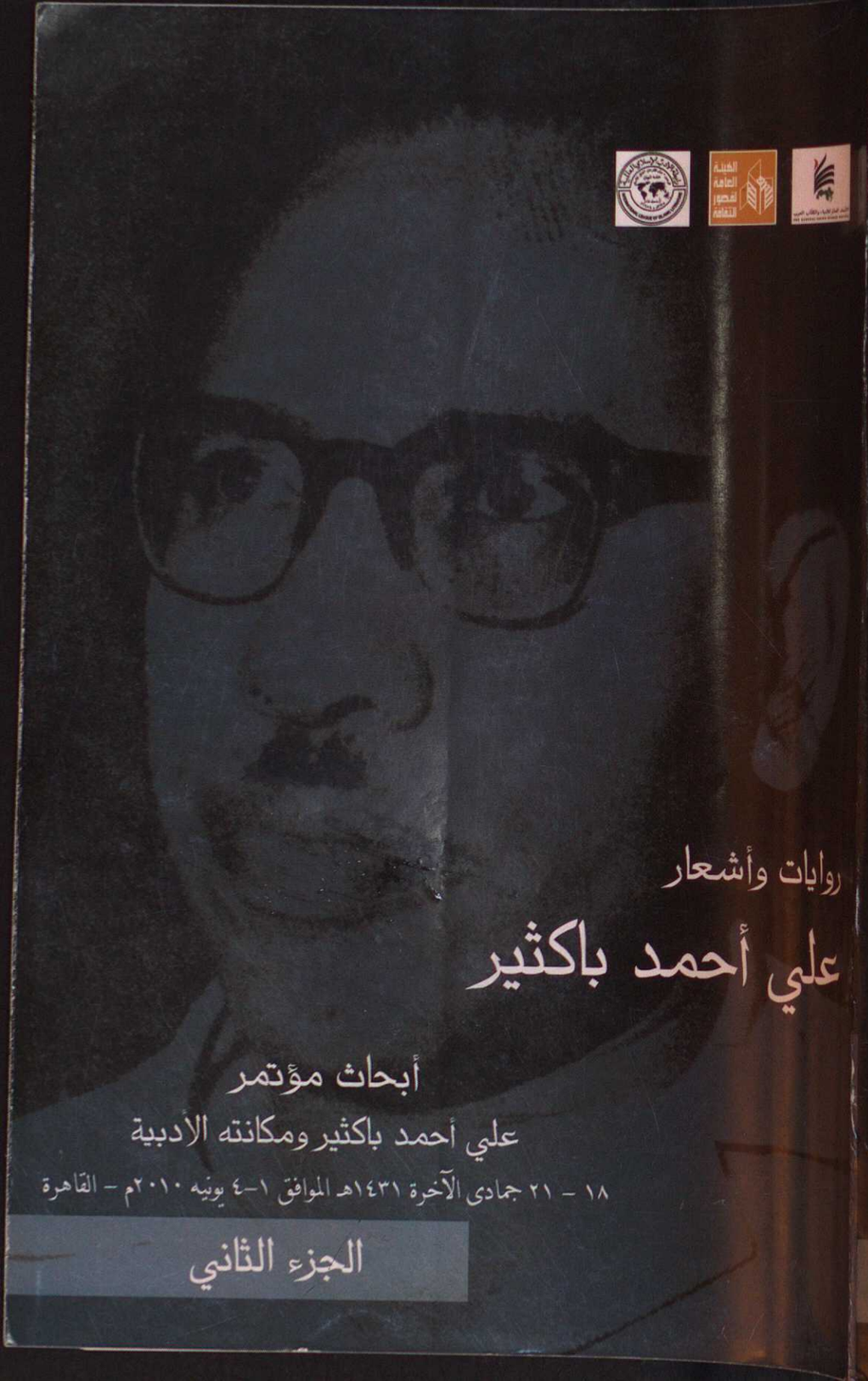

روايات وأشعار

علي أحمد باكثير

أبحاث مؤتمر

علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية

١٨ - ٢١ جمادى الآخرة ١٤٣١هـ الموافق ١-٤ يونيه ٢٠١٠م - القاهرة

الجزء الثاني

روايات وأشعار علي أحمد باكثير ... أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية

2

الغلاف ... د. خالد سرور

يعد علي أحمد باكثير واحدًا من أعظم الأدباء العرب المسلمين في القرن العشرين، ولعله الوحيد بين أبناء جيله الذي تفرد بانتاج غزير في الفنون الأدبية الأساسية، وهي: الشعر والرواية والمسرحية.

ورغم أن حجم انتاجه كان في المسرحية، إلا أن الريادة التي حققها في الشعر والرواية تجعل باكثير الشاعر، وباكثير الروائي، يزاحمان باكثير المسرحي، فهو يسبق ريادة الشعر الحر في ترجمته [illegible] شكسبير الشهيرة "[illegible]" سنة 1936م، عندما كان طالبًا بقسم اللغة [illegible] القاهرة، ثم تأليف مسرحية "اخناتون ونفرتيتي"، [illegible] رائدًا كبيرًا وهو عز الدين إسماعيل يقول: إن حركات [illegible] العربية - بكل أبعادها الشكلية والمعنوية - تظل مدينة [illegible] تحدث في شكل القصيدة إلا ما أحدثه باكثير حين كسر [illegible] القافية بصورتها القديمة، مع اتخاذ التفعيلة أساسًا للبناء.

[illegible] باكثير رائد الفكر الإسلامي المستنير في الرواية و"سلامة القس" لم يعرف إلا "وا إسلاماه" و"الثائر الأحمر" وحسب الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، أن يلتقيا على قمة باكثير لقاء العروبة والإسلام، وهي الفكرة التي عاش باكثير مدافعا عنها، مكافحا في سبيلها، ومات من أجلها.. فمن حقنا علينا أن نتذكره وفاء بعد مرور 40 عامًا على وفاته، ونحتفل بفكره وفنه في الذكرى المئوية الأولى لميلاده.

www.gocp.gov.eg
www.qatrelnada.com.eg
www.althaqafahalgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com

موقع الأدب
علي أحمد باكثير
www.bakatheer.com

أبحاث مؤتمر باكثير

"علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية"

١٨ -٢١ جمادى الآخرة ١٤٣١هـ الموافق ١ -٤ يونيه ٢٠١٠ م

القاهرة

الجزء الثاني

دراسات في روايات وأشعار باكثير

تقديم

أ. محمد سلماوي

الأمين العام

للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

د. عبد القدوس أبو صالح

رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية

راجعها وأعدها للنشر:

د. محمد أبو بكر حميد

مقرر المؤتمر ورئيس لجنة التحكيم

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

مطبوعات
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف والمتابعة
جمال العسكرى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور
الإعداد والتنفيذ
إسلام بيومى

• أبحاث مؤتمر باكثير
• الجزء الثانى.
• تصدير: مجمد سلماوى
د. عبد القدوس أبو صالح
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
17×24 سم
• تصميم الغلاف: د.خالد سرور.
• المراسلات:
باسم / المشرف العام
على العنوان التالى: 16 أ شارع
أمين سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947897
البريد الإلكتروني:
elnashr@yahoo.com
التجهيزات والطباعة:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

محتويات الجزء الثاني

القسم الأول دراسات الروايات

المبحث الأول
الرؤية الإسلامية وأثرها في التشكيل الجمالي
في أعمال باكثير السردية ..... د.محمد صالح الشنطي ١١
المبحث الثاني
مقومات الإبداع في روايات باكثير ..... د . محمد جكيب ٤٤
المبحث الثالث
البدايات والنهايات في روايات
علي أحمد باكثير التاريخية ..... د.عبدالحكيم محمد باقيس ٦٣
المبحث الرابع
الاتجاه الإسلامي في روايات
علي أحمد باكثير التاريخية ..... د.حسن سرباز ١٠٢
المبحث الخامس
أثر المرجعية في روايات باكثير التاريخية
رواية «وا إسلاماه» نموذجا ..... د.الحسين زروق ١٢٥
المبحث السادس
التوظيف الفكري والفني للشخصية الثانوية في
روايات علي باكثير التاريخية ..... د.محمد أبو ملحة ١٥٣
المبحث السابع
علي أحمد باكثير في روايته وا إسلاماه ..... د.عبدالغني أكوريدي ١٨٤
المبحث الثامن
علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلامية في
الأدب العربي (وا إسلاماه نموذجا) ..... د.محمد غلام نبي غوري ٢٠١

المبحث التاسع
مقومات التواصل مع الآخر في (سيرة شجاع)
دراسة في البنية والدلالة ..... د.طه حسن الحضرمي ٢٢٢
المبحث العاشر
بناء شخصية البطل حمدان في رواية الثائر الأحمر
لعلي أحمد باكثير ..... د. عبد القوي الحصيني ٢٤٨
المبحث الحادي عشر
باكثير وريادة التصور الإسلامي في الرواية التاريخية
(وا إسلاماه) نموذجا ..... أحمد رشاد حسانين ٣٧٦

القسم الثاني دراسات الشعر
المبحث الأول
مصر في شعر ووجدان علي أحمد باكثير وفكره ..... د.يوسف نوفل ٢٩٥
المبحث الثاني
علي أحمد باكثير شاعرا مجددا ..... د .حسن الأمراني ٣١٧
المبحث الثالث
الوعي النقدي وحدود التجديد في شعر
علي أحمد باكثير ..... د.عبدالمطلب جبر ٣٥٣
المبحث الرابع
الظّواهر العروضيّة في شعر باكثير ..... د.وليد قصّاب ٣٦٨
المبحث الخامس
إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير ..... د.سليمان عبدالحق ٣٩٥
المبحث السادس
علي أحمد باكثير وريادة الشعر الحر ..... د.عبدالحكم الزبيدي ٤٣٥

المبحث السابع
أَنَاشِيدُ بَاكَثِيرٍ دِرَاسِةٌ دَلاَلِيَّةٌ وَفَنِّيَّةٌ وَإِيقَاعِيَّةٌ ..... د.بنعيسى بويوزان ٤٥٥
المبحث الثامن
ظاهرتا الحب والحزن في شعر باكثير ..... د. إنصاف علي بخاري ٤٨٨
المبحث التاسع
مظاهر لغة شعر باكثير في المرحلة اليمنية ... د.عبد القادر علي باعيسى ٥٣٥
المبحث العاشر
محاربة الجمود والدعوة إلى التجديد في شعر باكثير
في المرحلة الحضرمية ..... د. مسعود عمشوش ٥٦٠
المبحث الحادي عشر
القضايا الإنسانية في شعر على أحمد باكثير
دارسة فنية بيانية ..... د.عيسى ألبي أبوبكر ٥٧٩
المبحث الثاني عشر
ملامح التشكيل والتجديد في ديوان باكثير
(سحر عدن وفخر اليمن) ..... د.هيفاء رشيد الجهني ٦٠٧

موقع الأدب
★ علي احمد باكثير ★
www.bakatheer.com

القسم الأول

دراسات في روايات باكثير

موقع الدكتور علي أحمد الكاتب
www.Dakatneel.com

الرؤية الإسلامية وأثرها في التشكيل الجمالي في أعمال باكثير السردية

د. محمد صالح الشنطي. الأردن

الرؤية في الأدب تتشكل عبر سلسلة من العمليات بالغة التعقيد والخفاء، وليست نتاجا مباشرا للفكر، إذ لا قيمة للموقف الفكري إذا كان تقريريا منفصلا عن الصياغة الفنية: لذا لا بد من رصد تحولات العملية الإبداعية التي تعيد إنتاج المادة الحكائية الخام وتشكّلها جماليا، ومادة الرواية تخييلية الطابع، ولكن الخيال فيها ليس خيالا مطلقا يعتمد على تصورات مجردة، بل هو إما إعادة صياغة للواقع على نحو ما، حيث تنهض المخيلة بدورها الأساس في إكساب الوقائع سمتها الفنية باستكشاف قوانينها فتحولها من متن حكائي خام إلى مبنى حكائي محكم يفضي برؤية الكاتب ويصوغ موقفه، أو يلجأ إلى التاريخ ويتملى حوادثه ويشكلها على وفق رؤية جديدة، وعلى أحمد باكثير الكاتب الدرامي والشاعر والروائي ينطلق من موقف مبدئي يتشكل على خلفية إسلامية عروبية غير مفتعلة، يتضح ذلك من ارتطامه بعنصرية أستاذه الإنجليزي الذي أراد أن يكرس مقولة منحازة ضد اللغة العربية والحضارة العربية الإسلامية حين زعم أن العربية لا تتسع للفن الدرامي بحكم جمود النظام العروضي في الشعر العربي، فعمل باكثير على دحض هذه الفردية لا بمجرد الاحتجاج النظري؛ بل عبر التطبيق العملي، فترجم إحدى مسرحيات شكسبير الإنجليزية إلى العربية شعرا، وزاد على ذلك بوضع مسرحيات شعرية كان لها دور في تكريس رؤيته، ولعله اختار التاريخ الفرعوني مصدرا لأول رواية مسرحية وضعها شعرا لكي يدلل أن لغة القرآن الكريم قادرة على استيعاب التراث الإنساني، وأنها لغة الإبداع في كافة المجالات.

