مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 10 العدد 2 أ ، 2013، ص ص 1269- 1296

رواية "يحيى"[1] لسميحة خريس وجدلية التثبيت والتغيير في الخطاب الديني

رزان محمود إبراهيم*

ملخص

تنقسم الدراسة إلى محاور ثلاثة متتالية: تصب جميعها في الغاية الرئيسية الساعية إلى رصد التوسيع والانغلاق في الخطاب الديني وفقاً لرؤية خاصة تتبناها الرواية. أول هذه المحاور هو التطواف الفيزيقي وأثره في التطور الروحي. وهو ما ستظهره الدراسة عاملاً قوياً في تشكيل بنية خطابية منفتحة, قبالة بنية أخرى سمتها التضييق والانغلاق. ثانيها: حوارية الخطاب الديني, وهو ما يصب مباشرة في عنوان الدراسة, وفيه محاولة لرصد محوري الخطاب الديني بالتحليل والأمثلة, التي تدلل على تجاذب خطير, يعكس إلى درجة كبيرة رؤى مرتبطة بأنظمة ومؤسسات, دأبها منذ الأزل الحفاظ على أنماط متشابهة متكررة لأغراض ومصالح خاصة. يحضر المحور الثالث؛ البنية الفنية ليسلط الضوء على ما يجعل نصنا قيد الدراسة فناً وأدباً؛ وهو ما اقتضى رصداً لجملة من المعالم الفنية, تدخل في إطار شحنات جمالية ما فتئت أن تكون وسيلة الأديب في التأثير على متلقيه.

مدخل

من رحم وعي كبير بالتوظيف السياسي للدين في تاريخنا القديم والحديث, أصبح نقد الخطاب الديني –كما يقول نصر حامد أبو زيد - مطلباً معرفيا ملحاً بالنسبة للدارسين[2]؛ فرواية " يحيى" تضعنا وجهاً لوجه إزاء سيف التكفير المسلط على كل من يحاول أن يفكر تفكيراً علمياً في فترة تاريخية بات فيها التغيير ضرورة ملحة, وذلك ما تظهره الرواية حين تلقي الضوء على مرحلة من مراحل الأمة العربية تأزمت فيها الأوضاع على كل الصعد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والفكرية. وهي الأوضاع التي تحتم بالضرورة نمطاً من الكتابة يناقش المبرر التاريخي لمطالب تجديد الفكر الديني. ومن هنا تختار هذه الدراسة رواية " يحيى" بما تطرحه من رؤى تجديدية في إطار الفكر الديني, وبما تدعو إليه من ضرورة في إعادة النظر في ما اعتبر مسلمات فكرية وعقيدية ينطلق منها الخطاب الديني. ولا يخفى على متابع للخطاب العربي الآن أنه يعيش أزمة مقلقة تستدعي تحليلاً نقدياً, يستعين بكل بؤرة ضوء متاحة بغرض التفاعل معها أولاً, ومن ثم تقويتها[3].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا - الأردن.

تزخر هذه الرواية بديناميكية عالية على أكثر من مستوى, وهي الديناميكية الي ستتخذها الدراسة محركاً أساسياً في تحديد محاورها الرئيسية, بدءاً من التحول المكاني الذي برز محدداً رئيسياً في تحديد معالم فصولها, وهو ما واكبه تحول داخلي نفسي على صعيد الفكرة والمكون النفسي لأكثر شخوصها, وإن كنا بالضرورة سنركز على بطلها الرئيسي يحيى, الذي صارع الحياة من أجل البقاء ليبقى, وتحقق له ذلك حتى بعد أن اتخذت المؤسسة الرسمية قراراً بتصفيته. **وهو ما يقحمنا على نحو حتمي بممارسة نقدية تطيح بقاعدة اللاتدخل, التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة, ومع ما هو صلب في حياة الناس في زمنهم الحاضر**[4], وإن كنا هنا نتناول رواية تاريخية تعود بنا إلى الفترة الممتدة بين الربع الأخير من القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر, أي أربعة قرون إلى الوراء, فإن هذا يعني بالضرورة بحثاً عن ماض قابل للاستخدام في الحاضر, مذكرين بقولة جوتة بأن التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر, مما يجعل التاريخ نصاً قابلاً للتجدد[5].

في صفحاتها الأخيرة, تفصح لنا الروائية بأن الكركي لم يكن مهماً في صيرورة الحياة ولا ترك وراءه أقوالاً وأمثالاً, ولا أقيم له مقام أو زاوية, انتهى ذكره تماماً, إلا شذرات لا وزن لها, تمر خفيفة بين أرتال الكلام منسية لا يقرؤها أحد. وأنه لسبب ما اختارها وأغواها وشدها إلى قلمها وهي في بدايات القرن الواحد والعشرين[6]. ونقول في هذا الشأن: إن اختيار الكاتبة ليحيى بطلاً لروايتها يتضمن تحدياً لكل نظام تاريخي يقصي المنشقّ والمختلف بالرأي، وهي بهذا تنحاز إلى سياق أدبي يسعى لاكتشاف الإنسان بدلاً من إسكاته، ويبث الشك حول ما يبدو مُطَمْئِناً في يقينيته. وهو ما يبدو منسجماً وقولة أراغون الشاعر الفرنسي المعروف من أن التاريخ يُكتَب في الأغلب من وجهة نظر المنتصرين، بينما يتطرق الأدب في بعض نصوصه لمقام المهزومين[7]. وهو ما يعطي الرواية وفقاً لستيفن كرينبلات سمتها الأخلاقية حين تكشف عن منطقة من الوجود كانت مجهولة[8]. خصوصاً أن الرواية تتحدى وبشكل ملحوظ معتقدات بعينها قامت لترسيخ علاقات الهيمنة والخضوع, عبر خطاب نفعي يقصي المنشقّ والمختلف في الرأي بوصفه تابعاً لإبليس، ويتوسل لذلك أشخاصاً توهموا أن من حقهم قتل الآخرين باسم الحق الإلهي, مستثمراً سلطة خادعة تجعل الآخرين يعتقدون أن جهة ما تمتلك السر الذي يمنح من يمتلكه موقعاً استثنائياً، وهو ما يعكس ثقافة مريضة لا تقبل الاختلاف في الرأي، وتتكئ على وعي يتعلق بدور الإنسان داخل عالم غير قابل للفهم. وتصبح الحقيقة بحسب ما تقدّم هبة إلهية من السماء، لمن ينفذ أوامر إلهية تبعثه من جديد، بل تمنحه جزءاً من هذه الألوهية[9].

كذلك لا يفوتنا, ونحن نعلق على هذا الاختيار, أن نقول إن المصادر التاريخية تجتزئ الأخبار, والكاتبة في أكثر من موقع تحيل إلى المصدر التاريخي الذي استقت منه, ويبدو من المنطقي القول إنها تناولت قبساً مّما أشار إليه المصدر التاريخي, أو أعطاها خيطاً منه, فالتقطته

وأضفت عليه أبعاداً مركبة ليأخذ شكله الواقعي, ويستوي أمامنا نموذجاً إنسانياً, ومن هنا طالعنا عن كثب يحيى التاريخي الذي تحول بفعل الإبداع حقيقة فنية ضمن وسائط فنية مشروطة, خضعت للخيال والابتكار, دون أن تكون بديلاً عن المادة التاريخية.

تنقسم الدراسة إلى محاور ثلاثة متتالية: تصب جميعها في الغاية الرئيسية الساعية إلى رصد التوسيع والانغلاق في الخطاب الديني. أول هذه المحاور هو التطواف الفيزيقي وأثره في التطور الروحي. وهو ما ستظهره الدراسة عاملاً قوياً في تشكيل بنية خطابية منفتحة, قبالة بنية أخرى سمتها التضييق والانغلاق. ثانيها: حوارية الخطاب الديني, وهو ما يصب مباشرة في عنوان الدراسة, وفيه محاولة لرصد محوري الخطاب الديني بالتحليل والأمثلة التي تدلل على تجاذب خطير يعكس إلى درجة كبيرة رؤى ومصالح خاصة بأنظمة ومؤسسات, دأبها منذ الأزل الحفاظ على أنماط متشابهة متكررة لأغراض ومصالح خاصة. يحضر المحور الثالث؛ البنية الفنية ليسلط الضوء على ما يجعل نصنا قيد الدراسة فناً وأدباً؛ وهو ما اقتضى رصداً لجملة من المعالم الفنية تدخل في إطار شحنات جمالية ما فتئت أن تكون وسيلة الأديب في التأثير على متلقيه.

المحور الأول: التطواف الفيزيقي وأثره في التطور الروحي.

نلمس في هذه الرواية توسلاً لعنصري الرحلة والتاريخ, وهو أمر بات شائعاً في أكثر من رواية عربية, بل إننا نستطيع أن نقول إن هذه الرواية في بنيتها السردية هي خير ممثل على القول إن الرحلة هي إحدى أمهات الأشكال الكبرى للأدب, وتدعم بشكل لافت رأي شكلوفسكي أن الرواية منحدرة من التاريخ ونصوص الرحلات. وفي هذا السياق برز في هذا النص السردي تعالق بين الروحي والترحال, فجاءت الرواية تدويناً لرحلة البطل يحيى, وهي الرحلة التي طوَف من خلالها في أكثر من بقعة جغرافية, كان لها وقعها الخاص عليه في اكتشاف الكون والعالم والإنسان على نحو خاص[10].

تتوزع أحداث الرواية عبر فصول ستة, يواجه يحيى خلالها تحديات كبرى, على أكثر من صعيد. في الفصل الأول الذي يمتد في الفترة ما بين 1575-1591 في جلجول, يبرز التحدي الأول مع الطبيعة, حيث الجراد, والأمراض, والأوبئة, ومحاولة التصدي لها من خلال أنواع العشب والنباتات, أو حتى بالاستعانة بمعتقدات خاصة رسخت في ذهن أهل جلجول. ونبقى في هذا الفصل, أي الأول من الرواية مشدودين قبالة مريم أخت يحيى التي اجترحت معجزة الإبقاء على حياة شقيقها. لم تقتصر التحديات التي يواجهها يحيى على عوامل بيئية طبيعية؛ ففي الفصل الأول أيضاً يبرز البشر عاملاً آخر في ظل فترة زمنية برز فيها الاستبداد التركي, وكانت أولى هذه الإطلالات حين اختفت أم يحيى(نفل) عبر موت غريب تربص بها " داخل حرملك العسكري العثماني, وفي إهاب جسدها المريض المتهاوي"[11]. وكما هو الحال دائماً مع المستبد, كان لا بد من وجود أعوان له, وهو ما كان جلياً في الرواية من خلال الشيخ صايل الذي يحضر وأولاده

بمن فيهم أحدهم الذي يفكر في الارتباط بمريم التي تتفنن في تحدي الأوطة وتبرز ابنة لها بأس الرجال[12], تعد الأدوية من النباتات البرية, وتنسج صوف الخيام والحصر, وهو ما أهلها أن تحمل لقب النحلة الزنانة[13].

