

# في الأدب المقارن

مباحث واجتهادات

د. إبراهيم عوض

٢٠٠١ - ١٤٣٧

# نوى الأدب المقارن

مباحث واجتهادات

د. إبراهيم عوض

٢٠٠٦-١٤٢٧ م

المنار للطباعة والكمبيوتر

هاتف: ٢٩٦٤٨٤٤



# في الأدب المقارن

مباحث واجتهادات



## تقديم

يضم الكتاب الذي بين يدي القارئ سبعة فصول: فأما أولها فيعالج تعرف الأدب المقارن مورداً عدداً من التعريفات لينتهي بتعريفه على النحو الذي يراه كاتب هذه السطور طبقاً لما استقر عليه من اقتناع، كما يتناول الميادين المختلفة التي يتحرك فيها هذا التخصص والمواضيعات المتنوعة التي يهتم بها. وأما الفصل الثاني فيعرض للأدوات التي ينبغي للدارس المقارن أن يصطحبها ويستعين بها إذا أراد أن يمارس المقارنة بين الأدب المختلفة بنجاح واقتدار. ثم نأتي إلى الفصل الثالث فنجد أنفسنا، فيما أقدر من شواهد الحال في الكتب والدراسات المشابهة، بإزاء أكبر عدد من النصوص المقارنـة المأذوذة من التراث النقدي العربي بما يدل على أن العرب القدماء لم يكونوا بمنأى عن هذا اللون من المعرفة، وإن لم يعرفوا له مصطلحاً خاصاً به أو يعالجوه معاجة منهجية مفصلة رغم القيمة الكبيرة لما خلفوه وراءهم من نصوص في هذا المجال كما سوف يتبيـن في حينه، على حين اختـص الفصل الرابع بالمحطـات الـهامة على طريق الـدراسـات العربية المقارـنة في العـصر الحديث قبل اـسـتـواء تلك الـدراسـات على سـوقـها بـظهورـ المـرحـومـ الدـكتـورـ محمدـ غـنيـمـ هـلالـ، الـذـي يـجـمعـ عـلـىـ مـكانـةـ الـمتـيـزةـ فـيـ هـذـاـ الجـالـ كلـ منـ رـجـعـتـ إـلـيـهـ وـأـنـاـ بـصـددـ إـعـدـادـ الـكتـابـ الـحـالـيـ. ثـمـ نـصـلـ لـلـفـصـلـ الـخـامـسـ، وـقـدـ جـعـلـهـ لـمـنـاقـشـةـ عـدـدـ مـنـ

الأمثلة التطبيقية من الدراسات المقارنة في أدبنا الحديث بغية إلقاء الضوء على جهود المقارنين العرب بعد المرحوم هلال. وقد حاولت هنا التنبيع ما أمكنني، سواء من ناحية الموضوعات أو الأداب المقارنة بأدبنا العربي أو تخصصات الدارسين الذي قاموا بذلك المقارنات. ويبقى عندنا فصلان: فاما أولهما فخاص بفن "الأنقوشة"، وهي الإيجرامة حسب ترجمتي لها. وفيه يجد القارئ مناقشة شديدة الاستفاضة لتعريف هذا الفن وتحريف المصطلح الذي رأيت أن أطلقه عليه في لغتنا، وكذلك لاستقصاء نماذجه في الأدب العربي منذ أقدم عصوره حتى العصر الحديث شعرا وترثا في شواهد لم تُعرف من قبل بهذه الكثرة وذلك النوع، بما يبرهن هنا أيضا على أن أدبنا القديم قد عرف هذا الفن الأدبي قبل أن نسمع باسمه في النقد الغربي، مع عدم وجود مصطلح له عندنا كما هو الحال في كثير من الحالات المشابهة. وأما ثانى الفصلين فيدور حول العلاقة بين الأدب المقارن والاستعراب، والمعونة التي يمكن أن يستفيد بها الأدب المقارن من جهود المستعربين ومناطق الالقاء والافتراق بين المجالين. والله الموفق، وهو المادي إلى سواء الصراط.

## الأدب المقارن: تعريفه وميادينه

الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضاً، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قومي ما ونظيره في غيره من الأداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الأداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها وابراز تأثير أحدها في غيره من الأداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمنية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التي ارتسنت في ذهن أمة من الأمم عن أمم أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تبليغ نزعة أو تيار ما عبر عدة أداب... إلخ.

وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعريفات والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التي تبيان حسب تبيان المدرسة أو الشخصية التي تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلاً أو كثيراً عن التعريفات الموجودة في كتب الأدب المقارن. وقد سرني أن أجدد التعريف الذي أورده كل من "Wikipedia" وموسوعة "TheFreeDictionary" الحرة على

المشبك متفقاً مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو "Study of literary works from different cultures" ، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه "(often in translation) Critical scholarship dealing with the literatures" . ومع ذلك نرى معجم "infoplease" المشبكي مثلاً ما زال يعرف الأدب المقارن وفي ذهنه المفهوم الفرنسي له، إذ يقول إنه "The study of the literatures of two or more groups differing in cultural background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other" . فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الأدب وعملية التأثير والتأثير الذي تبادلها.

وميادين الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبي كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو التصيدة أو الملحمية أو الأنطولوجية (أي "الإيجرامة") في أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبي من هذه الأجناس في أدب ما ونظيراتها في أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلاً، وقد يكون ميدانه الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكتابية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية في الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذي يُحدثه كتاب أو كاتب ما في نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة

بينهما لما يلحظ من تشابهما مثلا، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما في أدب أمة أو أمة أخرى... وهكذا انتظر في ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"/ ترجمة سامي الدروبي/ دار الفكر العربي/ القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود/ لجنة البيان العربي/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكي: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، وكتاب د. بدیع جمعة: "دراسات في الأدب المقارن"/ ط٢).

ويحتاج مصطلح "الأدب المقارن" (ومفهوم الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي المعروف: "La Littérature Comparée") بعضا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضا، فالواقع (كما هو بين ظاهر) أننا هنا لسنا بصدده "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذي يقال في مثل هذه الحالة إنه خير من الصواب. والصواب هو أن هذا العلم يقوم

بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة والأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التي تربطها بعضها البعض في حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التي انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى... إذن فنحن لسنا بصدده "أدب" بل بصدده "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب": *Littérature, Literature*, بمعناها الواسع، أي "الكتابة"، أو قلنا إن ثمة كلمة مخدوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارن"، أو "تاريخ الأدب المقارن"، أو كما في الألمانية: "علم الأدب المقارن": *vergleichende literaturwissenschaft*.

وهناك تسميات أخرى لم يكتب لها التوفيق والاشارة مثل: "التاريخ المقارن للأداب" أو "تاريخ الآداب المقارنة" أو "التاريخ الأدبي المقارن"، أو "تاريخ الأدب المقارن"، أو "الآداب الحديثة المقارنة" أو "الأدب العالمي"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتسع به بعض التسميات من اختصار ودقة المصطلح "مقارنة الأدب" (وهي التسمية التي يستعملها الأندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذي عنون به د. أحمد كمال زكي كتاباً له في هذا الموضوع، و"المقارنة بين الأداب" الذي اخذه العقاد عنواناً لأحد مقالاته في مجلة "الكتاب" المصرية في ١٩٤٨م، والذي أقترح أن يُحصر إلى "مقارنة الآداب" طلباً لمزيد من الحفنة على الذهن واللسان كما

تقتضي طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولاً لمن يريد. وهناك "خطاب المقارنة"، الذي اقترحه عز الدين المناصرة في مقاله: "الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي" المنشور في كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الحالدي - إدوارد سعيد - عز الدين المناصرة - حسام الخطيب" / فربال غزواني وأخرون / الهيئة العامة لتصور الثقافة / سلسلة "كتابات تقديرية" - العدد ١٠٢ / ٢٠٠٥ - ٥٢. ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته في ص ١٣)، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه (انظر مقال خديجة بن شرفى المنشور في الكتاب السابق / ١١١ - ١٣٧).  
ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح في ص ١١٧، ١٢٠، ١٣٠). وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكي مصطلح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هي "المقارن"، مستعملاً النعت وحده دون المنيعوت. ومن يدرى؟ فقد تشيع مع الأيام هذه التسمية وتخل الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن واللسان البشري اللذين يملاان في أمور الواقع العملى إلى الاختصار عند كثرة التكرار، وبخاصة عن طريق الاستعاضة عن النعت والمعنى معاً بالنعت قائماً برأسه. أما المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول: "compared" (من الفعل "compare" / يقارن) كما هو الحال في المصطلح الفرنسي)، بل صفة النسب: "comparative" ، وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب المقارن" أو "الأدب التقارن" أو "أدب المقارنة"

(انظر في مشكلة المصطلح د. محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر /١٩٧٧م -١٥، ١٦، ود. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه/ ١٩٩٤، ود. عطية عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ الفصل الأول كله بدءاً من ص ١٢، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط ٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ -١٩٩٢م /٤-٣، ود. على شلش/ الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والערבية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م/ ١١٣)، ود. إبراهيم عبد الرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجان/ ٢٠٠٠م /٥-٦).

خلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن"، الذي استعمله خليل هنداوى وفخرى أبو السعود على التوالى فى مقالاتهما بمجلة "الرسالة" فى عام واحد (هو عام ١٩٣٦) بفارق ثلاثة أشهر تقريباً، كان هو المصطلح الذى قدر له الشيوعى بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل. وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجه الالتفات إلى أن د. على شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح فى الحالتين هو أحمد حسن الزيات لا هنداوى ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلاً قاطعاً على ذلك، بل استنتج مجرد استنتاج، قائلاً إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلى لكل من الكتابين مصطلح "الأدب المقارن" (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين

الأمريكية والعربية" /١١٤ - ١١٥)، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوى استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد استخدامه بعد هذا بقليل فى مقالاته فى نفس الموضوع، ناسباً إلى الزنات أنه هو واضح ذلك المصطلح فى عناوين المقالات المذكورة (انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" /١٥٨ - ١٥٣).

تشترط المدرسة الفرنسية، كما ألحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهريتين أو الأديبين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرطٌ تحكميٌّ أو قل: إنه شرط غير ملزم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبيَّ أمرين مختلفين، سواء كُتب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلاً بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسي والأدب الجزايرى المصبوب في قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو تمسين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة وأكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها في الذوق والإبداع وتبع المسارات التي انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى في حالة وجودها ومكان تبعها. وإذا كانت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن تتركز بوجه عام على الصلات التي ثبت وجودها فعلاً بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقاً؟ بل هل هناك ما يقطع

بعدم وجود علاقة بين علمين أو ظاهرتين أو تيارين أدبين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوماً هذه العلاقة؟ لا أظن. ذلك أن من الممكن جداً أن يكون مولير على سبيل المثال قد سمع بـ "نجلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لاماوري على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المنبي أو البحتري عن البحيرة، كان يكُون قد سمعها أو سمع أبياتاً منها مترجمة إلى الفرنسية ولو شفوية، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفني مجرد سماع من أحد المستشرين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التي دفعته إلى نظم قصيده فيها، وبخاصة أنه كان مفتواً بالشرق العربي وزار سوريا وفلسطين ولبنان وسجل هذه الرحلة في كتاب من أربعة أجزاء هو "Voyage en Orient" ، ومتى لو بقى في بلاد الأرذ طول حياته، بل لقد قبل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثير في نظمته تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسي أو غير فرنسي كان قد تأثر بدوره بـ أحدي التصيدين العربين أو بهما معاً . وربما كان تأثير المنبي أو البحتري سلبياً، بمعنى أن الشاعر الفرنسي لم يستحسن الطريقة التي تناول بها الشاعر العربي موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذي نظم فيه عمله أو الجو النفسي الذي سيطر عليه أو الغرض الذي نظم قصيده من أجله... إلخ. ترى هل كان هناك قبل آسين بلانيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسباني ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المعراج" قد ترجمت إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل

أن يكتب ذاتي "كوميديا الإلهية"؟ لقد تعرض بلاطيوس لطحوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن ذاتي قد تأثر بذلك القصة، إلى أن أكشـف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرجمـت فعلاً قبل وضع ذاتي عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل (انظر د. الطاهر أحمد مكي / الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه / دار المعارف / ١٤٠٧ هـ - ٢١٨٧ م).

ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقدير العناصر الفنية في الاثنين الأدبيين أن تقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطاً لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتلقيهما لكل منهما بعناصر القوة والجمال في الآخر وإغناء لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تخلق خلقاً من هذا السبيل، واستكشافاً للعوامل التي تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هي راجعة إلى ظروف المبدع الشخصية أو هي بالأحرى تترجم إلى خصائص البيئة والأمة التي ينتمي إليها؟ أم ترى ينبغي أن ننظر قيام مثل تلك الصلات أولاً، حتى إذا قامت وتيقناً من قيامها ووقع التأثير والتأثير بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية هذه، ومن ثم لا أجد

أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلاً فى مقالاته فى مجلة "الثقافة" المصرية فى ١٩٣٩ م من المقارنة النقدية بين "مجيرة" كل من البحترى والمارتن والأخرى، وبين "بنجلاء" الجاحظ و"بنجيل" مولير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبد الرزاق حميدة فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لدانتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثير أو تأثير بين العملين. ثم ألا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناية المقارنة بينهما تأكيداً بأن هناك ضرباً من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

لقد كان المرحوم محمد غنيمى هلال وأنور لوقاً مثلاً من المتشيعين للمنهج الفرنسي فى الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة لا يرى مما عدتها شيئاً، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين كما يتبدى ذلك فى كتابه: "الأدب المقارن - دراسة تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م - ٤٢) . وهناك، على العكس من هذا، من يتبع للمنهج الأمريكى مستلائفى ما كتبه رينيه ويليك، الذى وسع دائرة ذلك الحقل كما تعكسها الفصول الخاصة بهذا الموضوع فى كتابه: "مفاهيم نقدية" (ترجمة د. محمد عصفور / سلسلة عالم المعرفة - العدد ١١٠ / جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير ١٩٨٧م / ٣٠٤)

(٣٧٥)، فلم يقتصرها على مجالات التأثير والتأثير التي تقتضي وجود صلات تاريخية بين طرفى المقارنة. وغالباً ما يكون التشيع الذى من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التى سبقت معرفة الدارس لها أو درس على يد أحد أعلامها مثلاً. والأجدر بنا ألا تكون هجيراناً التعصب لهذا أو لذاك مجرد التعصب، بل أن نفكر بأنفسنا لأنفسنا مسعين بما بلغه السابقون من أمانتنا ومن خارج أمانتنا، ومجتهدين أن يكون لنا رأينا و موقفنا المتميز لا مجرد إثبات الذات، بل لعرض ما نحن مقتنعون به ومطمئنون إليه، مشاركةً مما فى النشاط الفكري العالمى بحيث لا يكون كل ما نعمله هو ترديد ما يقوله الآخرون ونشره.

إن ما يقوله هذا أو ذاك من الباحثين الغربين ليس قرآنًا مقدسًا ينبغي أن نخزّ عليه صُنْناً وعُنْتِناً وبُكْنَاً. بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخزّوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنا بنظريات فى الأدب والنقد هى من نتاج العقل البشرى غير المعصوم؟ وعلى هذا فإنى لا أؤصر مجال الأدب المقارن على الأدبين اللذين قد ثبت أن بينهما صلات تاريخية، بل أنا داعى بتمديده ليشمل دراسة أى أدبين بينهما وجه أو أكثر من وجهه الشبه أو الاختلاف لمعرفة الأسباب التى تكمن وراء ذلك التشابه أو هذا الاختلاف أو على الأقل أوافق على مثل هذا التمديد. كما أرى أيضاً توسيع آفاقه ليشمل مثلاً الموازنة الأدبية بين عملين من أعمالهما، وتحليل كل واحد منهما ومحاولة التعرف إلى سر ما بينهما من نواحي المشاكلة أو المبادلة، والاجتهد فى تذوق

كل منها توسيع مجال الاستماع الأدبي والنقدى عند الدارس والقارئ جمِيعاً، ومحاولة تقويم كل منها فنياً ومضمونياً والوصول إلى معرفة أى منها أجمل وأقوى وأشد تأثيراً من الآخر، ولماذا، وذلك من أجل اكتساب نظرة أكثر رحابة وأوسع إنسانية وأعمق حكماً وأحرى أن تكون أقوى افتتاحاً على ما عند الآخرين من آثار الخير والجمال والجلال.

ولقد كان المنهج الإيطالي مثلاً في ميدان الأدب المقارن في بداية أمره أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول د. عطيه عامر، قائماً على الموارنات الأدبية والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم اتَّهَى به السطور إلى أن يكون "وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر" (د. عطيه عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٣٤ - ٣٥). أما المدرسة الألمانية فكانت تنصر الأدب المقارن على أداب أوروبا الغربية وحدها لبيان الاتفاق والاختلاف في التقاليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطیاف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثير بين هذه الأداب، ومنهم من اعنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافي والعقائدي للمقاييس في هذه الأداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناقض الحركة الموسيقية والصوتية في صورها الشعرية... الخ (المرجع السابق/ ٣٦ - ٣٧). ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التي أخذت أولاً

بالاتجاه التاريخي كما هو معروف عند عموم المقاربين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص والمناداة بأن يكون المدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة في ذلك بالبعد الأدبي. أى أن التركيز هنا على الجانب الذوقى (السابق / ٣٧ - ٣٩).

وبغض البصر عَمِّنْ هو على صواب أو على خطأ بين أصحاب هذه المناهج فالمهم الالتفات إلى أنهم في الغرب يجتهدون ويختلفون وينجذبون مواقفهم وأراءهم ولا يجدون حرجاً أو غضاضة في هذا، وهذا ما نزيده هنا: أن نجتهد ولا نظن أن الصواب دانما حليف القوم، وأن كل ما ينبغي لنا أن نفعله، أو على الأقل: أن كل ما يمكننا عمله، هو متابعتهم دانما على ما يقولون، إذ هم لا يقولون (كما رأينا) شيئاً واحداً وإلى الأبد. أنكون ملكيين إذن أشد من الملك نفسه؟ وأعترف هنا أننى كنت من المرددين لما يقوله جمهور المقاربين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك جسواها آخر، لا لشيء إلا لأننى أنا وزملائى في الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن في السنة التمهيدية للماجستير في أداب القاهرة عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ مع د. شكري عياد، قد اعتمدنا على كتاب فان تيجم وجويار ومحمد غنيمي هلال، فبذا هنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متسيبة غير منضبطة. إلا أن هذا كان منذ خمسة وثلاثين عاماً، وقد جرت مياه كثيرة منذ ذلك الحين في النهر،

ولم يعد ماء النهر هو ماءه القديم (انظر أيضاً، في الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جَدَ على كل منها من تطور، سعيد علوش/ مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية/ المركز الثقافي العربي/ ١٩٨٧م/ ٥٥ وما بعدها، و٩٣ وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن - النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م/ ٢٨). أما د. الطاهر أحمد مكي فيفصل القول في ذلك تفصيلاً في كتابه الضخم: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه" /دار المعارف/ ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م/ ٦٢ مما بعدها لبعض عشرات من الصفحات، وإن لم يتم ذكر مراجعه. وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً/ دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م/ ٢٢٢ وما بعدها حيث يعرض تشريح عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشريح البعض في تشيعهم للمدرسة التي يتبعها وكأنها عِرضه وشرفه الذي ينبغي أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد في مَسْهَبَة سوء!).

ولسوف نرى أن فخرى أبوالسعود مثلاً، في مقالاته التي كتبها في الثلaitيات من القرن المنصرم عن الأدب المقارن، إنما ينطلق من رؤية أفسح وأرجح وأجدى من الرؤية التي تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، وأنه كما لاحظ د. عطية عامر، وسوف نأتى إلى هذه النقطة فيما بعد) قد سبق

بصنعه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية، وإن لم يُعدَّ د. الطاهر مكى تلك المقالات من الأدب المقارن فى شيءٍ أصلًاً رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكي على كل حال، إذ قال إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عرَضاً في الأدبين العربى والإنجليزى... ولعلها جاءت صدىً لبعض أفكار المدرسة الأمريكية (التي) تحيز شيئاً من هذه الموازنات" (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه / ١٨١)، جاعلاً بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصرى، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر على ما سياتى بيانه في فصل لاحق. وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المَعْرَى في "رجعة أبي العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يشير إلى أنه بقصد كتابة بحث في الأدب المقارن على عكس ما هو مثبت في رؤوس مقالات أبو السعود، إذ تخيل أن حكيم المَعْرَة عاد إلى الأرض في زماننا هذا وأنه كان رفيقه في جولته بالعالم الحديث وما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكان كلما رأى شيئاً يظنه رفيقه الأسواني جديداً عليه سارع هو فقال إنه قد سلف أن تحدث عنه في شعره حين قال كذا وكذا. وكان العقاد يريد أن يقول إن أبي العلاء كان بعيد النظر واسع منادح الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإن بين الإنسانية الكثير من المواقف رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية. كل هذا دون أن يحاول

العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المُعرَّفي وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوروبيين، بل دون أن ينكر مجرد تفكير في ذلك. وكان طه حسين في الفصل الخاص بهوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذي صدر في منتصف عشرينات القرن الماضي، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاهلية العربية حديث المقارنة رغم أنه لم يثبت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، ورغم أنه لم يقل أيضاً إنَّه إزاء دراسة في الأدب المقارن، وهذا إنْ كان واعياً أصلاً بوجود مثل ذلك التخصص في تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والقدمة.

وعلى نفس هذا المثال قارن الدكتور إبراهيم سلامة في كتابه:  
التيارات الأدبية في الشرق والغرب - دراسة في الأدب المقارن" (دار الجامعة  
للطباعة والنشر / ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م) بين الأدبين العربي والإغريقي في كل  
الفنون تقريباً حتى ما لم يكن بين الأدبين فيه صلة، أوفى أقل تقدير: لم يثبت أنه  
كانت هناك بينهما تلك الصلة كما في فن الملحمية والشعر التعليمي الحكمة  
(ص ٦٦-٩٦).

وعلى نفس المنوال أيضاً ضمن الدكتور جمال الدين الرمادي كتابه: "فصل مقارنة بين أدبِيِّ الشرق والغرب" (الدار القومية للطباعة والنشر) سلسلة "من الشرق والغرب" - العدد ٦٤) عدداً من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربي وبعض الأداب الأوروبية، فتحدث مثلاً عن

فصل السنة الأربع واحدا واحدا، وكذلك عن الليل والنهار والبحر والغرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح في أدبنا وفي أدب الإنجليز (وغيره من الأدب الأوربية أحياناً)، وإمارة الشعر بين شوقى ودرىدن (من شعراء القرن السابع)، كما قارن بين اللورد بيرون وشاعر الغزل الأموى عمر بن أبي ربيعة سواء في حياتهما الأسرية والشخصية أو في منحاهما الغزل، وبين خليل مطران وألفرد دى موسى. وهي فصول شافية وكاشفة ومثيرة للخيال والعقل رغم إيجازها وأكتقانها ببعض الخطوط العامة وعدم وجود صلات معروفة بين الأدبين المذكورين في الموضوعات التي تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحري هذه النقطة أصلاً. ومن شأن هذه الفصول وأشارتها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلاً واحاطة، أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة، لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل. وقد أعدت قراءة بعضها وأنا أكتب هذا الفصل لأجدد عهدي بها ولأكتسب الحساسية المطلوبة للكتابة عنها إذ لا بد أن يعيش الناقد في الجو الذي يريد أن يتناوله بالكتابة، فوجدها رغم إيجازها ممتعة مفيدة، فضلاً عما تخلقه في نفس الباحث من الرغبة في متابعة الدرس بغية المزيد من التفصيل والتدقيق والتعمق. ثم إنها فوق هذا كلّه، وقبل هذا كلّه، تساعد على خلق الوعي المقارن بين الجمهور العريض غير المختص في الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتنبه له

والاجتهد في توفير العوامل التي تؤدي إلى بلوغه، إذ ليس بالقليل أن نذكر في الارتفاع بالذوق الأدبي وتوسيع الأفق الثقافي بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الغث من السمين والعمل على تنقية ما نملكه وما نذكر في استعارته أو استلهامه من الأوضار والشوائب.

وَهَا هُوَ ذَا الْبَاحِثُ الْكُورِيُّ سَىْ وُنْ تَشَانِجُ (Se-Won Chang) يقوم بالمقارنة بين أدبه القومي وأدبنا العربي فيقرر بأنهما، وإن تشابها في بعض النقاط، لم تقم بينهما يوماً أية صلات نظراً للبعد الجغرافي واختلاف السياق الثقافي هنا وهناك. وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكي في هذه المقارنة بين الأدبين نظراً لأنَّه هو المنهج الذي يصلح لتلك المهمة. يقول في مقال له على المشبك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأدبين العربي والكوري" إن "مجال الأدب المقارن أصلاً شاسع وواسع لأنَّه يمكن أن يستأول أدبين أو أكثر. ولعل مجال الأدب المقارن يتسع أكثر في حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثير". لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهج من مناهج الأدب المقارن نراه مناسباً للدراسة التي سنقوم بها، ولذلك أيضاً تم اختيار نماذج محددة من الأدب العربي والأدب الكوري للتطبيق عليهما . . .

إنَّ مَوْضِعَ هَذَا الْبَحْثِ بِالْتَّحْدِيدِ: الْبَحْثُ الْمَقَارِنُ فِي الْأَدْبَرِيِّ وَالْكُورِيِّ، وَسَجْرِيِّ الْمَقَارِنِ بَيْنَ الْأَدْبَرِيِّ بِعَاقِلَتِهِمَا بَعْضَهُمَا وَاسْتِخْرَاجِ تَقَاطِعِ

التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أن هناك شبهاً بين الأدبين في بعض ما يتميزان به من خصائص، مع أن هذا التشابه بين الأدبين قديم ولا يقتصر وجوده على الفترة الحديثة. وعليه يمكننا مبدئياً القول: إن الأدبين العربي والكوري متشابهان على الرغم من أنهما صورة للآداب غير الأوروبية أولاً، وعلى الرغم من بعد الشقة المكانية بينهما التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأدبين في الآخر ثانياً. وربما يعود ذلك إلى تجربتهما المشابهة تحت الاستعمار في العصر الحديث . . .

ومنهج البحث المقارن الذي تقوم عليه الدراسة (يقصد دراسته في المقارنة بين الرواية في الأدبين في العصر الحديث) هو المنهج الأمريكي في المقارنة الأدبية لا المنهج الفرنسي. إن المنهج المقارن الفرنسي تجري فيه المقارنة بين الآداب التي يرتبط بعضها ببعض على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخ戕اعية. وبعبارة أخرى: يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى أنه يجب أن يكون هناك مؤثر ومتأثر، وناقل ومنقول عنه، حتى تجري عملية المقارنة بين أدبين. فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجوداً فهذا يعني أنه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج الأمريكي أدبين على الأقل على أساس من التساوي بينهما بعيداً عن علاقة التأثير والتاثير، فيبيّن نقاط الالقاء والابتعاد بين المؤلفات. وهذا هو المنهج الذي سنتبعه في الرسالة لعدم وجود علاقات التأثير والتاثير بين الأدبين العربي والكوري نتيجة عدم وجود

اتصال بينهما في تلك الفترة لأسباب جغرافية واجتماعية، على الرغم من تشابههما . ذلك أنَّ الأدب كان في بداية القرن العشرين مهيأً لوقع الأدب المحلي الصادق فيه بوصفه أدبًا يحاول الهروب من الغرب وإثبات ذاته . وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هي وجهة التيارات الأدبية المختلفة، لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب في العالم في تلك الفترة . ويمكن أن نقول أيضًا إننا اتبعنا هذا المنهج في الرسالة لأنَّ هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي" ([segero.hufs.ac.kr/middleeast](http://segero.hufs.ac.kr/middleeast)) .

بيد أنني أجد لزاماً علىَّ بعد ذلك كله التوضيح بأنني لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضًا المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقاً لما ينادي به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، الذي يعرفه (حسبما ورد في "Dictionnaire International des LITTÉRATURE فـى مـادة" Termes Littéraires COMPARÉE/ Comparative literature على النحو التالي: "The study of literature beyond the confines " of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other hand)، بل أرى في هذا تمييعاً للأمور، إذ من الواضح أنه لا يوجد في الواقع تجانس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أدبين مختلفين . إننا في الأدب

المقارن ندرس وجوه الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلتبقى داخل دائرة الأدب ولا توسع الخرق على الواقع، ولا م تعد هناك حدود تميز هذا الميدان عن غيره من الميادين. ونحن بطبيعة الحال لا ننكر على أحد أن يدرس ما يشاء، بل كل ما تقوله هو أنها لا تزيد تمييز الحدود حتى يكون للأدب المقارن شخصيته مثلاً لكل علم آخر من العلوم المتعلقة بالأدب وغير الأدب شخصية الواضحة المحددة ولا يتحول لمثل مرقعة الدرويش التي تكون من قصاصات قماش متباعدة الألوان والأشكال مخفي بعضها إلى بعض. وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازني، في شبابهما في عشرينيات القرن البائد مثلاً، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق في التحليل وسعة في الأفق، لا تُعد في رأيي من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. على شلش أن يصنفها (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والערבية" / ١٦٠ - ١٦١).

لقد كان الدكتور شلش، بالمحاطة إلى العقاد والمازني وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب في دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير في الغرب غير موجودة في العربية"، ومع هذا فقد اتى قد د. حسام الخطيب (فى كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"، الذي رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات) ضالة الاهتمام بين النقاد العرب بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما قد يرجع أنه لم يتبع إليه

والى ما رد به على بلديه الدكتور أبو ديب (انظر د. حسام الخطيب / الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والترااث/ الدوحة/ ٢٠٠١ -٤٦). وقد جاء كلام الدكتور الخطيب في سياق الدعوة إلى افتتاح المقاربين على الفنون والمعارف الأخرى طبقاً لما يدعو به ويليك وريماك في أمريكا . وإذا كان الشيء بالشيء يُذَكَّر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أنني أصدرت منذ أكثر من سنتين كتاباً بعنوان "الذوق الأدبي" خصصت فيه فصلاً كاملاً من بعض عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خيالة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقى وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التي يتذرع بها كل من الطرفين في التعبير عما يريد أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التي يوفرها . ومع هذا لم يخطر ببالى أن أعد ما فعلته من "الأدب المقارن" في شيء، بل لست أجد في نفسي مطاوعة لهذا التصنيف، وأرى من الأوفق وضعه في خانة "الذوق الأدبي" كما عنونته، أو ربما يمكن إدخاله باب "نظريات الأدب" إن كان لا بد من البحث له عن ميدان آخر . وأرى أن د. حسام الخطيب وغيره من المقاربين على حق في قلتهم على مستقبل الأدب المقارن من هذه الناحية، إذ ينادي في مقال له بالمشبك عنوانه "الأدب المقارن في عصر العولمة- تساؤلات باتجاه المستقبل" بوجوب "حل مشكلة التسارع في توسيع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بُورقة الارتكان فيه"

وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام. وينتج عن ذلك عادة تغريم أقسام أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تمنع به الآداب القومية من قوة ومكانة" ([www.nizwa.com/volume35/p75\\_81.html](http://www.nizwa.com/volume35/p75_81.html)).

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكى بشوىء من الأثابة عند مصطلح "القومية" الذى يدخل فى تعريف "الأدب المقارن" فى قوله إن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الآداب القومية المختلفة، حاولاً أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، وأطوال وأجاد، لكنه فى نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم. لقد تساءل قائلاً: "ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومى"؟ ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى وعن تأثر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خاصة؟"، ليجيب بأنه "بعد تأمل جاذب يمكن القول إن الاحتمال الثانى أكثر قرباً وأدق منهجمية وأسهل تطبيقاً لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتاً وأقل تقلباً: مَدَّا وجَرْزاً من الحدود السياسية". ثم ضرب مثالاً من ألمانيا التى كانت كياناً سياسياً واحداً إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قُسمت إلى دولتين بعدها لكنهما ظلتا مع هذا تتكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن تقارن بين أدبهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يُستعرض أوضاعاً أخرى تختلف عن وضع الألمانيين: منها مثلاً وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع المندو الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً. ومنها وضع الأدباء الأميركيان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسباناً. ومنها أيضاً وضع الأدباء الكنديين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهي ليست اللغة الوحيدة التي يتحدثاً أو يكتب بها الكنديون، بل تُشرِّكُها في ذلك اللغة الفرنسية. ومثلهم الأدباء السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث هي الفرنسية والألمانية والإيطالية... وهكذا. وهو يشير هنا إلى أن عدداً من الباحثين الأميركيان يرى أن الأدب الأميركي والأدب الإنجليزي ليسا أدباً واحداً بل أدبين مختلفين لأننا بصدق أمنين متباهين ثقافياً، ومن ثم أدبياً (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه / ٢٣٧ - ٢٤١).

والدكتور الطاهر مكى بهذا، وإن بدأ يجعل اللغة هي الفيصل في تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلآه د. محمد غنيمي هلال، الذي يؤكد أن "الحدود الأصلية بين الأداب القومية هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عدنا أدبه عربياً مهماً كان جنسه البشري الذي انحدر منه" (الأدب

المقارن / دار نهضة مصر / القاهرة / ١٩٧٧ م / ١٥)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموماً كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلاً، الذي يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الآداب القومية هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عدتنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه، ولذلك يُعد ما كتبه المؤلفون الفرس الذين دونوا مؤلفاتهم وأثارهم باللغة العربية داخلاً في دائرة الأدب العربي لا الفارسي" (الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي / ط ٢ / دار الاتحاد للطباعة / ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م / ٥). ومثل د. هلال ود. مكي ود. جمال الدين في ذلك د. أحمد أبو زيد / التمهيد الذي كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهر أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠ م / ٨)، أقول إن الدكتور الطاهر مكي بهذا قد عاد فتركاً في حيرة من أمرنا، بل ربما في عمى منه، حين أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجib على الأسئلة الشائكة التي طرحتها.

إن الأدباء العرب على سبيل المثال الذين يصطنعون في إبداعهم لغة القرآن لا يمثلون، فيما أتصور، أدنى مشكلة في تطابق اللغة والقومية، فنحن كلنا ندين بدين واحد، ونصنّع لغة واحدة في كتابتنا وفي حياتنا اليومية على السواء، بل إن الأقليات التي لها لغة أخرى إلى جانب العربية تتكلم هي أيضاً لغة يعرب، فضلاً عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو مشابه على الأقل.

وبالمثل فإن العادات والتقاليد هي أيضاً واحدة، إن لم يكن من أجل شيء، فمن أجل أنها في معظمها مستمدة من الإسلام. كما أنها نعيش في منطقة واحدة ملائقيين لا مقاربين فقط، إلى جانب أنها جميعاً تتطلع إلى أن تقوم بیننا في يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتقونا وتکفل لنا الاحترام الدولي مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع (ولو خضوعاً اسميّاً) لخليفة واحد. فوق كل ذلك فإن الإسلام الذي ندين به يدعونا ويلحق في الدعاء إلى أن نغتصب بالتعاون والتساند والتواصل والأخوة الدينية، وأن نبتعد عن أي شيء يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر، ونخن بحمد الله ما زلت نستمسك بدينتنا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة تختلف في اتجاهاتها الفكرية أو السياسية عن التيار العام المادر هناك، مما لا يمكن أن يخلو منه أي بلد لأن النقاء مستحيل، وبخاصة في هذا العصر الذي زاد فيه تجاور الاتجاهات الثقافية وتعايشه الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون في الوطن العربي ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون في أمريكا مثلاً ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو في فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكُرد الذين يعيشون في العراق مثلاً ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون في بلاد المغرب العربي ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن

الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة في كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍ في التحليل ومرؤنة في التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍ مُرضٍ، إذ داننا ما توجد على المحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالتَ تشكّل علامه استفهام وقلق، ولا يصل الباحث ب شأنها إلى شيءٍ حاسم.

فاما في حالة الكُرد الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فاري أن يطلق على ما يكتبون: "الأدب الكردي"، حيث تتطابق في حالتهم اللغة والعرق. ومثلهم في ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيغية، فيسمى هذا الأدب بـ "الأدب الأمازيغي". لكن الأمر يختلف في حالة العرب الذين يعيشون في فرنسا ويقطنون لأدبهم الفرنسية ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التي وفدو منها، ولا ينتسبون إلى القومية الفرنسية ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون حتى لو تجنسوا بالفرنسية.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تتناول أوطنיהם وأوضاع شعوبهم التي نزحوا منها سواء كان ذلك التزوج نزوهاً أبداً أو مؤقتاً. إن العبرة هنا بضمون الأدب وروحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة إنه "أدب عربى مكتوب بالفرنسية". وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسةٍ مقارنة مع الأدب الفرنسي، ولكن من ناحية أخرى هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسي الأصيل أو

اتفاقه معه في نكهة وفرداته وتراتيبه وعباراته وصوره. ومثله ما يكتبه الأدباء الهنود أو أدباء جنوب إفريقيا في بلادهم الإنجليزية، إذ إن أعمالهم في هذه الحالة إنما ترتبط ببلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية لا بلاد جون بول. ولكن إذا كان الأديب من هذا النوع يعيش في فرنسا مثلاً أو بريطانيا واندمج اندماجاً تاماً في الوسط الجديد وأضحت يعتقد ما يعتقد أصحاب ذلك الوسط ويردد آراءهم ويتحذّل مواقفهم وينطلق من روئيتهم الحضارية والقومية وينصب بصفتهم الاجتماعية ونسى وطنه وقوميته القدิمة ولم يعد بهم مشكلات الأمة التي كان ينتمي إليها من قبل... إلخ، فعندئذ فالمنطق يتفرض إلهاقه بالأدب الذي يصطنع لغته إذن.

أما أمريكا، التي يدرس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزي، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من ينضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأميركيان والإنجليز هو أدب واحد، "لأننا بصدام أمرين متباينين سلكنا منذ القرن التاسع عشر طريقاً ثقافياً، وبالتالي: أدبنا، متبايناً تماماً، ويرؤون أن إنتاجهما الأدبي يدخل في مجال الأدب المقارن على الرغم من أنها مكتوبان في اللغة نفسها" (د. الطاهر مكي / الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٤٠). ولا شك أن أماكننا في هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تتطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أي شيء آخر فبسبب

المسافة الشاسعة التي تفصل بين الشعرين، كما أن بينهما تارينا من الصراع والحروب، فضلاً عن الاختلاف في مضمون الأدبين وروحهما واهتمامات كل منها وطعمه مما عليه المعلم الأكبر في مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل. ومثل أمريكا في ذلك الأمر القارة الأسترالية. باختصار نخرج من هذا بأنه في حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومي للكاتب واتجاهاته وهموه وبمضمون العمل الإبداعي وروحه. لكن هل تراني قلت الكلمة الفصل في هذا السبيل؟ لا أظن، بل هي مجرد وجهة نظر ينبغي أن تدرس وتحلل وثبت في فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أشار د. محمد السعيد جمال الدين نقطلة جديرة بالتأمل والبحث، إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" في القرن التاسع عشر يُعد مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم في أوروبا في وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان النزاع والنكال على اكتساب المفاهيم الاستعمارية على أشدّه بينها، مما عمق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيدة في نفوس الشعوب الأوروبية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء". ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقاً مع روح العصبية والأثرة القومية، فهو يقف في الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادلة بين الأداب المختلفة، ويرقب

عوامل التأثير والتأثير فيما بينها، فكيف يُسْتَنى لهذا العلم أن يقوم بهمته هذه في ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتمييز القومي؟ ... كيف يمكن لهذا العلم أن يعني بدراسة نقاط الالقاء بين الآداب والسمات المشتركة بينها في وقت كان هم كل أمة من هذه الأسم الأوربية منحصرًا في بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أدبها وأداب غيرها، وفي أن أدبها هو الأكثر كمالاً وفضلاً؟ لقد كان المزاج الأوربي الذي ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبّعاً بأسباب التناحر والتباين لا بظاهر التآزر والتقريب، حفماً لقد كانت هناك نقط التقاء توحد بين الأدباء الأوروبيين في ذلك الوقت، إذ كانوا جميعاً يرثون في شعراء اليونان واللاتين القدماء مثّلهم الأعلى الذي يتعين عليهم أن يحيّذوه، إلا أن روح القومية التي سادت في ذلك الوقت كانت تتصف بكل رغبة في التسليم بتبادل التأثير بين الآداب الأوربية بعضها وبعض.

لكن ظهرت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة نادت بـ "الأدب المقارن" حيث تجتمع الآداب المختلفة كلها في أدب عالمي واحد يدوّ وكتنه نهر يرفرفه كل أدب من الآداب القومية بأسى ما لديه من نتاج إبداعي وقيم إنسانية وفنية. وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢م)، الذي عد نفسه نموذجاً تجتمع فيه صفة العالمية، فلقد كان مطلعاً على الآداب الأوربية مُستلِّاً قيمها واتجاهاتها، ومدّ بصره إلى خارج الحدود الأوربية الضيقه المضطربة فوجد في الآداب الشرقية

الإسلامية عامل رحبا لا نهائيا من الظهر والطمانينة بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعا صافيا من الإبداع والإلهام المتعدد عبر عنه بوضوح في ديوان سماه: "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" كتب في مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبيّن من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيّة الضعف الباردة فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق".

ولقد استطاع جوته بثقافته العميقه الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الأدب الأوروبية خاصة، والأداب كلها عامة، تستقر في الأذهان وتتصبّع من الأمور المسلمة التي لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان المذهبية القومية في أوروبا... وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمي" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طبيعى لنشوء فكرة "الأدب المقارن".... (د. محمد السعيد جمال الدين / الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي / ط ٢ / دار الاتحاد للطباعة / ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م / ٧-١١).

والواقع أنه لا ينبغي أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون، إذ من قال إن "الأدب المقارن" قد نشأ، وهدفه التعرّف بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقاً كبيراً بين رغبة بعض العلماء والمفكرين في أن يؤدي الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التي تمارسه وتشغل (أو على الأقل: تهتم) به لهذه الروح. ذلك أنه كان هناك

دائماً، وسيظل هناك دائماً، فجوة بين المثال والواقع كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هي طبيعة "الطبيعة البشرية". وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشري الذي يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك. ومنها أيضاً الرغبة الفطرية في المقارنة بين المشابهات والمخالفات في أي شيئاً من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شيء فمن أجل إرضاء التزعة العقلية المقارئية التي لا تهدأ عند بعض الناس إلا إذا اشغلت، ولا ترتاح إذا بقيت خاملة لا وظيفة لها. ثم هم، بعد هذا كلّه، لا يكتنون أن يُؤسّسوا قوميتهم ولا حبّهم لبلادهم وشعوبهم ولا يُسّارهم لحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وأدابهم، وبخاصة إذا كانوا يتّسّعون إلى أمم قوية تتطلع إلى جر الأمم الأخرى وراءها كأنها القاطرة وعرباتها، ولا تزيد لأحد أن يخالف عن رأيها ولا أن يكون له ذوق يتميّز عن ذوقها، بلّه يمتاز عليه. أما الكلام والتشدق به فما أسهله، لكن الكلام وحده لا يجعل الأمانيات حقيقةً واقعةً مُحرّمةً من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستعص عليها أن تللاعب بالدين ذاته وأن تحوله إلى أداة للتكمب والخداع والقتل والدمير في كثير من الأحيان، أفظن أن الأدب المقارن سوف يصدّ أمامها ويكون عندها أقدس وأجل وأكثـر تمجيلاً؟

وفي كلام رينيه ويليك التالى ما يؤكد ما قلته، فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقـة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجاً ضد الانعزالية لدى الكثير من مؤرخي الآداب الأوروبيـة، فضلاً عن تصدر التبـحـر في هذا العلم من بعض العلماء الذين يقـعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعـبـين على الأقل، أى يـسـمـون مثلاً لأبـوـين من بلدـيـن أوـرـبيـيـن مـخـلـقـينـ، فإـنـ "هـذـهـ الرـغـبةـ الأـصـيـلـةـ فـيـ أـنـ يـعـلـمـ دـارـسـ الأـدـبـ المـقـارـنـ كـوـسـيـطـ بـيـنـ الشـعـوبـ وـكـمـصـلـحـ لـذـاتـ بـيـنـهاـ غالـباـ ماـ طـمـسـهـ وـشـوـهـتـهـ المشـاعـرـ القـومـيـةـ الـمـلـتـهـبـةـ الـتـىـ سـادـتـ فـيـ تـلـكـ الفـتـرـةـ وـفـيـ ذـلـكـ المـوـقـعـ . . . (وـهـذـاـ الدـافـعـ، الوـطـنـىـ فـيـ أـسـاسـهـ، الـذـىـ يـكـنـ عـلـىـ خـلـفـ الـعـدـيدـ مـنـ درـاسـاتـ الأـدـبـ المـقـارـنـ فـيـ فـرـنسـاـ وـأـلـمـانـيـاـ وـإـيطـالـيـاـ وـغـيرـهـاـ أـدـىـ إـلـىـ نـقـاطـ غـرـبـ مـنـ مـسـكـ الدـفـاـتـرـ الثـقـافـيـةـ وـإـلـىـ الرـغـبـةـ فـيـ تـعـمـيـةـ مـدـخـراتـ أـمـةـ الـبـاحـثـ عـنـ طـرـيقـ إـثـبـاتـ أـكـبـرـ عـدـدـ مـمـكـنـ مـنـ التـأـثـيرـاتـ الـتـىـ أـثـرـتـهاـ أـمـةـ عـلـىـ الشـعـوبـ الـأـخـرـىـ، أـوـ عـنـ طـرـيقـ إـثـبـاتـ أـنـ أـمـةـ الـكـاتـبـ قدـ هـضـمتـ أـعـمـالـ أـحـدـ الـعـظـمـاءـ الـغـرـبـاءـ وـفـهـمـتـ أـكـبـرـ مـنـ أـىـ أـمـةـ أـخـرـىـ" . . . ثـمـ مضـىـ وـيلـيكـ فـأـعـطـانـاـ أـمـيـلـةـ عـلـىـ هـذـاـ التـعـصـبـ الـقـومـىـ مـنـ وـاقـعـ الـدـرـاسـاتـ الـأـدـبـيـةـ الـمـقـارـنـةـ فـيـ فـرـنسـاـ وـأـمـريـكاـ (ـرـينـيهـ وـيلـيكـ /ـ مـفـاهـيمـ تـقـديـةـ /ـ تـرـجـمـةـ دـ.ـ مـحـمـدـ عـصـفـورـ /ـ ٣٦٦ـ)ـ .

خلاصة القول إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العوامل والبواشر التي تكمن وراء نشوء عملٍ ما شيءٌ، والواقع الذي ينتهي إليه هذا العمل أو يُساق نحوه سُوقاً شيء آخر. باختصار: الطبيعة البشرية هي هي الطبيعة البشرية، ولا أحس بها ستغير في المستقبل حتى لو دخلت تطورات جذرية على التكوين البيولوجي للإنسان كما يلمح بعض العلماء الآن اعتماداً على ما يظنونه أو يرجونه من إمكانات التناصح البشري. وهل تغير الأربعين فصاروا أكثر تواضعاً ورحمة ورحابة أفق حضارى وثقافى، وهم الذين بلوروا "الأدب المقارن" ومارسوه حتى الآن على مدار عشرات السنين ورفعوا لواء العالمية والكونية وما أدراك من هذا الكلام الكبير الذى حين نأتى إلى الواقع فإننا لا نرى منه شيئاً؟ إنهم لا يريدون أن يرثوا إلا ثقافتهم وأدواتهم ونظمهم، وبخاصة أمريكا، التي لا تعرف في فرض رؤيتها على الآخرين إلا الدمار والقتل والسلاح النووي! فليقل الغربيون أو غيرهم ما شاؤوا، فليس على الكلام من حرج، لكن المهم هو التنفيذ على أرض الواقع والحقيقة. والأدب المقارن ما هو إلا علم من العلوم يمكن أن يستغل استغلالاً حسناً، ويمكن أيضاً أن يستغل استغلالاً سيئاً، والعبرة بالنسبة والإرادة عند مارسيه، مع ملاحظة أننا مهما بذلنا من جهد في سبيل التخلص من الأنانية القومية فلن ننجح تمام النجاح مثلاً لن ننجح إذا ذهبنا نحو الـ التخلص تماماً من أنايتنا الفردية الشخصية، وحسبنا أن نخفف من غلوتها ونكتفى من شططها فلا يحيى العصب ظالماً

لابحثَّتْ. وهذا هو محمد أركون نفسه، على رغم كل تمحّسه لما عند الغربيين، يقرر أن "تدرس الأدب المقارن في الجامعات الأوروبيّة لا يتعرّض لدراسة الأدب العربي والإيراني وغيرها". وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفلسفة التي ازدهرت في السياق الإسلامي بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلادي، فإن أحداً لا يهمّ بها في الغرب. والعلوم الاجتماعية المختصة بدراسة الأديان لا تزال مستمرة في تجاهلها للإسلام أو تخصّص له مكانة ضئيلة وهامشية" (انظر، في موقع "المعرفة" على المشبك، عرض إبراهيم غرابيّة لكتاب محمد أركون: "الإسلام، أوروبا، الغرب - رهانات المعنى وإرادات الهيمنة")، وهو ما يربّنا على نحو آخر أن الظن بأن طبيعة الأدب المقارن من شأنها القضاء التلقائي على التصبّب القومي أو الديني هو ظن لا يقُوم على أساس.

باتّأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضاً، لكنه لن ينجح في قلع ما غرس في أغوار نفوسنا العميقه منذ أول الخلق. إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "ميثاقه" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون في أقل القليل غزوهم ثقافياً. ولعل من الخير الاستعانة بالفقرة التالية، وهي من مقال على المشبك للدكتور مسعود عشوش بعنوان "الميثاقه أبرز آليات حوار الحضارات" في موقعه: "يُمِّنَا": yemenitta، لتوضيح ما أقصد قوله: "في الأصل الميثاقه هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب

بأن كلها تنتهي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها.

والميثاقنة، بعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرغبة في محو الآخر والحاقة وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متغطرسة، تقوم على الندية والاحترام والسامح والاعتراف بخصوصية الآخر وأختلافه، وفي إطارها تفاعل الجماعات والشعوب وتواصل بهدف الاغتناء المتبادل. لهذا فهي تفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدير والتطور وأكتساب العلم والمعرفة. وإذا كانت الشعوب تسعى سعيًا تجاه الميثاقنة فهي ترفض أشكال الغزو الثقافي كافة. وقد عبر المهاجر غاندي عن ذلك قائلًا: "إنني أفتح نوافذِي للشمس والريح، ولكنني أتحدى أيَّة ريح أن تقتلعني من جذوري". لهذا فالالميثاقنة في هذا المعنى تعد رافدًا مهمًا تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكلٍ خلاق وغيرٍ مضرٍّ بقومات الهوية القومية وثوابتها".

ولعل ما كتبه شاهو سعيد عن دور الأدب المقارن في حوار الحضارات أن يكون أقرب إلى واقع الأمر سواء فيما يتعلق بالطبيعة البشرية أو بقدرات ذلك الفرع من فروع المعرفة. قال في بحث له على المشبك بعنوان "الأدب المقارن ومساهمته في حوار الثقافات" يمكن القاريء أن يجد على

"كلما اتجهت الأنظار نحو عالمية الأدب والثقافة الإنسانية أو ما يسمى بـ "حوار الحضارات والتفاعل بين المجموعات الثقافية المختلفة"، كلما برزت أهمية الأدب المقارن باعتباره جسرا من جسور ذلك التفاعل. من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن خصوصا في عصرنا الراهن الذي بدأ في المعرفة الإنسانية تدخل مرحلة من الاندماج العالمي الأعمق بفضل الشبكات الكونية للاتصالات والإعلام وال العلاقات الاقتصادية والتفاعلات الحضارية والاجتماعية بين الشعوب والثقافات، والتي تدرج في بعض الجوانب ضمن ظاهرة العولمة وأثارها على المستويات المختلفة. ولكن قبل التطرق إلى هذه القضية نحاول أن نقف بشكل سريع عند جوهر الرسالة الإنسانية التي ولد الأدب المقارن في الأصل من أجل ادائها، والذي أدى إلى بروز تساؤلات حول الوجه العالمي للإبداعات الأدبية المنصبة في خدمة الإنسانية جماء، وتوثيق أواصر الحوار المشترك بين شعورها وثقافاتها". الأمر إذن لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعني أن الأدب المقارن قد ينجح في الوصول إلى الغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقا .

ومن هنا نجد الكاتب في نهاية مقاله يعود لطرح القضية من خلال السؤال التالي: "ما هدف الدراسة في الأدب المقارن؟"، ثم يتبع قائلا: "للإجابة عن هذا السؤال تقترح جملة من المهام التي يمكن أن يضطلع بها الأدب"

المقارن في العصر الراهن، وذلك في مجالات عدة يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو الآتي:

- ١- الحوار: يمكن للأدب المقارن أن يمثل جسراً للحوار بين الثقافات المختلفة من خلال إيجاد مواطن التأثير والتأثير بين النصوص الإبداعية لتلك الثقافات وتشخيص نقاط الاختلاف والانسلاف بين الأنظمة الثقافية والأدبية المختلفة.
- ٢- التركيز على البعد الإنساني للأدب: وذلك من خلال إبراز التقارب بين الغابات النصوصي التي ترمي إليها الآداب القومية المختلفة، والتي قد تبيان من حيث وسائل التعبير واللغة، لكنها تختلف من حيث الغاية.
- ٣- الترجمة: إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين مستقبل الأدب المقارن وازدهار الترجمة في العديد من بقاع العالم، فدراسات الترجمة تبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسي، وهو أن الترجمة ليست شاططاً هامشياً، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة. لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعاً صغيراً من فروعه، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات كثيرة لأن ما قام به بعض العلماء يوضح . . . أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة. كما أن الترجمة تُعد عملية بحث دائم عن الجوانب اللغوية والدلالية بين لغتين أو أكثر لتحديد الارتباطات اللغوية بين النتاجات

المختلفة، وبالتالي يمكن للترجمة أن تجد الأواصر المشتركة بين اللغات المختلفة التي قد تبدو متباعدة من حيث العطق وقواعد اللغة، لكنها تشارك في تجسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تنبع من أحاسيس ومشاعر إنسانية مشتركة.

٤- التكافؤ الثقافي: ويتحقق من خلال ردم الهوة بين الثقافات المتباعدة ورفع الغبن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات، لأن التاريخ لم يشهد تساوياً وتكافؤاً كاملاً في مستوى تطور الحضارات، بل جعل ثقافات بعض الشعوب ثقافات مهيمنة ومسطرة، فيما جعل بعض الثقافات ثقافات مقلدة أو مهشة. عليه فإن مهمة الأدب المقارن هي خلق حالة من التوازن والتكافؤ بين الأدب والثقافات المختلفة".

وليس بينما وبين الكاتب بشأن هذا الكلام اختلاف يذكر ما دام الأمر، كما يرى القارئ، لا يخرج عن دائرة الممكن والمحتمل، وهو ما قلناه سبكاً. وهذه النقطة من الأهمية بمكان كيلا نغلق على الأدب المقارن كثيراً من الآمال الجامحة التي ينتهي الإخفاق في تحقيقها إلى الإحباط واليأس، ناهيك عن الجهد الكثيرة التي تكون قد ضاعت على الفاضى، ومن ثم فالحصافة تقتضى أن تكون واقعين فلا نخلق في سماوات الخيال والأوهام. ولقد ظلَّ الغرب يدرسنا ويدرس حضارتنا مئات السنين وأصبح يعرف عنا كل شيء، وبطريقة منهاجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه

لخصوصيتنا كبيرة؟ بالعكس، فقد ظل أيضا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحريف ثقافتنا، ويدعى علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضينا وحاضرنا كله. ولو كانت معرفة الآخر معيينة بالضرورة على القائم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرا. أما ونحن نخترق منذ قرون بناره وكبده اللثيم وعدوانه الوحشى الذى لا يعرف هواة ولا خجلا، فلنعرف جيدا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يصلح الأحوال ضربة لازب، بل يعتمد الأمر على النية والإرادة كما سبق أن وضحت. ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية، إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغى والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوى ضمائر حية وانسانية راقية، بيد أننا حين نتكلم هنا عن الغرب فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، وبخاصة بين الساسة والمتدينين الذين يعاونون أولئك الساسة ويجعلون عليهم فى خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التى تأتى بهم إلى سدة الحكم وتصوت لهم وتضع يدها فى أيديهم لبلغ تلك الغايات الأثيمة.

ولكى يكون القارئ على بيته مما نقول فإننا ننقل له هنا الفقرة التالية من مقال د. سامية عبد العزيز أستاذة الحضارة الفرنسية بآداب المنوفية سابقا، وهو موجود على المشبك، وعنوانه "الدينى والسياسي فى التعامل الغربى مع

القرآن - رؤية شاملة". وهذه هي الفقرة المذكورة: "يقول الكاتب جان بودريار (J. Baudrillard) في كتابه المعنون: "قوى الجحيم" الصادر في أواخر أكتوبر ٢٠٠٢م: "إن ما يدور حاليا هو أكثر من عنف، إنه احتدام العنف، إنه عنف يتزايد كالمدوى في سلسلة من ردود الأفعال التي تهز كل الحصانات وكل إمكانات المقاومة... لأن الإسلام هو التقيض الحيوي للقيم الغربية، ولذلك فهو يمثل العدو رقم واحد... وفيما يتعلق بالتعصب الديني المسيحي فإن كل الأشكال المخالفة له تُعد هرطقة، وبذلك فيتعين عليها إما أن تدخل النظام العالمي الجديد طواعية أو قهراً أو عليها أن تخنق. إن مهمة الغرب الآن هي أن يتم إخضاع الثقافات المختلفة بشتى الوسائل إلى القانون الوحشي المعنى: التساوى... فالهدف هو التقليل من المناطق المنشقة واستبعاد كل المساحات المعرضة، سواء كانت مساحات جغرافية أم مساحات في المجال العقائدي". ويؤكد سيرج لاتوش (Serge Latouche) في كتابه حول "تغريب العالم" قائلاً: "إن سيطرة الغرب لم تمثل فقط في فرض الاستعمار، وإنما في التبشير والسيطرة على السوق والاستيلاء على المواد الخام والبحث عن أراض جديدة والحصول على أيادٍ عاملة رخيصة، واقتلاع الهوية التراثية الدينية، والقيام بالغرس الثقافي الخاص بالغزارة، مستعينين بشتى وسائل الإعلام وغيره... إن عملية تغريب العالم هي أولاً وأخيراً عبارة عن حرب صليبية، والمحروbs الصليبية هي أكثر العمليات جنوناً في كل ما قام به البشر. إن عملية

تقرير العالم كانت ولا تزال عملية تنصير، ومعظم عمليات التنمية في العالم الثالث تم مباشرة أو بصورة غير مباشرة تحت علامة الصليب" . . . .

## أدوات الباحث المقارن

فى كتابه: "شبح قاين بين إيدوث سيتول وبدر شاكر السياب" (دار الأندلس / بيروت / ١٤٠٤ - ١٩٨٤) يقارن د. على البطل بين قصيدة "The Shadow of Cain" للشاعرة الإنجليزية المذكورة وبعض أشعار بدر شاكر السياب، منطلاقاً من أن الشاعر العراقي قد قرأ أعمال سيتول، وبالذات هذه القصيدة، وتأثر بها في إبداعه الشعري. وقد خصص لهذه المسألة الأخيرة فصلاً كاملاً بعنوان "اتصال السياب بشعر سيتول" (ص ٧١ - ٧٥)، تبع فيه ما قاله الشاعر العراقي عن سيتول وغيرها من الشعراء الإنجليز وقراءته لأشعارها واعجابه بقصيدتها: "ظل قابيل: The Shadow of Cain" ، التي نظمتها عام ١٩٤٨م، وانتهى إلى أن تأثر السياب بسيتول بدأً منذ عام ١٩٥١م في قصيده: "فجر السلام" ، التي يحمل أحد أناشيدها اسم "ظل قابيل" ، وأنه قد ترجم لها بعض شعرها عام ١٩٥٥م، إلى جانب إقراره في ١٩٥٦م أنه كان ينظم شعره في الفترة السابقة متأثراً بها وبأبي تمام من حيث "إدخال عنصر الثقافة والاسعنة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر".

وهذه القصيدة هي إحدى ثلاث قصائد نظمتها الشاعرة الإنجليزية تصوير أحوال الاشتطار الذرى كما خبرته وخبره العالم في هiroshima حين

ألفت الولايات المتحدة بقبيلتها التي أبادت سكان تلك المدينة في نهاية الحرب العالمية الثانية. وفي تلك القصيدة تدين الشاعرة العنف البشري وترى أنه هو سبب الاضطراب العالمي الذي تعيشه الإنسانية في عصرنا هذا، كما تعزو الانهيار الذي أصاب العالم في تلك الكارثة إلى جشع "ديفرز" Dives للذهب وسائل الشهوات المادية، ديفرز الذي يمثله الآن تجارة السلاح المنهكين عرض السلام (انظر في المشابك كتاب "English Literature" للكاتب Griffith W. Benjamin)، وهو معروض بالاتفاق مع Barron's Educational Series وكذلك مقال فردرريك جليشر Poetry in the Nuclear : (Frederick Glaysher) "Age www.fglaysher.com/NuclearA.htm".

وديفرز هذا هو الرجل الغني الذي ورد ذكره فيما ضربه السيد المسيح (حسب رواية لوقا) من مثل للفقير المذنب الذي ابتلاه الله بقروح في كل أنحاء جسده كانت الكلاب تلحسها، ولم يكن يجد مع ذلك ما يسد رمقه، فكان يتطلع إلى الفتات المساقط من مائدة ذلك الغني، الذي كان يشمّز منه ويحقّره ويطرده بعيدا عنه دون أن يُكنه من شيء من ذلك الفتات. فلما مات الاثنان وجد الفقير المتروك ملائذا في نعيم الجنة في حضن إبراهيم عليه السلام، في حين لم يلق الغني المغطرس القاسي القلب إلا أهواه الجحيم والعطش المهلك دون أمل

ولو في بلة ريق من إصبع ذلك الفقير الذي كثرا ما ذأمه بعيدا عنه دون أن يحن عليه بفتاتة مما يتسلط من مائدته.

والقصيدة الإنجليزية طويلة معقدة ولا تُسلِّم نفسها للقارئ بسهولة ولا بصعوبة، بل تترك مكانا واسعا للتخيينات التي تعصر المخ عصرا ثم لا يصل القارئ رغم ذلك إلى شيء واضح أو مُطْبَّع، وبخاصة أنها تعتمد على كثير من المعارف الجيولوجية والبيولوجية والفلكلورية والتاريخية والأسطورية والكتابية (نسبة إلى الكتاب المقدس)، كما أنها تقوم في أجزاء كثيرة منها على اللمحات السريعة المتباudeة بل المنفصلة التي يصعب جدا جدا أن يلقطها القارئ أو أن يربط بعضها بعض بمحض تكون جميما وحدة واحدة، وكأنها كُتُبٌ كلها، أو على الأقل: كتب أجزاء غير قليلة منها، في غير حالات الصحو الذهني.

وبالمناسبة كانت الشاعرة، حسبما قرأت عنها، من المسرفات في الشرب. وبالمناسبة أيضا فكثير من شعرائها اليوم يتحمّون هذا المنهج الغريب يُفظّلون به خواهم النكاري والفنسي متّصوريين أن هذا من شأنه أن يلقى الرعب منهم في قلوب القراء. والبلية أن لدينا أيضا فريقا من هؤلاء المسمّيين: "قادا آذانهم" موهين القراء المساكين أن مثل هذا الكلام غير القابل للفهم ولا للتذوق هو الفن كل الفن! ومع ذلك كله فإن الدكتور البطل يأخذ في شرح القصيدة وكأنها قصيدة عادية سلسة يمكن شرحها والعنور على إيجابة لكل قضية

ثيرها بمنتهى السهولة، فهو حاضر دوما لا يقف حائرا، بلة أن يكون عاجزا عن فهم شيء فيها . وأغلب الظن أنه قد اعتمد على غيره في هذا الشرح الذي لا تسعف القصيدة به سهولة أبدا، ولقد أقر بأن زوجته الأستاذة المتخصصة في الأدب الفرنسي قد عاولته، إلا أنني ما زلت أرى أن المعاونة لم تقتصر على السيدة قرينته، وإن لم يذكر شيئاً عن ذلك سوى ما كتبه الدكتور إحسان عباس في كتابه عن السباب مما رأى هو أنه غير كاف وأن دراسته هذه هي الكفيلة بسد هذه الثغرة (ص ٧، ٩).

لتأخذ مثلاً ما كتبه بخصوص لغاز (ص ٤٨ - ٤٩)، وكذلك سبلة الفتح التي لم تولد وفسرها هو بأنها تعنى عودة السيد المسيح الذي ينتظر العالم مجيبة ثانية (ص ٥٤)، ففي ما كتبه هنا وهناك أشياء لا يستطيع أن يكون قد عرفها من تلقاء نفسه لأنها ليست جزءاً من ثقافتنا ولا هي مما ينتهي إلى تراث البشرية العالمي الذي يعرفه كل متثقف أيما كانت ثقافته، لكنه مع ذلك لم يذكر أنى مرجع استمد منه هذا الذي كتب، على العكس من إشارته في موضع آخر إلى المراجع التي ارتکن إليها . إلا أنه بكل تأكيد أيضاً كان في بعض الموضع الآخر يتكلم بما في نفسه بكل ثقة مالاً الفجوات التي تفصل بين لمحات القصيدة المنفصلة مما أشرت إليه من قبل، فيقع في الخطأ غير دار أنه قد أخطأ، على الرغم من أنه ، فيما هو واضح لي، لم يكن على معرفة كافية بالإنجليزية ولا بشعر الشاعرة، ومع ذلك لم يعن نفسه هنا، حسبما

أتصور، بالتحقق من صواب ما يقول. وعلى العكس من ذلك فإنه، في كل معلومة تاريخية أو جيولوجية أو بيولوجية أو أسطورية، يذكر المرجع أو المراجع التي استند إليها في ذكر ما يراه هو الشرح السليم لما في القصيدة من معلومات أو إشارات من ذلك النوع. وقد أورد أسماء هذه المراجع في آخر الكتاب، وكلها تقريباً دواوين معارف ومعاجم وكتب تاريخ وترجمات أدبية.

ويلفت النظر في المقارنة التي أجراها د. البطل بين القصيدة الإنجليزية وشعر السباب تكرر الحكم على هذه الصورة أو تلك الفكرة أو العبارة من شعر السباب بأنها متخلفة كثيراً عن نظيرتها في لغة سيتوبيل أو صورها، وهو ما ينبغي أن يكون معناه إنقانه الشديد للغة الإنجليزية من ناحية ولشعر الشاعرة من ناحية أخرى، فهل يا ترى كانت معرفته بهذه الموضوعين ترقى إلى ذلك المستوى؟ فاما بالنسبة لشعر الشاعرة فإنه لم يتطرق إلى أي شيء فيه سوى القصيدة المذكورة، ولو كان رجع إلى شعر لها غير تلك القصيدة لظهر أثر هذا في الدراسة التي بين أيدينا أو لقال ذلك على الأقل. أما، والدراسة تحمل تماماً من أي لفظ عن شيء من ذلك الشعر فيما عدا القصيدة التي اتخذها موضوعاً لدراسته، فمعنى ذلك بكل اطمئنان أنه لم يقرأ شيئاً من ذلك الشعر سواها. فكيف إذن تُسْوَل لواحد منا نفسه الحكم على ما لم يَخْبِرْه، وبخاصة أنه ليس حكماً عابراً ولا حكماً يتعلق بمسألة عارضة، بل هو حكم يصل بضميم النقد الأدبي والملاحظات الأسلوبية والبلاغية والفنية الدقيقة ومسيرة

التطور الإبداعي لدى ستيويل وتقدير تأجها في جملة؟ إنه، حسبما نستخلص من مراجعه، لم ينظر إلا في مقال "دائرة المعارف البريطانية" عن إديث ستيويل، ومثل هذا المقال لا يمكن أن يُعد الباحث بما يُكتبه من إصدار تلك الأحكام. أما إن كانت تلك الموسوعة قد أمدته بما يحتاجه في هذا الصدد، أقلم تكون الأمانة العلمية تقضيه أن يذكر هذا؟

ونبدأ بالترجمة، ففيها (كما أتصور) مفتاح الكلام في بقية الملاحظات: وأبدأ منها بترجمة كلمة "shadow" في عنوان القصيدة بـ "شبح"، مع أن معناها واضح تماماً، ولا يوجد في استعمالها لدى ستيويل ما يجعلنا تتck معناها الذي يعرفه كل الناس، وهو "الظل". بل إن المترجم ذاته قد ترجمها مرتين في القصيدة بـ "الظل" (ص ٢٤، ٩٧). ويؤكد أنها لا تعنى هنا إلا ذلك أن الشاعرة قد كررتها في بيت واحد مستعملاً في المرة الثانية كلمة "shade"، التي لا يمكن أن تعنى "شحناً" ولو على سبيل المجاز. كما أن السياق قد استعمل كلمة "الظل" في تأثيره بهذه القصيدة كما هو واضح، ولم يقل: "شبح" قَطْ. بل إنه في عنوان إحدى قصائده (حسبما يخبرنا الدكتور البطل نفسه) قد استخدم لفظ "ظل" فقال: "ظل قابيل" (ص ٧٣)، فلماذا إذن ترك مترجمنا الصواب هنا إلى الخطأ؟ وبالمثل نرى المترجم قد ترك اسم "قابيل" في عنوان القصيدة وفي درجتها كما هو، وأرى أنه كان يكون أفضل لو قال بدلاً من ذلك: "قابيل" حسبما هو معروف عندنا نحن المسلمين. لقد ذكر الدكتور

البطل أنها تُكتب أيضاً في التراث الإسلامي: "قابين" أو "قائن" كما في "مروج الذهب" للمسعودي وفي بيت لعلى بن الجهم في منظومته عن الخلقة (ص ٤٣). لكن فاته أن الشاعر (لا "أحياناً" كما قال) هو "قابيل" (في مقابل "هابيل" وزناً وفافية). ولقد راجعت الموسوعة الشعرية الضوئية فلم أجد من الشعراء أحداً استخدم "قابين" إلا أربعة هم أبو الفضل الوليد والياس أبو شبكة والياس الصانع وحماد الباصوني، أى أن مسلماً واحداً فقط من بين الشعراء الذين تضمنهم الموسوعة المذكورة استخدم كلمة "قابين"، وهو حماد الباصوني (المصري)، وكان مدرساً للغة العربية أثني عشر على عليه وعلى أدائه في التدرس الشاعر على الحارم، الذي كان يعمل آنذاك مفتراً عليه)، ولهذا دلالة، فضلاً عن "قابين"، التي استخدمها الشاعر العباسي على بن الجهم ٣ مرات لا مرة واحدة كما قد يفهم من كلام الدكتور البطل. بل إن السياق نفسه قد استعمل دانماً: "قابيل" لا "قابين". ليس ذلك فقط، بل للسياق (كما يقول الدكتور البطل ذاته) قصيدة من الواضح أنه قد نحا فيها نحو سبيول، إذ جعل عنوانها "ظل قابيل"، لكنه قال: "قابيل" وليس "قابين". أما في الكتابات النثرية العربية في الموسوعة المشار إليها فقد لقيت "قابين" ثلاث مرات لا غير: بواقع مرة عند كل من ابن هشام في "السيرة النبوية"، والإشيهي في "المستطرف"، والشدياق في "الساق على الساق". لكنى لم أجد له "قائن" أى استخدام فيها: لا في الشعر ولا في النثر، بخلاف "قابيل"، التي وجدتها

استعملتْ سبعَ عشرةَ مرّةً شعراً في القديم والحديث، وستاً وخمسين مرّةً (فيها أيضاً) ترا، وهو ما يؤكد ما قلته من أن الذوق العربي يؤثّر "قابل"، وإن كنت لا أخطئ المترجم لتنكبه ما يفضله ذلك الذوق، فهو اجتهد منه أرى أنا أن غيره أفضل، وهذا كل ما هنالك.

و قبل أن أمضى في رصد بقية الملاحظات المتعلقة بالترجمة لا بد أن أبين أن تراكيب الكلام في الشعر لا تجري دائماً على طريقتها في النثر، وذلك بسبب قيود الوزن والقافية والتكييف الزائد كما هو معروف، علاوة على أن اللغة الإنجليزية تُفرِّي عن الإعراب، الذي كان من شأنه لو وُجد أن يساعد المترجم على تبع خبط الكلام على نحو أسهل. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك التعقيد الذي يسرّيل التصيدة كلها، وتعتمد الإغراب بداعف الحذقة، والقفز من فكرة أو خاطرة إلى أخرى دون رابط واضح مما أشرنا إلى بعضه قبلاً، أدركنا مدى الصعوبة التي عاناهما المترجم وهو ينقل هذا النص إلى العربية. وأنا ما كنت لألومه كثيراً لو أنه صارحنا بأن التصيدة صعبة وأن ترجمتها أصعب، وأطلّعنا على ما صنعه في ترجمة هذه العبارة أو ذلك التركيب مثلاً، ولماذا تنكب الترجمة المباشرة هنا أو هناك... حتى تكون على بينة مما فعل. لكن للأسف قد مضى على وجهه وكان "الأشياء معدن"، على حين أنها ليست كذلك على الإطلاق، ثم لم يكتف بهذا بل زاد فكسر التصيدة دون تلجلج أو

تردد، وكأنه فعلا قد وقع على قصد الشاعرة، التي أشـكـتـ فى أنها هـىـ نفسها كانت تـعـىـ تقـصـيلـاتـهـ جـيدـاـ . وهذا ما دفعـنىـ إـلـىـ أنـ أـرـفـعـ يـدـىـ كـ"ـنـقـطـةـ نـظـامـ"ـ .

ولا أـحـبـ أنـ أـقـفـ طـوـيـلاـ أـمـامـ كـلـ شـىـءـ فـىـ التـرـجـمـةـ، بلـ أـكـفـىـ

بـالـإـشـارـةـ إـلـىـ بـعـضـهاـ فـحـسـبـ كـتـرـجـهـ لـكـلـمـةـ "ـbannersـ"ـ بـ"ـبـيارـقـ"ـ (ـوـذـكـرـ)ـ فـىـ قـوـلـهـ: "ـتـحـتـ بـيارـقـ هـائـلـةـ وـأـلـوـيـةـ عـظـيمـةـ لـلـقـرـ العـتـيقـ"ـ /ـ صـ ٢٢ـ)، وـكـتـ أـوـثـرـ

لـوـ قـالـ بـدـلـاـ مـنـ هـذـاـ: "ـتـحـتـ أـلـوـيـةـ الـبـرـ الـقـدـيمـ وـأـعـلامـهـ"ـ، اـبـتـادـاـ عـنـ إـيـحـاءـاتـ

كـلـمـةـ "ـبـيارـقـ"ـ الـمـرـبـطـ بـالـمـوـالـدـ وـالـاحـقـالـاتـ الـشـعـبـيـةـ عـنـدـنـاـ فـىـ مـصـرـ، وـكـذـكـ

تـرـجـمـهـ لـ"ـoscillationsـ"ـ بـ"ـتـغـيـرـاتـ"ـ (ـفـىـ قـوـلـهـ: "ـهـنـاكـ كـانـتـ تـغـيـرـاتـ

هـائـلـةـ فـىـ الطـقـسـ"ـ /ـ صـ ٢٢ـ)، عـلـىـ حـينـ أـنـ التـرـجـمـةـ الدـقـيقـةـ هـىـ "ـتـذـبذـباتـ"ـ،

وـتـرـجـمـهـ لـ"ـborn from the needs of our opposingـ"ـ

ـfaminesـ"ـ بـ"ـتـيـجـةـ الـاحـتـيـاجـاتـ المـضـادـةـ لـجـمـاعـاتـنـاـ"ـ (ـصـ ٢٤ـ)، وـالـصـوابـ

ـهـوـ "ـتـيـجـةـ الـاحـتـيـاجـاتـ مـجـاعـاتـنـاـ الـمـعـارـضـةـ"ـ، فـالـتـعـارـضـ فـىـ الـمـجـاعـاتـ لـاـ فـىـ

ـالـحـاجـاتـ كـمـاـ هوـ وـاـضـحـ مـنـ النـصـ الإـنـجـليـزـيـ، وـتـرـجـمـهـ لـ"ـtremendousـ"ـ

ـspringـ"ـ بـ"ـرـبـيعـ مـرـوعـ"ـ (ـصـ ٢٤ـ)ـ لاـ "ـرـبـيعـ رـانـعـ"ـ كـمـاـ يـنـبـغـىـ أـنـ يـكـونـ الـكـلـامـ،

ـأـوـ تـرـجـمـهـ "ـLighteningـ"ـ بـ"ـالـبـرقـ"ـ، مـسـوـيـاـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ كـلـمـةـ "ـin memory Manـ"ـ

ـقـبـلـهـاـ بـقـلـيلـ، وـالـصـوابـ: "ـالـضـوءـ"ـ، وـتـرـجـمـهـ "ـبـ"ـ ذـاـكـرـةـ الـإـنـسـانـ"ـ (ـصـ ٢٨ـ)ـ بـدـلـاـ مـنـ "ـالـإـنـسـانـ الذـكـرـىـ"ـ إـنـ صـحـ القـوـلـ، أـوـ

ـتـرـجـمـهـ "ـcataclysmـ"ـ بـ"ـطـوفـانـ"ـ (ـصـ ٢٨ـ)، وـحـقـهـاـ أـنـ تـرـجـمـ بـ"ـكـارـثـةـ/ـ

جائحة"، وترجمته عبارة "Rush down the length of the world--away--away بـ"مندفعه إلى أسفل حافة العالم- بعيدا- بعيدا" (ص ٢٨)، مع أنه "لا حافة هناك ولا أسفل"، بل كل ما يقصده التعبير الإنجليزى هو أنها كانت تدفع بطول العالم...، وكترجمته "the gulf that was torn across the world بـ"الخليج الخيط بالعالم" (ص ٣٠)، وصحتها: "الخليج المندفع بطول الأرض"، فهو لا يحيط بالعالم بل يشقه شقا، It stretched وشأن هذا وذاك، وترجمته أيضا فى ذات الفقرة لعبارة "its jaws بـ"فُغْرَتْ لِهَا" (ص ٣٠، وهل اللها تغفر؟ فكيف يا ترى؟ إلا انه لأمر غريب!)، وصوابها: "مَطَّتْ فَكَيْهَا" ، ثم ترجمة "Life's lepers بـ"حياة المخذولين" (ص ٣٠)، بينما المراد هو "مخذومو الحياة" كما لا يخفى، وترجمة "The condemned of man" بـ"دينونة الإنسان" (ص ٣٢) عوضا عن "مَدِيني الإنسان" مثلا.

وكذلك ترجمته للقطع كله الذى وردت فيه هذه الكلمة، وهو:

They brought to the Tomb  
 The condemned of man, who wear a  
 stigmata from the womb  
 The depression of the skull as in the lesser  
 Beasts of prey, the marks of Ape and Dog,  
 The canine and lemurine muscle... the  
 pitiable, the terrible,  
 The loveless, whose deformities arose  
 Before their birth, or from a betrayal by the  
 gold wheat ear.

"Lazarus, for all love we knew the great Sun' kiss..."

على النحو التالي:

"لقد أحضروا إلى المقبرة

دينونة الإنسان، التي يقلدُها كالندبة منذ الرحم  
الجمجمة المدموعة، مثل صغار  
الوحشيات، بالعلامات الفارقة للقرد والكلب،  
العضلة الكلبية والليمورية... المفجعة، البشعة،  
البغضة، التي بدأت تشوهاً منها من قبل الولادة، أو منذ الكشف عن  
حقيقةها بسبيلة الذهب:

"لمازِر، بكل الحب عرفنا قُبْلَة الشمس العظيمة... إلخ".

على حين أن الترجمة كان ينبغي أن تجيء على مثل النحو التالي، وأرجو أن  
أكون قد استطعت تبع خيط الكلام، بغض النظر بما إذا كنت قد فهمت  
معناه أولاً: "لقد أحضروا إلى القبر مَدِينَى الإنسان وقد انقطست جماجهم  
كالوحش المفترسة الصغرى، وكأنها وَسْمٌ نزلوا به من الرحم، تلك العلامات  
التي تميز القردة والكلاب، العضلة الكلبية والليمورية... (لقد أحضروا مَدِينَى  
الإنسان) الفِطَاعُ الذين تدعوه حالمٌ إلى الرثاء، والذين لا يعرفون الحب، والذين  
نشأت تشوهاً لهم من قبل ولادتهم، أو من جراء خيانة السبilla الذهبية...".

وبذلك يبدو إلى أي مدى ابتعد المترجم عن النص الأصلي، كما يبدو للقارئ مدى الغموض والفكك الذي يسريل القصيدة.

وبالمثل نرى المترجم قد فقد خيط الكلام في النص التالي (وهو مقطع كامل من القصيدة وسطر من المقطع الذي يليه):

But Gold shall be the Blood  
Of the world... Brute gold condensed to  
the primal essence  
Has the texture, smell, colour of Blood. We  
must take  
A quintessence of the disease for remedy...

فجاءت ترجمة هكذا:

" وسيصبح الذهب دم"

العالم... الذهب الأعجم تكتُّف، فصار الماهية الأولى  
فلِيَ المادَةُ نَفْسَهَا، وَالرَّاحَةُ، وَالدَّفْءُ، وَاللُّونُ الَّذِي لِلَّدَمِ، وَيَنْبَغِي أَنْ

قبله

إن جوهر المرض المشود علاجه، يتطلب... " (ص ٣٤).

والصواب هو أن نقول مثلاً: "لكن الذهب سوف يصبح دم العالم... وهذا الذهب الموحش المكتف حتى المادة الأولى له قوام الدم ورائحة ولونه. ولا بد أن تأخذ خلاصة المرض كعلاج له". واضح أنه أعاد تركيب جملتي المقطع الأول بما حرف المعنى، كما أنه فصل المقطع الثاني عن المقطع الأول مع أن الكلام لا يزال متصلة كما هو واضح من ترجمتي. كذلك نجد أن "وجه

"الإنسان" عنده (في المقطع الذي بعد ذلك) "يجسد ظل الإنسان مرة ثانية... ." (ص ٤٣)، بينما الصواب هو أن ذلك الدواء سيشكل ثانية ظل الإنسان. فانظر الفرق بين ما قاله هو وما قاله الشاعرة!

ونصل للخطاب الأبلغ الذي لا أدرى كيف وقع فيه، ولا كيف فهم من ثم العبارات التي ورد فيها على نحو ما فهمها عليه: لقد ترجم عدة مرات كلمة "Vides" بـ"السقوط"، فقال: " حينئذ جيء بالسقوط، وتعدد مثل شمس برصاء تغطيها أحزان العالم" (ص ٣٢)، "بالقرب منه كان صوت ذهبي... يدمغ السقوط" (ص ٣٤)، "صرخنا في وجه السقوط" (ص ٣٤)، وهي ترجمة غريبة لا معنى لها، فوق أنه قد ترتب عليها انطمام المعنى الذي أرادته الكاتبة فوق انتظامه الأصلي، وكأنه كان يقصنا هذا الفموض الإضافي! والصواب هو أن "Vides" كلمة لاتينية تعني "(الرجل) الغني"، وقد تستعمل اسم علم على الغنى في المثل الذي ضربه السيد المسيح (حسبما ورد في إنجيل لوقا) على إمكان ذهاب الفقر المريض المحقر بعد موته إلى الفردوس وتمتعه هناك بكل ما يشاء من ألوان النعيم، في الوقت الذي يصلّى فيه الغنى المتخم أهواه الجحيم بسبب قساوة قلبه وكبره واحتقاره لأمثال ذلك المريض البائس وعدم مده يد المساعدة نحوه. ويبدو أن هذا الاسم كان موجوداً في بعض نسخ الأنجيل قبلها، ثم حُذف (انظر مادة "LAZARUS" في كل من "The International")

The New Bible ، "Standard Bible Encyclopedia" . وانظر كذلك تفسير الفقرة ١٩ من الإصلاح السادس عشر من إنجيل لوقا في كل من "Dictionary Matthew Henry Complete" و "Commentary on the Whole Bible" . ("Commentaries on the Old and New Testament" .) وكما يرى القارئ لا علاقة لهذه اللفظة بالسقوط من قريب أو من بعيد . وغريب أن يفهمها المترجم هذا الفهم، وهي موصوفة باسم الموصول "who" الدال على العاقل لا على المعانى والأشياء وسائر ما لا يعقل ! علاوة على أن الكلام على أساس من ترجمته لا يستقيم ولا يسوق أبداً .