وقد اخترت نماذج من إنتاج باكثير الروائي لأرصد الظواهر الجمالية التي اتكأ عليها في تقديم رؤيته الإسلامية عبر هذا الفن غير المستقر في سيرورته الجمالية، فهو من أكثر الفنون مراوغة في تشكّله الجمالي، وقد بدا واضحا أن باكثير أدرك منذ البداية طبيعة هذا الفن الملحمية فاستثمر إمكاناته في بسط رؤيته، واختار مادته من التاريخ مستفيدا من التراث الموفور للقص في تراثنا السردي، وإذا كان منظرو الرواية المعاصرون، وخصوصا من أنصار الفكر المادي الجدلي مثل لوكاش الذي يعد أحد أبرز نقاد الرواية المعاصرين الذي عرفت دراسته الشهيرة عن الرواية التاريخية بأنها الأساس الذي انبثقت منه الأعمال النقدية التنظيرية للسرد، وهو ينهض على تصور فكري منحاز للماركسية، وقد لقيت دراسته هذه اهتماما واسعا من قبل النقاد، ومازال ينظر إليها على أنها إحدى الدراسات المهمة في الفكر النقدي النظري الخاص بالفن الروائي غير أن النظرة الإسلامية للتاريخ تغير النظرة الماركسية، فثمة ما هو أكثر ضبطا من المادية الجدلية لحركة التاريخ، فكل شيء يخضع لإرادة عليا تسمو على إرادة البشر وقوانينهم، والرؤية الإسلامية- وإن كان لها قوانينها الخاصة- فهي لاتنفصم عن الواقع ولا تتجاهله ولا تشيح بوجهها عن سيرورته، لأن التصور الإسلامي له أبعاده الإنسانية، وله منطقه الذي يرتبط بالحركة الكونية وبمنطقها في إطار تصور كلي.

والتاريخ في روايات باكثير ممتد على مساحة واسعة لا ينحصر في فترات الازدهار والانتصار ولا يغفل عن فترات التراجع والانكسار ويجمع شتيت المواقف في أبعادها عبر فضاء مفتوح، فهو يستوعب إشكالات الصراع بما تجلى فيها من نوازع الضعف النفسي البشري، ويحلل معطيات التطلع إلى المجد الشخصي ويتجاهل المصلحة العليا والارتكاس في وهدة الأنانية والخضوع لضرورات الزهو الخادع والسلطة المطلقة التي هي مفسدة مطلقة، ولكنه يجلي أيضا إشراقات التضحية والرغبة في الاستشهاد والتفاني من أجل المبدأ، وقد رأيت أن أختار ثلاث روايات تاريخية تتنوع فيها المادة التاريخية

والأطروحات، ولكنها تلتقي على صعيد الرؤية الإسلامية، وهذه الروايات هي (وا إسلاماه)(١) و(سيرة شجاع)(٢) و(الثائر الأحمر)(٣).

وإذا كان الجواب الأهم الذي تريد أن تحصل عليه الرواية التاريخية لايقتصر على التساؤل المتعلق باختيار المادة التاريخية فإن ثمة أسئلة أخرى تبدو أكثر إلحاحا خصوصا تلك التي تتصل بالتشكيل الجمالي لهذه المادة بوصفها حقلا خصبا لعملية البذار والإخصاب عبر تقنيات الشكل الروائي، فالمؤرخ همّه التقاط الحقائق التاريخية وإعادة موضعتها في سياقها، بينما ما يعني الروائي تخطيب هذه المادة واستنطاقها باصطناع أداة فنية تمكنه من إعادة إنتاجها وجعلها قادرة على البوح بما يريده الكاتب وفقا لرؤيته الإسلامية، من هنا كانت درجة المخاطرة بالنسبة للروائي هي الأكبر، لأن دور الخيال ينبغي أن يخضع لرقابة العقيدة متجنبا الافتئات على حقائق التاريخ، وفي الوقت ذلك تحرير المخيلة من أغلال المنطق التاريخي، لذا كان عمل الروائي الإسلامي يكاد يكون مغامرة في حقل من الألغام التي يحاذر أن تنفجر فتنسف جمالية الفن، أو تعصف بالحقيقة.

إن التاريخ معرفة والرواية تحليل، وهما - كما يقول بعض النقاد - يسلكان سبيلين متعارضين(٤)، ولا أرى هذا الرأي كما أنني لا أعتقد ما يعتقده آخرون من أن الحديث الروائي تخييليا في ثلاثة أرباعه بينما يتحصر البتاريخ في ربع واحد(٥)

إن النص الروائي بوصفه متنا مكتوبا قد صيغ على نحو ما وتشكل جماليا لينطق بخطاب يتضمن استراتيجيات ثقافية مستقاة من جملة عناصر تنطوي على محصول معرفي وسلوكي وثقافي وفكري يعبر عن رسالة يحملها النص، ويتم استنطاقه ليبوح بها في شكل بنية ثقافية محتشدة بمحمولات ذات مرجعيات متعددة، ومهما قيل عن الاختلاف أو التماثل بين مفهومي الخطاب أو النص فإن ما يمكن أن يتبلور في هذا الصدد كون النص يمثل الحضور العيني المرقوم بوصفه متنا مقروءا، وأما الخطاب فهو ما يمكن أن يستقرأ من هذا النص

ويكون جزأ لا يتجزأ من منظومة أوسع تضم في سياقها معطيات هذا النص، فالخطاب هو البنية العميقة للنص، وهو الإشارت التي يمكن أن تستقرأ في وحدة ذات طابع معرفي وثقافي وأيديولوجي من النص بغض النظر عن المفاهيم المتكاثرة حد الاضطراب، "فالخطاب نشاط تواصلي بينما النص مدونة أو تسجيل كلامي لحدث تواصلي ، كما يسقول براون وبول في تحليل الخطاب"(٦)

من هنا فإن مسألة التخطيب للنص أي جعله يبوح بالخطاب لا بد أن تتم عبر التشكيل الفني من خلال السياق النصي ، فالخطاب في السرد هو الطريقة التي يتم بها تقديم المادة الحكائية في الرواية لتقديم الرؤية في أبعادها المتعددة فكريا وثقافيا واجتماعيا وأيديولوجيا على نحو ما يرى الشكلانيون الروس(٧)

إن المادة التاريخية التي صاغ منها باكثير رواياته المختلفة ليست نصا فسيفسائيا من الاقتباسات، أو تشرب وتحويل لنصوص أخرى على نحو ماترى جوليا كريستيفا، ولكنه نص ذو بؤرة مركزية يعتمد نصا واحدا على الرغم من تعدد مرجعياته ووفرتها، والفاعل الرئيس فيه هو المخيلة التي تعيد صياغته في فضائها لتستنطقه برؤيتها وخطاب صاحبها، وفعل المخيلة له ضوابطه المحكومة بالحاسة الإبداعية ووعيها بالبعد السيمولوجي ودواله.(٨)

يعتمد على أحمد باكثير في روايته الإسلامية الرئيسة (وا إسلاماه) على موقف شديد الوضوح من الإسلام عقيدة ومنهجا، ولهذا يقيم بناء تركيبيا يقوم على متن حكائي يتم استلهامه من التاريخ، ومن ثم يعيد تشكيله عبر مبنى خاص يكسبه هويته الفنية الجمالية، والمبنى الحكائي يعتمد آلية معينة تفضي بالخطاب، ويقوم على كيفية خاصة بتخطيب الزمن أي التعامل معه وفقا للتشكل الجمالي دون التزام بالزمن الواقعي (زمن القصة)، والصيغة التي تنطوي على خصائص معينة تتصل بالأسلوب ومعطياته اللغوية ثم المنظور الذي تقدم من خلاله المادة القصصية.

أما من ناحية الصيغة فإنه منذ العنوان أسفر عن هذا الموقف فاختار

صيغة نحوية دالة، وهي صيغة الندبة بما تنطوي عليه من بنية صرفية وصوتية تحمل معنى الاستغاثة وتستحضر إلى الأذهان موقفا تاريخيا شهيرا ،وهو موقف المعتصم الخليفة العباسي الذي هب مسرعا لتلبية نداء المرأة المسلمة التي صرخت مستغيثة به لحماية حمى الإسلام (وا معتصماه) فلبى النداء، وهو ما أشار إليه أبو تمام في قصيدته الشهيرة:

لبيت صوتا زبطريا هرقت له كأس الكرى ورضاب الخرّد العرب

وقد أطلق هذا العنوان على روايته ليظل قادرا على جعل البث الدلالي مفتوحا على مصراعيه مشرعا لاستقطاب الدلالة عبر التأويل المتمركز حول رؤيته الإسلامية صانعا فضاء قادرا على احتضان ما ينتج من دلالات عبر القراءات المتجددة.

وإذا كان باكثير قد اختار حقبة مهمة من التاريخ الإسلامي، منطلقا من تصور لا تشوبه شائبة، فلم يستند إلى خلفية قومية مستبعدا الانحياز إلى العرب متوجها نحو إسلامية الموقف المحضة فاختار شخوص روايته من غير العرب كما اختار بلدا غير عربي، وحرص على أن تكون السيادة المطلقة للانتماء العقدي فحسب- وإن بدا من خلال المقدمة ثناء الكاتب على الشعب المصري الوديع الذي تحمل مشاق الدفاع عن هذا الدين وأمجاده- فقد جاء ذلك في سياق إسلامي، وليس من منطلق وطني أو قومي، حيث حدثت وقائع الرواية على مساحة شاسعة تمتد من نهر السند إلى نهر النيل إذ كان الصراع على أشده، ليس بين الصليبيين والمسلمين فحسب؛ بل بين من والاهم ،مثل الملك الصالح عماد الدين إسماعيل ومن جاهدهم ونازلهم مثل الملك الصالح أيوب.

والفضاء المكاني- هنا- يتم التعامل معه في تضاريسه الطبيعية التي لها علاقة بتطور الحرب والأحداث التاريخية، كما أن النقلات المكانية تشكل منعطفات مهمة في تنمية الحدث وتصعيده وإحداث منعطفات فيه، والمكان في بعض ظواهره يبدو ذا ملامح أسطورية أو خرافية ذات بعد شعبي كالاختطاف والاختفاء والتحول، وتشكيل المكان يعاد إنتاجه ليتواءم مع السياق الحدثي،

فقطع الحواجز المائية والغرق فيها له أثر في تحفيز السرد، وكذلك القتال والغلبة والانهزام والتشرد، والأمكنة منحازة في الرواية، فهي أقرب إلى أن تكون شخصيات فاعلة تنحاز مع أو ضد كما يتضح في تعامل الكاتب مع القاهرة والفسطاط ، ومع الشام بعامة ومصر وغيرها من الأقاليم.