في ظل هذه الظروف ينشأ يحيى الذي بدا التفرد سمة ملازمة له منذ البدايات؛ فقد كان يقوم بجولاته في الغابات يتأمل ويرفع الفراشات والحشرات المرمية على الدروب إلى مواقع آمنة علها تشفى وتطير[14]. تأخر في حفظ القرآن على يد المولى أمين لأنه مولع بالفهم, يسأل كثيراً عن كل صغيرة وكبيرة..وهو يجادل. وكان المولى قد هيأه لضمان سير الكتاب تحت الشجرة بعده[15]. ويلفتنا في يحيى منذ البدء حرصه على قراءة اللوحات الرخامية المتناثرة, حادساً أنه سيظل عمره كله يفتش عما خط على بلاط الأضرحة, وما خفي من حقائق حول رجال مروا ثم غابوا. **يقرأ الحجر** كمن يعود به الزمن, محققاً ولعه الغريب بقراءة ما خط الأولون على الحجارة وفي جدران الأبنية. كذلك يبرز كتاب عيون الحكمة لابن سينا, في مقدمة ما أثّر في يحيى حتى قيل إنه فقد صوابه لفرط ما يعمل عقله فوق طاقة البشر[16].

وكعهده أبداً, ما كان للمستبد أن يرضى بما تخبئه الأيام من " ريح غريب جديد؛ ريح قد يقتلعه من موقعه, ويذروه في الفراغ"[17]. ومن هنا يزور أبناء الشيخ صايل الثلاثة القلعة متقدمين بشكوى يتهمون فيها يحيى بالتوسع في تفسير القرآن ومناقشة آيات الواحد العلي, بما عدوه " استهانة بأسياده, وعدم التزام بما جاء في كتاب الله من علم يكفي البشرية.."[18]. فكانت المؤامرة الأولى على يحيى تفضي إلى إرساله جندياً في عسكر الامبراطورية, لا كعسكري محارب, ولكن أستاذاً يعلم الجند آيات القرآن[19]. وهو ما جابهته مريم بالفعل حين أخذته بعيداً عن بوابات الكرك وتوغلت جنوباً, اجتازت الوادي, والتقت بالدواج الذاهب إلى سينا, فأعطته المشخص الذهبي أجراً لقاء اصطحاب شقيقها إلى سينا[20].

في التيه يمتد الفصل الثاني سنتين اثنتين **1591-1593**, تنقلنا بها الرواية إلى عوالم مختلفة تذهل يحيى, ويسيطر عليه شعور بأنه " مجرد نقطة حائرة ضائعة في فراغ مهيب.."[21]. وما كان ليحيى أن يتوقف عن المعرفة والبحث؛ ففي سيناء, ووراء المكتبة الخشبية يقلب **المخطوطات,** يتوه بين مئات الأناجيل وعشرات الكتب والمخطوطات السيناوية, وفرمان الراشدين, وهناك أيضاً بات العابرون والحجاج المسيحيون إلى دير سانت كاترين يبحثون عنه؛ كي يقودهم دون خطأ في الدرب. كانت الكرك في الفصل الأول بحمولتها الثقافية البيئية هي الإطار الذي ارتكزت عليه الرواية في مسارها الخارجي والداخلي, في هذا الفصل جاء التحول بادياً للعيان, على أكثر من صعيد؛ فبدت لنا أغاني الأطفال في الاستسقاء في سينا, كما لفتنا عقاب البشعة(طقس كي اللسان بالنار لإثبات الصدق), وغيرها من ممارسات ما فتئت ملتصقة بخصوصية المكان.

في الفصل الثالث والذي يمتد سبع سنين عددا **1593-1600, نرقب يحيى وقد وصل إلى المحروسة برفقة الدواج. نلمس انبهاره** أمام المدينة وسوقها, ونلاحظ انشغاله في التعرف إلى الناس. ولا يفوت الرواية أن تلقي ضوءاً باتجاه الوضع السياسي لمصر في تلك الآونة, إذ نتلقى أخبار يحيى ومصر غارقة في محنة وظلمة, بل تصير المحروسة كهفاً يبتلع أبناءه, إذ يتناوب فرسان الانكشارية أو الجند مهمة إرعاب الناس, وجني ما لديهم من أقوات ومتاع، والسلطان العثماني كان معنياً بتسييد الحقد والصراع بين الناس كي لا يجدوا وقتاً لتدبر شؤون البلاد[22]. في ظل هذه الأجواء كان يحيى يمارس مهنته في تعليم الصغار قصار السور وطوالها, إذا وجد بينهم مهتماً. كذلك يمارس عملاً في سوق النحاس يثبت فيه حرفية وفنية عالية, توصله إلى الالتقاء بهفوف الكركية التي كان ابن الشيخ صايل قد باعها جارية للقائمقام, الذي نزل بها أرض مصر. واتخذها زوجة قبل أن يهبها داره[23]. ومعها يلتقي بجمان التي تحبه ويحبها, وتكابد من أجله كثيراً من الصعاب. وتلاحظ أنه كان ينقش النحاس على إيقاع حزن كبير ثقيل, يتحول بعد اللقاء إلى إيقاع البهجة والفرح[24]. كما تلاحظ رسم السوسنة في كل آنية نحاسية ينقشها, فقد كان حريصاً على كنيته بنفس القدر الذي كان يحرص فيه على هذه الزنبقة السوداء التي تطلع كل ربيع في سفوح جبال الكرك[25].

إن كانت **المدينة الصاخبة بالضجيج** قد أبعدته عن قرطاسه وكتابه وعن عيون الحكمة, فإن هذا أمر سبب الكثير من الفزع ليحيى, لذلك نجده وقد اختار الرجوع إلى حيث يجد ما تحب نفسه وتهوى من تمعن في الكلام وتنقيب عن المعرفة. وكان سبيله إلى ذلك موافاة أدهم في حانوت الوراق يقلب الكتب والقراطيس والمخطوطات وعلوم الفقهاء والأئمة, **وهناك يحصل** على نسخة من **عيون الحكمة, كما يقرأ** المقابسات والإمتاع والمؤانسة وتراجم ياقوت الحموي والفهرست والحيوان. ويتسنى لنا حينئذ معرفة قلب يحيى الذي ينبض لكل معرفة جديدة, وروحه التي تفتتن وهو يقرأ ألعاب حيوانات الجاحظ, كما عندما تتلاعب غمازات الفاتنة جمان, أو حين يدق بمطرقته السوسنة على طرف الصحن النحاسي[26]. ومن ثم يجلس يحيى **طالباً في الأزهر,** بصحبة قطعة ذهبية (المشخص) آمن بقدرتها على توثيق رحلة حياته, فما كانت لتغادره إلا لتعود إليه مرة أخرى, إلى أن تصل الفيحاء عن طريق جمان. فتنتهي رحلة حياته بهذه القطعة.

بعد غياب سبع سنوات تصفها الرواية بأنها كانت عجافاً على جلجول ومريم أخت يحيى, يقرر يحيى العودة إلى مسقط رأسه, وهي عودة تكالبت الظروف عليها, فكما كان شأنه في الترحيل القسري الأول, نجده في عام 1600 مضطراً أن يغادر المحروسة إلى الكرك, إذ ما كان لرجالات الأزهر التابعين لسلطة المستبد قبول يحيى بأفكاره الجريئة. كذلك وصلت يحيى أخبار مرض أبيه في موجة الحمى الصفراء التي اجتاحت جلجول ودفعت أهلها إلى مغادرتها إلى الكرك. فيكون لهذا توابعه الممضة إذ صارت جلجول ملكاً خاصاً لأبناء الشيخ صايل الذين لاحقوا يحيى واتهموه بأنه

يحرض الناس للتعبير عن غضبهم واحتجاجهم, وبأنه ينشر أفكاراً تحرض على تفسير آيات الله بغير ما جاء به المفسرون الأوائل[27].

يقضي يحيى ست سنوات في مسقط رأسه يخاطب بعدها **المفتي الميداني** في دمشق, يصف له ما حل بالبلاد من "..استقواء كل من مر جيبه, أو شرع سيفه, على كل من فكر واجتهد..."[28]. ومن ثم يغادر إلى الفيحاء سنة 1608. ويأتي الفصل الخامس محملاً بتفاصيل صورية تنقل لنا بكثير من الإسهاب والتفصيل صناعات هذا البلد, خصوصا فيما يتعلق بالنسيج وتصنيع الورد, كما لا تغفل عادات وتقاليد خاصة عايشها يحيى عن قرب. ينخرط يحيى في الحياة في الفيحاء, ويعمل نساجاً بإشراف زيدون المسيحي, إلا أنه يتخذ لنفسه مجلساً في بستان الورد يسترعي انتباه القاضي بما يجري في مكان قصي من اجتهاد على الفقه والدين[29].

تتعاظم الأحداث وتتصاعد على نحو مأساوي حين تقضي سلطة الاستبداد العثماني بإرسال بعض من الحرفيين إلى القسطنطينية ليعمر مسجد السلطان أحمد في استانبول, دون مراعاة لأحوالهم الأسرية ومسؤولياتهم الحياتية واختياراتهم[30]. ولا يتوقف مسار الظلم بإدراج اسم زيدون المسيحي في سجلات العثمانيين. إذ يعثر عليه جثة جرفها ماء النهر البارد في الغوطة حتى اصطدمت بفرع تدلى على شجرة جوز ضخمة عتيقة تعارض المياه[31]. وما كان ليحيى إلا أن يحزن لخسارة الرجل الذي رعاه واصطفاه, فيستعيد كلمات برهان شيخ زاوية العميان في الأزهر عن دنيا يسود فيها الجور, ويفتري فيها القادر على من لا يقدر, فلا يقام عدل, ولا ينصف مظلوم[32]. يبادر يحيى بعدها إلى بعث رسالة إلى قاضي القضاة- ردا على ما اختتم به خطبته بالدعاء المعتاد للسلطان- يقول فيها: " وهل تصح الدعوة للسلطان الجائر على منابر الهدى؟ وفي موقع الدعاء والتقرب إلى رب العباد؟ وهل تجدد بيعة المسلمين لمن ظلم وأفقر وبطش؟ هل لأفواه الأئمة أن تبايع دون إجماع العامة المظلومين وموافقتهم؟"[33]. مما يقضي بأنه معتوه لا بد من تحويله **للعلاج** والإقامة في البيمارستان, وفحصه وعلاجه من مس أصابه, على أن يحبس فلا يغادر مكانه أبدا[34].

لم تقف الأمور عند هذا الحد, فبعد سنتين يقضيهما يحيى في الفيحاء, يأتي فصل الزلزلة, الفصل الأخير من الرواية. يُستدعى فيه يحيى إلى المحكمة بحضور جمع من علماء دمشق, كي يبتوا في أمره جماعة, وكانوا قد أرسلوا إلى الوالي العثماني الذي قضى بالتشهير به وقتله قطعاً لدابر الفتنة[35]. في طريقه إلى المحكمة تضع جمان المشخص بين يديه " فعب من الهواء تنشقا وسع صدره, وولج باب المحكمة باسمًا مستبشراً محلقاً كأنما يطير"[36]. فما كان لغير عقل يحيى وقلبه أن يكون سيداً عليه, فعلى الرغم من استتابة يعلن فيها يحيى ندمه على مواجهته الظلم, نجد الرواية وقد حافظت عليه مالكاً لنفسه, وما كان ليحيى إلا أن يحيا, حتى لو انتقموا من جسده وعاقبوه, فقد صار كما قال عنه أبو سندس" **فكرة حية لا تموت وانتصر"**[37].