وقد كان من جراء هذا الخطأ أن انطلق الدكتور البطل فأفاض في الكلام عن عقيدة الخطيئة والسقوط في الفكر النصراني مخصصاً لذلك صفحتين كاملتين تحت عنوان "السقوط أو الخطيئة" (ص ٥٠ - ٥١)، شرح فيها الأسطورة التي قامت عليها عقيدة الخطيئة في التراث النصراني ومنشأها في الفكر السومري والإغريقي وغيره . ويرى القارئ الآن كيف نشأ الخطأ الذي قاد إلى كل ذلك دون أن يكون هناك ما يستدعي شيئاً منه، علاوة على أن مثل هذا الفهم قد ضاعف غموض القصيدة، ومن ثم زاد القارئ إرهاقاً فوق ما أصابه من إرهاقها الأصيل . وكعادة الدكتور البطل نراه لا يتوقف ولو للحظة مشككاً أو على الأقل متسائلاً عما إذا كان قد أصاب

الرمية، بل بعض مطمننا تمام الاطمئنان لا يعرف التردد ولا الثابت ولا يلتفت إلى أن النص، حسب ترجمته، لا ييشى أبداً. ومن هنا فإننا نتساءل: أونiken من يؤدى الترجمة على هذا النحو لأن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضاً بينها وبين أشعار السباب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقي ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كلها لا في تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيراً من صوره هو وفنه؟ والمسألة ببساطة هي أن "دفراً" لا يعني السقوط، بل هو اسم يرمز إلى الجشع المادي عند السياسيين ورجال الأعمال الذين كل همهم تكديس المال بل عبادته وعدم المبالاة بالمشاعر والقيم النبيلة في الحياة!

كذلك فات الدكتور البطل أن عندنا في القصيدة، كما في إنجيل لوقا، لعاذرين وليس لعاذراً واحداً: لعاذر الفقير المغطى جسده بالقروح وكانت الكلاب تلحسه، وقد ورد ذكره في المثل الذي سبقت الإشارة إليه مراراً. أما لعاذر الآخر فهو لعاذر أخو مارتا ومريم الذي كان يحبه المسيح عيسى بن مريم، وهو الذي أقامه النبي الكريم من القبر وأعاده إلى الحياة بعد أن كان قد مضى على موته أربعة أيام حسب الرواية الإنجيلية. ومن هنا وجدنا الشاعرة تتحدث عن القروح في سياق الحديث عنه أكثر من مرة: "وفي هذا الصدع يرقد جسد أخيتنا لعاذر وقد أنهض من قبر العالم. لقد كان ينام في ذلك الموت الكبير مثل الذهب في قشرة العالم... . وحوله، مثل البرق الحابي، كان يرقد

الجوهر، بـ"لسم قرحة العالم" (ص ٣١ . والترجمة من عندي، أما في ترجمة الدكتور البطل فهى "بـ"لسم أحزان العالم")، "جافوا بأحقاب العم وليل العالم صانحين إليه: لعازر، هبنا البصر، أنت يا من قروحه من الذهب... " (ص ٣١ . والترجمة من عندي أيضا)، "ثم جيء بديفز... كان متعددا مثل شمس برصاء تعطى قروح العالم... وكان برص الذهب يغلف العالم، الذى كان هو قلبه" (ص ٣٢ . والترجمة ترجمتى، أما الدكتور البطل فقال: "تعطىها أحزان العالم").

والآن نلقى نظرة على مقارنته بين سبيوبل والسياب لنرى أكان موقفا هنا أم أن التوفيق قد خالقه كما خالقه فى مواطن متعددة من الترجمة؟ لذا نأخذ على سبيل المثال قوله إن الشاعر العراقي قد استوحى سبيوبل عند كلامه، فى قصيدة: "أغنية قديمة"، عن ذرات الغبار ودوران الزمن فى تكرر مسن (ص ٧٧ - ٧٨) . لكننا عبئا نظر فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية عن شيء آخره السياب منها فلا نجد شيئاً، إذ ليس فيها أى ذكر للذرات ولا للغبار ولا للتكرر المسن للزمن. اللهم إلا إذا كان يقصد صورتها الباردة عن عمود التراب الطوطمى. لكن هذا غير ذاك كما لا يحتاج إلى توضيح، وعلى أية حال فهى لو ترددت فى قصيدة سبيوبل كلمات "الزمن" و"الغبار" و"السأم" (وهو ما لم يحدث) فليس فى ذلك ما يدفعنا بالضرورة إلى القول باستيحاء شاعرنا العربى تلك القصيدة، إذ ليست العبرة بالفردات بل بالتعبيرات والصور والتراكيب،

اللهم إلا إذا كانت المفردة من النوع الذي لا يُستخدم على نطاق واسع أو كان في استعمالها خصوصية تُحسب لصاحبها، وكان ترددها في العمل المقول بتأثيره لافتاً للنظر، أما دون ذلك فلا، وإنما يوجد شاعر ولا تأثر على وجه الأرض سيكون بمنجاة من هذا السيف المصلت على الإبداع، لأن مفردات اللغة ليست ملكاً شخصياً لأحد، بل كل ألفاظها مباحة لمن يريد، والعبرة بالخصوصية والفرد لا ب مجرد ورود كلمة أو أخرى في عمل من الأعمال الأدبية حتى يقول بأنها ابتكار خاص بصاحب وتهمن من يستعملها بعده من ثم بأنه إنما تأثر بذلك العمل.

مثال آخر: إذ زعم الدكتور البطل أن السباب قد أخذ قوله:  
 تسمى به الريح في الآفاق ناسجة \* للشمس من جذوة أو من دم حَجَبا  
 من قول سينيول: "مثل طوفان الشمس المنهمرة إلى أسفل / بدا الزئير / الصادر  
 عن الشموس القرمزية ل قطرات الدم" (٧٩). وهذا كسابقه اتهام جاهز، وليس  
 هكذا تكون المقارنة والقول بالتأثير والتأثير، وإنما إذا لم يذهب ذهنه مثلاً  
 باتجاه بشار بن برد وشمسه، وهو أقرب، إذ يقول:  
 إذا ما غضبنا غضبة مُضْرِبة \* فتكتنا حِجاب الشمس أو قطرت دمًا؟  
 عنها هنا شمسٌ و قطرات دمٌ و حِجابٌ مثلاً في بيت السباب! ولستا مع ذلك  
 في تكذيب دائم (بالحق والباطل) لما ي قوله الكاتب، فمن الطبيعي أن تتأثر بنـ  
 تصلـ به ونـثرـ فيهـ، لكنـ المشـكلـةـ فيـ أنـ الدـكتـورـ البـطـلـ فـيـ الـأـمـثلـةـ التـيـ أـوـرـدـهـاـ

وأشباهها لم يكن مقنعاً، وكان يطير بآى شُبهة تشابه حتى لو انجلح الوضع عن لاشيء! ومع ذلك فالملاحظ أن السباب يكرر كلمات مثل "الظل" و"قابل" و"سنبلة الذهب" في بعض قصائده على نحو يلفت النظر ويصعب تفسيره بالصادقة.

وقد غضب د. طراد الكبيسي من الطريقة التي عالج بها د. على البطل موضوع المقارنة بين الشاعر العراقي ورصيفه الإنجليزية، ورأاه مجحفاً مسرعاً، بل اتهمه بأنه قد دخل هذه المقارنة متربصاً بالسباب جاهزاً لاتهامه باحتذاء سبيوبل مع سبق الإصرار والترصد، وكان من رأيه أن "الدكتور علي البطل في كتابه: "شبع قاين بين إيديث سبيوبل وبدر شاكر السباب - قراءة تحليلية مقارنة: ١٩٨٤" . . . ذهب بعيداً، إذ يخرج القارئ . . . بشيجة مفادها أن السباب في لغته ورموزه وبناء قصيده وموضوعه لم يكن سوى "مقلد" أو "عيال" (ولا نقول : سارقاً) على الشاعرة سبيوبل في أفضل شعره حتى ليُنكل القول: كأن السباب في قمة ما حقق من إبداع هو مجرد احتذاء لـ سبيوبل مضموناً وشكلأً ! أو كأن لسان حال الدكتور البطل يقول إن "جيد" شعر السباب هو من "جيد" سبيوبل، أما رديء السباب فهو رديئة هو بحسب تعبير البحترى في المقارنة بين شعره وشعر أبي تمام . . . لا يمكن لأحد أن ينكر تأثر السباب بإيديث سبيوبل والبيوت وسواهما، ولكن عندما يؤمن المرء مسبقاً بـ "فكرة" تأثر السباب بهذا الشاعر أو تلك الشاعرة ثم يروح يقتش وينقب في

ضمير الكلمات والصور في شعره عن هذا التأثر، فتلك هي واحدة من المسخيلات أو من قبيل التقوهات المسبقة عن وجود العنقاء بل رؤيتها ووصفها بالتفاصيل الدقيقة كما سخر الماحظ. أعني أن الدكتور البطل أخذ بالفكرة الشائعة، وربما أشاعها السباب تعمداً، عن تأثر السباب بسيويل، وهذا ما لا يقدر أن ينفيه أحد. كما قلنا راح ينقب في "ضمير" كلمات السباب في قصائد بحثاً عن هذا التأثر أو الاحداث حتى باتت كل كلمة عند السباب مثل "ذرات غبار"، "شبح أو أشباح" . . . الخ هي من قبيل تأثر السباب بسيويل في قصيدها: "شبح قاين" والغبار الذري!

ولننظر على سبيل المثال هذه المقارنة الصورية بين سبيويل والسباب من قصيده: "غريب على الخليج": تقول سبيويل في "شبح قاين": "ولم تأبه لسحابة في السماء على صورة يد / إنسان . . . وجاءت صيحة كما لو أن الشمس والأرض ارتطمتا / نزلت الشمس، والأرض صعدت لتأخذ مكانها في الأعلى فوق . . . الهيولي / اتفجرت، الرحم الذي منه بدأت كل حياة / عندئذ، وفي اتجاه الشمس المقوله قام العمود الطوطي الترابي في ذاكرة الإنسان" (ص ٢٨).

وقال السباب في "غريب على الخليج": "جلس الغريب يسرح البصر الخَيْر في الخليج / ويهذِّب أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج / أعلى من العباب يهدِّر رغوه ومن الضجيج / صوتٌ تفجَّر من قرارَة نفسِيَّ الثكلى: عراق / كالماء يصعد، كالسماء، كالدموع إلى العيون . . . الخ". ويقول الكاتب معلقاً على نص

السياب: "مستحضرًا صورة سينيول عن العمود الطوطمي والسحابة الذرية" ! (ص ٨١). ولست أدرى أية صلة بين العمود الطوطمي والسحابة الذرية في نص سينيول ونص السياب ؟ ولماذا لا تكون "السحابة" في نص السياب سحابة عادية أو تلك السحابة المخادعة التي ظللت قوما من الجاهلين فإذا ما استروا تحتها من حر الشمس أمطرتهم نارا فكانوا من الحالكين كما جاء في الموروث الديني ؟ وهكذا لماذا لا تكون "الأعمدة" في نص السياب أعمدة بابل أو أعمدة الأكرنوبول أو أعمدة بيوت الشعر العربية أو أعمدة الكهرباء أو أعمدة الشعر ؟ أرجو أن نتهي من مثل هذه الافتراضات عن تبعية الشاعر العربي لشاعر أجنبى، وكان الشاعر الأجنبى شيطان الشاعر الذى يلهمه الشعر كما جاء في حكاية أو أسطورة توأمة الشعراء عند العرب" (طراد الكبيسى / السياب وسينيول وشبح نص قاين / مجلة "الإمبراطور" المشباكة) .

والآن ما الذى دفعنى إلى كتابة هذا العرض التحليلي لدراسة الدكتور البطل حول السياب وسينيول ؟ الذى دفعنى إلى هذا هو الرغبة فى التشديد على أنه لا بد من يكتب فى مجال الأدب المقارن من استكمال الأداة، إلا وهى الإحاطة بكل ما من شأنه أن يُتَّبِع عمله، وأول شئ فى ذلك فهم النصوص وتذوقها جيدا والمقدرة على الموارنة بينها وإدراك النقاط التى يتسعى أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة . . . إلخ. لكن كيف ذلك ؟ أولاً بمعرفة اللغة التى كُتِبَ بها النصوص المراد مقارنتها: فاما بالنسبة للغة القومية فأمرها

مفهوم، إذ لا يُعقل ألا يعرف المقارن لغة أمه، لكن المشكلة في لغات النصوص التي على الجانب الآخر. وقد رأينا كيف أن الدكتور البطل قد أخطأ الترجمة فأخطأ فهم النص وترتب على ذلك أشياء ذكرناها فيما مضى. ولو كان محسناً للترجمة لما كان ما كان!

فلا بد إذن من إتقان اللغة الأجنبية التي كُتب بها النص الأجنبي إذا أراد المقارن أن يغوص بنفسه في أعماق النص ويعرف خباياه. قد يقال إن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجمة إلى لغة القومية. والواقع أن هذا يمكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجم قد أحسن الترجمة ولم يترك في النص المترجم شيئاً لم ينقله إلى اللغة المحلية. فهل هذا يمكن؟ أعتقد أن لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب في العمل الأدبي لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهي الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا ينتقل عبر الترجمة أبداً، إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضاً شيئاً من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا في النص الأصلي، وذلك من خلال إتقان لغة ذلك النص. ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرون على ما تُرجم من الأعمال الأدبية فقط لا يعودونه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية، فإن

فضاءها العريض يكون مفتوحاً أمامه يخلق فيه كما يحلو له، وهذه ميزة ليست بالقليلة.

مثلاً كيف كان لي أو لغيري أن نتحقق من التهمة التي أتهم بها د. محمد مندور حين قيل إنه قد سرق كتابه "نماذج بشرية" أو بعضها من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسي جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسي ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامي أن أفعل إلا أن أرجع بنتفني إلى الأصل الفرنسي لأنني مدعى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلاً بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحت ذلك بالنصوص الفرنسية وترجمتها العربية ووضع هذا وذاك بازاء الفصول المندورية، وبذلك حسمت المسألة، ولهذا لم يرد أحد على ما كتب رغم ضيق صدور كثيرة بهذا الذي كتب. وقد رأينا أن الدكتور البطل لم يحسن الترجمة كما ينبغي، ومن ثم تساءلت قائلًا: أهيكن من يؤذى الترجمة على هذا النحو أن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضًا بينها وبين أشعار السباب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقي ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كلها لا في تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيراً من صوره هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر الذي يستكمل المقارن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التي اتّدب نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر

الإمكان بكل ما يتعلق بموضوع المقارنة: سواء النص العربي (في حالنا نحن العرب) أو النص الأجنبي. وقد رأينا مثلاً كيف أن الدكتور البطل قد فاته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعني "السقوط"، ولا أعرف السبب في ذلك. لقد بذل الدكتور جهداً طيباً للتعريف بعض القضايا المتصلة بقصيدة ستيويل كما هو الحال في حديثها عن الحيوانات الباردة، والبرودة والحرارة، وشخصية لعازر مثلاً، وهذا مما يُحمد له، فكانت أحب لوبذل في النقطة التي تحدث عنها مثل هذا الجهد، ولكنه لسبب ما لم يفعل، وهو غريب، إذ كانت تلك النقطة على مَدَّ ذراعه لو فرَّده وتبقيت حواسه قليلاً. وأنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتجلج فيما قال رغم وضوح بُعدِه عن الصواب.

إن على المقارن الأدبي أن يسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون في بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى الإمام بعدد من العلوم وإتقان بعضها الآخر، مثلاً هو الحال في قصيدة الشاعرة الإنجليزية المعلوقة بالإشارات إلى القنبلة النووية والوحش المنقرضة وبعض أحداث ما قبل التاريخ وأساطير العالم القديم، إذ لا شك أن تلك القصيدة كانت في حاجة إلى الجهد الذي بذله الدكتور البطل، وإن كانت مطلسقة تماماً، أما الآن فإننا نستطيع، بفضل ذلك الجهد، أن نصر على الأقل بعض

الأشياء، وهذا أفضـل ألف مـرة من التـحديـق فـي الظـلام دون طـائل...  
وـهـكـذا.

أما فـي كـلامـه عن السـيـاب فقد احـتاجـ الأـمـر إـلـى العـلـم بـسـيرـتـه وـمـلامـحـ  
شـخـصـيـة وـمـراـحـل طـرـيقـ عمرـه... إـلـخـ. وـهـذـا مجـال آخرـ من مجـالـاتـ المـعـرـفـةـ  
الـتـي يـحـاجـجـاـهاـ المـقـارـنـ الـأـدـبـيـ أوـ يـقـاطـعـ معـهاـ عـمـلـهـ، إـلـاـ وـهـوـ التـرـجـمةـ الشـخـصـيـةـ.  
ثـمـ إـنـ هـذـا الفـرعـ هوـ الذـيـ عـرـفـهـ أـنـ السـيـابـ قدـ قـرـأـ سـيـتوـيلـ وـأـعـجـبـ بـشـعـرـهاـ  
وـكـانـ يـقـاخـرـ أـنـهـ مـنـ قـرـانـهاـ. وـهـوـ الذـيـ عـرـفـهـ أـيـضاـ بـأـنـهـ كـانـ يـومـاـ مـاـ شـيـوعـيـاـ ثـمـ  
تـحـولـ إـلـىـ الـإـنـسـاءـ الـقـومـيـ، وـأـنـهـ كـانـ فـيـ الـكـوـيـتـ حـينـ تـكـلـمـ عـنـ الـخـلـيـجـ فـيـ  
قصـيـدـتـهـ: "غـرـبـ عـلـىـ الـخـلـيـجـ" شـاكـيـاـ مـنـ عـجـزـهـ عـنـ تـدـبـيرـ مـصـارـيفـ الـعـودـةـ إـلـىـ  
مسـقطـ رـأـسـهـ. وـهـوـ الذـيـ عـرـفـهـ كـذـلـكـ أـنـ السـيـابـ قـرـأـ سـيـتوـيلـ فـيـ لـغـتـهاـ الـأـصـلـيـةـ  
لـأـنـهـ كـانـ مـتـخـصـصـاـ فـيـ الـلـغـةـ الـإنـجـليـزـيـةـ وـأـدـبـهاـ، فـقـرـاءـتـهـ طـاـهاـ إـذـنـ لـمـ تـكـنـ قـرـاءـةـ  
عـابـرـةـ وـلـاـ كـانـتـ قـرـاءـةـ سـطـحـيـةـ وـلـاـ مـتـسـرـعـةـ، بلـ كـانـتـ قـرـاءـةـ مـتـخـصـصـ فـيـ  
هـذـهـ الـلـغـةـ مـتـقـنـ لهاـ. كـماـ أـنـ هـذـا الفـرعـ الـمـعـرـفـيـ أـيـضاـ هوـ الذـيـ عـرـفـ الدـكـورـ  
الـبـطـلـ بـتـارـيخـ حـيـاةـ سـيـتوـيلـ، إـذـ رـجـعـ إـلـىـ مـاـ كـبـهـ الـ"Encyclopaedia  
Britannica" عنـ الشـاعـرـةـ، وـكـذـلـكـ كـتابـ "English Poetry" لـدوـجـلاـسـ بوـشـ (Douglas Bush)، فـأـلـمـ عـنـ طـرـيقـهـماـ بـشـئـ ماـ يـحـاجـ  
إـلـىـ الـإـلـامـ بـهـ مـنـ يـرـيدـ الـكـاتـبـةـ عـنـهـاـ وـعـنـ قـصـيـدـتـهاـ (صـ ١٧ـ).

كذلك كان للدكتور البطل أحكم فنية على قصيدة سبيول وشعر السباب بوجه عام، مفضلاً في الشاعرة الإنجليزية على شاعرنا العراقي بوجه عام، وهذا (كما هو واضح) نقد أدبي. وهكذا يرى القارئ كيف أن الأدب المقارن يتصل بالنقד الأدبي ويستعين به على نطاق واسع. ذلك أن المقارن لا يحصر نفسه في تبيان مناطق التأثير والتأثير فحسب، بل يتعداه في أحياناً كثيرة إلى التعوييم والتحليل الفني. إنه ليس آلة للرصد والمقارنة وإعطاء قائمة باردة باللاحظات التي انتهى إليها في موضوع الاتصال بين طرفين المقارنة، بل هو قبل ذلك متذوق ناقد. كما أنه قد يترك عملية رصد التأثير والتأثير جملة ويركز بدلامن ذلك على الموازنة الفنية بين الطرفين، أو على الأقل: تبيين وجه الشابه والاختلاف بينهما. وبطبيعة الحال لا يمكنه القيام بهذا دون أن يستكمل عدة الناقد، فمهمة النقد أولاً وقبل كل شيء تحليل العمل الأدبي، وهي الخطوة التي تسبق الخطوة التي يقوم فيها المقارن بتبيين ما في العملين المقارندين من مثالاث واختلافات. إن المقارن هو، يعني من المعانى أو في جانب كبير من عمله، ناقد أدبي يعمل في ميدان المقارنة بين الآداب المختلفة بكل ما يحتاجه هذا العمل من أدوات ومهارات.

لأنأخذ مثلاً قوله، عن محاولة السباب "اصطناع روح سبيول" (حسب تعبيره) في قصيده "أغنية قديمة"، إنه "يسألنـ فيـها مفهوم دوارـانـ الزـمنـ منـ الأـزلـ إـلـىـ الأـبـدـ عنـ سـيـاقـهـ لـدىـ سـبيـولـ فـلاـ يـقـىـ لهـ سـوىـ الفـكـرةـ الشـائـعةـ:ـ أـنـاـ

ذرات غبار في مجرى الزمن، يدور فلا يبقى منها شيء من حبنا وتأريخنا وأعمالنا . وهي فكرة ساذجة حاول أن يدعها بصورة من سيتول عن التطور يجمع بين دقيه الكهف المظلم والاختراع الحديث... ومن الطبيعي ألا يخرج له سوى هذا الحصول الضئيل من روح سيتول ما دام قد حاول اخْرَازَ عالمها الواسع إلى هذه الحدود الضيقة من عالم الوجودان الذاتي" (ص ٧٧ - ٧٨) . فها هنا نجد الدكتور البطل لا يكفى برصد مجال الاتصال بين الطرفين ومظاهر التأثير والتاثير بينهما ، بل يقارن بينهما فنيا ويحكم على ما صنعه السباب بالفشل والعجز عن مسامحة نظيرته الإنجليزية . وهذا من صميم النقد الأدبي ، بعض النظر عما إذا كنا نوافقه على مثل هذا الحكم أو لا . ومثل هذا قوله ، عن قصيدة أخرى للسباب هي قصيدة "قافلة الضياع" ، إنها "تفن علامة بارزة في طريق التطور الفنى للسباب من حيث إنها أول تجربة فنية يستطيع السباب أن يستقل فيها ب موضوعه ، وفي الوقت ذاته يوظف فيها كثيرا من عناصر سيتول بنجاح كبير ، فحقق بذلك المعادلة الصعبة ، وهى التوازن بين تأثيره بسيتول وأصالته فى الإبداع بعد طريق طويل من التجرب تفف على قته قصيده الملحمية الطويلة التي جعل موضوعها القنبلة الذرية محاكيًا سيتول ، والتي فككتها إلى قصائد ثلاثة عند نشر "أنشودة المطر": مرثية الآلهة ، من رفيا فوكاي ، مرثية جيكور" (ص ٩١ - ٩٢) . وسوف نقرأ في فصل لاحق ما قاله الدكتور بديع محمد جمعة عن أحد الأسباب المسئولة عن عدم انتشار

فن المقامات في اللغة الفارسية بعد أن نقله القاضي حميد الدين إليها، وهو أن الفارسية ليست لها إمكانات العربية في باب السجع. وهذا أيضاً كلام في النقد الأدبي.

ومعروف أن جزءاً كبيراً من مهمة المقارن الأدبي يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارنين (كما سبق القول) من يرون أن هذه هي كل المهمة التي يقوم بها الأدب المقارن لا يبعدها. الواقع أن هذه المنطقة هي منطقة تلاق بين ما يسمى في النقد الحديث بـ"التناص" وبين الأدب المقارن، إذ التناص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها في بعض. ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئاً فإنه لا يأتي به من فراغ، مثلاً أن الجسم البشري مثلاً حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لاشيء، بل هو مأخوذ من جسم الأم ومواد طبيعية كانت موجودة من قبل ثم رُكِّبَ هذا كله على نحو جديد وأُعطيَ روحًا جديدة لم يكن لها وجود من قبل. إن الأديب حين يبدع شيئاً فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية في أدبه القومي وخارج نطاق أدبه القومي ما لا يخصيه إلا الله، أما هو أو غيره فأقصى ما يمكنهما الاتباع إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبية إلى أنه في كثير من الأحيان لا يستطيع أن يذكر العناصر التي استفادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا. وإذا كانت الدراسات التناصية ترصد أشياء في النص الذي تناوله وتستكمل عن أشياء أخرى فليس معنى هذا أن

ما تم رصده مما أخذ من نصوص سابقة هو وحده المأخوذ من تلك النصوص، بل معناه أن هذا هو ما استطاع الدارس التنبه إلى مصادره. ونفس الشيء يقال عن الأدب المقارن في جانب منه، وهو الجانب الذي يتعامل مع ما أخذته الأعمال الأدبية القومية من الآداب الأجنبية أو العكس، فهو في الواقع رصد لظاهر التناص، لكن على المستوى العالمي فحسب، فلا يدخل فيه إذن التناص داخل الأدب القومي. أى أن ما كتبه الدكتور البطل في الكتاب الذي بين أيدينا مثلاً يمكن أن يكون دراسة تناصية لو كان تركيزه كله على ما أخذه الشباب من غيره من الشعراء والأدباء: المحليين منهم والعالميين على السواء، ولم يلتفت إلى ما سوى ذلك. الأدب المقارن إذن، في جانب منه على الأقل، هو دراسة تناصية عابرة للأداب.

في ضوء هذا ينبغي أن قرأ هذه الأسطر التي أقلتها من دراسة لرؤوف مسعد منشورة في مجلة "شباب مصر" المشبّاكية عنوانها "التناول بين "زويل" الغيطاني و"المرأة التي . . ." للكاتب دي هـ. لورانس": "منذ فترة كنت أستعيد قراءة بعض أعمال الكاتب البريطاني دـ. هـ. لورنس الطويلة، وهي بعنوان "المرأة التي خبأـت بالجوار قليلاً" فاسترجع في ذهني قصة الكاتب جمال الغيطاني، وهي أول أعماله المنشورة. وهي (كما يظهر هذا من قائمة كتبه المنشورة) بعنوان "زويل". ولكي أقطع الشك بالبيتين قمت إلى مكتبي وعثرت، من حسن الحظ، على طبعة قديمة نادرة لقصة "زويل"

أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ تحت عنوان "رواية"، ثم أسلف العنوان "الأعمال الروائية/ المجلد الثالث" (والرواية الثانية في هذا المجلد بعنوان "الزيني برؤسات"، ولا تعني هنا)، ليوردها بعد ذلك تحت عنوان "قصص" في قائمة مؤلفاته في كتابه عن نجيب محفوظ. المفاجأة التي واجهتني عند قراءة قصة لورانس أذهلتني باكتشاف التناص بين القصصتين، وفي الوقت ذاته وجدتني أمام اختيارات صعبة: هل أقوم بمواصلة بحث ونشر ما سوف أتوصل إليه؟ وما أهمية هذا الآن؟ و"هذا" هنا هو كتابة الدراسة المقارنة عن التناص بين قصتي لورانس والغيطاني؟". والشاهد في هذا الكلام هوربط الكاتب في جملة الأخيرة بين التناص والدراسة المقارنة إلى درجة الحديث عنها بوصفها شيئاً واحداً تقريباً، وهو ما يؤكد ما قلناه من أن الأدب المقارن هو في الواقع دراسة تناصية عابرة للآداب. والتناص هنا، والعهدة على رفوف مسعد، قائم على التشابه بين عملين لlorans والغيطاني، ثم لا يهمنا بعد ذلك ما يرمي إليه الكاتب من أن جمال الغيطاني قد اتكلّميرا على عمل القصاصين الأيرلندي دون أن ينهض أحد لكشف هذه المسألة خوفاً من سطوة الغيطاني، الذي يرأس تحرير مجلة "أخبار الأدب" ويستطيع أن يحرم من النشر في تلك المجلة كل من تسول لهم نقوسهم كشف الحقيقة حسبما يلمح الكاتب. كذلك هناك التاريخ الأدبي للأدبين اللذين يريد الدارس المقارنة بينهما، إذ لكنى نفهم إنتاج أديب ما ونقوم بإبداعه تقويمًا سليماً ينبعى أن تكون على

معرفة واسعة بسياقه الذي نبت فيه، هذا السياق الذي ارتوى منه الأديب قبل أن يرتوى من سواه، والذى تنسجم معه أعماله سلباً أو إيجاباً وتأخذ منه وتعطيه قبل أن تفعل شيئاً من ذلك مع غيره، والذى يمور بالتيارات والرواد والأعلام فى ميادينه المختلفة. فمثلاً نرى د. حسين نجيب المصرى فى كتابه "غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم بين شعراً الشعوب الإسلامية" دراسة فى الأدب الإسلامي المقارن" و"رمضان في الشعر العربي والفارسي والتركي" و"المسجد بين شعراً العربية والفارسية والتركية" يتبع تيار الشعر العربي الذى يدور حول هذه الموضوعات قبل أن يقارن بينه وبين نظيره من شعر الغزوات فى الآداب الإسلامية الأخرى. ولم يكن من الممكن أن يقوم، رحمة الله، بهذه الدراسة دون أن يلم بذلك التيار لدينا ولدى الأسم الإسلامية التى كان يعرف لغاتها . وبالمثل لم يكن د. حلمى بدير ليستطيع الإقدام على كتابة بحثه عن "الشعر المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث" ولا كان ممكناً أن يقوم س. موريه بالبحث فى "تأثير الشعر الغربى وخاصة إلبوت على الشعر العربى الحديث" فى الفترة الواقعة بين ١٩٤٧م و ١٩٧٠م لو لا أن كلاً منها يعرف حركة الترجمة الشعرية والاتجاهات الفنية فى ذلك الشعر، ولا كان بمستطاع الأول أن ينهض فى كتابه: "بحوث تحريرية فى الأدب المقارن" بالمقارنة بين كل من طه حسين وصلاح عبد الصبور وبين ما استوحاه من الأدب الغربى دون أن يكون على علمٍ كافٍ بتاريخ الأدب العربى الحديث وتياراته التقليدية والمعاصرة

بطيوفها المختلفة. وكذلك ما كان يمكنه د. مكارم الفخرى النجاح في كتابتها عن "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" غير معرفتها الواسعة بوجود مثل ذلك التيار المتأثر بعناصر واضحة من الأدب العربي والدين الإسلامي في الأدب الروسي بين فطاحل أعلامه. كذلك ما كان د. محمد جلاء إدريس قادر على إنجاز دراسته: "الشخصية اليهودية - دراسة أدبية مقارنة" إلا بعد أن درس الأديبين الإنجليزي والعربي في مصر دراسة متعمقة على الأقل في مجال الفن القصصي الذي اختار أن يقوم في نطاقه بعملية المقارنة، وهو ما ينطبق أيضاً على الدراسة التي كتبها وليد حمارنة (Walid Hamarneh) بعنوان "The Domestication of Genre: Najîb Mahfûz and the Western Novel"، وإن كانت المقارنة هنا فنية لا مضمونية... ومكذا. فهذه بعض التخصصات التي ينبغي أن يكون الدارس المقارن ماهراً بها لارتباطها الوثيق بخاصة، بخلاف العلوم والمعارف الأخرى التي لا تصل بخاصة هذا الاتصال الوثيق، لكنه قد يحتاج إلى الإمام بها، أو على أقل تقدير: إلى الرجوع إلى دوائر المعارف أو إلى كتبها الأساسية أو المبسطة إن كانت في ميدان من ميادين العلوم الطبيعية مثلاماً لا يعرف المقارن عادة.

هذا، وقد أوجزت موسوعة الـ "Wikipedia" المشباكية ما ينبغي أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة باللغات الأجنبية وأطلاع كاف

على ميادين دراسات الأدب ونطحه، فوصفت المقارئون الأدباء على النحو التالي: "Comparativists are typically proficient in several languages and acquainted with the literary traditions and major literary texts of those languages.

## المقارنة الأدبية في التراث العربي

في الفصل الذي عقده د. محمد غنيمي هلال في كتابه: "الأدب المقارن" للكلام في تاريخ نشأة الأدب المقارن، وهو الفصل الأول من الباب الأول من ذلك الكتاب، نراه يحصر نفسه في الآداب الأوربية ولا يطرق البة باب الأدب العربي للبحث عما قد يكون فيه من بذور لذلك النوع من البحث، وهو ما يُشيّ، إن لم يكن يؤكد أنه لا يرى أية إمكانية لوجود مثل تلك البذور. أما د. الطاهر أحمد مكى في الفصل الأول من كتابه: "الأدب المقارن - أصوله وتطوراته ومناهجه" فهو، وإن تطرق للحديث عن الأدب العربي القديم، قد قصر كلامه عما كان يسمى في تراثنا النقدي بـ"الموازنات" وـ"التضاد" وـ"المعارضات" وـ"السرقات" وـ"التقليد" وما دار حولها من بحوث ودراسات، فلم يحاول هو أيضاً استكشاف تراثنا النقدي والبلاغي ليرى أمن المع肯 العثور هناك على أي شيء يمت بصلة لهذا الحقل الجديد من الدراسة الأدبية.

ومن بين ما تحدث به الأستاذ الدكتور عن السرقات كلامه عما اتهم به كل من المازنى و محمد مندور بالأخذ عن الكتاب الأوربيين، واضعا تحت عين القارئ قصيدة الشاعر الإنجليزى توماس هود (ت ١٨٤٥) التى قيل إن المازنى قد سطا عليها فى قصidته: "قسى فى سباق الموت"، ومؤكداً أن مندور قد

سرف كل كتابه: "نماذج بشرية" (ما عدا فصلاً واحداً هو الفصل الخاص بشخصية "إبراهيم الكاتب" في رواية المازنى المعروفة بنفس العنوان) من كتاب جان كالفيه عن النماذج العالمية في الأدبين الفرنسي والأوربى، وهو ما أثبت صحة جانب كبير منه بالوثائق التي لا تكذب ولا تجمل في كتابي "د. محمد متدور بين أوهام الادعاءات العريضة وحقائق الواقع الصلبة". وعوده إلى ما كان بصدده أقول إننى لا أدرى لم سكت الأساتذان الفاضلان في كتابيهما هذين فلم يحاولا أن ينشا في تراثنا النقدي علّهما يجدان شيئاً يمكن القول بأنه يمثل بذوراً أو أجنةً لذلك الحقل الجديد المسمى بـ"الأدب المقارن"، وقد كانوا جديرين بأن يقوموا بهذه المهمة خير قيام لو أنهم لم يحيروا في إثر الكتاب الأوربيين الذين كتبوا في موضوع "الأدب المقارن"، إذ المسألة أبسط من ذلك كثيراً لو كانا عقداً النية ولم يضعاً أعينهما على خطوات الدارسين الغربيين الذين لا يشغلهم أدبنا في شيءٍ ويصيغوا بكل سمعهما واتباهمما إلى وقع تلك الخطوات وكأنها المثال الأعلى، وإن كان من الممكن في نظر البعض التماس العذر لهما، فنحن قد دخلنا ميدان هذا العلم على أيدي الغربيين، ومن ثم كان الرواد منا في هذا المجال يحسنون بوطأة هذه اليد ولا ينكرون أن يقاوموها، فكانوا يرددون ما يقوله الغربيون ولا يريدون أن يخرجوا عنه، على أساس أنهم أصحاب الفضل، وأنه ليس من المعقول إنكار فضلهم، إذ نحن لا نزيد على أن تكون مجرد تلمذة تابعين، ولا يليق أن يخرج التلمذ عن طوع أستاذه، رغم أن

مثل هذه المحاولة التي كنا ننتظّرها منهم لا تدخل في باب التردّد ولا جحّد اليد، بل بالأحرى في باب التكامل والتعاون والاستدراك المُغنى لا الإنكار المُجحف.

وإذاً كنا نتفهم موقف الدكتور محمد غنيمي هلال لأنّه جاء مبكراً فكان عليه أن يركز على نقل كل ما عند الغربيين حتى تكون على بيته منه، فإنّ الأمر يختلف مع الدكتور مكى، الذي أتى بعد أن استتب الأمور كثيراً وخفّت تلك اللهفة التي تصيب من يريد متابعة شيء جديد، وأصبح هناك مقدار كبير من الدراسات والبحوث، وعقد كثير من الندوات والمؤتمرات، وتخرجت أجيال بعد أجيال من الطلاب الذين درسوا الأدب المقارن، وتغلّلت جذور ذلك الشخص في تربتنا الثقافية ولم يعد ثمة إمكانية للتراجع. لقد كتب الدكتور هلال كتابه في أوائل الخمسينيات من القرن الفائت، على حين كتب الدكتور مكى كتابه في النصف الثاني من ثمانينات ذلك القرن، أي أن هناك فاصلاً بين الكتاين يقدر بعشرين سنة، وهي مدة ليست بالهينة. أقول هذا رغم شمول التعطية في كتاب الأستاذ الدكتور وتوسيعه في عدد من القضايا وجاذبية عرضه وحلوّة أسلوبه ودفع قلمه، وإن لم تعمّنا تلك الفضائل عن عدم مبالاته بذكر مراجعه أولاً بأول في أسفل كل صفحة إلا على سبيل الاستثناء، رغم اتكانه كثيراً على الكتب المشهورة في ذلك الميدان كما هو بين من قائمة الكتب الطويلة التي أثبّتها في آخر الكتاب، وكذلك عن بعض

الهَنَّات النحوية. والسؤال الآن هو: هل في كتاباتنا النقدية القديمة ما يمكن أن يمثل بذوراً لذلك اللون من الدراسة الأدبية؟ لقد خصص الدكتور مكي بعد ذلك في كتابه: "في الأدب المقارن - دراسات نظرية وتطبيقية" (دار المعارف / ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م) فصلاً ممِّعاً (هو في الأصل مقابل كان قد نشره قبلًا في إحدى المجلات) عنوانه: "الجاحظ والأدب المقارن" (٢٩ - ٧) أورد فيه بعض النصوص الملاحظية التي تدور حول المقارنة بين بعض جوانب الأدب العربي وما يقابلها في أدب هذه الأمة أو تلك، وهي نصوص مهمة ولا شك، ويُحَمَّد للأساتذة الدكتور صنيعه هذا كثيراً، لكنني كنت أحب أن يضم كتابه الضخم الشامل: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه" فصلاً كثيراً في هذا الموضوع يحول فيه جولة أوسع في التراث العربي يبحث عن نصوص أخرى مشابهة بأقلام كتاب آخرين، لكنه للأسف لم يفعل، وهو ما دفعني هنا إلى محاولة القيام بالأمر بنفسه لأنّي أكان الجاحظ بِدُعْغاً في ذلك كما يُفهم من كلام الدكتور (ص ١١) أم إن المسألة أوسع من هذا.

لقد طفت بجاطري طوفة سريعة في تراثنا النقدي والبلاغي فاستطعت أن أتذكر كثيراً من النقاط الآتية، إلى جانب ما عثرت به من نصوص في غاية الأهمية أثناء كتابتي لالفصل الحالي، مما يُعد مع ذلك قطعاً منثارة لا سلسلة متصلة من المؤلفين وكتاباتهم: فمثلاً نقرأ النص التالي في "البيان والتبيين" عند الجاحظ، وهو عن كيفية تأثير اللسان الأم على نطق اللغة

الجديدة التي يكسبها الإنسان في كره حتى لو كان ماهرًا بها مهارة نظرية، بل حتى لو كان نحويا بارعا أو شاعرا متقدما فيها، إذ إن قوان القواعد شيء، والقدرة على تطبيقها في الكلام الملفوظ، وبخاصة في مجال الصوتيات، شيء آخر. يقول الحافظ العجيب عن زياد الأعجم، وكان شاعرا قويا من شعراء العصر الأموي: "كان زياد النبطي أخو حسان النبطي، شديد اللكتة، وكان نحويا، قال: وكان بخيلا، ودعا غلامه ثلاثا فلما أجباه قال: فمن لدن دأوك إلى أن قلت: "لبثك" ما كنت تصنعا؟ يريد: من لدن دعوتك إلى أن أجتب ما كنت تصنع؟ قال: وكانت أم نوح وبلال ابنى جرير أعمصية، فقال لها: لا تكلمي إذا كان عندنا رجال، فقالت يوما: يا نوح، جرداً دخل في عجان أمك؟ وكان الجرذاً أكل من عجينها. قال أبو الحسن: أهدى إلى فيل مولى زياد حمار وحش، فقال لزياد: أهدوا لنا همار وهش، قال: أي شيء تقول، ويلك؟ قال: أهدوا إلينا أميراً (يريد: غيرها). قال زياد: الثاني شرّ من الأول. وقال بحبي بن نوفل:

إن يك زيدْ فصيح اللسانِ \* خطيباً فبأنَّ اسْتَهْ تَلْحنُ  
 صحيح أن المقارنة هنا في اللغة، لكن اللغة (كما هو معروف) هي الواسطة التعبيرية التي ينتقل بها الأدب من المبدع إلى متلقيه. وعلى كل حال فالنص دليل ساطع على أن الذهن العربي كان متقبلا وبغة إلى مبدأ المقارنة في مجال اللغة والأدب والفكر.

ومن الشواهد التي استطاع الكتاب العرب القدماء رصد تسربها إلى الشعر أحياناً ما جاء في "العقد الفريد" من قول ابن عبد ربه: "وكان صهيب أبو بحبي رحمه الله يرتضخ لكتة رومية. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: صهيب سابق الروم. وكان عبيد الله بن زياد يرتضخ لكتة فارسية من قبل زوج أمه شيرويه الأسواري. وكان زياد الأعجم، وهو رجل من بني عبد القيس، يرتضخ لكتة أعمجية، وأنشد المهلب في مدحه إياه:

فَتَى زَادَ السُّلْطَانَ فِي الْحَمْدِ رَغْبَةً \* إِذَا غَيَّرَ السُّلْطَانَ كُلَّ خَلْقٍ  
يُرِيدُ السُّلْطَانَ . وذلك أن بين الناء والطاء نسباً، لأن الناء من مخرج الصاء.

وقد ورد ما قاله ابن عبد ربه هنا عن زياد الأعجم عند المبرد أيضاً في كتابه: "الكامل في اللغة والأدب"، وإن صحبته شواهد أخرى غير التي أوردها صاحب "العقد"، مع بعض التوضيح لما سجله من اخراج لغوى على المستوى المعياري المعروف في لغة الضاد. قال: "وكان عبيد الله بن زياد يرتضخ لكتة فارسية، وإنما أنته من قبل زوج أمه شيرويه الأسواري. ويقال: إن علياً عليه السلام عاد زياداً في منزل شيرويه، فقال عبيد الله يوماً لرجل كلامه فظنن به رأي الخوارج: أهْرُورِيٌّ مِنْذِ الْيَوْمِ؟ يُرِيدُ: أَهْرُورِيٌّ . وهذه "الباء" تشتراك في قلبها من "الباء" أصنافٌ من العجم. وكان زياد الأعجم، وهو رجل من عبد القيس، يرتضخ لكتة أعمجية يذهب فيها إلى مذهب قوم بأعيانهم من العجم. وأنشد المهلب بن أبي صفرة في مدحه إياه:

فَتَرَادَهُ السُّلْطَانُ فِي الْمَدْحِ رَغْبَةً \* إِذَا غَيَرَ السُّلْطَانَ كُلَّ خَلِيلٍ  
 وَفِي تَرْجِمَةِ أُمِيَّةَ بْنَ أَبِي الصَّلَتِ مِنْ كِتَابٍ: "طَبَقَاتُ الشِّعْرَاءِ" لِابْنِ  
 سَلَامِ يَقَابِلُنَا النَّصُّ التَّالِي: "وَكَانَ أُمِيَّةَ بْنَ أَبِي الصَّلَتِ كَثِيرُ الْعَجَابِ، يُذَكَّرُ فِي  
 شِعْرِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، وَيُذَكَّرُ الْمَلَائِكَةُ، وَيُذَكَّرُ مِنْ ذَلِكَ مَا لَمْ يُذَكِّرْهُ  
 أَحَدٌ مِنْ الشِّعْرَاءِ، وَكَانَ قَدْ شَامَ أَهْلَ الْكِتَابَ". فَابْنُ سَلَامِ يَتَبَاهِي إِلَى مَا يُسَمِّي  
 فِي الْأَدْبُرِ الْمَقَارِنَ بِقَضِيَّةِ التَّأْثِيرِ وَالتَّأْثِيرِ بَيْنِ ثَقَافَاتِ الْأَمْمَ الْمُخْلَفَةِ، إِذَا يَرِي نَاقِدُنَا  
 أَنَّ أُمِيَّةَ بْنَ أَبِي الصَّلَتِ قَدْ خَرَجَ عَلَى اهْتِمَامَاتِ الشِّعْرَاءِ الْجَاهِلِيِّينَ فَأَخْذَ  
 يَتَكَلَّمُ عَنْ خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَعَنِ الْمَلَائِكَةِ وَمَا إِلَى هَذَا، وَلَمْ يَبَالْ بِالْوَقْفِ  
 عَلَى الْأَطْلَالِ وَوَصْفِ الْبَادِيَةِ وَحَيَوانَهَا، وَأَنَّ السَّبِبَ فِي ذَلِكَ هُوَ مُخَالَطَتَهُ لِأَهْلِ  
 الْكِتَابِ، بِخَلْافِ شِعْرَاءِ الْجَاهِلِيَّةِ الَّذِينَ كَانُوا وَثَنَيِّينَ وَلَا يَهْتَمُونَ بِالْعِرْفِ إِلَى  
 ثَقَافَةِ غَيْرِهِمْ، وَلِهَذَا جَاءَ شِعْرُهُمْ جَمِيعاً مَاءَ وَاحِدَا بِخَلْافِ شِعْرِ أُمِيَّةَ عَلَى مَا  
 وَصَفَهُ ابْنُ سَلَامِ. وَقَدْ مَضَى كُلُّ مِنْ ابْنِ قَيْبَيْهِ فِي "الشِّعْرِ وَالشِّعْرَاءِ"  
 وَالْأَصْفَهَانِيِّ فِي "أَغَانِيهِ" خَطْرَةً أَبْعَدَ فِي الْكَلَامِ عَنْ تَلِكَ السَّمَاتِ الْمُعِزَّةِ لِشِعْرِ  
 ابْنِ أَبِي الصَّلَتِ. جَاءَ فِي "الْأَغَانِيِّ" أَنَّ أُمِيَّةَ "كَانَ يَسْتَعْمِلُ فِي شِعْرِهِ كَلَمَاتٍ  
 غَرِيبَةً". أَخْبَرَنِيْ إِبْرَاهِيمَ بْنُ أَيُوبَ قَالَ: حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ مُسْلِمٍ قَالَ: كَانَ أُمِيَّةَ  
 بْنَ أَبِي الصَّلَتِ قَدْ قَرَأَ كِتَابَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ الْأَوَّلَ، فَكَانَ يَأْتِي فِي شِعْرِهِ بِأَشْيَاءٍ  
 لَا تَعْرِفُهَا الْعَرَبُ، فَمِنْهَا قَوْلُهُ: "قَمْرٌ وَسَاهُورٌ يُسَلٌّ وَيُغَمَّدُ". وَسَمَاهُ فِي مَوْضِعٍ  
 آخَرَ: "الْتَّغْرُورُ"، فَقَالَ: "وَأَيْدِهِ التَّغْرُورُ". وَقَالَ ابْنُ قَيْبَيْهِ: وَعِلْمَأُونَا لَا يَحْجَجُونَ

بشيء من شعره لهذه العلة". وقد شرح ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" بعض هذه الألفاظ قائلاً: "وقد كان قرأ الكتاب المقدمة من كتب الله جل وعز... وكان يحكى في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بالفاظ كثيرة لا تعرفها العرب يأخذها من الكتب المقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب... ومنها قوله: قَرَّ وساهُرٌ يُسَلُّ وَيُعْمَدُ. والساهر، فيما يذكر

أهل الكتاب، غلاف القمر يدخل فيه إذا كسف. وقوله في الشمس: لَيْسَتْ بِطَالِعَةٍ لَهُمْ فِي رَسْلِهَا \* إِلَّا مُعَذَّبَةٌ وَلَا تُجَلَّدُ يقولون: إن الشمس إذا غربت استنعت من الطلوع وقالت: لا أطلع على قومٍ يعبدونني من دون الله، حتى تدفع وتُجلد فتطلع! ويسمى السماء في شعره: "صاقورة وحاقورة وبرق". ويقول في الله عز وجل: "هو السلطان فوق الأرض مُقدّر". . . وهذه أشياء منكرة، وعلماً فنا لا يرون شعره حجة في اللغة".

وثلثة شعراء آخرون غير أمية استطاع النقاد العرب الت نقاط ما كانوا يستخدمونه من ألفاظ أجنبية في غير الشعر الديني نصوا عليها، كما هو الحال فيما كتبه ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، إذ قال مثلاً عن أوس بن حجر الشاعر الجاهلي: "قالوا: وجمع ثلاثة ألفاظ أجنبية في بيت واحد، فقال:

وقارفتْ، وهي لم تجربْ، وباع لها \* من الفصاص بالتنقى سفِيرْ

الصاصف: الرطبة، وهي بالفارسية إسبست، والنمسى: الفلوس بالرومية، والسفير: السمسار". وفي "معجم الأدباء" لياقوت الحموى نطالع نصاً آخر في ذات الموضوع. إذ جاء في أثناء كلامه عن الشاعر القاضى أبى مرشد سليمان بن علي الذى كان يعاصر تسلط الصليبيين على معرة النعمان حيث كان يشغل قبلها قاضياً فيها: "ومن شعره . . . . .

ولما سألتُ القلب صبرا عن الهوى \* وطالبتُ بالصدق وهو يروع  
تيقنت منه أنه غير صابر \* وأن سلوا عنه ليس يسوع  
فإن قال: لا أسلوه، قلت: صدقتنى \* وإن قال: أسلوه عنه، قلت: دروغ  
هذه كلمة أتعجبية معناها: كذب".

وفي نفس الموضوع كذلك نقرأ ما سطرته بـ التنوخى صاحب "نشوار المعاشرة" أثناء حكاية القصة الطريفة التالية لدُنْ كلامه عن الشاعرة عائدة الجهنمية: "أنشدتني عائدة بنت محمد الجهنمية لنفسها، وهذه امرأة فاضلة كاتبة كانت زوجة عم الوزير ابن شيرزاد، وخليقته على كابة يحكم وسبكتكين في الديوان الذي كان لأبى جعفر، وجاءه ابن زريق فحُجِّب، ثم دخل بجيلاة على ما أخبرنا . قال: فأنسدته هذه الأبيات، فلما ولى الوزارة نفعه واستخدمنه. فلما قبض على الحسن بن علي المنجم، وحبس ابنته في دار أبى رضى الله عنه وكلَّ هذه المرأة بها، وهي إذ ذاك عجوز، فكانت تناشدنا الأشعار،

وتشدنا لنفسها كل شيء جيد . فأخبرتني أنها قالت تهجوأبا جعفر محمد بن القاسم الكخرجي لما ولّي الوزارة، وتعييه بقصر قامته وهزالة:

شاورني الكخرجي لما دنا النيلو ز والسنن له ضاحكة  
 فقال: ما ثدي لسلطانا \* من خير ما الكف له مالكة؟  
 قلت له: كل المديا سوى \* شورتي ضائعة هالكة  
 أهدى له نفسك حتى إذا \* أشعـل نارا كنت دواركه  
 أشدتني ذلك في سنة اثنين وأربعين وثلاثمائة. الدواركه: كلمة أعمجية، وهي اسم للعب على قدر الصبيان يخلونها أهل بغداد في سطوحهم ليالي النيلوز المعضدي، ويلعبون بها، ويخرجونها في زي حسن من فاخر الثياب والحلبي، ويخلونها كما يفعل بالعراس، وتحتفق بين يديها الطبلول والزبور، وتشعل النيران.

فهجّته هذه المرأة بما تحقق عندي أنها صادقة فيه لأنه يليق بكلام النساء . وقد كانت تندبني لنفسها أفعى من هذا الكلام، وكتب ذلك عنها . وهو ثابت في مواضع من كتبـي، وما تعلق بحفظـي لها غير هذه الأبيات". فهذه ملاحظة سديدة تحـلـل موضعـها فى "الأدب المقارن" بكل استحقـاق واقتـدار، إذ تـعلـق بـسرـبـ الألفاظـ الأجنبيةـ فى نصوصـ الأدبـ القومـىـ، وهو ما يتـبعـ فرصةـ للـدارـسـ المـقارـنـ كـىـ يتـبعـ المسـارـ الذـىـ اـخـذـتـهـ هـذـهـ الـأـلـفـاظـ إـلـىـ أـنـ دـخـلتـ تـلـكـ النـصـوصـ، وـيـتـعـرـفـ إـلـىـ الـعـوـافـلـ الـتـىـ كـانـتـ وـرـاءـ ذـلـكـ، وـيـبـيـنـ مـدىـ

قبل الناس هذا الأمر أو إنكارهم إياه والد الواقع التي كانت تسوقهم نحو هذا الموقف أو ذاك... إلى آخر ما يمكن أن يثيره مثل هذا الموضوع.

وفي "البيان والتبيين" يوضح الجاحظ السبب في ذلك، إذ يرى أن اختلاط العرب بالأمم الأجنبية قد يترتب عليه أن يترك العربي الكلمة العربية الأصلية ويلجأ، في الاستعمال اليومي على الأقل، إلى اللهجة الأجنبية. قال: "الآ ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناسٌ من الفُرس في قديم الدهر علّقوا بالفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمون "البطيء": الخنزير، ويسمون "السميط": الرزدق، ويسمون "المصوص": المزور، ويسمون "الشطرنج": الأشترنج، في غير ذلك من الأسماء. وكذلك أهل الكوفة، فإنهم يسمون "المسحاة": بال، وبال" بالفارسية. ولو علق ذلك لغة أهل البصرة إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب كان ذلك أشبه، إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب. ويسمى أهل الكوفة "الحوك": الباذروج، و"الباذروج" بالفارسية، و"الحوك" كلمة عربية. وأهل البصرة إذ التقى أربع طرق يسمونها: مُربعة، ويسمونها أهل الكوفة: الجمار سوك، و"الجمار سوك" بالفارسية. ويسمون "السوق والسوقة": وازار، و"الوازار" بالفارسية، ويسمون "القثاء": خياراً، و"الخيار" بالفارسية، ويسمون "الجدوم": ويدِي، بالفارسية، وقد يستخفُ الناسُ ألفاظاً ويستعملونها، وغيرها أحقر بذلك منها". ويفاقعنا عند الجاحظ أيضاً في "البيان والتبيين" نص على درجة كبيرة من الأهمية يصف فيه

نادينا وأديبنا القدير تعریفات البلاغة لدى الأمم المختلفة: "خَبَرْنِي أَبُو الزَّيْدِ"  
 كاتبُ مُحَمَّد بن حَسَان، وحدثني مُحَمَّد بن أَبِيَانَ، ولا أَدْرِي كَاتِبَ مَنْ كَانَ،  
 قالا: قيل لِلْفَارَسِيِّ: مَا الْبَلَاغَةُ؟ قَالَ: مَعْرِفَةُ الْفَصْلِ مِنَ الْوَصْلِ، وَقِيلَ لِلْيُونَانيِّ:  
 مَا الْبَلَاغَةُ؟ قَالَ: تَصْحِيحُ الْأَقْسَامِ، وَاخْتِيَارُ الْكَلَامِ، وَقِيلَ لِلرُّومِيِّ: مَا  
 الْبَلَاغَةُ؟ قَالَ: حُسْنُ الْاقْتِصَابِ عِنْدَ الْبَدَاهَةِ، وَالْغَزَارَةِ يَوْمَ الْإِطَالَةِ، وَقِيلَ  
 لِلْهَنْدِيِّ: مَا الْبَلَاغَةُ؟ قَالَ: وَضُوحُ الدَّلَالَةِ، وَاتْهَازُ الْفُرْصَةِ، وَحُسْنُ الْإِشَارَةِ،  
 وَقَالَ بَعْضُ أَهْلِ الْهَنْدِ: جَمَاعُ الْبَلَاغَةِ الْبَصَرُ بِالْحِجْجَةِ، وَالْمَعْرِفَةُ بِمَوَاضِعِ الْفُرْصَةِ،  
 ثُمَّ قَالَ: وَمِنَ الْبَصَرِ بِالْحِجْجَةِ وَالْمَعْرِفَةِ بِمَوَاضِعِ الْفُرْصَةِ أَنْ تَدْعَ الْإِفْصَاحَ بِهَا إِلَى  
 الْكِتَابِيَّةِ عَنْهَا إِذَا كَانَ الْإِفْصَاحُ أَوْعَرَ طَرِيقَةً، وَرِبَّما كَانَ الإِضْرَابُ عَنْهَا صَفْحًا  
 أَلْمَعَ فِي الدَّرَكِ وَأَحْقَقَ بِالظَّفَرِ". وَيُلَاحِظُ أَنَّ كُلَّ تعریفٍ مِنْ تلک التعاریفِ إِنْما  
 ينظر إلى الأمر من زاوية خاصة بحيث نراها في النهاية تتكامل ولا تتناقض،  
 وهو ما يدلُّ على أنَّ البلاغة أكبر من أن تحصر في ذوق أمة واحدة من  
 الأمم، بل كُلَّ يركز عليها من جانب واحد من جوانبها ليس إلا، وهو ما عبر  
 العرب عنه بقولهم: "كُلُّ مَقَامٍ مَقَالٌ". أى أَنَّ عَلَى السِّيَاقِ فِي الْكَلَامِ (وَفِي  
 غَيْرِ الْكَلَامِ أَيْضًا)، وَهُوَ مَا يَعْرُفُ الْآنَ بـ"(نَظَرِيَّةُ السِّيَاقِ)" مُعَوِّلاً كَبِيرًا. بَيدَ أَنَّا  
 كُنَا نُؤْثِرُ لِوَاسْتِطَاعَةِ الْجَاحِظِ أَنْ يَورِدَ لَنَا صَاحِبَ كُلِّ قَوْلٍ مِنْ هَذِهِ الْأَفْوَالِ  
 وَمَوْقِعِهِ مِنْ ثَقَافَةِ أَمَّهُ وَأَدْبَهَا، لَكِنَّهُ لِلأسْفِ لَمْ يَفْعُلْ! الْمُهِمُ أَنَّ النَّصَ الَّذِي أَمَامَنَا  
 الْآنَ هُوَ مِنْ نُصُوصِ الْدِرَاسَةِ الْمَقَارِنَةِ الْمُبَكِّرَةِ وَالْهَامَةِ فِي تِراثِنَا الْنَّقْدِيِّ.

وفي موضع آخر من "البيان والتبيين" أيضا يسوق الماحظ هذا النص الذي يتناول تأثير البلاغة العربية بما نقل من بلاغة الهند بشيء من التفصيل أكبر، إذ يورد نص صحيفة هندية تعرض لتعريف البلاغة في مجال الخطابة: "قال معمر أبو الأشعث: قلت لهلة الهندي أيام اجتَبَ يحيى بن خالد أطباء الهند مثل منك وبازيكر وقليرقل وسندباد وفلان وفلان: ما البلاغة عند الهند؟ قال لهلة: عندنا في ذلك صحيفة مكتوبة، ولكن لا أحسن ترجمتها لك، ولم أنابح هذه الصناعة فأنا من نفسي بالقيام بخُصائصها، وتلخيص لطائف معانيها، قال أبو الأشعث: فلقيت بذلك الصحيفة الترجمة فإذا فيها: أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابطاً الجأش، ساكناً الجوارح، قليلاً للحظ، متخيلاً لللفظ، لا يكلم سيدَ الأمة بكلام الأمة ولا الملك بكلام السوق، ويكون في قوله فضلُ التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا يفتحُ الألفاظ كل التتفيق، ولا يصفِّيها كل التصفية، ولا يهذبها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكماً أو فيلسوفاً عليماً، ومن قد تعود حذف فضول الكلام، واسقاط مشتركات الألفاظ، وقد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالفة لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتطرف". ويدور الكلام في هذه السطور على مراعاة مبدأ مقتضى الحال، وهو ما كان العرب يقصدونه بقولهم: "لكل مقام مقال"

حسبما مر قبل قليل، وعلى أن يترك الأديب منفساً كافياً للطبع فلا يسرف في  
مراجعة أصول الصنعة حتى لا يتختبَّ الإبداع تخشباً.

وللباحث كذلك مقارنات بين العرب وبعض الأمم الأخرى في فنِّ  
الخطابة والرسائل هي من صميم الدراسات الأدبية المقارنة، إذ عرض في  
"البيان والتبيين" ما قالته الشعوبية من أن "الخطابة شيءٌ في جميع الأمم، وبكلِّ  
الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتى إن الزَّيْج مع الفُتَّارَة، ومع فرط الغباوة، ومع  
كلاَّل الحَذَّ وغَلَظَ الحَسَنِ وفسادِ المزاجِ، لتطيل الخطُّبَ، وتفوق في ذلك جميع  
العجمِ، وإن كانت معانيها أجفَّ وأغْلَظَ، وألفاظُها أخْطَلَ وأجهَلَ". وقد علمنا  
أنَّ أخطَبَ النَّاسِ الفُرُّسَ، وأنَّ خطَبَ الفُرُّسَ أهْلَ فَارَسَ، وأنَّ عَذَبَهُمْ كَلَامًا وأَسْهَلُهُمْ  
مُخْرِجاً وأَحْسَنُهُمْ دَلًا وأَشَدُهُمْ فِيهِ تَحْكِمَاً أهْلَ مَرْوَ، وأَفْصَحُهُمْ بِالفارسيةِ  
الدَّرِّيَّةِ وباللغة الفهلويةِ أهْلَ قصبةِ الأَهْوازِ. فَأَنَّ نَفْمَةَ الْهَرَابِذَةِ ولُغَةَ الْمَوَابِذَةِ  
فَلَصَاحِبِ تَفْسِيرِ الزَّمْزَمَةِ. قَالُوا: وَمَنْ أَحَبَّ أَنْ يَلْعُنُ فِي صَنَاعَةِ الْبَلَاغَةِ وَيَعْرِفَ  
الغَرِيبَ وَيَتَحَرَّ فِي الْلُّغَةِ فَلَيَقُرَأْ كَاتِبَ كَارُونَدَ، وَمَنْ احْتَاجَ إِلَى العُقْلِ وَالْأَدَبِ  
وَالْعِلْمِ بِالْمَرَاتِبِ وَالْعِبَرِ وَالْمَثَلَاتِ وَالْأَنْفَاظِ الْكَرِيمَةِ وَالْمَعَانِي الشَّرِيفَةِ فَلَيَنْظُرْ فِي  
سِيرِ الْمُلُوكِ. فَهَذِهِ الْفُرُّسُ وَرَسَائِلُهَا وَخَطَبُهَا، وَأَلْفَاظُهَا وَمَعَانِيهَا. وَهَذِهِ نُونَانِ  
وَرَسَائِلُهَا وَخَطَبُهَا، وَعَلَلُهَا وَحَكَمُهَا، وَهَذِهِ كُتُبُهَا فِي الْمَنْطَقِ الَّتِي قدْ جَعَلَتْهَا  
الْحَكَمَاءُ بِهَا تَعْرِفُ السَّقَمَ مِنَ الصَّنْحَةِ، وَالْخَطَأَ مِنَ الصَّوَابِ. وَهَذِهِ كُتُبُ الْمَهْنَدِ  
فِي حَكَمَاهَا وَأَسْرَارِهَا، وَسِيرَهَا وَعَلَلُهَا. فَمَنْ قَرَأْ هَذِهِ الْكِتَبَ، وَعَرَفَ غَوْرَ

تلك العقول، وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة. فكيف سقط على جميع الأسم من المعروفين بتدقيق المعاني وتحير الألفاظ وتبييز الأمور أن يشروا بالقنا والعصي، والقضاءان والقسي؟ كلا، ولتكنكم كتم رعاء بين الإبل والفنم، فحملتم القنا في الحضر بفضل عادتكم لحملها في السفر، وحملتموها في المدار بفضل عادتكم لحملها في الوب، وحملتموها في السلم بفضل عادتكم لحملها في الحرب. ولطول اعتمادكم لخاطبة الإبل جفا كلامكم. وغلظت مخارج أصواتكم، حتى كانكم إذا كلتم الجلسات إنما تخاطبون الصمّان. وإنما كان جُل قاتلكم بالعصي، ولذلك فخر الأعشى على سائر العرب فقال: لسنا نقاتل بالعصي ولا نزامي بالحجارة".

ثم كرّ الجاحظ على هذا الادعاء مفتداً ما يجويه من شباه شباه شبهة "وجملة القول أنا لا نعرف الخطيب إلا للعرب والفرس، فاما الهند فإنا لهم معان مدونة، وكتب مخلدة، لاتضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عام موصوف، وإنما هي كتب متوارثة، وآداب على وجه الدّهر سائرة مذكورة". ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق، وكان صاحب المنطق نفسه يكّي اللسان، غير موصوف بالبيان، مع علمه بتبييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه. وهم يزعمون أن جالينوس كان أفق الناس، ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة. وفي الفرس خطباء، إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي وطول خلوة، وعن

مشاورة ومساعدة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم.

وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكافحة، ولا إجالة فكر ولا استعانته، وإنما هو أن يصرف وفمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصم، أو حين يمتحن على رأس بئر، أو يحدو بعيد، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وفمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنشأ عليه الألفاظ اشتياقاً، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده، وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلمون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجاد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يقتروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب، وإن شيئاً هذا الذي في أيدينا جزء منه لم يلتحق بالقدر الذي لا يعلمه إلا من أحاط بقطر السحاب وعدد التراب، وهو الله الذي يحيط بما كان، والعالم بما سيكون.

ونحن، أبْنَاكَ اللَّهُ، إِذَا ادْعَيْنَا لِلْعَرَبِ أَصْنَافَ الْبَلَاغَةِ مِنَ التَّصْيِيدِ  
وَالْأَرْجَازِ، وَمِنَ الْمُنْثُرِ وَالْأَسْجَاعِ، وَمِنَ الْمَزْدُوحِ وَمَا لَا يَزْدُوحُ، فَمَعَنَا الْعِلْمُ أَنَّ  
ذَلِكَ لَهُمْ شَاهِدٌ صَادِقٌ مِنَ الدِّيْبَاجَةِ الْكَرِيمَةِ، وَالرَّوْقَنِ الْعَجِيبِ، وَالسَّبَكِ  
وَالنَّحْتِ، الَّذِي لَا يُسْتَطِعُ أَشْعَرُ النَّاسَ الْيَوْمَ لَا أَرْفَهُمْ فِي الْبَيَانِ أَنْ يَقُولُ مِثْلُ  
ذَلِكَ إِلَّا فِي الْيَسِيرِ وَالنَّبِذِ الْقَلِيلِ . وَنَحْنُ لَا نُسْتَطِعُ أَنْ نَعْلَمُ أَنَّ الرِّسَالَاتِ الَّتِي  
بِأَيْدِيِ النَّاسِ لِلْفَرْسِ أَنْهَا صَحِيحَةٌ غَيْرُ مَصْنُوعَةٍ، وَقَدِيمَةٌ غَيْرُ مُولَدَةٍ، إِذَا كَانَ  
مِثْلُ ابْنِ الْمَقْعِ وَسَهْلِ بْنِ هَارُونَ وَأَبِي عَبْدِ اللَّهِ وَعَبْدِ الْحَمِيدِ وَغِيلَانَ  
يُسْتَطِعُونَ أَنْ يُولَدُوا مِثْلُ تَلْكَ الرِّسَالَاتِ، وَيُصْنَعُوا مِثْلُ تَلْكَ السَّيِّرِ . وَأَخْرَى:  
أَنْكَ مَنْ أَخْذَتْ بِيْدَ الشَّعُوبِيِّ فَأَدْخَلَتْهُ بِلَادَ الْأَعْرَابِ الْخَلْصِ، وَمَعْدَنَ الْفَصَاحَةِ  
الْتَّامَةِ، وَوَقَتَهُ عَلَى شَاعِرٍ مُفْلِقٍ، أَوْ خَطِيبٍ مُضْطَعٍ، عَلِمَ أَنَّ الَّذِي قَلَّتْ هُوَ  
الْحُقُّ، وَأَبْصَرَ الشَّاهِدَ عَيْنَاهَا، فَهَذَا فَرْقٌ مَا بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ".

وَفِي "الْحَيْوَانَ" لِلْجَاحِظِ أَيْضًا نَقْرَأُ هَذَا التَّعْلِيقَ الَّذِي رَدَّ بِهِ عَلَى مَنْ  
يُشْبِتُ طَوْلَ الْخُطْبَ لِلْزَّنْجِ: "وَأَمَّا مَا ذَكَرَ بِهِ النَّبِيجُ مِنْ طَوْلِ الْخُطْبِ فَكَذَلِكَ هُمْ  
فِي بِلَادِهِمْ وَعِنْدَ نَوَائِبِهِمْ، وَلَكِنَّ مَعَانِيهِمْ لَا تَرْفَعُ عَنْ أَقْدَارِ الدَّوَابِ إِلَّا بِمَا لَا  
يُذَكِّرُ". فَهَذِهِ النَّصْوصُ هِيَ مِنْ صَمِيمِ الدِّرَاسَاتِ الْأَدْبَرِيَّةِ الْمَقَارِنَةِ، لَأَنَّهَا فِي  
الْمَقَارِنَةِ بَيْنَ الْمَوَاهِبِ الْعُقْلِيَّةِ وَالْفَنِيَّةِ لِدِيِّ الْعَرَبِ وَبَيْنَ مَوَاهِبِ الْفَرْسِ وَالْهَنْدِ  
وَالْإِغْرِيقِ وَانْعَكَاسِ ذَلِكَ فِي فَنِّيْنِ مِنَ الْفَنُونِ الْأَدْبَرِيَّةِ هُمَا الْخُطَابَةُ وَكِتَابَةُ الرِّسَالَاتِ  
الْدِيوَانِيَّةِ وَمَا يُرْتَبِطُ بِهِمَا مِنْ تَقَالِيدِ فَنِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ، وَكَذَلِكَ الْعُوَامِلُ الَّتِي

ساعدت على ظهور هذه المواهب والقائلين، وأدت إلى نشوء تلك الفروق التي رأى الملاحظ أنها تميز كل أمة عن الأخرى.

وإذا كانت النصوص الجاحظية السابقة في المقارنة بين العرب وغيرهم في ميدان الخطاب والرسائل فإن النص الثاني، وهو كذلك من كتابه: "البيان والتبيين"، هو في المقارنة الشعرية: "وقد ذكرنا أنَّ الأسم التي فيها الأخلاقُ والأدابُ والحكمُ والعلمُ أربع، وهي: العرب، والهند، وفارس، والروم، وقال حُكْمِيْن بْنُ عَيَّاشَ الْكَلَبِيُّ:

أَمْ يَكُونُ مُلْكُ أَرْضِ اللَّهِ طُرَاً \* لِأَرْبَعَةِ لَهُ مُتَمَيِّزُنَا  
لِحُمَيْرَ وَالْتَّجَاشِيِّ وَابْنِ كِسْرَى \* وَقِيَصَرَ غَيْرَ قَوْلِ الْمُتَرِّنَا  
فَمَا أَدْرِي بِأَيِّ سَبْبٍ وَضَعَ الْحَبَشَةَ بِهَذَا الْمَكَانِ . وَأَمَا ذَكْرُهُ لِحُمَيْرٍ فَإِنَّ كَانَ  
إِنَّمَا ذَهَبَ إِلَى تَبَعِ نَفْسِهِ فِي الْمُلُوكِ فَهَذَا لِهِ وَجْهٌ، وَأَمَا التَّجَاشِيِّ فَلَيْسَ هُوَ عِنْدِ  
الْمُلُوكِ فِي هَذَا الْمَكَانِ . وَلَوْ كَانَ التَّجَاشِيُّ فِي نَفْسِهِ فَوْقَ شَيْءٍ وَكِسْرَى وَقِيَصَرُ لَا  
كَانَ أَهْلُ مُلْكِهِ مِنَ الْحَبَشَ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ، وَهُوَ لَمْ يَفْضِلِ التَّجَاشِيَّ لِمَكَانٍ  
إِسْلَامِهِ . يَدْلِي عَلَى ذَلِكَ تَفْضِيلُهُ لِكِسْرَى وَقِيَصَرٍ . وَكَانَ وَضْعُ كَلَامِهِ عَلَى ذَكْرِ  
الْمَالِكِ، ثُمَّ تَرَكَ الْمَالِكَ وَأَخْذَ فِي ذَكْرِ الْمُلُوكِ، وَالدَّلِيلُ عَلَى أَنَّ الْعَرَبَ  
أَنْطَوْا، وَأَنَّ لِفَتَنَاهَا أَوْسَعُ، وَأَنَّ لِنَظَلَهَا أَدْلُ، وَأَنَّ أَقْسَامَ تَأْلِيفِ كَلَامِهَا أَكْثَرُ،  
وَالْأَمْثَالُ الَّتِي ضَرِبَتْ فِيهَا أَجْوَادُ وَأَسْيَرُ، وَالدَّلِيلُ عَلَى أَنَّ الْبَدِيهَةَ مَقْصُورٌ عَلَيْهَا،  
وَأَنَّ الْأَرْجَاجَ وَالْأَقْضَابَ خَاصٌّ فِيهَا، وَمَا الْفَرْقُ بَيْنَ أَشْعَارِهِمْ وَبَيْنَ الْكَلَامِ الَّذِي

تسميه الروم والفرس: "شعاً"، وكيف صار التَّسْبِيبُ في أشعارهم وفي كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم وفي ألحانهم إنما يقال على ألسنة نسائهم، وهذا لا يُصاب في العرب إلا القليل اليسير، وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجمُ تُطْلَطُ الألفاظ قُقْبَضَ وتبَسُطَ حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون". وبالمناسبة فهذه الملاحظات المقارنة تحتاج بدورها إلى من يدرسها دراسة مقارنة للثبات من مدى صحتها أو تهويتها أو ندودها عن الصواب جملة وتفصيلاً والأسباب التي أدت بالجاحظ إلى هذا أو ذاك في حالة ما لو ثبت أنها ملاحظات غير سديدة... إلخ.

وفي هذا السياق من المقارنة بين الأدب العربي في بعض خصائصه وبعض الأدب الأجنبية نورد هذا النص المهم من "المثل السائِر" لابن الأثير في مسألة طول القصائد وقصرها بين الشعر العربي ونظيره الفارسي، إذ كان ابن الأثير يوازن بين فنِّي النثر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن في الذوق العربي أن يطول الشاعر قصائده ويشقق المعاني ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنثر. وهنا ينطلق في موازنة بين العرب والفرس في تلك النقطة قائلاً إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكبير

منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي. والكاتب لا يُؤتى من ذلك، بل يطيل الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراءات أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلثمائة سطر أو أربعينات أو خمسة، وهو مجيد في ذلك كلّه، وهذا لا نزاع فيه لأننا رأينا وسمعناه وقلناه. وعلى هذا فإنني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكبة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو سوْن ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفحص منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

وقد نقل الدكتور السعيد محمد جمال الدين هذا النص ووازن بينه وبين ما قاله الدكتور طه حسين من أن الشعر الفارسي يقوم على تقليد رصيفه العربي في جوانب منه، ورأى أن ابن الأثير كان أكثر إنصافاً من طه حسين، الذي قال إنه أرجع كل شيء في الأدب الفارسي بكل ما يتميز به من عبرية إلى الأدب العربي (د. السعيد محمد جمال الدين / تقوش فارسية على لوحة عربية / الدار الثقافية للنشر / القاهرة / ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م / ٨٦-٨٨). والحق أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل ما قاله هو أن الشعر الفارسي (لا

أدب الفرس أجمع) يدين للأدب العربي "بناحية من أنحائه"، يقصد الأوزان الشعرية. وأنا أفهم محبة الأستاذ الدكتور للأدب الفارسي، على الأقل لأنه تخصصه، فضلاً عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره من لا يتصلون به إلا عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا شيء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شيء في أدب الفرس إلى أحداء الأدب العربي ليس غير هو شيء آخر مختلف.

كذلك أحب أن أهدى إلى الأستاذ الدكتور النص التالي الذي عثرت به أثناء تجوالي في ترااثنا الأدبي والنقدى للحصول على أكبر قدر من النصوص المقارنة فيه، وهو يتعلق بـ"الشاهنامة"، التي حاول أن يجد في كتب تقدنا القديم كل ما يتعلق بها فلم يعثر فيما يبدوا لي إلا على نص ابن الأثير السالف. والنص موجود في كتاب صلاح الدين الصفدي: "نصرة التائز على المثل السائرة"، الذي ألفه للرد على بعض ما جاء في كتاب ابن الأثير كما هو واضح من عنوانه، وهو يجري على التحويل التالي: "قال (أي ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائة بيت أو ثلاثة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكبير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي". والكاتب لا يُؤتى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبعات من القراطيس أو أكثر، وتكون

مشتملة على ثلاثة سطر أو أربعانة أو خمسانة. وهو مُجيد في ذلك كله.  
وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وقلناه.

وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكبة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف شاه نامه، وهو سوْنَ ألف بيت من الشعر، يشمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفعى منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة إليها كقطرة من بحر". أقول: قد ختم ابن الأثير رحمة الله تعالى كتابه بهذه النكبة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال مَعْمَر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غرسية في رسالته مثل هذا. وقد وُجِدَ في أهل اللسان العربي مَنْ نظم الكثير أيضاً. وإن عَذَّ هو الفردوسي عددة له مثل ذلك جماعة، منهم من نظم تاريخ المسعودي نظماً في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كليلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضاً. وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو عبد الله محمد الذهبي أن مكي ابن أبي حمْدَ بن محمد بن أبيه الدمشقي (عُرِفَ بـ"ابن الدجاجية") نظم كتاب "المهذب" قصيدة على روِي الراء سماها: "البدعة في أحكام الشريعة"، انتهى. قلت: والمهذب في أربع مجلدات.

وبعض المغاربة امْدَحُوا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عدتها ثمانية عشر ألف بيت. ولابن الهبارية كتاب "الصادق والباغم" في ألفي بيت، كل بيت منها قصرٌ مُشيد، ونكتة ما عليها في الحسن مزبد، يشمل على الحكايات والنوادر والأمثال والحكم، وكلها في غاية الفصاحه والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت". وأما من نظم الآلف وما دونه فكثير جداً لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتغلت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزل وباطنها العلم، فكتاب اشهر وظاهر، وخلب سحره الألباب وبهر، حتى قال القائل فيها:

جلا الرعنيني علينا ضحي \* عروسه البكر ويا ما جلا  
لورامها مبنّكرٌ غيره \* قالت قوافيها له الكل: لا  
واما أراجيز النحو والعروض والفقه، كالذى نظم "الوجيز" وـ"منظومة الحنفية"  
وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم فكثير جداً إلى الغاية التي لا يحيط بها  
الوصف.

وما سمعنا بمن اشتغل من العجم بالعربية إلا وفضل اللغة العربية. برهان هذه الدعوى أن أبا علي الفارسي وبندار وأبا حاتم والرخنخري وغير هؤلاء لما اشتغلوا بالعربية وذاقوا حلاوتها، هاموا بها وكفوا بمحاسنها، وأفتقوا  
الليالي والأيام في تحصيلها، وأنفقوا مدة العمر في تأليفها وتدوينها وتبعد محاسنها  
وقواعد أقيسها وغرائب فنونها. ومن المستحيل أن يكون هؤلاء القوم اجهدوا

هذا الاجتهد في العربية وأفنتوا مدة العمر، وهي ما لا يُخلف، في شيء هو دون غيره، والأولى بهم وبكل عاقل الاشتغال بالأحسن والأفصح والأبلغ والأحكام. ولو علم هؤلاء القوم أن اللُّغة الأعجمية لها "أفضل التفضيل" ما عرجوا على العربية إلا ريشما عرفوها، ثم عاجوا إلى لغتهم. ومن الكلم التوانع للزمخشري: "فرُقك بين الرَّطْب والْعِجْمِ فرُقك بين العرب والعجم". ومنها: "العرب بُعْ صلب المعاجم، والغرَب مثل للأعاجم". فانظر إلى الزمخشري كيف جعل العرب رُطْباً والعجم عجماً، والعجم بتحرير الجيم هو النوى، وكيف جعل العرب مثل شجر النبع، وهو صُلْب تُتَخذ منه القسي، وجعل العجم مثل شجر الغَرَب، وهو خوار. قال النبي:

فلا تَنْلُكُ اللَّيَالِي، إِنْ أَيْدِيهَا \* إِذَا ضَرِئُنَ كَسَرْنَ النَّبِيعَ بِالْغَرَبِ  
فإِنْ قَلْتَ: مَا كَانَ عُلَمَاءُ الْعَرَبِيَّةِ مِنَ الْعِجْمِ عَالَمِينَ بِاللُّغَةِ الْعِجْمِيَّةِ كَمَا  
يَنْبَغِي، قَلْتُ: أَلَيْسَ أَنَّهُمْ كَانُوا يَعْرَفُونَ الْعِجْمِيَّةَ، ثُمَّ إِنَّهُمْ تَمَهَّرُوا فِي الْعَرَبِيَّةِ وَبِالْغَوَا  
فِي إِتقانِهَا؟ وَمَنْ وَصَلَ فِي لُغَةِ مِنَ الْلُّغَاتِ إِلَى مَا وَصَلَ إِلَيْهِ أَبُو عَلِيِّ وَالزمخشري  
وَغَيْرُهَا مِنْ مَعْرِفَةِ الْاِسْتِقَاقِ الْأَكْبَرِ وَالْأَصْغَرِ وَالْأَبْنِيَّةِ وَالتَّصْرِيفِ فِي الْاسْمِ  
وَالْفَعْلِ الْمَاضِيِّ وَالْمَاضِيِّ وَالْأَمْرِ وَالْأَسْمَاءِ الْفَاعِلِ وَالْمَفْعُولِ وَصَارَتْ لَهُ تِلْكَ  
الْمَلْكَةُ، كَانَ عِنْدَهُ مِنَ الْأَهْلِيَّةِ أَنْ يَنْظُرَ فِي كُلِّ لُغَةٍ عَرَفَ لِسَانَهَا، وَأَنْ يَسْتَخْرُجَ  
قَوَاعِدُهَا وَيَتَبعَ أَصْوَلَهَا فَيَقِعُ عَلَى غَرَائِبِ حُكْمِهَا وَمَحَاسِنِ قَوَاعِدِهَا لَا شَبَاكَ  
الْعِلُومُ بَعْضُهَا بَعْضٌ وَاجْتَمَعَ شَمْلُهَا فِي الْغَايَةِ الَّتِي أَوجَبَتْ وَضَعَهَا. وَلَا يَضُعُ

اللغة إلا حكيم. ألا ترى أن بعض النحاة رتب اللغة التركية على القواعد النحوية، وميز الاسم من الفعل، والماضي من المضارع من الأمر، وضير المتكلم من المخاطب من الغائب، والجمع من الإفراد، وعلامة الجمع، والمضاف من المضاف إليه إلى غير ذلك؟ وهذا أمر غير خاف. وأما قوله ابن "كتاب شاه نامه سوَنْ ألف بيت كلها في غَايَةِ الْحُسْنِ من الفصاحة والبلاغة، وما فيها ما يُعَابُ"، فإن هذه الدعوى لا تُسْتَئِنُ بمجردَةٍ عن البرهان الذي يؤيدُها. ومن يأتي بستين ألف كلمة، أو بستة آلاف كلمة تكون في غَايَةِ الْفَصَاحَةِ في الألفاظ، والبلاغة في المعنى حتى إنها لا تعاب بوجه؟ هذا ليس في قُوَّى البشر في لغة من اللغات.

سلمنا أن ذلك ما يُعَابُ في تلك اللغة، فمن أين لك أن جيد شعر العجم في طبقة جودة شعر العرب. كما تقول: القمر أشد نورا من النجوم، والشمس أشد نورا من النجوم، فالشمس والقمر اشتراكاً في الفضيلة على النجوم، ولكنهما في فضيهما لا يستويان مثلاً.

وكـلـ لـهـ فـضـلـهـ،ـ وـالـحـجـوـ لـ يـوـمـ التـقـاـضـلـ دـوـنـ الفـرـزـ  
فـهـلـ جـيـدـ العـجـمـ مـثـلـ جـيـدـ العـرـبـ،ـ كـوـصـفـ اـمـرـىـ الـقـيـسـ فـيـ الـخـيـلـ،ـ وـالـنـابـغـةـ فـيـ  
الـاعـذـارـ،ـ وـزـهـيرـ فـيـ الـمـدـائـحـ،ـ وـالـأـعـشـىـ فـيـ الـخـمـ؟ـ أـوـ كـجـيـدـ جـرـيرـ وـفـرـزـدقـ  
وـالـأـخـطـلـ وـبـشـارـ بـرـدـ وـمـسـلـمـ بـنـ الـوـلـيدـ وـأـبـيـ نـوـاـسـ وـدـيـكـ الـجـنـ وـالـحـسـنـ بـنـ  
الـضـحـاكـ وـأـبـيـ تـمـ وـالـبـحـتـرـيـ وـابـنـ الـرـوـمـيـ وـابـنـ الـمعـزـ وـأـبـيـ فـرـاسـ

وغيرهم وإلى هذا العصر، وما بين ذلك من الشعراء الذين تفرق قطارات العجم في لججهم، حتى إنه يقول: إن ذلك كله جيد لا يعب. هل يستويان مثلاً في الجودة من حيث هي:

ألم تر أن السيف ينبعض قيمة \* إذا قلت ابن السيف أمضى من العصا؟  
 وإنما قل الجيد في الشعر لأن البلاء وعلماء الأدب انتَهوا الجيد العالي  
 الذي يكون نهاية في الفصاحة والبلاغة، وجعلوه أنموذجاً ومثالاً يُحذى، على  
 ما قرروه بقوع فكرهم وصحة اتقادهم، فكان ذلك الجيد في الطبقة العليا. ولا  
 جرم أن الساقط من الشعر أكثر من العالي عند آئمه البلاغة، والإ فعل الخطيبة  
 الذي يعده أرباب البلاغة من ساقط الشعر يكون جيداً عند غيرهم غير  
 معيب، إلا ما هو ساقط إلى الغاية. وهذه النكبة هي العلة في قلة الجيد من  
 الشعر. ومن أين في شعر العجم ما في شعر العرب من المجاز والاستعارة  
 والكتابية والتشبيه والتورية والاستخدام والجنس، على اختلاف كل نوع من  
 هذه الأنواع وتشعب أقسامها، إلى غير ذلك من أنواع البديع، وهو ما يقارب  
 المائة نوع؟ هيئات ما بينهما صيغة أفعال. وذكر الحصري في "زهر الأداب" أن  
 أعرابياً قال لشاعر من أهل الفرس: "الشعر للعرب، وكل من يقول الشعر منكم،  
 فإما نزا على أنه رجل منا". انتهى. وقد أنصف ابن خلف في قوله: "للعرب  
 بيت وديوان، وللجم قصر وإيوان".

