

فصول في الأدب المقارن والترجمة



د. إبراهيم عوض

هذا الكتاب منشور في



نحواني

الآدب المقارن والترجمة

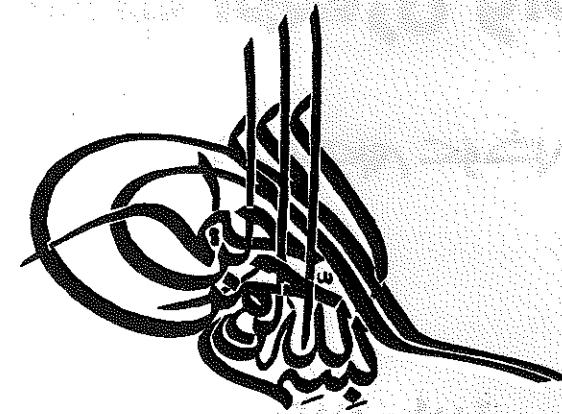
د. إبراهيم عوض

٢٠٠٩ - هـ ١٤٣٠

القاهرة
المنار للطباعة والكمبيوتر

في التعريف بفصل الكتاب

يضم الكتاب الذي بين يدي القارئ فصلاً تسعه: فأما أولها فيعالج تعريف الأدب المقارن مُورداً عدداً من تعرifications الدارسين له ومنتهاً بتعريفه على النحو الذي يراه كاتب هذه السطور، كما يتناول المبادئ المختلفة التي يتحرك فيها هذا التخصص والموضوعات المتنوعة التي يهتم بها. وأما الفصل الثاني فيحتوى على عدد كبير من الكتابات المقارنة المأخوذة من التراث العربى بما يدل على أن العرب القدماء لم يكونوا بمنأى عن هذا اللون من المعرفة، وإن لم يعرفوا له مصطلحاً خاصاً به أو يعالجوه معالجة منهجية مفصلة رغم القيمة الكبيرة لما خلفوه وراءهم من نصوص فى هذا المجال كما سوف يتبيّن فى حينه. ثم يتلو ذلك فصل آخر وقفت فيه عند بعض المخطات الهامة على طريق الدراسات العربية المقارنة فى العصر الحديث إلى أن استوت تلك الدراسات على سُوها بظهور المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال، الذى يجمع على مكتاته المميزة فى هذا المجال كل من قرأت إليه فى هذا المجال. وأما الفصل الرابع دراسة لبحث د. على البطل الذى يتناول موضوع "شبح قاين بين إديث سيدول ويدر شاكر السيباب". ثم تأتى إلى الفصول الباقيه، وهى فى المقارنة بين طائفة من النصوص فى أصلها الإنجليزى أو الفرنسي أو العربى وبين



الوضع الذى أصبحت عليه بعد انتقالها إلى لغة أخرى: ويتضمن الفصل الأول دراسة مفصلة لترجمة الطهطاوى لكتاب مطبخون فى الجغرافيا العامة من الفرنسية إلى العربية، هذا الكتاب الذى لا يخلو من نسمة الروح الأدبية رغم أنه كتاب فى الجغرافيا . يليه فصل خصصناه للمقارنة بين الأصل الفرنسي لرواية "ماجدولين" المشهورة وتعريب المفلوطى لها . أما الفصل الذى يتلوه ففى المقارنة بين قصيدة "البحيرة" للشاعر资料الفرنssi المشهور ألويس لامرتين وأربع ترجمات مختلفة لها قام بها أحمد حسن الزيات ود . محمد مندور ود . محمد غنيمى هلال وسعيد الجنداوى . ويقى الفصل الأخير، وقد وقته على المقارنة بين ترجمة إنجليزية لبعض قصائد الشاعر اليونانى أوديسيوس إيليتيس، أحد الحائزين على جائزة نوبيل فى الآداب، والترجمة العربية التى قام بها محمد عفيفي مطر معتمدا على تلك الترجمة الإنجليزية ذاتها .

و قبل أن أنتهى من هذه الكلمة أود أن أشير إلى السبب الذى حدا بى إلى الجمع فى هذا الكتاب بين فصول فى الأدب المقارن وأخرى فى دراسات تتعلق بالترجمة، فقد يستغرب بعض القراء مثل هذا الجمع ظنا منهم أن ميدانى هذين الموضوعين متبعان لا تربطهما صلة . وهو استغراب فى غير محله، إذ الترجمات هى الواسطة فى معظم الأحيان لمعرفة الآداب الأخرى، فليس كا

الناس، حتى الدارسين المتخصصين الذين يقومون بالمقارنة بين الآداب المختلفة، يعرفون كل اللغات، وبخاصة تلك التى ليس لها اتسار واسع أو لا تتمتع بجاذبية سياسية أو تاريخية أو علمية مثلاً تدفع إلى تعلمها ودراستها، ولا يستطيع إلا فئة قليلة جداً من القراء أن يقرأوا الأعمال الأدبية فى لغاتها الأصلية . وفوق ذلك فإن كثيراً من الكتب المترجمة لا تتم ترجمتها من لغاتها الأصلية مباشرة، بل عن طريق لغة وسيطة أو أكثر. كما أن كل مترجم، أراد ذلك أو لم يرد، إنما يضفى شخصيته وفهمه وذوقه على ما يترجمه منها حاول أن يكون دقيقاً حابياً . ومن ثم فتحن حين تقرأ رواية أو رحلة مثلاً فإننا لا تقرأ العمل الأصلى أبداً، بل تقرؤه من خلال عيون وسيطة، وهو ما يؤثر بدوره فى استجابتنا لها العمل . ولسوف نرى أشياء من هذا كله عند استعراضنا للأعمال المترجمة التي تناولناها فى هذا الكتاب.

ليس ذلك فقط، بل لقد أصبح أسانذة الأدب المقارن يهتمون بعملية الترجمة اهتماماً شديداً بهذا المعنى الذى شرحناه هنا، وأضحت هناك ميدان من ميادين الدراسة اسمه: "نظريّة الترجمة". بل إن الأمر فى هذا السبيل قد بلغ الحد الذى أمسى فيه المصطلح "دراسات الترجمة" Translation Studies أو كما سماها د. حسام الخطيب فى الفصل الأول من كتابه:

الأدب المقارن: تعريفه ومبادئه

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

وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التي تبيان حسب تباعي المدرسة أو الشخصية التي تقود هذا التيار أو ذلك من تيارات البحث المختلفة، وهو مختلف قليلاً أو كثيراً عن التعريف الموجودة في كتب الأدب المقارن. وقد سرني أن أجدد التعريف الذي أورده كما، من

"Wikipedia" "TheFreeDictionary" الحرجة على المنشباك متفقاً مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو "Study of literary works from different cultures" (often in translation)، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه "Critical scholarship dealing with the literatures" "of several different languages". ومع ذلك نرى معجم الـ "infoplease" المنشباكى مثلما ما زال يعرف الأدب المقارن وفي ذهنه المفهوم الفرنسي له، إذ يقول إنه "The study of the literatures of two or more groups differing in cultural background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other". فالإدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الأداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تبادلهما. ومبادئ الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبي كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقام أو القصيدة أو الملحم أو الأنشودة (أى "الإيجرامة") في أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبي من هذه الأجناس في أدب ما ونظيراتها في أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلاً، وقد

يكون ميدانه الصور الميتالية كالتشبيه والاستعارة والكتابية والمحاجز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية في الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذي يحدّثه كتاب أو كاتب ما في نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة بينهما لما يلحظ من تشابههما مثلاً، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما في أدب أمة أو أمة أخرى... وهكذا (انظر في ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن" / ترجمة سامي الدروبي / دار الفكر العربي / القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن" / ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود / لجنة البيان العربي / القاهرة / ١٩٥٦ / سلسلة ألف كتاب _ العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن" / دار نهضة مصر / القاهرة / ١٩٧٧م، وكتاب كلوود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن" / ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر / مكتبة دار العربية / الكويت / ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكي: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه" / دار المعارف / ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، وكتاب د. بدیع جمعة: "دراسات في الأدب المقارن" / ط٣).

ويحتاج مصطلح "الأدب المقارن" (وهو في الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي المعروف: "La Littérature Comparée") بعضاً من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضاً. فالواقع، كما هو بين ظاهر، أننا هنا لستنا بصدّ "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يخلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذي يقال في مثل هذه الحالة إنه خير من الصواب، والصواب هو أن هذا العلم يقوم بمقارنة الأداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة وأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التي تربطها بعضها بعض في حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التي انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الأداب القومية الأخرى... إذن فنحن لستنا بصدّ "أدب" بل بصدّ "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب": Literature, Litteratur بمعناها الواسع، أي "الكتابية"، أو قلنا إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارن"، أو "تاريخ الأدب المقارن"، أو كما في الألمانية: "علم الأدب المقارن": vergleichende literaturwissen . "schaft

وهنالك تسميات أخرى لم يكتب لها التوفيق والانتشار مثل: "التاريخ المقارن للآداب" أو "تاريخ الآداب المقارنة" أو "التاريخ الأدبى المقارن"، أو "تاريخ الآداب المقارن"، أو "الآداب الحديثة المقارنة" أو "الأدب العالمى"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة كمصطلاح "مقارنة الأدب" (وهي التسمية التي يستعملها الأندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذى عنون به د. أحمد كمال زكي كتابا له فى هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذى اخذه العقاد عنوانا لأحد مقالاته فى مجلة "الكتاب" المصرية فى ١٩٤٨م، والذى اقترح أن يُختصر إلى "مقارنة الآداب" طلبا لمزيد من الحفظ على الذهن واللسان كما تقتضى طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولا لمن يريد استعماله.

وهنالك أيضا "خطاب المقارنة"، الذى اقترحه د. عز الدين المناصرة فى مقالة: "الرائد التاريخي للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشورة فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الحالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العام

كذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه (انظر مقال خديجى المنشور فى الكتاب السابق/ ١١١-١٣٧). ويجد القارئ الكلماتى الكاتب باستبدال المصطلح فى ص ١١٧، ١٢٠، ١٣٠). وقد أخذ أحمد كمال زكي مصطلح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هى مستعملا للنعت وحده دون المنعوت. ومن يدرى؟ فقد تشيع التسمية وتخل الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن واللذين يميلان فى أمور الواقع العملى إلى الاختصار عند كثرة التكرار عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معًا بالنعت قائماً المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول: "compared"؛ compare: يقارن" كما هو الحال فى المصطلح الفرنسي "comparative" وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب الأدب التقاري" أو "أدب المقارنة" (انظر فى مشكلة المصطلح "الأدب المقارن" دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ٥ غنيمى هلال/ الأدب المقارن/ الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهج

النظرية والتطبيق / ط ٢ / دار الثقافة العربية / ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م ، على شلش / الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والערבية / دار الفيصل الثقافية / الرياض - ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م ، ود. إبراهيم عبد الرحمن محمد / الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق / الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان / م ٢٠٠٠ - ٥٦ .

نخلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن" ، الذي استعمله خليل هنداوى وفخرى أبو السعود على التوالي فى مقالاتهما بمجلة "الرسالة" فى عام واحد (هو عام ١٩٣٦م) بفارق ثلاثة أشهر تقريباً، كان هو المصطلح الذى قدر له الشيوع بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل. وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجه الالتفات إلى أن د. على شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح فى الحالتين هو أحمد حسن زيات لا هنداوى ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلاً قاطعاً على ذلك، بل استتجه مجرد استنتاج، قائلاً إن زيات قد أضاف إلى العنوان الأصلى لكل من الكاتبين مصطلح "الأدب المقارن" (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربى" / ١١٤ - ١١٥)، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوى استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد استخدامه

بعد هذا بقليل فى مقالاته التى كتبها فى المقارنة بين الأدب العربى ونظيره الإنجليزى، ناسباً إلى زيات أنه هو واضح ذلك المصطلح فى عناوين المقالات المذكورة (انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عرباً وعالمياً" / ١٥٣ - ١٥٨) .
هذا، وتشترط المدرسة الفرنسية، كما ألحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتهما، ييد أن هذا شرط تحكمى، أو قل: إنه شرط غير ملزم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبين مختلفتين، سواء كُتب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلاً بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسي والأدب الجرائى المصوب فى قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو ترتيب العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها فى الذوق والإبداع وتبع المسارات التى انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى فى حالة وجودها وأمكان تبعها . وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التى ثبت وجودها فعلًا بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقاً؟ بل هل هناك ما يقطع

بعد وجود علاقة بين عمليين أو ظاهريتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوماً هذه العلاقة؟ لا أظن.

ذلك أن من الممكن جداً أن يكون مولير على سبيل المثال قد سمع بـ "مجلاه" المحافظ بطريقة أو بأخرى حين ألف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لأمرتين على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المتنبي أو البحترى عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتاً منها مترجمة إلى الفرنسية ولو شفوية، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفنى مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التى دفعه إلى نظم قصيدة him، وبخاصة أنه كان مفتوناً بالشرق العربى وزار سوريا وفلسطين ولبنان Voyage en Orient، وتنسى لو يبقى فى بلاد الأرز طول حياته، بل لقد قيل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثير فى نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسي أو غير فرنسي كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدين العربىين أو بهما معاً. وربما كان تأثير المتنبي أو البحترى سلبياً، بمعنى أن الشاعر资料ى لم يستحسن الطريقة التى تناول بها الشاعر العربى موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذى نظم فيه عمله أو الجو النفسى الذى سيطر عليه أو الغرض الذى

نظم قصيده من أجله... إلخ. ترى هل كان هناك قبل آسین بلايوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسباني ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المراج" قد تُرجمت إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل أن يكتب ذاتي "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلايوس لهجوم شديد و المعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن ذاتى قد تأثر بذلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بستوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرجمت فعلاً قبل وضع ذاتى عمله المذكور، مما يؤكّد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل (انظر د. الطاهر أحمد مكي / الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومتاهجه / ٢١٨-٢١٩).

ولفترض أنها كما موقفين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلًا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقدير العناصر الفنية في الاثنين الأدبيين أن تقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطاً لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتقييحاً لكل منها بعناصر القوة والجمال في الآخر واغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تخلق خلقاً من هذا السبيل، واستكشافاً للعوامل التي تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هي راجعة إلى ظروف المبدع

الشخصية أو هي بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التي ينتمي إليها؟ أم ترى ينبغي أن نتظر قيام مثل تلك الصلات أولاً، حتى إذا قامت وتيقنا من قيمتها ووقع التأثير والتأثير بين الطرفين فعندئذ، وعندهن فقط، يمكننا أن نقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحتجز مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية، ومن ثم لا أجد أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلاً في مقالاته في مجلة "الثقافة" المصرية في ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بجيرة" كل من البحترى ولامرتن والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بنجيل" مولير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبد الرزاق حميده فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الفرقان" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لداتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين. ثم لا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما آية صلة عناء المقارنة بينهما تأكيداً على أن هناك ضرباً من التشابه بين البشر على اختلاف بيئتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

لقد كان المرحوم محمد غنيمي هلال وأنور لوقاً مثلاً من المتشيعين للمنهج الفرنسي في الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة

لا يرى مما عداها شيئاً، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين كما يتبدى ذلك في كتابه: "الأدب المقارن - دراسة تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي" (ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م - ٤٢ - ٤٣). وهناك، على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكي متمثلاً في ما كتبه ريتشارد ويليك، الذي وسع دائرة ذلك المدخل كما تعكسها الفصول الخاصة بهذا الموضوع في كتابه: "مفاهيم تقديرية" (ترجمة د. محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة - العدد ١١٠ / جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير ١٩٨٧م / ٣٠٤ - ٣٧٥)، فلم يقتصرها على مجالات التأثير والتأثر التي تقتضي وجود صلات تاريخية بين طرفي المقارنة. غالباً ما يكون التشيع الذي من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التي سبقت معرفة الدارس لها أو درس على يد أحد أعلامها مثلاً. والأجدر بنا ألا تكون هجيناً التعصب لهذا أو لذاك مجرد التعصب، بل أن نفكّر بأنفسنا لأنفسنا مستعينين بما بلغه السابقون من أمتنا ومن خارج أمتنا، ومجتهدين أن يكون لنا رأينا و موقفنا المميز لا مجرد إثبات الذات، بل لعرض ما نحن مقتعمون به ومطمئنون إليه، مشاركةً منا في النشاط الفكري العالمي بحيث لا يكون كل ما نعمله هو تردید ما يقوله الآخرون ونشره.

إن ما يقوله هذا أو ذاك من الباحثين الغربيين ليس قرآنًا مقدساً ينبغي أن ينحر عليه صمماً وعيباً وبكماً. بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخربوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنا بنظريات في الأدب والنقد هي من تاج العقل البشري غير المعصوم؟ وعلى هذا فإني لا أقتصر مجال الأدب المقارن على الأدبين اللذين قد ثبت أن بينهما صلات تاريخية، بل أتادي بمدديه ليشمل دراسة أي أدبين بينهما وجهاً أو أكثر من وجوه الشبه أو الاختلاف لعرفة الأسباب التي تكمن وراء ذلك التشابه أو هذا الاختلاف أو على الأقل أوفق على مثل هذا التمييز. كما أرى أيضاً توسيع آفاقه ليشمل مثلاً الموازنة الأدبية بين عملين من أعمالهما، والاجتهاد في تذوق كل منها لتوسيع مجال الاستماع الأدبي والنقدى عند الدارس والقارئ جيماً، ومحاولة تقويم كل منها فنياً ومضمونياً والوصول إلى معرفة أيهما أجمل وأقوى وأشد تأثيراً من الآخر، ولماذا، وذلك من أجل اكتساب نظرة أكثر رحابة وأوسع إنسانية وأعمق حكماً وأقوى افتتاحاً على ما عند الآخرين من آثار الخير والجمال والجلال.

ولقد كان المنهج الإيطالي مثلاً في ميدان الأدب المقارن في بداية أمره أو أوسط القرن التاسع عشر، كما يقول د. عطية عامر، قائماً على الموازنات

الأدبية والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم انتهى به التطور إلى أن يكون "وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر" (د. عطية عامر / دراسات في الأدب المقارن / مكتبة الأنجلو المصرية / ١٩٨٩م) . أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوروبا الغربية وحدتها لبيان الاتفاق والاختلاف في التقليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطياف مختلفة: فمن الدارسين من أهمهم بدراسة التأثير والتأثير بين هذه الآداب، ومنهم من اعتبرني ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافي والعوائد المتماثل في هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناقض الحركة الموسيقية والصوتية في صورها الشعرية... الخ (المراجع السابق / ٣٦ - ٣٧). ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التي أخذت أولاً بالاتجاه التاريخي كما هو معروف عند عموم المقارنين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص والمناداة بأن يكون الهدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعارة في ذلك بال النقد الأدبي. أى أن التركيز هنا على الجانب التذوقى (السابق / ٣٧ - ٣٩).

وبغض البصر عَمِّنْ هو على صواب أو على خطأ بين أصحاب هذه المناهج فالمهم الالتفات إلى أنهم في الغرب يجتهدون ويختلفون ويعبرون مواقفهم وأراءهم ولا يجدون حرجاً أو غضاضة في هذا، وهذا ما نزيده هنا: أن نجتهد ولا نظن أن الصواب دائماً حليف القوم، وأن كل ما ينبغي لنا أن نفعله، أو على الأقل: أن كل ما يمكننا عمله، هو متابعتهم دائماً على ما يقولون، إذ هم لا يقولون (كما رأينا) شيئاً واحداً إلى الأبد. أنكون ملكيين لذن أشد من الملك نفسه؟ وأعترف هنا أنني كتبت من المرددين لما يقوله جمهور المقارنين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك صواباً آخر، لا لشيء إلا لأنني أنا وزملائي في الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن في السنة التمهيدية للماجستير في آداب القاهرة عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ مع د. شكري عياد، قد اعتمدنا على كتاب تيجم وجويار ومحمد غنيمي هلال، فبدا لنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متساوية غير منضبطة. إلا أن هذا كان منذ ما يقرب من أربعين عاماً، وقد جرت مياه كثيرة منذ ذلك الحين في النهر، ولم يعد ماء النهر هو ماء القديم (انظر أيضاً، في الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جد على كل متهم من تطور، سعيد علوش / مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية / المركز الثقافي

العربي / ١٩٨٧ / ٥٥ وما بعدها، و ٩٣ وما إليها، ود. أحمد درويش / الأدب المقارن - النظرية والتطبيق / ط ٢ / دار الثقافة العربية / ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ / ١٩٨٧ / ٦٢ مما بعدها لبعض عشرات من الصفحات. وانظر كذلك د. حسام الخطيب / آفاق الأدب المقارن عرباً وعالمياً / دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر بدمشق / ١٤١٣ هـ - ٢٢٢ / ١٩٩٢ وما بعدها حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشنج البعض في تشيعهم للمدرسة التي يتباهى وكأنها عُرضه وشرفه الذي ينبغي أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد في مسئته بهمسة سوءاً ! .

ولسوف نرى أن هناك كتابات مقارنية في التراث العربي والعصر الحديث لا تهم بتاتاً بالبحث عما إذا كان هناك صلة بين الأدبين أو الأدبين أو العملين الأدبيين محل المقارنة، بل يمكن أن يكون هناك وجه مشابهة أو أرض مشتركة بين الطرفين حتى تقوم دراسة مقارنة بينهما. أي أن جانباً كبيراً من مقارناتنا في القديم والحديث قد سبق الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن. وهذا ما

قصدته حين قلت إننا ينبغي أن نستلهم ما بلغه السابقون من أمتنا وألا نجعل كل وكذا متابعة هذ الفرق أو ذاك من الدارسين الغربيين.

فمثلاً ينطلق فخرى أبو السعود، في مقارنته التي كتبها في الثلاثينات من القرن الناصر، من رؤية أفسح وأرحب وأجدى من الرؤية التي تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، سابقاً بصنعيه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية كما لاحظ د. عطية عامر، وإن لم يُعد د.

الطاهر مكي تلك المقالات من الأدب المقارن في شيء رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكي على كل حال، إذ قال إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "الوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عرضاً في الأدبين العرب والإنجليزي... ولعلها جاءت صدئاً لبعض أفكار المدرسة الأمريكية (التي) تحيز شيئاً من هذه الموازنات" (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/

١٨١)، جاعلاً بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصري، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر على ما سبأته بيانه في فصل لاحق. وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المعربي في "رجعة أبي العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يشر إلى أنه بصدده كتابة بحث في الأدب المقارن

أن حكيم المَعْرَة عاد إلى الأرض في زماننا هذا وكان هو رفيقه في جولته بالعالم الحديث وما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكلما رأى شيئاً يظننه رفيقه الأسوانى جديداً عليه سارع هو فقال إنه قد سلف أن تحدث عنه في شعره حين قال كذا وكذا. وكان العقاد يريد أن يقول إن أبي العلاء كان بعيد النظر واسع منادٍ الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإن بين الإنسانية الكثيرة من المواقفات رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية. كل هذا دون أن يحاول العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المَعْرَى وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوروبيين، بل دون أن يذكر مجرد تفكير في ذلك. وكان طه حسين في الفصل الخاص بهوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذي صدر في منتصف عشرينيات القرن الماضي، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاليلية العربية حيث المقارنة رغم أنه لم يثبت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، بل دون أن يقول إنه إزاء دراسة في الأدب المقارن، وهذا إن كان واعياً أصلاً بوجود مثل ذلك التخصص في تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والنقدية.

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

وعلى نفس المنوال أيضاً ضمن الدكتور جمال الدين الرمادي كتابه: "فصل مقارنة بين أدبِيِّ الشرق والغرب" (الدار القومية للطباعة والنشر / سلسلة "من الشرق والغرب" - العدد ٦٤) عدداً من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربي وبعض الأدب الأوربي، فتحدث مثلاً عن فصول السنة الأربع واحداً واحداً، وكذلك عن الليل والقمر والبحر وال الحرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح في أدبنا وفي أدب الإنجليز (وغيره من الأدب الأوربي أحياناً)، وإماراة الشعر بين شوقي ودريرden (من شعراء القرن السابع)، كما قارن بين الورد يرون وشاعر الغزل الأموي عمر بن أبي ربيعة سواء في حياتهما الأسرية والشخصية أو في منحاجهما الغزلي، وبين خليل مطران وألفرد دي موسى. وهي فصول شافية وكاشفة ومثيرة للخيال.

والعقل رغم إيجازها وأكتافها بعض الخطوط العامة وعدم وجود صلات معروفة بين الأدبين المذكورين في الموضوعات التي تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحري هذه النقطة أصلاً. ومن شأن هذه الفصول وأشارتها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلاً وإحاطة. أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة، لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل. وقد أعدتُ قراءة بعضها وأنا أكتب هذا الفصل لأجدد عهدي بها ولأكتسب الحساسية المطلوبة للكتابة عنها إذ لا بد أن يعيش الناقد في الجو الذي يريد أن يتناوله بالكتابة، فوجدتها رغم إيجازها ممتعة مفيدة، فضلاً عما تخلقه في نفس الباحث من الرغبة في متابعة الدرس بغية المزيد من التفصيل والتدقيق والتعمق. ثم إنها فوق هذا كله، وقبل هذا كله، تساعد على خلق الوعي المقارن بين الجمهور العريض غير المتخصص في الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتباه له والاجتهد في توفير العوامل التي تؤدي إلى بلوغه، إذ ليس بالقليل أن نفكر في الارتفاع بالذوق الأدبي وتوسيع الأفق الثقافي بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الفث من السمين والعمل على تنقية ما نملكه وما نفك في استعارته أو استلهامه من الأوضاع والشوائب.

وقد عثرت، وأنا بقصد إنجاز الدراسة الحالية، على مقال للباحث الكوري سى وون تشانج (Se-Won Chang) يقوم فيه بالمقارنة بين أدبه القومي وأدباً عربياً فيقرأ بأنهما، وإن تشابهما في بعض النقاط، لم تقم بينهما يوماً أية صلات نظراً للبعد الجغرافي واختلاف السياق الثقافي هنا وهناك. وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكي في هذه المقارنة بين الأدبين نظراً لأنّه هو المنهج الذي يصلح لتلك المهمة. يقول، في مقال له على المشبك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأدبين العربي والكوري"، إن "مجال الأدب المقارن أصلاً شاسع وواسع لأنّه يمكن أن يتناول أدبين أو أكثر. ولعل مجال الأدب المقارن يتسع أكثر في حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثير. لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهج من مناهج الأدب المقارن نراه مناسباً للدراسة التي سنقوم بها، ولذلك أيضاً تم اختيار نماذج محددة من الأدب العربي والأدب الكوري للتطبيق عليهما . . ."

إنّ موضوع هذا البحث بالتحديد: البحث المقارن في الأدبين العربي والكوري، وستجري المقارنة بين الأدبين ب مقابلتهما بعضهما واستخراج نقاط التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أن هناك شبهاً بين الأدبين في بعض ما يتميزان به من خصائص، مع أنّ هذا التشابه بين الأدبين قديم ولا

يقتصر وجوده على الفترة الحديثة. وعليه يمكننا مبدياً القول: إن الأدبين العربي والكوري متشابهان على الرغم من أنها صورة للأدب غير الأوروبية أولاً، وعلى الرغم من بعد الشقة المكانية بينهما التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأدبين في الآخر ثانياً. وربما يعود ذلك إلى تجربتهما المتشابهة تحت الاستعمار في العصر الحديث . . .

ومنهج البحث المقارن الذي تقوم عليه الدراسة (يقصد دراسته في المقارنة بين الرواية في الأدبين في العصر الحديث) هو المنهج الأمريكي في المقارنة الأدبية لا المنهج الفرنسي. إن المنهج المقارن الفرنسي تجربى فيه المقارنة بين الأدب التي يرتبط بعضها بعض على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخضاعية. وبعبارة أخرى: يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى أنه يجب أن يكون هناك مؤثر ومتاثر، وناقل ومنقول عنه، حتى تجربى عملية المقارنة بين أدبين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجوداً فهذا يعني أنه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج المقارن الأمريكي أدبين على الأقل على أساس من التساوي بينهما بعيداً عن علاقة التأثير والتاثير، فيبيّن نقاط الالقاء والابتعاد بين المؤلفات. وهذا هو المنهج الذي ستبنته في الرسالة لعدم وجود علاقات التأثير والتاثير بين الأدبين العربي والكوري نتيجة عدم وجود

اتصال بينهما في تلك الفترة لأسباب جغرافية واجتماعية، على الرغم من تشابههما. ذلك أن الأدب كان في بداية القرن العشرين مهيأً لوقوع الأدب الخلقي الصادق فيه بوصفه أدباً يحاول المروء من الغرب وإثبات ذاته. وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هي وجهة التيارات الأدبية المختلفة. لذلك ليس من المستغرب أن تشابه الآداب في العالم في تلك الفترة. ويمكن أن نقول أيضاً إننا اتبعنا هذا المنهج في الرسالة لأن هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي" (segero.hufs.ac.kr/middleeast) .

بيد أنني أجد لزاماً علىَّ بعد ذلك كله التوضيح بأنني لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضاً المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقاً لما ينادي به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، Dictionnaire International Littérature "des Termes Littéraires Comparée- Comparative literature" على النحو التالي:

The study of literature beyond the confines of "one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other

"hand", بل أرى في هذا تمييعاً للأمور، إذ لا يوجد في الواقع جناس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أدبين مختلفين. إنما في الأدب المقارن ندرس وجود الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلنبقى داخل دائرة الأدب ولا نوسع الخرق على الواقع، ولا م تعد هناك حدود تميز هذا الميدان عن غيره من الميادين. ونحن بطبيعة الحال لا ننكِّر على أحد أن يدرس ما يشاء، بل كل ما قوله هو إنما لا نزيد تمييع الحدود حتى يكون للأدب المقارن شخصيته مثلما لكل علم آخر من العلوم المتصلة بالأدب وغير الأدب شخصيته الواضحة المحددة ولا يتحول لمثل مرقعة الدرويش التي تكون من قصاصات قماش متباعدة الألوان والأشكال مخيط بعضها إلى بعض. وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازنى، في شبابهما في عشرينيات القرن البائد مثلاً، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق في التحليل وسعة في الأفق، لا تُعدُّ في رأيي من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. على شلش أن يصنفها (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التحريرتين الأمريكية والعربية"/ ١٦١ - ١٦٠) .

لقد كان الدكتور شلش، بالمحنة إلى العقاد والمازنى وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب في دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديات الأدب المقارن

بدراسة التأثر والتأثير في الغرب غير موجودة في العربية" ، ومع هذا فقد اتقد د. حسام الخطيب (في كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة" ، الذي رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات) ضالة الاهتمام بين القائد العربي بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما يرجع أنه لم يتبعه إلى ما رد به د. شلش على أبو ديب (انظر د. حسام الخطيب/ الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والترااث/ الدوحة/ ٢٠٠١م/ ٤٦-٥١). وقد جاء كلام الدكتور الخطيب في سياق الدعوة إلى افتتاح المقارن على الفنون والمعارف الأخرى طبقاً لما يدعوه ويليك وريماك في أمريكا . وإذا كان الشيء بالشيء يُذكَر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أنني أصدرت قبل عدة سنوات كتاباً بعنوان "الذوق الأدبي" خصصت فيه فصلاً كاملاً من بعض عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خياله ونحته وتصويره وكاريكاتيره وموسيقى وعمارة، سواءً من ناحية الوسائل التي يتزرع بها كل من الطرفين في التعبير عما يريد أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التي يوفرها . ومع هذا لم يخطر ببالِي أن أُعدّ ما فعلته من "الأدب المقارن" في شيء، بل لست أجد في نفسي مطاوعة لهذا التصنيف، وأرى من الأوفق وضعه في خانة "الذوق الأدبي" كما عنوته، أو

ربما يمكن إدخاله في "نظريَّة الأدب" إنْ كان لا بد من البحث له عن ميدان آخر . وأرى أن د. حسام الخطيب وغيره من المقارنِين على حق في قلقهم على مستقبل الأدب المقارن من هذه الناحية، إذ ينادي في مقال له بالمشبك عنوانه "الأدب المقارن في عصر العولمة- تساؤلات باتجاه المستقبل" بوجوب حل مشكلة التسارع في توسيع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتباك فيه وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام . وينجح عن ذلك عادة تقييم أنواع أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الأدب القومية من قوة ومكانة" (www.nizwa.com/volume35/p75_81.html) .

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكى بشيء من الآناة عند مصطلح "القومية" الذي يدخل في تعريف "الأدب المقارن" في قوله إن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الأدب القومية المختلفة، محاولاً أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، لكنه في نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم . لقد تسأله قائلاً: "ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومي"؟" ما الحدود التي إذا تعدناها جاز لنا أن تتحدث عن أدب أجنبى وعن تأثير به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أساس سياسية وفارسية أو على أساس لغوية

خالصة؟، ليجيب بأنه "بعد تأمل جاد يمكن القول إن الاحتمال الثاني أكثر قرباً وأدق منهجية وأسهل تطبيقاً لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتاً وأقل تقلباً: مَدَّاً وجزرًا من الحدود السياسية". ثم ضرب مثلاً من ألمانيا التي كانت كياناً سياسياً واحداً إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قُسمت إلى دولتين بعدها لكهما ظلتا مع هذا تكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن تقارن بين أدبهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يسعرض أوضاعاً أخرى تختلف عن وضع الألمانين: منها مثلاً وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهندوين الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً. ومنها وضع الأدباء الأميركيان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسبانياً. ومنها أيضاً وضع الأدباء الكوريين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهي ليست اللغة الوحيدة التي يتحدثها أو يكتب بها الكوريون، بل تُشرِّكُها في ذلك اللغة الفرنسية. ومثلهم الأدباء السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بل لغات ثلاثة هي الفرنسية والألمانية والإيطالية... وهكذا.

وهو يشير هنا إلى أن عدداً من الباحثين الأميركيين يرى أن الأدب الأميركي والأدب الإنجليزي ليسا أدباً واحداً بل أدبين مختلفين لأننا بصدق أميين متباينين ثقافياً، ومن ثم أدبياً (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومتاهجه / ٢٤١). - ٢٣٧

والدكتور الطاهر مكي بهذا، وإن بدأ بجعل اللغة هي الفيصل في تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبله محمد غنيمي هلال، الذي يؤكد أن "الحدود الأصلية بين الأدب القومية هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عدتنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه" (الأدب المقارن / دار نهضة مصر / القاهرة / ١٩٧٧م / ١٥)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموماً، كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلاً، الذي يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الأدب القومية هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عدتنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه، ولذلك يُعد ما كتبه المؤلفون الفرس الذين دونوا مؤلفاتهم وأثارهم باللغة العربية داخلاً في دائرة الأدب العربي لا الفارسي" (الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي / ط ٢ / دار الاتحاد للطباعة / ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م / ٥). ومثل د. هلال ود. مكي ود.

جمال الدين في ذلك د. أحمد أبو زيد في التمهيد الذي كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهر أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠ (٨)، أقول إن الدكتور الطاهر مكى بهذا قد عاد فتركتا في حيرة من أمرنا، بل ربما في عمادة منه، حين أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجيب على الأسئلة الشائكة التي طرحتها.

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

وبالمثل فإن العادات والتقاليد هي أيضاً متشابهة. كما أنها نعيش في منطقة واحدة متلاصقين لا متقاربين فقط، إلى جانب أنها جميعاً تتطلع إلى أن تقوم بيتنا في يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتفوينا وتتكلل لنا الاحترام الدولي، مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع (ولو خضوعاً اسميّاً) لحاكم واحد. فوق كل ذلك فإن الإسلام الذي ندين به يدعونا إلى أن نتعصّم بالتعاون والتساند والتواصل، وأن نبتعد عن أي شيء

يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر. ونحن بحمد الله ما زلنا نستمسك بديتنا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة سياسية هناك مختلف في اتجاهها عن التيار العام، مما لا يمكن أن يخلو منه مجتمع لأن النساء مستحبيل، وبخاصة في هذا العصر الذي زاد فيه تجاوز الاتجاهات وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون في الوطن العربي ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون في أمريكا مثلاً ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو في فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكُرُد الذين يعيشون في العراق مثلاً ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون في بلاد المغرب العربي ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة في كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍ في التحليل ومرؤون في التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍ مرضٍ، إذ دائماً ما توجد على الحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالاتٌ تشكّل علامات استفهام وقلق، ولا يصل الباحث بشأنها إلى شيء حاسم.

فاما في حالة الـ*الكُرُد* الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فأرى أن يُطلق على ما يكتبون: "الأدب الكردي"، حيث تتطابق في حالتهم اللغة والعرق، ومثلهم في ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيغية، فيسمى هذا الأدب بـ"الأدب الأمازيغي". لكن الأمر مختلف في حالة العرب الذين يعيشون في فرنسا ويقطنون لأدبهم اللغة الفرنسية ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التي وفدوا منها، ولا يتسمون إلى القومية الفرنسية ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تناول أوطانهم وأوضاع شعوبهم التي نزحوا منها سواء كان ذلك النزوح نزوحًا أبدياً أو مؤقتاً. إن العبرة هنا بمضمون الأدب وروحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة إنه "أدب عربي مكتوب بالفرنسية". وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسة مقارنة مع الأدب الفرنسي هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسي الأصيل في نكهة ومفرداته وتراثيه وعباراته وصوره، أو تبيان اهتماماته الفكرية والاجتماعية والسياسية عن اهتمامات الأدباء الفرنسيين بوجه عام. ومثله ما يكتبه الأدباء المندو أو أدباء جنوب إفريقيا في بلادهم بالإنجليزية، إذ إن أعمالهم في هذه الحالة إنما ترتبط

بلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية لا بلاد جون بول. ولكن إذا كان الأدب من هذا النوع يعيش في فرنسا مثلًا أو بريطانيا واندمج اندماجاً تاماً في الوسط الجديد وأضحت يعتقد ما يعتقد أصحاب ذلك الوسط ويردد آراءهم ويتخذ مواقفهم وينطلق من رؤيتهم الحضارية والقومية وينصبغ بصبغتهم الاجتماعية ونسى وطنه وقوميته القديمة ولم يعد يهم بمشكلات الأمة التي كان ينتمي إليها من قبل... إلخ، فعندئذ فالمنطق يقتضي إلحاقه بالأدب الذي يصنع لغته إذن.

أما أمريكا، التي يدرس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزي، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأميركيان والإنجليز هو أدب واحد، لأننا بصدق أمنين متباهين سلكاً منذ القرن التاسع عشر طريقاً ثقافياً، وبالتالي: أدبياً، متباهداً تماماً، ويرون أن إنتاجهما الأدبي يدخل في مجال الأدب المقارن على الرغم من أنها مكتوبان في اللغة نفسها" (د. الطاهر مكي/ الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه ٢٤٠). ولا شك أن أماكننا في هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أي شيء آخر فيسبب المسافة الشاسعة التي تفصل بين الشعرين، كما أن بينهما تاريخاً من الصراع والمحروب، فضلاً عن

الاختلاف في مضمون الأدبين وروحهما واهتمامات كل منهما وطعمه، مما عليه المewل الأكبر في مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل. ومثل أمريكا في ذلك القارة الأسترالية. نخرج من هذا بأنه في حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومي للكاتب واتجاهاته وهمومه ومضمون العمل الإبداعي وروحه. لكن هل تراني قلت الكلمة الفصل في هذا السبيل؟ لا أظن، بل هي مجرد وجهة نظر ينبغي أن تدرس وتحلل وثبت في فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديدة بالتأمل والبحث، إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" في القرن التاسع عشر يعود مقارقة تستوقف النظر: "والحق أنها نجح لنشأة هذا العلم في أوروبا في وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التمازن والتکالب على اكتساب المغانم الاستعمارية على أشدّه بينها، مما عمق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيمة في نفوس الشعوب الأوروبية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء". ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقاً مع روح العصب والأثرة القومية، فهو يقف

في الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادلـة بين الأدب المختلفة، ويرقب عوامل التأثير والتأثير فيما بينها، فكيف يتسعـى لهذا العلم أن يقوم بهمـته هذه في ظل جو مشبع بعوامل الاستعلـاء والتـميز القومي؟... كيف يمكن لهذا العلم أن يعني بدراسة نقاط الـاتقاء بين الأدبـات والسمـات المشتركة بينها في وقت كان هـم كل أمة من هذه الأمم الأوروبـية مـتحصـراً في بيان أوجه الاختلاف والـتـعارض بين أدـبـها وآدـبـ غيرـها، وفيـ أنـ أدـبـها هوـ الأـكـثرـ كـمالـاـ وـفـضـلاـ؟ لقد كان المـزـاجـ الأـورـبـيـ الذـيـ سـادـ القرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ وـالـتـاسـعـ عـشـرـ مشـبـعاـ بـأـسـبابـ التـافـرـ وـالتـابـعـ لـأـبـعـاظـهـ التـازـزـ وـالتـارـبـ. حقـاـ لـقدـ كانـتـ هناكـ نقطـ التقـاءـ توـحدـ بـيـنـ الأـدـبـاءـ الأـورـبـيـنـ فـيـ ذـلـكـ الوقـتـ، إـذـ كـانـواـ جـمـيعـاـ يـرـؤـونـ فـيـ شـعـراءـ اليـونـانـ وـالـلاتـيـنـ الـقـدـماءـ مـثـلـهـمـ الـأـعـلـىـ الذـيـ يـتعـينـ عـلـيـهـمـ أـنـ يـجـتـذـبـهـ، إـلـاـ أـنـ رـوـحـ الـقـومـيـةـ سـادـتـ فـيـ ذـلـكـ الوقـتـ كـانـتـ تعـصـفـ بـكـلـ رـغـبـةـ فـيـ السـلـيمـ بـتـبـادـلـ التـأـثـيرـ بـيـنـ الأـدـبـ الـأـورـبـيـ بـعـضـهاـ وـبـعـضـ. لكنـ ظـهـرـتـ فـيـ أـلـمـانـياـ فـيـ أـوـاـخـرـ القرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ وـأـوـاـلـ القرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ حـرـكـةـ نـادـتـ بـ"ـالـأـدـبـ المـقارـنـ"ـ حيثـ تـجـمـعـ الـأـدـبـ الـمـخـلـفـةـ كـلـهاـ فـيـ أـدـبـ عـالـمـيـ وـاحـدـ يـدـوـ وـكـانـهـ نـهـرـ يـرـفـدـهـ كـلـ أـدـبـ منـ الـأـدـبـ الـقـومـيـ بـأـسـمـيـ ماـ لـدـيـهـ مـنـ تـاجـ إـبـداعـيـ وـقـيمـ إـنسـانـيـةـ وـفـنـيـةـ. وـكـانـ زـعـيمـ هـذـاـ الـاتـجـاهـ الشـاعـرـ

الآلاني جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢م)، الذي عد نفسه نموذجاً تجمع فيه صفة العالمية، فلقد كان مطلعاً على الآداب الأوربية ممثلاً قيمها واتجاهاتها، ومدّ بصراه إلى خارج الحدود الأوربية الضيقه المضطربة فوجد في الآداب الشرقية الإسلامية عامل رحباً لا ينهاياً من الطهر والطمأنينة بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعاً صافياً من الإبداع والإلهام المتجدد عبر عنه بوضوح في ديوان سماه: "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" كتب في مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق".

