

الأدب المقارن

دراسات نظرية وتطبيقية

دكتور
أحمد درويش

الناشر
دار النصر للتوزيع والنشر
١٢٤٧ هـ - ٢٠٠٦ م

بين يلى الكتاب

هذا كتاب يسجل جانباً كبيراً من نتائج اهتمامى بالبحث فى مجال الأدب المقارن على مستوى التطوير والتطبيق نحو ريع قرن من الزمن، وكانت بعض أبحاثه قد طرحت فى نهاية عقد السبعينات وخلال منتصف الثمانينات وظهرت نواته فى شكل كتاب يحمل عنوان « الأدب المقارن، النظرية والتطبيق » وقد صدرت منه ثلاث طبعات متتالية حتى منتصف التسعينات ، وكانت كل طبعة منه تضيف إلى سابقتها شيئاً من التتبع أو الزيادة أو التعديل .

وخلال هذه الفترة لم تتوقف إهتماماتى بالمجال ، ولا أبحاثى المنشورة فى ميادينه ، سواء من خلال الاهتمام بمجهد الرواد العرب فى مجال الأدب المقارن من أمثال المقاد وغنهمى هلال ، أو من خلال الوقوف أمام أدباء عالميين كان لانتاجهم صدى واسع فى الأدب العربى من أمثال فولتير الذى انمكست على انتاجه روح الشرق واضحة من ناحية ، وأثر هو بدوره فى الأدب العربى عندما ترجم إليه ، من ناحية ثانية ، أو من خلال الوقوف أمام بعض المراحل الحفصالية فى تاريخ الأدب العربى من خلال رؤيتها فى ضوء الاتصال بالأدب العالمية كما كان الشأن فى معالجة قضية النشر القصصى عند المنفلوطى فى ضوء ترجماته للروايات الفرنسية وقد اخذنا منها هنا رائمة برناردين دى سان بيير « بول وفرجينى » .

وقد اقتضت إضافة هذه الأبحاث جميعاً إلى الكتاب الأسمى الذى تضاعف حجمه ، أن يتغير العنوان على النحو الذى استقر عليه فى صفحة غلاف هذه الطبعة .

وإذا كانت بعض الأبحاث التي صدرت خلال هذه الفترة قد أضيفت إلى هذا الكتاب ، فإن أبحاثاً أخرى أجريتها في مجال الأدب المقارن ، قد عرفت طريقها إلى الصدور في كتب مستقلة أو هي شأيا كتب أخرى ، ومن بينها كتاب « الاستشراق الفرنسي والأدب العربي » وكتاب « تقنيات الفن القصصي » إضافة إلى المقدمات والتعليقات والهوامش الكثيرة التي صاحبت ترجماتي عن الفرنسية وركزت على تقاطع الاتصال بين الأدب العربي والأدب الفرنسي خاصة ، وأهم هذه الترجمات ، « بناء لغة الشعر » و « اللغة العليا » لجون كوين وقد ، جمعا معا مؤخراً تحت غلاف واحد بعنوان « نظرية الشعر » ويضاف إليهما كتاب « فن التراجم والسير الذاتية » لآقيريه موروا .

أنتى أمل وأنا أقدم هذا العمل للقارئ العربي أن أكون قد أسهمت بجهود متواضع في مجال دراسات الأدب المقارن ، التي تحتاج إلى المزيد من الجهد على طريق معرفة أدق بماضيها وحاضرنا ، تمهيدا لرسم طريق أوضح لفتنا .

والله ولي التوفيق .

القاهرة في ١٢ أغسطس سنة ٢٠٠١

أحمد درويش

مقدمة

على الرغم من مضي أكثر من قرن ونصف القرن على ظهور أول كتاب يحمل اسم « الأدب المقارن » في فرنسا ، فإن هذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية والنقدية ما زال يعتبر فرعاً حديثاً ، وما زالت التساؤلات التي تطرح في ميادينه تؤكد أن بعضاً من أصوله الكبرى لم يتم بعد - على مستوى العالم الذي يهتم به - الاتفاق عليها .

وأول هذه الأصول ، المصطلح الذي يطلق على هذا الفرع وفي هذا المجال فهناك اتفاق على أن يكون المصطلح مركباً من كلمتين تنتميان إلى حقلي الأدب والمقارنة ، دون أن يتم الاتفاق في الوقت ذاته على طبيعة « الصيغة الدقيقة لكل من الكلمتين ، فنحن في المربية مثلاً نستخدم مصطلح « الأدب المقارن » بإفراد الكلمة الأولى ومجن الثانية على صيغة اسم المفعول ، ونحن بهذا نقدم ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي La Litteratuer Comparee ، ولكن هذا الاصطلاح ليس موضع تسليم من كل الدارسين ، فالمقارنة في الواقع تتم بين أدبين أو أكثر وليست في نطاق أدب واحد . فما معنى استخدام صيغة الإفراد ؟ . وهل يعني ذلك ضمناً أن طرق المقارنة ليس من الضرورة أن يكونا أدبين بمعنى أن يكون أحدهما منتبهاً إلى الفنون الجميلة بمعناها الشامل مثلاً أو إلى أنواع أخرى من الأنشطة البشرية المنتبهاً إلى فروع الدراسات الإنسانية الأخرى ؟ وما تأثير صيغة الإفراد هنا في صدر المصطلح تأثير صيغة اسم المفعول هناك في خاتمته ، فإن يكون الأدب هو الذي نقارنه بنهر أو نقارن غيره به يمكن كل واحد من التمييزين زاوية جديدة تبدأ منها عملية المقارنة أو تنتهي إليها . ومن هنا فإن المصطلح الألماني عن هذا الفرع

يستخدم اسم الفاعل بدلا من اسم المفعول Vergleichende Literature على حين
يلجأ المصطلح الفرنسي الذي أشرنا إليه إلى اسم المفعول، ويستخدم المصطلح
الإيطالي نفس الصيغة : Letterature Comparate ، ويخلص المصطلح الإنجليزي
والأمريكي Comparative Literature من قضية المفاضلة بين الصيغتين إلى صيغة
المصدر ، فيكون المصطلح دائرا حول المقارنة دون تحديد المقارن أو المقارن به .
وإذا كان المصطلح واحدا من القضايا التي ما تزال تثار في حقل « الأدب
المقارن » أو « الآداب المقارنة » فإن نخوم هذا الحقل مازالت بدورها تثير بعض
التساؤلات حول الفارق الدقيق بين فرع مثل « الأدب المقارن » وفروع أخرى مشابهة
تعنى بدراسة الأدب خارج حدود الإقليمية .

ذلك أنه إذا كان الفارق حاسما بين « تاريخ الأدب » باعتباره دراسة للأدب
داخل حدود لغة واحدة ، وبين الأدب المقارن باعتباره دراسة لعلاقات أدب ما
خارج حدود لغته ، فإن الفرق يبدو للبعض أقل وضوحا بين الأدب المقارن وفروع
أخرى من فروع الدراسات الأدبية هما الأدب العام La Litterature generale
و« الأدب العالمي » La litterature Universelle .

وقد اهتمت المدرسة الروسية على نحو خاص بقضية الأدب العالمي وأنشأت
ممهدا خاصا يحمل هذا الاسم تحت قيادة مكسيم جوركي في بدايات هذا القرن ،
حاول أن يكتب التاريخ العالمي للأدب لكن يفسر من منظور منهجي وحدة حركة
الشموب ، ولكن مجمل المحاولة لم يتمخض - كما يرى البروفيسور إيتياميل - إلا
عن دراسات مفردة لمقاطع من آداب قومية الصق بعضها بجانب البعض الآخر ، مع
تلمس بعض مظاهر التشابه هنا أو هناك ، وبقيت فكرة « الأدب العالمي » في
جوهرها حلما يُستشرف أكثر منه وبقا منهجيا تسلم خيوطه إلى بعضها البعض .

أما فكرة « الأدب العام » فهي أكثر ثباتا وأكثر واقعية ، وهي في جزء منها
يمكن أن تقدم عونا هاما لكل من « نظرية الأدب » و « تاريخ الأدب » ، فمن خلالها
يمكن التنبؤ بالدراسات الجزئية التي يمكن أن تسلم إلى نظريات « الأجانب

الأدبية، فليست النظريات العامة للمسرح إلا خصائص جزئية تجمعت من المسرح المرعوني والتراجيديا الإغريقية ومسرح المصور الوسطى الأوربي وتقميدات كورنى وراسين وثورات شكسبير ، والبحث عن أصول النظريات على هذا النحو داخل في دائرة الأدب العالمي . وليس تتبع تاريخ وخصائص « المذاهب الأدبية » مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والطبيعية والواقعية وغيرها ، وهي مذاهب شاعت وتطورت في كثير من الآداب في وقت واحد أو في أوقات متلاحقة ، ليس هذا كله إلا جزءا من مهمة « الأدب العام » .

لكن هذين الفرعين يتداخلان في كثير من الأحيان مع فرع الأدب المقارن ، على الأقل بالنسبة للمثقف الأدبي غير المتخصص ، وهو تداخل ما زال يدفع مستأذنا هذا الفرع في الجامعات الأوربية والأمريكية لكي يكتبوا بين الحين والحين دافعين لئلا يتداخل ومحاولين وضع الأمور في أطرها الحقيقية .

وإذا كان المصطلح وحقل البحث في هذا الفرع يشكلان كما أوضحنا مجالات لا اختلاف وجهات النظر، فإن مناهج البحث فيه بدورها تتوعد منذ بدايات الخمسينيات في هذا القرن تنوعا سمح بقيام مدرستين متوازيتين هما « المدرسة التاريخية » و « المدرسة النقدية » أو « المدرسة الفرنسية » و « المدرسة الأمريكية » ، وسوف يجد القارئ في صفحات هذا الكتاب حديثا موجزا عن الفرق بين هاتين المدرستين .

أردت من خلال هذا كله أن أقول : إن فرع الأدب المقارن على المستوى العالمي ما زالت أبوابه مفتوحة أمام مزيد من الأبحاث التي تجلى غموضه وترسخ أصوله وتمتع الإفادة منه ، فكيف به في مجال الدراسات العربية ؟

من الطبيعي أن يحمل هذا الفرع الحديث الميلاد في أدبنا مجمل الخصائص التي يحملها في الآداب العربية التي استقى منها كتابنا ومؤلفونا ، وأن يرث بالتالي بعض خصائص الغموض واللبس مضافا إليها ما يمكن أن ينتج عن الخبرة الوليدة وقلة عدد المتخصصين والضعف العام في اللغات الأجنبية، وهي ظاهرة تتعش

عندنا والتخلص منها شرطاً ضرورياً لتعمق في حقل الدراسات المقارنة، ولا أريد هنا أن أذكر بالنصيحة التي لا يعمل إيتياميل - أبو الدراسات المقارنة في عصرنا - من التأكيد عليها، والتي تتلخص في أن الدارس المقارن لكي يمالج قضاياها بجديّة كافية عليه أن يلم - ولو إلماماً سطحياً على سبيل الاستيعاب لا الأداء - بنحو عشر لغات ! لكنني أود أن أسجل من ناحية أخرى أنه على الرغم من الفترة القصيرة التي صوّت على ظهور فرع الأدب المقارن في اللغة العربية فإن أصوات بعض من دارسينا استطاعت أن تلتفت النظر في المجال العالمي لهذا الفرع ، وعندما يقرأ المرء مقالاً موجزاً في « دائرة المعارف العالمية » بالفرنسية ، عن الأدب المقارن ويجد كاتبه يتعرض لمجهودات اثنين من العلماء العرب في هذا الفرع هما جمال الدين بن شيخ اللجيزاثرى الذي يكتب بالفرنسية ومحمد غنيمي هلال المصري الذي خصصت بعض الحديث في هذا الكتاب للحديث عن جهوده والذي تشير « الدائرة » إلى دراسة له بالإنجليزية بعنوان :

The Role of Comparative Literature In Contemporary Arabic Literature

عندما يجد المرء هذه الإشارة لابد أن يحس بالتأؤل، ويأن مزيداً من الجهد اللغوي يبذل في هذا المجال قد يسهم إسهاماً حقيقياً في تقدم الدراسات الأدبية والنقدية عندنا ، وفي إحكام صلتنا أو تقريبنا على الأقل من فكر ومشاعر العالم الحديث .

نحن في حاجة - على مستوى التطوير والترجمة والتطبيق - إلى دراسات كثيرة في الأدب المقارن، ولقد حاولت في هذه الدراسات أن أقدم شيئاً من هذا كله، ولقد بدأت بالمستوى النظري ولم أشأ التركيز عليه إلا بمقدار ما يعملي فكرة قنارئ هذه الدراسات عن جذور هذا الفرع ومناخ بحثه، وأحلت القارئ الذي يريد التوسع إلى دراسات وترجمات ملية صدرت بالعربية في هذا المجال ، ولكنني وقفت وقفة أطول مع الدراسات التطبيقية، واخترت من بينها أربع دراسات تمثل جزءاً من الصلة بين الأدب العربي والآداب الأخرى في التقديم والحديث بدءاً من ابن

المتفتح وأثره على لافونتين وانتهاء بجان جالك روسو وأثره على محمد حسين هيكل
ومروا بأغنية رولاند الملحمية التي تمثل جانباً من صورة المسلمين في المصور
الوسطى عند مسيحيي أوروبا، وه ألف ليلة وليلة، الكتاب المربى الذي كانت له
جوانب متعددة من التأثير والتأثر ربطته بكثير من الآداب الأخرى .

ولابد من الاعتراف بأن هذه دراسات متممة ولهست دراسة واحدة، ومن لم
قإنها لم تثبت جميعاً في النفس في وقت واحد، وإن كانت قد نمت جميعاً في اتجاه
واحد ولخدمة غاية واحدة . ولقد عاشت بعض هذه الدراسات في نفسى سنين
عديدة . ونمت فيها من خلال المناقشة والقراءة وكتابة مقالات خاطفة عنها أو
ترجمة شيء حولها . وكانت البذور الأولى لها ولقهرها قد نبتت خلال سنوات جنة
في فرنسا حيث كنت أتابع حلقات البحث في السريون الجديدة وفي الكوايج دي
فرانس مع أندريه ميكل، وفي معهد الأدب المقارن بالسريون القديمة مع
إيتياميل، وفي مدرسة المعلمين العليا مع كلود بريموند وجيرار جنتيت ورولان
بارت، وفي معهد الدراسات الشرقية مع شارل بيلا . وحيث كنت أقضى ساعات
طويلة في المكتبة الوطنية ومكتبة السريون الجديدة على نحو خاص، ويفرني
انتظام مجلة الأدب المقارن في الأرفف المفتوحة أمام القراء بكل أعدادها منذ سنة
١٩١٩ حتى الآن، فأقضى ساعات طويلة أقرأ فيها وأحلم في بعض الأحيان أن
أجمع ما كتب فيها من دراسات حول آداب الشرق المربى والإسلامي، فأجدتها تمتد
امتداداً شامخاً وتضعنا أمام حقيقة مرة هي أننا لا نجهد من اللغات حتى ما يمكن
معه وبه أن نستكشف آداباً شديدة الالتصاق بشخصيتنا القومية والدينية .

لقد ظهرت بعض مناقشات حلقات البحث التي أشرت إليها في شكل كتب أو
مقالات أو «ملفات» داخل مجلات علمية في باريس . ومن بين ما ظهر في هذا
المجال كتاب أصدره البروفيسور أندريه ميكل عن دار سنبداد للنشر بباريس في
سنة ١٩٨١ بعنوان : سبع قصص من « ألف ليلة وليلة، Sept Contes des Mill et
Une nuits . وكانت هذه القصص (ومن بينها قصة أبو صير وأبو قير التي أدركت

حولها بحثا في هذا الكتاب) قد طرحت للمناقشة في حلقة البحث في الكوليج دي سراس في سنة ١٩٨٠، وكان كلود بريموند أستاذ الأدب المقارن والمتخصص في القصص الشعبي قد قاد خطى الحلقة إلى مواضع المقارنة مع الآداب التتيرية والميرية والهندية، وأسهمنا نحن الباحثين جميعا في النقاش، وعندما صدر الكتاب الذي أشرت إليه فرغت فيه كل المناقشات التي كانت قد سجلت في هذه الحفلات ونسب كل رأي فيه إلى صاحبه .

إنني لا أود أن أقف أمام الجذور الأولى لكل بحث في نفسي بالتفصيل، فذلك شيء قد يطول، وقد لا يكون تاريخ العلم في النهاية إلا وصفا للحظات ميلاد ونمو الأفكار عند أصحابها، ولكنني فقط أردت أن أشرك معي قارئ في لمس المناخ الذي ولدت فيه بعض الأفكار التي أطرحتها بين يديه .

وأمل أن أسهم بهذه الأبحاث - وما قد يتلوها إن شاء الله - بجهد متواضع مع أساتذة سبقوا وزملاء عاصروا في إنعاش جو الدراسات المقارنة الذي يمس دون شك روح العصر ونبضه .

ونسأل الله التوفيق أولا وآخر .

أحمد درويش

القاهرة في ١٢ أغسطس سنة ١٩٨٤

مقدمة الطبعة الثالثة

كثيرة هي الأسباب التي دعت إلى اتساع رقعة الاهتمام بالأدب المقارن ، خلال نحو عقد من الزمان ، يفصل بين هذه الطبعة من الكتاب ، وطبعته الأولى .

فقد تلاحقت على مجال اتصال الأدب العربي بأدب العالم الأخرى كثير من العوامل ، ضاعفت مرات عديدة من مفهوم سرعة الاتصال ، وأكدت ضرورة ما كان يُعدّ كمّالاً ، وحتمية ما كان يُعدّ مُستحسنًا . وتقاربت من قَمّ المسافات الفاصلة ، وتحول كثير منها إلى جسور واصلّة .

لقد حملت هذه الفترة الزمنية المحيطة بنا ، هُما حملت من الألقاب ، لقب « عصر الاتصالات » وقد لا ندرك كل أبعاد هذا المصطلح لأننا نعيشه عن قُرْب ، ولكننا لو قارنا سرعة تطور الاتصال بين أرجاء العالم ، ومن قَمّ بين لغاته وآدابه المختلفة ، خلال ربع القرن الماضي ، بسرعة هذا التطور خلال القرنين الماضيين مجتمعين ، فسوف يكون الرجحان من نصيب عصرنا ، إن المسافة الزمنية التي كانت تسمح بوصف صدى كتاب مؤلّف في لغة ، إلى لغة أخرى أوائل القرن العشرين ، فضلاً عن أوائل القرن التاسع عشر التي شهدت بدايات الأدب المقارن ، لا تكاد تقارن بالمسافة الزمنية لنفس الظاهرة في عصرنا ، وهي مسافة تكاد تصل أحياناً إلى درجة الأسحاء عندما تصدر الطباعات الأصلية وترجماتها إلى اللغات الكبرى في شهور متقاربة ، وعندما يصل هذا التقارب في مجال الصحافة إلى التطابق وهي تحسب السبق الزمني بالدقائق لا بالساعات والأيام ، فضلاً عن الشهور والسنوات ، فتصدر الأعمال ، بلغات متعددة ، على أجهزة التنسخ الضوئي ، في شرق العالم وغربه في لحظة واحدة .

لأن سرعة الاتصالات هذه لم تعد تسمح لأي أدب يريد لنفسه البقاء أن يعيش وحده ، أو أن يمنع من رثتيه هواء الآداب الأخرى ، أو أن يدعى امتلاكه الدماء النقية ، وهي دعوى أصبحت تعد في ذاتها تهمة لا تكف لدعويها إلا الفلسفات النازية وما شاكلها .

وسرعة الاتصالات هذه هي التي خلقت من فكرة « التطبيقية » الأدبية التي صيرها الغرب للعالم منذ نجاح تجربة عصر النهضة الصناعية ، والهيمنة الاستعمارية لأوروبا على معظم أرجاء الأرض ، وبمقتضى هذه التطبيقية ، كانت هنالك آداب يُظن أنها تغطي دائما ، وأخرى تتمكن من الأخذ والاستفادة في أحسن الأحوال ، ولقد تغيرت هذه الفلسفة في العقود الأخيرة فقط ، لكي تحل محلها فكرة « التبادل » أو « المتبادلة » التي تعني أن يتم النظر إلى ما لدى الآخر على أنه « مختلف » وقابل لأن يكون مفيدا . وفي إطار هذه الفلسفة أضافت الآداب والفنون الغربية كثيرا من آداب وثقون العالم الثالث .

ولا شك أن الأدب العربي قد ازدادت رقعة الاهتمام به في الآداب الأخرى ، من خلال عوامل ، ربما لا تكون كلها أدبية بالدرجة الأولى ، وقد تتداخل فيها الأهداف الاقتصادية والسياسية ، ولكن الأدب العربي في نهاية المطاف ، هو الذي حمل عبء أن يوصل للآخر صورة الحياة العميقة في هذه المنطقة من العالم .

وكان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٨٨ دفعة هائلة لهذا الأدب في اتجاه مصباح الضوء المتاحة لآداب العالم الثالث لدى قراء العالم الأول والثاني .

وازدادت من ثم حركة الترجمات من الأدب العربي إلى اللغات الأخرى ، وازدادت الدراسات النقدية من الكتاب العرب وغير العرب حول قضايا الاتصال والتأثر والتشابه والتوازي وغيرها مما يدخل في مجال الأدب المقارن ، وخاصة في مفهومه النقدي الأمريكي المتطور .

وربما كان هذا المفهوم نفسه هو الذى دفع بكثير من أساتذة الآداب الأجنبية فى جامعات العالم العربى ، إلى الإسهام بجهد ملحوظ فى مجال الأدب المقارن ، ولابد أن تسجل بالمرفان والتقدير الدور البارز الذى قام به كثير من هؤلاء الأساتذة وخاصة أساتذة الأدب الإنجليزى والفرنسى والأسباني ، لكننا أيضا ينبغي أن نسجل أن نجاح هذا الدور يعتمد على معادلة دقيقة تنبئ إليها البارزون من هؤلاء الأساتذة وهى أن تكوين الدارس لنفسه تكوينا عميقا فى الأدب العربى شرط أساسى لى يمتلك الدارس المقارن قديمين صحيحتين يخطو بهما فى ثبات وتقدم ، وإذا اختلف هذا الشرط أو ضعف فسوف تصبح إحدى القدمين مشلولة أو عرجاء ، وسوف تصبح الخطى من قَم فى مجال الأدب المقارن مهتزة ومضطربة ، وتلك حال كثير من سفار الدارسين فى الآداب الأجنبية من الأساتذة العرب ، الذين يتقدمون إلى مجال الدرس المقارن ، بأدوات ناقصة ، فيجدو الخلل واضحا فى فروضهم واستنتاجاتهم، وتطرحهم وكتاباتهم ، وهم ينفلون أن عليهم فى نهاية المطاف أن يصوغوا أفكارهم فى لغة كالبحر ، إذا لم يمتلك السابح فيه الأدوات التى يطوى بها الماء فإن الماء لا معالة سوف يطويه .

إن هذا التطور الأخير بما يعمل من إيجابيات وسلبيات ، ينبغي أن يدفع من ناحية إلى كثير من البهجة والتفاؤل أمام تنوع حصاد الدراسات المقارنة وكثرتها فى العالم العربى ، لكنه قد يدفع أيضا إلى بعض الحذر ، أمام بعض ما يقدم متتابعة للسلمة الرائجة ، أو وضحا ، لعلامة تجارية ، ناجحة على منتج لتقصه كثير من شروط الإنتاج الجاد والجهد .

وأنا أرجو من خلال إعادة تقديم هذا الكتاب فى طبعة جديدة أن أسلمهم فى إثارة النقاش الجاد والهادف، حول هذا الفرع الحيوى من فروع المعرفة الإنسانية .
والله ولى التوفيق .

د. أحمد درويش

القاهرة - المهندسين فى ٤ نوفمبر سنة ١٩٩٥ .

الأدب المقارن
النشأة ومجالات البحث ومناهجه

عندما نؤرخ لفرع من فروع المعرفة الإنسانية بصفة عامة ، فإنه ينبغي لنا أن نفرق بين وجود الظواهر التي يدرسها ذلك العلم وبين بدء التنبه لهذه الظواهر ودراستها ومحاولة تقنينها ، ومن الطبيعي أن يكون وجود الظاهرة سابقا على دراستها ، وقد يستمر ذلك الوجود زمنا طويلا قبل أن تنتهي الفرصة للاتفات إليها ومحاولة الالتفاف حولها .

على هذا النحو كان وجود الشعر اليوناني وتنوعه وتفرده كل نوع بخصائص تميزه ومواقف تلائمه سابقا على تنظيم أرسطو له في كتاب « الشعر » . وكان وجود موسيقى للشعر المربي وتنوعها واستقرارها في نحو خمسة عشر شكلا سابقا لاكتشاف الخليل بن أحمد لألوان هذه الموسيقى ووضع مصطلحات لكل لون منها . وللتغييرات التي يمكن أن تلحق به ، وتسميته لذلك التظهير كله باسم « علم العروض » ولا يختلف عن ذلك الأمر في علوم الطب والفلك والفضاء وغيرها حيث لا يتم تشخيص ظاهرة مرضية قبل ظهورها ، ولا رصد كوكب لا وجود له .

في هذه الزوايا فإن ظاهرة تأثير الآداب فيما بينها ظاهرة قديمة تستوي في ذلك الآداب القديمة والحديثة ، الشرقية والغربية ، فالآداب الروماني تأثيرا بالآداب الإغريقية في أعقاب غزو الرومان لأثينا عام ١٤٦ قبل الميلاد . ومع أن روما قد مزمت أثينا عسكريا في هذه الفترة ، فإن أثينا قد انتصرت عليها ثقافيا وأصبحت « المحاكاة الرومانية للإغريق طابعا مميزا ، بل إن هذه المحاكاة انتقلت بدورها من خلال الأدب الروماني - اللاتيني إلى الآداب الأوربية الكلاسيكية التي حرصت بدورها على أن تبدأ عصر الإحياء بمحاكاة النماذج القديمة عند « ثلاثين والإغريق باعتبار أن الجمال المطلق في التعبير والتفكير لا يوجد إلا عند هؤلاء القدماء .

والأدب العربي قبال بدوره التأثير والتأثر مع الآداب التي التقى بها بعد انتشار موجة الفتح الإسلامية في المناطق التي كان يوجد بها الأدب الفارسي على نحو خاص ، أو بعد انتشار موجة الترجمة في نهاية العصر الأموي وبدايات العصر العباسي من الآداب اليونانية والهندية، وكان لذلك كله تأثيره في ازدهار بعض الأجناس الأدبية، ونشأة بعضها الآخر ، وحدثت تطورات في التفكير والتعبير الأدبي على هذا الجانب أو ذلك ... وقد امتد تأثير الأدب العربي كذلك في أعقاب اتصال الإسلام بأوروبا سواء من خلال الأندلس أو جزر البحر المتوسط أو التجارة أو الحروب الصليبية أو الاستعمار أو البعثات وإحياء حركات الترجمة في العصر الحديث ، وكل ذلك مكن هذا الأدب من أن يتبادل التأثير والتأثر مع الآداب الغربية في القديم والحديث .

وجود الظاهرة - كما قلنا - يسبق اكتشافها والاعتراف بها ودراستها ، ومن ثم فقد كان وجود التأثير والتأثر بين أدبين مختلفين أو أكثر سابقا على وجود العلم الذي يدرس هذه الظاهرة وهو علم « الأدب المقارن »، فلم تكن الظروف التاريخية تساعد على قيام هذا اللون من الدراسات قبل العصور الحديثة .

ولقد كان من بين هذه الظروف ، تلك النظرة التي كانت تتبادلها الشعوب في التاريخ القديم والوسيط ، وهي نظرة يعتقد من خلالها كل شعب أن لغة غيره من الشعوب أقل قدرا ، أو هي على أحسن تقدير أكثر غموضا من لغته هو ، وقد يتبدى ذلك من خلال ظلال الكلمات التي تدل على معنى « الأجنبي » في اللغات المختلفة، فاللغة العربية كانت تميز عن هذا المعنى بكلمة « أعجمي » وهي كلمة يلتقي في جذر معناها ، الحيوان غير الناطق والأجنبي الناطق بغير العربية ، وفي بعض اللغات الأجنبية تأتي كلمة BARBARE وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية BARBARUS لكي تشير منذ عصر الإغريق والرومان إلى معنى « الأجنبي » من ناحية، وغير المتحضر من ناحية ثانية (1) .

Voir: Dictionnaire Robert . P. 145- Paris 1976.

(1)

على أن هذه النظرة كانت تتجاوز الشعور الجماعي انعام إلى آراء العلماء.
فالجاحظ في القرن الثالث الهجري (المعاصر الميلادي) يرى أن البلاغة الكاملة
مقصورة على العرب ، والبدیع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة
وأريت على كل لسان^(١) .

والكاتب الفرنسي بوهور Bouhurs في القرن السابع عشر يقول « إن نطقنا
نحن الفرنسيين هو النطق الطبيعي ، فلفة الصينيين والاسبويين غشاء ، وكلام
الألمان صعب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع ، ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة
الإنجليز صفير ، والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون^(٢) » .

يضاف إلى ذلك هذه النظرة التي كانت تحكم فلسفة الجمال حتى القرن
السابع عشر في أوربا : كان الرأي السائد أن هناك نموذجاً للجمال المطلق في
الفن، تحاول الآداب أن تقترب منه كل على طريقته ، لكن الآداب « القديمة » هي
التي استطاعت أن تصل إلى أقرب نقطة من هذا النموذج المطلق ، وتتمثل تلك
الآداب عند الإوربيين في الأديين الإغريقي واللاتيني على نحو خاص ، ومن ثم كانت
الدعوة إلى لفت الأنظار إلى هذه الآداب ومحاولة محاكاتها قبل كل شيء^(٣) . وهي
دعوة مع ما كان لها من أهمية في عصر الإحياء الأوربي ، ومع ما لقيت في البدء
من صعوبة لتضمينها الدعوة إلى تجاوز أدب المصور الوسطى المسيحي ومحاكاة
الأدب الإغريقي الوثني، الأمر الذي لم يرض رجال الدين الذين كانت لهم السيطرة
في ذلك الوقت ، مع أهمية هذه الدعوة فإنها كانت تحجب الأنظار عن إمكانية
دراسة الآداب المعاصرة والمتجاورة وتبين مواقع التأثير فيها .

لكن القرن الثامن عشر يشهد تغييراً لذلك الأساس الفلسفي ، ويدعو
النيلسوف بوس Bos إلى النظرية النسبية في الجمال، وهي التي تنادي بأنه لا

(١) انظر : تبيان والتبيين ٤ : ٥٥٠ .

(٢) نقلاً عن : د . غنيمي هلال : الأدب المقارن، الطبعة الثالثة ص ١٨ .

(٣) S. JEUNE. Littérature Generale et Littérature Comparee: essai d'orientation P. 32 .

يوجد نموذج موحد للجمال وإنما توجد أشكال متعددة، وهي ترتبط بمناخات متعددة وشعوب متعددة وأزمنة متعددة ولغات متعددة^(١) ومن ثم فإن كل أدب يستطيع أن يقدم على طريقته نموذجاً أصلياً للجمال لا يحاكي فيه أدباً آخر بالضرورة . ولكن دراسة هذه النماذج المتعددة يمكن أن تطلعنا على تصور أكثر وضوحاً وتنوعاً لذلك الجمال .

وشهد القرن الثامن عشر كذلك مجهودات فولتير (١٦٦٤ - ١٧٧٨) التي ساعدت على تمهيد الطريق أمام الدراسات المقارنة؛ كانت معرفة فولتير العميقة بالإنجليزية قد ساعدته أولاً على اكتشاف هذه الميقية التي كانت مجهولة ، عبقرية شكسبير وتقنيته إلى القارئ الفرنسي والأوروبي والعالمى من بعده ، ومع أن فولتير نفسه بعد أن اكتشف شكسبير في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، عاد ههنا بشفة في الربع الأخير منه واتهمه بالتوحش والتسوة في مسرحياته، وقال عنه عبارته الشهيرة : « إنه لا يصلح إلا أن يكون كاتباً لقبائل هوتنتوت في أفريقيا Il est bon Pour des Hottentots ، فإن التأثر بشكسبير كانت قد انتقلت عدواه إلى الجيل وتصدى لفولتير من الأدباء الفرنسيين من يدافع عن شكسبير، وفي هذا الصدد اشتهرت عبارة « ديدرو » في الدفاع عن شكسبير : C'est un Colosse entre les jambes duquel nous Passerions tous .

إنه العملاق الذى سنمر جميعاً من بين قدميه . كان اكتشاف شكسبير الإنجليزي لدى الفرنسيين ، ومن بعده بقليل معرفتهم بأدب جوته الألماني (١٧٤٩ - ١٨٣٢) دافعا لتحطيم الفكرة التقليدية التي كانت شائعة لديهم عن أدب « الشمال » الأوربي وخلوه من الأصالة التي يتمتع بها أدب « الجنوب » .

ولكن القرن الثامن عشر إذا كان قد مهد الطريق فلفسفا وأدبيا للدراسات المقارنة ، فإن القرن التاسع عشر كان هو القرن الذى ولدت فيه فكرة الأدب المقارن، كما تنهت فيه كثير من الأفكار التي كان مسلماً بها من قبل في مجال

Ibid : La meme Page .

(١)

الدراسات الإنسانية عامة . كانت الثورة الفرنسية التي بدأت في أواخر القرن الثامن عشر (١٧٨٨) قد امتدت لتقلب النظم السياسية والاجتماعية والمقائدية التي كانت سائدة من قبل ، وكان لابد أن يتغير مع هذا كله مفهوم الأدب إنتاجا ودراسة ، وكان مفتاح هذا التغيير العام كما يقول رافائيل مولهو^(١) « إن فكرة الاستقرار والتوحد حل محلها فكرة الحركة والتنوع، وحل الإهتمام بالإنسان محل الاهتمام بالتاريخ، ووجد ما يمكن أن يسمى بالعلوم الإنسانية، وبدلا من وجود فكرة الحقيقة الواحدة نشأت فكرة امكانية وجود الحقائق المتعددة . وتلك الحقائق المتعددة أخذت بدورها تفرعات مختلفة ، فهي حقائق متعددة بتعدد الطبقات، ومر ثم فلم تعد الطبقات العليا والمتوسطة التي حددها الأدب الكلاسيكي هي وحدها التي تلتزم عندها الحقيقة، وإنما أصبح البسطاء و الرعاة والفلاحون والصناع لهم أيضا جانب من الحقيقة يمكن أن يلتزم عندهم ، وهي حقائق متعددة بتعدد الأجيال، فلم تعد الحقيقة مقصورة على ما قاله « القدماء » وحدهم ، بل إن « المعاصرين » أيضا ينبغي أن يلتزم عندهم جانب منها ، وهي حقائق متعددة بتعدد الشعوب فلهيئت مقصورة على الفكر الإغريقي واللاتيني ، أو على أدب أبناء « الجنوب » ولكن يوجد منها قسطن في كل شعب وكل مناخ وكل لغة .

على هذه الأسس العامة قامت الحركة الرومانتيكية في الأدب ابداعا وتظيرا، وكانت من خلال ذلك أداة تعين على اتصال الآداب فيما بينها، وتمهد لقيام الدراسات المقارنة بين بعضها والبعض الآخر، وإذا كانت هذه الحركة بروحها العامة قد ساعدت على قيام الأدب المقارن ، فإن بعض مفكرها قد كان لهم إسهام خاص في هذا المجال ، ومن بين هؤلاء :

مدام دي ستايل Mme de Staël (١٧٦٦ - ١٨١٧)، وقد تمكنت من خلال اتصالها القوي بالأدبين الفرنسي والألماني وإقامتها في سويسرا التي هي ملتقى حى لانتين معا من أن تعقد جسرا قويا بينهما ، وأن تؤكد على أهمية استفادة كل

(١) R. Molho. la critique littéraire en France au XIX siècle. Paris 1963. Préface .

شعب من أفكار الشعوب الأخرى ، وقد أصدرت في سنة ١٨١٠ كتابا بالفرنسية أسمته عن ألمانيا De l' Allemagne ، وقد كانت أفكار هذا الكتاب من القوة بحيث صادرت حكومة نابليون ، واعتبرته مثيرا للتحريض من خلال مقارنته بين تنوع الآراء في صفوف الشعب الألماني وتأثير ذلك على هويته ونهضة ذلك الشعب، وتوحد الآراء في النظام العسكري الفرنسي الذي أعقب الثورة، وتأثير ذلك على الخمول وضعف روح الابتكار عند الأمة ، وفي مجال أهمية التبادل الثقافي بين الشعوب تقول مدام دي ستايل : « إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحدة منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تعتمد أمة عن مصدر ضوئه يمكن أن تستحيه . إن هناك أشياء شديدة الخصوصية يفتقر بها كل شعب عن الآخر : المناخ ، الإطار الطبيعي، اللغة، نظام الحكم ، ثم على نحو خاص حركة التاريخ الخاصة بكل شعب ، والتي تسهم أكثر من غيرها في إعطائه خصوصيته ، وليس هناك إنسان أيا كان تصيبه من العبقورية يستطيع أن يحسن بما يمتلئ ويتطور تطورا طبيعيا داخل روح الإنسان الذي يعيش على أرض أخرى ويتنفس هواء آخر ، وإن فإنه يوجد في كل أمة طائفة يمكن أن تتأثر بالثقافة الأجنبية، وقانون الفكر يقضي بأن الذي يأخذ هو الذي تزداد ثروته (١) » .

أما سانت بيف Sainte - Beuve (١٨٠٤ - ١٨٦٩) فقد جاء إسهامه في دفع مجلة الدراسات المقارنة من خلال إعجابه بمنهج البحث في العلوم التجريبية ومحاولته استخلاص مبادئ منها تصلح منهجا للبحث في النقد الأدبي، ويتحول على أساس منها إلى علم موضوعي ، وكان من بين الاتجاهات العلمية التي ازدهرت في تلك الفترة نظرية « النصوص و الأنواع » ، وفي هذا الاتجاه كتب دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) كتابه المشهور عن « أصل الأنواع » ، وبنفس الروح كتب سانت بيف عن الإنتاج الأدبي يقول « سوف يأتي يوم - أعتقد أنني لمحتة في تأملاتي - يوم سيكون فيه العلم (في مجال النقد الأدبي) قد تشكل ، وتكون النفوس البشرية قد تم تقسيمها إلى عائلات كبرى ، وتحددت خصائص كل عائلة وعرفت، وعندما تتحدد الملامح

(١) De l' Allemagne. Cite Par. S. Jeune op. Cit p. 35 .

الرئيسية لنفس بشرية ما ، فإن كثيرا غيرها ممن يشترك معها في هذه الملامح يمكن أن يلحق بها ، وليس من شك في أنه لن يستطاع تحديد فصائل الإنسان تماما على النحو الذي يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان والنبات . فالإنسان من الناحية المعنوية أكثر تمقيدا ، وهو يمتلك ما يسمى « بالحرية » وهي التي تعطيه قدرا أكبر من احتمالات التصنيف والتشكيل ، وأيا ما كان الأمر فإنني أعتقد أن العلم مع الزمن سيحصل فيما أتصور إلى قدر أكبر من الهيمنة على الخصائص المعنوية ⁽¹⁾ .

وأمثال هذه الآراء كانت تجاوزا واضحا للمفهوم المحلي في دراسة أدب ما ، إذ إنها تدعوها إلى دراسة عائلات النفوس البشرية من خلال الإنتاج الأدبي ، كانت تنصو في الوقت نفسه إلى تجاوز الحدود اللغوية للأدب للبحث فيما وراءها عن امتداد عائلتها ، أو طريقة ما في النظر إلى الأشياء أو التأثير بها أو التعبير عنها ، وذلك هو جوهر دعوة الأدب المقارن .

أما مؤرخ الأدب هيبوليت تين Hippolyte Tain (١٨٢٨ - ١٨٩٢) فقد تأثر بدوره بهذه الروح العلمية التي سادت القرن التاسع عشر ، وحاول أن يقيم تاريخا للأدب على أساس موضوعي ، تفسر فيه الظواهر الأدبية من خلال ارتباطها بظواهر كونية وخصائص بشرية أكثر اتساعا ، مثل خصائص السلالات البشرية (الجنس) و الخصائص المكانية التي يعيش فيها شعب من الشعوب (البيئة) ثم الإطار الزمني الذي يتم فيه حدوث كون ما من الإنتاج الأدبي (العصر) وقد كان تين يهدف من وراء نظريته تلك إلى ربط علم « تاريخ الأدب » بمعارف استقرت تقاليدها وأسسها الموضوعية ، وأخذت دورا واضحا في الدورة العامة للحضارة الإنسانية . يقرأ « تين » في كتابه « مقدمة في الأدب الإنجليزي » : السؤال الذي يطرح أمامنا الآن هو السؤال التالي : ما هي الحالة المعنوية التي تقف وراء إنتاج أدب ما أو فلسفة ما ، أو فن ما ، أو طبقة معينة من الفن ؟ وما هي الظروف المتصلة بالجنس Race وبالعصر moment وبالبيئة milieu التي يمكن أن تعين على نحو خاص على

(1) Sainte - Beuve : Nouveau Lundi/ Tome III : Chateaubriand .

إيجاد هذه الحالة الممتوية ؟ إن هناك حالة معنوية وراء كل لون من هذه الألوان الفكرية ومن فروعها المتشعبة عنها .

هناك حالة معنوية ملائمة للفن بعمامة ، وحالة ملائمة لكل فرع من فروعها ، للمعمارية وللرسم وللتنحت وللموسيقى وللشعر لكل فرع يحتل حيزه الخاص داخل الحقل العام لنشاط النفس البشرية كل حسب قانونه الذي يحركه ، وامتناعا لذلك القانون فإلتنا نرى فرعا ما ينهض - فيما يبدو لنا أنه مصادفة - وهو ينهض وحده بين ترنح جيرانه كما حدث بالنسبة للرسم في هولندا في القرن السابع عشر والشعر في إنجلترا في القرن السادس عشر والموسيقى في ألمانيا في القرن الثاني عشر . في هذا العصر المحدد وداخل هذا البلد المحدد توافرت الظروف لقيام فن ما ، ولم تتوافر لقيام غيره ، توافرت لإخصاب فرع واحد في إطار الجذب المحيط به ، وهذه الظروف العامة للإخصاب الإنساني هي المهمة التي يجب على تاريخ الأدب المعاصر أن يبحث عنها، إذ يجب قيام دراسة نفسية خاصة وراء كل جنس أدبي . يجب رسم لوحة عامة للظروف الخاصة التي ينبغي أن تنهض لإنتاج لون ما من ألوان الأدب أو الفن (1) .

هذه الدعوة من هيبولت تن، كانت - إلى جانب كونها تجديدا في مناهج دراسة تاريخ الأدب - كانت دعوة إلى توسيع مجال دراسة هذا التاريخ وتخطيه لحدود الآداب الإقليمية للبحث عن الظروف الخاصة بكل جنس في الآداب العالمية، وذلك يتطلب بالضرورة تتبع حركة انتقال هذه الأجناس بين الآداب المختلفة، وهي دراسة تدخل في صميم الأدب المقارن .

في هذا المناخ العام للقرن التاسع عشر ولد علم « الأدب المقارن »، وظهر هذا التعبير لأول مرة في فرنسا ١٨٢٨ على يد جون جاك أمبير الذي أعطى محاضراته في جامعتي غرسيليا وباريس في هذه الفترة وجعل عنوانها الأدب المقارن la littérature Comparée . وفي نفس الفترة كتب فيلمان أول كتاب منهجي

(1) Tain. Histoire de la littérature anglaise Preface .

في الأدب المقارن عن : « أدب القرن الثامن عشر » وقد درس فيه أدب هذا القرن في فرنسا وإنجلترا وألمانيا . ومنذ هذا التاريخ وأبحاث هذا الفرع تتسع لتشمل كثيرا من البلاد ^(١) . وفروعه تغطي كثيرا من مجالات الالتقاء الفكري والفني بين الشعوب ، ومناهج البحث فيه تتعدد ولكنها يمكن على الإجمال أن تلخص في منهجين رئيسيين هما :

١- المنهج التاريخي أو الاتجاه الفرنسي :

دراسة الأدب المقارن بدأت - كما رأينا - في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر وحملت المصطلح الفرنسي الذي ترجم بعد ذلك إلى لغات الأخرى ، وحملت أيضا روح البحث الفرنسية في هذا المنهج . وعلى الرغم من كثرة الدراسات النظرية التي كتبت خلال القرن العشرين حول مجالات البحث ومناهجه في هذا الفرع ، فإن كتاب فرانسو جويارد M. Francois - Guyard الذي صدر عام ١٩٥١ بعنوان « الأدب المقارن » La Litterature Comparee يعد تلخيصا جيدا لمجالات ومناهج البحث في هذا الفرع ، وجويارد يبدأ بتقديم تعريف للأدب المقارن فيعرفه بأنه : « تاريخ العلاقات الأدبية الدولية » ^(٢) ، والدارس المقارن تبعا لذلك يثقف على : « حدود اللغوية للأدب القومي ، ويتابع حركة انتقال الموضوعات والأفكار والكتب والمشاعر بين أديين أو أكثر ، وهذه الحركة قد تتمثل في الأجناس الأدبية ، فيمكن مثلا دراسة تأثير الكوميديا الأسبانية على المسرح الفرنسي من هاردي إلى راسين ، أو تأثير موليير على المسرح الكوميدى في مصر حتى النصف الأول من القرن العشرين . ويمكن في هذا الإطار أيضا دراسة تأثير شعر الغزل العربي على صرر شذراء التروبادور في أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر » ^(٣) ، أو

(١) حول حالة الأدب المقارن اليوم وتطوره ، انظر كتاب الأدب المقارن تأليف كارد بوسوا وأندريه مسيه بل روسو ، وترجمة د . رجاء جبر من ١٨ وما بعدها .

(٢) Voir M. F. Guyard la litterature comparee sixieme edition. Paris. 1978. p. 19 .

(٣) انظر مثالا لهذا في هذا الموضوع بعنوان : « قضية التأثر العربي على شذراء التروبادور » نشر في : مجموعة : دراسات عربية وإسلامية المقدم الأول أكتوبر ١٩٨٢ .

دراسة تأثير جنس الخرافة على لسان الحيوان في صياغته المرئية على يد عبد الله ابن المقفع في «كلية ودمنة» وانتقال هذه الترجمة - التي اعتبرت أصلاً لهذا الجنس الأدبي بعد ضياع أصوله القديمة الهندية والفارسية - وانتقالها إلى اللغات الأخرى كالألمانية ، وتأثيرها من خلال ذلك على الكاتب الفرنسي لافونتين في حكاياته على لسان الحيوان FABLES ثم عودة هذا التأثير مرة أخرى إلى الأدب العربي عن طريق تأثر الشاعر أحمد شوقي والكاتب محمد عثمان جلال بإهمال لافونتين .

يمكن أن يتم رصد حركة الآداب من خلال «الموضوعات الأدبية» فيمكن دراسة موضوع «أوديب» وتقديم المسرح العالمي لأسطوريته عند سوفوكليس في الأدب اليوناني وكورني في الأب الكلاسيكي الفرنسي، وأندريه جيد في الأدب الفرنسي الحديث وتوفيق الحكيم وعلى سالك في المسرح العربي ، ونفس الرحلة يمكن أن تتم مع «موضوعات» أسطورية مشابهة مثل بجماليون ودون جوان وفاوست .

ويمكن أن يتم رصد الحركة الأدبية من خلال تلمس صورة أمة من خلال إنتاج كاتب أو فريق من الكتاب الأجانب عنها ، ومن أقدم هذه الصور فيما يخص علاقات الشرق العربي بالغرب الأوربي، الصورة التي قدمتها «أغنية رولاند» la Chanson de Roland والتي تصور واحدة من المعارك التي حدثت بين المسلمين والفرنسيين في عهد شارلمان وأثناء الوجود الإسلامي في أسبانيا ، وهي ملحمة لقيت رواجا كبيرا أثناء الحروب الصليبية على نحو خاص .

ومن هذا القبيل تأتي دراسة الصورة التي تكونت في أوروبا عن البطل صلاح الدين الأيوبي ، في أعقاب انتصاره على ملوك أوروبا في الحروب الصليبية ، فقد تكونت في الآداب الشعبية الأوروبية في القرن الرابع عشر موجة من الحكايات الأسطورية في فرنسا وأسبانيا وإيطاليا وهي تصور صلاح الدين وقد وصل إلى أوروبا وأرسى سفته على شواطئ براندي ومنها عبر إلى روما ثم وصل إلى باريس حيث استقبله الأمراء استقبالاً حافلاً، وتحكى الأسطورة أن الملك فيليب الثاني ملك

فرنسا كان غائبا أثناء وصول صلاح الدين فاستقبلته الملكة التي وقعت أسيرة هواء منذ النظرة الأولى ، ولم تقتصر الصورة الأسطورية لصلاح الدين على الحكايات الشعبية في هذه الفترة بل تمدتها إلى اللوحات والرسوم الزخرفية على المساجيد في كثير من قصور القرن الرابع عشر .

وقد تتم الدراسة المقارنة من خلال تتبع الملامح العامة لصورة أمة من الأمم أو حضارة من الحضارات في إنتاج كتاب ينتمون إلى أمة أخرى، ومن هذا اللون تأتي دراسة جون ماري كاري الفرنسي عن الرحالة والكتاب الفرنسيين في مصر .
voyageurs et écrivains Français en Egypte (le Caire, 1956) .

ودراسة أنور لوقا المصري بالفرنسية عن « الرحالة والكتاب المصريين في فرنسا في القرن التاسع عشر » .

voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX Sicle (Paris 1970) .

على أن هذه الحركة بين الآداب يمكن كذلك أن ترصد من خلال الشخصيات الأدبية سواء تمثلت في صورة مؤلف واحد أو مجموعة مؤلفين يمثلون اتجاهًا متناسقًا ، ويمكن للدراسة في هذا المجال أن تأخذ أحد اتجاهين : من المنبع إلى المصب مثل تأثير كاتب معين في أدب أمة أخرى أو كاتب أو جماعة من هذه الأمة، مثل تأثير الرومانتيكيين الفرنسيين على الشاعر خليل مطران أو على الاتجاه الشعري الذي يمثله ⁽¹⁾ والذي ظهر في جماعة أبولو ، أو تأثير الرومانتيكيين الإنجليز بعامه أو «وردزورث» خاصة على مفهوم الشعر ولفته عند جماعة الديوان أو عند عباس محمود العقاد ، أو تأثير جان جاك روسو على محمد حسين هيكل أو على نشأة الرواية العربية ، أو تأثير جي دي موباسان على محمود تيمور أو على القصة الشعبية في مصر ، أو تأثير أفكار « إلهوت » على جماعة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث .

(1) تناولنا هذا الموضوع في رسالتنا للدكتوراه المقدمة إلى جامعة السوربون بعنوان :
La vie et la Poesie de Khalil Matran

ويمكن أن يكون اتجاه الدراسة عكسيا بمعنى أن يبحث عن مصادر كاتب ما
في أدب أمة أخرى مثل مصادر طه حسين في الفكر الفرنسي وعبد الرحمن شكري
في الفكر الإنجليزي مثلا .

هذه هي الملامح العامة لمجالات البحث في المنهج التاريخي، وهي ملامح
تتفرع تحتها عشرات التفصيلات ومئات الموضوعات التي يمكن دراستها (١).

على أن هذا الاتجاه التاريخي الذي نباد وحده نحو قرن من الزمان ، بدأ منذ
بداية الخمسينيات في هذا القرن يجد معارضة هنا أو هناك ونقدا يوجه إلى فرع
أو إلى آخر من فروع ، وكانت موجة المعارضة قد بدأت في الجانب الأمريكي فيما
عرف باسم « أزمة الأدب المقارن » وقد شكلت هذه الموجة اتجاها منهجيا ثانيا ومن
هنا فإن هذا الاتجاه سوف يحمل فيما بعد اسم : -

١- المنهج النقدي أو الاتجاه الأمريكي :

بعد ظهور كتاب فرانسا جويار الذي أشرنا إليه من قبل والذي كان قد
لخص اتجاهات البحث في الأدب المقارن حسب التصور التاريخي الفرنسي ،
ظهرت في أمريكا دراسة تمقّب على هذا الكتاب كتبها « كالفن » و « براون » وقد كان
من الملاحظات الرئيسية التي وجهها إلى « جويار » أنه عندما يتحدث عن الحقول
التفصيلية لمجالات البحث عنده ، يتخذ من الأدب الفرنسي محورا تدور حوله
الأدب الأخرى تأثيرا أو تأثرا . فهو يطرح في موضوعات مثل : كتاب « فرنسيون في
الخارج » أو « كتاب أجانب في فرنسا » ، تأثير الأدب الفرنسي على أدب ما أو تأثره به ،
ويرى الكاتبان أن هذه النزعة المنحوية المحلية لا تتفق مع الطابع العالمي العام
الذي ينبغي أن يتسم به فرع مثل « الأدب المقارن » ويتساءلان : ما الذي يمكن أن
يحدث لو أن كل أمة وجدت لديها من المزايا الخاصة ما تمتد معه أن أدبها أحق

(١) يمكن مراجعة كثير من التفاصيل المفيدة في هذا الموضوع في كتاب الدكتور محمد غنيم
هلال « الأدب المقارن » ط ٢ - وفي كتاب جويار الأدب المقارن وقد ترجمه إلى العربية
د. محمد خلّاب .

باعتباره محورا لما عداه ،وعلى حد تعبيرهما : « من يستطيع في هذه الحالة أن يمنع الرب أو الشعوب الإسلامية - وهي لديها عقيدة غير قابلة للنقاش بأن لفتها هي لغة مقدسة - من أن تطالب بأن يكون أدبها الذي يتفرد بهذه الميزة الخاصة هو الأدب المحوري الذي تدور حوله الآداب الأخرى ؟ بل من يستطيع أن يمنع مليارا من البشر تكاد حضارتهم تبلغ أربعة آلاف سنة في الصين أن يطالبوا بنفس الموقف ؟ ⁽¹⁾ »

لكن الاعتراض الثاني كان موجها إلى صلب المنهج التاريخي وهو الاعتراض الذي وجهه الكاتب الأمريكي « إيتاميل » رينيه ويليك ، ووافق عليه كثير من الكتاب الفرنسيين أنفسهم ، وفي مقدمتهم « إيتاميل » كبير دارسي الأدب المقارن في فرنسا في الوقت الحاضر . ويتلخص هذا الاعتراض في أن المنهج التاريخي يوجه قدرا كبيرا من الاهتمام إلى « الوسائط » و العلاقات التاريخية بين أدب وآخر ، وهو يفعل ذلك باعتباره جزءا من « تاريخ الأدب » ، لكن هذا الاعتبار يدفع بعض المتحمسين لهذا الاتجاه إلى الاهتمام بمتنصر « التاريخ » أكثر من اهتمامهم بمتنصر « الأدب » ، ويعتبر على هذا الأساس « كل إنتاج تم نتيجة التقاء وسائط محدودة داخلها في الأدب المقارن » وكل إنتاج لم تتبين فيه هذه الوسائط « حتى وإن تبينت فيه علائق الشبكية خارجا عن نطاق الأدب المقارن » وكلا الاعتبارين يحتاج إلى وقفة من أنصار المذهب النقدي . كما أن الأساس نفسه الذي يبنى عليه المنهج التاريخي وهو التطبيق الحرفي لمنهج تاريخ الأدب يحتاج إلى وقفة أخرى .

يرتول « إيتاميل » عند مناقشته لمبدأ التطبيق الحرفي لمنهج تاريخ الأدب ذلك المنهج الذي تمثلته دراسات « لانسون » في كتيبه عن تاريخ الأدب الفرنسي أدق تمثيل . يقول : إن الذين يتبعون « لانسون » ومنهجه ، وهو منهج مهم ، ينسون قراءة فقرة هامة وردت في مقدمة كتاب « لانسون » وهي تفرق بين التطبيق الحرفي لقواعد المنهج الخالي من التذوق ، وبين التطبيق المتذوق الذي يفيد في تقديم وتمازج دراسة الأدب ، وهو يدعونا إلى قراءة هذه الفقرة الهامة من مقدمة كتاب

(1) Voir : Eriemble : Comparaison n' est Pas raison Paris 1983 .

«لانسون» في تاريخ الأدب : « إننى لا أفهم أن يكون للدراسة الأدبية إلا هدفان: التثقيف والإمتاع ، ودون شك فإن هؤلاء الذين يتعلمون الأدب ليعلموه ينبغي عليهم أن تكون معلوماتهم منظمة ، وأن تكون دراساتهم خاضعة لمنهج وموجهة نحو نقاط محددة أكثر دقة، بل وأقول أكثر علمانية من دراسات هواة الأدب. لكن لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا شيان : أحدهما أن الدارس الذى يكتفى بالتطبيق الحرفي للمنهج المنظم سوف يكون مدرسا رديئا للأدب لا يستطيع أبدا أن يطور لدى تلاميذه - على وجه خاص - تذوق الأدب، وثانيهما أن أحدا من المعلمين لا يستطيع أن يعطى لدروسه هذه الفعالية ، إذا لم يكن هاويا قبل أن يكون عالما» (1) ومن خلال هذا النص يلتفت « إيتيمبل» النظر إلى أن أولئك الذين يبالغون في اتباع الهيكل الخارج للمنهج قد يجدون أنفسهم بعيدين عن مجال الدراسة الحقيقية للأدب في الوقت الذى يعتقدون فيه أنهم وضعوا أيديهم على واسطة محدودة أو صلة مباشرة .

وكما قلنا فإن معارضى المنهج التاريخي يقفون أمام المقولتين اللتين يمكن استخراجهما من مبادئ هذا المنهج « كل أدب ينتج عن اتصال بين أدبيين أو شعبيين فهو أدب مقارن» و « كل أدب لا تتضح فيه وسائل الاتصال بين أدبيين أو شعبيين فهو خارج عن دراسة الأدب المقارن » .

وبالنسبة للمقولة الأولى فإن الاعتراض يتمثل في أدب الرحلات على نحو خاص. إذ إن هذا القطاع الذى يمثل في العصر الحديث رافدا مهما من روافد اتصال الشعوب والحضارات تكثر الكتابات فيه على نحو يصعب فيه التمييز بين كتابات الأدباء المبدعين ومذكرات الرحالة الهواة ، ولو أننا أخذنا في الاعتبار الأوراق التى كتبها كل الرحالة الذين يصعدون إلى جنوب مصر أو كل الشرقيين الذين يمرون بتجربتهم الأولى مع الحضارة الأوربية ويريدون أن يسجلوا انطباعاتهم على الورق ، لوجدنا أمامنا كما هائلا من الإنتاج لا يمكن الاتفاق دائما على إدخاله في باب « الإنتاج الأدبي » وهو امتياز هام لا بد منه قبل دراسته في باب « الأدب المقارن » .

(1) Etienne Ibid .

وبالنسبة للمقولة الثانية فإنه يمكن أن يلاحظ أن كثيرا من ألوان الإنتاج الأدبي العالمي يمكن أن يلمح بينها وجه واضح للتشابه ومجال قوى للدراسة المقارنة دون أن تكون الوسائط وأسباب الاتصال التاريخي واضحة دائما ، ويظهر هذا على نحو خاص في الإنتاج ذي الطابع الجماعي مثل حكايات ألف ليلة وليلة ، فلدراسة المقارنة لهذه الحكايات نطلعا على قدر كبير من التشابه بين التراث الشمسي الهندي والفارسي والفرعوني واليهودي وتراث جنوب أوروبا ، وقد يكون الاهتمام المركز على الوسائط المحددة صعبا ومدعاة لإنفاق كثير من الوقت والجهد في بحوث قد لا تكون نتائجها ذات قيمة أدبية بالضرورة ، على حين أن الاهتمام بالدراسة المقارنة بدءا من النصوص الحية قد يكون أكثر فائدة . لقد لاحظ إيتاميل أثناء دراسته للشعر في فترة ما قبل الرومانتيكية في القرن الثامن عشر أن كل الموضوعات التقليدية التي يضمها ذلك الشعر مثل الطبيعة وخلع حالة النفس على المشاهد الخارجية والحب العذري والحساسية الموهبة ، والبكاء على الزمن الماضي وعلى الأطلال ، لاحظ أن مظاهر هذا المصير وخصائص إنتاجه تتشابه كثيرا مع الشعر الصيني في عصر كيم يون الذي كان يعيش قبل الميلاد ، ومن الطبيعي فإن تلمس أسباب محددة للاتصال التاريخي بين العصرين قد تكون شديدة الصعوبة وغير مجدية .

وفي الوقت ذاته فإن إهمال هذا التشابه القوي الذي يقتحم الميادين بين انطاعرتين الأدبيتين، ليس في مقدور الدارس المقارن، وينبغي تدبُّره على الأقل في فترة أولى تطرح فيها التساؤلات ويجري تعميقها وتطويرها سعيا إلى تطوير الحقل في ذاته، وانتظارا لاكمال العلاقات ربما في فترات تاريخية لاحقة.

لقد دفعت هذه الاعتراضات كلها رأي أصحاب المنهج النقدي ، إلى التشكل لا في مواجهة المنهج التاريخي ولكن في مجاورته فزعما المنهج النقدي من أمثال روتيه ويليك يفرقون بين دراسة تاريخ الآداب دراسة مقارنة ، وبين الدراسة المقارنة للآداب ، ويرون أن الآداب في جوهرها هي « نظم الشكل »^{١١} يضيفها الإنسان إلى لفته الطبيعية ، وأن الدراسة المقارنة للآداب بدلا من أن

نفسها بدراسة « العلاقات » ينبغي أن تهتم بدراسة « القيم »، وأن الدراسة المقارنة للقيم الأدبية يمكن أن تلعب دورا إيجابيا في تطوير هذه القيم ذاتها بدلا من أن ية تصرفها على الرصد والملاحظة (١).

لقد ساعد « المنهج النقدي » على توسيع دائرة البحث في الأدب المقارن ، وعلى إعطاء مزيد من الاهتمام للعناصر الأدبية في النص ، وهو كما قلنا لم يُلغِ المنهج التاريخي وإنما أضافه . وإذا كان أحدهما قد حمل اسم « المنهج الفرنسي » والآخر اسم « المنهج الأمريكي » فإن التسمية تدل على نقطة البدء في كل منهما أكثر مما تدل على قدر الإسهام والمتابعة ، فإن علماء من اللفتين يضاف إليهم علماء من لغات كثيرة أخرى شرقية وغربية يواصلون إثراء حقول الدراسات المتقارنة فيما لهذا المنهج أو ذلك أو مزجا لهما في اتجاه يركز على الناحيتين ، وعلى أي حال فإن طبيعة « الموضوع » المطروح للبحث ، هي التي تحدد غالبا المنهج المناسب لدراسته .

ولسوف نحاول في المباحث التالية أن نقف أمام بعض صور من جهود رواد الدراسات الأدبية المقارنة في الأدب العربي الحديث، قبل أن ندرس بعض الموضوعات المقارنة التي التقى فيها الأدب العربي مؤثرا أو متأثرا بغيره من الآداب أو موازيا له على امتداد تاريخه الحديث . وهو تاريخ شهد كثيرا من تقاطعات الالتقاء مع الآداب العالمية، وأثار من الموضوعات مالا يمكن حصره في دراسة واحدة . ولم يبق أمام الدارس إلا اختيار نماذج من هذه اللقاءات بقدر الحجم المتاح لدراسته .

(١) انظر مرجع إيتاميل السابق الذكر، وانظر كذلك في المرض العام للأسباب التاريخية لقيام المنهجين التاريخي والنقدي مقالا للدكتور عبد الحكيم حسان في مجلة فصول يونية ٨٣ بعنوان « الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي » .

صور من جهود رواد الأدب المقارن

(أ) محمد غنيمي هلال والتأليف المنهجي

لا شك في أن مظاهر التجديد في فروع الدراسات الأدبية والنقدية العربية تنوعت وتكاثرت خلال القرن العشرين الذي بدأ يعطى ثمار التواصل الذي تم في القرن التاسع عشر بين الأدب العربي والآداب الأجنبية والأوربية منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وإذا كانت بعض مظاهر هذا التجديد قد تمثلت في اقتراح مناهج جديدة للدرس في بعض الفروع، كما هو الشأن بالنسبة لتاريخ الأدب وللقد الأدبي وبعض فروع البلاغة والدراسات اللغوية، أو في توسيع مجالات أخرى أو إدخال إضافات جزئية عليها فإن بعض هذه المظاهر التجديدية تمثل في إضافة فرع جديد من فروع الدراسات الأدبية والنقدية لم يكن للمريية عهد به من قبل، ولعل أبرز هذه الفروع الجديدة هو « الأدب المقارن » الذي بدأت بعض إرصاصاته في القرن التاسع عشر وتطورت بعض مقدماته في الربع الأول من القرن العشرين، وتظهر مصطلحه في المريية في الربع الثاني منه، ثم ظهرت أول دراسة منهجية متكاملة فيه، في بداية النصف الثاني. وهذه الدراسة هي التي قدمها الدكتور محمد غنيمي هلال سنة ١٩٥٢ بعنوان « الأدب المقارن ».

ولد محمد غنيمي هلال في محافظة الشرقية بمصر في مارس سنة ١٩١٦. والتحق بالأزهر حتى أتم مرحلة الدراسة الثانوية به، ثم التحق بمدرسة دار العلوم العليا وتخرج فيها سنة ١٩٤١، وسافر إلى فرنسا سنة ١٩٤٣ في أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن، وعاد من بعثته سنة ١٩٥٢ بعد حصوله على دكتوراه الدولة من جامعة نيس في الأدب المقارن. لكي يعمل في كلية دار العلوم لتدريس هذا النوع من البحوث، فتم إرساله إلى جامعات أخرى مثل جامعة عين شمس وجامعة الأزهر، وتقال

«رسماته الفنية تتوالى في هذا المجال وفي مجال النقد الأدبي حتى وفاته في يوليو سنة ١٩٦٨ بعد الخمسين بقليل».

ولقد كان كتاب «الأدب المقارن» لغنيمى تنويجا لمرحلة طويلة من الإلهامات والمقدمات والبحث عن المصطلح واللجوء إلى الترجمات ، وهذه المحاولات كلها كانت بدورها تقنيا لظاهرة قديمة . كان الأدب العربى ، كغيره من الآداب الكبرى قد عرفها خلال تاريخه الطويل . وهى ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين الآداب بعضها والبعض الآخر . لكن الإحساس بهذه الظاهرة ومحاولة تقنينها أو الالتفات إليها ، لم يجد فى القديم إلا بعض الإشارات العابرة ، مثل تلك التى وردت فى بعض كتابات الجاحظ عند حديثه عن البلاغة فى الأمم الأخرى ، كالفرس والهند ، أو التفاته إلى بعض الخصائص العامة المتقنة أو المختلفة بين الشعرين العربى و الفارسى ، أو إشارته إلى مشاكل الترجمة ^(١) .

غير أن الاقتراب من الآداب الأوربية التى ولد فيها هذا الفرع ، بدأ يجعل بعض مبادئ «المقارنة» فى الدراسات الأدبية والنقدية تتسلل إلى أقلام رواد الكتابة الأدبية فى القرن الماضى ، ومنها مبدأ «النسبية» الذى تمثلت بعض مظاهره فى كتابات رفاعة الطهطاوى بعد تعرفه على اللغة والفكر الفرنسى ، وما طرحه من مظاهر «المقارنة» بين العربية والفرنسية فى كتابه «تخليص الإبريز» وكذلك إشارات على مبارك فى روايته التعليمية «علم الدين» ، التى كانت قائمة فى جوهرها على أساس النقاش بين عالم عربى وعالم أوروبى ^(٢) .

وقد شهد الربع الأول من القرن العشرين نضج بعض المقدمات الضرورية لدراسة الأدب المقارن دراسة منهجية ، متمثلة فى قيام منهج حديث لدراسة تاريخ

(١) انظر . د. الطاهر مكي . «فى الأدب المقارن» دراسات نظرية وتطبيقية ، ص ٧ وما بعدها ، دار المعارف سنة ١٩٨٨ .

(٢) انظر : د. عطية عامر . تاريخ الأدب المقارن . مقال بمجلة فصول سبتمبر سنة ١٩٨٢ .

الأدب ، لأن الأدب المقارن نشأ فرعاً من فروع دراسات تاريخ الأدب في فرنسا في الربع الثاني من القرن التاسع عشر ، وتمثلت هذه المقدمات في الجهد الذي قدمه بعض أعضاء بعثات دار العلوم المائدين من أوروبا ، وفي مقدمتهم حسن توفيق المدلل ، الذي تخرج في دار العلوم ١٨٨٧ ، وسافر إلى ألمانيا ، وعاد ليكتب كتاباً عن «تاريخ الأدب العربي» وفقاً للطريقة المستحدثة في الآداب الأوروبية ، وتبعه في منهجه كتاب آخرون مثل الشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى عتاني وكانا يعملان كذلك بالتدريس في دار العلوم ^(١) ، ثم كان إنشاء الجامعة المصرية والدراسات التي قدمت حول تاريخ الأدب بها ، سواء على يد بعض المستشرقين أو أعضاء البعثات المائدين من أمثال د. أحمد ضيف ود. طه حسين ، كان ذلك كله عاملاً أساسياً لقيام مفهوم عصري لتاريخ الأدب يمكن أن يتفرع عنه علم جديد مثل الأدب المقارن .

ولقد ظهر بالفعل مصطلح « الأدب المقارن » في الكتابات العربية في الربع الثاني من هذا القرن ، عندما كتب فخرى أبو السعود خلال عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦ ، مجموعة من المقالات ، قارن فيها جوانب من الأدب العربي والإنجليزي ، تتشابه في موضوعاتها دون أن يكون بينها روابط أو اتصالات تاريخية ، مثل النزعة العلمية والخيال ، والفكاهة ، والمرأة ، وأطوار الثقافة ، وغرض الأدب ، من خلال معالجة كل من الأدبين العربي والإنجليزي له ، وأياً ما كان الرأي في قيمة هذه الدراسات ^(٢) فقد حملت بالتأكيد معها ، مصطلح « الأدب المقارن » الذي كان يضعه أبو السعود عنواناً جانبياً لمقالاته .

(١) د. ناطق مكي . . الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومنهجه ، ص ١٧٤ وما بعدها دار المعارف ١٩٨٧ .

(٢) يشيد الدكتور عطية عامر بهذه المقالات (المرجع السابق) على حين يراها الدكتور مكي ميرزا إهماسات . لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن ، انظر : الأدب المقارن ، ص ١٨١ .

وبالرغم من ظهور كتابين مؤلفين حول الأدب المقارن بدار العلوم في أواخر الأربعينيات لكل من عبد الرزاق حميدة وإبراهيم سلامة . وظهور كتاب مترجم عن الفرنسية لقان تيجم ، فإن إصدار غنيمي هلال لكتاب « الأدب المقارن » سنة ١٩٥٣ اعتبر بداية التأليف المنهجي في ذلك الفرع في الأدب العربي .

ولقد عنى الكتاب بالرصد والتعريف وتقديم الأمثلة واقتراح الموضوعات القابلة للبحث في هذا الفرع الجديد من الناحية النظرية أو الناحية التطبيقية ، وكان واضحا منذ البداية ازدياد المعلومات الكثيرة في عقل غنيمي هلال حول حقل الأدب المقارن فور عودته من بعثته في السريون التي عمق خلالها معرفته باللغات الأجنبية ، الفرنسية والإنجليزية والفارسية ، وتسلىح من ثم بزاد لغوى يضعه في صف الدارسين المثاليين للأدب المقارن ، ثم كان قد مارس كذلك الدراسة التطبيقية لذلك الفرع من خلال عملين أكاديميين كان قد تقدم بهما إلى جامعة السريون ، أولهما بعنوان :

L' infalunce de la Prose Arabe sur La Prose Persane auxvem et viem siecles de L' Hegire

تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس
وانسادس الهجري .

وثانيهما : كان عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا في الأدبين الفرنسي
والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين .

Le Theme d'Hypatie dans La Litterature Francaise et anglaise de XVIIIe
siecles au XXe Siecler .

وساند هذه الأعمال الأكاديمية قراءات نظرية كثيرة تكشف عنها قائمة
المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية والفارسية والعربية التي يضمها الكتاب ،
وهي مراجع تشف عند النظر إليها عن دقة واستيعاب وعن دأب جعل الدارس
خلال فترة بعثته يحمل معه ما يراه ذخيرة لمستقبل الدراسات المقارنة من دوائر
المعارف إلى الكتب المتخصصة في النقد الأدبي وتاريخ الأدب والأدب المقارن إلى

بعض قصاصات المصحف اليومية ، حيث نرى من مراجعته ، مقالة نشرت في صحيفة لموند الفرنسية في ٤ يناير سنة ١٩٥١ حول المصادر العربية للكوميديا الإلهية، De Nouveaa Sur Les Sources Arabes de La Divine Comed, [وهناك بالطبع ما كان قد كتب في المكتبة الفرنسية حول الأدب المقارن مثل كتاب هان تيجم ، الأدب المقارن ، La Litterature Comparee ، والذي كان قد صدر بالفرنسية ١٩٤٦ ، وترجم إلى العربية على يد سامي الدروبي سنة ١٩٤٨ ، قبل صدور كتاب غنيمي هلال ، وكذلك كتاب فرانسوا جويار «الأدب المقارن» الذي كان قد صدر في العام السابق على رحيل غنيمي عن باريس سنة ١٩٥١ ، وترجم فيما بعد إلى العربية سنة ١٩٥٦ على يد الدكتور محمد قلاب ، وسوف تثير علاقة هذا الكتاب بما كتبه الدكتور غنيمي هلال لبسا عند بعض الدارسين سوف نمود إليه، كما أن كتاب جويار نفسه سوف يظهر رد فعل ضد الاتجاه الفرنسي في دراسة الأدب المقارن، وهو الاتجاه الذي عرف باسم «المدرسة التاريخية» وسيتولد عن المناقشات حول هذه القضية ، ظهور اتجاه آخر مواز في الدراسات المقارنة كما أشرنا من قبل هو الاتجاه الأمريكي أو «المدرسة النقدية» ، التي كان ظهورها في الواقع مزامنا لبدا كتابات غنيمي في الأدب المقارن، والتي كانت تعتمد كلية على الاتجاه الفرنسي أو المدرسة التاريخية.

وغنيمي مشغول أمام تراجم المعلومات بتصنيف كتابه الذي أطلق عليه اسم «الأدب المقارن» من ناحية ، لكنه أشار في مقدمته إلى تردد تصنيفي : « وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسميه «المدخل لدراسة الأدب المقارن» أو «الأدب المقارن ومناهج البحث فيه» ، لأنني لم أقصد فيه إلى دراسة متباعدة خاصة من مسائل الأدب المقارن بل أردت عرض موضوعه إجمالا ، وجملة قسمين، شرحت في القسم الأول منه معنى الأدب المقارن ، وتاريخ نشأته ، والوضع الحالي لدراسته في أوروبا .. ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضا سريعا ، وخصصت القسم الثاني لفروع الدراسات في الأدب المقارن وطرق البحث فيها» .. ولعل هذا التردد في تسمية الكتاب إلى المداخل أو إلى الأساس . هو الذي جعل غنيمي في طبعاته التالية

يُصنّف إلى الكتاب كثيراً من المنفعات مع المحافظة على هيكله العام ، حتى بلغ حجم الكتاب في طبعته الثالثة (٤٥٤ صفحة) أكثر من ضعف حجمه في طبعته الأولى .

وكان لمصطلح « الأدب المقارن » نفسه وقفة سريعة تشير إلى بعض جوانب التصور في الصياغة التي أصبحت مشهورة ، والتي لا تكاد تغطي طبيعة المادة التي تهتم بالأدب وليس بأدب واحد ، وتتم خلالها المقارنة بين طرفين متساويين ويكون أحدهما أولى بصيغة اسم الفاعل والآخر بصيغة اسم المفعول . ويشير إلى أن الأولى أن يسمى العلم « التاريخ المقارن للأدب » ولكن المصطلح الفرنسي الذي شاع في الكتابات الفرنسية في القرن التاسع عشر ، هو مصطلح La Litterature Comparee والمصطلح العربي المختار مطابق له في صيغته وقصوره . وقد أشرنا من قبل إلى أن الذي اختار هذا المصطلح هو فخرى أبق السعدي ، وهو من أصحاب الثقافة الإنجليزية ، مع أن المصطلح الإنجليزي يعطى في صياغته دلالة أقرب إلى معنى المصدر من اسم المفعول Comparative Literature .

ويتتبع غنيمي الظروف التي ساعدت على نمو فكرة تبادل التأثير والتأثر بين الآداب إنطلاقاً من تأثر الأدب الروماني بالأدب الإغريقي في أعقاب انتصار روما على أثينا ، وهو التأثر الذي أخذ شكل المحاكاة ، وجعل الأقدمين يقولون : « إن روما غزت أثينا عسكرياً ولكن أثينا غزت روما ثقافياً » . وسوف يمتد مفهوم المحاكاة إلى أجيال لاحقة في التراث الأوربي ويجسد مبدأ هاماً من مبادئ عصور الإحياء والتطوير حتى تصبح « المحاكاة » لمجمل التراث الإغريقي واللاتيني ، هدفاً رئيسياً من أهداف البحث الأدبي في أوروبا .

وإذا كانت ظروف التأثر قد تمت في مرحلة أولى على مستوى « الزمان » بين حضارات متعاقبة ، فإن حساسيات كثيرة كانت تمنعها من أن تتم على مستوى « المكان » في حضارات متزامنة ، فلم يكن الجنوب يعترف بأدب الشمال ، ولا للغرب يقر بمطاء الشرق ، لكن القرن الثامن عشر جاء في أوروبا لكي يزيل هذه الحواجز المنقوية فتظهر شخصيات مثل مدام دي سنّال تدعو في فرنسا إلى

ضرورة التنبيه إلى ثراء الفكر والأدب في ألمانيا، ويكتشف فولتير الفرنسي عبقرية شكسبير الإنجليزي ويتألق جوته الألماني ويترجم أنطون جالون « ألف ليلة وليلة » الشرقية ، وتبدو البيروقراطية أكثر قابلية لتبادل الاعتراف بالفضل الأدبي ، ثم تساعد الروح العلمية في مناهج البحث في القرن التاسع عشر على ترسيخ الاعتقاد بعدم إمكانية دراسة الجزئيات بمعزل عن بعضها البعض ، ومعاملة الأجناس الأدبية معاملة الأجناس الحية من حيث النشوء والتطور ، وشيوع نزعة المقارنات توخا للوصول إلى أعماق الحقيقة ، وكل ذلك سوف يؤدي إلى ظهور مصطلح الأدب المقارن على يد جوزيف تكست في فرنسا سنة ١٨٢٧ .

والتخطيط الذي يقترحه غنيمي لميادين ومناهج البحث في الأدب انما يقارن يستجيب بصفة مباشرة - وهذا طبعي - لمفهوم المدرسة التاريخية الفرنسية ، وهو يمهّد لهذا التخطيط بحديث عن عالمية الأدب وعواملها ، يترصّص فيه للظروف التي يتم خلالها عادة لقاء الآداب وتبادل التأثير والتأثر فيما بينها سواء كانت كعوامل عامة مثل الهجرات والحروب والغزو ، أو عوامل خاصة مثل انتقال الكتب وتأثير الشخصيات الأدبية ، أو ظهور من يسمون بالوسطاء ، وهم الذين يشكلون جسرا بين ثقافتين ، كما كان فولتير بين الفرنسية والإنجليزية ، ومدام دي ستاليل بين الألمانية والفرنسية وابن المقفع بين الفارسية والعربية .

أما تتبع مظاهر هذا التأثير فيمكن أن يتم من خلال قنوات كثيرة ، منو تقسيم النتاج الأدبي إلى أجناس ، أو تتبع ما يسمى بالنماذج البشرية أو دراسة منهج الإنتاج الأدبي ، أو دراسة المذاهب الأدبية ، أو تصوير الآداب للبلاد والشعوب الأخرى ، وهذه القنوات تشكل في مجملها وسائل رسم الأطر الخارجية الممكنة للأعمال الأدبية ، وهي الأطر التي يمكن انطلاقا منها تتبع المجرى التأثري من انبعاث إلى المصيب أو رصده في نقطة من نقاط تحركه . وفي تنبئه للأجناس الأدبية يعكس التقسيم الكلاسيكي لها إلى الملخمة والمسرحية وقصة الحيوان كأجناس شعرية وإلى القصة والتاريخ وفن المناظرة والحوار كأجناس نثرية ، ولا يقلل خلال ذلك ما يدور حول فكرة تقسيم الأجناس ذاتها من حوار وحول بعض الدراسات الحديثة الوصفية لها .

وخلال تنميته لرحلة كل جنس يتوقف أمام تقاطع التماس للممكنة بين الأدب العربي والأدب العالمي، كما كان الشأن عند حديثه عن الملحمة في المصور الوسطى وإشارته إلى ملحمة دانتي « الكوميديا الإلهية » وبيان كيف أنها - وفقا لأراء الباحثين الأوروبيين وعلى رأسهم أسين بالاثوس - قد أفادت كثيرا من الفكر الإسلامي من خلال قراءة دانتي لمخطوطات عربية ترجمت إلى اللاتينية ودارت حول تفسيرات قصة المعراج ، وإفادته من مصادر أخرى من أهمها الفتوحات المكية لابن عربي .

أما حديثه عن جنس المسرحية فهو يمتد لكي يصبح مزيجا من الحديث في النقد الأدبي والأدب المقارن، وهو يتتبع جذورها في الأدب الهوناني والنقد الأرسطي، وتطورها في الأدب اللاتيني والمصور الوسطى، واتجاهاتها في الأدب العالمي ، لكي يتوحد ذلك إلى المسرحية الغنائية الأوربية ومنه تأثرها بالتراث الموريس والشرقي مثل مسرحية «معروف إسكافي» القاهرة « لهنري رايو ومسرحية شهر زاد لموريس رافيل ، ثم يعود إلى المسرحية في الأدب العربي فيتتبع الجذور بدءا من المسرحية الفرعونية وأنماط المسرح التركي منتقلا إلى تأثير المسرح الكلاسيكي الفرنسي على نشأة المسرح العربي الحديث من خلال عرض مسرحيات موليه وراسين وكورني وفكتور هيجو بعد تمثيلها أو تمثيلها على يد فرق الشوام في نهاية القرن الماضي، وينتهي بالوقوف أمام شوقي معلنا أنه رائد الأدب المسرحي .

ولا تقل دائرته اتساعا في محاولة رصد جنس « القصة على لسان الحيوان » حيث تمتد من الأدب السنتكريتي القديم ، في حكاياته القديمة التي صيغت على يد راعب البراهمة « بيدبا » في حكاياته التي صاغها في الحكمة على ألسنة الحيوانات للملك ديشليم في القرن الثالث الميلادي، والتي حُملت لسم « الحكايات الخمس » أو « البانجانانترا » وهي الحكايات التي انتقلت بعد ذلك إلى الأدب البيلوي في فارس قبل الإسلام حيث ترجمها برزويه تحت عنوان « كليله ودمته » ومنه انتقلت إلى ابن المقفع الذي ترجمها إلى العربية ، وظلت ترجمته أشهر من الأصول

التي تناقلت عنها في البهلوية أو السنسكريتية ، حيث ضاعت هذه الأصول ولم يبق إلا الأصل العربي الذي قدر له أن ينتقل إلى معظم لغات العالم الوسيط والحديث ، وأن تكون ترجمته إلى الفرنسية مصدر تأثير مباشر على الشاعر الفرنسي جون دي لافونتين في القرن السابع عشر ، وأن تكون صياغة لافونتين بدورها مصدر تطوير وتأثر في الآداب العالمية الحديثة ومنها الأدب العربي الذي تأثر رواد هذا الجنس الأدبي فيه من أمثال أحمد شوقي ومحمد عثمان جلال برؤية لافونتين الشعرية له .

إن هذا التخليط المحكم هو الذي ينتهجه غنيمي في بقية الأجناس الأدبية ويشير من خلاله أسئلة هامة في حقل الدراسات الأدبية المقارنة عامة ، دراسات الأدب العربي على نحو خاص . فأنف نيلة ونيلة ، تلقى الأضواء حول جذورها الفارسية وصياغتها العربية في أجيال متلاحقة وتأثيراتها الأوربية ، ورسالة الغفران لأبي العلاء الممرى - والتوايح والزوايح لابن شهيد ، يجرى التساؤل حول احتمالات وجود جذور لهما في الأدب الإيراني القديم ، وحول تحقيق مدى الصلة الممكنة بينهما وبين الكوميديا الإلهية لدانتى ، وجنس المقامة العربية يتم رصد علاقاته بالأدب الفارسي والآداب الأوربية من خلال التقاء الحضارتين ، وشعر الغزل العربي يجرى تتبعه وانتقاله إلى مرحلة الغزل المذرى بعد الإسلام ثم وصوله إلى مرحلة التأويل الصوفي في الأدب الفارسي على نحو خاص ، أو انتقال شعبة غنائية من هذا الغزل لكي تؤثر في الشعر الأوربي الوسيط في حركة شعراء التروبادور .. وهكذا تثار عشرات القضايا المقارنة في هذا الكتاب الرائد ، وقد تكفل غنيمي نفسه بتطوير بعضها في كتب لاحقة مثل كتابه عن الحياة العاطفية بين المذرة والتصوف والذي درس فيه موضوع « ليلي والمجنون » في الأدبين العربي والفارسي ^(١) ، وكتاب « دراسات أدبية مقارنة » ^(٢) الذي طوّر فيه موضوع « كليوباترا » و « هيبانتا » وكتاب دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ^(٣) .

(١) دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . د .

(٢) دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . د .

(٣) دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٦ .

وكتاب « النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة »^(١) وقد طوّر فيه موضوعاً مثل موضوع المقامة وتأثيرها في الأدب الأسباني والأدب الأوربي ، وهناك موضوعات أخرى كثيرة نشطت على يد كثير من الدارسين بعد أن أثارها كتاب « الأدب المقارن » لغنيمي هلال الذي يعد دون شك أول « معجم » للدراسات المقارنة في الأدب العربي .

ولقد يؤخذ على كتاب غنيمي هلال من بعض الدارسين ، أنه توقف عند مرحلة المدرسة التاريخية الفرنسية ، ولم يتجاوزها إلى مرحلة المدرسة النقدية الأمريكية التي كانت قد بدأت في الظهور في نفس الفترة التي صدر فيها كتاب غنيمي ، والواقع أن الاتجاه النقدي لم يبلغ الاتجاه التاريخي ، وإنما طرح أفكاراً لتوسيع دائرة الدراسات المقارنة ، وهي أفكار ما زال كثير منها موضع نقاش . وعلى كل حال طبيعة الأمور كانت تقتضي طرح وجهة نظر المدرسة التاريخية أولاً ، والتي كان قد عرفها العالم منذ قرن وربع ، لكن يتور الحوار معها قبولاً أو اختلافاً .

وقد يؤخذ كذلك من قبل باحثين آخرين ، أن بعض أفكار غنيمي تلتقي مع أفكار كتاب فرنسيين آخرين ، كتبوا قبله في الأدب المقارن مثل فرانسوا جويار^(٢) ، والحق أنه التقاء حتمي ما دام الأمر يتصل باستعراض منهج أو الإشارة إلى حقائق تاريخية أو أدبية أصبحت من ثرات الباحثين ، وهو التقاء لا يتم بين جويار وغنيمي وحدهما ، ولكنه يتم كذلك في أي كتاب من كتب المداخل لفرع جديد تعرف به أو تعرض لقضايا العامة^(٣) لقد احتل كتاب غنيمي هلال « الأدب المقارن » دور الريادة في هذا الفرع في الأدب واستحق بجدارة ما كتبه عنه دائرة المعارف الفرنسية من أنه حامل شعلة هذا العمل إلى الوطن العربي^(٤) .

(١) دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٥٧ .

(٢) مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي - سعيد علوش - منشوري أدبار البيضاء سنة ١٩٨٧ .

(٣) انظر مثلاً : JEun . Literature generale et Litterature Comparee . Paris 1968 حيث تطبق نفس ملاحظات علوش على التقابل بينه وبين كتاب جويار .

(٤) Encyclopedie universalis , V . 10 . p . 11 . paris 1968 .

(ب) نموذج للأطروحات الأكاديمية في الأدب المقارن

هيئات في الأديين الفرنسي والإنجليزي

رسالة غنيمي هلال التكميلية إلى جامعة السريون

تقدم محمد غنيمي هلال سنة ١٩٥٢ برسالته التكميلية إلى جامعة السريون للحصول على درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن ، وفقا للوائح التي كانت تقضى بإعداد رسالتين متتاليتين لهذه الدرجة العلمية ، وقد كان عنوان الرسالة التكميلية : « موضوع هيئات في الأديين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين » .

Le Theme d'hypatie dans la Litterature fransaise et anglaise du XVIIIem siecle au XXem siecle .

وقد جاءت الرسالة في ٢٧١ صفحة على الآلة الكاتبة ، وكانت قد حظيت قبل أن تقدم للمناقشة بموافقة عميد كلية الآداب بجامعة باريس على تقديمها للجنة الحكم في الرابع من ديسمبر سنة ١٩٥١ ، وبحصولها على إذن الطبع من مدير أكاديمية باريس ، وقد صنفت الرسالة في مجموعة من الفصول مرت بها بين الجذور التاريخية لحكاية هيئات الفيلسوفة المصرية ومديرة جامعة الإسكندرية في القرن الخامس الميلادي ، والمعالجة الأدبية لها في الأديين الإنجليزي والفرنسي منذ التفات عصر الثورة الفكرية والأدبية في أوروبا إلى عصور الصراع القديمة باعتبارها مرآة يمكن أن تنعكس عليها مشاكل القرون المعاصرة في أوروبا ، وبينهما من التشابه ما جعل واحدا مثل مينار يقول فهما يقتبسهما غنيمي في المقدمة : « إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن في عصرها الإسكندري » ، وهو العصر الذي نمت - قتلت فيه فلسوفة الإسكندرية الجميلة هيئاتها سنة ٤١٥ م .

وكانت هيباتيا قد نشأت وتثقت في مصر ، وهي ابنة الفيلسوف تيون وهو قد نشأ كذلك في مصر وتعلم بها وإن كان ينتمى إلى جذور يونانية ، والمصر الذي عاشته هيباتيا بين أواخر القرن الثالث الميلادي وأوائل القرن الرابع (٢٧٥-٤١٥م). كانت الإسكندرية فيه عاصمة العالم الثقافية بمكتبتها الشهيرة وجامعتها التي تخرج فيها كبار فلاسفة العصر القديم من أمثال فيلن وأفلوطين .

لكن ذلك العصر من ناحية ثانية في الإسكندرية ، كان عصر الصراع بين الوثنية اليونانية المصرية ، والمسيحية واليهودية ، وقد أخذت كفة المسيحية ترجح شيئا فشيئا وتنتشر بين سواد الشعب ، على حين يتحصر الفكر اليوناني - المصري بين الطبقات المثقفة ، وتظل اليهودية دائما كشأنها منعزلة في طبقات خاصة ، ولقد أوجد ذلك مناخا من الصراع كاد يتجسد في مواجهة عقلانية الفكر الفلسفي لجمهورية الفكر الديني الذي كان ينقلب أحيانا إلى موجات من التعصب الهادر كما حدث في موقف الأسقف « سيريل » أسقف مدينة الإسكندرية الذي كان يمثل الطرف المقابل لهيباتيا الفيلسوفة ، رئيسة الجامعة وصاحبة الخطوة والتقدير في أوساط المثقفين ، وعلى حد تعبير المؤرخ المسيحي سقراط الذي كان معاصرا لهيباتيا ، والذي تحدث عنها في كتابه تاريخ الأدب الكنسي ، واقتبس منه غنيمي هلال في رسالته بعض عباراته ثم أعاد ترجمتها إلى العربية في دراسة لاحقة : « هي من الصفوة نشأة وثقافة . وقد استثمرت مواهبها الخارقة في الاستزادة من العلم ، فأحرزت في العلوم سبقا فاقت به كل فلاسفة عصرها ، وقد توج هذا السبق بشرف آخر ، أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية ، وقد شغلت هذا المنصب عن جدارة ، حتى اجتذبت شهرتها إليها عددا لا يحصى من طلاب الحياة العقلية من مصر وخارج مصر .. ويحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال ، ولكن ذلك لم ينل في شيء من طهرها وعفتها ، فظلت فوق الرابية و الشك من أصنافها وأعدائها على سواء .. وكان قضاء الإسكندرية يهرعون إليها يستشيرونها في كل ما يستعصى عليهم من مسائل .. ولكنها كانت وثنية فكان المسيحيون يحقنون عليها ، ويرونها المقية الكأداء في سبيل انتشار المسيحية ، وكان أسقف المدينة « سيريل »

يصير ذرها بسلطانها وتفوذها .. وقد شجع هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى على ارتكاب الجريمة الشنعاء فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس ، وارتكبوا خروج هيباتيا لإلقاء درسها بجامعة الإسكندرية ، فاختطفوها من محفلتها وحملوها إلى كنيسة الإسكندرية .. وجردوها من ثيابها ، وقتلوا رميا بقطع من الخبز ، ومزقوا جسمها إربا وأحرقوها .

لكن هذا الموقف تحول إلى رمز فلم يمت لا على السنة المؤرخين ، ولا على اقلام الأدباء بالتماق ، وكما تقول مقدمة الرسالة فإنه حتى القرن السابع عشر كان موضوع هيباتيا يعالج من وجهة نظر تاريخية فقط . وابتداء من القرن الثامن عشر ، وخاصة في القرن التاسع عشر ، انتقل إلى ميدان الأدب ، والواقع أن عصر هيباتيا ، المليء بالاضطرابات والتموض ، والحركات الشعبية قاد الكتاب إلى أن يتطلخوا من خلاله إلى رسم صورة نموذجية صراعية للحرية والسعادة ، وفي بحثهم عن هذا النموذج ، فتشوا في رموز العصر القديم الذي يشبه عصرهم من كثير من الزوايا . لقد قادهم ذلك إلى عصر هيباتيا ، المليء بكل أنواع الاضطرابات الدينية والعرقية والسياسية والفلسفية ، والذي يشبه العصر الأوروبي بعد القرن السابع عشر ، وهو ما دفع مينار إلى أن يقول - كما سبق أن اقتبسنا - إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن عصرها السكندري ، ومن هنا فإن جوهر فكرة الصراع في العصر واحد ، حيث ترمز مواجهة الهلينية للمسيحية إلى فكرة الصراع في أوروبا بين الفكر الديني والفكر الإنساني ، المبني على السعادة الاجتماعية ، ومن هنا امتدت إلى المواجهة بين العقل والدين ، بين التسامح والتعصب ، بين الطغيان والعدالة . وكانت قصة هيباتيا مجسدة لكثير من هذه الجوانب ،

من الفصل الذي يترصد في الرسالة لموقف المؤرخين القدماء من هيباتيا يشير بالإضافة إلى مجهودات « سقراط » إلى مؤرخ كنسي آخر هو « فيلوستروج » الذي عني بكتابة تاريخ الكنيسة في مصر حتى سنة ٤٢٢ م ، والذي لم يصلنا كتابه إلا من نازل ، ملخصه الذي عرضه تلميذه « فويتوس » لكن آراء الأسقف المسيحي من فرنسا الذي كان تلميذا لهيباتيا ، تمكس كثيرا من أوجه التقدير التي كان يكتها

لها مسيحيو مصر غير المتمسكين ، فهو يكتب لها من ليبيا حيث كان يعمل أسقفا لمدنها « من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطني ، فإذا تركته يوما ، فلن يكون ذلك إلا لكي أمثل في حضرتك» ويخاطبها في رسائله قائلا : « أمي وأختي وأستاذي ، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادي ومن تستحقين مني كل القاب الشرف » .

إذا انتقل الباحث إلى العصر الحديث ، فإنه سوف يجد إرهاصات المعالجة الأدبية لموضوع هيباتيا تتجسد في بعض الكتابات التاريخية مثل كتابات المؤرخ الفرنسي تلمونت ، وكذلك المؤرخ البروتستانتي الفرنسي جاك باستاج (١٦٥٣-١٧٢٥) الذي كانت كتاباته المتسامحة والخصبة مصدرا هاما من مصادر كتابات هولتير عن موضوع هيباتيا فيما بعد .

غير أن الكتابات الأدبية الخاصة حول هيباتيا بدأت في القرن الثامن عشر وتميز في هذا الإطار الكاتب الإنجليزي جون تولاند (١٦٧٠-١٧٢٤) وقد طبع في سنة ١٧٣٠ كتابا عن تاريخ هيباتيا ويقول فيه عنها : « حسب النساء اعتدادا بقيمتهن أن تكون من بينهن امرأة مثلها في تلك الدرجة من الكمال .. ولديهن من بواعث الفخر والاعتداد بقيمتهن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار أن يكون من بينهم متوحش لا يرق لمثل هذا الجمال وذلك المظهر وذلك العلم الرحيب الأفاق » .

وقد أحدثت كتابات تولاند رد فعل لدى الأدباء الإنجليز ، فتصدى بعضهم للدفاع عن « سيريل » القسيس الذي كان محترضا على قتل هيباتيا ، ومن هؤلاء توماس لويس ، والمؤرخ سويداس .

لكن النقاش بين الأدباء الفرنسيين في القرن الثامن عشر حول هيباتيا بدأ أكثر اتساعا وأهمية ، فأسهم فيه كثير من الكتاب في مقدمتهم كلود بيير جورجيه (١٦٩٧ - ١٧٦٧) الذي قدم أهم أطروحة في القرن الثامن عشر حول هيباتيا ، ومن هؤلاء أيضا دي لأكروز (١٦٦١ - ١٧٣٩) الذي شغل منصب أستاذ الفلسفة في الكوليج دي فرانكس والذي قال عن هيباتيا : « هذه الفتاة كانت مبعث فخر لبلادها

ولجنسها . وكذلك كتب عنها ديدير في دائرة معارفه . إن الطبيعة لم تعمل إنساناً روحاً أسمى ولا عبقرية أرفع مما أعطته لابنة تيون . وكل المعارف التي كان من الممكن أن تصل إليها الروح البشرية تجمعت في تلك المرأة . أما فولتير فقد اهتم بها في إطار حوارياته التاريخية - الدينية وكتب عنها في قاموسه الفلسفي ليرد على الاتهامات التي وجهها إليها « مالفيل » الذي كان يأخذ جانب « سيريل » في النقاش حول الوثنية والمسيحية . واختار فولتير رسم صور ساخرة معاصرة يقرب بها صورة هيبياتيا من قراء القرن الثامن عشر . حين افترض أن إحدى أساتذة الكلاسيكيات في عصره - مدام داسييه - قد حملت إلى جوار عملها الواسع لقب ملكة جمال باريس . ويتصور أن قساوسة عصره قد عادوا إلى التدخل في الإنتاج الأدبي من جديد . فقرروا أن قصيدة دينية يكتبها أحد الرهبان هي بالطبيعة أفضل من أشعار هوميروس . وأن رئيس أساقفة باريس انضم إلى القساوسة . وعارضتهم مدام داسييه . فقرروا اغتيالها في كنيسة نوتردام . وجروا جسدها عارياً دامياً إلى أكبر ميادين باريس . وهذا على وجه الدقة ما حدث لهيبياتيا التي قتلها عصابة من المسيحيين باسم التقوى .

إن القرن التاسع عشر سوف يشهد بدوره حضوراً قوياً لشخصية هيبياتيا في الأدبين الإنجليزي والفرنسي وعلى مستوى أجناس أدبية مختلفة . وتتجسد من خلالها شخصية هيبياتيا كرمز للتسامح والحرية . ومع اهتمام الرسالة بالأعمال الأدبية الكبرى في العصر بالتحليل والدراسة فإنها لم تهمل الإشارة إلى أعمال أخرى أقل أهمية مثل المسرحية التي ألفت في القرن التاسع عشر . وقدمت في لندن سنة ١٩٠٩ . وقدمت فيها هيبياتيا على أنها تسكن بيتاً إلهياً يتجسد فيه الحب والإخاء العالمي . وتلك الأغنية التي كتبها . ه . ل . هارس جاكسون سنة ١٨٤٠ بعنوان أغنية هيبياتيا « Hyacinth's Song » .

ومن الرموز الكبيرة التي اهتمت بهيبياتيا في الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر القس البروتستانتي كنجسلي . الذي كان أحد رواد الرواية التاريخية

فى القرن التاسع عشر ، والذى كتب رواية « هيباتيا » لكى يجسد من خلالها فكرة الإصلاح عن طزىق الدين ، إذا لم يكن رجاله من المتعصبين ، وهو يتلمس جانباً من المذنب لشخصية «سهريل» ويحاول تبرئته من تهمة قتل هيباتيا ، ويعود بنزعه المتشددة إلى نشأته الدينية الصارمة ، ويحاول كنجملى أن يوجد مناخاً للوفاق بين النزعة الإنسانية عند هيباتيا ، وتعاليم المسيحية ذاتها ، وهو يظهر قدراً كبيراً من التعاطف مع شخصية هيباتيا ، ونختار هنا إحدى لوحاته التى قدمها غنىمى هلال مترجمة إلى الفرنسية فى رسالته ، ثم أعاد هو نفسه ترجمتها إلى العربية فى دراسة لاحقة فى أسلوب ناصع ، يقول أثناء حديثه عن صورة هيباتيا فى حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الإسكندرية ذى الحدائق الفناء وذى المكتبة التى تحتوى على أربعمائة ألف ألف مخطوطة غارقة فى تأملاتها قبل استقبالها « أورست » حاكم الإسكندرية الذى عجل بزيارتها هى أولاً ، عقب عودته من سفر له خارج مصر .

على كرسي صغير أمام منضدة فوقها مخطوطة كانت تقرأ امرأة فى حوالى الخامسة والعشرين من عمرها ، كأنها الإلهة الوصية على هذا المعبد الصغير ، ملابستها فى انسجام تام مع بساطة الحجرة ، ومع أثاثها الكلاسيكى فى ثوب قديم يونانى الطراز ، أبيض كالثلج يتدلّى حتى قدميها ، ويصل حتى أعلى عنقها ، وله خاصة ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجزء الأعلى منه ينثى مرة أخرى من الخلف فى شكل بنيقة تقطى هيكى الجذع على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانة ، وملابستها خالية من كل حلية سوى عصابتين أرجوانيتين دون الجبهة ، وحذاء ذهبي مزركش فى قدميها ، وشبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف ولا يكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقاً ، ذلك الشعر الذى يشبه شعر آلهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتموجه وملامحها قوية ، وذراعها ويدها بضة فارعة ، وبشرتها ممثلة متينة لدنة كالفضة لونا ، ويبدو فى عينيها الرماديتين الصافيتين حزن صديق ، وعلى شفتيها الحادتين المقوستين فيض من الوعى الحثبور .. تدرس وتقرأ وتدون ملحوظاتها حتى ليحسبها الراى إحدى صور الأثارة

القديمة أو الرسوم البارزة ، ويلحظ المرء شبهها الرائع بحضور آلهة أثينا التي تقطى كل جدران الحجرة .. ها هي ذى التماثيل محطمة وقد سكنت أصوات الآلهة، ومع ذلك من الذى يقول إن عقيدة الأبطال والحكماء قد ماتت .. إن الجمال لا يمكن أن يموت أبداً .

إن كنجسلى حاول أن يعكس فى روايته حول هيباتيا جوهر نظريته إلى مشكلات الحياة الاجتماعية فى إنجلترا فى عصره ، وجوهر فكرته حول إمكانية قيام إصلاح اجتماعى قائم على المسيحية العقلانية ، ومن ثم فقد تمددت روايته فى رسم صوره ، انطلاقاً من كتابات المؤرخين ، مروراً بأراء الفلاسفة ورجال الدين، وانتهاء بعصره الذى كانت تتمكس عليه أضواء عصر هيباتيا، وقد تميزت رواية كنجسلى كذلك برسم صور متعددة للأوساط المختلفة فى عصر هيباتيا حيث كانت الإسكندرية تزخر بهذه الأوساط ، فهناك الوسط الرومانى ، وهناك الجماعات اليهودية ، وهناك الرهبان الذين فضلوا اليمد عن الصراع ، هاقاموا الأديرة فى الصحراء القريبة وما يزال بعضها منقدا إلى الآن ، وهناك القساوسة، وجماعات المتعصبين قنلة هيباتيا بزعامة بطرس ، وهناك العناصر اليونانية ، وكل أولئك تتمكس صورهم النابضة الحية فى رواية كنجسلى - لكن الرواية من ناحية ثانية تزدهم بالأراء الفلسفية التى يمرض لها غنيمى هلال بالتحليل ، مثل مفهوم الخير والشر ، وخلود الروح ، ومفهوم الإله فى المسيحية، وفى الأفلاطونية الحديثة والعقلانية المسيحية ، وموقف المسيحية من الجسد ، كما تتمكس الرواية كذلك الميول الرومانسية الواضحة عند كنجسلى .

أما الشاعر الفرنسى الكبير « لوكت دي ليل » الذى ثار على المذهب الرومانىتكى سنة - ١٨٤٠ وعاب النزعة الذاتية المفرقة فيه ، ودعا إلى تجسيد الجمال الموضوعى فى الاتجاه الذى عرفه بالبرناسية ، فقد قادته تلك النزعة نحو التراث الإغريقى لكى يلتقى بنموذج هيباتيا ويولع به ، وقد عالج « لوكت دي ليل » موضوع هيباتيا فى ثلاثة أعمال ، سنة ١٨٤٧، كتب قصيدة « هيباتيا »، ثم كتب سنة

١٨٥٨ • حوارية بين هيباتيا وسيريل ، ثم صاد سنة ١٨٧٤ ليحول الحوارية إلى مسرحية ، وتقف الرسالة بالتحليل أمام الأعمال الثلاثة وتمود ببعض العناصر الفنية في قصيدة « دى ليل » إلى قصيدة سابقة عليها كتبها « لايراد » حول الآلهة اليونانية ، وتمود عناصر أخرى إلى كل من « مينار » و « فوريير » .

وكما وقفت الرسالة أمام العناصر التاريخية والفلسفية عند كنجسلى الروائى الإنجليزي فى حديثه عن « هيباتيا » خللت العناصر نفسها عند « لوكت دى ليل » الشاعر الفرنسى ، فبينت كيف أن العناصر الجسدية والنفسية ظهرت فى القصيدة على حين اختلفت العناصر الجسدية أو كادت فى كل من الحوارية و المسرحية ، وفيما يخص التاريخ فقد نجح « دى ليل » فى رصد لحظة أقول الوثنية وتدهور الإمبراطورية الرومانية ، وعلى المحور الفلسفى شقّت الأعمال عن تأثير الفكر الأفلاطونى والهيلينى على التيار المسيحى فى الإسكندرية .

وفى أعمال « دى ليل » تواجه المآلمان الإغريقى والمسيحى ، وتذبذب موقف الشاعر فى التماطف ، فعلى حين تبدى قصيدة ١٨٤٧ ، احترام الشاعر للمسيحية مع عدم اعتراؤه بالوهية المسيح ، فإن الحوارية الوسطى كشفت عن تردده بين المثالية المسيحية والمثالية الإغريقية ، وتحسم المسرحية التى كتبت سنة ١٨٧٤ الموقف لصالح الوثنية والفكرة الإنسانية ، ويشدد الشاعر من خلال ذلك على التعصب المسيحى والعنف وهمجية رجال الكنيسة ، وهو من خلال إظهار تماطفه مع الفلسفة الإغريقية يؤسس لفكرته فى الجمال الفنى الذى يرى أنه ينبغى أن يكون هدفا فى ذاته ، ويرى أن المثالية الإغريقية حققت على نحو يضعه إلى جانب ذلك فى خدمة الخير والحقيقة .

وفى القرن التاسع عشر ، عرف الأدب الفرنسى كذلك أعمالاً أخرى تدور حول هيباتيا ، مثل قصيدة مدام لويس كولى (١٨١٠ - ١٨٧٦) التى حملت عنوان : « تجديد الذكريات » وأهدتها إلى صديقة لها كانت عائدة من زيارة مصر ، وقد طبعت القصيدة فى ديوان « الذى يوجد فى قلوب النساء » سنة ١٨٥٢ ، وتبدأ القصيدة بتجميع الرموز المصرية :

مآذن القاهرة ومعابد طيبة
والممالك يمرحون مع الفتان السمر
والشلالات المظيمة في الجنوب
وأبو الهول العظيم رايش علي صدر الصحراء
والرموز الهيروغليفية تخفى وراما بعض صفحات من التاريخ

وعندما تصل في قصيدتها إلى الحديث عن هيباتيا ، تصور بشاعة اغتيالها
وموقف القس « سيريل » فتقول :

اضربوا هكذا قال سيريل
لم يعد العالم إلا حقلا مجدبا
أى طريق فقد يقود إلى السماء
إن الجسد منذ هذه اللحظة قد انتهك
والحب أصبح فسوقا .

وإلى جانب مدام لويش كولى ، ظهرت رواية « كليموند درول » عن هيباتيا ،
ومع أن النقاد لم يهتموا بها كثيرا ، فقد تعرضت لها رسالة غنيمي هلال ، والتقطتها
من بين مناخ عصر كثر الحديث فيه في أوروبا عن الإسكندرية ، والصراع اليوناني
المسيحي ، وحلت الرسالة مصادر الرواية عند كل من كنجسلى الإنجليزي
وشاتوبريان الفرنسي ، وأيانت أن موقفها كان يتسم بالتعاطف مع المسيحية لدرجة
ترى معها أن المسيحية وحدها هي التي عرفت « الحقيقة » .

وتتناثر أعمال أخرى في الأدب الفرنسي مثل أعمال لويش مينار الذي تعرض
لموضوع هيباتيا في عدة أعمال ، وخاصة عند معالجته لأسطورة القديس « سان
هيلاريون » .

أما « موريس بار » فقد كتب قصة « البطولة الفائقة » حول هيباتيا سنة ١٨٨٥ ،
وكذلك تعرض لها « موريس ماجرى » عندما كتب روايته في الإسكندرية .

وعلى هذا النحو تنامي موضوع هيباتيا في الأدبين الإنجليزي والفرنسي تحد دافع التقدم العلمي الذي شهده القرن التاسع والذي قاد إلى التقدم الفكري وشجع على مراجعة وتمحيص الماضي ، وأغرى البرناسيين باقتراب أكثر من جماليات الفن الإغريقي ، ومن رموزه المشعة في مجال حرية التفكير والتسامح وسعة الأفق وكلها رموز جسستها هيباتيا ، في مقابل الانفلاق وإلتمصناب والعنف التي جسدها سيريل ، وكان الواقع الأوروبي في حاجة إلى إنعاش هذه الروح الأولى ، وإدارة الحوار الفني العميق حول بواعثها ومواقفها ، وأعانته شخصية هيباتيا على أن يجسد ذلك كله .

وكان أن وقف غنيمي هلال أمام مجمل هذا التراث في الأدبين الإنجليزي والفرنسي ، ليقدم عنه هذه الدراسة الجامعية العميقة في الأدب المقارن والتي تزخر بالقدرة الفائقة على الاستقصاء والجمع والتحليل والمقارنة ، كما تشع منها اشتواء الحضرة العميق، والوطنية المجنحة .

(ج) نزعة المقارنة بين الآداب

في كتابات العقاد

نود أن نشير في هذه الدراسة التي قدمت ، أولا في شكل محاضرة بأحد المنتديات الثقافية بالقاهرة ، إلى الخطوط العريضة لنزعة المقارنة بين الآداب في كتابات الأستاذ عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وهي نزعة لم ترتبط بالضرورة بمصطلح « الأدب المقارن » وإنما وازته وتقاطعت معه في بعض المراحل ، واحتفظت لنفسها بمصطلحاتها الخاصة في مراحل أخرى ، ولكنها شكلت في مجملها جزءا من جهود الرواد من الدارسين والمفكرين العرب في سبيل تأسيس نظرة واسعة للأدب العربي باعتباره جزءا ينتمى إلى كل يحتوى على نظائر متشابهة في طبيعة جوهر رسائلها ومسائلها ، وإن اختلفت المعطيات من حين لآخر .

ولم نشأ في هذه الدراسة أو بالأحرى في تلك المحاضرة أن نتعرض لإنتاج العقاد الأدبي نفسه - وخاصة في مجال الشعر - باعتباره موضوعا صالحا للدرس المقارن ، وخاصة من زاوية علاقته بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية عامة وبالشاعر وردز وورث بصفة خاصة وهو الموضوع الذي حظى من قبل بإشارات من كثير من الدارسين ، وأثرنا أن نظل في إطار كتابات العقاد التي وردت في مقالاته وكتبه والتي تعالج ظاهرة المقارنة أو الموازنة - وقد كان لهذه المصطلحات مدلولات خاصة لديه كما سنرى - وكانت تتطرق غالبا عند الحديث عن الشخصيات العظيمة في مجالات الفكر العربي أو العالمي .

وأثرنا كذلك أن تظل لغة هذه الدراسة الموجزة قريبة من لغة المحاضرة التي أديت بها ، فقد تشكلت لغتها في مناخ الاتصال المباشر بين المتكلم والمتلقى الذي

يستمتع دون أن ينظر إلى هوامش المصنفات وأسماء المراجع ، والذي يتلقى الجملة دون أن تكون لديه فرصة إعادة تأخيها والتأمل فيها كما هو الشأن بالنسبة للقارئ، وتلك كلها عوامل لا تؤثر قطعاً ، على صياغة اللغة ، وإنما تؤثر على صياغة «الفكرة».

والواقع أن « الأدب المقارن » فرع جديد نسبياً من فروع المعرفة الإنسانية عامة والأدبية خاصة، فهو ... فرع لم يوجد في الدراسات المالية أساساً إلا في القرن الماضي ؛ في نهاية الربع الأول من القرن الماضي وُجد هذا الفرع في جامعات فرنسا ، وبدأ بعده ينتشر إلى الجامعات المالية ، وهو لم يدخل مثلاً الجامعات المصرية إلا في سنة ١٩٥٢ على يد د. محمد غنيمي هلال عندما عاد من فرنسا ، فكتب سنة ١٩٥٢ أول كتاب عربي مؤلف عن الأدب المقارن ، وكان قد سبق بمحاولتين في دار العلوم كتبها في نحو سنة ١٩٤٥ بعنوان « تيارات أدبية بين الشرق والغرب » ومحاولة أخرى للدكتور إبراهيم سلامة الذي درس أيضاً التقاء الأدب التقاء علماء خلال محاضراته في دار العلوم - وهي بالمعنى أول مدرسة عليا أو كلية جامعية في مصر تطرح هذا المنهج بين مناهجها - طرخته في لائحتها الداخلية سنة ١٩٤٥ ، وأرسلت له أول بعثة في تاريخ البعثات في مصر ، هي بعثة محمد غنيمي هلال الذي تخصص في هذا الفرع وعاد سنة ١٩٥٢ ، وتلك المعلومات النظرية السريعة المتصلة بتطور الفرع الأكاديمي تثبت إلى أي حد كان المقاد - وهو قارئ متفتح نهم لا علاقة له بالسلم الجامعي ولا بالترتيب الأكاديمي - كان ممن يراخون دائماً ويرتادون الأرواق الجديدة ، ويسبقون حتى المتخصصين والأكاديميين في طرق أبوابها .

نحن لم نعرف إذن الأدب المقارن كعلم در. أسي إلا في أواخر الأربعينيات ، ولم نعرف مؤلفاته العربية إلا في بداية الخمسينيات ، وإن كنا قد عرفنا محاولات المقارنة بين الآداب ، ظهر بعضها في أوائل الأربعينيات ، على يد فخرى أبو السعود وهو كاتب مصري نشيط ، كان مدرّساً للغة الإنجليزية ، ومترجم بعض المقالات في هذا الفرع في مجلات العصر ، وبعض الإشارات السريعة على يد أحمد هـ عيف أول متخصص في الأدب العربي من جيل مله حسن الذي نبّه إلى علاقة الشرق بالغرب

تبيينها عامًا ، ولم نعرف المصطلح نفسه في اللغة العربية إلا عندما تُرجم أول كتاب من الفرنسية يحمل هذا الاسم وهو كتاب : la Litterature Comparee لمؤلفه Paul Van Tieghem ترجم إلى العربية سنة ١٩٤٥ ، واختار له المترجم مصطلح الأدب المقارن .

ولعل هذا المصطلح كانت له إثارة لدى المقاد في مقال كتبه في شبه احتياج على المصطلح ، والمقاد رجلٌ شديد الدقة، فكان يتساءل قائلاً: الأدب المقارن بماذا ؟ لأنه يفرس إلى أعماق الصيغة العربية ، فيجد أن الصيغة العربية عندما تستخدم هذا الفعل فاعلٌ تقول :

قَارَنَ بكذا .

قَارَنَ شيئاً بشيء ، فيُظن أنه ينبغي أن يقال المقارَنَ به أوالمقارن بفكرة .

والمقاد كان قد أثار في مقال له بعض تساؤلات حول التسمية والفرع والدلالة ، لكن الواقع الذي يُحتمل للمقاد أنه منذ فترات مبكرة كان نهجه الذي اختاره في دراسة الأدب بصفة عامة هو عدم التوقف عند الحدود الإقليمية للنتاج ، وترديد الصيغة التي لم يَمَلْ منها والتي أصبحت الآن جزءاً من تسيج الدراسات الحديثة ، والتي مضمونها أن نتاجنا الأدبي جزء من نتاج العالم ، أن اللغة كانت قابل للتشريح والدراسة ، والأدب نتاج لغيرنا فيه نصيب ، كما لنا فيه أيضاً نصيب . والأجناس الأدبية متبقة أحياناً الشعوب الأخرى إليها ، وسبقتنا الشعوب الأخرى أحياناً فلا بد لنا إذا أردنا أن نحدث لونا من التطور أن ننظر إلى ما صنعه الآخرون .

من هذه الناحية كانت هزات المقاد المتبعة حتى للشعراء العرب الذين عاصروه أو سبقوه تصدياً لمناهجهم في التفكير ، وكانت هزاته قائمة على المقارنات التي يقدمها بينهم وبين الشعراء الغربيين .

أحياناً كانت هذه المقارنات تأخذ الروح العامة ، كما صنع هو في شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي في مرحلة مبكرة جداً كان يقال إن الفرق بين الشاعر

العربي في الجيل الماضي السابق عليه والشاعر الأوروبي : أن الشاعر العربي
تتعمكس الصورة على حواسه فلا تتجاوز هذا الانعكاس إلى مرحلة أعمق من
الحواس ، وأنه من أجل هذا يتحول الشعراء إلى مهرة في صناعة الصورة ونسخها
من بعضهم البعض ، ويصهرون أقرب إلى شعراء النحاة ، لكن الشاعر الأوروبي
عندما يترك الصورة تتجاوز مرحلة الحس الأولى ، فتتمزج بنفسه فهو يقدم في
الواقع صورة مختلفة عن تذوق الكون .

ومن أجل هذا كان يقول إنك عندما تنظر ثلاثة أو أربعة شعراء أوروبيين تجد
كلا منهم صورة مختلفة من الطبيعة .

هذا مَولع بمنطق الطير وذلك مَولع بحديث الشجر ، وذلك مَولع بالسكون ،
وهذا مَولع بالحركة ، لكنك قد تقرأ ثلاثة أو أربعة من شعراء الجيل الماضي فلا
تجدهم إلا نسخاً متشابهة من فكرة التصوير ونسخ التصوير .

كانت فكرة المقارنة قائمة في ذهنه منذ البدء ، وهي الفكرة التي اتخذها
رأس حربة في هجومه الشهير على شوقي ، ونصنوصه الأساسية التي وردت في
الديوان : « اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء »
نصوص قائمة على فكرة ماهية الشاعر كما يراه في الآداب الأوروبية أو ماهية
الشاعر كما يراه في الآداب العربية .

لكن هذه النظرة العامة طورها العقاد في مراحل مختلفة ، طورها أحياناً
عندما وقف أمام بعض الشعراء المتميزين في العربية ، وحاول أن يبحث عن
أصدائهم في الآداب الأخرى . ليس بالضرورة الأصداء بالطريقة المباشرة : طريقة
الانتقال الأثر من منبع معين إلى مصب معين ، ولكنه حاول أن يرى الصورة الموازية .