حملت فصول الرواية المتتابعة تجاذباً واضحاً بين إخبار يضيء الأشياء بمنظور يعتمد المعاينة والقراءة والتأويل والسماع، ممّا يمكن وصفه بأنه تطواف في الوجود الفيزيقي المستند إلى مرجعية ملموسة في الزمان والمكان من جهة، وبين سرد متقصد يعمل لصالح بطل يبدأ حائراً متسائلاً, وهو ما دفع باتجاه جعل الرحلة[38] وسيلة من وسائل تسجيل انطباعات يحيى ومشاعره عبر منظور خارجي يتولاه راو يحرص على رصد نتاج تفاعلات يحيى مع البيئة والموروث الفكري والمعرفي الذي تابعناه معه بكل فضول؛ وكما الدراسات الثقافية برزت ثقافة المكان حقيقة أعانت وتعين على تشكيل التاريخ وتنميطه [39]. فما كان ليحيى بقناعاته التي رصدناها أن يكون بعيداً عن عوامل التشكل المركب للفعلية الثقافية, وهو ما أعانت عليه مسارات بيئية متغايرة, هيأت له اكتشاف العالم والإنسان, ومثلت له سبيلاً من سبل البحث عن التوازن الروحي والفكري[40]. ويبقى يحيى في مساره الصعب شاهداً على أن ممارسي الظلم والعنف هم أهل سلطان, لا أصحاب إيمان. ولطالما حرصوا على استخدام ستار من التأويلات الدينية تسمح لهم بممارسة العنف لأغراض لا شأن لها بالديانة، وهنا يأتي دور الرواية الرائد – حسب كونديرا- والمتمثل في حرص متعمد على تمزيق كل ستار يحجب الحقيقة[41], ويتمسك بأنساق موروثة تحجب عن الإنسان حقه في سؤال يجترئ على الحاضر, ويعلن تمرد المحاصَر على المحاصر.

المحور الثاني: حوارية الخطاب الديني

تنخرط الرواية على نحو كبير في جدال القوى التاريخية غير مستبعدة جدال أصوات العصر الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية, والرواية تتبع نهجاً حوارياً يتيح لها حركة متنامية انبنت بشكل رئيسي على تصوير الأفكار المتوازية والمتباينة والمتشابكة؛ وهو ما عبرت عنه الدراسة من خلال علاقات طباقية, برزت في إطار جدلي, كانت حدة الصراعات فيه تعلو وتهبط وفقاً لحدة التباين الذي تجسده فكرتان أو قوتان, وهو ما ترك أثره الملموس في خلق وحدة داخلية للبناء العام للأحداث.

توجه الرواية نقداً ضمنياً لتلك الصورة التي تنحي قوى أنثروبولوجية طبيعية, تولد مع الإنسان؛ العاطفة, الشهوة, الحساسية الجمالية, بدعوى أن السعادة الحقيقية تكون في العمل على تجاوز هذه القوى, فالرواية تعلي من هذه القوى, بل وتجعلها شروطاً موضوعية ينشط بها العقل؛ فالسعادة كما يقول كونديرا لا تكون في التسامي والتجاوز, وإنما في الاعتراف بكل ما هو بسيط وضعيف في حياة الكائن الزائل[42]. ومن هنا يخاطب يحيى جمان - التي انتابتها المخاوف حين عزم على دخول الأزهر- بالقول: "...إذا كان الأزهر يعد تلاميذه للإيمان, فإن المؤمن يحب مطلقاً, والكافر يبغض مطلقاً, ومن قل علمه اجتمع فيه بغض وحب, فتأهبي إذا ما ضمني الأزهر, لقلب يفيض محبة وحتى يغرق الربع وصولاً إلى بيت الأزبكية"[43]. لذلك أيضاً لم تُجد تحذيرات الحاج جعفر ليحيى حين خاطبه بالقول: " أنت أزهري, لا تضع نفسك في مثل هذا الموقع, سبق وقلت

لك؛ إلا الغواية"[44]. ومن الباب نفسه نستطيع أن نفسر ما جلبه مجيء جمان من قاهرة المعز إلى يحيى في الفيحاء من تشكيك بشخصه, فهو في نهاية المطاف رجل بشري مثل الآخرين, له أسراره ونساؤه, وربما خطاياه أيضاً, وليس ملاكاً متطهراً سقط سهواً من السماوات العلى, وما يستحق كل ذلك التبجيل والانصياع الذي يحصل عليه من الأتباع والمتأثرين بسحر كلامه[45].

ومن هنا كثرت المناوشات بين يحيى وأستاذه فيما **يتعلق بزينة الله**؛ فالأستاذ يرى أن الطيبات للمؤمنين الصابرين أرجئت إلى يوم القيامة, ولم ير يحيى أن الآية تحرم المتع على تلك الصورة[46]. وحين كان أستاذ الزاوية في الأزهر يرى أن " **الغناء يصد** عن ذكر الله, ويصرف النفس إلى متع الدنيا وشهواتها دون التفكير بالآخرة " مستشهداً بما ورد عن أبي الطيب الطبري: إن علماء الأمصار أجمعوا على كراهية الغناء ومنعوا عنه, بل ويؤكد إجماعاً على تحريم إجارة نائحة أو مغنية, ويدعو" اللهم نعوذ بك من مزامير الشيطان"[47]. يرد يحيى بما يبدو غريباً وجديداً, بينما هو **بعث لشيء قديم منسي**, فلا بدعة في القول سوى إيقاظ ما كان نائماً في بطون الكتب[48]. لذلك ينقل عن ابن حزم قوله: " إن من نوى باستماع الغناء عوناً على معصية الله, فهو فاسق, ومن نوى ترويح نفسه ليقوى بذلك على طاعة الله عز وجل وينشط نفسه بذلك على خير فهو مطيع ومحسن, وفعله هذا من الحق, ومن لم ينو طاعة ولا معصية, فهو لغو معفو عنه..."[49]. كما يرد على أستاذه في الأزهر استناداً إلى ما خطه الإمام الغزالي في كتابه " آداب السماع والوجد" " البليد الجامد القاسي القلب, المحروم من لذة السماع, يتعجب من التذاذ المستمع, كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج, لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال, وكذلك غلاظ القلوب والعقول, لا يدركون لذة الغناء"[50].

يطرح هذا الجدل بشأن الغناء سؤالاً وجيهاً وهو: لماذا يسبب الفن فزعاً لخطاب التحريم فيحاول محاصرته ومصادرته؟ وهو ما يجيب عنه نصر حامد ابو زيد بالربط بين الفن والحرية, فالفن هو المجال الأخصب لممارسة الحرية, وحين تصاب المجتمعات بالفزع من الحرية, يكون الفن ضحية هذا الفزع؛ ففي قضية الغناء التي كانت مثار جدل في روايتنا قيد الدراسة, تكون الموسيقى شكلاً من أشكال التحرر من قيود الرتابة, ومن أجل هذه الحرية المبدعة يكره المتشددون الفن, ويضعون في طريقه الأشواك والمحاذير[51]. ولا ننسى في هذا السياق إمكانية للرد على كل من يحرم الموسيقى بما تعتمده الصلوات والأدعية والابتهالات من صيغ شعرية إيقاعية لا يمكن إنكارها في جميع الديانات, وعلى الأخص صيغة ترتيل القرآن بإيقاعها صيغة شعرية فنية بامتياز, بل إن ترتيل القرآن هو فن موسيقي بامتياز. عدا ذلك فإن الفن هو حاجة إنسانية روحية لا تحتاج إلى إثبات أو تبرير من أي مصدر خارجها [52].

ويغدو من الطبيعي هنا التذكير بأن المدونة الفقهية متنوعة ومتعددة, لكن المؤسسة الاجتماعيّة والرسمية تختار واحداً من خيارات المدونة الفقهية, واختيارها يقتضي إنكار الخيارات

الأخرى مع تجاهل منطقها ورفض حجتها[53]. لذلك يأتي قاضي القضاة ليختار من هذه المدونة حديث ابن عمر أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم قال: على المسلم السمع والطاعة فيما أحب وكره, إلا أن يؤمر بمعصية؟...وعدم جواز التطاول على السلطان[54]. فيما يعد سكوتاً على من يعيث فساداً. ويقسم قائلاً: " والله إنه ليس في صالح الأمة مقارعة ولاة الأمور باسم الحق والعدل, ذلك أن الحق والعدل والخير قيم نسبية, وصالح الإنسان فوق كل اعتبار, وصالحه سلامة روحه, وقوت يومه, وأمن معاشه. " أرأيت إن قامت علينا أمراء يسألوننا حقهم, ويمنعوننا حقنا, فما تأمرنا؟ ..اسمعوا وأطيعوا, فإنما عليهم ما حملوا, وعليكم ما حملتم. من خرج من الطاعة وفارق الجماعة, مات ميتة الجاهلية"[55]. أما خيار يحيى فكان مختلفاً, واختار أن يذكر القاضي بقولة أبي بكر: " إن رأيتموني على حق فأعينوني, وإن رأيتموني على باطل فسددوني, أطيعوني ما أطعت الله ورسوله, فإذا عصيت الله ورسوله, فلا طاعة لي عليكم. أو قول عمر: أيها الناس, من رأى منكم في اعوجاجاً فليقومني"[56].

وتغدو الخيارات السابقة خير ممثل ودليل على أثر السياسة والمصالح في التأويلات والتفسيرات المتعددة للدين, بل إن قراءة متأنية للتاريخ الإسلامي تجعلنا نعيد تأمل التاريخ الإسلامي, بوصفه تاريخاً حرّكته ككل التاريخ الإنساني عوامل متعددة بكل صراعاتها, وهو ما يقتضي تحليلاً ثقافياً ونقداً فكرياً, ينأى عن إسباغ صفة القداسة عليه, وبالتالي يقع على عاتق كل من هو معني بتحليل الخطاب الديني عبر التاريخ أن يفضح الدور الذي لعبه ويلعبه ممثلو هذا الخطاب, وهو ما تحاوله هذه الرواية, حين تكشف زيف ادعاءات أولئك الذين ينتقون من التاريخ الإسلامي ما يتماشى مع إيديولوجيتهم, أو حين يدعمون آراءهم وسلطتهم عبر انتقاءات معينة من التراث الديني تهمل ما سواها. ويكون همهم في نهاية المطاف إيقاع الناس في وهم, بأن كل خارج عن سلطة المؤسسة الدينية خارج على الإجماع, الذي تمثله هذه السلطة بقوة التحالف مع السلطة السياسية[57].

وما كان ليحيى أن يجابه مثل هذا الخطاب إلا بقدرة ثقافية كمية, أو فلنقل تراكماً معلوماتياً يمكنه من القياس, ولا يكون القياس بعيداً عن قدرة على تلمس وجوه الشبه والاختلاف. وما كان ليحيى إلا أن يفكر بالمقرئين المجودين, بعضهم يعلي ويخفض في قرار صوته كأنما يوافق لحناً موسيقياً...ثم رق صوته لكل صوت جميل وكلم رفيع[58]. وما كان له إلا أن يتساءل "...كيف لما خلق الله أن يصد عن ذكر الله؟..فيقول له أستاذ العميان في الأزهر: لا يذهبن عالم إلى التحريم والتحليل مطلقاً, كأنه في أول الزمان أو آخره, أو مالك للحقيقة دون سواه؛ فيقع في المحظور"[59].

كذلك يبرز في الرواية الاجتهاد قبالة التقليد, فالأستاذ يحرم القهوة إذ " أجمع فقهاء استنبول على تحريمها وقرنوها بالخمر" وعلى ما فعلوا وقالوا, نقر ونسير"[60]. والمقلد وفقاً

للجوزي " على غير ثقة في ما قلد فيه, وفي التقليد إبطال لمنفعة العقل, لأنه خلق للتأمل والتدبر, وقبيح من أعطي شمعة يستضيء بها أن يطفئها ويمشي في الظلمة"[61]. إلا أننا وفي عصرالتلخيصات وشرح التلخيصات والحواشي وشروح الحواشي, صار من الطبيعي أن يقال هنا إن باب الاجتهاد صار شبه مقفل, ذلك أن العقل الإسلامي النشط الذي كان قادراً على قبول التحديات والاستجابة لها, صار عقلاً يعيش على ما هو مخزون وحسب[62].

