الفصل التاسع

كتاب «الحب الطيب» لقمص هيتا

إن ظهور هذا الكتاب كان أمرا مدهشا إلى حد لم نكشف عنه فى الصفحات السابقة، وإن كانت تلك الصفحات ستجعل هذا الظهور مبررا وأقل إدهاشا رغم انعدام الصلة بينه وبين الشعر القشتالى فى القرون السابقة عليه، وبينه وبين الآداب الرومانية التى سبقته أو عاصرته. إن عمل خوان رويث «قمص هيتا» فريد فى نوعه فى الآداب الغربية المعروفة فى عصره وترى فى حركة وحداته الدائبة. إن مؤلفه «ذات شاعرة» تطل خلف شعر ذى مذاق إنسانى قوى وتلوح من هذا الشعر فى نفس الوقت سحابة مجازية وأخلاقية، وكل المناهج المتبعة فى دراسة الشعر الرومانى المسيحى تفشل فى فهمه لأن الكتاب انعكاس قشتالى لنماذج عربية من أدب غزلى تبرزه فى مظاهرة فخيمة أغانى هذا الكتاب المؤلف عام ١٣٣٠. إن الكتاب قد يعالج موضوعات مسيحية أو أوروبية أحيانا لكن مشابهته لهذه الآداب سطحية. إننا نجد فيه - لأول مرة - الوعى يتحرك للتعبير الفنى عن وقائع كانت خرساء فى عالم الفن من قبل، وتنبثق الآن مقيمة شعريا، وفيه لأول مرة - أيضًا - يتحدث عن طريقة الكينونة لأسبان: «لقد أخذت طريقى فى سباق كما يفعل الأندلسى». أيضًا يكشف الكتاب عن ظواهر شعورية لتجربة حية، الأمر غير المعروف فى الأدب القشتالى. وها هو يقال. الذى يحدث فى الجانب الحميم من الأنفس والعالم الذى تسكنه هذه الأنفس، فى قواف قشتالية.

إننا نشعر بمدن أسبانية جدا وبغليان ثلاث سلالات بشرية وثلاث عقائد[1]. إننا نسمع عن فلكيين وعن قوادات يخرجن لامعات وعن كتب علامة وعن فلاحين وفرسان خدام لأسبانيا، وعن سيدات ورهبان وراهبات، فوق ذلك يوجد بريق ألوان من الموسيقا والغناء والطعام والأعياد الدينية وبوابات سلاسل «وادى الرمل»، ولغة جميلة وبذيئة معا. كل

(١) يريد العرب والأسبان واليهود مع عقائدهم الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية.

شيء مضطرب ومختلط ومقدم فى قصف مشاعر تضج بجانب سرف فى أخلاقيات مجردة. وهكذا نرى كاتبا فنانا أصيلا ومقتدرا، وليس مجرد أخلاقى عبقرى، أو مجرد منحل يمارس التلاعب لفساد الأخلاق أو مجرد راو لصيغ تراثية ومجهولة الصاحب.

لقد عاش «خوان رويث» فى عصر ألفونسو الحادى عشر، ذلك الذى حظى باحترام، وحقق استقرارا وانتصارا على المسلمين لم يتحقق منذ ألفونسو العاشر حتى فرناندو الكاثوليكى إلا على يديه.

إنه العصر الذى بدأت فيه قشتالة تنظيم ملذاتها ومباهجها دون خجل أو حياء فى قص هذه الملذات. إن هذا الكتاب الشعرى ينقل ملذات عصره كما يفتح باب المناقشة حول مغريات هذا العصر وتعقيداته ومخاطره.

إن المؤلف أول من تسلى بأغانيه التى هى عبارة عن أرابيسك نقى دون بداية أو نهاية فى حيز الإمكان. كما أن المؤلف يستحث الجمهور لدخول لعبة بهيجة أو إلقاء الكتاب من يد إلى يد كالكرة من أجل بلوغ ما فيه بقدر الإمكان. إن العمل لا يطلب تعليقًا أو شرحًا ماهرا لأن المؤلف وعمله لا يتضمنان شرحا أو تعليقًا. لا شك أن المؤلف يرغب فى استمرار البهجة الفنية إذ تنبأ بأن الكتاب سيصير مقروءا جدا يرد فعل القارئ الذى سيرى نفسه تائها ولو قليلا فى هذا الأخطبوط الأرابيسكى، حقا إنه لأمر فريد أن يحاول مؤلف - اسمه خوان رويث أو أيا كان الاسم - يعيش شعريا تسلُّم جمهور مجهول لكتابه بقصد أن يسرمد هذا الجمهور فى اطراد لا نهائى الأرابيسك[1].

إن الحاسم فى الكتاب هو استعمال القشتالية لأول مرة لإعطاء صيغة تعبيرية للتجربة الشعورية بعيدا عن الإطار الأسطورى ومن خلال من يعبر:

---

(١) يقول ابن عربى فى مقدمته القصيرة لفصوص الحكم (ص ٤٨):

فمن الله فاسمعوا ... وإلى الله فارجعوا
فإذا سمعتم ما ... أتيت به فعوا
ثم بالفهم فصلوا ... مجمل القول واجمعوا
ثم منوا به على ... طالبيه لا تمنعوا
هذه الرحمة التى ... وسعتكم فوسعوا

فهو يتوقع طالبين لكتابه، ويطلب من قرائه أن يوسعوا دائرتهم بقدر اتساع الرحمة التى شملها الكتاب فضلا عن تصوره لقراءته مرارا للتدرج من الوعى المجمل إلى الفهم المفصل، إننا أمام ظاهرة متكررة دون جدال يتحول فيها العربى المسلم من التراث إلى أسبانى مسيحى. (فصوص الحكم - تحقيق وشرح أبى العلا عفيفى).

فوق البوابة

تأرجحت كائنا ميتا

من الجليد ومن البرد

من الندى

من الصقيع الممتد

فى نفس الطريق الأسلوبى الذى فتحه خوان رويث ستروح وتجىء - بعد ذلك وفى توسع - الصورة الشعرية للكور باتشو والثلستينا والكيخونة. أما كتاب «الحب الطيب» نفسه فلم يتكرر لأنه خلق ذاتى، ولم يكن موضوعيًا فى شىء قط. إنه انطباعات ذاتية لشخص يتكلم منبثقًا من كل سطر وقد يكون من العبث التحقق من أن هذا الشخص هو خوان رويث أم لا. إن الرواة بعد تأليفه بقرن كانوا يستعيدون تلاوة مشاهد الكتاب المشهور دون الإشارة إلى أى أقصوصة منه - خاصة - إنما يقولون فى كل مرة وعند كل أقصوصة: «الآن نبدأ كتاب القمص». أى ظل يلح النغم الذاتى لمؤلف ذائعا مع ما ألفه دون أن تختفى ملكيته الأدبية أو تصير مجهولة.

نحو مغزى الكتاب:

إن المؤلف قال عن الكتاب إنه سيكون «كتاب حب طيب، تبتهج به الأبدان وتسمو به الأرواح». أى أن الكتاب معراج من الدنيوى إلى الدينى، من الشهوة الدنيوية إلى غرض ضبط السلوك، أى ضفيرة يتعاطف فيها الطموح الأبيقورى والمغزى الأخلاقى. وليس ذلك لونًا من الجدال فى القرون الوسطى بين الجسم والروح ولكنه اتحاد حيوى بين الأمرين ولو كان الكاتب مسلما (رغم تشربه الروح الإسلامية) لكان الأمر سهلا عليه، ولكنه صنع ذلك بصعوبة لأنه كان عليه أن يعكس التناقض بين التلقائية الحسية والتأمل الأخلاقى، لأن المسيحى الوسيط رغم أنه يتعاطى ملذات البدن إلا أنه عرف أنها خطيئة، ولذا يتحول هذا الأمر عنده إلى أدب كوميدى دون مقدرة منه على تجاوز هذا الخط بكتابة قصائد تتضمن اللذة والأخلاق معا. أما خوان رويث - وقد ألف الحياة الإسلامية - استطاع أن يفعل ذلك مبقيا قنطرة بين الإسلام والمسيحية من فكاهة غير إسلامية. هذا هو التدخل الفلكى (بين طريقتين للحياة) الذى يثير الخلط والتيه عند اقترابنا من القمص... إذا تكلم المسيحى عن مواضيع أخلاقية مستعملا ضمير المتكلم فإنه يدعو إلى ترك التلذذ بالمغريات الحسية لهذا

العالم. وقد يعد وصف الملذات للنهى عنها والهداية أمرا منحلا أو أبيقوريا. ولكن قمص هيتا يجعل من ابن حزم مثلا له فى التماس العذر فى تناول هذه الأمور لإثارة بهجة النفس لأن القلوب تصدأ (إشارة إلى حديث نبوى فى مقدمة طوق الحمامة لابن حزم). إن قمص هيتا يطرح مغزى مسيحيا لمواضيع وعادات إسلامية فى تواز لأبنية مدجنة (المسلمون فى المدن الأسبانية) ترددت فى عصره. إن الحب قد يفيد المشاعر والروح، ولذا فإن كتابه يسلى ويهدى كما ينسج الخيوط الإسلامية والمسيحية. إن المرأة الجميلة يمكن أن تكون مرغوبة وراغبة، ولكن للحب مخاطر كالنبيذ الذى يخصص له ٤٨ بيتا من شعره:

إن النبيذ طيب جدا فى طبيعته نفسها

وكم من أفضال فيه لو شرب بقدر

مع ذلك فإنه يدعو للهرب من النبيذ فى النهاية لأنه يصفه بطريقة تثير تماما مثل سحر الجسم الأنثوى، حيث يقدم بألوان مظللة نتائج السكر:

وقِ نفسك من النبيذ إذا عشقت سيدة

وقد شاع فى الأدب الأوروبى النماذج الأخلاقية المسيحية التى استخرج منها خوان رويث حكاية «الناسك السكير». ولكنه لا يكتفى بإيراد الأضرار الروحية - على المسيحى - للخمر بل يورد الأضرار الجسمية التى وردت كثيرا فى كتابات اليهود والمسلمين. إن وصف الأعياد والموت يشبه النصوص العربية والموريسكية. ومع أن المؤلف ليست له حرية الكاتب العربى أو الأوروبى اللاتينى فى الحديث عن الحب الدنيوى - لأن مقاومة قشتالة للمسلمين، كما قلنا، كانت تتكئ على الطهارة من الدنس الذى وقع فيه لذريق فسقطت أسبانيا فى يد المسلمين - إلا أنه يصل إلى وصف التجارة الجنسية فى أسلوب يفتح الباب أمام اللغة القشتالية كما يدفع البعض إلى نزع بعض صفحات واحد من مخطوطات الكتاب وطمس بعض الجمل فى مخطوطات أخرى. ومع ذلك فللكتاب أغراض تعليمية أخلاقية لأن الأدب العربى فيه النزعة التعليمية أولا، ولأن القشتالى مضى مشيدا حياته متمثلا نفسه فى مشهد كفء للسلوك الذاتى حيث إنه بالانتصار مسح الذل ومركبات النقص:

بالعمل الطيب ينتصر فرسان أسبانيا

وهكذا يزرع خوان رويث الشعر الغزلى لكل ما سبق وبكل ما سبق، وأيضًا لأن أوربا

أمضت وقتا طويلا تستخدم الحب كوسيلة للتطهر والكمال. من ثم يحب القمص امرأة جميلة والعذراء معا متوجها بحبه إلى كلتيهما فى آن - وها هو يتحدث إلى العذراء - دون غيرها - حديثًا مباشرا:

أود أن أتبعك يازهرة كل الأزهار

ويصف العذراء - وحدها - بالزهرة لأن الجو المتطهر المنغلق فى قشتالة حتى ذلك الوقت - ورغم غزله - لا يسمح له بوصف المرأة المحبوبة بالزهرة كما يفعل العرب الذى قرأ لهم مثل قراءته اللاتينية ومزجه الثقافتين بخبرته المعيشة بما فيها من بيئة يتداخل فى بنائها الإسلام.

موضوع البهجة:

إن البهجة فى العمل تنبع من حساسية شاعرية حقا فلم تكن لتسلية الجمهور أو لمجرد محاكاة للأدب العربى حيث نجد أن عدد الموضوعات المخصصة للعذراء تسعة والمخصصة للمسيح اثنان، ولا نجد الدم يسيل من المسيح. وإن حدث ذلك مرة فإنه لا يشبه ما حدث فى فن القرن ١٧ وإنما يتبعه فورا: «للعالم صار عذوبة حلوة»[١]. بينما العذراء لا تصنع معجزات ولكنها تلمس الروح. وهذا يوضح -فوق ما ذكرنا - أن النزعات الأبيقورية لم تأت من أجل التعليم والهداية، إنما انبثقت من نفس شاعرة للمؤلف المرهص بالشاعر لوبى دى فيجا حيث يصب الحنو فى أغان لأم المسيح بأسلوبه الذى يندرج فيه الإحساس الحميم للكاتب، ذلك الأسلوب الفريد دون عديل (إنسانى - إلهى - إسلامى - مسيحى) فى الموضوع الذى يتمركز حوله العمل.

كذلك فإن موضوعات الحزن والهم ربما كانت عقيمة فى نظره، لأن هذا المؤلف كان غير قادر - بالفعل - على أن يترك نفسه للزهد الجاد أو للاطمئنان المتأمل أو للفكر البناء.

قضية من قضايا الخصوصية المسيحية الإسلامية:

إن الصيغة الشاذة التى نظر بها الأسبان إلى تاريخهم جعلت من العسير فهم ألوان من فنون العصر الوسيط ومنها الأدب - فقد انطلق المؤرخون من مقولة مؤداها إن الأدب -

---

(١) يريد هنا أن الحديث عن صلب المسيح مع ما فيه من أحزان لا يتلوه النواح بل البهجة فالمسيح مع ما جرى له ليس إلا «عذوبة حلوة للعالم»، وهنا تنبثق البهجة حتى من داخل ما هو مأساوى.

سواء كان قشتاليا أو قطالونيا أو جليقيا - هو أدب رومانى مسيحى أوروبى ولا شىء أكثر من ذلك. وبهذا أغلقوا باب الفهم أو الإحساس بما كان يجرى فى شبه الجزيرة وبما كان فيها من وقائع تتمثل فى الخضوع للحضارة الإسلامية والانبهار بها على مدى قرون طويلة.

وقمص هيتا قد أدرك كثيرا من الأغانى والآلات الموسيقية، والرقصات العربية، واستعمل - أيضًا كلمات عربية تتأبى على الفهم، مثلما ألف أغانى للمسلمات واليهوديات، وجعل يتحدث بالعربية لفتاة فى شعره، وكان الأول فى استخدام الزجل ذى القوافى الداخلية المألوفة جدا للشعراء العرب والتى ترددت كثيرا عند ابن قزمان، هذا القمص - بالرغم من كل هذا - يقول إن كتابه جديد وإن أشعاره فريدة. هل يمكن أن يكون كل هذا عنصرا عرضيًا وخارجيًا دون أية رابطة مع المعايشة الباطنة للعمل الشعرى نفسه؟ حقا إن حدوث هذا أمر غير سهل لأن الحياة اليومية مع الأشياء لا يمكن أن تجرى بهذه الطريقة الغليظة. إن القمص كشاعر مسيحى يعرف الأسلوب المسيحى والإسلامى معا عند اقترابه من الحياة، وفى فنه لا يتجاوز - فحسب - الدنيوى المادى مع الروحى السماوى، بل أيضا الاتجاه الروحى المسيحى مع نظيره الموريسكى.

إن ترجمة أعمال ابن حزم ولا سيما طوق الحمامة لم تحدث رد فعلها لدى الاسبان لأنهم ضحايا للإحساس بخصوصيتهم. كذلك - ولنفس السبب - لم تسترع هذه الكتب النظرة المتأملة لما فيها من جمال إنسانى ذاتى.

إن طوق الحمامة صب فى جنس أدبى دون نظير فى الأدب الرومانى حتى عصر حديث جدا، ذلك الجنس الذى يطلق عليه الاعتراف بالحب أو السيرة الذاتية الغرامية. إن روحا صافية أشربت الأفلوطينية والزهد فى النساء تقص - بالنثر والشعر معًا - قصة استسلامها للحب ولكل سحر الدنيا إلى أقصى درجة فى مكنة إنسان. من ثم فعمل الإرادة فى حده الأدنى لأنه من المفروض أن الإنسان منا بين يدى الله أو تحت فعل الحب الذى خلقه الله كما خلقنا، ألا يهبط عليه الحب كما يهطل المطر فينعشنا أو يغرقنا؟

يشرح ابن حزم آثار الحب فى نفسه وفى نفوس الآخرين ذلك بشكل بارع وثاقب ومع ذلك لا يبدو حميما مع موضوعة بالقدر الكافى سواء كان حديثه عن نفسه أو عن غيره لأن «الأنا» عنده مثل كل «أنا» توجد على مسافة واحدة من الموضوع. أى أن «الأنا» يمكن أن تستبدل بأخرى ولا يتغير الموضوع. إن الصور الأنثوية، وهى علة الجنون المقدس

(جنون الحب)، تبقى ظلالا فى غموض، وقد توصف حالاتهن النفسية - فى أحيان - برتوش سطحية لفرشاة تجمل الصورة فى حوار روائى لا يكاد يبين، إن روح الشاعر تمضى كقوس قزح وتبرق تحت الفعل المزدوج للحب وللروح الإلهية الحاضرة دائمًا لأن الدنيا هى نفس الآخرة[1] . إن ابن حزم - كمسلم مؤمن - لا يرفض ما هو بشرى ما دام مسموحا به من الله لأن «القلوب فى يد الله». إن ما هو إسلامى - ممتزجا بما هو أفلوطينى - جعل المعايشة السلمية ممكنة بين العشق والتدين، هذه المعايشة مستحيلة عند المسيحى الذى لا تسمح له عقيدته بالاستسلام لعذوبة الحب الجسدى. ولا ينبغى الاستغراب أمام ذلك إذا وجدنا فى «طوق الحمامة» «خلطة» مثيرة للحسية وللتأمل الزهدى معا وفى آن. وقمص هيتا يفعل نفس الشىء ولكنه شأن سلفه ابن حزم يفرق بين الحب الطيب والحب الحسى، فصاحب الحب الأول معصوم من الله، بينما صاحب الحب الثانى خاضع لقدره النابع من أن الحب علاقة مع امرأة، والمرأة مصدر للخير وللشر، وفى كلتا الحالتين فالدين لا يمنع الحب. وهذا التفكير إسلامى، فالإسلام ينشر تفاؤلا غير عنصرى قدريا وكونيا. إن الله أرحم الراحمين خالق كل شىء لا يمكن أن يصنع شيئًا شريرًا فلا شر حتى فى تعدد الأديان، فلو شاء الله غير ذلك لجعلكم أمة واحدة. وحول هذا التفاؤل الوجودى للقرآن تأسس التسامح الأسبانى فى العصور الوسطى كما بينا قبل ذلك فى الفصل الخامس، ومع ذلك فهذه حقيقة لا يمكن إنكارها الآن.