وأما دعوه أن الشاعر لا يحسن في الأكثر، فالعذر في ذلك ظاهر لأنه في صائقين شديدين إلى الغاية، وهما: الوزن، ولزوم الروي الواحد. والناثر غير مضطط إلى شيء منها، بل هو مخلل ونقشه: إن شاء أتى بسجعتين على حرف واحد، وإن شاء على أكثر، وإن شاء أتى بالسجعة على عشرين كلمة، أو على أقل إلى كلمتين. ولو أتى الكاتب برسالة مطولة على حرف واحد في سجعه، وعدد مخصوص من كلمات السجع، لكان حاله حال الشاعر، بل كان كلامه أنسج وأثقل على الأسماع والقلوب، لأن الشعر يروجه الوزن، ولا كذلك النثر. فحينئذ لا يصلح هذا أن يكون فضيلة في النثر على النظم.

وكيف، ولم يزل للشعر ماءُ \* يرف عليه ريحان القلوب؟  
وليكن هنا آخر ما أردته من الكلام على "المثل السافر"، وقد ساخته في  
كثير سقطه فيه ظاهر".

ولا ريب في أن هذا النص يشهد للصفى (ووهذه ميزة في معظم علمائنا القدامى) بسعة الاطلاع وحضور الشواهد على مَدْ ذراعه رغم أنه كان يعيش في عصر لا يعرف المشبّاك (الإنترنت) ولا الفهارس. وبالمثل لا بد من التنبية عنده إلى روح الحب الغلاب للعرب وكل ما يتصل بهم من لغة وأدب وفکر. لكنني لا أستطيع أن أشاركه الرزعم بأن الآداب الأخرى تحملون من التشابه والاستعارات والكلنایات، وإن كان كلامه في البديع لا ينطبق عليه هذا، إذ يبدو لي أن لساننا، في عصور معينة منه على الأقل، قد استعمل

المحسنات البدعية أكثر جداً مما فعل أي أدب آخر مما نعرف. وعلى كل حال فإن هذا النص هو من النصوص الكاشفة في ميدان المقارنات الأدبية في تقدنا القديم.

ومع ابن قتيبة في النص التالي يلقانا جانب آخر من جوانب الدراسة الأدبية المقارنة، ألا وهو المقارنة بين موضوعات الشعر العربي ونظامه العروضي وما يقابل ذلك في الأشعار الأعجمية، بالإضافة إلى الأشكال العروضية التي أخذها الشعر الفارسي قبل الإسلام من لغة الضاد. يقول: "للعرب شعر لا يشرّكها أحد من الأمم الأعجم فيه على الأوزان والأعماقي والقوافي والتشبيه ووصف الديار والآثار والجبال والرمال والفلوات وسرى الليل والنجوم. وإنما كانت أشعار العجم وأغانيهم في مطلق من الكلام، ثم سمع بعده قومٌ منهم أشعار العرب وفهموا الوزن والعروض فتكلفوا مثل ذلك في الفارسية وشبّهوه بالعربية". فابن قتيبة في هذه السطور يتناول موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن، وهو موضوع تأثير أدب إحدى الأمم على أدب إحدى أمم أخرى، والتأثير هنا في موضوعات الشعر وموسيقاه، وإن لم يفصل عالمنا القديم القضية بما يضع النقط على الحروف كما تقول اليوم.

وتحت عنوان "في التنبية على خطأ المعاني وصوابها . . ." يكتب أبو هلال العسكري في "كتاب الصناعتين" قائلاً: "إن الكلام ألفاظاً تشتمل على معانٍ تدلّ عليها ويُعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى

كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأنَّ المدار يَعْدُ على إصابة المعنى، ولأنَّ المعاني تخلُّ من الكلام محلَّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومَرْتَبة إحداها على الأخرى معروفة. ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها بلغة من اللغات، ثم انتقل إلى لغة أخرى تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى. الا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسماها لمن بعده من اللسان الفارسي فحوَّلها إلى اللسان العربي؟ فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ". ففي هذا النص إشارة كافية إلى أحد المصادر التي امْتَحَنَ منها بعض الكتاب العرب ذوي الباع الأوّلى في الكتابة الديوانية، وهو ما ينبعنا إلى أحد المسارات التي سلكتها صنعة الأسلوب الأدبي في ذلك المجال الكتابي من الفرس إلى العرب في أواخر العصر الأموي.

وثمة مسألة ذات أهمية شديدة في ميداننا هذا، وهي البحث في تمايز الأذواق والفهم الأدبية بين لغة ولغة. وقد عثرت على هذا النص المهم وأنا بقصد تأليف الفصل الحالى، وهو عبارة عن حوار بين عمرو بن عبيد المعتزلي وأبي عمرو بن العلاء التميمي حول مدى التطابق أو الاختلاف بين استعمال إحدى الكلمات في لغة ما واستعمالها هي ذاتها في لغة مغايرة تبعاً لتبين الأذواق في الأمرين: " جاء عمرو بن عَبِيدِ المُعْتَزَلِيَّ إلى أبي عمرو بن العلاء التميمي فقال: يا أبا عمرو، يُخَلِّفُ اللهُ وعده؟ قال: لا. قال: أفرأيت من

أُوعدهُ اللَّهُ عَلَى عَمَلِ عَقَابًا، أَيْخَلَفُ اللَّهُ وَعْدَهُ فِيهِ؟ فَقَالَ أَبُو عُمَرٍ بْنُ الْعَلاءِ: مِنَ الْجُمْهُةِ أُتِيتَ يَا أَبَا عُثْمَانَ، إِنَّ الْوَعْدَ غَيْرُ الْوَعِيدِ، إِنَّ الْعَرَبَ لَا تَعْدُ عَارِا  
وَلَا خَلْفًا أَنْ تَعْدَ شَرًّا ثُمَّ لَا تَفْعُلُهُ، بَلْ تَرَى ذَلِكَ كَرْمًا وَفَضْلًا، وَإِنَّا الْخَلْفَ أَنْ  
تَعْدَ خَيْرًا ثُمَّ لَا تَفْعُلُهُ. قَالَ: فَأَوْجَدْنِي هَذَا فِي كَلَامِ الْعَرَبِ. قَالَ: نَعَمْ، أَمَا  
سَمِعْتَ إِلَى قَوْلِ الْأُولَى:

وَانِي، إِنْ أَوْعَدْتُهُ أَوْ وَعَدْتُهُ \* لَمْ يَخْلُفْ إِيمَادِي وَمُنْجَرْ مَوْعِدِي؟  
لِيْسَ ذَلِكَ فَقْطًا، بَلْ هَنَاكَ النَّصُّ الْمِهْمَ التَّالِيُّ، وَهُوَ فِي النَّعْنَى عَلَى مَنْ  
يَقْتَسِنُ بِالْمَصْطَلَحَاتِ وَالْمَفَاهِيمِ الْفَلَسْفِيَّةِ وَالتَّقْدِيَّةِ الْإِغْرِيقِيَّةِ الَّتِي كَانَ ابْنَ قَيْبَيَّةَ  
وَأَمْثَالَهُ مِنَ الْمُخَلِّصِينَ لِلتَّقَافَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ لَا يَرْجُبُونَ بِهَا صَدْرًا. قَالَ ابْنَ  
قَيْبَيَّةَ فِي مَقْدِمَةِ كَابِيَّهُ: "أَدَبُ الْكَاتِبِ": "فَإِنِّي رَأَيْتُ أَكْثَرَ أَهْلِ زَمَانِنَا هَذَا عَنْ  
سَبِيلِ الْأَدَبِ نَاكِبِينَ، وَمِنْ اسْمِهِ مَطَيِّرِينَ، وَلَا هُمْ كَارِهِينَ: أَمَا النَّاشِئُ مِنْهُمْ  
فَرَاغَبُ عَنِ الْعِلْمِ، وَالشَّادِي تَارِكُ لِلْأَزْدِيَادِ، وَالْمَتَّأْدِبُ فِي عَنْفَوَانِ الشَّبَابِ نَاسٌ  
أَوْ مَنَّاسٌ لِيُدْخِلُ فِي جَمْلَةِ الْمَجْدُودِينَ، وَيُخْرِجُ عَنِ جَمْلَةِ الْمَحْدُودِينَ. فَالْعُلَمَاءُ  
مَغْمُورُونَ، وَبِكَرَّةِ الْجَهْلِ مَقْمُوعُونَ حِينَ خَوَى نَجْمِ الْخَيْرِ، وَكَسَدَتْ سُوقُ  
الْبَرِّ، وَبَارَتْ بِضَائِعَ أَهْلِهِ، وَصَارَ الْعِلْمُ عَارِا عَلَى صَاحِبِهِ، وَالْفَضْلُ  
تَقْصَا، وَأَمْوَالُ الْمُلُوكِ وَقَفَا عَلَى شَهْوَاتِ النَّفُوسِ، وَالْجَاهُ الَّذِي هُوَ زَكَةُ الشَّرِيفِ  
يَبْاعُ بَعْضَ الْخَلْقِ، وَآضَتِ الْمَرْوِعَاتِ فِي زَخَارِفِ النَّجَدِ وَتَشْيِيدِ الْبَنِيَانِ، وَلَذَاتِ  
النَّفُوسِ فِي اصْطِفَاقِ الْمَزَاهِرِ وَمَعَاطِيَةِ النَّدَمَانِ، وَنَبِذَتِ الصَّنَاعَةِ، وَجَهَلَ قَدْرُ

المعروف، وماتت الخواطر، وسقطت هم النفوس، وزهد في لسان الصدق وعقد الملوك، فأبعد غيابات كاتبنا في كتابه أن يكون حسن الخط قويم الحروف، وأعلى منازل أديبنا أن يقول من الشعر أبياتاً في مدح فتنة أو وصف كأس، وأرفع درجات لطيفنا أن يطالع شيئاً من تعليم الكواكب، وينظر في شيء من القضاء وحد المنطق، ثم يعرض على كتاب الله بالطعن وهو لا يعرف معناه، وعلى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم بالتكذيب وهو لا يدرى من نقله. قد رضي عوضاً من الله وما عنده بأن يقال: فلان لطيف، وفلان دقيق النظر. يذهب إلى أن لطف النظر قد أخرجه عن جملة الناس وبلغ به علم ما جعلوه، فهو يدعهم: الرَّاعِيُّونَ وَالْفُتَّاءُ وَالْفُثُرُ، وهو لغز الله بهذه الصفات أولى، وهي به أليق، لأنه جهل وظنَّ أنَّ قد علم، فهاتان جهالتان، ولأنَّ هؤلاء جهلو وعلموا أنهم يجهلون.

ولو أن هذا المُعْجَب بنفسه، الزاري على الإسلام برأيه، نظر من جهة النظر لأحياء الله بنور الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وأدابها، فتنصب لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سلمه ولأمثاله المسلمين، وقل فيه المتناظرون، له ترجمة تروق بلا معنى، واسم يهول بلا جسم. فإذا سمع الفُتُّرُ والحدَّاثُ الغُرْقوله: الكون والناس، وسمع الكيان، والأسماء المفردة، والكيفية والكمية والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع، وظنَّ أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة، فإذا طالها لم يحل منها

بطائل، إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة، والنقطة لا تنقسم، والكلام أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة. ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي الأمر والاستخبار والرغبة، واحد يدخله الصدق والكذب، وهو الخبر، وإن حد الزمانين، مع هذين كثير، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا وكذا مائة من الوجوه. فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالا على لفظه، وقد اتسانه، وعيانا في المخالف، وعقة عند المتأذرين.

ولقد بلغني أن قوما من أصحاب الكلام سألاً محمد بن الجهم البرمكيَّ أن يذكر لهم مسألة من حد المنطق حسنة لطيفة، فقال لهم: ما معنى قول الحكيم: "أول الفكرة آخر العمل، وأول العمل آخر الفكرة"؟ فسأله التأويل، فقال لهم: مثل هذا رجل قال: "إني صانع لنفسي كُلَا" فوقعت فكرته على السقف، ثم انحدر فعلم أن السقف لا يكون إلا على حاطن، وأن الحاطن لا يقوم إلا على أسن، وأن الأسن لا يقوم إلا على أصل، ثم ابتدأ في العمل بالأصل، ثم بالأسن، ثم بالحاطن، ثم بالسقف؛ فكان ابتداء تفكيره آخر عمله وأخر عمله بدء فكرته. فآية منفعة في هذه المسألة؟ وهل يجهل أحد هذا حتى يحتاج إلى إخراجه بهذه الألفاظ الهائلة. وهكذا جميع ما في هذا الكتاب. ولو أن مؤلف "حد المنطق" بلغ زماننا هذا حتى يسمع دقائق الكلام

في الدين والفقه والفرائض والتحوّل عدّ نفسه من **البكم**، أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة وفضل الخطاب.

فالحمد لله الذي أعاد الوزير أبا الحسن، أيده الله، من هذه الرذيلة. وأبانه بالفضيلة، وحَبَاه بِخِيم السلف الصالح، ورَدَاه رداء الإيمان، وغشَاه بنوره، وجعله هُدًى من الضلالات، ومصباحاً في الظلمات، وعرَفَه ما اختلف فيه المخالفون، على سَنَن الْكَتَابِ وَالسُّنَّةِ، فقلوب الخيار له مُعْلَقةٌ، ونقوشهم إليه مائلة، وأيديهم إلى الله فيه مَظَانَ التبoul ممتدَّة، وألسنتهم بالدعاء له شافية: يهجم ويستيقظون، ويغفل ولا يغفلون. وحُقّ من قام لله مقامه، وصبر على الجهاد صَبَرَهُ، ونوى فيه ثيَّته، أن يلبسه الله لباس الضمير، ويردِّيه رداء العمل الصالح، ويصُور إليه مخلفات القلوب، ويسعده الصدق في الآخرين".

وهو نص يكشف لنا اختلاف الأذواق الأدبية والنقدية في ذلك العصر الذي كانت تتجاذبه نزعاتان: عربية إسلامية واضحة مستقيمة لا تعرف التكُف والتقطُس، وأخرى أجنبية يغرس أصحابها بالمصطلحات الغريبة والطقطنات التي تروع بعض المثقفين والكتاب وتستولى على عقولهم كما هو حادث الآن في بُيُّه الكتاب والأدباء، إذ نجد من يردد المصطلحات الحديثة والأسماء الأوربية دون أن يكون على شيء من العلم بها، ويستعملها كثيراً في كتاباته في تحجط وتعتيم فيفسد غاية الإفساد، وهو يظن أنه قد أتى على نهاية العلم والمعرفة، على حين أنه لا يفقه ما يكتب كثيراً ولا قليلاً.

كذلك هناك هذا النص الآخر في المقارنة بين اللغة العربية وعلم المنطق اليوناني الذي كان كثيراً من العرب والمسلمين، فضلاً عن النصارى بالذات، مفتوحين به أشد الفتنة، ومدى استغناه لسان الضاد عنه أو احتياجه إليه. وفيه يورد كاتبه مناظرة طويلة جرت في مجلس الوزير أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات عام ٣٢٠ للهجرة النبوية بين أبي سعيد السيرافي اللغوي المعروف ومئى بن يونس المترجم الذي نقل عدداً من كتب يونان في العلوم الطبيعية والفلسفية على عهد العباسين. والنحص موجود في ترجمة السيرافي من "معجم الأدباء" (ط٢ / دار الفكر / بيروت / ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م / ٨ - ٢٢٧)، وسنكتفي منه بما يلى (ص ٢٠١ - ٢٠٦) :

"قال أبو سعيد: ... أَسْأَلُكَ عَنْ حِرْفٍ وَاحِدٍ هُوَ دَائِرٌ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ، وَمَعَانِيهِ مُتَّمِيزَةٌ عِنْدِ أَهْلِ الْعُقْلِ، فَاسْتَخْرِجْ أَنْتَ مَعَانِيهِ مِنْ نَاحِيَةِ مَنْطَقَ أَرْسَطَ طَالِيسَ الَّذِي تُدَلِّلُ بِهِ، وَتَبَاهِي بِتَفْخِيمِهِ، وَهُوَ الْوَao، وَمَا أَحْكَامُهُ؟ وَكَيْفَ مَوْاقِعُهُ؟ وَمَلِّهُ عَلَى وِجْهٍ وَاحِدٍ أَوْ وِجْهَيْهِ؟ فَبِهِتَ مَئِى وَقَالَ: هَذَا نَحْوٌ، وَالنَّحْوُ لَمْ أَنْظُرْ فِيهِ لَأَنَّهُ لَا حَاجَةٌ بِالْمَنْطَقِ إِلَى النَّحْوِ، وَبِالنَّحْوِي حَاجَةٌ إِلَى الْمَنْطَقِ، لَأَنَّ الْمَنْطَقَ يَبْحَثُ عَنِ الْمَعْنَى، وَالنَّحْوُ يَبْحَثُ عَنِ الْلَّفْظِ، فَإِنْ مَرَّ الْمَنْطَقِيُّ بِالْلَّفْظِ فِي الْعَرَضِ، وَلَمْ يَرَ النَّحْوِيُّ بِالْمَعْنَى فِي الْعَرَضِ، وَالْمَعْنَى أَشَرَّفُ مِنْ الْلَّفْظِ، وَالْلَّفْظُ أَوْضَعُ مِنْ الْمَعْنَى. قال أبو سعيد: أَخْطَأَتْ، لَأَنَّ الْمَنْطَقَ وَالنَّحْوَ، وَالْلَّفْظَ وَالْإِفْصَاحَ، وَالْإِعْرَابَ وَالْبَنَاءَ، وَالْحَدِيثَ وَالْإِخْبَارَ

والاستخبار، والعرض والسمعي، والحضر والدعاء، والنداء والطلب، كلها من واد واحد بالمشاكلة والمائلة. ألا ترى أن رجلاً لو قال: نطق زيد بالحق ولكن ما تكلم بالحق، وتتكلم بالفحش ولكن ما قال الفحش، وأعرب عن نفسه ولكن ما أفصح، وأبان المراد ولكن ما أوضح، أو فاء بجاجته ولكن ما لفظ، أو أخبر ولكن ما أنبأ، لكن في جميع هذا مخرفاً ومتناقضاً، واضعاً للكلام في غير حقه، ومستعملاً للفظ على غير شهادة من عقله وعقل غيره؟ والنحو منطق ولكنه سلوك من العربية، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة، وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، ولهذا كان اللفظ يائداً على الزمان، يقوّي ثوابط الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان، لأن مستلمي المعنى عقل، والعقل إلهي، ومادة اللفظ طينية، وكل طيني مهافت، وقد بقيت أنت بلا اسم لصناعتك التي تتحلها، والتلك التي تُرْهَى بها، إلا أن تستعيد من العربية لها أسماء فُتَّار، وسِلْمٌ لك بمقدار، وإن لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، واحتلال الثقة، والتوري من الخلبة اللاحقة لك. قال متى: يكفيوني من لغتكم هذه الاسم والفعل والحرف، فإني أتبليغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبها لي يونان". فالكلام في النص، كما هو واضح لا يحتاج إلى فضل بيان، هو عن المقارنة بين الثقافة العربية الإسلامية ممثلة في قواعدها النحوية والصرفية، وبين الثقافة الإغريقية ممثلة في المقطع

اليوناني. وهذا باب من أبواب الأدب المقارن، على الأقل إذا فتحناه على آخره.

أما في كتاب "الروض المعطار في خبر الأقطار" لابن عبد المنعم الحميري فنقرأ (في مادة "النوشجان") هذه السطور المهمة التي تتعلق بتحديد مكان في بلاد فارس زاره النبي ووصفه في نوينه التي قالها مقصده عضد الدولة البوهيمى لمدحه: "النوشجان: من بلاد فارس، وفيها شعب بوان، فيه شجر الجوز والزيتون والكرم وغير ذلك من الفواكه، وهو أحد الموضع المشهورة بالحسن، وفيه يقول النبي:

معاني الشعب طيبة في المغاني \* بنزلة الربيع من الزمان  
ولكن القوى العربي فيها \* غرب الوجه واليد واللسان  
وهو ما يمكن دخوله، ولو بشيء من التوسع، في باب صورة البلاد الأجنبية في الأدب القومي وكيفية تشكل تلك الصورة ومدى مطابقتها للواقع أو أنها عنه، وهذا من موضوعات الأدب المقارن كما هو معروف.

ومن هذه الموضوعات أيضا دراسة المادة الجغرافية والاجتماعية والإثنية والأثربولوجية التي تقدمها كتب الرحلات في خلال حديثها عن الأمم الأجنبية والبلاد التي تقطنها، ومنه ما يجده القارئ في كتاب "معجم البلدان" وأشباهه حين يعرض مؤلفوها لما قرأوه في هذه الموضوعات لدى غيرهم من المصنفين. ففي مادة "إرم" مثلا عند ياقوت الحموي نقرأ الآتي: "... وروى

آخرون أن إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد: باليمن بين حضرموت وصنعاء من بناء شداد بن عاد. ورووا أن شداد بن عاد كان جبارا، ولما سمع بالجنة وما أعد الله فيها لأوليائه من قصور الذهب والفضة والمساكن التي تجري من تحتها الأنهار والغرف التي من فوقها غرف قال لكرانه: إني متخذ في الأرض مدينة على صفة الجنة. فوكل بذلك مائة رجل من وكلاته وقراحته، تحت يد كل رجل منهم ألف من الأعوان، وأمرهم أن يطلبوا فضاء فلقة من أرض اليمن ويختاروا أطليها تربة. ومحكمهم من الأموال ومثل لهم كيف يعملون، وكتب إلى عماله الثلاثة: غامم بن غفوان والضحاك بن علوان والوليد بن الريان يأمرهم أن يكتبوا إلى عمالةهم في آفاق بلدانهم أن يجمعوا جميع ما في أرضهم من الذهب والفضة والدر والياقوت والمسك والعنبر والزعفران فيوجهوا به إلىه. ثم وجّه إلى جميع المعادن فاستخرج ما فيها من الذهب والفضة. ثم وجّه عماله الثلاثة إلى الغواصين إلى البحار فاستخرجوا الجوادر فجمعوا منها أمثال الجبال، وحمل جميع ذلك إلى شداد. ثم وجهوا الحفارين إلى معادن الياقوت والزيرجد وسائر الجوادر فاستخرجوا منها أمراً عظيماً. فأمر بالذهب فضرب أمثال اللبن، ثم بني بذلك تلك المدينة وأمر بالدر والياقوت والجرع والزيرجد والعقيق فقضى به حيطاناً وجعل لها غرفاً من فوقها غرفٌ وعند جميع ذلك بأساطين الزيرجد والجرع والياقوت. ثم أجرى تحت المدينة وادياً ساقه إليها من تحت الأرض أربعين فرسخاً كهيّة القناة العظيمة. ثم أمر

فأُجْرِيَ من ذلك الوادي سَوَاقٍ في تلك السُّكُوك والشُّوارع والأَزْقَة تجْرِي بِالْمَاءِ  
 الصَّافِي، وأُمْرَ بِحَافَتِيَ ذَلِكَ النَّهْرِ وَجَمِيعِ السُّوَاقِي فَطَلِيتَ بِالْذَّهَبِ الْأَحْمَرِ وَجَعَلَ  
 حَصَاهُ أَنْوَاعَ الْجَوَاهِرِ الْأَحْمَرِ وَالْأَصْفَرِ وَالْأَخْضَرِ فَنَصَبَ عَلَى حَافَتِيَ النَّهْرِ  
 وَالسُّوَاقِي أَشْجَارًا مِنَ الْذَّهَبِ مُثْمَرَةً، وَجَعَلَ ثُرَّهَا مِنْ تِلْكَ الْيَوَاقِيتِ وَالْجَوَاهِرِ،  
 وَجَعَلَ طَولَ الْمَدِينَةِ اثْنَيْ عَشَرَ فَرْسَخًا وَعَرَضَهَا مِثْلَ ذَلِكَ، وَصَيَّرَ سُورَهَا عَالِيَا  
 مُشَرَّفًا، وَبَنَى فِيهَا ثَلَاثَةَ أَلْفَ قَصْرًا مُفَضِّلًا بِوَاطِنِهَا وَظَوَاهِرِهَا بِأَصْنَافِ  
 الْجَوَاهِرِ. ثُمَّ بَنَى لِنَفْسِهِ فِي وَسْطِ الْمَدِينَةِ عَلَى شَاطِئِ ذَلِكَ النَّهْرِ قَصْرًا مِنْ يَقِنًا  
 عَالِيَا يُشَرِّفُ عَلَى تِلْكَ الْقَصْورِ كُلُّهَا، وَجَعَلَ بَابَهُ يُشَرِّعَ إِلَى الْوَادِي بِكَانِ  
 رَحِيبٌ وَاسِعٌ وَنَصَبَ عَلَيْهِ مَصَرَّاً غَيْرَ مِنْ ذَهَبٍ مُفَضِّلًا بِأَنْوَاعِ الْيَوَاقِيتِ،  
 وأُمْرَ بِالْتَّخَاذِ بِنَادِقٍ مِنْ مَسَكٍ وَزَعْفَرَانٍ فَالْقِيَّتُ فِي تِلْكَ الشُّوارِعِ وَالْطَّرِقَاتِ،  
 وَجَعَلَ ارْتِفاعَ تِلْكَ الْبَيْوِتِ فِي جَمِيعِ الْمَدِينَةِ ثَلَاثَةَ ذِرَاعَ فِي الْهَوَاءِ، وَجَعَلَ السُّورَ  
 مُرْتَفِعًا ثَلَاثَةَ ذِرَاعَ مُفَضِّلًا خَارِجَهُ وَدَاخِلَهُ بِأَنْوَاعِ الْيَوَاقِيتِ وَظَرَافِ الْجَوَاهِرِ،  
 ثُمَّ بَنَى خَارِجَ سُورِ الْمَدِينَةِ كَمَا يَدُورُ ثَلَاثَةَ أَلْفَ مِنْظَرَةً بِلِبِنِ الْذَّهَبِ وَالْفَضَّةِ  
 عَالِيَّةً مُرْتَفِعَةً فِي السَّمَاءِ مُحْدَقَةً بِسُورِ الْمَدِينَةِ لِيَنْزَلَهَا جَنُودُهُ، وَمَكَثَ فِي بَنَائِهَا  
 خَمْسَائِةَ عَامٍ. وَإِنَّ اللَّهَ تَعَالَى أَحَبَّ أَنْ يَتَخَذَ الْحُجَّةَ عَلَيْهِ وَعَلَى جَنُودِهِ  
 بِالرَّسَالَةِ وَالدُّعَاءِ إِلَى التَّوْبَةِ وَالإِتَّاْبَةِ فَإِنْتَجَبَ لِرَسَالَتِهِ إِلَيْهِ هُودًا عَلَيْهِ السَّلَامُ،  
 وَكَانَ مِنْ صَمِيمِ قَوْمِهِ وَأَشْرَافِهِمْ. وَهُوَ فِي رَوَايَةِ بَعْضِ أَهْلِ الْأَثْرِ: هُودُ بْنُ خَالِدٍ  
 بْنُ الْخَلُودِ بْنِ الْعَاصِ بْنِ عَمْلِيقَ بْنِ عَادَ بْنِ إِرْمَ بْنِ سَامَ بْنِ نُوحٍ عَلَيْهِ السَّلَامُ.

وقال أبو المنذر: هو هود بن الخلود بن عاد بن إرم بن سام بن فوح عليه السلام. وقيل غير ذلك، ولستا بصاده. ثم إن هودا عليه السلام أتاه فدعاه إلى الله تعالى وأمره بالإيمان والإقرار بربوبية الله عز وجل ووحدانيته، فتمادى في الكفر والطغيان، وذلك حين تم ملوكه سبعمائة سنة، فأنذره هود بالعذاب وحذره وخوفه زوال ملوكه، فلم يرتدع عما كان عليه ولم يحب هودا إلى ما دعاه إليه. ووافاه الملوكون ببناء المدينة وأخبروه بالفراغ منها، فعمز على الخروج إليها في جنوده، فخرج في ثلاثة أيام ألف من حرسه وشاكريه ومواليه وسار نحوها، وخلف على ملوكه بحضرموت وسائر أرض العرب ابنه مرثد بن شداد، وكان مرثد، فيما يقال، مؤمنا بهود عليه السلام. فلما قرب شداد من المدينة واتهى إلى مرحلة منها جاءت صيحة من السماء فمات هو وأصحابه أجمعين حتى لم يبق منهم مخبر. ومات جميع من كان بالمدينة من الفعلة والصناع والوكلاء والقفارمة، وبقيت خلاة لا أنيس بها، وساخت المدينة في الأرض فلم يدخلها بعد ذلك أحد إلا رجل واحد في أيام معاوية يقال له: عبد الله بن قلابة، فإنه ذكر في قصة طويلة تلخيصها أنه خرج من صنعاء في بغاء إيلٍ له ضلت فأفضى به السير إلى مدينة صفتها كما ذكرنا وأخذ منها شيئاً من بنادق المسك والكافور وشيئاً من الياقوت، وقصد إلى معاوية بالشام وأخبره بذلك وأراه الجواهر والبنادق، وكان قد اصفرَ وغيرته الأزمنة، فأرسل معاوية إلى كعب الأحبار وسألَه عن ذلك، فقال: هذه إرم ذات العمام التي ذكرها الله عز

وَجَلَ فِي كَابِهِ، بَنَاهَا شَدَادُ بْنُ عَادٍ، وَقِيلَ: شَدَادُ بْنُ عَمْلِيقَ بْنُ عَوْبَحَ بْنُ عَامِرَ  
بْنِ إِرمٌ، وَقِيلَ فِي نَسْبِهِ غَيْرُ ذَلِكَ، وَلَا سَبِيلٌ إِلَى دُخُولِهِ، وَلَا يَدْخُلُهَا إِلَّا رَجُلٌ  
وَاحِدٌ صَفَتُهُ كَذَا، وَوَصَفَ صَفَةً عَبْدَ اللَّهِ بْنَ قَلَبَةَ. فَقَالَ مَعَاوِيَةَ: يَا عَبْدَ  
اللَّهِ، أَمَا أَنْتَ فَقَدْ أَحْسَنْتَ فِي نَصْحَنَا، وَلَكِنَّ مَا لَأَسْبَلَ إِلَيْهِ لَا حِيلَةَ فِيهِ.  
وَأَمْرَ لَهُ بِجَانِزَةِ فَانْصَرَفَ. وَيَقَالُ إِنَّهُمْ وَقَعُوا عَلَى حَفِيرَةِ شَدَادِ بْنِ حَضْرَمُوتَ، فَإِذَا  
بَيْتُ فِي الْجَبَلِ مُنْقُورٌ مَاذَاعَ فِي أَرْبَعِينَ ذَرَاعًا، وَفِي صَدْرِهِ سَرِيرَانِ عَظِيمَيْنِ  
مِنْ ذَهَبٍ عَلَى أَحَدِهِمَا رَجُلٌ عَظِيمٌ الْجَسْمِ، وَعِنْدَ رَأْسِهِ لَوْحٌ مُكْتَوبٌ فِيهِ:

اعْبَرْيَا أَهْمَا الْمَغَرِبَ رُورُ بِالْعُمَرِ الْمَدِيدِ  
أَنَا شَدَادُ بْنُ عَادٍ \* صَاحِبُ الْمَصْنَنِ الْمَشِيدِ  
وَأَخْوَوُ الْقَوْةِ وَالْبَأْسَاءِ سَاءُ وَالْمَلِكُ الْحَشِيدِ  
ذَانُ أَهْمَلُ الْأَرْضَ طُرَّاً \* لَيْ مِنْ خَوْفٍ وَعِيْدِي  
فَأَثْرَى هَرْدَوْدَ وَكَنَا \* فِي ضَلَالٍ قَبْلَ هَدِي  
فَدَعَانَا لِلْوَاجِبِنَا هَلِ الْأَمْرُ الرَّشِيدِ  
فَعَصَيْنَا وَنَادَانَا: مَا لَكُمْ؟ هَلْ مِنْ مَحِيدِ؟  
فَأَتَسْنَا صَيْحَةَ تَهْويِي مِنَ الْأَفْقِ الْبَعِيدِ  
قَلْتَ: هَذِهِ الْقَصَّةُ مَا قَدَّمْنَا الْبَرَاءَةَ مِنْ صَحَّتِهَا وَظَلَّنَا أَنَّهَا مِنْ أَخْبَارِ الْقُصَاصِ  
الْمَنْتَقَةِ وَأَوْضَاعِهَا الْمَزْوَقَةِ". فَهَا هَذَا تَرَى الْحَمْوَى يَسْوَقُ الْحَكَايَةَ أَوْلَامْ لَا  
يَكْفِي بِذَلِكَ بَلْ يَدْلِي بِرَأْيِهِ فِيهَا وَيَرَاهَا مِنْ عَمَلِ الْقُصَاصِ وَخَيْالِهِمُ الْفَسِيْحَةِ

التي يراد بها التسلية، وإن لوحظ أنه لم يسط القول في الحيثيات التي بني عليها رأيه هذا.

ومثله ما أورده ياقوت أيضاً في مادة "الإسكندرية" في معجمه الماز ذكره مما رواه الحكاذون عن تلك المدينة، إذ قال عما اشتهرت به من بياض مبانيها: "ولأهل مصر بعد إفراط في وصف الإسكندرية، وقد أثبته علماؤهم دونوها في الكتب فيها وهم. ومنها ما ذكره الحسن بن إبراهيم المصري، قال: كانت الإسكندرية لشدة بياضها لا يكاد يبين دخول الليل فيها إلا بعد وقت. فكان الناس يمشون فيها وفي أيديهم خرق سود خوفاً على أبصارهم، وعليهم مثل لبس الرهبان السوداء، وكان الخياط يدخل الخيط في الإبرة بالليل. وأنقامت الإسكندرية سبعين سنة ما يُسرج فيها ولا يُعرف مدينة على عرضها وطولاً. وهي شترنجية ثمانية شوارع في ثانية. قلت: أما صفة بياضها فهو إلى الآن موجود، فإن ظاهر حيطانهم شاهدناها مبيضة جمِيعها إلا اليسير النادر لقوع من الصعاليك، وهي مع ذلك مُظلمة نحو جميع البلدان. وقد شاهدنا كثيراً من البلاد التي تنزل بها الليل في المنازل والصحاري ومساعدة التحوم باشرافها عليها، إذا أظلم الليل أظلمت كما تُظلم جميع البلاد، لا فرق بينهما. فكيف يجوز لعاقل أن يصدق هذا ويقول به؟". فكما ترى فإن ياقوت لا تفارق عينه النقدية ولا يورد شيئاً لا يطمئن إليه قلبه وعقله إلا تبَه على ما فيه من أوهام ومبالغات.

وفي "زهر الأَكْمَم فِي الْأَمْتَال وَالْحِكْمَم" يعرض اليوسى لما قاله بعض  
النقاد العرب القدماء من أن الحِكْمَم التي اشتهر بها أبو الطيب المنبي إنما  
أخذها عن أرسطو، وليس له فيها من فضل: "وقال (أبي المنبي):  
وَأَظَلَّمُ أَهْلَ الظُّلْمِ مِنْ بَاتْ حَاسِدًا \* لَمْنَ بَاتْ فِي نَعْمَانِهِ يَقْلُبَ  
قال صاحب "الرسالة الحكيمية": وهو قول أرسطوطاليس: "أَقْبَحُ الظُّلْمِ  
حَسَدُكَ لِعَبْدِكَ وَمَنْ تُنْعَمُ عَلَيْهِ". قلت: وهو غلط. إن كانت رواية هذه  
الحكمة هكذا فإنَّ أبا الطيب إنما أراد عكسها، وهو أنَّ أَقْبَحُ الظُّلْمِ أَنْ  
يحسدك من شَعْمٍ عَلَيْهِ وَتُخْسِنَ إِلَيْهِ بَدْلِيلَ سِيَاقِ كَلَامِهِ. وقال:  
وَقَدْ يَرْكَ النَّفْسَ الَّتِي لَا تَهَا به \* وَيَحْتَمِ النَّفْسَ الَّتِي تَهِيبُ  
وقال أيضاً:

لَا بُدَّ لِلإِنْسَانِ مِنْ ضَجْعَةَ \* لَا تَقْلِبَ الْمُضْجَعَ عَنْ جَنْبِهِ  
يَنْسِي بَهَا مَا مَرَّ مِنْ عَجْبَهِ \* وَمَا أَذَاقَ الْمَوْتَ مِنْ رَكْبَهِ  
نَحْنُ بَنُو الْمَوْتَى، فَمَا بِالنَا \* نَعَافَ مَا لَا بُدَّ مِنْ شُرْبَهِ؟  
تَبْخَلُ أَيْدِيْنَا بِأَرْوَاحِنَا \* عَلَى زَمْنٍ هِيَ مِنْ كَشْبِهِ  
فَهَذِهِ الْأَرْوَاحُ مِنْ جَنَوَهُ \* وَهَذِهِ الْأَجْسَامُ مِنْ تُرْبَهِ  
لَوْفَكَرُ الْعَاشِقُ فِي مَنْتَهِيَّهِ \* حَسَنُ الَّذِي يَسْبِيْهِ مَيْسُبَهِ  
وَهُوَ مَعْنَى قَوْلُ أَرْسَطَوْطَالِيسِ: النَّظَرُ فِي عَوَاقِبِ الْأَشْيَاءِ يَزْهَدُ فِي حَقَائِقِهَا،  
وَالْعُشُقُ عَمَّى النَّفْسَ عَنْ دَرْكِ رُؤْبَةِ الْمَعْشُوقِ. وَالَّذِي قَبْلَهُ هُوَ مَعْنَى قَوْلِهِ

أيضاً: اللطائف سماوية، والكتاف أرضية، وكل عنصر عائد إلى عنصري الأول. وقال:

يموت راعي الضأن في جهله \* موتة جاليوسنوس في طبته  
... وقال:

وغاية المفترط في سلمه \* كفاية المفترط في حزنه  
وهو قريب من قول أرسطوطاليس: آخر إفراط التوقي أول موارد الخدر".  
وهذا، كما نرى، نوع من المقارنة بين بعض النصوص الأدبية في لغة الصاد ونظائرها في الأدب أو الفكر الإغريقي، مما لا يحتاج إلى أي مسوغ آخر لتبرئه  
مكاناً مستحفاً في الأدب المقارن.

ويجري في نفس المجرى ما كتبه التويني عن ذات المسألة في كتابه:  
"نهاية الأرب في فنون الأدب"، إذ قال: "وقد جمع من شعر أبي الطيب في ذلك ما وافق كلام أرسطوطاليس في الحكمة، فمن ذلك قول أرسطوطاليس:  
إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة. قال المتنبي:  
وإذا كانت النفوس كبيرةً \* تعبت في مرادها الأجسام  
وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاح أعضاء، كالكري والفصود الذين  
يُفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال:  
تموت مع المرء حاجاته \* وتبقى له حاجةٌ ما يَقْي  
وقال المتنبي:

ذَكْرُ الْفَتِيْعَمْرُه الثَّانِي، وَحاجَتْهُ \* مَا قَاتَهُ، وَفَضُولُ الْعِيشِ أَشْغَالُ  
وَقَالَ أَرْسْطَوْطَالِيسُ: قَدْ يَفْسُدُ الْعَضُو لِصَلَاحِ أَعْصَاءِ، كَالْكَيْ وَالْفَصَدُ الَّذِينَ  
يَفْسُدُانَ الْأَعْصَاءَ لِصَلَاحِ غَيْرِهَا . نَقَلَهُ الْمُنْتَبِي إِلَى شِعْرِهِ فَقَالَ:  
لَعْلَ عَثْبَكَ حَمْمُودَ عَوْاقِبَهُ \* فَرِبَّا صَحَّتِ الْأَجْسَادُ بِالْعَلَلِ  
وَقَالَ أَرْسْطَوْطَالِيسُ: الظُّلْمُ مِنْ طَبِيعَتِ النُّفُوسِ، وَإِنَّمَا يَصْدُهَا عَنْ ذَلِكَ إِحْدَى  
عَلَيْنِ: إِمَّا عَلَةٌ دِينِيَّةٌ خَوْفٌ مِعَادٌ، أَوْ عَلَةٌ سِيَاسِيَّةٌ خَوْفٌ سِيفٌ . قَالَ الْمُنْتَبِيُّ:  
وَالظُّلْمُ مِنْ شَيْمِ النُّفُوسِ، فَإِنْ تَجِدَ \* ذَا عَفَّةً فَلَعْلَةً لَا يَظْلِمُ  
وَالوَاقِعُ أَنْ مَرْجِعَ كُلِّ كَلَامٍ فِي هَذِهِ الْمَسَأَلَةِ هُوَ الْكِتَابُ الَّذِي وَضَعَهُ فِي هَذَا  
الْمَوْضِعِ مُحَمَّدُ بْنُ الْحَسَنِ الْحَاتَمِيُّ بِنْعَوْنَانُ "الرِّسَالَةُ الْحَاتَمِيَّةُ فِي سُرْقَاتِ الْمُنْتَبِيِّ مِنْ  
أَرْسْطَطَالِيسِ" ، وَمَا عَقَبَنَا بِهِ عَلَى النَّصِّ السَّابِقِ هُوَ نَفْسُهُ مَا نَعَقَبَ بِهِ هُنَا .  
وَقَدْ كَانَتِ الْعَرَبُ تَدْرِسُ هَذِهِ الْمَسَائِلَ فِي بَابِ "السُّرْقَاتِ" فِي كِتَابِ  
الْبِلَاغَةِ وَالنِّقْدِ، إِلَّا أَنَّ الْعِبْرَةَ (كَمَا هُوَ مَعْلُومٌ) بِالْمَضْمُونِ لَا بِالْشَّكْلِ وَالْمَصْطَلِحِ .  
فَالسُّرْقَةُ فِي دَاخِلِ الْأَدْبُرِ الْقَوْمِيِّ لَيْسَ كَالسُّرْقَةِ إِذَا تَمَتْ بِالسُّطُوْرِ عَلَى أَدْبُرِ  
أَمَّةٍ أُخْرَى، وَهَذَا النَّوْعُ الْأَخِيرُ يَدْخُلُ فِي بَابِ "الْأَدْبُرِ الْمَقَارِنِ" ، وَهَذَا هُوَ  
الْمَصْطَلِحُ الَّذِي قَبْلَنَا، وَأَدْخَلْنَا مَعَهُ ذَلِكَ التَّخَصُّصَ فِي مَقْرَرَاتِ جَامِعَاتِنَا  
وَتَبَيْنِيَاهُ فِي درَاسَاتِنَا وَجَوَوْثَنَا وَرَسَائِلُنَا الْعُلُومِيَّةِ . وَقَدْ يَكُونُ قَرِيبًا مِنْ هَذَا  
الْوَادِيِّ، وَإِنْ خَلَا الْكَلَامُ هُنَا مِنَ الْاِتَّهَامِ، قَوْلُ بَهَاءِ الدِّينِ الْعَامِلِيِّ فِي كِتَابِهِ:  
"الْكِشْكُولُ" إِنْ جَلَلَ الدِّينَ الرُّومِيَّ صَاحِبُ "الْمَسْتَوِيِّ" (الَّذِي يُلْقِي بِهِ "الْعِرَافَ"

لتصوفه) قد رد بقول بعض الصوفية على من سأله: "مالك إذا تكلمت بكى كل من يسمعك ولا يبكي من كلام واعظ البلد أحد؟" قائلاً إن النافحة التكلّى ليست كالنافحة المستاجرة، وإن لم يورِد للأسف كلام الرومي.

وفي موضع متعدد من كتابه نراه يشير إلى الرجل إعجاها بشعره، ومن ذلك قوله في أبيات جميلة له يذكر أنها من سوانح سفر الحجاز، وهي أبيات خميرة يطلب فيها من نديمه المبادرة بملء الأقداح وطرح لوم اللوام والتمسك بالرجاء في عفو الله وغفرانه، ثم يضيف قائلاً:

يا معنِّي، إن عندي كلَّ غمَّ \* قُمْ وألْقِ الناي فيها بالسُّغْمِ  
 غنِّ لي دورًا، فقد دار التَّدَخُّلُ \* والصَّبا قد فاح، والتُّقْرِي صَدَخُ  
 واذكُرُنِّي عندي أحاديث السَّبِيبِ \* إن عيشي من سواها لا يطيب  
 واحذرُنِّي ذكرى أحاديث الفراقُ \* إن ذكر السبع ما لا يطاقُ  
 روحَنِ روحي بأشعار العربِ \* كي يتَّم الحظُّ فينا والطربُ  
 واقتَحَّ منها بِنَظِيمٍ مُستَطَابٌ \* قلَّهُ في بعض أيام الشَّبابِ  
 قد صرفنا العمر في قيلٍ وقالٍ \* يا نديمي، قم فقد صاق الجَهَالُ  
 ثم أطربَنِي بأشعار العَجَمِ \* واطردَنِ همَا على قلبي هجَمُ  
 وابتدَئَ منها بِبِيتِ المُثْنَوي \* للحَكِيمِ الْمُولَوِيِّ المعنويِ

قَمْ وَخَاطَبَنِي بِكُلِّ الْأَسْنَةِ \* عَلَّ قَلْبِي يَتَبَهَّ مِنْ ذِي السِّنَةِ  
 إِنَّهُ فِي غَفْلَةٍ عَنْ حَالِهِ \* خَابِطٌ فِي قَيْلِهِ مَعْ قَالِهِ  
 كُلَّ آنٍ فَهُوَ فِي قِيدٍ جَدِيدٍ \* قَائِلًا مِنْ جَهْلِهِ: هَلْ مِنْ مُزِيدٍ؟  
 وَهُوَ مَا يَعْنِي أَنَّ الرُّومَى كَانُوا مُقْرُونِينَ بَيْنَ الْعَرَبِ عَلَى هَذَا النَّطَاقِ الْوَاسِعِ.

وَمِثْلُ هَذِهِ الإِشَارَةِ نَجِدُهَا عِنْدَهُ أَيْضًا إِلَى خَسْرَوْ وَشِيرِينَ، إِذْ بَعْدَ أَنْ  
 أُورِدَ فِي "الْكِشْكُول" أَبِيَاتًا رَقِيقَةً فِي الغَزْلِ لِعَفِيفِ الدِّينِ التَّلْمَسَانِيِّ الْمُعْرُوفِ  
 بـ"الشَّابِ الظَّرِيفِ" عَقْبَ قَائِلًا إِنَّ الْبَيْتَ الْآخِيرَ مِنْهَا يَحْوُمُ حَوْلَ مَا قَالَهُ  
 النَّظَامِيُّ فِي "خَسْرَوْ وَشِيرِينِ". وَهَذَا هُوَ النَّصُّ الْمُقْصُودُ، وَفِيهِ أُولَاءِ أَبِيَاتِ  
 الْعَفِيفِ التَّلْمَسَانِيِّ، ثُمَّ تَعْلِيقُ الْعَالَمِيِّ عَلَيْهَا:

تَحْرَشَ الْطَّرْفُ بَيْنَ الْجِدَّ وَاللَّعِبِ \* أَفْنَى الْمَدَامَ بَيْنَ الْحَزَنِ وَالْطَّرَبِ  
 كَمْ ذَا أَرَدَدَ فِي أَرْضِ الْحَمْسِيِّ قَدْمَيِّيِّ \* تَرَدَّدَ الشَّكُّ بَيْنَ الصَّدْقِ وَالْكَذْبِ  
 كَانَتِي لَمْ أَعْرِسْ فِي مَضَارِبِهَا \* وَلَمْ أَحْطُطْ بَهَا رَحْلِي وَلَا قَتْبَيِّ  
 وَلَمْ أَغَازِلْ فَتَاهَا الْحَسِيِّ مَاشَةً \* فِي رَوْضَهَا بَيْنَ دُرْ الْحَلَّيِّ وَالْذَّهَبِ  
 تَبَدِي السَّنَفَارَ دَلَالًا وَمِيَّانَةً \* يَا حَسْنَ مَعْنَى الرَّضا فِي صُورَةِ الْغَضَبِ

الْبَيْتُ الْآخِيرُ مِنْ هَذِهِ الْأَبِيَاتِ يَحْوُمُ حَوْلَ قَوْلِ الْعَارِفِ السَّامِيِّ الشَّيْخِ نَظَامِيِّ  
 فِي كِتَابِ "خَسْرَوْ وَشِيرِينِ" . . . . .

وإذا كان العامل قد أكفى بذلك الإشارة السريعة فإن القزويني في كتابه: "آثار البلاد وأخبار العباد" قد أمدنا بنبذة صالحة عن النظمي وأعماله والظروف التي أبدعها فيها. قال عند حديثه عن مدينة جنزة الفارسية: "يُنسب إليها أبو محمد النظمي. كان شاعراً مُفلقاً عارفاً حكماً. له ديوانٌ حَسَنٌ، وأكثر شعره إلهيات ومواعظ وحِكم ورموز العارفين وكناياتهم. وله "داستان خسرو وشيرين"، وله "داستان ليلي ومجنون"، وله "مخزن الأسرار وهفت بيكر". ولما نظم فخرى الجرجاني "داستان ويس ورامين" للسلطان طغرل بك السلاجقى (وانه في غاية الحسن، شعره كلام الجارى كأنه يتكلّم بلا تعسف وتتكلف) أراد النظمي "داستان خسرو وشيرين" على ذلك المنوال، وأكثر فيه من الإلهيات والحكمة والمواعظ والأمثال والحكايات الطيبة، وجعله للسلطان طغرل بن أرسلان السلاجقى، وكان السلطان مانلاً إلى الشعر والشعراء، فوقع عنده موقعاً عظيماً، و Ashton بين الناس وكثرت نسخه. وأما "داستان ليلي ومجنون" فطلب منه صاحب شروان نظمه له، وكان في فنه عديم النظير. تُوفي بقرب تسعين وخمسة".

أما حاجى خليفة فقد كتب فى "كشف الظنون" فى التعريف بهذا الأثر الأدبى وأشباهه فى الفارسية والتركية قائلاً إن "خشرو وشيرين" واحدة من المثنويات الفارسية والتركية التي نظمت فى قصة عاشق ومعشوق: أما الفارسية فللشيخ نظامي الكجوجي المتوفى سنة ست وتسعين وخمسة نظمها

في بحر المهرج، وهو من خمسة المشهورة أوله: "خداؤندا در توفيق بکشای". وفي جوابه مثنويات منها نظم مير خسرو الدهلوi المتوفى سنة خمس وعشرين وسبعينه أوله: "خداؤند دم را جشم بکشای". أنته في رجب سنة ست وسبعين وستمائة. ونظم مولانا الوحشى أوله: "إلهي سینه ده آتش افروز". ونظم آصف خان أوله: "خداؤندا دلي ده شاد آزاندوه". ونظم عبد الله الهاقىي أوله: "خداؤندا بعشق زندگي ده". وأما التركية فلمولانا شيخي الكرمياني ابتدأ فيه بأمر من السلطان مراد الغازي، ولم يكمله، وكمله آخره الجمالى، وهو نظم سليس مقبول عند الشعراء. ومنها نظم مولانا آهي المتوفى سنة ثلاث وعشرين وتسعمائة. ونظم جليلي أوله: "نه دیوان که آکه الله أوله عنوان". ونظم خليفه، ونظم معید زاده". وهذه كلها معلومات على قدر كبير من الأهمية لكل من الباحث المقارن والناقد وكاتب السيرة ومؤرخ الأدب على السواء.

وفي "الفهرست" لابن النديم صفحات كثيرة خصصها للنَّقلة الذين تولوا ترجمة الآثار الأجنبية في ميدان الفكر أو الأدب مما لدى الهندو والإغريق والفرس، والجهود التي بذلوها في هذا السبيل، وأسماء بعض الكتب التي نهضوا بعبء نقلها إلى اللسان العربي . . . وهكذا. وما التقطه من كلامه في هذه الموضوعات إشارة هامة إلى بعض شعراء اليونان القدماء كهوميروس مثلاً، الذي جاء في مقال للدكتور عبد البديع عبد الله على المشبك عنوانه:

"الترجمات القديمة والحديثة لكتاب الشعر وأثرها على الفكر الأدبي العربي" أن العرب كانوا يعرفونه معرفة غامضة، إذ جاء في "طبقات الأطباء" لابن أبي أصيبيعة ما نصه: "واعتل إسحاق بن الخصي على فائته عاندا، فإني لفي منزله إذ بصرت بيسان له شعرة قد جللت، وقد سر وجهه عني بغضها، وهو يتردد وينشد شعرا بالروميه لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبّهت نفسي بنغمة حنين، وكان العهد بحنين قبل ذلك الوقت بأكثر من سنين. فقلت لإسحاق بن الخصي: هذا حنين؟ فأنكر ذلك إنكارا يشبه الإقرار فهافت بحنين، فاستجاب لي"، وهذا أيضا من النصوص المهمة في مجال "الأدب المقارن".

على أن معرفة العرب بهوميروس هي في الواقع أوسع من هذا، إذ كتب أبو حيان التوحيدي في الليلة العاشرة من "الإماع والمؤانسة" عن أعمار الكلاب إن "ذكور الكلاب السلوقيّة تعيش عشر سنين، وإناثها اثنتي عشرة سنة، ومن أجنسها ما تعيش عشرين سنة، وإناثها كلها أطول أعمارا من الذكور". قال أوميروس الشاعر: إن كلب إديوس هلك وهو ابن عشرين سنة، وكتب أيضا: "قال أوميروس: لا ينبغي لك أن تؤثر علم شيء إذا غيرت به غضبتك، فإنك إذا فعلت هذا كنت أنت القاذف لنفسك". وقال أسامة بن منقذ في "لباب الآداب": "وكتب أرسطاطالليس إلى الاسكندر: إن الذي يتعجب منه الناس فيك الجزاية وكبر الهمة، والذي يحبونك عليه التواضع ولبن

الجانب. فاجمع الأمرين يجتمع لك محبة الناس لك وتعجبهم منك. وقال أوميروس: لن نتل، وأحلّم ثليل، ولا تكن معجبا قتيله".

وفي "ختصر تاريخ الدول" لابن العبرى: "وخررت مدينة إليون الخراب الذي هو من أعظم الرزایا عند قدماء اليونانين، وقد رثاها أوميروس الشاعر في كتابين قلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الراهوى، وهو كير منجمي المهدى". كما يروى القسطنطى الحكاية التالية عنه فى كتابه: "إختار العلماء بأخبار الحكماء" فيقول: "وكان هذا الرجل من رجال يونان الذين عانوا الصناعة الشعرية من أنواع النطق وأجادها . وجاءه أبو الماجن فقال: اهجننى لأفترخ بهجائك إذ لم أكن أهلا لمديحك . فقال له: لست فاعلا بذلك أبدا . قال: فاني أمضى إلى رؤساء اليونانين فأشعرهم بتنكولك . قال أوميروس مرتاحلا: بلغنا أن كلبا حاول قتلأسد فامتنع عليه أفقه منه، فقال له الكلب: إبني أمضى فأشعر السبع بضعفك . قال له الأسد : لأن تعيرني السبع بالتنكول عن مبارزتك أحبت إلى من أن ألوث شاري بدمك".

وبحثا عن هوميروس نفسي مصنفينا كتاب "الملل والنحل" للشهرستانى فنجد الآتى: " وهو من الكبار القدماء ، الذي يحرره أفلاطون وأرسسطوطاليس في أعلى المراتب . ويستدل بشعره لما كان يجمع فيه إتقان المعرفة، ومسانة الحكمة، وجودة الرأى، وجزالة اللفظ . فمن ذلك قوله: لا خير في كثرة الرؤساء . وهذه كلمة وجيزة تحتها معانٍ شريفة، لما في كثرة الرؤساء

من الاختلاف الذي يأتي على حكمة الرئاسة بالإبطال، ويستدل بها أيضاً في التوحيد لما في كثرة الآلهة من المخالفات التي تُكَرِّز على حقيقة الإلهية بالإفساد.

وفي الحكمة: لو كان أهل بلد كُلُّهم رؤساء لما كان رئيسُ الْبَتَّة، ولو كان أهل بلد كلُّهم رعية لما كانت رعية الْبَتَّة. ومن حكمه قال: إني لأعجب من الناس، إذ كان يُكَنُّهم الاقداء بالله تعالى فيدعون ذلك إلى الاقداء بالبهائم! قال له تلميذه: لعل هذا إنما يكون لأنهم قد رأوا أنهم يموتون كما تموت البهائم. فقال له: بهذا السبب يكثر تعجبي منهم، من قبْل أنهم يحسنون بأنهم لا يسون بدننا ميتاً، ولا يحسنون أن في ذلك البدن نفساً غير ميتة. وقال: من يعلم أن الحياة لنا مستعبدة، والموت مُعْتَق مُطلقاً... آثر الموت على الحياة. وقال: العقل نخوان: طبيعى وتجربى، وما مِثْل الماء والأرض، وكما أن النار تذيب كل صامت وتحلصه وتتمكن من العمل فيه، كذلك العقل يذيب الأمور ويخلصها ويفصلها ويعدها للعمل. ومن لم يكن لهذين النحوين فيه موضع فإن خير أمره له قصر العمر. وقال: إن الإنسان الخير أفضل من جميع ما على الأرض، والإنسان الشرير أحسن وأوضع من جميع ما على الأرض. وقال: لنَّ تَنَلْ، واحْلُمْ تَعْزَّ، ولا تكن معجباً فتُهَمَّنْ، واقهر شهونك فإن الفقير من اخطى إلى شهواته. وقال: الدنيا دار تجارة، والويل لمن تزوَّد عنها الخسارة".

أما في "مقدمة ابن خلدون" فينص صاحبها على أن أرسطو قد ذكر هوميروس في كتاب "المنطق": "اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي

فقط، بل هو موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو عجمية. وقد كان في الفرس شراء، وفي يونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتاب "المنطق" أميروس الشاعر وأشى عليه. وكان في حينه أيضاً شراء متقدمون" ... وهلم جرا.

وفي المقالة الثامنة من "الفهرست" لابن النديم، وتحت عنوان "الفن الأول في أخبار المسامير والمخزفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسماres"، تطالعنا هذه الوثيقة المهمة التي يتطلع لمثلها الدارس المقارن لما تقدم له من عنون كبير في موضوع تبع المسارات التي اتخذتها الأشكال والأجناس الأدبية في انتقالها من ثقافة أمة إلى ثقافة أخرى: "أول من صنف الخرافات وجعل لها كتاباً وأودعها الخزانة وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، وقتلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوا ونقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب "هزار أفسان"، ومعناه: ألف خرافة.

وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة ويات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوج بمحاربة من أولاد الملوك من لها عقل ودرأية يقال لها: شهرزاد. فلما حصلت معه ابتدأت تحرّفه وتصل الحديث عند انتهاء الليل بما يحمل الملك على استيقانها، ويسألهما في الليلة الثانية عن تمام الحديث

إلى أن أتى عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطوها، إلى أن رُزقت منه ولدا فاظهرته وأوقفته على حيلتها عليه، فاستغلتها ومال إليها واستيقاها. وكان للملك قهرمانة يقال لها: دنيازاد، فكانت موافقة لها على ذلك. وقد قيل إن هذا الكتاب ألف لحمانى ابنة بهمن، وجاءوا فيه بخبر غير هذا ... والصحيح إن شاء الله أن أول من سَمِّر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يُضْحِكُونه ويُخْرِفُونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس. واستعمل لذلك بعده الملك كتاب "هزار أفسان"، ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سَمِّر لأن السَّمِّر ر بما حَدَثَ به في عدة ليال. وقد رأيته بساممه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غَثْ بارد الحديث ...

(و) ابْدَأَ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ مُحَمَّدَ بْنَ عَبْدَوْسَ الْجَهْشِيَّارِيَّ صاحب كتاب "الوزراء" بتأليف كتاب اختار فيه ألف سَمِّر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيرة، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه. وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعين ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سَمِّر تام يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر. ثم عاجله المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تعميمه ألف سَمِّر. ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي. وكان قبل ذلك يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعة منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هارون

وعلي بن داود كاتب زبيدة وغيرهم. وقد استقصينا أخبار هؤلاء وما صنفوه في مواضعه من الكتاب. فاما كتاب "كليلة ودمنة" فقد اختلف في أمره فقيل: عمله الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب. وقيل: عمله ملوك الإسكندرية ونحلته الهند. وقيل: عمله الفرس ونحلته الهند. وقال قوم إن الذي عمله بزوجها الحكيم أجزاء، والله أعلم بذلك. كتاب "سندباد الحكيم"، وهو نسخان: كبيرة وصغيرة، والاختلاف فيه أيضاً مثل الخلاف في "كليلة ودمنة". والغالب والأقرب إلى الحق أن يكون الهند صنفته... .

كتاب "كليلة ودمنة"، وهو سبعة عشر باباً، وقيل: ثانية عشر باباً. فسره عبد الله بن المقفع وغيره، وقد نقل هذا الكتاب إلى الشعر. نقله أبيان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفیر الرقاشی، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمد. والذي خرج بعضه، ورأيت أنا في نسخة زيادة بابين. وقد عملت شعراً العجم هذا الكتاب شعراً ونقل إلى اللغة الفارسية فالعربية. ولهذا الكتاب جوامع واتزاعات عملها جماعة منهم ابن المقفع وسهل بن هارون وسلم صاحب بيت الحكمة والمريد الأسود الذي استدعاه المتوك في أيامه من فارس... إلخ.

وكتاب ابن النديم مملوء بمثل هذه الوثائق القيمة، بل الغنائم الباردة التي كانت وستظل مثاراً لجهود الدارسين الحداثين في مجال الدراسات الأدبية واجهها داهم، ولو لا هي وأمثالها ما استطاعوا الوصول إلى شيء. وهي من

الأدب المقارن في الصلب والصبيح كما نرى. ويلقى ابن أبي أصيبيع مزيداً من الضوء على أصل كتاب "كليلة ودمنة"، إذ يقول في ترجمة الطبيب الهندي بروزويه: "قيل إنه كان عالماً بصناعة الطب موسوماً بها، متيناً في زمانه، فاضلاً في علوم الفرس والهنود، وأنه هو الذي جلب كتاب كليلة ودمنة من الهند إلى أنوشروان بن قباد بن فيروز ملك الفرس، وترجمه له من اللغة الهندية إلى الفارسية، ثم ترجمه في الإسلام عبد الله بن المقفع الخطيب من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية".

ويُوسع ابنُ المقفع في مقدمة الكتاب الأمرَ إِيضاً حافياً فيقول: "ثم إنَّ يَدِيَا جمع تلاميذه وقال لهم: إنَّ الملك قد ندبني لأمر فيه فخري وفخركم وفخر بلادكم، وقد جمعتكم لهذا الأمر. ثم وصف لهم ما سأله الملك من أمر الكتاب، والغرض الذي قصد فيه، فلم يقع لهم الفكر فيه. فلما لم يجد عندهم ما يريدونه فكر بفضل حكمة، وعلم أن ذلك أمرٌ إنما يتم باستقراط العقل وأعمال الفكر. وقال: أرى السفينة لا تجري في البحر إلا باللاحين لأنهم يعدلونها، وإنما تسلك اللجة بمدبرها الذي تفرد بإمرتها. ومني شُحنت بالركاب الكثرين وكثير ملاحوها لم يؤمنوا عليها من الفرق. ولم يزل يفكّر فيما يعمله في باب الكتاب حتى وضعه على الأقراد بنفسه مع رجلٍ من تلاميذه كان يثق به، فخلال به منفرداً معه بعد أن أعدَ الورق الذي كانت تكتب فيه الهند شيئاً، ومن القوت ما يقوم به وبتلמידه تلك المدة، وجلسا في مقصورةٍ، ورداً عليهما الباب ثم بدأ

في نظم الكتاب وتصنيفه. ولم يزل هو يعلّي وتلميذه يكتب، ويرجع هو فيه حتى استقر الكتاب على غاية الإتقان والإحكام. ورتب فيه أربعة عشر باباً، كل باب منها قائم بنفسه، وفي كل باب مسألة والجواب عنها ليكون لمن نظر فيه حظ من المدحية. وضمن تلك الأبواب كتاباً واحداً وسماه كتاب "كليلة ودمنة". ثم جعل كلامه على السن البهائم والسبع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لقول الخاصة. وضمنه أيضاً ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمور دينه ودنياه، وأخرته وأولاه، ويحضره على حسن طاعته للملوك، ويختبه ما تكون مجانية خيراً له. ثم جعله باطننا وظاهراً كرسم سائر الكتب التي برسم الحكمة: فصار الحيوان لهوا، وما ينطق به حكمة وأدباً. فلما ابتدأ بيَدِنا بذلك جعل أول الكتاب وصف الصديق، وكيف يكون الصديقان، وكيف تقطع المودة الثابتة بينهما بجيلاً ذي التمية. وأمر تلميذه أن يكتب على لسان بيَدِنا مثل ما كان الملك شرطه في أن جعله لهوا وحكمة. فذكر بيَدِنا أن الحكمة متى دخلها كلام التقلة أفسدها وجُهلت حكمتها. فلم يزل هو وتلميذه يُعملان الفكر فيما سأله الملك حتى فتق لهما العقل أن يكون كلامهما على لسان بهيمتين، فوقع لهما موضع اللهو والهزل بكلام البهائم، وكانت الحكمة ما نطقا به. فأغضت الحكام إلى حكمه وتركتوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وضع لهم، ومالت إليه الجهال عجباً من محاورة بهيمتين، ولم يشكوا في ذلك، واتخذوه

لها، وتركتوا معنى الكلام أن يفهموه، ولم يعلموا الفرض الذي وضع له لأن الفيلسوف إنما كان غرضه في الباب الأول أن يخبر عن تواصل الإخوان كيف تتأكد المودة بينهم على التحفظ من أهل السعاية، والتحرز من يقع العداوة بين المتأبين، ليحرج بذلك نفعته. فلم يزل بيديبا وتلميذه في المقصورة حتى استتما عمل الكتاب في مدة سنة.

فلما تم الحول أخذ إلى الملك أنْ قد جاء الوعد، فماذا صنعت؟ فأنفذ إليه بيديبا: إنني على ما وعدتُ الملك، فليأمرني بحمله بعد أن يجمع أهل المملكة لكتون قراءة هذا الكتاب بحضورتهم. فلما رجع الرسول إلى الملك سرّ بذلك، ووعده يوماً يجمع فيه أهل المملكة. ثم نادى في أقصاصي بلاد الهند ليحضرروا قراءة الكتاب. فلما كان ذلك اليوم أمر الملك أن يُصبب بيديبا سريرًا مثل سريره، وكراسى لأبناء الملوك والعلماء، وأنفذ فاحضره. فلما جاءه الرسول قام فلبس الثياب التي كان يلبسها إذا دخل على الملوك وهي المسُوح السُود، وحمل الكتاب تلميذه. فلما دخل على الملك وثبت الخلاقين بأجمعهم، وقام الملك شاكرا. فلما قرب من الملك كفر له وسجد، ولم يرفع رأسه. فقال له الملك: يا بيديبا، ارفع رأسك، فإن هذا يوم هناء وفرح وسرور. وأمره أن يجلس. فحين جلس لقراءة الكتاب سأله عن معنى كل باب من أبوابه، وإلى أي شيء قصد فيه. فأخبره بغرضه فيه وفي كل باب، فازداد الملك منه تعجبًا وسرورًا، فقال له: يا بيديبا، ما عَدَوْتَ الذِي في نفسِي، وهذا الذي كُتِّبَ أَطْلَبَ، فاطلب ما

شَتْ وَتَحْكُمْ فَدعا له بيدبا بالسعادة وطول الجدّ. وقال: أنها الملك، أما المال فلا حاجة لي فيه، وأما الكسوة فلا أختار على لباسي ذا شيئاً. ولست أخلي الملك من حاجة. قال الملك: يا بيدبا، ما حاجتك؟ فكل حاجة لك قبلنا مقتضية. قال: يأمر الملك أن يدون كتابي هذا كما دون آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالمملك يأمر لا يخرج من بيت الحكمة. ثم دعا الملك بتلاميذه وأحسن لهم الجوائز. ثم إنه لما ملك كسرى أنوشروان، وكان مستأثراً بالكتب والعلم والأدب والنظر في أخبار الأوائل وقع له خبر الكتاب، فلم يقر قراره حتى بعث بروزبه الطبيب وتلطف حتى أخرجه من بلاد الهند فاقرء في خزانئ فارس".

وما دمنا في سياق الحديث عن "اللَّفْ لِيلَةَ وَلِيلَةَ" وأشباهها من القصص فعلل من المستحسن والمفيد أن نورد هنا ما قاله المسعودي عنها في كتابه الشهير: "مرجع الذهب"، وهذا نص كلامه: "وقد ذكر كثير من الناس من له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سببها الكتب المنشورة إلينا والمتوجهة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها ما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه"، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية: ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها: "أفسانه".

يسعون هذا الكتاب: "ألف ليلة وليلة"، وهو خبر الملك والوزير وبنته وجاريها، وهما شيرزاد ودنيازاد، ومثل كتاب "فرزة وسيماس" وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب "الستندياد"، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

وإذاً كنا قد نقلنا قبل قليل شيئاً من النصوص المتعلقة بترجمة بعض الآثار الأدبية من اللغات الأخرى إلى لسان يَعْرُب، فها نحن الآن أمام نص من نوع آخر، نص يتعلّق بكتب منها كاتب أعمى بعضها بالعربية، وبعضها الآخر بالفارسية. والنص مأخوذ من "معجم الأدباء" لياقوت الحموي من الترجمة الخاصة بإبراهيم بن محمد بن حيدر بن على أبي إسحاق المولود في ذي الحجة سنة تسع وخمسين وخمسمائة. قال ياقوت: "له من التصانيف: كتاب "ديوان الأنبياء"، كتاب "شرح كليلة بالفارسية"، كتاب "الوسائل إلى الرسائل" من شعره، كتاب ديوان شعره بالفارسية، كتاب "الخطب في دعوات خمس القرآن"، سماه: "بييمة البييمة"، كتاب "الظرفة في التحفة" بالفارسية، رسائل، وكتاب "أساس نامه" في الموعظ بالفارسية، كتاب "تعريف شواهد التصرف"، كتاب "أنموذار نامه"، يشتمل على أبيات غريبة من "كليلة ودمنة" شرحها بالفارسية، كتاب "كتار نامه منطق"، كتاب "مرتع الوسائل ومرتع الرسائل".... وأهمية هذا النص تكمن في أنه يُطلعنا على كُتب بالفارسية في موضوعاتٍ أكثر العرب من التأليف فيها، وبذلك تكون أمامنا فرصة للإلمام

بالمراجع الفارسية التي نحتاج العودة إليها عند رغبتنا في الكتابة في موضوع المقارنة بين هذين اللتين من الكتب.

والمعروف أن دور الترجمة في التلاقي الثقافي بين الأمم المختلفة هو في الذروة من الأهمية، ومن ثم كان الاهتمام الشديد من قبل الدارس المقارن في مجال الأدب بهذه الوسيلة التي تصل ما بين الأمم ثقافياً. في ضوء هذا نظر في النص التالي الذي خلفه لنا سيد البهائيين العرب الجاحظ عمرو بن جحر في كتابه: "الحيوان"، والذي لا يمكن أن تتم بالغالاة في تقدير قيمة: "وقد قُتلت كتب الهند، وتُرجمت حِكْمَ اليونانية، وحُوتَت آدَابُ الفرس، فبعضها ازداد حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوتَ حِكْمة العرب، لبطل ذلك المعجزُ الذي هو لمعاشرهم وفطّلهم وحِكمَهم. وقد قُتلت هذه الكتبُ من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكما آخرَ مَنْ ورثها ونظر فيها. فقد صَحَّ أنَّ الكَبَ أَلْفُ في تقدير المأثر من البُنيان والشِّعْر. ثم قال بعضُ مَنْ ينصر الشِّعْر ويحوطه ويُجتَحُ له: إنَّ التَّرْجُمان لا يُؤْدي أبداً ما قال الحكيمُ على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفَيَاتِ حدوده، ولا يقدر أنْ يوفِيَها حقوقها ويؤْديَ الأمانة فيها ويقومُ بما يلزمُ الوكيل ويُجحبُ على الجري. وكيف يقدر على أدانها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أنْ يكونَ في العلم بمعانيها واستعمال تصارييف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمة الله

تعالى ابنُ البطريق وابن ناعمة وابن قرّة وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المفعع مثلَ أرسطاطاليس؟ ومنى كان خالدٌ مثلَ أفلاطون؟ ولا بدَ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقوله والمتقول إليها، حتى يكون فيما سواه وغاية. ومنى وجدهناه أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد دخلَ الضيئَ عليهما، لأنَ كلَ واحدةً من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذُ منها وتعترضُ عليها. وكيف يكون تكُنُ اللسان منها مجتمعين فيه، كتمكُه إذا افرد بالواحدة، وإنما له قوَّةً واحدة؟ فإِنْ تكلم بلغة واحدة استقرَّتْ تلك القوَّةُ عليهما، وكذلك إنْ تكلم بأكثرَ من لغتين، وعلى حساب ذلك تكون الترجمةُ لجميع اللغات. وكلما كان البابُ من العلم أعرَّ وأضيقَ، والعلماءُ به أقلَّ، كان أشدَّ على المترجم، وأجدَرَ أن يختنقَ فيه، ولن تجد البةَ مترجمًا يُغَيِّرُ واحدًا من هؤلاء العلماء".

إنَ الجاحظ في النص السابق إنما يمسُ قضية في منتهى الخطورة في ميداننا الذي نحن بصدده هنا، وهي قضية الترجمة التي عليها المولَ الأول في التواصل والتلاقي التكافى بين أسم الأرض. وهو يبرز الشروط التي لا بد من توفرها فيمن يريد التصدي لتلك المهمة إذا أراد أن يجيء عمله سليماً ويُؤتى ثماره على أحسن وجه. وكلنا يحفظ المقوله الشائعة في ذلك المجال، ألا وهي أن "المترجم خائن"، بمعنى أنه لا يمكن أن ينقل لنا على وجه الدقة والقطع والتطابق المطلقاً ما في النص الذي ينقله إلى لغتنا مهما يكن من عبرته.

وتقىده، وإنما كل ما يستطيعه أن يقلل إلى أدنى حد ممكِن الفجوة القائمة بين اللغين والعقليتين والذوقين، أو باختصار: بين الثقافتين. ومع ذلك فسوف تظل ثمة نصوص تستعصى على الوصول بها إلى هذه الغاية، وهي نصوص الشعر وما إليها. وقد استطاع الماحظ أن يضع يده على مكان المشكلة في طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثنتي عشر قرنا، لكنها العبرة الماحظية.

وفوق ذلك قد أمننا، رحمة الله، بأسماء عدد من مترجمي العرب في عز نهضتهم وبمجدهم في دولة بنى العباس. وقد أثني على ما تركه لنا الماحظ في هذه النقطة كاتب اسمه فهد "Fahad" (في موقع "alnadawi" على [الرابط التالي](http://www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354&postcount=1): "وعلى الرغم من أن آراء الماحظ عن الترجمة جاءت في القرن التاسع الميلادي، إلا أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر. وبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسي بليخانوف (1856-1918م) شروطاً للمترجم الجيد وللتراجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الماحظ. كما أكد الدكتور سامي الدروبي (1921-1976م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها").

وهناك موضوع آخر هام جداً، وهو يتعلق بعدم فهم المترجمين والشراح العرب لما قاله أرسطو في كتابه: "الشعر" عن الملهأ والمأساة في عالم الإبداع المسرحي، إذ جاء في شرح ابن سينا لذلك الكتاب عن أنواع الشعر عند الإغريق ما يلى: "وكان لكل غرض وزنٌ يختص به: فمنها نوع يسمى: "طراوغوذيا" له وزنٌ لذيد يتضمن ذكرُ الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك يُغنى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نفمات عند موت الملك للنياحة والمرثية . ومنها نوع يسمى: "ديشمبي" ، وهو كـ"طراوغوذيا" ما خلا أنه لا يختص به مدحه إنسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الإطلاق . ومنها نوع يسمى: "قوموذيا" ، وهو نوع تذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي ، وربما زادوا فيه نفمات ليذكروا القبائح التي يشتركون فيها الناس وسائر الحيوان" . أما ابن رشد فقد استخدم لهذه المفهومين (أى مفهومي التراجيديا والكوميديا) مصطلحَي " مدح " و " هجاء " ، مما لبس الأمر على القراء والمتقفين العرب طوال تلك العصور . . . إلى أن أعدنا النظر في العصر الحديث إلى الإبداع المسرحي عند الإغريق وتبيننا إلى الغلطة التي وقع فيها هؤلاء المفكرون العظام بسبب عدم وجود نص مسرحي مترجم يمكن على نوره فهم الكلام النظري الذي خلفه أرسطو في ذلك الموضوع .

ولست أظنني في حاجة لفت الأوصار إلى القيمة العظيمة لمثل هذا الكلام بالنسبة للدارس المقارن في مجال الآداب. وقيمتها نابعة من أنها يعكسان لنا رؤية العرب القدماء لطبيعة الشعر لدى اليونان، فهما بهذه المثابة جزء من الأدب المقارن ذاته، كما أنها يصلحان في ذات الوقت أن يُتَخَذَا مُسْكَناً لدراسة الرؤية العربية لذلك الشعر، ومن ثم يكونان بهذه المثابة الأخرى موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن في عصرنا الحالي وفيما بعده من عصور. وهما، على كل حال، يدلان على تهافت الرأي القائل بأن العرب لم يترجموا المسرح اليوناني نظراً لما فيه من وثنية تنزل بالآلهة إلى مرتبة البشر الفانين الضعفاء الشهوانيين، إذ إن العرب لم يطلعوا أصلاً على ما أبدعه الإغريق في هذا الميدان. والدليل على ما نقول هو أن كبار مفكرينا وفلاسفتنا في التدين لم يستطيعوا أن يفهموا طبيعة الشعر الذي كان أرسطو يتحدث عنه في كتابه، بل قاسوه على ما كانوا يعرفونه من شعر عربي.

والواقع أن لهم عذراً كبيراً في ذلك، فإن فهم الشيء فرع من تصوره. وكيف كان بمستطاعهم ذلك التصور، وهم لم يقرأوا شيئاً من مسرح اليونان: لا في لغتهم ولا في لغته، فضلاً عن أن يكونوا قد شاهدوا بعض تلك المسرحيات؟ ولو كانوا عرفوا فعلاً هذا اللون من الشعر عند الإغريق واستنكروه لأعلنوا هذا الاستنكار ونصلوا على الأسباب التي نقرّتهم منه وجعلوه موضع انتقادهم وتهكمهم. أما، وأنهم لم يذكروا ولو مجرد ذكرٍ أسماء

شعراء المسرح لدى الإغريق، فليس لهذا من معنى إلا أنهم لم يقرأوا لهم شيئاً أصلاً. وقد سبق أن تناولت هذا الموضوع في الفصل الأول من كتابي: "دراسات في المسرح" (مكتبة زهراء الشرق/ ٢٠٠٠ م - ١٤٢٠ هـ). وما يدل على أن التعلل بالوثنية في المسرح اليوناني هو تعلل غير مقنع تلك النصوص التي أوردناها فيما مضى والتي تعرض لأشعار هوميروس (صاحب "الإلياذة" الملوء بالخرافات الوثنية كما نعرف)، إذ لم يمنعهم من الإشادة به أنه صاحب تلك الخرافات، إلا إذا قيل إنهم حين أثثوا على شعره لم يكونوا يعرفون شيئاً عما في ذلك الشعر من وثنية، فعندئذ يكون هذا دليلاً يعتصد ما قلناه من أنهم لم يكونوا يعرفون شيئاً من باب الأولى عما في مسرحيات الإغريق من وثنية أيضاً.

ثم إن بعض الكتاب العربي قد تحدث بصراحة تامة عن مثل تلك الاعتقادات لدى أمم أخرى فلم تخجزه هذه التحرجات المفترضة على الإطلاق، كما هو الحال مثلاً فيما كتبه ابن النديم في "الفهرست" عن بعض العقائد والعبادات الوثنية لدى طائفة من الأمم وتصور أصحابها لآلهتهم، من مثل قوله في الكلام عن بعض أعياد الحَرَانِين (تحت عنوان "معرفة أعيادهم"):

"أول سنتهم نسيان: أول يوم من نسيان والثاني والثالث يضرعون لآلهتهم بثني، وهي الزهرة، يدخلون في هذا اليوم إلى بيت الآلة جماعة جماعة مقرقين ويدبحون الذبائح ويحرقون الحيوان أحياء . ويوم السادس منه يذبحون ثوراً

لإطهيم القمر ويأكلونه آخر النهار. ويوم الثامن منه يصومون ويفطرون على لحوم الخراف ويعملون في هذا اليوم عيادة للسبعة الآلهة والشياطين والجبن والأرواح، ويحرقون سبعة خرفان للسبعة الآلهة، وخروفاً لرب العميان، وخروفاً للآلهة الشياطين. ويوم الخامس عشر منه يعملون سر الشمال وقربان تشمس وذبائح وأحرافات ويأكلون ويشربون. ويوم العشرين منه يخرجون إلى دير كادي، وهو دير على باب من أبواب حَرَان يسمى: "باب فندق الزيت"، ويذبحون ثلاثة زبرخ، والزبرخ فحل البقر: واحداً لقرنس الآلهة، وهو زحل، وواحداً لأرس، وهو المريخ، وهو الإله الأعمى، وواحداً للقمر، وهو سين الإله. ويذبحون تسعه خرفان: سبعة للسبعة الآلهة، وواحداً لإله الجن، وواحداً لرب الساعات، ويحرقون خرفاناً ودِيكَةً كثيرةً. وفي يوم ثانية وعشرين يخرجون إلى دير لهم في قرية تسمى: "سبني" على باب من أبواب حَرَان يقال له: باب السراب، ويذبحون ثوراً كبيراً لهرمس الإله، ويذبحون تسعه خرفان للسبعة الآلهة وإله الجن ولرب الساعات، ويأكلون ويشربون، ولا يحرقون في هذا اليوم شيئاً من الحيوان". وهذا النص وغيره من نصوص "الفهرست" في الموضوعات المشابهة هو مما يدرج تحت البند الخاص بهم بعض الأمم عقائد بعضها الآخر، وهو بدوره من موضوعات الأدب المقارن بالمكان الأصيل.

وبعد، فقد كان هذا حصاد جولة سريعة في تراثنا النقدي، وهو (كما ترى) ليس بالحصاد القليل، ومن المؤكد أن هناك كثيراً جداً غيره، وهو ما

يحيب بكل قوة على التأكيد الذى قرر فيه د. الطاهر أحمد مكى أن الماحظ كان هو الاستثناء الوحيد من بين العلماء العرب القدماء فى هذا المجال (انظر كتابه: "فى الأدب المقارن" / ١١ وما بعدها). ليس ذلك فحسب، بل إن عز الدين المناصرة يقرر أن "الأدب المقارن" كان معروفاً عند العرب، وكانوا يسمونه بـ"علم المقابلة"، وإن لم يعطنا معلومات أكثر من ذلك، ولو فعل وعرفنا أين وجد ذلك وقدم لنا الوثائق المكتوبة على ما يقول لكنه هذا كشفاً عظيمًا ولعند أيها تعضيد هذه النصوص الكثيرة والمتعددة التي اقتطفتها على عجل من أرجاء التراث العربى بفضل الله، ثم بفضل الذاكرة مستعينة بالمشبك، هذا الاختراع المبارك الذى يتفوق على جنى المصباح السحرى. ولعل المناصرة قد فعل هذا فى كتاب أو مقال آخر له لم يقع لي (انظر مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشورة فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الحالدى - إدوارد سعيد - عز الدين المناصرة - حسام الخطيب" / فربال غزوى وأخرون / الهيئة العامة لتصور الثقافة / سلسلة "كتابات نقدية" - العدد ١٠٢ / ١٣). وقد حاولت أن أعثر على نصوص فى هذا السبيل من خلال المشبك مستعيناً بالمصطلح الذى ذكره الكاتب فلم أوفق إلى شيء.