والمعجب حقيقة في منهج العقاد الذي أخذ يطوره من سنة ١٩١٦ في كتاباته
عن المتنبي وأبي الملاء ونظائريهم في الشعر الأوربي أن المنهج الذي كان شائعاً في
دراسات الأدب المقارن حتى ذلك الوقت كان يُعرف بالمنهج الفرنسي أو بالمنهج
التاريخي ، وهو منهج كان يعتمد ببساطة على أن الدراسة المقارنة لكي تقوم لا بد

أن تثبت أولاً الصلة الموجودة بين الشاعر المؤثر والشاعر المتأثر به ، بمعنى ، أو أكثر وضوحاً ، قبل أن نقول أن واحداً مثل Jean de La Fontaine تأثر بميد الله بن المقفع لابد أن نعلم ما الذي أوصل نتائج ابن المقفع إليه أو لابد في هذه الحالة أن نتابع مثلاً ما يسمى بالمجري التاريخي ، وأن نعلم أن كتاب عبد الله بن المقفع ترجم من العربية إلى الفارسية في أفغانستان في القرن العاشر مثلاً ، وأنه ترجم من الفارسية إلى الفرنسية في القرن السادس عشر ، وأن هذه الترجمة وقعت تحت عين la fontaine ؛ لكي نقول هذا هو الجسر ، هذا المنهج امتزاجاً شديداً ، فقط في بداية الخمسينيات من هذا القرن ، عندما وجدت مدرسة سُمّيت نفسها (المدرسة النقدية) وكان يحمل ثوابها العلماء الأمريكيون على وجه خاص فُحِرت بالاتجاه الأمريكي ، وهذا المذهب كان يرى ببساطة أننا لا ينبغي أن نعني أنفسنا بتتبع المجري التاريخي فهذا شيء لا يفيد كثيراً ، ولكن علينا أن نقابل بين التقنيات الفنية في الأعمال الأدبية حتى ولو لم نجد مجري تاريخياً بينها ، هذا المذهب الذي يُعرف الآن بالمذهب النقدي أو الاتجاه الأمريكي ، لم ينجح ويلم إلا سنة ١٩٥٢ على يد عالمين أحدهما يسمى كالفن و الآخر يسمى براون وأيضاً عالم فرنسي يسمى إيتاميل ، هذا المنهج نجد المقاد يتبعه منذ سنة ١٩١٦ دون أن يعلم عنه أنه منهج أو دون أن يسميه بتسميه معينة ، فهو يقف أمام نظرات فلسفة أبي الملاء المصري في الكون ويقارنها بفكرة دارون في النشوء والارتقاء ، فيقف أمام الجزئيات وقفات دقيقة جداً ويحاول بطريقة علمية دقيقة أن يجرد الأشياء من أعراضها ، ومن الأشياء الطارئة ، وأن يردّها إلى صلبها ، فهري ما جوهر المذهب ؟ الجوهر هو تنازع البقاء بين الكائنات فإذا وجد هذا الجوهر عند دارون فهو موجود قبله بقرون عند أبي الملاء ، فإذا قال أبو الملاء :

تناهيت الميئس النفوس بقوة فإن كنت تسطيع النهاب فتناهب

فهو يؤسس منذ فترة قديمة لفكرة التصارع من أجل البقاء ، وهو يقول في نهاية المطاف «إذا كان دارون هو واضح أساس المذهب في العلم ، فيصح أن يقال إن أبا الملاء هو واضح أساس المذهب في الشعر» .

وإذا كان الوجه الآخر لفكرة هذا المذهب هو المحافظة على الذات من أجل التنافس ، لأن الصراع يقتضى أن يطمع كل كائن فى أن يبقى هو ، فإن أبا الملاء قد وضع هذه القطعة منذ فترات مبكرة ، عندما قال .

أرى حيوان الأرض يهرب حتفه ويفزعه رعدٌ ، ويطمعه برق

فهذه النزعة الفريزية هي المحافظة على الذات ، وحس البقاء موجودة أساسا ، ويمتد المقاد لكى يقابل بين عشرات النصوص التى تثبت أن هذه النزعة عند أبى الملاء المعرى لم تكن طارئة ، وإنما كانت جزءا أصيلا من تصوره ، وأن جزئياتها تكاد تلتقى معها جزئيات دارون فى فكرة النشوء والارتقاء ، وأنه من ثم يصح أن يقال إن ذلك المذهب من الناحية الشعرية كان موجودا عند أبى الملاء .

ثم هو يقارن مرة أخرى بين فكرة التشاؤم التى نبتت عند شوبنهاور ، والتشاؤم الموجود عند أبى السلاء ، وهو فرع ناتج عن فكرة المحافظة على الذات ، والمقاد وكان هذا جزءا من إيجابيات دراساته دائما ، أنه لا يهاب الشخصيات الكبيرة ، فهو يعيب على كل من شوبنهاور وأبى الملاء أن تقودهما فكرة المحافظة على الذات إلى التشاؤم ، ويقول: إن هذا نوع من الحساسية الزائدة فى نفوسهما ، والمحافظة على الذات يمكن أن تقود غيرهما إلى حب الحياة والابتهاج بها ، لكنه يلتفت بعين الأشياء الثابتة الرئيسية عند كل من شوبنهاور وأبى الملاء فى فكرة المحافظة على الذات التى تقود إلى التشاؤم ، فإذا كان لدارون فكرة رئيسية تقول نحن نسلب يوما كل مغرب شمس ، أى إن حياتنا تتساقط كل مغرب شمس يوما من الأيام ، فإن أبا الملاء كان قد عبر عن الفكرة من قبل عندما قال:

أما المكان فشابت لا ينطوى لكن زمانك ذاهب لا يرجع

فهى فكرة ما تزال حتى الآن ، تثار أحيانا تحت مسمى الثابت والمتغير وقد وجد جوهرها فى التراث القديم .

ويلمح بين الرجلين فكرة الاشتراك فى المصطفى على الذات أيا كانت ومنها المصطفى على ذات السيول ، فإذا كان شوبنهاور يقف منبها أمام فكرة جمال أن تطلق

الحيوان سريعًا ، وأن نرى كيف نتمتع بحريته ، فبرقة أبي العلاء من قبل قد دفعته لكي يقول :

تسريح كلك برغوثًا ظفرت به أبر من درهم تمطيه محتاجا

من خلال هذا يصل إلى عمق الأشياء دون أن تشغله المتغيرات العارضة ، وأيضا دون أن ينشغل بالجسور التوصيلية ، وهذه مسألة تنبه لها المقاد منذ فترة ولم يحفل بها المنهج الحديث إلا في بداية الخمسينيات كمذهب أدبي .

وهو أحيانا يتنبه في دراساته إلى ما نقره الآن وتحدث به ونحن ندرس الآداب الشعبية ، فنحن الآن عندما نقارن ألف ليلة وليلة كعمل شعبي عظيم ونجد نظائره في الآداب الإيطالية والتشريدية والمصرية ، لا نستطيع أن نمنى أنفسنا بتتبع المسار ، فهذه حكايات تسير مع الركبان ويتناولها الناس .

والمقاد في سنة ١٩١٦ في فترة ميكرة أيضا ، قرأ قصة يابانية مترجمة تسمى (الخيزراني الهارب) ومع أن القصة مترجمة فإنه عندما قرأها ووجد أنها تحكي شيئا كالأساطير حول هذه الأميرة الخسنة التي تهتمت في صغرها ، وريها واحد غير أبيها ، ثم نضجت وأصبحت شديدة الجمال ، وتهاقت عليها الخطاب ، وكل واحد يحاول أن يقدم لها مهرا ، فتطلب المعجزات ، هذا يقدم ثوبا لا يمكن أن تمسه النار ، وذلك يقدم ياقوتا ، وهي ترد كل الخطاب واحدا فواحدا قال المقاد : لقد تذكرت أنني سمعت هذه القصة من جدتي في أسوان وأنا دون السادسة .

وشغله ذلك ، ما الذي جعل هذه القصة تزحف من اليابان إلى أسوان ، وقال إن ذلك لا يمكن أن يكون من توارد الخواطر ، وقاده ذلك إلى استنتاج طيب يصلح في الدراسات المقارنة أساسا جيدا ، وقال إن هؤلاء الترك حملوا جزءا كبيرا من حكايات الشرق في زحفهم على مصر ، ولم تكن مدينة مصرية كبرى ، أو قرية من القرى الكبرى تخلو من جدة تركية .

وهؤلاء الجذات التركيات من عوامل فاعلة في إشاعة جو المقارنة والانتقال بالفكر الإنساني ، من منطقة إلى منطقة أخرى .

وهذه الأشياء لمسات ميكرة في دراسة الآداب الشعبية ودورها في المقارنات
اثبتها المقاد سنة ١٩١٦ .

وعندما يقف أمام المتنبي وهو واحد من الأبطال المظلماء الذين أعجب بهم
المقاد ، ويتأمل فكرة المتنبي الأساسية في فلسفته ، وقد كان المقاد أيضا يثور إذا
قيل له إن الشاعر ليست له فلسفة . كان يقن الذين يعترضون دروسا في أن الشعر
ليس مسألة سطحية ، وأن الشعر عمق ، كان يرى إنه إذا كانت فلسفة المتنبي قائمة
على ميدانين هما السيادة والقوة ، فإن هذين المبدأين تماما هما اللذان يحكمان
فلسفة نيتشه ، ويقول : إنني في بعض الأحيان عندما كنت أقرأ كتاب نيتشه (إرادة
القوة) أو كهذا قال زرادشت ، كانت بعض المبارات كأنما تفتح مغالق في ذهني
تتسل منها أبيات للمتنبي . فاقول لا بد أن نيتشه قرأها ، وهو في مرحلة من
المراحل والمقاد هنا يكاد يطرح فرضية إمكانية اللقاء التاريخي حين يقول : إن
نيتشه هنا حياته مستشرفا ، وأنه درس اللغات السامية ، واعتم بالمبرية وأخواتها ،
ولا شك أنه نفذ من جانب من الجوانب إلى أدب المربية ، وإن المتنبي أيضا ترجم
إلى اللغات الأوروبية ، وهو من أجل هذا يقف أمام الأفكار الرئيسية عند نيتشه ،
ويجد نظائرها عند المتنبي .

هنا كان نيتشه يدمج أحيانا إلى الحرب لا باعتبارها دفاعا ، ولكن باعتبارها
سلوكا بشريا رائعا ، يؤدي إلى التطهير ، ويؤدي إلى وجود القوة ، فإن المتنبي لم
يكن حديثه أحيانا عن الحرب حديث المذاهمين ، وإنما حديث المتكلمين بذلك
العمل . فعندما يقول :

أعلى الممالك ما يبنى على الأمل والطعن عند محبيهن كالقبيل

ونزعة الحرب هنا ليست فقط مجرد دفاع ولا واجب ولكنها مطلب أساسي
يتم التمتع به . وإذا كان نيتشه في فلسفته يرى أن طبقات الأخلاق مثلا قسمان :
قسم للسادة وقسم للعبيد وأنه لا ينبغي أن تخلط النفوس المالية بالنفوس الدانية .
وإن نضحهما على بساط واحد ، فإن المتنبي كان يقول :

وما في سَطْوَةِ الْأَرْيَابِ عَيْبٌ وما في ذَلَّةِ الْعَبْدَانِ عَارٌ

كان ذلك جزءاً من طبيعة الكائنات ، وإذا كانت نفرة نيتشه من المساواة بين
 بنى البشر واضحة لأنه لا يمكن أن يتساوى الناس جميعاً ، وفيهم الأقوياء ، وفيهم
 هوى عبقرية .

فإن المتنبئ كان يقول :

هو الجدُّ حتى تَقْضِلُ العَيْنُ اختها وحتى يصير اليوم لليوم سيدي

و هذه مسائل يتحرك فيها المقاد تحركا جيدا وهو يقارن بين الجزئيات وبين المبادئ العامة، ويتجاوز حواجز اللغات لكي يصل إلى عمق الجواهر المشتركة .

وكان المقاد يستطيع اجتياز العواجز اللغوية ، فعندما ترجم حافظ إبراهيم كتاب (البؤساء) لفكتور هوجو ، أراد حافظ من المقاد أن يقوم بدور المراجعة لذلك الكتاب ، ومعرفته بالفرنسية لا تسمح له بذلك ، لكن المقاد كما نعلم كان يقول بفكرة مدرسة الصراع بين اللاتينيين والسكسونيين. ويرى أن الأدب العربي الحديث أكثر قابلية لبلاغة التأثير الإنجليزي، على عكس ما يقول كل الناس، من التأثير الفرنسي ومزاج البحر المتوسط، لكن لأن طه حسين ينتمي إلى ذلك المزاج المتوسط ، ولعل شوقي كان كذلك ، فعلى المقاد أن ينتزع انتزاعاً أن بلاغة السكسون من أبناء الإنجليز هي أقوى فيقف أمام كتاب فيكتور هوجو ، فيلجأ إلى الترجمة الإنجليزية ، ويراجع على أساس منها ترجمة حافظ إبراهيم العربية .

ويثبت ، و هذا هو العجب) ، أن بعض المباريات زائفة ولهمست موجودة في الأصل ، لأن المترجم الإنجليزي كان عنده تماسك من نوع ما ، وأن هذا الترهل الذي حدث في ترجمة حافظ إبراهيم مناسباً أحيانا لطبيعة حافظ إبراهيم البيانية نفسها ، ومناسب أحيانا لطبيعة فيكتور هوجو التي حمل عليها المقاد حملة عنيفة ، وقد ظلم فيكتور هوجو دون شك .

كان المقاد أحيانا في كتاباته يتعرض للخطوط العامة المميزة للأدب خلال المقارنة بينها، فقد تلقى خطابا من طالب في كلية الآداب سنة ١٩٢٨ بعد اجتيازه الامتحان، يسأله فيه قائلا: « إنني أتخصص في الأدب الإنجليزي وقد عبرت للامتحان الليسانس هذا العام، وجامنا سؤال حول ما الشروق الكبرى التي تراها بين الشعر العربي والشعر الإنجليزي؟ ويضيف السائل: إنني لم أستطع أن أجيب إجابة شافية لكنني فكرت للتو أن أرسل إليك أنت بالسؤال عقيب خروجي من الامتحان، ويكمل المقاد هذا السؤال مدخلا لمقارنة طريقة أيضا تدل على عمق ونفاذ بصيرة بين الشعرين العربي والإنجليزي، فيرى مثلا أن مجمل الشعر العربي يمكن أن يشكّل تراثا أمة، يسهل أن يحاصر، فانت تجد فيه التبع العربي الخالص، لكن الشعر الإنجليزي تتشابه فيه موارد الأمم الأخرى، تتشابه فيه الموازيت القديمة بحيث لا يمكن أن تقول هذه هي تقاليد الإنجليزي. إذا حاولت أن تقتزع التقاليد من الشعر الإنجليزي فلا بد أن تمتد بك التقاليد إلى اللاتين وإلى الإغريق وإلى أعراق قديمة كثرت في الشعر الإنجليزي.

وربما كان أن المقاد متمجلا بعض الشيء في هذا الحكم العام، لأن هذه هي الحالة بالنسبة للأدب العربي بامتداد جذوره أيضا، وما نعرفه من الجذور العربية ليس كثيرا، فمعلوماتنا تقف عند القرن الأول قبل الإسلام أو القرن الثاني على أبعد مدى، لكننا لا نعلم الجذور التي امتدت قبل هذا وأثرت في العربية. والمقاد نفسه عائد في مراحل تالية لكي يتحدث عن علاقة العربية بالأدب الإغريقية، وعلاقة للساميين بعضهم ببعض، لكنه كان سنة ٢٨ ما زال في سن الفتوة التي تسمح له بولقاء هذه الأحكام العامة أحيانا.

لكنه وقف على أشياء دقيقة أيضا في طبيعة الفروق بين الشعر العربي والشعر الإنجليزي.

من هذه الفروق أن موارد الصورة العربية كثيرا ما تدور على الحس حتى في قلب النزل، وموارد الصورة في الشعر الإنجليزي وموارده في الأدب الأوروبية كثيرة.

لاحظ أيضا أن الشعر العربي قد تكثر فيه اللمعة التي تسمى الذكاء ، لكن قد تقل فيه روح السخرية، وهذه الروح تمتد امتدادًا عظيمًا في الآداب الأخرى ومن أجلها اكتسبت هذه اللمعة القصيرة هناك معنى الوحدة الكاملة، فأصبحت وحدة العمل هي القصيدة وليست وحدة العمل هي البيت كما هو الشأن في كثير من قصائد الشعر العربي ، وتتبع هذه الأشياء لكنه كان دائما حريصا على أن يخرج شعراء المفضلين من التعميم من أمثال ابن الرومي والمتنبي .

لم يتقدم العقاد لتعريف الأدب المقارن بمد كل ما كتبه، إلا بعد أن ترجمت كتب تحمل هذا العنوان، وحتى ترجم كتاب عن الأدب المقارن سنة ١٩٤٥ . كتب العقاد ١٩٤٨ ، مقالا سماه (المقارنة بين الآداب) وهو مقال موجز جدا لكنه شديد الأهمية ، فهو مقال مركز ويكاد يرسم منهجا ربما لا يتفق الكثيرون معه الآن، لأنه يرسم منهجا مغايرًا قليلا لكنه يتعمق الأشياء تعمقًا جيدًا .

العقاد يرسم في هذا المنهج الفرق بين ما يسميه المقارنة وما يسميه الموازنة .

وهو يعرفهما تعريفًا يختلف عما تتفق عليه نحن الآن ، نحن الآن في إطار الدراسات المقارنة نطلق الموازنة على المقارنة بين آداب تنتمي إلى لغة واحدة .

فتقول: نحن نوازن بين البحتري وشوقي ، بين ابن العلاء والمتنبي، ونطلق المقارنة على التقاء الآداب ببعضها البعض .

والعقاد يختلف إطلاقه . فهو يطلق الموازنة على كل مقارنة تبحث عن القيمة . أي أن تقول من أقوى من من . فهذه عنده موازنة ، إنك إذا قارنت بين شوقي والمتنبي لكي تفضل أحدهما فانت توازن .

يطلق المقارنة على كل عمل أدبي يبحث عن المزايا الفارقة دون مفاضلة . ولعله في هذا يشير إلى ظلال المعنى اللغوي لكلمة . الموازنة التي « تزن » قيمة كل طرف فيختلف قدر ميزانه عن الطرف الآخر ، على حين تكفي « المقارنة » بأن تقرن الشيء بالشيء

فإذا أنت أردت أن تعرف ما الذي يختلف في شعر أبي الملاء باعتباره مكشوف البصر أو شعر المتنبي باعتباره مبصرًا ، فانت تقارن ، وفي خلال هذا لا مانع عنده من أن توازن في داخل الأدب الواحد أو بين الأدبين المختلفين في اللغة ، لكنه في نهاية المطاف يشير إلى أن الأدب العربي ربما كان من أغنى الآداب التي تتحمل هذه المقارنة ، وهو يشير إلى أمور لابد لنا من أن نمتدح أننا حتى على مستوى تاريخ الأدب المعنى لم نعطها كثرًا من العناية حتى الآن . هو يشير إلى أن الأدب العربي من خلال امتداد الخريطة الزمانية الواسعة ، وامتداد الخريطة المكانية الواسعة صالغ لأن تحدث مقارنات بين أجزاء كتلة بين بعضها والبعض الآخر .

ما الذي لا يجعلنا نتأمل ما الفرق بين الأدب المشرقي كتلة والأدب المغربي؟

ما الذي يفرق بين الأدب الجاهلي والأدب الإسلامي باعتبار كل منهما «كلاء» في ذاته ، وكان يدعو أيضا إلى مقارنة أدبنا بالآداب الأخرى ، ويقول: إن هنالك تقاطعا كثيرة ينبغي ألا نتركها لغربنا من الأوروبيين لكي يتولوا تفسيرها .

نحن ينبغي أن نكون أعلم بفكرة التقاطع الفارقة بين أدبنا والآداب التي يلتقي بها .

وقدم المقاد أيضا من الدراسات الناضجة في أوائل الخمسينيات دراسة جميلة حول بفلاء الجاحظ ومولير ، ومرة أخرى يتقلب المقاد علي عقبة اختلاف اللغة وأن الفرنسية ليست بين يديه ، لكنه يعتمد على الترجمة الإنجليزية الدقيقة للمسرحية L'avarice البخيل لمولير ، ويحاول أن يقيم بينها وبين الجاحظ مقارنة شديدة اللطف والدقة ، وكان منهجه في المقارنة يعتمد على أن يصل إلى الهيكل المظمى للمعمل .

فعندما يصل إلى الهيكل المظمى للمعمل يطرح السؤال من جديد : ما البخيل؟ يريد تعريفه من جديد ويصل به إلى تعريف مؤداه أن البخيل هو الأنانية وليس منع المال ، لكن الأنانية قد تتجسد في منع المال أحيانا ، وقد يكون البخيل

منفقًا ، ويتساءل: كيف يكون منفقًا وبخيلًا ؟ وينتهي إلى تعريف طريف: إنه ينفق عندما يجد الخير يمود على نفسه لا على غيره ، فهو ينفق بما يكسبه هو لا بما يكسب الآخرين ، وقد يكون راضيا بالقليل أحيانا دون الكثير .

ويقول: إنك إن خيرت بخيلًا بين أن يكسب هو مائتين ويكسب صديقه ثلاثمائة ، أو أن يكسب هو مائة واحدة ولا يكسب صديقه ، سيختار الحل الثاني .. سيقول أكمب مائة ، ولا يكسب الآخر شيئًا ، فهو هنا يقدم تحديدًا طريف لفكرة البخل ، لكنه بعد هذا يدخل إلى الشخصيات الرئيسية عند الجاحظ وموليير فيتناول شخصية (أرياجون) عند موليير ، وشخصية أبو القماقم عند الجاحظ .

ويقول: كيف أمكن لمعلمين توافر لهما كل أنواع التقابل ، أحدهما في الشرق والآخر في الغرب .

أحدهما في القرن التاسع والآخر في القرن السابع عشر ، أحدهما حكاية ، والآخر مسرحية .

كيف توافر لهما نوع من الاتفاق ، ويأخذ لقطة جيدة هي لقطة (أرياجون) عندما كان يخطب سيدة وكل همه كم تملك من المال ، هذا هو الذي شغله ، وعندما يُسأل كم يملك هو لا يجيب ، ووصل به الأمر إلى أن يناهض ابنه على حب امرأة لأن عندها مالا .

والعقاد يظل يفتش عند أبي القماقم لكي يجد عنده نفس الخصلة . إنه أيضا كان يحب مال من يتزوج منهن قبل أي شيء آخر . يستمر في هذه المقارنة الطريفة حتى يرسم ملمحًا ، كيف أن النفس البشرية يمكن أن ترسم بطريقة واحدة عندما يتم تنفيذها إلى جوهرها وإلى التقاط صيغة معينة من صيغها رغم اختلاف اللغات ، ورغم اختلاف العصر ، وحتى رغم اختلاف الأجناس .

لا أريد أن أتوقف عند كثير جدا من مقالات العقاد التي تعنى بفكرة الاهتمام بالآداب الأجنبية . لأن هذا كان جزءا من فلسفته ، وفكره ، ومن الاعتماد على فكرة المقارنة ، لأنها في الأصل نوع من النزوع إلى الكمال .

والى إظهار الميسوب عندها، لكي نجنح إلى ما هو أكمل من خلال
المقارنة بالآخرين .

وأكتفى بأن أتوقف عند بعض الأشياء ، كان يختار بعض الزوايا المعينة ،
عندما يكتب مثلاً في مجلة الأزهر مقالته الشهرية كان يختار زاوية مقارنة اللغة
العربية بغيرها من اللغات في النواحي اللغوية ، وهو في هذا المجال فتح أبواباً
واسعة جداً على تراث المسلمين ، وعلى لقاء العربيات بغيرها ، وكان لا يتوقف عند
مقارنة العربية بأخواتها . كان أحياناً يقارن بينها وبين الفرنسية والإنجليزية أو بين
الألمانية والإنجليزية .

يقارن أدياء عالمين ببعضهم البعض خارج إطار اللغة، ولكنه خلال هذا كله
يؤكد فكرته الجوهرية، أنه لا سبيل إلى أن يرى الإنسان غايته . إلا من خلال
التسمية مع الآخرين .

ولا سبيل إلى أن نعد من انتقاخ الذات الأجوف أحياناً ، واعتقاد بلوغ الكمال
إلا إذا واجهنا أنفسنا بما أنتجه الآخرون .

ولا سبيل أيضاً في المقابل إلى كسب مزيد من الثقة في بعض المواطنين إلا
عندما نوجه أنفسنا بما أنتجه الآخرون ، وذلك لا يتم إلا من خلال المقارنة .
مقارنة الأدب التي كان المقاد دون شك من أوائل الداعين لها تنظيراً وتطبيقاً .

صورة صلاح الدين الأيوبي في أدب الفرنجة

وصورة الفرنجة في أدب عصر صلاح الدين

تعد الحروب - على بشاعتها - ولحده من الظواهر الاجتماعية التي تتبادل خلالها الشعوب المتقاتلة أو المتجالفة، كثيرا من مظاهر التأثير والتأثر الاجتماعي والسياسي والأدبي، وهي مظاهر تتمدد لشكالتها، فقد يكون التأثير بالموافقة أو بالمخالفة أو بالتمثل والتشرب أو الرفض والهروب، وقد يكون تأثيرا ينطلق من المبدأ الشهير، لقاتل بأن المغلوب دائما مولع بتقليد الغالب، ولكن هذا المبدأ على شهرته وتحقق تماثجه في كثير من الأحيان، لم يستطع التفرد بالميدان، وللتغلب على حالات ظهرت وبدت مضادة له تماما، كما حدث في الصراع الحضاري القديم في جنوب أوروبا، والذي تبادلت الغلبة والسياسة فيه قوتان هما: اليونان التي اشتهرت بتفوقها للفكرى والفلسفى وتنظيماتها الديمقراطية، ولإبداعاتها الفنية، مما جعلها تبدو ولحده من أقدم القوى المتمثلة للإبداعات الهائلة للمواهب الفكرية والفنية الإنسانية، وفي المقابل كانت قوة الرومان المنفصلة مشهورة بتفوقها في مجال الإبداع الحربي، فصناعة الأسلحة القوية، والمجالات الحربية المتطورة. وقوى الرجال المدربة قادرة على ذلك الحصون، ولجتيار العقبات، وفتح المدائن، واحتلال البلاد، واقتحام الثغور، ومن هنا ظل المد والجزر سجالاً في حروب طويلة بين اليونان والرومان، حتى انتهت الحروب بموقعة فاصلة عام ١٤٦ قبل الميلاد، كتب فيها النصر لقوة الرومان العسكرية، وقدر لروما المنتصرة أن تحتل أثينا المهزومة، ولكن مئيرة التاريخ في القرون التالية أثبتت أن مبدأ ولع المغلوب بتقليد الغالب، لم يوضع هذه المرة موضع التنفيذ، وإنما وجد الغالب العسكري، نفسه مولعا بتقليد المغلوب الثقافي، فسعى

الرومان شيئا فشيئا إلى أن ينسجوا إنتاجهم الأدبي والفكري اللاتيني، على غرار الأدب والفكر اليوناني العظيم، ومن هنا ظهرت في تاريخ الآداب فكرة "المحاكاة" في ولادة من تجلياتها التاريخية، والتي تمثلت في محاكاة الأدب اللاتيني للأدب الإغريقي القديم وترسم خطاه خطوة بعد خطوة، حتى في مجالات مفردات الإنتاج. فإذا كان الأدب اليوناني القديم يعرف ملحمة مثل "الإلياذة" فإن الأدب الروماني المحاكي يصنع ملحمة "الإنياذة" على غرارها، ويتكرر النموذج في مفردات الأدب الأخرى في المسرح والخطابة والشعر ويكتب المعالجة التقنية للفنون، ولكن محصلة الأمر، هو وجود هذا التلاقح الثقافي الكبير بين الأدب والشعوب من خلال الحروب.

ولم يكن نموذج اليونان والرومان، هو النموذج الوحيد الذي خرج على قاعدة ولع المغلوب بتقليد الغالب، والتي كان ابن خلدون مع كثيرين من علماء الاجتماع يروجون لها، ولكن نماذج متعددة ظهرت مؤكدة أو مناهضة، خلال المواجه الكبرى للقوات لشعوب فخلال عملية الفتح الكبرى التي تم من خلالها انتشار الإسلام، وتداخل الثقافات واللغات، لا يمكن لحركة تاريخ التأثير والتأثر، أن لا تتوقف أمام حركة التناثر التي اكتسحت أجزاء من آسيا وأفريقيا في القرن الثالث عشر، وهددت فيما هدت الثقافة الإسلامية، لكنها ما لبثت أن اعتنقت هذه الثقافة، وأصبحت من كبار المدافعين عنها، مع أنها من الناحية النظرية تعد في إطار القوى المكتسحة للغالبة.

تشكل الحروب - إذن - هذا الميدان الثقافي الاجتماعي الواسع الذي يتم فيه امتزاج الشعوب بطريقة قسرية وقاسية، ولكن لحظات الاقتراب الساخنة لا تخلو من لحظات تأمل إنساني، ولحظات محاولة التعرف على الآخر، حتى ولو بهدف التغلب عليه وفهره، ولا تخلو من تمثيل لصورته وتأثر بها، وتعاطف معها في بعض الأحيان.

على أن لحظات تأثير الحروب في آداب الشعوب لا تقف عند "اللحظات الساخنة" لهذه الحروب، بل ربما كانت هذه اللحظات، هي الأضعف حظاً في تبادل التأثير والتأثر الأدبي، الذي يعتمد على لون من الإرادة والتقبل الاختياري، لا تسمح به عادة مثل هذه اللحظات، وإنما يتبدى ذلك للتأثير بصورة كبيرة في لحظات الهدوء والنقاط الأنفاس، أو حتى في لحظات ما بعد المعارك بالمفهوم العسكري للحروب.

ولعل فترة الحروب الصليبية تقدم نموذجاً مثالياً للتأثير المتبادل بين الأديب العربي، والآداب الغربية، وهو تأثير يتسع به مفهوم كلمة الأديب والآداب، فلا يقف المعنى عند النص المكتوب في لغة ما، والذي نطمس تأثيره في نص مكتوب في لغة أخرى، كما يحدث في المباحث التقليدية للأديب المقارن، ولكننا نتجاوز في هذه الحالة - على الأقل في واحد من طرفي التأثير - فكرة النص إلى مجالها الأوسع وهو فكرة الصورة أو الانطباع المتشكل لدى طرف عن الطرف الآخر، وهو انطباع يصاغ دون شك في نص أدبي، ونحن - إذن - في هذه الحالة من حالات الدرس الأدبي المقارن، نفتش عن صورة أمة في أدب أمة أخرى، أو صورة فرد من أفراد الأمة في أدب الأمة المقابلة، وهي حالة تشكل فرعاً رئيسياً في مناهج الأديب المقارن، لدى المدرسة التاريخية أو الاتجاه الفرنسي فيه، وقد سبق لنا أن قدمنا وفق هذا المنهج دراسات متعددة، لعل من أبرزها "صورة المسلمين في ملحم العصور الوسطى الأوربية" من خلال دراسة وترجمة العمل الملحمي الفرنسي أنشودة رولاند La chanson de Roland.

ولعلنا أيضاً بحاجة إلى الإشارة إلى مفهوم "الصورة التي تتكون في كتابات أدب ما عن أمة أخرى، أو عن فرد بارز فيها. فتلك الصورة عادة لا يتوخى فيها المطابقة للأصل، ولا المماثلة للحقيقة، وإنما تتشكل عناصر هذه

الصورة عادة تشكلاً حراً ، وقد تكون بذرتها الأولى في الغالب. منطلقة من صورة حقيقية أو حادثة تاريخية ، أو شائعة متداولة، ولكن مسار الصورة يتجاوز، فيما بعد، الارتباط بعناصر هذه الحقيقة أو تلك الحادثة أو هذه الشائعة، ويتشكل وفق عناصر الجنس الأدبي الذي صُنِّت فيه، سواء كان قصيدة غنائية أو رواية شعبية أو مسرحية ممثلة، أو أغنية متقلدة، ويحدث أحياناً أن تنتقل هذه الصورة من اللغة الوسيطة إلى لغة ثالثة أو رابعة، ويحدث أثناء ذلك الانتقال والتولد من التغيير ما توحيه طبيعة كل لغة وكل جنس أدبي يستقبل الصورة ويعيد تشكيلها. ومن هنا فإن الصورة غالباً ما تبتعد عن الحقيقة بمعناها التاريخي بطريقة تجعل الدارسين يطلقون على الكثير من تجلياتها مصطلح الأسطورة La Légende، كما حدث في صورة صلاح الدين في الأدب الأوروبية التي عالجتها الدراسات الأوروبية غالباً تحت عنوان La Légende de Saladin وهو عنوان يحمل في ذاته للتبديل الأول في اسم البطل صلاح الدين - كما ينص للنطق بالعربي، إلى "مبالادان" كما استقر عليه الاسم في اللغات الأوروبية.

لكن اسم صلاح الدين لم يكن الاسم الوحيد الذي ورد في الأساطير الأوروبية في العصور الوسطى عن الفقد الإسلامي، بل وردت معه كثير من أسماء الأمراء والملوك سواء في الجانب الإسلامي أو الجانب المسيحي، وهي أسماء واقعية أو متخيلة، تتحرك على الخريطة التاريخية للقرون الوسطى بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر الميلادي، منذ ظهر السلاجقة على مسرح الأحداث في الشرق الأوسط في أوائل الثلث الثاني من القرن الحادي عشر، ولأخذوا يتوسعون على حساب الدولتين الفاطمية والبيزنطية، ومنذ أن هزموا على نحو خاص البيزنطيين في الثلث الأخير من القرن الحادي عشر عام ١٠٧١، وأسروا الإمبراطور رومانوس ديوجينيس،

فاستغاث البيزنطيون بالغرب لطلب المساعدة، واندفعت ثدائد التساومة والباباوات، وكان أكثرها إثارة للمشاعر موعظة البابا إربان الثاني في مجمع كليرمونت عام ١٠٩٥ وهي التي حث فيها العالم المسيحي على الحرب لتخليص القبر المقدس من المسلمين، ومنح صكوك الغفران للمحاربين الراحلين، ووزع عليهم الصليبان، التي أعطت لهذه الحروب اسم الصليب الذي اختفت وراءه كل أسباب التوسع والنهب والاستيلاء على خيرات الشرق، وتصفية الحسابات بين النورمان والبيزنطيين، وتوسيع مجال التجارة للمدن الإيطالية. وغير ذلك من الأسباب التي لا علاقة لها بالدين أو للصليب، وتوالت الحملات الصليبية، تقودها أسماء سوف ترد في حكايا الأساطير الأدبية التي تتسج حول صلاح الدين مثل بطرس الناسك في الحملة الصليبية الأولى والكيسوس الأول وريموند الرابع كونت تولوز وجودفري بويوني وبيمند وتكرد، كما تردت أسماء مدن ثم ألزجف عليها في هذه الحملة مثل أنطاكية وعسقلان والقدس التي استولى الصليبيون عليها سنة ١٠٩٩، وتأسست مملكة القدس اللاتينية، واختير جودفري بويوني حاكماً لها، ولقب بحامي القبر المقدس، كما أسست هيئتا الفرسان لدولية والإستارية.

أما الحملة الصليبية الثانية ١١٤٧ - ١١٤٩ فقد جاءت بعد استيلاء عباد الدين زنكي على قرها، وتأسيس الدولة الزنكية في الموصل، والتصدي للنفاق عن الإسلام، ومطاردة الصليبيين لإخراجهم من كثير من الممالك الشرقية التي أسسوها، وقد دعا إلى الحملة بنت برنارد لكيزهو وقادها كنراد الثالث ملك ألمانيا وكويس السابع ملك فرنسا، ولكن تصدى نور الدين زنكي لهما ففشل حملتهما، ولوقع في الأسر كبار ملوك الصليبيين من أمثال جولسبن الثاني وبوهمند الثالث، صاحب أنطاكية، وريموند الثالث صاحب طرابلس، وبعد وفاة نور الدين، تابع صلاح الدين الأيوبي الذي كان من رجاله

البارزوين حملاته مرتكزا على قاعدة مصر والشام اللذين استقر فيهما ومحققا
التنصر الحاسم على الصليبيين في معركة حطين واستولى على القدس من
أيدي الصليبيين في العام ذاته، وهو ما أشعل نار الحملة الصليبية الثالثة
(١١٨٩ - ١١٩٢) التي كانت رداً على انتصارات صلاح الدين المتوالية،
وقادها صفوة ملوك أوروبا من أمثال فردريك الأول إمبراطور ألمانيا
وريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا وكل ما نجحت فيه الحملة، كان الاستيلاء
على عكا والقيام بمجزرة نهب الأسرى فيها، بعد حصار دام عامين، والفشل
التام في استعادة القدس من يد صلاح الدين، وعقد ريتشارد هدنة مع صلاح
الدين لمدة ثلاث سنوات سمح خلالها للحجاج المسيحيين بالوفود إلى بيت
المقدس للحج دون أن يتعرض لهم أحد.

وتوالى الحملات الصليبية بعد ذلك حتى وصلت إلى الحملة التاسعة
١٢٧١ - ١٢٧٢ التي قادها الأمير إولرد ملك إنجلترا فيما بعد، والتي طرد
فيها المماليك بقايا الصليبيين من المشرق وطردوهم من عكا آخر معاقلهم سنة
١٢٩١.

ولكن الآثار الأدبية لهذه الحملات كانت قد أخذت في الانطلاق وعلى
بحر خاص منذ بزوغ نجم صلاح الدين وتحقيقه للمعادلة الدقيقة في شخصية
البطل والتمثلة في القوة والذيل، وتمتعه بأخلاق الفروسية في صورتها
المتلى، وهي تلك الأخلاق التي كان يظنها الصليبيون وقفا عليهم، جزءاً من
ميراث مجتمعات النبلاء والفرسان عندهم. وهو الظن الذي اصطدم بالواقع
المخالف فولد أتماطاً من القصص والأساطير المتباينة حول شخصية صلاح
الدين، دفعت ببعضها في اليد إلى أن يختلق أساطير مضادة حول شخصيته
تدخل بهذه الشخصية إلى عالم المحتالين والغدارين والخونة أكثر من دخولها
بها إلى عالم البطولات والنبالة الخارقة، ويتحول مسار الأساطير - كما

سنرى - بعد أن استعصى قبولها النمط الأول، فتحاول جرّ البطل إلى مجال عالم القيم للصليبية المسيحية، ومحاولة نسج حكايات حول أصوله المسيحية والأوربية في مرحلة. وحول رحلاته المتخيلة إلى أوروبا في مرحلة تالية.

ولقد ساعدت كل هذه الحكايات التي امتدت إلى معظم الأدب الأوربية بدءاً من القرن الثاني عشر، على نسج موجة قوية من الإبداع الأدبي، تتصل بشخصية البطل العربي المسلم صلاح الدين الأيوبي، وتتخذ أنماطاً مختلفة بين الشعر والنثر والقصص والتغني، ويخلق تراكمات هذه الأعمال على مدى قرون، مجالات خصبة لدراسات أكاديمية تدور حولها لدى الدارسين الأوربيين بدءاً من القرن التاسع عشر في مجال تحقيق المخطوطات، ومقابلة الروايات، ورصد صورة الشرق في أدب الغرب، مما يفتح لصورة صلاح الدين باباً واسعاً في مجال الدراسات المقارنة في الأدب الأوربية.

لقد بدأ الدارسون الأوربيون منذ القرن التاسع عشر اهتمامهم بإعادة النظر إلى هذه الأعمال للقصصية والشعرية وإلقاء الضوء عليها، وكان من أشهر هذه الدراسات الدراسة التمهيدية التي قدمها الإيطالي فيور فيورانتى Fioravanti سنة 1891م حول لسطورة صلاح الدين في الأدبين الإيطالي والفرنسي في العصور الوسطى، وقام بمناقشتها، والتعليق عليها الكاتب الفرنسي الشهير جامستون باري Gaston Paris سنة 1893 في جريدة العلماء Journal des Savants، وامتدت تعليقاته عليها في أربع مقالات متتالية فتحت الباب لكثير من الدراسات حول هذا الإنتاج الأدبي الوفير حول لسطورة صلاح الدين التي كانت تجرى على أمانة الأوربيين على اختلاف طريقتهم منذ أن أحرز نصرة المؤزر على جيوش الصليبيين، واسترد بيت المقدس منهم، ثم عامل أسراهم ومرضاهم ونساءهم وأطفالهم معاملة

انفروسية الحقبة، فتملهم برعايته وبرّه، وبالع في إكرامهم فعدت الألسنة وهي تلهج بالشاء عليه.

والأساطير التي حيك حول صلاح الدين، يمكن أن تنقسم بصفة عامة إلى قسمين : أساطير معادية لصلاح الدين وهي قليلة، وأساطير مناصرة وهي الأغلبية، وكما يقول جاستون باري⁽¹⁾ : " أن قصص المسيحيين الأوروبيين حول الرجل الذي كان أقوى منافسيهم، والذي حطم مملكة بيت المقدس، هي - بصفة عامة - في صالحه مع أن بعض هذه القصص، وخاصة القديمة منها كانت عدوانية ضده، وذلك يفسره الغيظ والإذلال الذي أحدثه الانتصار المندوي للسلطان الكردي على أعدائه المسيحيين في الشام الذين طردهم من ممالكهم، وعند هؤلاء دون شك تشكلت في السنوات الأولى الأساطير المعادية، وهي التي انتشرت في الغرب في اللحظة نفسها التي ظهر فيها نصره المؤزر".

وتركز الأساطير المعادية على فترة ظهور صلاح الدين ووصوله السريع إلى مقعد الوزارة في مصر، وانطلاقه من هذا الموقع إلى تجميع القوى الإسلامية، تمهيداً لضرب الصليبيين وإجلانهم عن المشرق.

وقد يكون من الضروري استعادة الخطوط العريضة التاريخية لظهور صلاح الدين لنرى في ضوئها إلى أي حد حدث التحريف الأسطوري لهذه الفترة.

ويتفق المؤرخون العرب على عراقة الأسرة التي ولد فيها صلاح الدين، ويرى معظمهم أنها أسرة كردية تنتمي إلى أنزبجان، وقد استعربت حين نزلت العراق، ويرى آخرون أنها أسرة عربية تنتمي إلى مروان بن محمد

(1) Gaston Paris : la legende de Saladin Journal des savantes mais 1893, P. 281.

آخر الخلفاء الأمويين^(١). لو إلى مضر أو عدنان على عادة المؤرخين في الحرص على وجود أصول عربية للشخصيات الإسلامية البارزة، وكان أبوه (أيوب) حاكمًا على قلعة تكريت، وعمه أسد الدين شيركوه مساعدًا له في ظل الدولة السلجوقية، وعندما انتقل منها في العام الذي ولد فيه صلاح الدين استقبلها عماد الدين زنكي بالموصل، وعين والد صلاح الدين واليًا على بعلبك، حيث قضى صلاح الدين طفولته، ثم انتقل في شبابه إلى دمشق في عهد نور الدين زنكي، وكانت مواهب الشاب قد بدأت في التفتح، فأُسندت إليه رئاسة الشرطة، وكان للصمصام يعيشون فسادًا في دمشق، فأعاد الاستقرار إلى المدينة سريعًا مما جعل شاعرًا دمشقيًا يسجل هذه الظاهرة في مقطوعه طريفة، حيث يقول :

روينكم يا لصوص الشمام فأتى لكم ناصح في القفال
تلكم منبى القنبي الكري ثم يوسف ربّ الحجا والجمال
فذلك يقطع أيدي النساء وهذا يقطع أيدي الرجال

وفي هذه الفترة جاءت أزمة صراع وزير الدولة الفاطمية في مصر ضرغام وشاور، واستعان الأول بالصلبيين، واستعان الثاني بنور الدين زنكي الذي أرسل له حملة بقيادة شيركوه، ومعه ابن أخيه صلاح الدين، وانتصرت الحملة على ضرغام وحلفائه الصليبيين، واستولت على بعض المدن المصرية، ومنها الإسكندرية التي أسندت إمارتها إلى صلاح الدين سنة ٥٦٢ هـ وعمره ثلاثون عامًا، وبعد فترة اتفق حلفاء ضرغام وحلفاء شاور

(١) حول تفاصيل آراء المؤرخين في هذه القصة، انظر : قنزي قلمجي: صلاح الدين الأيوبي، دار الكتب العربي، بيروت. والناصر صلاح الدين للنكتور عبد المنعم ماجد، وصلاح الدين الأيوبي لعبد الله ناصح علوان، حيث نوقشت آراء المقريزي وابن خلكان وابن الأثير وغيرهم من المؤرخين.

(الصليبيون وشيركوه) على أن يسحبوا جميعاً، وأن يتركوا مصر أُنهباً، وانسحب شيركوه وجيشه. لكن الصليبيين غدروا وعادوا إلى مصر من جديد، وهاجموا بلبس، وتقدموا نحو القاهرة؛ فارتكب شاور خطاء الكبير وأحرق القاهرة، لئلا تقع في يد منافسيه، واستدعى الخليفة الفاطمي شيركوه وصلاح الدين من جديد، فعادا إلى مصر، وانتصرا على الصليبيين، وتم التخلص من الوزير شاور، وعين شيركوه وزيراً، ولكنه لم يعمّر أكثر من شهرين، وعين صلاح الدين وزيراً عام سنة ٥٦٤ هـ وعمره لثان وثلاثون عاماً، وبدأ نجمه في التآلق بأول انتصار حاسم على الصليبيين استخلص منهم خلاله مدينة العقبة وهي طريق زيارة البيت الحرام للحجاج المصريين، فازداد الناس له محبة.

هذه هي الخطوط العامة الموجزة لفترة صعود صلاح الدين إلى كرسي الوزارة في مصر، وقد تلتها مرحلة أخرى لتثبيت موقعه، وتجميع قوى العالم الإسلامي لمواجهة الصليبيين، وقد اتسمت هذه الفترة باحتضار الخلافة الفاطمية، ومحاولة بعض رجالها الاستعانة بالصليبيين؛ لتثبيت نفوذهم، وإقصاء صلاح الدين، وقد كان من بين هؤلاء نجاح الخصي، الذي كان يلقب بمؤمن الخليفة، والشاعر عمارة اليمنى، لكن صلاح الدين كان متنبهاً لتدبيرهما، فقتل عليهما، وعلى مؤامراتهما في مهددها، وتنبه كذلك للمؤامرات الخارجية من الصليبيين الذين وجهوا حملة إلى دمياط، فتصدى لها وقهرها، كما تصدى لحملة أخرى وجهها أهل صقلية إلى الإسكندرية سنة ٥٦٩ هـ فهزمها، وكان الخليفة المعاضد آخر الخلفاء الفاطميين في مرض الموت، ويموته أكرم صلاح الدين أهله وأعلن الخطبة للخليفة العباسي الذي كان ضعيفاً بدوره، لكنه أعلن الولاء الحقيقي لنور الدين زنكي، وضرب العملة باسمه، ثم أمر بالدعاء له في خطبة الجمعة، ولم يلبث نور الدين أن

مات سنة ٥٦٩ هـ، وتولى مكانه ابنه الصبي الصغير (١١ عامًا) الملك الصالح إسماعيل، وتولى الوصاية عليه شمس الدين بن المقدم، الذي أخذ بكاتب الصليبيين ويهاندنهم، والأمراء حوله كل يبحث عن كسب له، وأهل دمشق يدعون صلاح الدين لإتقاذ مدينته التي بجيئها فيستولي عليها باسم الملك الصغير ابن نور الدين، وكذلك يستولي على حمص وحماة رغم علم تحمس المحيطين بالملك الصغير الذي يموت في سن التاسعة عشرة، ويحكم صلاح الدين قبضته على الشام ومصر، ثم اليمن والمغرب؛ ليتمكن من عقد ما أسماه مؤتمر الأخوة بين المسلمين سنة ٥٧٩ هـ، وليتأهب لمعركة حطين الفاصلة عام ٥٨٣ هـ؛ ليتم فتح بيت المقدس الشهير.

هذه هي الخطوط العامة للسيرة التي دونها معاصروه، وسجلتها الوثائق التاريخية، واعتمد عليها المؤرخون العرب والأجانب في توثيق هذه الفترة^(١)، ولكن بعض روايات مؤرخي العصور الوسطى من الأوربيين ممن عاصروه أو جاءوا بعده، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية والروائية المبكرة، التي اتخذت موقفًا معاديًا من صلاح الدين، صعدت إلى ما ظننه ثغرات في هذا الهيكل التاريخي، أو ظهورًا مفاجئًا غير مبرر، لكى تتسج الحكايات الأسطورية حولها.

ومن أقدم الأعمال الأدبية التي سلكت هذا الاتجاه، قصيدة كتبت باللاتينية، وهي مجهولة المؤلف، وقد كتبت على أوراق الكتاب المقدس، ويحتمل أن تكون قد كتبت في نحو سنة ١١٨٧م قبل الاستيلاء على بيت المقدس بقليل، وفي أبيات القصيدة تظهر الكلمة العربية (مولانا) إشارة إلى

(١) انظر : ملكوم كلرون ليونز، و د. أ.ب. جاكسون : صلاح الدين، ترجمة : د. علي ماضي، مراجعة : دكتور نقولا زيد، ودكتور فهمي سعد - الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، سنة ١٩٨٨م.

الحايمة العاصم آخر الخلفاء الفاطميين، كما تظهر كلمة أديبال المشتقة من كلمة أمير البحر العربية، وتحكي القصيدة أن صلاح الدين، تمثال إلى بلاط نور الدين، وأصبح صديقاً لزوجته، وبفضلها حظي برضا السلطان، وفي نابليون (القاهرة) تمثال خدعة إلى البلاط بعد أن قتل القاضي الذي سهل له الدخول إلى بلاط مولانا، واستولى على المجوهرات، واستعان بها على مؤتمراته، ثم سم نور الدين، وقتل ابنه الوحيد، وتزوج لأمته، ونجح خلال هذا في أن يصبح حاكماً للمملكة، وبدأ هجومه القاسي على المسيحيين.

هذا النمط من التخييل كان يشيع توهم فكرة الدسيسة والمكر، كسبب لظهور شخصية متميزة تستطيع أن تلحق الهزيمة بالصليبيين في هذه الفترة السريعة، ويبدو هنا وضوحاً مذاق المرارة لدى الصليبيين الذين عاصروا صلاح الدين في الشام في ذروة الأزمة، وقيل أن تبلغ الانتصارات مداها في حطين، ويترتب عليها المواجهة الكبيرة لجموع الفرنجة ورعاياهم في الشرق والذي استطاعت فروسية صلاح الدين من خلالها أن تأمر نفوس أجيال كثيرة من الصليبيين أو المسيحيين. ولعل التحامل تتضح - كذلك - في رواية ريتشارد دي لامانت ترينى وهو أحد الرهبان في مطلع القرن الثالث عشر سنة ١٢٠٠م، والحكاية تتحدث عن الفترة التي تولى فيها صلاح الدين قيادة الشرطة في دمشق فتقول (١) : " إنه تحت حكم نور الدين سلطان دمشق بدأ صلاح الدين نفوذه بجمع جزية شائعة لنفسه من المومسات الفاسدات في هذه المدينة، ولم يكن يسمح لهن بممارسة مهنتهن إلا بعد الحصول على إجازة منه".

(١) انظر : ملكوم كامرون ليونز، مرجع سابق، ص ٢٢، نقلاً عن يوميات ريتشارد الأول، ص ٧٢.

وتصور إحدى القصائد التي تسمى أغنية القدس Chanson de Jerusalem الخديعة في وصول صلاح الدين إلى الحكم على طريقة حكايات ألف ليلة وليلة⁽¹⁾. فنقول : إن صلاح الدين عندما أراد أن يستولى على مملكة مولانا (الخليفة الفاطمي) لجأ إلى المكيدة، فقد أبلغ الخليفة أنه سينحني بين يديه للاستسلام، وحين مثل أمامه زحف على أربع قوائم، وعلى ظهره بردعة تصل إلى تاج السلطان، وعندما جاءت اللحظة التي كان عليه فيها أن يقبل قدم السلطان انتزع سكيناً كان يخفيها، وطمعن بها السلطان فسي قلبه، والتف حوله الرجال، وأصبح سيد القصر، وكان هناك على باب القصر فرسان مسرجان، يعتقد الناس أنهما ينتظران فارساً مخلصاً من نسل النبي اسمه علي، يجي ويركبهما ويخلص الناس من ظلم المسيحيين، فركبهما صلاح الدين، واعتقد الناس أنه علي فاتحهم.

وتتردد هذه القصة الخرافية في مصادر عديدة في تلك الفترة، مثل الحوليات المسماة: حوليات ما وراء البحار Chronique d' autre mer. ولكن النزعة العدائية لصلاح الدين لا تمثل إلا نسبة ضئيلة أمام الحكايات الأسطورية الكثيرة التي أظهرت الإعجاب به، وحاولت أن تشده بطريقة أو بأخرى إلى عالم المسيحية أو تنسبه إلى أصول أوروبية، لو أن تجعله - على الأقل - قد تعلم الفروسية على أيدي فرسان الصليبيين في الشرق، وتأتي إشارة إلى هذه النقطة الأخيرة في روليه ريتشارد دي لاسانت تريني التي أشرنا إليها من قبل.

وفي إحدى حوليات هذه الفترة وتسمى حوليات (إرنول) Chronique d' Ernoul تأتي تفاصيل حول هذه الفكرة الأسطورية مؤداها أن "هون فروا دي ترون" قائد عام مملكة بيت المقدس - وكان في الواقع من أكثر

(1) Voir : Gaston Paris op. Cit mai 1893, P.285

للفرسان شهرة في عصره، وقد تولى الإمارة ١١٦٩ - ١١٧٢ م - قد استجاب لطلب الأمير المسلم صلاح الدين - الذي كان أسيرًا في قلعته وافتداه خاله - أن يعلمه الفروسية على الطريقة الفرنسية، فاستجاب الأمير له، وهذه الأسطورة تتكرر في صورة مختلفة، ولكنها تدور حول فكرة واحدة هي: أن منبع الفروسية الحقيقية هو في الغرب، وأن من برع فيها من المسلمين مثل صلاح الدين لابد أن يكون قد تلقى أصولها على يد فارس صليبي.

وعند هذه النقطة لا تطف الروايات الأوربية بمعنى الفروسية عند مفهوم الشجاعة، وإنما تنتقل بها إلى مجال الأريحية والكرم والنبيل Generosite، وهو مجال ضرب صلاح الدين فيه بسهم ولا يفر على مستوى الواقع التاريخي، مما شكّل منطلقاً لكم هائل من القصائد والروايات والأساطير الأوربية التي سادت في هذا المجال بين أريحية صلاح الدين، وأريحية الإسكندر الأكبر، مما جعل دفتي (١٢٦٥ - ١٣٢١ م) في الكزيميدا الإلهية يحشرهما مع كرماء الإنسانية، ويعطيهما من الفخر، وقد احتلت قصص حسن معاملة الأمير وتسهيل إطلاق سراحهم مكاناً بارزاً في هذا المجال، مثل حكاية هوجو ملك طبرية الصليبي الذي وقع مع مجموعة كبيرة من فرسانه في أسر صلاح الدين، فأحسن معاملتهم، وأعطى للملك حق أن يختار عشرة من فرسانه يطلق سراحهم دون فدية تكريماً له، أما بالنسبة له هو فقد فرض عليه فدية قدرها مائة ألف دينار يدفعها حتى يطلق سراحه، وحاول الملك تدبير الفدية وهو في الأسر فلم يستطع، فسمح له صلاح الدين بإطلاق سراحه على أن يدبرها في خلال عام^(١).

وتتعدد القصص الأوربية التي يشير إليها جاستون باري في هذا

(1) Le legenda de Saladin. journal des savants mai 1893. P.285.

المجال، مثل قصة دي لمروود Perron d'Emeroude ، وقصة أسر الملك * جى دي ليسنيون* في معركة طبرية.

ولا تتوقف الأريحية في هذه الحكايات عند إعفاء صلاح الدين للأسرى من الفدية أو إطلاق سراحهم، وإنما تصور كرمه معهم فيما يقدمه لهم من منح ونفقات يستعينون بها على الطريق، وهناك قصة تصور أخذ الأسرى للفرنسيين الذي وقع مريضاً فتّمّ علاجه، ثم رغب في العودة إلى بلاده، وأمر صلاح الدين كاتبه بأن يمنحه مائتي مارك نفقة له، فأخطأ الكاتب وسجلها ثلاثمائة، ثم اعتذر وأراد تصويب الخطأ، فقال صلاح الدين : لجعلها أربعمائة، لكيلا يقال : إن القلم لكرم منى⁽¹⁾.

وهناك قصص كثيرة عن فرمان صليبيين، كانوا يطلقون على أنفسهم اسم الصالحين نسبة إلى صلاح الدين، وهؤلاء فرمان كانوا فرادى أو مجموعات أسرى عند صلاح الدين، فأحسن معاملتهم، أو أطلق سراحهم دون فدية، أو قدم لهم المعونات عند خروجهم، فكان هؤلاء فرمان بعد الأسر، يلبسون الشارات الخاصة بصلاح الدين، ويطلقون عند المعارك صيحته المفضلة وهي "دمشق"⁽²⁾.

لما قصص عناية صلاح الدين بالمرضى، فقد بلغت حدًا ملحوظًا من الكثرة وسعة الخيال في الأدب الأوربية، مما يدل على فرط عناية صلاح الدين بهذا الجانب الإنساني، وفي مجموعة شعرية في القرون الوسطى في الألب الفرنسية تحمل عنوان Le Menestrel de Reime تقول إحدى الحكايات: إن صلاح الدين كان يتفقد بنفسه المستشفيات، وينفق عليها، ويخاصة مستشفى القديسة جان دارك، وكانت أوامره أن تجلب لؤة رغبة

(1) Stadi., P.286.

(2) Gaston Paris op cit, P. 288.

للمريض مهما كانت صعبة، ولكي يتأكد من ذلك تنكر هو نفسه في ثوب واحد من الحجاج المسيحيين، ودخل إلى المستشفى، ومكث به ثلاثة أيام، وكان يرفض الطعام الذي يقدم له، ويقول: إنه يرغب في أكل لحم مهر صغير فوعده بتوفيره، فاشتراط أن يؤتي أمامه بالمهر حياً ويذبح على مزاي منه، فأتوا له بالمهر ولوثقوه وهما بذبحه، ولكنه قال لهم: لقد غيرت رأيي، وأنا أريد لحم الضأن، ففقدوا له رغبته.

والواقع أن هذه الحكايات وغيرها تسند إلى واقع تاريخي ضارب فيه صلاح الدين لأرواح الأمثلة في معاملة الأعداء عندما يصبحون أسرى أو ضعفاء، أو يكونون مدنيين لا علاقة لهم بالجيوش المحاربة، وبعد فتح بيت المقدس على نحو خلس عامل صلاح الدين الآلاف المولفة الذين كانت تحتفظ بهم هذه المدينة من الصليبيين معاملة إنسانية رفيعة، فمع أن معاهدة الصلح، كانت تفرض على من يريد الخروج منهم فدية مقدارها عشرة دنانير للرجل وخمسة دنانير للمركب، ودنار واحد للطفل، فإن صلاح الدين تجاوز عن هذا كله، وأشرف بنفسه على تأمينهم جميعاً، من يريد منهم البقاء للعبادة، ومن يريد الخروج للمفر، وأمر بتزويدهم بما يحتاجون إليه من دواب وأموال، وجعل الأغنياء منهم يخرجون بأموالهم ومجوهراتهم وحليهم كاملة لا تمس - على غير ما جرت به عادة الجيوش الفاتحة - ولكرم الملوك والأمراء منهم بنفسه، وقد كان البطريرك اللاتيني إيركلوس أول من غادر القدس، وكان يحمل مقداراً كبيراً من الأموال والجواهر، فقيل للسلطان: خذ ما معه؛ لتقوى به المسلمين، فقال: "لا أعذر به" ولم يأخذ منه غير عشرة دنانير، وهم بعض الأمراء باعتراض البطريرك، فمنعهم صلاح الدين، ثم خرجت الملكة سيسيل يحيط بها الأشراف والأميرات، فبالغ السلطان في إكرامها، وأرسلها إلى زوجها الملك جى دي لوسينيان السجين بقلعة نابلس، ومكثت

معه حتى أطلق سراحهما معاً، وكذلك فعل مع الملكة ماريا كومينيوس أرملة
لمورى الأول وزوجة باليان، وأمر بحراستها ومن معها من بيت المقدس
حتى طرابلس^(١).

هذا ما فعله صلاح الدين مع الملوك والأمراء، أما عامة الناس فقد كان
كرمه معهم غامراً، فعندما تقدم إليه نساء الصليبيين وهنّ على وشك الرحيل
عن بيت المقدس يسألنه: كيف يولجهن شقاء الحياة إذا هنّ رحن، وأزولجهن
أو أباهن أو أبنائهن في السجون لىرى، رقى صلاح الدين لهنّ وأطلق
سراح رجالهن وزودهن بالمال والدواب، أما فرسان المستشفى الذين كانوا
يعرفون بالاستبارية؛ وكانوا من أشد محاربي صلاح الدين، فقد سمح لهم
بالبقاء في القدس للعناية بالمرضى المسيحيين الذين لم يستطيعوا الخروج،
وعندما لاحظ عدم قدرة بعض الصليبيين على دفع الفدية الرمزية التي تم
الاتفاق عليها تبرع هو من ماله، بدفع فدية عشرة آلاف منهم، وتبرع أخوه
الملك العادل بدفع فدية خمسة آلاف، ورثب لهم أمر السفر والنفقة؛ حتى
يبلغوا مأمنهم، وعندما حل أول عيد ميلاد للمسيح على من بقى من الصليبيين
في بيت المقدس، فوجئوا بصلاح الدين ورجاله يطرقون عليهم أبواب بيوتهم
ليلاً لكي يقدموا لهم ولأطفالهم هدايا عيد الميلاد^(٢).

لقد أدت شدة الإعجاب برمز صلاح الدين في الأدب الأوروبية إلى
الدخول به في مناطق أسطورية تجعل هذه الشخصية منتزعة إلى أوروبا
بالعقيدة أو بالنسب أو بالرحلة إليها.

(١) بنظر : قدرى القمحي : صلاح الدين الأيوبي، قصة الصراع بين الشرق والغرب
خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للميلاد، دار الكاتب العربي، الطبعة
الخامسة، سنة ١٩٧٩م، ص ٣٣٨ وما بعدها، وعبد الله ناصح علوان: صلاح الدين
الأيوبي، مرجع سابق ص ٢٥٠ وما بعدها.

(٢) Saladin les plus pur heros de le l'islam champdor, P.188.

وفيما يتصل بالنسب فقد نشأت في هذه الآداب أسطورة تتحدث عن أن صلاح الدين ولد من أم فرنسية كانت دوقة لبونتيو Contes de Pontieu، وكانت تقيم في بيت المقدس، ثم ذهبت إلى مصر بطريقة غامضة، فتزوجها رجل يسمى صلاح الدين، وأنجب ولداً سماه صلاح الدين أيضاً، وهو فاتح بيت المقدس، والأسطورة تريد أن تقول : إن أخوال صلاح الدين من فرنسا، وإن فرنسا شريكة في المجد الذي حققه، وقد بلغ من شيوع هذه الأسطورة أن اعتبرها المؤرخ جون دي لونغ سنة ١٣٧٠م إحدى الحقائق التي أثبتتها في كتابه عن صلاح الدين^(١).

لما اقتراب صلاح الدين من المسيحية، فقد تحدثت عنه كثير من الحكايات والقصائد حيث فسرت تعاطف صلاح الدين مع الديانات المختلفة بأنه حيرة بينها أو قنصاً إليها، وهناك قصة تمسوية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي كتبها جون إنكل J.Enikel تجعل صلاح الدين عندما يقترب من الموت يتنازل إلى أي إله سوف تصعد روحه: إله المسلمين أو اليهود أو المسيحيين؟ وفي مراحل التساؤل حاول أن يوفق بين الثلاثة، وكان لديه مقالة كبيرة، مصنوعة من البافوت الخالص، فقسمها إلى ثلاثة أقسام أرسل قسماً منها للمسجد، وقسماً للكنيسة وقسماً للبيعة.

ولكن هناك حكايات أخرى تشبه نحو المسيحية، مثل القصة التي كتبها بوسون دي جوبيو Buson de Gubbieu، والتي جعل فيها صلاح الدين يعتنق المسيحية، ويحاول إصلاحها من الداخل، فيقوم برحلة إلى لوربا، حيث يرى مطاعم القساوسة والباباوات والكاردينالات، فيقول متعجباً: لا شك أن المسيحية إلهها راضٍ عن هذه المفاسد التي لا يرضى عنها إله المسلمين ولا إله اليهود^(٢).

(1) Voir Gaston Paris Op. cit .

(2) Ibid

وقد كان هذا بداية لتوجيه النقد الديني من خلال الأعمال الأدبية في تاريخ المسيحية، على النحو الذي صنعه فيما بعد بوكاشيو في قصته إبراهيم اليهودي الذي زار روما ووجه نقدًا مماثلًا للمسيحية، وصنعه من بعده فولتير في الرسائل الفارسية. وقد تم من خلال شخصية صلاح الدين توجيه كثير من النقد للشعائر المسيحية، كما حدث في قصيدة (أغنية القديس) التي تجعل صلاح الدين يزور المسيحيين، ويشترك في الصلوات معهم، لكنه يرى أن تقديم القرابين للكهنة يعد نوعًا من الخداع والرشوة، ويبدو أمرًا مضحكًا، غير أن القصص التي كانت تروى على لسانه للوعاظ والتقاوسة وتوجه إلى الحجاج، كانت تجعل من صلاح الدين مسيحيًا دون تحفظ، كما هو الشأن في قصيدة الشاعر جيل دي كوربيل Gilles de Gorbeil التي كتبها سنة ١٢١٥.

لما نزع الذهاب بصلاح الدين إلى أوروبا، وجعله يقوم برحلات إلى أرجائها، فقد ظهرت في كثير من الأدب الأوربية خلال هذه الفترة، وبالإضافة إلى قصة بوسون السالفة الذكر هناك رحلات أخرى يعتمد بعضها على أسطورة دوق بونتيو التي تنسب صلاح الدين إلى أم فرنسية، وتجعله إحدى الحكايات يذهب في صحبة خاله دوق بونتيو وملك طبرية الذي كان قد علم صلاح الدين الفروسية في أسطورة أخرى، وبعد أن يمر بروما، وبعض المدن الأوربية يصل أخيرًا إلى باريس، حيث يلتقي بأقاربه هناك، ويذهب إلى قصر الملك فيليب ولم يكن الملك موجودًا، فاستقبلته الملكة التي أعجبت به أعجابًا شديدًا ووقعت في هواه، وخلال هذه الرحلة التقى بالملك في (سان لومير) وتحت إشراف الملك نظمت مسابقة في الفروسية في كامبري اشترك فيها صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد، وفاز فيها صلاح الدين فازداد الإعجاب به وزانت الملكة عشقا له، حتى إنها عندما ودعته لم تخف ذلك، فهمست في أذنه وجسدها يرتعد ارتعادًا واضحا على مرأى من الجميع.

ولسهم الألب الإسباني بدوره في تجسيد أسطورة رحلات صلاح الدين إلى أوروبا، فكتب جون مانويل في منتصف القرن الرابع عشر قصة تتحدث عن صلاح الدين العاشق الباحث عن الحكم، وتتطلق من القاهرة، حيث يحب صلاح الدين امرأة مصرية بالغة الجمال والاكتمال، وعندما يطلب ودها تشترط عليه أولاً أن يجيب عن السؤال التالي : " ما أجل خصلة يمكن أن يتحلى بها الرجل، وتصبح مصدراً لكل الخصال الحسنة الأخرى؟

وفكر طويلاً ولم يجد إجابة شافية، وسأل المحيطين به دون جدوى، وأخيراً قرّر أن يرحل بحثاً عن إجابة للسؤال، فتنكر في زي شاعر جوال مع اثنين من أصدقائه ورحلوا إلى أوروبا، وفي إيطاليا لم يجد جواباً على سؤاله، وفي فرنسا لم يقتنع بما قيل له، أما في إسبانيا، فقد التقى بأحد الفرسان فطرح عليه السؤال، فقال له الفارس : ربما يكون أبى المعجوز الحكيم على معرفة بالإجابة، وأصطحبه إلى أبيه، وما إن رأى المعجوز الشاعر الجوال المتنكر حتى عرف أنه صلاح الدين، فقد كان قد وقع أسيراً في الحروب الصليبية عندما كان شاباً، وأحسن صلاح الدين معاملته، لكنه كنم معرفته به، وسمع سؤاله، فقال له: لدى الجواب "إنه لشرف" الذى تفرح عنه كل الفضائل، ثم همس في أذنه: لقد عرفتك أنى الفارس الشريف، وعاد صلاح الدين إلى مصر، فالتفتحت الحسان المصرية بإجابته.

إن هذه الصورة التي رسمتها الآداب الأوروبية لصلاح الدين الأيوبي تنقسم بالإعجاب والانبهار بخصائص قائد نبيل يجمع إلى جانبه القوة والشجاعة التي استغلها إلى أبعد مدى في استرداد بيت المقدس، وقهر ملوك الغرب مجتمعين أو منفردين، ولكن هذه الصفة التي ظهرت في تاريخ كثير من القواد العسكريين المنتصرين، لم تكن وحدها دفع الإبهار التي جعلت تقاليد الآداب الغربية يستقر في وجدانها، اعتبار عظمة صلاح الدين ملمحاً لا يشم به إلا كبار القادة من أمثال الإسكندر الأكبر، المقدوني، مما جعل دافنى في الكوميديا الإلهية يقرب بين صلاح الدين والإسكندر الأكبر ويجعلها معاً

من عظماء الإنسانية (غير المؤمنين بالمسيحية) ويترجمها معا في مرتبة مخففة من مراتب الجحيم تخفيفا عنهما جزاء ما قدم للإنسانية من أعمال رائعة.

لم تكن هذه البطولة العسكرية الفائقة، وحدها سرَّ إعجاب المغلوب بالغالب، وإنما كانت صفة الرحمة بالأسرى والضعفاء وصفة للكرم مع أعدائه من الفقراء، وصفة احترام نساء محاربيه من القواد أو عامة الجند، وصفة عدم التعرض لمقائد مخالفه الدينية، بل وتقديم وجبات الاحترام، لشعائهم ولأماكن إقامة طقوسها، وهذه الصفات المختلفة، هي التي كانت تشكل في تراث أوروبا المسيحية في العصور الوسطى تقليدا مثاليا يتم التمدح به والتغني بنموذجه، والحلم بأن يتحقق في شخصيه ما ويسمى بتقليد الفروسية Chevalerie ومن يتحقق فيه هذا التقليد أو جانب منه يسمى Cheveleresque أي الأب لشهم، لكن هذه التقاليد ذاتها، ربطت ربطا وثيقا بين تقاليد الفروسية والديانة المسيحية، بحيث أصبح من الصعب تصور وجود من يحمل صفة الفروسية من غير المسيحيين الأوربيين، ولم تكن درجة الحضارة تسمح في ذلك الوقت بالاعتراف بفضائل الآخر، بل إن كلمة الآخر في اللغات الأوربية لذلك العصر كان يطلق عليها مصطلح Barbare ، وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية Barbarus التي تشير منذ عصر الإغريق والرومان، إلى معنى الأجنبي والمتوحش غير المتحضر في وقت واحد.

ومن هنا فإن العقدة في كثير من القصص الأوربية التي أشرنا إليها حول صلاح الدين، كانت صعبة الجمع في ذهن رواة العصور الوسطى بين صفات الفروسية البارزة فيه، وبين حقيقة انتمائه إلى مجتمع عربي إسلامي - ولهذا فقد حاولت جوائب من الحكايات التشكيك في الفروسية في الفترات التاريخية الأولى، أو التشكيك في الانتماء العربي الإسلامي في فترات الحكايات المتأخرة.

صورة الفرنجة في كتابات أسامة بن منقذ

للمعضلة التي واجهت بطريقة أو بأخرى لكتاب العرب في عصر صلاح الدين، وهم يرسمون صورة الفرنجة في أيديهم، ويواجهون نسبة بعض صفات الفضائل أو الفروسية إليهم كانت مماثلة لما واجهه كتاب الفرنجة وهم يصورون فضائل صلاح الدين، ولكن طبيعة النظرة إلى الآخر، كانت محل حدة لديهم، وكانوا على استعداد للاعتراف بجانب من فضائلهم، والسخرية من جوانب أخرى من سلوكهم، وكان مصطلح الفروسية من المصطلحات التي كان يجري بوضوح تداولها في كتابات العصر مع نسبتها إلى الطرفين كما كان الشأن في كتابات واحد من فرسان وأبناء عصر صلاح الدين، وهو الأمير أسامة بن منقذ (٤٨٨ - ٥٨٤ هـ) صاحب الجولات الواسعة في قيادة الفرسان المسلمين الذين تصدوا للحملات الصليبية ولبلوا فيها بلاء حسناً، وهو في الوقت ذاته، ضلعب العلاقات القوية مع أمراء وفرسان الصليبيين في فترات الهدنة، وهي علاقات سمحت له بالاقتراب الشديد من عالمهم الداخلي، ودراة تقاليدهم ونظمهم الاجتماعية، والكتابة عنهم بحياد شديد في سيرته الذاتية للرقعة التي سماها "الاعتبار". وكانت وما تزال موضع اعتبار الدارسين في الشرق والغرب، وكان أسامة بن منقذ إلى جانب ذلك، من كبار شعراء الفرسان في عصره، ولقد أدرجه صلاح الدين الأيوبي، وهو في شبخوته لكن ديوانه الحماسي كان قد سبقه إلى خيمة صلاح الدين العسكرية، فقيل إنه لم يكن يحضر معركة إلا وديوان أسامة بن منقذ بين متاعه لقليل في مخيمة.

ولكننا قبل أن نستعرض صورة الفرنجة في كتابات أسامة بن منقذ، وخاصة في كتابه "الاعتبار" ونرى إلى أي مدى اعترف بجانب من تقاليد الفروسية لهؤلاء الفرنجة، على عكس ما يصنع كتابهم، وهم يتحدثون عن

فرسان المسلمين، نود أن نتوقف قليلاً أمام مصطلح الفروسية في تراث
التقاليد العربية الإسلامية، لنعرف إن كان هذا المصطلح قد وفد إلى العرب
مع عصر الحروب الصليبية، أو أنه بذاته يضرب بجذور بعيدة في التراث
باعتباره مصطلحاً ذا تقاليد واضحة مفصلة؟

والواقع أن مصطلح الفروسية الذي يدور حوله الحوار هنا، مصطلح
قديم في التراث العربي والنصوص التي تشير إليه تنتمي إلى معظم عصور
التكوين التي عرفها ذلك التراث، وإذا كان المعنى الرئيسي لهذا المصطلح
ينطلق من ركوب الفرس، وما يحيط به من تقنيات ومواهب، فإن المعاني
الفرعية التي تستشف في كثير من النصوص تشير إلى الصفات المعنوية
المرتبطة بالفارس، وهي الصفات التي شكّلت في مجملها مفهوم الفروسية
كما عرف في العصور الوسطى، وكما جسّته على نحو خاص كتابات أسامة
بن منقذ وتصرفات صلاح الدين الأيوبي، وهذا المفهوم نفسه كان بعد ذلك
موضع تنازع بين الأدب الأوروبية والأدب العربي، كل يدعي السبق إليه
والتأثير في الآخر من خلاله.

وكلمة الفروسية أو جذورها ومشتقاتها، تركت في حديث نبوي شريف *
علموا أولادكم الفروسية.

وصاحب لسان العرب يقول في تفسيرها : " الفروسية بالفتح : العلم
بركوب الخيل وركضها من الفروسية، والفارس : الخائق بما يمارس من
الأشياء كلها، وبها سمي الرجل فارساً، وابن الأعرابي يقول : فارس في
الناس : بين الفروسة، وعلى الأدبية : بين الفروسية^(١). والذي نقله ابن منظور
عن ابن الأعرابي تدلّيته للمعاجم قبله، ويشير إليه واحد كتابين دريد في
الجمهرة في القرن الرابع الهجري^(٢).

(١) فطر لسان العرب لابن منظور، مادة فارس.

(٢) جمهرة اللغة لابن دريد ص ١٦٠٥.

لما استخدم المصلح عرضاً في كتب التاريخ، أو معاجم البلدان أو الطبقات فإنه يعطى اللطال نفسها من المعنى، ومنذ فترة مبكرة تمتد إلى قرون التأليف الأولى، فما هو محمد بن جرير الطبري (٢٢٥ - ٣١٠ هـ) في تاريخ الأمم والملوك^(١)، أثناء حديثه عن اللقاء عسكر المبرقع مع عسكر رجاء يقول : " فلما التقوا تأمل رجاء عسكر المبرقع، فقال لأصحابه : ما أرى في عسكره رجلاً له فروسية غيره".

وها هو ابن أبي أصيبعة صاحب طبقات الأطباء^(٢). ينسب إلى جالينوس حكاية عن امرأة جلييلة القدر كانت تعشق رجلاً له فروسية وتكتم ذلك، فتعرف على قصتها من نبيها الذي يزداد إذا جاءت إشارة إلى ذلك للرجل، وعندما يتحدث بالقوت الحموي في معجم البلدان^(٣). عن إحدى البلاد يقول : " ولأهلها فروسية وبأس شديد وقد قهروا جميع من حولهم، أما البغدادي صاحب خزنة الألب^(٤). عند حديثه عن مقتل المتنبي، فيقول : " وحمل فائق على المتنبي وطعنه في بواره ونكسه عن فرجه، وقال بعض من شاهده (المتنبي) إنه لم تكن فيه فروسية، وإنما كان سيف الدولة ملحه إلى النخاسين والرواض بطلب، فاستجراً على الركض والحصر، فأما استعمال السلاح فلم يكن من عمله.

وإذا كان كثير من هذه المعاني، ينطلق من دائرة الصفات المحسوسة التي تنور حول حسن استخدام الفرس في القتال، فإنه يصل إلى الدائرة المعنوية التي تكملها، فأصحاب المعاجم عندما يفسرون الحديث الشريف :

(١) نظر : ص ٣٧٢٢.

(٢) نظر : ص ٦١٢.

(٣) نظر : ص ٦٤٨.

(٤) نظر : ص ٥٣٦.

تقوا دراسة المؤمن" نبهوا "إلى المعاني التي تربط الفراسة والفروسيّة
والمعرفة، فيقال في اللغة : إنه لفارس في هذا الأمر إذا كان عالماً به، ويقال
: هو لفارس الناس، أى أجودهم وأصنفهم فراسة^(١).

فدوائر الشجاعة والعلم والفطنة والجود تلتقي كلها تحت ظل كلمة
الفروسيّة، ومنها تنبثق آداب هذه الصلّة، التي فصلتها كتب كثيرة في
التراث العربي، وبيّنت الكثير من أدبائها وتقاليدها التي تمتد إلى دعوة القرآن
الكريم: ﴿ وَأَعِزُّوا لَهُمْ مَا اسْتَظَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَرِجَالٍ مَكِيلٍ ﴾ حيث يبدو التّكرب
على الخيل وتربية القوة البدنية واجباً دينياً.

والواقع أن الذي يتأمل قواعد المؤلفات في المكتبة العربية، يجد أن هذه
المكتبة قد اهتمت منذ وقت مبكر بتوفير كتب الفروسيّة للمؤلف منها
والمترجم، وكان الخلفاء أنفسهم يطلبون إعداد كتب في هذا المجال أو ترجمة
ما يتوافر منها في اللغات الهندية والفارسيّة، استجابة لمتطلبات جيوش
إمبراطورية كبرى تجوب أفلاك العالم، وتحصن ثغور العالم الإسلامي
المتراصة.

وابن النديم في كتابه الفهرست على سبيل المثال يعقد فصلاً يسميه
لكتب المؤلفة في الفروسيّة وحمل السلاح، وآلات الحرب والتدبير والعمل
بذلك لجميع الأمم، وهو يشير إلى طائفة كبيرة من هذه الكتب، منها كتاب
"الحيل" للهرثمي الشعراني الذي ألفه بطلب من الخليفة المأمون في فنون
الحرب، وجوّده في تأليفه، وجعله في مقالين اشتملنا على أكثر من ألف باب،
وكتاب آخر لمعيد الجبار بن عدي كتبه عن آداب الحرب بطلب من الخليفة
المنصور، وكتاب لشميطي في الفروسيّة، وهو كتاب كما يقول ابن النديم في
آداب الحروب وفتح الحصون والمدائن وتربيض الكمين، وتوجيه الجواسيس

(١) لسان العرب، مادة : فارس.

والطلائع والسررايا، إضافة إلى كتب أخرى ترجمت عن الفارسية والهندية في فنون الرمي أو الضرب بالصوالة أو تدبير الحروب وغيرها من الكتب التي يشير إليها ابن النديم، بما يعنى توافر المؤلفات والمترجمات عن الفروسية وأدبها وتقاليدها في التراث العربي قبل مجئ الصليبيين إلى الشرق بقرون عدة.

ولا شك أن كتابًا مثل كتاب الفروسية لابن القيم^(١) (٦٩١ - ٧٥١ هـ) يعد من أجمع الكتب التي جمعت ما تفرق في الكتب السابقة عليها من أدب، ويكفي إلقاء نظرة على الموضوعات التي يشتمل عليها الكتاب - وقد لخص العنوان جانبًا كبيرًا - لنظم إلى أي مدى كان اهتمام علماء العرب والمسلمين بتأصيل هذه التقاليد على مستوياتها الحسية والمعنوية في نفوس الفرسان المسلمين.

ويؤكد ابن القيم على أن شق الفروسية المعنوي لا يقل عن شقها الحسي فيقول^(٢): ولما كان الجلال بالسيف والسنان، والجدل بالحجة والبرهان كالأخوين الشقيقين والقربين المتصاحبين، كانت أحكام كل واحد منهما شبيهة بأحكام الآخر ومستفادة منه، فالإصابة في الرمي والتصال كالإصابة في الحجة والمقال، والطمع والتعطيل نظير إلقاء الحجة، وإبطال حجة الخصم، وجواب لقرن عند دخولك عليه كجواب الخصم عما يورده عليك، فالفروسية فروسيتان: فروسية العلم والبيان، وفروسية الرمي والطعان، ولما كان

(١) الفروسية (سباق الخيل والإبل - رمي - المصارعة - السباحة - ركض - حكم الفرد والشرطي) تأليف ابن القيم الجوزية، الإمام شمس الدين بن عبد الله محمد بن أبي زرعي الدمشقي، تحقيق: محمد نظام الدين الفتيح، مكتبة دار التراث للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.

(٢) المصدر السابق: ص ٧٠.

أصحاب النبي (ﷺ) أكمل الخلق في الفروسيتين فتحوا القلوب بالحجة والبرهان، والبلاد بالسيف والسنان، فعلم أن الجدال والجلاد من أهم العلوم، وأنفعها للعباد في المعاش والمعاد.

وقد ارتبطت تقاليد الفروسية بمظاهر دينية في التراث الإسلامي، وكانت طقوسها تُشبه بالعبادة، وقد روي في الأثر الشريف أن قومًا كانوا يتنصّلون، والرسول شاهد، فقيل : يا رسول الله، قد حضرت الصلاة، فقال : " إنهم في صلاة فشبه رمي للشباب بالصلاة.

ويرسم ابن القيم صورة لميدان الرمي وتكرب الفرسان والرماة على استخدام الأسلحة، تُشبه بصورة مجلس العبادة، محتكًا من تقاليد ما يدل على امتداد جذورها، ورسوخ مفاهيمها في التراث الإسلامي منذ عصر الدعوة، وذلك خلال فصل ممتع يحثه في كتاب الفروسية تحت عنوان " آداب الرمي " يقول فيه^(١) : ينبغي للمنافس أن يعد رولحه إلى الرمي كرولحه إلى المسجد، ولجتماعه بمن هناك كاجتماعه برؤساء القبل ولكبارهم ومن ينبغي احترامه منهم، ولا يعد رولحه لهوًا بلطيلًا ولحمًا ضائعًا، بل هو كالروح إلى تعلم العلم، فيذهب على وضوء ذلكم الله عز وجل، علمًا إلى روضة من رياض الجنة، وعليه السكينة والوقار، فإذا وصل إلى الموضع دخل بأدب، وسلم ووضع سلاحه، وحسن أن يصلي ركعتين، ثم يدعو الله سئلًا للتوفيق والمبدل... ثم يخرج قوسه ويتقده ويتقده سهله فيمرّها على إبهامه، وينظر ما ينبغي الرمي به. ويتقده وتره، فإن رمى منافسه لم يركته على خطأ ولم يضحك عليه منه... ولا يصدده على إصابته، ولا يصغرها في قلبه، ويقول: رمية من غير رلم، ونحو هذا الكلام ولا يحسن أن يحد للناظر إلى رسيله (منافسه) حال رمية، فإن ذلك يشغله ويشوش عليه قلبه، وينبغي أن

(١) المصدر السابق : ص ٢٧٥.

يخرجوا هذا من بينهم، فإذا وصلت النوبة إليه، قام وشمر كفه وذيله، وسمى الله وأخذ سهامه بيمنه وقوسه بيساره، ووقف على موقفه بأدب وسكينة، ووقار، وإطراق ولباقة وخفة.. ثم يأخذ السهم فيديره على إبهامه، ويمسك القوس بلباقة، ويفوق عليه السهم كما ينبغي، ويعتمد على وسطها ويمده، فإذا بلغ نهايته سكن قليلاً ثم أطلق فإذا خرج السهم تأمل موضع وقوعه.. فإذا أصاب حمد الله تعالى وأثنى عليه، وإن أخطأ فلا يتعجب ولا يتبرم ولا ييأس من روح الله، فخطأ هذا الباب أحب إلى الله تعالى من الإصابة في أنواع اللعب سواء، ولا يشتم قومه ولا سهمه ولا نفسه ولا أستاذة، فإن هذا كله من الظلم والعدوان.. وليعلم أن الخطأ مقدمة الصواب، والإساءة مقدمة الإحسان.

هذا هو المناخ الديني والعلمي والتطبيقي الذي نمت فيه تقاليد الفروسية الإسلامية قبل الحروب الصليبية، والتي استطاع من خلالها المسلمون أن يحرزوا - من ناحية - انتصاراتهم المندوية على معظم جيوش العالم الوسيط، وأن يؤثروا - من ناحية ثانية - بملوكهم الذليل خلال الحروب على نفوس الشعوب التي اتقوا بها. فيكون ذلك السلوك نفسه ليس أقل أثراً في رسم صورة فروسيتهم، وإقناع الناس بمبادئهم وشجاعتهم ومهارتهم في الحروب، وذلك هو الحالة التي وجد الصليبيون عليها المسلمين عندما اتقوا بهم، ولا شك أن موجات كثيرة من المدة والجزر اعتبرت هذه اللقاءات لصالح هذا الفريق أو ذلك، وكان كل فريق يرى مزايا الآخر وعيوبه ويستفيد منها، لكن الاعتراف بمزايا الآخر يتطلب دائماً قدرًا كبيراً من الشجاعة الحضارية، فكيف تجسدت فروسية كل طرف في عين منافسه.

إن الكتابات الأدبية المتصلة بفترة الحروب الصليبية واللاحقة عليها في الجانبين، تقدم لنا فكرة عن صورة كل طرف في عين الطرف الآخر.

في الجانب العربي تبقى كتابات أسامة بن منقذ (٤٨٨ - ٥٨٤ هـ) شاهداً شديداً الأهمية من الناحية الأدبية والتاريخية والتجريبية، على روح الكتابة الأدبية العربية المعاصرة لصالح الدين فلقد كان أحد فرسان هذه الفترة البارزين، وأحد كتابها المعدودين، وشعراتها البارزين، وقد امتد به العمر حتى جالس صلاح الدين، بعد أن جاوز الثمانين، وقد سجل لنا هذا كله في سيرته الذاتية الفريدة * الاعتبار^(١).

وكان أسامة قد ولد عام ٤٨٨ هـ قبل سنتين من اندلاع الحروب الصليبية بدعوة البابا لوريانوس الثاني، وعندما كان عمره أربع سنوات سقطت للقدس في أيدي الصليبيين عام ٤٩٢ هـ وعاش أسامة صحابه عمره في ظل الكفاح لاسترداد القدس الذي استمرّ وحاداً وتسعين عاماً، ولمتد معه عصر أسامة شاهداً مدوناً، حتى استردّها صلاح الدين سنة ٥٨٣ هـ ، قبل عام واحد من وفاة أسامة سنة ٥٨٤ هـ.

عاش أسامة إثنى مئة وتسعين عاماً معظمها في حروب الصليبيين، واشترك في أكثر من عشرين معركة، وظل يقاتل بسيفه حتى بلغ السبعين^(٢) من عمره، ثم عكف على التأليف، وكان ديوان شعره من الدوليين الماثورة في خيمة صلاح الدين الأيوبي، وخين استقرّ صلاح الدين في دمشق سنة ٥٧٠ هـ، استدعى أسامة إليه وجعله من جلسائه، وكان عمره اثنين

(١) الاعتبار * تأليف : أسامة بن منقذ ، مؤيد الدولة أبو مظفر، أسامة بن مرشد الشبزي - مراجعة وتحقيق : الدكتور حسن قرين - دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٨م.

(٢) لتفاصيل معارك أسامة ، ومواقفه البطولية، انظر : كتاب أسامة بن منقذ : الأمير الفارس والأديب الشاعر، سيرة حياتية، بقلم : أحمد فكري الكيلاني، المكتبة العربية - حماة - سورية - سنة ١٩٧٧.

وثنائين عامًا، وقد ظل أسامة بطلاً بارزًا في محاربة الصليبيين زهاء خمسين عامًا متتالية، منذ اشتركه في حصار قلعة كفر طاب التي كانت بأيدي الصليبيين سنة ٥٠٩ هـ، وعمره آنذاك ٢١ عامًا، حتى مشاركته لنور الدين زنكي في معركة (حارم) ضد الصليبيين سنة ٥٩٧ هـ وعمره آنذاك ٦٩ عامًا^(١). وخلال هذه الفترة اختلط أسامة بالصليبيين ومجتمعاتهم في الشرق العربي، ليس فقط اختلاط المحارب، وإنما إضافة إلى ذلك اختلاط المهادن والمسالمة والمفاوض والمعاقد والبائع والمشتري والصديق في بعض الأحيان، ولكن خلال هذا كله دقيق الملاحظة، وأمينًا يسجل ما لهم وما عليهم، بما في تلك فروسياتهم وشجاعتهم، ويسجل كذلك ما في صفوف المسلمين من فروسية من مختلف الطبقات، السادة والموالي والشباب والشيوخ والنساء في بعض الأحيان ويسجل إلى جانب ذلك نقاط الضعف حين توجد، وفي أحد نصوص كتابه "الاعتبار" يسجل الفروسية في مجتمع الصليبيين فهو يقول^(٢):

"والإفرنج - خذلهم الله - ما فيهم فضيلة من فضائل الناس سوى الشجاعة، ولا عندهم تقدم ولا منزلة عالية إلا للفرسان، ولا عندهم ناس إلا لفرسان، فهم أصحاب الرأي، وهم أصحاب القضاء والحكم، وقد حاكمتهم مرة على قطعان غنم أخذها صاحب بانيس منا وبيننا وبينهم صلح، وأنا إذ تلك بدمشق، فقال الملك لسبعة من الفرسان: قوموا اصعدوا له حكمًا، فخرجوا من مجلسه واعتزلوا وتشاوروا حتى اتفق رأيهم على شيء واحد.. وهذا الحكم بعد أن تعقد الفرسان ما يقدر الملك، ولا أحد من مقدمي الفرقة أن يغيره ولا ينقضه، فالفارس عظيم عندهم".

^(١) انظر من الفتوحات التي يرجع لتاريخ ص ٩٦ وما بعدها.

^(٢) الاعتبار : ص ٦٦.

ويؤكد أسامة كذلك أن الفرنجة يظهرون السرور عندما يعلمون أن محدثهم فارس، ولو كان من أعدائهم: "ولقد قال لي الملك (الصلبيي) : يا فلان وحق ديني لقد فرحت الباردة فرحا عظيما قلت : الله يفرح الملك ، بماذا فرحت ؟ قال : قالوا لي أنك فارس عظيم، وما كنت أعتقد أنك فارس، قلت : يا مولاي أنا فارس من جنسي وقومي^(١).

ويشير أسامة إلى العقيدة الراسخة لديهم، وهي أنهم أهل الفروسية الحققة، وأن على من يريد أن يتقن الفروسية أو يعلمها لأبنائه أن يذهب إلى منابعها الأصلية في بلادهم، ويورد نصيحة صديق من الصليبيين له في هذا الصدد، يقول أسامة بعد أن يعترف بأن الإفرنج ليس فيهم إلا فضيلة الشجاعة، والقتال لا غير^(٢) : وكان في عسكر الملك فلك بن فلك، فارس محتشم إفرنجي قد وصل من بلادهم بحج ويعود فأس بي، وصار ملازمي، يدعوني : بأخي، وبيننا المودة والمعاشرة، فلما عزم على التوجه في البحر إلى بلاده، قال لي : يا أخي أنا سأتر إلى بلادي وأريدك أن تتقد معي فبك (وكان ابني معي وهو ابن أربع عشرة سنة) يبصر الفرسان ويتعلم القتل والفروسية، وإذا رجع كان مثل رجل عاقل، فطرق سمعي كلام ما يخرج من رأس عاقل، فلن أبني لو أسر ما بلغ به الأمر أكثر من رولحه إلى بلاد الإفرنج، فقلت : وحياتك هذا الذي كان في نفسي، لكن منعتني من ذلك أن جدته تحبه، وما تركته يخرج معي حتى استخلفتني أني أردت إليها قال : ولمك تميش، قلت : نعم قال : لا تخالفها".

وهو إلى جانب هذه الشهادات القولية، يرصد مواقف فعلية لشجاعة الشجعان منهم، وكان فيهم فرسان معروفون بفرط شجاعتهم وقسوتهم،

(١) المصدر السابق الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق : ص ١٢١ .

وأسماءهم معروفة لدى المسلمين، وأسماء نظرائهم من كبار فرسان المسلمين معروفة لديهم، وكل منهم في موقف النزال يبحث عن الآخر، يحكى أسامة عن أحد فرسان الصليبيين المشهورين واسمه (بدرهوا) وعن منافسه الفارس الإسلامي الشهير (جمعة) ويحكى عن شجاعة الفارس الصليبي في إحدى المواقع على نهر العاص بمدينة (أقامية) يقول^(١) : " نزل علينا عسكر أخطاكية وضرب خيامه في الموضع الذي كان ينزله وبيننا وبينهم الماء (نهر العاص)، ولنا مركب وقف على شرف مقابلهم، فركب فارس من الخيام وسار حتى وقف تحت موكبنا، والماء بينه وبينهم، وصاح بهم فيكم جمعة؟ قالوا : لا وكان ذلك الفارس (بدرهوا) فالتفت فرأى أربعة فوارس من ناحية، فحمل عليهم فهزمهم، ولحق واحدًا منهم فطعنه طعنة، فثله ما أثقته بحصانه ليتمكن من الطعن، وعاد إلى الخيام."

وأسماء بعد هذا يتحدث عن العار الذي لحق بهؤلاء المهزومين وتوبيخ الناس لهم، لكنه بين أنهم لم يحبطوا، بل كان درسًا تعلموا منه، حتى ارتقوا إلى مصاف كبار الفرسان " فكان تلك الهزيمة منحتهم قلوبًا غير قلوبهم، وشجاعة ما كانوا يطمعون فيها فاجتهدوا وقاتلوا، واشتهروا في الحرب وصاروا من الفرسان المعدودين بعد تلك الهزيمة.

ويضيف من باب الشماتة : " ولما بدرهوا فإنه سار بعد ذلك من أقامية في بعض شغله يريد أخطاكية، فخرج عليه الأسد من الغاب في طريقة فخطفه عن بقلته، ودخل به الغاب وأكله ولا رحمه الله.

على أنه في مقابل ذلك رصد أسامة آلاف الصور لغرومية المسلمين وبطولاتهم وإقدامهم على ملاقات العدو غير آبهين، لإدراكهم أن الأعمار بيد الله، وأن للشجاعة لا تقصر منها، وأن الحذر لا يطيئها، وهو السدى رصد

(١) المصدر السابق : ص ٦٨.

شهادته المؤثرة الشبيهة بشهادة خالد بن الوليد في هذا المجال التي كانت تدعو بعدم النوم على أعين الجبناء، فيقول أسامة^(١): " فلا يظنن ظان أن الموت يقنمه ركوب الخطر، ولا يؤخره شدة الحذر ففي بقائي أوضح معتبر، فكم لقيت من الأهوال، وتقحمت المخاوف والأخطار، ولاقيت للفرسان - وقتلت الأسود، وضربت بالسيوف، وطعنت بالرماح، وجرحت بالمهام، وأنا من الأجل في حصن حصين إلى أن بلغت تمام التسعين".

وضفحات كتاب (الاعتبار) مملوءة بضروب البطولة التي أبدتها في مقاومة الصليبيين أسامة أو أبوه أو عمه أو كبار الفرسان والأمرء المشهورين، ولكنها لم تهمل بطولات الأفراد العاديين بل حتى للذين لا يتوقع منهم إحراز بطولات، وها هو أسامة يشير إلى رجل عجوز، كان قد نصح - بعد طول جهاد - بأن يلزم مسجده لكبر سنه، ويجري عليه رقيب للمقاتلين، والبركة في أولاده الشباب، وبعد أن استكان لهذا المطلب فترة قصيرة، جاء إلى الأمير قاتلاً^(٢): : أيها الأمير، والله ما تطاوعني نفسي على القعود في البيت، وقتلي على فرسي لشهي إلى من موتى على فراشي".

ولم تمض أيام قليلة حتى جاءت غارة صليبية من صاحب طرابلس، فاشترك هذا المعجزة ولسمه (حمدان) فيها : " فوقف على رقع من الأرض مستقبل القبلة، فحمل عليه فارس من الإفرنج من غربيه، فصاح إليه بعض أصحابنا، فالتفت فرأى الفارس قاصده، فرد رأس فرسه شمالاً ولمسك رمحه بيده، وسدده إلى صدر الإفرنجي فطحنه طحنة نفذ الرمح منه، فرجع الإفرنجي متعلقاً برقبة حصانه في آخر رمقة، فلما انقضى القتال، قال حمدان : أيها الأمير، لو أن (حمدان) في المسجد من كان طعن هذه الطحنة^٣.

(١) قطار : أسامة بن منقذ، مصدر سابق ص ٣.

(٢) المصدر السابق : ص ٥٣.

كما يشير في موضع آخر إلى امرأة عجوز يقال لها : (فتون) تثبت ولأخت سيفاً وخرجت إلى القتال، وما زالت كذلك حتى صعدنا وتكاثرتنا عليهم^(١).

ولست طعنة المعجوز بقيمة، فأسامة يسجل في يومياته طعنات الفرسان المتميزة، وما هو يشير إلى مملوك يسمى (ياقوت الطويل) تعرض لإحدى غارات الصليبيين فطعن فارساً منهم إلى جانبه فارس آخر، وهما يتبعان أصحابنا فرمى الفارس والفرسين^(٢). في طعنة واحدة.

ويشير إلى موقعه لخرى، استطاع فيها فارسان اثنان من فرسان المسلمين أن يهزما ثمانية من فرسان الصليبيين، وكان (أسامة) نفسه أحد هذين الفارسين، و (جمعة) الفارس الشهير ثانيهما، بل إن جمعة كان يريد أن يهزمهم وحده دون أسامة " فلما أشرقا على الحصن إذا من الإفرنج ثمانية من الفرسان وقوف على الطريق، وهي مشرفة على الميدان من ارتفاع لا ينزل منه إلا من تلك الطريق، فقاتل لي (جمعة) : كف حتى أريك ما أصنع فوهم، قلت : ما هذا إنصاف ، بل نحمل عليهم كما وأنت ، قال : سر، فحملنا عليهم فهزمناهم ورجعنا ونحن نرى أننا فعلنا شيئاً ما يقدر بفعله غيرنا، نحن اثنان قد هزمنا ثمانية من الإفرنج^(٣).

لكن أسامة بالإضافة إلى هذا يشير إلى التقنيات الحربية التي يتبعها الصليبيون، وإلى الفخاخ التي تصبونها في القتال والكمائن التي يحاولون الخداع من خلالها، ومنها الهجوم الخاطف الذي يتم شنه على باب حصن أو قلعة، فيتم قتل حارسها ثم الانسحاب السريع، حتى تخرج جماعة من الفرسان

(١) المصدر السابق : ص ١١٥.

(٢) المصدر السابق : ص ٦٠.

(٣) المصدر السابق : ص ٥٤.

فبتّم جرّها إلى كمين، وقد حدث هذا مرة على باب حصن (شيزر) وتنبّه المقاتلون إلى المكيدة، ومنها شدة الحرص، وأسامة يقول^(١) : " والإفرنج لعنهم الله أكثر الناس احترازا في الحروب، ومنها استنفار العامة لمهولة إرباكهم والقضاء عليهم، وأسامة يحكى تجربة له في عسقلان في هذا المجال، حذر هو خلافا للعامة من أن يندسوا في صفوف المقاتلين وقال : " يا أصحابنا ارجعوا إلى سوركم ودعونا وإياهم فإن نصرنا عليهم فإنتم تلحقوننا، وإن نصروا علينا كنتم أنتم مالمين عند سوركم، فامتنعوا عن الرجوع، فلما ففسحوا عن البلد تبعهم من الطفوليين أقول ما عندهم منعة ولا غناء، فرجع الإفرنج فحملوا على أولئك فقتلوا منهم نفرا، فانهزمت الرجالة الذين رددتهم فما رجعوا، ورموا تروسهم، ولقينا الإفرنج فرددناهم ومضوا عائدين إلى بلادهم^(٢).

لما ما يتصل بنقض المعهود والمعاهدات لدى الصليبيين فحكايته كثيرة في الكتاب، ومن أبرزها ما حدث له ولأسرته من غدر (ألمان) الملك الصليبي الذي كان في أيديهم، فقد كان أسامة في الشام وأرسل يطلب أسرته من مصر، وكان الملك العادل قد حصل له ولأسرته على أمان كتابي من ملك الصليبيين في البر والبحر، وسافرت أسرته ومعها الكتاب، فلما حاذوا عكا تعرض لهم فرسانة البحر الصليبيون، ولم يعباوا بكتاب الأمان الذي يحملونه وجردوهم من كل ما يملكون، يقول أسامة^(٣) : " وكنت إذ ذلك مع الملك العادل... فهون علي سلامة أولادي ولولاد أخي وجرمنا، ذهب ما ذهب من المال، إلا ما ذهب لي من الكتب، فإنها كانت أربعة آلاف مجلد من الكتب الفاخرة، فإن ذهبها جزاة في قلبي ما عشت.

(١) المصدر السابق : من ٢٣.

(٢) المصدر السابق : من ٢٢.

(٣) المصدر السابق : من ٤٠.

وإذا كان أسامة قد اعترف لأعدائه بجوانب من القروسية والشجاعة، فإنه كان يتعجب من اجتماع هذه القروسية مع خصائل أخرى تعد نقصاً فاحشاً من وجهة نظره، وليرزها قعدام الغيرة عندهم على نسايتهم بما يتطلبه من نقصان للنخوة التي هي ضرورة للشجاعة. وبعد أن يورد كثيراً من الأمثلة والطرائف في مجتمع الصليبيين في المشرق وكلها تؤكد من وجهة نظره عدم غيرتهم على نسايتهم، يقول أسامة^(١). فانظر إلى هذا الاختلاف العظيم: ما فيهم غيرة ولا نخوة، وفيهم الشجاعة العظيمة، وما تكون للشجاعة إلا من النخوة والأنفة من سوء الأحداث.

وإذا كانت القروسية عند المسلمين تحيط بها ألوان من المبارزات والتدريبات النبيلة الراقية التي تكاد طقوسها تشبه الطقوس الدينية، كما رأينا في نص ابن قيم الجوزية الذي جسد آداب المبارزة والرمية المتوارثة عند المسلمين، فإن أسامة بن مئذ يسجل على معاصريه من الفرقة في المشرق، لوقفاً من الوحشية القاسية في مبارزاتهم، وهو يصف مبارزة شهدا في مدينة نابلس بين شيخ اتهم بأنه دلي الصوص على ضيعة جاره، فقال للملك: "أصفني أنا لبارز الذي قال عني ذلك" وبين شاب حداد يعمل في هذه الضيعة لختله لبارزه، ويصف أسامة المبارزة الوحشية قاتلاً^(٢). جاء البسكندر فأعطى كل واحد منهما العصا والفرس وجعل الناس حولهم حلقة فكان الشيخ يلز بذلك الحداد، وهو يتأخر حتى يلجئه إلى الحلقة، ثم يعود إلى الوسط، وقد تضاربا حتى بقيا كعود الدم/فقطال الأمر بينهما، والبسكندر يستعجلهما، وتقع الحداد إيمانه بضرب المطرقة، وأعدا ذلك الشيخ، فضربه الحداد فوق ووقعت عصاه تحت ظهره، فبرك عليه الحداد يدخل أصابعه في

(١) المصدر السابق: من ١٢٤.

(٢) المصدر السابق: من ١٢٦.

عينيه، ولا يتمكن من كثرة الدم في عينيه، ثم قام عنه وضرب رأسه بالعصا حتى قتله، فطرحوا في رقبته حبلا وجروه، وجاء صاحب الحداد فأركبه خلفه وانصرف، وهذا من جملة فقههم وحكمهم لعنهم الله.

وهذه الجفوة الوحشية على النقيض من متطلبات الفروسية كما يفهمها فارس كأسامة بن منقذ، وكما يعتادها مجتمع الشرف الإسلامي، ولهذا يلاحظ أسامة أن درجة الجفوة والخشونة عندهم تقل إذا طالت معاشرتهم للمسلمين، ومن هنا فإن المهاجرين الجدد من بلاد الفرنجة تتبدى فيهم الخشونة على نحو أكثر وضوحاً من الذين طال مقامهم في المشرق، وعلى حد تعبير أسامة^(١) : " فكل من هو قريب العهد بالبلاد الإفرنجية، أجفى من الذين عاشروا المسلمين.

إن أسامة بن منقذ لم يرسم صورة الفروسية في نثره فصيح، وإنما قدم منها نماذج رائعة في شعره بالإضافة إلى ما قدمه هو نفسه من تجسيد عملي لمفهوم الفروسية في مواقفه ومواقفه بفضل ما أوتي من مواهب في مجالات الشعر والنثر والفروسية.

وفي ديوان أسامة كثير من القصائد والمقطوعات التي تستلهم مواقف البطولة في اللقاءات الكثيرة التي حدثت بين المسلمين والفرنجة ، وكان أسامة أحد أبطالها وشهودها ، وكانت غايتها المعلنة - كما يقول أسامة - استرجاع بيت المقدس:

وترجع القدس المطهر مستهم ويتلى بآذن الله في الصخرة الذكر
وكانت خطواتها على طريقها الشجاعة والعدل وإعادة الأمن
والطمأنينة للناس ، ورد ما سلب منهم:

(١) المصدر السابق : ص ١٢٣.

بما استرجع الله البلاد وأمن الـ
 وكم مثل هذا من قلاع ومن قرى
 فلما استعناها من الكفار عتوة
 رددنا على أهل الشام ربايعهم
 وجاءتهم من بعد يأس وفاقة
 ومر عليها الدهر والكفر حكم
 فقلهم من غزوها الخير والفضى
 وتحن وضحا المكس عن كل بلدة
 وأصبحت الأقالق من عدتنا حمى

لما الوقع التي أدت إلى هذه الانتصارات فهي كثيرة، وأسماء قلائدها
 من الفرقة ماثلة في قصائد أسامة بطوع نطقها لمعايير الوزن العربي من
 قبل :

وفي سجننا ابن القنن خير ملوكهم وإن لم يكن خيرَ لديهم ولا بر
 أو قوله :
 وتحن لنرنا "الجوسلين" ولم يكن ليخشى من الأيام نقبة تعرو
 أو قوله :
 وتحن كسرنا "البكديون" وما لمن كسرناه إيلال يرجى ولا جبر
 أو قوله :
 قتلنا "البرتمس" حين سار بجهله تحف به الفرسان والعسكر المجر

(١) ديوان أسامة بن منقذ، تحقيق : دكتور أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد ص ١٥٤،
 عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣.

ومع أن القتال في هذه المواقع كلها يتم تصويره من خلال ضراوة مفردات الحرب في الشعر العربي، وهي غنية في هذا المجال بصور الغبار الذي يحجب الشمس، والدماء التي تخوض فيها الخيول، والنسور التي تشبع الجيش المحارب لتأكل جثث ضحاياها، فإن الشطر الآخر من قانون الفروسية الذي يخفف من قسوتها للوحشية يبرز كذلك مجاوراً للصورة الأولى، بل ممتزجاً بها، على النحو الذي يعبر عنه أسامة في مثل هذا البيت:

فبأس يذوب الصخر من حرّ ناره وأنظف له بالماء يتنجس الصخر
أو مثل قوله في مخاطبته الملك الصالح أحد أبطال الحروب الصليبية^(١).

فسيفك للخصم المعاند قاصم وعذلك للشكوى وللجور شلّك
خلطت السطا بالعدل حتى تَلَقَّتْ لسوء الشرى والطفلات الرواقم
ولم يتوقف تجلّي الفروسية عند المعارك الأرضية وما تنثّر من غبار وكزّ وفرّ وطعن بالرمح وضرب بالسيف، وإنما امتدّت إلى البحر تصدياً لوسائل القادمين من وراء البحار لغزو الشرق تحت ستار الصليب، وما هو أسامة يقدم صورة في عصره للفروسية البحرية^(٢).

غزوتهم في البحر حتى كُتِمَا الأ سَلَطِيلُ فِيهِ مَوْجَةٌ لَمْتَاطِمُ
بفرسان بحر فوق دُفْمِ كَلْتِهِم على الماء طير ما لهن قوائم
نُصِرْفَهَا فَرَسَتَهَا بِأَعْنَةِ جرت حيث لم توصل بهن الشككم
إذا دفعوها، قلت فرسان غارة سرّوا بجواد ما لهن قوائم
دمأهم في البحر حمر سواقج وهلمهم في البر سحْم جواقم

(١) المصدر السابق : ص ٢٧٥.

(٢) المصدر السابق : ص ٢٧٦.

لقد تخف في فج من الأرض هارب ولم ينج من لج من الماء عائم
وعاد الأماري مردفين وسفنهم تغاد، كما قاد المهاري الخزائم
إن صورة الآخر الإفرنجي - كما قدمها الأدب العربي في عصر الحروب
الصليبية ممثلاً فيما كتبه أسامة بن منقذ نثرًا وشعرًا - تعتمد على محاولة
تعرف خصائص ذلك الآخر من خلال الاقتراب منه، ومعرفة إيجابياته
وسلبياته، والاعتراف بشجاعته بهذه الإيجابيات حين توجد، والتركيز على
السلبيات للنفاذ منها إليه، وتشكيل مواقف للنقاة بالنفس من خلالها، وتشجيع
الذات على توسيع النخلة حين توجد، من خلال ضرب الأمثلة للبطولات،
ولابد أن يلاحظ أن طبيعة اللغة النثرية في رصد ملامح هذه الصورة ،
تختلف بالضرورة عن طبيعة اللغة الشعرية في رصد الملامح نفسها، حيث
يتسع مدى البلاغة والخيال في الجانب الشعري، ولكن الرصد يظل في
مجملة رصدًا وقيماً أدبيًا لم يدخل دائرة الرصد الأسطوري الذي دخلته
الأنساب الأوربية ، وهي ترسم ملامح الآخر العربي في الفترة نفسها، وخاصة
شخصية صلاح الدين، وإن كان الخيال الروائي العربي قد استطاع أن يكمل
رسم صورة مفصلة لمجموع الفرقة في بلادهم من خلال حكايات ألف ليلة
كما سنرى.

* * *

صورة الفرنجة في ألف ليلة وثيلة

إذا كانت كتابات أسامة بن منقذ، قد شكلت نموذجاً من الكتابة الأدبية التي تجتمع فيها، لطباعات شاهد العصر، واعترافات كاتب السيرة الذاتية، وخلاصة تجارب الفارس المقاتل والأمير المفاوض لجموع الفرنجة، إلى جانب حماسة الشاعر، الذي اقترب عمره من تمام القرن (٤٨٨ - ٥٨٤ هـ) - رصده كله للحوار مع الفرنجة بمختلف وسائل الحوار الهادئة الساخنة، وإذا كانت كتابات أسامة تقدم - في نهاية المطاف - شهادة كاتب معروف، نستطيع تحديد زمانه ومكانه ونناقشه في آرائه، فإن لدينا ثروة أخرى من كتابات الأديب الشعبي التي ترصد صورة الفرنجة لدى عامة الناس، وترسم قصصاً لطرائق التعامل معهم في أزمنة الحرب والسلام والكراهية والحب، والتعامل معهم داخل الديار أو فيما وراء البحار، على مستوى القادة المشهورين والفرسان المعروفين أو عامة الناس المغمورين، وتهتم بعالم النساء عندهم اهتمامها بعالم الرجال، وتخترق حواجز هذه العوالم المجهولة متقلبة بين مشاعر الانبهار ومشاعر الإنكار، وناسجة من خيالها تفسيراً مجسداً لما وراء أحداث الانتصار أو الانكسار، ومخططة لمعارك وقعت أو كان ينبغي أن تقع، ومكملة لخطط يتدخل فيها الخيال الشعبي؛ ليكمل القصور الذي وقع فيه قادة العرب والمسلمين، وهم يولجھون للفرنجة ولتغز هؤلاء القادة في سلوكياتهم ونقائصهم وأخلاقياتهم وملذاتهم التي وقعوا فرائس لها، فأضاعوا كثيراً من فرص النصر، وهم يولجھون للفرنجة، ولكنها في الوقت ذاته ترسم صوراً للتمجيد لأبطال العرب والمسلمين الذين أحصلوا البلاء في مواجهة للفرنجة .

وإذا كان جانب من صورة الفرنجة يمكن أن يرسم من خلال أدب

السيرة الشعبية الملحمية مثل: سيرة الظاهر بيبرس، وسيرة الأميرة ذات الهمة، فإن القصص الشعبية المتنوعة في عمل أدبي كبير مثل "ألف ليلة وليلة" يمكن أن تساعد على رسم جوانب من هذه الصورة أكثر تنوعاً وأكثر امتداداً في الزمان والمكان، دون أن تنقص بأي حال من الأحوال من عطاء الصورة التي ترسمها هذه الملامح الشعبية المطولة في هذا الصدد، والتي قد تعود إلى رصد معطياتها في بحث تال .

ولكننا نود هنا أن نرصد بعض ملامح صورة الفرنجة في حكايات "ألف ليلة وليلة" مستفيدين من رحابة المساحة الزمانية والمكانية لنصوصها، وهي رحابة ربما لم تتح بنفس القدر لأي نص آخر في الأدب العربي . تلك أن طابع "المؤلف المجهول" لحكايات ألف ليلة وليلة قد ترتب عليه طابع النص المفتوح الذي ظل متداولاً بين أيدي القصاصين والوراقين يضيف إليه كل جيل ما لديه، حتى تم إغلاق النص المكتوب في الربع الأول من القرن السادس عشر بعد دخول الأتراك المشائين إلى مصر، ومعنى ذلك أن صورة مثل صورة الفرنجة التي ترد في حكاياتها المتناثرة عبر "ألف ليلة وليلة" ظلت مفتوحة نحو أربعة قرون أو تزيد، حتى استقرت في النص الذي بين أيدينا، والحكايات التي تتعرض لصورة الفرنجة في "ألف ليلة وليلة" متعددة، بعضها يتعرض للفرنجة، تعرضاً جزئياً، على حين يدور صلب الحكاية خارج نطاق دائرة الفرنجة، وبعضها الآخر، يتخذ العلاقات بين المسلمين والفرنجة محوره الرئيسي، وتسيطر على تفاصيله الفرعية.

ونلاحظ - بصفة عامة - أن الحكايات المتصلة بالفرنجة ينتمي معظمها إلى طائفة "الليالي المصرية" في ألف ليلة وليلة، وينطلق كثير من حكاياتها من المدن الساحلية مثل الإسكندرية؛ لكي تصب في مدن ساحلية مقابلة مثل جنوة والبندقية أو في واحدة من جزر البحر المتوسط أو مدنه التي توصف دون أن تسمى.

ومن الحكايات التي تتعرض جزئياً لصورة الفرنجة، "حكاية علاء الدين أبي الشامات". وهو ابن شمس الدين شاه بندر تجار مصر في زمانه، وقد اتسعت تجارته، واتصل بخليفة بغداد، وكان له ابن شهير من رجال الخليفة يسمى أحمد الذهب، وكان لعلاء الدين محل تجارة في الإسكندرية، وكان قد عرض فيه يوماً خرزة كبيرة بها خمسة وجوه، وعليها كتابات وطلاسم، فرأها فتصل من الفرنجة، كان يمر في الطريق، فعرض على علاء الدين أبي الشامات أن يبيعها له بثمانين ألف دينار، فوافق ودعا إلى أن يحضر معه إلى مركبه الراسية في الميناء؛ ليعطيه هذا المبلغ الكبير الذي لا يستطيع أن يسير به في شوارع الإسكندرية، وعندما نزل معه مركبه وأعطاه ثمن الخرزة، دعا إلى شرف، ووضع له فيه البنج، ولمر بحل القلاع وأبحرت السفينة ناحية مدينة جنوه. ووسيلة التخدير عن طريق البنج واحدة من الوسائل الشائعة التي سوف نلتقي بها كثيراً في الصراع بين المسلمين والفرنجة، ونجد في مقابلها وسائل للإكالة عند البنج" تشتم للضحكة عندما يراد إيقافه، وفي هذا المشهد من حكاية علاء الدين أبي الشامات، نلتقي بوسيلة أخرى أكثر عنفاً في الصراع، وهي وسيلة "القرصنة البحرية"، وهي تنسب إلى الفرنجة الذين يستولون على مركب المسلمين المسافرة في البحر، يقول الروي حينئذ هم في الظلام، وإذا بمركب فيه أربعون من تجار المسلمين، فطلع القبطان بمركبه عليهم، ووضع الكلاب في مركبهم، ونزل هو ورجاله فنهبوا، ولخذاً وسار بها إلى مدينة جنوه، فاقبل القبطان الذي معه علاء الدين إلى باب قصر قبطون، وإذا بصبيبة نازلة، وهي ضاربة لثاماً، فقالت له: "هل جئت بالخرزة وصاحبها؟" فقال لها: "جئت بهما"، أما مصير الذين يقعون في يد قرصنة الإفرنج من المسلمين، فهو مصير يتكرر وصفه في كثير من مشاهد الصراع مع الفرنجة في ألف ليلة، وهو إبطاحة الراس بالسيف لكل الأسرى ولخذاً بعد الآخر بأمر الملك وعلى مرأى منه،

وأحياناً يقلت الأسير الأخير مصافحة حين تصل عجوز من الدير، وهو على وشك تنفيذ الحكم به، فتذكر الملك بأنه كان قد وعدما بأن يعطيها بعض أسرى المسلمين؛ لكي يعملوا خدماً في الدير، فيوقف إجراءات القتل في الأسير الأخير، ويمنحها إياه، وغالباً ما يكون هذا الأسير هو بطل القصة الذي يريد الراوي أن يمنحه فرصة لمواصلة مغامراته، فقد حدث هذا المشهد هنا مع علاء الدين أبي الشامات، وحدث مشهد مماثل في حكاية "علي نور الدين ومريم الزنارية"، وفي كلتا القصتين كانت هناك فتاة من بنات الفرنج، وهي غالباً بنت الملك تنتظر البطل للمسلم الذي وقعت في هواه، وقد تكون هي التي نبزت حيلة نجاته، وتكتشف خلال الحوار أنها كانت قد أسلمت ولحقت إسلامها، كما تقول الأميرة مريم هنا لعلاء الدين أبي الشامات: "حاشا لله أن تكون كافرة، بل أنا مسلمة ولي ثمانية عشر عاماً وأنا متمسكة بدين الإسلام ... وحين بلغت من العمر أربعة عشر عاماً، قرأت الإنجيل وغيره من الكتب فرأيت اسم محمد في الأربعة كتب، للتوراة والإنجيل والزيبور والفرقان، فأمنت بمحمد، وأسلمت وتحققت بعقلي أنه لا يعيد بحق إلا الله تعالى، وأن رب الأنام لا يرضى إلا بدين الإسلام".