إن المرأة عرض زائل لا تختلف فى ذلك عن أى شىء فى الحياة الدنيا، وذلك بالنسبة للرجل الذى يعايشها، من ثم إذا توكل ذلك الرجل على الله حق توكله فإنه لن يطمئن إلى المرأة، ولن يطمئن إلى أى شىء غيرها ما دامت الأشياء غير ثابتة فى تدفقها داخل مجرى الاستحالات فى الصور بين الهدم والبناء فى عملية الخلق الجديد. وينبع من ذلك التصور ما يطلق عليه «الواقعية والطبيعية العربية» فى وقت لم تكن المسيحية قد فتحت عينيها بعد على العالم المواجه لها. وقد ترتب على هذا التصور الإسلامى تأمل شامل للأشياء الحياتية

---

(١) يجعل ابن عربى الدنيا ظاهرا باطنه الآخرة ويتواكب ذلك مع فكرة الخلق الجديد التى تجعل كل صورة فى حالة استحالات مستمرة أى هدم فبناء.. هكذا أبدا، وفى الهدم تتجلى الآخرة وفى البناء تتجلى الدنيا. وصاحب العقل أو الحس لا يدرك ذلك أما المتصوف فصاحب خيال يدرك الآخرة باطنا للدنيا التى هى الظاهر. وهكذا بهذا الإدراك يعيش بكامل كينونته ظاهرا وباطنا علما بأن الظاهر لا يقوم إلا بالباطن. ويمكن فهم هذه النظرة من تصفح أعمال ابن عربى ولاسيما الفتوحات المكية.

المحيطة بالمسلم، فنحن نشهد فى القرن التاسع كتابا مسلمين يعنون بتأليف الكتب والرسائل عن الطبقة الاجتماعية الدنيا. عن عادات عامة بل إن الجاحظ يكتب حول كل موضوع ممكن، وكما يصفه المسعودى فهو حتى لا يمل قارئه يتنقل من الجد إلى الهزل فى براعة أصيلة. إن هذا الاتجاه فى الكتابة يشبه الحطاب الذى يخرج من الليل حاملا فأسه بجانب حظه.

وأيضًا الزهد والتصوف - فى بداية القرن التاسع - يمثلان - كما سبق وأشرنا - ميلادا لروحانية الشرق ممزوجة بآثار مسيحية. أما خصائصهما ونتائجهما فمتعددة جدا. إن المسلم - قد انشغل بالروحانية - قد غاص فى النفس وفى العالم المواجه لها، كما غرس الفلسفة والتصق بالتواضع وبعادته بهدف نشر عقيدته. إن الصفاء الأكثر نفاذا أو المادية ليسا إلا رقة وغلظة قد تمازجا - عادة - فى الإسلام، وتلك صيغ لحياة أطلق عليها «الصيغ المثقفة العامية». إن ابن حزم لم يكن صوفيا ولكنه تحرك فى عالم مشرب بالروحانية. ومن ثم فإن ابن حزم نفسه يتحدث فى «حكاية واحدة» عن جمال السحاب والنساء، وهذا أمر لم يكن ليصدر قط من مسيحى فى كتاب واحد يمزج فيه ما هو سماوى بما هو جنسى قح. وقد حدث أن اللغة الأدبية للعرب امتلكت المقدرة- مما لا يدرك فى الترجمات - على التنزيه كلما تكلمت. إنها تدور كسحابة طافية فى حنين للشكل وللاستعارة المتطلعة للإمساك بما لا يمسك من واقع سماوى متنكر بالمظاهر المرئية. الكتابة عند العربى عبادة تجعل كل تعبير يتخلق (يصير أخلاقيا) يبسط الأحاسيس، والتكرار، والنثر المقفَّى (المسجوع)، والاستعارات. إن الفنان - شأنه شأن الكاتب والمتحدث - يتخيل بما يلفظ لأن اللفظ ليس شكلا خارجيا بالمفهوم الغربى، إنما هو الجوهر الوحيد المتاح. إن الألفاظ - شِكل، وستر، ورمز - تصب فى بعضها كما تتقلب فيما بينها بشكل غير محدد فى لعبة مستمرة بين باطن وظاهر، وأحدهما هو الآخر ولا يمكن أن يكون شيئًا آخر، ليس ذلك سفسطة، إنما هكذا يوجد هذا العالم المطروق فى خلق جديد بين هدم وبناء فى موجة من الصور إذ يعاش داخل شك براق تجاه العالم مصحوب بحمد الله. فى نفس الوقت لا يعلم أى موجود - يستحق اللعنة - لأن وجوده تحقق بمشيئة الله ولا اعتراض عليها.

علينا أن نربط كل ما سبق بالمزج الدائم والطبيعى للأسلوب القصصى بالأسلوب الشعرى فى الأعمال ذات الطابع الروحى تمامًا مثلها مثل الأعمال الفنية المحضة مثل «ألف

ليلة وليلة». وهذه الأعمال - بدورها - لا تستطيع أن تنفصل - طبقا للمعيار العربى - لأن الدينى والدنيوى مركبان معا بصورة وثيقة. وبنفس النهج ليس من المناسب التمييز بين القوانين الدنيوية والدينية فقد تضمن القرآن كلا الأمرين كما تضمنتهما الأحاديث النبوية والأحكام الفقهية المشتقة من القرآن. فلا يوجد فى القرآن واقع يعد أساسيًا ونهائيًا كما عند الغربيين من واقع مؤسس على الفكرة الإغريقية عن الكينونة الأساسية للأشياء. أما الأشياء فى الإسلام - على عكس الغرب - فهى أمر عابر فى حركة، حقيقى فى تجربة اليقظة وفى خيال الحلم معا، لا شىء يستقبل الحياة بالأفعال الإنسانية، ولا شىء يمكن بعثه على يد الإنسان. إذن ادعاء منح الحياة المستمرة للأشياء يتعادل مع ادعاء عبادة الله الخالق الأحد. وهكذا ندرك فى اللغة الأدبية سبب عدم محاولة الاستعارة القيام ببعث العواطف والاكتفاء بمجرد إعطاء شكل للذكرى التى تتعادل فى نفسها مع شكل الواقع الظاهر والمشتت للموجودات. إن الشياطين وحدها هى من تتشبث - بدون جدوى - بهذا العالم الزائل متكلفة تحويله إلى شىء ثابت وأساسى.

يبدو لى الآن أننا نفهم معنى تبادل النثر مع الشعر فى أعمال عربية. إن المقطوعات الشعرية ستصير بالنسبة للنثر ما تصيره الاستعارة بالنسبة للمستعار مما يفسرها كمخلق (يحول إلى أخلاقى) للحدث الحيوى. الكاتب لا يثبت فى تحدد فيما هو له قاص أو وصاف كما لا يتأمل «جزئية» من عالم مستحوذ عليه تماما، إنما على العكس من ذلك فإنه يعمد إلى معالجة العالم كموضوع للمتنوعات لتحويله إلى صدى أو ذكرى أو حله إلى شعر أخلاقى، أو إلى أخلاق أو تعليم. إن المحكى والموصوف يعودان إلى ما ينبغى أن يكون، أى إلى واقع متلاش ومهاجر.

إن ما سينيون يقدم مثالين يؤكدان ما سبق. إن النظرية الفنية للحب تفترض أن المحب ينبغى أن ينفصل عن محبوبه ليعيش فى وهم الذكرى، وطبقا لأسطورة المجنون نراه يلتقى بليلى محبوبته حيث تناديه لكى تنعم بمجاذبته الحديث فيصمتها حتى لا تشغله عن حبه لليلى! والمثال الآخر أن مصورا سأل عما إذا كان بوسعه رسم حيوانات فقيل له: نعم.. ولكن مع قطع أعناقها حتى لا تشبه كائنات حية، وبعبارة أخرى عليه أن يعالجها حتى تبدو كأزهار.

إن تبادل النثر والنظم أمر قديم فى اللغة العربية، وقد وجدته عند الفرزدق، وهو أمر

عادى فى «ألف ليلة وليلة»، وفى كتب الصوفية والزهاد، بالطبع، عند ابن حزم، إن مثل هذه الصورة من الفن قد مارست تأثيرا عميقا فى الأدب الرومانى، وبصفة خاصة أدب قمص هيتا الذى لا يوجد فى كتابه الشعرى أكثر من قطعة نثر فى البداية لكن بنية الكتاب تتأسس فى تبادل النظم القصصى مع النظم الغنائى أو المخلق (الخرافة - المثل) الذى يتناول فيه - ما سبق أن قيل بأسلوب سهل - كمعنى يعادل «المثل - الاستعارة» حيث يعود الموضوع نفسه إلى الصورة المفتوحة لأرابيسك لا يمل ولا يتعب، يقول القمص إنه قد أحب امرأة «غير قديسة» ولكى ينالها أرسل إليها رسولا معينا. أخيرا يخونه الرسول، أى يحل محله، أو هو استمرار للمحب الأول (القمص نفسه). وحول هذا الحدث المبتذل، ينظم الشاعر هذه الأغنية، يعلن فيها انطواءه.

عـــيناى لن تريا - بعـــد - النور

لقـــد ضـــيـــعت «صليب»[1].

وفيها السخرية التى عانى منها تتحول إلى شعر هزلى ساخر:

لقد تســـــلوا بى قائلـين تافه وأكثر غباء من حمارة تدب

فى هذا الشعر يتدرج ظل الخلط بين اسم الفتاة «صليب» وبين معنى الاسم «صليب المسيح» (تبادل بين الاسم والشخص):

وعندما كان يرانى الصليب (الفتاة الصليب أو الصليب)

كنت دائمًـــا أخـــضع فى ذل

وأصلب له أينمـــا وجـــدته

والذى يتردد كثيرا أن حكما أخلاقيا «شعبيا» ينفك فى مثال مشحون بأسلوب تعبيرى وفنى، فيشار للرجل المتغطرس فيما يحدث له كالحمار يواجه جوادا مسلحًا.

فالاهتمام يتأرجح بين الصراحة الفاحشة والتوتر الشعرى، بين ما يعرف وما يتخيل. فى كلمة أخيرة، إن الموضوع الأساسى للكتاب هو هذا التردد بين غموض الكلمات ووضوحها، وبين الأخلاقيات والخيال، وبين الحب الطيب والحب المجنون، وبين الخشونة العامية والرقة الفنية، الخلاصة أن القمص خوان رويث كان يعرف بشكل معجب الفن الإسلامى.

---

(١) «صليب» هنا اسم المحبوبة، وفى هذا تورية ولعب بالألفاظ لا يعرفه اللاتينيون كما كرر أميريكو كاسترو، والطريف فى هذه التورية أن كلمة صليب بالأسبانية «مؤنثة» مما يخدم الهدف الشعرى.

إن فى كتاب الحب الطيب يستلهم الكاتب سلفه ابن حزم فيما يقدم بين يدى شعره من عبارات التقديم المقتضبة، كذلك رغم إشارة المؤلف إلى مقطوعة شعر له لم تثبت فى كتابه، فإننا لن نلتفت إلى ذلك ولن نفكر فى أن النساخ قد أسقطوا المقطوعات الغنائية التى تحوى طابع الحزن، وإنما ينبغى البحث فى البنية الداخلية للكتاب لأن ما يعنينى هو القشتالية المسيحية للمؤلف التى دفعته إلى ثبوط الهمة كلما اتجه إلى شعر جاد من أعماق النفس حول الحب كشعور قابل للتمثل فى النظم عندما حاول أن ينظم الناظم الكلام مباشرة عن محبوبته، وربما حاول أن ينظم بجدية وعمق لكنه لم يستطع ولم يجرؤ على ذلك، مما يقدم لنا الشاهد الثمين حول مدى حركة هذا الشاعر وحدود حياته الفنية. ولعله فى ذلك كان شبيها بابن حزم عندما يشير إلى شعر له حول الموضوع لا يتضمنه كتابه.

إن موضوعًا غراميا ما كان ليجرؤ على البروز المباشر اللهم إلا تحت شعار الشعر الساخر الهازل (الزجل) [1] : صليب مصلب : خبازة (Cruz Cruzada : Panadera). أما الأغانى الدينية أو القص والوصف لمغامرات مع كل هاتيك المحبوبات الزائلات اللائى يظهرن مرة بعد الأخرى فتحت سيطرة الأرابيسك. إن أهم ما فى تلك الحكايات هو التبنى الأصيل لأقصوصة الحب Ia novelita De amore.

لم يكن سهلا فى قشتالة ابتداء طريق التعبير الغنائى ولا الاستسلام للتمتع بخيال غير متكئ على الاهتمام الجمعى للملحمة أو على المثالية الأخلاقية.

إن اللغة انكمشت عند حد المضى لإعطاء صيغة استعارية للبديهة الشعرية، وقد رأينا كيف أن ألفونسو العالم كان عليه أن يلجأ للجليقية حتى يعثر على لغة غنائية نقية، بينما يستطيع قمص هيتا بعد ذلك بخمسين أو ستين عاما أن يقول بالقشتالية :

رأيت راهبة فى صلاة نضيرة

لها عنق مالك الحزين وطزاجة البذور

من خلع على الوردة البيضاء ثياب الترهبن والحجاب الثقيل؟

ولكن عند محاولة الحديث عن الحب هكذا بضمير المتكلم، فإن الشاعر كان ينسحب

---

(١) لعل الكاتب هنا يشير إلى ما أطلق على الزجل فى بعض المصادر العربية من اسم «الهزل» أو لعله يعنى الموضوع الغالب على الأزجال الأندلسية وهو موضوع الهزل فى الجد، والجد فى الهزل كما يبدو بوضوح فى أزجال ابن قزمان.

بالرغم من معرفته الوثيقة بكيفة علاج الموضوع فى الأغانى العربية (من استخدام ضمير المتكلم) - وعلى وجه التحديد - فى «طوق الحمامة» لابن حزم المعروف جيدا لخوان رويث. إننا باستعراض أشعار طوق الحمامة نجدها تحلق إلى أعماق فى الحب لا يجرؤ أن يصل إليها خوان رويث، رغم اتخاذه منها نموذجًا له من دون بعض الأشعار الرومانية القليلة التى تتحدث عن الحب بضمير المتكلم، وبصفة خاصة أشعار بروفنسا التى لم تكن بحال هى النموذج المحتذى، والدليل على ذلك تلك الصور التى ترددت كثيرا فى الشعر العربى وحده تتردد عند خوان رويث دون ترشيح للاستعارة عنده كما هى فى الشعر العربى (يعرض الكاتب مجموعة مقارنات بين أشعار رومانية وعربية، ويقارن كل ذلك بشعر خوان رويث ليؤكد وجهة نظره). ثم يعود بعد ذلك للحديث عن كتاب ابن حزم قائلا: والآن نعود للكتاب الحلو لابن حزم، هذه المقامة المتقنة ذات الشعر والنثر المتبادلين مثلهما مثل الحسية والروحية بجانب الحب البربرى للبحار - الذى يمضى متعرفا على الحاجّات العائدات من مكة على سفينة - والحب الجميل لابن حزم - الذى ينقلب إلى تجربة عاطفية فى أصيل مشرب بالجماليات. إن ابن حزم كتب كتابه شابا لم يزل لكن فى وقت وصل فيه إلى إيثار التأمل الدينى والأخلاقى على التمتع بالحسيات، ولعل الكتاب كان كلمة وداع إلى المرأة وفى وقت لم تكن ارتعاشة الشاعر بحبها قد خبت. والكتاب مسبوق بمحاولات شبيهة لكنه استحق دونها جائزة التفوق كما يرى جولد سيهر. إن تحليل مثل هذا التفوق يطول ولكن الذى يعنينا هو أن كتاب ابن حزم انتشر فى أسبانيا المسيحية بطريقة شفاهية، أو بأى طريقة كانت حتى أننا نجد له فى كتاب الحب الطيب انعكاسات متأخرة ممزوجة بتأثيرات اكليريكية آتية من أوروبا وبما أضافه خان رويث من أصالة عبقرية. إن صيغة «السيرة الذاتية» ليس لها أى علاقة - وعلى وجه التأكيد بالتعليمية المسيحية فى العصور الوسطى إنما هى تعبير على نمط أسلوب السيرة الذاتية فى الأدب العربى، وقد ظهرت من قبل عند «الملك دون خايمى ودون خوان مانويل»، إن المزج بين الشرق والغرب فى كتاب «الحب الطيب» منح هذا العمل طابعًا ذا إطار مدجن، ولا تعد الأقاصيص ومضارب الأمثال والطرف الأخلاقية هى وحدها العربية، بل إن الفكرة المركزية للكتاب نفسها هى فكرة إسلامية أو قل هى تجربة عاطفية ذات مصبين: دافع حسى وتعفف زهدى. إن القص متبوع بتفسير أخلاقى والتكرار دون ملل لمواضيع متشابهة، أيضا المعنى المزدوج والمتقلب بين نقيضين لما يقال: كل هذا موجود فى طوق الحمامة وفى

معالجات عربية لا تحصى لمواضيع زهدية وتصوفية. إن كتاب رايموندو لوليو السابق تحليله، وهذا الكتاب للقمص هما فروع نضرة أصيلة انبعثت عن جزع واحد. وإن إرجاع كتاب الحب الطيب للأدب الرومانى وحده يبقى هذا الكتاب مموها ومفلسفا كواقع تاريخى حتى أنه لا يعدو أن يكون تجريدا عبقريا.

إن كتابا يحفظ حتى يعاد نشره ثانية فى القرن ١٤ فى ظل حرية تجعلنا نفكر فى العادة الأسبانية لتهذيب أعمال الماضى الأدبية دون احترام كبير لملكية مؤلفيها [١]. إننى أجهل ما إذا كان خوان رويث قد عرف كتاب ابن حزم عن طريق ترجمة مكتوبة أو شفوية كانت تعيش مع من كان من آلاف الأشخاص القادرين على فهم الجوهرى من كلتا اللغتين، ونعرف أنه قد تم فقد جمهرة من النصوص الأدبية العربية والأسبانية، ومع أن الأمر كذلك فقد تنطلق صيحات الدهشة من محاولتنا - بالغة العناية - ببحث الاتصال بين الأدبين [٢].

إن بعض فقرات طوق الحمامة تظهر عند أحد الرهبان فيما كتب عام ١٦٠١، أليس ظهورها فى كتاب القمص فى القرن الرابع عشر يعد أقل إثارة للدهشة؟

ثنائية المعانى فى كتاب الحب الطيب:

فى إلحاح مدهش يصمم خوان رويث على فرض الطريقة التى ينبغى أن نفهم بها ما يكتب، إن القارئ لن يطمئن إلى الانطباع الأول الذى يتلقاه مع تلقى الأشعار، إنما يحاول الوصول إلى معنى آخر مقارب وأكثر أصالة، وفى المعنى الآخر هذا يكمن مغزى المؤلف. إن مثل هذا التحذير الدائم لا يوجد فى أى عمل آخر وسيط ووفرته ترشدنا إلى خصوصيته هنا. إنه لا يوجد - فقط - معنى مزدوج هنا إنما أيضا انشغال المؤلف بهذا المعنى

---

(١) إن هذه العادة عربية، ولعلها انتقلت إلى الأسبان عن طريق العرب. إن سيرة ابن هشام تهذيب متعمد لعمل ابن إسحق دون احترام لملكية الأول لعمله. ولدينا كثير من الكتب لم يبق منها سوى مختصرها أو تهذيبها. وقد انتقلت عدوى التهذيب إلى المؤلفين أنفسهم فابن خفاجة يعترف صراحة بتهذيبه لأشعار الصبا بما يناسب وقار وتقوى الشيخوخة وذلك فى مقدمة ديوانه البالغة الأهمية نقديا وتاريخيًا.

(٢) إن كثيرا من الكتب العربية المدونة ظلت تنتقل بالرواية الشفوية تحفظها قلوب العلماء فيتلقون إجازة من مؤلفيها بروايتها، بل إن الكتب المدونة يصبح الكثير منها رواية على لسان أحد متلقيها بالإجازة بينما تفقد نسختها الأصلية، ولا شك أن المستعربين والمدجنين الموريسكيين بل وبعض اليهود والأسبان المعجبين بالحضارة العربية قد حفظوا بعض الكتب ثم رووها مترجمة إلى القشتالية شفاهة. ولهذا فمحاولة نفى التأثير العربى مع وجود المشابهة دون تفسير رومانى لها بحجة عدم إثبات الصلة التاريخية يعد أمرا منافيًا لطبيعة الأشياء.

