القسم الثاني

مقابلات

obeikandl.com

obeikandl.com

أشرنا من قبل ـ في المدخل ـ إلى أن القرن التاسع عشر كلّه كان « قرن المقارنة » في المجالات جميعاً تقريباً ، وإلى أن أن الربع الأخير منه بخاصة شهد المحاولات الجادة والمكثفة لنشأة العلم الجديد : الأدب المقارن[1] .

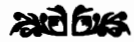
ولم يكن اتصال العرب بالغرب منقطعاً طوال هذا القرن ، لكنه توسّع كثيراً في النصف الثاني منه ، مع زيادة أعداد المثقفين العرب الذين يعرفون لغات أجنبية ، وبخاصة الفرنسية والإنجليزية . وبدأ هذا الاتصال يتجه إلى مجالات متنوعة ـ بعد أن كان أكثر اهتمامه بالعلوم الطبيعية والتطبيقية ؛ فبدأ يتجه إلى الآداب الغربية بعامة ، والأدب الفرنسي بخاصة . وزادت هجرة كثير من المثقفين الشوام إلى مصر ـ وأكثرهم كانت اهتماماته أدبية لا علمية ـ هذا الاتصال حيوية ونشاطاً ؛ سواء بالترجمة أو العرض في مقالات ، أو « التأليف » بالاقتباس .. إلى آخر هذه الوسائل التي قدّمت الصور الأولى للأدب الغربيّ إلى القرّاء العرب بعامة ، وإلى الأدباء العرب بخاصة .

وطبيعيّ ـ في مثل هذا الجوّ النشط ـ أن نرى آثار اهتمامات الحياة الثقافية الغربية ـ الفرنسية بخاصة ، مرة أخرى ، ليست أخيرة ـ في كتابات الأدباء العرب الذين اتصلوا بهذه الحياة الثقافية الغربية واهتماماتها عن قرب .

وكان من أبرز اهتمامات الحياة الثقافية ـ الأكاديمية والعامة ـ في فرنسا آنئذ النقاش حول الأدب المقارن . ولهذا سنجد ـ وللمرّة الأولى ـ في كتاباتنا فكرة « المقارنة » أو « المقابلة » بارزة في الأعمال العربية التي ستظهر ـ على فترات ـ بين أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وسنبدأ هنا بأعمال تغلب على رؤيتها فكرة « المقابلة » التي اتفقنا على أن تركيزها يكون على مجرّد رصد المتشابهات أو المتخالفات بين أدبين ، ولو كانت هذه القضايا ستكون ـ فيما بعد ـ من موضوعات « المقارنة التاريخية » بين الأدبين نفسيهما. غير أننا سنلاحظ أن الكتّاب ـ في الغالب ـ لم يلقوا على أنفسهم السؤال «التاريخي» عن تأثير أحد الأدبين في الآخر . والموضوع في هذه الأعمال جميعًا واحد ، وهو المقابلة بين الشعر العربي والشعر الغربي ، وإن كان نجيب الحدّاد سيركّز على «الشعر الإفرنجي» ـ يعني الغربي ـ بعامة ، في حين يركّز البستاني علي الشعر اليوناني بخاصة. في حين يركّز يعقوب صرّوف على شاعرين ، هما أبو العلاء المعري ، وجون ميلتون. ثم نخرج من إطار الشعر إلى عمل لصرّوف نفسه ، يركّز على مفكّرين ، هما

ابن خلدون وسبنسر . وقد آثرنا ـ هنا ـ التمييز بين هذه النظرة « غير التاريخية » والنظرة الأخرى ، التاريخية ، « المقارنة » على الرغم من أن الأعمال متداخلة تاريخيّاً، ما بين آخر القرن الماضي وبداية هذا القرن .



obeikandl.com

يعقوب صروف

« أبو العلاء المعري وجون ملتن الإنكليزي »

- ١ -

الدكتور يعقوب صرّوف[١] أحد المثقفين العرب البارزين منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر ؛ فقد أنشأ مجلّته الشهيرة « المقتطف » في عام ١٨٧٦ في بيروت ، ولم يلبث أن انتقل بها إلى القاهرة ؛ لتصبح ، وصاحبها ، صوتاً من الأصوات العالية؛دعوة إلى التجديد والتقدم ، عن طريق التعرّف إلى الآداب والفكر الغربي ، بشكل عام ، والدعوة إلى نشر المعرفة العلمية والأخذ بالأسلوب العلميّ في العمل والتفكير[٢] ، بخاصة.

وإذا كانت النظرة الأولى إلى بواكير ما صدر عن « المقتطف » من أعداد ، يقنع بأن الطابع العلميّ لصاحبها غالب عليها ، حتى أنه ليصعب أن تجد مقالاً واحداً متصلاً بالأدب واللغة من قريب أو بعيد ـ فإن صرّوف ما لبث ، بعد قليل من انتقاله بمجلته إلى القاهرة ، حتى فتح أبوابها للكتاب ذوي الاهتمامات المختلفة ، ومنها الاهتمامات الأدبية واللغوية . بل إنه هو نفسه بدأ يدخل في الساحة بمقالات ـ هي في الحقيقة دراسات ـ بارزة في هذا المجال ، وإن لم يهمل ذلك الطابع العلميّ الذي بدأ به، وظل متمسكاً به طابعاً للمجلة حتى آخر عدد من أعداها .

وتهمنا هنا ثلاث مقالات نشرها صرّوف على ثلاثة أعداد متوالية في « المقتطف » من نيسان (أبريل) إلى حزيران (يونيو) ١٨٨٦م ، تحت عنوان عام مسجوع ـ على طريقة بعض كتاب ذلك العصر ـ هو : **شذور الإبريز في نوابغ العرب والإنكليز** ، نرجّح أنه هو نفسه كاتبها ؛ لأنها غفل عن التوقيع[٣] .

وتقوم المقالات الثلاث على فكرة « المقابلة » بين رجلين ، أحدهما عربي والآخر إنجليزي ، لرؤية ما اجتمعا عليه في حياتيهما أو أعمالهما ، أو اختلفا فيه ، دون سؤال عن إمكان تأثر لاحقهما ـ وهو الإنجليزي دائماً ـ بالسابق العربيّ ، على الرغم من إمكان ذلك .

وتحمل المقالات الثلاث ثلاث مقابلات ؛ الأولى بين صلاح الدين الأيوبي والملك ريكاد (ريتشارد) الأول الملقب بقلب الأسد ، والثانية بين أبي العلاء المعرّيّ وجون ميلتون ، والثالثة بين ابن خلدون وهربرت سبنسر . وتهمنا من هذه المقابلات ـ بطبيعة الحال ـ المقابلة االثانية ـ بين أبي العلاء المعري والشاعر الإنجليزي ميلتون ؛ لاتصالها مباشرة بموضوعنا هنا ، ثم المقابلة الثالثة بين ابن خلدون وسبنسر ، لما لابن خلدون من أثر في الفكر العربيّ الأدبيّ الحديث .

وهو ـ على أية حال ـ يتبع في المقابلتين الأخيرتين ـ بين أبي العلاء وميلتون ، وابن خلدون وسبنسر ـ منهجاً ثابتاً ؛ حيث يبدأ بتقديم سيرة للرجلين ـ العربي فالإنجليزي ـ يعرض فيها لحياتيهما ولأعمالهما ، قبل أن يقابل بينهما ، ليكشف ـ من وجهة نظره ـ ما اتفقا عليه في شخصيتيهما أو أعمالهما ، أو اختلفا عليه .

ـ ٢ ـ

حين يقدِّم صرّوف ـ في مقالته الثانية ـ أبا العلاء المعري ، يبرز فيه ثلاثة جوانب أساسية ؛ هي سعة علمه وغزارته ، ثم ذكاؤه النادر ، اللذان أبرزا موهبته الشعرية في سن مبكرة ـ اثنتي عشرة سنة ـ فضلاً عن غزارة ما أنتجته هذه الموهبة من شعر وأدب . فقد «... صنف كتباً كثيرة ي الأدب ، منها **لزوم مالا يلزم** ، وهو ديوان كبير جمع فيه لزومايته، وصدّره بديباجة ضافية الذيل في شرح القوافي ... ومنها **سقط الزند** وفيه نخب قصائده ، **وضوء السقط** وهو ديوان صغير فيه القصائد التي نظمها في وصف الدرع ... وقال [يعني : ابن خلكّان] أيضاً : وبلغني أن له كتاباً سمّاه : **الأيك والغصون** ، وهو المعروف بالهمزة والردف ، يقارب مئة جزء .. » (ص ٤٥٠) . وإلى جانب هذا للمعري شروح لدواوين أبي تمام والبحتري والمتنبي .

لقد أوردتُ تفاصيل تقديمه لأعمال أبي العلاء لنلاحظ معاً أنه لم يذكر من بينها عملاً بارزاً يتوقع أن يكون أول ما يُذكر في مجال المقابلة هنا ، أعني : رسالة الغفران ، التي لابدّ أن تُذكر إذا ذُكر ميلتون وفردوسه المفقود[٤] . ولكن يبدو أن صرّوف لم يكن قد رآها ـ لأنها كانت مخطوطة حتى كتابته لمقالته ـ وإن كان هذا لاينفي الدهشة أن يكون صرّوف لم يسمع بها أو يقرأ عنها ! [٥].

وهو يضرب ـ بعد ذلك ـ أمثلة على غزارة هذا العلم وشدّة هذا الذكاء ، اللذين

تمتع بهما أبو العلاء ، وعرفهما فيه كل من عرفه أو قابله ، حتى تضاءلت معهما قيمة عاهته ـ فقد البصر صغيراً ـ وضعف تأثيرها ـ إلا في حياته الاجتماعية ـ على حياته العلمية والأدبية .

ويبرز صرّوف ، إلى جانب هذين الجانبين ، جانباً ثالثاً شديد الأهمية في شخصية أبي العلاء ، هو جانب **حرية الرأي** ، أو ما يسميه : **حرية أفكاره** . ويضرب صرّوف ـ على هذا ـ مثلاً بشكّه (ص ٤٥٠) ، ثم موقفه الشهير مع الشريف المرتضى ، حين كان المعري في مجلس الشريف ، فعاب هذا بعض شعر المتنبي ؛ فقال أبو العلاء : لو لم يكن له إلا قوله : « لك يا منازل في القلوب منازلُ » لكفاه ؛ فأمر الشريف بطرده ؛ فتعجب الحاضرون ؛ فقال لهم الشريف : إنما أراد هذا الأعمى قوله ـ يعني المتنبي ـ في تلك القصيدة :

وإذا أَتَتْكَ مَذَمّتي من ناقصٍ فهي الشهادة لي بأني كاملُ[٦]

– ففي الموقف ما فيه من ذكاء المعري ـ أولاً ـ ثم حرية رأيه واعتزازه بموقفه الخاصّ، حتى مع رجل له من السطوة الاجتماعية والفكرية ما للشريف المرتضى .

ـ ٣ ـ

وقد أبرز صرّوف الجوانب نفسها تقريباً في حياة الشاعر الإنجليزي جون ميلتون ، الذي تلقى العلم في كمبردج ، أشهر مدارس إنجلترا ، وقرأ الآداب القديمة والحديثة ، ونظم الشعر في سن الخامسة عشرة من عمره . وسافر إلى إيطاليا ؛ فاطلع على كنوز مكتبة الفاتكيان الشهيرة ، وزار العالم الشهير جاليليو في سجن محاكم التفتيش ، دون أن يخشى سطوة رجال الدين آنئذٍ . وشن حملات على الملكية وأنصارها من رجال الدين المتعصبين ، ودافع عن حرية النشر ـ أو حرية المطبعة ، بتعبير صرّوف ـ وحرية الفكر ، مستشهداً بجاليليو ، أسير التعصب ، ووقف في صف كرومويل والجمهوريين ، ودافع عنهم أمام محاكم أوربا ؛ فلقي عند الجمهوريين حظوة ، انقلبت نقمة بعد عودة الملكية ، حتى مات هرماً ، ضريراً ، فقيراً .

ويبرز صرّوف من أعمال ميلتون أنه في شبابه ألف « رواية شعرية اسمها **كومس** انتشرت في بلاد الإنكليز ، واشتهر بها شهرة بعيدة ، وأقبل الناس على قراءتها وتمثيلها، حتى رسخت عباراتها في أذهانهم ، وصاروا يوردونها موارد الأمثال .. »

(ص ٤٥٢) . وحين قامت الجمهورية في إنجلترا ألف كتاباً سمّاه : **سلوك الملوك والحكّام** ، « قصد به تسكين الخواطر التي اضطربت في ذلك الحين » ، ثم كتب «**دفاع الإنكليز**» رداً على الدعوى التى أقامها كارلس ، أخو الملك المقتول ، أمام محاكم أوربا ثم شرع ميلتون في ثلاثة تآليف كبيرة ؛ الأول **قاموس في اللغة اللاتينية والإنجليزية** ، والثاني في **تاريخ عام لبلاد الإنجليز** ، ثم شعره المشهور المسمي «**باراديس لوست** [paradis Lost] ؛ أي **الفردوس المفقود**» (ص ٤٥٣) ، « وهي طويلة جداً ، فيها عشرة آلاف وخمس مئة وأربعة وستون سطراً من نوع الشعر الذي يحفظ فيه الوزن لا القافية » (نفسه) . فلما انتهى ميلتون من الكتابة أطلع عليها أحد تلاميذه ، الذي قال له : « تكلّمت كثيراً عن فقد الفردوس و لم تتكلم عن ردّه » ؛ فلم يَمْضِ زمان طويل حتى نظم قصيدة ثانية في ردّ الفردوس وسلّمها لتلميذه هذا ، وقال له : إني مديون لك بها » (نفسه).

وقد اجتمع في جنازته العلماء والعظماء ، اعترافاً بفضله وعظيم مكانته . « ورثاه الشاعر دريدن بما معناه :

هومـــيرُ مـن آلِ يونـــانٍ وفرجيـلُ ... من شعب رومانَ فاقا كلَّ مَنْ نظما

فاسْـتُنزِف الدر من بحرِ القريضِ وما ... يُرجى من الدهر شخصٌ ثالثٌ لهما

لكنـــــه جمـع الإثنين في رجـلٍ ... فكان ملتُنُ ؛ شخصٌ حير الفُهُما »

(ص ٤٥٤)

- ٤ -

وإذ يقابل صرّوف بين الشاعرين ، يرى أنهما اتفقا « **في عمى البصر ، وحدة البصيرة ، وتوقد الذهن ، وسرعة الخاطر ، وحرية الفكر ، والمجاهرة بالرأي ولو خالف الجمهور ، وفي غير ذلك مما رأيته في ترجمتيهما** » (ص ٤٥٤) . هذا عن حياتيهما ، وشخصيتيهما ، مع ملاحظة أن أبا العلاء ـ كما أشرنا من قبل ـ أصيب بالعمى في طفولته ، في حين لم يفقد ميلتون بصره إلا بعد الخامسة والثلاثين من عمره؛ الأمر الذي يفسر مشاركته في الحياة السياسية ، ورحلاته .. إلخ ، في الوقت الذي قضى فيه أبو العلاء حياته كلّها ـ تقريباً ـ « رهين محبسيْه » .

أما المقابلة بين شعريهما ، فتنطلق ـ عند صرّوف ـ من مسلمة أساسية ، هي أن «أشعار الأول ـ يعني أبا العلاء .. **من الطراز الأول في العربية ، وغيرها من اللغات**

السامية . وأشعار الثاني - يعني ميلتون - من الطراز الأول في الإنكليزية ، وغيرها من اللغات الآرية » (ص ٤٥٤) .

ولعلّها المرّة الأولى في العربية التي تستند فيها النظرة إلى تلك الرؤية العنصرية ، عن السامية والآرية ، التى أشاعها المفكّرون الأوربيون - وبخاصة الفرنسي رينان - في القرن التاسع عشر لإلباس الهجمة الاستعمارية الغربية ثيابًا « علمية » أنيقة ، وهي النظرة التي دخلت في مجال الأدب بكتابات « تين » عن الثلاثية المشهورة : البيئة والزمان والعنصر أو الجنس .

والسياق يبدو بريئاً تماماً في كلام صرّوف . لكن أخشى أن أقول إنه مسئول عن النتائج المترتبة على مقابلته بين الشاعرين على هذا النحو ؛ حيث لا يمثل كل واحد منهما نفسه فقط ، بل ولا أمته وحدها (العرب ، بالنسبة لأبي العلاء ، والإنجليز ، بالنسبة لميلتون) ، بل يمثل كل واحد منهما « عنصره أو جنسه » البشري ؛ فأبو العلاء يمثل - بشعره - الإبداع « السامي » ، في حين يمثل ميلتون - بشعره كذلك - الإبداع « الآري » .

فبين الشاعرين عند صرّوف ،

« اختلاف جوهري في الوضع والأسلوب ، فإن أشعار أبي العلاء جنّات فيها من كل فاكهة زوجان ، ولكنها منفصلة متفرّقة ، وكلّ جنة ، بل كل دوحة ، قائمة بنفسها ، ومستقلة بغرسها ؛ فهي كأمثال سليمان ، أو كحكم لقمان ، أو كالحكايات الأدبية الموضوعة على لسان الحيوان ، أو كشذور الذهب المنتشرة بين الصخور ، أو كحجارة الماس المتفرقة بين الرمال » (ص ٤٥٤) .

- وهى تشبيهات تدلّ جميعاً على معنى واحد ، هو أن شعر أبي العلاء ليس له قران يربط بين أجزائه ؛ فكلّ قصيدة ، بل كل بيت ، معنى قائم بذاته ، لا يربطه بما قبله أو بعده رابط . قد يكون لكل قصيدة ، أو لكل بيت جماله الخاص ، لكن جمال «الكل» غير موجود . ومن هنا بدأ تشبيهاته بالجنة - مقابل القصيدة - ثم الدوحة - مقابل البيت - فأصبحت كل دوحة « قائمة بنفسها ، ومستقلة بغرسها » حتى داخل « الجنة / القصيدة » الواحدة . ثم جاء التشبيه بأمثال سليمان وحكم لقمان ، ليؤكد هذا المعنى كذلك . لكن التشبيه بـ « الحكايات الأدبية الموضوعة على لسان الحيوان » يبدو

غير موفق تماماً بالنسبة للمعنى الذي يريده ؛ فهو يعني أن كل حكاية منها قائمة بنفسها ، لكن الحكاية الواحدة منها تحتاج إلى بناء أكثر تعقيداً من بناء بيت واحد من الشعر . ثم يهبط التشبيهان الأخيران إلى الذم ، وإن كان في صورة المدح ؛ حيث يتحول شعر أبي العلاء إلى «شذور من الذهب» ، لكنها « منتشرة بين الصخور » ، وإلى « حجارة ألماس » لكنها « متفرقة بين الرمال » ، دون أن يقول لنا صرّوف : ما هذه الصخور ؟ وما هذه الرمال ؟ أيعني أنك قد تظفر في القصيدة الطويلة ـ بعد الكدّ والتعب ـ على بيت واحد هنا وآخر هناك ، يستحق عناء البحث والتنقيب ؟ ربّما !

على أية حال ، تبقي رؤية صرّوف الأساسية لشعر أبي العلاء أنه شعر «متفرق »، أي موزع المعنى ، جزئي ، في مقابل شعر ميلتون .

« .. وأما أشعار ملتن فكالمدن الكبيرة ، الكثيرة الأسواق والشوارع ، والبيوت والمصانع ، يتنقل فيها الغريب من حال إلى حال ؛ فيرى كل يوم شيئاً جديداً ، يصادف في كل بيت معنى فريداً . أو كالبحار الواسعة الأطراف ... أو كعنان السماء ... أو كبساط الأرض ... أو كالمكاتب [يعني : المكتبات] الكبيرة ، الجامعة من نخب الكتب التاريخية والأدبية والعلمية والعملية . فالذي يقرأ **«الفردوس المفقود»** مثلاً ، يطلع على أكثر معارف المتقدمين والمتأخرين ، ، حقيقية كانت أو وهمية ، **منظومة الفرائدة ، محبوكة القلائد** ، مكسوة من البلاغة حللاً ، ومن النظم نسيباً وغزلاً ـ يرى فيه خطب القوّاد ، ومؤمرات الأشرار ، وتعاليم الصالحين ، ومسامرات العاشقين ، ... وكل ذلك **يستطرد بعضه بعضاً على أحسن أسلوب** ، حتى كأن الذي يقرأ يقرأ أبلغ **رواية غرامية، أو قصة تاريخية ، ضرب الخيال فيها أطنابه ، ونصب التصور عليها قبابه »**

(ص ٤٥٤ ، باختصار لا يخلّ بالمعنى)

فواضح هنا أن ما يلفت صرّوف في « **الفردوس المفقود** » هو ما يمكن أن نسميه بـ « الوحدة في التنوع » أو « التنوع في الوحدة » . فالعمل يضمّ بين دفتيه « أكثر معارف المتقدّمين والمتأخرين ، حقيقة كانت أو وهمية » ، كما يضم مواقف متنوعة ، بل شديدة التنوع ، من السياسة إلى الحرب إلى المواقف الغرامية ... إلخ . ومع هذا

كلّه ، فلم يطغ هذا التنوع الشديد على « وحدة البناء » في العمل وحبكه حبكاً شديداً حتى لايفلت من «وحدته» تفصيلة واحدة من هذه التفصيلات .

