



لمزيد من الكتب والأبحاث زوروا موقعنا مكتبة فلسطين للكتب المنشورة
<https://palsitinebooks.blogspot.com>

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

د. ماجد مصطفى



في الأدب
العربي الحديث
والمعاصر

دكتور ماجد مصطفى

دارة الكرز
للنشر والتوزيع



Email: darat_al_karaz@yahoo.com

١٧ ش منشية البكري - مصر الجديدة

ت: ٠٢/٤٥٥١٣٠٤

© جميع الحقوق محفوظة: لا يجوز نشر أي جزء
من هذا الكتاب، أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة،
أو تصويره دون موافقة كاتبة من المؤلف.

الكتاب: في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

المؤلف: ماجد معطى.

الناشر: دارة الكرز للنشر والتوزيع.

الطبعة الأولى: ٢٠٠٥

طبع في القاهرة

هذه فصول بعضها موجز وبعضها مطوّل، أعالج فيها بعض قضايا الأدب العربي الحديث والمعاصر، في ضوء نظرية الأدب، ومن منظور النقد الثقافي، مع رصد بعض مسارات الأدب العربي وعلاقتها بالأدب العالمية الحديثة.

وإذا كان الأدب العربي القديم قد أصبح تراثًا إنسانيًا، خصوصًا بعض نصوصه الكبرى (ألف ليلة وليلة على سبيل المثال لا الحصر)، فإن الأدب العربي الحديث استطاع أن يأخذ مكانه المرموق ضمن الآداب العالمية، خصوصًا بعد حصول الروائي نجيب محفوظ (١٩١١ - ...) على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٨٨. ومنذ تلك السنة ازداد الإقبال على قراءة الأدب العربي وترجمته إلى اللغات الأجنبية في الشرق والغرب، بما يعني أنه أصبح أدبًا عالميًا لا يقل مكانةً عن الآداب العالمية الكبرى في العصر الحديث.

وكان لا بد من الوقوف في البداية عند الرائد الأول للنهضة الفكرية والأدبية في مصر والعالم العربي: الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) الذي كان من أوائل من اتصلوا بالحضارة الأوربية وتواصلوا مع الفكر الأوربي، وسجل لنا صورة هذا الاتصال المباشر وذلك التواصل الخصب في عمله السردي الرائد «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وهو عن رحلته العلمية الرائدة إلى مدينة باريس إحدى معاقل الحضارة والتنوير في العصر الحديث. وكان لا بد لنا أن نتوقف عند إسهامه البالغ الأهمية ومحاولاته الدعوية لنقل الفكر الأوربي الحديث - أو حسب ما كان يسميه هو: العلوم والمعارف العصرية - عن طريق الترجمة.

وبعد ذلك حاولنا تسليط الأضواء على تجربة أحد أعلام الأدب العربي الحديث وهو أمير الشعراء أحمد شوقي ورؤيته للحضارة الأوربية، من خلال نصوصه الشعرية الواردة في ديوانه الشوقيات، مع علمنا بأن «الشوقيات» لا يضم كل أشعار شوقي، بل سقطت منه نصوص شعرية كثيرة لأسباب ليس هنا مجال ذكرها.

وتوقفنا بعد ذلك عند الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ وإبداعه في بعض أعماله الروائية المتأخرة، وتوظيفه لبعض أشكال السرد التراثي في أدبنا العربي القديم، محاولاً التجديد في شكل الرواية؛ ذلك النوع الأدبي الذي استوردناه من الأدب الأوربي الحديث.

وبعد ذلك توقفنا عند الكتابة النسائية سواء لدى الناقدة العربية أو الأدبية العربية التي تحاول طرح رؤية خاصة للعلاقة بين المرأة والرجل في الظروف الراهنة.

وكان الفصل الأخير مقارنة لقضية من أخطر قضايانا الفكرية التي ما زالت ملتبسة ولم تتبلور لدينا صورة واضحة بخصوصها حتى الآن، وهي قضية الاستشراق والمستشرقين ودورهم - سلبيًا وإيجابيًا - في نهضة الأدب العربي الحديث.

وأرجو أن يجد القارئ في هذه الفصول شيئًا ينفعه وآخر يمتعه.

والله الموفق أولاً وآخرًا

د. ماجد مصطفى

أكتوبر ٢٠٠٥

**مداخل
في الأنواع الأدبية**

يرى الدكتور أحمد كمال زكي أن «فكرة الأنواع الأدبية genres littéraire تقوم أساسًا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثير اللاحق بالسابق، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده، وما قد أضيف إليه منها أو عدل عنه إلى غيره، فكان من ثم الجديد أو المُخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلًا للفنان»^(١).

والكلام الأدبي ينقسم إلى نوعين كبيرين: الشعر والنثر، والشعر دائمًا هو المُقَدَّم على النثر، وهذا لا يقتصر على الأدب العربي وحده وإنما نجده في كل الآداب العالمية قديمها وحديثها. لأن الكتابة ظهرت في مرحلة حضارية متأخرة كمصطلح يشير إلى النثر بعد استقرار نظام الدولة وظهور وظيفة الكاتب. ولأن الشعر أقدم وأعلى درجة من النثر، فقد استغرقت النصوص الشعرية الشطر الأكبر من معالجة النقاد العرب القدامى.

ويذكر د. غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية قسمان: «قسم كان يعالج أصلًا في الشعر في الآداب الأوربية، وآخر يعالج أساسًا في النثر. ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوان. ومن الثاني القصة والتاريخ في طابعه الأدبي والحوار أو المناظرة»^(٢).

وعلى الرغم من أن د. غنيمي هلال يرى «أن القصة - في الأدب العربي القديم - لم تكن من جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً، بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتّاب السير

(١) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لورنجيان ١٩٩٧: ٣١.

(٢) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - دار الثقافة - بيروت: ١٤٣.

والوصايا»^(١)؛ فإنه لا يستطيع إغفال عدد من الأعمال السردية العربية القديمة لأنها أصبحت من عيون الأدب العالمي والتراث الإنساني، وهي: ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وقصة حي بن يقظان لابن طفيل.

مما دعا ناقدًا كبيرًا هو الدكتور أحمد كمال زكي إلى القول بأن الفن القصصي العربي الحديث نهل من ينابيع ثلاثة التقت معًا في ساحة الإبداع الخيالي للقص؛ والمنبع الأول تراثي مثلته: كتب الأخبار والنوادر والتاريخ بجانب كليلة ودمنة لابن المقفع، وأخبار العشاق، وحي بن يقظان لابن طفيل، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، وأما المنبع الثاني فيتمثل في التراث الشعبي المتنوع الغالب عليه الفانتازيا والأساطير. وأما المنبع الثالث فغربي خالص أوجده قاصون تعلموا في أوروبا والولايات المتحدة أو قرءوا ما تُرجم إلى العربية من آثار كلاسيكية ورومانسية^(٢).

ويتحدث د. أحمد كمال زكي بإسهاب وتفصيل عن القصص العربي القديم ويصنّفه أنواعًا وأنماطًا؛ فمنها: نوع تُدرج فيه النماذج التي توضع بسهولة تحت نمط الرومانس الأوربي لأن جانبًا منه يقوم على البطولات اللافتة.. ويتصل بالرومانس أيضًا نوع آخر من حكايات الخوارق مقصورة على شخصيات بعينها. وأما النوع الثالث فالفابولات التي يزجى بعضها في الأمثال وبعضها يوضع في إطار الوعظ. وأما النوع الرابع من قصص

(١) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن: ٢٢٠.

(٢) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠.

الجاهليين فهو حكايات الوقائع الحربية أو المغامرات التي صنعت أيام العرب، ثم تطورت بعد الإسلام عندما انصرف المسلمون إلى المغازي وهو الشكل الثاني الذي اتخذته الأيام في الإسلام، والشكل الثالث هو السير الشعبية، وهذه - ربما على مطالع القرن الثالث الهجري عندما شرع الأصمعي في تدوين ما جمع من أخبار عنتره - كانت تتخلق في خط مواز للمغازي. أما النوع القصصي الخامس والأخير فهو قصص الرحلات^(١).

- بين النقد والإبداع

يقول الدكتور محمد مندور:

«الناظر في تاريخ الآداب يجد نوعين من النقد: نقد نسيمه وصفياً، ونعني به نقد التقاد المحترفين الذين درسوا مؤلفات الكتاب والشعراء الآخرين ليستنبطوا حقائق وليصفوا لغيرهم، وهذا النقد قد ابتدأه اليونان وبخاصة أرسطو في كتابيه: الخطابة والشعر. وأنا لا أقول إن أرسطو كان كاتباً أو شاعراً، ولكن ما الرأي في «هوراس» الشاعر اللاتيني الشهير. ألم يكتب «فن الشعر» وهي قصيدة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت في فنون الشعر المختلفة وأصول كل فن ومن تميز فيه؟ وما الرأي في «بوالو» الشاعر الفرنسي الشهير أيضاً وقد وضع «فن الشعر» كما فعل هوراس؟»^(٢).

ويواصل مندور حديثه عن طبيعة العملية النقدية وعلاقتها بالعملية الإبداعية عند كبار الشعراء والأدباء الذين مارسوا النقد بجانب قولهم

(١) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٠.

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد - نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٤: ١٣٥.

للشعر، فيشير إلى أبي نواس ونقده لمذاهب القدماء في معظم خرياته وغزله. أما ابن المعتز فقد كتب في النقد «كتاب البديع» الذي يجمع بين علم البيان وفن النقد كما كتب في سرقات الشعراء ووضع الشعراء في طبقات. وكذلك أبو العلاء؛ ففي «رسالة الغفران» نقد من خير ما خلف الشعراء القدامى.

ويتابع مندور رصد هذه الظاهرة في الآداب الأوربية الحديثة؛ فمنذ القرن السادس عشر كان الشعراء والكتّاب هم طليعة النقاد وخير النقاد: ومن منا لا يذكر شكسبير في «هاملت»، وجيته في «الشعر والحقيقة»، ومولير في «الفن الرومانتيكي»، وفيكتور هيجو في «مقدمة كرومويل»، وشيلي في «الدفاع عن الشعر»، ووردزورث في «مقدمته»، وفاليري في «متفرقاته»، ودانتي في «اللغة العامية»، وديهامل في «دفاع عن الأدب»^(١).

ويعاود مندور مرة أخرى الاقتباس من القدماء ليبرهن على صحة ما يرمي إليه: «وفي هذا النمط ما حدّث محمد بن يوسف الحمادي قال: حضرتُ مجلس عبيد الله بن طاهر وقد حضره البحرّي فقال: يا أبا عبادة، مسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس. فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يوافق على هذا فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحيط بالشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دُفِعَ إلى مضايقه». بذا يتحدث الصاحب بن عباد في رسالته عن «الكشف عن مساوي شعر المتنبي» ومنه ترى أن القدامى قد فطنوا إلى أن النقد شيء

(١) محمد مندور: المرجع السابق: ١٣٥.

مستقل عن كل علم آخر، وأن قوامه الذوق، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والأدباء^(١).

ويقول د. أحمد كمال زكي عن العملية النقدية وما يمكن أن تتخذه من إجراءات:

«الناقد يقرأ الأثر فينتفع، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول أن يصدر أحكامًا مقوَّمة لا يراها قاطعة بحال. وهذه الأحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الأثر - من حيث إنه تجربة وجدانية في صورة موحية - ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية أتفق على التسليم بها أولو الرأي المسدد. ولا يقصد بهذا النقد غالبًا إلا الكبار الذين استوت ثقافتهم وعُرِفَتْ فلسفتهم، أو كان لهم مضمون واضح يصدرون عنه.

وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون إلى النقد التوجيهي... وربما كان خير ما نواجه به النص هو محاولة تقدير قيمته، إمتاعًا كان أو تلقينًا أخلاقيًا أو تفريعًا نفسيًا يعيد إلى صاحبه توازنه، أو لعبًا تتخذ فيه الكلمات وسيلة مسرّة، ومن ثم «يبطل» المعنى أو «تتعطل» الدلالة. ومع ذلك فلا يضير أن يستصفي النص الأدبي من هذه أطرافًا؛ فيكون - حفاظًا على فنيته ومعرفيته - تفسيرًا فنيًا للحياة، بأسلوب يسقط عن اللغة المعيارية ألفتها، بشرط أن يمثل الوعي بالمشاركة في تجديد الإنسان لنفسه^(٢).

(١) محمد مندور: المرجع السابق: ١٣٦.

(٢) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: ٢٥، ٢٩.

- تاريخ الأشكال الأدبية

هناك قضية أساسية لا يمكن إغفال معالجتها ونحن بصدد دراسة الأدب، وهي تاريخ الأفكار وتاريخ الأشكال. وما دام الشكل والفكرة وجهين لعملة واحدة فمعالجة أحدهما تستلزم معالجة الآخر بالضرورة.

فقد ازداد الاهتمام بدراسة تاريخ الأشكال الأدبية منذ القرن التاسع عشر في أوروبا. ويذكر الدكتور حسن حنفي أن «مدرسة الأشكال الأدبية» نشأت في عشرينات القرن العشرين وظهرت من ثنايا البروتستانتية، وأخيراً مدرسة توينجن. وبدأ ذلك مع بدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن الثامن عشر، ثم ظهرت المدرسة التاريخية في القرن التاسع عشر وعلم تاريخ الأديان المقارنة، وأظهرت أبحاثها التشابه بين الكتب المقدسة والآداب القديمة خاصة اليونانية والعبرية. وكانت المدرسة الجديدة في النقد قد انتقلت من «نقد المصادر» إلى «نقد الأشكال»، أو بتعبير علماء مصطلح الحديث، من نقد «السند» إلى نقد «المتن»، واستعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد الأدبي طبقاً للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، واعتمدت على دراسات «الأنواع» الأدبية في الآداب القديمة، وظهرت النقد الأدبي^(١).

لكننا نستطيع أن نبحث موضوع «تاريخ الأشكال الأدبية» وموقع الثقافة العربية ودورها في هذا التاريخ الموعول في القدم لا من خلال تتبع تاريخي لحقب التاريخ الأدبي عند العرب قبل الإسلام وبعده؛ وإنما من

(١) حسن حنفي: دراسات فلسفية - مكتبة الأنجلو - القاهرة: ٣٢٤ وما بعدها.

خلال دراسة شكل أدبي معروف وقديم في الوقت ذاته، هو شكل السرد القصصي مثلاً، من خلال أحد أعلام هذا الفن الأدبي المعاصرين في الثقافة العربية هو نجيب محفوظ (١٩١١ - ...). ونجيب محفوظ هو أهم روائي عربي، كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية من فصل واحد والمقالة القصيرة، لكنه أبدع في فن الرواية كما لم يبدع فيما عداها من أشكال الكتابة الأخرى، وهذا ما حاولنا معالجته في أحد فصول هذا الكتاب وهو الفصل الخاص بأشكال السرد التراثي عند نجيب محفوظ.

فطبقاً للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، ظهرت بعض الإشكاليات المنهجية في دراستنا للأدب العربي، ومنها: رُصد مراحل وعصور تطور هذا الأدب منذ نشأته إلى العصر الحديث. وكان لأمين الخولي (ت ١٩٦٦) نظرية معروفة في دراسة الأدب عُرفت باسم «الإقليمية»، تبنّاها بعض تلامذته المتحمسين، وانصرف عنها غالبيتهم، وانتصر في النهاية منهج جرجي زيدان (ت ١٩١٤) - الذي اتبعه وطوره شوقي ضيف (ت ٢٠٠٥) في موسوعته: «تاريخ الأدب العربي» - هذا المنهج الذي ربط تاريخ الأدب بالتاريخ السياسي فقَسَم عصور الأدب حسب العصور السياسية وسماها بأسماء الأسر الحاكمة وبذلك افترض أن الأدب تابع للسياسة، وهو فرض اتضح خطؤه بعدما تبين أن لتاريخ الأدب استقلالته وملاحه الخاصة ومسار تطوره المتميز والمغاير لمسار التاريخ السياسي.

وتؤكد الباحثة الفرنسية «باسكال كازانوف» Pascale Casanova - في دراستها البالغة الأهمية «الجمهورية العالمية للأدب La République

Mondiale Des Lettres» - أنه: «منذ فترة طويلة تخلت النظرية الأدبية عن التاريخ... كما ادعت النظرية الأدبية أن صنع تاريخ للأدب يعنى التخلي عن النص، أى عن الأدب بمعناه الحقيقي... وتحويل الأدب إلى شيء زمنى لا يعنى تحويله إلى سلسلة من أحداث العالم وربط الأعمال بالتاريخ التاريخى العادى، ولكن يعنى على العكس إدخاله فى زمنية مزدوجة، فتسجيل تاريخ الأدب يعد عملاً غريباً يتمثل فى إدخال الأدب فى الزمن التاريخى وإظهار كيف ينفصل تدريجياً عنه، ليشكل فى المقابل زمنية الخاصة التى لم يتم إدراكها حتى يومنا هذا، وهناك تفاوت زمنى بين العالم والأدب، ولكن الزمن الأدبى هو الذى يسمح للأدب بالتححرر من الزمن السياسى»^(١).

على أن المنهجين يمكن أن يكونا متكاملين ولا يمكن الاكتفاء بأحدهما دون الآخر إذا اعتبرنا أن أحدهما يعالج الظاهرة الأدبية فى بعدها الجغرافى، والآخر يعالجها فى بعدها التاريخى دون الربط التعسفى بين تاريخ الأدب وتاريخ السياسة؛ إذ إن أحداً لا يستطيع إنكار اختلاف بيئات الأدب العربى وتمايز كل بيئة عن الأخرى، وأن هذا الاختلاف فى البيئات يُنتج ألواناً من الأدب تختلف ملامحها من بيئة إلى أخرى كما تختلف اللهجات والعادات والتقاليد وملامح الأشخاص؛ فالبيئة اليمنية تختلف عن البيئة الحجازية، أو بيئة نجد، أو الشام، أو مصر، أو السودان، أو العراق، أو موريتانيا، أو بلاد المغرب العربى. وقد كان أمين الخولى يتكلم عن بيئتين: البيئة المادية،

(١) باسكال كازانوف: الجمهورية العالمية للأدب، ترجمة: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة،

والبيئة المعنوية، والعلاقة الجدلية بينها التي تُشكّل الملامح العامة للأدب الذي تنتجه. ومن جهة أخرى فإن أحدًا لا يستطيع إغفال الإطار الجامع لهذه البيئات والمتمثل في ثقافة واحدة، هي الثقافة العربية، التي تضم كل هذه التنوعات والفروق الفردية - بلغة علم النفس - بين كل بيئة وأخرى، لكنها في الوقت نفسه تختلف في نوع إنتاجها الأدبي من عصر إلى عصر، بحيث يمكن أن نرصد ظهور بعض الأشكال الأدبية وازدهارها في أحد العصور، واختفاءها في عصور أخرى.

- في النظرية الأدبية

يقدم الناقد الأمريكي «جونانان كلر» «النظرية»^(١) من خلال عرض القضايا والمناقشات لا من خلال «المدارس»؛ فالنظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة، ولكنها قوة في المؤسسات. ويجاور «كلر» عددًا من الفلاسفة والمفكرين الذين تناولوا موضوع الأدب والنظرية الأدبية، بدءًا من أفلاطون، حتى جاك دريدا (ت ٢٠٠٤).

وقد لاحظ كلر ظهور ثلاثة أنماط نظرية، منذ الستينيات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم: أولاً: تأمل اللغة والتمثيل (التفكيك)، وثانيًا: تحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال الأدب والنقد (النسوية)، وثالثًا: تطوّر النقد الثقافي الموجّه تاريخيًا لدراسة الممارسات الخطابية (نظرية ما بعد الكولونيالية).

(١) جونانان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام - المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٥١٤)، القاهرة ٢٠٠٣.

ويتساءل كلر: هل المدخل للنظرية الأدبية هو مجرد وصف «مدارس» النقد الأدبي؟ وهل النظرية الأدبية هي سلسلة من «المقاربات» المتنافسة يتم معالجتها منفردة؟... لكن البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسي والماركسية والتاريخية الجديدة تنطوي على أشياء مشتركة فهل يمكن الحديث عن نظرية عامة لا نظريات معينة؟... وهو يرى أنه من الأحسن أن تناقش «النظرية» الأسئلة المشتركة من أن تُقدّم فحصًا للمدارس النظرية.

لكن في البداية لا بد من طرح السؤال التالي: ما النظرية؟ «فالنظرية كما تعلم غيرت جذريًا طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس - هذه الأيام - من أن ثمة تركيزًا كبيرًا على النظرية في الدراسات الأدبية فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جدا في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئًا آخر من وجهة نظرهم. إن ما يقصدونه حقًا بطريقة دقيقة أن ثمة مناقشات كثيرة جدا لا تمت للمسائل الأدبية بصلة»^(١).

ويقرر «كلر» أن النظرية عادةً ما تكون نقدًا لمفاهيم الإدراك المؤلف واستكشافًا للمفاهيم البديلة، وهي تعني إعادة طرح أسئلة من نوع: ما المعنى؟ ولكي يجيب عن سؤال: «هل ثمة نموذج لنظرية ما؟»، يحاول كلر فحص بعض كتابات اثنين من مشاهير المنظرين هما: «ميشيل فوكو»،

(١) جونانان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٥.

و«جاك دريدا». الأول في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي»، والثاني في تحليله لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب «الاعترافات» لجان جاك روسو.

وعلى الرغم من أن «فوكو» لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق فإن نظريته عن النشاط الجنسي، وتحليله لتاريخه وبحثه عن كيف خلقت هذه الفكرة، قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب لأن الأدب يعالج موضوع «الجنس» ويعد أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة الجنس فيها.

أما دريدا فيتوقف عند قول روسو في الاعترافات: «اللغات معدة لكي يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط»، وعند هذه النقطة يتدخل دريدا متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة
?supplement

ويرى كلر أن هذين النموذجين يشرحان أن النظرية تنطوي على ممارسة تأملية تخص أطروحات حول الرغبة (فوكو)، واللغة (دريدا).. وهي تتحدى الأفكار المسلم بها. ومن خلال هذه الطريقة فإن هذين النموذجين يجرسان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التي يمكن أن نتأمل الأدب من خلالها، ويظهران القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعي، وإثبات أنه في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. وبذلك يمكن تعريف النظرية بأنها خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية، وأنها تحليلية وتأملية، وهي نقد للإدراك المؤلف وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية، كما أن النظرية انعكاسية فهي تفكير حول التفكير، وفحص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء وفي الأدب وفي الممارسات الخطابية الأخرى (ص ٢٩).

في محاولته الإجابة عن سؤال: ما الأدب؟ يعالج كلر المحاور التالية: الأدب بوصفه اللغة البارزة، والأدب بوصفه اتحاد اللغة، والأدب بوصفه خيالاً، والأدب بوصفه موضوعاً استاطيقياً، والأدب بوصفه تشبيهاً متناصاً أو منعكساً على ذاته.

ويلاحظ كلر أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. ويقرر أن سؤال «ما الأدب» يكتسب أهمية بالغة في سياق النظرية الحديثة «لأن النظرية أبرزت - بطريقة خاصة - أدبية النصوص في جميع أنواعها. فلكني نتأمل الأدبية يمكن أن نضع في حسابنا أنها ذرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات للممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب»^(١).

ويتساءل كلر: ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؟ ويجيب بأن «الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوِّقها، فاحصاً الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة». ثم يتساءل: لكن ما نوع التضمُّن هذا؟ وهنا يتوقف كلر عند مصدرين للدراسات الثقافية الحديثة: أولهما: البنيوية الفرنسية في الستينيات، التي عاجلت الثقافة بما فيها الأدب بوصفها سلسلة من الممارسات لها قواعد وتقاليد ينبغي أن يتم وصفها؛ ومن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية ما قام به المنظر الأدبي الفرنسي «رولان بارت» في كتابه «أساطير Mythologies». فقد اضطلع بارت بـ «قراءات» موجزة لمجالات من الأنشطة الثقافية، بدءاً بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاءً بالموضوعات الثقافية الأسطورية.

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ٦٠.

والمصدر الثاني للدراسات الثقافية المعاصرة: هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا، في أعمال كل من «ريموند وليامز»، و«ريتشارد هوجارت». ويقترح كلر إمكانية أن يتم جمع المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية تحت موضوعين عريضين، أولهما: ما يسمى بـ «المعتمد الأدبي Literary Canon» أو الأعمال المدروسة في المدارس والجامعات بطريقة منتظمة. وثانيهما: «أنماط التحليل» أو المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية.

وفي حديثه عن «اللغة والمعنى والتأويل»، يطرح كلر السؤال التالي: هل الأدب نوع خاص من اللغة أو هل هو استخدام خاص للغة؟ لأن السؤال عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التي تحللها هو سؤال مهم للنظرية، وهو مرتبط في المقام الأول بالتفكير حول المعنى.

ويحلل كلر نموذجًا من نص شعري استخدمه كثيرًا في فصول كتابه: هما سطران من قصيدة بعنوان «مكامن السر the secret sits»، للشاعر «روبرت فروست Robert Frost»:

«نحن نرقص دائريًا في حلقة، ونفترض..»

ولكن السر يكمن في المتصف، ويعرف..»

فبيحث في معنى الكلمة أولاً، ومعنى النص ودلالاته الكلية وحركة هذه الدلالات وتغيرها ثانيًا. ليجد في النهاية أن «لدينا أنواعًا مختلفة للمعنى، ولكن شيئًا واحدًا يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف». لأن أية لغة هي نظام/ نسق من الاختلافات.

وهنا يتوقف كلر ليناقدش المفاهيم التي طرحها «فردنان دي سوسير» في هذا المجال.

وإذا كانت اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة للمتكلمين وتحاول أن تفسره لهم فإن ثمة اختلافًا أساسيًا - يقول كلر - عادةً ما يكون مهملاً في الدراسات الأدبية، بين نوعين من المشروعات: أولها نجده مجسدًا في اللسانيات ويتناول المعاني بوصفها ما يجب أن يكون مشروحًا ومعللاً ويحاول أن يستتج كيف تكون المعاني ممكنة، وثانيها على النقيض من الأول يبدأ بالأشكال ويبحث عن تأويلها لكي نخبرنا ما تعنيه حقًا. وهذا هو الاختلاف بين الشعرية أو علم الأدب (البوطيقا) وبين الهرمنيوطيقا؛ فالشعرية تبدأ بالمعاني أو النتائج المقررة وتساءل عن كيف تكون المعاني أو النتائج منجزة؟ ماذا يجعل هذه القطعة في رواية ما تبدو ساخرة أو تهكمية؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعينة؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة؟ أما الهرمنيوطيقا على الجانب الآخر فتبدأ بالنصوص وتساءل عما تعني، باحثةً عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيدة.

والهرمنيوطيقا نوعان: فهناك هرمنيوطيقا الاستعادة hermeneutics of recovery، وهرمنيوطيقا الشك hermeneutics of suspicion، كما أن هناك التأويل الذي يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شيء ما، والتأويل التشخيصي symptomatic interpretation الذي يعالج النص بوصفه العرض لشيء ما ليس نصيًا، فالتأويل التشخيصي يهمل خصوصية الموضوع.

ويتنقل كلر إلى الحديث عن «البلاغة، والشعرية، والشعر»، ليعالج الصور البلاغية وعلاقة ذلك بالأنواع/ الأجناس الأدبية Literary Genres، التي ترجع عند اليونانيين إلى أصول ثلاثة كبرى: الشعر poetic أو الشعر الغنائي lyric، والملمحة أو السرد/ القصص narrative، والمسرحية. ثم يتوقف طويلاً عند الشعر الغنائي الذي هو فيما يبدو أصل كل الأنواع وأقدمها (ألم يكن الأدب في سالف الأزمان يقصد به الشعر في الغالب!). فالناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» - وهو كتاب جامع للتفكير في الشعر الغنائي والأنواع الأدبية الأخرى - يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائي: «الثروة»، أو «الهديان»، أو «العبث»، التي تعود جذورها إلى التعويذة أو الرقية واللعز.

ويحلل كلر مفهوم السرد وأشكاله، من خلال المحاور التالية: من يتكلم؟ من يتكلم إلى من؟ متى يتكلم من يتكلم؟ ما اللغة التي يتكلمها من يتكلم؟ ما الوثوقية التي يتكلم بها من يتكلم؟ من يرى؟.. ثم يطرح السؤال الأساسي للنظرية في ميدان السرد: هل السرد شكل جوهري للمعرفة، أي يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه؟ أو هل السرد بنية بلاغية تُشوه قدر ما تُظهر؟ أو هل السرد مصدر للمعرفة أم للإيهام؟ ويقول: «لكي نجيب على هذه الأسئلة فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة عن السرديات، وبحاجة أيضاً إلى أساسٍ ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية مما تقدمه السرديات»^(١). ويقترح كلر بدلاً من الإجابة على هذا السؤال أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف بين إدراك السرد

(١) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٢٧.

بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسي لفهم ما.

ويعالج كلر مفهوم المنطوق الأدائي Performative Utterance الذي تم تطويره في الخمسينيات على يد الفيلسوف ج. أوستن J. Austin، فقد اقترح أوستن التمييز بين نوعين من المنطوقات: المنطوقات الإخبارية Constative Utterance التي يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة؛ ومثاله: «وعد جورج أن يأتي»، والمنطوقات الأدائية Performatives التي هي ليست صحيحة أو خاطئة؛ ومثاله عند كلر: «أعدك أن أدفع لك»، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تصف الحالة التي عليها الأمور - خلافاً للجملة السابقة التي أخبرت عن جورج - ولكنها تؤدي فعل الوعد، وهنا يكون المنطوق هو الفعل نفسه. وقد قبل نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التي تساعد على تمييز الخطاب الأدبي بوصفه فعلاً أو حدثاً (أمثلة أو مثلاً)؛ لأن الأدائية تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم، ف«أي فعل أؤديه بكلماتي ليس محددًا عن طريق قصدي، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية»^(١).

ومن هنا «فقيمة الأدب كانت دائمًا متصلة بالتجارب البديلة التي يمنحها الأدب للقراء، وتجعلهم قادرين على معرفة أنه ينشد أن يكون في مواقف خاصة، ومن ثم إحراز نزعات لفعل طرق معينة والبحث عنها. فالأعمال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم. وقد كان الأدب مسئولاً دائمًا عن تشجيع

(١) جونان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية: ١٣٥.

الشباب أن يروا أنفسهم مثل الشخصيات في الروايات وأن يبحثوا عن التحقق من خلال طرق متشابهة».

ومن الحوادث المشهورة أنه عندما أصدر أديب ألمانيا «جوته» روايته «آلام فارتير» التي يتتحر بطلها الشاب في النهاية نتيجة فشله في الحب، انتشرت في ألمانيا ظاهرة انتحار الشباب، على الرغم من «أن المدافعين عن التعليم الأدبي كانوا يأملون، على النقيض من ذلك، في أن الأدب يجعلنا أناسًا أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل».

ويقرر كلر في النهاية أن النظرية لا تقدّم مجموعة من الحلول، «ولكنها تقدم إمكانية الفكر الأبعد. إنها تقتضي التزامًا بالعمل على القراءة، وعلى اختبار الافتراضات القبّلية وعلى مساءلة الافتراضات التي تمارسها عليها».

وهكذا تتضح لنا - من العرض السابق لآراء الناقد الأمريكي في النظرية الأدبية - أحدث رؤية لقضايا الأدب - وأداته الأساسية: اللغة - في الوقت الراهن.

وبعد، فلعلّ فصول كتابنا هذا أن تنجح في إثارة بعض القضايا الأدبية والفكرية من خلال المعالجة النقدية لبعض النصوص والأعمال الأدبية لعدد من أدباء العربية في العصر الحديث سواء منهم الشعراء أو الكتّاب!

رفاعة الطهطاوي
راند حركة الترجمة

عاش الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣ م) حياة خصبة امتدت اثنين وسبعين عامًا ملاًها بالعمل المتواصل والإنجاز غير المسبوق في مجالات مختلفة؛ حتى قال عنه تلميذه صالح مجدي: «كان (رفاعة) قليل النوم، كثير الانهماك في التأليف والتراجم، حتى إنه ما كان يعتنى بملابسه»^(١).

كان الشيخ رفاعة في طليعة الطليعة من أعلام النهضة الفكرية في مصر الحديثة، وقد ترك للأجيال من بعده آثارًا لم تندثر حتى اليوم. وكانت حياته حدًا فاصلاً بين عصر وعصر. وهنا نذكر ملاحظة للدكتور جمال الدين الشيال تتعلق برفاعة ومن تلاه من رواد النهضة الحديثة في مصر؛ يقول فيها^(٢):

«ظهر في مصر في القرنين التاسع عشر والعشرين رجال أفذاذ كانوا رواد الحركات الإصلاحية في الحياتين الفكرية والاجتماعية، وقد أهلهم لهذه المنزلة أنهم جمعوا بين الثقافة العربية الشرقية الأصيلة وبين الثقافة الغربية الأوروبية الحديثة، وكان رفاعة أول نموذج لهؤلاء الرواد، ويشبهه في هذا جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ومصطفى عبدالرازق وأحمد أمين وطه حسين، فإن السر في عظمتهم أنهم جميعًا قبسوا قبسًا من ثقافة الشرق وحبسوا من ثقافة الغرب».

كان الشيخ رفاعة قد سافر إلى فرنسا - ضمن أول بعثة كبيرة ضمت أربعة وأربعين مبعوثًا سنة ١٢٤٢هـ = ١٨٢٦ م - ليكون إمامًا للبعثة، لا

طالبًا من طلابها، فأصبح «الإمام في الصلاة إماما للحركة العلمية في مصر»
- على حد تعبير أحمد أمين^{٣٧}.

ودلالة هذا واضحة؛ فالشيخ رفاة كان أكثر أعضاء البعثة رسوخا في ثقافته العربية الإسلامية، وكان قبل سفره يلقي الدروس في الجامع الأزهر ولم يكن قد بلغ الخامسة والعشرين بعد، وهى السن التى سافر فيها إلى فرنسا. فلما أتاحت له فرصة الاتصال بالحضارة الفرنسية والتفاعل مع ثقافة العصر استطاع أن يُنتج فكراً جديداً واكتسبت حياته حيوية بالتجارب الجديدة. ولم يكن هذا ليتم بطريقة آلية، لكنه استلزم طاقة إنسانية خلّاقة قادرة على هضم الجديد والغريب والاستفادة منه في تلقيح ما لديها لثُتج ثمرةً جديدة نافعة تمتد بعمرها في المستقبل.

وليس كل إنسان قادراً على إحراز هذه النتيجة وبلوغ هذه الغاية؛ فكثيراً ما أتاحت تجربة الاختلاط بالمجتمعات والثقافات والأفكار الجديدة لأناس كثيرين، فبعضهم ذاب سريعاً في الغير وتلاشى إلى الأبد وهو يحسب أن هذا هو النجاح الأخير. والبعض الآخر ظلّ على جموده لا يتأثر ولا يتفاعل تفاعلاً إيجابياً مثمرًا مع حضارة وتجارب وثقافات الغير، ولا ينتفع بشيء اللهم إلاّ بعض القشور الخادعة في لغة الكلام وبعض السلوكيات المقتبسة بلا وعى ولا فهم ولا إدراك.

صنّف ثالث هو الذى أخذ بقوة مع الوعى الكامل والإدراك الصحيح لقيمة كل شيء، فهو لم يرفض ما لديه من ثقافة تقليدية موروثية، ولم يلفظ ما لدى الآخرين من ثقافات وتجارب مغايرة، بل استفاد من كل ذلك ليعطى

عطاءً جديدًا يخرج بعد ذلك شرابًا سائغًا هو ماء الحياة فيه شفاء للناس. وهو مشغول طول الوقت باللحظة القادمة دون الالتفات إلى الوراء لأنه يعتقد يقينًا بأن الماضي مات وانتهى ولن يعود، وأن التاريخ أمامه لا وراءه.

هذا الصنف الممتاز من البشر استطاع أن يحل كل تناقضات الوجود الإنساني ويجعل له معنى وهدفًا ليصبح إضافة حقيقية للحياة على كل المستويات: على المستوى الشخصي، والعائلي، والوطني، والإنساني، ولتصبح تجربته الشخصية إضافة لتجربة الجنس البشري كله.

