معاينة نقدية في (موسوعة السّرد العربي)

القسم الأول

تاريخ الإرسال: 2018/03/29
تاريخ القبول: 2018/06/16

أ. د/ نادية هناوي
الجامعة المستنصرية / العراق
nada2007hk@yahoo.com

ملخص البحث:

تدور هذا الدراسة حول موسوعة السرد العربي للدكتور عبد الله إبراهيم، واقفة عند الجزء الأول، مجرية عليه مباصرة نقدية ومعالجة تحليلية تدخلان في حقل نقد النقد.

والمقصدية البحثية من وراء هذه الدراسة هي التقييم ودراسة الاشكالات التي تطرحها (موسوعة السرد العربي) وهي تحاول الإحاطة بالمنجز السردي القديم، والتدليل على فاعلية مستوياته وطبيعة صانعيه، وأنماط اشتغالهم القصصي والإخباري، وستتضمن الدراسة المحاور الآتية:

مدخل / العنونة . التمهيد ومرونة الوعي.

المحور الثاني/ المركز والهامش مغالبة أم مطواعة ؟

المحور الثالث / السردية الحديثة بنت السردية التراثية أم ربيبتها ؟

الكلمات المفتاحية:

السردية ؛ النقد ؛ النقاد ؛ الموسوعة ؛ الخرافة ؛ السيرة.

Research Summary:

This study revolves around the Encyclopedia of the Arab narratives of Dr. Abdullah Ibrahim and stands at the first part. The research objective of this study is the evaluation and study of the problems posed by (Encyclopedia of Arabic narratives) and it tries to take note of the ancient narrative achievement and demonstrate the effectiveness of its levels and the nature of the makers and patterns of their work story and news, The study includes the following Topics:

Introduction / Boot Addressing and Flexibility Awareness

Axis II / Center and margin prevail or not prevail

The third axis / modern narrative is the basis of the narrative or its follower.

***Keywords**: The narrative. criticism. Critics. Encyclopedia. Encyclopedia. myth. Biography.*

مدخل: العنونة ـ التمهيد ومرونة الوعي

إذا كنا قد أعتدنا قيام الشاعر بجمع شعره في كتاب يحمل عنوان (الأعمال الشعرية) والقاص والروائي بإمكانه أيضا إنجاز الفعل عينه، جامعا نتاجه القصصي تحت عنوان (الأعمال القصصية أو الروائية)؛ فهل سيكون ذلك ممكنا أيضا مع النقد، ليقوم الناقد بجمع كتاباته النقدية في كتاب واحد، لكن ما الذي ستكون عليه تسمية هذا الانجاز حينئذ، أ يطلق عليه الأعمال النقدية أسوة بالشعر والسرد أم أن هناك عنونة أوفى معنى وأدل صياغة في التأشير على المادة المعنونة ؟!

ويبدو أن إطلاق اسم موسوعة هو الأقرب إلى الإيفاء بمتطلبات ما تقدم وهو ما كان الدكتور عبد الله إبراهيم[1] قد اعتمده بشكل مقصود وريادي على حد علمنا. وتظل مشروعية الناقد في التوسع النقدي موضع جدل، فهل من الطبيعي قيام الناقد بجمع نقوده وهو ما زال سائرا في مشواره، مواصلا عطاءه الكتابي ومواكبا ما هو جديد ؟! ثم أليس من المستغرب أن يماثل النقد الإبداع الشعري أو القصصي الذي هو حر لا يتطلب خيوطا تربط النصوص الشعرية مع بعضها أو ثيمة بعينها تجمع النصوص السردية في بوتقة خاصة، بينما يتطلب النص النقدي خيوطا تربطه بأساسات علمية وفلسفية ؟

وإذا افترضنا توفر الرابط الثيماتي في النقد؛ فإن من الصعب وضع مقدمات أو تمهيدات تجتمع فيها خلاصات ما تم بذره في العناوين الرئيسة والفرعية لتلك الكتب التي تضمها هذه الموسوعة.

وإذا كانت التخصصية في الكتابة النقدية تجعل اهتمام الناقد منصبا على السرد بعمومه أو السرد القديم في خصوصه، فهل سيتيح ذلك للناقد إمكانية جمع منجزه النقدي بيسر ومنطقية ؟ وما بال الخضوع للرؤية الزمنية التي

ستتطلب من الناقد ترتيب كتبه بحسب تواريخ نشرها وادراج كتاباته كلا حسب تخصصه؟

ولو افترضنا أن الناقد تجاهل الزمن وانبرى يصنف كتاباته بحسب التعاطي المنهجي معتمدا الفن معيارا، ومدققا في النواحي الإجرائية والنظرية التي تنداح تلك الكتابات فيها، فهل سينجو حينذاك من أحقية السبق لما هو مكتوب قبلا؟ فضلا عن أسئلة أخرى كثيرة قد لا يفضي الجدل فيها إلى محصلات قطعية ذات معايير ناجزة وكلية.

بهذا نفهم مقدار المغامرة النقدية التي قبل الناقد عبد الله إبراهيم بالمراهنة عليها وهو يجمع خمسة من كتبه التي تصب في باب النقد الروائي وتاريخ الرواية لتلتقي في كتاب واحد متخصص في السرد العربي بقديمه وحديثه تحت مسمى (موسوعة).

هنا يتبادر لاذهاننا ما كان الناقد نوثروب فراي -Northrop Frye (1912-1991) قد عمله في أطروحته المهمة حول الكتاب المقدس والأدب، موشحا لها بالاسم (المدونة الكبرى) منطلقا من مسح احصائي واستقصائي للصور الفنية والسردية التي حواها الكتاب المقدس، مشفوعة بتفسير للكيفيات التي نشأت بها تلك الصور خياليا.

والمهم في هذا المقام ما أعطاه فراي في مقدمة هذه المدونة من اهتمام ملحوظ للقراء الذين إليهم وجه كتابه، مصنفا إياهم إلى ثلاث فئات: فئة متعودة على هذا التعاطي مع الكتاب المقدس بألفة، وفئة متعودة لكن بدون ألفة، وفئة غير متعودة على ذلك إطلاقا لكونها ملتزمة بالقضايا الوجودية.

ولا ننسى النظرية الفذة حول أطوار اللغة الثلاثة التي اجترحها فراي في مدونته التي ما سبقه إليها كاتب آخر غطى الموضوع بمثل ما غطّاه فراي. وعلى

الرغم من ذلك كله إلا إنه شعر إزاء كتابه بتوجس فقال: "بقيت أشعر طوال كتابته شعور شيطان ملتون الذي يتخبط في العماء حيث كل خطوة لا تكون خطوة بل هويا في حجر أو تحليقا في الفضاء أو عوما تحيط به مترامية لا تنتهي من أرض مجهولة "[2]

وصحيح أن الفارق بين المدونة والموسوعة كبير، لكن الوازع الكتابي واحد يتمثل في محاولة الاستقصاء والإيفاء بمتطلبات المادة المنقودة التي هي الكتاب المقدس عند فراي والسردية العربية عند عبد الله إبراهيم، ولا خلاف أن التقديم في هكذا عمل كبير أو موسوعي وصياغته بدقة سيظل تحديا من تحديات الفاعلية النقدية التي تريد أن تكون شمولية وفي الوقت نفسه تبغي أن تظل حاملة لروح العلم غير حائدة عنها.

قد لا يكون مستغربا القول إن الأمر متوقف على مرونة الوعي النقدي الذي سيكون عليه الناقد وهو يمارس التحليل والاستقصاء، فهذا فراي بوعيه المرن يصل إلى أن الكتابة الأفضل والأتم أمر لن يتحقق، مستشهدا بمقولة برونو "ربما يكون إطلاق حكم شيئا لازما إذا أريد الاستحثاث على كتابة كتب أفضل"[3].

وهذه المرونة النقدية تجعل فراي يتمنى بتواضع عال" أن تعيدنا دراسة أخرى لنكون أقرب إلى الشرح بتفصيل أكثر على نص الكتاب المقدس"[4] وهذا التطلع القائم على المرونة والتواضع هو هم معرفي لا يعرف حدا وهو أيضا طموح علمي يستفز الناقد فلا يتركه مقتنعا اقتناعا تاما بأي كتاب ينجزه، من منطلق أن ما يعمله لن يكون تاما ولا مستوفيا للمطامح الأكاديمية ولا شاملا للغايات البحثية كلها والمرامي الإبداعية على اختلافها.

هذه الرؤية التي يضعها فراي في مقدمته تغدو ضرورية، لا لأنها تفتح آفاق البحث ولا تغلقه فحسب؛ وإنما لكونها تقر إقرارا موضوعيا بالطبيعة

البشرية التي جبلت على النسيان والسهو والمزاج وليس في هذا الإقرار تهويل للجهد النقدي المبذول ولا غمط لحقوق القائم به أو انتقاص له.

أما المقدمة التي دشّن بها د.عبد الله إبراهيم موسوعته، فجاءت في شكل تمهيد تحت عنوان (السردية، التلقي، والاتصال والتفاعل الأدبي) ربما لأن عملا موسوعيا بهذا الحجم لا تنفع معه مقدمة، بل يفيده تمهيد يوطن بمبدئية المفاهيم النظرية وما قد يترشح منها من مصطلحات وحيثيات، لكن هذه المبدئية تعدت عنده حدود التنظير إلى التاريخية والتلميحات الانطباعية بإزاء قضايا السرد وظواهر الثقافة الأخرى.

وقد وقف التمهيد في بدايته عند تبيان مدد زمنية فمن العشرين عاما التي احتاجها الإعداد والشروع إلى الألف والخمسمائة سنة التي هي عمر التمثيل للسرد العربي في المخيال الإسلامي.

حتى إذا صرنا بإزاء مبدئيات النظرية السردية وجدناها افتتاحا عتباتيا ذا فرشة مهادية معتادة بإزاء مفاهيم ومصطلحات عفا عليها الدرس السردي اليوم، وصارت من جملة المعطيات الكلاسيكية التي تجاوزها النقد الروائي، يضاف إلى ما تقدم طغيان التتبع التاريخي على قسم كبير من تلك الوقفات المهادية من ذلك مثلا استعراض مرحليات التعاطي الغربي في ميدان السرد وتجلياته الدلالية واللسانية ومنها أيضا مفروغية القول بأن: "الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي هو الروسي فلاديمير بروب ـVladimir Prob 1895 ـ1970 الذي بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة الروسية"[5] فهكذا تعاط تاريخي لا يقدم جديدا إلى قراء يفترض أن لديهم خلفيات تعليمية ملائمة إن لم نقل أنهم متخصصون بمعرفية عالية.

وبعد هذا الطرح التاريخي للمفاهيم يخوض التمهيد في الشفاهية والكتابية والأجناس القصصية التي نشأت السردية في حضنها، ومعلوم أن السرد العربي القديم قد انبثق في ظل سيادة السماع، ومن ثم لا يغدو جديدا القول: "ولم يقم التدوين الذي عرف في وقت لاحق إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي"[6] فقد ظلت حاضنة الإبداع عموما شفاهية لآماد طويلة الى أن صار فارق النثر عن الشعر جزئيا واستقل من ثم منضما إلى حاضنة الإبداع الكتابي.

ويسحب الحديثُ عن التدوين الناقدَ إلى التعاطي مع ظاهرتي الوضع والإسناد وهما ظاهرتان خاصتان بالتدوين للأحاديث الشريفة دائرتان في إطار الصحيح والموضوع والمزيف مما لا علاقة له بنقد النصوص الأدبية الإبداعية التي تظل إبداعيتها رهنا بالمجاز ولقد قيل إن أحسن الشعر أكذبه.

ولا يخفى أن ما بين السماع والكتابة كماً لا يستهان به من حكايات وقصص ظلت شفاهية بعضها نساها الزمان واندثرت وبعضها الآخر قاوم النسيان فظلت الذاكرة تحمله عبر الأجيال وتتناقله بتحوير هنا وإضافة هناك، حتى وصل في شكل يمكن أن نصفه بأنه حكاية هي سليلة الملاحم والأساطير ونقول حكاية لأنها لا تتضمن كل عناصر الحكي من سارد وحدث مسرود وكائن افتراضي مسرود إليه..