## محطات في الدراسات العربية المقارنة

هذا ما استطعت أن أتذكّره أو أتعذر عليه من تراثنا القديم وأنا أكتب هذه الدراسة، وهو (كما قلت من قبل) لا يشكّل فرعاً مستقلاً من العلم، إنما هي على قدر معرقى نصوص متّابرة هنا وهناك رغم قيمتها العظيمة، وهذه النصوص بحاجة إلى من يتبعها في مظانها لجميعها وتبنيها وتخليلها والتاريخ لها ووضعها في سياقها من الثقافة العالمية التي مهدت لظهور هذا العلم الجديد، علم الأدب المقارن. ومن يدرى؟ فلربما أكتشفنا، إلى جانب ما أكتشفه في هذه الجولة السريعة، أشياء نحن غافلون عنها الآن لعدم إلمامنا التام بالتراث العربي في هذا المجال. أما في العصر الحديث فالعدد أكثر، والمحاصد أغنى، إلا أنها لا نستطيع أن نستقصي كل من أدى بدوره في هذا المجال، ولهذا سوف نكتفى بالتوقف عند بعض المحطات الهامة. وإذا أردنا البدء فإن ذهني في الواقع لا يستطيع أن يفكّر في أحد قبل رفاعة الطهطاوى، ومن ثم فسأبدأ به. وسوف تكون محطة هنا هي كتابه: "تلخيص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى كتبه وهو فى فرنسا فى النصف الأخير من ثانى عقود القرن التاسع عشر، وهو الوقت الذى أنشأ فيه أول كرسى للأدب المقارن فى فرنسا، إذ عُين أبل فرانسوا فيلان (Abel-Francois Villemain) أستاذاً لهذا التخصص بجامعة السربون سنة ١٩٢٨م، ولم يكن قد مر على

وصول رفاعة إلى باريس إلا عامان (انظر، في تاريخ إنشاء هذا الكرسى، د. على شلش / الأدب المقارن بين التجريتين الأمريكية والערבية / ٩). وهو كتاب عجيب لا يمكن تجاهله أبداً إذا ما أردنا الكلام عن بدايات عصر النهضة في مصر، إذ يبدو وكأنه يحتوى على كل شيء يتعلق بذلك العصر. المهم أن كاتبنا قد خصص بعض صفحات من ذلك الكتاب على درجة عالية من القيمة في المقارنة بين اللغتين الفرنسية والערבية، وكذلك بين أدبها.

ففي عدة مواضع من ذلك الكتاب نراه يعقد مقارنة بين لغتنا ولغة الفرنسيين، وبلاعثنا وبلاعثة الفرنسيين، فيقول مثلاً إن لكل لغة قواعد خاصة لتنظيم استعمالها والقائم بها، وإنه إذا كانت أقسام الكلمة في لساننا ثلاثة هي الاسم والفعل والحرف، فإنها في الفرنسية هذه الثلاثة المذكورة مضافاً إليها الضمير وحرف التعرف والنعت واسم الفاعل واسم المفعول والظرف وحروف الجر وحروف الربط وحروف النداء والتعجب ونحوه، وإن الكلمة قد تكون حرف جر في موضع، وظروفاً هي نفسها في موضع آخر، لأنها إذا جاءت بعدها اسم كانت حرفاً، بخلاف ما لو استقلت بنفسها فإنها تكون حينئذ ظروفاً، وذلك كقولنا: جئت قبل زيد أو بعده، وجئت قبل أو بعد... إلخ. وما قارن به بين اللسانين والبلغتين أيضاً قوله إنهم في فرنسا لا يعرفون نظم العلوم كما هو الحال عندنا في الألفية مثلاً، وهذا راجع إلى اتساع العربية وضيق

المجال في لغة الفرنسيين (تحلیص الإبریز فی تلخیص باریز / وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالجمهورية العربية المتحدة - الإقليم المصري / ١٩٥٨ - ٢٧٨) . وبالمثل تكلم عن الفرق بين العروض العربي ونظيره الفرنسي قائلا إن لكل لغة عروضها الخاصة بها ، وإن النثر الفرنسي لا يُعرف التقافية، أى أنهم لا يلحوذون إلى السجع بخلاف الحال عندنا حيث يستخدم السجع في الرسائل والخطب والتاريخ وما إلى ذلك حسبما يقول (المراجع السابق / ٢٨٠ - ٢٨١) . كما أن المؤلفين الفرنسيين يهتمون بالتدقيق في الفاظهم وعباراتهم ويعملون على أن يحيى ما يكتبونه واضحا لا يُحوي إلى معاناة في الفهم والتعلم ولا إلى ما كان يسمى عندنا بـ "فك الألفاظ" . ومن ثم فليس للكتب الفرنسية شروح ولا حواش ، اللهم إلا إذا استلزم الأمر بعض التعليقات السريعة لمزيد من الضبط والإتقان (السابق / ٢٠٧ - ٢٠٨) .

وبالمناسبة فلم يقصد رفاعة باللحظة الأخيرة أن هذا عيب ملازم اللغة العربية كما يفهم من كلام د . جابر عصفور في قوله عن شيخنا الطهطاوى: "يبدو أن هذا الحرص على إيقاظ النيام هو الذي دفعه إلى الاهتمام باللغة الفرنسية من حيث قدراتها الأدائية التي لا يتلاعب فيها بالعبارات ولا بالحسنات البدوية اللفظية ، وكذا غالب الحسنات البدوية المعنوية ، وربما عذر ما يكون من الحسنات في العربية ركاكا عند الفرنسيين" . ويصل بذلك ما ينتهي إليه من أن سهولة اللغة الفرنسية تعينهم على التقدم حيث إنه لا التباس

فيها أصلًا، فاللأاظ مبينة بنفسها، والقارئ لكتاباتها لا يحتاج إلى تطبيق الأفاظ على قواعد أخرى برأية من علم آخر، وذلك "بخلاف اللغة العربية مثلاً، فإن الإنسان الذي يطالع كتاباً من كتبها في علم من العلوم يحتاج إلى أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها". وأما كتب الفرنسيس فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتابها شرائح ولا حواش... فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرغ لهم مسائل ذلك العلم وقواعداته من غير محاكاة الألفاظ" (جابر عصفور/ دهشة رفاعة الطهطاوي/ صحيفة "الحياة"/ ٢٥ فبراير ٢٠٠٤).

ذلك أن رفاعة إنما قصد طريقة التأليف على عهده وفي الكتب التي كانت تدرس بالأزهر لا غير، وهي كتب كثيرة يدل أصحابها بالإيجاز المرهق والغموض واحتمال كلامهم فيها أو جعلها عدة لا معنى واحداً، كما جرت العادة أن يقوم الشرحون بتقصيل الموجز وتوضيح المشكل والتعليق على كل صغيرة وكبيرة في الكلام واعرابه، ولم يقصد رفاعة اللغة العربية في ذاتها بأي حال، والا فقد كان القدماء يكتبون في THEM عنهم قراؤهم دون حاجة إلى شرح أو حاشية، كما أنها الآن تقرأ ما يكتب في عصرنا دون أن ننتظر شيئاً من هذا كى نفهمه، فضلاً عن أن كتب رفاعة كانت ولا تزال مفهومة من تلقاء نفسها لووضوحها وجريتها على سنت المؤلفين القدماء الواضح القويم. وكيف يقصد الطهطاوى ما فهمه الدكتور جابر أو ما أراد الدكتور جابر أن فهمه، ولسان

الضاد إنما هو لسان البيان والجمال والدقة، كما افتخر رفاعة بلغة القرآن في كتابه مراراً وعداً المحسنات البدعية فيها من مزاياها التي لا تشاركها فيها لغة فولتير؟

وعلى نفس المنوال يمضى رفاعة مقارناً بين البلاغة لدينا والبلاغة لدى الفرنسيين، فيقول إن هذا الفن موجود في كل اللغات، ومنها الفرنسية بطبيعة الحال، بيد أنه في لغتنا أكمل منه في لغة الفرنسيين، كما أن علم البدع يوشك أن يكون خاصاً بالعربية. وهو في هذه النقطة مختلف مع تلك الطائفة من الكتاب العرب القدماء من عرضنا فيما مضى لما قالوه من خلو اللغات الأخرى من التشبيهات والاستعارات والمجاز وما إلى ذلك وردتنا عليه في حينه.

ويضيف الطهطاوى قائلاً إن من الصور البينانية ما تستحسنه الأذواق في كل اللغات، ومنها ما يستحسن بعض منها دون بعض. مثال ذلك تشبيهها الرجل الشجاع بالأسد، فهو تشبيه مقبول ومستحسن من الجميع، بخلاف كلام الشعراء العرب عن ريق الحببية، إذ لا يفهمه الرجل الفرنسي ويعجز عن تذوقه قائلاً إنه بصاق، والبصاق يبعث على التغور لا التلذذ (السابق / ٢٨٨).

و قبل ذلك رأينا يعرض في شيء من التفصيل للغة الفرنسية فيتكلم عن تصريف أفعالها وتاريخها وأصولها، وبخاصة الأصل اليونانى الذى يكاد يستغرق فيها مصطلحات العلوم كلها. ثم يعرج على البدع قائلاً إنه غير مستعمل ولا مستحسن عندهم، اللهم إلا التورية فى كتاباتهم الهزلية فحسب،

بخلاف الجناس، فهو غير مقبول لديهم البتة، وب مجرد ترجمة ما هو موجود منه في لغتنا تذهب ظرا فته في الحال (السابق / ١٢٦ - ١٢٧). ومع هذا فإنه يؤكّد أنّ العربية هي أفعّل اللغات، كما يقرّ بقوعه أنّ من كان عالماً بقواعد لغته متبحراً فيها يكون عالماً بالقواعد في جميع اللغات بالقوة على الأقل، وهي لغة عقلية عجيبة سبق بها زمانه، إذ ليس لكلّمه هذا من معنى سوى أنّ هناك قواعد نحوية عالمية تمثل في الخطوط العامة لقواعد اللغات المختلفة، وهو ما يقول به علم اللغة الحديث. كما أشار، ضمن ما أشار، إلى كتاب في نحو اللغة العربية وصرفها وضعه أحد المستشرقين الذين عرفهم في باريس يختلف في ترتيبه عن كتاب النحو والصرف عندنا (السابق / ١٢٢ - ١٢٣).

والسبب في هذا هو، حسبما لاحظتُ، أنّهم يضعون الطالب الفرنسي في اعتبارهم حين يلّفون مثل تلك الكتب، فيتوسعون في بعض ما نراه نحو واضحاً بذاته لتشريينا كثيراً من أوضاع لغتنا تلقيناها من الصغر، على عكس الدارس الفرنسي مثلاً الذي نشأ على أوضاع معينة في لغته فلا يفهم ما يخالفها في اللغة العربية وأمثالها بسهولة، كما أنّهم يراعون الذهنية الفرنسية والأوروبية عموماً في تبويب مادة النحو والصرف حتى تكون متسقة مع ما يعرفون عن نظام القواعد في لغتهم، فلذلك كان لا بد، عند تأليف كتاب في النحو العربي لطلابهم، من مراعاة هذا الاعتبار.

وبالنسبة للشعر الفرنسي يقول رفاعة إنه يجري على عادة الجاهلية اليونانية التي تعرف لكل معنى من المعانى ولكل شعور من المشاعر إلها خاصا، فتراهم يقولون: إله الجمال واله العشق... إلخ، وهذا كفر كما صرّح، وإن أضاف أنهم لا يعتقدون في شيءٍ من هذا، بل هو مجرد تمثيل. وهو يحكم على الأشعار الفرنسية بأن الكثير منها "لا بأس به" (السابق/١٣٥). ولا ريب أن هذا حكم جرىء يستغربه الأديب العربي الحالى الذى قد يرى أن الآداب الأوروبية أرقى من الأدب العربى. أما رفاعة فرغم إعجابه بمحاجب كثيرة من مدنية الفرنسيين كان يرى أنها متقوّلون عليهم فى أمور الدين والاعتقاد، وكذلك فى ميدان الشعر والبلاغة. ومن الطريف قوله عن ترجمته لإحدى القصائد من الفرنسية إلى العربية: "أخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام"، ثم تعقيبه على جهده فى ذلك بقوله إن الترجمة تذهب بحسن الأصل الأدبى فى آية لغة: يستوى فى ذلك أن تكون التصيدة منقوولة من الفرنسية للغتنا أو العكس (السابق/١٢٧، ١٣٥).

وبالنسبة للنقطة الأخيرة وما تستدعيه للذهن من قوة المقصة بالذات الحضارية التى تكمن وراءها أود أن أستشهد هنا بالسطور التالية من مقال الدكتور حسام الخطيب بعنوان "الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل"، وهذه السطور تضرب من المسألة التى نحن بصددها في الصفيح وتساعدنا على أن نرى كيف كان رفاعة، رغم التخلف الشديد الذى كان

يشل حركة الحياة إلى حد بعيد في مصر وسائر بلاد العالم الإسلامي أوائلَهُ، بعيد النظر واسع الأفق راسخ الثقة بماضيه الحضاري والثقافي، ولم يكن كأولئك المتفقين العرب المنبهرين بكل ما هو غربي، بل المطبعين بالقيام بدور "كاسحة الألغام" التي تزج من أمام المجتمع البربرى الغربى، والأمرىكى منه بالذات، قوى المقاومة والتصدى لخططاته الشيطانية فى كل الحالات، وأولها مجال الفكر والثقافة والذوق. يقول د. الخطيب: "على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغير اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النمودج الغربى متوفّ حقاً في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقدرة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته وتقانصه وتناقضاته، ولا سيما بين المثل الأعلى المعلن والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حذراً واتقائياً وغير مبني على الانبهار والتسلّيم الأعمى. كما أن هناك شيئاً آخر مهمًا قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبيّة، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بعظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وآسيا، والتسلّيم بما قدمته هذه الحضارات، ومنها الحضارة العربية الإسلامية، من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية.

و هنا أيضاً يقتضي الإنصاف منا الإشارة أن عدداً لا يستهان به من متقدّمي الغرب وعلمائه وأدبائه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها . وإلى جانبها فكرة أصلة الإنتاج الفني والأدبي الراهن في بلدان العالم القديم (أو بلدان

الجنوب)، وضرورة وضعه في واجهة لائحة التقييف اليومي للأجيال من جهة، والاستعانت به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفطرية لدى جمهرة المثقفين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو، ولا سيما في مجال إحياء الثقافات المستضعفة وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجزات العالم القديم (الثالث). وكل هذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لتجعل منها رافدا فعالا من روافد الصبوة العربية للاتجاه نحو بناء حضارة إنسانية منسجمة مع ذاتها ومُثلها وغير قائم على التناقضات والتمييز بين الآنا والآخر" ([www.nizwa.com/volume35/p75](http://www.nizwa.com/volume35/p75)).

وفضلا عن ذلك هناك صفحات في "التخلص" يجتهد فيها رفاعة، رحمه الله، في وصف "المسرح" وما يُؤثّر فيه من مسرحيات متعددة الأشكال والأغراض، وكذلك الفوائد العلمية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية التي تعود على المشاهدين من ورائها، وإن لم يخلها مع ذلك من الانقاد لما تشمل عليه من "كثير من النزغات الشيطانية" حسب تعبيره. وهو في كل ذلك يبذل جهده على آخر وسعه في الشرح والتقرير كى ينفل لمواطنه ما كان بالنسبة إليه شيئاً جديداً كل الجدة، واليهم هم شيئاً مجهولاً تماماً، محاولاً البحث عن الألفاظ التي يتبعى أن تستعمل للدلالة على كل شيء في هذا المضمار، سواء كان هذا الشيء هو خشبة المسرح (التي كان يسميها: "مقعداً") أو المقاصير التي يحتلها المشاهدون ("الأود" كما قال) أو

المصطلحات الخاصة بذلك الفن (كالتياتر والسبِّكتاكل، اللذين يجمعهما على "تيارات" و"سبِّكتاكلات") أو الطرق والخيل الفنية التي يلجأ إليها الفنانون لإخراج المسرحية وعرضها . . . إلخ، ومقارنا بين كل ذلك وما قد يشبهه عندنا خارج نطاق المسرح رغم الاختلاف الشديد بين الأمرين، لكنها الرغبة في التقرب من أجل التفهم والمفاضلة. ويحس القارئ بمدى المعاناة التي يقاسيها رفاعة في ذلك السبيل (تحليص الإبريز / ١٦٥ - ١٦٧). لقد اجتهد رفاعة هنا في التعريف بفن أدبي لم يكن للعرب به عهد، اللهم إلا بعض المشاهد التمثيلية البدائية التي كانت تقتصر على مجال الممارسة العملية لا الكتابة الفنية والإبداع الأدبي، وما عمله هو في الحقيقة نوع من أنواع التقييم الثقافي الذي يُراد به إغناء الأدب العربي وتوسيع نطاقه والخروج به إلى مجالات أرحب وأكثر تنوعاً.

وكل ذلك في الواقع هو "أدب مقارن" أصيل رغم أن كاتبنا لم يسمع بشيء اسمه "الأدب المقارن" كما هو واضح (رغم أنه قد أنسن في ذلك الوقت كرسى لهذا التخصص في جامعة السربون بباريس كما سلف القول غين فيه أول ما غين أبل فرانسا فيمان، الذي نشر في العام الدراسي ١٨٢٨ - ١٨٢٩ كتاباً من أربعة أجزاء بعنوان "صورة الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر"). كما لم يعرف العرب ذلك العلم ولا المصطلح الذي يدل عليه إلا بعد أكثر من قرن، إذ لم يستخدم مصطلح "الأدب المقارن" إلا في سنة ١٩٣٦م على

يد خليل هنداوى حسبما أكد د. حسام الخطيب، فى مقاله: "الأدب العربى المقارن: العنوان الأول والنص الأول" (المنشور بمجلة "فصول" القاهرة/ فبراير ١٩٩١م - ٢٠٠٢م). لقد كان بين يدى رفاعة التراثُ العربى الثرىَ الهايل الذى عثروا وسط كنوزه على كثير من المقارنات بين ما عندنا من أدب ولغة وفكر وما عند الأسم التى كان لأجدادنا بها احتكاك، فلم يكن غرباً إذن أن ينبع رفاعة لإجراء تلك المقارنات، وهو الذى كان له اطلاع جيد على ذلك التراث وتطلع تواق إلى معرفة ما يجهل، وساعده على هذه الاتفاقات العقلية ما قام بيته وبين من احتك بهم هناك من المستشرقين من حوارات ومناقشات. وبالمثل فمعظم كتاب رفاعة هو فى الأدب المقارن بمعنى من المعنى، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس. أليس يقدم لنا صورة عن الأمة الفرنسية من وجهة نظر متقد عربي مسلم فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادى؟ أليس هذا باباً من أبواب الأدب المقارن؟

كذلك ففى مقدمته للترجمة التى تقل بها رواية فنلون عن تليماك وмагماراته نراه يربط بين ذلك العمل التخصصى وبين مقامات الحريرى ناظراً إلى فصول الرواية الفرنسية على أنها تشبه المقامات، وإن لم يفضل القول فى ذلك (رفاعة الطهطاوى/ الأعمال الكاملة/ تحقيق د. محمد عمارة/ المؤسسة العربية للنشر والتوزيع/ بيروت/ ١٩٧٣م/ ٥/ ٣٤٨). وانظر كذلك د. إبراهيم

عوض / نقد القصة في مصر: ١٨٨١ - ١٩٨٠ / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م). أى أن جهود رفاعة في المقارنة بين العربية وبلغتها وأدبها ونظير ذلك عند الفرنسيين قد تمت قبل أن يسطر أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق وسليم البستانى وغيرهم ما سطروا في هذا الموضوع من أشار إليهم د. حسام الخطيب في كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" ونوه بجهودهم في هذا المجال بشيء من التفصيل، على حين أكدت باشارة عامة إلى اهتمام رفاعة في كتابه عن باريس بالمقارنة بين الشرق والغرب (المقارنة بطلاقاً لا في ميدان الأدب على وجه الخصوص)، إذ يقول: "يعد كتاب "تحليص الإبريز في تلخيص باريز" اللبنة الأولى في فكرة المقارنة بين الشرق والغرب التي أصبحت، فيما بعد، أساساً لسلسلة من الأعمال الإبداعية والجدالية" (د. حسام الخطيب / آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً / دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر بدمشق / ١٩٩٢ م / ١١٧). ولا شك أن في هذا الحكم بخسأ شديداً لجهود هذا الرائد الكبير في مجال الدراسة الأدبية المقارنة في ذلك الوقت المبكر!

وهناك معاصر لرفاعة كانت له مساهماته في مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهو الكاتب اللبناني الذي كان نصرانياً وأسلام، أحمد فارس الشدياق، صاحب "الساق على الساق" و"الواسطة في أحوال مالطة" و"كشف المخبأ عن فنون أوروبا" و"الجاسوس على القاموس" و"غنّية الطالب"،

ومنية الراغب" (كتاب مدرسي في النحو والصرف) و"الباكرة الشهية في نحو اللغة الإنكليزية" و"سند الراوي في الصرف الفنساوي" وديوان شعر من نظمه يشتمل على اثنين وعشرين ألف بيت، ومترجم الكتاب المقدس، وإن لم تنشر ترجمة وتشتهر تعصباً من النصارى ضده لنبذه دينهم إلى دين النبي المصطفى. وهو في كتابه: "الساق على الساق" و"كشف المخبأ" كثيراً ما يقوم بالمقارنة بين اللسان العربي وأدابه ونظيريهما عند الإنجليز والفرنسيين. فهو مثلاً في الكتاب الأخير يقارن بين الطريقة العربية في كتابة الرسائل ونظيرتها في لغة الإنجليز، حيث يطيل العربي في صدر رسالته ويكثر من ذكر ألقاب المدح عند مخاطبته لمن يبعث برسالته إليه كقوله: "الأجل والماجد والأكرم والمفخم" وغير ذلك، على حين يوجز الإنجليزي هنا ويطيل في خاتمتها فيقول مثلاً: "أنا يا سيدي عبدك الأحقير المطيع"، بخلافنا إذ نكتفى في النهاية بأن نقول: "الداعي فلان" أو "عبدك فلان" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" و"كشف المخبأ عن فنون أوروبا" / مطبعة الدولة التونسية / ١٣٨٢هـ / ١٤٦). وهنا، كما هو واضح، يقارن الشدياق بين طريقتين في كتابة الرسائل وما يتبع فيها من قواعد ورسوم.

وكان الشدياق، رحمه الله، كثير السخر بالمستشرقين وتعاليمهم رغم جهلهم حسب وصفه لهم، ومن ذلك قوله عن المستشرق ريتشاردسون إنه قد "ألف كتاباً في لغته ولغتي العرب والفرس، فأقسم بالله إنه كان لا يدرى من

لغتنا نصف ما أدرِيه أنا من لغته. بل سوت له نفسه أيضاً إلى أن ترجم النحو العربي فخلط فيه ولفق ما شاء، فمثُل للإضافة بقوله: "قدح فضة" و"ملك كسرى" و"رأس أمان" و"الغالب عجم" و"غالب عجم" و"كتاب سليمان" و"نصرًا عقبة"، وفسرها بأنها متنى مضاف إلى العقبة، و"نصرًا عقبة" و"النصرًا عقبة" و"النصرًا عقبة". وأورد حكاية من كتاب "ألف ليلة وليلة" عن ذلك الأحمق الذي قَدَرَ في باله أن يتزوج بنت الوزير، فلما وصل إلى قوله: "ولا أخل روحي إلا في موضعها" ترجمها: "ولا أعطى الحرية لنفسي، أى لزوجتي، إلا في حجرتها" . . . فإن أحدهم لا يبالى بأن يؤدى معنى الترجمة بأى أسلوب خطره، فلو قرأ أحدهم سبًّا في كتبنا نحو "يمحرق دينه" ترجمه أن دينه ساطع متلهب من حرارة العبادة والقنوت بحيث إنه يحرق ما عداه من المذاهب، أى يغلب عليها، فهو الدين الحقيقي كما ورد أن الله نار أكلة . . . (المراجع السابق / ١٢٤ - ١٢٥). فالشدياق هنا يطلعوا على السر وراء ما يقتربه طائفة من المستشرقين عند تناولهم شيئاً من تراثنا الأدبى والعلمى والدينى (ودعنا من تعمد الخطأ فى أحایين أخرى)، وهو ما يساعدنا على فهمِ أفضل لكثير من آرائهم وموافقهم وتاتجههم.

وفي "الساق على الساق" يُصلِّيهم الشدياق مرة أخرى ناره الحامية منه كما على اهتمامهم المرتب باللهجات العامية فى بلاد العرب وتأليف كتب النحو لها ودوافعهم غير العلمية إلى ذلك، ومقارنا بين تاريخ العربية الفصحى

وغيرها من اللغات فيقول: "ويا ليت شعري ما الفائدة في كون أحد هؤلاء الأساتيد يؤلف كلاماً معلسطاً فاسداً في لغة أهل حلب ويسميه: "نحوا"، ثم يذكر فيه: إن الحق بي肯في وإيشلون كيفك خبتو وهل كتاب وقوي طيب، وفي كون آخر يكتب بلسان أهل الجزائر: كان في واحد الدار طوبات بالزاف الطوبات كشافوا وكينا كل ورا هي واتينا واتينا وتقجم وخم باش وواسيت شغل المهايل ويواهم، أي يلاتم، وما جي، أي جاء، وكلـي، أي كانـه، وحرامي، أي بـستانـي، والـستـاش، أي السادس، والـدـجاجـحة ترجع تولد زوج عـظمـات وما أـشـبهـ... فـماـ بـالـكـمـ ياـ أـسـاتـيدـ لاـ تـلـفـونـ كـبـاـ بـكـلامـكـمـ الفـاسـدـ الذـيـ تـسـمـونـ بـئـوىـ؟ وهـلـ تـشـيرـونـ عـلـىـ عـرـبـيـ أـقـامـ بـمـرسـيلـيةـ مـثـلاـ أـنـ يـتـعـلـمـ كـلـامـ أـهـلـهـاـ أوـ كـلـامـ أـهـلـ بـارـيسـ؟ ولوـ كـانـ فـعـلـكـمـ هـذـاـ فـعـلـ رـشـيدـ لـوـجـبـ أـنـ تـقـيـدـواـ جـمـيعـ الـاخـلـافـ وـالـفـرـوقـ الـمـوـجـودـةـ عـنـدـ الـمـكـلـمـينـ بـالـعـرـبـيـةـ. فـإـنـ أـهـلـ الشـامـ يـسـتـعـلـمـونـ أـفـاظـاـ لـاـ يـسـتـعـلـمـهاـ أـهـلـ مـصـرـ. وـقـسـ عـلـىـ ذـلـكـ سـانـرـ الـبـلـادـ الـإـسـلـامـيـةـ. بـلـ إـنـ لـأـهـلـ كـلـ صـقـعـ وـاحـدـ اـصـطـلـاحـاتـ شـتـىـ: فـكـلـامـ أـهـلـ بـيـرـوتـ مـثـلاـ مـخـالـفـ لـكـلـامـ أـهـلـ جـبـلـ لـبـنـانـ، وـكـلـامـ هـؤـلـاءـ مـخـالـفـ لـكـلـامـ أـهـلـ دـمـشـقـ. وـذـلـكـ يـفـضـيـ بـكـمـ إـلـىـ هـوـسـ وـالـإـفـسـادـ هـذـهـ الـلـغـةـ الـشـرـيفـةـ الـتـيـ مـنـ بـعـضـ خـصـائـصـهـاـ أـنـهـاـ بـقـيـتـ ثـابـةـ الـقـوـاعـدـ قـارـةـ الـأـسـالـيـبـ عـلـىـ اـنـقـراـضـ جـمـيعـ مـاـ عـدـاـهـاـ مـنـ الـلـغـاتـ الـقـدـيمـةـ. وـاـنـ الـمـؤـلـفـينـ فـيـهـاـ يـوـمـنـاـ هـذـاـ لـاـ يـقـضـرـونـ عـنـ أـسـلـافـهـمـ الـذـيـنـ اـنـقـرـضـوـاـ مـذـ أـلـفـ وـمـائـيـ سـنةـ. فـهـلـ حـسـدـتـمـوـنـاـ عـلـىـ ذـلـكـ وـحـاوـلـمـ أـنـ

تحيلوها وتلحوظها بلفتكم التي لا تفهمون ما ألف فيها مذ ثلاثة سنة؟ ويا ليت شعري هل تاذن أرباب السياسة عندكم لرجل أراد أن يفتح مكتباً يعلم فيه الصبيان في أن يتعاطى ذلك من دون أن يُسْتَحِنَ أولاً؟ فمن الذي امتحنكم أنتم ووعددكم أهلاً لهذه الرتبة التي هي أرفع من رتبة معلم كتاب؟ ومن الذي عارض ما ترجمتم ولفظتم ورقمتم بالمتراجم منه؟ وكيف رُتّبتم لكم في أن تطبعوا ذلك من دون الوقوف على صحته؟ ولعمري إن مدرساً لا يحسن أن يكتب سطراً واحداً صحيحاً باللغة التي يعلمها بجدير بأن يرجع إلى المكتب من ذي أنف. على أن من هؤلاء الأساتيد من لا يفهم إذا خطوب، فضلاً عن جهل التأليف، ولا يفهم إذا قرأ ولا يقوم الألفاظ في القراءة. وقد سمعت مرة بعض التلاميذ يقرأ على شيخه في مقامات الحريري ولا يكاد ينطق بحرف واحد نطقاً بينما من هذه الحروف التي خلت منها لغتهم، وهي الثاء والهاء، والخاء والذال والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والفين والقاف والهاء، وشيخه ساكت لما أنه يعلم أن تصحيحه له لا يكون إلا فاسداً. فكيف يمكن لمن لم يسمع اللغة من أهلها أن يحسن النطق بها؟ كيف لا، وإن من ألف منهم في نحو لغتنا شيئاً فإنما بنى نحوه كله على فساد؟.

وعن شعر المدح عندهم وعندهنا يقول إنه "لم يجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضاً مما يخاطبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتاب أسرارهم، وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسبما يرؤونه

صواباً . . . ثم إنه لا شيء أفضع عند الإفرنج من أن يرؤوا في قصائد المدح تقرلا بامرأة ووصفتها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكفل بجلاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك، فشعرهم كله خصي. وأفضع منه التشبيب بغلام، وأنجح من هذا وذاك نسبة شيء من صفات المؤثر إلى المذكور كقول الشاعر: "كان ثدياه حُقان". ولما ترجم موسيو دوكات قصيدة التي مدحت بها المرحوم أحمد باشا باي تونس وطبعها مع الترجمة كان بعضهم يسألني: هل اسم الباشا سعاد؟ وذلك لقولي في مطلعها: "زارت سعاد، وثوب الليل مسدول". فكت أقول: لا، بل هو اسم امرأة. في يقول السائل: "وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا؟"، وهو في الحقيقة أسلوب غريب للعرب . . .

(و) كما أن الإفرنج ينذرون علينا هذه العادة كذلك ينذرون المبالغة في وصف المدوح، فإنهم أول ما يتدرون المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه ضرباً من التاريخ، فيذكرون فيه مسامعى المدوح ومقاصده وفضلاته على من تقدمه من الملوك بتعديده أسمائهم. أما تشبيهه بالبحر والسحب والأسد والطود والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبذلل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد، فضلاً عن القريب. فهم إذا مدحوا ملوكهم فإما يندحونهم للناس لأن يصل مدحهم إليهم" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" وـ"كشف المختبا عن فنون أوروبا" / ٣٠٢ - ٣٠٣). وكما نرى فالشدياق هنا يوازن بين أسلوبين مختلفين للمدح في أدبنا وأدب الإنجليز، وهذا

من صلب موضوعات الأدب المقارن، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التي تشرط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس كما سبق أن نبهنا.

ليس ذلك فقط، بل تعرّض الشدياق أيضاً في كتابه هذا إلى الحكم النقدي على "كستان سعدي"، الذي أهداه إيه أحد مواطنه فلم يرث حتى أبدى رأيه فيه بعد أن قرأه، قائلاً: "تعرفت حينئذ بالخواجا ميخائيل المخلع، فقد كان قدّم إلى لندرة لمعاطاة التجارة... وقد أهداني نسخة من كتاب "كستان"، الذي ترجمه أخوه من الفارسية إلى العربية. فلما تصفحته وتأملته حق التأمل ظهر لي أن خبره دون مخبره، إذ لم أجده فيه من المعانى المبتكرة ما أوجب احتفال العجم به هذا الاحتفال العظيم، فإنه عندهم بمنزلة "مقامات الحريري" عندنا، غير أن عربته فصيحة. فلما قابلته المرة الثانية وجرى ذكر هذا الكتاب قلت له: لقد طالما سمعتُ بذكر "كستان"، غير أنني لم أجده يستحق هذه الشهرة. وقد حدثنى نفسى بأن أشئ كتاباً على نسقه ألتزم فيه المazel. قال: فافعل. فأنشأت فى اليوم القابل هذه الحكايات الآتية، ولما قرأتها عليه وقت الاجتماع قال: قد أفرطت فى تحديه، وهو فوق ذلك. وأبى إلا التنويه به" (المراجع السابق / ٣٠٦).

ولقد عرفنا من قبل كيف قارن رفاعة بين "مغامرات تليماك" لفنيلون و"مقامات الحريري"، وهذا هو الشدياق يجعل المقارنة هذه المرة بين "مقامات

الحريري" و"كلستان" سعدي. أى أنه وضع المقامات هنا إزاء جنس أدبى مختلف، وينتمى أيضا إلى أدب مختلف، وهى نقطة حقيقة بالدراسة. ومناسبة رأى الشدياق فى "كلستان" سعدي فقد ذكر أنى قرأت فى كتاب المحبسى: "فتحة الريحانة فى رشحة طلاء الحانة" وكتاب ابن معصوم: "سلافة العصر فى مخاسن الشعراء بكل مصر" أن الطبيب الشيرازى أبو الحسن ابراهيم قد عارض بأبياته التالية:

كشف الصبح اللثاما \* وجلاعنا الظلاما  
 فاجل لى الكاس ونبه \* أنها الساقى الندامى  
 علنا تقضى كما رمنا من الأنس المrama  
 ما ترى السوْرق على الأبيك يحاوبن الحماما  
 وزهور الروض أصبهن يفتقن الكماما  
 والحسيا يبكي عليه ن فيض حكن ابتساما  
 ووميض البرق قد سفل على الأفق حساما  
 وحبيب النفس قد لا حلنا بدراما  
 أى عذر لك إن لم \* تصل الراح مداما  
 فاغنم الأنس وبإيَّنْ \* من لحافيه ولاما  
 أبيات بلدية الشيخ سعدي الشيرازى الذى يقول فيها:

بـانـديـي، قـمـ بـلـيلِ \* وـاسـقـنـي وـاسـقـنـيـالـسـندـاماـ  
 خـلـني أـسـهـزـلـلـىـ \* وـدـعـالـنـاسـنـيـاـماـ  
 اـسـقـيـانـيـ وـهـدـيـرـالـرـ عـدـقـدـأـبـكـىـ الفـامـاـ  
 فيـأـوـانـكـشـفـالـسـورـ دـعـنـالـسـوـجـهـالـلـثـامـاـ  
 أـهـمـاـ المـصـغـيـإـلـىـ الرـزـفـاـ دـ،ـ دـعـعـنـكـالـكـلامـاـ  
 وـهـوـشـاهـدـآـخـرـ عـلـىـ اـهـتـامـاـ الـقـدـامـىـ بـماـ كـانـتـ تـصـلـ إـلـيـهـ أـيـدـيـهـمـ منـ  
 آـدـابـ الـأـمـمـ الـأـخـرـىـ،ـ كـمـاـ أـنـ الـمـعـارـضـةـ التـىـ نـخـنـ إـزـاءـهـاـ الـآنـ هـىـ مـاـ يـكـنـ أـنـ  
 يـكـونـ مـوـضـعـ مـقـارـنـةـ أـدـبـيـةـ يـنـطـلـقـ مـنـهـاـ أـحـدـ الدـارـسـينـ فـيـضـمـ إـلـيـهـ أـمـنـاـهـاـ مـنـ  
 مـعـارـضـاتـ أـسـلـافـاـ لـمـاـ عـنـدـ الـفـرـسـ مـنـ أـشـعـارـ وـيـجـعـلـ كـلـ ذـلـكـ بـجـنـاـ منـ بـحـوثـ  
 الـأـدـبـ الـمـقـارـنـ.

وـكـمـلـ رـفـاعـةـ فـىـ وـقـوفـهـ عـنـدـ الـمـسـرـحـ،ـ الـذـىـ كـانـ يـرـاهـ لـلـمـرـةـ الـأـوـلـىـ،ـ يـفـعـلـ  
 الشـدـيـاقـ فـيـصـفـ لـنـاـ الـمـسـرـحـ لـيـعـرـفـ قـرـاءـهـ بـهـ.ـ وـبـطـيـعـةـ الـحـالـ نـخـنـ الـآنـ بـعـرـفـ  
 عـنـ الـمـسـرـحـ وـاـمـكـانـاتـهـ وـوـسـائـلـهـ وـتـارـيخـهـ مـاـ لـمـ يـكـنـ يـخـطـرـ عـلـىـ باـلـ الشـدـيـاقـ،ـ  
 لـكـنـ يـقـىـ لـكـلامـهـ فـىـ هـذـاـ الـبـابـ أـهـمـيـتـهـ مـنـ النـاحـيـةـ التـارـيخـيـةـ،ـ بـوـصـفـهـ كـلـامـاـ  
 رـائـدـاـ فـىـ الـمـوـضـعـ،ـ وـكـذـلـكـ مـنـ نـاحـيـةـ الـمـقـارـنـاتـ الـأـدـبـيـةـ،ـ إـذـ يـعـرـفـ رـحـمـهـ اللـهـ  
 الـقـرـاءـ الـعـربـ (ـرـبـاـ لـأـوـلـ مـرـةـ)ـ بـالـمـسـرـحـ كـمـ شـاهـدـهـ فـىـ بـرـيطـانـيـاـ بـعـدـ أـنـ عـرـفـهـمـ  
 رـفـاعـةـ بـمـسـارـحـ بـارـيسـ.ـ قـالـ الشـدـيـاقـ:ـ "ـوـاعـلـمـ أـنـ التـمـثـيلـ فـىـ الـمـلـمـىـ يـتـجـاذـبـهـ  
 نـوعـانـ مـنـ التـارـيخـ وـالـأـدـبـ وـإـعادـةـ الـحـوـادـثـ وـالـوقـائـعـ الـمـاضـيـ قـصـيرـ كـانـهـاـ

مشاهدة بالعيان، وفيه تُشد الأشعار الرائقة والقصائد البلاغية ويقع من المخاورات الأدبية جداً وهنالا ما يُسرى به عن التكلى حزناً . وكل ما يقال فيه فهو من الكلام الفصيح الذي تستعمله علماؤهم وأدباؤهم، فإن أعظم شراء الإفرنج ألقوا فيه، وما من خطيبٍ مصقعٍ أو أديبٍ بارعٍ إلا ودون شيئاً من هذه المخاورات . ومن طريقة اللاعبين فيه أن يخصصوا كل شخص منهم بحال: فمن كان مديد القامة جهير الصوت أَبْتَعَ خصصوه بأن يمثل الأمور التي فيها الحماسة والوعيد والتذمیر، ومن كان لطيفاً رَحْصاً خُصّ بما شأنه الاستشفاع مثلًا والملاطفة والتملق، ومن كان حُرْزَةً خُصّ بالأمور السخرية المضحكة... . وقس على ذلك.

ولو عرفت قدر ما يسرده هؤلاء اللاعبون عن ظهر القلب لأعظمته جداً، فإن كلاماً منهم يحفظ من القصص والنواادر ما يكون أكبر حجماً من ديوان المتنبي، ولا يكاد أحد هم يتلعم في عبارة . وقد يوارون شخصاً بيده الكتاب الذي تحفظ منه تلك الحكايات في مكان، حتى إذا ذهل المتكلم عن شيء رده، ولكن وقوع ذلك نادر... . وهذا التمثيل على نوعين: الأول تمثل ما يُحزن من نحو الحروب وأخذ الثأر، ويقال له عندهم: تراجيدي . والثاني، وهو عكسه، ويقال له: كوميدي . وكل ما يُعد من الأدبيات، غير أن النوع الثاني يكثر فيه التوريات والمواربات والتجنيس... .

وأول من ألف في هذا الفن من اليونان أوروبidis، وذلك قبل الميلاد بأربعين سنة. فأما في تمثيل المُحزنات ونحوها وفي خفة الحركات واللباقة فالمزيد لأهل فرنسا، والإنجليز تبع لهم. وأما في المضحكات فهو لاءهم المتبعون، وذلك لسعة لغتهم... على أن ارجحال الشعر عند أى جيل كان من الإفرنج هم لأن كلامهم كلهم مجزوم، أى خال من الإعراب، وليس بين الكلام المتعارف عليه عند خاصتهم وبين كلام الكتب من فرق كبير" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" و"كشف المخبا عن فنون أوروبا") . (٣٢٧، ٣٢٩).

وينبغى ألا يفوتنا في هذا النص تسمية الشدياق للمسرح بـ"الملهى"، وهي تسمية عربية لم يستعملها الطهطاوى، وكذلك قوله عن الممثلين: "اللاعبون"، وهي أيضاً مما ينبغي الالتفات إليه، إذ هو استعمال، فيما يبدو، رائد. ومثله استخدامه لمصطلح "محاورات"، وهو اصطلاح موفق كُبِّ له الشيوع والبقاء: إما هكذا وإما باستعمال الصيغة الأخرى لذات المصدر، وهي صيغة "فعال: حوار". وبالمثل لا يصح أن ننسى استعماله كلمتى "وقائع" و"حوادث"، اللتين أضحتا مصطلحين من مصطلحات فتنى الرواية والمسرحية، وإن عَنَى الشدياق بهما أحداث التاريخ، لكن ذلك لا يضر، إذ ورد كلامه في سياق الحديث عن تمثيل تلك الأحداث على خشبة المسرح، فالأمر إذن قريب من قريب. وما يلفت النظر تفرقة الشدياق بين ما

نسميه الآن: "المأساة" و"الملهأة"، وإن كان قد أبقى لها المصطلحين الأجنبيين كما هما دون ترجمة مَرَّة، وترجمهما على نحو غير مباشر مَرَّة أخرى حين ذكر "المحزنات" و"المضحكات". كما نلاحظ تشبُّه الشدياق لهمة "المقْنَى" المسرحي، وهو مما لم يتحدث عنه الطهطاوى، وإن لم يحاول مؤلفنا أن يسلك له مصطلحاً يُعرف به. وتلك كلها، وغيرها فى بقية النص الذى لم أنقلها، مسائل تهم دارس الأدب المقارن جداً، فضلاً عن أنها هى نفسها جزءٌ أصيل من الدراسات المقارنة بكل جدارة، فالشدياق هنا يحاول جهده أن يعرفنا بفن أدبى جديد، مضيفاً إلى التعرُّف به أشياء لم نجدها عند الطهطاوى من قبل، وساكًا (أو على الأقل مستعملاً) مصطلحات فنية لم ترد في "تخلص الإبريز". وينبغي لا نغفل عامل الزمن، فقد كتب الشدياق كلامه هذا بعد الطهطاوى بعده عقود، إذ نشر الطهطاوى رحلته الباريسية في ١٨٣٤م، ونشر الشدياق كتابه الذى نحن بصدده في ١٨٦٣م، وليس هذه المدة في تلك الظروف بالزمن القليل. ثم نختم هذا التعقيب بلفت الأنظار إلى التفرقة التي نبه إليها الشدياق بين فصحاناً وفصحي الإنجليزية وأمثالها من اللغات الأوروبية وما ينتجه عن ذلك من سهولة الارتجال في المطاراتحات الشعرية عندهم وضيق مجاله عندنا، وهي تفرقة مهمة كما نلاحظ.

وهناك روحى الحالدى، الكاتب والسياسي الفلسطينى الذى عاش عشرين عاماً في فرنسا طالباً وأستاذاً وقنصلًا عاماً لدولة الخلافة العثمانية،

شرب أثناءها ألواناً متعددة من الثقافة الفرنسية والأوربية وحصل على طائفة من الأوسمة والجوائز. وكان يتقن الفارسية والتركية والإنجليزية والفرنسية. وله في مجال الأدب المقارن سلسلة من المقالات في مجلة "الهلال" في ١٩٠٢ - ١٩٠٣ م سرعان ما نشرها في كتاب سنة ١٩٠٤ م بعنوان "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكر" (فى مطبعة "الهلال" أيضاً)، لكن دون ذكر اسمه على الغلاف صريحاً. وفي هذا الكتاب، الذي يُعَدُّه بعض الكتاب بسببه الرائد التاريخي للأدب المقارن العربي، يتناول كاتبنا موضوعات من ذلك التخصص، وإن لم يستخدم لها هذا المصطلح. ومن تلك الموضوعات ما ترجمه العرب في أيام نهضتهم على أيام العباسين، وتأثيرهم (رغم كثرة ما ترجموه من اللغات المختلفة) على التأثير باشعار الأمم الأخرى، وكذلك ما أخذه الأوروبيون (أو "الإفرنج" حسبما يقول) من أيام النهضة المذكورة، وتأثير شعر التروبادور بالتفصية الموجودة في الشعر العربي ومواضيعاته من مدح ونسيب وهجاء ومُلحٌ وأمثال، واقتباس الإفرنج كثيراً من قصصهم وفكاهاتهم وخرافاتهم من العرب، ومعرفتهم لشعر المدح عندنا وإنشادهم له، والمقارنة بين "أغنية رولان" وسيرة عنترة بن شداد، وبين "الكوميديا الإلهية" و"رسالة الغفران"، وبين مسرحية "طربوف" لوليير وأبيات لشاعر المعرفة تُشبهها في المضمون، وكذلك بين فكتور هيجو والمعرى أيضاً في بعض نواحي إبداعهما الأدبي، واستفادة الشاعر الفرنسي ونظيره الألماني وللم ولجم ولفتحاجج جوته من شعر حافظ الشيرازى وغيره

من شعراً الإسلام، وانقلاب الوضع في العصر الحديث ودوران العجلة في الاتجاه المعاكس حيث أضحت الإفرنج عادةً هم المؤثرين، وأضحيتنا نحن المتأثرين، كما هو الأمر في حالة بولو الشاعر الفرنسي الذي تأثر به ضيا باشا وسواء من شعراً الترك على سبيل المثال. وهو، في بعض الأحيان، يقدم أدلة على وجود اتصال بين الطرفين اللذين يقارن بينهما، وفي أحياناً أخرى يكتفى برصد أوجه التشابه بين عمليهما دون أن يتطرق للحديث عن وجود مثل تلك الاتصالات.

ومن مقارنته التفصيلية في الكتاب المذكور ما قاله عن البلاغة عموماً وببلاغة العرب على وجه الخصوص، إذ كان رأيه أن بلاغة القول هي ما يعبر عنه المثل القائل بأن لكل مقام مقالاً، مما يصدق عليها في آية لغة: إنجلizerية كانت أو فرنسيّة أو تركية أو فارسية، وأن فضل لسان العرب لاشتماله على خاصتين هما الإعراب، الذي لا يتوفر في أي من اللغات الأوروبية ما عدا الإغريقية واللاتينية، فضلاً عما يكفر فيه من أنواع التشبيهات والاستعارات والكابيات وألوان البديع. وفي مجال العروض والتواوفى نراه يؤكد أن الفرنسيين مثلاً، قبل اخلاقاتهم بالعرب في الأندلس أيام كان المسلمون هناك، لم يكونوا يعرفون التقافية في أشعارهم فأخذوها عنهم. وما تكلم فيه أيضاً في كتابه المذكور نشاط المستشرقين في تدريس اللهجات العامية العربية، مع التحذير من ذلك وإبراز مخاطره السياسية وما يمكن أن يترتب عليه من تمرق شمال العرب، والتنبيه إلى

أن الفرنسيين، رغم هذا النشاط الاستشرافي في العمل على إحلال العاميات العربية محل الفصحي، لا يسمحون بإنشاء صحيفة تتخذ من آية لهجة فرنسية لغة لها. وتحدث الحالى أيضاً عن مكانة سوق عكاظ في تاريخ الأدب والثقافة العربية مشبهاً إياها بهايد بارك لندن، حيث يلتقي الخطباء من كل لون ومذهب ودين فيتكلمون بحرية لا يوجد لها شبيه في أي مكان آخر. وهو يؤكد أن العرب قد تعرفوا إلى هوميروس وأشعاره في كتاب "المنطق" لأرسسطو، لكنهم لم يعجبوا به ولا بشعراً أى شاعر إغريقي أو روماني، ولعلهم خافوا على الجمهور من الرجوع للوثنية تأثراً بما في هذه الأشعار من كلام عن الآلهة والأرباب. وفي المقارنة بين أنشودة رولان وسيرة عنترة يشير إلى ما تشبه الأولى به الثانية من استلاتها بالمبالفة وتجسيم الحرب، مما جعل من رولان "عنترة زمانه" كما يقول. ومن الطريف تصنيفه أنها العلاء المعرى ضمن الرومانسيين (الرومانيين بغيره)، والمحاط بين الكلاسيين (أو المدرسيين في اصطلاحه) . . . وغير ذلك، وهو كثير.

ولعل القارئ قد تنبه إلى تأكيد الخالدي معرفة العرب بـشعر هوميروس، وهو ما سقنا في الفصل السابق بعض النصوص التراثية الدالة عليه، إلا أن قوله إنهم لم يُعجبوا بشعره هو كلام يحتاج إلى توثيق وإلى تفصيل أكبر، إذ لو كانوا أطّلعوا على تلك الأشعار حق الاطلاع ولم تقتصر معرفتهم على بعض معانيها الحكمة كما رأينا قبلًا لأنّهم عرّضوا لما فيها من وثنياتٍ وكفرٍ

وانتقدوها وسخروا منها . لكنهم لم يفعلوا، وهذا يعنى ما قلناه من أنهم لم يعرفوها أصلًا . ولعل القارئ لاحظ أيضًا تأكيد الخالدى خلو اللغات الأخرى من التشابيه والاستعارات والمحسنات البدعية، وهو ما لا تتفق معه فيه، اللهم إلا فيما يخص المحسنات، التي لا تقول مع ذلك إنها مزينة تفرد بها لغة الضاد، بل كل ما نستطيع أن نزعمه هو أنها توأم لغتنا أكثر من سواها، وتكثر فيها كثرة لا تضاهى .

وقد تكلم عن دور الخالدى ومكانته فى ميدانى النقد والأدب المقارن عدد من النقاد ومؤرخى الأدب منهم د . عبد العزيز الدسوقي فى كتابه: "تطور النقد العربى الحديث" ، ود . عصام بهى فى كتابه: "طافحة المقارنة فى الأدب العربى الحديث" ، ود . حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" ، ود . عز الدين المناصرة فى مقالة: "الرائد التاريخي للأدب المقارن فى الوطن العربى" المشورة فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الخالدى" ، إدوارد سعيد ، عز الدين المناصرة ، حسام الخطيب .

ومن المخطات المهمة على طريق الدراسات المقارنة عندنا فى العصر الحديث تلك المقالاتُ التى كتبها فخرى أبو السعود فى مجلة "الرسالة" فى ثلاثينيات القرن الماضى (من سنة ١٩٣٤ إلى سنة ١٩٣٧م) فى المقارنة بين الأدب العربى ونظيره الإنجليزى، إلا مقالتين فقط: أحد هما فى المقارنة بين أدبنا والأدب الغربى باطلاق، والثانية بين أدبنا والأدب اليونانى . وكفت اطلعت على

تلك المقالات لأول مرة وأنا في أوائل السبعينيات من ذلك القرن أدرس للحصول على درجة الدكتوراة في النقد الأدبي، فكان على أن أمسح الصحف والمجلات المصرية على مدى قرن تقريباً حتى عام ١٩٨٠م، فاصطدمت بتلك المقالات التي بدت لي غريبة وجريبة وطموحة، وبداء لي أسلوب كاتبها قوياً حكم الأسر رغم أنه متخصص في اللغة الإنجليزية لا في الأدب العربي، وكان متزوجاً من امرأة بريطانية ويمارس رياضة التنس فيما ذكر، فهو إذن يعيش حياته عيشة عصرية، ثم اكتشفت أن له شعراً قوياً يجمع بين قوة الأسلوب القديم ومتانته وبين مصادر عصره. ولذلك ظهر الكتاب الذي يضم هذه المقالات (وغيرها من مقالاته النقدية) في مصر في السبعينيات من القرن المنصرم سارعت إلى شرائه، وهو هوذا بين يدي الآن.

والمقالات الخاصة بالأدب المقارن في الكتاب المذكور تتجاوز الأربعين مقالاً. وهناك مقالات أخرى كثيرة لا تدرج تحت هذا البند، ولذلك لا أقف عندها في هذه الدراسة. وبخري عنوانين كل المقالات التي تقارن بين أدب العرب القديم وأدب جون بول على النحو التالي: "الموضوع الغلاني بين الأدبين العربي والإنجليزي"، وقد خصص صاحبها لكل موضوع من موضوعات المقارنة مقالاً مستقلاً: فـ"اللحرافة بين الأدبين"، وهذا للقصة في الأدبين، وذلك للذين في الأدبين، وهذا لتأثير التراث في الأدبين، وذلك للطير والحيوان في البلدين... إلخ. ولا شك أنه من الطموح الشديد، إن لم تقل: الجامع، أن

يحاول شاب في الثلاثينات من عمره وغير متخصص في أدب العرب: المقارنة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي على اطلاعهما على مدى قرون طوال. وفي كل الموضوعات تقريباً. إن مثل هذا العمل ليحتاج إلى لجنة كبيرة، وربما لا تستطيع مثل تلك اللجنة مع ذلك أن تنهض كما ينبغي بهذا العبء الفادح. بيد أن لكل طموح شديد ثمنه وثغراته ونتائجها التي لا تخلو من الإساءة والتقصير، وما ينبغي أن يعيينا عما يمكن أن يقع فيه أبو السعود أو غيره من أخطاء وتجاهلات. ثم إن الرجل لم يكن مجرد كاتب وأغل، بل كان شاعراً كبيراً وقارئاً واسع الاطلاع وصاحب ذوق مرهف وحرص كبير على اللغة العربية مع ذلك ووطنياً متأججاً الوطنية بناصب الإنجليز الذين أصهر إليهم وتعلم في بلادهم العداء الجارف. ومثله يحسن أن نصفه إليه بكل آذاننا واثقين بأننا لا بد خارجون في النهاية بزاد تقدى وأدبى من الطراز الرفيع حتى لو كانت النتائج التي ينتهي إليها (ولسوف تكون كذلك بكل تأكيد) لا توافقنا أو لا توافق علينا.

وقد كتب د. محمود على مكى، المتحمس للكاتب الشاب، في مقدمة التي مهد بها للكتاب المذكور أن أبو السعود في مقالاته الثلاث الأولى سخر أحكاماً على الأدب العربى فيها كثير من القسوة، فهو يتهم الشعر العربى ببعضه فى فن التصوير، وإن كان يستثنى بعض التماذج مثل بعض أوصاف أمرى القيس والمتبنى، ويتعذر على الأدب العربى قلة ما استفاده من الأجنحة الكا-

بالأدب اليوناني، الأمر الذي جعله يخلو من الأنواع الأدبية كالملحمة والفن المسرحي والأدب القصصي كله. وكلامه عن السلبيات يتسم بالعميم، فمقالاته هذه لا تبدو دراسات متممة، وإنما هي خواطر أرسلها إرسالاً، وكأنه كان يُعد العدة في هذه الآثناء لجمع مادة نقدية وفيرة هي التي كان يسعد لطرحها بعد ذلك في دراسات أكثر تفصيلاً، وهو تقريباً نفس الحكم الذي أصدره على سائر مقالاته التي تجاوز الأربعين كما ذكرنا، إذ قال: "وفي هذه المقالات عَرَضَ المؤلِّفُ لِكَثِيرٍ مِّنَ الْمُوْضِعَاتِ أَبْرَزَ فِيهَا وجوه الاختلاف بين الأدباء".

وهو في كل هذه الموازنات ملحوظاً على ما في أدبنا من سلبيات ووجهه نقص، فالأدب الإنجليزي هو الذي ترجح كفته دائماً، على حين تشيل كفته أدبنا العربي، حتى إنه ليبلغ في ذلك مبلغاً لا يصل إليه بعض غالة المستشرقين من كانوا يتعون على أدبنا ما ينسبونه إليه من فقر في الفكر وضيق في الخيال واهتمام بهرج الألفاظ ناتج عن العناية بالمعنى والأخيلة". ومضى الأستاذ الدكتور يعرض للعوامل التي رأى أبو السعود أنها هي المسؤولة عن هذا الضعف المزعوم في الأدب العربي، فأشار إلى اختلاف الأصول العرقية بين الأمتين، إذ "العرب أمة سامية ترعى أدبها تحت سماء الصحراء، والإنجليز أمة آرية شاركت في تراث الإغريق والرومان"، وهي (كما يقول الدكتور) "مقولة طالما رددها المستشرقون الغربيون من منطلق إيديولوجية

عنصرية استعمارية". ثم يطرح الدكتور مكي السؤال التالي: "هل لنا أن نتهم فخرى أبو السعود صاحب هذه الأحكام القاسية على الأدب العربي وما تطرق إليه من إدانة للنظام السياسي والاجتماعي للدولة العربية بعد صدر الإسلام باتباعية للمستشرقين في مطاعنهم على الأدب العربي الذي كان مرآة حياة الأمة الاجتماعية والسياسية؟"، ليجيب بأن أحكام أبو السعود التي تبدو جارحة مستقرنة إنما تفهم في سياقها السياسي والاجتماعي حيث كانت أوضاع البلاد آنذاك سيئة إلى حد بعيد، وهو ما دفع بغاية الإصلاح والتجديد إلى مثل هذا اللون العنيف من النقد الذاتي (انظر مقدمة د. محمود على مكي لكتاب فخرى أبو السعود: "في الأدب المقارن ومقالات أخرى" / سلسلة "الألف كتاب الثاني" - العدد ٢٧٨ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٩٧م، ١٧، ١٩).

سيقول بعض النقاد إنه ليست هناك صلة بين الأدبين، بل إن الكاتب نفسه يعي هذا ويقوله وبكرره في مقالاته، لكنه لا أرى بذلك بأسا على الإطلاق، إذ إنني (كما سبق القول) لا أذهب مذهب من يشترط من دارسي الأدب المقارن أن تكون هناك مثل تلك الصلات. والأستاذ الدكتور كاتب المقدمة من المناصرين لهذا الرأي، إذ يقول إن المدرسة الفرنسية تنفي هذه المقالات من دنيا الأدب المقارن، إلا أنها بمنطق المدرسة الأمريكية إذا طغت بالنزعة الإنسانية الحقيقة "تكتسب مشروعية كاملة في انسماها للأدب

المقارن" (المرجع السابق / ٢٤). وهنا نجد الدكتور عطية عامر يؤكد، ببساطة وثقة وعن حق، أن أبو السعود قد سبق بذلك أوستن وارن ورينيه ويليك رائد المدرسة الأمريكية نفسها (د. عطية عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م / ٧٨). وإذا كان أبو السعود، كما لاحظ الدكتور مكى، قد قصر اهتمامه فى تلك المقالات على رصد أوجه التشابه والاختلاف مع تقليل الاهتمام بالجانب الأخير (نفس الصفحة)، فإن هذا فى حد ذاته هدف عظيم، إذ من خلال مثل هذا الرصد نستطيع أن ننظر إلى تراثنا الأدبى والتقدى بعين غير العين التى أفتنا النظر بها إليه، وحينها تكون لدينا فرصة أفضل لرؤياه مزاياه وعيوبه. وحتى لو كانت النافذة التى يتوصل لها أبو السعود وسواء غير دقيقة أو متسرعة أو بيئية فإنها لكونها لكتفيلة رغم هذا باستفزاز ذهاننا وعواطفنا ودفعنا دفعا للتعقق فى دراسة هذا التراث وإعادة النظر فيه وبلوغ روايأه البعيدة وخفاياه المظلمة المترفة التى لم يتفضل عنها الغبار منذ زمن طويل ومحاولة الطمب لعيوبه والنهوض به وجعله قادرا على مساماة أعظم أداب العالم... وهكذا. وبالمناسبة فإن أبو السعود، فيما رصد الباحثون، هو ثانى ناقد عربى يستخدم مصطلح "الأدب المقارن". وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٣٩م بعد خليل هندawi الكاتب السورى الذى سبق رصيفه المصرى بنحو ثلاثة أشهر (د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً/ دار الفكر المعاصر بيروت ودار الفكر بدمشق / ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م)

١٥٢ - ١٥٨، ومقدمة د. محمود على مكى لكتاب فخرى أبو السعود: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى" (٢٥)، وإن كان الأخير قد شفع هذا بـ تلك المقالات الكثيرة الشاملة فى المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى ما كثا فى هذه الدراسة أسابيع بعد أسابيع، وهو ما لم يحدث مثيله فى حالة هنداوي، رحمة الله على الاثنين !

ولسوف أقف قليلا عند مقال أبو السعود عن "الخرافة بين الأدبين العربى والإنجليزى" (ص ٩٠ - ٨٤) أتخذه شاهدا على ما قلته هنا . ورأيه أن حظ أدبنا العربى من الخرافة مقارناً بأدب الإنجليز هو حظ جد ضئيل، وذلك رغم إقراره بأن العرب فى الجاهلية، مَثُلُهم فى ذلك كمثل أمم أخرى فى طور تخلفها وبدائتها، كانت لهم خرافاتهم وأساطيرهم، إلا أنه سرعان ما يضيف قائلا إن الإسلام، مجتهد المسلمين على استعمال العقل وحمله الشديدة على أساطير الأولين وتحريمه الخبر وعمله على أن يكون الذهن المسلم صاحباً مشرقاً دائماً، قد ساعد على وأد النزعة الخرافية عند العرب والمسلمين، بخلاف الوضع عند الإنجليز، الذين لم ينبذوا خرافاتهم وأساطيرهم بعد اتقاهم من حياتهم المختلفة إلى طور العلم والتفكير المنهجى، بل أضافوا إليها فى أدابهم خرافات أخرى استحدثوها، فضلاً عما استعاروه من أدب الإغريق واللاتين من أساطير حملوها ما يريدون به فى إبداعاتهم الأدبية من مضامين ورؤى . وعلاوة على ذلك فإن الطبيعة الصافية الضاحية فى بلاد العرب لا

تعين على خلق الخرافات والأساطير، على عكس الحال في بلاد الإنجليز حيث الغابات والجبال والضباب مما يشكل عالم الخرافات والأوهام بظلماته وخفاءه.

والواقع أن ما يقوله المرحوم أبو السعود يحتاج إلى إعادة نظر، إذ الميل إلى الخرافة جزء أصيل من تركيبة فطرتنا البشرية سرعان ما ينشط إذا توفرت دواعيه، والا فكيف كانت تشيع في طفولتنا قبل أن يغزو النور ليل قرانا الحالك تلك "الحواديت" المزعجة عن العفاريت والجان والنداهة، والوحش الذي يتربص بالأطفال في الجبان ويلتهم من يسوقه قدره العاشر هناك ليلا، والقرية التي تدحرج في الأزقة المظلمة وهي تُنْزَّ وتتحرش بك وتحاول إيداعك، والأرانب التي تقابلك في حارات القرية في هنبع الليل المتأخر، وأنت عائد وحدك للبيت، وقد نام الناس منذ وقت طويل، فتعيّثها في حجرك وأنت فرح سعيد بهذا الرزق الذي ساقه الله إليك على غير تعب منك ولا انتظار، لتفاجأ بعد وصولك إلى بيتك أن حجرك فارغ ليس فيه أرانب ولا يحزنون، وكذلك الحمار الذي يقابلك بذات الطريقة فلا تجد مندوحة من ركبته وسوقه إلى دارك، لكنك تجد نفسك بغية محولا على ظهره مُصعداً في الفضاء، لولا المسألة التي يتصادف أن تكون في جيبك لأنك (أو "لأنني أنا"، حتى لا تغضب) تشغل بصناعة القفف والغلقان، والتي تخرجها في الحال وتفرزها في جنبه فيحن ويستطامن وينزلك إلى الأرض لتطلقه تخلصاً من شره فيعدو متبعاً عنك وهو

يجيبك من مؤخرته بضراطه المازى؟ ومعروف أن قرانا لا غابات فيها ولا جبال ولا ضباب ولا هباب، لكن كأن فيها الضلام الدامس والجهل الفاحش والفراغ الطويل الذى لا بد من قضااته ليلا على أى حال فى حكاية "الحواديت" وأخبار العفاريت من كل لون وجنس وشخص، إذ لم تكن هناك مرناءات شاهد ولا مذاييع تسمع ولا كتب تعالع ولا صحف تقرأ، لأن الأمية كانت فاشية!

ثم إن لدينا على سبيل التمثيل "رسالة التوايم والزوابع" و"رسالة حى بن يقطان" و"قصة النمر الثعلب" وغيرها من قصص الحيوان، كما أن فى أدبنا غير الرسمى ما يسمى بـ"السير الشعبية" وـ"ألف ليلة وليلة" مثلا، وكلها من الخيال الخرافى فى الذروة، وهو نفسه يُقر بها، علاوة على ما فعله بعض روائيننا فى العصر الحديث حين استلهموا قصص العرب التى تختلط فيها الواقع التاريخية بأوهام الخرافات وأخرجوا منها إبداعاً ذات نكهة جديدة. أما دعوه بحملة القرآن الشديدة على "أساطير الأولين" فلا أدرى من أن أتى بها، إذ الكفار هم الذين كانوا يُعرفون القرآن بأنه هو تلك الأساطير لا العكس، مع ملاحظة أن كلمة "أساطير" هنا إنما تعنى أساساً ما "سَطْرَه" القدماء فى كتبهم وجاء الرسول حسب زعم الكافرين وردده فى القرآن بوصفه وحياً من السماء، فهى "أسطورة" على وزن "أفعولة" بمعنى "مفهولة". حتى علماء الدين هم مظنة الانصياع الشديد لأوامر الدين لا تخلي كتاباتهم من

الخرافات والأساطير، ومن ذلك ما ي قوله بعض المفسرين مثلاً عن "نون" في أول سورة "القلم" من أنها لقب حوت اسمه "بهموت" يحمل الأرض على ظهره... إلخ، أو ما قاله القرطبي عن الساحر الذي كان على أيام الأميين وكان يدخل من دبر الحمار ويخرج من فمه، والحكم الشرعي في عقوبة أمثاله من السُّحْرَة... وهلم جرا (انظر كتابي: "من الطبرى إلى سيد قطب - دراسة في مناهج التفسير ومذاهبه" /دار الفكر العربي/ ١٤٢١هـ - ٢٠٠٣م - ٣٦).

أما في المخطة التالية فستتوقف عند الكاتب السوري قسطاكي الحمصي، الذي أفسح في الجزء الثالث من كتابه: "منهل الوراد في علم الانقاد" (وهو الجزء الصادر عام ١٩٣٧م) فصلاً كبيراً مكوناً من مائة صفحة تقريباً، هو آخر فصول الكتاب، وعنوانه: "بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران، وبين أبي العلاء المعري وداتي شاعر الطليان"، تناول فيه تأثير داتي البيجيري بـ"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي يرى أن الشاعر الإيطالي قد اطلع عليها، إذ لا بد أن تكون قد ترجمت مع ما ترجم من آثار العرب والمسلمين إلى اللاتينية، إن لم يكن قد قرأها في لغتها الأصلية في قرطبة. ولكن يدلل على رأيه نراه بشخص كتاب المعري مركزاً على ما فيه من روعة وخيال عبقري، كما يلخص أيضاً الملحة الداتية راداً كل شيء فيها تقريباً إلى "رسالة الغفران"، ومؤكداً أن صاحبها قد سرق عمل أبي

العلاء، وليس له فيها من شيء أصيل، فقد أخذ الفكرة والخيال من المعرى، لكنه لم يصل مع ذلك إلى الشأو الذي بلغه شاعرنا المسلم ولا استطاع إنتاج عمل مماسك، وإن لم يمنع هذا من استعاته ببعض آيات الكتاب المقدس ومعتقدات اليونان وأساطيرهم وعادات قومه وأمثالهم وحوادث السياسة في بلاده حينذاك، فضلاً عما أخذه من أوصاف الجحيم كما وردت في الروايات الخرافية التي كانت شائعة عندهم في ذلك الوقت عن صعود بعض القديسين في العهود الأولى للنصرانية إلى السماء أو هبوطهم إلى جهنم حسبما ذكر بعض من كتبوا عن عمله، رغم أن الحمصي يرى هذا الوصف أرداً جوانب ذلك العمل، إذ ليس فيه من الإبداع شيء حسب رأيه، فهو لا يزيد عن أن يكون كلاماً مبتذلاً ما يرددده العجائز والعوام.

ومن هنا كان وصفه للكوميديا الإلهية بأنها لا تزيد عن أن تكون مجموعة منحوتة من الحوادث أو كشكولاً صغيراً يحتوى على عدد من أسماء المشاهير والمخايل، وليس ذلك العمل العبرى الذى يفخر به الغربيون على بكرة أبيهم عادين صاحبه ثالث شراء الدنيا، فى الوقت الذى يغضون فيه من قدر الشعر العربى ولا يلتقطون إليه عادةً لدن الكلام عن الشعر والشعراء. وبالمناسبة فقد حمل الحمصي على ذاتى وشدَّ التكير عليه بسبب تهوره فى الإلقاء "بكل من يمر فى باله أو تحت رأس قلمه من مخالفيه فى الرأى أو فى الدين" فى الجحيم، حتى إنه يقذف بنبيٍ دعا الوثنين وهداهم إلى عبادة إله

داتي نفسه، وليس دعوه النبوة دون دعاوى سواه من الأنبياء الراوئي العدد". وواضحٌ مَنْ هو النبي الذي تصورَ ذلك الغبيُّ السفِيهُ المُخَلَّفُ المسئَى: "داتي" أَنَّ بِمقدورِهِ الإِسَاعَةِ إِلَيْهِ، غافلاً عنْ أَنَّهُ بِذَلِكِ إِنَّمَا أَهانَ نَفْسَهُ هُوَ وَرَغْبَاهُ فِي رَغَامِ الْكُفَرِ وَأَوْحَالَهُ فَوْقَ مَا هُوَ مُرَغَّبٌ أَصْلًا وَعَرَضَهَا لِلْمُزِيدِ مِنْ سُخْطِ اللَّهِ سَبِّحَانَهُ وَتَعَالَى (انظر الفصل المذكور في كتاب "منهل الوراد في علم الانتقاد" / تحرير وتقديم د. أحمد إبراهيم الهواري / المجلس الأعلى للثقافة في مصر / ١٩٩٩م / ٤٧١، ٤٧٢، ٥١٣، ٥١٧، وكذلك ص ٣٠ - ٣٤ من مقدمة المحرر).

هذا، ولا بد من الإشارة إلى أن الحمضى، حين قام بالمقارنة بين عَمَلِيِّ المعرى وداتى، إنما كان ينطلق مما كان يُعرفُ عند قادنا القدماء بـ"الموازنَةُ" الشعرية، لاما كان الغرب قد عرفه آنذاك بـ"الأدب المقارن"، وهذا واضح في أنه قد كتب الفصل الذي نحن إِذَاهُ على نحوٍ يُؤْمِنُ بأنه امتداد لما كان عَقْدَهُ، في آخر الجزء الأول (ابتداء من ص ٣٤٥) وطوال الجزء الثاني من كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، من "موازنات" بين قصائد لشاعراء عرب في أغراض الشعر المختلفة. بل لقد أعطى أيضاً الفصل الذي كَسَرَهُ على هذه المقارنة عنوان "الموازنَةُ بين الألْعُوبَةِ الإِلْهِيَّةِ وَرِسَالَةِ الْفَقْرَانِ" وبين أنسى العلاء المعرى وداتى شاعر الطلييان". فكانه كان يرى أن ما يقوم به في المقارنة بين المعرى وداتى لا يزيد عن آية موازنَةٍ ينشئها بين شاعرين عربين، كل ما هنالك أنه قد

مد آفاق الموازنة لتسع لشعراء من غير العرب في مواجهة شعراناً . إلا أنه، كما رأينا، كان حريصاً على أن يثبت اطلاع ذاتي على "رسالة الغفران" بحيث تكون المشابهة بين العملين سرقة لا مجرد تشابه قائم على المصادفة . الواقع أن الدراسة التي وضعها مؤلفنا في هذا الموضوع هي دراسة مفصلة في المقارنة التطبيقية، ولعله لم يسبقه أحد في وضع مثل هذه المقارنة طولاً وتطبيقاً وتحليلاً واستقلالاً في الرأي والاستنتاج، ولا فقد سبقه إلىتناول الشبه بين العملين دون تفصيلٍ عددٍ من الكتاب العرب منهم عبد الرحيم أحمد وروحي الحالدي وسليمان البستانى وجرجى زيدان.

وقد تناول هذه النقطة الكاتب السوداني أحمد محمد البدوي في مقال له بالشـبـاك عـلـى الـسـراـبـاط الـسـتـالـيـ: "www.nizwa.com/volume22/p221" رسالة الغفران والموري" ، ومن ذلك قوله: "في عام ١٨٩٧ انعقد مؤتمر المستشرقين في باريس، وحضره باحث عربي يدعى عبد الرحيم أحمد صمت المراجع من بعد عن الاحتقال بسيرته واسهامه العلمي، على الأقل فيما يصل بهذه القضية الحيوية . وكما نعرف أنه قدم بحثاً في ذلك المؤتمر عنوانه "لحة عن أبي العلاء وأثاره" ، وقد حفظ لنا مرجع "مهم" نصاً من ذلك البحث حيث قال: عبد الرحيم أحمد اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء الموري، وهي مخطوطة يومند لأن طبعها لم يتسع إلا من بعد ذلك بسنوات، وفي عام

عام ١٩٠٢ على وجه التحديد، ثم وصفها وقارنها بكوميديا دانتي فقال: "إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريراً مؤلف دانتي. أقول: تقريراً، لأنَّه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أنَّ سياق الأثر وهدفه متلقان". هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والتأثير. وفي عام ١٩٠٢ نشرت مجلة "الحلال" في القاهرة سلسلة مقالات تحت عنوان "علم الأدب عند الإفرنج والعرب" بقلم "كاتب فاضل" ضمَّنَها من بعده كتاباً يحمل العنوان نفسه. "كاتب فاضل" سنعرف من بعد أنه الكاتب الفلسطيني روحي الخالدي ١٨٦٤-١٩١٣. وفي إحدى تلك الحلقات يقول روحي الخالدي: "الكوميديا الإلهية أو المضحكة الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين". ومن بعد روحي يأتي باحثان مشهوران ومتميزان: أولهما سليمان البستاني الذي ترجم "إلياذة" هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة ضافية، وصدرَها بدراسة معمقة ومحوَّدة جعلها مقدمة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها: "وأنَّ من أحسن ملاحم المولدين ملحمة نثيرية جمع فيها صاحبها شيت المعاني، وأوغَلَ في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وملِّئَ الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما، ألا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري". وثانيهما جرجي زيدان، صاحب دار الحلال الذي نشر عام ١٩٠٧ مقالاً في مجلة "الحلال" دون أن يُعزِّزَه إلى نفسه صراحة، ثم ظهر المقال نفسه من بعده داخل كتاب "تاريخ آداب اللغة العربية" المنسوب صراحة إلى مؤلفه جرجي زيدان،

وقد جاء فيه : "إن ما صنعه المعري في رسالة الفرقان يشبه ما كتبه أعظم شعراء الطليان في رواية المسماة: "الرواية الراهبة". ويشبه ذلك ما كتبه ملحن الشاعر الإنجليزي في روايته "ضياع الفردوس واسترجاعه"، ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي توفى سنة ١٣٢١م (نحو ٦٧٤هـ)، وأبو العلاء توفى ٤٤٩هـ، فهو قبل دانتي ب نحو ٣٠٠ سنة، فلا بدّع إن قلنا إنّهما اقتبسا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري". إن كل من تناولوا القضية لم يفيضوا في تناول أمر التأثير والتأثير مفصلاً، وإنما اكتفوا بالكلمة الجامعة واللحمة الدالة".

على أن المقارنة الأدبية في كتاب الحمصي لا تقتصر على ما سطره في موضوع "الكوميديا الإلهية" ومشابهتها لـ"رسالة الفرقان"، بل تعد ذلك إلى فن الروايات، إذ يقول إن معرفة العرب به لا تتجاوز "كليلة ودمنة"، الذي يحصر مراده في الوعظ والنصح، أو "مقامات" الحبرى، التي تخلو من تحليل أدب النفس أو تصوير عادات القوم آنذاك إلا قليلاً جداً، أو "الف ليلة وليلة"، التي ينبغي إبعادها عن البيوت والأيدي لما فيها من فحش وتحسين للرزيلة، يعكس الأوليين الذين يتولى هذا الفن منهم "جماعة من بلغاء كتابهم عرموا ما فيه من فسح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية وما يتبع ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبئ عنها من دراسة الطياع البشرية". وكان مبدأ ذلك

بداية القرن التاسع عشر، وبلغ من تقدم هذا الفن لديهم أن "يختار كل كاتب منهم الفن (القصصي) الذي يرى نفسه إليه أميل، وتبصره فيه أوفر، فيؤلف روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها الموضوع الذي توجه إليه تقنياته وعلمه وشخصه له اجتهاده، لا يقف في سبيل ذلك تعدد شخصوص الرواية أو قائمها أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك، إذ على المؤلف أن يرتق بالفتق وأن يصل المقطوع" (ص ٣٨١ - ٣٨٢).

ويبدو أن مصطلح "الروايات" عند المؤلف يشمل كذلك المسرحيات على ما يكشفه كلامه في الباب الرابع من الجزء الثالث والأخير من كتابه ( وعنوانه "في مادة فن الروايات")، فإن يكن كذلك فلا ريب أن العرب لم يعرفوا فن المسرحية كما هو معلوم. أما القصص الطويل والقصير فإنهما قد عرفوه، وإن كان فنهما يختلف عن فن الأوربيين في العصر الحديث كما تقضى بذلك سنة التطور واختلاف البيئات. وقد ذكر كتابنا من بين الأسباب التي رأها مسؤولة عن تختلف الفن الروائي في تراثنا الأدبي عدم الاختلاط بين الرجال والنساء عند العرب قديما، هذا الاختلاط الذي يتيح للأديب أعظم فرص المراقبة للنفوس والتصرفات، مما تقوم عليه الكتابة الروائية حسبما يؤكد (ص ٣٨٧ - ٣٩٣)، وهو ما نخالقه فيه بكل قوّة، ولا فكيف كتب العرب "ألف ليلة وليلة". وكثير من قصصها عن الحب والشهوات والمرأة وعلاقتها بالرجال؟ أو كيف نظموا الأشعار في نفس هذه الموضوعات وضمنوها القصص العاطفية

والخنسية؟ كذلك وجدت للحمصي فقرة يقارن فيها بين الشعر الملحمى لدى الإغريق والرومان وبين الشعر الغنائى عند العرب القدماء، وينتصر للشعر الملحمى، إذ هو شعر لا يستهلك صاحبُه نفسه فى حكاية قصة غرامية أو ندب طلل داير أو شكوى زمان جائز وشبه ذلك من الموضوعات الطارئة التى سرعان ما تُولى وينقضى الاهتمام بها، بل يستمر قريحته فى تناول تاريخ الأمة ووصف البلاد وما يسودها من عادات وأخلاق وما تستهلكه من ملابس ومطاعم وما لها من أفراح وأنراح وما خاصته من حروب وملامح وغير هذا مما يقدم للقارئ دنيا حية متكاملة (ص ٤٢٥). لكنه يستثنى المتنبي، مؤكداً أنه لو جمع شعره فى سيف الدولة ونسق بعضه مع بعض لكان بحق "ملحمة العرب"، وإن افترقت هذه الملحمة عن ملاحم الأمم الأوروبية بأنها ستكون فى ملك واحد وزمن قصير (ص ٤٢٧). وهذا كلام فى الدراسات المقارنة من الصعيم موضوعه المقارنة بين الأجناس الأدبية عند أمتين مختلفتين أو أكثر، وهو باب من أبواب الأدب المقارن إذا لم نلتزم بالمنهج الفرنسي كما هو معروف.

ولعل كتاب "التوجيه الأدبى" الذى وضعه طه حسين وأحمد أمين وبعد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد لطلبة السنة الأخيرة بالمرحلة الثانوية فى أول الأربعينات بمصر هو أول كتاب مدرسى يعرض لموضوعات الأدب المقارن بشيء من التفصيل، إذ خصص مؤلفوه فصوله الثلاثة الأخيرة لدراسة الموضوعات التالية: "الآداب الأجنبية التى اتصلت بالأدب العربى" و"أثر الأدب

العربي في الأدب الأوروبي الحديث" و"كيف اتصل الأدب الأوروبي بأدباء العرب المحدثين وأثر في أدبهم شعراً وتراتباً؟" (انظر "التوجيهي الأدبي" / مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر" / القاهرة / ١٢٥٩هـ - ١٩٤٠م - ٢٨٤ - ٣٢٧). ويبدو أن كاتب هذه الفصول هو د. أحمد أمين كما يظهر من اللغة وطريقة التناول.

وفي هذه الصفحات التي توقف على الأربعين يجري كاتبها على العرض التاريخي والتوضيحي لما يشير إليه من التأثيرات كلما واتاه الدليل وأسعفته النصوص، فيذكر الأسماء ويحدد التاريخ ما استطاع إلى التحديد سبيلاً، ويضع يده على مظاهر التأثير والتاثير، مبرزاً (على قدر ما يستطيع) العوامل التي كانت وراء ذلك برغم ضيق المجال المخصص في الكتاب لمعالجة مثل هذه الموضوعات. والكاتب هنا أقرب للمدرسة الفرنسية بوجه عام في الدراسات المقارنة، تلك المدرسة التي لا تكتفى برصد جوانب التشابه بين الآثار الأدبية في الأدب المختلفة، بل تشرط أن تكون هناك مسالك معروفة للاتصال بين تلك الآثار الإبداعية. ومع ذلك فإننا نقرأ في مواضع أخرى من تلك الصفحات ما يفيد أن الدليل على ما يرجحه الباحث من وقوع التأثير الفلاني أو قيام الصلة العلانية غير متاح، غير أنه لا يجد في هذا ما يمنعه من المضي في البحث ولا تقديم النتائج التي يرجحها بناء على شواهد الحال حتى لو لم تسعفه النصوص والوثائق. وهو في هذه الحالة الثانية أقرب ما يكون إلى

المدرسة الأمريكية التي لا تشترط قيام اتصال بين الأدبين أو الآترين اللذين  
نبغى إخضاعهما للدراسة المقارنة.

يقول الكاتب بعد أن مهد لكلامه بالحديث عن صعوبة العثور على ما  
يؤكد تأثر الأدب الأوروبي الحديث بأدبنا القديم بسبب ضياع الوثائق وتعصب  
الباحثين الأوروبيين ضد الفكر والأدب العربي: "ولئن كان من الصعب علينا  
اليوم أن نرسم صورة كاملة لأثر الحضارة العربية في الثقافة الأوروبية الحديثة في  
ميدان العلم والفلسفة والفنون فإن إيضاح أثر الأدب العربي منظم ومنتشر في  
الآداب الإفرنجية أشق وأعسر. ويرجع هذا إلى أن العلوم والمعارف كانت  
تنقل بالتأليف والترجمة، وكثير من المؤلفات العربية قد وصلت إلينا ترجمتها  
اللاتинية. وكذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أثر الفنون والصناعات العربية التي  
تظهر بوضوح في المقارنة مثلاً بين آثار العمارة العربية ونظائرها في الأقطار  
الغربية. ولئن جاز لإنسان أن ينكر أثر العرب في الموسيقى الأوروبية فلا بد من  
الاعتراف بأن بعض الآلات الموسيقية التي شاعت استعمالها قد أخذت عن  
العرب، وبعضها مثل العود لا يزال يسمى باسمه العربي في جميع اللغات  
الأوروبية: "The lute".

أما في الأدب فتعوزنا هذه الآثار المادية الملموسة إذا أردنا أن نبحث  
عن أثر الأدب العربي في الأدب الأوروبي لأن ترجمة الآثار العلمية في العلم  
والفلسفة قد لقيت إقبالاً شديداً وتعضيداً كبيراً هيئات أن تظفر بمثله الآثار

الأدبية، فإن عامل المنفعة والفائدة العملية كان قويا في الأولى، ضعيفا في الثانية. وبعض الباحثين قد اضطر لأن يفترض أن بعض الآثار الأدبية لا بد أن يكون قد ترجم أيضا إلى اللاتينية أو إلى بعض اللغات الشعبية، ولكن ليس في أيدينا اليوم دليل على هذا. ولذلك فإن الباحث عن أثر الأدب العربي في الأدب الإفرنجي يتبع في بحثه طريقة أخرى، وهي طريقة المقارنة والمضاهاة بين الأدبين وملحوظة وجوه التشابه التي لا يجوز أن تجحى عنها.

فالباحث الذي يرى تشابها دقيناً بين أشعار ذاتي وبعض مؤلفات المعري مضطرب لأن يفترض أن بعض آثار المعري قد ترجم إلى اللاتينية أو الإيطالية، وإن لم نعثر على تلك الترجمة بعد. كذلك الباحث الذي يرى أن استخدام القافية في الشعر قد انتقل إلى أوروبا بواسطة العرب قد تعوزه الأدلة المادية على تأييد هذه النظرية، ولكنه مضطرب لأن يرجح أن للأدب العربي شأنًا كبيراً في مثل هذا التطور لأن الأداب الأوروبية القديمة، وعلى الأخص الأدب اليوناني واللاتيني الواسع الانتشار كانا خالين من القافية. ونحن نلحظ أن القافية تأتى سهلة طبيعة في الشعر العربي، ولا تأتى بنفس السهولة في اللغات الإفرنجية. فمن العقول أن يكون ظهورها في العصور الوسطى الأوروبية نتيجة للمؤثرات الأدبية العربية" (ص ٣١٢ - ٣١٣).