وميلتون كذلك ـ مع هذا التنوع الشديد ، والبناء المحكم ، في وقت واحد ـ بليغ الأسلوب ، آسر ، حتى كأنك تقرأ ، وأنت تقرأ « **الفردوس المفقود** » رواية غرامية أو قصة تاريخية ، اجتمع فيها جمال الأسلوب ، وسعة الخيال ، وقوة التصور .

هكذا فسّر صرّوف حكمه عن اختلاف الشاعرين في « الوضع والأسلوب » ، وهو تعليل فيه كثير من الحق ، بخاصة إذا غضضنا البصر قليلاً عن بعض قسوته على شعر أبي العلاء ، ورأينا الأمور من وجهة نظره هو ـ أي صرّوف ـ المعجب ـ بوضوح ـ بالأدب الغربيّ ـ الآري ـ بعامة ، و « الفردوس المفقود » بخاصة .

غير أن المشكلة تبقى ـ في هذا الجانب من المقابلة ـ أنه قابل بين فنين لا تصحّ المقابلة بينهما . حقاً إن كليهما شعر ، لكنهما يختلفان ـ في الحقيقة ـ في المنطلقات والأهداف، والفن الذي ينتمي كل منهما إليه . فشعر أبي العلاء ينتمي كله ـ بما فيه من أغراض تقليدية ، أو تأملات ـ إلى الشعر الغنائي ، كما هو معروف . في حين ينتمي شعر ميلتون ـ و « **الفردوس المفقود** » بخاصة ـ إلى الشعر القصصي أو الملحمي . والشعر الغنائيّ ، من ناحية ، والشعر القصصيّ أو الملحميّ ، من جهة أخرى ، هما ـ كما ذكرنا ـ فنان مختلفان في المنطلقات والأهداف ، ومن ثم في الأسلوب الفني ، تماماً . وتكون المقابلة بينهما باطلة ، ولا نريد أن نقول : مغرضة ! بخاصة وهي تنطلق من مقولة « السامية » ، و « الآرية » لتركز على قضية « الجزئية » و « التفكك » في الشعر العربي / السامي ، في مقابل « الكلية » و « التماسك » في الشعر الإنكليزي / الآري . ولو سأل صرّوف نفسه : أليس عند « الآريين » ، كما عند « الساميين » شعر غنائي ؟ لعرف أن عندهم النوع نفسه من الشعر الذي يصح أن يقابل به شعر أبي العلاء . ولو أراد ـ أيضًا ـ لسأل نفسه ـ كما سيفعل البستاني بعده ، مثلاً ـ أليس لدى « الساميين » أدب ملحمي ؟ إذ لو سأل لطرح على نفسه ـ وعلينا ـ بعض الاحتهادات التي ربما أضافت إلى الموضوع جديداً ، ولعرف ـ بالتأكيد ـ أن الذي يناسب المقابلة ليس شعر أبي العلاء ، بل هي « رسالة الغفران » ، ولو كانت نثراً . وإن كان عذره أنه ـ فيما يبدو ـ لم يرها ، كما أشرنا . لكن تبقى قضية المدخل «غير المناسب» للمقابلة !

وفي القسم الأخير من المقابلة يعرض صرّوف لمعان تبدو متشابهة إلى حدّ كبير ، وقع عليها الشاعران كلاهما ؛ لاتفاق « خواطرهما » . من ذلك ، مثلاً ، وصف أبي العلاء لانعكاس صورة الإبل ـ مع السماء ونجومها ـ على صفحة الماء في قوله :

فأطمعنَ في أشباههنّ سواقطاً ... على الماءِ حتى كدنَ يُلقطن باليدِ

فمدّتْ إلى مثل السماء رقابها ... وعبّتْ قليلاً بين نسرٍ وفرقدِ[٧]

« وقال ملتن ، بلسان حوّاء وقد رأت صورتها في الماء ، أبياتاً نظمناها في هذين البيتين :

جرى إلى السهل ماءُ الكهفِ فانبسطت ... مرآته ؛ فبدت مثلَ السموات

فقمت أرقبها ، فقام يرقبني ... شخصٌ من الماء مثلي في الإشارات[٨]

« وقال أبو العلاء مشيراً إلى عماه :

ويا أسيرة حجليها ، أرى سَفَهًا ... حملُ الحلي لمن أعيا عن النظرِ[٩]

وقال ملتن مخاطباً النور ومشيراً إلى عماه :

عَبَثًا تزور العين وهي كفيفة ... تبغي لقاكَ ، ولات حين لقاء »[١٠]

إلى آخر ما ساقه عن الشاعرين من أمثلة ـ هي أربعة بعد ما ذكرنا ـ وضعها هكذا متقابلة ، دون تحليل لها أو تعقيب عليها ، يكشف وجه اللقاء بين المعنيين ، أو الجمال في الصورتين الشعريتين ... إلخ ، وبطبيعة الحال ـ وكما أشرنا منذ البداية ـ دون سؤال عن إمكان أن يكون ميلتون اطّلع ـ بشكل ما ـ على شعر أبي العلاء المعري أو أدبه ، بخاصة وأنه زار باريس ، وجنوب إيطاليا ، وتردد على مكتبة الفاتيكان ، وأنه كان قارئاً كاتباً باللاتينية ، التي نقل إليها الكثير من التراث العربي قبل عصره وربما أثناءه... إلى آخر ما نعرفه من سيرته .

- ٦ -

وفي المقابلة الثالثة التي يعقدها صرّوف بين كلّ من ابن خلدون (عبد الرحمن ، ٧٣٢ - ٨٠٨م) والفيلسوف الإنجليزي هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣ م) ، يقدّم كلاً من الرجلين : حياتيهما ، وأعمالهما ، العملية والعلمية . ثم - أخيراً - يقابل بينهما ؛ فيبدأ بتحديد مجال المقابلة والهدف منها :

« ليس المراد أن نقابل بين الرجلين في أخلاقهما وأطوارهما ، بل أن **نقابل بين مذاهبهما العلمية في بعض المواضيع التي كتبا فيها سوية** . وهذا **لايشمل كل مصنفات ابن خلدون، ولا كل مصنفات هربرت سبنسر** ، ولا سيّما أن مصنفات الثاني عديدة ، شاملة لكلّ معارف البشر . ولذلك نكتفي بذكر بعض المبادئ التي أثبتها ابن خلدون في **مقدمته**، ونقابلها بما يماثلها مما أثبته **هربرت سبنسر في بعض مؤلفاته** » (ص ٥١٦ - ٥١٧) .

- فالغرض من المقابلة - إذن - ليس المقابلة بين الرجلين نفسيهما ؛ أخلاقهما وأطوارهما ، بل هو المقابلة بين « مذاهبهما العلمية » . وحتى هذه ليست شاملة ، ترى الاتفاق والاختلاف معاً ، بل محدودة بـ « بعض المواضيع التي كتبا فيها سوية » . من ثم فالمقابلة لا تقوم على مجمل الأعمال العلمية للرجلين ، بل تقوم على «**المقدمة**» لابن خلدون ، مع « **بعض مؤلفات** » هربرت سبنسر .

- ٧ -

وتقوم المقابلة بين ابن خلدون وسبنسر ، عند صرّوف ، على خمسة مبادئ .

أما المبدأ الأول فهو : **وجوب تمحيص الأخبار قبل إثباتها في كتب التاريخ ؛ إذ يحتاج « فن التاريخ »** - عند ابن خلدون - إلى « مآخذ متعدّدة ، ومعارف متنوعة ، وحسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحقّ ، وينكّبان به عن المزلات والمغالط » . فالحقّ الذي يبحث عنه التاريخ - بتعبيرنا - راقد تحت أطباق من التفصيلات ، والأهواء، وضرورات السياسة .. إلخ . ولهذا كان محتاجاً - للكشف عنه - إلى هذه «المآخذ المتعددة ، والمعارف المتنوعة ، وحسن النظر والتثبت» .

« لأن الأخبار إذا اعتُمِدَ فيها على مجرّد النقل ، و لم تحكّم **أصول العادة وقواعد السياسة، وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني ، ولا قيس الغائب منها بالشاهد ، والحاضر بالذاهب** ـ فربما لم يؤمن فيها العثور ، ومزلة القدم ، والحيد عن جادة الصدق» (ص ١٥٧)[١١].

ـ فالتاريخ ليس مجرّد سرد أخبار . والأخبار نفسها لاينبغي الاعتماد فيها على مجرّد النقل ، وأن فلاناً قال ، وفلاناً روى . بل ينبغي أن يحكم المؤرِّخ « أصول العادة » ؛ من حيث لا تختلف العادات البشرية مكاناً فقط ـ أي من أمة إلى أمة أخرى ـ بل تختلف كذلك زماناً ؛ أعني في الأمة الواحدة من زمان إلى زمان ، ومن عصر إلى عصر. وما يكون مقبولاً اليوم قد لا يقبل غداً ، والعكس صحيح . أمّا « **قواعد السياسة** » فشديدة التغير ، سريعته كذلك ؛ من حيث يضطر بعض الحكّام ـ لأسباب يرونها ، وقد لايراها غيرهم ـ أن يقبلوا اليوم ما رفضوه بالأمس أو يقربوا من أبعدوه .. إلخ . والعكس ، كذلك ، صحيح . وقبل هذا كله ، وبعده ، فإن ثمة أصولاً وقواعد تحكم « **الاجتماع الإنساني** » لا ينبغي ـ في رؤية الأحداث والأخبار ـ أن يسير المؤرخ عكس اتجاهها ، وأن يحكم ـ تَعسُّفًا ـ بغيرها .

وإلى جانب هذه « الثوابت » التي تحكم ـ أو ينبغي أن تحكم ـ النظر إلى حوادث التاريخ وأخباره ، فلا ينبغي أن يكون المؤرخ ـ حتى وهو يطبق هذه « الثوابت » ـ سلبياً ، كسولاً ؛ فيطبق تطبيقاً آليّاً ، بل يقيس « الغائب» من الأخبار على «الشاهد» أي الحاضر منها ، وأن يقيس الحاضر على « الذاهب » ، أي الماضي . وكأنه يريد أن يقول إن حركة التاريخ ليست حركة عشوائية ، وأنه يسير كيفما اتفق، بل إن للتاريخ منطقاً يسيره ، وقواعد تحكمه .

لقد وضع ابن خلدون للتاريخ فلسفة ، وتحولت كتابته على يديه إلى « علم » ، له قواعده وأصوله التي تحكمه ، لا مجرّد « هواية » يمارسها كل من أمسك قلماً !

وإغفال هذه القواعد والأصول ـ في رأي ابن خلدون ـ هو ما أوقع كثيراً من المؤرخين ، بل وأئمة التفسير ، في المحظور ؛ إذ

« .. كثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة[*] النقل من المغالط في الحكايات والوقائع ؛ **لاعتمادهم فيها على مجرد النقل ، غثاً وسميناً ، ولم يعرضوها على**

(*) في النصّ : آيمة .

أصولها ، ولا قاسوها بأشباهها ، ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات ، وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار ؛ فضلّوا عن الحقّ ، وتاهوا في بيداء الوهم والغلط» (ص٥١٧)[١٢].

ـ ويضرب ابن خلدون ـ بعدها ـ أمثلة عدة على وقوع هذا « الضلال عن الحق والتوهان في بيداء الوهم والغلط » . ثم بيّن ـ كذلك ـ « أسباب تطرّق الكذب إلى الأخبار » ، سواء عند الناس أو عند المؤرخين أنفسهم ؛ فقال ابن خلدون إن من هذه الأسباب :

« .. **التشيُّعات للآراء والمذاهب** ؛ فإن النفس إذا كانت على حال الاعتدال في قبول الخبر، أعطته حقه من التمحيص والنظر ، حتى تتبيّن صدقه من كذبه . وإذا خامرها تشيُّع لرأي أو نحلة قبلت ما يوافقها من الأخبار لأول وهلة ، **وكان ذلك الميل والتشيُّع غطاء على عين بصيرتها عن الانتقاد والتمحيص ؛ فتقع في قبول الكذب ونقله** . ومن الأسباب المقتضية لذلك أيضاً ، **الثقة في الناقلين ، والذهول عن المقاصد ، والجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع** » (ص ٥١٧)[١٣] .

ويعلّق صرّوف على المبدأ عند ابن خلدون قائلاً :

« وهذا المبدأ غاية في الإصابة ، **ولكن ابن خلدون لم يُراعِه دائماً ، ولا أصاب في تطبيقه كل الإصابة** ؛ لأن الأخبار التي أثبتها لا يخلو بعضها من مظنّة الشكّ، والتي جعلها في مظنة الشكّ ، بل قطع بفسادها ، هي غير فاسدة كما وهم ، والأدلة التي أقامها على فسادها واهنة ، وبعضها منقوض . وسبحان من تفرّد بالكمال !» (ص ٥١٧).

ـ لكن صرّوف لا يلبث أن يستدرك ـ بعد الفقرة السابقة مباشرة ـ ليقول إن عدم إصابة التطبيق عند ابن خلدون دائماً لا تقدح في المبدأ نفسه ؛ « فالمبدأ صحيح ، ويجب اتباعه دائماً » .

وقد ذكر سبنسر المبدأ نفسه « في مواضع كثيرة من كتبه ، وبيَّن أسبابه » . ثم يورد صرُّوف عدداً من الأمثلة على تطبيقات سبنسر لهذا المبدأ في كتبه ـ بخاصة كتاب « **علم السسيولوجيا** » ـ التي يترجمها صرّوف ، موفقاً ، إلى « **علم العمران** » ،

وكتاب « **السنن السياسية** » ـ وينتقد خبراً ساقه سبنسر عن بلاد المكسيك ؛ لأن في الخبر « مبالغة » . وأخيراً يعلّق :

«ولكن الذي يطالع كتب سبنسر ، ويرى ما فيها من الشواهد التي تعدّ بالألوف الكثيرة ، **لايعجب من وقوع الخطأ القليل فيها** ، ولا سيّما لأن الشواهد يجمعها له المساعدون من كتب القوم ، وهو يتولى تنسيقها ، وتجريد الكليات من جزئياتها » (ص ٥١٨) .

وأمّا المبدأ الثاني الذي اجتمع عليه كلٌّ من ابن خلدون وسبنسر ، عند صرّوف ، فهو : **أن التعاون على المعاش والدفاع ، هو من أول أسباب الاجتماع الإنساني ودعائمه** ، ومن تعبير ابن خلدون عن هذا المبدأ قوله :

« إن قدرة الواحد من البشر قاصرةٌ عن تحصيل حاجته من الغذاء ، غير موفية له بمادة حياته منه ؛ فلابد من اجتماع الكثير من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم بالتعاون قدر الكفاية . وكذلك يحتاج كل واحد منهم في الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه . وإذا كان التعاون حصَّل له القوت للغذاء ، والسلاح للمدافعة ، **فإذًا هذا الاجتماعُ ضروري للنوعِ الإنساني ، وإلا لم يكمل وجودهم** » (ص٥١٨)[١٤] .

وقد عبّر سبنسر عن المبدأ نفسه ، بقوله : « **إن التعاون لا يتم بغير الاجتماع** ، والاجتماع لايدوم إلا بالتعاون ؛ وإلا انحلّت عراه ، وتفرّق الناس أيدي سبأ » (ص ٥١٩) . وبعد أن يشرح سبنسر فكرة تقسيم العمل والتعاون عليه ، وعلى أعداء الجماعة ، وتأثير ذلك في بناء المجتمع وتماسكه ، « بين تدرج الناس فيه من أوطأ أطوار التوحش إلى أسمي درجات التمدن » ـ من حيث كان سبنسر « تطوريّ » النزعة ، وقد ربطه صرّوف (ص ٥١٥) بكلٍ من ليل ـ في علم الجيولوجيا ـ وداروين ـ في علم البيولوجيا (علم الحياة والأحياء ، كما يترجمها صرّوف) ؛ وكلاهما ـ كما هو معروف ـ تطوريّ.

وأمّا المبدأ الثالث فهو : أن **العصبية دعامة أخرى من دعائم الاجتماع الإنساني** . ذلك أن أبناء المجتمع الواحد ، وإن كان اجتماعهم ضرورة ، لكنهم « ... لايصدق دفاعهم وذيادهم إلا إذا كانوا عصبية وأهل نسب واحد ؛ لأنهم ، بذلك ، تشتد شوكتهم ، ويخشى جانبهم ؛ **إذ نعرة كل واحد على نسبه وعصبيته أهم** . وأما

المتفردون في أنسابهم فقل أن تصيب أحداً منهم نعرةٌ على صاحبه » (ص ٥١٩)[١٥].

ومع وجود المبدأ نفسه عند سبنسر ، فهو يضرب عليه أمثلة كثيرة ، ويقول إنه كان معروفاً من قديم الزمان ؛ « فإن هيرودتس ذكر الأسباب الرابطة للشعب اليوناني، فقال إنها : أولاً الدم ؛ ثانيًا اللغة ؛ ثالثًا المذهب ؛ رابعًا العوائد والأخلاق . ثم بين أن عدم العصبية هو الذي حل بعض الممالك القديمة ، وهو الذي آل إلى تقوُّض أركان غيرها من الممالك التي لم تزل قائمة إلى يومنا هذا » (ص ٥١٩) .

وأمّا المبدأ الرابع فكان : **أن البداوة أقرب إلى الخير من الحضارة** . وسبب ذلك ـ عند ابن خلدون ـ

« أن النفس إذا كانت على الفطرة الأولى ، كانت متهيئة لقبول ما يرد عليها وينطبع فيها من خير وشر . وأهل الحضر ، لكثرة ما يعانون من فنون الملاذّ وعوائد الترف ، والإقبال على الدنيا ، والعكوف على شهواتهم منها ، قد تلونت أنفسهم بكثير من مذمومات الخُلُق ، وبعدت عليهم طرق الخير ومسالكه » (ص ٥٢٠)[١٦] .

و لم يختلف تعبير سبنسر عن الفكرة نفسها كثيراً عن تعبير ابن خلدون عنها ، غير أن سبنسر أضاف أن مظاهر القساوة والبطش في الحضارات القديمة إنما اقتضتها ضرورات توطيد دعائم الاجتماع الإنساني ، « ثم استنتج أن **كل الحروب القديمة ، وما أظهره البشر من مظاهر القساوة والعتوّ ، كان ضروريّاً لنموّ نوع الإنسان وتقويته ، وأنه لولا ذلك لكان سكان الأرض يأوون الآن [إلى] الكهوف والغياض كأضعف المخلوقات »** (ص ٥٢٠) .

وما أشبه محاولة سبنسر ـ هنا ـ لتسويغ العنف والقسوة اللتين اشتهرت بهما بعض الحضارت القديمة ـ كالحضارة الرومانية ، مثلاً ـ وعدّهما من ضرورات « توطيد الاجتماع الإنساني » ، بمحاولة الحضارة الغربية الحديثة تسويغ حركة « الاستعمار » التي حصدت مئات الألوف ـ بل الملايين ـ من البشر في كل أنحاء العالمين ، القديم والجديد ، ونهبت من الثروات الطبيعية والبشرية ما لايقع تحت حصر أو تقدير ، رافعة شعارات نشر الحضارة والمدنية والعلم بين الشعوب « الهمجية »! لكن صرّوف يشرب « عسل » سبنسر وحضارته الغربية ويريد أن يسقيه للناس ، غير ملتفت ـ ربما؟! ـ إلى ما فيه من السمّ !