وهذه الحكايات لم تتطور إلى قصص إلا بعد أن تخلصت من الاهتمام بالمحتوى وتشذبت بالخيال وانبرت توجه عنايتها نحو مباني الأخيلة ومدياتها الرحبة.

وبهذه المسافات الزمانية الطويلة ما بين التحول السردي من المشافهة إلى الكتابة ومن الحكي إلى القص يكون السرد العربي قد قطع أشواطا سحيقة كان المتحصل منها أن السارد هذا الكائن النصي الذي مهمته تقديم الاحداث والبطل والشخصيات المرتبطة به إلى قارئ – أيا كان هذا القارئ افتراضيا أو

فعليا- سينتقل من الخفاء إلى العلن، معلوما لا مجهولا وهو ما عبّر عنه د. عبد الله إبراهيم بالراوي المفارق لمرويه لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه والراوي المتماهي بمرويه غير المنفصل عنه حيث المسافات تتماهى بينهما(7).

ومعلوم أن السردية العربية القديمة لم يبدعها العربي وحده وإنما كان للأعاجم وبأصول عرقية مختلفة دور لا يستهان به، بيد أن التمهيد أفضى إلى رؤية تخالف هذا النظر وترى أن الاعتراف بالعرقية غير ذي أهمية وكأنّ لا حرج من إغفال حقيقة أن حاضنة السرد التي هي اصلا مهمشة بدءا من أساسات التشكل وانتهاء بالطبقات التي وصلت إليها السردية في عصور لاحقة ..كانت تشترك في انتاجها أعراق مختلفة عربية وغير عربية.

ولو إفترضنا أن هؤلاء الذين أسهموا في الانتقال بالسرد إلى مناطق جديدة كانوا أقلية، فكيف سيكون الأمر إذا تصورنا أن هؤلاء كانوا أغلبية ؛ أليس في عدم إثبات هذه الحقيقة بإزائهم هو غبن لهم وغمط لحقوقهم ؟!!

إن عدم اعتراف الدكتور عبد الله إبراهيم بهؤلاء يتضح من خلال قوله: "حيثما سيتردد مصطلح السردية العربية في هذه الموسوعة فلا يميل على مقصد عرقي إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة والنصوص السردية الحديثة التي تكونت أغراضا وبنى ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية "(8).

لكن هذه المراهنة التي أرادها الناقد ليست عرقية، ستتبعها مبالغة نقدية مؤسلبة بإزاء ما قدمه النقاد العرب المعاصرون في حقل النقد الروائي.

ومما يدلل على هذه السلبية كلمات وعبارات حواها التمهيد من قبيل (تلفيق / تقديس/ قلب الأدوار/ تركيب نموذج/ شرعية النموذج التحليلي / توجيه النصوص لتثبت مصداقية الإطار السردي / تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي).

والأدهى هو القول الاطلاقي والتعميم الجزافي الذي أعقب هذا الاستعراض السريع المؤسلب واسما النقد العربي المعاصر بالهوس والقول هو: "تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية ولا يتمكن من إضاءة النصوص"[8].

هذا المرأى الذي يجيء في تمهيد لعمل موسوعي ذي قسمين الثاني منهما معني بالسرد الحديث ونقده هو حكم تقييمي سريع وإسقاط ومغالاة لا تخلو من الإجحاف.

ويتابع الناقد قائلا: "إذ يتوهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة أو التعريف بالمصطلحات.. "[9] ولو أبدل مفردة (كثيرين) بـ(بعض) لانتفت المغالاة والسلبية في التقييم لجهود السابقين ولقلت احتمالية القصد المبتغى في الاعتداد بالجهد الأنوي ولتضاءلت نسبة النية المبيتة من وراء مصادرة ما سيأتي من جهد نقدي لاحق ناهيك عن سوء الظن بإمكانيات هذا اللاحق وفاعليته.

وكان المفترض بالتمهيد الانتصاف لا الغبن والاعتراف لا الإجحاف والتحقيق لا الإلغاء لجهود النقاد العرب المخلصين والجادين المعاصرين والرياديين من أمثال الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال وعبد الفتاح كليطيو وعلي الراعي وعبد المحسن طه بدر وعلي جواد الطاهر وعبد السلام المسدي وصلاح فضل وفاضل ثامر وغيرهم كثير لا يسعنا ذكرهم في هذا المقام.

ولو جاءت مقالة الناقد منضوية في تضاعيف متنه النقدي لكنا وجدنا لها تبريرا ما، لكن حضورها في التمهيد سيحتم اعتبارها وصفا قرائيا لا سيما إذا علمنا أن المقدمات والتمهيدات لا تبنى إلا على مقصدية التحصيل وميكانيزمية الاستقراء وهذا ما يجعل التمهيد لموسوعة السرد موسوما بسمات غير مرنة وواقعا في شرك التوهم والمجازفة عنوة أو ولعا.

وإذ نظل في حدود الجهد النقدي العربي فإننا سنجد الناقد يقيم ذلك الجهد كالاتي" ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة، لوجدنا أن كثيرا منها شُغل بهذه المقدمات الإجرائية التي لا صلة لها بالنقد .. إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية مثل أساليب السرد و وسائله وبناء الشخصيات والأحداث والخلفيات الزمانية والمكانية"[(10)].

وهنا نتساءل وما الذي أبقاه د. إبراهيم للناقد العربي وهو يتهمه بالإخفاق في الصميم؟!! وعلى الرغم من هذا الطرح المؤسلب إلا إنه سرعان ما يستدرك بأن السردية – وليس النقد السردي – أنجزت مهمة جليلة خلخلت ركائز النقد التقليدي.

وللأسف فإن هذا الشطب للرؤية النقدية وجديتها في التعامل مع السرد لا يجانب الواقع فحسب بل أنه لم يقم على تتبع تاريخي عميق والسبب بسيط وهو أن أي تعمق سيفند ذلك الشطب بالتأكيد، ولهذا فضّل الناقد الانتقال إلى موضوع جديد، صارفا اهتمامه من النقد الأدبي إلى النقد الجامعي وتحديدا تدريسه في مرحلة البكالوريوس.

ولا مناص من القول إن هذا الانصراف بدا منمذجا بالواقع الجامعي العراقي لسببين الأول أن الناقد إبراهيم عايش متغيرات منهجية شهدتها الجامعات العراقية في طوريها الأولي والعالي قبل عشرين أو ثلاثين سنة، والسبب الثاني أن تشخيصه لهذه المتغيرات ومعالجته لها لم يأت بجديد إذ لا يكاد أي أكاديمي عراقي مارس تدريس النقد الجامعي في أقسام اللغة العربية أن يكون قد عرفها وحدد معضلاتها.

ومن المهم الإشارة هنا الى أن هناك ثلاثة منعطفات عرفتها الأكاديمية العراقية في تاريخها المتعلق بالدراسة العليا للأدب العربي ونقده، المنعطف الأول تركز الاهتمام البحثي فيه على ما هو مخطوط أو تراثي ليتم تحقيقه وإعادة الحياة له من جديد وذلك أبان حقبتي الستينيات والسبعينيات، والمنعطف الثاني الذي مرت به الأكاديمية العراقية كان مطلع الثمانينيات إلى أواخر التسعينات وفيه تغيرت مسارات البحث الجامعي غب ظهور الثورة البنيوية إذ سارت باتجاه أدبية الأدب منتقلة من تتبع السياق التاريخي إلى دراسة النسق النصي. ولم يعد الشعر هو المغلب وإنما ظهر السرد موازيا له بقدر مناسب، وقد أسهم الدكتور شجاع العاني إلى جانب أساتذة آخرين في تدشين الاهتمام بالنقد السردي وحض الطلبة على التوجه في أبحاثهم نحو دراسة الرواية والقصة القصيرة.

وبسبب عوائق الحصار الذي شهده العراق أبان التسعينيات ومنها عائق الحصول على الكتب الغربية وصعوبة العثور على الكتب المترجمة الجديدة في المكتبات الجامعية لذا صار هناك انكباب واضح على كتب التراث العربي، وانبرى نفر من نقاد الحداثة نحو الاهتمام بالتراث مبحرين في متاهاته حافرين في أعماقه متوغلين بمعاول منهجية حديثة مزاوجين بين البحث التاريخي والدرس البنيوي ومن هؤلاء أكاديميين وغير أكاديميين ومنهم د. مالك المطلبي وفاضل ثامر ود. عبد الرحمن طهمازي وسعيد الغانمي وحاتم الصكر و د. محسن الموسوي فتناولوا القديم بروح حداثية.

ثم حدث الانعطاف الثالث في المسار الأكاديمي العراقي في مطلع الألفية الثالثة وفيه اهتم البحث الجامعي العالي بموضوعات تجمع بين التراث والحداثة وبمنهجيات سوسيونصية تعنى بشعرية المادة الأدبية المدروسة والانفتاح الأجناسي مع الوقوف عند اجناسيات جديدة أتاحتها العولمة والثورة الرقمية فضلا عن التطور الهائل في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي والنقد النسوي والتداول

والاحتجاج وما إلى ذلك ولم يعد التراث هو المبتغى بل انفتح المجال أمام الأدب المعاصر ليدرس ويحلل كما نالت موضوعات السرد وقضاياه الحديثة ومجالاته القديمة كالأسطورة والأمثال والحكاية والوصايا وغيرها العناية والاهتمام المناسبين.

ولقد بدا طرح الناقد لاقتراحات حول تدريس مادة النقد الأدبي غير جديد، فضلا عن عدم مواكبته للمتغيرات، وهذا ما زاد من ابتعاد التمهيد عن المرحلة الراهنة فبدا غير متماش معها كونه لم يفِ بمتطلبات بناء التمهيد من ناحية تقديم مادة قرائية تتسم بالجدة والدقة والموثوقية.

أما ما يؤشره الناقد حول مناهج النقد فقد بدا استطرادا بلا دواع منهجية، فضلا عما فيه من تناس لمناح استطاعت جامعات المغرب العربي تخطيها متجاوزة المعتاد من المناهج كما استطاعت بعض جامعات المشرق العربي من فعله أيضا.

صفوة القول إن أهمية أعادة كتابة التقديم أو التمهيد عند أية طبعة جديدة لكتاب ما ضرورية، كونها تسهم في تحديث الكتاب وقد تجعل صيرورته أكثر متانة وبما يحصّن المؤلف من هفوات وسقطات كان قد وقع فيها من دون دراية، ليأخذ عمله في كل طبعة موقعه الذي يناسبه من الجدة والمنطقية وبوعي نقدي مرن وبحيادية تتخطى الذاتية إلى الموضوعية إجراء ونظرية.

ولا خلاف أن ما يكتب في المقدمات والتمهيدات والمداخل والابتداءات هو خلاصة للمتن المكتوب وعتبة استهلال للولوج إليه، وتحصيلات لا تساق إلا بعد وقوف مستفيض ودقيق يحصي المسببات ويؤشر المؤثرات ويجترح الآليات تأسيسا على مخزون ثقافي ومرجعية تراكمية يتم ضخها للقراء على اختلاف مستوياتهم وطبقاتهم، لذا تغدو الدقة في التقديم والتمهيد مهمة في تحقيق الإنصاف، ولملمة حيثيات العمل المكتوب. وبالشكل الذي يجعلهما لا مجرد

عتبة تفضي إلى المتن بل مرآة له تكشف عن هويته بلا تزويق ولا تهاون أو تقصير وعلى صعيدي الكم والنوع.

المحور الأول: السّرد: أنواع أم أجناس ؟

من المستغرب في تناول ظاهرة كتابية مثل ظاهرة التسريد العودة إلى نظرية الأنواع الأدبية التي كان لها موقع مهم في النقد الأدبي الكلاسيكي قبل أن تأتي نظرية الأجناس الأدبية وتنسفها وتلغي فرضيات وجودها وتداولها محملة بطروحات وكشوفات تفتح الحدود الاجناسية ولا تضيقها بعكس ما كان النقد التقليدي يسعى إليه عبر اتكائه على نظرية الانواع الادبية.