وتطبيقاً لهذا الكلام يضرب الكاتب أمثلة من التأثير والتأثير بين الأدب العربي وغيره من الأداب في القديم والحديث، منها ما تركه أدبنا من آثار على

الأدب الفارسي، وما تركه الأداب الأوربية في أدبنا الحديث. فعن الأدب الفارسي نراه يقول: "كانت العربية وحدها لغة الدواوين المالية، فقد بقيت بالفارسية إلى زمان عبد الملك بن مروان... . وصارت العربية وحدها لغة الدين والعلم والأدب إلى أواخر القرن الثالث الهجري حينما ظهرت مقدمات الأدب الفارسي الإسلامي وشرع الشعراء يمدحون ملوك إيران بالفارسية، وشرع النساء <sup>يُعنُّون</sup> بترجمة الكتب العربية إلى لغتهم. فلما ظهر الأدب الفارسي الحديث ظهر أدباً إسلامياً يحذى الأدب العربي في موضوعاته وأساليبه، وكتب بالحروف العربية لا الفهلوية، واستعار من العربية ألفاظاً كثيرة... .

تناول الشعر الفارسي موضوعات الشعر العربي من المدح والهجاء والغزل والوصف، وأمتاز بموضوعين عظيمين: القصص والتصوف. فأما القصص فقد أغْرِم به شعراء الفرس في كل عصر، فنظموا قصصاً دينية بـ"كِيُوسْف" وزَلِيْخَا، وقصصاً عربية كقصة ليلٍ والجنون، وقصصاً فارسية كقصة خسرو وشيرين، ونظموا كثيراً من وقائع التاريخ الإيراني وأساطيره... . وأما الشعر الصوفي فقد بلغوا فيه الغاية ونظموا فيه منظومات قصيرة وطويلة حتى نظم فريد الدين العطار زهاء أربعين منظومة فيها عشرات الآلاف من الأبيات... . وأما ألفاظ الشعر الفارسي ففيها كثير من الألفاظ العربية. وـ"الشاهنامه"، التي تُعدّ أقل المنظومات ألفاظاً عربية حتى قيل إن ناظمها تعمد الـأَيْدُوْلِخِل فيها لفظاً عربياً، تشمل على كثير من الكلمات العربية... .

وأما الوزن فقد حاكوا فيه الأوزان العربية وسموها باسمها وأخذوا اصطلاحات العروض كلها . . . وأما النثر الفارسي فأثر العربية فيه أبين من الشعر، والأنفاظ العربية فيه أكثر، وقد تساوى الأنفاظ العربية الأنفاظ الفارسية حيناً وتكتُّرها حيناً، وثر الرسائل والمقامات أقل أنفاظاً عربية من شر الكتب التاريخية. ويكثر في هذا وذاك آيات وأحاديث وأمثال وأبيات عربية، وقد طبّقت قوانين البلاغة العربية والمحسنات البدوية على الشعر والنثر الفارسي، وأخذت الاصطلاحات كلها . . . وإنما السجع والمحسنات اللفظية والمعنية فتشابه فيها الكتابة الفارسية والكتابة العربية في مختلف العصور" (ص ٢٩٤ - ٢٩٩).

أما بالنسبة لكلامه عن تأثير الأدب الأوروبي في أدبنا الحديث فنقبس هذه السطور التي تتحدث عن تصارع النزعتين التراثية والتجددية فيه: "هاتان الحركتان تقاربان ومتزجان وتوثر كل منهما في الأخرى أثراً كبيراً أحياناً، وضعيفاً أحياناً، ويقاد يكون هذا الامتزاج ظاهراً في كل تعليم وكل ناتج أدبي: فالذين تشقعوا ثقافة أجنبية واسعة عصيقة إذا أنتجوا إنتاجاً عربياً استخدمو اللغة العربية، وهي عنصر عربي، وكثيراً ما يكتبون في موضوعات مصرية أو شرقية حتى يكون لنتائجهم قيمة ذاتية. كما تأثروا بالآداب الأجنبية في طريقة العرض وطريقة الفن . . . وكل من الثقافتين الأجنبية والعربية مزاجٌ خاص وطابعٌ خاص، فمزاجُ الثقافاتِ الأجنبيةِ الحrvineِ أمام المشاكل الاجتماعية

والسياسية، وطبيعتها وثابة تُعنى بالحياة الواقعية وتجارى الزمن وتنظر للمستقبل. ومِنْاجُ الثقافة العربية القديمة المحافظة في الاجتماع وفي السياسة، وطبيعتها هادئة تُعنى بالماضي أكثر مما تُعنى بالمستقبل . . .

فالشعر القديم كان مناسباً للذوق القديم، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئاً مختلفاً تماماً الاختلاف، وكلاهما غير مناسب لذوق الجيل الحاضر: فاما أحد الشاعرين فشَعَرَ على النمط القديم في أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه، وهذا لم يُعدْ غَداً كافياً لأن ذوق الأمة احتجَ هذا الطور. وشَعَرَ آخُونَ في تقليد الشعر الإفرينجي في معانيه وأسلوبه وصوريه وأخيته فجاء نابياً عن الذوق الشرقي، ولم تعجبه صياغته ولا أَلفَ تعبيراته كـ"الشاطئ المجهول" وـ"مقابر الفجر" ونحو ذلك . . . وهذا السبب الذي دعا إلى تأخر الشعر هو بعينه الذي دعا إلى نجاح النثر، وبخاصة في بعض نواحيه كالمقالة، فالكتاب استطاعوا أن يتحرروا من كثير من قيود الماضي كالأغرار في المحسنات اللفظية والسبعج ونحو ذلك، واقتربوا من الغربيين محسناتهم كتحليل الدقيق والبساطة في التعبير، وتَسَوَّلُوا في تعبيرهم وموضوعاتهم مع رقى عقلية المثقفين، فنجحوا حيث لم ينجح الشاعر . . . على أن النثر الجديد لم يكن كله وليد الحركة الأجنبية، بل كان وليد الحركتين معاً: فأساليب قادة الكتاب تأجَّل مطالعات في كتب الأقدمين ومطالعات في كتب الغربيين، ولكنهم نجحوا في التحرر ومقدار التحرر. قرأوا ابن المقفع وـ"الأغانى" وأمثالهما وانطبعوا في

أذهانهم صور الأساليب الرا嫩عة، ثم قرأوا الأدب الغربي فتشبعوا بموضوعاته وأساليبه أيضاً، واشتقوا منها نطاً جديداً لا شرقياً خالصاً ولا غربياً خالصاً، بل هو شرقيٌّ غربيٌّ معاً، وهذا هو السر في مجاحده... وكان من أوضح أثر الحركة الأجنبية في الأدب العربي الحديث القصص والتمثيل" (ص ٣٢١ - ٣٢٦).

و قبل أن أغادر هذه النقطة لا بد من أكرر القول بأن القصص ليس شيئاً جديداً على أدبنا الحديث على عكس ما يقول الكاتب، فقد كان قدماً علينا يمارسونه ويدعون فيه، وكل ما هنالك أنه قد تطور كما تطور الشعر. وكما لا نقول بأن الشعر فنٌ حادثٌ في أدبنا الجديد، فكذلك لا ينبغي أن ندعى هذه الدعوى بالنسبة لفن القصصي. وأما المسرح فهو فعلاً فن دخيل على أدبنا، إذ لم يعرف العرب من قبل إلا بعض حوارات ومشاهد تمثيلية ساذجة لا تسمى مسرحاً.

ولعل أول كتاب جامعي في الأدب المقارن في الوطن العربي هو كتاب د. إبراهيم سلامة: "تيارات أدبية بين الشرق والغرب - خطة ودراسة في الأدب المقارن"، الذي صدر في العام الجامعي ١٩٥١ - ١٩٥٢م. وكان الأستاذ الدكتور قد عُهد إليه تدريس هذه المادة في كلية دار العلوم قبل ذلك بحوالي خمس سنوات، وكانت هي الكلية الوحيدة في مصر التي أدخلت هذا المقرر في مرحلة الليسانس آنذاك، فكان إبراهيم سلامة يحاضر الطلاب دون

أن يكون هناك كتاب يرجعون إليه لاستذكار المادة، إلى أن حدث ما بعث الأستاذ الدكتور إلى وضع هذا الكتاب. وقد أخبرنا الدكتور الطاهر أحمد مكى بتفاصيل الأمر برئته في كتابه الذي سلفت الإشارة إليه، وهو كتاب "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه"، قائلاً إن إبراهيم سلامة قد اعتمد على كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"، الذي كان قد ترجم قبل ذلك بقليل، وإن حاضرات سلامة كانت شائقة جذابة، بيد أن الاستفادة منها دراسياً لم تكن متيسرة في البداية نظراً لعدم وجود كتاب في أيدي الطلاب، إلا أن الأمر قد تغير بعد وضع الدكتور لكتابه المذكور (د. الطاهر أحمد مكى / الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه / دار المعارف / القاهرة / ١٩٨٧ / ١٨٢ - ١٨٨). لكن هاهنا تساولاً مشروعاً، وهو: كيف يقال إن الدكتور سلامة كان يعتمد على كتاب فان تيجم وإن كتاب فان تيجم هذا كان موجوداً، ثم يقال مع ذلك إن الاستفادة من الحاضرات لم تكن متيسرة لأنه لم يكن بين أيدي الطلاب كتاب يرجعون إليه؟

ثم مضى د. مكى فحلل الكتاب وقومه قائلاً إن الدكتور سلامة قد أحسن التفرقة بين الأدب و بتاريخه وبين الأدب المقارن، كما عرض لما يسمى: "قوانين التقليد" ومدى تطبيقها على ذلك الأدب، وإن رأى أن ذلك لا يتصل بالأدب المقارن اتصالاً قوياً، وكذلك عرض للاقى مدنين من المدنيات وتأثير أقوالهما في الأخرى مطبقاً كلامه هنا على القاء مدينة البطالسة في مصر

بمدنية البيوتان وغيره، وتحدث عن أثر الأدب الفارسي في نظيره العربي . . .

الخ.

وفي هذا العرض يميل الدكتور مكى إلى القول بأن في الكتاب مباحث أدبية مقارنة، وأخرى لا تمت للأدب المقارن بصلة، بل للنقد المقارن، إن لم يكن للنقد فقط. ومع ذلك ينبغي ألا يغيب عن بالنا، حتى لو وافقنا الأستاذ الدكتور على حكمه هذا الذي أراه ظالماً إلى حد ما (على الأقل لما في تلك المباحث من عمق وعلم ودقة وسياحة فكرية في عدد من الثقافات)، أن ما صنعه الدكتور سلامة يمثل الخطوة الأولى في هذا الطريق، ومعروفة صعوبة الخطوات الأولى في أي مجال، وبخاصة أن هذا المقرر كان شيئاً جديداً على معاهدنا العلمية، كما أنه لم يسبق للعرب أن ألفوا فيه على هذا النظام وبهذا المفهوم، بل نقلوه نقلاب عن مناهج التعليم الغربي، مثلاً كانت دار العلوم هي الكلية الوحيدة في مصر التي تدرس هذا المقرر. كذلك فما قاله د. مكى هو أفضل كثيراً مما فعله الدكتور غنيمي هلال، الذي خلف الدكتور سلامة في تدريس هذه المادة بعد أن عاد من بعثته التي درس فيها الأدب المقارن في فرنسا، إذ سكت تماماً عن جهود إبراهيم سلامة فلم يعرض لها بذكرة، وكأنها لم تكن، فخرج بالصمت عن "لا" و"نعم".

إلا أن كتاب سلامة لم يشتهر اشتئار "الأدب المقارن" الذي ألفه محمد غنيمي هلال والذي ينظر إليه الدارسون بوجه عام على أنه أول كتاب عربي

يتناول ذلك الموضوع منظراً ومطبقاً ومؤرخاً بهذا الاتساع والفصيل للاتجاه المقارن في مجال الأدب ومدارسه وأعلامه في الغرب، مع التركيز على المدرسة الفرنسية، وما ينبعى لمن يتصدى له من استعدادات لغوية وثقافية عالية.

ويشرح د. الطاهر مكي الأمر مبيناً أن هلال (الذى تخرج من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٤١م) قد أُرسِل ضمن أعضاء أول بعثة في العالم العربي كله لدراسة الأدب المقارن، وكان من نصيبيه الدراسة في جامعة باريس حتى عام ١٩٥٢م حيث تمكن من إتقان الفرنسية والفارسية، إلى جانب الإنجليزية والإسبانية، مستكملاً بذلك العدة اللغوية والثقافية المطلوبة من دارسي الأدب المقارن حسبما أشرنا قبل قليل. وحين عاد أوكلت إليه مهمة تدريس هذا التخصص، فكان أن ألف كتاب "الأدب المقارن" الذي سلف ذكره والذي كان في البداية بحثاً موجزاً (لكنه شاف) في ذلك الموضوع، مازجاً في تأليفه بين الاستفادة من المراجع الفرنسية فيه ككتابيًّاً فإن تيجمُ وجُويار وبين خبرته في تدريس المادة، ثم مطوراً له بعد ذلك ومضيفاً إليه بعض مباحث النقد الأدبي في ذات الوقت، فضلاً عن تأليفه عدة دراسات هامة في مجال المقارنة التطبيقية.

ويعُقِّم الدكتور مكي عمل غنيمي هلال بأنه أفضل كتاب في بابه "حتى هذه الساعة" على حد تعبيره، منتهاً إلى أن هناك أشياء كثيرة جدت على الساحة استدعت وضع كتابه هو: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره"

وأتجاهاته"، الذي سلفت الإشارة إليه، لأن الدراسات التي عَقِبَتْ كتاب د. محمد غنيمي هلال ليست، حسب كلامه، سوى مذكرات طلابية لم تفعل أكثر من مجرد التقل عنده (ص ١٨٩ - ١٩١)، وذلك رغم أن هناك كتاباً عربية غير قليلة ظهرت في هذا الموضوع قبل كتاب الدكتور مكي بعضها هو بكل يقين أكبر كثيراً من أن يكون مجرد نقل عن المرحوم محمد غنيمي هلال، وبعضها شئ مختلف عما ألفه رحمه الله، ومن هذه الكتب كتاب د. جمال الدين الرمادي: "فصل مقارنة بين أدبِيِّ الشرق والغرب"، وكتاب عبد الرحمن صدقى: "الشرق والإسلام في أدب جوته" (١٩٦٧م)، وكتاب محمد مفید الشوباشى: "رحلة الأدب العربى إلى أوروبا" (١٩٦٨م)، وكتاب ريمون طحان: "الأدب المقارن والأدب العام" (١٩٧٢م)، وكتاب د. إحسان عباس: "ملامح يونانية في الأدب العربي" (١٩٧٧م)، وكتاب د. طه ندا: "الأدب المقارن" (١٩٨٠م)، وكتاب د. صلاح فضل: "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي" (١٩٨٠م)، وكتاب ناجية مرانى: "آثار عربية في حكايات كتربري" (١٩٨١م)، وكتاب د. أحمد درويش: "الأدب المقارن - النظرية والتطبيق" (١٩٨٤م)، وكتاب د. على البطل: "شبح قاين بين إيذى سينول وبدر شاكر السعدي" (١٩٨٤م)، وكتاب أحمد الطولى: "ظواهر من الاتصال الفكري والأدبى بالغرب" (١٩٨٦م)، وكتب د. سعيد علوش: "إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي - دراسة مقارنة"

(١٩٨٦م)، و"مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" (١٩٨٧م)، و"مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية" (١٩٨٧م)، وكتاب د. أحمد محمد البدوى: "أوتار شرقية في القيثار الغربى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. عطية عامر: "دراسات في الأدب المقارن" (١٩٨٩م)، وكتاب د. محمد السعيد جمال الدين: "الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. مكارم الفخرى: "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" (١٩٩١م)، وكتاب د. حسام الخطيب: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" (١٩٩٢م). وهذه مجرد أمثلة مما يوجد معظمه في مكتبي الخاصة من المؤلفات التي سبقت ظهور الكتاب الكبير القيم الذي وضعه الأستاذ الدكتور، وهي ليست بالملائكة العنية في هذا المجال. وبعض هذه الكتب تطبيقي، وبعضاً يركز على قضية أو قضياءاً بعينها لا على تخصص الأدب المقارن بكل قضياءاً كما هو الوضع في كتاب الأستاذ الدكتور أو في كتاب المرحوم محمد غنيمي هلال مثلاً، وبعضاً أيضاً يتناول الأدب المقارن بكل قضياءاً مثل كتاب الدكتور مكي وكتاب الدكتور هلال.

ويقع كتاب محمد غنيمي هلال في أكثر من ٤٥٠ صفحة بما فيها الفهارس، وهو مكون من بابين: الأول، وعنوانه: "تاريخ نشأة الأدب المقارن في الغرب وفي الجامعات المصرية"، ويغطي نحو ثمانين صفحة (ص ٢٧ - ١٠٤)، والثاني بعنوان "بحوث الأدب المقارن ومناهجها"، ويغطي ثلاثة صفحات تقريباً

(ص ٤١٠ - ٤١٥)، فضلاً عن تمهيد صغير في بداية الكتاب للتعريف بالأدب المقارن، وخاتمة أصغر في آخره (ص ٤١١ - ٤١٨) لخُصُّ فيها المؤلف ما عرضه تفصيلاً على مدار كتابه كله. ومن القضايا التي تناولها، رحمه الله، تاريخ نشأة الأدب المقارن في أوروبا، والوضع الحالى للدراسات المقارنة في الجامعات هنا وفي الغرب، وعدة الباحث وميدان البحث في الأدب المقارن، وعالمية الأدب والعوامل التي تقف وراءها، والأجناس الأدبية من ملحمة ومسرحية وخرافة وقصة ومناظرات، والصياغة الفنية لبعض الأجناس الأدبية، والصور الفنية، والمقابل والتماثل البشري، وتصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، والمقارنة بين ذلك عندنا وفي بعض الآداب الأخرى. ثم تناولت كتب الأدب المقارن بعد ذلك وكثرت، مع بروز كتاب الدكتور مكي بروزاً قوياً وسطها رغم الملاحظات التي أبديناها عليه.

## أمثلة تطبيقية من المقارنات العربية

في هذا الفصل نسوق أمثلة من الدراسات التي قام بها المقارنوون العرب بعد أن استقر هذا التخصص في جامعاتنا وكثرت فيه الكتابات العلمية، وسوف نجعل هذه الأمثلة متنوعة بقدر الإمكان بحيث تغطي عدداً من ميادين الأدب المقارن المختلفة التي عرضنا لها من قبل في الفصل الأول من هذا الكتاب. ونبذأ بدراسة الدكتور صالح جواد الطعمة التي خصصها لرصد ما ترجم من شعر أمير الشعراء أحمد شوقي إلى اللغات الأوروبية وما كتب عنه في تلك اللغات، وهي موجودة في كتابه: "في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب" (النادي الأدبي بيحة /١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م / العدد ١٢٦). ومن الواضح أنه ينطلق من موضوع الصلات التاريخية بين الأدب العربي والأدب الغربي، محاولاً تأصيل العلاقات التي قامت بين الأدبين متمثلةً فيما ترجم من شعر بعض شعراءها إلى اللغات الغربية، حتى إذا أردنا أن ندرس ما لأدبنا من تأثير على الأدب الغربي كان بين أيدينا الدليل على أن الأدباء الغربيين قد اطلعوا، أو لكي تكون دقيقين: كانت أمامهم الفرصة للاطلاع، على ذلك الأدب، ومن ثم كان هناك احتمال لأن يكونوا قد تأثروا به. أو على الأقل هذا ما أفهمه من فائدة مثل هذه الدراسات والغرض من ورائها.

وأغلب الظن أن الكاتب قد كتب بجهة هذا وفي ذهنه، على نحو أو على آخر، المدرسة الفرنسية للأدب المقارن حتى لو لم يكن من التابعين لنهجها، وهي المدرسة التي تُعنى (كما كررنا القول) بتأصيل الصلات التاريخية بين الأدب القومية المختلفة ولا ترى للأدب المقارن منطلاقاً غير هذا، إذ هي لا تُعد من الأدب المقارن في شيءٍ، القيام مثلاً بموازنات أدبية بين عملين أدبيين ينتميان لأدبين قوميين مختلفين، بل لا بد أن تكون هناك صلات تاريخية ثابتة بين العملين، والا خرج الموضوع عن مجال الأدب المقارن إلى شيءٍ آخر. وعلى هذا فإن ما كتبه الدكتور الطعمية في هذه الدراسة هو الخطوة الأولى نحو تناول شوقي تناولاً مقارنّاً بهذا المعنى، أى في نطاق العلاقة التاريخية المثبتة بين الأدب العربي والأدب الأوروبي، ثم سواءً بعد هذا أن يكون أراد ذلك قصداً أو لم يُرد. أقول هذا لأنّه يعيش ويشغل في الجامعات الأمريكية، ومن ثم قد يكون من الذين لا يرون أنه لا بد من قيام علاقات تاريخية بين أدبين قوميين مختلفين قبل التفكير في تناول أي شيءٍ فيما تناولاً مقارنّاً، بل ربما لم يكن من الذين يقتصرُون الأدب المقارن على المقارنة بين أدبين قوميين مختلفين أصلاً، إذ من المعروف أن هناك في أمريكا من يدخل في نطاق "الأدب المقارن" المقارنة بين الأدب وغيره من العلوم أو المقارنة بين عملين أو اتجاهين أدبيين ينتميان إلى نفس الأدب القومي مثلاً. على أية حال ففي أقل القليل تشكل هذه الدراسة

## الأساس التاريخي الذي يحاجه دارس الأدب المقارن على المنهج الفرنسي التقليدي.

وعنوان الدراسة المذكورة هو "شوقي وأثاره في مراجع غربية مختارة" (المرجع السابق / ١٤٤ - ١٠١)، وينص الكاتب في مقدحتها على أن هدفه الرئيسي منها هو "تحديد ما حققه شوقي من مكانة عالمية، وذلك بتتبع ما لقيه من اهتمام في الغرب وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يمنا هذا" (ص ١٠١). وهو يورد ما قاله ثلاثة من الأدباء المصريين حول هذا الموضوع، وهم أحمد رami وطه حسين ومحمد صبرى السريوفى، إذ كان من رأى الأول أن الغربين لا يقدرون أدبنا حق قدره بل يجهلونه نتيجة لجهلهم بلغتنا وعدم اهتمام سناهج الدراسات الشرقية فى الجامعات الغربية بالأدب العربى الحديث، مع أن شوقي (كما يقول) لا يقل بجال عن الشاعر الهندى资料 طاغور. أما طه حسين فقد كان رأيه على العقىض من ذلك، إذ أكد أنه فى الوقت الذى يعكس شعر طاغور نزعة إنسانية بحد أن شعر شوقي، وحافظ أيضاً، هو شعر أحداث وظروف ليس لها سمة الخلود، كما أن طاغور لا يزدرى العقل ولا الواقع، فى حين أن شعر شاعرنا من تاج الخيال وحده. ثم يأتي دور السريوفى فنراه يأمل "أن تترجم مختارات من شعر شوقي إلى الإنجليزية أو الفرنسية لما له من مكانة عالمية، وذلك بتقديمه إلى أذهان أدباء الغرب ولغتهم"، وإن اعترف فى ذات الوقت بصعوبة ترجمة الشعر

صعوبة بالغة. ثم يعقب الطعمه بأن ثمة صعوبة فعلية يلاقيها دارس اللغة العربية في الغرب لدى قراءة شعرها، فضلاً عن التعلق الغربي تجاه كل ما هو عربي و مسلم، وكذلك التعالي على الآداب غير الغربية عموماً. ثم يورد الدكتور الطعمه اقتباساً صغيراً من دراسة للمستشرق ويكتنز كتبها في أوائل الخمسينات قلل فيها من شأن الأدب العربي الذي لم يجد فيه (حسبما يقول) إلا تقليداً خاصعاً للأدب العربي الحديث، اللهم إلا شعر المهاجرين، وهو ما نجده لدى غيره من دارسي الأدب العربي من الغربيين كما يلاحظ الباحث (ص ١٠١ - ١٠٥).

ومن الواضح أن ما يؤمن إليه الطعمه من التعلق الغربي ضد ما هو إسلامي أمر ملحوظ بقوة في استثناء ويكتنز للمهاجرين من الحكم القاسي الذي أصدره على أدبنا الحديث كله، إذ إن المهاجرين هم على بُكرة أبيهم نصارى، اللهم إلا واحداً منهم كان نصرانياً ثم أسلم. ولعله لو كان ويكتنز قد تناوله بالاسم لكان قلل من شأنه أيضاً رغم مهجرته. كذلك من الواضح أن نزوع بعض أدبائنا إلى تقليد الغربيين وتبنيهم اتجاهاتهم الفنية ونزعاعتهم الفكرية لم يُعفِّهم من الانتقاد على يد المستشرق المذكور، بل كان هو السبب الرئيسي في ذلك على ما هو ظاهر من كلامه. وينبغي أن يكون هذا الموقف الذي اتخذه ذلك المستشرق معاوناً لمثل هذا الضرب من شعرائنا على أن يراجعوا آراءهم واقتراحاتهم التي تسول لهم أنهم سيحوزون رضا الغربيين بالضرورة إذا ما

انخلعوا من تراثهم الأدبي وتقاليدهم الفنية وعملوا على تقليد الأدب الغربي في جوانبه العدمية والأخلاقية والإلحادية مثلاً.

ثم يعقب الباحث بأن ما تُرجم لشوقى من آثار أدبية لا يزال غير كافٍ بالمرة رغم تزايد الاهتمام بالأدب العربي في العالم الغربي منذ الحرب العالمية الثانية، ورغم إسهام الدارسين العرب أنفسهم في النشاط الخالص بترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية، وعلى رغم اجتهاد شوقى في المبادرة بتقديم نفسه إلى المستشرقين بدءاً بالقانه قصيدة: "كبار الحوادث في وادي النيل" في مؤتمرهم بجنيف عام ١٩٦١م، هذه القصيدة التي لم يكن لها صدئ يذكر فيما كتب أولئك القوم عن الأدب العربي حسبما يفيدنا الكاتب، ومرورها بنظمه بعض شعره في هذا الأديب أو ذلك الدارس من الغربيين. وقد أشار الطعمة هنا إلى بعض ما تُرجم لشوقى من شعر إلى الفرنسية مما قام به مصريون كعبد الحالق ثروت وعثمان غالب وفيليب بقطى. وهذا يدلنا على أنه من الممكن أن يُعد بعض الأشخاص في أدب من الآداب من كبار أعلامه ثم لا يلتقي مع ذلك أحد إليهم خارج نطاق هذا الأدب كما هو الحال مع شوقى هنا، وإن لم يعن هذا أن مثل ذلك الموقف سيستمر دون تغير إلى الأبد ضرورة لازب، فكم من أديب لم يُشدَّ القات القراء والبقاء في وقت من الأوقات أو بلد من البلدان، ثم تغيرت الظروف فوجدها بعد ذلك ملء السمع والبصر في كل مكان. ونجيب محفوظ خير من يمكن أن تقدمه مثلاً على هذا، إذ لم يكن

القارئ الغربي بوجه عام يعرف عنه شيئاً، فضلاً عن أن يحرص على اقتناء آثاره وقراءتها، إلى أن فاز بجائزة نوبل، فعندئذ انقلب الآية تماماً.

كما ذكر الكاتب ما ترجم لشوقى من نصوص، وكذلك ما كتب عنه من دراسات وبحوث فى الغرب، كالذى وضعه كراتشوفسكي الروسى وبروكمان وكيفماير الألمانيان وطاهر الخميرى العربى وجويدى الطلبانى وهنرى بيرس الفرنسي وجىب وأربى الإنجليزيان عن أمير الشعراء وغيره من أعلام أدبنا الحديث، وإن جاء نصيب شوقى أحياناً فى هذه الدراسات قليلاً. ويعهم من كتابات المستشرقين فى هذا الصدد أن الغرب لا يُولى الأدب العربى الحديث الاهتمام اللازם، وأن من الأسباب الحاملة على ذلك رأى بعض النقاد العرب أنفسهم فى هذا الأدب وأعلامه. كما ينبغى التنبه إلى أن الاهتمام الغربى بآدابنا إنما هو فى الغالب اهتمام باحثين متخصصين فى دراسته لا اهتمام جماهير غفيرة من القراء. وبالنسبة إلى ما ترجم من أدب شوقى يلاحظ الكاتب أن القصائد السياسية والتاريخية تحتل المقام الأول فيه، تليها قصائد الوصف والنسيب، ثم المراثى، في بعض الحكايات الخرافية عن الحيوان، وأن هناك مسرحية واحدة قد ترجمت له هي "ليلي والجنون"، وكانت على يد المستشرق البريطانى آربى، بالإضافة إلى المقدمة التى كتبها شوقى نفسه لكتابه ورصد فيها أحداث حياته وتطوراته الذوقية والفنية، والتى عَدَّها

مترجمها (وهو المستشرق بيريس) وثيقة هامةً لما فيها من صراحة في الحديث عن المخصوصيات الشخصية والأسرية لم تُسبق في الأدب العربي الحديث.

أما دراسة الفترة التي قضاها أمير الشعراء في فرنسا أيام دراسته القانون هناك في أواخر القرن التاسع عشر فلم تنشط بها فيه الكفاية ولا كان ما كُتب عنها دقيقاً كما ينبغي بدليل اضطراب الباحثين حول تاريخ إقامته في فرنسا لهذا الغرض، فيريس وبودو مُوت مثلاً يحددانها بالفترة الواقعة بين سنتي ١٨٨٧ و ١٨٩٠م، على حين اتهى الدكتور محمد صبرى السريونى إلى التاريخ الصحيح الذى لا يحتمل شكاً، وهو ما بين أوائل ١٨٩١ إلى نهاية ١٨٩٣م. والعجيب أن سجلات الكلية التي درس فيها شوقى الحقوق وهو شاب، حسبما يخبرنا بيريس، ليست كاملة، وهذا هو السبب وراء الاختلاف الذي أشرنا إليه في تحديد زمن تلك الفترة. وفي النهاية يقدم لنا الدكتور الطعمه جدولًا كبيراً بما ترجم من أشعار أمير الشعراء، وهو جدول مهم جداً لأنّه يسهل على الباحث العثور على المادة التي يريد دراستها أو الاستعانة بها في هذا الصدد (من ص ١٠٥ إلى آخر الفصل).

أما في كتاب "آثار عربية في حكايات كتربري" لناجية مرانى (منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية / سلسلة "دراسات" - العدد ٢٨٤ / ١٩٨١م) فتجد مقارنة بين "حكايات كتربري" للشاعر الإنجليزى تشوسر، الذى عاش في القرن الرابع عشر الميلادى والذى يوصف بأنه أبو

الشعر الإنجليزي، وبين التراث العربي، وذلك لمعرفة مدى التأثير الذي مارسه ذلك التراث على تلك الحكايات الشعرية. وتقوم المقارنة على أن الشاعر الإنجليزي كان له اطلاع على تراثنا من خلال الترجمات اللاتينية له وأنه قد نجح في توظيفه مع ما استعاره أو استعان به من الأدبين الفرنسي والإيطالي وغيرهما في إغناء أدبه والأدب الإنجليزي بوجه عام من ثم. ومن ذلك نظرته في الفلك والنجوم وتأثيرها على حياة الإنسان ومزاجه حسبما أكد المختصون في الأدب الشوسي، وكذلك كتاب "Treaties on the Astrolabe": رسالة حول آلة الأسطرلاب، الذي ترجمه عن اللاتينية بعد أن كان قد تُرجم إليها من العربية لغة الأصلية. وفي هذا الكتاب كثير من المعلومات والمعارف التي لم يكن أحد في بريطانيا أو إنداك يعرف عنها شيئاً، وعدد من المصطلحات الفلكية وغير الفلكية التي احتفظت عند تشورب بأسمائها العربية كـ"الدبران والغبيصاء والعبور والمناخ والستّ والتقطير والقانون والمقنطرات" (ص ٩ - ١١)، إلى جانب طائفة أخرى من المفردات وأسماء الأعلام العربية التي وردت في "حكايات كاتببرى" مثل "الزعفران والتأثير والذراع والزهر والعود والقيثار والفن والإمبيق والإكسير، والإسكندرية وغرناطة وتلمسان وبستة وجبل طارق، والقرآن ومحمد والرازى وابن رشد" (ص ٦١ - ٧٠). أما بالنسبة للمضمون في "الحكايات" الشوسية الأربع والعشرين، وهى تدور حول الحب والفروسيّة وال GAMBLING والسحر والهرزل وبعض

الموضوعات الدينية وخرافات الحيوانات، فتقول الكاتبة إن معظم الحكايات الشعبية التي انتشرت في أوروبا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر ترجع إلى أصل عربي كحكاية "فلورنس وبلانشفلور" الفرنسية، وحكاية "حكماء روما السبعة" التي تُرجمت من اللاتينية إلى الإنجليزية، وهي مأخوذة عن قصة "السندباد البرى" العربية... (ص ١٧ - ١٨). وبالمثل وجدت الكاتبة في "حكايات كانتربرى" ثلاث حكايات تشبه قصصاً عربية: ففي القسم الأول من حكاية "الفارس الصغير" يقابلنا الحصان الطائر والمرأة والخاتم السحريان، وهو يشبه ما ورد في "ألف ليلة وليلة" عن الحكماء الثلاثة الذين قدّموا للملك نفس هذه الهدايا السحرية. كما أن القسم الثاني من حكاية "الفارس الصغير"، وهو قصة الأميرة كانيس، التي أدركت عدم وفاء الرجال وعزفت عن الزواج بعد سماعها حكاية في هذا الموضوع على لسان الطيور، هذا القسم يشبه حكاية أخرى من "ألف ليلة وليلة" رأت الأميرة فيها حلمًا من عالم الطيور يمايل ما سمعته كانيس على لسان تلك الطير. أما حكاية "حامل صكوك الفرقان" فتشبه إحدى القصص التي أوردتها الدميري في كتابه: "حياة الحيوان"، وهي تدور حول ثلاثة أشخاص طماعين ألقوا بهم الأقدار في طريق السيد المسيح عليه السلام واتهى أمرهم، بسبب جشعهم للمال، إلى تأمر بعضهم على بعض حتى قتلوا جميعاً دون أن ينال أيٌ منهم شيئاً من المال الذي أوردتهم موارد التلف والتهلكة (١٩ - ٢٠ وما بعدها).

ولا تكفى الباحثة بهذا الكلام الموجز المرسل، بل تترجم الحكايات التلوسرية الثلاث، ثم تضع إزاءها النصوص العربية كى يستطيع من يزيد المقارنة بينهما بنفسه، ثم تقوم هى برصد وجوه الشبه تفصيلاً. وأخيراً تختتم كلامها بقولها إن الحكايات العربية الموازية لحكايات تلوسر سابقة عليها فى الظهور إلى عالم الوجود، فضلاً عما ثبت بها لا يدع مجالاً للريب من أنها قد ترجمت إلى اللاتينية قبل كتابة تلوسر لحكاياته، وهو ما يدل على أن الحكايات العربية "كانت من المكوناتخلفية حكايات كاتنبرى" (ص ٣٩).

وواضح أن الباحثة لم تورد ما يثبت أن تلوسرقرأ حكاياتنا قبل أن يؤلف حكاياته، وليس معنى هذا أنه لم يتأثر بذلك الحكايات، ولا فما معنى هذا التشابه القوى بينها وبين حكاياته؟ ولعل التاريخ يكشف في المستقبل أنه قد قرأ ذلك العمل، وحتى لو لم يثبت أبداً أنه قرأه، بل حتى لو تيقنا أنه لم يتم بين العملين صلة فإن هذا لا ينفي أن تكون الدراسة التي في أيدينا الآن دراسة في الأدب المقارن. كما أنه ليس شرطاً، كى يتأثر أحد الأدباء عملاً ما في لسان أو أدب أجنبي، أن يكون قد قرأ بنفسه، إذ من الممكن جداً أن يكون قد تأثر بهن تأثيراً بدوره بذلك العمل، أو يكون قد سمعه من فم شخص آخر وسيط.

المهم أن هناك تأثيراً من عمل أدبي على عمل أدبي آخر، وسيان بعد هذا أن يتم ذلك التأثير على نحو مباشر أو على نحو غير مباشر.

هذا من جهة المضمون، وتبقى الناحية الفنية. وقبل أن تتناول الكاتبة هذا الجانب تشير إلى ما يسمى في عالم الحكايات الشعبية بـ "قصة الإطار"، وهي نوع من القصص يتكون من عدة حلقات، كل منها يشكل حكاية مستقلة، إلا أنها مرتبطة في ذات الوقت بالحكايات الأخرى، قائلة إنه كان هناك في أوروبا وقتذاك ثلات حكايات من ذلك الصنف هي "حكايات روما السبعة" و"الديكامرون" و"حكايات كاتربرى". والذى يهمنا من كلام الكاتبة هنا هو ما قالته عن الحكايات الأخيرة، وخلاصته أن عددا من الحجاج الذين كانوا في طريقهم لزيارة مثوى القديس توamas يُكتَلُّونَ في إحدى الحالات القاتمة في ضاحية من الضواحي اللندنية، وفيهم الفارس والطحان والطباخ والكاتب والخامي والبحار والطبيب والقسис والراهب والراهبة، فضلاً عن توباز راوي القصة ذاته، الذي يشرع في وصف المقول والبساتين والجو الطبيعي والحانة وصاحبها وكل شخص من تلك الشخصيات، ثم يمحكي لنا الطريقة التي اتفق هؤلاء الحجاج ليبلتهم تلك في الحانة المذكورة على أن يقطعوا بها رحلتهم إلى المزار الذي كانوا يقصدونه، وذلك لأن يمحكي كل منهم قصة ذات مغزى أخلاقي رفيع تعينهم على قطع الطريق وتحفف عنهم مشاقه . . . وهكذا يبدأ كل منهم في رواية قصته مع مقدمة ووصلة تربطها بما قبلها، في الوقت الذي ينصت الجميع بانتباه إلى ما يقول، مع مقاطعة هنا أو هناك تُضفي قدرًا من الحيوية والواقعية على الموضوع برُمته، وقد تتطور المقاطعة إلى خصم

وجدال سرعان ما يتدخل صاحب الحانة لفضه باتى هى أحسن  
(ص ٤٣ - ٥١).

فإذا اتقنا إلى "الف ليلة وليلة" وجدناها هى أيضا تقوم على حكاية إطار هى حكاية شهرزاد وشهريار، إذ تأخذ شهرزاد كل ليلة برواية حكاية صغيرة أو حلقة من حكاية طويلة تشغل بها الملك المغطش لدماء النساء عن ممارسة هوايته وتبقيه متشوقا ينتظر الحكاية أو الحلقة التالية فيبقى هو بدوره على حياتها حتى تكمل له قصتها المشوقة، ولا تنتهى تلك الحلقات إلا مع انتهاء الكتاب كله كما هو معروف، فضلا عن أن أبطال الكتاب يظلون حاضرين طول الوقت منذ أول حكاية إلى أن تبلغ الحكاية الأخيرة (٥١ - ٥٦). ومن هنا يتبيّن لنا أن الأبطال في كلا الكتابين هم الذين يروون الحكايات الموجودة فيه، وإن كانت هناك مع ذلك بعض الاختلافات الفنية لحساب هذه مرة، وتلك أخرى. ولعل القارئ قد لاحظ كيف تطور العناصر المأخوذة أو المستوحاة من عمل ينتهي إلى أحد الأداب القومية عبر رحلته إلى أدب قوم آخر ولا يبقى كما هو، بل يتحول في العادة متخذًا أشكالا مختلفة ومكتسبا طعوما متباعدة تبعا لاختلاف البيئات وتباطن الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية في كل بلد عنها في البلاد الأخرى غالباً. لكن هذه الحقيقة لا ينبغي أن تلغى فضل الأدب المُعطى ولا أن تسلب حق الإبداع عن الأدب الآخر، إذ لا شيء يأتي من فراغ، بل كل إبداع (أدبي أو غير أدبي) إنما

هو في الواقع حلقة في سلسلة طويلة متشابكة مكوناتها ثراث العقل والخيال البشري على مر العصور وعبر الأوطان. كذلك لا ينبغي أن يستغرب القارئ العربي (الذى يرى بأم عينه المدى الذى صارت أمورنا إليه وما زالت مرتكسة فيه) كيف أن الكتاب الذى ترجمه تسوير مثلاً من العربية عبر اللاتينية لم يكن أحد في إنجلترا يعرف ما فيه شيئاً، فنحن تكلم هنا عن إنجلترا القرن الرابع عشر لا بريطانيا القرن العشرين التي كانت تحتل كثيراً من بلاد العرب والمسلمين، والتي لم تكن تغيب عن إمبراطوريتها الشمس، وكانت تتربع على قمة التقدم والازدهار العلمي والثقافي والاقتصادي. وشأن هذه وتلك!

ويمثل الأديب الألماني يوهان ولفحاجن جوته حالة ساطعة في ميدان الأدب المقارن حتى بمقاييس المدرسة الفرنسية المشددة، إذ يكثير لديه التأثر بالشعر العربي والاحذاء بالإسلام عموماً، والقرآن الكريم والنبي محمد على وجه الخصوص، فضلاً عن إعجابه بحافظ الشيرازي واستحضاره إيهامه استحضاراً قوياً في أشعاره: نصوصاً من إبداعه، وواقعة من حياته. وقد صدر في يونيو ١٩٦٧م في سلسلة "كتاب الهلال" (العدد ١٩٥) كتاب أكثر من رائع عن هذا الموضوع للمرحوم عبد الرحمن صدقى مدير دار الأ Olympia الأسبق عنوانه: "الشرق والإسلام في أدب جوته"، وإن كما قد قرأناه في طبعة سلسلة "المكتبة الثقافية" التي صدرت قبل ذلك فيما ذكر، وفرحنا به كثيراً، إذ وجدناه يلقى ضوءاً وهاجاً على قضية أشد لمعاناً ووهجاً هي قضية تأثر

أديب وعالم ومنظر بقامة جوته الألماني بالإسلام والقرآن والنبي محمد صلى الله عليه وسلم. ثم مرت الأيام ورأيت كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى عن "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، وهو ديوان شعر للأديب الألماني يبدأ فيه هذا التأثر والإعجاب بالإسلام والرسول والكتاب الذي أنزله الله عليه وبعض شعراء أمته. ثم هنا هو ذات كتاب آخر عن ذات الموضوع يصدر عن سلسلة "عالم المعرفة" في رمضان ١٤١٥هـ - فبراير ١٩٩٥م (العدد ١٩٤) بعنوان "جوته والعالم العربي" بقلم الكاتبة الألمانية كاثارينا مومنز، وترجمة د. عدنان عباس على، وهو الكتاب الذي سيكون معتمدنا عليه في الفقرات التالية التي سنخصصها لإنقاء نظرة سريعة على موضوع المقارنة بين جوته والأدب العربي والفكر الإسلامي بوجه عام، وتأثيره بالقرآن وشخصية الرسول على سبيل التخصيص.

ويتعرض الكتاب الذي بين أيدينا لاهتمام جوته بالثقافة العربية والإسلامية وما وضعه المستشرقون من دراسات عنها واستيحائه ببعض من عبارات الشعر الجاهلي ومواضيعاته وأساليبه الفنية، وبخاصة في المعلقات، التي أشاد بها في تعليقاته وبحوثه، وكذلك تأثيره الغلاب بالقرآن الكريم وروحانيته وعقائده، وبخاصة عقيدة التوحيد والقضاء والقدر وإسلام النفس لمشيئة الله، وتقوره من عقيدة الصلب والفداء النصرانية جراء ذلك، وترديده أسماء الله الحسنى في الديوان الشرقي، وإعجابه بالشاعر المسلم حافظ

الشيرازى. وسوف أثرت قليلاً عند تأثـرـه الشـدـيد بالقرآن المجـيد وشخصـيـة الرسـول الـكـريم صـلـى الله عـلـيـه وـسـلـمـ، وـهـوـ ما خـصـصـتـ له المؤـلـفـةـ الفـصـلـ الثـانـى من كـابـهاـ هـذـاـ.

تقول الكاتبة إن "علاقة جوته بالإسلام وبنبـيه محمد... ظـاهـرـةـ من أكثر الفـطـواهـرـ مـدـعـاةـ لـلـدـهـشـةـ فـىـ حـيـاةـ الشـاعـرـ، فـكـلـ الشـواهـدـ تـدلـ عـلـىـ أـنـهـ كانـ فـىـ أـعـماـقـ وـجـدـانـهـ شـدـيدـ الـاـهـتـامـ بـالـإـسـلـامـ، وـأـنـ مـعـرـفـتـهـ بـالـقـرـآنـ الـكـرـيمـ كانتـ، بـعـدـ مـعـرـفـتـهـ بـالـكـاتـبـ الـمـقـدـسـ، أـوـثـقـ مـعـرـفـتـهـ بـأـيـ كـاتـبـ مـنـ كـتـبـ الـدـيـانـاتـ الـأـخـرـىـ. وـلـمـ يـقـصـرـ اـهـتـامـهـ بـالـإـسـلـامـ وـتـعـاطـفـهـ مـعـهـ عـلـىـ مـرـحـلـةـ مـعـيـنـةـ مـنـ حـيـاتـهـ، بلـ كـانـ ظـاهـرـةـ تـمـيـزـ بـهـاـ كـلـ مـراـحـلـ عمرـهـ الطـوـيلـ. فـقـدـ نـظـمـ، وـهـوـ فـىـ التـالـيـةـ وـالـعـشـرـينـ مـنـ عـمـرـهـ، قـصـيـدةـ رـائـعةـ أـشـادـ فـيـهاـ بـالـنـبـىـ مـحـمـدـ صـلـىـ اللهـ عـلـيـهـ وـسـلـمـ، وـحـيـنـاـ بـلـغـ السـبـعينـ مـنـ عـمـرـهـ أـعـلـنـ عـلـىـ المـلـاـنـهـ يـعـزـمـ أـنـ "يـحـقـلـ فـىـ خـشـوعـ بـتـلـكـ الـلـيـلـةـ الـمـقـدـسـةـ التـىـ أـنـزـلـ فـيـهاـ الـقـرـآنـ عـلـىـ النـبـىـ". وـبـيـنـ هـاتـيـنـ المـرـحلـتـيـنـ اـمـتدـتـ حـيـاةـ طـوـيـلةـ أـعـرـبـ الشـاعـرـ خـلـالـهـ بـشـتـىـ الـطـرـقـ عـنـ اـحـتـرامـهـ وـاجـلالـهـ لـلـإـسـلـامـ. وـهـذـاـ مـاـ نـجـدهـ قـبـلـ كـلـ شـىـءـ فـىـ ذـكـرـ الـكـاتـبـ الـذـىـ يـعـدـ، إـلـىـ جـانـبـ "فـاوـسـتـ"، مـنـ أـهـمـ وـصـاـيـاهـ الـأـدـبـيـةـ لـلـأـجـيـالـ، وـتـقـصـدـ بـهـ "الـدـيـوـانـ الشـرـقـيـ للـمـؤـلـفـ الغـرـبـىـ". بلـ إـنـ دـهـشـتـنـا لـزـدـادـ عـنـدـمـاـ تـقـرـأـ الـعـبـارـةـ التـىـ كـبـهاـ فـىـ إـعـلـانـهـ عـنـ صـدـورـ هـذـاـ الـدـيـوـانـ وـقـالـ فـيـهاـ إـنـهـ هوـ نـفـسـهـ "لـاـ يـكـرـهـ أـنـ يـقـالـ عـنـهـ إـنـهـ مـسـلـمـ"... (صـ ١٧٧ـ).

وتتحدث الكاتبة عن التحول الذي تم على أيدي بعض كبار المفكرين في أوروبا القرن التاسع عشر تجاه الإسلام مما كان من تبيّنه تغير النظرة التقليدية العدائية نحوه إلى حد ما، وهو ما أثر على فكر جوته وشخصيته، إلى جانب شعوره بأن عقائد الإسلام ومبادئه تقترب من اقتناعاته الشخصية إلى حد بعيد، كالتوحيد المطلق والإيمان بدور الرسل في اتصال البشرية بالسماء ورفض المعجزات الخارقة والاقتناع بأن الاعتقاد لا يكفي، بل لا بد أن يتخد الدين الحق صورة البر والإحسان، فضلاً عن حَثّ الفيلسوف هردر له على قراءة القرآن الكريم، الذي كان هذا الفيلسوف يجعله إجلالاً كبيراً، وهي القراءة التي كان من ثمرتها احتكاك جوته بأسلوب القرآن واحساسه بخلاله وروعته وإشادته به مارارا (ص ١٧٨ - ١٨٨).

والآن إذا ما نظرنا إلى ما تركه القرآن من أثر فيما خطته براعة جوته وجدنا شاعرنا مثلاً في خطاب مبكر منه لهردر يستشهد بقوله تعالى في سورة "طه" على لسان موسى عليه السلام: "رب، اشرح لي صدري" (ص ١٨٩). كما أشارت المؤلفة إلى عدد من الآيات التي اقتبسها في كتاباته وتعليقاته، ومنها قوله تعالى: "وَلَهُ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَنَّمَا تَوَلَّوْا فَتَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ" (البقرة/١١٥)، "إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَخَلْقِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفَلَكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْتَعِنُ النَّاسُ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَخْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ

وَتَصْرِيفُ الرِّبَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَا يَأْتِي لِقَوْمٍ يَعْقُلُونَ " (البقرة/١٦٤)، "وَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا أُنْزِلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِّنْ رَبِّهِ إِنَّمَا أَنْتَ مُنذِرٌ وَكُلُّ قَوْمٍ هَادٍ" (الرعد/٧)، "وَمَا كُنْتَ تَنْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتابٍ وَلَا تُخْطِلُ بِسَمِينِكَ إِذَا لَأْرَتَابَ الْمُبْطَلُونَ" (العنكبوت/٤٨)، وغير ذلك من الآيات التي تلقانا في رسائله الشخصية ومقالاته وكتبه وأشعاره (ص ١٩٥ - ٢٠٣).

وفي شبابه نظم جوته قصيدة بعنوان "أشودة محمد" مدحه عليه السلام فيها مدحًا حارا يدل على مدى الاحترام الذي كان يكنه للرسول الكريم ، وقد كتبها في ١٧٧٣م بعد أن قرأ كل ما تحت يده من دراسات عنه صلى الله عليه وسلم . وفي هذه الأندوبة التي بناها جوته على شكل حوار بين على وفاطمة رضى الله عنها نجده يشبهه عليه السلام بنهر يتدفق في هدوء لا يلبث أن يستحيل سيلًا هادرًا يكتسح ما أمامه، ليصب في نهاية المطاف في الحيط الذي يرمز عنده إلى الألوهية. وفي "مسرحية محمد" نراه يظهر اهتماما خاصا بعقيدة التوحيد الإسلامية التي يؤكدها على لسان النبي العظيم في مناجاته لربه تحت قبة السماء المرصعة بالنجوم: "ارفع إليها القلب العamer بالحب إلى خالقك/ كن أنت مولاي، كن إلهي، أنت يا من تحب الخلق أجمعين/ يا من خلقتني وخلقتي الشمس والقمر/ والنجوم والأرض والسماء" (ص ٢٠٣ - ٢٠٨).

وقد ظل جوته حتى آخر حياته يؤمن بهذا كله: ومن ذلك ما كتبه حين كانت زوجة ابنه مريضة بمرض خطير: "لا يسعني أن أقول أكثر من أنني أحاول هنا أيضاً أن ألوذ بالإسلام". ومنه أيضاً رده على صديقة التماس منه النصيحة بشأن وباء الكوليرا المنشر آنذاك في مشارق البلاد وغيرها: "ليس بوسع امرئ أن يقدم النصح لامرئ آخر في هذا الشأن. فليتخذ كل إنسان القرار الذي يناسبه. إننا جميعاً نخينا في الإسلام، مما اختلفت الصور التي تقوى بها عزائمنا". ومنه كذلك وصفه لكتاب كان أحد أصدقائه أهداه إليه بأنه "يحفز على التفكير في كل الآراء الدينية الرشيدة، وأن الإسلام هو الرأي الذي سُنّر به نحن جميعاً إن عاجلاً أو آجلاً" (ص ٢٢٣).

وفي "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" تقرأ هذه الأبيات التالية التي تقترب جداً من القرآن الكريم: "الله المشرق / الله المغرب / والأرض شمالاً / والأرض جنوباً / تسكن آمنة / ما بين يديه" (ص ٢٣٨)، "هو الذي جعل لكم النجوم / لتهتدوا بها في البر والبحر / ولكن تنعموا ببرؤتها / وتنظروا إلى السماء" (ص ٢٤٠)، "من حماقة الإنسان في دنياه / أن يتغصب كل منا لما يراه / وإذا كان الإسلام معناه أن الله التسليم / فعلى الإسلام نخينا ونموت نحن أجمعين" (ص ٢٥٢)، "ويُسوع كان طاهراً الشعور ولم يؤمن / في أعماقه إلا بالإله الواحد الأحد / ومن جعل منه إلهاً / فقد أساء إليه وخالف إرادته المقدسة / وهكذا فإن الحق / هو ما نادى به محمد / فبفكرة الله الواحد

الأحد / ساد الدنيا بأسرها" (ص ٢٥٥)، "أيتها الطفلة الرقيقة، هذه الأسماط من اللآلئ / وهبتهما لك عن طيب نفس / بقدر ما استطعت / كذبالة لمصاح الحب / لكنك تأتين الآن وقد علقت / عليها علامة هي من بين / كل قرباتها من السماء / أقيحها في نظري / وهذا الجنون الحديث المفرط / أتريدين أن تأتني به إلى شيراز؟ / أم يجب علىي أن أتقنها / بالخشبة الجاسية المقاطعة على الخشبة؟" (ص ٢٥٦). والكلام هنا عن صليب كانت فتاته قد علقته على عقد أهدتها إياه لتزين به جيدها)، "لم لا أصنع من الأمثال ما أشاء / ما دام الله قد ضرب مثل البعوضة / للرمز على الحياة؟" (ص ٢٦٢) . . .

والكلام في هذا يطول كثيرا، فنكتفي بهذا القدر، ولكن بعد أن نقول كلمة فيما كتبه في بعض أشعاره تأثرا بقوله تعالى في الآية الخامسة عشرة من سورة "الحج": "مَنْ كَانَ يَظْنُنَ أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ فَلَيَمْدُدْ بِسَبَبِ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطُعْ فَلَيَبْتَرْ هَلْ يُذَهِّبُنَّ كَيْدُهُ مَا يَغْيِظُ" ، وهذا نصه: "النبي يقول: إذا اغتاظ أحد من أن الله قد شاء / أن ينعم على محمد بالرعاية والهداية / فليثبت حبلًا غليظا بأقوى عارضة في قاعة بيته / وليربط نفسه فيه ! فسوف يحمله ويكتفيه / ويشعر أن غيظه قد ذهب ولن يعود" (ص ٢٤٢). ومعنى الأبيات هو: من يظن أن الله لن ينصرنبيه فليذهب وليخنق نفسه بحبل يتدلى من سقف بيته، باعتبار أن "السبب" في الآية معناه "الحبل" وأن "السماء" هي "السقف". ولكن لي تفسيرا آخر للآية يبدو أكثر وجاهة

سواء من ناحية منطق العقل أو من ناحية اللغة وأساليب العرب والقرآن . ذلك أنه لا معنى لأن يقول الواحد منا لمن يكذب بأنه سوف ينتصر عليه أن اذهب واتحرر لترى أينزول سبب سخطك أم لا . كما أنها تقوافق بسورة "غافر" قوله تعالى على لسان فرعون غيظاً من موسى واطمئنانه إلى نصر ربه: "وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحاً لعلى أبلغ الأسباب \* أسباب السماوات فأطلع إلى إله موسى وآني لأظنه كاذباً وكذاك زين لفرعون سوء عمله وصدى عن السبيل وما كيده فرعون إلا في تباب" (الإياتان ٣٦ - ٣٧) . فـ"أسباب السماوات" (وهي مثل "سبب إلى السماء" بالضبط) لا تعنى الحبال، بل السبل التي توصل إلى السماء للاطلاع إلى إله موسى . وعلى هذا فمعنى آية "الحج" هو أن من كان يشك في نصرة الله لرسوله فليحاول إن كان يستطيع، ولن يستطيع، أن يثبت صحة ما يقوله من أن الله لن ينصر نبيه، حتى يرتاح ويدهب عن نفسه مشاعر الغيظ والحدق .

ثم هل كان الاتحرار عن طريق حبل معلق في سقف البيت من الأمور المعروفة عند العرب؟ كذلك فإن بيوت العرب كانت كلها تقريباً من الخيام، اللهم إلا في المدن، وكانت قليلة في بلادهم وتمثل الشذوذ على القاعدة، فلا سقف يشنق الإنسان نفسه بمحيل يتسلى منه ولا يحزنون . وأيضاً فمد السبب إلى السماء غير تعليق السبب في السقف: فهذا ينزل من فوق تحت، وذاك يصعد من تحت لفوق . ثم كيف يمكن المنتحر، بعد أن يكون قد مات، أن ينظر

ليرى هل يُذهِّبَنَ كيده ما يغليظ؟ أباً ما يكنِ الأمر فاؤجَهَ من هذا التفسيرِ القولُ بأنَّ المقصود هو: من كان يستطيع أنْ يتبينَ أنَّ اللهَ لن ينصر نبيه فليثبت ذلك عن طريقِ الاطلاعِ على ما في السماء. وهذا أمرٌ بطبعِ الحال مستحيل تماماً. ويقولُ اللهُ تعالى في الآية ٣٥ من سورة "الأنعام": "وَإِنْ كَانَ كَثِيرٌ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنْ أَسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْغِيَ نَفْقَاً فِي الْأَرْضِ أَوْ سُلْمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيهِمْ بِآيَةٍ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلَا تَكُونُنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ"؛ فهذه الآية (كما نرى) تسير في نفس اتجاه آياتِ "الحج" و"غافر"، وهو ما يعضد ما طرحته من تفسير للآية الكريمة، هذا التفسير الذي أحسب أنه أقوى من التفسير الذي يقول به المفسرون وتأثر به مترجم الآية الذي قرأه جوته، وكان من أثر قراءته له كتابة ما كتب (ص ٢٤١).

ومن جوته في ألمانيا إلى شاعر كبير آخر، لكن من فرنسا، هو فكتور هيجو، الذي تأثر هو أيضاً بالإسلام في أشعاره تأثراً قوياً. لقد كان الشاعر الفرنسي أحد شعراء الحركة الرومانسية التي اهتمت بالتوجه إلى الشرق، كما صحب ظهوره على مسرح الأدب الفرنسي انتعاش الشاطئ الاستشرافي، فضلاً عن الرحلات التي قام بها أدباء فرنسيون مشهورون إلى الشرق العربي وسجلوها في كتب شائقة، ومن هنا جاءت معرفته بالإسلام وكتابه ورسوله عليه الصلاة والسلام. وكما كان لجوته "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" فكذلك كان لهيجو ديوان "المشرقيات"، ذلك الديوان الذي وضعه بعض

الدارسين الفرنسيين في نفس مستوى الديوان السابق والذي تبرز فيه الأشعار التي تحدث عن الله ورسوله عليه الصلاة والسلام وتستلهم آيات القرن الكريم، ومنها القصائد التالية: "زلزال الأرض" و"السنة التاسعة للهجرة" و"شجرة السدر" و"سورة من القرآن" . . . (انظر عبد المطلب صالح/ موضوعات عربية في ضوء الأدب المقارن/ دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ سلسلة "المكتبة الصغيرة"- العدد ٢٨٨ /١٩٧٧ م/ ٢٧ وما بعدها).

وهي هي ذي أبيات القصيدة الأولى، وهي من ترجمة عبد المطلب صالح (الباحث العراقي الذي كان أول من كشف سرقة الدكتور محمد مندور فضول كتابه: "نماذج بشرية" من كتاب جون كالفيه على حسب ما وضحت في الفصل الثاني من كتابي: "د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلب") : "ستُرِزَّلَ الْأَرْضُ زَلْزَالًا عَمِيقًا / وسيقول الناس: ما لها؟ يومئذ / يأتي الموتى خارجين من القبور جماعات مثل الثعابين / صفر الوجه ليروا أعمالهم / فأولئك الذين عملوا الشر بوزن التملة / سيرون الشر . وإن الله لن يكون صديقاً لهم / أما أولئك الذين عملوا الخير بحجم ذبابة / فسيرون الخير، وسيكون الشيطان لهم أقل شراسة". ومن الواضح أنها إعادة صياغة لسورة "الزلزلة": "إِذَا زُلَّتِ الْأَرْضُ زَلْزَالَهَا (١) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (٢) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا (٣) يَوْمَئذٍ تُحَدَّثُ أَخْبَارَهَا (٤) يَأْنَ رَبِّكَ أَوْحَى لَهَا (٥) يَوْمَئذٍ يَصُدُّ النَّاسُ أَشْتَانًا لِيَرَوْا أَعْمَالَهُمْ (٦) فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (٧)

وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرَّاً بَرَّاً (٨)". ويقول الباحثون الفرنسيون إن هيجو إنما اطلع على المسورة الكريمة في ترجمة كازميرسكي للقرآن، وإنه قد اضطر إلى إضافة كلمة "تعابين" بفرض التقافية لا غير (ص ٥٢ - ٥٨).

أما القصيدة التي تناولت السنة التاسعة للهجرة فهأنذا أقل أجزاء منها للقراء، وهي من ترجمة عبد المطلب صالح أيضا: "عندما أحسن النبي محمد بأني ساعة رحيله قد دنت كان يسير راداً التحية لمن كانوا يحبونه دون أن يحمل أية ملامة لإنسان / وكل يوم كان الناس يرؤون فيه أمارات المشيب برغم الشعرات البيضاء القليلة في شعر رأسه، على حين أن لحيته ظلت سوداء / وغالباً ما كان يتوقف كي ينظر إلى الإبل متذكراً أنه كان جمالاً ... كانت له جبهة سامية ووجه رفيع سام / بدون حاجبين كثيفين. كان ذا نظرة ثاقبة حادة / ... كان ينصت لحديثه في هدوء، وكان يتكلم آخر المتكلمين / وكانت عبارات الصلاة لا تفارق شفتيه / وكان يصوم أكثر من غيره / برغم الوهن الذي يصيبه بسبب ذلك / ... وكان يبدو عليه أنه يتأمل رفياً حزينة وهو تخيل، إذ فجأة ينفك قائلًا: هوذا أنتم جميعاً مائتون / أنا كلمة من كلمات الله، فأنا رماد كبشر / لكن مثل النار كبسى / ... أيها الأحياء، هي ذي الساعة حيث سأخنقى في سكن آخر / إذن فسارعوا، إذ يحب على من يعرفونى أن ينكرونى إذا كنت مخطئاً / وإذا برجل طالب النبي ثلاثة دراهم قائلًا: / أجدر أن تدفع ذلك هنا من أن تدفع داخل القبر / وكانت عين الجمهور رقيقة مثل عين

حِمَامَة / وَفِي صِبَاحِ الْيَوْمِ التَّالِي نَادَى مُحَمَّدُ أَبَا بَكْرَ قَاتِلَهُ : / إِنِّي لَا أَقْدِرُ عَلَى  
النَّهُوضِ ، فَخَذِ الْكِتَابَ وَصَلِّ بِالنَّاسِ / عَلَى حِينِ أَنْ زَوْجَهُ عَاشَةً وَقَتَتْ فِي  
الْخَلْفِ / وَكَانَ مُحَمَّدٌ يَنْصُتُ عِنْدَ قِرَاءَةِ أَبِيهِ بَكْرٍ إِحْدَى سُورِ الْقُرْآنِ / وَفِي  
الْمَسَاءِ كَانَ مَلِكُ الْمَوْتِ عِنْدَ الْبَابِ قَاتِلًا لِلنَّبِيِّ : / إِنَّ اللَّهَ يَرْغُبُ فِي  
حُضُورِكَ . وَعِنْدَهَا تُؤْفَى النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ " .

وَيَعْزُوُ الدَّارِسُونُ الْفَرْنَسِيُونُ نُظُمَّمَ هِيجُوَ هَذِهِ الْقُصْيَدَةَ إِلَى مَا كَانَ قَرَأَهُ  
فِي " الْكِتَابُ الْمَقْدَسَةُ فِي الشَّرْقِ " الَّذِي تَرَجَّمَهُ بُوَيْبِيَّهُ ، وَكِتَابُ " إِسْلَامُ  
السَّلَاطِينِ " لِدُو فَايَانَ ، وَكِتَابُ هِنْرِيِّ مَاتِيو: " تُرْكِيَا وَشَعُوبُهَا الْمُتَنوَّعةُ " (ص ٥٩  
وَمَا يَلِيهَا) . وَلَسْتُ أَظْنَنَ التَّارِيَّ إِلَّا قَدْ تَبَّأَ لِامْتِنَامِ عَبْدِ الْمُطَبِّ صَالِحُ  
بِالْمَصَادِرِ الَّتِي أَخْذَ عَنْهَا هِيجُوَ مَعْرِفَتَهُ بِمَوْضِعَاتِهِ هَذِهِ ، عَلَى غَرَارِ عُومِ  
الْمَدْرَسَةِ الْفَرْنَسِيَّةِ الَّتِي يَتَحَبَّبُ لَهَا الْبَاحِثُ الْعَرَقِيُّ تَحْزِيْمًا شَدِيدًا وَالَّتِي كَانَ  
يَدْرُسُ لِلْحَصُولِ عَلَى دَرْجَةِ الْدَّكْتُوْرَاهُ فِي بَارِيسِ عَلَى يَدِ بَعْضِ أَعْلَامِهَا لَوْلَا  
أَنَّهُ ، لِظَّرُوفِ خَارِجَةٍ عَنْ نَطَاقِ إِرَادَتِهِ كَمَا يَقُولُ ، لَمْ يَكُمِ الْمَسِيرَةَ رَغْمَ أَنَّهُ كَانَ  
قَدْ اتَّهَى مِنْ كَابَةِ رِسَالَتِهِ (الْمَرْجُعُ السَّابِقُ / ١١٥ ، وَد. حَسَامُ الْخَطَّيْبُ / آفَاقُ  
الْأَدْبِ الْمَقَارِنِ عَرَبِيًّا وَعَالَمِيًّا / ٢١٠ ، ٢٢٣ - ٢٢٥) .

وَبِالنَّسَبَةِ لِلْأَدْبِ الرُّوسِيِّ الَّذِي رِيمًا لَا يَخْتَرُ عَلَى الْبَالِ أَنْ بَيْنَهُ وَبَيْنَ  
الْأَدْبِ وَالرَّثَاثِ الْعَرَبِيِّ صَلَةٌ ، وَصَلَةٌ قَوْيَةٌ ، هُنَاكَ كِتَابٌ مُمْتَعٌ لِلْدَّكْتُورَةِ مَكَارِمِ  
الْفَعْرَى عَنْوَانَهُ " مَؤْثِرَاتُ عَرَبِيَّةٍ وَإِسْلَامِيَّةٍ فِي الْأَدْبِ الرُّوسِيِّ " (سَلِسْلَةُ " عَالَمُ "

المعرفة" - العدد ١٥٥ / ربیع الثانی ١٤١٢هـ - نویمبر ١٩٩١م) رَصَدَتْ وَحَلَّتْ فِيهِ السَّائِرَاتُ الْعَرَبِيَّةُ وَالْإِسْلَامِيَّةُ فِي أَدْبَرِ بوشكين وليرمنوف وتولستوي وبونین، وكلهم من الأدباء الروس الكبار كما نرى، وذلك بعد فضول ثلاثة تمهيدية عن الأدب المقارن، والصلة بين روسيا والشرق العربي، والروماناتيكية الروسية والشرق. ولسوف نكتفى في هذه الفقرات بتناول ما كتبه الأستاذة الدكتورة عن بوشكين وما تركه القرآن الكريم وسيرة الرسول في أشعاره، وهو ما يجده القارئ في الفصل الرابع الذي يغطي الصفحات ٧٣ - ٧٤ من الكتاب.

وقد عاش بوشكين في القرن التاسع عشر، وهو ينتمي إلى أسرة من طبقة النبلاء كان بيته مزاراً لعدد من كبار شعراء روسيا. ويُتَكَوَّن نتاجه الأدبي من الشعر العاطفي والوطني، ومن القصة والمسرحية. أما ثقافته فكانت تضم بين رحابها عناصر روسية، وأخرى أوروبية أهمها الفرنسية، كما كانت تتضمن أيضاً عناصر شرقية وعربية إسلامية يأتي على رأسها القرآن الكريم. وبالمناسبة فبعض هذه العناصر الشرقية قد تسلل إليه من خلال أعمال فولتير وشاتوبريان وجوتة وزملائه من أدباء روسيا. ويعتزى بوشكين إلى جد أفريقي هو إبراهيم هانيبال جده لأمه، كما كان له صديق مصرى يختار اسمه على. ويبلغ من حبه للشرق أن ارتدى في إحدى الحفلات التكربية ملابس عربية استهوت الحاضرين أشد الاستهواه (ص ٧٣ - ٩١).

ومن المؤثرات العربية في أدب بوشكين ما استقاه من "ألف ليلة وليلة"، التي تركت بصمات واضحة على عدة من أعماله منها قصائد الشعرتان: "روسلان ولودميلا" و"إندجيلو"، وقصيداته: "القمر ينافق" و"التعوذة". وتذكر الدكتورة مكارم أن بوشكين قرأ "ألف ليلة" في ترجماتها التي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، ثم تمضي فترصد الأثر الذي خلفته "الليالي" على الأعمال البوشكينية المذكورة، بادئها بـ"روسلان ولودميلا"، التي تقول إنها تشتراك مع حكاية "أبو محمد الكسان" في البناء الشكلي حيث يتفرع عن الحكاية الرئيسية عدة حكايات صغيرة، كما أن قصة خطف الجنى للعروس موجودة في العملين، بالإضافة إلى قيامهما كليهما على روح المغامرة وذكر سيدنا سليمان عند الكلام عن الجن وعالمهم، والحديث عن طاقية الإخفاء وبساط الريح والمحاصن الطائر والخاتم السحري، والإغراق في وصف ما تعج به القصور من خدم وحشم على الطريقة الشرقية الموجودة في "ألف ليلة وليلة" . . . إلخ. أما في "إندجيلو" فيسترعى اتباهنا بقوة شخصية هارون الرشيد، الذي يصوره الأديب الروسي حاكما يرعى مصالح شعبه ويعطف على الفقراء ويتابع أحواهم متذمرا في ملابس عادية يحس فيها ليلا خلال الشوارع والحوارات ليطلع على حقيقة أمرهم وأسباب شكاوهم، باذلا كل جهده في إزالتها . بل لقد جعل الشاعر المحاكم الإيطالي

في تلك القصة يترسم خطأ هارون الرشيد في ممارسة مهامه في الحكم وإدارة شؤون الرعية... وهلّمَ جرًأً (ص ٩٣ - ١٠٩).

وفي قصيدة الشعرية: "نافورة بختشى سرای" (أي "نافورة الدموع") يقابلنا تشبّه بوشكين لجمال زوجات الخان بالزهور العربية. وعندما يصور صمود زوجة الخان التي تتألم من غرامه الواله بأسرته البولندية فإنه لا يجد إلا صورة النخلة التي أكسحتها عاصفة، ومعروف أن النخلة ترتبط بلاد العرب ارتباطاً شديداً، كما تستحلف الزوجة المتألمة غريمتها بالقرآن أن تترك لها زوجها . وبالمثل فهو في كلامه عن أحزانها المريمة يذكر شعيرة الحج وما تذبذبه الإنسان من قدرة على الصبر والإيمان والتحمل، ويسمى المسلمين بـ"عشاق الرسول". وهناك قصيدة له اسمها: "من وحي العربي" يذكر فيها بوشكين على صفات الدمامنة وجاذبية الشخصية وتقدّم الخلق، التي هي صفات العرب عنده. وفي قصيدة أخرى اسمها: "بدون عنوان" تقابلنا "ليلي" حبيبة الشاعر، ونشم رائحة المسك والكافور، وما من العطور التي يفرم بها العرب غراماً كبيراً، وجاء ذكرها في القرآن الكريم. كما نسمعها تعايره بأن "شعره أشيب"، وإن لم تلفت هذه العبارة ولا ما وراءها من معنى السيدة الباحثة رغم كثرة ترددتها في أشعار العرب القديمة، حيث يشكو الشاعر انصراف صاحبته عنه بسبب بياض شعره والفجوة العُمرية التي تفصل بينهما، بل إن

كثيراً من الشعراء العرب القدماء قد وقفوا طويلاً أيام بياض شعورهم يتلمون  
ويحاولون أن يُعزّوا أنفسهم على ما أصابهم.

ثم عندنا كذلك قصيدة بوشكين: "الرسول" و"قبسات من القرآن"، اللتان تعجان بالتأثيرات الإسلامية الواضحة: ففي الأولى نجد شاعرنا يتحدث عن الفترة التي قضاها عليه السلام قبل المبعث يقلب طرفه في أرجاء الكون بحثاً عن الحقيقة في عزلته وسط الصحراء، ثم يصور ظهور جبريل للرسول بستة أجنحة وشعوره صلى الله عليه وسلم بالفزع، إشارة إلى ما اعتراه في الغار أوانذاك فرجع إلى زوجه وأخلد إلى فراشه وهو يقول: زملوني! زملوني! أما بعد النبوة فتكتشف أمامه عليه السلام أسرار عالم الغيب، مما يذكرنا بما ورد في سورة "النجم" حيث صعد الرسول إلى سدْرَة المنهى ورأى من آيات ربه الكبرى. كما تحدثنا القصيدة عن شق الصدر ودعوة القرآن له صلى الله عليه وسلم لأن قُمْ فانذر. وتذكر الباحثة هنا أن التقى الدارسين في البداية كانوا يظنون أن المقصود بالرسول في هذه القصيدة هو عيسى عليه السلام استناداً إلى أن بوشكين قد اختار لجبريل كلمة "سيرافيم"، وهي كلمة غير إسلامية (ص ١٣٤ - ١٤٢). وإنني لأستعجب من هذا التفسير لأن كل شيء في كلام الشاعر هنا إنما يصرخ بكل قواه أن المراد هو محمد كما هو واضح لا يمكن أن تخطئه العين، عليه وعلى عيسى بن مريم جميعاً الصلاة والسلام. كذلك لا يسعني إلا أن أنبه إلى السهو الذي اعتبرى الأستاذة الدكتورة

فجعلها تقول إن ما ذكره بوشكين في قصيده السابقة عن اتصال الرسول بعام الغيب إثر نبوته يذكرنا بسورتي "النجم" و"المعراج": فاما "النجم" فمفهومه، ولكن ماذا عن "المعراج"؟ أترى هناك سورة في القرآن المجيد اسمها: "المعراج"؟ أعلاها تعنى "الإسراء"؟

أما الثانية، وعنوانها: "قبسات من القرآن"، وهي في الواقع تسع قصائد مترابطة لا قصيدة واحدة، فتقول الكاتبة إنها "تعكس المكانة الهامة التي أحدثها القرآن في التطور الروحي لبوشكين، فقد أعطى القرآن أول دفعه للنهضة الدينية عند بوشكين... وفضلاً عن ذلك فالقرآن كان أول كتاب ديني يُذهب خيال الشاعر ويقوده إلى الدين" طبقاً لما قاله بعض المستشرقين الروس. وقد اعتمد بوشكين في قراءة القرآن على ترجمة فيرفين، وكذلك على الترجمة الفرنسية التي قام بها المستشرق الفرنسي ديوري. وهذا الاهتمام الشديد من قبل بوشكين بالقرآن يرجعه عدد من تناولوا هذا الموضوع من المستشرقين إلى أن جده إبراهيم هانيبال كان مسلماً، على حين يقول بعض آخر منهم إن سر الأمر يكمن في قدرة القرآن الكبيرة على التأثير في البشر. أما بوشكين نفسه فيقول في سر هذا الاهتمام إن "الكثير من القيم الأخلاقية موجزة في القرآن في قوة وشاعرية" (ص ١٤٣ - ١٤٧).

وفي هذه القصائد يقابلنا ذلك اللون الخاص من القسم الذي يجري على سُنة القرآن: "أُقسم بالشفع وبالوتر / وأقسم بالسيف وعمارة الحق / وأقسم

بنجم الصباح، / وأقسم بصلة العشاء / لا م أودعك، / مما يجد الإنسان شبيهه  
 في بدايات سور "الضحى" و"الفجر" و"العاديات" وما إليها. كما يقابلنا هذا  
 الكلام عن أمهات المؤمنين الطاهرات: "إيه يا زوجات الرسول الطاهرات / إنك  
 تختلف عن كل الزوجات / فحتى طيف الرذيلة مُفزع لكن / في الفضل العذب  
 للسکينة / عشن في عفاف، فقد علق لكن / حجاب الشابة العذراء / حافظن  
 على قلوب وفية / من أجل هناء الشرعيين والخجلى / ونظرة الكفار المأكرا لا  
 تجعلناها تبصر وجوهكن / أما أنتم يا ضيوف محمد / وأنتم تتقاطرون على  
 أمسياته / احذروا، فبهرجة الدنيا / تقدر رسولنا / فهو لا يحب الشرثارين /  
 وكلمات غير المتواضعين والفارغين / شرفوا مأدبة في خشوع / وانحنوا في  
 أدب / لزوجاته الشابات الحكومات" ، وهو ما يعكس صدى الآيات التي  
 تتضمنها سورة "الأحزاب" عن زوجات الرسول وحجابهن وتفرد أوضاعهن  
 في بعض شئونهن عن أوضاع المسلمات الأخريات (ص ١٤٨ - ١٥١).

وبالمثل فإنه، في الأبيات التالية التي يصور فيها اتصار المسلمين في  
 بعض المعارك ورغبة المنافقين الذين تختلفوا عن الجهاد في سبيل الله في أن  
 يقاسموهم الغنائم: "لقد اتصرتم، فالحمد لكم / وبما للسخرية من ضعاف  
 النفس / فنداء الحرب لم يلبئه / ولم يصدقوا الأحلام الراة / وهم الآن في  
 ندم / فقتلهم غنيمة الحرب / يقولون: خذونا معكم / لكنكم ستقولون: لن  
 نأخذكم" (ص ١٥٨ - ١٥٩)، إنما يستلهم قوله تعالى من سورة "الفتح":

"سيقول لك المخلفون من الأغراب شغلتنا أموالنا وأهلوانا فاستغفر لنا يقلّون بالسنن ما ليس في قلوبهم قل فمن يملك لكم من الله شيئاً إِنْ أَرَادَ بِكُمْ ضرًا أو أَرَادَ بِكُمْ نفعًا بل كَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَيْرًا (١١) بل ظننتم أن لَنْ يَتَنَقَّبَ الرَّسُولُ وَالْمُؤْمِنُونَ إِلَى أَهْلِيهِمْ أَبْدًا وَرَأَيْنَ ذَلِكَ فِي قُلُوبِكُمْ وَظَنَنتُمْ ظُنُونَ السُّوءِ وَكُلُّتُمْ قَوْمًا بُورًا (١٢) وَمَنْ لَمْ يُؤْمِنْ بِاللهِ وَرَسُولِهِ فَإِنَّا أَعْذَنَا لِلْكَافِرِينَ سَعِيرًا (١٣) وَلَلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَغْفِرُ لِمَنْ شَاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ شَاءَ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا (١٤) سيقول المخلفون إذا اطلقتكم إلى معانٍ لا تأخذوها ذرُونا تتبعكم يريدون أن يبدوا كلام الله قل لَنْ تَبْعُونَا كَذَلِكُمْ قال اللَّهُ مَنْ قَبْلَ فَسَيَقُولُونَ بَلْ تَخْسُدُونَا بَلْ كَانُوا لَا يَفْهَمُونَ إِلَّا قَلِيلًا (١٥)"، لا من الآيات ١٨ - ١٩، ٢٧ من ذات السورة كما ذكرت الأستاذة الدكتورة. ونكتفى بهذا، والآن فالكلام يطول. ويستطيع الدارس أن يعود بنفسه إلى كتاب د. مكارم لمزيد من التوسيع والمعنة الراقية.

ومن بوشكين وتأثره بعض الإبداعات الأدبية العربية والقرآن الكريم وحديث الرسول عليه السلام وسيرته، إلى الكاتب والشاعر الأمريكي إدجار آلن بو، الذي عرض لما يوجد في بعض أعماله من آثار عربية وإسلامية أيضاً د. أحمد محمد البدوى في كتابه: "أوتار شرقية في القيثار الغربي" (منشورات جامعة قاريونس بلبيسا / ١٩٨٩م)، إذ رصد الدكتور البدوى مثلاً عنوان الشاعر الأمريكي إحدى قصائده الهامة، بل أهم عمل شعرى له، بعنوان

"الأعراف" (مكذا بتنطقها العربي: "ALAARAF")، مخالفًا التقاد الأمريكيان الذين يصرون على أن بو إينا أخذ هذه الكلمة من الشاعر الإنجليزي شيلبي، وكأن كلمة "الأعراف" توجد خارج العقيدة الإسلامية أصلًا، ومعضدا ما يقول بها كتبه الشاعر ذاته إلى ناشره من أنه قد استمد تلك الكلمة من "أعراف" العرب (ARABIANS) وأنها تعنى عند المسلمين مكاناً بين الجنة والنار لا يعاني البشر فيه أى عذاب، إلا أنهم لا يظفرون مع ذلك بمعناه الاطمئنان... إلخ. وبالإضافة إلى هذا رصد الدكتور البدوى في هواش Bahar Loth القصيدة التي أثبّتها الشاعر نفسه بجموعة ألفاظ عربية مثل: "or بحر لوط أو المتأهّى" (ص ٥٦ - ٥٨).

كذلك رصد البدوى كلمة "Houri: حورية" في قصيدة أخرى للشاعر الأمريكي اسمها: "إسرافيل"، صدرها بالجملة التالية: "The Angel ISRAFEL whose heart/ Strings are a lute, and who has/ The sweetest Voice of all creatures/ Koran نيات قلبه عود، من بين أصوات كل الكائنات، فإن صوته هو الأحلى. القرآن" ، وهي العبارة التي علق عليها البدوى بأنها لا وجود لها في القرآن الكريم وأن إدغار ألين بورما وجدها في هامش إحدى ترجمات القرآن أو في كتاب وردت فيه قصة إسرافيل، فظنها آية قرآنية (ص ٦٠). والترجمة للبدوى نفسه،

وهي تنطلق من أن العبارة الإنجليزية جملة تامة، على حين أنها ليست كذلك، إذ لا يوجد فيها فعل، وكل ما هنالك أن الشاعر الأمريكي أراد القول بأن تلك العبارة هي من القرآن الكريم. وقد وجدت أنا العبارة نفسها على المشباك، ولكن في هامش القصيدة تحت، لا في تصديرها فوق كما قال الدكتور البدوى. وربما كانت في النسخة التي رجع إليها في رأس القصيدة، على خلاف ما وجدتها أنا. أما في بداية القصيدة المنشورة في المشباك فيقول بو:

In Heaven a spirit doth dwell,"Whose heart-strings are a lute;" None sing so wildly well As the angel Israfel,And the giddy stars (so legends tell),Ceasing their hymns, attend the spell Of his voice, all mute.

وغمى عن البيان أن بُوقد اقطع العبارة المذكورة من بقية الجملة ليشرحها في الاماش، وهي كما قلت ليست جملة تامة، ومن هنا كان الصواب ترجمتها هكذا: "عبارة" الملائكة إسرافيل، الذي يناظر فواهه عُودُ والذى له أجمل الأصوات بين الكائنات" هي عبارة مأخوذة من القرآن" أو ما يعرب من ذلك. وهذا لا يقلل من الجهد الجميل الذى بذله الدكتور البدوى فى بحثه ذلك. وقد حاول البدوى البحث عن المصدر الذى استقى منه بوعرقته بـ"الأعراف" القرآنية جريا على النهج العام للمقارنين الفرنسيين، الذين لا يعترفون بأية دراسة مقارنة ما لم يثبت أن ثمة صلة تاريخية بين الاثنين المراد مقارنتهما .

وكان رأيه أنه قد يكون استقاها من ترجمة جورج سيل (Sale) أو من أحد المستشرقين الذين يكتبون في مثل تلك الموضوعات (ص ٥٦ - ٦٠). وبالمناسبة فهو يكتب اسم "سيل" على النحو التالي: "سالٍ"، ولا أدرى لماذا. كما أن بعضهم يكتبه: "سابلٍ"، وأخرون يقولون: "(جرجيس) صالٍ".

وعلى أيّة حال فما فعله الدكتور البدوى هو جهد مشكور، وإن لم يكن شرطاً لازماً (كما سبق القول) أن نعرف، وعلى وجه اليقين، المصدر الذى وصل منه المنصر محل البحث إلى الأديب المتأثر، إذ من الممكن جداً لا نستطيع ذلك أبداً، أو قد يستطيعه من يأتي بعدها ويقرأ ما كتبناه. ويُكفى أن الباحث قد حرك عقولنا ولفت أنظارنا إلى أثر القرآن والإسلام فى شاعر أمريكي مثل إدجار آلن بو ما كان لنا أن تصور إمكان تأثيره بكتاب الله وبالتفكير الإسلامى ولغة الضاد التي رصد باحثنا استعماله فى إحدى قصصه الفصيرة الكلمة "arabesque" المأخوذة منها (ص ٥٩). كذلك فقد نقل لنا ما رصده آرثر هُوسون كُوين (فى الترجمة التحليلية التي كتبها عن حياة بو وشخصيته) من هجوم الشاعر الأمريكي (فى هوامش قصيدة "الأعراف") على نظيره الإنجليزى جون ميلتون لتجسيده الله فى أشعاره، مما عده كُوين بحق عدولاً من بو عن التصور النصرانى له سبحانه واقترابه من الآفاق التجريدية للتوحيد (ص ٦١)، وهو ما يمكننا، فى ضوء ما لمسناه من معرفة إدجار آلن

بُول بعض الأمور العقائدية الدقيقة في القرآن الكريم، أن نعزوه، دون أن نتهم بالشطط، إلى مؤثرات إسلامية.