أما الشخصيات التاريخية فهي مستلة من مرجعياتها الموثوقة أو التي يظن أنها كذلك، ولكن يجري التعامل معها بتكييفها مع السياقات السردية في الرواية بحيث تخرج عن نمطيتها المعتادة والمألوفة في إطارها الزمني، إذ تجري نمذجتها بحيث تعبر عن جوهر الموقف التاريخي الخاص بفريق أو شريحة من المفكرين أو المثقفين الذين يبدون وكأنهم أصحاب مواقف تنبع من التزام مبدئي شامل أو عضوي إذا استعرنا هذا المصطلح من الخطاب الثقافي المعاصر (المثقف العضوي) عند غرامشي، فقد كان الشيخ العز بن عبد السلام يمثل الداعية المؤمن الذي يقوم بالدور الذي حدده رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بقوله "إن أعظم الجهاد كلمة حق عند سلطان جائر" إذ يمثل هذا الداعية سلطة الدين وسلطانه، ولذا لقب بـ(قاهر الملوك)، ولم تكن المعركة حربية الطابع فحسب بل كانت معركة فكرية عقدية أيضا، وكان العز بن عبد السلام لسان العقيدة وسيفها المصلت، وكانت مصر تتزعم المسلمين في تصديهم للغزو التتاري والصليبي الذي بدأت سنابك خيل الغزاة تطأ فيه أرض المسلمين، غير أن القيادة في هذه المعركة كانت معقودة للسلطان قطز حيث وقف بحزم أمام هذا التحدي، من هنا كان اختيار المكان بأفقه الجغرافي الممتد على مساحة مترامية، وهو الفضاء الروائي الذي تتحرك فيه شخوص الرواية، ومن المعروف أن المكان الروائي أحد أهم عناصر البنية السردية الذي تترتب عليه عملية التشكيل الفني، فمن حيث المبدأ تم اختيار رقعة مكانية مركزية (مصر والشام) لا تخفى ملامحها الخاصة، فقد حرص الكاتب على أن يبرز معالم الخصوصية الاجتماعية لهذه المنطقة، ولكن لدى شرائح متعددة في المجتمع الإسلامي تتمثل في علية القوم من الأمراء والتجار والمتنفذين، ومن الشرائح الدنيا حيث الرقيق

ومن اللصوص والمحتالين وقطاع الطرق ومن المقاتلين والقادة العسكريين، غير أن الشريحة الفاعلة كانت من الطبقة الحاكمة صاحبة القرار، وتنبع أهمية هذا الاختيار من المفارقة التي جمعت بين حالتين من الحالات الاجتماعية متناقضتين، فالأمراء يتحولون إلى رقيق ،والرقيق يصعدون إلى سدة الإمارة، وهذا التحول المفارق ليس من صنع المخيلة الروائية فحسب، بل هو مستمد من صلب الحقيقة التاريخية، وهذا يكشف عن جملة من الحقائق الإنسانية التي تميط اللثام عن الحكمة الإلهية في الخلق بعامة والتي توضحها الآية الكريمة "وتلك الأيام نداولها بين الناس" فذلك أحد النواميس الإلهية "ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانك" وتكشف عن رؤية إسلامية لمنطق التحول والتغير.

ليس هذا فحسب، بل إن الرواية في اختيارها لهذه الفترة الزمنية إنما توحي بمقوم رئيس من مقومات رؤية الكاتب، وهي فترة الانبعاث الحي للأمة من وسط مستنقع الواقع الآسن بعد أن استنامت للركود واستسلمت لمجريات الأحداث، وهذا الاختيار للزمن التاريخي بالغ الأهمية، فقد كتبت الرواية في مرحلة المواجهة الحقيقية مع الحضارة الغربية الغازية المدججة بأسلحة متعددة الأشكال والسمات؛ ففضلا عن العتاد الحربي هناك سلاح حضاري يشكل لونا من ألوان المواجهة بين ثقافتين وحضارتين، إن الكاتب طرح رؤيته عبر اختياراته الجمالية والموضوعية: الزمان والمكان، وإذا كان من الطبيعي أن يميز الباحث في معالجته لهذين العنصرين المهمين من عناصر البنية السردية بين طبيعة كل من الزمان والمكان، وهو أمر يتصل بالجانب الموضوعي، وبين تقنياتهما، فإن حديثنا السابق قد ركز على الجانب الموضوعي في تداخله مع الجانب الفني، فاختيارات الكاتب جزء من وسائله الجمالية، وسنلاحظ أنه في اصطفائه للمكان والزمان والشخوص كان يرسي قاعدة أساسية ينطلق من خلال رؤية راسخة، فهو يمارس نوعا من أنواع الإسقاط لمعطيات تلك المرحلة على الفترة التي ألف فيها هذا العمل الروائي، وهذا يؤكد مقولة بول ريكور "إن الأدب يستطيع الكشف عما لا يستطيع الكشف دائما التاريخ استخراجه"(٨)

وعلى مستوى التقنية في التعامل مع الزمن الروائي فإن الاسترجاع يستخدم على مستوى إضاءة اللحظة، بمعنى التداعي، فما ورد من سيرة السلطان كان لخدمة الحدث الجاري في زمن ابنه وفهم السلوك الذي تبناه، كما أن الاستباق كان تقليدا من التقاليد الطقسية التي تبدو أقرب إلى رؤى النائم وإن انحرفت بعض الشيء لتتحول إلى لون من ألوان العرافة التي لا تتفق مع الرؤية الإسلامية، أما التلخيص والثغرة فهي تنتسب إلى التدوين التاريخي والتوثيق أكثر من كونها تقنية من تقنيات السرد في هذه الرواية فهي أثر من آثار الارتباط بمنطق التاريخ، إن استحضار الواقع التاريخي إلى صلب السرد الروائي جعله يخضع لمنطق التاريخ أكثر مما يلتزم بروح الإبداع في بعض الأحيان وإذا ما تتبعنا الأمكنة في الرواية فإننا نجد أن توزيعها الجغرافي يخضع للرؤية الإسلامية التي تعتد بمقولة "إن الوطن الإسلامي حيثما وجد الإسلام"، ولهذا فإن غزنة التي بدت في رواية الفضاء الرئيس للحدث، وهي عاصمة جلال الدين الذي ورث الحكم عن والده خوارزم شاه، وفي الاتجاه المقابل سمرقند حيث جنكيز خان الخصم اللدود للمسلمين، وما بين غزنة وسمرقند يتلاطم موج من المشاعر الحارة التي تسيل لها دموع الملوك والأمراء، فالمكان هنا ليس مكانا جغرافيا فحسب ، وليس وعاء للحدث ، وإنما يكاد يرقى لأن يكون رمزا، حتى الطريق بين الجزيرة التي كان يقيم فيها خوارزم شاه وغزنة التي كانت تشكل فاصلا بين فريقين أصبحت مكانا لاصطياد الخصوم ورمزا للهزيمة حيث أسرت (تركان خاتون) أم السلطان ومعها باقي حريمه أيضا، فالمكان هنا يرمز إلى الحصار وتضييق الخناق فهو يخضع جماليا لجدلية المغلق والمفتوح، فالجزيرة التي حوصر فيها خوارزم شاه وغزنة هي أماكن مغلقة حين تنفتح تواجه الخطر المفضي إلى الهلاك، والسبيل إلى الانفتاح يكون عبر الحوار الذي يستشرف آفاق أماكن مفتوحة على المجهول، فحين يزين ممدود لجلال الدين الانفتاح على آفاق الغزو لاسترداد الأماكن التي ضاعت زمن والده يكون ذلك عبر المتخيل الذي ينتظر أن يتجسد حقيقة واقعة.

وحين يستذكر الحواضر الإسلامية بوصفها فضاءات مكانية حليفة، مثل العراق والشام ومصر تنغلق على جلال الدين شاة وتنكمش ثم تضيق لائذة بما تظنه النجاة من الزحف القادم من الشرق ،وهو زحف التتار، ويصبح المكان الضيق الذي حصرت فيه الجيوش المجاهدة أكثر رحابة من تلك الأمكنة الواسعة المترامية الأطراف.

إن كل الأماكن مهددة بالإغلاق، فها هو ممدود يقول لجلال الدين شاه: "إنك لا تستطيع حماية بلادك إذا غزوك في عقرها ما لم تمش إليهم فتلقهم دونها بمئات الفراسخ ...إن جنكيز خان لن يتوجه إلى الغرب إلا بعد أن يفرغ من الشرق، ولن يمس العراق والشام حتى يقضي على ممالك خوارزم شاه أجمعها"ص ٨، وهذا التصور يأتي منسجما مع ما جاء في الأثر (ما غزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا) وتأتي هراة وسمرقند وطالقان محطات مكانية مهمة، ولكن حصار الخوف لا ينفك عنها رغم انفتاحها على سلسلة من الانتصارات التي حققها جلال الدين، وتبرز كابل كمنعطف مهم في سير الأحداث في القتال بين جيش جلال الدين وجيش التتار.

أما نهر السند فهو الحاجز الخطر الذي يرمز إلى الهزيمة والموت حيث أغرقت النساء خشية الوقوع في الأسر، ويشكل المكان في الرواية حاضنا للمصائر ومحددا لها، فالانتقال من مكان إلى آخر يسهم في تنمية الشخصية ودفع الحدث إلى مرحلة جديدة، فالأماكن المختارة- فضلا عن كونها أماكن تاريخية- ترتبط بالحقائق ذات بعد نفسي واجتماعي وتسهم في تصعيد الحدث إلى مراحل جديدة.

وإذا كان هذا ديدن الأماكن التاريخية المعروفة، فإن الأماكن المحدودة كالقصور والحدائق والطبيعة تتحول إلى مرآة تعكس الحالة النفسية للشخصيات وتفضي إلى استشراف الآتي، فها هو جلال الدين يقول لابن عمه، وقد بدا عازما على الغزو وشد الرحال لمواجهة الخصوم:

"دعني يا ممدود أتجول معك قليلا في الحديقة، أستنشق هواءها العذب

وأتمتع بجمالها في هذه الليلة القمراء، فمن يدري فلعل بدر التمام لا يطلع عليها بعد ليلتنا هذه وأنا في هذا القصر"(٩)

والمكان هنا محطة فاصلة بين عهدين ،عهد الدعة والراحة، وعهد الجهاد والمجاهدة، مما يذكر بمقولة امرئ القيس "اليوم خمر وغدا أمر" ويبدو المكان عند الكاتب محرضا للذاكرة مثيرا للوجدان، كما حدث حينما ذكره جمال الطبيعة وروعتها بأخته (جيهان خاتون)، وينعكس ذلك على طبيعة الخطاب السردي، وهو يتعلق بيما يعرف بالصيغة (mood) والصيغة لا تعني لغة السرد فحسب بل تشمل ما يعرف في أدبيات السرد بالمسافة التي تعني إذ يقدم الكاتب أو السارد الملفوظ على لسان الشخصية كحدث مسرود، وليس بوصفه مقولة منطوقة، وذلك يعني اتساع المسافة بين المنطوق والمروي والمنظور يعني البؤرة التي ينطلق منها السرد ووجهة النظر التي تقدم من خلالها المادة السردية أي موقع الراوي، ويتضمن الأسلوب الذي تقدم فيه المادة السردية من حيث الفورية (المباشرة) أو غير المباشرة المنقولة بلغة غيراللغة المتلفظ بها، وليس من شك في أن الكاتب عمد إلى أسلوب (السيناريو) أي الطريقة المشهدية، نقل الحوار على نحو مباشر، ولكن الخصائص الأسلوبية عند المتحاورين متماثلة لا تحمل سمات الشخصية التي تنطق بها، فهي لغة المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات لتنطق بما يريد أن يقوله هو، ولكنه في المقاطع السردية يتكلم بلسان الراوي العليم معيدا صياغة الحوار، متحدثا بلسان الحال، وليس بلسان المقال، وتتمثل في المزاوجة بين الإنشاء والخبر، دالة على الانتقال من الحركة إلى السكون ومن الثبات إلى التغير تمثيلا للاضطراب الوجداني، والتقرير يعبر عن اليقين والطلب يعبر عن القلق، وشيوع الأحوال في المستوى النحوي يعضد هذا الاستنتاج، فقد احتشد التعبير بجملة من الأحوال، وجاء الاستفهام مزلزلا لثبات اليقين وجاءت أداة الترجي(لعل) لتكرس هذا الوضع النفسي المتأرجح بين الأمل والرجاء.

