التخيل الشعبى للسندباد

نحو فهم تاريخى للتعدد النصى

فى ألف ليلة وليلة

إليوت كولا *

تمهيد :

يمثل نص (ألف ليلة وليلة) مشاكل عدة للناقد الحديث؛ فهناك ، أولاً الروايات المختلفة للنص، الأمر الذى يحث النقاد والمعلقين على اتخاذ قرار بتفضيل إحدى المخطوطات أو الروايات على غيرها. وغالباً ما يزعم هؤلاء النقاد أن اختيارهم يقوم على معيار يبدو مؤكدا، موضوعيا، وذلك بتركيز اهتمامهم على أصالة النص أو لغته. وهناك، ثانيا، مشكلة تواجهنا، تتعلق بوجود نص بلامؤلف؛ فقد خلق نص اللامؤلف مشكلة مقلقة للنقاد التاريخيين، بينما مثّل جاذبية للنقاد الشكليين، فبينما يصيح النقاد الشكليون باغتباط، أنهم قد وجدوا أخيراً نصاً متفادياً كليةً مسألة التأليف ومتحرراً من الإيديولوجيا والتاريخ، أرجع علماء التاريخ تعقد النص وصعوبته إلى تاريخ المجتمع العربى. وهناك، ثالثا، القضية اللغوية المتعلقة بالنص، ويبدو أن النص قد تشكل شفاهة، وسجل كتابة فى وقت لاحق. فضلا عن هذا ، فإن طبيعة (المستوى المتوسط) للغة ومادة الموضوع فى النص قد طرحتا مشاكل أمام النقاد العرب وأقرانهم الغربيين الذين سلموا بفكرة الانقسام بين الرفيع والوضيع فى الثقافة مزدوجة اللغة diglossic culture .

فى القسم الأول من هذه الدراسة ، سأناقش ثلاث نقاط فيما يخص «تقييم» النص. فى البداية سأتناول المشاكل اللغوية فى كل من: النص، وتقييم استقبال النص، مستخدما فكرة «رأس المال الثقافى»، معتمدا فى مجادلتى على مفهوم التأسيس الطبقى للغة النص ، آملا فى الوصول إلى تبديد الضباب الذى لف النقاد الذين أهملوا ـ أو جهلوا ـ المدلولات الاجتماعية للثقافة وثنائية اللغة. ثانياً، سأبرهن على أن هناك صلات وثيقة بين النص والتاريخ الاجتماعى، وأنه محاولة للتعبير عن وقائع اجتماعية معينة، وكونه أكثر من تبسيط شكل بلا محتوى (حكاية عن حكى حكاية)، أى أن النص هو حيازة كل من الشكل والمحتوى. إن مشكلة نص

---

* باحث أمريكى مقيم بالقاهرة .
ترجمة المؤلف و أحمد حسن .

اللامؤلف تفرض علينا مقاربات تاريخية وثقافية بدلاً من هجرها. ثالثاً وأخيراً، فبدلا من المفاضلة بين الروايات المختلفة للنص (التي ستصبح مهمة مستهلكي الأساليب وليس الناقد) سنكون بحاجة إلى إدراك شروط الوجود المتعددة للنص بدلاً من ترتيب النص هيراركيا وفقا لأنماط «جمالية»، فذلك إجراء يعكس غالبا أذواق وانحيازات إيديولوجية من النقاد أكثر مما يعكس «قيمة» النص. إننا بحاجة إلى منهجية علمية تتيح لنا أن نتعامل مع النصوص المختلفة كلها وفقاً لشروط تلك النصوص. وسأناقش جدوى النقد الثقافي، وذلك أحرى من الأدبي النقي، وهو منهج يقوم على رؤية أشكال متعددة من الأداء، ليس في خضوعها لنماذج قياسية ـ امتداح تلك الرواية ونبذ الأخرى ـ بل يمسك بكل النصوص ويجعلها متأصلة في التاريخ لتقدم بذلك أغراضاً أو علامات دالة على انشغالات تاريخية.

قبل المضي قدما، أود الإشارة، إلى قضية تكلم حولها نقاد عديدون، وهي قضية ترجمة النص ونقله إلى الغرب. الحقيقة أن نص (ألف ليلة وليلة) قد أمتع جمهوراً عريضاً في الغرب، الأمر الذي حفز نقادا كثيرين ليركزوا بحوثهم على قضايا ترجمة النص ونقله. وحيث إني مهتم بالأساس بالنص العربي، فلن أتحدث مباشرة حول قضية الترجمة، ولكن سيكون استدعائي للاستقبال النقدي الأوروبي لـ «الليالي العربية» ضرورياً في بعض أجزاء مجادلتي، وذلك لعدد من الأسباب الواضحة، منها تجاهل النص من قبل المؤسسات الثقافية العربية التقليدية.

١ ـ حول اللغة:

إن أول ما يلاحظه قارئ (ألف ليلة وليلة) الطبيعة المتناقضة للغة، حيث يشغل النثر وضعاً مكافئاً بين الفصحى من ناحية، والصيغ الدارجة في اللغة العربية من جهة ثانية. وهذان مقتطفان من النص، الأول مأخوذ من طبعة سورية والثاني من طبعة «كالكتا» الثانية (المتفرعة من طبعة بولاق)، سيلقيان الضوء على هذه المسألة:

«فتنحنحت دنيازاد وقالت يا أختاه إن كنتي غير نايمه، فحدثيني بحدوته من أحاديثك الحسان الذي نقطع بها سهر ليلتنا وأودع قبل الصباح، فما أدري مادا يتم لكي اغدا. قالت شهرا زاد للملك شاهريار دستورك احدث. قال نعم. ففرحت شهرازاد وقالت اسمعي» (محسن مهدي، ص ٧٢)

وللوهلة الأولى، يبدو أن الفقرة السابقة لم تكتب بالطريقة التي تكتب بها النصوص العربية الفصحى. فالتغير الهجائي والإملائي للحروف (الهمزة والثاء والذال إلى ياء وتاء ودال) وغياب التشكيل، بالإضافة إلى اختيار المفردات (مثل «حدوته») تعكس الجذور اللغوية للهجة الشامية[١]. إن انحراف اللغة عن تراث الفصحى يدل على موقف مختلف تجاه مكانة اللغة، ففي التراث المهيمن للأدب العربي نجد اللغة قد رفعت إلى مكانة مقدسة لكونها لغة القرآن أو لغة الإبداع الأدبي. لكن هذه الفكرة لا تنطبق على هذا النص، فهذه الطبعة لا تناسب السياقات اللغوية الفصحى وتوقعاتها النثرية، بل تنحدر إلى مرتبة اللغة «الوضيعة» بدلاً من اللغة الأدبية «الرفيعة» وهنا، يثير النص قضية الثقافة ثنائية اللغة (diglossia) التي سأتناولها بعد قليل.

مع ذلك، تعد قضية النصوص الدارجة (العامية) أكثر تعقيدا، فمن زاوية التراث الشعبي، نادرا ما كانت «النصوص» مترجمة، لكن (ألف ليلة وليلة) في أشكالها القائمة نص مكتوب. إذ لوكانت الطبعة السورية تساعد على إضاءة الطريق لنعرف أن النص ليس لغة فصحى «رفيعة»، فإن طبعة كالكتا الثانية ستظهر أن اللغة دارجة وغير دارجة في الوقت نفسه:

«وساروا بى إلى أن طلعونى المركب عند الريس ومعى جميع حوائجى فقال لي الريس يا رجل كيف وصولك إلى هذا المكان وهو جبل عظيم ووراءه مدينة عظيمة وأنا عمرى أسافر فى البحر واجوز على هذا الجبل فلم أر أحداً فيه غير الوحوش والطيور»(ماكناخطن، مجلد ٣، ص (٥)

على مستوى ظاهرى، يبدو أن هذا المقتطف يتلاءم وتقاليد الصياغة البلاغية والقواعد النحوية للفصحى. فمن الناحية الهجائية هناك استخدام أسلوب نطق أقرب إلى العربية الفصيحة منه إلى اللهجة القاهرية. على الرغم من ذلك، فإن اللغة قد تأثرت بالدارجة وإن بدا هذا التأثر أقل وضوحاً. وعلى سبيل المثال، تكشف كلمة «ريس» سطوة اللغة الدارجة كما يفعل تعبير «أنا عمرى..» وتحويل الأفعال غير المتعدية إلى متعدية باستخدام حرف الجر «بـ» الذى يبدو من علامات اللغة الدارجة، برغم وجوده بشكل مكافئ فى الفصحى أيضاً. فمن المنظور اللغوى لهذا النص، يبدو أن ما حدث بالنسبة إلى اللغة هو أنها كتبت بالفصحى ثم انزلقت إلى العامية بالتدريج.

إن وجود كلمة «حوائج» المدهش فى القطعة السابقة، يوحى بأن هناك شيئا ما آخر ربما كان فى النص؛ فاستبدال كلمة حوائج بـ «احتياجات» كما تفرض اللغة الفصحى، يجعل الكلمة دالة على «حيازات» أو «أشياء»، وهو المعنى الذى أصبح شائعاً للكلمة فى اللهجة المحلية. عموماً، يثير هذا الأمر قضايا أبعد مدى لأنه مقبول بدرجة أكبر فى اللهجة المحلية أن يكون جمع كلمة «حاجة» «حاجات» بدلاً من المفردة الأكثر أدبية «حوائج» . يبدو إذن فى ضوء هذا وفى ضوء علامات أخرى مشابهة، أن الأخطاء اللغوية لا تنتج عن انحدار إلى اللهجة المحلية الدارجة، بل من الرغبة فى إضفاء الأدبية على اللغة العامية؛ ففى المفردات الخاصة بجوشووا بلاو (Joshua Blau) لدينا حالة من الإفراط فى التصحيح [٢]، وهذه الحالة مع غيرها تدل على أن «طبعة كالكتا» هى بالأحرى نص عامى وشح نفسه باللغة الفصحى «الرفيعة» بدلاً من أن يكون نصاً فصيح التأليف ارتكب أخطاء لغوية.