المزدوج، وإلا لما تكلم - على الأقل - أربع عشرة مرة عن هذا المعنى المزدوج. فهو عندما يريد شرح مثلا كنائيا (الليجورى) يقول على لسان بيريثو:

أيها السادة والأصدقاء ما قلنا...

هو كلمة غامضة نحب عرضها..

لننزع القشرة وندخل إلى اللب

فلنمسك بالداخل وندع الخارج[1]

إن الكاتب يقدم موضوعيا مشكلته الصغيرة، ويعطى بالتالى حلا. ولا تخشى أن يترددر القارئ بين تفسيرين محتملين، ولا تعتقد أن نفس البناء فى شعره يبدو مشكلا أو غامض القيمة. إن الواقع الدينى الأخير الذى يحكى عنه «بيريثو» ثابت وغير متحرك، . ولكن خوان رويث لا يعالج «معجزات» إنما يعالج «غراميات» غامضة فى حد ذاتها وعلة قصوى للاضطراب. إن الغرام صانع للمعجزات عظيم، فيجعل كل شىء يروض عما كان عليه: الدميم يبدو جميلا والشيخ يغدو صبيا:

يقول ابن حزم فى باب من أحب صفة لم يستحسن بعدها غيرها مما يخالفها: «إن للحب حكما على النفوس ماضيًا، وسلطانا قاضيًا، وأمرا لا يخالف، وحدا لا يعصى، وملكا لا يتعدى، وطاعة لا تصرف، ونفاذا لا يرد، وإنه ينغص المرر، ويحل المبرم، ويحلل الجامد، ويخل الثابت، ويحل الشغاف، ويحل الممنوع»[2]. كما يقول فى باب الإذاعة: «وأقوى تحكمه «الحب» على العقل، حتى يمثل الحسن فى تمثال القبيح، والقبيح فى هيئة الحسن، وهنالك يرى الخير شرا، والشر خيرا، وكم مصون الستر، مسبل القناع،

---

(١) يشبه هذا ما قاله ابن عربى فى مقدمة ديوان ترجمان الأشواق وهى مقدمة نثرية قصيرة لعمل شعرى وقد تخلل هذه المقدمة بعض الشعر:

كل ما أذكره من طلل ... أو ربوع أو مغان كل ما
أو خليل أو رحيل أو ربى ... أو رياض أو غياض أو حمى
أو نساء كاعبات نهد ... طالعات كشموس أو دمى
كل ما أذكره مما جرى ... ذكره أو مثله أن تفهما
صفة قدسية علوية ... أعلمت أن لصدقى قدما
فأصرف الخاطر عن ظاهرها ... وأطلب الباطن حتى تعلما

(٢) الطوق.

مسدول الغطاء، قد كشف الحب ستره، وأباح حريمه، وأهمل حماه، فصار بعد الصيانة علما، وبعد السكن مثلا. وأحب شيء إليه الفضيحة فيما لو مثل له قبل اليوم لاعتراه النافض عن ذكره، ولطالت استعاذته منه، فسهل ما كان وعرا، وهان ما كان عزيزا، ولان ما كان شديداً»[1].

إن الإبحار فى سفينة الحب - طبقا لما رأينا عند ابن حزم - يعنى عند المسلم الدخول فى منطقة شك المخاوف الإنسانية، إن المسلم يلذ من ملاحظة اللعبة الخداعة لكل المظاهر لأن ما يحدث خارج عن الله، فهو زائل وفان، وتبدأ هذه الملاحظة من داخل النفس المسلمة، فالحب عنده متقلب، سواء كان إلهيا أو إنسانيا، وعندما يؤثر فى الإنسان فإنه ذو أثر متبدل أبدا. والتبدل كمى وكيفى: إن الصغير كبير، والكبير صغير، ويظهر ذلك عندما يقول القمص: «فى السيدة الصغيرة تكمن لذة كبيرة.. وفى الزهرة الصغيرة يوجد لون كثير».

إن القمص ينظم من منظور خاص للحياة: حياته، وحياة الآخرين، وحياة العالم الذى يوجد فى مواجهته، فهو لا يتكلف مثل «بيريثو» إعطاءنا درسا تفسيريا بهدف وحيد دينى أو أخلاقى، إنما يوجد تكامل تام فى كل عمل القمص، فلا شيء يماثل: هنا المعصية، وهنا الطاعة». إن المشكلة لها عمق أكبر بسبب الرباط بين الأساليب العربية والمسيحية فى فهم واقع العصور الوسطى. إن الفلسفة وعلم الكلام «الثيولوجى» فى المدارس جعلت من التميز بين العرض والجوهر، وبين الانطباع والمحسوس والعلة المفهومة شيئًا مبتذلا. إن العالم الضبابى والمظهرى كان يتعارض مع كل ما هو أكيد فى الأبدية. إن الكلمة الإنسانية - متنوعة ومتغايرة فى النص المقدس - تحجب معنى مطلقا وإلهيا. ولكننا نرتكب خطأ تاريخيا إذا اعتقدنا أن كتاب «الحب الطيب» ليس فيه غير هذا لسبب بسيط، وهو أننا لا نجد فيه أساسا ثابتا وآخر متغيرا فى مواجهة الأسس التى تنحو موضوعيًا وتجرى عقلانيا. فى الكتاب كل شيء متمكن وغير متمكن فى آن، حيث إن المؤلف يقول إن عمله يستطيع أن يعطى دروسًا فى حب متقايض. إن الجنون والحب لا يترددان وحدهما، إنما - أيضًا يتردد معهما المؤلف نفسه، الذى يعمل كمفصلة بينهما. ولا يوجد فى أى مثال تفسيرى وسيط شيء مثيل، لأن التفسير ليس من موضوعاته الظرف والفكاهة. إن الظرف والفكاهة

---

(١) نفسه.

يظهران هنا، وإذا لم يكن كذلك فإن خوان رويث كان سينقل هذا الوجود - والعدم معا- إلى البيئة المسيحية فى واقعها الأخلاقى. إن هذا الغموض يبدو دون سخرية فى كتاب ابن حزم الذى وضعه «رويث» نصب عينيه أو فى ذاكرته، لكن البيئة المسيحية احتاجت هذه الوثبات بسبب فرط حاجتها إلى ابتسامة بل وإلى شىء من تصعير الخد.

وحتى لا يفقد قارئنا خيط تفكيرنا بسبب قلة المعلومات أقول - توا - إن التفسير الإنجيلى بين المسيحيين كان شيئًا احترافيا لا يلتصق بجذور الحياة فى مضيها، كما لم يكن إنجيليا. أريد القول إن الزهرة عند الغربى كانت زهرة والجواد كان جوادا ولم تكن ثمة صعوبة فى محاولة تمثيل جوهر الأشياء فقد كانت تقوم - بذاتها - أكثر من قيامها بالله، ولذا فقد كان الشىء جوهرا لنفسه، ولكى نفكر مدرسيا: الرأس كانت رأسا وهى تحاول أن تتوافق مع المخ، ولم تكن قط عقلا جزئيا يتوافق مع العقل الكلى. أما عند المسلم فإن تفسير النص المقدس القرآنى كان - على عكس تفسير الإنجيل - أكثر من مجرد تفسير، لأن باطن القرآن - الموحى به - هو باطن الحياة. ويتجلى هذا الموقف بشكل خاص عند الصوفية وعند الباطنية، كما يبدو مفسرا لكثير من نصوص ابن حزم وخوان رويث معا. بل ولفكرة وصف جلد المرأة بالشفافية حيث يكشف ظاهره عن باطنه تلك الفكرة الشائعة عند المسلمين وعند القمص.

الظاهر والباطن يتكاملان مع البنية الشعرية:

بتحليل هذه الكلمات السابقة (الظاهر والباطن يتكاملان مع البنية الشعورية) نتنسم قمة منها يمكن تأمل المزايا التى ينفرد بها هذا الكتاب الغنائى. إن المحكى - ذلك الذى يتكلف المؤلف إحياءه - والأخلاقيات، وأحيانا العبارة المنعزلة، كل هذا يقدم لعبة دورية بين «باطن» و«ظاهر» كلاهما له نفس الشرعية دون الفصل بين واقع أساسى ومظهر مشكوك فيه، ففى مقطوعة شعرية يتحدث فيها صراحة عن الظاهر والباطن لمجموعة أشياء نرى الشوك مع الوردة، ولكن الشوك ليس ظاهرة منبثقة عن جوهر الوردة، وليست الوردة ظاهرة منبثقة عن جوهر الشوك، إن كليهما يوجدان أخوين سياميين، وهذا يشبه السكر الأبيض والأسود فى عود القصب الواحد يحتويهما معا:

سكر أسود وأبيض يستقر فى حطب قصبى

وسيبدو غير صحيح استحضار مفاهيم «مادة» و«صورة»، ومن الأفضل تذكر تشبيه السيف والغمد، الباطن والظاهر، لأن هذا سيوقفنا على حجر الزاوية عند القمص[1].

يقول ابن المقفع فى مقدمة «كليلة ودمنة»:

«هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث التى ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول فى النحو الذى أرادوا، ولم تزل العلماء من كل أمة يلتمسون أن يعقل عنهم، ويحتالون فى ذلك بصنوف الحيل، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل فى إظهار ما لديهم من العلوم والحكم حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب على أفواه البهائم والطير». ثم يواصل القول: «وأما الكتاب فجمع حكمة ولهوا فاختاره الحكماء لحكمته والأغرار للهوه والمتعلم من الأحداث ناشط فى حفظ ما صار إليه من أمر يربط فى صدره ولا يدرى ما هو بل عرف أنه قد ظفر من ذلك بمكتوب مرقوم. فأول ما ينبغى لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التى وضعت له والرموز التى رمزت فيه، وإلى أى غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح، وغير ذلك من الأوضاع التى جعلها أمثالا. فإن قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أريد بتلك المعانى ولا أى ثمرة يجتنى منها... وكذلك من قرأ هذا الكتاب ولم يعرف غرضه ظاهرا وباطنا لم ينتفع بما يبدو له من خطه ونقشه، كما لو أن رجلا قدم له جوزًا صحيحًا ولم ينتفع به إلا أن يكسره ويستخرج ما فيه». والمعرفة هنا تشير إلى التعرف والفعل معا حيث يقول: «فالعلم لا يتم إلا بالعمل فهو كالشجرة والعمل به كالثمرة، وإنما صاحب العلم يقوم بالعمل لينتفع به وإن لم يستعمل ما يعلم لا يسمى عالما، ولو أن رجلا كان عالما بطريق مخوف ثم سلكه على علم به سمى جاهلا، ولعله إن حاسب نفسه وجدها قد ركبت أهواء هجمت بها فيما هو أعرف بضررها فيه وأذاها، من ذلك السالك فى الطريق المخوف الذى قد جهلها. ومن ركب هواه ورفض أن يعمل بما جربه هو، أو أعلمه به غيره كان كالمريض العالم بردىء الطعام والشراب وجيده وخفيفه وثقيله، ثم

(١) حيرة المؤلف هنا الرافضة «لمادة وصورة» يحلها ابن عربى فى إبداع لإبراز العلاقة بين الظاهر والباطن فى مواضع لا حصر لها وبأساليب لا تحصى بسهولة لكن من خلال منظور واحد يبرز فى هذا المثال الذى نأخذه من الفصوص (ص ٥٦): «فقد علمت حكمة نشأة جسد آدم أعنى صورته الظاهرة، وقد علمت نشأة روح آدم أعنى صورته الباطنة فهو الحق الخلق، وقد علمت نشأة رتبة وهى المجموع الذى استحق به الخلافة» فابن عربى يرى مجموعا غائبًا عن البصر تراه البصيرة وهو وحده فى كثرة: صورة ظاهرة وصورة باطنة كلاهما كثرة فى وحدة فلا مادة وصورة ولكن صورة تمتد من الشهادة إلى الغيب وجودا واحدًا.

يحمله الشره على أكل رديئه وترك ما هو أقرب إلى النجاة والتخلص من علته». وليست مثل تلك المعرفة - المشار إليها - مما يدور حول الطبيعة ينظمها، لكنها تدور حول الإنسان تنظم حياته وهدفها هو تقديم السلوك دون أن تستنتج منه معايير مطلقة أو موضوعية بشكل جامد، وهنا يجب أن نتذكر أن الإسلام لا يفرق بين القانون الشرعى والدينى، وابن حزم يخلط بين الحب الإنسانى والسماوى، إن العيش هو سلوك رموز بين رموز، وليس بين مظاهر لجواهر ولكن بين وجوه أو معان «تجليات».

من ثم يمكن الآن أن نشرح لماذا يخلو مفهوم الحب فى كتاب القمص من الثبات. إن كل رأى أو حكمة تتحول إلى موضوع جاد، أو إلى سخرية دون تمييز بين هذا وذاك. من أجل هذا يفضل خوان رويث دوافع السخرية والمحاكاة الهازئة بهدف معالجة هذه الهزليات بصيغة متفردة جدا، تلك الصيغة التى نبحث لها عن بديل دون جدوى، فى المقام الأول لن نجد أن أحدا أخذ موضوع الصلوات الكنسية فى هزل. وهذا يشبع أشواق المؤلف فى التعبير الحى حين يتحدث عن صلوات الرجل الاكليريكى منذ الفجر حتى الليل، وفى هذا رمز للإنسانية الملموسة لفرد من الناس. وبالرغم من أن هذا الفرد غير مصنف فى زمان أو مكان، فإن موضوع الهزل هو ما يمكن لكل فرد أن يصنعه دون غيره من التقييم الأخلاقى لأفعاله. إن القس يستيقظ ليؤدى صلواته، لكنه يرفع عقيرته بالصياح ليوقظ صديقة له يغازلها ثم يعود لصلاة تؤدى إلى غزل، وهكذا فى أرابيسكية تخلط بين الصلوات والحب فى بناء دورى لا نحس فيه بانفصال بين الأمرين بقدر ما نحس بالاستمرار. إن هذه الخلطة المعقدة من الصلوات والغراميات كانت تحتاج أن تذاع من جديد ويكشف عن سرها مثلها مثل مقطوعات عديدة لا تزال غير مفهومة من ذلك العمل الشعرى. وينقصنا نصوص حول اللغة المتكلم بها فى القرن الرابع عشر بجانب عدم إدراكنا ما يعد أساسيًا عند الإنسان المعاصر آنذاك. ولو سد هذا النقص لوجدنا الدليل الذى يهدى إلى الفيلولوجيا ما ضمنه خوان رويث فى «أسلوبه المثقف - العامى» من أعمدة متقابلة للحياة المعاصرة له التى أحاط بها وتكامل معها، عموما فإن شرح النصوص الغامضة خارج عن غموض عملنا هذا الذى يقتصر على إبراز ذلك التعالق بين الصلاة المجردة وتجربة الحياة الأرضية الأمرين المتبدلين المتعاكسين.

إن عقل اللاتينى سوف ينبث داخل اللغات الرومانسية، من ثم، سنبقى تحت تأثير

انطباع خاطئ لصلاة مزيفة وشهوة حسية، إن الحب الطيب لرجل الدين سوف ينحل إلى حسية مع أن الكلمات المقدسة تبقى هناك مثل بوابة للنجاة، فكل شيء يقال فى نغمة شتامة «للسيد دون غرام»:

فى عمل الخير.. أبدا لا تتوقف عن الكذب!

إن كل المقطوعة تقع داخل الثنائية الأساسية للكتاب:

إن الأجسام تبتهج والنفوس تصلح

إنها ثنائية ليست فقط فى المعنى والتعبير بل فى الشكل الإيقاعى، إن النصوص اللاتينية تبدو فى المصراع الأول للبيت وتعكس نفس القصد الشعرى للأزجال ذات القافية الداخلية الممزوجة فى بناء متداخل مع أبيات ذات قافية خارجية تطرد فى القصيدة. أى يمكن القول أنه نظم نحو الداخل وصوب الخارج. نفهم الآن كيف أن كل رأى حول الأشياء، وكل تقييم للسلوك الإنسانى يبدو هنا مرتعشًا وغامضًا مع إبهام لا يقارن بفكرة التعارض بين الشر والخير، تلك الفكرة التى لو وجدت هكذا لغدا العمل مثاليا فى وحدة للرحمة الإلهية، وأيضًا ليس الأمر جدلا (بين الروح والبدن، الماء والنبيذ، القسيس والرجل) منظوما على يد فنانين موهوبين من منظور مختلف للحياة.

إن فى أشعار كهذه يصبح كل من الماء والخمر، الروح والجسد، حالات متتابعة ومرجعة للنسق الوجودى. إنما هى دورية فى البناء أكثر منها جدل عند القمص، وقواعده الأسلوبية تكمن فى طريقته التعبيرية التى لا تعتمد بشكل جوهرى على مقاصد تعليمية أو تفسيرية للإنجيل، أو هروبية مسيحية من العالم أو ابتذالا فاسقا جولياردسكيا (طلابيا) فى شغف لكسب جائزة مالية من جمهور من البسطاء، لا شيء من هذا كله يمكن أن ينضاف بعضه إلى بعض فى بناء إجمالى مخلوق، إنما الأمر هو الفيضان الذاتى للنسق الفنى أو الصيغة النبيلة أو الفريدة للعيش الشعرى للقمص منظومة من الأسموز أو الأندوسموز بينه وبين العالم - عالم قشتالة - عالمه الخاص، وليس فحسب عالم الكتب فى العصور الوسطى. وهذا يبدو فى الموضوعات التى يعالجها، إنها الحياة من حوله... تمثيل مطعم بتبادل ألوان فيها تأتى قشرة (لحاء) غريبة تتكامل مع الحياة لكائن حى، هذه الألوان تؤدى هنا وظيفة تتجاوز المهمة البسيطة للتطعيم فى النباتات لأن الكتاب تطعيم خالص، فهو كائن أبيض وكائن داكن جدا، وكلا الكائنين لهما نفس الصلاحية، وليس الأمر غوصا

للجوهر أو سهرا فى مظاهر خادعة. إن الأكيد والثابت هنا هو الوعى الذى يعبر به خوان رويث عن كونه نفسه «نجارا» لغراميات عفيفة وحسية، وعن كونه مغنيا وعازفا لآلات، وعن كونه فى أمور أخرى جاهلا مثل ثور فى قيد. وحول الأحاسيس الأساسية لا يتردد فى التعبير، إذ يحس ببرودة ثلجية أو ببهجة أو بحزن، طالما يلاحظ انطباعات بصرية أو سمعية أو خطا سريعا متحركا كقوله:

كلب طيب خاطف، عداء وعنيف

يحس رغبة فى حب النساء ويفضل أن يكون بأى شكل كان أو يلين القلب منهن فى التوسل بالعذراء، لأن الإنسان الباطن - أيضًا - يصير داكنا وأبيض. ثنائية الحب الطيب والمجنون لا يعبر عنها هيراركيا، أى أن الكتاب لا يميل إلى تفضيل أحدهما على الآخر، بل يصير كل واحد منهما منطقة تتحول إلى الآخر كمظاهر أو مواقف متقلبة، فالكتاب:

خاصية طيبة حيثما كان...
لو سمعه رجل عند امرأة دميمة
أو سمعته امرأة لها زوج خسيس
فهو خدمة لله فى الأمر المراد
يبغى إسماع صلوات وعمل قرابين
يرجو إعطاء الفقراء خمورا وطعاما

إن خاصية الحب لا تأتى من أى وعظ أو شىء فوق الحياة. إنما الميل الذى يأخذه الوجود انطلاقا من الظروف التى يوجد فيها الرجل أو المرأة، إن الحسى الدميم ينزلق إلى صلاة حلوة. والحياة الدينية تغوص - فى حلاوة - الحب العديم الطعم ونفس الشىء فإن الحياة الحسية تريح من خشونة القداسة:

متقربا... يأتى وقت لله المنزه
ثم عدت إلى بلدى أمرح بعض الزمان[1]

---

(١) تكاد تكون هذ العبارة ترجمة حرفية للقول الشعبى الشديد الشيوع فى مصر «ساعة لقلبك وساعة لربك» وهو أيضًا ينبع من روح القرآن فى أمره للمسلمين بأن يأخذوا زينتهم عند كل مسجد، وأيضًا صلاة الجمعة بين بيع يذره الناس وبيع يعودون إليه منتشرين فى الأرض فمن الجمعة إلى الجمعة كفارة لما بينهما، وخطورة هذا التشابه أنه يمثل سلوكا حياتيا بدأ ينعكس فى الأدب الأسبانى ممثلا لهذا اللقاء الأسبانى العربى.