علماً أن فعل التحريم غلب عليه منطق إضافي يقضي بضرورة تفادي غضب السلاطين"...فوالله إنهم بفرمان ..يغلقون مسجدنا, ويوصدون أبوابه, ويعطلون فتاوي الشافعية منا لصالح الحنفية من أتباع السلاطين العثمانيين"[63]. وتبعاً للمنطق نفسه وجدنا قاضي القضاة وقد تراجع عن فتواه بشأن التبغ, فبعد تحريمها ووضعها في مصافي الخمر, نجده وقد أصدر فتوى أكثر مرونة تفيد إن تبغ الدخان أمر لم ينزل فيه نص ولا تحريم صريح, وأنه نوع من التلهي لا يضر ولا ينفع[64]. يوضح قاضي القضاة ليحيى مسلكه هذا بالقول: " **سنمنع حقنا في الهيمنة إذا** ما تركنا الحبال على الغارب لكل مجتهد أو مخالف...واعلم أنه لا يضير الناس بطش قليل, أو فقر قليل, أو دعوة خير على المنابر لإمام جائر, ولكن يضيرهم ضياع سلطة فقهائهم عليهم, وبطش أكبر قد ينزل بهم فيسحقهم"[65]. وهو ما عده يحيى مصالح خاصة بهم لا بالناس.

من هنا يأتي حرص الولاة على جمع علماء يكون سلاحهم " الكلام, وهو أشد من السيف"[66]. فالحاكم- وفقاً لما يورده عبد الرحمن الكواكبي- يتخذ بطانة من خدمة الدين يعينونه على ظلم الناس باسم الله, بغرض بناء أوامرهم أو تفريعها على شيء من قواعد الدين[67]. وكان من الطبيعي تحويل **الأزهر إلى واحد من معاقل السلطان**, فعزل قاضيه وعين آخر مرناً ينفذ مخططاً يقضي بإلغاء صلاحيات شيوخ الأئمة الأربعة بجرة قلم مكتفياً بهيمنة المذهب الحنفي, مذهب السلاطين الأتراك.."[68].

يمثل يحيى على نحو واضح صيغة إنسانية متوازنة تلجأ إلى قياس مرن لا يلون العالم بلونين متناقضين, تقلب خيارات القلب والعقل, تمزج العشق بجد التعلم, وتعرف أن الكون لا يكون إلا بالقبح والجمال معاً, كما المرء السوي لا يستوي إلا بخير وشر. يقول **يحيى:" أما الصالحون** فمقامهم بعيد المنال, شاق المسعى, شديد على الإنسان, وما يصله إلا قلة, أما أصحاب النار من المثقلين بالمعاصي, فبعيدون عن أصحاب العلم الذين يتفكرون بخلق الله, وما كان الصحابة والأخيار والتابعون والرهط الأكبر من المسلمين والمؤمنين, إلا من المخلطين, ولسنا بأحسن منهم"[69]. لذلك لم يكن مجلس يحيى مجلس شيخ بأتباع مسيرين, بل كان مجلس اجتهاد وتأمل, يعفي البشر من مهمة توزيع الحسنات والسيئات أو إقامة القصور في الجنة أو المهاوي في الجحيم.

لم يكن يحيى يرى في التعدد إلا تجلياً لوحدة عناصر الكون الفسيح, ومن هنا يسخر من فكرة التقرب للأولياء في الزوايا والتكايا؛ فالأولياء بشر عاديون انقطع عملهم من الدنيا, ورأى في بناء القباب فوق أضرحة الأولياء بطراً يبتز الناس في معاشهم, وأنه ليس من الإسلام في شيء, وما كرامات الأولياء سوى نبتة مخدرة لتنويم الناس اتقاء لثوراتهم على السلاطين[70]. ومع طلابه الذين يجلس إليهم يدعوهم إلى التفكر بالخلق للوصول إلى الإيمان, ويقول: " ما أنا بأعلم من أصغر طالب إذا تفكر وتدبر, لا أداري عقله كما لو كان قاصراً أو عبداً مسيراً, إنما خلق الله على شاكلته روحاً حرة تختار فعالها, وتستزيد من علمه الذي أشاعه في الهواء والماء وكل عنصر كوني"[71]. وهو ما لاقى قبولاً وهوى في قلوب الصبية والشباب المتحلقين حوله, إذ كان بشكه أكثر بلاغة من الشيخ المفوه الذي يعرفونه ويمتلك حقائق اليقين, يسردها بين حضرة وأخرى؛ فقد تأمل يحيى الدنيا دون خوف منها أو طمع فيها أو زهد, وكان يعبر عن أغوار عميقة لم يكن بوسع هؤلاء الشباب أن يعبروا عنها جهاراً, أو أن يجدوا من يتعهدها أو حتى يعترف بوجودها[72].

وعلى الرغم مما ينتابه من حالات صوفية يسترخي فيها جل جسده, ويتركز فكره في حقيقة الكون والإله فإنه ".. سيشمر ساعديه للعمل, وقد خبروا المتصوفة متعطلين منصرفين إلى نجواهم...كان يقطف الزهر, ويعبئ الأشولة, وينقل العربات المدولبة بين الأشجار إلى الفابريكة.." [73].

وما كان لثلة السلطان سوى رفض ما يمثله يحيى, بل إن أستاذه في الأزهر ما عاد يرغب في استقباله, وكان واضحاً أنه لن يجيزه. وفي الفيحاء يستنكر الشيوخ ترويجه للفتاوي دون إجازة من شيخ. فما كان ليروق لهم أن يجترح إلى اجتهاداتهم اجتهاداً جديداً, وفي كثير من الأحيان وجدنا العيثاوي قاضي القضاة- على علمه بحفيظته الواسعة لكتاب الله ورسوله- يرفض على نحو قاطع ما يأتي به يحيى متعللاً **بسلف صالح** " كان ذا همة عالية, تبين لهم الحلال من الحرام, ونجوا من الفتن, ونالوا المراتب العلية, لكننا في زمن, لا ترخى فيه المرس للعامة..وينقل عن الرسول- صلى الله عليه وسلم- قوله: " لا تنابذوا بالسيف ما أقاموا فيكم الصلاة, وإذا رأيتم من ولاتكم شيئا تكرهونه, فاكرهوا عمله, ولا تنزعوا يداً من طاعة". غافلاً عن قول علي لعثمان عن النبي أيضاً : " يؤتى يوم القيامة بالإمام الجائر وليس معه نصير ولا عاذر, فيلقى في جهنم, فيدور فيها كما تدور الرحى, ثم يرتطم في غمرة جهنم"[74]. ويصبح لافتاً في هذا السياق ما يغلب على قول كثيرين ممن يفتون, بأن الفتوى هي رأي الدين, وهي حكم الكتاب والسنة, وهي ما يقول به **السلف الصالح. وهو تغليب تظهر الرواية ما يخفيه من حرص بالغ على تشييد صيغ دفاعية تحاول حماية النظام التفكيري,** عبر محاولة ربط المتلقي وجدانيا **بتجارب أسلافهم**

ممن أخذوا الدين مأخذاً إنسانياً, مما يفضي إلى **مقاومة التغيير** إلى درجة التوجس من الكلمة ذاتها والتشكك في نية قائلها[75].

ولا يكتفي العيثاوي بإنكار حق الرعية في انتزاع ما أراده الله بتحكيم أحدهم على البلاد والعباد, بل نجده يخاطب يحيى بالقول: " واعلم أن نفس ذات الحضرة السلطانية مقدسة وغير مسؤولة أمامك أو أمامي, وإذا ما ذهبنا إلى التقريع واستعداء العامة, فإننا نقود الناس إلى فتنة..."[76]. وهو ما يعززه شيخ آخر بالقول: " وأن تكون الناس **تحت حاكم فاسد لزمان طال أو قصر**, لخير من فراغ يوم بلا قائد, فيقع نزاع وتراق دماء"[77]. وعليه فإن " من **صار خليفة بإرادة الله حلت طاعته وحرمت مطاولته**"[78]. وهو ما يتصدى له يحيى, الذي **لم يتورع عن التعريض بالفتاوى** التي تناقض العقل, ولا تتوافق وقيم الخير والعدل التي شاءها الله للبشرية لخنوع أو جهالة أو مطمع في منصب أو أعطيات, حتى جعلوا الدين سيفاً في غمد السلطان, وخيمة تحجب شمس الحقيقة[79].

وللكواكبي رأي غاية في الحصافة في هذا الشأن, فنجده يقول: إن التعاليم الدينية تدعو البشر إلى خشية قوة عظيمة هائلة لا تدرك العقول كنهها, تتهدد الإنسان بكل مصيبة في الحياة وبعد الممات كما عند النصارى والإسلام, تهديداً ترتعد منه الفرائص فتخور القوى وتنذهل منه العقول فتستسلم للخبل والخمول, وهؤلاء المهيمنون على الأديان يرهبون الناس من غضب الله وينذرونهم بحلول مصائبه وعذابه عليهم, ويذهب إلى أن عوام البشر ينجرون ويلتبس عليهم الفرق بين الإله المعبود بحق, وبين المستبد المطاع بالقهر, " فيختلطان في مضايق أذهانهم من حيث التشابه في استحقاق مزيد التعظيم, والرفعة عن السؤال وعدم المؤاخذة على الأفعال. ويزيدون تعظيمهم على التعظيم لله لأنه حليم كريم ولأن عذابه آجل غائب, وأما انتقام الجبار فعاجل حاضر. حتى يقال إنه ما من مستبد سياسي إلى الآن إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله أو تعطيه مقام ذي علاقة مع الله"[80].

وبدا للعيثاوي أن الزمن لا يحتمل رجلاً يقلب فكره على نار الشك, ويقف نداً للسلطان, لذلك كان لا بد من تكفيره وإيقاع القصاص به و استئصال جذوره التي تفتن الأمة, وجاء إجماع الشيوخ ممن توجه إلى المحكمة بأن الرجل استحق أكثر من حقه من اهتمام العامة, ولم يخفوا تخوفهم من ذلك الالتفاف الغريب حوله, والمصطبة التي تدبج فيها الفتاوى ويجرؤ أصحابها على الفقه, ويختلط فيها كبارات المدينة بأشقيائها ومسلميها بذميها[81]. و**تنقل الروائية عن كتاب** (خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبي) قول قاضي القضاة: "...لأني تأملت كفريات هذا الملعون وإعلانه بها, وقد قبضت عليه واستودعته البيمارستان دون السجن, خوفاً من أن

تغلب العامة علينا وتستخرجه, خصوصا وقد بلغني أن بعض أكابر الجند وأشقاهم يعتقده"[82]. وكان لا بد من توجيه رسالة لكل من تسول له نفسه بالجرأة على التفقه والفتوى.