هناك مشكلة واضحة تجابه الناقد، ذلك أنه برغم ما لدينا من صورة واضحة للغة عربية فصحى تنتمى للقرون الوسطى، فإننا لا نستطيع فعلاً أن نعيد بناء اللغة العامية للقاهرة المملوكية. عموما، وفى ضوء هذا الدليل النصى لتأثير اللغة العامية، وهو قائم بشكل صارخ فى الطبعة السورية وواضح فى الرواية القاهرية، نستطيع المجازفة بالتنظير لبعض الجوانب الأخرى من النص. وقضية الثقافة ثنائية اللغة سوف تكشف الدلالات الاجتماعية لتلك المسألة اللغوية.

فمع فتح أرض جديدة وتدفق المنضمين الجدد من الأجانب إلى الإسلام، فقدت اللهجة العربية المهيمنة (الخليط من لهجات الحجاز واليمن) مكانها باعتبارها لغة الحياة اليومية العامة فى بلاد الإسلام. لقد تخلقت لهجات عربية عدة نتاجا للاختلاط بين اللغة العربية «القرآنية» واللهجات البدوية واللغات التى يتحدث بها الأجانب المنضمون إلى العقيدة الإسلامية. تم ذلك مبكرا مثلما كان الأمر خلال الخلافة الأموية، حيث أنشئت المدارس لتعليم القواعد النحوية، وفى هذا تدليل على فكرة أن العربية الفصحى قد أصبحت فى ذلك الحين تكتسب بالتعلم بدلاً من كونها لغة قومية. لكن، لأسباب سياسية وإثنية ودينية احتفظت اللغة العربية الفصحى بوضعها المتميز بوصفها لغة مهيمنة ثقافيا ورسميا؛ إذ تمثل لغة الثقافة الإسلامية. لقد أوجد تعايش اللغة العربية الفصحى وعدة لهجات عامية مختلفة «انفصاما» فى تلك الثقافة.

يمدنا تشارلز فيرجسون بوصف مضئ لهذا الوضع:

«أما الثنائية اللغوية فهى وضع لغوى ثابت. فيه، بالإضافة إلى لهجات اللغة الأساسية (التى قد تحتوى قواعد مشتركة أو مختلفة

إقليميا)، صنف لغوي مختلف تماماً ومقنن إلى درجة ممتازة (قواعده النحوية في الغالب أكثر تعقيداً) ومكانته رفيعة المستوى. عموماً، هذا الصنف [يعني اللغة الفصحى] مستخدم في التراث الضخم المرموق من الأدب المكتوب وهو غالباً قد تعلّم عن طريق التربية الرسمية، فهو ينطق في مناسبات رسمية فقط، ولكنه في الواقع لا يستخدم من أي قطاع من المجتمع في المحادثات العادية» (فيرجسون، ص ٣٣٦).

إن ما يبدو مهماً في هذه الفقرة هو كيف يجد الاختلاف اللغوي تعبيره في هيراركية ثقافية. ففي أماكن أخرى سنرى كيف يتحول «احترام» اللغة الفصحى إلى انتقاص من قيمة اللهجات المشتقة. إن ترتيب اللغة في مستويات هيراركية (رفيعة ـ متوسطة ـ وضيعة) يبدو محاولة للهروب من حقيقة أن أغلبية الشعب لا يستخدم اللغة الرسمية، كما يشرح الانقسام اللغوي ـ في تفسير لا يخفي المصالح السياسية وراء تمييز أو تفضيل لغة على أخرى فقط ـ بل إن هذا التفضيل للغة معينة (الفصحى) لا يمكن إنجازه إلا عبر النيل من مكانة اللغة الأخرى وحتى اللهجات المستخدمة على نحو أكثر شعبية. بهذه الطريقة، يفسر توالد اللهجات، ليس بوصفه انعكاساً لتنوع اجتماعي قائم، ولكن بوصفه انحرافا عن القرآن أو الدين أو «القومية». إن الثقافة العربية مزدوجة اللغة والمكانة المقدسة للهجة القرشية (١٣ قرناً) لا يمكن أن يتحققا دون الانتقاص من قيمة نقيضتهما، لأن واقع وجود لغات دارجة قد يحول دون توحد المجتمع الإسلامي الذي تؤيده النخبة الدينية التقليدية.

يعرض «إ. شعوبي E.Shouby»، في مداخلته المثيرة للإزعاج حول نفوذ اللغة العربية على «العقل العربي»، ما يعد مجازفة فعلية في مناظرات كتلك المثارة حول الاختلاف اللغوي. وفي مناقشته حول لغة الصحافة الأدبية (معادل حديث للعربية المتوسطة) يقول:

«يوجد كل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مثل ذلك الأسلوب [القابل للفهم] يمكن بلوغه فقط في حالة رفع اللغات الدارجة إلى المستوى الأدبي بدلاً من النزول بالأدب إلى مستوى اللغات الدارجة المتعددة» (شعوبي، ص ٦٩١).

يستمر شعوبي في وصف العربية الدارجة بأنها كيان «ملموس وبسيط»، بينما العربية الأدبية «تجريدية ومعقدة». وفي الختام، يرثي للطيف الكلي للعربية لكونه يفرط في الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وينطوي على ميل شديد للغموض أيضا. على أي حال، فإن ما يهمنا في مجادلته هو كيف يقدم الأعراض نفسها على الرغبة في إضفاء الطابع الهيراركي على الاختلافات القائمة في اللغة العربية: العربية الأدبية «رفيعة» والعامية «وضيعة». في مواضع أخرى يميز بعض النقاد بين «الرفيعة» و«الوضيعة» بتتبع التقسيمات الطبقية الاقتصادية والاجتماعية، برغم أن الكتاب أنفسهم يبدون كأنهم لا يدركون أبداً هذا الجانب. إنهم يعتبرون الطبقة الحاكمة هي الفئة الرفيعة، مهذبة الثقافة، والطبقات الوسطى التحتية هي الوضيعة سوقية الثقافة. إن ما يحبط أكثر في هذه الرؤية أنها تميل إلى تعزيز الهيراركية على الصعيد الثقافي والاجتماعي بدلاً من السعي إلى تفسيرها.

المشكلة هي أن اللغة العربية الوسطية في (ألف ليلة وليلة) كانت ـ في الأغلب ـ هي الأساس في الانتقاص من قيمة هذا العمل. إن هذه اللغة الوسطية تشغل موقعا من الواضح أنه ليس في المستوى «الرفيع» ثقافيا، ولذلك لا يمكنها ببساطة أن تتناسب مع التقاليد التي تميز النصوص «الرفيعة» عن النصوص «الوضيعة». سيكون من الأفضل أن نبدأ فهمنا للغة (ألف ليلة وليلة) من نظرة برجسون حول التربية، بدلاً من أن نسقط فريسة لمغالطة التقييم النصي طبقاً لإيديولوجية اللغة.

إن الحقيقة القائلة بأن لغة القرآن هى «لغة عُلمت عن طريق التربية الرسمية» تعنى بمعنى ما أننا نحتاج أن نعالج قضية الفصام اللغوى من خلال لغة التربية اللغوية بدلاً من النظر إلى الحذق الفنى. فضلا عن هذا، فإن التركيز على التعليم يوحى بما قد يكون حقا موضع رهان فيما نحن بصدده:

إن ما لم يناقش هو أنه فى حالة الثقافة العربية فى العصور الوسطى، تعمل فكرة التربية اللغوية بطريقتين: المعرفة باللغة العامية هى أيضا نتيجة نوع من التربية «شعبى غير رسمى»، فسكرتارية الدواوين والوزراء ومعلمو الدين فى الأزهر، كل هؤلاء، على سبيل المثال، هم الذين شكلوا الصفوة اللغوية (الخاصة)، لم يكن ضروريا بالنسبة إليهم أن يكونوا على دراية باللغة الدارجة التى تتحدثها الجموع الشعبية (العامة).

يطرح بيير بورديو مفهومه حول «رأسمالية الثقافة»، وهو مفهوم يعنى أن استهلاك ثقافات مختلفة الأذواق فى مجتمع ما يعكس امتيازاً تعليميا، وأيضا، المكانة الاجتماعية للمستهلكين [٣]. يمنحنا هذا المفهوم منهجاً لفهم الاختلافات الثقافية المؤسسة على أنماط تربوية اجتماعية متباعدة. فضلا عن هذا، ففى مجتمع ما، حيث يكون تعليم اللغة الفصحى ليس تعليما عاما، تميل التباينات اللغوية إلى التماثل مع التباينات الطبقية السوسيواقتصادية. إن العامية توجد مرتبطة دائما بالفصحى، ويجب ألا تفهم كلية بوصفها الشكل الأكثر انحطاطا من الآخر، ولا على أنها سهلة المنال بالضرورة بالنسبة للمتحدثين أكثر من الفصحى. (إن المتأصل عن فكرة اللغات السوقية هو فكرة أنها ليست أكثر من نسخة مبسطة من الفصحى ولكن هذا ليس صحيحا بالضرورة مع العربية). لو كتبت النصوص المتوافرة من (ألف ليلة وليلة) بالعربية المتوسطة، كما هى بالفعل، فإن هذا يعنى أن منتجيها يشغلون المساحة المتوسطة بين اللغتين الأدبية والعامية. إن إنتاج هذا النص منسوب إلى معرفة العربية المكتوبة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة توفر الإمكان لإنتاج لغة (أدبية) رفيعة المستوى. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أيضا أن ألفة اللغة الدارجة مطلوبة. وفى المجتمعات العربية فى العصور الوسطى كانت الطبقات التجارية تصف المتعلمة هى المرشحة لإنتاج مثل هذا النص العربى الأوسط.

٢ ـ نص اللامؤلف

لا يكفى القول إن نثر (ألف ليلة وليلة) يضع تحديا أمام المفاهيم الحديثة عن التأليف. إن افتقادها مؤلفا فردا بعينه قاد النقاد إلى تركيز بحثهم على النص، أو بالأحرى حصر دراستهم فى النص، كأن الغياب الواضح لمصدرية التأليف يطلق النص من علاقاته بشروط إنتاجه. ولكن هذا ما يبرهن به بعض النقاد: بما أن نص (ألف ليلة) ليس له مؤلف معين، فقد أُبدع إذن بطريقة تلقائية[٤]. وعلى هذا، ليس لدينا إلا نصوص لنعمل عليها، فمن النص يجب أن يبدأ الناقد، ولكن من الخطأ أن نتوقف عن هذا الحد، لأن النص يعطينا بالفعل مؤشرات دالة بشأن طبيعة سياقه الاجتماعى.

