثم يمضي متعجلا إلى غيرها".[1]

غلبت التسجيلية على الرواية، التي تعاقبت أحداثها وترتبت، وكانت حركة الزمن فيها تنطلق بشكل "استباقي" من الماضي نحو الحاضر، وبشكل "لاحق" يمتد من الحاضر إلى الماضي، وفي حين تتطوّر الأحداث، يظلّ المكان واحدًا، لا يتغيّر هو "الساحل السوداني"، والرّاوي هو "أمير تاج السر" كبيرًا يأخذه الحنين إلى طفولته وذكرياته الرّائعة.

يختم عبد الله إبراهيم دراسته عن "السيرة الروائية العربية" بنموذج مختلف يجمع بين الحدث الشخصي والحدث التاريخي، وتندمج السيرة الروائية بالتاريخ والوطن والمجتمع كلّه، فيختار الناقد رواية "مسارب" للرّوائي اللّيبي "أمين مازن" فالشخصية تتطوّر مع الأحداث السياسية والتاريخية التي شهدتها "ليبيا" فالذّات الساردة تختفي وتنسحب لترك المجال "لصوت المجتمع"، الذي يبسط سلطانه على قرارات الفرد ويحدّ من حريته وتطلعاته نحو العالم وتؤصله مع الآخر.

لا ينسى عبد الله إبراهيم التأكيد على النتائج التي وصل إليها، والتي تمثل خلاصة بحثه وتجمل خصائص من "السيرة الروائية" من خلال النماذج التي اصطفاها، والتي تتمحور كلّها حول "الذات" وتتمركز حول "الأنا"، فتجمع الواقعي بالمتخيّل، الحقائق والتاريخية، بالوقائع النصّية، وتظهر شخصية الرّاوي كلّما نزع نحو التوثيق التاريخي، وتتوارى كلّما مال إلى التمويه والتنكّر، تتراجع "الأنا"، ويغلب الرّمز والإيحاء على النّص، فيلبس المؤلّف أقنعة مختلفة، ويتستر تحت أسماء مستعارة، وضمائر غائبة، وتتقاطع "السيرة الذاتية" بـ"الرواية" ويتفاعلان تفاعلا إيجابيا.

[1] عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص 439، 440.

ينتقي عبد الله إبراهيم نماذجه من السّرد العربي الحديث، ويتدرّج في مراتب "الساردين" من نجيب محفوظ إلى حنامينة، ثم الغيطاني، و"محمد شكري" و"الربيعي" و"المرنيسي" وغيرهم، فيحاول إيجاد "المختلف" و"المميّز" في تجارب سردية هامة.

يتناول عبد الله إبراهيم هذه "السير الروائية" من وجهة نظر النقد الثقافي، الذي يتبع منهجه، ويهتدي بإجراءاته، ويحتمي بمقولاته، ويتقيّد بها، وهو بعد ذلك الناقد "التفكيكي" الذي يحاور النصوص وفق رؤيته النقدية، فيراودها ويستدرجها، في صبر وثبات، وموضوعية يتحرّى فيها الدّقة، ويتخلّى عن الانطباعية والأحكام الجاهزة.

تشكّل هذه النماذج تجارب هامّة، تدخل ضمن دائرة اهتمام الناقد، الذي حمل همّ "التأريخ للسردية العربية" بجميع اتجاهاتها، وباختلاف موضوعاتها ومضامينها، ومرجعياتها وأنساقها الثقافية المختلفة.

يعتبر عبد الله إبراهيم "الجسد" عنصرًا مهيمنا على بعض السيّر الرّوائية العربية الحديثة كـ"الخبز الحافي" و"الشطّار" و"بيضة النعامة" و"خطوط الطول...خطوط العرض" و "خلسات الكرى"، فقد عبّرت هذه المدوّنات عن اكتشاف الجسد وأهوائه، وعبّرت عن خبراته ومراحل تكوينه، وتحدثت عن انكساراته وانتصاراته وسط مجتمع ينتقص من قيمته ويصرّ على قمعه وردعه.

يؤكّد عبد الله إبراهيم على أن "السيرة الروائية" فن هجين استفاد من الخبرات التي يقدّمها فن "السيرة الذاتية" والتطوّر الذي حقّقه فن "الرواية" لكنّه مع ذلك لا يزال فنًّا جديدًا، لم تكتمل هوّيته وهو قابل للتطوّر، خاضع للتجريب والمغامرة: "ولقد أشرنا من قبل أن عملية التهجين مازالت في طورها الأوّل، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهويّة، وباستثناء الجزء الأوّل من سيرة محمد شكري الرّوائية "الخبز الحافي" و"مرايا ساحلية"، وقد ورد فيهما تأكيد أنهما "سيرة" فإن معظم النصوص الأخرى التي كانت موضوعا للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنّها روايات، بما في ذلك الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري "الشُطّار".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص 445.

لا يهتم عبد الله إبراهيم بالبناء السّردي لهذه النماذج، وبالخرق الواضح لها أحيانا في تجاوز تقاليد السرد وتقنياته، بل يهتم أكثر بالبعد الثقافي لهذه النماذج، وعلاقتها بأصحابها.

خاتمـــــــــــة

خاتمة:

من خلال دراستنا للمشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم، توصلت الدراســـــــة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ركّز الناقد على أهمية المنهج في الدراسات النقدية، ودعا للالتزام بقواعده، كما اعتبر الرؤية النقدية أهم من المنهج ذاته، فالرؤية تختار المنهج الذي يلائمها ويخدمها.

- انفتح نقد عبد الله إبراهيم على مناهج النقد الحديث، واستفاد من إجراءاتها، فوظّف التفكيك، ومارس تحليل البنية، واهتم بالأسلوب، وأفاد من نظريات السّرد، وبقي وفيًّا للنقد الثقافي ومنهجه القائم على نقد الأنساق، والبحث عن التمثيل الثقافي للمرجع.

- دعا الناقد إلى نقد عربي أصيل، مرجعه التراث العربي، ينفتح على المناهج الغربية الحداثية، ولا يحاكيها ويتماهى فيها، فالمرجعية الثقافية تحفظ للنقد هويته وشخصيته وتميّزه.

- انتقد عبد الله إبراهيم بعض مشاريع النقد العربي الحديث، واتهمها بالتبعية للغرب والولاء لمرجعيته، والتعصب لمناهجه ومقولاته ورؤيته للعمل الأدبي، فقد هاجم مشروع محمد مفتاح بدعوى شموليته واعتماده الانتقاء، وتعريبه الغريب للعلوم الدقيقة على النّص الأدبي، وممارسته إكراهات عليه تناقض طبيعته وتنتفي مع أدبيته، كما اتهم سعيد يقطين بالنقل الأمين لمناهج التحليل السردي ونظرياته، دون أن يستطيع تطبيقها على النص السردي العربي.

- لم يقدّم الناقد حلولا لهذا المأزق المنهجي والثقافي، ولم يهتم بالبحث عن نظرية نقدية عربية، لا يؤمن بها أصلا، فسرعان ما عاد عن رأيه القديم وألقى بنقده بين تيارات النقد الغربي ومناهجه .

- رأى الناقد أن المركزية الثقافية انغلاق على الذات، وتوهم تفوّقها، وإدعاء نقائها، وكلّ تمركز على الذات، يقوم على تفكير مترفع منغلق، يلغي الآخر ويبعده من دائرة التاريخ والحضارة ولكنه لم يضع حدودًا واضحة لهذا التمركز، فالتمركز يختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر.