ولعل في مقدمة تلك الإلغاءات والنسف أن استبدل مصطلح الروي بمصطلح السرد وما عدنا نتداول مفاهيم راوي ومروي ومروي له وبما يوسع من إمكانيات العمل الإجرائي على النصوص النثرية المقروءة.

ويبدو أن استعادة الدكتور عبد الله إبراهيم لنظرية الأنواع إنما يتأتى من نزعة التعاطي الجدلي مع حقلي النقد وتاريخ الأدب التي أضحت عنده مموضعة في جانبين الأول يتمثل في منهجه المعاين لتطور الأنواع السردية من زاوية تاريخية وتزامنية والثاني إصراره على استعمال مصطلح الراوي والمروي بدلا من السارد والمسرود، منحازا إلى القص والروي على مستوى المتن بينما عني بالسرد والسردية على مستوى العناوين حسب.

وإذا كان الناقد قد وقف بإيجاز عند ابن خلدون ومعالجته لظاهرة التشقق في الاقاويل مفرقا بين الثقافة الرسمية والثقافة المحلية بيد أن ذلك لم يقلل من نسبة خضوعه لنظرية الأنواع.

هذا الخضوع الذي جعله يوجه عنايته إلى السياقات الخارجية للسرد العربي القديم متناولا ظاهرة المشافهة في التلقي.

والمشافهة أمر طبيعي في أي جنس أدبي يظهر للوجود ومن ثم لا علاقة للمشافهة بالهامشية، التي ما بدت للعيان الا حين احتل الشعر المركز مستقطبا الاهتمام والأثرة.

وعلى الرغم من مركزية الشعر إلا إن السرد ظل مواظبا على البقاء واللااندثار مفيدا من تأثره بالقران والوحي، غير مكترث للإقصاء حريصا على أن يكون له موطئ قدم تمثيلي، محاولا الانضواء في حاضنة الثقافة العربية الإسلامية، لاسيما حين صار السرد لا يهدد أو يعارض أي" شكل من التفسيرات المغلقة للدين"[11] أو ما عبّر عنها الناقد بـ(إيديولوجيا رهابية معتصمة بذاتها).

أما إحالات الناقد على أحاديث منسوبة إلى الرسول الكريم مفندة للعلم والتعلم ومزدرية للكتابة من قبيل (هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر)[12] المنقولة عن أبي طالب المكي في كتابه (قوت القلوب) وابن الجوزي في كتابه (تلبيس ابليس) فأمر يحتاج إلى التحري والدقة، فليس كل ما ينسب للرسول الكريم من أقوال هو صحيح.

وهناك كم كبير من الأقوال مشكوك في صحتها الأمر الذي يتطلب الارتكان إلى الصحة في التحري عن الحديث الصحيح وتمييزه عن الموضوع والغريب، لكن المؤسف أن الناقد أخذ الأمور على عواهنها فقال: "هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغص بها الكتب القديمة صحيحة وموضوعة وهي ترسم أفق انتقاص الكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه كتاب الله"[13].

إذن بغية الناقد ليست تحري الدقة في نسبة الأحاديث بقدر اهتمامه بإثبات افتراض لواقع ثقافي ينتقد الأدب ويعده ضارا للقائل والسامع في الدنيا والآخرة، على اعتبار أن كل ما لا يقدم خدمة للدين ولا يسهم في تعميق فهم الناس له فلا نفع فيه، بل قد يوصف بالبدعة[14].

ولو كان ذلك الافتراض منطقيا وصحيحا فما بالنا بموقف الإسلام الايجابي من الشعر وما قاله الرسول الكريم لشعراء الدعوة.. وأن من البيان لسحرا..؟!!

إن هذا المأزق الناجم من التناول السياقي لعلاقة الأدب بالدين قاد إلى تشابك الرؤية بين صورة الإسلام في عصوره الأولى وبين صورته في العصر الوسيط الذي استجدت فيه ظواهر استدعت ذم الكتابة حين تغدو مشاعة يمارسها عامة الناس.

والأسباب ترجع إلى نظرة حيازية تقصر ممارسة الكتابة على طبقة هي المركز/السلطة التي يمثلها الاشراف والسادة والأمراء والفقهاء والعلماء، بينما تكون ممارستها مذمومة عند عوام القوم ممن هم في الهامش. وهذا جزء من فاعلية الهيمنة الأبوية فكل من لا ينضوي في ركب الأشراف لا يحتاج إلى الكتابة وهذه الهيمنة هي في الأصل سياسية مؤدلجة بظروف العصر الوسيط، التي هي بالطبع تخالف بشكل بيّن ما كانت دولة الرسول الكريم قد أسست له ووطدته، فالإسلام رسالة لا سلطة والكتابة أمر محثوث عليه منصوص على تعلمه وممارسته.

ولا ننسى أن حلول التوريث محل الشورى في قيادة الدولة الاسلامية هو الذي سير أمور الحكم والقيادة.. وجعل الطبقية والمركزية أساسيتين في الزعامة المجتمعية ومن ثم نشأت طبقات مقصية وأخرى مصادرة أو معدمة هي بمثابة توابع وهوامش معزولة أو مغيبة سمتها السكوت والإذعان والطاعة؛ وإلا ستكون موضع معاداة المركز وكراهيته.

من هنا فإن توضيح الفارق بين إسلام يحض على التعلم وآخر يخشاه سيغدو ضروريا للقارئ كي لا يقع في الالتباس كأن يتصور أن تاريخ الإسلام تاريخ واحد وموقفه من الكتابة موقف واحدي في كل العصور.

ونقف الآن عند تاريخ ما قبل الإسلام لنناقش مدى صحة وسمه أو توصيفه بالجاهلية وهل كانت العرب أمة جاهلة عند نزول القرآن؟

يقول الناقد:" كان العرب أميين بلا كتاب أصبح لديهم بالمصحف القرآني كتاب يلوذون به"[15] ومعلوم أن العرب كانت في أوج بلاغتها عند نزول القران فكيف إذن هي أمية ؟ ولو كانت العرب أمة أمية لما تحداها القرآن في ما تفوقت فيه وبرعت ألا وهو البلاغة نظما ونثرا ؟ ولو لم يكن للعرب معرفة للكتابة واهتمام بها بمنازعة خاصة لما كان لظاهرة التدوين أن تقوم على قدم وساق فتبدأ بتدوين القرآن ثم الحديث النبوي ثم الشعر .. ثم ما بالنا من تقديس القرآن للقلم واللوح أليس فيه توكيد لمكانة الكتابة في الحياة العربية آنذاك وأن الرسالات السماوية ما توطدت إلا بالكتابة ؟

ومع ذلك فإن المشافهة والسماع كانا وسيلة مهمة في التواصل الأدبي وهذا ما يقتضي من المتصدي لهذه المسألة المفاضلة للسماع على الكتابة وليس المطابقة كما ذهب الناقد قائلا: "ظل مفهوم المطابقة مهيمنا في الفكر العربي"[16]، ثم تحول ميدان المفاضلة إلى الكتابة من خلال العناية بالتأليف النقدي في موضوعات المجاز /الحقيقة والعلم /الجهل والروح /الجسد واللفظ/ المعنى والقراءة /الكتابة وبعض التفاضل خرج من باب النقد الأدبي ودخل في باب الجدل الكلامي والمناظرات العقلية التي لا تخلو من أبعاد فقهية وأصولية وفلسفية.

ولقد أقرَّ الناقد بالمفاضلة ونفى المطابقة بين الكتابة والسماع عندما تناول ظاهرة الإسناد للأحاديث الشريفة التي ساقها، والتي فضلت الشفاهية وعدت الكتابة رذيلة[17] ومما يحسب للناقد هنا استدركه بالقول: "يلزمنا الآن التذكير بأن هذه التأكيدات تأتي بعد مرور نحو ألف سنة على أحاديث دونت في مصنفات لا تحصى"[18]، مبينا أن إمامة الحديث كانت قد انيطت بالبخاري

الذي تبوأ مكانة علمية أقرت بها جميع طوائف الإسلام وكان حريا به أن يسوق هذا الاستدراك في مواضع سابقة آنفا.

وقد ازدادت أهمية الكتابة في الإسناد بعد تعدد الرواة وتباعد الحلقات بينهم، متخطية معضلة الرواية بالمشافهة، أمّا تخصيص الكلام بالكتابة الادبية فإن من الجميل حقا أن العرب لم ترفض عمل المخيلة في نقل الأخبار ولم تجد فيه خطرا إلا في حدود الحديث الشريف كون الذائقة العربية في أصلها تخييلية؛ وإلا ما كانت البلاغة عندهم معلية للمجاز مفضلة له على التحقيق والمباشرة. وهذا يدل على أن العرب لم تضع للانزياح اللغوي في أدق معانيه وأعمقها حدودا يتقيد عندها المتكلم ولا مواضعات ينحصر فيها.

وهذا ما جعل مهمة الناقد آنذاك تقوم على معيار إبداعي هو الذائقة بعيدا عن مقاييس المنطق الذي يميز الصحيح عن الكاذب أو يميز ما هو إخباري وتاريخي عما هو فني، حتى ظهر علماء الشعر ونقاده الذين اعتمدوا معايير تتصل بالصدق الفني لتغدو المسألة جمالية بحتة.

إجمالا؛ فإننا نجد أن الخوض في ظاهرتي الكتابة والإسناد قد حرف الميدان البحثي عن النثر والسرد وألقى بها في ميادين القراءة والنقد، ولا ننسى أن العصبية القبلية والعرقية والاحتراب السياسي على السلطة والنفوذ منذ القرن الأول للهجرة كانت له آثاره الثقافية ومنها إعلاء أهمية الشعر وجعلها مركزية تُسخر في صالح السلطة بينما قبع النثر في الظل وصار تابعا للمركز وهكذا كان التدوين من نصيب المركز / الشعر وصارت المشافهة من نصيب الهامش/السرد.

وبعبارة أوضح فقد بدا الشعر فعلا كتابيا والسرد فعلا شفاهيا، كان الأول في الأغلب مواطئا السلطة السياسية والدينية، والثاني كان في الأغلب مجافيا لهذه السلطة متخذا من المشافهة الموئل الوحيد في استمرار تداوله وتطوره.

أما تعريج الناقد على رسالة الجاحظ في ذم الكتابة (ذم أخلاق الكتاب) فلا يمكننا فهمها؛ إلا في إطار مركزية السلطة/الدين. ومعلوم أن الجاحظ كان متكلما معتزليا لا يغالب ثقافة المركز لكنه يتهاون بإزاء ثقافة التابع الذي يراه دونيا وهامشيا.

ومن ثم فإن أي فعل كتابي يقوم به هذا الهامش، هو أمر مذموم لان الكتابة فعل لا يمارسه إلا المنضوون تحت خيمة المركز/ السلطة من شعراء وأشراف وسادة. ولما كان الهامش الذي يمثله العوام ليس كذلك، إذن سيكون فعل الكتابة عندهم خطيرا كونه سينازع السلطة على مركزها أما بمخالفتها الآراء والمعتقدات وأما بالتحريض للأغلبية (العوام) عليها.

وما ذم الجاحظ للكتابة إلا مناصرة للمركز ومناهضة للتابع الذي ينبغي أن تكون المشافهة وسيلته الأدبية في التواصل مع غيره من الهوامش وليس في موقف الجاحظ ذاك ازدواجية كما ذهب الناقد "والجاحظ مثال لهذه الازدواجية فمن جهة يقدم وجهة نظر بالكتابة في الحيوان ومن جهة ثانية ينقب في الأدلة على ذمتها"[19] بل الأمر محصور في حدود مناصرة المركز الذي ينبغي أن يحوز على فعل الكتابة وهو ما جسده الجاحظ في كتابه (الحيوان) وما عدا ذلك يكون فعل الكتابة خطيرا وهو ما جسدته رسالته (في ذم أخلاق الكتّاب) وما على الهامش إلا أن يلتزم المشافهة ولا يمارس الكتابة.