مما سبق نجد أن الرواية تضعنا أمام صورة ثقافية عامة, يمثلها قاضي القضاة ومن اجتمع معه في المحكمة من شيوخ ومعلمين, ترى أن الفقه الإسلامي **متحجر ومتشدد وانغلاقي,** ويقوم على الرأي الواحد, ويسد الذرائع, ويغلق باب الاجتهاد, ويخاف من الاختلاف, ويقنن الفتوى ويحصرها بكبار وليس لسواهم القول ولا التفكر, ومن هو خارجهم فهم العوام والصغار. قبالة صورة أخرى ترى أن الفقه هو ثقافة في الرأي والاختلاف[83]. فهناك متغيرات كبرى تتغير بها الآراء الفقهية, ومعها تتغير الفتوى, وبالتالي يكون الأصل في الفتوى هو التغير وليس الثبات.

ويبدو لنا حرص الشيوخ على إقصاء يحيى عن الاجتهاد بحجة أنه عامي أمر فيه نظر, فالشاطبي ينفي أن يكون الاجتهاد للعالم وحسب, ونقصد بالعامي كل من ليس بعالم دين, ولكنه يريد أن يتفقه في أمر دينه, ويغدو من المقبول آنئذ أن نتيح له فرصة الاستماع أو حتى قراءة آراء متعددة, يأخذ بالترجيح في ما بينها, فأمام كل اختلاف يلزم المرء بالاجتهاد معملاً مبدأ الترجيح قبالة ما يقف عليه من آراء تستدعي الموازنة بينها[84]. ويبدو من المعقول الحكم على الفتاوى التي اجتمع عليها ثلة من الشيوخ بأنها ذات طابع ظرفي, يعود إلى تخوف نسقي من المتغيرات, كما حصل مع العيثاوي قاضي القضاة الذي انتابه خوف ملح على زوال سلطته الدينية, وهو ما دفعه إلى المواجهة بالتحصن العقلي عبر النص الشرعي, متوسلاً في ذلك خطاباً دينياً يوحي بأن من يخالف الرأي المطروح هو مخالف للكتاب والسنة, وخارج عن الصراط المستقيم, كذلك يأتي التحصن وراء فكرة الكبار وأهل الحل والعقد والخبرة, وبالتالي ما كان ليحيى أن يفتي وهو الصغير الغر الذي لم يتوفر له التاريخ والتواتر اللذان يمنحان صاحبهما قوة معنوية توصله لتلك الحصانة التي يمتلكها العيثاوي أو حتى الميداني, وبالتالي تنتفي صلاحيته أن يكون مرجعاً وسنداً في الرأي والقول.

يحضر يحيى في روايتنا قيد الدراسة ضمن رؤية منفتحة يصنعها الاجتهاد حسب مؤهلات المجتهد, ووفقاً لمعطيات الكتاب والسنة, إلا أنها دعوى للجميع لا يختص بها أحد, ومن هنا لم ير يحيى أن لأحد ما حق احتكار المعنى والمعرفة الوحيدة؛ فالفتوى معنى بشري متعدد ومتغير وهي وجهة نظر تتأثر ظرفياً وعلمياً وعقلياً وشعورياً. وتتواءم على نحو كبير وفكرة التغيير, ذلك أنها أساليب الإقناع والمثاقفة وحرية الاستماع والتساؤل, ومن ثم حرية القرار. وهو ما لا يجد قبولاً لدى فئة أخرى, تتبنى مشروع حجب الفتوى وقسرها, و تتلبس بلبوس **حراسة الدين من الدخلاء وصغار المفتين المتطاولين** على كبار العلماء[85]. وتقنع بالسند الثابت وحده, دون نظر في المتن, لذلك وصف الميداني يحيى بأنه " مثل كل أرباب القراءة الذين لا يقنعون بالسند الثابت وحده"[86].

وُينقل عن كتاب عنوانه (ولا يزالون مختلفين) للشيخ سليمان العودة أن أكثر الناس علماً وتقوى وأقربهم إلى مصادر الشرع هم من تروي الكتب تنوع وجهات نظرهم, حتى إن الذين **لا يختلفون** حقا هم الأميون, وكلما صار المرء عامياً في مسألة من المسائل مالت نفسه للأخذ بالرأي الواحد القاطع فيها, وصار يخاف من تعدد الآراء. كما يشير سليمان العودة إلى أن رافضي **الاختلاف هم الذين يؤججون الخلاف**, وفي المقابل فإن المتعاملين مع الخلاف تعاملاً منهجياً هم الأقرب إلى تحييد مغبات الفرقة والتناحر[87].

مما سبق نجد أن الرواية لاحقت زمرة من الفقهاء, همها تحويل البشر إلى قطيع ثقافي مستلب الإرادة وتجعله في حالة من التسليم المطلق, وهو ما يتم على نحو مخطط له من خلال قسمة البشر بين فئة هي أهل الحل والعقد, وفئات هي العوام التابعة والمستسلمة[88]. أما الفئة الأولى فتحصر الفتوى بمرجعيات شخصية أو مؤسساتية تجعل كلام المفتي بمثابة رأي الدين, ومن ثم تمنحه درجة مكافئة لمقام المقدس الديني بحيث تكون مخالفته مروقاً وضلالاً. وهي حريصة على أن تلغي فكرة الاجتهاد لأن التقنين تقييد فكري وقسر ذهني, يكفل لها الأمن والحماية. وهو ما ينجم عنه سلطة فئوية تحتكر وحدها الحقيقة, وتقمع ما سواها. فيها حجر على الفكر, يخالف معاني الحرية والمساواة[89].

وهنا يبرز مفهوم الحاكمية[90] في أوضح صوره, حين يتواجه يحيى وسلطة تضع الضوابط والمعايير, وتستند إلى بنية تحتية عميقة فحواها أن الحقيقة واحدة لا تتغير في المجتمع وفي الثقافة, وكان منطلقها وعمادها على الأغلب حصانة شرعية عليا مُنحت إليها من منطلق تعاملها مع خطاب مقدس, يحقق المراد الرباني في الكتاب والسنة. وهو ما قابله يحيى بعقل يرى أن الرأي **معنى بشري** غير محصن من الخطأ, لذلك كان يحيى أعظم ممثل لحالة معرفية وأخلاقية لا يبلغها إلا قلة من الناس, ويصح وصفه بأنه حالة ثقافية وصورة ذهنية وذوق معرفي, يصل فيها المرء إلى نقد ذاته والتعرف, على نفسه حق التعرف حتى ليعرف كم هي ناقصة وقاصرة وعاجزة[91].

يبرز التجديد في هذا النص باعتباره سيرورة اجتماعية وسياسية وثقافية, وهو بالتأكيد ليس مجرد حالة فكرية طارئة, وإنما هو الفكر ذاته في تجاوبه مع الأصول التي ينبع منها ويتجاوب معها بوسائله الخاصة. وبالتالي بدت لنا شخصيات بعينها معطلة للفكر, إذ تكتفي بترداد وتكرار ما سبق قوله, رافضة الخروج من أسوار التبعية السياسية والفكرية. وكانت هذه الشخصيات على الأغلب تجسيداً حقيقياً لما عرف باسم الاستخدام النفعي للدين, وهو أمر قديم جديد, كان وما يزال من أهم التحديات التي تواجه المجتمعات العربية الإسلامية, حين برزت فيها فئة ضالة حولت الإسلام إلى أداة من الأدوات, واختزلته في وظائف وغايات ذات طبيعة دنيوية متدنية[92].

وهو أمر ينبثق عنه بالضرورة ترسيخ لسلطة رجل الدين والمؤسسة الدينية, فيجتمع السياسي والديني في قبضة واحدة, فيصبح المخالف مارقاً وخارجاً عن إجماع الأمة, ومهددا

لوحدتها. وما كان ليحيى في سعيه إلى تحريك عقله بالتحدي إلا أن يجابه بتهمة التكفير[93], ذلك أنه رفض الإذعان تحت زعامة طاعة الله الذي يمثله جماعة تحتكر الإسلام, وتحصر النقاش في بعض القضايا الدينية داخل دائرة أهل العلم حتى لا تتشوش عقائد العامة, أو لا يصيبها الفساد, وهي دعوات في ظاهرها - كما يقول أبو زيد- الرحمة والحق وفي باطنها السوء والباطل[94].

نخلص إلى القول إن الإسلام تجربة تاريخية، تعلمنا أن التمسك به كدين ومعتقد دون العمل على تجديده من أجل أن يلبي طموحات هذه المجتمعات, ويجيب على التحديات التي تواجهها, من شأنه أن يؤدي إلى سجن الفرد[95], ومن هنا لم يكن يحيى ليقف موقف المتفرج إزاء المعاني التي طرحها السلف بحجة أنهم كانوا الأقدر على الفهم من الأجيال التالية؛ لأنهم أقرب زمنياً لفترة العصر الذهبي, أو لأنهم كانوا أكثر تقوى منا نحن المعاصرين[96]. فهو كما رأينا في محور سابق خلاصة تكوين معرفي مدرب على **أهمية إثارة الأسئلة**, وتقليب الاحتمالات الممكنة, والتفكير في الأجوبة قبل اختيار أحدها, والاستعداد للتخلي عن قناعته إذا ثبت له عدم دقتها, والأهم من ذلك عدم قبول الرأي الشائع من دون فحص ونقد. بما يتوافق ومنهج الشك والمراجعة, وبما يتسم به من تكريس لمنطق الحوار العلمي بعيداً عن آراء مضللة تدعو إلى محاكاة الماضي باعتباره زمن الانتصارات المطلقة.

ثالثاً: البنية الفنية

عالجت سميحة خريس وقائع لحظات تاريخية مهمّة, مستلهمة الماضي, مستقصية شروطه في الزمان والمكان, من خلال رؤية فكرية متعمقة تؤهله لأن يكون عملاً معاصراً؛ فلم يكن هم الروائية سرد وقائع التاريخ على نحو تسجيلي, بقدر ما كان همها توظيف شخصيات التاريخ ووقائعه عبر خطاب فكري وسياسي وإنساني وفني وجمالي معاصر, تتوجه فيه إلى مثقف معاصر في سياق اجتماعي ثقافي سياسي معاصر. وكانت الرواية حريصة في بداية كل فصل على تحديد الفترة الزمنية على نحو دقيق, مما يعزز تاريخية الحدث التاريخي, كذلك حظيت الأمكنة الثلاثة المختلفة التي طوف فيها البطل(الكرك, سيناء, الفيحاء) باهتمام واسع باعتبارها مسرحاً للأحداث التي مرت بيحيى, وهو الاهتمام الذي ينبئ عن دراسة دقيقة لكثير من السمات الجغرافية والبيئية التي كان لها دور كبير في الظاهرة التاريخية, أحسسنا فيها أنها بقيت محكومة بمحددات المكان التي يفرضها التاريخ, كما اطلعت عليه, وأنبأتنا بذلك عبر كم من المصادر التاريخية المشهورة, من مثل: (خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر), (عيون الحكمة لابن سينا), وهو الكتاب الذي رافق يحيى منذ البدايات وكان له أثره البين فيه, (الأعلام للزركلي), وغيرها من مراجع أعانت الروائية على الإحاطة بالوقائع العسكرية والسياسية الكبرى, كذلك أمدتها بأخبار القادة والسلاطين والخلفاء والأمراء والأعيان, التي كنا نصادفها بين الفينة والأخرى, وهو ما يمكن رصده في الرواية على نحو مقتدر, مارست فيه الروائية خيالها وإبداعها على نحو يخدم البناء

الفني لعملها, إذ قامت بابتداع شخصيات تمثل نتائج اجتماعية وإنسانية في عصر الأحداث, انطلاقاً من فهمها وتحليلها للعلاقات الاجتماعية السائدة, وقواها الفاعلة, محافظة على محددات المكان التي يفرضها التاريخ, إذ لا سبيل لاستحضار ملامح مكانية تتعارض والتاريخ الذي اطلعت عليه. ولا سبيل أيضاً إلى ابتداع شخصيات خارجة عن شرائح المجتمع في السياق التاريخي الذي تستوحيه[97].