ربما يبدو أكثر إرباكا أن أحدا لا يمكنه أن ينسب كتابة (ألف ليلة وليلة) إلى مؤلف معين ـ فرد. إننا نواجه موقفا نصيا يصطدم مع مقاييس الإنتاج الأدبى العربى الفصيح؛ حيث يجب أن يكون النص ممهورا بوضوح، وبطريقة لا تحتمل الخطأ، بالبصمة الشخصية المميزة للمؤلف. فى نظام كهذا، حيث تعلق أهمية كبيرة على المسؤولية الفردية التأليفية لإنتاج الأدب، تظهر مدلولات النص اللامؤلف صارخة:

> «أما النص مجهول المؤلف، فمتولد عن المخيلة الشعبية، وقد اكتمل فى شكل متبلور، فهو لا يمكن أن يجد تفسيره فى شخصية المؤلف أو فى الشروط التاريخية. ليس هناك كاتب

يستحق الثناء أو أن يوجه له اللوم بخصوص الليالى العربية. كذلك لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة فى حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذى أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام على التنظيم الداخلى للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها. إن النص يشير بطرق عديدة إلى منهجه النقدى الملائم» (فريال جبورى غزول، ص ٢٣).

نحن مدينون إلى حد كبير لدراسة فريال غزول، إذ يعد نقاشها خطوة مهمة فى التلقى النقدى لـ (ألف ليلة وليلة) بعيدا عن تحيز النقد التقليدى الذى يرى (ألف ليلة) سوقية أو غير مفيدة أو صبيانية.. إلخ، فقد أكدت على نحو غير مسبوق أن نص (ألف ليلة) ينطوى على تعقيد بنائى فنى، على نحو لا يجعل منه عملا ساذجاً على الإطلاق.

على هذا النحو، لابد لنا من التعامل مع النص بالاحترام الواجب للنصوص الأدبية الجديرة بالاحترام. مع ذلك، تظهر بوضوح مسألتان ضبابيتان فى الدراسة. الأولى حول منهجيتها البنيوية، حيث تترادف بنية معقدة وثيقة مع قيمة أدبية رفيعة. والثانية، أنه تظهر فيها علامات تميز ثقافة (مابعد) الحداثة، وذلك ما يجب أن يكون محلاً للحديث، لذلك سأبدأ بالنقطة الثانية. فى الفقرة المقتطفة أعلاه تقوم الناقدة بقفزة، نوعا ما، فى الحديث حول: إذا كان النص دون مؤلف فلا علاقة له هكذا بالشروط التاريخية.

سنكون محقين لو أردنا أن نحصر فهمنا لروابط النص التاريخية داخل حدود التأليف الفردى، إلا أن هناك طرقا أخرى للوصول إلى الشروط التاريخية للنص، ذلك عبر استهلاكه ومستمعيه. إن ما تعلمناه من المنهج النقدى للتعامل مع الثقافة الجماهيرية فى هذا القرن هو أن الدراسة العلمية المنهجية تقوم على أساس فكرة كل من الإنتاج والاستهلاك الأدبى، بدلاً من التوقف عند التأليف (أى الإنتاج الأدبى فقط)، مما يتيح لنا إمكان صياغة الـ «من ومتى» بخصوص سياق النص، حتى حين لا يعلّق عليه «توقيع» مؤلف واضح.

فيما يلى تستمر غزول فى القول بأنه فى ضوء عدم قدرتنا على تحقيب النص فى فترة معينة، وكذلك بسبب الطبيعة الإشكالية لعلاقة النص بالواقع: «حتى النصوص الأكثر واقعية لا تفهم بالرجوع إلى واقع خارج النص بل فى شروط بنياتها الداخلية» (غزول، ص ٢٩). بمعنى آخر، أن المنهج الإيستمولوجى المطبق فى الدراسة يقول لنا إنه يجب علينا أن نقارب النص من حيث هو عالم فى ذاته والعالم باعتباره نصا فى ذاته. فى داخل هذا النطاق، ليس من الصعب أن ندرك النتيجة التى توصل إليها الناقد الكبير تودوروف الذى يقول: «إن السرد المضمر هو سرد السرد... وإن سرد السرد هو قدر كل سرد يحقق نفسه خلال الإضمار» .

على ذلك، فإن ما لدينا ليس سوى نص أولى من نصوص ما بعد الحداثة التى لا تشير إلا إلى نفسها، وهى فكرة قدمها أيضا ناقد من النقاد العرب [٥]. هنا أزمع تقصى التناقض داخل نطاق ما أعده هذا النموذج من النقد. ألا وهو أن يكون النص دون مؤلف، من جهة، (فإنه إذن نص نقى) ولكن من جهة أخرى، فإن النص صادر عن «المخيلة الشعبية» (باستخدم عبارة غزول الصائبة). المراد هنا هو توضيح أن الفكرة عن (ألف ليلة وليلة) من حيث هى نص دون مؤلف لا تعكس لنا الكثير عن واقع النص، كما أنها تكشف عما يبدو رغبة (من نقد ما بعد الحداثة) فى التخلص من المؤلف، وبالتالى من الصلة التقليدية للنص بالتاريخ الاجتماعى.

ثمة نقطتان تخطران مباشرة على الذهن، الأولى منطبقة على الأسلوب النثرى وعلاقة المؤلف بالمستمعين، والفكرة الثانية متعلقة بقضية التأليف الجمعى. يقف نثر ـ أو كلام ـ (ألف ليلة) فى تناقض مع الذوق المهذب الذى يقيم أهمية بالغة لأصالة التعبير ورصانته. إن عملية

تغيير لغة النص تعتبر فى تراث الرصانة بمثابة تدمير لشكله التعبيرى المتفرد. أيضا، وفى نطاق عمل المفاهيم التراثية حول المؤلفات الأدبية «الرفيعة»، اعتبر الاهتمام بمسألة الفهم والتلقى موضوعا ثانوى الأهمية أمام الانشغال بخلق أسلوب خاص متميز للمؤلف. لايصنع النص ليفهم بالضرورة من أكثر من الصفوة من جهابذة الفصحى. المسألة على العكس تماما بالنسبة إلى التراث الشعبى، فالتلقى هو محل الاهتمام والتوكيد. فتنوع اللغة والرواية مسموح به حتى يمكن لجمهور أكثر اتساعا من ديوان السلطان أن يستهلك ـ ويتسلى بـ ـ النص. إن النظرة الشعبية ترى فى الأساليب اللغوية وظيفة عامة وعملية بدل أن تعتبرها عملا فردياً يكشف عن شخصية بعينها.

تعتبر مسائل التعبير الفنى الرقيق والتهكم واللهو التجريدى فى التراث الرصين (خصائص شعرية poetic qualities) أشياء مميزة، ولكن تمثل التسلية والجدية والوضوح فى التعبير الشعبى (خصائص أنسب للرواية) العناصر الأكثر أهمية. لا أعنى بالطبع أن النصوص الشعبية رتيبة أو قاتمة، على العكس، هناك مساحة واسعة متروكة للإبداع والارتجال واللعب وابتكار فى التراث الشعبى. لكن هذا لا يحدث إلا فى حدود العرض الفنى الشفوى، وذلك حينما تكون علاقة راوى القصة بالمستمعين وثيقة ومباشرة لدرجة لا يمكن معها لرسالة النص أن تضيع بسهولة. إن تراث الرصانة مؤسس على مسافة ما بين المؤلف والمستمعين، لكن على عكس ذلك، لا يسمح المؤلف الشعبى بوجود مثل تلك المسافة، فذلك يحمل إمكان أن يكون النص غير مفهوم. برغم أننا لا نستطيع أن نناقش النص الرصين بعيداً عن مسألة جمهور المستمعين، إلا أن هذا الأمر لا يستقيم مع النص الشعبى.

حيث يركز النمط النقدى الشكلانى على المؤلف والإنتاج الأسلوبى؛ فهو يؤدى وظيفته إذن عندما يطبق على التراث الرصين. ولأسباب ظاهرة، فإنه يتعثر عندما يواجه نصا شعبياً. إذا كانت (ألف ليلة) «منبثقة من المخيلة الشعبية»، كما تذهب غزول، فلا يمكن أن يلى ذلك قولها بأنه ليس للنص مؤلف. يبدو أننا نرتطم بحائط المنهج النقدى. فالواقع، أن «المخيلة الشعبية» تجاوز تخوم المنهج النقدى الشكلانى الذى أعد ليلائم جمالية الأسلوب الفردى. على ذلك، فما يبدو أنه يشغل أغلب النقد الحديث لـ (ألف ليلة وليلة) هو الإحالة لانشغالات قرننا العشرين حول مشكلة التأليف على النص الشعبى من القرون الوسطى. لكن، حتى هذا الخطأ سيقودنا إلى اكتشاف آخر، خصوصا أن مثل تلك الاهتمامات الحديثة تنشأ عن مشكلات فى التنظير حول جمهور المستمعين فى الثقافة السلعية (وعلى هذا فلا علاقة فيما يبدو بين المؤلف، أو غياب المؤلف وجمهور المستمعين). بالنسبة للبعض، يبدو أن الأسهل هو أن ننسى التاريخ بدلا من أن نلاحق مهمة التنظير لشروط إنتاج النص واستهلاكه، بالإضافة إلى سياقاته وخطاباته الاجتماعية. ولكن، لايصح أن نتخلى عن فهم الارتباط بين النص والواقع الاجتماعى بسبب صعوبة المشروع.

برغم أن دراسة غزول لا ترغب فى تحرى هذا الأمر، فإنها قد دلتنا بالفعل على الطريق الذى يمكن عبر اجتيازه الوصول لفهم (ألف ليلة)، وذلك بواسطة مفهوم «المخيلة الشعبية» وعبر استكشاف تلك المخيلة ـ أى الطريقة التى يعمل بها الخيال داخل النص. المأمول، أن نستطيع بتلك الطريقة أن نكون استنتاجات حول مستمعى النص الشعبى، على أساس أن نلم على نحو أفضل بشروط إنتاجه التاريخية ـ أى سياقه الاجتماعى ـ ذلك لأن النص طبيعته شعبية وليست رصينة. هناك مسألتان ينبغى إيضاحهما بخصوص العلاقات بين النص والتأليف والتلقى فى الثقافة الشعبية. الأولى طرحتها سهير القلماوى التى ناقشت فكرة أن مؤلف (ألف ليلة) ليس منفصلا عن المستمعين، بل على الأحرى، يتفاعل

مع أذواق المستمعين ويؤدى فى نطاق توقعاتهم الإيديولوجية، وعلى ذلك يكشف إلى حد ما عن الوضع التاريخى والاجتماعى الخاص بهم. تقول:

«وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبى وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره... مؤلف الأدب الشعبى ينغمس فى جمهوره انغماسا قويا؛ هو قطعة منهم لايهمه أن يعرف ولا يهمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعين وأن يطربوا... مؤلف الأدب الشعبى لايكون الفرد فى أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأنشودة عمل الجماعة...»