بعبارة أدق فان التواطؤ الإيديولوجي مع السلطة هو السبب في ذم الجاحظ للكتابة حينا، ومدحها حينا آخر.

ولقد أطال الناقد عبد الله إبراهيم الوقوف عند علي بن رضوان متناولا نظريته في تسويغ الشفاهية ودواعي الإرسال الشفوي وركائزها التي منها نشأت

السرديات العربية القديمة، وقد بدا الأمر وكأنه مقصود بالطريقة التي توحي بها تفصيلية وقوف الناقد عند أقوال بن رضوان حول المشافهة ومميزاتها.

ولا نرى أن القضية عند الناقد القديم كانت من قبيل الخيار المعرفي وانما هي طبيعة الأشياء التي تقتضي أن يكون اعتماد المشافهة سابقا على اعتماد الكتابة ومن ثم تلعب الظروف دورها في جعل أحدهما مغلبا على الآخر وفقا لثنائية ما هو سلطوي وغير سلطوي لتكون المشافهة تابعا والكتابة مركزا ومن باب أن لكل مقام مقالا ولكل دولة زمان ورجال.

فإذا كان المقال شعرا فإن رجاله مقدمون وذوو حظوة ونوال وإذا كان المقال سردا فان رجاله الذين هم من العامة سيكونون متخلفين متخفين غير ظاهرين وإذا أعلنوا عن هوياتهم صاروا مطلوبين وربما مقبوضا عليهم والسبب أنهم لم يخضعوا لانساق الشعر معتمدين بدلها أنساقهم الخاصة .

وقد اقتصر الناقد على ما سماه (الأنواع السردية الكبرى) وهي الخرافة والمقامة والسير والتراجم غير واقف عند أنواع أخرى.. فلماذا يا ترى ؟! ثم إذا كانت هذه الأنواع هي الكبرى فما بالنا من الأنواع الصغرى ؟! ولمَ أحجم الناقد عن المرور عليها؟!!

وبرأينا لم يرد الناقد الوقوف عند أنواع من الكتابة السردية عرفها أدبنا العربي القديم بعينها كونه افترض مسبقا أنها صغيرة من ناحية التداول والممارسة وقد يعود السبب وهذا عندنا هو الأرجح إلى كونها تنافي فكريا توجهات الناقد المندرجة تحت طائلة المنظومة الأبوية التي حرص على السير في ركبها متجنبا طرق محظوراتها الثلاثة وهي (الدين، السياسة، الجنس)..

ومن تلك الأنواع التي تغافل الناقد عن الوقوف عندها وخالف متطلبات عمله الموسوعي الذي يقتضي منه حتما وبدا الالمام بها واستجماع حيثياتها كلها

وعدم تجاهلها وهي المتخيل الديني للمعتقدات الطقسية الشعبية والمتخيل الجنسي بتمثيلاته الايروسية والمتخيل التاريخي بمكاشفاته السرية لخفايا السياسة ودواهيها.

وعموما كانت معالجات الناقد للأنواع السردية التي عدها كبرى تتأتى من زاويتين الأولى دلالية هي أقرب إلى التاريخية، والثانية نصية تتعلق بتحليل محايث للبنى السردية.

فأما الخرافة فعنده كالحكاية الشعبية وعرّفها على مستوى الماهية بأنها "مرويات سردية تحتجب نهارا وتسفر ليلا "[20] وهذا الخفاء في اعتقادنا طبيعي بالنسبة لنوع يعد هامشا، الأمر الذي يجعله قريبا من أن يكون فعلا أنثويا يجمع الستر بالإغواء والقاع بالظلمة.

وبسبب هذه الهامشية ظل مؤلف الخرافة مجهولا أو وهميا ليس لأن "النسيج السردي للخرافة هو إسناد ما لا حقيقة له إلى رواة وهميين"[21] بل لأن المنظومة الثقافية التي تمثل المركز أبوية رسمية تغلِّب ما هو واقعي على ما هو مجازي، بينما تظل بنية الهامش تابعة بأمومية لثقافة شعبية يتغلب فيها المتخيل المرغوب والمطلوب على المتخيل المقصي وتبعا لنسقية النظام الأبوي.

ويرجع الناقد السبب في قبول النظام الأبوي للخرافة وموافقته على الاعتراف بها وروايتها جنسا أدبيا إلى العجز الذي أصاب "الذكورية العربية التي اصطنعت قوتها على أسس دينية في العصور المتأخرة تغطية عن العجز الذي ضربها في الصميم مقارنة بالأدوار الفاعلة التي كان يمارسها الذكور في القرون الأولى "[22].

وربما يعود السبب في رأينا إلى أن الشعر لم يعد هو الفحولة وهو التعالي والرجحان كما لم تعد الخرافة هي الدونية والوضاعة وهكذا تغيرت الوظائف

والأدوار وانحرفت الخرافة عن كل ذلك وصارت المرأة فيها فاعلا وليس موضوعا وضرب الناقد على ذلك مثلا بعائشة "التي تبوأت في عصر الرسول مكانة الشريك والأنيس .. تحولت في بداية القرن الهجري الثامن إلى ما يشبه جارية تروي في مخيال القصور المملوءة بالحريم "[23].

ولو عدنا إلى نشأة الرواية وبواكير تطورها في الغرب لوجدنا الأمر نفسه فقد كان ظهور القص هامشا على مركز واقتصرت ممارسته على النساء الارستقراطيات.

هكذا أسهم فعل القص في خروج المرأة من قمقمها الهامشي لكي تمارس دورها المركزي في الإبداع فتحول صمتها إلى حكي تماما كما فعلت شهرزاد في ألف ليلة وليلة الأمر الذي يرجح أن يكون كاتب الليالي امرأة وليس رجلا.

وحين كان العنت الذكوري يعتد بالشعر ويذم القص، كانت المرأة موضوعا شعريا أثيرا، لكنها الآن ظهرت صوتا وكقيمة، وما عادت تخفي هويتها كما لم يعد القص ليليا ولا تخريفيا، بعد أن اعترفت الأبوية بالقص وقبلت عجائبية فعله وادهاشيته وبهذا صارت الخرافة أو الحكاية الخرافية نوعا أدبيا هو ليس بظرف ولا أسمار.

وهذا ما أخرج القص من دائرة الاحتباس – كما وسمها الناقد عبد الله إبراهيم – أي من الشفاهية إلى الكتابة ومن السرية إلى العلن ومن التدني إلى الرفعة فلم تعد موضوعات عن الغلمان والخصيان والجواري فحشا أو ثقافة متدنية بل ثقافة أخلاقية متعالية، وليس في ذلك كسرا لنسقية الاعتداد بالشعر بل هو تحديث وتجديد.

ولا يخفى أثر الموالي من العرب في إبراز كل ذلك. فلقد عزز التخصيب الهندي الفارسي فعل القص الخرافي العربي وهو أمر كان جديرا بالناقد أن يقف عنده.

أما وقوف الناقد عند تحليل المستوى النصي للبنية السردية للخرافة؛ فإنه اتخذ عينة واحدة لا غير وهي ألف ليلة وليلة التي عدها خرافة وليست حكاية تقوم على بنية إطارية تحتوي حكايات كثيرة.

ونعتقد إن فكرة الاحتواء والضمنية في بناء الحكاية الخرافية الشعبية ليست مسألة شكلية فحسب وإنما هي مسألة ثقافية تقوم على فكرة أمومية فكون أصل المرويات السردية أنثويا انما يجعل فعل الحكي احتوائيا متسعا كاحتوائية الحضن.

ولهذا تواتر في مخيال السرد أن الاستماع للحكايات وتلقيها إنما يكون من حكّاء أنثى هي في الأعم جدة إلى متلق محكي له هو في الأغلب حفيد ألقى برأسه في حضن الجدة وهكذا صار الحضن قرينا سرديا للتلقي الشفاهي لينتقل لا شعوريا إلى فعل الحكي الكتابي فصارت الحكاية تولّد حكاية أخرى وكل حكاية لا تظهر إلا بعد انتهاء ما قبلها لتولد بعدها أخرى وهذا ما وسَّع السرد تأطيرا وتضمينا لتغدو الاحتوائية أمومية تمد فعل القص بأسباب الحياة والنماء.

أما تعليلنا للتقبل الرسمي للخرافة مع أنها كانت موصوفة بأنها من أدب الفحش فيتحدد في إطار التحرر الذي أتاحه الانفتاح الحضاري غب القرن الثالث للهجرة وما بعده مما سمح بتناول موضوعات جديدة وغريبة حتى صارت الحكاية أو الخرافة" تجتذب الوراقين والنساخ والقراء ففيها يمكن العثور على المغايرة والروح التهكمية من التاريخ الشعري القديم ومن الواقع حتى أن الشاعر يسخر من نفسه ويقلب معايير الجمال ولم تعد الأنثى نموذجا مطلقا لرغبة الذكر"[(24)].

وإن كان د. عبد الله إبراهيم قد ذهب إلى أن السبب وراء ذلك نفسي مفاده علاج مريض هو شهريار لكن الفضل ليس في العلاج (شهريار) وإنما في

المعالج (شهرزاد) تدليلا على مغالبة نسوية جعلت الرجل موضوعا مرويا متحكمة في بنية الزمن بما يماشي وجهة النظر النسوية معتمدة الدوران بالتضمين استرجاعا واستباقا.

وبعد فراغ الناقد من تحليل بنية الحكاية الخرافية انتقل إلى جنس آخر هو السيرة التي فيها السيرة النبوية هي الأصل المؤسس والموجه السردي لظهور السير الشعبية، ملتفتا إلى المرحلة الشفوية للسير في نقل الوقائع التاريخية التي كانت تقوم على إعادة إنتاج تلك الوقائع بحسب كل عصر، عادا فعل القص السيري فعلا "استعاديا تجري فيه عملية بناء صورة للشخصية استنادا إلى سلسلة متضاربة أحيانا من المرويات فارتسامها عند المتلقي يتشكل طبقا لوجهة النظر المؤلف وطريقة ترتيب المرويات ودرجة التحيز وهذه مكونات أدبية وفي الأدب السيري ينحو التركيز إلى الكيفية التي تتم فيها عملية تركيب صورة الشخصية"[25].

ثم دخل القص السيري منطقة جديدة تقوم على الترميز حددها الناقد في المتصوفة والفلاسفة الذين استعملوا مرويات سيرية ذاتية وموضوعية لأجل الترميز لأفكارهم، واقفا عند رسالة حي بن يقظان وقفة مستفيضة ولج عبرها إلى تفاصيل مضمونية عن التصوف الأمر الذي حرف الاهتمام البحثي من الجانب الشكلي للسيرة باتجاه العناية برحلة التكون الفكري وكيف يصبح المؤلف هو المركز.

وإذا كانت هذه السيرة وغيرها تصب في باب الثقافة المتعالية التي تمثل الخواص، فإن السير الشعبية التي تمثل العوام فتصب في باب الثقافة المتدنية وبطلها أما لص أو عبد أو محتال أو معدوم.

وعلى الرغم من التعالي الثقافي إلا انه لم يلغ التدني ولهذا بقيت السير الشعبية تتناقل شفويا عند العوام محتفظة بمكانة مركزية في الذاكرة الجمعية

"فالمجتمعات المقهورة تتوغل في قارة التخيلات الغامضة لكي تستعيد مجدا غابرا.."[26].

وسبب انشداد عامة الناس للسير الشعبية هو إعلان لا واع عن تبرمهم من الأدب الرسمي المنتقص للأدب الشعبي فضلا عن رغبة في التمرد والخروج عن طاعة المركز عبر طرق المحظورات الثلاثة ولهذا عاش بعض أبطال هذه السير قبل الإسلام ومنهم من تمرد على القيم في سبيل الانتصار للحق والخير.

وعلى مستوى تحليل البنية السردية للسيرة الشعبية فإننا نجد الناقد يربط البنية الشفاهية التي تقوم على الإنشاد بالبنية الكتابية ليجد المنشد مزدوجا فهو عبارة عن راو مفارق للمروي وراو متصل بمرويه، وظيفة الأول اعتبارية وتمجيدية وبنائية مضيفا إلى تلك الوظائف أفعالا أخرى تتصل بالتنسيق والاستباق والإلحاق والتوزيع والإبلاغ والتأويل بينما وظيفة الثاني وصفية وتوثيقية وتاصيلية[27].