- تمحور التفكير المركزي على الماضي، ويتعصب للتاريخ والتراث، وكلّ محاولة لتجاوز الماضي، إنما هي محاولة لإعادة إنتاجه من جديد، فقد اتجهت المركزية الغربية نحو التاريخ اليوناني القديم، تطلب الإنتساب إليه، وتدّعي الانتماء له، فالثقافة الغربية ليست جديدة، وليست طارئة وعابرة، بل هي ضاربة في العراقة والقدم، وهي أمّ البدايات، ومهد الفكر الإنساني كلّه.

- تقوم المركزية الثقافية الغربية على أساس عنصري، وفكر ديني كنسي متطرّف، وهي مدعومة بنظريات العِرق البشري، التي تدّعي نقاء الرّجل الأبيض، وتحاول إثبات عبقريته وفوقه على الأجناس، الأخرى، التي خلقت لتخدمه، ووجد هو ليحكمه ويسود عليها، ويعمل على تطويرها وتهذيبها وإلحاقها بركب الحضارة.

- كان للمسيحية دور كبير في تحديد صورة الآخر غير المسيحي، وهي صورة قاتمة عدائية، تجعل من الآخر عدو المسيحية، وعدوّ الله ولمسيح، وناشر الكفر والهرطقة، فالعالم مقسم إلى عالم مؤمن هو الغرب المسيحي وعالم كافر يمثله المسلمون أتباع النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – ومن اهتدى بهديهم من الأمم الأخرى.

- تجنّب عبد الله إبراهيم الخوض في دوافع الحملات الصليبية، وبيان أهدافها المعلنة والخفية، وتشجيعها للتطرّف والعنصرية، فالدّارسون يرون هذه الحملات بداية سيئة جدا للقاء الغرب بالشرق، ظلّت آثارها السلبية تحدّد علاقة الغرب المسيحي بالشرق المسلم.

- برّأ عبد الله إبراهيم المسيحية من جرمها، وحمّل الكنيسة وحدها مسؤولية هذا التطرّف الديني وتداعياته، مع أنّ الفكر الديني لم يكن أبدًا غائبا عن الثقافة الغربية رغم علمانيتها، وإدّعائها الحيّاد وتبنّيها العمل، فالنزعة الدينية كانت حاضرة دائما في ردود الأفعال الغربية حين تصطدم مصالحها بالشرق أو تحسّ بأيّ تهديد.

- لم يكتفِ الناقد بإلتزام الحيّاد، بل انبري للدفاع عن المسيحية الغربية، ونفى نيتها في تنصير العالم، وما هو موجود اليوم هو مرّد سجال ديني لاهوتي، فكلّ دين يدّعي الكمال والصلاح والعصمة.

- رأى الناقد أنّ الثقافة العربية تأثرت تأثيرًا سلبيا بالمركزية الغربية، فبدت منفعلة بها، خاضعة لها، مبهورة بخطاباتها، تتمثل مقولاتها، وتراه الأجدر بهذا التمثيل، لذلك وجب البحث عن أسباب هذا الامتثال، والكشف عن مواطن الوهن الذي شلّ إبداعنا وأوقف روح التجديد فينا.

- إنّ الطريق إلى فهم المركزية الثقافية الغربية، هو في البحث عن أصولها ومنطلقاتها، وتقويض دعائم هذا التمركز عن طريق الاختلاف معه ومقاومته ثقافيا عن طريق حواره ورفض هيمنته وتفوّقه.

- رأى الناقد أن الاختلاف عن الآخر لا يعني إلغاؤه ورفضه، بل يعني الانفتاح على ثقافته، ومحاولة فهمه ونقده نقدًا موضوعيا، فالمطلوب أن يكون هذا الاختلاف واعيا.

- إنّ فهم الذات يمرّ حتما عبر فهم الآخر لها، ولتحقيق هذا الفهم يجب مساءلة هذه الذات ثقافيا، ففي ثقافتنا كثير من " اللاّمعقول " والدّجل الذي يعيق الإبداع ويكرّس الخمول والتخلّف.

- إنّ الاختلاف عن الآخر في نظر الناقد لا يستدعي دائما نقد الآخر، وتفويض تفكيره، وتفنيد مزاعمه، فالاختلاف المنشود يبدأ من نقد ثقافة " المطابقة "، التي كانت خيارًا ثقافيًا لبعض مفكرينا ومثقفينا، الذين أعلنوا الولاء للثقافة الغربية، واعتبروها شرطا لكل إبداع وتجديد، فقد انتقد عبد الله إبراهيم نزعة " التغريب " الثقافي عند هؤلاء المثقفين، والذين يقودهم طه حسين وتلامذته من بعده، فالمقايسة مع الغرب لا تتحقق دائما، فلكلّ ثقافة هويتها ومرجعها وخطّها الأصيل.

- حاول طه حسين فرض نموذج ثقافي سمّاه الناقد " مبدأ المقايسة " فكلّ الظواهر الأدبية والثقافية عندنا، وجدت في الثقافة الغربية مع اختلاف الدرجة والنوع، والاختلاف الموجود يمكن أن يصحّح أو يهذّب ويزول، لكن الثقافة العربية هي التي وجب أن تقوم بهذا التكييف والتحوّل، والتوجه نحو الآخر، والأخذ منه، واتباعه والخضوع له، لأنّ الغرب غالب متفوّق وسابق.

- انتقد عبد الله إبراهيم منهج طه حسين، وحمّل جيل الروّاد (العقاد، الزيّات، توفيق الحكيم، المازني...) مسؤولية هذا الاغراف وهذا التعظيم لشأن الثقافة الغربية، فقد حكموا عليها بالتبعية المطلقة للغرب، فالأدب العربي ومن خلاله النقد اختار الطريق الأسهل وهو محاكاة الغرب واستعارة مناهجه ومرجعياته الثقافية المختلفة.

- تتصل المركزية الثقافية الغربية بالاستشراق، فهي الدّاعم والحاضن الثقافي له، فقد رسم الاستشراق صورة مغلوطة عن الشرق، تتسم بالفوقية والاستعلاء، ولم يكن الاستشراق معزولا عن المركزية الغربية ومشروعها الاستعماري، فقد كان الاستشراق موّجها بخطابها العنصري، ومدعوما بسياستها المتطرفة.

- إنّ الشرق الذي رسمه الشرق ومن خلاله المركزية الغربية، ليس شرقا حقيقا، فهو شرق مبتدع ومتخيل، تسوده الفوضى ويحكمه الأحقاد والأهواء، هو شرق غارق في الظلام والجهل والفقر، متخلّف بطبعه لا يتحضر أبدًا.

- لم يكن عبد الله إبراهيم أوّل من انتقد الاستشراق، فقد حلّل إدوارد سعيد هذه الظاهرة الثقافية، ومن بعده سمير أمين، و أنور عبد الملك، و الجابري و أركون. وأغلب آراء الناقد كانت تصدر عن آراء هؤلاء جميعا.

- بدل الناقد جُهدًا كبيرًا في البحث عن أسباب التمركز الثقافي الغربي، وتحليل دوافع، وفهم حقيقته، التي تتدخل فيها مجالات كثيرة، تتعلق بالدين والتاريخ والفلسفة والأدب ومختلف الفنون وقد حاول الناقد ثم أشتات هذا التمركز والإحاطة به.

- انتقل عبد الله إبراهيم إلى نقد المركزية الإسلامية، ورأى أنها نشأت متأخرة قليلا، وقد وجدت في العصر الوسيط مناخًا مناسبًا لها. فقد قسّم التمركز حينها العالم إلى دار الإسلام ودار الحرب واتسمت صورة الآخر بالدونية، ونعت الآخر بالكفر و الخروج عن الدّين والهمجية.

- ساهم الرحّالون والجغرافيون والتجّار في رسم ملامح هذه الصورة، وتعميق الخلاف بين العالمين، وظلّت هذه الصورة النمطية جاهزة تتكرّر في أدبيات هؤلاء وتشابه، تفتقد في كثير من الأحيان إلى الدليل والشاهد.