ولقد استطاع جوته بمقاييسه العميقه الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الآداب الأوربية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر في الأذهان وتتصبح من الأمور المسلمة التي لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية في أوروبا... وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمي" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طبيعى لنشوء فكرة "الأدب المقارن"... (د. محمد السعيد جمال الدين / الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدب العربي والفارسي / ط ٢ / دار الاتحاد للطباعة / ١٤١٧هـ).

١١ / ٧ / ١٩٩٦م .

والواقع أنه لا ينبغي أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون، إذ من قال إن "الأدب المقارن" قد نشأ، وهدفه التقرب بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقاً كبيراً بين رغبة بعض العلماء والمفكرين في أن يؤدي الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التي تمارسه وتشغل به هذه الروح. ذلك أنه كان هناك دائماً، وسيظل هناك دائماً، فجوة بين المثال والواقع كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هي طبيعة "الطبعية البشرية". وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشري الذي يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك. ومنها أيضاً الرغبة الفطرية في المقارنة بين المشابهات والمخالفات في أي شئين من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شيء فمن أجل إرضاء النزعة العقلية المقارنـية التي لا تهدأ عند بعض الناس إلا إذا اشتعلت، ولا ترتاح إذا بقيت خاملة لا وظيفة لها. ثم هم، بعد هذا كلـه، لا يمكنهم أن ينسوا قوميـتهم ولا حبـهم لبلادـهم وشعـورـهم ولا إشارـهم لحضارـتهم وعادـاتهم وتقـاليـدـهم وأدواـقـهم وفنـونـهم وأـدـابـهم، وبخـاصـة إذا كانوا يـسـمونـ إلى أـمـمـ قـوـيـةـ تـقـلـعـ إلى جـرـ الأمـمـ الآخـرىـ وـرـاءـهاـ كـأـنـهاـ القـاطـرـةـ وـعـرـبـاتـهاـ،

ولا تزيد لأحد أن يخالف عن رأيها ولا أن يكون له ذوق يتميز عن ذوقها، بله يتاز عليه. أما الكلام والتشدق به فما أسهله، لكن الكلام وحده لا يجعل الأمانيات حقيقةً واقعةً محترمةً من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستطع عليها أن تلاعب بالدين ذاته وأن تحوله إلى أداة للتكمب والمخداع والقتل والتدمير في كثير من الأحيان، فمن المفترض أن الأدب المقارن سوف يصمد أمامها ويكون عندها أقدس وأجل وأكثر تمجيلا؟

وفي كلام رينيه ويليك التالي ما يؤكد ما قلته، فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجا على الانعزالية لدى الكثير من مؤرخي الآداب الأوروبية، فضلا عن شيوخ التبحر في هذا العلم بين عدد من العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعوبين على الأقل، أى يتسمون مثلاً لأبوين من بلدان أوقيانوس مختلفتين، فإن "هذه الرغبة الأصلية في أن يحمل دارس الأدب المقارن كوسط بين الشعوب وكصلاح لذاتِ بنيها غالباً ما طمسه وشوهره المشاعر القومية الملتهبة التي سادت في تلك الفترة وفي ذلك الموقع... (و) هذا الدافع، الوطني في أساسه، الذي يمكن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها

أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية وإلى الرغبة في تنمية مذخرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أثرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمه أكثر من أي أمة أخرى". ثم مضى ويليك فأعطانا أمثلة على هذا التعصب القومي من واقع الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا وأمريكا (رينيه ويليك/ مفاهيم تقديرية/ ترجمة د. محمد عصافور/ ٣٦٦ - ٢٦٩).

خلاصة القول إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العامل والبواعث التي تكمن وراء نشوء عمل ما، شيء، والواقع الذي ينتهي إليه هذا العمل أو يُساق نحوه سُوقاً شيء آخر. باختصار: الطبيعة البشرية هي هي الطبيعة البشرية، ولا أحس بها ستغير في المستقبل حتى لو دخلت تطورات جذرية على التكوين البيولوجي للإنسان كما يلمح بعض العلماء الآن اعتماداً على ما يظنه أو يرجونه من إمكانات التناصح البشري. وهل تغير الأوربيون فصاروا أكثر تواضاً ورحمة ورحابة أفق حضاري وثقافي، وهم الذين بلوغوا "الأدب المقارن" ومارسوه حتى الآن على مدار عشرات السنين ورفعوا لواء العالمية والكونية وما أدرك من هذا الكلام الكبير الذي حين نأتى إلى الواقع فإننا لا نرى منه شيئاً؟ إنهم لا يريدون أن يروا إلا ثقافتهم وأذواقهم ونظمهم،

وبخاصة أمريكا، التي لا تعرف في فرض رؤيتها على الآخرين إلا الدمار والقتل والسلاح النووي! فقليل الغربيون أو غيرهم ما شاؤوا، فليس على الكلام من حرج، لكن المهم هو التنفيذ على أرض الواقع والحقيقة.

والأدب المقارن ما هو إلا علم من العلوم يمكن أن يستغل استغلالاً حسناً، ويمكن أيضاً أن يستغل استغلالاً سيئاً. والعبرة بالنية والإرادة عند ممارسيه، مع ملاحظة أنها مهما بذلنا من جهد في سبيل التخلص من الأنانية القومية فلن ننجح تمام النجاح مثلاً لن ننجح إذا ذهبنا نحو التخلص تماماً من أنايتنا الفردية الشخصية. وحسيناً أن نخفف من غلوتها ونكتف من شططها فلا يجيء العصب عنيفاً لا يتحمل. وهذا هو محمد أركون نفسه، على رغم كل خمسه لما عند الغربيين، يقرر أن "تدرس الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية لا يتعرض لدراسة الأدب العربي والإيراني وغيرهما". وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفلسفة التي ازدهرت في السياق الإسلامي بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلادي، فإن أحداً لا يهتم بها في الغرب. والعلوم الاجتماعية المختصة بدراسة الأديان لا تزال مستمرة في تجاهلها للإسلام أو تخصص له مكانة ضئيلة وهامشية" (انظر، في موقع "المعرفة" على المشبك، عرض إبراهيم غرابية لكتاب محمد أركون: "الإسلام، أوروبا، الغرب - رهانات

المعنى ولرادات المبنية")، وهو ما يرينا على نحو أو آخر أن الفتن بأن طبيعة الأدب المقارن من شأنها القضاء التلقائي على التعصب القومي أو الديني هو ظن لا يقوم على أساس.

بالتأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضاً، لكنه لن ينجح في قلع ما غرس في أغوار نفوسنا العميقية منذ أول الخلق. إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "مثقفةً" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون في أقل القليل غزوهم ثقافياً. ولعل من الخير الاستعانت بالفقرة التالية، وهي من مقال على المشبك للدكتور مسعود عشوش بعنوان "المثقفة أبرز آيات حوار الحضارات" في موقعه: "يمينا: yemenitta، توضيح ما أقصد قوله: "في الأصل المثقفة هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكلملها تسمى إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يتتبّع عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها".

والثقافية، يعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرغبة في محو الآخر والحاقة وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متغطرسة، تقوم على الندية والاحتراض والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر

وأختلافه، وفي إطارها تفاعل الجماعات والشعوب وتواصل بهدف الاغتناء المتبادل. لهذا فهي تفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدير والتطور والكسب العلم والمعرفة. وإذا كانت الشعوب تسعى سعياً تجاه المثقفة فهي ترفض أشكال الغزو الثقافي كافة. وقد عبر المهاجمان غاندي عن ذلك قائلاً: "إنني أفتح نوافذِي للشمس والريح، ولكنني أتحدى أية ريح أن تتسلعني من جذوري". لهذا فالمثقفة في هذا المعنى تعد رافداً مهماً تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكلٍ خلاق وغير مضرٍ بمقومات الهوية القومية وثوابتها".

ولعل ما كتبه شاهو سعيد عن دور الأدب المقارن في حوار الحضارات أن يكون أقرب إلى واقع الأمر سواء فيما يتعلق بالطبيعة البشرية أو بقدرات ذلك الفرع من فروع المعرفة. قال في بحث له على المشبك بعنوان "الأدب المقارن ومساهمته في حوار الثقافات" يمكن القارئ أن يجد على الرابط التالي: www.sardam.info/Sardam%20Al%20Arabi/8/10.htm

اتجهت الأنظار نحو عالمية الأدب والثقافة الإنسانية أو ما يسمى بـ "حوار الحضارات والتفاعل بين الهويات الثقافية المختلفة"، كما برزت أهمية الأدب المقارن باعتباره جسراً من جسور ذلك التفاعل. من هذا المنطلق تناول في

هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن خصوصاً في عصرنا الراهن الذي بدأ فيه المعرفة الإنسانية تدخل مرحلة من الاندماج العالمي الأعمق بفضل الشبكات الكونية للاتصالات والإعلام وال العلاقات الاقتصادية والتفاعلات الحضارية والاجتماعية بين الشعوب والثقافات، والتي تدرج في بعض الجوانب ضمن ظاهرة العولمة وأثارها على المستويات المختلفة. ولكن قبل التطرق إلى هذه القضية تناول أن تقف بشكل سريع عند جوهر الرسالة الإنسانية التي ولد الأدب المقارن في الأصل من أجل أدائها، والذي أدى إلى بروز تساؤلات حول الوجه العالمي للإبداعات الأدبية المنصبة في خدمة الإنسانية جماعة، وتوثيق أواصر الحوار المشترك بين شعوبها وثقافاتها". الأمر إذن لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعني أن الأدب المقارن قد ينجح في الوصول إلىغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقاً.

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

المقارن في العصر الراهن، وذلك في مجالات عدّة يمكن الإشارة إلى أهمها على التحوّل الآتي:

١- الحوار: يمكن للأدب المقارن أن يمثل جسراً للحوار بين الثقافات المختلفة من خلال إيجاد مواطن التأثير والتأثير بين النصوص الإبداعية لتلك الثقافات وتشخيص نقاط الاختلاف والاختلاف بين الأنظمة الثقافية والأدبية المختلفة.

٢- التركيز على بعد الإنساني للأدب: وذلك من خلال إبراز التقارب بين الغايات الفصوصي التي ترمي إليها الأدب القومية المختلفة، والتي قد تباين من حيث وسائل التعبير واللغة، لكنها تتألف من حيث الغاية.

٣- الترجمة: إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين مستقبل الأدب المقارن وازدهار الترجمة في العديد من بقاع العالم، فدراسات الترجمة تتبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأشروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسي، وهو أن الترجمة ليست نشاطاً هامشياً، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة. لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعاً صغيراً من فروعه، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات

كثيرة لأن ما قام به بعض العلماء يوضح... أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة. كما أن الترجمة تُعد عملية بحث دائم عن الجوانب اللغوية والدلالية بين لغتين أو أكثر لتحديد الارتباطات اللغوية بين النماجات المختلفة، وبالتالي يمكن للترجمة أن تجد الأواصر المشتركة بين اللغات المختلفة التي قد تبدو متباعدة من حيث النطق وقواعد اللغة، لكنها تشتراك في تحسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تُتبع من أحاسيس ومشاعر إنسانية مشتركة.

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

وليس بينما وبين الكاتب بشأن هذا الكلام اختلاف يُذكر ما دام الأمر، كما يرى القاريء، لا يخرج عن دائرة الممكن والمحتمل، وهو ما قلناه مبكراً. وهذه النقطة من الأهمية بمكان كيلا تغلق على الأدب المقارن كثيراً من

الآمال الجاححة التي ينتهي الإخفاق في تحقيقها إلى الإحباط واليأس، تاهيك عن الجهد الكثيرة التي تكون قد ضاعت على الفاضى، ومن ثم فاللحسافة تقتضى أن نكون واقعين فلا نخلق في سماوات الخيال والأوهام. وقد ظل الغرب يدرسنا ويدرس حضارتنا مئات السنين وأصبح يعرف عنا كل شيء، وبطريقة منهجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه لخصوصيتنا كبيرة؟ بالعكس، فقد ظل أيضا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحثير ثقافتنا، ويدعى علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إيقافنا ثقنا بأفسينا وبماضينا وحاضرنا كله. ولو كانت معرفة الآخر معيينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرا. أما ونحن نخترق منذ قرون بشاره وكبده اللثيم وعدوانه الوحشى الذى لا يعرف هواه ولا خجلان، فلنعرف جيدا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يصلح الأحوال ضرورة لازب، بل يعتمد الأمر على النية والإرادة كما سبق أن وضحت. ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية، إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغي والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوى ضمائير حية وانسانية راقية. بيد أننا حين نتكلم هنا عن الغرب

فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، وبخاصة بين السلطة والمتدينين الذين يعاونون أولئك الساسة و يجعلون علمهم في خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التي تأتى بهم إلى سدة الحكم وتتصوّت لهم وتضع يدها في أيديهم لبلوغ تلك الغايات الأثيمة.

الكتابات المقارنة في التراث العربي

في الفصل الذي عقده د. محمد غنيمي هلال في كتابه: "الأدب المقارن" للكلام في تاريخ نشأة الأدب المقارن، وهو الفصل الأول من الباب الأول من ذلك الكتاب، نراه يحصر نفسه في الآداب الأوروبية ولا يطرق الباب الأول للأدب العربي للبحث عما قد يكون فيه من بذور لذلك النوع من البحث، وهو ما يُشيّىء، إن لم يكن يؤكد أنه لا يرى أية إمكانية لوجود مثل تلك البذور، وإن كان قد أشار إشارة سريعة في موضع آخر من الكتاب هو الفصل المسمى: "عالمية الأدب وعواملها" إلى ما تطرق إليه الجاحظ والطبرى من استعارة العرب أيام الفتوح الإسلامية بعض أشياء من لغة الفرس ومعارفهم. أما د. الطاهر أحمد مكى في الفصل الأول من كتابه: "الأدب المقارن - أصوله وتطوراته ومتاهجها" فهو، وإن تطرق للحديث عن الأدب العربي القديم، قد قصر كلامه عما يسمى به "الموازنات" و"النفائض" و"المعارضات" و"السرقات" و"التلبييد" وما دار حولها من بحوث ودراسات، فلم يحاول هو أيضاً استكشاف تراثنا النقدي والبلاغي ليرى أمن الممكن العثور هناك على أي شيء يمت بصلة لهذا الحقل الجديد من الدراسة الأدبية.

ومن بين ما تحدث به الأستاذ الدكتور عن السرقات كلامه عما اتهم به كل من المازنى و محمد مندور بالأخذ عن الكتاب الأوربىين، واضعا تحت عنى القارئ قصيدة الشاعر الإنجليزى توماس هود (ت ١٨٤٥م) التي قيل إن المازنى قد سطا عليها فى قصيده: "فتنى فى سباق الموت"، ومؤكدا أن مندور قد سرق كل كتابه: "نماذج بشرية" (ما عدا فصلا واحدا هو الفصل الخاص بشخصية "إبراهيم الكاتب" فى رواية المازنى المعروفة بنفس العنوان) من كتاب جان كالفيه عن النماذج العالمية فى الأدبين الفرنسي والأوربى، وهو ما ثبت صحة جانب كبير منه بالوثائق التى لا تكذب ولا تتجمل فى كتابى د. محمد مندور بين أوهام الادعاءات العريضة وحقائق الواقع الصلبة". وعوده إلى ما كذا بصدقه أقول إننى لا أدرى لم سكت الأستاذان الفاضلان فى كتابيهما هذين فلم يحاولا أن ينبشا فى تراثنا النقدى علهمما يجدان شيئاً يمكن القول بأنه يمثل بذوراً أو أجذنـة لـذلك الحقل الجديد المسمى بـ"الأدب المقارن"، وقد كانوا جديرين بأن يقوموا بهذه المهمة خير قيام لو أنهما لم يبحرا فى إثر الكتاب الأوربىين الذين كتبوا فى موضوع "الأدب المقارن"، إذ المسألة أبسط من ذلك كثيراً لو كانوا عقداً النية ولم يضعوا أعينهما على خطوات الدارسين الغربين الذين لا

يشغلهم أدبنا في شيء ويصيغوا بكل سمعهما واتباهم إلى وقع تلك الخطوات وكأنها المثال الأعلى.

وإذا كانا تفهم موقف الدكتور محمد غنيمي هلال لأنه جاء مبكرا فكان عليه أن يركز على تقليل كل ما عند الغربيين حتى تكون على بيته منه، فإن الأمر مختلف مع الدكتور مكي، الذي أتى بعد أن استتب الأمور كثيرا وخفت تلك الهفنة، وأصبح هناك مقدار كبير من الدراسات والبحوث، وعقد كثير من الندوات والمؤتمرات، وتخرجت أجيال بعد أجيال من الطلاب الذين درسوا الأدب المقارن، وتغلفت جذور ذلك التخصص في تربتنا الثقافية. لقد كتب الدكتور هلال كتابه في أوائل الخمسينيات من القرن الفائت، على حين كتب الدكتور مكي كتابه في النصف الثاني من ثمانينات ذلك القرن، أي أن هناك فاصلا بين الكتاين يقدر بعشرين سنة، وهي مدة ليست بالهينة. أقول هذا رغم شمول التعطية في كتاب الأستاذ الدكتور وتوسيعه في عدد من القضايا ويجاذبية عرضه وحلوه أسلوبه ودفعه قلمه، وإن لم تعمنا تلك الفضائل عن عدم مبالاته بذكر مراجعه أولا بأول في أسفل كل صفحة إلا

التحوية. والسؤال الآن هو: هل في كتاباتنا النقدية القديمة ما يمكّن بذورا لذلك اللون من الدراسة الأدبية؟ لقد خصص الدكتور مكي في كتابه: "في الأدب المقارن- دراسات نظرية وتطبيقية" (دار إحدى الجلات) عنوانه: "الباحث والآداب المقارن" (٢٩ - ٧) أو في النصوص الماحظية التي تدور حول المقارنة بين بعض جوانب الأدب يقابلها في أدب هذه الأمة أو تلك. وهذا الفصل يُعد، بمعنى آقا. لكنى كت أحب أن يضم كتابه الضخم الشامل: "الأدب المقارن وتطوره ومناهجه" فصلاً كبيرا في هذا الموضوع يحول فيه جوهرتراث العربي بحثا عن نصوص أخرى مشابهة بأقلام كتاب آقا. لأسف لم يفعل، وهو ما دفعني هنا إلى محاولة القيام بالأمر بنفسه المحافظ بدعاً في ذلك كما يفهم من كلام الدكتور (ص ١١) أم إن من هذا.

لقد طفت بخاطري طوفة سريعة في تراثنا القديمي والبلاغي

"وكان أمية بن أبي الصلت كثير العجائب: يذكر في شعره خلق السموات والأرض، ويدرك الملائكة، ويدرك من ذلك ما لم يدركه أحد من الشعراء. وكان قد شام أهل الكتاب". فابن سلام يتبعه إلى ما يسمى في الأدب المقارن بقضية التأثير والتأثير بين ثقافات الأمم المختلفة، إذ يرى ناقدنا أن أمية بن أبي الصلت قد خرج على اهتمامات الشعراء الجاهليين فأخذ يتكلّم عن خلق السماء والأرض وعن الملائكة وما إلى هذا، ولم يبال بالوقوف على الأطلال ووصف البادية وحيوانها، وأن السبب في ذلك هو مخالطته لأهل الكتاب، بخلاف شعراء الجاهلية الذين كانوا وثنيين ولا يهتمون بالتعرف إلى ثقافة غيرهم.

وقد مضى كل من ابن قتيبة في "الشعر والشعراء" والأصفهانى في "أغانيه" خطوة أبعد في الكلام عن تلك السمات المميزة لشعر ابن أبي الصلت. جاء في "الأغاني" أن أمية كان يستعمل في شعره كلمات غريبة. أخبرني إبراهيم بن أيوب قال: حدثنا عبد الله بن مسلم قال: كان أمية بن أبي الصلت قدقرأ كتاب الله عز وجل الأول، فكان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب: فمنها قوله: "قمرٌ وساحورٌ يسلُّ ويفمدُ". وسماته في موضع آخر: "التغور"، فقال: "وأيده التغور". وقال ابن قتيبة: وعلماً ما نرا في شعره بهذه العلة". وقد شرح ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" بعض من شعره لهذه العلة".

الأهمية أثناء كتابي للفصل الحالى، مما يعده مع ذلك قطعاً متناثرة لا سلسلة متصلة من المؤلفين وكتاباتهم. ولسوف يتضح لنا من خلال مطالعة هذه النصوص التراثية المقارنة أن علماءنا القدامى كانوا في كثير من الأحيان يسعون المنهج الذى يوصى الآن بأنه منهج المدرسة الأمريكية، وهو المنهج الذى لا يشترط للقيام بعملية المقارنة الأدبية أن يكون هناك صلة بين الطرفين محل المقارنة، بل يكفى أن يكون هناك وجه شبه أو تناقض مثلاً أو أن يكون لدى الباحث رغبة في المفاضلة بينهما . . . وهكذا. وهو ما يدل أقوى دلالة على أن الأمريكيان ليسوا أبناء بجدتها في هذا السبيل، بل هم مسبوقون على الأقل بما تركه لنا علماؤنا القدامى. وقد يكون هناك علماء آخرون من أمم أخرى ساروا على المنهج ذاته. المهم أن ما يسمى بالمنهج الأمريكي ليس شيئاً جديداً طارئاً على دراسات الأدب المقارن ولا يعد من ثم رداً على المدرسة الفرنسية التي شرط وجود صلة بين الأدبين أو الأدباء أو الموضوعين أو التيارين اللذين يريد المقارنة بينهما كما سبق القول.

فإذا ما عدنا إلى القضية التي نريد معالجتها في هذا الفصل، وهي قضية البحث في التراث العربى عن كتابات مقارنة، وجدنا مثلاً في ترجمة أمية بن أبي الصلت من كتاب: "طبقات الشعراء" لابن سلام النص التالى:

هذه الألفاظ قائلًا: "وقد كان قرأ الكتب المقدمة من كتب الله جل وعز...".
وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بالفاظ كثيرة لا تعرفها العرب
يأخذها من الكتب المقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب... ومنها
قوله: قَمْرٌ وسَاهُورٌ يُسَلِّ وَيُغَمَّدُ. والساهر، فيما يذكر أهل الكتاب، غلاف
القمر يدخل فيه إذا كسف. قوله في الشمس:
لَيْسَ بِطَالِعَةٍ لَهُمْ فِي رِسْلِهَا * **إِلَّا مَعْذَبَةٌ وَالْأَجْلَدُ**
يقولون: إن الشمس إذا غرت امتنعت من الظهور وقالت: لا أطلع على
قومٍ يعبدونني من دون الله، حتى تدفع وتتجدد فتطلع! ويسمى السماء في
شعره: "صاقورة وحاقرة وبرقع". ويقول في الله عز وجل: "هو السلطان فوقَ
الأرض مُقْتَدِرٌ"... وهذه أشياء منكرة، وعلماؤنا لا يرون شعره حجة في
اللغة.

ومثل شعراء آخرون غير أمية استطاع النقاد العرب التقاط ما كانوا
يستخدمونه من ألفاظ أجنبية في غير الشعر الديني نصوا عليها، كما هو
الحال فيما كتبه ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، إذ قال مثلاً عن أوس بن
حجر الشاعر الجاهلي: "قالوا: وجمع ثلاثة ألفاظٍ أجنبيةٍ في بيت واحد،
 فقال: وفَارَتْ، وهي لم تجرب، وباع لها * من الفصافص باشمن سفسيـرـ

الفصافص: الرطبة، وهي بالفارسية إسبست، والنمسى: الفلوس
بالرومية، والسفسيـرـ: السمسـارـ". وفي "معجم الأدباء" لياقوت الحموي نطالع
نصًا آخر في ذات الموضوع، إذ جاء في أثناء كلامه عن الشاعر القاضى أبي
مرشد سليمان بن علي، الذى كان يعاصر سلطان الصليبيين على معرة النعمان
حيث كان يشغل قبلها قاضياً فيها: "ومن شعره...":

وَلَا سَأَلْتُ الْقَلْبَ صَبْرًا عَنِ الْهُوَى * وَطَالَبْتُهُ بِالصَّدْقِ وَهُوَ يَرْوَعُ
وَأَنْ سَلَوَّا عَنْهُ لَيْسَ يَسْوَعُ * تَيَقَّنْتُ مِنْهُ أَنَّهُ غَيْرَ صَابِرٍ
وَلَمْ قَالْ: لَا أَسْلُوهُ قَلْتُ: صَدَقْتَنِي * فَإِنْ قَالَ: لَا أَسْلُوهُ قَلْتُ: دَرْوَعَ

هذه كلمة أجنبية معناها: كذب".

وفي نفس الموضوع كذلك نقرأ ما سطرته يد التوخي صاحب "نشوار
المحاضرة" أثناء حكايه القصة الطريفة التالية لدُنْ كلامه عن الشاعرة عائدة
الجهنية: "أنشدتني عائدة بنت محمد الجهنمية لنفسها، وهذه امرأة فاضلة كاتبة
كانت زوجة عم الوزير ابن شيززاد، وخليفة على كابة بحكم وسبعين في
الديوان الذي كان لأبي جعفر، وجاءه ابن زريق فحبـبـ، ثم دخل بحيلة على
ما أخبرناـ. قالـ: فأنشدته هذه الأـبـياتـ، فـلـمـاـ وـكـيـ الـوزـارـةـ فـعـهـ وـاسـتـخدـمـهـ.
فـلـمـاـ قـبـضـ علىـ الحـسـنـ بـنـ عـلـيـ الـمـنـجـمـ، وـحـبـسـ اـبـتـهـ فـيـ دـارـ أـبـيـ رـضـيـ الـهـ
عـنـهـ وـكـلـ هـذـهـ الـمـرـأـةـ بـهـاـ، وـهـيـ إـذـ ذـاكـ عـجـزـ، فـكـانـ تـاشـدـنـاـ الـأـشـعـارـ،

ونشدا لنفسها كل شيء جيد . فأخبرتني أنها قالت تهجو أبا جعفر محمد بن القاسم الكرخي لما ولَيَ الوزارة، وتعيه بقصر قامه وهزالة:

- * شاورني الكرخي لما دنا السنبو ز، والسنن له ضاحكة
- * فقال: ما ثمني لسلطانا من خير ما الكف له مالكة؟
- * قلت له: كل المديا سوى مشورتي ضائعة هالكمة
- * أشدل نارا كست دواركه أهدل له نفسك حتى إذا

أنشدتني ذلك في سنة اثنين وأربعين وثلاثمائة. الدواركه: كلمة أعمجية، وهي اسم للعب على قدر الصبيان يخلونها أهل بغداد في سطحهم ليالي النيروز المعتصدي، ويلعبون بها، ويخرجونها في زي حسن من فاخر الثياب والحلق، ويخلونها كما يفعل بالعراس، وتحتفق بين يديها الطبلول والزمور، وتشعل النيران. فهجّته هذه المرأة بما تحقق عندي أنها صادقة فيه لأنه يليق بكلام النساء . وقد كانت تنشدني لنفسها أفحى من هذا الكلام، وكتب ذلك عنها، وهو ثابت في مواضع من كتبِي . وما تعلق بحفظي لها غير هذه الأبيات". فهذه ملاحظة سديدة تحمل موضعها في "الأدب المقارن" بكل استحقاق واقتدار، إذ تتعلق بتسرب الألفاظ الأجنبية في نصوص الأدب القومي، وهو ما يتيح فرصة للدارس المقارن كي يتبع المسار الذي اخذه هذه الألفاظ إلى أن دخلت تلك النصوص، ويتعرف إلى العوامل التي كانت وراء

ذلك، وبين مدى تقبل الناس لهذا الأمر أو إنكارهم إياه والدافع التي كانت تسوقهم نحو هذا الموقف أو ذاك... إلى آخر مما يمكن أن يثيره مثل هذا الموضوع.

وفي "البيان والتبيين" يوضح الجاحظ السبب في ذلك، إذ يرى أن اختلاط العرب بالأمم الأجنبية قد يرتب عليه أن يترك العربي الكلمة العربية الأصلية ويلجأ، في الاستعمال اليومي على الأقل، إلى اللفظة الأعجمية. قال: "الآتري أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بالفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمون "البطيخ": الخرين، ويسمون "السميط": الرزدق، ويسمون "المصوص": المزور، ويسمون "الشطريخ": الأشتريخ، في غير ذلك من الأسماء . وكذلك أهل الكوفة، فإنهم يسمون "المسحاحة": بال، وبال" بالفارسية . ولو علق ذلك لغة أهل البصرة إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب كان ذلك أشبه، إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب . ويسمى أهل الكوفة "الحوك": الباذروج، و"الباذروج" بالفارسية، و"الحوك" كلمة عربية . وأهل البصرة إذا التقت أربع طرق يسمونها: "مربيعة، وينسمونها أهل الكوفة: الجهار سوك، وـ"الجهار سوك" بالفارسية . ويسمون "السوق والسوقة": وازار، وـ"الوازار" بالفارسية، ويسمون "الثاء":

خياراً، و"الخيار" بالفارسية، ويسمون "المجدهم": ويندي، بالفارسية. وقد يستخف الناس أفالاً ويستعملونها، وغيرها أحق بذلك منها".

ويقابلنا عبد الماجد أيضًا في "البيان والتبيين" نص على درجة كبيرة من الأهمية يصف فيه ناقدنا وأديبنا القدير تعريفات البلاغة لدى الأمم المختلفة: "خبرني أبو الزبير كاتب محمد بن حسان، وحدثني محمد بن أبيان، ولا أدرى كاتب من كان، قال: قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقيل للروماني: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتناب عند البداهة، والغزاره يوم الإطالة، وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، واتهام الفرصة، وحسن الإشارة، وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجّة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحجّة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكفاية عنها إذا كان الإفصاح أو غير طريقة. وربما كان الإضراب عنها صفحًا أبلغ في الدَّرَك وأحق بالظَّفَر". ويلاحظ أن كل تعريف من تلك التعريفات إنما ينظر إلى الأمر من زاوية خاصة بحيث نراها في النهاية تتكامل ولا تتناقض، وهو ما يدل على أن البلاغة أكبر من أن تحصر في ذوق أمة واحدة من الأمم، بل كل يذكر عليها من جانب واحد من جوانبها ليس إلا،

وهو ما عبر العرب عنه بقولهم: "كل مقام مقال". أي أن على السياق في الكلام (وفي غير الكلام أيضًا، وهو ما يعرف الآن بـ"نظريّة السياق") مُؤلّفًا. بيد أننا كما تؤثر لو استطاع الماجد أن يورد لنا صاحب كل قول من هذه الأقوال وموقعه من ثقافة أمته وأدبها، لكنه لأسف لم يفعل! المهم أن النص الذي أمامنا هو من نصوص الدراسة المقارنة المبكرة والهاممة في تراثنا التأريخي.

وفي موضع آخر من "البيان والتبيين" أيضًا يسوق الماجد هذا النص الذي يتناول تأثير البلاغة العربية بما قُيل من بلاغة الهند بشيء من التفصيل أكبر، إذ يورد نص صحيفة هندية تعرض لتعريف البلاغة في مجال الخطابة: "قال معمر أبو الأشعث: قلت لبهلة الهندي أيام اجتذب يحيى بن خالد أطباء الهند مثل منك وبايتك وقلب قل وستن باذ وفلان وفلان: ما البلاغة عند الهند؟ قال بهلة: عندنا في ذلك صحيفة مكتوبة، ولكن لا أحسن ترجمتها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأنا من نفسي بالقيام ببعضها، وتلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث: فلقيت بذلك الصحيفة الترجمة فإذا فيها: أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابطًا بين الألسن، ساكن الجوارح، قليل اللحوظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوق، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل

الدقيق، ولا ينفع الألفاظ كل التفريع، ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهدئها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيمًا أو فيلسوفًا عليما، ومن قد تعود حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ، وقد نظر في صناعة النطق على جهة الصناعة والمبالغة لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتظريف". ويدور الكلام في هذه السطور على مراعاة مبدأ مقتضى الحال، وهو ما كان العرب يقصدونه بقولهم: "لكل مقام مقال" حسبما مر قبل قليل، وعلى أن يترك الأديب متفساً كافياً للطبع فلا يسرف في مراعاة أصول الصنعة حتى لا يخسب الإبداع تخشبًا.

وللحاظ كذلك مقارنات بين العرب وبعض الأمم الأخرى في فنِ الخطابة والرسائل هي من صميم الدراسات الأدبية المقارنة، إذ عرض في "البيان والتبيين" ما قالته الشعوبية من أن "الخطابة شيءٌ في جميع الأمم، وبكل الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتى إن الرزق مع الف ثارة، ومع فرط العباوة، ومع كلام الحسد وغلظ الحسن وفساد المزاج، لتطيل الخطبة، وتتفوق في ذلك جميع الأمم، وإن كانت معانها أجفني وأغلظ، وأنفاظها أخطل وأجهل". وقد علمنا أن أخطب الناس الفرس، وأخطب الفرس أهل فارس، وأعد لهم كلاماً وأسهلم مخرجاً وأحسنهم دلاً وأشدَّهم فيه تحكماً أهل مرو، وأفصحهم بالفارسية

الدرية، وباللغة الفهلوية أهل قصبة الأهواز. فأمام نجمةُ المحرابدة ولغة الموابدة فالصاحب تفسير المؤمنة. قالوا: ومن أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة ويعرف الغريب ويتبصر في اللغة فليقرأ كتاب كارويند، ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعبارات والصلوات والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة فلينظر في سير الملك. فهذه الفرسُ ورسائلها وخطبها، وأنفاظها ومعانيها. وهذه يوان ورسائلها وخطبها، وعللها وحكمها، وهذه كتبها في المنطق التي قد جعلتها الحكمة بها تعرف السقَم من الصحة، والخطأ من الصواب. وهذه كتب الهند في حكمها وأسرارها، وسيرها وعللها. فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غورَ تلك العقول وغرائب تلك الحكم عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة. فكيف سقط على جميع الأمم من المعروفين بتدقيق المعاني وتحثير الألفاظ وتقدير الأمور أن يشيروا بالقنا والمصني، والقضبان والقصي؟ كلام، ولكنكم كتم رعاء بين الإبل والغنم، فحملتم القنا في الحضر بفضل عادتكم لحملها في السفر، وحملتموها في المدار بفضل عادتكم لحملها في الوير، وحملتموها في السلم بفضل عادتكم لحملها في الحرب. ولطول انتيادكم لمخاطبة الإبل جداً لكم، وغلظت مخارج أصواتكم، حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء إنما

تحاطبون الصَّمَانَ. وإنما كان جُلُّ قاتلِكم بالعصي، ولذلك فخر الأعشى على سائر العرب فقال: لستا قاتل بالعصي ولا نرامي بالحجارة". ثم كرَّ الجاحظ على هذا الادعاء مفتداً ما يحييه من شباهٍ شبهةً: "وجملة القول أنا لا نعرف الخطيب إلا للعرب والفرس، فاما الهند فإنما لهم معانٌ مدونة وكتبٌ مخلدة لاتضاف إلى رجلٍ معروف ولا إلى عامٍ موصوف، وإنما هي كتبٌ متواترة، وأدابٌ على وجه الدَّهْر سائرةً مذكورة".

ولليونانيين فلسفةٌ وصناعةٌ منطق، وكان صاحبُ المنطق نفسه بكيٌ اللسان، غير موصوفٍ باليان، مع علمه بتميز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه. وهم يزعمون أنَّ جالينوس كان أسطقَ الناس، ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة. وفي الفرس خطباء، إلا أنَّ كلَّ كلامٍ للفرس وكلَّ معنىٍ للعجم فإنما هو عن طولٍ فكرة وعن اجتهادٍرأيٍ وطولٍ خلوة، وعن مشاوراةٍ ومساعدةٍ، وعن طولٍ التَّفكير دراسة الكُتب، وحكاية الثاني علمَ الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم.

وكل شيءٍ للعرب فإنما هو بديهيةٍ وارتجالٍ وكأنه إلهام، وليس هناك معاناةٌ ولا مكافحةٌ ولا إجالةٌ فكرٌ ولا استعانته، وإنما هو أن يصرفَ وَهْمَهُ إلى

الكلام، وإلى رَجَزِ يوم الخصم، أو حين يمْتَحَنُ على رأسٍ بُشَرٍ أو يحدُّو بعيداً، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراعٍ أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وَهْمَهُ إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتشال عليه الألفاظ اثنالاً، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده. وكانوا أُمَّتين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون، وكان الكلام الجيد عندهم أَظْهَرَ وأَكْثَرَ، وهم عليه أقدر، وله أَفْهَرُ، وكل واحدٍ في نفسه أَنْطَقَ، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أَوْجَدُ، والكلام عليهم أَسْهَلُ، وهو عليهم أيسرٌ من أن ينقرروا إلى تحفظٍ، ويحتاجوا إلى تدارُسٍ. وليس هم كمن حفظ علمَ غيرِه، واحتذى على كلامٍ منْ كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علِّقُ بقلوبِهم، والتَّحِمُّ بتصورِهم، واتصل بعقوْلِهم منْ غيرِ تكُلُّفٍ ولا قصدٍ ولا تحفظٍ ولا طلبٍ. وإن شيئاً هذا الذي في أيدينا جزءٌ منه لِلْمَقْدَارِ الذي لا يعلمه إلا منْ أحاط بقطر السَّحَابِ وعَدَدِ التَّرَابِ، وهو اللهُ الذي يحيط بما كان، والعالمُ بما سيَكُونُ.

ونحن، أَبْنَاكَ اللهُ، إذا أَدْعَيْنا للعرب أصنافَ البلاغةِ من التصعيد والأرجاز، ومن المثُور والأشجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلمُ أن ذلك لهُم شاهدٌ صادقٌ منْ الْدِيَابَاجَةِ الْكَرِيمَةِ، والرَّوْنَقِ الْعَجِيبِ، والسبك

والباحث الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والثيد القليل. ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس أنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمة غير مولدة، إذ كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيد الله وعبد الحميد وغيلان يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك المسير. وأخرى: إنك متى أخذت بيد الشعوب فادخلته بلاد الأعراب الحلص، ومعدن الفصاحة التامة، ووقفت على شاعر مُفلق أو خطيب مِصْقَع علم أنَّ الذي قلتَ هو الحقُّ، وأبصرَ الشاهد عياناً. فهذا فرقٌ ما بيننا وبينهم".

وفي هذا النص نلاحظ أنه لا وجود لآية صلة تاريخية بين الخطابة العربية والخطابة الفارسية أو الإغريقية، وكل ما هناك أن المباحث أراد أن يبين لنا أن العرب يتذوقون على هاتين الأمتين اللتين كانتا تعيانهما وتعملان على النيل من بلاغتهم وفصاحتهم ومقدرتهم على الخطابة. وهذا النص شاهد على ما قلناه من أن أسلافنا العرب قد ساروا من قديم في الطريق الذي سار فيه الأميركيان بعد ذلك بقرون طوال وقيل إنهم هم أول من عبده مع أنهم مسبوقون إليه سبقاً كبراً كما هو واضح تمام الوضوح. وهو ما يقال أيضاً عن النص الثاني الخاص بالمقارنة بين خطب العرب وخطب الزنوج. فمعنى "الحيوان" للباحث

أيضاً نقرأ هذا التعليق الذي رد به على من يُثبت طول الخطبة للزنج: "وأما ما ذكر به الزنج من طول الخطبة فكذلك هم في بلادهم وعند نوائبهم، ولكن معانيهم لا ترقع عن أقدار الدواب إلا بما لا يذكر". فهذه النصوص هي من صميم الدراسات الأدبية المقارنة لأنها في المقارنة بين المواهب العقلية والفنية لدى العرب وبين مواهب الفرس والمهد وبلاد الإغريق وإنكماش ذلك في بعض الأجناس الأدبية وما يرتبط بها من تقاليد فنية واجتماعية، وكذلك العوامل التي ساعدت على ظهور هذه المواهب والتقاليد، وأدت إلى نشوء تلك الفروق التي رأى المباحث أنها تميز كل آمة عن الأخرى.

وإذا كانت النصوص المباحثية السابقة في المقارنة بين العرب وغيرهم في بعض ميادين النثر فإن النص التالي المأمور أيضاً من كتابه: "البيان والتبيين" هو في المقارنة الشعرية: "وقد ذكرنا أنَّ الأسم التي فيها الأخلاق والأداب والحكم والعلم أربع، وهي: العرب، والمهد، وفارس، والروم، وقال حكيم بن عياش الكلبي:

أَمْ يَكُنْ مَلْكُ أَرْضِ اللهِ طَرَا	* لَرْبَةُ لَهُ مَتَّيِّسَا
لَتَبِرَّ وَالْجَاهِي وَابْنِ كَسْرَى	* وَبَصَرَ غَيْرَ قَمِلِ الْمُتَرَسَا
فَمَا أَدْرِي بَأْيِ سَبِّ وَضَعُ الْحَبْشَةَ بِهَذَا الْمَكَانِ. وَأَمَا ذَكْرُهُ لِتَبِرِّ فَإِنْ	
كَانَ إِنَّمَا ذَهَبَ إِلَى شَعْرِ نَفْسِهِ فِي الْمَلُوكِ فَهَذَا لِهِ وَجْهٌ، وَأَمَا النَّجَاشِيُّ فَلِئِسْ هُوَ	

عند الملوك في هذا المكان. ولو كان النجاشي في نفسه فوق شع وكسري وقىصر لما كان أهل مملكته من الحبس في هذا الموضع. وهو لم يفضل النجاشي مكان إسلامه. يدل على ذلك تفضيله لكسري وقىصر، وكان وضع كلامه على ذكر المالك، ثم ترك المالك وأخذ في ذكر الملوك، والدليل على أن العرب أطلقوا، وأن لغتها أوسع، وأن لفظها أدق، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التي صررت فيها أجود وأسierre، والدليل على أن البدنية مقصورة عليها، وأن الارتجال والاقضاب خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس: "شعا"، وكيف صار التسبيب في أشعارهم وفي كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم وفي الحانهم إنما يقال على السنة نسائهم، وهذا لا يُصاب في العرب إلا القليل البسيط، وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، قتضى موزونا على موزون، والجمع متقطط الألفاظ قبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضى موزونا على غير موزون". وبالمناسبة بهذه الملاحظات المقارنة تحتاج بدورها إلى من يدرسها دراسة مقارنة للتثبت من مدى صحتها أو تهويتها أو ندودها عن الصواب جملة وتفصيلاً والأسباب التي أدت بالباحث إلى هذا أو ذاك في حالة ما لو ثبت أنها ملاحظات غير سديدة... الخ.