وحلل الناقد أيضا بنية الحدث والشخصية واجدا أن" الازدواجية في انتماء الراوي والمروي له في السير الشعبية مبعثها خضوع هذا النوع السرد إلى صيغ الإرسال الشفاهي زمانا طويلا الأمر الذي جعل المدونات على تلك الصيغ نفسها"[28] ولم يعتمد عينة إجرائية بعينها واكتفى بذكر بعض أسمائها.

ومن بعد السيرة تأتي المقامة التي طبق فيها ما كان قد افترضه في تحليله لبنية السيرة الشعبية واصفا المقامة بأنها " نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة مما جعل المقامة .. تقوم على راو وهمي يختلق متنا وهميا"[29] موجها اهتمامه إلى القارئ أولا ثم الى المؤلف..

لكن هل يحق لنا معاملة المقامة التي تستند إلى موروث سردي متطور عن الحكاية المكتوبة كمعاملتنا للسيرة الشعبية التي تقوم في الأساس على بنية شفاهية ؟

إن المقامة فعل كتابي المقصود منه هو أدبية التمويه والخيال وليس السرد الذي يراد منه الإخبار وكان الناقد إبراهيم قد عدَّ أخبار التنوخي حكايات وأنها صورة متقدمة للمقامة بيد أنه لم يمثل على هذا القول بنموذج إخباري يحضر فيه ضمير السرد والشخصية والزمن كتدليل على حقيقة أن الخبر عند التنوخي حكاية، وبالشكل الذي يجعلنا نقتنع بالمسرب الذي سارت فيه المقامات العربية على بنية الخبر المسرد ..

وقد قسم الناقد تطور المقامة إلى أربع طبقات ما بين القرنين الثالث والسادس وامتد رصيدها السردي لها إلى حدود القرن الثامن للهجرة(30).

ووقف عند أركان البنية السردية لمقامات الهمذاني والحريري والغزالي وابن الجوزي وابن الوردي والسيوطي والخفاجي وابن الصيقل الجزري التي عدها طبقة ثالثة بعد الهمذاني والحريري لكنها لم تخل من المواضعات الكتابية كالبلاغة والتنميق اللفظي والتحشيد والتنميق متوصلا إلى أن الآلية التي بها تطورت البنيات السردية من كونها متعددة الوجوه والمظاهر تعود إلى تغيب البطل باندماغه في الراوي ليتخلى الراوي عن مهمته السردية وهذا برأيه هو ما جعل عددا كبيرا من المقامات العربية طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية ناهيك عن افتقارها إلى الشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه(31).

ويخلص الناقد إلى أن بنية المقامة ظلت تقليدية في اتجاه واحد وبصيغ فردية مما أدى إلى انهيار البناء السردي للمقامة فلم تتقدم باتجاه القصة الحديثة والسبب يعزوه الناقد إلى الصيرورة التي لم تف بحاجات التمثيل والتلقي. وهذا ما سينفيه الناقد لاحقا عندما يتتبع نشأة الرواية العربية ويجد أنها انبنت على تواصل مع الموروث السردي للمقامات العربية.

ولا خلاف أن المقامات الزينية[32] بالخصوص تضع أمامنا تجليات متطورة عن سابقاتها من مقامات ومن تلك التجليات ما هو مضموني ومنها ما هو شكلي.

فأما المضموني فيتعلق بتجسيد المقامات للواقع المعيش بمخيال اجتماعي ولأجل ذلك وقفت عند مجالس الأدب ومجالس الشرب والغناء ومجالس العزاء ومجالس الأمراء وعادات الصوفية والنصارى وأنواع الاحتيال والكدية وسياق الخيل وعادات الناس آنذاك في الرقى والعلاج وصور الطبقات الدنيا من المجتمع.

وأما الشكلي فيتمثل في أن للمقامات ساردا وبطلا ولها حادثة أو مجموعة من الحوادث يقوم سارد خارجي بتقديمها لكن المؤلف قد يسهم فيها بمقصدية قصصية تجعله ساردا مشاركا، مع فضاء مكاني يتمثل في مدينة تجري فيها الحادثة حتى أن أغلب المقامات أخذت تسمياتها من المدينة التي تجري فيها أحداثها هذا إلى جانب اختلاق الفاعلية القصصية بوحدات سردية تتشكل من: المفارقة السردية وحسن الجواب والمعاكسة وسوء الفهم والقول بالموجب.

ويكترث الناقد كثيرا لمسألة الكتابة والقراءة اللتين يراهما تتلازمان في السياق الثقافي لدراسة المقامة، الأمر الذي يتطلب مراعاة قواعد التواصل (التعالي القرائي على البناء النصي) وطبيعة السياق الثقافي الذي يحمي مما سماه الناقد (الانحباس في نسق ثقافي)[33] وعندها تكون حبسة القارئ هي حبسة المؤلف ومتى تحرر القارئ تحرر المؤلف من أي حاجز بين عصرين وثقافتين، مؤكدا أن التخلي عن فكرة عدم تجريد النص من سياقاته الثقافية هو ما ينقذ قراءة المقامة من العصيان الذي هو نتاج التعقيد الكتابي.

ونضيف إلى هذا التأكيد أهمية وجود معاول جاهزة وذخيرة قرائية مناسبة عن تطور النثر العربي القديم تمكن القارئ المعاصر من فك الاشتباك القرائي

للمقامة ومن ثم لا تلتبس عليه مراوغات الكاتب وألاعيبه اللفظية التي هي حصيلة تطور كتابي وتراكمات ثقافية لا مجرد مفارقات وولع بلاغي والدليل على هذا التطور الكتابي أن البطل في المقامات المكتوبة في القرن السادس للهجرة وما بعده، لم يعد محتالا لعوبا ذليلا ومزدوجا ومتناقضا.

وإذا كان الناقد قد عدَّ الخرافة أو الحكاية والسيرة والمقامة أنواعا سردية كبرى؛ فإنه أغفل فنونا نثرية أخرى كالرسائل والمذكرات والخطب والأمثال والرحلات والمنامات ناهيك عن تجاهله لأنواع سردية وصفت بأنها صغرى، ولو اعتمد الناقد نظرية الأجناس لانتفت فكرة الكبر والصغر ولغدا التوازي ممكنا ما دامت العناصر والمضامين والوظائف والماهيات تمارس بالاستناد على نية شفاهية أو على مقصدية كتابية.

المحور الثاني: المركز والهامش مغالبة أم مطواعة ؟

ينبري الناقد د. عبد الله إبراهيم في الفصل الثاني المعنون (السرديات الجاهلية حضور النبوءة والحكاية التفسيرية) إلى تتبع نشأة الحكاية تاريخيا ووظائفها بوصفها شكلا سرديا من سرديات ما قبل الإسلام، فما المركزية التي تحوم حولها هذه السرديات أهي دينية تتعلق بالوثنية والشرك أم أدبية تتمحور حول الإبداع الذي أساسه الشعر ؟ أم أن السرديات ظلت لها أنساقها المتحولة خارج ميادين السلطة الدين والشعر مشكلة أنساقها الخاصة بها التي ظلت تحتفظ بها لنفسها وأسست عليها من ثم أنواعا وأشكالا متعددة في عصور لاحقة ؟.

وحقيق بأي دراسة في آداب ما قبل الإسلام أن تواجه بعقبة المركزية أو اللامركزية، فإذا أخذنا بالأولى تطلب الأمر" إعادة التشكيل في ضوء معايير الرؤية الدينية والشفوية واكراهات عنصر التدوين "[34].

ولو أخذنا بالثانية منكرين وجود رؤية مركزية للدين وهيمنة أدبية للشعر، لوجدنا لدينا منجزا سرديا خالصا هو المرويات السردية المتناقلة شفاها والكتابة التي توصف بأنها خارج مواضعات المنظومة الثقافية الأبوية المهيمنة آنذاك التي هي شعرية في الأساس.

أما التداخل بين النص القرآني وضروب النثر ومنها السرد فهو مصدر قوة كتوكيد للهوية وليس العكس، علما أن النص القراني لم يستحوذ عليها ويحتل مكانها كما انه لم يقم بإقصائها بل أسهم في تعزيزها وتكوينها وكان مصدرا من مصادر الإلهام فيها معطيا إياها مساحة من الأهمية والجدية.

وإذا كان للشعر تاريخ حدده الجاحظ بمئة عام أو أكثر فإن السردية لا تاريخ لها وما لا تاريخ له إذن لا يمكن تعريفه أو تحديد سماته أو ركائز كما ينقل سي ميويك عن نيتشه قوله: (ما لا تاريخ له لا يمكن تعريفه)[35] وبسبب ذلك صارت السردية غير مستقرة الحال ومتعددة الأشكال.

والسجع صيغة أسلوبية وهو في الشعر يهدف إلى الإثارة والخشوع وليس التوصيل البلاغي الذي تؤديه المرويات السردية التي عرفها ذلك العصر عن السعلاة والجن والعشق وأهوال الصحراء والسفر فكيف بعد ذلك تمحو السجالات التاريخية واللاهوتية والبلاغية المرويات السردية القديمة ؟!!

ويعبر الناقد عن هذا المحو بـ " أنها مدموغة بعصر الجهل إلى الأبد"[36]، فأي جهل والعصر عصر نقاء ثقافي ونضج إبداعي ؟!! وأين تلك السجالات والشعر يتموضع متمركزا في أبهى صوره التي جعلته خالدا لا يرقى إليه أي شعر عربي لاحق إلى اليوم ؟ ولو محا الشعر النثر فكيف إذن وصلت إلينا المرويات السردية ؟!!

وبدلا من أن يقف الناقد إلى صف شعر ما قبل الإسلام فلا يصفه بالجاهلية راح يعلل إبداعيا فرضية (أباطيل مذمومة) فأساطير الأولين أباطيل مذمومة مع أنها لب المرويات السردية التي سادت في ذلك العصر[37].

ولو ناصر الناقد هذه الأساطير نقديا لكانت تلك المناصرة مبررة بأنها وقوف لصالح المهمش لكن الناقد للأسف ناصر المركزية غافلا عن الهوامش منطلقا من المنظور الديني الذي يرى الأساطير أوابد العرب وهي أساطير الأولين[38].. الأمر الذي جعل تلك المرويات تسقط في درج التابع الخاضع للدين أولا وللتاريخ والشعر آخرا.

بيد أن الباحث وهو ينقد الأساطير ويمركز الدين؛ لم يلغ اللاوعي الجمعي الذي هو لب الهامش ومصدر بقائه وصموده، كما في قوله: "إن بعض المواد الأسطورية أفلتت من صرامة القانون الجديد .. وهذا ما حصل مع الركام الأسطوري السردي الذي اقترن بالكتاب العبراني"[39].

وهذا ما ينبغي أن تساق المنظومة النقدية في ركبه، من منطلق أن الوعي الجمعي مركزي سلطوي ظاهر يغيب اللاوعي الجمعي ويهمشه.

وما تحدث عنه الناقد من اكراهات تدعم المركز مثل النبوءة والوحي فلا يشمل المروي الشفاهي كون عمل المخيلة فيه يظل هو موئل السرد وأساسه.. ولهذا بقي الجانب المضموني للسرد غير متأثر تماما بالمركز واكراهاته التي لم تؤثر كليا على انساق صياغة الحكاية الخرافية أو الأسطورية، وساد الخيال كفعل خارق وغرائبي، لكن ما الذي جعل التمثيل مقتصرا على فن الخطبة؟ أليس في الحكاية الخرافية دلالة النبوءة أيضا؟ أم أن الدين هو المحتوى الوحيد للمرويات السردية؟ ألا يمكن أن تكون هناك ظواهر فنية واجتماعية أخرى غير النبوءة والكهانة اهتمت تلك المرويات بتمثيلها والتعبير عنها من قبيل علاقة المرأة بالرجل ومسألة الخلق وفعل الشيطان والقوى الغيبية الخارجية مما كانت العرب قبل الإسلام تهتم بتفرسه واستكناهه حتى عرفت علوم الفراسة والتنجيم والعرافة وغيرها ؟

يتناول الدكتور عبد الله إبراهيم علاقة القص بالرؤية الدينية محاولا رسم حدود جديدة لها لكن ما هو بادي أن الناقد يستقرئ البعد الثقافي في خضم التاريخي، ولعل في هذا الاستقراء ما يجعل بعض التوصلات التي انتهى إليها الناقد تمركز المقدس الواقعي على حساب الدنيوي التخييلي.