وأمّا المبدأ الخامس الذي اتفق عليه ابن خلدون وسبنسر ، فهو : **أن آفة الملك الترف** . ذلك أن الدولة تكون في أولها ـ بتعبير ابن خلدون ـ بدوية قليلة الحاجات «لعدم الترف وعوائده ، ويكون خرجها وإنفاقها قليلاً فيكون في الجباية ـ حينئذ ـ وفاءٌ بأزيد منها» . لكنها لا تلبث

« **أن تأخذ بدين الحضارة في الترف ؛ فيكثر ، لذلك ، خَرْجُ أهلها ، ويكثر خرج السلطان كثرة بالغة ، بنفقته في خاصته ، وكثرة عطائه ؛ فتحتاج الدولة إلى الزيادة في الجباية ؛ فيستحدث صاحب الدولة أنواعاً من الجباية يضربها على البياعات . وربما يزيد ذلك في أواخر الدولة زيادة بالغة ؛ فتكسد الأسواق بفساد الأموال ، ولا يزال ذلك يتزايد إلى أن تضمحل الدولة** » (ص ٥٢١)[١٧] .

ولايخرج سبنسر على الفكرة التي طرحها ابن خلدون هنا ، اللهم إلا الزيادة في الأمثلة وتنويعها ، ما بين القديم والحديث ، نظراً لما توافر له في عصره من معارف لم تكن ميسرة لابن خلدون في عصره .

وقد خرج صرّوف من المقابلة بنتيجة ، مؤدّاها :

« **أن أكثر المواضيع التي طرقها ابن خلدون طرقها هربرت سبنسر أيضاً ، حتى المواضيع العلمية واللغوية والطبيعية والرياضية . وكل منهما اعتمد على ما يُعرَف في عصره من مبادئ العلوم والفنون ، وحاول أن يتتبع فيها تاريخ العمران . ولكن معارف البشر قد نمت في هذا العصر وزادت زيادة بالغة عنها في عصر ابن خلدون** . ولذلك ترى الموضوع الذي كتب فيه هذا [ابن خلدون] صفحة أو صفحتين ، كتب فيه سبنسر فصلاً أو كتاباً كبيراً » (ص ٥٢٢) .

وإذا كانت بين المفكرين هذه « المطابقة » كلها ـ بتعبير صرّوف نفسه ـ التي أدت إلى هذه النتيجة ؛ أفلم يكن مناسباً طرح السؤال عن إمكان تأثير ابن خلدون في هربرت سبنسر ، وأن يكون هذا الأخير قرأه أو تعرف أفكاره ـ بشكل أو آخر ـ وهو مشغول بهذه القضايا ؟ إذ ربّما لو كان صرّوف قد ألقى السؤال على نفسه ، أو على قرائه ، ولو في شكل « احتمال » قابل للمناقشة والبحث ، لفتح لنفسه ، أو للآخرين، باباً واسعاً للبحث والحوار .

- ٨ -

لقد وقفنا هذه الوقفة عند هذه المقابلة - الثالثة عند صرّوف - لصلتها بالأدب نفسه، وتطوّره صعوداً أو هبوطاً ، وقوة وضعفاً ، من جهة ، ثم لصلتها بتاريخ الأدب ، من جهة أخرى .

فإذا كنا نتحدّث عن الأدب بوصفه كياناً جماليّاً قائماً بذاته ، فلا ينفي هذا - أبدًا - صلته بالحياة من حوله ، أخذاً وعطاءً ، تأثّرًا وتأثيراً . وهو ما يتبدي - بوضوح وصراحة - في تاريخ الأدب ، الذي يبحث - فيما يبحث - في علاقة الأدب بالعالم المحيط به ، ومدي تأثره به أو تأثيره فيه .

كما أن كتابة تاريخ الأدب يخضع - لاشك - للقواعد العامة التي تخضع لها كتابة التاريخ العام . ومن ثم ، ينبغي أن تراعى فيه كل القوانين والقواعد التي تحكم كتابة التاريخ العام ، والتي ذكرها كل من ابن خلدون وسبنسر ، ولا نحتاج إلى إعادتها - هنا - مرّة أخرى .

ثم إن ابن خلدون ، ومبادئه التي وقف عندها صرّوف ، كانت أحد المصادر - أو المؤثرات ، على الأقل - « المسكوت عنها » في كتابات طه حسين في تاريخ الأدب ، وبخاصة في كتابه الخطير « في الشعر الجاهلي » الذي يعد كتاباً في المنهج أكثر منه كتاباً في المعرفة ، ومصادر شكه في الشعر الجاهلي في ذلك الكتاب كثيرة ، نظن أن من بينها ، وربما من أقواها ، دراسته لابن خلدون[١٨] .

- ٩ -

وبعد ، فقد كانت هاتان المحاولتان للدكتور يعقوب صرّوف تستهدفان - فيما نتصوّر - إبراز ألوان معينة من الأدب والفكر الغربيين ، بمقابلتها بالأدب والفكر العربيين الإسلاميين . فقد أبرز صرّوف - كما رأينا - الشكّ والتمرد عند كل من أبي العلاء المعري والشاعر الإنكليزي ميلتون ، إلى جانب إبراز التفوق « البنائي » لشعر ميلتون على مثيله عند أبي العلاء ، على الرغم من أنه قابل بين فَنّيْن شعريّيْن لا تصح المقابلة بينهما ، هما فنّ الشعر القصصي أو الملحميّ عند ميلتون ، والشعر الغنائي عند أبي العلاء . كما أبرز من فكر ابن خلدون ما يتوافق مع فكر الفيلسوف الإنجليزي ، التطوري ، هربرت سبنسر . وقد عرض صرّوف للمبادئ الخمسة التي اتفق فيها فكر

كل من « الفيلسوفين الكبيرين » ، بتعبيره ، مع نقد لاذع لابن خلدون في تطبيقه للمبدأ الأول ـ بخاصة ـ في مقابل تسويغ « الخطأ القليل » في كتابات سبنسر وعَزْوِه إلى « مساعديه »! ونفترض حُسن النية !

وأيّا كان الحال ، فلا شك في أن ما كتبه صرّوف جاء ضمن موجة شهدها الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، بدأها أديب إسحق ثم صرّوف ، وسيليهما نجيب الجدّاد ـ كما سنرى حالاً. وقد أحيت هذه الموجة تقاليد المقارنة والمقابلة التي بدأها الطهطاوي وعلي مبارك ـ بعد مرور وقت طويل على كتابيهما ـ ولتستمر هذه الموجة مع بدايات القرن العشرين .

نجيب الحداد

« مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي »

- ١ -

كان الشيخ نجيب الحدّاد (١٨٦٧ - ١٨٩٩م) شاعراً ، وكاتباً صحفيّاً ، ومترجماً مسرحيّاً قدّم للمسرح العربي في أخريات القرن الماضي مترجمات لكورني وراسين وهوجو وفولتير وموليير وشكسبير[١٩] ؛ الأمر الذي يقطع بإتقانه اللغة الفرنسية ، التي ترجم نصوصه جميعاً منها ، والتي كانت مدخله - كما سنرى حالاً - إلى الثقافة الغربية بعامة ، والأدب الغربي بخاصة .

وقد كتب الحدّاد هذه « المقابلة » بين الشعرين ، العربي والإفرنجي ، بناء على طلب من أحد الفضلاء « مما لايسعني ردّ طلبه » كما يقول الحداد[٢٠] .

والحداد يفتتح عمله بوصف ولعه بالشعر ، حتى لقد قرأ في الفرنسية - التي كان يتقنها ، كما أشرنا -

« .. كثيراً من شعر الفرنسيس وشعر غيرهم منقولاً إلى لغتهم ، كشعر اليونان، والرومان ، والإنكليز ، والألمان ، والطليان . وكلّهم من شعراء الدنيا المعدودين، الذين لم تُترجم أشعارهم إلى اللغة الفرنسوية إلا لشهرتها وإبداع ناظميها ، مثل هوميروس ، وفرجيل ، وناس ، ودانتي ، وشكسبير ، وشيلر ، وأمثالهم من أئمة الشعر الإفرنجي، الذين تُضرب بهم الأمثال،ويُستشهد بأقوالهم في كل مقال(*)»[٢١].

فالحداد يكشف - في هذا النصّ - عن سعة معرفته بالشعر الغربي ، في أشهر لغاته ومختلف عصوره ، وكأنه يثبت لنفسه - قبل الآخرين - قدرته على إجابة ما طلب منه ، رغم سعة الموضوع سعة تعزّ على الإحاطة أو الكمال !

وقد شعر الحدّاد نفسه بشئ من هذا - أي من اتساع الموضوع - حين طُلب منه أن يقابل بين الشعرين - العربي والإفرنجي - من حيث « معاني الشعر ، وأنواع إيراده ،

(*) كذا في النصّ ، ولعلّها : مجال .

وأذواق ناظميه ، وطرائق البيان في مآخذه ، وإبراز المقاصد منه ، إلى ما يتصل بذلك من قواعد نظمه ، اللفظية والمعنوية .. » ـ فوجد أن في هذا الطلب ، على هذا النحو « مطلباً عسيراً ، ونيّةً بعيدة » ؛ لأن معرفة هذا كله تحتاج من الكاتب « أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء ، وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا ـ مما يستلزم علماً كبيراً ، وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات » (ص١٢٢) .

لهذا ، كان من الضروري للحداد أن يحدد هدفه من المقابلة فيما يستطاع ـ في هذا المقام المحدود ـ الإحاطة به ؛ فقرّر أن يقابل بين الشعرين من حيث

« **المعاني الشعرية** ، التي وقفت عليها منقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات(*) **وأقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط ... مع بيان شئ من قواعد الشعر في لغة الفرنسيس** ، التي عنها أنقل كل ما(**) رأيته من شعر الجميع ممثلاً فيها بتمام معانيه » (ص ١٢٢ ـ ١٢٣ ، بتصرف يسير . والتأكيد من عندي) .

ـ فتحديد مجال المقابلة ، لاشك ، معين على الوصول إلى نتائج أكثر تماسكاً ومنطقية من ترك الموضوع على سعته التي أشرنا إليها آنفاً ، والتفت هو إليها في تعليقه على ما طُلب إليه .

ـ ٢ ـ

وقبل أن يشرع الحدّاد في المقابلة ـ في الحدود التي رسمها ـ يقدم لها بمدخلين ليسا ـ في الحقيقة ـ منفصلين عن السياق العام للمقابلة .

أمّا أولهما فيتصل بقضية الترجمة بين اللغات ـ هو الذي عاني منها كثيراً ، حتى أصبح خبيراً بمشكلاتها ، وحلول هذه المشكلات ـ وما يُلاحظ من اختلاف الترجمات ـ إنْ قليلاً أو كثيراً ـ عن الأصل المنقولة عنه . وهي المشكلة التي تتضاعف في « **نقل الشعر إلى النثر ، وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ، ولا سيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وضعت فيها ؛ مما يحطّ من قدر النظم ، وينزل به عن رتبة البلاغة التي كان يمتاز بها لسانه الأصيل** » (ص ١٢٣).

(*) في النص : اللغة ؛ ولا تستقيم .

(**) في النص : كلما ؛ ولا تستقيم .

هذه المشكلة ـ بطبيعة الحال ـ هي مشكلة في النقل من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية ؛ لاختلاف بنية التعبير وجماليات الذوق بين هذه اللغات واللغة العربية في التعبير عن معان قد تكون متحدة . أما فيما بين اللغات الأوربية نفسها ، فلا تكاد هذه المشكلة أن تكون قائمة ؛ « **لأن الشعر الإفرنجي قد يكون واحداً تقريباً من هذا القبيل؛ إذ أكثر اصطلاحاتهم الكلامية ، وضروب تعابيرهم اللفظية ، قلّما تتفاوت في درجة البيان ووجوه الإيضاح والتعبير ؛ لأنها كلّها ترجع إلى أصل واحد ، وهو اللغة اللاتينية ، التي هي أم لغاتهم جميعاً** .. » (نفسه) . هذا الأصل اللغوي الواحد جعل النقل من إحدي هذه اللغات إلى الأخرى يتم في سهولة ويسر ؛ فالنحو بينها متقارب ، « **وضروب البلاغة الإنشائية مشتابهة ، لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق إلا اختلافاً يسيراً في مواضع لا تذكر**».

من ثمّ ، لا مجال للسؤال الذي قد يراود كثيرين ، عن إمكان الاعتماد في الحديث عن الشعر الغربيّ كله ، على المنقول منه إلى لغة واحدة فقط ، هي اللغة الفرنسية ، مع ما تحدّث به الكاتب في البداية عن صعوبات النقل بين اللغات . أو السؤال عن إمكان الحكم على شعر أمّة ، أو حتى شاعر واحد ، من خلال نصوص مترجمة منه إلى لغة أخرى ؛ فهذه الأسئلة ، وغيرها ، غير ذات موضوع فيما يتصل بالنقل بين اللغات الأوربية بعضها والبعض الآخر في رأي الحداد .

لكن الأمر مختلف تمامًا – بطبيعة الحال – في النقل من هذه اللغات ، أو إحداها ، إلى العربية ؛ لأن الناقل من هذه اللغات إلى العربية مضطر إلى « تبديل العبارة كلّها ، بجميع وضعها تقريبًا ، وتقديم كثير من ألفاظها أو تأخيره . وربّما أدّى الأمر بالنّاقل إلى تغيير الأصل بجملته إلى معنى يقاربه ؛ **لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين ، وتباين أذواق أهلهما في وجوه التعبير ، وأساليب المجاز ، وطرق الاستعارة** » (ص١٢٣) .

والحدّاد لايرصد وجوه التباين بين اللغات الأوربية واللغة العربية فحسب ، بل يحاول معرفة أسبابها الموضوعية ؛ فيجدها عائدة إلى « مألوف كل من الفريقين في **حال الحضارة وهيئة الاجتماع** » . ورصد هذا التباين في الأذواق ، ومن ثم في المعاني وأساليب التعبير ، العائدة جميعاً إلى الاختلاف « في حال الحضارة وهيئة الاجتماع » ـ يشكل كله المدخل الأول للحدّاد إلى موضوعه .

وهذا المدخل الأول لا ينفصل عن مدخله الثاني ، بل يمهد له . هذا المدخل الثاني

ينصب على الاختلاف الملحوظ في تاريخ كل من الشِّعريْن : العربي والغربي .

ولتصوير تاريخ الشعر الغربي : ينقل الحداد نص فيكتور هوجو الشهير ، الذي يربط فيه هوجو بين تطور الشعر ـ من منظور غربي ، بطبيعة الحال ـ وتطوّر المجتمع البشري . **فالشعر مصوِّر للأدوار التي مر بها المجتمع البشري ، من حياة الفطرة والطبيعة ، التى كان الشعر فيها صلاة وابتهالاً ، إلى حياة المدنية الأولى ، بحروبها وأبطالها ، والتي صوّرها هوميروس أحسن تصوير** . ففي قصائد هوميروس وحدها نجد « صور تلك الأعصر كلها ، وبيان وقائعها ، وحوادثها ، ووصف مشاهيرها وأبطالها وآلهتها ، وطبقاً لما كان عليه الشعر في ذلك الحين ، من الجمع بين الدين والدنيا ، وحقيقة التاريخ وأوهام الخرافات » (ص ١٢٧) . وحين انتقلت الحياة إلى طور جديد مع النصرانية ، انتقل الشعر معها « **من دائرة الوهم إلى حدّ الحقيقة ، ومن الخيال الخرافي الكاذب إلى المعنى الحسّيّ الصحيح** ، حتى بلغ ما هو عليه في هذا العصر » (نفسه) .

أما الشعر العربيّ فهو **ابن البيئة العربية والحياة البدوية** ؛ لم يأخذه العرب عن أحد ، ولم يأخذه أحد عنهم ، ولم يتقلب تقلب الشعر الغربي ؛ فجُل ما كان «من تقلب أدواره عندهم [أي عند العرب] أنه لما انتقل إلى الحضر ، أو لما انتقلت بداوة العرب إلى الحضارة والمدنية ، لم يطرأ عليه [شئ] سوى **تغيير بزته ؛ بتنقيح بعض ألفاظه ، وتخير السهل المأنوس منها ، واطراح الكلم الوحشي الذي تأباه رقة الحضارة وآداب اجتماعها** » (ص ١٢٨) .

فالشعر العربي ـ إذ انتقل العرب من الجاهلية إلى الإسلام ، وانتقلوا من البداوة إلى الحضارة والمدنية ـ لم يتغير إلا بعض التغير في ألفاظه . أما الموضوعات ـ مثلاً ـ فظلت ـ في الغالب ـ على ما كانت عليه في زمن الجاهلية والبداوة ، من « وصف الديار ، والبكاء على الأطلال ، والتشبيب بالمحبوب ، وتقديم الغزل والنسيب بين أيدي ما يقصدونه من الأغراض ، ونظم الحكم والأمثال في أثناء ما يعرض لهم من صنوف الكلام » (نفسه) .

ولايغير من هذا الحكم العام على موضوعات الشعر العربي أو أغراضه أنه زاد فيه أحياناً ، بتأثير « الحالة » ـ يعني الحالة المدنية التي انتقلوا إليها ـ « وصف الرياض والقصور ومجالس الشراب وأمثالها ، مما لم يكن معروفاً في الجاهلية ، أو كان مخصوصًا

بالمترفين منهم ممن اتفقت لهم مثل تلك الحالات » (نفسه) .

وما وصل إلينا من الشعر العربي يقول إن العرب قوم

« جرى الشعر على ألسنتهم **كاملاً** .... ، إلا إذا كان قبل ذلك شئ لم يبلغنا مما لم ينقله لنا التاريخ . **ولعل أول مانطقوا به منه**(*) **هذا النوع المعروف بالرجز**، وهو منزلة بين الشعر والنثر ؛ يلزمون في كل بيت منه قافيتين فقط ، على نحو ما نراه في الشعر الإفرنجي ليومنا هذا . **ثم تطرّقوا منه [يعني من الرجز] إلى سائر الأوزان يلزمون فيها القافية الواحدة في جميع أبياتها** ».(ص ١٢٨ ـ ١٢٩ بتصرف يسير) .

أما « معاني » الشعر العربي[٢٢] فقد لحقها تطوّر نسبي مع مرور الزمن ؛ فقد كان

« شعرهم [يعني : العرب] في أول أمره ـ **مقصوراً على حوادث أنفسهم ، والإبانة عمّا يكنّه الشاعر من شكوى ، أو وجدان ، أو حكاية واقعة غرامية أو حماسية ؛ يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كله كما تصور نفوسهم ، مجردة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة ، وحكاية حوادث وهمية ، مما درج عليه المولدون بعد ذلك** .. » (ص ١٢٩) .

فقد كانوا ـ أول أمرهم ـ إذا مدحوا الرجل أو رَثَوهُ لم يجاوزوا ما كان له من صفات وما كان منه من فعل ؛ أمّا المولدون فقد اتجهوا ـ في هذه الأغراض نفسها ـ إلى « الغلو الزائد ، وكثرة التشعب في إبراز المعاني الخيالية والصور الوهمية ، والخروج .. إلى المحال » (نفسه) .

وتبدو هذه المبالغات في المعاني طبيعية عند الحدّاد مع الانتقال من «بساطة الفطرة» إلى «حالة الحضارة ، التي هي سلّم الارتقاء ، ومَدْرَجة التأنق في سعة العيش وترف النعمة » . فهذا الانتقال في مستوى الحياة العربية وطبيعتها ، نقل الشعر النقلة نفسها ، « وجعل الشاعر **يزخرف معاني شعره كما يزخرف منزله ، ويتفنن في إبراز مقاصده كما يتفنن في طعامه ولباسه ، ويرتقي بها في سلم الخيال ، الذي هو تلو الحقيقة ، كما ارتقى في سلم الحضارة ، التي هي رديف البداوة والفطرة** »(ص ١٣٠) .

(*) في النص : منذ ، وأظنها خطأ طباعيّاً .

والربط واضح ، عند الحداد ، بين « نمط الحياة » الذي كان العرب يعيشون عليه وطبيعة شعرهم؛ فالحياة « الفطرية البسيطة » تنتج شعراً بسيطاً ، صادقاً . والحياة المتحضرة ينتج عنها شعر معقّد ، كثير الزخرف ، عالي الخيال ، لكن في مبالغة تبدو ـ عنده ـ ممقوتة . وهو ربط يبدو ـ أولاً ـ جزءاً من « تطورية » القرن التاسع عشر و«تاريخيته» ، التي وجدت صياغتها الأخيرة ـ والتي شاعت كثيراً،وما تزال ـ عند هيوبوليت تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣م) في ثلاثيته الشهيرة : البيئة ، والعنصر ، واللحظة التاريخية أو العصر[٢٣] . وهو يبدو ـ ثانياً ـ مغلفاً بالحنين الرومانسي إلى الماضي، وإلى الطبيعة : حياة الفطرة والبساطة التي أفسدتها المدنية والتصنيع .. إلخ[٢٤] . وهو ربط ـ في الحقيقة ـ آلي، بسيط ، يعامل الإبداع الأدبي على أنه مجرّد « إفراز » طبيعي من إفرازات الحياة ، أو « رد فعل» مباشر لها .