- ظلّت صورة الشمال غائبة في مدونات الجغرافيين والرحّالين، وعالم الشمال غامض محفوف بالمخاطر والمكاره والشرّ.

- يعتبر عبد الله إبراهيم رسالة ابن فضلان أوّل مدونة عربية تنقل لنا عادات الشمال الأوروبي وتتحدث عن صفاتهم وعقائدهم ونظرتهم للمسلمين.

- رأى الناقد أنّ رسالة ابن فضلان تعرضت للسطو والحذف، وأكّد أنّ الجزء الضائع من هذه الرسالة موجود في رواية "كريتون التي سمّاها " أكلة الموتى ".

- اعتمد عبد الله إبراهيم على هذه الرواية الغربية لمعرفة صورة الشمال في أعين العرب والمسلمين خلال العصر الوسيط، وقبل عنده الرواية التي تتحدث عن الجزء المفقود من رسالة ابن فضلان، رغم ما احتوته من تخييل وتناقض.

- قدّم الناقد صورة ابن فضلان كسفير للثقافة العربية الإسلامية، اعتبر اختفاء مبعوث المقتدر انهزاما وتسليمًا بفشل المهمة، ورأى أنّ الثقافة الإسلامية لا تقوى على مواجهة ثقافة الآخر، فسرعان ما تفقدُ هويتها حين تصطدم بمعتقدات الآخر وثقافته، ولكنّ الحقيقة التاريخية تبيّن أن الثقافة العربية والإسلامية خلال العصر الوسيط، كان مسيطرة وانتشرت بسرعة كبيرة، وسادت في الشمال والشرق و الغرب والجنوب.

- إنّ اختفاء الجزء الأخير من الرسالة -حسب الناقد- يعدّ إدانة للثقافة الإسلامية، لذلك قامت بإخفاء هذا الجزء،ووأدِه لأنّه شاهد على خوفها من مواجهة الآخر ومواجهته ثقافيا

- صوّر عبد الله إبراهيم الثقافة الإسلامية مهزومة خائفة واهنة متوجسة، لكنّ الحقيقة أنها كانت فاتحة وغازية لقلاع الآخرين، قوية فيم واجهتهم، قوية في ردّهم أيضا.

- كان كتاب المركزية الإسلامية تطويرًا لأطروحة الناقد الأولى، ونسخة مكرورة عنه، فالمركزية الإسلامية هي اختصار للعنوان الأوّل " عالم القرون الوسطى في أعين العرب والمسلمين ".

- لم يتناول الناقد المركزية الإسلامية بالعمق والجدّية التي أتسم بها بحثه الأوّل في المركزية الغربية، ولم يبحث عن أصول هذا التمركز وأسبابه المختلفة، واكتفى بمدونات الجغرافيين والرحّالين المسلمين خلال العصر الوسيط.

- لا يبحث الناقد في صورة الآخر عند الجاهليين، أو صورة الآخر في القرآن الكريم، وفي السّنة والسيرة النبويتين، ولا يعود إلى النصوص الأدبية التي رسمت صورة الآخر

في العصر الأموي والعباسي، وإنمّا يكتفي بالأدب الجغرافي فقط،رغم ما يكتنفه من غموض أحيانا.

- تحاشى عبد الله إبراهيم الحديث عن صورة الآخر عند العرب والمسلمين المعاصرين، ولا يلتفت إلى المركزية الإسلامية عند المفكّر المصري أنور عبد الملك، وقدّم مشروع " الاستغراب " عند حسن حنفي ولم يربطه بأي تمركز ثقافي.

- اتجه عبد الله إبراهيم للسرد العربي القديم في محاولة لإعادة قراءته وكتابة تاريخيه من جديد، وهو مشروع نقدي كبير، بحث الناقد فيه عن أصول السردية العربية، والأنواع التي أبدعتها، والخصائص الأسلوبية والدلالية لهذه الأنواع.

- عاد الناقد إلى اللحظة الأولى التي وُلد فيها هذا السّرد، واتّبع مراحل تطوّره ونضجه، وكيف ضاع جزء كبير من هذا السرد خلال العصر الجاهلي، وكيف تحيّز النقد والتاريخ للشعر وأهمل النثر لأسباب يرى الناقد أنّها دينية، فالتدوين طوى النثر من خلاله السرد، لأنّه حامل لعقائد الجاهلين.

- ركزّ عبد الله إبراهيم على علاقة الإسلام بالسّرد، وهي علاقة امتازت بالتعارض، فقد كان القرآن يسرد أخبار الأمم الغابرة، وقصص الأنبياء والرسل والصالحين، وبالمقابل طرح سرد الجاهلية لارتباطه بالكهانة واعتبره تخريفا ورجما بالغيب، فقال عزّ من قائل: " إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ " .

- لم يكن التعارض بين القرآن والسجع في لغته وأسلوبه، بل كان التعارض بين رسالة الكاهن ورسالة النبي، وشتان بين رسالة النبي المدعوم بالوحي الصادق والبديهة الصائبة، وبين الكاهن المدعو م بالخرافة والأساطير.

- اتخذ القرآن من القصّ أسلوبا لتبليغ رسالة التوحيد، ولكنّه لم يكن القصّ البشري القائم على التخييل والمبالغة، بل كان القصّ الحق.

- يرى الناقد أنّ النبي (صلى الله عليه وسلم) تعامل مع السرد بأسلوبين مختلفين، فقد قرّب تميم الدّاري من مجلسه، وسمح له بالقص في حضره فكان تميم قاص الإسلام الأوّل وقد قصّ على

الرّسول قصة "الجسّاسة،" وقد قبل الإسلام قصّ تميم على جاهليته لأنّه وافق رسالته ولم يعاديها. وبالمقابل يردّ الرّسول (صلى الله عليه وسلم) بحزم على كلّ قاص يعارض ما جاء به الإسلام، أو يحاول التشكيك في معتقداته، لذلك كان موقفه صارمًا مع قاصِ قريش الأوّل النضر بن الحارث حين أمر بقتله حبرًا، بعد أن وقع أسيرًا في غزوة بدر.

- رسم الناقد صورة بريئة للنضر بن الحارث، ورأى أن استخدام القوّة ضده لم يكن مبررًا واتسم بالمبالغة، ولكنّ الحقيقة أنّ معارضة النضر خرجت عن طابعها الأدبي والفني، وانتقلت إلى معارضة مسلحة، فهو حامل لواء القرشيين في بدر.

- تراجع دور القصّاص مع مرور الوقت، وبدأ دورهم ينحسرُ، فقد تخلّوا عن قواعد القصّ الإسلامي، ووقعوا في فتنة السرد وغواية التخييل، وأصبح لقب القاص عاميا مبتذلا، وحلّ محلّه المُحدّث الذي يتقن الرواية والأسانيد، ويضطلع بمهمة الوعظ والتذكير.

- رأى عبد الله إبراهيم أنّ مرويات القصّاصين وسرودهم لم تطو، كما هو دارج، ولكنّها كانت عملا هاما ساهم في تطوير السرد، وظهور الأنواع السردية الكبرى، والتي أهمها الرسالة والحكاية الخرافية، والسيّر الشعبية وأخيرا المقامة.

- انتقل الناقد بني السّرد الرّسمي المكتوب، والسّرد العامي الشفوي المنطوق، بحث في سماته وأنساقه الثقافة المفسرة، وخصائصه اللغوية والفنية.

- ركز الناقد في دراسته للأنواع السردية على ثنائية الرّاوي والمروي له، وتبادل أدوار السّرد بينهما، والتباس الشخصيات ومسار السرد وسيروته، وغيرها من تقنيات السّرد وخصائصه، التي تتكرّر في كل الأنواع السردية، مع اختلاف بسيط في الدرجة فقط.