إن مجرد خبر الاقتراب قليلا من الزهد، إرهاص بالمرح الدنيوى «لكى تكن رشيدا عليك بحشر الملذات فى وسط الأحزان»، وكل هذا يأتى موضحا فى الإعلان الأول: «إن الأجسام تبتهج والنفوس تصلح..». وليس هذا يعنى أن الإنسان يذهب والله يتوب عليه. إن الشىء الوحيد دون مواز، هو أن الإخلاص: «ليكن مشقة» وأن اللذة: «لتكن مشارا بها»، وكلاهما: «ليكونا فى تبادل» كيفية ما يحدث للإنسان:

«إنه شىء طبيعى الميلاد والموت»

الفكرة والإحساس، البديهة لهذا التبادل ليست عقيدة لصيقة، إنما تهيؤ حيوى داخل العمل يبرز فى الكلمة والمقطوعة والمعنى والجو العام لكل الكتاب فى ظرفه وملاحته وإجمال تعبيره، ولم يكن يحدث ذلك فى القصائد اللاتينية لذلك العصر، ولا فى رومانث الزهرة El Roman de la Rose ولا عند تشوسير.

إننا نجد فى عمل خوان رويث تجديدات تفتح الطريق نحو التطور الأكثر رقة فى الأدب الأسبانى، أيضًا فى الأدب الأوربى - وإن كان بشكل غير مباشر - ومع ذلك نفتقد حتى الآن نشرة محترمة لهذا النص، كما لا توجد ترجمة لهذا الكتاب بأى لغة أخرى.

إن كتاب القمص أثر عظيم يجعلنا نحسن أن الرجل وعالمه لعبة ذات مظاهر تجرى حول بعضها من أبيض لأسود ومن براءة إلى دناسة، ومن ميلاد إلى موت، ومن صلاة إلى حس، ومن تضرع للعذراء إلى فتيات نضرات لدنات. إن هذه الأضداد ليست عرضا لمتناقضين: مادة وروح كما فعلت الأعمال الأدبية فى العصور الوسطى، إنما الجديد هنا أن ما يتضاد هو صيغ الحياة وسبلها، وليس مضامين جوهرية لها، إنها اتجاهات الثابت الوحيد فيها هو تبادلها.

وما هو ليس كذلك فهو عامل ثانوى ملتحم بشكل أساسى بالبنية الأساسية، كذلك من المهم جدا ألا ننظر إلى الكتاب «كمثل كنائى» فى أصل أفلوطينى، لأن المثل الكنائى شعار جميل وعبقرى للمثل المكنى الذى هو طبقة تحت ذلك المثل الكنائى بشكل مؤكد، إن الوردة La rose فى الرومانث Roman إشارة أو رمز لصبية حلوة بينما «السيد دون غرام» قمص تماما مثل مؤلف الكتاب نفسه، و«دون ميلون» ينسل من القمص فيتأسس من هذا الغلاف ويقول بظرف: «إن شيئًا من هذا لم يحدث له»، وهكذا فإن الموتيفة المتكررة التى يصف الكتاب بها نفسه، هى موتيفة إسلامية، وأعنى بها قوله إنه كذب وصدق، أى ظاهر

وباطن كلاهما حقيقى وموجود وينقلب إلى الآخر، وأيضًا الكتاب يتأثر بالنوت الموسيقية. فالكتاب يتحدث عن نفسه:

«لكل آلات الموسيقى أنا قريب

فكل حروف النوتة طيبة أو رديئة أقولها لك أكيدا».

إن القارئ إذا كان زاهدا سيرى الباطن مغطى بالظاهر، وإذا كان عربيدا سيرى الظاهر وراء الباطن، إن الكتاب تعبير أصيل عن حياة شعرية (عيش شعرى داخل الأبيات) تتقفز وتنقلب إلى آلة يستطيع أن يعزفها من يحب أو من يتمكن منها، والعمل سيرقص هكذا على الصوت المعزوف. إننا أمام مشكلة للحياة والفن، وليس لأخلاق أو ثيولوجى.

تجربة الوجود الذاتى داخل عالم متذبذب

إن المؤلف يطل مرة تلو الأخرى من داخل أبيات شعره ليسبق إلى القارئ بالمعنى المستقيم لهذا الأشعار، وهكذا يسلم نفسه فى النسيج الشعرى للعمل، ويعبر عن وعيه فى أصالة بالوجود حول تذبذب لمبهمات يمضى هذا الوجود فى إبرازها، وقد سبق لنا القول أن لا تمييز فى هذا العمل بين النص والتفسير، وحتى لا يكون هذا التمييز، فإننا نعلن أن المؤلف نفسه يخلق النص والتفسير، وأيضًا المنهج الشارح الذى سيقودنا إلى سرفانتس وليس إلى نص مطروح له تفسير إضافة من شخص آخر. والأساس سيكون - بناء على ما سبق - هذا التبرم الذى يتضمن - فى تدفق - وقائع يتشكل وجودها من تقديم جوانب ومظاهر مريبة ومترددة.

ومنذ أعوام - فى معالجة قمت بها لسرفانتس - ذكرت هذا النص الأساسى لذلك الكتاب: « الكيخوته» ببضع كلمات: «يتجول بيننا - دائمًا - زمرة من السحرة حتى أن كل أشيائنا تتبدل وتتغير.. وهكذا فإن ذلك الشىء الذى يبدو لك «طست حلاق» سيبدو لى خوذة «ممبرينو» وسيبدو لشخص ثالث شيئًا آخر... وهكذا.

إن العالم بالنسبة لدون كيخوته وبالنسبة لسرفانتس يبدو غير مؤكد، فهو عبارة عن خوذة ممبرينو أو فكرة خير أو شر. ولشرح ما هو جذرى فى العمل الأكبر فى الأدب الأسبانى «دون كيخوته» فإنى لن أتحدث عن تفكير النهضة إلا بحذر شديد، وسأضع اعتبارا أكبر لامتداد الوجود الأسبانى بجانب السنوات التى عاشها سرفانتس فى أرض المسلمين. وإذا عرفنا المفتاح الشعرى والعلائق التاريخية لكتاب الحب الطيب لن يكون

صعبًا أن يتبادر إلى فهمنا حقيقة تلك المشابهة بين الطرق الفنية عند خوان رويث وسرفانتس دون أن أدعى أن القمص هو مصدر سرفانتس.

إن خوذة ممبرينو، وطست الحلاق ظواهر تجرى فى مجرى وجود شخص ما، وينقلب كل منهما إلى الآخر، ويتغير ككل ما نجد من أشياء عند القمص، وفى كل عمل أسبانى حول التجربة الوجودية. إن «ألفونسو كيخانو» ينزلق داخل دون كيخوته، وهذا يغمد فى ذاك بنفس الطريقة التى يدخل بها القمص ويخرج فى «دون ميلون دى لا أويرتا» أو «تروتا كونفنتوس» فى «الفييخا» وفى «أراركا» أو الحب الطيب فى الحب المجنون أو الحسية فى الدين. إن سرفانتس - نفسه - وليس ظله التعليمى - يطل أيضًا بين صفحات الكيخوته ليتكهن بترجمة كتابه إلى كل اللغات أو ليقول للقارئ بصوت مرتفع أن عليه (القارئ) أن يشكره من أجل ما ضرب صفحا عن كتابته أكثر من شكره على ما كتبه. وفى الجزء الثانى، تنتزع الشخصية من مجرى القص المركزى لكى تناقش - فى خط قص آخر منفصل عن الأول - «دون كيخوته دى أفيانيدا» الدخيل. وإنه لسحر مسرف سيجدد الأدب الأوروبى، وتوجز جذور هذا السحر فى الأسلوب الإسلامى المسيحى للحياة الأسبانية: وهو أسلوب يتطعم فى الكيخوته بالرواقية الجديدة، وبالأراسميزم مع مرارة الوجود الأسبانى.

وبانفتاح أسبانيا فإن الثقافة الإسلامية - وقد أصابها الشلل منذ القرن الرابع عشر - صارت عالمية وحديثة وصالحة لخلق آفاق من الفن دائم التجدد، وبدون ذلك السحر المشار إليه فيما سبق، بجانب تلك الفردية الراديكالية ما تمكن خوان رويث أو سرفانتس من صب كلية وجوده - جسم ونفس وعقل - فى تلك الأصالة الفريدة لخلقهما الفنى. وبدون هذا السحر - أيضًا - ما استطاعت سانتا تيريزا أن تستبدل بوجودها الطفل عيسى:

أنا تيريزا يسوع

أنا يسوع تيريزا

وما استطاع فيلاثكس تصوير لوحته «الصبايا والغازلات» ولا استطاع الأسبان التعود على كتابة الأحرف الكبيرة طبقا لنظام معيارى غير مفهوم للعالم المثقف: إن الملكى يكتب اسم الملك بادئًا بحرف كبير Rey والجمهورى يكتبه بادئًا بحرف صغير rey أى نفس ما يفعله القمص حيث يكتب لفظة: كتابه Su libro. . . هكذا بادئًا بحرف كبير لأنه يريدنا

أن نفهم كتابه كما يريد هو لا نحن، من ثم يكتبه بتلك الطريقة حسب هوى الوجود الأسبانى الشامل. إن الحروف تعزف كآلات موسيقية أنغامها الكبيرة أو الصغيرة تجرى حسب المزاج أو العاطفة لكل فرد.

والآن ينبغى تنظيم آرائنا على أساس نتخذه من الأدب الأسبانى طبقا لواقعه الأصيل مع العودة إلى التاريخ المتكامل لأسبانيا، ذلك التاريخ الذى تنتمى إليه البلاد فى تكامل. إن نص كتاب الحب الطيب يمتلك معانى مختلفة، ويشمل - فوق ذلك - الطريقة التى يعيش بها المؤلف والقراء. وتتحدد تلك المعانى المختلفة بشخوص العمل نفسها، والكيخوته - بنفس الطريقة - كتاب فروسية، وكل شخص داخل وخارج الكتاب يفسر ويعيش من أعمق أعماق وجوده. ومنذ أكثر من عشرين عاما لفت النظر لعنوان كوميديا مفقودة لسرفانتس: «خداع النظر»، ثم ربطت هذا العنوان بالنسيج الكامل لأعمال سرفانتس، ومن هنا، تبرز الفكرة التى أمضى معمقا لها منذ زمن، وهى: أن أعمال سرفانتس امتداد لما بدأت به La Galatea وأقفلته:

El Persiles . . وهو امتداد فيه انعكاس لكلية شاملة للدافع الفنى عند الكاتب. وكون الكيخوته هو أكثر الإنجازات عالمية وإنجازا لا يؤثر فى دقة فكرته، فأيضًا نهر النيل يبدأ مجراه بمنابع صغيرة ووبقفزات غريبة قبل أن يبلغ تيه دلتاه. العمل El Persiles سيصير دلتا المجرى الشعرى لسرفانتس القريبة من أن تنحل فى بحر الأبدية. والآن لندع جانبا هذه الأفكار المستطردة والضرورية معا، ولنذكر أنه بفضل القمص يبدو الآن مفهومًا ما كان من قبل غير مفهوم.

إن المعانى المبتذلة لكتاب القمص والغموض غير المستكشف لخوذة ممبرينو لا يشتركان فى شىء مع مشكلة فهم واقع الموضوعات، و لكنهما - ببساطة - طرق يحيا بها كل واحد الوقائع ممتزجة بنسق وجوده، ولا يمكن التطلع إلى الموضوع فى حياة الذات. وقد يعنى ذلك أن العلم يصبح مستحيلا، ففى سرفانتس على سبيل المثال الفعل «يبدو Parecer» الذى يدور حوله أسلوبه، لا يشير إلى فارق بين الأعراض والجواهر - وقد تم تعقيلها - إنما يشير إلى مثل: من المسلم به أننى هكذا، أو: إننى فى موقف هكذا، أو: إن هذا الشىء

يبدو هكذا[1] . إن وجودا ما هو نتيجة سلسلة من الظواهر (من : يبدو)، هذا يتم الانتماء للحياة طبقا لما تظهره الأحوال دون الفصل إطلاقا بين تلك الأحوال وبين الحياة، وهذا مخالف لاستعمال «يبدو» كأداة للوصول إلى كينونة واقع الموضوع أو الذات موضعة، مع فصل هذا أو ذاك عن المظاهر واستعمال «الأنا» المعقل والمنتزع من الأعراض الظرفية كمشرط قاطع أو عضو مفكر.

إن تجريد «الأنا» وتعميمها، وتفادى مواقف الحياة الخاصة بكل «أنا» جعل من الممكن معرفة الوقائع المجردة المفاهيم التى بها يقيم العلم وبها لا يلتفت إلى ألم معدة العالم أو مزاجه الحسن، ونتيجة هذه التجريدات كان الانتصار الفخيم للإنسان الغربى على الطبيعة، بتقنين قوانينها الحاكمة لظواهرها. ولكن هذا الانتصار أيضًا كان غامضًا مثل الحب الطيب والمجنون، مادام هذا التجريد لم يعن تجريد العقل المفكر فحسب إنما كلية الإنسان الموجود. ومثل ماكينة مفكرة صار الإنسان ترسا من ماكينة كبرى، وفقد خاصية الدخول الكامل فى الحياة بفضل إهمال استعمال هذه الخاصية، وبدلا من أن يكون الإنسان مهندسا لحياته انقلب إلى شاهد غير واع بما - يجرى له، «ولاشىء» يبدو له «لا شىء». وحتى يبدو له «شىء ما» : «شيئًا»، ينبغى أن تقول هذا الشىء له الجرائد والراديو والكتب . . أو شكة دبوس قاسية فى قدم دام. وهكذا تفقد الأفعال الإنسانية تكاملها مع أى هدف فى حدود الإمكان، بينما يمضى التجريد العقلى ينسكب فى عالم من المظاهر السحرية أيضًا، والنافعة - بعد ذلك - فى إرضاء احتياجات بيولوجية، ولكنها مشئومة بالنسبة للجدارة الملائكية والخلاقة للإنسان.

إن هذا الاتجاه يفرز نتائج أدبية شديدة البعد عن نتائج الاتجاه الآخر (الإسلامى - المسيحى - الأسبانى)، فالقمص يدعو إلى توظيف كلية الإنسان : «حسنة أو شريرة تلك النقاط ستقول لنفسك كيفما كانت تكون يقينا» بفرض أن اليقين ليس هو الأشياء - بيضاء

---

(١) يمكن تفسير ذلك بالمقارنة بين الاستعمال النحوى لهذا الفعل فى اللغة العربية واللغة الأسبانية. إن الفعل فى العربية غالبا ما يتعلق به حرف الجر «ل» سابقا لأحد الضمائر «يبدو لى . . له . . لها . . إلخ» وهو يعنى «فيما أرى» ولا يختلف معناه إذا جرد من متعلقه لأن المتعلق فى هذه الحالة مضمر فلو قال أحدهم «يبدو أنه لم يحضر» فهو لا يتحدث موضوعيًا وإنما يدلى برأيه طبقا لحدسه، والفعل فى الأسبانية يستعمل بالصيغتين بنفس المعنى : me parece(أيضا مع كل الضمائر) أو Al Parecer ويدخل ذلك - وإن لم يشر المؤلف - فى إطار استعمال أفعال أصبح وأمسى فى اللغتين.

أو سوداء، جيدة أو رديئة - وإنما ما تكونه أنت فى مواجهتها. وفى ارتياع أمام هذا الواقع السحرى والمرتعش فإن الذات المتكاملة التى تحياه سوف تتحقق بشكل مدهش. ومن المسلم به، أن العالم يموج بنا، وبدون سيرنا فوقه بإرادتنا وبعبقريتنا لظلت قشتالة - وبالتالى أسبانيا - امتدادا للشمال الإفريقى، ولكانت أسبانيا ستظل هكذا بدون سرفانتس وجويا وبدون آلاف ممن لهم نفس القدر. وأيضًا من الاتجاه الديكارتى للرجل المنغلق على نفسه منعزلا عن الله والعالم انبثق أدب فرنسا المفكرة العظيم. وكلا المفهومين للحياة أعطى نتائجه الحديثة والغالية تماما دون تفريق بينهما، لكن - أيضًا - بدون النهضة الأسبانية الشرقية فإن أدب أوروبا كان سيظل سابحا فى تفاهة لا تحتمل، وأعنى هنا كل أجناس الأدب فما كان سيبزغ للوجود قط المسرح الفرنسى ولا الرواية الفرنسية.

من الناحية الفنية يتساوى فى الحداثة الرجلان اللذان - يحمل أحدهما ظروفه بيتا له مثل القوقع، ويبتر الآخر منها فى حزم - فطريته أو جوهره فى خارج عنه يخلو من المظاهر والظروف التى تتجاوزه. من هنا تنبثق المناجاة الداخلية البالغة الجمال لأبطال راسين محتملة وممكنة بعد تأكيدات كورنى من أمثال قوله «أنا سيد نفسى وسيد الكون». ولمدة قرنين من الزمان تم نسيان وجود عالم مواجه فى الأدب الفرنسى، عالم تطأه الأقدام الطاهرة. هذا الفن بدون عالم أطلق عليه «الذوق الحسن». ولو استمر الأدب الفرنسى فى هذا الطريق لتحول إلى شبح لنفسه ولكن لحسن الحظ، فإن الأوربى الرومانتيكى عاد إلى تفتيح العيون، ومن ثم عادت إلى الانبثاق الوقائع التى تتكامل مع الخبرة الكلية للحياة، فالأشخاص لم يعودوا فقط يبنون على ما ينبغى أن يكون إنما أيضًا على ما يتصل بما يحدث فالعالم من حولهم، من ثم يتقارب الحادث مع ما يجب أن يحدث فى تبادل يجعل أحدهما يخترق الآخر داخل توحد الإرادة. وهنا سيعزى ذلك إلى أسبانيا حتى دون معرفة بأن هذا الشىء يعنى العودة إلى صيغ الحياة والفن عند القمص الساخر سلف سرفانتس، وفى كتاب «الأحمر والأسود» يتحدث ستندال عن جوليا سوريل: «إن خيالها يعيد استخدام الأفكار الأكثر مبالغة»، الأكثر أسبانية.. إن روحها تحلق فى السحاب» وقد قرأت جوليا سوريل - أيضًا - أحد كتب الفروسية الأسبانية وهو كتاب «ذكرى سانتا هيلينا»، وبفضل تلك القراءة تفزع حياتها إلى النثر، وتمضى بها نحو الدور الذى تحب أن تلعبه، وفى نفس الوقت نحو استمرارية كينونتها بين أطر وجودها الذاتى - إذن: فمن هى جوليا سوريل؟ إنها نفس قمص هيتا ودون كيخوته وابن حزم، أولئك جميعا ممن كانت

ذواتهم موضوعًا لحياتهم الشعرية والواقعية على حد سواء، ووراء هؤلاء الرجال نلمح صفا بلا نهاية من: «أشخاص - شخوص» مكشوفين وقابلين للانعكاس ومشحونين «بالحلم - المراقبة» لوجودهم. ومن هى مدام بوفارى؟ هل هى ريفية دون ماكياج؟ أم شخصية ذات فطرة ورومانتيكية؟ إنها ككل شخصية روائية، ما تحمله ليس إلا كائنا إنسانيا يتكلف أن يصهر وجوده عزفا بطريقته على معزف العالم، كل العالم، وبالنسبة لهذه الشخصية يصبح - أمرا لا مفر منه - أن يخترق الكائن الحى المنطقة المبدعة بدافعه الحيوى، وأن يتطلع لصنع وجوده بين الأمل وبين الإحباط، وكم هو ممزق إلى شظايا ومختلط ذلك الذى نلتقى به فى كتاب الحب الطيب:

إذا رغب بعضهم فى الحب المجنون، لو بدا له حسنا. فتلك لحظة إخفاق بعض الوسائل لهذا الحب!