وهناك محاضرة على جانب كبير من الأهمية ألقاها عام ١٩٨١م في ندوة بكلية الآداب بجامعة الخرطوم د. عبد الله الطيب عن "أثر الأدب العربي في شعرت. س. إليوت"، وتتلخص فكرتها في أن الشاعر الإنجليزي المعروف قد تأثر في شعره، وبالذات في أشهر قصائده، وهي "الأرض الخراب"، بالشعر الجاهلي في وقوفه على الأطلال الخربة المقفرة رغم عدم ورود أي ذكر للعرب والمسلمين في التعليقات التي ذيل بها إليوت قصيده، في الوقت الذي كان حريصاً على الإشارة إلى كل ما أخذه من هذه الأمة أو تلك أو من هذا الكتاب المقدس أو ذاك، وهو ما أثار الدكتور الطيب ودفعه إلى تقسي البحث في تلك المسألة، إذ عز عليه (حسبما فهم) أن يتجاهل إليوت ثقافة العرب والمسلمين كل هذا التجاهل وكأنها لم تكن إحدى دعائم النهضة الأوربية.

ورأى الدكتور الطيب هو أن إليوت قد استوحى الروح العام لقصيده من معلقة لبيد بن ربيعة. ذلك أن الشاعر الإنجليزي من بريستون، وبريسون دائمة المطر والخضرة، فلا شأن له إذن بالأرض الخراب، اللهم إلا إذا كان قد قرأ معلقة لبيد، التي يبدأ صاحبها كلامه بوصف بعض الواقع التي أصبحت خربة مقفرة بعد أن غادرها أهلوها . بل إنه في الصورة التالية من قصيده المشار

إليها : "April is the cruelest month breeding lilacs" إنما

يتبع لبيدا في تصوّره للربيع الذي يسقّط فيه المطر ويزدهر النبات، مثلاً يتبعه كذلك في وصف فصل الصيف والشتاء . وعلى نفس الشاكلة يرى الدكتور الطيب أن الشاعر الإنجليزي يختذل امرأ القيس أيضاً حتى في الواقع الماجنة التي ذكر فيها أنه دخل الخدر على عنizza فاشتكت جرأته وتهوره وحضرته بأنه إذا لم يكف عن عبشه ذاك فإنه مُرجلها عن بعيرها عما قليل . ولم يكف الأستاذ الدكتور برصد هذه التشابهات بين إلبيوت وبعض الشعراء العرب الجاهليين، بل مضى فتحدث عن ترجمة المعلقات قبل إلبيوت إلى الإنجليزية على يد السير وليم جونز، الذي لم يكف بالترجمة بل صدر كل معلقة منها بمقدمة تحليلية، كما كتب دراسة بالفرنسية عن لبيد وامرئ القيس وغيرهما من شعراء العرب والمسلمين، فوق ما وضعه من مؤلفات عن ديانة الهندوس والمقارنة بينها وبين الإسلام . ومن شأن هذه الكتابات أن تلقت انتباها إلبيوت، الذي كان مهتماً بالسننكريتية (لغة الهندوس) وما يتعلّق بها . وأنّ شيء يتعلّق بها أشد ما كتبه جونز في المقارنة بين ديانة الهندوس ودين الإسلام؟ علاوة على أن إلبيوت كان يتربّد على ذات المكتبة التي تضم بحوث جونز في الأدب العربي وترجمته للمعلقات . بيد أنه، رغم ذلك كله، كان حريصاً على إبراز أصالة فكره ومصدر إلهامه وأنه لا يدين للعرب والمسلمين بشيء، انطلاقاً من التعصب الديني والقومي لديه حتى لقد تجاهل عن عمد الإشارة إلى اثنين من الشعراء

الإنجليز الذين تأثر بهم ثائراً لا يمكن إخفاؤه، هما وولتر ديلامبر ووردزورث، وذلك إمعاناً منه في التنكر لفضل العرب، إذ إن كلام من هذين الشاعرين قد ذكرهم في الصورة التي أخذها إليوت عنه. بل إنه، إمعاناً منه في التضليل والتجاهل، قد أشار إلى أنه إنما أخذ صورته التالية: "And the dry stone (gives) no sound of water" من سفر "حرقياً" رغم أنها لا وجود لها في السفر المذكور بل في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: "ثُمَّ قَسَّتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَيَوْمَ الْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَقْبَحُ مِنْهُ الْأَهْمَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَشْعَقَ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَهْبَطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ" (البقرة/٧٤). واضح مدى التشابه بين النصين.

هذا ما جاء في كتاب "فصل من الأدب المقارن" للدكتور شفيع السيد، وقد علق د. شفيع بأنه ينبغي أن تكون هذه المعاشرة وما جاء فيها عن إليوت وامكان تأثيره في شعره بمصادر عربية وإسلامية منطلقاً لمراجعة مسلماتنا عن كثير من الشعراء الأوروبيين، فلعلهم قد تأثروا بتراثنا وأدابنا. على أن يكون الفيصل في هذا كله هو التأكيد من وقوع مثل ذلك التأثر فعلاً لا التفزي من مجرد التشابه إلى القول بالتأثير دون برهان (ص ١٢١ - ١٢٧). وهذا كلام متزن تمام الاتزان، إلا أنه لا ينفي عن معاشرة الدكتور الطيب أنها من الأدب المقارن في الصنيم، إذ ليس بلازم أن تكون هناك صلة بين الأدبين أو النصين أو المبدعين اللذين نريد أن ندرسهما دراسةً مقارنةً كما شرط المدرسة

الفرنسية بوجه عام، بل يكفى مثلاً أن تلحظ فيما تشابهاً أو تناقضاً أو ما إلى ذلك مما من شأنه أن يبعثنا إلى القيام بمثل تلك الدراسة، وهو ما فعله هنا الدكتور الطيب، وسواء بعد ذلك أثبتت مثل ذلك التأثير أم لا.

وأخيراً فلعل من المفيد أن يرجع القارئ إلى ما جاء عن مصادر القصيدة الإليوتية في المقال الخاص بها في الموسوعة المشبّاكية "ويكيبيديا": "The Waste Land" ، وعنوانه: Wikipedia . بنفسه صحة ما نبه إليه الدكتور الطيب من أن لا توجد أدنى إشارة إلى أي شيء عربي أو إسلامي بين تلك المصادر. بل إن في نهاية الكلام إشارة إلى أن إليوت قد استوحى فكرة "الأرض الخراب" من الدراسة التي قامت بها جيسى ويستون في كتابها: "From Ritual to Romance" عن نفس الموضوع في الأساطير الكلتية. والآن أترك القارئ مع الأبيات الأولى من "الأرض الخراب" التي أشار الدكتور عبد الله الطيب إلى أن إليوت قد تأثر فيها بعض شعراء الجاهلية:

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.  
Summer surprised us, coming over the  
Starnbergersee

With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,  
 And drank coffee, and talked for an hour.  
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen,  
 echt deutsch.  
 And when we were children, staying at the archduke's,  
 My cousin's, he took me out on a sled,  
 And I was frightened. He said, Marie,  
 Marie, hold on tight. And down we went.  
 In the mountains, there you feel free.  
 I read, much of the night, and go south in  
 the winter.  
 What are the roots that clutch, what  
 branches grow  
 Out of this stony rubbish? Son of man,  
 You cannot say, or guess, for you know  
 only  
 A heap of broken images, where the sun  
 beats,  
 And the dead tree gives no shelter, the  
 cricket no relief,  
 And the dry stone no sound of water.

وبعد، فهذه بعض أمثلة تطبيقية من المقارنات العربية بين أدبنا وتراثنا وبين الأدب الغربي، والآن نتحول إلى الناحية الأخرى حيث يقف المقارنون العرب المتخصصون في اللغات الشرقية وأدابها، بادئين بكل كتاب الدكتور بديع محمد جمعة: "دراسات في الأدب المقارن" (ط٣/٢٠٠٣م)، الذي يتناول فيه، ضمن ما يتناول، طائفة من قضايا الأدب المقارن المتعلقة بالأدبين العربي

والفارسى. وهذه القضايا هى: قصص المعراج بين "رسالة الطير" لأبى حامد الغزالى و"منطق الطير" لفريد الدين العطار، وقصص الحيوان فى الأدبين العربى والفارسى وتأثير لافونتين الفرنسي بحكايات "كليلة ودمنة" ثم أثر حكاياته بدورها على الأدبين المذكورين، والمقامات فى الأدبين العربى والفارسى، وليلى والمحنون بين الأدبين العربى والفارسى، وأخيراً تحرير المرأة بين قاسم أمين والشاعرة الإيرانية بروين. وسوف تقصر هنا على الموضوع الثالث الخاص بالمقارنة بين الأدبين المذكورين فى فن المقامات.

وببدأ الأستاذ الدكتور بتعريف فن "المقامة" حاولاً الرجوع بهذا الفن العربى الأصيل إلى أول من ابتدعه من المؤلفين العرب. وسوف نتوقف عند تعريف ذلك الجنس الأدبى، والمقارنة بين إبداعاته فى لسان بنى يعرب وفي لغة الفرس. والمقامة، فى بدايتها الأولى، هي فن أدبى يقوم عادة على حكاية من حكايات الشطارة والاستجداء ذات بطل واحد ينتقل من مكان لآخر ومن موقف إلى آخر مغيراً هيته في كل مرة، متخدنا الكُتْبَة وسيلة لكسب ما يُقِيمُ حياته، إلى أن تنتهي الحكاية بانكشاف حقيقة حاله وافتضاح أساليب مكره وخداعه التي يلجمها إليها لتحصيل مطعمه ومشريه. كل ذلك فى لغة بدئعية مفعمة بالفكاهة والتهكم والحرص على مثانة الأسلوب وإظهار البراعة اللغوية المتمثلة فى سعة المعجم اللفظى وكثرة التسجيع والجنسان والتوازن والتوريات وغير ذلك من ألوان المحسنات المعقدة ولزوم ما لا يلزم، مع حلاوة التصوير وإبراز

بعض الأوضاع الاجتماعية وتدبر المآذق للبطل ثم إخراجه منها بذكاء ولوذعة. ثم تطور ذلك الفن ودخله التحوير في الموضوعات والأهداف فاتسع لكل شيء حتى للوعظ الديني والتوجيهات الخلقية... الخ. وبلغ من اتساع انتشار المقامات واهتمام الكتاب بها أن أحصى بعض الدارسين عدد الذين مارسوا تأليفها فوجدهم تجاوزوا الشمرين مؤلفاً بدءاً من بديع الزمان الهمданى فى القرن الرابع الهجرى، وانتهاءً بناصيف اليازجى فى القرن التاسع عشر الميلادى (ص ١٩٩ - ٢١٤).

أما فى الأدب الفارسى فلم يمارسها إلا أديب واحد هو القاضى حميد الدين (من أهل القرن السادس الهجرى)، الذى أقر بأنه ليس إلا تلميذاً من تلامذة بديع الزمان فكتفى الباحثين مؤنة التدليل على أنه إنما استقاها من العربية وأدبها، وإن كان الدكتور جمعة قد استأنس رغم هذا بما قاله كل من براون المستشرق الإنجليزى وكريم كشاورزى الباحث الإيرانى (ص ١٩٩، ٢٢٢ - ٢٢٣). وإذا كان البطل فى كل من المقامات الهمدانية والمقامات الحريرية شخصاً واحداً لا يتغير (هو أبو الفتح الإسكندرى عند بديع الزمان، وأبو زيد السروجى عن الحريرى)، وكذلك راوية كل منها شخصاً واحداً أيضاً (هو عيسى بن هشام فى الأولى، والحارث بن همام فى الثانية)، فإن البطل لدى القاضى حميد الدين يتغير فى كل مقامة، أما الموضوع فيبقى ثابتاً دون تغير

كما هو الحال عند الهمدانى والحريرى حيث الكذبة هي المخور فى معظم مقامات الأول، وكل مقامات الثاني (ص ٢١٤ - ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٠ - ٢٣١).

وكما قامت المقامات فى الأدب العربى على المحسنات البدوية والإغراق فيها والاستعانة بالألفاظ والحرص على إبراز سعة المعجم اللغوى، وبخاصة ما يكثر فى لغة العرب من غريب الألفاظ، فكذلك حاول القاضى حميد الدين أيضا الجرى فى نفس المضمار، وإن لم يكن للفارسية ذات التراء الذى تسمى به لغة القرآن حسبما ذكر المؤلف. ومن مظاهر تأثر الحميدى بمقامات بديع الزمان كذلك كثرة استخدامه للألفاظ العربية، فضلا عن الجمل والعبارات الكاملة المنقولة من لغة الضاد حتى فى الموضع الذى لا يكون ثمة داع لذلك من ضرب مثل أو سوق شاهد فى أصله العربى. بل لقد قلد الحميدى تركيب الجملة العربية فى كثير من الأحيان فكان يأتي بالفعل فى أول الكلم على عكس ما تقتضيه اللغة الفارسية التى يقع فعلها فى آخر الجملة لا فى بدايتها، فضلا عن إيراده كثيرا من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأشعار والأمثال العربية كما هى، إضافة إلى بعض الأشعار التى نظمها هو بلغة القرآن. ليس ذلك فقط، بل إنه قد اقتصر فى عدد من الحالات على إيراد بعض المقامات الهمدانية كما هى بعد ترجمتها إلى الفارسية، مع زيادة بعض الإضافات بغية إظهار تفوقه وبراعته متلما هو الحال فى "المقامة السكباجية"

التي تقوم على "المقامة المضيرية" لدى الحريري. كذلك تتشابه المقامات هنا وهناك في العدد، إذ تبلغ كل منهما أربعاً وعشرين مقامة (ص ٢٢٢ - ٢٢٥). هذه نقاط الاتفاق، أما الاختلافات فتكتن في أن بطل مقامات الحميدى يختلف من مقامة إلى مقامة، كما أن راويها هو نفسه كاتبها، على حين أن بطل المقامات لدى الهمданى واحد دائماً، علاوة على أن راويها شخص غيره. كذلك ففي الوقت الذي نجد فيه البديع يسمى معظم مقاماته بأسماء البلدان، فإن الحميدى لا يصنع شيئاً من هذا، بل يطلق على كل مقامة اسماً مشتقاً من الفكرة التي تعالجها تلك المقامة. وإلى جانب ذلك فإن في مقامات الأديب الفارسي كثيراً من المناظرات، كذلك التي قامت بين السنى والملحد، والأخرى التي دارت بين الشيب والشباب. ثم إنه، بسبب انتشار التصوف في إيران في الفترة التي عاش فيها القاضي حميد الدين، وجدنا الكاتب الفارسي "يخلع على كثير من مقاماته خلعة صوفية" بتعبير المؤلف، كما في "المقامة السكاجية" التي تجري في إثر "المقامة المضيرية" للهمدانى، إذ يوجد فيها شيخ ومریدون (ص ٢٢٦ - ٢٢٧).

وكان يرى القارئ بهذا البحث قد توافرت فيه كل الشروط التي تشرطها المدرسة الفرنسية بوجه عام في هذا المجال، إذ ثبت بما لا يدع مجالاً لأن شك أن الحميدى قد استقى فن المقامة عن الهمدانى وأنه قلدته في كثير من النواحي الفنية المتعلقة بها، وإن لملاحظ أن الدكتور جمعة يتشدد كما

يشدد مذهب عامة المقارنين الفرنسيين، فقد وجدته واعياً تماماً بتميز المدرسة الأمريكية في ذلك الحقل، ولم أسمعه ينادي بوجوب التزام النهج الفرنسي. أيا ما يكن الأمر فقد لمس الأستاذ الباحث مسألةً جداً مهمة، وهي أن فن المقامات لم يكتب له الرواج والاشتار في الأدب الفارسي. ذلك أنه لم يكرر المحاولة أحداً بعد الحيدري. وقد علل الأستاذ الدكتور هذا بأن الفارسية فقيرة في الكلمات المتراوفة والمتتابعة بالقياس إلى لغة الضاد، ومن ثم لا تصلح كثيراً لكتابة المقامات، التي تقوم أساساً على السجع والمحسنات البدعية (ص ٢٢٨ - ٢٢٩).

ولا أظن إلا أن ما يقوله المؤلف عن السجع في الفارسية صحيح، وإن كنت لا أستطيع أن أدلّ بدلوي هنا، فأنا لا أعرف من الفارسية إلا ما كتب درسته على نفسها في لندن طوال شهري أغسطس وسبتمبر من عام ١٩٨٢م وقطعت أثناءه شوطاً لا يأس به، ثم أنسِيَتْ بعد عودتي إلى مصر في أواخر سبتمبر من ذلك العام وعدم متابعتي دراستها وتنميتها. وأخيراً فقد ذكر أن د. زكي مبارك، الذي تكرر الحديث عنه مرات في هذا البحث، كتب قائلاً إن فن "المقامة" قد انتقل أيضاً إلى الأدبين: السرياني والعبرى (د. زكي مبارك) المقامت في الأدب العربى / المجلة الجديدة / مارس ١٩٣٤م / ٥٣ وما بعدها، وانظر أيضاً كتابى: "لقد القصة في مصر: ١٨٨٨ - ١٩٨٠م" / مكتبة زهراء

الشرق/١٤١٨هـ - ١٩٩٨م/١٨٩)، فلعل الله يقيض لمسألة انتقال هذا الفن من العربية إلى السريانية والعبرية من يدرسها هي كذلك.

أما الدكتور محمد السعيد جمال الدين فقد اخترت له دراسة بعنوان "الأدب العربي والشاهنامه"، وهي تدور حول ترجمات الشاهنامه إلى لسان يعرب والدراسات التي تناولتها بالتقدير والتعميم، أو عملت على تبع الأثر الذي يمكن أن يكون مبدعاً عنها قد أخذته من أدبنا أثناء نظمها لها، وكذلك تشيع جولتها بين أرجاء ذلك الأدب وما يمكن أن تكون قد تركه فيه من آثار. وهذه الدراسة موجودة في كتاب الأستاذ الدكتور المسئي: "نقوش فارسية على لوحة عربية"، وتشغل منه الصفحتين ٨٥ - ١١٤. وقد عرف المؤلف تعرضاً سرياً بذلك العمل الشعري المشهور فذكر أن الفردوسى قد أتقن في نظمها ثلاثين عاماً من عمره استمرت حتى نهاية القرن الرابع المجري، وأن موضوع "الشاهنامه" (ومعناها: "كتاب الملوك") هو تاريخ إيران القديم حتى انهيار الإمبراطورية الساسانية بدءاً بالعصر الأسطوري، ومروراً بالعصر البطولي، وانتهاءً بالعصر التاريخي، وأنها بسبب ما أثارته من اهتمام عالمي قد تُرجمت إلى كثير من اللغات (ص ٨٥ بالهامش).

ويبدأ الأستاذ الدكتور بمحنته باستغرابه الشديد من قِبَل شعراء العرب المحدثين بالملاحم اليونانية وغيرها من الملاحم الغربية بوجه عام وانصرافهم عن ملحمة "الشاهنامه" رغم سبقها نظيراتها الأوربيات إلى الترجمة

للسالنا منذ أوائل القرن السابع المجري على يد البنداري وعدم وجود فجوة دينية بيننا وبينها كاتى توجد في الملحم الأوربية، ورغم إعجاب العرب بها عند اطلاعهم عليها بعد أن كانوا يحسبون أن أدبهم لا يصافيه أدب آخر. وقد دلل المؤلف على مدى هذا الإعجاب العربي بما كتبه ابن الأثير (٥٥٨-٦٣٧هـ) في كتابه المعروف: "المثل السائرك فى أدب الكاتب والشاعر"، إذ قارن بين النفس الشعري لدى الفرس بنظيره عند العرب معطيا الأول الأفضلية نظرا لما يتمتع به من طول لا يعرفه الشعر العربي، فضلا عن استمرار الجودة في العمل الإبداعي إلى نهاية دون فتور (ص ٨٦)، وهو النص الذي سلف أن أوردناء في الفصل الخاص بمعرفة العرب القدامى للدراسات المقارنة ومارستهم إياها، وإن لم تخذ تلك الممارسة معالجة منهجية ولا شكلًا متابولا في علم خاص بذلك لا يختلط بغیره ولا ترد الدراسات فيه موجزة وعارضة في الغالب.

يُنْدَأْ أن ابن الأثير لا يمثل كل الأدباء أو النقاد العرب، بل هو مجرد ناقد واحد ينطق عن ذاته فقط، فضلا عن أنني عثرت على نص للصفدي يرد على إعجاب ابن الأثير بـ"شاهنامة" الفردوسى، ذلك الإعجاب الذي رأى فيه تصبيا شعوبيا على العرب وأدبهم، فانبرى لتفنيده كلامه في نص طويل أثبت أن الأستاذ الدكتور قبل يومين بأمره فدهش له وأبدى تشوقه للاطلاع عليه. وأنا حين أقول هذا لا أعمل على التنقض من أمر "الشاهنامة"، بل كل ما أريده هو

وضع الأمور في نصابها الصحيح، أو على الأقل: في نصابها الذي أحببه  
صحيحاً.

كذلك أرى أن الزميل الكريم الذي أستمتع بأسلوبه العربي الناصع  
الحكم قد أعطى كلام د. طه حسين أبعاداً أكبر مما هي عليه حين ظن أنه  
يتقصّ الأدب الفارسي ويُرجع كل شيء فيه إلى الأدب العربي رغم كل ما يتميز  
به من عبرية (ص ٨٧ - ٨٨). ذلك أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل  
ما قاله هو أن الشعر الفارسي (الأدب الفرس أجمع) يدين للأدب العربي  
“بناحية من نحاته”， وهي الأوزان الشعرية. وأنا أفهم محبة الأستاذ الدكتور  
للأدب الفارسي، على الأقل لأنّه تخصصه، بل إنني لأرى أن هذه المحبة قد  
عادت على النقد والأدب المقارن بعدد من الأبحاث والدراسات الراة التي  
جبرها يراعه، فضلاً عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره من لا يتصلون به إلا  
عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا  
شيء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شيء في أدب الفرس إلى احتداء  
الأدب العربي ليس إلا هو شيء آخر مختلف كما سبق أن قلت. كما أن هذا  
بدوره شيء، وكون طه حسين هو المسؤول إلى حد كبير عن شيوخ الإعجاب  
الشديد بأدب الإغريق بين تلامذته ومحبيه شيء آخر، ولعله هو أيضاً السبب  
في غلبة الاهتمام بملالحم يونان على حساب ما عند الفرس من ملاحم. وقد

قال الأستاذ الدكتور في بحثه الذي نحن نزعجه شيئاً كهذا، فنحن إذن متفقان في هذه المسألة.

وما يدل على قوة الأثر الذي تركه طه حسين على تلاميذه في هذا المجال تلك الكلمات التي كتبها د. محمد مندور في مقدمة كتابه: "في الميزان الجديد"، إذ قال في سياق استعراضه للذكريات التي تربطه بأستاذه الدكتور طه حسين والجميل الذي يدين به له: "ولقد أخذت عنه شيئاً كثیرين مما شجاعته في إبداء الرأي ثم الإيمان بالثقافة الغربية، وبخاصة الإغريقية والفرنسية، مما حملني دائمًا على الإحساس بأنه قريب من نفسى على الرغم مما قد خالف فيه من تفاصيل" (في الميزان الجديد / ط ٣ / مكتبة نهضة مصر / ٣). وقد فات مندور أن يذكر للدكتور طه أيامه الجنة عليه وهو طالب في البعثة، إذ كان كلما أخفق في امتحان أو خالف شيئاً في لائحة البعثات، وما أكثر ما كان يخفق في الامتحان في باريس ويخرج على تلك اللائحة، استصرخ الدكتور طه فند له بيده وأنهضه من عناته الكثيرة المتكررة، ثم إنه في نهاية المطاف لم يستطع الحصول على درجة الدكتوراه رغم قضايه هناك تسع سنوات كاملات، بل لم يحصل على درجة الليسانس نفسها إلا بعد فشل متكرر وبكاء أبيه إلى الدكتور طه وتقبيل ليده كما تعلق بذلك خطاباته إليه. ومن بين ما خالف فيه اللائحة وهو في باريس سفره دون إذن من مكتب البعثات، بل على عكس إرادة المسؤولين فيه، إلى إحدى الجزر اليونانية

الى لا يوجد فيها سوى بعض الصخور المتناثرة حسب وصف مندور وزعنه أنه قد استطاع في تلك الجزيرة المهجورة الحالية أن يتشرب الروح الهيلينية على أصولها، وهو ما يجده القارئ بكل تفاصيله في الفصل الأول من كتابه: "د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة". فآية مزاعم تلك! وأية مغالاة! وأنى أثر ذلك الذي تركه طه حسين في شخصية التلميذ ذي المزاعم الجريئة! بل لقد يلغ من تعصب طه حسين للإغريق أن قال للدكتور زكي مبارك ذات مرة إنه يرجح أن يكون أسلافه من اليونان ذاتها، مما جعل زكي مبارك يلقبه بـ"الشيخ اليوناني" (انظر كرمة زكي مبارك/ زكي مبارك ناقداً/ دار الشعب/ ١٩٧٨م، وكذلك كتابه: "مناهج النقد العربي الحديث"/ مكتبة زهراء الشرق/ ٢٠٠٤م/ ١٨٩). وقد عرض د. نجيب البهبيسي هو أيضاً لتلك الدعوى الطاھوتية العجيبة، وذلك في كتابه: "مدخل لدراسة التاريخ والأدب العربين"/ دار الثقافة/ الدار البيضاء/ ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).

لكن، بغض النظر عن التأثير الذي مارسه طه حسين على تلاميذه في توليه وجههم نحو يونان، ما هو السبب ياترى في عدم استطاعة الشاهنامه الاستيلاء على الذوق العربي كل هاتيك القرون؟ الجواب، كما يفهم من كلام الدكتور جمال الدين، هو أن البنداري، حين ترجم "الشاهنامه" إلى العربية إنما جردها من الناحية الفنية والوجدانية وأبقى فقط على هيكلها السردي الجاف.

كما لو كانت كتاباً في التاريخ الفارسي لا عملاً إبداعياً يمتاز بما فيه من لغة الوجدان الحارة ووصف المناظر وتصوير الشخصيات والغوص في أعماق النفوس، إذ كان الرجل يعاني من تباري الشوق إلى وطنه الذي حبسه عنه عمله في ترجمة الكتاب تلبيةً لرغبة الملك المعظم عيسى بن الملك العادل الأيوبي، ولذلك جاءت الترجمة ناقصةً حوالى ثلثها، كما أنها صُبَّت في قالب النثر لا الشعر. ومن هنا لم نجد لها الأثر المنشود لذلك العمل الكبير، ولذلك فعندما ترجم الأستاذ محمد فريد أبو حديد إحدى قصص "الشاهنامة"، وهي قصة سهراب ورسنم، نجده قد ترجمها عن ترجمة ماثيو آرنولد الإنجليزية ولم يعتمد على ترجمة البنداري في قليل أو كثير (ص ٩٠ - ٩٤).

غير أنه قد قُبِضَ لذلك الأثر الأدبي في ١٩٣٢م لأنَّ شَرْدَ عبد الوهاب عزام ترجمة البنداري مخطقة، وقدم لها بدراسة مطولة تصلح أن تكون كتاباً في حد ذاتها حلل فيها "الشاهنامة" من الناحيتين التاريخية والفنية، وأكمل ترجمة البنداري في عدد من الموضع شعراً لا نثراً مما لفت الأنظار إلى ذلك العمل بل إلى إبداعات الأدب الفارسي بوجه عام، فانطلقت أقلام الباحثين الكبار من عرب ومستشرقين يعلقون ويدرسون ويعرضون على القارئ العربي أعمال كبار الشعراء الفرس كحافظ شيرازى وجلال الدين الرومى وفريد الدين العطار والفردوسى. وتالت المقالات عن "الشاهنامة" و أصحابها، وفكرة الدكتور عزام فى أن يعيد ترجمتها من جديد كاملة منتظمة. بل إن أحد

الإيرانيين قد قام بترجمة قطعة منها شعراً عربياً رصيناً، وهو الصحفي ميرزا عباس خان الخليلي (ص ٩٥ - ١٠١).

ثم قام د. جمال الدين بقصصي الأثر الذي يمكن أن تكون "الشاهنامة" قد تركه في بعض الأعمال الأدبية العربية الحديثة، فاستطاع أن يمحض من ذلك مسرحية شعرية وخمس قصائد، إلى جانب بعض الأبيات الشعرية التي يثنى أصحابها على الفردوسى وعمله قائلين إن له عليهم فضلاً كبيراً، وهو ما يرددده الشعراً عادة في مناسبات المدح والاحتفالات دون أن يقصدوا بالضرورة معناه الدقيق، وقبل ذلك قصة "سهراب ورسنم" التي ترجمها محمد فريد أبو حديد عن ترجمة ما西و آرنولد الإنجليزية. فاما المسرحية التي استلمت "الشاهنامة" فهي مسرحية أبو حديد أيضاً: "خسرو وشيرين"، التي تأثر فيها خطأ الفردوسى فيما كتبه في ذلك الموضوع، اللهم إلا بعض الأشياء الصغيرة كجعله شيرين فتاة فقيرة ترعى الغنم، على حين أنها في "الشاهنامة" أميرة أرمنية. كما أن أبو حديد قد صبها في قالب الشعر المرسل الذي لا يلزمه قافية، وإن حافظ في بعض مقاطعها على التقافية التقليدية.

وقد أرجع الأستاذ الباحث السر في عدم شهرة هذا العمل إلى أن صاحبه قد أكتفى بعرضه وهو مخطوط على كبار النقاد في مصر ليوالوه برائه فيه، وأن أحمد حسن الزيات لم يكن رأيه يمتحن بما كان له وقع غير طيب في نفس الكاتب، فلم يحاول أن يدافع عن عمله ويرد على نقد الزيات بما يكشف

عن وجهة نظره والقيمة الفنية لذلك العمل وما فيه من تجديد . بل لقد طبعت المسرحية غُفلاً من اسم صاحبها ، وكان لهذا أثره السلبي أيضاً (ص ١٠١ - ١٠٥) . لكنني وجدت أن فخرى أبو السعود قد تناول هذا العمل وأثنى أيضاً على جهد صاحبه في محاولااته مع الشعر المُرْسَل ، وإن رأى أن بحر الطويل لا الرِّمَل ولا الخفيف اللذين استخدمهما فيما ترجم من شعر هو الأليق بالاستعمال في مثل تلك الحالة (انظر مقاله في "الرسالة" - العدد ٤١ / ١٩٣٤ م / مقال "على ذكر رواية خسرو وشيرين" ، وهو موجود أيضاً في كتابه: "في الأدب المقارن ومقالات أخرى" / ٢٩ - ٣٢ . أما ما كتبه عن أبو حديد تحديداً موجود في ص ٣٢) . ولأن الشيء بالشيء يُذكر فإن مكتبة الأسرة قد أعادت طبعها منذ سنتين قلائل وعليها اسم أبو حديد ، ولكنني لا أستطيع أن أتذكر أنها قد أثارت ضجة حينذاك . أقول هذا رداً على ما ذكره الأستاذ الدكتور من أنه حاول سنة ١٩٩٠ م الحصول عن طريق الأستاذ أبجد محمد فريد أبو حديد على نسخة من ذلك العمل النادر فلم يوفق (ص ١٠٣ هـ ٢) .

وأما بالنسبة للقصائد الخمس فهي قصيدة د . عبد الوهاب عزام وجبل صدقى الزهاوى ، اللتان قيلتا أثناء المهرجان الخاص باحتفال العيد الألفى للفردوسى فى إيران عام ١٩٣٤ م ، فهما إذن من قصائد المناسبات ، علاوة على قصيدة لكل من الشاعر اللبناني شبلى ملاط (١٩٦١ م) وبذرية الأخطل الصغير والشاعر المغربي عبد القادر المقدم . وليس فى تلك القصائد

ما يمكن أن يساعد في تعرف النظرة النقدية عند أولئك الشعراء العرب إلى "الشاهنامه"، اللهم إلا الثناء العام المتوقع في مثل تلك الظروف، والاشادة الأخطل الصغير (النصراني) بأن "الشاهنامه" تاج إسلامى يبين لنا إلى أى مدى خدم الفرسُ القرآنَ الذى هداهم للحق فبذلوا مهجهم فى سبيله، ثم مقارنة الشعراء الخمسة جمیعاً بينها وبين الإلیاذة وتفضیلها على الملحمه الهوميروسية. وفيما عدا هؤلاء الشعراء الخمسة لم يجد الدكتور جمال أى صدى لملحمة الفردوسى في الشعر العربي الحديث، ولا عند أصحاب الشعر الجديد الذى يحتفى بالأساطير، وبالذات الأساطير اليونانية، لدرجة الملل والإملال، بما فيهم بدر شاكر السياج وعبد الوهاب البياتى من كانوا على صلة بإيران وعاشوا فيها عمراً من حياتهم واستلهموا بعض شعرانها الآخرين غير الفردوسى، ولكتهم مع ذلك لم يهتموا بما في "الشاهنامه" من أساطير يتعجب بها القسمان الأولان منها: القسم الأسطورى والقسم البطولى. ورغم أن بعض الباحثين الكبار المختصين في الأدب الفارسي قد وضعوا دراسات ومقالات في التعریف بـ"الشاهنامه" فقد بقى الوضع على ما هو عليه من عدم التفات الشعراء العرب المحدثين إلى هذا الأثر الأدبي كما يقول. ويرجح الأستاذ الدكتور أن تعریة الترجمة البندارية لذلك العمل من ثيابه الفنية والجمالية جعله يبدو كما لو كان مجرد كتاب في التاريخ يستهدف إحياء العصبية الفارسية وحسب، ومن ثم انصرف الشعراء العرب عنها، فوق أن ترجمة البنداري نفسها

التي نشرها الدكتور عبد الوهاب عزام في ١٩٣٢م قد نُقدِّمت على الفور من الأسواق ولم تعد متاحة إلا لمن يبحث عنها في بعض المكتبات العامة (١٠٥ - ١١٤).

ما مرض يتبين لنا كيف أن الدكتور جمال الدين قد عمل جده على تبع سار "الشاهدناه" إلى الأدب العربي ترجمة وقدا واستلهاما، محاولاً البحث عما قد يكون وقع عليها من تأثير من قبل الشعر العربي، أو منها على ذلك الشعر. وهذا هو المنهج التاريخي الذي تبَعَه المدرسة الفرنسية بوجه عام في الأدب المقارن، وهي المدرسة التي يسير على طريقتها المؤلف كما أشرنا من قبل. إلا أنه لم يكف بهذا المنهج الوصفي، إذ لم يقتصر على تعرير ما هو كائن، بل أضاف إليه التطلع بل الدعوة إلى ما يتَبَغى أن يكون في نظره، وهذا بلا ريب شيء جديد. أى أنه منح الواقع بالمثال، فجعل للمنهج الفرنسي نكهة جديدة مميزة. وهذا يدل على صدق ما لاحظته من أن معرفة الأدب القومية الأخرى لا يؤدي بالضرورة إلى أن ينخلع الإنسان من قوميته أو من عواطفه الدينية، والأستاذ الدكتور في تطلعه إلى ما نادى به من إيثار استيعاء الأدب الفارسي على الأدب الغربية خير مثال على ما قلته رغم أنه ليس قارئا للأدب المقارن فحسب، بل دارسا من دارسيه المتميزين، وأنا معه في مشاعره وتوجهه بوجه عام لا نحو الأدب الفارسي فقط بل نحو الأدب الإسلامية كلها، وكذلك الأدب الإفريقية والآسيوية، فهي أداب إخوتنا وجيراننا.

## الأقوشة: تأصيل فن، وتحرير مصطلح

كنت منذ عدة أسابيع أستمع لطالب جائعى للباحث معى فى اختيار موضوع يدرسه بغية الحصول على درجة الدكتورى في الأدب العربى، وكان مما عرضه على من موضوعات: "الإبigrامة فى الأدب العربى الحديث". ولما قلت له: لا تظن أن هذا موضوع كبير عليك وأن من الأفضل أن تحدده بفترة زمنية أصغر؟ رد بأن الإبigrامات فى الأدب العربى قليلة جدا، فلذلك اضطر أن يفتح باب الموضوع على مصراعيه جيئا بحيث يشمل الأدب الحديث كله. ومن يومها وأنا مشغول بذلك الأمر: أولاً انشغالاً عادياً كصدى من أصدااء المناقشة التى دارت بينى وبين الطالب المذكور، ثم انشغالاً علمياً حين بدا لي أن أدرس بعض ما كتبت طالعه بأخره مما رأيت أنه يدخل تحت تصنيف الإبigrامة بسهولة، وهو ما اضطرنى إلى مراجعة ما كنت قد رأيته فى "آخر كلمات العقاد"، الذى صدر عقب وفاة العلاق الأسواني بقليل بمقدمة كتبها له ابن أخيه عامر العقاد، وكذلك "جنة الشوك" للدكتور طه حسين، وديوان الدكتور عز الدين إسماعيل: "دموعة للأسى.. دموعة للفرح"، الذى رأيته فى يد أحد الزملاء منذ عدة أعوام وقلبت فيه سريعا، و"لافات" الشاعر العراقى أحمد مطر، وكذلك "إعلانات مبوبة" لحمد عباس. ثم توسيعت فى القراءة فى بعض المراجع الورقية، والمواقع والمعاجم والموسوعات المشباكية، فكان هذا

الفصل الذي آمل أن يشكل إسهاماً نافعاً في مجال الأدب المقارن وسط الدراسات القليلة التي تدور حول هذا الموضوع في قدننا العربي.

ونبدأ بتعريف الإبigramme، وأسوق لذلك بعض ما وجدته من تعاريف

على المشبك، وهذه هي:

**Epigramme:** Petit poème qui se termine par une attaque qui tient de la satire. L'une des épigrammes les plus connues de la langue française est celle que Voltaire écrivit -non sans humour- contre un adversaire des philosophes nommé J. Fréron:

L'autre jour au fond d'un vallon  
Un serpent piqua Jean Fréron  
Que pensez-vous qu'il arriva?  
Ce fut le serpent qui creva.

\*\*\*

Une épigramme est un court poème renfermant généralement une pointe grivoise ou assassine.

La célèbre épigramme suivante est due à Voltaire :

L'autre jour au fond d'un vallon,  
Un serpent mordit Jean Fréron.  
Que croyez-vous qu'il arriva ?  
Ce fut le serpent qui creva.

\*\*\*

L'épigramme, d'abord simple inscription gravée, est devenue un genre littéraire avec Simonide et Anacréon, dès le 6ème s. av. J.-C. Les Alexandrins développèrent le genre et adaptèrent l'épigramme à tous les sujets. La concision est la règle du genre.

Au 1er siècle Méléagre constitua un recueil de pièces de poésie légère : son recueil, la Couronne de Méléagre, servit de base à diverses anthologies. C'est au 14ème siècle que fut composée l' Anthologie Palatine, synthèse de nombreuses anthologies, dont celle de Céphalas (10ème siècle) et celle de Planude (14ème siècle). Elles sont pour nous d'un grand intérêt par leur diversité même quant à leur sujet et quant à leur époque de rédaction, puisque certaines sont attribuées à Simonide, et que d'autres datent du 10è siècle de notre ère.

\*\*\*

Au sens propre, le mot...désigne tout type d'inscription sur un objet qui n'est pas spécifiquement destiné à servir de support à l'écriture.

Dans l'antiquité, une inscription un peu soignée était rédigée en vers, comme en témoignent certains graffitis de Pompéi. Le mot « épigramme » a donc fini par désigner une pièce de vers assez brève pour être inscrite sur une stèle ou tout autre objet. Notons que c'est à partir de Martial à Rome que le mot « épigramme » prendra le sens de « court poème satirique terminé par une pointe ».

\*\*\*

Petite pièce de 2 à 6 vers se terminant par un trait satirique, destiné à ridiculiser un ennemi. L'épigramme est le plus court des genres littéraires puisqu'elle consiste, selon l'étymologie, en une inscription. Ainsi l'entendaient les Grecs, qui en ornaient les tombeaux, statues, monuments, ex-voto. Les

Latins furent les premiers à lui donner une destination satirique ou moqueuse. En France, c'est surtout à l'époque classique qu'à la faveur des polémiques et d'une certaine promotion de l'esprit l'épigramme s'est spécialisée dans l'attaque à bout portant jusqu'à devenir un genre poétique, une miniature de la satire. Escrime verbale où la brièveté est la meilleure des armes: tout le mérite de l'épigramme réside dans la façon de placer les coups et dans l'art d'enfoncer le trait final.

وملخص هذه التعريفات مجتمعة أن "الإبigrامة" هي قصيدة قصيرة (من بيتين إلى ستة) تنظم للسخرية من أحد الخصوم، وتنهى نهاية لاذعة إن لم تكن فاحشة مُضيّة، وأنها في بدأة أمرها عند الإغريق كانت مجرد تقوش تسجّل على القبور والتماثيل وما أشبه، ثم حوتها الرومان فيما بعد إلى فن أدبي يقوم، بالدرجة الأولى، على التركيز والاتهاء بلسعة هجائية بارعة. وقد استشهد اثنان من أصحاب التعريفات السالفة بالإبigrامة التي كتبها فولتير يتهمك بها على غرميه وغيره الفلسفه والفلاسفة جان فريرون، ونصها: "منذ يومين لدع ثعبان في قلب الوادي جان فريرون. ترى ما الذي تظنونه قد حدث؟ لقد مات الثعبان!"، وهو ما يذكرنا بالعناوين الصحفية المثيرة كالقول بأن شخصاً من الأشخاص قد عرض كلباً فمات الكلب. كذلك قرأت أن الإبigrامات الإغريقية أنواع: فهناك إبigrامات تهكمية، وأخرى غزلية، وثالثة أخلاقية، ورابعة نذرية، وخامسة لختام المأدبة : Epigrammes satiriques, Epigrammes amoureuses,

# Épigrammes morales, Épigrammes votives, . Épigrammes de fin de banquet

ولست بحاجة إلى القول بأنه ما من فن من الفنون يظل بنفس خصائصه وصفاته التي قُنِّتْ في مرحلة من مراحل تاريخه إلى الأبد. بل إن الإبigrامات نفسها قد تطورت، كما قرأتنا، من مجرد نقوش على القبور والتماثيل إلى أن أُمِّسَتْ فنًا أدبيًا ذا سمات مميزة. ثم إننا لستنا ملزمين بأن تبعد لشروط الإبigrامة كما قرأتناها في التعريفات المذكورة، بل بمستطاعنا أن نطورها وندخل عليها من التحوير ما يلائم ظروفنا وأذواقنا وأبداعات الأدباء الذين تقرؤُها لهم. فعلى سبيل المثال يمكن أن تكون الإبigrامة شرائعة أو شعراً فقط، ويمكن أن تقوم المفارقة فيها مقام النهاية المفحشة، ويمكن أن يطول عدد الأبيات، في حالة الإبigrامة الشعرية، عن ستة، كما أنه ليس من الضروري أن تكون الإبigrامة أبياتاً أو سطوراً مستقلة من البداية، بل يمكن أن تكون جزءاً من نص شعرى أو شرى أكبر فتقطعه نحن فيصبح نصاً مستقلاً حينئذ، وهو ما يصدق على بعض إبigrامات أو سكار وايلد ومارك توين مثلًا كما هو معروف وكما جاء أيضاً في مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لكتابه "دموع للأسى.. دموع للفرح" (شركة مطابع لوتس / ٢٠٠٠م / ص ١٤ - ١٥). ثم إن ما قرأتناه من أن الإبigrامة الإغريقية لم تكن كلها هجاء وتهكمًا يخول مبدعها الإبigrامة أن يجعلوها في الموضوعات الغزلية أو النصائح الأخلاقية أو

الانتقادات السياسية أو ما شئت من أي موضوع آخر يريدون أن يكتبوا أو ينظموا فيه.

والآن إلى بعض ما كتب عن هذا الفن في لغتنا، ولعل ما خطّه يراعي الدكتور طه حسين في مقدمة كتابه: "جنة الشوك" (وأرجو لا أكون مخططاً) هو أول ما ألف في ذلك الموضوع في النقد العربي، بل أغلب الفن (ولعل لا أكون مخططاً هنا أيضاً) أنه أطول ما كتب على يد كاتب مشهور مثل طه حسين، إذ خصص له اثنى عشرة صفحة من القطع الكبير في بداية كتابه: "جنة الشوك"، الذي صدر في منتصف الأربعينيات من القرن المنصرم، حلل فيها خصائص هذا الفن وتحدث عن تاريخه في الأدب الأوربية قديماً وحديثاً، كما عرج على السؤال الخاص ب مدى معرفة العرب له، ليتبيّن إلى أنه كان موجوداً عند بعض شعراء العصر العباسي مثل بشار بن بُرْد وحماد عَجْرَد ومُطَبِّع بن إِيَّاس وغيرهم، وإن لم يورد شيئاً من الشواهد التي تعضد ما يقول مكتفيًا بتأكيد أنه كان موجوداً في شعر ذلك العصر. وقد ذكر أن نشأة هذا الفن كانت نظماً لا شرا (جنة الشوك/ المجلد الحادي عشر من "المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين"/ الشركة العالمية للكتاب/ بيروت/ ٤٠٨) كما تناول الخصائص التي تميزه قائلاً إن "الإيجرامات" شعر قصير يمتاز "بالتألق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترقع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين

ذلك لا يُبَذِّل حتى يفهمه الناس جمِيعاً فترهد فيِهِ الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون المتأزون الذين يألفون لغة الفحول من الشعراء" (ص ٤١٢).

وقد لفت كاتبنا أيضاً الاتِّباع إلى أنَّ المعنى في هذا الشِّعر هو أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جمِيعاً، علاوة على أنَّ نهاية كل قطعة منه لا بد أن تكون "أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد"، فضلاً عن "الحرية المطلقة" التي كثيرة ما يتَّهَجَّها ناظموه والتي يتجاوزون فيها "حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد"، إذ تدفعهم "إلى الإفحاش في اللفظ وإلى الإفحاش في المعنى" (ص ٤١٣ - ٤١٤).

ويبرز الدكتور طه شرط القصر في كتابة الإيجرامة مبيناً أنَّ المدْفَع من ذلك هو أن يكون هذا الفن "سرع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعا به المحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو الحاضر في بعض ما يحاضر، ثم ليكون مضحكاً للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والمحنة والمجاجة، ثم ليكون بالغ الآثر آخر الأمر في نقوس الأفراد والجماعات" (ص ٤١٤ - ٤١٥).

كما يلفت الأنظار إلى أنَّ الشعر العربي القديم قد عرف هذا الفن، وإن كان قد قصرَه على تلك القصائد الساخرة التي نظمها بشار بن بُرْد وحماد عَجَرْد ومُطَيْع بن إِيَّاس وأصحابهم في البصرة والköفَّة وبغداد رغم عدم معرفتهم بمصطلح "الإيجرامة" مع ذلك (ص ٤٠٩، ٤١٤، ٤١٨).

فاما ما كتبه الدكتور طه عن فن الإيجرامة في الأدب العربي فكلام ينبغي النظر فيه، فإن وجدنا شواهد على وجود النصوص التي تنطبق عليها خصائص هذا الفن كان من حقنا أن نقول بملء الفم إن العرب قد عرفوا الإيجرامة فعلاً: عرفوها واقعاً، وإن لم يعرفوها مصطلحًا. وقد استطعت أن أثرى على الشواهد التالية التي تدل على وجود هذا الفن في أدبنا، ولاحظت أنها لا تقتصر في ميدان الشعر على بشار وعصبيه كما قال د. طه حسين، بل تساير شعرنا في جميع العصور تقريباً. يقول الأعشى مثلاً عن حبيبته هُريرة كيف أحبّها هو، وأحببت هي شخصاً آخر، وأحب هذا الشخص فتاة غيرها، وأحببت هذه الفتاة رجلاً سواه... وهكذا دواليك على طريقة

"دوخيني يا ليمونة"! :

عَلِقْتُهَا عَرَضاً، وَعَلِقْتُ رَجُلًا \* غَرِي، وَعَلِقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ  
وَعَلِقْتُهُ فَتَاهَا مَا يُحَاوِلُهَا \* مِنْ أَهْلِهَا مَيْتٌ يَهْذِي هَا وَهَلُ  
وَعَلِقْتُنِي أُخْيَرِي مَا تُلَامِنِي \* فَاجْسَتَعَ الْحُبُّ حُبَّنَا كُلُّهُ تَبَلُّ  
فَكُلُّنَا مُغْرِمٌ يَهْذِي صَاحِبِهِ \* نَاءٌ وَدَانٌ وَمَخْبُولٌ وَمَخْبِلٌ

ويقول الحطيبة:

أَبْتَ شَفَتَاهِي السَّيَّمَ إِلَّا تَكَلَّمَا \* شَرَّ فَمَا أَدْرِي لَمَنْ أَنَا قَاتِلُهُ  
أَرَى لِي وَجْهًا شَوَّهَ اللَّهُ خَلْقَهُ \* فَقُتِبَّحُ مِنْ وَجْهٍ وَقُتِبَّحُ حَامِلُهُ  
ويقول الفرزدق:

لَوْ أَنَّ قَدْرًا بَكَتْ مِنْ طُولِ مَا حُبِسَتْ \* عَلَى الْحُفُوفِ بَكَتْ قَدْرًا بْنَ جَيَارِ  
مَا مَسَّهَا دَسَمٌ مُذْ فُضَّ مَعْدِنَهَا \* وَلَا رَأَتْ بَعْدَ عَهْدِ الْقَيْنِ مِنْ نَارِ  
وَيَقُولُ بِشَارِ بْنُ بَرْدَ:

قَالُوا: الْعَمَى مَنْظَرٌ قَبِيجٌ \* قُلْنَا: يُقْدِي لَكُمْ يَهُونُ  
تَالَّهُ مَا فِي الْبِلَادِ شَيْءٌ \* تَأْسَى عَلَى قَدِيهِ الْعُصَيْنُ  
وَيَقُولُ ابْنُ الرُّومِيِّ:

لَوْ تَلْفَتَ فِي كَسَاءِ الْكَسَانِيِّ \* وَتَبَسَّتَ فَرْوَةِ الْفَرَاءِ  
وَتَخَلَّتَ بِالْخَلْلِ وَأَضْحَى \* سَبِيبُه لَدِيكَ رَفْنَ سِباءِ  
وَتَكَوَّنَتَ مِنْ سَوَادِ أَبْنِي الْأَسْوَدِ وَشَخْصًا يُكَسِّي أَبَا السُّودَاءِ  
لَأَبِي اللَّهِ أَنْ يَعْدِكَ أَهْلُ الْعِلْمِ إِلَّا مِنْ جَمْلَةِ الْأَغْبَيَاِ

وَيَقُولُ جَحْظَةُ الْبَرْمَكِيِّ:

لَنَا صَاحِبُ مِنْ أَبْرَعِ النَّاسِ فِي الْبَخْلِ \* وَأَفْضَلُهُمْ فِيهِ وَلَيْسَ بِذِي فَضْلٍ  
دَعَانِي كَمَا يَدْعُونَ الصَّدِيقَ صَدِيقَهُ \* فَجَئْتُ كَمَا يَأْتِي إِلَيْ مِثْلِهِ مُثْلِي  
فَلَمَّا جَلَسْنَا لِلْفَدَاءِ رَأَيْتُهُ \* يَرَى أَنَّا مِنْ بَعْضِ أَعْصَانِهِ أَكْلِي  
وَيَفْتَاظُ أَحَيَا نَا وَيَشْتَمُ عَبْدَهُ \* وَأَعْلَمُ أَنَّ الْغَيْظَ وَالشَّمَّ مِنْ أَجْلِي  
أَمْدَ يَدِي سَرًا لِأَكُلُ لِقَمَةَ \* فَيَلْحَظُنِي شَرِزَرًا فَأَعْبَثُ بِالْبَقْلِ  
إِلَى أَنْ جَنَّتْ كَمَّي لِخَيْنِي جَنَّاتِهِ \* وَذَلِكَ أَنَّ الْجَمْعَ أَغْدَمَنِي عَقْلِي  
فَاهَوَتْ يَعْيِنِي نَحْوَ رِجْلِ دَجَاجَةِ \* فَجَرَّتْ، كَمَا جَرَّتْ يَدِي رِجْلَهَا، رِجْلِي

ويقول أيضاً في حبيبه التي وعدته فأخلقت وعدها بالقاء:

**بَا كَادِبًا فِي وَعْدِهِ لِسَانِهِ \*** مَنْ لِي بِمَصِّ لِسَانِكَ الْكَذَابِ؟

ويقول ابن حجاج في عدم مبالاته بالرد على من يهجوه:

**وَأُولَادُ الْحَرَانِرِ لَمْ يُحَاجِبُوا \*** لَدَيْهِ فَكِيفُ أَوْلَادُ التَّحَابِ؟

ويقول السريري الرفقاء:

**سَلَوْتُ مُحَمَّدًا لَمَّا تَمَادَى \*** بِهِ الْمُجْرَانُ وَانْقَطَعَ الْعَتَابُ

وقد يُسَئِّي السريع إذا تولتْ \* لِيَالِيهِ، وَقَدْ يُسْأَلِي الشَّيَابُ

ويقول لسان الدين بن الخطيب:

**نَسَبْتُ لِيَ الْمَسَاوِيَ اعْتِسَافًا \*** وَغَطَّيْتُ الْمَكَارَمَ بِالذُّنُوبِ

أَعْلَامَ الْعَيْوبِ، جَرَازَكَ عَنِّي \* بِمَا أَشْلَفَتَ عَلَامَ الْفَيْوَبِ

ويقول ابن قادوس الشاعر الفاطمي في الرشيد بن الزبير القاضي اليمني الذي استطاع أن يحل مسألة علمية عجز عنها كل من كان بمجلس الملك الصالح من

العلماء والأدباء، مما دفعه إلى أن يقول إنه ما سُئِلَ عن شيء إلا وجد نفسه

يتقدَّمُ فهماً، وكان أسود البشرة زنجي الملamus، فعلق ابن قادوس على كلامه

قائلاً:

إِنْ قَلْتَ مِنْ نَارِ خَلْقٍ ——————  
— وَقْتَ كُلِّ النَّاسِ فَهَا

**قَلَّنَا: صَدِقْتَ، فَمَا الَّذِي \*** أَطْفَاكَ حَتَّى صَرَّتْ فَحْسَا؟

وهجاجة ابن قادوس في مناسبة أخرى بقوله:

يَا شَبَهْ لِقَمَانْ بِلَا حُكْمَةَ \* وَخَاسِرًا فِي الْعِلْمِ لَا رَاسْخَا  
 سَلَحْتَ أَشْعَارَ الْوَرَى كُلَّهَا \* فَصَرَتْ تُدْعَى: الْأَسْوَدُ السَّالِحُ  
 (وَالْأَسْوَدُ السَّالِحُ هُوَ أَخْبَثُ الشَّاعِينَ وَأَفْتَكَهَا سَنَّا). وَيَقُولُ ابْنُ حِيدَرَةَ فِي  
 رَجُلٍ خَضْبٍ شَيْبٍ رَأْسَهُ:

يَا مَنْ يَدْلِسُ شَيْبَهُ بِخَضَابِهِ \* إِنَّ الْمَدْلِسَ لَا يَرْزَالُ مُرِيبًا  
 هَبْ يَاسِمِينَ الشَّيْبَ عَادَ بِنَفْسِهِ \* أَيْعُودُ عُرْجُونَ التَّوَامَ قَضِيَا؟  
 وَيَقُولُ ابْنُ قَاتِدَةَ فِي نَظِيرِهِ يُدْعَى: "الْمُكَرِّبُ"، وَكَانَ هَجَاءُ طَوِيلُ اللِّسَانِ:  
 مَا نَالَ خَلْقٌ فِي الْهِجَاءِ \* مَا نَالَهُ الْمُكَرِّبُ  
 كُلُّ الْمَجَاءَ آخَرُّ \* وَمَا وَالْمَجَاءُ إِلَّا  
 لَأَنَّهُ يَأْخُذُ مِنْهُنَّ . عَرْضُهُ وَسِلْ  
 وَيَقُولُ ابْنُ عَرَامَ الْأَسْوَانِيَّ، وَهُوَ شَاعِرُ فَاطِمَى أَيْضًا:

يَا لَانْسِى فِي غَرْزَالِيَّ \* قَلْبِى رَهَنِينَ يَدِيهِ  
 لَا تَطْعَمْنَ فِي سُلُوَّى \* فَلَا سَبِيلَ إِلَيْهِ  
 كَمْ لَانْسِى فِيهِ قَوْمٌ \* وَعَنْفُونَى عَلَيْهِ  
 حَسَى إِذَا أَبْصَرُوهُ \* خَرَّوا سَجُودًا لَدِيهِ  
 فَاحفَظْ فَوَادِكَ فَالْمُلوَّتِ فِي ظُبَّا مَقْلَيَّهُ  
 وَيَقُولُ الشَّيْخُ عَلَى الْحَرِيرِيُّ الشَّاعِرُ الْأَيُوبِيُّ فِي بَعْضِ صَوْفِيَّةِ عَصْرِهِ مِنْ كَانُوا  
 يَعَاطُونَ الْحَشِيشَ:

\* أرى فقراءنا من كل علمٍ ومن دينِ دواباً في ثيابِ  
يراعون الشيشة حيث كانتِ \* ومل برعى الحشيش سوى الدواب؟

ويقول شاعر أيوبى آخر فى التنفيذ من التعليم إلى الوزارة:

\* آناله الدهر منهم فوق طاقته لا تُغبطنَ وزيراً للملوك، وإن معاً بآياتهم إثبات به الأفلاك

واعلم بان له يوماً مور به الارض القبور كما مارت هليبة  
هارون وهو آخر موسى الشفاعة \* اولاً بنهاية ما ياخذ بالاحتفظ

ويقول أبو الحسين الجزار الشاعر المملوكي مدافعاً عن اتخاذة الجزار حرفه:

لَا تلمنی يا سیدی شرف الـ دین إذا ما رأيتنی قصبا

كيف لاأشكر الجزارة ما \* عشت حفاظا وأرفض الآدابا

وَهَا اضْحَتِ الْكَلَابُ تَرْجِي——نِي، وَبِالشِّعْرِ كَتُّ ارْجُو الْكَلَابَا؟

ويقول البوصيري في النكبة بالنصارى حين لم يهدوه في عيدهم شيئاً، واهداه

**يُهُود بِلْبِيس كُلَّ عَبْد \* أَفْضَلُ عَنْدِي مِنَ النَّصَارَى**

وَقُول الشَّاب الظَّلْف فِي حِسَةِ الْمَهْرَجَةِ:

أيّها الماجر، حدثني: ما أوجب هجرك؟

أَنْ أَلْتَهِ مُؤْمِنًا لِمَا لَمْ يَرَ ، حَبِيبِي ، كَانْ ضَرِّكَ؟

أَيْهَا الْجَاهِلُ قَدْرِي \* أَنَا لَا أَجْهَلُ قَدْرِكَ  
 أَيْهَا الشَّاغِلُ أَسْرَا رَبِّي، مَا أَفْرَغْتِ سِرَّكَ  
 بِمَا حَمِيَاهُ، أَنَارَ اللَّهُ فِي الْعَالَمِ بِدُرُكَ  
 قَدْ يُنْسَنَا مِنْكَ خَيْرًا \* فَكَانَتِي اللَّهُ شَرِّكَ

ويقول صفى الدين الحلى مورداً حوارا له مع إبليس:

وَلِيَلَةٌ طَالَ سَهَادِيْ بِهَا \* فَزَارَنِي إِبْلِيسُ عِنْدَ الرَّقَادِ  
 قَالَ: هَلْ لَكَ فِي شَقْفَةٍ \* كَبْشِيَةٌ تُطْرَدُ عَنِ السَّهَادَةِ؟  
 قَلَتْ: نَعَمْ. قَالَ: وَفِي قَهْوَةٍ \* عَتْقَهَا الْعَاصِرُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟  
 قَلَتْ: نَعَمْ. قَالَ: وَفِي مَطْرَبٍ \* إِذَا شَدَا يَطْرُبُ مِنْهِ الْجَمَادِ؟  
 قَلَتْ: نَعَمْ. قَالَ: وَفِي طَفْلَةٍ \* فِي وِجْنَتِهَا لِلْحَيَاةِ اتَّقَادَ؟  
 قَلَتْ: نَعَمْ. قَالَ: وَفِي شَادِينِ \* قَدْ كُخِلْتَ أَجْفَانَهُ بِالْوَسَادِ؟  
 قَلَتْ: نَعَمْ. قَالَ: نَمْ آمَنَّا \* يَا كَعْبَةَ الْفَسَقِ وَرَكْنَ الْفَسَادِ!

ويقول إسماعيل صبرى:

عَجِبْتُ لِهِمْ قَالُوا: سَقَطَتْ. وَمَنْ يَكُنْ \* مَكَانَكَ يَأْمَنُ مِنْ سُقُوطٍ وَيَسْلِمُ  
 فَأَنْتَ امْرُؤُ الصَّاقِتَ نَسْكَ بِالثَّرَى \* وَحَرَّمْتَ خَوْفَ الذُّلِّ مَا لَمْ يُحَرَّمْ  
 فَلَوْ أَسْقَطُوا مِنْ حَيْثُ أَنْتَ زُجَاجَةً \* عَلَى الصَّخْرِ لَمْ تُصْدَعْ وَلَمْ تَحَطَّمْ

ويقول حافظ إبراهيم:

جِرَابُ حَظِيَّ قَدْ أَفْرَغَهُ طَعْنًا \*  
بِبَابِ أَسْتَاذَا الشَّيْعِيِّ، وَلَا عَجَباً  
فَعَادَ لِي وَهُوَ مَمْلُوءٌ، فَقُلْتُ لَهُ: \*  
مِنَا؟ فَقَالَ: مِنَ الْحَسَراتِ، وَاحْرَبَا

ويقول جميل صدقى الزهاوى:

سَاعَلْتُ شَيْخًا قَدْ تَحْذَبَ: مَا تُشَتِّشُ فِي التَّرَابِ؟  
فَأَجَبَ أَبْنِي مَائِوْهَا: \* ضَيَّعْتُ أَيَّامَ الشَّابِ

وما ذكره أن المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى قد أوصى أن يكتب على  
قبره هذان البيان:

أَهْمَا الزَّانِرْ قَبْرِي \* أَتْلُ مَا خُطَّ أَنْمَاثَكَ  
مَا هَنَا، فَاعْلَمْ، عَظَامِي \* لِيَنْهَا كَانَتْ عَظَامَكَ

على أن الإيجرامات لم تتصر فى أدبنا على الشعر وحده، بل  
شرّكه فيها النثر أيضاً . وهذه بعض أمثلة سريعة على هذه الدعوى: قال أبو  
بكر الصديق: "احرص على الموت توهّب لك الحياة"، وعن الفاروق عمر أنه  
قال: "ليس العاقل من عرف الخير من الشر، وإنما من عرف خير الشررين".  
وجاء فى "أخبار أبي تمام" للصوّلي: "كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل  
انتفاء كلامه، كأنه كان عَلَمَ ما يقول فأخذ جوابه، فقال له رجل: يا أبو تمام،

ولم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفهمنه".

وفي "أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزي: "عن أبي يوسف القاضي قال: ثلاَثْ صَدَقْ باثْتَيْنِ وَلَا تُصَدِّقْ بواحدة. إِنْ قِيلَ لَكَ إِنْ رَجُلًا كَانَ مَعَكَ فَتَوَارَى خَلْفَ حَاطِنَ فَمَا تَصَدَّقَ، وَإِنْ قِيلَ لَكَ إِنْ رَجُلًا فَقِيرًا خَرَجَ إِلَى بَلْدَ فَاسْتَقَادَ مَالًا فَصَدَقَ، وَإِنْ قِيلَ لَكَ إِنْ أَحْمَقَ خَرَجَ إِلَى بَلْدَ فَاسْتَقَادَ عَقْلًا فَلَا تُصَدِّقَ". وفيه كذلك عن الأوزاعي: "بلغني أنه قيل لعيسي ابن مرريم عليه السلام: يا روح الله إنك تحبب الموتى؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: وتبرئ الأكماء؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: فما دواء الحُمُق؟ قال: هذا الذي أعيناني".

وفي "أخبار النساء" لابن الجوزي أيضاً أن عبد الملك بن مروان رأى يوماً بشينة حبيبة جميل الشاعر الأموي "فقال لها: ما رأى جميل حين طبع بذكرك بين النساء كلهن؟ قالت: الذي رأى فيك الناس حين جعلوك خليفة من بين رجال العالمين. فضحك حتى بدت سُنُنُ له سوداء كان يخفها". وفيه أيضاً: "قال العتيبي: قيل لبعض الأعراب: ما الذي ينال أحدكم من عشيقته إذا خلا بها؟ قال: اللمس والقبيل والحديث. قال: فهل يطؤها؟ قال: بأبي أنت وأمي ليس هذا عاشقاً، هذا طالب ولد".

ومن كتاب "الأذكياء" لابن الجوزي كذلك: "بلغنا أن رجلاً جاء إلى حاجب معاوية فقال له: قل له: على الباب أخوك لأبيك وأمك. قال (معاوية) له: ما أعرف هذا. ثم قال: ائذن له. فدخل فقال له: أي الإخوة أنت؟ فقال: ابن آدم وحواء. فقال: يا غلام، أعطه درهماً. فقال: تعطى أخيك لأبيك وأمك درهماً؟ فقال: لو أعطيت كل أخي من آدم وحواء ما بلغ إليك هذا".

وفي كتاب "أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم" للصولي: "قالت علية بنت المهدى: ما حرم الله شيئاً إلا وقد جعل فيما حل عوضاً منه، فبأي شيء يحج عاصيه والمنتهى لحرماته؟". وفيه كذلك: قالت عليه للرشيد (أخيها) بعد إيقاعه بالبرامكة: ما رأيت لك يوم سرور تاماً منذ قلت جعفراً، فلاني شيء قلته؟ فقال: يا حبتي، لو علمت أن قبصي يعلم السبب الذي قلت له جعفراً لأحرقه!".

ومن "الصدقة والصديق" لأبي حيان التوحيدى: "كتب يحيى بن زياد المخارقى إلى عبد الله بن المقفع يلتمس معاقدة الإخاء، والاجتماع على المصالحة والصفاء. فلما لم يحبه كتب إليه يعتب، فكتب له عبد الله: إن الإخاء رق، وكرهت أن أملكك رقي قبل أن أعرف حُسْنَ ملكك". ومن ذلك الكتاب أيضاً: " جاءَ رجُلٌ إِلَى مُطَبِّعٍ بْنِ إِيَّاسٍ فَقَالَ: قَدْ جَتَكَ خَاطِبًا، قَالَ: مَنْ؟ قَالَ: لَوْدَتَكَ، قَالَ: قَدْ أَنْكَحْتُكَمَا وَجَعَلْتُ الصَّدَاقَ أَنْ لَا تَقْبَلَ فِي مَقَالَةِ قَائِلٍ". ومنه أيضاً: "قَرَعَ رَجُلٌ بَابَ بَعْضِ السَّلْفِ فِي لَيلٍ فَقَالَ لَجَارِيهِ:

أبصري من القارع. فأتت الباب فقالت: من ذا؟ قال: أنا صديق مولاك. فقال الرجل: قولي له: والله إنك لصديق؟ فقلت له ذلك. فقال: والله إبني لصديق. فنهض الرجل وبيه سيف وكيس، يسوق جارية، وفتح الباب وقال: ما شأتك؟ قال: راعني أمر. قال: لا يك! ما ساءك؟ فإني قد قسمت أمرك بين ثانية: فهذا المال، وبين عدو: فهذا السيف، أو أيم: فهذه الجارية! فقال الرجل: الله بladك! ما رأيت مثلك! .

وفي "معجم الأدباء" لياقوت الحموي أن أبا على الصواف قال يوما للإمام ابن جرير الطبرى لما رأه يمتنع عن أكل التمر لأنّه، في رأيه، يفسد المعدة ويغير النكهة: "أنا أكل التمر طول عمري، ولا أرى منه إلا خيرا. فقال أبو جعفر: وما يبقى على التمر أن يعمل بك أكثر مما عمل؟ وكان الصواف قد سقطت أسنانه، وضعف بصره، ونحّف جسمه، وكثُر اصغراره".

وفي "إعتاب الكتاب" لابن الأبار: "لما أدخل (يزيد بن أبي مسلم، وكان أخا للحجاج بن يوسف من الرضاع) في نكبة على سليمان بن عبد الملك، وهو موثق في الحديد، ازدراءه وثبت عينه عنه، وكان دميما، وقال: ما رأيت كال يوم قط! لعن الله امراً أجرك رسنه، وحكمك في أمره! فقال: يا أمير المؤمنين، ازدرني لما رأيتني والأمرعني مذير. ولو رأيتني والأمر على مقبل، لاستعظمت مني ما استصغرت، واستجللت ما استحقرت! فقال سليمان: صدقت، ثكلتك أمرك، اجلس! فجلس، فقال له: عزمت عليك يا

بن أبي مسلم تُخْبِرَتِي عن الحجاج، أتراه يهوي في نار جهنم أم قُرْبَها؟ قال: يا أمير المؤمنين، لا تقل هذا في الحجاج، وقد بذل لكم النصيحة، وأخْفَرَ دونكم الذلة، وأَئْنَ ولتكم، وأنْخَافَ عدوكم، وكأنني به يوم القيمة على يمين أبيك ويسار أخيك، فاجعله حيث شئت! .

ومن ذلك أيضاً ما رد به الرافعى على الدكتور طه حسين حين وصف أسلوبه فى "رسائل الأحزان" بقوله إن "كل جملة من جمل هذا الكتاب تبعث فى نفسى شعوراً قوياً مؤلاً بأن الكاتب يلدّها ولادّة، وهو يقايسى فى هذه الولادة ما تقاسيه الأم من آلام الوضع" (حديث الأربعاء / ط ١٠ / دار المعارف / ٢ / ١٢٢)، فقد أتى رد الرافعى مُحرِسًا ومُضيئًا على النحو资料: "لقد كتبتُ رسائل الأحزان" فى ستة وعشرين يوماً، فاكتب أنت مثلها فى ستة وعشرين شهراً، وأنت فارغ لذلك العمل، وأنا مشغول بأعمال كثيرة لا تدع لي من الشاطط ولا من الوقت إلا قليلاً. هأنذا أتحداك أن تأتى بمثلها أو بفصل من مثلها . وإن لم يكن الأمر عندك فى هذا الأسلوب الشاق عليك إلا ولادةً والأما من آلام الوضع كما تقول، فعلى نفقات القابلة والطبيبة متى ولدتَ بسلامة الله" (مصطفى صادق الرافعى / تحت راية القرآن / دار الإيمان / القاهرة / ١٩٢٦م - ٨٣ / ٨٤) .

ومن أقوال جبران: "عندما يجوع المَوْحِش يقطف ثرة من شجرة ويأكلها، وعندما يجوع المَسْدِن يشتري ثرة من اشتراها من قطتها

من الشجرة"، "قد يكون في استصعبنا الأمر أسهل السبل إليه"، "عجب من يغسل وجهه مرات في النهار، ولا يغسل قلبه ولو مرة واحدة". ولم يخائيل نعيمة: "درستُ القانون لأعرف كيف تُرَزَّلُ الخيوط التي منها تُحاكُ أكوان الحق والعدل"، "أَعْدَدَ الأَمْوَاتِ الَّذِينَ تَهَمَّمُهُمْ فَمَا أَخْصِيهِمْ، وَأَعْدَدَ الْأَحْيَاءِ الَّذِينَ تَهَمُّنِي فَمَا أَخْصِيهِمْ، ثُمَّ أَعْدَدْتُنِي فَبِاَذَا بِي وَاحِدٌ لَا غَيْرٌ"، "تعاتبَ الْوَتَدَ وَالْطَّبْ" (أى حبل الخيمة)، فقال الْوَتَدُ: ما ذنبي إليك حتى لتكاد تخنقني؟ فأجابه الطُّبُّ: بل ما ذنبي أنا حتى لتكاد تقطعني؟ أغْتَقْتِي فاغْتُقْكُ. وعندما جاء صاحب الخيمة مُكِنَ الْوَتَدَ وشَدَّ الطُّبُّ، وانطلق إلى الصيد"، كم من ناس صرفوا العمر في إتقان فن الكتابة ليذيعوا جهلم لا غير". ولأنيس منصور في المرأة: "رجل الأعمال الناجح هو الذي يكسب أكثر مما تنفق زوجته"، "الزواج جريمة عقوبها الأولاد"، "آخر ما يموت في جسم الرجل قلبه، وفي جسم المرأة لسانها"، "المرأة تشتري ما لا تحتاج بفلوس لا تملكونها لتلفت نظر من لا يهتمون بها".

ولا بد بعد هذا كله من كلمة توضيح، إذ يظن كثير منا أن فن الإيجرامة فن أوربي خالص لا يوجد في الأدب العربي، وإن وُجِدَتْ شواهد كذلك التيقطناها على سبيل السرعة من مجالات القول الشعري والنشرى المختلفة فامر يُفتخَر به كل الفخر لأنه يُسْوِى أدبنا بعض التسوية بآداب أوروبا، مع أن المسألة أبسط من هذا كثيراً. ذلك أن الأمر هنا إنما مداره على

اختلاف المصطلحات والتقسيمات ليس غير، والا فمعنى فنون الهجاء والغزل والحكمة والفخر والرثاء والوصف والأخبار والطرائف والبدانه وترجم الأدباء من أدبنا، حسبما رأينا، شواهد على وجود هذا الفن القولى دون أن يسمى اسمًا مخصوصاً، لأنه لا ينفرد بباب ومصطلح خاصين، بل هو شائع في عدة فنون من فنون الشعر والنثر لدينا كما قلنا . وهذا يذكرني بما يردده بعضهم على سبيل الاتهام والتقصص الجاحظ الأرع عن أن اللغة العربية لا تعرف ما يسمى في النحو الإنجليزى والفرنسى والألمانى مثلاً بالـ"adverb" ، وفاتهم أن "الأدverb" في لغتنا أدق وأكثر تفصيلاً وأغنى تلوينا منه في تلك اللغات الغربية، فهو موجود في النحو العربي على أبواب الحال والمفعول المطلق وظرفِ الزمان والمكان . . . ، وفيه تفصيلات وأوضاع وأحكام وتراتيب لا يعرفها "الأدverb" الأوروبي . وبهذا المنطق يمكننا، ومعنا كل الحق، أن نقول إن "آخر" اللغات الأوروبية لا تعرف مثلاً أبواب "كان" ولا "كاد" ولا "ظن" وأخواتهن، ولا تعرف باب "المفعول لأجله" ، كما لا تعرف أدوات الشرط وأدوات الاستثناء بهذه الوفرة والدقة التي تعرفها لغتنا، وإن كان هذا لا ينافي وجود الفعل "كان" و"ظن" و"أدverb" أو اثنين يؤديان معنى "كاد" ، و"حرفين" يؤديان معنى الاستثناء . لكن هذا شيء، وجود باب المفعول لأجله، وكذلك الأفعال المذكورة وأخواتها بالتفصيل والدقة المتأحة في اللسان العربي شيء آخر .

كما يتضح من هذه الشواهد، وهي مأخوذة على سبيل السرعة كما أؤمننا، أن ما قاله طه حسين من أن الإبىجرامة (أو "الأنقوشة" بالأحرى) كانت موجودة في العصر العباسي عند بشار وبعض أصحابه ثم اخافت، هو كلام ينقصه الاستقراء، ومقطع الحق هو ما قاله الشواهد المتنوعة التي سُقِّتها من عصور الأدب العربي المختلفة: شعره وترثه، وهو أنها موجودة بطول تاريخ هذا الشعر والتراث، وليس مقصورة على بعض أشعار بشار وأصحابه وحدهم، وإن لم يلقيت الشعراء والناشرون أو النقاد إليها بوصفها فنا خاصا له مصطلح خاص. وفي المقابل فإن الأشعار الأوربية لا تعرف مثلا بناء القصيدة العربية التقليدية الذي يقوم على الوقوف بالأطلال فالخروج منه إلى الرحلة ووصف الدابة والصحراء وأواجن المياه والوحش والانتهاء بال مدح و الحكم، كما لا تعرف التسميات التي يعرفها الشعر العربي من مدح ووصف وحماسة وهجاء ورثاء وحكمـة...، وإن لم يعن هذا أن أصحابها لا ينظمون في هذه الموضوعات، بل المقصود أنهم لا يعتمدون هذه التسميات ولا يعنون بها أشعارهم مثلا نقول نحن، كقولنا مثلا: "وقال فلان في الحماسة"، أو "وقال في الغزل" ... إلخ. وكذلك لا يوجد في أشعارهم واثارهم ما يسمى عندنا بالرجـز أو الموشحة أو المخـسـات أو المقصـورـات أو المـطـارـحـات أو التـوارـيخـ أو الأـحـاجـى أو الـموـالـيا أو الـمقـامـات أو الـأـخـبـارـ أو السـيـرـ الشـعـبـيةـ مثـلاـ، ولا عندـهم أوزانـناـ وقوافـيناـ ولا حرصـناـ عـلـىـ التـزاـويـقـ الـبـديـعـيـةـ فـيـ بـعـضـ عـصـورـ آدـابـناـ، كـماـ

أنهم لا يحررون في أشعارهم على قافية واحدة من البداية للنهاية كما كما نفعل إلى وقت قريب.

ورغم ذلك كله فإنه لا يسوغ لنا أن ننكر وجود الوزن والقافية عندهم، بل كل ما نقول إن لهم محوراً وقوافىً وأصطلاحات موسيقية شعرية تتبع نظاماً مختلفاً عما لدينا، كما أن لهم صوراً من النظم وألواناً من الموضوعات خاصة بهم، مثل السوناتا والبالاد وما إلى ذلك. وإذا فمن الحق الذي لا ريب فيه ما قاله د. عز الدين إسماعيل من أنها "تستطيع، بوصفنا قراءً واعين بهذا النوع الأدبي، أن تستخرج من بعض ما قرأ من النصوص الأدبية، الشعرية والنشرية، القديمة والحديثة (يقصد: في آدابنا)، أمثلة تتحقق على نحو يقاوم قلة وكثرة نموذج الإبiguarama" (عز الدين إسماعيل / دموعة للأسى .. دموعة للفرح" / شركة مطابع لوتس / القاهرة / ٢٠٠٠م / ١٥).

هذا عما كتبه طه حسين في تأصيل ذلك الفن، وهذا ما وجدته بسرعة من شواهد شعرية ونشرية تدل على أن العرب عرّفوا هذا الفن رغم أنهم لم يتّبعوا إلى أنهم يمارسون فناً متميّزاً مستقلاً عن سائر فنون الشعر وأغراضه، بل كانوا يمارسونه بتلقائية وبساطة. أما ما حاوله الدكتور طه من الإبداع في ذلك المجال فإني أستطيع أن أقول إنه لم يقدر أن ينتج شيئاً ذا بال من نصوص هذا الفن حسب تعريفه هو قبل غيره! لقد أراد الرجل أن يكون أول من يشق الطريق أمام هذا الفن في ميدان النثر العربي ويمهد له تمهيداً، وهذا أمر مشكور

له ومقدور، بيد أن ذلك شيء، والقول بأنه قد وُفق في إنجاز هذه المهمة شيء آخر، إذ ما أكثر النيات الطيبة التي لم يتمكن أصحابها من وضعها موضع التنفيذ، أو من إحسان هذا التنفيذ على الأقل. والدكتور طه هنا هو واحد من الذين عزما على شيء، لكن ظروفهم وامكانياتهم قعدت بهم عن بلوغ مدعى مقدم في مضمار ذلك الشيء. ولا يقلل هذا من جهود أولئك الرواد أبداً، وإن لم يعننا في ذات الوقت من القول بأن الناتج المتأخر أقل كثيراً مما كان متوقعاً مأمولـاً. وهذه طبيعة الأمور في كثير من الأحيان: أن يكون المبazon في ميدان من الميادين أشخاصاً آخرين غير رواد ذلك الميدان الذين يكونون قد استنفداً جهودهم وطاقتهم في عملية الشق والتعميد!

وكنت قد عدت إلى كتاب الدكتور طه حسين وأنا بسبيل إعداد هذه الدراسة التي بين يدي القارئ فقرأت مقدمته المذكورة، لكنني اهتبـت هذه الساخنة وقلت: أقرأ ما أراد الرجل أن يبدعـه في هذا الصدد كـي أعرف إلى أي مدى تـاح له أن ينبعـح في ذلك الميدان. وكان قد سبقـ لي أن تناولـت هذا الكتاب وأنا شاب صغير أكثر من مرة بقصد المطالعة، لكنـ لا أذكر أنـي أتمـته أو مضـيت فيه طلـقاً فسيـحاً. ولست أستطيع الآن أن أحـدد السبـب الذي مـنعنيـ أوانـذاك من المضـي معـ الكتاب إلى آخرـه، وأنا الحـب لقراءـة طـه حسين رغمـ نقوـري منـ التيارـ الفـكري الذي يـمثلـه بوجهـ عامـ، وإنـ استثنـيتـ منـ ذلك الحـب ماـ كـبهـ الرجلـ منـ روـاياتـ، إذـ كنتـ وماـ زـلتـ أراـها دونـ المسـوىـ

المطلوب بل دون المستوى الذي بلغه معاصره مثل المازني والعقاد والحكيم. وربما كان لما يسرّي هذه الأقوال التي يتضمنها الكتاب من تصنّع وجّه على وثيره واحدة مدخل في ذلك العزوف عنها، لكنّي أتصوّر أنّي قادر الآن على تحديد الأسباب التي أشعر بها بعدم التجاوب مع الكتاب: ففضلاً عما أشرت إليه من التكّلف الذي يسرّي ما فيه من أقوال، إذ لا يمضى الكلام طبيعياً إلا في الشاذ النادر، هناك الافتقار إلى المرونة الأسلوبية والفكريّة التي ينبغي في رأيي أن توفر لمثل تلك الأقوال حتى تكون جديرة بالعلوّق بالذهن بل بالاتّفافش فيه، وحتى تُقرؤها بتردّيدها في كلامه وتشدّ الآذان التي يقدّر لها أن تسمعها شدّاً لا تُمكن مقاومته. كما أنّ كثيراً منها طويلاً طولاً فقد معه التوتر المطلوب فيصبح كالنكتة التي تتمادي وتمادي في التفصيلات حتى إذا انتهت منها صاحبها سخر منه المستمعون قائلين: هيه؟ أو قد انتهت نكتك؟ بالله عليك قل لنا إنها قد انتهت كي نضحك! وبالإضافة لهذا فإنّها كلها تقرّبنا تقرّب على وثيره واحدة مسّنة: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ... ، قال الأستاذ الشيخ لتمييذه الفتى: ... "، وهو ما يذكّرنا بالطرب الذي يحكون عنه أنه كان يقضى الليل كله صائحاً: أنا زعلان، فترد عليه الجحوة التي وراءه: زعلان ليه؟ فيرد بدوره على سؤالهم قائلاً: أنا زعلان، ليكرروا هم أيضاً نفس السؤال: زعلان ليه؟ فيأتيهم ذات السؤال، ليشعّفووه بذات الجواب... وهكذا دواليك حتى ينصرم الليل وتهزم جحافل ظلامه

وينبلج الصبح وينصرف المغنى والمحوقة، فيذهب المستمعون إلى منازلهم ليناموا  
ويحصلوا على قسط من الراحة من هذا الإزعاج المقيت!

وفوق هذا فقد كان طه حسين حريصاً على أن يكون عنوان كل مقطوعة كلمة واحدة ليس إلا، كما أنه قد اضطر جراءً هذا التضييق الذي لا معنى له ولا مغزى وراءه، إلى تكرار بعض عناوينه، بل وجاء هذا التكرار في غير قليل من الأحيان متابعاً يقفو بعضه إثر بعض، مثلما كرر عدداً من الآيات القرآنية التي كان يستشهد بها في بعض هذه المقطوعات. ومن تكراره للعناوين أنك تجد أربع مقطوعات قد وردت تحت عنوان "حرية"، وأربعاً أخرى تحت عنوان "معارضة"، وثلاثاً تحت عنوان "إخاء"، وثلاثاً مثلاً تحت عنوان "هجاء"، وأثنين تحت عنوان "غورر"، وأثنين آخرين تحت عنوان "رعية"، ومثلهما مرة ثالثة تحت كل من العناوين التالية: "هجرة"، و"رُقِّي"، و"ذوق"، و"توبه" ... وهلم جرا.

ثم إن أقاويل طه حسين تفتقر إلى "القفلة الحراقية" التي لا تكون الإبյحارة إبْيجراماً بدونها كما قال هو، إذ ذكر أن "هذا الفن يمتاز بمحصلة أخرى لا أدرى كيف أصوّرها، ولكن سأحاول ذلك كما أستطيع، وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد رُكِبَ في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينبع عن القوس حتى يبلغ الرمية ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس. ومن هنا امتاز

هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقumen منها مقام الطرف الضئيل الرقيق الرشيق من نصل السهم. فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن في شيء. وإذا كانت المقطوعة مثلومة الحدة كليلة لا تقطع إلا بعد جهد جهيد ولا تنفذ إلا بعد مشقة فليست من هذا الفن في شيء" (ص ٤١٣ - ٤١٤).