وفي هذا السياق من المقارنة بين الأدب العربي في بعض خصائصه وبعض الأدب الأجنبية نورد هذا النص المهم من "المثل السائر" لابن الأثير في مسألة طول القصائد وقصرها بين الشعر العربي ونظيره الفارسي، إذ كان ابن الأثير يوازن بين فن النثر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن في الذوق العربي أن يطول الشاعر قصائده ويشقق المعاني ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنشر. وهنا ينطلق في موازنة بين العرب والفرس في تلك النقطة قائلاً إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى إطالة بأن يتنظم مائتي بيت أو ثلاثة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي. والكاتب لا يُؤتى من ذلك، بل يطيل الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثة سطر أو أربعينات أو خمسينات، وهو مجيد في ذلك كلّه. وهذا لا نزاع فيه لأننا رأينا وسمعناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكبة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل

الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من مجرى". واضح هنا أيضاً أنه لا وجود لأية علاقة بين الفئتين الأدبيتين اللذين تمت المقارنة بينهما. ومرة أخرى أراني في حاجة إلى الإلحاح على أن العرب قد سبقوا الأميركيكان إلى هذا المنهج، ورغم ذلك نرى الباحثين يكترون من عزو هذا الأمر إليهم رغم أنهم ليسوا أبناء بجدتها كما قلنا.

وقد نقل الدكتور السعيد محمد جمال الدين هذا النص ووازن بيته وبين ما قاله الدكتور طه حسين من أن الشعر الفارسي يقوم على تقليد رصيفه العربي في جوانب منه، ورأى أن ابن الأثير كان أكثر إنصافاً من طه حسين، الذي قال إنه أرجع كل شيء في الأدب الفارسي بكل ما يتميز به من عبرية إلى الأدب العربي (د. السعيد محمد جمال الدين / تقوش فارسية على لوحة عربية / الدار الثقافية للنشر / القاهرة / ٢٠٠٢م - ٨٦-٨٨). والحق أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل ما قاله هو أن الشعر الفارسي (الأدب الفارسي أجمع) يدين للأدب العربي "باحية من أخائه"، يقصد الأوزان

الشعرية. وأنا أفهم حبة الأستاذ الدكتور للأدب الفارسي، على الأقل لأنه تخصصه، فضلاً عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره من لا يتصلون به إلا عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا شيء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شيء في آداب الفرس إلى احتذاء الأدب العربي ليس غير هو شيء آخر مختلف.

كذلك أحب أن أهدى إلى الأستاذ الدكتور النص التالي الذي عثرت به أثناء تجوالي في تراثنا الأدبي والتقدى للحصول على أكبر قدر من النصوص المقارنة فيه، وهو يتعلق بـ"الشاهنامه"، التي حاول أن يجد في كتب قدنا القديمة كل ما يتعلق بها فلم يعثر فيما يبدوا لي إلا على نص ابن الأثير السالف. والنص موجود في كتاب صلاح الدين الصفدي: "نصرة الشائر على المثل السائير"، الذي ألفه للرد على بعض ما جاء في كتاب ابن الأثير كما هو واضح من عنوانه، وهو يحرى على التسخين التالي: "قال (أبي ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي". والكاتب لا يُؤثِّن من ذلك، بل يطيل في

الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من الفراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثة سطور أو أربع مائة أو خمس مائة، وهو مجيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكبة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف شاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفحص منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة إليها كقطرة من بحر».

أقول: قد ختم ابن الأثير رحمة الله تعالى كتابه بهذه النكبة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال معاشر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غرسية في رسالته مثل هذا. وقد وجِد في أهل اللسان العربي من نظم الكثير أيضاً. وإن عَدَ هو الفردوسي عدَّت له مثل ذلك جماعة منهم من نظم تاريخ المسعودي نظماً في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كليلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضاً. وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو

عبد الله محمد الذهبي أن مكي ابن أبي محمد بن محمد بن أبيه الدمشقي (أعرَفُ بـ"ابن الدجاجية") نظم كتاب "المذهب" قصيدة على روِي الراء سماها: "البدعة في أحكام الشريعة"، انتهى. قلت: والمذهب في أربع مجلدات. وبعض المغاربة امتدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عدتها ثمانية عشر ألف بيت. ولابن الهبارية كتاب "الصادق والباغم" في أفعي بيت، كل بيت منها قصر مشيد، ونكته ما عليها في الحسن مزيد، يشتمل على الحكايات والتواتر والأمثال والحكم، وكلها في غاية الفصاحة والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت". وأما من نظم الآلف وما دونه فكثير جداً لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتملت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزل وباطنها العلم، فكتاب اشتهر وظهر، وخلب سحره الألباب وبهر، حتى قال القائل فيها:

عروسه البكر وبها ما جلا	جلا الرعنين علينا ضحي
قالت قوافيه الله الكل: لا	لوراماً مبتكرٌ غيره *

وأما أرجحيز النحو والعروض والفقه، كالذي نظم "الوحيز" وـ"منظومة الحنفية" وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم، فكثير جداً إلى الغاية التي لا يحيط بها الوصف.

وما سمعنا من اشتغل من العجم بالعربية إلا وفضل اللغة العربية. برهان هذه الدعوى أن أبا علي الفارسي وبندار وأبا حاتم والزمخري وغير هؤلاء لما اشتغلوا بالعربية وذاقوا حلاوتها هاموا بها وكفوا بمحاسنها، وأفنتوا الليبي والآباء في تحصيلها، وأنفقوا مدة العمر في تأليفها وتدوينها وتبع محاسنها وقواعد أقيمتها وغرائب فنونها. ومن المستحيل أن يكون هؤلاء القوم اجتهدوا هذا الاجتهد في العربية وأفنتوا مدة العمر، وهي ما لا يخلف، في شيء هو دون غيره، والأولى بهم وبكل عاقل الاشتغال بالأحسن والأفصح والأبلغ والأحكام. ولو علم هؤلاء القوم أن اللغة الأعجمية لها "أفضل التفضيل" ما عرجوا على العربية إلا رشما عرفوها، ثم عاجوا إلى لغتهم. ومن الكلم النوازع للزمخري: "فرقك بين الرطب والجهم فرقك بين العرب والجم". ومنها: "العرب بسبع صلب المعاجم، والغرب مثل للأعاجم". فاظظر إلى الزمخري كيف جعل العرب رطبا والجهم عجما، والجهم بتحريك الجيم هو النوى، وكيف جعل العرب مثل شجر النبع، وهو صلب تأخذ منه القسي، وجعل العجم مثل شجر الغرب، وهو خوار. قال المتنبي:

* إذا ضرئن كسرن النبع بالغرب
فلا شرك الليبي، إن أيديها

فإن قلت: ما كان علماء العربية من العجم عالمين باللغة العجمية كما ينبغي، قلت: أليس أنهم كانوا يعرفون العجمية، ثم إنهم تمسروا في العربية وبالغوا في إتقانها؟ ومن وصل في لغة من اللغات إلى ما وصل إليه أبو علي والزمخري وغيرهما من معرفة الاشتغال الأكبر والأصغر والأنبية والتصرف في الاسم والفعل الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول وصارت له تلك الملكة، كان عنده من الأهلية أن ينظر في كل لغة عرف لسانها، وأن يستخرج قواعدها ويتبع أصولها فيقع على غرائب حكمها ومحاسن قواعدها لاشتراك العلوم بعضها بعض واجتماع شملها في غاية التي أوجبت وضعها. ولا يضع اللغة إلا حكيم. الا ترى أن بعض النحاة رتب اللغة التركية على القواعد التحوية، وميز الاسم من الفعل، والماضي من المضارع من الأمر، وضمير المتكلم من المخاطب من الغائب، والجمع من الإفراد، وعلامة الجمع، والمضاف من المضاف إليه إلى غير ذلك؟ وهذا أمر غير خاف. وأما قوله إن "كتاب شاه نامه ستون ألف بيت كلها في غاية الحسن من الفصاحة والبلاغة، وما فيها ما يتعجب"، فإن هذه الدعوى لا تُسمع مجردةً عن البرهان الذي يؤيدها. ومن يأتي بستين ألف كلمة، أو بستة آلاف كلمة تكون في غاية الفصاحة في الألفاظ، والبلاغة في المعنى حتى إنها لا تعجب بوجه؟ هذا ليس في قوى البشر في لغة من اللغات.

سلمنا أن ذلك ما يعاب في تلك اللغة، فمن أين لك أن جيد شعر العجم في طبقة جودة شعر العرب. كما تقول: القمر أشد نورا من النجوم، والشمس أشد نورا من النجوم، فالشمس والقمر اشتراكا في الفضيلة على النجوم، ولكنهما في نفسيهما لا يُستويان مثلا.

ل يوم التفاضل دون الغرر وكل له فضل، والجمحو
فهل جيد العجم مثل جيد العرب، كوصف امرئ القيس في الخيل،
والنابغة في الاعذار، وزهير في المدائح، والأعشى في الحمر، أو كجيد جرير
والفرزدق والأخطل وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس وديك الجن
والحسين بن الصحاح والمتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعز وأبي
فراص وغيرهم وإلى هذا العصر، وما بين ذلك من الشعراء الذين تفرق قطرات
العجم في لججهم، حتى إنه يقول: إن ذلك كله جيد لا يعاب؟ هل يستويان مثلا
في الجودة من حيث هي:

إذا قلت إذ السيف أنسى من المصاص
المترأن السبب يغض قمة *

ولما قل الجيد في الشعر لأن البلاغة وعلماء الأدب اتقوا الجيد العالي
الذي يكون نهاية في الفصاحة والبلاغة، وجعلوه أنموذجاً ومثالاً يُخذى، على
ما قرروه بقوه فكرهم وصحة اتقادهم، فكان ذلك الجيد في الطبقة العليا . ولا
جرم أن الساقط من الشعر أكثر من العالي عند أئمه البلاغة، ولا فعلى الحقيقة

الذي يغدو أرباب البلاغة من ساقط الشعر يكون جيداً عند غيرهم غير معيب، إلا ما هو ساقط إلى الغاية. وهذه النكبة هي العلة في قلة الجيد من الشعر. ومن أين في شعر العجم ما في شعر العرب من المجاز والاستعارة والكناية والتشبّه والتورّة والاستخدام والجنس، على اختلاف كل نوع من هذه الأنواع وتشعب أقسامه... إلى غير ذلك من أنواع البدع، وهو ما يقارب المائة نوع؟ هيئات ما بينهما صيغة "أفعل". وذكر الحصري في "زهر الآداب" أن أعرابياً قال لشاعر من أهل الفرس: "الشعر للعرب، وكل من يقول الشعر منكم، فإنما نزا على أمه رجل متنا"، اتهى. وقد أنصف ابن خلف في قوله: "للعرب بيت وديوان، وللعمق قصر وإيوان".

وأما دعوه أن الشاعر لا يُحسن في الأكثر، فالعذر في ذلك ظاهر لأنه في ضائقتين شديدةين إلى الغاية، وهما الوزن، ولزوم الرؤي الواحد. والتأثير غير مضطر إلى شيءٍ منها، بل هو مُخلٌّ ونفسه: إن شاء أتى بسجعتين على حرف واحد، وإن شاء على أكثر، وإن شاء أتى بالسجعة على عشرين كلمة، أو على أقل إلى كلمتين. ولو أتى الكاتب برسالة مطولة على حرف واحد في سجعه، وعدد مخصوص من كلمات السجع، لكن حاله حال الشاعر، بل كان

كلامه أسمج وأثقل على الأسماع والقلوب، لأن الشعر يروّجه الوزن، ولا كذلك التشر. فحينئذ لا يصلح هذا أن يكون فضيلة في التشر على النظم.
وكيف، ولم ينزل للشعر ماء؟ * يرف عليه ريحان القلوب؟
وليكن ما هنا آخر ما أردته من الكلام على "المثل السائر"، وقد ساخته في كثير سقطه فيه ظاهر".

ولا ريب في أن هذا النص يشهد للصفدي (وهذه ميزة في معظم علمائنا القدامى) بسعة الاطلاع وحضور الشواهد على مَدْ ذراعه رغم أنه كان يعيش في عصر لا يعرف المشبّاك (الإنترنت) ولا الفهارس. وبالمثل لا بد من التنبية عنده إلى روح الحب الغلاب للعرب وكل ما يتصل بهم من لغة وأدب وفکر. لكنني لا أستطيع أن أشاركه الزعم بأن الآداب الأخرى تخلو من الشابيه والاستعارات والكتابيات، وإن كان كلامه في البديع لا يطبق عليه هذا، إذ يبدو لي أن لساننا، في عصور معينة منه على الأقل، قد استعمل المحسنات البدعية أكثر جداً مما فعل أي أدب آخر مما نعرف. وعلى كل حال فإن هذا النص هو من النصوص الكاشفة في ميدان المقارنات الأدبية في قدننا القديم.

ومع ابن قتيبة في النص التالي يلقانا جانباً آخر من جوانب الدراسة الأدبية المقارنة، إلا وهو المقارنة بين موضوعات الشعر العربي ونظامه العروضي وما يقابل ذلك في الأشعار الأعجمية، بالإضافة إلى الأشكال العروضية التي أخذها الشعر الفارسي من لغة الضاد. يقول: "وللعرب شعر لا يُشِركُها أحد من الأمم الأعاجم فيه على الأوزان والأعقارب والقوافي والتشبيه ووصف الديار والآثار والجبال والرمال والفلوات وسُرَى الليل والنجموم. وإنما كانت أشعار العجم وأغانיהם في مطلق من الكلام، ثم سمع بعده قومُ منهم أشعار العرب وفهموا الوزن والعروض فتكلّفوا مثل ذلك في الفارسية وشبّهوه بالعربية". فابن قتيبة في هذه السطور يتناول موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن، وهو موضوع تأثير أدب إحدى الأمم على أدب إحدى أخرى، وتأثير هنا في موضوعات الشعر وموسيقاه، وإن لم يفصل عالمنا القديم القضية بما يضع النقط على الحروف كما نقول اليوم.

وتحت عنوان "في التنبية على خطأ المعاني وصوابها" يكتب أبو هلال العسكري في "كتاب الصناعتين" قائلاً: "إن الكلام الفاظ تشمل على معانٍ تدلّ عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى ك حاجته إلى تحسين اللفظ، لأنَّ المدار بعده على إصابة المعنى، ولأنَّ المعاني تخلُّ من الكلام

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

وثمة مسألة ذات أهمية شديدة في ميداننا هذا، وهي البحث في تميز الأذواق والفهم الأدبية بين لغة ولغة. وقد عثرت على هذا النص المهم وأنا بقصد تأليف الفصل الحالى، وهو عبارة عن حوار بين عمرو بن عبيد المعتزى وأبي عمرو بن العلاء التميمي حول مدى التطابق أو الاختلاف بين استعمال إحدى الكلمات في لغة ما واستعمالها هي ذاتها في لغة مغايرة تبعاً لتبين الأذواق في الأمرين: " جاء عمرو بن عبيد المعتزى إلى أبي عمرو بن العلاء

التميمي فقال: يا أبا عمرو، يُخْلِفُ اللهُ وعْدَهُ؟ قال: لا. قال: أَفْرَأَيْتَ مِنْ أَوْعَدَهُ اللهُ عَلَى عَمَلِ عَقَابًا، يُخْلِفُ اللهُ وعْدَهُ فِيهِ؟ فَقَالَ أَبُو عَمْرُو بْنُ الْعَلَاءِ: مِنْ الْعَجْمَةِ أَتَيْتَ يَا أَبَا عُثْمَانَ. إِنَّ الْوَعْدَ غَيْرُ الْوَعْدِ، إِنَّ الْعَرَبَ لَا شَدَّ عَارِا وَلَا خَلْفَا أَنْ تَعْدَ شَرًّا ثُمَّ لَا تَفْعُلَهُ، بَلْ تَرِى ذَلِكَ كَرْمًا وَفَضْلًا، وَإِنَّ الْخَلْفَ أَنْ تَعْدَ خَيْرًا ثُمَّ لَا تَفْعُلَهُ. قَالَ: فَأَوْجَدْتِنِي هَذَا فِي كَلَامِ الْعَرَبِ. قَالَ: نَعَمْ، أَمَا سَمِعْتَ إِلَى قَوْلِ الْأُولَى :

ولَئِنِّي أَنْوَعْتُهُ أَوْ وَعَدْتُهُ، * لَخَلَفْتُ إِيمَادِي وَتَجَرَّبْتُ وَعِدَّيْ؟

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

المشهورة بالحسن، وفيه يقول المتيني: منزلة الشعب طيبة في المكانى * مغانى الشعب طيبة في المكانى ولكن الفتى العربي فيها * غريب الوجه واليد واللسان"

وهو ما يمكن دخوله، ولو بشيء من التوسع، في باب صورة البلاد الأجنبية في الأدب القومي وكيفية تشكيل تلك الصورة ومدى مطابقتها الواقع أو تائيها عنه. وهذا من موضوعات الأدب المقارن كما هو معروف. وفي "زهر الأكم في الأمثال والحكم" يعرض اليوسفي لما قاله بعض النقاد العرب القدماء من أن الحكم التي اشتهر بها أبو الطيب المنبي إنما أخذها عن أرسطو، وليس له فيها من فضل: "وقال (أبي المنبي):

وأظلم أهل الظلم من بات حاسدا * لمن بات في شائه يقلب
قال صاحب "الرسالة الحكيمية": وهو قول أرسطو طاليس: "أقبح الظلم حسدك لبعنك ومن تعم عليه". قلت: وهو غلط. إن كانت رواية هذه الحكمة هكذا فإن أبي الطيب إنما أراد عكسها، وهو أن أقبح الظلم أن يحسدك من شعم عليه وتُحسن إليه بدلل سياق كلامه. وقال:
وقد يدرك النفس التي لا تفاه * ويحترم النفس التي تسهي

وقال أيضاً:

لابد للإنسان من ضجة * لا يقلب المضجع عن جنبه
ينسى بها ما سر من عجبه * وما أذاق الموت من ركبته
خاف ما لا بد من شربه * نفاف ما لا بد من شربه
خمن بنو الموتى، فما بالنا *

على زمانٍ هي من كثيبة * تدخل أيدينا بأرواحنا
وهذه الأرواح من جَوَّه * وهذه الأرواح من جَوَّه
حسُن العاشق في منتهى * حُسْنُ الذِي يَسْبِيْه لَمْ يَسْبِيْه

وهو يعني قول أرسطو طاليس: النظر في عوائق الأشياء يزهد في حقائقها، والعشق عَمَّ النفس عن دُرُّك رؤية المعشوق. والذي قبله هو يعني قوله أيضاً: اللطائف سماوية، والكثاف الأرضية، وكل عنصر عائد إلى عنصره الأول. وقال:

يَوْمَ رَاعَيِ الصَّانِيْنِ فِي جَهَلِهِ * مَوْتَة جَالِينُوسَ فِي طَبَهِ

.. وَقَالَ :

وَغَايَةُ الْفَرَطِ فِي سَلْمِهِ * كَعَايَةُ الْمُفْرَطِ فِي حَرْبِهِ
وَهُوَ قَرِيبٌ مِّنْ قَوْلِ أَرْسَطُوطَالِيسِ: آخِرُ إِفْرَاطِ التَّوْقِيِّ أَوْلَى مَوَارِدِ
الْحَذْرِ . وَهَذَا، كَمَا نَرَى، نُوْعٌ مِّنْ الْمَقَارِنَةِ بَيْنَ بَعْضِ النَّصْوُصِ الْأَدْبِيِّ فِي لُغَةِ
الضَّادِ وَظَلَائِرِهَا فِي الْأَدْبِ أَوْ الْفَكْرِ الْإِغْرِيقِيِّ، مَا لَا يَحْتَاجُ إِلَى أَيِّ مَسْوَعٍ أَخْرَى
لِتَبَوَّئِهِ مَكَانًا مُسْتَحْقًا فِي الْأَدْبِ الْمَقَارِنِ.

ويجري في نفس المجرى ما كتبه التويري عن ذات المسألة في كتابه: "نهاية الأربع في فنون الأدب"، إذ قال: "وقد جمع من شعر أبي الطيب في

ذلك ما وافق كلام أرسطوطاليس في الحكمة، فمن ذلك قول أرسطوطاليس: إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة. قال المتنبي: وإذا كانت النفوس كباراً * تعبت في مرادها الأجسام وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاحأعضاء، كالكفي والفصى الذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال: ثنوت مع المرء حاجاته * وتبقى له حاجة ما يُبقي وقال المتنبي:

ذكر القسى عمره الثاني، وحاجته * ما قاته، وفضل العيش أشغال وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاحأعضاء، كالكفي والفصى الذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال: لم لغبتك محمود عاقبها * فربما صحت الأجساد بالعلل وقال أرسطوطاليس: الظلم من طبع النفوس، وإنما يصدّها عن ذلك إحدى علتين: إما علة دينية خوف معاد، أو علة سياسية خوف سيف. قال

المتنبي:

والظلم من شيء النفوس، فإن مجده * داعنة فلذة لا ظلم
وو الواقع أن مرجع كل كلام في هذه المسألة هو الكتاب الذي وضعه في هذا الموضوع محمد بن الحسن الحاتمي بعنوان "الرسالة الحاتمية في سرقات

المتنبي من أرسطوطاليس"، وما عقبنا به على النص السابق هو نفسه ما نعقب به هنا. وقد كانت العرب تدرس هذه المسائل في باب "السرقات" في كتب البلاغة والنقد، إلا أن العبرة (كما هو معلوم) بالمضمون لا بالشكل والمصطلح. فالسرقة في داخل الأدب القومي ليست كالسرقة إذا تمت بالسطو على أدب آمة أخرى، وهذا النوع الأخير يدخل في باب "الأدب المقارن".

وقد يكون قريباً من هذا الوادي، وإن خلا الكلام هنا من الاتهام، قول بهذه الدين العامل في كتابه: "الكتشوك" إن جلال الدين الرومي صاحب "المثنوي" (الذى يلقبه بـ"العراف" لتصوفة) قد رد بقول بعض الصوفية على من سأله: "مالك إذا تكلمت بكى كل من يسمعك ولا يبكي من كلام واعظ البلد أحد؟" قائلاً إن النائحة الثكلى ليست كالنائحة المستأجرة، وإن لم يورِد للأسف كلام الرومي. وفي مواضع متعددة من كتابه نراه يشير إلى الرجل إعجاباً بشعره، ومن ذلك قوله في أبيات جميلة له يذكر أنها من سوانح سفر الحجاز، وهي أبيات خميرة يطلب فيها من نديمه المبادرة بملء الأقداح وطرح لوم

اللوام والتمسك بالرجاء في عفو الله وغفرانه، ثم يضيف قائلاً:

ما معنني، إن عندي كل غمْ * قُمْ وألقِ الناي فيها بالغم
غنمٌ لي دوراً، فقد دار الفسخ * والصبأ قد فاح، والثغرى صدح

- * واذكرن عندي احاديث الحبيب
- * واحدزن ذكرى احاديث الفراق
- * روحن روحي باشعار العرب
- * واقتتح منها بنظم مسقطاً
- * قد صرفنا عمر في قيل وقال
- * ثم أظرني باشعار العجم
- * وباتدىء منها بيت المنشوى
- * قم وخاطبني بكل الأنسنة
- * إنه في غفلة عن حاله
- * كل آن فهو في قد جيد

وهو ما يعني أن الرومي كان مقروءاً بين العرب على هذا النطاق الواسع.

ومثل هذه الإشارة نجدها عنده أيضاً إلى خسرو وشيرين، إذ بعد أن أورد في "الكشكوك" أبياتاً رقيقة في الغزل لعفيف الدين التمسانى المعروف بـ"الشاب الظريف" عقب قائلاً إن البيت الأخير منها يحوم حول ما قاله النظمى فى "خسرو وشيرين". وهذا هو النص المقصود، وفيه أولاً أبيات العفيف التمسانى، ثم تعليق العاملى عليها:

- * تحرش الطرف بين الحزن والطرب
- * كم ذا أردد في أرض الحمى قدمي
- * كأنني لم أغرس في مضارها
- * ولم أغماز قاتة المي مائسة
- * تبدي الفرار دلاًّ وهي آنسة
- * البَيْتُ الْآخِرُ مِنْ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ يَحْمُومُ حَوْلَ قَوْلِ الْعَارِفِ السَّامِيِّ الشِّيخِ
نَظَامِيِّ فِي كِتَابِ "خَسْرُو وَشِيرِينٍ"

هذا، وقد أمدنا القزوينى فى كتابه: "آثار البلاد وأخبار العباد" بنبذة صالحة عن النظمى وأعماله والظروف التى أبدعها فيها . قال عند حدیثه عن مدينة جنزة الفارسية: "ينسب إليها أبو محمد النظمى . كان شاعراً مُفلقاً عارفاً حكيمًا . له ديوان حَسَنٌ، وأكثر شعره إلهيات ومواعظ وحكم ورموز العارفين وكواياتهم . وله "داستان خسرو وشيرين" ، وله "داستان ليلى ومحنون" ، وله "مخزن الأسرار وهفت بيكر" . ولما نظم فخرى البرجاني "داستان ويس ورامين" للسلطان طغرى بك السلاجىقى، وانه في غاية الحسن، شعره كلامه الجارى كأنه يتكلم بلا تعسف وتتكلف، أراد النظمى "داستان خسرو وشيرين" على ذلك المحوال، وأكثر فيه من الإلهيات والحكم والمواعظ والأمثال والحكايات الطيبة، وجعله للسلطان طغرى بن أرسلان السلاجىقى،

وكان السلطان مائلاً إلى الشعر والشعراء، فوقع عنده موقعاً عظيماً، واشتهر بين الناس وكثُرت نسخه. وأما "داستان ليلي ومحنون" فطلب منه صاحب شروان نظمه له، وكان في فنه عديم النظير. تُوفّي بقرب تسعين وخمسةٍ.

كما كتب حاجى خليفة فى "كشف الظنون" فى التعريف بهذا الأثر الأدبى وأشباهه فى الفارسية والتركية قائلاً إن "خسرو وشيرين" واحدة من المثنويات الفارسية والتركية التي نظمت فى قصة عاشق ومعشوق؛ أما الفارسية فالشيخ نظامي الكتبجي المتوفى سنة ست وتسعين وخمسةٍ نظمها في بحر المزاج، وهو من خمسة المشهورة أوله: "خداوanda در توفيق بکشای". وفي جوابة مثنويات منها نظم مير خسرو الدهلوى المتوفى سنة خمس وعشرين وسبعينة أوله: "خداوند دم را جشم بکشای". أنته في رجب سنة ست وتسعين وستمائة. ونظم مولانا الوحشى أوله: "إلهي سينه ده آتش افروز".

ونظم آصف خان أوله: "خداوnda دلی ده شاد آزاندوه". ونظم عبد الله الماتني أوله: "خداوnda بعشق زندگی ده". وأما التركية فلمولانا شيخي الكرمياني ابتدأ فيه بأمر من السلطان مراد الغازى، ولم يكمله، وكمله أخيه الجمالي، وهو نظم سليس مقبول عند الشعراء. ومنها نظم مولانا آهي المتوفى سنة ثلاث وعشرين وسبعينة. ونظم جليلي أوله: "ته دیوان که آکه الله أوله

عنوان". ونظم خليفة، ونظم معيد زاده". وهذه كلها معلومات على قدر كبير من الأهمية لكل من الباحث المقارن والناقد وكاتب السيرة ومؤرخ الأدب على السواء.

وفي "الفهرست" لابن التديم صفحات كثيرة خصصها للنقلة الذين تكونوا ترجمة الآثار الأجنبية فى ميدان الفكر أو الأدب مما لدى الهند والأغريق والفرس، والجهود التى بذلوها فى هذا السبيل، وأسماء بعض الكتب التى نهضوا بعبء نقلها إلى اللسان العربى... وهكذا. وما القطة من كلامه فى هذه الموضوعات إشارة هامة إلى بعض شعراء اليونان القدماء كهوميروس مثلاً، الذى جاء فى مقال للدكتور عبد البديع عبد الله على المشبك عنوانه: "الترجمات القديمة والحديثة لكتاب الشعر وأثرها على الفكر الأدبى العربى" أن العرب كانوا يعرفونه معرفة غامضة، إذ جاء فى "طبقات الأطباء" لابن أبي أصيحة ما نصه: "واعتل إسحاق بن الخصي على فائيته عائدا، فإني لفني منزله إذ بصررتُ بانسان له شعرة قد جللتَه، وقد ستر وجهه عني ببعضها، وهو يتربدد وينشد شعرا بالروميه لأوميروس رئيس شعراء الروم، ف شبّهتْ نعمته بفتحة حنّين، وكان العهد بحنّين قبل ذلك الوقت بأكثر من سنتين، فقلت لإسحاق بن الخصي: هذا حنّين؟ فأنكر ذلك إنكارا يشبه الإقرار فهتفت

بحثين، فاستجاب لي، وهذا أيضا من النصوص المهمة في مجال "الأدب المقارن".

على أن معرفة العرب بهوميروس هي في الواقع أوسع من هذا، إذ كتب أبو حيان التوحيدي في الليلة العاشرة من "الإماع والوانسة" عن أعمار الكلاب إن "ذكر الكلاب السلوقيّة تعيش عشر سنين، وإناثها اثنتي عشرة سنة، ومن أجناسها ما تعيش عشرين سنة، وإناثها كلها أطول أعمارا من الذكور". قال أوميروس الشاعر: إن كلب إدیوس هلك وهو ابن عشرين سنة، وكتب أيضا: "قال أوميروس: لا ينبغي لك أن تؤثر علم شيء إذا غيرت به غضبتك، فإنك إذا فعلت هذا كنت أنت القاذف لنفسك". وقال أسامة بن منقذ في "باب الأدب": "وكب أرسطاطاليس إلى الإسكندر: إن الذي يعجب منه الناس فيك الجرأة وكبر الهمة، والذي يحبونك عليه التواضع ولبن الجانب. فاجمع الأمرين يجتمع لك محبة الناس لك وتعجبهم منك. وقال أوميروس: لن نتل، وأحمل ثقل، ولا تكون معججا فثمين".

وفي "مختصر تاريخ الدول" لابن العربي: " وخربت مدينة إليون الخراب الذي هو من أعظم الرزایا عند قدماء اليونانيين. وقد رثتها أوميروس الشاعر في كتابين قلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الراھاوي، وهو كيد

منجمي المهدى". كما يروي القبطى الحكایة التالية عنه في كتابه: "إخبار العلماء بأخبار الحكماء" فيقول: "وكان هذا الرجل من رجال يونان الذين عانوا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها . وجاءه أبو الماجن فقال: اهْجُنِي لأفتر بهجائك إذ مُكِنْ أهلاً لم يدِيك . فقال له: لستَ قاعلاً ذلك أبداً . قال: فإني أمضى إلى رؤساء اليونانيين فأُشْعِرُهُمْ بِنُوكُوكِ . قال أوميروس مرتاحلاً: بلغنا أن كلباً حاول قتل أسد فامتنع عليه أفة منه، فقال له الكلب: إنني أمضى فأُشْعِرُ السبع بضعفك . قال له الأسد: لأنَّ تعيَّرَني السبع بالنُوكُوكِ عن مبارزتك أحب إليَّ من أن أوثق شاربي بدمك".

وبجها عن هوميروس نمضى متضفدين كتاب "الملل والتحل" للشهرستانى فنجد الآتى: "وهو من الكبار القدماء الذى يحيىه أفلاطون وأرسسطوطاليس فى أعلى المراتب . ويستدل بشعره لما كان يجمع فيه إتقان المعرفة، ومتانة الحكمة، وجودة الرأى، وجزالة اللفظ . فمن ذلك قوله: لا خير في كثرة الرؤساء . وهذه كلمة وجيبة تحتها معانٍ شريفة لما في كثرة الرؤساء من الاختلاف الذى يأتي على حكمـة الرئـاستـة بالإـبطـال . ويـسـتـدلـ بهاـ أيضـاـ فيـ التـوحـيدـ لماـ فيـ كـثـرةـ الـآـلهـةـ منـ المـخـالـفـاتـ الـتـيـ تـكـرـ علىـ حـقـيقـةـ الإـلهـيـةـ بـالـإـفـسـادـ . وـفـيـ حـكـمـةـ لـوـكـانـ أـهـلـ بـلـدـ كـلـهـ رـؤـسـاءـ لـمـاـ كـانـ رـئـيـسـ الـبـتـةـ، وـلـوـ كـانـ أـهـلـ بـلـدـ كـلـهـ رـعـيـةـ لـمـاـ كـانـتـ

رعية البَّةَ . ومن حكمه قال: إِنِّي لَأُعْجِبُ مِنَ النَّاسِ، إِذَا كَانَ يُكَتَّبُهُمُ الْاِقْتَدَاءُ
بِاللَّهِ تَعَالَى فَيَدْعَوْنَ ذَلِكَ إِلَى الْاِقْتَدَاءِ بِالْبَهَائِمِ! قَالَ لَهُ تَلمِيذُهُ: لَعْلَ هَذَا إِنَّمَا
يَكُونُ لِأَنَّهُمْ قَدْ رَأَوْا أَنَّهُمْ يَعْوَنُونَ كَمَا تَمَوَّتُ الْبَهَائِمُ . فَقَالَ لَهُ: بِهَذَا السَّبِبِ يَكُثُرُ
تَعْجِيَّهُمْ مِنْهُمْ، مِنْ قِتْلِ أَنَّهُمْ يَحْسُنُونَ بِأَنَّهُمْ لَا يَبْسُونُ بِدُنْيَا مِيَّتًا، وَلَا يَحْسُبُونَ أَنَّ فِي
ذَلِكَ الْبَدْنِ نَفْسًا غَيْرَ مِيَّتَةَ . وَقَالَ: مَنْ يَعْلَمُ أَنَّ الْحَيَاةَ لَنَا مُسْتَعِدَّةُ، وَالْمَوْتُ
مُعْقَلٌ . . . آثَرَ الْمَوْتَ عَلَى الْحَيَاةِ . وَقَالَ: الْعُقْلُ نَحْوَانَ: طَبِيعِي وَتَجْرِيَّيْ،
وَهُما مِثْلُ الْمَاءِ وَالْأَرْضِ . وَكَمَا أَنَّ النَّارَ تَذَبِّبُ كُلَّ صَامِتٍ وَتَخْلُصُهُ وَتَمْكِنُ مِنْ
الْعَمَلِ فِيهِ، كَذَلِكَ الْعُقْلُ يَذَبِّبُ الْأَمْرَ وَيَخْلُصُهُ وَيَفْصِلُهُ وَيُعِدُّهُ لِلْعَمَلِ . وَمِنْ لِمْ
يَكُنْ لِهِذِينَ النَّحْوِينَ فِيهِ مَوْضِعٌ فَإِنْ خَيْرُ أَمْرَهُ لَهُ قَصْرُ الْعُمُرِ . وَقَالَ: إِنَّ إِنْسَانَ
الْخَيْرِ أَفْضَلُ مَا عَلَى الْأَرْضِ، وَإِنَّ إِنْسَانَ الشَّرِيرِ أَخْسَرٌ وَأَوْضَعُ مِنْ جَمِيعِ
مَا عَلَى الْأَرْضِ . وَقَالَ: لَنْ تَنْلُ، وَاحْلُمْ تَعْزَّ، وَلَا تَكُنْ مَعْجَبًا قَمْتَهُنَّ، وَاقْهَرْ
شَهْوَتَكَ فَإِنَّ الْفَقِيرَ مِنْ اخْنَطَ إِلَى شَهْوَاتِهِ . وَقَالَ: الدِّنَّيَا دَارٌ تِجَارَةً، وَالْوَيْلُ لِمَنْ
تَرَوَّدَ عَنْهَا الْخَسَارَةَ .

أَمَا فِي "مِقْدَمَةِ ابْنِ خَلْدُونَ" فَيَنْصُصُ صَاحِبُهَا عَلَى أَنَّ أَرْسَطَوْقَدَ ذَكَرَ
هُومِيُّرُوسَ فِي كَابِ "الْمَنْطَقَ": "اعْلَمُ أَنَّ الشِّعْرَ لَا يَخْتَصُ بِاللِّسَانِ الْعَرَبِيِّ فَقَطَّ،
بَلْ هُوَ مُوْجَدٌ فِي كُلِّ لِغَةٍ، سَوَاءَ كَانَتْ عَرَبِيَّةً أَوْ عَجَمِيَّةً . وَقَدْ كَانَ فِي الْفَرْسِ

شُعْرَاءً . وَفِي يُونَانَ كَذَلِكَ، وَذَكَرَ مِنْهُمْ أَرْسَطَوْفِيْ كَابِ "الْمَنْطَقَ" أَوْمِيُّرُوسَ
الشَّاعِرِ وَأَشَّى عَلَيْهِ . وَكَانَ فِي حِمِيرٍ أَيْضًا شُعْرَاءَ مِقْدَمَوْنَ . . . وَهُلْمُ جَرَا .
وَفِي الْمَقْالَةِ الثَّامِنَةِ مِنْ "الْفَهْرَسِتَ" لِابْنِ التَّدِيمِ، وَتَحْتَ عَنْوَانِ "الْفَنِ"
الْأَوَّلِ فِي أَخْبَارِ الْمَسَامِرِينَ وَالْمَخْرِفِينَ وَأَسْمَاءِ الْكِتَبِ الْمُصْنَفَةِ فِي الْأَسْمَارِ،
تَطَالَعْنَا هَذِهِ الْوِثِيقَةِ الْمُهِمَّةِ الَّتِي يَتَطَلَّعُ لِمُلْئِهَا الْدَّارِسُونُ الْمُتَارِنُونَ لَا تَقْدِمُهُ لَهُ مِنْ عَوْنَ
كَبِيرٍ فِي مَوْضِعِ تَبَعُّ الْمَسَارَاتِ الَّتِي اخْتَذَنَهَا الْأَشْكَالُ وَالْأَجْنَاسُ الْأَدِيَّةُ فِي
اِتِّقَالِهَا مِنْ ثَقَافَةِ أَمَّةٍ إِلَى ثَقَافَةِ أَمَّةٍ أُخْرَى: "أَوَّلُ مِنْ صَفَّ الْخَرَافَاتِ وَجَعَلَهَا
كِتَابًا وَأَوْدَعَهَا الْخَزَانَ وَجَعَلَ بَعْضَ ذَلِكَ عَلَى أَلْسِنَةِ الْحَيَوانِ الْفَرُّسِ الْأَوَّلِ، ثُمَّ
أَغْرَقَ فِي ذَلِكَ مَلُوكَ الْأَشْغَانِيَّةِ، وَهُمُ الْطَّبَقَةُ الْثَّالِثَةُ مِنْ مَلُوكِ الْفَرْسِ، ثُمَّ زَادَ ذَلِكَ
وَاتَّسَعَ فِي أَيَّامِ مَلُوكِ السَّاسَانِيَّةِ، وَنَقَلَتْهُ الْعَرَبُ إِلَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَتَنَاهَلَهُ الْفَصَحَّاءُ
وَالْبَلَغَاءُ فَهَذَبُوهُ وَنَقَوْهُ وَصَنَفُوا فِي مَعْنَاهِ مَا يَشْبَهُهُ . فَأَوَّلُ كِتَابٍ عَمِلَ فِي هَذَا
الْمَعْنَى كِتَابٌ "هَزَارُ أَفْسَانٍ"، وَمَعْنَاهُ: الْفَخْرَافَةِ .

وَكَانَ السَّبِبُ فِي ذَلِكَ أَنْ مَلِكًا مِنْ مَلُوكِهِمْ كَانَ إِذَا تَرَوَّجَ امْرَأَةً وَبَاتَ مَعَهَا
لِيلَةَ قُتْلَهَا مِنْ الْغَدِ، فَتَرَوَّجَ بِجَاهِرِيَّةِ مِنْ أَوْلَادِ الْمَلُوكِ مِنْ لَهَا عَقْلٌ وَدَرَيَّةٌ يَقَالُ لَهَا:
شَهْرَزادَ . فَلَمَّا حَصَلَتْ مَعَهُ اِبْدَائَاتٌ تَخْرُفَهُ وَتَصَلُّ الْحَدِيثَ عَنْ تَقْضَاءِ اللَّيلِ بِمَا
يَحْمِلُ الْمَلَكُ عَلَى اسْتِبْقَانِهَا، وَيَسْأَلُهَا فِي الْلِيلَةِ الثَّانِيَةِ عَنْ تَقْضَاءِ الْحَدِيثِ إِلَى أَنْ أَنْتِ

عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطؤها، إلى أن رُزقت منه ولدا فأظهرته وأوقته على حيلتها عليه، فاستغفلها ومال إليها واستيقاها. وكان للملك قهرمانة يقال لها: دنيازاد، فكانت موافقة لها على ذلك. وقد قيل إن هذا الكتاب ألف لحمانى ابنة بهمن، وجاءوا فيه بخبر غير هذا... وال الصحيح إن شاء الله أن أول من سَرَ بالليل الإسكندر، وكان له قوم يُضْحِكُونه ويُخْرِفُونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والمرس. واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب "هزار أسان"، ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائة سَرَ لأن السَّرَّ رِبْها حَدَثَ به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غَثْ بارد الحديث... .

(و) ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهمي صاحب كتاب "الوزراء" بتأليف كتاب اختار فيه ألف سَرَ من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأنحضر المسامير فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يخلو بنفسه. وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سَرَ تأمّل يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر. ثم عاجله المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تميمه ألف سَرَ. ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط

أبي الطيب أخي الشافعي. وكان قبل ذلك يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعة منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هارون وعلى بن داود كاتب زيدية وغيرهم. وقد استقصينا أخبار هؤلاء وما صتفوه في مواضعه من الكتاب.