- لا يستعين عبد الله إبراهيم بالدراسات الرّائدة في مجال السّرد، ولا يوظّف مصطلحات السّرد المعروفة، ولا يرجع كثيرًا إلى مجالات هذه الدراسات من سيمياء السّرد وعتبات النّص، وشعرية المكان، ودلالات الزمن وتغيّر مساراته.

- إنّ تعدّد الرواة ليس سمة من سمات الحكاية الخرافية فقط، فهناك أنواع سردية أخرى تحمل الخاصية نفسها، فالنّاقد نفسه يدرس المقامة ويرى أن تبادل الأدوار سمة فيها، فهناك دائما

راوٍ معلوم هو عيسى بن هشامّ في مقامات الهمذاني، أو الحارث بن همامّ في مقامات الحريري، وثمة راوٍ مجهول أو رواة آخرون يروون أحاديثه وحكاياته.

- خاض الناقد في نشأة المقامة، والشك الذي دار حول ريّادة الهمذاني وأسبقيته في ابتداع هذا الفن، وعرض لمختلف الآراء والمواقف، وخلص ناقدنا إلى أن المقامة فنّ همذاني، وأنّ ريادته لها حقيقة لا يشوبها شك.

- أفرد الناقد جزءا من الدراسة للبنيات السردية المهمشة، وهي مقامات تحاكي الهمذاني و الحريري، ولكنّها خرجت عن النمط الأساس كمقامات ابن ناقيا والزمخشري وغيرها.

- حاول عبد الله إبراهيم أن يجد خصائص ثابتة لفن المقامة، لكنّه لم يبذل الجهد النقدي المطلوب لاستنطاق النصوص المقامية كلّها، واقتصرت دراسته على بعض مقامات الهمذاني وتلميذه الحريري.

- ركز عبد الله إبراهيم على أصول السردية العربية الحديثة، فبحث في نشأة هذه السردية، وخاض مجدّدًا في مسألة الريّادة التاريخية لهذا الفنّن في الأدب العربي الحديث

- رأى الناقد أنّ السردية العربية الحديثة هي إمتداد لتاريخ طويل من السّرد، وأن المرويات القديمة لم تطو تمامًا، وإنمّا تحلّلت في هذا الفنّ السّردي الجديد وهو الرواية.

- لا يستطيع الناقد إثبات نظريته، وإقناع قارئه بصحة رأيه، فالواقع التاريخي والأدبي يثبت أنّ الرواية العربية وليدة الغرب وحده وأنّها صناعة غربية تفوّق العرب فيها وأبدعوا فيها الكثير.

- ترتبط نشأة السردية العربية بالاستعمار وبخطابه الاستحواذي الذي يصادر كلّ إبداع، وينسب إليه كلّ تجديد، لذلك يرجع إلى اللحظة الأولى التي سبقت ولادة هذا الفن، والتي إرتبطت بالحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م.

- انتقد عبد الله إبراهيم هذه الحملة، وهوّن من تأثيرها الثقافي والحضاري، ورأى أنّ الشام التقى بالغرب وثقافته قبل مصر، ولكنّ التاريخ الأدبي والثقافي مجّد مصر، وبالغ في إعلاء قيمة نابليون، دون أن يخوض في الأسباب ويعلل النتائج فتأثير الحملة كان محدودًا.

- لقد ارتبط موقف أدباء العربية ومؤرخوه من السّرد، بموقفهم من النثر الكلاسيكي "القروسطي" الذي اتسم بالتكلّف والتصنع والاستعراض البلاغي، فقد ضاق هؤلاء بالزخرفة وبأساليبها الجاهزة وصورها المكرورة المبتذلة، وكان السّرد ضحية هذا الموقف، لأنّه جاء بلغة هذه العصور، واصطبغ بألوان البديع كلّها.

- سبقت مرحلة الإبداع الروائي بمرحلة تمهيد، تفاعلت معها الذائقة الأدبية مع السّرد الغربي، وانفتحت على منجزاته، وأعجبت بروائعه، فكانت مرحلة التعريب حلقة وصل بين السرد الغربي والذائقة الأدبية العربية.

- رأى الناقد أن السردية العربية الحديثة ولدت في هذا المناخ الثقافي وتمخضت عن هذا التفاعل الكبير مع الرواية الغربية نشأة الرواية العربية الأولى " زينب " لـهيكل.

- إنّ الإقرار بريّادة "زينب" وولادتها ولادة كاملة– حسب الناقد – يلغي التفاعلات السردية التي سبقت هذه الرواية بأكثر من قرن من الزمان، ويسأل الناقد عن الأسباب التي جعلت زينب" الرواية العربية الأولى"، وعن المعايير التي ميّزتها عن نصوص روائية عاصرتها

- انتقل عبد الله إبراهيم إلى مرحلة ما بعد "زينب"، وتخلّى عن مهمة التأريخ للسردية العربية، وركّز جهده على موضوعات السّرد، والأنساق الثقافية التي عبّرت عنها.

- شغل موضوع الأبوية حيزًا كبيرًا في روايات نجيب محفوظ، فالمجتمع الذكوري يقوم على سلطة الأب وقيّم الذكورة، وبالمقابل اضطهاد الأنوثة وقمع حريتها والتحكم في مصيرها.

- بحث الناقد في الأنساق الثقافية لكتابات محفوظ الروائية وركّز على رؤية الأخير للواقع والتاريخ المصري.

- أعاد الناقد قراءة التجربة السردية لنجيب محفوظ من وجهة نظر ثقافية، وعمل الجوانب الأخرى من السّرد، والطاقات الكامنة فيه.

- لم يخرج عبد الله إبراهيم عن منهجه النقدي، ولم يحد عن رؤيته للعمل السردي على أنّه تمثيل لأنساق الثقافة، وانعكاس لمرجعياتها، وقد حاول تجسيد هذه الرؤية من خلال منجز روائي

كبير هو " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، والذي يلخص الصراع بين الشرق والغرب، ويوضح الصورة العدائية وروح الانتقام عند الأنا.

- حصر الناقد العمل السردي في هذا المجال ولا يغادره، فإبراهيم الكوني يمثل المخيال الصحراوي، وفساد الأمكنة لصبري موسى يلخّص صراع الطبيعي والثقافي، ورواية " شجرة الفهود " لسميحة خريس " تندرج ضمن السياق نفسه.

- تمركزت الكتابة النسوية على موضوع واحد هو جسد المرأة، وأطلقت الرواية النسوية العنان للأهواء والنزوات، والشبق الأنثوي المحموم.

- قدّم الناقد نماذج من الكتابة الأنثوية لروائيات عربيات كان قد اختار أعمالهن اختيارًا دقيقا، يستجيب لنظرته لهذا النّوع من السّرد، ويلبيّ حاجات منهجه النقدي القائم على التمثيل الثقافي للسرد.

- جمع عبد الله إبراهيم نماذجه الروائية التي تبيّن الرؤية الأنثوية للعالم، وللذات الأنثوية، التي تسعى للدفاع عن هويتها ووجودها وسط نسق ثقافي مغلق، يحكمه مجتمع ذكوري متسلّط ما فتئ يحاصر الأنثى ويعاملها كمخلوق ضعيف واهن ناقص الدّين والعقل.

- اختار الناقد نماذج من السّرد النسوي، فاختار "ميرال الطحاوي" من مصر، وأحلام مستغانمي من الجزائر، وغادة السمّان من لبنان وروائيات أخريات احتفين بالجسد وشغلن بجماله وفتنته.