من بين هؤلاء كان الشيخ رفاة الطهطاوي الذي عاش حياة عريضة متجددة زاخرة بالتجارب الإنسانية والعطاء الدائم، في ظروف لم تكن مواتية له كل الوقت، بل لقد عانى ولاقى من العقبات والصعوبات ما لا يتحمله أى إنسان، وذاق طعم النفي والحرمان من الوظائف في قمة نضجه وقدرته على العطاء، فلم ينكث ولم ييأس ولم يتراجع، وإنما ظل يكافح لتحقيق الخير والحياة الإنسانية الراقية لأبناء وطنه. وكان كفاحه في ثلاث جهات وعلى ثلاثة مستويات، وفي إطار محدد:

كان كفاحه أولاً ضد طغيان السلطان الذى كان يرى الرعية ملكاً خاصاً له يتصرف فيها كيف يشاء وكيفما يملئ عليه هواه. وثانياً ضد النفوذ الأجنبي سواء كان تركيا أو أوربياً. وأخيراً ضد الطابور الخامس من أبناء جلدته الذين وصفهم «طه حسين» بأنهم لا يعملون ولا يحبون أن يعمل غيرهم.

وكان كفاحه على ثلاثة مستويات: الترجمة، والتأليف، والنشر: فقد رأى بثاقب نظره ونافذ بصيرته - كما يقول الدكتور الشيبان - أن النهضة العلمية يجب ألا تعتمد على الترجمة وحدها.

بل يجب أن تعتمد أيضًا على إحياء المؤلفات القديمة ونشرها، فسعى حتى صدرت الأوامر بطبع عدد من أمهات الكتب العربية القديمة. وشارك أيضًا في حركة التأليف بعدد من المؤلفات التي تناول أخطر قضايا النهضة في ذلك الوقت. كل ذلك في إطار مؤسسات الدولة ومن خلالها؛ ليكون متاحًا لمن يأتي بعده أن يكمل ما بدأه هو.

هذا هو رفاة الطهطاوى، وهذه هي شخصيته ذات الجوانب المتعددة. لكننا سنقتصر هنا على جانب واحد منها: هو نشاطه في مجال الترجمة.

رفاعة المترجم:

مارس رفاة الترجمة منفردًا، ومتعاونًا مع تلاميذه. فماذا ترجم منفردًا؟ وماذا ترجم بالتعاون مع زملائه وتلاميذه؟ وهل كانت هناك خطة منهجية سار وفقًا لها؟ وما ملامح تلك الخطة وذلك المنهج؟ وما الرؤية والهدف اللذان كانا يوجهان نشاط الترجمة الذى أنتج ذلك التراث الذى سترصده توفًا في قائمة مترجمات رفاة؟

أولاً: مترجمات رفاة:

في نهاية مدة بعثته في باريس (١٨٢٦ - ١٩٣١م) تقدم رفاة إلى الامتحان النهائى بخلاصة جهوده في الترجمة، وهى اثنتا عشرة رسالة ترجمها من الفرنسية إلى العربية وهى:

١ - نبذة في تاريخ اسكندر الأكبر، مأخوذة من تاريخ القدماء.

٢ - كتاب أصول المعادن.

- ٣- رزنامة (تقويم) سنة ١٢٤٤ هـ ألفه مسيو جومار Jomard لاستعمال مصر والشام، متضمنا لشذرات علمية وتدبيرية.
- ٤- كتاب دائرة العلوم في أخلاق الأمم وعوايدهم.
- ٥- مقدمة جغرافية طبيعية مصححة على مسيو دهنبلض De Humboldt.
- ٦- قطعة من كتاب ملطبرون Melte-Brun في الجغرافية.
- ٧- ثلاث مقالات من كتاب لجندر Legendre في علم الهندسة.
- ٨- نبذة في علم هيئة الدنيا.
- ٩- قطعة من عمليات رؤساء ضابطان عظام (ضباط العسكرية).
- ١٠- أصول الحقوق الطبيعية التي تعتبرها الإفرنج أصلاً لأحكامهم.
- ١١- نبذة في الميثولوجيا يعنى جاهلية اليونان وخرافاتهم.
- ١٢- نبذة في علم سياسات الصحة.
- ١٣- كذلك قدم رفاة للجنة الامتحان كراسة أخرى فيها مخطوطة رحلته إلى باريس، لأن هذه الرحلة ليست تأليفاً كلها بل فيها نبذ كثيرة مترجمة في مختلف العلوم، وفيها أيضاً ترجمة الدستور الفرنسي الذي وضعه لويس الثامن عشر، وسماه رفاة «الشَّرْطَة» تعريباً للكلمة الفرنسية Charte ومعناها «الميثاق» أو «العهد» أو «الوثيقة»^(١).
- بعد عودته من البعثة (١٢٤٦ هـ = ١٣٨١ م) تم تعيينه مترجماً بمدرسة الطب ومدرسا للترجمة بها لمدة سنتين، فطبع كتابين مما ترجم وهو في باريس، هما:

١٤- كتاب «المعادن النافعة لتدبير معاش الخلائق»، تأليف فرارد Ferard، وهو رسالة صغيرة في ٤٧ صفحة من القطع المتوسط، وتم طبعه في بولاق في

شوال سنة ١٢٤٨هـ = ١٨٣٣م، والأصل الفرنسي لهذا الكتاب بعنوان: Traite des mines ، وهو من أقدم ما ترجم رفاة.

١٥- «قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر»، ويقع في ١١٢ صفحة من القطع المتوسط، وكان قد أتم ترجمته في باريس سنة ١٢٤٥هـ، وطبع في بولاق سنة ١٢٤٩هـ، وأصله الفرنسي بعنوان: Apercu historique sur les moeurs et coutumes des nations ومؤلفه Depping^(١٠).

ثم نُقل رفاة مترجما بمدرسة الطوبجية (المدفعية) بطرة بدلاً من المستشرق الشاب كنيك Koenig وظل بها سنتين (من ١٢٤٩ إلى ١٢٥١هـ) حيث قام بترجمة بعض الكتب الهندسية والجغرافية اللازمة لطلاب هذه المدرسة، منها:

١٦- كتاب «مبادئ الهندسة» (هندسة سانسير) الذي طبع سنة ١٢٤٩هـ، وأعيد طبعه سنة ١٢٥٩هـ وبآخره معجم يتضمن بعض المصطلحات الهندسية، ثم أعيد طبعه مرة أخرى سنة ١٢٧٠هـ.

١٧- كتاب «التعريفات الشافية لمريد الجغرافية» الذي طبع سنة ١٢٥٠هـ، وأعيد طبعه سنة ١٢٥٤هـ، وهو مجلد ضخيم يضم مجموعة فصول انتخب فيها خلاصة الكتب الجغرافية الفرنسية المطولة^(١١).

١٨- وفي سنة ١٢٥٠هـ كان مرض الطاعون قد انتشر في القاهرة وفي كثير من المدن الأخرى، فسافر رفاة إلى بلدته طهطا ومكث فيها ستة أشهر، وهناك أنهى ترجمة الجزء الأول من كتاب «الجغرافيا العمومية Précis de la Geographie Universelle» تأليف الجغرافي الفرنسي

المسيو فيكتور أدولف ملطبرون Malte Brun، وكان قد بدأ بترجمة صفحات منه في باريس^(١١٠). وبعد اثني عشر عاما وفي سنة ١٢٦٣هـ انتهى رفاعه من ترجمة مجلد آخر من جغرافية ملطبرون، فأُنعم عليه برتبة أميرالاي وأصبح يدعى رفاعه بك^(١١١).

١٩- قضى رفاعه في السودان ثلاث سنوات بعد تولى عباس الأول الحكم سنة ١٢٦٥هـ = ١٨٤٩م. وعاد عندما تولى سعيد سنة ١٢٧٠هـ = ١٨٥٤م. وفي هذه المدة التي قضاها في السودان مؤسسًا وناظرًا المدرسة الخرطوم الابتدائية، شغل وقته بترجمة رواية «وقائع تلياك Les Aventures de Telemaque» تأليف الأسقف الكاثوليكي الفرنسي فرانسوا فينيلون Francois Fenelon (١٦٥١ - ١٧١٥م) الذي كتب هذه الرواية لتلميذه دوق بورجونى حفيد وولى عهد لويس الرابع عشر؛ «كى يدعم الحاسة الخلقية في تكوينه ويعلمه تعليما غير مباشر أصول الحكم العادل كما يراها المعلم إلى جانب مساعدته على مراجعة آداب وأساطير الإغريق القديمة»^(١١٢)، وظهرت طبعتها الأولى في باريس سنة ١٦٩٩م. وقد سماها رفاعه: «مواقع الأفلاك في وقائع تلياك»، وقام أحد تلاميذه بطبعها - فيما بعد - بالمطبعة السورية في بيروت^(١١٣).

ثانياً: مترجمات رفاعه مع تلاميذه:

ذكر أعضاء اللجنة التي ألفها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والتي قامت بإعداد «نشرة عن كتب رفاعه رافع الطهطاوي» بمناسبة إحياء ذكره في جمادى الثانية ١٣٧٨هـ = ديسمبر ١٩٥٨م؛ أن «رفاعة ترجم بنفسه وياشرفه ما يربو على ستائة كتاب»^(١١٤).

فبعد عودته من باريس اشتغل رفاة - كما ذكرنا سابقاً - مترجماً في مدرسة الطب ومدرّساً للغة الفرنسية بها خلفاً ليوحنا عنحوري، لكن عمله اقتصر على التصحيح والتحرير، فقام بمراجعة كتاب «التوضيح لألفاظ التشريح البيطري»، من تأليف جيرار، وترجمة يوسف فرعون، وتصحيح الشيخ مصطفى حسن كساب^(١).

وكان رفاة - بجانب قيامه بأعمال الترجمة والتأليف - يراجع ويصحح جميع الكتب التي يترجمها تلاميذه في مدرسة الألسن، بل كان هو الذي يختار لهم الكتب التي يترجمونها، طيلة ست عشرة سنة قضاها ناظراً لمدرسة الألسن وبعد أن ألحق بها قلم الترجمة أيضاً (وذلك قبل أن يتم إلغاء مدرسة الألسن وقلم الترجمة في عهد عباس الأول سنة ١٢٦٦هـ = نوفمبر ١٨٤٩م)؛ فقام بمراجعة وتصحيح كتب مختلفة في الطب والجغرافية والرياضيات، وفي التاريخ والأدب؛ منها:

- كتاب «نزهة المحافل في معرفة المفاصل» الذي ترجمه محمد عبد الفتاح.
- كتاب «تحفة القلم في أمراض القدم» ترجمة محمد عبد الفتاح أيضاً.
- كتاب «الدراسة الأولية في الجغرافية الطبيعية» الذي ترجمه أحمد الرشيدى.
- كتاب «الأقوال المرضية في علم بنية الكرة الأرضية» الذي ترجمه أحمد فايد.
- كتاب «بداية القدماء وهداية الحكماء»، وهو أول كتاب حديث ينشر باللغة العربية في التاريخ القديم، وقد طبع سنة ١٢٥٤هـ = ١٨٣٨م.

- كتاب «تنوير المشرق بعلم المنطق» تأليف دومرسيه Dumarsais، الذى ترجمه خليفة بك بن محمود، وطبع سنة ١٢٥٤هـ.

- كتاب «تعريب الأمثال فى تأديب الأطفال» ترجمة عبد اللطيف أفندى، وذلك سنة ١٢٦٣هـ = ١٨٤٧م.

- كتاب «الروض الأزهر فى تاريخ بطرس الأكبر» تأليف فولتير Voltaire وترجمه أحمد عبيد الطهطاوى، سنة ١٢٦٦هـ = ١٨٤٩م.

- وكتب أخرى كثيرة راجعها رفاة بعد أن قام تلاميذه بترجمتها^(٣١).
وفى أوائل عهد إسماعيل تم إنشاء قلم الترجمة الجديد وعين رفاة بك ناظرًا له، فاختر معاونه فى العمل من تلاميذه القدماء خريجي مدرسة الألسن القديمة وهم: عبدالله السيد، وصالح مجدى، ومحمد قدرى، ومحمد لاط، وعبدالله أبو السعود، واشتركوا جميعًا فى ترجمة القانون الفرنسى بإشراف رفاة، وطبعت هذه الترجمة فى مجلدات فى مطبعة بولاق بين سنتي ١٢٨٣، ١٢٨٥هـ.

ففى سنة ١٢٨٣هـ = ١٨٦٦م تمت ترجمة وطبع «القانون الفرنساوى المدنى Le Code Civil Francais» وهو الجزء الأول من الكود الفرنسى، وقد اشترك فى ترجمته رفاة، وعبدالله أبو السعود، وأحمد حلمى، وعبد السلام أفندى.

وفى سنة ١٢٨٥هـ = ١٨٦٨م تمت ترجمة وطبع «قانون التجارة الفرنسى Le Code Commercial Francais»^(٣٢).

يقول د. أنور عبد الملك^(١): «هناك العديد من المسائل التكنيكية التي تسترعى الانتباه فيما يتعلق بحركة الترجمة في ذلك العصر. أولاً فيما يختص منها بالجهاز المكلف بالترجمة: فقد كان القائمون بها في البداية من السوريين أو المصريين الهواة غير المتخصصين. وقد بدأت عملية التخصص تتسع بعودة البعثات غير أنه كان من الأمور الشائعة أن يقوم أكثر من مترجم بالاشتراك في ترجمة كتاب واحد: تلك كانت القاعدة في مدرسة الألسن ومدرسة المهندسين على حد سواء. وكانت مدرستا الطب والطب البيطري وحدهما تسييران على نظام تخصيص مترجم واحد للكتاب. وعلى ذلك نستطيع أن نقدر المكانة التي كان يشغلها المحررون والمصححون الذين كانوا يساعدون ويعضدون فئات المترجمين دون كلل... ويبدو فعلاً - كقول هيورث دون J. Heyworth-Dunne - أن مهمة المترجم الرئيسية هي وضع ترجمة واضحة تستخدم في فصول الدراسة».

ويضيف د. أنور عبد الملك: «في البداية سادت الأخطاء والبلاغة المفتعلة والتهويل والتفخيم اللفظي. ومع عودة البعثات، بدأ الاهتمام بالدقة، وأصبح أغلب المترجمين يميلون إلى الاقتراب من النص المترجم، بأكثر مما يتقيدون بأساليب التعبير في اللغة العربية مستهدفين الدقة، وقد كان الطهطاوى الوحيد الذى سن الطريقة التى جرى عليها أسلوب المترجمين المعاصرين أى التعبير عن روح النص المترجم أكثر من التقيد بحرفيته. غير أن الطريقة القديمة ظلت سائدة مع ذلك فيما يتصل بعناوين المؤلفات المترجمة والمنشورة باللغة العربية بحيث كان من المستحيل تقريباً

التوصل إلى معرفة العنوان الأصلي وراء تزويقات وتحليات السجع القديم، كذلك فإن الكثير من الترجمات لا يذكر العنوان الصحيح للكتاب الأصلي ولا اسم المؤلف الأجنبي ومن ثم كان عدم دقة الإحصاءات^(١١١).

ويحدثنا الدكتور الشيال عن المراحل التي مرت بها الترجمة في عصر محمد علي، فقد بدأت على يد جماعة من السوريين كان أولهم الأب رفائيل، وعندما ألحق سوريون آخرون بمدرسة الطب، بدأت الحكومة بوضع تقليد جديد هو إشراك جماعة من شيوخ الأزهر معهم في النقل لتخير الألفاظ والمصطلحات العلمية العربية، أو لاشتقاق ونحت ألفاظ ومصطلحات جديدة، ثم لتصحيح الأسلوب وصياغته صياغة عربية صحيحة^(١١٢).

ويلاحظ الدكتور الشيال أن حركة الترجمة لم تتجه في البداية إلى التخصص، فكان الطبيب يترجم في الجغرافيا، والمبعوث للتخصص في صناعة الحرير يترجم كتابًا في التاريخ. وقد استمر هذا الأسلوب حتى بعد إنشاء مدرسة الألسن؛ فكان المترجم ينتهي من ترجمة كتاب في التاريخ أو الجغرافيا، فيعهد إليه بترجمة كتاب آخر في الكيمياء أو النبات أو الهندسة أو الرحلات.. إلخ.

ورفاعة نفسه ترجم في كل علم وفن. لكن الحركة كانت تتجه نحو التخصص شيئًا فشيئًا؛ فالذين عينوا في مدرسة الطب من خريجي البعثات تخصصوا في ترجمة العلوم الطبية دون غيرها، والذين عينوا في مدرسة المهندسخانة تخصصوا في ترجمة العلوم الرياضية. كذلك خريجوا الألسن كانوا في طريقهم للتخصص: فأبو السعود وخليفة محمود كادا يتخصصان في ترجمة الكتب التاريخية، وصالح مجدى في ترجمة الكتب الهندسية والحريرية، ومحمد الشيمى في ترجمة الكتب الرياضية^(١١٣).

وإذا كانت مدرسة الألسن قد أخذت بنظام أن يشترك في ترجمة الكتاب الواحد أكثر من مترجم، كما حدث مثلاً في ترجمة كتاب «تاريخ الدولة العربية» الذي اشترك في ترجمته ٤ من تلاميذها، وكتاب «رحلة أنخرسيس جوان في بلاد اليونان»^(١٠) الذي اشترك في ترجمته ١٢ من تلاميذها؛ فإن النصوص كذلك لم تكن تترجم كاملة في كل الأحيان، فهناك كتب جمعت أجزاءها من كتب كثيرة مختلفة، وكتب تركت بعض فصولها، وكتب أضيفت إليها أجزاء وفصول عن كتب أخرى أجنبية أو عربية.

كذلك يلاحظ الدكتور الشيال أن أسلوب الترجمة كان أسلوباً علمياً خالصاً^(١١). وهذا كله يعكس طبيعة الأهداف العملية التي كانت تسير وفقاً لها حركة الترجمة في ذلك العصر، وفيه مشابهة مع حركة الترجمة التي تمت أثناء النهضة العربية الأولى في القرن الرابع الهجري = العاشر الميلادي.

أما خطة رفاعة عند توليه نظارة مدرسة الألسن فكانت واضحة تماماً: إذ اختار لتلاميذه - في البداية - بعض الكتب التي قرأها ودرسها في باريس، وانصبت عنايته - بعد ذلك - في ترجمة كتب التاريخ والجغرافيا بالدرجة الأولى، وأراد أن يترجم كتباً مختلفة تغطي تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها^(١٢). كما ترجم هو كتباً في الجغرافيا أشهرها جغرافية ملطبرون. ويقول جاك تاجر عن المجلدات الأربعة التي ترجمها رفاعة من هذا الكتاب: «يظهر من مطالعتها أنه ترجمها على عجل، والواقع يؤيد ذلك لأننا علمنا أنه ترجم مجلداً منها في ستين يوماً»^(١٣).

ويقرر الدكتور الشيال - بعد فحص فقرة من ترجمة رفاعة ومقابلتها بالأصل الفرنسي - «أن رفاعة يتقيد بالنص الأجنبي تقيداً يُخرج الترجمة

وفيها شيء من العجمي»^(٣٣). ويبدو أن ذلك نتيجة لما أشار إليه جاك تاجر من أنه ترجمها على عجل نظرًا للظروف التي تطلبت منه أن تتم الترجمة في مدة محددة.

أما رواية «تليماك» فقد صرّح رفاعة في المقدمة بأن عمله يدخل في باب التعريب، فهو يقول (ص ٤): «فما تسليت هناك - أي في السودان - إلا بتعريب تليماك»، ويقول مرة أخرى (ص ٥): «فبذلت غاية المجهود في إنجاز هذا المقصود. وأديت التعريب بأسهل تقريب وأجزل تعبير. وتحاشيت مما يورث المعاني أدنى تغيير. ويؤثر في فهم المقصود أقل تأثير. اللهم إلا أن يكون ثمّ محلاً (هكذا) مغللاً بالعادة فأتمحل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة. وهذه أساليب في قالب الترجمة معتادة».

ويرى جاك تاجر، بعد مقابلة فقرة مع الأصل الفرنسي، أن رفاعة «تصرّف كثيرًا في الترجمة أو بمعنى آخر تجنب الترجمة الحرفية»، ويرى من ناحية أخرى أن «نبوغ رفاعة بك ظهر بوضوح في ترجمة الكود ومصطلحاته الفنية»^(٣٤) - يعنى القوانين الفرنسية المعروفة بالكود.

ويصف أحمد خاكي منهج رفاعة في ترجماته عمومًا بأنه «اتباع طريقة مثلى في الترجمة... وحين كان يترجم كان يحاول أن يصوغ الاصطلاح الفرنسي بنظيره العربي. وكان يتمسك في بعض ترجماته بقواعد البلاغة بمفهومها القديم، لكنه كان يتحرر من الصناعة اللفظية في أغلب ما ترجم وحين واجه مشكلة ألفاظ اللغة أراد أن يضع لنفسه معجمًا يكاد يكون شخصيًا، بأن يضع كل لفظ من اللغة المنقولة أمام مرادفه من اللغة المنقول إليها»^(٣٥).

وهكذا فإن رفاة سلك في ترجماته ومنقولاته ومعرباته منهجًا معتدلاً متوازنًا بين ترجمة اللفظ وترجمة المضمون، أو كما يقول محمد عبد الغنى حسن: «كانت مدرسة الشيخ رفاة الطهطاوى في الترجمة هي المدرسة التي واءمت بين أهمية اللفظ وأهمية المعنى، على أن يكون كل منهما على قدر صاحبه، فلا يطغى واحد على الآخر»^(١).

وإذا كانت لغة رفاة في ترجماته ومؤلفاته على السواء تذكرنا بلغة كتاب العصر العثماني في بعض الأحيان، مع استخدام ألفاظ معاصرة مقتبسة من البيئة التي كان يغلب عليها في ذلك الوقت الطابع التركى، وبعض الألفاظ العامية: فإن رفاة في كل ذلك لم يكن إلا ابن عصره الخارج نواً من حقبة ظلام وجهود وتحلف امتدت قبله أكثر من ثلاثة قرون، لكنه كان فاتحة عصر تطور وازدهار تجلّى فيمن أتى بعده من رواد النهضة الكبار الذين خلصوا النثر العربى من كل القيود التي كانت تكبله في الماضى.

رسالة رفاة:

أما رسالة رفاة في الترجمة ودعوته لترجمة العلوم العصرية فللأسف لم تتم بل توقف كل شيء لأسباب تاريخية معروفة عملت على وأد مشروع النهضة المصرية الحديثة. وللأسف أيضًا فإن مشروع رفاة لتعريب العلوم والمعارف العصرية لم يُستأنف حتى اليوم، فضلاً عن تطويره، بل حدثت بيننا وبينه قطيعة، وسار بين القوم اعتقاد غريب بأن ترجمة العلم عمل غير مجد ولا قيمة له، وألغينا العلم من كل برامج الترجمة أو التعريب في كل المؤسسات وعلى كل المستويات.

وكما يقول الدكتور جابر عصفور فقد اكتفينا «بترجمة الأعمال الأدبية أو الدراسات المتصلة بها في الأغلب الأعم، وهو وضع ترتب عليه ضمور حركة الترجمة في مجالات كثيرة من المعرفة الإنسانية، وعلى رأسها مجالات العلوم التطبيقية وما يتصل بها من معارف وعلوم بئينة لا تتوقف عن التولد أو التقدم، الأمر الذى أدى إلى تأكيد هامشية العلم في ثقافتنا، وقدم الدليل غير المباشر على أن العلم لم يصبح إلى اليوم مكونًا أساسيًا من ثقافتنا، ومصداق ذلك أننا لانزال نتحدث عن الثقافة بمعزل عن العلم، كما لو كان العلم غير الثقافة، وكما لو كانت الثقافة يمكن أن تقوم دون العلم، وترتب على ذلك الوضع، مع الأسف، نقص شنيع في إعداد المترجمين الأكفاء في مجالات العلوم، وعدم الاهتمام بالتخصص في الترجمة العلمية، أو تدريس تقنياتها النوعية ضمن برامج دبلومات أو شهادات الترجمة التى تمنحها أقسام اللغات في الجامعات العربية أو كلية الألسن المصرية، ولولا بعض الجهود الفردية المتناثرة التى يقوم بها بعض رجال العلم المهتمين بالثقافة العامة، وإشاعة الثقافة العلمية في المجتمع، لكان الكتاب العلمى المترجم نسيًا منسيًا في ثقافتنا.

والحق أنه قد آن الأوان لتحقيق التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية، بحيث لا تتركز الترجمة على مجال معين، بينما تظل بقية المجالات بعيدة عن دائرة الاهتمام»^(١٧).

فهل من مجيب؟ وهل من أمل في وصل ما انقطع من جهود رفاة ومدرسته في الترجمة؟!

الهوامش:

- (١) جمال الدين الشيال: رفاة رافع الطهطاوى - سلسلة نوابغ الفكر العربى (٢٤) - الطبعة الثانية - دارالمعارف - القاهرة ١٩٧٠: ٤٨.
- (٢) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١.
- (٣) أحمد أمين: زعماء الإصلاح في العصر الحديث، نقلا عن جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢٤.
- (٤) رفاة الطهطاوى: تخلص الإبريز في تليخيص باريز - ضمن كتاب أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى للدكتور محمود فهمى حجازى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٤: الفصل السادس من المقالة الرابعة: في الامتحانات التى صنعت معى في مدينة باريس: ٣٣٩، ٣٤٠، والفصل الثالث من المقالة الثالثة: في تدبير الدولة الفرنسية: ٢٢٩ وما بعدها. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٤٦: ٥٤، ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد على - دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٥١: ١٢٥ - ١٢٩.
- (٥) أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم في عصر محمد على - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٣٨: ٢٥٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد على: ١٣٥. ومحمود فهمى حجازى: المرجع السابق: ٤٨٣. ومحمود محمد الطناحى: الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر تاريخ وتحليل - دار الهلال - القاهرة ١٩٩٦: ٦٣.
- (٦) أحمد عزت عبدالكريم: المرجع السابق: ٤٠٩. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٥٥، ٥٦. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد على: ١٣٣، ١٣٤. ومحمود فهمى حجازى: أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى: ١٣١، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحى: الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر: ٦٥.

- (٧) محمود فهمى حجازي: المرجع السابق: ٤٨٣. وجمال الدين الشيال: المرجع السابق: ١٣٦، وقد أشير في الطبعة السادسة من الأصل الفرنسى، ص ٩ هامش واحد، باريس ١٨٥٣، إلى ترجمة رفاة التى نشرت بالقاهرة.
- (٨) جمال الدين الشيال: رفاة رافع الطهطاوى: ٣٨. ويذكر جاك تاجر - المرجع السابق: ٥٥ - أن رفاة ترجم من هذا الكتاب ٤ مجلدات كبيرة.
- (٩) جابر عصفور: إنطاق المسكوت عنه - مجلة العربي، العدد (٤٩٩) - الكويت، يونيو ٢٠٠٠: ٧٨.
- (١٠) جمال الدين الشيال: رفاة رافع الطهطاوى: ٤٢.
- (١١) وزارة الثقافة والإرشاد القومى: نشرة عن كتب رفاة رافع الطهطاوى - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٥٨: ٨. وكانت اللجنة مكونة من: أنور لوقا، وجمال الدين الشيال، وآخرين.
- (١٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٣. وجمال الدين الشيال: رفاة رافع الطهطاوى: ٣٠، ٣١. ومحمود محمد الطناحى: المرجع السابق: ٦٤ وراجع الفرق بين التحرير والتصحيح في: جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٩٢ - ٤: ٥٤٨.
- (١٣) أحمد عزت عبد الكريم: المرجع السابق: ٣٣٤ وما بعدها. وجمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد على: ١٥٠ وما بعدها. وله أيضًا: رفاة رافع الطهطاوى: ٣٧. ومحمود فهمى حجازي: المرجع السابق: ١٣٢، ١٣٣. ومحمود محمد الطناحى: المرجع السابق: ٦٥، ٦٧.
- (١٤) جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - ٤: ٦٣٥. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ٩٩. وجمال الدين الشيال: رفاة رافع الطهطاوى: ٤٦. والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: نشرة عن كتب رفاة رافع الطهطاوى: ١٢. ومحمود فهمى حجازي: المرجع السابق: ١٣٢.
- (١٥) أنور عبد الملك: نهضة مصر - ترجمة حمادة إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨١: ١٤٥.

(١٦) أنور عبدالمملك: المرجع السابق: ١٤٧. وملاحظته الأخيرة الخاصة بعدم ذكر العنوان الأصلي للكتاب المترجم، وإغفال اسم المؤلف في أحيان كثيرة: نجدها أيضًا في دراسة مصطفى ماهر: مدرسة رفاة - مجلة الألسن للترجمة - العدد الأول - القاهرة، يونية ٢٠٠١: ٦٨ وما بعدها - عند فحصه لبعض مترجمات أربعة من تلاميذ رفاة.

(١٧) جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي: ٢٠٧. وراجع أيضًا: أحمد عزت عبدالكريم: المرجع السابق: ٢٥٧. وجاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر: ١٩ وما بعدها حيث قسم تاريخ الترجمة في عصر محمد علي إلى ثلاث مراحل كان آخرها إنشاء مدرسة الألسن.

(١٨) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩، ٢١٠.

(١٩) هو كتاب «Le Voyage du jeune Anacharsis en Grece». راجع: محمود فهمي حجازي: المرجع السابق: ٤٨٥.

(٢٠) جمال الدين الشيال: المرجع السابق: ٢١٠، ٢١٤.

(٢١) الشيال: المرجع السابق: ٢٠٩.

(٢٢) جاك تاجر: المرجع السابق: ٥٥.

(٢٣) الشيال: المرجع السابق: ٢١٨.

(٢٤) جاك تاجر: المرجع السابق: ١٤٢، ١٤٣.

(٢٥) أحمد خاكي: رفاة الطهطاوى مترجما - ندوة الشيخ رفاة رافع الطهطاوى - كلية الألسن (١٨ - ٢١ ديسمبر ١٩٧٦) - مطبعة جامعة عين شمس ١٩٨٤: ٣٩٤.

(٢٦) محمد عبد الغنى حسن: فن الترجمة في الأدب العربي - دار ومطابع المستقبل - القاهرة ١٩٨٦: ٤٧.

(٢٧) جابر عصفور: حول المشروع القومى للترجمة - مجلة العربى، العدد (٤٩٤) - الكويت، يناير ٢٠٠٠: ١٠٣.

وجوه أوروبية
في ديوان شوقي

لأوروبا في ديوان شوقي حضور بارز على عدة مستويات؛ فهناك الشخصيات الأدبية والتاريخية، والسياسية، والفنية، وهناك المدن والعواصم والمعلم الحضارية.

وشوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) في ديوانه يمثل الثقافة العربية الإسلامية في العصر الحديث الذي يبدأ - حسب اصطلاح المؤرخون - عام ١٧٩٨م (١٢١٣ هـ)، عام احتلال الفرنسيين مصر بقيادة نابليون بونابرت. وبعد ذلك التاريخ اتصل المثقفون المصريون بالبيئة الأوروبية عندما أرسل محمد علي البعثات إلى أوروبا بدءاً من عام ١٨٢٦م.

وقد عرف شوقي أوروبا بشكل مباشر عندما سافر في بعثة إلى فرنسا لدراسة القانون سنة ١٨٩٠م، ومنذ ذلك الوقت لم تنقطع صلة شوقي بأوروبا. والمتبّع لصورة أوروبا في ديوان شوقي يجد تمايزاً واضحاً بين أوروبتين:

١. أوروبا بدلالاتها الحضارية الممثلة للحضارة الغربية الحديثة.
 ٢. أوروبا بدلالاتها الجغرافية التي مازالت تحتفظ في بعض مناطقها بملامح عربية أو إسلامية.
- فبالنسبة لأوروبا بدلالاتها الجغرافية: احتفل شوقي بالآثار والمعالم الإسلامية في غرب أوروبا، وذلك من خلال تجربته في منفاه بالأندلس (١٩١٤ - ١٩١٩م) والتي سجلها في عدد من القصائد عُرفت بالأندلسيات، كسينيته التي مطلعها^(١):

١ - احمد شوقي: الشوقيات - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٩٣ - ٢: ٤٥.

اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرَالِي الصَّبَا وَآيَامَ أَنْسِي

ونونيته التي مطلعها^(١):

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا نَسْجَى لِيَوَادِيكَ أَمْ تَأْسَى لِيَوَادِينَا

وموشحه الذي مطلعها^(٢):

مَنْ لِيَضُو يَتَنَزَّى الْمَا بَرَّحَ الشَّوْقُ بِهِ فِي الْعَلَسِ
حَنَّ لِلْبَّانِ وَتَاجَى الْعَلَمَا أَيَّنَ شَرَّقَ الْأَرْضِ مِنْ أَنْدَلَسِ

أما شرق أوروبا فنجد في ديوان شوقي حديثاً عن المدن التركية التي تقع في أوروبا وزارها شوقي وصور سياحته بين معالمها في عدد من قصائده، وكان الأتراك قد استولوا عليها في زمن التفوق الحربي والعسكري للإمبراطورية العثمانية التي توغلت في أوروبا حتى بلغت حدود مدينة فيينا.

ولأن التوجه العام في هذه الدراسة هو البحث عن صورة أوروبا بدلالاتها الحضارية، لا الجغرافية: أوروبا الممثلة لثقافة مغايرة أراد شوقي أن يُجربَ معها حواراً ثقافياً؛ فقد استبعدنا من بحثنا النصوص المشار إليها سابقاً وما جاء على شاكلتها في «الشوقيات»، مثل قصيدته التي مطلعها^(٣):

كَنِيسَةٌ صَارَتْ إِلَى مَسْجِدٍ هَدِيَّةُ السَّيِّدِ لِلْسَّيِّدِ

(١) الشوقيات - ٢: ١٠٤.

(٢) الشوقيات - ٢: ١٧١.

(٣) الشوقيات - ٢: ٢٥.

وقصيدته الأخرى الشهيرة^(١):

يا أختَ أندلسِ عَلَيْكِ سَلامٌ هَوَتْ الحِلافةُ عَنكِ وَالإسلامُ

لذلك تشكلت دراستنا عن صورة أوروبا في ديوان شوقي - بهذا المفهوم الذي حددناه - من خلال الكيانات الثقافية، متمثلة في الإنسان ومنتجاته الحضارية، فدرسنا ما جاء في ديوان «الشوقيات» من نصوص عن:

- شخصيات أدبية: (شكسبير - تولستوي - هول كين).

- شخصيات فنية: (فيردي).

- شخصيات سياسية: (الملك غليوم - ملك إنجلترا).

- شخصيات تاريخية: (نابليون).

- مدن وعواصم: (باريس - روما - جنيف).

وسوف نلاحظ أن هناك نصوصاً أقوى وأروع من غيرها فيما نستعرضه من حواريات شوقي مع الحضارة الأوروبية الحديثة: مثل قصيدته عن باريس، وقصيدته في غاب بولون، وقصيدته في رثاء تولستوي، فهذه القصائد الثلاث هي - فيما أرى - من عيون شعر شوقي، كما أنها من روائع الشعر العربي على وجه العموم.

لكننا نبدأ أولاً بمدخل عن علاقة شوقي الروحية بأوروبا والثقافة الأوروبية.

(١) الشوقيات - ١: ٢١٨.

رحلة شوقي إلى أوروبا:

سافر شوقي إلى فرنسا في بعثة علمية، فانتظم في مدرسة بمونبلييه لمدة عامين ثم انتقل إلى باريس، حتى حصل على إجازته النهائية. وتنقل بين أقاليم فرنسا وزار إنجلترا وعاصمتها لندن. «وكان طوال إقامته في باريس يشاهد مسارحها ويتصل بحياتها الأدبية، وأقبل على قراءة فيكتور هيجو ودي موسيه ولافونتين ولامرتين»^(١).

ويقول د. طه وادي: إن «صلة شوقي بالخدوي توفيق أهله لبعثة يدرس فيها الحقوق في فرنسا أوائل سنة ١٨٩١، حيث قضى سنتين في باريس وثالثة في مونبلييه. وكان هدف توفيق من هذه البعثة أن يصقل موهبته ليكون شاعره «الخاص» المسيح بحمده والمتحدث باسمه»^(٢).

وفي مقدمة الجزء الأول من «الشوقيات» يسجل أحمد شوقي تجربته الأولى في أوروبا:

«فركبت البحر لأول مرة أؤم مارسيليا، فلما قدمتها وجدت مدير الإرسالية في انتظاري، فأخبرني بأن الأمير يأمر بأن أقضي عامين في مدينة مونبلييه وآخرين في باريز.. وكان المدير قادمًا من مونبلييه للقائي فعاد بي إليها على الفور، وهنالك قدم لي جميع ما احتاج إليه، وأدخلني مدرسة الحقوق (في) الجامعة ثم رجع إلى العاصمة. فلما انقضت السنة الأولى التمسست من ولي النعم أن يأذن لي في الأوبة إلى مصر لقضاء زمن العطلة بين

(١) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف - القاهرة: ٩٣.

(٢) طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي - دار المعارف - الطبعة الخامسة - القاهرة ١٩٩٤: ١٣.