يلاحظ قارئ هذه الرواية أن هناك دافعاً اجتماعياً خارجياً تتعامل معه الكاتبة, من خلال خلق إطار فني جمالي يعمل على تكثيف هذا الواقع, بما يدل على إيمان بقدرة الأدب على اتخاذ مواقف نقدية من العالم الاجتماعي خارج النص, ومن هنا تفترق هذه الرواية عن كثير من روايات ما بعد الحداثة, التي اعتمدت حالة من الفوضى والتشويش في عمليات التلقي والاستقبال, ومن هنا لمسنا اهتماماً بالشكل والنظام والترتيب, وكان التكامل صفة حققت نوعاً من الوحدة فيها, وهو ما كان يتم عبر أطر فنية ما فتئت تؤطر الحدود الفاصلة بين عالم النص والعالم الخارجي. كان بإمكان القارئ أيضا أن يتلمس ترابطاً منطقياً يربط أحداث القصة, وهو ما كان له أثره في تحقيق صفة الوضوح, والتخلي عن تعقيدات تقنيات ما بعد الحداثة.

أما عن الشخصيات فبرزت ذاتاً تجريبية وليست مجرد كائن من ورق أو تركيب خيالي, ومن هنا جاء يحيى وهو يتحرك داخل إطار الرواية ممثلا لجانب غاية في الأهمية من جوانب التجربة الإنسانية وطبيعة المواقف الوجودية, وكان الغرض من بنائه, مساءلة المواقف الإنسانية والثقافية والاجتماعية للأفراد في العالم الخارجي, والبحث عن ممكنات ثقافية أخرى للإشكالات الوجودية والثقافية التي تواجه الذات الواقعية في الخارج. لذلك كان من الضروري إبراز فاعلية يحيى الإنسانية والتذكير المتعمد بحقيقتها الواقعية لا المتخيلة, وبالتالي امتلأت الشخصية والحبكة التي اعتمدتها الرواية بذلك المحتوى الإنساني, أو إمكانية إحالتها على الواقع الإنساني خارج عالم النص, وهو ما يقصيها إلى حد بعيد عما يراه نقاد بعد ما بعد الحداثة من شوائب قص ما بعد الحداثة. وهو ما كانت له تداعياته من حيث خلق حالة من التواصل والتعاطف القويين بين القارئ والشخصية المتخيلة, بما تعرضت له من أزمات, أو بما اتخذته من مواقف وتجاوز لتقنيات التغريب وكسر الألفة التي كثيراً ما تم توظيفها في أدب ما بعد الحداثة[98].

لذلك تفاعلنا ويحيى الذي كان يردد على نحو دائم أن القلب موقع الفكر والهوى, والعقل يسير الجسد, ولكن العمى عن الحق يصيب القلوب التي في الصدور, وإنه اجتاز خطوات مجهولة في مسافة ظلماء عمياء من زمانه[99]. وكانت الرواية حريصة على أن لا تقدمه دفعة واحدة؛ وإن كانت علامات مبكرة دفعتنا إلى التعاطف معه, إذ رأيناه مسامحاً مفسراً الخير الذي وقع له بالسفر, مرجعاً الفضل للأستاذ الذي كانت الغيرة قد أوغرت قلبه في البدايات. كذلك بدا قريباً إلى القلب بخروجه عن الصورة النمطية للأستاذ, مما دفع فئة من المغرضين إلى اتهامه بافتقار الوقار,

خصوصاً حين يرونه خالعاً " عقاله وكوفيته أو يرميها على كتفيه, غير مراع لهيبته أو هيئته المعتادة, والتي يلاقي المعلمون والمربون التبجيل لوقارها والتزامها بالمتعارف عليه" وهو ما يدفعه إلى الإشارة إلى الرأس " مرجعاً العلم والوقار والهيبة إلى ما تحتويه الجمجمة, لا إلى ما تغطى به من منسوج الخيوط"[100].

على الأغلب نأت شخصية يحيى عن التسطيح, وكنا نتابعه حائراً متقلباً في أكثر من شأن, لذلك تصفه الرواية أنه" لا يملك رداً جاهزاً, ما زال يقلق ليله مقلباً السؤال على وجوه عديدة, يعرف في قرارة الروح أن الصمت والاستسلام ذهاب بالهمة ومرتع للظلم والظلام, لكنه لا يجد وسيلة تليق باليد لتغير المنكر, يخاف على صحبه الخائفين من خوفهم, يخاف على المتحمسين من حماستهم, ويخاف على المستسلمين من التعفن في حوض الهزيمة المفجعة.."[101]. وعن انتقام المظلومين لأنفسهم يقول: "...ولا يصير فعل النهب والضرب حلالاً إذا ما سلكه مظلوم, لا يمكن أن نرتضي الكون ساحة صراع بين مظلومين تحولوا إلى ظلمة, ونعاجاً تصير ذئاباً, فيتساوى التبر والتراب"[102]. لكن أسئلة التردد لم تعد تقف مطولاً عند بابه- وهو الأستاذ المعني ببطون الكتب- بات مقتنعاً أن التخلص من المنغصات بإيداعها زوايا النسيان والتسامح والتعالي, ليس من الحكمة في شيء..فقد وضعت جروح جسده وروحه نصب عينيه بأشد ما يتمكن المؤمن على حمل نفسه عليه, نبذ اعتراضاته السابقة على غضب الغاضبين, ولم يعد يرتضي بأضعف الإيمان, وإن لم يعثر على مسلك عملي بعد"[103].

وإذ يحيد يحيى عما رأته السلطة وأنواعها بأنه الصواب, مستغلين ما تجتاحه من شطحات صوفية, غافلين عن إمكانية أن يكون الشطح طريقاً للاقتراب من الحقيقة, فإن قراراً يُتخذ بأنه مجنون وفاقد لعقله, وحسب ما استخلصه فوكو, فإن جملة من القوانين والإجراءات التي تحدد ما يعد سوياً وعقلانياً تفلح في إسكات ما تستبعده, وبالتالي لا يمكن للأفراد العاملين في داخل ممارسة معينة مطردة أن يفكروا أو يتكلموا دون إطاعة أرشيف القوانين والقيود المسكوت عنه, وإلا فإنهم يتعرضون لوصمة الجنون أو الصمت. وبالتالي كان على السلطة أن تقر بجنون يحيى, ذلك أنه لم يشأ أن يردد صدى كل شيء سواه, ويعيد إنتاج كل ما هو قائم[104].

الشخصيات برمتها عبرت عن جوانب حقيقية قريبة من التجربة الإنسانية, وهو ما تشهد عليه - على سبيل المثال- شخصية أستاذ يحيى المولى, الذي اعترف ليحيى بغيرة الماضي, ويحيى يحاول منعه من أن يفيض في الاعتراف. وهو الندم ذاته الذي انتاب **علان** حين مشاهدته جسد يحيى مسجى, فعلى الرغم مما عرفنا عنه من قسوته على زوجته المريضة, وتنصله من مسؤوليات ابنته, ونفاقه للانكشارية ومبعوثي السلطان, وحتى المكائد التي كان يحيكها, فإن هذا لم يمنع من أن يبسط ملاكه نوره فوق الظل الأسود المنتشر في ضميره ليوقظ فيه المؤمن المداوم على ذكر الله في حضراته[105]. وبالمثل شهدنا الميداني - رغم تخاذله إزاء ما يرتكب من ظلم ليحيى-

مستعظماً القول بالتكفير لمن قال بالشهادتين, وكان يرى أن تكفير امرئ أو أي إنسان حمل ثقيل يكسر ظهر صاحبه. يقول في هذا الشأن: "..وهل نحل دم وعرض ومال رجل نحن مثله بشر خطاؤون؟"[106]. ولعل صيغة السارد العليم الذي يعرف داخل الشخصيات وخارجها, أمّن لذات الكاتبة حركة طليقة في الكشف عن الشخصيات, بل وترك المجال مفتوحاً أمامها للحكم عليه على نحو مباشر في بعض الأحيان. وكان من الطبيعي أن يحس كل من يملك بعداً إنسانياً, ثقل أم خف, أن يحس بلوعة اللحظات الأخيرة, بمن في ذلك أولئك الذين تسببوا فيها, لذلك نقع في الرواية على السرد الآتي: فكر **الميداني** في إطراقته متمنياً سيعتذر سيعتذر, وفكر **الساعور** مفجوعاً, سأعتزل مهنتي والحياة, وفكر **البوريني** دائخاً, أي نهار مفجع طلع علينا[107].

كنا قد ذكرنا عزوف هذه الرواية عن حالة الفوضى والتشويش في عمليات التلقي والاستقبال, وهو ما كان له تبعاته على صعيد الصيرورة الزمنية, التي كانت تسير وفق حركة أمامية من الماضي إلى الحاضر, وإن كانت في بعض الأحيان قد اختارت أسلوب الأحلام, بما يتضمنه من اهتمام بالزمن المستقبلي, من خلال التنبؤ بما سيكون, ولعلها هنا تنسجم وملمح من ملامح فترة زمنية عرف عنها انتشار الاتجاهات التنبؤية. ولو تأملنا هذه الأحلام, بما تحمله من إشارات او علامات سيميائية لوجدنا أنها ترتبط على نحو كبير بذلك المصير الذي انتهى إليه يحيى, وهو المصير الذي لا ينقطع عن طبيعة يحيى المختلطة برؤى إشارية صوفية الخاصة, وهو ما تبرزه أحلام ذات طابع رمزي التفافي.

الحلم الأول: " يرى جسده يدور عريا في بيداء واسعة, يتطاير حولها بشر وبهائم وجبال وشجيرات قصيرة, لكنه لا ينظرها, بل يعلق عينيه في الأعالي, يرى نوراً عظيماً يعجزه عن التحديق, يواصل بلهفة تفحص الفضاء, ويشتهي أن يطير"[108].

الحلم الثاني: " رأى نفسه على ظهر سفينة فرداً, يبحر في امتداد رملي, والفضاء حوله يتقلب أرجوانياً وأزرق في سواد حالك, تتنازع بصره وبصيرته أسياف النور وأعمدة الظلمة, وتطوح ذراعيه مثل شراعين لا يقلعان, أو جناحين زغبيين لا يطيران"[109].

الحلم الثالث: " اجتاز عارياً باباً منخفضاً ناتئ المسامير, فأحنى رأسه متفادياً الارتطام بالسقف المدور الصلد المحيط بالمدخل كأنه النفق, سار, طقطقت عظامه, وأنّ عاجزاً عن الالتفات خلفه لضيق الممر, قادته خطوات الترقب والتوجس والتطلع إلى نور ساطع, أغمض جفنيه وهلة وقد أوجعه هجوم الضوء على ناظريه, فتحهما متمهلاً حذراً على صحن شديد البياض, لا سطح ولا جدران ولا حدود لهو ولا نهاية لاتساعه وامتداده, ضربه الانبهار وخالط النور دمه, فمضى يدور مترنحاً نشوانَ, ثم استقام جسده على التفاف متسارع مثلما الدراويش, تمدد اللحم أجنحة تحف به..دار ودار حتى داخ وتبدد"[110].