ويعكف الكاتب على وصف المكان وصفا رومانسيا حالما، حيث تنهض المخيلة بدورها في بناء مكاني يغادر المستوى الواقعي إلى عوالم مجازية،

فيصبح المكان مجلى للروح يعبق بعبير منبعث من بهجة اللحظة وفرح القلب ومتعة النظر، ويتوقف الزمن شاخصا إلى معالم المكان الذي يبوح بأسرار الفرح محلقا في فضاءات النفس في صفائها وشفافيتها وتوقها إلى نبيل مقاصدها وجميل مطامحها:

"كانت السماء صافية الأديم، والبدر يرسل أشعته البيضاء على غصون الشجر، فيتألف من ذلك مزاج من اللونين، رفيق بالعين، ترتاح إلى رونقه الحالم البهيج، وعلى الكروم المعروشة فتبدو عناقيد العنب كأنها عقود من اللؤلؤ المنشود، وعلى أشجار التفاح بثمارها المتهدلة كأنها حسان خفرات غازلها القمر العابث فأخذت تلوذ منه بورق الغصون، ويسقط فضل أشعته على الأرض فينشر فيها دنانير تمنع الكف ما تبيح العيون"(١٠)

هذا الوصف يعتمد على عناصر كونية وطبيعية محتشدة بالنعوت، وسيلتها البيانية الرئيسة التشبيه الذي ينهض على المماثلة والانفصال بدلا من الاستعارة التي تعبر عن التوحد، وتستثمر التشخيص بوصفه أداة قريبة تستدعي الحركة والحياة، أما المعجم فهو يعتمد المفردة الرومانسية الشاعرة التي تتمحور حول النور والجمال والطبيعة.

أما فيما يتعلق بالزمن ،وهو متصل اتصالا وثيقا بتقنيات السرد، فالنظر إليه يكون من زاويتين: الأولى تتصل بطبيعته، والثانية تتصل بتقنياته؛ أما طبيعته فهي في جوهرها تاريخية محددة بعصر بعينه، وبمرحلة لها خصوصيتها في التاريخ الإسلامي حيث تداعت الأمم على الأمة الإسلامية كما تتداعى الأكلة على قصعتها، وفقا لما جاء في الحديث النبوي الشريف، فقد تكالب التتار والصليبيون على الأمة ونكلوا بها تنكيلا شديدا، فهي فترة قاسية، وإذا كان الزمن التاريخي متصل الحلقات متواشج الأحداث فإن ذلك مما تحتمه طبيعة المادة التي شكل منها الكاتب مادته الإبداعية حيث يتقلص دور المخيلة لسببين: الأول يتمثل فيما يحتمه منطق العلم المتصل بالحقائق التاريخية، إذ يظل مجال التصرف في هذه المادة محدودا إلى حد كبير، فالكاتب يتعامل مع أسماء تنتمي

إلى الطبقة الأولى من الزعماء وأصحاب القرار، غير أنه، والحقائق المتصلة بهؤلاء موثقة في المصادر التاريخية المعتمدة، وأي إخلال بها يفقد الكاتب صدقيته، ويوقعه في منزلق التزييف، وهنا يبقى دور المخيلة محصورا في المراحل المبكرة من حياة هذه الشخصيات، مما يترك مجالا أمام الكاتب للتصرف وإعادة إنتاج الوقائع تبعا لما يقتضيه السياق الفني، وما تستلزمه الرؤية الفكرية، لذا كان للسارد العليم حرية التحرك على نطاق واسع فيما يتصل بالتفاصيل الخاصة التي تلامس الحياة اليومية للشخصيات، وفي المراحل التي لا يسلط عليها الضوء في المصادر التاريخية ويتاح فيها المجال لإعمال المخيلة الإبداعية، لذا تداخلت الوقائع التاريخية مع منطق الحكاية الشعبية والأسطورة فيما يتعلق بحياته وحياة زوجته وابنته وأخته وابن عمه وصهره ممدود، فجاءت النبوءة محركا للأحداث كلها في الرواية وفق منطق يتداخل فيه السحري مع الديني، فنبوءة العرافين الذين تنبأوا بولادة ابن ممدود وهو الذي أصبح فيما بعد السلطان قطز الذي نازل التتار والصليبيين وأقض مضجعهم، وقد احترس الكاتب من الوقوع في مظنة المحرم على لسان الشيخ العز بن عبد السلام الذي ترك الباب مواربا، وإن كان أفتى ببطلان قول السحرة والعرافين ولكنه أشار إلى إمكان تحقق النبوءة حتى لا يفت في عضد ابن ممدود (السلطان قطز فيما بعد)، والنبوءة لها تراثها في الأسطورة والحكاية الشعبية، ولا نستطيع أن نجعلها في موازاة النبوءة التي وردت في القرآن الكريم كما جاء في قصة موسى عليه السلام لأن القرآن كتاب الله الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

ومنطق النبوءة يتسق مع إحدى أهم التقنيات المعروفة في السرد الروائي الحديث، وهي تقنية زمنية تتمثل في الاستباق:

"وكان جلال الدين كأغلب ملوك عصره مولعا باستطلاع النجوم، فهو يستشير المنجمين كلما هم بأمر عظيم، فلما أراد المسير لقتال التتار بعث لمنجمه الخاص فحضر عنده، فأمره بالنظر في طالعه فقال له المنجم: إنك يا مولاي ستهزم التتار ويهزمونك، وسيولد في أهل بيتك غلام يكون ملكا عظيما على بلاد

عظيمة، ويهزم التتار هزيمة ساحقة"(١١)

وتقنية الاستباق من التقنيات التي لا تستخدم على نطاق واسع في الرواية الحديثة(١٢)، ولكن طبيعة الرؤية في الرواية فرضت التعامل معها كعنصر تقني رئيس في هذه الرواية، إذ كانت النبوءة بتولي السلطان قطز(وهو المعني في قوله سيولد في أهل بيتك غلام) مقاليد الأمور وجهاده ضد التتار وانتصاره عليهم محور الرواية بكاملها؛ من هنا كانت تقنية الاستباق أساسية في البنية السردية وكانت آلة البناء الروائي ومحركه الرئيس، وإذا كانت هذه التقنية التي استثمرها الكاتب إحدى آليات القص الشعبي، فإن توظيفها كان ضروريا في هذا المقام، وبدت مفارقة أساس من مفارقات الرؤية في الرواية، فنبوءة العراف غير معتد بها في العقيدة الإسلامية؛ بل هي مخلة بالمعتقد تلامس سقف المحاذير الرئيسة في الإسلام، وهذا ما حدا بممدود إلى القول للمنجم : "يا هذا لا يعلم الغيب إلا الله، وإنما جئنا بك لتبشر السلطان لا لتخوّفه، وليس السلطان بمن يخاف من تنبّؤاتك"، ومن الواضح أن استطلاع رأي العرافين كان تقليدا شائعا في ذلك الزمان، فنحن نجد أبا تمام يشير إلى أن المعتصم حذر من قبل المنجمين من غزو الروم في بائيته المشهورة:

والعلم في شهب الأرماح لامعة بين الفريقين لا في السبعة الشهب

والاستباق عنصر مهم من عناصر السرد حيث يفضي إلى تحقيق هدف من أهم الأهداف التي يسعى إليها الكاتب (١٣)، باعتبار أن هذه النبوءة التي تحققت للسلطان قطز كانت دليلا على قوة العقيدة وصدق النية عنده، فقد كان مخلصا في سعيه لتخليص المسلمين من ظلم البغاة.

وفي المقابل فإن تقنية الاسترجاع كانت من الوسائل التي استخدمها الكاتب في مراحل متعددة من الرواية، ففي البدايات، وأثناء الحوار بين جلال الدين وممدود أخذ السلطان الابن يسترجع ما حدث زمن والده خوارزم شاه الذي انتهى به المقام مهزوما منفيا في جزيرة معزولة، وانتهى بنسائه إلى الأسر والوقوع في يد التتار، مما شكل حسرة دائمة في قلبه ومدعاة للتحدي وحافزا

للجهاد والاستماتة من أجل الانتصار وتحقيق الأهداف التي عجز والده عن تحقيقها.

وإذ كانت البنية الرئيسة للسرد بنية خطية في مجملها تقوم على التوالي، ثم التوازي في بعض الأحيان، وذلك من سمات السرد التاريخي بعامة، حيث كان فراق جلال الدين لابنته وابن أخته بعد أن بيعا لتجار الرقيق بالشام، وبالتالي توازت الأحداث والوقائع الخاصة بهما، حيث روى وقائع ما حدث لهما في الفصل الخامس، وكان ذلك بموازاة ما جرى لجلال الدين بعد اختفائهما، وقد ذكر الراوي تفاصيل ذلك، وتشعبت الحكايات ولأحداث على نحو مألوف في الحكاية الشعبية، فقد تربص بهما سبعة من الأكراد من قطاع الطرق وباعوهما بيع الرقيق، ثم توالت الأحداث.

إن البنية السردية عند باكثير في هذه الرواية تقوم على جدلية الحكي والتأليف التي يتجلى فيه حضور الكاتب على نحو شديد الوضوح، فالحكي ينهض على التخييل، بينما يقوم التأليف على كتابة الحقائق التاريخية، وحين يلتئم التأليف مع الحكي في كتلة سردية متماسكة يكون ثمة ازدواجية بين دورين منفصلين: دور الراوي ودور المؤرخ، وقد تغيب الحدود بينهما، وهذا ما يحدث في هذه الرواية وفي نماذج أخرى من أعمال باكثير، فالأسماء التاريخية تنقلنا إلى مربع التأليف بينما تعود بنا التفاصيل إلى دائرة التخييل، وكذلك الشخصيات الشعبية التي ليس لها دور مؤثر في الحدث التاريخي، وقد أدى ذلك- فيما يرى بعض النقاد- إلى تحول النص السردي إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن الإطار السردي يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية. (١٤)

إن السارد العليم يتحرك بحرية تامة فيطوح ببطله ذات اليمين وذات الشمال ليجعل منه بطلا أسطوريا ليتقاطع مع التقنية السردية التراثية المعهودة في سفر الحكايات العربية ممثلا في كتاب (ألف ليلة وليلة)، فانتقل به من دمشق إلى الهند والصين ومصر، وجاب به تلك المساحة الشاسعة وهوى به من أمير

مدلل إلى مملوك مهان، وجعله عرضة للإذلال والمكائد، ونجا به من الموت عدة مرات في منحى غرائبي عجيب، وامتلأت الرواية بالمصادفات العجيبة التي تسير وفق منطق اخترعه الكاتب من أجل أن يصل إلى هدفين رئيسين الأول موضوعي، والثاني فني، أما الموضوعي فيتمثل في المنهج التعليمي الذي اختاره ليدخل في روع المتلقي أن المخلصين الذين اختارتهم الأقدار لينهضوا بدور مهم في مصائر الأمم لا بد أن يبلغوا مآربهم، مهما صادفهم من محن، ومهما اعتور مسيرتهم من صعاب؛ وأما الغرض الفني فيتمثل في أن يبقي القارئ مشدودا حتى آخر لحظة، وهذا العنصر التشويقي وسيلة من وسائل القص الشعبي، وليس من ضير في توظيفها واستثمارها، ولكن تكثيفها على هذا النحو ربما أثر سلبا في موقف المتلقي الذي لا بد أن نتعامل معه على أنه ليس ساذجا إلى هذا الحد.