- تناول الناقد السيرة الروائية كنوع سردي" هجين " يجمع بين السّيرة الذاتية والرواية، حيث فسح هذا النوع السردي الجديد المجال للسرد القائم على التجارب الشخصية واستعادة أحداث الماضي في قالب سردي يجمع بين الاعتراف والتنكر وبين الحقيقة والتخييل.

لا يزال المشروع النقدي لعبد الله إبراهيم مفتوحا على القراءة والدراسة والنقد، ولايزال الناقد يطلعنا بمنجزاته النقدية في كل حين، وقد حاولنا الإلمام جاهدين بقضايا النقد عنده، والإحاطة بحلقات مشروعه النقدي ، ورجاؤنا أن تكون هناك دراسات أخرى تنضاف إلى هذا الجهد

المتواضع ، وتثري نتائجه، وتنصف اجتهادات عبد الله إبراهيم النقدية ." وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت وإليه أنيب".

قائمة المصادروالمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

قائمة المصادروالمراجع :

أ- **المصادر:**

1- ابن الجوزي(أبي الفرج عبد الرّحمن بن علي) : كتاب القُصّاص والمُذكّرين ، تقديم وتحقيق و تعليق الدكتور محمد لطفي الصبّاغ ، دار المكتب الإسلامي ، ط 1 ، بيروت 1983

2- ابن بطوطة: تحفة النُظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تقديم الشيخ محمد عبد المنعم القريان، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت

3- ابن جبير: رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، 1969

4- ابن حوقل (أبو القاسم محمد البغدادي): صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت/ لبنان، ، 1992

5- ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة ، تحقيق حجر عاصي، دار مكتبة الهلال ، ط1، بيروت 1986

6- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل ، ط5 ، بيروت ، 1981

7- ابن سعد (محمد بن سعد بن منيع الزهري): كتاب الطبقات الكبير، تحقيق علي محمد عمر ، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة 2001

8- ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع ، تحقيق بطرس البستاني، ط1، دار صادر، بيروت، 1994،

9- ابن فضلان: رسالة ابن فضلان: تحقيق وتقديم سامي الدهّان، مطبوعات المجمع العالمي العربي (د.ت)، دمشق

10- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصيري القيرواني ، زهر الآداب وثمر الألباب، تقديم صلاح الدين الهواري، المجلد1، ط1، المكتبة المصرية، بيروت، 2011

11- أبو الطيب اللغوي مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة نهضة مصر القاهرة 1955

12- أبو الطيب اللغوي مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة نهضة مصر القاهرة 1955

13- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن العتيبي الشرشي، مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ج1، المكتبة المصرية، بيروت 1992

14- أبو العباس الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، المكتبة المصرية، ج1، 1992

15- أبو سعيد المغربي، كتاب الجغرافيا، تحقيق إسماعيل العربي، المكتب التجاري، بيروت، 1970،

16- أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر) ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، سوريا

17- أبو هلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر) ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، سوريا

18- الإدريسي: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، عالم الكتب، بيروت، 1986

19- الإمام النووي (أبي زكريا محمد بن شرف الدين) :تهذيب الأسماء واللغات، ج1، دار الكتب العلمية ط1 ، بيروت لبنان (د ت)

20- الباقلاني(أبي بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ، مصر (د ت)

21- الجاحظ : "رسالة كتمان السر وحفظ اللسان"، رسائل الجاحظ الأدبية ،تقديم وشرح علي أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال ، ط2 بيروت 1991

22- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ،ج1، ط7 ، القاهرة ، 1998

23- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون مطبعة البابي الحلبي وأولاده ،ج6 ، ط2، مصر

24- الخطيب البغدادي: الجامع لأخلاق الراوي، وآداب السامع، تحقيق محمد الطحان، ج2، دار صادر ، بيروت، لبنان

25- الدمشقي (شمي الدين أبي عبد الله محمد أبي طالب)، نخبة الدهر في عجائب البّر والبحر، مكتبة المثنى، بغداد (د.ت)

26- شمس الدين الذهبي الذهبي : سير أعلام النبلاء ، مؤسسة الرسالة ، ط3، سوريا 1985

27- القزويني (زكريا بن محمد بن محمود)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر بيروت (د.ت)

28- محمد أبي مطهر الأزدي: حكاية أبي قاسم البغدادي، مطبعة المثنى ، بغداد ، العراق (د ت)

29- المسعودي: التنبيه والإشراف ، دار تحقبق التراث، ط1 ، بيروت 1968

30- المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1989.

31- الوزّان (حسن): وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، الجمعية المغربية، ط1، الرباط .

ب- **المراجع العربية**:

1- إبراهيم الكوني وآخرون :الكتابة والمنفى، تحرير عبد الله إبراهيم المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2012

2- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات اختلاف، ط1، 2008 ، الجزائر

3- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1983

4- أحمد الشيخ: من نقد الاستشراق إلى نقد الاستغراب، المثقفون العرب والعرب، المركز العربي للدراسات الغربية، ط1، القاهرة، 2000،

5- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)

6- امحمد جبرون: تجربة الحوار الثقافي مع الغرب، مركز إنماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت، 2014

7- أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، دار العلم للملايين

8- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة –التأصيل والإجراء النقدي- دار الكندي ومؤسسة حماده، ط1، الأردن

9- بلال سالم الهروط: صورة الآخر في الرحلات الأندلسية والمغربية، وزارة الثقافة الأردنية للنشر، ط1، الأردن 2012

10- بو الشعيب الساوري: النص والسياق دراسة لرسالة التوابع والزوابع، النايا للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013

11- بوالشعيب الساوري: النص والسياق دراسة لرسالة التوابع والزوابع، النايا للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2013

12- جابر عصفور: الهوية الثقافية والنقد الأدبي، مكتبة الأسرة، ط1، 2010 مصر

13- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، ط1، مصر، 1998

14- الجبرتي (عبد الرحمان بن حسن): عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمان عبد الرحيم، ج 3، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1998

15- جورج طرابشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج3، مدارك للنشر، ط1، دبي، 2013

16- جورج طرابشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4، بيروت، 1997،

17- جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1978

18- جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1، لندن، 1991

19- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، دار الهلال (د.ت)، القاهرة.

20- حازم الببلاوي: نحن والغرب عصر المواجهة أم التلاقي ؟ ، دار الشروق،ط1، مصر 1999

21- حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 2006

22- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1983

23- حسين العودات: الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، ط1، بيروت، 2010

24- حسين سليم حجازي: خيال الظل وأصل المسرح العربي، تقديم سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994

25- حسين سليم حجازي: خيال الظل وأصل المسرح العربي، تقديم سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994

26- حميد لحميداني: سحر الموضوع (عند النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، مطبعة آنفو-برانت يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ط2، فاس، المغرب، 2014

27- خالدة سعيد: في البدء كان المثنّى، دار الساقي، ط1، لبنان، 2009

28- دريس جبري وآخرون: الغذامي الناقد، قراءة في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرّياض، تحرير وتقديم عبد الرحمان إسماعيل إسماعيل، مؤسسة اليمامة الصحفية للنشر، الرياض، 1422هـ

29- الرحمان بدوي: سيرة حياتي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000

30- رفاعة رافع الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2011

31- ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011

32- رياض القرشي: النسويّة قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للنشر، ط1، الجمهورية اليمنية، 2008م

33- زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع، ج1، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جمهورية مصر العربية، 2010

34- زكي نجيب محمود : قصة عقل، دار الشروق ، ط2، 1988 ، مصر

35- زكي نجيب محمود: مجتمع جديد أو الكارثة، دار الشروق، ط5، بيروت 1993

36- زكي نجيب محمود: مجتمع جديد أو الكارثة، دار الشروق، ط5، بيروت، 1993

37- ساسي سالم الحاج : نقد الخطاب الإستشراقي، دار المدار الإسلامي، ج1،ط1، بنغازي، ليبيا، 2002،

38- سالم يفوت :حفريات الإستشراق، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ،1989.

39- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2011

40- سعيد بن كراد وآخرون: الرواية العربية: ممكنات السرد، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، الكويت، 2004

41- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008

42- سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

43- سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

44- سعيد علّوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2007، الرباط

45- سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي - المركز الثقافي العربي ، ط1 ، المغرب ، 1997

46- سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1، 1976

47- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة، دار الفارابي ، ط2، بيروت 2003

48- سمير حجازي: المناهج المعاصرة لدراسة الأدب، دار الكتاب الجامعي، ط1، الكويت، 1996

49- شجاع مسلم العاني: الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979

50- شكري عيّاد: المذاهب الأدبية والنقدية، عام المعرفة، الكويت

51- شمس الدين الكيلاني: الآخر في الثقافة العربية، شعوب الشرق الأقصى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009

52- شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، مصر 2011،

53- شوقي ضيف :الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، (د ت) مصر 2009

54- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، بيروت ، 2005.

55- الطاهر لبيب: صورة الآخر: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت ، 1999

56- طه حسين : حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، (د ت) .

57- طه حسين: في الشعر الجاهلي، تقديم عبد المنعم تليمة ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2007،[1]- طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ط10 (د ت)

58- عابد الجابري: مسألة الهوية العروبة والإسلام...والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط4، بيروت، 2012

59- عادل الفريجات: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، 2000

60- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): الغفران دراسة نقدية، دار المعارف (دت)

61- عباس محمود العقاد : مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي ،ط1، بيروت 1966

62- عباس محمود العقاد: شخصيات إسلامية ، "بلال بن رباح" ، دار الكتاب العربي ،بيروت(د ت)

63- عبد الاله بلقزيز: نقد الثقافة الغربية في الاستشراق والمركزية الاوربية، مركز دراسات الوحدة العربية ،ط1 بيروت، لبنان 2017.

64- عبد الرحمان مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة، شهادات في الأدب والحياة، الدار العربية للموسوعات، ط2، 2010.

65- عبد الرحمان مجيد الربيعي: من النافذة إلى الأفق، مطبعة سعيدان، سوسة، تونس، 1995

66- عبد العزيز حمودة: المرايا المحمدية –من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998

67- عبد الفتاح كيلوطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغربن ط2، 2006، ص90 .

68- عبد الفتاح كيلوطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط2، المغرب، 2008

69- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي – دار توبقال ، ط1 ، المغرب ، 1988

70- عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة الحريري دار توبقال، ط3، 2007، ص22.

71- عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة الحريري، دارتو بقال لنشر، ط3، المغرب، 2007، ص10.

72- عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، دار توبقال للنشر، المغرب، ص168.

73- عبد القادر نويرة: قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيلوطو،ط1، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،2012

74- عبد الله إبراهيم :المطابقة والاختلاف المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، لبنان ، 2004

75- عبد الله إبراهيم: السرد النّسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 2011

76- عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990

77- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت2012

78- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2007

79- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2001

80- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية- المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2005

81- عبد الله خليفة: نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007

82- عبد الله محمد الأمين النعيم: الاستشراق في السيرة النبوية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1997، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية

83- عبد المالك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة، الجزائر، 1968

84- عبد المتعال محمد الجبري: الاستشراق وجه للاستعمار الفكري، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 1995

85- علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005

86- علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب القاهرة،1992

87- علي محمد: الإستشراق بين الحقيقة والتضليل، الكلمة للنشر والتوزيع، ط3، مصر، 2000م

88- عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 إ

89- غادة السمّان: القبيلة تستوجب القتيلة، منشورات غادة السمّان، ط1، لبنان، 1980

90- فاطمة كدّر: الخطاب النسائي ولغة الإختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، ط1، المغرب، 2015

91- فضل تامر : الممنوع والمسكوت عنه في السرد العربي ،دار المدى ط1 ، دمشق 2004

92- فهمي هويدي: الإسلام في الصين، عالم المعرفة، الكويت، 1981

93- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر(د، ت)

94- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين ، ط1، بيروت ، 1979

95- ماجدة حمود: إشكالية الأنا و الآخر، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،2013

96- مارون عبود: المجموعة الكاملة، ج1، دار مارون عبود، بيروت

97- مالك بن نبي: إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، دار الإرشاد للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1969

98- محمد أبو الأنوار: مصطفى لطفي المنفلوطي، حياته وأدبه، القاهرة، ج2

99- محمد أركون: نحو نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ، 2009

100- محمد أركون: تحرير الوعي الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2011

101- محمد الجرطي : إدوارد سعيد من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف ، منشورات المتوسط، ط1، ميلان ،إيطاليا

102- محمد الدّغمومي: نقد النقد وتنظير النقد الأدبي العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1999

103- محمد الشيخ: فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2008

104- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت 1998

105- محمد برّاده: محمد مندور وتنظير النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، القاهرة، 2005

106- محمد جاسم الموسوي: سرديات العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 1997

107- محمد سليم العوّا: المسلم والآخر، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2009

108- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003

109- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للنشر، ط13، سبتمبر 2011، مصر

110- محمد مفتاح: النَص من القراءة إلى التنظير، منشورات المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000

111- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، أبريل، 1996، مصر

112- محمود السمرة: محمد مندور شيخ النقاد في الأدب الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، الأردن

113- محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث-دار الفارابي- منشورات A.N.E.P، ط2، بيروت، 2004

114- محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، (د.ت)

115- مصطفى الشكعة : بديع الزمان الهمذاني، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، القاهرة 2003

116- مصطفى خضر: النقد والخطاب، محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

117- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، دار المعارف ،ج 3، القاهرة ، 1972

118- نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003

119- نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004

120- نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004

121- ناذر كاظم وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001،

122- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د ت)، مص

123- نديم نجدي: جدل الإستشراق والعولمة، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2012

124- نذيم نجدي: أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2005

125- نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف-قراءة في خطاب المرأة- المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2004

126- نور الدّين أفاية: الغرب المتخيّل، صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000

127- نور الدين أفاية: الغرب في المتخيل العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 1996

128- هشام الدركاوي: التفكيكية التأسيس والمراس، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سورية، 2011

129- يحي حقّي: فجر القصة المصرية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1987

130- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986

131- يمنى طريف الخولي وآخرون: نقض مركزية المركز، ج1، عالم المعرفة، الكويت، 2012

132- يوسف زيدان: اللاهوت العربي وأصول العنف الديني، دار الشروق، ط3، مصر، 2010

133- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

ج- **المراجع الأجنبية**:

1- Samir Amine, Eurocentrisme et politique,IF.DA, dossier n°65, Genève ,1988

2- Evelyne dépêtre, le récit de voyage ed. université du Québec Montréal, avril 2011.