فأما كتاب "كليلة ودمنة" فقد اختلف في أمره فقيل: عمله الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب. وقيل: عمله ملوك الإسكندرية ونخلته الهند. وقيل: عمله الفرس ونخلته الهند. وقال قوم: إن الذي عمله بُرُّجَمَهُ الحكيم أجزاء. والله أعلم بذلك. كتاب "سندباد الحكيم"، وهو نسخان: كبيرة وصغيرة، والاختلاف فيه أيضاً مثل الاختلاف في "كليلة ودمنة". والغالب والأقرب إلى الحق أن يكون الهند صنعته... كتاب "كليلة ودمنة"، وهو سبعة عشر بابا، وقيل: ثمانية عشر بابا. فسره عبد الله بن المقفع وغيره، وقد قيل هذا الكتاب إلى الشعر. نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفیر الرقاشی، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمد. والذي خرج بعضه، ورأيت أنا في نسخة زيادة بابين. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعراً وقل إلى اللغة الفارسية فالعربية. وهذا الكتاب جوامع واتزاعات عملها جماعة منهم ابن المقفع وسهل بن هارون وسلم صاحب بيت الحكمه والمريد الأسود الذي

استدعاء الموكل في أيامه من فارس... الخ". وكتاب ابن النديم مملوء بمثل هذه الوثائق القيمة، بل الغنائم الباردة التي كانت وستظل مثاراً لجهود الدارسين المحدثين في مجال الدراسات الأدبية واجتها دانهم، ولو لا هى وأمثالها ما استطاعوا الوصول إلى شيء. وهى من الأدب المقارن فى الصلب والصيم كما نرى.

ويلقى ابن أبي أصيبيعة مزيداً من الضوء على أصل كتاب "كليلة ودمنة"، إذ يقول فى ترجمة الطبيب الهندى بروزى: "قيل إنه كان عالماً بصناعة الطب موسوماً بها، متيناً في زمانه، فاضلاً في علوم الفرس والهند، وإنه هو الذي جلب كتاب "كليلة ودمنة" من الهند إلى أنورشوان بن قياد بن فيروز ملك الفرس، وترجمه له من اللغة الهندية إلى الفارسية، ثم ترجمه في الإسلام عبد الله بن المفعع الخطيب من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية".

ويُوسع ابن المفعع في مقدمة الكتاب الأمر إياضحا فيقول: "ثم إنَّ يَدِيَا جمع تلاميذه وقال لهم: إنَّ الْمَلِكَ قَدْ نَذَرْتُ لِأَمْرِ فِيْهِ فَخْرِيْ وَفَخْرِكُمْ وَفَخْرِ بَلَادِكُمْ، وَقَدْ جَعَلْتُكُمْ لِهَذَا الْأَمْرِ. ثُمَّ وَصَفَ لَهُمْ مَا سَأَلَ الْمَلِكَ مِنْ أَمْرٍ الْكِتَابُ، وَالغَرْضُ الَّذِي قَصَدَ فِيهِ، فَلَمْ يَقْعُدْ لَهُمْ فَكْرٌ فِيهِ. فَلَمَّا لَمْ يَجِدْ عِنْدَهُمْ مَا يَرِيدُهُ فَكَرِرَ بِفَضْلِ حِكْمَتِهِ، وَعَلِمَ أَنَّ ذَلِكَ أَمْرٌ إِنَّمَا يَتَمَّ بِاسْتِرْغَانِ الْعُقْلِ وَإِعْمَالِ

الفكر. وقال: أرى السفينة لا تجري في البحر إلا باللاحين لأنهم يعدلونها، وإنما تسلك البحيرة بمدبرها الذي تفرد بإمرتها. ومتى شحنت بالركاب الكثرين وكثير ملاحوها لم يؤمن عليها من الغرق. ولم يزل ينفك فيما يعمله في باب الكتاب حتى وضعه على الأفراد بنفسه مع رجل من تلاميذه كان يثق به. فخلال به منفرداً معه بعد أن أعد الورق الذي كانت تكتب فيه الهند شيئاً، ومن القوت ما يقوم به وتلميذه تلك المدة، وجلسا في مقصورةٍ ورداً عليهما الباب، ثم بدأ في نظم الكتاب وتصنيفه. ولم يزل هو يعلي، وتلميذه يكتب، ويرجع هو فيه حتى استقر الكتاب على غاية الإتقان والإحكام. ورتب فيه أربعة عشر باباً، كل باب منها قائم بنفسه، وفي كل باب مسألة والجواب عنها ليكون لمن نظر فيه حظ من الهدایة. وضمن تلك الأبواب كتاباً واحداً وسماه: كتاب "كليلة ودمنة". ثم جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة. وضمنه أيضاً ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمور دينه ودنياه، وأخرته وأولاده، ويحضره على حسن طاعتة للملوك، ويختبه ما تكون محنته خيراً له. ثم جعله باطناً وظاهرها كرسم سائر الكتب التي برسم الحكمة، فضار الحيوان لهوا، وما ينطق به حكمة وأدبًا. فلما ابتدأ بيدهما بذلك

ووعلده يوماً يجتمع فيه أهل المملكة، ثم نادى في أقصى بلاد الهند ليحضرها
قراءة الكتاب، فلما كان ذلك اليوم أمر الملك أن ينصب ليدا سريرًا مثل
سريره، وكراسيه لأنباء الملوك والعلماء، وأنفذ فاحضروه، فلما جاءه الرسول قام
فلبس الثياب التي كان يلبسها إذا دخل على الملوك وهي المسحود، وحمل
الكتاب تلميذه، فلما دخل على الملك وثبت الخلق بآجمعهم، وقام الملك
شاكراً، فلما قرب من الملك كفر له وسجد، ولم يرفع رأسه، فقال له الملك: يا
بيدبا، ارفع رأسك، فإن هذا يوم هناء وفرح وسرور، وأمره أن يجلس، فحين
جلس لقراءة الكتاب سأله عن معنى كل باب من أبوابه، وإلى أي شيء قصد
فيه، فأخبره بغرضه فيه وفي كل باب، فازداد الملك منه تعجبًا وسرورًا، فقال
له: يا بيدبا، ما عدوتَ الذي في قسي، وهذا الذي كتبت أطلب، فاطلب ما
شئت وتحكم، فدعاه له بيدبا بالسعادة وطول العمر، وقال: إنها الملك، أما
المال فلا حاجة لي فيه، وأما الكسوة فلا اختيار على لباسي ذا شيئاً، ولست
أخلي الملك من حاجة، قال الملك: يا بيدبا، ما حاجتك؟ فكل حاجة لك
فقلنا مقضية: قال: بأمر الملك أن يدون كتابي هذا كما دون آناؤه وأجادده
كتبهم، ويأمر بالحافظة عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل
فارس إذا علموا به، فلملك يأمر لا يخرج من بيت الحكمة، ثم دعا الملك

جعل أول الكتاب وصف الصديق، وكيف يكون الصديقان، وكيف تقطع المودة
التابة بينهما بحيلة ذي النمية. وأمر تلميذه أن يكتب على لسان بيدها مثلاً
كان الملك شرطه في أن جعله لهما حكمةً. فذكر بيدها أن الحكمة متى دخلها
كلام التقلة أفسدها وجهلت حكمتها. فلم يزل هو وتلميذه يُعملان الفكر فيما
سأله الملك حتى فتق لهما العقل أن يكون كلامهما على لسان بهيمتين، فوقع
لهم موضع اللهو والهزيل بكلام البهائم، وكانت الحكمة ما نطقا به. فأغضت
الحكماء إلى حكمه وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وضع
لهم، ومالت إليه الجهال عجباً من محاورة بهيمتين، ولم يشکوا في ذلك، واتخذوه
لهم، وتركوا معنى الكلام أن يفهموه، ولم يعلموا الغرض الذي وضع له لأن
الفيلسوف إنما كان غرضه في الباب الأول أن يخبر عن تواصل الإخوان كيف
تأكد المودة بينهم على التحفظ من أهل السعاية، والتحرز من يقع العداوة بين
المتحابين، ليجر بذلك نفعاً إلى نفسه. فلم يزل بيدها وتلميذه في المقصورة حتى
استمّا عمل الكتاب في مدة سنة.

فَلَمَّا تَمَّ الْحَوْلُ أَنْفَذَ إِلَيْهِ الْمَلِكُ أَنْ قَدْ جَاءَ الْوَعْدُ، فَمَاذَا صَنَعَتْ؟ فَأَنْفَذَ
إِلَيْهِ بِيَدِيَا: إِنِّي عَلَى مَا وَعَدْتُ الْمَلِكَ، فَلِيَأْمُرْنِي بِحَمْلِهِ بَعْدَ أَنْ يَجْمِعَ أَهْلَ الْمُلْكَةِ
لِتَكُونَ قَرَاءَتِي هَذَا الْكِتَابُ بِحُضُورِهِمْ. فَلَمَّا رَجَعَ الرَّسُولُ إِلَى الْمَلِكِ سُرًّا بِذَلِكَ،

بتلاميذه وأحسن لهم الجوائز. ثم إنه لما ملك كسرى أنوشروان، وكان مستأثرًا بالكتب والعلم والأدب والنظر في أخبار الأوائل وقع له خبر الكتاب، فلم يفتر قراره حتى بعث بروزية الطبيب وتلطف حتى أخرجه من بلاد الهند فاقرره في خرائط فارس".

وما دمنا في سياق الحديث عن "ال ألف ليلة وليلة" وأشباهها من القصص فعل من المستحسن والمفید أن نورد هنا ما قاله المسعودي عنها في كتابه الشهير: "مروح الذهب"، وهذا نص كلامه: "وقد ذكر كثير من الناس من له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من حُرفات مصنوعة، ظلمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سببها الكتب المنقولة إلينا والترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسيطروا عليها ما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه"، وفسر ذلك من الفارسية إلى العربية: ألف حُرفة، والحرفة بالفارسية يقال لها: "أفسانه". والناس يسمون هذا الكتاب: "ال ألف ليلة وليلة"، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريها، وما شيرزاد وديازاد، ومثل كتاب "فرزة وسيماش" وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب "الستدباد"، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

وإذاً كما قد قلنا قبل قليلٍ شيئاً من النصوص المتعلقة بترجمة بعض الآثار الأدبية من اللغات الأخرى إلى لسانَ يَعْرُب، فها نحن الآن أمام نص من نوع آخر، نص يتعلّق بكتبٍ منها كاتبٌ أعمى بعضها بالعربية، وبعضها الآخر بالفارسية. والنص مأخوذ من "معجم الأدباء" لياقوت الحموي من الترجمة الخاصة بإبراهيم بن محمد بن حيدر بن على أبي إسحاق المولود في ذي الحجة سنة تسع وخمسين وخمسمائة. قال ياقوت: "له من التصانيف: كتاب "ديوان الأنبياء"، كتاب "شرح كليلة بالفارسية"، كتاب "الوسائل إلى الرسائل" من شره" كتاب ديوان شعره بالفارسية، كتاب "الخطب في دعوات ختم القرآن"، سمّاه: "نيمة اليتيمة"، كتاب "الظرفة في التحفة" بالفارسية، رسائل، وكتاب "أساس نامه" في المواعظ بالفارسية، كتاب "تعريف شواهد التصرف"، كتاب "أنموذار نامه"، يشتمل على أبيات غريبة من "كليلة ودمية" شرّحها بالفارسية، كتاب "كھنار نامه منطق"، كتاب "مرتع الوسائل ومربع الرسائل" وأهمية هذا النص تكمن في أنه يطلعنا على كتبٍ بالفارسية في موضوعاتٍ أكثر العرب من التأليف فيها، وبذلك تكون أمامنا فرصة للإلمام بالمراجعة الفارسية التي تحتاج العودة إليها عند رغبتنا في الكتابة في موضوع المقارنة بين هذين اللتين من الكتب.

المعروف أن دور الترجمة في التلاقي الثقافي بين الأمم المختلفة هو في الذروة من الأهمية، ومن ثم كان الاهتمام الشديد من قبل الدارس المقارن في مجال الأدب بهذه الوسيلة التي تصل ما بين الأمم ثقافياً. في ضوء هذا نظر في النص التالي الذي خلفه لنا سيد البayanين العرب الجاحظ عمرو بن بحر في كتابه: "الحيوان"، والذي لا يمكن أن تنهى المغالاة في تقديم قيمته: "وقد قُلت كتبُ الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحُوتت آداب الفرس، فبعضها أزداد حسناً، وبعضاً ما انتقص شيئاً. ولو حُوت حكمة العرب ببطل ذلك المعجز الذي هو لعاشهم وفطّلهم وحكمهم. وقد قُلت هذه الكتبُ من أمّة إلى أمّة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكما آخرَ من ورثها ونظر فيها. فقد صَحَّ أنَّ الكتبَ أبلغَ في تقدير المأثر من البيان والشعر. ثم قال بعضُ من ينصر الشعر ويحوطه ويبحثُ له: إنَّ الترجمان لا يؤذني أبداً ما قال الحكيمُ على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفّيات حدوده، ولا يقدرُ أنْ يوفّي حقائقها ويؤذني الأمانة فيها ويقوم بما يلزم الوكيل ويحبّ على الجري. وكيف يقدر على أدائها وتسلیم معانيها والإخبار عنها على حقّها وصدقها إلا أنْ يكونَ في العلم بمعانيها واستعمال تصارييف ألفاظها وتأويلاً مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمة الله

تعالى ابنُ البطريرق وابن ناعمة وابن قرّة وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفع مثلَ أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالدٌ مثلَ أفلاطون؟ ولا بدَّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقوله والمنقول إليها، حتى يكون فيما سواه وغاية. ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد دخلَ الضيئَ عليهما، لأنَّ كلَّ واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذُ منها وتعترضُ عليها. وكيف يكون تمكنُ اللسان منها مجتمعين فيه كمسكٍه إذا افرد بالواحدة، وإنما له قوّة واحدة؟ فإنَّ تكلم بلغة واحدة استقرّغت تلك القوّة عليهما، وكذلك إنَّ تكلم بأكثرَ من لغتين. وعلى حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات. وكلما كان البابُ من العلم أعرَّ وأضيقَ، والعلماءُ به أقلَّ، كان أشدَّ على الترجم، وأحدَرَ أن يختنقَ فيه، ولن تجد البةَ مترجمًا يفي بواحدٍ من هؤلاء العلماء". إنَّ الجاحظ في النص السابق إلّا يمسَّ قضية في منتهى الخطورة في ميداننا الذي نحن بصدده هنا، وهي قضية الترجمة التي عليها المعول الأول في التواصل والتلاقي الثقافي بين أمّم الأرض. وهو يبرز الشروط التي لا بد من توفرها فيمن يريد التصدّي لتلك المهمة إذا أراد أن يجيء عمله سليماً ويؤثّر ثماره على أحسن وجه. وكلنا يحفظ المقوله الشائعة في ذلك المجال، الا وهي

أن "المترجم خائن"، بمعنى أنه لا يمكن أن ينقل لنا على وجه الدقة والقطع والتطابق المطلقاً ما في النص الذي ينقله إلى لغتنا مهما يكن من عبرته وفقرده، وإنما كل ما يستطيعه أن يقلل إلى أدنى حدٍ ممكِّن الفجوة القائمة بين اللغتين والعقلتين والذوقين، أو باختصار: بين الثقافتين. ومع ذلك فسوف تظل نصوص تستعصي على الوصول بها إلى هذه الغاية، وهي نصوص الشعر وما إليها. وقد استطاع الماحظ أن يضع يده على مكان المشكلة في طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثنتي عشر قرناً، لكنها العبرة الماحظية.

وفوق ذلك قد أمننا، رحمة الله، بأسماء عدد من مترجمي العرب في عز نهضتهم ومجدهم في دولة بنى العباس. وقد أثني على ما تركه لنا الماحظ في هذه النقطة كاتب اسمه فهد "Fahad" (في موقع "alnadawi" على الرابط التالي: [postcount=1&www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354](http://www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354))

قائلاً: " وعلى الرغم من أن آراء الماحظ عن الترجمة جاءت في القرن التاسع الميلادي، إلا أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر. وبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسي بليخانوف (١٨٥٦-١٩١٨) شروطاً للمترجم الجيد وللتراجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الماحظ. كما أكد الدكتور

سامي الدروبي (١٩٢١-١٩٧٦م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها".

وهناك موضوع آخر هام جداً، وهو يتعلق بعدم فهم المترجمين والشراح العرب لما قاله أرسطو في كتابه: "الشعر" عن الملهأة والملائكة في عالم الإبداع المسرحي، إذ جاء في شرح ابن سينا لذلك الكتاب عن أنواع الشعر عند الإغريق ما يلى: "وكان لكل غرض وزنٌ يختص به: فمنها نوع يسمى: "طragoudia" له وزنٌ لذيد يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك يُغْنَى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موته الملك للنهاية والمرثية . ومنها نوع يسمى: "dithrambi" ، وهو كـ"tragoudia" ما خلا أنه لا يختص به مدحه إنسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الإطلاق . ومنها نوع يسمى: "comodia" ، وهو نوع تذَكَّر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشتراك فيها الناس وسائر الحيوان" . أما ابن رشد فقد استخدم لهذين المفهومين (أي مفهومي التراجيديا والكوميديا) مصطلحَي " مدح " و "هجاء" ، مما تأسَّس الأمر على القراء والمتقنين العرب طوال تلك العصور... إلى أن أعدنا النظر في العصر الحديث إلى الإبداع المسرحي عند الإغريق

وتبهنا إلى الغلطة التي وقع فيها هذان المفكران العظيمان لعدم وجود نص مسرحي مترجم يمكن على نوره فهم الكلام النظري الذي خلفه أرسطوفى ذلك الموضوع.

ولست أظنهى في حاجة لفت الأبصار إلى القيمة العظيمة لمثل هذا الكلام بالنسبة للدارس المقارن في مجال الآداب. وقيمه تابعة من أنه يعكس لنا رؤية العرب القدماء لطبيعة الشعر لدى اليونان، فهو بهذه المثابة جزء من الأدب المقارن ذاته. كما يصلح في ذات الوقت أن يُتَخَذَ مُتَكَا لدراسة الرؤية العربية لذلك الشعر، ومن ثم يكون بهذه المثابة الأخرى موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن في عصرنا الحالي وفيما بعده من عصور. وهو، على كل حال، يدل على تهافت الرأي القائل بأن العرب لم يترجموا المسرح اليوناني نظراً لما فيه من وثنية تنزل بالآلهة إلى مرتبة البشر الفانين الضعفاء الشهوانيين، إذ إن العرب لم يطلعوا أصلاً على ما أبدعه الإغريق في هذا الميدان. والدليل على ما نقول هو أن كبار مفكرينا وفلاسفتنا في القديم لم يستطيعوا أن يفهموا طبيعة الشعر الذي كان أرسطو يتحدث عنه في كتابه، بل قاسوه على ما كانوا يعرفونه من شعر عربي.

والواقع أن لهم عذراً كبيراً في ذلك، فإن فهم الشيء فرع من تصوره. وكيف كان بمستطاعهم ذلك التصور، وهم لم يقرأوا شيئاً من مسرح اليونان: لا في لغتهم ولا في لغته، فضلاً عن أن يكونوا قد شاهدوا بعض مسرحياته؟ ولو كانوا عرّفوا فعلاً هذا اللون من الشعر عند الإغريق واستنكروه لأنّلعنوا هذا الاستنكار ونصوا على الأسباب التي قررّتهم منه وجعلوه موضع انتقادهم وتهكمهم. أما، وأنهم لم يذكروا ولو مجرد ذكر أسماء شعراء المسرح لدى الإغريق، فليس لهذا من معنى إلا أنّهم لم يقرأوا لهم شيئاً أصلاً. وقد سبق أن تناولت هذا الموضوع في الفصل الأول من كتابي: "دراسات في المسرح" (مكتبة زهراء الشرق/١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م).

وما يدل على أن التعلل بالوثنية في المسرح اليوناني هو تعلل غير مقنع تلك النصوص التي أوردناها فيما مضى والتي تعرض لأشعار هوميروس (صاحب "الإلياذة" الملوء بالخرافات الوثنية كما نعرف)، إذ لم يمنعهم الإشادة به أنه صاحب تلك الخرافات، إلا إذا قيل إنّهم حين أثّرُوا على شعره لم يكونوا يعرفون شيئاً عما في ذلك الشعر من وثنية، فعندئذ يكون هذا دليلاً يعتصد ما قلناه من أنّهم لم يكونوا يعرفون شيئاً من باب الأولى عما في مسرحيات الإغريق من وثنية أيضاً.

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

"أول سنتهم نisan: أول يوم من نisan والثاني والثالث يضرعون لآلهتهم بشيء، وهي الزهرة. يدخلون في هذا اليوم إلى بيت الآلة جماعة مجتمعه متفرقين ويذبحون الذبائح ويحرقون الحيوان أحياناً. ويوم السادس منه يذبحون ثوراً لإلهتهم القمر ويأكلونه آخر النهار. ويوم الثامن منه يصومون ويفطرون على لحوم الخراف ويصلون في هذا اليوم عيداً للسبعة الآلهة والشياطين والجن والأرواح، ويحرقون سبعة خرفان للسبعة الآلهة، وخروفاً لرب العميان، وخروفاً للآلة الشياطين. ويوم الخامس عشر منه يعملون سر الشمالي وقربان تشمبس وذبائح وإحراقات ويأكلون ويشربون. ويوم العشرين منه يخرجون إلى دير كادي، وهو دير على باب من أبواب حَرَان يسمى: "باب فندق الزيت"، ويذبحون ثلاثة زبارخ، والزبرخ فحل البقر: واحداً لقرن الآلة، وهو زحل، واحداً لأries، وهو المريخ، وهو إله الأعمى، واحداً للقمر، وهو سين إله. ويذبحون تسعة

خرفان: سبعة للسبعة الآلهة، واحداً لإله الجن، واحداً لرب الساعات، ويحرقون خرفاناً وديكةً كثيرةً. وفي يوم ثانية وعشرين يخرجون إلى دير لهم في قرية تسمى: "سيئ" على باب من أبواب حَرَان يقال له: باب السراب، ويذبحون ثوراً كبيراً لهرمس إله، ويذبحون تسعة خرفان للسبعة الآلهة وإله الجن ولرب الساعات، ويأكلون ويشربون، ولا يحرقون في هذا اليوم شيئاً من الحيوان".

وبعد، فقد كان هذا حصاد جولة سريعة في تراثنا التقدي. وهو، كما ترى معنى، ليس بالحصاد القليل، ومن المؤكد أن هناك كثيراً جداً غيره، مما يحيب بكل قوته على تأكيد ذلك. الطاهر أحمد مكى أن المحافظ كان هو الاستثناء الوحيد من بين العلماء العرب القدماء في هذا المجال (اظظر كتابه: "في الأدب المقارن" / ١١ وما بعدها). ليس ذلك فحسب، بل إن د. عز الدين المناصرة يقرر أن "الأدب المقارن" كان معروفاً عند العرب، وكانوا يسمونه بـ "علم المقابلة"، وإن لم يعطنا معلومات أكثر من هذا. ولو فعل وعرفنا أين وجد ذلك وقدم لنا الوثائق المكتوبة على ما يقول لكنه هذا كشفاً عظيماً ولعنةً علينا تعضيد هذه النصوص الكثيرة والمتنوعة التي اقتطفتها على عجل من أرجاء التراث العربي. ولعل المناصرة قد فعل هذا في كتاب أو مقال آخر

لم يقع لي (انظر مقالة: "الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي" المنشورة في كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الحالدى - إدوارد سعيد - عز الدين المناصرة - حسام الخطيب" / فربال غزوى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات مقدمة" - العدد ١٠٢ / ١٣). وقد حاولت أن أعثر على نصوص في هذا السبيل من خلال المشابك مستعينا بالمصطلح الذي ذكره الكاتب فلم أوفق إلى شيء.

وهذا الذي استطعت أن أتذكره أو أعثر عليه من المقارنات الأدبية في تراثنا القديم لا يشكل فرعاً مستقلاً من العلم كما قلت من قبل، إنما هي على قدر معرقي نصوص متاثرة هنا وهناك رغم قيمتها العظيمة. وهذه النصوص بحاجة إلى من يتبعها في مظانها لتجمعها وتبيينها وتحليلها والتاريخ لها ووضعها في سياقها من الثقافة العالمية التي مهدت لظهور هذا العلم الجديد، علم الأدب المقارن. ومن يدرى؟ فلربما أكتشفنا، إلى جانب ما أكتشفه في هذه الجولة السريعة، أشياء نحن غافلون عنها الآن لعدم إلامنا التام بالتراث العربي في هذا المجال.

المقارنة عن العرب في العصر الحديث

تحذ الكتب المقارنة عندنا في العصر الحديث وضعا آخر مختلف عنه لدى العرب القدماء: فعددتها أكثر بما لا يقاس، كما أن حصادها أغنى وأشد تنوعاً، علاوة على أنها أصبحتنا نعم أن هناك فرعاً معرفياً يدعى: "الأدب المقارن" له شخصيته وملامحه وأبعاده وغایاته. ولأننا لا نستطيع أن نستقصي كل من أدلى بدلوه في هذا المجال فسوف نكتفى بالتوقف عند بعض المخطات الهامة. وإذا أردنا البدء فإن ذهني في الواقع لا يستطيع أن ينكر في أحد قبل رفاعة الطهطاوى. وسوف تكون محطة هنا هي كتابه: "تلخيص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى ألفه فى النصف الأخير من ثالث عقود القرن التاسع عشر، وهو الوقت الذى أنشأ فيه أول كرسى للأدب المقارن فى فرنسا، إذ عُين أبل فرانسوا فيمان (Abel-Francois Villemain) أستاذاً لهذا التخصص بجامعة السبعون سنة ١٩٢٨، ولم يكن قد مر على وصول رفاعة إلى باريس إلا عامان (انظر، فى تاريخ إنشاء هذا الكرسى، د. على شلش/ الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والערבية/ ٩). و"التلخيص" كتاب عجيب لا يمكن تجاهله أبداً إذا ما أردنا الكلام عن بدايات عصر النهضة فى مصر، إذ يبدو وكأنه يحتوى على كل شيء يتعلق بذلك العصر.

المهم أن كاتبنا قد خصص بعض صفحات من ذلك الكتاب على درجة عالية من القيمة في المقارنة بين اللغتين الفرنسية والערבية، وكذلك بين أدبيهما.

ففي عدة مواضع من ذلك الكتاب نراه يعقد مقارنة بين لغتنا ولغة الفرنسيين، وبلاعثنا وبلاعثة الفرنسيين، فيقول مثلاً إن لكل لغة قواعد خاصة لتنظيم استعمالها والتقاهم بها، وأنه إذا كانت أقسام الكلمة في لساننا ثلاثة هي الاسم والفعل والحرف، فإنها في الفرنسية هذه الثلاثة المذكورة مضافاً إليها الضمير وحرف التعرف والنعت وأسم الفاعل وأسم المفعول والظرف وحروف الجر وحروف الربط وحروف النداء والتعجب ونحوه، وإن الكلمة قد تكون حرف جر في موضع، وظفراً هي نفسها في موضع آخر، لأنها إذا جاء بعدها اسم كانت حرفأً، بخلاف ما لو استقلت بنفسها فإنها تكون حينئذ ظرفأً، وذلك كقولنا: جئت قبل زيد أو بعده، وجئت قبلأ أو بعداً... إلخ. وما فارز به بين اللسانين والبلاغتين أيضاً قوله إنهم في فرنسا لا يعرفون نظم العلوم كما هو الحال عندنا في الألفية مثلاً، وهذا راجع إلى اتساع العربية وضيق المجال في لغة الفرنسيين (تحليل الإبريز في تلخيص باريز / وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالجمهورية العربية المتحدة -إقليم مصر/ ١٩٥٨ -٢٧٨). وبالمثل تكلم عن الفرق بين العروض العربية ونظيره الفرنسي قائلاً إن

كل لغة عرّوضها الخاص بها، وإن النثر الفرنسي لا يعرف التقنية، أى أنهم لا يلحوذون إلى السجع بخلاف الحال عندنا حيث يستخدم السجع في الرسائل والخطب والتاريخ وما إلى ذلك حسبما يقول (المرجع السابق/ ٢٨٠ - ٢٨١). كما أن المؤلفين الفرنسيين يهتمون بالتدقيق في الفاظهم وعباراتهم ويعملون على أن يجيء ما يكتبونه واضحاً لا يُحْجِج إلى معاناة في الفهم والتعلم ولا إلى ما كان يسمى عندنا بـ "فَلَكَ الْأَفْنَاطُ". ومن ثم فليس للكتب الفرنسية شروح ولا حواشٍ، اللهم إلا إذا استلزم الأمر بعض التعليقات السريعة لمزيد من الضبط والإتقان (السابق/ ٢٠٧ - ٢٠٨).

وبالمناسبة فلم يقصد رفاعة باللاحظة الأخيرة أن هذا عيب ملازم للغة العربية كما يفهم من كلام د. جابر عصفور في قوله عن شيخنا الطهطاوى: "يبدو أن هذا الحرص على إيقاظ النیام هو الذي دفعه إلى الاهتمام باللغة الفرنسية من حيث قدراتها الأدائية التي لا يُلْعَب فيها بالعبارات ولا بالحسنات البدوية اللفظية، وكذا غالى الحسنات البدوية المعنوية، وربما عُدَّ ما يكون من الحسنات في العربية ركاكاً عند الفرنسيين". ويتصل بذلك ما ينتهي إليه من أن سهولة اللغة الفرنسية تعينهم على التقدم حيث إنه لا التباس فيها أصلاً، فالآفاظ مبنية بنفسها، والقارئ لكتابها لا يحتاج إلى تطبيق

الفاظه على قواعد أخرى برأته من علم آخر، وذلك "بخلاف اللغة العربية مثلاً، فإن الإنسان الذي يتعلم كتاباً من كتبها في علم من العلوم يحتاج إلى أن يطبقه على شئون الآلة اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، أو يحمل العبارة معانى بعيدة عن ظاهرها" وأما كتب الفرنسيين فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتابها شرائح ولا حواشٍ، فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان شرط لهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير المحاكاة الألفاظ" (جابر عصفور/ دهشة رفاعة الطهطاوي/ صحيفة "الحياة" ٢٥ فبراير ٢٠٠٤م).

ذلك أن رفاعة إنما قصد طريقة التأليف على عهده وفي الكتب التي كانت تدرس بالأزهر لا غير، وهي كتب كثيرة يدل أصحابها بالإيجاز المرهق والعموش والختال كلامهم فيها أو جعلها عدة لا معنى واحداً، كما جرت العادة أن يقوم الشارحون بتضليل الموجز وتوضيح المشكّل والتعليق على كل صغيرة وكبيرة في الكلام وأعرابه، ولم يقصد رفاعة اللغة العربية في ذاتها بل في حال، ولا فقد كان القدماء يكتبون فيهم عنهم فرأوهم دون حاجة إلى شرح أو حاشية، كما أنها الآن تقرأ ما يكتب في عصونا دون أن ننظر شيئاً من هذا كي نفهمه، فضلاً عن أن كتب رفاعة كانت ولا تزال مفهومة من تلقاء نفسها لو صوّرها وجرّها على سفن المؤلفين القدماء الواضح القوم، وكيف يقصد

الطهطاوى ما فهمه الدكتور جابر أو ما أراد الدكتور جابر أن تفهمه، ولسان الضاد إنما هو لسان البيان والجمال والدقة، كما افتخر رفاعة بلغة القرآن في كتابه مراراً وعدَّ الحسنات البدعية فيها من مزاياها التي لا تشاركها فيها لغة فولير؟

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

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

الدارس الفرنسي مثلاً الذي نشأ على أوضاع معينة في لغته فلا يفهم ما يخالفها في اللغة العربية وأمثالها بسهولة، كما أنهم يراغبون الذهنية الفرنسية والأوربية عموماً في تبوب مادة التحو والصرف حتى تكون متسقة مع ما يعرفون عن نظام القواعد في لغتهم، فلذلك كان لا بد، عند تأليف كتاب في التحو العربي لطلابهم، من مراعاة هذا الاعتبار.

وبالنسبة للشعر الفرنسي يقول رفاعة إنه يجري على عادة الجاهلية اليونانية التي تعرف لكل معنى من المعانى وكل شعور من المشاعر إلها خاصاً، فتراهم يقولون: إله الجناد وإله العشق... إلخ، وهذا كفر كما صرّح، وإن أضاف أنهم لا يعتقدون في شيء من هذا، بل هو مجرد تمثيل. وهو يحكم على الأشعار الفرنسية بأن الكثير منها "لا بأس به" (السابق/ ١٣٥). ولا ريب أن هذا حكم جريء يستغربه الأديب العربي الحالى الذى قد يرى أن الآداب الأوربية أرقى من الأدب العربى. أما رفاعة فرغم إعجابه بجوانب كثيرة من مدينة الفرنسيين كان يرى أننا متقوّلون عليهم في أمور الدين والاعتقاد، وكذلك في ميدان الشعر والبلاغة. ومن الطريف قوله عن ترجمته لإحدى القصائد من الفرنسية إلى العربية: "أخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام"، ثم تعقيبه على جهده في ذلك بقوله إن الترجمة

وقبل ذلك رأينا يعرض في شيء من التفصيل للغة الفرنسية فيتكلم عن تصريف أفعالها وتاريخها وأصولها، وبخاصة الأصل اليونانى الذى يكاد يستغرق فيها مصطلحات العلوم كلها. ثم يخرج على البدع قائلاً إنه غير مستعمل ولا مستحسن عندهم، اللهم إلا التورية فى كتاباتهم المهزيلة فحسب، بخلاف الجناس، فهو غير مقبول لديهم البتة، ومجدد ترجمة ما هو موجود منه في لغتنا تذهب ظراقه في الحال (السابق/ ١٢٦ - ١٢٧). ومع هذا فإنه يؤكد أن العربية هي أفعى اللغات، كما يقرّ بقوة أن من كان عالماً بقواعد لغته متبحراً فيها يكون عالماً بالقواعد في جميع اللغات بالقوة على الأقل، وهي لغة عقلية عجيبة سبق بها زمنه، إذ ليس لكلامه هذا من معنى سوى أن هناك قواعد نحوية عالمية تمثل في الخطوط العامة لقواعد اللغات المختلفة، وهو ما يقول به علم اللغة الحديث. كما أشار، ضمن ما أشار، إلى كتاب في نحو اللغة العربية وصرفها وضعه أحد المستشرقين الذين عرفهم في باريس يختلف في ترتيبه عن كتب التحو والصرف عندنا (السابق/ ١٣٣ - ١٣٤).

والسبب في هذا هو، حسبما لاحظتُ، أنهم يضعون الطالب الفرنسي في اعتبارهم حين يؤلفون مثل تلك الكتب، فيتوسعون في بعض ما نراه نحن واضحًا بذلك لتشريننا كثيراً من أوضاع لغتنا تقيناً منذ الصغر، على عكس

تذهب بحسن الأصل الأدبي في آية لغة: يسوى في ذلك أن تكون القصيدة منقولة من الفرنسية لغتنا أو العكس (السابق / ١٣٥، ١٢٧).

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة وما تستدعيه للذهن من قوة الثقة بالذات الحضارية التي تكمن وراءها أود أن أستشهد هنا بالسطور التالية من مقال الدكتور حسام الخطيب بعنوان "الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل"، وهذه السطور تضرب من المسألة التي نحن بصددها في الصميم وتساعدنا على أن نرى كيف كان رفاعة، رغم التخلف الشديد الذي كان يشل حركة الحياة إلى حد بعيد في مصر وسائر بلاد العالم الإسلامي أوائله، بعيد النظر واسع الأفق راسخ الثقة بماضيه الحضاري والثقافي، ولم يكن كأولئك المتفقين العرب المنبهرين بكل ما هو غربي، بل المتطوعين بالقيام بدور "كاسحة الألغام" التي تحاول أن تزمح من أمام الهجوم البري الغربي، والأمر يركي منه بالذات، قوى المقاومة والتصدي لخططاته الشيطانية في كل المجالات، وأولها مجال الفكر والثقافة والذوق. يقول د. الخطيب: "على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغير اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النموذج الغربي متفرد حقاً في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقدرة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته ومقاصده وتناقضاته، ولا سيما بين المثل

الأعلى المعلن والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حذراً وانتقامياً وغير مبني على الانبهار والتسليم الأعمى. كما أن هناك شيئاً آخر مهمًا قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبية، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بعظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وأسيا، والتسليم بما قدمته هذه الحضارات، ومنها الحضارة العربية الإسلامية، من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية.

وهنا أيضاً يقتضي الإنصاف منا الإشارة أن عدداً لا يستهان به من متقدسي الغرب وعلمائه وأدبائه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها. وإلى جانبها فكرة أصالة الإنتاج الفني والأدبي الراهن في بلدان العالم القديم (أو بلدان الجنوب)، وضرورة وضعه فيواجهة لائحة التقىيف اليومي للأجيال من جهة، والاستعانة به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفتورية لدى جمهورة المتعلمين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو، ولا سيما في مجال إحياء التقاليد المستضعة وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجزات العالم القديم (الثالث). وكل هذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لجعل منها رافداً فعالاً من روافد الصبوحة العربية للاتجاه نحو بناء حضارة

إنسانية منسجمة مع ذاتها ومُثلها وغير قائمة على التناقضات والتمييز بين الآنا والآخر" (www.nizwa.com/volume/35/p.75).
 وفيضلاً عن ذلك هناك صفحات في "الخليل" يجتهد فيها

رقاعة، رحمه الله، في وصف "المسرح" وما يمثل فيه من مسرحيات متعددة الأشكال والأغراض، وكذلك الفوائد العلمية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية التي تعود على المشاهدين من ورائها، وإن لم يخلها مع ذلك من الاتقاد لما تشتمل عليه من "كثير من التزغات الشيطانية" حسب تعبيره. وهو في كل ذلك يبذل جهده على آخر وسْعه في الشرح والتقريب كى ينقل مواطنيه ما كان بالنسبة إليه شيئاً جديداً كل الجدة، وإليهم هم شيئاً مجهولاً تماماً، محاولاً البحث عن الألفاظ التي ينبغي أن تُشتمل للدلالة على كل شيء في هذا المضمار، سواء كان هذا الشيء هو خشبة المسرح (التي كان يسميها: "مَقْعِدًا") أو المعاشير التي يحتلها المشاهدون ("الأود" كما قال) أو المصطلحات الخاصة بذلك الفن (كالياتر والسيكلاكل، اللذين يجمعهما على "تيارات" و"سبكاكلات") أو الطرق والحيل الفنية التي يلجأ إليها الفنانون لإخراج المسرحية وعرضها... إلخ، ومقارنا بين كل ذلك وما قد يشبهه عندنا خارج نطاق المسرح رغم الاختلاف الشديد بين الأمرين، لكنها الرغبة في

التقرير من أجل التفهم والمفاضلة. ويحس القارئ بعذاب المعاناة التي يقايسها رفاعة في ذلك السبيل (تلخيص الإبريز / ١٦٥ - ١٦٧). لقد اجتهد رفاعة هنا في التعريف بفن أدبى لم يكن للعرب به عهد، اللهم إلا بعض المشاهد التمثيلية البدائية التي كانت تقتصر على مجال الممارسة العملية لا الكتابة الفنية والإبداع الأدبي، وما عمله هو في الحقيقة نوع من أنواع التلقيح الثقافي الذي يُراد به إغناء الأدب العربي وتوسيع نطاقه والخروج به إلى مجالات أرحب وأكثر تنوعاً.

وكل ذلك في الواقع هو "أدب مقارن" أصيل رغم أن كاتبنا لم يسمع بشيء اسمه "الأدب المقارن" كما هو واضح، وإن كان قد أنشئ في ذلك الوقت كرسى لهذا التخصص في جامعة السربون بباريس كما سلف القول عَيْنَ فيه أول ما عَيْنَ أَبْلَ فرَانسُوا فيمان، الذي نشر في العام الدراسي ١٨٢٨ - ١٨٢٩ كتاباً من أربعة أجزاء بعنوان "صورة الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر". كما لم يعرف العرب ذلك العلم بمصطلحه الذي يدل عليه إلا بعد أكثر من قرن، إذ لم يستخدم مصطلح "الأدب المقارن" قبل سنة ١٩٣٦م على يد خليل هنداوي حسبما أكد د. حسام الخطيب، في مقالة: "الأدب العربي المقارن: العنوان الأول والنص الأول" (المنشور بمجلة "فصلن" القاهرة/فبراير

(١٩٩١ م / ٢٥٧ - ٢٦٤). لقد كان بين يدي رفاعة التراث العربي الشري الهايل الذي عثروا وسط كوزه على كثير من المقارنات الأدبية، فلم يكن غريباً إذن أن يبعث رفاعة لإجراء تلك المقارنات، وهو الذي كان له اطلاع جيد على ذلك التراث وتطلع تواق إلى معرفة ما يجهل. وساعدته على هذه الالتفاتة العقلية ما قام به وبين من احثك بهم هناك من المستشرين من حوارات ومناقشات. وبالمناسبة فمعظم كتاب رفاعة هو في الأدب المقارن يعني من المعانى، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التي تشرط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس. أليس يقدم لنا في المقام الأول صورة عن فرنسا والأمة الفرنسية من وجهة نظر متقد عربى مسلم فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادى؟ أليس هذا بابا من أبواب الأدب المقارن؟

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

عضو / قد القصة فى مصر: ١٨٨١ - ١٩٨٠ م / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م / ١٥). أى أن جهود رفاعة فى المقارنة بين العربية وبلاعاتها وأدبها ونظير ذلك عند الفرنسيين قد تمت قبل أن يسطر أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق وسلمى البستانى وغيرهم ما سطروا فى هذا الموضوع من أشار إليهم د. حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" ونوهَ بجهودهم فى هذا المجال بشيء من التفصيل، على حين أكفى بإشارة عامة إلى اهتمام رفاعة فى كتابه عن باريس بالمقارنة بين الشرق والغرب (المقارنة بإطلاق لا في ميدان الأدب على وجه الخصوص)، إذ يقول: "يعدّ كتاب "تخييص الإبريز فى تلخيص باريز" اللبنة الأولى فى فكرة المقارنة بين الشرق والغرب التى أصبحت، فيما بعد، أساساً لسلسلة من الأعمال الإبداعية والجدالية" (د. حسام الخطيب / آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً / دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر بدمشق / ١٩٩٢ م / ١١٧). ولا شك أن فى هذا الحكم بخسأ شديداً لجهود هذا الرائد الكبير فى مجال الدراسة الأدبية المقارنة فى ذلك الوقت المبكر!