الدافع الحيوى والقدرية والشخصية:

لكن... لا يوجد فقط فى كتاب «الحب الطيب» خيالات متلاشية ورسوم دبت فيها الحياة تتراكب صورها وتتقايض دون توقف... إنما تحت تبادل الألوان والعواطف والشخوص والمعانى يكمن «شىء ما» ليس مظهرا بسيطًا دائم الهجرة (أرابيسكيا) نحو معرفة الاتجاه أو الدافع الحيوى المعبر عنهما بكل كائن حى أو محقون بالحياة من تلك الكائنات التى تدب فيها الحياة بفضل ما وضعه الله فيها أو ما وضعته النجوم من جبرية قدرية لمصير وجودها: هذا الوجود الذى يتم التعبير عنه من داخله، وهكذا يبدو كل وجود ذى طابع أو شخصية وليس مجرد شىء محكى أو موصوف.

جاء التيس الجبلى مع الأيائل والحمامات البرية

جاء.. يصب لعناته وتهديدات كثيرة

إن اللعنات ودواعى العنف تعد شيئًا أصيلا ينبع من حيوان شبق، وليست من الأشياء التى يفرضها الشاعر. ثم يأتى استمرارا لما سبق الثور، وهو حيوان خطر، وخائر القوى قد طفح منه الكيل بسبب حرث الأرض:

جاء، خطواته المتعثرة... ذلك الثور العجوز

ومع استخدام ضمير الهاء فى موقع المضاف إليه (الملكية) فى تحديد وحتم، يخلق النعت والتعريف الأساسيان مجازات منجزة شديدة الحيوية تنضبط عليها شبكية العين فى استقرار كامل:

كن كالحماة نظيفا ورصينا

كن كالطاووس ناضرا ومطمئنا

ولا توجد «وصفة أو توليفة» لأى محاولة شعرية (فى العصور الوسطى) تستطيع أن تقدم تعليلا لفن رقيق مليء بالحياة مثل :

«إن الأخطبوط لا يتيح للفراشات أن تتوقف»

حيث إنه له أيد كثيرة، فله القدرة على مصارعة حشود»

إن كل كائن حى يبدو مثبتا على خاصية تميزه، وليس هذا شبيها بنظرة الطبيعيين أو الأخلاقيين، وإنما هى خاصية تتطور فى التعبير نابعة من الداخل نحو الخارج مناشدة تعاطفنا وموافقتنا. ولا أعرف أعمالا (فى العصر الوسيط) تنتمى لنفس الفترة تحمل ملاحظات مجردة بهذا القدر من الحيوية المجازية والساخرة التى تخلو من جو أقحمه الشاعر على موضوعه :

وكان أمام (دون كارنال) ملازمه المطيع

ركبته مسمرة، وفى يده البرميل. . .

الذى كان يدق عليه كثيرا دق الطبول

مضى الجميع - فى نعاس - إلى المشاجرة

الأول منهم الذى جرح دون كارنال

كان الكلب أبيض الرقبة

إن الأصوات تتدافع فى تناسق تدق وترا حساسا ينبع من أصوات «الكائن» الذى يتحدث عنه الشاعر وينفجر معها الواقع حيا ومؤنسنا فى خلق فريد لعبقرية خوان رويث التى ربما كان أمرا مستحيلا بدون وجود التراث العربى - اليهودى الذى تشرب إكليلا من القيم جعلت كل شيء مدركا، إن الحياة تدفق لانطباعات حساسة وجميلة : الهرمونية الموسيقية لأناس مبتهجين يرون كل شيء مسخرا لهم[1] . والشاعر يهتز بكل هذه الأشياء الحلوة، وإذا اقتصر كتاب شاعرنا على تعبير غنائى محض يقدم عالما من انعكاسات

(١) الأساسى فى تحديد القرآن للعلاقة بين الإنسان والعالم هو تسخير العالم للإنسان لتتحقق له منه المنافع والزينة معا فالتسخير هنا يحقق البهجة عبر المنافع والزينة لأن المال - وهو رمز للمنافع - يعد زينة الحياة الدنيا.

وتموجات جميلة فإن فنه ما كان يتعثر قط . لكن الأمر مضى مع رغبته فى إدخال أفعال إنسانية . وهذه تحتاج لدعم أخلاقى كهدف وطريق، ومن ثم فالعمل يضيع بهذا فى متاهة من الانعطافات والخلط . وإنه من السهل أن يلف الشاعر الجوانب الحلوة للأشياء الحساسة دون أن يدخل فى تحريات عما هى الأشياء ولمن هى . لكن تبدأ الصعوبة عند إدخال حيوات إنسانية فى تلك اللعبة الحلوة لأنه حينئذ عليه أن يوجه تلك الحيوات متنبئًا بأشكال ردود فعلها . إن كل ما يعرفه القمص هو أن الأفلاك تتدخل فى الظروف الإنسانية ولا يفهم من ذلك سوى ما يرد فى شعره من أمثال : «ثور برسن» . ولكى يعقد الأشياء أكثر فإنه توجد أشياء حلال وأشياء أخرى حرام، ومن الصعب المصالحة بينهما أمام لذة الاجتماع بامرأة شهية . إن الإناث أولئك المغويات تحت رقابة الأخلاقيات القشتالية من ناحية، وتحت صون شعب من المسلمين الحذرين مما يؤسس دائرة من الصعب كسرها، فعلى المستوى العاجل يوجد الحمقى الذين يكتشفون الأسرار والفريات مما يعقد لهم كل شىء . وأحيانا يتدخل حتى الموت نفسه لينتزع المرأة المحبوبة حيث إن الحياة والحب - على حد سواء - غير يقينيين، كذلك يوجد رسل غير مخلصين يحتفظون بالغنيمة لأنفسهم تاركين سيدهم الذى أرسلهم فى موقف يثير السخرية . إن الشاعر المحب يفقد الاتجاه لأن لا شىء يقينى فى عالم المواقف المبتذلة، من هنا يبدو أن البقاء فى السرير مريضًا أفضل من الخروج لنصيد المغامرات :

شاب مريض، شاب مريض، المريض أفضل من الصحيح لأنه فى لفظ آخر «الضجة أفضل من الجوز» من هنا يمضى العنصر الأخلاقى فى الكتاب دون هدف . وفى الحقيقة فالحب الطيب ينبغى أن يشكل جوانية الكتاب بينما يشكل الحب المجنون برانيته لكن الطيب والمجنون كالأبيض والأسود فى العنكبوت كل منهما يصلح غطاء الآخر، من ثم فانزلاقة للقلم يمضى معها الحب الطيب لله، وقد انقلب إلى حب القوادات :

من أجل حب العجوز ومن أجل قول الحق

سميت الكتاب الحب الطيب .

ومنذ ذلك الحين وهبتنى العجوز كثيرا من العطايا لا ذنب دون عقاب، ولا خير دون ثواب .

وليس ذلك نكتة وليس هو غير ذلك، لأن الكتاب ينقلب من الضد إلى الضد، فمن يعرف قلبا ثابتا غير متقلب إذا كانت قلوبنا بين يدى الله فضلا عن وجودها تحت رحمة الأفلاك الوسطاء بيننا وبين الله، ومن المؤكد، ودون أدنى شك، إيمان القمص المسيحى (كما يبدو فى أغانيه للعذراء)، ومع ذلك فإن الروح الشاعرة له تروح وتجىء فى مسالك أدبية وأخلاقية للإسلام. وإذا كتبنا عن الأخلاقيات فى أسبانيا المسيحية قبل القرن الخامس عشر ستبدو صبوة ساذجة إذا قارناها بمحاولة ابن حزم الهائلة والمقروءة قليلا فى كتابه «الأخلاق والسلوك» الذى مكنا من قراءته آثين بلاثيوس عام ١٩١٦، فلا شىء فى أوربا القرون الوسطى يمكن أن يدانى هذه المحاولة بل ينبغى أن نؤخر عنها محاولة القديس أغسطين وأفلوطين وإغريقيين آخرين لكن نلتقى بتلك الإدراكات الرقيقة الدقيقة لمشكلات الروح، كما تبدو فى هذه الأمثلة[1].

«من جالس الناس لم يعدم هما يؤلم نفسه، وإنما يندم عليه فى معاده، وغيظا ينضج كبده، وذلا ينكس همته، فما الظن بمن خالطهم وداخلهم؟ الزم الراحة والسرور والسلامة فى الانفراد عنهم ولكن اجعلهم كالنار تدفأ بها ولا تخالطها» (ص ١٦) - «التهويل بلزوم زى ما، والاكفهرار، وقلة الانبساط ستائر جعلها الجهال - الذين مكنتهم الدنيا - أمام جهلهم» (ص ١٨) - «منفعة العلم فى استعمال الفضائل عظيمة. وهو أنه يعلم حسن الفضائل فيأتيها ولو فى الندرة، ويسمع الثناء الحسن فيرغب فى مثله، والثناء الردىء فينفر منه، فعلى هذه المقدمات وجب أن يكون للعلم حصة فى كل فضيلة، وللجهل حصة فى كل رذيلة. ولا يأتى الفضائل من لم يتعلم إلا صافى الطبع جدا، فاضل التركيب» (ص ١٤) - استبقاك من عاتبك. وزهد فيك من استهان بشأنك، العتاب للصديق كالسبك للسبيكة، فإما تصفو وإما تطير. ومن طوى من إخوانك سره الذى يعنيك دونك أخون لك ممن أفشى سرك. فإنما هذا خانك فقط ومن طوى[2] سره دونك منهم فقد خانك واستخونك» (ص ٢١) «.. وكل ما لا نفع له فى الدنيا فهى منفعة وقحة لسرعة خروجنا من هذه الدار، ولامتناع البقاء فيها، وكل ما ينقضى فكأنه لم يكن وكما يقول يحيى :

---

(١) لم أستطع أن أجد فى رسائل ابن حزم التى وقعت بين يدى ترجمة حرفية لما أورده الكاتب من أمثلة، فاستعنت بنصوص قريبة فى معناها وأدخل فى مغزاها فيما أراد من شواهد.

(٢) هذه النصوص من رسالة فى مداواة النفوس.. لابن حزم نشرة مطبعة النيل بمصر ١٣٢٣هـ.

وما هذه الدنيا سوى كر لحظة

نعد بها الماضى وما لم يحن بعد

هى الزمن الموجود لا شىء غيره

وما مر والآتى عديمان يا دعد [1]

وإذا نظرنا إلى هذا القول الأخير فالدنيا سلسلة من الخدع، وواحدة من تلك الخدع - طبقا لاثنين - ما حدث له مع فتاة كانت تعيش فى قصر والده. ويشير إلى ذلك فى طوق الحمامة. وسأنقل ما قصه حول ذلك لكى نرى المشهد الروحى والفنى الشامل الذى وجده أمامه الأسبانى المسيحى الذى أدار وجهه دائمًا نحو الجانب الإسلامى من أسبانيا (الأندلس): «وإنى لأخبرك عنى: أنى ألفت فى أيام صباى، ألفة المحبة جارية نشأت فى دارنا، وكانت فى ذلك الوقت بنت ستة عشر عاما، وكانت غاية فى حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودمائتها، عديمة الهزل، منيعة البذل، بديعة البشر، مسبلة الستر شديدة الحذر، نقية من العيوب، دائمة القطوب، حلوة الإعراض، مطبوعة الانقباض، مليحة الصدود، رزينة القعود، كثيرة الوقار، مستلذة النفار، لا توجه الأراجى نحوها، ولا تقف المطامع عليها، ولا يعرس الأمل لديها، فوجهها جالب كل القلوب، وحالها طارد من أمَّهَا، تزدان فى المنع والبخل ما لا يزدان غيرها بالسماحة والبذل، وموقوفة على الجد فى أمرها، غير راغبة فى اللهو. على أنها كانت تحسن العود إحسانا جيدا، فجنحت إليها وأحببتها حبا مفرطا شديدا، فسعيت عامين أو نحوهما أن تجيبنى بكلمة، وأسمع من فيها لفظة، غير ما يقع فى الحديث الظاهر إلى كل ساع، بأبلغ السعى فما وصلت من ذلك إلى شىء البتة، فلعهدى بمصطنع كان فى دارنا لبعض ما يصطنع له فى دور الرؤساء، تجمع فيه دخلتنا ودخلة أخى رحمه الله، من النساء ونساء فتياتنا، ومن لاث بنا من خدمنا، ممن يخف موضعه، ويلطف محله، فلبثن صدرا من النهار ثم تنقلن إلى قصبة كانت فى دارنا، مشرفة على بستان الدار، ويطلع منها على جميع قرطبة وفحوصها، مفتحة الأبواب، فصرن ينظرن من خلال الشراجيب، وأنا

---

(١) هذا النص الأخير من رسائل ابن حزم نشرة: إحسان عباس - مكتبة الخانجى بمصر والمثنى ببغداد (بدون تاريخ). ص ٤٤.

بينهن، فإنى لأذكر أنى كنت أقصد نحو الباب الذى هى فيه، أنسا بقربها متعرضا للدنو منها، فما هو إلا أن ترانى فى جوارها فتترك ذلك الباب، وتقصد غيره فى لطف الحركة. فأتعمد أنا القصد إلى الباب الذى صارت إليه فتعود إلى مثل ذلك الفعل من الزوال إلى غيره، وكانت قد علمت كلفى بها، ولم يشعر سائر النسوان بما نحن فيه، لأنهن كن عددا كثيرا، وإذا كلهن يتنقلن من باب الى باب، لسبب الاطلاع من بعض الأبواب على جهات لا يطلع من غيرها عليها، وأعلم أن قيافة النساء فيمن يميل إليهن أنفذ من قيافة مدلج فى الآثار، ثم نزلن إلى البستان فرغبت عجائزنا وكرائمنا إلى سيدتها فى سماع غنائها، فأمرتها، فأخذت العود وسوته بخفر وخجل لا عهد لى بمثله، وإن الشىء يتضاعف حسنه فى عين مستحسنه، ثم اندفعت تغنى بأبيات العباس بن الأحنف حيث يقول:

إنى طربت إلى شمس إذا غربت
كانت مغاربها فى جوف المقاصير
شمس ممثلة فى خلق جارية[1]
كأن أعطافها طى الطوامير
ليست من الإنس إلا فى مناسبة
ولا من الجن إلا فى التصاوير
فالوجه جوهرة، والجسم عبهرة
والريح عنبرة، والكل من نور
كأنها حين تخطو فى مجاسدها
تخطو على البيض أو حد القوارير

فلعمرى لكأن المضراب إنما يقع على قلبى، وما نسيت ذلك اليوم، ولا أنساه إلى يوم مفارقتى الدنيا.

ها هنا النثر ينزلق إلى الشعر، وابن حزم يكتب مقطوعتين من الشعر حيث يزدهر

---

(١) يورد الكاتب من هذه المقطوعة هذه الأشطار الثلاثة ولا يورد باقى المقطوعة.

موضوع هرب الحبيبة كما لمحت الجارية نفسها فى حديثها عن غروب الشمس [1] ويواصل ابن حزم الحكاية : كيف أن أسرته كان عليها أن تنتقل إلى مكان آخر من قرطبة فى نهاية فبراير ١٠٠٩م (جمادى الآخرة ٣٩٩هـ)، وكان ذلك فى لحظة تحطم الخلافة، وظهور الحروب الأهلية التى كانت مأساوية بالنسبة لأسرة الشاعر، ويموت أبوه الوزير فى ٢٢ يونيو ١٠١٢ (آخر ذى القعدة ٤٠٢هـ)، وبين النادبات فى جنازة لواحد من أهله - فى اتصال مستمر للحزن بعد موت أبيه - يلتقى بفتاة أحلامه، وكانت رؤيتها . . (كما يصف بنفسه) قد «أثارت وجدا دفينا، وحركت ساكنا، وذكرتنى عهدا قديما، وحبا تليدا، ودهرا ماضيا، وزمنا عافيا، وشهورا خوالى، وأخبارا بوالى، ودهورا فوانى، وأياما قد ذهبت، وآثارا قد دثرت، وجددت أحزانى، وهيجت بلابلى. على أنى كنت فى ذلك النهار مرزأ مصابا من وجوه، وما كنت نسيت ولكن زاد الشجى، وتوقدت اللوعة، وتأكد الحزن، وتضاعف الأسف، واستجلب الوجد ما كان منه كامنا فلباه مجيبا :

يبكى لميت مـــــات، وهو مكرم
وللحى أولى بالدمـــــوع الذوارف
فيـــا عـجـبـا من آسف لامـرئ ثوى
ومـــا هو للمـقـتـول ظلمـــا بآسف

ثم ضرب الدهر ضرباته، وأجلينا عن منازلنا وتغلب علينا جند البربر فخرجت من قرطبة أول المحرم سنة أربع وأربعمائة وغابت عن بصرى بعد تلك الرؤية الواحدة ستة أعوام وأكثر. ثم دخلت قرطبة فى شوال سنة تسع وأربعمائة، فنزلت على بعض نسائنا فرأيتها هنالك، وما كدت أميزها حتى قيل لى هذه فلانة، وقد تغير أكثر محاسنها وذهبت

---

(١) المقطوعتان هما :

(أ) لاتلمها على النفار ومع الـ ـ وصل مـــا هذا (لهـا) بنكير
وهل يكون الهـلال غـير بعيـد ـ أو يكون الغـزال غـير نفـور
(ب) منعت جمال وجهك مقلتيا ـ ولفظك قد ضننـــت به علـيا
أراك نذرت للرحـمن صـومـا ـ فلست تكلمين اليـوم حـيـا
وقـد غنيت للعـبـاس شـعـرا ـ هنيـئـًا ذا لعـبـــاس هنيـا
فلو يلقـاك عـبـاس لأضـــحى ـ لفـوز قـاليـا وبكم شـجـيـا

ولم يورد أميريكو كاسترو المقطوعتين رغم أهميتهما فى تأييد قضيته - راجع الطوق ص ١٤٦.

نضارتها، وغاض الماء الذى كان يرى كالسيف الصقيل، والمرآة الهندية، وذبل ذلك النوار الذى كان البصر يقصد نحوه متنورا، ويرتاد فيه متخيرا، وينصرف عنه متحيرا، فلم يبق إلا البعض المنبئ عن الكل والخبر المخبر عن الجميع، وذلك لقلة اهتبالها بنفسها، وعدمها الصيانة التى غذيت بها أيام دولتنا، وامتداد ظلنا، ولتبذلها فى الخروج فيما لابد لها منه، مما كانت تصان وترتفع عنه قبل ذلك. وإنما النساء رياحين متى لم تتعاهد نقصت وبنية متى لم يهتبل بها استهدمت، ولذلك قال من قال: إن حسن الرجال أصدق صدقا، وأثبت أصلا، وأعتق جودة لصبره على ما لو لقى بعضه وجوه النساء لتغيرت أشد التغير مثل الهجير والسموم والرياح، واختلاف الهواء وعدم الكن، وإنى لو نلت منها أقل وصل وأنست لى بعض الأنس لخولطت طربا أو لمت فرحا، ولكن هذا النفار الذى صبرنى وأسلانى»[1].