وعلى الرغم من هذه السطوة للمقدس على السرد؛ إلا إن ما هو دنيوي لم يكن مقصيا إقصاء تاما، وكثير من الظواهر الاجتماعية تحصنت وراء المقدس واستطاعت مدوامة البقاء، وأما القول بأن المرويات السردية كانت متوافقة مع الرؤية الدينية وأن القرآن حدّد فضاء دلاليا للفعل(قص) وأصبح هذا الفضاء الدلالي يحدد القيمة الاعتبارية للقصص ففيه نظر من وجهين :

الوجه الأول: أن السرد يجمع الوقائعي بالتخييلي وهذا ما مارسه القاص الذي أصبحت مهنته تعني تتبع الأخبار وتتقصيها. أما مسألة خضوع القاص لشروط الإخبار ومنها أن لا يورد خبرا إلا بعد أن يتثبت منه وإلا عد مختلطا فذلك ما تخطاه القاص ولم يأتمر به بعد أن غدا هو الإخباري الواعظ في الثقافة العربية والإسلامية.

الوجه الثاني: أن ما ذكره الباحث حول الجانب الاعتباري للقص القرآني وأثره في المدونين والقصاص وأن لا أحد " يجرؤ على انتهاك هذه الشروط .. حتى الخروقات المحدودة عند بعض القصاص التي أججت تذمرات المحدثين لم تكن مقصودة لذاتها"[(40)] إنما تفنده أدبيات ما بعد الحداثة ولا سيما ما طرحه هايدن وايت عن التاريخ الذي تفتت سرديته الكبرى إلى سرديات صغرى .. ولا عجب من ثم أن يكون كثير مما وصل إلينا على أنه تاريخ مؤرشف ورسمي هو في الحقيقة سرد مؤرخن يماشي فيه القاص/المؤرخ الفضاء الثقافي للسلطة السياسية والدينية في الأغلب وغير حارم مخيلته في الآن نفسه من الانسياح والتحليق وهذا نوع من المهادنة ما بين المركز وأطرافه.

وهذا ما لم يغب عن ذهن الناقد، لذا استدرك على نظرته التاريخية بنظرة ثقافية مؤكدا وجود انكسار شديد في زاوية الرؤية ما بين وسطين جاهلي وإسلامي وسمى ذلك بـ (تعارضات تاريخية)[41] وهي برأينا أقرب إلى المفارقة التاريخية فبدلا من أن تكون المرويات السردية خاضعة لسلطة المقدس صارت مهادنة وهذا ما فتح بابا واسعا للتاريخ لأن يقص كمادة سردية، واستطاع القاص القديم مغالبة المنظومة الثقافية الأبوية وصار يتتبع الأخبار ويمارس التأرخة لا لكي يسجل الوقائع والأحداث كما هي بالضبط، بل ليثبت هويته وكي يبقي على فنه الذي هو (الحكي) حيا حاضرا.

بعبارة أدق أن هناك حدودا جديدة لهامشية السرد أسهمت مركزية المقدس في وجودها الأمر الذي أنتج تواريخ رسمية هي في حقيقتها مرويات سردية وظف فيها القاص مخيلته وهو يجمع الأخبار ويسجل الوقائع ويصف الشخصيات ويعدد مآثرها.

وما وصلنا من وقائع وأحداث وأخبار أرشفت ووثقت هي في الأساس مرويات نقلت بإطار سردي وما كان لهذا الأمر أن يكون لولا المراوغة الإبداعية التي بها تمرأى القاص مؤرخا متدثرا بلباس السلطة الرسمي كما في تواريخ الطبري والواقدي وابن كثير أما ليطاوع رؤاها ويحقق مأربها أو لكي ينجو من بطشها وجبروتها.

ومن جانب ثان ظلت ممارسة السرد عند نفر من كتّاب الشيعة الامامية تتطور في الظل وخلف الستور بعيدا عن عين الرقيب متناولة موضوعة الغيبة والإمام المختفي، والدافع ديني وهو صون الاعتقاد بالإمامة ودوامها.

ولعل أهم الاشارات البحثية في هذا الباب ما كان قد أورده العلامة الدكتور جواد علي في كتابه الموسوم (المهدي المنتظر عند الشيعة الإثني عشرية)[42]، معتمدا منهجا تحليليا يقوم على فصل الواقعة التاريخية عن

الأسطورة مما يتعلق بموضوعات مختلفة وما يهمنا منها هو الغيبة وما فيها من أخبار "متصلة بميلاد المهدي تريد أن تؤكد وجوده الحقيقي .. وبعض هذه الأخبار يتحدث عن حضور أصحابها عند الولادة وبعضها الآخر يتحدث عن القيام بدور القابلة وعن رؤية الطفل مرة واحدة أو عن خبر الإمام الحادي عشر"[43] متوصلا إلى أن هناك كما لا يستهان به من الكتابات السردية التي تنطوي على فعل القص وأعمال الخيال و" أساطير وحكايات عجيبة وروايات لطيفة وعقائد أخروية فتحولت في بعض الاحيان إلى صور من الاشكال القصصية العجيبة وساعدت على نشأة آداب جميلة غنية"[44].

وأعطى ثبتا بعشرات الكتب التي تتناول هذه الموضوعة ومنها كتاب (جنة المأوى) لميرزا حسين النوري الطبرسي (ت1320) وعن هذا الكتاب يقول العلامة جواد علي "الكتاب المذكور مهم جدا فهو يحدثنا عن آراء شيعة اليوم في المهدي .."[45] وكتاب (كشف الغمة) للاربيلي وفيه "يروي لنا الاربيلي .. عددا كبيرا من الحكايات ترينا الدور الكبير الذي لعبه السرداب في ذلك الحين"[46] وكتاب (هداية الأنام فيمن رأى الحجة في المنام) للسيد حسين بن نصر الله الموسوي الذي عاش في القرن الرابع عشر الهجري ولا تخلو هذه الكتب وما يماثلها من دمج الأخبار بتدخلات قصصية وثراء من الخيال والمنامات وقد علل العلامة سبب هذا التدخل بمسألة عزلة الائمة وغموض تواريخ حياتهم ومماتهم لكنه توجس أن " ما بقي من تاريخ الأئمة إنما هو بشكل رئيس حكايات عجيبة ينبغي أخذها بحذر شديد"[47].

إن هذه المعطيات التي يدلنا عليها الدكتور جواد علي والمواضع التي يرشد الباحثين إليها تنطوي على أهمية لا يمكن لأية ذريعة أن تبرر التغافل عنها أو إهمالها، أولا لكونها جزءا من الميراث السردي العربي وثانيا أن أغلب مؤرخي الدين أو المهتمين بتاريخ الأديان والعقائد لا يتجاوزونها، ومن ثم لا يحق لباحث

يريد أن يتموسع وهو ينقب في المنجز السرد العربي أن ينسى هذا الميراث ولا يقف عنده ولو بإشارة عابرة..!!

وسنعرج على كتاب (جنة المأوى) الذي تمتع مؤلفه بوازع سردي واضح واشتمل على تسع وخمسين حكاية، وكل حكاية هي أقرب إلى القصة القصيرة، وفيها شخصية أو اثنتين وبزمانية استرجاعية للحدث السردي وفي احيان قليلة تكون الزمانية استباقية والسارد عادة ما يتموضع في هيأتين الاولى تمثلها شخصية المؤلف/ السارد الذي يقبع خارج السرد بموضوعية والثانية تمثلها شخصية السارد/البطل الذي يكون ذاتيا بضمير المتكلم وأحيانا بضمير المتكلمين مع توظيف الحوارية (قال .. قلت) والمصادفة والإدهاش والمفارقة وبشكل يصعد التحبيك لاسيما استعمال كلمة (وبينما) في الأغلب، ليكون حل التأزم هو نهاية الحكاية، فضلا عن استعمال المؤلف كلمة قصة في الحكايات (5 و3 و8 و15 و16 و17 و18 و20 و24 و30 و38)

وبسبب التخييل واستحضار الفعل العجائبي غير الواقعي شرع محققو الكتاب إلى تدارك هذا التوظيف القصصي من خلال تعليقات في الهامش تبرر اللامعقولية أو تؤكد الامكانية، كما وضعوا تنبيها يسبق الكتاب يوضح هذا الأمر للقراء، ومما جاء في هذا التنبيه" لما كانت بعض القصص والحكايات المذكورة في الكتاب لا تنسجم مع التحليل العلمي والسندي لذا قمنا بالتعليق عليها وتركنا البعض الاخر في بقعة الامكان إذ أن الهدف الأساس من كتابة مثل هذه الحكايات هو إيجاد الارتباط الروحي"[48].

وإذا كانت ذاكرة التاريخ الرسمي قد أحجمت عن الاعتداد بهذا النوع من الكتب وغيبت أهميتها القصصية بدوافع عقائدية؛ فإن الذاكرة الجمعية للتاريخ الشعبي ظلت تحتفظ بها.

وحري بالدرس البحثي المعاصر أن ينقب فيها ليكتشف مسارات في الكتابة السردية مهمة كونها تمثل مرحلة متطورة في الممارسة الواعية للكتابة التخييلية.

من هنا نستطيع أن نتصور كيف عمل التنافس السياسي والتنازع العقائدي على تمويه المهمش وإقصائه من خريطة الابداع الكتابي، وبالمقابل كيف أفاد السرد الذي طاوع السلطة والمعتقد في صعود نجمه ومركزيته، وصارت الأبحاث الأكاديمية توجه اهتمامها برؤية تماشي التاريخ الرسمي وتتغاضى عن الدور الفاعل الذي مارسه المخيال السردي الشيعي.

وإذا كان تميم الداري هو رائد القصص الإسلامي كما يرى عبد الله إبراهيم[49]، فإن ذلك يعني أن فئة القصاص المسلمين ومنذ ذلك التاريخ قد أفردت لنفسها مكانا رسميا بدأ أول ما بدأ من مسجد الرسول الكريم بالمدينة.

ويفضل الدكتور عبد الله إبراهيم تسمية القصاص بالإخباريين الذين ظهروا" في النصف الأول من القرن الأول وتمكنوا مع مطلع القرن الثاني من جمع بعض المرويات"[50] على أساس أن عملهم اقترن بالصدق والتوثيق ولم يعد للتخييل حضور لديهم، لكن هذا في عرف المنظومة الثقافية المركزية التي أفادها التدوين في توطيد ذلك الإخفاء للتخييل معطية للقصاص دورا مهما حتى "عرف القاص المحترف الذي يتخذ القص مهنة مشرفة يفتخر بها ويتلازم حضوره في المسجد مع القارئ والمحدث"[51].

وهو ما لم يتحقق على مستوى المشافهة، كما أن الأمر لم يدم بعد تكاثر القصاص وتداخل الأخبار بالتخييل فحدث الاندماج والانفصال في الوقت نفسه.

فأما الاندماج فيعني تداخل فعل القص بفعل الإخبار من خلال حذق وامتهان كبيرين أداهما الكاتب القصاص وهو يجاري السلطة. وأما الانفصال

فحصل حين نظرت السلطة الدينية للكاتب أو القصاص بريبة وراقبته بصرامة الأمر الذي لم يستطع معه مواجهتها وهكذا غدا عندها في موضع الذم فهو إنسان مبالغ ومحتال لا يتحلى بالاستقامة المطلقة في نقل الأخبار.