ولابد أن نلاحظ أن رؤية هوجو نفسها ، التي استشهد بها الحدّاد ، واعتمد عليها، لاتفلت من هذه الآلية ، مع أنها قد تبدو ، للوهلة الأولى ، أكثر تعقيداً ؛ لتعاملها مع ما يبدو أنه « جوهر الرؤية » الإنسانية في كل مرحلة من المراحل التي تتناولها . فالنظرة ـ عند كل من هوجو والحدّاد ـ واحدة في جوهرها ؛ أعني نظرتهما إلى الإبداع الفنيّ ـ بعامة ـ على أنه يصدر عن « الحياة » صدوراً طبيعيّاً ، ويرتبط بها ـ من ثم ـ ارتباطاً لا فكاك منه !

ـ ٣ ـ

وإذ ينتهي الحدّاد من المقابلة بين تاريخيْ كل من الشعرين ، العربي والأوربي ، يتجه إلى مقابلة أخرى ، **فنية** . وهي ـ عنده ـ على نوعين : **لفظي ومعنوي** .

أما المقابلة الأولى ، اللفظية ، فتتصل بالوزن والقافية في كليهما ؛

« فإن وزن الشعر عندهم يتألف من **الأهجية اللفظية** [Syllable] ، وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المدّ ، سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترناً بحرف صحيح . ويسمّون هذه الأهجية في اصطلاحهم الشعري «**أقداماً**» [Feet] ، وبها تنقسم أبحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت ؛ فيكون **أطولها ما تركب من اثنى عشر هجاءً** ، وهو ما يسمونه : الوزن الإسكندري ، نسبة إلى الإسكندر[٢٥] **وأقصرها من هجاء واحد فقط ؛ بحيث يسوغ للشاعر ـ عندهم ـ أن ينظم القطعة بوزن أول أبياتها اثني عشر هجاء ، ثم أن ينزل فيها ، بالتدريج ، إلى أن يختمها بهجاء واحد ، على ما يشبه بعض التواشيح الغنائية عندنا تقريباً** » (ص ١٣٠) .

ـ فإذا كان عدد « التفعيلات » ونوعها ثابتاً ـ في شعرنا ـ مع التزام بحر معيّن في

القصيدة ؛ فإن عدد « الأهجيات » ـ في الشعر الغربي ـ يختلف من « بيت » أو «سطر» إلى آخر ، ومن اثنتي عشرة « أهجية » في بيت أو سطر ، إلى واحدة فقط في آخر . وهذا ممّا ييسر عليهم كثيراً في نظم الشعر ويسهله ، قياساً إلى الشعر العربيّ؛ إذ

« .. يبيح للشاعر أن يقدّم ويؤخر في ألفاظ البيت ما شاء ، ويضع في أثنائه اللفظة التي يريدها ولا يخل معه الوزن ؛ عكس الشعر العربي ، الذي يعتمد وزنه على التفاعيل من الأسباب والأوتاد ؛ فإن تقديم الحرف الواحد أو تأخيره قد يؤدي إلى اختلال الوزن بجملته أو ينقل البيت من بحر إلى بحر آخر ..»(ص ١٣١) .

أكثر من هذا « أنهم توسعوا في المقارنة [يعني : الانتقال] بين الأوزان توسعاً زائداً ، حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد من الشعر على عدة أوزان مختلفة ، لا ينطبق مجموعها على الذوق السماعي ؛ إذ بينما الأذن تسمع وزناً في بيت ، إذ بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر ، ومنه إلى غيره ، دون أن تستقر على وزن معلوم . وهو مما لايوجد عندنا إلا في بعض الموشحات.. التي لم يعد أحد ينسج على منوالها في هذه الأيام » (ص ١٣٣) .

وإلى جانب هذه الاختلافات بين الشعرين ـ المتصلة بالأوزان ، فثمة اختلافات أخرى . منها ـ مثلاً ـ أنهم لا يقطعون الكلمة بين شطرين للبيت الواحد ـ أو قُل : بين سطرين شعريين ـ وهو ما يجوزه الشعر العربي في البيت المدور . كما أنهم يخالفوننا في وصل الأبيات في المعنى واللفظ جميعًا ، كأن يكون الفاعلُ قافيةً لبيت ، ومفعوله في أول البيت التالي ؛ « بحيث يضطر القارئ له [للبيت] ألا يقف عند القافية ، بل يصلها بما بعدها في الإلقاء ؛ وهو المذهب الذي أنشأه فيكتور هوجو أخيراً ، وعليه أكثر شعرائهم اليوم » (ص ١٣٣) ؛ وهو ما لايتسامح فيه الشعر العربيّ ، كما هو معروف . والشاعر عندهم لا يلتزم القافية في أكثر من بيتين ، فشعرهم « أشبه بالأراجيز عندنا » . وهم ـ من جهة أخرى ـ يقسمون القوافي إلى مؤنثة ومذكرة (المؤنثة ما كانت مختومة بحرف صحيح) ، « ويقتضون أن تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة ... فهم ، أبداً ، يعاقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة » (ص ١٣٢) . كما أنهم يجوزون تكرار القافية الواحدة بين الأبيات في القصيدة

الواحدة . في حين أنهم « يخالفون بين أبيات القصيدة في قوافيها ، بأن يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة ببيتين آخرين من قافية أخرى ، على ما يشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا » (ص ١٣٣) .

وفوق هذا كله ، فعندهم نوع من الشعر « يسمونه الشعر الأبيض [Blanc Verse][٢٦] ، وهو الذي لايلتزمون فيه قافية ، بل يرسلونه إرسالاً ، ولا يتقيدون فيه بغير الوزن . وأكثر شيوع هذا النوع عند الإنجليز ، وعليه أغلب منظومات شاعرهم شيكسبير ، أخذاً عن الشعر القديم » (ص ١٣٣) .

ومع ما يتمتع به الشاعر الغربي من هذه « الحرية » كلّها ، فمن الطريف أنهم كثيرو الشكوي من صعوبة القافية ، وقلة الظفر بالمحكم المتين منها ، حتى أن فولتير وصفها بأنها « النير الثقيل ، والظالم الشديد» ، في حين امتدح بوالو موليير بقوله : «علّمني يا موليير أين تجد القافية»! والشعراء العرب ـ كذلك ـ كانوا يفتخرون بالقافية، ويتباهون بالوقوع على المحكم المتين منها ، وكانوا يمتدحون الشاعر بأن القوافي تنقاد له ، وأنه يضعها في أماكنها ، « ولكن ، شتان بين من يفخر بالقافية وهو يلتزمها في كل أبيات قصيدته ، وبين من يفخر بها ويعدها نيراً ثقيلاً ، وهو لايلتزمها إلا في كل بيتين من أبياته » ! (ص ١٣٢) .

ـ لقد ركّز الحداد ـ في هذا الجزء من « المقابلة » ـ على مدى ما تحقق للشاعر الغربي من « حرية » في الإبداع ؛ حيث تقلصت قيود الوزن والقافية إلى حدودها الدنيا ، حتى ألغيت القافية في نوع من الشعر ـ وهو الشعر الأبيض ـ ولم يبق إلا الوزن ، بوصفه جوهرًا إيقاعيًّا للشعر ، مع أنهم ـ في الوزن ـ لايلتزمون عددًا محددًا من «الأهجيات» في كل سطر شعري ، كما كان الشاعر العربي يلتزم عددًا معينًا من «التفعيلات» في كل بيت ، كما هو معروف . وبالرغم من هذا كله ، فهم ما يزالون يضيقون حتى بهذه القيود ، التي تعد خفيفة جداً بالقياس إلى القيود المفروضة على شاعرنا العربي .

ولقد كان المنتظر أن تفتح هذه النتائج أمام الحداد أبواب مراجعة قيود الشعر العربي، التي ستفتح فيما بعد ، ليرسى قواعد حرية ملتزمة للشعر العربي ، لكنه لم يفعل . بل هو ـ على العكس من ذلك ـ ينتقد تحرّرهم من الأوزان وكثرة تغييرهم لها

في القصيدة الواحدة ، حتى أن الأذن ـ المدربة على وحدة الوزن في القصيدة ، بالتأكيد! ـ « لاتستقر على وزن معلوم »[٢٧] . كما يفسِّر تعدّد القوافي عندهم ، وصعوبتها ، على أنها دليل على أن « لغتهم ضيقة ، قليلة الألفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الواحدة ، **على خلاف الشعر العربي** ، الذي له من **اتساع لغته ، واستفاضة ألفاظها** ، أكبر نصير وأوفى مدد على تعدد قوافيه ، والتزام الحرف الواحد فيها .. » (ص ١٣٢) .

بل إن الحدّاد يشير أكثر من مرّة ـ فيما اقتبسناه ، آنفاً ، من نصوص ـ إلى الموشحات الأندلسية ، ومشابهة الشعر الغربي لها في البنية الموسيقية المتنوعة ؛ حيث يتمتع الشاعر في كليهما ـ الشعر الغربي والموشحات ـ بقدر أكبر من الحرية في تنويع الأوزان والقوافي لا يتمتع به شاعر القصيدة العربية التقليدية الموحدة الوزن والقافية .

ومع هذه الإشارات المتتالية ، فلم تلهمه هذه البنيات الموسيقية المتحررة ـ في الموشحات والشعر الغربيّ ـ فكرة فك قيود الشعر العربي ، أو بعضها ، بالاستناد حتى إلى الموشحة الأندلسية ، وهي عربية بالتأكيد ، وهي التي سيلجأ إليها الشعراء الوحدانيون ـ بعامة ـ وشعراء المهجر ـ بخاصة ـ كثيراً فيما بعد في محاولة للإفلات من وحدة الوزن والقافية في القصيدة العربية التقليدية[٢٨] . كما أن هذه الإشارات المتتالية نفسها لم تدفع الحدّاد إلى طرح السؤال ـ الذي سيطرحه آخرون بعده ـ عمّا إذا كان الشعر الغربي قد ظلّ على حاله منذ بداياته حتى العصر الحديث ، كما رآه الحدّاد ، أم أنه تأثر ـ في مسيرته ـ بعوامل من خارجه ، منها الموشحات نفسها ، التي لم تكن بعيدة عنه ؟! لقد كان إلقاء السؤال ـ أو حتى مراودته من بعيد ! ـ جديراً بأن يفتح للحدّاد باباً واسعاً للمقارنة ، لاندري لِمَ لم يفتحه أو حتى يقترب منه .

لكننا لا نتصور أن هذه الإشارات نفسها كانت عبثاً ؛ فالحدّاد نفسه قد استفاد منها كثيراً في ترجماته للمسرح الغربي ـ من جهة ـ ولاشك في أن إعادة المنفلوطي نشر مقالته في « المختارات » قد لفتت ـ ضمن أصوات أخرى ـ إلى الإمكانات الكامنة في الموشحات الأندلسية واستغلالها لتطوير الشعر العربي وتخفيف قيوده الموروثة .

ـ ٤ ـ

هذا عن « الجهة اللفظية » من المقابلة . أما من « **الجهة المعنوية** » ، التي يعنى بها

الحدّاد تناول « المعاني الشعرية » ؛ الموضوعات والأفكار ، فيلاحظ الحدّاد أن أوّل ما يخالف فيه الشعر الغربي الشعر العربي أنهم

« .. **يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديداً ، ويبعدون عن المبالغة والإطراء بُعداً شاسعاً ؛ فلا تكاد تجد لهم غلوًّا ، ولا إغراقاً ، ولا تشبيهاً بعيداً ، ولا استعارة خفية ، ولا خروجاً عن حدّ الجائز المقبول من المعاني الشعرية في جميع وجوهها ومقاصدها . فهم ـ من هذا القبيل ـ أشبه بالعرب في جاهليتهم ؛ إذا مدحوا لم يبالغوا ، وإذا وصفوا لم يغربوا، وإذا شبهوا لم** يبعدوا في التشبيه ، وإذا رثوا لم يتعدّوا صفات المرثيّ وأخلاقه في المعاني السهلة المقبولة .. » (ص ١٣٣) .

ـ وهذا بخلاف ما انتهى إليه الشعر العربيّ بعد الإسلام ، وبخاصة في « شعرنا الأخير ، من **عهد المتنبي إلى اليوم** ، من حيث **الإغراب في المعاني ، والمغالاة في الوصف بما يخرج الكلام عن حدّ الحقيقة أحياناً ، أو يُلبس الحقيقة الصغيرة منه الثوب الطويل الضافي من المجاز والإيهام ، حتى يكاد ينكرها الخاطر ، وتبدو له على غير وجهها المعروف** » (ص ١٣٤) .

غير أن هذه المبالغات المنكرة ليست كل الشعر العربي ، بل هي وقف على « بعض الوجوه [يعني الأغراض أو الموضوعات] المعدودة ، كالغزل والمديح وأشباههما ، **مما يوافق الخيال ، ويجري مع وهم النفس ، ويقصد به تصوير الوجدان الخفي أكثر مما يقصد به تصوير الحقيقة الراهنة .. »** (ص ١٣٤ ـ ١٣٥) . وهي محاولة لطيفة جدًّا لتسويغ المبالغات في شعر المدح والغزل ، من حيث إن الشاعر ـ في الحقيقة ـ لايُعْنَى ـ في هذين الغرضين وأمثالهما ـ بتصوير الحقيقة الواقعة ، قدر عنايته بتصوير « الوجدان الخفي » ؛ أي موقفه النفسي والخيالي إزاء موضوعه . وهو موقف لا يتعرض له الشاعر في الموضوعات أو الأغراض الشعرية الأخرى ؛ ومن ثمّ يكون موقفه فيها مختلفاً. « .. وأما ما سوى ذلك من تقرير الوقائع ، وإيراد الحكم ، وضرب الأمثال ، وتصوير الحقائق ، ووصف المشاهد ـ فإنهم [يعني : الشعراء العرب] **لا يكادون يخرجون عن حد الطبيعة، ولا يحيدون عن محجة الصدق والقصد ، ولا يأتون إلا بما تلقيه البداهة ويمليه الجنان** » (ص ١٣٥) .

فكأن الشعر العربي يجمع كلا من المبالغة والاعتدال ، الحقيقة والخيال ـ أو حتى الوهم . ففي شعرنا ـ إذن ـ « ما في شعرهم ، من وصف الحقيقة والتزامها ـ وليس في شعرهم ما في شعرنا ـ أحياناً من المبالغات والخروج على حدوح المعقول ، وكنّا نقدر أن نقول : **أعذب الشعر أكذبه ، وأحسنه أصدقه** ، وهم لايقدرون أن يقولوا إلا : **أحسن الشعر أصدقه ، فقط** » (ص ١٣٤) .

غير أن ما يبدو من الحدّاد ـ هنا ـ دفاعاً عن مبالغات الشعر العربي في عصوره المتأخرة ، ليس موقفاً ثابتاً في الحقيقة ؛ إذ يبدو أن ما دفعه إليه هو مجرد الدفاع عن الشعر العربي في مواجهة الشعر الغربي . وإلا ، فهو يلقي سؤاله الكاشف عن حقيقة موقفه ، الأشد ميلاً إلى البساطة ومواجهة الحقيقة في الشعر ؛ إذ يتساءل ـ متعجباً :

« **كيف يكون كمال الشعر عند الإفرنج ، في عزة مدنيتهم وتمام حضارتهم، مشابهاً لبدء نشأته عند العرب ، في إبان جاهليتهم وخشونة بداوتهم** »(؟!) (ص ١٣٤) .

فالمثل الأعلى الشعري ـ عند الحدّاد ـ يتمثل في الشعر البسيط ، الصادق ، الذي يتعامل مع «الحقيقة» تعاملاً مباشراً . وهو مَثَل متحقق في كل من الشعر العربي الجاهلي ، والشعر الغربي الحديث ، و « بعض » من الشعر العربي في العصور المتأخرة. الأمر الذي يوحي بأن هذا هو المثل الذي كان ينشده الحدّاد للشعر العربي في عصره ، وإن لم يصرح بهذا مباشرة .

ومما يؤكّد هذا أن الشعر الغربي يهجم على أغراضه مباشرة ، ولا يقدم بين يديها شيئاً ؛ فشعراؤهم يأتون بهذه الأغراض « **اقتضاباً ، من غير تمهيد ولا تقدمة ، على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب ، من تقديم الغزل والنسيب والحكم وأمثالها ، أمام ما يقصدون من المدح والرثاء ، إلى أن يخلصوا منها** [المقدمات] إليه [الغرض الأصلي] » (ص ١٣٥) . وإن كان الحدّاد يلاحظ أن «المقدمة» ـ في الشعر العربي ـ ليست موجودة دائماً ؛ إذ « .. **كثيراً ما يأتي الشاعر بغرضه في مفتتح قصيدته دون توطئة أو تقديم**» (نفسه) .

ولا يميل شعراء الغرب إلى الفخر في قصائدهم ، بل يعدّونه عيباً ونقصاً ، مع شيوعه في الشعر العربي . وإن كان الحدّاد يرصد أن الفخر قد أصبح اليوم ـ في الشعر

العربيّ نفسه ـ « **من المذاهب المرغوب عنها ؛ لما في طبيعة العصر من إبائه ، إلا إذا دعت إليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله ، في مقام النضال والمدافعة عن الأحساب** » (ص ١٣٥ ـ ١٣٦) . أى حين يخرج الفخر من إطاره الذاتي الضيق ، إلى إطار جماعي أوسع ، اجتماعي أو سياسي ، كما سنرى ـ بعدُ ـ في الشعر الوطني والاجتماعي والسياسى ، الذي سيزدهر في القرن العشرين .

ومما ينفرد به الشعر الغربي ولا وجود له في شعرنا « **نظم الروايات التمثيلية [المسرحيات]، واعتدادها من أوّل أبواب الشعر ، وأسمى درجاته ، وأشدّها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه** » (ص ١٣٦) .

والمسرحية فنّ يفوق عندهم ـ وعنده ، بطبيعة الحال ـ نظم القصائد والمقطّعات ؛ لأنها تقتضي من الشاعر المسرحيّ

« **.. حسن الاختراع في تأليف حكايتها ، وبراعة النظم في وضع أبياتها ، ولطف التصوّر في بيان شعائر تمثيلها** [يعني : حركاتهم على المسرح] ، **واختلاف حالاتهم ، ودقة تبويب فصولها ، وتوثيق عقدتها ، ووصل بعضها ببعض ؛ مما يستلزم روية** (*) **طويلة ، وعارضة شديدة ، وقدرة فائقة في التصور ، والنظم ، والتأليف ، على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة ..** » (ص ١٣٦) .

فالشعر المسرحي ـ بلا جدال ـ أشد تعقيداً من الشعر « الغنائي » ـ شعر القصائد والمقاطع ، كما يسميه ـ لأنه يصور حكاية بما فيها من الشخصيات ، وما لكل شخصية من طبائع تتحكم في حركاتها ، وفي كلامها ، ثم تقسيم هذا كله على فصول ، مع إحكام عقدة المسرحية وبنائها .. إلخ . وفوق هذا ، فالشاعر المسرحي مطالب بأن ينظم الحوار على ألسنة شخصيات مختلفة الطباع، ويُنطِق كلاً منهم بما يتلاءم مع طبيعته ، وفي الإطار العام لأحداث المسرحية ، وبما يدفعها إلى التطور والنماء ... إلخ . فدور الشاعر ـ هنا ـ دور معقد ؛ بما هو « مؤلف » حكاية أو حادثة مسرحية ، أولاً ، ثم بما هو ناظم شعر ، ثانيًا ، وبحيث لا يجور أيّ من الدورين على الآخر في أيّ لحظة من لحظات العمل المسرحيّ .

ويلتفت الحداد إلى فرق آخر بين الشعرين ، العربي والغربي ، يكمن في

(*) في النص : رواية وهي خطأ طباعي .

« أننا نفوقهم في وصف الشيء ، وهم يفوقوننا في وصف الحالة . أي أننا إذا وصفنا الأسد أو الفرس أو القصر أو الفتى الجميل أو الغادة الحسناء ، أتينا في ذلك بأحسن مما يأتون به، وتوسعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الإتيان بمثله. وأنهم إذا وصفوا حالة ، من قتال رجلين ، أو معركة جيشين ، أو مقابلة محبين، أو غرق سفينة ، أو مصاب قوم ، جاءوا في ذلك بأحسن مما نجيء به ، وتوسعوا فيه بما لانقدر أن نسبقهم بمثله » (ص ١٣٧) .