لو أن أحدا فى العصور الوسطى المسيحية كتب صفحات كالسابقة لوضع اليوم بين عباقرة الأدب الأوروبى[2] ومع ذلك فلم يخبر مهارة هذا المسلم القرطبى النقاد الفنيون والمتذوقون للجمال المرسوم فى كلمات ولا حتى السيكولوجيون قد نهضوا بعمل حول هذه الغنوات الحلوة وعلى الرغم من ذلك يقول المسلمون: «الله وحده يحق الحق».

وأمام القمص ينطلق ابن حزم عالما من الجمال والشك، من القيم والبهجة، وفى نفس الوقت من الحزن العميق. ولا يناسب تجاهله أو عدم وضعه فى إطار القيادة الأخلاقية، فى الوقت الذى قام فيه خوان رويث بفكه (ابن حزم) فى لعبة كوميدية، وفى مبهمات صالحة للتلويح لمشكلة غير قابلة للفك، من ثم، فإن الشعر الشخصى والمباشر فى طوق الحمامة يظهر فى كتاب الحب الطيب كفجوة شديدة الوضوح فما هو عند ابن حزم «شعر باعث للحياة» سيصير عند خوان رويث شعرا لموضوعات، وشخوص «ذات أسلوب» خلاله لا يجرؤ على إبراز الإنسان المحدد الذى يعيش فى المكان والزمان. إن فن ابن حزم «بالقوة» كان عليه أن يجرى مثل سحارة تحت قلعة الملحمة والأخلاق المصهورة على يد الموسيقى الشاملة الطيبة للكونت فرنان جونثالث، لكن يكفى إدراك «شىء ما» عن الضجيج تحت

---

(١) طوق الحمامة ص ١٤٧ - ١٤٨.

(٢) يعتذر الكاتب هنا عن أن الترجمة ستكون فقيرة بالنسبة للأصل ولاسيما الشعر وخاصة أنها ترجمة إلى الأسبانية عن الإنجليزية من AR, Nykl, P.P 157 - 162 ولاشك أن القارئ العربى لهذا العمل لا يحتاج لهذا الاعتذار لأن النص العربى بين يديه دون واسطة.

الأرضى لهذه التحف - التى لم تكن الوحيدة يقينا - لكى يكون أسلوب القمص ناضجًا بالبريق والحيوية التى تدهشنا حتى الآن، إن كتاب أغانيه (عن الحب الطيب) ليس عملا عربيا بقدر ما هو مدجن مثل الحفر الذى أقدمه مقابل هذه الصفحة، والتى باعتها أسبانيا المدمرة - دون وعى بنفسها - لتصير ضمن تحف الجمعية الأسبانية فى نيويورك. فى هذه اللوحة نرى إطارًا قرطبيًا مسيحيًا أوروبيًا محاطًا بزخرفة أرابيسك ذات خطوط مفتوحة دون نهاية أو توقف فى محاولة لصيرورة لا يمكن الإمساك بها تتبادل بين الداخل والخارج، وتقفز من المرح إلى الإحباط، ومن الحب الطيب إلى الحب المجنون، ومن «دولثينيا» إلى «مارى تورنيس» [1].

والآن بجانب الشك الكوميدى والمرح يتجول خلال عرض كتاب الحب الطيب حدس من الحيوية والثبات، ومما تعبر عنه اللفظة «يعمل»: «العالم يعمل عن طريق شيئين لكى يغذى الإنسان ويجامع الأنثى. وإنها سخرية أو لا سخرية» فالتلميح لأرسطو فى هذه الفقرة يكشف اهتمام المؤلف بالحياة الأرضية (الدنيوية) فى نفس الوقت لا يقال ثمت شىء حول استيحاء السماء التى كان ينبغى طبقا لتقاليد العصر أن تشغل المكان الأول، وليكن الأمر ما يكون فإن القمص يعالج مدنيا [2] مشكلة الحياة، ويمركزها فى العمل الحيوى رغم أنه لا يقول شيئًا ضد المغزى الدينى أكثر من اعترافه أن رحاب الكنيسة تؤدى وظيفة الملجأ لمن له زوجة دميمة أو لمن لها زوج عنين. إن الاهتمام الخلاق للشاعر قد وضع كل متعة فى عالم الكائنات الحية أو فى إحيائه كفنان بأسلوبه المقتدر «ذلك الكلب السلوقى الخفيف الحركة العداء والشرس»، كل شخص كل حيوان، كل شىء يرى من منظور وظيفته الحيوية، دونيا أندرينا القوادة الأخطبوط، الثور، الآتون أو الآلات الموسيقية[3]. إن هذه الكائنات ليست موصوفة فحسب بل مرئية ومحسوسة ومعبرًا عنها من داخلها الذاتى فى نسق «حديث» وخلق وتعبير حتى تغدو فكرة قد أصبحت مألوفة لدينا، وفى نفس هذا النسق يوجد الكتاب أيضًا، ذلك الكتاب الذى يعيش ويشع أشعاره الجميلة والغريبة تماما مثل الأخطبوط الذى يستطيع أن يصارع لأنه يحمل أيادى كثيرة. إن هذه الطبقة التحتية

---

(١) مجموعة الأسماء الواردة هنا تشير إلى شخصيات وردت فى أشعار كتاب الحب الطيب، ورواية دون كيخوتى (وكان من الصعب طبع اللوحة التى يشير إليها، لكن المهم بيع أسبانيا لهذا العمل الرائع).

(٢) يراد بلفظة مدنى: بأسلوب لا يلجأ للدين.

(٣) أسماء وأدوات واردة فى كتاب الحب الطيب داخل أقاصيصه.

للحياة مخلوقة ومبعوثة، ليست متصلة بأى نسق ولا محددة فى صور من لحم وعظم، ولهذا فإن كتاب القمص ليس دراما ولا رواية وإن كان فى إهابه بذور الاثنين. إنه - ولاشك - عمل غريب ومثير، يجعلنا ندرك - عن قرب - عمل التاريخ الأسبانى متدفقا بقوة المصير بين الشرق والغرب.

وللسبب السابق تصبح مهمتنا دقيقة لو حاولنا التمييز فى عمل القمص بين كينونته مسيحيا أو شرقيا وذلك فى حالة الاستغناء عما يكشف عنه أسلوبه، ونفس الغموض فى شعره هل يرجع للأسباب السابق ذكرها، أو أيضًا لأنه صدى الأدب العربى؟

الشعر - كما يقول شاعر فارسى - هو الفن الذى بفضله تتصرف الفروض الخيالية واستقراءاتها بطريقة تمكنها من جعل شىء صغير يبدو كبيرا، وشىء كبير يبدو صغيرا، أو أن الطيب يرتدى زى الشرير، أو الشرير يرتدى زى الطيب، وهكذا يتصرف فى عالم الخيال مثيرا للغضب والشهوة فتنطلق الطباع أو تسحق. بالشعر يحقق الشاعر إنجاز أشياء عظيمة فى نظام العالم.

ولهذا يبدو مبررا عند خوان رويث امتداح السيدات الشابات اللائى لهن أسلاف شرقيات، وإن لم يكن ممكنا إثبات هوية هؤلاء الأسلاف فى الحفيدات.

وشاعر فارسى آخر يقول: الشاعر لا يملك إلا قص الأكاذيب أو إضحاك الناس حيث إن الشعر يتبع الحياة الإنسانية والطبيعية، . وهما ينتميان إلى متاع غرور هذا العالم وهما أيضًا زائفان، وزاهد آخر مشهور ومعاصر لابن حزم وهو المعرى يتحدث عن ظن الناس فيه الزهد بينما هو غير زاهد إنما فقد أدوات الاستمتاع بلذات الدنيا.

كل هذا يمكننا من إدراك شىء عن الاتجاه والأصول الأدبية عند القمص بشكل يتجاوز حديثنا عن معرفة هذا القمص للشعر اللاتينى.

نحو مغزى القوادات:

إن اسم القوادة يكشف الحجاب عن نفس جوابة آفاق عند القمص: نحن أمام حماس مشاء لمن تنزلق نظرته على كل الأشياء دون النزول فى منزل مستقر عند واحدة من هذه الأشياء، مثل هذا العيش هو مرور مستمر من هذا الجانب إلى ذاك فى تجول وركض وذهاب وعودة، من المدينة إلى سلاسل الجبال، ومن الريف إلى بحر «الدونيا كواريسما» هذا البرق غير المقيد يجد عديلا له فى حركة العالم من حوله دون توقف جوهرى فى ميناء

هادئ، اللهم إلا المواجهة فقط مع الكد العاجل والفتان للعيش مع فيضان الأصوات الموسيقية أو الطبيعية مع الحياة المنزلقة أبدا للقس منذ صلاة الفجر حتى اكتمال اليوم، المصحوبة برقصات وذهاب وإياب لرسائل حب مع «دونيا أندرينا» عابرة الميدان مع الفتيات الماجنات يسرعن فى مشيتهن الفضفاضة فى جرى من دير إلى دير. من تلك الأديرة التى يتحرك داخلها ويركض بين الحب الإلهى وحب القساوسة.

هكذا ينفتح أمامنا منظور مغر: المشى من مكان إلى مكان آخر، ومن حب إلى حب آخر يعد أمرا يمكن مقارنته بتنقل الشاطر من سيد إلى سيد آخر، وكل واحد من هؤلاء يبدو باطنه وظاهره متبادلين، إن الشطار فى حكايات الشطار فى القرنين ١٦، ١٧ كانوا أسبانا عاجزين عن تحقيق الذات فى عمل بطولى لخلوهم من البطولة فانطلقوا يجدون الملجأ فى حياة الآخرين أو فى حاجياتهم، التى يتعثرون فيها خلال خببهم بطول وعرض العالم الشاسع، وحيث إنهم لم يجدوا شيئًا يتسم بالموضوعية التى يمكن الاتكاء عليها صار الكرسى يغوص بهم حين يجلسون ويتبخر شرف الفتاة المدعى حين يصدمون بها:

وبرغم أنفها قالت لى العجوز مرات عديدة

أيها القس نسمع ضجيجًا ولا نرى طحنا

إن تقلبات الشاب الشاطر ذى الأسياد الكثيرين هى فى آخر لقطاتها شىء مثيل للتحولات الغرامية للقمص انطلاق فى انطلاق دون سكون. إن حكايات الشطار تحاول من جديد تقديم الحياة كانزلاق فوق حيوات أخرى موجودة فى شكل جوانب متعددة لشخصية سرابية، ومؤلف حكايات الشطار لم يكن يتطلع إلى وصف العادات أو تقديم حيوات فاشلة ولا حتى الهروب بالزهد من العالم. إن خوان رويث والشطار والزهاد حاولوا سلوك الصيغة الوحيدة للحياة التى كانت متاحة له فى العالم الذى اقترب منهم بذلك اللا إدراك الذى يشمل كل شىء إلا جوانب الأشياء والأشخاص. إن القمص قد قبل بابتسامة مرحة - القصف والركض المسلى لتفاصيل تجربته (صيغ - ألوان - أصوات - حركة)، تلك التفاصيل التى كانت تحمله من جانب إلى جانب آخر مع أن الزهاد فى القرن ١٦ كانت المواجهة مع الخداع المحض للعالم تسخطهم بشكل مخيف كما نلاحظ فى كتابات «بياتو ألونسو دى أورثكو» و«ألونسو كابريرا» على سبيل المثال. إن أسبان القرن ١٦ كانوا يحسون بالضجر من ذلك المسكن الذى بعثه له المعماريون والبناءون ذوو الروح

الإسلامية المفروضة عليهم فرضا على يد اليهود المحبطين، ولكن أيضًا لأن هذا المعمار المبعوث من جديد، قد بعث تحت دوافع، ولأهداف غير معروفة فى المشرق فإنه لا يتعين عليه أن يطل دائمًا بوجهه على عالم الاستحالات الذى خلفه له تاريخه الذى لا فكاك منه - إن مسيحية هذا المعمار - المشار إليه - ويهوديته الجزئية. قد جعله يتطلع إلى وقائع وقيم لا يقلق المسلم غيابها عنه، وإن كانت موضع اهتمام الأسبانى الذى كان يتلوى يأسا تحت جمهرة من محاولات التزهد (آلاف عديدة)، أو يمضى لا يلوى على شىء فى طريق خداع. وفى مشارف هذه الحياة الإنسانية التى فجرتها حكايات الشطار - التى كان البطل فيها ليس الشاطر وإنما البطل هو العالم من حول الشاطر، ذلك العالم الذى يؤكد خياليته فى عناد، بجانب مظهره المجرد فى مواجهة كل أحمق يدعى وجود أساس أكثر صلابة لهذا العالم المظهرى!

إن الذى يسعى لأكثر من خبز القمح، يسعى بدون عقل هذا هو نفسه ما نجده - فى عبارة أخرى - عند سماع الترحيب الحماسى بدون خوان فى حكاية «غشاش إشبيلية».

لكن . . آه . . إننى أكد دون جدوى

. . آه . . من توجيه الضربات للهواء

لقد كان من الملغز لى شخصية مثل «تيرسو دى مولينا» راهب صالح لا شك، ومع ذلك فهو مؤلف لكوميديات تؤكد أن فى مدريد (عصره) فى القرن ١٧ كانت حتى الملائكة حبلى لأن فتاة وبلاطا يولدان التناقض، ومع تعودنا على عدم الدهشة مما نجد فى التاريخ الأسبانى من ظواهر غريبة قبلنا تسمية ترسو دى مولينا باسم «بوكاسيو أسبانى[1]. ولكن أية صيغة للحياة وأى مستوى تاريخى يصلحان للإمساك بهذا الوجود الغريب؟ أظن أن تيرسو دى مولينا فى جوانبه الحاسمة قابل لأن ينطبق عليه نفس النسق الذى انطبق على القمص كما كشفنا من قبل، وإذا مضينا نحو هدفنا فستيقن أن شخصية «ماجن إشبيلية» التى تدين بقيمتها الخالدة لتيرسو دى مولينا، ستحوز - فقط - معنى، إذا عرضناها على صيغ حياة أسبانيا المسلمة (الأندلس) وعلى القمص، وأخيرا على ابن حزم، إن نمط دون خوان كان سيخلو تماما من أى مغزى فى الأدب القديم، وفى الأدب الأوروبى. والسوابق الفولكلورية لهذا النمط التى استخدمت كأصل لدون خوان اقتصرت على بعض الطرف

(١) بوكاسيو كاتب إيطالى (١٣١٣ - ١٣٧٥) وهو مؤلف El De Came Bon ذو السرير الطيب.

الضبابية بينما نجد دون خوان يقفز من حب إلى حب آخر مثل شخص القمص فى كتابه حتى أنه يتفصص إلى جوانب لحب فى تطور أرابيسكى بلا نهاية دون التعمق فى أسس للإنسانية ذات ثبات، إن تولد الشكل لمثل هذه الشخصية يصبح ممكنا فقط فى العالم الإسلامى الذى يظهر فى بدايات القرن الحادى عشر فى أعمال ابن حزم ويذهب خيالى إلى أنه يوجد قبل وبعد ابن حزم سوابق لهذا وإجابات تكشف عن الأمر. ودائما وجد وسيوجد رجال يتصرفون مثل دون خوان، ولكن امتلك الأدب العربى ثم الأسبانى فحسب وسائط متقلبة يتحول - عبرها- إلى صيغ فن مجون عشق نساء كثيرات ثم الملل منهن جميعا، إن العربى والأسبانى «المؤسلم» أدركا فى هذا الصنيع نموذجًا آخر يعزز اعتقادهم من أن العالم - لسبب أو لآخر - كان عرضا لجوانب خادعة دائمة الاستحالات، إن المقدرة على السكون إلى حب امرأة وحيدة أحرزها الأسبان فى معالجاتهم للآداب الإيطالية والأفلوطينية النهضة (عند «جارسيلاسو Garcilaso، وهيريرا Herrera. . إلخ) فخلال القرون الوسطى كان الحب إما فى غيبة أو كان محاولة تشبه سلسلة من التجارب المتتابعة كأنها تدفق لتيار غرامى، وهذا ما يحدث فى كتاب خوان رويث أو فى: Las Ser-ranillas del Marqués de Santillana غزليات الماركيز دى سانتيانا إذا تركنا جانبا غراميات الفروسية المتأثرة بمادة بريطانية.

إن الدون خوانية (وتعد عملا عبقريا دون تحفظ تلك المحاولات لبيلجة [1] دون خوان Biologizar a Don Juan) دخلت الأدب لبعث عقيدة: أن كل جانب من الواقع يتلاشى عند محاولة الاتكاء عليه فى دأب إرادى، وإنها لمرآوية مثل معاناة الكلب الضخم الذى يحمل قطعة لحم فى فمه:

كلب ضخم قرن فى نهر كان يتجول
وفى الفم كانت تبدو قطعة لحم
وفى مرآة الماء شاهدها قطعة مضاعفة!
فاستهواه الطمع لصيدها: فسقطت من فمه[2]

---

(١) سمحت لنفسى اشتقاق مصدر من كلمة «بيولوجيا» المعربة وبناء عليه يمكن استخدام فعل منها «بيلج - يبيلج - بيلجة».

(٢) تتعدد التجليات المختلفة لهذه الموتيفة الشعبية فى الحكايات الشعبية العربية. والنص من كتاب الحب الطيب.

وإن الصبى الجرىء الذى كان يطلب من والديه أن يزوجاه بثلاث نساء انتهى أمره بأن يعترف بأن زوجة واحدة يفيض نصفها عن حاجته . . إلخ . وبمتابعة هذا الاتجاه ينال - تحليقا إنسانيا وأدبيا - ذلك الحدث المعيب المتمثل فى السخرية من النساء التى تعد - فى آن - سخرية نسائية من الرجل الساخر أى من يسخر منه يصير ساخرا ممن سخر منه مما يرهق من توالى الضربات فى الهواء .

وإن محبوبات الرجل المسمى بأبى عامر لإرهاصة بدون خوان ، أولئك المحبوبات اللاتى يمضين فى وجودهن المملوك مثل صور الفانوس السحرى الفتانة فى شبكية عين ابن حزم : «وأهل هذا الطبع (يريد : الملل) أسرع الخلق محبة ، وأقلهم صبرا على المحبوب والمكروه والصد ، وانقلابهم على الود قدر تسرعهم إليه ، فلا تثق بملول ولا تشغل به نفسك ، ولا تعنها بالرجاء فى وفائه ، فإن دفعت إلى محبته ضرورة فعدة ابن ساعة ، واستأنفه كل حين من أحيانه بحسب ما تراه من تلونه ، وقابله بما يشاكله ، ولقد كان أبو عامر المحدث عنه يرى الجارية فلا يصبر عنها ، ويحيق به من الاغتمام والهم ما يكاد يأتى عليه حتى يملكها ، ولو حال دون ذلك شوك القتاد ، فإذا أيقن بتصيرها إليه عادت المحبة نفارا ، وذلك الأنس شرودا ، والقلق إليها قلقا منها ، ونزاعه نحوها نزاعا عنها ، فيبيعها بأوكس الأثمان ، هذا كان دأبه حتى أتلف فيما ذكرنا عشرات ألوف الدنانير عددا عظيما ، وكان رحمه الله مع هذا من أهل الأدب والحذق والذكاء والنبل ، والحلاوة والتوقد ، مع الشرف العظيم والمنصب الفخم والجاه العريض ، وأما حسن وجهه ، وكمال صورته ، فشىء تقف الحدود عنه ، وكل الأوهام عن وصف أقله ، ولا يتعاطى أحد وصفه . ولقد كانت الشوارع تخلو من السيارة ويتعمد الخطور على باب داره فى الجانب الشرقى بقرطبة إلى الدرب المتصل بقصر الزهرة لا لشىء إلا للنظر منه . ولقد فات من محبته جوار كن علقن أوهامهن به ، ورثين له فخانهن مما أملنه منه ، فصرن رهائن البلى ، وقتلتهن الوحدة . وأنا أعرف جارية منهن كانت تسمى عفراء ، عهدى بها لا تتستر بمحبته حيثما جلست ولا تجف دموعها . . ولقد كان رحمه الله يخبرنى عن نفسه أنه يمل اسمه ، فضلا عن غير ذلك ، وأما إخوانه فإنه تبدل بهم فى عمره على قصره مرارا . وكان لا يثبت على زى واحد كأبى براقش ، حينا يكون فى ملابس الملك ، وحينا فى ملابس الفتاك . فيجب على من امتحن بمخالطة من هذه صفته ، على أى وجه كان ، ألا يستفرغ عامة جهده

فى محبته ، وأن يقيم اليأس من دوامه خصما لنفسه فإذا لاحت له مخايل الملل قاطعه أياما حتى ينشط باله ، ويبعد به عنه ثم يعاوده فربما دامت المحبة»[1] .