فإذا تأملنا مليا في أحداث الرواية سنجد أن الكاتب وظف معرفته بالتراث الإسلامي وبالقصص القرآني على نحو خاص في البناء السردي لروايته فثمة تأثر واضح بقصة يوسف (عليه السلام) في مسألة الرق وابتياع قطز من قبل بعض المتنفذين في الأقطار التي نزل بها، ولكن مع اختلاف في بعض التفاصيل فبدلا من أن يلتقطه بعض السيارة كما حدث ليوسف (عليه السلام) سرقه بعض اللصوص وباعوه مع ابنة خاله، وهذا التناص غير المباشر الذي يستدعي النص القرآني الكريم إيحاء، وليس ذكرا مباشرا من الوسائل الجمالية التي تغني السرد وتثري البنية السردية وتجعلها حافلة بالدلالة، والذي اشتراه من وجهاء القوم أكرموا مثواه كما حدث لسيدنا يوسف، وكما كادت له امرأة العزيز كاد له ابن سيده، وهكذا، فإن روح القصة بادية في تضاعيف الرواية، أما فيما يتعلق بقصة موسى عليه السلام فتتضح في النبوءة، وكيف أن فرعون حاول التخلص منه، ولكنه لم يفلح، وإن كان مثل هذه النبوءات شائعة في تراثنا، وتراث الأمم السابقة غير أنها ليست ثابتة يقينا كما هو الحال بالنسبة لموسى عليه السلام التي وردت في كتاب الله العزيز الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. إن حرص

الكاتب على الهدف التعليمي قد أثر في بناء روايته، وقد بدا واضحا الأثر الثقافي الإسلامي حيث تم توظيفه على نحو إبداعي في طرائق السرد، ومن المعروف أن الرواية الحديثة في واحد مكن أهم اتجاهاتها أخذت تعنى بالبعد المعرفي وتستثمره في البنية السردية، ورواية عزازيل ليوسف زيدان شاهد على ذلك.

وإذا كان الكاتب قد استثمر الأسلوب الذي يقوم على استخدام تقنية القصة الإطار فلأنه يتسع لرؤيته الفكرية التي تقوم على التعبئة العقدية في مواجهة التحديات التي تواجهها الأمة، وقد بدا أن القصص تتوالد في شبه تسلسل منتظم، فكل قصة تنتج غيرها في تتابع يخطو بالحدث في شكل بناء لولبي يفضي إلى منظومة من الحكي القائم على التداعي، وفي نهاية المطاف يؤدي هذا إلى التراكم الكمي الذي يفضي إلى تحول نوعي، ولكن هذا التراكم لا يمضي في خط تصاعدي بل يمر عبر عدة منحنيات، قد تنتكس إلى ما يبعث على اليأس من تحقيق الهدف المحدد سلفا في النبوءة التي تحدث عنها العراف، ثم تنتعش الآمال مرة أخرى، وهكذا...

أما تقنية الوقفة (١٥) التي تجمد فيها حركة السرد ويتنحى التاريخ (وهو المصطلح الذي يطلقه الشكلانيون الروس على توالي الحدث ونمو وقائعه) لصالح (الخطاب) وهو مصطلح يقصد به الانشغال بالتعليق والتحليل في الوقت الذي يتوقف فيه جريان الحدث)، فعندما مات ممدود توقف الحدث، وأخذ الراوي العليم يقوم بالتعليق على هذا الموقف بما يقرب من صفحة كاملة ص ١٥ وفي مقدمة الفصل الرابع حين تحدث الراوي عما آلت إليه أمور السلطان بعد أن هزمه التتار وتفرقت به وبأهله السبل، وأخذ الراوي يستغرق في التعليق على أوضاعه البائسة بعد أن غرقت زوجته وأخته في النهر خشية أن يظفر بهما التتار فيقعان في السبي ويقاسين مذلته، وتنتشر هذه الوقفات على طول الرواية، وفي أعقاب كل حدث مفصلي من الأحداث. ويستطيع الباحث أن يرصد العديد من الوقفات. وكثيرا ما كان الكاتب يعكف على التحليل واستبطان دواخل الشخصيات ووضع الفرضيات والسيناريوهات التي يمكن أن تعقب كل قرار من

قراراته، على نحو ما فعل حين أراد أن يغادر الهند متحفزا للجهاد، فتردد في اصطحاب ابنيه، وهما ما تبقى له من أهله، وأقصد بابنيه ابنته وابن أخته، وقد استغرقت هذه الوقفة عدة صفحات منذ بداية الفصل الرابع (١٦)

ولعل من أهم تلك الوقفات تعليقه على ما فعل جلال الدين في أهالي بعض البلاد من الذين ظاهروا أعداءه عليه وتنكيله بهم، وفعله الأفعال ذاتها التي ارتكبها جينكيز خان وجيشه، حيث توجه إلى(خلاط) حيث الأشرف الذي لم يستجب لنداءاته وساوى في الخصومة بينه وبين أعدائه من التتار فنكل بأهل خلاط ونهب أموالهم ودمر بيوتهم وسبى نساءهم،(١٧) فكانت النتيجة أنه عوقب بسرقة جهاد ومحمود وإنفاقه أيامه هائما على وجهه في بلاد الأكراد مخمورا لا يكف عن البكاء على ولديه الضائعين..

وقد عمد إلى توظيف تقنية مألوفة في أدبيات السرد، وهي الحلم، وذلك من أجل أن يحدث تطورا في مسار الأحداث وفي بنية الشخصية، حيث زاره والده في الحلم بعد أن تأزم وضعه النفسي إثر ضياع جهاد ومحمود، ودار بين الاثنين حوار طويل عاتبه فيه والده خوارزم شاه عتابا شديدا وبريء إلى الله مما فعل حين هاجم الناس في البلدان التي خذله حكامها، وحينما حاول أن يبرر فعلته برغبته في تأديب ملوك تلك البلاد أجابه بأنه لم يؤدب القادة والساسة وإنما أدب العامة الذين لا حول لهم ولا قوة، فكان ينتظر أن هذا المشهد الحلمي حافزا لجلال الدين كي يغير سلوكه، ولكن شيئا من هذا لم يحدث، فكان أشبه بموقف احتجاجي من الكاتب على جلال الدين وسلوكه، فلم يذعن لنصيحة الشيخ البخاري الذي أتاه في الحلم ممثلا لوالده، فكان مصيره الموت بعد أن كاد يظفر به جينكز خان، وهو سادر في غيه مخمورا منخرطا في هذيانه وبؤسه.

وليس هذا هو الحلم الوحيد في الرواية، بل هناك الرؤيا، وخصوصا رؤيا النبي (صلى الله عليه وسلم) في المنام، ومن رأى الرسول(ص) في المنام كمن رآه على وجه الحقيقة، وهذا ما حدث لمحمود (وهو السلطان قطز) حين قص رؤياه على الشيخ، وهي رؤيا مفادها أن محمودا رأى ثلة من الفرسان يتقدمهم

فارس بلباس أبيض، وذلك بعد أن أصابه الأرق فاغتسل و صلى النفل، فبشره النبي (ص) بملك مصر وهزيمة الأعداء (١٨)، فقص رؤياه على الشيخ فكانت البشرى.

وبدت اللغة في رواية (وا إسلاماه) ذات طابع حواري تحليلي منذ الفصل الأول، وهي لغة مكتنزة بأساليب متكاثرة من الدعاء والتعجب والتعليل الذي ينهض على المقدمات التي تتلوها النتائج وفق منطق صوري، ولكن في إطار مشهدي غير مباشر إذ يحرص الراوي العليم على مسرحة المشهد بذكر الوضع الذي تم فيه الحوار ووصفه ورصد الحركة فيه، سواء كانت خارجية أم داخلية على لسان الراوي العليم، ويمكننا أن نتبين خصائص البنية اللغوية في السرد عنده من خلال تحليل هذا المقطع المقتبس من روايته وإسلاماه:

"ليت الأمر ينتهي عند جوده بنفسه (أسلوب التمني، وهو أسلوب طلبي، يتبعه جوابه)، إذن (الاستنتاج منن الفرضية الضمنية في العبارة السابقة) لبكينا ملكا عظيما (النعت الذي ستتبعه نعوت أخرى) عز علينا فراقه واحتسبناه عند الله والدا كريما (نعت) آلمنا فقده، ولكن (استدراك) للمصيبة (تقديم) ذيولا، لا أحسبها تنتهي (جملة تعرب نعتا بالإضافة إلى كونها منفية) حتى تجري دماء المسلمين أنهارا (تمييز) وتشتعل سائر بلادهم نارا (تمييز) و(من الناحية البديعية هنا ازدواج وحسن تقسيم)، إن هؤلاء التتار لرسل الدمار والخراب، وطلائع الفساد (جملة مؤكدة بمؤكدين، إخبارية إنكارية)، لا يدخلون مدينة حتى يدمروها، ويأتوا فيها على الأخضر واليابس (العطف المستقصي)...إلخ."

هذه الفقرة تنطوي على جملة من الخصائص اللغوية التي أشرنا إليها في المتن إشارات مباشرة،على النحو الآتي:

- البنية التعبيرية بنية مفصلية بما تزخر به من فرضيات وتداعيات ومعطوفات وطلب وجواب للطلب وسلسلة من النعوت والأحوال والتمييز والاستدراكات والنفي والتوكيد والاستقصاءات، والإيقاع القائم على حسن التقسيم والازدواج، والإخبار والطلب والتقديم والتأخير؛ لذا فإن ما تحمله الرواية من

رسالة دعوية وتربوية في سياق فني جمالي انعكس على الصياغة اللغوية، ففضلا عن أن البنية السردية بنية حوارية توافقية تنتفي عنها السمة الدرامية الصراعية والاختلاف فيها ينتهي إلى توافق، وهي البنية الرئيسة في الرواية، تهدف إلى التشويق والتعليم، وهذه سمة ملحمية.

- وإذا كانت الجملة وفقا للتوصيف المعروف عند بعض اللسانيين تعتبر جملة خطابية فإن هذه الجملة موظّفة توظيفا جيدا في سياق السرد. ولغة الوصف– كما سبق أن أشرت– لغة مجازية ذات طابع وجداني عاطفي يقترب من تخوم الشعر وتصبح المفردات ذات ظلال استعارية توغل في التشخيص، وتحلق في آفاق الشعر وتلامس آفاقه؛ وتقبس عبارته من البيان القرآني: "لقد تحقق ما كان يخشاه ممدود ،فتغير جلال الدين لما بشر بالأنثى، "وظل وجهه مسوداً وهو كظيم"ص٨.