د- المراجع المترجمة:

1- إدوارد سعيد: الاستشراق، نقله إلى العربية كمال أبوديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان، ط2005،7

2- ادوارد سعيد: الاستشراق، نقله إلى العربية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، ط7، بيروت، 2005

3- أمين معلوف: الهويات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي ، ط2 ، بيروت ، 2011.-

4- آنيا لومبا : الكولونيالية وما بعدها، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف، ط1، سوريا ، 2013

5- ت، ي، ابتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، 1989

6- تودوروف (تزفيتان)، نقد النقد رواية تعلم، ترجمة سامي السويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1996

7- تيري هنتش :الشرق الخيالي ورؤية الآخر،ترجمة وتقديم د.مي عبد الكريم محمود ، دار المدى ، ط1، دمشق، 2006

8- جورج لوكاتش :تحطيم العقل، ترجمة إلياس مرقص ، دار الحقيقة، ط 1، بيروت ،1980

9- جوكفرايد كونزلن: مأزق المسيحية و العلمانية في أوروبا تقديم، محمد عمارة، دار النهضة، ط1 ،مصر، 1999

10-روجر آلن وآخرون: الرواية العربية ممكنات السّرد، ندوة مهرجان الفريق الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، يونيو، 2006

11-صموئيل هنتيغتون: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، نقله إلى العربية مالك عبيد أبو شهيوة، د محمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 ليبيا 1999

12-صموئيل هنتيغتون: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، نقله إلى العربية مالك عبيد أبو شهيوة، د محمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 ليبيا 1999

13-غرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس، مكتبة الحياة، بيروت، 1959

14-غوته (يوهان وولفغانغ): آلام فرتر ، نقله عن الفرنسية ، أحمد حسن الزيات، تقديم طه حسين ،عالم الكتب، بيروت 1968

15-فرانز فانون: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2004

16-فوكوياما (فرنسيس): نهاية العالم وخاتم البشر، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، القاهرة ، 1993

17-كراتشوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله إلى العربية صلاح الدين عثمان هاشم، ج1، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية (د.ت)

18-كلود ليفي شتراوس: العرق والتاريخ ، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3، لبنان 1997

19-كلود ليفي شتراوس، من قريب ومن بعيد(الدوائر الباردة) حوارات مع ديديي هإربون، ترجمة مازن محمد حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 2000

20-ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، 2004

21-ميشيل فوكو : مقدمة الكلمات والأشياء،ترجمة مطاع الصفدي وآخرون ، مركز الإنماء البشري، ط1 ، لبنان ، 1989

22-هاملتون جب: دراسات في حضارة الإسلام، ترجمة إحسان عباس، دار العلم للملايين، بيروت، 1977

23-هنري لورنس: الحملة الفرنسية في مصر:" بونابرت والإسلام"، ترجمة بشير السباعي، القاهرة دار المعارف (د ت) ،

24-هيغل محاضرات في العقل والفلسفة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1 ، لبنان 1986

25-هيغل: محاضرات في فلسفة التاريخ ،"العقل في التاريخ"، دار التنوير للطباعة والنشر ج2، ط 3 ،بيروت، 2008

د- <u>المعاجم والموسوعات</u>:

1- ابن منظور : لسان العرب ، "مادة خرف" ، دار إحياء التراث العربي ، ج4 ، ط3، بيروت لبنان 1999

2- جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة، دار الطليعة للنشر، ط3، بيروت لبنان 2006.

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985
4- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة "سير"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج2، مصر 1975
5- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.
6- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة،النؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ،بيروت لبنان 1984.
7- ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج1، دار صادر، بيروت، 1977
8-

هـ- <u>المجلات والدوريات</u>:

1- باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميثانقد؟، عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009
2- خالد بن محمد الجديع : الدراسات السردية الجديدة – المقامة أنموذجا – منشورات كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، وزارة التعليم العالي ، المملكة العربية السعودية ،2007
3- رؤى حسين قداح: رحلة استلاب الذات ،"قراءة في رسالة ابن فضلان بتحقيق حيدر محمد غيبة،" مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد 16، إيران 2014
4- سعيد يقطين : "السرد والسرديات –وهم النظرية السردية العربية-، الملتقى الدولي للسرديات ، قسم اللغة العربية وآدابها ، المركز الجامعي بشار، الجزائر 2007.
5- سعيد يقطين: السّرديات كما أتصورها، مجلة علامات، عدد 25، المغرب، 2006
6- عبد الله إبراهيم: الدراسات السردية في النقد العربي الحديث، الندوة الدولية حول قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، منشورات قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة آل سعود، السعودية، 2010
7- فؤاد زكريا: الأُصولية الإسلامية: مجلة فكر، عدد4، 1984
8- محمد صاري وآخرون: ندوة دولية حول قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، معهد اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة آل سعود، 2010
9- محمد عبد الله: السرد العربي من الهامش إلى المركز، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ط1، 2001

10-محمد غبريس: حوار مع الناقد عبد الله إبراهيم، مجلة دبي الثقافية، العدد 111، أغسطس (أوت)، 2014، الإمارات العربية المتحدة

11-عبد الواحد التهامي العلمي: قراءة في السرد العربي القديم، عالم الفكر، المجلد 41 سبتمبر 2012، الكويت

12-إحسان النص: تعليق على الرسالة البغدادية، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 78 ج1، دمشق.

13-فخري صالح: ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، مجلة نزوى، عدد 16، أكتوبر، عمان، 1998.

14-مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، عدد 57

15-محمد صابر عبيد: بنيات التشكيل الروائي وآلياته...مقاربة سرد ثقافية عند عبد الرحمان مجيد الرّبيعي نزومي، عدد 69، أكتوبر 2011.

الأعمال الروائية:

1- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط4، ليبيا، 1991

2- إبراهيم الكوني، أساطير من الصحراء، تقديم: توفيق بكار ، دار الجنوب، تونس، 2006

3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط15، بيروت، 2000

4- آمال مختار: نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، 1993

5- جمال الغيطاني: خلسات الكرى، دار الشروق، ط1، مصر، 2003

6- سميحة أخريس: شجرة الفهود: "تقاسيم العشق"، دار شرقيات، القاهرة، 1998

7- الطيب صالح: موسمُ الهجرة إلى الشمال، دار العين للنشر، الخرطوم، السودان، 2005

8- عفاف البطاينة: خارج الجسد، دار الساقي، بيروت، 2010.

9- غادة السمّان: بيروت 75، منشورات غادة السمّان، ط6، بيروت، 1993

10-فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، تر: فاطمة الزهراء أوزرويل، المركز الثقافي العربي، ط2، دار البيضاء، المغرب، 2015.

11-ميرال الطحاوي: الخباء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، مصر 2001

12-نجيب محفوظ: بين القصرين، مكتبة مصر،(دت)

13-هيفاء البيطار: امرأة من طابقين، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2006

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مُقدّمـــــة.	
مدخل: الرؤية والمنهج في مشروع النقد عند عبد الله إبراهيم.....	**11**
أ: الناقد التفكيكي:.....	**25**
ب: الناقد الثقافي :.....	29
الباب الأول :المركزيات الثقافية الكبرى.....	32
المركزية الثقافية الغربية:.....	36
أولا: مفهوم المركزية الغربية :	40
1. المركزية الغربية الأوربية.	42
2. الغرب الكوني وتعارض الأنساق الثقافية.....	48
3. منهج الوحدة والاستمرارية وإعادة إنتاج الماضي.....	**51**
أ: التأصيل العرقي(التمركز الاثني)	**54**
أ-1 : هيغل والتقسيم الجغرافي للأعراق البشرية.....	**62**
ب: المركزية الدينية:	66
ج الاختلاف وتقويض المركزيات الثقافية.....	75
ج-1 مفهوم الاختلاف وفاعليته	76
د تجليات التمركز الغربي في الثقافة العربية.....	82
د-1 طه حسين ومبدأ المقايسة.....	83
د-2 محمد مندور ومقولات المنهج التاريخي.....	88
د-3 محمد مفتاح ومشروع النقد الجديد.....	91
د-4 سعيد يقطين ومشروع السردية العربية.....	96
د-5 كمال أبو ديب البنيوية وما بعدها	99
د-6 الغدامي ومشروع النقد الثقافي.....	103