وهو فرق شديد الدقة ، يدل على معرفة جيدة للحدّاد بالشعر العربي والشعر الغربي كليهما . فالشاعر العربي دقيق الملاحظة ؛ إذا وصف شيئًا أو شخصًا استوفى هذا الوصف على أتم ما يكون ؛ ليحول الموصوف إلى « تمثال » شديد الدقة وافي الفاصيل ، وهو ما لايوجد ـ على هذا النحو من الدقة والتفصيل ـ في الشعر الغربي ، الذي هو أكثر عناية بوصف « الحالة » التي يشارك فيها عنصران ـ على الأقل ـ لابد أن يخلق لقاؤهما « حركة » نفسية أو جسدية ، وهو ما نفتقده ـ إلا قليلاً ـ في الشعر العربي .

ـ ٥ ـ

ويوقف الحدّاد نفسه ـ فجأة ـ عن الاسترسال ؛ فلا يستطرد ـ كما يقول ـ إلى فروق أخرى بين شعرنا وشعرهم ، « مثل البديع اللفظي والمعنوي ، مما لا وجود له عندهم ، والتفنن في إيراد المعاني على أساليب كثيرة ، مما انفردنا به دونهم .. »(وهي من النقاط التي أشار إليها الطهطاوي من قبل) ؛ فالمجال يطول ، وقد تستغرق مثل هذه المقابلة التفصيلية « كتاباً بأسره ». ولهذا فهو يتجه ، مباشرة ، إلى «الخلاصة» التي يخرج بها من هذه المقابلة ؛ فيقول :

« .. إنهم قوم امتازوا عنا بشيء ، وامتزنا عنهم بأشياء ، وأننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك . وهي ـ ولاشك ـ مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها ؛ من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير ، واتساع مذاهب البيان ، حتى لقد سمّاها الإفرنج أنفسهم «أتم لغة في العالم» . وكفي بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ودليلا (*)

(*) في النصّ : ودليل .

على فضل شعرها على سائر الشعر . والله أعلم » (ص ١٣٨) .

وأخشى أن أقول إن هذه الخلاصة ليست متسقة تماماً مع تفاصيل « المقابلة » التي أجراها الحدّاد بين الشعرين ؛ فهم لا يمتازون عنا « بشيء » واحد فقط، بل بعدة أشياء، ذكرها الحدّاد نفسه ؛ فشاعرهم أكثر تحرراً من قيود الوزن والقافية ، وهي ليست حرية « الفوضى » بل النظام الذي لا يقيد الشاعر بقيود تبلغ من الضيق حدّ إعاقة الإبداع والتجديد . وهم يتمازون بوصف « الحالة » التي تذكّر ، مباشرة ، بالشعر الملحمي والقصصي ، مما لم يصل إلينا مثيله في الشعر العربي ، إلا قليلاً . ثم هناك فنّ قائم برأسه لا يوجد في شعرنا إطلاقاً ، هو « نظم الروايات التمثيلية » أو المسرح ، الذي لم نعرفه إلا منهم ، كما رأينا ، وكان الحدّاد نفسه من المجتهدين في إدخاله إلى العربية من الشعر الغربي .

وكأني بالحدّاد أراد ـ في هذه الخلاصة ـ أن « يدغدغ » الشعور العربي ويطمأنه على قوة شعره ، وعلى قوة لغته ، كذلك . ومع أن حكمه على اللغة العربية ، في مجمله ، صحيح ، لكن لا جدال في أنها كانت تحتاج في عصره ـ وما تزال حتى الآن ـ إلى كثير من العمل والجهد لملاحقة العصر ، بعلومه المستجدة في كلّ يوم ، وأفكاره المتلاحقة في كل يوم ، كذلك .

ولعل ما دفع الحدّاد إلى هذا الموقف ـ كذلك ـ ميله الذي رأيناه إلى «المثل الأعلى» التقليديّ / الإحيائيّ ، والذي كان مسيطرًا على النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحقّق في الشعر الجاهليّ ، وبدأ الشعر العربيّ في الابتعاد عنه منذ المتنبي ومن بعده إلى عصره .

ـ ٦ ـ

لقد كان المنتظر من الحدّاد أن يلتزم في « خلاصته » ما التزم به في المقابلة كلّها من المنهج «الوصفي » الذي يرصد المتشابهات والمتخالفات من الظواهر بين الشعرين ، وألا ينزلق إلى التورّط في « أحكام » عامة ، اضطر ـ إزاءها ـ أن يخرج على المنهج العلميّ في المقابلة ؛ ليبدو ـ في هذه الخلاصة ـ عاطفيًّا ، أكثر منه موضوعيًّا !

وبالرغم من هذا كله ، فقد حققت « المقابلة » أهدافها ، فيما أتصور ، بلفت نظر الحياة الثقافية العربية ، آنئذٍ ، إلى أن ثمة « نموذجًا شعريًّا » آخر ، مختلفاً عن ذلك

الذي يتعاملون معه منذ قرون على حال واحدة . وهو نموذج يحقق للشاعر حرية أكبر، وقدراً أوسع من الإبداع . وقد حرص الحدّاد ـ في تقديمه لهذا النموذج ـ على أن يصور لقرائه أنه نموذج لا يختلف كثيراً عن نموذج آخر من الشعر العربي نفسه ، لكنه مهمل ، هو نموذج الموشحات الأندلسية ، بما فيه من تنوع في الأوزان والقوافي لا يتحقق في بنية القصيدة التقليدية ، التي كان يتمسك بها الإحيائيون في عصره .

ولا يقل عن هذا أهمية تأكيده على أن الشعر الغربي يقوم على « التزام الحقيقة » وعدم الجنوح إلى المبالغة . كما يلفت شعراءنا إلى أهمية « وصف الحالة » إلى جانب ما عندنا من «وصف الشئ» وصفاً دقيقاً ، ليكتمل شعرنا . وأخيراً يلفتهم إلى « فنّ جديد » على الشعر العربي ، هو فن المسرح ، لعله يلقى منهم العناية والاهتمام .

قد يقال إن الحدّاد لم يذكر رغبته في تغيير الشعر العربي ـ على النحو الذي ذكرنا ـ بصراحة أو بشكل مباشر . وهذا صحيح ، لكني أتصور أن الحدّاد ساق ما ساقه من عناصر « المقابلة » بين الشعر مسوقاً بهذه الرغبة التي لم يصرح بها ؛ وإلا لما قال ما قال !

ومن الواضح – أخيرًا – أن الحدّاد كتب ما كتب وليس في ذهنه أن يجعل «مقابلته» قائمة على الرؤية التاريخية التي تسأل عن قضية التأثير والتأثّر ؛ ولهذا اكتفى بأن «رصد» ـ كما أشرنا ـ العناصر التي استوقفته في كلٍّ من الشِّعْرين ، دون أن يسأل نفسه ـ أو ربما لم يسأله الذي حثّه على « المقابلة » ـ عن مدى تأثير أحد الشعرين في الآخر .

سليمان البستاني
« مقدمة الإلياذة »

- ١ -

إن أوّل ما يلفت المطّلع على سيرة سليمان البستاني معرفته الواسعة بعدّة لغات ، قديمة وحديثة؛ فهو كما درس ـ منذ مطلع حياته ـ العربية والسريانية ـ لغة الكتاب المقدّس[٢٩] ـ درس الإنجليزية والفرنسية ، ثم درس ـ أخيراً ـ اللغة اليونانية ليترجم «الإلياذة» من لغتها الأصلية .

ولقد كانت ترجمة الإلياذة ـ وما تزال ـ حدثاً ضخماً ، اهتزت له الأوساط الأدبية العربية ؛ فقد قرّظتها كل الصحف والمجلات في ذلك العصر ، وأقيم للمترجم حفل كبير في فندق «شبرد» بالقاهرة ، في الرابع عشر من يونيو سنة ١٩٠٤ ، اجتمع فيه رجال الدين والسياسة والأدب ، وألقيت فيه كلمات التحية والتكريم على هذا الجهد الخارق . بل إن عاهل اليونان آنئذ الملك جورج الأول ، أرسل إلى البستاني يدعوه لزيارة بلاده لتكريمه على هذا العمل الكبير[٣٠] .

وللحقيقة ، فإن فكرة الترجمة والدعوة إليها تعود إلى كل من الدكتور يعقوب صرّوف ، صاحب « المقتطف » والسيد جمال الدين الأفغاني ، المصلح الكبير . ففي عام ١٨٨٧ التقى البستاني بصرّوف في دار « المقتطف » فقال له صرّوف : أرى أن تعمل ما لم يعمله الأوائل من أبناء هذه اللغة . قال البستاني : ما هو ؟ قال : أن تترجم إلياذة هوميروس ؛ فوعده البستاني خيراً. وفي اليوم التالي التقى البستاني السيد جمال الدين الأفغاني ، الذي قال له : « ليسرنا أن تفعل اليوم ما كان يجب على العرب أن يفعلوه قبل نيف وألف عام .. »[٣١] ولا ندري أكانت دعوة الأفغاني ـ بعد صرّوف ـ عن اتفاق أم مصادفة ؟

على أية حال ، فقد شرع البستاني في الترجمة على الفور ، لكنه لم يكن خالياً لها.فقد كان على سفر دائم ـ فاستغرقت منه ما يزيد على ثماني سنوات ؛ إذ انتهى منها سنة ١٨٩٥ . ثم رأى أن يضع شرحاً للنصّ ، استغرق منه ـ بدوره ـ سبع سنوات أخرى ، ثم ألحقها بمعجم ، وقدم لها بمقدمة ـ تعدّ مؤلفاً قائماً بذاته ـ تناول

فيها كثيراً من الموضوعات التي تتصل بالعمل المترجم ، وقسّمها على خمسة أقسام ؛ حيث تناول : اسم هوميروس ، ولقبه ، وسيرته ، ومنزلته . ثم « الإلياذة » وموضوعها ، ونظمها ، وتناقلها ، وجمعها وكتابتها ، وسلامتها من التحريف ، وسبب خلودها . وفي القسم الثالث يبحث في نقل « الإلياذة » إلى العربية ، وحكاية مترجمها ، والأوزان والضروب التي نظم عليها ترجمته . وفي القسم الرابع يقف البستاني عند « الإلياذة » والشعر العربي ، وهل عرف العرب الملاحم ؟ ويختم البستاني بالمقابلة بين اللغة العربية واللغة اليونانية ، مختتماً الحديث بالنهضة الحديثة ومستقبل اللغة والشعر العربيين[٣٢] .

وكان من الطبيعي أن يتعرض البستاني لكثير من القضايا المتصلة بالأدب المقارن في هذه المقدمة ، كما سنرى . غير أن البستاني لم ينظر إلى هذه الموضوعات نظرة «مقارِنة» ـ أى الوقوف في بحثها عند قضية التأثير والتأثر ـ بل نظر فيها نظرة «مقابِلة» ترصد الظواهر المتشابهة ـ أو المتخالفة ـ بين الأدبين العربي واليوناني بخاصة ، اللذين تدور حولهما ، وفيهما ، هذه «المقارنة» أو ـ في الحقيقة ـ المقابلة .

ـ ٢ ـ

يدخل البستاني من باب وصف مكانة « الإلياذة » لا في الأدب اليوناني وحده ، بل في الآداب العالمية كلها ، في كل من الغرب والشرق على سواء . فقد نقلت «الإلياذة» إلى شتى اللغات القديمة ، كالهندية والفارسية والسريانية ، فضلاً عن اللغات الأوربية الحديثة جميعاً ؛ ليلاحظ أن العرب ، على كثرة ما نقلوا عن اللغة اليونانية في العصر العباسي ، لم ينقلوا «الإلياذة» إلى لغتهم . فلماذا ؟

يرى البستاني أن لهذا الإهمال أسباباً ثلاثة ، هي : **الدين ؛ وإغلاق فهم اليونانية على العرب، ثم عجز النَّقَلَة عن نظم الشعر العربي** .

وهنا يقابل البستاني بين الوضع الثقافي في الغرب ـ الإمبراطورية الرومانية ـ عند اعتناقهم المسيحية وهي دين ناشئ والوضع الثقافي في الدولة الإسلامية إبان نشاط حركة الترجمة في العصر العباسي .

فالرومان ، حين انتشرت بينهم المسيحية ، أحسوّا أنه

« لابد من تقويض أركان الوثنية ـ وهي ممثلة أصدق تمثيل في الشعر الهوميري ـ

فبات إغفال ذلك الشعر ضربة لازب ؛ **لحداثة عهد المسيحيين بدينهم ، ولزوم أخذهم به مورداً صافياً لا تشويه أساطير السلف من عبدة الأوثان ... ؛ ولهذا كانوا ينادون بتحريمها** [أي : تحريم الإلياذة] **خشية من أن تفسد عقيدة الناشئة المتنصرة** . وكان من لوازم قولهم أن هوميروس لم يكن الناقل لخرافات الأولين ، بل الواضع لها ، المنادي بها » (ص ٦٤ ، باختصار يسير) .

هذا الموقف الذي وقفه العالم المسيحي من « الإلياذة » وهوميروس ، كان سيتكرر في العالم الإسلامي لو عُرِفت الإلياذة فيه ؛ إذ

« .. لا ريب أن أئمة الأمة ـ لو فرضنا وقوفهم ، في ذلك الحين ، على محتويات الإلياذة ـ لما ارتاحوا إلى بثها بين العامة ؛ **لئلا تكون من مفسدات الإيمان** » (ص ٦٥) .

ـ وإن كان هذا لا يعني أن العرب لم يعرفوا هوميروس ؛ فقد ذكره عدد من المصنفين في كتاباتهم ـ كابن أبي أصيبعة ، والبيروني ، وابن خلدون ، والبهاء العاملي، والشهر ستاني ، وابن العبري ـ بما يدل على تداول اسمه بينهم . ولكن معرفتهم بشعره كانت ناقصة ومشوشة ، باستثناء نقلة الكلدان ، الذين كانوا على معرفة جيدة به وبشعره (راجع ص ٢٥ ـ ٢٨) .

فالموقف الديني ـ من ثم ـ لم يكن السبب ـ أو السبب الوحيد ، على الأقل ـ في عدم نقل « الإلياذة » إلى العربية في عصر ازدهار الترجمة عن اليونانية .

ربّما كان من هذه الأسباب أن العرب حين بدأوا حركة الترجمة والنقل عن اليونانية ـ وغيرها، بطبيعية الحال ـ في أواخر العصر الأموي وفي العصر العباسي ، كان هدفهم العلم (الطبيعي) ، وعلم الكلام ، والفلسفة ، ولم يشعروا بحاجة إلى نقل الشعر والأدب (اليوناني) إلى العربية . أضف إلى ذلك أن «معرِّبي الخلفاء ، كابن الخصي وابن حنين وآل بختيشوع لم يكونوا عرباً ، وإن تفقهوا بالعربية على أساتذتها ؛ فلم يكن يسهل عليهم نظم الشعر العربي » . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فإن «شعراء العرب لم يكونوا يحسنون فهم اليونانية ؛ فلم يكن فيهم من يصلح لتلك المهمة»[٣٣]

سيكون السؤال الطبيعي ، هنا ، هو : ألا بدّ أن تنقل « الإلياذة » إلى شعر عربي ، أو لا تنقل على الإطلاق ؟ إن للعرب سابقة في نقل « الشاهنامة » للفردوسي نثرًا ؛

فلماذا لم تنقل « الإلياذة » ـ كما نقلت « الشاهنامة » ـ نثراً ؟ في رأي البستاني أن

« .. **الارتباط بين الفرس والعرب كان أكثر منه بين العرب واليونان** . وشتان بين ناظم الإلياذة وناظم الشهنامة(*) **فذلك [هوميروس] من عبدة الأوثان ، وهذا [الفردوسي]** من أدباء الإسلام . ثم إنه لا يخفى **أن الشعر إذا تُرجم نثرًا ذهب رونقه ، وبَهَت رواؤه**... والظاهر أن هذا الحكم انطبق على تعريب الشهنامة ؛ **فأهملها الناس** ، وإلا لما(**) ذهبت ضياعًا ، وبقيت أثرًا بعد عين نقرأ عنها في كتب التاريخ ، وليس في الأدباء من روى لنا منها حديثًا مذكورًا »[٣٤] (ص ٦٦ ـ ٦٧ باختصار يسير) .

ـ هذا ، مع أن العربية هي أَوْلَى اللغات بـ « الإلياذة » من سائر اللغات الأخرى ، حتى الإفرنجية ! لا لأنها عرفت في ثقافتنا ، أو تركت أثراً ما فيها ، أو لأننا تغنينا بها وبشاعرها قروناً، كما فعل الغربيون حتى بعد المسيحية . بل لأنه ليس

« .. في شعر الإفرنج ولغاتهم ما يوفر لها أسباب البروز بحلة أجمل مما تهيئه معدّات لغتنا ؛ **فالشعر اليوناني بلغة قريبة إلى الفطرة كلغتنا ، والبحث في جاهلية قوم كجاهليتنا** . وليس في شعراء ملة من الملل من **انطبقت معانيهم على معاني الإلياذة ، بالحكمة والوصف الشعري ، كالمتقدمين من شعرائنا »** (ص ٦٩) .

وينطلق البستاني من هذه النقطة الأخيرة ـ ما يربط بين اللغة والشعر العربيين واللغة والشعر اليونانيين ـ إلى وقفة طويلة لجلائها ، تبدأ ـ عنده ـ من « مقابلة بين لغة قريش المضرية ولغة الإلياذة اليونية ، وكيف عاشت الأولى وتلاشت الثانية » .

ـ ٣ ـ

السؤال الذي يبدأ البستاني من الإجابة عنه هنا هو عن « سبب تلاشي لغة الإلياذة ـ اليونية ـ لزمن يسير من استحكامها ، وبقاء لغة قريش حية طوال هذه الدهر » (ص ١١٣) .

وهو يبدأ محاولته للإجابة بتقرير حقيقة تاريخية وإنسانية ، هي أن « سنة النمو والتحول وتفرع الأصل الواحد إلى أصول شتّى ، تشمل اللغة كسائر المخلوقات»

(*) كذا يكتبها البستاني .

(**) في النصّ : فما .

(نفسه) . وهو ما حدث ، حقيقة ، للغة العربية في الجاهلية ، حتى أوشكت أن تتفرق في القبائل ، لولا حدثان مهمان أعادا جمع ما تفرق من هذه اللغة ، وحصر الخلافات في لهجات القبائل في أضيق الحدود .

أما أولهما ، فقيام سوق عكاظ ، التي كانت لقاءً موسمياً يجتمع فيه الشعراء من شتى القبائل العربية ، ليتباروا فيما بينهم بما أحدث كل منهم من شعر خلال العام المنصرم . وقد كان لهذا السوق أثر عظيم على اللغة العربية في ذلك العصر ؛ إذ « **لو طال الأمد على تلك الفوضى** [اختلاف اللهجات وتباعدها باختلاف القبائل وتباعدها] ، **ولم تَقُم سوق عكاظ ، لباتت لغة العرب لغاتٍ لا يتفاهم أصحابها ، وانفصلت كل منها عن الأخرى انفصال العربية عن شقيقتيها العبرية والسريانية** . فلما عظم شأن السوق العكاظية ، وأخذ الشعراء يؤمونها من أطراف البلاد يتناشدون فيها ويتنافسون ، وكان معظم همّهم انتقاء الألفاظ الفصيحة المشهورة عند أكثر القبائل ، طمعاً بكثرة المستحسنين لشعرهم؛ **فاشتركت الألفاظ ، وعمّت التعابير المألوفة بين الجميع؛ فاتقت اللغة شر التفرق ، وأمنت ألفاظها من التبعثر بين شتيت القبائل** » (ص١٠٩ - ١١٠) .

ولابد أن نضيف - هنا - أن عكاظاً ، وإن كانت أشهر الأسواق العربية في الجاهلية، وأكبرها، فلم تكن وحدها ، بل شاركتها أسواق أخرى ، كذي المجاز وذي المجنة وغيرها[٣٥] . فكانت هذه الأسواق مناسبات يجتمع فيها الشعراء العرب في منافسة أدبية - اجتماعية ، سياسية جمهورهم فيها من شتى القبائل ؛ فكان من الضروري أن يكون الخطاب فيها « جامعاً » لهؤلاء جميعاً - الشعراء والجمهور - عند مستوى لغوي مشترك ، هو الذي عُرف - وما يزال - باللغة العربية الفصحى .

وأمّا **الحدث الآخر** ، والذي كان أكثر أهمية في هذا المجال ، فكان **نزول القرآن** ؛ ففضل القرآن على العربية كبير . « **فهو الذي أحكم تراكيبها ، وأبدع في تنسيق أساليبها ، وصعد بالبلاغة إلى أوج مراقيها . بل هو الذي جمع جامعتها ، وهذب عبارتها** » (ص ١١٠) . كما أن العربية انتشرت بانتشاره ؛ فكان القرآن - وما يزال - « **رائد الكتاب ؛ يرجعون إليه في مواضع الإشكال ، ويتمثلون عبارته ، ويتفقهون ببلاغته** . فكان من معجزه حفظ اللغة العربية على أسلوب واحد منذ

ثلاثة عشر قرناً ، مع تفرّق حفظتها ، وتشتت المتعلمين بها » (ص ١١٠) .