-ومن الظواهر اللغوية البارزة في هذه الرواية ما تضمنته من نداءات تجار الرقيق في الأسواق، وهي منظومات مسجوعة أو مقطوعات شعرية خفيفة يتغنى بها الباعة من تجار الرقيق:

من للغلام الجميل شاريه لا يستقيل
أطوع من بنانه أنفذ من سنانه
إذا حبست الذهب في عينه ما ذهب

وهي منظومات تعكس الصفات المرغوبة في الغلمان والجواري في تلك الحقبة من التاريخ، وتكشف عن أسلوب الخطاب السائد آنذاك، فمن المقطوعات التي تضمنتها نداءات الدلالين على الجواري:

من لحسناء من الحور صاغها الله من النور
انظروا البدر الجميل لاح في الليل الطويل
هربت من يد رضوان فغدا ولهان أسوان

-وبالإضافة إلى هذه الظاهرة كانت الخطب الدينية بما تنطوي عليه من خصائص لغوية إحدى ملامح الخطاب الروائي في هذا النص.

-ومن الظواهر الأخرى الدعاء، وقد كان دعاء الشيخ العز بن عبد السلام من الأدعية المهمة التي كرست الخطاب الديني في الرواية.

من هنا يتبدى تأثير الرؤية في التشكيل على النحو الذي أشرنا إليه سابقا، فقد اختلفت طبيعة الزمن وتنوعت تقنياته، ولاحظنا أن من أهم وسائل تخطيب الزمن (أي توظيفه لينطق بخطاب مؤطر برؤية إسلامية شديدة الوضوح) الاستشراف، وهذا التشكيل الجمالي للزمان الروائي، وإن كان من التقنيات المعروفة في الرواية فهو ينطوي على مفارقة تتمثل في بروز هذه الطريقة فيتشكيل السرد على نحو يفوق بكثير ما هو مألوف في الرواية العربية، لأن النبوءة جزء لا يتجزأ من الخطاب التاريخي، سواء عن طريق الرؤيا الصادقة في الفكر القرآني، وقد وردت في قصص الأنبياء، وشكلت أحد المفاهيم المهمة في هذا الفكر، وهي سمة من سمات القص كما وردت في القرآن الكريم وفي السنة النبوية المطهرة، هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فإن ثمة وجودا بارزا للنبوءة، ولكن على أسس مغايرة في الحكي الشعبي .

ولم يقتصر الأمر على الزمن فإن التعامل مع المكان له سماته الخاصة في الرواية، وهي سمات محكومة بالرؤية الإسلامية كما أسلفنا، وفيما يتعلق بالبنية السردية فقد أشرنا إلى مكابدة باكثير في مزاوجته بين عمل المخيلة والحقائق الصادعة، وما بذله من جهد من أجل أن ينسج رؤيته عبر هذا الجدل بين الحكي والتأليف والتداخل النصوصي.

(٢)

أما في روايته سيرة شجاع فقد اعتمد الكاتب الخطوط الرئيسة المألوفة في كتابة الرواية التاريخية من حيث الارتكاز على خطين أساسيين في السرد الأول: الحدث التاريخي العام، والحدث الخاص، غير أن هذين الحدثين ليسا منفصلين بل قام بجدلهما معا في ضفيرة واحدة، فقصة الحب المعتادة التي توازي الحدث التاريخي الرئيس في القصة ليست منفصلة عنه بل هي متشابكة مع النسيج السردي، وملتحمة به ، فأسرة أبي الفضل الحريري التي تنتمي إليها سمية حبيبة

شجاع بطل القصة ركن من أركان المرحلة التاريخية فهو زعيم جمعية الإصلاحيين التي كانت تستعد لتغيير الأوضاع في مصر كلها وشجاع هو ابن الوزير شاور اللاعب الرئيس في المسرح السياسي المصري، وبالتالي فإن أبطال القصة الغرامية ليسوا على هامش الأحداث في الرواية، ولا مجرد شخصيات عادية لا علاقة لها بالشأن العام، بل هي في القلب منه فاعلة ومؤثرة، وحري بها أن تتسنم غارب السرد.

وربما كان الاختلاف بينا في جانب، وكذلك التماثل في جانب آخر بين التقنيات التي استثمرها باكثير في روايتيه (والإسلاماه) و(سيرة شجاع) حتى في الإطار العام، ومنذ العنوان، ففي الوقت الذي يعنون فيه روايته الأولى بأسلوب نحوي مثير يرتكز على الندبة وهو أسلوب إنشائي طلبي من الناحية البلاغية يأتي العنوان في الرواية الثانية تقريريا هادئا يومئ إلى جنس مختلف بعض الشيء عن الرواية، وهو السيرة، وإذا كان البعد السيري موجودا في الروايتين فإنه أكثر حضورا في الرواية الثانية، فالأولى تتحدث عن حياة جلال الدين كما تحدثت الثانية عن سيرة شجاع غير أن كليهما انخرط في الشأن الإسلامي العام في مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وما يميز سيرة شجاع عن والإسلاماه أنها عنيت بالتوازي المألوف بين العام والخاص في الرواية التاريخية، حيث قصة الحب وقصة الحرب: الصدام والوئام، النقيضان معا مما يثري الجانب الدرامي على نحو شديد الوضوح.

إن ما تتميز به قصة سيرة شجاع عن والإسلاماه كونها محدودة المكان، فمسرحها الرئيس مصر، وإن دارت أحداثها الأخرى في أماكن مختلفة، إذ كانت الجيوش الإسلامية التي تقاتل المغيرين من الصليبيين بين الشام حيث نور الدين الزعيم العربي الإسلامي لتلك المرحلة الذي كان يتصدى للغزاة ويؤدب المارقين من الذين خرجوا عن خطه الجهادي، وأسد الدين شيركوه الذي كان الذراع الأيمن لنور الدين وابن أخيه صلاح الدين، وكان ميدان المعركة يمتد ليشمل البقعة التي كانت مطمع الصليبيين في الشام ومصر، والمكانان الرئيسان اللذان

اكتسبا بصفة رمزية في أحداث الرواية القاهرة ودمشق بوصفهما الحاضرتين اللتين وقع عليهما هذا العبء التاريخي الهائل في تلك المرحلة، وقد كانت الفسطاط تمثل طرفا معاديا للسلطة الفاطمية التي هيمنت على مصر لذا صب الخليفة الفاطمي (الراضي) ووزيره شاور جام غضبهما عليها، حتى أنهما أمرا بإحراقها لينتقموا من أهلها الذين كانوا شوكة في حلقيهما لا بد من اقتلاعها فأشعلوا فيها النيران بحجة خوفهما من سيطرة جيوش الصليبيين والاستقواء بما فيهما من عتاد وعدة.

إن الفسطاط رمز الحشد والثورة والتحدي، حيث كانت معقلا من معاقل المجاهدين فدمراها، وأما القاهرة فكانت رمزا لسلطان الفاطميين ونفوذهم، وبلبيس قلعة من القلاع التي صمدت في وجه الصليبيين، وأما الأماكن الخاصة التي تبدو مغلقة مثل دار أبي الفضل الحريري، وبيت أسعد السعداء المنتجع الخاص بشاور فقد كانت أماكن تحاك فيها الدسائس والمؤامرات ويتم تجهيز الخطط وإنجاز الصفقات السياسية، والأسواق كانت ميدانا للحركات الشعبية وترمومترا يقاس من خلالها درجة الولاء والتمرد، ويقرأ على صفحاتها ردود الفعل المتباينة للأحداث والوقائع والفتن والحشد، وما إلى ذلك، وأما الجوامع فكانت منابر إعلامية تذاع عبرها الأخبار وتمارس الدعاية السياسية، وكان إلى جانب ذلك دور للسجون بوصفها أماكن مغلقة، من هنا كان للمكان شأن يذكر في هذه الرواية ليس فقط لكونها ميدان للأحداث، بل كانت لها قيمة رمزية ودلالية عالية، لقد عمد الكاتب إلى الوصف الدقيق للمكان وصفا بانوراميا يحدد موقع المكان الخاص من محيطه بهدف الإلمام بالمشهد التاريخي من جميع جوانبه، فمن خلال المشهد العام حيث مدينة الفسطاط النائمة في حضن الليل، والعسس الذين يطمئنون على سلامة مدينتهم وسكانها الذين يأوون إلى مراقدهم والهدوء المخيم بعد الصخب والضجيج، وسط هذا المحيط تبرز غرفة وحيدة مضاءة في بيت وحيد مضاء وسط هذا الكون الغارق في الظلام في حي واحد هو حي الليث بن سعد على مقربة من الجامع العتيق، وهو جامع عمرو بن العاص، وأما البيت فهو بيت أبي الفضل الحريري،

ثمة تركيز على مكان واحد وحيد مضيء تحف به كل هذه المعالم، مما يوحي بأن لهذا المكان شأن عظيم يتم تسليط الضوء عليه تسليطا يوحي بدلالات تتشكل عبرها وعبر غيرها من الدلالات التي تتضافر معا، فالمكان هنا بما يكتنفه من ظلال زمنية كونية يعبر عن تصور لدور صاحبه أبي الفضل الذي سينهض بدور كبير في تاريخ المنطقة كلها ، فثمة فجر محدق، وثمة عمل دءوب وسري وبعيد عن الأنظار في هدأة الليل وسكونه هو الذي ستنطلق منه شرارة التنوير، وكسر الأجواء المظلمة والظالمة التي تحدق بالقطر كله، وتتبدى ملكة باكثير السردية في اختيار الجزئيات الدالة الرامزة من مثل وصفه للأريكة التي تجلس عليها أم الفضل قبالة ابنتها العليلة التي تنام على سريرها متدثرة بلحافها الثقيل خشية البرد، وأمها من حولها، وسمية هذه سيكون لها شأن عظيم مع زوجها شجاع فهي العصفورة التي تزود أسد الدين شيركوه بالمعلومات الخطيرة عن تحركات شاور الذي يحيك الدسائس ضده وضد وجوده في مصر، والمرض هنا ليس مرضا عضويا فحسب، بل هو مرحلة من الوهن ألمت بالوضع العام، فالخفوت في الأنوار والشحوب في الوجوه علامة على هذا الوهن، وينهض باب زويلة معلما مكانيا بارزا في تلك الصراعات التي شجرت بين الخليفة العاضد بالله ووزرائه الذين كان يعزلهم واحدا تلو الآخر كلما آنس منهم قوة يتوقع أن تعصف بسلطانه ونفوذه، ولم يكن يتورع عن الإطاحة بهم قتلا أو إبعادا أو إثارة الفتن.

ويمكن فهم حفاوته بالقاهرة مكانا، واحتفائه بما يدور في قصور الوزراء والولاة وقصر الخليفة إذا قرأنا الإهداء في مقدمة الرواية، فباكثير يهدي هذه الرواية إلى جمال عبد الناصر ورفاقه ممن قاموا بثورة يوليو على الملك فاروق، فهو يقوم بعملية إسقاط للحقبة التاريخية التي برز فيها شجاع واستقطب الثائرين على الخليفة ووزرائه المتصارعين، وما كشف عنه المؤرخون من ألوان الدسائس التي كانت تحاك في أروقة القصور والبيوتات الكبيرة التي تعود إلى تلك الطبقة المستنيرة من كبار التجار وأبناء الطبقة المتوسطة الذين كانوا يشكلون قوة ناهضة في المجتمع آنذاك، وما كانت تمثله سوريا ونور الدين من

رافد للثورة التي بدأت تستعر في الفسطاط والحواضر المصرية، وما يمثله من نزوع وحدوي أدى إلى تضافر الجهود بين الحاضرتين الإسلاميتين الكبيرتين (مصر وسوريا)، فقد أراد المؤلف أن يسترجع أحداث تلك الحقبة في موازاة الواقع في مصر آنذاك، حيث بدأ يشيع الفكر القومي على نحو غير مسبوق في مصر والشام، وذلك من خلال الشعارات التي رفعتها الثورة المصرية، وعبر أدبيات ثورة يوليو ذات الطروحات القومية كما تبدت في كتاب قصة الثورة، وكذلك كتابات قادة حركة القوميين العرب التي اتكأت على مقولات ساطع الحصري وكتابات أساطين حزب البعث العربي الاشتراكي، وغيرهم. وكان السعي الحثيث لإقامة الوحدة العربية محور النشاط السياسي والفكري في تلك الحقبة، فكان جهد باكثير الروائي وعنايته بالتاريخ بوصفه جامعا من جوامع الوحدة العربية يأتي في ذلك السياق.