(القلماوى، ص ٧٩).

وأيضاً:

« [ألف ليلة] هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحفظ فى دور الكتب... كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاها وتسميعا. ظل القاص قرونا يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء ... ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة فى العراق هو ذوقهم فى الشام أو فى مصر؟ من قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين» (القلماوى، ص ١٢).

الخلاصة، أنه لكى نفهم مغزى (ألف ليلة)، يجب علينا أن نمضى عبر مستمعيها.

تتعلق النقطة الثانية بقضية التسلية فى النص. فى دراسة بعنوان (التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية) يجادل «فردريك جيمسون» حول نظرية لفهم إيديولوجية ثقافة الجماهير، فيبرهن على فكرة أن هناك آلية نصية تشغل النص، فهى تنظم وتدير الرغبات التى يولع بها النص، فيقول:

«يجب أن توصف الوظيفة السيكلوجية للعمل الفنى على النحو التالى ... إن هناك سمتين متناقضتين، بل ومتنافرتين، للإشباع الجمالى (فمن جهة توجد وظيفة تحقيق الرغبة، ومن جهة أخرى توجد ضرورة أن البنية الرمزية للعمل الفنى يجب أن تحمى النفس البشرية من الرعب والانفجار الداخلى المدمر للرغبات البدائية العشوائية) هكذا يجب على هاتين السمتين أن تتناسقا ويتعين وضعهما على أنهما دافعان مزدوجا الاتجاه داخل بنية واحدة، الكبت وتحقيق الرغبة معا داخل وحدة عمل واحدة» (جيمسون، ص٢٥).

برغم أن مداخلة جيمسون متجهة مباشرة إلى انشغالات ثقافة الجماهير المعاصرة، إلا أن نموذجه يعطى رؤية صائبة حول التناقض فى أعمال الفانتازيا؛ فهى، كى تعمل وتنجز، عليها أن تتحرك دائما داخل شروط إيديولوجية محددة، وإن جهد القوتين (الإشباع وتأجيل الرغبات) سيتم توظيفه داخل نص التسلية. الأهم هنا هو الرغبة وكونها إيديولوجيا توجد فى نطاق الخصوصية التاريخية تماما مثلما الأمر بالنسبة إلى كبتها المتبادل. فالتحليل النصى المركز على آليات الخيال داخل النص الشعبى يكشف لنا الكثير عن إيديولوجية المستمعين، وكذلك شروط إنتاج النص. بناء على ذلك، يمكن أن نصل إلى استنتاج أنه حتى نص اللامؤلف يجب أن يعطى إشارات حول تاريخيته. وإذا عدنا إلى المداخلات الشكلانية المنصبة على (ألف ليلة)، وجدنا بعض النقاد يذهب إلى أن السرد فى (ألف ليلة) ينعكس على نفسه، ويجتلى طبيعته من حيث هو سرد، ذلك لأنه يركز على حكى شهرزاد وعلى إنتاجها الحكايات. وإذا كان سكوت شهرزاد يساوى الموت وسردها يمثل الحياة،

فإن الرسالة تتصل بما يتعلق بكسب فرصة للقول فحسب، أى أنها تحكى عن الصراع من أجل «الكلام المباح» فى كل من داخل وخارج «الخطاب المسموح».

ويعنى ذلك أن محتوى هذا النص هو شكله بالفعل؛ إنه سرد لتناص. ولكن، إذا كان النقاش الذى يطور هذا الطرح مقنعا إلى درجة كبيرة، فإنه جزء مما يتكرر فى النص، ذلك لأنه من الواضح أن (ألف ليلة) ليست نصا عن السرد لذاته، بل هى نص له رسالة، نص لا يدور حول كسب «صوت» بل قول «أشياء».

النوع المقابل من الخطأ هو نوع النقد الذى يخفق فى أخذ الجوانب الشكلية للنص فى الاعتبار، فيقع ضحية أخطاء مقابلة. فى مقال عن قصص «أسفار السندباد»، يأخذ «بيترمولان» موقفا ما، إذ يحمل النص بالنسبة إليه خطابا إيديولوجيا صادرا بالأساس عن الطبقة التجارية. ومع ذلك، فالعلاقة التى ينشئها بين النص والسياق الاجتماعى عبارة عن انعكاس مبسط للغاية [٦]، فتذكرنا بتحذير «غزول» بصدد الطبيعة الإشكالية فى إدراك العلاقة بين النص والسياق. تتقوض الركيزة التى تستند إليها فرضية «مولان» بخصوص محتويات النص عندما يتغاضى عن قضايا الإنتاج الشكلى للنص. تبدو المسألة بالنسبة إليه كأن رواية السندباد تعبير نقى عن مصالح ورغبات طبقة تجارية (فى الواقع، يستخدم «مولان» المصطلح الأقل تاريخية، «merchantile»). هنا مسألتان خاطئتان، الأولى تتمثل فى أن التمثيل النصى ـ textual representation ليس مسألة بسيطة على الإطلاق حيثما ينعكس الوضع الاجتماعى مباشرة فى النص الأدبى. والثانية، هى أن الكتلة الاجتماعية التجارية، التى يزعم أنها مثلت عبر خطاب النص، لم تكن طبقة موحدة ومنسجمة خلال تقدم الفترة التاريخية التى أنتج فيها النص على النحو الذى يضعها فيه «مولان».

ما واقع الطبقة التجارية خلال الفترة التاريخية التى يفترض أن يكون النص العربى لـ (ألف ليلة وليلة) قد تكون خلالها؟ وفقا لما يذكره المؤرخون (بيتر جران ـ أ.أشتور ـ ومحمود إبراهيم)، فإن الظروف الملائمة لطبقة التجار المنعمة فى العراق العباسية كانت على النقيض تماما من ظروف الطبقة التجارية فى القاهرة المملوكية (٤٠٠ عام بعدها) [٧]، برغم أن كلتيهما قد شغلت مركزا مهما بالنسبة إلى الديوان الملكى. لقد اكتمل الوضع المزدهر بالنسبة للأولى، العراقية، بوجود علاقات ممتازة مع السلطات ومع بيروقراطية الدولة التى كانت مصالحها، فى الغالب، متفقة مع التجار وأصحاب الحوانيت. أدت الأوضاع الصعبة فى المملكة الإقطاعية المملوكية وكذلك الهبوط فى إنتاجية الزراعة والتجارة الخارجية إلى البحث، من جهة الدولة، عن مصادر تمويل عبر كل المصادر المتاحة. وقد قادهم ذلك إلى فرض ضرائب باهظة على الشعب كله، وبطبيعة الحال فرضت الضرائب بصفة أساسية على أرباح الطبقة التجارية. بينما على العكس من ذلك، تضامن العلماء والبلاط السلطانى والتجار فى الخلافة العباسية، إلى حد كبير. أما بالنسبة للإقطاع المملوكى، فقد دخلت الطبقة التجارية والنخبة الدينية فى علاقات عدائية مع النخبة الديوانية الأجنبية المملوكية الحاكمة.

إن الزعم بأن نص (ألف ليلة وليلة) قد تألف بأسلوب يشير إلى إنتاج طبقة تجارية، فى ضوء تباين أوضاع الطبقات التجارية المختلفة خلال التاريخ العربى فى القرون الوسطى، سوف يليه القول بأن الأخيلة الروائية لهذه الطبقات مختلفة ومتباينة، بقدر تنوع متطلباتها الإيديولوجية.

٣ ـ اختيار النص «الصحيح»

يرتبط تعدد نصوص (ألف ليلة وليلة) ارتباطا وثيقا بعمليتى القص والطباعة، ففى العملية الأولى تنعكس التغيرات التى تحدث خلال أحوال المشافهة فى التكوين والنقل، بينما فى العملية الثانية توجد تغيرات تتم من

خلال الناشرين الذين يقومون بإدخال تعديلات على النص أثناء إعداده للطباعة. نستطيع إحصاء أربعة نصوص عربية مختلفة موثوق بها لـ (ألف ليلة وليلة) على الأقل: كالكتا الأولى (٣٥ ـ ١٨١٤) والثانية (٤٢ ـ ١٨٣٩)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو (٣٨ ـ ١٨٢٥) بالإضافة إلى أخريات أكثر معاصرة (كالنص السورى القديم الذى حرره من جديد الأستاذ محسن مهدى) [٨]. فيما يتعلق بمسألة التعديلات التى حدثت عبر الطباعة، يبدو أن أغلب ذلك يجد تفسيره فى أعمال التصحيح المبالغ فيها التى نوقشت فى الجزء الخاص باللغة فيما سبق. ويبدو أن الناشرين كانوا شديدى الحساسية لمسألة أن هذا النص ـ وفقا للهيمنة التراثية فى الأدب العربى ـ سيكون منخفض القيمة، وذلك بسبب خاصية التعبير الدارج. وعلى ذلك، حاولوا أن يضفوا عليه لونا من القواعد اللغوية وفقا لقواعد الفصحى. كما يدل على وجود رغبة جلية فى رفع اللغة إلى المستوى الأسلوبى «الأرقى».