ثانيا: المركزية الغربية والاستشراق:	**110**
الفصل الثاني: نقدالمركزية الإسلامية.....	119
المركزية الاسلامية	121
أ-دار الإسلام.....	125
ب- صورة الشمال في المخيال الاسلامي	131
ب-1 صورة الشمال بين والدمشقي والمسعودي.....	137
ب-2 المسعودي	141
ب -3 ابن فضلان ومسارات الرحلة	**144**
ب- 4 اخفاق ديني ونصر ثقافي	**153**
ب-5 صورة الشمال عند ابن فضلان	**158**
ب-6 مماثلات في الأدوار الثقافية	**163**
ج- الشرق والجنوب عوامل متباينة	**165**
د- افريقيا السوداء في أعين المسلمين خلال العصر الوسيط	**175**
هـ-المركزية الإسلامية الجديدة من الاستشراق الغربي إلى الاستغراب الإسلامي	**186**
الباب الثّاني: السردية العربية	**192**
الفصل الأول: السردية العربية القديمة: النشأة والأنواع	**194**
السردية القديمة.....	**198**
أ- السرد العربي بين الشفوية والتدوين	**204**
أ-1 لا وجود لنثر جاهلي	**209**
أ-2 للعرب نثر قديم	**212**
ب- القرآن والنثر الجاهلي	**215**
ج- الاسلام والسرد	**220**

د- موقف النبي (صلى الله عليه وسلم) من السرد	224
الأنواع السردية الكبرى	230
أ- الرسالة البغدادية	230
ب- رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الاندلسي	235
ج- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري	239
د- الحكاية الخرافية	242
د-1 ألف ليلة وليلة واشكالية الهوية.....	248
هـ- السيرة الشعبية	255
و- المقامة	260
1- بين الريادة الابداعية والفنية	260
ي- البنيات السردية المهمشة	268
ك- البنية السردية للمقامة	272
1- جملة الاستهلال	274
2- البطل راويا	276
الفصل الثّاني: السردية العربية الحديثة: المساروالموضوعات	278
أوّلاً : السردية العربية الحديثة وإعادة تفسير النشأة	281
1- المؤثر الغربي ونشأة السردية العربيةالحديثة	284
2- تفكك المرويات السردية	291
3- التعريب ومحاكاة المرويات السردية	296
4- المنفلوطي الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي	304
5- رواية زينب واشكالية الريادة	309
نجيب محفوظ والأبوية في الرواية العربية	315
1- رواية بداية ونهاية	318

2- الثلاثية والاستبداد الأبوي.....	320
3- الأبوية والملحمة الدينية	323
4- التمثيل السردي وتعدد المرجعيات الثقافية	326
4-1 الطيب صالح وموسم الهجرة الى الشمال	327
4-2 ابراهيم الكوني وتمثيل المخيال الصحراوي	330
4 -3 صبري موسى وفساد الأمكنة	334
4-4 شجرة الفهود الطوطمية	336
ثانيا الرواية وتقنيات السرد	340
ثالثا : السرد النسوي	343
1- المرأة والرؤية السردية للعالم " بتول الخضيري نموذجا"	349
2- الرد بالسرد	352
3- الازدراء بالسرد	358
4- السرد بالجسد	364
5- أحلام مستغتنمي كتابة الجسد في ذاكرة الجسد	370
6- جدل الجسد والسرد	374
الأنواع السردية الهجينة" السيرة الروائية	377
أ- أصداء السيرة لنجيب محفوظ	382
ب- بقايا صور لحنامينة "الخروج من التيه أو العودة إليه"	383
ج- خلسات الكرى لجمال الغيطاني بين التخيل والتنكر	386
د- مجيد الربيعي " خطوط الطول خطوط العرض "	388
هـ- نساء على أجنحة الحلم " الأميرة ساردة "	391
و- مرايا ساحلية سيرة مبكرة لأمير تاج	396
خاتمـــــة.	401
قائمة المصادروالمراجع.	413

فهرس الموضوعات	430

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة المشروع النقدي عند الناقد العراقي عبد الله إبراهيم، وتحاول الكشف عن طبيعته ومضامينه ، وتبحث الدراسة في مرجعيات هذا المشروع ومنهج الناقد فيه.

لقد توّزع هذا المشروع على مجلين أساسين هما: المركزيات الثقافية الكبرى والسّردية العربية القديمة والحديثة.

نستكشف الأصول التاريخية والفلسفية والنظريات العرقية والدّينية التي تمركزت حولها هذه المركزية الغربية، ونبحث مع النّاقد عن الحلول الممكنة لفهم هذا التمركز وتقويضه.

وبالمقابل نتتبع مفهوم المركزية الإسلامية وتاريخها، والنصوص الرّحلية والجغرافية التي كانت تدعمها ، والمرويات التي ساهمت في تشكيل صورة الآخر في الثقافة العربية والإسلامية، أماّ في مجال السردية العربية القديمة ، فنناقش الناقد في مواقفه من هذا السرد وعلاقته بالإسلام، وبالثقافة العربية عموما، ونكشف نظرة الناقد إلى المدونات السردية الكبرى، وتحليله لأبنيتها السردية.

وفي السردية العربية الحديثة، نرصد مع الناقد مسار السرد العربي الحديث وأهم مضامينه وأنواعه واتجاهاته .

ونختم دراستنا بأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا المشروع النقدي.

Cette thèse traite l'étude du projet critique chez l'irakien Abdellah Ibrahim, elle essaie de découvrir la nature de ce projet et de ses contenus tout en cherchtes référentiels et la méthode qui s'y affère. Ce projet est partagé sur deux principaux domaines : le macrocentrisme culturelle et la narratologie arabe ancienne et nouvelle. Nous allons explorer les fondements historiques et philosophiques et les théories raciales et religieuses dont l'eurocentrisme s'y est centré. Nous allons avec le critique chercher les solutions possibles pour

comprendre cette centralisation et la démanteler, tout en suivant le concept centriste musulman et son histoire et les textes de voyage et de géographie qui la soutiennent et les récits qui constituent la configuration de l'autre dans la culture arabo-musulmane. Quant au domaine de la narratologie arabe ancienne, nous discuterons les idées du critique dans ses prises de position envers cette narration et sa relation avec l'islam et la culture arabe en général, nous découvrirons la vision du critique et son analyse des macro-transcriptions narratives, et de ses structures récitales dans la narratologie arabe nouvelle, nous affecterons avec le critique le parcours arabe nouveau et ses plus importants contenus, ses qualités et ses tendances.

Nous achèverons notre étude par la mise en valeur des plus importants résultats dont nous y sommes arrivés à partir de notre étude de ce projet critique.

Summary of the research

This study deals with the review project of the iraqi reviewer abdellah ibrahim ,and tries to unveil its nature ,meaning and content.

This project is devided into two major domains which are : the biggest cultural centrism and the ancient and modern arabic narratology.

Exploring the philosophical and historical recources ,ethnic and religious theories which the eurocentrism focuses on .

With this reviewer we seek possible solutions to understand and undermine this centrism.

On the other hand,we affiliate and deduce the meaning of the islamic centrism and its history and touring scripts which supported it .

However ,in the field of the ancient arabic narratology,we debate and argue the reviewer about his attitudes towards this narratology and its relation with islam and arabic culture. And with the modern arabic narratology, we survey and watch the path of the arabic narratology and the most important contents ,kinds and ranges .

We finish our study with the significant and most important results we got through the study of this review project .

الكلمات المفتاحية للرسالة:

1- المشروع النقدي.

2- المركزيات الثقافية الكبرى.

3- المركزية الغربية.

4- المركزية الإسلامية.

5- السردية العربية.

6- عبد الله إبراهيم.