هذا نمط من أنماط ورود صورة الفرنجة وروداً عرضياً في إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهو نمط ترد فيه نواة الخصائص التي ترد في مواضع أخرى مشكلة صورة الفرنجة العامة في خيال الراوي المسلم، وقد رصدنا منها هنا مشهد للقرصنة البحرية، وعشق المرأة الإفريقية للبطل المسلم، ونستطيع أن نرصد هنا ملمحاً آخر سوف نؤكد عليه الحكايات التالية وهو أن هذه المرأة للعاشقة غالباً ما تتمتع إلى جانب الجمال الخارق بالشجاعة الخارقة، التي تجعل منها فارساً ملتماً، يجيد كل فنون القتال، ويطيح برؤوس عشرات الأبطال من فرسان الفرنجة الآخرين، الذين

يحاولون التعرض للبطل المسلم، ومن اللافت للنظر أن نجد شجاعة البطل المسلم - في بعض الأحيان - أقل بكثير من مستوى شجاعة صاحبة الإفرنجية، بل إنه لا يخل من التصريح بهذا، فما هي الأميرة مريم عندما هربت مع علاء الدين طاردهم فرقة من فرسان الفرنجة، قلماً رأت الفيار قد سدّ الأقطار، وبعد أن علا وطيار انكشف، فظهر من تحته أخوها والعسكر وهم ينادون: إلى أن تصدّون؟ فقالت الصبيّة لعلاء الدين: كيف شباك في الحروب والنزال؟ فقال لها: مثل الوند في النخال، فإني ما أعرف الحرب والكفاح ولا السيوف والرماح *

وذلك ملمح ذو دلالة من جاندين: تعود المرأة الإفرنجية على الحروب في معظم الأحيان وعدم تعود الفتيان المسلمين عليها في كثير منها كما نرى في حكايات تالية.

ولسوف نرى الصورة أكثر وضوحاً وتفصيلاً في الحكايات التي تحتل فيها صورة الفرنجة جوهر الحكاية الرئيسي، وليس مجرد مشهد عرضي من مشاهدنا، ومنختار حكايتين تنتميان إلى هذا النمط من حكايات ألف ليلة، ويمكن بدورهما أن يمثل كل منهما نمطاً فرعياً مستقلاً بجسد الأول منهما نمط المواجهة الجماعية ذات الطابع الحربي، ويمثل الثاني نمط المواجهة الفردية ذات الطابع العائلي.



أولاً : صورة الفرنجة في المواجهة الجماعية ذات الطابع العربي

وتمثل هذه المواجهة حكاية الملك عمر النعمان، وولديه شركان وضوء المكان.

وتتوزع الحكاية في إطار زمني يحرص الراوي على أن يعطيه مساحة من المعرفة والقدم حين يستهل الحكاية بقول شهرزاد : " بلغني أيها الملك المسعد أنه كان بمدينة دمشق قبل خلافة عبد الملك بن مروان، ملك يقال له عمر النعمان، وكان من الجبابرة الكبار، قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، وكان لا يصطلي له بنار، ولا يجاريه أحد في مضمار، وإذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار " والراوي بهذا أعطى مساحة القدم والأسطورة على المكان والزمان وعلى الشخصية ذاتها، لكنه سارع كذلك بتقديم ملمح رئيسي من ملامح شخصية البطل يتمثل في علاقته بعالم المرأة، وهي علاقة مثقت المدخل الرئيسي لكل المشكلات التي سيمر بها أبطال الحكاية، وشكلت أيضاً إدانة مضمرة من رلوي الحكاية لملوك "البطل" العربي في هذه الناحية، مقارناً بسلوك نظرائه من أبطال الفرنجة، فالملك النعمان له أربع نساء بالكتف والسنة لم يرزق منهن إلا بولده شركان والباقيات عوفقر .. ومع ذلك كان له ثلاثمائة وستون سرية على عدد أيام السنة القبطية، وتلك السراري من سائر الأجناد وقد بنى قني حشر قصراً على عدد شهور السنة، وجعل في كل قصر ثلاثين مقصورة: وأسكن تلك الجولاري في تلك المقاصير، وفرض لكل سرية منها ليلة يبيتها عندها، وما يأتيها إلا بعد سنة كاملة، وهذا المشهد الذي يحرص على ذكر تفاصيله، وربطه بنظام الفلك الدائر في عدد أيام السنة، يقدم إدانة أولية للشراقة الجنسية التي سوف تتولد عنها المشكلات الرئيسة في المواجهة مع الفرنجة، فمن بين السرايا ساكنات

المقاصير جارية رومية تسمى صفية، انتقاها الملك من بين السرايا التي تقدم إليه من جيرانه في صفقات الحروب أو المهادنة، وكانت صفية تلك بنت أحد ملوك الفرنجة، وهو الملك ألفريدون صاحب البلاد اليونانية للمملكة القسطنطينية، وقد حملت من الملك النعمان وأنجبت له تولما نكرا ولثني هما "ضوء المكان" و"نزهة المكان" إلى جانب ولده "شركان"، وسوف تكون هذه الأميرة المختلفة المحور الخفي أو الظاهر لعملية الصراعات والحروب التي يروح ضحيتها آلاف الأنفس وتلال الأموال من الفريقين.

ومنذ بداية مشاهد الحكاية يستقبل بلاط الملك النعمان وفد صدقة - في الظاهر - من الملك ألفريدون يطلب فيه معونة النعمان في الحرب التي تنور بينه وبين أحد ملوك الفرنجة الآخرين في فيسارية؛ ليخلص من بين أيديه كنزاً ثميناً عليه نقوش بالخط اليوناني، وبه ثلاث خرزات ولقيات من لبسها لا يصاب بأذى، وهو لا يلبق إلا بالملك النعمان، وتتطلى الحيلة على الملك النعمان ظناً بأن هذه فرصة لإثبات هيئته، وكسر شوكة أعدائه، فيرسل جيشاً قوياً على رأسه وزيره دندان، ولينه شركان إلى بلاد فيسارية، وحين يصل الجيش بعد سفر طويل يضرب خيامه للراحة في واد فسيح، ويؤد الأمير شركان أن يتجول وحيداً؛ ليكتشف خصائص المكان فيتعهد به حصانه، ويدخل في غابة واسعة، ويقع فريسة الإجهاد وعدم النوم فيغفوا قليلاً، ثم يصحو ليجد نفسه فجأة على مشارف معسكر للنساء من بنات الفرنجة، لكي يقف الرلوي طويلاً أمام صورة المرأة الفرنجية التي تجمع بين شدة الجمال وقوة لباس، وتمثل عنصرًا رئيسيًا في إدارة الصراع بين المسلمين والفرنجة، وهو عنصر لا يوجد نظير له في كفة الجانب الإسلامي "ونظر شركان إلى ذلك المكان فرأى فيه دنراً ومن دخل الدنير قلعة شاهقة في الهواء في ضوء القمر وفي وسطها نهر يجري الماء منه إلى تلك الرياض، وهناك امرأة بين يديها عشر جوار كأنهن الأكمار، وعليهن من أنواع الحلبي

والحل ما يدهش الأنظار، ووجد بينهن جارية كأنها البدر عند تمامه، وسمعها وهي تقول للجواري تقدموا (...) حتى أصاركم (...) قبل أن يغيب القمر ويأتي الصباح، فصار كل واحدة منهن تتقدم إليها فتصرعها في الحال، وتكتفها بزناها فلم تزل تصارعهم وتصرعن حتى صرعت الجميع، ثم التفت إليها جارية عجوز كانت بين يديها، فقالت لها: وهي كالمغضبة عليها : أفرحين بصراعك للجواري فيها أنا عجوز، وقد صرعتن أربعين مرة، فكيف تعجبين بنفسك ؟ ولكن إن كان لك قوة على مصارعتي فصارعيني فإن أردت ذلك وقمت على مصارعتي، أقوم لك واجعل رأسك بين رجلتي فتبسمت للجارية ظاهراً وقد امتلأت غيظاً منها باطناً .

إن هذا المشهد يقدم مفتاحاً هاماً من مفاتيح رسم صورة الفرنجة في عيني الراوي، واختلاف صورة عالم النساء عند الفرنجة عن نظيره في الجانب المقابل عند المسلمين، والطرفان المتقابلان داخل معسكر النساء في دير الفرنجة يمثلان أهمية المرأة في إدارة الصراع في كل مراحل عمرها، فالفتاة الحسنة التي تصرع الفتيات اللاتي تدرهن هي الأميرة ليريزة بنت الملك حردوب ملك الروم، والمعجوز التي تتحداها في نهاية المشهد تسمى "أم الدواهي" وهي لم الملك، وقائدة ما يمكن أن نسميه بفريق إدارة الصراع بين معسكر المسلمين ومعسكر الفرنجة، إدارة تمتثل فيها كل عناصر التجسس والملاينة، ومعرفة نقاط ضعف العدو، وسرعة التغلب، وشدة النفاذ إلى قلب مركز صنع القرار عند العدو، والتدخل المباشر في إلقاء القرار، ورسم الخطط مع إيهام العدو، بأن ذلك يتم لصالحه، وبأن الذي يعطيه المشورة إنما هو صديق ناصح، لا عدو متخفٍ (وهي كلها وسائل ما زلنا نعانى منها في التعامل مع عدونا دون أن ندري امتداد جذورها في الصراع مع شخصية الفرنجة في تراثنا الأبي .)

أما الفتاة الحسنة وهي ابنة الملك فنوف يشق الحوار معها من وجهة نظر الرواي عن معرفة العدو الثامنة بأحوالنا الداخلية، وعن تحليه في موجهتنا بألوان فائقة من الكمال الحسي والمعنوي، وعن تمتعه بكثير من صفات الشجاعة، والوضوح التي تعاني من نقصها.

لقد رأى شركان هذا المشهد، " فركب جواده ولكزه ففر به كالسهم إذا فر من القوس ويبيده حسامه مجرد من غلافه، ثم صاح الله لكبري فلما رأسه الجارية نهضت قائمة وقالت: أذهب إلى أصحابك قبل الصباح لئلا يأتيك البطارقة. فإخذونك على أسنة الرماح، وأنت ما هيك قوة لتفزع للنسوان، فكيف تدفع الرجال للفرسان".

لكن شركان الذي لجأ إلى الملائنة والمطالبة بحق الضيف في الاستقبال والإيواء يجد ترحيباً من الفتاة ووعداً بالضيافة، ويدفعه ذلك إلى أن يعرض عليها. أن تسافر معه إلى بلاد الإسلام لترى الأبطال هناك، وتعرف مكانة شركان ولكن لإجابتها تحمل مغزى، يود الرواي من خلاله أن يرسم جانباً من صورة المسلمين في عيون الفرنجة، فهي تقول له: "وحي للمنيح لقد كنت عندي ذا عقل ورأى، ولكني اطلعت الآن على ما في قلبك من الفساد... كيف لصنع هذا، وأنا أعلم متى حصلت عند ملككم عمر النعمان، أن لا لأخلص منه. وقد بنى له اثني عشر قصرًا بها جوار على عدد أيام السنة، لأن اعتقادكم أنه يحل لكم التمتع بمنتهى مما ملكت أيماكم، فكيف تكلمني بهذا الكلام". ٢ -

وكما تربط القصة بين المرأة والشجاعة، وسعة الإدراك، فإنها تجعل كذلك صفة الشجاعة والفروسية من نصيب "البطارقة" بحيث يظهر البطارقة، تظهر معهم سيوفهم وقدرتهم الخارقة، ويظهرون مكلفين بالمهام الخاصة، كما حدث في هذا المشهد عندما اصطحبت ابريزة شركان إلى قصرها ضيفاً

لها - وهو فارس متتكر - فوصل خبر وصوله، عن طريق العجوز ذات الدواهي إلى الملك حردوب، الذي أرسل على الفور فرقة من البطارقة المسلحين لفتحوا جناح الأميرة لبريزة ليقبضوا على شركان عدوهم للدود، وهنا يشف الرواي عن صفة أخرى ينسبها للفرنجة، هي الوفاء وحماية الضيف فالأميرة تهب غاضبة في وجه البطارقة، لأنهم لفتحوا جناحها دون إذن، ومع ذلك فهي تتقى علمها بأن يكون ضيفها، هو أمير الجيش للمعادى (مع أنها تعلم ذلك) لكن تضيف في حديثها إلى البطارقة: "وحق للمسيح إن الذي عندي... رجل أتى إلينا وقدم علينا، فطلب للضيافة فأضفناه، فإن تحققنا أنه شركان بعينه، وثبت عندنا، أنه هو من غير شك، فلا يليق بمروءتي أن لمكتكم منه، لأنه دخل تحت عهدي ودمتي، فلا تخفوني في ضيفي، ولا تفضحوني بين الأتام"، وسوف يتضح من خلال تطور الأحداث في هذه الحكاية الطويلة، مدي المفارقة، بين صفة الوفاء للضيف، والمحافظة على حياته، حتى وأن اضطرت الأميرة الإفرنجية للتفاجع عنه بالسيف، وبين ما حدث لهذه الأميرة، حين لحقت بالأمير شركان في ديار الإسلام رغم مخاوفها التي كانت قد عبرت عنها من الشره الجنسي، الذي يشتم به والده للملك عمر النعمان، فقد تحققت مخاوفها، وظل الرجل يتودد إليها زمنا طويلا دون جدوى - رغم نساءه الأربع وجواريه الثلاثمائة والمئتين - حتى نصحه وزيره، بأن يدس لها قرص البنج في الشراب خلال استضافتها له، وقد فعل فاعتدى عليها وحملت منه منفاحا وحاولت الفرار إلى ديار أهلها، وهي متقلة بحملها، في حماية عبد من عبيد النعمان، فحاول هو بدوره أن يعتدى عليها وهي في لحظات المخاض ولما عثفته، استل سيفه وقتلها، وهكذا جسد الرواي صورتين متقابلتين لما يجري في معسكر الفرنجة، من فروسية وشجاعة ووفاء بالمعهد وحماية للضيف من قبل النساء وما يجري في معسكر بلاد الإسلام من أمير مُتَمَتِّحٍ بحب الجوارى، على حد تعبير الرواي، يلجأ إلى

الخبر والاعتداء، وينتهي الأمر بسفك الدماء، وهذا ما دفع الملك حرديوب ملك الفرنجة لأن يقول لأمه ذات الدواهي وهو يبكي: "أهكذا يفعل المسلمون ببنتي؟ الملك النعمان. أزال بكارتها قهرا، وبعد ذلك قتلها، عبد أسود من عبيده، فوحق المسيح لا بد من أخذ ثأر ابنتي، وكشف العار عن عرضي، وإلا قتلت نفسي بيدي".

ويزيد من تجسيد قصر نظر الملك عمر النعمان، ما يمهّد به الراوي من تصوير الخدمة الجليلة التي أدتها لبريزة لجيوش المسلمين التي جمعت بقيادة شركان ونددان في بلاها لمحاربة أبيها والحصول على الكنز والخرزات، بتحريره من الملك ألفريدون، ملك اليونان، فقد أوضحت لهم أن في الأمر خدعة كبرى من ألفريدون الذي أراد أن ينتقم من جيوش المسلمين، يجرها إلى فخ ينصب لها بين جيوشه وجيوش حلفائه في قيسارية، فتقلما لابنته الأميرة صفية، التي أضافها عمر النعمان إلى جوارحه، ونصحت الجيش بسرعة العودة قبل الوقوع في الفخ، ووعظتهم باللاحاق بهم سريرا في بلادهم ومعها الكنز الذي يبحثون عنه، والخرزات الثلاث التي يطلبونها، ونجحت فكرتها بالفعل في إنقاذ الجيوش وحقت وعداها في اللحاق ومعها الكنز والخرزات فكان جزاؤها ما كان.

على أن إغلاق الستار على قصة الإفرنجية الشابة، ودورها الإيجابي الذي حاولت أن تقدم من خلاله عناصر الإيجاب ممثلا في الجمال الحسي والمعنوي، سوف يفتح الباب على الوجه الآخر للمرأة الإفرنجية، وهي تحمل عناصر السلب المقابلة؛ القبح مقابل الجمال، والشر في مقابل الخير، والشيخوخة في مقابل الصبا، والقدرة على الإضرار بالعدو من خلال التلون والتخفي، في مقابل إظهار حسن النوايا، وتتحقق هذه العناصر كلها من خلال شخصيته ذات الدواهي "وهي أم الملك، والتي يجسد الراوي، من خلال

شخصيتها، مفاهيم التجسس ومعرفة نقاط ضعف العدو، والتخطيط للهتاتى
للبعيد المدى من أجل تحقيق الهدف والإضرار بالخصم وهو ما عبرت عنه
"ذات الدواهي" حين قالت لابنها الباكي على القدر بابنته: "لا تحزن من
عدم أخذ ثأرها، فوحق المسيح، لا أرجع عن الملك عمر النعمان حتى أقتله
وأقتل أولاده وأعلن معه عملاً تعجز عنه الدهاة والأبطال، ويتحدث
عنه المتحدثون في جميع الأقطار، ولكن ينبغي لك أن تمتلك لمرى في كل
ما أقوله، وأنت تبلغ ما تريد، فقال وحق المسيح لا تخالفك أبدا فيما
تقولينه".

وكانت خطة ذات الدواهي قائمة، على إعداد مجموعة من الفتيات
للمجولات إعدادا رفيعا في الثقافة العربية والإسلامية وفنون المناجمة، مهما
استغرق ذلك من الوقت، وأن يكون الإعداد على يد مجموعة من أمهر
العلماء والحكماء، يأتى بهم من أرجاء العالم الإسلامي ويجزل لهم
المطامير بمضى الإعداد على مهل، والرواي يجرنا إلى فصول متخللة
أخرى من فصول الحكاية تلمضي خلالها المنوفات الطوال، حتى تظهر
المعجوز في بلاط الملك النعمان ومعها الجوّاري، كما يحكى الوزير دندان
حين يقول: "فبينما نحن بين يديه يوما من الأيام، وإذا بمعجوز عليها آثار
العبادة، قد وردت علينا، معها خمس جوّاري نهد أبكار، كأنهن الأكمار
وحوين من الحسن والجمال ما يعجز عن وصفه للسان، ومع كمال حسنهن
يقرآن القرآن وأخبار المتقدمين فاستأننت تلك المعجوز في الدخول عليه،
فقرّبها إليه لما رأي فيها من آثار الزهد والعبادة.. وقالت له.. أعلم أيها
الملك أن معي خمسة جوار ما ملك أحد من الملوك مثلهن.. وعند الامتحان
يكرم المرء أو يهان.. فنظر الملك إلى الجوّاري فسرتة رؤيتهن، وقال لهن:
كل واحدة منكن تسمعن شيئا مما تعرفه من أخبار الماضى والأمم السابقتين".

ويستعرض الراوى على لسان الجوارى، كثيرا من روائع الأشعار والحكم والأخبار والمعلومات الدقيقة في فروع المعارف الإسلامية وهي تجرى على لسان الجوارى الحسان، وازداد الملك إعجابًا بحسن الجوارى وغزارة علمهن وبورع المعجوز وتقواها، بعد أن وجدها أياما طويلة في القصر لا تكف عن الصلاة والقيام في ليلاها والصيام في نهارها، وقال للوزير، أن هذه المعجوز من الصالحات وقد عظمت في قلبى مهابتها، وعندما سألتها عن ثمن الجوارى، قالت له: لا أطلب فیهن ذهابا ولا فضا، ولكن ثمنهن، شهر كامل من العبادة، تصوم نهاره وتقوم ليله بطلبت منه أن يكون الجوارى خدما للأميرة صفية وهى ابنة ملك الروم الجارية في قصر عمر النعمان، وتم لذلک النواهي ما أرادت من إرسال "صبياتها" للمدريبات، إلى حجرة الملك النعمان، سعيا لأخذ ثار حقيقتها الأميرة البريزة، وتم للصورة عندما تقدم المعجوز للملك كس البركة التي عليه أن يشربها في خلوته، وتتمل هى وجوارىها للمدريبات ومعهن صفية ابنة ملك الروم، وتكشف جثة الملك، مسمومة متحللة بعد أيام، ويجانبها الكس وقد كتب في قمرها، "ما قتله أحد إلا ذات النواهي" وقد أخذت زوجة الملك ومضت بها إلى والدها ملك القسطنطينية لولا بد تغزوكم وتقتلكم وتأخذ منكم الديار، ولا يبقى منكم دينار، ولا من ينفخ النار إلا من يعيد الصليب والزنار".

لقد استطاع راوى ألف ليلة وليلة في هذا القسم من حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان، أن يجسد صورة للفرجة، من زاوية "الصراع للناعم" أو الحرب الخفية بينين الدور الرئيسي الذى تقوم به المرأة الإفريقية، في سبيل تحقيق أهداف قومها، لكن الراوى، لم يهمل في مشاهد مطولة من الحكاية، للزاوية الأخرى من زوايا الصراع، وهى زاوية "الصراع الخشن" أو مواجهة الجيوش، وهو صراع يعتمد بالدرجة الأولى

على الرجال، وأن كانت تسانده بقوة، حيل النساء، والرواي، في هذا الإطار، يتخيل حرباً شاملة بين قوة المسلمين، وقوى الفرنجة، على أثر مصرع الملك عمر النعمان علي يد "ذات الدواهي" وعودة زوجته صفية إلى أبيها أفريدون ملك الروم، ويحشد الراوي جيوش المسلمين، مكونة من جيوش الشام بعد أن انضم إليها العربان، وعسكر العراق، وعسكر الأندلس بقيادة رستم، وعسكر الأتراك بقيادة بهرمان، ويصف تحرك الجيوش وأصداءه لدى الأعداء، وكيف أن جيوش النصاري تكاملت فانضمت جيوش الروم ثم أقباط الإفرنج من سائر أطرافها كالفرنسيين والدياسا ودويره وجورنه ويندق وجنوير وسائر عساكر بني الأصفر.

ويتطرق الراوي إلى التفاصيل الدقيقة لخطة المعارك، فيتطرق إلى خطة الكمين البحري، الذي أشارت به "ذات الدواهي" ولوصفت "باريسال" خمسين ألفاً من الرجال، ينزلون في المراكب، ويتوجهون في البحر، إلى أن يصلوا إلى جبل الدخان فيقيمون هناك ولا يرحلون من ذلك المكان حتى تأتيكم أعلام الإسلام، فتونكم وإياهم، ثم تخرج العساكر من البحر، ويكونون خلفهم، ونحن نقابلهم من البر فلا ينجو منهم أحد.

وتابع الراوي تخيل وقائع المعركة الكبرى التي يصل عدد الفرنجة فيها إلى ألف وستمائة ألف مقاتل، يقابلهم مائتان وأربعون ألفاً، في صفوف المسلمين، ومع ذلك فإن القتلى في صفوف الفرنجة تصل إلى خمسة وأربعين ألفاً، في مقابل ثلاثة آلاف وخمسمائة في المسلمين، ولا ينسب الراوي الإشارة إلى الشعارات والشعائر التي يمارسها كل من الفريقين في سبيل رفع الروح المعنوية لجنوده، وإن كان يسخر من مكونات "البخور المقدس" الذي يصفه للقساوسة والبطارقة لجنود الفرنجة، ويزعم أنه ليس إلا بعضاً من فضلاتهم!

ومع أن الرلوى يجعل وقائع المعركة تنتهي لصالح المسلمين، بعد أن فشلوا خطة الكمين البحري بخطة مضادة، تجعل العدو هو الذي يقع في الحصار، وبعد أن زاد من خسائر الفرنجة وغنائم المسلمين، إلا أنه يجعل الفرنجة يلجأون مرة أخرى إلى "ذات الدوامي" لكي تمددهم بحيل جديدة توقع الضرر في صفوف المسلمين، وينتهز الرلوى الفرصة ليذكر بالتكوين الثقافي لعجوز الفرنجة فهي قد عرّلت كتب الإسلام.

وسافرت إلى بيت الله الحرام، كل ذلك لتطلع على الأديان وتعرف آيات القرآن، ومكثت في بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين، فهي آفة من الآفات، وبليّة من البليات، فاسدة الاعتقاد، ليست لدين تتقاد.

لما الحيلة التي دبرتها ذات الدوامي مرة أخرى، فتمثلت في لتكوينها لفريق من صفوة الجواسيس المهرة من أبناء الفرنجة الذين يحسنون العربية، وألبستهم زي تجار المسلمين وأخذت مائة بغل حملتها ببضائع مما يصدر من بلاد الفرنجة وأعطتهم صكوكا موقعة من الملك ألفريدون تقول "إن هؤلاء التجار من أرض الشام، وكانوا في ديارنا، فلا ينبغي أن يتعرض لهم بسوء حتى يصلوا إلى بلادهم ومحل أمنهم، لأن التجار بهم عمار البلاد، وليمسوا من أهل الحرب والفساد.

وكانت هذه هي الخطوة الأولى في خطتها. التي تقضى إلى تمرير هؤلاء الجواسيس لتنفيذ ما يطلب منهم في بلاد المسلمين، أما الخطوة الثانية والأهم، فكانت تتطلب أن يحملها هؤلاء التجار (المفترض أنهم من أهل الشام) معهم بعد أن يغيروا هويتها حتى تتحول إلى صورة شيخ عابد زاهد، وطلبت منهم أن يوثقوا ويضربوها، حتى يظهر أثر التعذيب على جسدها، وأن يخفوها في صندوق من صناديق تجارتهم، على أنها شيخ زاهد من المسلمين، كان الفرنجة قد اختطفوه، وسجنوه في دير لهم، ونجح هؤلاء للتجار، في

تحريره وإخفائه في صناديقهم. معتمدة على أن قلوب القادة سوف ترق لهذا الزاهد. للعابد الذي تم تحرير، وسيكون هذا وسيلة لتقريبه منهم للتبرك به، وتكون هذه هي الفرصة التي تسعى لها ذات الدواهي، لكي تكون قريبة من مقر صناعة القرار ومؤثرة فيه، وتورد الحكاية في هذا الإطار كثيرًا من المواقف الدقيقة التي يستعين فيها القادة ببركة الزاهد، الذي يسعى بنوره لكشف أسرارهم وموافاة ملوك الفرنجة بها، وإدارة شئون الصراع من خلال هذه المعلومات الدقيقة.

وتصل المعجوز في نهاية المطاف بعد جولات كثيرة من التخفي والكر والفر إلى الفرصة التي تتحينها، عندما تسهر على حراسة الأمير شركان، في خيمته، بعد أن جرح في أحد المعارك، وافتتح بقاء الزاهد إلى جواره تبركا به، فتسلل في وسط الليل خنجرًا مسمومًا وقتلته به، وتهرب، بعد أن تترك رسالة، تقول فيها "من عند شواهي، ذات الدواهي إلى حضرة المسلمين، أعلموا أنني دخلت بلادكم، وغشيت بلومي كرامكم، وقتلت سابقًا ملككم عمر النعمان في وسط قصره، وآخر من قتلته بمكرى ودهائي وعدوى شركان، ولو ساعدني الزمان، وطاوعني الشيطان، كنت قتلتم السلطان.. وأنا الذي أنيت إليكم في زى الزاهد، وانطلت عليكم مني الحيل والمكايد فإن شئتم سلامتكم بعد ذلك فارحلوا، وإن شئتم هلاك أنفسكم، فعن الإقامة لا تعدلوا، فلو أقمت سنين وأعوامًا، لا تبلغون منا مرلًا".

إن صورة لبريزة وصورة ذات الدواهي تحتاجان إلى تأمل كبير في بواعث صورة المرأة للفرنجية على هذا النحو النشط في تاريخ الصراع مع المسلمين، وغياب صورة المرأة المسلمة في المقابل، وربما امتد التأمل إلى صورة المرأة في الصراع الذي مستمر لدى "الفرنجة" في العصر الحديث، وإن اتخذ أشكالًا قد تبدو مختلفة، لكنها لا تبعد كثيرًا عن مقاصد الراوى في ألف ليلة وليلة.

إن الراوى الذى صور هذه المعارك الطاحنة التى سالت فيها السما.
لنهارا بين المسلمين والفرنجة، أراد فى نهاية المطاف أن يلم الشمل ويغلب
روح السلام وأن يذكر بدماء النسب المتداخلة بين ملوك المسلمين والفرنجة،
وإذا كانت علاقة الأنساب هذه واضحة من خلال أحداث الحكاية بين أبناء
الملك عمر النعمان (ضوء المكان ونزعة الزمان) وأخوالهما فى بلاد الفرنجة
التي كان منها لهما صفة بنت ألفريدون، فإن جوانب أخرى ما زالت خفية
من هذه العلاقات، نتيجة مغامرات الملك عمر النعمان الذى كان كما يقول
الراوى مختبرا بحب الجولوى، والراوى يذكر بقصة اعتدائه على الأميرة
ابريزة، التي هربت إلى بلاد أهلها، وقتلها بعد لحظة المخاض، لقد ولدت
ابريزة قبل أن تلفظ أنفاسها طفلا سماه أخواله من الفرنجة "رومزان" وقد رله
أن ينمو بعيدا عن معرفة تفاصيل حكايته، وأن يصبح يوما ما، ملكا لبلاد
الفرنجة، وهو ابن ملك المسلمين عمر النعمان، وأن يتعرف على هذه الحقيقة
فى اللحظة التي يأسر فيها أبناء أخيه وأخته، ضوء المكان ونزعة الزمان
ويكون على وشك الإطاحة برؤوسهم، وتتطلب فى النهاية قرابة الدم، عند ما
يظهر راوى ألف ليلة، أن ملك الفرنجة من أصول عربية، كما أظهر الراوى
الفرنجى من قبل، أن صلاح الدين من أصول إنجليزية وأن خاله هو دون
بونتيو فى فرنسا، ويسود فى النهاية السلام، وينعم الوثام بعد أن يتفق الجميع
على قتل المعجوز شواهى الملقبة بذات الذواهى.

* * *

ثانياً: صورة الفرنجة في حكايات المواجهة الفردية ذات الطابع العاطفي

إذا كانت المرأة قد احتلت مكاناً بارزاً، في رسم صورة الفرنجة، عند المواجهات الجماعية، ذات الطابع الحربي، على لسان الراوي في حكايات ألف ليلة وليلة، فإن من الطبيعي أن تحتل مكان الصدارة في حكايات المواجهة الفردية ذات الطابع العاطفي، والتي تقوم أساساً، على حكاية حب بين فتى مسلم وفتاة إفريقية، تهيئ لهما ظروف العلاقات المتشابكة بين المسلمين والفرنجة فرص اللقاء، في الوقت الذي تجعل فيه مثل هذا اللقاء، محوطاً بالمراقبة والتخوف والتهديد بالفراق، وتفرض عليه ظروف الصراع العامة التي تحكم المواجهة بين المسلمين والفرنجة.

وكانت المدن الساحلية هي المكان المفضل لإدارة هذه المواجهات، حيث يوجد البحر المالح الفاصل بين الطرفين، مما يسهل للراوي، فرصة إدارة كثير من فصول الصراع حوله سواء في مجال القرصنة، وهي صورة شائعة في المواجهة بين الطرفين، أو في مجال الكر والفر لأحد العاشقين، وملاحقة الآخر له، في جولات تبدو في بعض الأحيان مكوكية، يحاول من خلالها الراوي، إثبات الظما الذي يتولد لدى السامع طلباً لمزيد من المغامرة.

وتبدو حكاية " علي نور الدين مع مريم الزنارية " وهي الحكاية الخامسة عشرة بعد الثمانمائة من حكايات ألف ليلة وليلة، تبدو حكاية نموذجية في رسم صورة المرأة الإفريقية في لحظات المواجهة الفردية ذات الطابع العاطفي.

وتبدأ الحكاية بالإشارة إلى أنه كان في قديم الزمان، ومسالف العصر والأوان رجل تاجر بالديار المصرية يُسمى تاج الدين، وكان من أكابر

التجار، مولعًا بالسفر إلى جميع الأقطار، ويحب السير في البراري والقفار، والسهول والأوعار، وجزائر البحار في طلب الدرهم والدينار، لكن الرأوي لن يقف بنا كثيرًا أمام هذا التاجر، وإنما يركّز على ابنه علي نور الدين، الذي سيفتح خلافاً مع أبيه في صباه المبكر، لكي يجعله يرسل من القاهرة إلى الإسكندرية، مزوداً بنفقة قليلة دبرتها أمه له لا تزيد على ألف دينار، ولكي يلتقي مصادفة هناك، بأحد معارف أبيه من العطارين المشهورين فيقّم له المسكن والرعاية الأولى؛ حتى يختط طريقه في المدينة التي يلتقي فيها كثير من العرب والفرنجة .

وتسوقه المصادفة في أيامه الأولى لأن يكون قريباً من جلسة مزاد، تباع فيها جارية إفريقية - وكان ذلك شائعاً في مدن سواحل البحر المتوسط نتيجة للقرصنة والصراع المستمر بين الطرفين - ويرتفع المتزليون بسعورها، لكن سيدها كان قد ترك لها حرية اختيار من يشتريها، وهي ترفض كل الذين تقدموا لها، إلى أن تقع عينها على ثور الدين فيقع هواه في قلبها وتسود أن يشتريها، وتطلب منه أن يزيد قليلاً على الثمن الذي وصل إليه المتزليون، ويتطلب منه ذلك أن يدفع كل وديعته المخزنة عند التاجر صديق أبيه وهي ألف دينار .

وتبدأ مواجهة الحياة المشتركة بين الشاب الذي لا مال معه، وبين الفتاة الإفريقية الجميلة التي تعرف من خلال الحوار، أنها ابنه لأحد ملوك الفرنجة، وقد أسرتها مراكب المسلمين هي وصاحباتها، أثناء توجههن لزيارة دير مقتس في إحدى جزائر البحر، وتمّ حملهن إلى مدينة القيروان، حتى تمّ بيعهن، وكانت من نصيب رجل عجوز طيب، أحسن معاملتها، وعندما رغب في بيعها طلبت منه أن يكون لها حق الخيار فيمن يشتريها، وأتى بها إلى الإسكندرية حيث تمّ بيعها إلى علي نور الدين .

لكن خطوات مواجهة الحياة وأعبائها، كشفت عن جانب من الصورة التي يود الرلوي أن يرسمها للفتاة الفرنسية، وهي صورة قائمة على توافر حسن التخطيط والتكيف، ومعرفة الوسائل العملية لمواجهة الحياة، إلى جانب وسائل الرحلة التي تنجح في تهيئتها للزوج، وتبدأ ترتيبات هذه المواجهة منذ الساعات الأولى، حيث تكتشف أن مال زوجها قد نفذ كله في شرائها، ولم يبق معه شيء يواجهان به الحياة، فتطلب منه أن يقترض من صديق والده للتاجر، خمسين درهماً، وأن يذهب إلى السوق ليشتري بضرتين نزهةً منها خيوطاً من الحرير، وبالبقي طعماً للبيت، وبذلك - بعد أن أعدت لزوجها طعماً وشربة - تنسج من خيوط الحرير " زلفاً " رفيع المستوى، وقد انتهت منه في ليلتها الأولى، وطلبت من زوجها أن يذهب إلى السوق الفرنسية في الإسكندرية، وأن لا يبيع هذا الزلف بأقل من عشرين ديناراً، ويخرج الزوج بشدة الإقبال على المنسوجات الحريرية الرقيقة التي تصدها زوجته، ويمضاعة مظلوماً كل يوم عشرات المرات إضافة إلى ما يجده في البيت من متاع الحياة الزوجية، وطيب المعشرة ولقن أن ما يدره صل فنته الفرنسية على بيتها من الربح، أكثر مما تدره التجارة التي عهدا غزيرة الربح في بيت أبيه، ولقد قال لها ذات يوم " علميني حتى أصل معك، فأني طول عمري ما رأيت صنعة أحسن من هذه الصنعة، ولا أكثر مكمناً منها، وإنها وده أحسن من التجارة ألف مرة " .

ونلاحظ أن الرلوي يضع على لسان الفتى العربي الإعجاب بعالم المنسوجات الصناعية الدقيقة وهي سمة من سمات عالم الفرنجة ومهارتهم، وأنه يضيف إلى ذلك نمية المهارة في هذه الصناعة إلى فتاة فرنسية في مقابل الشائع لدى العرب من محبة التجارة، التي تعتمد على ضروب من الحظ وإحكام الحركة، وافتياز الفرصة، ومساعدة الأقدار أكثر من اعتمادها

على المهارات الدقيقة والإتقان المحكم لجزئية صغيرة، يتم انتقاؤها ومسط
تخطيط عام لجزيئات صغيرة متكاملة، كما هو الحال في عالم الصناعات،
ويركز الراوي على أن الذي يقوم بهذه المهارة، هو فتاة جميلة، لا تحمل
معهما أينما رحلت إلا خبرتها التي لا يمكن أن تضيع منها، لو تغرق في
البحر، وإلا أدواتها التي لا تزيد على إبرتين تضعهما في جراب وتخرجهما
عندما تجد مادة خيوط الحرير، وما أكثر وجودها في مدينة كالإسكندرية،
وهي من خلال هذه الخبرة الكامنة، تستطيع أن تكير الحياة في بيت، وتضمن
له مقومات العيش والسعادة .

وينتقل بنا الراوي إلى مرحلة أخرى، عندما أرادت الفتاة الإفرنجية بعد
سنة كاملة، تنسج في كل ليلة منها زناراً، مما اشتهرت بصناعته حتى عرفت
بنسبتها إليه فأصبح يطلق عليها "مريم الزنارية" أرادت بعد مضي عام، أن
تنسج لحبيبها شالاً حريراً خاصاً مميزاً، لم يتح من قبل لأحد من أبناء
الإسكندرية . وبعد السنة قالت له الجارية: يا سيدي نور الدين، إذا بعثت
الزنار في غد فخذ لي من حقه حريراً ملوناً ستة ألوان، فإنه قد خطر ببالي
أن أصنع لك منديلاً، تجعله على كتفك، ما خرجت بمثله أولاد التجار، ولا
أولاد المملوك، فعند ذلك خرج نور الدين إلى السوق، وباع الزنار، واشترى
الحرير الملون وجاء به إليها فقعدت مريم الزنارية تصنع في المنديل جمعة
كاملة .. وناولته لنور الدين، فجعله على كتفه، وصار به يمشي به في
السوق، فصار التجار والناس وأكابر البلد يقفون عنده صفوفاً، ليتفجروا على
حسنه وعلى ذلك المنديل، وحسن صنعه .

هل أراد الراوي أن يمهّد للكارثة المقبلة من خلال تسهيل التعرف على
الفتاة الإفرنجية، بين آلاف الشوارع والحواري والأرقة في مدينة مزدحمة
بالعرب والفرنجة كالإسكندرية خاصة أننا نعلم أن الفتاة ابنة ملك للفرنج، وأن

جواسيس أبيها تبحث عنها عيونهم، وتسعى وراءها أقدامهم في كل مكان، وأن الإشارة المميزة لها، هي البراعة في نسج الحرير، وأنها لم تنسج هذه المرة قطعة قابلة للتداول والبيع أشبهتها نحو ثلاثمائة وستين قطعة زنار، نسجتها على مدار العام، وإنما تنسج هذه المرة قطعة فريدة، ليست قابلة للبيع ولا التكرار، وإنما هي متديل متفرد يعلم الناس أن من يلبسه هو زوج مريم الزنارية، ويسهل التعرف عليها من خلال شاراته المتحركة في الشوارع.

لقد مهد الراوي الطريق بذلك لتحول مجرى الأحداث، من خلال ظهور جواسيس ملك الفرنجة في الإسكندرية، ومع أن هؤلاء الجواسيس يعتمدون عادة على حدة البصار العيين للمدربين في التقاط الأهداف، وسمعة حركة القدمين القويتين التي تساعد على سرعة السعي نحو الهدف المكتشف، أو سرعة الفرار به، فإن الراوي يجعل شيخ الجواسيس الذي جاء للبحث عن مريم والعودة بها "رجلاً فرنجياً أعور العين اليمنى، وأعرج الرجل الشمال"، وقد علمت مريم بوجوده، وحذرت نور الدين من أن يقع في شباكه.

وتسير الخطوات التالية مؤكدة مخاوف الفتاة الفرنجية ذات النظر البعيد، وغفلة الفتى العربي رغم تحذيره من الوقوع في شباك الأعور الأعرج الفرنسي عندما قالت له مريم: "إن هذا الرجل سيكون سبب فرقتنا، وقد رأيت في تلك المدينة، وأظن أنه ما جاء إلا في طلبي. فقال لها تور الدين: يا سيدة الملاح، إن وقع بصري عليه تقتله ومثلت به، فقالت له مريم: يا سيدي لا تقتله ولا تكلمه ولا تبلمه ولا تشلوه ولا تعانله ولا تجالس له ولا تمشه ولا تتحدث معه بكلام قط، وادع الله أن يكفينا شره ومكره". ومع أن هذا الحوار يحمل من التفصيل ما يظهر أن لفكرة شديدة الوضوح في ذهن

الفتاة الفرنجية، وأن الفتى العربي لا يطلب منه أي شيء سوى السلبية المطلقة، وتلاقي التعامل مع الجاسوس، فإنه لا يصمد في أول لقاء معه، حيث يكتشف الأمور شال مريم الزنارية على كتف نور الدين فيحاول شراءه، ويرفض الآخر، ويزيد الإفرنجي في السعر وهو يرفض، حتى يصل السعر إلى ألف دينار، وهنا يزداد ضغط تجار السوق عليه ليقبل الصفقة ويأخذ هذا الربح الوفير من الإفرنجي الملمون عدو الدين .

وتتصير جلبة السوق الجماعية، التي خضع لها نور الدين على لفكرة الفرديّة المدركة للمخاطر، والتي نبهته إليها مريم، فيسلمه المتدبل (رمز المحافظة على المحبوب)، ويفرح بالمال، وينتهز المندوب الإفرنجي الفرصة، ليخطو إلى هدفه بسرعة، فيدعو للتجار جميعاً - يوعى ربيهم نور الدين - على سهرة عنده، ويهدم بتقديم بذية خمر رومي من معق الخمر، وخروف سمين، وفلكية ونقل، وشبوم . ويحاول نور الدين الاعتذار، فيحلف عليه التجار بالطلاق، ويذهب يقدمه إلى بيت من يعرف أنه جاء ليخطف زوجته، وهو يقبل دعوته على عشاء وكأس خمر، ويوصي الأعر غلمانته، بأن يزيّدوا في شراب نور الدين، حتى سكر وغاب عن وجوده، فلما رآه الإفرنجي مستغرقاً في السكر صار يؤنّمه بالكلام، ثم قال له: يا سيدي .. هل تبيعني جاريتك التي تشتريتها بحضرة هؤلاء التجار بألف دينار منذ سنة، وأنا أعطيك في ثمنها الآن خمسة آلاف دينار، فرفض، ولم يزل الإفرنجي يطعمه ويمسّقه ويرغبه في المال حتى لوصل الجارية إلى عشرة آلاف دينار .. فوافق، ولشهد عليه للتجار "وسجل للصفقة في الصباح أمام القاضي .

إن التوازن في بناء الشخصية، وبعد النظر، وطريقة اتخاذ القرار، والصمود أمامه، والدفاع عنه، سوف تميل كفة الميزان فيه لصالح الفتاة

الإفريقية، إذا قورنت بصاحبها الفتى العربي الذي يجد نفسه في نهاية المطاف، وقد ضاعت منه فتاته بطرق قانونية، ومن خلال دروب سعى إليها هو بنفسه، رغم تحذيره من سلوكها وتحديد المخاطر ألمه.

إن الراوي يستكمل بعد ذلك فصول الرواية على سطح البحر، وفي بلاد الفرنجة حيث تنبه الفتى بعد فوات الأوان إلى الكنز الثمين الذي فقده، فيصر على أن يلحق بها في بلاد الفرنجة، ويأخذه أحد ربانية السفن في ميناء الإسكندرية معه في رحلة مدتها شهران، لكن قرصنة الفرنجة يتصدون للمركب في اليوم الحادي والخمسين للرحلة، ويأخذون من فيها أسرى لملك للفرنجة وينصحونه بنبحهم تقرتاً إلى الله وشكراً له على إعادة لينته إليه، ويتكرر المشهد الذي رأيناه من قبل في معاملة الأسرى حيث يقتل كل الأسرى، ما عدا نور الدين، الذي يكون آخرهم، وتطلب راهبة في الكنيسة من الملك أن يمنحها إياه لخدمة الكنيسة، وتكون تلك فرصته لكي يرى مريم، وهي تزور الكنيسة، ويتمكن من اللقاء بها، وتدير له هي خطة للهرب معه بقارب بحري، وتقوم هي -كالعادة- بكل الخطوات الإيجابية، وتحذره من أن يغفل عن التعليمات؛ حتى لا تفشل الخطة، وتتجح في الوصول به على ظهر قاربها إلى ميناء الإسكندرية، بعد أن تكون قد تنكرت في زي بحار، يقود المركب بمهارة ويقتل مخالفيه من البحارة، وبعد أن تصل بالفعل إلى الإسكندرية تجيء نقطة الضعف ونقص التفكير والتنبير وإفشال الخطة منه، حيث يصر هو على أن يتركها في القالب وينزل إلى الإسكندرية قبلها؛ فيحضر لها ملابس مناسبة: نقاباً، وحبرة، وخفاً، وإزاراً فقالت له: ولكن ذلك ينبغي أن يكون بسرعة؛ لأن التراخي في الأمور يورث الندامة. فقال لها: ما عندي تراخ، وتوجه إلى بيت المعطار صاحب أبيه؛ ليستعير لها من زوجته الملابس، ولكنه ما إن عاد إلى الميناء، حتى وجد رجال الأعور قد لحقوا بها

وأُزِلوا معهم في سفينتهم، وعادوا بها إلى بلادهم، وتكرر المغامرة من جديد ويلحق بها، ويقع في الأسر، ويتعرض للقتل، لكنه ينجو بالمصادفة (ولنلاحظ في كل مرة أن الفتاة الإفرنجية تنجو بالحيلة والتدبير، وأن الفتى العربي ينجو بالمصادفة والمقادير)، وسوف تدبر له من جديد الهرب بحصانين نادرين، طلبت منه أن ينتظرها بهما على باب المدينة، حتى تلحق به، ويهربا عليهما، ويقول الروي: " لما ما كان من أمر نور الدين العاشق المسكين، فإنه قد على باب المدينة ينتظرها ومقلود الحصانين في يده، فأرسل الله عز وجل عليه النوم، فنام، ومنحان من لا ينام، فسرقهما عبد كان يترصدهما، ولمحت الفتاة الإفرنجية، فالتفت به، وصرخته بسيفها، وعادت إلى نور الدين قائم فليقتله، وهربا معاً، وعطفاً فالتفت بهما فرقة من الفرسان، كان لابد من التصدي لهم بالقتال، وسألتهم كمسؤول التقليدي الذي يتكرر دائماً في الموازنة بين شجاعة الفتاة الإفرنجية، والفتى العربي، عندما ركبت هي جوقها وتطلعت سيفها، وتسللت آلة سلاحها، وقالت لنور الدين: ما حالكم؟ وكيف قلبك في القتال والحرب والنزال؟ فقال لها: إن ثباتي في النزال مثل ثبات الفوك في النخل وهي إجابة أصبحت معروفة من هذه النماذج في ألف ليلة، لكن الروي يزيد هذه المرة فيؤكد حجته بالقشعر، فيورد على لسان نور الدين قوله:

يَا مَرْيَمَ فَطَرَجِي لِسِمِّ عَذَابِي لَا تَقْصِدِي قَتْلِي وَتَقُولِي عَذَابِي
مَنْ كُنْ لِي قَتْلِي فَكُونْ مُخَارِبِي إِيَّيْكَ يَلْزَعُ مِنْ تَعْلَقِي عَرَابِي
وإذا نظرتَ الفلزَ فزَرَعُ خَيْلِي وَأَبُولُ مِنْ خَوَالِي عَلَى نُسُوبِي
ويكمل الأبيات بأنه لا يحسن الطعام إلا في ميادين الحب والغرام، وهذا تصوير نهكي يريد من خلاله الروي أن يحدد المفارقة بين تكوين الفتاة الإفرنجية الشجاعة والفتى العربي الجبان .

وشجع مريم الزنارية في النجاة بعاشقها، والعودة به إلى بلاد المسلمين مما يدفع ملك الفرنجة، وقد عجز عن إرجاعها يكتب إلى الخليفة هارون الرشيد " يتضرع إليه فيه، ويطلب ابنته مريم، ويسأله من فضله أن يكتب إلى سائر بلاد المسلمين بتحصيلها، وإرسالها مع رسول أمين، ويعدّه بأن يهب له في مقابل ذلك نصف مدينة روما الكبرى؛ لينني فيها مساجد للمسلمين ويحصلوا على خراجها " لكن الراوي يجعل هارون الرشيد بعد أن تأتي إليه مريم ونور الدين ويسمع منها هي أكثر مما يسمع منه، يقتنع بحجتها ويتكفل بحمايتها زوجة لنور الدين .

إن الراوي يصور الفتاة الإفرنجية على أنها نكية جميلة عملية مديرة فهي شجاعة في الحرب، مخلصه في الحب، ماهرة في إدارة بيتها وزيادة دخلها، لها وجودها المؤثر في تحديد مصيرها ومصير أمتها، وحتى إذا لحقتها الشيوخوخة تصير ماهرة مديرة، تلحق من الضرر بأعدائها أكثر مما يلحق مئاة الفرسان.

وفي المقابل تكاد تغيب صورة الفتاة العربية المسلمة، في مجال الصراع تتصارع صورة الفتى، إذا قورنت بصورة الفتاة الإفرنجية فتكون له كثير من صفات السلبية والتواكل والخضوع للمصانفات والإدعاء في المقابل أنه يدخر قوته ومهارته إلى مجالات الغرام، التي تكتمل صورتها بالقادة والملوك والأغنياء، وقد تمروا بمئات الفتيات من مختلف الجهات، وضخوا في سبيل ذلك بكثير من مصالح الفرد والجماعة .

ونكاد نتصالح في الختام هل يقع الراوي في الانبهار، وهو يرسم ملامح صورة مجتمع عالم الفرنجة، وخاصة عالم النساء أم أنه يوجه كثيراً من النقد لمجتمع المسلمين في عصره من خلال التركيز على ما يراه ملامح إيجابية هناك تشف بالضرورة عن ملامح سلبية هنا ١٢

**صورة المسلمين في أقدم ملاحم
العصور الوسطى الأوربية
أنشودة رولاند**

دراسة وترجمة للنصوص الرئيسية في الملحمة

لعل تاريخ الأدب المقارن، لا يعرف عملا أصدق دلالة في التعبير عن الروح التي سادت أوروبا تجاه المسلمين في العصور الوسطى، من أنشودة رولاند La Chanson de Roland تلك الملحمة الغنائية التي تتقن بالبطولات الطارقة لرولان ابن أجي الإمبراطور شارلمان، إمبراطور فرنسا، وأوروبا من بعد، في نهاية القرن الثامن، وهي بطولات تجسدت على نحو خاص، في موقعة، رونسيفو عام ٧٧٨ والتي دارت بين مؤخرة جيش شارلمان المائد من أسبانيا بعد فشله في الاستيلاء على مدينة سرقسطة الإسلامية آنذاك، وبين مجموعة من المسلمين (كما تقول الملحمة) كمنوا لمؤخرة الجيش في القيم المنيعة لسلاسل جبال البيرنيه، عند مشيخ رونسيفو، واستطاعوا أن يجهزوا عليها وعلى قائدها رولاند، الذي رفض في كل الحالات، أن يتفخ في بوق الاستغاث، لكي يمود إليه شارلمان ومقعدة الجيش، وأثر أن يتولى بنفسه، قتال المسلمين (الكفرة على حد تعبير الملحمة) وأباد منهم المئات قبل أن ينفذ آخر أنفاسه، وممها قنفة وأمنة في بوق الاستغاث نبهت شارلمان فعاد مصرعا لكي يثار لابن أخيه، ويجهز على ما بقي من جيوش المسلمين، ويفتح مدائنهم ويستولى على حصونهم.

وإذا كانت درجة الشروع لعمل أدبي تعد مؤشرا هاما من مؤشرات نجاحه، ودلالة على قدرته على التعبير عن روح الأمة، أو عن صدوره عنها في بعض الأحيان، فإن أنشودة رولاند، تعد من هذه الزاوية واحدة من أهم الأعمال التي عرّفها تاريخ الآداب الأوروبية في العصور الوسطى والحديثة على السواء، ويكفي دلالة على صدق هذا التصور، أن تقرأ رأيا كراي مؤرخ الأدب الفرنسي آدموند أوب الذي يختتم به مقدمته لإحدى الطبقات الحديثة للملحمة سنة ١٩٢٤، يقول: « إن الشعوب الثلاثة، التي حملت على التوالي شملة الحضارة، وأسلمها كل منها لمن ياله، استطاع كل شعب منها أن يقدم للعالم نموذجا أدبيا للمخازب، في شكل بطل

ملحمي، فقدمت الهند شخصية « راما » في ملحمتها الشهيرة، وقدم الاغريق شخصية « أخيل » الذي تقى هوميرو بطولاته في الإلياذة، أجمل عمل شعري أنتجته الروح الإنسانية، وأخيرا قدمت فرنسا شخصية رولاند كنموذج مثالي للفارس المسيحي الذي يجسد مفهوم حب الله والوطن ⁽¹⁾.

كان من مظاهر هذا الشروع الذي لقيه هذه الملحمة منذ أن تمت كتابتها في القرن الحادي عشر، أنها أصبحت تروى وتقتنى، على نحو خاص، طوال رحلات الحج الشاقة، التي يقوم بها الحجاج المسيحيون إلى قبر القديس سان جاك دي كومبيستل في أسبانيا، وكان الحجاج، طلبا لمزيد من الثواب والأجر، يمزون بنفس الطريق الوعرة، التي مر بها رولاند ورفاقه، في طريق هودتهم من أسبانيا، ولقوا بها ما لقوا على يد المسلمين، وكان يقوم بالقص والإنشاد، فسأوسة محترفون، ثم أصبحت الملحمة أيضا « النشيد » الرسمي للعمليات الصليبية المتجهة إلى المشرق وإلى بيت المقدس خاصة، طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، تخفف من جموع الصليبيين رحلة المناء الطويلة إلى الشرق، وتشد من أزر المقاتلين.

وانتشرت الملحمة التي كتبت في البدء بلهجة نورماندية إلى اللغات الأوروبية الأخرى، فعرفت ترجمة لها إلى اللاتينية وأخرى إلى الألمانية على يد القسيس كوانراد في منتصف القرن الثاني عشر، وترجمت إلى النرويجية في القرن الثالث عشر، وفي نفس القرن تمت ترجمتها إلى الإيطالية حوالي ١٢٣٠، وبدأ تأثيرها في الأدب الإيطالي يأخذ مظاهر متمددة، ففي إحدى الروايات الإيطالية التي كتبت في القرن الخامس عشر، يتحول رولاند إلى فارس عاشق، يقع في هوى إحدى المملكات ويتزوجها، فتغضب حبيبته الفرنسية لنجليك وتقرر أن تخونه مع أحد الجنود المسلمين ⁽²⁾ ومن هذه الزاوية يمتد التأثير إلى الأدب الألماني فتظهر فيه للمرة الأولى - كما يقول العلامة فان تيجم - شخصية الفارس العاشق الذي يشتد

(1) Edmond AUBE. La chanson de Roland. texte annoté Paris 1924 P. XXIII.

(2) Philippe Van TIGHEM. Dictionnaire des Litteratures v. III. P. 3355.

بأسه أمام الرجال، وتشدد رفته أمام النساء، ويكون ذلك من عوامل نشأة مفهوم جديد للحب في الأدب الألماني⁽¹⁾، ولم يقتصر تأثير شخصية رولاند في المصور الوسطى على إلهاب الشغور الجماعي، والتأثير في الأعمال الأدبية، بل أثارت خيال الفنانين أيضا، فظهرت على جدران الكنائس، وعلى زجاج نوافذها، صورة رولاند، وهو يطيح بسيفه الشهير رقاب مشرقات من المسلمين، أو هو يحاول تحطيم هذا السيف نفسه على إحدى الصخور قبل أن يموت، حتى لا يترك أعداءه، أو صور أمراء المسلمين وهم يقدمون الولاء لشارلمان، طالبيهم منه أن يأتي إلى سرقسطة لكي يساعدكم ضد الأمير عبد الرحمن الأموي صاحب الأندلس، وقد حفظ تاريخ الفن المسيحي في المصور الوسطى كثيرا من «الرسوم» التي تدور حول هذه المأخمة.

ولم يكن المصور الحديث في أوروبا، أقل احتفاء بهذه الملحمة من المصور الوسطى، فمثلا أن كتب هنري مونان في عام ١٨٢٢ روايته عن موقعة «رونميفو» انطلاقا من وثائق حث عليها في المكتبة الملكية، وتبعه فرانسيسك ميهيل ١٨٢٧ بطبع أول مخطوطة للملحمة رولاند حث عليها في مكتبة أكسفورد، منذ ذلك التاريخ، وسهل الدراسات والتحقيقات للملحمة والترجمات إلى اللغات الأوروبية الحديثة شعرا أو نثرا لم يتوقف، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال، أن لغة كالفرنسية الحديثة، توجد بها الترجمات التالية لأنشودة رولاند:

(أ) ترجمات في شعر مقفى:

١ - ترجمة موريس بوشار ١٨٩٩

٢ - ترجمة هنري شاملرد ١٩١٩

(ب) ترجمات في شعر حر:

٣ - ترجمة لويس دي جولفيل ١٨٧٨

(1) Guillaume PICOE. La chanson de Roland. V. I. P. 19.

(ج) في نشر مسجوع:

٤ - ترجمة ليون كليدات ١٨٨٧

(د) ترجمات في نشر مطلق:

٥ - ترجمة ليون كوتير ١٨٧٢

٦ - ترجمة جوزيف بيدير ١٩٢٢

٧ - ترجمة جيوم بيگو ١٩٦٥

(هـ) اختصارات في فرنسية معاصرة:

٨ - ترجمة شايون ١٩٦٤

٩ - ترجمة بيير دي بومون ١٩٦٤

وأنا أذكر هذه الترجمات على سبيل المثال لا الاستقراء الكامل، ودون الحديث عن الدراسات الكثيرة عن أنشودة رولاند، سواء تلك الدراسات المستقلة، أو تلك التي تتعرض لها من خلال الحديث عن الملاحم، أو عن أدب العصور الوسطى بصقة عامة. وحتى «السينما» لم تغب عن مجال هذا التأثر، فظهر على الشاشة الفرنسية في أواخر السبعينيات في القرن العشرين، فيلم يحمل نفس عنوان الملحمة.. أنشودة رولاند. ومع أن الفيلم يسخر من الروح التي سادت طوال العصور الوسطى وتحركت على ضوئها أجيال وأجيال، مرددة - دون تبصر - بعض النصوص التي يث بها القساوسة دفنًا زائفا، مظهرا ذلك كله من خلال مسيرة حملة صليبية، حشد لها آلاف مؤلفة بينهم النساء والأطفال والمرضى، ومركزا في الوقت ذاته على روح جديدة تثبت في حياة بين صفوف الجيش، روح مجتد شاب يهوى كتابة التاريخ، ويقتضل أن يقضى وقت الفراغ في كتابة تاريخ الموقعة.. بدلا من الاستماع إلى أنشودة رولاند، ... مع التنبيه على ذلك التيار الذي يعمود الفيلم، فإنه في واقع الأمر يعد جزءا من تأثير الملحمة ذاتها على الفن السينمائي.

هذا الشيعي الذي رأينا جزءا من مظاهره في القديم والحديث من الإنتاج الأدبي والفن، راجع بالطبع أولا إلى جودة البناء الفني الذي تتميز به الملحمة، وراجع كذلك إلى عمق القضية التي تعالجها، قضية الصراع بين الشرق والغرب؛ الصراع الحضاري عامة، والصراع الديني الذي يتخلل كل الطبقات ويتخذ أشكالا متعددة، تصبح في بعضها هائلة أقرب إلى التناقض، وفي بعضها الآخر ساخنة أقرب إلى الضحك، لكن هناك ظاهرة أخرى، يمكن أن يعود إليها بعض السبب في طول أمد هذا الشيعي، وهي ظاهرة خاصة بتاريخ هذا العمل ذاته، ذلك أن الحدث التاريخي الذي تدور حوله الملحمة وهو موقعة رنسيفو، تم في القرن الثامن، لكن الملحمة ذاتها لم تكتب إلا في القرن الحادي عشر لتحقيق قدرا من الشيعي «الشعبي» في المصور الوسطى؛ ثم لم تكتشف مخطوطاتها إلا في الربع الثاني من القرن التاسع عشر لتأخذ هذه المرة قوة دفع جديدة مع التحقيقات والترجمات والدراسات في العصر الحديث. تاريخ «أنشودة رولاند» إذن يمكن أن يقسم إلى ثلاث مراحل:

١ - مرحلة الحدث التاريخي .

٢ - مرحلة التدوين الملحمة .

٣ - مرحلة الاكتشاف والتحقيق. وسوف نحاول أن نقف أمام كل واحدة من هذه المراحل على حدة، محاولين الاهتمام إلى المناخ الذي أعطى العمل الفني فرصة النماء والانتشار.

أولا، مرحلة الحدث التاريخي: تقول أبيات الملحمة أن الإمبراطور شارلمان مكث في أسبانيا سبع سنين، دانت له فيها كل المدن إلا سرقسطة التي ظل يحاصرها وعندما ضعف صمود حاكمها الملك مارسيل، أرسل وهذا إلى الإمبراطور يعرض عليه إن هو فك الحصار عن مدينته وعاد إلى فرنسا، أن يدين له بالولاء ويرسل له من خراج مدينته ما يشاء، وسيرسل معه عشرين من أبناء الأمراء رهينة في يد الفرنسيين وتأميننا ضد احتمال عدم وفاء المسلمين، وعندما سمع شارلمان

ومجلس قرأه هذه الشروط كان ممن عارضها بشدة الفارس رولاند داهيا إلى إكمال الحرب ومعلنا أن النصر على الأعداء قريب، وكان ممن أيدها جاتلون أحد شيوخ الأمراء، وانتهى الأمر إلى الموافقة على قبولها وإرسال مندوب من قبل الإمبراطور إلى ملك سرقسطة، وهنا اقترح رولاند أن يكون جاتلون هو حامل رسالة الإمبراطور، لكن جاتلون، الذي كان يخاف من أن يقتله المسلمون رفض، ولم يقبل الإمبراطور رفضه، وأصر على إرساله، فذهب مضمرا في نفسه حقة على رولاند الذي اقترح اسمه وهازما على الانتقام، وخلال رحلته إتفق مع ملك للمسلمين على أن يدبروا كميناً للتخلص من رولاند الفارس الذي هانى منه المسلمون كثيرا، وتم الاتفاق على أن يحاول جاتلون من ناحيته أن يجعل رولاند قائدا على مؤخرة جيش الانسحاب، وأن يجمع جيش مارسيل كل قوته ليوجه ضربه قاضية لهمة المؤخرة وقائدا، وذلك ماتم تنفيذه في موقعة رونسيفو، وعاد الجيش الفرنسي حين علم بأنباء الموقعة، فوجد رولاند وجنوده قتلى، فانتقم شارلمان من الجنود المسلمين أولا ثم من جاتلون الخائن ثانيا.

هذه هي الوقائع التي تتضمنها الملحمة. فما مدى صحتها من الناحية التاريخية؟ وماذا يقول المؤرخون الفرنسيون والأسبان والعرب القدماء حول أحداث هذه الفترة؟ وهل كان المسلمون حقيقة هم الذين هاجموا مؤخرة جيش شارلمان؟ إن الميولات التاريخية الفرنسية التي عاصرت الأحداث أو كانت قريبة منها، تختلف في تقديم إجابة واضحة، فهناك وثقتان معاصرتان ترجع إحداهما إلى سنة ٨٣٠ تؤكدان المضمون التاريخي للملحمة^(١)، ووثيقة أخرى للمؤرخ الأسباني داماسو التمسو ترجع أيضا إلى المسلمين أسباب الهجوم على مؤخرة الجيش وقتل رولاند^(٢)، ولكن هناك مصادر أخرى تاريخية تقول أن الهجوم الذي وقع على الجيش إنما قام به «الباسك» المقيمون في المناطق الجبلية الواقعة بين أسبانيا وفرنسا، وهو

(1) Van Tieghem, op. cit., v. III, P. 3355.

(2) Guillaume Picot, op. 10.

شعب له طبيعة خاصة مختلفة عن طبيعة الفرنسيين، ومازال يحتفظ بعلامه استقلاله ويثير مشاكل ذات طابع سيانسي للفرنسيين والأسبان حتى اليوم، وأقدم هذه الوثائق دون بعد نحو عشرين عاما من موت الإمبراطور شارلمان Vite Karoli tomel chap. وتذكر هذه الوثيقة أن سبب عودة شارلمان من أسبانيا، بعد أن كان قد دعاه إليها سليمان بن العربي حاكم سرقسطة والذي كان على خلاف مع الأمير عبد الرحمن، أن السكسون قد تمردوا ضد شارلمان فاضطر للعودة، وأثناء عبوره من مضائق البيرنييه تعرضت له مجموعة من ثوار الباسك، فهاجموا الجيش (١). ويتردد صدى هذا الرأي الأخير كثيرا في كتب المؤرخين الفرنسيين، ويميل إلى القطع به المؤرخون المعاصرون، يقول بيير ميكيل في كتاب له عن تاريخ فرنسا صدر ١٩٧٦ عند تعرضه لهذه الفترة : « بناء على طلب حاكم برشلونة: تدخل شارل، ضد المسلمين الذين غزوا جنوب بلاد الغال، وأرسل في عام ٧٧٨ جيشين لمقاومة قوات الأمير، ويعد أن تجاوز سهول البيرنييه، نما إلى علمه وجود تمرد في بلاد السكسون، وكان عليه أن ينسحب، وكانت مؤخرة الجيش يقودها رولاند ، ووقع في كمين أعداه الباسك ، وليس المسلمون كما تقول الملحمة » (٢).

على أن هناك رأيا ثالثا لدى المؤرخين ومؤرخي الأدب الفرنسيين، وهو ما يشير إلى احتمال وجود تنسيق بين المسلمين والباسك للهجوم على مؤخرة الجيش، حيث إن المنطقة التي وقع فيها الهجوم لم تكن في قبضة المسلمين آنذاك، وكان شارلمان عدوا لكل من الباسك والمسلمين على السواء (٣).

ماذا يقول المؤرخون المسلمون؟ إن الحادث بالطبع لم يكن ذا شأن خطير عندهم، فإبادة كتيبة من مؤخرة جيش العدو، أمر كان شائع الحوادث، بين مسلمي أسبانيا وجيرانهم الفرنسيين، وخاصة في القرن الثامن، قرن الصراع المستمر بين

(1) Guillaume PICOT. op. cit., p. 9.

(2) Pierre MIQUEL. Histoire de La France. Paris 1976 p. 59.

(3) Edmond AUBE. op. cit., p. XI.

الجائنين والذي كاد يفتح فيه المسلمون فرنسا ومن ورائها أوروبا، لولا أن نجح شارل مارتل في صدحهم في موقعة بواتييه عام ٧٣٢ أى قبل تلويح تلك الموقعة بنحو خمسة وأربعين عاما، ومع ذلك فإن الأثير يؤرخ لقضية سرقسطة وتمرد حاكمها سليمان بن يقطان الكلبى على عبد الرحمن الأموى، واستماتة سليمان بشارلمان الذى يسميه ابن الأثير قارله، ويمكن أن يفهم من بعض إشارات ابن الأثير أن المسلمين كان لهم يد في هذه الموقعة، يقول ابن الأثير في حديثه عن أحداث سنة ١٥٧ هجرية (حوالى ٧٧٢م) : « وفيها أخرج سليمان بن يقطان الكلبى قارله ملك الإفرنج إلى بلاد المسلمين من الأندلس، ولقيه بالطريق وسار معه إلى سرقسطة، فسبقه إليها الحسين بن يحيى الأنصارى، من ولد سعد بن عباد وامتتح بها، فاتهم قارل ملك الإفرنج سليمان، فقبض عليه، وأخذ معه إلى بلاده، فلما أبعد من بلاد المسلمين وأطمان، هجم عليه مطروح وعيشون ابنا سليمان وأصحابهما، فاستنقذا أباهما ورجما به إلى سرقسطة ودخلوا مع الحسين ووافقوا على خلافة عبد الرحمن » (١).

فإشارة ابن الأثير إلى أن الهجوم حيث بعيدا عن بلاد المسلمين، وأنه انتهى بالنجاح، يمكن أن تلتقى مع روايات المؤرخين الفرنسيين عن وقوع الهجوم من منطقة الباسك، ويمرر هذا الاحتمال أن شارلمان يعود في الملحمة ومعه رهاثن من أبناء المسلمين الأمراء، وعند ابن الأثير يعود « قارله » ومعه الأمير سليمان نفسه، وقضية الخيانة مشار إليها هنا وهناك، سواء خيانة سليمان لقارله أو خيانة جائلون لشارلمان ورولان، وإذا كان ابن الأثير لم يقدم هنا كثيرا من التفاصيل فإنه أشار في أحداث سنوات أخرى تالية، إلى مدى تأثير قضية سرقسطة وخروج أميرها واستماتته بملك الإفرنج، على سياسة الدولة الأموية في الأندلس، فقد أشار في الحديث عن سنة ١٦٢ إلى ذلك حين قال « وفيها أظهر عبد الرحمن الأموى صاحب الأندلس، التجهيز للخروج إلى الشام بزعمه لمحو الدولة العباسية، وأخذ ثاره.

(١) الكامل لابن الأثير، الجزء السادس، ص ٢٢ وما بعدها، وأظهر كذلك تفاصيل أخرى عن الحروب المتبادلة بين عبد الرحمن وشارلمان في أحداث سنة ١٦٣ و ١٦٤ عند ابن الأثير.

فحص عليه سليمان بن يقطين والحسين بن يحيى بن سعيد بن سعد بن عثمان الأنصاري، واشتد أمرهما فترك ما كان عزم عليه ^(١).

ثانياً: مرحلة التدوين الملحمي للحدث التاريخي

سجل المؤرخون كل ما ارتضى أن يسجله، حسب اختلاف الدافع وموقع المؤرخ من الأحداث، ولا ننسى أن تدوين التاريخ، كان يتم معظمه آنذاك بطريقة « رسمية »، وأن الموامل « السياسية » يمكن أن تلعب دورها في اختيار صيغة كتابة الحدث، وقد يكون اعتراف الجانب الفرنسي في تلك المرحلة، بتلقى هزيمة من « الياسك » أهم من اعترافه بتلقى هزيمة من المسلمين، ولكن « الحكاية » ظلت على المستوى الشعبي تروى على أنها واقعة حدثت بين المسلمين وأن مسيحيين، وظلت السنوات تتباعد والأسطورة تنمو على مستوى شفاهي دون أن تدون، وهي في كل ذلك تتباعد عن الحقيقة بالمعنى التاريخي، تلك الحقيقة التي لم تعد إلا متبعا شديد البعد، لا تستطيع المياه الصادرة عنه أن تحتفظ بنفس المذاق واللون رغم مرورها باللون متباينة من المناخ والتربة، ولكنها في الوقت ذاته تقترب من الحقيقة بالمعنى الأسطوري، تلك الحقيقة التي تتلام مع ذاتها، وتخلق من البراهين الفنية ما يبعث الحياة في جوانبها. وإذا كان الحدث التاريخي قد تم في القرن الثامن، قرن الصراع الساخن بين المسلمين « المهاجمين » والمسيحيين « المدافعين » فإن التدوين الملحمي كان ينتظر فترة صراع ساخنة مماثلة، وإن كانت قد أخذت في هذه المرة اتجاها عكسيا في صراع القوى، ولم تات هذه اللحظة إلا بعد نحو ثلاثمائة عام في القرن الحادي عشر.

فلم كانت هذه اللحظة ملائمة للتدوين الملحمي؟

كان القرن الحادي عشر هو القرن الذي اتسع فيه نفوذ الكنيسة والبابوية في أوروبا اتساعا هائلا، وعرفت بدايات ذلك القرن، باباوات مثل يوحنا الثاني عشر،

(١) المرجع السابق .

وجريجوار السابع، اللذين كانا يجبران ملوك أوروبا على الخضوع أمامهما، وكانت
رغبة البابوية الممثلة، أن يتحول بأس المسيحيين إلى أعدائهم، بدلا من الحروب
والصراعات الداخلية التي كانت تشهدها أوروبا، وكانت الأندلس الإسلامية المجاورة
هي أقرب مجال يمكن أن تتحقق فيه هذه السياسة، وخاصة أن مسيحيي شمال
إسبانيا كانوا قد بدأوا يكونون رأس حربة ضد الوجود الإسلامي في الأندلس،
وتنظم الحملات الصليبية إلى إسبانيا، وجمعت لها النذور، وأصدر البابا الكسندر
الثاني صكوكا بالفقران لكل من اشترك في الحرب ضد المسلمين، وأعلن البابا
جريجوار السابع، أن أرض المسلمين « المحررة » ستكون ملكا لمن يفتحها من جنود
الله المسيحيين، وكان يحتفل بتحويل المساجد إلى كنائس، ولقد دعا بيير الأول
أساقفة تولوز وبيوردو وليسكار لاحتفلوا معه بتحويل المساجد إلى كنائس في
المناطق التي تم فتحها من بلاد الأندلس، ثم تعددت الحملات الصليبية سواء إلى
إسبانيا أو المشرق أو جزر البحر المتوسط، فكانت حملة فرسان نورماندي
ويورجوتيا عام ١٠٦٤، والمعركة بين ملك كاستيل وقوات المرابطين عام ١٠٧٢،
وسقوط بيت المقدس في أيدي الصليبيين عام ١٠٩٩ مع الحملة الصليبية الأولى،
ثم حملة لويس السابع عام ١١٤٧ - ١١٤٩. طوال هذه الفترات، كان الشعور السائد
في أوروبا، كما يقول جيهوم بيكو، ملغضا في الشعار الذي رفعته الكنيسة: « أجدر ما
يمكن أن تصنعه، هو أن ترفع السيف في وجه مسلم » أو « اقتل مسلما وادخل
الجنة » (١).

في هذا المناخ كتبت الملحمة التي نحن بصدد « أنشودة رولاتد » مرعدة
صدي حدث تم في مناخ مماثل قبل ثلاثة قرون، ولكن إذا كان « المداغمون » في
القرن الثامن، لم يكن المناخ يسمح لهم إلا بالتقاط الأنفاس والآنين، فإنهم الآن وقد
أصبحوا « مهاجمين » يستلجمون التفتن وكتابة الملاحم. لكن الملحمة بالتأكيد
ليست إعادة كتابة التاريخ، وإلا لم يكن لها حظ من الحياة، أكثر من حظ صفحة في

(1) Guillaume PICOT, op. cit., p. 11.

كتاب مؤرخ، وإنما هي إعادة تشكيل عناصره، تبعا « للحقيقة » الملحوبة الخاصة، ومن هنا فقد جاءت « أنشودة رولاند » لكي تحول موقعة رونسيغو إلى حملة صليبية، في القرن الثامن، قبل أن تعرف الحملات الصليبية بوقت طويل، وجعلت من شارلمان أباً للمسيحية، بتصديه للمسلمين الأسبان، وبيئاته من قبل لكهنسة « سان ماري لاتيئي » في بيت المقدس، ولكي تحقق هذا الهدف حولت شارلمان الذي ولد سنة ٧٤٢، والذي كان عمره وقت الملحمة ستة وثلاثين عاما، حولته إلى شيخ كبير أبيض الشعر، خاض كثيرا من المواقع وانتصر في كثير من الحروب، وقدرت بعض أبيات الملحمة عمره بمائتي عام، كذلك حولت شخصية « رولاند » إلى فارس مسيحي، يقاتل أعداء الله الملحدين، وفي هذا الصدد وصفت الملحمة « مسلمون في أول أبياتها، بأنهم كفار يمينون محمدا ويميدون كذلك » أبو لؤ « (١) ولا يحبون الله، على أن الملحمة قدمت كل ذلك من خلال جرعة ديناميكية صاعدة، لتتطور وفقا لمنطق قتي ملموس، وتبلغ قممتها مع قمة الحدث، وسادت ذلك بقصة حب رولاند وإنجليك أخت صديقه ورقيقه الفارس أوليفييهير الذي يكون مع رولاند نموذجين متقنين في الهدف ومختلفين في الوسيلة، ويكونان معا نموذج « الوفي البطل » في مقابل شخصية « جائلون » الذي يقدم نموذج « الخائن الجبان ».

على أن هناك تحويرا آخر، على مستوى لغوي هذه المرة، وهو يتصل بالأسماء التي أعطيت للشخصيات الإسلامية في الملحمة، بدءا من الملك مارسيل ملك سرقسطة وانتهاء بالأمراء وقواد الكتائب، ينبغي أن نلاحظ هنا، أن معظم هذه الشخصيات هي شخصيات أسطورية، ومن ثم فهناك حرية لدى المؤلف الملحمي أن يلبسها من الأسماء ما يشاء بشرط أن تتسق هذه الأسماء مع بقية سمات الشخصية وانتمائها من حيث الدين والجنس خاصة، وسوف نرى أن هذه الأسماء لا تمثل حقيقة الأسماء الشائعة في اللسان العربي، وإنما طريقة وتصور الطرف الأوربي الآخر لها، وفي هذا الصدد فإننا نتوقع بالطبع أن تحدث نفس الظاهرة عند العرب بالنسبة لأسماء الأوربيين، وقد رأينا مثالا منها في نطق اسم « شارل » أو « شارلمان » حيث تحول عند ابن الأثير إلى « قارله » وينبغي كذلك ملاحظة أن هذا

اللون من التحويل، يحدث حتى على مستوى الأسماء التاريخية الحقيقية، ونطق العرب لاسم « شارل » واحد منها، وكذلك نطق الفرنسيين لأسماء عربية شهيرة مثل اسم النبي محمد، الذي يطلق « ما هو ميت » Mahomet حتى إنه في الفرنسية المعاصرة، يفرق بين اسم محمد Mohamet اسم علم شائع يطلق على أي فرد، وبين الاسم التاريخي للنبي محمد Mohamed، وكذلك الشأن بالنسبة لاسم الفيلسوف ابن رشد الذي يطلق « أفيروس » Averroes وابن سينا الذي يطلق « أفيسين » من Saladin. وكذلك صلاح الدين الأيوبي الذي يطلق « سالادان » Avicenne الطيبي إذن أن تعتمد الأسماء الملحمة أو التاريخية قليلا أو كثيرا عن طريقة نطقها الأصلي، عندما تنتقل إلى لغة أجنبية، ومع ذلك، فإنها تحتفظ بجزء من ملامحها الأصلية، فكيف كان الشأن بالنسبة لأسماء « أنشودة رولاند »؟ إن اسم الملك « مارسيل » ملك سرقيطة، هو في رأي بعض شراح الملحمة اسم أسطوري⁽¹⁾، ومع ذلك فإقتى أمتقد أنه تحريف لاسم « سليمان » بن يقطان حاكم سرقيطة في ذلك الوقت، وإذا علمنا أن الاسم في بعض المخطوطات هو مارسيم Marsim، استعلمنا أن نجد في طريقتي نطق الاسم، ثلاثة حروف من حروف سليمان، هي السين واللام والميم، وإذا أضفنا إليها الهاء التي توجد أيضا حرفا ضامتا في الاسم العربي، وحركة مد في النطق الفرنسي، أصبح معظم حروف الكلمة العربية معنا في اسم بطل الملحمة، ولا شك أن النقاش حول أسطورية اسم « مارسيل » أو تاريخيته، إنما هو جزء من النقاش حول التحقيق التاريخي للحدث الملحمة، كما سبق أن أشرنا من قبل.

إلى جانب اسم مارسيل، توجد أسماء عربية أخرى محرفة، مثل الحكيم « بلانكاندن » وكثير موران « أحد السادة » فالسارون « أخى الملك، و « موريان » و « جراتدون » من القواد، ويلاحظ على هذه المجموعة من الأسماء، أنه مع صعوبة ردها جميعا إلى أسماء عربية مقابلة، فإنها تتميز في مجموعها بانتهاؤها بحرف

(1) La Chanson de Roland. les Classique illustres Haitier p. 13.

النون، وهو حرف تختتم به كثير من الأسماء المربية، وربما على نحو خاص تلك الأسماء التي كانت تحتفظ بطابع أندلسي مثل ابن زيدون وابن خلدون وابن صيدون، وبالإضافة إلى ذلك فكون النون حرف رنين يجعلها عندما يقع عليها النبر في نهاية اسم العلم، الحرف الوحيد الذي يكاد يلتقطه «الأجنبي» عن اللغة المربية عندما يسمع اسما يختتم بها، فإذا تخيلنا كذلك طريقة النطق «اللهجي» وهو ما يمكن تلمسه في نطق أهل المقرب الأقصى اليوم من السرعة والتداخل في المقاطع الأولى للكلمة، والوضوح والنبر في المقطع الأخير، أدركنا أن ما كان يمكن أن تلتقطه الأذن الفرنسية آنذاك، أن أسماء العرب تنتهي عادة بحرف النون، فإذا حاول القاص الشعبي أو كاتب الملحمة أن يحاكيها، فمن الطبيعي أن تجيء أسماء كثير من أبطاله على النحو الذي أشرنا إليه، تماما كما نحاول نحن الآن محاكاة أسماء روسية فتختتمها بـ «ف» أو أسماء تشيكية فتختتمها بـ «تش» تقليدا لرخاروف ومايكوفتش مثلا.

إذا صحت هذه الملاحظة، فإنها يمكن أن تفسر جانباً من «محاكاة» الأسماء المربية في الملحمة، لكن ستبقى مجموعة أخرى من الأسماء كذلك التي تنتهي بحرف السين مثل «كورسالييس» و «ماليريميس» و «نارجيس» وقد تكون محاكاة لبعض لهجات البيرير التي كانت بالتأكيد حية وشائعة في تلك المناطق.

أيما ما كان الأمر، فقد كتبت «الأنشودة» في القرن الحادي عشر في المناخ النفسي الذي يبناه «محتفظة بهذا القدر من» التحوير «الذي يحدد علاقتها بالواقع التاريخي كما رأينا، ولكن.. من هو الذي كتب الملحمة؟ إن البيت الأخير في «أنشودة رولاند» يقول: هكذا انتهت القصة الجميلة كما حكاهما (١) لكم «بيبردي بونوت». ولكن مؤرخي الأدب، لا يعرفون عن هذا الاسم شيئا، ومن ثم فقد دار النقاش للاهتمام إلى مؤلف أو مؤلفي الملحمة، وفي هذا الصدد برزت نظريات

(١) في بعض النسخ يجيء اسم «تورود» بدلا من «بيبردي موت» لكن في كل الحالات يظل الاسم «حكي» declinet باللاتينية غامضا، فيمكن أن يكون معناه «الف» أو «نقل» أو «روى» كما يقول جيوم بيكو.

عدة، منها نظرية هنرى مونان، التي تمكس رأى الروما نتيكين، في أن أنشودة رولاند عمل شعبي جماعي كتبته أجيال متعاقبة، ولها يمكن أن تكون قد شاعت أولا في شكل أغنية شعبية قبل أن تتحول إلى ملحمة، وبين أنصار هذا الرأى من يرون أن هيكل الملحمة مأخوذ من أسطورة جرمانية قديمة، يحمل البطل الوفى فيها اسم « رولند » والخائن اسم « جامالو » وهما ليسا بعمدين من اسمى رولاند وجانلون بطلى الملحمة. على أن التحليل الداخلى للتمس يثبت أن هناك وحدة في التخييل والأداء، مما يستبعد به أن يكون المؤلف جماعة أو جماعات. ومن هنا ظهرت نظرية المؤلف الواحد المجهول، ويرى « بينجر » أن شاعرا عبقريا التقط الأسطورة من على ألسنة الحجاج الذاهبين إلى قبر سان جاك دي كومبستل وأعاد صياغتها الفنية، بينما يرى « بوفيه » أن ذلك الشاعر للمجهول استلهم وثائق التاريخ مباشرة.

وسواء صح ذلك الافتراض أو غيره فإن القرن الحادى عشر، قرن الحروب الصليبية المليء بمشاعر خاصة نحو المسلمين، قد جسد في شكل أدبي راق، حادثة تنتمى إلى القرن الثامن الذى كان فيه الصراع أيضا على أشده، بين المسلمين الذين يدقون أبواب أوربا من خلال مرتفعات ألبيرنيه، وبين المسيحيين الذين لا يريدون أن يفتحوا هذه الأبواب.

على أن هذا العمل الذى دُون في القرن الحادى عشر، ظل طوال العصور الوسطى، في عهد ما قبل للملحمة، عملا شافيا. ومع مجيء عصر النهضة، أغلقت كثير من صفحات المصور الوسطى، وقدّر « لأنشودة رولاند » أن تنسى قليلا، حتى جاء القرن التاسع عشر، وفي المصور الرومانتيكى أعيد اكتشافها وتحقيقتها وتقديمها، وقدّر لها أن تأخذ قوة دفع جديدة، فلماذا في هذه الفترة بالذات؟

ثالثا: فترة الاكتشاف والتعقيق

في سنة ١٨٢٢ كتب هنرى مونان « رواية رونسيغو » من خلال مخطوطة اكتشفها في المكتبة الملكية، وأثارت هذه الرواية اهتمامات واسعة في الأوساط

الأدبية، وكتبت سان مارك جيراودين في « جريدة المناقشات Journal des débats »، يعلن عن الأهمية القصوى لهذا الاكتشاف، ويدعو الباحثين إلى مواصلة التنقيب للمثور على نص ملحمية يمكن أن تكون من روائع الأدب الإنساني، وفي عام ١٨٣٧ حقق فرنسيسك ميهيل نسخة كانت موجودة في مكتبة أكسفورد، وكان قد أشار إليها منذ القرن الثامن عشر الباحث الإنجليزي توماس ترويت، دون أن تجد إشارته متاهة واهتماما كافيهين، وكان هذا النص المكتشف مكتوبا باللهجة النورماندية في ٢٩١ مقطعا شعريا، واعتبر أجمل وأقدم نص « لأنشودة رولاند ». وبعد ذلك اكتشفت مخطوطات أخرى في فرنسا وفيهسيا بمضها تثرى وبعضها شعري، وبدأت الرحلة الجديدة للملحمية في الآداب الأوروبية الحديثة، التي أشرنا لها من قبل. وإذا كانت الفترتان السابقتان اللتان تم فيهما الحدث التاريخي والتدوين الملحمي له، قد تميزتا بمشاعر « صلهبية » وخاصة في أوروبا، فإن فترة الاكتشاف والتحقيق، قد تميزت بدورها بلون من المشاعر « الدينية » ميز الحركة الرومانتيكية في مقابل كلاسيكية القرن السابع عشر. كانت الحركة الكلاسيكية، ومن قبلها حركة الإحياء ومصر النهضة، قد نعتت جانبها التراث الديني، واعتبرت كمبدأ عام، أن الحضارة الإغريقية القديمة هي الجذيرة بالمحاكاة، وإعادة الاكتشاف والتحقيق، وأن المصور الوسطى الأوروبية هي فترة ظلام وتخلف، ومعلوم أن الحضارة الإغريقية هي حضارة وثنية، وأن المصور الوسطى شهدت قوة وسلطة الكنيسة المسيحية، وعندما جاءت الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، قامت بثورة مضادة للفكر الكلاسيكي، وفيما يخص هذه القضية، نهت الرومانتيكية إلى ثراء التراث المسيحي في مقابل التراث الإغريقي الوثني، وكتب شاتو بريان كتابه الشهير « عبقرية المسيحية » منبها إلى أن عناصر الفن والأدب أغنى في التراث المسيحي منها في التراث الإغريقي، وانطلاقا من نفس الفكرة، أعاد الرومانتيكيون اكتشاف « المصور الوسطى ». تلك التي وسمها الكلاسيكيون بأنها فترات تأخر وانحطاط، وأعلن الرومانتيكيون أنها منبع غنى بالمشاعر الإنسانية الدافئة التلقائية، وقال عنها شلنجل عبارته المشهورة:

« يتحدثون عن ليل المصنوع الوسطى الطويل، نعم ، أتفق معكم، ولكنه ليل
« ليله بالنجوم » (1).

في مثل هذا المناخ، تم اكتشاف وتحقيق أنشودة رولاند، بل وتم طرح
الاختراش الرومانتيكي الذي أشرنا إليه من أن الملحمة عمل شعبي جماعي لم يكتبه
شاعر محترف، وأن جزءا من أهمية العمل واجع إلى تلك الخاصة، التي تتفق مع
فهم طبيعة الأدب من بعض الزوايا عند الرومانتيكيين، ولقد قلنا أن هذه الروح
هي في جانب منها، روح « دينية مسيحية » وهي في هذا ربما تختلف عن الروح
« الصليبية » التي ميّزت الفترتين السابقتين، ولكننا لا ينبغي أن ننسى، أنه يمكن
القول أيضا بأن تلك الروح « الصليبية » كانت قد غلقت فقط، وأن القرن التاسع
عشر كان قرن الاستمرار، الذي كان مجاله الحقيقي، هو العالم الإسلامي من جديد،
بل إن أحداثا رئيسية في هذا المجال، تكاد تقترب بتاريخ اكتشاف وتحقيق مخطوطة
« أنشودة رولاند » وفي مقدمتها احتلال الجزائر الذي تم في عام ١٨٣٠ وتم تحقيق
المخطوطة في عام ١٨٢٢ .

إن « أنشودة رولاند » هي نهاية المطلق، هي تعبير أدبي رائع، عن جانب من
الصراع المستمر بين الشرق والغرب ، ذلك الصراع الذي يلهب في شكل الحروب،
ويعتدل في شكل المنافسة، ويحمل فيه كل طرف، شعلة الحضارة في جولة من
جولات الصراع، ولكنه يضرب بها، إلى جانب حياته، حياة « الإخوة الأعداء » بل
ويسلمها لهم في نهاية المطاف.

لقد أردت أن أقدم مع دراستي تلك ترجمة للنصوص الرئيسية في « أنشودة
رولاند » وهي ترجمة، أرجو أن تكون « ترجمة جزئية واقية » . ولقد اعتمدت في
الترجمة، كما اعتمدت في الدراسة على مجمل النصوص والطبعات والدراسات التي
أشرت إليها موزعة في هوامش هذه الدراسة، وكان اختياري للنصوص قائما على أن
تقدم النصوص، رغم جزئيتها، فكرة عن الهيكل الرئيسي، وأن يحاول الجهد
المتواضع للمترجم الاقترب من الروح الأدبية الشامخة « لأنشودة رولاند » .

(1) Les romantism dans La littérature européenne. Paul Van Tieghem. Paris 1969. p. 264.

ترجمة النصوص الرئيسية في (١)،

أنشودة رولاند

١- الخيانة

اجتماع المسلمين (٢)،

١ - منذ سبع سنين كاملة، والإمبراطور الكبير شارل في أسيانيا. لقد افتتح كل الأرض المستعمية، وبلغ شاطئ البحر، ودانت له كل المدن، ولم يقف أمامه حصن ولا حائل منيع إلا « سرقسطة » الواقعة على الجبل، في يد الملك مارسيل، الذي لا يحب الله، ويتبع « محمدا » ويميد « أبولو » وإن يستطيع أن يهوى نفسه أو أن يمنع الشقاء من أن يحل به.

٢ - الملك مارسيل في « سرقسطة » وحوله في حدائق المدينة، أكثر من عشرين ألف رجل، قال للملك للدوق حوله: اصنفوا إلى، الإمبراطور شارل في هذه البلاد منذ سبع سنين، وأنا لا أستطيع أن أهزمه، أشيروا على: ماذا ينبغي أن أفعل؟ ونظر الرجال بعضهم إلى بعض، ولم يتكلم أحد من الكفار، وأخيرا وقف « بلانكاندرن ».

٣ - كان بلانكاندرن رجلا حكما، فقال للملك: لا تخف، أرسل إلى شارل من يقول له: إنك لا تريد أن تكون عدوه، وأرسل إلى الفرنسيين، أجمل الكلاب والديبة والأسود لديك - وسيمائة من الأبل، وأربعمائة من الخيل محملة بالذهب، وخمسين

(١) تشير الأرقام التي تنصدر الفقرات، إلى رقم المقاطع الشعرية التي قبلت فيها في الملحمة.

(٢) تستعمل الملحمة مع المسلمين كلمة Sarrasins وهي مأخوذة من كلمة شرقيين، وأحيانا تستعمل كلمة Païens التي تترجمها بكفار أو ملحدين.

عريّة مجيئة بالفضة، وفي هذه الحالة، سيوافقون على العودة إلى بلادهم، قل له
أنك ستلحق به هذا العام، ولأنك ستعمل كل ما يأمر بك به، وستكون تابعه، وتقبل
المقيدة المسيحية ... لن يصعبك، قل له إذن: إنه يستطيع أن يصطحب معه عشرة
أو عشرين من أبنائنا.

٤ - وأضاف « بلانكفردن » : انظر، إن يدي قويتان، ولحييتي بيضاء، وأنا
أعرف ماذا أقول، وتستطيع إن تصدقني، أن الفرنسيين سيرحلون، وسيعودون إلى
بلادهم، وسينتظرك شارل في « إكس » ولن تلحق به، وسيقتل أبنائنا، لكنه سوف
يسرع قد ابتعد هنا، وسوف يبقى نحن أحياء، ولأن نفقد بعض أبنائنا، خير من أن
نفقد أسياننا، الصافية الجميلة، وقال الكفار: ربما يكون قد نطق بالصواب.

٥ - وطلب الملك مارسييل، من بعض الحاضرين أن يتكلموا، باسمائهم،
« كالاران » و « إسماران » و « إيدرويان » و « بريامون » و « جاران الملتحي »
و « ما هو »، ثم دعا « بلانكفردن » أن يتكلم مرة أخرى، وأخيرا، دعا عشرة من
الرجال، وقال لهم: ستذهبون لرؤية « شارلمان »، وستحملون في أيديكم أغصان
الزيتون، رمز السلام، وتحققوا معه في شأن العودة إلى بلاده، فإن عاد أعمليكم أنتم
الذهب والفضة، وأقبلتكم الأراضي الواسعة، ورد الكافرون: نحن من الشاكرين.

٦ - وكبر الملك مارسييل: ستذهبون، وفي أيديكم أغصان الزيتون.
وستطلبون من الإمبراطور « شارلمان » أن يعود إلى فرنسا، وسألحق به،
ويمتطيع أن يحمل معه عشرة أو عشرين من أبنائنا.
وقال « بلانكفردن » : هذا هو ما ينبغي عمله.

٧ - وأحضر مارسييل عشرة خيول بيضاء، وركب عليها رجاله، وفي
أيديهم الأعلام.

شارلمان ورسيل مارسيل

٨ - كان شارلمان قد عاد لتوه بعد الاستيلاء على مدينة قرطبة، وقتل كل أعدائه وأخذ ذهبهم وفضتهم وكل أسلحتهم، وبالتقريب منه كان يجلس « رولاند » و « أوليفير » ، وسامسون وأنسيين، وجوفري، وجيبرير وشيهرهم من الفرسان. كان كبار القواد يجلسون ويتحدثون، وكان الشباب يلعبون بالسيف، وكان الإمبراطور جالسا على كرسي من الذهب الخالص، لحيته بيضاء، وشعره أبيض، وأمامه ينض كل الرجال أبصارهم.

ووصل رجال مارسيل المشرقة، نزلوا من على خيولهم، ولم يكونوا بحاجة إلى من يقول لهم: ماعز شارل فرنسا، فقتلتهموا نحوه وحيوه.

٩ - وتحدث « بلاتكاندن » أولا، وقال للملك: « اسمع ما يمرضه عليك ملكنا مارسيل، سوف يمطبك أجمل كلابه، وأرعملة من الخيل محملة بالذهب، وخمسين عربة محملة بالنخبة. وأنت منذ زمن طويل في هذه البلاد، فلماذا لا تعود إلى فرنسا وسوف يلحق بك ملكنا ». وأطرق الإمبراطور رأسه واستغرق في التفكير.

١٠ - وظل الإمبراطور مطرق الرأس، إنه دائما هكذا، لا يتحدث أبدا بسرعة، وعندما يرفع رأسه، يعرف ما ينبغي أن يقول، وأخيرا قال: لقد تكلمت كلاما حسنا، ولكن الملك مارسيل هو عدوى الكبير، ومن الصعب أن أصدقك.

خذ ولدي.. كم ولدا آخر تريد؟ عشرة، خمسة عشر، عشرين؟.. وأجاب شارل، الآن أستطيع أن أصدقك.

ماذا يجب أن يفعل؟

١١ - استضاف شارلمان رجال مارسيل، وأقام على خدمتهم اثني عشر رجلا، وكان يستيقظ مع استيقاظ النهار.

١٢ - جلس تحت شجرة كبيرة، ودعا إليه السادة الكبار، أوجيبي وتريبيان، ريتشارد المجوز، والشاب هنري ورولان، وأوليفيير وأيضاً جانلون السيئ.

١٣ - قال الإمبراطور شارل، إن الملك مارسيل أرسل لي عشرة من رجاله، وهو يريد أن يقدم لي كلاباً وخيولاً محماة بالذهب والفضة، وخمسين عربة محملة بالذهب والفضة، لكنه يطلب مني أن أعود إلى فرنس، ويقول أنه سيلحق بي في «أكس» وسيترف بآتني إمبراطوره، هل تمتدبون أن ما يقوله حق؟

١٤ - وهنا نهض «رولان» وقال: «لا تصدق مارسيل! همنذ سبع سنين ونحن في أسيانيا، وقد استوليت لك على المدائن».

استوليت على هالتهين، ويلن، وبلاجير، ومليطلة، وأشبهيلا، ويومها أرسل لنا مارسيل خمسة عشر رجلاً، وكانوا يحملون الرايات البيضاء وقالوا نفس الكلام الذي يقوله المشرة الآن، وسألت يومها رجالك الفرنسيين الرأي، فتحدثوا كالمجانين، واستمعت إليهم، وأرسلت اثنين من رجالك بآسيل وأخاه بآسان إلى مارسيل فقطع رأسيهما في الجبال، لا تسمع إلي، وواصل الحرب، وقد كل جيوشك إلى مسقمسطسة، ويجب أن تستولي على المدينة حتى ولو وقفت أمام أبوابها طيلة حياتك..

١٥ - رفع الإمبراطور رأسه المطاطاً، ومر بأصابع يديه خلال لحيته، ولم يرد على ابن أخيه، ولم يتكلم الآخرون، وأخيراً وقف جانلون، وتقدم، ووقف أمام الملك وقال: «لقد أرسل الملك مارسيل من يقول لك، إنه يريد أن يوقف الحرب، وأنه يعترف بك إمبراطوراً عليه، فلماذا لا تصدقه؟ لماذا تريد أن تواصل الصراع؟ لا تسمع إلى المجانين».

١٦ - وهنا تقدم «ثم» ولم يكن هناك بين «السادة» من هو أعقل منه، وقال: «لقد تكلم جانلون كلاماً حسناً، ولقد خسر الملك مارسيل الحرب، لقد أخذت منه كل مدائنه، وألغيت بحجارة حوائطها على الأرض، وهذا يكفي، وينبغي أن تنت الحرب».

١٧ - « من ترسله إلى سرقسطة لمقابلة الملك مارسيل؟ » أجاب « ثم » أنا على استعداد للذهاب لو أردت » وقال الإمبراطور: « لا .. أنت رجل حكيم، وأنا بحاجة إلى أن تكون بجانبى .. اجلس ».

- ٤ -

اختيار جانلون

١٨ - عندئذ نهض رولاند وقال « أنا أستطيع أن أذهب إلى سرقسطة »، ورد أوليفهير: « لن نذهب، أنا أصرك جهدا، لست أنت الرجل الذى ينبغي لمثل هذا الموقف، إنك لا تحب إلا الحرب، ولن تستطيع أن تتحدث من السلام، وإذا شاء الإمبراطور، أستطيع أن أذهب أنا ».

وقال الإمبراطور: « كفى! لا أنت يا أوليفهير ولا رولاند .. لن نذهب، ولن يذهب أحد من الالتي عشرتقيا ».

١٩ - ووقف ثروان، وتقدم للإمبراطور قائلا: « منذ سبع سنين ورجالك يقاتلون في هذه البلاد، ولقد تمبوا، وأن الألوان لكى يحل السلام، تعنى أذهب إلى سرقسطة همنذ زمن طويل، وأنا أريد دخول هذه المدينة »... وقال شارل .. اجلس، وأنت أيضا ستبقى بجانبى.

٢٠ - وقال شارل « للسادة: اختاروا إذن أنتم بأنفسكم من سيحمل إجابتى إلى مارسيل، فقال رولاند: « نختار إذن جانلون، فهو بمنزلة أبى » وقال الباقيون: « هو الرجل المناسب للموقف ».

والتى جانلون بمعطفه على الأرض، وهو وسيم الطلعة، عريض الصدر، صافى العينين، وقال لرولاند « هل أنت مجنون! أنا أبو زوجتك، وتريد أن ترسلنى إلى مارسيل؟ لو عدت (حيا) من سرقسطة فسوف أريك! ».

وأجاب رولاند: « إنتى لا أخاف من أحد، وكل الناس يهرفون ذلك، ولكن الذهاب إلى مارسيل، يتطلب رجلا حكيما مثلك، ولهذا ذكرت اسمك: لكن إذا شاء الملك، أستطيع أن أذهب بدلا منك ».

٢١ - وأجاب جانلون: لن تذهب بدلا مني، ولست أنت الذي تعطيني الأوامر، إذا طلب مني شارل الذهاب إلى مارسيل فساذهب لكن سيبقى وقت طويل قبل أن أنزل غضبتي . وسمع رولاند وضحك.

٢٢، ٢٣ - وعندما رأى جانلون، رولاند يضحك، ابش وجهه من الحزن، وصاح إني لا أحبك، وما صنعتك كان شرا... يا مليكي.. هانذا أمامك، وسوف أصنع ما تأمرني به، ساذهب إلى صرقسطة، وأنا أعلم أنه ينبغي أن أذهب وأعلم أيضا أن من يذهب إلى هناك لن يعود، ولي زوجة هي اختك، وابني منها هو أجمل الأطفال « يهوان » فاعتن به، فلن أراه مرة ثانية.

وأجاب شارل : لقد أعطيتك الأمر، وينبغي أن تذهب .

٢٤ - وأضاف الإمبراطور: جانلون، لقد سمعت جهدا، لقد اختارك الفرنسيون... وقال جانلون: سيدي... إن رولاند هو الذي صنع كل هذا، وإن أحبه ما حييت، ولن أحب أيضا رفيقه فولفيير ولا النقباء الاثني عشر ولا كل أصحابه.

٢٥ - وقال الإمبراطور: « ليس هناك مدعاة للغضب، لقد صدر الأمر وطيك أن تذهب.

٢٦ - نعم ساذهب كما ذهب بازيل وأخوه باسونت من قبل وحيدين بلا سلاح، مولاي وإخوتي... أنتم تمتدحون أنكم ترسلونني إلى الموت، لكن لن أموت، وسوف يفتكم حديثي . وكرر الإمبراطور : اذهب .

- ٥ -

جانلون ويلاكتلن:

٢٧ - ليس جانلون أجمل ما لديه من ثياب، ووضع مهمازا من الذهب في قفصيه وثبت سيفه الجميل إلى جانبته، وصعد على صهوة جواده، وقال له رجاله: « إلك رجل شجاع، لكننا حزاني عليك، وما كان لرولان أن يتحدث منك ليرسلك إلى

هناك، وانت اخو الإمبراطور.. خذنا معك « وقال جانلون «... لن يكون هذا أبدا.. يستحسن أن أموت وحدي، وأما أنتم فمليكم أن تمودوا إلى فرنسا الجميلة، وساعتها قولوا لزوجتي ولصديقي « ييتابل « ولابني « بودوان «: إنني أفكر فيهم... ثم رحل.

٢٨ - وتقدم « جانلون « تحت الأشجار المنخفضة، وهناك التقى برجال مارسيل المشرة، ومشى بلانكاندن « إلى جانبه، وقال « إن شارل إمبراطورك، رجل عظيم، لقد استولى على نابولي، وإيطاليا كلها، وجاوز البحر، وأصبحت إنجلترا له، فماذا تريد بعد كل هذا من أسبانيا؟ « وأجاب جانلون.. إنه يمنع ما يريد.. ولن يصل رجل أبدا إلى عظمته «.

٢٩ - قال بلانكاندن « إن الفرنسيين شجعان، لكن الذين يخشون إمبراطورهم دائما للقتال، لا يستمرون به خيرا، فيسقط يوما من الإجهاد، وسيموت كل الآخرين معه «... وقال جانلون: « ليس هذا بصحيح، فرولاند وحده هو المجنون وهو وحده الذي سيقتل، ذات يوم قال لشارل: سوف أحمل لك كل ثروات الملوك، وعاد بعدها من « كاركسون « وهو محمل بالذهب.

٣٠ - بلانكاندن: إن رولاند حقا لرجل سيئ، ينبغي ألا تتجاوز الرغبة الحد، من يستطيع أن يحبه إذن؟ وأجاب جانلون: كل الفرنسيين، فرولاند أعظمهم كثيرا من الذهب والفضة والخيول والركاب ومهازم من ذهب، وكثيرا من السلاح، وأعطى للإمبراطور ذاته، فهو يحمل له دائما شيئا.. وإذا استمر فسوف يقدم له كل بلاد العالم «.

٣١ - كانت سرقسطة بمينة، وكان أمام الرجلين وقت طويل للكلام.. تساءلا، كيف يمكن إيقاف رولاند.. وقبل أن يصل.. كانا قد اتفقا.. لا يمكن إيقاف رجل من هذا الطراز إلا بقتله.

جنانون ومارسيل

٣٢ - استقبل مارسيل جانلون، تحت إحدى الأشجار، وحوله عشرون ألف رجل يقفون، لا يتحدث منهم أحد، كلهم يود أن يسمع ما سيقله جانلون ويلاكاندرون، تقدم بلاتكاندرون أمام الملك مارسيل وأمسك يد جانلون في يده، وقال للملك، لقد طعنا ما طلبته منا، رأينا شارل وتحدثنا إليه، وانخفض رأسه ولم يجب، لكنه أرسل لك أكثر رجاله حكمة، وربما كان يحمل لك السلام، ولسوف تأخذه منه، وأجاب مارسيل: « إنتى أطلب إليه أن يتحدث ».

٣٣ - كان جانلون يعلم ما يريد أن يقول، وكان يعرف جيدا كيف يتحدث، وبدأ للحديث قائلا: « استمع إلى ما يرسله إليك شارلمان... تعترف به إمبراطورا.. وتلتحق به في « آكس » في فرنسا الجميلة، وسوف يترك لك نصف أسبانيا، فإذا لم تأت، فسوف يأخذ سرقسطة، وتقتد كل شيء ». واستل الملك مارسيل سيفه، يريد أن يقتل جانلون، ولكن رجاله أوقفوه.

٣٤ - ووضع جانلون يده على سيفه قائلا: لقد خدمت دائما إمبراطوري، وسوف أخدمه حتى موتى » وقال رجال مارسيل... لا ينبغي أن تكون البداية هي قتله.

٣٥ - وأجلس رجال مارسيل ملكهم، وقال أحدهم مرة ثانية: « لا ينبغي البعد بقتله، ينبغي أولا أن نستمع إليه... » وقال جانلون: « أيها الملك... لو أعطيتنى كل ذهب أسبانيا، فسوف أواصل دائما، تريد ما أمرنى شارل الإمبراطور الكبير بأن أقوله لك يا أكبر أعدائه... وعندئذ ألقى معطفه على الأرض، وأخذ سيفه بيمينه، وقال عشرون ألف رجل من رجال مارسيل: « إن هذا الرجل شجاع ».

٣٦ - وتقدم جانلون نحو الملك، وقال له « إن شارل إمبراطور فرنسا الكبير، ديفلك ما يلى » اعترف به إمبراطورا، يملك نصف أسبانيا، ويعطى نصفها الآخر لابن أخيه الشرير رولاند » وسيكون النصف المعطى لك رهنا برغبة « رولاند »، فإذا

لم تقبل فسوف يأخذ الإمبراطور سرقسطة، وسيصير أوامره بربطك على حصان ردى وحملك إلى « أكس » ، وهناك ستقتل .. هذه هي الرسالة التي يرسلها إليك شارلمان .» وأخذ مارسيل الرسالة .

٢٧ - أخذ مارسيل، وها هو يقرأ ما كتبه شارل : « مارسيل .. لقد قتل أخوك، بازيل وأخاه باسونت، وينبغي أن تدفع ثمن ما فعل، فإن لم ترسل لى الثمن، فلن تكون أبدا صديقى ..» وعندئذ قال ابن الملك، إن كلام جالون أغضب بكثير من كلام إمبراطوره، لقد تحدث بجنون، وينبغي ألا يعيش بعد اليوم، وسوف أقتله . وعندما سمع جالون ذلك، أسند ظهره إلى شجرة كبيرة .

٢٨ - ولم يرد مارسيل على ابنه، ولكنه نهض، واصطحب معه أكثر رجالة الحكمة، وقال بلانكاين « أحضر الفرنسى، فسوف يقدمنا، وقد وعدنى بذلك » وقال الملك، « أحضروه إذن » . وذهب بلانكاين « فاصطحبه من يده وأحضره أمام الملك .

- ٧ -

خيانة جالون:

٢٩ - قال الملك مارسيل « إنى أريد أن أكون صديقك، وها هو أجمل الثوابي أخضعه عليك، فخذ، وهذا المساء سوف أقدم لك خمسمائة قطعة من الذهب » قال جالون: « أقبّلها شاكرا » .

٤٠ - مارسيل: جالون، أريد أن أسمع رأيك فى شارلمان، إنه رجل بلغ من الكبر عتيا، وعبر كثيرا من البلاد، وأعطى وتلقى كثيرا من الضربات، واعترف له كثير الملوك بأنه إمبراطورهم... ألن يقع يوما، صريح الإجهاد من هذه الحروب ؟ . قال جالون: إن شارل، ليس بالرجل الذى تظن، وكل من يعرفه، يعرف أنه شديد العظمة، ولا أستطيع أن أقول عنه إلا أنه يعلم دائما، ما ينبغي عمله، وأنه يفضل أن يموت عن أن يكون ضعيفا » .

٤١ - ما رسل: إنتى لا أضمم .. إن شارلمان رجل مجهز، شعراته بيضاء، وقد بلغ عمره مائتى عام أو تزيد، وقد جاب كثيرا من البلاد، وأعطى وتلقى كثيرا من الضريمان، واستلب أراضى عديدة من ملوك عدة، متى سيطر إن من العرب؟

جائون: إن يتب أبدا ما دام ابن أخيه حيا، رولاند هو أشجع رجل فى الدنيا، إنه مقدم هو وصديقه أوليفير، وظفهما اثنا عشر نقيبا.

٤٢ - مارسل: لقد حيرتلى حقيقة .. إن شارلمان رجل مجهز، وقد أبهى كل شيء فيه، وقد بلغ مائتى عام أو تزيد، وعبر كثيرا من الأراضى، وتلقى وأعطى كثيرا من الضريات، وقتل كثيرا من الملوك، متى سيسقط فى النهاية إلهام من العرب؟

جائون: لن يسقط أبدا ما دام رولاند حيا، فليس هناك من هو أشجع منه فى المصارى أو المقارب، وصديقه أوليفير مقدم، والنقياء اثنا عشر تحت إمرة شارل مع عشرين ألف رجل، فما الذى يهينه إن؟

٤٣ - مارسل: إن لدى أنا أيضا جيشا، إن ترى عينك قط أروع منه، أرىمائة ألف رجل أ. هل تعتقد أنتى بهذا المدد، أستطيع أن أهزم شارل والفرنسيين؟

جائون: ليس الآن .. لو قاتلت الآن هبقتل الفرنسيون نصف رجالك فى يوم واحد .. لكن ما قبل، وقدم للإمبراطور ما يريد .. أرسل إليه عشرين من أبنائكم، وسوف يرسل شارل إلى فرنسا، وستترك وراءه مؤخرة الجيش، وسيكون فيها ابن أخيه رولاند، وأوليفير أيضا، وإذا استمتم إلى سوف يموتان كلاهما وسوف تغور قوى شارل.

٤٤ - حسنا يا سيدى، ولكن كيف يمكنى أن أقتل رولاند ؟

٤٥ - جائون: أريد أن أقول لك كل شيء، سوف يمسر الإمبراطور الجبل، ويترك وراءه حامية صغيرة تحمى المؤخرة، وسوف يكون فيها رولاند وأوليفير والاثنا عشر نقيبا وعشرون ألفا من رجالهم ... أرسلوا لهم إذن مائة ألف رجل، وفى الجولة الأولى سوف يقتل الفرنسيون معظم رجالكم، ولكنهم سيقعدون هم أيضا

جزءاً من رجالهم، أرسلوا لهم مرة أخرى مائة ألف. في هذه الجولة الثانية، سيقتل « رولاند » حتماً، وسيفقد شارل قوة الجيش العظيم، فإن رولاند هو رأس الحرية، وساعها سوف تصبح ملكاً عظيماً، ولن تعارب بعدها.

٤٦، ٤٧ - عندما نطق جانلون بهذه الكلمات، قبّله مارسيل، وقال له: رولاند سوف يكون في مؤخرة الجيش.. تعمدني بهذا؟ قال جانلون: سوف يكون في المؤخرة. وقال مارسيل: حسناً.. سوف أقذف عليهم بكل جيشي.

٤٨ - وتقدم سيد يدعى « كلير موران » وقال لجانلون: « خذ سيفي، فليس هناك سيف أفضل منه، إنه يساوي أكثر من ألف قطعة من الذهب، وسأعده لك، وسيساعدك على أن تتذكر وعدك، أن رولاند سيكون مع المؤخرة.

- جانلون: سأفعل.

وأخذ السيف وقبل كلير موران.

٥٠ - وعندئذ ابتمست زوجة الملك « برايموند » وقالت لجانلون: « أنتي أحبك كثيراً بقدر حبى لزوجي، وكل سادتنا يحبونك، وما هما عقدان من الذهب الخالص هدية لزوجتك، إنهما رائشان، وإمبراطورك نفسه، لا يملك مثيلاً لهما ».

وأخذهما جانلون.

٥١ - ودعا الملك، حارس خزائنه « مالدويه » وقال له: « هل أعديت كل شيء لشارلمان؟ » أجاب « مالدويه » نعم، سبعة خيول محملة بالذهب والفضة، وعشرون من أبناء أكبر السادة ينتظرون.

٥٢ - ووضع مارسيل يده على ذراع جانلون، وقال له: أنت رجل شديد الشجاعة والحكمة، ابق صديقاً لنا، وسوف أعطيك عشرة خيول محملة بالذهب، وأرسل لك في كل عام مثلاً.. وما هو مفتاح « سرقسطة » خذ وقدمه إلى شارل وسوف يصدق إذن كل ما تقوله، ويمدحها صنع رولاند في المؤخرة، وسوف يشهد الجبل موقعة قاتلة.

الرحيل إلى فرنسا،

٥٢ - رحل الإمبراطور إلى فرنسا، وفي الطريق انتظر جانلون في مدينة « جانن » وكانت « جانن » أولى المدائن التي استولى عليها « رولاند » في أسبانيا، وعندما طلع النهار كان « جانلون » قد وصل.

٥٤ - كان الإمبراطور واقفاً، وحوله رولاند وأوليغير وثي وكثير غيرهم ملتف حوله، وتحدث جانلون إلى الإمبراطور، وبدأ الحديث قائلاً: « إنني أحمل إليك مفاتيح « مرقسطة » وما هي، وسبحة خيول محملة بالذهب، وعشرين من أبناء أكبر سادة أسبانيا، فاحتفظ بهم مملكتي، وإذا لم يكن بينهم أخو الملك مارسيل، فلأنه حاول الهرب فقتل، لكن الملك نفسه سوف يلحق بك، قبل أن يتقضى شهر واحد. سيذهب إلى « أكس » ليقول لك، إنه يعترف بك إمبراطوراً عليه » وقال شارل: « شكراً لله، وأما أنت فقد أحسنت خدمتنا » ، ورحل الفرنسيون جميعاً في اتجاه فرنسا.

٥٥ - كان شارلمان قد استولى على كل مدن أسبانيا، وظن أن الحرب قد انتهت، وكان سعيداً، وهو يرى أمامه رولاند ابن أخيه المقدم يسير أمامه، وحوله الرجال يفتنون ويضعفون.

أما رجال الملك مارسيل، فقد تقدموا بدورهم خلال الوادي، وكانوا مسلحين، متأهبين للحرب، وتوقفوا في شابة كبيرة تشرف على أعلى سوق في الجبل، وقدم رجال آخرون من كل أرجاء أسبانيا، ويلفوا في يوم واحد أربعمائة ألف رجل، يا إلهي! أي تماسة مخبئة! إن الفرنسيين لا يعرفون كل ذلك!

٥٦ - ومرة النهار، وأظلم الليل، وشارل الإمبراطور الكبير ينام، ويعلم أنه في الناحية الأخرى من الجبال هي « سيز » وأن سيفه بيده، وأن جلقون يأخذه منه، لكن شارل يواصل النوم ولا يصحو.

٥٧ - ويحلم مرة أخرى أنه في « اكس لا شابل » وأن دابة تأخذ ذراعه اليمنى بين أسنانها، وأن دواب أخرى تصل، وترتد، على الدابة الأولى أو تتصارع فيما بينها، وأن الفرنسيين يقولون « هذه معركة كبرى ».. من سيجهز على من؟ والفرنسيون لا يعرفون، ويواصل شارل النوم ولا يصحو.

- ٩ -

رولاند في مؤخرة الجيش،

٥٨ - منذ الليل، وطلع النهار زسر الإمبراطور دون خوف وسط الجيش، حتى وصل أمام مرتفعات الجبال، وقال: « أيها السادة.. هل ترون هذه السمات الضيقة، اختاروا من سيحرس مؤخرة الجيش »، وأجاب جانلون: « إنه رولاند ابني، فليس هناك أحد يكافئه شجاعة »، رسمه الإمبراطور، ونظر إليه، ثم قال: « ليس رأيك حسناً.. ومن سيكون طليعة الجيش ؟ » وأجاب جانلون « أوجيبى الدنماركي، فليس هناك من هو أفضل منه لهذا المقام ».

٥٩ - وسمع رولاند فقال: « يا أبي شكرا لك، لقد اخترتني لأحمى الجيش، وأنا أعدك أن شارل الكبير إمبراطور فرنسا، لن يفقد حصانا واحدا، إلا ودافعت عنه ».

وأجاب جانلون: « لقد نطقت بالحقيقة، وأنا أعلم ذلك ».

٦٠، ٦١ - وقال رولاند: « لكنني أعلم أيضا يا جانلون، ماذا تريد من وراء اختياريك لي ». وأصك الإمبراطور برأسه المطرق بين يديه، ثم مر بأصابعه خلال شعر اللحية الطويل الأبيض، ومرت برأسه أحلام الليلة الماضية.

٦٢ - وعندئذ تقدم « ثم » وقال للملك: « هل سمعت.. إن رولاند سعيد لأنه اختير ليحمى المؤخرة، ولن يتأزل عن موضعه أبدا لأحد، وعليك فقط أن تختار له الرجال الشجعان الذين يساعدونه ».

- ١٦٥ -

٦٣ - وقال الإمبراطور لابن أخيه: أيها السيد الجليل، يا ابن أخي، أنت تعلم أنه ينبغي أن يكون ملك نصف الجيش،

رولاند: سأخذ معي فقط عشرين ألفا، وما داموا فرنسيين فإنهم يكتفونني، تقدم أنت فاعبر الجبل، وما دمت أنا حيا فلا تخف من أحد.

٦٤ - وصعد رولاند فوق حصانه الضخم، وجاء أوليفيهر ليقف خلفه، وجاءت كوكبة من أشهر الفرسان، فالتفتوا حوله، وقال تريان القسيس: باسم الرب سأذهب، وقال جوتيهير: وأنا أيضا سأذهب معه، فإن رولاند سيهدي واختاروا عشرين ألف رجل.