وفقا لما تبرهن عليه «ميا جيرهارد»، يميل السرد فى بعض الطبعات متأخرة العهد إلى أن يكون معقدا فى التركيب أكثر بكثير مما هو فى الطبعات الأكثر قدما [٩]. هكذا يبدو الأمر متعلقا بمرور الوقت، حيث يبدى النص حساسية متزايدة تجاه اللغة وينحو إلى التحرك فى اتجاه الأسلوب «الرفيع». ومن هنا، يبدو أن مثل هذه التعديلات لها تأثير على نصوص (ألف ليلة وليلة). إن النصوص تتحرك فى اتجاه المفاهيم المهيمنة على الإنتاج الأدبى، وعلى ذلك تغير من أسلوبها ونبرات نطقها لهذا السبب. باختصار، ثمة طريقة واحدة لقراءة الرغبة فى «تنقيح» النص، وذلك بناء على تجذر الرغبة بجعلها جزءا من (عضوية) التراث الأدبى المهيمن. هناك عدة نقاط ضعف فى أطروحة «جيرهارد» ينشأ أغلبها من اعتمادها «المقتصر» على ترجمة. وفى واقع الأمر، يضاعف الاعتماد على النصوص المترجمة المشكلات الأخرى حول التعدد النصى. فالمسألة ببساطة أنه لم تعد هناك ما تقوم به النصوص العربية فحسب، بل الترجمات أيضاً. إن محاولة بناء دراسة سليمة لمثل تلك النصوص التى تضاعفت بسبب الترجمة قد حدّ من نفاذ بصيرة النقاد. ونعود إلى ماقررته جيرهارد من اختيارها طبعة معينة من (ألف ليلة وليلة) بوصفها الطبعة الأكثر أصالة «نصيا»، إما لقرابتها الأسلوبية من التراث «الرفيع» أو لأنها «أقدم» وأقرب إلى التراث الشعبى. ولا يثبت ذلك استحالة هذه المحاولة، بل إن التفكير بها يعنى أن نفقد تماما الأبعاد التاريخية التى توجد عبر خاصية تضاعف النصوص وتعددها مع مرور الوقت.

إن فكرة «تفضيل» نص معناها أن تحل الاهتمام بالأسلوب محل القضية التاريخية. تنتج الإثارة الكبيرة فى نص (ألف ليلة وليلة) من خلال تعدد طبعاته ونشراته المتنوعة الذى يمكننا من رؤية التطور التاريخى فى العمل.

فى النقاش حول النصوص المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) تثير فريال غزول مسألة التعددية النصوصية:

> «إن النص النموذجى متصور غالبا على أنه شىء محصور محدد فهو واقعة فردية. على عكس ذلك تكون الليالى العربية متعددة ومليئة بالحيوية والحركة، وهكذا يطرح النص تحدياته. كيف يمكن لنا أن نوفق بين ـ ونمسك بـ ـ تشعبات هذه الظاهرة الأدبية الغامضة دون أن نحولها ونحاكمها وفقا لمقاييس الإنتاج فى الأعمال الأدبية المكتوبة، تلك هى المهمة التى نأخذها على عاتقنا فى هذا البحث» (غزول، ص١٤).

بعد ذلك بصفحات قليلة فى نقاشها حول هذا «النص الكلاسيكى الوضيع»، نرى دراستها مستمرة فى تفضيل رواية واحدة للنص على الأخريات، تقول:

«برغم أن البحث يقوم على أساس وجود قاسم مشترك ثابت فى روايات الليالى العربية، لاتزال هناك ضرورة لاختيار أحد هذه الروايات كنص مرجعى لأسباب عملية، فليس من السهل فى نطاق هذا العمل أن نشير إلى عدة روايات مختلفة فى كل خطوة من التحليل» (غزول، ص ٢٠).

الجدير بالأهمية ليس كيفية اتخاذها قرارها، بل لماذا تشعر بالحاجة إلى اتخاذ قرار، برغم أنها تدرك فعلا جماعية تأليف النص. أكثر من ذلك، وما يبدو غريبا بشكل ملحوظ، هو كيف تكون مهتمة بـ «تشعبات» نص «حيوى متحرك» من زاوية، ومن زاوية أخرى تلتزم بإطار عمل يسمح لها أن ترى الاختلافات، لا كما هى فعلا، بل باعتبارها جزءاً من «قاسم مشترك ثابت». ففى هذا المنهج لاتوجد الاختلافات فى ذاتها، بل من أجل تحويلها إلى نص أصلى. ثمة نقطتان يجب إيضاحهما فى هذا الخصوص، الأولى أنه بينما تعترف غزول بالحاجة إلى منهج دياكرونى «diachronic» نجدها تتراجع عنه. الثانية، أنه فى مواجهة مثل ذلك النص المتطور تاريخيا، لابد لأى منهج شكلانى وسينكرونى «synchronic» أن يختار بين الاختلافات النصية أو ينكرها أو يسقط إزاءها.

نعود إلى دراسة «ميا جيرهارد»، حيث نرى هذه العملية بتفاصيلها. فى نقاشها حول اختلافين لرواية السندباد، تسمى جيرهارد «أ» الرواية التى تظهر فى طبعة كالكتا الأولى و«ب» التى فى بولاق (و/ أو طبعة كالكتا الثانية)، فنرى التشويهات التى كان يجب إنجازها لتصل إلى «الاختيار الصحيح»:

«من حيث المبدأ قد لايكون بالضرورة النص الأقدم إلا أنه الأصلح فى الاختيار للدراسة الأدبية، فعلينا إذن أن ندرك أى الروايتين هو التمثيل الأفضل لقصة سندباد.

فى الحدث الافتتاحى لإطار الروايات السندبادية وفى الرحلات البحرية ١ ـ ٦ باستثناء ختام الرحلة السادسة، تختلف روايتا «أ» و «ب» فى التفاصيل فقط. بعد هذا، فكل من «أ» و «ب» مختلفان كليا، حيث الجزء الختامى فى الإطار الروائى فى الأولى أكثر تفصيلا وإسهابا عنه فى الأخرى. فى الواقع، هيكل القصة كما يروى فى «ب» ليس أبدا رواية أخرى، لكنه مجرد طبعة جديدة من «أ». مع ذلك. تختلف طريقة السرد تماما: أما فى «أ» فهى بسيطة الأسلوب وسريعة، وحتى موجزة، بينما فى «ب» تقوم على تشكيل تفصيلى. الرواية «ب» متضخمة باستخدام كل أدوات وأنواع التطورات الوصفية والتفاصيل الزخرفية» (جيرهارد، ص ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤).

برغم أنها تعمل من خلال ترجمات فقط، فملاحظتها تنطبق على النصوص العربية أيضا. كما تشير جيرهارد إلى أن الرواية «ب» تضيف تفاصيل مثل اسم الحمال وأيضا الاختلاف فى الرحلة السابعة. أكثر من ذلك، فاللغة فى الرواية «ب» أكثر تعقيدا لتجعل المشاهد أكثر «أدبية» فى أسلوبها. من خلال النقاش تصف جيرهارد حالة المترجمين عندما يواجهون بوجود نصين فى كل منهما نقاط إيجابية، بالإضافة إلى النقاط السلبية. لذلك، فكل المترجمين يفاضلون بين النصين[١٠]. تدل الترجمة التى تعمل عليها جيرهارد على الطبيعة التعسفية فى منهجها. إنها تسمى مقاربة «ليتمان» (إجراء أكاديميا)، وتكشف جيرهارد عن المنطق وراء اختياراتها: اختيار الرواية «ب» لا الرواية «أ» بسبب أسلوبها الأعلى فى التعبير، ولكنها بعد ذلك تبرهن على ضرورة اختيار أجزاء من «أ» ومقتطفات من «ب» لأنه «حتى نقطة الانفصال (الرحلة السابعة)،

«ب» هى الرواية الأفضل وفيما بعد يجب أن تكون منبوذة و «أ» هى المفضلة، حيث يعمل معيار القيمة الأدبية على تفضيل إحديهما، ثم الأخرى فيما بعد»[١١]. لقراءة القصة، أو بالأحرى القصة المحسنة كما تسميها جيرهارد، سيكون على القارئ أن يقوم بعملية «قص ولصق». بمعنى آخر، تطالبنا جيرهارد والمترجمون بأن نقرأ رواية أخرى لم توجد قط من قبل. مطالبات مدهشة تماما تلك التى تأتى من بعض النقاد !!

ما حاولت أن أظهره، حتى الآن، هو أن القيام بعملية التقييم وإصدار الأحكام هو مهمة لاستهلاك النصوص وليس فهما نقديا لها. إن اختيارى النصوص الجديرة بالاعتبار نقديا لم يكن مصادفة. فدراسة جيرهارد تضيع لنا بسبب الطبيعة «الدون كيشوتية» لمشروعها، وتأتى قيمة دراستها من البحث البيليوجرافى فيها وليس من منظورها النقدى. كما أن دراسة غزول جديرة بالاعتبار لكونها دراسة نقدية وأدبية للنص، أكثر جسارة. ولكن فى مطالبتها لنا أن نحول النظر من المنظور «الدياكرونى» إلى المنظور «السينكرونى»، أى أثناء اختيارها الأصلح لنا، تطالبنا فى نقاشها أن نتخلص من الفهم التاريخى للنص، على نحو ما تفعل جيرهارد التى تعكس، دون وعى، منطق مجتمع المستهلك الحديث، عندما تطالبنا بقراءة النص الجديد المحسن. بعبارة أوضح، إن فريال غزول تقلل من وزن الأبعاد التاريخية والتطورية للنص، فى سبيل قراءة (ألف ليلة)، بينما جيرهارد تقوم بإنتاج نصوص بديلة، تعوّض قيمة النصوص الأصلية. وإذا كانت القراءة الأولى تعنى اختزال النص ليكون أكثر سهولة فى استهلاكه، فإن الثانية تضاعفه للسبب ذاته.

تحليل النص

٤ ـ التخيل الشعبى للسندباد

«تمثل الإيديولوجية العلاقة الوهمية بين الذوات وشروط وجودها الفعلية» ـ لوى التوسير[١٢].

يأتى دافع حكايات السندباد من المقابلة بين شخصية السندباد البحار (التاجر الثرى) وقرينه الحمال الفقير (الذى يسمى أيضا سندباد فى رواية «ب») [١٣]. ففى يوم من الأيام، يلقى الحمال أبياتا شعرية وهو يندب حظه العاثر فى الحياة ويتساءل عن الأسباب التى وراء الاختلاف بين شخصه و التاجر الثرى الذى يجلس على أريكته مستريحا. إن قضية رسالة الحمال واضحة للغاية: الرجلان متساويان (أو يجب أن يكونا) إلا أن الله وحده قدر أن تكون حياة شخص مليئة بالضيق والمشقة، وحياة الآخر حافلة بالترف والبذخ. إلا أنه ينتهى إلى التراجع عن تذمره شاكرا الله تعالى على عدالته فى أحكامه. عندما يسمع السندباد البحار هذا، يشعر أنه ملزم بأن يشرح وضعه للحمال ويدعوه للدخول. ما يلى ذلك عبارة عن حكاية مطولة مسلية عن كيف حصل السندباد على ثروته وكيف وهب إياها بكرم من السماء. تتعدى الطبيعة المنطوية فى هذا النص كونها مجرد رواية عن قص السندباد (حسب تودوروف)، مما يفيد فى تسليط الضوء على الصلة بين العناصر النصية وسياقية الحكايات، أى أن النص يحمل رسالة فقط فى نطاق علاقته بالمخاطبين به. تمثل الحكايات عن أسفاره بالإضافة إلى النقود والطعام والتسلية التى تكرم بها على الحمال على هذا النحو اعتذارا عن عدم المساواة اجتماعيا بين الاثنين: الحمال الفقير والتاجر الثرى، كما تمثل فى الوقت نفسه تبريرا لهذا التباين الاجتماعى.