وببناء على هذا نقول بلغة طه حسين: إن نصّوله ليست مرهفة ولا ضئيلة، بل ليست هناك في الحقيقة نصول على الإطلاق لا مرهفة ولا غير مرهفة، أو كما قلت أنا مستعيراً لغة الموسيقيين والمطربين: إن فقراته تفتقر إلى "القلة الحرّقة". بل إن معظم أقوابيه، أو "مقطوعاته" كما سماها، لا تنتهي إلى فن "الإيجرامة" بحال: قد تكون حكمة، قد تكون تحليلاً لفكرة ما، قد تكون ملاحظة على أمر من أمور الحياة أو النفس البشرية أو ما إلى هذا، لكنها تخلو تماماً من العنصر الإيجرامي الأصيل، ألا وهو عنصر المفارقة. أى أنها تُعرَى عن الحبكة، إذا جاز لي أن أستلف شيئاً من مصطلحات الفن القصصي. باختصار: ليس في كثير من أقوابيل طه حسين، بل ليس في معظمها بناء إيجرامي. وفوق ذلك كله فكثيراً ما طالت الإيجرامة في يده على نحو مل فخالفت شرطاً آخر من الشروط التي أرسّها تقاليد هذا الفن وبه هو إليها بقوة، كما أنها لم تخطئ عنده ولا مرة قبعتنا على الضحك قط !

وبالمثل ليس في هذه الأقاويل "تلك الخصلة التي شاعت في هذا الفن عند القدماء من اليونانيين واللاتينيين والعرب، وإن لم تكن شاملة ولم تبلغ أن تصير قانوناً من قوانين الفن، وهي الحرية المطلقة التي يتجاوز بها أصحابها حدود المأثور من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع أصحابها إلى الإفاحش في اللفظ والإفاحش في المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقي على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس. وأنت واحد من هذا شيئاً كثيراً عند بشار وأصحابه في البصرة والكوفة وبغداد، كما أنك واحد منه شيئاً كثيراً عند كليماك ومارسيال وأصحابهما من شعراء الإسكندرية وروما، ولعلك تجد شيئاً من هذا عند بعض الشعراء المحدثين قبل الثورة الفرنسية في إيطاليا وفرنسا، ولكنه قليل بالقياس إلى ما نجده عند القدماء" (المراجع السابق / ٤١٤).

وبطبيعة الحال لست أقصد بكلامي هنا أن يُفحِّش الكتاب والشعراء كي نرضى عنهم وتقول: لقد أحسنوا في ابداع الإبْيَحْرَامَة، بل إنني لا أتوقع أصلاً من طه حسين أن يقصد إلى هذا الإفاحش، لكن ما نحسنه في مقطوعاته ليس أيضاً هو المطلوب ولا بالذى يمكننا أن نرضى أو حتى نُفْضِّل عنه، ففى تلك المقطوعات فتور كبير يبلغ حد التأوه، ولا ينقصنا إلا أن نرفع أكفنا إلى أفواهنا ندفع بها هذه التوبة أو على الأقل نقضى بها أفواهنا المتتوحة، إذ هي تخلو حتى من ذلك التهكم اللذيد الذى نلقاه لدى طه حسين نفسه في بعض

الأحيان عندما يكون بصد الرد على أحد خصومه أو منتقديه، والذي قد يتخذ ثوب التواضع المُصطنع أو التقليل من شأن الذات على سبيل الظاهر كما في رده مثلاً على حلمتيشيات محمود أمين العام وعبد العظيم أنيس الحنجوري في مقاله المكتوب في الحسينيات بعنوان: "يوناني فلا يقرأ" الموجود حالياً في كتاب "خصام وقد"، أو في مقاله الآخر الذي جعل محوره ديكارت ومحضوته الزائفة، والذي تضمن حملة التجنيبة الظالمة على أساندة الأزهر (الأزهر الذي صنفه وجعل منه إنساناً آخر، فإذا به ينكِر كل ما في الأزهر ويُسخر من جميع ما يتعلمه طلابه ولا يجد فيه شيئاً يمكن أن يصلح لشيء)، أو في كلامه عن المرحوم مصطفى صادق الرافعى حاوياً التقليل من مكانة هذا الكاتب الكبير حين شبه كتابة المتميزة بأنه كان يشعر وهو يقرؤها أنه يزاوج امرأة حامل في حالة ولادة متعرجة، مما حدا بالرافعى العجيب (كما قرأتنا قبل قليل) إلى أن يرميه بداعية من دواعيه أسلكه وأفحشه فلم يتبس ببنت شفة ولا بابتها، إذ تخدأه أن يجرب الحبل بمثل هذا الإبداع، ولا عليه من نفقة القابلة وتكليف الوضع، ولا يشغل نفسه بشأنها، فلسوف يقوم هو بالأمر كله، ولن يخشى منه شيئاً . ويجد القارئ مقال طه حسين في الجزء الأخير من كتاب "حديث الأربعاء" حسبياً سبق بيانه . . . كل ذلك دون أن تخدش آذاننا أو تقوسنا كلمة جارحة أو خارجة من أيِّ من الطرفين ! أما في المقطوعات التي في هذا الكتاب فيبدو كاتبنا وكأنه يتكلم من وراء قلبه لأنَّه ليس له، فيما يخلي

لنا، موقف أو رأى واضح ينافع عنه في قضية من القضايا التي تشغل الناس ويعلم على أن يعلنه إليهم. إنما هو كلام يلأ به الصفحات ويُسود به وجهها، والسلام! وكل ما يريد هو أن يقول الناس عنه إنه يكتب الإيجرامة وإنه أول من أدخلها ميدان النثر العربي.

وقد سبق أن قلنا آنفاً: يحسب الدكتور طه حسين أنه، في حدود ما نعرف، أول من أفاد القول شيئاً من الإفادة في الحديث عن تاريخ هذا الفن وبيان خصائصه، أما الفلاح في تحويل هذا الكلام النظري إلى تطبيقات رائعة فدون ذلك عنده خرط القتاد كما يقول القدماء. وهأنذا أسوق بعضاً من متطوعات طه حسين كي يلم القارئ جيداً بما أقول ويكون على نور ما أورده على أقوال الرجل من ملاحظات: فمثلاً تحت عنوان "دعاة" نطالع السطور التالية: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: علمتني كلمات أتجه بهن إلى الله في أعقاب الصلوات الخمس، فإني أجد في نفسي حاجة إلى الدعاء في هذه الأيام الشداد. قال الأستاذ الشيخ ل聆يمذه الفتى: سأله يا بنى أن يعصكم من صغر النفس الذي تضخم له الأجسام، ومن ضيق العقل الذي تتسع له البطنون، ومن قصر الأمل الذي تندى له أسباب الغرور. و كنت حاضراً هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى، فقلت في نفسي: ما أبحد الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا الدعاء لأنفسهم برنامجاً وشعاراً!" (ص ٤١٩). فهذه الكلمات التي لا يمكن أن توصف بأكثر من أنها نصيحة عادمة

ليس فيها أى تميز، هي كل ما هناك مما ي يريدنا الدكتور طه أن يقول عنه إنه إيجراة وإنه هو أول من أدخلها إلى الأدب العربي نثراً.

وتحت عنوان "ذوق" قرأ القطعة التالية: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: إنكم تعلموننا من العلم ما يفسد علينا الذوق والحكم جميماً. قال الأستاذ الشيخ وهو يبتسم للمعذبه الفتى: وما ذاك؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ذاك أنني قرأت بيـتاً كان طبعـي خليقاً أن يعجبـ به لو لا أنكم تعلمـونـنا الشك وسوءـ الظنـ والبحثـ عنـ الأسبابـ التيـ تدعـوـ الشاعـرـ إلىـ أنـ يقولـ،ـ والـكتـابـ إلىـ أنـ يـكتبـ.ـ فـلـمـاـ قـرـأـتـ هـذـاـ الـبـيـتـ مـنـ الـشـعـرـ وـهـمـ طـبـعـيـ أنـ يـرضـيـ عـنـهـ وـيـعـجـبـ بـهـ وـيـطـيلـ تـعمـقـهـ وـالـفـكـيرـ فـيـهـ سـأـلـتـ نـفـسـيـ مـاـ عـلـمـونـيـ أـنـ أـسـأـلـهـاـ:ـ أـلـاـ يـكـنـ أـنـ يـكـونـ مـصـدـرـ هـذـاـ الـبـيـتـ رـغـبـاـ أـوـ رـهـبـاـ أـوـ حـسـداـ؟ـ فـادـرـكـيـ فـتـورـ الـهـمـةـ وـكـلـالـ الـحـدـ.ـ قـالـ الأـسـتـاذـ الشـيـخـ لـلـمـعـذـبـهـ الفتـىـ:ـ وـمـاـ هـذـاـ الـبـيـتـ؟ـ قـالـ الطـالـبـ الفتـىـ لـأـسـتـاذـهـ الشـيـخـ:ـ هـوـ بـيـتـ قـالـهـ رـجـلـ مـنـ ذـوـ الرـأـيـ كـانـ يـرـدـ دـائـماـ عـنـ بـابـ الـحـجاجـ:

الـأـرـبـ نـصـحـ يـغلـقـ الـبـابـ دونـهـ \* وـغـشـ إـلـىـ جـنـبـ السـرـيرـ يـقـرـبـ

قال الأستاذ الشيخ للمعذبه الفتى: وما عليك أن يكون مصدر هذا البيت رغباً أو رهباً أو حسداً أو غير ذلك من عواطف الشر والخير؟ أتركك تعرض عن الزهرة الجميلة والوردة النضرة والعشب ذي الرواء والبهجة حين تعلم ما يتخذ البستانى من الوسائل إلى استنباتها وجعلها زينة للحياة؟ قال الطالب الفتى

لأستاذ الشیخ: لا. قال الأستاذ الشیخ للمیده الفتی: فاستمتع بالآدب وتعمق معانیه وذق جماله كما تستمتع بالحديقة، واجعل بحثك عن التاريخ الآدبي كبحث أستاذ الزراعة عن أصول الزهر والشجر، لا يصرفك عن المتعة ولا يزهدك في اللذة، ولعله أن يغيرك بهما ويرغبك فيما . أليس من الرائع أن الله يخرج الحی من المیت والجمیل من القبیح؟" (ص ٤٣٢ - ٤٣٣). فانظر بالله عليك أيها القارئ إلى هذا التطويل واللت والعجن والتکرار السخيف دون طائل، اللهم إلا ليقرر الكاتب لنا فكرة شائعة مطروفة بين العقاد والأدباء لا تستحق أن يختص بها مقطوعة كهذه بل لا تستحق أن يعني نفسيه ويعنينا معه أيضا بها . ثم انظر ثانية بالله عليك أيها القارئ كيف خلت المقطوعة من الفضلة الحرارة أو حتى المفارقة والتوتر، وأفرط الكاتب في البرود المُلْمَل المتتب ! أين هذا من فن الإبیجراة الذي أنفق فيه كاتبنا الصفحات الطوال العراض ليشرحه لنا ويزف دخوله في النثر العربي على يديه إلينا !

ومع ذلك فخذ هذه أيضا ، وقد عنونها الكاتب بعنوان "رياضة": "قال الطالب الفتی لأستاذ الشیخ: أی الرياضة أحب إليك؟ قال الأستاذ الشیخ للمیده الفتی: المشی . قال الطالب الفتی لأستاذ الشیخ: إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشیخ للمیده الفتی: دفعها إلى ما تكره، وصدّها عن تحب، ذلك آخری أن يعني على مخالطة الأهل ومعاشرة الأصدقاء ومعاملة الناس" (ص ٥٠٩) . وإنني لأتساءل: وهل كان هناك لزوم لهذه اللغة الطويلة

العرضة من الكلام أولاً عن المشى قبل أن يَبْيَن الطالب الفتى لأساتذة الشيخ بعد ذلك أنه ما إلى هذا قصد بل إلى رياضة النفس، ثم قبل أن يعلن الأستاذ الشيخ تلميذه الفتى في النهاية أنه يَرُوض نفسه بِكَيْت وَذَبَّتْ ما يَعْرِفُه كُلُّ أحد ولم يَضُف إِلَيْهِ الكاتب شِيَّاً من رواءِ الفن؟ أَلَا إِنْ أَصْدَقُ مَا يَصْدُقُ عَلَى مُثْلِ هَذَا الْكَلَامِ الَّذِي لَا طَائِلَ لَهُ وَلَا جَدَوِيَّ وَرَاءِهِ هُوَ مَا يَقُولُهُ الْمُثْلُ الشَّعْبِيُّ: أَذْنُكَ مِنْ أَينْ يَا جَحَّاً؟

ثم خذ هذه كذلك، ولتكن الخاتمة، ولكنها للأسف ليست بالخاتمة الحسنة، وعنوانها: "سرعة": "قال الطالب الفتى لأساتذة الشيخ: لم يَكُدْ فَلَانْ يَغْضِبُ حَتَّى رَضِيَّ. قال الأستاذ الشيخ تلميذه الفتى: ذَكَرَ قَوْلَ بِشَارَ: صَدَّتْ بِجَنْدِيْ وَجَلَّتْ عَنْ خَدِّيْ \* ثُمَّ اتَّسَّتْ كَالنَّفْسِ الْمُرْتَدِّ" (ص ٥١٤). وَوَاللَّهِ إِنِّي لَا أَدْرِي مَا الَّذِي حَمَلَ طَهُ حَسِينَ عَلَى كِتَابَةِ هَذَا الْكَلَامِ الَّذِي لَا قِيمَةَ لَهُ، اللَّهُمَّ إِلَّا إِذَا كَانَ يَظْنُ أَنَّهُ تَلَمِيذُ مَطَّالِبِ بَايِرَادْ شَاهِدٌ مِّنَ الشِّعْرِ الْقَدِيمِ عَلَى التَّغْيِيرِ فِي الْحَالَاتِ النَّفْسِيَّةِ دُونَ سَبْبٍ، أَوْ أَرَادَ اسْتِعْرَاضَ مَحْفُوظَهُ عَلَى الْفَاضِلِيِّ مِنْ ذَلِكَ الشِّعْرِ. لَكِنَّ هَذَا السَّبْبُ كَافٍ لِكِتَابَةِ مَا مَرَّ؟

وَلَيْسَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ فِي كِتَابِ الْعَقَادِ الْمُوسُومِ بـ "آخِرِ كَلَمَاتِ الْعَقَادِ"، وَهُوَ الْكِتَابُ الَّذِي صُدِرَ بَعْدَ وَفَاتَهُ الْعَلَاقَ الْأَسْوَانِيُّ بِقَلِيلٍ: أَصْدَرَهُ أَبْنَ أَخِيهِ الْمَرْحُومِ عَامِرِ الْعَقَادِ جَامِعاً فِيهِ مَا خَلَفَهُ عَمَّهُ وَرَاءِهِ مِنْ أَقْوَالِ قَدِ

تَقْصُرْ حَتَّى تَكُونْ سَطْرَا أَوْ سَطْرِيْن، وَقَدْ تَطْوِلْ حَتَّى تَصْبِحْ صَفْحَة أَوْ صَفْحَيْن مِثْلًا، وَهِيَ أَقْوَالْ كَانَ الْعَقَادَ رَحْمَهُ اللَّهُ يَكْتُبُهَا عَلَى فَتَرَاتِ مِتَابِعَةٍ فِيمَا يَبْدُو وَمَلَأُبَاهَا طَافِيْنَ مِنَ الْمُغَكَرَاتِ الصَّغِيرَةِ وَجَدَهَا الأَسْتَاذُ عَامِرُ بْعَدْ وَفَاتِهِ حَسِيبًا كَتَبَ فِي مُقْدِمَةِ ذَلِكَ الْكِتَابِ: "فَبَعْضُهَا حُكْمٌ، وَبَعْضُهَا الْآخَرُ شَرْوَعٌ لِكِتَابَةِ مَقَالٍ أَوْ تَأْلِيفٍ كِتَابٍ" (آخِرُ كَلْمَاتِ الْعَقَادِ / سَلْسَلَةً "اقْرَأْ" / العَدْدُ ٢٦٧ / مَارْس ١٩٦٤ م / ٢٣). وَقَدْ سَمَاهَا الْعَقَادُ الصَّغِيرُ: "أَوَابِدٌ" ، قَائِلاً إِنَّ هَذَا الْلُّونَ مِنَ الْكِتَابَةِ يَسْعُ لِلْمَعْانِي الرُّوحِيَّةِ وَلِوَاعِذِ الْوَعْظِ وَالْتَّبَكِيتِ وَيَنْسِمُ بِاللَّبَاقَةِ الْفَنِيَّةِ وَرِشَاقَةِ الْعَبَارَةِ وَسَهْوَلَةِ الْأَدَاءِ (الْمَرْجُعُ السَّابِقُ / ٥)، ثُمَّ مُوضِحًا فِي مَوْضِعٍ آخَرَ مِنَ الْمُقْدِمَةِ المَذَكُورَةِ أَنَّ "الصَّفَحَاتِ الَّتِي فِي هَذَا الْكِتَابِ جَمِيعًا تَبَيَّنَتْ بِأَمْثَالِ مِنَ الْأَوَابِدِ وَالْكَلْمَاتِ الْمُأْثُورَاتِ الَّتِي تَفَاجَئُكَ وَتَصْدُقُكَ وَتَعْجِبُكَ وَتَقُولُ لَكَ فِي كَلْمَاتٍ مَا لَا يَقُولُ فِي صَفَحَاتٍ". وَمِنْ مَحَاسِنِ هَذِهِ الْأَوَابِدِ أَيْضًا أَنَّهَا تَكَافِئُ قَارِئَهَا عَلَى زِيَادَةِ الْمَشْقَةِ بِزِيَادَةِ الْحَقِيقَةِ وَزِيَادَةِ الْمَتَعَةِ بِالْإِهْدَاءِ إِلَيْهَا . فَإِذَا كَانَتْ نَكْتَةُ الْآبَدَةِ خَقِيقَةً بَعْضُ الْخَفَاءِ وَلَمْ تُسْفِرْ عَنْ وَجْهِهَا لِأَوْلَ نَظَرَةٍ كَمَا يَقُولُونَ فَذَلِكَ دَلِيلٌ عَلَى مَتَعَةِ أَبْقَى وَجَمَالِ أَسْمَى" . ثُمَّ يَضْسِي الْكَاتِبُ ذَاكِرًا أَنَّ الْكَلْمَاتِ الْمُوجَرَةِ الَّتِي يُعْنِيُّ بِهَا تَارِيخُ الْآدَابِ أَنْوَاعَ كَثِيرَةً لَأَنَّهَا، وَإِنْ تَمَاثَلَتْ فِي الإِبْحَازِ، لَا تَدْخُلُ كُلُّهَا نَحْتَ عَنْوَانِ وَاحِدٍ: فَقَدْ تَكُونُ مِثْلًا سَائِرًا، وَقَدْ تَكُونُ حَكْمَةً، وَقَدْ تَكُونُ جَوَابًا مَسْكَةً، وَقَدْ تَكُونُ وَصِيَّةً، وَقَدْ تَكُونُ شَعَارًا، وَقَدْ تَكُونُ خَاطِرَةً . كَمَا قَدْ تَكُونُ آبَدَةً

أو شاردة كما في كتاب العقاد الذي بين يدينا، وهي ما يسميه الأوربيون باسم "الإبigrامة"، وليس لها في العربية مصطلح يدل عليها لأنها، كما يقول، توزع بين الأغراض التي سقناها آنفاً على اختلافها (ص ٢١).

ويقترح المرحوم عامر العقاد أن تسمى هذه الإبigrامة بـ"الآبدة" ، إذ هي تجمع بين المعانى السالفة، ثم تزيد عليها باللوان من الجمود والتمرد والغرابة، وهذه الألوان هي من لوازم الإبigrامة كما يفهمها الغربيون بعد أن مررت بمراحل تطوراتها المختلفة منذ عهد الإغريق حسبما جاء في كلامه. فالآبدة تشتمل على شيء من المفاجأة يصادم السامع للوهلة الأولى كأنه مناقضة لكل رأى أو حكمة معهودة، ثم يسكن إليها، فإذا هي حق لا غرابة فيه. وفي الآبدة شيء من التورية واللاملازمة كأنها تعرض على السامع أحجية للحل أو سؤالاً للامتحان. وفيها لذع خفي أو ظاهر فلا تخلو في أكثر صيغتها من وحزة سخر أو غمرة تبكيت، وتتأخر فيها اللذعة إلى خاتمتها فتمن مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلقي السامع إلى اللذعة بعد انتهاءها . ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب" لأن لذعتها مخبأة في زبانها . والرشاقة في تناول المعنى شرط من شروط الآبدة لأنها لا تقال بلغة التعليم والتعريف بل بلغة الصوامع والمخارib وأساليب التنجيم والتأويل، فلا بد فيها من بعض الحفاء وبعض الرمز وبعض الإيحاء . وهي غير الخاطرة والوصية في قبول الزيادة والإسهاب: فإن الخاطرة تزداد و تستطيل، والوصية الواحدة تكتب

في سطر، وتكتب في صفحات، أما الآلة فهي في صيغتها كالبنية العضوية التي تكمل بانتهاها فلا تقبل المد والإطالة كما لا تقبل البنية الحية زيادةً عضواً أو إطالةً تركيباً" (ص ٢١ - ٢٢).

وهذا الكلام، كما يلاحظ القارئ، يسوق مع ما قلناه من أن الإيجرامة قد تطورت بما كانت عليه في بدأ أمرها، وأنها قابلة لقبول أنواع أخرى من التطوير. وبالمقابل فقد فرق عامر العقاد بين ثلاثة أنواع من كلمات العقاد التي جمعها في ذلك الكتاب: هناك الأوابد كما سمياها، وهناك الحكم المأثورات، وهناك التعليقات التي كان العقاد يعقب بها أحياناً على ما كان يعرفه، وفي هذه الحكم والتعقيبات ما قد يطول فيبلغ صفحة أو صفحتين. والواقع أنه لا يوجد فرق واضح بين ما سمياه ابن أخي العقاد: "أوابد" وما سمياه: "حكماً مأثورة"، ومن هنا فلست أفهم السبب في تفرقة بينهما. أما التعليقات المومأ إليها فهي فعلاً شيء مختلف لا يمكن التباسه بتلك الأوابد أو هذه الحكم.

ومن مناقشتنا السابقة للمقدمة المهمة التي صدر بها عامر العقاد كتاباً عملاً يتضح لنا وجه التسجيل فيما قاله الكاتب السعودي محمد حسن بافقبيه في باب "ثقافة وفنون" من جريدة "الرياض" (عدد الخميس ٧ رمضان ١٤٢٥هـ - ٢١ أكتوبر ٢٠٠٤م) من أن صنيع طه حسين في "جنة الشوك" كان، فيما يبدو، بمثابة جملة اعترافية لم تسبقها ولم تلحقها جملة شبيهة بها إلى أن أخرج د. عز الدين إسماعيل ديوانه: "دموعة للأسى .. دموعة للفرح". أى أن

عمل الدكتور طه حسين قد ظل، كما يقول الكاتب المذكور، خمسة وخمسين عاماً وحده في الساحة سواء في جانبه النظري أو في جانبه الإبداعي التطبيقي. وهذا كلامه نصاً: "وببدو أن مقدمة طه حسين تلك كانت العمل النظري الوحيد في الأدب العربي المعاصر التي حددت معالم هذا النوع الأدبي"، كما كانت تلك النصوص النثرية القصيرة التي اشتمل عليها الكتاب أول ممارسة إبداعية عربية من خلال ميثاق أدبي وقد يُسمى "الإيجرامية"، وإن كانت تلك التجربة لم تورث بتجارب أخرى أدبية وقد يُسمى كمثيلاتها من الأنواع الأدبية التي ترسّم بها الأدباء العرب المعاصرؤن آثار الآداب الأوروبيّة الحديثة في القصة القصيرة والرواية والمسرحية. وكان قدر هذا "النوع الأدبي" أن يولد مع طه حسين، ثم لا يلبث أن يموت بهاته! غير أن ما بدأه طه حسين عام ١٩٤٥م لا يلبث أن يجد صدى له بعد خمس وخمسين سنة. كان ذلك مع الناقد عز الدين إسماعيل الذي كرر التجربة نفسها، حينما قدم نفسه للقراء شاعراً، واتخذ لها الشعر طريقاً للوصول إلى القارئ عبر ديوانه "دموعة للأسى.. دموعة للفرح"، الذي أصدره عام ٢٠٠٠م.

ووجه العجلة في كلام الكاتب السعودي أنه ينافق ما كنا نعرفه من أن لعامر العقاد صفحات غير قليلة عن فن الإيجرامة أرَخ فيها لهذا الفن وحلل ما تركه عمه في هذا المجال مما تناولناه في الفقرة السابقة، فضلاً عما تبين لنا فيما مضى من صفحات أن هناك شعراً وتراثاً ينتهيان بكل قوة وشرعية

إلى هذا الفن سبقاً ديوان الدكتور عز الدين بقرون واستمرا إلى زمنه، وإن لم يسم المبدعون ذلك تسمية خاصة. وقد كان الدكتور عز الدين أح Prism وأكثر احترازاً في كلامه وهو يعرض لهذه القضية، إذ استخدم عبارة "في حدود ما أعرف"، وهذا نص ما قال: "في حدود ما أعرف لم يعرض أحد من الأدباء أو الكتاب العرب في الزمن القديم أو الحديث لهذا النوع الأدبي إلا طه حسين، وذلك في مقدمة كتابه: "جنة الشوك" . . ." (عز الدين إسماعيل/ دمعة للأسى . . دمعة للفرح" / ١٠). يقصد من الناحية النقدية والتاريخية لا من الناحية الإبداعية لأنه يرى أن الأدب العربي عرف الإبյحراة أو أشياء كالإبýحراة، وإن لم يعرف لها مصطلحاً مستقلاً.

قلت في معرض المقارنة بين ما صنعه طه حسين وما تركه لنا العقاد من كلمات: "وليس الأمر كذلك في كتاب العقاد الموسوم بـ"آخر كلمات العقاد"، وهو الكتاب الذي صدر بعد وفاة هذا العملاق بقليل؛ أصدره ابن أخيه المرحوم عامر العقاد جاماً فيه ما خلفه عنه وراءه من أقوال قد تصر حتى تكون سطراً أو سطرين، وقد تطول حتى تصبح صفحة أو صفحتين مثلاً، وهي أقوال كان العقاد رحمه الله يكتبها على فترات متباينة فيما يبدو وملأ بها طائفة من المذكرات الصغيرة وجدها الأستاذ عامر بعد وفاته حسبما كتب في مقدمة ذلك الكتاب: "بعضها حكم، وبعضها الآخر مشروع لكتابة مقال أو تأليف كتاب" . . . ، لكنني لا أحب أن يفهم أحد من كلامي هذا أن

كل ما ترك العقاد من كلمات ينطبق عليه بالضرورة مصطلح "الإبىجرامة" تمام الانطباق كلمةً كلمةً، لسبب بسيط و مباشر، وهو أن العقاد لم يقل فقط إن ما كان يكتبه في مذكراته بين الحين والحين هو إبىجرامة، إنما تلك تسمية أطلقها ابن أخيه. ومع ذلك فكل ما كتبه العقاد من كلمات ممتعة أشد الإمتاع بما يتلاؤ فيه من عمق و حكمة و براعة تحليل و لمحات فكرية عبرية... إلخ، وهو ما يليق بصاحبها الذي يوصف صدقًا و حقًا بأنه عملاق الفكر والأدب العربي! أما طه حسين فأمره، كما هو واضح تماماً، مختلف عن أمر العقاد، فقد رأيناه يدخل الساحة وقد وضع في حسابه أن يكتب الإبىجرامة وأن يكون هو أول من "ينشرها" في الأدب العربي، أي يكتبها ثرا، ففشل للأسف فشلاً كبيراً، وإن كنا قد أوضحنا أنه تكفيه الريادة في الكتابة المفصلة بعض الشيء في ذلك الموضوع، اللهم إلا إذا ثبت أن هناك من تقدّمه في الكتابة في شرح هذا الفن و تحديد خصائصه والتاريخ له، وما ذلك بعيد، فنحن لم ندعُ أننا قد أحطنا بالمسألة من كل أطرافها، والأيام حبلى بكل جديد تقادينا و تناصينا به دائمًا، "وفوق كل ذى علم علیم" كما قال سبحانه و تعالى أصدق القائلين.

والآن مع بعض كلمات العقاد: "الرجل الذي يؤدي عمل الخادم حقًّا أدائه لم يخلُ للخدمة، ولا بد أن تراه يوما غير خادم. وإنما يخلُ للخدمة من لا يحسن الاستقلال بعمل لنفسه ولا لغيره" (ص ٣٥)، "أكثر ما تأتى المعارضة حبًّا للمعارضة من الذليل الذي يفتقد كرامة كلما أطاع أمراً يتلقاه من سيد

مطاع، وقلما تأتى المعارضة حبًّا للمعارضة من ذى كرامة يطمئن إليها ويطمئن إلى الاعتراف له بها من غيره" (نفس الصفحة)، "إعجاب المرأة قرب المال: يكفى أن يصبح الرجل عرضة لأنظار الكثيرات من النساء ليتنافسن عليه، ثم يُعجبُنَ به لأنهن تنافسن عليه، وقد يحببنه لأنهن أُعجبُنَ به" (ص ٣٧)، "بعض العَجَزَةِ يُدْهِشُكُ بما عنده من القدرة على خلق المعاذير الباطلة لتسويغ إهماله وتغريمه. فليست آفة العجز تقاصا في الفهم، ولكنها يقص في عزيمة العمل وضعف في الشعور بالتيبة" (ص ٣٨)، "التواضع نفاقٌ مزدوجٌ إذا أخفقْتَ به ما لا يخفى من حسناتك توسلًا إلى كسب الثناء" (ص ٤٣)، "الرجل الذي يغضب قد يخطئ وهو غاضب، ولكن الرجل الذي لا يغضب أبداً يخطئ طول حياته" (ص ٤٤)، "كن شريفاً أمنينا لأن الناس يستحقون الشرف والأمانة، بل لأنك أنت لا تستحق الضعف والخيانة" (ص ٤٧)، "الواقع ليس هو الحق، لأن الباطل أيضاً واقع لا شك فيه. إنما نبحث عن الحق حين ننكر الواقع فنبحث عن تسويفه أو نبحث عما وراءه. والحق شيء نبحث عنه، أما الواقع فشيءٌ غَنِيٌّ عن البحث لأنه موجود وملموس" (ص ٤٨)، "الآداب الشائعة وضَعَتْ لحماية الأندزال: يشمك النذل ولا يليق بك أن تكشف نذالته، فيقول فيك الباطل، وأنت لا تقول فيه الحقيقة، وهو الرايح في الحالين. ويدرس لك النذل فلا يليق بك أن تخزيه بالدسيسة، فإن جَزَتْه بالعقاب الصريح لاح عليك أنك المعذى وأنه هو المعذى عليه، وهو كذلك راوح في الحالين" (ص ٥١)،

"صاحب المكانة الأدبية الكبيرة بغير جاهٍ مادٍ ولا سلطان له على الأرزاق هو عرضةً أبداً لإيذاء اللّام لأنَّه محسودٌ على مَكانته، وهو في الوقت نفسه غير محذور على المنافع المادية التي يحسب اللّام حسابها ولا يشعرون بال الحاجة إلى غيرها" (ص ٥٤)، يؤثِّرُ الإنسان أحياناً أن يكون عرضةً للمقت والغيفظ على أن يكون عرضةً للرّحمة أو الاستخفاف. وهذه علة ما يُرى من أصحاب العاهات والمطالب المقبوحة من تعمُّد إسخاط الناس واستنفاد صبرهم. يحاولون الهرب من رحمةٍ لهم إلى نقمتهم، ومن إحسانهم عليهم بالعطف إلى مساواتهم لهم بالمنازلة" (ص ٧٢)، "إذا رجحَ الحاسد عظيمَا على عظيم فأعظم الاثنين هو الذي يُسْعى عليه ولا يزكيه لأنَّه هو المحسود" (ص ٨٧)، "لا يغرنك كلَّ محارب للباطل، فقد يحاربه بباطلٍ مثله أو بباطلٍ أمضى منه في البطلان" (ص ٩٠)، "أنا وابن عمِّي على الغريب، وأنا وأخِي على ابن عمِّي: مقالة لها وجه آخر. وجهاها الآخر: أنا والغريب على ابن عمِّي، وأنا وابن عمِّي على أخي. لأنَّ الغريب لا يطمع فيك طمع ابن عمِّك، وابن عمِّك لا يطمع فيك طمع أخيك" (ص ٩٠)، "من العزة أن تترك الدنيا، ومن الهوان أن تتركك الدنيا . فاختر لنفسك بين العزة والهوان" (ص ٩٣)، "البساطة واضحة كالنور . ولكن ماذا يجد النور نفسه من ليست له عينان، أو من يغضض عينيه فلا تبصران؟" (ص ٩٤).

ولا ريب أن المفارقة واضحة في هذه الشواهد كما هو الحال في كثير من "أوابد" العقاد، كما أنها كلمات قصيرة مثلاً نرى، وإن كان بين كلماته الأخرى التي لم يشاً ابن أخيه أن يصنفها تحت عنوان "الأوابد" ما قد يطول إلى صفحة أو صفحتين. وهذه "الأوابد" تنطلق كالسلسلة إلى الصيغ قصصي الرمية إضافةً ولا تُشوهها أبداً، إذ كان العقاد جبار العقل والتعبير، فهو قادر على الدقة المدهشة في التصويب والإصابة.

ونصل الآن إلى تحريف المصطلح في هذه القضية: فهل يا ترى يبقى على كلمة "الإبigrامة" كما هي، وبذلك يتم تعريب هذا المصطلح، أي إدخاله على حاله، أو مع بعض التحوير، إلى اللسان العربي ليجري على صيغة من صيغه الصرافية المعروفة، بحيث يصبح جزءاً من معجمنا اللغوي كما هو الحال مع كلمات مثل: "الشطرينج، والطازج، والكمان، والبيان، والتليفزيون أو التلفاز، والراديو، والفيروس، والميكروب، والبنيج بونج، والنس، والكافيار، والمليم، واللليون، والبلليون، واللتسوار، والأوتوموبيل، والأتوبيس، والوابور، والموتور، والشات، والنت، والكمبيوتر، والبرلمان، والسينما، والتياترو، والإيديولوجيا أو الأدلوحة، والبورنو، والستكس، والإسكاتولوجي، والروشتة، والفيزينة، والدكتور، والبولدوزر، والأوت، والكورنر، والبناتي... إلخ"؟ وإن كان كثير من الكلمات التي من هذا النوع قد تم أيضاً إيجاد مقابل له مترجم، مثل: "المذيع، والمرناء، والفيثارة، والقطار، والسيارة، والحفالة،

والخيالة، والمسرح، ومجلس النواب، والحركة، والرصف، والحادية، والطبيب، وأجرة الطبيب، ووصفة الدواء، والضربة الركبة، وضربة الجزاء، والخُرُبَة (وهذا المصطلح من صنعتي منذ خمسة عشر عاماً أو أكثر، ويجده القارئ في كتابي عن رواية سلمان رشدي: "الآيات الشيطانية" الملوءة بالوان البداءات والخوض في القاذورات الجنسية، وبخاصة الممارسات الشاذة منها، في لغة عارية لا تجُعل فيها ولا تحفظ ولا احترام لشيء، أو أحد أيها كان)، والشباك (وهذه أيضاً من مقتراحاتي ترجمة الكلمة "النت" وإنترنت، وأنا أستخدمها كثيراً، ويستخدمها، فيما لاحظت، بعض من يعرفونني أو يقرأون لي في الشباك)، والكاتب أو الحاسوب (والأولى كذلك من عندي، وأرجو لها الانتشار بجانب زميلتها، وليس شرطاً أن تفرد بالساحة دونها رغم أن هذا الجهاز إنما يستخدم في الكتابة أساساً لا في عمليات الحساب) ... وغير ذلك".

الواقع أن إبقاء الكلمة على أصلها الأجنبي هو أمر من السهولة بمكان بحيث لا يحتاج الإنسان معه شيئاً آخر غير الكسل وعدم بذل أي جهد لإغفاء اللغة من داخلها وجرياً على طبيعتها، مع أن هذا هو الغنى الحقيقي الأصيل الذي نحتاج له. وقد غير زمان كان أمثال أحمد لطفى السيد وسلامة موسى يتقدون صناع من يعمل على ترجمة الفاظ المضاربة الحديثة إلى لغة القرآن، وينادون بالإبقاء على تلك الألفاظ كما هي، أما الآن فلا يشك إلا

أحق أو مدخل الضمير أن الكلمات العربية أكثر إيناساً للنفس وأقرب إلى الذوق وأكثر مواءمة لبقية أركان اللغة، بخلاف العناصر اللغوية الأجنبية التي تبدو كالرُّقع الشاذة النافرة في الثوب الجميل. أما تحويل كلمة "إبْجِراَمَة" كي تتواءم مع ذلك الأصل فلم أستغفه، إذ لم تلق "بِحُرَامَ" أو "بِحُرُومَة" مثلاً قبولًا لدى، وهذا اللفظان هما كلمة "إبْجِراَمَة" بعد تحويلها لتجري على صيغة من الصيغ الصرفية العربية، وهي هنا صيغة "فُعَلَّلَ" أو "فُعُولَة".

أتَرَى الآخرَي بنا إذن أن نبحث لهذا الفن عن اسم عربي صحيح بدلاً من الأكتفاء، كسلأً وشعروا بالذُّويَّة اللغوية والثقافية، بالكلمة الأوروبية؟ سوف نسمع بعض الناس يشَهُرون بمن يحاول ذلك بحججة أنها متخلفون في ميادين العلوم الطبيعية والاختراعات الحديثة، وعليينا أن نوجه جهودنا في هذا السبيل ولا نضيع كما يضيع أعضاء الجامع اللغوية وقتهم في تسمية "الساندوتش" بـ"الشاطر والمشطور وبسهما طازج" حسبما يُشَيَّع المُتَظَرِّفُونَ كذباً وغشاً ويشَنُونَ. ولقد قرأت مؤخراً في تعليق بإحدى الصحف المشبَاكيَّة لمغفل يعرض على كاتب اقتراح استعمال كلمة عربية في ميدان من ميادين الفكر بدلاً من الاستمرار في استخدام الأصل الأجنبي، قائلاً في تهكم يدل، إلى جانب التغفيل، على الجهل والبلادة وقلة الأدب وسوء الطوية، إنه كان على الكاتب بدلاً من هذا أن يفكر في اختراع جهاز علمي نافع! وفَاتَ هذا المغفل الذي لا يستطيع أن يكتب اسمه صحيحاً بلا خطأ أن الكاتب المذكور ليس

متخصصاً في أي ميدان من ميادين العلوم الطبيعية ولا الرياضية ولا التطبيقية بل في اللغة والأدب مثل العبد لله الفقير إلى ربه تعالى.

وعلى هذا فالميدان الذي يمكنه أن يحول فيه ويصل ويختزد ويحدد ويضيف إذا أراد أن يعمل شيئاً من ذلك إنما هو ميدان الكلمات، وهو ما صنعه بالإضافة بعض الألفاظ التي لا تعجب ذلك المغفل السليط اللسان الذي كان آخرى به أن ينهمك على نفسه هو وأمثاله من كان بإمكانهم، لو صحت النيات، وتحلصت نفوسهم البليدة من بلادتها، وعقولهم الغبية من غبانها، وكان عندهم خروبة وطنية، أن يحاولوا اختراع أو تلوير أي شيء مما أراد أن يكاد به الكاتب، وليكن مرشح مياه بسيطاً لا يحتاج إلى تقنية أو مهارة أو تكلفة مالية. لكن كرامية كل شيء عربي أو إسلامي هي التي سوت لنباء ذلك المفعوس أن يسلك سبيل اللجاج فيعرض على ما لا يفقه فيه قليلاً ولا كثيراً. المهم: نعود إلى ما كنا نقوله بقصد البحث عن مقابل عربي لكلمة "الإبigrامة" فأقول: لقد فكرت في عدد من البدائل منها "الأذوعة" و"الأكلومة" و"الأنقوشة"، فضلاً عن "الآباء"، التي ترجم بها عامر العقاد ذلك المصطلح، ولعله سمعها من عمه العباس، طيب الله ثراه وأكرم ذكراه بين الناس.

فاما "الأذوعة" فإشارة إلى ما تتميز به الإبigrامة من اتهامها نهاية لاذعة، وهو ما شرحه الدكتور طه حين أشار إلى "النصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن التوos

حتى يبلغ الرَّمِيمَةُ ثُمَّ ينفَذُ مِنْهَا فِي خَفَّةٍ وَسُرْعَةٍ وَرِشَاقَةٍ لَا تَكَادُ تُحسُّ،" وَكَذَلِكَ عَامِرُ الْعَقَادِ عِنْدَمَا تَحْدُثُ عَمَّا فِي ذَلِكَ الْلُّونِ مِنَ الْكِتَابَةِ مِنْ "الْلَّدْعَ" خَفِيٍّ أَوْ ظَاهِرٍ فَلَا تَخْلُو فِي أَكْثَرِ صِبَغِهَا مِنْ وَخْزَةٍ سَخْرَةٍ أَوْ غَمْزَةٍ تَبَكِّيْتُ، وَتَأْخُرُ فِيهَا اللَّدْعَةُ إِلَى خَاتَمِهَا قَمَرٌ مَأْمُونَةٌ سَلِيمَةٌ إِلَى كَلْمَتَهَا الْأُخْرَى، ثُمَّ يَلْقَتُ السَّامِعَ إِلَى اللَّدْعَةِ بَعْدِ اِنْتِهَا. وَمِنْ هَنَا سَمَاهَا بَعْضُ أَدْبَاءِ الْلَّاتِينِ بـ "الْعَقْرَبِ" لِأَنَّ لَدْعَهَا مَخْبُوْةٌ فِي زَيَّانَاهَا". بِيدِ أَنَّ هَذَا الْمَصْطَلِحَ يَخْلُو مِنَ الدَّلَالَةِ عَلَى أَى شَيْءٍ فِي الإِبْيَاجِرَامَةِ سَوْيِ "الْلَّدْعَ". وَأَمَّا "الْأَكْلُومَةُ" فَتَعْنِي أَنَّهَا كَلَمٌ، وَأَنَّهَا كَذَلِكَ كَلَمٌ، أَى جَرْحٌ، وَفِي الْجَرْحِ إِيلَامٌ. أَى أَنَّهَا تَضْمَنُ اثْنَيْنِ مِنْ عَنَاظِرِ الإِبْيَاجِرَامَةِ.

وَتَبَقِّي "الْأَنْقُوشَةُ"، وَفِيهَا مَعْنَى كَلْمَةِ "الْإِبْيَاجِرَامَةِ" فِي أَصْلِهَا الْأَغْرِيْقِيِّيِّ الْبَعِيدِ، إِذْ كَانَتْ تَعْنِي أَوْلَا النَّقْشِ الْمَكْتُوبِ عَلَى شَاهِدِ مَقْبَرَةٍ أَوْ جَدَارِ مَعْدَلٍ أَوْ إِنَاءٍ أَوْ مَا إِلَى ذَلِكَ. كَمَا أَنَّهَا تَعْنِي إِلَى جَانِبِهَا أَنَّ الْكَلْمَةَ الْمَرَادَةَ سَتَظْلَمُ مَنْقُوشَةً عَلَى صَفَحَةِ الْذَّهَنِ جَرَاءَ مَا فِيهَا مِنْ جَمَالٍ وَرُوْعَةٍ وَقُوَّةٍ تَأْثِيرٍ وَقَدْرَةٍ عَلَى الْوَخْزِ وَالْتَّلْذِيعِ، فَضْلًا عَنْ أَنَّ مَادَّةَ "نَقْشٍ" تَقْيِيدٌ، ضَمْنٌ مَا تَقْيِيدٌ، ضَرْبٌ عَذْقِ الْبَلْحِ بِشَوْكٍ حَتَّى يُرْطَبِ. فَفِيهَا إِذْنُ ضَرْبِ الشَّوْكِ، وَالشَّوْكُ مَرْتَبِطٌ بِالْوَخْزِ وَالْإِيلَامِ، وَالْإِيلَامُ عَنْصُرٌ آخَرُ مِنْ عَنَاظِرِ الإِبْيَاجِرَامَةِ كَمَا تَكْرَرُ الْقَوْلُ. كَمَا أَنَّ مِنْ مَعَانِي "النَّقْشِ" الْاسْقَصَاءُ فِي الْكِتْشَفِ عَنِ الشَّيْءِ، وَفِي الإِبْيَاجِرَامَةِ شَيْءٌ مِنْ هَذَا، إِذْ هِيَ كَثِيرًا مَا تَقْلِبُ الشَّيْءَ عَلَى جَهَنَّمِ الْأُخْرَى

لِتُرِكَ مِنْهُ مَا لَمْ تَكُنْ تَرَاهُ مِنْ قَبْلٍ، وَهُوَ مَا يُشَكِّلُ فِي الْكَثِيرِ مِنَ الْأَحْيَانِ مَا يُسَمِّي بـ "الْمُفَارِقَة". وَأَنَا أُوْثِرُ "الْأَنْقوْشَةَ" لِلأَسْبَابِ الْمُذَكُورَةِ آتِيَا، إِلَى جَانِبِ مَا هُنَّا مِنْ جَرْسٍ قَوِيٍّ لَا يَتَوفَّرُ فِي "الْأَكْلُومَةَ" الْمَادِنَةِ الْوَقْعُ عَلَى الْأَذْنِ، وَعَلَى الْذَّهَنِ وَالنَّفْسِ مِنْ شَمَّ. وَلَعِلَّ الْقَارِئَ لَاحْظَ أَنِّي فِي كُلِّ هَذِهِ الْمُقْرَنَاتِ قَدْ لَزِمْتُ دَائِمًا صِيَغَةً "أَفْعُولَةَ"، وَالسُّرُورُ فِي ذَلِكَ هُوَ مَا تَكُونُ لَدِيَّ مِنْ اِنْطِبَاعٍ (لَا أَدْرِي بِالضَّيْبِطِ مَبْعِثِهِ) بِأَنَّ هَذَا الْوَزْنَ، وَبِخَاصَّةٍ مَعَ وُجُودِ تاءِ التَّأْنِيَّثِ فِي نِهَايَتِهِ، يُوحِي بِصَفَرِ الْحَجْمِ وَالْإِسْتِلَاحِ، مَا يَتَوَاءَمُ مَعَ صَفَرِ حَجْمِ الإِبْيَاجِرَامَةِ وَرَشَاقَتِهَا. فَلَنَعْتَمِ إِذْنَ هَذَا الْاسْعَمَالِ الْجَدِيدِ الَّذِي يَجْرِي عَلَى إِحْدَى الصِّيَغِ الْلُّغُوبِيَّةِ الشَّائِعَةِ فِي لِسَانِنَا، الْخَفِيفَةِ الْوَقْعُ عَلَى أَسْمَاعِنَا، حَتَّى يَلْحِقَ بِغَيْرِهِ مِنَ الْكَلِمَاتِ الَّتِي وَرَدَتْ عَلَى هَذَا الْوَزْنِ، وَمِنْهَا: "الْأَرْجُوْحَةُ، وَالْأَطْرُوْحَةُ، وَالْأَعْجُوبَةُ، وَالْأَنْبُوبَةُ، وَالْأَكْذُوبَةُ، وَالْأَلْعُوبَةُ، وَالْأَغْلُوْطَةُ، وَالْأَنْشُوْطَةُ، وَالْأَضْحُوكَةُ، وَالْأَضْلُوْلَةُ، وَالْأَبْطُولَةُ، وَالْأَحْبُولَةُ، وَالْأَفْسُولَةُ، وَالْأَسْطُورَةُ، وَالْأَحْدُوْثَةُ، وَالْأَرْجُوْزَةُ، وَالْأَهْرُوْجَةُ، وَالْأَنْشُوْدَةُ، وَالْأَغْنِيَّةُ، وَالْأَهْجِيَّةُ، وَالْأَمْنِيَّةُ، وَالْأَنْقِيَّةُ، وَالْأَدْحِيَّةُ، وَالْأَحْجِيَّةُ، وَالْأَمْلِيَّةُ، وَالْأَضْحِيَّةُ... وَهُلْمَ جَرَا". وَعِمَّ هَذَا كَلِمَةٌ فَلَا يَبْسُطُ بِالْأَبْدَةِ لِمَنْ يَرِيدُ اسْتِعْمَالَهَا لِلدلَّالَةِ عَلَى هَذَا اللَّوْنِ مِنَ الْأَدْبِ، لَكِنِّي أَرَدْتُ أَنْ أَصْلِي إِلَى لَفْظَةِ أَرَى أَنَّهَا أَقْرَبُ شَيْءٍ إِلَى مَا تَنْطَوِي عَلَيْهِ الإِبْيَاجِرَامَةِ مِنْ مَعْنَى، فَبَدَا لِي أَنَّهَا كَلِمَةً "الْأَنْقوْشَةَ".

هذا، وقد قلنا إن هناك ديواناً إيجرامياً للدكتور عز الدين إسماعيل صدر سنة ٢٠٠٠م، بعنوان: "دموع للأسى . . دموع للفرح"، فإذا ما نظرنا فيما يتضمنه من أنقوشات وجدنا أنها أحياناً ما تكون هادئة تخلو من الجاذبية كما في النصوص التالية:

نفرقة:

الأرض تدور من الغرب نحو الشرق  
والشرق الأقصى يحتمل مكان الغرب الأقصى  
لكن ما زال شمال الكرة المسكن شماليًّا  
وجنوب نسكه جنونًا (ص ٤٥).

\* \* \*

١٢٣

1

## دمعان:

فدمع نشوة الصعود  
ودمعة لسلقة القادمة (ص ٥٥).

\*\*\*

دمامنة:

حکوا لنا أن قتى في سالف الزمان ..  
يدعى "ترجسًا"  
كان جميلاً فمضى يعشق ذاته  
 فمن سيحكى عن قتى من عصرنا يتيمه فيها  
وروحه تتضخم بالدمامة؟ (٧٩).

وأحياناً ما تدب فيها الحياة بما فيها من مفارقة أو قفسة مدهشة تتيح  
لنا أن ننظر إلى العالم أو أوضاع الحياة نظرة غير معهودة نرى من خلالها ما لم نره  
من قبل، أو على الأقل ما لم نكن نراه على هذا التحوّل الجديد. ومن أمثلة ذلك  
النصوص التالية:

معضلة:

اختلجت عيني اليسرى فترقت الشر  
واختلجت عيني اليمنى فاستبشرت بخير  
فكذا شرحت لي جدتي الدنيا مذكنت صبيا  
والمعضلة إذا اختلجت عيناي معا (ص ٤٧).

\*\*\*

### المدهش:

- كل ما يصنعه الإنسان في هذا الزمان  
 لم يعد يدهش إلا لحظة وينقضى  
 وقريباً يفقد الإنسان معنى الاندماج  
 - حسناً، لو صار هذا واقعاً حقاً لكان مدهشاً (ص ٥٧).

\*\*\*

### حكيم:

تعهدت جنيناها الناشئ في أمان  
 وأفشت في بطنها المكان  
 لكنه -حكمة - غادره قبل الأوان  
 ومكذا من قبل أن يعيش مات (ص ١٤٣).

وهو في هذه الحالة الأخيرة يقترب من كلمات العقاد إلى حد ما، لكنه لا يبلغها رغم ما في طبيعة الشعر من حرارة وحبوبة وموسيقى وميل للتصوير والخيال لا يبلغ النثر عادة آفاقها. ولكن حتى في هذه الحالة ما زلنا نحس بشيء من الهدوء سببه أن الشاعر لا يتناول أبداً أية قضية من القضايا المتقدحة كقضايا السياسة أو الخصومات الشخصية التي تتشابه أحياناً بين الشعراء مثلاً. إنه يحصر نفسه في التأملات الكونية الجردة التي قد تعشيها مسحة من الأسى، لكنها لا تعرف العنف ولا الخشونة ولا الهجاء سبيلاً.

ذلك أنه لا يوجد طرف آخر يمكن أن يكون موضوعاً للخصام أو النزاع. كما أن بعض شعره أقرب إلى شعر العلماء منه إلى شعر الشعراء! ومن هنا ففي مقطوعة مثل المقطوعة التالية التي تبدو كما لو كانت تعبر عن خصومة شخصية بحد أنفسنا بسبب من طبيعة شعر الأستاذ الدكتور، وشدة الإيجاز التي ألزم نفسه بها بحيث لا تزيد الأقوسة عما يساوي بيته، ومن ثم لا تترك له مساحة لتمديد قدميه كما يقال في العامية، وخلوها تمام الخلو من عنصر الصورة، وعدم استطاعة الشاعر استغلال اقتباس الآية القرآنية كما ينبغي، بسبب ذلك كله بحد أنفسنا في نفس الجو الهادئ الشديد المدوء!:

لما:

- كنت إما جابهَ لَجَ في القول ..  
 وإنما أعرضتُ عنه تصاح  
 - يلهم الكلب إن حملت عليه  
 فإذا ما تركه راح يلهم (ص ٨٥).

وعلى عكس هذا المدوء نشعر بما أبدعه شاعر كأحمد مطر في "لافاته"، أو ناثر كالدكتور محمد عباس في "إعلاناته المحبوبة". إن أناقيس كل منها تستحيل في كثير من الحالات حمماً وبراكيلاً، ويحس القارئ وكأن كل منها لا يمسك قلماً بل سيفاً يغمده في الصدور. إن الأمر لم يُعدْ نصولاً رقيقة رشيقه من ذلك الضرب من النصوص التي تحدث عنها طه حسين والتي لا تفعل

شيئاً أكثر من الوخز الذي لا يُنكِّي ولا يُؤلم، بل سيوفاً تفوص في القلب إلى المقبض، ثم يستمر الطاعن في الدفع بالمقبض ذاته بكل غبطة وعنف حتى يغيب السيف جمِيعه نصراً ومقبضاً بين الصلوع دون أن يشفى مع ذلك شيئاً من غليله. إنه يصب جام غضبه على أمته التي ينظر فيجد أنها لا تستجيب لشيء، أى شيءٍ ما يقول رغم ما يراه من الهاوية التي فجرت فاما الموحش تحت قدميها، على حين أن الأمة ولا كأنها هنا، فهي أذن من طين، وأذن من عجين، بل هي ماضية في لهوها وطلبها وزمرها، وكأن الدنيا قد دانت لها وضمنت من القدر لا يقترب منها سوءٌ! لكن هناك فرقاً بين ما أبدعه كل من الأديسين وصاحبِه: ذلك أن مطر كثيراً ما يتَّخذ قناعاً الخائف من الحكماء، المتوجس دوماً من شرهم وبطشهم، الحريص على عدم استثارتهم واغتصابهم، المتقانى في سبيل مرضاتهم، إلا أن الخاتمة التي ينهى بها أناقِيشه تقلب هذا كله فجأةً رأساً على عقب وترينا أن هذا القناع الذي يرتديه الشاعر إنما هو إمعان منه في التحكم المريض بأولئك الحكماء وفضح عوراتهم. أما د. عباس فلا أقنعة عنده. إنه ينزل في "إعلاناته المبوبة" للميدان صانحاً لاعنا أعداء الأمة والدين، ذلك أن الأمر ليس أمر خصومة شخصية، بل أمر خصومة دينية وحضارية لا يريد منها الأعداء شيئاً أقل من إبادتنا أو بالأقل استصال عقيدتنا وتوحيدنا من أعماق قلوبنا. أى أنه يدخل المعركة وقد كشف هدفه تماماً، ولم يترك القارئ في عمى من أمره ولو لتلك المدة الزمنية القصيرة التي

تسغرقها الأنوثة، كما أنه لا يعرف الضحك ولا يحسن اصطناع أسلوب التهكم! إنه مباشر ويعرف طريقه إلى هدفه في خط مستقيم!

ونبدأ بطر، الذي تعرفت إلى إبداعه الشعري منذ عدة أعوام حين قرأت له بعض أجزاء من ديوانه المسمى: "الافتات" وبهرت بما فيه من فن عجيب وسخريّة مرة بطائفة من حكام العرب والمسلمين واحتقار لهم وفضح جهلهم واستبدادهم وموتاً ضمائراً لهم وانعدام خشيّتهم من الله وجرائمهم الفاجرة على شعوبهم وانبطاحهم المذل الخانع الجبان أمام حكام الدول الاستعمارية وتقانיהם في خدمة مصالح تلك الدول على حساب شعوبهم وأهليهم، فضلاً عما في الديوان من التهكم الحارق والهلوسي بالسياط في ذات الوقت على هذه الشعوب نفسها لخنواعها وجبتها ورعبها، وعلى المثقفين والشياخ الكذاين الذين يزيرون الفجور للحكام الظلمة الفسقة ويسفرون أحلام من يتصدون لهم إيقاظ النائمين ونكس الفاجرين، إلى جانب ما في ذلك الإبداع الشعري من مفارقات شاهقة شادهة لم يسبق أن قرأت مثيلاً لها في شعرنا العربي حتى عند أشد الشعراء ثورة ضد هؤلاء الحكام وسادتهم. وللوجهة الأولى تنبهت إلى أن هذا الشعر يدخل بكل جدارة واستحقاق تحت بند الإبigrامة (أو كما نحب أن نسميه من الآن فاتئاً: "الأنوثة")، بل إن هذا الفن لجدير بأن يقال عنه إنه هو الذي يتشرف باتسابه إلى شعر مطر لا العكس.

وللدكتور عادل الأسطة دراسة منشورة بموقع جامعة النجاح الأردنية تحت عنوان "فن الإبجراة في الأدب العربي: أحمد مطر ولافتاته" جاء فيها أن "أحمد مطر هو أبرز شاعر عربي معاصر كتب قصائد تدرج تحت هذا الشكل الأدبي، وليس بالضرورة أن يكون قد درس فن الإبجراة أولاً، وكتب قصائد ببناء على دراسته ثانياً". وقد ذكر الأسطة بعض خصائص هذا الفن كما أوردها Otto Knorrich الألماني، مشيراً إلى بعض الأمثلة التي ضربها ذلك الناقد من آداب لغته، ثم بين بروز هذه الخصائص في شعر شاعرنا العربي التاجر من ناحية، كما أظهر أوجه التشابه بين تجربته وتجربة جوته وبرينخت اللذين أتى على ذكرهما Knorrich من ناحية أخرى. وما نقله عن Knorrich أن فن الإبجراة من أقدم الأجناس الأدبية، وأنه كان ذاتاً حضوراً منذ آلاف السنين وما زال يُعْتَنِي به، وأنه في بداية أمره كان خاصاً بالأشكال القصصية القصيرة التي عُرِفت من قِبَل القرن الثامن قبل الميلاد. كما أنه كثيراً ما اتخذ شكل مقطوعات قصيرة ساخرة كانت تُكتب على شواهد القبور وعلى هدايا أعياد الميلاد وعلى التمايل وعلى الرسوم التذكارية وعلى المذبح في الكنيسة. ثم تطرق إلى ذكر العلامات التي يتميز بها ذلك الفن في رأي الكاتب الألماني، ومنها اتخاذه شكل قصيدة يوظفها الشاعر في هجاء خصومه في الساحة الثقافية أو السياسية. بيد أن هذا الفن كثيراً ما يتناول مع ذلك شخصيات كوميدية كالبخيل أو الرجل الذي تخونه زوجته مثلاً. كما

يُسم بالقصَر، وسبب ذلك ضيق المساحة التي كانت مخصصة لنشر نماذجه في المجالات والصحف، ثم أصبح الاقتضاب فضيلة ومطلباً. ومن خصائصه أيضاً اهتمامه بالوحدة والاقتصاد وقيامه على عنصر الظرفة والمفاجأة. ولم يفته في نهاية المقارنة أن يبرز المجالات التي لاحظ مؤرخو الأدب أن ذلك الجنس الأدبي يكتسب فيها أهمية خاصة، وهي فترات الثورات والانقلابات ودعوات الإصلاح.

ثم يمضي الكاتب مؤكداً أن ما ذكره آنفاً عن خصائص هذا الفن وعن ظروف ازدهاره يتطابق مع شعر أحمد مطر والفترة التي يعيش فيها الشاعر تطابقاً شديداً: فشلة ظروف سياسية غير مستقرة في عالمنا العربي. وثمة خصومة لهذا الشاعر مع بعض الشعراء العرب المعاصرين. والشاعر يعيش بعيداً عن العراق التي يختلف مع قيادتها، مثله مثل بريخت، الذي اختلف ومتى. وهو يكتب مقطوعاته في أشخاص أو موضوعات معينة تناسب هذا الفن. وفوق هذا كله تمتاز لافتاته بالقصَر، حتى إن بعضها لا يتجاوز أربعة أسطر، وهو الطول الذي امتازت به قصائد بريخت المكتوبة في المنفى.. وإذا كان القصَر قد فرض على هذا الشكل الأدبي بسبب ضيق المكان الذي منع للشاعر القديم، فإن المساحة الضيقة التي خُصصت لأحمد مطر وهو يعمل في صحف الكويت قد أجبرته ابتداءً على كتابة لافتات قصيرة جداً، فقد خُصص للشاعر، كما يقول، مكان ضيق على الصفحة

الأولى، وكان عليه أن يلتزم بهذه المساحة. ثم أورد الباحث الأردني التمادج  
التالية من "لافات" مطر:

صـ رختُ: لا  
مـ ن شـ دة الـ اـم  
لـ كـ ن صـ دـي صـ وـ تـي  
خـ اـفـ مـ نـ المـ سـ وـ تـ  
فـ اـرـ تـ دـ لـ يـ: نـ

\*\*\*

كـ لـ بـ وـ الـ يـ نـاـ المـ عـ ظـ مـ  
عـ ضـ نـيـ، الـ لـ يـوـمـ، وـ مـ يـاتـ !  
فـ دـ عـ اـنـيـ حـ اـرـسـ الـ اـمـ لـ اـغـ دـمـ  
بـ عـ دـ مـ اـ ثـ بـتـ تـ قـ رـ يـرـ الـ وـ فـ اـهـ  
أـنـ كـ لـ بـ السـ يـدـ الـ وـ اـلـيـ  
تـ سـ مـ

\*\*\*

قـ سـ الـ أـبـيـ :  
فـ يـ قـ طـ رـ عـ بـ يـ  
إـنـ أـعـ لـ اـنـ الذـ كـ يـ عـ زـ ذـ كـ اـنـهـ  
فـ هـ وـ غـ يـ

ويكثنا أن نضيف إلى ما أورده اللافات التالية:

الع رافة  
ج شة م ش لولة ط وى المس افة  
ب ين س جن و ق رافة.  
و الم ح ص افة  
غ فوة م ا ب ين ك اس و لفافة!  
و ال ص ح افة  
خ رق م ا ب ين ا ف خا د خ لاف اة  
و ال ر هاف اة  
خ لط اة م ان ا ص د ق ال ك د ب  
و م ان ا ف ض ل ا ن س او اع الس خ افة.  
و ال م ذ ي ع و ن .. خ راف ا  
و ال اذ اع ات .. خ راف اة.  
و ع ة و ل ال م س تيرين  
ص ناد يق ص راف اة!  
ك يف تأت ي نا ال نظاف اة؟!  
غ ض ب الله ع لى نا

وَهُنَّا أَلْفَ آفَةٍ  
مِنْذَ أَبْدَلْنَا الْمَرَاحِضَ لِدِينِنَا  
وَزَارَاتِ الْمَقَامَاتِ

\*\*\*

أَنْقُظُونِي عِنْدَمَا يَتَّلِكُ الشَّعْبُ زَمَانِهِ .  
عِنْدَمَا يَبْسُطُ الْعَدْلُ بِلَا حَدَّ أَمَانِهِ .  
عِنْدَمَا يَنْطَقُ بِالْحَقِّ وَلَا يَخْشَى الْمَلَامِةِ .  
عِنْدَمَا لَا يَسْتَحِي مِنْ لِبْسِ ثُوبِ الْإِسْقَامَةِ  
وَيَرِي كَلْكَنْوَزَ الْأَرْضِ  
لَا تَعْدِلُ فِي الْمِيزَانِ مُسْتَقَالَ كَرَامَةِ .  
سَوْفَ تَسْتَيْقَظُ .. لَكِنْ  
مَا الَّذِي يَدْعُوكَ لِلْنَّوْمِ  
إِلَى سَوْفَ الْقَيْمَةِ ؟

\* \* \*

أيه الشعيب  
لما خلق الله بيديك؟  
الكل يتعلّم  
لا شغل بيديك.

الكـ يـ تـ أـ كـ لـ ؟  
لاقـ وـ تـ لـ دـ يـ دـ يـكـ .  
الكـ يـ تـ كـ بـ ؟  
مـ نـوـعـ وـ صـ وـ لـ حـ رـ فـ .  
حـ سـ لـ وـ مـ شـ سـ مـ نـكـ إـ لـ سـ يـكـ !  
أـ زـ تـ لـ اـ تـ عـ مـ لـ .  
إـ لـاءـ اـ طـ لـ اـ عـ نـكـ ..  
ولـ أـ تـ كـ بـ لـ إـ لـ اـ شـ فـ يـكـ !  
أـ نـتـ لـ اـ تـ كـ بـ بـ لـ تـ كـ بـ ءـ بـ .  
مـ نـ رـأسـكـ حـ سـىـ أـ خـصـيـكـ !  
فـ لـ مـ اذاـ خـ لـ قـ اللهـ يـ دـ يـكـ ?  
أـ نـظـ اـنـ اللهـ جـ لـ اللهـ .  
قـ دـ سـ وـاهـاـ ..  
حـ سـىـ تـ سـوـيـ شـ اـ بـ يـكـ ?  
أـوـ لـ قـ لـ يـ عـارـضـ يـكـ ?  
حـ سـاشـ اللهـ ..  
لـ قـ دـ سـ وـاهـاـ كـ يـ تـ حـ مـلـ الحـ كـامـ .  
مـ نـ أـ عـلـىـ الـ كـرـاسـيـ .. لـ أـدـنـىـ قـ دـ مـيـكـ !

ولكـي تـكـل مـن أـكـافـهم  
 ما أـكـلـوا مـن كـفـيكـ.  
 ولكـي تـكـتب بـالـسوـط عـلـى أجـسـادـهـم  
 مـلـحـمـة أـكـبـرـماـكـبـتوـاـ فـي أـصـغـرـيكـ.  
 هـل عـرـفـتـاـ آـنـ ماـعـنـاهـمـ؟

إـنـهـ ضـ، إـذـنـ.

إـنـهـ ضـ، وـكـشـ رـعـنـهـمـ.

إـنـهـ ضـ

وـدـعـ كـلـكـ يـغـدوـ قـبـضـيـكـ!

نـهـضـ السـنـوـمـ مـنـ السـنـوـمـ

عـلـى ضـوـضـاءـ صـمـيـتـيـ!

أـهـمـاـ الشـعـبـ وـصـوـتـيـ

لـمـ يـحـركـ شـعـرةـ فـي أـذـنـيـكـ.

أـنـ لـاـعـلـمـةـ بـيـ إـلـاـكـ

لـاـعـلـمـةـ لـيـ إـلـاـكـ

إـنـهـ ضـ

لـعـنـةـ اللهـ عـلـيـكـ!

إِنْ كَانَ الْفَرْبُ هُوَ الْحَامِي  
 فَلِمَ إِذَا بَنَتَاعَ سَلاَحَهُ؟  
 وَإِذَا كَانَ عَدُواً شَرِسًا  
 فَلِمَ إِذَا نَدْخَلْهُ السَّاحَةَ؟!

\*\*\*

إِنْ كَانَ الْبَتْرُولُ رَخِيْصَاتًا  
 فَلِمَ إِذَا تَعْمَدَ فِي الظَّلْمَةِ؟  
 وَإِذَا كَانَ ثَيْرَاتًا جَدًا  
 فَلِمَ إِذَا لَا يَجِدُ الْقَمَةَ؟!

\*\*\*

إِنْ كَانَ لَدُوْنَاتَنَا وَزْنُ  
 فَلِمَ إِذَا نَهَرَ زَمَهَا غَلَمَةَ؟  
 وَإِذَا كَانَتْ عَقْطَةَ عَنْزَ  
 فَلِمَ إِذَا نَدْعَوْهَا دُولَةَ؟

\*\*\*

إِنْ كَانَ لَأْمَرِيكَا عَهْرَ  
 فَلِمَ إِذَا تَلَقَّى التَّسْبِيرِيكَا؟

وإذا كـان لـديها شـرف  
فـلمـ إـذا تـدعـيـ: "أـمـرـكـاـ"؟!

\* \* \*

فـلـاـذـاـنـمـنـحـهـالـسـلـاطـةـ؟ـ

فـلـاـذـاـكـانـمـلـاـكـأـبـرـأـ

فـلـاـذـاـخـرـسـمـالـشـرـطـةـ؟ـ

\* \* \*

إِنْ كَانْتُ بِلَا ذرَةٍ عَقْلٌ  
 فَلِمَّا ذَرَهُ أَسْأَلَ عَنْ هَذَا؟  
 وَإِذَا كَانَ بِرَأْسِي عَقْلٌ  
 فَلِمَّا ذَرَهُ كَانَ إِنْ كَانَ.. لِمَّا ذَرَهُ؟!

\* \* \*

ولكن لا تقل عنه غبائياً  
 أبقوا ون غبائياً  
 للغباء؟!

\*\*\*

نَزَعْمُ أَنْـنا بـشـرـ  
 لـكـ نـا خـرـافـ!  
 لـمـ يـسـ تـامـمـاـ.. إـنـا  
 فـي ظـاهـرـ الـأـصـافـ.  
 قـُـادـ ثـلـهاـ؟ نـمـ.  
 نـذـعنـ مـلـهاـ؟ نـمـ.  
 نـذـبحـ مـلـهاـ؟ نـمـ.  
 تـلـكـ طـبـيـعـةـ الـفـسـنـ.  
 لـكـ.. يـظـلـ بـيـنـاـ وـبـيـنـهـ اـخـلـافـ.  
 نـخـنـ بـلـاـ أـرـدـيـةـ..  
 وـهـيـ طـوـالـ عـمـرـهـاـ تـرـقـلـ بـالـأـصـافـ!  
 نـخـنـ بـلـاـ أـحـذـيـةـ  
 وـهـيـ بـكـلـ موـسـمـ تـسـبـدـ الـأـظـلـافـ!  
 وـهـيـ لـقـاءـ ذـلـهاـ.. تـشـفـوـلـاـ تـخـافـ.

وحن حنى صتنا من صوت يخاف!  
 وهي قبلي ذبحها  
 نف وزب الأعلاف.  
 وحن حنى جوعنا  
 يحييا على الكفاف!  
 هل نستحق، يا ترى، تسمية الخراف؟!

\*\*\*

وفوا لي حاك  
 لم يفتر،منذ زمان،  
 قنة أو مذبحه  
 لم يكذب!  
 لم يخن!  
 لم يطلق النار على من ذمه!  
 لم ينشر المال على من مدحه!  
 لم يضع فوق فم دبابته!  
 لم يزدزع تحت ضمير كاسحة!  
 لم يحي را  
 لم يضر طرب!

لم يختبئ من شعبه  
 خلف جبال الأسلحة!  
 هي وشعي  
 ومن أواه بسيط  
 مثل مأوى الطبقات الكادحة!  
 زرت مأواه البسيط، السبارحة  
 .. وقرأت الفاتحة!

\*\*\*

الأرض: ثغر رى أنه  
 لك من قبل بي نصار.  
 البحر: أبدى بسمتي..  
 وأضير الأخطر.  
 الريح: سلّم نسمة  
 وغضّ بي إعصار.  
 الفيم: لي صواعق  
 تمشي مع الأمطار.  
 الصخر: أدتى كرمي أن أمنع الأحجار  
 لأشد رف الشوار.

السر: رأي في ملحب  
 ومنطة منقار  
 السر: تابي دعوتي ..  
 وجحى الأطفار.  
 الكلب: لست خائنا  
 ولست بالغدار.  
 بل أنا أحمر صاحبي،  
 وأعنة رأس الأشجار.  
 المحن: نوبتي أنا  
 بعد الأخ المنهاجر.  
 العربي: ليس لي شيء سوى الأعذار  
 والنفسي والإنكار  
 والعجز والإذلال  
 والإباء والرغماً  
 للحادي عشر  
 بأن يطيل عمر من  
 يقضى رأس الأعذار!  
 بالش كل إنسان أنا

.. لـكـيـنيـ حـمـارـ.  
 الجـشـ: طـارتـ نـوبـيـ  
 وـفـخـ رـقـومـيـ طـارـ.  
 أـيـ اـفـتـحـ بـاتـرـىـ ..  
 مـنـ بـعـدـ هـذـاـ العـمـارـ؟!

\*\*\*

قال مـحـقـانـ بنـ بـلـاعـ الـ .. عـصـيرـ:  
 قـبـيلـ إـنـسـيـ لـيـ عـقـارـاتـ  
 وـلـيـ مـالـ وـفـيـرـ.  
 إـنـهـ وـهـ كـبـيرـ  
 كـلـ مـاـ أـمـلـكـ خـمـسـونـ قـصـرـاـ  
 أـنـقـيـ القـبـيـظـ بـهـاـ وـالـزـهـرـرـ.  
 أـبـنـ أـمـضـيـ  
 مـنـ سـيـاطـ الـحـرـ وـالـبـرـ؟  
 أـطـ بـيرـ؟!  
 وـرـصـ يـديـ كـلـ  
 لـبـسـ سـوـىـ عـشـرـينـ مـلـيـارـاـ  
 فـهـ لـهـ ذـاـكـ ثـيـرـ؟!

آه لـ سـوـيـدـرـيـ الـذـيـ يـحـسـدـنـيـ  
كـ يـفـ أـحـبـ بـيرـ.

مـنـهـ مـاـكـ وـلـيـ وـمـشـ روـبـيـ  
وـمـلـبـوـسـ وـرـكـبـ يـ وـرـكـبـ يـ  
وـبـسـرـولـ الفـانـيسـ.. وـأـقـاطـ السـرـيرـ.  
وـعـلـيـهـ الشـايـ وـالـهـوـةـ وـالـتـبـغـ  
وـفـاتـورـةـ تـرـقـيمـ الحـصـيرـ.  
لا.. وـمـذـاـغـيـرـ "حـفـاظـاتـ"  
مـخـةـ اـنـ الصـانـ غـيرـ!  
مـاـ الـذـيـ يـسـبـغـونـهـ مـنـيـ?  
الـسـجـدـيـ.. لـكـيـ يـقـنـعـاـنـيـ فـقـيرـ?  
وـأـشـاعـواـنـيـ أـنـظـرـ لـلـشـعـبـ  
كـمـاـ أـنـظـرـ لـلـدـودـ الحـقـيرـ!  
فـوـوـوـوـوـوـ!

إـلـهـيـ.. أـنـتـ جـاهـيـ  
بـكـ مـنـهـمـ أـسـتـجـيرـ.  
قـسـ مـاـ بـاسـمـ لـكـ إـنـيـ  
عـنـدـمـاـ أـرـنـ وـلـشـ عـيـ

لا أرى إلا الحمد ير!  
 ويقولون: ضميري مسيت!  
 كيف يصريح؟!  
 هل أتاهم خبر عما بفسي  
 أم هم الله الخ ير؟!  
 كذبوا..  
 فالله يدرني  
 أنني من بنده عمري  
 لم يكن عندي ضمير!

\*\*\*

أنا الأدعى  
 إلى غير الصراط المستقيم...  
 أنا الأهنجى  
 سوى كل عُتل وزنيم...  
 وأنما أعرف حض أن  
 تصبح أرض الله غابة  
 وأرى فيها العصابة  
 تسطى وسط جنات النعيم

و ضعاف الخلق في قعر الجحيم...  
 هكذا أبْذَعْ فنّي  
 غرّي رأي  
 كلّا أطلّت حرفاً  
 أطلّق الـ والي كلامـ  
 آه لـ سـوـمـ يـحـفـظـ اللهـ كـتابـهـ  
 لـوـلـ رـقـابـةـ  
 وـحـىـتـكـ لـكـ لـادـ  
 بـعـضـ بـالـ والـيـ السـرجـيمـ...  
 ولـأـئـسـيـ بـجـمـلـ الذـكـرـ الـحـكـيمـ...  
 خـتـمـ كـلـمـاتـ  
 كـماـ يـسـمحـ قـانـونـ الـكـتابـةـ  
 هـيـ: "قـرـآنـ كـرـيمـ".  
 صـدقـ اللهـ العـظـيمـ"

\*\*\*

باـسـمـ والـيـنـاـ الـسـبـحـلـ...  
 قـرـرواـ شـنـقـ الـذـيـ اـغـتـالـ أـخـيـ  
 لـكـ نـهـ كـانـ قـصـيرـاـ

فمضى الجلاد يسأل...:  
رأسمه لا يصلح الحبل  
فماذا سأله أفعى...؟  
بعد تفكير عميق  
أمر السواли بشنقى بدلاً منه  
لأننى كنت أطهول...!

\* \* \*

فإذا بالجند قد سدوا طرقي...  
ثم قادون ي إلى الحبس  
وكان الاتهام...:  
أن شخصاً افترى بالتمر  
وقاتلت الفلام  
قبل عام...  
ثم بعد البحث والفحص الدقيق...  
علم الجندي بأن الشخص هذا  
كان قد سُلم في يوم  
على جاره صديقى...

هذا، وقد تنبه الدكتور الأسطة أيضاً إلى أن الشاعر قد وظف بعض لافتاته للهجوم على خصومه من الشعراء كما في اللافحة المسماة: "عقوبة إيلليس"، تلك اللافحة التي تشبه سفوداً شوئ فيه نظيره السوري أدونيس على النار شيئاً يستحقه عن أهلية لا تحتمل رداً ولا مراءً، إذ جنح أدونيس منذ أعوام طوال إلى إفراز شعر يشبه في سخفه وتفاهته وإثارته للغثيان نشارة الخشب التي تُفرَّش بها غُثْش الدجاج فتختلط بفضلاتها، شعر يرسم بالغموض بل بالانفلات حتى ليعجز القارئ عن فهمه أو الخروج منه بشيء على الإطلاق حتى لو خبط دماغه في كل الجدران من حوله. ولكننا نعود فنقول

إن من حق أدونيس أن يفعل هذا وأفعى من هذا ما دام يجد الجودة التي تهال  
له بالعقرية كلما أخرج شيئاً من هذا الغثاء.

وأني لأذكر الآن العدد الخاص الذي صدر من إحدى المجلات ذات  
الاسم الطنان في عالمنا العربي المiskin عن أدونيس والذي اشتريته فور  
سماعي به أملاً مني أن أتعلم شيئاً من الشاعر العبرى والنقد الأفذاذ الذين  
كتبوا عنه، لكنى لم أستطع أن أجده ثغرة في جدار ما سأسميه بـ "جاوزاً":  
"شعرًا"، وما هو بـ "شعر" لكن لل تعاليد سلطانها علينا نحن الكتاب. وقلت  
لنفسى: يقيناً أن هؤلاء الكتاب الذين أخذوا يتبارون في الثناء الوهان على  
أدونيس وشعره لا يفهمون شيئاً من ذلك الشعر (الشعر مجازاً وافتراضاً ليس  
إلا)، مثلكم في هذا مثلى تماماً، بيد أنى أفضلكم بكل تأكيد، فإن عجزى  
يتحصر في عدم فهم الشعر فقط، أما هم فقد جمعوا إلى هذا أنهم لا يفهمون  
ما يكتبون، وأنهم يعتمدون أسلوب البكش السائد منذ عقود في كثير من  
حالات ثقافتنا العربية، فضلاً عن أنهم لم يكن لديهم الجرأة على قول الحقيقة  
مرة، حقيقة أنهم لم يفهموا شيئاً من ذلك الشعر لأنه غير قابل للفهم. على كل  
حال فلنسمع ما يقول مطر:

طه ——— أن إبل ——— يس خليل ———  
لا تنزعج ——— ي بـ ا بـ اريـس  
إن عذاب ——— ي غـ يـ بـ نـ يـ س

ما زا يفْعَل بِي رَبِّي فِي تِلْك الدَّار؟  
 مَلِي دُخْلِنِي رَبِّي نَسَارَا؟  
 أَنْسَامَنْ نَسَارَا!  
مَلِي دُخْلِنِي؟  
 أَنْسَامَنْ دُخْلِنِي!

قَالَتْ: دَعْ عَنِكَ التَّدْبِيس  
 أَعْرَفُ أَنْ هُرَاءَكَ هَذَا لِلتَّفْبِيس  
 مَلِي عَجَزْ رَبِّكَ عَنْ شَيْءٍ؟؟؟  
 مَا زَا لَوْ عَلَمْكَ الْذُوق  
 وَأَعْطَاكَ بِرَاءَةَ قَدِيس  
 وَهَبَاكَ أَرْقَ أَحَاسِيس  
 ثُمَّ دَعَاكَ بِلَا إِنْذَار..  
 أَنْ تَقْرَأْ شِعْرَ أَدُونِيس؟

ويعلق الكاتب على هذه اللافته السُّفُودية قائلاً إنَّ أَحمد مطر (الذى يصفه هو بـ"الشاعر الواضح شعره") يرى "في قراءة أشعار أدونيس الغامضة لعنة أقسى من لعنة إبليس الأبدية التي كتبها الله عليه حين خلقه من نار، خلافاً للآخرين، وحين جعله إبليسًا يُأْمِنُ منْذ البدء حتى المتهى". ويدرك إبليس أنه يعاني أشد المعاناة، وأنَّ ليس هناك عذاب أشد وأقسى مما نزل به، ولكن

خليلته ترى أن هناك ما هو أشد وأقسى، وأن ثمة لعنةً أعن من تلك اللعنة التي نزلت به، وهي قراءة شعر أدونيس. فقد ينبع الله الذوق لإبليس، وقد يغفو عنه ويعطيه براءة قدس، وينحه أرق الأحساس، لا لكي يغفر له، وإنما ليلعنه لعنة أشد. وهنا يتحقق عنصر المفاجأة، وهو من سمات الإجرامة، تكون قراءة شعر أدونيس لعنة قاسية تفوق اللعنة الأولى".

على أن لأدونيس بدوره لعنةً مخيفةً تُحِيقُّ بمن يتصدى له فيكشف زيفه، وقد تكلم عن هذه اللعنة وحذر منها الصحفى رجاء النقاش، إذ قال إن أدونيس "صاحب نفوذ أدبي ومادى واسع فى العالم العربى وفي الغرب على السواء"، وإنه عندما يواجهه هو أو أى كاتب آخر فإنه لا يواجه "رجلًا ضعيفاً لا يحمل فى يده سلاحاً، فالأسلحة عند أدونيس كثيرة وغزيرة ومتعددة وسهلة الاستعمال باشارة منه. هو لا يتردد فى محاربته والوقوف ضدى فى الصحف والمجلات والمؤسسات الثقافية التى له صلة بها وتتأثير عليها".

ولسنلاحظ أن كاتب هذا الكلام الهانب الراهب هورجاء النقاش، الذى كان رئيساً لتحرير عدد من أكبر وأشهر المجالات فى العالم العربى، فما بالنا بن دونه؟ كما أشار الأستاذ النقاش إلى كتاب ذلك الشاعر النصيري: "الثابت والتحول" وما فيه من كذب وتدليس وزعم لا ينهض على أى أساس بأن "المذاهب الباطنية فى الإسلام هى مصدر التجديد الثقافى والفنى والاجتماعى"، بخلاف أهل السنة "الذين كانوا وما زالوا يمثلون الجمود

في الفكر والثقافة والفن"، وإن كان الأستاذ النقاش قد أسمى إلى حد ما في صرف الأنظار عن الهدف الذي يصوب أدونيس ومن وراء أدونيس سهامهم المسمومة الفتاكه إليها، ألا وهو دين محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك بتركيزه في اتهامه لأدونيس على كراهيه للثقافة العربية أكثر من كلامه عن معاداته للإسلام، على حين أن هذه الثقافة بالنسبة لنا نحن المسلمين لا تعنى إلا شيئاً واحداً هو الإسلام، إذ إننا لم نصبح عرباً ونذبُ في الثقافة العربية إلا لأننا أحبيتنا الإسلام وذبّنا فيه، وإنما الذي كان عند العرب وجاؤونا به مما يستحق أن ننخلع له من ماضينا إلا الإسلام؟ أما حديث الأستاذ رجاء عنعروبة ومعاداة الأدونيس لها فقد يساهم، ولو عن غير قصد، في تبييع الأمور وتعبيد الطريق أمام العدو ليتقدم، في الوقت الذي يصبح هو نفسه به أن: "قف!"، مثلما دافع هو أيضاً عن باطنِي نصيري آخر هو حيدر حيدر، الذي ألف رواية بعنوان "وليمة لأعشاب البحر" هاجم فيها الله ورسوله والإسلام والمسلمين هجوماً شنيعاً، وحرّض الفتاة العربية على الزنا والفحش، وعمل بكل ما أوتي من قوة ومن حيلة على تزيينه لها ودفعها في طريقه، فهبّ الأستاذ رجاء النقاش وأصدر كتاباً يدافع فيه عن حيدر حيدر و"وليمة"، التي افترى على الحق والحقيقة أنها افتراء حين زعم أنها إنما تصور قصة حب رقيقة معطرة، مما جعلني أتوقف قليلاً عن طبع كتابي عنها قبل عدة سنوات عندما علمتُ من أحد الأصدقاء الصحفيين أن هناك كتاباً للأستاذ النقاش

صدر لتوه يدافع عن "الوليمة" و أصحابها، وذلك كي أضيف إليه عددا من السطور والقرارات أناقش فيها كلامه وأرد على ما فيه من محاولة لتحسين القبائح والشنائعات التي في الرواية، وأنبه القراء إلى أنه لا يوجد فيها إلا رائحة النتن التي تشم على بعد سبعين خريفا !