٦٥ - نادى رولاند على جوتيهير قائلا: خذ معك ألف فرنسي، من فرنسا بلانيتا، وأمل قمة الجبل، فالإمبراطور ينبغي ألا يفقد أي رجل ممن هم بصحبته، وفي نفس اليوم، كان على جوتيهير أن يقاتل ضد الملك « الماريس » ملك بلاد « بلشرن ».

- ١٠ -

الإمبراطور حزينا

٦٦ - الجبال العالية والصخور تصعد نحو السماء، والأودية سوداء، والفرنسيون يميرونها بمشقة بالغة، والأحجار تنزلق من تحت أقدامهم، ويسمعون صوت الجيش المتحرك من بعد شديد.

وعندما دخل رجال شارلمان إلى فرنسا، ورأوا « جاسكوني » تذكروا ديارهم وأولادهم وزوجاتهم، لكن « شارل » كان حزينا، فلقد ترك في الأودية السوداء ليلاد الأسبان، ابن أخيه الذي يحبه كثيرا.

٦٧ - لقد ترك كذلك في أسبانيا، ثقباه الاثنى عشر، أشهر الشجعان في جيشه، وعشرين ألف فرنسي لا يخافون من الموت، لكنه واصل المسير نحو فرنسا،

- ١١ -

ولم تغار: مخاوفه، ولم يظفر أفكاره للآخرين، وكان: «نم» إلى جانبه، فقال: «أشعر أنك حزين» وأجاب شارل: «لم يكن ينبغي أن أقول، ولكنني هذه الليلة، رأيت في الحلم جانلون، يأخذ سيفي، يريد أن يكسره، وما هو قد وضع ابن أخي في مؤخرة الجيش: يا إلهي! أي كارثة لو فقدته! إنتى لن أجد أبدا رجلا آخر في شجاعته».

٦٨ - كان شارلمان حزينا، وكان كل الفرنسيين يهرقون السبب، وكلهم يخاف على رولاند، وأخذوا ينظرون إلى سيف جانلون ومعلمه وخيوله المحملة!

- ١١ -

جيش مارسيل يستعد:

٦٩ - أحضر مارسيل كل قواته في يوم واحد، أربعمائة ألف رجل، يلتفون حوله، ومضى بأقصى سرعته نحو رونسيو Roncevaux (وهو الممر الذي ينبغي أن يجتاز رولاند الجبل من خلاله) ورأى من بعيد أعلام الفرنسيين. وتقدم ابن أخي مارسيل على حصان، وقال لعمه ضاحكا: «أيها الملك الكبير، إنتى في خدمتك منذ زمن طويل، ولم أسألك أبدا شيئا... أسمح لي أن أكون أول من يضرب رولاند» قال عمه: «تستطيع أن تكون».

٧٠ - عندئذ قال ابن أخي مارسيل: «اختر إذن اثني عشر نقيبا من أحسن الشجعان، وسوف أنازل معهم ثقباهم الاثني عشر». وقال: «فالسارون» أخو الملك: «يا ابن أخي، منذهب أنا وأنت، وستقاتل ضد رجال شارل، وستهزمهم!»

٧١ - وتقدم الملك «كورسالييس» منتصبا وشجاعا كسيفه، ومن بعده جاء «ماليديمس البريجوني» الذي يمدد أسرع من هرس، وصاح: «أنا أيضا سوف أذهب إلى «رونسيو» وإذا لقيت رولاند فسأعرف كيف أقتله».

- ١٦٧ -

٧٢ - وجاد سبمن مدينة « بلاجير » وكان ضخفا ومهيبا، عندما يمتلى فرسه ويلامس منته، وكانت شجاعته معروفة في أسبانيا كلها، وقال: لو لقيت رولاند فسيقتى الموت، وسأقتل كذلك أوليفييه والنقيب الاثنى عشر، وكل الفرنسيين، إن شارل رجل مجوز، وإذا ملك هؤلاء فلن يعود مرة أخرى إلى أسبانيا.

٧٣ - وقال « موربان » لمارسيل: لقد قدمت لك مع عشرين ألف رجل، وسوف أتولى أنا قتل رولاند، ولن يتوقف بكاء « شارل » عليه.

٧٤ - وما هو « تارجيس » يقف أمام مارسيل مع آخرين، ويقول: لا تخف فانا أيضا سأقاتل في « رونسيفو »، انظر إلى سيفي، إنه جميل وطويل، وسوف أجريه ضد سيف « رولاند » الذي يسمى « درتدال ».

٧٥ - وصاح « لوسكريمهز » في وسط رجاله: « وأنا أيضا سأذهب، وسيموت أوليفييه مع « رولاند » وكل الفرنسيين من حولهما سينشقون، ولن يمتنع شارل إلا رجلا مجوزا، ولن يعود الفرنسيون إلى أسبانيا، ولن تروا الحرب طيلة حياتكم.

٧٦ - ويرى مارسيل من بعيد « إسترجون » و « إستراماري » صديقه، فيصبح بهما: أقبلا أنتما الاثنان، سوف تكونان مع الآخرين فوق مضيق الجبل. ويجيبان: نحن وهن أمرك، سوف نصير سيوفنا حمراء من دماء الفرنسيين، سوف نأتي بالإمبراطور ذاته.

٧٧ - ويصل على عجل أمير إشبيلية « مارجاري » وهو شديد البهاء، لدرجة أن كل النساء يعبينه ويبتسمن عندما يرينه، وعندما رأى الملك هتف به: « لا تخف فسوف يموت « رولاند » ولن يستطيع لا أوليفييه ولا النقيب الاثنا عشر، أن يحفظوا عليه حياته، أترى سيفي، لسوف يصير أحمر من دم « رولاند » أما شارل المجوز، ذو اللحية الطويلة البيضاء، فسيبكي حتى الموت، وقبل أن يتقضى عام واحد، سوف تكون هزنا كلها لنا وستحط الرجال في « سان دينيس » في باريس.

٧٨ - أما « شرتيل » فإن شعره الطويل، يتدلى حتى الأرض، وهو شديد القوة، يستطيع أن يحمل حصانا على ظهره، وفي بلاده لا تطلع الشمس، ولا تنمو الأشجار، ولا يسقط المطر، وكل الحجارة سوداء.... سيفه الطويل في يده، ويصيح وهو يرفعه: هذا السيف دون سواء، هو الذي سيقتل « درندال » (سيف رولاند).
على هذه الكلمات، استعد مائة ألف رجل للذهاب إلى الجبال، وركبوا خيولهم.

- ١٢ -

رولاند... انفخ في البوق !

٧٩ - كانت السماء صافية، والشمس متوهجة، والفرنسيون يسمعون من على بعد شديد، أغنيات في أودية الجبال، وقال أوليفيير: « اعتقد يا صديقي أن هناك معركة ستور رحاما » وأجاب « رولاند »: « إذا كان الله يريدنا لنا همتنا، وسوف نقاتلها هنا من أجل إمبراطورنا، ففي سبيله لا أخاف سيفا ولا رمحا ولا موتا، فلنستعد لنلقى الضربة بالضربة ».

٨٠ - صعد أوليفيير على صخرة عالية، فرأى جيش مارسيل يتقدم من خلال الوادي فهتف برفيقه رولاند: « هل ترى قادمنا نحونا من الجانب الأسباني، خيولا ورجالا وسيوف كثيرة ! إن الفرنسيين سوف يهلكون، وجانلون كان يعرف هذا، وهو الذي أرسلنا إلى هنا ».

وأجاب رولاند: لا تتكلم هكذا يا صديقي أوليفيير عن جانلون. إنه زوج أمي، ولا أستطيع أن أسمع أحدا يتحدث عنه بالسوء.

٨١ - صعد أوليفيير على صخرة عالية، ومنها كان يرى أرض أسبانيا، ورجال مارسيل، وكانت أشعة الشمس تنعكس على السيوف فلا يستطيع أن يصبوب نظره في اتجاهها ولا أن يعرف كم تكون هي. وهبط بأقصى سرعته، وقص على الفرنسيين ما رأى.

- ١٦٩ -

٨٢ - لقد رأيت جنود مارسيل، ولم ير إنسان على الأرض فتح جميعا كالذي رأيت، إنهم يتجاوزون المائة ألف، وستشهدون معركة لم تروا لها مثيلا من قبل. وقال الفرنسيون: شقى من يفر من هذه الموقعة، ستقاتل حتى الموت.

٨٣ - أوليفيير: « إنهم كثيرون، ونحن - الفرنسيين - قلة، رولاند يا صديقي، انتفخ إذن في بوقك، وسوف يسمعه شارل والجيش ويعودون ».

رولاند: « لن انتفخ في البوق، ولن أدهو أحدا لتجدي، إن الأعداء قادمون هنا، ليهلكوا حطهم السه ».

٨٤ - أوليفيير: يا وصيقي رولاند.. انتفخ في البوق، وسوف يسمو شارل، وستبقى أحياء ». وقال رولاند: « إن أطلب الموت أبدا، سأضرب بسيفي الصارم، وسيمسك كل أعدائنا صرعى ».

٨٥ - أوليفيير: يا صديقي رولاند، صديقي.. من الأفضل أن تنتفخ في البوق. رولاند: « حق إلهي، لم يلجئي لمرؤ أبدا إلى طلب النجدة، وإن يستطيع أحد أن يقول يوما، إن رولاند كان خائفا، وفي المعركة، سوف أضرب ألفا وسيممائة ضربة، وسترون الدم يخضب سفي، وكل الفرنسيين شجعان مثلي، وسيفعلون كما أفعل، وسيموت أهل أسبانيا ».

٨٦ - أوليفيير: إن الأعداء يغطون الوديان والمرتفعات، ونحن قليلون جدا.. انتفخ البوق ولن يستطيع أحد أن يقول، إن الحق لم يكن معك.

رولاند: كلما زاد عددهم، زاد سروري، وكلما ازداد ضررنا، ازداد حب الإمبراطور لنا، وإنني أفضل أن أموت، عن أن أطلب الموت.

٨٧ - كان رولاند شجاعا، وكان أوليفيير شجاعا وحكيما أيضا، وقال لروولاند.. أتري كم عددهم، لقد وصلوا فوق رموسنا وشارل الآن أصبح بعيدا، وأنت لم ترد أن تنتفخ في البوق، ولو كان الإمبراطور هنا، لما هاجمنا الأعداء،

ومنه هي المرة الأخيرة التي نشترك معا فيها في حماية المؤخرة: وأجاب رولاند:
« الشجاعة... سيكون لنا النصر »

٨٨ - أضاف رولاند: إن الإمبراطور تركنا نحن الفرنسيين عشرين ألفا من
خيرة الرجال، وهو يعلم أنهم جميعا شجعان، وإذا مت، فإن الناس سيقولون: لقد
أحسن استخدام السيف الذي كان يحمله، بطريقة لا مزيد عليها في الحس.

٨٩ - ودعا التمسيس « ثريان » بدوره الفرنسيين، قائلا: أيها السادة، لقد تركنا
شارل هنا، ومن أجل إمبراطورنا، ينبغي أن نضحي بأرواحنا، وأمامكم معركة، فكونوا
والذين من أنفسكم، إنكم ترون الأعداء، لكن الله معكم، وإذا متتم فسيأخذكم
قريبا منه.

٩٠ - تصالح الفرنسيون للمعركة، ودعا رولاند مرة أخرى أوليفييه: « يا صديقي
إن جاتلون بلعنا بالذهب والفضة، وسوف ندفع لمن ما أخذ وشرهات السيوف ! »
٩١ - صعد رولاند فوق حصنه الكبير، وكان مهيبا في عنته، وأخذ بيده اليمنى
رمحا، وابتنس وهو يفكر في الموقعة، وخلفه كان يقف صديقه، وأمامه الأعداء
يتقدمون، وقال للفرنسيين: أيها السادة، هذا النساء، سوف تقتم من الأسلحة ما لم
تقنمه إمبراطورية فرنسا أقط... وفي هذه اللحظة بدأت الموقعة.

- ١٢ -

الموقعة الأولى

٩٢ - جرى « أبروت » ابن أخي مارشيل نحو الفرنسيين صائحا: لقد باعكم
جاتلون وإمبراطوركم مجنون إذ يترك قلة من الرجال خلفه، مستوتون جميعا.
وإذ سمعه رولاند، همز حصانه في اتجاهه، وضربه بكل قوته، فحطم رمحه
الدرع وكسر العدة، واخترق الصدر، ووقع « أبروت » صريعا، تحت أقدام حصنه،
وقال رولاند: لا... يا ابن الكلب، شارل ليس مجنونا، وهو لم يخطئ أبدا، وكان معه
الحق في أن يتركنا نحمل مؤخرة الفرنسيين، وأول القتلى لم يكن من بيننا !

- ١٧١ -

٩٤ - وتقدم « فالسرون » أخو الملك مارسيل ، ولم يكن في الرجال من هو أقوى وأبش منه ، كان رأسه عريضا جدا ، لدرجة أن المسافة بين عينيه كانت تبلغ نصف قدم . وعندما رأى ابن أخيه ملقى على الأرض ، ارتفع غضبه ، وصاح : « في هذا اليوم ، ستعقد فرنسا جيشها ، وكان أولية بيبر في انتظاره ، فحرك مهمزه الذهبي ، وطلع بالرمح » فالسرون « فتطاير الدرع قطعا ، وتكسرت العدة ، ووقع « فالسرون » على الأرض ميتا .

٩٥ - وصاح « كورسا بلكنس » أحد ملوك أفريقيا برجاله : انظروا ، إن الفرنسيين قليلون ، ولن يستطيع شارل أن ينقذ منهم أحدا ، وسوف يموتون عن آخرهم ... ودون انتظار ، وثب « تريان » عليه ، ولم يستطيع الدرع أن يوقف ضربة الرمح القوية ، رمح القسيس ، الذي ليس الصدر ، ودفعه « تريان » ولف لفة ، ألقي بعدها بالرجل على الأرض ميتا ، وقال : يا ابن الكلب .. حتى أنت ، تهذي بهذا الكلام ! إن شارل سيدي ، يستطيع دائما ، أن ينقذنا .

٩٦ - وما هو « جيران » يضرب « ماليريمى اليريجاني » ولا يفتي درع هذا السعد عنه شيئا ضد ضربة الرمح الفرنسي ، فينفتح الدرع ، وينفتح الجسد على أثره .

٩٧ - ويثب « جيرير » ضد أحد فرسان الأعداء ، و « سامسون » ضد فارس آخر فيفتحان قلبيهما ، ويلقيان بهما إلى الأرض صريعين .

٩٨ ، ٩٩ - أما « أنسي » فقد هجم على « تراجي » وطمعنه طعنة بالرمح ، ألقت به على بعد عشرة أمتار . عندما لاحظ « رولاتد » هذه الضربات والطمعنات قال : « هكذا ينبغي أن يكون الضرب » .

١٠٠ ، ١٠١ - ثم حميت المعركة ، الخيول تجري والأسلحة تصطلك ، والرمح تكسر ، والدروع تسقط ، والعدد تتطاير . وتردد الصخور أصدا كل هذا الضجيج ، ويقتل الفرنسيون في كل ضربة ، ولم يبق من نقباء مارسيل الاثنى عشر إلا اثنان هما « شرنيل » و « ومارجاري » .

١٠٢، ١٠٣ - كان « مارجارى » شجاعا وقويا . وهاجم أوليفيير، وحطم درعه،
رضرب برمحه عدته .. يا إلهى .. هل مات ؟ إن الرمح تكسر، وأوليفيير ثابت فى
موقعه « مارجارى » يواصل، ويأتى الى جانب أوليفيير، معاونة فى السلاح.

١٠٤ - الآن يتقاتل كل الفرسان فى وقت واحد، فى خمسة عشر موقعة،
ورولاند حطم درعه، بينما سيفه الشهير « ديرندال » يلمع فى يده، ويضرب به
« شرنبل » فيفتخ رأسه، ويمر السيف بين الميهن، ويمبر الصدر والبطن، ويشطر
الرجل شطرين، ويقطع السرج ويجتاز الفرس فيسحق عظامه، ويلقى بالرجل
والفرس، كلاهما على الآخر، ويسبح رولاند « لقد انتهت المعارك بالنسبة لهما ».

١٠٥ - رولاند ينتقل من فارس إلى آخر، و « ديرندال » فى يده، وه ملك
الموقعة، يلقى بالقتلى بعد القتلى، والدماء الحمراء تسيل مثل الماء، حكم من رب من
وجوه وفتح من صدور، وعبر خلال أجساد، حتى إن وجه رولاند، وأصابع يديه، وعنق
حصانه قد أصبحت جميعا فى حمرة الدم، وكان أوليفيير كذلك أحمر من الوجه إلى
القدم، وكان بين الفرستسيين الذين يضررون، ويضربون، تقياؤهم الاثنا عشر،
ما زالوا يقاتلون.

١٠٦ - وتحطم رمح أوليفيير بدوره، ويقطعة صغيرة بقيت منه فى يده، هجم
على أحد الأعداء فقتل عينيه، ثم صرخ « تراجى » و « إسترجوا ».

وسأل أوليفيير رولاند: ماذا تصنع يا رفيقى بعد تحطم الرمح، وأجاب رولاند:
فى معركة كهذه، ينبغي الضرب بالسيف. أين سيفك « هوتكوير »؟
قال اليفيير: كان لدى كثير من العمل، ولم أجد الوقت لأحمله.

١٠٩ - وتسمى المعركة شيئا فشيئا، فهذا يهاجم وذلك يدافع .. كم من رماح
تحطمت ! ومن رجال من خيرة الفرسيين قتلوا أولي يروا أمهاتهم ولا زوجاتهم، ولا
أولئك الذين ينتظرونهم فى فرنسا، وسوف يبكى شارل الكبير، ويمود، ولكن ما
الفائدة، سوف يجدهم جميعا صرعى، ولقد أساء جانلون خدمة إمبراطوره فى

« سرقسطة » وباع رولاند، وصديقه أوليفيير، والنقيب الاثنى عشر، وآلاف من أبناء فرنسا، وذات يوم، سيحمل إلى « أكس » ليققد الحياة بدوره.

١١٠ - وتستمر المعركة، ورولاند يقاتل وأوليفيير وكذلك القس تريان والنقيب الاثنا عشر وليس هناك فرنسي واحد لا يشترك في القتال والأعداء يموتون بالآلاف.

وفي فرنسا أمطرت السماء حجارة ولم ير أحد مثيلا للبريق الذي حدث، ولا للرمح الذي أعقبه، وكانت الصخور تتحرج في الأودية، ولم يبق هناك حائط إلا وتصدع، وأظلمت الدنيا في وضع النهار، وقال الناس: « هذه نهاية العالم » لا.. لم تكن تلك نهاية العالم، ولكنها كانت تماسة كبرى.. كانت موت رولاند.

- ١٤ -

الجيش الكبير يهاجم:

١١١ - كان الفرنسيون يستسلمون في القتال، والأعداء يموتون بالآلاف، ومن بين مائة ألف لم ينج إلا ألقان، وقال القس: « إن رجالنا شجعان، وليس هناك تحت قبة السماء أفضل من فرساننا » لكن في هذه اللحظة تقدم الجيش الكبير لمارسيل.

١١٢ - كان مارسل قد كون جيشه الكبير من عشرين جيشا، وكانت العدد والرمح والسيوف اللامعة وسبعة آلاف رجل ينفخون الأبواق.

وقال رولاند: يا أخي وصديقي أوليفيير، إن جائلون أراد لنا الموت، ويتنقى أن يعرف الإمبراطور، إن المعركة ستكون قاسية، فلم ير أحد من قبل مثيلا من الرجال لما نرى، وسوف أقاتل بمسهي « ديوتدال » وأنت يا صديقي قاتل بمسيفك « هوتكليه ». فلنقاتل بمسيفينا الصارمين فلطالما حملناهما عبر كثير من البلاد، وبهما كسبنا كثيرا من المعارك، ولا يتنقى أن ندع لأحد فرصة الحديث عنهما بالسوء يوما.

- ١٧٤ -

١١٢ - ويرى مارسيل قتلا، ويدفع بجيوشه المشرين، وفي مقدمة الجيوش الفارس « أبسم » وهو يحب الموت أكثر من حبه للذهب، ولم ير قط لاصبا أو ضاحكا، لكنه شجاع مقدام، من أجل هذا يحبه الملك مارسيل.

١١٤ - وتأمب « القس » للثالث، وصعد فوق صهوة جواد كان قد استولى عليه من ملك قتله في معركة بالدنمارك، وكان الفرس طويلًا هريضا ضخما، ولم تكن هناك دابة تمادله قوة أو سرعة، ويكل قوته ضربة القس، درع « أبسم » المغطى بالذهب فتعلم الدرع، واخترق الرمح الجسد، وألقى به ميتا على الأرض.

وقال الجميع: « إن ذلك القسيس شجاع ! »

ونظر الفرنسيون جواهرهم، فראوا آلافا من الأعداء، وآخرين لا يتحمل وصولهم، وأصبحوا الآن مهاجمين من كل الجهات، وكان عليهم في كل لحظة أن يهتفوا بـ « رولاند أو أوليفيير أو النقاء الاثنى عشر للاستقامة والدفاع، ومثف فيهم القس: « أشرف أن تموت مقاتلين، من أن تموت هاربين، إن الله ينظر إليكم وسيكافئكم » ومثف الفرنسيون جميعا بصيحة الحرب.

١١٦ - وتقدم « كلير موران » أحد كبار سادة مرقمطة، وهو الذي أهدى السيف إلى جاتلون وعائقه، فطعن « إنجليبر » طعنة اخترقت صدره، ووقع ميتا، ونظر الفرنسيون بعضهم إلى بعض، وقالوا: « أي شجاع قتلناه ! »

١١٧ - وقال أوليفيير: يجب أن نثار لإنجليبر. وهمز حصانه بالمهاز الذهبى، ورفع سيفه المنحضب بالدم غالبا، وهجم على « كلير موران » فشق السيف ومات، وهما قتل أوليفيير، « ألفان » وقطع رأس « أسكابلدي » وألقى بسبحة رجال على الأرض « وعندما لاحظ ذلك رولاند، قال: يمثل هذه الضربات يحبنا « شارل » كثيرا.

١٢٣ - لكن « جراندوان » ابن ملك « كابدوس » قتل ستة من الرجال، ورأى رولاند أن رجاله يفقدون شجاعتهم، فركب فرسه وصاح: سوف يدفع الأعداء ثمن هذا غالبا، ثم قال: أريد أشجع فارسين بينكم.

١٢٤ - كان « جراندواون » شجاعا .. ولكنه « رولاند » الذي يواجهه، ولم يكن قد قد رأى، ولكنه عرفه من عينيه المخيفتين، وعرف الخوف للمرة الأولى في حياته وأحس بالرغبة في الهرب، ولكن هات أوان الهرب، فقد وثب « رولاند » عليه، وسرق سيفه « ديراندل » من رأس الرجل إلى بطن الفرس، ومات كلامعا، وسعد الفرنسيون.

١٢٥ - واستمر قتال الفرنسيين.. يا إلهي.. أية معركة تلك ! إنهم يقطعون أيديا وأكفيا ويستقلون رموسا وأذعرا، وقد احمر المشب، والأعداء يصيحون: « النجدة يا مارسيل ».

١٢٦ - أو لكان لابد أن ترى المين كثيرا من الجرحى، والقتلى والدماء، إنهم جميعا ملقون هنا.. هؤلاء الشجعان.. مكسسون بمضهم فوق بعض، وجوههم متجهة إلى السماء أو مقروسة في الأرض. ولم يعد رجال مارسيل بمستطيعين سماع أنين الجرحى، ورؤية الموتى، فركبهم الخوف والهرب، وتبعهم الفرنسيون.

- ١٥ -

صبيحة اليوم،

١٢٧ - ووصل جيش جديد.. لكن رولاند، وأوليفيير وتريان ما يزالون يحاربون، كم من الأعداء قتلوا؟ لا يستطيع أحد أن يعد، فخلال ساعات طويلة لم يشمر هؤلاء الرجال الثلاثة بالتعب، ولكن في النهاية ، ثقلت أذرعهم، ومات الفرسان الذين كانوا يماونونهم، ولم يبق معهم أكثر من ستين فارسا.

١٢٨ - أحصاهم « رولاند » ونادى أوليفيير: أيها السيد العظيم... ماذا ترى؟ هانتذا ترى كثيرا من الرجال الشجعان قد ماتوا، ولسوف تفتقدهم كثيرا فرنسا الجميلة! أو أشار يا إمبراطوري وصديقي، لبتك كنت معنا ! لكن، كيف نخبره أننا في معركة قاسية كذلك؟ ولم يرد أوليفيير.

- ١٦ -

١٢٩ - قال رولاند: « سأنتفخ في البوق، وسوف يسمعنني « شارل » ويمود.
وقال أوليفيير: سيقال إنك خفت، وماذا سيهتظ بأصغائك ويقال عنهم؟. عندما
طلبت منك أن تنتفخ في البوق، لم تستمع إلي، فإذا هملت الآن، فلن يكون هذا رأي...
لكن ذراعيك مضطبتان بالدماء !

- نعم... لقد أصبت إصابة شديدة ..

١٣٠ - وقال رولاند مرة أخرى: « إن المعركة قاسية، وسأنتفخ في البوق،
وسيسمعني شارل، فهو ليس بعيدا عنا و... وقال أوليفيير: عندما طلبت منك أن
تفعل ذلك يا صديقي، رفضت، ولم يعلم الإمبراطور شيئا عما حدث، وواصل المسير
نحو فرنسا، وما أتتذا ترى كل الذين يركضون حولنا، وهم بالطيح أموات (وحق
لحييتي، لأن خرجت من هذا المكان حيا، لن تكون أختي على الإطلاق زوجتك.

١٣١ - رولاند: لماذا تقضب مني؟ وأجاب أوليفيير: يا صديقي يمكن أن يكون
المرء شجاعا دون أن يكون مجنونا، وكل هؤلاء الفرنسيين لن يهضموا بعد اليوم
شارل الكبير، ولو أنك استمعت إلي لكانوا على قهقري الحية الآن (وكان يمكن أن
نكسب المعركة وأن تقتل الملك مارسيل، لكن اللحظة الآن متأخرة، سيسمك شارل
وسيمود ليجدنا موتى.. هذا هو يومنا الأخير.. وماذا سيقال عن فرنسا؟

١٣٢ - وسمعهما القسيس، وأقبل نحوهما: رولاند وأوليفيير انتفخ في البوق
لن ينفذنا، ومع ذلك ينبغي أن نفعله، سوف يمود الإمبراطور ليثار لنا، لا ينبغي أن
يمود الأعداء إلى ديارهم منتصرين، ينبغي ألا تأكل الكلاب لحومنا، ينبغي أن نجد
من يذقتنا.

١٣٣ - واخذ رولاند « البوق، ونفخ فيه، كان ينتفخ بأقوى ما يستطيع، لدرجة
أن داخله كان يتمزق، وأن الدم كان يسيل من فمه.

شارلمان يسمع....

١٣٤ - فى الوادى المظلل على أبواب فرنسا، يسمع شارلمان وفرسانه « هذا هو بوق رولاند » لم يكن لينفخ فيه، إلا إذا كانت هنالك موقعة. قال الإمبراطور. وأجاب جاتلون: ليست هنالك موقعة.. إنك شيخ مجرب، وقد شاب رأسك كله. فلا تفكر كالأطفال، إنك تعرف « رولاند » وهو يطلب النجدة، ولقد استولى يوما على « نايولى » دون أوامر لك، ولكن لا تعرف شيئا، غسل العشب من الدماء، فهذا كل ما يلعب بالبوق، فربما لأنه يطارد أرثيا هريا.. ومن فى الدنيا أصيب بالجنون لكى يهاجم رولاند؟ إنه ملك كل المواقع، وعندما يصل، يهرب الأعداء، وأصل السهر إذن، هليس هناك داع للتوقف، فما زالت فرنسا بعيدة ».

١٣٥ - كان هم « رولاند » مليئا بالدم، ومع ذلك كان يشعر بأنه فى تمام قوته، وكان شارل، والفرنسيون يسمعون، وقال الإمبراطور « إن النفخ فى البوق قد طال ».

١٣٦ - عندئذ أنزل كل الفرنسيين مع على خيولهم، وليسوا عدة الحرب، وصعدوا الخيول، وتناولوا رماحهم وسيفهم، وقال كل منهم للآخر: أية موقعة رائمة، تلك التى سنخوضها مع رولاند لأولم يكونوا يعرفون، أن الأوان قد فات.

١٣٧ - ويتقدم النهار، وتتلاأ الشمس، وتحت أشعتها تتلاأ ملابس الحرب أيضا، والإمبراطور يتقدم الجميع، ويأمر طيأخيه بأن يقبضوا على جاتلون قائلا: « خذوه عندكم كما ينبغي أن يؤخذ هندو » رولاند «. وعندئذ جذبوه، وضربوه وريطوه على أردأ حصان فى الجيش. وظل هكذا حتى « أكس ».

١٣٨ - الجبال عالية، والأودية سوداء، والماء يتدفق بقوة، وفى مقدمة الجيش وفى مؤخرته، تتجاوب كل الأبواق مع بوق « رولاند »، ويتقدم « شارل » مليئا بالغضب، وتبعه الفرنسيون مقطعين الجبال، ترى هل يصلون قبل قوات الأوان؟

١٢٩ - الغضب في القلب، والإمبراطور شارل يتقدم، ولحيته الطويلة البيضاء تتطاير على جانبيه وجهه، وكل الفرسان والسادة، يودون لو كانوا الآن بجانب رولاند... ولم يمد هناك وقت لكن أي رجال هؤلاء يا إلهي هؤلاء الستون الذين ما يزالون يقاتلون معه، فلم يكن أبدا لدى ملك أو إمبراطور رجال في شجاعتهم.

- ١٧ -

موت أوليفير

١٤٠ - نظر رولاند حوله، فلم ير إلا الموتى، فبكى وقال: ليرحمكم الله إلهي، لم تشهد الدنيا فرسانا أشجع منكم، لمالما التهمتوني، ولمالما خدمت إمبراطورنا، لقد قدمتم إلهي كثيرا من البلدان، إن حيوتكم لن تقع بعد اليوم على أرض فرنسا الجميلة، إنكم موتى، ومالما عاجز عن أدافع عنكم أو عن أسامعكم، وإذا لم يقتلني الأعداء فساموت وراكم، لكن ينبغي أن تواصل القتال، أوليفير وأنا.

١٤١ - واستدار رولاند نحو المعركة، كان « ديرندال » الثقيل، خفيفا في يده، وقتل به أريمة وعشرين من السادة، ولم يبلغ رجل من الثار، مايلفه به، وكما يهرب الأرنب البري أمام الكلب، كان المدو يفر من أمامه، ولم يستطع القس أن يمتنع نفسه من القول: « هكذا ينبغي أن يكون القتال... ولدت كل من حمل سلاحا جيدا، أو امتلأ صهوة حصان أصيل، قاتل كما قاتلت ».

١٤٢ - عندما يعلم المرء أن المدو سيقاتل حتى النهاية، معام كيف يشند دفاعه، ولم يفكر واحد من الفرنسيين في الهرب، ولقد كان على الملك « مارسيل » أن يقاتل بنفسه، ولقد أبدى شجاعة حقيقية، لقد وثب بفرسه على « بافن » أمير مقاطعة « ديجون ويون » وحطم درعه وعدته وألقى به على الأرض صريعا، ثم قتل يده « إيغود » و « إيشوار » و « جهرار دي روسيون »، وعندئذ جرى رولاند نحوه، وبضربة سيفه الأولى، أطار كفه اليمنى، وجاء « جيرفالو » ابن مارسيل، لنجدة أبيه، فواصل رولاند، وشج رأسه، وعندئذ صاح الأعداء... يا لله... فلنشأ، إن شارل لم

- ١٧٩ -

يرسل لنا رجلا كسائر البشر. إن علينا أن نقتل الواحد منهم مرتين. ومع هذه الكلمات. جرى مائة ألف رجل نحو الجبل. وتيمهم رولاند للحظة.

١٤٣ - لكن من خلال الوادي. وصل آخر جيش من جيوش مارسييل العشرين. يقوده « مارجانيس » ملك قرطاجنة وألبانيا. رجاله عمالقة وهم ثابتون على خيولهم. وعندما رآهم رولاند مقبلين. استدار نحو « تريان » ومن بقي معه من الفرنسيين. وقال لهم... ليست أماننا لحظات كثيرة نحيها. فلنبح حياتنا بثمن غال. اضربوا أيها السادة مع بقايا سيوفكم المحطمة. ففرنسا تحب الشجعان. وشارلمان سيهرى أرضهم ركة... وينبغي أن تقتل من الأعداء « خمسة عشر. في مقابل كل فرنسي يموت.

١٤٤ - وقال رولاند « إن لحظة الموت قائمة اليوم. وأنا أعلم هذا. وهي لتتظارها وينبغي أن تقاتل. ووثب أوليفيير وبقية السادة بخيولهم إلى الأمام.

١٤٥ - وصاح الأفارقة: « انظروا إلى القلة الباقية من الفرنسيين... الله أكبر! وهي المعركة كان « مارجانيس » وراء أوليفيير. فطعنه بالرمح في ظهره. فاخترق الرمح الصدر. وصاح الأفريقي.. لقد ترككم إمبراطوركم في الصحراء لاحتفكم. ولسوف انتقم منكم لكل قتلاتنا ».

١٤٦ - وأحس أوليفيير أنه تلقى طعنة الموت. لكن كانت ما تزال لديه القوة ليرفع سيفه. ويهوى به على رأس عدوه. فيشجه حتى الأسنان. ويقول: « أنت على الأهل... إن تعود إلى أفريقيا. لكي تقول لنسائك. إنني قتلت فرنسيا ١ ».

١٤٧ - وأحس أوليفيير بالموت. فصاح صيحة الحرب. ودعا صديقه رولاند: « أيها السيد العظيم... يا صديقي... اقترب مني. فإنني أريد أن أراك قبل الموت ».

١٤٨ - ونظر رولاند إلى أوليفيير. فرأى الدم يسيل من صدره حتى الأرض... يا إلهي... أوليفيير... ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك. إن أحدا لا يعادللك... آه يا ولادي... أي رجل عظيم فقدت « ودارت الوديان والجبال في عهته.

١٤٩ - ها هو رولاند يركب على فرسه، وأمامه « أوليفييهير » وقد تلقى طمعة الموت، وفقد كثيرا من الدماء، حتى أنه لم يعد يرى، ولم يتمرف على رولاند، وظن أنه أحد الأعداء، فرفع سيفه مرة أخرى، وأراد أن يهوى به عليه، لكن لم تعد لديه القوة، فسقط السيف من يده، وقال له رولاند بعنو وحب « أيها السيد الجميل... يا رفيقي وأخي، أتريد أن تقتلني؟ إنني رولاند الذي يحبك كثيرا.. وقال أوليفييهير.. « الآن اسمعك... لكنني لم أمد أراك، ولست أنت الذي كنت أريد أن أقتله، إنه واحد من الأعداء.. فليكن الله معكم » وأجاب رولاند « ليس بي سوء، وإنني أحبك... هنا وأمام الله »، وعند هذه الكلمات تماثقا.

١٥٠ - وأحس أوليفييهير بالموت قادمًا، هتزل من حصانه، واستلقى على الأرض، ورفع يديه للسماء، وصلى له، ولشارل، ولفرنسا، وقيل كل شيء للرجال المقاتلين ولرولاند صديقه، وتوقف قلبه عن الخفقان، ومات، ويكي رولاند كما تم يبك رجل من قبل.

١٥١ - ورأى رولاند أن صديقه قد مات، وأن همه ملئ بالشراب، وزعمه بهنوء وقال « يا صديقي.. لقد عشنا معا ليالي وأياما، ولم تسم إلى يوما، ولم أسمع إليك، ويدونك سوف يكون من الصعب على أن أعيش ».

- ١٨٠ -

معركة جلييلة:

١٥٢ - مات كل الفرنسيين، ولم يبق إلا اثنان بجانب رولاند، القسيس وجوتير. كان جوتير قد عاد وحده من الجبل حيث قتل رجاله، وعند هبوطه إلى الوادي، كان يقول: أيها السيد رولاند.. أين أنت؟ عندما كنت قريبا مني، لم أشعر أبدا بالخوف.. أنا جوتير-ابن أخ « درون » المجوز.. إنك كنت تحبني، لأنني كنت شجاعا، انظر.. لقد تكسر رمحي، ولم تعد لدي درع، ولقد تلقيت عشر ضربات بالسيف، ولسوف أموت، لكن العدو دفع الثمن غاليا » وعند هذه الكلمات سمعه رولاند وعرفه واندفع بحصانه ناحيته.

- ١٨١ -

١٥٤ - ولم يكن أحد من الثلاثة يريد أن يهرب، لقد ألقى رولاند بمشرطيه وجلا إلى الأرض، وكان جوتير والقس ما زالا يقاتلان، لكن كان في مواجهتهم أريمون ألفا من الأعداء، ولم يمد هناك قتال.. كانوا يلقون على الفرنسيين الحجارة والأسلحة، ومن الضربات الأولى مات جوتير وتريان واخترت جسمهما، عشرة رماح.

١٥٥ - وكانت ما تزال لدى القس بقية من قوة، فوقف، وأخذ يبحث عن رولاند وعندما رآه قال له: « إن السيد الفرنسي، لا بد أن يموت مقاتلا ». فاستل سيفه وعندما وصل شارل، وجد حوله من القتلى ما لم يستطع أن يحصيه.

١٥٦ - واصل رولاند القتال، وتكسرت كل الرماح على درعه وخوذته وعدته، لكن الدم يسيل من همه منذ أن تفق في البوق، ورأى كل أصدقائه، موتى، والقس ميتا، فنفخ مرة أخرى في البوق... ووقف الإمبراطور.. واستمع.. وقال: أيها السادة.. يا لتماسكتا.. إننى أسمع « رولاند » يجرى بأخر أنفاسه، لا نريد أن نفقد لحظة، ولكن قلند أولا على صيحته « وانطلق مستون ألف هم، ينفخون في الأبواق، ورددت الجبال ومن بعدها الأودية هذه الصيحات، وسمعها رجال « مارجانيس » وقال بعضهم لبعض: « إن شارل الكبير، سوف يكون هنا بعد لحظات ».

١٥٧ - وقالوا أيضا: « اسمعوا صوت أبواق الفرنسيين.. إذا قدم شارل، فكم منا سيموتون ! وإذا عاش رولاند، فسوف تبدأ الحرب من جديد، وستسقط أسبانيا، وتقدم أريمائة فارس من أشجعهم وأقواهم نحو رولاند ليجهزوا عليه.

١٥٨ - وعندما رآهم رولاند قادمين، شعر بقوة جديدة تصعد في دمايته.. وأبدا لن يفر.. وأطلق فرسه نحوهم، ونهض « توربان » من بين الموتى وتبعه، وعندئذ قال الأفاقة بعضهم لبعض.. أيها الأصدقاء.. قلندرجل.. ألم تسمعوا.. إن شارل الإمبراطور الكبير غائد.

١٥٩ - رولاند يحب الشجعان.. وقد قال القس « تريان »: أنت على قدميك وأنت على فرسي، وسأظل بجانبك، فإذا أن بُتِلَ معاً، أو تُقْتَلَ معاً، وما زال سيفي في يدي ». وقال « تريان »: « إن شارل عائد وسيثار لنا ».

١٦٠ - وقال الأعداء « لقد حل الشقاء علينا.. أي يوم حزين ذلك ! لقد فقدنا أشجع ساداتنا، وشارلمان عائد مع جيشه الكبير، وصيحاء الفرنسيين، يصل الآن إلى أذاننا، ونحن لا نستطيع أن نفشل رولاند، فلنلق عليه إذن بأسلحتنا ولنتركه على أرض المعركة »، وعندئذ، طارت الرماح والسيوف والأحجار وتحطم درع رولاند، واخترق جسد حصانه أكثر من ثلاثين رمحاً، وظل واقفاً وحده على الأرض محتضياً بمتاده الحصين.

- ١٩ -

موت تريان

١٦١ - جرى الأعداء نحو أسبانيا، بأسرع ما يستطيعون، ولم يستطع رولاند متابعتهم، كان فرسه قد مات، وكان يستطيع فقط أن يسامد القس، فخلع منه عدته وأخذه بين ذراعيه، وأنامه برفق على العشب، وقال له « ممطرة يا سيدي ينبغي أن أذهب لأتمرق على موتانا، وأضعهم بالقرب منك » وقال القس: « اذهب وعود.. فميدان المعركة أصبح لك ولي.. شكراً لله ».

١٦٢ - ذهب رولاند إلى الوادي وإلى طول الجبل، فوجد حث « إيفوار، إيفون، وإنجليير » وأبعد قليلاً، فرأى « جران » و « جويرير » صنيقه وبيرنجيبير، وأتون، ثم جيرارد المعجوز وروسيون، الواحد بعد الآخر، فآخضهم بين ذراعيه، وحملهم ووضعهم أمام القس الذي قال: « فليقبلهم الرب في سمائه.. وليقبلني أيضاً.. فلن أرى ثانية إمبراطوري ».

١٦٣ - وذهب رولاند مرة أخرى، يبحث عن قتلاه في أرض المعركة، فوجد أوليفير رفيقه، وحمله مع كثير من الأسى، نحو القس، وأرقده بجوار الآخرين.

- ١٨٣ -

وقال: « أولئك هم... يا صديقي الجميل.. لم يكن أحد أفضل منك ! من كان يعرف كيف يقاتل أفضل منك؟ من كان يدلي بأراء أكثر حكمة منك؟ » وعندها سقط « رولاند » على الأرض.

١٦٥ - ورأى القس رولاند يمشي على قدميه فهاقد الوصي، وأراد أن يبحث له عن شربة ماء، وحاول التقدم بصعوبة، فلقد كان قد فقد كثيرا من الدماء.

١٦٦ - واستعاد رولاند وعيه، ونهض، ونظر في كل الأرجاء، فلم ير إلا الموتى، وهيون القس التي ظلت مفتوحة عدة لحظات أخرى.

- ٢٠ -

رولاند والسيف

١٦٨ - أحس « رولاند » أيضا بالموت قادمًا، كان الدم يسيل من فمه، وصلى لله، كرفاقه، ثم له، وأخذ بوقه في يد، وسيفه في اليد الأخرى، وصعد على صخرة ورقد.

١٦٩ - الجيل عايلة، وقبة السماء فوقها ضيقة، ورولاند يفقد الوصي من جديد. واحد الأعداء ينهض من بين الموتى، ويقول: « ها هو قد مات ابن أخي الإمبراطور الكبير » ويحاول أن يأخذ سيفه « ديرندال ».

١٧٠ - ويحس رولاند بأن أحدا يسحب سيفه، ويفتح عينيه ويقول: « لست واحدا من رجالى » ويده الأخرى التي تمسك بالبوق، يمثل عينيه ويقول بما بقي فيه من قوة « يا ابن الكلب كيف تسمح لنفسك أن تمسني؟ ».

١٧١ - ويريد رولاند أن يحطم « ديرندال » لئلا يستطيع أحد أن يأخذه، وينهض ويجد أمامه صخرة، فيضرب عليها عشر ضربات، لكن السيف دائما في يده، لم ينقص من ريقته شيء، ويقول « أو ! » ديرندال « إنني أموت، وقد كسبت لك كثيرا من الممارك، وأخذت كثيرا من الأرض للإمبراطور شارل ذي اللحية البيضاء.

ولن يوجد في الممالك سيف في يهائلك، ويجب ألا تسقط في يد رجل، ممن يمكن أن يمسهم الخوف».

١٧٢ - ورأى « رولاند » مصفرة أخرى، بدا له أنها أكثر صلابة فراح يضرب، والمصنف يصبح، لكن المصفرة انفلقت، وقال رولاند: « أو ! » دهرندال، ما أجملك وأصفالك، وأروع تلاكؤك في الشمس ! بك أعطيت لشارل الإمبراطورية الجميلة، بريطانيا ونورماندى، وإيطاليا وإفازيا، ويوجونيا، والقسطنطينية، وإنجلترا، أعطيت كثيرا من البلاد للإمبراطور ذي اللحية المزهرة، وأنتى لحزين أن أتركك يا سيفي الجميل... لا.. ينبغي ألا تسقط بين أيدي سيثة ! »

١٧٣ - وضرب رولاند المصفرة من جديد، فأوقفها ولم يتكسر السيف، وقال: « دهرندال لا ينبغي أن تقع بين أيدي سيثة ».

١٧٤ - وأحس رولاند بالموت يأخذه، ويرأسه يهبط إلى قلبه، فترقد تحت شجرة، وجهه إلى الأرض، وتحت سيفه ويوقه، ورأسه يستدير نحو أسبانيا، كان يريد أن يعلم الجميع أنه مات منتصرا.

١٧٦ - رقد رولاند تحت الشجرة، في مقدمة كل الفرنسيين، وأدار وجهه نحو أسبانيا ودارت برأسه صورة كل الأراضي التي أخذها لفرنسا الجميلة: وصورة أبطالها، وشارلمان سيده وصلى لله « يا أبانا.. يا من دعوت الأعمار من بين الموتى مستقذني أيضا »

- ٢١ -

عودة شارلمان،

١٧٧ - ميات رولاند وصعدت روحه إلى الله، عندما عاد الإمبراطور إلى « رونسيغو » لم يجد موضع قدم، لا تقطعه جثة فرنسي أو عدو، وعندئذ صاح: أين أنت يا ابن أخي الجميل؟ أين القس؟ أين أوليفييه؟ أين جران وجرييه؟ أين أوتون ويرنجييه؟ أين كل الذين أحبهم كثيرا؟ أين من تركتهم هنا؟ إلا أحد يستطيع أن يجيبني؟ يا إلهي.. ليتى كنت معهم !

- ١٨٥ -

وحول شارلمان، كان يبكي كل الفريسيان.

١٧٨ - لقد بكوا جميعاً، بكى كل فرسان فرنسا، بكوا أبناءهم وإخوانهم، وذويهم وأصدقائهم، وسادتهم... وكان أول من تكلم « نم » « انظروا إلى الإيام، إن المعو ليس بعيداً، فلتصعد خيولنا، ولتثار لموتانا، وقال شارل: « على رسلكم... انتظروا لحظة لقد قتلوا أفضل من كان معي ١ » ودعا كوركيه من الفريسيان، وقال لهم « احرسوا أرض المعركة، ودعوا الموتى، كلا على ما هو عليه، حتى نمود ».

١٧٩ - وأعطى الإمبراطور الأمر بأن ينقح في الأبواق، ثم تقدم بشعره الأبيض أمام فرسانه، وأخذ الأعداء يهربون، وعندما حل المساء دعا شارل الله أن يؤخر غروب الشمس.

١٨٠ - النهار يستقل ببطء شديد، والأعداء يمتنون في الهرب، ولكن نهرا كبيرا يمتدحهم، نهر الأير، وما هم يموتون عن آخرهم.

١٨١ - وعندما رأى شارل كل أعدائه يموتون، نزل من على فرسه، وصلى لله شكراً، ثم قال: لقد تأخر الوقت، وخيولنا مجعدة، وينبغي أن نقضى الليل هنا.

١٨٢ - كان الليل صافياً، وقد نام كل الفرنسيين، حتى الخيول رقدت، وظل شارل وحده مستيقظاً، كان قد وضع قريباً منه، سيفه... جويوز « وعدته، وكان يفكر في رولاند وأوليفير، والنقباء الإثنى عشر، وكثير من الشجعان الفرنسيين، إنهم الآن في « رونسيفو » يرقدون هم أيضاً في الصحراء على دروعهم، لكنهم موتى...

في الليل كان شارل وحده مستيقظاً، وكان يبكي.

١٨٣ - وعندما نام شارل، حلم بالمعركة، بالرياح والمواصف، وبأشجار تحترق ورماح تتكسر، ورأى فرسانه على وشك النصر، وسمعهم يصيحون « النجدة يا شارل، لكن شارل للمرة الأولى، يعجز عن أن يساعدهم... ولم يستيقظ شارل.

٢٠٣ - واصل الحلم... ثم نام حتى الصباح، واستيقظ ليركب حصانه وليستدير نحو « رونسيفو ».

على جثة رولاند:

٢٠٤ - وصل شارلمان إلى « زونسيغو » وعندما رأى من جديد، كثرة الموتى، انتفجر باكيا، وقال للفرنسيين: « أيها السادة، اتبعوني، يجب أن اتقدم الجميع، أريد أن أمتحن بنفسى على ابن أخى، أنا أعرف أين هو، لقد قال لى يوما وأنا أسمعه: إذا مات بعيدا عن فرنسا، فستجدوننى فى مقدمة رجائى، ورأسى متجه ناحية الأعداء ».

٢٠٥ - ورأى الإمبراطور أن زهر العشب مخضيل بالدماء ورأى الصخر، وتمرف على شترهات « ديرندال » وأبعد من هذا فى اتجاه أرض أسبانيا، ها هو « رولاند ».

٢٠٦ - وأخذ الإمبراطور شارل، رولاند بين ذراعيه، وقال له بهدوء: « فى ذمة الله ! لم تشهد الأرض قط فارسا مثلك، ولن أجد بعد اليوم سيدا مثلك، ولا صديقا مثلك » وكان مائة ألف فرنسى ينظرون ويبكون.

٢٠٨ - وواصل شارل الحديث: « يا صديقى رولاند، سوف أسير إلى فرنسا، عندما أكون فى ليون (العاصمة) سوف يسألوننى: أين رولاند؟ وسوف أقول، إنك مات فى أسبانيا. ولن يمر يوم، دون أن أتذكرك، وعندما أكون فى « أكس » سوف يسألنى الفرنسيون: هل من جديد؟ وسأقول لهم.. لقد مات، مات ابن أخى، ذلك الذى أعطانى كل هذه الأرض... وإن من سيحفظ تحت طامعتنا الإسكسون، والمجر والبلغار والرومان، وأهل بالرن وأفريقيا وكاليفرن؟ من سيؤود جيوشى، وقد مات من كان يتقدمها؟ أو يدونه لا أريد أيضا أن أعيش يا صديقى رولاند.. ليكن الله بجانبك يا فرسانى، يا من متم من أجلى، إننى أود أن أدفن معكم ».

٢١٧ - مر الليل وطلع الصبح، وعاد شارل الكبير إلى فرنسا، وفى « بورجو » ترك يوق رولاند... وفى « لون » استقدم شارل كل أمراء الإمبراطوية، وأحضر

« جانتكون » مولوق الرجلين والذراعين، ومريوونا إلى أريمة من الجياد، وأطلق عليه الكلاب، لينهش كل منها ما يجده من لحمه .

- ٢٢ -

« أود الجميلة »

٢٦٨ - عاد شارل في النهاية إلى « أكنس » وما هي الفتاة الجميلة « أود »
أخت ألوفبير تأتي لتسأله : « أين رولاند .. الفارس الذي وعدت به ؟ »
ويكى شارل، وشده لحيته البيضاء وقال : « أختي... لا تتحدثي عن الموتى..
سوف أقدم لك ابني « لويس » زوجا، فليس لدى أفضل منه .
وترد « أود » : « بعد رولاند... هل تعتقد أنني أستطيع الحياة » وتسقط على
قدمي شارلمان .
٢٦٩ - لقد ماتت « أود » الجميلة، لكن الإمبراطور، يعتقد أنها فقدت الوعي
فتنقل ويحملها بين ذراعيه، ويوقنها ... واحسرتا .. لقد ماتت حقا .
ظل شارل يكي طول الليل... وفي الصباح واراها التراب .. : « أو ! يا الهي أي
حسنت هي أن أواصل الحياة ! » .
هكذا انتهت القصة الجميلة التي كتبها لكم بيير دي بومونت .

قصص الحيوان
بين ابن المقفع ولاهونتين



الأقاصيص التي تروى على السنة الحيوانات تشكل جنسا أدبيا يمد من أقدم الأجناس وأكثرها شهرة في تاريخ الآداب العالمية على اختلافها وتنوعها (1) . وهو يحتل في جذوره الأولى بمحاولات الروح الإنسانية للتعبير عن ذاتها في صور محسوسة - ويدل المصطلح الأوربي الذي يطلق على هذا الجنس FABLE على القدم المسبق الذي نمتد إليه بدايات هذا الجنس حيث تدل أصول الكلمة الأخيرة باللاتينية - من بين ما تدل - على معنى القمل « تكلم » (2) . وهو اختلاط قد وحى بأن التعبير من خلال التجسيد القصصي الذي ينتمي إلى هذا الجنس ، قد صاحب محاولات التعبير الإنسانية الأولى كما يتضح ذلك في الكتابة المصرية القديمة .

ومن الصعب تحديد نقطة البدء في مسيرة هذا الجنس ، وعلى نحو أخص في حركته الشفهية قبل التدوين ، فكل الشعوب كانت تعبر بالرقصة في تفسير ظواهر الطبيعة الفاضحة ومن خلال ذلك لجأت إلى الأساطير ، وكانت تعبر كذلك بالرقصة في خلق القوالب الخلقية التي تهيم على مجتمع ما ، لتربى تجارب تطبيقها على مجتمع مواز لها وهو مجتمع الحيوانات ، ومن خلال ذلك لجأت إلى قصص الحيوانات ، غير أن المصريين القدماء كما يرى « لابرول » يمكن أن يكونوا أقدم شعب أدرك أن الحيوانات من خلال اتجاه غريزي تخضع لخواص مهيمنة تشترك فيها ، واشتراكها في هذه الخصائص فيما بينها أوضح من اشتراك الأناس فيما

(1) المصطلح الذي أطلقه العرب على هذا الجنس وهو مصطلح « الخرافة » ، يقتضيه إلى الدقة من حيث إنه يحتل بالأسطورة ، ثم إن كلمة « الخرافة » نفسها تحمل ظلالا معينة تقترب بها من معاني السفه والهديان ، والمصطلح الذي استخدمه بعض المصنفين « القصة على لسان الجحور » ، يشتمل على الدقة ولكنه يقتضيه الإيهام الذي ينبغي أن تتسم به المصطلحات الأدبية .

(2) Dict etymologique faroussé . p . 292 .

بينهم ، ومن هنا فإنه يكفي رصد الخصائص العامة لتعميم الرمز (١). ومن المؤكد أنه قد عرفت بعض قصص الحيوان في الأدب المصري القديم (٢) .

وربما كانت معرفة المصريين لهذا اللون هي التي أثرت في الكاتب اليوناني القديم « أيسوب » في القرن السادس قبل الميلاد، وكان قد عرف عنه أنه سافر إلى بلاد مصر وتأثر بها ، وعاد ليكتب قصصه الحيوانية التي اشتهرت وزادت في كثير من الآداب الأوربية القديمة أو الوسيطة ، وأشار لها « أفلاطون » في الخطابة و « هوميروس » في كتاباته ، والحكايات التي تنسب إلى « أيسوب » والتي جمع « بلاتيد » قدرها كبيراً منها في القرن الرابع عشر في كتابه « حياة أيسوب » تمتاز بأنها حكايات قصيرة تدور على ألسنة الحيوانات ، ولا تهتم كثيراً بالعناصر الفنية ، وتركز على استخلاص النتائج الخلقية، وقد تأثر بها فيما بعد « لافونتين » في القرن السابع عشر في قصصه الحيوانية المشهورة . وحكايات « أيسوب » في هذا الجنس تمثل أقدم النصوص المكتوبة ، والتي يمكن نسبتها إلى كاتب معين ، على خلاف النصوص الموقلة في القدم والتي تنسب إلى شعوب أو جماعات غير معينة فيها ، ثم هي بالإضافة إلى ذلك تعد النموذج المشهور لإسهام الغرب في العصور القديمة في هذا الجنس الأدبي العالمي .

على أن شخصية « أيسوب » نفسه - وهي كما تقول الروايات شخصية عبد إغريقي محب للحكمة اعتقه سيده وقام برحلات إلى الشرق بحثاً عن المعرفة - شخصية نصف أسطورية عند كثير من الدارسين أو على الأقل تعد أسطورية في جانب من إنتاجها ، حيث تولع الشعوب في بعض الحالات بنسبة كثير من إنتاجها إلى شخصية معينة . ويرى البروفيسور « رينيه رادوت » في مقدمته التي كتبها

(1) voir : Encycl. Univer. V . 6. pp. 876 et suivantes.

(2) لا شك أن الأدب المصري القديم لم يكشف النقاب إلا عن جزء ضئيل منه ، ولعل ذلك هو السبب في عدم معرفتنا بمؤلفات مصرية كبيرة في هذا الجنس . أو بمؤلفين يتمتعون بشهرة أيسوب اليوناني أو بيدبا الهندي . وإن كان عدم معرفتنا بتلك التراث لا يعني بالضرورة عدم وجوده وخاصة مع وجود هذه الفلسفة التي أشار إليها « لابريول » .

لحكايات لافونتين أن شخصية « أيسوب » عرفت في التراث العربي القديم تحت اسم « لقمان »^(١) ، ويؤيد هذا الرأي أيضا دائرة معارف روبرت المختصرة^(٢) عند حديثها عن لقمان ، وكان لافونتين أيضا قد أشار إلى لقمان في حديثه عن المصادر التي استقى منها ، ولا تكاد المصادر العربية بدورها تتفق على تحديد واضح لتفسير شخصية لقمان التي وردت في القرآن الكريم ، فالبيضاوي يذكر في تفسيره أن لقمان هو « ابن أخت أيوب أو ابن خالته وعاش حتى أدرك داود عليه الصلاة والسلام وأخذ منه العلم ، وكان يفتي قبل ميته ، والجمهور على أنه كان حكيما ولم يكن نبيا »^(٣) ومدلول هذه الرواية أنه كان من المبرانيين ، لكن ابن كثير يورد رايات أخرى تختلف كثيرا عن هذا المدلول ، فهو يورد عن ابن عباس أن « لقمان كان عبدا حبشيا نجارا ، وقال سميد بن المسيب : كان لقمان من سودان مصر ذا شاعر أعطاه الله الحكمة ومنعه النبوة ، وقد قال له مولاة : اذبح لنا هذه الشاة ، فذبحها ، فقال : أخرج أطيب مضغتين فيها ، فأخرج اللسان والقلب ، ثم مكث ما شاء الله ثم قال له : اذبح لنا هذه الشاة ، فذبحها فقال : أخرج أغيث مضغتين فيها ، فأخرج اللسان والقلب ، فلما سأله مولاة عن ذلك قال لقمان إنه ليس من شيء أطيب منهما إذا طابا ولا أخيث منهما إذا خبثا ، وقال مجاهد : كان لقمان عبدا صالحا ولم يكن نبيا ، غليظ الشفتين مصفح القدمين قاضيا على بني إسرائيل »^(٤) . والقصة التي رواها ابن كثير عن لقمان والشاة تتفق عليها معظم التفسير ، وهي لا تبعد عن مناخ قصص الحيوانات التي ينسب إليه منها قدر كبير في التراث العربي ، وهو ما يفسر ريمت بعض الدارسين الأوروبيين بينه وبين شخصية « أيسوب » الإغريقية القديمة وساعد على ذلك وجود شخصية المبد المحرر في الحكيم .

(1) voir : R. Radouant. la Fontaine. Fables, classiques Hachettes.p. 223.

(2) Robert Z. Luqman. p. 1124 Edition 1977.

(3) تفسير القرآن الكريم للبيضاوي : مكتبة الجمهورية العربية من ٥٤٦ .

(4) مختصر تفسير ابن كثير : دار القرآن الكريم بيروت . المطبعة السابعة ١٩٨١ . ج ٣ من ٦٤ ولا تختلف روايات التفسير الأخرى عن هذا كثيرا : انظر على سبيل المثال الطبري والأوسى في تفسير سورة لقمان .

وإذا كان « آيسوب » هو رمز الإسهام الأوربي في هذا الجنس القديم ، فإن بعض المقائد الشرقية القديمة أسهمت بدورها في شيوخ جنس قصص الحيوانات ؛ كانت عقيدة تناسخ الأرواح في الهند خاصة قد أفسحت المجال لقيام تصور تعبر خلاله الروح الإنسانية إلى الخلود من خلال حلولها في أجساد الحيوانات ، وذلك لتصور أتاح لقصص الحيوانات قدرا واسعا من الانتشار باعتبارها تمثيلا لمرحلة من مراحل تطور الروح الإنسانية .

وكما أصبح « آيسوب » رمزا اسطوريا لإسهام الغرب القديم في جنس القصص الحيوانية ، فقد أصبح الحكم الهندي « بهديا » هو رمز الإسهام الشرقي في هذا الجنس . واسم « بهديا » مأخوذ من كلمة سنسكريتية معناها « أستاذ المعرفة »⁽¹⁾ وشخصيته الأسطورية يحتمل وجودها في القرن الثالث الميلادي ، وقد أعاد تجميع قصص الحيوانات في اللغة السنسكريتية ، والتي ترجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد والتي كتبت على يد بعض البراهمة المجهولين ، ثم كتب كتابا تحت عنوان « باتكا تشترا » أي النصائح الخفية للوصول إلى الحكمة ، وذلك العنوان يطغى الباحثين إلى الاعتقاد بأن هذا الكتاب ، الذي لم يبق لنا منه إلا « كتيبة ودمنة » التي ترجمها ابن المقفع عن الترجمة الفارسية التي فقدت بدورها⁽²⁾ ، كان مشتملا على خمسة أبواب وخمسة فصول ، وأن أبواب الكتاب الأخرى التي بلغت في ترجمة ابن المقفع سبعة عشر بابا إنما هي من إضافات الترجمات اللاحقة سواء الفارسية أو العربية⁽³⁾ .

من هذا الأصل الهندي تمت إلى اللغة البهلوية (الفارسية الوسيطة) ترجمة في عهد كسرى أنوشروان (531 - 572) وهي ترجمة قام بها طبيب بهزيه ، وتقل

(1) Henri Masse : Les versions persanes des contes d' animaux (I, tome de I, Iran 1951).

(2) حشر المستشرق الألماني كوزيجارتان على مجموعة من القصص الهندية يعتقد أصل لكتيلة ودمنة وطبعها 1818 (انظر : أثر الإسلام والمغرب في النهضة الأوربية : الهيئة المصرية للكتاب والنشر من 74) ومع افتراض أن هذه المجموعة هي الأصل فقد تم اكتشافها في القرن التاسع عشر بعد أن كانت النسخة العربية قد أحدثت تأثيراتها في الآداب المالمية كلها.

(3) Laffont - Bonpiani : Diction. des , oeuvres paris 1981 v. 2. p. 845.

خلالها الأصل الهندي « بانكاتترا » مضافا إليها مجموعة أخرى من قصص هندية مشابهة لم يتم التعرف على أصولها جميعا حتى الآن ، وفي هذه المرحلة تم تغيير عنوان الكتاب « لتقصص الخمسة » لأنها تجاوزت ذلك العدد ، وحل محله اسما الثقلين الرقيسميين اللذين يتجادبان الرأي ويمثلان محورين متعارضين للخير والشر في الباب الأول من الكتاب وهو باب الأسد والثور ، وهذان الثعلبان هما Damana-Karataka اللذان سيحولان إلى « كليلة ودمنة » وهذه الترجمة الفارسية تمت من خلال مقامرة قام بها الطبيب برزويه إلى بلاد الهند ليصل إلى هذا الكتاب الذي كان الهنود قد أخفوه في خزائن ملوكهم لكيلا تصل إليه أيدي منافسيهم وأعدائهم التقليديين من الفرس ، وقد بلغت رحلة برزويه من الغرابة حدا جعلها تستحق أن تحتل جزءا من صلب الكتاب ذاته ، وأن يكون أحد أبوابه يحمل عنوان « باب برزويه » تاركا على الكتاب أثر مرورهِ على بلاد فارس ، كما كان قد ترك من قبل ذلك الحوار العميق البعيد الدلالة - بين « دوشلم » ملك الهند و « بيدبا » فيلسوف البراهمة فيها - أثره على مقدمة الكتاب ومناقشة على جوه الفكري العام .

ثم كانت الترجمة العربية التي قام بها هذا الفارسي المزكي « روزية ابن دانويه » الذي اشتهر باسمه العربي الذي اكتسبه بعد أن اعتنق الإسلام وهو « عبد الله بن المقفع » وهي ترجمة اكتسبت من الشهرة وأحدثت من التأثير ما لا يحصى به الكتاب في أصوله الأولى ، وكما كانت الترجمة الفارسية ، قد أضافت إلى الأصل الهندي قصصا لم تكن فيه ، وزادت في مقدمته بابا عن « برزويه » فإن الترجمة العربية بدورها قد أضافت إلى المقدمات مقدمة أخرى بعنوان « باب عرض الكتاب » لعبد الله بن المقفع ، وبهذا صار النص مصفرا بأربع مقدمات هي : مقدمة الكتاب ليهود بن سحوان ويعرف بعلي بن الشام الفارسي ثم بمئة برزويه إلى الهند ثم باب عرض الكتاب لروزية بن دانويه ويعرف بعبد الله بن المقفع ، ثم باب برزويه لبرزجمهر بن البختكان ، وهي مقدمات تحتل نحو ثلث الكتاب قبل أن نصل إلى بابه الأول وهو « باب الأسد والثور » . على أن الترجمة العربية فيما يبدو أضافت إلى الكتاب فيما أضافت الباب الثاني ، وهو « باب الفحص عن أمر دمنة »

وهي إضافة يمكن أن تتضح من محاولة التطفل الداخلي للملاقة بين أحداث الباب الأول والباب الثاني ، فعلى حين أن الباب الأول يتحدث عن دمنة الذي أوقع بين الأسد وصديقه الوهي الثور ، زين للأول أن يأكل الثاني ، واكتشف الأسد بعد أن تمت الحيلة خطأ وتسارعه فغضب على دمنة وقتله ، على حين ينتهي هذا الباب بمقتل دمنة ويظن أن منفعته قد طويت يعود الباب الثاني للنحس عن أمر دمنة ، ويلقى مزيداً من التأمل حول تفكير الأسد بين الفترة التي غضب فيها على دمنة والفترة التي أجهز فيها عليه .

ولذا أخذنا برأى بومبياني : هي أن الأبواب الخمسة التي كانت يتضمنها « بانكاتانترا » هي أبواب : الأسد والثور والحمامة المطوقة واليوم والقرين ، والقرود والغيلم ، والتاسك وابن عرس⁽¹⁾ ، وأن الإضافات الفارسية أضافت سبعة أبواب أخرى ، فإنه سيبقى ثلاثة أبواب على الأقل أضافتها الترجمة العربية التي تبلغ أبوابها خمسة عشر باباً غير المقدمات الأربع .

وقبل أن نتعرض بالتفصيل لكتاب « كليله ودمنة » نريد أن نتابع رحلة هذا الجنس الأدبي ، وهي الرحلة التي سلكنا أساساً من خلال ترجمات كليله ودمنة إلى كثير من لغات العالم .

وقد ترجم كتاب كليله ودمنة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى نحو سبعين لغة مثل الفارسية والسريانية والبيزنطية واللاتينية والعبرية والأسبانية والقشتالية والإيطالية والتركية والأرمنية ... إلخ . وسنكتفي هنا بإيراد التراجم الرئيسية وهي يمكن أن تنقسم إلى قسمين : تراجم مباشرة وتراجم غير مباشرة .

همن التراجم المباشرة ترجمتان تمتا إلى الفارسية الحديثة أولاهما هي النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي (الثامن الهجري) ترجمها أبو النعمان نصر الله ، في أفغانستان في نهاية دولة الغزنويين في عهد السلطان بهرام شاه ، أما الترجمة الفارسية الثانية فقد تمت أيضاً في أفغانستان ترجمها حسين هايز

(1) voir Laffont - Bompiani op. cit. II. 845.

كاشف في القرن الخامس عشر الميلادي (الماشر الهجري) في عهد آخر أحفاد
تيمور لنگ حسين بيكار ، ويلاحظ هنري ماسي على الترجمات الفارسية الثلاث
(هاتان الترجمتان والترجمة التي تمت عن الأصل الهندي مباشرة في عصر كسرى
أنوشروان) يلاحظ أنها تمت جميعها في فترات نهايات دول ، حيث تمت الأولى في
نهاية عصر الأكاسرة والثانية في نهاية عصر الفزتيين والثالثة في نهاية عصر
تيمور لنگ ، على حين أن الترجمة العربية تمت في بداية عصر الدولة العباسية في
عصر الخليفة المنصور ثاني خلفاء العباسيين (1).

من الترجمات المباشرة عن العربية كذلك ترجمة إلى اللغة القشتالية : (أحدى
اللغات الأسبانية القديمة) تمت في النصف الثاني من القرن الثالث عشر حوالي
سنة ١٢٥١ في عهد ألفونس العاشر ، وكانت قد سبقتها في القرن الثاني عشر
ترجمة إلى العبرية قام بها جويل ، وهي ترجمة لقيت على رغم عدم دقتها رولجا
كبيرا في اللغات الأوروبية فترجمت إلى كثير منها .

(1) Henri MASSE : Les Versions Persanes des contes d'animaux. I, ame
de L. Iran. Paris 1951.

يمكن بصيغة عامة تلمس علاقة بين ازدهار جنس قصص الحيوان وبين فترات الضعف
السياسي وإحكام قبضة الحكام التي يصاحبها عادة كبت الحريات وإحكام الرقابة على القول
الصريح مما يضطر المبدعين عادة إلى اللجوء إلى الرموز والإيماء . وقد لا يكون ذلك قصرا على
فترات نهايات الدول كما كان في الأدب الفارسي بل قد يتوافر ذلك المناخ في فترات ميلاد وقيام
دول أخرى كما كان الشأن في الأدب العربي مع بدايات الدولة العباسية وهو المناخ الذي يترجم
فيه ابن المقفع كتاب كافيته ودمته ولم تكن كثير من رموزه وصوره وللمنحاة بعيدة عن الاتجاه الذي
كان قد بدأه ابن المقفع نفسه في كتب أخرى في مواجهة أحداث عصره كما سنشير في فقرات
لاحقة من هذا الكتاب . وقد تنهيا هذه الظروف في فترات ازدهار الدولة ووجود حاكم قوي يحكم
قبضته على كل الأمور كما حدث في فرنسا في عهد لويس الرابع عشر الذي كان يلبس بملك
الشمس ، والذي ظل ملكا على فرنسا أكثر من سبعين عاما (من سنة ١٦٤٢ إلى ١٧١٥) وفي مناخ
حكمه هذا كتب لافونتين حكاياته الشهيرة ، ولم تغفل هذه الحكايات من امتداد سياسية
في عصرها .

ولا يختلف المناخ العام من هذه الزاوية عند أحمد شوقي عندما كتب قصصه على لسان
الحيوان في مناخ الاحتلال الأجنبي والاستبداد الداخلي . فملاحظة هنري ماسي لأن ملاحظة
جزئية يمكن أن توضع في سياقها الدقيق حين تتسع النظرة فتشمم لتشمل الآداب الأخرى .

ترجمت كذلك كهيئة ومئة ترجمة مباشرة إلى الإيطالية في القرن السابع عشر
وقام بالترجمة الأب يوسنس تحت عنوان « نماذج الحكمة عند الهنود القدماء »
إلى جانب هذه الترجمات تمت ترجمات أخرى غير مباشرة عن واحدة أو عن
أخرى من هذه الترجمات .

فمن الترجمة الفارسية الأولى (ترجمة نصر الله) تمت ترجمة تركية قام بها
على صالح جلبي في عهد السلطان سليمان الفخمي تحت عنوان « همايون نامه »
أي الكتاب الإمبراطوري . وتلك الترجمة التركية ترجمت بدورها إلى الأسبانية وإلى
الفرنسية . فقد ترجمها إلى الأسبانية فيشي براتوني في القرن السابع عشر تحت
عنوان « مرآة السياسة والأخلاق » وترجمها إلى الفرنسية في أوائل القرن السابع
عشر أنطوان جالون الذي كان قد قام من قبل بأشهر ترجمة أوروبية لحكايات ألف
ليلة وليلة .

أما الترجمة الفارسية الثانية (ترجمة حسين كاشف) فقد ترجمت بدورها
إلى الفرنسية في النصف الأول من القرن السابع عشر سنة ١٦٤٤ ترجمها داود
الأصفهاني تحت عنوان « كتاب الأنوار أو مرشد الملوك » وهي الترجمة التي استفاد
منها لافونتين كما سنرى .

والترجمة المبرية ترجمت هي أيضا إلى اللاتينية وقد قام بالترجمة جون دي
كابوا في النصف الثاني من القرن الثالث عشر (١٢٦٣ - ١٢٧٨) وغن ترجمة كابوا
اللاتينية تمت ترجمات أخرى إلى الألمانية والأسبانية والإيطالية والإنجليزية . فقد
ترجمت إلى الألمانية على يد الدوق إيرهارد الأول أو بأمر منه في النصف الثاني
من القرن الخامس عشر (١٤٤٥ - ١٤٩٦) وترجمت إلى الأسبانية على يد مترجم
مجهول سنة ١٤٩٣ . حاكماها في الإيطالية في القرن السادس عشر « فيرنزولا »
وه آل دوني . وقد انتقلت المجموعة الإيطالية الأخيرة بدورها إلى الإنجليزية في
القرن السادس عشر .

ويمكن أن تتصور هذه الرحلة المتشابكة من خلال الجدول الآتي :

الأصل الهندي / بانكا تانترا (فقد)

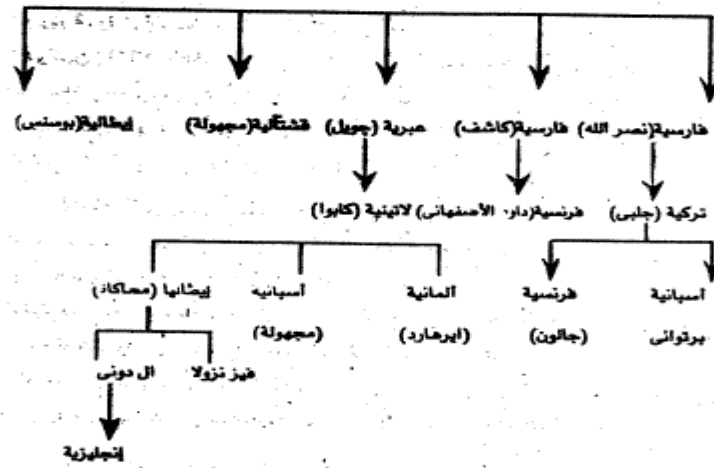
پیشہ

الترجمة الفارسية : كاهلة ودمنة (فقدت)

الغريانية (بود ٥٧٠ م)

الترجمة العربية : كلية ودمنة

عبد الله بن المقفع



هذا الشهور الكبير في ترجمات كلية ودمنة إلى اللغات الأوربية جعل التمرق عليها متاحا وميسورا للقارئ الأوربي . الذي أقبل فيما يبدو على هذا الأثر الشرقي يشفق ونهم لم يرض عنهما حماة الكنيسة مما دعا الأسقف بدور باسكوال (أسقف مدينة جيهان الأسبانية والذي قضى حياته يجادل مجلس غرناطة محاولا أن يشرحهم بالمسيحية) إلى أن يعمل على المسيحيين في عصره لإقبالهم على قراءة كتاب كلية ودمنة وشفقهم به إذ رأى في قراءة هذا الكتاب للمري الإسلامى خطرا يهدد المقيدة الكاثوليكية وجهوده في نشرها (١) .

لكن هذا الشفق والتأثر بكليلة ودمنة لم يقف عند جمهور القراء والمتلقين وإنما تمداه إلى الأدباء المبدعين فتمت روافد جديدة في قصص الحيوان الأوربي تصنيف إلى المصادر القديمة المستمدة من « أيسوب » مصادر جديدة مستمدة من الحكيم الهندى « بهيدا » الذى قدر لأرائه أن تشيع عن طريق « كلية ودمنة » المغربية . ولعل أشهر نموذج لذلك التأثر ، ثم على يد الكاتب الفرنسى جون دي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) وهو يعد أشهر من عالج هذا الجنس الأدبى فى الآداب الوسيطة والحديثة ، ولقد احتوت مجموعات لافونتين على قصص كثيرة تتشابه مع قصص كلية ودمنة في ترجمة ابن المقفع . فهل كان هناك تأثير مباشر لابن المقفع على لافونتين ؟ وعن أى الطريق تلقى لافونتين هذا التأثير ؟

إن لافونتين يجيب بنفسه على السؤال الأول في مقدمة الجزء الثانى من أقاصيصه الذى طبع في سنة ١٦٧٨ أى بعد نحو خمس وثلاثين سنة من طبع ترجمة كلية ودمنة إلى الفرنسية سنة ١٦٤٤ تحت عنوان «كتاب الأنوار أو مرشد الملوك» . يقول لافونتين بعد أن يوضح أن روح الجزء الأول من أقاصيصه كانت تستمد كثيرا من عناصرها من حكايات « أيسوب » : « إنه قد رأى أن يثرى هذه العناصر وأن يضيف إليها روحا جديدة ، ثم يقول : « إننى لأقول عرفانا بالجميل إننى مدين بالجزء الأكبر من هذه الحكايات للحكيم الهندى بيديا وكتابه الذى ترجم إلى

(١) انظر : أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية ص ٧٦ .

كل اللغات ، والناس في بلادنا يعتقدون أن بهديا شديد القدم ، وأنه هو الأصل بالقياس إلى أيسوب إن لم يكن أيسوب نفسه هو الذي عرف تحت اسم الحكيم لقمان (1) .

وهذا الاعتراف من لافونتين بختصر طريق البحث ، ويبين أن الالتقاء والتشابه في القصص التي سوف نرى نماذج منها لم يكن مصادفة ، وبقي أن نعرف الظروف التي تم فيها تعرف لافونتين على « كليلة ودمنة » .

كانت الأسر الأرستقراطية في القرن السابع عشر تحتضن كبار الأدباء وترعاهم ، بل كانوا يقيمون في قصورها ، ومن هذا المنطلق كان لافونتين يمسح في قصر الأمير جاستون أمير مقاطعة أورليون في فرنسا ، وظل الشاعر بما موت الأمير يقيم في القصر حتى رحلت أرملة كذلك فهدى إلى الإقامة عند مدام دي لاسابليير وهي واحدة من نبيلات القرن السابع عشر . اشتهرت بحب العلم والأدب ورعاية أهلها على النحو الذي كانت عليه مدام شاتليه صديقة فولتير الشهيرة في القرن الثامن عشر . في قصر مدام دي لاسابليير التقى لافونتين بالفيلسوف « جاسندي » الذي كان طبيبا ومشهورا برحلاته التي أقام خلالها طويلا في بلاد فارس والهند ورسائله المشهورة التي كتبها عن هذه البلاد وعن « شيراز » خاصة .

وكان تلميذ « جاسندي » الكاتب فرانسوا برنييه صديقا لافونتين ورفيقا له في قصر مدام دي لاسابليير ، وكانا ينتميان معا إلى أحاديث جاسندي عن الهند وفارس . وهو الذي لفت نظر لافونتين إلى صدور ترجمة فرنسية لكتاب كليلة ودمنة (2) نقلا عن الترجمة الفارسية كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

واسطة التأثير إذن بين هذا الجنس في الأدبين العربي والفرنسي واضحة من خلال كتابي كليلة ودمنة لعبد الله بن المنفع ، وقصص الحيوانات (Fables) لجون دي لافونتين ، وسنقف أمام هذين الكتابين لنرى طريقة كل منهما في المعالجة الفنية لهذا الجنس ومظاهر الالتقاء أو التأثير بينهما .

(1) La Fontaine. Fables. N. E. classiques Hachettes Paris 1929 . p. 223.

(2) voir : Henre MASSE - op. cit.

عبد الله بن المقفع

وكيلة ودمنة

تعد شخصية عبد الله بن المقفع في ذاتها واحدة من الشخصيات التي تجسد ظاهرة الوسائط الأدبية التي يعنى بها الأدب المقارن ؛ فعلى الرغم من أن رحلة عمره كانت قصيرة لم تتجاوز ستة وثلاثين عاما فإنه مثل اللقاء خصبا من بعض الزوايا وحادا من بعضها الآخر بين لغتين وحضارتين وعقيدتين ، أو بتعبير آخر بين كوكبين كان يدور كل منهما من قبل في فلك خاص ، ولم يكن من السهل أن يلتقى كوكبان دون أن ينبعث عن ذلك اللقاه شرارة هائلة ترسل الضوء دون شك ولكنها أيضا تصيب بنارها بعض من يحاولون التقريب بين أطراف الكواكب ، وكان في مقدمة هؤلاء عبد الله بن المقفع نفسه الذي دفع ثمن المقامرة من أعضاء جسمه التي قطعت وهو حي وألقيت أمام عينيه واحدة بعد الأخرى في شعلة النار المتقدة في مجلس سفيان بن معاوية حاكم البصرة على عهد الخليفة المنصور عام ١٤٢ هـ (١) هجرية .

كان عبد الله بن المقفع (روزبة بن داذويه) فارسي الأصل واللغة مجوسى الديانة ، ولكنه تحول فيما بعد إلى عرى اللسان والاسم واعتنق في أخريات حياته الإسلام . وكان أبوه عاملا في ديوان الخراج على عهد الحجاج ، واحتبس شيئا من مال الخراج لنفسه فضرب حتى تقطعت يداه فسمى بالمقفع ، وأعد ابنه روزبة لكي يكون كاتباً في الدولة الأموية في فارس والعراق ، ومع قيام الدولة العباسية استمر روزبة في القيام بوظيفة الكاتب فعمل عند عيسى بن علي عم الخليفة المنصور وعلى يديه اعتنق الإسلام وتسمى بعبد الله وكنى بأبي محمد .

(١) انظر : ابن خلكان : وفیات الأعيان ج ١ ص ٤١٢ .

وخلال فترة صله هذه ، كان قد حدث قتال بين المنصور وأحد أعمامه عبد الله بن علي الذي كان قد شق عصا الطاعة وحاربه جيوش المنصور حتى هزم وهرب وتوسط له إخوته - الذين كان يعمل معهم عبد الله - لدى المنصور لكي يقبل توبته ويمطيه عهدا بالأمان فقبل ذلك ، وترك لهم مهمة كتابة العهد فطلبوا من كاتبهم ابن المقفع أن يمد صيغته وأن يبالغ في التزام المنصور لكيلا ينقض عهد صمه ، فصاغ ابن المقفع وثيقته جاء فيها : « ومتى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله فتساؤه طوائق ، ودوابه حيس وصبيده أحرار والمسلمون في حل من بيعته (١) » . وعندما قرأ المنصور هذه العبارة وسأل عن كاتبها فقيل له ابن المقفع ، قال : من يكفني أمر هذا الرجل ؟ وتلقى الإشارة سفيان بن معاوية ، وكان يكره ابن المقفع لأنه كان دائم السخرية منه ، يميزه بكبر أنفه ، وكلمة دخل عليه في مجلس قال له : « السلام عليكم » إشارة إليه وإلى أنفه معا . وهو يضيف إلى ذلك ثمة بما لا يجب في حضوره أو شهيته ، وانتفض سفيان غضب المنصور واستقل فرصة دخول ابن المقفع مجلسه فأبقى حتى انصرف الناس وأخذ فيه المهجة الشنيعة التي أشرنا إليها .

هذا هو ما تذكره كتب التاريخ حول أسباب موت ابن المقفع (٢) ، لكن الذي يبدو أن ابن المقفع قتله فكره ونشاطه الأدبي قبل أن تقتله قلعة لسان أمام حاكم أو عبارة مشددة في وثيقة خليفة (٣) ، فلقد كان عمله وعمل أبيه من قبله في دواوين الولاة والخلفاء دافعا لانشغاله بالسياسة وتنظيم الدولة ، وكان يتصور في نفسه القدرة فيما يبدو على إعادة تنظيم الأمور في الدولة الإسلامية على نحو أفضل . وانطلاقا من هذا لم يكف عن تقديم النصائح للسلطان ولجسائمه ومستشاريه وقواده ، وتلك مهمة تقترب من مهمة مروض الأسد الذي لا يأمن أن يقع ضحية من يروضه ، أو على حد تعبير ابن المقفع نفسه : « مثل صاحب السلطان مثل راكب

(١) المرجع السابق.

(٢) فنظر وفيات الأعيان والوزراء والكتاب للمهشباري ص ١٠٩ ، والفهرست لابن النديم ص ١٧٢ .

(٣) voir : Gaston Wiet. Introduction à la Littérature arabe. p. 53.

الأسد يهابه الناس وهو لمركبه أميب (١) . - كان ابن المقفع ينصح من يصطلح بالسلامين بأن « يعلمهم وكأنه يتعلم منهم . ويؤدبهم وكأنه يتأدب بهم . ويشكرهم ولا يكتفهم الشكر » وقد خصص باباً للكلام على السلطان والولاة في كتابه « الأدب الكبير » وأصبحت كتابات ابن المقفع في هذا الصدد مصدراً لكل من كتبوا بعد ذلك في الآداب العامة . واقتباسات واحد مثل ابن قتيبة في عيون الأخبار عن ابن المقفع تنطلي معظم ما كتبه في باب السلطان .

ويبدو أن هذه النصائح النظرية العامة جعلت السلاطين أنفسهم يطلبون من ابن المقفع أن يكتب لهم « تقارير سياسية » يمدى فيها وجهة نظره في إدارة شئون الدولة ، وذلك ما حدث من الخليفة المنصور . وقد كتب ابن المقفع في الرد على مطلبه ما عرف برسالة الصعابة (٢) وفيها يقترح على المنصور - فيما يقترح - أن يعمد النظر في علاقة القوى العسكرية بالإدارة السياسية وأن يحول بين الجنود وبين إدارة الشئون المالية . فإن ولاية الخراج مفسدة للمقاتلة ، وهذا الرأي الذي أشار به ابن المقفع ولم يتفد كان سبباً في اتساع نفوذ هؤلاء القواد وخروج معظمهم على الدولة فيما بعد . ولا يمكن أن نتصور أن هؤلاء القواد وقد علموا برأي ابن المقفع قد تركوه وشأنه ولم يدسوا له عند الخليفة بطريقة أو بأخرى .

ثم هو يوصي الخليفة بأن يغير حاشيته لئلا تسره إليه ، وهو يشير إلى هذه الحاشية بكلمة الصعابة : « ما رأينا أعجوبة قط أعجب من هذه الصعابة ممن لا ينتهي إلى أدب ذي نياحة . ولا حسب معروف ، ثم هو مسخوط الرأي مشهور بالفجور » . وابن المقفع في مثل هذا الهجوم الواضح على الحاشية عرض نفسه لنقمة من يملكون أذن السلطان ، ويستطيعون أن يدسوا ما يشاؤون . ولقد كانت تهمة « الزندقة » واحدة من التهم التي وجهت إلى ابن المقفع ومع أن حداثة عهده بالإسلام وقدم صقلته بالمزدكية تسهل مرور مثل هذه التهم ، فإن المناخ السياسي

(١) عيون الأخبار لابن قتيبة - طبعة دار الكتب ج ١ ص ٢١ .

(٢) انظر : رسائل الهفاء لمحمد كردعلی .

المأم ودور الحاشية التي لم تكن راضية عن نقد ابن المقفع لها فجعل أيضا وجود الجانب السياسي في مهمة الزندقة واردا دائما (١).

ولم ينف نقد ابن المقفع في رسالة الصحابة ، عند نقد الجنود وقوادهم ، والحاشية وأفرادها ، ولكنه انتقل إلى الخراج ونظم الجباية والنوضى المتصلة بطريقة تنظيمها وتحصيلها ، ثم إلى القضاء وتوزيع المغالين منهم بين الالتزام بالتقليد دون التمحيص والتحقق أو المفالة في الرأي دون التروي والتبصر ، واقترح لكل مجال تصورا محددا للإصلاح ، ثم ختم رسالته بتقرير ما للخليفة من أثر عظيم إذا كان صالحا ، وأن صلاح العامة يتوقف على صلاح الخاصة وصلاح الخاصة يتوقف على الإمام .

على هذا النحو كانت كتابات ابن المقفع المباشرة حول السلطان أو إليه ، في « الأدب الكبير » أو « رسالة الصحابة » ولم يكن « كلیلة ودمنة » الذي اختاره وترجمه وزاد فيه إلا امتدادا لهذا الاتجاه النقدي عند طريقة غير مباشرة ، فالحكم « يبدأ » الذي يحمل النصح ويثامر بروحه من أجله ، إلى الملك « ديشليم » المستبد القاسي الذي يؤثر على النصيحة أولا ثم يستجيب لها ثانيا . يمكن أن يكونا صورة قديمة لابن المقفع والمتصور وغيرهما من الحكماء والحكام في كثير من الأزمنة والأمكنة . وعالم الحيوان في « كلیلة ودمنة » الذي يمج بمجالس الحكم وأصوات النفاق وعواقب الظلمة وتجميع قوى الضمفاء مشابه لعالم الإنسان ، وما يوجه من نقد أو تعليق في أحدهما ينسحب على الآخر .

هذه الملامح العامة للحياة السياسية والفكرية لابن المقفع لا تحدد من قيمة كتاب « كلیلة ودمنة » فالكتاب في الواقع لا يكتسب قيمته من كونه تنقيسا عن رأي كاتب في معاصريه ، أو وثيقة تقيس صدى حاكم ما عند مفكرى عصره ، ولكنه يكتسب قيمته الفنية من كونه أدخل هذا الجنس إلى الأدب العربي وحمله منه إلى (١) انظر في شحى الإسلام ما كتبه أحمد أمين في الفصل السادس عن حياة الزندقة في هذا العصر.

بقية الآداب العالمية ، ثم إنه في داخل نطاق الأدب العربي ذاته ، كان « كليله ودعنة » كما يرى كثير من الدارسين بداية « النشر الفني المكتوب » في الأدب العربي (1) .

هيكل الكتاب وعناصر الربط بين أجزائه :

يتكون كتاب « كليله ودعنة » كما يوجد بين أيدينا اليوم من أربع مقدمات وخمسة عشر بابا . وهذه المقدمات على الترتيب هي : مقدمة الكتاب لملي بن الشفاء الفارسي ويمنه برزويه إلى بلاد الهند ، وعرض الكتاب لعبد الله بن المقفع ثم باب برزويه ليزجمر بن البختكان ، وبعد هذه المقدمات تتوالى الأبواب الخمسة عشر محاولة أن توجد فيما بينها لونا من الربط العام الذي يمكن أن يشكل منها حلقات متتابعة هي (قصة) كبيرة . فكيف يتم ذلك الربط ؟

إن هناك وسائل معروفة لهذا الربط في ذلك النوع من القصص القديم ، وأشهر هذه الوسائل ما يسمى « بقصة الإطار » وهي القصة التي تتخذ محورا عاما لعمل كبير وتتفرع منها أقاصيص جزئية ، وأشهر نماذج هذا اللون قصة الإطار في ألف ليلة ، حيث يفاجأ الملك شهریار بخيانة زوجته له مع أحد عبيد قصره هيكتلهما منا ثم يقرر انتقاما لخيانة المرأة ، أن يتزوج كل يوم بفتاة جديدة ويقتلها بعد أن يقضى معها الليلة الأولى لكيلا تخونه . ويظل على هذا المنوال حتى يتزوج شهر زاد فتقترح عليه أن تسليه بحكاية تمتد تفاصيلها المثيرة حتى الصباح ولا تنتهي ، ويقرر الملك أن يستبقها ليلة أخرى لكي تتم ما بدأت ولكن الحكاية تتوالد منها حكايات حتى تبلغ شهر زاد كلياتها الأولى بعد ألف ، ويكون شهریار قد عدل عن قرار الانتقام . وهذه القصة الإطار تضم تحتها مجموعة قصص ألف ليلة وليلة . وهذه القصص بدورها تتوزعها قصص أخرى تشمل كل منها قصة كبيرة تتداخل

(1) voir : Andre Miquel : La fontaine et la version arabe des Fables de Bidpai. R. L. C. 1968.

وانظر في تأثير ابن المقفع في الأدب العربي : عبد الرازق حميدة : قصص الحيوان في الأدب العربي ، الفصل المباشر وما بعده .

تحتها مجموعة من القصص الصغيرة . فهل كانت قصة الإطار هي كهيئة وديمة على هذا النحو ؟

الواقع أن قصة الإطار هنا مختلفة ، فهي تتكون من مقدمة سببية تتلوها أسئلة ذهنية فلسفية ، أما المقدمة السببية فتتمثل في قصة الملاقة بين يهدا الفيلسوف ودشليم الملك وما كان من محاولة نصيح الفيلسوف للملك وغضب الملك منه وحبسه ، ثم إسفائه بعد ذلك إلى نصيحته وتميئنه وزيار له ، وتقرغ الحكيم لكتابة مؤلف يهدي الأجيال القادمة إلى الحكمة ، ثم تنفيذ ذلك من خلال كتابة قصص على لسان الحيوان تمثلت في كهيئة وديمة ، وهذه المقدمة تتحلل عن قصص الكتاب من ناحيتين ، فهي أولا قصة ذات أبطال من البشر ، والكتاب أبطاله في غالبهم من الحيوانات ، ثم إن أحداث المقدمة هنا ، يسدل الستار على نهايتها قبل أن تبدأ قصص الكتاب ، على عكس قصة شهریار وشهرزاد في ألف ليلة التي لا تنتهي إلا بانتهاء الكتاب ذاته ، وهي بذلك تحقق التداخل بمحتمل الفنى وتتوقف القصص من خلالها بعضها على بعض .

وتستفيض قصص « كهيئة وديمة » عن وجود الإطار القصصى المحكم بطرح أسئلة ذهنية تدور بين الفيلسوف والملك وتتوحد صيغتها العامة في صدر كل قصة ، فالباب الأول يبدأ بعبارة : « قال دشليم الملك ليهديا الفيلسوف .. اضرب لى مثلا لمتعابين يقطع بينهما الكنوب المحتال . وتتصدر الباب الثانى عبارة : « قال دشليم الملك ليهديا الفيلسوف .. حدثنى حينئذ بما كان من حال دمنة » . ثم يسأله في الباب الثالث أن يحدثه عن إخوان الصفاء . وفي الباب الرابع أن يحدثه عن العدو الذى لا ينبغى أن يقتربه ، وهكذا تتوالى أسئلة موجهة دائما من دشليم الملك إلى يهدا الفيلسوف ، وتظهر في صدر كل باب ، وهي أسئلة ذات طابع ذهنى وليست ذات طابع تشويقي قصصى على النحو الذى تثيره التساؤلات الضمنية في ألف ليلة وليلة مثلا . وتبلغ ذهنية السؤال أحيانا حدا يدفعه إلى أن يكون مقصلا ومتضمنا لمناصر الإجابة ، ويكون بذلك خاليا من عنصر التشويق كما يحدث في باب الجرذ

والسنور ، حين يقول ديشلهم الملك ليبيديا الشيلسوف : « اضرب لي مثل رجل كثر أعداؤه وأحذقوا به من كل جانب فأشرف معهم على الهلاك فالتبس النجاة والمخرج بموالة بعض أعدائه ومصالحته فسلم من العنف وأمن ، ثم وفي لمن صالحه منهم »
فالسؤال في ذاته يلخص الاجابة التي يمكن أن تعقبه من الناحية القصصية .

على أن هذه السمة الذهنية في الربط العام بين قصص « كليله ودمنة » يتولد عنها سمة أخرى هي الاستقلال التام لكل باب من الكتاب وعدم تداخل أحداثه مع الباب الذي يسبقه أو يليه ، وهذه السمة تتسحب على كل أبواب الكتاب باستثناء الباب الثاني منه ، وهو باب الفحص عن أمر دمنة ؛ حيث يلاحظ أن هذا الباب يرتبط بالباب السابق عليه وهو الأسد والثور ، فأحداث الباب الأول تدور حول الصداقة التي كانت وطيبة بين الأسد والثور ، والأسان الذي كان معقودا بينهما ، وهي صداقة سمي دمنة نفسه هي ربط خيوطها في البدء ثم فتركته الفيرة حين اشتدت أوامرهما وجاؤا أن يوقع بين الصديقين ونجح في الإيقاع بينهما فتشبت بينهما معركة قتل فيها الأسد والثور ثم ندم على ما فعل فلتقتحم من دمنة نفسه بالقتل ، ومع أن أحداث الباب الأول تنتهي بمصرع دمنة نفسه فإنه لا يليث أن يعود إلى الظهور حيا في الباب الثاني من خلال لقاء الضوء على الفترة الأخيرة من حياته ، المتمثلة غضب الملك عليه وتعيينه للمحاكمة ومصرعه .

ولعل هذا الاضطراب الفني الناتج من العودة إلى حيلة دمنة بعد أن أغلق الستار عليها من ناحية ، ثم خروج ذلك على السمة العامة للكتاب التي تقضي باستقلال أحداث كل باب من ناحية أخرى ، لعل ذلك يعزز الاعتقاد الذي يتربد عند بعض الباحثين من أن باب الفحص عن أمر دمنة ليس من صلب الكتاب الأصلي وإنما هو من إضافة ابن المقفع .

تداخل الحكايات :

إذا كان هذا هو الشأن فيما يمكن أن يسمى بعناصر الربط للهيكال العام في كليله ودمنة ، فإن هناك عناصر أخرى للربط الخاص تتصل بكل باب على حدة ،

وتتمثل في تداخل القصص وتشابكها داخل الباب الواحد، وهو تداخل وتشابك يمكن أن يمد في هذه المرة تداخلا قصصيا لا ذهنيا، حيث يتوحد الحوار القصصى عادة إلى عقدة يتعتم فيها ضرب المثل ، ويمتاز ذلك المثل عادة على سبيل الإجمال لكي يأتي بعده السؤال التقليدى الذى يتردد كثيرا في كثلة ودمنة وهو : وكيف كان ذلك؟ فيفتح ذلك السؤال الباب إلى سرد قصة توضيحية قد تعود بدورها إلى سرد قصة أخرى وهكذا .

ونستطيع أن نأخذ مثلا على ذلك باب الأسد والثور الذى أجملنا قصته فيما سبق ، وعلى الرغم من أن هيكل الأحداث الرئيسية في هذا الباب يبرز بين شخصيات رئيسية ثلاثة هي الأسد والثور ودمنة، وشخصية واحدة ثانوية هي شخصية كيلة التى تساعد من خلال الحوار مع دمنة على إضاءة جوانب شخصيته . وبالرغم من أن الحدث ذاته لا يتشعب كثيرا فهو لا يخرج من ظروف اللقاء والصدقة ثم المكيدة ثم الصراع إلى النهاية . بالرقم من هذا يتشعب من القصة أشياء السرد ست عشرة قصة جزئية تتداخل إما مع قصة الإطار الرئيسية أو مع واحدة من القصص الجزئية ذاتها .. لكن القصة الرئيسية في هذا الباب وهي قصة الأسد والثور تظل ممتدة من خلال الحكايات الجزئية ، ولا تبلغ نهايتها إلا في خانة الباب وهي من هذه الزاوية تكاد تمثل قصة إطار ، لعمل متكامل .

ظهور الشخصيات :

ولننظر الآن إلى توالد هذه القصص الجزئية - في باب الأسد والثور - وكيفية ظهور واختفاء شخصياتها على مسرح الأحداث . وأول ما يلفت النظر أن ترتيب ظهور الشخصيات لا يبدأ بظهور الشخصيات الحيوانية لا شخصية الأسد ولا شخصية الثور ، وإنما ظهور شخصية إنسانية هي شخصية تاجر كان له ثلاثة أبناء يعرفون في ماله ولا يتخذون حرفة لهم وهو يعظم ويدين لهم خطأ ما يفعلون . ثم إن بنى الشيخ انعطرا بقول أبيهم وأخذوا به وعلموا أن فيه الخير وعولوا عليه ، فانطلق أكبرهم نحو أرض يقال لها ميون فأتى في طريقه على مكان فيه وحل كثير

وكان معه عجلة يجرها ثوران يقال لأحدهما شتريه وللآخر بندية، وحل شتريه في ذلك المكان فمالجه الرجل وأصحابه حتى بلغ منهم الجهد ، فلم يتقدروا على إخراجيه فذهب الرجل وخلف عنده رجلا يشارفه ، لمل الوحل يجف هيتبعه بالثور، وسوف نرى أن الشخصيات تختفى من على لسان القاص ولن يحتفظ إلا بما هو محتاج إليه ، فالتاجر قد نصح أولاده ثم اختفى ، وهؤلاء الأولاد الثلاثة سافر منهم واحد في رحلة التجارة ولم نسمع عن الآخرين ، وهذا الذي رحل اصطحب معه ثوريه شتريه وبندية وقد وحل شتريه هبتي معنا إلى نهاية القصة أما بندية فلم يرد عنه شيء بعد ذلك ، وحتى التاجر الذي وحل ثوره اختفى من القصة بعد ذلك واحتل الثور مكان البطولة فيها .

هذه الطريقة هي تصفية الشخصيات، من على مسرح الأحداث لا تبتعد كثيرا عن الهدف الفني لجنس « قصص الحيوان » ، فالشخصيات التي صفت كانت في معظمها شخصيات إنسانية ، التاجر وأولاده الثلاثة وكان دورها كان دفع الحيوان إلى بقرة الحدث ، ثم كان ذهاب أحد الثورين مؤديا إلى أن يبقى الثور الآخر وحيدا يمارس قدره من خلال وحدته وتفريه .

ولقد ترك التاجر مع الثور شتريه رجلا يباشره حتى يجف الوحل فينقذه ، أي أنه ترك على مسرح الأحداث إنسانا وحيوانا ، ولقد مل الرجل البقاء بسرعة فترك الثور في اليوم التالي مدعيا أنه مات ، وهكذا بقي الثور وحده . ويلحق الرجل بالتاجر ليقول له أنه بذل جهده في إنقاذ الثور، ولكنه لا يغني حذر من قدر، ولكي يدل على هذه المقولة يحكى له قصة رجل هرب من ذئب كان يطارده فكاد أن يفرق في نهر كان عليه أن يعبره وعندما نجيا أراد أن يستريح في بيت ناء فكاد أن يقتله اللصوص ، فلجأ إلى القرية وأسند ظهره إلى حائط فوقع عليه فمات . أما الثور الذي ترك وحيدا « فإنه خلاص من مكانه وانبعث » ودخل غابة واسعة فاستراح وأكل وشرب ثم أرسل خواره في الغابة فلما سمعه الأسد خاف في نفسه وكف عن الخروج دون أن يتحدث بذلك إلى من حوله ، ولاحظ ذلك دمنة وهو ثعلب من صغار

الجنود بباب الأسد فوجدوا فرصة يتسرب من خلالها لكي يحتل مكانا في بلاط الملك ... هكذا إذن في الوقت الذي يترك فيه التاجر ومساعدته مسرح الأحداث ، يدخل الأسد على صوت خوار الثور ، ثم يدخل « دمنة » على ملامح التخوف في وجه الأسد .

لكن شخصية « دمنة » شخصية معقدة تتسم بالمكر والذكاء والدهاء والخبت، وهي تظهر غير ما تبطن وتصل إلى أغراضها بطرق ملتوية ، وكان لابد لنا لكي نصل إلى أعماقها من وجود شخصية أخرى تحاورها وتساعد من خلال التقابل على إظهار خصائصها ، ومن هنا جاءت شخصية « كليلة » وهي شخصية ثانوية بالقياس إلى شخصية « دمنة » ، تمثل الحذر والتخوف والتردد والميل إلى عدم الضرر ، ثم تنتهي في تطورها بعدم تأييد الشر والفرار من تأييد دمنة وتركه يواجه وحده عاقبة ما دبر .

والتقابل بين شخصيتي كليلة ودمنة هو تقابل عرفت ذلك كثير من الأدباء القدماء بين شخصيتين قرمز أحدهما إلى الخير والأخرى إلى الشر ، وهما تنقاريان في الجذور، فهما أخوان هنا ، أو صديقان حميمان في ألف ليلة وليلة في مثل شخصية « أبو صير » التي ترمز إلى الخير مثل كليلة وشخصية « أبو قير » التي ترمز إلى الشر مثل « دمنة » وهما في الغالب لا يتصارعان في عنف وإنما يتجادلان في رفق ، ولا يشمت الخير منهما بالشرير حين يقع عليه الجزاء المحتوم ولكنه يحمل عليه أذى دهنيا ، ولعل وجود هذه الملامح المشتركة في رمزي الخير والشر في الأدب القديمة يشير إلى أنهما رمزان يشيران في الواقع إلى أصل واحد هو النفس البشرية التي يوجد داخلها في آن واحد هذان الرمزان معا .

يستمر تطور الأحداث في باب الأسد والثور ، فيتقرب دمنة إلى الأسد من خلال اقتراحه عليه بأن يأتي له بهذا الثور الذي يخوز ، طائما وصديقا ، ويتقرب إلى الثور بأن يقترح عليه بأن يؤمنه في حضرة الملك ويجعله من جلسائه وينجح دمنة بذكائه في أن يتم صفقة التعارف، ويعرف هو من خلالها لدى الملك ، لكن هذا

التعارف ذاته لا يلبث أن يستثير شهره دمنة من شدة تقارب الأسد والثور، فيحاول أن يوقع الخلاف بينهما فيوحى إلى الأسد بأن الثور يعمل على تأليب جنده عليه ، وإلى الثور بأن الأسد يطمع في أن يأكله، ولا يلبث الصديقان أن يدخلوا في صراع حاد يقتل فيه الثور ويجرح فيه الأسد ، ولكن دمنة نفسه تكتشف مكيدته عند الأسد النادم فيبطش به ويقتله .

في خلال تطور الأحداث على هذا النحو تتساقط حكايات فرعية أغلبها على لسان دمنة وبعضها على لسان كهلانة وقليل منها على لسان شترية، مثل حكايات القرد والنجار ، والثعلب والطبل الأجوف ، والفراخ والثعالب ، والملجوم والسرطان ، والأرنب والأسد والسماك الثلاث ، والقملة واليرغوث ، والبطخة وضوء الكواكب في الماء ، والأسد والجمل ، ووكيل البحر والميلوى ، والبطتان والسلحفاة ، والقروود والملائكة ، واللثيم والمفقل والتاجر الجديد .

طريقة المعالجة الفنية:

هل نحن مع « كهلانة ودمنة » أمام روايات أو قصص أو مسرحيات أو حكايات؟ لقد رأينا أولاً من خلال مفهوم قصة الإطار أن العمل يقتدى إلى الربط الروائي العام بين أجزاءه وإن كان يستعيز عن ذلك بالربط الذهني الفلسفي وباستقلال كل باب من الناحية القصصية . ورأينا أنه في داخل الباب تتداخل الحكايات وتتفرع ، ومن خلالها تتمتع وحدة الجو الروائي للباب الواحد ، ثم إن هذه القصص الصغيرة تهتم بالتأمل الفلسفي للأحداث واستنباط المعبرة منها أكثر مما تهتم بالتفاصيل القصصية الدقيقة ، تكاد الأحداث تمتد امتداداً ألقيا أكثر من امتدادها الرأسى ، وهي بذلك تعتمد عن أن تكون قصة أو مسرحية بالمعهوم الفني لهذين الجنسين .

ونحن إذن أمام « حكايات » لها سماتها ولها طريقتها الفنية التي يمكن من خلال التعرف عليها تمهيز الأصل منها من الطرائق . وأول ما يلاحظ من هذه السمات انعدام التحديد الزماني . فعلى خلاف حكايات « ألف ليلة وليلة » التي تعني

بنسبة هذه القصة إلى عصر النبي سليمان ونسبة غيرها إلى عصر هارون الرشيد، أو محاربة الفرنجة للمسلمين، سواء كان التحديد تاريخيا أو أسطوريا، على عكس ذلك تأتي حكايات كليله ودمنة مسبوقة بالفعل « كان » سواء في سؤال ديشليم المتكرر : « وكيف كان ذلك » أو في جملة الافتتاح في إجابة يديا : « زعموا أنه كان... » وهي تدل على نسبة الحدث إلى الماضي دون تحديد .

ويمكن أن يكون هذا الماضي موقفا في القدم لو لاحظنا المدلول لدقيق لـ « زعموا أنه كان » حيث يوجد هنا مستويان يتماقبان من الماضي : الزعم مع في زمن ماض ، والذي حكى في هذا الزمن أنه « كان » شيء ما قد حدث :

أما التحديد المكاني فهناك الحديث عن الغابات والأوكار والجحور والأعشاب والأمكة التي تعيش فيها الحيوانات بصفة عامة ، لكن إلى جانبها يوجد بين الحين والحين تحديد لاسم مدينة أو ناحية ، فهناك « أرض دسلاوند » في باب الأبيد والثور ، وهناك مدينة داهر في أرض نيكولندن في باب الحمامة المطوقة وهناك مدينة ماروت في قصة الفار والرجل الناسك ، وهناك مدينة مطزون في باب ابن الملك وأصحابه .

وهي تحديدات لا يقلل من أهميتها أن تكون بعض هذه الأماكن أو كلها أسطورية أو غير معروفة على خريطة العالم المعهودة لنا .

وإلى جانب وسائل التحديد الزماني والمكاني يتم اللجوء إلى الأسماء أحيانا لتحديد ملامح الشخصيات ، والذي يلاحظ بعمامة على حكايات « كليله ودمنة » من هذه الرواية أن الشخصيات الإنسانية لا تأخذ أسماء في الغالب ، وأن الشخصيات الحيوانية قد تحمل أسماء على غير المتوقع وعنوان الكتاب نفسه يحمل اسمين لحيوانين من فصيلة ابن أوى هما كليله ودمنة والثور صديق الأسد يحمل اسم شقيرة والثور الآخر يحمل اسم بنعية والحمامة تسمى « المطوقة » وهناك جرد يسمى « زيرك » ، أما الشخصيات الإنسانية فهي تحمل صفات في الغالب ، فهناك

التاجر أو ابن التاجر أو الناسك أو الخبيث والمغفل ... إلخ^(١) لكنه يلاحظ أن هذه الظاهرة تختلف في بعض أبواب الكتاب مثل « باب إيلاذ ويلاذ وإيراخت » حيث نجد حكاية يدعى بلاذ ووزير يدعى إيلاذ وزوجته تدعى إيراخت ، وهذا الباب في الوقت الذي يفرج فيه على هذه السمة العامة في تسمية الشخصيات يفرج على سمة أخرى ، حين يجعل كل أبطال القصة من البشر ولينوا من الحيوانات أو الحيوانات والنفس ، كما هو الشأن في القصص السابقة . وقد يكون تميز هذا الباب وأبواب هائلة أخرى غيره بظواهر مماثلة مدعاة إلى الظن بأنها أبواب ليست من صلب الكتاب الأساسي وإنما هي من الإضافات الفارسية أثناء ترجمة برزويه .

في كل حكاية يوجد عادة الحدث والتعليق وتختلف الأجناس الأدبية في تفاوت درجات الاهتمام بهما أو أحدهما على حساب الآخر ، ويبلغ الاهتمام بالحدث مدها في العمل المسرحي حيث يتحول العمل كله إلى حدث رئيسي يتخلله التعليق الذي يبقى ألا يكون مباشرا ، والأمور يختلف عن ذلك كثيرا في القصيدة الغنائية مثلا التي لا يبدو فيها الحدث مقصودا لذاته على حين يحتل التعليق التأملي المرتبة الأولى . وفي الحكايات التي بين أيدينا يوجد اهتمام كبير بالتعليق الفلسفي أو تطبيقات الحكمة وهي تعليقات لا تنفي الطابع « القصصي » عن حكايات « كذيلة وصقة » ولكنها تضعف منه في بعض المواقف . ويمكن أن نلمح أثر هذا الإضعاف في لحد التجاهل :

أولهما في طريقة توزيع الأحداث والتعليقات على الحكاية ، فعلى حين ينبغي في الحديث الروائي أن يسدل الستار دائما مع نهاية الأحداث ، أي أن يظل خيط

(١) وما كان للتفسير الفني لهذه الظاهرة واجبا إلى محاولة إحداد توازن بين عالمي الإنسان والحيوان ، فهذا الحيوان لا يتميز في عالمنا نحن خالها إلا من خلال أجناسه وأنواعه ولا يعمل أفراد « أسماء » تميز ذواتهم ، هذا الحيوان عندما يوجد جنس أدبي يميز عنه ويصبح العالم فيه عالمه هو يصبح البشر غرباء في هذا العالم أو ضيوفا عليه . يرد لهم نفس المعاملة التي تلقاها الحيوانات في عالمهم فلا يصبح للبشر أسماء وإنما يتميزون من خلال صفاتهم وأجناسهم وأنواعهم لا من خلال « اسم العلم » رمز الذات المستقلة المدركة المتميزة في عالمي الإنسان والحيوان على السواء .

الحدث متطوراً حتى النهاية ، فإننا نلاحظ في بعض الحكايات هنا أن حدث النهاية يجرى مبكراً وتظل الحكاية مع ذلك ممتدة وقد فقد القارئ نفسه عنصراً انتظاري المفاجأة أو توقعها ، ومن نماذج ذلك : « باب ابن الملك والماتر كنزه » فالملك بريدون « أحد ملوك الهند عنده ماتر يقال له « كنزه » ولهذا الماتر فرخ صغير ، والملك يولد له طفل صغير ، وكنزه يظهر كل يوم إلى الجبل فهاتى بفأكهة غريبة يعطى نصفها لفرخه ونصفها للطفل فهزادان نما وشبابا ، ويفرح الملك بالماتر وفرخه ، وذات يوم والماتر غائب وفرخه في حجر الفلام يلعب به ، يذرق الفرخ على ملايس الفلام ، فيغضب ويضربه في الأرض فيموت ، ويمود الماتر الكبير فيجد ذلك فيشتد غضبه ويفقأ عيني الفلام ثم يظهر فيوقف على شجرة قريبة ويدور بينه وبين الملك حوار طويل يطلب فيه الملك إليه أن يمود والآخر لا يأمن الانتقام ، والملك يحاول خداعه والماتر متنبه ويطول الحوار فهمتفرق ثلاثة أضعاف ما استغرقته القصة الرئيسية دون أن تكون هناك مفاجأة - من الناحية القصصية - يتوقعها القارئ أو ينتظرها ، ولاشك بالطبع أن الحوار يشتمل على كثير من الحكمة التي هي مغزى رئيسي أيضاً من الحكاية ، ولكن الإضعاف القصصي جاء من طريقة توزيع الحدث والحكمة داخل الحكاية .

ثاني الاتجاهين يكمن في أن الراوي يترك أحياناً أحداثاً مهمة تمر في القصة دون أن يعطيها حقها من التعليق وأحياناً دون الوقوف أمامها . ومن أمثلة ذلك في باب الأسد والثور وباب الفحص عن أمر دمنة مواقف ثلاثة كان يمكن - بحسبى بقدر أكبر من التعليق ، وأول هذه المواقف موقف يمثل في الواقع « عقدة القصة » دمنة عندما يقترح أن يقرب بين الأسد والثور يفعل ذلك لمصلحته هو أولاً لكي يكتسب مكانة عند الأسد ، ويتم التقريب لكن العقدة تأتي من أن هذا التقريب نفسه يصبح مصدراً لغيرة دمنة وحقدته حيث يصير الثور هو الصديق المقرب الذي يشغل الملك عن بقية الأصقاء ومنهم « دمنة » . ومن هذه اللحظة تبدأ عند دمنة فكرة هدم هذه الصداقة والإيقاع بين الصديقين . ومع أهمية هذا الموقف فإن الراوي لا يذكر عنه إلا بعض جمل خاطفة : « فلما رأى دمنة أن الثور قد اختص بالأسد دونه ودون

أصبحنا به وأنه قد صار صاحب رأيه وخلوته ولهوه ، حسنه حسدا عظيما وبلغ منه
عظيمه كل مبلغ فشكا ذلك إلى أخيه كليله ، ، ولاشك أن المعالجة التي تهتم بالحدث
كان يمكن أن تحول عبارة مثل « صار صاحب رأيه وخلوته ولهوه » إلى مواقف تثرى
الحدث من ناحية وتبرر التحول الذي حدث في نفس دمنة من ناحية أخرى .

كأنى هذه المواقف هو موت كليله وهو من الشخصيات المهمة التي تلعب في
الحدث دورا رئيسيا في إظهار التقابل بين الخير والشر ، ومع هذا فإن الراوى يعبر
عن موته بهذه العبارات : « وانتق أن كليله أخذه الوجد إشفاقا وحذرا على نفسه
وأخيه فمرض ومات » ومع أن العبارة هنا تنسب الموت إلى الحزن والوجد فتربطه
بسياق القصة العام إلا أنها تخفى كثيرا من تلك الربط من خلال كلمة « انتق »
وظلال المسددة فيها وأثر ذلك على اختلال معنى السببية الفنية في الربط
بين الأحداث .

أما ثالث هذه المواقف فهو موت دمنة تقيسه البطل الرئيس للأحداث
هالتمبير عنه يأتي بطريقة مفاجئة وسريمة ودون تمهيد ، فمع أن الأسد بعد قتله
للثور يلحقه الندم من أن يكون قد تسرع فقتل صديقا ، فإن دمنة يدخل إلى مسرح
الأحداث لكي يقنع الملك أن ما فعله هو الحزم والقوة والرأى . وأن المرء قد
يتخلص من شيء عزيز عليه اتقاء لاتساع دائرة الضرر : « كالبذي تلدغه الحية في
أصبعه فيقطعها ويتبرأ منها مخافة أن يسرى سمها إلى بدنه ، فرضى الأسد بقول
دمنة ، ثم علم بعد ذلك بكذبه وشذره وفجوره فقتله شر قتلة » . هكذا تساق
الأحداث في نهاية باب الأسد والثور ، وواضح ما فيها من ضعف المتبصر الدرامي
الذى أشرنا إليه . ولعل ذلك هو ما دفع ابن المقفع إلى أن يضيف إلى صلب الكتاب
بابا ثانيا هو باب « الفحص عند أمر دمنة » لينصل ما أجملته الحكاية الأصلية .

تعليقات الحكمة والتلميحات السياسية،

وأبنا كيف كان التعليق من الناحية الفنية يحتل جانبا مهما في حكايات كليلة ودمنة^(١)، وإذا كان هذا التعليق يأخذ طابع الحكمة في كثير من الأحيان، فإن ظروف هذا الجنس الفني تجنح به غالبا إلى الحديث في السياسة، بل إن رحلة قصص الحيوان يمكن أن تعد من كثير من الوجوه رحلة سياسية، فبيديا يكتبها توجيهها لحاكم سياسي ظالم، ويرويه بترجمتها أمثالا لأمر ملك ورغبة وزير، وابن المقفع ينقلها إلى المربية وهو يعمل في دواوين الحكم ويشغل بكتابة التقارير السياسية للخليفة المنصور على النحو الذي رأيناه في «رسالة الصعابة» ومن هنا ظم يكن غريبا أن تكثر التلميحات السياسية في كليلة ودمنة من خلال التعليقات الغزيرة على حكاياته.

ففي باب اليوم والفريان، يرسم ابن المقفع صورة لناصح الملك وكيف ينبغي أن يكون، فهو «... لا يكتب صاحبه نصيحته وإن استغلها ولم يكن كلامه كلام حنف وقسوة، ولكنه كلام راق ولين، حتى أنه ربما أخبزه ببعض حيوية، ولا يصرح بحقيقة الحال بل يضرب له الأمثال ويحدثه بمب غير معروف عيبه فلا يجد ملكه سبيلا إلى الغضب عليه» وهذا النص لا يختلف كثيرا عن نصوص ابن المقفع في رسالة الصعابة وفي الأدبين الصغير والكبير، ولا يعتمد من حلمه السياسي في أن يكون مصلحا يقول ما يعتقد دون أن يغضب منه الملك، ويلجأ إلى ضرب الأمثال ابتعادا عن المواجهة.

لكن هذا الانتصاف يختفي في أحيان أخرى ويحل محله انتقاد صريح مثل ذلك الذي يجيء في باب ابن الملك والملائكة فتنة: «فيها للملوك الذين لا عهد لهم ولا وفاء، وويل لمن ابتلى بصحبة الملوك الذين لاحمية لهم ولا حرمة ولا يحبون أحدا

(١) تتعدد الجوانب التي يمكن من خلالها قراءة هذا العمل، ومن البحوث الهامة التي صدرت حول الجوانب الأخلاقية، بحث للدكتور حامد طاهر تحت عنوانه المضمون الأخلاق في كتاب كليلة ودمنة، مجلة دراسات عربية، العدد ٢٠، سنة ١٩٩٩.