أهلي، فأوقع لي أمره أن هذا من نزق الشباب. وأنه يرى لي أن أقيم أربع سنوات كاملة في أوروبا وألا أضيع منها دقيقة واحدة، ثم أرسل إليّ خمسين جنيهاً لأنفقها في رحلة أزمعها في أي بلد أشاء إلا مصر.

وكانت الدعوات قد توالى عليّ من الفرنسيين رفقائي في المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة في الجنوب وقضاء بعض الأيام في ضيافتهم هنالك. فقضيت نحو شهرين كنت فيها قرير العين طيب النفس، حيث التفتُ رأيت حولي مناظر رائعة ومجالي شائقة ومعالم للحضارة في أقصى القرى شاهقة، وآثاراً لدولة الرومان، تزداد حسناً على تقادم الزمان. وعرفت الفلاح الفرنسي في داره وكنت ألقاه في مزرعته، وأماشيه في الأسواق، فيخيل إليّ أنه قد خلف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار. وكان أعجب ما رأيت مدينة «كرسون».

وجدتها قسمين ووجدت القوم عليها صنفين، فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم في القرون الوسطى، بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس، وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق.. والآخر خلق جديد وشعبه كسائر شعب الأمة في أخذهم بأسباب التمدن العصري، وبالجملة كانت نتيجة هذه النقلة من أجلّ نعم الله عليّ، وأسنى أيادي الخديوي السابق عندي».

ويتابع شوقي سرد تجربته الأولى في أوروبا:

«ثم ما كدت أنتهي من السنة الثانية حتى كتب إليّ مدير الإرسالية المصرية يستقدمني لباريز، ويخبرني أنه ذاهب بتلاميذه إلى إنكلترا لقضاء

أكثر أيام العطلة فيها، وأن الأمير رحمه الله قد أدى نفقة هذه السياحة عني إذا رغبت فيها، فبرحت مونيبييه على عجل أيمن باريز للمرة الأولى فأقمت بها يومين ريثما أهبت الرحلة. ثم سافرنا إلى عاصمة إنكلترا، فلبثنا فيها نحو شهر، نغشى من معالمها في الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي إليه العظم والجلال في هذا العصر، لكننا لم نلبث أن سئمناها، وهذا أكبر عيوبها، فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال.

وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر، وإن يكن الجو كثير التقلب غداً في غالب الأحيان ... فلما انقضت السنة الثالثة وهي الأولى لي في باريز أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت، فاستخدمت ممرضة تسهر على راحتني ... عندئذ أشار عليّ الأطباء أن أقضي أياماً تحت سماء إفريقيا... فوقع اختياري على الجزائر... أقمت بالجزائر أربعين يوماً أو تزيد ثم حثت الرجال عنها قافلاً إلى باريز، وهنالك تمت لي السنة الثالثة في الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها.

فراى لي الجناب العالي أيده الله أن أقضي في العاصمة ستة شهور، أمكن فيها من معرفة أشياء باريز وأهلها، وقد كان في الدراسة ما يشغل عن ذلك ويحول دونه، ثم انقضت تلك المدة على ما رسم لي الرأي العالي أيده الله، فعدت إلى الوطن وأنا نضو فراق، تهزني إليه الأشواق^(١).

ويتابع شوقي في مقدمته البالغة الأهمية حديثه عن علاقته المباشرة بأوروبا:

(١) طه وادي: المرجع السابق: ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥.

«وفي سنة ١٨٩٦ للميلاد ندبني جنابه الفخيم لأنوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين الذي كان انعقاده في مدينة جنيف عاصمة سويسرا، فكانت خير فرصة تتم لي لمشاهدة هذه البلاد التي هي المَجلى البديع لعروس الطبيعة. فرحلت إليها، وأقمت بها شهرًا. ثم انفض المؤتمر فبرحتها إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها (في نفس العام)»^(١).

ولا شك أن باريس هي أهم مدينة اتصل بها شوقي وكان لها الأثر الأكبر في تكوينه الثقافي وتجربته الروحية مع الثقافة الأوروبية بما هي ثقافة مغايرة لثقافته العربية.

يقول د. محمد مندور: «إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقي بها بالمذاهب الأدبية والفنية المختلفة، فكانت هناك الواقعية الرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع الفرويدية وإلى جوارها كانت الكلاسيكية لا تزال حية»^(٢).

وفي تصوير تجربته الفنية في مقدمته للشوقيات يقول شوقي:

«ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة، التي لا تُحْدُ ولا تنفد، وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان».

(١) طه وادي: المرجع السابق: ١٧٥.

(٢) طه وادي: المرجع السابق: ١٣.

ويتابع شوقي:

«ثم ترجمت القصيدة المسماة بـ «البحيرة» من نظم (لامرتين)، وهي من آيات الفصاحة الفرنسية، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه، في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها، وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها عنده بعد العودة إلى مصر، ثم عدت دون ذلك عواذ. وجربت خاطرني في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك.

فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره. وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين، مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتقدمة»^(١).

هذا بعض مما كتبه شوقي بقلمه في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات^(٢).

(١) طه وادي: المرجع السابق: ١٦٥، ١٦٦.

(٢) صدرت الطبعة الأولى من ديوان الشوقيات سنة ١٨٩٨. ويذكر الدكتور طه وادي أن مقدمة شوقي لديوانه «أعيد نشرها في الطبعة الثانية للديوان - حين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ - لكن هذه المقدمة أسقطت بعد ذلك من كل طبعات الديوان على الرغم من خطورتها، واستعيب عنها بمقدمة للدكتور محمد حسين هيكل». لكن يبقى السؤال: لماذا تعمد شوقي حذف هذه المقدمة البالغة القيمة عندما أعاد طبع ديوانه للمرة الثالثة؟ فقد ظهر الجزء الأول والثاني من الطبعة الثالثة في حياة شوقي (راجع: أحد محفوظ: حياة شوقي)، أما الجزء الثالث والرابع فظهر بعد وفاته (الثالث بتحقيق الشاعر محمود أبو الوفا، والرابع بتحقيق الأديب محمد سعيد العريان)، هل كان السبب سياسياً؟ أم بسبب أنه غير آراءه في ماهية الشعر وطبيعة الشعر

وفي عام ١٨٩٧ أجرى سليم سر كيس حديثاً صحفياً مع أحمد شوقي، ونشر في مجلة «سر كيس» بعد ذلك بسنوات في أغسطس سنة ١٩١٥، ويمننا في ذلك الحديث السؤال التالي: «هل ترجمت شيئاً من شعر الإفرنج؟».

وقد أجاب شوقي بقوله:

«إنني أجلُّ الترجمة وأستعظم فوائدها، ولكن نفسي لا تميل إلى التعريب، بل ميلي كله إلى الخلق والإنشاء. هذا مع كلفني بالأدب الفرنسية، وعلى الأخص تأليف فيكتور هوجو وألفرد دي موسيه ولامرتين، ولقد كدت أفنى في هذا الثالث ويفيني»^(١).

وعندما قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤، أبعدت السلطات الإنجليزية شوقي عن مصر وقطعت الروابط بينه وبين القصر فاخترت إسبانيا، وأقام في برشلونة حوالي أربع سنوات (١٩١٥ - ١٩١٩)^(٢).

لكن شوقي كان يزور فرنسا في الصيف، وقد ملكت عليه عقله وقلبه منذ غادرها عائداً بعد انتهاء البعثة سنة ١٨٩٣. وظلت فرنسا في وجدانه لا تغادره أبداً، وفي المناسبات المختلفة تظهر في ثنايا قصائده الصلة الروحية التي تربطه بفرنسا وبالثقافة الفرنسية، والذكريات الجميلة التي ترسبت في وجدانه.

= العربي وتاريخه، ورأيه في المديح وفي مديح المتنبي بالتحديد! أم لأنه رأى أن هذه المقدمة التي كان قد كتبها ولم يبلغ الثلاثين من عمره لم تعد تعبر عما أصبح يحويه ديوان الشوقيات في المرحلة الأخيرة من حياة شوقي في العقد الثالث من القرن العشرين!؟..

(١) طه وادي: المرجع السابق: ١٨٢.

(٢) طه وادي: المرجع السابق: ١٦.

ولا شك أن باريس مدينة النور التي كان لها التأثير الأكبر في صياغة المبادئ الفكرية عند رواد النهضة المصرية والعربية في العصر الحديث؛ كما يقول د. جابر عصفور: «لا غرابة في أن يشهد القرن التاسع عشر (الذي بدأ بعد سنوات ثلاث من الحملة الفرنسية على مصر) عدداً كبيراً من الرحلات إلى أوروبا بوجه عام، وإلى فرنسا بوجه خاص، بصفتها نموذج التقدم الذي وصل إليه العالم المتحضر، ومستقر العلوم الواعدة التي لا بد من معرفة أسرارها لتحقيق الحلم الذي خايل العقول»^(١).

وقد كانت علاقة المثقفين المصريين والعرب بأوروبا قد تطورت بين مرحلتين حضاريتين كان الفاصل بينهما حدث الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت:

«ربما كان أهم ما تركته مدافع نابليون من أثر في الوعي العربي العام في آخر القرن الثامن عشر أنها نبّهت هذا الوعي إلى تحلف العالم الذي يعيش فيه وضرورة تغييره. ولذلك طرح سؤال التحلف نفسه بقوة علي هذا الوعي في موازاة الهزائم المتلاحقة. وكان السبيل إلى الإجابة الموجبة - من وجهة نظر أصحابها في ذلك الوقت - مقترناً بضرورة التعرف علي حضارة الغرب الذي تقدّم وانتصر، وصنع نموذجاً حضارياً متفوقاً، أخذ بنجايل العيون بمخترعاته المادية، ويمتدب العقول بلوازمه الثقافية والاجتماعية والسياسية. صحيح أن هذا الغرب كان موجوداً بمعني أو آخر قبل الحملة الفرنسية، وذلك منذ أن تبادل الشرق وأوروبا التجارة والسفراء في القرون الوسطى، لكن إقامة التجار والسفراء الأوروبيين لم يكن لها من التأثير ما

(١) جابر عصفور: الرحلة إلى الآخر - ٢ في القرن التاسع عشر - جريدة الحياة: ٤ / ٢ / ٢٠٠٤

صنعته مدافع نابليون وجنوده، فضلاً عن أجهزته العلمية المصاحبة التي وضعت الوعي العربي أمام تحلّفه للمرة الأولى، في حدة معرفية جذرية».

لكن كما يقول جابر عصفور أيضًا: فإن «فرنسا من حيث كونها القطب الذي جذب إليه الاهتمام في التطلع إلى الغرب لسنوات طويلة من القرن التاسع عشر، لا تضارعها في ذلك سوى لندن (لندرة) التي سعت إلى منافستها في سياق الصراع الاستعماري على الشرق الأوسط، وفي جذب البعثات الثقافية إليها، على نحو ما فعلت إيطاليا والنمسا. ولكن الغلبة الثقافية ظلت لمدينة باريس في القرن التاسع عشر، الأمر الذي جعل منها موضوعاً محبباً للكتابات التي ظلت تتطلع إلى فرنسا عموماً، وباريس خصوصاً، بوصفها النموذج الأمثل للتقدم المنشود على كل المجالات. ويبدو ذلك واضحاً في كثرة الرحلات إلى فرنسا، ابتداء من رفاة الطهطاوي الذي استهل البداية، مروراً بأحمد فارس الشدياق وابن أبي الضياف وفرانسيس فتح الله المرّاش وسليمان الحرائري وانتهاءً بمحمد السنوسي وأحمد زكي ومحمد بلخوجة. ويرجع ذلك بالطبع إلى أن الحضور الثقافي الفرنسي كان أسبق من حضور غيره، وذلك لسبق فرنسا إلى احتلال مصر، واستمرار نفوذها بعد ذلك بوصفها دولة أوروبية، يلجأ إليها الباحثون عن الحرية التي افتقدوها في أوطانهم»^(١).

لكن تبقى لأحمد شوقي تجربته الخاصة التي تكشف عن رؤية تتمتع بقدر من الأصالة على الرغم من ارتكازها على رؤى رواد سابقين ربما كان أهمهم على الإطلاق رفاة رافع الطهطاوي.

(١) جابر عصفور: المرجع السابق.

أولاً: شخصيات أدبية:

اختار شوقي من بين شعراء أوروبا شكسبير أكبر شاعر انجليزي في كل العصور، وفكتور هيجو الروائي الكبير وأحد الشعراء الرومانسيين الكبار في فرنسا في القرن التاسع عشر. ومن الروائيين اختار الروائي الروسي العظيم ليو تولستوي، والروائي الإنجليزي هول كين.

وسوف نلاحظ دائماً أن حديث شوقي - في قصائده التي تناولت الأدباء - يدور حول موضوع بعينه هو النفس الإنسانية وطبائع الناس في كل زمان، ويُلحَّ على أن الإنسان مازال همجياً فتاكاً بأخيه الإنسان. وهو يقتبس عادةً من المعاني الحكيمية للمتنبّي وأبي العلاء؛ فهو يركز - في المقام الأول - على ثقافته العربية في مواجهة الثقافة الأوروبية التي تجسدها أعمال هؤلاء الأدباء.

(أ) شكسبير:

بمناسبة الاحتفال بذكرى شاعر انجلترا العظيم وليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦م) كتب شوقي قصيدته الهمزية من البحر البسيط ومطلعها:

أَعْلَى الْمَمَالِكِ مَا كُرْسِيُهُ الْمَاءُ وَمَا دِعَامَتُهُ بِالْحَقِّ سَمَاءُ

وقد جاءت في ٤٥ بيتاً، يقول منها^(١):

مَا أَنْجَبَتْ مِثْلَ شَيْكِسِيرٍ حَاضِرَةٌ وَلَا نَمَتْ مِنْ كَرِيمِ الطَّنِيرِ غَنَاءُ

(١) الشوقيات - ٧: ٢ - ٨.

نَأَلَتْ بِهِ وَخَدَهُ إِنْ كَلِمَةً شَرَفًا
 لَمْ تُكْشِفِ النَّفْسَ لَوْلَاهُ وَلَا يَلِيَتْ
 شِعْرٌ مِنَ النَّسَقِ الْأَعْلَى يُؤَيِّدُهُ
 مِنْ كُلِّ بَيْتٍ كَأَيِّ اللَّهِ تَسْكُنُهُ
 وَكُلُّ مَعْنَى كَعَبَسَى فِي مَحَاسِنِهِ
 أَوْ قِصَّةٍ كَكِتَابِ الدَّهْرِ جَامِعَةٍ
 مَهْمَا تَمَثَّلَ تَرَّ الدُّنْيَا مُثَلَّةً
 يَا صَاحِبَ الْعُضْرِ الْحَقَالِي الْأَخْبِرْ
 أَمَا الْحَيَاءُ فَا مَرَّ قَدْ وَصَفَتْ لَنَا
 بِمَنْ أَمَاتَكَ قُلِّ لِي كَيْفَ جُمُوعَةٌ
 كَانَتْ سَمَاءً بَيَّانٍ غَيْرِ مُفْلَعَةٍ
 فَاضْبَحَتْ كَأَصْبِصٍ غَيْرِ مُفْتَقِدِ
 وَكَيْفَ بَاتَ لِسَانٌ لَمْ يَدْعُ غَرَضًا
 عَفَا فَا مَسَى زُنَابِي عَقْرَبٍ بَلِيَتْ
 وَمَا الَّذِي صَنَعَتْ أَيْدِي الْبَلِّ بِيَدِ
 فِي كُلِّ أَنْمَلَةٍ مِنْهَا إِذَا انْبَجَسَتْ
 أَمَسَتْ مِنَ الدُّودِ مِثْلَ الدُّودِ فِي جَدَثِ
 وَإِنَّ نَحْتِ الشَّرَى قَلْبٌ جَوَائِبُهُ

مَا لَمْ تَنْلِ بِالنُّجُومِ الْكَثِيرِ جَوْرَاءُ
 لَهَا سَرَائِرٌ لَا تُحْصَى وَأَهْوَاءُ
 مِنْ جَانِبِ اللَّهِ إِهَامٌ وَإِحْيَاءُ
 حَقِيقَةٌ مِنْ خِيَالِ الشُّعْرِ غَرَاءُ
 جَاءَتْ بِهِ مِنْ بَنَاتِ الشُّعْرِ عَذْرَاءُ
 كِلَاهُمَا فِيهِ إِضْحَاكٌ وَإِنْكَاءُ
 أَوْ تُثَلَّ فَهِيَ مِنَ الْإِنْجِيلِ أَجْرَاءُ
 عَنِ عَالَمِ الْمَوْتِ يَزْوِيهِ الْأَلْيَاءُ
 فَهَلْ لَهَا بَعْدُ تَمَيُّلٌ وَإِذْنَاءُ
 غَبْرَاءُ فِي ظُلُمَاتِ الْأَرْضِ جَوْفَاءُ
 سُؤْبُوبُهَا عَسَلٌ صَافٍ وَصَهْبَاءُ
 جَفَّتْهُ رِيحَانَةٌ لِلشُّعْرِ فَيَحَاءُ
 وَلَمْ تَفْتَهُ مِنَ الْبَاغِيْنَ عَوْرَاءُ
 وَسَمُّهَا فِي عُرُوقِ الظُّلَمِ مَشَاءُ
 لَهَا إِلَى الْعَيْبِ بِالْأَقْلَامِ إِيمَاءُ
 بَرْقٌ وَرَعْدٌ وَأَرْوَاحٌ وَأَنْوَاءُ
 فُقَّازُهَا فِيهِ حَضْبَاءُ وَبُوعَاءُ
 كَأَنَّهَا لِيوَادِي الْحَقِّ أَرْجَاءُ

تُضْغِي إِلَى دَقِّهِ أُذُنَ الْبَيَّانِ كَمَا
لَكِنَّ تَمَشَّى الْبِلَّ تَحْتَ التَّرَابِ بِهِ
وَالنَّاسُ صِنْفَانِ مَوْتِي فِي حَيَاتِهِمْ
تَأْبَى الْمَوَاهِبُ فَلأَحْيَاءُ بَيْنَهُمْ
يَا وَاصِفَ الدَّمِ يَجْرِي هَهُنَا وَهَهُنَا
لَا مُوَكَّ فِي جَعْلِكَ الْإِنْسَانَ ذَنْبَ دَمٍ
وَقِيلَ أَكْثَرَ ذَكَرَ الْقَتْلِ ثُمَّ أَتَوْا
كَانُوا الذَّنَابَ وَكَانَ الْجَهْلُ دَاءَهُمْ
لُؤْمُ الْحَيَاةِ مَسَى فِي النَّاسِ قَاطِبَةً
فَمِ أَيْدِ الْحَقِّ فِي الدُّنْيَا أَلَيْسَ لَهُ
وَأَيْنَ صَوْتُ تَمَيِّدِ الرَّاسِيَاتِ لَهُ
وَأَيْنَ مَاضِيَةٌ فِي الظُّلْمِ قَاضِيَةٌ
أَيْتْرُكَ الْأَرْضَ جَاثُوَهَا وَلَيْسَ بِهَا
تَأْوِي إِلَيْهَا الْأَيَامِي فَهِيَ تَعْرِبَةٌ

وقد عاب طه حسين على شوقي قلة معرفته بشكسبير في هذه القصيدة، « فأقل ما يحسه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادي، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ولم يتمثله ولم يحسن بل لم يحاول تصوير هذه الروح. وكل ما في القصيدة مدح إنجلترا أول الأمر، ثم ثناء على شكسبير غريب، يشبه فيه

آيات شكسبير بالآيات المنزلة، ويشبه معاني شكسبير بعيسى. ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معاني شكسبير وبين المسيح، بل لست أدري كيف يذكر شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوروبي إلى جانب المسيح، وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل.

إنما هو كلام يقال ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقروا به ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعاني لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير، ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً.

ثم يقول شوقي إن قصص شكسبير تمثل الحياة، وكل مثقف يعرف هذا ويقول، بل كل مادمح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا، بالحق حيناً وبالباطل أحياناً.

ثم يتجه شوقي إلى شكسبير فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبي العلاء، وعرفوا تصويره لبلبي الأجساد في القبور. ثم يطلب إلى شكسبير الذي أجرى الدم أنهاراً في قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً في ظل الحضارة الحديثة، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان، هذا علم صاحبنا بشكسبير، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه. وأين يقع هذا كله من وراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين في شكسبير.

وإني لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التي تركها شكسبير حول هملت مثلاً في ولهم ما يستر، لا يذكر معها ما قاله شوقي من الشعر. ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير

أوضح من علم الألمان والفرنسيين به في القرن الثامن عشر، لأن فقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً^(١).

وهكذا فقد لاحظ أيضاً طه حسين الصلة بين معاني شوقي وبين مصدره العربي: أبي العلاء في رثائه وتصويره لبلى الأجساد في القبور. فشوقي يلجأ إلى رصيده الفكري المخترن من ثقافته العربية الكلاسيكية التي يمكنه بها مواجهة ثقافة الآخر متمثلة في شخصية شاعر الإنجليز وآثاره الأدبية.

(٢) فيكتور هيجو:

في الاحتفال بذكرى شاعر فرنسا وروائها الكبير فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥ م) كتب شوقي قصيدة رائية في ٢٤ بيتاً من البحر الكامل.

ولفيكتور هيجو - كما سبقت الإشارة آنفاً على لسان شوقي نفسه - منزلة خاصة بين أدباء أوروبا في العصر الحديث؛ فهو الذي قال عنه وعن ألفريد دي موسيه ولامارتين: «كادت أفنى في هذا الثالث ويفيني».

يقول شوقي^(٢):

مَا جَلَّ فِيهِمْ عَيْدُكَ الْمَأْتُورُ إِلَّا وَأَنْتَ أَجَلٌ يَا فِكْتُورُ
ذَكَرُوكَ بِالْمِئَةِ السِّينِ وَإِنَّهَا عُمُرٌ لِمِثْلِكَ فِي النُّجُومِ قَصِيرُ
سَتَدُومُ مَا دَامَ الْبَيَانُ وَمَا ازْتَفَتْ لِلْعَالَمِينَ مَدَارِكُ وَشُعُورُ

(١) طه حسين: حافظ وشوقي - مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد - الطبعة الرابعة - مطبعة الاعتدال - القاهرة ١٩٥٨: ٢٠٣-٢٠٥.

(٢) الشوقيات - ٣: ٧١.

وَلَيْنَ حُجِبَتْ قَانَتْ فِي نَظَرِ الْوَرَى
لَوْلَا التَّقَى لَفَتَحَتْ قَبْرَكَ لِلْمَلَأِ
وَلَقُلْتُ يَا قَوْمِ انظُرُوا إِنجِيلَكُمْ
مَنْ بَعْدَهُ مَلَكَ الْبِيَانَ فَعِنْدَكُمْ
مَاتَ الْقَرِيضُ بِمَوْتِ هُوَجُوٍ وَأَنْفَضَى
مَاذَا يَزِيدُ الْعَيْدُ فِي إِجْلَالِهِ
فَقَدَتْ وَجُوهُ الْكَائِنَاتِ مُصَوِّرًا
كُشِفَ الْغِطَاءُ لَهُ فَكُلُّ عِبَارَةٍ
لَمْ يُعْنِهِ لَفْظٌ وَلَا مَعْنَى وَلَا
مُسْبِي الْحَزِينِ يَفُكُّهُ مِنْ حُزْنِهِ
نَارَ الْمُلُوكِ وَظَلَّ عِنْدَ إِبَانِهِ
وَأَعَارَ وَاتَزَلُّو جَلَالَ يَرَاعِهِ
يَا أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي عَمَرَ الشَّرَى
أَنْتَ الْحَقِيقَةُ إِنْ تَحَجَّبَ شَخْصُهَا
إِزْفَعِ حِدَادَ الْعَالَمِينَ وَعُدْهُمْ
وَانظُرْ إِلَى الْبُؤْسَاءِ نَظْرَةَ رَاحِمٍ
الْحَالُ بِأَقْيَسَةٍ كَمَا صَوَّرَتْهَا
الْبُؤْسُ وَالنُّعْمَى عَلَى حَالَيْهِمَا
وَمِنَ الْقَوِيِّ عَلَى الضَّعِيفِ مُسَيِّطِرٌ

كَالتَّجْمِ لَمْ يُرْمِنْهُ إِلَّا النُّورُ
وَسَأَلْتُ أَيْنَ السَّيِّدِ الْمَقْبُورُ
هَلْ فِيهِ مِنْ قَلَمِ الْفَقِيدِ سُطُورُ
تَأْجُ فَقَدْتُمْ رَبَّهُ وَسَرَّيْرُ
مُلْكِ الْبِيَانَ قَانْتُمْ جُمْهُورُ
وَجَلَالُهُ يَرَاعِيهِ مَسْطُورُ
نَزَلَ الْكَلَامُ عَلَيْهِ وَالتَّضْوِيرُ
فِي طَيْهَا لِلْقَارِئِينَ ضَمِيرُ
غَرَضٌ وَلَا نَظْمٌ وَلَا مَثُورُ
وَيَرُدُّهُ اللَّهُ وَهُوَ قَرِيبُ
يَرْجُو وَيَأْمَلُ عَفْوَهُ الْمَثُورُ
فَجَلَالَ ذَلِكَ السَّيْفِ عَنْهُ قَصِيرُ
وَمِنَ الشَّرَى حَقَّرَ لَهُ وَقُبُورُ
فَلَهَا عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ ظُهُورُ
كَيْبًا يُعَمِّدُ بَائِسٌ وَقَفِيرُ
قَدْ كَانَ يُسْعِدُ جَمْعَهُمْ وَيُجِيرُ
مِنْ عَهْدِ آدَمَ مَا يَبَاهَا تَغْيِيرُ
وَالْحِظُّ يَغْدِلُ تَأْرَةً وَيَجُورُ
وَمِنَ الْغَنِيِّ عَلَى الْفَقِيرِ أَمِيرُ

وَالنَّفْسُ عَاكِفَةٌ عَلَى شَهْوَانِهَا تَأْوِي إِلَى أَحْقَادِهَا وَتُثَوِّرُ
وَالعَيْشُ آمَالٌ مَجْدٌ وَتَنْقِضِي وَالْمَوْتُ أَصْدَقُ وَالْحَيَاةُ غُرُورٌ

في هذه القصيدة - التي كتبها شوقي سنة ١٩٠٢ - يركز أيضًا في تصوير موقفه من شاعر فرنسا وروايتها الرومانسي الكبير على ثقافته العربية الإسلامية القديمة، ويستعين في ذلك بأدوات فنية مستمدة من تراثه الشعري العربي.

فأول ما يلقانا في القصيدة فكرة الخلود: خلود الأثر الأدبي عن طريق اكتسابه المزيد من القيمة مع مرور الزمن؛ فإذا كان هيجو في حياته صاحب منزلة أدبية جلييلة في وطنه فرنسا فإنه اليوم بعد موته ومع مطلع القرن العشرين صاحب منزلة أجل، وذلك بفضل ما خلفه من آثار أدبية تزداد قيمة مع الأيام. وشوقي يستخدم مصطلح «البيان» وهو مفهوم عربي خالص، وقد جاء في القرآن الكريم في أول سورة الرحمن.

ولا يفوت شوقي الإشارة إلى بعض أعمال هيجو الأدبية وأشهرها على الإطلاق رواية «البؤساء»، ثم يعود شوقي إلى رصيده المخزون من الحكم العربية عن الحياة والإنسان في علاقته بأخيه الإنسان، وهو الرصيد الذي نعرفه جيدًا عند المتنبي وأبي العلاء.

(٣) تولستوي:

في عام ١٩١٠ توفي الروائي الروسي العظيم تولستوي (١٨٢٨ - ١٩١٠م) صاحب الأعمال الروائية المشهورة: «الحرب والسلام»، و«أنا

كارنينا»، و«البعث»، وغيرها. وكان تولستوي معروفًا بشكل جيد في البيئة الثقافية المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وكانت آراؤه الاجتماعية ونظراته التجديدية في الدين وعداؤه للكنيسة قد أحدثت كلها أصداء واسعة في الأجواء الثقافية الأوروبية.

أما في مصر فقد أحدثت المراسلات بين الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥م) وتولستوي، تعاطفًا كبيرًا أبداه المصريون تجاه هذا الروائي والمفكر الكبير الباحث عن الحقيقة والذي أبدى احترامًا وإجلالًا كبيرًا لنبي الإسلام صلى الله عليه وسلم. وكان لتولستوي كتاب بعنوان «حكم النبي محمد» تُرجم إلى العربية منذ وقت مبكر.

وعندما توفي تولستوي رثاه المفكر المصري الكبير أحمد لطفي السيد في صحيفة «الجريدة» وانبرى لرثائه أمير الشعراء، وتبعه في ذلك حافظ إبراهيم بقصيدة على نفس الوزن والقافية.

وقد جاءت قصيدة شوقي في ٥٣ بيتا من البحر الطويل^(١):

تولستوي! تجري آية العلم دمعها	عليك ويكي بائس وفير
وشعب ضعيف الركن زال نصيره	وما كئل يوم للضعيف نصير
ويندب فلا حون أنت منارهم	وأنت سراج غيوه منير
يعانون في الأكواخ ظلما وظلمة	ولا يملكون البت وهو يسير
تطوف كعيسى بالحنان وبالرضى	عليهم وتغشى دورهم وتزور

(١) الشوقيات - ٣: ٨٠ - ٨٢.

وَيَأْسَىٰ عَلَيْكَ الدِّينُ إِذْ لَكَ لُبُّهُ
 أَيْكْفُرُ بِالْإِنجِيلِ مَنْ تِلْكَ كُتْبُهُ
 وَيَبْكِيكَ إِلْفٌ فَوْقَ لَيْلٍ نَدَامَةٌ
 تَنَاولَ نَاعِيكَ الْبِلَادَ كَأَنَّهُ
 وَقِيلَ تَوَلَّى الشَّيْخُ فِي الْأَرْضِ هَاتِمًا
 وَقِيلَ قَضَىٰ لَمْ يُغْنِ عَنْهُ طَبِيبُهُ
 إِذَا أَنْتَ جَاوَزْتَ الْمَعْرِيَّ فِي الثَّرَى
 وَأَقْبَلَ جَمْعُ الْحَالِدِينَ عَلَيْكُمَا
 جَمَاجِمُ تَحْتَ الْأَرْضِ عَطَّرَهَا سُدَى
 بِهِنَّ يِيَاهِي بَطْنُ حَوَاءَ وَاحْتَوَى
 فَقُلْ يَا حَكِيمَ الدَّهْرِ حَدِّثْ عَنِ الْبَلَى
 أَحَطَّتْ مِنَ الْمَوْتَى قَدِيمًا وَحَادِنَا
 طَوَانَا الَّذِي يَطْوِي السَّمَوَاتِ فِي عَدِ
 تَقَادِمَ عَهْدَانَا عَلَى الْمَوْتِ وَاسْتَوَى
 كَانَ لَمْ تَضُقْ بِالْأَمْسِ عَنِّي كَيْسَةً
 أَرَى رَاحَةً بَيْنَ الْجَنَادِلِ وَالْحَصَى
 نَظَرْنَا بِثُورِ الْمَوْتِ كُلَّ حَقِيقَةٍ
 إِلَيْكَ اغْتَرَانِي لِأَلْقَسُ وَكَاهِنِ
 فَزْهَدُكَ لَمْ يُنْكِرْهُ فِي الْأَرْضِ عَارِفُ

وَلِلْخَادِمِينَ النَّاقِمِينَ قُسُورُ
 أَنَا حِيلٌ مِنْهَا مُنْذِرٌ وَبَشِيرُ
 غَدَاةَ مَشَى بِالْعَامِرِيِّ سَرِيرُ
 يَرَاغُ لَهُ فِي رَاحَتِكَ صَرِيرُ
 وَقِيلَ بِدَيْرِ الرَّاهِبَاتِ أُسِيرُ
 وَلِلطَّبِّ مَنْ بَطَّشِ الْقَضَاءِ عَذِيرُ
 وَجَاوَرَ رَضْوَى فِي الثَّرَابِ ثَبِيرُ
 وَعَالَى بِمَقْدَارِ النَّظِيرِ نَظِيرُ
 جَنَاهَنَّ مِنْكَ فَوْقَهَا وَعَبِيرُ
 عَلَيْهِنَّ بَطْنُ الْأَرْضِ وَهُوَ فَخُورُ
 فَأَنْتَ عَلِيمٌ بِالْأُمُورِ خَبِيرُ
 بِمَا لَمْ يُحْصَلْ مُنْكَرٌ وَنَكِيرُ
 وَيَنْشُرُ بَعْدَ الطَّيِّ وَهُوَ قَدِيرُ
 طَوِيلُ زَمَانٍ فِي السَّبَلِ وَقَصِيرُ
 وَلَمْ يُزَوِّنِي دَيْرٌ هُنَاكَ طَهُورُ
 وَكُلُّ فِرَاشٍ قَدْ أَرَاخَ وَثِيرُ
 وَكُنَّا كِلَاتَانِي فِي الْحَيَاةِ صَرِيرُ
 وَتَجَوَّأِي بَعْدَ اللَّهِ وَهُوَ عَفُورُ
 وَلَا مُتَعَالٍ فِي السَّمَاءِ كَبِيرُ

بَيَانٌ يُسَمُّ الْوَحْيِي مِنْ نَفَحَاتِهِ
 سَلَكْتُ سَبِيلَ الْمُتَرْفِينِ وَلَكِّدَلِي
 آدَاءُ شِتَائِي الدَّفَاءُ فِي ظِلِّ شَاهِقٍ
 وَمُتَمَعْتُ بِالذُّنْيَا ثَمَانِينَ حِجَّةً
 وَذَكَرْتُ كَضْوَاءَ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ
 فَمَا رَاعَنِي إِلَّا عَذَارَى أَجْرَنَنِي
 أَرَدْتُ جَوَارِ اللَّهِ وَالْعُمُرُ مُنْقَضٌ
 صَبَاً وَنَعِيمٌ بَيْنَ أَهْلِ وَمَوْطِنٍ
 بَيْنَ وَمَا يَذْرِيَنَّ مَا الذُّنْبُ خَشِيَّةٌ
 أَوَانِسُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ مُوَحِّشٍ
 وَأَشْبَهُ طُهْرًا فِي النَّسَاءِ بِمَرْيَمَ
 تُسَائِلُنِي هَلْ غَيَّرَ النَّاسُ مَا بِهِمْ
 وَهَلْ آثَرَ الْإِحْسَانَ وَالرَّفْقَ عَالَمٌ
 وَهَلْ سَلَكُوا سُبُلَ الْمَحَبَّةِ بَيْنَهُمْ
 وَهَلْ أَنْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ تَسَامُحٌ
 وَهَلْ عَالَجَ الْأَحْيَاءُ بُؤْسًا وَشِفْوَةً
 فَمِنْ أَنْظُرْ وَأَنْتَ الْمَالِيُّ الْأَرْضِ حِكْمَةٌ
 أَنْاسٌ كَمَا تَذْرِي وَذُنْيَا بِحَالِهَا
 وَأَحْوَالُ خَلْقِي غَايِرٌ مُتَجَدِّدٌ

وَعِلْمٌ كَعِلْمِ الْأَنْبِيَاءِ غَزِيرٌ
 بُنُونٌ وَمَالٌ وَالْحَيَاةُ غُرُورٌ
 وَعُدَّةٌ صَنِيفِي جَنَّةٌ وَعَغْدِيرٌ
 وَنَضْرَ آيَامِي غَنَى وَحُبُورٌ
 وَلَا حَظَّ مِثْلُ الشَّمْسِ حِينَ تَسِيرُ
 وَرُبَّ ضَعِيفٍ تَحْتَمِي فَيُجِيرُ
 وَجَاوَزْتُهُ فِي الْعُمُرِ وَهُوَ نَضِيرُ
 وَلَسَدَاتٌ ذُنْيَا كُلُّ ذَلِكَ نَزُورٌ
 وَمَنْ عَجَبٌ نَحْسَى الْحَطِيبَةَ حُورٌ
 وَلِلَّهِ أَنْسٌ فِي الْقُلُوبِ وَنُورٌ
 فَتَاءٌ عَلَى تَهْنِجِ الْمَسِيحِ تَسِيرُ
 وَهَلْ حَدَّثَتْ غَيْرَ الْأُمُورِ أُمُورٌ
 دَوَاعِي الْأَذَى وَالسَّرُّ فِيهِ كَثِيرٌ
 كَمَا يَتَصَافَى أُسْرَةً وَعَاشِيرُ
 خَلِيقٌ بِآدَابِ الْكِتَابِ جَدِيرُ
 وَقَلَّ فَسَادٌ بَيْنَهُمْ وَشُرُورُ
 الْأَجْدَى نَظِيمٌ أَمْ أَفَادَ تَشِيرُ
 وَدَهْرٌ رَخِيٌّ تَارَةٌ وَعَسِيرُ
 تَشَابَهُ فِيهَا أَوْلٌ وَأَخِيرُ

تَمَكَّرُ تَبَاعًا فِي الْحَيَاةِ كَأَنَّهَا
وَحِرْصٌ عَلَى الدُّنْيَا وَمِثْلٌ مَعَ الْهَوَى
وَقَامَ مَقَامَ الْفَرْدِ فِي كُلِّ أُمَّةٍ
وَحُورٌ قَوْلُ النَّاسِ مَوْتِي وَعَبْدُهُ
وَأَضْحَى نَفْوُذُ الْمَالِ لَا أَمْرٌ فِي الْوَرَى
نُتَسَّسُ حُكُومَاتٍ بِهِ وَمَمَالِكُ
وَعَضْرُ بَنُوهُ فِي السَّلَاحِ وَحِرْصُهُ
وَمَنْ عَجَبٌ فِي ظِلِّهَا وَهُوَ وَارِفٌ
وَيَأْخُذُ مِنْ قُوَّةِ الْفَقِيرِ وَكَنْسِيهِ
وَلَمَّا اسْتَقَلَّ الْبِرَّ وَالْبَحْرَ مَذْهَبًا
مَلَأَ عَيْبٌ لَا تُرْخَى لَهُنَّ سُتُورُ
وَعِشْرٌ وَأَفْكَ فِي الْحَيَاةِ وَزُورُ
عَلَى الْحُكْمِ جَمٌّ يَسْتَبِدُّ غَفِيرُ
إِلَى قَوْلِهِمْ مُسْتَأْجِرٌ وَأَجِيرُ
وَلَا تَنْهَى إِلَّا مَا يَرَى وَيُشِيرُ
وَيُذَعِّنُ أَقْيَالَ لَهُ وَصُدُورُ
عَلَى السَّلْمِ يُجْرِي ذِكْرَهُ وَيُدِيرُ
يُصَادِفُ شُعْبًا آمِنًا فَيُغَيِّرُ
وَيُؤْوِي جُيُوشًا كَالْحَصَى وَيَمِيرُ
تَعَلَّقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَطِيرُ

هنا نحن أمام نص أكثر غنى وثراء من النصين السابقين، لسببين رئيسيين:
أولاً لأن حياة تولستوي زحرت منذ مطلعها بالمعاني والدلالات، فضلاً عن
الآثار الأدبية والفكرية الجليلة التي خلفها وراءه للأجيال. وثانياً لأن تولستوي
كان معاصراً لشوقي، وقد عاش حياة طويلة عريضة مليئة بالأحداث وجلائل
الأعمال. وقد اختتم تولستوي هذه الحياة الصاخبة بحادثة مُدَوِّية هي حادثة
موته التي اتخذت مسحة درامية وتناقلتها وكالات الأنباء.