الحلم الرابع: " جسده الثقيل يخف ويعلو..تتكشف دمشق ...يحاذي سفح قاسيون يستوي مجدداً مقترباً من السطح الترابي, فإذا به في ضريح ابن عربي..يرى ابن سينا وإلى جواره رابعة العدوية..يقف ابن رشد والحلاج وابن عربي والسهروردي ..وغيرهم من مشاهير التصوف..ينتظرون بلهفة ملامسة قدميه الأرض بينهم"[111].

وكما يحضر الاستباق عبر الحلم, فإنه يحضر صيغة سردية تتقدم الأحداث في لحظات الذروة لتنبئ القارئ على نحو مسبق بمصير يحيى المأساوي, فنقع على جمل من مثل "..تسربت الجرذان السمينة والفئران الصغيرة بين الجمع متسارعة قلقة, والتقطت أذنا الأندلسي خفق أجنحة تتخبط, وإذ حدق في الظلام المدلهم, تبينت لناظريه المدربتين على الدقة أسراب الحمام المبعثرة في غير انتظام على عرض الأفق, أوجس خيفة وصمت متفكراً"[112]. كذلك كان لفعل هيجان الحصان وفقده عند باب القلعة واختفائه في الظلمة الأثر ذاته[113]. وهو ما ينسجم وما ساد الفضاء من غموض عجيب, وما ساد الكون من حلكة خالطتها صفرة كآبية, وما انتاب الهواء من سرعة حملت أتربة وذرات سناج خفية أثقلت صدور المتنفسين, ضمن أجواء حطمت فيها الخيول مصاريع وأقفال حظائرها, ولم يتمكن أحد من السيطرة عليها, ففرت مفزوعة[114].

وجدنا في أكثر من موقع أن الكاتبة تستدعي نصوصاً بعينها, وهو ما لا يتم على نحو عشوائي, **فما يتم اختياره من** شذرات من النصوص هنا وهناك **جاء منسجماً** وحالة يحيى النفسية والوجدانية والفكرية, أو بما يمكن أن يعد حالة من المشابهة الممكنة بين الحالة الشعرية التي يتضمنها النص, وتلك التي كان يحس بها يحيى. وتأتي النصوص الصوفية لتكون لها الغلبة في هذا المجال, وهو ما يظهر من خلال أكثر من شخصية صوفية؛ كان على رأسها ابن العربي الذي اهتمت الروائية بتصوير رؤى صوفية خاصة به مستمدة من انفصاله عن الواقع المادي, واتصاله أو انتمائه إلى غاية الصوفي من مجاهداته, أي المشاهدة والاتصال بالله, بما في ذلك من أحوال, على الصوفي أن يجتازها. ومن هنا تعترضنا مقتبسات مأخوذة من هذا الخطاب, ويبرز المصطلح الصوفي بكل ما يحمله من تحد في الفهم من مثل ما ينقل عن النفري في قوله: :" اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح, إذا دخل الخيط في الإبرة, فلا تمسكه, وإذا خرج, فلا تمده, وافرح فإني أحب الفرحان, وقل لهم: قَبلني وحدي, وردكم, فإذا جاؤوا معك قبلتهم, ورددتك, وإذا تخلفوا عذرتهم, ولمتك, فالناس كلهم براء"[115]. وهو ما ينسجم وطبيعة اللغة التي تختارها الروائية, وهي في مجملها تهتم بالإيقاظ الشعري للناس الذين تتحدث عنهم, وتدفع بالقارئ إلى معايشة الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا, كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي.[116] وهذا شأن طبيعي من شؤون الروائي الذي يبتدع الشخصيات الروائية لكي يسد النقص الذي يعتري التاريخ عادة في هذه النواحي، وهو بذلك يقدم البعد الغائب في الكتابة التاريخية، وهو البعد العاطفي والوجداني الذي تسكت عنه المصادر التاريخية عادة[117].

كغيرها من كتاب الرواية التاريخية, يبرز لدى الروائية تجاذب وانشطار واضح بين صيغتين من صيغ التعبير, ويبدو جلياً تلك المشقة التي تكبدتها وهي تعيد حبك المادة التاريخية, بغرض إخضاعها لشروط الخطاب الأدبي, وهو ما اقتضى إدراج المادة السردية في سياقات مجازية, بحيث تمتثل لشروط الخطاب الأدبي، فكان الحلم واحداً من السبل المعتمدة لتحقيق هذا الأمر, كذلك كان عليها أن تستنبط ما أمكن لها استنباطه لغرض توثيق حبكة لمادتها السردية, وفي ظني هنا أن الكاتبة تمكنت من استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة عبر أكثر من سبيل, يتصدرها فكرة المشخص الذي آمن يحيى أن مصيره مرتبط به على نحو بعيد, لذلك ما كان لهذا المشخص أن يحضر أو يغيب, إلا ليشكل تطوراً ما على صعيد الأحداث التي يمر بها يحيى؛ ولادته, مغادرته الكرك إلى سينا, سفره إلى مصر, لحاق جمان به إلى الفيحاء, وأخيراً اللحظة الأخيرة التي واكب فيها المشخص لحظة قطع رأسه. مما يترتب عليه ابتكار حبكة للمادة التاريخية، تحيلها إلى مادة سردية أدبية، تنفصل عن السياقات الحقيقية، وتندرج في سياقات مجازية. ليكون شرط نجاح العمل استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة، يحيلها إلى مادة سردية. ومن هنا صح القول إن الرواية التاريخية تقدم التاريخ من خلال صورة فنية كلية، تبث روحاً في الجسد الذي يصوره التاريخ جامداً بارداً، بفضل العناصر الفنية المتنوعة التي يستخدمها الروائي، ومن خلال السرد والحوار، وغيرها من الأدوات الروائية[118].

لذلك حضرت اللحظات الأخيرة في الرواية غاية في الرفعة الأدبية؛ فحين حلت اللحظة الحاسمة نجد يحيى وقد" تبسم متذكراً ولعه **بلعبة الضوء والظل** في طفولته, ثم فكر راضياً أنه في لحظاته الأخيرة, وإن الروح سيف الله, والبدن المكثف غمده, فكأن اللعبة انكشفت له تماماً, وغمرته بهجة المعرفة, فألهته عن وجل الموت"[119]. وأجمل منها وأشد تأثيراً كانت بعد انقطاع رأس يحيى إذ " نط المشخص من جيب القتيل, برم مثل مخروط الدوامة ولعبة البلبل التي يحب, ثم انزلق في الفتحة المنشقة عند أرض العتبة وغاب. تذكر به طفلاً في الكرك. جاءتني نفل في معمعة الزلزلة أنقذتني من الدهس بين أقدام الضائعين, حملت الرأس المقطوع مثل قمر بين كفيها يخر دماً, وتبسمت فتبسمت, ثم راحت تصعد بي سلماً من ضياء والعالم من تحتنا, يجوح, ينوح, يتجلل بالسواد والدم, وقد صعقته الزلزلة"[120].

وإن كنا بطبيعة الحال لا نلغي لغة تاريخية تسجيلية تفوح منها رائحة القرن السابع عشر الميلادي, من مثل "...فطعم الناس وشربوا حتى العصر, وما دخل المحكمة كاتب أو قاض أو صاحب حاجة, كأنما عطلت القضايا في ذلك اليوم, وإذا دارت الشمس دورتها وافية من مشرقها حتى قرب المغيب, أطل موكب القاضي"[121]. أو مثل ما يكتبه الوراق في المحروسة من عبارات تنتمي إلى هذه الفترة فنجد " خطه العبد الطامع بمرضاة ربه....كل من يقرؤه, أو يعيد نسخه,

يمنحه الله بيتاً في الجنان, ويباعد بينه وبين المرض والحزن, ويهبه الذرية الصالحة والرزق الوفير, ويجعل مقامه في الجنة مع العلماء"[122].

نتائج الدراسة:

لم يأت العنوان الرئيسي لهذه الرواية (يحيى) منفصلاً عن رغبة متأصلة لدى الروائية في إعلاء فكرة حية لا يجوز لها أن تموت, وهي الفكرة التي جسدها البطل في مسار صعب كان شاهداً على أن ممارسي الظلم والعنف هم أهل سلطان, لا أصحاب إيمان. وأنهم ومنذ القدم كانوا حريصين على استخدام ستار من التأويلات الدينية تسمح لهم بممارسة العنف لأغراض لا شأن لها بالديانة، وهنا يأتي دور الرواية الرائد في تمزيق كل ما يقف حاجزاً في وجه الحقيقة, متمسكاً بأنساق موروثة منتقاة تحجب حق الإنسان في السؤال. ومن هنا أيضاً يأتي اهتمام الدراسة بكل ما كان من شأنه إطلاق هذه الشخصية المتفردة, وهو ما اقتضى إفراد محور للحديث عن تطواف في الوجود الفيزيقي المستند إلى مرجعية ملموسة في الزمان والمكان من جهة، كان من شأنه أن يعمل لصالح بطل بدا حائراً متسائلاً. فما كان ليحيى بقناعاته التي رصدناها أن يكون بعيداً عن عوامل التشكل المركب للفعلية الثقافية, وهو ما أعانت عليه مسارات بيئية متغايرة, هيأت له اكتشاف العالم والإنسان, ومثلت له سبيلاً من سبل البحث عن التوازن الروحي والفكري.

في محورها المختص بالبنية الفنية, لاحظت الدراسة جهداً فنياً خاصاً كانت له آثاره الجمالية والتأثيرية الخاصة, **فما كان للجدلية الأساسية التي تطرحها الروائية أن تتبلور بمعزل عن بنية شكلية متكاملة قادرة على حمل مقاصد العمل ومراميه؛ وبالتالي يصح القول إن سرد وقائع التاريخ على نحو تسجيلي لم يكن هم الروائية الأول, بقدر ما كان همها توظيف شخصيات التاريخ ووقائعه عبر خطاب فكري وسياسي وإنساني وفني وجمالي معاصر, تتوجه فيه إلى مثقف معاصر في سياق اجتماعي ثقافي سياسي معاصر. كما لم يغب عن هذه الدراسة ذلك الدافع الاجتماعي الخارجي الذي تعاملت معه الكاتبة من خلال خلق إطار فني جمالي يعمل على تكثيف هذا الواقع, بما يدل على إيمان بقدرة الأدب على اتخاذ مواقف نقدية من العالم الاجتماعي خارج النص**, لذلك نأت الرواية عن حالة من الفوضى والتشويش في عمليات التلقي والاستقبال السائدة في كثير من الروايات الحديثة, وهو ما ترك أثره الواضح في الشكل النظامي الذي اعتمدته صاحبتها, وفي التكامل الذي كان صفة بارزة فيها, يدفع القارئ باتجاه تلمس ذلك الترابط المنطقي الذي يجمع أطراف الرواية بعيداً عن تقنيات حداثية باتت شائعة في الساحة الثقافية الروائية.

وأخيراً نقول إن الروائية لم تقم بترحيل ما هو قديم إلى زمن جديد, وإنما كتبت نصاً جديد الموضوع يستدعي زمناً تراثياً, زمن التحول السلبي الذي يقوض الأخلاق. ومن هنا نعود لنؤكد أن التجربة السياسية المعاصرة هي الهم الأكبر لمؤلف ملتزم بقضايا المجتمع وهمومه ومشكلاته, لذلك لم يكن المصير المأساوي للبطل إلا تعبيراً مؤلماً عن استنكار حالة القهر وإدانة لممارسيها. لذلك تفصح الروائية في أسطرها الأخيرة أن ما قدمته من عوالم فسيحة انبعث من مخيلتها التي صنعت الشخوص والأماكن والأحداث لكنها " ارتكزت على عالم حقيقي كان هنا قبل أربعمائة عام وما يزال"[123].