ولا يكرم عليهم إلا إذا طعموا فيما عنده من غناء . واحتاجوا إلى ما عنده من علم فيكرمونه لذلك ، فإذا ظفروا بحاجتهم منه فلا ود ولا إخاء ولا إحسان ولا غفران ذنب . ولا معرفة حق . هم الذين أمرهم مهنى على الجلاء والنجور ، وهم يستصغرون ما يرتكبونه من عظيم الذنوب ويستمتطمون اليسير إذا خولفت فيه أهواؤهم . وهذا الكلام لا يخفف منه أنه يقال على لسان طائر هزل ابنه خيلة .

أما أصحاب السلطان ، فإن ابن المقفع كان قد تقدم نقدا صريحا في « أخبار الصباحبة » ، وما هو يعود إليهم في « باب الأسد وابن أوى الناسك » حين يقول : « إنما يستطيع خدمة السلطان رجلان لست بواحد منهما ، إما فاجر مصانع يقال حاجته بنجوره ويسلم بمصانمته ، وإما متقل لا يحمده أحد ، فمن أراد أن يخدم السلطان بالصدق والمقاف فلا يخلط ذلك بمصانمته ، وجبتل قل أن يسلم على ذلك ! لأنه يجتمع عليه عدو السلطان وصديقه بالمدادة والحسد ، أما الصديق هينا فسه في منزلته ويبقى عليه فيها ويماديه لأجلها » وأما عدو السلطان فيضطن عليه لتصنيعته لسلطانه وإفئائه عنه ، فإذا اجتمع عليه هذان الصنفان فقد تعرض للهلاك .

ولقد تعرض ابن المقفع بالفعل للهلاك ، ولقد أشرنا من قبل إلى أن هلاكه ربما لم يكن فقط بسبب قلته لسان أو تهمة في عقيدة ولكنه ربما كان أيضا بسبب هذا الجنس الأدبي الذي كان فيه ابن المقفع واسطة بين آثار قديمة متدثرة وآداب حديثة أخذت عنه هذا الجنس وطورته ، وأشهرها كما أشرنا من قبل كان الأدب الفرنسي على عهد لافونتين .

ثلاث حكايات بين ابن المقفع ولاهوتين^(١)

الحكاية الأولى

(أ) ابن المقفع، التاجر والمؤمن والطائف

مثل التاجر المستودع حديدًا : قال كليله : زعموا أنه كان بأرض كذا وكذا تاجر مقل . فأراد التوجه في وجه من الوجوه ابتغاء الرزق . وكان له مئة من حديد . فاستودعها رجلاً من معارفه ثم انطلق . فلما رجع بعد حين طلب حديده . وكان الرجل قد باعه واستفق ثمنه . فقال له : كنت وضعت حديدك في ناحية من البيت فأكله الجرذان . قال التاجر : إنه كان قد بيلقني أنه ليس شيء أقطع للحديد من أسنانها . وما لهن هذه المروءة فأحمد الله على صلاحك . فخرج الرجل لما سمع من التاجر . وقال له : اشرب اليوم عتدي . فوعده أن يرجع إليه فخرج التاجر من عنده . فلقى ابناً له صغيراً . فحملته وذهب به إلى بيته . فغياه . ثم انصرف إلى الرجل وقد اقتقد الغلام وهو يكي . ويصرخ . فسأل التاجر : هل رأيت ابني ؟ قال له : رأيت حين دنوت منكم بازا اختطف غلاماً . فعسى أن يكون هو . فصاح الرجل وقال : يا عجبا ! من رأى وسمع أن للبهزة تخطف الفلمان . قال التاجر . ليس بمستكر أن أرضاً يأكل جودها مئة من الحديد أن تختطف بزاتها هبلاً . فكيف غلاماً ؟ قال الرجل : أكلت الحديد . وسماً أكلت . فأردد ابني وخذ حديدك .

(ب) لاهوتين : المؤمن الخائن^(٢)

ذات يوم مرتحلاً للتجارة . أودع لدى جاره مائة رطل من حديد . حديدى ؟ قالها عندما عاد . حديدك ! ما عاد منه شيء . يؤسفني أن أقول لك : أن فاراً (١) اعتمدنا في نموس كليله ودمنة على طيبة الأب لويس شيخو . أما نموس لاهوتين فقد ترجمناهما عن الفرنسية عن الطيبة التي سنشهر إليها في هامش لاحق .

(2) Le Depositaire infidèle.

أكله من آخره ، لقد أثبت غلماني ، لكن ماذا أفعل ؟ مخزني به دائما بعض الثقوب ، ودهش التاجر ، فالأمر خارق جدا ، ومع ذلك تظاهر بالافتناع . بعد أيام اختلط التاجر طنل جاره الخائن ، ويعدها على مائدة العشاء ، التي كان قد دعاه الأب إليها اعتذر الأب ، وقال باكيا : « اذرنى ... أتضرع إليك ، كل سرورى لدى قد فقد ، لقد كنت أحب ولدى أكثر من حياتي ، لم يكن لى سواه ، ماذا أقول ، واحسرتاه لم أعد أجده ، لقد اختلس منى ، فاشفق على مصيبتى .

وأجاب التاجر مسرعا : « بالأمس مساء عند الفسق قدمت بومة فخطفت وديك ، ورأيتها تحمله نحو مبنى قديم » ، وقال الأب : كيف تريبنى أن أصدق على الإطلاق أن بومة تستطيع أن تحمل هذه الفريسة ؟ إذا لزم الأمر أن تحمل ابنى بومة ، وأكد له التاجر بطريقة أخرى : أنا لن أقول لك شيئا مطلقا ، لكننى أخيرا رأيته ... رأيته بميتى .. أقول لك ، وأنا لا أرى مطلقا ما الذى يملك على أن تشك فى الأمر لحظة : هل يتبقى أن يكون عجيا فى بلاد يأكل قنطار الحديد فيها فار واحد ، أن يحمل بومها صبيها يزن خمسين رطلا ؟

ورأى الآخر أين كانت تمتد هذه المغامرة الخادعة ، وأعاد الحديد للتاجر الذى أعاد له ولده .

الحكاية الثانية :

(أ) أين المققع ، الأسد والجمل والغراب :

قال الثور : زعموا أن أسدا كان فى أجمة مجاورة طريقا من طرق الناس ، له أصحاب ثلاثة ، ذئب وابن آوى وغراب ، وأن اتلفا من التجار مروا فى ذلك الطريق ، فتخلف عنهم جمل لهم فدخل الأجمة ، حتى قففى إلى الأسد ، فقال له الأسد : من أين أتيت ؟ فأخبره بشأنه ، فقال له : ما تريد ؟ قال أريد صبيبة الملك ، قال : فإن أردت صبيبتى ، فاصحبى فى الأمن والخصب والسعة .

فأقام الجمل مع الأسد ، حتى إذا كان يوم ، توجه الأسد في طلب الصيد ، فلقى فيلا ، فقاتله قتالا شديدا ، ثم أقبل الأسد تسيل دماؤه مما جرحه الفيل بنابه ، فوقع مثنخا لا يستطيع صيدا ، فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياما لا يصيرون شيئا ، مما كانوا يعيشون به من فضول الأسد ، وأصابهم جوع وهزال شديد فمرف الأسد ذلك منهم ، فقال : جهنم واحتجتم إلى ما تأكلون ، فقالوا : ليس همنا أنفسنا ، ونحن نرى بالملك ما نرى ، ولست نجد للملك بعض ما يصلحه . قال الأسد : ما أشك في مودتكم وصحبكم ، ولكن إن استطعتم فانتشروا ، فمسي أن تصيبوا صيدا فتأتوني به ، ولعل أكسبكم ونفسي خيرا .

فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد ، فانتحوا ناحية واثمروا بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل ، الأكل المشب الذي ليس شأنه شأننا ، ولا رايه رأينا ، الا نزين للأسد أن يأكله ويطمعنا من كمنه ؟ قال ابن آوى : هذا مثلا تستظمان ذكره للأسد ، فإنه قد آمن الجمل ، وجعل له ذمة ، قال الغراب : اقهما مكانكما ، ودعاني والأسد ، فانطلق الغراب إلى الأسد فلما رآه قال له الأسد : هل حصلت شيئا ؟ قال له الغراب : إنما يجد من به ابتغاء ويصبر من به نظر ، أما نحن فقد ذهب منا البصر والنظر ، لما أصابتنا من الجوع ، ولكن قد نظرنا إلى أمر ، واتفق عليه رأينا ، فإن وافقتنا عليه فنحن مضمونون ، قال الأسد : ما ذلك الأمر ؟ قال الغراب : هذا الجمل الأكل المشب ، المتمرع بيننا في غير صنعة .. فغضب الأسد وقال : ويلك ، ما أخطأ مقالتك ، وأعجز رأيك وأبعدك من الوفاء والرحمة ، وما كنت حقيقا أن تستقيلى بهذه المقالة ، ألم تعلم أنى أمنت الجمل ، وجعلت له ذمة ؟ ألم يملك أنه لم يتصدق المتصدق ، صنعه أعظم من أن يجير نفسه خائفة ، وأن يحقن دما ؟ وقد أجرت الجمل ، ولست قادرا به . قال الغراب : إني لأعرف ما قال الملك ، ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت ، وأهل البيت تقتدى بهم القبيلة ، والقبيلة يفتدى بها المضر ، والمضر فتدى الملك ، إذا نزلت به الحاجة ، وإنى جاعل للملك من ذمته مخرجا ، فلا يتكلف الأسد أن يتولى غدرا ، ولا يأمر به .

ولكننا محتالون حيلة . فيها وفاء للملك بنمته . وظنر لنا بهاجتنا . فسكت الأسد .
فأتى الغراب أصحابه . فقال : إني قد كلمت الأسد حتى أقر بكذا وكذا فكيف الحيلة
للجمل إذا أبى الأسد . أن يلى قتله بنفسه أو أن يأمر به : قال أصحابه : يرفقك
ورأيك نرجو هي ذلك .

قال الغراب : الرأي أن نجتمع والأسد والجمل . ونذكر حال الأسد . وما
أصابه من الجوع والجهد . ونقول : لقد كان إلينا محسنا . ولنا مكرما . فإن لم ير
اليوم منا خيرا . وقد نزل به ما نزل . اهتماما بأمره . وحرصا على صلاحه . أنزل
ذلك منا على لؤم الأخلاق . وكفر الإحسان . ولكن هلموا فتقدموا إلى الأسد .
ونذكر له حسن بلائه عندنا . وأنا لو كنا نقدر على فائدة تأتيه بها . لم نحجز ذلك
عنه . إن لم نقدر على ذلك فأنفسنا له مبدولة . ثم لنعرض عليه . كل واحد منا
نفسه . وليقل : كلنى أيها الملك ولا تمت جوعا . فإذا قال ذلك قائل أجابه الآخرون
وردوا عليه مقالته . بشئ يكون له فيه عذر . فيسلم وتسلمون إلا الجمل . وتكون قد
قضينا زمام الأسد . ففعلوا ذلك . ودعوا الجمل إلى نادى الأسد ثم تقدموا إليه .
هيدا الغراب وقال : إنك احتجيت أيها الملك إلي ما يقهرك . ونحن أحق أن تطيب
أنفسنا لك . فإنه بك كنا نعيش . وبك نرجو عيش من بعدنا من أعقابنا . وإن أنت
هلك . فليس لأحد منا بمدك بقاء . ولا لنا في الحياة خير . فانا أحب أن ناكلنى .
فما أطيب قمسى لك بذلك . فأجابه الذئب والجمل وابن آوى أن اسكت : فلا خير
للملك في أكلك . وليس فيك شيع . قال ابن آوى : أنا مشيع للملك . قال الذئب
والجمل والغراب : أنت متتن اليمطن . خبيث اللحم . فنضاف إن أكلك الملك . أن
يقتله خبيث لحمك . قال الذئب : لكنى لست كذلك . فياكلنى الملك . قال الغراب
وابن آوى والجمل : قد قالت الأطباء : من أراد قتل نفسه . فليأكل لحم الذئب . فإنه
يأخذه منه الخناق . وظن الجمل أنه إذا قال مثل ذلك ياتهمسون له مخرجا . كما
صنعوا بأنفسهم ويسلم ويرضى الأسد . قال الجمل : لكنى أيها الملك . لحمى طيب
ومرى . وفيه شيع للملك . قال الذئب والغراب وابن آوى : صدقت وتكرمت . وقلت
ما نعرف . ووثبوا عليه فمزقوه .

(ب) لا فوتين ، الحيوانات المريضة بالمطاعون (١)

« شَرُّ شَرٍّ هو الرب » شر ابتكره السماء في غضبتها لتعاقب به جرائم الأرض ، إنه المطاعون (ما دام ينبغي أن نسميه باسمه) وهو قادر على أن ينشر الجحيم في يوم واحد ، وقد أعلن الحرب على الحيوانات ، ولم تمت الحيوانات جميعا ، ولكنها جميعا أصيبت ولم يمد لها شهية لأي طعام ، فلا الثلب ولا الثلب كانا يترصدان الفريسة الشهية البريئة ، والحمايم تسربت فلا مزيد من الحب ، لأنه لا مزيد من البتغ . وعقد الأسد مجلس مشورته ، وقال « أصدقائي الأحرار : إنني أعتقد أن السماء أرسلت هذه النكبة عقابا على آثامنا ، فلي أكثرنا ذنوبا أن يضحى بنفسه على جناح القضية السماوية ، فربما غنم البرء ، لنا جميعا ، فالتأديع يعلمنا أنه في الكوارث العامة ، تحدث تضحيات مماثلة ، لن نتأرجح إذن على الإطلاق أمام آمال زائفة ، ولنكتشف دون تصامح مما تخفيه ضمائرنا أما بالنسبة لي فإني أرفض لرغباتي الشرمة ، قد التهمت كثيرا من الخراف - ما الذي كانت قد صنعت به ؟ لم تنس لي إطلاقا ، بل إنه حدث في بعض الأحيان أن أكلت الراعي .

أنا سوف أنثر نفسي إذن إذا اقتضى الأمر ، لكنني أعتقد أنه يكون حسنا ، لو أن كل واحد أقر بذنبه كما فعلت أنا ، وفي تلك الحالة يجب أن نتطلع - وفقا للعدالة المطلقة - إلى أكثرنا ذنوبا ، وقال الثلب : « مولاي ، إنك لملك مفرط في الطيبة وتدقيقك يرينا إفراما في الرهاقة ، ثم إن أكل خراف حقيرة حمقى ، تكرات .. هل يمد هذا خطيئة ؟ لا .. لا .. إنك متحنتها يا مولاي بالتهامك إياها كثيرا من الشرف ، أما فيما يتعلق بالراعي ، فتستطيع أن تقول : إنه كان أهلا لكل الشرور ، فهذا النوع من الناس يقيم على الحيوانات سيطرة على غير أساس .

هكذا قال الثلب ، وصفق المتعلقون ، ولم يجرؤ أحد - لا النمر ولا الذبابة ولا الوحوش الأخرى - أن يرى فيما حدث أقل قدر من الأثام يستغفر له .

1) Les Animaux malades de la peste.

وفى رأى كل واحد ، كان كل المتجادلين ، حتى كلاب الحراسة منافقين وجاء
الحمار ليقول بدوره : « فى ذاكرتى منذ عهد بعيد ، كنتى كنت أمر بمرج للرهبان ،
ودفعنى الجوع والعشب الممتد ، واعتقد أن شيطاننا دفعنى كذلك ، فقضيت من
المرج ما وسع لسانى ولم يكن لى أى حق فى ذلك ، ملغام يجب أن نتكلم بصراحة »
وعند هذه الكلمات ، هبت صيحة تحريض على الحمار ، ومن خلال خطبة مملة ،
برهن ثوب مثقف قليلاً أنه ينبغي أن يضحى بهذا الحيوان الشرير ، هذا الأجرد
الأجرب الذى بسببه جاءتهم كل الشرور . « حكم على هفوته بأنها ذنب يستحق
صاحبه الموت .

ياكل عشب الأخضرين : أية جريمة نكراء ! إنه لا يدان إلا بالموت للتكفير عن
خطيئته ، ولقد أروء الموت فعلاً .

تيمنا لما تكون عليه ، قويا أو ضعيفا ، سوف يلقى عليك حكم الحاشية أبيض
أو أسود .

الحكاية الثالثة :

(أ) ابن المقفع ، اللبوة والشعير ،

زعموا أن لبوة كانت فى غيضة ولها شبلان « وأنها خرجت تطلب الصيد ،
وخلفتها ، فمر بهما أسوار ، فحمل عليهما فقتلهما وسلخ جلدهما ، فاحتقبهما ،
وانصرف بهما إلى منزله ، فلما رجعت اللبوة ، فرأت ما حل بهما من الأمر الفظيع
الهائل الموجع للقلوب ، سخنت عينها ، واشتد غيظها وطال همها واضطربت ظهراً
لبطن ، وصاحت ، وكان إلى جانبها شعير جار لها فلما سمع صيحتها وجزعها قال :
ما هذا الذى نزل بك ، وحل بمقتوك هلمى فأخبرتنى لأشركك فيه أو أسليه عنك .
فقالت اللبوة : شبلان ، مر عليهما أسوار فقتلهما : أخذ جلدهما فاحتقبهما ،
واقامهما بالمرء . قال الشعير : لا تجزعى ولا تصمرخى ، وانصفى من نفسك ،
واعلمى أن هذا الأسوار لم يأت إليك شيئاً إلا وقد فعلت بفيرك مثله ، ولم تجدى

من الفخظ والحزن على شمالك شيئا إلا وقد وجد غيرك بأحبابه لما تفعلين .
فوجدت اليوم منك وأفضل منه ، فاصبري من غيرك ، على ما صبر منك عليه
غيرك ، فإنه قد قيل : كما تدن تدان ، وأن لمزة العمل ، المتأب والثواب ، وهما
على قدره في الكثرة والقلة ، كالزراع الذي إذا حضر الحصاد ، أعطى كلا على
حساب بذره . قالت الليوة : صف لي ما تقول وأشرحه لي .

قال الشمع : كم أتى لك من العمر ؟

قالت الليوة : مائة سنة .

قال الشمع : ما الذي كان يعيشك ويقويك ؟

قالت الليوة : لحوم الوحش .

قال الشمع : أما كان لتلك الوحش آباء وأمهات ؟

قالت الليوة : بلى .

قال الشمع : ما لنا لا نسمع لأولئك الآباء والأمهات ، من الضجة والصراخ
ما نرى منك ، أما إنه لم يصيبك ذلك إلا لسوء نظرك في المواقف ، وقلة تفكيرك
فيها ، وجهالتك بما يرجع عليك من ضررها .

فلما سمعت الليوة ، عرفت أنها هي التي جنت ذلك على نفسها ، وجزته إليها ،
وإنها هي الضالة الجائرة ، وأنه من عمل ينير العدل والحق انتقم منه وأدب عليه .
فترك الصيد وانصرف عن أكل اللحم إلى الثمار : وأخذت في التمسك والمعابة ، ثم
إن الشمع وكانت عيشته من الثمار ، رأى كثرة أكلها منها فقال لها : لقد ظننت إذ
رايت قلة الثمار ، أن الشجر لم يحمل هذا العام لقلة الماء . فلما رأيت أكلك إيها ،
وأنت صاحبة لحم ، ورفضك رزقك وما قسم لك وتحولت إلى رزق غيرك ، فانتقمته
ودخلت عليه ، علمت أن الشجر قد أثمر كما كان يثمر فهما خلا وإنما أتت قلة الثمر
في ذلك من قبلك ، فويل للشجر والثمار ، ولمن كان عيشه منها ، ما أسرع هلاكهم

ودملوهم إذ قد نازعهم في ذلك من لا حق له فيها ، وغلبهم عليها من كان معتادا لأكل اللحوم . فقامسكت اللبؤة من أكل الثمار . وأقبلت على الحشيش والمباداة .

(ب) لا فونتين ، اللبؤة والحية (١) :

كانت اللبؤة الأم قد فقدت شبلها ، كان صياد قد أخذه ، وأطلقت البائسة المتكوية زئيرا قويا ، هز كل جوانب الغابة . لا دجنة الليل ، ولا سكونه ، ولا كل جواته رصيته . أوقفت نعيب ملكة الغابة ، ولم يزر النعاس أيا من الحيوانات ، وأخيرا قالت للحية : يا معمدتى : كلمة واحدة لا أكثر . ألم يكن لكل الأطفال الذين مروا بين أسنانك آب ولا أم ؟ .. لقد كان لهم . ومع ذلك ، فإن أيا من موتاهم لم يحطم رؤوسنا وإنما كل كثير من الأمهات قد صمتن ، فلماذا لا تصمتين أنت أيضا ؟

— أنا أصمت ! أنا التمساة ؟ أوه .. لقد فقدت شبلى . وكنت محتاجة إليه ليصطحبني في شيوخى المؤلمة .

— قولى لى : من الذى أرشلك على أن تكونى في هذا الموقف ؟

— واحسرتاه ! إنه القدر الذى يمقتنى .

هذه الكلمات كانت في كل زمن على السنة الجميع ، أيها الناس التمساة . إن هذا موجه إليكم . إنه لا يرن في أذننى ، إلا نواحات عابثة وفي كل حالة مماثلة يرد الاعتقاد بكره السموات . من يتدبر أمر هيكوب (٢) . سوف يحمد الآلهة .

(1) La lionne et l'ours.

(٢) هيكوب : نموذج في الأساطير اليونانية لتزامم المصائب على بعض البشر وقدرتهم على تحملها . وقد اجتمع عليها كثير من النكبات فقدت أولادها . وزوجها . ورات حياتها تهدم وهي تنقاد إلى الرق .

لافونتين وقصص الحيوان

يعد الشاعر الفرنسي جون دي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) أشهر من أدخل إلى الآداب العالمية الحديثة ، هذا الجنس الأدبي ، وأعطاه أبعاداً شعرية ودراسية جديدة ، وجعله ملائماً لروح العصر ، في الوقت الذي ربطه فيه ربطاً شديداً بكل تراث القدماء من قبل ، أيسوب الإغريقي ، ولقمان الشرقي ، وفيدرا الآتينى ، وبيدبا الهندي من خلال الترجمة الفارسية للنص المرئى لابن المقفع .

ولقد ولد لافونتين في مدينة « شاتونيرى » على حواف الغابات الموجودة في وسط فرنسا ، وكان والده منجراً لشئون المياه والغابات والصيد في هذا الإقليم (١) ، وتلقى دراسته الأدبية في مدارس الإقليم ثم انتقل إلى باريس ليكمل دراسته للقانون ويساهم في النشاط الأدبي الكبير الذي كانت باريس تشهده في هذه الفترة الذهبية في عهد لويس الرابع عشر الذي كان يعرف باسم « ملك الشمس » . تشكلت في باريس في هذه الفترة جماعة من أريمة أصدقاء ، تقاربوا في سنوات الميلاء ، وفي الميول وكانوا يتبادلون فيما بينهم ما يقع تحت أيديهم من كتب ، ويتناقشون في قضاياها في ندواتهم الأدبية ، ويحلمون بما بيعت جديد للحياة الأدبية ، ولقد نجح هؤلاء الأريمة بالفعل في أن يطعموا عصرهم بطابعمهم ، وأن تعرف الفترة التي شهدت لتنامهم باسم « الكلاسيكية » ، هؤلاء الأريمة هم : لافونتين (ولد ١٦٢١) وموليير (١٦٣٣) ويوالوا (١٦٣٦) ، ورأسين (١٦٣٩) .

وقد تميزت « الكلاسيكية » التي وضمو أسمها بعدة خصائص (٢) كان من بينها الانفتاح على تراث الأقدمين ومحاكاته ، فعل ذلك موليير ورأسين في مجال

(١) le perp coruel : Etudes sur les outeurs Français. p. 526.

(٢) انظر مقالاً لنا بعنوان : ما هي الكلاسيكية : مجلة البيان ، الكويت يناير ١٩٨١ .

المسرح ، فكانت محاكاتها الفاضحة للمسرح اليوناني القديم ، وتجديد المسرح الأوروبي على ضوء من هذه المحاكاة ، وفعله بوالتر في كتابه المشهور « فن الشعر » حين فطن للأجناس الشعرية مستلهما في ذلك تراث الأقدمين ، وفعله لافونتين في ذلك الجنس الأدبي الذي اقترن باسمه وهو قصص الحيوان ، والذي تفتح من خلاله على التراث القديم الغربي والشرقي على السواء .

وكان لافونتين نفسه لا يخفى حقيقة تأثيره الشديد بالأقدمين ، بل إنه يبالغ في ذلك في تواضع علمي جم ، ولا يكاد يترك مناسبة تمر دون الإشارة إلى ذلك . فهو يطلق على الجزء الأول من حكاياته الذي يقدمه في سنة ١٦٦٨ عنوان « حكايات اختارها وصاغها شعرا لافونتين » ^(١) . والمجهود الذي يتسببه إلى نفسه هو مجهود « الاختيار والصياغة الشعرية » وليس الابتكار أو التأليف ، وحقيقة فإن لافونتين أخذ معظم « المواد الخام » لحكاياته من القدماء . وقد أجرى أحد شارحي لافونتين إحصاء حول المقتبسات والمبتكر من حكاياته ، فوجد أن من بين مائتين وأربع وأربعين حكاية تتحضر ابتكارات لافونتين في ثمانين عشرة منها ^(٢) ، وما عدا ذلك يمكن إرجاع أصوله إلى واحد من المصادر التي استقى منها لافونتين .

وأول هذه المصادر يكمن في حكايات « آيسوب » ، وهي الحكايات التي تجمعت في التراث الإغريقي من مؤلفين مجهولين ونسبت جميعها إلى شخصية « آيسوب » الذي ينتمي إلى القرن السادس قبل الميلاد ، وقد جاءت معرفة لافونتين من خلال قراءة كتاب « حياة آيسوب » الذي كتبه الراهب البيزنطي « بلانيد » في القرن الثاني عشر ، وجمع فيه جزءا كبيرا من التراث المنسوب لآيسوب .

على أن حكايات آيسوب لم تكن في ذاتها عملا أدبيا ، فهي حكايات فلسفية هدفها التدليل المباشر على حكمة معينة واستبعاد كل ما لا يخدم هذا الهدف ، وهي من هذه الزاوية تنقسم بالأحكام الهندسية ، لكنها تنقسم في الوقت ذاته

(1) Fables choisies, mises en vers par M. de la Fontain.

(2) R. Radouant : la Fontaine. Fables N. E. P. XXV.

بالجفاف، وهي لا تقرأ القارئ بالمودة إليها مرة ثانية . لقد عاد لافونتين إلى هذه الحكايات بالصياغة أولا فنقلها من النثر الفلسفي إلى الشعر الجديد ، ثم نقلها من الحكاية الخالصة إلى الحكاية المسرحية التي تهتم بإطار الأحداث اهتمامها بالأحداث ذاتها . ولنحاول أن نترجم حكاية لايمسوب وتأويلها لدى لافونتين (مع الاعتراف سلفا بأن الترجمة لا تستطيع نقل كثير من الخصائص اللغوية الدقيقة في الصياغة ، والتي يكمن فيها كثير من الفروق بين الحكايتين) والحكاية تحمل عنوان :
الثعلب والكبش :

(أ) نص لايمسوب :

كش الكبش . هذا العطش فينزلان بشرا ، لكنهما عندما يشريان يبحث الكبش عن طريقة للخروج فيقول له الثعلب . أعطني ثقتك وسأجد وسيلة نافعة لكينا ، إذا وقفت على رجلك الخلفيتين وأسندت الأماميتين إلي الحائط وحنيت قرنيك إلى الأمام ، أستطيع أن أقف أنا على كتفيك وعلى قرنيك وأقفز خارج البئر . وبعد ذلك أشدك معي ، وفعل الكبش ما طلبه الثعلب الذي قفز خارج البئر ، وهناك أخذ الثعلب يرقص من القرح ، والكبش يتهمه بأنه لم يف بما وعد ، وهنا استدأر إليه الثعلب قائلاً لو أن لك من العقل في رأسك قدر ما لك من اللحية في ذنك لما نزلت قبل أن تفكر في طريقة الخروج . هذه الحكاية تظهر أن الإنسان الحريص يتخفى أن يفكر أولاً في عمق ما يريد أن يرتبط به قبل أن يضع فيه يده ، (1) .

الثعلب والكبش : (ب) نص لافونتين :

• الثعلب القبطان يذهب للريف

مع صديقه الكبش صاحب أطول قرنين

ذلك الكبش لا يمتد بصره أبعد من أرنبة أنفه

(1) Esopo. Nevelet. Cite Per Radouant. op. cit., p. 97.

والشلب الماهر في الزعامة سوف يخدمه
يخدمهما الممثل لأن يتزلا إلى قاع بئر
وهناك يرتوى كل منهما
ويعد أن يصب كلاهما منه ما يريد
يقول الشلب للكباش : ماذا سنعمل يا صاحبي
لوس كل ههنا الشراب وإنما الخروج أيضا
انصب قدميك إلى أعلى وارفع قرنيك
واستند بهما على حائط البئر
سوف لتسلق أولا ثم أقتك على قرنيك
ومن خلال هذه الآلة لتستطيع الخروج من هنا
ويعد هذا أجندتك
ويقول الكباش : أقسم بالحيتي أن هذه فكرة جيدة.
وأنا أحب الأذكاء من أمثالك
وأعترف أنني لو كنت وحدي
لما وصلت إلى هذا القصر أبدا
ويخرج الشلب من البئر ويترك صاحبه
لكي يملأ موعظة في الصبر
يقول : لو أن السماء كانت قد منحتك
قدرا من العقل في الرأس
موازيا لحجم اللحية في الذقن

لما دفتلك الخفة لأن تنزل إلى هذه البئر
وداعا .. فأتانا حر .. حاول أن تجذب نفسك
وأجمع كل هواك فأتانا مشغول
وروائى بعض الأعمال .. تمننى أن أتوقف في منتصف طريقى
(ياكل الأحياء) .

في كل الأحوال علينا أن نتطرق نحو نهايات الأشياء (١) .

بالإضافة إلى حكايات « أيسوب » كان هناك أيضا من الحكايات التي
استوحاها لافونتين حكايات « فير » التي كتبت باللاتينية في القرن الأول الميلادي
وحكايات أخرى شاعت عند كتاب المصور الوسطى وعصر النهضة ، وأطلع لافونتين
على ما كتب منها بالفرنسية أو الإيطالية أو اللاتينية ، ثم ما ترجم إلى واحدة من
هذه اللغات ، ويظهر أثر هذه المصادر جميعها في الجزأين الأول والثاني من
حكايات لافونتين .

وابتداء من الجزء الثالث من هذه الحكايات ، يظهر في أعمال لافونتين أثر
مصدر جديد يضاف إلى هذه المصادر ، وهو المصدر الشرقى المتمثل في حكايات
بيديا ، وقد إشرنا من قبل إلى اعترافات لافونتين في هذا الصدد ، وإلى الظروف
التاريخية التي تم خلالها تمزج لافونتين على هذا الرافد الشرقى الجديد (٢) .

طريقة المعالجة الفنية عند لافونتين :

ماذا فعل هذا الشاعر الكلاسيكي بهذا التراث العالمي ؟

لنسجل أولا هنا أن لافونتين كان شاعرا مبتاعا ، يماود النظر في حصاد
الموضة الشعرية التي لم يظهر ثمارها للناس إلا في سن الأربعين (٣) ، وأنه نجح في

(1) La Fontaine. Le Renard et la Bouc. Livre 3 fable 5.

(٢) انظر هذا الكتاب من ٧٣ وما بعدها .

(3) Emile Faguet : Dix - Septieme siecle Etudes litteraires p. 95.

أن يكون النموذج الوحيد في الأدب الفرنسي كما يقول هيبوليت تين الذي يجمع بين كونه شاعرا كبيرا وشاعرا شعبيا في وقت واحد ⁽¹⁾ ، وهي ملاحظة يمكن أن تعمم هتتسحب على كثير من الأدباء في كثير من اللغات ، حيث يندر أن يجمع كثير من الشعراء بين هاتين الصفتين ، وقد حدد لافونتين بنفسه منهجه في معالجة الحكايات في بيتهن شعريين كتبهما في مقدمة حكاياته :

Une ample comédie a Cent actes divers Et dont la scene est L. univers

« كوميديا مسهبة من مائة فصل مختلفة ومسرحها هو العالم » .

ولافونتين يستخدم كلمة « كوميديا » هنا بالمعنى الفني الواسع للكلمة ، على النحو الذي استخدمها به دانتى في « الكوميديا الإلهية » أو بلزاك في « الكوميديا الإنسانية » .

الحكاية إذن هنا مسرحية ، وهذا الاختيار يحدد منذ البدء ما يأخذه المؤلف وما يتركه . فهو يترك من حكايات الأقدمين جانب « التعليل الحكيم » الذي أشرنا إليه في الحديث من كلفة ودمنة ، ويترك أيضا جانب الأحداث الزائدة التي لا تفيد مباشرة في تطوير وتتمية الحدث المسرحي ، وتؤدي إلى الدخول في حكايات فرعية متداخلة ، وعلى هذا الأساس تتمم هاتان السمتان : « التعليل الحكيم » ، والحكاية الجزئية المتداخلة ، في حكايات لافونتين بالقياس إلى حكايات كلفة ودمنة .

وهناك صمة رئيسية ثالثة تعتمد عند لافونتين بالقياس إلى كلفة ودمنة ، وهي تتمثل في « الإطار الرابط للحكايات » ، وقد رأينا أنه أخذ في كلفة شكل الإطار الذهني الفلسفي المتمثل في حوار يعبأ وديشليم ، ثم شكل الإطار القصصي المتمثل في القصة التي تحكم كل باب على حدة ، ولكن لافونتين يستمض هذا عن ذلك الإطار بوحدة مسرح الأحداث ، على امتداد هذا المسرح ، وهو العالم كما ذكر في بيته اللذين أشرنا إليهما .

(1) Etudes sur les Outeurs français op. cit., p. 537.

بالإضافة إلى « ذا يأخذ المؤلف من الحكايات القديمة ما يساعده على حيك
بنائه والتعبير عن فكرته هو . ومن هذه الزاوية نقاباً بهذا الشاعر الذي أعلن فر
تواضع أنه أخذ كل شيء عن الأقدمين ، نقاباً به وقد أضفى عليها شخصيته
الخاصة، وبنت الحكاية ملكاً له ، يقول سانت بيف : « إن الذي جعل لافونتين
شاعراً كبيراً هو أنه أضفى خصائصه ولم يجعل الحكاية القديمة إلا فرصة
لعميقته الخالقة وموهبة الملاحظة الشاملة عنده » (1). ومن هذه الزاوية تكتسب
الحكاية معنى الشاعرية أولاً قبل أن تكتسبها من الوزن والقافية اللذين كتبت فيهما
ومن هنا تكتسب الحكاية معنى « الانتماء المحدد » بعد أن كان طابعها العام في
التراث القديم هو « عدم الانتماء » . فالأسماء الكبيرة في عالم قصص الحيوان من
قبل ، ايسوب ، بيدبا ، لقمان ، هيدر ، برزويه ، ابن المقفع ، كلها أسماء يصعب في
معظم الأحيان تحديد نصيب كل منها في الحكاية ، إما بنسب الجانبي الأسطوري
فيها أو بنسب ضياع الأصل الذي تمت عنه الترجمات ، وكذلك تظل الحكاية
القديمة « غير شخصية » ، والأمر على عكس ذلك عند لافونتين ، ليس فقط بنسب
التحديد الدقيق لكاتب الحكاية ، ولكن قبل ذلك بنسب إضفاء الطابع الشعري
الشخصي على هذه الحكايات .

والى جانب السمة الشعرية توجد السمة المسرحية ، وذلك تجعله يرتب
الأحداث بطريقة تسوق فيها المقدمات إلى العقدة ، وتمهد العقدة للنهاية ويسقط
الستار عند نهاية الأحداث لا قبله ولا بعده كما كان يحدث أحياناً في كليله . على
أنه من هذه الزاوية كان لافونتين يهتم أيضاً بالديكور الخارجي وهو لا يجعل القبايل
مجرد مسرح للأحداث ولكن يجعلها كذلك إطاراً خارجياً لها .

ويرتبط على ذلك اهتمام بالشخصيات ورسمها ، وهو اهتمام يعمد دلالة
الشخصية في الحكاية المستقلة إلى دلالتها في مجمل الحكايات ، ومن هذا
المنطلق يمكن الوصول إلى تصور حتى يتم فيه رمز « الرمز » الحيواني ، بقيمة

(1) Etudes. op. cit., p. 540.

شعورية ثابتة ، فالأسد رمز ثابت للملك بما له وما عليه ، وهو رمز حاول لافونتين من خلاله أن ينقد الجوانب المتمدة لهذه الشخصية ، ويصل النقد حدا صارخا في مثل هذا البيت :

شعب يتقلب كالحرثاء مثل ملكه

وهو نقد يذكر بأراء ابن المقفع في الملوك والتي أغضبت الخليفة المنصور وجرت على ابن المقفع ما جرت ، ولقد أغضب نقد لافونتين كذلك الملك لويس الرابع عشر ، وانتهر فرصة ليمان فيها عدم رضا عن شاعر « قصص الحيوان » خير الصقل ، وكانت هذه الفرصة في سنة ١٦٨٢ عندما خلا مقعد « كوليهر » في الأكاديمية الفرنسية ، وتقدم للترشيح له كل من لافونتين ويوالو وأجرت الانتخاب فحصل لافونتين على ستة عشر صوتا ويوالو على سبعة أصوات فقط ، وعندما رفع الأخير إلى الملك للموافقة على اختيار لافونتين عضوا بالأكاديمية كما يتضمن بذلك الاقتراح رفض الملك التصديق ، وكان على لافونتين أن يبقى عابيا آخر خارج الأكاديمية حتى يوافق لويس الرابع عشر ويقتول لأعضاء الأكاديمية عبارة ذات معنى : « تمتطيون الآن أن تستقبلوا السيد لافونتين بالنقد وعد بأن يكون صافلا »^(١) .

إلى جانب رمز الأسد ودلالته ، يوجد الثعلب وهو يدل على النفاق والمكر والعماء ، والقمل رمز المناطق الفاضلة ، والثعب رمز القوة الفاشية ، والقرد رمز الدجال ، والجمار رمز اليهودية .. الخ . ودقة الرمز وإحكامه تدفع لافونتين كثيرا إلى التجويز في الحكايات التي يأخذها عن القديسة . ففي قصة الأند والجمل والثعب والغراب ، التي يأخذها لافونتين من كليلا ودمنة تتحول الشخصيات عنده إلى الأسد والثعلب والثعب والجمار ، ولعل جزءا من ذلك يكمن في عتقة الحكاية وعدم إقناع لافونتين بدور الشخصية التي تؤدها ، فعندما تود العاشقة أن توقع بالجمل في حكاية كليلا يقوم الغراب بدور المديح للمؤامرة ، والذي يتولى إقناع الأند بها ، وهذا الدور غريب على شخصية الغراب ، وهو لا يتفق مع ما تقوم به هذه الشخصية من أدوار أخرى في كليلا ودمنة ، حيث نجد الغراب هو الباحث عن

(1) voir : Emel Faguet, op. cit., p. 97.

الصداقة والداعى إلى الوفاء فى باب الحمامة المطوقة ، ونجده ضحية للقدر فى باب اليوم والفريان . ومن هنا فإن لافونتين أحل محل هذه الشخصية شخصيتى الثعلب والذئب فى الحيوانات الممرضى بالطاعون ، حيث نافق الثعلب الأسد فقل من قيمة أخطائه ، ويبالغ الذئب فى أخطاء الحمام وأوعز بضرورة التخلص منه ، ولاشك أن شخصيتى الثعلب والذئب أقرب إلى القيام بدور القدر من الغراب .

ونفس الملاحظة يمكن أن تقال عن القائم بدور الضحية فى هاتين القمتين ، فالجمل هو الذى يضحي به فى كيلة ودمنة ، دون أى خطأ يقوم به ، فهو يساق إلى الموت لمجرد كونه حيوانا أكلا للعشب بين حيوانات أخرى آكلة للحوم ، تكسل فى البحث عن طعامها ، ومن هنا فإنه حين يقتل يميل الشعور كله فى جازه ، لكن لافونتين اختار للضحية شخصية الحمام ، ومع أنه أيضا أكل عشب بين آكلة لحوم فلم يكن ذلك سببا لقتله ، ولكن السبب جاء من غيائه هو حيث تكلم عندما سمعت الآخرون ولم يملأ إلى أن الحرية المعطاة فى مجلس الملك إنما هى للمتألفين فقط . ومن هنا فإنه عندما يساق إلى الموت تتمدد درجات الشعور وقوفا معه أو انصرافا عنه ، فهو ضحية مظلوم من ناحية وهو غيب قاد نفسه إلى الهلاك من ناحية أخرى .

هكذا تتجح قصص الحيوان عند لافونتين من خلال الاستخدام الشعري فى إضفاء الطابع الشخصى الذى يعرف طريقه إلى الخلود العام بقدر ما يتعمق فى المذاق الخاص ، وتتجح كذلك من خلال الاستخدام المسرحى لهذا الجنس إلى الارتفاع به من جنس يكاد يفلب عليه الطابع الفلسفى ، والحكمة إلى جنس أدبى خالص ... ولافونتين ينجح مع هذا وذلك فى أن يقيم وحدة قوية عالمية لهذا الجنس ترتبط فيه الآداب الهندية والفارسية والإغريقية واللاتينية والعربية والفرنسية معبرة عن وحدة الإنسان ووحدة طموحه ، رغم اختلاف الزمان والمكان . بل وعن وحدة لغته الصامتة فى نهاية المطاف من خلال وحدة لغة الرمز الذى يعتمد عليه فى هذا الجنس ، رمز الحيوان .

**قضية التأثير العربي
على شعراء التروبادور**

هنالك افتراض علمي شائع ، وقوى الأدلة لدى علماء الأدب المقارن ، يقول بوجود تأثير رثىسى وافد من الشعر العربى ، على حركة شعراء التروبادور ، التى ظهرت فى أوروبا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

ومنذ طرح العلامة ج . م . بارتيير هذا الفرض فى نهاية القرن السادس عشر ودعمته وقوته دراسات الباحث الأسباني ج . أندري فى نهاية القرن الثامن عشر ، وأدلة صحته تزداد يوما بعد يوم .

ويهتم العلماء الأوروبيون على نحو خاص بهذه المقولة لأنها تمثل لديهم نقطة ذات أهمية خاصة فى تاريخ نشأة الفكر والأدب الأوروبى الحديث ، ذلك أن حركة شعراء التروبادور لا تقتصر أهميتها على كونها حركة شعرية شعبية شهيرة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى أسبانيا وفرنسا وإيطاليا وإنجلترا وألمانيا ، وإنما هى كذلك مظهر من أهم مظاهر اتساع دائرة الذهن وتنوعه إلى مجال التفكير فى المصور الوسطى ، حيث كان قلة من القساوسة قبل حركة التروبادور ، هم الذين يحملون وحدهم أفلاما تراثية للناس فكرة من هنا أو من هناك .

فى ذلك العصر ، عصر ما قبل فلسفة النهضة ومفكرها وكتابتها ، كان شعراء التروبادور يحملون للقارئ والمستمع الأوروبى فكرة جديدة بسلامة من الحب والمرأة . لكن ما يزيد من قيمة وأهمية هذه الحركة لدى المفكرين الأوروبيين أنها كتبت ودونت باللفات الأوروبية الدارجة ، ومعلوم أنه حتى هذه الفترة كانت اللاتينية هى اللغة التى يكتب بها ، بحسبائها لغة شبه دينية . وما دام تداول اللاتينية محدودا فى الأوساط الكنسية والأوساط القريبة منها ، فقد كان انتشار القراءة بدورها محدودا ، ولكن منذ استطاع الأوروبيون تعميم هذا العالجز ، والكتابة بـلغات المحلية التى سادت حتى اليوم ، الفرنسية والانجليزية والألمانية والإيطالية ... الخ ، منذ ذلك الحين أصبحت قاصدة من يقرأون ومن يكتبون ، وبالتالي زاد جمهور

المثقفين والمفكرين . وعدت هذه الظاهرة واحدة من أهم الظواهر التي حملت النهضة إلى أوروبا . وفي هذا المجال تأتي أهمية شعر التروبادور باعتباره أول إنتاج أدبي يدون باللفات الحديثة الأوروبية .

وكلمة « التروبادور » التي تحمل عنوان الحركة ، قديمة ، في رأي بعض الدارسين ، من الكلمة العربية « طرب » التي كان يشيع استعمالها بمعنى الغناء في الأندلس ، ثم أضيف للكلمة اللازمة اللاتينية التي تشكل اسم الفاعل ، فأصبحت الكلمة تعني « المغني » شعرا ، وقد يؤيد ذلك التقسيم أن جزءا من نتاج هذه الحركة كان يغنى عن يد الشعراء الجوالين الذين يطلق عليهم « التروفادور » أو « الجونجليير » وهؤلاء كانوا يقومون بدور الممثلين والندم في قصور الأغنياء ، وبدور المغني الجور في شوارع المدن ، بشا للهتمة ويبحث عن إعطاء « وفاءات » لغيره من هؤلاء الشعراء . هم الذين يحملون كلمة « التروبادور » بالمعنى الدقيق للمصطلح . وهم لم يكونوا مغنيين ، بل على العكس ، كان منهم أمراء . أشهرهم جيهوم التاسع أمير مدينة مونتبييه الواقعة في جنوب فرنسا .

غير أن هؤلاء جميعا يتفقون في طبيعة شعورهم ، وذلك أنهم جميعا يفتنون لونا من الحب واحدا ، وهو الذي يتشد إرضاء المرأة على نحو خاص ، وهو مله بإجلالها وتقديرها ، ويخضع الفارس القوي أمام محبوبته خضوعا لا ينتقص من هروسيته بقدر ما يكملها ، وهم جميعا ينشدون لونا من المتعة ينبعث من الحرمان أكثر مما ينبعث من الاتصال . ويظل المحبوب ، رغم الحرمان ، وفيها ، وهذا اللون من الحب و المتعة ، لم يكن معروفا من قبل في تقاليد الفكر اللاتيني ، وإنما كان شائعا في تقاليد الفكر العربي .

كانت فكرة « الحب المثري » قد نضجت على نحو قوى بعد انتشار الإسلام وظهرت في جزيرة العرب نماذج لشعراء ، وقصموا في هوى محبوبياتهم . وقاض لبياناتهم بالحب شعرا ، فأصبحت المحبوبة - على عادة العرب الأقدمين - محرمة عليهم ، فما كان يسمح بزواج المرأة ممن قال فيها شعرا ، لكن هؤلاء الشعراء ظلوا

رغم الحرمان أوفياء، ويقفوا على ولائهم دون أمل حتى ماتوا ، وكان من أقوى هذه النماذج وأشهرها ، هيس بن الملوح « مجنون ليلي » ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وغيرهم ممن ازدهر بهم تاريخ الأدب الأموي على نحو خاص .

وامتزجت هذه الفكرة بروح الحضارة الإسلامية التي كانت تنمو فروعها في كل اتجاه ، وتمثلت أنا في فكرة المتصوفة وعشاق الحضرة الإلهية ، وحمل الشعر العربي القديم نماذج من حب الله والفناء فيه ، وكانت « رابعة » واحدة من أشهر الشاعرين به ، ولم يكن هذا النمط بعيد الصلة عن بذور فكرة الحب العذري الأولى ، ولينس عجيبا في هذا المجال أن نجد اسم ليلي ، البطلة الأولى في قصيدة الحب العذري ، يستعمل رمزا للذات الإلهية في أشعار عشاق المتصوفة .

واسهمت الفلسفة الإسلامية بمناها انعام في تأصيل الفكرة في حياتها . وجاء ابن أبي داود الظاهري ، الفقيه الكبير ، وعلم منهج الظاهرية البارز ، جاء هذا الفقيه في القرن التاسع الميلادي ، قبل نحو ثلاثة قرون من ظهور حركة الترويانور ، ليكتب أول كتاب عن فن الحب تحت عنوان « الزهرة » .

عبر هذا التفكير البحر مع العرب إلى شبه جزيرة إيبيريا ، حين أقاموا دولتهم التي قدر لها أن تترك تأثيرا واضحا على التفكير الأوروبي عامة ، وعلى تفكير الشعوب اللاتينية خاصة ، ذلك التأثير الذي يقول عنه - في مجال الفن - هنري مارو : « إن التأثير العربي على حضارة الشعوب الرومانية ، لم يبق عند حد الفنون الجميلة فقط التي كان التأثير فيها واضحا ، وإنما امتد كذلك إلى الموسيقى والشعر » .

وكان ابن حزم الأندلسي ، قد كتب في القرن الحادي عشر كتابا في فلسفة الحب ، مشابها لكتاب ابن أبي داود الظاهري ، عنوانه « طوق الحمامة » ، وجمد هذا الكتاب ، الذي لم يكن ظاهرة فردية ، فكرة الحب والفروسية ، التي كانت شائعة لدى المسلمين في أسبانيا منذ عبد الرحمن الثاني (٩١٢ - ٩٦١) وربما منذ عهد الفتح الإسلامي للبلاد .

هذا اللون من التفكير ، وذلك اللون من الشعر الذى كان يعكسه ، لم يكونا بعيدين عن تناول مجتمع المسيحيين فى أسبانيا ، وجنوب فرنسا على نحو خاص ، فلتقد كان امتزاج الجالية الإسلامية بالجالية المسيحية أقوى بكثير مما يتصوره المرء للوهلة الأولى ، كانت العربية لغة البلاد ولغة الأوساط الراقية ، فى كثير من إمارات المسيحيين الأسبان ، وكان الشعراء مسيحيين ومسلمين يلتقون فى بلاط الأمير ، ولقد كان بلاط الملكة سانتو مكلًا يضم ثلاثة عشر شاعرا عربيا ، واثنى عشر شاعرا مسيحيا ، وشاعرا يهوديا ، واقد جثر على مخطوطة ترجع إلى عصر الفونس الماشر ملك قسطة ، وتوجد بها لوحة تمثل اللقاء شاعرين جوالين يقفان معا على العود ، أحدهما عربى والآخر أوروبى ، بل إن كثيرا من شعراء أوروبا فى ذلك الوقت كانوا يجهدون نظم الشعر العربى .

لقد كان وجود الوسط الثقافى العربى - اللاتينى المختلط فى هذه الفترة حقيقة تاريخية ، لذا كان عبور الفكرة من جانب إلى جانب عن طريق هذا الوسط شعيد الاحتمال ، وخاصة إذا تشابهت الظواهر الفنية الناتجة فى الجانبين .

إلى جانب هذا المناخ الثقافى العام ، أتاحت الظروف للأمير الشاعر جيهوم التاسع ، كونت بواتيه وفى الجنوب الفرنسى حيث استقر العرب نحو قرنين ، اتلحت الظروف لهذا الأمير أن يتصل اتصالا وثيقا بالشعر العربى سواء فى الشرق أو الغرب . فقد رحل هذا الأمير إلى أسبانيا والأناضول ، واشترك فى الحروب الصليبية وأقام فترة فى الشام ، وعلى أثر عودته ، أخذ ينشر لونا من الشعر غربيا على المذاق الأوروبى العام فى ذلك العصر ، ولكنه غير غريب على قارئ الشعر العربى ، ومن حسن الحظ أن سلم لنا من آثار جيهوم التاسع تسع قصائد ، تعد العناية الحقيقية لشعر التروبادور .

ولا شك أن كون الشاعر أميرا ، دفع الآخرين إلى تقليده ، وشجع من كان متوقفا ، وأسهمت العوامل التاريخية المحلية ، فى شيوخ هذا اللون فى جنوب فرنسا فى هذه الفترة ، وحين قدر للأميرة الفرنسية « اليونورة » أن تتزوج أحد أمراء إنجلترا

حملت معها شمراء بلاطها من متحفى التروبادور ، فحسروا بدورهم الفكرة في إنجلترا . ثم انتشرت الفكرة في ألمانيا وإيطاليا وكلفت من قبل قد استقرت في أسبانيا .

إن الملاح التي لا يخطئها الباحث ، والتي تشترك فيها قصيدة التروبادور مع الشكل الموسيقى للموشعة الأندلسية ، ولقصيدة الزجل التي كانت شائعة في ذلك العصر في أسبانيا الإسلامية ، وكان يدخل في بنائها الأساسى امتزاج الفئتين العربية والأسبانية المحلية التي كانت تسمى بالرومانشية . هذا التشابه في الملاح يضيف بدوره بعدا جديدا ، ويعطى دليلا ينضم أدلة التشابه الأخرى في مضمون مفهوم الحب بين قصيدة التروبادور وقصيدة الحب المشرى في الأدب الأندلسي في المشرق والمغرب ، فإذا ساند تلك المعطيات جميعها حقائق الانتقاء التاريخي - والفكري والثقافي التي ألمعنا إليها ، أصبحت فرضية الأصل العربي لحركة شمراء التروبادور قوية ومنسجمة .

الف ليلة وليلة - دراسة مقارنة

١- رحلة الكتاب إلى أوروبا،

أما كان المقياس الذي يمكن أن يتخذه القارئ أو الدارس ممياراً لمهمة عمل أدبي ما ، فإن « ألف ليلة وليلة » سيظل في الصدارة بين تلك الأعمال العالمية الكبيرة ، ويتسع المجال الذي يضم قارئيه ليشمل الفيلسوف المتمق ، والمؤرخ المدقق ، وعالم الاجتماع ، و الباحث في تطور اللغة ، أو في انتقال الأساطير ، أو في اختلاط تماثيل الديانات بمادات الشعوب ، إلى جانب جمهور هربس لا يعد من طلاب التسلية والمتعة ، وعشاق الرحلة في عالم الجن والخيال ، والانتقال العيسور في المكان والزمان على أجنحة رخ « السندباد » أو قشعة مصباح « علاء الدين » أو الانغماس في صفوف الذين يتعمون « علي بابا » لاقتطاع الكنز الدفين .

وكما عبر ناقد فرنسي ، فإنه منوف يظل كتاب ألف ليلة وليلة « من خلال سحره ، الكتاب الوحيد في الأدب العالمي - دون شك - الذي ترحب عندما تنتهي من قراءة صفحته الأخيرة أن تبدأ فيه من جديد ، والذي يتميز بأنه أفضل نص يبلغ رسالة ، دون أن يبدو عليه على الإطلاق أنه يريد ذلك ^(١) » .

لكن حظ الكتاب ذاته يشابه إلى حد كبير حظ كثير من أبطال حكاياته الذين حكم عليهم بأن يظلوا غريباء مغمورين في موطنهم ، فإذا ركبوا البحر تفتحت أمامهم سبل الشهرة والرزق والثراء ، وأصبحت تتخطىهم الميول ويتنافس عليهم الملوك والأمراء . هكذا أصبح « أبو صير » حلاق الإسكندرية الفقير و « أبو قهر » صباغها المتملل ، صديقين مقربين لملك الروم ، وهكذا أصبح « أبو محمد الكسلان » صبي البصرة الذي لا تعرفه غير حوائط بيته ولا يسمع إلا شتائم أمه ، أغنى التجار في بلاد الهند والسند . وهكذا أصبح أيضا هذا الكتاب المغمور « ألف ليلة وليلة » .

(1) Andre Miquel. Sept. contes des mille et une nuits, Paris 1980 .

الذى لم يكن يقبل عليه إلا المامة في موطنه ، ويتصرف عنه المعلمون لسهولته ، ويؤثرون على قصصه قصص « مقامات الحريري » لأنها مليئة بالكلمات الصعبة التي لا تسهم ، والتي تحتاج إلى الشروح والحواشي والتقارير وتصلح منها لتأديب الصبيان واستغراق فترة طويلة من شبابهم ، أو كتاب « كيلة ودمنة » لأن قصصه الفخيل أتيح لها فلم من كبار أعلام المربية في يد ابن المقفع ، أصبح هذا الكتاب المغمور عندما انتقل إلى أوربا على يد « أنطوان جالون » في أوائل القرن الثامن عشر ، كتبا « تتخطفه القلوب والميون » يبقى على مدى ثلاثة قرون حتى الآن واحداً من أشهر ما في المكتبة الأوربية وأكثرها تداولاً بالقراءة والدراسة والتحليل والتقليد والتأثير في مجالات كثيرة تتجاوز الأدب خاصة إلى الفن عامة ، ثم إلى مجالات الحياة المختلفة . فكيف كانت هذه الرحلة ، وما هي المخطوط المامة لهذا التأثير ؟

إن هناك حقيقة تاريخية تقول : إن « ألف ليلة وليلة » طبعت باللغة الفرنسية قبل أن تطبع باللغة المربية بمائة وعشرة أعوام ، ذلك أن ترجمة أنطوان جالون قد ظهرت بدايتها في سنة ١٧٠٤ بباريس على حين أن طبعة « كلكتا » وهي طبعة عربية خانت في عام ١٨١٤ وتلتها أول طبعة للكتاب داخل للوطن العربي نفسه في « بولاق » بالقاهرة سنة ١٨٢٥ أي بفارق مائة وإحدى وثلاثين سنة عن صدور الكتاب في فرنسا . وهو فارق زمني ليس هين القيمة ولا قليل الأثر ، فلم يكن ذلك القرن كعمره في تاريخ أوربا ، بل كان القرن الثامن عشر « عصر التنوير » عصر « فولتير » ١٦٩٤ - ١٧٧٨ ، و « جان جاك روسو » ١٧١٢ - ١٧٧٨ و « ديدور » ١٧١٢ - ١٧٨٤ ، وفي الوقت ذاته كانت « ألف ليلة وليلة » في موطنها الأصلي ، روايات مشافهة متناثرة ، أو مخطوطات مودعة في خزائن الكتب المامة أو الخاضعة أو في حكاكين الوراقين .

و « أنطوان جالون » ١٦٤٦ - ١٧١٥ أول من نقل « ألف ليلة وليلة » إلى أوربا . كان سفيراً لفرنسا في القسطنطينية ، و « هارن » الملك للأدب الشرقية ، ولم

تعرف أوروبا من قبله هذه « الليالي » إلا فيما يظن من نقل بعض التجار الإيطاليين المعاصرين من الشرق في القرون الوسطى لبعض حكايات هذا العمل ، وهو ظن مبعثه ظهور التكنيك الفني القائم على فكرة وجود « قصة إطار » واسعة ، تتخللها وتتداخل فيها قصص جزئية متلاحقة - وهو تكنيك ألف ليلة وليلة - في بعض الأعمال الإيطالية .

وجاء « جالون » فدرس الآداب الشرقية في باريس على يد « هيرولوت » ، صاحب أول دائرة معارف عن الشرق في أوروبا ، تلك الدائرة التي ظلت بالتمسية لكبار الأدباء الأوربيين منذ فولتير حتى جوته ويايرون وترغال : مرجعاً أساسياً عن الشرق وحضاراته ودياناته ، والتي كان « جالون » نفسه هو الذي تولى إخراجها بعد موت أستاذه فرفضت اسميهما معا . عمل جالون سفيرا لفرنسا في تركيا في عهد لويس الرابع عشر ، وهناك أجاد التركية والفارسية والعربية ، ورجل إلى جزر البحر المتوسط وسوريا وفلسطين ، وأقام بها نحو عامين . وفي إحدى زيارته لمدينة حلب حمل معه مخطوطة لألف ليلة وليلة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي ، وتتكون من ثلاثة أجزاء ، وتمد من أفضل مخطوطات « ألف ليلة وليلة » ، وما زالت محفوظة حتى الآن في باريس في المكتبة الوطنية تحت رقم : ٣٦٤٥ .

وبدأت ترجمة « أنطوان جالون » لهذه المخطوطة تظهر ابتداء من سنة ١٧٠٤ . وخلال ١٧٠٩ التقى جالون براهب مسيحي من حلب يسمى « حنا » كانت لديه مخطوطة تحتوي على أجزاء أخرى من الليالي أهمها قصة « علاء الدين والمصباح السحري » . لكن الأكثر أهمية أن هذا الراهب كانت لديه حكايات شقوية دونها جالون عنه ، وأصدرها في أجزاءه اللاحقة ، فأسهمت الطبعة الفرنسية بذلك في تكوين ما لم يكن من قبل مدونا من هذا العمل الكبير ، ووصلت بذلك كله طبعة جالون إلى ١٢ مجلدا .

كيف استقبلت فرنسا ومن بعدها أوروبا، ألف ليلة وليلة ؟

لقد كان الاستقبال والتمثل والتأثر اهدد كثيرا مما يظن للوهلة الأولى . ويمكن أن نشير هنا إلى مرحلتين متميزتين : مرحلة القرن الثامن عشر ، التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة السريان والتأثر ، ثم مرحلة القرن التاسع عشر والقرن العشرين : مرحلة الدراسة والتحليل .

كان الناس ينتظرون مجلدات « ألف ليلة » بنفاد صبر ، الواحد بعد الآخر . ويحدثنا جالون في مذكراته عن نموذج بين نماذج ، لقد التهم الأب « فيبوس » للمجلد التاسع عند صدوره على ضوء شمعة في عربة يجرها حصان من فرساي إلى باريس « و هي مسافة لا تتعدى خمسة عشر كيلو مترا » .

وشاعت موجة لمحاكاة « ألف ليلة » تأليفا أو ترجمة ، ففي ١٧١٢ ترجم « بنى دى لاكروا » كتاب « ألف يوم ويوم » من الفارسية ، وبعدها أيضا كتب سنة ١٧١٤ « مخامرات عبد الله بن حنيف » ، وترجم « فيبون » في نفس الفترة عن اللغة التتوية ما أسماه « ألف ربح ساعة وربع » . وشاعت موجة ترجمة للتقصص الشرقي المفقولي والتتري والفارسي بحثا عن كنز يظن كالأذى عثر عليه « انطوان جالون » وشاعت موجة محاكاتها من فولتير وديدور حتى الأدباء الناشئين .

على مستوى آخر من التأثير الذي أحدثته « ألف ليلة وليلة » في الفكر الفرنسي . بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ والحضارة العربية والإسلامية وكتب لامار ١٧٠٨ : « كنا نظن من قبل أن البجد التاريخي محصور في الإغريق والرومان ، لكن بعد أن قرأنا عن الشرق نستطيع أن نقول أن البرقي والعلم يوجدان في كل مكان^(١) » .

وامتد تأثير « ألف ليلة وليلة » إلى جوهر فكرة وفلسفة المجتمع الأوربي في ذلك القرن . يقول البروفيسور جون لمبير : « إن شخصية شهر زاد أثرت تأثيرا حاسما في تاريخ المرأة الأوربية ، وجعلت من القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها . وكان لجمالها وثقتها في نفسها ، وتصديها وحفا لشهر يار الذي عجز كل

(1) La marre ; Histoire des deux conquêtes, Paris 1708. P. 3 .

الرجال عن أن يوقفوه واستخدامها لسلح الأتولة والمعرفة معا . كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوربية . ويضيف جون لمبير : « إن فكرة الحب في أوربا لم تعد بعد ظهور « ألف ليلة وليلة » كما كانت قبلها ، فقلد كان « ديكاريت » منذ القرن السابع عشر ، قد حول بفلمنفته شعور الحب ، إلى شعور عقلي محسوب النتائج ، وكان « كورنى » قد أخضعه لفكرة التقاليد الكلاسيكية ، وأصبح عند « راسين » لونا من الضعف ، لكن « ألف ليلة وليلة » جعلت الحب مصدر المتعة الحقيقي ، حيث يبدو القانون الطبيعي سيدا يعلو على كل الحواجز والتصانح التي تحول بين الكائن انبشري وبين تحقيق ذاته ⁽¹⁾ .

كانت ترجمة « جالون » هي التي فتحت الباب لمعرفة « ألف ليلة وليلة » في فرنسا ، ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذه الترجمة لم تكن ترجمة حرفية للمخطوطة التي عثر عليها « جالون » في حلب ، بقدر ما كانت « فرنسية » لحكايات هذه المخطوطة ، ولغيرها مما إضافها إليها فيما بعد ، وهو تصرف لا يعنى الخروج على الأصل بقدر ما يعنى النجاح في العثور على لون الأسلوب الذي يصل قباره بالنيع السحري لهذه الحكايات . وتوالت الترجمات بعد ذلك لتشمل معظم اللغات الأوربية . وتتبع تاريخ هذه الترجمات وتنوعها يمكن أن يشكل بحثا مستقلا في ذاته . وسنكتفى هنا بالإشارة إلى أهمها ⁽²⁾ :

- إلى الفرنسية ترجمة Galland ١٧٠٤ وترجمة Mardus ١٨٩٩ وترجمة Guerne ١٩٦٦ وترجمة Khuwam ١٩٦٧ . إلى الإنجليزية ترجمة Lane ١٨٤١ و Payne ١٨٨٩ و Burron ١٨٨٨ .
- إلى الألمانية ترجمة Henning ١٨٩٩ و Littmen ١٩٢٨ .
- إلى الأسبانية ترجمة Cansinos ١٩٦٠ .
- إلى الروسية ترجمة Salier ١٩٣٦ .

(1) Les mille et une nuits, traduction d'Arabe Galland . Introduction .

(2) voir : P.X. Encyclopedie de l'Islam N. E. V. I.

ولا تكاد لغة من لغات العالم تخلو من ترجمة أو أكثر لألف ليلة وليلة .

فلما إنه بدما من القرن التاسع عشر دخل الاهتمام بألف ليلة وليلة مرحلة جديدة وأكبت المرحلة السابقة ، و تلك المرحلة هي مرحلة الدراسة والتحليل ، وفي هذا المجال فإن كثيرا من العلماء حاولوا أن يضيفوا ما استطاعوا من «اليالي» وطرحوا كثيرا من الأسئلة وقدموا كثيرا من التصورات لحلول المشاكل .

وكان أول من افتتح هذه المرحلة « سلقستردى ساسي » بالبحث الذي قدمه في « جريدة العلماء » سنة ١٨١٧ حول أصول « ألف ليلة وليلة » وقد استبعد « ساسي » في هذا البحث فكرة أن يكون المؤلف فردا واحدا ، ورجح أن تكون قد كتبت في فترة قريبة من فترة اختلاط الثقافات الفارسية والهندية والعربية ، وبذلك خالف « المسمودي » في الإشارة التي كتبها في « مروج الذهب » والتي أشار فيها إلى أن ألف ليلة وليلة ترجمة لقصص فارسية تسمى « هزار آفسانه » ومنها « ألف خرافة » وهو الذي أشار إليه كذلك ابن النديم في « الفهرست » ذكرا الكتاب الفارسي ومشهرا إلى أن « الجيهشماري » صاحب كتاب الوزراء كان يريد وضع كتاب فيه ألف حكاية من حكايات العرب والفارس والهند ، وقد وضع منها أربعمائة وثمانين حكاية ومات . وقد ظلت آراء المسمودي وابن النديم موضع الاقتباس والمناقشة والتأييد والمعارضة في كل الكتابات التي دارت حول أصول « اليالي » . وفي هذا المجال فإن « وليام لانج » هو الوحيد الذي حاول أن يثبت أن مؤلف « ألف ليلة » فرد واحد وأنها كتبت ما بين عامي ١٤٧٥ و ١٥٢٥ .

مع الدراسة التي قدمها « أوجست مولر » بدأت فكرة المصادر تأخذ (١) نظرة أوسع ، وهي إمكانية « تمتد المصادر » وقد مهز « مولر » في مقاله بين نوعين من القصص ، أطلق على أحدهما القصص البنلدي ، وعلى الثاني القصص القاهري أو المصري . ووافقته على هذا الرأي « تولدكه » . وظلت فكرة تمتد المصادر تتسع لتشتمل مصادر هندية وفارسية وإشارات هيلينية وقصصا عراقية ومصرية . وفي

(1) Ibid .

هذا الصدد انتهى « نايبا » في البحث الذي كتبه في مجلة الشرق الأدنى سنة ١٩٤٩ إلى إمكانية تمييز عدة مراحل في الشكل الذي انتهت إليه « ألف ليلة وليلة » وهو يرى أن الكتاب قد مر بالمراحل التالية :

١- ترجمة لكتاب « هزار أفسانة » تمت في القرن الثامن الميلادي، وربما كانت ترجمة كاملة ودقيقة ، ومن الممكن أن يكون اسمها في هذه الفترة « ألف خرافة » .

٢- تعريب وسحاكة إسلامية - على مستوى كلي أو جزئي - لهزار أفسانة في القرن الثامن أيضا .

٣- كتابة « ألف ليلة » في القرن التاسع محتوية على أهم أنماط من المرحلتين السابقتين عربية أو فارسية .

٤- كتاب « ألف سمر » الذي كتبه ابن عبدوس الجوهري في القرن العاشر . ويحتمل أن يكون قد أضاف مصره إلى الليالي السابقة .

٥- كتاب قصص أخرى ألف في القرن الثاني عشر ، وأحتوى على قصص مصرية محلية ، وعلى قصص آسيوية ، وربما جاء في هذه المرحلة كلمة « ألف ليلة وليلة » فحتى هذه الفترة كان العنوان « ألف ليلة ، أو « ألف خرافة » فقط .

٦- المرحلة الأخيرة التي أضيفت فيها بعض القصص المتعلقة بالحروب الصليبية أو بغزوات المغول في القرن الثالث عشر . ويدخل الأثر إلى سوريا ومصر في القرن السادس عشر .

٧- إذا انتهت الليالي ، بعمل عنوان ، ألف ليلة وليلة ، :

لقد أشار « نايبا » إلى الفترة التي اكتسبت فيها هذا الرقم ولم يعله ، والثابت أولا أن هذا العدد لا علاقة له بعدد الحكايات التي رويت ولا بعدد الليالي التي اشتمل عليها الكتاب . ويقدم « ليتمان » تفسيراً تاريخياً للقضية حين يشير إلى أن رقم مائة في العربية يدل على الكثرة ، على حين يدل « الألف » على مالا يحصى ، وأن

التي حملت هذا الرقم فترة طويلة . لكن رقم « ألف وواحد » جاء من التركية حيث تدل كلمة « بن بر » في اللغة التركية ومعناها « ألف وواحد » على ما لا يحصى . ويشرح استخدامها في التركية المعاصرة مثل « بن بر » بن برعمود « أي » ألف عمود وعمود « في استنبول . أو منطقة ألف كنيسة وكنيسة في الأناضول . وكذلك « بن حنظل » أي ألف طراز وطراز في الدلالة على كثرة الأشكال . و« بن بر » شكل « في الدلالة على نفس المعنى . وهو تركيب شائع في التركية مما يؤكد قوة الفرض الذي يربط عنوان « ألف ليلة وليلة » بالمصر التركي .

لقد ظل الاهتمام بهذا العمل الرائد العالمي يتجدد بتجدد مدارس البحث في هروع المعرفة الإنسانية المتعددة التي يمكن أن تثيرها « ألف ليلة وليلة » . ووجد كل باحث جانباً منها يستحقه . فالدراستات المقارنة امتدت بالتصميم الشعبي في الكتب لتبحث من تطلعه في الأدب القديمة . وفي الحضارات التي ورثها الإسلام . والدراسات التاريخية توقفت كثيراً لتقرأ ما وراء السطور وتكتب ما لم يكتبه المؤرخون انطلاقاً من إشارات وردت في « ألف ليلة » عن الحياة في القاهرة أو بغداد . ودراسات النقد الأدبي درست هذا الشكل المتميز « للحكاية » ورصدت جانب عقيدتي ومساواة البناء الفني . ودراسات التراث العربي وقفت أمام ظاهرة الشعر الذي بلغت قممته ومقطوعاته في الكتاب ألفاً وأربعمائة وعشرين قصيدة . أمكن الرجوع ببعضها إلى شعراء معروفين . وظل كثير منها مجهول النسبة . والدراسات النفسية والاجتماعية واللغوية وجدت لها كذلك مجالات غنية في هذا العمل الكبير . وما تزال جوانب كثيرة من هذا العمل بحاجة إلى الوقوف أمامها بالدرس والتحليل .

قصة الإطار دراسة مقارنة

أتيج لنا عند الحديث عن كليلة ودمنة أن نشهر إشارة عابرة إلى المفهوم الفني لقصة الإطار والمدى الذي تحقق منه هناك. وراينا كيف انعم الربط القصصي وحل محله الربط الفلسفي والحكمي على مستوى الإطار العام ، ثم كيف يتحقق لون من الربط القصصي على مستوى كل باب على حدة .

ولكن قصة الإطار هي ألف ليلة وليلة تأخذ لتجاهها أشمل، فهي تفتح الصفحة الأولى من اللهاى وتختتم الصفحة الأخيرة منها، فالملك شهریار يقرر انتقاماً منه لخيانة زوجة له أن يتزوج كل يوم فتاة جديدة ويقطعها قبل أن تطلع الشمس لئلا تتمكن من خيانتته ، وتتقدم أئمة الوزير شهر زاد، فتطلب من أبيها أن يرشحها للزواج من الملك، وتصطحب معها في ليلة الزواج أختها « دنيا زاد » وتوعز إليها أن تطلب منها حين تبدأ مهورتها الأخيرة مع الملك أن تقص عليها في ليلة الوداع حكاية مما كانت تتمتعها به من قبل ، وتستأذن شهر زاد الملك الذي يسح لها ويشارك في سماع الحكاية ، ويطلع الصباح وشهر زاد عند نقطة مشووعة من حكايتها فتضطر إلى التوقف لكي ينفذ فيها الملك حكمه ، لكن الملك يمهلهما إلى الليلة التالية حتى تكمل حكايتها، ولا تكاد الحكاية تنتهى حتى تتفرغ وتدخل سامعها في حكاية أخرى، ويظل شهریار ومعهما زاد، المتصممان الدائمان لشهر زاد، يطلبان منها المزيد، ويتأجل قرار موتها ليلة بعد ليلة وتزداد صلتها بالملك وحبها لها وتجب له الأطفال والحكايات مستمرة خلال ذلك كله حتى تصل شهر زاد إلى ليلة الأولى بعد الألف ، وعلى حد تمهيد الراوى هي ألف ليلة : « فلما طرقت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له: يا ملك الزمان وفريد المصير والأوان إنى جارىتك ولئى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث

بالسلاطين ومواظبة للمتقدمين فهل لى هى :جناحك من ملع حتى أتمنى عليك أمنية.
فقال لها الملك : تمنى تمنى يا شهر زاد ، فقالت: ماتوا أولادى وهم ثلاثة ذكور
واحد همشى وواحد يعبو وواحد يربيع. فلما جاءوا بهم أخذتهم قدام الملك وقالت:
يا ملك الزمان إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تمتقنى من القتل إكراما لهؤلاء
الأطفال ...

فمعد ذلك بكى الملك وقال: يا شهر زاد . والله أنى قد عفوت منك من قبل
محبى هؤلاء الأولاد . ثم نادى على وزيره وقال له: سترك الله حيث زوجتني ابنتك
الكريمة التى كانت سببا لتوتيتى من قتل بنات الناس .»

على هذا النحو تمت قصة الإطار فى ألف ليلة وليلة لتشمل العمل كله وتكون
فى الوقت ذاته سببا للحكايات ونتيجة لها . ولكى تضمنى عليها طابع الوحدة وهو
طابع يزاد تكاداً من خلال ملع حتى آخر يتمثل فى وحدة الراوى ووحدة السامع
على طول امتداد هذا العمل الكبير، فـ شهر زاد هى دائما الراوية ، وشهریار وبنها
زاد هما دائما المستمعان .

وهذه الخصائص الفنية لقصة الإطار فى ألف ليلة وليلة تكاد تجعلها متميزة
بالتقاس لما يعرف فى الآداب العالمية من أعمال أدبية أخرى تعتمد بدورها على
قصة الإطار . وأشهر ما يمكن أن تقارن به ألف ليلة وليلة من هذه الزاوية عملان
كتبيا فى القرن الرابع عشر فى أوربا أحدهما للكاتب الإيطالى بوكاشيو Boccace
والثانى للشاعر الإنجليزى تشوشر Chaucer .

فى سنة ١٣٤٨ اجتاح إيطاليا وأوربا كلها مرض الطاعون ، وساد الفزع
والموت فى كل مكان . وبعد أن هدأت عاصفة الوباء ، كتب عنه بوكاشيو عملاً
قصصياً بعنوان « دى كامبرون » Decameron . وقد بدأ قصور الطاعون وأثره على
الناس وكيف كان يظفهم الفزع إلى الإتيان بتصرفات لا تند عنهم فى حياتهم
العادية . وإلى الهرب من الموت فى أى اتجاه . وتجت هذا التأثر يلتقى جماعة من
الهاريين من ويا مدينة فلورنسا . سبع نساء وثلاثة رجال، فهواصلون السير معاً

حتى يلجأوا إلى بيت ريفي هادئ ، وعندما تبدأ إقامتهم في هذا البيت يقترحون قتلا للوقت أن يتولى كل فرد من الحاضرين رئاسة الجماعة يوما يطلق عليه فيه الملك أو الملكة. وأن يكون له في ذلك اليوم حق أن يقترح على الجميع موضوعا. ويطلب من كل واحد من الحاضرين أن يحكي لهم قصة حول هذا الموضوع. وعلى هذا النحو طرح الملكات والملوك العشرة عشرة مواضيع مختلفة واستمعوا في كل واحد منها إلى عشر قصص مختلفة⁽¹⁾ وقد اعتبر هذا الميخل في ذاته قصة إطار أتاح لبوكاشيو أن يروي حكايات كثيرة تدور حول نقطة واحدة .

وبهذا العمل تأثر الشاعر الإنجليزي تشوشر في قصائده القصصية التي كتبها تحت عنوان « قصص كانتربري » The Canterbury Tales . وقصة الإطار التي تخيلها تشوشر في كانتربري وهم يلتقون في أحد الخانات في حي ساوث وورك من ضواحي لندن ويواصلون الرحلة معا. وتتكون القافلة من ثلاثين مسافرا ينتمون إلى مختلف الطبقات الفكرية: فارس وزاغب وتاجر وطالب في أكسفورد وقاض وصياغ ويكث سجاد ويحار وطباخ وطبيب ... إلخ ويقترح أحدهم تسليمة للرحلة أن يحكي كل مسافر حكايتين في الذهاب وحكايتين في الإياب وأن تمنح جائزة لأحسن الحكايات. وأن تكون هذه الجائزة عشاء فاخرا في خان ساوث وورك عندما يعودون من رحلتهم⁽²⁾ .

بهذه الطريقة أيضا يختار تشوشر قصة للإطار على غرار قصة بوكاشيو التي كانت قد كتبت من قبله وتأثر بها. ويعد هذان المملان من أشهر الأعمال الأدبية التي اعتمدت على قصة الإطار في الآداب الأوروبية الوسيطة . ولكن مقارنتهما مع ألف ليلة وليلة من هذه الزاوية تؤكد توافر كثير من عناصر الحبكة الفنية في قصة الإطار في ألف ليلة وغياها في هيتين المملين . وأول هذه العناصر - كما أشرنا من قبل - وحدة الراوى . فالرواة عند بوكاشيو عشرة وعند تشوشر ثلاثون . ولكن

(1) Voir : La Efont - Bompiano : Dictionnaire des oeuvres V. II . P. 221 et suivants .

(2) Ibid. P. 58 et suivants .

شهرزاد هي راوية ألف ليلة وليلة الوحيدة ، ويضاف إلى ذلك قوة التشويق الموجودة في ألف ليلة وليلة الناهمة من المنصر المجهول . في قصة إطارها وهو النهاية ، فعلى حين أننا مع « بوكاشيو » نعلم سلفاً أن الحكايات ستنتهي بعد عشرة رواف أو بعد ثلاثين عند تشوشن فإن النهاية غير متصورة سلفاً في قصة شهر زاد ، والحكايات تمتح واحدة بعد واحدة ويتجدد الشوق إليها في كل مرة ، ويزيد من أهمية غموض النهاية الجزء أو المقاب الذي سترتب عليها ، فعلى حين أن الهدف عند بوكاشيو أو تشوشن هو تسلية الطريق وقتل الوقت ، وأن الجزء المترتب على ذلك قد يكون حشاه فاحراً أو إيماداً للمال فإن المقاب المنتظر في حالة شهر زاد هو قتل الراوية إذا لم تنجح في إقناع شهریار - عن طريق فن الحكاية - بالمنول من قراره في قتل كل النساء .

أما الجزء الذي تصل إليه قصة الإطار في ألف ليلة وليلة فهو شراء الحياة بالقرن ، تحيا شهر زاد ويتخذ بنات جنسها لأنها استطاعت أن تصوغ حكاية جميلة ، وهذا المعنى يتكرر في كثير من حكايات ألف ليلة ^(١) حيث تتحول القصة إلى فداء ، فكثير ما يهم القوى بقتل للضعيف ، ولكن الضعيف يحكي له قصة فيطلق سراحه ^(٢) والدلالة اليمعية وراء ذلك أن قيمة العمل الأدبي في المجتمع الذي نبئت فيه هذه الحكايات كانت كبيرة وكانت تمثل في وقت واحد الشراء الحضاري للراوي وأهلية السامع لأن يوجه إليه جزء من هذا الثراء .

علي أن قصة الإطار العامة في ألف ليلة تتخللها أيضاً كثير من قصص الإطار الداخلية ، فكثيراً ما نجد مجموعة من الحكايات يضمها جميعاً إطار واحد وتتفرع بدورها عن الحكاية الرئيسية التي تمثل قصة الإطار ، وفي هذا الملمح تتفق ألف ليلة وليلة مع القصص الداخلية في كلفة ودمنة .

★ ★ ★

(١) voir : Bruno - Betteheim les mille et une nuits P. 15 .

(٢) انظر على سبيل المثال حكاية التاجر والعفريت .

حكاية , أبو صير وأبو قيس

دراسة مقارنة

بعد أن توقفنا أمام الرحلة المألمة لكتاب ألف ليلة ، وأمام الخصائص المقارنة التي يمكن أن تشف عنها قصة الإطار مقارنة بالأعمال المماثلة في الأدب الإيطالي والأدب الإنجليزي ، والخصائص المشتركة مع كليلة ودمنة التي تنتمي إلى الآداب الهندية والفارسية والعربية نود الآن أن نختار واحدة من حكايات ألف ليلة وليلة لنقدم لها تحليلاً من وجهة نظر الدراسات المقارنة .

ولابد من التذكير هنا بأن هناك منهجين في دراسة الأدب المقارن وقدنا عندهما من قبل وهما المنهج التاريخي والمنهج النقدي^(١) ، وسوف تتم دراستنا هنا على أساس المنهج الثاني ، أي أن التركيز أن يكون موجهاً إلى الوسائط التاريخية التي ربطت بين عمليتين متشابهتين في أدبين أو أكثر ، وإنما إلى الظواهر المشتركة بينهما ودلالاتها في التحليل النقدي للأعمال الأدبية .

والحكاية التي سوف نقف أمامها تنتمي إلى الفترة للمتاخرة من حكايات ألف ليلة وليلة ، فهي تعود من الناحية التاريخية إلى القرن السادس عشر . وتنتمي من الناحية المكانية إلى الحكايات المصنوعة في ألف ليلة ، وتنتمي من حيث منسب الأحداث التي تجري عليها إلى الإسكندرية وجزر البحر الأبيض المتوسط أو جنوب أوروبا ، وكل ذلك يجعل الحكاية تنتمي إلى الفترة التي تراكمت فيها الاتصالات بين الشعوب العربية والمجاورة ، وهي اتصالات سمعت بتمزج الفكر من ناحية إلى أخرى ، وتركت آثارها على هذه الحكاية - كما سنرى - وجعلتها بذلك صالحة للدراسات المقارنة .

(١) انظر المبحث الأول في هذا الكتاب .

ولنبداً أولاً بتلخيص وقائع الحكاية قبل أن نقف على الزوايا التي تهتم بها
 المراسيات المقارنة : - يحكى أن رجلين كانا في مدينة الإسكندرية ، وكان أحدهما
 صباغاً واسمه أبو قهر وكان الثاني حلاقاً واسمه أبو صير . وكانا جارين لبعضهما
 في السوق، وكان دكان الحلاق بجانب دكان الصباغ وكان الصباغ نصاباً كذاباً
 صاحب شر قوى كأنما صدفه منحوت من الجلود أو مشتق من عتبة كنيسة اليهود،
 على هذا النحو تبدأ الحكاية ^(١) ثم تستمر فتصف كيف كان هذا الصباغ يعتمد على
 التحايل على الناس ، فهو يستقبل زبائنه ويأخذ من أحدهم الثوب الذي يريد
 صباغته، ثم يأخذ منه الأجر مقدماً لكي يشتري به أدوات الصباغة ويعطى لصاحب
 الثوب موعداً يسلم له فيه ثوبه ، فإذا أتى صاحب الثوب في الموعد اعتذر الصباغ
 بمشاكل في البيت وأجله إلى الغد ، فإذا أتى الغد وجد عذراً آخر ويستمر يؤجله
 يوماً بعد يوم وتتجدد الأعذار ، حتى يخرج له في النهاية بورقته الأخيرة فيقول له إن
 الثوب قد سرق بعد أن أتم صباغته على أحسن وجه ونشره أمام الدكان لكي يجهف ،
 ويتصرف صاحب الشأن إلى غير عودة ، ويستقبل الصباغ زبونا آخر ليكرر معه
 نفس القصة ويصل معه إلى نفس النتيجة - وجاره الحلاق الطيب يلاحظ كل ذلك
 ويسأله يوماً إذا كان للصبوس حقاً يسرقون منه كل الأثواب؟ ويجيب الصباغ بأنه لا
 يوجد للصبوس وإنما هو الذي يبيع الأثواب بعد أن يأخذ أجر صباغتها وينفق ذلك
 كله على مأكله ومشربه ويميل سلوكه بضيق ذات اليد . ويستمر الأمر على هذا
 النحو حتى يقع الصباغ يوماً في قبضة واحد من رجال الشرطة فيقرر
 إغلاق المصبغة .

يمرض الصباغ على جاره الحلاق أن يسافرا معا إلى خارج مصر حيث العمل
 المتاح والأجر الوفير ، ويتخوف الحلاق الذي لم يتعود أبداً على الفرية من
 هاجأتها ومشاكلها، ولكن الصباغ يعقد معه اتفاقاً مؤداه أن يكونا معا على الخير
 والشر وأن من وجد منهما عملاً يقاسم الآخر أجره ومن وجد منهما طريقاً للنجاح

(١) ألف ليلة وليلة : مطبعة محمد علي صبيح ، الجزء الرابع ص ١٨٢ وما بعدها .

يشد الآخر إليه. وأن يضعا ما يوفرائه معا في صندوق ويقتسمانه معا عند العودة إلى الإسكندرية .

« أصبحا مسافرين ونزلا في غليون في البحر المالح » ومنذ اللحظة الأولى بدأ الحلاق أبو صير يمارس مهنته ، ويقدم له ركاب الغليون المائة والمشرون الطعام والأجر . وهو يحمل كل ما يأتيه فيقدمه إلى رفيقه أبي قير الذي كان قد أثر النوم وهو يلتهم كل ما يحمله صديقه ثم يعود إلى النوم مرة أخرى، وتستمر رحلة البحر (المتوسط) عشرين يوما . حتى رسا الغليون على ميناء مدينة قطلما من الغليون ودخلت تلك المدينة وأخذوا لهما حجرة في خان وفرشها أبو صير واشترى : سيج ما يحتاجون إليه . وهنا يبدأ الفصل الثاني في علاقتهما ، فأبو صير قد اشترى من مخدراته في رحلة - السفينة فراش الحجرة وواصل العمل والكسب منذ نزل إلى المدينة ، وأبو قير يواصل النوم لأنه متعب من أثر الرحلة . ويظل أبو صير يعمل ويكد ليوفر له ولصديقه القوت حتى يصاب بالإجهاد ويقع مريضا ، فيطلب من صديقه أن يأخذ النقود التي معه ويذهب لكي يشتري له دواء ولهما طعاما ، أما أبو قير فإنه يأخذ المال ويخرج بلا عودة . ويشهد المرض على « أبو صير » ويظل مهملا في حجرته عدة أيام حتى يكشف صاحب الخان أمره فيعطى عليه ويقدم له الطعام و الدواء ويمتني به حتى تعود إليه صحته ويخرج لمحاولة العمل والكسب .

أما أبو قير فإنه خرج بأموال أبي صير فاشترى ببعضها ملابس له واختلط بالباقي وقرر أن يبدأ في البحث عن العمل . ولقد لفت نظره - في الصباح - أن جميع ملابس أهل المدينة تتكون من اللونين الأزرق والأبيض فقط فذهب إلى مصيصة لكي يكتشف الأمر فقبل له أن أهل هذه المدينة لا يعرفون إلا هذين اللونين، فعرض على أصحاب المصايغ خبرته الواسعة في صناعة الألوان ولكلهم أفهموه أن أهل هذه الصناعة في هذه المدينة عددهم أربعون صياغا، وهم قد تعاملوا على ألا يتقبلوا بينهم شريفا أبدا ، ويذهب أبو قير إلى الملك فيعرض عليه أمره واستعداده لإدخال ألوان جديدة إلى مدينته فيأمر الملك أن تبنى له مصيصة وأن يوفر له من الأمشاب ما يطلب حتى يتمكن من إدخال هته في الصباغة إلى

المدينة ، ويتم البناء ويبدأ أبو قير في صياغة ملابس الملك والأمراء والوزراء
بألوان لم يمهدها من قبل ، ويقبل عليه كبار القوم ويفخرونه بالأموال ويلتف الناس
كل يوم حول المصيفة لكي يروا هذه الألوان الزاهية التي لا عهد لهم بها من قبل .

في المرة الأولى التي خرج فيها أبو صير من مرضه ليحاول العمل وصل إلى
الميدان الكبير في المدينة فاكشف تجمع الناس حول إقمشة ذات ألوان زاهية ،
وعندما سأل قيل له هذه هي المصيفة الجديدة التي أنشأها رجل قادم من
الإسكندرية ، وسعد أبو صير ، ونظر فإذا أبو قير يجلس على كرسي عال أمام
المصيفة وحوله العمال والخدم ، واقترب منه لكي يهنئه ، ولكن عندما لمح أبو قير
صاح بماله : اقتبضوا على هذا اللص فهو الذي سرق من قبل ملابس من مصيفتنا
وأصطوه علة ساخنة حتى لا يعود إلى هذا المكان .

ولازم أبو صير القراش مرة أخرى ، في رعاية صاحب الخان بمد أن يقص
عليه قدر صديقه به ، وهنما يستأنف العمل ، يجد أن جسده المتعب في حاجة
إلى الذهاب إلى واحد من الحمامات العامة ، فيسأل الناس عن مكان الحمام ،
ولكنه يكتشف أن هذه المدينة لا تعرف الحمامات وأن الملك نفسه يستحم في
البحر . ويعجب أبو صير لذلك ويذهب إلى ملك المدينة ويعرض عليه أن يبنى في
وسط المدينة حماما عاما كالذي ترفقه مدينة الإسكندرية ، ويسر الملك بالفكرة
التي لم يكن قد سمع عنها من قبل ، ويوفر لأبي صير كل الإمكانيات ، ويبني
الحمام ويدخله الملك أولا فيزداد سروره وعطاؤه لأبي قير ، ويدخله الأمراء
والوزراء من بعده ، ويدرب أبو صير العمال والعاملات ، لكي يستقبل في حمامه
الرجال والنساء من كبار القوم ، ويصبح أبو صير من أصدقائه الملك المقربين ومن
أغنياء المدينة الممهورين .

تدخل الفهرة إلى قلب « أبي قير » وهو مع ذلك يذهب إلى الحمام ، ويستقبله
أبو صير بخشيه من العتاب ، وأبو قير يقسم له أنه لم يكن يمرضه حين أمر بضربه
ويقبل الرجل الطيب الاعتذار ، ويوجه أبو قير لأبي صير « نصيحة مسمومة »

يوصيه بأن يمد للملك دواء من الزرنبيخ يساعد على إزالة الشعر الزائد في الجسد حتى تكتمل سعادة الملك عند دخوله الحمام، ويقبل أبو صير الفكرة بمرور ويشكر صديقه عليها .

يذهب أبو قهر لمقابلة الملك ، ويفهمه بأن « أبو صير » ليس مخلصا له كما يعتقد ولكنه جاسوس مدسوس عليه لكي يقتله ، وأنه أهد لقتله دواء من الزرنبيخ مدعيا أنه يزيل الشعر وأنه سيقدمه في المرة القادمة، ويقول أبو قهر للملك أنه علم بذلك فأراد أن يحذر الملك من شر هذا الرجل ، وأن الملك يستطيع أن يذهب إلى الحمام لكي يرى بنفسه صدق ما يقول .

يذهب الملك إلى الحمام فيمرض عليه أبو صير فكرة أن يدهن جسمه بالزرنبيخ لإزالة الشعر ، وهنا يأمر جنوده بالقيش على هذا « الجاسوس » ويأمر قائد حرسه بأن يضع « أبا صير » في زكية مملوءة بالجبر ، وأن يلقها عليه ويضع الزكية في قارب يمر به في البحيرة الموجودة أسفل قصر الملك ، فإذا أعطاه الملك إشارة بيديه ألقى الزكية في الماء فيموت أبو صير حرقا وغرقا في وقت واحد .

يأخذ قائد الحرس أبا صير ولكنه لا يصدق أن هذا الرجل الطيب جاسوس فيضع في الزكية بدلا منه حجرا ثقيلا ويلقيه في البحيرة أمام الملك، أما أبو صير فيظل مختبئا في حجرة قائد الحرس الموجودة في أطراف شاطئ البحيرة ويتملى أشاء ذلك بصيد الأسماك من البحيرة ويتجمع لديه قدر كبير منها ، وعندما يجوع يتناول واحدة منها لكي ينظنها ويشويها، وعندما يفتح بطنها يجد فيه خاتما ذهبيا فيضعه في أصبعه .

يمود قائد الحرس من مهمته فيكتشف الخاتم في أصبع أبي صير ويعرف على الفور أنه خاتم الملك ، وأن من يلبسه تصير في يده قوة خارقة يستطيع بها إخضاع جميع المملكة له ، ومن يفقده يفقد كل أسباب القوة ، وكان الملك قد

تقطع منه الخاتم في البحيرة عندما اعطى إشارة للقائد بإلقاء حملته في الماء،
وابتلعت الخاتم السمكة ، التي اصطلحها أبو صير .

ياخذ القائد أبا صير إلى الملك وامامه يحكى الملك ما قاله له أبو صير
ويحكى أبو صير قصته مع هذا الصديق الفادر منذ البداية، ويرد أبو صير الخاتم
إلى الملك ، ويأمر الملك بإحضار أبي صير ويحقق في الأمر فيكتشف صدق ما قاله
أبو صير ، ويأمر الملك أن يوضع أبو صير أمام عينيه في زكية الجير، وأن يلقى به
في الماء .

ويمرض على أبي صير أن يكون وزيراً ولكنه يفضل العودة إلى الإسكندرية
حزيناً رغم كل ما كسب من الأموال ، وهناك على شاطئ البحر يلوح ذات يوم
مركبية ، تدفعها الأمواج إلى الشاطئ ويومئ عماله بأن يجذبوها ويفتحوها
ويكتشف أن في داخلها جثة أبي صير ، فيقرر أن ينشئ له قبرا في هذا المكان وأن
يدفنه فيه ومن يومها أصبح اسم هذا المكان من شاطئ الإسكندرية « أبو صير » .

هكذا تنتهي الحكاية في ألف ليلة وليلة ، وهي حكاية تكاد أن تشتمل على
حكايات متداخلة ، وقد أمكن للدراسات المقارنة ⁽¹⁾ أن تكتشف العلاقات بين بعض
أجزاء هذه الحكاية وحكايات أخرى في الآداب التترية والهندية والبربرية واليهودية
والإيطالية والتراث الإسلامي ، ويمكن الوقوف أمام هذا التشابه واكتشاف التقاء
واقتراق الآداب المختلفة في التعبير عن مواقف مماثلة ، واكتشاف الفروق الفنية
بين طريقة وأخرى ، والقدر الذي يضيفه كل أدب إلى التراث الإنساني العام في
هذا الإطار .

والطريقة التي يمكن أن تقودنا إلى تحقيق ذلك الهدف تكمن أولا في تقطيع
هذه الحكاية إلى مشاهد وتجميعها من خلال ذلك التقسيم لا للوقوف على خط
مباشر يربط بين مشهد ما ، ومشهد مماثل في حكاية أخرى، ولكن على الأقل

(1) voir : Claud Bremond : Dossier d'un conte de mille et une nuit Critique mars. 1980 .

لإثبات لون من القرابة بين عمليتين يتناولان كفرهمين من أبناء الممونة تباعدا ولكن ظلت بينهما مشابهة تموز بهما معا إلى الجد المشترك، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى ثلاث قصص قديمة .

١- قصة من الأدب التتري القديم تحمل عنوان «المسافران» .

٢- قصة من أدب اليهود التونسيين تحمل عنوان «المعماري والرسام» .

٣- قصة من الأدب الإيمالي يرجع تاريخها إلى سنة ١٣٦٠ .

وسوف نعرض أولا للخطوط الرئيسية لقصة «المسافران» (١) .

« كان هناك اثنان من الإخوة الفقراء ، أحدهما يؤمن بأن خير وسيلة للحياة هي الكذب والتحايل ، والثانيهما يرى بأنه ينبغي اتباع طريق الصدق والشرف ، وكان الكذاب يجده عادة ويسهولة ما يريد الحصول عليه ، بينما يجد « الصادق » مشقة في توفير أصغر الأشياء . وتناقشا كثيرا : أيهما على حق ، وأخيرا اتفقا أن يرحلا معا ، وأن يختكما إلى أول ثلاثة يلقياهم على الطريق ، وأن يرضيا بحكمهم . وكان أول من قابلهم واحد من « رقيق الأرض » فسألاه : قل لنا يا أخي : أي المنهجين ينبغي أن نتبعه ، الصدق أو الكذب ، فقال الرقيق : إنني لو اتبعت الصدق في حياتي لما استطعت أن أستريح من عناء العمل الشاق وأوامر السيد المرهقة ساعة واحدة . وإنني لأجد أن أكذب وأقول أنني مريض حتى يدعني أنصرف من الغابة ... طبعاً طريق الكذب هو الأفضل ، وتركاه وانصرفا ، فالتقيا بعد ذلك بواحد من التجار وطرحا عليه نفس السؤال ، فأجابهما بأن الكذب هو الأفضل . وأنه لولاه لما راجت تجارته ولما استطاع حتى أن يجمع القوت الضروري له ولأولاده .. وكان الثالث قسيساً تترياً فسألاه : أي الطريقين ينبغي أن يسلك المرء في حياته : الصدق أو الكذب ، فقال لهما أن طيائع الناس جعلت اللجوء إلى الصدق محالاً ، وأن الإنسان لو صدق حتى مع أهل بيته لوجد من المصاعب ما هو في قننى عنها ... قال الكذاب

(١) توجد هذه القصة ضمن مجموعة من القصص الروسية ترجمت إلى الفرنسية تحت عنوان :
Contes russes - Paris 1978

للصادق : هل علمت الآن أنني كنت على حق ، وأننى على حق دائماً ؟ . وسافرا
معا .. وأخذ « الكاذب» يحصل على كثير من الطعام دون أن يبذل كثيراً من العناء ،
بينما يكذب الصادق نفسه ولا يحصل إلا على الفتات أياها متتالية وعرضه الجوع ،
فطلب لقمة من « الكاذب» ولكن ذلك قال له : بما المقابل الذى سوف تعطيه لى ؟
قال الصادق أنت تعلم أنى لا أملك شيئاً . قال « الكاذب» : دعنى إذن أقتطع إحدى
عينيك وأعطيك لقمة . ولم يجد الآخر بدا من القبول ، فقفا « الكاذب» عينه ،
وأعطاه لقمة لم تكف حتى لشبعه ، وعندما عرضه الجوع مرة أخرى ، وطلب لقمة
ثانية . كان رد « الكاذب» دعنى أقتطع عينك الأخرى .. قال له : وكيف إذن أسهر أما
أقسم لك (قال : سأسحبك .. أما عن القسوة فإن لم تكن موافقاً فدعنى وشأنى .
وأخيراً وافق الصادق ، الذى أصبح بعد ذلك أعمى .. ولم يلبث الكاذب أن تركه
وحده فى الصحراء ومضى ...

أخذ الأعمى يتخبط فى الصحراء على غير هدى . وقد أحس بوحشة ورعب
شديدين . ولكنه سمع هجأة صوتاً يأمره بأن يتجه صوب نبع على بعد خطوات منه .
وأن يشرب منه ويتسل وجهه وعينه . وسوف يرتد بصيرا ، وفعل « الصادق» ذلك ،
وعاد إليه بسرره . ويأمره الصوت المجهول مرة أخرى أن يتوجه ناحية شجرة معينة
فى الغابة وأن يتسلقها ، ويسترق حديث الأرواح الخفية من خلالها . وهناك يعلم
من خلال ذلك الحوار أن واحدة من الأميرات أصيبت بداء عضال . وأن لا أمل فى
شفائها الا من خلال أيقونة معلقة على باب أحد التجار . ويلتقط « الصادق» اسم
التاجر من خلال حوار الأرواح الخفية : ويجد حتى يلتحق بخدمته ويعمل عنده ثلاث
سنوات . وبعدها يسأله التاجر عن هدية يختارها بنفسه جزاء إخلاصه فى العمل ..
ويطلب « الصادق» الأيقونة المعلقة على الباب ... ولا يتردد التاجر فى تقديمها
له ... ومن ثم يذهب إلى قصر الملك ، معلناً أن معه دواء الأميرة .. وكان الملك قد
أعلن أن من يشفى الأميرة يصبح زوجاً لها .. وينصح « الصادق» بأن تنزل الأميرة
إلى الحمام ، وأن توضع معها الأيقونة، وتزول أمراضها جميعاً ، وتزف إلى
«الصادق» الذى يصبح أميراً .

ويسمع « الكاذب » من الثراء والصفوة والشهرة التي لقيها أخوه فيسارع إلى الحضور والاعتذار إليه ويطلب منه المصغ عنه ، فيصغح « الصادق » .. ثم يسأله « الكاذب » عن السر الذي وصل به إلى ما وصل .. فيحدثه عن قصة الصوت الخفى والأرواح والشجرة التي تسمع من خلالها ويصف له مكانها .. ويقرر « الكاذب » أن يجرب بدوره التسمع .. ويذهب إلى الشجرة ويتسلقها .. ولكن الأرواح تكتشف وجوده فتصرعه .

هناك ملامح كثيرة مشتركة بين هذه القصة التتريية القديمة وحكاية أبو صير وأبو قير : فالطبيعة المتناقضة بين رجلين متقاربين (أخوين هنا وجارين هناك) أحدهما صادق والآخر كاذب ، والاتفاق على القيام برحلة مشتركة (في الصحراء هنا وفي البحر هناك) وغدر الكاذب بالصادق خلال الرحلة وتركه إياه في ظروف قاسية (المرض هنا والمرض الشديد هناك) .. حتى هذه اللحظة تبدو الملامح -العامية للقصتين متشابهة لكنها بدما منها سوف تأخذ كل منهما طريقها الخاص في تكوين الثروة لكليهما هي أبو صير وأبو قير . ولأحدهما فقط هي « المسافران » . وفي محاولة مناقضة الكاذب للصادق وسلوك نفس الطريق هنا فهدم وجود ذلك هناك ، وفي خطوات النهاية يصفى عامة ، وهي ملامح تشترك مع قصص أخرى كما سنرى .. لكن الذي يلفت النظر هنا مرة أخرى ، ذلك التشابه بين حكاية الأيقونة والدواء الذي صنعه أبو صير لإزالة شعر الجسم ، وحاول أن يقدمه للملك .. فكلاهما يتم عن طريق عنصر الرجل « الصادق » في القصتين ، وكلاهما محاولة لتطهير الجسد من شيء زائد أو ضار . وكلاهما أخيرا متصل بالماء ، فالأيقونة تلتقي في ماء الحمام فيتم شفاء الأميرة ، والدواء كان من المفروض أن يضعه الملك قبل الحمام فيسقط شعر جسده الزائد ، وهذا التشابه يؤكد مرة أخرى عنصر القرابة بين الحكايتين التتريية والمصرية ، ويؤكد أن هذه الخاصية إلى اشتغالها بالفلكلور الهندي ، وهي نمية الأعمال الخارقة أو « الكرامات » للمناصر الخيرة فقط هي القصة قد انتقلت بدورها إلى القصص المصرية ممثلا في أبو صير وأبو قير .

لكن القسم الثاني من قصة أبو صير وأبو قهر أكثر شيها بحكاية أخرى واردة هذه المرة من التراث اليهودي التونسي وتحمل عنوان « المعماري والرسام »⁽¹⁾ وهذه هي خطوطها الرئيسية :

حكاية المعماري والرسام :

كان « رميام » (ولم له شخصية موسى بن ميمون) يشغل في بلاط سلطان مصر منصب الطبيب والمعماري . وذات يوم طلب منه السلطان أن يبني له قصرا . وجاء القصر أية في الجمال وسر به السلطان سرورا عظيما . فطلب من « رميام » أن يختار بنفسه جائزته . ووعدته بتنفيذ أي مطلب يتمناه . وكان مطلب رميام الوحيد أن يخرج السلطان من صديقه الوزير . الذي كان الملك قد غضب عليه من فترة وأودعه السجن . وتنفذ السلطان الأمنية كما كان قد وعد وعادت للوزير حريته ومكانته ومُنصبه أيضا . بعد هذا غضب السلطان في أن يزين ذلك القصر البديع فطلب من الرسام « كاريوكوس » أن يقوم بهذا الأمر . ووضع الرسام كل فنه في خدمة القصر . وجاء العمل أية في الجمال مما دعا السلطان إلى أن يملن رضاه التام وأن يطلب من « كاريوكوس » أن يختار جائزته بنفسه وأن يعهد أي مطلب فيجابه له . وكان مطلب « كاريوكوس » بعد أن استوثق من وعد السلطان هو أن يلقي بخضمه اللدود « رميام » المعماري إلى البحر . ولم يكن أمام السلطان إلا أن ينفذ ما وعد به . وكان أن عهد إلى « الوزير » أن يتولى القاء « رميام » إلى البحر . وأن يتم ذلك أمام الشهود .. ولم يكن الوزير قد نسي أن « رميام » هو الذي أخرجه من السجن ورد إليه الحياة . فكيف يكون هو الذي يتولى بنفسه قتله . ولم يعلم الوزير حيلة . فقد وضع حجرا كبيرا داخل « جوال » كبير وألقاه في البحر أمام الشهود . وفي الوقت ذاته أخفى صديقه في بيت صغير له بعيد على شاطئ البحر . وأخذ يحمل له الطعام سرا كل يوم . ويحمل له كذلك أخبار المدينة وما يتسلى به من كتب يقرؤها في وحدته .

(1) D. Noy Contes populaire racontés par des Juifs de Tunisie Paris 1968 .

وبعد فترة من الزمن كان السلطان يستحم في البحر فستلم من أصبعه خاتم نفيس كان يمتاز به ويتعامل ، فحزن حزنا شديدا ، وكلف الوزير بضرورة البحث عنه والمثور عليه ، وأخذ النطاسون يفتشون قاع البحر شبرا شبرا دون جدوى ، وازداد غضب الملك فقال للوزير : سأعطيك أربعمائة مائة مهلة للبحث إذا لم تجد الخاتم خلالها ، قطعت رأسك ، وعاود الوزير مساعيه ومجهوداته من طريق النطاسين ، دون أن يجدوا أى بادرة أمل للمثور على ذلك الخاتم .

خلال فترة البحث والوزير يحس أن المهلة الممنوحة له تقترب نهايتها وأن موته يقترب معها . وأن عليه أن يدير كثيرا من الأمور لأولاده من بعده ، فمضى الوزير الزيارة اليومية التي كان يقوم بها لصديقه « رميام » ، وانقطعت عن المسكبي وسائل الطعام وأخبار المدينة ، فلقا إلى الصيد من البحر الذي يقيم على شاطئه ، وذات يوم أخرج سمكة كبيرة وأخذ يمدحها لفدائه ، فوجد بداخلها خاتما لمينا فوضعه في أصبعه وأكمل إعداد طعامه .. وظل يفتات من البحر طوال مدة غياب الوزير .

وفي اليوم التاسع والثلاثين للمهلة ، تذكر الوزير صديقه « رميام » وقرر أن يذهب لوداعه ، قبل أن ينفذ فيه السلطان حكم الموت في اليوم التالي ، وعندما وصل إلى حيث يقيم ، رآه أن وجد الخاتم في أصبعه ، وقص كل منهما الأمر على الآخر ، وأيقنا أن الخاتم الذي وجد « رميام » ليس إلا خاتم السلطان .. ابتلته السمكة ، واصطادها هو مصادفة .. فكروا إذا كيف يضريان كل المصافير بحجر واحد .. وأخيرا امتدبا .. عاد الوزير كأنه لم يجد شيئا وليستعد في الغد للقاء مصيره . واجتهد « رميام » خلال ذلك اليوم في أن يصنع لنفسه ثوبا من زعانف السمك وجلوده ، وارتداه في اليوم التالي وذهب يطرق باب قصر السلطان ، وأمام دهشته حكى له « رميام » أنه بعد أن ألقي به في البحر ، هبط إلى القاع وهناك حملوه إلى قصر سلطان البحر الذي علم أنه « المعماري » الأول لسلطان البحر ، فطلب منه أن يبني له في قاع البحر قصرا لا يقل عما يراه للسلطان فوق الأرض . وفعل « رميام » وأتم القصر ، وسر سلطان البحر كثيرا من ذلك البناء وأرسله إلى

سلطان البر لكى يشكره . وعرفانا بالجميل أرسل منه الخاتم الذى كان قد ضاع من السلطان فى البحر ... وسر السلطان كثيرا بخاتمته وبرقية الوزير التى انتقدت ، لكن « رميام » اضلح قوله : إن سلطان البحر كلفنى أن أحمل إليك مطلباً ، أنه بعد أن علم ببراعة رجالك فى العمل ، طلب أن ترسل له على الفور الرسام «كاريوكوس» لكى يتم تزيين القصر الذى بنيت له ، تماماً على النحو الذى أتم به تزيين القصر الذى بنيت لك . قال السلطان : أيها الوزير ، أرسل الرسام «كاريوكوس» إلى ملك البحر على الفور . ونفذ الوزير الأوامر هذه المرة بدقة شديدة ، ووضع الرسام فى «جوال» وألقى به فى البحر أمام الشهود لكى يزين قصر ملك البحار .

هذه القصة اليهودية مع أنها صدى لقصة مشهورة فى « الفلكلور الهندى » إلا أنها مع ذلك تحمل ملامح أسالة شرقية تجعلها أقرب إلى أن تكون مصدراً مباشراً للقصة المصرية أو أبو صير وأبو حير . أو على الأقل أن تكون واسطة بين القصتين الهندية والمصرية ، والقصة الهندية المشار إليها تحمل فى « ديوان القصص النمطية فى الفلكلور الهندى » رقم ٩٨٠ ، وهى تحمل نفس العنوان الذى تحمله القصة اليهودية « المعمارى - والرسام » لكن أحداثها تسير على نمط مختلف بعض الشيء . يريد أحد الرسامين أن يدرج مكيدة لمنه المعمارى ، فيقنع ملك الهند بأن آباء إله النار فى السماء ، يطلب أن يبنى له قصر على نظام قصر ابنه فى الأرض . وأن على الملك أن يرسل إله المعمارى قبل أن يحل غضبه على أهل الأرض . ويأمر الملك المعمارى أن يبنى لنفسه برجاً عالياً وأن يصعد فى قمته ويفلق عليه ، ثم تشعل النار فى البرج حتى يتحول بمن فيه إلى دخان فى السماء . وهناك يؤدى المعمارى مهمته المقدسة فى بناء قصر لإله النار . ويشهد المعمارى برجه بنفسه ، لكنه يحتاج أن يجعل فيه نفقاً سرياً يقوده إلى باطن الأرض . ومنها إلى مخرج بعيد ، ويدخل البرج ويفلق عليه . وتشعل النيران لكنه بالمطبع ينجو من خلال النفق .

ويختفى « المعمارى » زمناً ، ثم يظهر فى بلاط الملك لكى يقول : أنه أدى المهمة على أحسن ما يتيسر وأن الإله يشكر ابنه الملك ، ويطلب منه أن يرسل له

على الفور « الرسام » لكي يضع اللمسات الأخيرة للقصر ، ويتولى المعمارى بنفسه بناء برج للرسام - دون تفق هذه المرة - ومع النهران التي تشتمل ، يصمد الرسام للسماء ولكن دون أمل فى العودة .

هناك ثلاثة شروق رئيسية بين الحكاية الهندية والحكاية اليهودية . أولاها اللجوء إلى حيلة إرسال « المدعو » فى مهمة مقدسة وراء المالم ، هذه الحيلة تظهر قوية فى الحكاية الهندية ، وتبنى عليها ، فهي تظهر مرتين فى مكيدة الرسام للمعمارى ، وفى رد المعمارى عليه بنفس الطريقة ، فإذا أتينا إلى القصة اليهودية وجدنا هذه الحيلة تضعف فهي لا تظهر إلا مرة واحدة من خلال انتقام المعمارى من قدر خصمه الرسام ، وفى القصة المصرية تختفى هذه الحيلة تماما نكي يحل محلها قضية أخرى هي مكيدة استخدام الدواء المزيل للشعر ، وإذا أردنا أن نلخص الفروق على طريقة البروفيسور كلود بريموند لنجاز أن نقول : فى القصة الهندية يبدو الرسام « خبيثا » والمعمارى « خبيثا ونصف » فى القصة اليهودية يبدو المعمارى « خبيثا » ولكن الرسام ليس كذلك فلقد كان فى عدائه مباشرا ، وطلب الانتقام بصورة واضحة ، أما فى القصة المصرية فأبو قهر هو الذى يبدو « خبيثا » لكن على طريقة أخرى .

الفرق الثانى الذى أضافته الحكايتان اليهودية والمصرية يكمن فى ظهور دور « الوزير » فى مجرى الأحداث . وهذا الظهور ليس ثانويا ، بل إنه يغير الهدف الأخلاقى من « الحكاية » فبعد أن كان ذلك الهدف فى القصة الهندية ، هو الصراع بين « خبيث وأخيث » أصبح فى القصتين الآخرين هو أن الصداقة قد تتقلب على نتائج القدر ، ولقد استطاعت الحكاية المصرية أن تتقلب على فقدان عنصر « الوزير » ببدائل أخرى فأسندت دوره إلى شخصيات ثانوية مثل قبطان الباخرة وبواب الفندق وقائد حرس الملك ، وهى شخصيات قدمت المون لأبى صهر جزاء على إخلاصه وطيبته ، لكن القصة اليهودية ركزت ذلك الدور فى شخصية الوزير الذى انتقد «رميام» من الموت ولكنها جعلت « رميام » فى مقابل ذلك ينتقد الوزير نفسه من الموت مرتين .

الفرق الثالث هو ظهور مسألة « الخاتم » الذي تبتلمه السمكة ويردها « الخير » وهي حيلة بدأت بها القصة اليهودية ، لكي تصيب في وقت واحد هدفين : إنقاذ حياة الوزير المنوط به البحث عن الخاتم وإرسال « الرسام » الشرير إلى قاع البحر ، ولا شك أن قاع البحر هنا هو أعالي السماء في القصة الهندية ، والتخيير تم اتفاقا مع تغيير الشرائع والعقوبات والمادات ، وظهور الإغراق عقوبة ، وشخصية « الفريق » غير المنتظر الذي يعود هنا ، هي بعينها شخصية الحريق غير المنتظر الذي عاد في القصة الهندية ، والصورة التي تقدم عن العالم البعيد الذي كانا فيه هي صورة واحدة فهو عالم كرم وحسن استقبال وإجلال للسلطان ومطلب لمزيد من سفراته .

ويلاحظ أن تلك الحيلة أو ذلك التفسير بشكله الساذج نسبيا لم يلجأ إليه أبو صير في الحكاية المصرية ، وإنما قدم الحقيقة كما عاشها بعد أن وثق من النتيجة . وإذا كانت الرواية اليهودية وحكاية ألف ليلة وليلة تتفقان في اللجوء إلى عقدة الخاتم والسمكة فإن هناك - في هذا المجال - اثنتين من تقاطع الضمف وقعت فيهما الرواية اليهودية . وتلافتها حكاية أبو صير وأبو قهر وهما :

١- تلفيق بعض الأحداث بطريقة غير مبررة .

٢- دوافع ضياع الخاتم من يد السلطان التي تبدو غير كافية .

وفي مجال تلفيق الأحداث يلاحظ أن الرواية اليهودية عندما تتحدث عن تفصيل تنفيذ الوزير لأمر السلطان بإغراق « رمبام » يرسل معه الملك ثلاثة من العبيد لكي يكونوا شهودا على الإغراق في عرض البحر ويمدقنرة من الإبحار يرسو الوزير على الشاطئ فينزل العبيد ثم يبحر هو والمعماري وحدهما حتى يتاح له تنفيذ خطته ، وتلك فترة خميلة في خطة قائمة على الكتمان ، وقد تلافت حكاية ألف ليلة هذه النقطة بأن جمعت الإغراق قريبا من الشاطئ وليس في عرض البحر وجعلت للملك نفسه شاهدا ومعطيا أمر التنفيذ ، وتلافي نقطة الضمف هذه قاد إلى تلافي نقطة الضمف التالية ، ففي القصة اليهودية لم يكن هناك دافع حقيقي متصل بجوهر الأحداث يدفع الملك إلى النزول إلى البحر في هذه الفترة . ومن ثم

إلى ضياع خاتمه ، لكن قصة ألف ليلة جعلت إعطاء الملك إشارة الإغراق بيده سبباً في سقوط الخاتم في تلك اللحظة، والواقع أن النجاح الفني هنا ، لا يكمن فقط في « الاقتصاد الزمني على مستوى المقدمة » ، ولكن أيضاً على مستوى المفزى الخلقى للرواية ، فالإشارة غير الماددة التي أعطاها السلطان، لم تكد تنتهى حتى لقيت جزاءها من خلال حركتها ذاتها عن طريق ضياع الخاتم .

في نفس الوقت الذى تتمتع فيه « المقدمة » في الحكاية المصرية بالإلتقان في هذا الجانب تسائر من الضعف من جانب آخر بالقهاش إلى الحكاية اليهودية ، والدوافع التي دفعت « ومبام » إلى الصيد جاءت من انقطاع الوزير عنه أرو عن يومها وعدم وجود مورد آخر للطعام، لكن الدوافع التي دفعت « أبو صير » للصيد ليست على نفس الدرجة من القوة ، فلم يكد يتركه قائد الحرس حتى اصطاد وأخذ يمد سمكة لطعامه ، بل إن إسناد مهمة صيد السمك لقائد الحرس نفسه تبدو غير مبررة .

بقى أن نقول إن « الرسام » الذى غرق من قبل في شاطئ أبو صير بعد أن رسم قصر سلطان مصر ، هو نفسه « الصباغ » الذى طفت جثته على نفس الشاطئ ، في حكاية ألف ليلة وليلة ، وليس من المصادفة أن تكون صناعة الرسام اليهودى والصباغ المصرى هي الألوان ! وعندما نقل راوى حكاية أبو صير وأبو صير مسرح الأحداث إلى الشاطئ الآخر المقابل للإسكندرية ، وجد بلا شك صعوبة في أن يحمل الجثمان مرة أخرى إلى ذلك الشاطئ . وكان لابد له أن يعتمد على حسن اتجاه سير التيار والأمواج ، وحسن نوايا الصديق الطيب أبو صير وعلى إرادة الله قبل كل شيء .

إن وظيفة المعماري والطبيب والنقاش في القصر اليهودى لم تتغير وإنما تطورت في ألف ليلة حيث تحول المعماري إلى حلاق، والنقاش إلى صباغ . تنزل مرحلة كبيرة في منام الحياة الاجتماعية، ومع ذلك فليس الخلاف إلا شكلياً وفي هذه النقطة فإن القصة اليهودية تقدم الحلقة المفقودة بين القصة الروسية وقصة ألف ليلة .