من ثم ، ففضل القرآن على الشعر العربي لا يقل عن فضله على اللغة ؛ **« لأن بلاغة التعبير تهيج الفطرة الشعرية** ، سواء كانت العبارة [المهيجة] نثرًا أو شعرًا». كما أن لغة القرآن «**وطدت فصاحته** [يعني : فصاحة الشعر العربي] ، **وهذبت مقول الشعراء** ، حتى أربت بلاغة التركيب وجزالة اللفظ في شعر المخضرمين والمولدين ، ممن أكثروا تلاوته وسماعه ، على مثله في شعر من تقدمهم من فحول الشعراء الجاهليين » (ص ١١١) .

هذا الذي وفّره القرآن والأسواق العربية للغة العربية ، فحفظها من التمزق والضياع ، لم يتح مثله لليونية ـ لغة « الإلياذة » . بل إن « الإلياذة » نفسها ، على عظمتها ومكانتها العالية عند القوم ، لم تستطع أن تفعل للغتها شيئاً ، حتى لترى «نوابغ كتّاب اليونان العصريين ، مع شدّة ما بهم من الغيرة على إحياء اللغة اليونانية القديمة ، والتشبه بها في بعض ما ينشئون ـ لم يُغْنِهم كلُّ ذلك عن **نقل إلياذة هوميروس وأشباهها ، بالترجمة ، إلى اللغة اليونانية الحديثة ؛ فكأنما هما لغتان منفصلتان** » ((ص ١١٤) .

أكثر من هذا ، أن اللغة اليونية ـ لغة « الإلياذة » ـ لم تكن وحدها في ساحة الأدب اليوناني القديم ؛ فقد كانت لغة اليونان القدماء فروعاً كثيرة ، تعود إلى فرعين كبيرين، هما : الدُّوريّ واليونيّ ، « يتكلمهما سكان قلب اليونان ومستعمراتهم في صقلية وبعض بلاد إيطاليا وغيرها » (ص ١١٣) . **ويلحق بهما فرع ثالث ، هو الأيوليّ ، « وكان لغة فريق من سكان آسيا الصغرى وتساليا وتوابعهما »** (ص ١١٤) . **ومن ثمّ فقد توزّع الانتاج الأدبي لليونان القدماء على هذه « الفروع » أو«اللهجات» ، على ما بينها من خلافات ؛**

« فمنشئات فندراوس وثيوكريتس كانت باللغة (*) الدُّورية ، ومنظومات هوميروس وهسيودس كانت باللغة اليونية . وإن بين اللغتين ـ على تقاربهما ـ فرقاً يضاهي نظيره بين لغات جنوبي الحجاز ونجد واليمن . **وكلما كانت تمتد فتوحات اليونان ، ويكثر الاختلاط ، كان يطرأ على تينك اللغتين تغير**

(*) هكذا عبّر البستاني . وأظن أن الأوفق ـ في الفقرة جميعاً ـ أن نستخدم : اللهجة مكان : اللغة ، سواء كانت مفردة أو مثنى أو جمعاً .

يبعدهما عن وضعهما . وكان كل من الشعراء والكتّاب ينطق بلغة أهل زمانه ومكانه ، حتى باتت لغة كل من بني الفرع الواحد تتميز عن الأخرى بالتعبير والتركيب » (ص ١١٤) .

وهكذا لم يستطع اليونان القدماء في حياتهم وفي أدبهم ، أن يجتمعوا على « لغة » واحدة تقيهم الشتت اللغوي ، من جهة ، وتحمي هذه اللغة نفسها وتقيها شرور الضياع والنسيان ، من جهة أخرى . ولم تكن « الإلياذة » ـ بطبيعة الحال ـ ولا سائر الأعمال العظيمة في الأدب اليوناني القديم بقادرة على القيام بما قام به القرآن في حياة اللغة العربية ، توطيداً ونشراً ؛

« فالإلياذة وبلاغتها ، وسائر منظومات هوميروس وهسيودس ، على علو منزلتها ، **لم تُقِمْ للغة اليونية دعامة ثابتة حتى في بلادها ، ولم تقو على مقاومة التيار الطبيعي . ولكن القرآن وطد أركان لغة قريش في بلادهم ، وأذاعها في جميع البلاد العربية وسائر البلاد التي طال فيها عهد الاحتلال[٣٦] الإسلامي . أو [حيث] كثرت مخالطة العرب الضاربين في أقطار الأرض للجهاد والتجارة » (ص ١١٥) .**

وهكذا جاءت المقابلة بين اللغتين ـ العربية واليونانية القديمة أو اليونية ، لغة «الإلياذة» ـ في مصلحة اللغة العربية ، التي أتيحت لها ظروف خاصة ـ أقواها نزول القرآن ، بما هو نص ديني لاينقطع المسلمون عن تلاوته وفهمه ؛ ومن ثمّ فهو دائم التأثير بلغته وأسلوبه وفكره فيهم ـ حمتها من التغير والتشتت والنسيان ، في حين جرى على اللهجات اليونانية القديمة ـ اليونية وغيرها ـ ما جرى على اللغات جميعاً من التغير، والتشتت ، ثم النسيان ؛ حيث باتت اللغة اليونانية الحديثة « لغة قائمة بنفسها» تحتاج دائماً إلى « ترجمة » هذه الأعمال القديمة لقرائها !

ـ ٤ ـ

وبعد هذه المقابلة بين اللغتين من حيث الأوضاع التاريخية التي تعرّضت لها كلٌّ منهما ، نجد البستاني يقيم مقابلة أخرى بين اللغتين ـ العربية واليونانية نفسيهما ـ لكن من حيث « القدرة » التي تمكلها كل لغة من اللغتين على التعبير . فاللغة العربية ، عند البستاني :

« شعرية بطبعها ؛ **لتفرع مفرداتها ، وتنوع اشتقاقاتها القياسية** على أسلوب لا يُرَى له مثيل في اللغات الآرية[٣٧] . **والقوافي مزدحمة فيها** ازدحاماً يسهل النظم . وهي - بخلاف ما يزعم بعض الأعاجم - **جزلة التركيب ، محكمة النسج . وفيها من طرق الحذف ، والتقدير ، والتأخير ، ما ينفسح معه المجال للشاعر لصوغ عبارته على قوالب شتى** » (ص ١٩٢) .

- وفي حين ترجح اليونانية عند البستاني « **باتساعها لمشاكلة الألفاظ للمعاني ، وتوفر أسباب النحت فيها لصوغ الألفاظ المركبة** » ترجح العربية عنده « **في اتساع المفردات ، وتشعب طرق التركيب ، والخروج بقياس الاشتقاقات إلى ما لا نهاية له من المعاني** » . لكن ، يظلّ بين اللغتين « من المماثلة ... في **دقة الوضع** ما يدهش له الناظم والناثر » (ص ١٩٣) .

غير أنه من الطبيعي أن يكون بين اليونانية والعربية « **فرق كبير في نسج العبارات، وتركيب الجمل ، من حيث التقديم والتأخير ، وصيغ الاشتقاق والجموع ، والحروف ، والنحت ، وتركيب الأسماء . لكن نهج كل لغةٍ حسنٌ في بابه .** وأسباب الفصاحة متيسرة لأبناء كل لغة ، إذا أحكموا الرَّصْفَ على نهجهم » (ص ١٩٥) .

- ٥ -

وإذ قابل البستاني بين اللغتين ، العربية واليونانية ، من حيث الأوضاع التاريخية ، ومن حيث القدرات الذاتية لكل منهما ، فهو يقابل - كذلك - بين **مكانة الشعر والشعراء في كل منهما** .

فالشعر عند العرب ،

« كان - في غابر العهد - **سجل الحكمة ، ومنهل النعمة ، ومحط الفخار ، ومطمح الأبصار . وإن شاعراً واحداً كان يرفع قبيلة ويخفضها ، ويعزها ويذلها؛ فينفذ كلامه في الإحساس ، ولا نفوذ أحكام الآمر المستبد بالناس** » (ص ١٩٨) .

ولاتقل عن هذا ، بل ربما تزيد ، مكانة الشعر والشاعر عند كل من الفرس واليونان ؛

« فإن في أخبار شعراء الفرس ما يضاهي أخبار شعراء العرب . وقد علمتَ أن اليونان مازالوا يصعدون بهوميروس حتى أخرجوه من مصاف البشر ، وأحلّوه بين الآلهة وبنوا له المعابد » (ص ١٩١) .

ـ وكذا فعل اليونانيون بفنداروس (بنداروس ؛ بندار Pindar) ، الذي « شاد له أهل ثيبس هيكلاً وأقاموا له فيه نصباً ، وهو بعد حي » .

ـ ٦ ـ

وفي معرض المقابلة بين الشعر العربي والشعر الغربي ـ بعامة ـ يلتفت البستاني ـ ضرورة ـ إلى « فنون الشعر » عند كل من العرب والغربيين ؛ وذلك حين يقف عند « الملاحم أو منظومات الشعر القصصيّ » ؛ ليقول :

« بحث العرب في أبواب الشعر وضروبه وفنونه ، ودعوها جميعاً بأسماء تنطبق عليها . ولكنه **لم يصل بنا أنهم وضعوا اسماً لمنظومات الشعر القصصي من نظائر الإلياذة** ، إلا أن يكون ذلك مما استحدثه أهل المغرب ، وسمّاه بعضهم **بالملاحم** ، وهو عندهم ، **كالملاعب بالشعر العامي ، ما تضمن من المنظوم أحوال أمة أو قوم ، وفُصِّلت فيه وقائع الحروب والتاريخ**» (ص ١٦٢ ـ ١٦٣) .

والبستاني لا ينفي وجود « الاسم » فقط في الأدب العربي ، بل ينفي وجود منظومات قصصية من نظائر « الإلياذة » اليونانية ، و« الشاهنامة » الفارسية ، و«الفردوس المفقود» الإنجليزية (راجع ص ١٦٧) . وهو ينفي هذا «الضرب الخاص» ـ الذي مثل له ـ من الشعر القصصي ، وليس الشعر القصصي على إطلاقه .

وإذا كان العرب لم يعرفوه ، فطبيعي ألا يسموه ، ثم طبيعي ـ كذلك ـ ألا يكون قد نال من اهتمامهم نصيبًا . وإن كان يستثني ـ في النص السابق ، كما رأينا ـ ما نظن أنه يعني به « السير الشعبية » العربية ، التي يطلق عليها أهل المغرب « الملاحم » وهي في الشعر العاميّ «ملاعب» (وفي اللهجة المصرية «ملاعيب » ، كـ « ملاعيب شيحة » !) .

ومع هذا ، فالبستاني لا يسلم بخلوّ الشعر العربي من الشعر القصصي بعامة ، كما رأينا ، مع التسليم بخلوه من الشعر الملحمي ، من « نظائر الإلياذة » . فهو يرد

هذه«التهمة» عن الشعر العربي قائلاً :

« إن الشـائع عند العرب بين الإفرنج أنهم لم يضربوا إلا على وتر الشـعر الموسيقي [يعني ، الغنائي Lyrical] ، ولم يتخطوا في النظم إلى ما وراء القصائد والأغاني . ولكنه **قول مبالغ فيه ، بل زعم موهوم** » (١٦٥) .

وفي سبيل إثبات تهافت رأي الإفرنج في الشعر العربي ، يفرد البستاني فقرة لما يسميه «ملاحم العرب » . وهو يبدأ حديثه عن هذه الملاحم بالوقوف عند ما أثير عن « سفر أيوب » في التوراة ، والذي شاع بين المحققين أنه عربي ، وأن النبي أيوب ـ عليه السلام ـ نفسه عربي[٣٨].

والبستاني لا ينفي احتمال أن يكون « هذا السفر البديع ، المحفوظ في التوراة ، ملحمة عربية الأصل ، متقدمة بوضعها على ملاحم اليونان والرومان » (ص ١٦٧). غير أن المشكلة تبقي في أن « **الأصل العربي في عالم الغيب** . وهو ـ على فرض المحال ـ **لو وُجد لما كان فيه من عربية مُضر شئ يعوّل عليه** ، ولما وُجد بين العرب من يفك منه عبارة واحدة؛**لاختلاف أوضاع اللغة ومبانيها في ذلك العهد البعيد**» (ص١٦٨).

وكأن البستاني هنا يائس ـ أولاً ـ من وجود الأصل العربي لسفر أيوب ، كما أنه يائس ـ ثانيًا ـ من أننا يمكن أن نفك رموزه ، حتى لو وجد . وإن كان هذا كله لاينفي ـ كما يعترف هو نفسه ـ أن القضية في ذاتها تشير إلى « أمر خطير » ، يؤثر ـ بلا شك ـ في نظرتنا إلى التاريخ العربي ـ بعامة ـ وتاريخ الشعر العربي بخاصة[٣٩] .

ويتصل بهذه القضية قضية « **الشعر القديم المنسوب إلى قدماء العرب ، في اليمن ونجد والحجاز** » ، يعنى ذلك الشعر الوارد في كتب التاريخ ـ كالسيرة النبوية لابن هشام ، مثلاً ـ أو بعض كتب الأدب . فهو يرى ـ وقد سبقه إلى هذا ابن سلام الجمحى من القرن الثالث الهجري[٤٠] ـ « أنه من **النظم الموضوع حديثاً لغرض** .. وزد على هذا أنه **لا يربو على عددٍ معلوم من المقاطيع، وليست جميعاً على شئ من الشأن في الشعر ، قصصيًّا كان أم موسيقيًّا** . وأيضاً فلا فائدة من الإلماع إلى ما سبق من النظم في اللغة اليمنية الحميرية ، التي هذبت وكُتبت قبل لغة قريش بقرون»؛ من ثم فبالبحث ـ في رأيه ـ« يجب أن يكون في الشعر الباقي باللغة العربية المُضرية» (ص١٦٨، باختصار يسير) .

من هنا ـ أى من « الشعر الباقي باللغة العربية المضرية » ـ يبدأ البستاني بحثه عن «شعر قصصي» عربي . فهو يقف ـ أولاً ـ عند « ملاحم الجاهليين » ، بادئًا بالالتفات إلى حرب البسوس وما قيل فيها من الشعر . فهي « حرب تناقل العرب أخبارها ، وتناشدوا شعرها على ممر القرون حتى أيامنا هذه ، وصاغوها بقوالب شتى، لا يصلح قالب منها لصوغ الملاحم التامة كالإلياذة » (ص ١٧٠) ولعل البستاني يعني ـ هنا ـ أن ما قيل في هذه الحرب من شعر لا يخرج عن **الرجز والقصيدة** ، وهما قالبان أقرب ـ بطبيعتيهما ـ إلى **الشعر الغنائي ـ الموسيقي** بتعبيره ـ فلا يصلحان «لصوغ الملاحم التامة كالإلياذة » .

غير أن البستاني يردف هذا الحكم بقوله :

« ومع هذا ، فإن جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم أقرب نسبة إلى الشعر القصصي منه إلى الموسيقي ؛ فكل قصيدة منها قطعة من ملحمة . ولكن تلك القطع غير ملتئمة لفقدان اللحمة بينها؛ كالحجارة المنحوتة ، قد أحكمت صنعتها ، وبقيت ملقاة في أرضها **غير مرصوصة البناء** » (ص ١٧٠) .

و « البناء » و « اللُّحمة » تعبيران دقيقان جدًا عما ينبغي للعمل الملحمي من تماسك وتكامل في بنائه الفني . فبدونهما يظل العمل « الملحمي » مجموعة من القصائد المتناثرة التي يمكن قراءة كل منها على حدة دون صلة تربطها بالأخريات ، وإن دارت جميعاً في جو أو ظروف واحدة . فوحدة الحوادث التي تصدر « القصائد » التي يكتبها شعراء مختلفون عنها ، لا تخلق بين هذه القصائد وحدة ، وإنما الوحدة الحقيقية في العمل الملحمي هي وحدة النباء التي تشارك فيها وحدة الحدث ووحدة الشخصيات ووحدة الفكرة المسيطرة على العمل كله .

ويلاحظ البستاني ـ كذلك ـ أن « أشهر الرجال والنساء فيها [أي في حرب البسوس] ... وكل ذي شأن في القصة من غريب وقريب ، شاعر ... ؛ فمجموع شعرهم أشبه ـ من هذه الوجهة ـ **بالشعر التمثيلي ؛ لأن لكل حادثة شاعرًا ينطق بها**؛ بخلاف نهج شعر الملاحم ، كالإلياذة ؛ **إذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع** » (ص ١٧٠ ، بختصار يسير) .

إن البستاني يلمس ـ هنا ـ الفرق الدقيق بين « المسرحية » و « الملحمة » ؛ فمن المفترض في المسرحية أن كل شخصية تعبر عن نفسها بنفسها ، كلاماً وسلوكاً ؛ أما

في « الملحمة » ـ و«القصة» بعدها ـ فيمكن للشاعر أن ينوب عن الشخصيات جميعاً في التعبير بـ « الرواية » و«القص» .

ولنلاحظ ـ كذلك ـ أن البستاني قال عن هذه القصائد ـ بهذا الوضع الذي وصفناه ـ إنها «أشبه» بالشعر التمثيلي ، ولم يقل إنها « شعر تمثيلي » ؛ لأن المسرحية ـ كالملحمة ، وكل عمل فني آخر ـ تحتاج إلى « بناء خاص » وإلى « لُحمة » تربط بين أجزائها ، وهو ما لم يتحقق ـ كما هو واضح ـ في هذا الشعر ، الأمر الذي يجعله ـ في النهاية ـ مجموعة من « القصائد الغنائية » التي يعبر كل شاعر فيها عن موقف أو شعور أو فكرة ذاتية تتصل بحدث واقعي أو خيالي ، كما هو الحال ـ دائماً ـ في الشعر الغنائي.

ومع هذا ، فالبستاني يطرح احتمالاً آخر فيما يخص ما قيل من شعر في حرب البسوس . وهو احتمال يبدو ـ على الأقل ـ صالحاً للمناقشة ؛ إذ يقول :

« وقد يخال الباحث في هذا التقارب ثم التباعد بين منظوم الجاهليتين [اليونانية والعربية] أنه ربما كانت **قصة البسوس ملحمة في أصلها ؛ فُفقدت منها أجزاء أدت إلى تفرق ما بقي** » (ص١٧٠ ـ ١٧١) .

وهو احتمال وجيه تماماً ، على الرغم من أنه ، هو نفسه ، يسرع إلى نفيه واستبعاده ، لثلاثة أسباب :

أما أولها ، فهو أن « **ذلك النسق** [الملحمي] في النظم لم يكن في طبعهم » ـ يعني في طبع العرب ، وهو ما يفسره ـ عنده ـ السبب **الثاني** ، الذي يرى فيه أن العرب لم يتخطوا « **إلى ما وراء الطبيعة** ، وكانوا ، مع عبادة الأصنام ، **يميلون إلى التوحيد** ، وكان التسليم **للأحكام العلوية** من سننهم قبل الإسلام ؛ **فلم يوغلوا في التخيلات الشعرية** إلى النظر في أحوال الآلهة ، وما يترتب على ذلك من تفرع البحث الواحد إلى أبحاث متعددة ، على ما هو شأن الأمم الآرية» (ص ١٧١) .

أمّا **السبب الثالث** ، عنده ، فيتصل بـ « المستوى الحضاري » الذي كانت عليه كل أمة من الاثنتين ؛

« فإذا نظرت إلى حالة اليونان بما كانت عليه ، مع تلك الخشونة ، من الدربة والانتظام ، رأيت أنهم **كانوا ـ أيام حرب طروادة ـ أقرب شبهاً بالعرب في**

أيام الخلفاء الراشدين ، ثم كانوا ـ في زمن هوميروس ، أي في زمن نظم الإلياذة [أواخر القرن العاشر أو أوائل التاسع قبل الميلاد] **ـ قد بلغوا من الحضارة مبلغاً لم يكن للعرب في جاهليتهم منه إلا النزر اليسير** . فلم يسع أبناء الجاهلية أن يتجاوزوا بنظمهم أحوال فطرتهم وطرق معاشهم ؛ **فكانوا ينتقلون بالشعر من باب إلى آخر ، انتقالهم من حي إلى حي ، يجيدون في كل ما يقولون ، ولكنهم لا يطيلون المقام ؛ فلا يشيدون المنازل الفسيحة المشيدة الأركان »** (ص ١٧١) .