وبدخول التخييل إلى عمل القاص على المستوى الرسمي صارت لعمله انساق اتخذت شكل تواريخ وأخبار وآمال وما إلى ذلك. أما على المستوى الشعبي فظل تخييله غير متقيد بأنساق لكن بلا علنية وصار محل ريبة كونه يعارض السلطة ويفضح مخاتلاتها ويناصر بعض حركات التمرد عليها.. وبعض الحكائيين لجأ إلى التصوف مناهضا السلطة معبرا عن منازعه الإيديولوجية.

بهذا التغير في مهمة السارد من الأخبار إلى القص تشكلت بؤر النسقية الثقافية الخاصة بالمركز والأخرى المناسبة للهامش وتطورت أيضا، وصار ممكنا الوثوق بأصحاب التواريخ والطبقات كحقيقة واقعة كما تمكن الحكاؤون المهمشون من ممارسة التخييل بلا قيود أو ضوابط، بيد أن كفة التنافس بين المركز والهامش تأرجحت لصالح المركز ممثلا بالمنظومة الأبوية ذات السيادة السياسية والدينية والثقافية فصورت القاص مؤرخا حصيفا وعالما جليلا بينما عدت الحكاء الذي يقبع في الهامش شخصا مخرفا كهلا أعمى مبتدعا وضالا.

وعلى الرغم من رجحان كفة السرد المؤرخن لتماشيه مع المركز/السلطة، إلا إن كفة السرد الشعبي ظلت مستمرة وإن كانت هامشا وغدت محضنا ملائما لتطور السرد ونمائه من ناحية الموضوعات والأشكال وقد تحرر في طرحها من أي نموذج أو إتباع على أساس أن كل ما هو ممنوع مرغوب فيه، لذلك تقدم السرد في الخفاء بعيدا عن أي تقليد أو احتذاء.

لكن للدكتور عبد الله إبراهيم رؤية أخرى حول الكيفية التي بها تطور السرد تقوم على أساس التغير في الانساق وليس الاختلاف الثقافي بين المركز

والهامش، واجدا أن ما اعترى صورة الشعر الأبوية من تخلخل بعد أن تحول القسم الأكبر من الشعر إلى مديح وتكسب أمام قصور الخلفاء والوزراء هو ما ضعضع مكانة الشعر فغاب وجود نمط موروث كنموذج متعال ولم يبق للشاعر مكانة رفيعة كما كانت في القرون السابقة مما مكّن القاص من الظهور من دائرة الظل إلى دائرة الضوء.

وأن هذا السبب هو الذي دفع الجاحظ إلى الاهتمام بالقصاص وليس الشعراء والجاحظ بحسب د. عبد الله إبراهيم من" شهود العيان على تحولات القاص .. حيث نشأ وسط تلك الجماعات وتعلم طقوس القص"[52] مضيفا إلى ذلك ما أسهم به التداخل الثقافي مع أعراق أخرى في كسر نسق النموذج الشعري.

وبغض النظر عن هذه الرؤية النسقية؛ فإن غياب التعالي الثقافي الذي كان يمثله الشعر وصعود المهمش القصصي هو ما جعل السرد يوطد أركانه حتى تخلص مما ألصق به من الدونية والإغواء والسخرية.

جدير بالذكر أن الناقد اعتمد كثيرا على كتابي ابن الجوزي (القصاص والمذكرين) و(تلبيس إبليس) فلا غرابة إذن أن تكون نظرة الناقد هي نظرة المؤلف منطلقة من منظور نسقي لتجد القص مجرد بدعة إلا بشروط حددها ابن الجوزي تضبط فعالية القص، بعكس الجاحظ الذي انطلق في مناصرته القص من منظور الهامش مسهما في رفع مكانة القاص.

ولو أعطى الناقد للجاحظ وقفة مطولة كتلك التي أعطاها لابن الجوزي لتوصل إلى اكتشافات للهامش ولعرفنا لماذا كانت المرويات السردية متواصلة في الوقت الذي كان الموقف الديني التقليدي يتصلب تجاهها، قاطعة شوطا طويلا في تكونها وتشكل أبنيتها وكيف أن القص بوصفه هامشا استطاع منافسة

الشعر بوصفه مركزا، فلم يحصل في مسيرته شرخ أو قطيعة عبر قرون ما قبل الإسلام وما بعده.

ويظل القص حاجة إنسانية تتزايد أهميتها كلما ازداد اجتماع الناس وتقاربت هوياتهم وتعقدت من ثم متطلبات وجودهم في التعبير عن تطلعاتهم وأحلامهم أو مخاوفهم وتوجساتهم فضلا عن كونها متنفسا إبداعيا يتم الإعراب عنه في شكل جمعي لا شعوري. وهنا مكمن خطورة السرد وسر جمالياته التي لم يتمكن المركز من محو فاعليتها بذم أو انتقاص أو منع، ليظل الهامش مجابها ببسالة كل قوة تشدد الخناق عليه أو تحاول حرفه عن مساره ووظيفته في الإمتاع والمعرفة.

المحور الثالث: السردية الحديثة بنت السردية التراثية أم ربيبتها؟

لا يقر د. عبد الله إبراهيم بفكرة الأصول الغربية للرواية العربية من منطلق أنها فكرة استعمارية، رافضا القول بالانقطاع الكلي عن مكونات الموروث السردي العربي القديم وعن ذلك يقول: " انبثقت السردية العربية الحديثة من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية ضمن الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة"(53).

لذلك حاول في الكتاب الثالث من الجزء الأول للموسوعة أن يفكك الخطاب الاستعماري فيما يتعلق بمسألة استيراد الرواية مؤكدا أنها سردية عربية أفادت من الموروث العربي واستعادته إحياء واحتذاء.

ولو افترضنا أن هذا الطرح واقعي منطقي؛ فلماذا إذن وقف الناقد وقفة مستفيضة عند الحملة الفرنسية التي وجد فيها رهانا للحداثة ذاهبا إلى أن نابليون

تمظهر برداء نبي منتهيا إلى الحديث عن التمزيق الذي أحدثته هذه الحملة بالنسيج الاجتماعي المصري.

أن دعوى التواصل النثري الحديث بالميراث السردي القديم سيدفعنا إلى أن نتساءل ما جدوى هذا التناول الطويل الذي قدمه الناقد حول الحملة الفرنسية وتبعاته الخطيرة على الحياة العربية والحيثيات الثقافية التي جاءت بها؟!!

مبدئيا؛ فإن المجانبة للصواب في القول بالانقطاع التام ما بين القص الحديث والقص القديم هي المجانبة نفسها عند القول بفكرة التواصل التام بينهما، وهذا ما تفترضه منطقية التطور الذي لا يتأتى من التقوقع التام على الذات الذي نهايته التحجر حتما، كما لا يتحقق فجأة وينهض بالمجان من دون مرجعيات وأصول ومقدمات تهيئ الأرضية لما هو أجنبي كي يترك أثره في ما هو محلي وإذا لم تكن الأرضية مهيأة فعند ذلك سيكون الغزو ثقافيا كون المستورَد سيداهم المحلي ويغلبه في عقر داره.

وهذا الاحتمال الأخير غير وارد لأن السرد العربي الحديث كانت له أرضية مبنية على منجز تراثي سردي، الأمر الذي أتاح للسرد الحديث الإفادة من الرواية الغربية المترجمة والمعربة واستطاع أن يبني له سردية حديثة منطلقة من صميم الواقع وتجاربه الذاتية.

هذا من ناحية النشأة أما من ناحية التجنيس والوظيفة؛ فإن للرواية بوصفها أكثر نظم التمثيل اللغوية في العالم الحديث ركيزتين نظريتين الأولى إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية والثانية قدرتها على إدراج تلك المرجعيات في السياقات النصية(54).

وقد أسهب الناقد في الطرح التاريخي لماهية الرواية وأنها ظهرت متصلة بانهيار سلم القيم بحسب لوكاش وباحثة عن قيم أصيلة في عالم منحط بحسب

لوسيان غولدمان وأنها ملحمة برجوازية بحسب هيغل وهي سليلة الملحمة بحسب فان تيغيم وهي تجسيد للتداخل النصي بقالب كرنفالي بحسب باختين(55).

وهذه المواضعة التاريخية بدت تقليدية وقد لا نغالي إذا قلنا أنها مسرفة في اجترايتها، بسبب كثرة تداولها في مؤلفات تاريخ الأدب من منتصف القرن الماضي إلى نهايته حتى أشبعت درسا، الأمر الذي لم يعط الناقد فرصة إضافة أي جديد لقضايا الحداثة الأدبية والمناهج النقدية والأنواع والأجناس وغير ذلك مما يتطلبه الاهتمام البحثي والعلمي.

وسنقف عند معطيين نظريين ركّيز عليهما الناقد في حديثه عن العوالم النصية والعوالم الواقعية، المعطى الأول هو التمثيل في إطاريه الرمزي والإجرائي والمعطى الآخر هو الانعكاس وعلاقته بإنتاج الصوغ السردي.

وقد وجد د. عبد الله أن للتمثيل درجة وأن النقاد اختلفوا كثيرا في تلك الدرجة" فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة وبعضها يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي وآخرون يذهبون إلى أنها تقتصر على العلاقات وغيرهم يرون أنها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية"(56).

والغريب أن الناقد لم يقف عند رؤية المفكر ادوارد سعيد للتمثيل وأنه الاحتجاج والصورة معا، على فرضية أن "المثقف بوصفه يمثل.. بوضوح موقفا من لون ما، هو شخص يقدم صورا تمثيلية مفصلة إلى جمهوره من شتى ألوان الحواجز والعراقيل"(57).

وبسبب هذا التجاوز للتمثيل وفحواه الاصطلاحية ما بعد الحداثية غدا التمثيل عند د. عبد الله مجرد مفهوم لا يتجاوز المعنى الحرفي المتعلق بالتوظيف والتنظيم والإجراء، كما لم يتعد الحديث عن نظرية الأنواع الأدبية.

وهذا ما قاد الناقد إلى المعطى الثاني الذي فيه التمثيل صوغ وهو انعكاس بالمفهوم النظري الذي قدمه لوكاش وطوره لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية.

واعتقد أن ربط الصوغ والتجنيس بنظرية الانعكاس هو ما جعل الناقد يتعامل مع التمثيل كمفهوم إجرائي تقليدي كقوله: " أن الرواية تقدم تمثيلا يوافق الفكر الشائع للحملات الاستيطانية"(58) مستعرضا بعض الروايات الكلاسيكية الغربية، وما فيها من تلازم الرواية بالاستعمار والذات بالآخر وهذا ما ولد خللا بين مفهوم التمثيل النظري وإجرائية توظيفه الروائي.

ولعل استنتاج د. عبد الله إبراهيم بأن هناك تضافرا بين المشروعين السياسي والثقافي من خلال التمثيل الذي قاعدته الرواية(59)، إنما يعيدنا إلى المربع الأول وهو البرهنة على أن نشأة الرواية العربية لم تكن ارتكانا كليا على الموروث السردي، وهنا نتساءل عن مكانة هذا الموروث في خضم المعطيين السابقين التمثيل والانعكاس ؟!!

إن من غير البدهي أن يعزو الناقد سبب التغير في متطلبات النوع السردي إلى تفكك الموروث السردي وتراجع أفكار النخبة في آدابها التي انتهكتها أفكار العامة" عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبي"(60) ليكون في الموروث السردي ما يشبه الرصيد الذي أعيد تشكيله ليكون" أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد"(61).

ثم يأتي بعد ذلك كله ليدحض ما تقدم مقررا أن المؤثر الغربي لم يكن ذا أثر عميق في نشأة الرواية العربية مشيرا إلى وجود مغالاة في السياق الثقافي العام لذلك المؤثر الذي" بولغ فيه بدرجة لا تخفى وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبين السرديين العربي والغربي"(62).

وعلى الرغم من هذا الاستدراك الأخير إلا إن نفي أثر الارتحال والهجرة إلى بلاد الغرب وما أتاحه من فرص تعلم اللغة والاختلاط هو ما لا يمكن قبوله بأي حال من الأحوال. وليس جديدا قولنا إن التواصل العربي مع الغرب أوجد وعيا صميميا وإحساسا عميقا بفكرة التجديد الكتابي في القص، ومن ثم بزغت الحاجة إلى تفكيك النقاء النوعي في السرديات القديمة وما فيها من أساليب الصنعة والتعقيد اللغوي..