وأرجو من القارئ أن يتبعه إلى أن رفاعة حين قارن بين بعض جوانب بلاعتها وأدبها وبين نظيراتها فى الأدب الفرنسي لم يهتم بالبحث عما إذا كان

هناك أية صلة بين الطرفين، فضلاً عن أن هذه الصلة لا وجود لها في الواقع. ومن الواضح أن ما كتبه الطهطاوى في هذا المجال يجري في نفس المجرى الذي يجري فيه الكتابات المقارنية في تراثنا العربي. لا أقصد أنه كان يعتمد هذا أو على الأقل: كان يعيه، بل كل ما أريد قوله هو أن الاتجاهين واحد، وهذا كل ما هناك. وهذا ما أصبح يسمى: "المدرسة الأمريكية" رغم أنه أقدم من تلك المدرسة بقرون طوال، وإن كان الأميركيان قد أصلوا ما يفعلون ونظروا له، على حين أكتفى العرب قديماً وحديثاً بالمارسة دون تأصيل أو تنظر، بل ربما دون أن يتبعوا أنهم يمارسون عملاً خاصاً، بل كانوا، فيما أتصور، يكتبون من غير أن يعنوا أنفسهم بتصنيف هذا الذي يكتبون، وهو ما يصدق على كثير مما أبدعوه. وكما نعرف فليست العبرة بالتصنيف، بل بالإنجاز. وقد أنجز أسلافنا في هذا المجال إنجازات كبيرة، ولم يهتموا بالنص على ذلك الإنجاز. وهذا أولاء نحاول تصنيف ما أنجزوه ووضعه في موضعه الذي يستحقه. وهذا الذي فعله رفاعة يصدق على عدد من المقارنين العرب التالين له كما سوف نرى فيما يلي من صفحات.

وهناك كاتب معاصر لرفاعة كانت له مساهماته في مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهو الكاتب اللبناني أحمد فارس الشدياق، صاحب "السوق

على السوق" وـ"الواسطة في أحوال مالطة" وـ"كشف المخبا عن فنون أوروبا" وـ"الجاسوس على القاموس" وـ"عنيفة الطالب، وعنيفة الراغب" (كتاب مدرسي في النحو والصرف) وـ"الباكرة الشهيبة في نحو اللغة الإنكليزية" وـ"سند الراوي في الصرف الفرنساوي" وديوان شعر من نظمه يشتمل على اثنين وعشرين ألف بيت، ومتّرجم الكتاب المقدس، وإن لم تنشر ترجمته وتنشر، إذ لم يُعد طبعها بعد ذلك سوى مرة واحدة ثم فيها تصويرها من الإصدار الأول في طبعة محدودة، نظراً لاعتناقه الإسلام فيما بعد. وهو في كتابه: "السوق على السوق" وـ"كشف المخبا" كثيراً ما يقوم بالمقارنة بين اللسان العربي وأدابه ونظريهما عند الإنجليز والفرنسيين، إذ نراه متلاقي الكتاب الأخير يقارن بين الطريقة العربية في كتابة الرسائل ونظريتها في لغة الإنجليز، حيث يطيل العربي في صدر رسالته ويكثر من ذكر ألقاب المديح عند خطابه لمن يبعث بخطاب إليه كتوطم: "الأجل والماجد والأكرم والمفخم" وغير ذلك، على حين يوجز الإنجلizi هنا ويطيل في خاتمها فيقول مثلاً: "أنا ياسيد عبدك الأحقن المطيع"، بخلافنا إذ نكتفى في النهاية بأن نقول: "الداعي فلان" أو "عبدك فلان" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" وـ"كشف المخبا عن فنون أوروبا") / مطبعة الدولة التونسية / ١٤٦٢ هـ / ١٣٨٢). وهنا، كما هو

واضح، يقارن الشدياق بين طريقتين في كتابة الرسائل وما يُتبع فيها من قواعد ورسوم.

وعن شعر المدح عندهم وعندهما يقول إنه "لم تجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضاً مما يخاطبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتاب أسرارهم، وهم يحاوبون عنها المخاطب بحسب ما يرونه صواباً... ثم إنه لا شيء أفظع عند الإفرنج من أن يرثوا في قصائد المدح تعزلاً بأمرأة ووصفها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكفل نجاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك، فشعرهم كله خصي، وأفظع منه التشبيب بغلام. وأقبح من هذا وذلك نسبة شيء من صفات المؤنة إلى المذكور قوله الشاعر: "كان ثدياه حُقان". ولما ترجم موسيو دوكات قصيدة التي مدحت بها المرحوم أحمد باشا باي تونس وطبعها مع الترجمة كان بعضهم يسألني: هل اسم الباشا سعاد؟ وذلك لقولي في مطلعها: "زارت سعاد، وثبت الليل مسدول". فكنت أقول: لا، بل هو اسم امرأة. فيقول السائل: "وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا؟"، وهو في الحقيقة أسلوب غريب للعرب... .

(و) كما أن الإفرنج ينكرون علينا هذه العادة كذلك ينكرون المبالغة في وصف المدوح، فإنهم أول ما يستدئن المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه

ضريباً من التاريخ، فيذكرون فيه مساعي المدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديل أسمائهم. أما تشبيهه بالبحر والسحب والأسد والطُّوطُوط والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبتذل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد، فضلاً عن القريب. فهم إذا مدحوا ملوكهم فإنما يمدحونهم للناس لأن يصل مدحهم إليهم" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" وـ"كشف المختبأ عن فنون أوروبا" /٣٠٢-٣٠٣). وكما نرى فالشدياق هنا يوازن بين أسلوبين مختلفين للمدح في أدبنا وأدب الإنجليز، وهذا من صلب موضوعات الأدب المقارن، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التي تشرط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس كما سبق أن نبهنا.

ليس ذلك فقط، بل تعرّض الشدياق أيضاً في كتابه هذا إلى الحكم القدي على "كلستان سعدي"، الذي أهداه إيهاد أحد مواطنيه فلم يرق حتى أبدى رأيه فيه بعد أن قرأه، قائلاً: "تعرفت حينئذ بالخواجا ميخائيل المخلع، فقد كان قدّم إلى لندرة لمعاطاة التجارة... وقد أهداني نسخة من كتاب "كلستان"، الذي ترجمه أخوه من الفارسية إلى العربية. فلما تصفحته وتأملته حق التأمل ظهر لي أن خبره دون مخبره، إذ لم أجده فيه من المعانى المبتكرة ما

أوجب احتفال العجم به هذا الاحتفال العظيم، فإنه عندهم بمنزلة "مقامات الحريري" عندنا، غير أن عربته فصيحة. فلما قابلته المرة الثانية وجرى ذكر هذا الكتاب قلت له: لقد طالما سمعتُ بذكر "كستان"، غير أنني لم أجده يستحق هذه الشهرة. وقد حدثني نفسى بأن أنشئ كتاباً على نسقه ألتزم فيه المثل. قال: فافعل. فأنشأت فى اليوم القابل لهذه الحكايات الآتية، ولما قرأتها عليه وقت الاجتماع قال: قد أفرطت فى تحديه، وهو فوق ذلك. وأبى إلا التنويه به" (المراجع السابق / ٣٠٦).

ولقد عرفنا من قبل كيف قارن رفاعة الطهطاوى بين "مغامرات تيماك لفينيلون" و"مقامات الحريري"، وهذا هو الشدياق يجعل المقارنة هذه المرة بين "مقامات الحريري" و"كستان" سعدى. أى أنه وضع المقامات هنا إزاء جنس أدب مختلف، وينتمي أيضاً إلى أدب مختلف، وهى نقطة حقيقة بالدراسة. ومناسبة رأى الشدياق في "كستان" سعدى فقد ذكر أنى قرأت فى كتاب المحبى: "تفحة الريحانة فى رشحة طلاء الحانة" وكتاب ابن معصوم: "سلافة العصر فى محسن الشعراء بكل مصر" أن الطبيب الشيرازى أبا الحسن إبراهيم قد عارض بأبياته التالية:

* كشف الصبح اللثاما

* وجلاعنـا الظلاما

فاجلُ الكاس وتبه * أيها الساقى اللدامى
عَلَنَا شَفَضَى كَارِمَنَا مِنَ الأَنْسِ المَرَاما
مَا تَرَى الرُّوْقُ عَلَى الْأَيْكَى يَحَاوِنُ الْحَمَاما
وَهَنَورُ الرُّوْضُ أَصْبَحَنِ يَفْتَنُ الْكَمَاما
وَالْجَيَا يَكِي عَلَيْهِنِ يَفْضَحُكَنْ أَبْسَاما
وَوَمِيسُ الْبَرَقُ قَدْ سَلَ عَلَى الْأَفْقِ حَسَاما
وَحَبِيبُ النَّفْسِ قَدْ لَا حَلَّا بَدْرَا تَمَاماً؟
تَصِلُ الرَّاحَ مُدَاماً؟ *

* فَاغْنَمُ الْأَنْسِ وَبَانِ مَنْ لَحَافِهِ وَلَامَا

أبيات بلدية الشيخ سعدي الشيرازي التي يقول فيها:
يَا نَدِيمِي، قَمْ بِلِيلٍ * وَاسْقِنِي وَاسْقِنِي اللَّدَاما
وَدَعِ النَّاسِ نِياماً * خَلَنِي أَسْهُرُ لِيلِي
عَدْ قَدْ أَبْكِي الْغَمَاماً اسْقِيَانِي وَهَدِيرُ الرِّر
دِعْنِ الْوَجْهِ اللَّثَاماً فِي أَوَانِ كَشْفِ الْوَرِ
دِعْ عَنْكِ الْكَلَاماً أَيْهَا الْمَصْغِيِّ إِلَى الرَّهَا
وَهُوَ شَاهِدٌ آخِرٌ عَلَى اهْتِمَامِ أَدْبَانَا الْقَدَاماً بِمَا كَانَتْ تَصِلُ إِلَيْهِ أَيْدِيهِمْ

مِنْ آدَابِ الْأَمْمِ الْأُخْرَى، كَمَا أَنَّ الْمَعَارِضَةَ الَّتِي نَخْنَ إِزَاءِهَا الْآنَ هِيَ مَا يَمْكُنُ أَنْ يَكُونُ مَوْضِعُ مَقَارِنَةِ أَدْبَيةٍ يَنْطَلِقُ مِنْهَا أَحَدُ الدَّارِسِينَ فَيَضْمِنُ إِلَيْهَا أَمْتَلَهَا مِنْ

معارضات أسلافنا لما عند الفرس من أشعار ويجعل كل ذلك بحثاً من بحوث الأدب المقارن.

وكمثال رفاعة في وقوفه عند المسرح، الذي كان يراه للمرة الأولى، يفعل الشدياق فيصف لنا المسرح ليعرف قراءه به. وبطبيعة الحال نحن الآن نعرف عن المسرح وإسكاتاته ووسائله وتاريخه ما لم يكن يخطر على بال الشدياق، لكن يبقى لكلامه في هذا الباب أهميته من الناحية التاريخية، بوصفه كلاماً رائداً في الموضوع، وكذلك من ناحية المقارنات الأدبية، إذ يعرف رحمة الله القراء العرب (ربما لأول مرة) بالمسرح كما شاهده في بريطانيا بعد أن عرفهم رفاعة بمسارح باريس. قال الشدياق: "واعلم أن التمثيل في المسرحي يتجاذبه نوعان من التاريخ والأدب وإعادة الحوادث والواقع الماضية قصيراً كأنها مشاهدة بالعيان، وفيه تُشد الأشعار الرائقة والقصائد البليغة ويقع من المحاورات الأدبية جداً وهزلاً ما يُسرى به عن الشكّل حزناً. وكل ما يقال فيه فهو من الكلام الفصحى الذي تستعمله علماؤهم وأدباؤهم، فإن أعظم شعراء الإفرنج ألفوا فيه، وما من خطيبٍ مصنوعٍ أو أديبٍ بارعٍ إلا وذوّ شيئاً من هذه المحاورات. ومن طريقة اللاعبين فيه أن يخصصوا كل شخص منهم بحال: فمن كان مديد القامة جهير الصوت أتَّخْصصوه بأن يمثل الأمور التي فيها الحماسة

والوعيد والتذمّر، ومن كان لطيفاً رَخْصاً خُصّ بما شأنه الاستشفاع مثلـاً والملاطفة والتملق، ومن كان حُزْقَة خُصّ بالأمور السخرية المضحكة... وقس على ذلك.

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

وأول من ألف في هذا الفن من اليونان أوروبidis، وذلك قبل الميلاد بأربعين سنة. فاما في تمثيل المُحزِّنات ونحوها وفي خفة الحركات واللباقة فالمزيد لأهل فرنسا، والإنجليز تبع لهم. وأما في المضحكات فهو لاء هم المتبوعون، وذلك لسعة لغتهم... على أن ارتتاح الشعر عند أي جيل كان من الإفرنج هين لأن كلامهم كله مجزوم، أي خالٍ من الإعراب، وليس بين الكلام

المعارف عليه عند خاصتهم وبين كلام الكتب من فرق كير" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" وـ"كشف المختبأ عن فنون أوروبا") .^{٣٢٩، ٣٢٧}

ويُبغي ألا يفوتنا في هذا النص تسمية الشدياق للمسرح بـ"الملهى"، وهي تسمية عربية لم يستعملها الطھطاوی، وكذلك قوله عن المثلثين: "اللاعبون"، وهي أيضاً مما يُبغي الالتفات إليه، إذ هو استعمال، فيما يبدو، رائد. ومثله استخدامه لصطلاح "المحاورات"، وهو اصطلاح موفق كُتب له الشيوع والبقاء: إما هكذا وإما باستعمال الصيغة الأخرى لذات المصدر، وهي صيغة "فَعَال": "الْحَوَار". وبالمثل لا يصح أن ننسى استعماله لكتسي "وقائع" وـ"حوادث"، اللتين أضحتا مصطلحين من مصطلحات فنِ الرواية والمسرحية، وإن عنِّي الشدياق بما أحداث التاريخ، لكن ذلك لا يضر، إذ ورد كلامه في سياق الحديث عن تمثيل تلك الأحداث على خشبة المسرح، فالأمر إذن قريب من قريب. وما يلفت النظر تفرقة الشدياق بين ما نسميه الآن: "المأساة" وـ"الملهأة"، وإن كان قد أبقى لهما المصطلحين الأجنبيين كما هما دون ترجمة مرأة، وترجمهما على نحو غير مباشر مرأة أخرى حين ذكر "الخزنات" وـ"المضحكات". كما نلاحظ تبنّه الشدياق لهمة "المليون

المسري"، وهو ما لم يتحدث عنه الطھطاوی، وإن لم يحاول مؤلفنا أن يسك له مصطلحاً يُعرف به. وتلك كلها، وغيرها في بقية النص التي لم أقل لها، مسائل نهم دارس الأدب المقارن جداً، فضلاً عن أنها هي نفسها جزءٌ أصيلٌ من الدراسات المقارنة بكل جدارة، فالشدياق هنا يحاول جهده أن يعرفنا بفن أدبي جديد، مضيفاً إلى التعريف به أشياء لم نجدها عند الطھطاوی من قبل، وسألاً (أو على الأقل مستعملاً) مصطلحات فنية لم تؤد في "تخلص الإبريز". ويُبغي ألا تُغفل عامل الزمن، فقد كتب الشدياق كلامه هذا بعد الطھطاوی بعده عقود، إذ نشر الطھطاوی رحلته الباريسية في ١٨٣٤م، ونشر الشدياق كتابه الذي نحن بصدده في ١٨٦٣م، وليست هذه المدة في تلك الظروف بالزمن القليل. ثم نختم هذا التعقيب بلفت الأنظار إلى التفرقة التي نبه إليها الشدياق بين فصحاناً وفصحي الإنجليزية وأمثالها من اللغات الأوروبية وما يتبع عن ذلك من سهولة الارتجال في المطاراتحات الشعرية عندهم وضيق مجاله عندنا، وهي تفرقة مهمة كما نلاحظ.

وهناك روحي الحالدى، الكاتب والسياسي الفلسطينى الذى عاش عشرين عاماً فى فرنسا طالباً وأستاذاً وقنصلًا عاماً لدولة الخلافة العثمانية تشرب أثناءها ألواناً متعددة من الثقافة الفرنسية والأوروبية وحصل على طائفة

من الأوسمة والجوائز. وكان يتقن الفارسية والتركية والإنجليزية والفرنسية، وله في مجال الأدب المقارن سلسلة من المقالات في مجلة "الهلال" في ١٩٠٢ - ١٩٠٣ م سرعان ما نشرها في كتاب سنة ١٩٠٤ م بعنوان "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هووكو" (في مطبعة "الهلال" أيضاً)، لكن دون ذكر اسمه على الغلاف صريحاً. وبسبب هذا الكتاب يُعد روحى الحالدى عند البعض الرائد التاريخى للأدب المقارن العربى. وفيه يتناول موضوعات من ذلك الشخص، وإن لم يستخدم لها هذا المصطلح. ومن تلك الموضوعات ما ترجمه العرب في إبان نهضتهم على أيام العباسين، وتأييدهم (رغم كثرة ما ترجموه من اللغات المختلفة) على التأثر باشعار الأمم الأخرى، وكذلك ما أخذه الأوروبيون (أو "الإفرنج" حسبما يقول) من أيام النهضة المذكورة، وتأثر شعر التروادور بالتقنية الموجودة في الشعر العربي وموضوعاته من مدح ونسيب وهجاء وملح وأمثال، واقتباس الإفرنج كثيراً من قصصهم وفنائهم وخرافاتهم من العرب، ومعرفتهم لشعر المدح عندنا وإنشادهم له، والمقارنة بين "أغنية رولان" وسيرة عنترة بن شداد، وبين "الكوميديا الإلهية" ورسالة "القرآن"، وبين مسرحية "طاطوف" لموالير وأبيات لشاعر المعرفة تُشبهها في المضمون، وكذلك بين فكتور هيجو والمعرى أيضاً في بعض نواحي إبداعهما

الأدبى، واستفادة ذلك الشاعر الفرنسي ونظيره الألماني ولعلم ولفجانج جوتة من شعر حافظ الشيرازى وغيره من شعراً الإسلام، وانقلاب الوضع فى العصر الحديث ودوران العجلة فى الاتجاه المعاكس حيث أضحى الإفرنج عادةً هم المؤثرين، وأضجينا نحن المتأثرين، كما هو الأمر فى حالة بولو الشاعر الفرنسي الذى تأثر به ضيا باشا وسواء من شعراً الترك على سبيل المثال. وهو، فى بعض الأحيان، يقدم أداته على وجود اتصال بين الطرفين الذين يقارن بينهما، وفي أحيان أخرى يكتفى برصد أوجه التشابه فيما دون أن يتطرق للحديث عن وجود مثل تلك الاتصالات.

ومن مقارناته التفصيلية في الكتاب المذكور ما قاله عن البلاغة عموماً وبلاعنة العرب على وجه الخصوص، إذ كان رأيه أن بلاغة القول هي ما يعبر عنه المثل القائل بأن لكل مقام مقالاً، وهو ما يصدق عليها في آية لغة: إنجلزية كانت أو فرنسية أو تركية أو فارسية، وأن فضل لسان العرب ليس بين: لاشتماله على الإعراب، الذي لا يتوفّر في أي من اللغات الأوروبية ما عدا الإغريقية واللاتينية، ولما يكتُر فيه من أنواع التشبيهات والاستعارات والكتابات واللوان البديع. وفي مجال المروض والقوافي نراه يؤكّد أن الفرنسيين مثلاً، قبل اختلاطهم بالعرب في الأندلس، لم يكونوا يعرفون التقافية في أشعارهم فأخذوها

عنهم. وما تكلم فيه أيضاً في كتابه المذكور نشاط المستشرقين في تدريس اللهجات العالمية العربية، مع التحذير من ذلك وإبراز مخاطرها السياسية وما يمكن أن يترتب عليه من ترقق شمال العرب، والتنبيه إلى أن الفرنسيين، رغم هذا النشاط الاستشرافي في العمل على إحلال العاميات العربية محل الفصحى، لا يسمحون بإنشاء صحيفة تتخذ من آية لهجة فرنسية لغة لها. وتحدث الحالدي أيضاً عن مكانة سوق عكاظ في تاريخ الأدب والثقافة العربية مشبهاً إياها بـهابي بارك في لندن، حيث يلتقي الخطباء من كل لون ومذهب ودين فيتكلمون بجريدة لا يوجد لها شبيه في أي مكان آخر. وهو يؤكد أن العرب قد تعرفوا إلى هوميروس وأشعاره في كتاب "المنطق" لأرسطو، لكنهم لم يُعجبوا به ولا بـشاعر آي شاعر إغريقي أو روماني، ولعلهم خافوا على الجمهور من الرجوع للوثنية تأثراً بما في هذه الأشعار من كلام عن الآلهة والأرباب. وفي المقارنة بين أنسودة رولان وسيرة عنترة يشير إلى ما تشبه الأولى به الثانية من امتلاها بالميلاغة وتجسيم الحرب، مما جعل من رولان "عنترة زمانه" كما يقول. ومن الطريف تصنيفه أبا العلاء المعري ضمن الرومانسيين (الرومانيين بتعبيه)، والماحظ بين الكلاسيين (أو المدرسيين في اصطلاحه) ... وغير ذلك، وهو كثير.

ولعل القارئ قد تنبه إلى تأكيد الحالدي معرفة العرب بـشعر هوميروس، وهو ما سبقنا في الفصل السابق بعض النصوص التراثية الدالة عليه، إلا أن قوله إنهم لم يُعجبوا بـشعره هو كلام يحتاج إلى توثيق وإلى تفصيل أكبر، إذ يبدوا أنهم لو كانوا اطلعوا على تلك الأشعار حق الاطلاع ولم تقتصر معرفتهم على بعض معانيها الحكمة كما رأينا في موضع آخر من هذا الكتاب لـكانوا عرضاً لما فيها من وثنيات وكفر وانتقادات وسخرية منها. ولعل القارئ لاحظ أيضاً تأكيد الحالدي خلوا اللغات الأخرى من التشابه والاستعارات والمحسنات البدعية، وهو ما لا تتفق معه فيه، اللهم إلا فيما يخص المحسنات، التي لا تقول مع ذلك إنها مزية تنفرد بها لغة الضاد، بل كل ما نستطيع أن نزعمه هو أنها توأم لغتنا أكثر من سواها، وتكثر فيها كثرة لا تُضاهي.

وقد تكلم عن دور الحالدي ومكانته في ميدان النقد والأدب المقارن عدد من النقاد ومؤرخي الأدب منهم د. عبد العزيز الدسوقي في كتابه: "تطور النقد العربي الحديث"، ود. عصام بهي في كتابه: "طائع المقارنة في الأدب العربي الحديث"، ود. حسام الخطيب في كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً"، ود. عز الدين المناصرة في مقاله: "الرائد التاريخي للأدب

المقارن في الوطن العربي" المنشور في كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الحالدي، إدوارد سعيد، عز الدين المناصرة، حسام الخطيب".

ومن المحطات المهمة على طريق الدراسات المقارنة عندنا في العصر الحديث أيضاً تلك المقالات التي كتبها فخرى أبو السعود في مجلة "الرسالة" في ثلاثينيات القرن الماضي (من سنة ١٩٣٤م إلى سنة ١٩٣٧م) في المقارنة بين الأدب العربي ونظيره الإنجليزي، إلا مقالتين فقط: أحدهما في المقارنة بين أدبنا والأدب الغربي بإطلاق، والثانية بين أدبنا والأدب اليوناني. وكانت اطلعت على تلك المقالات لأول مرة وأنا في أوكلاند في أواخر السبعينيات من ذلك القرن أدرس للحصول على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي، فكان على أن أمسح الصحف والمجلات المصرية على مدى قرن تقريباً حتى عام ١٩٨٠م، فاصطدمت بتلك المقالات التي بدت لي غريبة وجريئة وطموحة، وبدا لي أسلوب كاتبها قوياً محكم الأسلوب رغم أنه متخصص في اللغة الإنجليزية لا في الأدب العربي، وكان متزوجاً من امرأة بريطانية ويعارض رياضة التنس فيما ذكر، فهو إذن يعيش حياته عيشة عصرية، ثم اكتشفت أن له شعراً قوياً يجمع بين قوة الأسلوب القديم ومتانته وبين مضامين عصره. ولذلك حين ظهر الكتاب

الذى يضم هذه المقالات (وغيرها من مقالاته النقدية) في مصر في السبعينيات من القرن المنصرم سارعت إلى شرائه، وها هو ذا بين يديّ الآن.

والمقالات الخاصة بالأدب المقارن في الكتاب المذكور تتجاوز الأربعين مقالاً. وهناك مقالات أخرى كثيرة لا تندرج تحت هذا البند، ولذلك لا أقف عددها في هذه الدراسة. وتجري عناوين كل المقالات التي تقارن بين أدب العرب القديم وأدب جون بول على النحو التالي: "الموضوع الفلاني بين الأدبين العربي والإنجليزي"، وقد خصص صاحبها لكل موضوع من موضوعات المقارنة مقالاً مستقلاً: فذًا للخrafة بين الأدبين، وهذا للقصة في الأدبين، وهذا للدين في الأدبين، وهذا لتأثير التراث في الأدبين، وذلك للطير والحيوان في البلدين... إلخ. ولا شك أنه من الطموح الشديد، إن لم تقل: الجامح، أن يحاول شاب في الثلاثينيات من عمره وغير متخصص في أدب العرب المقارنة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي على إطلاقهما على مدى قرون طوال، وفي كل الموضوعات تقريباً. إن مثل هذا العمل يحتاج إلى لجنة كبيرة، وربما لا تستطيع مثل تلك اللجنة مع ذلك أن تنهض كما ينبغي بهذا العمل الفادح. بيد أن لكل طموح شديد ثمنه وثغراته وتائجه التي لا تخلو من الإساءة والتقصير، وهو ما ينبغي أن يعيزينا عما يمكن أن يقع فيه أبو السعود أو غيره من أخطاء

وتحاوزات. ثم إن الرجل لم يكن مجرد كاتب واعل، بل كان شاعراً كبيراً وقارئاً واسع الاطلاع وصاحب ذوق مرهف وحرص كبير على اللغة العربية مع ذلك ووطنياً متاججاً الوطنية ينادي الإنجليز الذين أصهروا إليهم وتعلم في بلادهم العداء الجارف. ومثله يحسن أن نصفه إليه بكل آذاناً واثقين بأننا لا بد خارجون في النهاية بزاد تقدى وأدبى من الطراز الرفيع حتى لو كانت النتائج التي يتمنى إليها (ولسوف تكون كذلك بكل تأكيد) لا توافقنا أو لا تؤافق عليها.

وقد كتب د. محمود على مكى، المحسن للكاتب الشاب، في المقدمة التي مهد بها الكتاب المذكور أن أبو السعود فى مقالاته الثلاث الأولى "يصدر أحكاماً على الأدب العربى فيها كثير من القسوة، فهو يتهم الشعر العربى بالقصیر فى فن التصوير، وإن كان يستثنى بعض النماذج مثل بعض أوصاف أمرى القيس والمتى، وينهى على الأدب العربى قلة ما استفاده من الاحتکاك بالأدب اليونانى، الأمر الذى جعله يخلو من الأنواع الأدبية كالملحمة والفن المسرحي والأدب الفصصى كلها. وكلامه عن السليميات يسم بالتعيم، فمقالاته هذه لا تبدو دراسات متعمقة، وإنما هى خواطر أرسلها إرسالاً، وكأنه كان يُعد العدة فى هذه الآناء لجمع مادة قديمة وفيه هى التى كان

يسعد لطرحها بعد ذلك فى دراسات أكثر تفصيلاً". وهو تقريباً نفس الحكم الذى أصدره على سائر مقالاته التى تتجاوز الأربعين كما ذكرنا، إذ قال: "وفي هذه المقالات عرَض المؤلف لكثير من الموضوعات أبرز فيها وجوه الاختلاف بين الأدبين. وهو فى كل هذه الموازنات يلح دائمًا على ما فى أدبنا من سلبيات وجوده نقص، فالأدب الإنجليزى هو الذى ترجح كفته دائمًا، على حين تشيل كفة أدبنا العربى، حتى إنه ليبلغ فى ذلك مبلغاً لا يصل إليه بعض غلة المستشرقين من كانوا ينبعون على أدبنا ما ينسبونه إليه من فقر فى الفكر وضيق فى الخيال واهتمام بهرج الألفاظ نات بـهم عن العناية بالمعانى والأخيلة".

ومضى الأستاذ الدكتور يعرض للعوامل التى رأى أبو السعود أنها هى المسئولة عن هذا الضعف المزعوم فى الأدب العربى، فأشار إلى اختلاف الأصول العرقية بين الأمتين، إذ "العرب أمة سامية ترعرع أدبها تحت سماء الصحراء، والإنجليز أمة آرية شاركت فى تراث الإغريق والرومان"، وهى (كما يقول الدكتور) "مقلولة طالما رددتها المستشرقون الغربيون من منطلق إيديولوجية عنصرية استعمارية". ثم يطرح الدكتور مكى السؤال资料: "هل لنا أن تهم فخرى أبو السعود صاحب هذه الأحكام القاسية على الأدب العربى وما تطرق إليه من ادانة للنظام السياسى والاجتماعى للدولة العربية بعد صدر

الإسلام بالتبعية للمستشرقين في مطاعنهم على الأدب العربي الذي كان مرآة لحياة الأمة الاجتماعية والسياسية؟، ليجيب بأن أحكام أبو السعود التي تبدو جارحة مستقرة إنما تفهم في سياقها السياسي والاجتماعي حيث كانت أوضاع البلاد آنذاك سبباً إلى حد بعيد، وهو ما دفع بغاية الإصلاح والتجديد إلى مثل هذا اللون العنيف من النقد الذاتي (انظر مقدمة د. محمود على مكي لكتاب فخرى أبو السعود: "في الأدب المقارن ومقالات أخرى" / سلسلة "الألف كتاب الثاني" - العدد ٢٧٨ / الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر والتوزيع / القاهرة / ١٩٩٧م / ٢١، ١٧، ١٩).

وثقة وعن حق، أن أبو السعود قد سبق بذلك أوستن وارن وريته ويليك رائد المدرسة الأمريكية نفسها (د. عطية عامر / دراسات في الأدب المقارن / مكتبة الأنجلو المصرية / ١٩٨٩م / ٧٨). ونضيف نحن أن كثيراً من الكتابات المقارنة في تراثنا العربي تتحوه هذا المحتوى فلا يجد لها تهتم بالبحث عن مثل تلك الصلات، بل تكتفى بعملية المقارنة دون أن تعنى نفسها بشيء من هذا. ذلك أن كل ما يهمها هو الإن奸از، أما التنظير والتصنيف فلم يكن من هاجيرها.

واذا كان أبو السعود، كما لاحظ الدكتور مكي، قد قصر اهتمامه في تلك المقالات على رصد أوجه الشابه والاختلاف مع تغليب الاهتمام بالجانب الأخير (نفس الصفحة)، فإن هذا في حد ذاته هدف عظيم، إذ من خلال مثل هذا الرصد نستطيع أن ننظر إلى تراثنا الأدبي والتقدى بعين غير العين التي أفقنا النظر بها إليه، وحيث أنها تكون لدينا فرصة أفضل لرؤيه مزاياه وعيوبه. وحتى لو كانت النتائج التي يتوصل لها أبو السعود وسواء غير دقيقة أو متسربعة أو تيئة فإنها لكتفيلة رغم هذا باستفزاز أذهاننا وعواطفنا ودفعنا دفعاً للتعمعق في دراسة هذا التراث وإعادة النظر فيه وبلغ زواياه البعيدة وخفاياه المظلمة المتربة التي لم يُنْفَض عندها الغبار منذ زمن طويل ومحاولة الطلب

لعيوب أدبنا والنهوض به وجعله قادراً على مساماة أعظم آداب العالم...
وهكذا، وبالمناسبة فإن أبو السعود، فيما رصد الباحثون، هو ثانى ناقد عربى
يستخدم مصطلح "الأدب المقارن". وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٣٦م بعد خليل
هنداوي الكاتب السوري الذى سبق رصيفه المصرى بنحو ثلاثة أشهر (د).
حسام الخطيب/آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً/ دار الفكر المعاصر
بيروت ودار الفكر بدمشق /١٤١٣هـ - ١٩٩٢م / ١٥٢ - ١٥٨، ومقدمة (د).
محمود على مكي لكتاب فخرى أبو السعود: "في الأدب المقارن ومقالات
آخرى" / ٢٥)، وإن كان الأخير قد شفع هذا بتلك المقالات الكثيرة الشاملة
في المقارنة بين الأديبين العربى والإنجليزى ماكلا فى هذه الدراسة أسايع بعد
أسايع، وهو ما لم يحدث مثيله فى حالة هنداوي، رحمة الله على الاثنين!

ولسوف أقف قليلاً عند مقال أبو السعود عن "الخرافة بين الأديبين العربى
والإنجليزى" (ص ٩٠ - ٨٤) أتحذه شاهداً على ما قلته هنا. ورأيه أن حظ
أدبنا العربى من الخرافة مقارناً بأدب الإنجليز هو حظٌ جدّ ضئيل، وذلك رغم
إقراره بأن العرب في الجاهلية، متأثرين في ذلك كثيراً بآية أمّة أخرى في طور
تكلفها وبدائتها، كانت لهم خرافاتهم وأساطيرهم. إلا أنه سرعان ما يضيف
 قائلاً إن الإسلام، بجهة المسلمين على استعمال العقل وحمله الشديدة على

أساطير الأولين وتخريمه الخمر وعمله على أن يكون الذهن المسلم صاحباً
بشرقاً دائماً، قد ساعد على وأد النزعة الخرافية عند العرب والمسلمين،
بحلaf الوضع عند الإنجليز، الذين لم يبنوا خرافاتهم وأساطيرهم بعد اتقانهم
من حياتهم المختلفة إلى طور العلم والتفكير المنهجي، بل أضافوا إليها في
آدابهم خرافات أخرى استحدثوها، فضلاً عما استعاروه من أدب الإغريق
واللاتين من أساطير حملوها ما يريدون به في إبداعاتهم الأدبية من مضامين
ورؤى. وعلاوة على ذلك فإن الطبيعة الصاحبة الضاحية في بلاد العرب لا
تعين على خلق الخرافات والأساطير، على عكس الحال في بلاد الإنجليز
حيث الغابات والجبال والضباب مما يشكل عالم الخرافات والأوهام بظلماته
وخفاءه.

والواقع أن ما يقوله أبو السعود يحتاج إلى إعادة نظر، إذ الميل إلى الخرافة
جزء أصيل من تركيبة فطرتنا البشرية سرعان ما ينشط إذا توفرت دواعيه،
والآن كيف كانت تشيع في طفولتنا قبل أن يغزو النور ليل قراناً الحالك تلك
"الحواديت" المرعبة عن العفاريت والجحان والنداهة، والوحش الذي يتربص
بالأطفال في الجبان ويلتهم من يسوقه قدره العاشر هناك ليلاً، والقرية التي
تدحرج في الأزمة المظلمة وهي تُنْ وتحرض بك وتحاول إيذائك، والأرانب

الى تقابلك فى حارات القرية فى هزيع الليل المتأخر، وأنت عائد وحدك
للبيت، وقد نام الناس منذ وقت طويل، قتعبئها فى حجرك وأنت فرح سعيد
بهذا الرزق الذى ساقه الله إليك على غير تعب منك ولا انتظار، لفاجأك بعد
وصولك إلى بيتك أن حجرك فارغ ليس فيه أرانب ولا يخزنون، وكذلك الحمار
الذى يقابلك بذات الطريقة فلا تجد مندوحة من ركوبه وسوقه إلى دارك،
لذلك تجد نفسك بعنة محمولا على ظهره مُصعداً فى الفضاء، لولا المسألة التى
يصادف أن تكون فى جيبك لأنك (أو "لأنى أنا"، حتى لا تقضب) تشتعل
بصناعة القفف والفلقان، والتى تخرجها فى الحال وتفرزها فى جنبه فيئن
وينطaman وينزلك إلى الأرض لتطلقه تخلصا من شره فيبعدو مبتاعدا عنك؟
ومعروف أن قرانا لا غابات فيها ولا جبال ولا ضباب ولا هباب، لكن كان
فيها الظلام الدامس والجهل الفاحش والفراغ الطويل الذى لا بد من قضائه ليلا
على أى حال فى حكاية "الحواديت" وأخبار العفاريت من كل لون وجنس
وتحفص، إذ لم تكن هناك مزناءات تشاهد ولا مذاييع تسمع ولا كتب تطالع
ولا صحف تقرأ، لأن الأمية كانت فاشية!

ثم إن لدينا على سبيل التمثيل "رسالة التوايغ والزوايغ" و"رسالة حى بن
يقظان" و"قصة النمر الثعلب" وغيرها من قصص الحيوان، كما أن فى أدبنا غير

الرسى ما يسمى بـ"السير الشعبية" وـ"الف ليلة وليلة" مثلا، وكلها من الخيال
الخرافى فى الذروة، وهو نفسه يقر بها، علاوة على ما فعله بعض روائينا فى
العصر الحديث حين استلهموا قصص العرب التى تختلط فيها الواقع التاريخية
بأوهام الخرافات وأخرجوا منها إبداعاً ذاته جديدة. أما دعواه بحملة
القرآن الشديدة على "أساطير الأولين" فلا أدري من أن أتى بها، إذ الكفار هم
الذين كانوا يترفون القرآن بأنه هو تلك الأساطير لاعكس، مع ملاحظة أن
كلمة "أساطير" هنا إنما تعنى أساساً ما "سَطْرَه" القدماء فى كتبهم وجاء
الرسول حسب زعم الكافرين وردده فى القرآن بوصفه وحيّاً من السماء، فهى
"أَسْطُرَةٌ" على وزن "أَفْعُولَةٍ" بمعنى "مفهولة". حتى علماء الدين الذين هم
مظلة الانصياع الشديد لأوامر الدين لا تخليو كتاباتهم من الخرافات والأساطير،
ومن ذلك ما يقوله بعض المفسرين مثلاً عن "فون" فى أول سورة "القلم" من أنها
لقب حوت اسمه "بهموت" يحمل الأرض على ظهره... إلخ، أو ما قاله
القرطبي عن الساحر الذى كان على أيام الأنبياء وكان يدخل من دبر الحمار
ويخرج من فمه، والحكم الشرعى فى عقوبة أمثاله من السحر... وهلم جرا
(انظر كتابى: "من الطبرى إلى سيد قطب - دراسة فى مناهج التفسير
ومذاهبه / دار الفكر العربى / ٢٠٠٠هـ - ٣١٣ - ٣١٦).

أما في المخطة التالية فسنتوقف عند الكاتب السوري قسطنطين الحمصي، الذي أفسح في الجزء الثالث من كتابه: "منهل الوراد في علم التقى" (وهو الجزء الصادر عام ١٩٣٧م) فصلاً كثيراً مكوناً من مائة صفحة تقريباً، هو آخر فصول الكتاب، وعنوانه: "بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران، وبين أبي العلاء المعري ودانتي شاعر الطليان"، تناول فيه تأثير دانتي الإيجيري بـ"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي يرى أن الشاعر الإيطالي قد اطلع عليها، إذ لا بد أن تكون قد ترجمت مع ما ترجم من آثار العرب والمسلمين إلى اللاتينية، لأن لم يكن قد قرأها في لغتها الأصلية في قرطبة.

ولكي يدلل على رأيه نراه يلخص كتاب المعري مركزاً على ما فيه من روعة وخيال عبقري، كما يلخص أيضاً الملهمة الدانتية راداً كل شيء فيها تقريباً إلى "رسالة الغفران"، ومؤكداً أن صاحبها قد سرق عمل أبي العلاء، وليس له فيها من شيء أصيل، فقد أخذ الفكرة والخيال من المعري، لكنه لم يصل مع ذلك إلى الشأو الذي بلغه شاعرنا المسلم ولا استطاع إنتاج عمل متسايسك، وإن لم يمنع هذا من استعاته بعض آيات الكتاب المقدس ومعتقدات اليونان وأساطيرهم وعادات قومه وأمثالهم وحوادث السياسة في بلاده حينذاك، فضلاً عما أخذه من أوصاف الجحيم كما وردت في الروايات

التي كانت شائعة عندهم في ذلك الوقت عن صعود بعض القديسين في العهود الأولى للنصرانية إلى السماء أو هبوطهم إلى جهنم حسبما ذكر بعض من كتبوا عن عمله، رغم أن الحنصي يرى هذا الوصف أرداً جوانب ذلك العمل، إذ ليس فيه من الإبداع شيء حسب رأيه، فهو لا يزيد عن أن يكون كلاماً مبتذلاً مما يردده العجائز والعوام.

ومن هنا كان وصفه للكوميديا الإلهية بأنها لا تزيد عن أن تكون مجموعة منحوتة أو كشكولاً صغيراً يحتوى على عدد من أسماء المشاهير والمجاهيل، وليست ذلك العمل العبقري الذي يفخر به الغربيون على بكرة أبيهم عادين صاحبه ثالث شعراء الدنيا، في الوقت الذي يغضون فيه من قدر الشعر العربي ولا يلتقطون إليه عادةً لدن الكلام عن الشعر والشعراء، وبالمقابل فقد حمل الحنصي على دانتي وشدد التأكير عليه بسبب تهوره في الإلقاء "بكل من يمر في باله أو تحت رأس قلمه من مخالفيه في الرأي أو في الدين" في الجحيم، حتى إنه يقذف ببني دعا الوثنين وهداهم إلى عبادة إله دانتي نفسه، وليست دعوه النبوة دون دعاوى سواه من الأنبياء الوفارى العدد . واضحٌ منْ هو النبي الذي تصور ذلك الأحق أن يعمد ورثه الإساءة إليه، غافلاً عن أنه بذلك إنما أهان نفسه ولم يهنه صلى الله عليه وسلم (انظر

الفصل المذكور في كتاب "منهل الوراد في علم الاتقاد" / تحرير وتقديم د. أحمد إبراهيم الهواري / المجلس الأعلى للثقافة في مصر / ١٩٩٩م / ٤٧١، فـ صاعداً، وبخاصة ص ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٧، ٤٩٤، ٥٠٢، ٥١٣، ٥١٧، وكذلك ص ٣٠ - ٣٤ من مقدمة المحرر).