إن السياق الروائى (الإطار) لقصص رحلات السندباد البحرى يلقى الضوء على حكايات الأسفار المتضمنة فيه، ويتم توظيفها فى بنية يحملها خطاب اجتماعى يسعى إلى إضفاء الشرعية على الثروة، وكذلك تلطيف حدة الشكاوى تجاه واقع اللامساواة الاجتماعية. والرؤية فى هذا الإطار صريحة إلى حدما، إنها تعنى أن التذمر من الهيراركية الاجتماعية يمكن أن يقابل بتبريرات واعتذار، أو يمكن أن تنسى هذه الهيراركية من

خلال التسلية. وعلى ذلك، يصبح الحمال الصديق الحميم جدا للسندباد فى نهاية الحكاية. ما يشار إليه هنا أن التفاوتات الاجتماعية هى ببساطة ليست أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى، عن طريق إسباغ العطف عليهم بالنقود والصداقة. لكى ينجز الخيال فى الإطار، يجب أن تتلاشى مسألة الطبقية فى العلاقة بين الأفراد، كما يجب أن يكون هناك إمكان للرد على عدم المساواة من خلال السرد (وليس من خلال الفعل الاجتماعى)، أو يجب أن تتحول الطبقة الاجتماعية إلى شئ يمكن إزالة تأثيره، وذلك من خلال تقديم العطايا.

إن سرد السندباد، بوصفه إيديولوجيا العلاقات الطبقية، دال تماماً على منظور الطبقة الوسطى الفريد. إذ ليس السندباد من أسرة ثرية (تتميز بنبل محتدها وتربيتها) فحسب، ولكنه أضاع ميراثه، وعليه أن يستعيده. وبذلك، يتناول القص الأمر من زاويتين : السندباد من أسرة نبيلة وهو رجل عصامى. وما إن تمضى الشرعية الاجتماعية حتى يعكس وضعه احتراما من أعلى (كونه من أسرة غنية «الخاصة») ومن أسفل، حيث يشبه ابن البلد من «العامة» الذى عليه أن يعمل ويجتهد ويتوكل على الله. هذان الهمان: القلق بسبب الثراء، والوضع الطبقى الاجتماعى المتوسط (الحاجة إلى الشرعية الاجتماعية لمواجهة الموروث والمكتوب على السواء) يقدمان مؤشرا على فانتازيا الحكاية، تلك الفانتازيا التى لاتؤدى دورها بوصفها تسلية إلاحين يتحد معها المستمعون أوحتى يشاركوا فيها ليتمتعوا بها.

فى «التوكل» تتوفر دلالة كل الأوضاع المحتملة رغم غرابتها أو إثارتها للرعب . ذلك بسبب البنية القدرية التى تتعامل مع كل الاكتشافات الجديدة. «التوكل» لا يختلف جذريا عن «التعجب»، بل يجب أن يعتقد أنهما تكتيكان متكاملان ـ أحدهما للتعامل مع المجهول الخطر والآخر مع المجهول الطيب .

يتقدم السندباد مسلحا بتلك الإجابات، يجتاز طريقه عبر العالم من السفر والتجارة . إن الفانتازيا الأكثر انتشارا فى كل الرحلة أنه بعد أن يفقد كل ما يملكه، يدر عليه فوائد بطريقة أو بأخرى، ويعود إلى بغداد أكثر غنى مما كان عند مغادرتها . لسنا بحاجة إلى عرض كيف أن هذا الخيال يعمل بالضبط فى إطار رغبة التجار وتحقيق تلك الرغبة، وبينما تعتبر الخسارة الوضع الأسوأ، يمثل الكسب الوضع الأفضل، «والخروج بلا خسارة أو ربح» ليس له مكان على الإطلاق. الأكثر إثارة هو تلك الكيفية التى تتحقق بها الفانتازيا. فى الحالات التى يستعيد فيها ما فقده، نجد أن رفاقه التجار أمناء بشكل مذهل، يعيدون له بضاعته التى تكون قد حققت غالبا هامشا واسعا من الربح بمجرد ادعائه تعرفها. وفى الحالات التى يجد فيها بضاعته يحصل على بضائع أخرى، ودائما يفعل ذلك من خلال التجارة غير المربحة له فحسب، بل تترك الشركاء الآخرين مسرورين بدرجة مساوية وميسورى الحال أيضا. فى كل الرحلات، نجد التجار أمناء متعاونين، وهذا يعنى أن الرغبة فى اكتساب الأرباح لا تتعارض ومجتمعهم المرتبط بمهنة، فضلا عن أن هذا المجتمع يظل مصونا دون مشقة، فالاحتمالات القائمة للربح يجب أن تكون بغير حدود، ويجب أن تكون هناك وفرة من كل شئ لتفى بالمطلوب. ومن المدهش تماما أننا لا نشاهد عبر تجار ومتاجرات أى مزاحمة داخل المشهد، بل يوجد تعاون فقط! يتضح هنا ما يجب أن يتم كبته لتعمل هذه الفانتازيا بطبقة التجار: المنافسة وحافز الربح يجب أن يستبدلا بالإخلاص، جماعية المشاركة، الوفرة الهائلة، وأعمال البر. فضياع البضاعة هو تهديد واقعى فى تجارة أعالى البحار، ويجب أن تعود بطريقة فانتازية عبر المشيئة الإلهية وحيل القدر. ذلك على عكس حال «الواقعية» التى يندب لها الحمال العالم ،كما يوجد فى رحلات السندباد البحرية، هو عالم يتاجر فيه الجميع ويحققون أرباحاً. إن ذلك هو الحلم اليوتوبى للطبقة التجارية. إن إيديولوجيا النص ليست انعكاسا جليا للشروط الواقعية للتجارة والتبادل فى العالم الإسلامى فى القرون الوسطى، بل هى تمثيل

يتوسط بين رغباته وأمانيه اليوتوبية [١٤] من جهة، وقلقه ومخاوفه من جهة أخرى.

لقد قمت، هكذا، بإجراء مداخل حول الجانب السينكرونى لإيديولوجيا رحلات السندباد باعتبارها تمثيلا لطموحات ومصالح طبقة تجارية. فى الجزء التالى أطمح إلى أن أظهر كيف يمكننا الوصول إلى فهم تاريخى لقصص السندباد من خلال التحليل الدياكرونى للمخيلة.

٢ـ رحلة السندباد السابعة:

إذا كان النص الشعبى يتفرع وينمو عبر الزمن، فإنه يفعل ذلك ليلبى احتياجات وتوقعات مستمعين جدد، فقصص السندباد ليست استثناء من تلك القاعدة. لقد أشرت بالفعل إلى أن اختلاف نص السندباد يتعلق بالأسلوب، والاختلاف فى التفاصيل. والتصحيح المفرط دال على حدوث ابتكار فى النص، فطبعة كالكتا الأولى تمثل النص الأقدم الذى أخذت عنه طبعة كالكتا الثانية.

تتعامل جيرهارد مع هذه المسألة بحذر، قائلة إن الاستنتاجات بخصوص أسبقية أى من النصين مسألة يصعب تقريرها: النص المتأخر (الطبعة «ب») بولاق أو كالكتا الثانية) ليس بالضرورة إعادة صياغة للنص الأقدم. ولكن، قد يكون الأصلح أن كلا النصين مشتق عن نص ثالث أبعد زمنا [١٥]. أما بخصوص تقدير النص الأقدم زمنا للسندباد، فإن جيرهارد وآخرين يشيرون إلى فترة الخلافة العباسية بوصفها تاريخ الإبداع العربى الأول للقصص بالنظر إلى النكهة «البغدادية» المميزة لقصص سندباد، بمعنى أنه حتى لو كانت أقدم من ذلك ومشتقة من أساطير فارسية أو إغريقية، هذه القصص، بالشكل الموجود فى النصوص العربية، تظهر المرة الأولى فى حوالى هذه الفترة.

فيما يتعلق بطبعتى حكايات السندباد، فإن تتبع الدليل اللغوى يدل على أن الطبعة «ب» هى الأحدث اختلافا والأكثر إسهابا فى التفاصيل عنها فى الطبعة«أ». على هذا سأفترض أن الحكاية فى الطبعة «أ» برغم أنها ليست بالضرورة سابقة على الرواية «ب» ، أقل ابتكارا أو توليدا (أقل إفراطا فى التصحيح) من الطبعة «ب». وعلى ذلك، فهى أقرب إلى النص الأصلى الشفاهى الذى لم يعد هناك وسيلة للوصول إليه، وإن لم تكن مطابقة له بالضرورة. ما سوف أحاول أن أظهره هو كيف نستطيع بتتبع إيديولوجيا هذين النصين أن نستنبط دليلا ملائما بدرجة كافية لتدعيم فكرة أن النصين لايكشفان فقط عن خصوصيتهما التاريخية، بل يكشفان أيضا عن العلاقة التاريخية بين كل منهما والآخر.

الطبعتان المختلفتان، باستثناء مسألتى التعبير والتفاصيل، متشابهتان للغاية، لدرجة أن المرء مستدرج للقول بأن إحديهما إعادة صياغة للأخرى. إن موقع اختلافهما هو الرحلة السابعة . فى ختام الرحلة السادسة للسندباد (حسب «أ») (يعود إلى بغداد حاملا الهدايا للخليفة الذى يدهش لسماع مغامراته البحرية. لا يرغب السندباد فى السفر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيرا له. يرجع السندباد إلى مملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدايا الخليفة ويرغب فى العودة إلى بغداد دون تأخير وفى الطريق، يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيباع البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقا بعد اكتشاف مقبرة الفيل مع التزود المستمر بالعاج، فيكافأ ويرجع إلى بغداد، ويأمر الخليفة بأن تدون قصصه حتى يمكن للجميع أن يتعلم منها، ويتقاعد السندباد أخيرا ويستقر.