عند هذا الأرستقراطى الهوائى محط الملل يوجد المنبع البعيد لدون خوان دى إشبيلية متمثلا فى ترجمة حلقاتها تختلف عن النص الذى بين أيدينا أو الذى يفلت من أيدينا . إن الشخصية الملغزة لماجن إشبيلية : كفاءات نبيلة لسيد عظيم فى تدفق لروحه ولحساسية أخلاقية تصب فى حساسية أخلاقية أخرى ، هذه الشخصية تمتلك الآن معنى تاريخيا تمتلكه معها الاستعارات الأدبية المنتمية للأدب العربى عند لوبى دى فيجا ، كالديرون دى لاباركا ، مثل أشياء كثيرة سنعثر عليها بأقل التكاليف إذا اهتممنا بالخروج من التجريد التاريخى .

إن تيرسو قد أحاط دون خوانه بإطار كاثوليكى وأدرك فيه مقابلا دراميا للناس والمعتقدات التى دارت حول هذا الدون خوان ، وقد صنع هذا لكونه مسيحيا ولعيشه أيضًا فى تراث الشخصية الناهضة (المنتمية لعصر النهضة) بينما أحشاء «الماجن» غير مفهومة دون استحضار بنية الحياة التى واجهت فيها مظاهر الإنسانية ما هو سماوى حيث تنكشف هذه المظاهر فى تجوال مفتوح ومستمر . إن القومندان يتحول إلى تمثال مميت وحى أو إلى شبح ميت وحى ، حامل لرسالة سماوية وإلى «شاطر» يخلف وعده ، ويخدع دون خوان الفارس المتميز على الرجل التمثال - الشبح- ودون خوان طيب وشرير معا ، ومن ثم فهو قادر على المغامرة بحياته لإنقاذ حياة خادمة مثل ال«أنريكو» فى مسرحية «المدان بالشك» لتيرسو أيضًا : مجرم كبير وابن متفان فى حب أمه فى نفس الوقت ، إن المسرحى الكبير تيرسو كان يمضى متصفا هو وشخوصه بصيغة الحياة التى اكتشفناها فى قمص هيتا .

إن الأدب الأسبانى - كما لم يتوفر لأى أدب أورربى - مارس فن تحويل بعض الشخوص الأدبية إلى هياكل حية : القوادة وثيلستينا ، ولازاريو ، ودون كيخوته ،

---

(١) الطوق ص ١٠٤ - ١٠٥ ، ونكاد نحس بصدق تصورات أميريكو كاسترو بمراجعة هذا النص مع دون خوان حيث يبدو ابن حزم وكأنه يملى على ترستودى مولينا كيف يكتب عمله . وكيف يحدد معالم شخصية دون خوان . ومثلا بالنسبة لآخر فقرة فى نص ابن حزم فإنها تظهر عند ترسو دى مولينا :

لا تسلموا إليه . .

فتاة أو شيئًا ما ، وبالتالى سيقدر قيمته

ويمكنهم فى هذه الحالة الثقة فيه .

فهو ينتمى للنبلاء

كأن نباله شرك يجلب المحبوب ومعه الثقة التى هو ليس محلا لها .

ودولثينيا، ودون خوان، إن قدرة إعطاء الحياة - أحيانا العالمية - لمثل هذه الكائنات بدأ فى القرن السادس عشر وانطفأ فى القرن السابع عشر.

هناك آداب أخرى تقدم هذه الظاهرة فى مجال أكثر اقتصادا، وقبل كل شىء فى صيغ مختلفة. لقد أعطى الأدب الفرنسى حياة فى القرنين ١٦، ١٧ لكل من Garge, Tatuffe كنماذج كبرى للمواهب الفاسدة (الشره والنفاق)، لا كتمثيل كامل لشخص. وعلى العكس من ذلك، فاللغة الأسبانية بالغة الفقر، أو بمعنى آخر: عاجزة عن خلق أشياء مؤسسة على أسماء شخصية مثلما نجد فى الإيطالية (فولت من فولتا)، وفى الإنجليزية (وات من وات)، وفى الفرنسية (أمبير من أمبير)، والألمانية (أوم من أوم). . إلخ. وفى الأسبانية يناسب إطلاق تشور يغريسكو (من: تشور يغرا) على أسلوب من أساليب الفن التشكيلى، لا على أشياء علمية وليدة التفكير العلمى، وفى النادر جدا على أشياء عامة من نمط الكلمة الفرنسية باشاميل (من لويس دى بيشاميل مدير مطبخ لويس الرابع عشر) إن العالم الأسبانى الغارق فى الوعى بالذات والخالى من الأشياء يكشف عن نفسه من جديد فى لغة أصحاب هذا العالم.

إن صنيع خروج شخصية أدبية إلى التجول فى الشارع يعادل وجود هذه الشخصية كصورة متخيلة وكشخص من لحم وعظم أمام مخيلة القارئ أو المتفرج[1].

فعندما انتهى «ألفونسو دى بارادينياس» من نسخ مخطوط لكتاب الحب الطيب فى بدايات القرن الخامس عشر أحس أن هذا العمل ليس إلا اضطرابا شخصيا، وأضاف فى نهاية نسخته أن خوان رويث ألف كتابه بسبب وضعه فى السجن بأمر من الكردينال «دون جيل» مطران طليطلة. إن «بارادينياس» هذا - وهو باحث دؤوب - تصور خوان رويث فى عمله كائنا حيا، وطلب له الخلاص من سجنه السيئ بينما يرى «ليو سبيتزر» أن هذا السجن

---

(١) عانى النقد العربى كثيرا من هذه الظاهرة بين الشك واليقين والأحكام الاخلاقية فلم يفرق النقاد والمتلقون بين السلوك الفنى والسلوك الشخصى للأديب كما لم ير فرقا بين الشخوص فى الأدب والشخوص فى الواقع فمحبوبات العشاق العذريين فتيات حقيقيات تذكر كتب تاريخ الأدب أنسابهن وحيواتهن الشخصية بينما هن لسن موجودات فى التاريخ بل وأشك فى وجود الشعراء العذريين أنفسهم كذلك محبوبات عمر بن أبى ربيعة يعددهن كتاب الأغانى فكأن كل محبوبة أشار إليها وكل حديث عنها حقائق فعلية وليست أحداثا شعرية. وهكذا يشارك هذا النمط من التلقى الأدب الشعبى فى أسلوب تلقيه لأن المتلقى الشعبى يصدق كل ما يسمع ويتلقاه على أنه قد حدث فمنجزات الخيال وقائع حية وليست خلقا فنيا فحسب.

المشار إليه فى مطلع الكتاب ليس إلا سجنا روحيا خالصًا، وهو سجن العالم الآثم، ورأى «سبيتزر» رغم أنه مبنى على أساس طيب إلا أن هذا الناسخ السلامنكى - ومعه قراء كثيرون ذوو كفاءات ممتازة - اعتقدوا أن السجن حقيقى، إذن يجب أن نلاحظ أن خوان رويث لا يعزو سجنه لذنوبه فحسب، وإنما أيضًا للخونة والدساسين (كوبليه ٧، ١٠)، أولئك الذين أثاروا ضده الاتهامات جزافا، هكذا نقابل - منذ بداية الكتاب - اللعبة ذات الوجهين التى ستطرد بطول الكتاب، وهى هنا بين الآثم (المذنب) والمجرم، وبين الرجل الروحى والرجل ذى العظم واللحم، ومن ثم كانت ستخلو الإشارة إلى الخونة والدساسين من أى معنى، إذا كان الشاعر يفكر فقط فى العقاب السماوى، وليس أيضًا من عقاب البشر، لأن الله لا يقيم وزنا للافتراءات.

إن الشخصية الأدبية تتجه فى امتداد نحو القاع بوجودها حتى تصل إلى المجال غير الأدبى تماما مثل لوحة «دفن الكونت أورجاز» لألجريكو حيث يبدو فيها البدن السماوى للكونت (الروح) بأعلى بدنه الأرضى، كذلك تخترق الشخصية عند خوان رويث نفس الأفق المذكور عند ألجريكو، وذلك فى قوله:

إن كل شىء ينقلب رأسا على عقب فى وجه الدساسين ونفس الشىء عندما يعلن عمن هو أجهل من ثور مقيد متحدثا عن نفسه:

أنا لا أفهمُ فى الفلك ولست بأستاذ فيه

ولا أعرف عن الإسطرلاب أكثر من ثور فى رسن

إن القارئ يرى نفسه وقد وضع فى نفس مستوى هذا الكائن المنظور والملموس، ويأخذ منه شخصا حقيقيا يتحدث بضمير المتكلم. إن مسقط العمل الشعرى على القارئ يعكس عروس البحر (نصف إنسان ونصف سمكة) فى طرفيها المتباينين، وهذا ما يهمنا أكثر بكثير عن حقيقة القمص وعما إذا كان سجين مطران طليطلة أو غير سجين لذلك المطران.

ومن نفس النافذة التى مكنت القمص من الفرار خارج سور العمل الأدبى والظهور فى ثياب رجل دين غليظ الرقبة شهوانى مثير للشغب، ستنزلق بعد ذلك بزمان القوادة، وثلستينا ومشابهاتهما الأدبية.

ولن يجدى المنطق العقلانى فى تحويل هذه الشخصيات إلى مواضيع غير شخصية، لقد كانت حقيقة أن تخرج امرأة الكورباتشو الحمقاء تلك عن وعيها حين فقدت دجاجتها

وتطلب صارخة أن يستدعوا إليها «تروتاكونفنتوس ماشطة ابنة عمى، فلتأت ولتمض جيئة وذهابا من بيت إلى بيت باحثة عن دجاجتى» أيضًا بلزاك فى هذيان الاحتضار عندما بدأت الحقائق العلوية فى الإطلالة عليه، أعلن - فى تعليل أخير له - حضور الدكتور بيانتشون طبيب رواياته.

وفجأة تخرج تروتاكونفنتوس عن كونها علما لشخصية تكتب فى أولها بحرف كبير وتعود إلى اسم جنس يكتب بالحروف الصغيرة، يقول بارمينو فى لاثلستينا : «ما آسف له أكثر من ذلك هو الذهاب إلى التروتاكونفنتوس (بالحرف الصغير والتنكير ولا يريد بها إلا اسم جنس يشير للقوادة) تلك بعد ثلاث مرات من خديعتها لى». إن كلمة تروتاكفنتوس كانت ستصير اسم جنس يشير للقوادة بالأسبانية ما لم تحجبها زميلتها لاثلستينا (التى استعملت لفظة القوادة Alcahueta ذات الأصل العربى) إن الأسماء ذات الأصل الأوروبى (باستثناء الكيخوته) هى عبارة عن تعبيرات لأسماء عادية صارت أعلاما وهى أعلام تشير لأنماط موجودة: لاثلستينا: القوادة، لازاريو: الدليل، دون خوان: الماجن.

ومن الشائق الآن تحليل الأصل العربى لكلمة القواد Alcahueta وبالتالى تحليل أصل نفس الكلمة فى اللهجات الرومانثية المختلفة ثم فى اللغات الناجمة عن هذه اللهجات بجانب اللغات السائدة فى شبه الجزيرة الإيبيرية، إن الاستعمال الأول لكلمة قواد كان للإشارة للشخص الذى كان يحمل جوادا هدية من طرف سيدة إلى أحد الأزواج ليكون الجواد وسيلة لنيل تعاطفه مع المهدى الذى يهدف للوصول إلى زوجه المهدى إليه مستغلا هذا التعاطف، ثم تطور هذا القصد ذو المغزى منحرفا نحو معنى الإغواء فحسب.

و بناء على ما سبق لا ينبغى البحث فى الأدب اللاتينى عن نمط التروتاكنفنتوس، وإنما فى التراث العربى، وفى الحياة الأسبانية التى تسلل إليها هذا التراث، وبالنفاذ إلى القوانين الأسبانية نرى أن الكثير منها يحرم القوادة، وينص على أقصى العقوبات لمن يمارسها مثلها مثل السحر والشعوذة.

وفى أدب القرن ١٧ يعالج الموضوع فى سخرية مثلما حدث من قبل مع شانت ياقب. إن حوافز الحياة التراثية ترددت حينئذ بين وجودها وبين علة ذلك الوجود، عندما صارت هذه الحوافز مثار تأمل فى بعدها الاجتماعى. إن المجتمع كان بطل فترة حظى فيها التراث بالتمجيد أو السخرية أو التهشيم عند تفسيره اجتماعيًا، وطبقا لسرفانتس فإن مهنة القوادة

ينبغى ممارستها لأن القوادين «أناس طيبو المنبت . . ولكن يجب أن تكون المهنة تحت الفحص والإشراف» (١/ ٢٢). لقد كان هناك وعى اجتماعى بالقوادة وأيضًا بالشرف وبالدين وبالنبالة أو بالسياسة المعاصرة، أو هكذا كان الموقف الساخر لسرفانتس، وبعد سرفانتس سيقول لوبى دى فيجا: «كان ينبغى أن توجد (القوادة)، بمرتب وبجاه عريض، من أجل سعيها النشيط فى سبيل الحب، حاملة (العاشق) أو جالبة (المعشوقة) (من مسرحية: الصديق حتى الموت). عند التحليل العقلانى الساخر (فقد يحمل مظهر الرأى المعقول) يؤدى الانحلال الاستعارى للموضوع إلى لون من الإغراء».

إن الاستعارات حول الموضوع الاجتماعى تسجل - مثل جهاز رصد دقيق للزلازل - جوانح أعماق هذا الموضوع. ومن قبل رأينا شانت ياقب يتحول إلى «القديس جرعة»، والآن سيسمى تيرسو دى مولينا القوادة باسم: الزئبق (الكوميديا الدينية: قديس وخياط/ ١)، وسيسميها كالديرون دى لاباركا باسم: العميل التجارى لكيوبيد (مسرحية: Celos aun del Aire matan).

ولقد وجدت مهنة القوادة حتى بدايات القرن ١٧ فى شكل خدمات لا تنتسب لأوفيديو، وإنما للتراث الإسلامى، لوبى دى فيجا انشغل - خلال سنوات طويلة - بكتابة خطابات غرامية للدون دى سيسا، ولقد وجدت قوادات فى مسرح حياته مثلما وجدت فى حياة مسرحه بفضل بعض العلاقات بين الحياة والفن مما يذكر - كل مرة أكثر - بعالم كتاب الحب الطيب، والجديد فى ذلك كان يدور حول أن هذه الصيغة من صيغ الحياة - والتى كانت قد انكسرت (انكسار الأشعة) عن طريق وسط لم يكن موجودا من قبل: عن طريق وعى بمجتمع (أو وعى اجتماعى) - ليست فقط خلقية أو سياسية إنما أيضًا مختلقة بما هو اجتماعى ممن كان هذا، إن تعايش الأسبان - داخليا - قد تحول إلى مشكلة كان عليهم أن يواجهوها.

وإذا عدنا إلى أشعار خوان رويث ترى أن موضوع القوادة يحدث مثل إناء عام ينفرد به الأدب العربى مثلما هو إشارة إلى شىء ما يدركه القارئ أو السامع الذى ألف النمط الموريسكى الذى كان يزرع الشوارع عازفا الدف مناديا على بضائعه، وطارقا المنازل لحمل أو إحضار رسائل حب: خيال وتجربة تجود بهما الأيادى فى ود كامل هنا كما فعل الأسلاف العرب. إن القوادة فى طوق الحمامة تعيش فى أشعار ابن حزم، وفى آرائه

حولها، وفى مدينة قرطبة: «ينبغى أن يكون الرسول ذا هيئة حاذقًا يكتفى بالإشارة، ويقرطس عن الغائب، ويحسن من ذات نفسه ويضع من عقله ما أغفله باعثه، ويؤدى إلى الذى أرسله كل ما يشاهد على وجهه، كأنما كان للأسرار حافظا، وللعهد وافيا، قنوعا ناصحًا، ومن تعدى هذه الصفات كان ضرره على باعثه بمقدار ما نقضه منها:

رسولك سيف فى يمينك فاستجد
حساما ولا تضرب به قبل صقله
فمن يك ذا سيف كهام فضره
يعود على المعنى منه بجهله

أيضًا: وما أكثر هذا فى النساء، ولا سيما ذوات العكاكيز والتسابيح، والثوبين الأحمرين، وإنى لأذكر بقرطبة التحذير للنساء والمحدثات من هذه الصفات حيثما رأينها»[1].

خوان رويث لابد وقد عرف هذا أو غيره من المحاولات الأدبية لهذا الموضوع القديم المنفرد به المشرق[2]، وأن الأسلوب الذى به يدرك الأمر قد ظل مشرقيا. إن العجوز تتردد بين التحديد الغامض والمجرد لاسم وصورة منعوته فى ملامحها وأعمالها، وحتى فى حوارها مع الأشخاص الآخرين، وهذه الصورة (أو مشروع الصورة) تمضى داخله فى إطارات شخصية وفى نفس الوقت تتعدد طبقا للمزاج الشرقى، وقد تسمى أوراكا أو تروتاكونفنتوس واسمها معنى عام مثلما هو خاص:

(٤٤١) - إن هؤلاء التروتاكونفنتوسات يمضين تعاقدات كثيرة.

(٦٩٧) - بحثت عن تروتاكونفنتوس أرسلتها إلى «الحب».

(٦٩٩) - وكانت عجوزا دلالة من أولئك اللائى يبعن الحلى: أولئك اللائى يصنعن

---

(١) الطوق ص ٥٨.

(٢) تظهر القوادة مبكرة فى الشعر الجاهلى فها هى مثلا فى شعر عنترة (المعلقة):

فبعثت جاريتى فقلت لها اذهبى فتجسسى أخبارها لى واعلمى
قالت رأيت من الأعادى غرة والشاة ممكنة لمن هو مرثم

ثم يتوالى ظهورها حتى الأدب الحديث حيث تظهر مثلا فى روايات طه حسين، ويعد النموذج العربى للقوادة أصلا لنموذجها الأسبانى فى الأدب وفى الواقع، وتعد موضوعًا حاسماً للدراسات المقارنة.

الروابط ، أولئك يحفرن الحفر ، إنهن تلك الضفادع البرية بألاعيبها المؤثرة الحكيمة ، من أولئك الذين يسلبون أذنيك دون أن تحس ، كشكة دبوس!

(٧٢٣) - الدلالة بسلتها تمضى تقرع أجراسا :

تقلب فى بضاعتها : جواهر ، حلى مشابك :

ملايات . . فلايات ! اشتروا منى يا بنات .

ففى النص الأخير الصورة غامضة ونوعية ولكن تنقطع عند لحظة العرض (أو عند لحظة رفع الستار عنها) ، إلا أن مشهد الملايات يثير الخلط فى تحديد : «من أولئك اللائى يبعن الحلى» .