وبالمناسبة فالأستاذ النقاش ذاته هو الذي أشار إلى علوية أدونيس وباطنيته وذكر أنها هي التي سوّلت له العدوان على الثقافة العربية (اقرأ: "الإسلامية")، فكيف لم تُثر فيه علوية حيدر حيدر وباطنيته هذه الحساسية التي أخذته بتجاه أدونيس؟ ويجد القارئ الكلام المهم الذي كتبه الأستاذ النقاش حول أدونيس في كتابه الصادر عام ١٩٩٢ عن دار سعاد الصباح: "ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء" في الفصول التالية: "أيها الشاعر الكبير، إنس ارفضك"، و"مع أدونيس مرة أخرى"، و"ظاهرة العبث في الشعر العربي المعاصر". وهو، رغم ملاحظاتي على بعض ما جاء فيه، كلام في منتهى الأهمية أرجو أن يرجع القراء بأنفسهم إليه ليقرأوا ما يتضمنه من هك للأستار التي تخفي وراءها مؤسسات الاستشراق والتبيشير والتنصير، ومنها الجامعات اليسوعية في لبنان، التي أعطت أدونيس درجة الدكتورية عن كتابه المذكور: "الثابت والتحول"، وكيف يحرص المسؤولون عن هذه المؤسسات على دعم أمثال أدونيس وتعضيدهم إلى أن يصبحوا غيلانا متوجهة على النحو الذي وصفه الأستاذ رجاء النقاش مشكورة رغم كل شيء !

وقد ترك أدونيس وأمثاله من الشعراء بصماته على الأجيال الناشئة حتى أصبح من يُسمون منهم زورا وبهانا بـ "الشّعراة" يَنْحُون هذا المنحى الغامض الذي ليس وراءه شيء بالمرة، لكن فريقا من النقاد للأسف لا يقرؤن بهذا، بل يشغلون القارئ في تحليقات فارغة من أي شيء نافع. وهذا مثال على الشعر والنقد اللذين من هذا النوع: فاما النقد فصاحبـه هو د. أحمد يوسف على، وأما الشعر (الشعر مجازا على سبيل التسامح ليس إلا) فناظمه هو عيد صالح، الذي تحدث عنه الأستاذ الدكتور هو وأربعة شعراء آخرين في دراسة له. إن الكاتب هنا يعترف بلسانه أن الشعر الذي سيتناوله شعر غامض مقصود الفموض لا يستطيع القارئ أن يصل فيه إلى شيء، وإن علل ذلك بأن هذه هي طبيعة العصر بما يتميز به من تعقد الثقافات واحتلاطها وما ينجم عن هذا من شعور بالubit، وكان البحر الثقافي قريبا من الاضطراب والضياع الفكري، وكان الشعراء والنقاد الكبار الذين يقولون كلـاما مفهومـا له رأس ويدان ورجلان ليسوا متفقـين بما فيه الكفاية، وكان هذا الشاعر الذي سنقرأ عنه بعد قليل هو صاحب ثقافة عالية راقية معقدة لم تتح لأحد من قبل، مع أنه ما زال في بدايات طرقـه المعرفـي، بحكم سنه على الأقل. ولكن ماذا تقول في الكلام الثمين الذي من شأنه أن يُلْمِـي لكل شـاد لم يـعـد طور الحـصـرة في الغـور والـرـضا بـضـحـولة الزـادـ الفـكـرى والأـدـبـى؟

ورغم ذلك كله فإن الكاتب يضيع الوقت في دراسة النصوص المذكورة رغم ما قاله عن غموضها غير القابل للفهم ولا للخروج منه بشيء. على كل حال سأترك الكاتب يتكلّم، وسأترك شاعره (شاعره بخوازرا، فما هو عندي بشاعر!) يُطلعنا على ما في جراب الحاوي. يقول د. أحمد يوسف على في بحث له قدمه إلى مؤتمر دمياط الأدبي عام ٢٠٠٣م بعنوان: "العارفون الخمسة على أوتار الشعر"، وقد وجدته بالصادفة وأنا أجوب أرجاء المشبك بحثاً عما كتب في فن "الإيجرامة": "في هذه المائة (يقصد المائة الفكرية العالمية) يعيش شاعر اليوم في بلادنا (لاحظ، أيها القارئ، أن الكلام هنا عن بلادنا التي لا تستطيع أعداد كبيرة من طلاب جامعاتها أن يكتبوا أسماءهم كتابة صحيحة، ولا تساوى الشهادة التي يحصلون عليها أكثر مما تساويه شهادة "محو الأمية")، لذا تحول الشعر لديه إلى نص مفتوح على كل الأزمنة القيدية والحديثة والمعاصرة، وعلى كل الثقافات لكل الأمم: المكتوب منها والشفاهي، ومنفتح أيضاً على كل الفنون، خاصة فنون الصورة. ومع أن الصورة تسم بالسرعة والتغير، فإنها تسم بقدرتها على الانتشار وتختفي حدود اللغات والثقافات والجغرافيا. وما أنها كذلك فإنها قد تسم بالغموض المقصود الذي يجعلها عرضة للتأويل والتفسير مما يفتح باب الاختلاف وتعدد الرؤى، وتبين الموقف. هذا الغموض هو الذي نجده أحياناً كثيرة متلبساً بهذا النص الشعري المعاصر، وهو غموض يصل إلى حد العبث اللغوي على مستوى التراكيب

ومستوى الدلالات، بحيث يدفع القارئ دفعاً إلى اليأس من البحث عن المعنى وراء الصورة، ويكتفيه من الصورة أنها صورة، كما يمكن الطفل من دميته أنها تكلمه وهي لا تكلمه، وأنها تبكي وهي لا تبكي، فإذا أكتشف أنها ليست كذلك تقر منها وحططها تحطيطاً.

والشاعر نفسه الذي صنع هذه الصورة يكتفي أنه شفى نفسه من وطأتها يجعلها على ورق يسافر إلى حيث لا يدرك، إذ يتلقاها جمهور متابين أشد التباهي في المواقف والاتجاهات والعواطف والاتفعالات. فالحرص على الوضوح كالحرص على الفهم أصبح مطلباً عسيراً، إذ يحتاج الشاعر إلى من يفسر له طلاسم الخطاب السياسي أو الاجتماعي أو الديني، أو الثقافي على المستوى المحلي أو العالمي، ولا يجد إلا نفسه مضطراً إلى الأخذ بجهوده أو بجهود غيره، ولا ينجو هذا أو ذاك من قدرٍ غير يسير من الغموض على الرغم من تدفق المعلومات والأخبار. ولللغة التي يتسلل بها الشاعر وسيط غير محابٍ، بل إنه وسيط مراوغ ومخادع وينطوي على مكر التاريخ ودهائه، فهذا الوسيط هابط من التاريخ يحمل آثار السابقين، ومتلبس باشواق الحاضرين، ويحاول الشاعر أن يضيف إليه وأن يجعله مهادنا مسالماً، وأن يذهبه من بعض الدلالات ليستوعب دلالات أخرى. هذا الشاعر قد ينجح مسعاه، أو يتصور أنه كذلك، ولكنه مع ذلك يظل رهين لغة اللعب (يعني، بالعربي الفصيح الذي يفهمه مثلث ولا يفهم سواه)، أنه ما من أحد من القراء أو الكتاب يستطيع أن

يفهم شيئاً في أي شيء، فها هو ذاك كل شيء قد تحول إلى طلاسم كما يزعم الكاتب، ومن بينها كلامه هذا الطلسمى. فلم إذن يا ترى يعني نفسه بمحاولة الشرح ما دام لا أمل هناك في فهم ولا في تفسير؟).

محنة الشاعر إذن محنة عصبية في هذا الزمان، وهو يدرك مراتها، لذلك نجد صوره صوراً مفعمة بالشكوى، عامرة بالسخرية، زاخرة بالمقارقة على مستوى الرؤية الفكرية، ومستوى تراكيب اللغة، وتتجدد صاحبها شغوفاً بارتداء الأقنعة التي يستعيرها من التاريخ، فيرتدي قناع المنبي، أو فيتوس، أو كيوبيد، أو سقراط، كما يرتدي قناع نجيب سرور، أو صلاح عبد الصبور، أو يوسف إدريس، أو يرتدي عمامة شيخ المجددين أمين الخولي أو زوجته عائشة عبد الرحمن (عشنا وشفنا عائشة عبد الرحمن ترتدي عمامة!)، كما يرتدي بساطة يحيى حقي، أو غواية فرويد، أو اقسام الشخصية على نفسها، أو يستعير رداء المتصوفة ويتكلم كما يتكلمون بالرمز والإشارة، أو يترك كل ذلك ويستحضر قناع الآتشي المدينة، أو الزوجة، أو الابنة، أو المرأة اللعوب.

هذه الأقنعة، وإن تعددت، تخفي وراءها ذاتاً واحدة تبدئُ في عدة صور كما أشرنا، لكنها تتطلّق من الموقف الغنائي، وهو الموقف الفردي الذاتي الذي لا نسمع غيره في القصيدة، وإن كان الشاعر ارتفع بهذا الموقف حين امتلك القدرة على الإنصات لايقاع عصره وثقافاته وثقافة الآخرين، فلم يعد

سجين ذاته المغلقة لا يرى غيرها، ويرى الكون من منظورها الشديد الضيق.  
كل هذا نجده فيما بين أديبنا من الشعر . . .

أما المجموعة الأولى (أى من المجموعات الخمس التى تناولها الكاتب بالنقد) فهى "أشودة الزان" لعبد صالح من أبناء دمياط ومن إصدارات هذا الفرع: "سلسلة إصدارات الرواد- فبراير ٢٠٠٢"، وتضم أكثر منأربعين نصاً شعرياً مكتوباً على أساس التفعيلة الحرة، وقد مال الشاعر في هذه المجموعة إلى كتابة النص الشعري التصريح والمتأهي في القصر . . .

وتفرد مجموعة "أشودة الزان" بين هذه المجموعات بكونها تضم أكبر عدد من النصوص الشعرية القصيرة والمتناهية في القصر، إذ يتكون نص "عابرون / أمين الحولي" من جملتين أو ثلاثة:

# لیست فاتحہ

هذه النصوص الشعرية القصيرة، وشديدة القصر، هي لون من ألوان الكتابة الشعرية اسمه الإسجراة، وهي كلمة يونانية مركبة من كلمتين معناهما الكتابة

على شيءٍ . وفي البداية كانت تعنى النّقش على الحجر في المقابر إحياءً لذكرى المُتوفى أو تحت تمثال لأحد الأشخاص .

والمقصود من هذا المصطلح تقديراً هو القصيدة القصيرة التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها وكثافة المعنى، فضلاً عن اشتتمالها على مفارقة، وتكون مدحاً أو هجاءً أو حكمة. ويصفها كولردو بـأنها كيان مكتمل صغير، جسده الإيجاز وروحه المفارقة. وفي "جنة الشوك" لطه حسين أجمل مقومات هذا اللون من الكتابة الشعرية في التصرّ والتألق الشديد في اختيار الألفاظ بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكون المعنى أثراً من آثار العقل والإرادة والقلب جميعاً .

وقد سال الشاعر عيد صالح في فن الإيجرامة إلى استدعاء شخصيات الشعراء (نجيب سرور / صلاح عبد الصبور) واطلاق اسميهما على النص القصير، واستدعاء شخصية روانية (يوسف إدريس) وشخصية فكرية علمية (أمين الحولي). ولا يخفى ما لهذه الشخصيات من دلالات فنية وعقلية وفكرية، ومن أثر في المحتوى التي أنجزت فيها وأبدعت. وهذه الشخصيات جمعت بين العقل والإرادة والقلب على حد إشارة طه حسين لمقومات فن الإيجرامة. أما الإيجرامات الأخرى عند عيد صالح فقد اختار لها موضوعات يدل عليها اسم النص القصير مثل "غواية / تيه / سلافة / تجريد / سديم / شجب / أسن / من / لعبة / ملوكوت / انخطاف / كشف / حالة" (ليلاحظ

القارئ ما لم يشير إليه الكاتب من تقليد عبد صالح لعناوين المقطوعات في كتاب طه حسين: "جنة الشوك" في اقتصاره على كلمة واحدة في كل العناوين) ثم عنوان "قصائد قصيرة جداً"، وهي ثلاثة قصائد متناهية في القصر:

١- داع بـ الحـيـة  
 وانـصـبـ شـرـاكـ الخـداعـ  
 لـسـرـابـ بـقـيـعـةـ  
 وـعـنـكـ بـبـوتـ ضـالـ  
 \*\*\*

٢- مـاـ أـنـتـ؟  
 غـضـارـيفـ دـمـيـةـ  
 ثـفـاءـ عـفـرـيـتـ غـفـاـ  
 فـىـ فـوـهـةـ الـبـرـكـانـ  
 \*\*\*

٣- سـبـائـكـ الـحـجـارـةـ  
 فـىـ روـثـ الـرـوحـ  
 وـحـةـ وـقـ الطـرـيقـ

ويغلب على هذه النصوص التأمل العقلى شديد التركيز إلى درجة الغموض الموجل الذى تعكسه العلاقات الدلالية للتراتيب مثل قول الشاعر فى نص قصير جداً اسمه "من":

من يصل بين الخبط الأبيض  
والخبط الأسود  
أو يمد  
فوق الفيل الحدود  
يصاد المثلج العائم  
خارج منطقة الجذب

فهي الجزء الأول من هذا التساؤل "من يفصل بين الخطيط الأبيض والخطيط الأسود" لم يكتمل الاقتباس حتى تكتمل الدلالة، فالخطيطان يدخلان في نسيج شيء واحد لم يذكره الشاعر فممضت الدلالة، وذهب في الجزء الثاني من التساؤل إلى جمع مفردات ذات مجالات متباينة ليصنع مجازاً أشد غموضاً من سابقه، ويصل هذا الفموض اللغوی والمجازى الشديد إلى درجة اللعب باللغة، وعبيثية الدلالة في نص أسماه: "العبة":

ووقت بنس ف وقتنا  
 كى نبدأ من صفر الوقت  
 نعيد الأوقات حظيرتها  
 حتى لا تخرج عن وقت الأوقات  
 وفي نص آخر من نصوصه القصيرة يتجلّى تكثيف الدلالة وتركيزها جالا  
 واشرقاً واقتضاراً حين يقدم يوسف إدريس هذا التقديم الجميل:

شامنخ كالج بال  
 وكالنيل  
 حين كان  
 أيامه وليلاته  
 نداهنة من زمان الفحولة  
 والج رح كان ينزل  
 والليل على جسد الأرض  
 رافير  
 لاتس طبع  
 بأوجاعه  
 أن قطير

فقد قرن شموخ يوسف إدريس بظاهرتين طبيعيتين إحداهما سائلة: النيل، كل رصيده التاريخي والاجتماعي في حياة المصريين، والثانية: الجبال، وهي جامدة راسية لا تزول، وربط هذا الشموخ بزمن عطائه الأدبي الجميل، ثم اتجه بعد هذا التصوير المركب إلى الاعتماد على المفارقة، إذ ذكر أحد أعمال إدريس: "الفرافير" ثم فصلها عن كونها علمًا على عمل وجعلها علمًا على ... من الطيور، وعاد وأخذ من مضمون "الفرافير" العمل ما يصوره من أوجه لا يجعل هذا الطائر أن يطير.

وليس لي بعد ذلك كله من تعليق إلا أن أقول، وكلى أسى وحزن: حسبنا الله، ونعم الوكيل ! لكن السؤال الذي يحيرني هو: كيف، يا ترى، قد صنف كاتبنا هذا الذي سماه: "أشعارا" لعبد صالح ضمن فن الإيجاز، وهذه الأشعار غير قابلة للفهم أصلا كما قال الكاتب نفسه، فضلا عن أن تكون فيها مفارقة؟ وطبعا لا أظن القارئ إلا قد لاحظ المقدار المهوو من ثقافات عصرنا مما عندنا وما عند الآخرين في القديم والحديث والبحر والأرض والجو على السواء على اختلاف ثقافات هؤلاء الآخرين وفکرهم وأدابهم في هذا الشعر العبقري الذي لم تلد مثل ناظمه ولادة: لا بنت المستكفي ولا بنت الذي لم يستكف ! أما أنا فقد استكفيت، بل لقد أصبت بالدوار من هذا الكم الهائل من الثقافة الذي يخزّن من جنبات كل سطر في ذلك

الشعر، بل من جنبات كل تفعيلة، بل من جنبات كل كلمة، بل من جنبات كل حرف بحيث لم أستطع من تزاحم الفكر والثقافة أن أفهم شيئاً.

الحق أنه كان أحري بالكاتب، بدلاً من تخين آذان هذا الشاب المسكين الحالى من الموهبة والثقافة على السواء فيما هو واضح مما قرأناه له هنا، أن ينصحه بالمرزد من القراءة والتأدب بعيون الشعر والثر والتقد وألوان الثقافة المختلفة، الثقافة الحقيقية لا الأفكار الخديجة المنشوطة من هنا ومن هاهنا، وأن يستمر طويلاً في التدرب على الكتابة السليمة المفهومة قبل أن يفكر مجرد تفكير في نظم شيء، وهذا إن كان شاعراً أصلاً! وأرجو أن يقرأ هو وأمثاله ما كتبه الأستاذ رجاء النقاش في كتابه السالف الذكر عن أدونيس وشعر العبث وشعرائه، ومنهم مجدى ريان، الذي وصف النقاش ما كتبه بأنه لا شعر ولا نثر، فلعلهم إن قرأوا ذلك اهتدوا إلى ما يصلح به أمرهم.

والآن مع محمد عباس. وإذا كان أحمد مطر يتظاهر بالرعب من الحكم وجلاؤزته مُخرجاً في ذات الوقت لسانه على سبيل السخرية والتهكم، فمحمد عباس في "إعلانات مبوبة" لا يعرف هذه المواراة ولا يصطنع ذلك الأسلوب مع أعداء الأمة. إنه كبعض أبطال المصارعة الحرة الذين ما إن يصعد الواحد منهم على الحلبة حتى ينهال لكتاً في خصمه قبل أن يعطي الحكم إشارة البدء، بل دون أن يترك هو لذلك الخصم فرصة كي يستعد . ولقد

بعضًا من "إعلاناته المبوبة" التي تجلّى فيها الأنقوشة التثريّة على أبرز وأقوى ما يكون:

"مطلوب قارئ عنده دم، عنده شعور، وضمير، واحساس، ووعي،  
يبحث عن سُمَّ خِيَاط يرى منه دليلاً على وجود ولو قطرات من الأمل، يُعْنِيه  
على الحياة ويُبعِدُ عنْه الموت، حاله خطيرة. الاتصال: قلب مصر القديمة، أو  
الحسين والأزهر وبولاق وخان الخليلي وخمسة آلاف قرية ومدينة.

\*\*\*

بانوراما رائعة، فرصة التاريخ، أماكن غير قابلة للتكرار، وسط  
العالم، مساحات تبدأ من خمسين ألف كيلومتر مربع إلى مليونين ونصف،  
يمكّن تجربة الوطن حتى أربع قطع أو خمس، كما يمكن التقسيط، الوسطاء  
والسماسرة يمتنعون، فتحنون الوسطاء والسماسرة. الاتصال: سفاراتنا في  
الخارج.

\*\*\*

للبيع أو للإيجار مفروش، لبلاد أجنبية ولفترات طويلة، مليون كيلومتر  
مربع، ناصيَّتين مجرَّدين، عراقة التاريخ وعقب الماضي، سكان طيبون، في حالم  
مطبيعون، لا يثرونون مهما ظلموا، أذلة جبناء، يرضخون لكل مستأجر جديد.  
(الاتصال: من لا يعرف حتى الآن كيف يتصل بنا لا يتصل).

\*\*\*

رئيس تحرير أحيل إلى المعاش يبحث عن عمل، خبرة أربعين عاما في الكذب، لم تسجل عليه كلمة صدق واحدة طيلة حياته، مستعد لأن يهاجم في المساء بكل شراسة ما دافع عنه في الصباح بكل حماسة، لا يقيد مواهبه ضمير ولا يمنعه عن فعل شرف، لسانه مدرب على لغات شتى، وكذلك قلبه، مستعد لدح كل دول العالم إلا مصر. الهجوم على الإسلام عنده تقدم وحضارة، لكن على اليهودية تخلف وهمجية وعداء للسامية.

\*\*\*

شيوعي سابق، خالي عمل بعد انهيار الكتلة الشيوعية، دارس لفلسفات التاريخ، مستعد لتحويل الفلسفات الاشتراكية للخدمة على موجات برامج النظام العالمي الجديد. الدفع بالدولار الأمريكي فقط.

\*\*\*

مصانع وطائرات لم تستعمل، سوف يتم تكفيتها، للبيع. المجاهدون يمكنون، قبل عطايا الدول المرتزقة... . . . المرتزقة. الاتصال سري.

\*\*\*

دبابات كالجديدة: لم تستعمل في حرب حقيقة، ولا أصبت بأي سلاح مضاد للدروع، قامت بعمليات الحراسة ومواجهة الشغب، آثار بسيطة على الدهان ناتجة عن حجارة الأطفال الإرهابيين ودمائهم (لم نستطع غسلها

رغم استعمال كل مساحيق التنظيف ولا إخفاءها رغم استخدام كل أنواع الدهان). تباع بحالتها.

\*\*\*

رئيس تحرير يطلب للعمل بصحيفة كتابا بلا مواهب كي تبرز "لاموهبة".

\*\*\*

مطلوب أبناء وأحفاد لا يحقر وننا، لا يشمرون من انسانهم إلينا، ولتمسون لنا العذر ويصفحون عنا، فقد كنا أضعف من أن نحق حقاً أو أن نبطل باطلاً، ولم نكن نملك شجاعة المواجهة، ولا شرف الرغبة في الاستشهاد".

ولعل القراء قد لاحظوا أن بداية "اللُّقُوشة" عند الدكتور عباس هي في ذات الوقت نهايتها . إنه لا يدخل لنا مفاجأة يباغتنا بها في خاتم إعلانه فتقلب بها وجهة الكلام إلى الناحية المضادة، بل إنه ليهاجئنا بما يريد أن يهاجئنا به منذ البداية . إنه (حسبما قلت) بعض أبطال المصارعة الحرة الذين ما إن يصعد الواحد منهم على الحلبة حتى ينهال لـكما في خصمه قبل أن يعطى الحكم إشارة البدء ، بل دون أن يترك هو لـذلك الخصم فرصة كـي يستعد . وهذا شيء جديد على فن الأنماقيش ، ومن الممكن أن تقول إن الكاتب لم يكن يضع في حساباته أن يكتب شيئاً من نماذج ذلك الفن البـة ،

وكذلك من الممكن الزعم بأن ما فعله إنما هو تجديد أدخله على تركيبة هذا الجنس الأدبي، وأنت وما تختار من هاتين الفرضيتين. وليس شرطاً أن يكون التجديد عن وعي وإدراك، بل المهم أن يقع التجديد، أما النيات فمكانتها الحساب الإلهي. ثم إن الإبداعات كثيرة ما تأخذ طريقها إلى دنيا الواقع في الوقت الذي يكون فيه صاحبها منوماً أو كالمنوم. ولو سأله فلربما كان جوابه أنها هكذا قد حدثت، والسلام، وأنه لا يعرف كيف حدثت. وليس في هذا ما يؤخذ عليه، فالذهن الإنساني قد يعمل بناءً على ما تم له من برمجة غير محسوسة ولا معتمدة، برمجة قوامها طول التجارب وكثرة التكرار حتى لتستحيل ملكرة الإبداع إلى ما يشبه **الفطرة المركبة** منذ الخلقة أو الصفة الموروثة عن آباء المبدع فهو لا يملك من أمرها شيئاً. كذلك أنت وما تختار من المواقف تجاه ما تتضمنه هذه الأنماط من أفكار وأراء: رفضاً أو موافقةً، مشروطةً أو غير مشروطة، لكننا هنا إنما ندرس آنماطه من الناحية الفنية المختصة، أما الموقف من مضمونها فمسألة أخرى تخص القراء: كل على حدة حسبما يتراءى له.



## الاستعراب والأدب المقارن

ينبغى أولاً أن نميز بين "الاستعراب" و"الاستشراق"، هذين المصطلحين اللذين كثيراً ما يُستخدمان بمعنى واحد عندنا في الوطن العربي ومن لدن بعض المستشرقين على السواء: فاما "المستشرق" فهو ذلك الباحث الغربي الذي يجعل موضوع دراسته حضارات الشرق ديناً ولغةً وأدباً وتاريخاً وجغرافيةً وسياسةً واقتصاداً وحرباً وعادات وتقالييد وأعلاماً وقادةً... إلخ، بما يضع "الغرب" (الغرب فقط) في مواجهة "الشرق" (الشرق كله: عرباً وفرساً وأتراكاً وهندواً وصينيين وزنجوحاً... وهلم جرا)، وأما "المستعرب" فالمقصود به هنا هو أى باحث من أى بلد أو قومية كانت (عدا العرب بطبيعة الحال) يتخذ من حضارة العرب (العرب وحدهم) ميداناً لدراسة. أى أن المقابلة هنا ليست بين الشرق والغرب، بل بين العرب وغير العرب، ومن ثم فليس "الاستعراب" مقصوراً على الغربيين من أوروبا وأمريكا الشمالية وأستراليا، بل يتسع ليشمل التنجييري والغانوى والإسرائيلى والتركي والإيراني والهندى والصينى والأوزبكستانى واليابانى والأمرىكى اللاتينى... الذى يدرس هذا الجانب أو ذاك من حضارة العرب، وإن كان الذى يهمنا الآن هو الجانب الأدبى من هذه الحضارة.

وبهذا الترتيب نخرج من تلك الدائرة الضيقة التي حصرنا فيها أنفسنا على مدى عقود وعقود، وهي دائرة الاستشراق التي لا نسمع فيها إلا وجهة النظر الغربية في حضارتنا وأدابنا، مع أنها ليست إلا وجهة نظر واحدة، فضلاً عما ثبت لنا أن وراءها في كثير من الأحيان (إن لم نقل صادقين: "في معظم الأحيان") دوافع غير علمية: من سياسية واقتصادية ودينية وأخلاقية يراد بها إفقادنا الثقة بحاضرنا وحاضرنا ومستقبلنا وتركيعنا للهيمنة الغربية التي يحاول أصحابها إيهامنا بأنها تمثل الحق المطلق والقوة الكاسحة. إن من هم "الاستعرب" بهذا المعنى الذي أطربه هنا من شأنه أن يطلعنا على وجهات نظر أخرى إلى آدابنا، ومن ثم تتاح لنا الفرصة للمقارنة بين مواقف "المستعربين" المختلفة من نيجيريين وسنغاليين وافريقيين جنوبيين وأتراك و الإيرانيين وصينيين ويانانيين . . . من أدابنا ومدى اتفاقهم أو تعارضهم أو تباعدتهم أو اختلافهم حول هذه القضية أو تلك من قضاياه، ومعرفة الأعمال الأدبية التي تحظى أكثر من غيرها باهتمامهم، والأسباب التي مكّنت لها من هذه الحظوة، ومدى تأثر هذه الطائفة أو تلك منهم بأدبيائهم أو مذاهبهم أو مواقف حكوماتهم وشعوبهم من العرب مثلاً. وقد مر بنا، في فصل سابق من الكتاب، الباحث الكوري الذي يقارن بين الأدب العربي وأدب بلاده، فقد انتقد بل هاجم مقوله "المركبة الأوربية" التي ينطلق منها الباحثون الغربيون في مجال الأدب المقارن، وهي

نفس النقطة التي ينطلق منها عادةً المستعربون الغربيون، الذين نطلق عليهم في الوطن العربي: "المستشرقون".

ولعل من المناسب هنا أن نذكر بعضاً من أسماء المستعربين الأفارقة والآسيويين من لا نعرفهم معرفتنا بنظرائهم في الغرب: فمن هذه الأسماء عبد الله عبد القادر (من جامعة نيروبي بكينيا)، وسام على بو بكر (من جامعة جومو كينياتا بكينيا أيضاً)، وسيد على سيسى (من السنغال، وله مثلاً كتاب عن الأدب العربي في السنغال)، ومحمود إبراهيم أبوب (من السنغال أيضاً، وهو الأمين العام لرابطة علماء المغرب والسنغال، وله اهتمامات بالحوار الفكري بين العرب والأفارقة وتأثير الفكر العربي على نظيره الإفريقي)، وعبد الواحد آيتى (وهو إيراني، وقد ترجم القرآن الكريم إلى الفارسية، كما ترجم كتاب هنا الفاخوري في تاريخ الأدب العربي أيضاً)، ومحمد رضا (مؤلف كتاب "الشعر العربي المعاصر" بالفارسية)، وعلى حسين محفوظ (من إيران أيضاً، وصاحب كتاب "المنسي وسعدى" في الأدب المقارن)، وسعید واعظ (وهو إيراني كذلك، وله كتاب "مختارات من الشعر العربي" مع شروح وتعليقات)، وفيروز حريمجي (إيراني أيضاً، وعضو مجتمع اللغة العربية بدمشق)، وعبد الحميد الفراهي (الهندي، وله مؤلفات عن البلاغة العربية)، وحافظ غلام مصطفى (صاحب كتاب "Arabic Poetry in Religious Trends in Pre-Islamic" ، وهو هندي أيضاً). ويمكن أن نضيف أيضاً الباحث

الكورى سى وُنْ تشانج (Se-Won Chang) الذى سلفت الإشارة إليه فى معرض الكلام عن جهده فى المقارنة بين أدب بلاده والأدب العربى . . . وهذه بطبيعة الحال قطراتٌ جدًّا قليلة.

والمعروف أن هناك أقساماً لدراسة الأدب العربى فى كثير من الجامعات الإفريقية والآسيوية. وقد كنت منذ سنوات غير بعيدة على وشك السفر إلى أوزبكستان للعمل أستاًداً زائراً لذلك الأدب باحدى جامعاتها، إلا أننى بسبب بعض الظروف الخاصة قد عدلتُ عن الأمر. كما ترددت على قسم اللغة العربية فى أداب عين شمس فى ذلك الوقت بعض الأساتذات الجامعيات الأوزبكيات بغية توثيق العلاقة بين جامعة عين شمس وجامعهن فى هذا المجال، وقد أعطينهن بعض مؤلفاتى فى النقد الأدبى والدراسات الإسلامية على سبيل المهمة لمكتبة كلية لتكون فى خدمة الطلاب والباحثين، وتعزيزاً للعلاقة بين الجامعتين، وكذلك بين الأمتين. وأذكر أيضاً أننى كنت فى زيارة لإحدى دور النشر المصرية منذ سنوات أربع، فوجدت هناك بعض الناشرين الماليزيين الذين حافوا لشراء كميات كبيرة من كتب الأدب العربى وغيرها. كما ظهر فى بعض الصحف المصرية منذ فترة إعلانٌ عن حاجة سلطنة بروناى لأساتذة جامعيين عرب لتدريس الأدب العربى والعلوم الإسلامية. وتستuir اليابان أساتذة مصرىين لتدريس اللغة العربية وأدابها فى

المرحلة الجامعية. وهذه ليست إلا أمثلة قليلة فقط استمدتها من معلوماتي الشخصية.

ومعروف كذلك أن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين أدب أمة من الأمم وأداب الأمم الأخرى. وهناك من المقارنين، كما نعلم، من يرون أنه لا بد من اكتشاف ما بين الأداب موضوع المقارنة من صلات، ومن محاولة تحديد المعابر التي تم تلقيها من خلطها والعوامل التي تقف وراء ذلك... إلخ. ولا شك أن الترجمة الأدبية وكتابات الأجانب عن أدب أمة ما تمثلان أهم هذه العوامل، ولا شك أيضاً أن الدور الذي يقوم به المستعربون بالنسبة لتعريف شعوبهم بالأدب العربي هو من الأهمية والخطورة بمكان مكين، ومنهم أولئك الغربيون الذين يخصصون في أداب الأمة العربية والذين قاما ويعومون بترجمة الكثير من النساج الأدبي العربي، وهو ما يدل على عدم صحة المقوله التي أطلقها إيفان بولد يزار الجرجي في كتابه: "الدول الكبرى والدول الصغرى" (عام ١٩٧٩م)، مؤكداً أن الترجمة تتم دانياً في اتجاهٍ أحدى، إذ تبادر الدول الصغيرة إلى ترجمة الأعمال الأدبية القديمة عند الدول الكبرى، على حين أن العكس غير صحيح، ولا فماذا تقول في الأعمال الأدبية الكثيرة التي قام المستعربون الغربيون وما زالوا يقومون بترجمتها إلى لغاتهم المختلفة، وهم (كما نعرف) ينتسبون إلى دولٍ كبرى، في حين أن الأدب العربي هو أدب دولٍ صغيرة كانت تحملها تلك الدول الكبرى نفسها إلى عهد قريب؟ إن هذه الدعوى إنما

تصح لو كان الكلام عن ترجمة العلوم الطبيعية مثلا، أما الترجمات الأدبية فلها شأن آخر، وإن كانت الأعمال المترجمة من الأدب العربي القديم إلى اللغات الأوروبية حتى الآن أكثر من نظيراتها من الأدب الحديث والمعاصر بوجه عام في حدود علمنا.

على أن نشاط المستعربين لا يقتصر بطبيعة الحال على ترجمة نصوص الأدب العربي، بل يمتد ليشمل البحوث والدراسات التي تناول هذه الناحية أو تلك من ذلك الأدب: فمن كتب عن تاريخ الأدب العربي عبر عصوره جائعاً أو في واحد أو أكثر من هذه الأعصار فحسب، إلى دراسات تدور حول شاعر من شعرائه أو قصاص من قصاصيه أو واحد من كتاب الرسائل أو المقامات فيه، إلى بحوث حول هذا التيار أو ذاك من تياراته الفنية أو الفكرية، أو الوسائج التي تصله بأدب هذه الأمة أو تلك، أو مكانته بين أداب العالم، أو محاولة استخلاص صورة العربي العقلية والتفسيرية والخلقية من نصوصه... إلى آخر ما تناوله الدراسات الاستعرابية، وهي كثيرة.

وهذا يقودنا إلى الشكوى التي نسمعها من بعض المختصين العرب في ميدان الأدب المقارن، إذ يعلّلون أسفهم على أن دراسات الأدب المقارن لدى الغربيين لا ت تعرض للأدب العربي بشيء إلا على سبيل الإشارة العارضة في بعض الأحيان. وهي شكوى ينبغي ألا تنسينا أن الأدب العربي إذا كان لا يلفت انتباه المقارنين الغربيين فإنه، في المقابل، يحظى باهتمام المستعربين

الشديد: ترجمة نصوصه وتاليفاً للدراسات والبحوث حوله، فضلاً عن اهتمام المقارنين العرب به، وكذلك المقارنوون المحبون له من خارج أوروبا، واتخاذهم إياه موضوعاً لدراساتهم. وهنا ثانية الخطوة التي أقترحها، وهي خطوة قد تبدو شديدة المثالية وعلى قدر كبير من الطموح الذي يمكن أن يُتَّهَم بأنه متبطن بالجهل، بيد أنني أسارع من الآن فأقول إنها، وإن كانت كذلك إلى حد ما، لا تعنى أبداً أنها أمام خيارين اثنين ليس غير: فإما أن نحقق أهدافنا بمحاذيرها وعلى وجه الكمال، وإما ألا نفعل شيئاً على الإطلاق. إن رحلة "الألف ميل" إنما تبدأ بخطوة واحدة كما يقال، والمهم أن نبدأ، والأفضل أن تكون البداية صغيرة، حتى إذا ما كسبنا بعض الأرض تقدمنا لنكسب أرضاً أخرى... وهكذا دواليك، فإما بلغنا هدفنا الأبعد، وإما قطعنا شوطاً أو أشواطاً من الطريق إليه. ثم إن ما لن نقدر نحن على تحقيقه يمكن أن تتحققه الأجيال التي تأتي بعدها، جرّأنا على سياسة "النفس الطويل". المهم التخطيط، والإعداد السليم، والمرجح بين المثالية والواقعية: المثالية في التخطيط وتحديد الأهداف، والواقعية في رصد الإمكانيات وتقسيم العمل إلى مراحل ومناطق، ثم البدء على بركة الله. وأيما يكن الأمر فإن ما لا يُدْرِكَ كله لا يُتَرَكَ كله.

والخطوة التي أقترحها تتلخص في استقصاء كل ما كتبه المستعربون في جميع أرجاء البسيطة عن الأدب العربي أو ترجموه من نصوصه، ثم تسجيله وتصنيفه، والعمل على ترجمة النماذج الدالة منه إلى لسان الصاد وتلخيص

الباقي ووضعه بين أيدي الباحثين العرب، وتخصيص بعض الدوريات وعقد المؤتمرات والندوات لهذا العمل. ويحتاج ذلك الأمر إلى أموال طائلة، وإلى الاستعانت بهجود الأساتذة العرب الذين يعرفون لغات المستعربين المختلفة ويهتمون في ذات الوقت بلغتهم هم وأدابها حتى لو لم يكونوا متخصصين فيها، ويأتى على رأس هؤلاء بطبيعة الحال أساتذة أقسام اللغات الأوربية والشرقية والإفريقية، كما يمكن (بل يجب في بعض الحالات) طلب العون من قفر من المستعربين أنفسهم، وبخاصة من بمسطاعهم الكتابة والحديث باللغة العربية... ومكذا.

ولسوف نجد بين أيدينا عندئذ مقداراً هائلاً جدأً من النصوص والأعمال العربية المترجمة إلى عدد من لغات العالم شرقها وغربيها، وكثيراً ضخماً شديد الصخامة من الدراسات التي تبحث في تاريخ هذا الأدب وفنونه وتياراته وقضاياها وأعلامه ومكانته بين الأداب العالمية والمقارنة وبين تلك الأداب، ومن كتب الرحلات التي تصف البلاد العربية وشعوبها وعاداتها وتقاليدها وفنونها وأدابها الشعبية... إلخ، مما لا نعرف عنه إلا القليل النادر الذي يحصر مع ذلك داخل نطاق الاستعراب الغربي، وبالذات البريطاني والأمريكى والفرنسى. وكثير من هذه الدراسات يدخل دخولاً مباشراً فى نطاق الأدب المقارن أو يتصل به على الأقل اتصالاً وثيقاً. ويمكن بل يتبعى أن يجعل من هذه الدراسات شعبة من شعب الأدب المقارن فى جامعاتنا.

وفي هذه الحالة يجب على طالب الدراسات العليا الذي يريد أن يتخصص في هذا الميدان أن يتقن لغة أجنبية: شرقية أو غربية على الأقل وأن يقوم بترجمة عمل من أعمال المستعربين مع التعليق على ما جاء فيه من أفكار (ويما حبذا لو أضاف إلى تعليقاته على العمل دراسة له)، وذلك في كل مرحلة من مراحل دراسته العليا: أثناء السنة التمهيدية، ثم أثناء إعداده أطروحة الماجister، ثم أثناء إنجازه رسالة الدكتوراه، بل عند تقدمه أيضاً للترقى إلى درجة الأستاذ المساعد فالأستاذ.

وتفتقر أهمية تلك الدعوة في ضوء ما ينادي به مثلاً د. طه ندا، الذي يرى وجوب استبدالنا الاهتمام بالمقارنة بين أدبنا وأداب الأمم الإسلامية باهتمامنا الحالي بالمقارنة بين أدب الأمم الغربية بعضها وبعض (د. طه ندا / الأدب المقارن / دار المعرفة الجامعية / الإسكندرية / ٦-٥). وقد أولى د. سعيد علوش هذه النقطة لدى ندا ما هي أهلة من الاهتمام وسلط الضوء عليها في كتابه: "مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" / الشركة العالمية للكتاب بيروت، وسوشبرس بالدار البيضاء / ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م).

ثم إن تحقيق المقترح الذي أعرضه هنا سوف يطلعنا على المكانة التي يحتلها أدبنا في اهتمامات الدارسين والباحثين من الشعوب الأخرى، والعيون التي ينظرون بها إليه وإلينا، ونقاط الضعف أو القوة فيه من وجهة نظرهم

ومدى غناه أو فقره في رأيهم، مع اجتهدنا في ذات الوقت للتعرف إلى الأسباب والعوامل التي كونت وجهات النظر هذه.

أما كيف نستطيع وضع أيدينا على أعمال هؤلاء المستعربين، فمن الممكن مثلاً الاتصال بالأحياء منهم، ويفضل أن يتم هذا الاتصال من خلال الأساتذة العرب الذين يعرفونهم معرفة شخصية أو لهم اهتمام خاص بهم وأطلاع على مؤلفاتهم. كما يمكننا الاستعانت بالكتب التي تعرض فكرهم أو تترجم لهم، وكذلك الدوريات التي يصدرونها أو ينشرون فيها. ومن الممكن أيضاً دعوة بعضهم للقاء حاضرات في الجامعات والمنتديات العربية.

وبالمثل تمثل المؤتمرات والندوات العالمية فرصة جدًّا ثمينة للتعرف إليهم والحصول على ما يستطيع الحصول عليه من بحوثهم وكتبهم. وقبل ذلك كله لا بد من مراجعة فهارس المكتبات، وبخاصة في البلاد التي ينبع إليها هؤلاء المستعربون. ولا شك أن دور الملحقيات الثقافية في تلك البلاد مما لا يمكن إغفاله... وهكذا، والعبرة أن يكون وراء هذا كله قلوب حية لا تفت فيها العتاب، وأموال سخية تذلل الصعب، وتخطيط سليم، ونفس طويل. إنها مهمة خطيرة لمن يعرف أبعادها وتدعيماتها والثمار المرجوة منها.

والآن، وبعد الانتهاء من رسم الخطوط العامة لاقتراحي المذكور، أتقدم خطوة أخرى فالحق بهذا المقترح دراستين تطبيقيتين لعملين من أعمال الاستعراب في الحقل الأدبي: أولاهما حول كتاب المستعرب البريطاني أ. ج.

آبرى: "Arabic Poetry, A Premier for Students" ، والثانية حول بحث المستعرب الفرنسي لوى ماسينيون عن أبي الطيب المتنبى Mutanabbi devant le siècle شاعر العربية الأكبر بعنوان " ismaélien de L' Islam ". وقد طُبع كتاب آبرى على مطابع جامعة أوكسفورد في عام ١٩٥٦م، ويقع في مائة وخمس وسبعين صفحة من القطع المتوسط، ويضم إحدى وثلاثين قصيدة بدءاً من العصر الجاهلي حتى عصرنا الحديث: أولها لامية السَّمْوَال المشهورة، وأخرها قصيدة معروفة الرُّصافى الشاعر العراقي التي مطلعها:

صاحِ، إن القلوب فی غلیانِ \* فبماذا يُطْرَقُ الْمَلَوَانِ؟  
ولم يُورِد آبرى شيئاً من الشعر الذي قيل بعد ذلك، وهو كثير. كما لم يوضح السبب في توقفه عند الرصافى، وإن كان قد ألمح في نهاية مقدمة الكتاب إلى أن له مختارات من الشعر العربى المعاصر (عنوانها: "Modern Arabic Poetry") تضم قصائد ما ظهر من الشعر العربى الحديث حتى عام ١٩٥٠ تقريباً، ويستطيع القارئ أن يطلع فيها على نماذج من الشعر المقطعي (Strophic Poetry)، أما التجديدات العروضية التى اعتبرت الشعر العربى بعد ذلك فإنها، حسبما قال، تنتظر من يدرسها دراسة منظمة (P. 27).

وقد أورد آربى فى كتابه نصوص القصائد التى وقع اختياره عليها بالعربية، ومع كل قصيدة ترجمتها إلى الإنجليزية بقلمه هو نفسه، بالإضافة إلى مقدمة من سبع وعشرين صفحة تناول فيها بدايات الشعر العربى وفنونه وتقاليده وغروضه وقوافيه. والملاحظ أن ثمة اختلافاً فى التوازن بين مختارات النصوص الشعرية من بعض العصور ونظيراتها من العصور الأخرى: فعلى سبيل التمثيل لا بحد أية قصيدة من صدر الإسلام، اللهم إلا للخسائء. ونفس الملاحظة تصدق على العصر الأموي، إذ لا يمثله في هذه المختارات سوى عمر بن أبي ربيعة. كما أغفل آربى من شعراء الإحياء في العصر الحديث شاعراً بقامة حافظ إبراهيم، ولا أدرى كيف أقدم على إغفاله في الوقت الذي حرص فيه على إيراد قصيدة جذ طولية لأحمد فارس الشدياق، الذي لا يمكن مقارنته بشاعر النيل، فضلاً عن أن القصيدة التي اختيرت له هي في مدح الملكة فكتوريا، وهو اختيار له دلالته، وبخاصة أن القصيدة تمثل شذوذًا في مدارج الشاعر اللبناني. كذلك لم يحاول المستعرب البريطاني أن يضمّن مختاراته شيئاً من شعر التفعيلة، ولا اهتم في مقدمة الكتاب بأن يبرز الفروق الموسيقية بينه وبين الشعر القديم، وهو نفس لا سبيل إلى التقليل من شأنه.

ثم إنه، عند اختياره شيئاً من شعر التُّواصِي، لم يجد له إلا مقطوعة من خمسة أبيات، وهي المقطوعة التي تبتدئ بقوله:

حامِلُ الْهُوَى تَعْبُ \* يَسْتَخْفِهُ الطَّرَبُ

وأبو نواس من كبار الشعراء القدماء، وكان ينبغي أن تختار له قصيدة كاملة، ويا حبذا لو كانت من ذلك اللون الذي قامت شهرته عليه، وهو الخمرات التي يبلغ في بعضها علواً ساماً يصعب أن يطوله أحد، وإن كان من الممكن المحادلة في هذا بأن الأذواق تختلف، وأن من المهم أن آربرى قد اجتهد في أن يطلع قراءه على بعض نماذج الشعر العربي.

كما وقع ذلك المستغرب في غلطة بلقاء حين ترك شعر عنترة بن شداد الحقيقي كله ولم يورد له إلا إحدى القصائد المنحولة له زوراً وبهتاناً، وهي القصيدة التي مطلعها:

حاربينى يا نائب الليلى \* عن يمينى، وتارة عن شمالي  
 (PP. 34-37)، مع وضوح زيفها للعيان، إذ هي تختلف عن شعره الذي رواه له القدماء بل عن الشعر الجاهلى جمِيعاً اختلافاً ساطعاً، وإن كان قد وقع في مثل هذا الخطأ أيضاً بعض الدارسين العرب المشهورين كجورجى زيدان ومحمد هاشم عطية وعمر الدسوقي ود. أحمد الحوفي ود. محمد مصطفى هدارة ود. سعد دعبيس، مما نبهت إليه في كتابي: "عنترة بن شداد - قضايا إنسانية وفنية" (انظر ص ١٩ وما بعدها من الكتاب المذكور / دار النهضة العربية / القاهرة / ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م).

والسبب في هذا الخطأ هو اعتمادهم على طبعة من شعر عنترة يختلط فيها شعره الصحيح الذي رواه له القدماء كالألعلم الشنَّشَري وأبي بكر

البطليوسى بالشعر الذى حمله عليه مؤلفو سيرته الشعبية فى العصور المتأخرة. والشعران مختلفان اختلافاً المشرق والمغرب فى كل شيء: فى المعجم والصيغ والتراتيب والعبارات المشاعر وال الموضوعات كما وضحت فى فصل مطول بعنوان "المنحول من شعر عنترة" من كتابى الذى سلفت الإشارة له مما يحسن بالقارئ الرجوع إليه (المرجع السابق / ١٨ - ٦١).

وفى هذه القصيدة التى اختارها آربى لعنترة عدد ملحوظ من سمات الشعر المحمول عليه ما لا وجود له فى شعره الصحيح حسبما بنت فى كتابى عنه: فهو مثلاً تدور على الشكوى من الدهر والفخر بعرakah نوابه كما فى الأيات التالية:

حاربىنى يا نائب الليلى \* عن يمينى، وتارة عن شمال  
واجهدى فى عداوتى وعنادى \* أنت والله لم تللى ببابى  
إن لي همة أشد من الصخور وأقوى من راسيات الجبال  
وحساماً إذا ضربت به الدهر تحلىت عنه القرون الخوالى  
ومن هذه السمات أيضاً مخاطبة ناظم القصيدة فى البيت الأول للليلى، ونداوه  
فى البيت الحادى عشر لسباع الفلا، وهذا أمر لا يعرفه شعر عنترة الحقيقي.  
كذلك هناك ألفاظ وتعبيرات يحملها الشعر الجاهلى مثل لفظ "الدلائل"  
(أى متولى بيع الرقيق فى السوق) والعبارة التالية (وهي فى مخاطبة الليلى):  
"أنت والله لم تللى ببابى"، ثم هذه العبارة أيضاً (وهي فى مخاطبة السباع): "ثم

عودى من بعد ذا واذكرينى" ، وتذكر كلمة "سُوق" (بدلاً من تأثيرها) في البيت التالي:

وإذا قام سُوق حرب المعالى \* وتلظى بالمرهفات الصفال  
 بالإضافة إلى طائفه من المبالغات الجملجلة الغريبة عن روح الشعر العنتى مثل:  
 إن لي همة أشد من الصخـر وأقوى من راسيات الجبال  
 وحساما إذا ضربت به الدهـر تخلـت عنه القرون الخواـلى  
 وسـنـانا إذا تعـسـفت فـى الـلـيـل هـدـانـى ورـدـانـى عـن ضـلـالـى  
 وجـوـادـا ما سـرـى إـلـا سـرـى الـبـر قـورـاهـ من اقـتـدـاحـ السـعـالـى  
 عـلـوةـ عـلـىـ أنـ عـبـارـةـ "تـخلـتـ عـنـهـ القـرـونـ الخـواـلىـ"ـ فـىـ هـذـهـ الأـبـيـاتـ هـىـ فـىـ  
 الـاقـعـ لـاـعـنـىـ لـمـاـ كـمـاـ هوـ بـيـنـ جـلـىـ .ـ وـكـانـ المـرـحـومـ أـحـمـدـ حـسـنـ الزـيـنـاتـ قدـ  
 اـدـعـىـ فـىـ كـاتـبـهـ:ـ "ـتـارـيـخـ الـأـدـبـ الـعـرـبـىـ"ـ (ـطـ ٢٤ـ /ـ دـارـ نـهـضـةـ مـصـرـ /ـ ٥٩ـ)ـ أـنـ  
 شـعـرـ عـنـتـرـةـ الصـحـيـحـ وـالـشـعـرـ الـمنـحـولـ عـلـيـهـ يـشـابـهـاـنـ أـسـلـوبـاـ وـأـغـرـاضـاـ،ـ بـماـ يـعـنـىـ  
 أـنـ التـميـزـ بـيـنـهـاـ أـمـرـ مـنـ الصـعـوبـةـ بـمـكـانـ،ـ وـهـوـ مـاـ رـدـدـتـ عـلـيـهـ فـىـ الفـصـلـ المـشارـ  
 إـلـيـهـ مـنـ كـاتـبـهـ عـنـ الشـاعـرـ.

ورغم معرفة آبرى ثما ثار حول الشعر الجاهلي من شكوك في القديم والحديث بين العرب والمستعربين، وبخاصة ما أحدثه رصيفة البريطاني ديفيد صمويل مرجليوث من ضجة واسعة بسبب بحثه عن أصول الشعر العربي (The Origines of Arabic Poetry)

الجاهلية إنكاراً مطلقاً وأشار إلى بعض أشعار عنترة التي يظهر عليها الطابع الإسلامي. مما يجده القارئ في ترجمتي لهذا البحث (عنوان "أصول الشعر العربي") / دار الفكر العربي / ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م / ٦٣ - ٦٥، ورغم نصه كذلك في المامش رقم ١ من الصفحة الرابعة من مقدمة الكتاب الحالي على أن النظرية التي تقول بزيف الشعر الجاهلي كله أو جله قد نبذت تماماً من معظم الباحثين مما يدل على أنه كان واعياً بهذه المسألة عند وضعه لهذا الكتاب، فمن الواضح أن ذلك كله قد غاب عنه كلياً عند اختياره تلك القصيدة الواضحة البطلان.

أما بالنسبة لطريقة آبرى في الترجمة فقد حرص على أن يتطرق التصاقاً شديداً بالأصل حتى لقد جاءت الترجمة في غير قليل من الأحيان أقرب إلى النثرية بل حرفيّة أيضاً، وهو ما يمكن أن يكون محلّ قد من بعض الدارسين، على حين قد يرى آخرون أن المستعرب البريطاني إنما وضع كتابه هذا للدراسة الجامعية لا للقراءة المذوقة، فضلاً عن أن الترجمة الحرفيّة قد تكون (في بعض الحالات على الأقل) مفيدة في إعطاء القارئ صورة للذوق الأدبي والخيال التصويري اللذين يعكسهما النص، مما من شأنه أن يساعد على التفاهم بين الشعوب، وبخاصة تلك التي تفصل بينها اختلافات أدبية وحضارية شديدة. لكن من المستطاع رد بأنه كان في إمكان آبرى أن يترجم تلك النصوص ترجمةً أدبيةً ثم يشفّعها في المامش بالأسباب التي جعلته يترجم هذه

الصورة أو تلك العبارة على هذا النحو بدلًا من الترجمة الحرافية التي من شأنها أن تكون على نحو آخر.

ومن الموضع التي جرى فيها آبرى على هذه الخطة ترجمة لعبارة "كم مُفَدِّي فِي أهْلِهِ أَسْلَمَهُ" في قصيدة ابن الرومي عن زنج البصرة بـ"mostprecious: جَدَ عَزِيزٌ" وأشارته في المأمور إلى أن المعنى الحرفي لها هو "جدارته عند أهله أن يغدوه بمحاباتهم" (P. 65, N. 21).

ومع ذلك ففي مقدمة الكتاب تلقيه يترجم بعض المقطوعات الشعرية الموجودة في كتاب ابن حزم: "طوق الحمامه"، لا ترجمة أدبية حرفة فقط، بل ترجمة شعرية (PP. 14-17)، بيد أنه، في هذه المقدمة أيضاً، قد ترجم

عدة أبيات لامرئ القيس عن إحدى معشوقاته في معلقته تبدأ بقوله:   
 هَصَرْتُ بِفَنُودِي رَأْسَهَا فَسَمِيلْتُ \* عَلَى هَضِيمِ الْكَشْحِ رَبِّا الْمَخْلُوكِ  
 ترجمة شرية (P. 13)، ولا أدرى لماذا هذه التفرقة بين ترجمة هذه الأبيات من معلقة أمير الشعر الجاهلي وتلك المقطوعات المأخوذة عن كتاب المفكر والأديب الأندلسي الكبير.

وثمة تعليقات في المأمور متعددة يشير فيها المترجم إلى المصادر التي نقل القصيدة عنها، والبحر الشعري الذي تسمى إليه، وكذلك القراءة المغایرة التي وردت بها هذه الكلمة أو تلك في رواية أخرى غير تلك التي أخذ بها، أو المعنى الأصلي الذي استعمل الشاعر فيه لفظة من الألفاظ قبل أن تتطور إلى

المعنى الذى انتهت إليه الآن، أو ما فى البيت من سجع أو جناس أو طباق أو تشبيه أو استعارة... وهلم جرا. ومن ذلك قوله فى هامش البيت الخامس من اعتذاريه النابغة الذبيانى البائنة إن المقصود هنا هم ملوك الفسasseنة الذين كانوا يُسطون جناحهم على الشاعر قبل ذلك (P. 34)، وقوله فى هامش البيت العاشر فى ذات الصفحة إن لكلمة "سورة" فى قول النابغة: "ألم تر أن الله أعطاك سورة...؟" قراءتين آخرين: "سورة" (يعنى المكانة والشرف) و"صورة" (يعنى جمال الشكل)، وقوله أيضاً فى الهاشم الذى يلى ذلك إن كلمة "مهند" التى تعنى الآن "الرجل المتفق أو الرفيع الذوق" تعنى فى عبارة "أى الرجال المهند؟": الشخص الذى أزيل ما فيه من عيوب، من قوله: "هند السهم"، أى "شذبه وملسه"، وكذلك قوله فى الهاشم الثانى من هامش موشحة ابن زهر: "سلم الأمر للقضا" إن "البدر" فى الشعر العربى هو الصورة التقليدية لجمال وجه الفتى أو الفتاة (P. 120)، وقوله تعليقاً على بيت شوقى التالى عن الخمر:

فرعون خبأها لبيوم فُتوحه \* وأعد منها قرية لفتح  
 انظر إلى الجناس الظرف" (N. 10, P. 156). وكثير من تعليقاته على  
 المحسنات البدعية لا تخرج عن مثل هذه الإشارة الموجزة، وقلما يشير من هذه  
 المحسنات إلى غير السجع والجناس والطباق.

وهو كثيراً ما يحيلنا، في شرحه، لمعنى لفظة أو عبارة ما، إلى معجم إدوارد وليم نين (Lane): "مَدَ القاموس"، وحين يريد من الطالب أن يراجع باباً من أبواب النحو أو الصرف لفهم بنية إحدى الكلمات أو تركيب بعض الجمل فإنه يوصيه بالرجوع إلى كتاب المستعرب البريطاني رايت (Wright): "A Grammer of the Arabic Language". ولا ريب أن الأمر يكون أفضل كثيراً لو أحال المستعربون في مثل هذه الحالات إلى المعاجم وكتب الأجرؤمية العربية بدلاً من الانخصار في دائرة المراجع الاستعرابية، إذ يبدون آنذاك وكأنهم يخاطبون أنفسهم، مع أن المفروض هو الافتتاح على الآخر، وهو هنا العربي الذي يدرسون أدبه وفكرة، وينبغى من ثم الاستماع له ولما يقبل لا الاكتفاء بالدوران في طاحونة الاستعراب وعدم الخروج منها، مما يضيق مجال الرؤية الذي يتحرك فيه البصر.

ومعروف أن الترجمة عمل غير سهل على عكس ما قد يتصور بعض الناس. ذلك أن انتقال العين في الصفحة الواحدة مئات المرات بين الأصل والورقة التي ينجز فيها المترجم ترجمته من شأنه أن يربك النظر ويرهق الذهن في فهو المترجم ويكتب شيئاً غير الذي أمامه أو تقفز عينه فوق لفظة أو أكثر فلا يترجمها أو يفهم كلمة بخلاف معناها، وبخاصة إذا تقارب مع كلمة أخرى في هجائها أو نطقها... إلخ، مما يعرفه من يعاني هذا اللون من الشاطئ الكاببي. وكم من مرة ترجمت فيها شيئاً ثم شبّهتُ بعد ذلك إلى أخطاء لا

أدرى كيف وقعت فيها . بل إن بعض الأخطاء لا يتم اكتشافها إلا بعد أن تكون الترجمة قد طبعت وغدت في أيدي القراء .

في ضوء هذا نلقي النظر إلى بعض الملاحظات التي وجدناها في ترجمة هذه الأشعار، على ألا ننسى مع ذلك أن ترجمة الشعر أصعب كثيراً من ترجمة النثر . ومن هذه الملاحظات ترجمة بيت النابغة التالي الذي يخاطب فيه النعمان بن المنذر اللخمي :

أَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ سَوْرَةً \* تَرَى كُلَّ مَلِكٍ دُونَهَا يَتَذَبَّبُ؟  
بما يعني أن كل الملوك يرتدون أمام هذه السورة فرقاً (نفس الصفحة)، وهو ما لا يقصد النابغة، بل المراد أن أي ملك يحاول بلوغ هذه المنزلة يتذبذب دونها ضعفاً وعجزاً . وفرق بين التذبذب والارتعاد، وكذلك بين "دونها" و" أمامها" .

أما في بيت الخنساء التالي:

إِنِّي أَرْقَتُ فِيْتُ الْلَّسِيلَ سَاهِرَةً \* كَانَـا كُحْلَتُ عَيْنَيْـ بَعْوَارِ  
فقد ترجم قوله: "كُحْلَتُ بَعْوَار" بـ "anointed with pus" ، أي دهنت بصديد، وهو ما لا تريده الشاعرة، بل تريد أن تقول إن في عينيها قد ذي يولها ويسعنها من النوم، أما دهن العين بصديد فلا يعني هذا المعنى . وهل هناك من يدهن عينيه بصديد؟ ولماذا يا ترى؟

وبالمثل ترجم "الرَّحْل" (في قول البحترى في سينية: "حضرت رَحْلَى المسموم" بـ "الغرفة" (P. 75)، "الدَّحَى" شيء مختلف عن "الغرفة" اختلافاً

بعيداً. وفي ترجمة بيت أبي فراس التالى الذى يشكو فيه أسره في بلاد الروم وعجزه من ثم عن القيام بضريبة الجد والكرم. إذ لا يستطيع أن ينفع أحداً، ولا طالبو العطاءً أن يصلوا إليه:

تَرَ اللَّيْلَ لِيُسَلِّمُ لِلنَّفْعِ مَوْضِعُ \* لَدَىٰ وَلَا لِلْمَعْقِنِ جَنَابُ  
يَقْلُبُ آرْبَرِي الْمَعْنَى رَأْسًا عَلَى عَقْبٍ، إِذْ نَسْعَمُ الْبَطْلَ الْحَمْدَانِي يَشْكُو مِنْ أَنَّهُ لَا  
يُسْتَطِعُ أَنْ يَجِدْ مَوْضِعًا يَحْصُلُ عَلَى نَفْعِهِ، وَلَا مَكَانًا يَلْتَمِسُ فِيهِ الْعَطَاءَ:  
The nights pass, and there is no place where I "may look for profit, no quarter where I may  
مع أنه يمضى فى الأبيات التى (P. 94) "petition for bounty

تعقب هذا قائلاً:

وَلَا شُدَّلَ لِسُرْجٍ عَلَى ظَهَرِ سَامِعٍ \* وَلَا ضُرِبَتْ لِبِالْعَرَاءِ قِبَابُ  
وَلَا بُرْقَتْ لِفِي الْلَّقَاءِ قَوَاطِعُ \* وَلَا لَمَعَتْ لِفِي الْحَرُوبِ حَرَابُ  
سَتَذَكَّرُ أَيَامِي نَمِيرٌ وَعَامِرٌ \* وَكَعْبٌ عَلَى عَلَانِتِهَا وَكَلَابُ  
أَنَا الْجَارُ، لَا زَادَى بَطْئٌ عَلَيْهِمُو \* وَلَا دُونَ مَالِ الْحَوَادِثِ بَابُ  
وَوَاضِحٌ أَنَّ الْمَقَامَ فَخْرٌ بِأَنْجَادٍ لَمْ يَعْدْ إِلَيْهَا سَبِيلٌ، لَا مَقَامٌ تَحْسِرُ عَلَى مَنَافِعِ  
شَخْصِيَّةِ فَاتَّهِ.

هذا، وقد سلفت منى الإشارة إلى أن الخطأ في الترجمة قد يكون مرجعه إلى قراءة الكلمة على غير وجهها الصحيح نظراً لغيرها في المجرى أو

في النطقِ من كُلْمة أُخْرَى، والمِثَالُ التَّالِي يُوضِّحُ هَذَا الَّذِي تَقُولُ، فَقَدْ قَرَأَ آرْبَرِي  
كُلْمَة "الظَّبَابَ" فِي بَيْتِ مَهِيَارِ الدِّيلِيمِيِّ الَّذِي يَتَحَدَّثُ فِيهِ عَنْ مَقْتَلِ سَيِّدِ الشَّهَادَاتِ  
الْحَسِينِ بْنِ عَلَى، وَنَصْهُ:

وَهَا إِلَى الْيَوْمِ الظَّبَابَا خَاصَّبَةُ \* مِنْ دَمِهِ مَنَاسِرَ الْفَشَاعِمِ  
عَلَى أَنْهَا "الظَّبَابَ" (أَيْ "الظَّباءُ"، مَعْ حَذْفِ الْهِمْزَةِ)، وَلِذَلِكَ تَرْجِمَهَا  
بـ "fawns" (P.110)، مَعْ أَنَّ الْمَقْصُودُ بِهَا "السَّيُوفُ" (جَمْعُ "ظَبَابَةٍ").  
وَمَعْنَى الْبَيْتِ أَنَّ سَيُوفَ يَزِيدَ بْنَ مَعَاوِيَةَ قَدْ أَجْهَزَتْ عَلَى الْحَسِينِ رَضِيَ اللَّهُ  
عَنْهُ وَتَرَكَتْ جَثَّتَهُ الشَّرِيفَةَ فِي الْعَرَاءِ حَتَّى جَاءَتْ كَوَاسِرُ الْجَوَافِ وَمَزَقَتْ لَحْمَهُ  
بِمَنَاقِيرِهَا الَّتِي خَضَبَتْهَا دَمًا وَهُوَ. وَلَا تَوَجَّدُ أَيْةٌ وَشِيجَةٌ بَيْنَ "الظَّباءَ" وَهَذَا  
الْمَوْضِعَ عَلَى أَنْ يَخُونَ الْأَنْخَاءَ.

وَلَا يَخْتَلِفُ الشَّاهِدُ التَّالِي عَنْ سَابِقِهِ، إِذْ قَرَأَ الْمُسْتَعْرِبُ الْبَرِيطَانِيُّ كُلْمَة  
"مَلَكٌ" فِي هَذَا الْبَيْتِ لَابْنِ عَنْيَّنِ:

فَإِنْ نَعِيمَ الْمَلَكِ فِي شَظْفِ الشَّقَاءِ \* يُتَنَالُ، وَحُلُوُّ الْعَزِّ مِنْ مُرَّةٍ يُجْنِسُ  
عَلَى أَنَّ الْمَقْصُودُ هُوَ "الْمَلَكُ" (the king)، فِي حِينَ أَنَّ الْمَرَادُ هُوَ "الْمَلَكُ"  
(rule)، عَلَى الأَقْلَى كَيْ يَكُونَ هُنَاكَ تَنَاسُقٌ بَيْنَ "نَعِيمَ الْمَلَكِ" وَ"حُلُوُّ الْعَزِّ"،  
كَمَا أَنَّهُ قَدْ قَدْ غَيَّرَ عَبَارَةً "مِنْ مُرَّةٍ" (أَيْ "مِنْ مُرَّ الشَّقَاءِ") إِلَى "مِنْ مُرَّةٍ" (P.  
124) لِبَضْعِ التَّنَاسُقِ مَرَّةً أُخْرَى، بِعِلَادَةٍ عَلَى أَنْ قَوْلَنَا إِنَّ "حُلُوُّ الْعَزِّ" يُجْنِسُ

من مُرَأَةٍ" هو كلام لا ينسجم بأى حال. كما تكررت ترجمة لكلمة "الرِّبَا" في مقطوعة ابن سَهْلَ التَّى مطلعها:

الأرض قد لبست رداءً أخضرًا \* والطَّلْبُ يُنْشَرُ فِي رِبَامَا جوهرًا  
بـ "the slopes" ، أى المنحدرات (P. 135)، فهل "الرِّبَا" هى  
المنحدرات؟

أما ماسينيون فقد كتب سنة ١٩٣٥ م فى مجلة المعهد الفرنسي بدمشق  
بحثاً عن المتنبي فى بضع عشرة صفحة عنوانه: "Mutanabbi devant le siècle ismaélien de L' Islam"  
إثبات قرمطية المتنبي: فهو ذو أصل يمنى، ووُلد في الكوفة الشيعية في القرن  
الرابع الهجري، وهو القرن الذي نفتحت فيه بذور الشك المنهجى والتهكم  
السردى الإسماعيلي حسبما يتضح مثلاً في أدب المعرى حسب كلامه. كما  
أقدم على مغامرة متهورة يفسرها المستعرب الفرنسي في هذا الضوء مشيراً إلى  
أن في شعره تطاولاً شديداً واعتزاًلاً مغالياً بالنفس ومرارة ميتافيزيقية مفرقة  
في الإسماعيلية بسبب ارتياه وإيمانه بأن الأديان نسبية. وقد أدى هذا التهور  
بناشئنا إلى الادعاء أولاً بأنه علوى، ثم انتقل إلى القول بأنه نبى مرسلاً بقرآن  
جديد، فضلاً عن تهكمه بالإسلام في قوله في أحد مدحويه:  
إن كان مثلك كان أو هو كائن \* لَبَرِّتُ حِينَذَ من الإِسْلَامِ

وذكره عازر، الذي يقول ماسينيون إن القرامطة يسندون إليه دوراً في عقائدهم، وكذلك استخدامه بعض مصطلحاتهم وتعبيراتهم مثل "الشيخ" (معنى "الزعيم" لدتهم) و"الستقلان" و"قدس الله روحه" و"الفلك الدوار" و"القتى" (أى المتأمر الشيعي)، قوله إن الشمس ينبغي أن توضع في منزلة أدنى من الهلال، إلى جانب عبارة "أيا خَدَّهُ اللَّهُ وَرَدَ الْخَدُودُ"، الذي يذكرونا باسم للذات الإلهية لا يُعرف إلا عند القرامطة، وهو اسم "مخذد الأخدود" ... إلخ.

وقد قمت بترجمة هذا البحث والتعليق عليه وألحقت بالترجمة دراسة مطولة لم تترك شيئاً من هذا السخف الساخف إلا بینت تهاشه بالأدلة التاريخية واللغوية والمنطقية والتصوصية، وأخرجت ذلك كله في كتاب بعنوان "المتنبي بازاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام".

وقام ردى على ماسينيون على أساس أن أيا من القدماء لم يدع يوماً أن المتنبي قرمطى، وذلك رغم كثرة حساده وأعدائه واجتهادهم في الإساءة إليه بكل سبيل. ثم ها هو ذا ديوانه بين أيدينا، وليس فيه مدح لأى من زعمائهم، بل هذه هي كتب الإسماعيلية قد خرج كثير منها من مكانه، وهي تخلو من مثل هذه المداعع خلوا تاماً، بل تخلو من مجرد الإشارة إلى إسماعيلية الشاعر أو قرمطية.

ثم إن المتنبي لو كان إسماعيليا فلماذا لم يرخ نفسه منذ البداية ويقصد الفاطميين بالغرب فيجمع بين الحسينين: العطایا المالية، والعيش في ظل دولة إسماعيلية؟ لكننا، على العكس من ذلك، نرى أشهر شعراء الفاطميين، وهو ابن هانى، يهاجم المتنبي في قصيدة كاملة. وكان ماسينيون قد قال إن ابن الفرات وزير كافور كان قرمطيا في السر. وسؤالنا هو: فلماذا تعادى الوزير والشاعر إذن، وكان الأخرى بهما أن يتقفا ويتصادقا ويكونا إلّا واحدا على كافور السنى؟ أما تنبؤ الشاعر فقد خصصت له فصلاً كاملاً من كتابه: "المتنبي - دراسة جديدة لحياته وشخصيته" اتهيت فيها إلى أنه لم يكن هناك تنبؤ ولا شيء من هذا القبيل، فالمرجو الرجوع إلى هذا الفصل. وتبقى إشارة المسعرب الفرنسي إلى أن الكوفة كانت مركزاً للقراطمة. وليس هذا، إن صح، بدليل على أن أهلها كلهم كانوا كذلك. بل إن القراطمة قد هاجموا تلك المدينة أكثر من مرة، واشترك شاعرنا مع أهلها في صد هؤلاء القراطمة في آخر هجوم لهم عليها. وهذا كله دليل على فساد دعوى ماسينيون من جميع جوانبها.

فهذا عن الأدلة التاريخية والمنطقية التي تردد على ماسينيون ومزاعمه، أما الأدلة النصوصية فتتلخص في أمرين: الأول أن المصطلحات والعقائد الإسماعيلية الفعلية لا وجود لها في شعره. والثاني أن الألفاظ

والعبارات التي ادعى ذلك الباحث أن الشاعر قد أخذها عن الفرامطة لا علاقة لها في الواقع بهم. لنأخذ مثلا قوله في أحد مدحويه:  
إن كان مثلك كان أو هو كائن \* لَبَرِئْتُ حِينَذَ من الإِسْلَامِ  
الذى يزعم ماسينيون أن فيه سخرية بالدين الحنيف، فنرى أن هذا البيت  
يدل، بالعكس من ذلك، على شدة مغالاة المتنبى بدينه، وذلك كما يقول  
الواحد منا مثلا: "لأقطعن ذراعى لو لم يحدث الأمر كما قلت".

أما البيت الذي ذكر فيه شاعرنا "عاذر" فهو من قصيدة قالها في  
صباح حين كان لا يزال في الكتاب، مما يستبعد معه تماماً أن تكون له أية دلالة  
عقائدية. ثم إن دعوى ماسينيون بأن السنة والشيعة كانوا يجهلون عازر هذا  
هي دعوى غريبة، إذ إن قصة عازر قد وردت مفصلاً في الأنجليل، وكان  
المسلمون على علم تام بما في كتاب العهد القديم والجديد. وفي كتاب التفسير،  
بل وفي شرح العكبري نفسه لهذه القصيدة، كلام كثير عن عازر هذا وقصته.  
وبالنسبة لكلمة "شيخ" فالملاحظ أنه لم يحدث أن فسرها أى من  
شرح المتنبى بهذا المعنى الذي يدعى ماسينيون أنها تدل عليه لدى الفرامطة،  
بل قالوا إنها تعنى "واحد الشيوخ من البشر"، استخدمنا المتنبى على سبيل  
ال المجاز في معنى "السيف"، وهو ما يؤكد السياق الذي ورد فيه هذا اللفظ من  
الأبيات التالية، وهي من شعر الصبا:

لأترکن وجوه الخيل ساهمة \* وَالْحَرْبُ أَقْوَمُ مِنْ سَاقٍ عَلَى قَدْمٍ

والطعن يحرقها، والزجر يقلّلها \* حتى كأن به صابا من اللسم  
قد كلمتها العواى فهى كالحة \* كأننا الصاب مذرور على اللجم  
بكل منصلت ما زال منظرى \* حتى أدلت له من دولة العجم  
شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة \* ويستحل دم الحجاج فى الحرم  
... إلى آخر هذه التهديدات الصبيانية الجوفاء . ومن الواضح أن "شيخ" بدل  
من "منصلت" ، ولا يمكن أن يكون فيه أى إيماء إلى شيء مما قاله ماسينيون .  
ويعد هذا قول الشاعر فى القصيدة ذاتها :

سيعاد كل رقيق الشفتين غداً \* ومن عصى من ملوك العرب والعجم  
إذ الكلام فيه عن السيف ، الذى وصفه هنا بأنه "رقيق الشفتين" مثلما وصفه  
فى الأبيات السابقة بأنه "منصلت" .

ومن الغريب أيضا أن يدلل ماسينيون على إسماعيلية عبارتى "الفلك  
الدوار" و "قدس الله روحه" بأن إخوان الصفا قد استعملوهما فى  
كتاباتهم ، واضعا بذلك العربية أمام الحصان ، فإن المتنبى يسبق إخوان الصفا  
تارikhia . وقد وجدت عددا من الكتاب المسلمين القدامى من صوفية وسنين  
وشيعة قد استخدموا عبارة "قدس الله روحه" ، التى لم يستعملها المتنبى مع  
ذلك إلا مرة واحدة ، وذلك فى رده على الحافظ حين حاجه بعض أشعار أبي  
تمام فقال المتنبى مغناظا : "أكثرت من أبي تمام ، فلا قدس الله روح أبي تمام !" .

وكان رد الحاتمى على حسب هذه الرواية أيضاً: "لَا قَدْسَ اللَّهُ رُوحُ السَّارِقِ  
مِنْهُ الْوَاقِعُ فِيهِ!".

فهل فى مثل هذه العبارة فى مثل ذلك السياق أية دلالة على أية نزعة مذهبية؟ وإذا كانت تدل على قرمطية المتنبى عند ماسينيون، فهل تدل أيضاً على قرمطية الحاتمى، الذى استخدماها مثل المتنبى سواءً بسواءً؟ أما "الفلك الدوار" فمصطلح فلكى من مصطلحات تلك العصور، فضلاً عن أن المتنبى قد أورده فى بيت من قصيدة يمدح بها كافورا السنى، وهو:

لَوْ فَلَكَ الدَّوَارُ أَبْغَضْتَ سَعْيَهُ \* لَقَوْقَةُ شَرِىٌّ عَنِ الدُّوَرَانِ  
فَكَيْفَ يَرَادُ لَنِي عَنْهُ لَتَصِيرَهُ بِالْقُوَّةِ وَالْإِكْرَاهِ مَصْطَلْحًا قَرْمَطِيَا؟

أما عبارة "أبا خدد الله ورد الخدود" فain الصلة بينها وبين ما يقوله ماسينيون عن الاسم الإلهى الذى لا يعرفه إلا القرامطة، وهو "خندد الأخدود"؟ إنها هنا ناراً وأخدوداً، وهناك حسانٌ وخدود، فأية علاقة بين هذا وذاك، أو بين "الرسالة الططنجية" التى يقول المستعرب الفرنسي إن هذا الاسم قد ورد فيها وبين صبيٍ صغيرٍ فى الكتاب يحيا على شاطئ الدنيا بعيداً عن أمواج العراكات المذهبية المهولة وكابات القرامطة السرية المنحرفة؟

كذلك ليس فى استخدام المتنبى فى أشعاره لكلمتى "الشمس والقمر" أى ارتباط مذهبى حسبما زعم ماسينيون دون أى دليل، بل كانت كل استخداماته لها مخصوصة فى مجال تشبيه مدوحية وحبائبه ببعض

الكواكب والنجوم. كما أنه كثيراً ما فضل مدوحه على الشمس، التي يرمز بها الإسماعيليون إلى النبى، فهل معنى هذا أنه يرَاهُم أَفْضَلَ مِنْ مُحَمَّدٍ عَلَيْهِ السَّلَامُ؟ ثم إن له بيتاً يقول فيه إن السُّهْنَا والفرادِ تلومه على حبه للشمس والبدر، و"الفرقدان" (حسب ادعاء ماسينيون) مما رمز على الحسن والحسين، فكيف يلوم المتنبى سبطاً رسول الله على حبه لجدهما (الشمس) وأبيهما (البدر أو القمر)؟ وقد فصلتُ القول في هذه النقطة في كتابي: "المتنبى - دراسة جديدة لحياته وشخصيته" و"لغة المتنبى - دراسة تحليلية" (ص ٢١٤ - ٢١٦ من الكتاب الأول، وص ٢٨٦ - ٢٨٨ من الكتاب الثاني، وكلها من طبع مكتبة الشباب الحر ومطبعتها بالقاهرة عام ١٩٨٧م).

وعلى الناحية الأخرى فإن للإسماعيليين مصطلحاتهن وعقائدهم وأفكارهم الخاصة بهم، مما لا نجد له في شعر المتنبى، مثل مصطلح "الإمامية"، الذي أطلقه شاعرنا على الخليفة العباسى في بيته التالى، وهو عن سيف الدولة، وقد سماه "سيف الإمام"، أي سيف خليفة بنى العباس:

فتح الجفن، واترك القول في النو م، وتميز خطاب سيف الإمام ومن هذه المصطلحات والعقائد أيضاً "الحدود الجسمانية" و"العقل الكلى" (الذى يسميه الفاطميون: "القلم")، و"الجنة"، وهى عندهم رمز حالة النفس التى حصلت العلم الكامل، بعكس الجحيم، الذى يرمز لحالة الجهالة (انظر مادة "الإسماعيلية" فى "دائرة المعارف الإسلامية" - الترجمة العربية / ٣ / ٣٨٢)،

وكذلك العدد "سبعة"، الذي يحفل في فكرهم مكانة متميزة؛ فالكتاب السبعة، والأرضون سبع، والأنبياء الناسخون للشريان سبعة، والأئمة لديهم سبعة. ومع هذا لم يرد هذا العدد في شعر المتنبي إلا مرة واحدة، وبالمعنى الذي في القرآن الكريم: "السبع الشداد". وعلى ذلك قس استعماله لـ"القلم" وـ"الجنة" وـ"العقل"، إذ لم ترد هذه الألفاظ في أشعاره إلا بمعناها المعروف عند كل الناس. أما "الحدود الجسمانية" فلا وجود لها في تلك الأشعار... وهكذا. أى أن كل ما قاله ماسينيون في هذا الصدد هو كلام فارغ من الحقيقة فروعاً تماماً.

ومع ذلك كله فقد كان لدعوى ماسينيون للأسف تأثير كبير على كتابات بعض الباحثين العرب، مثل د. محمد كامل حسين، الذي قال (في مقدمة لكتاب "المجالس المستنصرية" للداعي ثقة الإمام علم الإسلام، بتحقيقه/دار الفكر العربي/إ) إن "المتنبي... تأثر بالقراطية، الذين كانوا على صلة بالإسماعيلية، بل قيل إن المتنبي اعتنق مذهبهم وتأثر بهم في حياته وشعره"، ومثل د. محمد محمد حسين، الذي ألف كتاباً عن تأثر شاعرنا بذلك الفرقa الصالحة المضلة بعنوان "المتنبي والقراطية" رغم ما اشتهر به الأستاذ الدكتور رحمة الله من مواقف صلبة تجاه ما يقوله المستعربون الغربيون. كذلك كان لكلمات ماسينيون القليلة التي وردت في بحثه الذي نحن بإزائه والتي جاء فيها أن المتنبي ينسب من جهة أمه إلى الفاطميين اتساباً غير شرعى، كان لهذه

الكلمات صدئى فى كتاب "مع المتنبى" للدكتور طه حسين، الذى أقدم على زعمٍ بلغ الغاية القصوى فى العجب حين قال إن المتنبى ابنُ غير شرعى لأحد جنود الفرامطة الذين هجموا على الكوفة. ويمكن القارى أن يرجع فى ذلك إلى ترجمتى لبحث ماسينيون المسماة: "المتنبى بازاء القرن الإسماعيلي فى تاريخ الإسلام" (مكتبة الشباب الحر ومطبعتها / ١٩٨٨ - ١٩٩٣م). وقد كان هذا البحث أحد مراجع الدكتور طه فى كتابه: "مع المتنبى".

ولم يكتفى الأستاذ الدكتور بذلك، بل أضاف إلى ذلك سوأة أخرى، وهى أن المتنبى فى قوله عن نفسه وأبيه:

أنا ابنٌ منْ بعْضِه يَفْوَقُ أبا البا  
حثُ، والثَّجْل بعْضُ مَنْ نَجَّلَهُ  
لا يَنْسَبُ نَفْسَهُ إِلَى أَبٍ كَابَاء النَّاسِ، وَإِنَّمَا يَنْسَبُ نَفْسَهُ إِلَى مَتْجَرَّزٍ لَهُ بعْضُ يَمَازِ  
عَنْ كُلِّهِ، وَبَعْضُهُ هَذَا يَفْوَقُ آبَاء الْبَاحِثِينَ عَنْ نَسْبِهِ الْمَقْصِنِينَ لِأَمْرِهِ... هُوَ لَا  
يَنْسَبُ نَفْسَهُ إِلَى رَجُلٍ لَأَنَّهُ لَا يَحْفَلُ بِالْاتِّسَابِ إِلَى الرَّجُالِ... هُوَ لَا يَنْسَبُ إِلَى  
الرَّجُالِ لَأَنَّهُ لَا يَرِيدُ أَوْ لَا يَسْتَطِعُ أَنْ يَجِدُ فِي الْاتِّسَابِ إِلَى الرَّجُالِ غَنَاءً، وَإِنَّمَا  
يَنْسَبُ إِلَى مَعْنَى بعْضِهِ يَغْنِي عَنْ كُلِّ غَيْرِهِ، وَقَلِيلُهُ يَغْنِي عَنْ كَثِيرٍ سَوَاهُ. هُوَ  
يَنْسَبُ إِلَى الْبَأْسِ وَالشَّدَّةِ، وَإِلَى الْمَرْوَةِ وَالنَّجْدَةِ، وَإِلَى ارْتِقَاعِ الْهَمَةِ وَبَعْدِ الْأَمْلِ  
وَحَسْنِ الْبَلَاءِ" (مع المتنبى / ط ١١ / دار المعارف / ١٩٧٦م / ١٥). وهو كلام،  
كما يرى القراء الكرام، لا رأس له ولا ذيل، إذ الدكتور طه لم يفهم البيت على  
وجهه وهام بدلاً من ذلك فى أودية الأوهام، فالمتنبى لا ينسب نفسه إلى معنى  
من المعانى كما يزعم طه حسين، بل يقول إننى (أنا المتنبى)، رغم أنى لست إلا

بعضًا من أبي، الذي هو الكل) أُفوق أبي الباحث الذي يسألني عن أبي، فما بالكم بالمدى الذي يتقوّق به هذا الكل (وهو أبي) على والد ذلك السائل؟ وقد سبق أن ردت على هذا الشرح العجيب في الفصل الأول من كتابي: "المتنبي - دراسة جديدة لحياته وشخصيته"، وهو الفصل الذي خصّصته للحديث عن نسب المتنبي وأسرته.

## الفهرست

٥	تقديم
٧	الأدب المقارن: تعريفه ومبادئه
٤٩	أدوات الباحث المقارن
٨١	المقارنة الأدبية في التراث العربي
١٤٩	محطات في الدراسات العربية المقارنة
٢٠٥	أمثلة تطبيقية من المقارنين العرب
٢٥٩	الأنقوشة: تأصيل فن، وتحرير مصطلح
٣٥١	الاستعراب والأدب المقارن