يعود سندباد الرواية «ب» من رحلته محملا بهدايا من ملك البلاد لتسليمها للخليفة، وينسى سندباد البحار اسمى كليهما. يرغب البطل بشدة فى السفر مرة ثانية، يفرد القلاع، ولكن السفينة تغرق ويبنى طودا خشبيا ويركب نهرا تحت سطح الأرض (كما يكون أيضا فى الرحلة السادسة فى كل من الطبعتين)، ينزل السندباد

ضيفا على تاجر ثرى، والأخير يتسبب فى جعل تجارة السندباد مربحة من أخشاب الطود، ويتزوج السندباد من بنت التاجر (التى يكتشف أنها مسلمة) ويرث ثروة التاجر أيضا. فيما بعد، تنمو أجنحة لأبناء تلك البلاد ويطيرون مرة كل شهر. يقوم السندباد، المحب للاستطلاع، برحلة فوق ظهر أحدهم، ويتسبب صياحه «الحمد لله» فى هبوط الجميع من السماء، ويلتقى بشابين يحملان عكازات من الذهب، وينقذ رجلا من أنياب الأفعى، ثم يعود للالتحاق برفيقه الطائر ويرجع إلى المدينة حيث يعيشون. يبيع كل شىء ثم يعود إلى بغداد مع زوجه، ثم يستقر هناك ويقطع عهدا على نفسه بأن لا يسافر أبدا.

وفقاً لعمل الأخيلة فى النصوص، فالرواية «أ» تؤكد أن السندباد قد عمل سفيرا للخليفة، ويبدو أن شرف البطل فى هذه الرواية يأتى من الاعتراف الرسمى المجامل بميزته، علاوة على أن الخليفة قد أضفى الشرعية على قصص السندباد بأن أصدر أمراً بتدوينها لتجعلها الأجيال القادمة جزءا من تراثها الرصين. وهناك عنصر آخر فى هذه الرحلة يختلف عن الثانية، يتعلق بتردد، بل كراهية، السندباد للسفر، حيث يجب أن يكون خيال السفير مطهرا من أية شبهة فى الكسب الشخصى، ويجب أن تكون كل ومضات الرغبة فى المتاجرة والربح مزاحة عن شخصية السندباد. بينما فى الرحلات الست السابقة، يشعر البطل بكل من الخوف من السفر والرغبة فيه فى آن، لأنه باعتباره تاجرا فى حاجة إلى أن يجازف ويسافر، ولكنه لا يقدر على القيام بذلك إلا بعد نسيان كاف لمصاعب الرحلة السابقة التى عاناها. فى الرواية «أ» فى الرحلة السابعة يهدئ من أية صراعات أوهموم للتاجر ـ السفير حول موضوع السفر. فى هذه الرواية يعفى السندباد من عبء اتخاذ الإقرار بأن يؤمر بخدمة الخليفة سفيراً: الواقع أن تلك المهمة الخليفية هى مكافأة له ؛ حيث لا تحمل أية شبهة فى أن البطل يخرج من أجل كسب شخصى.

فى الرواية «ب»، ليس هناك أخيلة حول مهمة السفارة، بل تتركز كل الأخيلة على التجارة والورع والميراث. ينطلق السندباد للقيام بتجارته المربحة بمركبة، وفيما بعد يتاجر بصفاته الحميدة، إنه يأتى ليرث ثروة التاجر وابنته. فى تلك الرواية، تشغل «التجارة» القسم الأوسع من السرد أكثر مما يحدث فى كل الروايات الأخرى. تتوقف الفانتازيا الأخرى الأكثر أهمية لهذه الرحلة على طبيعة شخصية سندباد الورعة، وكون زوجه مسلمة يقف فى تعارض حاد مع الخلفية الوثنية للزوجة فى الرحلة الرابعة، وهتافه الورع «لله الحمد» مؤشر دال على شخصيته المدنية، ولأن سكان المدينة من الجان فإن سندباد وزوجه يزمعان الرحيل، اختيارا فيما يبدو للعودة إلى أمن البلد المسلمة. لدينا فى تلك الرواية للرحلة السابعة إيماءات للورع الدينى أكثر مباشرة مما فى الأخريات. وهنا فى كل الأحوال ـ زواجه، هتافه، مغادرته المدينة ـ يشير إلى فكرة أن السندباد يتخذ قرارات صائبة على أساس من إدراك دينى سديد. ما هو أكثر إثارة فى هذه الرواية يتمثل فى طريقة عمل السرد؛ حيث تأتى الهدية للخليفة فى نهاية الرحلة السادسة. إن تقديم هدية للخليفة يجعله مجبرا ـ وفقا لما جرى عليه العرف ـ على رد الجميل للملك الأجنبى، إلا أن السندباد ينسى اسم البلد الذى أتى منه واسم الملك المهادى (كل منهما ترك دون اسم طوال الرحلة السادسة)، ولهذا السبب يعفيه الملك من القيام بتنفيذ الالتزام الجليل برد الشئ بمثله. وصفت الهدية فى الرواية «أ» بشكل خاص ووظفت على أنها دافع للرحلة الدبلوماسية (السابعة) للبطل. بينما فى الرواية «ب» لا يحقق الوجود الشاذ لهدية (غير موصوفة) مثل تلك الوظيفة (الدافع) المذكورة، ويبدو أن لا مكان لها أبداً فى السرد. ويبدو أيضا أنها موجودة كهفوة فى السرد الروائى. إن الهدية تعد دليلاً على علاقة من نوع ما بين الروايتين وتدعيما

للدليل الآخر على أن الرواية «ب» إعادة صياغة للرواية «أ»، ولكنها إعادة الصياغة التى تنسى، فى بعض الأحيان، أن تطرح جانبا تلك العناصر التى تظهر فى النص الأصلى، لكن لم يعد لها الآن موضع بنيوى فى الرواية الثانية. الاستنتاج الأكثر منطقية المستخلص من الوجود الغامض للهدية (فى الرواية «ب») هو أنه بينما تقتفى أثر وتنسج على منوال الرواية «أ»، لا تقوم الرواية «ب» بـ ـ أو لا تستطيع أن ترغب فى ـ مواصلة سيرها مع فانتازيا السفير، ولذلك تبتكر رواية أخرى.

عند المقارنة، سنجد أن أعمال الرحلة السابعة فى كل من الروايتين تختلف جذريا: فالمخيلة فى الرواية «أ» مصبوغة بفكرة تحالف الطبقة التجارية مع الطبقة الحاكمة واعتراف رسمى بالرواية التجارية. الرواية «ب» أكثر انشغالا فى الواقع بقضيتى التجارة الورع برغم أن كلا الأمرين حاضر فى الروايات الست، ألا أننا نجد التشديد عليهما بكثافة فى تلك الرحلة الأخيرة. فوجود الهدية يؤيد فكرة التنوع فى المخيلة، وذلك بدلا من اعتبارها صدفة فى النص، ينتج عنها اختيار إرادى من جانب الراوى لكى يحول وجهة السرد. ذلك أفضل من الحكم بشكل تعسفى بأن إحدى الروايتين هى الأفضل، الأكثر أصالة (بالمنظور المعيارى)، أو أنها ببساطة مسلية بدرجة أكبر. يجب أن نفترض أن الروايتين قد اتخذتا مسارات مختلفة عن الرحلة السابعة بسبب أنهما قد أعدتا لتسلية مستمعين متنوعى الاتجاهات.

إن ما حاولت إظهاره فى الجزء الأخير هو أن صور الفانتازيا السندبادية تشير، كما يتبين، إلى انشغالات إيديولوجية وحاجات مستمعى طبقة تجارية. لأن رواية السندباد تخاطب شخصية من خلفية طبقية «أدنى»، سيجد الناقد نفسه مدفوعا إلى الاعتقاد بأن تلك الطبقة (الأدنى)، بوصفها مرويا عليها وجزءاً من جمهور مستمعين داخل النص، تحدد شروط التخيل فى النص. ومع ذلك، فبينما يدلل الخطاب على ، أو على الأقل يتجه نحو، طبقة المستمعين الاجتماعية (الأدنى)، يأتى بوضوح من منظور الطبقة التجارية. إنه صوت السندباد البحار، وليس الحمال، الذى نسمعه. فما تعرضه علينا الرحلة السابعة هو تنوع فى مخيلة هذه الطبقة أو الجمهور. ويمكن القول، بشكل تقريبى، إنه كى تمارس الفانتازيا نشاطها فى الرواية «أ» فيجب (على الأقل) أن يتقبل المستمعون ـ أو أن يرغبوا فى ـ تحالف الطبقة التجارية والطبقة الحاكمة، إما لتحقيق رغبة أو لتمثيل شروط واقعية قائمة، ويجب أن تكون فانتازيا تحالف هاتين الطبقتين ـ كحد أدنى ـ قابلة للتصور من جهة المستمعين. ولكى تعمل الرواية «ب» بوصفها فانتازيا، فإن أخيلتها التى تدور حول التجارة والربح، مضافا إليها الاهتمام الواضح بالورع الدينى والإرث، لابد أن تكون قائمة ممثلة من ناحية، ومهمة بالنسبة إلى مستمعى الرواية «ب» من ناحية ثانية.

إن نظرة سريعة إلى الاقتصاد والعلاقات الطبقية لهذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط ستثبت أن هناك تناسقا بين بعض التطورات العامة فى واقع هذا الزمن، وهذه الافتراضات حول تحفيزات فى مخيلة الطبقة التجارية. فى خلال النقاشات حول الطبقة التجارية من التاريخ الإسلامى، نعرف أن هذه الطبقة كانت فى حالة تحول، تغير مركزها بالنسبة إلى الطبقات الأخرى بمرور الوقت، وكذلك تكوينها الداخلى، وذلك بالنظر إلى أواخر العصر العباسى. يقول المؤرخ «أ. أشتور»:

> «يبدو أن المكانة الاقتصادية والاجتماعية للبرجوازية الكبيرة (التجار) كانت عالية للغاية، تلك الطبقة كانت شديدة القوة والثراء، بالتحالف مع النخب الأخرى التى سيطرت على الجهاز الإدارى للخلافة، ولكن على الجانب الآخر، كانت طبقة ضعيفة من الناحية العددية ويمكن مهاجمتها بسهولة، بينما كانت كل من الطبقتين البرجوازية

والوسطى مقموعتين من الصفوة الحاكمة»
(أ. أشتور ص ١٤٣).