وتنال «الشخصية» قسطا أكبر من الحياة فيما نعده أول محاولة ديالوجية (حوارية) روائية بالأسبانية ، إن أقصوصة De Amore التى استعملها القمص فى فصل دونيا أندرينا (والمسماة جالاتيا فى الأصل) ، تأتى ببطلتها دون أم بينما القمص يجعل من البطلة ابنة لدونياراما ، التى تطل من مشهد كوميدى قصص فريد فى العصور الوسطى الأسبانية . إن العجوز تخترع حجة للدخول فى بيت دونياراما ، فهى تدخل دون أن يشجعها أصحاب البيت على الدخول إنما تفزع لاجئة إليهم هربا من رجل ضخم مضى يكيل لها التهم طوال اليوم كى تعيد إليه «قطعة مصاغ» سبق أن سلمها لها لتبيعها ، والعجوز تعلن عن عدم فهمها لمطاردة الرجل لها لأنه غنى جدا : مكيدة دبرتها العجوز خلال تلك القصة ، حيث تخرج دونياراما إلى الشارع بحافز حب الاستطلاع لترى هذا الأمر الشائق ، وهذا فخ سيكولوجى دبرته العجوز لانتهاز الفرصة حتى تتكلم على انفراد مع ابنة دونيا راما المسماة دونيا أندرينا كما سلف وذكرنا (المقطوعة ٨٢٤) . إن هذا المشهد الكوميدى مبنى على حيلة موريسكية ، ويذكرنا بجو كيد النساء فى بعض حكايات النظام الاكليريكى وأيضًا فى كليلة ودمنة ، والجديد هنا هو الحوار :

٨٢٤ - راحت إلى دار السيدة وقالت : من هنا؟

ردت عليها الأم من يطرق بابنا . .

أنا . . دونيا راما . . . أنا؟!

أنا يا دونيا راما . . .

لسوء حظى آتى إليكم . . .

فسوء الحظ لا يفارقنى قط

لماذا أتيت أيتها الصديقة؟
هكذا ردت عليها دونيا راما

والحوار فى أسلوب عاطفى ومؤثر، والحديث من داخل الشخصية نفسها، وبنفس الصيغ التى تمضى النساء فى استعمالها فى الواقع، ولاشك فى أن انفتاح الكتاب بلا نهاية يشبه العجوز التى يطلق عليها اثنين وأربعين اسما فى هذا الكتاب، إن وجود العجوز يتشكل من عرض جوانب أسمائها الكثيرة. أيضًا حياتها مفتوحة مثل حياة القمص نفسه فهو سجين المعصية وسجين قريته أيضًا أو مثل كتيب الرجل نفسه المفتوح لمن يرغب أن يغمس فيه قلمه الشاعر، ولن نجد هنا - ولا فى الأدب العربى - شيئًا مدبرا أو ممثلا كقطعة من الوجود المطلق المؤطر بحدود حقيقية أو مثالية. إن موضوعات كل من التجربة الداخلية والخارجية تحل فى فيض الجولان: ابن حزم كان له صديق اسمه ابن الطبنى «كأنه قد خلق الحسن على مثاله أو خلق من نفس كل من رآه» أى أن الاعتقاد بأن الكائن الجميل يحقق أو يجسم فى نفسه فكرة سابقة لوجود جمال (ما) تسيل أشكاله: بمعنى أن الكائن الجميل هو من يعود جماله لفكرة نموذجية (مثال ثابت) للجمال كما يعود جماله أيضًا لكل من رآه حيث يصير هذا الأخير بدوره نموذجًا للجمال.

إن الكائنات فيما تحمل مما هو جوهرى (الجوهرى هو الفكرة التى تجعل كينونة الكائنات ممكنة) تصير مثل صور تنعكس من مرآة إلى أخرى إلى ما لا نهاية، وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لذو قيمة كبيرة أن نأخذ غاية المقصود الدلالى لكلمة مثل شىء متحقق، تماما كما نأخذ ذكر شىء معين مثل غاية مقصودة التحقق الذاتى لهذا الشىء المعين المذكور الذى هكذا ينعكس ويعيش فى الكلمة، وبالتالى كلما زادت الرغبة فى التحقيق زاد عدد الكلمات، ويصبح «النطق بهذه الكلمات» عند ذلك انعكاسا لاندفاع ثراء وجودى كما يصبح غير صحيح أن نطبق على مثل هذه الظاهرة مقاييس الغرب للوصول إلى الحقيقة عبر اختصار المظاهر الثابتة إلى ماهيات مطمئنة ووحيدة، أى أن هذه القاعدة للوصول إلى الواقع سطحية وخاطئة لأن الماهية تقايض نفسها - آنذاك - فى اللافتة التى تطبقها الرغبة، ولكن الرغبة إذا كانت تنصرف عما هو صواب لكى تتنبأ وتولد الصيغ أو الرموز التى يوجد فيها لصواب، وكان ما كان، فإن ذلك سيلتمس بالتعبير، وعندئذ سينبثق البعد الفنى للحياة لإنسانية، فالشاعر - مثل أى فنان - لا يتحرى عن شىء إنما يتنبأ، وهذا التنبؤ ليس له عنى إلا عند من هم أيضًا يمرون بأزمة الرغبة فى التنبؤ.

وإذا عدنا إلى مشكلتنا، فإن الكلمات تستطيع أن تكون بلورا شفافا يسمح برؤية ما هو بالنسبة لنا خلفية الأشياء أو هيئة فيها، «هذا» الذى يمكن أن يوجد منغمسا فى كينونة تلك الهيئة، إذن بالنسبة لأقصى رغبة فى تحقيق وقائع ممكنة (تحقيق ممكنات) يبث أقصى حجم لفظى لأن الكلمة وجود يشع تلك الرغبة ومؤشر لأجزاء لا نهائية فيها يتجول الوجود المتعدد. وبعيدا عن ادعاء الثبات فى شخص أو شىء أو كلمة وحيدة ومحددة، من أجل تأسيس واقع ثابت وحقيقى فى هذا الشخص أو الشىء أو الكلمة نفسها، يجزئ ابن حزم ويفك جلال صديقه المشار إليه منذ قليل إلى ٢٩ قيمة دون نظام أو تمييز تقدم بنية لهذه القيم «حسنا وجمالا وخلقا وعفة وتصاونا وأدبا وفهما وحلمًا ووفاء وسؤددا وطهارة وكرما ودماثة وحلاوة ولباقة وإغضاء وعقلا ومروءة ودينا ودراية وحفظا للقرآن والحديث والنحو واللغة، وشاعرا مفلقا حسن الحظ وبليغا مفتنا مع حظ صالح من الكلام والجدل[١] . . إنه رجل ينتشر فى إشاعات وطبقا لما نراه فهو جميل أو خطاط أو متكلم وكما يملك نواحى متعددة فإنه ينبغى التعبير عنه بكلمات كثيرة مثل الأخطبوط (طبقا لما رأينا منذ قليل):

١١١٦ - كما أن له أيادى كثيرة، فإنه يرغب فى الصراع مع كثيرين، نفس القاعدة يستعملها ابن حزم فحتى يقول: «إنه صديق طيب»: لا يحاول هكذا أن يختصره إلى نقطة مركزية وجوهرية بل ينشره - بدلا من ذلك - فى ٤٨ ناحية أو ملمح حجمها اللفظى ينصب فيه الصديق الطيب حيث ينتشر جوهره المستحيل فى خفقان من المديح ونفس الشىء فإن الجوهر السماوى فقط يغدو فى متناول يدنا بالتعدد المتكرر والعودة إلى تكرار أسمائه الحسنى[٢] .

---

(١) الطوق، ص ١٥٥ .

(٢) مظهر لهذا التراث الشرقى يبرز فى أبجديات لوبى دى فيجا وآخرين:

أن تحب الزوجة زوجها وتكرمه
ليس أكثر من حرف من أبجد هوز
فأن تكونى طيبة بال : طاء
هذا كل الطيب الذى ألتمسه منك
ولتصنع منك ودودة ال : واو
وال : حاء حلوة وحادة الذكاء . . . إلخ

(Peribanez, I, g.)

إن الكلمات تشع حقيقة حيوية كما أن الحقيقة الحيوية تشع الكلمات. إن الأشياء ليست هذا أو ذاك وإنما هى ما تحب أن تكونه. والفجر فى قصيدة السيد ليس له «أصابع وردية» مثل ملاحم هوميروس وإنما إرادة الوجود: «بالفعل فهم يرغبون فى إيقاف انبثاقات الفجر».

وإذا عدنا إلى خوان رويث فإن خفقان الألفاظ عنده - مع أنه يهدف إلى عرض تقلبات الصور على الحقيقة المفردة - هو عقد به كوكبة من حلى الأسماء التى لا ينبغى أن تمنح - وهى - تمنح - للعجائز التروتاكونفنتوسات، وهى ليست بأسماء مجازية مثل «نسر باتموس» الذى هو سان خوان نفسه[1] لأنه هنا يقف خلف كل مجاز مجاز آخر فى سلسلة لا نهائية، إن ما هو مجاز يظل دائمًا حاجزًا متحركا ومتنقلا يلقانا كلما حاولنا المرور من مجال المجاز إلى ما ليس بمجاز. وهكذا فإن الرجل يمر من اسم إلى اسم كما يمر من حب امرأة إلى حب امرأة أخرى. إن التكرار قاعدة تعبيرية غير منفصمة عن جوهر هذا الفن (راجع المقطوعات ٩٣٧، ٩٣٩، ١٣١٧)، بيد أن التكرار الملح انتهى بإغراء المؤلف والقارئ بأن مثل هذه العجوز المثقلة والجذابة ليست إلا كائنا حيا، وكل الأسماء - ومع أن أسماء مثل أوراكا وتروتاكونفنتوس مجازية - ربما ليست أكثر من مظاهر اسمية للهيئة الغامضة «عجوز» وأنها لا تحمل مقصودًا تشخيصيًا أكثر من إطلاق: جرس، جلجل، ناقوس.. إلخ على شىء واحد إلا أن الاسم تروتاكونفنتوس انتهى مشيرا إلى شخص ما محدد، لأسباب أهمها أن الكاتب جعل تروتاكونفنتوس تموت وهذا أضفى على من يقرأ الاسم اعتقادا فى حياة سابقة لصاحبته (راجع الأشعار ١٥١٨ - ١٥١٩) والمشهد الذى يلى خبر الموت فى استمرار لعرض مشاعر الكاتب تجاه الميتة يحمل نفس الحيوية التى تقنع القارئ والسامع بأن يأخذا الأمر مأخذ الحقيقة الواقعة.

١٥٢٠ - آه.. أيها الموت لتمت! لتمت! ولتتعثر خطواتك

لقد قتلت عجوزى فقتلتنى قبلها!

ومن يستمع إلى الأغانى القصصية وإلى الرومانث سيعرف أن السيد والملك سانشو شخصان حقيقيان لكن الشعر يقدمهما كما يريد لهما أن يكونا[2]. ويعكس الأمر القمص مثلما نجد فى قوله:

١٥٦٩ - آه.. قوادتى! يا من تكنين لى الولاء الحقيقى

---

(١) باتموس Patmos إحدى جزر الأرخبيل كتب فيها الصوفى الأسبانى San Juan de la Cruz سان خوان دى لاكروس) بعض أعماله ثم ظهر فى كتاباته هناك استخدامه رمز Aquila de patmos نسر باتيموس» يكنى به عن نفسه.

(٢) السيد والملك سانشو فى ملحمة السيد وغيرهما شخصيات تاريخية حقيقية أعطتها الملحمة أبعادا درامية.

كثيرون كانوا يتبعونك فى حياتك وماتك (والآن) ترقدين وحيدة.

كيف يمكن لهذه العجوز ألا تكون قد كانت كائنا موجودا فى الواقع؟! إن الموت والنغمة المتألمة لمن يصرخ بها قد تحولا إلى قوادة فى إهاب شخصى حى. إن الأدب لم يكتب لكى نكتب عنه اليوم مقالات لوذعية فالقوادة تحيا فى جو الشارع الذى ينطق عن حياتها أكثر من أى تحليل منطقى.

إن مشهد موت القوادة بسخريته الوقورة يقيم بداية لما سمى بعد ذلك الـ «هيوميرزم الأسبانى»: موقف ممكن فيه تحس النفوس بأنها فى الأرض والسماء فى آن. إن القوادات ينلن رضا الله لأنهن كن «مومسات طيبات» و«شهيدات» حيث متن مناضلات فى معسكر الحب، ويقول ابن حزم:

فإن أهلك هوى أهلك شهيدا

وهذا الشطر مطلع قصيدة تنظم ما روى فى الآثار: «من عشق فعف فمات فهو شهيد»[1] إن عجوز خوان رويث تموت شهيدة مثل من يسقط فى ساحة الجهاد المقدس. إن العجوز المومس التى تمزج بالشهيد الذى يحظى برضا الله ليس أكثر ولا أقل من ذلك الذى نراه فى مزج القمص نفسه فى «دون ميلون دى لا أويرتا» حينما ينطقه فى كتابه هذه الأشعار يتوجه بها إلى العجوز الميتة:

١٥٦٩ - ١٥٧٠ - إلى أين حملوك؟ لا أدرى شيئًا أكيدا، لم يعد قط كل من حملوه فى ذلك الطريق. من المؤكد أنك مستقرة فى الفردوس، ومن المتوقع أنك تحشرين مع الشهداء، فطالما كنت فى الدنيا تتعذبين فى استشهاد لله!

إن التكافل الإسلامى المسيحى سمح للقمص وقوادته بأن يتابعا الوجود خارج كتابه

---

(١) راجع الطوق ص ١٥٢، أيضًا يشبه شعر ابن حزم هنا بيت لجميل بثينة ينطبق أكثر على فكرة النضال فى الحب ورفعه إلى درجة الجهاد:

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد

أما الشهادة ففى بيته:

لكل لقاء نلتقيه بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد

(راجع ديوان جميل ص ٦٦ ثم ٦٤) ومن الواضح أن المعنى الوارد فى الأثر (يراه البعض حديثا) يتردد كثيرا جدا فى الشعر والتراث العربى حتى أنه انتقل أيضًا إلى التصوف فرابعة العدوية اشتهرت باسم شهيدة الحب الإلهى، والجديد عند القمص تعميم الجهاد والشهادة لكل من يعمل فى حقل الحب ولو لم يكن عاشقا.

الأمر الذى لم يحدث فى شخوص أدبية لآداب أخرى، إن ابن حزم الذى يحلق فوق سحابات مجازاته الغنائية هو فى نفس الوقت الذى يكتب «وأنا أخبرك عن أخى رحمه الله، وكان متزوجًا بعاتكة بنت قند صاحب الثغر الأعلى أيام المنصور . . . إلخ»[١] . إن الذات الشاعرة والحقيقية يختلطان هنا، نفس الشىء فى حالة القمص: جاهل كثور فى رسن، ومتجول فى شوارع هيتا أو القلعة أو طليطلة كائنا أدبيا، وأيضًا دليلا على وجود رجل من شحم ولحم.

إن مؤسسة الوسيط فى الغراميات (الموجودة فى الحياة وفى القوانين وفى الأدب فى أسبانيا) تخرج من إطار التأثير الأوفيدى المزعوم عند تأمل الأمر فى تعقيداته الشاملة: أن هذه الظاهرة مثل غيرها من الظواهر الكثيرة الأخرى لا يمكن فصلها عن الموقف الحيوى لبلد اختلط بالمسلمين واليهود تسعمائة عام. إن أى أدب أوروبى لم يعط أنماطا مثل القوادة أو ثلستينا، وبالرغم من ذلك صار «الشريك الثالث فى الغراميات» نمطا عالميا، والحافز على ظهور هذا الثالث بالنسبة للمشرقى هو أن التعامل مع المرأة كان يعنى الدخول فى منظمة متشابكة مليئة بالصيغ والطقوس والهيراركيات، إن كتاب الحب الطيب ذو أسلوب مشرقى لم يكن معروفا عند الإغريق والرومان[٢] . وظهوره فى القرون الوسطى صدى لأعمال من طراز عمل ابن حزم، إن ظل الخطيئة التى رسمتها المسيحية (وقبلها اليهودية) حول الحياة الجنسية لم تكن معروفة فى المشرق، إن المرأة العامة الموهوبة بأطيب الاستعدادات وذات الجمال الأخاذ وتتمتع بأربع وستين صلاحية منزلية وفنية واجتماعية، أخذت اسم «جانيكا»، لقد حظيت دائمًا باحترام الملك وبثناء المثقفين، ، وها هى تتحول إلى «موضوع» ذى اعتبار عالمى[٣] .

---

(١) الطوق ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) كتاب فن الحب La ars amatorio لمؤلفه أوفيديو Ovidio (ترجمه إلى العربية: د. ثروت عكاشة).
- طبقا لما هو معروف - ليس إلا محاكاة هزلية لرسائل حول مواد علمية وموضوعاته الغراميات غير المشروعة. إن عمل أوفيديو يجب أن يكون انعكاسا لكتب شرقية كانت تقدم نفس الموضوعات فى جدية ودون غمزات بالعين. ومن المؤكد أن فن الحب المذكور لم يقع موقعا حسنا من المزاج الرومانى كما يبدو منذ نفى الإمبراطور أوغسطين لأوفيديو لأسباب من بينها أنه ألف كتابا لا يتفق مع النظم القانونية والاجتماعية الرومانية.

(٣) Les Kama Sutra de Vatsayana, Paris, 1912 P. 42
وهذا عبارة عن كتاب هندى مشهور جدًا حول الحب يشير الى تلك التى أشار إليها المؤلف هنا باسم «جانيكا Ganika».

إن المشرقى لا يعيش فى فرديته فردا إنما يعيش خاضعًا لعقيدته الاجتماعية سابحا فيها. أما علاقته بالحياة فتحدث عبر معايير وعادات وروابط مع الأنساب (إن الشخص ذروة موجة فى بحر فيه الدين والثروة والحب، هذا طبقا للفكر الهندى) . إن العقيدة والاقتناع بها يؤسسان له كل شىء. إن المشرقى فكرة وليس مفكرا.

إن المشرقى ظل خاضعًا لضباب الروح مثل خضوع الغربى اليوم لضباب النقود، وفى بورصة الحب كانت القوادة تمثل الوكيل الكفء كما نراها عند ابن حزم والقمص، إن المشرقى والقمص لم يدركا علاقة مباشرة مع المرأة بطريقة متحررة وطليقة إنما عبر عقائد وطقوس ميثولوجية عشقية مسكونة بملائكة طيبة وشريرة (الصديق الطيب - الرسول المخلص - الخضوع - العشق فى الأحلام أو بالسماع -الحارس - الموفق - العزول - الطهارة. . إلخ). إن الميثولوجيا كانت بالنسبة للعاشق مثل البحر للسمك يرتبطان مفصليا فى صيغ وشعائر متخصصة جيدا.

وفى ظل كل هذا الذى طرح ينبغى فهم حضور الوساطة فى الحب داخل كتاب القمص.

ينهى أميريكو كاسترو حديثه حول تحليل كتاب ا لحب الطيب لمؤلفه خوان رويث قمص هيتا بقوله إنه أنهى التحليل دون تقديم كل موضوع من موضوعات العمل داخل روابط واضحة حيث إن القارئ يستطيع إكمال الأمر إذا أحب. وعموما فإن الانصباب المزدوج (حب طيب - وحب مجنون، باطن - وظاهر، صغير - وكبير، مظهر مسكين - وآخر حكيم مقتدر. . . إلخ) هو القانون الحيوى الخافق تحت فن خوان رويث، وبذلك قدتم تقديم قطاع من كتاب الحب الطيب - وبقدر الإمكان - فى إطاره التاريخى الحيوى. وقد اتضح فى الكتابين ما اتضح من القضايا التى تم تحليلها - بشكل قوى - قضية وجود «بنية خاصة للحياة الأسبانية».