هذا، ولا بد من الإشارة إلى أن الحمصي، حين قام بالمقارنة بين عملٍ معرى وداتي، إنما كان ينطلق مما كان يُعرف عند قادنا القدماء بـ "الموازنة" الشعرية، لاما كان الغرب قد عرفه آنذاك بـ "الأدب المقارن"، وهذا واضح في أنه قد كتب الفصل الذي نحن إزاءه على نحو يومي بأنه امتداد لما كان عقده، في آخر الجزء الأول (ابتداء من ص ٣٤٥) وطوال الجزء الثاني من كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، من "موازنات" بين قصائد لشعراء عربٍ في أغراض الشعر المختلفة. بل لقد أعطى أيضاً الفصل الذي كسره على هذه المقارنة عنوان "الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران وبين أبي العلاء المعرى وداتي شاعر الطليان". فكانه كان يرى أن ما يقوم به في المقارنة بين المعرى وداتي لا يزيد عن أيام موازانة ينشئها بين شاعرين عربين، كل ما هنالك أنه قد مد آفاق الموازنة لشعراء من غير العرب في مواجهة شعرائنا. إلا أنه، كما رأينا، كان حريضاً على أن يثبت اطلاع داتي على "رسالة الغفران" بجحث تكون

المشابهة بين العملين سرقة لا مجرد تشابه قائم على المصادفة. الواقع أن الدراسة التي وضعها مؤلفنا في هذا الموضوع هي دراسة مفصلة في المقارنة التطبيقية، ولعله لم يسبق أحد في وضع مثل هذه المقارنة طولاً وتطبيقاً وتحليلاً واستقلالاً في الرأي والاستنتاج، ولا فقد سبقه إلىتناول الشبه بين العملين دون تفصيلٍ عددٍ من الكتاب العرب منهم عبد الرحيم أحمد وروحي الخالدي وسلیمان البستانی وجرجی زیدان.

وقد تناول هذه النقطة الكاتب السوداني أحمد محمد البدوي في مقال له بالشبّاك على الرابط التالي: www.nizwa.com/volume22/p221 بعنوان: "سباق معركة رسالة الغفران والمعرى" ، ومن ذلك قوله: "في عام ١٨٩٧م انعقد مؤتمر المستشرقين في باريس، وحضره باحث عربي يدعى عبد الرحيم أحمد صمت المراجع من بعده عن الاحتفال بسيّرته وإسهامه العلمي، على الأقل فيما يتصل بهذه القضية الحيوية. وكما نعرف أنه قدم بحثاً في ذلك المؤتمر عنوانه "لحظة عن أبي العلاء وأثاره" ، وقد حفظ لنا مرجع "مهم" نصاً من ذلك البحث حيث قال: عبد الرحيم أحمد اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء المعرى، وهي مخطوطة يومئذ لأن طبعها لم يَسْنَ إلا من بعد ذلك بسنوات، وفي عام ١٩٠٢ على وجه التحديد، ثم وصفها وقارنها بكوميديا

دانتي فقال: "إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريباً مؤلف دانتي. أقول: تقريباً، لأنه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أن سياق الأثر وهدفه متقارن". هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والتأثير. وفي عام ١٩٠٢ تنشر مجلة "الهلال" في القاهرة سلسلة مقالات تحت عنوان "علم الأدب عند الإفرنج والعرب" بقلم "كاتب فاضل" ضمنها من بعد كتاب يحمل العنوان نفسه. "كاتب فاضل" سنعرف من بعد أنه الكاتب الفلسطيني روحى الحالدى ١٨٦٤-١٩١٣. وفي إحدى تلك الحلقات يقول روحى الحالدى: "الكوميديا الإلهية أو المضحكة الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين". ومن بعد روحى يأتي باحثان مشهوران ومتميزان: أولهما سليمان البستانى الذى نترجم "إلياذة" هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة ضافية، وصدرت بها دراسة متقنة وجديدة جعلها مقدمة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها: "وإن من أحسن ملاحم المؤلدين ملحمة ثيرية جمع فيها صاحبها شتى المعانى، وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وميلتون الإنجليزى إلى بعض تخيلاتهما، الا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري". وثانيهما جرجى زيدان، صاحب دار الهلال الذى نشر عام ١٩٠٧ مقالاً في مجلة "الهلال" دون أن يعزوه إلى نفسه صراحة، ثم ظهر المقال نفسه من

بعد ضمن كتاب "تاريخ آداب اللغة العربية" المنسوب صراحة إلى مؤلفه جرجى زيدان، وقد جاء فيه: "إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه أعظم شعراء الطليان في روایته المسمّاة: "الرواية الإلهية". ويشبه ذلك ما كتبه ميلتون الشاعر الإنجليزي في روایته "ضياع الفردوس واسترجاعه"، ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي تُوفيَ سنة ١٢٢١م (نحو ١٧٤٠هـ)، وأبو العلاء تُوفيَ ٤٤٩هـ، فهو قبل دانتي بحو ٣٠٠ سنة، فلا بدُّع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري". إن كل من تناولوا القضية لم يفيضوا في تناول أمر التأثير والتأثر مفصلاً، وإنما أكدّوا بالكلمة الجامعة والملحة الدالة".

على أن المقارنة الأدبية في كتاب الحمصى لا تقتصر على ما سطره في موضوع "الكوميديا الإلهية" ومشابهتها لـ"رسالة الغفران"، بل تعدد ذلك إلى فن الروايات، إذ يقول إن معرفة العرب به لا تتجاوز "كليلة ودمنة"، الذي يحصر مراده في الوعظ والنصائح، أو "مقامات" الحميرى، التى تخلو من تحليل أدب النفس أو تصوير عادات القوم آنذاك إلا قليلاً جداً، أو "الف ليلة وليلة"، التى ينبعى إبعادها عن البيوت والأيدي لما فيها من فحش وتحسين للزذلة، يعكس الأوربيين الذين يتولى هذا الفن منهم "جماعة من بلقاء كتابهم عرفوا ما

فيه من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى تصوير الأحداث النفسانية والأهوء الإنسانية وما يتطلب ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطياع البشرية". وكان مبتدأ ذلك بداية القرن التاسع عشر، وبلغ من تقدم هذا الفن لديهم أن "يمتاز كل كاتب منهم (القصصي) الذي يرى نفسه إليه أميل، وبحره فيه أوفر، فيؤلف روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها الموضوع الذي توجه إليه تفتيشه وعلمه وخصص له اجتهاده، لا يقف في سبيل ذلك تعدد شخصوص الرواية أو قلتهم أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك، إذ على المؤلف أن يرتفق الفتق وأن يصل المقطوع" (ص ٣٨١ - ٣٨٢).

ويبدو أن مصطلح "الروايات" عند المؤلف يشمل كذلك المسرحيات حسبما يكشف كلامه في الباب الرابع من الجزء الثالث والأخير من كتابه (وعنوانه "في مادة فن الروايات")، فإن يكن كذلك فلا ريب أن العرب لم يعرفوا فن المسرحية كما هو معلوم. أما القصص الطويل والقصير فإنهم قد عرفوه، وإن كان منهم يختلف عن فن الأوروبيين في العصر الحديث كما تضى بذلك سنة التطور واختلاف البيئات. وقد ذكر كتابنا من بين الأسباب التي رأها مسؤولة عن تخلف الفن الروائي في تراثنا الأدبي عدم الاختلاط بين الرجال والنساء

عند العرب قديماً، هذا الاختلاط الذي يتيح للأديب أعظم فرض المراقبة للنفوس والتصرفات، مما تقوم عليه الكتابة الروائية حسبما يؤكّد (ص ٣٨٧ - ٣٩٣)، وهو ما خالله فيه بكل قوة، والإليكيف كتب العرب "ألف ليلة وليلة"، وكثير من قصصها يدور حول الحب والشهوات والمرأة وعلاقتها بالرجال؟ أو كيف نظموا الأشعار في نفس هذه الموضوعات وضمنوها القصص العاطفية والجنسية؟ كذلك وجدت للحمصي فقرة يقارن فيها بين الشعر الملحمي لدى الإغريق والرومان وبين الشعر الغنائي عند العرب القدماء، ويستقر للشعر الملحمي، إذ هو شعر لا يستهلك صاحبه قسماً في حكاية قصة غرامية أو ندب طلل دائر أو شكوى زمان جائز وشبيه ذلك من الموضوعات الطارئة التي سرعان ما تُولى وينقضى الاهتمام بها، بل يستثمر قريحته فيتناول تاريخ الأمة ووصف البلاد وما يسودها من عادات وأخلاق وما تستهلكه من ملابس ومطاعم وما لها من أفراح وأتراح وما خاضته من حروب وملاحم وغير هذا مما يقدم للقارئ دنيا حية متكاملة (ص ٤٢٥). لكنه يستثنى المتغير، مؤكداً أنه لو جمع شعره في سيف الدولة ونسق بعضه مع بعض لكان بحق "ملحمة العرب"، وإن افترقت هذه الملحمة عن ملاحم الأمم الأوربية بأنها ستكون في ملك واحد وزمن قصير (ص ٤٢٧). وهذا كلام في الدراسات المقارنة

من الصميم موضوعه المقارنة بين الأجناس الأدبية عند أمرين مختلفتين أو أكثر، وهو باب من أبواب الأدب المقارن.

ولعل كتاب "التوجيه الأدبي" الذي وضعه طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد لطلبة السنة الأخيرة بالمرحلة الثانوية في أول الأربعينات بمصر هو أول كتاب مدرسي يعرض لموضوعات الأدب المقارن بشيء من التفصيل، إذ خصص مؤلفوه فصوله الثلاثة الأخيرة لدراسة الموضوعات التالية: "الآداب الأجنبية التي اتصلت بالأدب العربي" و"أثر الأدب العربي في الأدب الأوروبي الحديث" وكيف اتصل الأدب الأوروبي بأدباء العرب الحديثين وأثر في أدبهم شعراً وترثاً؟ (انظر "التوجيه الأدبي" / مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر" / القاهرة / ١٩٤٠ هـ - ٢٨٤ م / ١٣٥٩).
ويبدو أن كاتب هذه الفصول هو د. أحمد أمين كما يظهر من اللغة وطريقة التناول.

وفي هذه الصفحات التي تعرف على الأربعين بجزئها على العرض التاريخي والتوثيقى لما يشير إليه من التأثيرات كلما واتاه الدليل وأسعفته النصوص، فيذكر الأسماء ويحدد التاريخ ما استطاع إلى التحديد سبيلاً، ويضع يده على مظاهر التأثير والتاثير، مبرزاً (على قدر ما يستطيع) العوامل التي

كانت وراء ذلك برغم ضيق المجال المخصص في الكتاب لمعالجة مثل هذه الموضوعات. والكاتب هنا أقرب للمدرسة الفرنسية بوجه عام في الدراسات المقارنة، تلك المدرسة التي لا تكتفى برصد جوانب الشابه بين الآثار الأدبية في الآداب المختلفة، بل تشرط أن تكون هناك مسالك معروفة للاتصال بين تلك الآثار الإبداعية. ومع ذلك فإننا نقرأ في مواضع أخرى من تلك الصفحات ما يفيد أن الدليل على ما يرجحه الباحث من وقوع التأثير الفلاني أو قيام الصلة العلانية غير متاح، غير أنه لا يجد في هذا ما يتعه من المضى في البحث ولا تقديم النتائج التي يرجحها بناء على شواهد الحال حتى لو لم تسعفه النصوص والوثائق. وهو في هذه الحالة الثانية أقرب ما يكون إلى ما يسمى بـ"المدرسة الأمريكية"، حيث لا يُشترط قيام اتصال بين الأدبين أو الآثرين اللذين يتبعى إخضاهما للدراسة المقارنة.

يقول الكاتب بعد أن مهد لكلامه بالحديث عن صعوبة العثور على ما يؤكد تأثير الأدب الأوروبي الحديث بأدبنا القديم بسبب ضياع الوثائق وتعصب الباحثين الأوروبيين ضد الفكر والأدب العربي: "ولئن كان من الصعب علينا اليوم أن نرسم صورة كاملة لأثر الحضارة العربية في الثقافة الأوروبية الحديثة في ميدان العلم والفلسفة والفنون فإن إيضاح أثر الأدب العربي منظومه ومنتشره في

الآداب الإفرنجية أشَق وأعسر. ويرجع هذا إلى أن العلوم والمعارف كانت تنتقل بالتأليف والترجمة، وكثير من المؤلفات العربية قد وصلت إلينا ترجمتها اللاتينية. وكذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أثر الفنون والصناعات العربية التي تظهر بوضوح في المقارنة مثلاً بين آثار العمارة العربية ونظائرها في الأقطار الغربية. ولئن جاز لإنسان أن ينكر أثر العرب في الموسيقى الأوروبية فلا بد من الاعتراف بأن بعض الآلات الموسيقية التي شاعت استخدامها قد أخذت عن العرب، وبعضها مثل العود لا يزال يسمى باسمه العربي في جميع اللغات الأوروبية: "The lute".

أما في الأدب فتعوزنا هذه الآثار المادية الملموسة إذا أردنا أن نبحث عن أثر الأدب العربي في الآداب الأوروبية لأن ترجمة الآثار العلمية في العلم والفلسفة قد لقيت إقبالاً شديداً وتعضيدها كثيرة هيئات أن تظفر بمثله الآثار الأدبية، فإن عامل المنفعة والفائدة العملية كان قوياً في الأولى، ضعيفاً في الثانية. وبعض الباحثين قد اضطُرَّ لأن يفترض أن بعض الآثار الأدبية لا بد أن يكون قد تُرجم أيضاً إلى اللاتينية أو إلى بعض اللغات الشعبية، ولكن ليس في أيدينا اليوم دليل على هذا. ولذلك فإن الباحث عن أثر الأدب العربي في

الأدب الإفرنجي يقع في بحثه طريقة أخرى، وهي طريقة المقارنة والمضاهاة بين الأدبين وملحوظة وجوه التشابه التي لا يجوز أن تخفيه عفواً.

فالباحث الذي يرى تشابهاً دقيقاً بين أشعار ذاتي وبعض مؤلفات المعرى مضطر لأن يفترض أن بعض آثار المعرى قد تُرجم إلى اللاتينية أو الإيطالية، وإن لم نعثر على تلك الترجمة بعد. كذلك الباحث الذي يرى أن استخدام القافية في الشعر قد انتقل إلى أوروبا بواسطة العرب قد ثُغِرَّه الأدلة المادية على تأييد هذه النظرية، ولكنه مضطر لأن يرجح أن للأدب العربي شأنًا كبيراً في مثل هذا التطور لأن الآداب الأوروبية القديمة، وعلى الأخص الأدب اليوناني واللاتيني الواسع الانتشار كانوا خالين من القافية. ونحن لمحظ أن القافية تأتي سهلة طبيعة في الشعر العربي، ولا تأتي بنفس السهولة في اللغات الإفرنجية. فمن المعقول أن يكون ظهورها في العصور الوسطى الأوروبية نتيجة للمؤثرات الأدبية العربية" (ص ٣١٢ - ٣١٣).

وتطبيقاً لهذا الكلام يضرب الكاتب أمثلة من التأثير والتاثير بين الأدب العربي وغيره من الأدباب في القديم والحديث، منها ما تركه أدبنا من آثار على الأدب الفارسي، وما تركه الأدب الأوروبية في أدبنا الحديث. فمن الأدب الفارسي نراه يقول: "كانت العربية وحدها لغة الدواوين المالية، فقد بقيت

وأما الوزن فقد حاكوا فيه الأوزان العربية وسموها باسمها وأخذوا اصطلاحات العروض كلها... وأما النثر الفارسي فأثر العربية فيه أبن من الشعر، والألفاظ العربية فيه أكثر، وقد تساوى الألفاظ العربية والألفاظ الفارسية حيناً وتكررها حيناً، ونشر الرسائل والمقامات أقل الفاظاً عربية من نثر الكتب التاريخية. ويكثر في هذا وذاك آيات وأحاديث وأمثال وأبيات عربية، وقد طبّقت قوانين البلاغة العربية والمحسنات البدعية على الشعر والنثر الفارسي، وأخذت الاصطلاحات كلها... وأما السجع والمحسنات اللفظية والمعنوية فتشابه فيها الكتابة الفارسية والكتابة العربية في مختلف العصور" (ص ٢٩٤ - ٢٩٩).

أما بالنسبة لكلمه عن تأثير الأدب الأوروبي في أدبنا الحديث فنقتبس هذه السطور التي تتحدث عن تصارع التراثية والتجديدية في هذا الأخير: "هاتان الحركتان تقاربان ومتزجان وتؤثر كل منهما في الأخرى أثراً كبيراً أحياناً، وضعيفاً أحياناً. ويقاد يكون هذا الامتزاج ظاهراً في كل تعليم وكل تاج أدبي: فالذين شقوا ثقافة أجنبية واسعة عميقة إذا أتجروا إنتاجاً عربياً استخدمو اللغة العربية، وهي عنصر عربى، وكثيراً ما يكتبون في موضوعات مصرية أو شرقية حتى يكون لنتاجهم قيمة ذاتية. كما تأثروا

بالفارسية إلى زمان عبد الملك بن مروان... . وصارت العربية وحدتها لغة الدين والعلم والأدب إلى أواخر القرن الثالث المجري حينما ظهرت مقدمات الأدب الفارسي الإسلامي وشرع الشعراء يمدحون ملوك إيران بالفارسية، وشرع الأمراء يعنون بترجمة الكتب العربية إلى لغتهم. فلما ظهر الأدب الفارسي الحديث ظهر أدب إسلامياً يختذل الأدب العربي في موضوعاته وأساليبه، وكتب بالحروف العربية لا الفهلوية، واستعار من العربية ألفاظاً كثيرة... . تناول الشعر الفارسي موضوعات الشعر العربي من المدح والهجاء والغزل والوصف، وأمتاز بموضوعين عظيمين: القصص والتصوف. فاما القصص فقد أغرم به شعراء الفرس في كل عصر، فنظموا قصصاً دينية كيوسف وزليخا، وقصصاً عربية كقصة ليلي والجنون، وقصصاً فارسية كقصة خسرو وشيرين، ونظموا كثيراً من وقائع التاريخ الإيراني وأساطيره... . وأما الشعر الصوفي فقد بلغوا فيه الغاية ونظموا فيه منظومات قصيرة وطويلة حتى نظم فريد الدين العطار زهاء أربعين منظومة فيها عشرات الآلاف من الأبيات... . وأما ألفاظ الشعر الفارسي ففيها كثير من الألفاظ العربية، والشاهنامة، التي تُعد أقل المنظومات ألفاظاً عربية حتى قيل إن نظمها تعمد الأيديولوجيا لفظاً عربياً، تشمل على كثير من الكلمات العربية... .

بالآداب الأجنبية في طريقة العرض وطريقة الفن... وكل من الثقافتين الأجنبية والعربية مِرَاجٌ خاص وطابعٌ خاص، فمِرَاجُ الثقافات الأجنبية الحرفية أُمام المُشاكل الاجتماعية والسياسية، وطبيعتها وثابة تُعنى بالحياة الواقعية وتجاري الزمن وتنظر للمستقبل. ومِرَاجُ الثقافة العربية القديمة المحافظة في الاجتماع وفي السياسة، وطبيعتها هادئة تُعنى بالماضي أكثر مما تُعنى بالمستقبل...

فالشعر القديم كان مناسباً للذوق القديم، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامة شيين مختلفين تمام الاختلاف، وكلاهما غير مناسب لذوق الجيل الحاضر: فاما أحد الشعررين فشَّعَ على النمط القديم في أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه، وهذا لم يَعُدْ غذاء كافياً لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطور. وشَّعَّ امَّعن في تقليد الشعر الإفرينجي في معانيه وأسلوبه وصوره وأخياله فجاء نابياً عن الذوق الشرقي، ولم تعجبه صياغته ولا ألفَّ تعبيراته كـ"الشاطئ المجهول" وـ"مقابر الفجر" ونحو ذلك... وهذا السبب الذي دعا إلى تأخر الشعر هو بعينه الذي دعا إلى نجاح النثر، وبخاصة في بعض نواحيه كالمقالة. فالكتاب استطاعوا أن يتحرروا من كثير من قيود الماضي كالإغراق في المحسنات الفظوية والسبعج ونحو ذلك، واقتبسوا من الغربيين محاسنهم كالتحليل الدقيق

والبساطة في التعبير، وتمَسَّوا في تغييرهم وموضوعاتهم مع رقى عقلية المقفين، فنجحوا حيث لم ينجح الشاعر... على أن النثر الجديد لم يكن كله وليد الحركة الأجنبية، بل كان وليد الحركتين معاً: فأساليب قادة الكتاب تاج مطالعات في كتب الأقدمين ومطالعات في كتب الغربيين، ولكنهم نجحوا في التحرر ومقدار التحرر. قرأوا ابن المقفع وـ"الأغانى" وأمثالهما واطبعوا في ذهانهم صور الأساليب الرائعة، ثم قرأوا الأدب الغربي فتشبعوا بموضوعاته وأساليبه أيضاً، واشتقوا منها نطاً جديداً لا شرقياً خالصاً ولا غربياً خالصاً، بل هو شرقي غربي معاً، وهذا هو السر في نجاحه... وكان من أوضح أثر الحركة الأجنبية في الأدب العربي الحديث القصص والتسليل" (ص ٣٢٦ - ٣٢١).

و قبل أن أغادر هذه النقطة لا بد من أكرر القول بأن القصص ليس شيئاً جديداً على أدبنا الحديث على عكس ما يقول الكاتب، فقد كان قدماً علينا يمارسونه ويدعون فيه، وكل ما هناك أنه قد تطور كما تطور الشعر. وكما لا يقول بأن الشعر فنٌ حادثٌ في أدبنا الجديد، فكذلك لا ينبغي أن ندعى هذه الدعوى بالنسبة لفن القصصي. وأما المسرح فهو فعلان فدخل

على أدبنا، إذ لم يعرف العرب من قبل إلا بعض حوارات ومشاهد تمثيلية ساذجة لا تُسمى مسرحا.

ولعل أول كتاب جامع في الأدب المقارن في الوطن العربي هو كتاب د. إبراهيم سلامة: "تيارات أدبية بين الشرق والغرب - خطة ودراسة في الأدب المقارن"، الذي صدر في العام الجامعي ١٩٥١ - ١٩٥٢م. وكان الأستاذ الدكتور قد عهد إليه تدريس هذه المادة في كلية دار العلوم قبل ذلك بحوالي خمس سنوات، وكانت هي الكلية الوحيدة في مصر التي أدخلت هذا المقرر في مرحلة الليسانس آنذاك، فكان إبراهيم سلامة يحاضر الطلاب دون أن يكون هناك كتاب يرجعون إليه لاستذكار المادة، إلى أن حدث ما بعث الأستاذ الدكتور إلى وضع هذا الكتاب. وقد أخبرنا الدكتور الطاهر أحمد مكي بتفاصيل الأمر برؤمه في كتابه: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه"، قائلًا إن إبراهيم سلامة قد اعتمد على كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"، الذي كان قد ترجم قبل ذلك بقليل، وإن محاضرات سلامة كانت شائقة جذابة، بيد أن الاستفادة منها دراسيا لم تكن متيسرة في البداية نظراً لعدم وجود كتاب في أيدي الطلاب، إلا أن الأمر قد تغير بعد وضع الدكتور كتابه المذكور (د. الطاهر أحمد مكي) / الأدب المقارن - أصوله وتطوره

ومناهجه / ١٨٨ - ١٨٢). لكن هاهنا تساؤلاً مشروعاً، وهو: كيف يقال إن الدكتور سلامة كان يعتمد على كتاب فان تيجم وإن كتاب فان تيجم هذا كان موجوداً، ثم يقال مع ذلك إن الاستفادة من المحاضرات لم تكن متيسرة لأنه لم يكن بين أيدي الطلاب كتاب يرجعون إليه؟

ثم مضى د. مكي فحلل الكتاب وقومه قائلاً إن الدكتور سلامة قد أحسن التفرقة بين الأدب وتاريخه وبين الأدب المقارن، كما عرض لما يسمى "قوانين التقليد" ومدى تطبيقها على ذلك الأدب، وإن رأى أن ذلك لا يتصل بالأدب المقارن اتصالاً قوياً، وكذلك عرض للاقى مدنين من المدنities وتأثير أقواها في الأخرى مطبقاً كلامه هنا على التقاء مدينة البطالسة في مصر بمدينة اليونان، وتحدث عن أثر الأدب الفارسي في نظيره العربي... إلخ.

وفي هذا العرض يميل الدكتور مكي إلى القول بأن في الكتاب مباحث أدبية مقارنة، وأخرى لا تمت للأدب المقارن بصلة، بل للتقدير المقارن، إن لم يكن للتقدير فقط. ومع ذلك ينبغي ألا ينفي عن بالنا، حتى لو وافقنا الأستاذ الدكتور على حكمه هذا الذي أراه ظلماً إلى حد ما (على الأقل لما في تلك المباحث من عمق وعلم ودقة وسياحة فكرية في عدد من الثقافات)، أن ما صنعه الدكتور سلامة يمثل الخطوة الأولى في هذا الطريق، ومحفوظة صعوبة

الخطوات الأولى في أي مجال، وبخاصة أن هذا المقرر كان شيئاً جديداً على معاهدنا العلمية، كما أنه لم يسبق للعرب أن ألقوا فيه على هذا النظام وبهذا الفهم، بل قلّوه تقلاً عن مناهج التعليم الغربية، مثلاً كانت دار العلوم هي الكلية الوحيدة في مصر التي تدرس هذا المقرر. كذلك فما قاله د. مكي هو أفضل كثيراً مما فعله الدكتور غنيمي هلال، الذي خلف الدكتور سلامة في تدريس هذه المادة بعد أن عاد من بعثته التي درس فيها الأدب المقارن في فرنسا، إذ سكت تماماً عن جهود إبراهيم سلامة فلم يعرض لها بذكراً، وكأنها لم تكن، فخرج بالصمت عن "لا" و"نعم".

إلا أن كتاب سلامة لم يشتهر بشهار "الأدب المقارن" الذي ألفه محمد غنيمي هلال والذي ينظر إليه الدارسون بوجه عام على أنه أول كتاب عربي يتناول ذلك الموضوع منظراً ومطبقاً ومؤرخاً بهذا الاتساع والتفصيل للاتجاه المقارن في مجال الأدب ومدارسه وأعلامه في الغرب، مع التركيز على المدرسة الفرنسية، وما ينبغي لمن يتصدى للتأليف في هذا الميدان من استعدادات لغوية وثقافية عالية. ويشرح د. الطاهر مكي الأمر مبيناً أن هلال (الذى تخرج من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٤١م) قد أُرسل ضمن أعضاء أول بعثة في العالم العربي كله لدراسة الأدب المقارن، وكان من نصيبه الدراسة في

جامعة باريس حتى عام ١٩٥٢م حيث تمكن من إتقان الفرنسية والفارسية، إلى جانب الإنجليزية والإسبانية، مستكملاً بذلك العدة اللغوية والثقافية المطلوبة من دارسي الأدب المقارن حسبما أشرنا قبل قليل. وحين عاد أوكلت إليه مهمة تدريس هذا التخصص، فكان أن ألف كتاب "الأدب المقارن" الذي سلف ذكره والذي كان في البداية بحثاً موجزاً (لكره شاف) في ذلك الموضوع، مازجاً في تأليفه بين الاستقادة من المراجع الفرنسية فيه ككتابيْن فان تيجِن وجُويَار وبين خبرته في تدريس المادة، ثم مطورو له بعد ذلك ومضيقاً إليه بعض مباحث النقد الأدبي في ذات الوقت، فضلاً عن تأليفه عدة دراسات هامة في مجال المقارنة التطبيقية.

ويقوم الدكتور مكي عمل غنيمي هلال بأنه أفضل كتاب في بابه "حتى هذه الساعة" على حد تعبيره، متبعاً إلى أن هناك أشياء كثيرة جدت على الساحة استدعت وضع كتابه هو: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره واتجاهاته"، الذي سلفت الإشارة إليه، لأن الدراسات التي عقبت كتاب د. محمد غنيمي هلال ليست، حسب كلامه، سوى مذكرات طلابية لم تفعل أكثر من مجرد النقل عنه (ص ١٨٩ - ١٩١)، وذلك رغم أن هناك كتاباً عربيةً غير قليلة ظهرت في هذا الموضوع قبل كتاب الدكتور مكي بعضها هو بكل يقين

أكبر كثيراً من أن يكون مجرد نقل عن المرحوم محمد غنيمي هلال، وبعضاً منها شئ مختلف عما ألفه رحمه الله، ومن هذه الكتب كتاب د. جمال الدين الرمادى: "فصل مقارنة بين أدبى الشرق والغرب"، وكتاب عبد الرحمن صدقى: "الشرق والإسلام في أدب جوته" (١٩٦٧م)، وكتاب محمد مفید الشواشى: "رحلة الأدب العربى إلى أوروبا" (١٩٦٨م)، وكتاب ريمون طحان: "الأدب المقارن والأدب العام" (١٩٧٢م)، وكتاب د. إحسان عباس: "ملامح يونانية في الأدب العربي" (١٩٧٧م)، وكتاب د. طه ندا: "الأدب المقارن" (١٩٨٠م)، وكتاب د. صلاح فضل: "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لداتى" (١٩٨٠م)، وكتاب تاجية مرانى: "آثار عربية في حكايات كتربري" (١٩٨١م)، وكتاب د. أحمد درويش: "الأدب المقارن - النظرية والتطبيق" (١٩٨٤م)، وكتاب د. على البطل: "شبح قاين بين إيدى سيتول وبدر شاكر السياپ" (١٩٨٤م)، وكتاب أحمد الطويلي: "ظاهر من الاتصال الفكري والأدبي بالغرب" (١٩٨٦م)، وكتب د. سعيد علوش: "إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي - دراسة مقارنة" (١٩٨٦م)، و"مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" (١٩٨٧م)، و"مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية" (١٩٨٧م)، وكتاب د. أحمد محمد البدوى: "أوتار

شرقية في القیثار الغربي" (١٩٨٩م)، وكتاب د. عطية عامر: "دراسات في الأدب المقارن" (١٩٨٩م)، وكتاب د. محمد السعيد جمال الدين: "الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي" (١٩٨٩م)، وكتاب د. مكارم الغمرى: "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" (١٩٩١م)، وكتاب د. حسام الخطيب: "آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً" (١٩٩٢م). وهذه مجرد أمثلة مما يوجد معظمه في مكتبة خاصة من المؤلفات التي سبقت ظهور الكتاب الكبير القيم الذي وضعه الأستاذ الدكتور، وهي ليست بالمكتبة الغنية في هذا المجال. وبعض هذه الكتب تطبيقى، وبعضاً يركز على قضية أو قضيائياً بعينها لا على تخصص الأدب المقارن بكل قضيائاه كما هو الوضع في كتاب الأستاذ الدكتور أو في كتاب المرحوم محمد غنيمي هلال مثلاً، وبعضاً أيضاً يتناول الأدب المقارن بكل قضيائاه مثل كتاب الدكتور مكى وكتاب الدكتور هلال.

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

(ص ٤١٨ - ٤١٥)، فضلاً عن تمهد صغير في بداية الكتاب للتعريف بالأدب المقارن، وخاتمة أصغر في آخره (ص ٤١١ - ٤١٨) لخص فيها المؤلف ما عرضه تفصيلاً على مدار كتابه كله. ومن القضايا التي تناولها، رحمه الله، تاريخ نشأة الأدب المقارن في أوروبا، والوضع الحالي للدراسات المقارنة في الجامعات العربية والغربية، وعُدَّة الباحث وميدان البحث في الأدب المقارن، وعالمية الأدب والعوامل التي تقف وراءها، والأجناس الأدبية من ملحمة ومسرحية وخرافة وقصة ومناظرات، والصياغة الفنية لبعض الأجناس الأدبية، والصور الفنية، والمواقف والنماذج البشرية، وتصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، والمقارنة بين ذلك عندنا وفي بعض الآداب الأخرى. ثم تالت كتاب الأدب المقارن بعد ذلك وكُتِّرَتْ، مع بروز كتاب الدكتور مكي بروزاً قوياً وسطها رغم الملاحظات التي أبديناها عليه.

نظرة في "شبح قاين بين إيدِّيث سِتيولْ وبدر شاكر السِّياب" لعلم البطل

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

وهذ القصيدة هي إحدى ثلاث قصائد نظمتها الشاعرة الإنجليزية تصوير أهواز الانشطار الذي كما خبرته وخبره العالم في هiroshima حين أقت الولايات المتحدة عليها في نهاية الحرب العالمية الثانية قنبلتها التي أبادت كثيرا من سكانها وشوهدت كثرين آخرين. وفي تلك القصيدة تدين الشاعرة العف البشري وترى أنه هو سبب الاضطراب العالمي الذي تعشه الإنسانية في عصرنا هذا، كما تعزو الانهيارات التي أصابت العالم في تلك الكارثة إلى جشع "ديفس": Dives للذهب وسائر الشهوات المادية، ديفز الذي يمثله الآن بحار السلاح المنتهكون عرض السلام (انظر في المشبك كتاب English W. Benjamin "Literature Barron's Educational Griffith" ، وهو معروض بالاتفاق مع Series، وكذلك مقال فردرريك جليسير Frederick Glaysher)، على الرابط التالي: "Poetry in the Nuclear Age" www.fglaysher.com/NuclearA.htm). وديفس هذا هو الرجل الفني الذي ورد ذكره فيما ضربه السيد المسيح (حسب رواية لوقا) من مثل للفقير المعدب الذي ابتلاه الله في كل أنحاء جسده بقرح كانت الكلاب تلحسها، ولم يكن يجد مع ذلك ما يسد رمقه، فكان يتطلع إلى الفتات المتتساقط

من مائدة ذلك الغني، الذي كان يشمئز منه ويحتقره ويطرده بعيدا عنه دون أن يمكّنه من شيء من ذلك الفتات. فلما مات الاشان وجد الفقير المقروج ملذا في نعيم الجنة في حضن إبراهيم عليه السلام، في حين لم يلق الغني المتغطس القاسي القلب إلا أهواز الجحيم والعطش المهلك دون أمل ولو في بلة ريق من إصبع ذلك الفقير الذي كثيرا ما ذأمه بعيدا عنه دون أن يحن عليه بفتاتة مما يتساقط من مائدة.

والقصيدة الإنجليزية طويلة معقدة تعتمد على كثير من المعارف الجيولوجية والبيولوجية والفلكلورية والتاريخية والأسطورية والكتابية (نسبة إلى الكتاب المقدس)، ولا تُسلِّم نفسها للقارئ بسهولة ولا بصعوبة، بل ترك مكانا واسعا للتخمينات التي تصر المخ عصرا ثم لا يصل القارئ رغم ذلك إلى شيء واضح أو مطمئن. كما تقوم في أجزاء كثيرة منها على اللمحات السريعة المتباudeة بل المنفصلة التي يصعب جدا جدا أن يتقطها القارئ أو أن يربط بعضها بعض بحيث تكون جميعا وحدة واحدة، وكأنها كتبت كلها، أو على الأقل: كتبت أجزاء غير قليلة منها، في غير حالات الصحو الذهني.

وبالمناسبة كانت الشاعرة، حسبما قرأت عنها، من المسرفات في الشرب. وبالمناسبة أيضا فكثير من شعرائها اليوم يتحمّون هذا المنحى الغريب

يُغطون به خواهم الفكرى والفنى متصررين أن هذا من شأنه أن يلقى الرعب منهم فى قلوب القراء . والبلية أن لدينا أيضا فريقا من هؤلاء المسمين: "قادا" يراشونهم على هذا السخف ويملون لهم فيه (أو بالتعبير العامى: "يُشخّنون آذانهم") موهين القراء المساكين أن مثل هذا الكلام غير القابل للفهم ولا للتدوّق هو الفن كل الفن ! ومع ذلك كله فإن الدكتور البطل يأخذ فى شرح القصيدة وكأنها قصيدة عادية سلسلة يمكن شرحها والعنور على إجابة لكل قضية شرها بمنتهى السهولة، فهو حاضر دوما لا يقف حائرا، بلة أن يكون عاجزا عن فهم شيء فيها . وأغلب الظن أنه قد اعتمد على غيره فى هذا الشرح الذى لا تسعف القصيدة به بسهولة أبدا . ولقد أقر بأن زوجته الأستاذة المتخصصة فى الأدب الفرنسي قد عاولته، إلا أنها ما زلت أرى أن المعاونة لم تقتصر على السيدة قرينته، وإن لم يذكر شيئاً عن ذلك سوى ما كتبه الدكتور إحسان عباس فى كتابه عن السباب مما رأى هو أنه غير كاف وأن دراسته هذه هي الكفيلة بسد هذه الثغرة (ص ٧ ، ٩) .

لأنأخذ مثلاً ما كتبه بخصوص لعاذر (ص ٤٨ - ٤٩)، وكذلك سنبلة القمح الذى لم تولد وفسرها هو بأنها تعنى عودة السيد المسيح الذى ينتظر العالم بجيئه ثانية (ص ٥٤)، فيما كتبه هنا وهناك أشياء لا يستطيع أن يكون قد

عرفها من تلقاء نفسه لأنها ليست جزءا من ثقافتنا ولا هي مما ينتسب إلى تراث البشرية العالمي الذى يعرفه كل منصف أيا كانت ثقافته، لكنه مع ذلك لم يذكر أى مرجع استمد منه هذا الذى كتب، على العكس من إشاراته فى مواضع أخرى إلى المراجع التى ارتکن إليها . إلا أنه بكل تأكيد أيضاً كان فى بعض المواضع الأخرى يتكلم بما فى نفسه بكل ثقة مالئها الفجوات التى تفصل بين لحظات القصيدة المنفصلة مما أشرت إليه من قبل، فيقع فى الخطأ غير دار أنه قد أخطأ، على الرغم من أنه ، فيما هو واضح لى، لم يكن على معرفة كافية بالإنجليزية ولا بشعر الشاعرة، ومع ذلك لم يعن نفسه هنا، حسبما أتصور، بالتحقق من صواب ما يقول . وعلى العكس من ذلك فإنه، فى كل معلومة تاريخية أو جيولوجية أو أسطورية يوردها، يذكر المرجع أو المراجع التى استند إليها فى ذكر ما يراه هو الشرح السليم لما فى القصيدة من معلومات أو إشارات من ذلك النوع . وقد أورد أسماء هذه المراجع فى آخر الكتاب، وكلها تقريباً دوائر معارف ومعاجم وكتب تاريخ وتراجم أدبية.

ويلفت النظر فى المقارنة التى أجراماً د. البطل بين القصيدة الإنجليزية وشعر السباب تكرر الحكم على هذه الصورة أو تلك الفكرة أو العبارة من شعر السباب بأنها متخلفة كثيراً عن نظيرتها فى لغة سينبول أو صورها، وهو

ما ينبغي أن يكون معناه إتقانه الشديد للغة الإنجليزية من ناحية ولشعر الشاعرة من ناحية أخرى، فهل يا ترى كانت معرفته بهذه الموضوعين ترقى إلى ذلك المستوى؟ فاما بالنسبة لشعر الشاعرة فإنه لم يتطرق إلى أي شيء فيه سوى التصيدة المذكورة، ولو كان رجع إلى شعر لها غير تلك التصيدة لظهر أثر هذا في الدراسة التي بين أيدينا أو لقال ذلك على الأقل. أما، والدراسة تخلو تماما من أي لفظ عن شيء من ذلك الشعر فيما عدا التصيدة التي اخذاها موضوعا لدراسته، فمعنى ذلك بكثير جدا من الاطمئنان أنه لم يقرأ شيئا من ذلك الشعر سواها.

فكيف إذن سُؤل لواحد مما نفَسَ الحكم على ما لم يخبره، وبخاصة أنه ليس حكما عابرا ولا حكما يتعلق بمسألة عارضة، بل هو حكم يتصل بصييم النقد الأدبي والملحوظات الأسلوبية والبلاغية والفنية الدقيقة ومسيرة التطور الإبداعي لدى سِيُّول وتقدير تاجها في جملته؟ إنه، حسبما نستخلص من مراجعته، لم يتظر إلا في مقال "دائرة المعارف البريطانية" عن إديث سِيُّول، ومثل هذا المقال لا يمكن أن يُعد الباحث بما يمكنه من إصدار تلك الأحكام. أما إن كانت تلك الموسوعة قد أمدته بما يحتاجه في هذا الصدد، أقلم تكن الأمانة العلمية تقتضيه أن يذكر هذا؟

ونبدأ بالترجمة، ففيها (كما أتصور) مفتاح الكلام في بقية الملاحظات: وأبدأ منها بترجمة كلمة "shadow" في عنوان القصيدة بـ"شبح"، مع أن معناها واضح تماما، ولا يوجد في استعمالها لدى سِيُّول ما يجعلنا تتck معناها الذي يعرفه كل الناس، وهو "الظل". بل إن المترجم ذاته قد ترجمها مرتين في القصيدة بـ"الظل" (ص ٣٤، ٩٧). ويؤكد أنها لا تعنى هنا إلا ذلك أن الشاعرة قد كررتها في بيت واحد مستعملة في المرة الثانية كلمة "shade"، التي لا يمكن أن تعنى "شحناً" ولو على سبيل المجاز. كما أن السياق قد استعمل كلمة "الظل" في تأثيره بهذه القصيدة كما هو واضح، ولم يقل: "شبح" فقط. بل إنه في عنوان إحدى قصائده (حسبما يخبرنا الدكتور البطل نفسه) قد استخدم لفظ "ظل" فقال: "ظل قايل" (ص ٧٣)، فلماذا إذن ترك مترجمنا الصواب هنا إلى الخطأ؟

وبالمثل نرى المترجم قد ترك اسم "قاين" في عنوان القصيدة وفي درجتها كما هو، وأرى أنه كان يمكن أفضل لو قال بدلا من ذلك: "قايل" حسبما هو معروف عندنا نحن المسلمين. لقد ذكر الدكتور البطل أنها تكتب أيضا في التراث الإسلامي: "قاين" أو "قائين" كما في "مرروح الذهب" للسعودي وفي بيت لعلى بن الجهم في منظومته عن الخلقة (ص ٤٣). لكن

فاته أن الشائع (لا "أحياناً" كما قال) هو "قابيل" (في مقابل "هابيل" وزناً وقافيةً). ولقد راجعت "الموسوعة الشعرية" الضوئية فلم أجده من الشعراء أحداً استخدم "قابين" إلا أربعة هم أبو الفضل الوليد وإلياس أبو شبكة وإلياس الصانع وحماد الباصوني، أى أن مسلماً واحداً فقط من بين الشعراء الذين تضمنهم الموسوعة المذكورة استخدم كلمة "قابين"، وهو حماد الباصوني (المصري)، وكان مدرساً للغة العربية أشى عليه وعلى أدائه في التدريس الشاعر على الجارم، الذي كان يعمل آنذاك مفتشاً عليه)، ولهذا دلاته، فضلاً عن "قابين"، التي استخدمها الشاعر العباسى على بن الجهم ٣ مرات لا مرة واحدة كما قد يفهم من كلام الدكتور البطل. بل إن السباب نفسه قد استعمل ذاتماً: "قابيل" لا "قابين". ليس ذلك فقط، بل للسباب (كما يقول الدكتور البطل ذاته) قصيدةً من الواضح أنه قد نحا فيها نحو سِيُّول، إذ جعل عنوانها "ظل قابيل"، لكنه قال: "قابيل" وليس "قابين". أما في الكتبات النثرية العربية في الموسوعة المشار إليها فقد لقيت "قابين" ثلاث مرات لا غير: بواقع مرة عند كل من ابن هشام في "السيرة النبوية"، والإشبيه في "المستطرف"، والشدياق في "الساق على الساق". لكنني لم أجده لـ"قائين" أى استخدام فيها: لا في الشعر ولا في النثر، بخلاف "قابيل"، التي وجدتها استعملت تسع عشرة مرةً

شعرًا في القديم والحديث، وستًا وخمسين مرةً (فيهما أيضاً ثرا)، وهو ما يؤكد ما قلته من أن الذوق العربي يؤثر "قابيل"، وإن كفت لا أخطئ المترجم لتكتب ما يفضله ذلك الذوق، فهو اجتهاد منه أرى أنا أن غيره أفضل، وهذا كل ما هناك.