لذلك كان انفعال شوقي صادقاً وبادياً بوضوح في مطلع قصيدته التي
أراها من عيون شعر شوقي، ثم تتابع أبيات شوقي مصورة الأحداث
الكبرى في حياة تولستوي والمعاني الجليلة والأفكار الإنسانية الكبرى التي
دارت عليها أعماله الأدبية والفكرية.

وكما هو معروف فإن تولستوي كان أرسوقراطياً تخلى عن أملاكه
لمواطنيه من الفلاحين والفقراء حتى رموه بالجنون!

ولاشك أن شخصية تولستوي ومبادئه الاجتماعية وأفكاره الإنسانية
تستدعي على الفور شخصية نظيره في ثقافتنا العربية وهو أبو العلاء المعري.
لكن الجديد في نص شوقي أنه عقد لقاءً خيالياً رائعاً بين الشخصيتين
العظيمتين: حكيم المعرفة، وحكيم روسيا العظيم، ويستمر نص شوقي
مصوراً ذلك اللقاء لا بين الحكيمين بل بين الثقافتين. وهنا يبلغ نص شوقي
ذروة عالية في التعبير عن المعاني الإنسانية الخالصة المتجاوزة لخصوصية
الزمان والمكان.

(٤) هول كين:

زار مصر الكاتب الانجليزي هول كين (١٨٥٣ - ١٩٣١) واستقبله
شوقي في كرمه ابن هانى، وصارت بينهما صداقة ظهرت أصداؤها في
ديوان شوقي.

وهول كين روائي إنجليزي نشأ في جزيرة مان، ودرس العمارة، ثم
اشتغل بالصحافة. ثم أصبح روائياً، كتب روايات تصور الحياة في جزيرة
مان مسقط رأسه، وتدور بعض رواياته الأخرى حول موضوعات من
الكتاب المقدس خصوصاً العهد الجديد (الإنجيل). ومن رواياته: «ظل
جريمة» ١٨٨٥، و«الرجل من مان» ١٨٩٤، و«المسيحي» ١٨٩٧، و«سيد
الإنسان» ١٩٢١. وظهر له بعد وفاته: «حياة السيد المسيح» [الموسوعة
العربية الميسرة - ٢ : ١٥٣١].

وفي ديوان شوقي قصيدة جميلة في أحد عشر بيتاً، قالها عندما أعدّ وليمة إلى الكاتب الإنجليزي المستر هول كين. وهو يوجه فيها خطابه إلى صديقه الروائي الإنجليزي، يقول فيها^(١):

مُضَرِّ بِالْمَنْظَرِ الْأَيْقِ الْخَلِيقِ	أَيْهَا الْكَاتِبُ الْمُصَوِّرُ صَوِّرْ
عَبْرَةَ الدَّهْرِ فِي الْكِتَابِ الْعَيْقِ	إِنَّ مِضْرَارِ وَابَّةِ الدَّهْرِ فَاقْرَأْ
فِي صَبَا الدَّهْرِ آيَةَ (الصُّدِّيقِ)	مَلْعَبٌ مَثَلُ الْقَضَاءِ عَلَيْهِ
وَالْتِجَاءِ (الْبُتُولِ) فِي وَقْتِ ضَيْقِ	وَالْمُحَاءِ (الْكَلِيمِ) أَنْسَ نَارَا
نَيْنِ) فَالْقَيْصَرَيْنِ فَـ (الْفَارُوقِ)	وَمَنَايَا (مَنَا) فَـ (كَيْسَرِي) فَذِي (الْقُرْ
خَلْفَ سِتْرِ مِنَ الزَّمَانِ رَقِيقِ	دُوْلٌ لَمْ تَبْدُ وَلَكِنْ تَوَارَتْ
حِينَ قَالُوا رِكَابِكُمْ فِي الطَّرِيقِ	رَوْضَتِي أَرَبَّنْتَ وَأَبَدْتَ حُلَاهَا
بَشَّرُوهَا بِزُورَةِ الْبَطْرِيقِ	مِثْلَ عَذْرَاءٍ مِنْ عَجَائِزِ (رُومَا)
قَابَلَتْهُ الْغُصُونُ بِالتَّضْفِيقِ	صَحِكَ الْمَاءُ وَالْأَقَايِ عَلَيْهَا
نَحْوَ رُكْبَيْكُمَا خُفُوفَ الْمَشُوقِ	زُرْتَهَا وَالرَّبِيعُ فَضْلاً فَخَفَّتْ
صَيَانَا وَفَوْقَ خَدِّ السَّقِيقِ	فَانزِلَا فِي عُيُونِ نَرْجِسِهَا الْغَضِّ

ونلاحظ في هذا النص تصوير شوقي لوطنه مصر في بعدين أساسيين: البعد التاريخي فيجعلها مسرحاً للأحداث التاريخية الكبرى في مسيرة الحضارة الإنسانية، والبعد الجغرافي فيبرو البيئة الجغرافية المصرية في صورة مثالية لحظة إقبال فصل الربيع رمز الخصوبة والعطاء والتجدد.

(١) الشوقيات - ٢: ٧٩ - ٨٠.

وفي قصيدة أخرى أطول بلغت اثنين وخمسين بيتًا، يقول شوقي في مطلعها^(١):

أَذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ حَيِّ الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ
وَاجْمَعِ نَدَامَى الظَّرْفِ تَحْتَ لَوَائِهِ وَانشُرْ بِسَاحَتِهِ بِسَاطَ الرَّاحِ
صَفْوًا أُتِيحَ فَخْذُ لِنَفْسِكَ قَسَطَهَا فَالصفو ليس على المدى بمتاحِ
وَاجْلِسْ بِضَاحِكَةِ الرِّيَاضِ مُصَفِّقًا لِتَجَاوِبِ الْأَوْتَارِ وَالْأَقْدَاحِ

يختمها بخمسة أبيات يوجه فيها حديثه لضيفه الروائي الانجليزي الشهر^(٢):

(هول كين)، مِضْرُ رِوَايَةٍ لَا تَنْتَهِي مِنْهَا يَدُ الْكُتَّابِ وَالشُّرَاحِ
فِيهَا مِنَ الْبَرْدِيِّ وَالْمَزْمُورِ وَالـ تَوْرَاةِ وَالْفُرْقَانِ وَالْأَضْحَاحِ
وَ(مِنَا)، وَ(قَمِييْزُ)، إِلَى (إِسْكَندِرِ) فَالْقَيْصَرَيْنِ قَدِي الْجَلَالِ (صَلَاحِ)
تِلْكَ الْحَلَايِقُ وَالِدُّهُورُ خِرَازِنَةٌ فَابْعَثْ خَيَالِكَ يَأْتِ بِالْمِفْتَاحِ
أَفُقُ الْبِلَادِ - وَأَنْتَ بَيْنَ رُبُوعِهَا - بِالنَّجْمِ مُزْدَانٌ وَبِالْمِضْبَاحِ

ويعاود هنا عرض المعاني التي وردت في القصيدة السابقة وإن كان هنا قد ركّز على البعد التاريخي مبرزًا دور مصر الأكبر في بناء صرح الحضارة الإنسانية.

(١) الشوقيات - ٢: ٢٢. وهي في الديوان تحت عنوان: «الربيع ووادي النيل...» إلى (هول كين) الكاتب الروائي الشهير.

(٢) الشوقيات - ٢: ٢٥.

ثانياً: شخصيات فنية:

(١) فيردي:

عندما توفي الموسيقي الإيطالي الكبير جوزيبي فيردي (١٨١٣ - ١٩٠١م) رثاه شوقي. وفيردي واحد من أشهر مؤلفي الأوبرا الإيطاليين في القرن التاسع عشر، وهو مؤلف موسيقى أوبرا عايدة التي مازالت تُعرض حتى اليوم. وفن الأوبرا فن إيطالي امتازت به إيطاليا عن بقية أقطار أوروبا، ونقله عنها الآخرون. كما أن صلة فيردي بمصر مشهورة ومعروفة عندما كُلف بوضع موسيقى أوبرا عايدة لتعرض في احتفالات افتتاح قناة السويس في عهد الخديوي إسماعيل.

وجاءت قصيدة شوقي في رثاء فيردي راقصة زاخرة بالموسيقى من بحر المتقارب في ١٦ بيتاً. يقول شوقي^(١):

فتى العَقْلِ والنغمة العَالِيَةِ	مَضَى ومحاسنُهُ باقِيَةِ
فلا سوقة لم تكن أنسه	ولا مَلِك لم تَزِن ناديه
ولم تخلُ من طيها بلدة	ولم تخل من ذكرها ناحيه
يكاد إذا هو غنى الورى	بقافية يُنطق القافيه
يتيه على الماس بعض النحاس	إذا ضم أَلحانه الغاليه
وتحكم في النفس أوتاره	على العود ناطقة حاكيه
وتبلغ موضع أوطارها	وتفشي سريرتها الخافيه

(١) الشوقيات - ٣: ١٧٨.

وكم آية في الأغاني له	هي الشمس ليس لها ثانيه
إذا ما تنادى بها العارفون	قل البرق والرعد من غاديه
فإن همسوا بعد جهر بها	فخضق الحلي على الغانيه
لقد شاب فردي وجاز المشيب	وعَيَسَدًا شبيبتها زاهيسه
تمثل مصر لهذا الزمان	كما هي في الأعصر الخالينه
ونذكر تلك الليالي بها	ونشد تلك الرؤى الساريه
ونبكي على عزنا المنقضي	ونندب أيامنا الماضيه
فيا آل فردي نعزيكم	ونبكي مع الأسرة الباكيه
فقدنا بمفقودكم شاعرا	يقبل الزمان له راويه

في هذا النص يبدو لنا الدافع الأول عند شوقي لكتابه وهو علاقة هذا الموسيقي الإيطالي الكبير بمصر من خلال عمله الأوبرالي الشهير: «أوبرا عايدة»، والتي كانت من مظاهر الاتصال بين الثقافتين المصرية القديمة والأوروبية الحديثة أراد شوقي أن يكمل أضلاع المثلث لتكون الثقافة العربية هي الضلع الثالث ويمثله هذه القصيدة التي حاول فيها رصد بعض ملامح عبقرية فيردي الموسيقية.

ثالثاً: شخصيات سياسية:

(١) الملك غليوم:

في ديوان شوقي قصيدتان خصصهما شوقي للملك غليوم.

الأولى لامية من البحر السريع في ١٢ بيتاً. يذكر جامع الجزء الرابع من الشوقيات، الأديب محمد سعيد العريان، في تقديم القصيدة: «وخطب غليوم عاهل ألمانيا خطبة في سنة ١٩٠٦ كان لها وقع عظيم، وأحدثت أزمة أوشكت أن تنتهي إلى حرب أوروبية طاحنة، فقال [شوقي]»^(١):

ياربّ ما حُكّمك ماذا ترى	في ذلك الخُلم العَرِيض الطويل
قد قام غليومٌ خطيباً فما	اعطاك من ملكك الا القليل
شيد في جنبك ملكاً له	ملكك ان قيس اليه الضئيل
قد ورّث العالم حياً فما	غادر من فج ولا من سبيل
فالنصف للجرمان في زعمه	والنصف للرومان فيما يقول
يارب قل سيفك ام سيفه	ايها يارب ماض ثقيل
ان صدقت يارب احلامه	فان خطب المسلمين الجليل
لا نحن جرمان لنا حصة	ولا برومان فنعطى فتيل
يارب لا تنس رعاياك في	يوم رعاياك الفريق الذليل
جناية الجهل على اهله	قديمة والجهل بشس الدليل
يا ليت لم نمدد بشريدا	وليت ظل السلم باق ظليل
جنى علينا عصابة جازفوا	فحسبنا الله ونعم الوكيل

(١) الشوقيات - ٤: ٤٨.

والثانية ميمية في ١٦ بيتاً من البحر الوافر بإيقاعه الصاحب، لم يذكر
جامع الجزء الرابع عن مناسبتها شيئاً سوى العنوان التالي: «تحية غليوم
الثاني لصلاح الدين في القبر»^(١):

عَظِيمُ النَّاسِ مَنْ يَكِي الْعِظَامَا وَيَنْدُبُهُمْ وَلَوْ كَانُوا عِظَامَا
وَأَكْرَمُ مَنْ غَمَامٍ عِنْدَ مَحَلِّ فَتَى يُحْيِي بِمَدْحَتِهِ الْكِرَامَا
وَمَا عُذْرُ الْمُقْضَرِّ عَنْ جِزَاءِ وَمَا يَجْزِيهِمْ إِلَى كَلَامَا
فَهَلْ مِنْ مُبْلِغٍ غَلِيومٍ عَنِي مَقَالاً مَرْضِيَا ذَاكَ الْمَقَامَا
رِعَاكَ اللهُ مِنْ مَلِكٍ هَمَامٍ تَعْهَدُ فِي النَّسْرِى مَلِكَا هَمَامَا
أَرَى النَّسِيَانَ أَظْمَاهُ فَلَمَّا وَقَفْتَ بِقَبْرِهِ كُنْتَ الْغَمَامَا
تُقَرَّبُ عَهْدُهُ لِلنَّاسِ حَتَّى تَرَكْتَ الْجَيْلَ فِي التَّارِيخِ عَامَا
أَتَدْرِي أَيَّ سُلْطَانٍ تُحْيِي وَأَيَّ مُمْلِكٍ تُهْدِي السَّلَامَا
دَعَوْتَ أَجَلَ أَهْلِ الْأَرْضِ حَرْبَا وَأَشْرَفَهُمْ إِذَا سَكَنُوا سَلَامَا
وَقَفْتَ بِهِ تَذَكْرَهُ مَلُوكَا تَعُودُ أَنْ يَلَاقِيَهُ قِيَامَا
وَكَمْ جَمَعْتَهُمْ وَحَرْبَ فَكَانُوا حَدَائِدَهَا وَكَانَ هُوَ الْحَسَامَا
كِلَافًا لِلْبَرِيَّةِ دَامِيَاتٌ وَأَنْتِ الْيَوْمَ مَنْ ضَمَدَ الْكِلَامَا
فَلَمَّا قَلْتَ مَا قَدْ قَلْتَ عَنْهُ وَأَسْمَعْتَ الْمَهَالِكِ وَالْأَنَامَا

(١) الشوقيات - ٤: ٥٦.

تساءلتِ البريةُ وهي كلمى أجباً كان ذاك أم انتقاماً
وأنت أجل أن تُزري بميت وأنت أبرُّ أن تؤذي عظاماً
فلو كان الدوام نصيبَ ملكٍ لنال بحد صارمه الدواماً

وفي النصين يحوم شوقي حول المعاني الحكمية الماثورة في تراثنا العربي أيضاً، والفكرة الشائعة عن أن كل مُلكٍ إنساني مهما تمتع بالقوة والجبروت فإنه لا يدوم ومصيره إلى زوال محتوم. لكن المعنى الآخر الذي التقطه شوقي وجعل من القصيدتين مجالاً للتعبير عن القضايا الآنية، هو أن المسلمين في الوقت الراهن يعانون من ضعف مخيف يجعلهم لقمة سائغة في فم أصحاب الأطماع الاستعمارية، على الرغم من ماضيهم المجيد الذي استدعى شوقي أحد رموزه البارزة وهو القائد صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين.

(٢) ملك إنجلترا:

في ديوان شوقي قصيدة في ٣٨ بيتاً من البحر الطويل. ويذكر الديوان في الحاشية أن هذه القصيدة نظمت «بمناسبة حفلة تتويج الملك إدوارد السابع وتأجيل إقامة الحفلة لإصابة جلالته بدمل وذلك في سنة ١٩٠٢»^(١).

ويبدو من مطلع القصيدة المغزى الذي دفع شوقي لإبداع قصيدته - وقد وضع لها الديوان عنوان «الله والعلم»:

(١) الشوقيات - ١: ٧٤ - ٧٧.

لمن ذلك الملك الذي عز جانبه لقد وعظ الاملاك والناس صاحبه
أعدّها إدورد أعياد تاجه وما في حساب الله ما هو حاسبه

وتأتي الملاحظة في صيغة التعجب، فها هو ذا ملك الإنجليز الذي لا
تكاد تغرب عن إمبراطوريته الشمس في القرن التاسع عشر وأوائل القرن
العشرين لا يستطيع أن يدفع عن نفسه دملاً!!:

فيا ليت شعري أين كانت جنوده وكيف تراخت في الفداء قواضيه
وردت على أعقابهن سفينه وما ردها في البحر يوماً محاربه
وكيف أفاتته الحوادث طلبة وما عودته أن تفوت رغائبه

ثم يستخلص شوقي - تلميذ المتنبي - الحكمة التي يسعى إليها منذ
البيت الأول في قصيدته؛ فكل مُلك ضعيف وقابل للانهيار والزوال والفتناء
إلاً مُلك الواحد الديان:

لك المُلك يا مَنْ حَصَّ بالعز ذاته ومَنْ فوق آراب الملوك مآربه
فلا عرش إلا أنت وارث عزه ولا تاج إلا أنت بالحق كاسبه
وأمنتُ بالعلم الذي أنت نوره ومنك أياديه ومنك مناقبه

ثم يحتم شوقي قصيدته بالفكرة النهائية التي سعى إليها على امتداد
أبياتها، وهي أن العصر الحديث عصر العلم، وأن قيمة العلم أصبحت أعلى
 مما كانت عليه في العصور السابقة نظرًا للتقدم العلمي الكبير في العصر
الحديث بشكل لم يكن معروفًا من قبل. والعلم هنا يمثله فرع بعينه من
فروع العلم المختلفة هو «الطب»:

عجيبٌ! يُرَجَى مِشْرَطًا أَوْ يِهَابَهُ
 فَلَوْ تَقْتَدَى بِالْبَيْضِ وَالسَّمْرِ فَدِيَةً
 وَلَوْ أَنَّ فَوْقَ الْعِلْمِ تَاجًا لَتَوَجَّحُوا
 فَأَمَنْتُ بِاللَّهِ الَّذِي عَزَّ شَأْنُهُ
 مِنَ الْغَرْبِ رَاجِيَهُ مِنَ الشَّرْقِ هَائِبَهُ
 لَأَلْقَيْتُ قَنَاهَا فِي الْبِلَادِ كِتَابَهُ
 طَبِيبًا لَهُ بِالْأَمْسِ كَانَ يَصَاحِبُهُ
 وَأَمَنْتُ بِالْعِلْمِ الَّذِي عَزَّ طَالِبُهُ

رابعًا: شخصيات تاريخية:

(١) نابليون:

في الجزء الأول من «الشوقيات» قصيدة طويلة في ٨٤ بيتًا من بحر الرمل جعل شوقي موضوعها شخصية القائد العسكري وإمبراطور فرنسا «نابليون بونابرت» (١٧٦٩ - ١٨٢١ م).

يقول شوقي^(١):

قَفَّ عَلَى كَنْزِ بَارِيْسِ دَفِينٍ
 مَرْمَرٌ أَضْجَعُ فِي مَسْنُونِهِ
 جَلَلَتْهُ هَيْبَةُ الشَّائِوِي بِهِ
 هَلْ دَرَى الْمَرْمَرُ مَاذَا تَحْتَهُ
 مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَانِي وَثَمِينٍ
 حَجَّرَ الْأَرْضَ وَضَرَّ غَامَ الْعَرِينِ
 رَوْعَةَ الْحِكْمَةِ فِي الشَّعْرِ الرَّصِينِ
 مِنْ قُوَى نَفْسٍ وَمِنْ خَلْقٍ مَتِينِ

ثم تتوالى على مدار القصيدة صيغ النداء التي تشير إلى الحضور الطاعني لشخصية نابليون، فنابليون لم يَمُتْ، بل مازال حيًّا في ضمير الأجيال:

(١) الشوقيات - ١: ٢٤١ - ٢٤٧.

يا عصامياً حوى المجد سوى
 قد تتوَجَّحتَ فقالت أممٌ
 يا صريع الموتِ ندمانِ البلى
 يا مُبيدَ الأُسُدِ في آجامِها
 يا عزيزَ السجْنِ بالبِابِ إلى
 يا مُلقَى النصرِ في أحلامِه
 يا مُنيلَ التاجِ في المهدِ ابنَه
 يا خطيبَ الدهرِ هل مالِ البلى
 يا كثيرَ الصيدِ للصيدِ العلا
 قُمِ سرِّ الدنيا كما غادرتَها
 وترَ الحقَّ عزيزاً في القنا
 وترَ الأمرَ يداً فوقَ يدِ
 وترَ العزَّ لسيفِ نزقِ
 سننٌ كانتِ ونظْمٌ لم يزلْ

وهكذا تمتلئ القصيدة بصور الإجلال والإكبار لهذا القائد العسكري
 الكبير الذي مازال نودجاً للعبقرية العسكرية على الرغم من انكساره
 وهزيمته في النهاية ونفيه في «سنت هيلين» كما يشير شوقي بذكاء في أحد
 الأبيات. ولكن الهزيمة والانكسار لم تؤثرا في قيمة هذه الشخصية التاريخية

التي كان لها دور كبير في صياغة كثير من أوضاع التاريخ والجغرافيا في العالم في القرن التاسع عشر وما تلاه حتى اللحظة الراهنة.

خامساً: مدن ومواصم:

(١) باريس:

سافر أحمد شوقي إلى باريس في بعثة لدراسة القانون، وقضى هناك سنوات الشباب الأولى التي أصبحت جزءاً غالباً من تكوينه الثقافي، وظل شوقي يذكر تلك الفترة - التي يبدو من حديثه عنها أنها ظلت عزيزة على نفسه - في أشعاره وفي مناسبات مختلفة؛ ففي قصيدة له يخاطب بها الشبان المبعوثين إلى الخارج للدراسة، والتي مطلعها:

قِفْ حَيَّ شُبَّانَ الحِمَى قبلَ الرحيلِ بقَافِيَه

يقول مخاطباً شباب المبعوثين^(١):

أنتم غداً في عالمٍ هوَ والحضارةِ ناحِيَه
وأريئتُ فيه شبيبتِي وقضيتُ فيه ثنائيَه
ما كنتُ ذا القلبِ الغليظِ ظَ ولا الطبعِ الجافيَه

أما الثمانية التي يشير إليها شوقي هنا، فيقصد بها سنوات البعثة إلى فرنسا، مجموعاً معها سنوات المنفى في إسبانيا.

(١) الشوقيات - ٤: ٦٩.

وفي قصيدة أخرى حيا فيها الطيارين الفرنسيين، مطلعها:

قُمْ سَلِيحَانُ بِسَاطِ الرِّيحِ قَامَا مَلَكَ القَوْمِ مِنَ الجَوِّ الزَّمَامَا

يقول فيها^(١):

يا فرنسًا لا عَدِمْنَا مِنَّنَا لكِ عِنْدَ العِلْمِ والفنِّ جِسَامَا
لطف الله بباريس ولا لقيت إلا نعيمًا وسلامًا
روعت قلبي خطوبٌ روعتُ سامر الأحياء فيها والنيامَا
أنا لا أدعو على سِينِ طغى إن للسِّينِ وإن جار ذمامَا
لست بالناسي عليه عيشة كانت الشهد وأحبابًا كرامَا

وفي ديوان شوقي أربع نصوص تصور علاقته بباريس، وصورتها في وجدانه. وهي في مجموعها من أصدق ما قال شوقي في ديوانه ومن أدق ما صور من تجارب وجدانية وعقلية. وفي هذه النصوص نجد اعترافات ومكاشفات وجدانية لشوقي لم يعتد على الإفصاح عنها لقارئه. فهو الشاعر الكلاسيكي الشديد التحفظ والاحتياط. لكنه في مواجهة باريس يتحرر من كل قيد ويتمرد على كل سلطان.

أول هذه النصوص قصيدة في ٣٩ بيتًا من بحر الكامل والتي يقول

فيها^(٢):

(١) الشوقيات - ٢ : ٩٠.

(٢) الشوقيات - ٢ : ٨١ - ٨٣.

جَهْدُ الصَّبَابَةِ مَا أَكَابِدُ فِيكَ
حَتَّامَ هَجْرَانِي وَفِيمَ تَجَنُّبِي
قَدِمْتُ مِنْ ظَمًا فَلَوْ سَاحَتْنِي
أَجْدُ الْمَنِيَا فِي رِضَاكِ هِيَ الْمَنَى
يَا بِنْتَ مَخْضُوبِ الصَّوَارِمِ وَالْقَنَا
فَخَضَابِ تِلْكَ مِنَ الْعَيُونِ وَقَايَةِ
جَفْنَاكِ أَيُّهَا الْجَرِيءُ عَلَى دَمِي
بِالسَّيْفِ وَالسَّحْرِ الْمَبِينِ وَبِالطَّلِي
بِهِمَا وَبِي سَقَمٌ وَمَنْ عَجِبَ الْهُوَى
رَفَقًا بِمَسْبَلَةِ الشُّؤُونِ قَرِيحَةً
أَبْكَيْتَهَا وَقَعَدْتَ عَنْ إِنْسَانِهَا
ضَلْتَ كَرَاهَا فِي غِيَاهِبِ حَالِكِ
رَقِ النَّسِيمِ عَلَى دَجَاهِ لِأَتَيْتِي
قَاسِيَتَهُ حَتَّى انْجَلَى بِالصَّبْحِ عَنْ
سَلْتِ سَيُوفِ الْحَيِّ إِلَّا وَاحِدًا
جَرَدْتَهُ فِي غَيْرِ حَقِّ كَالْأَكْلِ
طَلَعْتَ عَلَى حَرَمِ الْمَالِكِ خَيْلِهِمْ
الْبَاسِ وَالْجَبْرُوتِ فِي أَعْرَافِهَا
عَرْتَ لِيَاجَ عَنِ الْحِصُونِ وَجَرَدْتَ
تَمَشِي عَلَى خَطِّ الْمُلُوكِ وَخَتَمَهُمْ

لَوْ كَانَ مَا قَدْ دُقَّتْهُ يَكْفِيكَ
وَالْإَمَّ بِي ذَلِ الْهُوَى يُغْرِيسُكَ
أَنْ أَشْتَهِي مَاءَ الْحَيَاةِ بِفِيكَ
مَاذَا وَرَاءَ الْمَوْتِ مَا يَرْضِيكَ
بِرَأْتِ بَنَانِكَ مِنْ سِلَاحِ أَيْبِكَ
وَخَضَابِ ذَاكَ مِنَ الدَّمِ الْمَسْفُوكِ
بِأَيِّ هَمٍّ مَنْ قَاتَلَ وَشَرِيكَ
حَمَلًا عَلَيَّ وَبِالْقَنَا الْمَشْبُوكِ
عَدُوَانَ مَنكَسِرٍ عَلَى مَنهُوكِ
تَسْلُو عَنْ الدُّنْيَا وَلَا تَسْلُوكِ
يَا لِلرَّجَالِ لِمُفْرَقِ مَتْرُوكِ
ضَلَّ الصَّبَاحَ عَلَيْهِ صَوْتِ الدِّيكَ
وَرَثَى لِحَالِي فِي السَّمَاءِ أَخُوكِ
سَرِي الْمَصُونِ وَمَدْمَعِي الْمَهْتُوكِ
إِفْرَنْدَهُ فِي جَفْنِهِ يَجْمِيكَ
سَلُّوا سَيُوفَهُمْ عَلَى أَهْلِيكَ
نَارًا سَنَابِكُهَا عَلَى الْبَلْجِيكَ
وَالْمَوْتِ حَوْلَ شَكِيمِهَا الْمَعْلُوكِ
نَامُورَ عَنْ فَوْلَاذِهَا الْمَشْكُوكِ
وَعَلَى مَصُونِ مَوَاتِقِ وَصُكُوكِ

ما ينبغي من خطة وسلوك
من نخوة وحمة وفتوك
لاذوا بركن ليس بالمسدكوك
باريز لم يعرفك من يغزوك
ترمى بمشهود النهار سفوك
ودعارة يا إفك ما زعموك
شهوآتهن مَرَوَات فيك
أصحاب تيجان ملوك أريك
وتفجرت كالكوثر المعروك
ما حج طالبه سوى ناديك
والركن من بنيانه المسموك
ومشت حضارته بنور بنيك
للفخر خير كنوزها ماضيك
ومراتع الغزلان في واديك
ومقيل أيام الشباب النوك
أفتي كجنات النعيم ضحوك
سلس على نول السماء محوك
غير القوافي ما به أجزيك
فالله جل جلاله واقيك

والحرب لا عقل لها فتسومها
دكت حصون القوم إلا معقلا
وإذا احتفى الأقوم باستقلالهم
ولقد أقول وأدعسي منهلة
ما خلت جنات النعيم ولا الدمي
زعموك دار خلاعة ومجانة
إن كنت للشهوات ربا فالعلا
تلدين أعلام البيان كأنهم
فاضت على الأجيال حكمة شعرهم
والعلم في شرق البلاد وغربها
العصر أنت جماله وجلاله
أخذت لواء الحق عنك شعوبه
وخزانة التاريخ ساعة عرضها
ومن العجائب أن واديك الثرى
يا مكتبي قبل الشباب وملعبي
ومراح لذاتي ومغداها على
وسماء وحي الشعر من متدفيق
لما احتملت لك الصنعة لم أجد
إن لم يقموك بكل نفس حرة

إن هذه القصيدة وثيقة دامغة على ولاء أحمد شوقي لعاصمة النور التي ظلت مصدرًا لإضاءة العقول والقلوب لأجيال من الأدباء والمفكرين والمثقفين المصريين والعرب على مدار الأجيال منذ رفاعة الطهطاوي إلى الجيل الحالي من أدبائنا. ولا يخرج ما جاء في هذه القصيدة عن باريس من أفكار عما جاء عند توفيق الحكيم في كتابه: «زهرة العمر» و«تحت شمس الفكر». فهنا دفاع مجيد عن باريس، وتمجيد لآثار أبنائها الأدبية، وقد ظلت باريس قطبًا أدبيًا تدور حوله ومن خلاله كل الحركات الأدبية والمدارس النقدية والمذاهب الفلسفية منذ القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن العشرين. أما شوقي فيعلن ولاءه الثقافي والفكري وانتماءه الحضاري لهذه المدينة العجيبة: باريس.

وإذا كانت كافية شوقي في باريس تحتفي بالجانب العقلي والفكري مغلفًا بحرارة العاطفة ووهج الحماس الملهب، فإن قصيدته الثانية تكشف عن جانب آخر من موقف شوقي تجاه مدينته المفضلة: باريس. فقد كان لشوقي تجاربه العاطفية الذاتية الغنية مع أهل باريس التي قضى فيها أجمل سنوات الشباب. ففي الجزء الثاني من الشوقيات قصيدة في ٢٣ بيتًا من مجزوء الكامل تصور ذكرياته الحلوة عندما سافر إلى فرنسا شابًا صغيرًا يدرس القانون واللغة الفرنسية ويعاشر أهل باريس ويمكث بينهم عددًا من السنوات. وهذه القصيدة على الرغم من صغرها النسبي فإنها من أجمل النصوص الشعرية التي نجد فيها حسًا رومانسيًا عاليًا وتصويرًا دقيقًا وعميقًا إلى حد كبير لتجربة وجدانية ذاتية عاشها الشاعر ونقلها لنا بصدق ضمن لها الخلود. وأوضح ما في هذه القصيدة من ملامح الصدق أنها تنقلنا

مباشرة إلى عالم رومانسي ساحر فنشارك الشاعر تجربته الوجدانية إلى درجة التهاهي معه.

يقول شوقي^(١):

يَا غَابَ بُولُونِ وَيْ	ذَمَّمْ عَلَيْكَ وَيْ عُهُودِ
زَمَنْ تَقَصَّى لِلْهُوَى	وَلَنَا بِظَلْمِكَ هَلْ يُعُودِ
حُلْمٌ أُرِيدُ رَجوعَهُ	وَرَجوعُ أَحْلَامِي بَعِيدِ
وَهَبِ الزَّمَانَ أعَادَهَا	هَلْ لِلشَّيْبَةِ مَنْ يُعِيدِ
يَا غَابَ بُولُونِ وَيْ	وَجُدْ مَعَ الذِّكْرِ يَزِيدِ
خَفَقَتْ لِرؤَيْتِكَ الضُّلُوعُ	عُ وَزُلْزَلَ القَلْبُ العَمِيدِ
وَأرَاكَ أَقْسَى مَا عَهْدِ	تُ فَمَا تَمِيلُ وَلَا تَمِيدِ
كَمْ يَا جَمَادٍ قِسَاوَةٌ	كَمْ هَكَذَا أَبْدَا جَحُودِ
هَلَا ذَكَرْتَ زَمَانَ كُنَا	وَالزَّمَانَ كَمَا نُرِيدِ
نَطْوِي إِلَيْكَ دَجَى اللَّيَا	لِي وَالسَّجَى عِنَا يَذُودِ
فَنَقُولُ عِنْدَكَ مَا نَقُرُ	لِ وَلَيْسَ غَيْرُكَ مَنْ يَعِيدِ
نُطْقِي هُوَى وَصَبَابَةَ	وَحَدِيثَهَا وَتَسْرُوعُودِ
نَسْرِي وَنَسْرُحُ فِي فِضَا	ثُكَ وَالرِّيَّاحُ بِهِ هُجُودِ

(١) الشوقيات - ٢: ٢٧-٢٨.

والناس نامت والوجود	والطير أفعدها الكرى
بِطْنَا بِهِ النَجْمُ الْوَحِيدُ	فَنِيَّتْ فِي الْإِنْسَانِ يَغْـ
وبكل زاوية قعود	في كل ركن وقفه
ما بين أعيننا وليد	نَسْتَقِي وَنُسْقَى وَالْمَسْوَى
ومن الجنوب له مهود	فَمِنْ الْقُلُوبِ تَمَائِمُ
ء وحبذا منه السجود	والغصن يسجد في الفضا
من ما تحول ولا تحيد	والسجود يلحظنا بعين
فتبدد الشمل النضيد	حتى إذا دعت النوى
بحر ودون البحر بيد	بتنا ومما بيننا
بالغرب وهو بها سعيد	لسيل بمصر وليلها

وقصيدة صغيرة في ثمانية أبيات من بحر الخفيف تصور المستوى الحضاري الذي بلغه الفرنسيون وخصوصاً أهل باريس، والتقدم العلمي الهائل الذي أحرزوه حتى ذلك الوقت. يقول شوقي^(١):

وأرى العقل خير ما رزقوه	رزق الله أهل باريس خيراً
تنجب الأرض معرض نسقوه	عندهم للثمار والزهر مما
تجمع العين منه ما فرقوه	جنة تخلب العقول وروض

(١) الشوقيات - ٢: ٨١.