ولا يخفى أن الدور الاستقصائي الذي حاولت الموسوعة عبره لملمة حيثيات نشأة الكتابة الروائية العربية وأثر المعربات السردية بعد منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين في الكتابة على غرار الرواية الغربية، لم يتعد ما كان النقاد والباحثون المهتمون بتاريخ الأدب قد طرقوه وأفاضوا في تتبعه.

ومنهم الدكتور جابر عصفور الذي أعطى تبريرات أكثر قوة للأثر الغربي في بزوغ فن الرواية من خلال ربطه ظهورها بظهور الالات كالباخرة والقطار وسكة الحديد[63] وكيف أن ذلك كان في الرواية أقوى أثرا منه في الشعر، والسبب أن الرواية لها" عدساتها متعددة الزوايا كأصواتها المتباينة وطبيعتها السردية"[64]، مؤكدا أن الرواية حققت حلم مبدعي النهضة العربية منذ أن خاتلتهم غواية التحديث[65] وإذا كان الشعر ابن اللحظة الآنية يومض كالبرق؛ فإن الرواية ابنة اللحظات المتعاقبة كالنهر لهذا وسم الزمن بأنه زمن الرواية نافيا أن يكون قد بدأ في القرن العشرين مع رواية زينب مخالفا في ذلك يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر[66].

ولعل هذا النقاش هو الذي قاد الناقد إبراهيم نحو مراجعة ريادة الرواية ليجدها في رواية (وي إذن لست بإفرنجي) عادا كاتبها خليل الخوري الرائد الأول في الكتابة الروائية وأنه هو الذي وضع السنن الأولى للسرد الحديث الذي

تداخلت فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف مع قلة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشخصيات[67].

ووضع جملة أسباب تسوغ منح الخوري الريادة منها" أنه عرف كيف يكثف الأحداث والوقائع مما سماه السرد الكثيف الذي هو تقنية سردية يلجا إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر بها أو تعميق مغزى معين في النص أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفني أو تعليق على أمر ما"[68].

ولا شك أن لتعريب الروايات الفرنسية أثرا لا ينكر زمن الخوري وإذا علمنا إجادته للغة الفرنسية أولا وامتهانه العمل الصحفي أخرا فسيصبح احتمال أن تكون روايته آنفة الذكر معربة عن الفرنسية بالتصرف أمرًا واردًا جدًّا.

وإذا افترضنا أن الخوري لم يتأثر بالقص الفرنسي وانه استند على ما تراكم لديه من ارث سردي قديم كما يرى الناقد إبراهيم فان وجود سمات القص الحديث ستشير إلى حتمية التأثر بالقص الغربي عموما والفرنسي تحديدا وإذا كانت القصة هي الأم التي منها انطلقت الرواية العربية وصارت جنسا مستقلا فلماذا إذن تجاهل الخوري القصة وانصرف صوب الرواية ليكتب فيها ؟!!

ولقد أورد الناقد استعراضا لجيل رائد من الكتاب والروائيين فذكر سليم بطرس والطهطاوي ومُحَمَّد عثمان جلال ويعقوب صنوع وعبد الله النديم وأسعد داغر ومن بعدهم العقاد والرافعي والمنفلوطي ثم سليم البستاني وجورجي زيدان ونجيب محفوظ، والغريب أنه يسجل لرواية (زينب) الريادة ايضا كونها أسست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته[69] ناسيا أن رواية (قلب الرجل) للكاتبة والصحفية اللبنانية لبيبة هاشم 1880ـ 1947 كانت قد سبقت رواية زينب بثلاث سنين اذ صدرت عام 1904 بينما اصدر مُحَمَّد حسين هيكل روايته زينب عام 1907.

وتحدث عن البناء النفسي للشخصيات وهو ما كان الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال قد وقف عنده منذ خمسينيات القرن الماضي تحت اسم قصص التحليل[70].

ولم يقم د. عبد الله إبراهيم بمناقشة رأي غنيمي في ما يتعلق بالروايات المعربة وطبيعية تأثر القص العربي بها" وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية أو لتساير جمهور المثقفين "[71].

وجدارة الوقوف عند هذا الرأي تتأتى من أسبقية طرح غنيمي له، وريادية الخوض فيه فلقد أنكر غنيمي أن يكون للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر وانما كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية[72] ولقد نقب غنيمي في عيون الأدب العربي التي تمت بصلة للقصة في قسمين مترجم دخيل وعربي أصيل لينتهي إلى القول: " فما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرها بالآداب الغربية في العصر الحديث ولكننا سرنا في هذا التأثر في أطوار متعاقبة"[73].

ومن هنا يتضح لنا أنه لم يقطع قطعا تاما بتأثر الأدب القصصي العربي بالقص الغربي كما لم يجزم جزما قاطعا بأثر الموروث السردي في القصة العربية الحديثة. وليس في ذلك تناقض كما يرى الدكتور عبد الله إبراهيم[74]، ومعروف أن مسألة التأثير ليس فيها تعال، كما ان لا دونية في التأثر بها، لكن إصرار الناقد إبراهيم على سحب التأثير من كونه غربيا إلى أن يكون عربيا موروثا هو ما جعل طرحه مجرد اجتهاد بلا دليل قاطع.

وأعطى نماذج لروايات كان أصحابها قد تأثروا بالتراث مثل سليم البستاني الذي أعاد تركيب الموروث السردي وأن علي مبارك في كتاب علم الدين عطل الميثاق السردي وانه لم يوفق بين الحركة السردية المتخيلة والرسالة التي يلح عليها

الكاتب.. بيد أن للدكتور جابر عصفور رأيا متقدما حول هذا الكتاب وقد عرضه عرضا مستوفيا قبل ثلاثة عقود[75] ولعل الناقد إبراهيم لم يعرج عليه أما لعدم معرفته به أو لكي يكون في منأى عن مناقشته.

أما موقفه من جورجي زيدان وفرح أنطوان وتوكيده أن زيدان نجح في التمثيل السردي للتاريخ وأن رواياته تعد مرجعا تاريخيا شأنها شأن كتب التاريخ فكان وقوفا موفقا ملتفتا إلى مسألة مهمة تتعلق بالتمازج بين الحركة السردية المتخيلة والقص التاريخي، ولا يقل عن ذلك الموقف شأنا رأيه في فرح أنطوان وأن رواياته التاريخية هي تكميل للتاريخ في جوانبه الناقصة[76].

وعموما تدلل هذه المواقف والآراء على ما تحلى به الروائي العربي الحديث آنذاك من إدراك فني واع ومتقدم وهو يتعامل مع التاريخ سرديا ممارسا الذي مارسه أسلافه قديما حين دمجوا الارخنة بالسرد وها هو يسخر الشكل الذي يراه ملائما في كتابة الرواية من ناحية ومن ناحية أخرى يتأثر بالمستوى الفني المتميز الذي قدمه الغربيون في كتابة الرواية التاريخية..

وبهذا تنتهي معاينتنا النقدية للجزء الأول من موسوعة السرد العربي.. وسنتبعها بمعاينة أخرى بإزاء الجزء الثاني من الموسوعة.. والله الموفق.

هوامش الدراسة ومصادرها:

1. موسوعة السرد العربي، الجزء الاول، د. عبد الله إبراهيم ، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
2. المدونة الكبرى الكتاب المقدس والادب، نوثروب فراي، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الجمل بيروت، طبعة أولى، 2009/ 35
3. المرجع نفسه/35
4. موسوعة السرد العربي، الجزء الاول / 34
5. المرجع نفسه/9
6. المرجع نفسه/7
7. ينظر: المرجع نفسه/8
8. المرجع نفسه/12
9. المرجع نفسه/12
10. المرجع نفسه/13
11. المرجع نفسه/13
12. المرجع نفسه/ 30
13. المرجع نفسه/32
14. المرجع نفسه/44
15. ينظر: المرجع نفسه/32
16. المرجع نفسه/ 32
17. المرجع نفسه/41
18. المرجع نفسه/45
19. المرجع نفسه/45
20. المرجع نفسه/55
21. المرجع نفسه/158
22. المرجع نفسه/158
23. المرجع نفسه/ 169

24. المرجع نفسه/169
25. المرجع نفسه/175
26. المرجع نفسه/231
27. المرجع نفسه/ 248
28. ينظر: المرجع نفسه/265.250
29. المرجع نفسه/282
30. المرجع نفسه/285
31. ينظر: المرجع نفسه/ 293
32. ينظر: المرجع نفسه/ 298. 300.
33. ينظر: المقامات الزينية، لأبي الندى معد بن نصر الله بن رجب البغدادي المتوفى سنة 701 للهجرة المعروف بابن الصيقل الجزري، دراسة وتحقيق الدكتور عباس مصطفى الصالحي، دار المسيرة، الطبعة الأولى، 1980.
34. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول / 304. 305
35. المرجع نفسه/67
36. موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، د. سي. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للللترجمة والنشرؤ، بغداد، 1987/ 19
37. موسوعة السرد العربي الجزء الاول /79
38. ينظر: المرجع نفسه/79
39. ينظر: المرجع نفسه/80
40. المرجع نفسه/ 81
41. المرجع نفسه/ 112
42. المرجع نفسه/110
43. المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشرية، جواد علي، ترجمه عن الالمانية، د. ابو العيد دودو، منشورات الجمل، المانيا، طبعة أولى، 2005.
44. المرجع نفسه / 69
45. المرجع نفسه / 17

46. المرجع نفسه / 52.51 وهو غير الطبرسي أمين الدين ابو علي الفضل بن الحسن بن الفضل المتوفى سنة 548 هـ صاحب كتاب (علم الورى بأعلام الهدى).
47. المرجع نفسه / 80
48. المرجع نفسه / 73
49. جنة المأوى في ذكر من فاز بلقاء الحجة أو معجزته في الغيبة الكبرى، الشيخ ميرزا حسين الطبرسي النوري توفي 1320 هـ ، تقويم وتحقيق مركز الدراسات التخصصية في الامام المهدي، النجف، طبعة أولى، 1427 هـ / 98.
50. موسوعة السرد العربي الجزء الأول /116
51. المرجع نفسه/118
52. المرجع نفسه/122
53. المرجع نفسه/138.137 وكنا قد بحثنا في المقدمة رغبة الناقد في عدم الاعتراف بتلك الأعراق لكنه هنا بدا وكأنه قد اسقط في يديه فلم يجد بدا من أن يقف عندها مرغما..
54. المرجع نفسه/ 339
55. ينظر: المرجع نفسه/ 386
56. ينظر: المرجع نفسه/ 397
57. المرجع نفسه/396
58. ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، د. مُحَمَّد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، طبعة أولى، 2006 /45
59. موسوعة السرد العربي، الجزء الأول /401
60. ينظر: المرجع نفسه/ 405.404
61. المرجع نفسه/413
62. المرجع نفسه/485
63. المرجع نفسه/485
64. علما أن الناقد عصفور أفصح في ندوة مهرجان القرين عن مرجعيته في هذا الطرح وهو الناقد جون كول وكتابه (الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط)
65. غواية التحديث، د. جابر عصفور، مجلة فصول، العدد الأول، 10/1998
66. ينظر: المرجع نفسه/ 21

67. ينظر: الرواية العربية ممكنات السرد الجزء الأول أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 2004 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 2008. وينظر أيضا كتابه زمن الرواية عن الهيئة العامة المصرية للكتاب 1999 وكتابه الرواية والاستنارة عن هيئة أبو ظبي للكتاب 2009
68. ينظر: المرجع نفسه/ 492 . 538
69. المرجع نفسه/ 492
70. ينظر: المرجع نفسه/ 490
71. النقد الأدبي الحديث / 488. 491
72. المرجع نفسه/501
73. ينظر: المرجع نفسه/ 492
74. المرجع نفسه/500
75. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول /410
76. ينظر: غواية التحديث، د. جابر عصفور ، العدد الأول، مجلة الفصول، 1998.
77. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول / 553 . 557