وفيما يتصل بهذه الأسباب التي يرد إليها البستاني عدم وجود الملحمة في الشعر العربي يمكن القول :

أولاً : إن مسألة أن الإبداع الملحميّ « ليس في طبعهم » أي في طبع العرب ؛ فهذا رجم بالغيب؛ لأن أقصى ما يمكن قوله في هذا المجال ، هو أنه لم يصل إلينا منهم شئ من الملاحم الشعرية ؛ أما « الملاحم النثرية » ـ أو « السير الشعبية » ، بالتعبير العربي ـ فهي موجودة وكثيرة، ولاسبيل إلى إنكار وجودها أو وجود « النفس الملحمي » فيها .

ثانيًا ؛ فإن الحديث عن الاختلاف في روح الإبداع الفني عند الشعوب بناء على منطق «عنصري racial » ـ وهو المنطق الذي ـ كما أشرنا من قبلُ ـ شدّد عليه رينان ـ فهو منطق استعماري لجأت إليه أوربا القرن التاسع عشر ،Tainوتابعه عليه تين وألبسه مفكروها و«علماؤها» ثياباً «علمية» لتسويغ حركة الاستعمار والاستغلال والنهب التي بلغت ذروتها في ذلك القرن ـ التاسع عشر ـ وبداية القرن العشرين . لا جدال في وجود الاختلافات ، لكنها قد تعود إلى طبيعة البيئات الطبيعية التي يجد الإنسان نفسه فيها ، ثم إلى طبيعية العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تحيط به . أما اختزال هذه العوامل ـ الشديدة التعقيد ـ في سبب واحد ـ هو اختلاف « العنصر » ـ فهو الغريب . إن هذه الإشارة التي يستند إليها البستاني هي الأولى ، والوحيدة كذلك، عنده . لكن المشكلة في أنها تحتل مكاناً بارزاً في سياق مهمّ ، لابد من مناقشته .

وثالثاً ؛ فهذا السبب الثاني لا ينفصل ـ في الحقيقة ـ عن الثالث ، الذي لجأ فيه ـ كذلك ـ إلى نظرية تين الثلاثية ، عن البيئة والعنصر واللحظة أو الزمن . فهو ـ في سببه

الثالث ـ يقيس « طبيعة الشعر » العربي أو « الإبداع » عامة ، على « طبيعة الحياة»، التي تفرضها « طبيعة البيئة » . فالبيئة العربية الصحراوية ـ كما هو معروف ـ فرضت على العرب التنقل المستمر وراء الماء والكلأ ؛ ومن ثم فلابدَّ أن يكون شعرهم «متنقلاً من باب إلى باب» ؛ أي من غرض إلى غرض ، «انتقالهم من حي إلى حي» لا يطيل المقام ؛ « فلا يشيّد المنازل الفسيحة المشيدة الأركان » ! وهو قياس «عقلي» براق ، ولكنه ليس شرطاً أن يكون صحيحاً . فقد كان في الجزيرة العربية قبل الإسلام كثير من مراكز الاستقرار ـ كمكة ويثرب والطائف والبحرين والحيرة .. وغيرها ـ ولم يختلف شعرها ـ نوعاً ـ عن شعر القبائل غير المستقرة . وشعر القبائل لم يكن كله «انتقالاً من باب إلى باب» بل إن هذا التنقل نفسه ـ في الحياة ـ قد يكون سبباً في «الاستقرار» في الإبداع . فالقبيلة التي تنتقل في المكان تحتاج إلى أن تحمل معها «تراثها» في التاريخ والعقيدة والثقافة والقيم الاجتماعية والإنسانية . وفي مجتمع أمي لابد أن يلبس هذا التراث « ثوبًا إبداعيًّا » ليسهل حفظه ؛ فيكون شعراً وقصة وأسطورة ،بل وملحمة كذلك . وإذا كنا لم نعثر ـ حتى الآن ـ على هذا الشكل الفني الأخير ، فهذا لايعني أنه لم يكن موجوداً ؛ فربّما اندثرت أعماله ـلأسباب كثيرة ، بعضها معروف ـ مع ما اندثر من شعر الجاهلية وتاريخها البعيد .

وليس هذا الفرض مبنياً على مجرد التعصب أو الحماس في الجدل ، لكنه قائم على معرفتنا بوجود عدد من الحكايات الطويلة ـ بعضها تاريخي وبعضها أسطوري ـ المروية في النثر المطعم بالشعر ، التي نجدها ـ مثلاً ـ في « السيرة النبوية » لابن هشام ، و«التيجان» لوهب بن منبه ، وغيرهما ، والتي لا نستبعد أن تكون الصورة الأصلية لبعضها شعرية ، ونُسِيَ الأصل وبقيت منه بقايا تتخلل هذه الصورة النثرية الأخيرة[٤١].

إلى جانب هذا كله ، فالبستاني نفسه يقول إنه :

« **ليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد** ، بل ربما كان هذا التباين من الأسباب المؤدية إلى إبراز أنواع الجمال كافة على اختلاف صوره وأشكاله . فالشاعر القصصي من اليونان وخلفائهم كان إذا قص حادثة **رواها كلها شعراً** ؛ وأما الشاعر العربي **فينشد الشعر حيث يحسن وقعه** . وأكثر ما يكون ذلك في الوصف والخطاب والجواب ، ويقول الباقي نثرًا » (ص ١٧١) .

ـ وهو يستشهد على هذا بشعراء البادية في عصره ، ونضيف ـ أيضاً ـ السير الشعبية العربية جميعًا .

فالمهم ـ إذن ـ هو وجود « التشكيل القصصي » الذي تقوم عليه الملحمة الإغريقية، لكن لا عبرة بكون هذا التشكيل شعريًّا خالصاً ، أو نثراً مختلطاً بالشعر ؛ فهذا مما تختلف عليه الشعوب ، دون أن يكون في اختيار أسلوب معين ميزة لأحد على الآخر أو الآخرين .

ورابعاً ، فإن وجود الأسطورة العربية ـ وهي المادة الخام ، إذا صح التعبير للملحمة ـ لم يعد يمارى فيه أحد[٤٢] ولايمنع من هذا الوجود ، أو يقلل من احتمالاته ، أن العرب كانوا « أميل إلى التوحيد » حتى في الجاهلية . فميلهم إلى التوحيد ، و« تسليمهم للأحكام العلوية » ـ بفرض صحته ـ لم يمنعهم من عبادة آلهة أخرى ، أنستهم ـ أو كادت ـ عبادة الله الواحد ، حتى تحولت « الوسيلة » عندهم ـ الآلهة الأخرى التي قالوا عنها ﴿ ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى ﴾ (الزمر ـ ٣) ـ إلى غاية في ذاتها؛ الأمر الذي أوجب ـ ضمن أمور أخرى كثيرة ـ نزول الإسلام لتجديد عقائد الناس وإصلاحها ؛ هذا من جهة .

ومن جهة أخرى ، فلم يقل أحد إن الإيمان « بالأحكام العلوية » أي بالقدر ، والتسليم لها ، مما يقف عائقاً دون الإبداع ، بعامة ، والملحمة بخاصة . ألا نرى أن الأدب اليوناني القديم كله يقوم على صراع الإنسان مع القدر أو ما سماه اليونان بـ «طرق الآلهة»[٤٣] وهو صراع محكوم ـ دائماً ـ بهزيمة الإنسان أمام هذا القدر ؛ الأمر الذي يجعل الهدف من هذه الصراع ليس الانتصار ، بل شرف المحاولة الإنسانية لامتلاك زمام المصير ؟! وأي إيمان بالقدر أقوى من هذا ؟! إن الإيمان بالقدر والتطلع إلى الغيب ـ عند الشعوب كلها ، وفي العصور كلها ـ جزء أساسي من المنظومة النفسية والعقائدية والاجتماعية التي تكتنف حياة الإنسان ـ من المهد إلى اللحد ، فرداً، ومن البدائية إلى ذورة الحضارة والتقدم ، جماعة ـ ولا يمكنه الإفلات منها . و لم يكن هذا الإيمان وذلك التطلع بعائقين أبداً أمام الإبداع الأدبي والفني بعامة ، أو أمام الإبداع في جنس ـ أو أجناس أدبية بعينها .

من ثم ، فإن قول البستاني عن العرب والملحمة ، إن « ذلك النسق لم يكن في

طبعهم » يصبح مجرد « قول » ملقى على عواهنه ، وهو في حاجة ـ لإثباته ـ إلى كثير من البحث والتنقيب، والأغلب أن ينتهي هذا البحث إلى أن الشك فيه أقوى من الثقة به !

ـ ٧ ـ

ومع هذا ، فالبستاني لا يكف عن البحث عن « ظواهر ملحمية » في الأدب العربي . فيقف ـ أولاً ـ عند « **عند جمهرة أشعار العرب** » لأبي زيد القرشي ليجد فيها

« .. تسعاً وأربعين منظومة ، لتسعة وأربعين شاعراً ؛ إذا تصفحتها تبينت لك في كثير منها مزايا هذه **الملاحم القصيرة** بلغة العرب ، ولاسيما ما قيل منها في الجاهلية ، كالمعلقات ؛ فإنك ترى فيهن من **سرد الحوادث وتفصيل الوقائع ، وتمثيل المشاهد ، وبداهة الفكر ، ما يعد في أعلى طبقات الشعر القصصي . وفيهن أيضًا من بديع التصور ، والسذاجة ، وحسن التصرف البديهي ، وإجادة الوصف ، وإحكام التشبيه، ما يسمو بهن إلى أرفع درجات الشعر الموسيقي** » (ص١٧٣) .

فكأن الشعر المجموع في « الجمهرة » ولاسيما « المعلقات » يجمع بين خصائص «الملحمة» ـ من سرد الحوادث وتفصيلها ، وتمثيل المشاهد ، وبداهة الفكر التي تجعله «في أعلى طبقات الشعر القصصي» ، وخصائص الشعر الغنائي أو « الموسيقي » التي ذكرها . ولهذا ، فهو لايستطيع أن يطلق عليها أنها « ملاحم » كاملة ؛ فيسميها «ملاحم قصيرة» ؛ لأنها ـ على الأقل ـ لا تستوفي هذا الطول المفرط الذي نعرفه في الملاحم الكاملة ـ الغربية .

لكن البستانيّ ، مع هذا ، يجد بعض هذه المعلقات قريبة ، إلى حدّ بعيد ، من المفهوم المتعارف عليه لـ «الشعر القصصيّ» . يقول :

« **فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربية** . وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصيّ، على ما يراد به في العُرف ، **معلقة الحارث بن حلزة** ؛ لإفاضته في وقائع بكر وتغلب ، وتغنّيه بفوز قومه ، ونكال عدوه ، ومفاخر عشيرته، على ما يماثل تغني هوميروس في الإلياذة . وتليها ، بهذا المعنى ، **معلقة عمرو بن**

كلثوم ، ثم معلقة زهير » (ص١٧٣-١٧٤) .

وقد خلا الشعر العربي - بعد العصر الجاهلي ، ومع الشعراء المولدين - من هذا اللون من الشعر . لكن المولدين عوضوا هذا النقص في الشعر عن طريق النثر المسجوع الذي يتخلله الشعر في المقامات ، التي يعدها البستاني « نوعاً من الملاحم خاصّاً بهم » يعني بالمولدين ؛ لكن «التحرد فيها للإغراب في اللفظ يحول الفكر فيها عن التصرف في المعنى» (ص ١٧٤) ؛ يعني أن تركيز كتابها على الإغراب في اللفظ ، صرف فكرهم عن التصرف والتنويع في المعاني ؛ فظل «الإبداع» فيها محدوداً .

وعدُّ البستانيّ «المقامات» من أدب الملاحم رأي غريب ، ما لم يَعْنِ البستانيّ بهذا معنى القصّة بشكل عام . والأرجح أن هذا هو المقصود ، بخاصّة وأنه يربط بالمقامات أقربَ الفنون الأدبية العربية ، وإن كانت شعبية ، وهي «القصص التي يمتزج فيها الشعر والنثر ، كقصّة عنترةَ العبسيّ وكثيرٍ من القصص التي تتداولها العامة في جميع البلاد العربية» (ص١٤٧) . وإذا كان مما يحمد للبستانيّ التفاته إلى السِّير الشعبية ، فقد كانت مقابلة أوسع بين هذه السِّير - أو واحدة منها ، على الأقلّ - وفنّ الملحمة بعامة ستكون مفيدة جدًا في هذا المجال . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فما نزال نقول إنه من الغريب أن يربط البستانيّ بين هذا الفنّ الأدبيّ الشعبيّ و«المقامة» ، ليس بحسبان شعبية الأوّل وفرديّة الثاني فحسب ، بل لأن الأهداف والمنطلقات والمفاهيم ، في كلا الفنّين ، مختلفة تمامًا .

ويلتفت البستانيّ إلى «ملحمة» أخرى يعدّها «من أحسن ملاحم المولّدين .. جمع فيها صاحبها شتيت المعاني ، وأوغل في التصورّ ، حتى سبق دانتي ، الشاعر الإيطاليّ، وملتن الإنكليزيّ إلى بعض تخيّلاتهما ؛ ألا وهي «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعرّيّ» (ص١٧٤ - ١٧٥) .

ولا شكّ في أن إشارته هذه إلى «رسالة الغفران» وربطها بكلٍّ من «الكوميديا الإلهية» لدانتي، و «الفردوس المفقود» لملتن ، وإن لم يذكر العملين صراحة - تأتي في سياق بدأه يعقوب صرّوف - كما رأينا في عام ١٨٨٦ ، حين قابل بين أبي العلاء وملتن وإن لم يذكر «رسالة الغفران» . ثم عبد الرحيم أحمد ، الذي قابل بين «الرسالة» و «الكوميديا الإلهية» لدانتي . وقد جمع البستانيّ بين أبي العلاء والشاعرين

كليهما ، مع الإلماع إلى سبقه لهما إلى «بعض تخيّلاتهما»، دون تفصيل واسع .

وقد كان البستانيّ ، كغيره من «المقابلين والمقارنين» العرب غير راضٍ تمام الرضا عن «رسالة الغفران» ـ مع تقديرهم الكبير ، جميعًا ، لها ـ لأن «استغلاقَ عبارتها ، وفقدان الطلاوة الشعرية منها ، ينحطّان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم» ص١٧٥) .

وإذا كنّا نفهم نقده للرسالة بـ «استغلاق عبارتها» ، فلا نفهم معنى «فقدان الطلاوة الشعرية منها» ؛ فهل يعني أنها مكتوبة بالنثر وليس بالشعر ؟ أو يقصد أنها تفتقر ـ بسبب «استغلاق العبارة» ـ إلى «الروح الشِّعريّ» في الأداء الأسلوبيّ ـ ولو كان نثرًا ؟ إذا كان يقصد الأولى ، فلا حقّ له فيها ؛ لأن الأديب يكتب في الأسلوب الفنيّ الذي يرتاح إليه في عمل من الأعمال ؛ فقد يكون شاعرًا ، لكنه لا يملك ـ إزاء عمل ما أو فكرة ما ـ إلا النثر ، كما فعل المعرّيّ هنا . أما إذا قصد الثانية ـ والأرجح أنه كذلك ـ فهو مُحقّ بلا جدال ؛ لأن أسلوب «رسالة الغفران» لو كان أكثر نعومة وانسيابًا مما هو عليه لكان لها شأن آخر .

أمّا ما يعرف في تاريخ الأدب العربيّ بـ «المنظومات التاريخية» كتاريخ العتبيّ ، وأرجوزة ابن عبد ربه في تاريخ عبد الرحمن الناصر ، وغيرهما ؛ «فهذه وأمثالها مما لا يعدّ من نفائس الشِّعر القصصيّ ولا الموسيقيّ» ؛ ذلك أنها جميعًا لا تعدو أن تكون «سلسلة حوادث مصوغة في القالب الشعريّ البسيط ، لا تتناول إلا القليل من بديع التصوّر الذي يهيج النفس ، ولا مجال فيها للخيال» (ص١٧٥) . فالخيال ليس جوهر العمل الملحميّ وحده عند البستانيّ ، بل جوهر العمل الشعريّ بعامة ؛ فإذا فُقِد ، فَقَد الشعر ـ أيًّا كان ـ قيمته وقدرته على الإيحاء «ببديع التصورّ» و«تهييج النفس» الإنسانية . ولهذا ، فالبستانيّ لا يجد لهذا الشعر ـ المنظومات التاريخية ـ مكانة ما ، ليس في الشعر الملحميّ وحده ، بل ولا كذلك في الشعر الغنائيّ أو الموسيقيّ .

ـ ٨ ـ

وإذا كان البستانيّ يقدِّم ـ بهذا كله ـ لعمل جديد يترجمه للمرة الأولى إلى العربية ، فقد كانت ـ بالنسبة إليه ـ فرصة ليقدم ، كذلك ، لفنّ جديد لم يعرفه الأدب العربيّ من قبل ـ على المستوى النقديّ ، على الأقلّ ـ هو فنّ الملحمة ، بخاصّة ، والشعر

القصصيّ ، بعامة ، لعلّه يحتلّ مكانه اللائق به من الاهتمام على مستويي كلٍّ من الإبداع والنقد ، في الأدب العربيّ الحديث ، بعد أن فات الأدب العربيّ القديم .

من هنا ، كان من الضروريّ أن يقابل البستانيّ بين فنون الشعر المعتمدة والشائعة عند كلٍّ من العرب والغربيين ، من جهة ، وأن يضع الشعر القصصيّ ـ والشعر الملحميّ جزء منه ـ في مكانه من تصوّر الغربيين للشعر ، من جهة أخرى ؛ فقال :

« ... **إن العرب قسّموا الشّعر ـ من حيث المعنى ـ إلى أبواب** ، كالغزل والمدح والهجاء والرثاء ، إلى آخر ما هنالك من أبواب الشعر . وهو معلوم أن في شعر جميع الأمم شيئًا من هذه المعاني . ولكن الإفرنج ينهجون في تقسيم أبواب الشعر نهجًا آخر ؛ يجارون فيه العرب بالبحث في أكثر هذه الأبواب وغيرها مما لم يذكره العرب ، ويخالفونهم بالرجوع إلى **حصرها جميعًا في بابين : الشعر القصصيّ** ، وهو الذي عبّرنا عن منظوماته **بالملاحم، والشعر الموسيقيّ** ، وهو ما نعبّر عن منظوماته **بالقصائد أو الأغاني**» (ص١٦٣) .

فكأن «أبواب»/ أغراض الشعر العربيّ جميعًا ـ وهي موجودة ، وأكثر منها ، في الشعر الغربيّ ـ تدخل ـ عند الغربيين ـ تحت نوع واحد من نوعيّ الشعر عندهم ، هو ما يسمّونه بالشعر «الموسيقيّ/ الغنائيّ Lyrical»، الذي يندرج تحت شعر «القصائد والأغاني» جميعه(٤٤) .

أمّا ما لا يعرفه الأدب العربيّ فهو ـ كما أشار من قبل ـ الشعر القصصيّ ، الذي يوحِّد بينه ، هنا ، وبين شعر الملاحم Epic .

فالغربيون يميّزون بين البابين في الاصطلاح ، كما رأينا ، كما يجعلون لكلّ واحد منهما بناءه الخاصّ ، وهدفه الذي يرمي إليه ؛

« ... ذلك أنه لا بدّ في الشعر من أن يُرْمَى به إلى أحد أمرين ؛ **إما بسط أحوال العالم بمظاهره البارزة ؛ وإمّا التعبير عن شعائر النفس الخافية على الأبصار ، وإبراز التصوّرات الكامنة في الصدور** . ومعظم ما يقال من الشعر لا يخرج عن إحدى هاتين الحالتين . **فالشاعر القصصيّ** ـ بهذا الاعتبار ـ **يعبّر عن شعائر غيره ، والشاعر الموسيقيّ [الغنائي] يعبّر عن شعائر نفسه**» ص١٦٤) .

أي أن الشعر القصصيّ أو الملحميّ ، هو شعر «موضوعي» ؛ إذ يفرض عليه تعامله

مع أحداث وشخصيات ، أن يعزل الشاعر نفسه عن موضوعه ، ليكون « موضوعيًّا » و « محايداً ». أما الشعر الموسيقي أو الغنائي فهو شعر « ذاتي» ؛ لأن الشاعر فيه يتعامل ـ مباشرة ـ مع مشاعره الخاصة وأفكاره وأحلامه ورؤاه للعالم والناس من حوله.