من رآه يقول قد حرموا الفـر
 ما ترى الكـزَمَ قد تشاكل حتى
 دوس لكن بسحرهم سَرَقُوهُ
 لورآه السُّقَاة ما حَقَّقُوهُ
 تعصره يد ولا اعتقوه
 عجب الناس كيف لم ينطقوه
 يقول الجحود قد خلقوه
 يجد المتقي يد الله فيه

وأخيراً أربعة أبيات كتبها شوقي في ميدان الكونكورد أحد الميادين المشهورة في باريس والذي تقوم في وسطه المسلة المصرية. لكن شوقي يلتفت إلى ماضي ذلك الميدان وما جرى فيه من أحداث دامية أثناء الثورة الفرنسية التي اندلعت في يوليو سنة ١٧٨٩م.

يقول شوقي^(١):

أميدانَ الوفاق وكنت تُدعى
 أتدري أيّ ذنب أنت جانٍ
 بميدان العداوة والشقاقِ
 وأيّ دمٍ ذهبـت به مراقٍ
 هوى فيك السرير ومن عليه
 ومات الثائرون وأنت باقٍ
 أصابوا واستراح لويسٌ منهم
 لذا سُميت ميدانَ الوفاقِ

ويعلق الدكتور جابر عصفور على قصائد شوقي في معشوقته الأثيرة باريس قائلاً: «ما كتبه أحمد شوقي عن باريس في قصائده الوصفية في قصيدتين شهيرتين من قصائده الوصفية، الأولى عن باريس نفسها. والثانية

(١) الشوقيات - ٢: ٦٣.

عن غابة بولون، لا يخرج عن ذلك، فشوقي ينطلق بإبداعه في الحدود العقلانية الكلاسيكية لرواد النهضة والاستنارة. ولذلك لا يفوته أن يترك وصف باريس دون أن يدافع عنها، ويرد على الذين وصفوها بأنها مدينة الخلاعة، مؤكداً أنها هي التي فاضت على الأجيال حكمة شعرهم، وأنها مهد العلم الذي يحج الطالبون إليه»^(١).

وسوف تظل صورة باريس كما صورها شوقي - ومن بعده توفيق الحكيم - نموذجاً للمدينة الفاضلة التي وجدها أدباء العربية على أرض الواقع لا في الخيال مسرحاً مزدوجاً لتوعين من التجارب الإنسانية الثرية: النوع الأول يتمثل في التجارب العقلية الغنية بالأفكار وأشكال التعبير الجديدة في المجالات المعرفية المختلفة: في العلم والفكر والفلسفة والأدب، والقانون والنظم الاجتماعية والفلسفة الميتافيزيقية، والنوع الثاني متمثل في عدد غير محدود من التجارب العاطفية الذاتية التي تُعمِّق الخبرة الوجدانية بالحياة الإنسانية.

(٢) روما:

في ديوان شوقي قصيدة في ٢٩ بيتاً من بحر الخفيف جعل موضوعها روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية في العصور القديمة وعاصمة إيطاليا في العصر الحديث. ولروما حديث يطول عن دورها الكبير في عصر النهضة الأوروبية في العصر الحديث.

(١) جابر عصفور: باريس في الأدب العربي الحديث - مجلة العربي - العدد ٥٤٣ - فبراير ٢٠٠٤: ٧٨.

لكن الصلة الروحية والرابطة الوجدانية التي رأيناها بين شوقي وبين
 مدينته المحببة باريس تبتعد هنا وتتوارى لتفسح المسرح لصورة أخرى
 تتشكل في وجدان الشاعر أيضًا لكن يغلب عليها الطابع الحضاري، بما أن
 روما عاصمة البقعة الجغرافية التي سطعت منها شمس النهضة الأوروبية
 في العصر الحديث. وقد احتفى شوقي في هذه القصيدة بصوت التاريخ
 والمجد القديم للإمبراطورية الرومانية.

يقول شوقي^(١):

قَفْ بِرُومَا وَشَاهِدِ الْأَمْرَ وَأَشْهَدْ	أَنَّ لِلْمُلْكِ مَالَكَا سُبْحَانَ
دَوْلَةً فِي الشَّرَى وَأَنْقَاضَ مُلْكِ	هَدَمَ الدَّهْرِ فِي الْعِلَابِ بُنْيَانَهُ
مَزَقَّتْ تَاجَهُ الْخَطُوبُ وَأَلْقَتْ	فِي التَّرَابِ الَّذِي أَرَى صَوْلَجَانَهُ
طَلَّلَ عِنْدَ دِمْنَةٍ عِنْدَ رَسْمٍ	كَكْتَابٍ مَحَا الْجِلِّيَّ عُنْوَانَهُ
وَعَمَائِلُ كَالْحَقَائِقِ تَزْدَا	دُؤُوسًا عَلَى الْمَدَى وَإِبَانَهُ
مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ هَذَا مَلُوكُ الذِّ	دَهْرٍ هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرِّزَانَهُ
وَبَقَايَا هِيََاكِلٍ وَقُصُورِ	بَيْنَ أَخْذِ الْجَبَلِ وَدَفْعِ الْمَتَانَهُ
عَبَثَ الدَّهْرُ بِالْحَوَارِيِّ فِيهَا	وَيُئَلِّيُوسَ لَمْ يَسْبِ أَرْجَوَانَهُ
وَجَرَتْ هَاهُنَا أُمُورٌ كِيَاؤُ	وَاصَلَ الدَّهْرُ بَعْدَهَا جَرِيَانَهُ
رَاحَ دِينَ وَجَاءَ دِينَ وَوَلَّى	مُنْكَ قَوْمٌ وَحَلَّ مُلْكُ مَكَانَهُ

(١) الشوقيات - ١: ٢٣٩ - ٢٤١.

قَ دِمَاءَ خَلِيقَةٍ بِالصِّيَانَةِ
 سَ عَلَى ذِي الدِّيْنَةِ الْفَتَانَةِ
 صَارَ مُلْكُ الْقَسُوسِ عَرْشَ الدِّيَانَةِ
 ثُمَّ يُعْلَوْنَ فِي الْبَرِّيَّةِ شَانَةَ
 وَيُعَزُّوْنَ بَعْدَهُ أَكْفَانَهُ
 تَبَارَى غِبَاوَةً وَفَطَانَهُ
 سَمَةٌ فِي الْحُكْمِ وَالهُوَى وَالْمَجَانَهُ
 فَيْكَ عِزٌّ وَلَا مَهِينًا مَهَانَهُ
 أَوْ بِلَادٍ يَعُدُّهَا أَوْطَانَتَهُ
 وَيَرَى عَبْدَكَ الْوَرَى غِلْمَانَهُ
 تَحْسُدُ الشَّمْسُ فِي الضُّحَى سُلْطَانَهُ
 لَأَوْ يُعْطَى وَسَيَعْبَاهُ أَعْوَانَهُ
 كُلَّهُمْ خَازِنٌ وَأَنْتَ الْخِزَانَهُ
 رِحْرِحًا حَتَّى أَذَاقَهُمْ طَغْيَانَهُ
 أَيْنَ نَادِيكَ مَا دَهَى شَيْخَانَتَهُ
 وَمَنْ الدُّورُ مَا تَرَى أَحْزَانَهُ
 هَلْ قَصَّتْ مَرْتَيْنِ مِنْهُ اللَّبَّانَتَهُ

وَالَّذِي حَصَلَ الْمُجْدُونُ أَهْرًا
 لَيْتَ شِعْرِي إِلَامٌ يَقْتُلُ النَّا
 بَلَدٌ كَانَ لِلنَّصَارَى قِتَادًا
 وَشُعُوبٌ يَمْنُحُونَ آيَةَ عَيْسَى
 وَيُؤَيِّنُونَ صَاحِبَ الرُّوحِ مَيْتَا
 عَالَمٍ قُلُوبٌ وَأَحْلَامٌ خَلَقِي
 رُومَةُ الزُّهُوِّ فِي الشَّرَائِعِ وَالْحُكْمِ
 وَالتَّنَاهِي فَمَا تَعْدَى عَزِيْزَا
 مَا لِحَيٍّ لَمْ يُمَسِّ مِنْكَ قَبِيْلِ
 يُصْبِحُ النَّاسُ فَيْكَ مَوْلَى وَعَبْدَا
 أَيْنَ مُلْكٌ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ عَالِ
 قَادِرٌ يَمَسِّخُ الْمَمَالِكَ أَعْمَا
 أَيْنَ مَالٌ جَبْضِيَّتُهُ وَرِعَايَا
 أَيْنَ أَشْرَافِكَ الَّذِينَ طَغَوْا فِي الدَّهْرِ
 أَيْنَ قَاضِيكَ مَا أَنَاخَ عَلَيْهِ
 قَدْ رَأَيْنَا عَلَيْكَ آثَارَ حُزْنِ
 أَقْصِرِي وَاشْأَلِي عَنِ الدَّهْرِ مَصْرًا

إن من فرَّق العباد شعوباً جعل القسطَ بينها ميزانه
هَبِكِ أفنيتِ بالحداد الليالي لن تردّي على السورى رومانه

(٣) جنيف:

في ديوان شوقي قصيدة يصور فيها مدينة جنيف السويسرية الشهيرة،
وقد زارها عندما سافر ليمثل مصر في مؤتمر المستشرقين الذي ألقى فيه
همزته الكبرى «كبار الحوادث في وادي النيل» سنة ١٨٩٤ م.

وقصيدته في جنيف طويلة فقد جاءت في ٦٨ بيتاً من بحر الكامل،
يقول شوقي فيها^(١):

لا الشُّهُدُ يُدِينِي إِلَيْهِ وَلَا الْكَرَى طَيْفٌ يَزُورُ بِفَضْلِهِ مَهْمَا سَرَى
تَحْذُ الدُّجَى وَسَاءَةٌ وَنُجُومُهُ سُبُلًا إِلَى جَفْنَيْكَ لَمْ يَرْضَ الشَّرَى
وَأَتَاكَ مَوْفُورَ النِّعِيمِ نَحَالَهُ مَلَكًا تَنْمُّ بِهِ السَّمَاءُ مُطَهَّرًا
عَلِمَ الظُّلَامُ هُبُوطَهُ فَمَشَتْ لَهُ أَهْدَابُهُ يَا خُذْنَهُ مُتَحَدِّرًا
وَحَمَى النَّسَائِمَ أَنْ تَرُوحَ وَأَنْ تَحْجِي حَذْرًا وَخَوْفًا أَنْ يُرَاعَ وَيُذْعَرَا
وَرَقَدَتْ تُزْلِفُ لِلخِيَالِ مَكَانَهُ بَيْنَ الْجَفُونَ وَبَيْنَ هُدْبِكَ وَالْكَرَى
فَهَيْبَتُهُ مِثْلَ السَّعَادَةِ نَسَائِقًا مُتَّصِرًا مَا شِئْتَ أَنْ يَتَّصِرَا
تَطْوِي لِهَ الرُّقَبَاءِ مَنْصُورَ الْهَوَى وَتَدُوسُ أَلْسِنَةَ الْوُشَاةِ مُظْفَرًا
لَوْلَا امْتِنَانُ الْعَيْنِ يَا طَيْفَ الرُّضَا مَا سَاحَتْ أَيَّامَهَا فِيهَا جَرَى

(١) الشوقيات - ٢: ٣٣.

بَأْتَتْ مُسَوِّقَةً وَيَاتَ سَوَادُهَا
تُعْطَى الْمُنَى وَتَنْبِيهُنَّ خَلِيقَةً
وَتُعَانِقُ الْقَمَرَ السَّنِيَّ عَزِيزَةً
فِي لَيْلَةٍ قَدِيمِ الْوُجُودِ هَلَاكُهَا
وَتُرِيهِ آثَارَ الْبُدُورِ لِيَقْتَصِي
نَاجِيَةً مَنْ أَمْوَى وَتَاجَانِي بِهَا
حَيْثُ الْجِبَالُ صِغَارُهَا وَكِبَارُهَا
تُخِذَ الْغَمَامُ بِهَا يُبِوتَا فَانْجَلَّتْ
وَالصَّخْرُ عَالٍ قَامَ يُسْبِيهِ قَاعِدَا
بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالسَّحَابِ تَرَى لَهُ
وَالسَّفْحُ مِنْ أَيِّ الْجِهَاتِ أَتَيْتُهُ
نَثَرَ الْفَضَاءَ عَلَيْهِ عَقْدُ نَجُومِهِ
وَتَنْظَّمَتْ بِيضُ الْبُيُوتِ كَأَنَّهَا
وَالنَّجْمُ يَبْعَثُ لِلْمِيَاهِ ضِيَاءَهُ
هَامَ الْفَرَاشُ بِهَا وَحَامَ كِتَابُهَا
خُلِقَتْ لِرَحْمَتِهِ فَبَاتَتْ نَارُهُ
وَالْمَاءُ مِنْ فَوْقِ الدِّيَارِ وَتَحْتِهَا
مُتَّصِوْبًا مَتَّصِعِدًا مُسْتَمَهْلًا

رُؤْيَا بِتَمَّالِ الْجَمَالِ مُنُورًا
بِكَ أَنْ تُقَدِّمَ فِي الْمُنَى وَتُؤَخِّرَا
حَتَّى إِذَا وَدَعْتَ عَانَقْتَ الشَّرَى
فَدَنْتَ كَوَاكِبَهَا تُعَلِّمُهُ الشَّرَى
وَيَرَى لَهُ الْمِيْلَادُ أَنْ يَتَّصِدَّرَا
بَيْنَ الرِّيَاضِ وَبَيْنَ مَاءِ (سُونِسْرَا)
مِنْ كُلِّ أْبْيَضٍ فِي الْفَضَاءِ وَأَحْضِرَا
مَسْبُوبَةَ الْأَجْرَامِ سَائِبَةَ الدَّرَى
وَأَنَافَ مَكْشُوفَ الْجَوَانِبِ مُنْذِرَا
أُذْنَا مِنْ الْحَجَرِ الْأَصْمِّ وَمِشْفِرَا
الْفَيْتِهِ دَرَجَا يَمْوِجُ مُدَوَّرَا
فَبَدَا زَبْزَجُهُ بِهِنَّ مَجَّوْهَرَا
أَوْكَارُ طَيْرٍ أَوْ حَمِيْسٌ عَسْكَرَا
وَالكَهْرْبَاءُ تُضِيءُ أَثْنَاءَ الشَّرَى
يُحْكِي حَوَالِيَهَا الْغَمَامَ مَسِيرَا
بَرْذَا وَنَسَارُ الْعَاشِقِينَ تَسْعُرَا
وَخَلَاهَا يُجْرِي وَمِنْ حَوْلِ الْقُرَى
مُتَّسِرًا عَا مُتَّسِلًا مُتَّعِرَا

وَالْأَرْضُ جَسْرٌ حَيْثُ دُرَّتْ وَمَغْبُضٌ
 وَالْقُلُوكُ فِي ظِلِّ الْبَيْوتِ مَوَاحِرًا
 حَتَّى إِذَا هَدَأَ الْمَلَأُ فِي لَيْلِهِ
 وَخَرَجْتُ مِنْ بَيْنِ الْجُسُورِ لِعَلَنِي
 أَوْيَ إِلَى الشَّجَرَاتِ وَهِيَ تَهْرُنِي
 وَيَهْرُ مَنْسِي الْمَاءِ فِي لِمَعَانِهِ
 وَهِنَالِكَ أزدَهتِ السَّمَاءُ وَكَانَ أَنْ
 فَسَرَيْتُ فِي لَالَانِهِ وَإِذَا بِهِ
 حُلْمٌ أَعَارَنِي الْعِنَايَةَ سَمِعَهَا
 فَرَأَيْتُ صَفْوَى جَهْرَةً وَأَخَذْتُ أَنْ
 وَأَشْرْتُ: هَلْ لُقِيَا؟ فَأَوْجِي أَنْ غَدَا
 إِنْ أَشْرَقَتْ زَهْرَاءُ تَسْمُو لِلضَّحَى
 فَشُرُوقُهَا مِنْهُ أَنْتُمْ مَعَانِيَا
 تَبْدُو هُنَالِكَ لِلوَجُودِ وَوَلِيدَةً
 وَتُضِيءُ أَنْتَاءَ الْفَضَاءِ بِغُرَّةٍ
 فَسَمْتُ فَكَانَتْ نِصْفَ طَارٍ مَا بَدَا
 يَعْلُو الْعَوَالِمَ مُسْتَقِلًّا نَائِمِيَا
 سَأَلْتُ بِهِ الْآفَاقَ لَكِنْ عَسَجَدَا

يَصْلَانِ جَسْرًا فِي الْمِيَاهِ وَمَغْبِرًا
 تَطْوِي الْجِدَاوِلَ نَحْوَهَا وَالْأَنْهَرَا
 جَاذِبَتْ لَيْلِي نَوْبَهُ مُتَحَيِّرًا
 اسْتَقْبَلُ الْعَرْفَ الْحَيِيبَ إِذَا سَرَى
 وَقَدْ اطمأنَّ الطَّيْرُ فِيهَا بِالْكَرَى
 فَأَمِيلُ أَنْظُرُ فِيهِ أَطْمَعُ أَنْ أَرَى
 أَنْسَتْ نَوْرًا مَا أَنْتُمْ وَأَهْرَا
 بَدْرٌ نَسَائِرُهُ الْكَوَاكِبُ حُطَّارًا
 فِيهِ فَمَا اسْتَمْتَمْتُ حَتَّى فُسِّرَا
 سِيسَى يَقِظَةٌ وَمُنَايَ لَبَّتْ حُضْرَا
 بِالطُّودِ أبيضٌ مِنْ جِبَالِ (سُوَيْسِرَا)
 وَإِذَا هَوَتْ حَمْرَاءُ فِي تِلْكَ الذُّرَى
 وَغُرُوبُهَا أَجْلَى وَأَكْمَلُ مَنْظَرَا
 تَهْنَأُ بِهَا الدُّنْيَا وَيَغْتَبِطُ الثَّرَى
 لَاحَتْ بِرَأْسِ الطُّودِ تَاجًا أَزْهَرَا
 حَتَّى أَنْفَافَ فَلَاحَ طَارًا أَكْبَرَا
 مُسْتَعْصِيًا بِمَكَانِهِ أَنْ يُنْقَرَا
 وَتَغَطَّتْ الْأَشْبَاحَ لَكِنْ جَوْهَرَا

وَاهْتَزَّ فَالِدِنْيَا لَهُ مُهْتَزَّةٌ
 حَتَّى إِذَا بَلَغَ السُّمُوكُمَا لَهُ
 فَدَنَّتْ لِنَاظِرِهَا وَدَانَ عِنَاثُهَا
 وَاصْفَرَ أبيضُ كُلِّ شَيْءٍ حَوْلَهَا
 وَسَمَا إِلَيْهَا الطُّوْدُ يَأْخُذُهَا وَقَدْ
 مَسَّتْهُ فَاسْتَعَلَّتْ بِهَا جَنَابَتُهُ
 فَكَأَنَّهَا مَدَّتْ بِهِ نِزَامَهَا
 حَرَقَتْهُ وَاحْتَرَقَتْ بِهِ فَنَوَلِيَا
 فَشَرَوْقَهَا الْأَمْلُ الْحَيِيبُ لِمَنْ رَأَى
 خَطْبَانَ قَامَا بِالْفِنَاءِ عَلَى الصَّفَا
 تَتَغَيَّرُ الْأَشْيَاءُ مَهْمَا عَاوَدَا
 أَنْهَارُنَا تَحْتِ (السُّلَيْفِ) وَفَوْقَهُ
 رَجُلًا وَرُكْبَانًا وَرَخْلَقَةً عَلَى
 فِي مَرْكَبٍ مُسْتَأْنَسٍ سَالَتْ بِهِ
 يَنْسَابُ مَا بَيْنَ الصَّخُورِ تَمَهَّلًا
 وَإِذَا اعْتَلَى بِالْكَهْرِبَاءِ لَذُرُوقِ
 لَمَّا نَزَلْنَا عَنْهُ فِي أُمِّ الدُّرَى
 أَرْضٌ تَمُوجُ بِهَا الْمُنَاطِرُ جَمَّةٌ

وَأَنَارَ فَانكشَفَ الوجودُ مُنَوَّرَا
 أَذِنَتْ لِذَائِعِي النِّقْصِ تَهْوَى الْقَهْقَرَى
 وَتَبَدَّلَ الْمُسْتَعْظَمُ الْمُسْتَصْفِرَا
 وَاحْمَرَّ بَرُقُعُهَا وَكَانَ الْأَصْفِرَا
 جَعَلَتْ أَعَالِيَهُ شَرِيطَا أَحْمَرَا
 وَبَدَتْ ذُرَاهُ السُّمُّ تَحْمِلُ مَجْمَرَا
 شَرَكَا لِتَصْطَادَ النَّهَارَ الْمُذْبِرَا
 وَأَتَى طُلُوقُهَا الظُّلَامُ فَعَسْكَرَا
 وَغَرُوبُهَا الْأَجَلُ الْبَغِيضُ لِمَنْ دَرَى
 مَا كَانَ بَيْنَهُمَا الصَّفَاءُ لِيَعْمُرَا
 وَاللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ لِمَنْ يَتَغَيَّرَا
 وَلَدَى جَوَابِهِ وَمَا بَيْنَ الدُّرَى
 عَجَلٍ هُنَالِكَ كَهْرَبَائِي السَّرَى
 قُضِبُ الْحَدِيدِ تَعْرُجَا وَتَحْدُرَا
 وَيَخْفُ بَيْنَ الْهُوْتَيْنِ تَخَطُرَا
 عَضَاءُ هَمِّ مُعَانَقَا مُتَسَوَّرَا
 قُمْنَا عَلَى فَرْعِ (السُّلَيْفِ) لِنَنْظُرَا
 وَعَوْلَامِ نِعَمِ الْكِتَابِ لِمَنْ قَرَا

وَقَرَى صَرْبِنَ عَلَى الْمَدَائِنِ هَالَةً وَمَدَائِنُ حَلَيْنَ أَجِيَادَ الْقُرَى
 وَمَزَارِعُ لِلنَّاطِرِينَ رَوَائِعُ لَيْسَ الْفِضَاءُ بِهَا طِرَارًا أَخْضَرَا
 وَالْمَاءُ غُذْرٌ مَا أَرْقَى وَأَغْزَرَا وَجَدَاوِلُ هُنَّ اللَّجَيْنُ وَقَدْ جَرَى
 فَحَشُونُ أَفْوَاهِ الشُّهُولِ سَبَائِكَا وَمَلَانَ أَقْبَالَ الرُّوَاسِخِ جَوْهَرَا
 قَدْ صَغَّرَ الْبُعْدُ الْوُجُودَ لَنَا قِيَا اللَّهُ مَا أَخْلَى الْوُجُودَ مُصَفَّرَا

ولأن جنيف ليس مشهورًا عنها أنها تمثل موطنًا للتجارب الحضارية القديمة أو الحديثة المؤثرة، كما هو الحال في باريس وروما، فقد جاءت قصيدة شوقي عن جنيف مُحْتَفِيَةً بجانب الطبيعة الجغرافية والتصميم المعماري للمدينة، وما تمتاز به من لمسات الجمال الذي هو نتاج صنع يد الإنسان، وقد جاء موقف شوقي منها ماثلاً لموقف المتنبي عندما زار شعب بوان في أرجان، وقال كلمته المشهورة:

وَلَكِنَّ الْفَتَى الْعَرَبِيَّ فِيهَا غَرِيبُ الْوَجْهِ وَالْيَدِ اللَّسَانِ

وهكذا - وفي النهاية - نستطيع القول: إن شوقي استطاع أن يرسم لقارئ ديوانه صورة واضحة المعالم لأوروبا بوصفها كيانًا حضاريًا ذا أبعاد متعددة، ظل هو الشغل الشاغل لرجال النهضة المصرية والعربية منذ مطلع العصر الحديث في منطقتنا العربية وإلى اليوم. وقد تمتعت رؤية شوقي بقدر كبير من الأصالة والجددة في حدود مكوناته الثقافية والمرحلة الحضارية التي كان يعيشها المثقف العربي بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين.

**نجيب محفوظ
وأشكال السرد التراثي**

«حديث الصباح والمساء» عمل روائي صغير نسيباً كتبه نجيب محفوظ سنة ١٩٨٧ مستخدماً واحداً من أشكال السرد المعروفة، هو: (فن التراجم الشخصية الموجزة)، وهو أحد أشكال الكتابة التاريخية التي تميزت بها الثقافة العربية القديمة وأبدعت فيها أعظم الأعمال كماً وكيفاً - فيما عرف بكتب الطبقات - بشكل غير مسبوق في تاريخ الأدب العالمي. وكان نجيب محفوظ قد قارب هذا الشكل بصورة أقل تعقيداً في عمله الروائي الآخر «المرايا» الذي أصدره نجيب محفوظ سنة ١٩٧٢.

وفي السطور التالية نحاول الإجابة عن السؤال الآتي: هل كان نجيب محفوظ اتباعياً مقلداً يحاكي أشكال السرد التراثي لمجرد المحاكاة أم كان يحاول التجديد في شكل الرواية لا من أجل التجديد لمجرد التجديد بل من أجل طرح رؤية أكثر عمقاً واتساعاً لمصير أبطاله وشخصياته الروائية الزاخرة بالحركة والحياة؟!!

- أشكال من السرد

الفن السردى في أي أدب من الآداب يعني - كما يقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: «الإحالة على ثقافة.. والكروع من نبع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم.. ولا أدب إذن إلا إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قبليّة، ومظاهر بدائية»^(١). أو كما يقول الدكتور مصطفى ناصف: «الإنسان تصنعه ذكريات موغلة في القدم»^(٢).

ويلاحظ الناقد الكبير عبد المنعم تليمة أنه «ما دامت الرواية نوعاً أدبياً حديثاً في كل الآداب العالمية، وما دامت لا تزال - لحدائثها - تؤسس

لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية، فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله، في تأصيل هذا النوع الأدبي، ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال إلا إذا تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية».

وهذا يذكرني بما قاله د. شكري عياد، من أن «الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمي رافعة الرأس؛ فمع أن لجنة جائزة نوبل قالت عن نجيب محفوظ - حسبما أذكر - إنه مكّن لفن الرواية في الأدب العربي الحديث، فإن هذا لم يعد صحيحًا. لقد استرّجعت الرواية العربية - وساهم في هذا نجيب محفوظ نفسه - علاقات القربى بينها وبين التراث القصصي العربي، الشعبي منه والرسمي وشبه الرسمي»⁽³⁾.

وهنا يمكن فهم العلاقة الجدلية القائمة دائمًا بين الشكل والمضمون في أي عمل أدبي أو فني عمومًا، فالأدب نوع من التحرر والبحث عن الأصالة، لأنه لا يتحقق البقاء إلا لكل عمل أصيل، أما التقليد فليس سوى تكريس لوجود الأصل المُقلّد وتحويله إلى صنم معبود وهذه مشكلة التقليد الذي يصبح أداة للتخلف والجمود ثم الموت والفناء.

وعندما يبلغ الروائي العربي مرحلة النضج التام والسيطرة الكاملة على أدواته يكون قد تساوى لديه القديم والحديث في أشكال السرد الروائي؛ فالكاتب المبدع الذي يتمتع بالأصالة لا يقع في أسر التقليد أبدًا ويتساوى لديه القديم والجديد أو الوافد والتراث لأنه لا يخضع لأي منهما ولا يقع في أسرهما وإنما يكون كل ذلك أداة للكاتب يوظفها في طرح أفكاره على مستوى الشكل والمضمون مع ما بينهما من علاقة جدلية وتأثير متبادل.

ونجيب محفوظ هذا العبقرى الذى درس الفلسفة فى كلية الآداب فى الثلاثينات من القرن الماضى، عندما نقرؤه نجد أنه قد استوعب الثقافة العربية القديمة وثقافة العصر الحاضر، وهذه معجزة. وكان أستاذنا د. عبد الله خورشيد (ت ١٩٩٠م) يقول: عندما قرأ نجيب محفوظ ستجد أنه قرأ كثيراً حتى «ذاب» من كثرة القراءة!

وطبعي أن يستخلص نجيب محفوظ من ثقافته وبيئته العربية وخبراته الحياتية والفكرية الإطار الذى ينسج من خلاله أعماله السردية. لذلك كان منذ بداياته الأولى يبحث عن الأصالة والإبداع والتجديد، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وظل يسعى إلى هذه الغاية البعيدة المنال حتى بلغها أخيراً فى عمله الروائى الضخم «ملحمة الحرافيش» الذى استقل به عن الأشكال التقليدية المتبعة.

لكن هذا لا يعنى أن نجيب محفوظ كان - قبل الحرافيش - أتباعياً مقلداً، بل إننا يمكن أن نتبع بحثه الدءوب عن الأصالة منذ كتاباته الأولى، ومحاولاته الدءوبة للخروج من سيطرة الأشكال التقليدية للسرد الروائى.

وأول ما نلاحظه فى هذا الشأن التزام نجيب محفوظ بقضايا وطنه ومشكلاته الحضارية والاجتماعية وأزمته السياسية مع الاستعمار الغربى والهيمنة الخارجية على مقدرات هذا الوطن. ألا تستلزم هذه الخطة، على مستوى المضمون، إلى تحول ما فى الشكل، وتطوير العام إلى خاص بحدود أفكار الكاتب وطبيعتها الخاصة؟!

وهكذا يصل نجيب محفوظ في مرحلة تالية في مسيرته التحريرية إلى تجاوز كل شبهات التقليد والاتباع فنجد لديه بعد ذلك انعطافاً نحو الأشكال التراثية، وبالتحديد تراثنا الأدبي والتاريخي في العصور العربية الإسلامية، قبل النهضة العربية الحديثة المتعارف على تأريخها بدخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨م.

لكن ما دلالة لجوء نجيب محفوظ إلى الامتياح من هذا المعين العربي العتيق؟!!

هل هو نوع من الإفلاس في الأشكال الحديثة المستمدة من الإنتاج الغربي سواء كان أوروبياً أو أمريكياً؛ بحيث إنه عندما توقف التجديد والابتكار - أو هكذا يمكن أن نتصور للوهلة الأولى - لدى كتاب الرواية في بيئتها الأولى، فأصبح لزاماً على كاتب في وضع نجيب محفوظ أن يبحث عن طريق آخر يجد فيه نوعاً من التجديد الزائف أو البديل المؤقت حتى تلوح في الأفق أصداء تيار جديد وافد فيستعيره أو يقتبسه ليواصل الكتابة الروائية مواكباً لأحدث موضحة وراكباً لأعلى موجة؟!!

ولقد قيل الكثير عن نجيب محفوظ بكلام شبيه بذلك، وكان على سبيل الهجوم والتحطيم لأهم روائي عربي، وأحياناً بحسن نية على اعتبار أن هذه الآراء التي صدرت عن أصحابها ما هي إلا إسهامات نقدية واجتهادات مشروعة في سبيل الكشف عن مضامين رواياته، فقليل إنه بدأ رومانسياً في رواياته الفرعونية (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة)، ثم تأثر في مرحلته الواقعية بالطبعيين أمثال إميل زولا (خان الخليلي - القاهرة الجديدة - زقاق المدق - بداية ونهاية)، واقتبس رواية الأجيال من توماس

مان أو غيره من كُتَّاب الغرب (الثلاثية: بين القصرين - قصر الشوق - السكرية)، وتأثر بالاتجاه النفسي في الرواية ودراسات علم النفس الفرويدي فكتب (السراب)، ثم تأثر بالاتجاه الرمزي في كتاباته ما بعد مرحلته الواقعية (أولاد حارتنا - دنيا الله - الطريق - حكاية بلا بداية ولا نهاية)، وأخيرًا وقع تحت تأثير الوجوديين وكُتَّاب العبث في مرحلة أخرى (السمان والحريف - الشحاذ - ثرثرة فوق النيل - تحت المظلة).

فما مدى صحة كل هذه الأقاويل عن نجيب محفوظ، وما السبيل إلى تمحيصها؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال أقترح أن نطرح فرضية أخرى لنرى إن كان يمكن إثباتها؛ وهي تتلخص في السؤال الآتي: هل لنجيب محفوظ مشروع فكري ما يمكن استقراء معالمة وحدوده خلال إنتاجه كله على مدار نصف قرن ظل يواصل فيه الكتابة دون توقف في ظل ظروف وأوضاع متغيرة دعت كثيرًا من زملائه إلى أحد اختيارين: إما التوقف تمامًا عن الكتابة (عادل كامل على سبيل المثال)، أو التحول من كتابة القصة والرواية إلى المقالة المباشرة في الصحف (يوسف إدريس مثلاً)؟!

لقد ظل نجيب محفوظ متمسكًا طول الوقت بكونه روائيًا ليس غير، وباستعراض تواريخ نشر أعماله الروائية والقصصية سوف تظهر لنا هذه الحقيقة بوضوح شديد. ولا يعني هذا الإصرار من جانب نجيب محفوظ إلا شيئًا واحدًا هو أن هذا الرجل صاحب مشروع فكري امتد أكثر من نصف قرن لتأسيس رؤية عربية حديثة في عالم القصة والرواية التي هي نوع

أدبي نشأ في العصر الحديث في بيئة غير عربية ولم يكن الأدب العربي قد عرفه قبل نشأته الأولى في أوروبا.

ونجيب محفوظ هو الذي كتب في سبتمبر ١٩٤٥ بمجلة الرسالة - وكان في ذلك الوقت شاباً في الرابعة والثلاثين - الكلمات الآتية: «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة»^(١)

فلا كان نجيب محفوظ خاضعاً لسيطرة الوافد في مراحل الأولى، ولا مرتدّاً إلى تقليد التراث في مراحل المتأخرة. وإنما هو ساع طول الوقت ومنذ اللحظة الأولى نحو تحقيق مشروعه الفكري المرتبط بظروفه التاريخية والحضارية والثقافية والاجتماعية والفلسفية.

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: لماذا اتجه نجيب محفوظ إلى توظيف أشكال التعبير التراثي في مرحلة متأخرة من مشواره الفكري؟

إن الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحل العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سنية إلى أخرى. وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة لأنه لم يهجر فن الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في

التسعينيات أي على مدار ستين عامًا. وبتوسع رؤيته الكونية احتاج نجيب محفوظ لإطار قادر على استيعاب ملامح هذه الرؤية.

فنجيب محفوظ لم يكتف بالتواصل مع الأنواع التقليدية للقصاص العربي القديم، بل كان يسعى لتجاوز الحدود التقليدية المتبعة إلى التجديد باتخاذ أحد أشكال الكتابة التاريخية هو: أدب التراجم. وقد كان لهذا الشكل أصوله وظروفه التاريخية التي أكدت أصالته في الثقافة العربية. وقد ازدهر هذا الفن بوصفه أحد إجراءات توثيق رواية الحديث النبوي الذي هو المصدر الثاني للدين الإسلامي بعد القرآن الكريم. فرواية الحديث تستلزم راويًا موثوقًا في روايته. ومن هنا ظهر ما سُمي في وقت لاحق بـ«علم الرجال» أو علم «الجرح والتعديل»، وهو واحد من علوم الحديث. فقد كان الحكم على شخصية الراوي يستلزم فحص كل التفاصيل الدقيقة حول:

١. ملامحه الجسدية وأصوله العرقية.

٢. سلوكه الاجتماعي.

٣. سيرته الحياتية والعلمية.

وأصبح منهج الرواية في الحديث النبوي هو المنهج المتبع في كل العلوم النظرية في الحضارة الإسلامية: الفقه والتفسير والأدب وغيرها. وأصبح المؤلف من الواجب عليه ليسوق خبرًا أن يسبق هذا الخبر سلسلة الرواة الذين تناقلوه حتى تنتهي هذه السلسلة بأقدم راوٍ لهذا الخبر. وهو منهج يعتمد الشفاهية وهي في ذلك الوقت الوسيلة الأولى لحفظ المعارف والعلوم.