الملاقة بين كاريوكس النقاش وأبو صير الصباغ واضحة فكلامهما صناعته الألوان ويكاد يكون الخلاف في مكانة الشخصيات أكثر مما هو في وظيفة أصحابها، أحدهما يكافح ليميش في المدينة والآخر يشغل مكانة في البلاط، لكن أبو صير الذي يبدأ قصته موظفا صغيرا، لا يلبث أن يحتل مكانا مقاربا لمكانة كاريوكس في بلاط المدينة التي لم تكن تصرف قبل من هن الألوان إلا الأبيض والأزرق، وموضوع الترقى الاجتماعي ومجاورة الطبقة الذي يظهر في أبو صير وأبو صير يمثل هنا أهم الفوارق، قصة ألف ليلة تظهر كيف يمكن أن ينجح الإنسان في البلاط أكثر مما تظهر كيف يمكن أن يخسر. وفي المقابل فإن التنافس المهنى بين الحلاق والصباغ لم يعد ضروريا ضرورته بين المعمارى والنقاش، فهذان الأخيران يمارسان مهنتين متكاملتين تعقب إحداهما الأخرى في البلاط في إتمام نفس العمل، فهما مضطران لأن يتعاونوا مع مخاطر الاحتكاك والتنافس في لحظة الجائزة الختامية.

ولكن قد تبدو الملاقة بين الطرفين الأخيرين المعمارى «رميام» والحلاق أبو صير أقل قوة، لكن من السهل المثور على خيوط الشبه فيها، «رميام» ليس فقط معماريا، ولكنه أيضا طبيب ومهندس وكيميائى وفلكى ومستشار سياسى، وهو واحد من الشخصيات التي تستطيع أن تفعل كل شيء، وهي صفة يمكن أن تلصق مادة بحلاق الملك لأن الذى يتناول لعية جلالته كل يوم يكون أقرب الناس إلى أذنه.

إن الحلاق والصباغ في ألف ليلة وليلة، يخرجان من أوساط أقل علوا، ويبدو أن وكأنهما إسهام تقدمه أوساط «الصناع» في المبقرية العالمية للقصة الشعبية فشبه ما يحملهما في تلك المغامرة البحرية ولا يكادان ينامان في الإسكندرية، حتى يستقيظا على هواء آخر ويلاد أخرى وتحملهما المصادفة للقاء الملك، ويقترحان عليه الإصلاح في مملكته، وهنا تأتي ضربة الحظ الأولى التي ترهنهما إلى مصاف كبار الموظفين.

بهذه الطريقة يصبح الحلاق الفقير الذى لم يلق كفيه على دينار ذهبي يوما، يصبح معماريا، كأبطال القصص الذين سبقوه في التراث اليهودى والهندي

والروسى ، وبنائهم للحمام هو الصدى البعيد للقصر الذى بناه المعماري من قبل . وكاد أن يحترق فيه ، ولكن الانتقال هنا يتم بطريقة ذكية ، فالحلاق حين يصبح معماريا لا يبنى قصرا ولكنه يبنى « حماما » وهو شيء داخل فى إطار مهنته الأولى . وموضوع الحمام يثير بدوره موضوع « المجينة النازعة للشعر » الذى كان مدخلا للمكيدة التى دبرها أبو قير ، ومع أن المكائد التى يمكن أن يدبرها منافس لمنافسه لا تحصى فى القصص ، فإن من الصعب تخيل مكيدة على هذه الدرجة من الإحكام فى موقعها ، والفولكلور الشرقى على نحو خاص ، ملهى « بالمقابل التى تدبر من خلال الجير اللاصق » .

وعلى سبيل المثال تلك الطريقة التى تحكى فى مجموعة Jacques de Vitry عن مهرج التقى بقارس ملتجئ فى حمام القديسة جان دارك ، وأفهمه المهرج أن فى حقيقته مرهما يعطى للبشرة التورد والحبوبية ، ورفض أن يعطيه منه شيئا ، وخرج المهرج متناسيا حقيقته ، فهجم عليها الفارس ، وأخذ عليه المرهم ودهن بها وجهه وإذا به يلتصق بشعر لحيته ولا يفرج إلا ممه وأصبح مسخرة للجيش كله ⁽¹⁾ .

وجزء من الإحكام فى هذه النقطة يأتى من تداوى الجوزيات بالمجين اللاصق وهو حارق ، يراد استعماله فى ماء الحمام ، يستدعى تدبير المكيدة جزءا مماثلا ، أن يوضع أبو صير فى جوال مملوء بالجير وهو حارق ويلقى به فى ماء البحيرة ، لكى يموت « حرقا وغرقا » فى نفس الوقت ، والمجين اللاصق يقع فى منطقة بين الحرق والغرق هو نصف عقاب لأنه يحرق الشعر كالنار ونصف ثواب لأنه يرد البشرة ناعمة كالماء ، وهذا الغموض فى الخصائص يهيئ الجو للمكيدة ، فأبو صير بناء على نصيحة أبو قير ، يتصور المجين اللاصق كموصل لألطف وأنعم ملمس للبشرة يريد الوصول إليه من خلال صناعته ، والمالك بناء على نصيحة أبو قير فإنه لا يتصور من المجين إلا جانب السلخ والتزع ، ويقرر على الفور أن يرد على تصور أبو صير بوضعه فى الجير الحارق والماء المغرق .

(1) Die Exempla aus den Sermones Ferialis et communes Heidelberg, Creven, 1914 P. 46 - 47. Cite Par Bremond. op. cit .

« قصة الحوار المبدع »

لم يكن الغرب المسيحي يجهل تمامًا موضوع « أبو صير وأبو قير » فهناك أحداث تشابه مع أحداثها في قصة الحوار المبدع Dialogus creaturarum وهي منسوبة إلى مؤلف غير معروف يدعى نيكولا دي بيرجام Nicolas de Pergame أو إلى طبيب من ميلانو يدعى ماينودي ماينيري Maynode Maynerie عاش في حوالي ١٣٦٠ - ١٤٠٠ .

والقصة تقول ما يأتي :

كان هناك إمبراطور، وكان لديه لثان من الصنّاع ، أحدهما خياط والآخر حلاق ، وكان الذي يمتص الثياب يكره من يمتص الشعر؛ لأن له حظوة لدى الإمبراطور أكثر منه . ومن هنا فقد كاد له لدى الإمبراطور ، ولقبحه أنه يقول أن رائحة الإمبراطور كريهة وأنه لا يكاد أن يطبقها عندما يقترب منه ليعلق له لحيته . وأمر الملك أن يوضع الحلاق في جوال وأن يلتصق به في البحر . وعندما كان الملك يعمل للبحارة إشارة للتنفيذ، وقع منه خاتمه في البحر . لكن الحلاق رشا البحارة وهرب معهم إلى بلاد بعيدة حيث كون بها ثروة طائلة . وذات يوم اشترى سمكة فوجد في بطنها الخاتم ، فعاد به وقدمه للإمبراطور ويرا نفسه أمامه من التهمة التي ألصقت به . وعندما طلب منه الملك اختراع جائزة ، اختار أن يلتصق بالخياط - الذي كان قد سمع كثيرا بموت الحلاق - في البحر . وفي نفس المكان .. وهكذا عاد الحلاق إلى مكانته لدى الإمبراطور . ومات صوبه الذي كان يظن أنه انتصر . ومن هنا جاء قول الحكم سينيكا .

توقع أن تجد من الآخرين ما تنوي أن تفعله بهم ^(١) .

(1) Cit Par. Claud Bremond - op. cit .

في هذه القصة نجد موضوع أبو صير وأبو قهر مع بعض الاختلافات التي تؤكد البعد الزمني للقصة الأصلية .

فالعنصر المستمر في أبطال القصة الذي يمكن أن يقارن مع أبطال القصص الأخرى يتمثل هنا في الحلاق فقط ، ولكن الحلاق هنا لم يست له كفاية معمارية ، ومناقضه هنا ، يصبح « خياط » يقص الثياب ، ولنا لاحظ ذلك التحول « الانزلاقي » من شخصية « النقاش » ملون الجدران في القصر إلى شخصية « الصياغ » ملون الثياب ، إلى شخصية « الخياط » قاص الثياب .

وهدف المنافسة هنا يتضائل كثيرا ، فلم يعد صراعا على الحطة أو الخطوة بين اثنين من كبار شخصيات البلاط بقدر ما هو تصفية حساب قديم بين اثنين من الخدم ، ليسا من العلماء ولا من الصناع ولا من الساسة ، وإنما تنضمهما الفيرة من استئثار أحدهما بخطوة سيده دون الآخر .

وإذا كانت المكيدة هنا قد احتفظت من مكيدة أبو صير وأبو قهر بمصير الإغراق ، فإنها غيرت الدافع من قضية المعين اللاصق إلى الرائحة الكريهة .

شخصية الصديقين القديمين اللذين ينقلان إلى متنافسين عدوين تظهر جذور صداقتهما بوضوح في أبو صير وأبو قهر ، وتخف قليلا في القصة اليهودية وتختفي تماما في القصة الإيطالية ، هنالك فارق دقيق آخر يظهر في طريقة إخفاء المحكوم عليه بالخرق ، ففي ألف ليلة يخفيه « الكابتن » في جزيرته في انتظار أن يمر به غليون ، يحمله ، وفي القصة اليهودية يخفيه الوزير في جزيرة قريبة ، لكنه في القصة الإيطالية يهرب والبحارة معه إلى بلاد نائية ويصيب بها كثيرا من الثراء . وطريقة الإلقاء في الماء هنا تبدو منقولة عن ألف ليلة . والنص اللاتيني للحذنة يقول بالدقة : أمر الملك أن يوضع الحلاق في جوال حتى رقبة ، ويربط به حجر ويرمى في الماء ، لكن ذلك سوف يترك بقية الأحداث غير محللة ، فكيف استطاع البحارة أن يخدعوا الملك ، الذي كان يشرف بنفسه على تنفيذ الحكم ؟

ونقطة أخرى ضمنية في القصة الإيطالية.. ما قيمة خاتم الملك الذي ضاع منه سنوات طويلة ورده إليه الحلاق ؟

خاتم الملك في التراث الصيني والأدبي

ولنرجع إلى حكاية خاتم الملك التي اقتدتها القصة الإيطالية معناها ، ولم تمتد خلالها إلا محاكاة ميكانيكية . وأسطورة الخاتم ترجع إلى أسطورة بوليقرات Polycrate . وفي إحدى الروايات التي تمكس التصور الهيليني ، يبدو بوليقرات وقد عرف أن ثروته (غير الشرعية) تفضي الألهة فقرر أن يلقي في البحر عن طواعية خاتمه رمز ملكه وقوته ، وبعد عدة أيام وجد بوليقرات الخاتم في بطن سمكة ، وضعت أمامه على المائدة فصرخ أن الإلهة رفضت ما قدمه ، وفقد الأمل في استمرار ملكه ، وعلى العكس يبدو الملك في حكاية أبو صير وأبو غير وقد ارتبط سر قوته وملكه بوجود الخاتم معه . وعندما سقط منه الخاتم رغم إرادته في الماء وضمت قوته وملكه في خطر . وعندما وجد الخاتم في قلب سمكة وقدم له عادت إليه الطمأنينة والأمان ، ودون شك فإن التقاليد الإسلامية تبدو ضد المساومة التي حاول بوليقرات أن يخدع بها الآلهة ، فالله هو الذي يهب ويمتنع ولكنه لا يقبل التملق . فإذا سقط الخاتم رمز الملك في الماء فمعناه أن الله قد حرم حامله من السلطة . وإذا عاد إليه الخاتم فمعناه أن الله قد أعادهما إليه .

على هذا النحو قلب التراث الإسلامي الشعبي أسطورة بوليقرات ، وعلى نحو مماثل أيضا أدمج بها حكاية أخرى هي حكاية « خاتم سليمان » وبما تأثرا في الأساطير ، وفي هذا المجال فإن هناك نصا أورده كثير من المفسرين في تفسير قوله تعالى في سورة ص : « ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب » (٢٤) يقول البيضاوي في أنوار التنزيل : كانت لسليمان أم ولد اسمها أمينة إذا دخل لظهارة أعطاهما خاتمه ، وكان ملكه فيه ، فأعطاهما يوما فتمثل لها بصورته شيطان اسمه صخر وأخذ الخاتم وتختم وجلس على كرسيه فاجتمع عليه الخلق ونفذ حكمه في كل شيء إلا فيه وفي نسائه ، وغير سليمان عن هيئته فأتاها يطلب الخاتم فصرخته فصرخ أن الخليفة أدركته فكان يدور على البيوت يتكفف حتى مضى أريعون

يوسا فطار الشيطان وقذف الخاتم في البحر فابتلعت سمكة فروقت في يده فبقر
بطنها فوجد الخاتم وخر ساجدا وعاد إليه الملك^(١)

وهناك كثير من المفسرين يمزون هذه الرواية إلى الإسرائيليات وقد تكون
كذلك ، ولكن الذي يعني هنا في الدراسة المقارنة أن مثل هذه الرواية كانت
شائعة على السنة الناس في العالم الإسلامي في الوقت الذي كتبت فيه حكايات
تستلهمها مثل حكاية أبو صير وأبو قير ، ومن خلالها تم تبادل التأثير والتأثير مع
الآداب الأخرى .

والنارقي الرئيسي بين حكاية خاتم سليمان ، والقصص الثلاث التي رواها أن
سليمان قد وجد بنفسه الخاتم الذي يبحث عنه ، بينما راميام ، وأبو صير ، والحلاق
الإيطالي وجد كل منهم الخاتم وحمله إلى الملك ، والشبه السحري الذي هو سر
الملك ، لم يكن يفيدهم إلا في إثبات براعتهم الشخصية من فهم نسبت إليهم ، ومن
ثم فالخاتم في حالتهم رمز للولاء وليس رمزا للملك . ويمكن أن يلاحظ في هذا
الصد أن القصة الإيطالية لم تشر إطلاقا إلى علاقة الخاتم بالملك ، ومن ثم فإن
من غير الواضح استقلاله فهما لشبهما لبراعة الحلاق وعلى العكس فإن قصة ألف
ليلة شديدة التحديد ، لكنها يمكن أن تعد ركيكة من إحدى الزوايا ، حقيقة الخاتم
هنا لا تظهر على أنها مرتبطة بقوة الملك حفظا وتنفيذا ، ولكنها تبدو مرتبطة
بضيافة هذا الملك من الزوال ، ومن ثم تبدو هنا بعض تقاطع الضعف ، كيف لم
يعرف مثلا أبو صير بقوة وتأثير الخاتم ، وهي قوة شائعة على المستوى الشعبي
وتركه يطير رقاب اثنين من الأنبياء كما تشير القصة في ألف ليلة ؟ ثم لماذا لم
يستقل الملك في غضبه الأولى ضد أبو صير ، هذا الخاتم ليثير رغبته ؟

وفي الحقيقة فإن « غلة » صون الخاتم للمملكة من السقوط ، يبدو أنها من
اختراع الرواة المتأخرين ، الذين توقفوا عن استخدام سحرية الخاتم في كل
جزئية من القصة لاستجلاب المنفعة ، وفي ألف ليلة يمكن أن يقال أن الملك هنا

(١) البيضاوي - أنوار التنزيل وأسرار التأويل - تحقيق محمد سالم محيسن - مكتبة الجمهورية
المدنية من ٢٨٢ ، وتظهر روايات مماثلة عند الطبري وابن كثير في تفسير هذه الآية .

ملك ، لا لأن الخاتم معه كما كان الشأن مع الملك سليمان ، ولكن لأن الناس يخافون من الخاتم الذى معه ، وعندما يفقد هذا السلاح المطلق ، فإنه لا يفقد التاج مباشرة كما فقد سليمان ، ولكن يخاف أن تكتشف فيه نقطة الضعف تلك . وعندما رأى القبطان الخاتم فى يد أبو صير ، ورأى فيه ملك البلاد ، كان أبو صير أعقل من هذا ، فرفض منه هذا التصور ، كما رفض من بعد منصب الوزير ، وفتح فقط بالقنى الذى يحصل عليه ، وببراية الطوية التى يحملها ، وبالرحلة الطويلة التى يقوم بها ، وتلك هى الواقع هى أهداف الطبقة التى كتبت لها ومن خلالها هذه القصة .

ولنمبر الآن من حكايتى بولقراط والملك سليمان إلى قصصنا الثلاث رامبار والحوار المبدع وأبو صير وأبو هير . حيث نجد تفهيرا جذريا فى استمالة الخاتم كمحرك الأحداث ، وفى الأسطورتين ، نجد أن البطل هو الملك ، وأن قيمة الجهاد الذى يجد السمكة ويقدمها ضحية ، ولكن فى القصص ليس المهم أن الملك وجد خاتمه ، ولكن المهم هو مصير المخلص الذى قدم له هذا الخاتم . وفى ضوء هذا التفسير يمكن أن نفهم أن سقوط الخاتم فى البحر هو إرادة إلهية تصد بها تبرئة المخلص وإظهار المذنب الحقيقى الظالم .

و هذا الخاتم يمر بإرادة الله من يد الملك القادر إلى يد الضحية ؛ ليكون بين أصبحه مصير جلاده نفسه ، والمعنى العميق أن السماء يمكن فى أى لحظة أن تتدخل لتقلب ميزان القوى بين الأقوياء والضعفاء ، وترد القنى فقيرا والفقير غنيا ، وتحول حاجة مصير بائس كان فقد الأمل فى الإنتقاذ .

الحوال المتشابهة دراسة في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا (ألف ليلة وليلة) ، بما أسماه
« عبقورية الكاتب المصري المجهول » الذي ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى
مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى . ولقد كان ماكديونالد يتساءل :

« من هو الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجوده
وأبو قهر ؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحباب ، وحكاية مزين بغداد ؟ ومن هو الذى
كتب قصة علاء الدين بالمريية ؟ إن هذه الحكايات جميعاً هيها من الواقعية
المباشرة الإنسانية ، ما يرى القراء الغربيون أنه يبين كل المبانة ما هي القصص
الفارسية أو الهندى من بعد عن الواقع ... ما هي سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا
يعيشون ويكتسبون ؟ أولئك الأفذاذ في الأدب الشرقى » (١) .

ولعل هذه العبقورية القصصية ، للكاتب المصري المجهول الذى أعطى
لحكايات (ألف ليلة) في مجملها صياغتها الأخيرة ، هي التي طورت الانطباع الذى
كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات في عهد ترجمتها الأولى ، بأنها حكايات
« باردة » إلى ذلك الانطباع المتبهر الذى عبر عن جانب منه ماكديونالد الذى يمكن
أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم من النسخة
القديمة . يقول ابن النديم المتوفى سنة ٨٢٥ هـ عند حديثه عن (ألف ليلة) :

(١) ماكديونالد : دائرة المعارف الإسلامية (النسخة المريية) ، ج٤ ص ٢٠٩ ، دار الكتب ،
القاهرة ، د . ت .

"والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الإسكندر ... واستعمل لذلك
جسم الملوك " هزار آفسانه " ويحتوى على ألف ليلة ، وعلى جون المائتى سمر ، لأن
السمر ربما حدث فى عدة ليال ، وقد رأيت به تمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث
جرود الحديث . (١)

وما بين هذه المرحلة التى كان يوصف فيها القصص الفُئُل لـ (ألف ليلة)
بالبرود والفتاة ، شأنه فى ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة ، والبرحلة
لتنى انتهت إليها صياغتها الفنية فى مصر فى القرن السادس عشر الميلادى /
العاشر الهجرى من جهة أخرى ، لم يبق قلم القصص المصرى المجهول دوراً مهماً
فى تطوير فن القصص العربى ، وتحويله من الطرفة أو التنادرة أو الخرافة إلى
القصة والرواية بمعناها الفنى ، وكما يقول ليتمان :

« فقد اتخذ الأدب القصصى فى مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به ؛ ذلك
هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة Roman فى اصطلاح الفرنك ، فإن
المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conto والحكاية
Nouvelle ، (٢) »

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على
التطوير والتحليل والعلم بطبائع النفوس ، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من
" الجمهور " ، وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو
الشام أو العراق ، حين سادت نفمة الإيجاز فى القول وشعارها " حسيك من القلادة
ما أحاط بالعنق " ، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح
يقنى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام ، وتأثرت كتب الخطاب النثرى
بما ترجم عن الفارسية فى هذا المجال من الحديث عن " آداب المجالس " . وقد
عهد القاص المصرى عن كل ذلك ، وانطلق فى فن الحكاية مفصلاً ومحللاً .

(١) الفهرست لابن النديم ، طبعة فلوجل ص ٣٠٤ .

(٢) انظر : دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية ج ١ ص ٢١٢ .

استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة ، مساندة عليها فيما يبدو تأخر وجود سعة الخلافة العظمى في مصر ، وما يتبعه ذلك من التعمد على تسجيح الحكاية امتثالاً لمبادئ آداب مخاطبة الملوك ، بل إن هذه السعة عندما انتقلت إلى مصر في العصر الفاطمي ووجدت هذا الفن القصصي قد نما وترعرع ، لم تتردد في استخدامه كما هو في بعض الأحيان لخدمة أهداف الدعاية والسياسة ، فلقد قيل:

“ إن ريبة حدثت في قصر العزيز بالله (الفاطمي) فتناقلتها الأفواه ووردتها الأندية فطلب إلى شيخ القصص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهم الناس عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة صترة ونشرها تباعاً في اثنين وسبعين جزءاً سمعت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم ” (١) .

ولاشك أن منهج “ الإلهاء ” الدصائي هذا ، قد اتبع في كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم في القصص الشعبي في (ألف ليلة) وغيرها . وهو منهج أثار التراث الأدبي كثيراً . ربما من حيث لم يرد ، خبير أن القصص المصري ، لم يكن يجلس فقط في انتظار أوامر الإلهاء ، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذي كان يمثل بالنسبة له ما تمثل وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة . وكان يرق هؤلاء القصصيين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص . وهم حريصون على ألا ينضب المعين لكي لا تنقطع أسباب الرزق . ومن ثم فقد كانوا يعمدون في بعض الأحيان تناول القصص العراقي أو الهندي أو الفارسي مع مزجه بالطابع المصري القصصي ، وإيجاد ألوان من التوالد تتم في شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية . ونحن نلتقي بهذا النمط كثيراً في (ألف ليلة) . وربما كان من أكثر حكاياته شهرة “ حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبناتها زينب الدنف ” (٢) التي نود أن نقف في هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة .

(١) السابق ص ٢١٢ .
(٢) ألف ليلة وليلة ، مطبعة صبيح بمصر (د . ت) ج ٣ ص ٢١٢ وما بعدها .

التجسيد الفني لصراع السلطات في حكاية دليلة المحتالة

تتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها ، وتنتمي الحكايات الثلاث مكانياً إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر ، وتنتمي زمانياً إلى الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد ، وصلاح المصري مقدم ديوان مصر ، لكن ذلك الانتماء الحكائي لا يتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعي الذي يمكن الاستئناس في تحديده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة في الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد ، في محاولة للاقترب من زمن الحكاية وزمن الصياغة .

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالي :

" كان في زمن هارون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف ، وآخر يسمى حسن شومان ، وكانا صاحبي مكر وحيل ، ولهما أعمال صجيبة ، فبسبب ذلك خلق الخليفة على أحمد الدنف خلعة ، وجعله مقدم الميمنة ، وخلق على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة ، وجعل لكل منهما جامكية في كل شهر ألف دينار ، وكان لكل واحد منهما أربعمائة رجل من تحت يده .

وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة ، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المتأدي بذلك ، فقالت زينب لأُمها دليلة : انظري يا أمي هذا أحمد الدنف ، جاء من مصر ولعب " مناصف " ^(١) في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة ويقي مقدم الميمنة ، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة .. ونحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا ، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد

(١) تستخدم كلمة المناصف بمعنى الحيلة وإظهار القدرة على تزييع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة ، والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات صيغة " نصف " . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط ، " فتنصف منه ، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء " . ومن هذه المشتقات كذلك " المنصف كمقدم ومدير الخادم ، وجمعها مناصف " . القاموس المحيط ج٢ ص ٢٠٧ ، مطبعة الحلبي - ١٣٥٢ .
ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغة : " تنصف فلاناً من فلان ، استوفى حقه منه " . المعجم الوسيط ج٢ ص ٩٦٢ ، معجم اللغة العربية ١٩٨٥ ، القاهرة .

سابقاً ، فقالت زينب لأُمها : قومي أعملي حيلاً ومناصب ، لعل بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتكون لنا " جامكية أبينا " .

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية ، فالمسرح يتجسد في بغداد عاصمة الخلافة ، التي جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصب إلى أن تقرب إلى الخليفة فأسند إليه جانباً من السلطة يتمثل في شغل منصب مقدم الميمنة في شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التي تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى في الشوارع باحترامه باسم الخليفة ، وهذه المزايا هي التي سوف تحدد أطراف الصراع ، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة في المنصب ذاته ممثلين في أرملة مقدم الشرطة السابق " الدليلة " وابنتها " زينب " اللتين رأتا إمكان تصدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج " الأمن العام " إثباتاً للمقدرة وطلباً لمعونة المزايا السابقة ممثلة في عودة راتب الزوج السابق ، وطمعاً في الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسئولية أبراج حمام الرسائل ، التي هي (أعز على الخليفة من ولده) والتي كانت بعض مسئوليات زوج دليلة . صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة ، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية ، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء . ولربما يثير هذا المشهد الأول ، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع ، تساؤلات حول الاقتراب من تجديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستعمدة في بداية الاهتمامات الحديثة بـ (الف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سهير القلماوي :

" من الصعب أن نحدد لليلة عسراً بعينه ، ومن الصعب أن نحدد للقصّة بعينها عسراً معيّنًا . ولكن هذه الصعوبة هي أمر البهثة لا فهم كثيراً " (١) .

(١) سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩ .

فمن أن هذه المصنوعات بدت أقل متعة عند باحثين آخرين ، حاولوا تحديد زمن الصياغة في مجمله ، فرأى وليم لاين^(١) أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥ و ١٥٢٥ . ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامي ١٥١٧ و ١٥٢٦ وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هي التي نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٦٤٢ هـ الموافق لعام ١٦٣٦ م . فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بمئتي سنة أي عام ١٥٣٦ ، وهو الزمن الأقرب ، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالي وبعض النظم العثمانية التي لم تعرف في مصر إلا بعد دخول العثمانية ١٥١٦ ، أمكن حصر التدوين في هذه الفترة^(٢) . ولقد حاول باحثون آخرون . أن يقتربوا ، من خلال الإشارات اللفظية والتاريخية ، من معرفة الحدث المحتمل . وفي القصة التي بين أيدينا كثير من الإشارات . التي تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخي . فهناك بعض المصطلحات اللفظية المستخدمة ، التي يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة . فمصطلح : " المهندس " يتردد في الحكاية أكثر من مرة ، تقول دليلة : " إن لي بيتاً كبيراً قد جسع وصلبته على خشية وقال لي المهندس أسكني في مطرح غيره لربما يقع عليك " .^(٣) . ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي ؛ فابن منظور (٦٣٠ - ٧١١ هـ) يذكر في لسان العرب ، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعني " المقدر لمجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تحفر وهو مشتق من الهنداز وهي فارسية " .^(٤) ، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة " الخازندار " التي تستخدم في الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكي . لكن " أندريه ميكيل " .^(٥) يستطيع أن

(١) دائرة المعارف الإسلامية . الطبعة العربية . مرجع سابق .

(٢) انظر : أحمد حسن الزيات ، ألف ليلة وليلة ، محاضرات المجمع العلمي بدمشق ، ج ٢ . وانظر في عرض هذه الآراء ومناقشتها ، شفيق معلوف : حبات زمرد ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٦٦ .

(٣) ألف ليلة وليلة ج ٢ من ٢٦٦ .

(٤) انظر لسان العرب لابن منظور ج ٦ من ٤٧١٠ ، طبعة دار المعارف .

(٥) Andre Miquel Sept Contes des Mille et une nuits. pp. 54 et suivants . Sindbad. Paris 1981.

يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة "جامكية" بمعنى الأجر أو الراتب ، فقد استخدمت بهذا المعنى في نهاية العصر السلجوقي في أواخر القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي ، وقد تساعد في هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة في الحكاية مثل " أبراج الحيام " ، ووجود تنظيم عال لها ممثلاً في وظيفة " براج السلطان " التي أنشئت في عهد صلاح الدين الأيوبي ت ٥٨٩ هـ / ١١٩٢ م .

أما تشكيلات جماعات الشطار التي تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة في أحمد الدنف وخمن شومان ، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها علي الزبيق ، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقي أو المتخيل لبعض الشخصيات في بغداد أو القاهرة ، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقي للحدث ^(١) .

فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبي المصري وترجع إلى القرن الرابع الهجري / الماشر الميلادي ، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق ، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم ، أصم في مصر ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م . وكذلك بالنسبة لشخصية علي الزبيق الذي كان رئيس عصاية في بغداد في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقراً لبدايته ، وبغداد مسرحاً لنشاطه ، على ما سنرى .

وربما يتوود ذلك كله من خلال المقارنة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية يحتمل وقوعها في عهد الخليفة الناصر ت ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م ، وإلى أن تكون قد دوت في مصر ، في القرن الثالث عشر الميلادي أو في أعقابها .

جماعات الشطار هي التي تشكل عصب الحكاية ، وهي التي تحدث تحالفاً غير مكتوب مع الدولة ، مؤداه أنه ينبغي أن تتمتع هذه الجماعات بالمزايا المخصصة لقادة الشرطة ، وأنها لكي تحصل عليها ينبغي أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء ، وتصل قوة المناورة شأيتها .

(١) Voir : Cl. Cohen. Mouvements Populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen Age. Leiden 1959

عندما تستمتع إلحاق الضرر بجماليات موكلة بحفظ الأمن ، ساعتها يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة ، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه في الأسواق مقدماً مطاعاً ، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقتف على بساطه ويأكل من سمائه . والراوى يدبر تسلسل الأحداث في الحكاية من خلال حلقات الصراع بين للقوة الظاهرة والقوة الخفية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترقبة ، القوة الخشنة والقوة الناعمة ، في كلها قوة متضادة ، تسمح للراوى بالوصول بسماعه إلى كثير من اللحظات التي تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال .

في هذا المشهد ، تتجسد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع ، ففي الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان ، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثاني على الشوم أو على الشوم وهي المصنفة الفليضة التي كانت تستخدم أسلحة في صراعات هذه الطوائف (١) . وتتجمع إذن في اسميهما مظاهر التخويف والباس المعلن ، وعلى عكس ذلك تتجسد في أسماء الطرف الثاني (النساء) صفات القوة الخفية ، المحتالة والنصابة . والراوى يقدم لنا فريق الصراع في الطرف الثاني من خلال قناع نسائي حتى لو وجد بين أفراد بعض الرجال ، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التي كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق ، وترك لها بنتاً متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد القفيط (لا اسم لأبيه) ، ولدليله بنت أخرى عازية هي زينب النصابة ، وأخ هو رزيق السماك (لا اسم لأبيه) ، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكي يتحول إلى سماك ، فالفريق كله ينتمي إلى دليلة وينتسب إليها .

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى ، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذي توكى السلطة لكي يثبت جدارته وهيبته ، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى ، من

(١) انظر : معجم أسماء العرب ، جامعة السلطان قابوس ، مادة "دنف" ج ١ ص ٥٩٥ ، ومادة شومان ج ١ ، ص ٩٧٠ ، جامعة السلطان قابوس - مكتبة لبنان ١٩٩١ .

خلال المناصف ، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة في محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن ، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم . وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذي عليه أن يكتوى بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور ، هي بداية لعبة الصراع ، سوف تكون لحظة دالة ، فالراوى يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكي تلعب عليها الطنصف الأول لكي يتم الإيقاع بمدنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى ، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى ، توضع على الفور الخطوة بما فيها من وسائل التمويه ، واكتشاف نقطة الضعف ، وتحديد الهدف القريب ، الذى قد يلوح في نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة نه طلباً للحماية أو النكاية ، ومن ثم ينشأ هي بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد ، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل .

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقري لانسهاب الخطوة وليوننتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائع مختلفة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها ، فدلية تبدأ خطتها بالتستر بلباس الدين .

فقامت ضريت لثاماً ، وليست لباس الفقراء من الصوفية وليست لباساً نازلاً لقميها وجبة صوف وتحزمت بمنطة عريضة ، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرفقته وحطت في فمه ثلاثة دنانير وغطت فم الإبريق وتقلدت بسبح قدر حملة حطب . وأخذت راية في يدها وفيها شرأميح حمير وصفر ، وطلعت تقول : الله الله . واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض في ميدان القبيح .

ومن خلال هذا القناع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربى حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركاً هيئتاً أمامه من الليفة عفواً الدنانير الثلاثة التي يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء ، لتحول بين يديه إلى رشوة مباركة . هي إشارة إلى قدم الملاقة بين أدمياء الدجل الدينى والنفع المادى . وهكذا ، تنهاوى العقبة الأولى لتدخل " الشبيخة " إلى خاتون الجميلة زوج

حسن شر الطريق المحملة بالصباغة والملابس الغالية ، وهدفها استدراجها إلى خارج المحمي ونزع صيقتها وملابسها . وينبغي أن توضع الخطة سريعاً على أساس من " نقطة الضعف " التي لا تعرفها دليلة ، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون : " أنا أنظرك مكذرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكبرك " ، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى ، ترسم الخطة ، وهي تودعها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها ، وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت ، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات ، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجريدتها من الثياب والذهب . وهنا ، يلجأ الراوى إلى تقليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد ، ويتمثل فى حسن ابن التاجر محسن ، الفتى الهافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق ، ويصبر دليلة القائمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة ، وكانت دليلة قد أرستها منماً للريبة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطر ، وتلك حيلة مزدوجة الأبطال من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك ، وتتشكل الخطة الجمعية فور رؤية الفتى : تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى ، وتجرول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه . وهي أنه ألع بالفتاة ، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيراً . وهي تخاف عليها من الطامعين ، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها ، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجسع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها ، وتشير إليه أن يتبعها مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر . وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أموات : مضاعفة الغنمة ، ونفى الريبة من خلال تحرك شبه عائلى لامرأة مع بنتها وليتها . وبعد أن تكبر قاطلة الصيد ، لابد من بحث عن مكان ملائم ، وتولد دائرة ثلاثة تتشابك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به ، وقد توافرت من قبل عند دليلة ، وليس وليدة اللحظة أو الحس أو السؤال ، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين ، فهو شره طماع

وعنده بيت خال صالح للإيجار ، والخطبة السريمة أن تقهقه أن بيتها آيل للسقوط ، وأن المهندس نصحتها بإخلاقه ويثما يصلحه وأنها لا تريد أن يمرض ابنها وأبنتها للمتاعب ، وتريد أن تزجر منه بيته شهراً أو شهرين . وبعد مساومات يوافق ويمطرها ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة ، فتصطحب الفتى والفتاة ، والمسافحة بينهما معنوفة ، ويدخل الثلاثة على التوالي : تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبي الحملات ، ويدخل الفتى على أنه بيت الأم التي تربت لبتها من حريس ، وتضع كلا منهما في حجرة لتبدأ بعد قليل ضررها الأخيرة في هذا المشهد . تقوم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبي الحملات وأنها فقط تغطي طيفاً شياً واحداً ، وعندما تصابها الفتاة منه ، تقول لها :

هناك ولدي لعل لا يعرف شيئاً من شأنه ذلكاً حريصاً وهو تكتب الشيخ .
هذه بنت بنت ملك ، كذلك لتزور الشيخ بأخذ حلقها ويحرم انتها ويقطع ثيابها الحرير .

ومن ثم تسمح الفتاة بأن لتجرد من ألباسها الثمينة لتعطيها لها حتى انتهاء الزهارة ، وتسلمها الفتاة ما معها ، وتعود إلى الفتى لتقهره أن لبتها الجروس خاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجنون ، وأن الأم وصحتها لتطمئنها بأن تربها الفتى شبه عار ، وطلبت من الفتى أن يملأها ملايسه وما بها من أموال وأشياء لتعطيها له حتى انتهاء الزهارة ، ثم خرجت بمجموع الثمنيتين وانسلت من باب بيت الصباح تاركة الفتاة لتتظر لقاء أبي الحملات ، والفتى ينتظر عروسه سيده الجميلات . وتستطيع أن تصور خلطة المعرفة الشخصية التي هي أساس الاطمئنان والتعامل الجماعي من خلال ما أحصلته دليلاً في المنصف الأول من رسم شخوص لتكرية لها عند أطراف عدة ، تشمل عند كل منها وجهاً مختلفاً ، مثل خاتون والشيخ أبو علي وحسن بن محسن ، والحاج محمد الصباح وكذلك صبيه اللذان سوف ترسلهما إلى البيت الذي حوسنت فيه الضحايا بحجة إعداد خداه ليعطوا المحل لها ، ولتتمكن من الإيقاع بصاحب حمار غيب ، تستدعيه وتقهره أنها

لام الصباغ وأنها في حاجة لأن تنقل سريعاً ما يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقي لتثبت إمسار ابنها و " لأجل إذا نزل كشف من طرف القاضى لا يجد شيئاً في المصبغة " ، ويهوى الحمار على المصبغة تعطيماً وتأخذ في حمارة فتحمل عليه غنيمتها " وستر عليها الستار وسمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زليخ " . ومن المثير أن يرى الراوى في نهاية المطاف أن إشارات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التي نسجت في إنما هو " ستر من الستار " ؛ وهي عبارة تسببها اللغة عادة إلى أصحاب النوايا الطيبة عندما يلجئهم الله من بعض المآزق .

وإذا تسامنا عن " كشف حساب " الجولة الأولى من المنصف ، أو الفصل الأول من الرواية ، فسوف نجد الحصاد الفني الأول في لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهاة امتزاجاً شديداً ، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عازبين في بيت الصباغ ، تظنه " نقيب " الشيخ الأبله العارى ، ويظنها المروس الموعودة ، شبه المارية ، وفي لحظة واحدة تكشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه ، ويلقى كل المسئولية على الآخر في اللحظة التي يدخل فيها " الصباغ " بالفداء الذي أعده للمستأجرين الجدد ، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسئولية ولا يملك إلا أن يموضهما بما يسترهما من ملابس ، ويسارع في العودة ليجد كارتته أكبر ، الحمار أتى على معظم أدوات المحل ، وتتشابك المسئوليات ويتعالى الصباغ . وعندما يكتشف الحمار ضياع حمارة ، يكون عدد الضحايا قد وصل أربعة : زوج شاويش ، وابن تاجر ، وصباغ ، وحمار ، ويكون المنصف قد هز الأمن " في شرائع تمثل القوة ورأس المال وخريف طوائف الشعب الكادحة ، ويبلغ جانباً من ضلالتة عندما يلتقى الجنين عند الوالد يشكون " ويقول الوالى لهم : " كم عجوزاً في البلد روحوا وهتسوا عليها وأمسكوها وأنا أفررها لكم " .

مع المشهد الثانى للرواية ، يطور الراوى الأحداث بطريقة لا ترد على ذهن صاحب الطريقة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة ، وهي كلها ألوان قصصية كان

يمكن أن تقنع بسلامة المقامر و " ستر الستار " ولكن الراوى يريد أن تبرز مناصف
دليلة قامات الحكم ، ومادام المشهد الأول قد انتهى بأن لوكل الوالى إلى الناس أمر
المجوز استهانة بها ، فالرسالة لم تصل بعد من هنا فإن دليلة تتحرك بمتصف
جديد لكن يصل صوتها أوضح ، ولتختار هذه المرة خاملاً غير معقد ولكنها تعد
له كل أركان البناء : التموهية واكتشاف نقطة الضعف والخطوة السريعة ، ففى ملابس
خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار ، وتكتشف
نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تعمل الأخ الصغير للمروس فتتفاتها وتأخذ منها
الطنل وترهنه عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار ، تدعى أنها تجعله إلى
بيت شاه بندر التجار وتختفى وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا اثنان :
الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار ، ولينتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة لبحث عنها
متواعدين على اللقاء فى مكان الصالح مسعود المزين المنرى ، ويأخذ الراوى
بأنفاس سامعه عندما يتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الملاحق ويمسك
بها ، لكنها ما تلبث أن توجد ثغرة فى نظام الكافل الاجتماعى ، وهى الثغرة التى
يقوم نظام الفتيان أو الشطار بناء قوياً يتلافها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى
تعرضها هذه الرواية ، أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار
أحد الممثلين لجماعة " الضحايا " هل تطلب حمارك أو حاجة الناس ؟ ويكون الرد
الفورى : حمارى ، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع .
التي قدم الراوى فى مقابلها صورة لاحكام العلاقات بين افراد جماعة " الشطار " أو
" الفتيان " كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزبيق ، بل
تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها كما كان الشأن فى العلاقة بين على
الزبيق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد يلحق بكبيره وأمهه أحمد الدنف .
وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع على فى حبها من أول
نظرة ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة .
ويكون المهر الذى يشترطه خالها زبيق السمائل ، هو الحصول على بدلة قمر بنت
عذرة اليهودى الساحر ، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تظفر جماعات الفتيان قوتها

هى التصدى لعالم السحرة أنفسهم . وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية فالفتى القاهرى يحصل المطلب المتبع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والتدرات الشيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية ، وسحر الميرون بسحر الطلاس ، فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يمسحط منافسه على الزيق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى ، فقد استطاع " الفتى " الساحر أن يوقع بطلته قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبتها فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها ، فتتخضم إلى زيتب ، إحداهما خامية والأخرى مخطوبة لعلى الزيتب ، ويتم الزواج بين يدى الخليفة .

إن الراوى يلجأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة ويبداد ، مشكلاً منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية ، ومشكلاً منها كذلك لوتاً من " الخروج " الموجه السامى للالتحام فى مواجهة " الخروج " الفردى العشوائى الذى يجسده ، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية ، نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخل عن حاجات الجماعة التى فرضته لكى يكون أحد ممثليها ، ويجسده فى حالة الثرة والتمرد نموذج " الأعرابى " الذى يبدو دائماً فى (الف ليلة وليلة) نموذجاً للفشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع ، وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم : فعلى الزيتب الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق المراق ، تصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم ، لكنه لا تصدى له بالسيف والشجاعة فقط ، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى ارتداء درع عليه بالجلجل ، يصدر عنه صوت فكيف يهتز له الأعرابى فهيايح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتتجو القافلة ، وفى مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابى الفشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحد من أشد مواقفها حرجاً

عندما يقبض عليها ، وتشد من شعرها ويصلبها " المشاعلى " على عمود ، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحكم القاسى ، ويبيت الجنود حولها يهرسونها ، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابى القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل " الزلاية " وتلتقط دليلاً الخيط لكى تتهمة أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلاية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها ، ويمرض عليها أن يحل محلها مصلوباً ، لكى ينعم بالعقاب " الزنيد " الذى تهرب منه ، وتوثق مكانها ثم تهرب على فرسه .

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة ، الحمار ، البدوى قاطع الحريق ، والأعرابى عاشق الزلاية ، تتشابه لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى المنيف أو الهادئ ، وهو خروج يلتقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث ، وإذا كان البدوى قد قتل ، والأعرابى قد صلب ، فإن الحمار الأنانى تتهمة ذليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المقرى وتستهمله لحظات حتى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه ، يوتهمس فى أذن الحلاق المقرى ، مشيرة إلى الحمار بجانه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن تزييد " أين حمارى ؟ " وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكفه على صدقه بعد إتهامه أن حماره موجود ، وتكس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه .

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو ، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم دقيق ، فجماعات الفتيان لها تقاليدها ، فهناك المقر لكل جماعة ، وهو مقر يمنحه الخليفة ، أحياناً ، لإقامة رئيس الجماعة وفتيانه الأريمين ، وعدد الأريمين عدد ساحر فى (الف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة . بدءاً من على بابا والأريمين حرامى ، مروراً بأعضاء " النقابات المهنية " ككتابة الصباغين فى حكاية أبى صهر وأبى قير الذين لا يزيد عددهم على أريمين ولا ينقص عن أريمين ، وفى عدد الميهند الذين يملكون بين يدي " دليلاً " بعد أن تعينت مسئولة عن أبراج حمام الرسائل ، بل إن عدد هذه الحمامات أيضاً أريمين ، ولا تزيد

قافلة تجار الشام التي حمّاما على الزبيق من البدوى قاطع الطريق عن أريعيين
تاجراً مع شاه بنذر التجار .

ومقر الجماعة يحاط بلون من السرية ، لا يتم الحديث عنه علانية ، وعندما
يأتى على الزبيق من القاهرة ويوصل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لايدله
أحد عليه ، لولا أن يرى صبيّاً صغيراً يقول أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر
فتفت حصن برجله نحوه من بعيد ، وحتى هذا الصبي تكتشف فيما بعد أنه " أحمد
اللقيط " حفيد دليلة ، أى أنه أيضاً واحد من أفراد هذه الجماعات ، وعندما يطرق
على الزبيق الباب لا يطرق طرقةً عادياً وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها ،
فيقول من الداخل : هذه طرقة على الزبيق . أما التكافل الشديد بين أفراد هذه
الجماعات فينبو من الصلة التي تتوطد بينهم حتى على البعد ، فأحمد الدنف نفسه
عندما يميّتر به المقام فى بغداد ، يرسل مع سقاء ماء قاهرى رسالة إلى صبيه
على الزبيق فى الدرب الأحمر يطلب موافاته فى بغداد ، لكن على الزبيق قبل أن
يرحل يحلمن صبيانه الأريعيين بأنه يفكر فيهم ولا يخلى عنهم . وبالفعل ، فإنه
عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه الشجاع عن قافلة التجار بالشام ، يرسل
بالمال شريعاً إلى فتياته الأريعيين ، وعندما تصل مفامراته فى بغداد قمعتها .
باقتناص قلب الفتاة اليهودية ورأس أبيها ويد زينب النصابة ، والمثول بين يدي
الخليفة ، فإن أول مطالبه كان استقدام فتياته الأريعيين من القاهرة لينضموا إليه
فى بغداد عاصمة الخلافة .

إن هذا النوع من الترابط الشديد بين الجماعات السرية فى مواجهة الدولة ،
استشارة لها ، وطلباً للتحالف معها ، هو الذى أوقع " الشعب " كما تظهر التقنيات
الروائية فريسة بين الشاويشية " و " الفتان " ، بين المصائب المنظمة الملتية
والمصائب المنظمة السرية التي تتخذ طريقها نحو الملن من خلال " إظهار
المضلات " ، دون إراقة الدماء ، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتصويض ، فقد
وجدت دليلة ما أخفته من الناس أمام الخليفة ، وعندما تبين أن ضرورس الحمار التي
خلعت وحاجات الصباغ التي خربت غير قابلة للرد :

" أمر الخليفة للحمار بمائة دينار ، وللصباغ بمائة دينار، وقال : انزل عمر مصيقتك ، فدعوا للخليفة، ونزلا ، وأخذ البدوي حوائجه وحصانه وقال : حرام على دخول بغداد ، وأكل الزلاية بالمثل ، وكل من كان له شيء أخذه وانفضوا كلهم ."

هالخليفة ، ممثل الدولة ، يساهم في تمويل الخسائر التي ألحقتها الجماعات السرية بالطوائف المستتعدة في لحظة الصلح مع دليلة وإسناد منصب " البراج " إليها .

ولقد بين هذا التحالف جزءاً مما أسماه " باين " بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية في مدينة السلام^(١) حيث :

" وكان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوي مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان ، وعلى الزريق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم ."

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجر هاردي^(٢) التي تنجب إلى أن هذه الحكايات قاهرية ، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضريب من الهواية يمارسها الرواة ، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب والحنين الذي كانوا يشعرون به لعدم الرشيد من جانب آخر .

وأيا ما كان الأمر ، فقد ظل جمهور الأمة - كما يمس الراوى بفنية وصديق - جمهوراً متفجعاً مستهلكاً ، يقذيه الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه ، ويمكس له صورة أنداده من الجمهور المادى ، وقد شارك مشاركة المتفجع في الألعاب التي تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق ، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعاً من ملابسهم بمد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان .

(١) انظر : الوقوع في دائرة السحر ، ألف ليله وليلة في النقد الأدبي الإنجليزى ، محسن جاسم

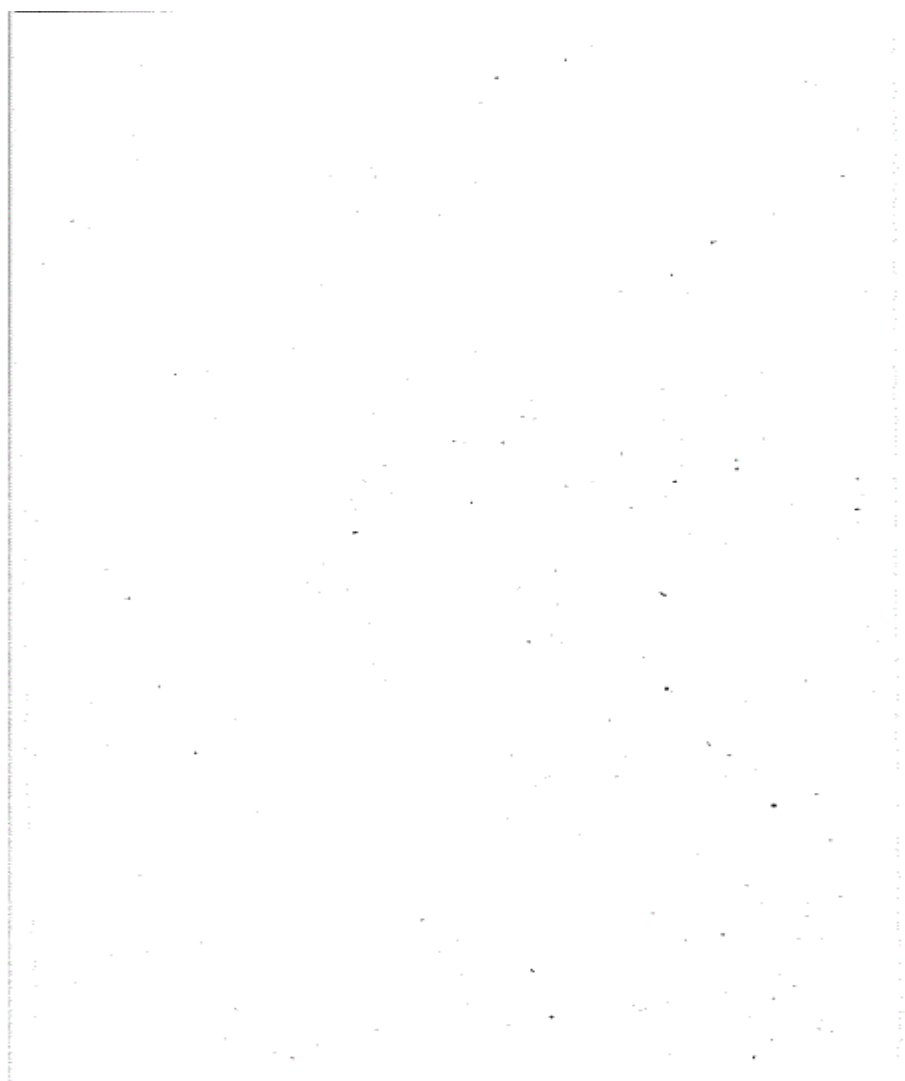
الموسمى من ٢٢٧ - دار الرشيد - بغداد ١٩٨٢ .

(٢) المرجع السابق من ٢٢٧ .

وتبتجهم وتجردهم ، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزيق وزيق السماك الذى يعلق كهماً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشمطار أن يلمسوه ، وقريب منه أقراص من الرصاص المقل ، تصل فى سرعة فائقة إلى وجهه من يحاول . ولا يستطيع فى الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العرافى زيق السماك إلا الفتى المصمى على الزيق .

ولكن الراوى يظهر الجمهور فى كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً ، لا يكاد يهضم إلا بتعليق عابر ، أو يظهره ضحية تضيق أضراسه ويكوى على صدغه ، ويوجد من ملائمه ، ويحطم دكانه الصنهر فى الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرى بين المصائب الرسمية والمصائب السرية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلبة ، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة ، التستر بالدين ، والإغراء بالجنس ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتكلمين المتكلمين ، وتلك إحدى هجريات أصحاب الصباغة الروائية المصرية المجهولين .

هو تير في الأدب العربي



احتفت الآداب العالمية سنة ١٩٩٤ بمرور ثلاثمائة عام على ميلاد الأديب الفرنسي الشهير فرانسوا ماري أرويه الذي اشتهر باسم فولتير ، والذي مثل علامة تحول بارزة في الفكر الأدبي والحضاري والسياسي في القرن الثامن عشر (١٦٩٤ - ١٧٧٨) وترك أثرا بارزا في كثير من الآداب العالمية ومن بينها الأدب العربي.

وإذا كان فصل عام من فصول حركة التواصل في نتائج العقل البشري في العصر الحديث قد بدأ عندما حمل فولتير لدى عودته من إنجلترا ١٧٢٩ ، اسم شكسبير ، وقدمه لقراء الأدب في فرنسا وجنوب أوروبا وساعد على الانتشار الواسع لمبقرته المسرحية ، إذا كانت هذه اللحظة قد سمحت لمبقرية كبرى مثل شكسبير أن تمير إلى شاطئ البحر المتوسط والمياه الدافئة تحت ممطت فولتير . فإن لحظة أخرى مختلفة بعد قرن كامل من اللحظة الأولى ، سمحت للشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) أن يحمل عند عودته من بعثة إلى فرنسا (١٨٢٦ - ١٨٣٠) اسم فولتير ، وأن تمير مبقرية الشاعر الفرنسي ، البحر المتوسط وتدخل إلى الشرق العربي تحت جبة الشيخ رفاعة الطهطاوي ، والمباراة الموجزة التي قدم بها الطهطاوي فولتير للمرة الأولى ، لها دلالات دقيقة ، فقد تحدث رفاعة في كتابه " تخليص الإبريز في تلخيص باريس " عن الكتب الأولى التي تعرف من خلالها على الأدب الفرنسي ، فقال : " وقرأت مع مسيو شواليه كتابا صغيرا في المعنن ، وترجمته ، وقرأت كثيرا من كتب الأدب ، فمنها مجموع نويل ، ومنها عدة مواضيع من ديوان فولتير وديوان راسين وديوان روسو خصوصا مراسلاته الفارسية التي يعرف بها الفرق بين آداب الأفرنج والمجم وهي أشبه بميزان بين الآداب المغربية والمشرقية (١) وفولتير هنا يضاف إلى ثقافة رفاعة وثقافة المشرق العربي من بعده

(١) تخليص الإبريز في تلخيص باريس - مكتبة الكليات الأزهرية - د . ت . ص ٢٢٢ .

باعتباره شاعرا مثل راسين وروسو ، وهو يقدم ملهم باسم شهرته دون ألقاب ولكن
 رفاعة عند ما يتقدم في سرد قراءاته في الفرنسية فيذكر ما قراء من كتب
 المفكرين ، سوف يخصص فولتير بلقب لا يمنحه لأحد سواء . يقول رفاعة " وقرأت
 أيضا مع مسيو شواليه جزأين من كتاب يسمى روح الشرائع مؤلفه شهير بين
 القسطنطينية يقال له مونتسكيو وهو أشبه بمهزان بين المذاهب الشرعية والسياسية
 ويقتضي على التعمسين والتفويض المقلدين " (١) وقرأت أيضا في هذا المعنى كتابا
 يسمى عقد التمس والاجتماع الإنساني مؤلفه يقال له روسو وهو عظيم في مناه
 وقرأت عدة محال نفيسة في مفهوم الفلسفة للخوارج لفولتير . وبأنت النظر هنا
 حق الخوارج الذي منحه رفاعة لفولتير ولم يمنحه لمونتسكيو أو روسو اللذين
 فكرهما بالاسم المتفرد . ولم يمنحه كذلك لقب مسيو الذي يمنحه لشواليه وجوهار
 ودي ساس وكوسون دي برسوال وغيرهم من الذين عاصروهم في باريس أو التقى
 بهم . وربما كان سر إثار فولتير بلقب الخوارج ، هو ما ارتبطت به دلالات اللقب في
 الكسامية المصرية حتى الآن من الدلالة على شخص أجنبي له اتصال بنا أو نراه
 يبتغا . ورفاعة من خلال هذا الإطلاق يعطي مفتاح سر الإعجاب بكتابات فولتير ،
 التي تحمل في الكثير منها طابعا شرقيا ، سواء في الموضوعات أو التكنيك ، وكان
 كثيرا من المادة الخام التي صاغها فولتير من خلال مسرحياته ورواياته وقصصه
 وقصصه مجلوبة من بازارات الشرق . وقد أعيدت صياغتها وطُرحت من خلالها
 الأسئلة الجذرية التي فجرت موجات من التعبير لم تتوقف في الأدب والفكر العالمي
 حتى الآن .

ولقد تمثلت هذه الزعامة منذ بداية اختصار مترجمات لفولتير إلى العربية ،
 وهي البداية التي تصعد إلى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر وتعود إلى
 سنة ١٨٤٢ عندما اختارت مدرسة رفاعة للترجمة رواية "مطالع الشمس المسجلة"
 هي وقائع كارلوس الثاني عشر " Histoire de Charles XII ، وأصدرتها مطبعة

(١) المرجع السابق ص ٢٢٢ .

بولاق بترجمة محمد مصطفى أحد تلاميذ رقاعة الطهطاوى وكان جزء هام من دوافع الترجمة ، هذه الصفحات التى وردت فيها ، والتى تمجد الشرق من خلال اتصال كارلوس الثانى عشر أو " شارل دوز " ملك السويد بدولة الخلافة الإسلامية فى تركيا " عندما كان أسيرا بها (١) .

وإذا كان ملك السويد الأسير فى بلاد المسلمين قد شكل موضوعا لمسرحية كتبها فولتير ١٧٣١ ، فإنه لم يمض عام واحد حتى كانت زائير الطفلة المسيحية الأسيرة فى بلاد المسلمين موضوعا لعمل آخر كتب فولتير ١٧٣٢ وصور من خلاله حريم السلطان ومناخ الشرق خلال القرن الثانى عشر ، عصر الحروب الصليبية والالتقاء الواسع بدرجاته المختلفة بين الشرق والغرب ، فزائير طفلة مسيحية أسرها المسلمون فى صياها ، وتنشأ على العقيدة الإسلامية ، وهى لا تعرف الكثير عن فرنسا إلا أنها مسقط رأسها ، وهى تقيم فى حرم سلطان المسلمين فى بيت المقدس " أوزومان " ويتبادلان المحبة ، وهما على وشك الزواج ، لكن أسيرة مسيحية أخرى هى " هاتيم " تؤنب زائير على أنها نسيت مسيحيتها ، وتؤنب عليها زائير ، بأن اعتناق دين ما هو عادة تتحكم فيها ظروف تاريخية وجغرافية وشرية تحيط بنشأة الإنسان ، أما السلطان أوزومان فيصوره فولتير على أنه رجل فاضل لدرجة أنه يعاهد زائير على إلغاء نظام " الحريم " الذى يشتهر به أمراء الشرق ، وأن يكتفى بها زوجة واحدة ، ويصور فولتير أسيرا آخر هو " نيرستام " وهو أخو زائير لكن السلطان لا يعرف ذلك ، ويحاول نيرستام الذى حظى بفك أسره أن يشى أخته عن فكرة الزواج بالسلطان ، ولكنها تتمسك به ، فيحاول على الأقل أن يعيدها إلى المسيحية قبل أن يسافر ، وتوافقه بعد طول معانعة ويعطيها موعدا يلتقيان فيه لإعادة تمسيدها ، ولكن السلطان الذى كان يتابع الأمر ، ظن أنه مواعد بين

(1) L' état actuel des études Voltaiennes en Egypte. Dr. Aziza Said. Actes du colloque La Reception de voltaire et Rousseau en Egypte. - 1990. C. E. F.

مشتيقين ، فترىس لهما وطنهما بخنجره ، وعندما علم بعقوبة الأمر وأنه قد حبيبته التي تمسكت به طمن نفسه أيضا بخنجره ومات ، وقد ترجمت شارل دوز ١٨٤٧ وترجمت زاتير إلى العربية ١٩٤٧ على يد نجيب فرج الله ، وإذا كان " شارل الثاني عشر " و " زاتير " شخصيتين خريبتين مكسنا وقيمتها للشرق في كتابات المفووجة " فولتير " فإن كثيرا من الشخصيات المشرقة المنيع والملاح والأسماء قد مكنت قلب فولتير وأثبتت شدة تأثره بالتخصص الشرقي ، وخاصة ألف ليلة وليلة التي كانت ترجمة أنطوان جاتون قد قدمت للقارئ الفرنسي منذ أوائل القرن الثامن عشر ، ولم يتردد فولتير في الاعتراف بأنه قرأها أربع عشرة مرة قبل أن يمارس كتابة التخصص ، ويبدو أن طه حسين أراد أن يرد له جلتها من الجميل ، فقال في مقدمة ترجمته لقصة " زاتيرج " " قد قرأت هذه القصة مرات توشك أن تبلغ عشرا ، وأكبر لهن أني سأقرأها وأقرأها وقد وجدت فيها متعة العقل والقلب والذوق (١) .

وهي مقدمة هذه القصة بشهر طه حسين إلى استيراد فولتير لحكاياته من " بازنترات الشرق " فبقول " وقد مر بفولتير طوط من تطوار حياته الأدبية قرأ فيها ترجمة " ألف ليلة " فسأفته وراقته ووجهته إلى دراسة أسرار الشرق فشرق في هذه الدراسة إلى أذنيه ، وأخرج للناس قصصا شرعية بارعة كثيرة ، منها هذه القصة ، وأرجو أن يتاح لي أن أترجم لقراء العربية طائفة من قصصه الشرقية الأخرى (٢) .

لقد استغل فولتير مسرح الحضارات المريعة في الشرق الممتدة زمانها آلاف السنين ، والممتدة مكانها على ربوع بابل وبلاد العراق وبلاد الصين وجزيرة العرب ، ووداع النيل لكي يختبر موقف القوة الإنسانية في مواجهة القدر ، وليمتحن في شكل روائى الفرص المتاحة أمام الحرية الفردية في مواجهة شبكة القدر ، وهي فرضية شكلت أحد أسس المسرح الإغريقى القديم في أساطيره وصراعاته مع الآلهة ولكن فولتير اختار شخصية " زاتيرج " أو " صديق البابلية " لكي يمرضها لمجموعة من

(١) فولتير : القدر ، قصة شرقية نقلها إلى العربية الدكتور طه حسين ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٠ .
(٢) السابق ص ٨٠ ، والواقع أن فولتير نفسه كتب على خلاف زاتيرج عبارة : قصة شرقية - His-
toire orientale .

المواقف القصصية المتممة والفلسفية الدائمة للتأمل فزاديج يحب "سميرة" حبا عميقا على استحياء وهي تبادل له المحبة ويحلمان بيوم الزواج ويمدان له ، وفي إحدى نزهاتهما حول حدائق المدينة ، تتعرض سميرة لهجوم من شاب طائش يتبعه عبيده ، فينقض زاديج للدفاع والتضحية بنفسه لإنقاذها ، ويصارع أربعة من الرجال وينجح في إنقاذها من مخالبهم بعد أن يصاب هو بجرح شائر في عينه اليسرى ، ويزداد إعجاب سميرة بصديق ، ويزداد حزنها على ما أصاب عينه وتصر على أن يدعى أمهر أطباء العصر ، وهو الطبيب هرمس من ممفيس لمعالجته ، وحين يصل هرمس يعلن على التبر أنه كان يستطيع شفاء الجرح لو أنه كان في التين انيمى ، أما اليسرى فلا شفاء لها ، ويجزم بأن زاديج سوف يعيش بقية عمره "أعو" ، وتعزن المدينة على زاديج وتمجيب بشدة علم هرمس وتعلم سميرة بالأمر ، وبعد يومين يقاها زاديج بأن جرحه قد برأ من تلقاء نفسه ، فيهرع إلى سميرة لكي يرف إليها النبا ، فيقال له : إنها عندما سمعت كلام هرمس قالت إن أبغض شيء إليها هو منظر الرجل الأعور ، وأنها تزوجت في اليوم نفسه من خريم زاديج الذي كان قد هاجمها وهاجمه منذ أيام قليلة ، وتستمر حلقات "القمر" حيثزوج زاديج من فتاة بسيطة أخرى هي "عذوره" التي تعد ببذل أقصى درجات الوفاء ، والتي تأتي له ذات يوم شاكية من أن الأرملة "قصروه" لم تحافظ على وفائها لزوجها الراحل لأنها كانت قد أقسمت أن تقيم بجوار قبر زوجها ، ما ظل القدير القريب من القبر يجرى ، ولكنها بعد فترة بدأت هي نفسها تفتح ثغرات لكي يتسرب منها ماء القدير حتى يجف وتستريح من ثنرها الثقيل ، وأراد زاديج أن يختبر قدرة الوفاء عند زوجته ، فانتهاز فرصة سفر سريع لها وأشاع خبر موته هو ، وعند عودة زوجته استقبلها صديقة "قادور" وأبلغها الخبر وواساها ، وظل قريبا منها يلاطفها حتى بدأت في نسيان الأحزان والميل إليه ، وذات ليلة تظاهر بالألم الشديد فجذعت ، فقال لها إن شفاء يكمن في شم أنف ميت حديث الموت فقررت على الفور أن تتبش قبر زوجها وأن تقطع أنفه لكي يشمه الصديق الجديد فيشفى ، وأمسك زاديج المتظاهر بالموت - بالموس في يدها قبل أن يمتد إلى أنفه فيقطعها ، وكبرها

بقصة تحويل الأرملة لماء الفدير . ويدرك زاديج بعد هذا الموقف أن الوفاء لا مكان له ، فيقرر الرحيل والإقامة على شاطئ الفرات للتأمل والتفكير ، ويتعرض لكثير من مخزبات الأقدار فإذا أبدى القلم والخير كوطن بالإيذاء والسجن ، وإذا أبدى المصارحة كانت المواقف غير سليمة ، وخلال ذلك يلجأ إلى وسائل غير مباشرة في معالجة التواء النماذج البشرية، فإذا وجد حاكما يحب الإطراء والثناء في بلاد بابل سلط عليه المتناظرين المعترفين الذين يلاحقونه ليل نهار بالثناء حتى يدرك أن لا لذة في دوام اللذة فيعود إلى طبيعته ، وإذا وجد حاكم جزيرة سرنديب في حيرة من اختيار خازن أمين لبيت المال ، قدم له نصيحة مبتكرة تتمثل في دعوة المرشحين إلى حفلة رقص داخل القصر ، ويدير ممرا صغيرا خلفت الأضواء قبل صلاة الرقص ويملؤه بالكوز والجواهر الثمينة وعندما يبدأ الرقص يلاحظ أن اثنين وستين مرشعا من بين ثلاثة وستين ، كان رقصهم ثقيلًا بسبب ما أخفوه في ملابسهم من جواهر سرقوها ، وأن واحدا فقط كان رشيقا لأنه كان آمينا فلم يهف في ملابسهم شيئا فوقع عليه الاختيار ، وهكذا امتدت مفامرات زاديج فأحبته زوجة ملك بابل ، ورحل إلى منف ، واستمانت به امرأة مصرية جميلة لينقذها من رجل هكك يضربها ، فلما دافع عنها هجم عليه الرجل فكاد أن يقتله ، ونجح زاديج في النهاية في قتله فإذا بالمرأة تتقلب صارخة وتطالب الناس بأن يقتلوا زاديج وتمتد مفامراته إلى جزيرة العرب التي يساق إليها رقيقا مع أحد التجار ، وإلى بلاد الهند التي يرى فيها نقاشا حادا بين الهندوس والصينيين والبابليين والمصريين القدماء حول عقائدهم الدينية المختلفة ، وإلى مكر التجار اليهود حيث يواجههم زاديج بحيل ذكية تشبه حول حيا في التراث العربي .

وعلى هذا النحو كانت زاديج نمطا لكثير من الشخصيات الشرقية المستلهمة في حل التساؤلات التي واجهت المفكرين والفلاسفة والروائيين في أوروبا في عصر التنوير . والله أعلم بكثير من الشخصيات الكثر التي على فوكتير فتصوير نفسه قصاصا شرقيا ، حتى في قصصه الغربية ، وكان في كثير من الأحيان يتمم شخصيته الراوي

المجهول " في حكايات ألف ليلة وليلة ، ويسهر على خطاه وخاصة في تحديد لون
الملاقة بين الحكاية ومؤلفها ، ولا شك أن هذه الملاقة تختلف في عمل مثل " ألف
ليلة وليلة " عن الملاقة التقليدية المعروفة فحينما وجدنا بين المؤلف وكتابه ، فدى
حين حرص التراث الأدبي والفكرى في الشرق والغرب على أن يربط ألرا ما باسم
مؤلفه أو أرسطو أو الملتقى أو شكسبير ، فقد انتطعت الملاقة في ألف ليلة وليلة
بين المؤلف والكتاب ، واكتسبت من خلال هذا بعدا سحريا بانتتمائها إلى مؤلف
وهى قديم أو بانتتمائها إلى كل الناس .

وقد حرص فولتير في كثير من الأحيان على أن يكسب قصصه هذا البعد ،
ويجعل نفسه كأنه مجرد " راو " أو مترجم لقصص " زانج " مطرح بين يدي " سالة
شعرية من الشاعر الفارسي سعدى في القرن التاسع الهجرى الخامس عشر
الميلادى يمدى خلالها إلى السلطنة قصة زانج ، وكان هذه الرسالة حلقة في
رواية قصة عريقة ترويها كل الأجيال وقد اختلفوا فولتير لمعيد روايتها فهو ليس
مؤلفها ، وإنما روايتها .

ويكرر الموقف نفسه في مدخل قصته الشهيرة " كانديد " التي كتبها سنة
١٧٥٩ فقد كتب في مقدمتها أيضا : إنها ترجمة لقصة ألمانية كتبها الدكتور رالف ،
مع الملحقات التي وجدت في جيب الدكتور حين توفي في مدينة مندان سنة ١٧٥٩ .
ولمست هذه العبارة إلا أحد الأتمة التي اقتبسها فولتير من الراوى الشرقى في
ألف ليلة ، وأعاد تشكيلها بما يتلاءم وعصره ؛ لأن شراح فولتير يؤكدون أن أفكار
كانديد " تعود أصولها إلى قصيدة " زلزال لشبونة " التي كتبها فولتير نفسه قبل
ذلك بأربع سنوات سنة ١٧٥٠ " وكانديد " التي ملكت واحدة من أشهر قصص فولتير
حكست في ثوب رواى شائق السخرية من الفلسفة التي كانت سائدة في عصره على
يد التساوسة ومن سائتهم من الفلاسفة والمتمثلة في عبارة لايبنتز " ليس في
الإمكان أبدع مما كان " . وقد تعرضت فلسفة التفاؤل هذه لمفارقات كثيرة على يد
" كانديد " الذى كان يعيش في قصر خاله البارون ، ولم تكن أم كانديد قد سمح لها
بالاقتران رسميا بوالده الفارس ؛ لأنه لم يستطع أن يعد من سلالة أكثر من واحد

وسميين جدا من الفرسان ، وكان الفيلسوف "بانجلوس" هو معلم القصر الذي يؤكد وجود العلاقة بين العلة والمعلول ؛ وقد حاول كانديد تطبيق هذه العلاقة مع الفتاة الجميلة "كونجوند" ابنة البارون الشاب التي كانت تحبه ويحبها ، فتبادلا قبلة مرسومة طرد على أثرها من القصر ، ولتمرض بعد الطرد لمغامرات ، فقد جند في جيش البلغار - ووجد نفسه يمارس القتل ويتمرض له دون سبب واضح ، وآلاف المحنود يقتلون بلا هدف ، وعندما تمكن من الهرب وكاد أن يهلك جوعا لجأ إلى أحد التماسوسة الذي يادر إلى سؤاله عن رأيه في المسيح الدجال قبل أن يعطيه طعنا ، ولما لم يجبه طرده دون أن يوجد عليه بالقمة ، ولجأ إلى رجل هولندي علمه صناعة النسيج ، والتقى بعد ذلك بمتسول مشوه الوجه اكتشف أنه الفيلسوف بانجلوس الذي علم منه أن البلغار هاجموا قصر البارون وقتلوا أهله جميعا وأن وجه الفيلسوف تشوه من مرض الزهري الذي أصابه من وصيفة في القصر كانت لها علاقة بتمسوس كان من قبل شقيقا لكونتيسة عجوزة التقطت المرض من كابتين في القهالة وظن كانديد أن الشيطان لابد أن يكون أصل هذه السلسلة التي كان ضحيتها الفيلسوف بانجلوس الذي كان مصرا على أن الخير والتفاضل هما الأصل في كل الأشياء .

ويرحل كانديد إلى لشبونة مع التاجر الهولندي بعد أن يقنعه بالحق بانجلوس في عمل كتابي عنده وتهمج ماضفة شديدة على السفينة فيكاد يفرق بانجلوس لولا ضغامة التاجر الهولندي الذي يضعه بنفسه في سبيل إنقاذ بانجلوس ومالين بهبطا برشونة مع بخار حرييد حتى تزول المدينة من الوجود أمام زلزال عنيف يروح ضحيته ثلاثون ألفا ، ويستمر بانجلوس مع ذلك في الدعوة إلى التساؤل ، ويجلمر بعصوته فلا ترضى عنه محاكم التفتيش التي كانت ترى أن الزلزال عقاب لأهل المدينة فتأمر بشتى الفيلسوف المتفائل ، ويكتشف كانديد بعد فترة أن حبيبته كاتجوند لم تمت في الهجوم البلغاري وإنما أهلتت في وأجوها ، وأن صنعة الفيلسوف بانجلوس لم يمت تماما في مشائق التفتيش وإنما ترك بين الحياة

والموت فأهلت ، فقرر السفر إلى أمريكا للبحث عن حبيبته وصطحب معه فيلسوفا متشائما هو "مارتن" الذي يرفع شعار : « ليس في الإمكان أسوأ مما كان » . ثم يعود إلى الهندية ، حيث يلتقي في أحد فنادقها بستة من الملوك المخلوعين من بينهم السلطان أحمد الثالث الذي خلعه ابن أخيه السلطان محمود من عرش تركيا ، وكذلك إمبراطور روسيا السابق ، وملك إنجلترا وملك بولندا وملك كورسيكا الذي أصبح مفلسا ويعلم أن حبيبته أسيرة في بلاد الترك ، فيرحل باحثا عنها وعن الحكمة ومعه فيلسوفان ، أحدهما متفائل والآخر متشائم ، ويشهد الجدل المنطقي والسياسي والاجتماعي بينهما ، ويجد ضالته من الحكمة أخيرا عند شيخ من دراويش الأتراك المسلمين يهتم بمنزوعته الصغيرة التي يرتاعها هو وأبنائه ويناته ويأكلون من خيرها ويكرمون به ضيوفهم ، ولا يملكون شيئا من أسماء الوزراء في استنبول ولا يتجادلون في المنطق أو الفلسفة أبدا .

إن الملامح الشرقية في أدب فولتير لا تكتف عند استلزام أساطير الشرق ، والتقنيات الفنية لمكافاته ، ولكنها تمتد أيضا إلى تاريخ الشرق ، كما حدث في روايته التي ترجمها إلى العربية جلال مطهر سنة ١٩٤٧ بعنوان أمير بابل (١) ، وقدمت مزيجها تاريخيا وأسطوريا من تاريخ مصر والهند وبابل والصين وتطالع الحياة في بلاط الملوك والأمراء ، وفرائب السحرة ومعجزات الأنبياء .

ولاشك أن المسرحية التي كتبها فولتير سنة ١٩٤٧ بعنوان "ماموميث" هي تحريف واضح ومقصود لاسم نبي الإسلام محمد ، مثلت هذه المسرحية أشد المواقف سطوئة واصطفا في التعامل مع تراث الشرق واتخاذ طريقة للتعبير عن فكرة فولتير المحورية وعدائه لرجال الدين المسيحي لمصره ، والهجوم عليهم من خلال رمز مواز ، وكما يقول المقاد : لم يشأ فولتير أن يهجم على سلطان رجال الدين في الغرب هجمة صريحة ، وكان يهجم عند كتابة تلك المسرحية أن يعلن إرغامه ولا يتعرض من جرائمها للمسخط والحرمان ، فالتخذ ذلك الأسلوب المنحرف ، ولم

(١) أمير بابل من فولتير ترجمة جلال مطهر ، مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٧ .

يكتسب لخصائص التاريخ ولا للأدب في الخطاب ، ونسب إلى النبي عليه السلام :
أمورا كان يريد أن ينسبها إلى الجامدين من رجال الدين في عصره . فلم يخف
قبحه على المارقين ولا من هؤلاء على التوائه وعلى ثقافته وريائه . وكان من هؤلاء
اللاكهن تالبيون ، في حديثه مع الشاعر الألماني جيته . فإنه أنكر تلك الصورة
الخشوعاء . وقال إنها لا تصنع على محمد ، إن محمدا لرجل عظيم ، ولا يجمل
تصوير المظلم بهذا الأسلوب ، ويضيف المقاد : إن كلام فولتير عند الرسول يعتبر
تموجا للصراحة المبرقة في الحملة على انصار الجمود . وقد كان كل كلام عن
الرسول من هذا القبيل يجمع بين الرياء والجهل بحقيقة الإسلام (١) .

ورأى المقاد يدخل في دائرة رد الفعل المعتدل إزاء مسرحية فولتير لدى
الكتاب العرب ، والذي يفسر جانبها من بطء حركة فولتير لدى عامة المثقفين
العرب . بالقياس إلى حركة أدباء فرنسيين آخرين من أمثال مونتيسكيو أو راسين أو
هكتور هيجو ممن لم تصطبغ كتاباتهم مع أحد الأركان الرئيسية في
القيم الدينية .

فهر أن هذا التعدد النسبي للدائرة التي تحركت فيها ترجمات فولتير إلى
العربية لم يمنع ترجماته من الوجود الحق المؤثر في مجالات مختلفة ولدى شرائح
متنوعة وأجيال متعاقبة من المفكرين والكتاب والأدباء العرب على امتداد أكثر من
قرن ونصف .

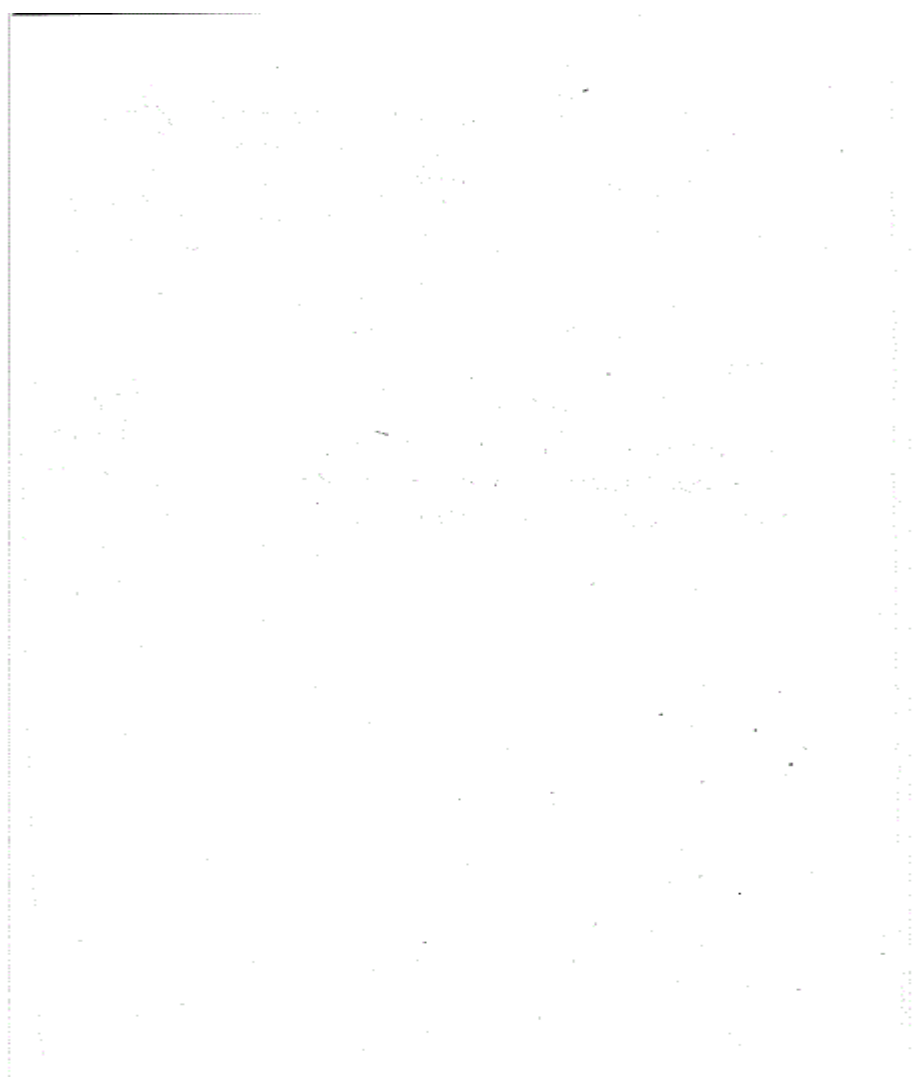
بل إن اسم فولتير أصبح رمزا لكثير من القيم ، مثل قيمة التسامح التي شاع
في التمهيد عنها عبارته المشهورة : « لا أشار كل أراكم ولكني مستعد أن أبذل
صوتي من أجل أن تعبر عنها وتحياتها بحرية » .

وأقترن كذلك بفكرة الرغبة في تحطيم القهود التي تحد من حرية الفكر
وتصناد على المفكرين أراهم أيا كانت النواحي التي تقف وراء هذه المضادة . كما

(١) هاشم محمد المقاد : الإسلام دعوة عالمية - ص ٢٧

أصبحت فكرة التتوير تجد مصاندها في الفكر الحديث راجعة إلى القرن الثامن عشر ، الذي كان يطلق عليه " عصر التتوير " ، والذي كان فولتير واحدا من أبرز أعلامه إلى جانب مونتيسكيو وديدرو وروسو ، ومن هذا المنطلق فلم يكف يترقب عقد زمني منذ أكثر من قرن ونصف من تقديم ترجمة جديدة لأحد أعمال فولتير إلى العربية ، بل إن بعض أعماله أعيدت ترجمتها إلى العربية أكثر من خمس مرات مثل رواية كانديد ورواية زانديج وبعضها الآخر مثل على مسارح الأقاليم في مصر منذ القرن التاسع عشر كما حدث مع رواية " ميروب " التي ترجمها القاضي محمد عفت بعنوان : " تسلية القلوب في مسرحية ميروب " ، ومثلتها جمعية روضة الأدب في التصوير سنة ١٨٨٩

ولم تتوقف رحلة فولتير مع القارئ العربي منذ أن أدخله رفاعة الطهطاوي تحت جبينه إلى الشرق ، واستمر حوار الفكر العربي مع معطيات فولتير تمثلا أو مناقشة أو قبولا أو تحفظا ، وأصبح تراثه في مجمله يشكل جزءا من النسيج الأساسي لشروعة رئيسية في الفكر العربي الحديث .



رباعيات الخيام

روح شرقية، تسري في الآداب العالمية

تنتمي رباعيات الخيام إلى روائع الأديب العالمي، وهي واحدة من الأعمال الشرقية الكبرى التي عرفت طريقها إلى معظم آداب العالم، واكتسبت في كل أدب مذاقاً خاصاً من خلال عدد هائل من الترجمات التي كان يحرم أصحابها غالباً على أن يتحرروا قليلاً من جاذبية قيود المقابلات الحرفية، لكي يصلوا إلى المدار التي ارتقى إليه الشاعر عمر الخيام ومن هناك يحاولون أن يتمثلوا جوهر دفا الروح الإنسانية الخالدة كما تمثلها، وأن ينقلوا إلى قارئ لغاتهم بعضاً من حُميا الخيام التي ما تلبث أن تسري في عروق كلماتهم.

كان الأديب الفارسي قد قدم للعالم الومضات الأولى لهذه الرباعيات في أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس للهجرة، في شكل شعر غنائي حائر يثير ألف سؤال وسؤال وكان قد قدم قبل ذلك بنحو قرنين أو يزيد عملاً قصصياً رائعاً، فُتِر له كذلك أن يجتاح العالم الوسيط والمعاصر حاملاً معه ألف حكاية وحكاية تروى في "ألف ليلة وليلة" من خلال صفحات الكتاب الفارسي "مزار أفسانة" الذي حمل قدراً من "الخزائن" الشائعة إلى الرواة العرب، فطوروها وقلبوها نحو ستة قرون، قبل أن تمتد على أيدي الرواة المصريين في شكل "ألف ليلة وليلة" في صياغتها الأخيرة في القرن السادس عشر الميلادي، وهي الصياغة التي اجتاحت ترجماتها آداب العالم، حاملة معها ألف حكاية وحكاية، كما ستحمل الرباعيات لاحقاً ألف سؤال وسؤال.

ولم تكن أداب العالم، وهي تتمتع بمذاق هذين العاملين القائمين من الأئمة الفارسي وهما يرصدان حيرة الروح الإنسانية شعراً، وخيالات هذه الروح نثراً، لم تكن هذه الأداب قد نسيت مذاق عمل ثالث كبير قدم من نفس دروب الحكمة الشرقية الهندية والفارسية والعربية وهو "كثيلة ودمنة" الذي لم يتوقف عند رصد روح الحيرة والأحلام والطموح والإحباط في روح الإنسان وعقله وإنما امتد إلى عالم الحيوان كي تتحرك الرموز على مرآته في أفق أكثر رحابة يتجاوز اختلاف لغات بني الإنسان، ويفتح المجال لما لا نهاية له من التأويلات والمتع التي تكاد تبلغ ألف متعة ومتعة.

ومن اتلفت للنظر أن ترى هالة كبيرة من الغموض المهييب، تحيط بمنابع هذه الأعمال الكبيرة، وصلتها بمولفها حتى كُنَّ للتاريخ يكاد أن يضل بالتسليم بنسبتها إلى مؤلف واحد بعينه، وأحياناً إلى جيل واحد بعينه، وكأنها نتاج للروح الإنسانية أكثر من كونها نتاجاً للعقيدة الفردية، "كثيلة ودمنة" أقدم هذه الآثار تمتد جذورها الأولى إلى اللغة السنسكريتية في الهند ممثلة في كتاب "البانجا تانتر" أو الحكايات الخمس الذي يتسبب لحكيم البراهمة للتقديم "بيديا" وهو شخصية نصف أسطورية نثر حكاياتها بين القرن الثالث قبل الميلاد منبعاً والقرن الثالث بعد الميلاد صياغة، ومع ذلك فكتابتها قد فقدت، بعد أن قيل إنه قد ترجم إلى الفارسية في عهد كسرى قوشروان على يد طبيبيه "برزويه" الذي فُتنت ترجمته كذلك، بعد أن نقلها إلى العربية عبد الله بن المقفع، حفيد بيديا الذي أصبح لها شرعاً لكتاب حمل اسمه واسم الأدب العربي معه إلى آفاق العالم، دون أن يُعلم على وجه التحديد ما الذي أضافته هذه الترجمة الرائعة إلى أصول بعينة ربما كلفت قُلَّ صفاً أو أكثر ذيولاً. وكذلك كان الشأن في أمر الكتاب النقي "هزار قصفه" الذي أشار المسعودي في القرن الرابع الهجري إلى أنه "حكايات باردة" ترجمت عن الفارسية دون

أن يشير إلى اسم المؤلف أو المترجم، وسوف تصبح حالة الغموض المتصلة بهذا الكتاب أشد، ويبقى للنص فيه مفتوحاً ينتقل من الحكايات المترجمة عن الفارسية إلى الحكايات البغدادية وليالي هارون الرشيد إلى الحكايات القاهرية، مع أبو حير وأبو صير ومعروف الإسكافي وغيرهما وعندما تغلق دائرة النص المفتوح، فإنه لن يكتب على النص اسم مؤلف أو مترجم بل سيتترك منسوباً للروح الإنسانية التي أبدعته ويكتفى له بأن يحيل عنوان "الف ليلة وليلة".^(١)

لما مظاهر حالة الغموض المهيمنة فيما يخص "رباعيات الخيام" فتتحقق على نحو قد يختلف قليلاً ولكنه يلتقي في كثير من النقاط مع الأكثرين السابقين، فنخصية "الخيام" شخصية تاريخية حقيقية عرفت باسم "غياث الدين أبو الفتح، عمر بن إبراهيم الخيام" المتوفى في القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي حوالي ١١٢٣م، لكن هذه الشخصية عرفت بالذوق والتفوق في كثير من ألوان المعارف والعلوم، ولم يكن الشعر في حقيقة هذه الألوان، وإنما يكاد أن يختفي من سيرته، ويحيى في بعض الأحيان، في ذيل المسيرة عرضاً أو تعريضاً، فلم يكن الخيام يُحسب من كبار شعراء الفرس كالفردوسي أو فرد الدين عطار أو جلال الدين رومي أو عبد الرحمن جامي أو غيرهم، وإنما كان يحسب من كبار الفلاسفة والفكرين والكيميائيين، وقد عُرف بأنه من أتباع تلاميذ الشيخ الرئيس ابن سينا، وأنه ربما يكون قد التقى بابي حامد الغزالي، وأنه كان من أبرز علماء الفلك والنجوم في عصره، وقد أنشأ له صديقه نظام الملك "رجل الدولة البارِع مرصداً فلكياً

(١) لمزيد من التفاصيل حول رحلة كلية دمنه وألف ليلة وليلة - انظر كتابنا: نظرية

الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي الفصل الثالث، والفصل السادس

* دار غريب - القاهرة ٢٠٠٢م.

كبيراً، استطاع من خلاله أن يضع التقويم الفارسي الجديد الذي ينسب إلى عصر السلطان ملكشاه ويحمل اسمه بدءاً من شهر مارس عام ١٠٧٩م، وأنه كان إلى جانب ذلك صاحب مؤلفات علمية شهيرة منها رسالة في الجبر والمقابلة كتبها باللغة العربية التي كان يكتب بها إلى جانب الفارسية إضافة إلى رسائل أخرى في المنساحة والمكعبات والعلوم الطبيعية وما وراء الطبيعة وعندما كان تلاميذه يعرفون به، كما فعل تلميذه الشاعر خواجه نظامي، كانوا يحفلونه في المرتبة العليا بين الفلكيين وأساطين العلم ويلقبونه بحجة الحق، أو يتحدثون عن ذكائه وقوة حفظه وبراعته في علوم الشريعة والفلسفة، ومن هنا أطلق عليه في عصره عدة ألقاب، منها "الإمام، والنسور، وفيلسوف العالم، وسيد حكماء المشرق والمغرب، وثلوا بن سيدنا، وعديم القرنين في علم النجوم والحكمة" إلى غير ذلك من الألقاب التي تلت في كتب البيهقي والقسطلقي والعماد الأصفهاني وغيرهم من مؤرخي الفرس والعرب.

كانت الإشارة إلى شعر عمر الخيام باللغة الفارسية أو العربية تأتي على أقلام المعرفين به، لكن في مرحلة تالية لصفاته العلمية الغالبة، فلم يؤثر عنه ديوان شعر مكتوب، وإنما أبيات متفرقة ولعل للعماد الأصفهاني صاحب كتاب "خريدة القصر"، والذي ألفه بعد نحو نصف قرن من وفاة عمر الخيام، لعله أول من أشار إلى الخيام شاعراً، بل وأورد له بعض أبيات كتبها من الشعر العربي مثل قوله:

إذا رخصت نفسي بمسود بكفة وحصلها بكتف نفسي وماعدي
لمنت تصاريف الحوادث كلها ففَنَ يا زماني موعدي أو موعدي

وحتى الذين كانوا يشيرون إلى كتابة هذا العالم الفلكي الرياضي لبعض الربايعات باللغة الفارسية، كانوا يدركون أن الكتابة على نظام "الربايعات" لا تدخل صاحبها في مصاف الشعراء الكبار، فقد كان ذلك الوزن شبيهاً - إلى

حد ما - من حيث القيمة الشعرية بوزن "الرجز" في القصيدة العربية، السذي يُترج الشعر الذي يكتب عليه في باب "الأرجز" لا في باب "القصائد" ومن هنا فإن الرباعيات كانت أقرب إلى تسجيل الخطورة في قالب مكثف محدود الحجم، ليست لديه فرصة الاسترسال، والنفس الملويل الملحمي، كما كان الشأن في الأعمال الكبيرة في الأدب الفارسي مثل "شاهنامه" وغيرها من الأعمال الشهيرة^(١)، ويبدو أن عصر الخيام بالفعل كان يكتب هذه الرباعيات أو الخواطر لنفسه على فترات متباعدة بعد كد العمل الفلسفي والرياضي والفكري، وأنه كان يحتفظ بمخطوطته للرباعيات قريبة منه، حيثما حل أو ارتحل، ولقد كان أمر هذه المخطوطة وارتحالها وقصدتها والبحث عنها والعثور عليها موضوعاً لعمل زواني جميل كتبه بالفرنسية أمين مطوف تحت عنوان "ممرقند" وترجمه إلى العربية الدكتور عفيف دمشقية عام ١٩٩١م^(٢)، ولقد ساعدت هذه الهالة من القموض المهيّب، في علاقة الخيام بالرباعيات على نسبة مثالت من الرباعيات التي لم يكتبها الخيام إليه، وعلى رسم صور له - من خلال ذلك - شديدة التناقض تنقل من قمة الصفاء والنصوف، إلى قمة الإلحاد والجحود مروراً بصور اللذة والخمر، والتشائم، والتفائل، والسمو والتكني، ولقد بذل العلماء المستشرقون والفرنسيون ابتداءً من القرن التاسع عشر على نحو خاص جهوداً مضنية، لحل مشكلات التناقض والانتحال وكشف القموض المهيّب في رباعيات الخيام.

(١) تم طبع رباعيات الخيام باللغة الفارسية للمرة الأولى في هذا عام ١٨٠٤م على يد المستشرق النمساوي ف: دومباي F. Dombay، وكانت شهرة الخيام العلمية قد سبقت شهرته الشعرية حتى إن كتبه في "الجبر" ترجم إلى اللغات الأوروبية عام ١٨٥٦م. قبل أن يترجم الرباعيات للمرة الأولى عام ١٨٥٩م.

هنالك ظاهرة أخرى لافتة للنظر، في مرحلة انتقال هذه الأعمال الأدبية الكبيرة من النطاق المحلي إلى النطاق العالمي، وقدرتها على التغلب على الحواجز الفاصلة بين اللغات والتي تحول في كثير من الأحيان، دون نقل الإحساس بجانب كبير من متعة النص من خلال الترجمة، ذلك أن الترجمة في مجالات مثل علوم الرياضيات والفيزياء وما شاكلها يمكن أن تتجح إلى حد كبير في توصيل رسالة بين لغتين مختلفتين، لكن الترجمة الأدبية والشعرية خاصة، غالباً ما تصطدم بمقبة "شكل المعنى" الذي يحمل مذاقاً خاصاً في كل لغة، ويشكل جانباً رئيسياً من متعة النص، فكيف تمكنت هذه الأعمال الكبرى من اجتياز هذه العقبة، وحقت من خلال الترجمة، نجاحاً باهراً جعلها تنصدر قوائم المطبوعات في اللغات التي ترجمت إليها؟ ولقد سئل بالفعل أحد الناشرين في لندن عن أكثر الكتب رواجاً بعد الكتاب المقدس، فأجاب دون تردد: رباعيات الخيام.⁽¹⁾

إننا يمكن أن نلاحظ أن ظاهرة "الترجمة الحرة" يمكن أن تقدم جانباً من الإجابة على هذه التساؤلات، فقد كان يقال في المثل الإيطالي: "إن المترجم والخائن وجهان لعملة واحدة" وكان يقال أيضاً: "إن الترجمة مثل المرأة يصعب أن تكون جميلة ووفية في وقت واحد" قسري رأي الإيطاليين، وعندما توجد بعض الاستثناءات، فإنها قد تؤكد القاعدة وبصرف النظر عما يقال، فإن التاريخ العملي لترجمات هذه الأعمال الكبيرة لافت للأنظار في هذا المجال، فكليلة ودمنة عرفت أكثر من سبعين ترجمة مباشرة أو غير مباشرة للأدب الوسيطة أو الحديثة، لكن أكثر الترجمات تأثيراً كانت تلك التي عقدت الصلة بين ابن المقفع ولافونتين، وهي صلة تمت على مرحلتين، الأولى في شكل ترجمة حرة من العربية إلى الفارسية قام بها حسين فايز

(1) Voir: Jawad. Hadid. Khayyam poète des - idées. Luqman - Magazine. N. 1 - 1998 - Paris.

كاشف في القرن الخامس عشر الميلادي، وحملت عنوان "أنوار سهيلي".
والثانية ترجمة حرة" كذلك من الفارسية إلى الفرنسية، قام بها دلود
الأصفهاني في النصف الأول من القرن السابع عشر ونقل خلالها ترجمة
كاشف إلى الفرنسية تحت عنوان "كتاب الأنوار أو مرشد الملوك" وهي
الترجمة الحرة التي وقعت في يد جون دي لافونتين" فأعجب بها واستفاد منها
في حكاياته على لسان الحيوانات "Les Fables".

إن نفس الظاهرة تكاد تتكرر مع "ألف ليلة وليلة" في مطلع القرن
الثامن عشر (١) حين يقوم "أنطون جالون" بنشر ترجمته الفرنسية لهذا العمل
الكبير فتلقى نجاحاً كبيراً في نقل متعة العمل للشرقي إلى القارئ الغربي من
خلال "فرنسة" تقتبس جوهر العمل وروحه، لكنها تهذب لنفسها بعض الحرية
في توسيع المدى أمام جناحي الترجمة الحرة لكي تستطيع للتخليق في فضاء
جديد ساعدها على الانتشار في كثير من أفاق اللغات الأخرى.

وما صنعه ترجمة أنطون جالون للفرنسي مع ألف ليلة وليلة في
أوائل القرن الثامن عشر، صنعه "فيتزجيرالد" الإنجليزي في أوائل النصف
الثاني من القرن التاسع عشر مع رباعيات الخيام.

كان الأديب الإنجليزي إدوارد جون بورسيل (١٨٠٩ - ١٨٨٣)
الذي اشتهر بلقب فيتزجيرالد، محباً للآداب الشرقية، وقد تعلم الفارسية،
وترجم منها قصة "سلامان وأسمال" لعبد الرحمن جامي ١٨٥٦، قبل أن
يشرع في ترجمة بعض الرباعيات التي حصل عليها لعمر الخيام (٢)، وكان
المستشرق "وليم كوفيل" قد عثر في مكتبة بودليان بأكسفورد في أواسط القرن

(١) نظرية الأدب المقارن: مرجع سابق، ص ١٨٢ وما بعدها.

(٢) انظر: برنارد ماثيول فاشر: نور الشرق، معاصرات أدبية: عصر الخيام. حياته
ورباعياته، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء ١٩٩٩م.

تتسع عشر على نسخة خطية بالفارسية لرباعيات الخيام، فنشر مقالاً حولها، ثم كتب إلى صديقه الشاعر والمصنف فيترجيرالد، عن هذه النسخة، وقدمها له، فأعجب بها وقرر أن يترجمها وكان الخيام قد اكتسب شهرته باعتباره عالم فلك ورياضيات، انطلاقاً من مؤلفاته العلمية التي كان يكتبها باللغة العربية، التي كانت لغة العلماء والمسلمين - عرباً أو غير عرب - في هذه الفترة، وبهذه اللغة أيضاً، كان يكتب بعض أشعاره التي نشرت إليها المراجع العربية، أما الرباعيات فهي تملكت خاصة، كان قد أثر كتابتها باللغة الفارسية ولم يكن يتحمس لإذاعتها ونشرها، ومن هنا فإن أول ما ترجم له إلى اللغات الأوروبية كان كتابه في "الجبر" وقد ترجم عام ١٨٥١م^(١)، وعندما أتم فيترجيرالد ترجمة مجموعة من الرباعيات المختارة عام ١٨٥٩ - والتي لم يشأ أن يكتب عليها اسمه مترجماً، وترك هذه المهمة لأصدقائه الذين أضافوه فيما بعد - لم يتحمس الناشر لها، ووفق لخدمهم بعد عناء على إصدار طبعة محدودة من مائتين وخمسين نسخة، ومع ذلك فلم يرج الكتاب إلا في أيدي أصدقاء المترجم القليلين الذين تلقوا نسخهم على سبيل الإهداء، وظلت بقية النسخ ركنة عدد الناشر حتى بعد أن خفض ثمنها من "شلن" إلى "بنس" واحد، ومات فيترجيرالد عام ١٨٨٣م، وترجمته لا تكاد تُعرف، غير أن الشاعر ألفريد فينسون أشاد عام ١٨٨٥م بهذه الترجمة الرائعة، وأهدى ديوانه إلى المترجم الذي كان قد رحل، وتخطفت الأيدي النسخ القليلة، وأعيدت طباعة الترجمة مرات عديدة، ومسرت موجات الإعجاب بها، في إنجلترا وأمريكا حتى بيعت إحدى النسخ بعد نحو خمسين عاماً من موت المترجم بنحو ثمانية آلاف دولار^(٢)، كما سرت كذلك موجة من ترجمة الرباعيات إلى اللغات الأخرى، انطلاقاً من ترجمة فيترجيرالد،

(1) Encyclopedie de L. ISLAM. Tome III. P. 1053 et Suivanites.

(2) انظر: د. يوسف بكار، الترجمات العربية لرباعيات الخيام ص ١٧. مركز الوثائق والدراسات الإسلامية - جامعة قطر ١٩٨٨م.

التي كان فيها قدر كبير من الحرية، سواء في الانتقاء، أو التعبير والتصوير، مع المحافظة على الروح الأساسية، حتى لقد قيل إن عمل فيترجيرالد لا يقل روعة عن عمل الخيام نفسه، ولمسوف نرى أن هذه الترجمة كانت مصدراً هاماً من مصادر تعرف اللغة العربية على رباعيات الخيام على امتداد الربع الأول من القرن العشرين. بل ومن أسباب شهرة الخيام شاعراً في اللغة الفارسية ذاتها التي كانت شهرة الخيام فيها تصب على مؤلفاته العلمية والفلكية والتي كتب معظمها بالعربية.

وقد عرفت الفرنسية بدورها اهتماماً مبكراً بترجمة رباعيات الخيام، وكان الإمبراطور نابليون الثالث هو الذي رغب في إصدار ترجمة للرباعيات، فتمها جون باتيست نيكولا عام ١٨٦٧م، وتوالت بعد ذلك ترجمات كثيرة للرباعيات إلى الفرنسية، أمثال ترجمة جون مارك برنار، وكلود أني وشارل جرولو وأرثر جي وغيرهم.^(١)

وفي خط مواز لحركة ترجمة الرباعيات في الأدب العالمية^(٢)، وجدت حركة واسعة لتمحيص النصوص المترجمة، وبيان مدى دقة اقتسابها إلى الخيام أو انتحالها عليه، وقد كان من أوائل الدراسات في هذا المجال، ما كتبه المستشرق جوفسكي Zukowsky عام ١٨٩٧، محاولاً تمحيص

(1) Voer Javad. HADIDI. Khayyam en France. Luqman xv. 2 – 1999.

(2) انتشرت ترجمة رباعيات الخيام في معظم اللغة الأوروبية، وإلى جانب ما أشرنا إليه من ترجمات، توجد ترجمات أخرى شهيرة مثل ترجمة وينفيلد إلى الإنجليزية ١٨٨٢م وترجمة هيرون إلى الإنجليزية ١٨٩٨م، وترجمة فون نسك إلى الألمانية عام ١٨٧٨م وكذلك ترجمة روزن إلى الألمانية عام ١٩٢٥م، وترجمة حسن داتش إلى التركية عام ١٩٢٧م إضافة إلى كثير من الترجمات إلى الإيطالية والروسية والدنمركية فضلاً عن الترجمات العربية التي سوف نفرد لها حديثاً خاصاً، ونظراً في الترجمات العالمية.

L. Encyclopedie de l' Islam op. at. P: 1053 et Suivane.

الرباعيات التي وردت في ترجمة نيكولا الفرنسية، والتي بلغ عددها ٤٦٤ رباعية، وقد استطاع أن يخرج منها ٨٢ رباعية رزها إلى شعراء آخرين من الفرس، وجاؤل التأمل في هذه الرباعيات المنتحلة من خلال تقسيمها إلى حقول معنوية، فوجد أن كثيراً منها يجمد للنزعة الأبيقورية (الميل إلى الانغماس في الملذات) أو النزعة التجديقية، وهي رباعيات كان ينسبها بعض المتصوفة أو أصحاب العلوم الدينية إلى الخيام الذي لم يكن بينه وبينهم وفاق من أجل تشويه صورته في أذهان الناس.

وقد تنبه إلى هذا، بعض مترجمي الرباعيات إلى العربية ولمسكوا عن ترجمة بعض ما ينسب إلى الخيام من رباعيات، يقول الأستاذ إبراهيم العريض^(١): لقد اقتصرنا.. على تلك الرباعيات التي تشهد على نفسها أنها للخيام لا سواه، وأعرضت عن الهزليات المدسومة في شعر الخيام، التي هي أبعد ما تكون عن روحه، وهي التي اعتر بها الصافي النجفي كثيراً في تعريبه مثل: نحن وإن جئنا إلى المسجد خاشعين، فما ذلك رغبة منافي للصلاة، وإنما كنا سرقنا من هنا سجادة، وقد عفاها القلي فعدنا كجاري عادتنا" أو مثل: "جئنا نفسي مرة إلى الصوم والصلاة، فقلت الحمد لله، ثم لي الفوز، ولكني أسفاً، فقد نقض وضوئي بنسمة، وبطل ضوئي بنصف جرة خمر".^(٢)

وقد تعددت اتجاهات تمحيص رباعيات الخيام لدى الدارسين الغربيين، فها هو المستشرق الألماني شلندر Schaefer، يذهب إلى أقصى درجات الشك، فيرى أنه ليست هناك رباعيات للخيام على الإطلاق، وينبغي

(١) رباعيات الخيام، ١٥٢ رباعية، ترجمة إبراهيم العريض - مكتبة الوطنية البحرين -

دار الفارابي، بيروت ١٩٨٤م.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤، ٣٥.

حذف لسمه من تاريخ الأديب الفارسي^(١)، ويعال وجهة نظره بعدة أدلة، منها، أنه لم تصلنا أية مخطوطات من عصر الخيام، وأقدم مخطوطة للرباعيات وهي التي اعتمد عليها فيترجيرالد، كتبت بعد ٣٠٠ سنة من وفاة الخيام الفلكي الرياضي، وأن عدد الرباعيات يتزايد في المخطوطات الحديثة بالقياس إلى القديمة مما يدل على تنامي الانتحال ولاشك أن وراء اختفاء كثير من آثار هذا العصر، الهجوم المغولي الذي دمر كثيراً من آثاره، غير أن آرثر كريستمن Arthur Christensen يقدم عام ١٩٢٧ تحليل آخر، يثبت من خلاله أن ١٢١ رباعية على الأقل، يمكن نسبتها إلى الخيام أما آرثر إيري Arberry، فقد اكتشف عام ١٩٥٠م مخطوطة قديمة للرباعيات تعود إلى ٦٥٨هـ - ١٢٥٦م وتحتوي على ١٧٢ رباعية ويقول روي المخطوطة إنه "اختارها" ومعنى ذلك أن العدد الأصلي يفوق ذلك الرقم ولم تكتشف هذه المخطوطة، حتى اكتشفت مخطوطة أخرى في إيران أقدم منها، تعود إلى ٦٠٤هـ - ١٢١٦م وتحتوي على ٢٥٢ رباعية.

لكن ظلت مشكلة التناقض الظاهري بين بعض الرباعيات وبعضها الآخر قائمة، حيث يقترب بعضها بالخيام من شواطئ الإيمان والمناجاة، في حين تدفعه بعض الرباعيات الأخرى إلى بحيرات اللذة والتجديف، لكن الفرنسي بيير سالي Pierre Saley وهو مثل الخيام، فلكي وعالم وأديب ينظر إلى الرباعيات من منظور آخر، فلا يرى فيها تناقضاً، وإنما يراها تعبيراً عن مراحل متعددة، متعاقبة أو متداخلة، مرت بها حياة جمر الخيام، وهو يقسم هذه المراحل إلى سبع مراحل هي^(٢):

١- الشاعر والإله، وهي مرحلة إيمانية سادت في بدايات حياته، وإليها تنسب

(١) Khayam en France p. 37.

(٢) Ibid. p. 39، وانظر كذلك محاولات المستشرق الألماني فليشر لتقسيم الرباعيات إلى ثلاث مراحل، صوفية، وفلسفية، وعقيدة، في كتابه الذي كتبه بالعربية. نور الشرق* مرجع سابق ص ١٩.

معظم الرباعيات.

٢- الحب وزموزه.

٣- وحدة الأديان، وفيها يتغنّى الخيام بالمسجد والكنيسة والبيعة، كما كان يفعل ابن عربي أو أبو العلاء المعري.

٤- مرحلة القلم واللوح، وهي مرحلة القضاء والقدر وإليها تنسب كثير من الرباعيات.

٥- مرحلة للتشاور العدمي.

٦- مرحلة للتأمل في الخلق والإبداع.

٧- المرحلة الفلكية والاهتمام بالنجوم.

٨- مرحلة الخمريات الخالدة.

٩- مرحلة للحلول والاتحاد.

وكانت هذه هي المرة الأولى التي يقف فيها أحد العلماء الدارسين أمام المراحل المختلفة لحياة الخيام وتعمّقاتها على رباعياته.

وإلى جانب موجات ترجمة الرباعيات ونقد النصوص وتمحيصها، سرت موجة أخرى من التأثير بها في إبداعات الأديباء الغربيين، ومن بين الأعمال التي تأثرت برباعيات الخيام ديوان الكاتب الفرنسي ألكسندر أرنو Alexandre Arnoux الذي نشره عام ١٩٤٣م بعنوان "مائة وسبع رباعيات" وظهر فيها بوضوح تأثره بفلسفة الموت والخلود، وموقف الإنسان أمام مظاهر الكون، ومقارنته بها على النحو الذي وردت به عند الخيام، ويتردد كثيراً في رباعياته مقولات خيامية مثل^(١): "في مواجهة الفناء يتساوى البحر العتيق الذي يزمجر، والإنسان للضعيف الذي يتحسر". أو قوله:

(١) Ibid. p. 40.

لقد خرجنا جميعاً من الأرض وإليها جميعاً نعود، ولسوف يطوينا للنسيان عما قريب، كأننا رحلنا منذ آلاف السنين (لقد تساوى في الثرى راحل، غداً وماضٍ من ألوف السنين) وقد يمر ذات يوم واحد أمام قبورنا، فيهمهم ببعض الكلمات العابرة أو قوله: "لينا منذ أن نفتح عيوننا على الحياة نبحث عن الموت دون أن ندري، حتى تمتد أياديهِ إلينا" وتشك حيرة أريو وثورته في بعض المراحل فيتساءل: لم كل هذا؟ ألم يكن في الإمكان وجود عالم أفضل من هذا العالم يستطيع الإنسان فيه أن يحس بلحظات أكثر سعادة؟ ثم تهدأ ثورته بعد حين فيقول: ربما ينبغي أن ننسى طرح السؤال: لماذا؟ لأن أحداً لا يستطيع الإجابة عليه، ولأنه يهدد بتعطيل سعادتنا ذاتها، ثم إن الموت لن ينتصر أبداً على خلود الروح، وسوف يأتي يوم تتطفي فيه الشمس، وتندك السماء، وتصير الأرض غباراً، ويمد الموت جناحه على كل شيء، لكن خلود الروح لن ينهزم أبداً.

إن تأثير الخيام يمتد كذلك في الأدب الفرنسي إلى صناع الحكايات الشعبية على ألسنة الحيوانات Les Fabulistes ومن هؤلاء الأخوة تارو Tharaud في المجموعة القصصية التي صدرت عنهم عام ١٩٤٣م بعنوان: "حكايات نوتردام" وهي تحكي عن حمار مؤدب مطيع كان يحرص على أن يمشي هادئاً حتى لا تسقط حملته المرتفعة من الأواني الفخارية الفارغة، لكنه يسمع أثناء سيره حوار الأواني وهي تتسائل فيما بينها: لماذا يقلل البشر من شأننا وإذا وصفوا إنساناً بالغباء شبهوه بالإناء الفارغ، فأجاب بعضهم: لأن الإنسان نفسه فارغ يملأ عقله وجوفه بأشياء مختلطة متنافرة، وتحدثت كاس ناعمة فأشارت إلى أن الإنسان لا يستطيع أن يحس بلحظات سروره إلا من خلالها هي وأخواتها، ومن خلائهن يتمكن المبدعون من بني البشر أن يصلوا إلى أجمل أسرار الحياة، ثم جرت مهمة بين الجميع: ما الفرق بين الخزف والخزاف؟ بين الإنسان والآنية؟ ألسنا جميعاً من الطين؟

وعلى نفس الطريقة الخيامية في محاربة نوازع الشر والغرور في الإنسان، يسير شاعر فرنسي آخر، هو "جون كوبس" Jean Kobs، في مجموعته "ورود الليل" Roses de La Nuit، التي يجعل ذرات التراب تتحدث فيها، وهي ترقب خطى قافلة بني الإنسان وهي تسير في صحراء العالم، وأفرادها يهتكون بالكتب والنجوم ليستريحوا من تعب الرحلة، لكن الواحة الوحيدة التي تقابلهم ويتمنون الراحة فيها، يكتشفون أنها واحة للموت، ويكتشفون أن الحياة حلم ينعكس في مرآة ليست إلا وهماء، وأن الإنسان يدور حول نفسه يبحث عن نفسه.

في عام ١٩٥٩م، احتفلت الأوساط الأدبية في العالم، بمرور قرن كامل على ظهور ترجمة فيترجيرالد لرباعيات الخيام، وأعطت هذه المناسبة قوة دفع جديدة للروح الخيامية في الأدب الغربية، ففي هذا العام قتم جيو دي سايكس Guillot de Saix وهو أحد كبار دارسي الأدب الفارسية في فرنسا، قتم من خلال كتبه: "إلى حديقة سعدى" تأملات في رباعيات الخيام ومحاكاة لها في مثل قوله:

لماذا جئت إلى هذا العالم؟ وإلى أين أمضي

لماذا يتوقف الربيع عن مواصلة الابتسام

لماذا تتخلق شفاهه الرقيقة المفعمة بالمعطر

لماذا بصمت المعتدليب الذي يخني لأعصان الشجر في أبريل

من أين كان قد جاء؟ وإلى أين هو واختفى؟ من يستطيع أن

يجيب؟

وفي هذا العام كذلك، قتم اميل ديزيرون Emil Desiron، وهو

مستشرق كان يحب العربية والفارسية، ترجمة جديدة لمختارات من رباعيات الخيام، وأهداها إلى فيترجيرالد، كما قتم كذلك "ميف جيرال" لودونتيديك

ترجمة Yeyes - Gerard le Daniec ترجمة فيترجيرالد التي كشفت للعالم عن وجه هذه الصفحة الشعرية الجميلة. وفي مطلع العقد السابع من القرن العشرين عام ١٩٦١م، قُدم للشاعر البرازيلي "كريستوفر كامارجو" ترجمة مزدوجة للرباعيات بالفرنسية والأسبانية، في طبعتين شاعت إحداهما في أمريكا اللاتينية، وشاعت الأخرى في فرنسا، وحمل الشاعر للترجمة عالمه الخاص وخلعها على العالم المحيط به، وقد حكي الشاعر في مقامة للترجمة، كيف أن قراءته لرباعيات الخيام، أحدثت انقلاباً في حياته وكيف أنه شعر من خلال الروح والجلد والقلب والأعصاب والدم، بعظمة القبض الشعرية لهذا العاشق العظيم الذي يفك طلاسم الحياة^(١)؛ وهو شديد الإعجاب بالرباعية الشهيرة التي يترجمها على هذا النحو:

للليل
كان قبلك موجوداً
والنهار أيضاً
كان قبل أن تجيء
وكان قبل أن أجيء
كانت الأفلاك حينئذ
تدور في مدارها
كانت تدور
بحثاً عن مدارها
وفي محبة رائعة

(1) Jawad Hadid. Op. cit p. 52.

للفضائل الكوكبية
كن حذراً يا صديقي
وتحسس خطاك
على ظهر هذه الأرض
فربما كان التراب
الذي تكوسه
ذلك التراب
ربما كان يوماً
جفتاً لميون حبيبته.

وإذا كان الشعر في أمريكا اللاتينية قد عرف ذلك اللون من الانبهار
بشاعرية الرباعيات، فلن شعراً لاثنين آخر، هو الشعر الإيطالي قد هبّت عليه
من قبل نسمة الرباعيات، وتأثر بها كثير من شعرائه، لعل من أبرزهم
الشاعر فينيزو كاردارييلي Vineenzo Cardarelli، الذي تألق في النصف
الأول من القرن العشرين وقد ولد ١٨٨٧م، ومات ١٩٥٩م، وأصدر عدة
دواوين تناثرت فيها قصائد متأثرة بعمر الخيام أو موجهة إليه منذ عام
١٩١٣م، وقد تصدر ديوانه الثالث الذي صدر عام ١٩٣٦م، قصيدة بعنوان
"إلى عمر الخيام" وقد أعاد إصدارها عام ١٩٤٢م بعد أن أضاف إليها كثيراً
من المقاطع، وجعلها في صدره ديوانه الرابع، ويقول في مطلع هذه
القصيدة:

"لها الخيام
عندما تسكرنا شمس الحدائق
في لحظات الصباح

في أيام الصيف
يكفي أن تكون لدينا الأوراق
قريبة من القم
(لكي نسطر ما يفيض عنه)
لقد ثملنا
وشربنا بعدك في كثير من الحانات
واحمرت حلوقنا من تبيذ الغرب
يا صديقي الفارسي الشجي
لكن لطفولة العذبة لفلسفتك
هي منحة عظيمة
لقد نظرت إلى العالم
من خلال الضباب والأبعاد الفلكية
واستطعت أن تثير فينا
فضولاً جوهرياً
لونت الحياة من خلاله
بألوان قرح
هذه الحياة التي لم تكن فيها
إلا أحد البائسين
لكنك طرحت السؤال ثل السؤال
واقترحت الحلول ثل الحلول
ومن خلال جسدك المضني

زمرت روحك الهادرة
ومن الغضب الغامض
نولت روعة النغم... من الإنسان
رحلت مرلوغاً مسلمات القدر
مقتنماً بأنك لا تعرفها
ومعتدلاً بأنك لا بد أن تبحث عنها
وحده هي الخمر الحقيقية المعققة
يا خيام

لما الأدب الروسية فقد افتتحت بدورها بربايعات الخيام منذ أواخر
القرن التاسع عشر وعلى امتداد القرن العشرين، كما يقول الناقد الروسي س.
ب: فيلونيكو.^(١)

وكانت الترجمة الأولى للربايعات، قد قدمها إلى الروسية فيلكو
Velicko عام ١٨٩٠م، وتوالت بعدها الترجمات التي اتخذت في معظم
الأحايين شكل الترجمات الشعرية، وتركزت الباب مفتوحاً لرؤية الشاعر
المترجم لكي تتمازج مع رؤية الشاعر المترجم عنه، ومن هنا فقد كانت هذه
الترجمات فرصة لكي يطرح الأدباء الروس أسئلتهم الكبرى في فترة
التحول في القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، وحملت لهم الربايعات
كثيراً من الأفكار والصور التي ساعدتهم على طرح أسئلة الإنسان عن نفسه
وعن الآخرين وعن الكون وعن ما وراء الطبيعة بل إن الشعراء الرمزيين
للروس في الربع الأول من القرن العشرين وجدوا عند الخيام - كما يقول
فيلونيكو - مستهبات كثيرة وولدت لديهم إحساساً بالحدائق. ومن تجليات

(1) S. B. Philonenko. Les R obai d' Omer Khayyam et leurs
Traductions russes Luqman. N. 1, - 2001 - 2002 Paris.