وإلى جانب هذين «البابين» ثمة باب ثالث ، هو ما يسمونه «دراما Drama» ، ويستحسن البستاني أن يترجمه إلى « الشعر التمثيلي » ؛ « لأنهم يقصدون به ، غالباً ، منظوم الروايات التمثيلية » (ص١٦٤) . وهو فنّ يجعله البستاني « متوسطاً بين القسمين السابقين » ؛ أي القصصي والغنائي ، دون أن يبين لنا البستاني سبباً لهذا التوسط بين اللونين أو الفنين ، مع أن انتماءه إلى الشعر القصصي ، الموضوعي ، شديد الوضوح .

ومن الطريف أن البستاني يلتفت ـ بعد هذا كله ـ إلى أن هذا التقسيم للشعر على هذه الفنون لايعني « أن منظومات الشعراء يجب أن ينتمي كل منها إلى قسم من هذه الأقسام ويلصق به غير متجاوز إلى ما سواه ؛ بل قد يكثر التداخل بينها ، ولا سيما في منظوم البلغاء » (ص١٦٤) ؛ إذ تفرض بعض المواقف في « الشعر القصصي » على الشاعر ألواناً من « الشعر الموسيقي » أو الغنائي . وهو يذكر أمثلة من هذه المواقف في « الإلياذة » ، مثل « رثاء أخيل لفطرقل [بتروكلوس] في مواضع مختلفة منها » ، و « موقف وداع هكطور [هكتور] لزوجته في النشيد السادس ، [والذي] مازال ـ على قدمه ـ المثال الذي ينسج على منواله أرباب الشعر التمثيلي »(ص١٦٤). كما يضرب أمثلة ـ كذلك ـ بمشاهد « ملحمية » أو « غنائية » في الأعمال التمثيلية لكل من شكسبير ، وراسين ، وكورني ، وجوته .

ـ ٩ ـ

وهكذا جال البستاني بـ « مقابلاته » بين الأدب العربي والآداب الغربية جولات واسعة في كل منهما ، لا بهدف تقديم عمل جديد يقدمه إلى لغته العربية فحسب بل مدفوعاً بالسؤال الذي دفع هؤلاء الرواد جميعاً : ما الذي عند الغربيين وينقصنا لنكون ـ بإزائهم ـ نِدًّا ؟ والسؤال ـ هنا ـ منصبّ ، بطبيعة الحال ، على الأدب : فنونه ، ودراساته .

ولهذا كانت جولته واسعة في الأدب العربي القديم ، ومع شعرائه ، ومع الأدب الغربي وفنونه، في سبيل تقديم الإجابة عن هذا السؤال ؛ وليقدِّم شاعراً جديداً ، وعملاً جديداً ، وفنوناً جديدة إلى العربية .

قد يقال إن البستاني مسبوق ـ مثلاً ـ بالطهطاوي ، الذي قدم « الأُطُر العامة » الأسطورية التي يتحرك فيها الأدب اليوناني القديم ، وإن الحدّاد ـ بعد الطهطاوي ومبارك ـ سبقه إلى تقديم فنون الشعر الغربي ـ وبخاصة التمثيلي ـ وإن كلاً من صرّوف وعبد الرحيم أحمد والخالدي سبقوه إلى المقابلة بين المعرّيّ وملتن ، مرة ، وبينه وبين دانتي ، مرة أخرى ...

غير أن هذا ظلم للرجل ؛ فقد كانت مقابلته بين اللغتين ، العربية واليونانية ، جديدة تماماً . كما كان جديداً عنده محاولته البحث عن أسباب عدم ترجمة العرب ـ مع كثرة ما ترجموا عن اليونانية ـ للإلياذة . ثم كان جديداً تماماً محاولته العثور على «ملحمة» عربية ، ونفى ما قد يلتبس بهذا الفنّ من فنون الشعر العربي المعروفة ، كالمنظومات التاريخية ، مثلاً .

وهكذا أضاف البستاني إلى مسيرة « المقابلة » في الأدب العربي الحديث الكثير من الموضوعات ، من جهة ، والاجتهادات في محاولة الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها موضوعه ، من جهة ثانية . ولو سمح المجال لوقفنا عند جانب في منتهى الأهمية في مقدمته ، هو ما يمكن أن نسيمه بـ « الفقه التاريخي » و « الفقه النصوصي » اللذين تعامل بهما مع قضايا ترتبط بالتاريخ العام والأدبي لليونان القديمة ، وحول هوميروس؛ وجوده أصلاً ، وحياته ، وأعماله ، وحول الإلياذة وتعرّض نصوصها للتحريف ، وطرق حفظها ، وتدوينها .. إلخ ، ولعلّ الفرصة تسنح قريباً ، إن شاء الله ، بهذه الوقفة .

هوامش وتعليقات

(١) في ترجمته ، راجع عمر رضا كحالة : معجم المولفين . وعيسى ميخائيل سابا : يعقوب صرّوف ؛ سلسلة نوابغ العرب ٣٧ ؛ دار المعارف بالقاهرة ، ط . ثانية ١٩٨٠ . وبخاصة الفصل الثاني .

(٢) يقول د. سامي عزيز (الصحافة المصرية وموقفها من الاحتلال الإنجليزي ؛ دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨) : « وقد صدر في العقد الأول من الاحتلال ثمان عشرة مجلة علمية ؛ منها اثنتا عشرة عامة تتناول فروع العلم المختلفة ، إلى جانب ثلاث مجلات تخصصت في الزراعة، وثلاث أخرى في الصحة ... وتعدّ مجلة « المقتطف » أولى هذه المجلات ؛ إذ نقلها أصحابها من بيروت إلى القاهرة، وصدر العدد الأول في القاهرة في مطلع ١٨٨٥ » (ص ١١٤ - ١١٥) باختصار يسير ، مع إضافة الترقيم .

(٣) المقتطف ، السنة العاشرة ، الأجزاء ٧ - ٩ من نيسان (أبريل) إلى حزيران يونيو) ١٨٨٦م . والإحالات إلى هذه المواضع في المتن ، مع إضافة الترقيم والتمييز ، حيث تدعو الحاجة .

(٤) سيشير الخالديّ إلى المشابهة بين « رسالة الغفران » و « الكوميديا الإلهية » (راجع الهامش التالي) . في حين يتابع جرجي زيدان (الهلال الجزء الأول من السنة ١٥ ؛ أكتوبر ١٩٠٧) سليمان البستاني ، الذي كان أول من أشار إلى مشابهة «الرسالة» لكلٍّ من « الكوميديا الإلهية » و« الفردوس المفقود » معًا يقول جرجي زيدان عن « رسالة الغفران » : «... ويشبه ذلك ماكتبه دانتي ، أعظم الشعراء الإيطاليان ، في روايته المسماه « الرواية الإلهية » . ثم أضاف : « .. ويشبه ذلك أيضا ماكتبه ملتن ، الشاعر الإنجليزي في روايتيه « ضياع الفردوس واسترجاعه » ... (ص ٢٩٧) . وقارن ما كتبه في : تاريخ آداب اللغة العربية ؛ حيث قال عن أبي العلاء إنه « .. تخيل رحلاً صعد السماء ووصف ما شاهده هناك ، كما فعل دانتي شاعر إيطاليا في « الكوميديا الإلهية» وما فعل ملتن الإنجليزي في « الفردوس المفقود » لكن أبا العلاء سبقهما ببضعة

قرون .. » (٢ / ٢٦٥) . ولم يقابل أحد ـ قبل البستاني ـ « رسالة الغفران » بـ « الفردوس المفقود » ، وإن كان يعقوب صرّوف ـ كما سنرى ـ قابل بين الرحلين ـ أبي العلاء وملتون ـ مقابلة عامة ، لم يذكر فيها الرسالة .

لاحظ ـ أيضًا اختلاف ترجمة زيدان لعنوانيْ عمليْ كلٍّ من دانتي وملتون ، مابين المقالة والكتاب . راجع أيضًا د. أحمد محمد البدوي : أوتار شرقية في القيثار الغربي (مقالات في الأدب المقارن) منشورات جامعة قار يونس ١٩٨٩.

(٥) أول خبر نسمعه في الكتابات الحديثة عن « رسالة الغفران » سيكون في البحث الذى قدمه مندوب مصر إلى مؤتمر المستشرقين الحادي عشر بباريس (١٨٩٧) عبد الرحيم أحمد ـ عن طريق روحى الخالدي في كتابه ـ الذي سنقف عنده بعد ـ « تاريخ علم الأدب ..» وستطبع الرسالة للمرة الأولى بعناية أمين هندية في القاهرة عام ١٩٠٣ (راجع تقديم د. بنت الشاطئ لتحقيقها للرسالة) ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ١١٣ . قارن جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ٢ / ٢٦٥ ؛ حيث يؤرخ هذه الطبعة بـ ١٩٠٦ . والتاريخ الأول هو الصحيح.

(٦) البيت من قصيدة للمتنبي في مدح القاضي أبي الفضل أحمد بن عبد الله بن الحسين الأنطاكي ، مطلعها :

لك يا منازلُ في القلوب منازلُ أقفرتِ أنتِ وهنّ منكِ أواهلُ

(العرف الطّيّب في شرح ديوان أبي الطّيِّب ، ص ١٧٩ ـ ١٨٥) . والحكاية في : ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٩١ ؛ ٤٠٦/١.

(٧) البيتان من قصيدة لأبي العلاء في مدح الشريف أبي إبراهيم العلوي ، هي القصيدة الثامنة في شروح سقط الزند ، ط . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٤ ، القسم الأول ، ص ٢٥٠ وما بعدها والبيتان هما الثلاثون والحادى والثلاثون ، ص ٣٧١ ـ ٣٧٢ .

(٨) البيتان نظم لأبيات من « الفردوس المفقود » ـ الكتاب الرابع ـ الأبيات ٤٥٤ ـ ٤٦٣ . قارن ترجمة د. محمد عناني للفردوس المفقود ، الهيئة المصرية العامة الكتاب ، (١٩٨٦) ، ٢ / ٩٢ .

(٩) البيت الثالث من القصيدة الثانية في شروح سقط الزند ؛ القسم الأول ص ١١٦ .

(١٠) لم أهتد إلى مصدر هذا البيت فيما ترجم من « الفردوس المفقود » ، ولعله ليس منها .

(١١) راجع : عبد الرحمن بن حلدون : المقدمة ، تحقيق د. على عبد الواحد وافي ، دار نهضة مصر ، ط . ثالثة ١ / ٢٩١ .

(١٢) السابق ، نفسه .

(١٣) راجع : السابق ١ / ٣٢٨ .

(١٤) راجع الكتاب الأول من الباب الأول : في العمران البشري على الجملة ؛ السابق ١ / ٣٣٧ ـ ٣٣٩ .

(١٥) راجع : السابق ٢ / ٤٨٢وما بعدها .

(١٦) راجع فصل في أن أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر ؛ السابق ٢ / ٤٧٤.

(١٧) راجع : فصل في ضرب المكوس في أواخر الدولة ؛ السابق ٤ / ٧٣٢ .

(١٨) معروف أن طه حسين درس « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » في رسالته للدكتوراه التي تقدم بها إلى السوربون في عام ١٩١٧ . راجع سامي الكيالى : مع طه حسين ، اقرأ (٣٧٥) ، دار المعارف بمصر ، نوفمبر ١٩٧٣ ، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(١٩) عن حياته وأعماله ، راجع : إدوارد سامي سبانج اليافي : نجيب الحدّاد المترجم المسرحي ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٦ . د. محمد يوسف نجم : المسرح العربي ـ دراسات ونصوص ، (٦) نجيب الجداد ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ؛ المقدمة .

(٢٠) النصّ ـ وهو مقال ـ منشور في : مصطفي لطفي المنفلوطي : مختارات المنفلوطي، المنشور للمرة الأولى في ١٩١٢ (تاريخ الإهداء) . وهو ـ للأسف ـ لايذكر مصدره الذي نقل عنه ، ولعل الحدّاد نشره في تسعينات القرن الماضي

في جريدته « لسان العرب » أو إحدي الجرائد الأخرى الشهيرة في ذلك العصر. وبين يدي ـ من كتاب المنفلوطي . ط. المطبعة التجارية ، د.ت، أو رقم طبعة .

(٢١) المنفلوطي : المختارات ص ١٢١ . والإحالات ـ بعد هذا ـ في المتن .

(٢٢) يميز النقاد والدارسون ـ منذ القدم ـ بين « أغراض » الشعر أو « موضوعاته » كالغزل والمدح والفخر ... إلخ ـ و « المعاني » التي يقوم عليها الغرض أو الموضوع ـ كوصف الشجاع بالأسد والكريم بالغيث ، والحسناء بالشمس والقمر .. إلخ .

(٢٣) عن نظرية تين وآثارها ، راجع د. الطاهر مكي : الأدب المقارن ، ص ٦٤ وما بعدها . د. غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ٥٩ وما بعدها . د.شوقي ضيف : البحث الأدبي ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ص ٨٥ وما بعدها .

(٢٤) د. غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ٣٧ وما بعدها ، بخاصة ص ٤٣ ـ ٤٤.

(٢٥) Alexandrine ، وزن شعريّ فرنسيّ ، يتكون السطر فيه من اثني عشر مقطعاً Syllables.استخدم للمرة الأولى في «حج شارلمان إلى القدس Le Pelermage de Charlemagne a Jerusalem» (بدايات القرن الثاني عشر) . وربما كان المصطلح مأخوذًا لأن الوزن مستخدم في «رواية الإسكندر Roman d'Alexandre» (نحو نهايات القرن الثاني عشر) . وقد استخدم هذا الوزن كل من رونسار Ronsard وجماعة البلياد ، لكنه اكتمل على أيدي الكلاسيين العظام في القرن السابع عشر .

راجع :

J. A. Cuddon; A Dictionary of Literary Terms ; Penguin Books ; London, 1982; Alexandrine.

H. E. Berthon, Nine French Poets 1820-1880; Macmillan & Co. New York, 1957; p.p.xvii-xxi.

(٢٦) راجع :

J. A. cuddon; op. Cit; blanc Verse

(٢٧) انتقد بعض النقاد والدارسين ما في بعض شعرنا الحديث ـ التفعيلي ـ من الانتقال بين تفعيلات بحور مختلفة ، وعدوا هذا نشازاً . في حين أجاز آخرون هذا الانتقال ، شرط أن يكون بين تفعيلات متقاربة البنية ، وإن كانت من بحور مختلفة .

(٢٨) راجع د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحيث ، النهضة العربية ـ بيروت ، ١٩٨١ ،في مواضع مختلفة ، نذكر منها ـ مثلا ـ ص ٢٤٤ ، ص ٢٦٠ .

(٢٩) معروف أن الترجمة الكاملة لأسفار الكتاب المقدس بعهديه ، لم تتم إلا في القرن الماضي ، وبمساعدة بعض المثقفين الشوام البارزين كالشدياق وناصيف اليازجي وبطرس البستاني. راجع : د. محمد عبد الحي ، البنفسجية والبوتقة : الترجمة ولغة الشعر الرومانسي « العربي » ، ترجمة عصام بهي ؛ فصول مج ٣ ع ٤ ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٣ ، بخاصة ص ١٦٢ ـ ١٦٤ ، والهوامش الملحقة به .

(٣٠) انظر : منيف موسي : سليمان البستاني ، في حياته وفكره وأدبه ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٦٩ ـ ٧١ .

(٣١) راجع : السابق ، ص ٦٥ ـ ٦٦ .

(٣٢) راجع : السابق ، ص ٧٩ وما بعدها .

(٣٣) عن حركة الترجمة إلى العربية ، بعامة ، أواخر العصر الأموي وفي العصر العباسي ؛ راجع د. شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، تاسعة ، ص ١٠٩ وما بعدها . وعن موقف المعربين من الأدب اليوناني ،بعامة، وفنّ منه بخاصة ، هو فن المسرح ، راجع رأى توفيق الحكيم في : الملك أوديب، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٧٧ ، المقدمة ، ثم رأى مارينياك ورد الحكيم عليه في مختتم المسرحية ـ ورأى د. محمد مندور في الفن التمثيلي ، المسرح ؛ دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ١٤ ـ ١٩ .

(٣٤) لم تذهب ترجمة الشاهنامة ضياعا ؛ فقد عثر د. عبد الوهاب عزّام ، رحمه الله ، على خمس من مخطوطات ترجمة البنداري ، وحققها ، وطبعتها دار الكتب المصرية عام ١٩٣٢ ، ثم أعادت الهيئة العامة للكتاب نشرها عام ١٩٩٣ . وإن

كان هذا لاينفي ـ بعامة ـ صحة حكم البستاني عن عدم تأثيرها في الأدب العربي ، الفصيح منه بخاصة ، لكننا نقترح بحث تأثيرها في الأدب الشعبي العربي، وبخاصة في السير الشعبية العربية .

(٣٥) عن أسواق العرب في الجاهلية وأثرها الأدبي ، راجع جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، بمراجعة د. شوقي ضيف وتعليقاته ، دار الهلال بالقاهره د. ت ، ١/ ١٧١ ـ ١٧٣ .

(٣٦) لا نظن البستاني يقصد إلى استخدام لفظة « الاحتلال» هنا إلا بمعنى الفتح والإقامة ؛ فالمعنى البغيض للكلمة لن يشيع في الكتابات السياسية العربية إلا بعد العقد الأول من القرن .

(٣٧) اللغات الآرية هي مجموعة اللغات الهندوأوربية المنتشرة في كل من آسيا وأوربا. راجع التفصيلات في د. على عبد الواحد وافي : علم اللغة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ١٩٧ وما بعدها .

(٣٨) يقول جرجي زيدان :

« ومما يعد من قبيل آداب العرب في ذلك العصر [يعني : الجاهلية الأولى] سفر أيوب . والمرجح عند أهل التحقيق أن صاحب هذا السفر في التوارة عربي الأصل ، نظم ذلك الكتاب شعراً عربيّاً في نحو القرن العشرين قبل الميلاد ... ثم ترجم إلى العبرانية ، وعد من الأسفار المقدسة ، وضاع أصله العربي ... ؛ فإذا ثبتت عربية سفر أيوب كان العرب أسبق الأمم إلى قرض الشعر ؛ لأنه نُظم قبل إلياذة هوميروس بألف سنة ، وقبل مهابهاراته الهند بعدة قرون » : تاريخ آداب اللغة العربية ٢٦/١. قارن : عباس العقاد : الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين ؛ وزارة الثقافة ـ دار القلم ، المكتبة الثقافية ـ ١ ، ص ٨٢ ـ ٨٣ .

(٣٩) راجع حديث جرجي زيدان ـ المصدر السابق نفسه ص ٤٢ ـ ٢٦ ـ عن «الجاهلية الأولى» ، حيث يجعل دولة حمورابي ـ القرن العشرين قبل الميلاد ـ دولة عربية (قارن : جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام ، مراجعة د.حسين مؤنس، دار الهلال ، القاهرة د. ت ، ص ٥٥ وما بعدها) وتعليق د. حسين مؤنس عليه . كما جعل د. نجيب البهبيتي في كتابه : المعلقة العربية الأولى أو

عند جذور التاريخ (دار الثقافة ـ الدار البيضاء ١٩٨١) ملحمة جلجامش البابلية ملحمة عربية .

(٤٠) راجع محمد بن سلام الجمحيّ : طبقات الشعراء ، تحقيق يوسف هل ؛ دار النهضة العربية ، بيروت ، د.ت. ، ص١٤-١٥ .

(٤١) من الصعب الاستشهاد ـ في هذا المجال ـ لأن الجزء الأول من السيرة مملوء بمثل هذه القصص النثرية المطعمة بالشعر . راجع مثلا قصة الفيل ، ضمن « النزاع على اليمن بين أبرهة وأرياط » (١ / ٣٦ وما بعدها) ، و « خروج سيف بن ذي يزن وملك وهرز على اليمن » (١ / ٥٥ وما بعدها) و « قصة ملك الحضر » (١ / ٦٥ وما بعدها) وغيرها ، في السيرة النبوية لابن هشام ، ضبطها طه عبد الرؤف سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية ، د. ت.

(٤٢) راجع ، مثلا ، د. محمد عبد المعيد خان : الأساطير والخرافات عند العرب ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨١ . فاروق خورشيد : في الرواية العربية ـ عصر التجميع ؛ الدار المصرية للطباعة والنشر ـ الإسكندرية د. ت . د. أحمد كمال زكي : الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنة ، ط. ثانية ١٩٨٢ .

(٤٣) عن طبيعة الصراع في المسرح اليوناني القديم ، راجع ر. بينار : تاريخ المسرح، ترجمة أحمد كمال يونس ، الألف كتاب ٣٩٤ ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ ، ص ٢٦ .

(٤٤) قارن د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، د. ت. ص ١٦٩ وما بعدها .

◆◆◆