وربما بدا الأمر منطويا على مفارقة تاريخية ساطعة، إذ لم تكن الثورة المصرية في تلك الحقبة من تاريخها تتبنى رؤية إسلامية رغم ما قيل من توافقها في بداياتها مع الحركة الإسلامية الرئيس، إذ انتهى الأمر إلى تباين وصل حد الصدام، لذا لم تكن الرواية هنا مرتكزة على فكر دعوي خالص، ولم تكن الرؤية الإسلامية لتتجاوز التماهي مع الواقع السياسي، فرؤية الكاتب الإسلامية نبعت من أرضية قومية رومانسية، وليس من موقف فكري له مقوماته الفلسفية المحددة، من هنا كان الالتقاء بين إقليمين عربيين رغم انتماء القادة والحكام إلى غير العرب، فكانت الهوية الإسلامية هي الطاغية، وقد وظفت لصالح الفكرة القومية في مرحلة المد الوحدوي الذي شهدته المنطقة آنذاك في الوقت الذي انتكست فيه الحركة الإسلامية كتيار سياسي، لذا كانت مصر وسوريا هما الحيز المكاني الرئيس في الرواية في حين اتسع هذا الحيز ليشمل منطقة ممتدة على مساحة رقعة واسعة من البلاد الإسلامية غير العربية وذلك على مستوى الفضاء المكاني الرحب.

أما على مستوى التفاصيل المكانية ذات الحيز فإنه من المعروف أن

الأماكن المغلقة المحدودة تناسب أجواء الكتمان التي تحاك فيها الخطط وتدبر فيها الثورات؛ لذا كان الجدل بين الفضاءات المفتوحة والأماكن المغلقة يلائم تلك الانبثاقات المفاجئة، حيث التمرد والثورة والخروج من صدفة الكتمان إلى رحابة الإعلان.

يقدم الراوي وصفا طبوغرافيا كاملا لدار ابنه الفضل، وللأزقة الآمنة التي يسلكها هربا من الشوارع التي كانت مسرحا للمعارك الدائرة حينذاك بين ضرغام وشاور، ويأتي هذا الوصف على لسان أبي الفضل: دار كبيرة لها عدة مداخل من أزقة مختلفة، تشتمل على غرف كثيرة وقاعات عديدة تفصل بينها أبواب ودهاليز معظمها مخازن لبضائع وسلع مختلفة، تتوسطها قاعة كبيرة لاستقبال الزبائن وعرض السلع، وأما الإقامة المخصصة للفضل وأهله ففي الدور العلوي من هذا الربع.

وهذا المشهد النمطي يكشف عن البعد الاجتماعي لطبقة التجار وهي الشريحة العليا من البرجوازية في المدن الطوائف الحرفية التي سبقت ظهور المجتمع المدني بشرائحه المتعددة في تلكم الحقبة ويقدم نموذجا لطراز المساكن السائدة مما يعزز البعد التاريخي في الرواية.

والانتقال من مكان إلى آخر يمثل تطورا دراماتيكيا في سير الأحداث، فانتقال عائلة الوزير شاور من دار الوزارة إقرار بهزيمته ورفع الحصانة عن أسرته التي انتهى بها الأمر إلى فقد اثنين من رجالها.

وإذا كان هذا الوصف يمثل الأمكنة المغلقة فإن الفضاء المفتوح للمدن يشوبه سمة الإغلاق عبر الإشارة إلى انغلاق المدينة على طائفة أهل السلطان، أو المعارضة التي تعتصم بالمكان وتغلقه، فالقاهرة كانت حاضرة الدولة الفاطمية وعلى الرغم من انطوائها على الجيوب المقاومة التي تعمل سرا فإنها محسوبة للنظام الحاكم، في حين تبدو الفسطاط منغلقة على المعارضة، وقد أدى هذا التعامل مع الفضاءين الروائيين الرئيسين إلى تقديمهما من وجهة نظر تحليلية أكثر من كونها وصفية، فلم يكن المقصود من المعالجة السردية لفضائهما

أن يقدما بوصفهما وعائين للحدث، بل قدمهما الكاتب من وجهة نظر الراوي العليم على أنهما جزء من بنية الحدث، فإذا كان مفهوم البنية ينهض على العلاقات، وليس على الوحدات المنفصلة، فإن العلاقة بينهما تأتي ضمن شبكة واسعة تشكل النسيج السردي في الرواية، لذا كان السرد ينهض بمهمة تحليل العلاقات واستكشافها عبر التفاصيل، ومن خلال لغة تحليلية تقوم على أساس من المقدمات والنتائج والافتراضات:

"أما أهل الفسطاط أو مدينة مصر، إذ كانوا يؤثرون أن يطلقوا هذا الاسم على مدينتهم، ولهذه التسمية دلالتها، كأنهم لا يريدون أن يعترفوا بأن القاهرة كانت عاصمة القطر كله، وإنما هي عاصمة هذه الدولة القائمة، وستدول يوما كما دالت من قبلها دول، فأما العاصمة الباقية الثابتة على الأيام فهي مدينتهم الغريقة كانت أول مدينة أسسها الإسلام على التقوى في هذا الوادي الأمين"(١٩).

أما الزمان، وهو في الرواية التاريخية منطلق السرد والدينامو المحرك لأحداثه وضبط آلياته فهو ممتد على مدى حقبة مفصلية محصورة في مجملها في حقبة الخليفة الراضي الفاطمي، وفي فترة الصراع ما بين الوزيرين ضرغام وشاور، وما حدث إبان ذلك من تحالفات وتقلبات ومناكفات ومؤامرات أدت في نهاية المطاف إلى سقوط الخلافة الفاطمية وبداية عهد الأيوبيين حين استطاع أسد الدين شيركو الاستيلاء على الحكم من العاضد وشاور.

ويعمد الكاتب إلى الأسلوب التحليلي في تعقيبه على الأحداث من خلال الراوي العليم، فهو يستثمر أسلوبا في الصيغة السردية لا تقوم على السرد والعرض فحسب؛ بل ترتكز على السرد والعرض بما في ذلك الحوارات المطولة والوقفة التحليلية التفصيلية في شبه مقالات يطرح فيها آراء الأطراف المختلفة ومواقفهم، ويعمد إلى تفسيرها وربط المقدمات بالنتائج فيها على نحو مستفيض، فما أكثر التعليقات التي يتوقف فيها التاريخ ليفسح المجال أمام الخطاب الذي يمعن في تشريح الموقف، فبعد انتصار ضرغام واستتباب الأمر

له كما جاء في سرده للأحداث بدأ ببيان الموقف الظاهر للناس وكذلك الموقف الحقيقي، فثمة من أخذ يستعد من الشعراء للمديح بتصفح دواوين الشعر القدامى، والاقتباس أو الاستفادة من نصوص المديح لكي يدبج قصيدة في مدح الوزير الجديد لعله يظفر بجائزة سنية من شاور، وربما ضل سعيه فكان مصيره الحرمان، ووازن بين أمراء اليوم من الممدوحين وأمراء الماضي، وتوقف ليشرح موقف من مختلف الطبقات، وكلهم يعلم أن شاور كان مكروها لسوء تدبيره واستغلاله موارد القطر لصالحه، وذهب في تنقد موقف العاضد كل مذهب، فكان تغييره للوزراء سواء ابن رزيك أو شاور أو ضرغام لمصلحته الخاصة، فكان ينصر هذا على ذاك متى شاء وكان أهل الفسطاط هم المعارضون لأنها معقل أهل السنة، وهي مدينتهم ومأوى الثائرين، فقد كانت القاهرة مدينة المعز التي بناها لتكون عاصمة الخلافة الفاطمية، وكأنهم لا يعترفون لهذه المدينة بهذا السلطان، وكان الناس يبغضون الوزير أشد البغض، فإذا أنسوا من الخليفة بغضا له تعاطفوا معه، لا حبا فيه ولكن كراهية في العاضد الذي يمقتونه أشد المقت.

طغى البعد التاريخي على البعد السردي، فقد اهتم الكاتب اهتماما شديدا بالوقائع التاريخية، ولكن ترتيبها وإعادة صياغتها، والاهتمام بالشخصيات التي تصنع الأحداث غير التاريخية، وتشكل تفاصيلها اليومية والحوارات التي تدوربينها هي ميدان التشكيل الجمالي فيها ومناط الخطاب، وقد قسم الكاتب رواياته إلى أسفار، ودلالة ذلك لها بعدها المعرفي، فالأسفار عادة هي الكتب، فقد نأى عن التسميات المعتادة للفصول الروائية ولم يقيدها بعناوين محددة، وفي إطار كل سفر اتكأ على الترقيم العددي فأكد الطابع المرجعي الوثائقي، ثم إنه بدأ السفر الأول من نقطة تحمل طابع الصراع الذي بنيت عليه المرحلة التاريخية، وفي الوقت نفسه شهد انطلاقة درامية للرواية، إذ بدأت الرواية محددة بالليلة الثالثة منذ نشبت المعركة بين الوزيرين ضرغام وشاور، وقد قدمهما معرفا بهما باسميهما كاملين، كما عني بتحديد مصير هذه المعركة سلفا بأن الغلبة فيها لمن

يوالي صاحب العرش وهو الخليفة.(٢٠)

وكانت مقدمته تحليلا تاريخيا للأوضاع القائمة آنذاك وتبيانا لطبيعة الصراع وموازين القوى التي تحكم مصير هذا الصراع بين المتخاصمين وخارطة العلاقات في رأس الهرم السياسي، وعني بتفكيك الفلسفة التي حكمت توجه كل طرف. وفي مقابل القوى الحاكمة كانت هناك شخصيات معارضة تسعى إلى تغيير الأوضاع وهي شخصية أبي الفضل، وقد تم تقديمها في السفر الأول أيضا فبدا أشبه بالفصل المسرحي الذي يعرف فيه المؤلف بشخصياته ويحدد اتجاهاتها، ومعروف أن باكثير كاتب مسرحي أيضا، وقد احتفل الكاتب كثيرا بالحوار اللذي استغرق جل صفحات السفر،وضم ثلاثا وعشرين فقرة في ما يقرب من ثلث الرواية.

وبدا واضحا أن السفر الثاني قد بدأ بحدث مفصلي على المستوى التاريخي، حيث عادت أيام شاور الذي استبشر به العامة خيرا، وعلى مستوى الحدث الاجتماعي ممثلا في ابن شاور، وعلى المستوى السياسي بدا أن العاضد قد هوى نجمه، بعد خسارته معركته الفاصلة مع شاور ولأن أسد الدين شيركوه الذي كان سببا في انكسار شوكة ضرغام قد جرى تهميشه وأخذ يستعد للرحيل، ولكن الأحداث فيما بعد سارت بعكس مانتظر من مقدماتها وبشائرها حيث سيطر الإفرنج وثار أبو الفضل وجماعته ضدهم، وانشغل الكاتب في هذا السفر بالوقائع التاريخية الكبرى دون أن يتخلى عن الأحداث الاجتماعية الموازية للسياق التاريخي، لقد ضم هذا السفر الثلث الثاني من حجم الرواية تقريبا وانطوى على ثماني عشرة فقرة ، وانتهى إلى حالة من الترقب.