وبعد أن أمضى في رصد بقية الملاحظات المتعلقة بالترجمة لا بد أن أبين أن تراكيب الكلام في الشعر لا تجري دائمًا على طريقتها في النثر، وذلك بسبب قيود الوزن والقافية والتكتيف الزائد كما هو معروف، علاوة على أن اللغة الإنجليزية تُعرِّي عن الإعراب، الذي كان من شأنه لو وُجِدَ أن يساعد المترجم على تبع خطط الكلام على نحو أسهل. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك التعقيد الذي يسرّب القصيدة كلها، وتعتمد الإغراب بداع الحذقة، والقفز من فكرة أو خاطرة إلى أخرى دون رابط واضح مما أشرنا إلى بعضه قبلاً، أدركنا مدى الصعوبة التي عانها المترجم وهو ينقل هذا النص إلى العربية. وأنا ما كتُبْ لِلْأَوْمَهْ كثيراً لِوَأْنَهْ صَارَحَنَا بِأَنَّ الْقَصِيدَهُ صَعْبَهُ وَأَنَّ تَرْجِيْتَهَا أَصْعَبُ،ْ وَأَطْلَعَنَا عَلَى مَا صَعَبَهُ فِي تَرْجِيْمَهُ هَذِهِ الْعَبَارَهُ أَوْ ذَلِكَ التَّرْكِيبُ مِثْلُهُ،ْ وَلِمَا ذَكَرْتُ التَّرْجِيمَ الْمُباشِرَهُ هَنَاهُ أَوْ هَنَاهُ...ْ حَتَّى نَكُونَ عَلَى بَيْنَهُ مَا فَعَلَ.ْ لَكِنَّهُ لِلأسف قد مضى على وجهه وكأن "الأشياء معدن"، على حين أنها ليست

كذلك على الإطلاق، ثم لم يكفي بهذا بل زاد ففسر القصيدة دون تجلج أو تردد، وكأنه فعلًا قد وقع على قصد الشاعرة، التي أشتكى في أنها هي نفسها كانت تعنى تفصياته جيداً . وهذا ما دفعني إلى أن أرفع يدي كـ"نقطة نظام" .
 ولا أحب أن أقف طويلاً أمام كل شيء في الترجمة، بل أكتفى بالإشارة إلى بعضها فحسب كترجمته لكلمة "banners" بـ"بيارق" (وذلك في قوله: "تحت بيارق هائلة وألوية عظيمة للقر العتيق" / ص ٢٢)، وكانت أوثراً لوقال بدلاً من هذا: "تحت ألوية البرد القديم وأعلامه" ، ابعاداً عن إيحاءات كلمة "بيارق" المرتبطة بالموالد والاحتفالات الشعبية عندنا في مصر، وكذلك ترجمته لـ"oscillations" بـ"تغيرات" (في قوله: "هناك كانت تغيرات هائلة في الطقس" / ص ٢٢)، على حين أن الترجمة الدقيقة هي "تذبذبات" ، born from the needs of our opposing وترجمته لـ "famines" بـ"نتيجة الاحتياجات المضادة لجماعاتنا" (ص ٢٤)، والصواب هو "نتيجة احتياجات مجاعاتنا المتعارضة" ، فالعارض في الجماعات لا في المحادلات كما هو واضح من النص الإنجليزي، وترجمته لـ "tremendous" بـ"ربيع مروع" (ص ٢٤) لا "ربيع رائع" كما ينبغي أن يكون الكلام، أو ترجمته "Lightening" بـ"البرق" ، مسوباً بينها وبين كلمة "Light"

قبلها بقليل، والصواب: "الضوء" ، وترجمته "memory Man" بـ"ذاكرة الإنسان" (ص ٢٨) بدلاً من "إنسان الذاكرة" ، أو ترجمته "cataclysm" بـ"طوفان" (ص ٢٨)، وحقها أن تترجم بـ"كارثة/جائحة" ، وترجمته عبارة Rush down the length of the world--away--" away" بـ"مندفعة إلى أسفل حافة العالم- بعيداً - بعيداً" (ص ٢٨)، مع أنه لا حافة هناك ولا أسفل" ، بل كل ما يقصده التعبير الإنجليزي هو أنها كانت تندفع بطول العام... ، وترجمته "the gulf that was torn across the world" بـ"الخليج الخيط بالعالم" (ص ٣٠)، وصحتها: "الخليج المتصدع بطول الأرض" ، فهو لا يحيط بالعالم بل يشقه شقاً، وشأن It stretched its jaws" بـ"فُغِرتْ لها تها" (ص ٣٠، وهل اللهأ تفتر؟ فكيف يا ترى؟ إلا إنه لأمر غريب!) ، وصوابها: "مَطَّتْ فَكِيهَا" ، ثم ترجمته "Life's lepers" بـ"حياة الجذومن" (ص ٣٠)، بينما المراد هو "مجذومو الحياة" كما لا يخفى، وترجمته "The condemned of man" بـ"دينونة الإنسان" (ص ٣٢) عوضاً عن "مَدِيني الإنسان" مثلاً.

وكذلك ترجمته للمقطع كله الذي وردت فيه هذه الكلمة، وهو: They brought to the Tomb

The condemned of man, who wear a stigmata from the womb

The depression of the skull as in the lesser Beasts of prey, the marks of Ape and Dog, The canine and lemurine muscle... the pitiable, the terrible,

The loveless, whose deformities arose Before their birth, or from a betrayal by the gold wheat ear.

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

على النحو التالي:

"لقد أحضروا إلى المقبرة

دبونية الإنسان، التي يقلدها كالنوبة منذ الرحم

المجمعة المدموعة، مثل صغار

الوحشيات، بالعلامات الفارقة للقرد والكلب،

العضلة الكلبية والليمورية... المفجعة، البشعة،

البغضة، التي بدأت تشوهاتها من قبل الولادة، أو منذ الكشف عن

حقيقةها بسبيلة الذهب:

"لعاذر، بكل الحب عرفنا قبلاً الشمس العظيمة... ابلغ".

على حين أن الترجمة كان ينبغي أن تجئ على مثل النحو التالي، وأرجو أن تكون قد استطعت تفع خيط الكلام، بغض النظر عما إذا كنت قد فهمت معناه أولاً: "لقد أحضروا إلى القبر مَدِيني الإنسان وقد افطرت جماجهم كالوحش المفترسة الصغرى، وكأنها وَسْمٌ نزلوا به من الرحم، تلك العلامات التي تميز القردة والكلاب، العضلة الكلبية والليمورية... (لقد أحضروا مَدِيني الإنسان) الفِطاع الذين تدعوه حالمهم إلى الرثاء، والذين لا يعرفون الحب، والذين نشأت تشوهاتهم من قبل ولادتهم، أو من جراء خيانة السنبلة الذهبية...". وبذلك يجد إلى أي مدى ابعد المترجم عن النص الأصلي، كما يبدو للقارئ مدى الغموض والتكتك الذي يسريل القصيدة.

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

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

فجاءت ترجمته هكذا:

"ويصبح الذهب دم"

العالم... الذهب الأعمى تكُف، فصار الماهية الأولى
فله المادة نفسها، والرائحة، والدفء، واللون الذي للدم، ويشغى أن قبله
إن جوهر المرض المنشود علاجه، يتطلب... " (ص ٣٤) .
والصواب هو أن يقول مثلاً: "لكن الذهب سوف يصبح دم العام...
وهذا الذهب المتواشح حتى المادة الأولى له قوام الدم ورائحته ولونه.
ولا بد أن تأخذ خلاصة المرض كعلاج له". واضح أنه أعاد تركيب جملتي
المقطع الأول بما حرف المعنى، كما أنه فصل المقطع الثاني عن المقطع الأول مع
أن الكلام لا يزال متصلة كما هو واضح من ترجمتي. كذلك نجد أن "وجه
الإنسان" عنده (في المقطع الذي بعد ذلك) "يحسّد ظل الإنسان مرة
ثانية... " (ص ٤٣)، بينما الصواب هو أن ذلك الدواء سيشكّل ثانية ظل
الإنسان. فاظفر الفرق بين ما قاله هو وما قالته الشاعرة!
ونصل للخطاب الأبلق الذي لا أدرى كيف وقع فيه، ولا كيف فهم من ثم
العبارات التي ورد فيها على نحو ما فهمها عليه: لقد ترجم عدة مرات
كلمة "Vides" بـ"السقوط"، فقال: "حييئذ جيء بالسقوط، وقدد مثل
شمس برصاء تقطيعها أحزان العالم" (ص ٣٢)، "بالقرب منه كان صوت
ذهبى... يدمغ السقوط" (ص ٣٤)، "صرخنا في وجه السقوط" (ص

٣٤)، وهي ترجمة غريبة لا معنى لها، فوق أنه قد تربّى عليها انطماس المعنى
الذي أرادته الكاتبة فوق انطماسه الأصلي، وكأنه كان يقصّنا هذا الغموض
الإضافي! والصواب هو أن "Vides" كلمة لاتينية تعني "(الرجل) الغنى" ،
وقد تُسْعَمَل اسم علم على الغنى في المثل الذي ضربه السيد المسيح عليه
السلام (حسبما ورد في إنجيل لوقا) على إمكان ذهاب الفقر المريض المختَر
بعد موته إلى الفردوس وتمتعه هناك بكل ما يشاء من ألوان النعيم، في الوقت
الذى يصلّى فيه الغنى المتّخِم أهواه الجحيم بسبب قساوة قلبه وكبره واحتقاره
لأمثال ذلك المريض البائس وعدم مده يد المساعدة نحوه (انظر مادة
The International Standard Lazarus" في كل من "Lazarus"
The New Bible Encyclopedia
Dictionary ". واظر كذلك تفسير الفقرة ١٩ من الإصلاح السادس عشر من إنجيل لوقا في كل من "Matthew Henry Complete
Coffman "Commentary on the Whole Bible
("Commentaries on the Old and New Testament
وكما يرى القارئ لا علاقة لهذه اللفظة بالسقوط من قريب أو من بعيد.
وغربي أن يفهمها المترجم هذا الفهم، وهي موصوفة باسم الموصول "who"

الدال على العاقل لا على المعانى والأشياء وسائر ما لا يعقل ! علاوة على أن الكلام على أساس من ترجمته لا يستقيم ولا يتسق أبداً.

وقد كان من جراء هذا الخطأ أن انطلق الدكتور البطل فأفاض في الكلام عن عقيدة الخطيئة والسقوط مخصوصاً في صفحتين كاملتين (ص ٥٠ - ٥١). ويرى القارئ الآن كيف نشأ الخطأ الذي قاد إلى كل ذلك دون أن يكون هناك ما يستدعي شيئاً منه، علاوة على أن مثل هذا الفهم قد ضاعف غموض القصيدة، ومن ثم زاد القارئ إرهاقاً فوق ما أصابه من إرهاقها الأصلى. وكعادة الدكتور البطل نراه لا يتوقف ولو للحظة متشككاً أو على الأقل متسائلاً عما إذا كان قد أصاب الرمية، بل يمضي مطمئناً تمام الاطمئنان لا يعرف التردّد ولا التثبيت ولا يلتقط إلى أن النص، حسب ترجمته، لا يمشي أبداً. ومن هنا فإننا تساؤل: أيُّكُن من يؤْدِي الترجمة على هذا النحو أن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضاً بينها وبين أشعار السباب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقي ويحكم بأن صورها وفتها (فتها كله لا في تلك القصيدة فقط !) أفضل كثيراً من صوره هو وفنه؟ والمسألة ببساطة هي أن "ديفز" لا يعني السقوط، بل هو اسم يرمي إلى

الجشع المادى عند السياسيين ورجال الأعمال الذين كل همهم تكديس المال بل عبادته وعدم المبالاة بالمشاعر والقيم النبيلة فى الحياة !

كذلك فات الدكتور البطل أن عدتنا في القصيدة، كما في الإنجيل لوقا، لعاذرين اثنين لا واحداً فقط: لعاذر الفقير المغضى جسده بالقرود وكانت الكلاب تلحسه، وقد ورد ذكره في المثل الذي سبقت الإشارة إليه مراراً. أما لعاذر الآخر فهو لعاذر أخوه مارتا ومريم، الذي كان يحبه المسيح عيسى بن مريم، وهو الذي أقامه النبي الكريم من القبر وأعاده إلى الحياة بعد أن كان قد مضى على موته أربعة أيام حسبما جاء في الإنجيل المذكور. ومن هنا وجدنا الشاعرة تتحدث عن القرود في سياق الحديث عنه أكثر من مرة: "وفي هذا الصدع يرقد جسد أخيتنا لعاذر وقد أنهض من قبر العالم. لقد كان ينام في ذلك الموت الكبير مثل الذهب في قشرة العالم... وحوله، مثل البرق الحابي، كان يرقد الجوهر، بلسم قرحة العالم" (ص ٣١. والترجمة من عندي، أما في ترجمة الدكتور البطل فهي "بلسم أحزان العالم")، "جاوزوا بأحتاب العمى وليل العالم صائحين إليه: لعاذر، هبنا البصر، أنت يا من قروحه من الذهب..." (ص ٣١. والترجمة من عندي أيضاً)، "ثم جيء بديفز... كان متمدداً مثل شمس برصاء تغطيها قروح العالم... وكان برص الذهب يغلف العالم، الذي

كان هو قلبه" (ص ٣٣). والترجمة ترجمتى، أما الدكتور البطل فقال: "تفطّلها أحزان العالم").

واليآن نلقى نظرة على مقارنة المؤلف بين سِيَّوْلُ والسياب لنرى أكان موفقا هنا أم أن التوفيق قد خالقه كما خالقه فى مواطن متعددة من الترجمة؟ لتأخذ على سبيل المثال قوله إن الشاعر العراقي قد استوحى سِيَّوْلُ عند كلامه، فى قصيدة: "أغنية قديمة"، عن ذرات الغبار ودوران الزمن فى تكرر مسمى (ص ٧٧ - ٧٨). لكننا عينا نظر فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية عن شيء أخذه السياب منها فلا نجد شيئاً، إذ ليس فيها أى ذكر للذرات ولا للغبار ولا للتكرر المسمى للزمن. اللهم إلا إذا كان يقصد صورتها الباردة عن عمود التراب الطوطمى. لكن هذا غير ذاك كما لا يحتاج إلى توضيح، وعلى أية حال فحتى لو ترددت فى قصيدة سِيَّوْلُ كلمات "الزمن" و"الغبار" و"السأم" (وهو ما لم يحدث) فليس فى ذلك ما يدفعنا بالضرورة إلى القول باستيهاء شاعرنا العربي تلك القصيدة، إذ ليست العبرة بالمفردات بل بالتعابير والصور والتراكيب، اللهم إلا إذا كانت المفردة من النوع الذى لا يستخدم على نطاق واسع أو كان فى استعمالها خصوصية تُحسب لصاحبها، وكان ترددتها فى العمل المقول بتأثيره لاقت للنظر، أما دون ذلك فلا، وإنما يوجد شاعر ولا ناثر

على وجه الأرض سيكون بمنجاة من هذا السيف المصلت على الإبداع، لأن مفردات اللغة ليست ملكا شخصيا لأحد، بل كل ألفاظها مباحة لمن يريد، والعبرة بالخصوصية والتفرد لا بمجرد ورود كلمة أو أخرى في عمل من الأعمال الأدبية حتى تقول بأنها ابتكار خاص بصاحبها وتتهم من يستعملها بعده من ثم بأنه إنما تأثر بذلك العمل.

مثال آخر: إذ زعم الدكتور البطل أن السياب قد أخذ قوله:

تسعى به السرح فى الآفاق ناجة * للشمس من جذوة أو من دم حبجا
من قول سِيَّوْلُ: "مثل طوفان الشمس المنهرة إلى أسفل/ بدا الزئير/
الصادر عن الشموس القرمزية ل قطرات الدم" (٧٩). وهذا كسابقه اتهام جاهز، وليس هكذا تكون المقارنة والقول بالتأثير والتأثر، وإنما فلماذا لم يذهب ذهنه مثلاً باتجاه بشار بن برد وشمسه، وهو أقرب، إذ يقول:
إذا ماغتنبنا غريبة مفرقة * متكا حجاب الشمس أو قطرة دم؟

فها هنا شمسٌ و قطرات دمٍ و حجابٌ مثلاً في بيت السياب! ولستا مع ذلك في تكذيب دائم (بالحق والباطل) لما يقوله الكاتب، فمن الطبيعي أن تأثر بمن تصل به ونؤثر فيه، لكن المشكلة في أن الدكتور البطل في الأمثلة التي أوردتها وأشباهها لم يكن مقنعًا، وكان بطير بأى شبهةٍ تشابه حتى لو اتخلى

الوضع عن لا شيء ! ومع ذلك فالملاحظ أن السباب يكرر كلمات مثل "الظل" و "قابل" و "سبيلة الذهب" في بعض قصائده على نحو يلفت النظر ويصعب تفسيره بالمصادفة .

ولننظر على سبيل المثال هذه المقارنة الصورية بين سيداتِ السباب من قصيدة "غريب على الخليج": تقول سيدات في "شبح قاين": "ولم تأبه لسحابة في السماء على صورة يد/ إنسان... وجاءت صيحة كما لو أن الشمس والأرض ارتطمتا/ نزلت الشمس، والأرض صعدت لتأخذ مكانها في الأعلى فوق... الهيولى/ انفجرت، الرحم الذي منه بدأت كل حياة/ عندئذ، وفي اتجاه الشمس المفولة قام العمود الطوطي الترابي في ذاكرة الإنسان" (ص ٢٨). وقال السباب في "غريب على الخليج": "جلس الغريب يسرح البصر الحمير في

الخليج / ويهذ أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج / أعلى من العباب يهدى رغوه ومن الضجيج / صوت تفجر من قرارة نفسى الشكلى: عراق / كل مد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون ... إلخ . ويقول الكاتب معلقا على نص السياق: "مستحضرنا صورة سينوبل عن العمود الطوطمي والسحابة الذرية" ! (ص ٨١) . ولست أدرى أية صلة بين العمود الطوطمي والسحابة الذرية في نص سينوبل ونص السياق . ولماذا لا تكون "السحابة" في نص السياق سحابة عادية أو تلك السحابة المخادعة التي ظللت قوما من الجاهلين فإذا ما استروا تحتها من حر الشمس أمطرتهم نارا فكانوا من الحالين كما جاء في الموروث الديني؟ وهكذا لماذا لا تكون "الأعمدة" في نص السياق أعمدة بابل أو أعمدة الأكروبول أو أعمدة بيوت الشعر العربية أو أعمدة الكهرباء أو أعمدة الشعر؟ أرجو أن ننتهي من مثل هذه الافتراضات عن تبعية الشاعر العربي لشاعر أجنبى، وكان الشاعر الأجنبى شيطان الشاعر الذى يلهمه الشعر كما جاء في حكاية أو أسطورة توابع الشعراء عند العرب" (طراد الكبيسى / السياق وسينوبول وشبح نص قاين / مجلة "الإمبراطور" المشباكة" .

والآن ما الذى دفعنى إلى كتابة هذا العرض التحليلي لدراسة الدكتور البطل حول السياق وسينوبول؟ الذى دفعنى إلى هذا هو الرغبة فى التشديد

على أنه لا بد من يكتب فى مجال الأدب المقارن من الإحاطة بكل ما من شأنه أن يُنْجِح عمله، وأول شيء فى ذلك فهم النصوص وتذوقها جيدا والمقدرة على المعاونة بينها وإدراك التفاصيل التى يتسعى أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة... إلخ. لكن كيف ذلك؟ أولاً بعرفة اللغة الذى كُتب بها النصوص المراد مقارتها: فأما بالنسبة للغة القومية فأمرها مفهوم، إذ لا يعقل إلا يُعرف المقارن لغة أمنه، لكن المشكلة فى لغات النصوص التى على الجانب الآخر وقد رأينا كيف أن الدكتور البطل قد أخطأ الترجمة فاختلطوا بهم النص وقرب على ذلك أشياء ذكرناها فيما مضى . ولو كان محسنا للترجمة لما كان ما كان! فلا بد إذن من إتقان اللغة الأجنبية التى كُتب بها النص الأجنبي إذا أراد المقارن أن يغوص بنفسه فى أعماق النص ويعرف خباياه . قد يقال إذن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجمة إلى لغته القومية . الواقع أن هذا ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجم قد أحسن الترجمة ولم يترك في النص المترجم شيئا لم ينقله إلى اللغة المحلية . فهل هذا ممكن؟ أعتقد أن لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب في العمل الأدبي لا يمكن التنظر فيها من خلال الترجمة، وهي الأمور المتعلقة بلغة النص وبلامنهجه وأسلوبه، مما لا

ينقل عبر الترجمة أبداً، إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضاً شيئاً من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا في النص الأصلي، وذلك من خلال إتقان لغة ذلك النص. ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرن على ما تُرجم من الأعمال الأدبية فقط لا يعودونه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية، فإن فضاءها العريض يكون مفتوحاً أمامه يخلق فيه كما يحلوه، وهذه ميزة ليست بالقليلة.

مثلاً كيف كان لي أو لغيري أن تتحقق من التهمة التي أتهم بها د. محمد مندور حين قيل إنه قد أخذ كتابه "نماذج بشرية" أو بعضاً من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسي جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسي ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامي إلا أن أرجع بنفسى إلى الأصل الفرنسي لأتبين مدى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلاً بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحت ذلك بالنصوص الفرنسية وترجمتها العربية ووضع هذا وذلك بإزاء الفصول المندورة، وبذلك حسمت المسألة. وقد رأينا أن الدكتور البطل لم يحسن الترجمة كما ينبغي، ومن ثم تساءلت قائلًا: أويكن من يؤدى الترجمة

على هذا النحو أن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضاً بينها وبين أشعار السباب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقي ويحكم بأن صورها وفنها (فنهما كلها لا في تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيراً من صوره هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر الذي يستكمل المقارن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التي اتبذل نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر الإمكان بكل ما يتعلق ب موضوع المقارنة. وقد رأينا مثلاً كيف أن الدكتور البطل

قد فاته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعني "السقوط"، ولا أعرف السبب في ذلك. لقد بذل الدكتور جهداً طيباً للتعریف ببعض القضايا المتصلة بقصيدة سیول كما هو الحال في حديثها عن الحيوانات البائدة، والبرودة والحرارة، وشخصية العازر مثلاً، وهذا مما يُحمد له، فكنت أحب لو بذل في النقطة التي تحدث عنها مثل هذا الجهد، ولكنه لسبب ما لم يفعل، وهو أمر غريب، إذ كانت تلك النقطة على مَدْ ذراعه لو فرَّده وتيقظت حواسه قليلاً. وأنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتجلج في بما قال رغم وضوح بعده عن الصواب.

إن على المقارن الأدبي أن يتسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون في بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى الإمام بعدد من العلوم وإنفاق بعضها الآخر، مثلما هو الحال في قصيدة الشاعرة الإنجليزية المملوقة بالإشارات إلى القنبلة النووية والوحش المتضررة وبعض أحداث ما قبل التاريخ وأساطير العالم القديم، إذ لا شك أن تلك القصيدة كانت في حاجة إلى الجهد الذي بذله الدكتور البطل، ولا وكانت مطلسسة تماماً، أما الآن فإننا نستطيع، بفضل ذلك الجهد، أن ننصر على الأقل بعض الأشياء، وهذا أفضل ألف مرة من التحديق في الظلام دون طائل... وهكذا.

أما في كلامه عن السباب فقد احتاج الأمر إلى العلم بسيرته وملامح شخصيته ومراحل طريق عمره... إلخ. وهذا مجال آخر من مجالات المعرفة التي يحتاجها المقارن الأدبي أو يتقاطع معها عمله، إلا وهو الترجمة الشخصية. ثم إن هذا الفرع هو الذي عرفه أن السباب قد قرأ سبّول وأعجب بشعرها وكان يفاخر أنه من قرائها. وهو الذي عرفه أيضاً بأنه كان يوماً ما شيوعاً ثم تحول إلى الاتماء القومي، وأنه كان في الكويت حين تكلم عن الخليج في قصيده: "غريب على الخليج" شاكياً عجزه عن تدبر مصاريف العودة لسقوط

رأسه. وهو الذي عرفه كذلك أن السباب قرأ سبّول في لغتها الأصلية لأنها كان متخصصاً في اللغة الإنجليزية وأدبها، فقراءاته لها إذن لم تكن قراءة عابرة وكانت قراءة سطحية ولا متسرعة، بل كانت قراءة متخصص في هذه اللغة متقد لها. كما أن هذا الفرع المعرفي أيضاً هو الذي عرف الدكتور البطل *Encyclopaedia Britannica* عن الشاعرة، وكذلك كتاب "English Poetry" لدوglas Bush (Douglas Bush)، فالمُؤلم عن طريقهما بشيء مما يحتاج إلى الإمام به من يريد الكتابة عنها وعن قصيدها (ص ١٧).

كذلك كان للدكتور البطل أحکام فنية على قصيدة سبّول وشعر

السباب، مفضلاً في الشاعرة الإنجليزية على شاعرنا العراقي بوجه عام، وهذا تقد أدبي كما هو واضح. وهكذا يرى القارئ كيف أن الأدب المقارن يتصل بالتقد الأدبي ويستعين به على نطاق واسع. ذلك أن المقارن لا يحصر نفسه في بيان مناطق التأثير والتأثر فحسب، بل يتجاوزه في أحياناً كثيرة إلى التقويم والتحليل الفني. إنه ليس آلة للرصد والمقارنة واعطاء قائمة باردة باللحظات التي اتته إليها في موضوع الاتصال بين طرق المقارنة، بل هو قبل ذلك متذوق ناقد. كما أنه قد يترك عملية رصد التأثير والتأثر جملة ويركز بدلاً من ذلك

على الموازنة الفنية بين الطرفين. وبطبيعة الحال لا يمكنه القيام بهذا دون أن يستكمل عدّة الناقد، فمهمة النقد أولاً وقبل كل شيء تحليل العمل الأدبي، وهي الخطوة التي تسبق الخطوة التي يقوم فيها المقارن بتبيين ما في العملين المقارنرين من مثالاث واختلافات. إن المقارن هو، بمعنى من المعانى أو فى جانب كبير من عمله، ناقد أدبى يعمل فى ميدان المقارنة بين الآداب المختلفة بكل ما يحتاجه هذا العمل من أدوات ومهارات.

لأخذ مثلاً قول الدكتور البطل، عن حماولة السباب "اصطناع روح سيبول" (حسب تعبيره) فى قصيدة "أغنية قدية"، إنه "يسُلْخُ فيها مفهوم دوران الزمن من الأزل إلى الأبد عن سياقه لدى سيبول فلا يبقى له سوى الفكرة الشائعة: أنها ذرات غبار في مجرى الزمن، يدور فلا يبقى منها شيء" من حبنا وتاريخنا وأعمالنا. وهى فكرة ساذجة حاول أن يدعمها بصورة من سيبول عن التطور يجمع بين دقىء الكھف المظلم والاختراع الحديث... ومن الطبيعي ألا يخرج له سوى هذا الحصول الضئيل من روح سيبول ما دام قد حاول اختزال عالمها الواسع إلى هذه الحدود الضيقية من عالم الوجдан الذاتى" (ص ٧٧ - ٧٨). فها هنا نجد الدكتور البطل لا يكتفى برصد ميقات الاتصال بين الطرفين ومظاهر التأثير والتآثر بينهما، بل يقارن بينهما فنياً ويحكم على ما

صنعته السباب بالفشل والعجز عن مسامحة نظرته الإنجليزية. وهذا من صميم النقد الأدبي، بعض النظر عما إذا كان توافقه على هذا الحكم أولاً. ومثل هذا قوله، عن قصيدة أخرى للسباب هي قصيدة "قافلة الضياع"، إنها "قف علامه بارزة في طريق التطور الفنى للسباب من حيث إنها أول تجربة فنية يستطيع السباب أن يستقل فيها بموضوعه، وفي الوقت ذاته يوظف فيها كثيراً من عناصر سيبول بنجاح كبير، فتحقق بذلك المعادلة الصعبة، وهي التوازن بين تأثيره بسيبول وأصالة فى الإبداع بعد طريق طويل من التجرب تف على قمة قصيده الملحمة الطويلة التي جعل موضوعها القبلة الذرية محاكياً سيبول، والتي فككها إلى قصائد ثلاث عند نشر "أشودة المطر": مرثية الآلهة، من رؤيا فوكاى، مرثية جيكور" (ص ٩١ - ٩٢).

والمعروف أن جزءاً كبيراً من مهمة المقارن الأدبي يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارنرين (كما سبق القول) من يرون أن هذه هي كل المهمة التي يقوم بها الأدب المقارن لا يتعداها. الواقع أن هذه المنطقة هي منطقة تلاقٍ بين ما يسمى في النقد الحديث بـ"النماص" وبين الأدب المقارن، إذ النماص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها في بعض. ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئاً فإنه لا يأتي به من فراغ، متىماً أن الجسم البشري

مثلاً حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لاشيء، بل هو مأخوذ من جسم الأم ومواد طبيعية كانت موجودة من قبل ثم رُكِبَ هذا كله على نحو جديد وأُعطيَ روحًا جديدة لم يكن لها وجود من قبل. إن الأديب حين يبدع شيئاً فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قدقرأ من الأعمال الأدبية في أدبه القومي وخارج نطاق أدبه القومي ما لا يحصيه إلا الله، أما هو أو غيره فاقتصر ما ينكمهما الانتباه إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبية إلى أنه في كثير من الأحيان لا يستطيع أن يتذكر العناصر التي استقادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا.

وفي ضوء هذا ينبغي أن نقرأ الأسطر التالية التي قلتها من دراسة لرؤوف مسعد منشورة في مجلة "شباب مصر" المشابكة عنوانها "النناصر بين "زويل" الغيطاني و"المرأة التي . . ." للكاتب د. هـ. لورانس": "منذ فترة كتلت أستعيد قراءة بعض أعمال الكاتب البريطاني د. هـ. لورانس الطويلة، وهي بعنوان "المرأة التي خبّأ بـالجوايد قليلاً" فاسترجع في ذهني قصة الكاتب جمال الغيطاني، وهي أول أعماله المنشورة. وهي، كما يظهر هذا من قائمة كتبه المنشورة، بعنوان "الزويل". ولكي أقطع الشك باليقين قمت إلى مكتبي وعثرت، من حسن الحظ، على طبعة قديمة نادرة لقصة "الزويل" أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ تحت عنوان "رواية"، ثم أسفل العنوان "الأعمال الروائية/ المجلد الثالث" (والرواية الثانية في هذا المجلد بعنوان "الزياني بركات"، ولا تعنينا هنا)، ليوردها بعد ذلك تحت عنوان "قصص" في قائمة مؤلفاته في كتابه عن تجريب محفوظ. المفاجأة التيواجهني

Comparativists are typically proficient in several languages and acquainted with the literary traditions and major literary texts of those languages.

لـ "Superior" ab 2011م. وـ "Kinder" ab 2011م. وـ "Haus" ab 2011م. وـ "Schule" ab 2011م. وـ "Familie" ab 2011م. وـ "Freunde" ab 2011م. وـ "Geschenk" ab 2011م. وـ "Leben" ab 2011م. وـ "Gesundheit" ab 2011م. وـ "Arbeit" ab 2011م. وـ "Sport" ab 2011م. وـ "Reisen" ab 2011م. وـ "Technik" ab 2011م. وـ "Politik" ab 2011م. وـ "Musik" ab 2011م. وـ "Kunst" ab 2011م. وـ "Literatur" ab 2011م. وـ "Fotografie" ab 2011م. وـ "Gitarre" ab 2011م. وـ "Piano" ab 2011م. وـ "Drum" ab 2011م. وـ "Videospiele" ab 2011م. وـ "Computerspielen" ab 2011م. وـ "Gaming" ab 2011م. وـ "Gitarre" ab 2011م. وـ "Piano" ab 2011م. وـ "Drum" ab 2011م. وـ "Videospiele" ab 2011م. وـ "Computerspielen" ab 2011م. وـ "Gaming" ab 2011م.

على ميدان دراسات الأدب وبصوته، فوصفت المقارنون الأدبين على التحول أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة باللغات الأجنبية واطلاع كافٍ على مقدمة المقارنة، وهذا ما يتحقق في المقام الأول من خلال انتشار "Wikipedia" المشبّاكية ما يعني أن هذا، وقد أوجزت موسوعة "Wikipedia" المشبّاكية ما يعني

ترجمة الطهطاوى لـ "جغرافية ماطبرون"

صدق المثل القائل: "العبد فى التدبر، والرب فى التقدير". ذلك أنسى منذ أكثر من سنتين أفكراً في كتابة دراسة أقارن فيها بين رواية الفس الفرنسي فنلون: "Les Aventures de Télémaque" في أصلها الفرنسي وبين ترجمة الطهطاوى لها، تلك الترجمة التي سماها: "موقع الأفلاك فى وقائع تليماك". بل إنسى استعرت من مكتبة الكلية أكثر من مرة ترجمة المرحوم عادل زعير لتلك الرواية، وقلت لنفسي: فلاؤسع دائرة المقارنة بمحبث تكون بين الترجمتين أيضاً. وقد بدأ الأمر كله حينما رأيت فى يد أحد طلابي بالجامعة نسخة من ترجمة الطهطاوى لتلك الرواية فى طبعتها الثانية التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة فى مصر فى الأعوام الأخيرة مصورة عن الطبعة القدية، فاجتاحتى الرغبة فى الحصول على نسخة منها أنا أيضاً، وقد كان. ومن يومها وأنا أضع فى حسابي أن أقوم فى أول فرصة بالمقارنة المذكورة، وبخاصة بعد ما حصلت أيضاً على نسخة من الأصل الفرنسي للرواية. إلا أنه حتى الآن لم أنشط إلى وضع تلك النية موضع التحقيق... إلى أن كت أكتب دراستى التي نشرتها مؤخراً فى الواقع المشباكية المختلفة عن رواية "العامة والتيبة" لصنع الله إبراهيم، واقتضاني البحث الرجوع إلى بعض مؤلفات الطهطاوى لأرى أكأن

هذا العام الجليل يعرف مصطلح "رأس الرجاء الصالح" أم لا. ذلك أن صنع الله إبراهيم يُجرى هذا المصطلح على لسان بطل الرواية، والافتراض أنه تلميذ للجبرى ومساعد له، أما أنا فقد استبعدت أن يكون ذلك المصطلح معروفاً للعرب في ذلك الوقت، وبخاصة أنه لم أجده، بين معانى كلمة "رأس" في المعاجم القدية بما فيها معجم "تاج العروس" للزبيدي معاصر الجبرى، معنى الأرض الداخلة في البحر. وكانت رغبتي أن أعرف التاريخ الذي ظهر فيه ذلك المصطلح في أرض الكمانة، إذ استغربت أن يكون في بلادنا من يعرفه في تلك الفترة المبكرة أيام الحملة الفرنسية، وهي الفترة التي تجري فيها وقائع الرواية، قبل أن تصل بالكتب الأوروبية وتفكر في ترجمتها. وكانت الدراسة بما تيسر لي وقتها من مراجع، بيد أن عقلي لم يكفل عن التفكير في تلك النقطة، وظللت رغبتي مشتعلة في الحصول على كتاب الطهطاوى: "جغرافية ماطبرون" أو أي شيء كتبه في هذا المجال لتأكد بنفسي من هذه النقطة. وأخذت أفكراً: أين يمكن أن أجده نسخة من ذلك الكتاب؟ فاما الأعمال الكاملة لرقاعة فليس منها في مكتبة الكلية إلا مجلد واحد ليس فيه "جغرافية ماطبرون". وأما المشباك فلم أجده فيه شيئاً أبداً. وأما الذهب إلى دار الكتب فهو ترف لا أستطيعه في ظل ظروف الحياة في القاهرة واعتبارات الكسل.

وبينما كنت أترى ماشيا كعادتي منذ عدة ليال إذا بفكرة تخطر لي بفتحة مؤذها: ولماذا لا أبحث عن الكتاب في مكتبة الكلية؟ إن لي مع تلك المكتبة ومع مكتبة الجامعة نوادر أغرب من الخيال، ومن بينها عنورى بالصادفة البحثة على كتاب منصور فهمى الذى يهاجم فيه الرسول محمدًا والإسلام، وهو الكتاب الذى كان فى الأصل دراسة جامعية حصل بها من فرنسا على الدكتورىة فى أواخر العقد الأول من القرن البائد، وكانت أظن أنها لم تطبع في كتاب. إلا أننى فى منتصف السبعينيات من القرن الماضى كنت أجوب أرجاء قاعة القراءة فى مكتبة جامعة عين شمس بحثاً بعينى عما فى الأرفف من كتب لم يسبق لى معرفتها، فوحيدت كتاباً صغيراً مدسوساً بين بعض الترجمات القرآنية ودائرة المعارف الإسلامية فى طبعتها الإنجليزية الأولى، فدفعنى الفضول إلى استخراج هذا الكتاب الغريب، فإذا به رسالة منصور فهمى بالفرنسية لا سواها مطبوعة في فرنسا، فأخذتها وصورتها وقرأتها فى الحال، أقول: خطرلى وأنا أترى منذ عدة أيام أن أبحث عن الكتاب في مكتبة الكلية. صحيح أننى لم أكن أعلم أبداً على تقييده هناك، إلا أننى ردت على تشاوى بأننا لن نخسر شيئاً، وأننى كثيراً ما وجدت في تلك المكتبة وفي مكتبة الجامعة كتاباً لا يخطر في البال أنها من مقتنياتهما.

ومنذ نحو أسبوع ذهبت إلى مكتبة الكلية وطلبت من الموظفة المسئولة أن تساعدنى فى البحث عن الكتاب، فكان جوابها أن الكاتب معطل. فعدت أطلب من السيدة أن تدلنى على رفوف الكتب الجغرافية، فجاءت مشكورة معى. ثم بدأنا رحلة البحث فى بعض الدوالib فلم يجد شيئاً. وكدت أنصرف، إلا أنها دارت وذهبت إلى الدوالib القائم وراء الدوالib الذى كان يبحث فيه، فأخذنا نظر وقلب الكتب بأيدينا حين لا يسعنا شيء مكتوب على كعوبها يرشدنا إلى حقيقتها. وإذا بي، على حين فجأة من الأمر، أجده كتاباً أكبر فى الحجم من الكتب التى حوله، فقلت: أظُرْ فى لأرى أى كتاب هذا. فوجدت عنوانه في الداخل: "الجغرافيا العمومية"، ولكن لا يوجد أى ذكر لاسم المؤلف. إلا أن كونه مطبوعاً في مطبعة بولاق في القرن التاسع عشر جعلنى أنتسى به متصرضاً أنه من تأليف أحد تلاميذ رفاعة. ثم إذا بي، وأنا أفرأ أرواقه السميكة الشاحبة التي لا تخلو من بعض الخروم بفعل السوس، أقرأ عنواناً آخر في الداخل هو "جغرافية ملطبرون". فكدت أرقص فرحاً، بل أطير طيراناً. وخرجت بالكتاب وأنا أحس أنى أحمل فى يدي كثراً. ثم استطعت بعدها أن أؤمن نسخة من المجلد الأول من ذلك الكتاب فى أصله الفرنسي، ونسخة أخرى من المجلد الرابع من ذات الكتاب، ولكن فى ترجمة

إنجليزية. وشرعت أقرأ في الأصل الفرنسي حيناً، وفي ترجمة الطهطاوي حيناً آخر، لتبنيق في ذهني فكرة المقارنة بين النص الفرنسي وصورته العربية. وقد اتخذت من الفصل الخاص بالجغرافيين العرب في المجلد الأول نوذجاً أطبق عليه عملية المقارنة، فكانت هذه الدراسة التي نحن أمامها الآن.

ولكن قبل المقارنة لا بد من كلمة عن كل من الكاتبين: فاما الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م) فهو مفكر مصرى ورکن من أركان النهضة العربية الحديثة. ولد في طهطا بصعيد مصر وقصد القاهرة، فتعلم بالأزهر وأرسله الحكومة المصرية إماماً للصلة والوعظ (١٨٢٦ - ١٨٣١م) مع بعثة من الشبان أوفدتهم إلى فرنسا لتقسي العلوم الحديثة. درس الفرنسية، وقرأ الجغرافيا والتاريخ. وعند عودته إلى مصر تولى رئاسة الترجمة بمدرسة الطب، وأنشأ جريدة "الواقع المصرية". كذلك ألف وترجم عن الفرنسية كثيراً متعددة من أبرزها "قلائد المفاخر في غرائب عادات الأوائل والأواخر" (مترجم)، و"المعادن النافعة" (مترجم)، و"مبادئ الهندسة" (مترجم)، و"القانون المدني الفرنسي"، و"تحلیص الإبریز فی تلخیص باریز"، إلى جانب عدد من الكتب الجغرافية منها "جغرافية مطابرون" أو "الجغرافيا العمومية"، وهو الكتاب الذي

ترجم منه مجلدين: الأول والثالث. وقد أسس، رحمه الله، مدرسة الألسن، وتولى نظارتها.