وطبيعي أن يستخلص نجيب محفوظ من ثقافته وبيئته العربية وخبراته الحياتية والفكرية الإطار الذي ينسج من خلاله أعماله السردية. لأن نجيب محفوظ مفكر في المقام الأول يعالج قضايا عصره ومجتمعه، من منظوره الخاص، في شكل روائي. وقد بدأ باتباع أساليب السرد الروائي كما عرفتها الرواية الأوروبية الحديثة من «دون كيخوته» ثربانتس (١٦١٦م) حتى الرواية الفرنسية والإنجليزية في بداية القرن العشرين، لكنه - وهنا دور الأصالة - بدأ يتمرد على هذه الأشكال التقليدية المستعارة، متجهًا بنظره إلى أشكال السرد في التراث العربي القديم؛ وكأنها عثر على كنز لا تنفذ جواهره؛ فوجدناه يكتب:

- أولاد حارتنا ١٩٥٩

- ملحمة الحرافيش ١٩٧٧

- ليالي ألف ليلة ١٩٨٢

- رحلة ابن فطومة ١٩٨٣

- حديث الصباح والمساء ١٩٨٧

وإذا كانت أولاد حارتنا تطرح رؤية لتاريخ المجتمع البشري من وجهة نظر كاتب عربي مسلم؛ فإن الحرافيش كانت العمل الضخم الذي استطاع أن يتحرر فيه نجيب محفوظ من الشكل التقليدي للرواية كما عرفته في الغرب، وأن يبدع هذا الشكل المشحون بأجواء عربية كلاسيكية، مع شدة إحكامه في استيعاب رؤية الكاتب للقضايا الجوهرية التي حاول طرحها ومعالجتها في كل أعماله الروائية السابقة. وربما لهذا السبب كان نجيب محفوظ يعلن دائمًا في أحاديثه الكثيرة أن «الخرافيش أحب أعماله إلى قلبه».

لذلك كان نجيب محفوظ منذ بداياته الأولى يبحث عن الأصالة والإبداع والتجديد، سواء على مستوى الأشكال أو الأفكار، ومن هنا جاءت محاولاته الدءوبة للخروج من سيطرة الأشكال التقليدية للسرد الروائي، وقد تمثل أحدها في روايته البديعة «حديث الصباح والمساء».

ولأن نجيب محفوظ له مشروع الفكري الذي يمكن استقراء معالمه وحدوده خلال إنتاجه كله على مدار نصف قرن فسوف نجد أنه لم يكن في مراحل الأولى خاضعًا لسيطرة الروافد، ولا كان في مراحل المتأخرة مرتدًا إلى تقليد التراث. وإنما هو ساع طول الوقت ومنذ اللحظة الأولى نحو تحقيق مشروع الفكري المرتبط بظروفه التاريخية والحضارية والثقافية والاجتماعية والفلسفية.

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: لماذا اتجه نجيب محفوظ إلى توظيف أشكال التعبير التراثي في مرحلة متأخرة من مشواره الفكري؟

إن الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحل العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سنية إلى أخرى. وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة لأنه لم يهجر فن الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في التسعينيات أي على مدار ستين عامًا. وبتوسع رؤيته الكونية احتاج نجيب محفوظ لإطار قادر على استيعاب ملامح هذه الرؤية.

- حديث الصباح والمساء ومعاجم الأشخاص

ومعاجم الأشخاص تكون مرتبة حسب الترتيب الأبجدي للأسماء بصرف النظر عن أهمية الشخصية أو قدمها أو حداتها. وخلافًا للمعاجم اللغوية التي ترتب موادها داخل الأبواب حسب جذر الكلمة في صيغته الأولية مجردًا من الزيادات؛ فإن معاجم الأشخاص لا تلتزم ذلك بل تتعامل مع كل حروف الاسم على أنها أصول؛ ولتوضيح ذلك نضرب مثلاً بكلمات: أحمد، محمد، محمود، فعند البحث عنها في المعجم اللغوي لا بد أولاً من ردها إلى مادتها الأولى مجردة من الزيادات، فتصبح جميعها من مادة واحدة هي: ح م د . وفي باب واحد، فإذا كان ترتيب المعجم اللغوي حسب الحرف الأخير - مثل لسان العرب والقاموس المحيط - فسوف نجد (أحمد، وحامد، وحامد، وحامد، وحامد، وحامد) في باب الدال فصل الحاء مع الميم. وإذا كان ترتيب المعجم حسب الحرف الأول - مثل أساس البلاغة والمعجم الوسيط - فسوف نجد (أحمد، وحامد، وحامد، وحامد، وحامد، ومحمد، ومحمد، ومحمد) في باب الحاء فصل الميم مع الدال.

أما في معجم الأشخاص فسوف نجد (أحمد) في باب الألف بنفس ترتيب حروفه دون إغفال أي حرف منها.

وقد استطاع نجيب محفوظ توظيف هذا الشكل لصالح بنائه الروائي البديع في رواية «حديث الصباح والمساء» التي يمكن لقارئها أن يتابع أحداثها من أي موضع في الكتاب ومن خلال أي شخصية من شخصياته الكثيرة، فكل شخصية في الرواية تصلح أن تبدأ عندها الأحداث، وهنا

أخذ تاريخ هذه الشجرة العائلية الضخمة شكلاً دائرياً بخلاف الشكل التقليدي المعروف في كتب التاريخ وفي الأعمال الروائية الأخرى!

وعلى الرغم من كثرة الشخصيات التي وردت في هذا العمل فإن شخصيات الرواية جميعها تعود إلى الجذور الثلاثة المتمثلة في ثلاث شخصيات هي:

١. يزيد المصري.

٢. معاوية القليوبي.

٣. عطا المراكبي.

ويبدأ زمن الرواية عشية حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨، ويمتد إلى زمن كتابتها ١٩٨٧ أي ما يقرب من مائتي عام هي زمن العصر الحديث بالنسبة لمصر والمنطقة العربية: وكان نجيب محفوظ أراد أن يؤرخ للطبقة المتوسطة في مصر الحديثة بطول هذه الفترة الممتدة بعدما أرخ لها فيما بين الحربين العالميتين في الثلاثية (١٩٥٢)، وفيما بين العشرينيات والسبعينيات من القرن العشرين في روايته الصغيرة «الباقى من الزمن ساعة» (١٩٨٢).

تبدأ الرواية بهذا العنوان: «حرف الألف»، ومعروف عن نجيب محفوظ أنه لا يكتب مقدمات لكتبه، ولا تنويهات أو إهداءات. وسوف نكتشف أن عناوين الفصول كلها تبدأ بأحد حروف الهجاء التي يندرج تحتها أسماء الشخصيات. فالرواية تنقسم إلى واحد وعشرين فصلاً بعدد حروف الأبجدية، ما عدا ستة حروف هي (ت - ث - ض - ط - ظ - ك). وتحت كل عنوان تأتي ترجمة عدد من الشخصيات التي يبدأ اسم كل

منها بالحرف الذي هو عنوان الفصل، مع ملاحظة الترتيب الأبجدي الداخلي في كل حرف.

فتحت «حرف الألف» تأتي ترجمات كل من: أحمد محمد إبراهيم - أحمد عطا المراكبيي - أدهم حازم سرور - أمانة محمود إبراهيم - أمير سرور عزيز.

ثم يأتي بعد ذلك «حرف الباء» وفيه ترجمات: بدرية حسين قايل - بليغ معاوية القليوبي - بهيجة سرور عزيز.

يتلوه «حرف الجيم» وفيه ترجمة لكل من: جلييلة مرسي الطراييشي - جميلة سرور عزيز.

وبعده «حرف الحاء» وفيه ترجمات: حازم سرور عزيز - حامد عمرو عزيز - حكيم عمرو عزيز - حسن محمود المراكبيي - حسني حازم سرور - حكيم حسين قايل - حليم عبد العظيم داود.

وبعده «حرف الخاء»، وفيه اسم واحد فقط هو: خليل صبري المقلد (وهو الابن البكر لزينة صغرى بنات سرور عزيز يزيد المصري).

ثم «حرف الدال» وفيه: داود يزيد المصري - دلال حمادة القناوي - دنانير صادق بركات.

يتلوه «حرف الراء» وفيه: راضية معاوية القليوبي - رشوانة عزيز يزيد المصري.

يتلوه «حرف الزاي» وفيه: زينب عبد الحليم النجار - زينة سرور عزيز.

يتلوه «حرف السين» وفيه: سرور عزيز يزيد المصري - سليم حسين
قبايل - سميرة عمرو عزيز.

وبعده «حرف الشين» وفيه: شاذلي محمد إبراهيم - شاكرا عامر عمرو
- شكيرة محمود عطا المراكبيي - شهيرة معاوية القليوبي.

ثم يأتي «حرف الصاد» وفيه: صالح حامد عمرو - صدرية عمرو
عزيز - صديقة معاوية القليوبي - صفاء حسين قبايل.

وبعده «حرف العين» وهو أكبر الحروف في عدد شخصياته وفيه: عامر
عمرو عزيز - عبد العظيم داود يزيد - عبده محمود عطا المراكبيي - عدنان
أحمد عطا المراكبيي - عزيز يزيد المصري - عفت عبد العظيم داود - عطا
المراكبيي - عقل حمادة القناوي - عمرو عزيز يزيد المصري.

وبعده «حرف الغين» وفيه اسم واحد فقط هو: غسان عبد العظيم داود.

ثم «حرف الفاء» وفيه: فاروق حسين قبايل - فايد عامر عمرو -
فرجة الصياد - فهيمة عبد العظيمة داود.

ثم «حرف القاف» وفيه: قاسم عمرو عزيز - قدرى عامر عمرو

ثم «حرف اللام» وفيه: لبيب سرور عزيز - لطفى عبد العظيم داود.

ثم «حرف الميم» وفيه: مازن أحمد عطا المراكبيي - ماهر محمود عطا
المراكبيي - محمود عطا المراكبيي - مطرية عمرو عزيز - معاوية القليوبي.

ثم «حرف النون» وفيه: نادر عارف المنيأوي - نادرة محمود عطا
المراكبيي - نهاد حمادة القناوي.

ثم «حرف الهاء» وفيه شخصية واحدة فقط هي: هنومة حسين قابيل.

وأخيراً «حرف الياء» وفيه شخصية واحدة هو: يزيد المصري.

ونلاحظ في هذا التكنيك أن طريقة قراءة الرواية التقليدية بالتسلسل التدريجي للصفحات بدءاً بالصفحة الأولى وانتهاءً بالصفحة الأخيرة، لم يعد لازماً لفهم أحداث الرواية ومعرفة شخصياتها، بل إن هذه الطريقة التقليدية في قراءة السرد لم يعد لها - هنا في هذه الرواية - معنى. إذ إن هذا التقسيم المعجمي لشخصيات الرواية أتاح للمتلقي مساحة هائلة من الحرية في التنقل بين صفحات الرواية فيمكن قراءتها من أي موضع فيها ولم يعد للتسلسل أي دور في تتبع أحداث الرواية والربط بين شخصياتها.

وسوف يجد القارئ أنه يعيد بناء أحداث الرواية والربط بين شخصياتها بنفسه.

ففي الصفحة الأولى من الرواية التي تبدأ بحرف الألف والشخصية الأولى حسب الترتيب الأبجدي: «أحمد محمد إبراهيم» يتساءل القارئ للوهلة الأولى: من هو «أحمد محمد إبراهيم»؟

ونجد أنه: «كان ابن أربعة أعوام عندما حمل إلى بيت جده لأمه بميدان بيت القاضي ليؤنس وحدة خاله قاسم» وأن جده لأمه هو «عمرو أفندي» وزوجته «راضية» وأن خاله قاسم له إخوة وأخوات - أولاد عمرو وراضية - هم: صدرية ومطرية وسميرة وحببية وعامر وحامد. وأن أحمد هذا هو ابن مطرية وزوجها محمد إبراهيم وهنا تتحرك غريزة حب الاستطلاع عند القارئ فيبدأ في البحث عن كل اسم من هذه الأسماء التي

وردت في الترجمة الشخصية لأحمد محمد إبراهيم، فسوف يجد في حرف الحاء: حامد عمرو عزيز وحبيبة عمرو عزيز، وفي حرف الراء: راضية معاوية القليوبي، وفي حرف السين: سميرة عمرو عزيز، وفي حرف الصاد: صدرية عمرو عزيز، وفي حرف العين: عامر عمرو عزيز وعمرو عزيز يزيد المصري، وفي حرف القاف: قاسم عمرو عزيز، وفي حرف الميم: مطرية عمرو عزيز.

ولابد أن القارئ سوف يتابع البحث عن جذور وفروع كل شخصية من هؤلاء حتى يكتمل بناء الرواية في ذهنه ويكتشف أنه قرأ كل صفحاتها ربما مرات عديدة مع ملاحظة أن هذا الجهد الإيجابي من القارئ في إعادة بناء الرواية بالشكل والترتيب الذي يريجه هو دون تدخل من الكاتب، بدافع من حب الاستطلاع وممارسة لعبة الربط بين جزئيات العمل يواكبها لذة ومنتعة فائقة لم يعرفها أثناء قراءته لأي رواية أخرى في السابق.

وهنا يكتشف القارئ عبقرية هذا التكنيك الروائي الذي أبدعه نجيب محفوظ بعد خبرة ٤٨ عاماً من كتابة الرواية !! ..

ولابد أن نورد هنا نموذجاً - اخترناه بشكل عفوي - من حرف الحاء، لاثنتين من شخصيات الرواية هما:

حبيبة عمرو عزيز

إن يكن لميدان بيت القاضي والحواري التي تصب فيه وأشجار البلخ السامقة أثر في قلوب آل عمرو وآل سرور. إن يكن للمآذن والدرابيش والفتوات والأفراح والمآتم أثر،

إن يكن للحكايات والأساطير والعمقاريت أثر، فهي حياة تجري مع الدم وتكمن في جذور البسات والدموع والأحلام في قلب حبيبة - الخامسة في ذرية عمرو أفندي - لم تطق مغادرة الحي على سنوح الفرص الباهرة، ولم يجب الأب أو الأم أحد كحبها لهما، ولا الإخوة ولا الأخوات ولا أبناء العم ولا بناته، حتى الجيران والقطط. بكت كل راحل وراحلة حتى عرفت بالنائحة، وحفظت الذكريات والعهود، وثملت دائها بالماضي وأيامه الحلوة. كادت في الجمال أن تماثل سميرة لولا سحابة تعلق عينها اليسرى. ووقف حظها من التعليم عند محو الأمية، وسرعان ما استردت أميتها لإهمالها. ولم تعرف من الدين إلا دين أمها الشعبي ولكنها اقتنعت بأن عشق الحسين هو خير وسيلة إلى الآخرة. وفي سن السادسة عشرة خطبها مدرس لغة عربية يدعى الشيخ عارف المنياوي من زملاء أخيها عامر ورُفِّت إليه في الدرب الأحمر، وبعد عام من حياة سعيدة أنجبت له «نادر»، وبعد عام ثان سقط الرجل في قبضة السرطان ومضى قبل الأوان. وهتفت راضية من قلب مكلوم:

- ما أسوأ حظك يا ابنتي.

وعاشت حبيبة مع حماها على دخل دكانين بالمغربلين، مكرسة حياتها لوليدها، أرملة دون العشرين من عمرها. وأحبت نادر حب الأمومة المعتاد بالإضافة إلى حب قلب

كانها تخصص في الحب. ولما أنهى نادر مرحلة الكتاب في أوائل الثلاثينات أراد محمود بك عطا أن يزوجها من عمدة بني سويف. وقد رحبت الأسرة بذلك، وكان عليها أن تسلم نادر إلى عمه، ولكنها رفضت بقوة، أبت أن تسلم ابنها كما كرهت أن تغادر الحي. وقال لها حامد أخوها:

- أنت مجنونة ولا تدرين ماذا تفعلين !

فقالت:

- بل أدري ما أفعل تماما..

وحاول عمرو وحاولت راضية ولكنها لم تعدل عن قرارها. وتخرج نادر في مدرسة التجارة العليا في أثناء الحرب العظمى الثانية. وتعين في مصلحة الضرائب، ولكنه عرف من أول يوم بطموحه الذي لا حد له، وراح يدرس اللغة الإنجليزية في أحد المعاهد الخاصة، وأشفقت أمه عليه من انهماكه في العمل ما بين المصلحة والمعهد. وتسأله:

- لماذا تكلف نفسك هذا التعب كله .. ؟

ولكنه كان راسها هدفا ولم تكن قوة هناك لتحديد به عنه. أما حبيبة فقد توجت الكهولة حياتها الجافة فبليت وتبدت كالعليل. وراقبت صعود ابنها بسعادة، ولم يكن يرضن عليها بهال، ولكنها أبت أن تهجر الدرب الأحمر إلى مغانيه الجديدة. ولما تركها إلى بيت الزوجية غاصت في غربة مخيفة لم تفلت من قبضتها حتى الموت. وقالت لها راضية:

- نحن نريهم لهذا وعليك أن تفرحي وتحمدي الله ..
فقال بانكسار:

- شد ما ضحيت من أجله !
فقال راضية:

- هكذا كل أم. وعليك أن تزوري سيدي يحيى بن عقب ..
وكانت حبيبة آخر من مات من آل عمرو، فبكت الجميع
بحرارتهما المعروفة حتى صفت عينيها، ولما ماتت لم تجد من
يبكي عليها ..

حسن محمود المراكبي

نشأ في أحضان النعيم ما بين السراي الكبرى بميدان
خيرت وسراي العزبة ببني سويف. وكانها جيء بنازلي هانم إلى
آل المراكبي لتحسين النسل، فتجلى أثرها الطيب في الذكور،
ومنهم حسن الذي عرف بطول قامته ووسامته ومثانة عوده.
وبفضل تقاليد تلك الأيام وساحة القاهرة على عهدها لم يكن
يمر أسبوع دون تزاور بين ميدان خيرت وميدان بيت القاضي.
وأراد محمود بك أن يوجه بكره لدراسة الزراعة ليتفجع به في
حينه، ولكن إقباله على الدراسة كان فاترا كقريبه حامد،
فأدخلهما الرجل مدرسة الشرطة معا.

وغمرته ثورة ١٩١٩ بعواطفها القوية وإن لم يتعرض
بسببها للأذى كما حصل لحامد. وسرعان ما شارك أسرته
موقفها من زعيم الثورة وولائها للملك. وكان ذلك أوفق

لعمله في الداخلية فلم ينقسم كحامد بين باطن وفدى وظاهر حكومي. وبفضل نفوذ أبيه لم يعرف عناء العمل في الأقاليم، ولم يستجب لرغبة أبيه في الزواج المبكر، ولكنه مارس حياة إباحية مستغلا سحر زيه الرسمي الملون وما توفر له من نقود مرتبه والنفحات التي كانت تكرمه بها أمه.

ولكنه أذعن أخيرا فتزوج من عروس تدعى زبيدة من أسرة أمه. فزفت إليه في شقة بجاردن سيتي، وعاش في مستوى يحسده عليه وكيل الداخلية نفسه. واشتهر في عهود الانقلابات السياسية بالعنف في تفريق المظاهرات. وتلقى حملات متابعات في الصحف الوفدية، بقدر ما أساءت إلى سمعته لدى الجماهير فإنها زكته خير تزكية عند السراي والإنجليز، وأتاحت له ترقية استثنائية. وقال عمرو أفندي لحامد ابنه:

- دخلت المدرسة في عام واحد وها هو يرقى إلى رتبة اليوزباشي على حين أنك مازلت ملازما ثانيا..

وكان سرور أفندي حاضرا على نفس مائدة الغداء فقال بلسانه الحاد:

- خائن وابن مراكبيي!

ولكن حامد وحسن كانا صديقين بالإضافة إلى قرابتهما، وتوثقت العلاقة أكثر بعد زواج حامد من شكيرة، وقد

تعرض حسن للموت في عهد صدقي فأصابته طوبه رأسه وأخرى عنقه، وقضى في المستشفى شهرا كاملا. وكان أعنف إخوته على آل عمه أحمد عندما فرق الخلاف بين الأخوين. بل قد تصادم مع ابن عمه عدنان واعتدى عليه بالضرب في السراي فكان يوما مأساويا في تاريخ الأسرة. وأنجب حسن ثلاثة من الذكور محمود وشريف وعمر، وضرب بهم المثل في الجمال والذكاء. ولما قامت ثورة يوليو كان لواء. وكان ثريا جدا بما ورثه وما ورثته زوجته، ولكن الثورة أحالته على المعاش في حركة تطهير الشرطة فخرج مع حامد في قائمة واحدة، وكانت علاقته به قد انقطعت بعد طلاق شكيرة. وقال لزبيدة:

- علينا أن نبيع الأرض فقد انقلب الدهر على ملاك الأراضي.

والضرر الذي لحقه بيد الثورة لا يقاس بما دهم غيره من طبقتة، منهم ابن عمه عدنان، ولكنه وجد نفسه، في المعسكر المضاد، ومارس عواطفه كلها نحو الثورة الصاعدة. ومضى يبيع أرضه وأرض زبيدة على دفعات وأنشأ بهاله متجران في شارع شريف راح يديره بنفسه فازدادت ثروته، أما أبناءه محمد وشريف وعمر فقد تربوا في مدارس الثورة وتشبعوا بفلسفتها واثملوا ببطولة زعيمها، ولم يأسف حسن على ذلك، بل وجد فيهم وفي أخويه عبده ونادر حماية له من أعاصير

تلك الأيام، ولعل أخويه كانا وراء الأسباب الخفية التي جنبت متجره التأميم عام ١٩٦١. ولما وقعت كارثة ٥ يونية كان محمود وشريف وعمر قد تخرجوا أطباء وعملوا في مستشفيات الحكومة، وأدركتهم النكسة التي زلزلت الجيل الناصري فأذرتهم مع رياح الضياع واليأس. ولذلك ما كاد الزعيم يرحل ويحل محله السادات حتى هاجر محمود وشريف إلى الولايات المتحدة لبدأ حياة علمية جديدة ناجحة، أما عمر فقد فاز بعقد عمل في السعودية. ووجد حسن في السادات وسياسة الانفتاح بغيته وعزاه عن كافة هزائمه الماضية فشمّر للعمل والشراء الخيالي، وشيد له ولزوجته قصرًا في مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك وهو يحلم بعودة أولاده ذات يوم ليرثوا ما جمع لهم من ملايين. وانتهت حياته في الثمانينات في حادث عارض، إذ كان يسوق سيارته المرسيديس في شارع الهرم فانقلبت به واحترقت، واستخرجوا جثته منها متفحمة متخيلة عن الدنيا وملايينها..“.

- حديث الصباح والمساء وكتب الطبقات

في تراثنا العربي يوجد عدد هائل من كتب الطبقات ومعاجم الأشخاص، وهذا النوع من الكتب يمكن أن يندرج ضمن الكتابات التاريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن يندرج ضمن فن القصة، فهو يحكي قصص الشخصيات التي يجمع بينها التخصص في مجال بعينه.

ويتم ترتيبه بطريقتين: إما أن يرتب ترتيبًا تاريخيًا، أو يرتب ترتيبًا معجميًا حسب حروف الهجاء.

ولكي نتعرف على بدايات هذا النوع من التأليف في تراثنا العربي يمكننا الرجوع إلى كتاب «الفهرست»^(١١) لابن النديم (٣٨٠ هـ) وسنجد لديه عددًا من كتب الطبقات لعل أشهرها جميعًا وقد وصل إلينا ونشر في العصر الحديث: «كتاب الطبقات الكبير» لأبي عبد الله محمد بن سعد بن منيع الزهري (٢٣٠ هـ) كاتب الواقدي، وهو المعروف بـ «طبقات ابن سعد» وهو يترجم فيه للنبي والصحابة والتابعين وتابعي التابعين إلى سنة وفاة المؤلف.

وتوالى كتب الطبقات في المكتبة العربية واتبع مؤلفوها منهجًا واضحًا وبسيطًا: «فقسّموا رواة كل فن إلى طبقات فتألف من ذلك تراجم العلماء والأدباء والفقهاء والنحاة وغيرهم مما يعبرون عنه بالطبقات ومنها طبقات الشعراء وطبقات الأدباء وطبقات النحاة وطبقات الفقهاء وطبقات الصحابة والتابعين وطبقات المحدثين واللغويين والمفسرين والحفاظ والمتكلمين والنسّابين والأطباء حتى الندماء والمغنين وغيرهم، وألّفوا في كل باب غير كتاب، ولذلك كان المسلمون أكثر أمم الأرض كتبًا في التراجم لأفراد الرجال»^(١٢).

و«الأصل في كتابة الطبقات هو جمع كل ما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم، وعن الصحابة من أقوال وأفعال، ومعرفة ما رواه المحدثون والرواة عنهم من طبقتهم، ومن التابعين، ومن أتى بعدهم، والاستعانة بعلم الأنساب لمعرفة الرجال وتوثيقهم، ومعرفة عمّن أخذوا، والتحقق

من درجة اتصالهم بهم، وتبين من أخذ عنهم، وكيفية النقل عنهم... وقد عُرِفَت الطبقات قبل محمد بن سعد، فكتب الواقدي (ت ٢٠٧ هـ / ٨٢٢م) كتاب طبقات (راجع: الفهرست ص ٩٨)، كما كتب الهيثم بن عدي (ت ٢٠٧ هـ / ٨٢٢م) كتاب طبقات الفقهاء (راجع: الفهرست ص ٩٩)، وكتب خليفة بن خياط كتاباً ثالثاً بالعنوان نفسه.. ثم ما لبث المؤرخون أن توسعوا في تأليف الطبقات، فوضع أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، وألف السيرافي (ت ٣٦٨ هـ) في طبقات النحاة البصريين، والزبيدي (ت ٣٧٩ هـ) في طبقات البصريين. كما أُلِّفَ في طبقات الأطباء والحكماء والمغنين والمتكلمين والمعتزلة والشعراء والصوفيين.

وقد اختلف المؤرخون في ترتيبهم للطبقات عند التأليف، فمنهم من رتبها ترتيباً جغرافياً طبقاً للبلدان، مقسماً رواة كل بلد طبقات تجمعها المعاصرة الزمنية. ومنهم من اتبع الترتيب الهجائي لأسماء الرواة، دون اعتبار لمكان وتاريخ المولد، مثلما فعل البخاري بتاريخه، ومنهم من اتبع الترتيب الزمني كالذهبي بالتذكرة، ومنهم من اتبع تقسيم التعديل والتجريح، أو رتبهم طبقاً للألقاب أو النسبة أو الكنية أو التشابه في رسم الأسماء مثل الذهبي في كتاب المشتهة^(٤).

ولعل من أشهر كتب الطبقات في تراثنا العربي: كتاب «عيون الأنبياء في طبقات الأطباء» للطبيب العربي السوري ابن أبي أصيبعة (ت ٦٨٦ هـ)، وكتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«طبقات الأطباء» لابن جُلجل، و«طبقات الصوفية» للسُّلَمي، هذا فضلاً عن عشرات الكتب التي تترجم لشخصيات أدبية أو علمية أو دينية أو

فلسفية دون أن تحمل اسم الطبقات، لكنها مرتبة ترتيبًا هجائيًا؛ مثل كتاب «معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«إخبار العلماء بأخبار الحكماء» للقفطي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، وغيرها.

- حديث الصباح والمساء وكتب الأنساب

إن سلسلة الأنساب ارتبطت في الثقافة اليونانية بالأساطير والحكايات الأسطورية عن آلهة جبل الأولمب وصلة هذه الآلهة بأفراد الجنس البشري. أما العرب فقد أرخوا لأنفسهم عن طريق سلسلة النسب لأفراد كل قبيلة وعلاقتها بالقبائل الأخرى. وقد اتخذت المعرفة التاريخية عند عرب الجاهلية مسارين أساسيين: الأنساب، والأيام التي حفظوها وتداولوها في مجالسهم وأسماهم على سبيل الفخر والتغني بالبطولات القبلية.. وقد استخدم العرب «الأنساب» باعتبارها نمطًا من أنماط المعرفة التاريخية وأداة حضارية تناسب ظروف انقسام مجتمعهم إلى قبائل^(١٠٠) ويقول جرجي زيدان:

«من العلوم التاريخية التي ولدت في العصر الأموي علم الأنساب وقد علمت أن الأنساب من العلوم الجاهلية فاحتاج إليها المسلمون في صدر الإسلام لإثبات أنسابهم وعليها يتوقف مقدار العطاء أو منزلة الشخص من الدولة أو المنصب فجعلوها علمًا وأول من احتاج إلى ذلك زياد بن أبيه الداهية المشهور الذي استلحقه معاوية بنسبه ليستعين به على أعدائه فعمل في نسبه كتابًا دفعه إلى ابنه، ذكر ذلك ابن النديم أيضًا ولم تقف عليه ولا على خبره. وذكر أيضًا من أقدم النسابين في الإسلام دغفل والحجر بن الحارث والبكري ولسان الحمرة ولم يذكر لهم كتبًا»^(١٠١).

وقد نبغ من علماء النسب في القرن الثاني الهجري «جماعة أشهرهم: هشام بن محمد بن السائب الكلبي الذي نشأ في الكوفة وكان نسابة عالمًا بأخبار العرب وأيامها ومثاليها ووقائعها. أخذ عن أبيه محمد بن السائب وكان محمد هذا من علماء الكوفة في التفسير والأخبار وأيام الناس معدودًا بين المفسرين والنسابين، توفي بالكوفة سنة ١٤٦ هـ ولم يخلف إلا كتابًا في تفسير القرآن، أما هشام فخلف نحو مائة كتاب ذكرها صاحب الفهرست.. وقسمها إلى أبواب بعضها في الأحلاف، والبعض الآخر في المآثر والبيوتات والمنافرات والموءودات وبعضها في أخبار الأوائل وبعضها في أخبار الجاهلية وغيرها في أخبار الإسلام وأخبار البلدان وأخبار الشعر وأيام العرب وفي الأسفار والأنساب.

وأهم كتبه في الأنساب: كتاب النسب الكبير ويحتوي على أنساب أهم قبائل العرب من العدنانية والقحطانية فضلًا عن الأنساب المفردة لأشهر القبائل على حدة»^(١١١). «فالأنساب تحفظ كيان القبيلة وتبرز هويتها إزاء القبائل الأخرى، والأيام تحفظ أمجادها»^(١١٢).

لقد اهتمت شجرات الأنساب بالنسب الجزئي لكل قبيلة على حدة، وإذا كان العرب قد رجعوا في أصولهم العليا إلى جد أعلى ينتسبون له جميعًا، فإن محاولاتهم في هذا السبيل لم تكن خالية من المسحة الأسطورية»^(١١٣).

أما نجيب محفوظ فيدين بالكثير لأفكار القرن التاسع عشر ومن أهمها نظرية داروين في أصل الأنواع (ولا ننسى أن نجيب محفوظ هو تلميذ سلامة موسى صاحب المؤلفات الكثيرة عن نظرية التطور وأصل الأنواع)^(١١٤).

لقد استخدم محفوظ في روايته منهج مؤلفي كتب الطبقات والأنساب وخصائص هذين العلمين ودمجها معاً. وهكذا نجح نجيب محفوظ تماماً في توظيف ثقافة عصره وثقافته التراثية التي تعود إلى الثقافة العربية القديمة، والمزج بينهما لطرح رؤيته الفكرية لحركة المجتمع المصري (القاهري خاصة) في العصر الحديث.

وعلى الرغم من أن المكان في رواية «حديث الصباح والمساء» هو مدينة القاهرة بأحيائها القديمة فإنه - وكما لاحظ يحيى حقي مبكراً - لم يهتم بالمكان ككيان جغرافي في أعماله الروائية بل اقتصر اهتمامه على الشخصوس ومصائرهم ولم تكن الأسماء الجغرافية سوى إطار رمزي. ولهذا اتجه في «حديث الصباح والمساء» وهي من أعماله في المرحلة الأخيرة من مسيرته الروائية الزاخرة، إلى توظيف أشكال تتناسب مع توجهه في معالجة قضايا المجتمع المصري من خلال نماذج بشرية ثرية بتنوعها.

- تجربة سابقة

وهناك تجربة سابقة لنجيب محفوظ قارب فيها هذا التكنيك ولكن بشكل أكثر بساطة وأبعد عن التركيب الذي عايناه في «حديث الصباح والمساء»، وذلك في روايته «المرايا» التي أصدرها عام ١٩٧٢. ففي رواية «المرايا» نجد معجماً للأشخاص مرتباً أبجدياً بدءاً بحرف الألف حتى حرف الياء، لكن نجيب محفوظ في «المرايا» اكتفى بوضع أسماء الشخصيات كعناوين للفصول بحيث جاءت الرواية في خمسة وخمسين فصلاً هكذا:

إبراهيم عقل - أحمد قدرى - أماني محمد - أنور الحلواني - بدر
الزيادي - بلال عبده البسيوني - ثريا رأفت - جاد أبو العلا - جعفر خليل
- حنان مصطفى - خليل زكي - درية سالم - رضا حمادة - زهران حسونة
- زهير كامل - سابا رمزي - سالم جبر - سرور عبد الباقي - سعاد وهبي
- سيد شعير - شرارة النحال - شعراوي الفحاح - صادق عبد الحميد -
صبري جاد - صفاء الكاتب - صقر المنوفي - صبرية الحشمة - طنطاوي
- إسماعيل - طه عنان - عباس فوزي - عدلي المؤذن - عبد الرحمن شعبان -
عبد الوهاب إسماعيل - عبدة سليمان - عجلان ثابت - عدلي بركات -
عزمي شاكِر - عزيزة عبده - عشماوي جلال - عصام الحملاوي - عيد
منصور - غانم حافظ - فائزة نصار - فتحي أنيس - قدرى رزق - كامل
رمزي - كاميليا زهران - ماهر عبد الكريم - محمود درويش - مجيدة عبد
الرازق - ناجي مرقص - نادر برهان - هجار المنياوي - وداد رشيدى -
يسرية بشير.

ونلاحظ في هذه القائمة من الأسماء - وهي في الوقت نفسه عناوين
فصول الرواية - أنها لا صلة نسب بينها، على عكس ما رأينا في «حديث
الصباح والمساء» التي تحكي عن أشخاص من أجيال مختلفة تربط بينهم
جميعاً صلة الدم (أي القرابة). ويرجع السبب في ذلك إلى أن الرابط بين كل
شخصيات المرايا (٥٥ شخصية) هو الراوي نفسه، الذي تعرف عليهم
جميعاً في محيط حياته العملية سواء طالباً في الجامعة أو موظفاً في دواوين
الحكومة. فكلهم متعاصرون ومن أجيال متقاربة ولذلك فزمن الرواية
واحد (يبدأ من الثلاثينات وينتهي في آخر الستينات).

أما في «حديث الصباح والمساء» فزمن الرواية ممتد من الربع الأخير من القرن الثامن عشر (قبيل الحملة الفرنسية على مصر) إلى مطلع الثمانينات من القرن العشرين أي حوالي مائتي سنة. فإذا كانت رؤية الكاتب في «المرايا» أفقية، فإن رؤيته في حديث الصباح والمساء أكثر تركيباً، وفيها البُعدان: الرأسي والأفقي معاً.

ولابد أن نورد هنا كذلك نموذجين اخترناهما بشكل عفوي أيضاً لاثنتين من شخصيات رواية «المرايا»، هما:

أنور الحلواني

اسمه قادر على استدعاء عالم متكامل بأسره. ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية وخان جعفر والنحاسين، وأشجار البلخ المثقلة بأعشاش العصافير. وقسم الجمالية العتيق، وحوض الماء القائم في الوسط تسقى منه البغال والحمير، وكشك حنفية المياه العمومية، وهو ملعب طفولتي وصباي. وكنت أتطلع باهتمام إلى أنور الحلواني في ذهابه من بيته الملاصق لبيتنا أو في إيابه إليه. لم يكن شاباً عادياً، كان من رواد المتعلمين الأوائل في الحي، كان طالباً بمدرسة الحقوق.

وربما كنت معجبا بطربوشه المفرط في الطول، وشاربه الغزير المبروم، وبذلته الأنيقة. وكان يسير في رزانة لا تناسب سنه فكان يحلولي أن أقلده ما تيسر لي ذلك. وكنت أتذكر جيداً الشربات الذي شربته احتفالاً بنجاحه في البكالوريا،

قدمته لي أمه بيدها وهي امرأة من أصل ريفي كان يحلوي أيضا أن أقلد لهجتها. والظاهر أن أحداثا كانت تجري في خفاء من حولي وأنا ألعب تحت أشجار البلخ.

استيقظت ذات صباح على صوات يترامى من بيت جيراننا. وحدث اضطراب شامل في بيتنا فجعلت أتمسح في المضطربين والمضطربات مستطلعا. وعرفت في ذلك الصباح أن جارنا الشاب أنور الحلواني قد قتل، برصاصة، في مظاهرة، بيد جندي إنجليزي. عرفت لأول مرة فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن «الرصاص» في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضا «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو «الإنجليزي». وتطايرت الأحاديث في البيت وفي الميدان مكررة لتلك الكلمات ومضيفة إليها غيرها مثل الثورة والشعب وسعد زغلول. انهمرت علي الكلمات حتى أغرقتني وانطلقت مني الأسئلة بلا حساب وبإلحاح شديد، قتل.. ما معنى قتل؟ وأين ذهب أنور؟ وماذا ينتظره في العالم الذي ذهب إليه؟ ومن الإنجليزي ولم قتله؟ وما معنى الثورة؟ وما معنى سعد زغلول؟ وما وما وما؟ وما لبثت الأحداث أن تدافعت إلى الميدان نفسه في جنون خيالي.