هذا الإحساس ما ظهر في ترجمة تخورزيفسكي Tchorzevski عام ١٩٢٨م، وقد صدرها بمقدمة أشار فيها إلى ما لسماء تشيباب وظلاله الرباعيات" وأخذ على فيتزجيرالد أنه وهو يترجم الرباعيات ركّز على "الاعتراقات الغنائية" الشيخ عجوز" ولم ينتبه إلى فورة الطزاجة والشباب وكان الشعراء الروس من أولئك من تنبّه إلى فلسفة الشكل في بناء الرباعيات ودلالاتها العميقة فقد لاحظوا أنها تجمع بين إيجاز الشكل وتركيز التفكير ووقفوا كثيراً أمام السمة الرياضية لمعمار الرباعيات، وهو المعمار الذي اعتبر اكتشافاً بالنسبة للشعراء الغربيين بصفة عامة، وحاولت دراسات كثيرة مثل دراسات هنري ماسي وغيره أن تقيم المقارنات بين بنية الرباعيات والفكر الرياضي والفلسفي لعمر الخيام، ومن هذه الفاحية فقد استقبلت الرباعيات على أنها هدايا شعري وتاملات فلسفية في وقت واحد.

لقد استعار الشعراء الروس في بدايات القرن العشرين أسئلة عصر الخيام لكي يعبروا من خلالها عن شكهم وحيرتهم واضطرابهم أمام أحداث القدر غير المفهومة، واستخدموا نفس صورة ورموز الطبيعة والخمر والجمال ومع أن الخيام كان فيلسوفاً وعالم رياضيات فإن صورته قللت من الجفاف واكتسبت فلسفة الشعر، فكانت نموذجاً للصورة العميقة الجميلة في آن واحد وبدت وكأنها نموذج لصورة الشاعر والرمّام ولهذا فقد تجاوز تأثير الخيام في الأدب الروسي دائرة الشعراء إلى دائرة الرسامين.

ولقد ظلت الرباعيات تشغل الأدب الروسي على امتداد القرن العشرين وتتلون مع الترجمات المتعددة، الأسئلة المتنوعة التي تتجدد من مرحلة إلى مرحلة، وهي في كل المراحل تجد رشفة عذبة في بحيرة الخيام. هكذا أثار الرمزيون تساؤلاتهم من خلال ترجمات شهيرة للرباعيات مثل ترجمة بالمونت Balmont وبرجسوف Brjusov، وهكذا وجد

المهاجرون الروس بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧م مؤلهم للكثير: "لماذا؟" يثار من خلاله ترجمة تخورزيفسكي للحدثيات للرباعيات، بل إن الرباعيات عرفت تأثيرها في الأدب الشعبية الروسية، كما حدث مع الأغاني الشعبية الأوكرانية في بدايات الربع الثاني من القرن العشرين.

وبصفة عامة فإن رباعيات الخيام، جعلت الأديب الروسي، وهو أديب حائر بين انتماءاته الغربية والشرقية، يفتح على لغة وصور وأفكار وشاعرية أكثر شرقية، وساعدته كما يقول فيلونيكو على أن يطوّر شاعريته في مواجهة العالم^(١)، كما أن المستشرقين الروس، كانوا من أوائل من فتحوا باب الحوار حول قضية الأصالة والانتحال في الرباعيات وقد كتب المستشرق تشوكوفسكي Chwkovsky عام ١٨٩٧م دراسة حول الرباعيات المنسوبة لعمر الخيام ورأي - وفقاً للمنهج التاريخي - أن ٨٢ رباعية منها مشكوك في نسبتها إليه ويمكن نسبتها إلى شعراء آخرين^(٢)، وقسمها إلى حقول معنوية تبرز فتحتها عليه من قبل أعدائه في عصره والمعصور اللاحقة عليه.

إن الفكرة التي التقطها الأديب الروسي وطوّرها عن "حدثيات" الرباعيات وقابليتها لأن تحمل أفكار التطور الهائلة التي عاشها القرن التاسع عشر والعشرون، لم تكن غائبة عن الأدب الأوروبية الأخرى، بل إنها في الواقع شكّلت مرتكزاً من مرتكزات النظرة الفرنسية التي اختلفت بدرجة أو بأخرى عن النظرة الإنجليزية للرباعيات والتي شكّلتها ترجمة فيتزجيرالد، أولى الترجمات العالمية لها، ومنذ ترجم قنصل فرنسا القديم في روسيا

(١) المرجع السابق ص ٤٦.

(٢) Voir: Ensy. Du L' Islam et voir auss Jaques Hure. Umar Khayyam au miroir de quelques interpretations modernes. Luqman x vii - 2000 - 2001 Paris.

وسفيرها في إيران جون باتيست نيكولا عام ١٨٦٧م أربعمئة وخمسة وعشرين رباعية للخيام، انطلاقاً من مخطوطة بمكتبة طهران، تنبّه الدارسون الفرنسيون إلى القيمة الفكرية الكبيرة لهذه الرباعيات، وكتب كبار الأندب والفلاسفة الفرنسيين يحتقون بهذا العمل الرائع، هكذا عبّر تيوفيل جوتييه Theophile Gautier في مقال نشره في ديسمبر عام ١٨٦٧م في جريدة المرشد العالمي Moniteur Universel بعنوان: "هل قرأت عمر الخيام؟" عن إعجابه الشديد بما تحفل الرباعيات من فكر جدلي سبق عصره بقرون وهكذا شاركه النظرة الممتشرق المشهور إرنست دي رينان في مقال له في "الجريدة الآسيوية" Le Journal Asiatique عام ١٨٦٨م، وظلت نظرة المفكرين والمترجمين الفرنسيين، في كثير من الأحيان، إلى الترجمة الإنجليزية الشهيرة لفيترجيرالد، قائمة على أنها ترجمة ناجحة شهيرة، تسببت دون شك في لفت نظر العالم إلى هذه الرباعيات، ولكنها في الوقت ذاته "غرّبت" نصاً شرقياً، ولقنته كثيراً من خصائصه الأصلية، وقد ظل الحوار حول هذه القضية متجدداً حتى العصر الحاضر، عندما صدرت عام ١٩٧٨م ترجمة فرنسية جديدة لرباعيات الخيام انطلاقاً من مخطوطة أكسفورد وكتب شارل جرولو Ch. Groleau في مقدمة الترجمة، يوجه النقد إلى فيترجيرالد ويتهمة بأنه غيّر من طبيعة روح هذا النص الفارسي، وأنتج بدلاً منه نصاً غريباً، وأصبح عمر الخيام في نص فيترجيرالد شبيهاً بالشعراء الأوروبيين من أمثال هن، وسوينبر، وبونلير، بل إنه أصبح - كما يقول جرولو - لُحاً لهاملت. (١)

إن جذور الاختلاف التسمي بين النظرتين الفرنسية والإنجليزية، جاءت من هذا القدر الكبير من المعرفة بالحياة الفارسية الذي أتيح لمترجم

(1) Jaques Hure op. cit. p. 12.

الرباعيات الأولى إلى الفرنسية، جون باتيلست نيكولا من خلال إجادته
للعنصرية وعمله سفيراً لفرنسا في إيران، وهو قدر أتاح له أن يفهم معنى
التصوف ويشكك معاني رموز الخمر والجمال ومن هنا ظهر الخيام في
ترجمته صوفياً على عكس فينرجيرالد الذي أظهر الخيام فيلسوفاً لم يجد شفاء
لألامه الميتافيزيقية إلا في الخمر والحب^(١)، وهي النظرة التي تأثر بها
مستشرقون أوروبيون آخرون، ناقشهم نيكولا في مقدمة ترجمته من أمثال
المستشرق النمساوي فون هامير الذي كان ينجح إلى نظرة فينرجيرالد.

• • •

بدت رحلة رباعيات خيام ترجمة إلى اللغة العربية المعاصرة
متأخرة بضعة عقود عن نظائرها في الأدب الغربي.

ولم تكد العربية في القرون التي تلت الخيام، تعرف من ترجمات
رباعياته شيئاً فيما عدا ترجمة لرباعية واحدة، قام بها فارسي من أصفهان
في القرن السابع الهجري هو محمد بن إسحاق بن مظهر، المعروف بنظام
الدين الأصفهاني والذي كان قاضياً لأصفهان وشاعراً يكتب القصائد في مدح
ال خليفة المستنصر العباسي، ولم يكن معجباً بالرباعيات ولا راضياً عنها، وقد
أورد ترجمة لرباعية واحدة في معرض نقضها وأورد عليها بأربع رباعيات
من تأليفه ورباعية الخيام المترجمة هي^(٢):

الصانع إذ أحسن في التركيب

لم يخرج نظمه عن القترتيب؟

إن ساء فمن أحق بالتشريب

لو أحسن ما الحكمة في التشريب؟

(١) Jawad Hadidi. Op. cit. P. 37.

(٢) انظر: د. يوسف بكار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام، ص ٣٤ وما بعدها.

وفيما عدا هذه المحاولة، صمت الأدب العربي لكثير من ستة قرون، فلم يعرف عن رباعيات الخيام شيئاً، وإن كان اسم عمر الخيام نفسه يتكرر بين المشهورين من علماء الحضارة العربية الإسلامية لأن أكثر مؤلفاته في الفلك والرياضيات والفلسفة كتبت بالعربية، ونشر بها قليل من شعره كما نشرنا من قبل.

وعندما استأنف الأدب العربي الحديث في مطلع القرن العشرين الانتقلت إلى رباعيات الخيام، كان متأثراً بأصداء اهتمامات الأدب الغربية بالرباعيات وترجمتها إليها، وخاصة لترجمة الإنجليزية لفيتزجيرالد التي تأثرت بها حركة ترجمة الرباعيات إلى العربية كثيراً، خاصة في الربع الأول من القرن العشرين، وربما كانت مقدمة وديع البستاني لترجمته للشعرية للرباعيات التي ظهرت عام ١٩١٢م معبرة عن هذا الانبهار الذي لحاط بالأدباء العرب من جراء الاهتمام الغربي الكبير بالرباعيات، يقول البستاني (١): "وإذا أردت الإلماع إلى غرام الإنكليز والأمريكان برباعيات الخيام، إن لم أقل ولو غمهم وهيامهم فيها، وإكرامهم لها، وإعجابهم بها، فحسبي أن أخبر بما شهدته ورأيتُه وعرفته بنفسِي أثناء إقامتي مدة وجيزة في لندن... دخلت مكتبة المتحف الإنكليزي... وتناولت برنامجها وفتحت اسم عمر الخيام فعددت مائة وثلاثة وخمسين كتاباً، بعضها طبعات مختلفة من ترجمة فيتزجيرالد مزخرفة وغير مزخرفة، ومصورة وغير مصورة، ومشروحة وغير مشروحة، والبعض الآخر ترجمات متنوعة لأدباء مختلفين هذه شعرية، وأخرى نثرية، وهذه منقولة بتصرف وتلك بدون تصرف، وهذه

(١) رباعيات عمر الخيام، للفلكي الشاعر الفيلسوف الفارسي - معربة نظماً بقلم وديع البستاني عربي، إنكليزي، فرنسي، ألماني، فارسي، أردي، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر - بيروت ص ٢٤.

مترجمة عن النسخة الأوسلية وتلك عن النسخة للكلكتية .. الخ. ثم يصيف في
فقرة لاحقة: أسماء بعض العمرين الذي قرأ نثرهم وشعرهم واستعان بهم في
درس عمر ورباعياته: "فمنهم إدوارد هرون آلن، وإدوارد برون، ونيكلسن،
وشيرازي، وهوينفلد، ونمارتر، وميكارت، وهنري فرنان، ونيقولاس،
ولوران نابلد، وجارمان دي نسي، ومميز جي، ومميز بورين" فضلاً عن
فيتزجرالد الذي يعتبره محور المحاور، وإذا كان هذا هو الشأن عند شاعر
لبناني مثل وديع اليستاني في العقد الثاني من القرن العشرين، فإننا نجد نفس
نقطة الانطلاق عند شاعر بحريني في العقد الرابع هو إبراهيم العريض،
ومع أن العريض قدم ترجمته علم ١٩٣٣م في نهاية المطاف عن الفارسية
التي كان يجيدها فإنه يعترف أن بداية إعجابه بالرباعيات كان من خلال
قراءته لترجمة فيتزجرالد، يقول العريض في بداية مقدمته للترجمة (١):
"كان أول اطلاعي على معاني الخيام الفلمنية، لما كنت تلميذاً في الهند ناشئاً
وذلك من خلال ترجمة فيتزجرالد الشهيرة، فقد كنت أترجم بأبياتها شغفاً في
خلواتي، حتى لأذكر أنني ما كنت في إنشاده أبلغ (أحياناً معينة) حتى تهطل
دموعي وأجهش، لما كان يغممني من شعور ببطلان الحياة ويتولاني من
حسرة على زوال الآثار".

ولقد كثرت ترجمات رباعيات الخيام إلى العربية وتنوعت، وقد
استطاع الدكتور بكار أن يحصي خمناً وخمسين ترجمة لاثنتين وخمسين
مترجماً من بينهم ١٩ مصرياً و١٥ عراقياً وخمسة لبنانيين ويتوزع الباقيون
على الأردن وسوريا وفلسطين والبحرين والسعودية والمغرب، ويعود ما
يقرب من ثلث هذه الترجمات إلى الترجمة الإنجليزية لفيتزجرالد، على حين

(١) رباعيات الخيام (١٥٢ رباعية) ترجمة إبراهيم العريض المكتبة الوطنية وفروعها -
البحرين عام ١٩٨٤م.

تبدأ موجة الترجمات التي تعود إلى الفارسية مباشرة بالترجمة الشعرية الجميلة لأحمد رامي عام ١٩٢٤م، وتتزايد هذه الموجة بعد ذلك خاصة مع الشعراء والأدباء العراقيين من أمثال جميل صدقي الزهاوي وأحمد الصافي النجفي، وأحمد حامد الصراف وطالب الحيدري وعبد الحق فاضل ومهدي جاسم حتى تبلغ الترجمات عن الفارسية مباشرة نحو إحدى وعشرين ترجمة، وهناك ترجمات كانت تتم من خلال لغات أخرى وبسيطة مثل التركية والإيطالية. وكما تنوعت مصادر الترجمة في الرباعيات تنوعت الأشكال الفنية التي تجلت فيها للترجمة، وكان من الطبيعي أن يحتل الشعر باللوانه المختلفة مركز الصدارة حيث جاء أكثر من ثلاثين ترجمة في ثوب شعري، سواء كان ذلك من خلال الترجمة الشعرية المباشرة، أو النظم الشعري لترجمة نثرية سابقة. أو الترجمة من خلال شعر التفعيلة ودخل هذا التنوع للشعري، تنوع آخر من حيث مدى الالتزام بالبحر الشعري، وعدد الأبيات في كل مقطع شعري، وهو العدد الذي من خلاله نشأ مصطلح "الرباعية" في الأصل، ومدى الالتزام بالقافية الموحدة أو التنوع فيها، فترجمة عيسى اسكندر المعلوف عام ١٩٠٤م، لست رباعيات جاءت موحدة قافية في شكل ثنائيات أو ثلاثيات، ونوع فيها بين محور الكامل والوافر والرميل. أما البستاني الذي ترجم ثمانين رباعية فقد اختار لها قالب السباعيات من بحر الخفيف مع تطرير في القوافي يقترب به من نظام الموشحات، وقد أطلق بالفعل مصطلح "الموشحة" على الأناشيد الرئيسية في ترجمته.

وقد تابع عبد الرحمن شكري في الرباعيات الثلاث عشرة التي ترجمها، تابع البستاني في اختياره لبحر الخفيف، ولكنه ارتضى لكل رباعية قافية موحدة.

أما محمد السباعي، الذي يعد أول من تجاوز المائة رباعية في

ترجماته الشعرية عام ١٩١٧م، فقد اختار قالباً شعرياً طريفاً، تمثل في "فن
المخمسات" على بحر الرمل، فجاءت كل رباعية من خمسة أشطر على هذا
النحو:

قل قوم أعطنا دنيا نصيباً حبذا الدنيا لمشتاق حبيبها
وقربى قل للأخري طلبوا ضلة للمرء وملو عاجلاً

من نعيم لسراب ذي خداع

أما أحمد رامي الذي قُتِمَ عام ١٩٢٤م، أول ترجمة مباشرة عن
الأدب الفارسي، اختار من خلالها مائة وثمانين وستين رباعية، فقد شكَّلت
ترجمته منعطفاً هاماً، في اتجاه ترجمة الرباعيات. فمع أن رامي قد بدأت
صلته بالرباعيات في مرحلة مبكرة عندما قرأ للترجمة الشعرية لوديع
اليمستاني، وأعجب بها، وسعى إلى قراءة للنص الإنجليزي في مرحلة لاحقة
فازداد إعجاباً، لكنه ظل يتطلع إلى التعرف على النص في لغته الأولى،
الفارسية، لغة الخيام نفسه، ومن المصادفات للالفة للنظر أن يتم إيجاد رامي
إلى باريس، لدراسة اللغة الفارسية في مدرسة اللغات الشرقية هناك، ويتاح
له من ثم، تعلم الفارسية والاطلاع على الترجمات الفرنسية للرباعيات بدءاً
من ترجمة جون باتيست نيكولا، والواقع أنه بهذا الاطلاع، قد أتيح له
التعرف على وجهة النظر الفرنسية في تأويل الخيام والتي تنتظر إليه على أنه
متصوف* وتفسر خمرياته وتساؤلاته وشكوكه، تأويلاً رمزياً في هذا الاتجاه،
وهي نظرة تقبل التأويل الإنجليزي الذي اختارته ترجمة فيتجرالد، والتي
ظهر الخيام من خلالها فيلسوفاً شاكاً حائراً، لا يجد إلا في قنينة الخمر ملجأ
من حيرته.

ولقد اختار رامي التأويل الفرنسي، ودعمه بالعودة إلى الأصل
الفارسي الذي لم تكن تتم العودة إليه في الترجمات العربية السابقة، وهو

يقول في مقدمة ترجمته "وجدت نسخة رباعيات الخيام التي قام بنشرها عام ١٨٦٧م المستشرق الفرنسي ديغولا عن نسخة طهران، فانقطعت لقراءتها، وتوفرت على درسها، حتى إذا انتهيت منها، دار بخلدي أن أنقلها عن الفارسية إلى الشعر العربي، في رباعيات كما نظمها الخيام، وشجعتني على ذلك لفتقار اللغة العربية في ذلك العهد، إلى هذه الرباعيات منقولة عن الفارسية".^(١)

ولاشك أن بعض الملابس التي لاحظت بترجمة رامى للرباعيات، قد ساعدت على شدة التحامه بها وتمثله لها، ومن هذه الملابس ما أشار إليه رامى في المقدمة من تلقية نبأ وفاة شقيقه محمود، وهو في غربته في باريس قبيل شروعه في ترجمة النص يقول: "فاستمدت من حزني عليه، قوة على تصوير آلام الخيام، وظهر لعيني بطلان الحياة التي نعسى عليها في رباعياته، فحسبته وأنا أترجم، أنظم رباعيات جديدة، لودعها حزني على أخي الراحل، في نظرة للشباب، وأصير نفسي، بقرضها، على فقده".^(٢)

ولقد أثر رامى من ناحية البناء الشعري أن يحافظ للرباعيات على سميتها العددية الأولى، فصاغ الرباعيات المائة والثمانمائة والستين التي اختارها، في شكل القالب الرباعي، فجعل كل ولادة، أربعة أشطر من بحر السريع، وجعل لكل رباعية قافية موحدة يلتقي فيها الأبيات الأول والثاني، والرابع، وينفرد الثالث بقافية خاصة، وهو نظام يسمى في علم العروض، بنظام الرباعي الأعرج مثل:

لا تشغل ليل باليماني الزمان

(١) أحمد رامى: رباعيات الخيام - مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٥م.

(٢) المرجع السابق.

ولا بأت العيش قبل الأول
واغنم من الحاضر لذاته
فليس في طبع الليالي الأمان

ولاشك أن جوانب القوة في الانتقاء من خلال الرجوع إلى الأصل،
مع الإمام بوجهات النظر المختلفة في الأدب العالمية حول تأويله، مضافاً
إليها شدة الالتحام بالنص وتمثله، والتركيز على جوانب الحيرة الخلاقة،
وتأملات العشق والجمال، والمناجاة الإلهية، لاشك أن هذه الجوانب جميعاً
أضيف إليها ما تفرّد به النص من اختيار سيّد الغناء العربي في القرن
العشرين أم كلثوم، لترجمة رامي، في لحن أمتع ملايين المستمعين العرب،
وعشاق الغناء العربي، عقوداً طويلة، وهو قابل بخلوده الفني لأن يستمعهم
عقوداً أطول وأطول، لأنه يستجيب لكثير من خفقات القلب الإنساني،
ويجانب مع لشواقه وضراعاته:

أولى بهذا القلب أن يخفقا
وفي ضلّ للحب أن يحرقا
ما أضيق اليوم الذي مرّ بي
من غير أن أهوى ولن أضيقا

• • •

وكم توالى الليل بعد النهار
وطال بالأنجم هذا المدار
فامش الهويّنا إن هذا للثرى
من أعين ساحرة الاحورار

•

يا عالم الأسرار علم اليقين
يا كاشف الضر عن الناسين
يا قابل الأعذار فنتنا إلى
ظلك فاقبل توبة التائبين

• • •

إن لم تكن أغلصت في طاعتك
فإنني أطمع في رحمتك
وإنما يشفع لي أنني
قد عشت لا أشرك في وحدتك

• • • •

اكتسبت ترجمة أحمد رمي هدم المكانة المتميزة لاتصالها المباشر
بالأصل الفارسي ولمعالجة المترجم للرباعيات معالجة فكرية ووجدانية،
ولسمو المستوى الشعري لرمي الذي كان يعد في طائفة كبار الشعراء
الفنانيين في العصر.

والحق أن معظم الشعراء البارزين في العالم العربي قد ساهموا
بطريقة أو أخرى في تقديم ترجمات جزئية أو كلية للرباعيات^(١)، بدءاً من
ترجمة رباعية واحدة على يد العقاد إلى ترجمة مائة وثلاثين رباعية على يد
جميل صنقي الزهاوي، وصولاً إلى ثلاثمائة وولحد وخمسين رباعية على يد
أحمد الصافي النجفي أو ثلاثمائة وإحدى وثلاثين رباعية على يد عبد الحق
فاضل مروراً بأعداد متفاوتة عند أحمد زكي أبو شادي وعلمو بحيري

(١) لمزيد من التفاصيل، تراجع الدراسة الوافية للدكتور يوسف بكار، حول الترجمات
العربية لرباعية الخيام، وقد سجلت الإشارة إليها.

وإبراهيم المازني ومصطفى النمل ومحمد المباعي وغيرهم من مشاهير الشعراء العرب في القرن العشرين.

ولم يكن نصيب النثر العربي بأقل حظاً في ترجمة الرباعيات التي كانت تترجم أحياناً على يد المترجم الواحد، مرتين، إحداهما نثرية والأخرى شعرية، كما حدث مع جميل صدقي الزهاوي، أو مصطفى وهبي التل أو أن تكون الترجمة النثرية أصلاً لترجمة شعرية على يد مترجم آخر، كما حدث مع ترجمة أحمد حامد الصراف النثرية التي ترجمها شعراً محمد الهاشمي البغدادي وقد تكون الترجمة النثرية على يد بعض الأدباء الأكاديميين كما كان الشأن في ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال لثلاث وعشرين رباعية في مختاراته من الأديب الفارسي.

ولم تقتصر ترجمة الرباعيات على الشعر والنثر في اللغة الفصحى، بل ترجمت إلى الشعر العامي في مصر ولبنان والعراق، كما هو الشأن في ترجمة حسين مظلوم رياض إلى العامية المصرية وعباس الترجمان إلى العامية العراقية وأرثر ضو إلى العامية اللبنانية.

وعكساً تمكن هذا العمل الشعري الفارسي أن يصحو بعد غفوة امتدت نحو ثمانية قرون لكي يحتاج أدب العالم في شرقه وغربه مؤكداً أن روح الأعمال الخالدة تستعصي دوماً على الفناء.

**من تأثير الأدب الفرنسي على نشأة الرواية العربية
روايتا زينب الهيكل وجولي لروسو
دراسة مقارنة**



روايتا زوينب، هيكل و جولى ، لروسو

(دراسة مقارنة)

أياً كان المنهج الذى يتبعه دارس الأدب المقارن فى رصد تأثير الآداب الأوربية عامة والأدب الفرنسى خاصة على نشأة الأجناس الحديثة فى الأدب العربى المعاصر فإنه سيجد أهمية كبيرة للقاء الفكرى الذى تم بين الفيلسوف الروائى والكتيب المسرحى والشاعر الفرنسى جان جاك روسو (1712 - 1778) والروائى والمؤرخ والكتيب المصرى محمد حسين هيكل (1888 - 1956) .

همعرفة هيكل للجهودى لروسو تملن من نفسها فى كتاباته منه وترجماته له . ومع أن أسماء كثير من الكتاب الأوربيين ترد فى كتابات هيكل ، ومع أنه خصص لبعضهم مثل بتهوفن وتينى وشكسبير وشلى قصولا فى التعريف بهم ^(١) ، فإن جان جاك روسو قد خصص له هيكل كتابا بأكمله للحدث عن حياته وكتبه ^(٢) وهو يملن فى مقال له وجهه إلى صديقه الدكتور طه حسين أنه يجد فى طبع ما كتبه عن روسو متعة حقيقية ^(٣) . وفى هذا الكتاب يختار هيكل حين يمرض فى الجزء الثانى لكتب روسو أن يبدأ بروايته « جولى أو هلويز الجديدة » ويخصص لها نحو أربعين صفحة يفت فيها أمام أحداثها المرتبة ونهج صاحبها فى كتاباتها وطريقة التأمل الفلسفى والاهتمام بتصوير الطبيعة ودقائق مشاعر المصين لديه ^(٤) . وكل ذلك

(١) انظر تراجم مصرية وفريية لمحمد حسين هيكل ، الطبعة الثالثة ١٩٥٤ .

(٢) جان روسو ، حياته وكتبه ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ .

(٣) فى أوقات الفراغ من ١٩٦٦ . وانظر ترجمته للنس د . طه وادى . الدكتور محمد حسين هيكل ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٢ .

(٤) انظر جان جاك روسو ، ١٧٩٠ - ٢١٧ .

يدل على قراءة هيكل الواقعية الحقيقية لهذا العمل الروائي من أعمال روسو (بالإضافة إلى أعماله الأخرى التي عرضها أو أشار لها في مؤلفاته) .

لقد كان بدء الاتصال الحقيقي بين الأديب الشاب هيكل وأعمال روسو خلال فترة البعثة التي قضها هيكل في باريس بدءاً من عام ١٩٠٩ ، وفي نفس هذه الفترة الزمنية بدأ هيكل سنة ١٩١٠ يكتب « زينب مناظر وأخلاق ريفية » التي سيصدر لها أن تظهر للوجود في سنة ١٩١٤ بتوقيع : مصري فلاح ، لكن تكون - كما يرى معظم النقاد - أول رواية بالمعنى الفني الحقيقي في الأدب العربي ، ولكن يولد معها هذا الجنس الذي يقدّر له اليوم بعد نحو ثلاثة أرباع القرن من ظهوره أن يناهض منافسة حقيقية، الجنس الأدب العربي الذي عاش وحده تقريباً أكثر من خمسة عشر قرناً ، وهو الشعر ، وأن يصل إلى التعبير عن كثير من جوانب الحياة التي هلكت مهملات من قبل .

مهلاذ رواية زينب ومهلاذ الجنس الروائي العربي معها خلال فترة الاتصال الفكري الحقيقي، بين روسو وهيكل، يطرح في الدراسات المقارنة سؤالاً حول المدى الذي يمكن أن تكون قد تأثرت به الرواية المصرية في مهلاذها بالأدب الفرنسي .

ولقد يبدو السؤال ذا مغزى خاص فيما يتصل بهيكل الذي لم تكن الفرنسية لغته الأجنبية الأولى ، فلقد كان يجيد الإنجليزية ويقرأ فيها بناء على نصيحة استأذنه أحمد لطفى السيد ^(١) ، بل ويفكر بعد الذهاب إلى باريس ومقابلة الصمغويات الأولى في تعلم الفرنسية أن يغير اتجاه دراسته إلى « لندن ، حيث اللغة التي يجيدها لولا نصيحة من لطفى السيد بالترتيب ، لكن هيكل ما إن يدرس الفرنسية حتى يصرّف أنه وجد فيها شيئاً مختلفاً ، ويقول : « فلما أكبت على دراسة تلك اللغة وأدائها رأيت فيها غير ما رأيت من قبل في الآداب الإنكليزية وفي الآداب العربية ، رأيت سلاسة وسهولة وسهلاً ، ورأيت مع هذا كله قصداً ودقة في التعبير

(١) مذكرات في السياسة المصرية : هيكل ، ج ١ ، ص ٣٤ .

والوصف وبساطة هي العبارة لا تواتى إلا الذين يحبون ما يرون التعبير عنه أكثر من
حيهم الفاظ مباراتهم^(١) . وفي هذا المناخ من الإحجاب بالأدب الفرنسي والحنين
إلى الوطن البعيد يكتب هيكل « زيتب » دون أن يخفى تأثره العام في كتابتها بهذا
الأدب الجديد : « كتبت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أفتأ أعيذ
أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله فيعاولنى
للوطن حنين شبه صدوية لدامة لا تغلو من حنان ولا تغلو من لوعة ، وكنت ولوها
يومئذ بالأدب الفرنسي أشد ولع . واختلط في نفسي ولمن بهذا الأدب الجديد
عيني بعيني العظيم إلى وطنى وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما في النفس من
فيكرات لأماكن ووحدات وصور مصرية ، وبعد محاولات ظهر كثيرة انطلقت أكتب
« زيتب »^(٢) .

إن هيكل من خلال هذا الاعتراف المجمل يؤكد هذا النهار الذى ساد عند
الأدباء المصريين في مطلع القرن العشرين من النزوع إلى التأثر بالأدب الفرنسي
- أكثر من الأدب الإنجليزي - في إكتساب الأدب المرن بأجناس جديدة أو مذاقات
جديدة : أحمد شوقي في المسرح الشعبي وقصص الحيوان ، وحافظ إبراهيم في
ترجمات شكسبير هيجو ، والمنفلوطي في قصصه القصص الفرنسي ، وكما يقول
يحيى حقي « بالرغم من أن بعض روائع الأدب الإنجليزي كانت قد ترجمت إلى
العربية إلا أن الأدب الفرنسي كان منبع القصة عندنا ... فالمزاج المصري في
ذلك العهد كان لا يحس بالغربة إذا اتصل بفرنسا كما يحس بها إذا اتصل بإنجلترا ،
وهذا من أثر تقارب التيارات الثقافية بين الشعوب في حوض البحر الأبيض^(٣) .

لكن هذا التأثر المجمل للأدب الفرنسي على هيكل وميلاد الرواية العربية ،
يحتاج إلى خطوة أخرى لمحاولة الوصول إلى التأثير « المحدد » بين كاتب وكاتب أو
الأكثر تحديدا بين عمل وعمل . وفي مجال التأثير المحدد فإن هيكل ينتمى إلى

(١) مقدمة : زيتب . ص ١٠ . دار المعارف ، ١٩٧٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٣) يحيى حقي : فجر القصة المصرية ١٩٧٥ ، ص ٢٢ ، ٢٤ .

ساعداً حين اختار جان جاك روسو لكي يظهر اهتمامه وإعجابه به أكثر من
 أما في مجال التأثير الأكثر تعديداً فإن كثيراً من الدلائل تشير إلى احتسار
 يكون هيكل في روايته « زينة » قد اتبع نموذج جان جاك روسو في رواية « هلويز
 الجديدة Julie ou La Nouvelle Heloise » ولقد أشار إلى هذا الاحتمال من قبل
 المستشرق الفرنسي هنري بريس سنة ١٩٥٥ في مقدمة كتابه عن الأدب العربي
 والإسلامي . ولكن أشارته كانت سريعة وعابرة لم تزد على هذه العبارات : « في عام
 ١٩١٤ أصدر محمد حسين هيكل « زينة رواية عن الحياة الروائية في ألمانيا ،
 ويبدو فيها تكثر برواية هلويز الجديدة لجان جاك روسو ^(١) » على أن هنري بريس
 قد عاد مرة أخرى لطرق هذا الموضوع في مقال نشره بمجلة كلية الآداب والعلوم
 الإنسانية في جامعة الجزائر عام ١٩٥٩ ، وخصصه للرواية العربية في الثلث الأول
 من القرن العشرين ^(٢) من المنطوق وهيكل . ومع أن المقال أكثر بالتأكيد
 اتصالاً من الإشارة العابرة التي حظيت بها هذه القضية عنده من قبل ، فإن اهتمام
 بريس بمرض تفاصيل حياة هيكل وأعماله الأخرى ووقائع أحداث قصة زينة في
 نصف مقال يجعل قضية المقارنة بين الروايتين تحتاج إلى مزيد من المعالجة ، وهي
 معالجة لا تهدف بطبيعة الحال إلى إثبات لون من « السرقات الأدبية » بقدر ما
 تهدف إلى محاولة الإسهام في تفسير كثير من القضايا النقدية التي قد تظل
 غامضة في غيبة الدراسات المقارنة .

إن رواية روسو « جولي أو هلويز الجديدة » التي كتبت في القرن الثامن
 عشر ، تمتد بحدودها إلى التراث المائتي والديني في أوروبا في القرن الحادي
 عشر حيث كانت تعيش شخصية « هلويز » الفتاة التي كانت تتلمذ على يد
 الفيلسوف والمفكر الديني أبيلاز Abelard كامن كنيسة نوتردام دي باريس . ولقد
 وقع الحب المحرم بين الكاهن وتلميذته وتزوجها سرا وأنجبت طفلاً وعلم خالها

(١) Henri PERES. Littérature arabe & L'Islam Par L'Europe Alger 1955. P. X.

(٢) Le roman arabe dans Le Premier tiers-dix : al - Manfalut et Hayat . Annales de
 L'Institut d'Etudes d'Etudes Orientales . 1959 .

القس فولبير Fulber فطارد هذا الحب وانسحب أيبالار إلى النير، وليست هلويز مسوح الرهينة و ظلت رسائل الحب تتبادل بينهما على الرغم من اداة المجامع الكنسية في القرن الثاني عشر لهما، وانتقلت قصتهما إلى الفنون والآداب الشعبية في المصور الوسطى وكان يشيع استخدامها فيما عرف بروايات الوردة Romande la Rose في هذه الفترة (1).

« هلويز » إذن عند روسو هي رمز الحب المتسامي المحروم الذي تخفيه رسائل الماطفة، وهو بناء على هذا الهيكل العام يختار « جولي » بطلته روايته التي يدعوها كذلك « هلويز الجديدة » ويجعلها تحب معلمها سان پرو St Proeus حبا لا يتحقق من خلاله اجتماع شملهما وتذكيه أيضا رسائل الحب ، وروسو يختار للرواية عنوانا مزدوجا « جولي أو هلويز الجديدة » وهيكل أيضا يختار للرواية عنوانا مزدوجا : « زينب مناظر وأخلاق ديفية » والتقابل لهما ناتجا فقط من ازدواجية العنوان في كليهما ولكن من أن الجزء الأول من العنوانين يمثل اسم امرأة هي بطلته الرواية ، جولي هناك وزينب هنا . ولعل هيكل هنا قد وقع تحت تأثير ازدواجية العنوان دون أن ينتبه إلى الفروق الدقيقة بين الروايتين . فإذا صح رواية روسو يصلح أن تكون فيها الشخصية النسائية هي التي تقوم بالبطلية وذلك ناتج من أنها محور الحدث الرئيسي ، فجولي عند روسو تحب معلمها وتجبر على الزواج من السيد دي فولمار فتتمثل لرأى أبيها وتصر على القيام بوظيفتها كزوجة وأم دون أن تمتطيع أن تنسى حبها الأول ، ويكون حبيبها قد سافر بعيدا لكي يساعد ذلك على النسيان ، وتعتزف الزوجة لزوجها بالحب القديم وتدفع الشهامة الزوج فيستضيف العاشق القديم لكي يقيم عنده في منزله تأكيداً على ثقته في زوجته وفي صديقه معا . وتماهى جولي من جديد محنة الحب والوفاء . وفي هذه الأثناء يصيبها مرض جلدي من جراء محاولتها إنقاذ طفل لها كاد يفرق ويمجى ذلك

(1) Voir P. x. la littérature du Siecle Philoso - Phique V. A. Saminier Paris 1943. PP. 81 et suivantes .

المرض بنهايتها^(١) . الشخصية النسائية هنا شخصية جولي دي أنونج تستحق دور البطولة في الرواية فهي المحور الثابت الذي يتغير عليه سان برو العاشق المعلم ودي هولمار الزوج الطيب والأنسة كبير أبنه المم المساعدة والبارون دي أنونج الأب الصارم و هي في كل ذلك عقل ايجابي مفكر يتدخل في رسم الأحداث وتوجيهها . أما « زينب » هيكل فليست الشخصية الأولى في روايته ، وإنما الشخصية المحورية في العمل هي شخصية حامد ، فهو الذي يمثل التوزع في المشاعر بين عزيزة ابنة عمه التي تنشأ معه منذ الصغر وتحجب عنه في بداية سن المراهقة ، وبين زينب العاملة في حقول والد حامد والتي يميل إليها حامد ميلا جسديا وتميل هي بقلبيها إلى إبراهيم رئيس العمال ، ويقتدر لعزيزة أن تتزوج من غير من تحب وتختفى من الرواية وتجبر زينب على الزواج من حسن وهو الزوج الطيب الذي يذكر بنموذج دي هولمار ، وأن تظل مع ذلك تحب إبراهيم الذي قدر له بدوره أن يسافر إلى السودان مجتهدا وأن تحزن زينب عليه ويصحبها المرض فللموت . الشخصية المحورية هنا التي تتبادل الحوار والحدث مع معظم الشخصيات هي شخصية حامد الذي تربطه علاقات بعزيزة وزينب وإبراهيم وحسن ومعظم الشخصيات الثانوية في الرواية - بل إن بعض النقاد يذهب إلى أن حامد هو هيكل نفسه ، وأن الرواية لون من روايات الترجمة الذاتية^(٢) ومع ذلك فإن التأثر ببروسو الذي اختار جولي أو هلويز الجديدة بطله يدفع هيكل إلى أن يختار بدوره جولي المصرية أو زينب بطله لروايته . وإذا سمعنا لأتقينا أن تبالغ قليلا في درجة هذا التأثر فقد تنقبت أمام اسم « زينب » وسر اختياره بدلا من فاطمة أو عائشة أو سمعاد مثلا .. وقد يكون اللازم البعيد عند هيكل قد ربط بين كلمتي « هلويز » و « زينب » حيث هذا الاشتراك في حرفي النهاية في الاسم الفرنسي (الياء والزاي) وحرفي البداية في الاسم العربي (الزاي والياء) ، وإذا تصورنا اختلاف طريقة الكتابة من اليمين إلى

(١) Voir Rausson. Jolie ou la nouvelle Héloïse Paris. 1967 . Flammarion .

(٢) انظر على سبيل المثال :

د . طه وادي : محمد حسين هيكل ، ص ٢٦ وما بعدها .

اليسار ومن اليسار إلى اليمين فلنأخذ في الواقع نجد أن موضع الحرفين ثابت في الاسمين العربي والفرنسي . على أن المقارنة بين العنوانين لا تقف عند هذا الحد ، فالواقع أن العنوان المزدوج الذي اشتهرت به رواية روسو (جولي أو هلويز الجديدة) يتصل طرفاه باسم البعثة فقط ويؤكد جذورها في التراث المسيحي على حين أن العنوان المزدوج عند هيكل (زينب مناظر وأخلاق ريفية) يشير إلى عنصر آخر هو المنصر المكنى الذي تدور فيه الأحداث وهو الريف الذي يمثل بعدا رئيسيا في روايتي روسو وهيكل، ويبدو أن هيكل متأثر أيضا في إثبات المنصر المكنى في عنوان الرواية بروسو ، فالعنوان الأصلي الذي صدرت به رواية روسو عام ١٧٦١ هو « جولي أو هلويز الجديدة : رسائل لعاشقين يعيشان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب Julie ou La Nouvelle Heloise Lettres de deux amants habitants d'une Petite Ville au pied des Alpes .

وسواء كان المكان سفوح الألب أو ريف مصرى فالهدف الأساسي هو إيجاد قصة ريفية تدور أحداثها بعيدا عن المدينة .

هناك قضية أخرى يدور حولها النقاش في عنوان رواية زينب ونسبتها إلى مؤلفها باللقب المتخفى قبل نسبتها إليه بالاسم المبرح وقد تساعد الدراسة المقارنة على إيجاد تفسير لها : نشر هيكل روايته للمرة الأولى دون أن يوقع عليها باسمه واكتفى بالتوقيع بلقب « مصري فلاح، وفسر هو جزءا من إخفاء اسمه في المقدمة : « عدت إلى مصر في منتصف عام ١٩١٢ ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة بدأت أتردد في النشر وكنت كلما مضت الشهور في عملي الجديد ازدادت خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصى على اسم المحامى ، لكن حين لهذه المرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي ... واكتفيت بوضع كلمتي « مصري فلاح، بدلا من اسمي (١) » .

(١) زينب ، المقدمة ص ٧ .

إن هيكل الذي عاد ليعمل بالمحاماة وبالسياسة ويعلم بمكان قيادي في "تجتمع كان يمتد أن كتابة رواية عن الحب عمل" غير جاد، وأنه لا يليق باسمه أن يوضع عليه ويكنى وضع اللقب الذي يحفظ بهه وبين العمل مسافة ويحفظ عليه سمعته كمفكر وكاتب سياسي لا كراوئي يتحدث عن الحب، ومع الاعتراف بوجود دوافع خاصة عند هيكل وراء هذا الموقف فإنه كان متأثراً بموقف ممائل لروسو في هلويز الجديدة، لقد كتب روسو روايته وهو على مشارف الخمسين وكانت قد تكونت شهرته مفكراً وفيلسوفاً وسياسياً فرنسياً، ومن هذه المكانة الجادة المهيبة يدخل إلى عالم الرواية مصادفة كما يقول في اعترافاته (١).

ويجد نفسه وهو يوقع على رواية الحب في موقف ممائل لموقف هيكل من بعده، وهو يقرر أيضاً أن يحفظ مسافة بين اسمه وبين عنوان الرواية ولكنه يحفظها على طريقة مفكر فرنسي في القرن الثامن عشر، فهو لا يحجب اسمه ولكنه يضيف إليه لقباً ذا مغزى فهو يكتب على خلاف الطبيعة الأولى "جان جاك روسو: مواطن من جنيف Citoyen de Geneve"، وهو ينجح حواراً في مقدمة الطيف الثانية حول سر اختيار هذا اللقب حين يطرح سؤالاً موجهاً إلى روسو: "على رأس رواية في الحب يجد المرء الكلمات: جان جاك روسو مواطن من جنيف ويجهب روسو: مواطن من جنيف؟ ليس الأمر كذلك، ولكنني لا أريد أن أمس إطلاقاً اسم وطني إنني لا أضعه إلا على كتابات اعتقد أنني أستطيع أن أشرفه بها،^(٢) إن عبارتي "مواطن من جنيف" و "مصري فلاح"، هما القناعان اللذان أراد أن يحفظ بهما الكاتبان - كل على طريقته - مسافة بين رجل السياسة الجاد وكاتب روايات الحب. وإذا كان الموقف أكثر ملامة لروسو الفيلسوف ذي المكانة الشهيرة فإن تسويغه عند هيكل يمكن أن يفهم في ضوء هذا التأثير من ناحية وفي ضوء الميلاد الخجول لجنس أدبي جديد هو الرواية من ناحية أخرى.

(1) Confesions Livrelx .

(2) Joulie au la Nouvelle Heloise : Introduction par Michel Faunay : P. XIV .

كان المصير الذي كتب فيه روسو ذواته عصر إنتاج روائى ، فقد ظهرت ما بين عامى ١٧٤٠ و ١٧٦٠ فى فرنسا مثبات الروايات ومع هذا فإن رواية «هلويز الجديدة» ظهرت وكأنها جنس روائى جديد حتى لقد طبعت فى القرن الثامن عشر وحده أكثر من خمسين طبعة ، مع أن أكثر الروايات نجاحا فى هذا العصر لم تزد على أربع طبعات (١) وحتى أن المكتبات كانت تؤجرها للقراء لمدة ساعات محددة حتى تستطيع أن تضى بطلب القراء لها . وكان جزء من الجدة فى فن روسو هو البساطة ووصف الطبيعة والاعتماد على أحداث قليلة وتأملات كثيرة حولها ، ومن هذه الزاوية فإن الفن الروائى هنا يقابل فن الرواية التاريخية أو التاريخ فقط حيث توجد أحداث كثيرة وتأملات قليلة وإذا أضفنا إلى هذه الخطوط الماسة السمة الرئيسية للتكثيف الروائى عند روسو نجد أنها تكمن فى اللجوء إلى الرسائل كوسيلة رئيسية لنقل المواقف ووصف الطبيعة وطرح التأملات الفلسفية والسياسية والدينية والاجتماعية .

من هذه الناحية تتلقى «زينب» أيضا مع «هلويز الجديدة» هيكل يعتمد فى جزء من روايته على فن الرسالة ، لكن فى الوقت الذى تلاحظ فيه أن هذه الوسيلة جاءت طبيعية عند روسو حيث تم العب فى «ساحة الدرس» بين الأستاذ والتلميذ ، والنشاط الرئيسى لهما فى الأصل هو الكتابة ، ومن هنا فالرسائل هى امتداد لهذا النشاط ولكن بطريقة أخرى ، ترى أن «هيكل» يواجه صعوبة فى خلق «منح» الكتابة بين المحبين ، فمزينة ريفية تنشأ فى جو لم تكن فيه الفتاة تتلقى تعليمها وحامد ليس معلمها ، ويحاول هيكل التمهيد لهذا المناخ عندما يذكر أن «عزيزة علمها أبواها القراءة والكتابة إلى أن بلغت الماشرة من عمرها وابتدأت حوالى الرابعة عشرة تقرأ روايات كانت تقع تحت يدها ... وكانت تعاني فى ذلك بعض الصعوبة (٢)» ومع أن عزيزة على هذا القدر المتواضع من الثقافة فإنها تبدو فى

(١) La littérature du Siècle . op. cit . P. 84 .

(٢) زينب ، ص ٢٧ .

بعض الرسائل التي كتبها صاحبة فكر وفلسفة أشبه بهلويز القارئة المثقفة ، لكنها في بعض الأحيان تبدو أيضا أشبه بهلويز المسيحية حين تقول في إحدى رسائلها : « إنها الخطيئة أن تعب من ذهب بها أهلها للدير ولسنا أقل تبتلا من هاتيك الراهبات وإن كنا أقل عبادة » أو أن تردد النيرة المسيحية - التي يمكن أن تأتي على لسان هلويز - في أن حواء هي سبب الخطيئة : « إن للشيطان الذي وسوس لحواء لملصانا على نفس بناتها ^(١) » أما حامد الذي يقابل عند هيكل سان برو عند روسو ويتطرق على لسان المؤلف في الروايتين فإنه يبالغ أحيانا في الثثرة عند هيكل وتبلغ إحدى رسائله لوالده خمس عشرة صفحة كاملة ^(٢) وإذا كان طول الرسائل عند روسو يشفع له ثراء التأمل الشاعر والفلسفي في ذاته وفي الفكر في كثير من الأحيان ، فإنه قد يقصر عن هذا المستوى أحيانا في رواية زينب ، على أن هيكل ينجح في استغلال تكتيك « الرسالة » في هدف جانبي آخر في روايته ، فهو يتخذ وسيلة ليررب البطل من مسرح الأحداث ، فعندما تغلق الأبواب في وجه حامد يمد زواج محبوبته يكتب رسالة لأمله ويهرب ، ويهذه الوسيلة يطلب منه المؤلف أن يختنق من القصة ، وكما يقول يحيى حتى : « لم أر مؤلفا يقطع دابر البطل هكذا كما فعل هيكل ^(٣) » . ولقد ظل هيكل « محتفظا بتكتيك الرسائل حتى ينسحب عليه قصته الثانية » هكذا خلقت « والتي كتبها في أواخر حياته » .

كما حملت زينب بعض الملامح المسيحية من نظيرتها « جولي » فقد حمل حامد أيضا بعض الملامح المسيحية من نظيره سان برو فهو في لحظة من لحظات الضيق يقرر أن يذهب إلى الشيخ مسعود أحد مشايخ الطرق الصوفية الذين يلمون بالقوية في بعض المواسم ، وأن « يعترف » أمامه بحكايات حبه ونزواته . ويعد أن يسمح الشيخ منه بحكاياته مفصلة لا يزيد على أن يمد له يده ليقبلها ^(٤) . وهذا

(١) السابق ، ص ٢٠٠ .

(٢) انظر زينب ، ص ٢٤٨ - ٢٦٤ .

(٣) فجر القصة المصرية ، ص ٥٢ .

(٤) زينب ص ٢٤٤ وما بعدها .

الملمح في شخصية حامد قادم من المناخ الشام الذي رسم فيه روسو شخصية العاشق المسيحي ومفهوم الخطيئة عنده ودور « الاعتراف » في التلهير وطلب الغفران ، وهو موقف يختلف بداهة عن المناخ الإسلامي الذي تدور فيه شخصيات هيكل. ومن اللافت للتأطر أن الاعتراف في رواية روسو يجرى على لسان « جولى في مرض موتها »⁽¹⁾ على حين يتحول هذا الاعتراف فيأتى عند هيكل على لسان حامد ولعل في هذا مؤشرا آخر إلى أن الشخصية الرئيسية التي تتحمل عبء الأحداث عند هيكل والتي كانت تستحق البطولة هي شخصية حامد .

إلى جانب استخدام الرسائل عند روسو كان يوجد الاعتماد على وصف الطبيعة كبعد رئيسي من أبعاد الرواية ، فوصف المناظر الساحرة لجبال سويسرا ووديان فرنسا وبحيرة جنيف وجمال الريف وهدوئه كان من المقدمات الرئيسية لميلاد الحركة الرومانتيكية في أوروبا ، ولقد وجدت كثير من وقفات روسو أمام الطبيعة في « هلويز الجنيبة » أصداها في كتابات مدام دي ستايل وجورج صاندر وشاتوبريان ولامارتين ، وقصيدة لامارتين الشهيرة في البحيرة تمتد جذورها إلى وصف بحيرة جنيف عند روسو في هلويز الجنيبة⁽²⁾ هذا الملح نجد أيضا بشكل خاصة رئيسية في قصة زينب ، فهيكل عندما كتب قصته في باريس وجنيف مواطن روسو كان يحكم إغلاق نوافذ حجرته في الصباح - كما يقول - لئلا يتسرب إليه ضوء المدن الأوربية من حوله ، وليعيش بخياله في الريف المصري. ولقد نجح هيكل حقيقة في رسم صور رومانسية لهذا الريف على اختلاف ساعات الليل والنهار وتعاقب فصول العام ومواسم الزرع والحصاد وأنس الليالي المقمرة ووحشة الليالي المظلمة⁽³⁾ ونجح في ربط المواطن الوليدة بزهرات القطن ومواعيد القرام بأشجار الحقل ولحظات التأمل الحزينة بسطح القرن ، وقد عاب بعض النقاد على

(1) Voir, Julie Reusseau troisieme . Partie .

(2) Voir Histoire de la litterature francaise ch - M der Granges .

(3) انظر على سبيل المثال :

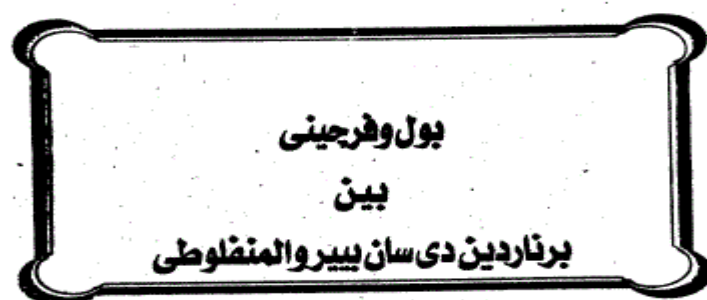
صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ٣٦ ، ١٠٨ ، ١٢٥ من رواية زينب .

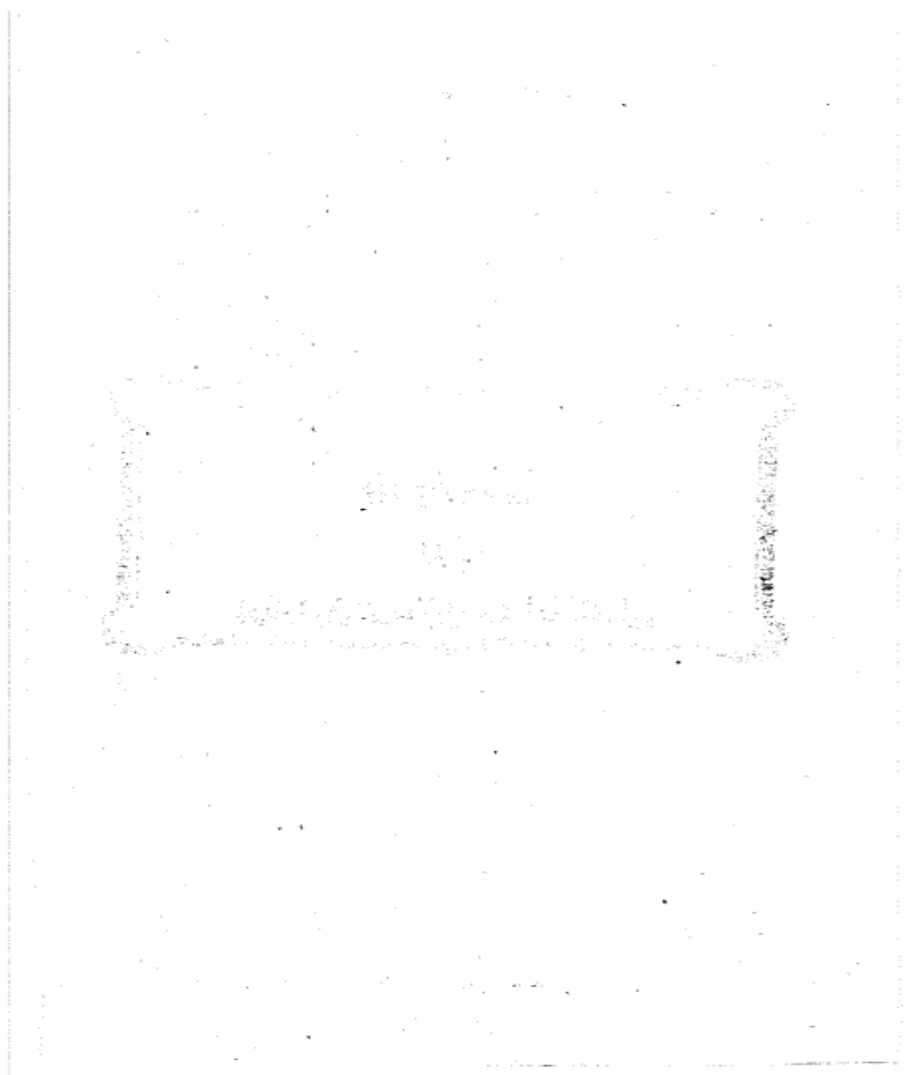
هيكل أنه يس وصف الطبيعة بين أحداث القصة دسا مفتعلا وهي تهمة باطله
فلمست الطبيعة في قصة هيكل عنصرا ثانويا كل عمله أن يعرض مشاعر
أشخاصها بل هي عنصر قائم بذاته يلعب فيها الوصف الدور الأول (١) . ولعل
المقارنة بين روسو وهيكل توضح جذور هذا العنصر وسر تركيز رواية زينب عليه ،
كما أنها تفتح الباب لتساؤلات حول دور الريادة الرومانتيكية التي يمكن أن يكون قد
أدائها هذا العمل الروائي في الأدب العربي والذي تكشفنا كثرة في فترات لاحقة
سواء في الشعر أو في الرواية .

إن « زينب و هلويز الجديدة » لا تكتفيان فقط في الالتقاء حول الخطوط
العامة ووسائل التكنيك الروائية ، ولكنهما تلتقيان كثيرا في الحلول التي يجدها
المؤلف للمشاكل الروائية ، والسمة الغالبة علي هذه الحلول هي « الهرب » والابتعاد
سواء من خلال الرحلة أو الموت ، فإذا كان سان برى بعد زواج « جولي » لا يجد
أمامه حلا إلا الابتعاد عن مسرح الأحداث إلى باريس ، فإن إبراهيم بدوره يسافر
إلى السودان في رحلة عسكرية ولا يعود منها ، أما حامد فهو يؤثر الاختفاء بعيدا
بمحفش حبه ويترك رسالة يفتنى منها اسم المكان الذي يلجأ إليه ، وإذا كانت أم
« هلويز الجديدة » عندما تقرأ رسائل الحب التي كانت ابنتها تحتفظ بها من سان
برى بعد زواجها وتعلم مدى الحزن الذي تسببه ابنتها فهيصبها بدورها الحزن
فالمريض بالموت ، وإذا كانت حياة جولي نفسها تنتهي بالمرض الذي يصبها وهي
تحاول انتقاذ ابنتها من الماء فتصوت بدورها ، فإن فشل الزواج من المحب أيضا
وانقطاع الأمل يؤدي بزوينب إلى مرض خطير يقبض الموت .

مكتع التوصل إلى آخر تلتقي فيه الروائتان ، هو أن الماشقة المحرومة تواجه في
كثير من أزمنة طيبا وإذا كانت « طيبة » فوكمار تصل إلى حد أنه يدعو العشيق ليقيم
مع عشيقته القديمة تحت سقف بيت الزوج فة منه هي كليهما . فإن طيبة « حسن »
كانت قدفعه لأن يصفى إلى بكاء زينب ويطلب خاطرها ولا يلح عليها لاستخراج
أسرارها الدخيلة .

(١) ينسب علي « هجر القصة » ص ٤٩ .





إذا كان ميلاد الرواية العربية الحديثة على يد محمد حسن بن هيكل في رواية زينب قد تأثر بالشكل الروائي لرواية « جولي أو هلويز الجديدة » للكاتب الفرنسي « جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) فإن واحدا من تلاميذ روسو وأتباعه في تمجيد الطبيعة والاحتفاء الأدبي بها وهو برناردين دي سان بيير (١٧٣٧ - ١٨١٤) كان له تأثير واضح على أحد معاصري هيكل البارزين وهو مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) وذلك من خلال تمريب المنفلوطي لروايته الشهيرة « بول وفرجينى » التى أضاف المنفلوطي إلى عنوانها عند الترجمة كلمة « الفضيلة » التى أحدثت تأثيرا كبيرا في أجيال متتالية انطلاقا من مضامينها الداعية إلى العودة إلى المنافع البكر في الطبيعة والسلوك . وهى المنافع التى لم تلوثها الحضارة الصناعية بنفائسها أو بفسادها . لكن جانبها كبيرا من تأثير الترجمة كما ن يرجع إلى أسلوب المنفلوطي المثمر للحوار حول دقة علاقته بالأصل المترجم من ناحية . وعلاقته كذلك من نواح أخرى بالأسلوب الذى كان سائدا من قبل المنفلوطي في كتابة « فن الحكاية » أو « الرواية » في الأدب العربي . والأسلوب الذى كان معاصرا له في هذا الفن . ومدى انتماء أسلوب المنفلوطي إلى عصره أو إلى عصور سابقة عليه . ومدى انتمائه كذلك إلى الأساليب النثرية أو الأساليب الشعرية . ومدى تأثير ذلك كله على تطور النثر العربي الحديث .

ورواية « بول وفرجينى » التى شكلت حلقة الاتصال وساعدت على إثارة التساؤلات هي واحدة من روائع الأعمال الأدبية في عصر التنوير في الأدب الفرنسي . مع أن كاتبها لم يكن من الأدباء المحترفين الذين تفرغوا لمناطة الآداب شأن كثير من معاصريه ولا حققه في الأدب الفرنسي من أمثال روسو وفكتور هيجو وألفريد دي موسيه وغيرهم . ولكنه كان مهندسا تقلب بحكم مهنته في كثير من البلاد . وقضى نحو عامين في جزيرة مدغشقر . وهى من المستعمرات الفرنسية

لذلك الحين ، ورصد تجربته في قريه من الحياة « اليدائية » التي اعتبرها أكثر نقاء من حياة المدينة الحديثة ، وهو من هذه الناحية يذكر بمواطنه ومعاصره الفرنسي «جورج بوفون» (١٧٠٧ - ١٧٨٨) الذي كان مهندساً زراعياً ومنسجماً للحدائق الملكية ، ومع ذلك فقد ترك عمله القصير «الرائع» مقال في الأسلوب» الذي اعتبر من أكبر علامات التطور في علم الأسلوب في العصر الحديث (١) .

ولد جاك هنري برناردين دي سان بيير في ١٩ يناير سنة ١٧٢٧ في مدينة هافر بشمال فرنسا ، في أسرة صغيرة ، كان الابن الأكبر فيها ، وقد نذره والده في البدء للتعليم الديني ، ووجهه إلى التلمذة على يد قسيس في مدينة Caen ، فقرأ على يديه كتابين هامين هما : « حياة القديسين » و « روينسون كروز » وقد أثرا في حياته ، وأنتاجه الأدبي الذي حاول أن يجمع نزعة القضييلة في حياة القديسين ، وحب المقامرة في « روينسون كروز » ، وهما المعنيان للذان يجتمعان في قصة مثل « بول وفرجين » .

والتلمذ على يد أحد رجال الدين أو علمائه وللتأثر به ظاهرة مشتركة بين برناردين دي سان بيير ومصطفى لطفى المنفلوطي ، حيث تعلم المنفلوطي على يد الشيخ محمد عبده في الأزهر ، ولم تكن العلاقة بينهما مجرد علاقة طالب بأستاذ ، فقد كان المنفلوطي شديد الارتباط بأستاذه وكان الأستاذ ممجبا بذكائه وطموحه ونزعه الأدبية والإصلاحية ، موجهاً له ، ولقد بلغ من شدة الارتباط بين الأستاذ والتلميذ - أنه عندما توفي الإمام محمد عبده ، اتخذ المنفلوطي قراره الصارم بأن يترك الدراسة في الأزهر قبل حصوله على شهادة العالمية ، وأن يمتثل بالقاهرة ويعود إلى قريته أو مدينته الصغيرة منفلوط ويؤثر الإقامة فيها .

وتلك المودة تقرب من المسافة بينه وبين برناردين دي سان بيير الذي كانت أولى رحلاته سنة ١٧٤٩ وهو في سن الثانية عشرة مع عمه ، إلى جزر المارتنيك ،

(١) حول تأثير بوفون في علم الأسلوب الحديث ، انظر كتابنا : « النمن البلاغي في التراث العربي والأدبي منشورات دار غريب » حيث قمنا بترجمة مقاله الرئيسي « مقال في الأسلوب » إلى العربية والتعليق عليه .

حيث عاش بين أهلها السود سنوات طويلة استراح فيها إلى ملوكهم البسيط الذي لم تتسده الحضارة ، وعندما أتيح له الدراسة في كلية الجزويت ، كانت رغبته أن يتحول إلى « يسوع » يذهب إلى ما وراء البحار لهداية البدائيين ، لكن والده قاده إلى كلية « روان » حيث درس الرياضيات وتخرج فيها متفوقا فتغير اتجاهه في الدراسة ، وأن بقى مزاجه في حب الطبيعة والبحث عن أسرارها كما هو ، لم يغير منه التحاقه بالجيش الفرنسي في أعقاب حرب السنوات السبع الشهيرة (١٧٥٦ - ١٧٦٣) وتخرجه مهنيا عسكريا سنة ١٧٧١ مكلفا بترميم القلاع والحصون . وتمدد رحلاته وأسفاره ، فسافر إلى هولندا وألمانيا وروسيا وبولندا ، وكان يعلم بإنشاء مجتمع مثالي مثل الذي كان يدعو إليه جان جاك روسو . لكن واحدة من هذه الرحلات كان لها أثر كبير في حياته وهي تلك الرحلة التي قضى خلالها عامين في مهمة بائسة في جزيرة مدغشقر (١٧٦٨ - ١٧٧٠) وشاهد عن قرب يؤس الناس وتجاههم وكرارة الطبيعة وجمالها . وعاد إلى فرنسا فقيرا بائسا مضطرا في تحقيق المجتمع المثالي الذي كان يحلم به منذ صباه .

وفي سنة ١٧٧٢ قرر أن يطلع منكراته عن رحلة مدغشقر فوجدت صدى واسعا ، وفتحت أمامه أبواب الصالونات الأدبية في عصره ، وانمقتت الصلة بينه وبين جان جاك روسو أكبر أدياء الطبيعة في عصره ، والتقى على فلسفة تجسيد الشقاء الإنساني والظلم الاجتماعي . وقبل عام واحد من قيام الثورة الفرنسية ، يصدر برناردين دي سانت بيير ١٧٨٨ روايته « بول وفرجينى » باعتبارها الجزء الرابع من كتابه « دراسات حول الطبيعة » فتجد صدى واسعا وتفتح له أبواب الشهرة دون حدود ، وتتمدد طبعات الرواية ، ويقبل رسامو العصر على تجسيد شخصياتها في لوحاتهم ، ويشيع اسم « بول » و « فرجينى » فيكثر تسمية الأطفال الجدد بهم ، وعندما يتزوج برناردين بعد ذلك ويرزق بطفلين سوف يطلق عليهما بول وفرجينى . ويكتب برناردين مقدمة قصيرة لروايته (١) يشير فيها إلى أنه كان يود أن

(1) Voir, Bernardin de St Pierre . Poul et Virginie Collection des Cent Chens d'Ievre . Robert Laffont . Paris . S. d.

يرسم ، أرضنا ونباتاتنا مختلفا عما يعرفه الناس في أوربا، وكان يريد أن يجمع بين جمال الطبيعة وجمال الأخلاق لمجتمع صغير ، وأنه أراد أن يؤكد على مبدأ استاذ جان جاك روسو : إن السعادة تكمن في أن تعيش في توافق مع الطبيعة والفضيلة . واحتلت الرواية مكانتها في الأدب الفرنسي منذ ذلك التاريخ باعتبارها رائدة أدب جمال البلاد الأجنبية Exotisme وهو الاتجاه الذي سوف يتطور في المنهج الرومانسي تطورا كبيرا ، ومن خلاله يدخل جمال الشرق عنصرا رئيسيا من عناصر الإبداع في الآداب الأوربية في القرن التاسع عشر .

لكنها كذلك حظيت بقيمتها من خلال قدرتها على رصد المشاعر المعنوية الحزينة ، مما جعل شاتوبريان يقول عنها : « إن جمال بول وفرجينى يرجع إلى القيم المعنوية الحزينة التي تتلألأ داخل العمل كما يمتد القمر الحزين على مكان متعزّل هادئ مملوء بالأزهار ، وما هو لامتريين شاعر القرن التاسع عشر الكبير يقول عن بول وفرجينى إنها كتاب يشبه صفحة من طفولة المالم ، إن الشعراء يبحثون عن المبكرة بعيدا مع أنها قريبة ، إنها في القلب ، وإن بعض الملاحظات السابقة التي يمكن أن تدون عن خفقات هذا القلب ، يكفى أن ترسل الدموع إلى الميون قرنا كاملا (١) ..

أما ترجمة المنفلوطى لهذه الرواية وهي الترجمة التي لقيت رواجا كبيرا ، فهتفى أن ينظر إليها باعتبارها تمثل مرحلة مهمة في تاريخ النشر الأدبي الروائى ، كان عمادها أسلوب مصطفى لطفى المنفلوطى ، الذي فرض وجودا قويا له ، في عصر عمالقة الأسلوب الشعري والنثري . والزم موافقته ومخالفته معا على الالتفات نحوه واحتذائه أو مخالفته أو السخرية منه أو الحوار معه . وكلها أوجه للتأثير . لا يقل بعضها عن بعض في الأهمية ، بل إن كتابات المنفلوطى كادت أن تصيب الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى بصيفتها كما يقول فتحى رضوان (٢) : « إنى أعتقد أن الفترة التالية لنهاية الحرب العالمية الأولى ، يمكن أن تسمى عهد المنفلوطى ،

(١) Ibid . P. 17 .

(٢) فتحى رضوان : عصر ورجال ، ص ٣٠ ، القاهرة سنة ١٩٦٧ .

فلم يكن ثمة بيت يخلو من كتاب له ضم مقالاته هو ، أو رواية من الروايات التي عرّبوها عن الفرنسية .

وقد كان معهودا لذلك العصر - بل وما زال معهودا حتى الآن - أن لا تشتهر الروايات التي عرّبوها المنفلوطي عن الفرنسية كالفنيلة والشاعر ، وماجدولين وفي سهيل التاج بأسماء مؤلفيها الفرنسيين ، وإنما تشتهر عادة باسم مترجمها المنفلوطي وتؤكد مكانة أسلوب المنفلوطي عند كبار الكتاب في عصره من موافقيه وخالفيه، فها هو أستاذ الجيل ، أحمد لطفى السيد ، يعلق على النظرات « في الجريدة سنة ١٩١٠ فيمترها » الثمرة الناضجة للمصر الكتابي العاضر .

بل إن سلامة موسى الذي كان يقف في الطرف الآخر لنزعة المنفلوطي الأسلوبية ، يكتب عنه في الهلال سنة ١٩٢٣ قائلا : « إن المنفلوطي يمتاز على جميع كتاب مصر باستطاعته أن يمشي بقلمه عيشا رشيما ، فإن له مكانة رفيعة بين الشبيهة تجعل كتبه في رواج مطرد ، وحماسا يفعل الآباء في تمويده أبنائهم أسلوب المنفلوطي » (١)

أما المقاد الذي شن حملة ضارية على أسلوب المنفلوطي وجعله هو والمأزني من بين المبتدئين بحملتهما النقدية في الديوان . فقد انتهى إلى أن أسلوبه جاء استجابة قوية لمصر كان يبحث عنه وكان في حاجة إليه ، ويمثل العقاد في نهاية دراسة له عن أدب المنفلوطي (٢) : « إن نظرتي إلى الأخلاق والشعر أقنع أن تفيد قراءه ، وتحظى لديهم من كل نظرة سواها ، ولعلها لولا ما تأخذه عليه من الليونة والرخاوة ، أصلح زاد لهم من غذاء الفكر والمأطفة ، بل لعلهم كانوا في حاجة إلى منفلوطي يظهر لهم . لو لم يظهر لهم هذا المنفلوطي الذي عرفوه وأقبلوا عليه . »

أن هذه الحاجة المصرية لأسلوب المنفلوطي التي يعبر عنها المقاد ، رغم عدم الاتفاق في النزعة بينهما ، يعود للتميز عنها مرة أخرى ، واحد من أصحاب

(١) الهلال السنة الثانية والثلاثون ، نوفمبر سنة ١٩٢٢ .

(٢) المقاد : المجموعة الكاملة للمؤلفات ، المجلد الخامس والمشرور ، الأدب والنقد ، دار الكتب اللبناني ط١ / سنة ١٩٨٢ .

أوضح الأعلام التمييزية لذلك المنسب ، وهو أحمد حسن الزيات ، الذي كان يعد متفلوطيا متطورا ، ولكنه في الوقت ذاته كان مؤرخا منصفيا للأدب وذا بصيرة نافذة في ملاحظة مراحل تطوره ، إضافة إلى كونه واحدا من أمراء البيان في العصر يكتب الزيات في " الرسالة " بعد نحو خمسة عشر عاماً من وفاة المتفلوطي مبينا مكانة أسلوبه من العصر ^(١) : « كانت الومضات الروحية الأخيرة لليارودي واليازجي ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، ومصطفى كامل والشوقي ، قد التمت التماعة الموت لتتلفئ كلها متعاقبة في العقد الأول من عقود هذا القرن ، فهيأت الأنفس والأذواق إلى أدب جديد كنا نعتقده فلا نجد ، وكان اخواننا اللبنازيون في مصر وفي أمريكا قد فتحوا نوافذ الأدب العربي على الأدب الغربي فأرونا ألوانا من القول ، وضربوا من الفن ، لا نعرفها في أدب العرب ، ولكنها كانت في الكثير من الأحيان سقيمة للتراكيب ، مشوشة القوالب » .

وحينئذ لشرق أسلوب المتفلوطي ، على وجه « المؤيد » إشراق البشاشة ، وسطع في أندية الأدب سطوع المميز ، ورتا في أسماع الأدباء وتين النغم ، ورأى القراء والأدباء ، في هذا الفن الجديد ما لم يروا في فقرات الجاحظ وسجمات البليغ ، وما لا يرون في غثاثة الصحافة وزكاكة الترجمة ، فاقبلوا عليه إقبال الهميم ، على المورد الوحيد المذهب » .

ولا شك أن ظاهرة المتفلوطي الأسلوبية شكلت تيارا قويا في الأدب العربي ، ابتداء من طه حسين الذي كان مولما بمقالات المتفلوطي يترقبها عند صدورها في المؤيد ، فيقرأها « خماسي ، وسداسي ، وسباع » كما يقول الزيات ^(٢) ، إلى جيل الشعراء والروائيين من أمثال محمود كامل ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله

(١) أحمد حسن الزيات ، من وحى الرسالة ، ج ١ ، دار نهضة مصر ، ص ٢٨٥ .

(٢) المرجع السابق .

وصلاح عبد الصبور إضافة إلى كثير من الكتاب في أرجاء الوطن العربي^(١) .
ومن هنا ، فإنه عندما تدرس ترجمات المنفلوطي لا ينبغي أن يتم الاكتفاء بالوقوف
أمام مدى المطابقة أو عدم المطابقة بين الأصل والترجمة كما يفعل بعض
الدارسين ، وإنما يحسن أن يتم الالتفات إلى الترجمة من هذه الزاوية التي أشرنا
إليها انطلاقاً من أسلوب المنفلوطي في الترجمة .

★ ★ ★

(١) حول امتداد ظاهرة المنفلوطية، انظر كتاب الأحزان « فصول في التاريخ النفسي والوجدان
الاجتماعي للفئات المتوسطة المصرية - للدكتور ناجي نجيب - دار التنوير - لبنان سنة ١٩٨٣ .

حول تطور النثر القصصي

المرحلة التي ترجم فيها المنفلوطي « بول وفرجينى » تعتبر مرحلة مهمة في تاريخ النثر العربي الحديث ، وعلاقته بالأجناس الأدبية المختلفة ، وعلى نحو خاص علاقته بالشعر والحكاية ، وهي جوانب من العلاقات تكمل ما كانت قد أثارته مقالات المنفلوطي التي نشرت متفرقة قبل ذلك في صحيفة المؤيد قبل أن تجمع في كتابيه « النظرات » و « المبررات » من علاقة النثر العربي الحديث بقرن آخر هو هن المقال .

وإذا عدنا إلى علاقة النثر بالتقنيات المتصلة بكل من الشعر والحكاية ، فسوف نجد أن تاريخ الأدب العربي ، قد عرف لنا من تردد النثر الأدبي بين مختاور هذين الجنسيتين ، واتخاذ مواقع مختلفة في سبيل بحثه عن طبيعته الخاصة .

وربما يعود ذلك إلى أن « فن النثر » لم يجد من الاهتمام في تاريخ النقد العربي ما لقيه فن الشعر الذي توجهت كثير من الدراسات حول أصوله وقواعده ومسيرة أسلوبه . والواقع أن ^(١) النقد لم يعطوا للنثر ما أعطوا للشعر من عناية . فلمنا نجد في كتب النقد تلك الأبحاث المطولة التي يراد بها رد معاني الكتاب إلى مصادرهما الأولى على نحو ما فعلوا في درس معاني الشعر وبيان المبتكر منها والمنقول ، فقد نجدهم يتمقبون المعنى في يرد في بيت من الشعر فيذكرون الأدوار التي مر بها المعنى منذ عرف .. ويبتنون درجات من تناوله من الشعراء ، وهذا .. يبين وجهها من الفروق بين النثر والشعر من الوجهة الفنية ، فبالشعر في نظر النقد

(١) د. زكي مبارك - النثر الفني في القرن الرابع ص ١٧ (في الأصل رسالة باللغة الفرنسية نوقشت في جامعة باريس سنة ١٩٣١) الطبعة العربية ، منشورات (دار الكتب المصرية ، بيروت) دون تاريخ .

من الناحية أكثر حظا من الفن وأولى بالنقد والوزن ، والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه وتجويده لم يقل من أنس النقاد منزلة الشعر ، ولذلك قلت المنايا ، بتهديد أوابده والنص على ما فيه من ضروب الإبداع والابتكار أو دلائل الضعف والجمود .

وهذا الموقف من فن النثر جعله يتخذ مسارا غير ثابت في حركة اقترابه من أنماط الأساليب الشعرية أو ابتعاده عنها ، فهو في بعض ألوان السجع القديم في الجاهلية مثل سجع الكهان والحكماء ، يقترب من قواعد الشعر في القافية وفي تشكيل الجملة المركزة المكثفة ، وهو يعود إلى الاعتماد عن هذا الالتزام في النثر المرسل عند واحد مثل ابن المقفع في كتيبة ودعة ، الذي ينسب إليه بعض الدارسين نشأة النثر الأدبي^(١) في المربية . لكنه يقترب مرة أخرى من النمط الأسلوبى في الشعر في فن مثل فن المقامة عند بدیع الزمان الهمداني^(٢) الذي اقترب النثر عنده من فن الشعر والحكاية في آن واحد حيث كانت المقامة لونا من القصة القصيرة التي يتم أداؤها بأسلوب مكثف مبالغ فيه يقترب كثيرا من معطيات اللغة الشعرية التي تطفئ على خصائص الحكاية ، ورغم التأثير القوي والذويع الواضح لهذا الفن في القرن الرابع الهجري وما بعده في الأدب العربي والآداب التي تأثرت به ، مثل السريانية والفارسية والعبرية ، ورغم ما يقال من إمكانية تأثير عنصر « الحكاية القصيرة » في فن المقامة ، على نشأة قصص الشطار ، في الآداب الأوروبية الوسيطة ، رغم هذا كله ، فإن طغيان جانب الأسلوب « الشعرى » على طريقة سرد الحكاية في فن المقامة ، لم يتح لهذا الجنس من الناحية الروائية مجالا واسعا للانتشار والتأثير ، فظل يتردد في أوساط خاصة المثقفين والمعلمين من المهتمين بالأساليب الشعرية ، أكثر مما يتردد في أوساط عامة الناس المولعين بسحر الحكاية أكثر من رقة الأسلوب .

(١) انظر كتاب أندريه مكيل بالفرنسية Lotterature Arabe .

(٢) زكى مبارك المرجع السابق ص ٢٥٢ وما بعدها .

ولعل رد الفعل لذلك ، تمثل في قمع آخر من النشر ، اقترب من جوهر الحكاية أكثر من اقتراجه من رفعة الأسلوب أو شاعريته ، وقد تجسد هذا في « القصص الشعبي » المؤلف أو المترجم ، والذي بدأ ظهوره في فترة موازيه لفترة ظهور « المقامة » التي تمثل الطرف الآخر ، في القرن الرابع الهجري . ولا شك أن أبرز نماذج القصص الشعبي تمثل في « ألف ليلة وليلة » التي تمت صياغتها الشعبية البسيطة بلغة قريبة في بنائها الأسلوبية من لغة الحياة اليومية إن لم تكن متطابقة معها في كثير من الأحيان ، ولقد سمح ذلك اللون من البناء الأسلوبية البسيط لمنصر الحكاية بالنمو والشروع ، بل ومشاركة أجيال « المتلقين » في الإضافة إليها ، مما أضفى عليها طابعا جماعيا في التأليف ، ويعتمد بها شيئا فشيئا عن خصوصية المؤلف « الفرد المبدع » الذي يكتسب مكانته من رفعة أسلوبه . كما كان الشأن بالنسبة لكبار الشعراء والكتاب .

ونتيجة لذلك أصبحت « رواية للحكاية » لفترة طويلة من الزمن ، مهمة « الحكاين » وليست مهمة « الأدباء » . وهؤلاء « الحكامون » هم أقرب إلى الأدباء الجوالين ، أو شعراء المصحة ، أو محترفي التسلية ، في كثير من الآداب الأخرى ، وهم يحتلون طبقة أقل من طبقة الأدباء المحترفين الذين يمثلهم غالبا الشعراء والكتاب الرسميون ، الذين يتدرجون في تاريخ الأدب العربي تحت ما يسمى بـ « صناعة الإنشاء » والذين كتب عنهم القلقشندي كتابه الشهير « صبح الأعشى في صناعة الإنشاء » .

وقد امتدت هذه الفترة حتى مشارف عصر المنفلوطي ، حيث كانت القيمة الأدبية الأولى تعطى للشاعر ، صاحب الأسلوب النبيل المنق ، وصانع الصور البيانية الجميلة المستمدة من تراث اللغة والتقاليد المحيطة بها ، ومستخدم الألفاظ القصيرة الصحيحة في صياغتها المناسبة . حتى ولو كانت غريبة بهدف إحيائها وجعلها تشيع على الألسنة ، والحريص على موسيقى اللغة في انتقاء المقردات وترتيب العبارات وتوالي المترادفات وتناسق الجمل ، وكانت المرتبة الثانية

نعطى للكتاب ، بالمعنى الذى تمارف عليه العصر للكتابة بما تشتمل عليه من المكائيات الديوانية الرسمية التى تتخذ نماذجها العليا من كتاب مشهورين مثل عبد الحميد بن يعقوب ، والمصاحب بن عباد ، و القاضى الفاضل ، أو الرسائل الإخبارية التى تقترب من الشعر المنثور ، وتحاكى موضوعاته ، وتقترب من موسيقاه ، وتستعير صوره وسردياته ، ولم يكن يدخل فى هذه المنافسة غالبا الحكامون ، أو الرواة وذلك لسببين رئيسيين :

اولهما : أنهم كانوا غالبا « مجهولين » . فالراوى يختبئ تحت ظل الجماعة ولا يعرف من هو على وجه التحديد ، بل ولا يتم العرض على معرفته ، ونحن لا نعرف من هو الذى صاغ « ألف ليلة و ليلة » ولا قصة « عنترة بن شداد » ولا حكاية « أبو زيد الهلالي » ولا رواية « سيف بن ذي يزن » ومن ثم فليس من الممكن إعطاء الملامح الأسلوبية إلا للجماعة أو للعصر .

ثانيهما : أن أسلوب « الراوى » أو « الحكاء » فردا كان أو جماعة ، كان يميل إلى اللغة الشعبية ، ويتخفف من كثير من قيود « الأسلوب الشعري » على النحو الذى كان مألوفاً عند المتقاضيين من الشعراء والكتاب ، وقد ترقب على ذلك وجود حواجز تحول بين « الأدباء الحقيقيين » والانشغال بقن الحكاية ، التى كان يحتل المهتمون بها مرتبة أقل فى سلم عالم « الأدباء » . وكان من يريد منهم الاهتمام بقن الحكاية يتوجه بطاقته إلى فن مثل فن « المقامة » يجمع بين نواة الحكاية القصيرة وكثافة الأسلوب الشعري ، لكن هذا الفن أيضا ضمير الاهتمام به ولم يعد يجد من الرواج ما يستحق العناية فى صناعته إلا من باب التدريب وترويض الأدوات بين الحين والآخر . وقد شهد العصر بعض محاولات من هذه ، مثل « ليالى سطيح » لحافظ إبراهيم ، ومحدث عيسى بن هشام ، لمحمد المويلحى .

لكن المصالحة الحقيقية بين فن الرواية كما عرفته الآداب الأوربية المعاصرة ، وشاعرية الأسلوب المريبى الراقى كما عرفتها عصور الأدب المريبى القديم . هذه المصالحة كانت هى التحدى الذى حاول مصطفى لطفى المنفلوطى أن يكتب من خلاله فصلا جديدا فى تاريخ الأدب المريبى من خلال تقديم نموذج

شاعرية النشر الحكائي ، وتتجسد هذه المحاولة على نحو واضح من خلال ترجماته التي نختار منها « بول وفرجينى » نموذجاً . إن هذه المصالحة تقوم على أساس محاولة استعادة الأديب « النائر » لمكانة في عالم الأدب توازى مكانة « الشاعر » من خلال الارتكاز على فن « الحكاية » ومعالجتها بلون من « شاعرية الأسلوب » يختلف من ناحية عن « شاعرية الأسلوب المكثفة » في فن المقامة ، وهي الشاعرية التي كانت تطلق على عنصر الحكاية القصصية في هذا الفن ، ويختلف من ناحية ثانية عن « نثرية الأسلوب » المفردة في القصص الشعبي الذي تلمنى فيه عناصر الحكاية على العناصر الأسلوبية ، التي تكاد تتوارى ، ويتم المصالحة من ثم من خلال « توازن » بين عنصرى « الحكاية » و « الشاعرية » اعتماداً على واسطة « الترجمة » التي تفد إليها الحكاية في مجملها من أدب آخر مشكلة جسداً روئياً له أطرافه الرئيسية من بداية ووسط ونهاية ، وله صلب « الحكاية » من تشابك الأحداث وتمتعها ثم انتزاعها أو تلاشيها ، ووجود شخصياتها المعهودة من شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية وشخصيات هامشية ، مع المحافظة على خطوط الملامح الجسدية والنفسية لكل منها ، ولها أطرافها الزمانية والمكانية المتناسكة ، وهذه المقومات كلها جعلنا أمام « حكاية » قابلة لإحداث المتعة من خلال روايتها في لغة أخرى ، كما أحدثت المتعة من خلال روايتها في لغتها الأصلية ، تكن هذه المقومات وحدها ليست كافية ، في محاولة المنطولى للمصالحة بين عناصر الشاعرية والحكاية ، فقد كانت المتعة متحققة كذلك من خلال روايت التراث الشعبي التي وجدت الانتشار في الأوساط الشعبية ، وإن اختفت منها بصفة « الأسلوب الشاعرى » و « ملامح » الأديب المؤلف . . . كان المنطولى يريد أن يسترد مكانة « الأديب المؤلف » في النشر من خلال جنوحه إلى شاعرية الأسلوب ، وهو لجوء قد يثير تساؤلاً رئيسياً في حالة الترجمة : هل هي شاعرية أسلوب المؤلف أو المترجم ؟

ولكى نجيب على هذا التساؤل ، فإننا منوف نعقد فصلاً تمهيدياً حول « ترجمة بول وفرجينى بين الالتزام والتحرر » ، نحاول من خلاله تحليل عينة أولية من نص المنطولى مقارناً بنص برناردين دي سان بيير ، نعرض فيه التساؤل :

الإضافة أو الحذف . ومن ثم مدى ما أضافه المنقول على من خصائص «أسلوبية» لإحداث هذه النقلة في تاريخ النص النثري العربي الروائي . ثم نقف بعد ذلك عند الخصائص الأسلوبية للنص المنقول على ، في محاولة لتبين ملامحه الرثيمية ، وعلاقتها بالذائقة العربية الشائعة . ويأخذ نموذج المستهدف للفصاحة العربية ، وتأثير ذلك في درجة الشهرة التي حظيت بها نصوص المنقول على في العصر ، وهي شهرة لم تحظ بها نصوص مترجمة أخرى سابقة أو لاحقة ، بما في ذلك نصوص برناردين تسوها ، التي ترجمت بأسلوب غير أسلوب المنقول على .

★ ★ ★

ترجمة بول وفرجينى بين الالتزام والتحرر

لنقل فى البداية أنه من الصعب أن توجد ترجمة يمكن أن يطلق عليها «الترجمة الملتزمة» : لأن المترجم والخائن وجهان لعملة واحدة ، كما يقول المثل الإيطالى ، ولأن المترجم مهما كان حرصه الدقيق على نقل عبارة المؤلف ، فإنه سيؤدى جوهرها من خلال اختباره لمفردات بعينها وطريقة معينة فى ترتيب هذه المفردات تجعلها تحمل رسالة معينة للمتلقى فى اللغة الثانية التى يترجم اليها العمل - وهى فى أحسن أحوالها تتوازى ، دون أن تتطابق ، مع الرسالة التى حملتها مفردات اللغة المترجم منها إلى المتلقى فى اللغة الأولى .

وفيما عدا المعادلات اللفظية ^(١) ، والممثلات الحسابية ، والإجابة على الأسئلة البسيطة مثل : كم الساعة الآن ؟ تظل عمليات الترجمة كلها تتحرك فى دائرة التحرر النسبى الذى يزداد بطبيعة الحال مع الأعمال الأدبية ، ومع شرائح منها عندما يتطلب الأمر ترجمة « معنى المعنى » و « شكل المعنى » و « معنى الشكل » و « شكل الشكل » على النحو الذى شرحه جون كوين فى بناء لغة الشعر . لكننا مع ترجمة المنفلوطى ، نجد أنفسنا فى مجال أكثر اتساعا من حرية الحركة فالأمر لا يتعلق فقط بمجرد هذه الدوافع الفنية التى تدفع المترجم للمناورة فى سبيل أداء رسالة المؤلف ، ولكنه يتعلق بمزج المترجم على التصرف الواسع المدى فى سبيل خلق أسلوبه الخاص ، الذى يحقق من خلاله تأثيرا معيناً فى المتلقى . يرتبط بالطريقة « الخاصة » التى اتبعها فى سبيل توصيل الرسالة إليه .

(١) انظر : النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر واللغة العليا ، تاليف جوت كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، فصل الترجمة ، مكتبة غريب - القاهرة : سنة

والقارئ الذي يفتح النسخة الفرنسية من رواية « بول وفرجينى » لبرناردين دي سان بيير . والترجمة العربية لها للمنفلوطى . سوف يلاحظ ابتداء الإضافة من صفحة العنوان حيث تصنف الترجمة العربية ، كلمة « الفضيلة » قبل اسم البطلين « بول وفرجينى » فاصلة بين العنوان الأصلي والإضافة العربية بحرف « أو » الذى يعنى (فى العربية) التخييز والمساواة ، والذى يستخلص فيه المترجم فعوى « الرسالة » المقدمة خلال الرواية كلها ، ويقدم هذا الفعوى على العنوان « المعاهد » الذى قدمه المؤلف ممثلا فى اسمى البطلين « بول وفرجينى » . والمنفلوطى بهذا يقدم مؤشرا على المنهج الذى سوف يسير عليه بقية الترجمة ، وهو المنهج القائم على أنه سوف يسبق النص إلى القارئ العربى ويقف « أمامه » فى مواجهة القارئ العربى ، وليس خلفه أوفى موازاته ، وكأنه يركز على النص وهو يقدم « أسلوبه » للقارئ العربى أكثر مما يعتمد على أسلوبه وهو يقدم « النص » للقارئ العربى .

ومع ذلك فإن التصرف فى عنوان الأعمال الأدبية أثناء ترجمتها إلى العربية فى هذه الفترة كان منهجا سائدا لم يقتصر على المنفلوطى وحده ، فهناك أعمال كان يغير عنوانها لكى يتواءم مع ذوق القارئ العربى ، كما حدث مع « هرنانى » بطل مسرحية فكتور هيغو . الذى غيروه المترجم إلى « حمدان » و « تارتوف » لموليير ، الذى أصبح « الشيخ متروف » . وهناك أبطال آخرون كانت تحور أسمائهم بما يتلاءم مع المناخ العربى ، كما صنع خليل مطران مع اسم Otello بطل شكسبير الذى حوله إلى « عطيل »^(١) ، وهو اسم عربى قديم كان يطلق على « الجميل الصغير الذى لا يحتاج إلى حلية يتحلى بها فهو عاطل عن الحلى ويصغر على عطيل » . وهو تصرف من مطران ، اعتمد فيه على قرب النطق الصوتى بين « أوتللو » و « عطيل » وعلى ملامحة الاسم الذى اختاره لشخصية العبد المغربى التى يرسمها شكبير فى مسرحيته . على أن نفس المسرحية كان قد ترجمها من قبل نجيب حداد تحت عنوان « أوتللو أو جيسل الرجال » وهى نفس الطريقة التى اتبعها المنفلوطى فى

(١) انظر : كتابنا . خليل مطران . شاعر الذات والوجدان الدار المصرية اللبنانية - القاهرة سنة ٢٠٠٠ .

تتضمن حرفة أو بينهما . لكن مع فارق بسيط يكمن في ترتيب اختيار المؤلف ، واختيار المترجم .

إذا تجاوزنا العنوان إلى الفقرات الأولى من الرواية في الأصل والترجمة فسوف نجد الفروق تقفز أمام العين . فصناعات الأصل في الرواية ، تكتب كلها صفحة واحدة . دون أن تحمل الفقرات أرقاما أو تميز بعناوين ، أو توضح بصور . وتتخالف الترجمة الأصل في هذه الملامح الثلاثة .

فالرواية في ترجمة المنفلوطي تقسم إلى سبعة وعشرين فقرة تحمل كل فقرة منها رقما مسلسلا ، ثم يتبعه عنوان مميز . وهذه العناوين السبعة والمشيرون بعضها يتصل بتميز المكان مثل : جزيرة موريس ، الحيلة الطليعة ، استراحة هرجيني ، أوروبا السفينة ، الطليعة .

وبعضها يتصل بتميز الزمان مثل : التاريخ ، الهالي للشقاء ، الوداع ، النهاية . وبعضها يتصل بتقديم الشخصيات مثل :

الشيخ ، مدام دي لا تور ، مريخيت ، آدم وجواء .

وبعضها يتصل برصد لحظات شغورية مثل :

حياة المنفولة ، السمادة ، الخفقة الأولى ، أحزان بول الإيمان .

وهذه التقسيمات بما تحمله من أرقام وعناوين تمد لونا من إضافات المترجم على طريقة أحداث الأثر الذي يتوخاه في نفس المتلقي .

ويضاف إلى ذلك نحو خمس وثلاثين لوحة مصورة صاحبت طبعة الترجمة المصرية وهي غير موجودة في الأصل .

وإذا كانت هذه الفوارق توجد على مستوى الهيكل العام للعمل ، فإن المقارنة بين النص الأصلي و «النص» المترجم تكشف عن كثير من الفوارق بدورها ، وهي

فوارق . تقدم مبررات الطابع الأسلوبى المستقل الذى تكتسبه ترجمة المنقولوى ، وتحدث من خلاله هذه النقطة فى تزيغ النثر المربى ، وهذا التأثير الواسع المدى فى المتلقى ، وسوف نكتفى بالمقارنة بين الفقرات الأولى فى كل من النص الأسلى والنص المترجم ، لنقف ، بعد ذلك بمزيد من التفصيل أمام أسلوب النص المترجم .

إذا وطينا أمام أعيننا صورة للفقرتين الأولى والثانية من النص الفرنسى ، متابلة لصورة ترجمتها عند المنقولوى فإنه يمكن ملاحظة الفروق التالية :

١- تتكون الفقرتان فى النص الفرنسى من ثمانية وأربعين سطرا ، فى شكل فقرتين متصلتين لا يتقدمهما عنوان ولا فصل بينهما فراغات أو علامات فصل ، فيما عدا علامات الترقيم بين الجمل وعلامات الوقف فى نهاية كل فقرة .

٢- تتكون الترجمة العربية للفقرتين من أربع فقرات تتشكل فى واحد وستين سطرا ، مع وجود عنوان فى صدر الفقرة الأولى ، يسبقه رقم مسلسل ، سوف يميز به بدايات الفصول فى الترجمة العربية كما أشرنا من قبل .

ومع تقارب متوسط عدد الكلمات فى السطور فى حجوم الطباعة الفرنسية والعربية للنص ، وهى نحو سبع كلمات فى كل سطر نجد أنفسنا أمام نحو ٣٦٦ كلمة ترجمت فى نحو ٤٢٧ كلمة أى بزيادة نحو ١٨ ٪ فى النص المربى لا مقابل لها فى النص الفرنسى .

٣- تشكلت الزيادة الأولى ، فى الفقرة التوضيحية التى توضع طبعة وجغرافية المكان الذى سوف تجرى فوقه الأحداث وهو جزيرة موريس وهى فقرة تشتمل على أكثر من ستين كلمة تصف :

(أ) الموقع الجغرافى للجزيرة .

(ب) طبقة التربة بها .

(ج) نوع السكان الأصليين وحالتهم المادية .

(د) نزع السكان المهاجرين الأوربيين واستغلالهم لأهل الجزيرة .

(د) تعميم الحكم على سلوك الأوربيين الاستعماري المستغل في أي منطقة مماثلة .

ومع أن هذه الفقرة التمهيدية يراد منها توضيح الصورة للقارئ والمبادرة لاستخلاص المعبرة ، فإن بناءها الأسلوبى يحمل بذور الخصائص الأسلوبية التي سوف تتكرر في أسلوب المنفلوطى في بقية الرواية ، وتتمثل في الميل إلى المفردات الغريبة التي تشيع في النصصى التراثية أكثر مما تشيع في النصصى المعاصرة مثل وصف الجزيرة بأنها « قفراء بلقع » بدلا من « خالية » أو الحديث عن « الأصقاع » بدل « المناطق » ، وكذلك اللجوء إلى المترادفات. ومثال « قفراء بنوع » يصلح نموذجا للمترادف والغرابية في وقت واحد .

★ ★ ★

في الفقرة الثانية في الترجمة العربية وهي التي تمثل في الواقع بداية الفقرة الأولى في النص الفرنسي ، يستغل المترجم جملة قصيرة يشير فيها المؤلف إلى أطلال كوخين صغيرين في أرض كانت قديما مزروعة

On voit, dans un terrain Jadis Cultive, Les ruines de deux Petites Cabanes .

يستغل المترجم هذه الجملة القصيرة التي لا تشتمل إلا على وصف واحد للأرض بأنها « كانت قديما مزروعة » ووصف واحد للكوخين بأنها « صغيران لكن يقدم ترجمة في أكثر من ستين كلمة ، تستثير في مخيلته تراث الوقوف على الأطلال الفني في التراث العربي ، فيتحدث عن الجدران التي بقي نصفها والجذوع المتناثرة . والأرض المختلفة الألوان ، والجداول القائمة والمتداعية. والناس الذين كانوا يزرعون ويحرقون . والنهر الذي أغار عليهم فجعلهم يرحلون عن العالم .

وهذه الزيادات في الترجمة تنطلق كلها من تداعيات أسلوبية انطلقت من تراث الوقوف على الأطلال - في هذه الفقرة بالذات- . لكنها حملت معها الخصائص الأسلوبية المنفلوطية التي سوف تتطور وتتأكد في بقية الرواية من أمثال :

المفردات النثرية أو مفردات النص النثري ، ومعناها هي هذه الفقرة
كلمات مثل : الأكام / دارسين / ناخرة / أحافير / أخلايد / غدران .

الميل إلى استخدام التقسيمات المتقاربة الإيقاع في الجمل المتتالية
والمفردات المتتامة ، مثل : سوداء ، وخضراء ، وصفراء ، ومثل أنجاد وأجوار ،
وأحافير وأخاديد ، ومتمرجات ومستطقات ، ومثل يتولون حرلها وزرعها وتقسيمها
وتخميلها . وكلها مفردات متقاربة الإيقاع يحدث تواليها لونا من موسيقى الأسلوب
وشاعريته ، وهو لون كان يحرم المنطوق على تحقيقه بصرف النظر عن مدى
دقة الترجمة سميا إلى إحداث ذلك التأثير للنثر الروائي الأدبي .

★ ★ ★

إلى جانب الاستطراد أو الزيادة في ترجمة بعض الفقرات - يوجد عدم
مراعاة ترتيب جمل النص الأصلي في فقرات أخرى - بما يترتب عليه من قفز
لبعض الجمل أو تقديمها عن موضعها - وقد يكون وراء ذلك مراعاة للتوازن
الأسلوبي الذي يريد المترجم أن يتركه في نفس قارئه ، ففي مطلع الفقرة الثانية
يبدأ النص برصد مجموعة من الصور التي يلقب عليها الطالع السعدي للمكان مثل
الصورة التالية :

Les echos de la montagn repètent sans Cesse le bruit des vents qui ag-
itent les For est voisines et les fracas des vegues qui se brisent au loin sur
les recifs , mais au Pied memc de Cabanes onn'entend Plus aucun bruit .

ويتابع المترجم المؤلف في رصد هذه الصورة السمعية فينقل لها ترجمة
بنفس ترتيب كلماتها وصورها ، ولكن المؤلف عندما ينتقل بعد ذلك إلى صورة
بصرية حين يقول : .. ext .. et on ne voit autaur de soi que

يتوقف المترجم عن متابعتها وينقل إلى صورة سمعية أخرى تأتي بعد أحد
عشر سطرا من انتهاء الصورة السابقة فيترجمتها بعدها مباشرة و هي الصورة التي
تبدأ بقوله : .. ext .. A Peine l'écho y repete le murmure des palmistes

وهنا نجد المترجم يوصل الجمليتين المتبايعتين . من خلال حرف المطف
الفاء « وكانتهما جملة واحدة : » ففقط من سمعه كل شيء فلا يحس إلا صدق
متعمقا لعنف سمع النمل . »

إن هذا التصرف في جانبه بالإضافة والحذف ، يؤكد أن ترجمة المنقول على
لم تكن معنية بتركيز العين على المنبع قدر عنايتها بتركيز العين على المصنف . لم
تكن مهتمة بمراعاة الدقة في قراءة الرسالة ، بقدر عنايته في مراعاة الدقة في
إحداث تأثيرها على قرائها وسماعها . كانت عين المنقول على القارئ العربي
قبل الكاتب الفرنسي ، ومن أجل هذا وقع في هذه التجاوزات بالحذف والزيادة
والقفز وعدم مراعاة الترتيب ، لكن هذه التجاوزات في ذاتها ربما تكون هي التي
ساعدته على تشكيل المذاق المميز لأسلوبه . ومن ثم ينبغي ألا تتم النظرة إليه
فألما باعتباره مترجما التزم الدقة أو حاد عنها ، ومحاسنته من ثم على مدى
الالتزام أو المجاوزة ، وإنما ينبغي النظر إليه كمصنف أسلوب في مرحلة هامة من
مراحل تطور النثر الأديب العربي . وتطور الرواية في آن واحد ، وينبغي الوقوف من
ثم أمام الملامح الأسلوبية الهامة لهذا النثر الذي فسطح المناسبات في عصر كبار
صانعي الأسلوب الشعري في العصر الحديث مثل قهارودي وأحمد شوقي ، وحافظ
إبراهيم وخليل مطران وإسماعيل صبرى وعبد الرحمن شكرى والمقاد .

المعجم

بشكل اختيار المفردات التي يتكون منها العيل الأدبي مملحًا علمًا من ملامح طبيعة الأسلوب عند كاتب معين أو في جنس أدبي معين .

وربما تزداد هذه الأهمية في لغة كالألف المربية ، يمتد تاريخ بعض المفردات الحية فيها امتداد ما نعرفه من التراث المكتوب لهذه اللغة ، وهو قرات يتجاوز كما هو معلوم خمسة عشر قرنًا ، وكثير من المفردات التي عرفت في بداية تاريخ هذه الفترة ، ما زال يستعمل حتى اليوم ، في نفس المعاني التي استخدم فيها من قبل أو قريبًا منها ، والذي يقرأ بيتًا لشاعر قديم مثل امرئ القيس يقول فيه :

أغرك منى أن حُبك قتلتني وأنتك مهنا تأمرى القلب يضل

يرى أن كل المفردات الواردة ، ما زال تستخدم بنفس المعاني حتى الوقت الحاضر ، وهذا النموذج قابل للتكرار في كثير من نتاج الأدب العربي القديم ، والقرآن الكريم ، والحديث النبوي ، وأعمال الأدب العربي الوسيط والحديث ، كثير من المفردات تواصل الحياة على امتداد أجيال متعاقبة .

لكن هذا الحكم ليس صحيحًا على إطلاقه ، فمفردات اللغة ، ليست هي كل اللغة من ناحية ، كما أنه من ناحية أخرى، حتى لو ظلت المفردات على حالها ، فإنها كثيرًا ما تلبس معاني جديدة وتتنازل عن معانيها القديمة ، ويكفي أن نأخذ كلمة مثل قطار شديدة الشبوع في المربية المعاصرة ولكن معناها يختلف عن المعنى الذي كانت تطلق عليه في القديم ، وهو « عدد من الإبل يهيم بعضها خلف بعض على نسق واحد ، فيقال جاءت الإبل قطارًا »^(١) ، وكثيرة هي الكلمات التي

(١) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية - القاهرة ج ٢ : ص ٧٧٢ .

تفسير على هذا النظم ومنها كل أسماء الأجهزة والآلات والمنشآت والهيئات
والنظم التي لم تكن معروفة من قبل . ولكن عند نشأتها استعملت كلمات عربية
قديمة لها قلبت معناها .

و هناك مفردات كثر استعمالها في عصر ثم حلت محلها مفردات أكثر شيوعا
في العصور التالية ، ودون أن تجف المفردات الأولى ، ولكن ظل استعمالها محدودا
في إطار درجة معينة من درجات الفصحى ، وأصبح إشارتها لدى كاتب معين في
عصر متأخر ، دلالة على إثارته للفصحى التراثية على الفصحى المعاصرة له ، أو
على انتمائه لطبقة محافظة تؤثر عدم الاستجابة لدواعي التجديد ، أو تجد المتممة
في العودة بقارئها إلى المستوى القديم على أنه مستوى « عصر ذهبي » .

إن الفرق بين استخدام مفردة غريبة ، أو مفردة « شائمة » بنفس معناها ،
كأن دائما فرقاً هاماً على مستوى تصنيف متكلمي اللغة وكتابتها إلى مجتدين
ومحافظين أو مفرقين في التجديد أو المحافظة ، ولهست هذه هي حال اللغة
العربية اليوم فحسب ، وإنما هو حالها منذ القدم ، فالنصحاء في العصر الأموي أو
الميلادي ، كانوا يسمون من لغة التمسك ، ويرون أنها تستخدم « مفردات غريبة أو
معجما ليس شائما في عصرهم ، ويترقبون من هنا بين متكلم معاصر لهم ، إذا
اجتمع عليه الصبيان في الشارع وسخروا منه ، قال لهم بلغة فصحي : « مالكم
تجتمعون على مثل اجتماعكم على ويل مجنون ؟ انصرفوا » وبين متكلم معاصر
لهم أيضا يختار مفردات غريبة ، ومعجما غير شائع ليقول في نفس الموقف :
« مالكم تكاكنتم على ككاكنتم على ذي جنة ؟ افرتموا » .

إن هذا المثال القديم الذي يرد في كتب البلاغيين ، يدل على أن اختيار
المعجم كان دائما من الأسباب التي تساعد على انتماء المتكلم أو الكاتب لطبقة
معينة من طبقات الانتماء اللغوي ، المعاصر أو القديم .

وهذا التصنيف مازال واردا ، ونستطيع من خلال معياره ، الدخول إلى
مؤلفات كثير من الكتاب العرب في العصر الحديث ، وتحديد انتماءاتهم إلى العصور

الثقافية المختلفة من خلال « المعجم » الذي يشيع في كتاباتهم ، ولا بد أن
« المعجم » الذي يشيع في كتابات كتاب مثل ، مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى
صادق الرافعي ، يختلف كثيراً عن المعجم الذي يشيع في كتابات كتاب معاصرين
لهم مثل سلامة موسى وإبراهيم المازني ، وقد تقع شريحة من الكتاب مثل أحمد
حسن الزيات وطه حسين ، في مرحلة وسط بين الشريحتين السابقتين اللتين قد
تمثل إحداهما أقصى اليمين والأخرى أقصى اليسار ، أو تمثل تقاطعاً مختلفاً على
خط قد يمتد بين الطرفين المتقابلين ، ويتحدد موقع كل نقطة على حساب درجات
شروع المعجم التراثي أو المعاصر عنده. ومن هذه الزاوية فإن كتابات المنفلوطي
وترجماته سوف تميل ميلاً شديداً ناحية محور فصحة التراث .

غير أن هناك زاوية أخرى ينبغي التنبيه لها خلال متلاشة قضية المعجم عند
كاتب ما في الأدب العربي .

وهذه الزاوية تتصل بالتداخل أو عدم التداخل على المستوى التزامني-Syn-
chronic ، هي مقابل التداخل أو عدم التداخل على المستوى التتالي-diachronic
الذي اهتمت به الفقرة السابقة عند الحديث عن فصحة التراث أو
الفصحة المعاصرة .

إن المستوى التزامني هنا نقصد به تداخل أو عدم تداخل المعجم بين جنس
الشعر و جنس النثر ، وعلى الرغم من عدم وجود فواصل بين مقدرات تنتمي إلى
لغة الشعر وأخرى تنتمي إلى لغة النثر ، فلقد ظل هناك إحساس دائماً بحرص
الشعراء على المقدرات التي تحمل جوانب الإيحاء والإشباع ، ويوجد فيها ما يميل
إلى الظلال والتهويم مع الحرص على الإيقاع الموسيقي ، في حين يحرص النثر
على اختيار الأنفاظ ذات الدلالة المحددة ، والمعاني المباشرة ، ولهذا أطلق
الدارسون على الكلام المنظوم الذي يحمل هذه الخصائص « النظم » ولم يسموه
شعراً مثل المصنفات العلمية المنظومة في اللغة العربية كالكافية ابن مالك ، وغيرها
من الكتب في كثير من فروع المعرفة ، وفي الوقت ذاته بدأت اللغة النثرية التي

تكتسب بعض خصائص المعجم الشعري ، تميل إلى أن تصنف تنسها في صداد الشعر ، وليس مصطلح قصيدة النثر الذي شاع في العقود الأخيرة في الأدب العربي إلا امتداداً لهذه النزعة .

وإذا كانت الخصائص الدقيقة للمفردة الشعرية صعبة التحديد ، فإن هذه المفردة عندما تدخل في علاقات مع مقدرات أخرى داخل الجملة ، تبدأ ملامحها في الظهور أكثر والميل إلى أحد الجانبين الشعري الذي يهتم بالانقياس والتناسق وخلق الصورة المتممة في مجال الحقيقة أو المجاز ، أو النثرى الذي يهتم بالوضوح وتقديم الفكرة وتراكم المعلومات ، والواقع أن تحليل المفردة المكتوبة عند المنقلمى وعلاقتها مع بقية المفردات في الجملة ، يظهر أنها تمتد إلى تجاوز الإطار الذي كان مألوفاً في النثر ، سواء في فترات النثر الروائى ، في المصور السلفية عليه ، وهو نثر « الحكايات » الذي يهدف إلى تقديم الحكاية بلغة الجماعة الشعبية ، أو نثر الكتاب الروائىين المعاصرين له ، والذي يهدف إلى تقديم الحكاية بلغة أقرب إلى النصصى المعاصرة منها إلى نصصى التراث ، ولعل في هذا الاختلاف يكمن جزء من طهمة الأسلوب الخاص عند المنقلمى الذى وجد صدى كبيراً في عصره والمصور التالية .

معجم المتفولوجى بين فصيح التراث والفصحى المعاصرة

إذا تناولنا معجم كاتب معاصر وأردنا أن نكتبين فيه حجم المفردات التى تنتمى إلى الفصحى المعاصرة وتلك التى تنتمى إلى فصيح التراث ، فإننا لابد أن نجيب على السؤال التالى : ما المعيار الذى نستطيع أن نحدد من خلاله انتماء كلمة ما إلى هذه الفصحى أو تلك ؟

والواقع أن هنالك أكثر من معيار .

فهناك أولاً معيار الاحتكام إلى إحساس المؤلف أثناء إعداد نصه للطباعة ، وهو إحساس يدفعه لأن يضع أحياناً فى أسفل صفحات كتابه تفسيرات للكلمات التى يعتبرها غريبة لا تنتمى إلى الاستعمال المتداول ، فهسهل على القارئ مهمة فهمها بتفسيرها له بدلاً من عودة القارئ إلى قواميس اللغة .

ويمكن إذا احتكنا لهذا المعيار ، أن نحكم من النظرة الأولى لعدد كلمات الهوامش التفسيرية اللغوية لكتاب ما على درجة انتمائه لهذا الفصحى أو تلك .

لكن هذا المعيار يمتدحه بعض المقبات ، ولا يكون دقيقاً فى كل الحالات ، ذلك أنه يتوقف على تحديد المؤلف نفسه لدرجة غرابة كلمة ما - وهو تحديد نسبي ؛ لأن الكلمة قد تكون لديه مألوفة ، أو قد يظن أنها مألوفة عند الطبقة التى يتوجه إليها بالحديث ، فبعض الكتاب لا يكتبون لكل الناس ، ولا يفهمون أن يبسطوا أسلوبهم لمن لا تؤمّله ثقافته اللغوية للاقتراب منه ، أو قد يحرس بعض الكتاب على تليف أساليبهم بلون من الغموض ؛ لأنهم يعتقدون أن جزءاً من قيمته يكمن فى غموضه النسبي . وقد لا يمتنى محقق الكتاب أو الذى يمهّد طبعه بوضع الهوامش المطلوبة .

وقد بدأنا بتجريب هذا المعيار على أسلوب المنفلوطي في ترجمة « بول وفرجينى » ، التى يحس القارئ ذو الثقافة العربية العادية ، أن كثرة من مقدراتها ينتمى إلى فصيح التراث ، فلاحظنا قلة الهوامش التفسيرية بالنسبة إلى كثرة المفردات العربية - حيث لا تحمل صفحات الكتاب أكثر من أربعة وثلاثين هامشا لتفسير كلمات غريبة ، فى حين أن حجم كلمات الترجمة عند المنفلوطي ، يتجاوز سبعة وثلاثين ألف كلمة ، أى بنسبة تمثل أقل من ٠,١٪ وهذه نسبة خادعة ، أمام الشيوخ الواضحين لمفردات فصيح التراث ، ولعل تفسير هذه الظاهرة يكمن فى أحد الأسباب التى أشرنا إليها سابقا .

لكن هنالك معيارا آخر ، يكمن فى تحكم ذوق « القارئ الخاص » وهو الباحث فى هذه الحالة ، الذى يمكن له من خلال معايشته للنص ، إلى جانب معايشته لنصوص أخرى شائعة فى المجال الأدبي ، أن يحكم على كلمة ما ، بأنها يمكن أن تستوقف « القارئ العادي » ، ويحتاج إلى معرفة معناها الدقيق بالمودة إلى القاموس ، أو التفكير فى معلوماته القديمة لأنها تنتمى إلى فصيح التراث ، وكلمة أخرى تمر أمام عينه فلا يستوقفه معناها ، لأنها تنتمى إلى الفصحى المعاصرة .

وهذا المعيار - مع أهميته - يمكن أن توجه إليه تهمة الذاتية ، بمعنى أن ما نطلق عليه « ثقافة الباحث » قد يختلف ولو اختلافا طفيفا من باحث إلى آخر بحيث ما يبدو عند البعض مألوفا ، قد يحتاج إلى توقف عند آخر .

وهناك معيار ثالث ، هو معيار المقارنة ، ويتم من خلاله ملاحظة المصمم الشائع عند كاتب ما ، ومقارنته بما يشيع عند معاصريه ، وتزداد درجة العفة عندما تكون المقارنة بين أعمال تنتمى إلى جنس أدبي واحد ، مثل جنس المقالة ، أو القصة القصيرة ، أو الرواية أو الشعر ، حيث ما يبدو فى أحد الأجناس مألوفا ، قد لا يكون كذلك فى جنس آخر ، وربما يكون الأمر على درجة كبيرة من الموضوعية إذا استعملنا المقارنة بين عملين يصدران عن متبع واحد ، كما هو الشأن فى جنس الترجمة ، إذا أتبع لنا وجود ترجمتين متعاصرتين أو متقاربتين

لعمل واحد ، وهو لحسن الحظ شرط متوافر في ترجمة بول وجرجيني ، حيث لا تقف ترجمة المنفلوطي وحيدة وإنما توجد ترجمات معاصرة لها ، يختلف مستواها اللغوي من حيث درجة انتمائها إلى فصحي التراث أو الفصحي المعاصرة عن ترجمة المنفلوطي ، ويمكن من خلال المقارنة بينها تبين درجات الفروق التي أشرنا إليها .

على أنه لا بد من المزج بين هذا المعيار وبين المعيار الثاني الذي أشرنا إليه والذي ينطلق من تحكم ذوق « القارئ الخاص » الذي هو الباحث ، ويتمثل دور هذا القارئ في انتقاء المعينات الدالة والانطلاق منها إلى التحليل وهو ما سنقدم منه بعض النماذج في الصفحات التالية دون أن نتمد إلى الاستقصاء الكامل ، ولكن يهدف الحصول على صورة واضحة لمعجم المنفلوطي في ترجمته لبول وجرجيني ، وما يترتب على الوقوف على خصائص هذا المعجم من رؤية لبقية جوانب الخصائص الأسلوبية عند ، وسوف نورد أو جدولاً للمقارنة بين نماذج من الأسلوب عند برناردين دي سان بييرو في الأصل الفرنسي لبول وجرجيني والمنفلوطي في ترجمته للرواية وعمر عبد العزيز في ترجمته الحديثة لنفس الرواية .