The dialectic of transformation and stability of the Islamic discourse in the novel yahya by samiha khris

Razan Ibrahim, *Dept. of Arabic Language and Literature, University of petra - Jordan.*

Abstract

The study at hand is divided into three parts devoted to monitoring and assessing both an enlightened and a rigid religious discourse through references to special visions depicted in the novel. The first part is focused on the metaphysical enquiry and the impact it has on spiritual development of subjectivities. An enquiry which the study has proved is most instrumental for the formation of an enlightened discourse structure as opposed to another religious discourse characterized by closure and rigidity. The second part is on the dialogical aspect between the two religious discourses. Examples of both dialogues are provided and analyzed, thus reflecting a dangerous conflict exposing a compliance with systems and establishments that have for long worked to maintain and guard specific agenda and interests. The third part deals with the aesthetic structure of the novel, highlighting those elements inherent in an artistic textual achievement. This has called for a discussion of a cluster of artistic features conducive to a special effect on the recipients of the text.

قدم البحث للنشر في 2011/6/9 وقبل في 2011/10/11

الهوامش:

[1] خريس, سميحة, **يحيى,** ثقافة للنشر والتوزيع, 2010.

[2] انظر كتابه, **التجديد والتحريم والتأويل بين المعرفة العلمية والخوف من التكفير**, المركز الثقافي العربي, دار البيضاء, 2010.

[3] أبو زيد, نصر حامد, المرجع نفسه, ص90.

[4] وهو ما أغضب حراس المؤسسة وأثار موجة من التصدي للتاريخانية الجديدة, ومصادر التأثير عليها, وأهمها فوكو ونقاد ما بعد الحداثة. الغذامي, عبد الله, **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2000,ص42.

[5] وهذا الوعي بنصوصية التاريخ جعل التاريخانية الجديدة تبدو لدى البغض وكأنما هي مجرد عودة إلى الماضي, في ما يعد تخصيباً لمشروع النقد التفكيكي. انظر الغذامي, عبد الله, **النقد الثقافي**, مرجع سابق, ص47.

[6] الرواية, ص444.

[7] رشيد, أمينة, سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي, **مجلة فصول,** العدد 67 صيف-خريف 2005, ص154.

[8] حليفي, شعيب: المتخيل والمرجع, سيرورة الخطابات, **مجلة فصول**, العدد66, ربيع 2005, ص236.

[9] إيكو, أمبرتو, **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**, ترجمة سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, 2004, ص37-41.

[10] وانظرحليفي, شعيب, **لمتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات، مجلة فصول,** مرجع سابق، ص236.

[11] الرواية, ص30.

[12] الرواية, ص61.

[13] الرواية, ص70.

[14] الرواية, ص63.

[15] الرواية, ص64, ص65.

[16] الرواية, ص80.

[17] الرواية, ص64.

[18] الرواية, ص85.

[19] الرواية, ص91.

[20] الرواية, ص95.

[21] الرواية, ص99.

[22] تذكر لنا خلافاً زرعه السلطان سليم بين فريقين(الفقارية والقاسمية) عبر لعبة مبارزة تحت بيارق ملونة, أحدهما أبيض والآخر أحمر. ولم تعد المنافسة على نياشين السباق للتسلي, فأوغرت القلوب كي لا يجد رافعو

الرايات الوقت لتدبر شؤون البلاد, أو مقارعة السلاطين الذين حولوا البلاد إلى مزارع خاصة بهم. انظر الرواية, ص166-167.

[23] الرواية, ص161-162.

[24] الرواية, ص171.

[25] الرواية, ص153.

[26] الرواية, ص166.

[27] الرواية, ص258.

[28] الرواية, ص269.

[29] الرواية, ص341-342.

[30] الرواية, ص342-343.

[31] الرواية, ص345-346.

[32] الرواية, ص346.

[33] الرواية, ص353.

[34] الرواية, ص360.

[35] الرواية, 434.

[36] الرواية, ص403.

[37] الرواية, ص420.

[38] وهو ما يذكرنا بأكثر من رواية عربية, منها على سبيل المثال (عزازيل) التي برز فيها عنصر الرحلة رئة تنفس منها المتخيل, وجاء فيها كل ما هو فكري معلوماتي في إطار أدبي غير منفصل عن جنس السيرة الأدبية بما تحمله من ترجمة وتأريخ لحياة الأفراد.

[39] الغذامي, عبد الله, **النقد الثقافي**, مرجع سابق, ص17.

[40] نصار، حسين، **أدب الرحلة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1991، القاهرة، ص20. نذكر هنا أن التعالق بين الروحي والديني والترحال، دفع بالعديد ممن يمتلكون حساً أدبياً إلى تدوين رحلات أبطالهم، باعتبارها منعطفاً يساعدهم على التخلص من الضيق والأزمات، أو حتى اكتشاف العالم والإنسان عموما. ففي **رحلة بالداسار** لأمين معلوف مثلا، تشد الرحال إلى كل الأمكنة، وكل الأزمنة، حيث يقضي البطل حياته في البحث عن كتاب للمازنداري، كحل وحيد للخلاص من وطأة ما أطلق عليه عام الوحش، وهو البحث الذي يتزامن مع العديد من الحوادث الغريبة والمثيرة، التي تكشف الكثير عن أسرار العالم.

[41] كونديرا، ميلان: **الستار: الرواية يوتوبيا لعالم لا يعرف النسيان**، ترجمة محمد برادة، **مجلة فصول**، العدد67.

[42] الكردي, محمد, فن الرواية عند ميلان كونديرا, **مجلة فصول**, العدد 66, ربيع 2005, ص115-116.

[43] الرواية, ص180.

[44] الرواية, ص193ز

[45] الرواية, ص379.

[46] الرواية, ص197.

[47] الرواية, ص194.

[48] الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي: تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة**, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2011, ص56-57.

[49] الرواية, ص196.

[50] الرواية, ص197.

[51] أبو زيد, نصر حامد, **التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص91.

[52] **المرجع نفسه**, ص97, ص105.

[53] الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي**, مرجع سابق,ص56-57.

[54] الرواية, ص356.

[55] الرواية, ص357.

[56] الرواية, ص358.

[57] انظر أبو زيد, نصر حامد, **التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص60, 66, ص86-87.

[58] الرواية, ص194-195.

[59] الرواية, ص196.

[60] الرواية, ص199.

[61] نقلاً عن القرضاوي, **الحلال والحرام**, ص9.

[62] أبو زيد, نصر حامد, **التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص152.

[63] الرواية, ص199.

[64] الرواية, ص340.

[65] الرواية, 359.

[66] الرواية, ص200.

[67] الكواكبي, عبد الرحمن, **طبائع الاستعباد ومصارع العباد**, منشورات الجمل, ألمانيا, 2006, ص24.

[68] الرواية, ص211.

[69] الرواية, ص334.

[70] الرواية, ص212, 214, 215.

[71] الرواية, ص258.

[72] الرواية, ص287, 288.

[73] الرواية, ص326.

[74] الرواية, ص407.

[75] الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي**, مرجع سابق, ص42.

[76] الرواية, ص407.

[77] الرواية, ص408.

[78] الرواية, ص408.

[79] الرواية, ص408.

[80] الكواكبي, عبد الرحمن, **طبائع الاستعباد ومصارع العباد**, مرجع سابق, ص21, 22, 24, 27,

[81] الرواية, ص282.

[82] الرواية, ص383.

[83] الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي**, مرجع سابق, ص6.

[84] المرجع نفسه, ص13. وانظر الشاطبي, 4-392.

[85] المرجع نفسه, ص36-37, ص52.

[86] الرواية, ص426.

[87] الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي**, مرجع سابق,, ص72, 76.

[88] الغذامي, عبد الله, **النقد الثقافي**, الشعرنة, الفصل الثاني. مرجع سابق.

[89] الغذامي, عبد الله,**الفقيه الفضائي**, مرجع سابق, ص90, 91, 92.

[90] وهو المفهوم الذي يتخلل الخطاب العام, وإن تم التعبير عنه بمصطلحات أخرى مثل" الثوابت الاجتماعية, والثوابت الأخلاقية, والثوابت الدينية. انظر أبو زيد, نصر حامد,**التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص94.

[91]الغذامي, عبد الله, **الفقيه الفضائي**, مرجع سابق, ص147.

[92] أبو زيد, نصر حامد, **التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص21-22, ص24.

[93] ومن هنا يقول نصر حامد أبو زيد: التكفير هو النهج الكاشف عن مخاصمة التفكير والانقلاب ضده. ولا غرابة في ذلك, فالمفردتان اللغويتان فكر وكفر تنتميان إلى مادة لغوية واحدة من حيث أصل الاشتقاق, وهكذا ينقلب التفكير إلى تكفير. انظر كتابه **التجديد والتحريم والتأويل**, ص33.

[94] المرجع نفسه, ص34.

[95] المرجع نفسه, ص31.

[96] وهو ما يجيب عليه بأنه ادعاء غير علمي ويفترض أن المعرفة تقف عند نقطة لا تتبدل ولا تتقدم, وهو يتجاهل حقيقة أن فكر السلف متاح لنا إضافة إلى ما واكبته البشرية من تراكم معرفي لم يكن متاحاً للسلف. انظر كتابه **التجديد والتحريم والتأويل**, مرجع سابق, ص39.

[97] انظر في هذا الموضوع , إبراهيم, رزان, **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**, دار جرير للنشر والتوزيع, 2012, عمان, ص44-46.

[98] انظر في هذا الموضوع الطائي, معن, أبو رحمة, أماني**, الطريق إلى ما بعد الحداثة,** أدب وفن, 1-8-2011.

[99] الرواية, ص376.

[100] الرواية, ص269.

[101] الرواية, ص253.

[102] الرواية, ص252.

[103] الرواية, ص267.

[104] انظر, سلدن, رامان, **النظرية الأدبية المعاصرة**, ترجمة سعيد الغانمي, المؤسسة العربية للدراسات والنش, 1996,ص148, 149.يبين فوكو في كتابه (الكلمات والأشياء) أن التشابه لعب دوراً مركزياً في بنية المعارف جميعاً, فكل شيء يردد صدى كل شيء سواه.

[105] الرواية, 395.

[106] الرواية, 424, 425.

[107] الرواية, ص442.

[108] الرواية, ص112.

[109] الرواية, ص135.

[110] الرواية, ص181.

[111] الرواية, ص303-304.

[112] الرواية, ص430.

[113] الرواية, ص430.

[114] الرواية, ص434, 435.

[115] الرواية, ص438.

[116] لوكاش, جورج, **الرواية التاريخية**, ترجمة صالح جواد الكاظم, دار الشؤون الثقافية العامة, ط2, 1986, ص46.

[117] قاسم, عبده, الروايةالتاريخية العربية: زمن الازدهار, **المستقبل,** 27 تموز 2010, العدد 3723, ثقافة وفنون.

[118] انظر في هذا الموضوع, إبراهيم, عبد الله, من الرواية التاريخية إلى المتخيل التاريخي**. صحيفة العرب القطرية**, 28 إبريل, 2010. وانظر قاسم, عبده, الرواية العربية التاريخية: زمن الازدهار, مرجع سابق.

[119] الرواية, ص442.

[120] الرواية, ص445-446.

[121] الرواية, ص402.

[122] الرواية, ص164.

[123] الرواية, ص448.