تتطابق الاحتياجات الإيديولوجية كما هى معبر عنها فى أخيلة ـ نص الرواية «أ» ، كما يبدو، مع الانشغالات المتناقضة للطبقة التجارية العباسية الموصوفة أعلاه.

ليس صعبا إذن معرفة السبب فى أن «البرجوازية» التجارية العباسية (فى مركزها الوسطى غير المستقر، بين البلاط السلطانى والعوام، فى هذا الموقف المنفرد لكل من كونها فى «تحالف قلق» مع البلاط ورغبتها فى «تحالف معترف به» مع الطبقة الحاكمة نفسها) سوف تتقبل الفانتازيا المقدمة فى الرواية «أ». فى تقدير «أشتور» أن مثل ذلك التحالف الهش لم يعد ممكنا خلال الحقب الإقطاعية التالية من التاريخ العربى فى القرون الوسطى، فالدراسات الأحدث لـ «محمود إبراهيم» و «بيتر جران» تشير إلى الفكرة نفسها.

إن وضع الطبقة التجارية فى القاهرة المملوكية يختلف تماما عن الطبقة العباسية. فقد جعلها كونها مقموعة من الطبقة الحاكمة بدرجة أكبر، أكثر معارضة للحكام الشراكسة. يقول «أشتور» فى نقاش حول النظام الإقطاعى:

«اتخذت البرجوازية، التى كانت تخسر مكانتها بشكل جلى، موقفا معاديا تجاه الحكام الجدد، وحيثما كانت الظروف مناسبة، كانت تجنح دائما إلى التمرد (أشتور، ص ١٨٣) .

وفى مكان آخر ، حيث يشرح حالات هدم تحالفات الطبقة التجارية وكذلك التدهور الاجتماعى بوجه عام، يقول «أشتور» :

«وبينما استمر الأيوبيون فى ترك بعض الحكم الذاتى للبرجوازية، قام المماليك بإلغاء البقية الباقية من الإرادة الذاتية، لقد فقدت روابط الحرفيين معظم نفوذها، فالتدهور السياسى لبرجوازية الشرق الأوسط تحت مماليك «البحرية» ارتبط بشكل واضح باعتمادها اقتصاديا على الارستقراطية الإقطاعية» (أشتور، ص ٢٨٤).

فى مثل تلك الظروف، ليس من الصعب أن نرى سبب عدم وجود رواج كبير لفانتازيا عن التحالف بين البلاط والطبقة التجارية. لو كان النص الأصلى يتضمن فانتازيا السفير، فليس غريباً فى مثل هذه الظروف أن تستبدل بأخرى. على ذلك، يطابق التركيز الغريب على الورع الروابط الإيديولوجية بين الطبقة التجارية والصفوة الدينية فى تلك الفترة، التى تتكون غالبيتها من أفراد مأخوذين من الأسر التجارية الأغنى [١٦]، قد يكون التركيز على الإرث فى الفانتازيا أكثر دلالة على رغبات الطبقة التجارية خلال الحقبة الإقطاعية: وكما يشير «أشتور»، أن ماضغط التطور والنمو فى الشرق الأوسط غالبا، وما قد حال دون التكتلات الاقتصادية وتشكلها كما حدث فى الغرب، هو فى الحقيقة:

«النظام المالى للمماليك الذى جعل نمو الأسر التجارية مستحيلا؛ فالحكومة كانت تستطيع دائما أن تجردهم من أموالهم عن طريق فرض الضرائب، لم تبق العائلات الكبيرة مثل «الكريمى» والتجار الكبار على حالهم من الثراء لمدة تزيد عن ثلاثة أجيال» (أشتور، ص ٣٠١).

فرضت الضرائب إلى حد الموت. لم تكن العائلات التجارية قادرة على الإبقاء على ثروتها داخل الأسرة ولم تكن قادرة على منحها لأى ذرية؛ أى لم تكن قادرة (باعتبارها طبقة) على إعادة إنتاج نفسها. أو كما يتساءل محمود إبراهيم:

«ما نوع المكان الذى كان يمكن للطبقة التجارية أن تمتلك فيه، عندما تحول النظام

الاقتصادى المهيمن من الفترة الأولى للإسلام التى تميزت بازدهار توسعى وتبادل تجارى بالمقارنة مع الأخرى التالية (ما بعد العباسية) القائمة على أساس إقطاعى وتقهقر؟ ».

لو أن رواية السندباد تبدأ ببطل يبدد ثروة أسرة، فى الرواية «ب» فهو يستطيع أن يرث آخر، إنه الحلم اليوتوبى التجارى بميلاد جديد واستمرارية. من السهل أن نرى كيف أن هذه الفانتازيا لكونها بالضرورة ليست متحددة بالحقبة الإقطاعية، تعمل فعلا بطريقة جيدة (وحتى أفضل من فانتازيا السفير) فى داخل سياق تطلعات ورغبات الطبقة التجارية المملوكية.

ما أتمنى أن يكون واضحا الآن هو أن هاتين الروايتين نتاج لبيئتين شديدتى الاختلاف: وفقا لتفسير «أشتور» والآخرين ـ تشير الرواية «أ» إلى خصوصية العصر العباسى بالتحديد، وتشير الرواية «ب» إلى مملوكية إقطاعية تطابق الخصوصية المصرية. تحمل الرواية «أ» سمات العلاقات التى حكمت الفترة التجارية التوسعية فى التاريخ الاقتصادى الاجتماعى العربى، وتحمل الرواية «ب» الموقع المتناقض للطبقة التجارية فى الفترات اللاحقة فى الظروف الإقطاعية؛ حيث كانت مطالب وحاجات الطبقة التجارية فى الحقبة العباسية مختلفة تماما عن مطالب وحاجات الطبقة نفسها تحت شروط الحقبة المملوكية الإقطاعية، فالنصوص التى قامت بتسليتهم كان يجب أن تكون متنوعة. هذا بالتحديد ما أعنيه بالخصوصية التاريخية، وهو أن هذه النصوص ليست منفكة عن التاريخ الاجتماعى، بل هى جزء منه، وأن ننكر هذا الجانب من (ألف ليلة وليلة) معناه أن نتغافل عن حقيقة أن حتى الأخيلة النصية عليها أن تكون تاريخية.

الهوامش :

١ ـ من الضرورى فى بعض الأماكن أن نتخلص من التشكيل فى لغة النص، لأن الإيقاع يبقى. فعلى سبيل المثال: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح» و «البحر العجاج المتلاطم بالأمواج» .

٢ ـ جوشوا بلاو، الظهور والخلفية اللغوية للعربية اليهودية: دراسة فى أصول العربية الوسطى، ١٩٨١. (بالإنجليزية) .

٣ ـ بيير بورديو، التميز: نقد اجتماعى فى حكم التذوق، ١٩٨٤ (بالإنجليزية).

٤ ـ تزفيتان تودوروف، شعرية النثر، ١٩٧٧، ص٨٢. (بالإنجليزية). لقد ذكرنا الأخطاء الشكلانية هنا، لكن هناك أيضاً «تحليلاً نصياً» غير تاريخى آخر قد طرحه المستشرق «فون جروناباوم»، يقول فيه إن ألف ليلة، بدلا من أن تكون نصوصا عربية أو أن تكون خصوصيتها عربية ؛ هى فى الواقع ليست أكثر من إعادة كتابة نصوص من أصول إغريقية أقدم (جوستاف فون جروناباوم، الاقتباس الإبداعى: اليونان فى ألف ليلة وليلة، فى «الإسلام فى القرون الوسطى»، ١٩٥٣) (بالإنجليزية) .

٥ ـ عابد خازندار ، رواية ما بعد الحداثة ، جريدة «الرياض»، ١٦ يناير ١٩٩٢.

٦ـ بيتر مولان ، السندباد البحار: تعليق عن أخلاق العنف، فى «مجلة الدراسات الأمريكية حول الشرق»، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).

٧ ـ أ. أشتور، تاريخ اجتماعى واقتصادى للشرق الأوسط فى القرون الوسطى، ١٩٦٢ (بالإنجليزية).
بيتر جران، الجذور الإسلامية للرأسمالية، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).
محمود إبراهيم الرأسمال التجارى و الإسلام، ١٩٩٠ (بالإنجليزية) .

٨ ـ ميا جيرهارد فن الحكى دراسة أدبية فى ألف ليلة وليلة ، ١٩٦٣. ص١١. (بالإنجليزية).

٩ ـ جيرهارد ، ص ٢٤٢ ـ ٢٥٠ .

١٠ ـ جيرهارد ،ص ٢٤٦ ـ ٢٥٣ .

١١ ـ جيرهارد ، ص ٢٥٢ .

١٢ ـ لوى ألتوسير، لينين والفلسفة، ١٩٧١. (بالإنجليزية).
١٣ ـ النص الأول من هذين النصين هو طبعة كالكتا الأولى، الرواية «أ»، والثانى من طبعة كالكتا الثانية، الرواية «ب».
١٤ ـ المثل «اطلب العلم وحتى فى الصين» يشير إلى ذلك.
١٥ ـ جيرهارد، ص٢٤٣.
١٦ ـ أ. أشتور، ص ١١١.

المراجع :

ـ «ألف ليلة أو كتاب ألف ليلةوليلة»، بتحرير و. هـ. ماكناخطن، كالكتا، ١٨٣٩.
ـ إ. شموى، تأثير اللغة العربية على عقل العرب، فى «مجلة الشرق الأوسط»، المجلد ٥، ١٩٥١.
ـ شارلز فيرجسون، «الثنائية اللغوية».
ـ سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة ، القاهرة، ١٩٥٩.
ـ فريدريك جيمسون، التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية، فى بصمات الظاهر، ١٩٩٠.
ـ فريال جبورى غزول، الليالى العربية: دراسة بنيوية، القاهرة، ١٩٨٠.
ـ كتاب ألف ليلة وليلة ، بتحرير محسن مهدى، ١٩٨٤.