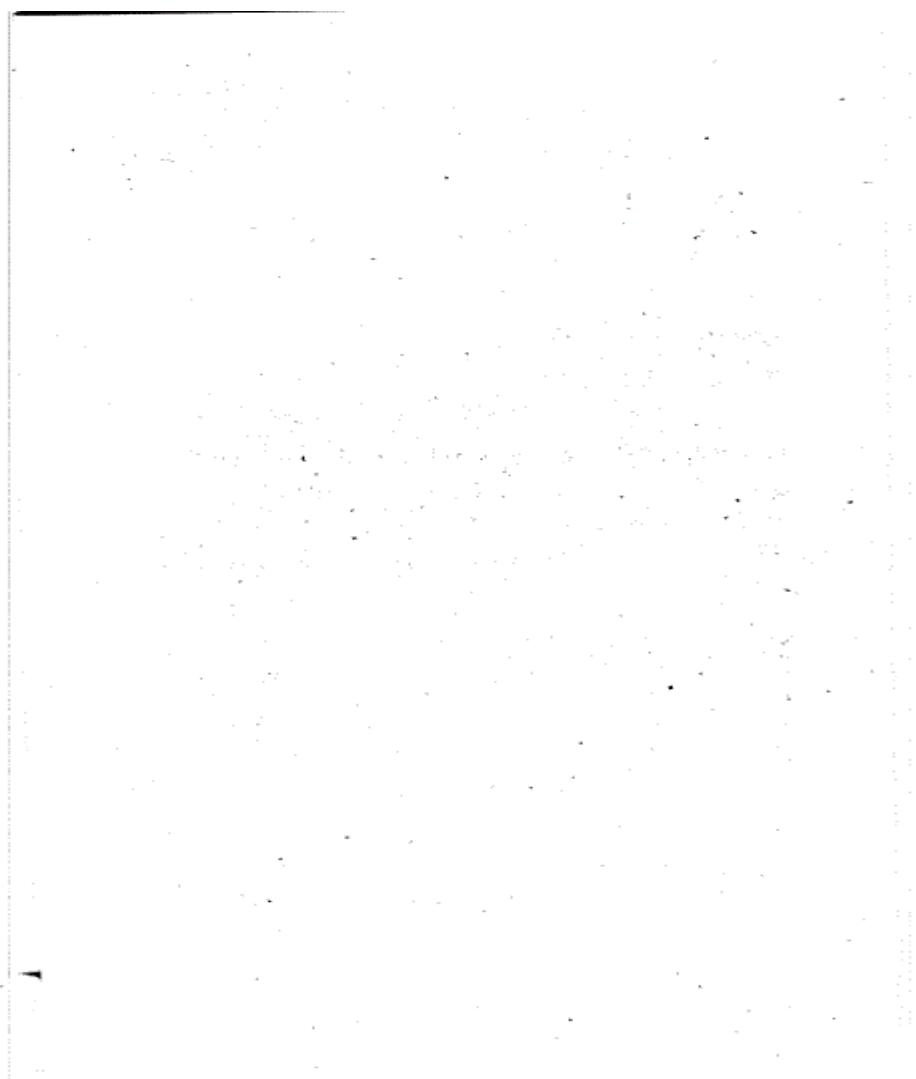
أولاً ولطير جيفني - برولون في د. سان بيس 1784 (Classiques Larousse, Paris, 1979)	أولاً ولطير جيفني - هير هيد العزير لسين (1979) - سلسلة زوايايات عاصمية ١٩٨١، القاهرة)	الغشيانة - المنطوط (فار الجبل - بيروت - د. م. 1973)
- Le Chemin - p. 19 - une grande plaine p. 19 - les forets voisines - les frascas des vagues p. 20 - les plütes (p20) - le soleil he Luitiqu a midi p. 20 - J'aimais a me ren dre dans ce lieu p. 20 - S. en considerais les ruines p. 20 - un baton bois d'ebene p. 20 - La mauvalie saison (p21) - les cantons les plus ferti les (p22) - Elle lui offric... sa cabane et son amitie (p23) - mais d, ailleurs elles etaient si depourues de commodites (p26)	- الطريق - ص (١) - سلاو ربيع طباط (ص ١) - القبلت القريبة (ص ١) - تالام امواج البحر (ص ١) - سبيل الأمطار (ص ١) - ترسفت القمم في الفضاء (ص ١) - كنت أحي أن أعطف على هذا المكان (ص ١) - ألق البحر من غرائها (ص ١) - عصا من الأبنوس (ص ١) - أسوأ فصل السنة في هذه الجزيرة (ص ٢) - بقعة من الحطب الأرض والرمال تربة (ص ٢) - وقعت لها كرمها ولها (ص ١) - بيد أهما كذا مبروتين من جميع الكماليات (ص ١٢)	- طريق لحي (ص ١٨) - ألح فصح (ص ١٨) - أحشاء القبلت (ص ١٨) - دمنمة الأمواج (ص ١٨) - رسيمة الأمطار (ص ١٨) - طفت القمم (ص ١٨) - كنت أحي أن أعطف إلى هذا المكان (ص ٢٠) - ألق الطرف من أرمه وسفك (ص ٢٠) - عصا صوباء (ص ٢٠) - في الفصل الذي يواظبه عليها (ص ٢٢) - الموانع القسية البنية (ص ٢١) - أرت إليها ، فلم تروها من أن ألتصق من بلك لها (ص ٢٢) - فاستأجنا أن نجعلنا زلفهما ولكن مقتدرا مكتوما ، فالتقت المذنب والنزدة ، وشرينا الماء الرزق. (ص ٢١)

Alors ils commençaient tous ensemble une prière suivie du premier repas. (p30). Une nourriture saine et abondante développait rapidement les corps des deux jeunes gens. (p30)	- يتلوا الجميع معلوم اليوسى بمسألة قصيرة (ص ١٧) - وقد ساعد الغذاء السليم المتوفر على إنشاء الطفلين ههنا وتربعتا (ص ١٧)	- ويستلوا اليوسى الى السماء متواضعين الى الله تعالى ان يكلفهم حين رعايته (ص ١١) - فكان ان رزق الله الاولاد الطبيعى البسيطة تحت هذه الارض السعيدة وذلك تلك الارض اللينة المغطاة عطشيا في نوى الواديين وتوسى ههنا (ص ١١)
- le bon naturel de ces enfants se deve l'opprei de jour en jour . (p33) - une negresse maronne se presentait sous les bandiers qui entouraient leur habitation. Elle etait decolonnee comme un squelette , - Illy courrent, et apres s'etre desaltées avec ses eaux . plus claires que le cristal (p35) - paul, (...) Lassura (p36) - Ils se trouverent dans un lab-yinthe d'arbres de lianes , et de roches , qu'on avait plus s'issue. (p38)	- واتى الزبون كل مايلو وكريم وزينبا في نفس الطفلين (ص ٣٣) - اجلست على الترحيل لاجلها ذليلة الجسم . مبهلة القلب (ص ٣٣) - سمعا صوت نوحى بطير من صخر قريب فاسرعا اليه (ص ٣٤) - ولكن بلل طفلها . (ص ٣٥) - لم اشد العطش .. فراحا يخطيان في وسطه الاخضر المغطاة ولا يبدان مقربا .. (ص ٣٧)	- الاولاد يبدوان في جوفها نوى التبات المصطف بها ويتوسى معهما طيبا افعالا فمسا ومن سعادتهما (ص ١٤) - بعثت عليها زينة مستعدة لاجلها كاتيا اليها انطشى نسيوة ووزالا ليس عطشيا من اللباب ولا ذليلة بالية تقدر بمقربها (ص ١٤) - وسلا الى سطور عطشها يتوسى من صديقا ماء وكان رزاقا تلكه في الهوى في طيرة رديقة. (ص ١٢) - فحلل يديها ويديها رديقا (ص ١٤) - كانا هما في سحابة يبداء الايمان فيها غير المستقر العلية . والجناب المحيرة والخيبر المتخيلة . والملك المتخيلة والامساق المتخيلة (ص ١٤)

- Une troupe de noirs marrons se fit voir a vingt pas de la (p40) - Ainsi des violettes, sous des buissons epineux , exhalent au loin leurs doux parfums , quoi- qu'on ne les voie pas. (p42) - quel que plaisir j'aie eu dans mes voyages a voir une statue ou un monument de l'antiquite. (p46) -Elle ne trouverait dans aucune attitude ni le sommeil, ni le repos. (p62).	١٤- بحساسة من الزئج يهزول من بين الأشجار. (ص ٣٠) - كان منهم من الزور التي لصحبها الأبرار . فتملا بأريجها ولا زلما العيون (ص ٣٢) - فقد كنت في رحلاتي أصب شهودا لتساقيل والأثر القديمة (ص ٣١) - لم ينس لها جن (ص ٤٨)	- طولا قوم من الزئج السود الأبرار (...) في قلب الجبال وبطاريها. (ص ٣١) - كسجرات الميسج المحمدية بين الكاف الطاف . ينقل الناس عليها ويصعدون عزفها فإن لم يروها مكثها . (ص ٣٥) - طلق من بين يديه (منظر في مسجرات) ساعة من نهار . وأرى في ثوبه وأحجاره ، ومغشوره السجدة وأصمته المتلاو (ص ٣٠) - حذر الكفى من أن يتم بأجاليها (ص ١٤)
---	--	--

-ملاحظات أولية على جدول المقارنة بين معجم المترجمين-

- ١- لم نشأ خلال هذا الجدول للنماذج المقارنة ، أن نثقل هذه الدراسة بالعينات التفسيرية التي أعدناها والتي قد يحتاج إعدادها وتصنيفها وتحليلها إلى مؤلف مستقل .
- ٢- أردنا فقط أن نستدل على القضية الرئيسية المثارة، والمتعلقة بالطابع الأسلوبي المستقل للمنطوق في ترجماته، وفي كتاباته أيضا ، وهو طابع يساعد مقارنته مع ترجمة أخرى لنفس الرواية على إظهاره كما توضح الجدول .
- ٣- تكاد نجد أنفسنا على مستوى المعجم مع نمطين من اللغة يحاول أحدهما الاقتراب من فصحي التراث بنفس القدر الذي يحاول فيه الآخر الاقتراب من الفصحي المعاصرة وهذا الحكم العام يمكن أن يجد كثيرا من التفسيرات التي قد تساعد على رصد تطور العربية في مراحلها المختلفة .
- ٤- الميل الشديد عند المنطوق إلى تشهير النثر من خلال الاهتمام بالصورة . كل كذلك ، لهذا همنا في إضفاء الطابع الأسلوبي الخاص على كتابات المنطوق ، وهو الطابع الذي أشرنا إليه في مقدمات هذا البحث .
- ٥- في نهتنا أن نمود - إن شاء الله - إلى هذا البحث بتفصيل أوسع من خلال المقريبات التي تقدمها المادة الأولية له ، وأهميته في توضيح مسيرة النثر الأدبي المعاصر .



نماذج بشرية

بين محمد مندور و جون كالفيه

القيمة التي يحتلها مندور في حياتنا الثقافية منذ عودته من بعثته إلى فرنسا في لولخر الثلاثينات ، قيمة ثرية و متنوعة و مثيرة للجدل ، ربما كانت للصفة الأخيرة عاملاً ساعداً على إضفاء مزيد من الحيوية عليها ، و إعطاء تجربته الثقافية مذاقاً لتحديات ، و محاولة التغلب على العقبات ، و التلويح بين بعض الإخفاقات التي كانت تولجها ، و النجاحات التي تنتهي إليها ، متعادلة مع عناصر السلب ، و محاولة بعضنا منها إلى حوافز للإيجاب .

و لا شك أن تجربته خلال البعثة نفسها ، و الظروف التي لحاطت بفترة ما بعد عودته منها ، قد تركت تأثيرها على كثير من كتاباته اللاحقة . لقد قضى مندور في البعثة تسع سنوات ، كانت أقرب إلى إشباع لسنهم الثقافي ، منها إلى تحقيق هدف أكاديمي محدد يمثل في الحصول على درجة الدكتوراه في التخصص الذي اختاره له أستاذه طه حسين عقب تخرجه في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . و كانت سنوات البعثة قد دفعته إلى أعماق الحياة الثقافية الفرنسية ، لطلاعاً على الآداب ، و تمتعاً بالفنون ، و ممارسة للحياة الصاخبة على طريقة "جفروش" بطل فيكتور هوجو^(١) كما نض هو على ذلك في سيرته الذاتية التي أملأها على فؤاد دوازة^(٢) . و هي الشخصية التي بدأ بها مقالاته في النماذج البشرية ، كما دفعته إلى المشاركة في

(١) فؤاد دوازة ، محمد مندور ، سلسلة نقاد الأدب : ص ٢٦ ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٩٦ .

الصحافة الفرنسية ، بكتابة مقالات سياسية ، ينتقد فيها موقف فرنسا في معارضة إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، و يشترك في مجال على صفحات الجرائد مع وكيل وزارة الخارجية الفرنسية الذي كان يترأس وفد بلاده في مفاوضات مونثرو ، و هي مقالات عصمت ، محمد مندور ، طالب البعثة المتمرد على قوانينها ، من قرار حجب المرتب ، الذي صدر ضده ، بعد رحلته ، غير المسموح بها ، إلى بلاد اليونان ، لبحث عن مواقع لكاديمية الفنون ، و يرسم وقع خطي و فلاسفة الإغريق ، و الذي كان يهدف لقرار آخر ، هو الفصل من البعثة ، و كان إنفاذه في يد مدير الجامعة أحمد لطفي السيد ، مما دعا طه حسين إلى أن يوعز لتلميذه مندور ، بترجمة قصيدة "بيت الراعي" لألفريد دي فيني التي يعجب بها أحمد لطفي السيد ، و يتنى أن يقرأها في ترجمة لثيبة رفيعة . و قد نفذ مندور النصيحة ، و أرسل ترجمة لمحمد لطفي السيد بنشرها في مجلة الرسالة ، و عدم فصل صاحبها من البعثة . و ربما تكون هذه الترجمة البديعة التي أظهرت قدرة مندور على إعادة صياغة النص الأدبي الفرنسي بالعربية و بث روحه من خلاله ، هي البقرة الأولى لما سيصنعه بعد ذلك في مقالات تماذج بشرية مع عدم الاهتمام بالإشارة إلى مصدر العمل الإبداعي ، كما سنرى .

و إذا كانت سنوات البعثة التسع قد كانت تغرقه في بحور السهم الثقافي و الفني و الحياتي ، فإنها دون شك ، قد قللت من درجات تعوده على الخطوات الصارمة للدرس الأكاديمي ، التي يتعود من خلالها الطلاب المتوسطون على إثبات مصادر معلوماتهم و التتامي في درجات الدقة من إيجاز المصدر أو المرجع إلى الدخول في تفاصيل الطباعات المختلفة و الصفحات المحددة ، و علامات التصنيف لبدليات الإفادة و نهاياتها ، و حجم

(٢) المرجع السابق : ص ٣٠ و ما بعدها .

للتصرف أو الالتزام ، إلى غير ذلك من أوليات البحث العلمي ، التي لا تنسي حياة مندور في البعثة باهتمامه بها ، و لا بإيجازه لياً من الأطروحات على أساسها ، فيما عدا الإشارة العابرة إلى بحث في موسيقى الشعر العربي ، لم يعرف طريقه إلى النور ، و لم يتحمس هو نفسه لإخراجه قرابة أربعين عاماً عاشها بعده.

و عدم التعود على هذه الخطوات أدى إلى النتيجة الطبيعية للبعثة ، و هي عدم الحصول على الدكتوراه ، و لشغل الفضب العامر لأستاذة طه حسين عليه ، فمنعه من التعيين في الجامعة ، و هو الموقف الذي وأد رد فعل حانيا من أحمد أمين ، فاحتضن الطالب الذي يملك فيضاً هائلاً من الثقافة بالقياس لأقرانه ، و دفعه إلى إعداد أطروحة عاجلة - في تسعة أشهر - عن مناهج النقد عند العرب لكي يخرج من أزمته الوظيفية .

و قد دفع هذا التعاطف أحمد أمين كذلك ، و هو رئيس تحرير مجلة الثقافة ، أن يفتح أمام مندور باب كتابة بعض المقالات التي تساعد على مواجهة أعباء الحياة ، و منها مقالات "مآذج بشرية" ، و لنقرأ عبارات مندور في وصف هذه المرحلة ، كما ينقلها عنه فؤاد دارة : "كان أحمد أمين - طيب الله ثراه - قد فتح أمامي باب الكتابة في مجلة الثقافة ، التي كانت تصدرها وقتئذ لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، و كان يرأس تحريرها ، فبذلت أقصى جهد ممكن استجابة لهذا العطف الأبوي الكريم ، و كتبت سلسلتين من المقالات ، الأولى بعنوان "مآذج بشرية" و الأخرى بعنوان " في الميزان الجديد" . و رغم أن مكافأة هذه المقالات كانت زهيدة لا تتجاوز جنيهاً و نصف جنيه للمقال ، فإنها أسهمت في حل الكثير من المشاكل المادية ."

هذا هو المناخ العام الثقافي و الأكاديمي و الاقتصادي الذي أحاط
بكتابة مجموعة هذه المقالات، في مجلة الثقافة بدءاً من سنة ١٩٤١ ،
فتتابعت مقالات مثل "فيجارو" مايو ١٩٤١ ، و دون كيشوت يوليو ١٩٤١ ،
و هاملت أغسطس ١٩٤١ ، و جوليان سوريل سبتمبر ١٩٤١ ، و فيليسينيه
ديسمبر ١٩٤٢ و إبراهيم الكلب ديسمبر ١٩٤٢ ، و راسيتيناك ديسمبر
١٩٤٣ ، و العبيط نوفمبر ١٩٤٣ و فبراير ١٩٤٤ و أوليس يونيو و يوليو
١٩٤٤ . ثم جمع هذه المقالات في كتابه بعنوان "نماذج بشرية" (بقلم الدكتور
محمد مندور ، صدر عن مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر ١٩٤٤ ،
و كتب محمد مندور إلى زوجته ملك عبد العزيز إهداء في صدر الكتاب
مشيراً إلى أنه تعود على أن يملأ عليها أو يقرأ عليها ما يكتب ، و أنه
يستجيب لمرجعاتها المعتمدة على نوق هو "خير عون على الرجوع عما قد
تسوقني إليه حرارة القلم عندما يملكني الموضوع فيندفع في أعقابه" ، على
حد تعبيره . ثم تلا ذلك مقدمة للكتاب في إحدى عشرة صفحة بقلم السيدة
ملك عبد العزيز ، و هي سنة كما يقول مندور في الإهداء " قد تبدو جديدة و
لكنها سنة خيرة " لكنها أيضاً سنة لم تكرر عند مندور في مؤلفاته الأخرى .
و لقد حرصت السيدة ملك التي كانت في مطلع شبابها ١٩٤٤ أن تقدم تحليلاً
ضافياً لعبقريّة (المؤلف) في معالجة شخصياته ، و ركزت تركيزاً واضحاً
على مصطلح (المؤلف) الذي تردد في المقال كثيراً ، و كأنها في هذه
الفترة تؤكد النسبة التأليفية بين النماذج و الدكتور مندور ، الذي كان هو نفسه
قد فضل عليها صيغة (بقلم) على الغلاف عندما ربط بين العمل و بين
اسمه .

(١) نماذج بشرية بقلم الدكتور محمد مندور ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر
١٩٤٤ .

و قد أحدثت هذه المقالات رد فعل طيبا لدى كثير من القراء ، و
لفتت النظر إلى منهج جديد في معالجة مفهوم "الشخصية" في العمل الأدبي
عامة و الروائي خاصة ، و ربما تكون قد ساهمت ، مع كتابات أخرى ، في
تطوير فن الرواية العربية التي كانت تكفل في فترة نشر هذه المقالات طورا
جديدا مع دخول نجيب محفوظ إلى مجالها بإبداعات جديدة قوية .

لكن هذه المقالات بدلت تأثير كذلك ، منذ أولخر حياة مندور سنة
١٩٦٥ ، تساؤلات حول مدى صلة مادة هذا الكتاب بالمراجع الفرنسية التي
كان مندور يرجع إليها ، و يغفل الإشارة إلى أسمائها . و في هذا المجال
كتب الدكتور عبد المطلب صالح في مجلة الرسالة الجديدة أبريل ١٩٦٥
مقالا بعنوان : " هل للدكتور مندور هو المؤلف الحقيقي لكتاب (نماذج
بشرية) " . و أعاد نشر المقال في مجلة الأقلام المرافقة سنة ١٩٦٧ . و أثار
الدكتور الطاهر مكي في كتابه "الأدب المقارن : أصوله و تطوره و مناهجه"
إلى أن مندور قد (سرق) كتبه من كتاب جون كالفيه الذي يحمل عنوانا
قريبا هو "نماذج عالمية" و دارت مناقشات صحفية و إذاعية بعد ذلك شارك
فيها الدكتور الطاهر مكي و الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم و الأستاذة ملك
عبد العزيز سنة ١٩٩٦ ، و دارت حول تأكيد التهمة أو نفيها ، ثم صدر بعد
ذلك سنة ١٩٩٩ كتاب للدكتور إبراهيم عوض بعنوان "د. مندور بين أو هام
الادعاء العريضة ، و حقائق الواقع الصلبة . . ثلاث قضايا ساخنة "١ و قد
خصص فصلا فيه بعنوان "تهام مندور بسرقة كتابيه (نماذج بشرية) و
(محاضرات عن إبراهيم المازني)" ، و اقترب في القسم الذي خصصه لنماذج
بشرية ، من نصوص مندور و كالفيه ، مبينا كثيرا من أوجه التقارب ، و إن
كان العنوان الفرعي الذي اختاره للكتاب (قضايا ساخنة) قد أثر على درجة
اندفاع الحوار دون أن يفقد الموضوعية في مواقف كثيرة .

(١) صدر عن مكتبة زهراء الشرق - القاهرة ١٩٩٩ .

و نود أن نقرب في هدوء أكثر من الكتابين ، و بين أيدينا للطبعة الأولى من كتاب (نماذج بشرية) لمنثور سنة ١٩٤٤ ، بتقديم السيدة ملك عبد العزيز ، و هي تعالج أربعة عشر نموذجا ، يخصص لبعضها أكثر من مقال فتجده في أربعة و عشرين مقالا و للنماذج هي : جفروش ، و هيجارو ، و دون كيشوت ، و فلوست و هاملت ، و السبيت ، و بيترس ، و جوليان سوريل ، و إبراهيم الكاتب ، و فيلبيستيه ، و الأستاذ مسلان ، و رلستياك ، و أوليس و العبيط . و يقع الكتاب بمقالاته الأربع و العشرين و مقدماته في ١٤٤ صفحة .

و لمامنا من ناحية ثانية كتاب لجون كالفيه يحمل عنوان :

Jean Calvet, *Types Universels dans La Littérature Française*

نماذج عالمية في الأدب الفرنسي ، و قد أنضيف على صفحة الخلف

الدخالية أن الكتاب حاصل على جائزة الأكاديمية الفرنسية

Couronne par L'académie Française

و للطبعة التي بين أيدينا صادرة سنة ١٩٦٤ عن دار نشر

Fernand Lanore

في ١٩٠ صفحة ، و تعالج اثني عشر نموذجا هي : دون جون و السبيت و جيروننت و تيركاريه و أميل و جوليان سوريل و رلستياك و جيروم بيتيرو و جوزيف برينوم و درتانيون و جفروش و موران دي موري . و واضح من النظرة الأولى عدم التطبيق الكامل بين النماذج المشار إليها هناك ، و أن أربعة نماذج فقط تنتمي بين الكتابين . لكننا لابد أن نضيف أن الكتاب الذي بين أيدينا ، يتحدث عن النماذج العلمية في الأدب الفرنسي فقط . أما بقية النماذج التي عالجه كالفيه فقد تضمنها جزءان آخران . و لابد أن نضيف ، كذلك ، أن نموذج إبراهيم الكاتب هو بالتأكيد من ابتكار

محمد مندور . و من هنا فتحنا لسانا أمام كتاب ينقل كتابا آخر نقلا حرفيا ، سواء ذكر اسم المؤلف أم لا ، و إنما أمام كتابين يتقاطعان في موضوعاتهما - و كتاب كالفيه سبق بالطبع ظهوراً ، فالطبعة التي بين أيدينا طبعة حديثة سنة ١٩٦٤ ، و لكن صفحات هامش الكتاب يشير بعضها إلى الزمن الذي كتبت فيه بعض المقالات ، فعندما يكتب كالفيه مقاله عن جوليان سوريل و يتحدث في صدره عن الشعارات التي تسود الآن aujourd'hui يرد في الهامش عبارة (سنة ١٩٣٠) تفسيرا لكلمة الآن و هو تاريخ يحدد الفترة الزمانية التي نشرت فيها هذه المقالات بالتقريب ، و هي تتقاطع مع الفترة التي قضاها مندور في بعثته في فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩) و لعل المقالات التي بدلت مع بداية بعثته ، جمعت في كتاب صدر في أواسط بعثته لو لوآخرها و عاد به مندور في حقائبه ، و استعان به دون شك و هو يصوغ أول سلسلة المقالات التي تطلب منه باللغة العربية.

و لنقترب الآن أكثر من نصوص الكتابين ، لنرى عن قرب مفهوم لكاء النص الثاني على النص الأول ، و مدى التصرف بالإضافة أو بالحذف ، و منلولاته ، و طريقة صياغة أسلوب النص العربي (المترجم أو المستفيد من النص الآخر) من حيث الإيحاء بالاستفادة من مصدر آخر ، أو محاولة تغطية هذه الاستفادة أو التسمية عليها بصرف النظر عن ذكر اسم مؤلف النص الأصلي أو إغفاله (و لنشر عابرين إلى أن اسم جون كالفيه لم يرد أبدا في الكتاب ، لا على غلافه ، و لا في إهداءه ، و لا في مقدمة السيدة ملك ، و لا في مراجع الدكتور مندور . و تلك في ذاتها نقطة ضعف منهجية و خلقية لا يمكن إنكارها ، برغم الإجابات الكثيرة للعمل و الإنجازات المتعددة للرجل) ، و سوف نختار نص جفروش الذي بدأ به مندور كتابه لنقارنه مع نص "جفروش" عند كالفيه .

- يحتل نص جفروش عند مندور خمس صفحات و نصف الصفحة، تبلغ نحو ألفي كلمة ، و يحتل موقع المقال الأول في الكتاب ، على حين يحتل النص عند كلفيه نحو اثنتي عشرة صفحة و تزيد كلماته على أربعة آلاف كلمة ، و يعني ذلك انتفاء للتطابق الكمي ، و اكتفاء للنص الثاني ببعض محتويات النص الأول .

- يبدأ مندور نصه بداية لافتة للنظر ، يشف فيها أسلوبه ، عند محاولة شخصية العمل و نسبته للوضحة إليه اختياراً و معالجة حين يقول : " قد يبدو غريباً أن نترك للنماذج المشهورة كـدون كيشوت و هاملت ، و فوست ، مثلاً ، لنبدأ بجفروش " و عبارة "نترك " و "نبدأ" قابلة لأن تحمل في وعي قلم الكاتب تأكيد الملكية ، و لكنه قد تكون قابلة في "لاوعيه" أيضاً لتأكيد التبعية ، و وجود نموذج آخر ، يجري التحرك عليه بدءاً و تركاً . و على أية حال فليس جفروش هو النموذج الأول عند كلفيه ، على الأقل في الطبعة التي بين أيدينا ، إذ يحتل النموذج قبل الأخير .

و تمتد ملامح محاولة الشخصية إلى جمل أخرى يحاول فيها مندور توضيح مدى ارتباطه الشخصي بشخصية جفروش : " و لكنني أحسب ذلك الطفل و الفضله على الرجال حتى لقد أفعطني المرض أياماً فلم أجد جليسا تستريح إليه النفس خيراً منه . و لقد سئمت منطق البشر و أصبحت أرثى لذلك الفيلسوف الجليل (يعني أفلاطون) الذي غذى شبابي بما في الخير و الحق من جمال ، و ما أدري أفضّل رجلنا عندما زعم أن النفوس لا يمكن أن تعشق الخير و الحق إن أبصرت بهما أم يخادع الناس أنفسهم و يخادعون الغير عندما يتحدثون عن الخير و الحق ؟ "

و الواقع أن هذه العبارات التي نقلناها - على طولها النسبي - تبين حجم العبادة المضفاضة التي ارتداها مندور و هو يعالج الشخصية الأولى في

للمناذج البشرية - و حجم "الشخصنة" التي أراد أن يضفيها على العمل ، خاصة إذا أدركنا أن كالفيه لم يشر إلى أي من هذه المعاني في معالجته لشخصية جفروش.

لقد دخل كالفيه إلى المعالجة بمدخل أكثر تواضعاً و موضوعية ، من خلال إشارته لتطور شخصيات "الصبيان الأبطال" بالمعنى الروائي في الإنتاج الأدبي الفرنسي - خاصة صبيان باريس Les gamins de Paris ، الذين كانوا موضع اهتمام الأعمال الأدبية منذ القرن الخامس مثل Villon وغيره و إلى زيادة الاهتمام بهذه الفئة gamins enfant مع التطورات السياسية و الاجتماعية و الأدبية في القرن التاسع عشر - عصر الثورة الفرنسية و الرومانتيكية الأدبية و كيف برزت شخصيات من هذا النوع إلى صدر الأعمال الأدبية مثل شخصية جون جوزيف سنة ١٨٣٦ لمير المستنقعات و القنوت للماتية و منقذ الأطفال للمهدين بالفرق في قنات سانامارتان.

لكن تطورا هاما يدخل على هذا النموذج على يد فيكتور هوجو من خلال تجسيد نموذج "الصبي الشقي المحبوب gamin sympathique ممثلاً في جفروش .

و يوضح جون كالفيه كيف لجتاح جفروش رواية البؤساء ، الملحمة الديمقراطية الكبرى المملوءة بتمجيد كل ألوان الطيف للطبقات المنسحق بين عامي ١٨١٥-١٨٤٨ بدءاً من شخصية جون فالجون ، و وصولاً إلى صبي الأرضة جفروش ، حيث تصور أخطاء أبناء هذه الطبقة على أنها نتائج طبيعية لجرائم الطبقة المتميزة محققة بذلك روحاً ملحمية للطبقات الفقيرة التي يصبح فيها ذلك الصبي الشعبي هو البطل المجلل بسذاجة الطفولة .

و انطلاقاً من هذا الرصد التاريخي لدخل الأديب الفرنسي (الذي لم ينقل منه مندور شيئاً و استعاض عنه بالإشارة إلى مسرحية بيوفاندلو مست بشخصيات تبحث عن مؤلف) انطلاقاً من هذا يبدأ كالفية الدخول إلى عالم جفروش طفل باريس ، بما يشبه اللوحة الغنائية و يفتتحها بعبارة دالة "باريس مفلها ، و للغاية عصفورها" ثم يستمر في بناء شخصيته من خلال ازدواج محورين

أ- المحور الوصفي الغنائي . ب- المحور الدرامي .

و هو خلال بنائه لهذين المحورين ، يعتمد كذلك على ازدواج مصدرين من مصادر التعبير هما :

أ- المصدر الوثائقي ، معتمداً على نصوص مسرحية للبرساء لفكتور هيجو ، و التي كان جفروش أحد أبطالها ، و هو عندما يلجأ إلى أحد نصوص المسرحية ، يضعه بين علامتي تكصيص ، ويشير إلى مكانه المحدد في المسرحية .

ب- المصدر التعليقي ، و يتمثل في تعليقات جون كالفية التي تتحرك من المسرحية إلى النموذج إلى المجتمع إلى القواعد المتعارف عليها في السلوك و أنماط الخروج للتعبئة أو الجميلة عليها .

و لسوف نجد مندور يستفيد من هذا الهيكل في بناء مقاله دون أن يلتزم بمعايير الضبط التي فرضها كالفية على نفسه .

فتنما يتصل بالمحور الوصفي الغنائي ، ينقل مندور تقريباً كل الأوصاف الجسدية و النفسية ، و إن كان يعد توزيعها : " و كان جفروش يرتدي بنطلونا لم يأخذه من أبيه و قميصاً لم يأخذه من أمه و إنما كساه بتلك الأسمال قوم محسنون " و كان شعوره بالسعادة أتم عندما يجد نفسه في الشارع إذ إن حجارته كانت عليه أقل صلابة من قلب ذويه

* و بباريس أطفال لا يجنون عشاء كل يوم ، و لكنهم قد يذهبون إلى المسرح كل مساء ... و الثلاث للنظر حقاً أن الدكتور مندور يصنع هذه الأوصاف الغنائية الطويلة بين علامتي تنصيص ، و لكنه لا يشير إلى المصدر الذي نقل عنه و نصنص ما نقل ، لا بالإجمال و لا بالتفصيل ، على عكس ما كان يفعل كالفيه . مع أنه عندما تتبع نفس المنهج التنصيصي في مقاله عن نموذج إبراهيم الكاتب ، كان ينقل النص المنقول بالإشارة إلى موضعه في الرواية كما صنع في صدر المقال ، عندما نقل فقرة كاملة و أشار إلى أنها من مقدمة الرواية ، ثم عاد في وسط المقال لينقل فقرة و يشير إلى أنها من صفحة ١٦٤ من الرواية ، ثم ينقل فقرة أخرى و يشير إلى أنها من صفحة ٢٨٦ ، و هكذا يأخذ مندور لنفسه الحرية التي يريد ، و يستبعد الضوابط التي لا يحبها .

و تشير خطوات اقتباس المحور الوصفي الغنائي تون تقيد من مندور لا بالترتيب ولا بالتفصيل ، و مع مراعاة خصوصيات القارئ العربي و ثقافته حول النموذج الفرنسي . و يترك مندور فقرات كاملة لا يقف أمامها و بعضها لمسات غنائية رقيقة ، و يوجز في ترجمات بعض النصوص إيجازاً مفلاً مريباً قد يهدم المعنى أو يضيق للنكتة الفنية . و لناخذ مثلاً واحداً معبراً من ذلك المشهد الدامي الساخر ، مشهد مقتل جفروش برصاص الجنود أثناء تجوله بجراً بين جثث موتاهم لأخذ ما تبقى من ذخيرة حية لكي تضاف إلى بنادق الثوار . لقد سقط جفروش و هو يغني أغنية مقبرة عبثية شعبية تربط قافيتها بين أسماء أحياء باريس و أسماء الأبناء المشهورين في لعبة لفظية . نقول الأغنية :

On est Laid ♣ Nanterre

C'est La Faut ♣ Voltaire

Et bête ♣ balaiseau

C'est La faut ♣ Rousseau

و قد ترجمها مندور ترجمة مبسرة و غير دقيقة حين قال " لقد سقطت إلى الأرض و تلك غلطة فولتير ، لقد سقطت بالقناة و تلك غلطة" و الواقع أن النص ليس به أرض و لا قناة ، و به إلى جانب فولتير ، روسو (بدل للنقاط التي وضعها مندور) و النص يقدم نكتة شعرية عبثية جميلة ، تقترب من فهمها لو ترجمناها مثلا ترجمة حرفية ، مراعين للقافية بين أسماء الأحياء الباريسية و أسماء الشعراء ، فقلنا مثلا:

كم لكون قبيحا في "تانتير"

و هذه غلطة "فولتير"

و كم لكون غيبا في "باليسو"

و هذه غلطة روسو"

و قد نتضح للنكتة الساخرة في أذهانتنا أكثر لو صغنا على منوالها أغنية شعبية مصرية تقول مثلا:

لنا مش عارف رايح فين

و دي غلطة طه حسين

لنا ملشي راسي بيدور

و دي غلطة دكتور مندور

لما المحور الدرسي ، فيتمثل في مجموعة من المشاهد التي تجسد خصائص شخصية جفروش ، و قد أورد منها كالفية مجموعة من المشاهد العابرة و المفصلة - و قد اقتبسها منه جميعا دكتور مندور مع إغفال بعض التفاصيل مثل إغفال اسم اللص مونبارناس ، و الشيخ صاحب الحديقة أو مع زيادة بعض التفاصيل كما صنع مع جفروش عندما اقترب من الحديقة ليلا ، فقد جعل مندور هدفه سرقة تفاحة ، لكي يدخل منها إلى تعليق حول حكاية

الفتاحة التي أخرجت آدم من الجنة (و هي زيادة ليست في الأصل) لكي
تظل بقية المشاهد الدرامية هي هي عند كالفين و ملندور . فجفروش يبيع
الصراع بين اللص و الشيخ ، و يرد المخططة المسروقة لأصحابها ، و يهتتم
بالصبيين الصغرى ، و يوفر لهما مأوى سواء كان تحت أقدام التمثال كما
ذكر ملندور أو في جوف تمثال القبل الضخم كما ذكر كالفين . و جفروش في
نهاية المطاف ينضم إلى قافلة القوار ، و يحتصم معهم في مصيرهم و
يشترك في قتل القوارح حتى يموت و هو يظن .

هناك إذن تطابق في المصيرين الختالي و الدرامي اللذين تم من
خلالهما بناء شخصية جفروش عند كل من كالفين و محمد ملندور ، و هناك
الانزلة من كالفين بأمانة الإشارة إلى مصدريه حتى ما هو معروف منها مثل
رواية الأسماء للكتور هيجو مهد الشخصية و مسرح تحركاتها و تحديد
مواضع الإقبال ، و عدم الانزلة ملندور بأمانة الإشارة إلى مصدريه جملة
أو تفصيلا ، مع أنه قد وضع علامات التخصيص في الأصل .

إن ملندور كان يؤمن دون شك بعقيدة بول فاليري الشهيرة : ليس
الأمد إلا عدة خراف مهنسومة" و لقد لكل ملندور كثيرا من الخراف من
حمى "قراعي" كالفين ، دون أن يستلكنه ، كما كان من قبل قد دخل بيت
قراعي "لغريد دي فولي" ، و لكنه دخله مبتكرا بإشارة من طه حسين ،
و خرج منه مبتهجا ، و هو يضع اسمه إلى جانبه و يقدمه إلى لطفي السيد ،
فيكتسب مجد الترجمة الجديدة ، و يفلت من عقاب الفصل من البعثة ، و لكنه
عندما نسي هذا التقليد مع نسائه بعض تقاليد الصرامة الأكاديمية ، و على
حساب إثبات أنهم الختالي ، استحق دون شك مجد إدخال نمط كتابي جديد إلى
العربية ، و زهو تلقى إنشاء من أجيال متتالية - و لكنه لم يستطع الإقالات
من عقوبة عدم الحرص على الانزلة بمبدأ خلقه علمي ، كان هو ممن وجه
أجيالا كثيرة إلى أهمية دقة الانزلة به .

إن صانع مندور هنا يقف على درجة قريبة مما صنعه المنقوطين
قبله بقليل مع ألفونس كارر في رواية ملجولين أو تحت ظلال الزيزفون
وع آمون رومستان في الشاعر أو سيرافدي برجره . ولكن المنقوطين
كان أكثر تحوطا ، عندما أعطى لنفسه الحرية التي أرادها في المشاركة في
إعادة إبداع النص - كما صنع مندور - ولكنه في الوقت ذاته وضع اسم
صاحب النص الأول ، الذي لم ينتقص أبدا جزءا من حالة مجد الإبداع
اللغوي و الأدبي الجميل لصاحب النص التالي - وهذا ما فعلت مندور
للأسف الإلتفات إليه ، ولكل جواد كبرة .

مصر في عيون الرحالة والكتاب الفرنسيين

الحوار الذي يديره جون ماري كاريه بين الشرق والغرب في كتابه الرحالة والكتاب الفرنسيون في مصر، بجزئية الكبارين، يمثل في مادته، ومنهجه، وتنوع أطرافه، وتعدد مخطئه، وامتداد فترته الزمنية، نموذجاً رائعاً لما يمكن أن يكون عليه "التأليف" والتنسيق الفني لمادة ثرية، يشترك في إعدادها العلماء والمثقفون، والفلاسفة، والشعراء، والرحالة، ومؤلفو الروايات، وكاتبو المقالات من أبناء الغرب الذين يلتقون على أرض الشرق متعاصرين أو متعاقبين بطرحون الفروض، ويجريون المناهج، ويواجهون المشاكل، ويقطفون الثمرات، وتتعلق أحلام بعضهم إلى ذروة السماء، وتضطرم أحلام بعضهم الآخر بقسوة الواقع واختلاف التقاليد، ولكنهم في كل الحالات يجسدون نماذج بشرية حية لتوليد الأفكار، ومحاولة اجتياز الصعوبات التي تعترضها، وطول النفس، وتركهم العمل الجماعي، جيلاً بعد جيل، والقدرة على التقاط الدقائق والمفارقات التي ترصدتها عين الزائر الغريب، وقد تحجبها عن ابن الأرض المقيم ألفة للتعدد ورتابة الحياة.

إنها ملحمة علمية دقيقة وأدبية جماعية، تمتد في مرحلتها الزمنية نحو ثلاثة قرون ونصف، تبدأ من دخول الأكراد العشائريين إلى مصر سنة ١٥١٧م، وتمتد إلى مرحلة افتتاح قناة السويس سنة ١٨٧٠م.

ولكنها تأخذ فقط من هذه المرحلة نقطة ارتكاز لتمتد منها إلى عسق الزمن؛ لتصل إلى أبعد ما يمكن الوصول إليه، ولتطمح القرون الثلاثة إلى تشرب القرون الثلاثين السابقة عليها، وهي بذلك تستجيب منهجياً إلى جانب من طبيعة المادة العلمية المدروسة، ما دامت آثار مصر القديمة تشكل جانباً رئيساً من ولع هؤلاء الغرياء العلماء والأدباء والفنانين والرحالة.

وهذا الامتداد السحيق إلى الوراء، كان بشكل من بعض جوانبه، محاولة لانتقال عالم ما بعد عصر النهضة من أجرام "الحداثة" التي كاد صخب صوتها يغطي على صوت التاريخ الهادئ العميق، الذي حاول أبناء عصر النهضة أن يستعيدوا سماع بعض نغماته على أرض مصر الهادئة.

لكن هذا الامتداد التاريخي الطويل إلى الوراء، لا يمنع نقطة الارتكاز التي اختارها المؤلف (١٥١٧ - ١٨٧٠) أن ترسل بإشعاعاتها إلى الأمام، وأن تصل هذه الإشعاعات إلى القرن الحادي والعشرين، وأن تكون مؤهلة لمواكبة حركة التاريخ المتسارعة الخطى فيه، والتي تتغير في بعض مراحلها، نظرة الغرب إلى جانب من صناعات الرأي والقرار فيه - إلى الشرق منبع الحكمة وصاحب التجربة البشرية الطويلة، فيكون مجرد الإصغاء إلى مستوى لغة الحوار بين الشرق والغرب التي يعكسها هذا الكتاب دائماً لرؤية جوانب أخرى من صورة يريد البعض أن يظهرها شديدة التقلص. وأن يقتنعنا بحتمية أن تكون كذلك، لأنها كانت دائماً على هذا النحو.

إن هذا التنوع الزمني الشاسع في الفترة التي ينطلق منها الكتاب، لو يعود إلى جذورها، أو يلقي بإشعاعاته نحوها، يوزيها تنوع في التوضيحات المثارة، لا يكاد المرء في البداية يتصور إمكانية تحقيقه وتصالح جزئياته على أرض واحدة، وبين دفتي كتاب واحد إلا من خلال براعة مؤلف في قلمة

جون ماري كاريه، فالفكر فلاسفة ملان سيمون عن الإنسان المثالي التي يبحثون عن تحقيقها على أرض مصر، وتحولات فلوير بين الرومانسية والواقعية، وأراء رينان عن دور الحضارة المصرية في منظومة نظريته عن الشرق والغرب وتأملات جيراردي لوفال على حدود الرومانسية والصورفوية والبحث عن تحقيقها على أرض مصر، ونظرية شلمبايون عن تلك شغرات اللغة الهيدروغرافية تنقسي جميعها مع اهتمامات صفوة الرحالة والأدباء بمظاهر اجتماعية أخرى قد تبدو شديدة البعد عن هذه الاهتمامات مثل مصير الرقصة كوتشوك هانم التي نقاما للخيوي إلى إسنا وطرد معها "العالم" من القاهري، فاصبحت "إسنا" جزءا من خريطة الرحلات الأجنبية، أو استعراضات عالم المختلن، الذين قدحت بهم مكتبات القاهرة ليمسوا فراغ رحيل العالم المنفوت، جذبوا إلى جانب مع فرق الدربوش وأسحاب الكرامات الذين يهزون القلادين بطورتهم حينا وبلحتراتهم حينا آخر، ويمشاركتهم، إلى جانب آلاف الطوائف والفرق في زفة كمسوة لكعبة الشريفه، عندما تنتجها مصانع مصر، وترسلها على ظهور الجمال إلى الأرض المقسمة بشيخها الأفراد ورؤساء الجند، وممثلو الطوائف بشارتهم ورفائهم في مولكب مهيبه، لم تشهدا أوروبا منذ عصر الاحتشاد للحملات الصليبية في فترات ازدهارها الكبرى.

تجمعت هذه الخيوط كلها في يد الرحالة الباحث الجامعي، جون ماري كاريه، الذي لفتكب للعمل في جامعة القاهرة سنة ١٩٢٩م، وكان في الثانية والأربعين من عمره. يتميز بثقافته الواسعة، ورحلاته المتعددة، كان قد تأهل في دراساته الجامعية في حقول الفلسفة والأدب واهتم بالشاعر الفرنسي رامبو، فأصدر كتابا عنه سنة ١٩٢٦م بعنوان "الحياة المغامرة لرامبو" ظل من أفضل ما كتب عنه، وتخصص في الأدب الألماني وأصدر كتابا عن

للشاعر الألماني "جوته في إنجلترا" وآخر عن "الكتاب الفرنسي والسرراب الألماني" ولم تنفعه فترات الصراع العنيف بين فرنسا وألمانيا إلى التوقف عن اهتماماته بالأدب الألماني وإعجابه به.

وعندما انتسب للتدريس في قسم اللغة الفرنسية بكلية الأدب - جامعة القاهرة، كان قائداً لقوة من كالهوريديا في الولايات المتحدة، وعلى حد تعبيره، كان قائداً من أحدث بلاد العالم إلى كنفها، قد بدأ بالانشغال بقراءة ما كتبه الرحالة والأدباء الفرنسيون عن مصر ليزداد معرفة بها، لكنه وجدها فرصة يشغل بها طلاب اللغة الفرنسية من المصريين بما يتشغل به.

ورأى أن يكون موضوع محاضراته كما يقول: "أن تحدث المصريين عن أنفسهم من خلال الكتاب الفرنسيين الذين رصدوا حياتهم ولا حظوها، ودرسوها وناقضوها في وصفهم" واستمر في هذه التجربة الممتعة أربع سنوات قضاهما في القاهرة، كان حصادها هذا الكتاب الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٣م؛ ليحصل في نفس العام على جائزة الأكاديمية الفرنسية التي تحمل اسم جائزة جوبير لكيري Le grand prix gobert وجوبير هو البارون الفرنسي عاشق مصر الذي مات في القاهرة سنة ١٨٣٣، وخلدت الأكاديمية ذكره.

ثم أوجد المعهد الفرنسي للآثار الشرقية طبع الكتاب مرة ثانية سنة ١٩٥٦م، ومؤلفه على مشارف السبعين تسعد هذه اللقطة، لا عادة صدور كتابه بعد ثلاثة وثلاثين عاماً من صدور الطبعة الأولى ويكتب مقدمة ممتازة متولصة لهذه الطبعة الثانية.

• • •

يحاول المؤلف خلال معالجته للمادة المطروحة أمامه، التوفيق بين إيقاع

عصر الزمان، وإيقاع عنصر المكان، فجزء من مادته ينبع من التاريخ، وجزء آخر ينتمي إلى الجغرافيا وخلال محاولة التقاء العنصرين تتشابه اللغات فالذين يكتبون فرنسيون، والذين يكتب عنهم مصريون، مروا بدورهم بمرحلة عديدة من طرائق التعبير، ظلت بعض شغراتها حبيسة، حتى حاول فك طلاسمها بعض عشاقها من الفرنسيين.

وهذا التشابه في ذلك يمثل أرضاً خصبة لدراسات الأدب المقارن عند المدرسة الفرنسية التي ظلت سيدة ميدان هذا الفرع من الدراسات حتى منتصف القرن العشرين.

لكن المؤلف لم يكتب بتوظيف فرع واحد من فروع المعرفة الإنسانية، وإنما أظهر براعة فائقة في مجال النقد الأدبي ومقاربة النصوص، دون أن يشرع لسلحته الواسعة، ولا أن يرهق القارئ المتكف العام بمصطلحات فنية متخصصة ومن خلال هذا تجلى لديه فن عرض نصوص سابقة، ومدى ما تقدمه من جدة على مستوى المحتوى أو الشكل، دون أن يطن عن ذلك بوضوح.

ولا شك أن الذي ساعد المؤلف على ذلك، تمتعه بقدرات إبداعية إلى جانب قدراته العلمية، فوهبة الرواية الحكاء عظمه تخفف كثيراً من خشونة العرض العلمي الجاف، وتسمح في الوقت ذاته بتمرير معلوماته الثرية في الجوانب التاريخية والنفسية والفنية والأدبية.

ولقد اختلف إيقاع خطى المؤلف تبعاً لطبيعة المادة العلمية في الفترة التي يعالجها، ويتضح هذا جلياً من توزيعه المادة على جزئين كبيرين شبه متساويين في الحجم، ولكنهما شديداً متفاوت في الفترة الزمنية التي يعالجها كل منهما، فقد عالج الجزء الأول أكثر من ثلاثة قرون (١٥١٧ - ١٨٤٠). على حين لكتفى الجزء الثاني بنحو ثلاثة عقود (١٨٤٠ - ١٨٧٠).

ولم يكن مصادفة أن تكون فترة القرون الثلاثة مملوءة بالعلماء، وأن تكون فترة العقود الثلاثة مملوءة بالأدباء، وذلك كقول بلن يقترب بنا من سر التفاوت في كم المعالجة هنا أو هناك على الإجمال، وإن كان لا يضع حدوداً فاصلة بين الطائفتين، فقد كان دبلوماسيس كبير علماء قناة السويس من أكثر الناس بلاغة وسحر بيان.

لما لماذا يركز الإطار الزمني في هذه القرون الثلاثة من العلماء، وذلك العقود الثلاثة من الأدباء؟ فلأن سهولة الحركة المكثفة وإغراء الانتقال بين الشرق والغرب قد فتحت على مصاريعها بعد أن دخلت تركيا وهي لدولة الأوروبية الآسيوية جغرافياً إلى مصر سنة ١٥١٧م، مما قرب المسافات وأزال الحواجز وزاد من المخاوف والتطلعات، وإذا كانت هذه مبررات لحظة البداية عند جون ماري كاربه فإنه يرى أن لحظة النهاية تحدها ازدياد وتيرة الرحلات الجماعية، بحيث يمكن القول أنه بعد سنة ١٨٧٠م لم يعد هناك "رحالة" وإنما أصبح هناك "رحلات".

تتخرج المعلومات الواردة في الأبواب التمهيدية للكتاب منطلقة من الجهل المطلق بالشرق، والذي صنعه الروح الدينية للمصور الوسطى، ولما تمت ظلاله حتى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر.

ويعترف المؤلف في شجاعته بأن ذلك الجهل بالشرق يطبق حتى على كتابات الأسماء التي عرفت طريقها إلى الشهرة مثل: ديكاوت وباسكال حيث كانت صورة الشرق في كتاباتهم تنسم بالأحكام العامة لأقلامه من المصور الوسطى.

وكان على الأقلام الأوروبية أن تنتظر حتى منتصف القرن السابع عشر حتى تتشكل صورة جديدة نسبياً عن الشرق وتتشكل من التماس

المباشر أو شبه المباشر معه، وهي الصورة التي بدلت في التشكل في أعمال لدى كتاب أمثال موابير وفولثير، تتجسد فيها صورة الشرق التركي أو الفارسي أو العربي على نحو مختلف، وهي نفس الفترة التي تنطلق فيها جهود رحالة على الأرض من أمثال جون دي تيفونو ودي موليه وغيرهم. متحركة إلى مصر وبلاد الشام مروراً بتركيا، يسجلون ملاحظاتهم على الواقع ويحاولون اكتشاف الماضي ويزودون ذكراً الكتاب والأدباء برصيد من المعلومات تتلشى أمامها شيئاً فشيئاً صورة الشرق في العصور الوسطى، وفي إطار تصحيح مخزون الذكورة الغربية عن صورة الشرق سوف تبرز طبقة جديدة تستجيب لحاجة العصر في الاقتناع بالصورة البصرية التي تقربه من الواقع وتبتعد به عن تهيؤات الخيال.

وتتمثل هذه الطائفة في "الرسامين" الذين ظهروا قبل اكتشاف القنصلية الصورة الثابتة، ومن بعدها الصورة المتحركة عبر العقود والقرون التالية، وهذه الفئة قدمت نموذجاً إنسانياً رقيقاً في صير الإنسان الفنان ونقته خلال حرصه على أن ينقل ما يراه في الأرض البعيدة لجمهوره الذي ينتظره فيما وراء البحار، ويسجل كتاب جون ماري كاريه صفحات رائعة عن طريقة عمل هؤلاء الفنانين وهم يقفون في وهج الشمس الحارقة أمام معلم أو تمثال أو مشهد ليل أو للشمس في أطوارها المختلفة أو للصحرَاء في كائناتها المتعددة لكي يسجلوه في دقة تجعل الغائب يرى، والبعيد يقترب.

ولعل كتاب "وصف مصر" الذي سطره علماء ورسامون بالدرجة الأولى يبين مدى عظمة الجهد المبذول في هذا الميدان كما يتبدى في فترة لاحقة، وهناك رحالة يجمعون بين موهبة الرسم والكتابة من أمثال: فرومنتان وتيوفيل جوتييه، ولقد استطاع فرومنتان أن يستحوذ على إعجاب النقاد الكبير

"سانت بيغ" وأن يشاع عنه أنه رسم كل شيء على النيل وظللت لوحات
ماريلات تجعل أصعدة مساجد القاهرة تتلوى بالبهاء وتقول الرحالة المجردة
تقيض بالإعياء.

استطل الحملة الفرنسية للبابليون على مصر نقطة مهمة على طريق
بروز دور المعرفة المنظمة كعامل أساسي في التمهيد للقوة ومؤثراتها من
ناحية وفي إطالة عمر الزمان والمكان من ناحية ثانية.

ويأتي دور رواد سابقين من العلماء من أمثال فولتير وسافاري، ودور
مدارس ومؤسسات استشرافية يبرز فيها الدور الريادي للبارون سلفستردى
سالم، وصوت مسكتشين يفكون الشغرات الصامتة وأشهرهم شامبلون،
وصوت مؤسسات مخططة ومساعدة مثل لجنة الفنون والعلوم الخاصة بجيش
الشرق، ومعهد مصر، ودور فريق العمل الجماعي من العلماء الذين كلّفوا
بمرافقة الحملة الفرنسية، وفي بعض الأحيان كان يتعثر جنود الحملة
المهزولون في أدولتهم العلمية ولورقهم وكتبهم التي يصر بونابرت على أن
يحملوها معهم في غبار المعارك، ويضيق بهم الجنود أحياناً، ويجهرون بأنه
لا يبطئ من حركتهم إلا الطعام والحمر!

ومع ذلك فإن جهودهم في مجملها سمحت للكتل الحجرية الصماء أن
تتلق فتحة تاريخ عشرين قرناً مضت وكأنما هم الذين ألقوها من الصمت
والعدم؛ فشاركوا في إحيائها واعتبروا أنفسهم مشاركين في صناعتها، وظل
هذا الاعتقاد يفسر جزئياً الروح الفرنسية حتى الآن فيما يتصل بالثقافة
الفرعونية خاصة، ومن اللافت للنظر أن تتزامن بداية خطوات نقطة مصر
الحديثة مع فتح نافذة في جدار الصمت للتاريخ المصري.

ومن خلال هذا التزاوج سوف ينشأ في بدايات القرن التاسع عشر جيل

من الرحالة والباحثين الفرنسيين ممن يوزعون اهتماماتهم بين الماضي والحاضر عَيَّنَ هنا وعَيْنَ هناك، ولا يصبح للفصل حداً بين عالم لثريات ومهتم بالحياة الحديثة ويأتي على رأس هؤلاء شاتوبريان والكونت دي فوربان وتيلور وبريس دلفن وجوزيف ميشو وغيرهم ممن صنعوا جسراً واصلوا بين اهتمامات التراث العريق والحاضر المستيقظ من سباته العميق.

• • •

كثير من علاقة الأدباء والمفكرين الفرنسيين في القرن التاسع عشر تأثروا بمصر كما يعكس الكتاب كذلك، سواء من خلال استلهاها أو زيارتها أو الكتابة عنها، أو محالوة من كتب عنها، بل إن بعض النقاط الفاصلة في التحولات الأدبية الكبرى في تلك العصر ولدت في مصر أو تحققت تجلياتها فيها.

ها هو شاتوبريان يزور مصر في عهد محمد علي، ويكتب عن طبيعتها الساحرة: كان النيل يبدو كبحر صغير، وكانت رمال الصحراء متداخلة مع الخضرة الباقعة، أشجار النخيل والجميز، القباب والمساجد، ومآذن القاهرة، أهرامات مقارة البعيدة التي يبدو النيل وكأنه ينبع من خزائنها الهائلة.

كان كل هذا يشكل لوحة ليس لها مثيل على الأرض* وهو يتحمس في شدة للدفاع ضد الرأي الذي يقول إن جهود بناء الأهرامات والمقابر كانت جهوداً عقيمة لتخليد الذات وهي تنتهي عادة بالعثور على قبر فارغ بشكل كبير دليل على العدم، هكذا كان يرى واحد مثل بومسويه، فورد عليه شاتوبريان، بأن فكرة هزيمة الزمن بغير وإجبار الأجيال والعادات والقوانين والمعصور على الانهيار على حافة تابوت لا يمكن أن تصدر عن روح سوفية متبينة، وهو اعتداد بالنفس، وإذا كان هذا غروراً فهو غرور عظيم.

وشاتويريان هو الذي يرسم لنا لوحات أدبية وممتعة عن الشخصيات الفرنسية، التي استقرت في مصر وابست ملابس شرقية، وحملت أسماء عربية وانتمت في تقاليد البلاد، ومن هؤلاء عبد الله القز لوزي، الذي كان اسمه ديزو وسليم الذي كان يسمى كومب، وإسماعيل رشون واسمه الحقيقي بيير جاري، وسليمان باشا الفرنسي، وغيرهم من كبار رجال الدولة في عهد محمد علي.

لقد كان شاتويريان شديد الإعجاب بالطبيعة المصرية وقد رسم لها لوحات متحدة لعل من أكثرها تعبيراً عن شدة إعجابه تلك اللوحة التي ضمنها كتابه "الرحلة من باريس إلى القنس" عندما زار جزيرة الروضة في الجزء، وكتب يقول: "كنا بهذه الطريقة قد اقتربنا جداً من الأهرامات من هذه المسافة كانت تبدو على ارتفاع مائل من خلال حقول الأرز الخضراء، ومجرى النهر، وقمم أشجار النخيل والجميز، كان ضوء الشمس الرقيق يلون سلسلة من القمم المقطم والرمال وللق سفارة، وسهل القنور، كانت هناك نسمة منشطة تطارد قطع السحاب، وتكفيها في اتجاه القوية مجمدة في طريقها صفحة الليل، بدت لي مصر أجمل بلاد الأرض، أحببت حتى الصحاري التي تحدها، والتي تفتح للخيال لهماً لا نهائية.

إن جون ماري كاريه يقدم كثيراً من الإرشادات إلى صق تكثير مصر في معظم كتابات شاتو بريان مما يصلح في ذاته، لأن يكون درهماً مفصلاً في الألب المقارن.

ولم تلهم الطبيعة المصرية الجميلة هذه اللوحات الأوربية لرائعة لكام كبار أبناء القرن التاسع عشر في فرنسا من أمثال شاتويريان فقط بل إنها ألهمت أيضاً الرحالة المتقنين من خارج مجال احتراف الأدب الذين تلقوا

لننظر رفعة تكوين مستواهم الثقافي، بالقياس إلى ما نعهد اليوم لدى "المتقف العام" في الشرق على الأقل، فما هو الديلوسي الشاب مارسيلوس يزور مصر سنة ١٨٢٠ م، ويكتب عنها في كتابه "تكريات من الشرق".

وفي واحدة من لوحاته بصور روعة الإبحار ليلاً على شاطئ النيل في مركب شراعي، جاء فيها: كانت الشمس قد غربت تاركة بعض النجمات الليلية على قمم أشجار النخيل، بدأت رحلتي فوق صفحة مياه النيل مع الضيق، كان الليل رقماً، رأيت حتى نهايته من فوق متن القارب، كنت أحياناً أميل رأسي إلى الخلف، يلحاً في السماء عن تلك النجوم التي أعرفها، وتبحث عنها عني؛ منذ كنت طفلاً فوق سطح بيت أبي، وأحياناً أخرى تشدني إلى الأرض رفرقة المياه التي تشقها مقدمة القارب؛ أو تطيح بها فوق الحصى، كنت أصعب عياً من أفلاس الشط الحقة.

كانت النسمة اللطيفة التي أعقبت النهار قد توقفت عند منتصف الليل، واضطربنا إلى طي الشراع والتقم بالمجاديف، ولما إلى سمعي غناء، صدح به اثنان من العرب المرافقين لي : ثلاث نغمات، تلاعب صوتهما عليهما مسعوداً ومهيوطاً، وغناء حزين على إيقاع حركتهما في التجديف، كان غناء متناغلاً ومتكسفاً له طابع يلائم الإبحار لكثير من كل ما يشدو به بحارتنا، كان صوتاهما يهتران فوق الموجات الصامتة ولكنهما لا يترددان بعيداً، فهذه الشواطئ الرملية المنبسطة لا لصداة فيها.

• • •

ولا تقل الصفحات المكتوبة هنا عن شامبلين دلالة على كثير من القيم الثقافية والأخلاقية والاجتماعية بدرجاتها المختلفة للقرن التاسع عشر وفتوة وطمرح المعرفة فيه، وموقع العلماء من خريطة الحياة السياسية والاجتماعية، وأهمية الشرق في منظور كتاب ومفكري وعلماء الغرب.

لقد تفتت حقيرة شامليون الجامعة في وقت مبكر، جعلت عالم الرياضيات فور بيه يصفه بأنه "مهرجانيج لهم يطلب من لزيد ثلاثة أضعاف ما يقدم لنظرته".

كانت فكرته العلمية التي غيرت تاريخ مصر الفرعونية كاملاً قد بدأت خطواتها الأولى وهو في السابعة عشرة من عمره حين كتب دراسة عن الجغرافيا القبطية في مصر، وبلغت كمال نضجها وهو في الثانية والثلاثين في خطاب أرملة إلى البروفيسور دالميه يعلن فيه توصله إلى تلك كاسل لشفرة اللغة الهيروغليفية، وكان العصر عصر اهتمام بلغ ذروته بآثار مصر وتاريخها، حتى إن المكتشف بلزوني يقوم نماذج بالحجم الطبيعي لبعض آثار الكرنك في كبر شوارع باريس، وكلفه ذلك سبعة وعشرين شهراً كاملة لبناء هذه النماذج، ويتزامن ذلك مع وضع نظرية شامليون الذي لم يكن قد زار مصر، وكان الآثار تفت إليه لكي توتره.

وفي الوقت الذي يظهر فيه الفرنسيون بمعرض بلزوني، ويرفعون قضايتهم تحية لحقيرة شامليون، يثور كبار العلماء الذين ارتبطت شهرتهم بملاكتهم بمصر الحديثة أو القديمة، في وجه ذلك الشاب الطموح وجميعهم الحسد ضده؛ لكي ينفخوا من أفكاره، وعلى رأسهم جومار الذي كان مستشار محمد علي، والمشراف علي البعثة المصرية الأولى التي كانت تضم بين أعضائها رفاة الطهطاوي، ونجح حسد العلماء في التحولة دون قبول شامليون عضواً بالأكاديمية، التي فضلت عليه مرشحاً مغوراً.

وعندما طمح شامليون إلى أن يطلق على نفسه لقباً فخرياً هو "شامليون المصري" سارع جومار فأطلق على نفسه لقب "جومار المصري بجذارة" 1. *Egyptien par excellence*.

ولنتأمل كيف كان لقب الانتماء إلى الشرق فخراً يتنافس للحصول عليه

كبار العلماء، دون أن نقارن ذلك بالضرورة بما آل إليه الحال في عصرنا؛ حين أصبح مجرد التعامل معاً تهمة يذريها الأصدقاء، وعلى كل حال فلم يصبح في النهاية إلا الصحيح، ولكتب شامليون مكافته الكبرى بعد أن فرمخت فكرته.

وقد جاء ليراجعها على الطبيعة ومر بكل آثار مصر، وكتب إلى أستاذه في تواضع وثقة: "لنا فخور الآن بأن أخبرك أنني بعد أن قطعت النيل من مصبه إلى الشلال الثاني، لا أجد ما أحبه في خطابتها عن الحروف الهيروغليفية، ليجديتنا صحيحة، وتطبق بنجاح أولاً على الآثار المصرية في الحقبة الرومانية، وحقبة البطلمية، وثانياً وهو الأهم على نقوش كل المعبد والقصور والقبور في كل العصور الفرعونية، كنت إذن محقاً في تشجيعك لأصالي في مجال الهيروغليفية في وقت لم يكن فيه لدى أحد استعداد للنخوض لها".

إن منكرات شامليون التي ترد عتقت كثيرة منها في هذا الكتاب القيم، تبين إلى أي حد يتحلى كبار الباحثين والمكتشفين بكثير من الفضائل الصبر والتحمل ودقة التخطيط واتساع الأفق، ولتكمال الثقافة، وذلك وحده درس علم في تاريخ حلاقة الشرق بالغرب، من خلال ما يقدمه لنا جون ماري كاريه.

• • •

ولا تقل عنها أهمية ودلالة، وإن اختلفت الزوايا، مجاولات أحتاج سان سيمون لإصلاح روح العالم من خلال أرض مصر، كان سان سيمون نفسه قد بشر بالفكره التي شكلت رد فعل على شدة نزوع العالم إلى المادية في أوج التطور الصناعي في القرن التاسع عشر، وكانت فلسفته تبحث عن

قواتين تفسر الكون بشكل متناغم، وقد مات سنة ١٨٢٥ م شبه معدم ومحبط، ولكن أتباعه من صفوف المتقين تبناوا مقوله نابليون: "عن طريق مصر يمكن لشعوب وسط إفريقيا أن تلتقي النور والسعادة، وشكلوا فريقاً منهم ذهبوا إلى مصر سنة ١٨٢٣ م، وقد تبناوا فكرة حفر قناة السويس باعتبارها معبراً يصل الشرق والغرب بعيداً عن السماع للتجارين، ومخططات السياسيين وكانوا يعبرون عن هذا في قصائدهم.

سنضع إذن قنماً على القليل والأخرى على القنص
سنمتد يدينا اليمنى إلى مكة وتغطي ذراعنا اليسرى روما
وترتكز على باريس

السويس هي مركز ومحور صلنا

هناك سنفعل ما ينتظره العالم لتعرف أننا نكبر

وقد شاعت فكرتهم في كتابات كبار أبناء العصر مثل: ألفريد دي فيني، وسانت بييف، ولامارتين، والكونت دي ليل، وماكسيم دي كون، وغيرهم من الأدباء، وجاءوا إلى مصر بأزيائهم الغربية وأنشيدهم المميزة ودعوتهم التي تكاد تشكل ملقوماً واعتقادات يدعون لها الناس، ولكنهم فوجئوا بعدم حماس محمد علي لأفكارهم حول قناة السويس، وتفضيله للبدء بإقامة سد في الدلتا؛ فقرروا المساهمة معه في بنائه في انتظار الفرصة المناسبة للمشروع الأصلي، الذي كان المهندس الشاب ديليس وفكر فيه بآناة، وحاولوا نشر أفكارهم الروحية بين الناس، ولكن فريقاً من قسائهم انتهى إلى اعتناق الإسلام، مثل: غوربان وما شوروه مما دعا محمد علي إلى القول: "غريب هذا الأمر حضرا لسان سيمونبون لصرف المسلمين عن دينهم، وما هم يعتقدون الإسلام".

وقد أصبح ماشوروه يدعى محمد أفندي، وتزوج من سيدة عربية أنجب منها: هانم وزهرة وحبيدة وأسماء، وكان هذا في ذاته رمزاً على امتزاج للشرق والغرب في نهاية المطاف.

وقد أورد جون ماري كاريه قائمة بأسماء خمس وخمسين شخصية من صفوف المثقفين لسان سيمونين الفرنسيين الذين استقروا في مصر، وسامحوا فيما ساهموا على نشر التعليم الفني واللغة الفرنسية في المدارس المصرية.

• • •

إذا كانت القرون الثلاثة التي عطلتها صفحات الجزء الأول من كتاب جون ماري كاريه قد تميزت بامتزاج طماء الآثار والمصريين والمؤرخين والفلاسفة والأدباء والديبلوماسيين، والرحالة للعالمين فإن فترة القرون الثلاثة التي تكتل الجزء الثاني بتغطيتها اتسمت بطابع أدبي ولحن، كانت الحركة الرومانتيكية قد ازدهرت في فرنسا في النصف الأول من القرن العشرين، وكان الاغتراب الزماني والمكاني ولحداً من ملامحها المميزة وكان الحنين إلى الشرق والارتحال إليه بالخيال أو بالواقع مظهرًا من مظاهر هذا الاغتراب، وكانت مصر مجالاً ملائماً يتجلى فيه هذان اللونان من الاغتراب، ومن هنا احتلت مصر مكانها في الأدب الرومانسي الفرنسي ووجد إليها كبار المبدعين في القرن التاسع عشر، وشهد العقد الخامس من ذلك القرن ما بين علمي (١٨٤٠-١٨٥٠) رحلات لكبار المبدعين إلى مصر من أمثال جيرار دي نرفال، ومرميه، وقلوبير، وماكسيم دي كون، وجان جاك لمبير، وأضيفت كتاباتهم إلى كتابات فكتور هيجو، لكي ترسم صورة مصر وتأثيرها في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر.

كان جيرار دى نرفال (١٨٠٨-١٨٥٥) بمره القصير الذي مر كالشهاب، وموهبته المتألقة، واضطرابه الذي يصل إلى حد الجنون كان علامة بارزة من علامات انبهار الغرب الفرنسي بالشرق المصري في القرن التاسع عشر.

كان قد بدأ تألقه في فترة مبكرة عندما ترجم جوته وهو في العشرين من عمره، وكان شخصية غريبة مثقلة، يهيم على وجهه أحياناً في شوارع باريس، وهو يثبت عينيه على نجمة في السماء يتبع خطاها، ويصطدم بالمارّة، ويثير دهشة رجال الشرطة، ويعيش حياة الفقراء على مورد ضئيل عندما أضيف إليه ميراث كان يمكن أن ينقله إلى حياة أكثر سهولة ويسراً أنفق على باعة الكتب القديمة التي كان يمشقها، وعلى باعة الورود والهدايا يقدمها لحسنات عصره من الممثلات وقد أعجب بالكثيرات منهن متزلفات لو متابعات دون أن يخرج بطلان من وراء هداياه.

وأخيراً وصل تشرده وهذيان به في الثلاثين من عمره إلى مرحلة الجنون، ولودع مصحة نفسية مدة عام، وخرج وقد تعافى لكنه ظل يعتقد بأن "الحلم عبادة تنسجها ريلات السحر، وهي تشيع برائحة لنينة وتركز حلمه في بعض مراحل على القاهرة ألف ليلة وليلة، وكتب يقول: "إن قاهرتي القديمة التي كنت أراها في أحلامي تشبهني وتشبهك أيضاً، هنالك كنت أعيش، ولا أدري في أي زمان، في زمان السلطان بيبرس أم في زمان الخليفة الحكم بأمر الله".

وقرر نرفال أن يتخذ من الارتحال وسيلة لمزج الحلم بالواقع وللإشتغاف والبعث عما يذكره بأزمة الداء، وسافر إلى النمسا وإيطاليا وتركيا والبنان ومصر، وكتب كتابه الرحلة إلى الشرق، الذي وضعه في مصاف كبار كتّاب النثر في القرن التاسع عشر.

وصل إلى القاهرة في يناير سنة ١٨٤٣ م وكان يقصر اهتمامه على مصر الحديثة، وقضى بالقاهرة ثلاثة أشهر، كتب خلالها عن القسطنطين، وعين شمس، والجيزة، وشبرا، والأهرامات، واحتفالات عيد الفصح، والمواد النبوي، وعودة الحجاج، والسوق الرقيق، وعالم الحريم، وتجمعت للفردسيين في مصر، والرقصات العولام، والمختلن، والحواء، والمتصوفة، والمشعوذين، وأصحاب الألعاب، والحيل الشعبية.

وكان شديد الاختلاط بالعامية في القاهرة، يمتزجونه، في مشيئة المضطربة وهيكلة الربة، ألد المجنوبين، ويتلمس فيه العامة أحياناً جانباً من البركات عندما يرويه بكل مع أهل الطريق، وينلم في الخلقات العامة والمساجد، وفي خلال ذلك كله يرسم مشاهدته في صفحات نثرية رائعة، يمتزج فيها الخيال بالواقع، وينغمس خلالها في صفوف العامة أكثر من انغماسه في حفلات الدبلوماسيين، كما كان يصنع كل رحلة عصره للكبار.

وكان مولماً بمسهرات المقاهي في القاهرة على امتداد شاطئ فم الخليج عندما يعم الظلام القاهرة، ولا يخرج أحد إلا ومعه مصباح يومض ضوؤه المترقص في حلقات الأشباح الليلية، وفجأة يند هذا كله بموكب عرس صاحب تنمره الأضواء والموسيقى والضجيج، ثم لا يلبث أن يختفي في الظلام الذي يحيط به على حين تسجله ريشة الكاتب والناقد والصحفي جيرا ردي نرفال.

يرى نرفال قاهرته التي شكلها في الحلم تتجمد في الواقع ويمتد لديه هذان المنصران المتباعدين اللذان كانت صعوبة الجمع بين أطرهما في باريس قد قادتته إلى حافة الجنون ويحس أنه من خلال هذا الاتحاد يعرف طريقه إلى الشفاء الحقيقي، ويتحول الجنون إلى لقمة التي تلامسه، ولا

تفترق عنه إلا أصابع قليلة وهي "العقريّة"، ويستمر في الغوص في الحلم الواقع إلى مدام.

وبعد أيام قليلة قضاهما في فندق دومرج الفرنسي على مقربة من شارع الموسكي، ففضل في أن يعيش حياة أهل المدينة، لا حياة السائحين؛ فاستأجر بيتاً في الحي القبطي على مشارف شبرا هو ولحد استقلته، ولكنه لم يكد يستقر ويسعد بالحياة داخل منزل مصري عادي، حتى طرق عليه الباب صاحب البيت معلناً أن التقاليد لا تسمح بحياة الأعزب وسط الأسر المتزوجة، وأن عليه أن يظهر حسن نيته في أن يتزوج أو يذهب إلى سوق الرقيق لشراء جارية، وفضل الطريق الأول، وجاءه السامسة بفتيات صغيرات من أسر قبطية كانت مدربة على حل هذه المشاكل التي يتعرض لها الأجانب.

وعندما جاء الحديث عن "المهر" وارتفاعه رحب دي نرفال ظناً منه أن العريس هو الذي سيأخذ المهر على الطريقة الفرنسية، ولكنه عندما علم أنه هو الذي سيدفع تردد خاصة أمام عدم لفتتاحه بالنماذج المعروضة عليه.

وبدا يشق الطريق الثاني، فاده السامسة إلى سوق الجولري، وقد وصف لنا بدقة على صفحات الكتاب طريقة عرض النحاسين للإماء على الزيتن، وكثف الأسنان، والمطالبة بدوران الجسد، وجس الأعضاء لليلة، وقد مر بدرجات الجولري بألوانهن المختلفة، وشدته في النهاية ملامح جارية أندونيسية من "جارة" اسمها زينب، اشتراها واصطحبها إلى البيت، ولحبها وعلمها الفرنسية، وتعلم من أجلها العربية، وكاد ينقطع لها شهوراً عدة أصبحت فيها بطلة كتاباته وحياته لفترة من الزمن.

وخلال حياته في القاهرة يتعمق في كل شيء ويصف كل شيء، ويتميز على الرحالة والأدباء الآخرين بشدة اختلاطه بالعلماء، كما يصفه ماكسيم دي كوم: "كانت مشيخته غير المتماثلة قد خلعت عليه لونا من البركة عند العلامة، الذين كانوا يحملون كبرا كبيرا من الاحترام للمعتوهين والمجانين، وقد استغل هو هذه المكانة لكي يختلط بهم إلى أبعد مدى يستطيع الوصول إليه، فكان ينام في خانات العلامة مقابل بضعة دراهم تسمح له بقضاء الليل، وكان يأكل في الأسواق العلمية، حيث يشتري من الباعة المتجولين البطيخ والقضاء وأقراص حلوى السمسم".

وكان في الوقت نفسه موضع ترحيب من القناصل الفرنسيين وكبار الشخصيات الفرنسية في مصر، ولكنه كان يفضل عليهم غالبا تجار المعطوف المتجولين وأصحاب محلات الشواء.

ومن خلال حياة القاهرة التي انفس فيها نرفال، جاءت لوحاته الشعرية الشهيرة في الأدب الرومانسي، ومنها لوحة "رقصة العوالم" التي وصف فيها ملقوس حلقة الرقص من الدخان المتصاعد، والصايجات الرنانة، وألوان القطنسوت البرققة، واهترزات الأكرع، وحركة الأوزك المخملية، وكحل العيون، وتوهج الوجنت للرقصات الثلاث وجمالهن الأخاذ.

لكن نرفال ما يلبث أن يفاجئنا بأن حركة الرقص عندما هدأت في نهاية الحفل بعد أن بلغت ذروتها وأماجت المشاهدين لها لم يلبث هو أن لاحظ بعض الملاحج "الرجولية" على إحدى الرقصات، وعندما دقق النظر اكتشف أنهن جميعا "من الذكور".

لكن نرفال كان شديد التأثر بالمشاهد الإسلامية والمتصالح معها، وكان دائم التنبيه إلى ضرورة التفريق بين فظاظلة الأتراك ومساحة الإسلام، وكان كثير الدفاع عن التهم التي توجه للإسلام في الغرب، ومن أمتع المشاهد التي

وصفها نرفال في كتاباته مشهد "عودة قوافل الحجيج" واستقبالها على مشارف القاهرة بالدخول والذليال والرايات للجنود وطوائف المتصوفة وجموع الشعب.

وعندما يشاهد نرفال الموكب خارج باب الفتوح يكتب في وصفه: "كان الموكب أمة تمشي وتزحف في شعب هائل، يزينه من اليمين تتوالت جبال المقطم، ومن اليسار آلاف الشواهد والقياب في مدينة الموتى، وكانت قسم أسوار وأبراج قلعة صلاح الدين تزدان بالأعلام الصفراء والحمراء، وتعج بالمشاهدين، وبدا لي أن الزمن يزحف إلى الوراء، ولقي أعيش مشهداً في عصر الحروب الصليبية، وجماعات من حرم الولي تشق طريقها بين الجموع بدروعها اللامعة وخوذات فرسانها تكمل في مخيلتي الصورة التي تراعت لي، وبعد قليلاً من موقعنا نستطيع أن نرى آلاف الخيام المزينة التي أعدت ليتوقف فيها الحجيج للراحة، ولا ينقص مشهد الاحتفال جموع الرقصين والمغنيين".... إلخ.

هذه اللوحة التي ينقل جون ماري كاريه تفاصيلها خلال حديثه عن نرفال.

ولم يكن وصفه أقل جمالاً لروعة صوت المغني الشعبي المصري، وهو يردد "الموال" في ليل القاهرة الجميل: "حل علينا المساء، وقرص الشمس يتوارى شيئاً فشيئاً وراء الخط الهادئ للجبال، وفجأة تتحول الطبيعة من الظلال التي يخلفها الشفق إلى الظلمة الدكنة ليل.

وصوت الناي والربابة، يصاحبه ذلك الموال المصري الشهير يا ليل" وصوت آخر للإجابة على الصوت الأول يا ليل الفرح".

إنهم يتفنون بسعادة الأصغاء للذين يجتمعون، ويتفنون بالحب والمتعة، والمشاكل الإلهية التي تنبعث متأفة من النور الخالص الذي لا يوجد إلا في السماء، ويتفنون بأحمد المصطفى سيد المرسلين، وبأصوات طفولية، تزدل الجماعة لأوازم الموال ، التي تعكس الحنين للمشاعر المعنوية التي تذكر بصلوات الرهبان الليالية شـ".

• • •

في تاريخ الرحلة والكتيب والأدباء والطماة الفرسميين إلى مصر، يظل جان جاك أمبير (١٨٠٠-١٨٤٦م) هو عالم الأدباء والبيب الطماة، كما كان يطلق عليه بعض معاصريه كان كاتيميا متألفا في الكوليج دي غرافيس، يتمتع بقدر كبير من الحيوية والذكاء، ونهم إلى تعلم اللغات التي أتقن منها اللصينية والعربية والهيوغرافية، وكان يتمتع بموهبة تبسيط المعرفة ونقلها إلى لوسع دائرة من المبتغين والقراء، بدلا من إيقاظها قضائيا متداولة بين المتخصصين وحدهم ومن هذا المنطلق قام بمتابعة ومراجعة وتثبيت نظرية شامبليون حول الحروف الهيوغرافية، ولكتسبت النظرية بسبب جهوده شهرة واسعة وانتقلت للمعرفة بها إلى مختلف الأوساط المعرفية.

كان تكوين جان جاك أمبير الثقافي يتسم بالموسوعية والشمول فمع أنه مهتم بالدرجة الأولى، بما يمكن أن يسمى بقاهرة شامبليون الفرعونية، فإنه كان يملك من قساع النظرة ما يساعده على وضع هدفه المحدد في الإطار المعرفي العام. وكان يقول: "إن مصر التي أتقنت كل تكريات الماضي العظيمة ما زال حاضرها ومستقبلها يشير الاهتمام... هل هناك بلد آخر في العالم يمتزج بأجزاء من تواريخ البلاد الأخرى، ويختلط بها أكثر من مصر؟ فالنوراء وهوميروس والفلسفة والعلوم واليونان وروما والمسيحية

والإسلام والحروب الصليبية والثورة الفرنسية كلها تقريباً، وما وقع في العالم من أحداث جسام تلقى في الطريق الذي يعبر هذا القطر التاريخي.

وهذه النظرة الشاملة هي التي كانت تشد أمبير إلى ملاحقة كل جوانب النهضة على اتساعها، يحاول أن يرصدها وأن يصفها ويفك شفراتها ويظهرها ويطلب من الرسامين المرافقين له قبل عصر التصوير أن يرسموا له صورة دقيقة لكل معلم يمر به، ويدون في دفاتره كل نص هيراطي يراجع على نظرية شامبلون؛ ليتثبت ويثبت، وكان في هذا يرسم الوجه المقابل لنظيره جيرار دي نورفال الباحث عن الأحلام.

كان أمبير يحاول التغلغل وراء الظواهر الحية من خلال طرح الأسئلة وإثارة المناقشات، وقد حدث له موقف طريف خلال زيارته لمدرسة الترجمة التي كان يرأسها الشيخ رفاعة الطهطاوي، ويتعلم فيها التلاميذ المصريون اللغات الأجنبية؛ فقد طلب من تلميذ أسمر من أبناء الأقصر أن يقرأ فقرة من كتاب أمامه لجان جاك روسو حول: "بهم الإنسان الشره للتقريب في أحشاء الأرض؛ بحثاً عن الثروة، بينما توجد كل الخيرات فوق سطح الأرض."

وقد حاول أمبير أن يناقش التلميذ في رأيه حول هذه الفكرة، التي تنتمي إلى مفهوم المحافظة على الطبيعة عند روسو، وأرتبك التلميذ واعتذره للدمية، وحاول أمبير أن يخفف عنه وأن يساعده قائلاً: هل تعتقد أنه من الجرم أن نطلب من أحشاء الأرض أن تخبرنا عن محتوياتها؟

ورأى الصمت طويلاً ثم نطق التلميذ بكلمة واحدة في الإجابة هي: "استعارة مكنية" كاشفاً عن فجوة عميقة لدى التلاميذ الشرقيين، بين ما يقرعونه وبين طريقة التفكير فيه، لكن هذا العالم الباحث المنقذ عندما يخلو

إلى نفسه بالقرب من النيل تتدفق منه الشاعرية ويكتب: "عندما يتوارى النجم في الغرب تتخضب السماء بلون زعفراني كلون الفجر في ملحمة هوميروس، ويكاد الضوء ينبثق من الشمال ومن الجنوب معاً، وتتشرب قبة السماء الزرقاء بخضرة زئبقيات الشرق، ولا يغلب مولد الليل على لوة بقعة، وعندما تقتربنا من النيل، تبادر منه إلى أعماصنا ما يشبه صخب البحر أو هدير شلال بعيد، واختلطت مع اهتزازات منصف النخل، تنفخها للرياح، سحب من الطيور المائية، تحلق فوق النيل، تتماوج وتتلاحم وتتناثر، رائحات غاديات كأنهن أمواج في دولة كبرى في الدهر يحلكي بياضها بياض الزيد على صفحة الماء وكأنها صخور متحركة تتكسر عليها الأمواج".

ولكن شدة حماس ذلك العالم الشاعر استنفدت حياته سريعاً، فقد أجهد نفسه في رحلات مصر العليا، وغامر في مقابر تل العمارنة وبني حسن رغم إصابته بالذئبة، حتى إنه كان مصر على أن يكمل زيارته وتأملاته محمولاً على ظهر حمار، ومحملاً بالأريطة الطبية.

وانتهى به المطاف إلى أن يغادر مصر محمولاً على محفة طبية، وأن ينزل إلى الشاطئ الفرنسي شبه محتضر، وأن يغادر الحياة وهو في السابعة والأربعين بعد أن جسد جلياً كبيراً من هذا القولع والشوق والمعرفة والعلم والبحث عن المزيد من الاتصال بين الغرب والشرق.

• • •

لم يتوقف الإعجاب والانبهار الفرنسي بمصر عند معالم الطبيعة وأثار الماضي، وإنما تعداه إلى الإعجاب بكائنات طبيعية قد تمر عليها أعيننا محملة بالتجاهل أو بالازدراء، ومن بين هذه الكائنات حيوان توقف أمامه كثير من الرحالة بالإعجاب، ورؤوا فيه مظهراً من مظاهر جمال الشرق واختلافه.

على حين أن أبناء هذا الشرق يرون في هذا الحيوان ذكاه رمزاً من رموز الغباء والمذلة، أعني به حيوان "الحمار" الذي تنزل في جماله كثير من الرحالة الفرنسيين، ومن بينهم الرحالة زافييه مارميه (١٨٠٩-١٨٩٢) الذي كان أميناً لولادة من أعرق المكتبات في العاصمة الفرنسية، وهي مكتبة سان جنيفيف.

وقد زار مصر في نفس الفترة التي زارها فيها جان جاك أمبير، وكتب مقارناً بين "الحمار" المهمل الذليل في الغرب، و"الحمار" الجميل المهيّب في مصر، قائلاً: "إننا لا نتصور عندما نطالعنا كلمة حمار هذا اليتيم المسكين من نوات الأربع في أوروبا تهينه التهكمات والسخرية، يستعيد في القيلم بالأعمال الخشنة، ملطخ بغير الطحين، يضربه الطحان، ويشد وثقه بظنطة، إلى محراث فلاح أو عربة بمستاني.

وفي هذا الجو الحزين، فإنه لا يتوقع حتى الرحمة، ولا يجد على طريقه إلا مسخرة الأطفال ثمناً لمسيره، ومن لم ير منا حمار الشرق، لم يعرف واحداً من أجمل الحيوانات وأفضلها خلقاً.

في الشرق نجد الحمار يتمتع بالحيوية والخفة، رشيقاً ومبدلاً، يحرص على رفع رأسه عالياً، وأن تكون أذنه مستقيمة مثل كتف نكي لديه إحساس بقيمته، يعالج بعناية فائقة، حلق للشعر ممشطاً يشبه قطعة من القطيفة.

تلمع متابعه السوداء مثل الأبنوس، يكتسي بسرج مزين بالودع وحاشية من الحرير، ويردعة مطاطية رخوة، تماثل مقعداً وثيراً مغطى بالخوخ، أو بجلد الماعز، وأحياناً مشغولاً بتطريز مذهب.

وهذه اللوحة الجميلة فوق أنها تصلح منطلقاً للدراسة صورة الحمار في الأدبين العربي والفرنسي، وهي صورة تمتد من قدم العصور، وتصل إلى "حمار الحكيم" وما بعده، فإنها تشف عن هذه القدرة التصورية الفائقة في الفن، والتي تعرف بفن رسم "البورتريه" والتي كان مارميه أحد فرسانها البارزين ويستظها في وصف صورة لمحمد علي أثناء لقائه به:

كان منبثقاً في قطبان واسع من الفرو، يجلس في نصف استرخاء، في ركن من أركته، ويمسك في يده غليونه التركي، وفق سلوكة التقليدي، بينما كان خادم يروح للوالي بسعف النخيل.

• • •

لا شك أن اسم فلوير سيظل من بين أكثر الأسماء تألقاً في تاريخ الرحالة والكتاب الفرنسيين في مصر، بل وسيظل المرحلة الهامة التي رافدها في تاريخ الأدب الفرنسي والعالمي، بالانتقال من الرومانسية إلى الواقعية مدينة لوجوده في مصر وأرسلته إليها وتجربته فيها.

كان فلوير قد بدأ حياته سنة ١٨٢١م في ظل الهيمنة الأدبية لعمالقة الرومانتيكية وعلى رأسهم فيكتور هيجو على خيال العصر وإبداعاته تشكيل نزعة في الهروب من الواقع إلى الماضي البعيد زماناً، أو إلى الشرق البعيد مكاناً، ولعل هذا قد أثر عليه وهو تلميذ في مقعد للدرس ظل في المستوى دون المتوسط، لا يكاد يمشق من مواد الدراسة سوى التاريخ الذي يعطيه فرصة الهروب إلى الماضي.

ولعل هذا الانقسام أيضاً من الواقع الذي يعيشه والأحلام التي يهرب إليها، قد أثر عليه ضحياً، فأخذت رغبته في العزلة تزداد يوماً بعد يوم، وموجات الصرع تكتابه حتى أجبرته على ترك دراسته للحقوق سنة

١٨٤٣م، وعلى التوقف في التفكير في نمط الحياة ومكانة الخيال والواقع فيها، وزاد من ذلك ظهور كورات في محيطه العائلي، حين مات والده الطبيب وأخته العروس في عام واحد سنة ١٨٤٦م، وعلى النحو الذي لخطه من قبل جيراردى نرفال رأى فلوبيير أن الرحلة إلى الشرق شفاء واستمتاع، فكانت رحلته التي دريته على كثرة التأمل، وتشكيل ملامح الأسماء، وكان ذلك نقطة انطلاق منهجه الذي اتبعه في رولته مدام بوفاري، ولم يكتب فلوبيير كتابًا كاملاً عن رحلته، وإنما دون ملاحظاته في دفتره الصغير، وسجل انطباعاته في رسائله إلى أهله وأصدقائه، ومن خلال هذا وذلك شكل جون ماري كاريه صورة مصغرة في كتابات فلوبيير.

كانت ظروف رحلة فلوبيير إلى مصر مثيرة للاهتمام، فلم يكن وحده، وإنما قدر له أن يأتي مع صديق له هو ماكسيم دي كورب حصلًا معًا على منحة من الحكومة الفرنسية لكتابه تقارير عن الشرق لوزارات التعليم والزراعة والاقتصاد.

وكان الصديقان على التقيض في الطباع؛ فلوبيير هادي إلى درجة الخمول وماكسيم نشيط إلى درجة التهور، ووصلا إلى الإسكندرية سنة ١٨٤٩م يحملان معهما خطبًا من وزارة الخارجية بتسهيل مهمتهما، وعندما وصلا للقاهرة كتب فلوبيير لأمه: "إن القاهرة هي بوابة الشرق"، ويرى الغريبة والإثارة في كل شيء "هذا الجمل الحيوان الغريب الذي يحجل مثل ديك رومي، ويهز عنقه مثل بجع، ويواصل إطلاق الصياح متعبًا منهكًا" وفي القاهرة ترسم ريشته كل شيء، وينجذب إلى الواقع إنجذابًا يشفيه من رومانسيته.

ويكتب كثيرًا من الملاحظات حول المشاهد التي يراها، ويحرص على

صعود قمة هرم خوفو مع صديقه ماكسيم دي كومب قبل شروق الشمس؛
ليرصد مشهد الشروق من أعلى قمة الهرم ويكتب: كانت الشمس تشرق
قبالي، ويسبح وادي النيل، كأنه بحر أبيض هائج في لجة من الضباب،
وتتبدى الصحارى بتلالها الرمالية محيطًا بنفسجيًا دلكنًا متحجرة لمواجهه،
وخلفها تواصل الشمس صعودها إلى السماء، ويتمزق الضباب إلى رقع
كبيرة من نسج شفيف، وتتهدى المروج التي تشقها قنوات المياه بسلامة
لخضر مزدانة بالشرائط ثلاثة ألوان تفسر هذا الوجود: خضرة الأرض
الرحبة، وحمرة ذهبية في السماء، ولون قرمزي شاحب في الخلف، وعن
اليمن تمتد من خلاله في نتوءات صهباء خلابة منارة القاهرة، وزورق
عظيرة بعيدًا ويغاث من الغيل*.

وحاول فلوير ومكسيم تعلم العربية من خلال دروس "خليل أفندي"
الخصوصية، لكن فلوير كان أكثر اهتمامًا برسم اللوحات الواقعية ومنها
لوحات العوالم والرقصين، وأصحاب حلقات السحر والشعوذة والمولد وما
يدور فيها من الألعاب الخارقة مثل: ككل النار، والسير بالحصان فوق أجساد
ملقاة على الزجاج المهشم، فيما كان يسمى بالدهسة التي تعد من الكرامات.

ويقوم الرفيقان على اختلاف طباعهما برحلة في النيل حتى الشلالات
ويسجل ماكسيم فيها بنهم كل شيء ويصور بآلته التي كانت في بداية عهد
التصوير الفوتوغرافي، ويזור المعابد والمقابر والآثار، وفلوير يميل عادة
إلى التأمل واختزان الملاحظات.

ويصلان إلى إسنا لزيارة كوتشوك هاتم، أشهر راقصات العصر وكانت
محظية للخديوي عباس ففضب عليها، ونفاها، ونفى معها كل العوالم إلى
الصعيد، مما أحدث "فراغا" كبيرًا في هذه الصناعة في القاهرة ملأه المختنون

الذين كانوا يرتدون ملابس للعالم للنسائية، كما وصفهم دي نرفال من قبل، ويكتب عنها كل من ماكسيم دي كرمب، وقلوبير لوحات تفصيلية مطولة، ويصعدان إلى الأقصر وأسوان والنوبة، ويكتبان عن المسلات التي تحمل ذكرياتها من زمن الأمجاد العظيمة، ويدلفان معاً كل بطريقته عما ينسب للفراغة من قسوة وعبودية وعدم إنسانية تتمثل في تسخيرهم للبشر لبناء مقابر وأهرامات لهم.

وهذه الملاحظات هي التي فصلها ثيوفيل جوتييه، حين كتب عن الفراغة، في رواية المومياء: كان طول الرجال السلكتين في هذه القصص يبلغ مائة ذراع وكانوا يمشون ببطء وسط صفوف الأعمدة يجرون ذئول ثيابهم البيضاء والولسعة على البلاط المرسوم، وجباههم المغطاة بالذهب لا تنظر أبداً إلى الأرض وكانوا صامتين لا يتحدثون إلا بالإشارات.

وعلى موافقهم الرخامية كانوا يلكون طيوراً غير معروفة، ووحوشاً تم اصطيادها لهم من أصايق المحيط الهندي، وكانوا يخرجون وأمامهم لسود مستأنسة، ولثناء الحرب كانوا يركبون حيوانات أسطورية، وكانوا يعيشون ألف عام، ولا يضحكون أبداً.

ومع أن قلوبير لم يكتب كتاباً كاملاً عن رحلته إلى مصر فإنه ظل يجتر مخزونه من هذه الرحلة في كل أعماله التي كتبها على امتداد عمره، على النحو الذي حاول جون ماريه كاريه أن يقدم إشارات حوله تصلح في ذاتها لأن تعيد الطريق لدرس مفصل في الأدب المقارن حول أثر مصر في كتابات قلوبير.

• • •

كان ثيوفيل جوتييه أحد أبرز الأدباء والفنانين الذين لطبعت مصر في

أعمالهم القصصية والروائية والشعرية بالرغم من أنه لم يتمكن من زيارة مصر إلا عندما 'دعي إلى حفل افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩م، وهو على مشارف الستين بعد أن كان كل أبناء جيله ولصدقائه قد زاروها وكتبوا له رسائل منها، وبعد أن كان هو نفسه قد كتب مجموعة من الأعمال الشهيرة المستمدة من مصر، مثل رواية كليوباترا ١٨٣٨م، وقدم المومياء ١٨٤٠م، وحينئذ المملاّت إلى الوطن ١٨٥١م، ورواية "المومياء" ١٨٥٧م.

لم يكن البعد المكاني لجوتيه عن مصر يمنعه من أن يعد نفسه منتمياً إليها، فقد كان لديه مفهوم طريف عن مفهوم المواطنة، فقد كتب إلى صديقه نرفال ١٨٤٣م وهو في مصر يقول له: "إننا لا ننتمي دائماً إلى البلد الذي ولدنا فيه، ولذلك فنحن نبحث في كل مكان عن وطننا الحقيقي، إن الأمرين يعتبر إنجليزياً، وهوجو يعتبر إسبانياً، ومكسيم دي كوم يعتبر تركيا، ودي لاكروا مغربي، ولنت ألماني، وأنا مصري، وعندما أرتدي القطن والطربوش خلال المهرجان، أشعر أنني أرتدي ملابس الحقيقة، كنت دائماً أدهش من أنني لا أتحب العربية بطلاقة، من المؤكد أنني نسيته، وعندما كنت في إسبانيا كنت أهتم بكل ما يخص بقايا المسلمين، اهتماماً كبيراً، كما لو كنت من أبناء المسلمين، وكنت أتحاز لجانبهم ضد المسيحيين".

وكان جوتيه يجمع بين موهبتي الرسم والأدب، وينغمس في تيارات متعددة كالرومانسية، والفن للفن والبرناسية، وقد ساعده ذلك على أن يرصد جوانب من صفحات التاريخ الواقعي لمصر القديمة، ويستعين على إنعاش صورتها وإعادتها للحياة بألوحات الرسامين الذين سبقوه أو عاصروه وخاصة صديقه أرنست فينو، ثم يتكى على مخيلته الشعرية الكبيرة، وحرفته الروائية البارعة، يرسم صورة قصصية لمظاهر الحياة في مصر الفرعونية لعلاها أول

XXIX

صورة حية شاملة في الأعمال الأدبية الحديثة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وقيل أن ترسم نفس الصورة في الأدب العربي بقرن من الزمان، على يد نجيب محفوظ في رواياته الفرعونية الثلاث، ويظل باب المقارنة مفتوحاً ومفيداً، ولم تقتصر صورة جوتييه على رسم الحياة داخل مصر الفرعونية. بل امتدت إلى تصنيف أجناس العالم على درجات الرقي من منظور الفراعنة حيث يقسم الأجناس إلى أربعة مراتب أعلاها الفرونتروم، وهم الفراعنة يليهم القناهو وهم الأفرقة ثم القنهاسي وهم الأسويون وأخيراً القسامهرو وهم الأوريدون.

تطلعت رواية "قدم المومياة" التي كتبها جوتييه سنة ١٨٤٠، مما نشره فيفون دونون في كتابه "رحلة إلى مصر العليا والسفلى" عن اكتشافه لقدم مومياة صغيرة في قاع أحد المقابر بوادي الملوك، وقد اعتنى المكتشف بهذه القدم فاصطحبها معه إلى فرنسا، ورسم لها صوراً عديدة نشرها في كتابه.

وكتب عنها لوصفاً دقيقاً مفصلة وكنه وقع في هواها، يقول: "إن الإبهام المرفوع والإصبع الأولى الممتدة والإصبع الصغيرة الممتدة إلى أعلى، والآنحاء الأنيقة لعنق القدم، وأسلوب حفظها، واستقامة أطرافها، كل ذلك يدل على أن من كانت لها هذه القدم، هي إنسانة رفيقة، لم ترهق قدمها أبداً بالسير لمسافات طويلة ولم تهنها داخل أي حذاء".

وتعلق جوتييه بهذه القدم وجعلها قدماً لأميرة سماها هيرمونيش وظل يحلم بالعثور على قدمها الأخرى، حتى أن صديقه ملكسيم دي كومب كتب له من مصر يقول: إنه بصدد القيام برحلة إلى وادي الملوك وسيبحث له هناك عن القدم المفقودة.

وفي سنة ١٨٥١، أصدر جوتييه ديوان حنين المسلات إلى الوطن،
منطلقاً من المسلة المصرية التي تقف في ميدان الكونكورد بباريس في جو
غريب عليها وتحن إلى وطنها:

في وسط هذا الميدان أشعر بالملل

مملة غير متجسمة مع المكان

الثلج وتقطعت ماء الضباب المتجمد، والرياح والمطر

تنحج جبينتي المصاب بالصدأ

وهي حين تنظر إلى مواطني قديمها، تحس بالفارق الكبير

بين النهر الذي كانت تقف عليه والآخر الذي آلت إليه

"السين" الذي تصب فيه بلاوعات الشوارع

هذا النهر القذر، المكون من عدة جداول

ولوث قنمي التي كان نهر النيل

أبو الأتجار يقبلها أثناء فيضته

وفي سنة ١٨٥٧ م صدرت لجوتييه رواية المومياء، وهي رواية حاول
أن يجعلها فرعونية ثوراتية تربط مغامرة سفر الخروج في الكتاب المقدس
بالإللاط الملكي في قصور الفراعنة، ولكنه لم يستطع في النهاية كما يقول
جون ماريه كاريه أن يعلوم الإغراء الفني لمعطيات الحياة الفرعونية، فجاء
الصوت الثوراتي خافتاً ومكثفاً من الناحية الفنية.

وعندما تقف على خطوات التعاون التي تمت أثناء إعداد رواية
المومياء، ندرك إلى أي حد تصل أهمية الروح الجماعية في الإبداع

XXXI

والثقافة، وهو ما يتبدى أحياناً في الثقافة الفرنسية على مستوى الأفراد والمؤسسات.

كان لرنست فيدو أحد الفنانين متعددي المواهب في عصر جوتيه، وكان يصغره بعشرة أعوام، وقد صدرت له رواية اسمها "قاني" في نفس فترة ظهور مدلم بوقاري للفوير، وأزهار الشر لبيوتكير، وأقيمت نجاحاً عظيماً حتى إنها طبعت ثلاثين طبعة متتالية.

وصدر له أيضاً كتاب عن العادات العثمانية والجنائزية عند الشعوب القديمة: المصريين والآشوريين والهنديين، وقد امتلأ بالرسومات الهامة التي وضعها بريس دافين، أحد عشاق مصر الذي كان يلقب بالشيوخ بريس.

ولرنست فيدو هو الذي أهدى إليه جوتيه روايته للمومياة، معترفاً بفضلته العظيم على كل صفحاتها: "أهدي إليك هذا الكتاب الذي هو حق لك، لقد تزهدت لدخل المعابد والقصور والمقابر ومدن الأحياء والأموات متعباً خطاك، القصة ملك لك، والرواية لي، لم أحتج سوى لسلاوبي في تجميع الأحجار الكريمة، التي أحضرتها لي، كما يتم ذلك بالنسبة لعناصر القسفاة".

وحتى الطفلة الصغيرة جوديت ابنة جوتيه، كتبت مذكراتها عن المعونة التي قدمتها لأبيها خلال العمل، من خلال لتزلمها بالهدوء في البيت أثناء صله من ناحية، وتسليمه للوحات التي يريد من أرجاء البيت أثناء الكتابة ثم إعادتها إلى مكانها من ناحية أخرى وتعلمت أثناء ملازمة أبيها فن التحنيط، واكتشفت لها أن الطفلة "حنطت" كل عرائسها بعد أن حولتها إلى موميאות ودفنتها في أرجاء متفرقة من الحديقة، بعد أن اتبعت الطريقة الفرعونية الدقيقة في التحنيط، وعلى حين غضبت لها، كافأها ليوها، فأعطاهما مسودة الرواية لمراجعتها.

وإذا كان الحديث يجري عن تلقى الأعمال الإبداعية في ظل استفادة المبدع من كل الروافد المتاحة له، مع حسن تمثيلها والإفادة منها والإشارة إليها، فإن مما يكمل هذا التلق، دور النقد والتحليل في مناقشة هذه الأعمال بعد صدورها.

والتحليل الذي قدمه جون ملويه كاريه، حول رواية المومياء وروافدها ومصادرهما وجنودهما، يقدم نموذجاً رائعاً دالاً على سعة ثقافة الناقد الأكاديمية والفنية، وعلى جدوى هذا النمط من الدراسات النقدية المقارنة، وهو يقدم دليلاً إثنائياً، على أهمية المنهج النقدي التاريخي الذي يقف في المقابل تماماً لما عرف فيما بعد بنزعة "موت المؤلف" وهي النزعة التي تعبد للنص من كل سياق يتصل بثقافة كتيبه.

وربما ينبغي الإشارة إلى أعمال أخرى لتيوفيل جوتييه، كتبها متأثراً بالروح المصرية والعربية، ومنها الأوبريت الخنثى "الليلة الثانية بعد الألف" والذي تمثّل في مفتحه زلزالين له هما شهرزاد وبنو زلزال، رجوتاه تزويدهما بفكرة إثنائية لحكاية جديدة، نظراً لفقد مخزونهما، وتخوفهما من انتقام شهريلار، وقد قادهما إلى مغامرة جديدة في ردهات القصص للتركية والشرقية.

وتتاح لتيوفيل جوتييه، بعد عشرات السنين من الحظ بمصر والقراءة عنها والمراسلات حولها، وتعدد مؤلفاته المستلهمة منها، تتاح له بعد هذا كله فرصة زيارتها للمرة الأولى عندما تلقى دعوة لتنظية احتفالات لفتتاح قناة السويس باعتباره صحفياً ممثلاً للجريدة الرسمية.

وتمتلئ نفسه بالأحلام في المشاهدة والمعاشاة والمراجعة لأرض يكاد يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب، ولكن القدر الساخر يدخر له مفاجأة وهو في

طريقه لركوب الباخرة في مرسيليا، كان قد شاهد قبل قليل من وصوله للميناء جنازة يتقدمها التائبون عن الخطايا بزيهم الأبيض فجعلت نفسه واعتراها بعض التشاوم، وما إن وضع قدمه على سلم الباخرة ليرى حجرته، حتى زلت قدمه على أولى درجات السلم ووقع وانخلعت كتفه من موضعها ولفه دوار رهيب.

ومع أن جوتييه أظهر شجاعة فائقة في مواجهة الصدمة، ولقرر الاستمرار في الرحلة فإنه كتب عليه أن يصف ما يتاح له أن يراه من غرفة فندقه، ومع ذلك فقد قدم لوحات رائعة لما شاهده على رصيف ميناء الإسكندرية من نزاحم الحمالين والمسافرين ورجال الجمارك والشرطة، ولما رآه أينما من صورة الريف المصري في الدلتا عبر نافذة القطار.

وكان بذلك أول من يصف هذا المشهد بعد أن كان القطار قد عرف في مصر على مشارف هذه الفترة يقول جوتييه في وصف المشهد: "هناك علاقة حميمة بين الفلاح والأرض، فهو يخرج من تلك الأرض قتي يطوها، فهو معجون بدخلها، ويؤكد يظهر على سطحها، وعند رؤيته يذهب ويجيء على هذه الأرض المبللة، تشعر أنه في بيته فهو يشرف على ري الأرض بالماء بزيه الأزرق الذي يشبه زي الأحيار، يجمع المصريين الذين تخرج منهما الحياة عند تكفتها بالشمس، وليس هناك أي مكان يكون فيه الاتفاق بين الإنسان والأرض أوضح من ذلك، وليس هناك مكان تكون للأرض فيه أهمية أكثر من ذلك".

وكثيرة هي لوحات جوتييه عن مشاهد الحياة في القاهرة والريف، بدءًا من الإعجاب بالعمار الذي يشارك فيه كثيرًا من الرحالة والكتاب الفرنسيين، إلى وصف ملابس الفلاحات والبنديات، وحلقات الذكر، والحياة ومروءتي

القرود وسيلسي الخيول وخليط الأجناس والأزياء من كل بقاع الأرض
وبولاق وميناء القاهرة النهرى من المشاهد التي استطاع جوثيه رغم حركته
البطيئة المقيدة في القاهرة أن يوثق فيها الروح والحيوية من خلال لوحات من
روائع الفنر الأثني في القرن التاسع عشر.

• • •

لم يكن العالم الشهير أرنست دي رينان بالتكيد ولحدا من علماء الأثار
والمصريات ولا من المشتغلين بالتاريخ المصري القديم أو الحديث، ولا كبار
الرحالة المتجولين بل ولا حتى من عشاق الحضارة المصرية القديمة
المتعاطفين معها، شأن الكثيرين من كبار ألباء عصره ومفكريه من
الفرنسيين.

ولكنه مع ذلك ترك بصمات واضحة خلال زيارته القصيرة لمصر،
وتقريره الموجز عن هذه الزيارة والذي لم يتجاوز الصفحات الأربعين،
والذي تضمن بعض الملاحظات السلبية التي كثرت كثيراً من المنقشات
والردود وبعض التوصيات الإيجابية التي كان لها أثر في ترقية روليت
العلاقات الثقافية بين فرنسا والشرق.

عندما زار رينان مصر سنة ١٨٦٤م، كانت قد سبقت شهرته كعالم في
مقارنات الأجناس والأديان، ينطلق من نظره عنصره ليست في صف
المنطقة التي يزورها، وكان كتابه عن "حياة يسوع" قد حقق شهرة واسعة، إذ
بيع منه ٦٠ ألف نسخة في صيف واحد فضلاً عن ترجمته إلى أكثر من
عشر لغات أوروبية.

وكانت مصر محطة في طريقه إلى الشام لاستكمال رؤية الأماكن
المسيحية التي كان يعد للكتابة عنها في إطار كتابه عن "القديس بولس"، لكن
استقبال الخديوي إسماعيل له وترحيبه به أغراه بالقيام برحلة سريعة للآثار
المصرية.

ولم يتخل رينان كلية عن فكرته بملو الآثار الإغريقية درجة في مسلم
الفن بالقياس للآثار المصرية، وكان يرى أن الآثار المصرية تم بناؤها في
مناخ القهر والاستبداد، وآثار اليونان شيدت في مناخ الحرية مسا أعطاهما
أبعاداً إنسانية تفرجها عن أن تكون في خدمة الحكم فقط، وكان يرى من
وجهة نظره أننا يمكن أن نطمس آثار الوعي الفني لدى الجمهور اليوناني
أكثر مما يمكن أن نجده عند نظيره المصري، مما يشكل مساحات لمناقشة الفن
وتطويره.

وهو في النهاية عندما يبحث حتى عن أصول التوحيد في الديانة
المصرية القديمة، يحاول أن يرد الفضل فيها إلى أصول التوحيد اليهودي،
متجاهلاً كما يقول كارويه: ثورة كبرى كالتي قادها إخناتون لكي يحطم الإلهة
ويوجد الإله الواحد في رمز الشمس، وعاقلاً عن القيمة الكبرى في أن يكون
الملك هو الفكر والمنفذ للقرار في وقت واحد.

وكلفت من ملاحظات رينان على مسيرة الحضارة المصرية، مقارنة
بالإغريقية، ما يتصل بعدم التعامل في تسجيل دور الأفراد في بناء الحضارة
وتركيباتها، وكان يرى أن هذا قد يتحقق على نحو أوضح في الحضارة
اليونانية، فسرقط يسمى إلى زيونفون لكي يستمع إليه وإلى أطفالون ليجمعه
منه الأعلى وإلى أرمطوفان ليسخر منه.

في اليونان كما يقول رينان: يصنع كل من الشاعر والمؤرخ للرجل
العظيم، ولكن الرجل العظيم من جانبه يصنع الشاعر والمؤرخ أيضاً، إلا أن
الحال ليس كذلك في مصر، ففي أنحاء هذا الوادي الجزين... يظل الإنسان
لآلاف المئين يزرع حقله، ويحسن تلبية مهام وظيفته، ويحمل الأحجاز فوق
ظهره، ويطول به عمره، دون الوصول إلى المجد.

لكن ويلان خلس في خاتمة تقريره إلى التوصية بأهمية رعاية الثقافة في مصر إلى أبعد مدى، وطالب بإنشاء معهد الآثار الفرنسي في القاهرة، وقد أنشئ بالفعل بناء على تقريره، كتب يقول: "مدرسة القاهرة تقيد التقدم العلمي، وتقيد البلاد، وتستفيد أيضاً الحضارة وتقدم الأخلاق في الشرق".

ثم ختم التقرير بعجالة مؤلفة ذات مغزى، ومثلاً في حاجة إلى تعلمها بعد مرور نحو قرن ونصف على كتابتها، كتب يقول: "في بلد يتم فيه تقدير الأشياء بمدى الاستفادة منها، وتقدير الرجال بحجم ثروتهم، علينا التوقف أمام فكرة الثقافة التي لا يبالي بها أحد".

• • •

الرواية التي كتبها الصحفي والأديب الدبلوماسي "عموند أبو" سنة ١٨٦٧ م بعنوان: "فلاح" حول "محمد بن إبراهيم فلاح البعثة المصرية" لاحتفت بنشرها على حلقات أوسع المجلات الفرنسية انتشاراً في ذلك العصر، وهي "مجلة المعلمين"، وتحسن نشرها الخديوي إسماعيل ووزيره نوبل، ودفعاً مكافأة للنشر لمؤلفها "عموند أبو" قبل أن ينشر الحلقة الأولى منها.

وتمثل الرواية مع تواضع مستواها الفني قيمة اجتماعية وأدبية مزدوجة، فهي ترسم صورة للمجتمع المصري في الربع الثالث من القرن التاسع عشر، قبل افتتاح قناة السويس بمواقفه المختلفة من الأجانب والمصريين، ورعايا الدولة العثمانية وأصحاب الامتيازات الأجنبية، ومشاكله الرئيسية في الزراعة ومستوى المعيشة والحقوق القانونية والسياسية والتطلع للمستقبل.

وفي هذا الإطار نلتقي من شخصياتها بعلم بك مسكرتير الخديوي، وراغب باشا، ورفق باشا القائد العام، وفواز بك مدير الأشغال في قناة

السويس، ومجموعة من المهندسين الفرنسيين أمثال: روش وبوريل ولافالي، إضافة إلى نويلر باشا وابن أخته أرل كل بك وغيرهم من المنتمين إلى هذه الطبقات، فضلاً عن بعض عمال الترحيل الذين يمثلون طبقة الفلاحين.

لكنها من ناحية ثانية تمثل أول رواية تتخذ من المجتمع المصري الحديث مسرحاً لأحداثها، كما كانت روايات ثيوفيل جوتييه قد انطلقت من المجتمع المصري العرقي في اختيار شخصياتها وقصولها.

يروي "أبو" أنه ذات شتاء وخلال رحلة صيد في يرونوى في قصر أحد أصدقائه، لمح في الحديقة شاباً يكسر قطعة من الثلج ليتوضأ بمياهها، وعندما تعرف عليه قدم له بطاقة ورقية غريبة كتب عليها: "أحمد بن إبراهيم، فلاح اليمامة المصرية".

وخلال العشاء روى لهم حكاياته وطفولته على شاطئ النيل والحياة البسيطة التي عاشها أهل قريته، وفتى اللقاء. وبعد مدة طويلة قرأ الكاتب أن صديقه المصري، كان في مرسيليا، ودخل في نقاش مع فرنسي كان يسب الخديوي سعيد؛ فطلب المصري مبارزته بالسيف، ووقع جريحاً في هذه المباراة دفاعاً عن ولى مصر.

وبعد مبع ملوف على الحادث جاء "أبو" إلى مصر، لكي يلتقي مصانفة بصديقه القديم، وليعلم أن الولي سعيد لمتن لما فعله، بعد أن عاد إلى مصر وعولج، وخلع عليه الإقطاعات والهدايا، وأصبح من كبار الملاك لكنه اكتشف أن والده الفلاح، كان قد مات خلال سفره من شدة العمل في قوافل "السفرة" لحفر قناة السويس.

ولازم أحمد صديقه "أبو" ودعاه ومن معه -رفوفهم حشناء إنجليزية هي

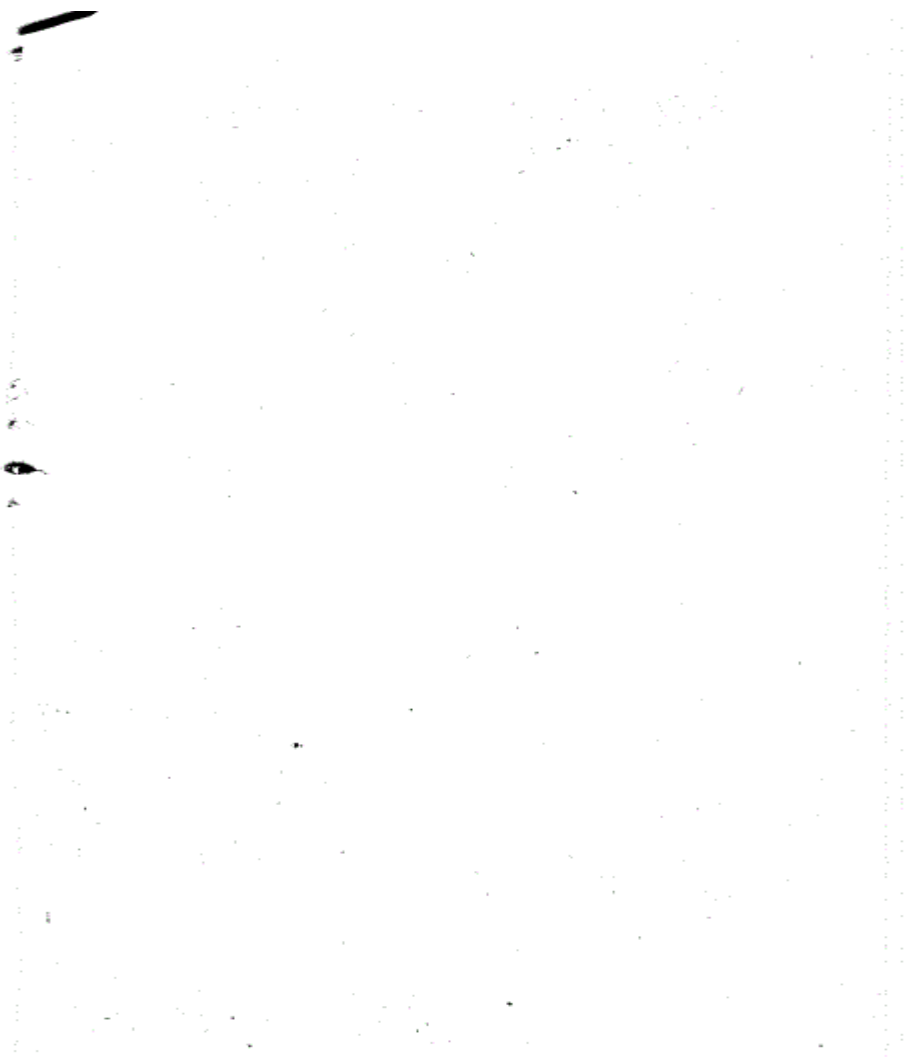
من جريس- إلى مزرعته في ريف المنصورة، وبلغ في إكرامهم، لأنه وقع في هوى الحناء، التي قبلت كرمه، وتحفظت في قبول مشاعره، وعلود الكرة فدعاهم إلى رحلة نيلية للأكصر على ظهر باخرة، وتكررت المحاولات، وهي تتلى، ثم لأن قلبها برهة، فلم تسعه الدنيا، لكنها فجأة، قررت الرحيل وعندما علم بأنها استقلت مركبًا في النيل للمفارقة، سارع فلقي بنفسه في النيل أمام المركب؛ ليموت غرقًا أو يفوز بقلبها، وقد نجح فاستجاب له.

وتلبي القيمة الأدبية لهذه الرواية من أنها تفتح الباب لهذا النمط من الروايات الذي يتخذ من حوار الشرق والغرب موضوعًا له، وقد كتبت في أعقابها مباشرة رواية "علم الدين" المشهورة لطفي مبارك، وهي تقوم على حوار عالم أزهرى ومستشرق إنجليزي، حول مزايا الشرق والغرب على نفس نمط محاولات أحمد وأبو مع ميل للسياسة هناك وللحضارة هنا.

وكتبت بعدها في القرن العشرين أعمال تنتمي إلى هذا النوع على يد أحمد ضيف، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، وغيرهم ممن شكلوا امتدادًا وتعميقًا وتطويرًا للفكرة البسيطة التي طرحها "عمود أبو" في روايته عن الفلاح المصري عندما دخل في اتصال وحوار مع الحضارة الغربية وخاصة الفرنسية في مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

• • •

إن مواقف الرحالة والكتاب الفرنسيين في مصر والتي رصدها في استيعاب ووعي ومقارنة وتحليل كاتب بحجم جون ماريه كاريه هي مواقف شديدة التنوع والثراء في عالم التاريخ والآثار والفنون والأدب.



فهرست

الموضوع	
المبحث الأول :	
الأدب المقارن : نشأة ومجالات البحث	١٥
المنهج التاريخي أو الاتجاه الفرنسي	١٥
المنهج النقدي أو الاتجاه الأمريكي	٢٥
المبحث الثاني :	٢٨
صور من جهود رواد الأدب المقارن	٢٣
(أ) محمد غنيمي وتكليف المنهجي	٢٣
(ب) نموذج للمطروحات الأكاديمية في الأدب المقارن	٣٥
(ج) نزعة المقارنة بين الأدب في كتابات العقاد	٤٥
المبحث الثالث :	٥٥
صورة صلاح الدين في أدب الفرنجة	٦٩
المبحث الرابع :	
أشودة رولاند وصورة المسلمين في ملاحم المسور الوسطى	١٣٥
تطور الأشودة بين المشاهدة والتكوين والتحقيق	
ترجمة النصوص الرئيسية للأشودة	١٥٣
المبحث الخامس :	
قصص الحيوان بين أين المقنع ولافونتين	١٨٩
كثيرة وشمسة لابن المقنع : دراسة فنية	٢٠٢
ثلاث حكايات لابن المقنع ولافونتين	٢١٩
لافونتين وقصص الحيوان	٢٢٧
المعالجة الشعرية والمسرحية عند لافونتين	

- المبحث السادس :
- ٢٣٧ قضية التأثير العربي على شعراء التروبادور
- المبحث السابع :
- ٢٤٥ ألف ليلة وليلة
- رحلة الكتاب
- ٢٥٥ قصة الأطوار
- دراسة مقارنة مع حكايات شرقية وغربية
- ٢٥٩ الدوائر المتشعبة دراسة في الصياغة والرواية المصرية لحكايات ألف
- ٢٨٦ ليلة وليلة
- المبحث الثامن :
- ٢٤٣ فرائد في الأدب العربي
- المبحث التاسع :
- ٢١٢ رملات الخيال
- المبحث العاشر :
- ٣٤٣ من تأثير الأدب الفرنسي على نشأة الرواية العربية
- ٣٤٥ رواية "جولي" لرومو . و "زينب" لبيك دراسة مقارنة
- المبحث الحادي عشر :
- ٣٥٩ بول وفرجينى بين برناردين دى سان بير ومصطفى لطفي المنفلوطي
- المبحث الثاني عشر :
- ٣٩٣ نماذج بشرية بين محمد مندور وجون كلافه