قبعت وراء شيش النافذة أنظر بعينين محمقتين إلى جموع
البشر المتدفقة من ذوي البدل والجبب والقفاطين
والجلابيب، حتى النساء في الحناطير والكارو، يحملون
الأعلام ويهتفون. وسمعت أزيز الرصاص، أجل لأول مرة
أسمعه، ينطلق من اللوريات ومن فوق صهوات الخيل،
ورأيت الإنجليز رؤية العين بقبعاتهم العالية وشواربهم
النافرة ووجوههم الغريبة، ورأيت الجثث بالعشرات
مطروحة في جوانب الميدان، ورأيت الدم البشري يلطخ
الملابس وأديم الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من
الأعماق «يحييا الوطن»، و«نموت ويحييا سعد»^(١).

سعاد وهيبي

تلك الزميلة الجامعية التي عاشت في كليتنا عاما واحدا
ولكنها بهرت خيالنا عهدا طويلا. كان الزميلات عام ١٩٣٠
قلة لا يتجاوزن العشر عدا. وكان يغلب عليهن طابع
الحريم، يحتشمن في الثياب ويتجنبن الزينة ويجلسن في
الصف الأول من قاعة المحاضرات وحدهن كأنهن بحجرة
الحريم بالترام. لا تبادل تحية ولا كلمة وإذا دعت ضرورة إلى
طرح سؤال أو استعارة كراسة تم ذلك في حذر وحياء، ولا
يمر بسلام فسرعان ما يجذب الأنظار ويستثير القيل والقال
ويشن حملة من التعليقات.

في ذلك الجو المتزمت المكبوت تألقت سعاد وهي كأنها
نجم هبط علينا من الفضاء. كانت أجمل الفتيات وأطولهن
وأحظاهن بنضج الجسد الأنثوي. ولم تقنع بذلك فلونت
بخفة الوجنتين والشفيتين، وضيق الفستان حتى نطق،
وتبخترت في مشيتها إذا مشت، وكانت تتعمد أن تدخل
القاعة متأخرة بعد أن نستقر في مجالسنا ويتهيا الأستاذ لإلقاء
محاضرتة، ثم تهول كالمعتدة فيرتج ثدياها النافران فتشتعل
الفتنة في الصفوف وتند عنها همهمات كطين النحل.

وعرف اسمها وجرى على كل لسان، ونحتت له
الأوصاف والأسماء فهي «أبله سعاد» و«كلية سعاد» و«بانة
سعاد». وكانت بخلاف زميلاتها غاية في الجرأة، تواجهنا بثقة
لا حد لها، ولا تخفي إعجابها بنفسها، وتناقش الأساتذة
بصوت يسمعه الجميع، وبالجملة تحدث الزمان والمكان.
وقال محمود درويش:

- إنها غانية لا طالبة ...

وقال لي مرة جعفر خليل:

- ترى كيف كانت وهي تلميذة مراهقة بالمدرسة الثانوية ؟

. فاتنا نصف عمرنا ...

فقلت:

- لم تلتحق بالكلية إلا لاصطياد عريس !

- أو عشيق !

وجرت عنها الأخبار لا أدري إن كان مصدرها الواقع
أم الخيال.

- إنها من حي اليهود بالظاهر، ولدت وترعرعت في جو
من الحرية الجنسية المطلقة !
- وأسرتها منحلة، الأب والأم والأخوات ...
- وهي امرأة لا عذراء مجربة للسهر والسكر والعريضة !

وتشجع جعفر خليل بذلك فحاول أن ينشئ معها
علاقة ولكنه صد ولم يفلح. وصد غيره ولم يفلح. ومع ذلك
فلم تظن بصدقتها على طالب إذا التزم بحدود الأدب.
وطبقت شهرتها الآفاق الجامعية فجاء طلبة من كلية الحقوق
للمشاهدة والمعاينة. وكانت في الأدب الإنجليزي تتلو أحيانا
ما تيسر من مسرحية عطيل فتلقيه إلقاء مسرحيا ناعما يسحر
الألباب.

فحتى الأستاذ الإنجليزي أعجب بها وعاملها معاملة
ودية خاصة. وأخذ الطلبة الوقورون -الريفيون خاصة -
يناقشون الظاهرة السعادية ويتساءلون عن عواقبها الوخيمة.
وسرت عدوى اهتمامهم إلى الدكتور إبراهيم عقل الذي
يفرض بقامته المديدة رعاية أبوية على الطلبة والمثل العليا
معا. وانتهز فرصة اضطراب قاعة المحاضرات لارتجاج
الثديين النافرين وجعل يسلط سحر عينيه الزرقاوين على
الجميع حتى ثابوا إلى الرشد والسكينة، ثم قال:

- يجب أن يوجد فرق هائل بين قاعة المحاضرات بجامعةنا وبين صالة بديعة! فضحت القاعة بالضحك في غير موضعه ...

ثم وهو يهز رأسه بطربوشه الطويل:

- تذكروا أننا جميعا - نساء ورجالا - هدف لمجهر الناقلين وأن جمهرة منهم لم تسلّم بعد بمبدأ اختلاط الجنسين في الجامعة، بل بمبدأ تعليم الفتاة تعليما عاليا..

وفي نهاية المحاضرة استدعى سعاد وهبي لمقابلته في حجرته، وخبنا موضوع الحديث وتبأنا بتيجته المحنومة، وكثيرون شعروا مقدما بالأسف لحرمانهم الوشيك من الإثارة اليومية الفاتنة. وغادرت سعاد وهبي حجرة الدكتور متجهمة الوجه، ولما رأت جموع المنتظرين في الخارج قالت بحدة وبصوت مسموع متحد:

- لن أسمح لأحد بمصادرة حريتي الشخصية ..

وأصرت على التمتع بحريتها حتى فوجئنا بصدور أمر بفصلها من الكلية!. وفرح البعض وأسف البعض أسفا عابرا بالرغم من اجتماع كلمة الجميع على مقاومة الحكم السياسي الرجعي الذي يطش بحرية الوطن. وجاء والد الفتاة لمقابلة العميد، وما زال به حتى حمله على سحب قرار الفصل بعد أن تعهد له بتحقيق مطالبه. وأعجب ما سمعت عن رجوع سعاد حدثني به جعفر خليل، إذ سألتني باسمها:

- أما سمعت بالسر وراء عودة سعاد؟

فسألته بدوري :

- أي سر؟

- يقال إن وزير المعارف أوصى العميد بها.

- ولكن وزير المعارف رجل رجعي كثير التشدد باحترام التقاليد؟

- ويقال أيضا إنه على علاقة بالفتاة ...

على أي حال عادت سعاد. وعندما هلت علينا بعد انقطاع استقبالنا بالتصفيق. رأينا وجهها الطبيعي لأول مرة وكان وسيما أيضا، ورأينا فستانها يمتشم طولا وعرضا لأول مرة أيضا، أما ثدياها فلم يستطع تعهد الوالد بتغيير موضعها ولا فنتتها فظلا نافرين يتحديان العميد والتقاليد جميعا.

ويوما قال أحد الطلاب:

- أمس رأيتها مع الرجل الإنجليزي بالحديقة اليابانية بحلوان... وانتشر الخبر في الكلية، وسألها صديق عنه فأجابت بأنها قابله هناك مصادفة فسارا معا يتحادثان. تؤكد الخبر. وبلغ جميع المسئولين في الكلية. ولكن نجمت عن ذلك مشكلة تحدث الجميع بقحة لا مثيل لها. لم يكن من المستطاع اتخاذ إجراء مع المدرس خشية إغضاب دار المنسوب السامي، ولا كان من المستطاع معاقبة الطالبة خشية إغضاب المدرس!. وأدركنا الموقف بكافة أبعاده السياسية والنفسية. وقال جعفر خليل بروحه الساخرة:

- إنجلترا زادت من تحفظات ٢٨ فبراير تحفظا جديدا خاصا
بسعاد وهبي.

وقال آخر:

- الأسطول البريطاني يهدد باحتلال الجمارك إذا تعرضت
سعاد لأي ضغط.

وقيل في الموقف أشعار كثيرة من أصحاب المواهب من
الطلبة. وتبدلت السخریات على مسمع من العميد نفسه.
ولكن في بداية العام الدراسي الجديد وجدنا الموقف مختلفا.
فالمدرس الإنجليزي لم يرغب في تجديد عقده، وسعاد لم ترجع
إلى الكلية. أين ذهبت سعاد؟. قيل إنها سافرت مع المدرس
الإنجليزي، وقيل إنها تزوجت، وقيل إنها أصبحت غانية في
شارع الألفي. ومع كثرة تقلبي في أنحاء القاهرة فلم تقع عليها
عيني منذ ذلك التاريخ البعيد^(١١).

وهكذا نجح نجيب محفوظ في أن يجعل من الرواية - هذا الشكل
الأدبي المستحدث - «مرآة للمجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في
مواجهة نقائضه التي لا تزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط،
متواصلة مع تراثها السردي العربي في أبعاده المناقضة للاتباع والنقل،
محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة»^(١٢)، هذا من ناحية، ومن ناحية
ثانية استطاع نجيب محفوظ أن يحرر الرواية العربية من «هيمنة النوع الأدبي
الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة» لتواصل الرواية
العربية تقدمها نحو الأصالة والتجديد.

الهوامش

- (١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) - سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٨: ٢٥٧.
- (٢) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي - سلسلة عالم المعرفة (٢١٨) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٧: ٢٣٤.
- (٣) شكري عياد: القفز على الأشواك - كتاب الهلال (٥٨٦) - القاهرة ١٩٩٩: ١٦٦.
- (٤) راجع: جابر عصفور: زمن الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - مكتبة الأسرة - القاهرة ٢٠٠٠: ١١.
- (٥) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء - دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٨٧: ٦٠-٦٦.
- (٦) أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالنديم: الفهرست - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٩٦: ٦٦٩، ٦٧٠.
- (٧) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - دار الهلال - القاهرة - ٢: ١٧١.
- (٨) محمد عوني عبد الرؤوف: جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة - إعداد وتقديم: إيمان السعيد جلال - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٤: ٧٣، ٧٤.
- (٩) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ قراءة في التراث التاريخي العربي - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٨٥: ٦٥، ٦٦.
- (١٠) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - ١: ٢٢٧.
- (١١) جرجي زيدان: المرجع السابق - ٢: ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤. وانظر: بروكلمان: تاريخ الأدب العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٣ - ٢، ج ٣، ٤: ٣٢ وما بعدها.

(١٢) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ قراءة في التراث التاريخي العربي:

.٧٩

(١٣) قاسم عبده قاسم: المرجع السابق: ٧٢.

(١٤) ماجد مصطفى إبراهيم: رؤية الماضي للمستقبل - مجلة القاهرة، العدد ١٢٥ -

إبريل ١٩٩٣: ٢١٢، ٢١٣.

(١٥) نجيب محفوظ: المرايا - دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٧٢: ٣٦ - ٣٧.

(١٦) نجيب محفوظ: نفسه: ١٢٦ - ١٢٩.

(١٧) جابر عصفور: المرجع السابق: ١٢، ١٣.

في
الكتابة النسائية

أولاً: في النقد.

منذ بداية نهضتنا العربية الحديثة كان موضوع المرأة وتحررها أحد أهم القضايا المطروحة على العقل العربي، بدءاً من لحظة تفتح وعيه عندما كتب رفاة الطهطاوي «المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين»، ثم كتب قاسم أمين «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، ثم سلامة موسى في معظم كتاباته الثورية البالغة الأهمية والتأثير ومنها: «المرأة ليست لعبة الرجل»، و«افتحوا لها الباب» وغيرها.

لكن الملاحظ أن المرأة العربية تأخرت قليلاً في المشاركة بالإسهام البارز والمباشر في هذه القضية المحورية في مسيرة المجتمع العربي الحديث، وربما كان ذلك ناتجاً عن طبيعة البنية البطيركية لهذا المجتمع الذي كان خارجاً لتوه من عصر تخلف وجود استمر عدة قرون. وفي هذا يقول المفكر الفلسطيني هشام شرابي (توفي في يناير ٢٠٠٥) في كتابه «النقد الحضاري»: إن هدف النقد الحضاري في المرحلة الراهنة هو نقد النظام الأبوي وتعريته أيديولوجياً وتفتيته سياسياً من الداخل... ورفض التوقف عند ما يسمى «حقوق» المرأة وكل الحدود النظرية التي تقلل من مقدار الإشكالية الأنثوية وأثرها بالنسبة إلى المجتمع والثقافة ككل، والدعوة إلى إعادة النظر في معنى «الفرد» و«الإنسان» كمفاهيم إنسانية تدل على طبيعة الرجل وعلى طبيعة المرأة... بحيث يتم تجاوز الانقسام المعنوي والفكري والحياتي وما يلحق به من انفصامات سياسية واجتماعية وقانونية في قلب المجتمع، كخطوة أساسية تمكن المجتمع من استرداد ذاته وقدرته على الانتقال من مجتمع أبوي تابع عاجز إلى مجتمع حر حديث^(١).

(١) هشام شرابي: النقد الحضاري - الطبعة الثالثة - بيروت - الناشر: دار نلسن - السويد ٢٠٠٠: ١٦٣.

فمع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بدأت تظهر أصوات نسائية بارزة في المجتمع العربي وتشارك في بلورة موقف نقدي جديد يعبر عن المرحلة الحضارية التي يجتازها المجتمع العربي.

وليس من قبيل المبالغة القول بأن النسوية تعد من أكثر الحركات إثارة للجدل في القرن العشرين، وبأن تأثيرها يظهر في كل جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في مختلف أنحاء العالم، حيث أصبحت ملمحًا مألوفًا من ملامح الخريطة الثقافية... لكن السؤال الأساسي - كما تقول سارة جامبل - هو: ما هي النسوية على وجه التحديد؟ الإجابة هي أن التعريف العام للنسوية يشير إلى أنها تعني الاعتقاد بأن المرأة لا تُعامل على قدم المساواة - لا لأي سبب سوى كونها امرأة - في المجتمع الذي ينظم شئونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته.

وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه؛ فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفية، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية، وهلم جرا. ذلك المنظور يقرن المرأة في كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل، ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة»^(١).

(١) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي - ترجمة: أحمد الشامي/

مراجعة: هدى الصدة - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤، ١٣، ١٤.

وتحت إطار النقد النسوي Feminist Critique - وهو المصطلح الذي صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إلين شوالتر في كتابها «نحو بلاغة نسوية» (١٩٧٩) - تعالج الناقدة سوسن ناجي في كتابها «الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر»^(١)، عددًا من القضايا المتعلقة بالخطاب النسائي في أدبنا العربي. وتقول في أحد فصول كتابها:

«قد تشعر المرأة/ الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها في منافسة سافرة مع الثقافة المهيمن عليها من قبل الذكر، بل إنه ليس من السهل خطف القلم من يد الرجل، فهذا يحتاج إلى ثمن باهظ تدفعه المرأة خاصة إذا ما أدركت أن اللغة سلاح والثقافة قوة.. ربما لهذا أو أكثر نجد أن الرجل حاول مليًا حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المنطقة المحرمة (وهي صناعة اللغة وإنتاجها) وذلك بمنعها من تعلم الكتابة! وهو القانون الذي وضعه خير الدين نعمان بن أبي ثناء في كتابه الإصابة في منع النساء من الكتابة»^(٢).

هي إذن مجموعة من الدراسات الأكاديمية الموثقة، التي تسعى إلى طرح رؤية حول المرأة من وجهة نظر المرأة الأدبية: القاصة والشاعرة والناقدة، لكنها تبدأ بفحص التراث الذكوري في مواجهة المرأة. وقد تمثل ذلك في الدراسة الأولى التي تفحص رؤية اثنين من الفقهاء القدماء للمرأة، هما: ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ) وابن قيم الجوزية (ت ٧٥١ هـ).

(١) سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤.

(٢) سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: ١٧٤.

إن بحث «نظرية الحب عند العرب» هو قراءة في نص ابن حزم «طوق الحمامة»، ونص ابن قيم الجوزية «روضة المحبين». ويبدأ البحث بمقدمة عن «الرؤية»، وتقول إن «هذا البحث هو مجرد إعادة إنتاج / قراءة لبعض اللوحات الفكرية والتراثية، والتي كانت بمثابة المرايا التي تعكس مواقف أصحابها إزاء قضايا أخلاقية وتنويرية كبرى؛ أهمها الحب، وجدل العلاقة بين الجنسين وذلك من منظور فقيهين أحدهما ظاهري، ولد في القرن الرابع الهجري [العاشر الميلادي] (٣٨٤ هـ) هو ابن حزم الأندلسي [الذي عاش حياته التي تجاوزت ٧٢ عامًا في الأندلس لم يغادرها أبدًا]، والآخر أصولي، ولد في القرن السابع الهجري [الثالث عشر الميلادي] (٦٩١ هـ)، هو ابن قيم الجوزية الدمشقي الحنبلي [عاش ستين عامًا] وهو التلميذ الوفي والمجتهد لابن تيمية (ت ٦٨٢ هـ = ١٢٨٣ م). وله كتاب «أخبار النساء» وكتاب «روضة المحبين ونزهة المشتاقين» وهو في فلسفة الحب، ويشبه طوق الحمامة لابن حزم، وطبع - لأول مرة - في دمشق سنة ١٣٤٩ هـ، بل وله كتاب آخر ما زال مخطوطاً في مكتبة آيا صوفيا هو كتاب «تعليم النساء من الواجب».

وفي فن الرواية النسائية نجد معالجات نقدية لأعمال إبداعية لروايات عربيات: لطيفة الزيات (مصرية)، غادة السمان (سورية)، أحلام مستغانمي (الجزائر). وفي فن الشعر أيضًا من خلال دراسة نقدية لخطاب الشعراء في العصر الجاهلي. بل والرؤية النقدية لعدد من الكاتبات العربيات: فريال جبوري غزول (العراق)، فاطمة المرينيس (المغرب)، نوال السعداوي (مصر). وكذلك التحيز ضد المرأة في التراث، وفي اللغة، والتحيز والهوية الجنسية، وهو من أطرف فصول الكتاب.

وهنا يمكن طرح السؤال التالي: هل عندما تكتب المرأة العربية يكون موضوعها الأول هو الحب؟ وهل الأمر كما يقول شكري عياد في أحد مقالاته النقدية الأخيرة في مجلة الهلال تحت عنوان «نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب» أن الحب ثقافة وأن «الزعات الفطرية المتناقضة التي تكوّن ما يسمى «الحب» لا بد أن تتم السيطرة عليها بطريقة من الطرق حتى تتحول إلى سلوك مستوي، وما لم يكن السلوك في الحب مستويًا فإن المحب لا يكون إنسانًا مثقفًا. فهناك تفاوت بين الأفراد من حيث درجة ثقافتهم في الحب، كما أن المجتمعات المختلفة متفاوتة أيضًا فيما تعدّه ثقافة جيدة في أمور الحب»^(١)، وكلنا يذكر الأميرة الأندلسية ولآدة بنت الخليفة المستكفي حبيبة الشاعر ابن زيدون والتي يُروى أنها طرّزت على حاشية ثوبها هذين البيتين:

أنا والله أصلح للمعالي وأمشي مشيتي وأتبه تيهها
أمكن عاشقي من صحن خدي وأعطي قبّلتني من يشتهيها

بل إننا نجد الشاعرات الأدبيات في عصور القوة والازدهار يجمعن - كما يقول شكري عياد أيضًا - إلى الذكاء الجرأة وقوة الشخصية، ويخترن رجالهن بأنفسهن، بل ويتقدمن عليهم في الجرأة.

بعد هذه الملاحظات السريعة حول الكتابة النسائية في الأدب العربي في الوقت الراهن، يجدر بنا التوقف عند نموذج للكتابة النسائية لكاتبة مصرية هي «كرمة سامي» الأستاذ المساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن

(١) شكري عياد: القفز على الأشواك - كتاب الهلال (٥٨٦) - القاهرة ١٩٩٩: ٢٧١.

وهي في الوقت نفسه قاصة لها إسهامات بارزة في القصة القصيرة وأيضًا في النقد السينمائي والمسرحي:

ثانيًا: في الإبداع

مريم

حكاييا: كرمة سامي

«مريم» مجموعة قصصية للقاصة الأدبية والأكاديمية الدكتورة كرمة محمد سامي، وهي ليست المجموعة الأولى لها وإنما صدر لها قبل ذلك أعمال أخرى، ولا أدري لماذا لم تشر الكاتبة إلى ذلك بوضع قائمة مؤلفاتها في آخر الكتاب، وهي ليست حلية لا لزوم لها وإنما هي ضرورة تنير لقارئ الكتاب بعض المعلومات المهمة عن المؤلفة، وهو تقليد يتبعه كبار الكتاب أمثال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم.

والمؤلفة على الرغم من أن تخصصها الأكاديمي في المسرح فإن إبداعها كله تقريبًا انحصر في القصة القصيرة. فضلًا عن إسهامها في مجال النقد الروائي والمسرحي والسينمائي.

وسوف تزول الغرابة في ذلك عندما نعرف أن المؤلفة هي ابنة سامي فريد أحد الأسماء البارزة في جيل الستينات من كتاب القصة المصرية. وليس في هذا الربط بين اتجاه الابنة واتجاه والدها الفني أي ظلم أو تجنُّ عليها بل على العكس من ذلك تمامًا. أما والدتها الدكتورة سلوى بهجت فهي متخصصة أيضًا في الأدب الإنجليزي لكن في الشعر. وعلينا بعد ذلك أن نتصور نوع التنشئة التي لقيتها كاتبتنا كرمة سامي منذ طفولتها الباكرة.

ولا شك أن هذه البيئة الفكرية العالية المستوى كان لها مردودها وانعكاسها على فنها وموهبتها الأدبية الأصيلة بلا جدال. ولا شك أن هذا المثلث الذهبي يمثل لنا - فضلاً عن القيمة الفكرية العالية - قيمة إنسانية عالية وغالية أيضاً.

ومجموعة «مريم» بدءاً بالعنوان ثم الإهداء، تستدعي معنى حاضراً بكثافة في المجموعة كلها. فاسم «مريم»، وصيغته الإنجليزية «ميري» عنوانان لأول وآخر قصة في المجموعة، يستحضر دلالات خاصة: مريم الأم، مريم أم الإله المخلص حسب العقيدة المسيحية، مع التنوع الصوتي لهذا الاسم الديني المقدس في بيئات مختلفة وثقافات متباينة.

والمجموعة زاخرة بالفن والفكر، لكن لا تنتظر أن تفصح لك عن مكنوناتها من القراءة الأولى، لا بد أن تقرأها أكثر من مرة. أما أن تكشف لك كل أبعادها فهذا هدف بعيد المنال. هي تطرح عددًا من القضايا، في بعدها الاجتماعي، والإنساني الشامل مع نزوع واضح نحو استشراف المستقبل. ومع ذلك يلمح القارئ فيها بسهولة عددًا من العناصر الفنية التي تنطوي على مضامين وقيم منها:

١. الحدائث في تكنيك السرد، والجرأة في طرح الأشكال الجديدة

٢. اللغة الشعرية الزاخرة بالصور الجديدة المبتكرة.

٣. روح التمرد والمغامرة.

وإذا كانت المجموعة تضم ثماني قصص فإن القصة الأولى «خليج

القديسة ميري» تستغرق المساحة الأكبر من حيث عدد الصفحات (٦٠ صفحة من ١٤٠، أي ٤٢٪ من حجم الكتاب أو ما يقارب نصفه). وهي

بلا شك درة هذه المجموعة. تليها من حيث الحجم القصة الخامسة «السلام الحجرية» وهي أقرب قصص المجموعة - في أجوائها وفي تكتيك السرد - إلى القصة الأولى، وموضوعها أيضًا البحث عن الحرية.

- تكتيك السرد:

في (خليج القديسة ميري):

البطلة «ديبا مهدي» تروي لنا قصتها ولكن بشكل غير تقليدي، ففي البداية تظهر ديبا - ولا نعرف اسمها إلا بعد ذلك - في صالة المطار، والضابط - تسميه «الرجل الذي تلمع النجوم الذهبية على كتفيه» - يمنعها من السفر في المرة الأولى، لكن في المرة الثانية - بعد لقاء عنيف بين والدها وزوجها «منذر» نستنتج منه أن هذا الأخير هو السبب في منعها من السفر - يسمح لها الضابط بالسفر. بعد ذلك نجد «ديبا» في سيارة التاكسي في قلب لندن، ثم تستقل القطار إلى خليج القديسة ميري، وهناك تقيم في فندق. تصدمها حادثة المكان فتتساءل راسمة صورة نموذجية للمجتمع الإنجليزي قبل الآن. تنشأ علاقة تعارف بينها وبين نزيل آخر وحيد في الفندق معها هو ستيفانو سباح إيطالي ناشئ، ومعه مدرسه، لكنها تظل أسيرة تقاليدها المصرية الشرقية المتحفظة فلا تستطيع التخلص منها أبدًا، حتى عندما يصارحها ستيفانو ببساطة بحبه لا تستطيع مجاراته. وأقصى ما يمكن أن تفعله هو أن تسير معه على الشاطئ، أو تجلس معه لتناول الإفطار على مائدة واحدة في الفندق. وعندما يكون متأهبًا للرحيل تخجل أن تودعه. نعرف بعد ذلك بشكل غير مباشر أن ستيفانو مات غرقًا. هنا يزداد إيقاع السرد اضطرابًا حتى تلتبس الحوادث. فقبل أن نعرف بموت ستيفانو

نجد ديبا تقود سيارتها في شارع الحجاز وروكسي. وبعده يحدث فلاش باك لمشهد موت قطة «ديبا» والقائها في الخرابة. ثم عودة إلى الحاضر، ثم ما يمكن أن يكون مقابلاً للفلاش باك، وهي صورة تفاصيل لقاء وحوار حميم سوف يتم بينها وبين ستيفانو لكنه لا يتم أبدًا.

وحديث ديبا بين الحين والآخر عن صديقتها منذ الطفولة «ميساء حلمي» ومحاولات ديبا للقاء ميساء لكن ذلك اللقاء بينها لا يتم أيضًا ويكون البديل له دائمًا استحضار مواقف قديمة فيها حميمية وصدق بين الصديقتين.

ثم مشهد مغادرة ديبا إنجلترا وعودتها إلى القاهرة ويكون في استقبالها في المطار زوجها والدها، ثم يكون المشهد الأخير في حجرة نومها عندما تدخل أمها وتضع بجوارها مظروفًا ورديًا تفتحه ديبا فتري صورًا فوتوغرافية، فتردد بينها وبين نفسها: «لن هذه الصور الفوتوغرافية.. أعرف هذه الفتاة.. من هي؟ تشبهني قليلاً.. نفس الملامح.. ربما!..... هل التقطت هذه الصور في إنجلترا؟ كيف إن كنت لم أذهب إلى إنجلترا من قبل!..» (ص ٥٩).

وعلى الرغم من بساطة البناء السردي للقصة فإنها تنبئ عن خبرات فنية عالية لدى الكاتبة كرمة سامي، من خلال تصوير العلاقة الجدلية بين عدد من الثنائيات: الرجل والمرأة، المستقبل والماضي، النجاح والفشل، الحياة والموت، كل ذلك في عمق يكشف أبعادًا إنسانية ذات دلالات متعددة.

ونلاحظ أن البنية السردية للنص ذات منظور داخلي internal perspectiv، وأن مركز التبشير focalization فيها متغير، وهذه إحدى العلامات البارزة على حداثة التكنيك في هذا النص^(١).

والحوار أحد أساليب القصص المعروفة منذ القدم، ويرى باختين أن: «التواصل هو - بالدرجة الأولى - حوار، فوقاً لهذه النظرية، فإننا حين نكتب أو نتحدث فنحن نباشر ذلك دائماً مع متلقٍ أو مستمع متمثل في العقل، كما أن كتابتنا وكلامنا هو دائماً مرتبط بتلك الأفكار والمعتقدات التي كانت في الماضي، ولهذا فإن مفهوم الحوار يكتسب أهمية محددة»^(٢).

وقد اعتمد السرد في قصة «خليج القديسة ميري» على حوارات لكن من طرف واحد دائماً، وهذا له دلالاته في عدم القدرة على التواصل بين الشخصيات، ويكشف - في بعض أبعاده - عن التغيرات السوسولوجية التي طرأت على بنية المجتمع المعاصر، وأحدثت شرخاً بائناً في العلاقات الإنسانية الحميمة، وهذا هو البعد الإنساني العميق في القصة؛ فإيقاع الحياة الدائم ينطوي على حركتين: انهيار عالم قديم وميلاد عالم جديد من بين أنقاضه.

(١) راجع: جيرار جنيت: خطاب الحكاية - ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٧: ٢٠١، ومحمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة - لوانجمان - القاهرة ٢٠٠٣: ٣١.

(٢) آرثر أيزنبرجر: النقد الثقافي - ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي - المشروع القومي للترجمة ٦٠٣ - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٣: ٧٤.

- اللغة الشعرية:

ولغة المجموعة لغة شعرية يتخللها نصوص شعرية مقتبسة من شعراء معروفين؛ فهناك نصوص شعرية من ماثيو آرنولد، صلاح جاهين، ومقاطع من أغنيات عربية وأجنبية مختارة بعناية.

ثم هناك:

- الصور الشعرية المتتابعة:

فرسم الكاتبة صورًا تتشكل عناصرها من توظيف عدد هائل من كائنات الطبيعة (نبات، حيوان، جماد)؛ في حشد للصور البصرية المكثفة والمتشعبة بألوانها المتنوعة بدءًا بالنور، الأبيض، والأزرق، والوردي، حتى الرمادي والأسود، مع رصد لأدق التفاصيل، فتبث الحياة في الأشياء الجامدة بطرافة لافتة، والصور فيها حركة وحيوية توجد علاقات جديدة بين الأشياء. ولنقرأ هذه الجملة الوصفية الطويلة:

- «نوافذ بيضاء بإطارات خشبية حمراء لامعة تتلصص خلف فتحات صغيرة تجاهد لتري النور من بين فروع أشجار الكريز البري التي تحجب في جراًة الحائط الحجري العملاق. المبنى الحجري القديم يطل على حوض سباحة كبير يتحدى بمياهه الزرقاء الدافئة أمواج القنال الإنجليزي الباردة ... نصعد سلمًا خشبيًا حلزونيًا يفضي إلى عمر طويل يخترق القصر كالسهم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار» (ص ٥).

- «يقبل خد زوجته الوردي قبلة باردة متعجلة ويتلعه طريق طويل متعرج مثل أغنية البيتلز؟!!!!!!» (ص ٥).

- «ارتحمت على أقرب مقعد كتمثال مكسور» (ص ٢).

وأنسنة الأشياء - إذا صح التعبير - في مثل هذه الصورة الشعرية الجميلة:

- «الغرفة معبقة برائحة أوراق الفراولة والخوخ الجافة.. رائحة ذات كبرياء رقيق!» (ص ٧).

وهناك أيضًا:

- الإيقاع:

وأذكر هنا مثالين فقط:

- أشجار الكريز البري / التي تحجب في جراءة الحائط الحجري العملاق. / المبنى الحجري القديم / يطل على حوض سباحة كبير / يتحدى بمياهه الزرقاء الدافئة / أمواج القنال الإنجليزي الباردة» (ص ٥).

- «خيطت في باطن الغطاء رقعة صغيرة كتب عليها قطن مصري خالص مائة بالمائة..!! قطن مصري خالص صبغ في ساوثهامبتون وطرز في بريستول!» (ص ٦).

- البطولة للأنثى:

في «خليج القديسة ميري» - وهي ليست قصة قصيرة بقدر ما هي مشروع رواية - نجد من خلال شخصية البطلة ديبا مهدي معالجة صريحة لقضية «الحرية» أو فنقل قضية «التحرر الإنساني»، التحرر من السلطة:

سلطة الأب أحياناً، وسلطة الزوج، وسلطة الحب أحياناً (علاقة ديسا والسباح الإيطالي)، وسلطة الموت.

وفي ثنايا السرد تظهر الجمل المحورية التالية:

«عصفورك لم يعد حبيس قفصك الذهبي يا منذر» (ص ١٠).

«أشير إلى الكرة الحديدية والسلسلة الثقيلة على الغلاف وأشرح له:

«الحرية» (ص ١٣).

«لماذا يتشابه الثوار في ملاحظهم رغم اختلاف جنسياتهم؟» (ص ١٧).

«الغول والعنقاء والحل الوفي والزوج الحنون : المستحيلات الأربعة»

(ص ١٧).

«بعض النساء يتزوجن صفائح قمامة!!» (ص ١٨).

«ظل حائط ولا ظل رجل» (ص ٢٥).

«ما الذي يمنع طائرًا أوروبيًا ملونًا بمنقار وردي وعصفورًا مصريًا

رماديًا صغيرًا من أن يطيرا معًا» (ص ٣٥).

- ثقافة الكاتبة:

تظهر بوضوح منذ الكلمة الأولى؛ في الإهداء:

«إلى ديميتر .. الغيمة .. الغدق .. الغوث : سلوى بهجت».

وفي ثنايا القصة الأولى - «خليج القديسة ميري» - تتردد أسماء

شخصيات روائية وقصصية وسياسية ودينية وأسطورية من الميثولوجيا

اليونانية، وشعراء ومطربين ورياضيين أيضًا تتواجد جميعها ضمن سياق

الأحداث وتستدعيها علاقات ومواقف بين شخوص القصة:

بوبي ساندز الشاعر الأيرلندي، مارجریت ناتشر، جيفارا، جو داسان، كلود فرانسوا، شارلوت برونتي، ت.س. إليوت، جين إير، سانت جون، مندلسون، السيدة العذراء، ماثيو آرنولد، سانتا كلوز، عبدالحليم حافظ، عبد اللطيف أبوهيف. وغيرهم.

وإذا كان القارئ العربي يعرف السيدة العذراء، وعبدالحليم، وأبو هيف، فهل سيجد صعوبة في معرفة الأسماء الأخرى؟ وهنا أتذكر تلك الحكاية النقدية بين لويس عوض والشاعر أمل دنقل التي سردها لنا د. جابر عصفور من أن لويس عوض احتار في فهم مقطع شعري لأمل دنقل يتضمن إشارة إلى أسطورة فرعونية مشهورة هي حكاية الأخوين:

« تبقين أنتِ شبحًا يفصل بين الأخوين

وعندما يفور كأس الجعة المملوء

في يد الكبير

يقتلك المقتول مرتين»

ويعلق جابر عصفور: «إذا كان هذا النوع من الإشارة قد صعب على لويس عوض، وهو على ما هو عليه من معرفة بالأدب الفرعوني، فما بال القراء العاديين الذين ليسوا في ثقافة لويس عوض، ولا حاجة بهم إلى ثقافة لويس عوض ليستمتعوا بجمال الشعر»^(١).

أما قصة «هندباد والشمطبون» فإيقاعها السردية - بعيدًا عن المضمون - يجعلني أستحضر أثناء قراءتها «نشيد الأنشاد» الذي لسليمان في العهد

(١) جابر عصفور: ذاكرة للشعر - مكتبة الأسرة ٢٠٠٢: ٣٨١ وما بعدها.

القديم، وأنا أظن أن المؤلفة لم تعرف «نشيد الأنشاد» في ترجمته العربية وإنما - فيما أعتقد - عن طريق قراءتها الواسعة في الأدب الإنجليزي الغارق في التأثر - خصوصًا الرومانسي منه - بالبايل.

فضلاً عن حضور الموروث الشعبي العربي في حكايات ألف ليلة وغيرها بالطبع ومحاولة توظيفه لطرح شكل سردي جديد.

أما البعد الديني فحاضر في المجموعة بدءًا بالعنوان «مريم» حتى آخر صفحة في المجموعة.

والكاتب - أي كاتب أصيل - يعيد طرح رؤيته من جديد في كل عمل يكتبه، بحيث إن مجمل أعمال الكاتب في نهاية الأمر ليست سوى عمل واحد يعبر عن رؤية خاصة ويحدث أثناء ذلك تطوير وتنمية وتعميق لهذه الرؤية، فمجمل أعمال الكاتب هي «كلمته» بصيغة الأفراد. وكرمة سامي في هذه المجموعة الشائقة «مريم» تكشف لنا عن جزء، عن صوت، عن مقطع من كلمتها الروائية التي مازالت في طور التشكل، ولم تكتمل بعد؛ وبتعبير الكاتبة الرمزي في قصة «خليج القديسة ميري» (ص ٤): «غرقتي تطل على مبنى إداري لم يكتمل بعد».