أما السفر الثالث فقد احتشد بأحداث تاريخية مهمة بالغة الخطورة بعد أن حدث حريق الفسطاط، وتم الاتفاق مع ملك الفرنجة الذي تحسب من عودة أسد الدين شيركوه وقام القاضي الفاضل بالوساطة التي انتهت برحيل الفرنجة، لقد انتهى السفر بموت شجاع شجاع وبالنصر المؤزر حيث رأى ابنه يقود جيش التحرير.

(٣)

وروايته الثائر الأحمر رواية تاريخية يبدو فيها الإسقاط شديد الوضوح، فالقرامطة يمثلون قوى اليسار التي عرفت- في أدبيات الفكر المعاصر- ب(الراديكالية) حيث التوجه الثوري الصاخب القائم على الصراع الدموي مع القوى الاجتماعية التي تملك أزمة الأمور، فبدت الرواية وكأنها تمثيل للصراع بين طبقتين اجتماعيتين تتصارعان فيما بينهما على امتلاك وسائل الإنتاج وفقا للنظرية الشيوعية الماركسية، وتتمحور حول ثورة القرامطة، وأبطالها هم قادة هذه الحركة ويلعب دور البطولة فيها (حمدان قرمط) الذي نشأ فلاحا بسيطا ثم يهوله الظلم الواقع على أهل قريته من الفلاحين والأكارين والعمال البسطاء الذين تستغلهم القوى المتنفذة في القرية وتتنافس على الزعامة فيها ممثلة في (الحطيم) و(الهيصم) الذي شكل كل منهما حزبا من أنصاره من هذه الطبقات التي تأتمر بأمر كل منهما سعيا وراء لقمة العيش، وحين يسطو أحد العيارين المسمى بثمامة ويختطف أخته الكبرى عالية التي كانت مخطوبة لابن عمه (عبدان)، وهو أحد القادة الذين عرفوا فيما بعد بتزعمهم للحركة القرمطية يسعى للتعرف على مكانها، فيعرف من خلال عبد الرؤوف التاجر الذي اختطفت ابنته أن ثمامة أهداها للحطيم، وقد أفهمه أن تصرف ثمامة لا يرضى به العيارون وإنما هو تصرف فردي، وأن زعيم العيارين الشيخ سلام الشواف لا يعلم عنه شيئا، وبعد أن أهديت عالية للحطيم أنزلها قصره في الكوفة لتصبح إحدى محظياته ولتنجب فيما بعد ابنته (مهجورة) منه سفاحا ويعرفه عبد الرءوف على أحد أشهر العيارين في زمانه وهو الشيخ السمرقندي الذي كان يتظاهر بالورع والتقوى ويعمل واعظا وإماما من باب التقية، ويصف مسلك العيارين الذي يبدو أشبه بدور الصعاليك في العصر الجاهلى إذ يهاجمون الأغنياء ويسرقون أموالهم ويستبيحونها من أجل أن يوزعوها على الفقراء:

(فنحن معشر العيارين كهؤلاء في هذا السبيل، نأخذ حقنا فيما نغنمه من أموال الأغنياء بقوتنا واقتدارنا، ثم ننفق ما يفضل عن حاجتنا على المستحقين

من الفقراء والمساكين وذوي القربى واليتامى وابن السبيل.. وأنا بعد لنطمع في عفو الله وتجاوزه، من حيث إن لنا في أخذ النصيب المعروف مجالاً للتأويل وسعة في التقدير."(٢١)

وبدا العيارون فرسانا نبلاء، وقد تمكن حمدان بن الأشعث القرمطي من الانتقام من الإقطاعي الكبير المتنفذ الذي استباح عرض أخته عالية (الحطيم) واستعادها بعد أن يئس من استردادها، ولكنها فرت ثانية بعد أن عيرت بما حدث لها ،وقد لعبت أختها الصغرى راجية دورا كبيرا في ذلك حين حاولت جاهدة أن تستميل قلب عبدان غيرة من أختها، بعد أن رفض حمدان تزويجها إلى ثمامة العيار الذي انتقم لنفسه باختطاف أختها الكبرى، بعد أن انضم حمدان للعيارين وأصبح أحد فرسانهم إثر معرفته بالشيخ بهلول السمرقندي؛ أما عبدان الذي قتل اثنين من شرطة الوالي الذين داهموا بيته ليقبضوا على حمدان فقد فر هاربا إلى واسط، ليطلب العلم هناك في حلقات الدرس ويتعلم الفقه، وقد لقب بالشيخ الأهوازي، ومالبث أن تفقه في أمور الدين غير أنه تعرف إلى الكرماني، وهوأحد زعماء القرامطة الذين يؤمنون وفقا لما يدعون بالعدل المطلق، ولهذا يبيحون الزنا إذا كان يتم بالتراضي بين الطرفين ويؤمنون بوجوب أداء الصلوات الخمسين بدلا من الخمس في اليوم الواحد، وقد أوقع الكرماني عبدان في حبائله حين جمعه بحسناء تدعى (شهر) وحينما تقدم لخطبتها منه أباح له النيل منها دون زواج بعد أن زعم أنها أخته وبعد أن تبين له أنها كانت خليلته، وقد اعتنق عبدان مذهب القرامطة، وأقنع حمدان فيما بعد بهذه العقيدة، وإن لم يخالجه الشك في ذلك، وقد تزوج من راجية أخت حمدان وتخلى عن شهر لابن عمه حمدان بعد أن توفيت زوجته أم الغيث، وحين ظهرت أخته عالية على المسرح من جديد أنبته تأنيبا شديدا ولامته لوما عنيفا على اعتناقه لمذهب القرامطة وإيمانه بالإمام المهدي، وقد كادت عالية أن ترحل غير أن حمدان أصر على مكوثها عنده وإصراره على بقائها بمعزل عن الممارسات التي يقترفها من حوله، وقد نصح عبدان ابن عمه حمدان بعدم القتال ضد الخليفة

المعتضد الذي حارب الزنج وكاد يقضي عليهم، وحين حاول استرضاء من زعم أنه نائب الإمام المهدي بعد أن أرسله حمدان مع ذكرويه تبين له أن ما كان يدعو إليه من مبدأ العدالة التامة كان زائفا وأنه حرص على أن يستولى على الأموال لصالحه الخاص، وقد واجهه مواجهة عنيفة انتهت به إلى السجن بعد أن غدر به ذكرويه، وقد انتبه حمدان إلى حقيقة الأمر فترك الخيار لأهل مملكته بأن يغادروها إلى البلاد التي يسيطر عليها الخليفة وتمضي الرواية على هذا النحو، غير أن احتشادها بالوقائع واكتظاظها بالأسماء، وحفاوة كاتبها بالصراع والمغامرة والانتقالات الصادمة والمفارقات الصارخة جعلها بسياقات شعبية بما انطوت عليه من أحداث تبدو خارقة أحيانا ذات طابع عجائبي، كما أن مايطرح فيها من أفكار وعقائد، وما يمارس من شعائر جعلها تحتفي بالبعد المعرفي، فهي وإن سارت على النهج التاريخي للروايتين السابقتين غير أنها امتازت عنهما بالتأكيد على البعد الفكري، فضلا عن العناية الفائقة بالحدث وتفاصيله وبالأماكن المغلقة التي تنطوي على الدسائس والمغامرات والأفعال السرية في مقابل الأماكن المفتوحة في ساحات المعالرك والأقاليم وإذا كانت رواية سيرة شجاع قد اهتمت بالبيئة الشامية والمصرية فإن الثائر الأحمر قد اهتمت بالعراق، وذلك طبقا لمجريات الحدث التاريخي.

والروايات الثلاث التي أشرت إليها تمثل منهجا في كتابات الرواية التاريخية، قاعدتها الأساس استلهام الحدث في مفاصله المهمة والعمل على توظيفه فنيا دون العبث بحقائقه الكبرى في خطوطه العريضة، والعكوف على التفاصيل الصغيرة وإعادة تشكيلها واستنطاقها برؤية الكاتب حيال المرحلة التاريخية مع الحفاظ على التقاليد المعروفة في تراث الرواية التاريخية منذ نشأت وتطورت عند والتر سكوت، حيث وجود مسارين رئيسين يتمم أحدهما الآخر: المسار الذي يعطي الرواية هويتها التاريخية بتتبع الانعطافات المهمة في مرحلة محددة، ثم المسار الاجتماعي الذي لايقتصر على البعد العاطفي كما عرف عند جورجي زيدان وأضرابه، بل تتنوع أشكاله بتنوع وظيفته، ويلقي كل من

السياقين الضوء على الآخر لتتشكل الرؤية، وهي رؤية إسقاطية يفسر من خلالها الحاضر، وهذه الرؤية الإسقاطية ذات طابع تنويري تنبثق من منظور إسلامي، وتتشابك فيه الخيوط التعليمية مع فضاءات رحبة من النظر القيمي، وقد بدا واضحا جدل المغلق والمفتوح فيما يتعلق بالأمكنة، وهذا الجدل متصل بالثنائية الجمالية التي أشرنا إليها سواء في مسارات الحدث أو فيما يتعلق بالاجتماعي والسياسي أو الفكري والقيمي والثانوي والرئيس فيما يتصل بالصراع والقديم والحديث بالنسبة لعملية الإسقاط ، من هنا كان أفق المكان يتسع باتساع الرؤية ووجهة النظر كما اتضح في (واإسلاماه) حيث امتد على رقعة واسعة باتساع المنظور والحيز، لأن الشمولية هي طابع الموقف كما يتضح من العنوان بوصفه عتبة النص، وينحسر المكان في بعده الإقليمي في رواية (سيرة شجاع) مقيدا بتخوم الرؤية التاريخية وبموضوع الرواية التي ركزت على الجانب البيوغرافي السيري، وكذلك فيما يتعلق برواية (الثائر الأحمر) التي أريد من خلالها على صراع المفاهيم والرؤى، وليس على الواقع التاريخي ، فالفكر القرمطي يلقي الضوء على مفاهيم الفكر الماركسي المعاصر في مواجهة مع الإيديولوجيات الأخرى، وهو في نهاية المطاف صراع لا ينطلق من المبادئ بقدر ما تحفزه المصلحة حيث تظل الرؤية الإسلامية الوسطية التي تتسم بالاعتدال سيدة الموقف.

الهوامش

(١) علي أحمد باكثير، واإسلاماه، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)
(٢) علي أحمد باكثير، سيرة شجاع، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)
(٣)علي أحمد باكثير، الثائر الأحمر، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)
(٤) ميشال دوسيريتو، كتابة التاريخ، غاليمار ١٩٧٥ ص١٠
(٥) سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت١٩٨١ (ص ٢٨)
(٦) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦ ص٤٨
(٧) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢ص٣٥
(٨) لمعرفة الآراء المختلفة حول مفهوم الخطاب والنص، انظر:
- التهانوي، كشف مصطلحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣
- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٢ ،٢٠٠٠
- روبيرت دي جراف، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨
- أمينة رشيد، سردية التاريخ وتاريخية السرد، فصول– مجلة النقد الأدبي، القاهرة، العدد(٦٧) ٢٠٠٥ ص١٥٤٣
(٩) علي أحمد باكثير، واإسلاماه، (مصدر سابق) ص٨
(١٠) الرواية ص٩
(١١) السابق، ص١٠
(١٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة (٢٤٠)، الكويت،١٩٩٨ ص١٩٩
(١٣) انظر حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١١٩٣
(١٤) عبد الله إبراهيم، الرواية العربية– الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض (١٥١) مؤسسة اليمامة ٢٠٠٧ ص٩٥
(١٥) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية
(١٦) واإسلاماه مصدر(سابق) ص٤٨
(١٧) السابق ص ٥٢
(١٨) الرواية السابقة (٨١)
(١٩) سيرة شجاع (مصدر سابق)٨٩
(٢٠) الرواية ص٤
(٢١) الرواية ص ٣٩