**صورة الاستشراق
في العقل العربي**

يبدو أن كلمات المستشرق الإيطالي فرانثيسكو جابرييلي في مقاله الشهير المنشور بمجلة «ديوجين» منذ أربعين سنة (العدد ٥٠ - سنة ١٩٦٥)، مازالت صحيحة حتى الآن؛ عندما ذكر أن الشرق توقف عن الإسهام في الحضارة الإنسانية منذ أربعة قرون، (راجع المقالة في: الاستشراق بين دعائه ومعارضيه، ترجمة وإعداد: هاشم صالح، دار الساقى، بيروت ١٩٩٤).

وأحسب أنه قد آن الأوان لمعالجة موضوع الاستشراق معالجة موضوعية في إطار منهج علمي شامل. خصوصاً أن حركة الاستشراق مرت بحقب ومراحل متباينة منذ عصر النهضة الأوربية حتى اليوم.

فمع بزوغ فجر النهضة الأوربية في العصر الحديث عقب سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين سنة ١٤٥٣م نشطت حركة الاستشراق الأوربي، وبلغت ذروتها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع المد الاستعماري الغربي؛ وهكذا استقر مصطلح «الاستشراق» بما انطوى عليه من دلالات وأبعاد تاريخية وسياسية وحضارية متباينة.

وربما كانت الأحداث الأخيرة في منطقتنا العربية قد أججت من جديد الخلاف حول مقولة الشاعر الإنجليزي «رديارد كبلنج» Rudyard Kipling (١٨٦٥ - ١٩٣٦) التي تقول: «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا».

وكان عباس محمود العقاد قد وضع في عام ١٩٦٠ كتاباً صغيراً بعنوان «الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين»، ليكشف عن حقيقة

تاريخية مؤداها أن الثقافة العربية هي الثقافة الأم التي تفرعت عنها وقامت على أساسها كل من ثقافة اليونان والعبريين، وكانت أدلته في إثبات هذه الحقيقة مستمدة من أقوال المؤرخين والفلاسفة اليونانيين، ومما جاء في أسفار العهد القديم (التناخ) خصوصاً أسفار: التكوين والخروج وأيوب.

وفي عام ١٩٨٧ أصدر المحقق الكبير محمود شاکر (ت ١٩٩٧) طبعة جديدة من كتابه الأول «المتنبي» مع مقدمة جديدة بعنوان «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، كان لها وقع في الحركة الثقافية المصرية وتركت صدى ما زال يتردد حتى اليوم. فقد صدرت فيما بعد في كتاب مستقل عن دار الهلال طبع عدة مرات، وكتب المرحوم الدكتور مجدي وهبة أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن بجامعة القاهرة تعليقاً عليها بالإنجليزية بعنوان «غضب مرتقب» في مجلة «يوميات الأدب الغربي» التي تعنى بشئون الاستشراق الجديد دعا فيه إلى حوار بين المستشرقين وبين المسلمين، واقترح أن يكون محمود شاکر ممثلاً للمسلمين في هذا الحوار المرتقب، مستبعداً المثقفين ذوي الثقافة الغربية لثلاث تكون النتيجة أن النظام الثقافي الغربي يتحاور مع صورته في المرآة.

ورأى وهبة أنه «إذا لم يستطع الغرب تقبل كل ما تقوله هذه «الرسالة» قبولاً مطلقاً فإنه من الضروري أن يلتحموا مع الغضب والاستياء الذي تعبر عنه لأنها صوت أصيل معبر عن عاطفة مشبوبة والمعية بارعة عن أثر ما أحدثته الاستشراق في العالم العربي بعد اثني عشر قرناً من المواجهة» (عايدة الشريف: محمود محمد شاکر قصة قلم - كتاب الهلال - العدد ٥٦٣ - نوفمبر ١٩٩٧: ص ٢٧٧).

وكانت أطروحة شاكر في «رسالته» تلخص في القول بأنه كانت هناك في مصر والمنطقة العربية - عشية الحملة الفرنسية على مصر - بدايات نهضة وليدة تم وأدها تحت أقدام بونابرت وجنوده، ثم استسلمت المنطقة فكريًا لمقولات المستشرقين الذين قولبوا الثقافة العربية من منظورهم وفقًا للمصالح والمطامع الاستعمارية بعد أن أطبق الإنجليز والفرنسيون والطياليان ويهود أوروبا على البلاد العربية. وفي هذا السياق أشار محمود شاكر إلى مشروع الفيلسوف الألماني ليبنتز الذي قدمه سنة ١٦٧٢ إلى لويس الرابع عشر ملك فرنسا، لغزو مصر والقضاء على الإمبراطورية العثمانية.

لكن قبل أن تظهر «رسالة» محمود شاكر بسنوات كان المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد أستاذ الأدب المقارن في جامعة كولومبيا بنيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية قد أصدر بالإنجليزية كتابه الأشهر «الاستشراق» عام ١٩٧٨ (نقله إلى العربية الناقد السوري كمال أبو ديب)، وكان قد أحدث دويًا هائلًا في الأوساط الأكاديمية في أوروبا وأمريكا.

لأن سعيد في هذا الكتاب قام «ببحث ظاهرة الاستشراق راجعًا إلى أصولها وبداياتها كاشفًا عن أغراضها ومقاصدها، وكيف أنها تشكل موضوعها «الشرق» أكثر مما تفحصه. والغرض من كتابه ليس فضح أساليب المستشرقين ونياتهم فقط، وإنما كسر الحواجز وهدم الأسوار التي تجعل من الشرق «جيتو فكري»، وافتح هذه الثغرة في المؤسسة الاستشراقية - وسعيد ليس الأول في نقد الفكر الاستشراقي ولكنه أكثر النقاد أثرًا - يكون سعيد قد مهد لدراسات تسعى إلى آفاق جديدة ودعمها في الوقت

نفسه» (فريال جبّوري غزول: مجلة فصول - مج ٤ - ١٤ - القاهرة ١٩٨٣: ص ١٧٦).

على أن أول خطوة مطلوبة في سبيل فهم موضوعي لحركة الاستشراق، هي رصد وتسجيل ما أنتجه المستشرقون من أعمال ودراسات في القرون الخمسة الأخيرة. وهذا النوع من التأليف يوفر المادة الأولية لعمل دراسات جادة حول الصلات الثقافية والحضارية بين الشرق والغرب وتطورها عبر العصور من أجل استشراف رؤية مستقبلية تحدد طبيعة هذه الصلات والمفاهيم والأيدولوجيات التي تحكمها من كلا الطرفين.

ولعل أهم عملين - من الوجهة البليوجرافية - صدر في هذا المجال حتى الآن هما: كتاب «المستشرقون» لنجيب العقيقي، و«موسوعة المستشرقين» لعبد الرحمن بدوي. ولكن إلى أي مدى يمكن القول إن هذين العملين خطوة أولى تحتاج إلى متابعة واستكمال؟!

المستشرقون:

يعد كتاب «المستشرقون» لنجيب العقيقي (١٩١٦ - ١٩٨١) أضخم موسوعة عربية تؤرخ لحركة الاستشراق في العصر الحديث. فقد صدرت طبعته الأخيرة في ثلاثة مجلدات ضخمة (١٧٢١ صفحة)، ذكر فيها ٢١٦٧ مستشرقاً.

قسم العقيقي موسوعته إلى ٢٨ فصلاً بدأها بمدخل ضخّم استغرق الفصول الخمسة الأولى:

(١) مهد الحضارة. (٢) العرب قبل الإسلام. (٣) فتوح الإسلام.
(٤) فنون وآداب وعلوم. (٥) النهضة الأوروبية.

ويضم هذا الفصل قائمة بطلان المستشرقين؛ من جرير دي أورباك
أوالبابا سلفستر الثاني (ت ١٠٠٣) إلى الأسقف جويستينياني (المولود
١٤٧٠) والقديس توما الأكويني (ت ١٢٧٤) أكبر فلاسفة العصور
الوسطى المسيحية وفلسفته مازالت أساس الدراسات اللاهوتية
الكاثوليكية حتى اليوم، وألبرت الكبير (ت ١٢٨٠) أستاذ توما الأكويني،
والإنجليزي روجر بيكون (ت ١٢٩٤) الذي ترجم كتباً عربية في الكيمياء.

وبدءاً بالفصل السادس تظهر خطة المؤلف في بناء فصول كتابه إذ
قسمه تقسيماً جغرافياً فجعل لكل بلد من الآتية أساؤها فصلاً مستقلاً:

(٦) فرنسا. (٧) إيطاليا. (٨) إنجلترا. (٩) إسبانيا. (١٠) البرتغال.
(١١) النمسا. (١٢) هولندا. (١٣) ألمانيا. (١٤) بولونيا. (١٥) الدانمرك.
(١٦) سويسرا. (١٧) السويد. (١٨) المجر. (١٩) روسيا. (٢٠) الولايات
المتحدة. (٢١) بلجيكا. (٢٢) تشيكوسلوفاكيا. (٢٣) فنلندا ورومانيا
ويوغوسلافيا.

ويبدأ كل فصل بذكر: معاهد الاستشراق، وكراسي اللغات الشرقية،
والمكتبات التي تحوي مخطوطات عربية أو إسلامية، والمطابع ودور نشر
الكتب العربية، والمجلات والدوريات، والمجموعات الشرقية التي تتناول
ما للعرب من آداب وعلوم وفنون، ثم يسرد أسماء المستشرقين مرتبين ترتيباً
تاريخياً وقائمة أعمال كل واحد منهم.

ويخصص العقيلي الفصل الرابع والعشرين للمستشرقين الرهبان: البندكتيين، والفرنسيسكان، والكبوشيين، والكرمليين، والدومينيكان، والرهبان البيض، واليسوعيين.

ولا ينسى العقيلي وطنه لبنان فيخصه بفصل مستقل بعنوان: «اللبنانيون»، يتحدث فيه عن الموارد وما أسماه «المدرسة المارونية» وإسهاماتها في حركة الاستشراق. لكن الطريف حقاً أن المؤلف يترجم لنفسه في آخر هذا الفصل بوصفه واحداً من علماء هذه المدرسة المارونية.

وفي الفصول الثلاثة الأخيرة يستعرض العقيلي جهود المستشرقين في: الاكتشافات الأثرية، والمتاحف والمخطوطات، والمطابع الشرقية، والمؤتمرات الدولية، ودائرة المعارف الإسلامية، والمجموعات الشرقية، والمجلات ودور النشر الاستشرافية، وكراسي اللغات الشرقية، وتحقيق المخطوطات، وترجمة تراثنا بثتى اللغات ودراسته والتصنيف فيه، ونظرة تقييمية لجهود المستشرقين وأثر منهجهم بيننا وموقف كُتابنا منهم. وفي آخر كل جزء من أجزاء الموسوعة الثلاثة يوجد فهرس أعلام المستشرقين الواردة أسماؤهم به.

وفي ترجمته لنفسه يذكر العقيلي (المستشرقون - الطبعة الرابعة - ج ٣: ٣٣٥ - ٣٣٨): أنه ولد في كفر ديبان بلبنان عام ١٩١٦ وتعلم في مدارس الوطنيه، وزاول الصحافة، وفي القاهرة التحق كطالب مستمع بقسمي الاقتصاد السياسي والفلسفة في الجامعة المصرية بين عامي ١٩٣٩/

١٩٤٢، ورشحته وزارة الخارجية اللبنانية للعمل في جامعة الدول العربية
فعمل بها ملحقات مستشاراً بين عامي ١٩٥٢ / ١٩٧٤.

وسلط العقيلي الضوء على تاريخ تأليفه لهذه الموسوعة، والمراحل التي
مرت بها حتى ظهرت طبعتها الأخيرة؛ فقد صدرت الطبعة الأولى في
بيروت ١٩٣٧ في مجلد صغير، ثم الطبعة الثانية عن دارالمعارف بمصر
١٩٤٧ في مجلد واحد أيضاً، لكن الطبعة الثالثة جاءت في ثلاثة مجلدات
١٩٦٤ / ١٩٦٥، وأخيراً الطبعة الرابعة الموسعة ١٩٨٠ / ١٩٨١ عن دار
المعارف أيضاً.

(توفي نجيب العقيلي بداء القلب في ٢٤ ديسمبر / كانون أول سنة
١٩٨١ - راجع: وديع فلسطين: وديع فلسطين يتحدث عن أعلام عصره
- دار القلم، دمشق ٢٠٠٣ - ٢: ٢٧٢).

وهكذا أمضى العقيلي أكثر من خمسة وأربعين عامًا في تأليف موسوعته
التي أخذت تتضخم مع الأيام بالإضافات والزيادات والمعلومات الجديدة
التي كان يتابع تجميعها في نشاط ودأب، من مصادره المختلفة ومن
المستشرقين أنفسهم، وقد ألق بالجزء الأخير من الطبعة الأخيرة الموسعة
صور بعض رسائل المستشرقين إليه.

وأسلوب العقيلي يمتاز بالسهولة والبساطة والسلاسة دون تعقيد أو
غموض، مما ينم عن خبرة عالية في الكتابة وفي الترجمة إلى العربية، مع روح
التسامح والإنصاف التي التزم بها في عرض مادته، والابتعاد عن أي

مسائل شائكة. فهو يسجل الإيجابي فقط في تجربة الاستشراق الغربي - من وجهة نظره - دون الالتفات إلى السلبيات.

ولا بد أن أورد هنا نموذجًا من كتاب العقيلي يوضح منهجه في عرض مادته؛ فهو - مثلاً - يترجم للمستشرق البلجيكي الأب لامنس في الفصل الرابع والعشرين، ضمن الرهبان اليسوعيين؛ فيكتب فقرة في التعريف به أولاً، ثم يورد آثاره مرتبة تاريخيًا في ثلاث صفحات هكذا (المستشرقون - ٣: ٢٩٣ - ٢٩٦):

الأب لامنس (١٨٦٢ - ١٩٣٧) P.H. Lammens

بلجيكي المولد، فرنسي الجنسية انضم إلى الرهبانية (١٨٧٨) وكان من أوائل خريجي جامعة القديس يوسف في بيروت حيث حصل اللغة العربية، ثم أصبح أستاذ البيان فيها، وكان كتاب فرائد اللغة في الفروق أول إنتاج شهد له فيه العلماء بسعة الاطلاع ودقة الملاحظة وقوة الاجتهاد، ثم تنقل شرقًا وغربًا (١٨٩١ - ٩٧)، فدرّس اللاهوت في إنجلترا، وتولى إدارة التبشير في بيروت، وعلم في لوفان، وفيينا، ورومة؛ حتى استقر في جامعة القديس يوسف ببيروت وعهد إليه بالدراسات الشرقية فعكف عليها؛ حتى إنه قرأ الأغاني سبع عشرة مرة والقلم بيده، وصنّف فيها مصنّفات وافرة عدّه بعض العلماء بها حجة زمانه، وأنكر بعضها عليه آخرون، ورموه بالتزمت والتحيز، وقد توفي في بيروت.

آثاره: في تاريخ الشرق الأدنى: سوريا ورسالتها التاريخية (محاضرة في الجمعية الجغرافية بالقاهرة، ١٩١٥)، والتطور التاريخي للجنسية السورية

(محاضرة في الإسكندرية ١٩١٩)، وتاريخ سوريا في جزأين: الأول في ١٢ × ٢٨٠ صفحة، والآخر في ٢٧٨ صفحة (المطبعة الكاثوليكية ١٩٢١)،... إلخ.

موسوعة المستشرقين:

لاشك أن عبد الرحمن بدوي صاحب فضل عظيم لا يمكن إنكاره في تقديم دراسات المستشرقين لأجيال الباحثين من العرب والمصريين والكشف عن قيمتها ودورها الإيجابي والحاسم في فتح الكثير من مغاليق هذا التراث الهائل كمًا ونوعًا والولوج إلى عالم هذا التراكم الحضاري والمعرفي لدى عرب ومسلمي العصور الوسطى في فترة زمنية قاربت على الألف عام من عمر الحضارة الإنسانية.

ومن يقرأ كتابات عبد الرحمن بدوي يجد فيها نموذجًا للدقة والنزاهة، بعيدًا عن أي عقد نفسية أو شعور بالدونية، مع إحاطة تامة بجهود القدماء والمحدثين في مجال الفكر العربي والحضارة الإسلامية؛ لأنه يجمع في تمكُّن نادر بين الثقافات الثلاث: العربية، واليونانية، والأوربية الحديثة، فضلاً عن معرفته العميقة وعلاقته المباشرة بعدد من المستشرقين وتلمذه عليهم في كلية الآداب، فكانت كتابات عبد الرحمن بدوي جسراً إلى الفهم الصحيح والموضوعي لجهود المستشرقين في مجال التراث العربي والإسلامي،

وكان عبد الرحمن بدوي (١٩١٧ - ٢٠٠٢) متنوع الإنتاج، يظهر ذلك من قائمة مؤلفاته التي وضعها في ترجمته لنفسه في «موسوعة الفلسفة» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤ - ج ١: ٢٩٤ -

٣١٨) بوصفه واحداً من فلاسفة العرب في القرن العشرين (ولد عبد الرحمن بدوي في شرباص في ٢ فبراير سنة ١٩١٧، وتوفي بالقاهرة في يوم الخميس ٢٥ يوليو ٢٠٠٢).

و«موسوعة المستشرقين» أحد أعماله البارزة في المرحلة الأخيرة من حياته، ويختلف عمله فيها منهجاً ورؤية عن كتاب العقريقي. فهي تقع في ٦٤٠ صفحة في مجلد واحد من القطع الكبير (دار العلم للملايين - طبعة ثالثة - بيروت ١٩٩٣)، وقد جاءت في شكل معجم للأشخاص مزود بالصور، وتضم ٢٩٢ مدخلاً، مرتبة حسب الأبجدية العربية من الهمزة إلى الياء، من بينها ٦ مداخل ليست بأسماء أشخاص، هي: «الجمعيات الآسيوية»، «القرآن»، «كلية فورت ولیم في كلكتا»، «أولية المطبعة العربية في أوروبا»، «المعجم اللاتيني العربي الأول» - GLOSSARIUM LATINO-ARABICUM، «المعجم اللاتيني العربي الثاني» VOCABULISTA IN ARABICO. وفي نهاية كل مدخل ثبت بالمراجع الخاصة به، وليس من بينها أي مرجع عربي، وهذه خاصية توثيقية تتمتع بها موسوعة بدوي ولا نجدها عند العقريقي.

لم يكتب عبد الرحمن بدوي مقدمة لموسوعته، بل بدأها مباشرة بترجمة المستشرق الإنجليزي آربري ثم تتابعت مواد الموسوعة إلى أن تنتهي بترجمة المستشرق الهولندي يونبول الأحداث.

يبدأ كل مدخل بعبارة موجزة عن المستشرق واتجاهه، فأربري: «مستشرق إنجليزي برّز في التصوف الإسلامي والأدب الفارسي» (ص ٥). وآرنولد: «مستشرق إنجليزي متعاطف مع الإسلام» (ص ٩).

وبالمز: «مستشرق إنجليزي ومن عملاء الاستعمار البريطاني، ولقي حتفه جزاءً وفاقاً لعمله هذا» (ص ٦٧). وهرشفلد: «باحث يهودي في غاية التعصب ضد الإسلام» (ص ٦٠٩). وفيونتشي: «رياضي إيطالي عظيم، وهو الذي أدخل إلى أوروبا الأرقام الهندية أو العربية» (ص ٤٢٤). ويوحنا الإشبيلي: «مترجم من العربية إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر» (ص ٦٣١). وبوخارتس: «مستشرق فرنسي قديم، استخدم معرفته باللغة العربية من أجل تفسير الكتاب المقدس فحسب» (ص ١٣٣). وروسكا: «مستشرق ألماني من كبار الباحثين في تاريخ العلوم في الإسلام» (ص ٢٨٩).

وريكولدو: «راهب دومينيكي ومبشر عنيف الخصومة ضد الإسلام» (ص ٣٠٦). وسيمونت: «مستشرق إسباني عني خصوصاً بتاريخ غرناطة وتاريخ المستعربين، أي النصراني الذين اعتنقوا الإسلام في إسبانيا» (ص ٣٦٠). وماسينيون: «مستشرق فرنسي عظيم. وهو من بين المستشرقين في مكانة لا يضارعه فيها إلا نيلدكه ونلينو وجولدتسيهر. وهو قد امتاز منهم جميعاً بنفوذ النظرة وعمق الاستبطان والقدرة على استنباط التيارات المستورة وراء المذاهب الظاهرة والأفكار السطحية، ومرد ذلك إلى مزاج شخصي خاص جعل حياته الباطنة ثرة عامرة بأعمق معاني الروحية» (ص ٥٢٩).

وهناك مداخل تبدأ بداية غير تقليدية؛ فالمدخل الخاص بكارل بروكلهان يبدأ هكذا: «من ذا الذي يمكن أن يستغني عن «تاريخ الأدب العربي» GAL بأجزائه الخمسة، تصنيف كارل بروكلمن؟! إنه لا يزال حتى

الآن المرجع الأساسي والوحيد في كل ما يتعلق بالمخطوطات العربية وأماكن وجودها» (ص ٩٨). والمدخل الخاص بجولدتسيهر يبدأ هكذا: «يشاء الله أن يهب الإسلام من الأوروبيين من يؤرخون له كسياسة فيجيدون التاريخ؛ ومن يبحثون فيه كدين وحياة روحية فيتعمقون هذا البحث ويبلغون الذروة فيه أو يكادون، ومن يقبلون على الجانب الفيلولوجي منه فيظفرون بنتائج على جانب من الخطر كبير. فكان له على رأس هؤلاء الأخيرين تيودور نلدكه، وعلى رأس أولئك الأولين يوليوس فلهوزن. وكان سيد الباحثين فيه من الناحية الدينية خاصة، والروحية عامة، اجتس جولدتسيهر» (ص ١٩٧).

وكثيرًا ما يتبع عبد الرحمن بدوي كتابات بعض المستشرقين ليكشف عن أغراضهم؛ فيقول عن الأب لامنس:

«مستشرق بلجيكي وراهب يسوعي شديد التعصب ضد الإسلام، يفتقر افتقارًا تامًا إلى النزاهة في البحث والأمانة في نقل النصوص وفهمها. ويعد نموذجًا سيئًا جدًا للباحثين في الإسلام من بين المستشرقين،.... وأبشع ما فعله، خصوصًا في كتابه «فاطمة وبنات محمد»، هو أنه كان يشير في الهوامش إلى مراجع بصفحاتها. وقد راجعت معظم هذه الإشارات في الكتب التي أحال إليها، فوجدت أنه إما أن يشير إلى مواضع غير موجودة إطلاقًا في هذه الكتب، أو يفهم النص فهمًا ملتويًا خبيثًا» (ص ٥٠٣). وعن كتابه «الإسلام: عقائد ونظم» يقول بدوي إن لامنس «دسّ فيه كل سمومه التي سبق أن عرضها تفاريق في مؤلفاته التي أتينا على ذكرها» (ص ٥٠٥).

ويقول عن وليم موير: «مستشرق ومبشر وموظف إداري إنجليزي»، وعن مؤلفاته يذكر بدوي أنه «كتبها بروح متعصبة خالية من الموضوعية، ومن أجل هدف تبشيري خيبي» (ص ٥٧٨). أما جيجر فإن معظم إنتاجه يدور حول موضوعات يهودية وأهم كتبه هو «الكتاب الأصلي وترجمات الكتاب المقدس»، أما كتابه «ماذا أخذ محمد من اليهودية؟» فيعد أول كتاب في موضوعه كتبه الباحثون الأوروبيون المحدثون، «وستوالى الكتابة في هذا الموضوع عند اليهود الأوروبيين بشكل متواصل حتى اليوم، ومن أبرز من كتبوا في هذا الاتجاه نذكر: جولدتسيهر، هرشفلد، هوروفتش، اشباير، سيدرسكي الخ وكما أقر هؤلاء أنفسهم فإن كتاب جيجر حافل بالأخطاء، وبالآراء المتحيزة غير القائمة على أسانيد وثيقة، وفيه نزعة مغالية إلى تلمس أشباه ونظائر بين المشنا وبين القرآن على أسس واهية وعبارات شكلية.

وقد تناولنا بالرد بعض أوهامه هذه في كتابنا (بالفرنسية): «دفاع عن القرآن ضد منتقديه (Paris, 1989)» (ص ٢٢٢، ٢٢٣).

وهذه الرؤية النقدية واضحة في كل صفحات «موسوعة المستشرقين» لعبد الرحمن بدوي؛ فهو يقول عن المستشرق الإنجليزي جب: «نال في حياته كثيرًا من ألقاب الشريف التي لا يستحقها علميًا. والواقع أن هاملتون جب كانت شهرته فوق قيمته العلمية، وإنتاجه أدنى كثيرًا من الشهرة التي حظي بها لأسباب كلها بعيدة عن العلم» (ص ١٧٤). ويقول عن كتابه «الأدب العربي»: «وهو كتيب صغير سطحي تافه». أما كتابه الذي ألفه في جزئين بالاشتراك مع آخر فيقول عنه: «هو عرض عام لم يقم على الوثائق من

المحفوظات. ولهذا كانت قيمته العلمية ضئيلة إذا ما قورن بالدراسات
العديدة في نفس الموضوع والتي اعتمدت أساسًا على الوثائق والمحفوظات.
لكن هذا هو طابع كل ما كتبه جب: العموم والسطحية» (ص ١٧٥).

وأغلب المداخل في موسوعة بدوي زاخرة بالدراسات التحليلية،
والعرض النقدي لمؤلفات المستشرقين. والمداخل الخاصة بكل من: رنان،
وجولدتسيهر، وكراوس، وكيثاني، وكوربان، وبكر، وماسينيون، تعد نماذج
لتحليلات بدوي الواسعة والدقيقة لأفكار المستشرقين وجذورهم الثقافية
وآرائهم ومواقفهم من الدين الإسلامي.

وكثيرًا ما يعقد بدوي المقارنات القاسية بين العرب والمستشرقين في
مجال تحقيق النصوص التراثية متصيرًا في الغالب لهؤلاء الأخيرين، ففي
حديثه عن المستشرق الألماني الكبير جوستاف فلوجل وإنتاجه العلمي يذكر
بدوي أن فهرس القرآن الذي عمله فلوجل وطبع في ليبسك ١٨٤٢ «هو
أول فهرس عمل لألفاظ القرآن الكريم، وكل ما عمل بعد ذلك من
فهارس في البلاد العربية والإسلامية عيال عليه ومع ذلك لم يصل إلى
درجته من الدقة والاستيعاب.

وعلى الرغم من أن فؤاد عبد الباقي في كتابه «المعجم المفهرس للقرآن
الكريم» قد اعتمد عليه اعتمادًا تامًا، فإن في فهرس فلوجل كلمات ومواد لا
ترد في فهرس عبد الباقي هذا، رغم ادعاءات عبد الباقي! (ص ٤١٢).

وفي حديثه عن المستشرق الألماني «يوسف هل» الذي نشر كتاب
«طبقات فحول الشعراء» عام ١٩١٦؛ يعلق بدوي على نشرة محمود شاكر

للكتاب قائلاً: «أصدر محمود شاكر طبعة ثانية خلط فيها بين النص كما نشره هل وبين ما سماه أوراقاً كتبها في مطلع شبابه من نسخة كانت عند الخانجي الكتبي فجاءت طبعة ملفقة لم تستند إلى أساس نقدي، فضلاً عن «تصحيحاته» التحكيمية الاعباطية، على عادته فيما ينشر.

وعلى الرغم من أن آربري كان قد نشر مقاله ذاك في ١٩٤٩، أي قبل طبعة محمود شاكر بعامين، فإنه لم يعلم عنه شيئاً ولا عن مخطوطة تشستر بيتي. لكنه جاء بعد ذلك بأكثر من خمسة عشر عامًا، بعد أن علم بوجود مخطوط تشستر بيتي، فأصدر نشرة جديدة تقرأ فيها تمامًا من طبعته السابقة ودعا إلى نبذها بل إعدامها! وما كان أحراه أن يسأل أهل الذكر، المطلعين على أبحاث المستشرقين أولاً بأول، إذن لكانوا قد جنبوه الوقوع في هذه الورطة الكبرى!« (ص ٦١٢).

ويعني عبد الرحمن بدوي بأهل الذكر هنا نفسه وليس شخصاً آخر؛ فقد كان بينه وبين محمود شاكر صلة شخصية، وهما ينتميان إلى جيل واحد وكلاهما درس في كلية الآداب إلا أن محمود شاكر لم يكمل دراسته الجامعية في كلية الآداب لظروف رواها بالتفصيل في كتابه عن المتنبي.

وفي هذا الاتجاه أيضًا ينتقد بدوي بعض الترجمات العربية لمؤلفات المستشرقين لأنها أساءت النقل عن الأصل الأجنبي؛ ففي حديثه عن المستشرق الألماني آدم متز وكتابه «نهضة الإسلام»، الذي ترجمه محمد عبد الهادي أبو ريده بعنوان «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري»، يتهمة بدوي بأنه «أساء إلى الأصل إساءة بالغة، لأنه في معظم المواضع كان لا يترجم كلام المؤلف - وهو شرح موسع متسق - بل ينقل النص العربي الذي إنسا

يشير إليه المؤلف دون أن يترجمه. ولهذا بدا الكتاب في ترجمته العربية هذه مجرد سرد لنصوص طويلة، فضاع عمل المؤلف الأصلي» (ص ٥٤٤).

وهكذا فإن موسوعة بدوي يغلب عليها الطابع النقدي التحليلي، في مقابل الطابع التسجيلي البليوجرافي الذي تتسم به موسوعة العقيقي. كما تمتاز موسوعة بدوي بروح النقد والتقييم لأشخاص وأعمال المستشرقين سواء بالسلب أو بالإيجاب، وهذا جوهر الاختلاف بينها وبين كتاب العقيقي الذي اهتم بالبعد الأفقي والحصص الشامل لكل الأسماء وعناوين الأعمال المنشورة للمستشرقين، وإذا كان العقيقي قد التزم بالتسجيل المحايد فظهرت صورة المستشرقين في كتابه وكأنها قد التقطت من بعيد، فإن عبد الرحمن بدوي اهتم بالبعد الرأسي في دراساته داخل الموسوعة، لذلك جاء في موسوعته تفاصيل أدق وكأن الصورة فيها قد التقطت من قريب.

وهذا بلا شك جعل من «موسوعة المستشرقين» مدرسة عتيقة في النقد والتقييم وفي تنمية الوعي بقضايا الفكر العربي في القديم والحديث، كما أنها تكشف أبعادًا جديدة في دوافع وتوجهات وأهداف حركة الاستشراق الغربي، دون الإخلال بقيم النزاهة والموضوعية من جانب مؤلفها الفيلسوف العربي الكبير المهتم - في المقام الأول - بقضايا اللحظة الراهنة من مسيرة العالم الفكرية والحضارية ودور العرب فيها.

وواضح تمامًا أن بدوي لم يرجع أبدًا إلى موسوعة العقيقي على الرغم من أنه نشر موسوعته بعد صدور الطبعة الأخيرة الموسعة من موسوعة العقيقي. ولهذا دلالته؛ فقد التزم بدوي بالكتابة عن المستشرقين الذين عرفهم بنفسه عن قرب أو درس آثارهم بحيث أصبح مؤهلاً للحكم على

هذه الآثار وتقييمها من الوجهة العلمية. وهذا المنهج من الصعوبة بمكان، ولا يستطيع الالتزام به إلا شخص في قامة عبد الرحمن بدوي العلمية وجسارته الفكرية.

متى تظهر موسوعة الاستشراق؟

وهكذا فإن الاطلاع على جهود المستشرقين الأوربيين في مجال التراث العربي والحضارة الإسلامية - كما جاءت عند العقيلي وبدوي - يثير بعض الملاحظات؛ منها:

- أن الإنجازات الكبرى للاستشراق الغربي تمت على أيدي أجيال من فطاحل المستشرقين الكبار الذين عاصروا حركة المد الاستعماري، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، واستطاعوا أن يكشفوا خبايا تراثنا العربي الإسلامي وينقلوه إلى لغاتهم ويثروا به ثقافتهم؛ نظرًا لما يتمتع به هذا التراث الحضاري الزاخر من غنى وأصالة وعمق.

- أن الجامعات العربية لم تعر تراث المستشرقين الاهتمام الجدير به من الدراسة والتقييم حتى الآن، على الرغم من أهميته وخطره. وقد يئس انتبه الدكتور طه حسين إلى ضرورة قيام الجامعة بهذا الواجب، عندما دعا كلية الآداب إلى العناية بالدراسات الإسلامية على نحو علمي صحيح: «ولعلها تستطيع أن ترد كثيرًا من الأمر إلى نصابه وأن تصلح كثيرًا من خطأ الأجانب في ذات الإسلام ولعلها تستطيع أن تبين وتبين للناس ما كان للحضارة الإسلامية من صلة بالحضارة الأوروبية الحديثة ومن تأثير فيها» (مستقبل الثقافة في مصر: ٤٦٥).

- أن عمل قوائم بليوجرافية بما تُرجم من التراث العربي إلى اللغة اللاتينية أولاً ثم إلى اللغات الأوربية الحديثة، يمكن أن يكشف عن كثير من الحقائق؛ ويكفي أن أشير هنا إلى ما أورده العقيلي من أن المستشرقين «ترجموا إلى الفرنسية وحدها ٢٤٦٦ كتابًا حتى عام ١٩٥٩» (المستشرقون - ٣ : ٤٢٧)، وأغلبها كتب عربية.

وعند المقارنة بين ما ترجمه الأوربيون والأمريكان من الكتب العربية القديمة وبين ما تُرجم من الكتب العربية الحديثة نجد أن الإنتاج الفكري العربي القديم في مجالات العلم والدين والفن والفلسفة هو الذي استأثر بجهود المستشرقين على عكس الإنتاج الفكري العربي الحديث فلم يلفتوا إلا إلى عدد من الأعمال الأدبية العربية ولم يستحوذ على اهتمامهم بشكل واسع غير كاتب عربي واحد هو نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨.

- ضرورة إصدار موسوعة شاملة عن الاستشراق والمستشرقين تستكمل ما بدأه العقيلي ويدوي، وتلم شتات الجهود المختلفة في عمل متكامل يتوفر عليه فريق من الباحثين العرب يتمتعون بالموضوعية والنزاهة.

- أن متابعة ما يستجدّ من دراسات المستشرقين وإنتاجهم حول الفكر العربي القديم والحديث والمعاصر، بالدراسة والترجمة إن أمكن؛ ضروري خصوصًا أن الاستشراق - بمراكزه في الغرب، سواء الأوربي أو الأمريكي - سيظل يمارس نشاطه ما دامت له مصالح وأهداف في هذه المنطقة العربية.

طلاب الألسن والدراسات الاستشراقية:

وفي هذا السياق - أيضًا - أقترح على الزملاء القائمين بتدريس الأدب العربي في أقسام كلية الألسن أن يتيحوا لطلابهم دراسة فصول من كتاب

«المستشرقون» لنجيب العقيقي؛ فهناك الفصل الخامس عن «النهضة الأوربية» والذي يضم قائمة بطلائع المستشرقين.

كما أقترح أن يتاح لطلاب كل قسم من أقسام اللغات الأوربية بالكلية دراسة الفصل الخاص بهم من كتاب العقيقي؛ فمثلاً طلبة قسم اللغة الإيطالية يدرسون الفصل الخاص بالاستشراق الإيطالي، وما جاء فيه عن: معاهد الاستشراق، وكراسي اللغات الشرقية، والمكتبات التي تحوي مخطوطات عربية أو إسلامية، والمطابع ودور نشر الكتب العربية، والمجلات والدوريات، والمجموعات الشرقية التي تتناول ما للعرب من آداب وعلوم وفنون، ثم أبرز المستشرقين وقائمة أعمال كل واحد منهم.

وأنا على يقين من أن ذلك سوف يكون مصدرًا خصبًا لإثراء الفكر فضلاً عن المتعة الذهنية للطالب، وحافزاً له على الاهتمام بقضايا الفكر العربي قديماً وحديثاً وفهم حقيقة الصلة بين حضارة الشرق والغرب، كما أنه سيهيئ طالب الألسن لأن يكون أكثر انتبهاً وتقديرًا لتراثه، وأكثر طموحاً ورغبة في إثراء لغته الأم بنقل ذخائر الدراسات الأجنبية إليها. وسيجعله أكثر نضجاً وموضوعية في النظر إلى أدب قومه وتراثهم الفكري، وستزول من ذهنه أوهام كثيرة كانت تمنعه من أن يتعامل مع الآخر بندية كاملة دون عقد نفسية أو شعور بالنقص أو الدونية.

المحتويات

٣	مقدمه
٥	مدخل في الأنواع الأدبية.....
٢٥	رفاعة الطهطاوي رائد حركة الترجمة
٤٥	وجوه أوروبية في ديوان شوقي
٩٧	نجيب محفوظ وأشكال السرد التراثي
١٣٧	في الكتابة النسائية
١٥٥	صورة الاستشراق في العقل العربي