وأما مالطابرون فخلاصة ما ورد في مادة "Malte-Brun, Encyclopædia" في "الموسوعة البريطانية" ٢٠٠٨م؛ "Géographie" ومادة "Britannica" في "الموسوعة اليوقرنسالية الفرنسية" ٢٠٠٧م؛ Universalis (٢٠٠٧) أنه عالم جغرافي دانمركي الأصل فرنسي الجنس. تُنقَى إلى فرنسا سنة ١٨٠٠م بسبب كتاباته المؤيدة للثورة الفرنسية حيث اشتغل صحفياً ومؤلفاً لكتب الجغرافيا. عاش في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وأسس الجمعية الجغرافية الباريسية. وله كتاب ضخم من ثمانية مجلدات أرخ فيه لعلم الجغرافيا في العالم كله قديماً وحديثاً. وبالمثل اشتغل ابنه فكتور أدولف مالطابرون أيضاً بالجغرافيا، وبالذات في ميدان الاكتشافات الجغرافية في أفريقيا والقطب الشمالي. ولإلى القاريء ما كتبته الموسوعتان عن الرجل على التوالي:

"Born Aug. 12, 1775, Thisted, Den; died Dec. 14, 1826, Paris, France. original name Malte Conrad Bruun author and coauthor of several geographies and a founder of the first modern geographic society. Exiled from Denmark in 1800 for his verses and pamphlets in

support of the French Revolution, Malte-Brun established himself as a journalist and geographic writer in Paris. His works include the first six volumes of *Précis de la géographie universelle* (1810–29; “*Précis of World Geography*”). He was a founder and the first secretary of the Société de Géographie de Paris (1821). His son Victor Adolphe Malte-Brun, also a geographer, concerned himself with the course of African and Arctic exploration”, Conrad Malte-Brun (1775–1826), danois de naissance, mais français d’adoption, fonda la Société de géographie de Paris; de 1810 à 1829, il publia un *Précis de géographie universelle* .”

ولفت النظر أن مالطبرون قد تُوفِّيَ في ذات العام الذي وصل فيه رفاعة إلى فرنسا.

وقد طُبِّعَتْ ترجمة الطهطاوي لمجلد مالطبرون في كابين من القطع الكبير وبالحروف الصغيرة. واللاحظ أن كثيراً جداً من الكلمات في هذين الكابين، كما هو الحال في طباعة كتاب تلك الفترة، متلاصقة لم يترك الطابع بينها مسافة، وأن علامات الترقيم غائبة تماماً، وأن الفقرات تبدأ من أول السطر دون ترك مسافة كما هو المعول به الآن، كما أن المصطلحات التي يستعملها رفاعة تختلف في كثير من الحالات عن المصطلحات التي استقر العرف عليها، وكذلك

الأمر في أسماء الأعلام. ومن هنا يجيء الإرهاق الشديد الذي تجشمنا إياه قراءة ما كتبه الطهطاوى، نحن الذين تعودنا على أن يكون حرف الطبع كبيراً بما فيه الكفاية، وأن تكون هناك علامات ترقيم، وأن يكون أول السطر في كل فقرة متقدراً إلى الداخل نحو سنتيمتر. ويضاف إلى هذا أن الطهطاوى لم يترجم هواش مطبرون، وهي كثيرة وهامة. وأنا هنا لا أعيّب الطهطاوى، فحسبه أنه استطاع ترجمة مجلدين من ذلك الكتاب الشاق. ومعروف أنه لم يكن قد درس الجغرافيا في الأزهر، بل تعرف عليها في فرنسا بعد أن تخرج. فما إن عاد إلى مصر حتى بادر إلى ترجمة المجلد الأول من هذا الكتاب الذي يتناول بالتفصيل الجغرافيا العامة في العالم كله قدّعاً وحدّياً مثلما فعل كراتشوفسكي بالنسبة إلى الجغرافية العربية وحدها. ثم أتبع رفاعة المجلد الأول بعد عدة سنين بترجمة المجلد الثالث. وإذا كما تُكْبِرُ كثيراً صنيع عميد المستشرقين الروس رغم أن كتابه مقصور على جغرافية واحدة هي الجغرافية العربية، فما ظلنا بكتاب يعرض للجغرافيا في العالم كله منذ شذورها الأولى في الأزمان الموجلة في القدم حتى عصره؟

ونستطيع أن نضع الإنجاز الذي قام به الطهطاوى في موضعه الصحيح إذا تنبئنا إلى أنه لم تكن هناك وقتئذ معاجم فرنسية عربية متعددة كما هو الأمر

الآن، كما أن رفاعة إنما تعلم لغة الفرنسيس على كِبْرٍ ودون تمكّن من معرفة لغة أجنبية أخرى، ولم يكن في الحسابان: لا حسابه هو ولا حساب الدولة المصرية أن يتعلّم شيئاً غيرها مع من ذهبوا إلى عاصمة الفرنسيس في بعثة تعليمية، إذ هو أرسل ليقِم طلاب تلك البعثة في الصلة ولبيصرهم بأمور دينهم وما إلى ذلك. وفوق هذا فإن رفاعة قد ترجم المجلد الأول، الذي يقع فيه الفصل الخاص بالجغرافيين المسلمين (موضوع المقارنة في الدراسة الحالية)، أثناء الطاعون الذي كان منتشرًا في البلاد في ذلك الوقت والذي فر منه إلى بلده حيث اشتغل هناك بالترجمة، فيما كان محمد على يبحث عنه غاضباً متوجداً، إلى أن عاد وقدم له ما أنجزه، فعندئذ نسى سخطه عليه وأنعم عليه وأكرمه.

فكل هذا يربّطنا الدرجة التي يتبعى أن يوضع فيها عمل ذلك الرائد مهما كانت العناوين أو الأخطاء التي وقعت في ترجمة ذلك الكتاب. ونحن الآن، رغم كل التقدّم الذي تحقّق في ميدان تعلم اللغات والترجمة، لا يمكن أن تعرى ترجمة أيّ مما عن الخطأ والسلو والنسوان باللغة ما بلغت درجة في إهانة الفتى اللتين يترجم من إحداهما إلى الأخرى، فما بالنا بالطهطاوى في ذلك الزمن المبكر؟ ولسوف نرى، رغم ما ذكرناه من ملاحظات على ترجمته، أنه كان فاهاً للنص الذي يترجمه إلى حد كبير، وكان قادرًا على صياغة الجمل

والعبارات الطويلة المتداخلة في شيءٍ من اليسر، وبالمُناسبة فقد استخدم الطهطاوى باطراد تام ضمير الغائبين عند الحديث عن الغربين، على حين أن الأصل يتكلّم عنهم بضمير المتكلمين بوصف المؤلف الفرنسي الدافنرى واحداً منهم، فهو يقول: "نَحْنُ" أو "نَحْنُ الْأُورَبِيُّنْ"، أما الطهطاوى فيقول مثلاً: "الْإِفْرَنجُ" أو يستعمل الضمير: "هُمْ". كما أنه إذا جاء ذكر النبي محمد في كلام المؤلف أتبّعه بالصلة والتسليم عليه، مثلما ثُبَّت مكَّة بـ"الْمَشْرَفَةَ" دون أن يضع هذه الزيادة أو تلك بين قوسين كى يفهم القارئ أنها من إضافاته هولاً من كلام المؤلف. ومع هذا يكفى أن المؤلف الفرنسي لم يورد اسم النبي صلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إلا في أحسن سياق حيث يشَّى عليه وعلى إنجازاته التاريخية والحضارية التي تقلّت العرب ومن فتحوا بلادهم من حال إلى حال أرقى وأحسن.

وقد تحدث المؤلف بإنصاف شديد عن دور العرب في ميدان الرحلات والاكشافات والدراسات الجغرافية، مؤكداً أنهم تفوقوا على الغربين تفوقاً عظيماً وأن هؤلاء ظلوا عالة عليهم لوقت طويل، وكب ذلك كله بعبارة سلسة رشيقية لا تُتمَّلَّ رغم صعوبة الموضوع. وأشار إلى أن قد استمتعت بكتابه أشد الاستماع رغم أنّى لست من المفتونين بعلم الجغرافية، إلا أن الأسلوب الجميل

الذى صاغ به كتابه، وإحاطته الواسعة بالموضوع مع إقراره المخلص فى ذات الوقت بأنه إنما اعتمد فى ذلك على ما كتبه المستشرقون المتخصصون فى هذا الميدان، علاوة على إيراده بين الحين والحين بعض النصوص الحية من كتب المغравيا العربية وسوق بعض المعلومات عن هذا المؤلف أو ذاك، إضافة إلى الدفء والحميمية اللذين ينفحان من بين السطور في كثير من الأحيان، كل هذا حول الجغرافية في عيني أنا الذي لم أكن يوماً من محبيها لارتباطها في تجربتي التعليمية بمحفظي العرض ووجوب حفظ المعلومات المتشابهة والأرقام المداخلة وأسماء المدن والمحاصيل والمنتجات الطبيعية والصناعية المختلفة وأعداد السكان، مع العجلة اللاهثة في تقديم كل ذلك، أقول إن هذا جمیعه قد حول الجغرافية المعروضة في الكتاب إلى شيء ممتع. وقد سرني أن أجدد تقس الرأى، وإن جاء مختصاراً، في مادة "Conrad Malte-Brun" في "The Columbia Encyclopedia، Sixth Edition" ، وذلك حين بدا لي بعد أن كتبت هذا بأيام أن أراجع ترجمة مطبورة فيها، إذ وجدت ما نصه: "He is responsible for the descriptive, readable style that became characteristic of the French school of geography". وزاد من هذه المتعة عندي المقارنة التي كان على أن

أجريها بين الأصل الفرنسي وصورته العربية رغم ما سببته لى تلك المقارنة من إرهاق وتوتر، إلا أنها توفر وإرهاق لذين من النوع الذي يعكسه عنوان المسرحية المصرية الشهيرة: "سنة، مع الشغل اللذى". وقد كان وجود النص الفرنسي بين يدى وأنا أطالع كتاب رفاعة خير معاون لي على اجتياز العقبات الطبعية التي ترهق القارئ أنها إرهاق. ورغم أن الصفحات التي خصصها المؤلف الفرنسي لموضوعنا هي صفحات جد قليلة مقارنة بالكتاب الموسوعي الضخم الذي ألفه كراتشكونفسكي عن "الأدب الجغرافي العربي" ، فإنها لا تقل في المتعة التي تزودنا بها عن تلك التي نستمدّها من كتاب المستشرق الروسي من حيث القيمة العلمية والأدبية.

ولقد أجاد الطهطاوى الترجمة عن المؤلف الدانمرکي الفرنسي إلى حد معقول. وكتب، معرفي بالسن المتأخرة والظروف غير المواتية التي تعلم فيها رفاعة لغة الفرنسيس، أضع يدي على قلبي أحياناً وأنا أطالع النص الأصلى قبل أن أنقل كالعادة إلى ما صنعه رائد نهضتنا الحديثة خشية لا يستطيع القيام بالنقل الصحيح أو الدقيق، وبخاصة حين تطول الجملة الفرن西سية وتكثر عناصرها وتشعب منها أو تخلق في أحشائها جمل أخرى، لكنى بوجه عام سرعان ما كتبت أتبين أن خشى في غير محلها، مع الإقرار في ذات الوقت أن

عمله لا يخلو ولا يمكن أن يخلو لا هو ولا عمل غيره من هنات وأخطاء، فالكمال لله وحده.

ومن هذه المನات ما يلاحظ في كتاباته بوجه عام، لا في ترجماته وحدها، من ركاكه يقع فيها بين الحين والآخر، وهي من النقاط التي درستها في الفصل الخاص به في كتابي: "دراسات في الشر العربي الحديث". ومن ذلك قوله مثلاً: "أما بلاد النصرانية بأوربا وأقاليم أفريقية المسكونة بالسودان فكانت عند هذا المؤلف ليست جديرة بمزيد الاعتناء بها والاهتمام بشأنها" (ص ١٤٤). وكان يستطيع لو اعنى قليلاً بصياغة عبارته، وهو على ذلك قادر، أن يقول: "أما البلاد النصرانية... فلم تكن...، بدلاً من "كانت ليست" هذه التي لا أستطيع لها هضما. كما كان يستطاعه أن يقول مثلاً: "التي يسكنها السودان" بدلاً من الترجمة الحرافية التي كنا نلجأ إليها أول ما تعلمنا اللغات الأجنبية حيث كما تقول في ترجمة "Zayd a été frappé par Amr" مثلاً: "ضرب زيد بواسطة عمرو"، "وضع عليه السجن بأمر المشورة" (ص ١٤٤)، وهو كلام يشبه كلام الأعاجم لا أستطيع أن أفهم كيف وقع فيه هذا الأزهرى الذكى القبح. أما المعنى المراد فهو أنه وضع في السجن بقرار من البرلسان. هكذا بكل بساطة!).، وأبو الفدا هذا كان أقرب لنقل الكلام

برئته من التصرف فيه وإزالة خفائه والبحث فيه" (ص ١٤٤). وكل ما قاله مالطربون هو أن طريقة أبي الفدا في تصنيف الكتب تقوم، بالدرجة الأولى، على تجميع النصوص لا على تحليتها: "Aboul-Feda compile plus" على تحليتها: "qu'il n'analyse وصحابى آسيا التي وراء بحر الخزر لم تخل عن كونها لهم بها بعض الإمام" (ص ١٤٤). ولعله لو قال: "لم تخل صاحبى آسيا التي وراء بحر الخزر عن أن يكون لهم بها بعض الإمام" فلربما كان أدنى إلى السلامة والإحكام. وهذا المثال هو من شواهد إثارة الجملة الاسمية حيث تكون الفعلية أكثر مناسبة للسياق، وهي الملاحظة التي سنتى إليها عما قليل. وسببها أنه يترجم فينسى نفسه بين الحين والآخر ويلزم بما أمامه في النص الفرنسي حرفيًا دون أن يشعر، "ويمكنبقاء زهوها (أى زهو المدن المذكورة في النص) إلى الآن" (ص ١٤٥). يريد أنه من الممكن أن تكون هذه المدن باقية لا تزال على ازدهارها القديم. وتركيب كلامه لا يدل بالضبط على ما يريد قوله طبقاً لما في النص الفرنسي من وصف تلك المدن بأنها كانت "...célèbre par leur grand commerce, et qui peut-être florissent encore علاوة على أن كلمة "زهو" تعنى عادة "الكبير والعجب بالنفس وما إلى ذلك

رغم أنها تعنى كذلك نضج البلح مثلاً وأحمراره من ثم أو أصفراره، ونمو النبات، والزينة والإيساق وما يجرى هذا الحجرى، إلا أن ذلك ليس هو الغالب في استعمالها)، "وعلى شاطئ نهر ولغا المذكور في كتب العربية باسم "نهر الأشل" جعلت العرب مقام أمة الخوزار، وهى تاربة، ومنها النصارى ووثنيون ومحمديون" (ص ١٤٦). ولو أنه قال: "ومنها نصارى ووثنيون ومسلمون"، أو "ومنها النصارى والوثنيون والمسلمون" لكان أحجى، لتحقق التناظر حينئذ في الجملة من خلال تنكير كل الأسماء أو تعريفها بدلًا من تعريف الأول منها ثم تنكير الاثنين الآخرين. صحيح أنه غير منكور في اللغة، إلا أن تحقق التناظر في مثل هذا السياق أفضل من تخلفه، وبخاصة أنه لا توجد حكمة بلاغية في هذا التخالف. كما أن النص الأصلى لم يفرق بين هذه الفئات الثلاث من حيث التعريف والتنكير / P. 182). وبعد، فقد كتلت أظن أن د. أحمد أمين هو الكاتب الكبير الوحيد الذى لم يكن بهم بصياغة عبارته، بل يؤديها كيما اتفق ما دامت تنقل المعنى، حتى تعرفت بكتابات رفاعة الطهطاوى فالنفيه يتفوق على أحمد أمين فى هذا المضمار إن أمكن وصف الزيادة فى هذا المجال بالتفوق.

وما لاحظته في هذه الترجمة أن ثم موضع تنكّب فيها الطهطاوى الجملة الفعلية لحساب الجملة الاسمية حيث يُؤثِّرُ السياقُ والذوقُ العربيُّ الجملة الفعلية. ومن تلك الموضع الشواهدُ التالية: "وهؤلاء الأسماء التي أيقظهم محمد عليه الصلاة والسلام من الغفلات وأقذهم من حيرتهم في غياوب الجهات جاؤوا حدود الأرض المعروفة وتوجلوا لا سيما في أرض آسيا وأفريقيا، فالخلاف في صدر الإسلام وقوحات البلاد بدینه عليه الصلاة والسلام أمروا أمراء جيوشهم وعماهم أن يرسم كل منهم خطط البلاد التي فتحها واستولى عليها" (ص ١٤٣). ولو كتلت أنا مكانه لقلت مثلاً: "فقد أمرَ الخلفاء... ."، وقد طبع كتاب الشريف الإدريسي في رومة سنة ١٥٩٢، ورئيس نو التمس من شخصين من الموارنة... . أن يترجماه باللغة اللاتينية ففعلاً" (ص ١٤٣). وأذوق في لغتنا أن يقال: "فقد التمس رئيس دير نو... الخ" ، والجغرافية الجديدة ليس بها فوائد متأخرة عما ذكره العرب ل معظم بلاد السودان، فحينئذ المناقشات التي تذكر في نيل السودان لا يمكن أن تنفك عن تحطيط إفريقيـة" (ص ١٤٥). وأرى أن قولنا: "من ثم لا يمكن أن تنفك المناقشات... ." أقرب إلى الذوق العربي في تركيب الكلام. أما ما صنعه الطهطاوى فهو اتباع التركيب الفرنسي للجملة، إذ إن الفرنسية (كالإنجليزية والألمانية...) لا تعرف إلا ضرباً واحداً من تركيب

الجمل هو الجملة الاسمية، بخلاف العربية، التي تعرف ضربين: الاسمية والفعلية، والسياق أو الذوق هو الذي يحدد أي الضربين أولى بالاستعمال في هذا الموضع أو ذاك)، "وقد عرفت العرب أخبار الشام والجنم التي كانت معروفة لمن قبلهم . . . ، بلاد العرب التي هي مواطنهم خرجت من حيز الخفاء قريباً، فكتب مؤلفيهم بَيَّنَتْ سائر إقليم هذه البحيراتية ومدتها . . ." (ص ١٤٦). وكتب أوثر لو قال مثلاً: "فخرجت بلاد العرب من حيز الخفاء . . . ، كما بَيَّنَتْ كتب مؤلفيهم سائر إقليم شبه الجزيرة هذه". وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فقد لاحظت أكثر من مرة أن الطهطاوى لا ينصب اسم "لُكْن" أحياناً، بيد أنني أحسن الظن به ولا أقول إنه أخطأ، بل أوجه الأمر على أنه يستخدم "لُكْن" الساكرة النون، أو كما يقول النحاة: "لُكْن" المخففة من الثقيلة، وهذه من الجائز أن يظل الاسم بعدها مرفوعاً. وسر تزويه للطهطاوى عن مثل هذا الخطأ أنه من الواضح بمكان، وإن كان كثير من كتاب هذه الأيام الذين بلغوا ما بلغوه في عالم الكتابة "باتّبُوتْ"، كما كان الدكتورة زكي مبارك يقول في مثل هذا السياق، لا يحسنون شيئاً من نحو أو صرف أو لغة، بل ليست عندهم ثقافة محترمة، اللهم إلا بعض القشور التي يلقطونها من هنا ومن هناك. كما أن الطهطاوى أزهرى صميم درس القواعد اللغوية جيداً في الأزهر فلا يخطئ في

مثل تلك الأوليات، فضلاً عن أن له مصنفاً في النحو مشهوراً اسمه "التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية" استوحى اسمه، فيما يبدو، من كتاب سلفستر دي ساسي، أحد أساتذته أيام أن كان يطلب العلم مع رفاقه في باريس، فإن لهذا المستشرق كتاباً في قواعد العربية يدعى: "التحفة السنّية في علم العربية"، وعندى نسخة منه، متلماً عندى أيضاً نسخة من ترجمته الفرنسية لأنفية ابن مالك. ومع ذلك فقد وقعت لرقاعة على السهوة الصرفية التالية في قوله عن جزيرتين من الجزر: "ولعلهما المسمايان (الصواب: "المسماتان") عند القدماء: أخرسسة وأرغورة" (ص ١٤٢).

كذلك كان الطهطاوى يستخدم في بعض الأحيان مصطلحات وألفاظاً مختلف عن مصطلحاتها وألفاظنا اليوم. وليس هذا بالأمر الغريب، فقد كان رحمه الله رائداً في وضع المصطلحات والألفاظ العلمية والفكرية الحديثة ترجمة عن الفرنسية، التي ترجم منها بعض الكتب المأمة، فكان عليه أن يبحث عن المقابل العربى للمصطلحات الأجنبية التي تقابلها في قراءاته وترجماته. وقد كتب النجاح والاتصال لبعض مصطلحاته، ولم يكتبها لبعضها الآخر، وهذا أمر طبيعي جداً، إذ المسألة مسألة أذواق وحظوظ، وليس مطلوباً من أي إنسان كائناً ما كان علمه ومقدراته اللغوية أن تحظى كل مصطلحاته وألفاظه بالقبول

والاستعمال، بل يكفيه أن يقبل الرأى العام الثقافى بعضها فيكون من المجدودين. وينبغى أن نعرف أن المصطلحات الحديثة التى نستخدمها اليوم، وتُعدّ بالألاف، هي من صنع طوائف مختلفة من الكتاب. وقد ترك كثير منهم مصطلحات لم تحظ بال توفيق، فالطهطاوى ليس شيئاً فريداً فى هذا الميدان.

ومن المصطلحات التى كان يستعملها رفاعة ثم لم تعد تجرى على أقلام الكتاب على الإطلاق أو لم تعد تجرى بذات الطريقة التى يكتبها بها كلمة "الصنم" (بدلاً من "المثال")، و"الخرطة" (أى "الخريطة")، و"البحر المحيط الغربى، أو البحر الأطلantيقي" (المحيط الأطلسى أو الأطلنطى)، و"البحبجيرة" (شبه الجزيرة)، و"الكتيخانة" (المكتبة الوطنية)، و"المدرسة الجامعية" (الجامعة)، و"الخواجة" (المسيو/ السيد)، و"المعلم" (الأستاذ)، و"تلخيص" (محاترات)، و"تختيط" (وصف)، و"دُوشة" (دُوقية)، و"المشورة" (مجلس الأمة/ البرلمان)، و"علم الهيئة" (الجغرافيا الرياضية)، و"درجات الأطوال والعرض" (درجات الطول والعرض)، و"السوانح" (الملائحة)، و"عبارات" (وثاق)، و"زهو" (ازدهار)، و"الزرايف" (الزَّراف)، و"الإفرنج" (الأوربيون)، و"شعوب الجبال" (شعوب الجبال)، و"أرباب الطبيعة" (علماء الطبيعة)، و"أرباب البحث" (الباحثون)، و"كيرات الحديد" (مسابك الحديد)، و"العجم"

(بلاد فارس)، و"السودان" (الزنوج، جمع "أسود"، لا البلد المعروف)، و"مُرْملة" (رملية)، و"الموسقى" (الروس)، و"التخييلات المذهبية" (الآراء المطردة)، و"السلطنة" (الإمبراطورية)، و"إقليم بنغالة" (بلاد البنغال)، و"أمريقة" (أمريكا)، و"إنكلترا" (إنجلترا)، و"إرلندة" (إيرلندا)، و"أفريقية" (أفريقيا)، و" مدغشقار" (مدغشقر)، و"قشمیر" (كشمير)، و"سومطرة" (سومطرة)، و"جاوا" (جاوة)، "مرق بول" (ماروك بولو)، " البرتغاليون" (البرتاليون)، "بنبای" (بومبای)، "مُرَفِّونَ لِمَا يَقْدِمُ مِنَ السُّفُنِ" (مرشدون بحريون)، و"الدلطة" (الدلتا)، و"البحر المحيط الشرقي" (المحيط الهادى)، و"العطريات" (الوابل)، و"جزائر كالينة" (جزر كارولين)، و"أورمسدة وأريمان" (هرمز وأهربان: إله الخير والشر عند الفرس)، و"ترملنك/ ترلنك" (تيمورلنك)، و"الخوارز" (الحزن)، و"الملاحة" (سكان بلاد الملايو)، و"اليابانية" (اليابانيون)، و"الفرنساوية" (الفرنسيون)، و"اللزجية" (الصُّفَد)، و"الستر" (التار)، و"جزائر الفلبين" (الفلبين)، و"المندونيل" (مانديناو)، و"المليوية" (المالديف)، و"إقليم الدقان" (إقليم الدكن)، و"نهر الكنك" (نهر الكنج)، و"نهر ولغا" (الفولجا). وكان فى الدوحة مطعم اسمه "الولغا" يديره ناس من وسط آسيا تعشيشت فيه مرتين)، و"ورسَطَة" (verste): مقياس روسي قديم يساوى كيلو متراً وسبعين سنتيمتراً، يعرّبه

سهيل إدريس في "قاموس المنهل" بـ "فرست"). وهناك عبارة تكررت عنده مفهومه المعنى من السياق، لكنه رغم هذا لا أعرف أحداً غيره قد استخدمها، كما أنه لا أدرى وجه استخدامه لها ولا كيفية دلالتها على ما يريد الدلالة عليه، وهي قوله: "وأكثر أهلها قائمة الدين الحمدى" (ص ١٤٦)، والمقصود أنهم يدينون بالإسلام.

وبالنسبة لـ "العطريات" (épiceries) فأغلب الظن أن رفاعة قلها من المعجم التي كانت متاحة له في ذلك الوقت وليس من بنيات أفكاره. وقد وجدتها في كل من معجم مورفي ومعجم إلياس بقطر الصادرين في باريس (عامي ١٨٠٢م، و ١٨٢٦م على التوالي). ويغلب على ظني أن القراء لن يفهموا من هذه اللفظة إلا أن رفاعة قصد بها "التطور"، على حين أن المراد هو العطارة بالمعنى الشعبي، أي تجارة الكمون واللفلف والينسون والقرفة والبهارات والتوابل وما إلى ذلك، لا العطور التي يرشها الإنسان على جسمه وملابسه كي تكون رائحته حلوة.

كذلك كتبت أفضل لو كان، رحمة الله، استخدم اسم الجمع: "الزراف" بدلاً من "الزائف"، ذلك أن السياق هو سياق الكلام عن جنس "الزراف" كله لا عن عدد منه فحسب، كيرا كان هذا العدد أو صغيراً. وكما أنها لا تقول

عادة: "جواميس" حين نريد جنس "الماموس"، ولا تقول: "أبقار" حين نريد جنس "البقر"، فكذلك أوثر هنا أن تقول: "زَرَافٌ" بدلاً من "زِرَافَاتٍ" أو "زِرَافٍ". وهذه أول مرة في حياتي أرى أحداً يستعمل الصيغة الأخيرة، التي هي بالنسبة صيغة صحيحة رغم عدم شيوخها. وهذا الجمع يأتي من كل اسم مكون من أربعة أحرف قبل آخره حرف مد، مثل: "علامة/ علام، عمارة/ عمائر، وحملة/ حمائل، وصحيفة/ صحائف، وغريبة/ غرائب، وجريبة/ جرائز، وقلوص/ قلاص، وسموم/ سمائم . . .".

أما "مُرْمِل" فيحضرني بشأنها بيت الخطيئة التالي من قصيدته الميمية البدعية التي يصف بها أسرة رجل أعرابي منعزل في قلب البايدية لم يدخل في بطنه هو وأولاده وزوجته الزاد منذ ثلاث ليال:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مُرْمِل * بيداء لم يعرف بها ساكنٌ رَسْماً
فـ "المُرمل" هو الذي نَقْدَ زاده واشتد حاجته وقره. وفي "لسان العرب": "أَرْمَلَ الْقَوْمُ نَقْدَ زادُهُمْ، وَأَرْمَلَوْهُ أَنْدَوْهُ". قال السُّلَيْلُكُ بنُ السُّلَكَةَ:

إِذَا أَرْمَلُوا زَادًا عَقَرُتْ مَطْلَيَّةً * تَجْرُّ بِرْجِلِيهَا السَّرَّاحَ الْمَخْدَمَ
وفي حديث أم معيبد: وكان القوم مُرمليين مُسْتَنِين. قال أبو عبيدة: "المُرمل"

الذي نَقْدَ زاده. ومنه حديث أبي هريرة: كما مع رسول الله صلى الله عليه

وسلم في غزّة فارملنا وأنقضنا . ومنه حديث أم معبد، أى نَفَدَ زادهم . قال: وأصله من الرَّمْلِ، كأنهم لَصَقُوا بالرَّمْلِ كما قيل للفقير: التَّرْبَ . وفي "تاج العروس": "أَرْمَلُوا: إذا نَفَدَ زادهم . عن أبي عَبْيَدٍ . ومنه حديث أبي هُرَيْرَةَ رضي الله تعالى عنه: كَمَا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي غَزَّةِ فَارْمَلْنَا وَأَنْقَضْنَا . وأَصْلُهُ مِنَ الرَّمْلِ، كَأَنَّهُمْ لَصَقُوا بِالرَّمْلِ، كَـ"أَدْقَعُوا" مِنَ الدَّفَعَاءِ . وَأَرْمَلُوهُ" ، أى الرَّادَ: أَنْفَدُوهُ . قال السَّلِيْكُ : إِذَا أَرْمَلُوا زَادًا عَقَرْتُ مَطَيَّةً * تَجْرِي بِرْجُلِهَا السَّرِّيْحُ الْمُخَدَّمًا" .

ورفاعة لا يقصد هذا المعنى، بل يريد أن يقول إن الموضع الذي يتحدث عنه هو موضع رملي (sablonneux)، أى أن أرضه من الرمل لا من التراب، ولا علاقة للحديث بالفقير وال الحاجة والجوع . وقد خطر لي أن أنظر في المعجمين الفرنسيين اللذين سلفت الإشارة إليهما قبل قليل لأنهما صدرتا في عصره، توقعا مني أن يكون أخذ هذه الكلمة عنهما أو عن أحد هما، فصح ظني، إذ وجدتها في قاموس مورفي، أما بقطر ذكر لفظتين آخرين هما: "كثير الرمال، رملي" ، وهو اللقطان اللتان تستعملها .

وبالنسبة لـ"كيرات الحديد" ، فمن المعروف أن "الكِير" (أو الكُور) مجرد آلة لفتح النار وزيادة إضرامها، ويوجد في دكاكين الحدادين، أما "المسبك"

فمضيق لصهر المعادن وسبكها، ويحتوى على آلات وتجهيزات، ويستخدم عملاً، وله إدارة تصرف أمره . . . وهكذا . إن الكير ليس سوى آلة من الآلات التي تستخدم في المسبك، وليس إياه، إلا أن رفاعة، رحمه الله، لم يتبعه إلى ذلك، إذ إن الفرنسية تستعمل كلمة واحدة لهما جمعاً هي كلمة: "une forge" atelier où l'on (التي يشرحها قاموس "صخر" المشبكي كالآتي: "fourneau à "، "travaille les métaux au feu soufflerie")، ثم يقوم السياق بتحديد المعنى المراد . وليس المقصود وصف المدينة بأن بها أكواخ حدادة، بل مسابك . ولقد رجعت إلى قاموسي مورفي وبقطر فالنتيлем لا يذكران الكلمة إلا معنى واحداً هو "الكور/ الكبير" ، فهل هذا هو السبب في أن رفاعة قد ترجمها على هذا النحو؟ فوق ذلك لا ينبغي أن ننسى ما يعتري المترجمين من السهو والخلط والتسيان وسبق الذهن . . . إلخ . إن الترجمة مهمة شاقة ومزعجة، وإن كانت لها عند عشاقها لذة مع ذلك كبيرة . إنها تذكر باللذة التي أشار إليها أبو تمام بما قاله في رائعته البائية يخاطب الخليفة المعتصم بعد عودته مظفراً من أرض الروم انتقاماً مما فعلوه مع أمراًًة عربية اعتدوا عليها قرب الحدود فصاحت تستجدي الخليفة، الذي كان بينه وبينها آلاف الأميال فاستجاب لها في الحال . قال أبو تمام:

بصُرُّت بالراحة الكبرى فلم ترها * تُنال إلا على جسرٍ من التعب
كذلك لم ألقَ في قاموس إيساوس بقطر، في ترجمته لكلمتَيْ
"presqu'île" و "peninsule" ، إلا "جزيرة". أما قاموس مورفى فيخلو
 تماماً من الكلمتين الفرنسيتين. الواقع أنه لولا عثوري، بعد رحلة بحثٍ وتحريٍ
على مصطلح "شبه الجزيرة" في النصوص العربية القديمة لظنت أن هذا
المصطلح لم يكن قد ظهر بعد في اللسان العربي. جاء في كتاب "أحسن
التقاسيم في معرفة الأقاليم" للمقدسى: "منارة الإسكندرية قد أرسى أساسها
في شبه جزيرة صغيرة يدخل إليها في طريق ضيق بالصخر محكمة، فالماء يسطع
منارة من جانب الغرب، وكذلك حصن المدينة، إلا أن المنارة في جزيرة". وفي
"سفر نامة" لناصر خسرو ثقراً: "وفي الاصطلاح يقال لليمن: حمير، والحجاز:
العرب. ويحيط البحر البدن من ثلاث جهات، فهذا شبه جزيرة يحدها شرقاً
بحر البصرة، وغرباً بحر القلزم، الذي تقدم أنه خليج، وجنوباً البحر الحبيط.
وطول شبه الجزيرة هذه، التي هي اليمن والحجاز، من الكوفة إلى عدن، أي من
الشمال إلى الجنوب، خمسماة فرسخ". وفي "معجم البلدان" لياقوت:
"وللمنصورة خليج من نهر مهران يحيط بالبلد، فهي منه في شبه الجزيرة". وفي
"الزيج" للبناني: "وصارت هذه الأرض شبه الجزيرة، وسمّوها: أوروبي". أما

"البحريجزيرة" فلا أدرى من أين أتى رفاعة بها ولا ما هو وجه الحكمَة في
استعماله لها في هذا المعنى. ولعله كان في يده معجم فرنسي عربي غير
مُعجمٍ مورفى وبقطر.

هذا، ولا تخلو الترجمة من أخطاء في فهم النص أو من الزيادة فيه أو
القصاص منه أو التجوز أو الغموض في نقل مضمونه إلى العربية، وإن لم يكن هذا
كثيراً، كما أنه ليس شيئاً خاصاً بالطهطاوى، بل يقع من معظم المترجمين كما
دلتنى تجاربى في هذا الميدان: فمثلاً بتجده، رحمه الله، يقول عن كتاب أبي
الفدا: "شَوَّيِّمُ الْبَلْدَانَ" إنه "كان في عزم المعلم جريوس أَنْ يطبع هذا الكتاب
المهم في الجغرافيا فصنع من ذلك قطعة على سبيل التجربة من الجزء الرابع في
صغر جغرافيين هدسون" (ص ١٤٤). وهو نص لا يفهم الجزء الأخير منه على
أى وضع. لكن إذا ما رجعنا إلى الأصل الفرنسي وجدنا الآتى: "Greaves avait eu l'intention de publier cet ouvrage, d'une importance majeur pour la géographie; il en fit un essai en insérant dans la quatrième partie du Recueil des petits géographes d'Hudson, la description de Khovaresm, du Mavarelnahar, et de l'Arabie . و معناه أن المستشرق جريفس كان في نيته أن يطبع هذا
العمل الفائق الأهمية في عالم الجغرافيا، فقام بتجربة محدودة في هذا الصدد، إذ
أتى إلى الجزء الرابع من كتاب هدسون، وهو مجموعة من النصوص المختارة من

كتابات صغار المغارفين، فضمنه وصف خوارزم وما وراء النهر وبلاد العرب (P. 185). ولنلاحظ أيضاً كيف قلب الطهطاوى حرف الـ "V" فى "Greaves" إلى "ياء" كعادته بطول الكتاب.

وبعد هذا بضعة أسطر نجده يقول: "إن أمّة العرب عرفت أصالة الأرضى التي تمسكت بالكتاب والسنة . . ." (ص ١٤٤)، والترجمة الدقيقة تقول إن المغارفين العرب عرّفوا بوجه أساسى البلاد التي كانت قد دخلت فى الإسلام. صحيح أن المؤلف لم يقل بالضبط: "التي دخلت الإسلام"، بل قال: "التي اعتنقت عقيدة القرآن" أو شيئاً من ذلك القبيل: "les pays qui" (P. 186) "avaient embrassé la doctrine du Koran" إلا أن هذا هو المعنى الذى يريده من وراء تلك العبارة. أما تمسكها بالكتاب والسنة فلم يذر للاطربون ببال، إذ هو لا يحكم على مدى إخلاصها فى تدينيها، بل كل ما يريد هو الإشارة إلى أنها أمّ إسلامية.

ولا تخلو الترجمة من بعض الأخطاء الطريفة، والطهطاوى معذور فيها، إذ لا يمكن أن نكلّفه هو أو غيره الإحاطة بكل شيء فى كل ميدان من ميادين المعرفة. ولا يصح القول بأنه ما كان يتبعى له التصدى لترجمة مثل هذا الكتاب الذى بين أيدينا ما دام لا يستطيع توفير كل ما يحتاج له من مراجع تعينه على

تجنب مثل تلك الأخطاء، والا لكان عليه الانتظار عشرات السنين إلى أن تكثر المراجع والموسوعات التي من شأنها أن تعينه على توقى الأخطاء التي من هذا النوع في الوقت الذي لا تستطيع النهضة العلمية أن تنتظر كل ذلك الوقت. وأنا، وهذا مجرد مثال، قد كومت حول عدداً كبيراً من تلك المراجع حتى أجده أية معلومة أحتج لها، فليست المسألة مسألة ذهن يحيط بكل شيء، بل مسألة مصادر ومراجع وصبر ومنهج صارم ورغبة في الوصول إلى الحقيقة مهما جشت الإنسان من متاعب وجهود مضنية.

ومن تلك الأخطاء الطريفة التي وقعت في الترجمة كتابة اسمى راهيين لبنيين ماروينين بذات الطريقة التي كتبهما بها المؤلف الدانمركي المقرنس، إذ حافظ على نطقهما اللاتيني فكتبهما: "جرمئل (جرييل؟) سيونيطا، ويوحنا بسترونيطا" طبقاً لما جاء في النص التالي: "وقد طبع كتاب الشريف الإدريسي في رومة باللغة العربية سنة ١٥٩٢، ورئيس نو التمس من شخصين من الموارنة يقال لأحدّهما: جرمئل سيونيطا، والآخر: يوحنا بسترونيطا، أن يترجماه باللغة اللاتينية، ففعلاً، وسمياه: "المغارفيا التوبية" وطبعاه. وكلتا هاتين الطبعتين ليستا إلا اختصرين من كتاب عظيم تلف في حرفة الأسكندريال . . ." (ص ١٤٣). والاسمان الصحيحان هما: "جرييل الصهيوني" و"يوحنا

المحصوني". وكتت قد وقت مختاراً أمام هذه المسألة، إلى أن تبنت إلى أن سيونি�طا، كما هي مكتوبة بالحروف اللاتينية، يمكن أن تكون صيغة النسب إلى صهيون، فجربت هذا المقتاح فإذا به يفتح لي كوة نفذت منها إلى أن عرفت الاسم الآخر في صيغته العربية. كما خمنت أن يكون الدكتور عبد الرحمن بدوى قد كتب عنها أو عن أحد هما في "موسوعة المستشرقين" فصح ظنني ووجده في خصوص فعلاً لجبرائيل الصهيوني مادة في تلك الموسوعة أشار فيها إلى الحصروني أيضاً... إلخ. أقول هذا كي يطلع القارئ على الطريقة التي يصيب بها الكاتب أحياناً الحقيقة التي يبحث عنها ويعرف مقدار التعب الذي يتجمشه في هذا السبيل. وكم من مرة ظللت أبحث عن معلومة أو تاريخ أو رقم أسبوع أو شهوراً، وأحياناً أعواماً. وقد ينتهي بي الأمر بعد هذا كله إلى لاشيء. إنها معركة مع الجهل، أريد أن أتصرّف عليه فائجح أحياناً، وأحياناً ينجح هو. وهكذا تمضي الحياة. على أنه، لو لا توفر الأصل الفرنسي لم ما كان بمستطاعي جلاء بعض المعينيات.

وعلى أية حال ها هي هذه ترجمتنا هذين المارونيين كما استقيا من "المخطوطات العربية" للويس شيخو، و"معجم المؤلفين" لعمر رضا كحالة، و"معجم المستشرقين" للدكتور عبد الرحمن بدوى: فالأول كان قسماً فمطراًانا

للطائفية المارونية بطرابلس، وتُوفى في روما حيث كان يشتغل في المدرسة المارونية التي أنشأها هناك البابا غريغوريوس الثالث عشر سنة ١٥٨٤م. ومن آثاره: "مناقضات القرآن"، و"قواعد الإنجيل" و"العلوم الرسولية". والثاني كان أحد التلاميذ الذين تعلموا في المدرسة المذكورة، ثم اشتغل بعد تخرجه منها في جامعة روما قبل أن ينتقل للعمل بباريس مترجماً خاصاً للويس الثالث عشر. كما اشترك في ترجمة الكتاب المقدس إلى العربية والسريانية، وصنف بعض الكتب الدينية.

ومن هذه الأخطاء الطريفة أيضاً قراءة الطهطاوي اسم "El-Bakoui" على أنه "البعوي" (ص ١٤٤). ولا أكمل القراء أني في بداعة الأمر شعرت بالسخط على نفسي لعجزي عن التخمين، كما صنع الطهطاوي، بأنه هو "البعوي"، وإن ظللت رغم هذا أستغرب أن يكون هناك جغرافي عربي يلقب بـ"البعوي" مثل المفسر المشهور، وبخاصة أنه ليس من عادة المستشرقين الرمز إلى الغين بحرف الـ"ك" بل يرمزون إليها بـ"gh" وقد كُتِبَ البعوي هكذا: "El-Bakoui" بالـ"ك" لا بالـ"gh" ، علاوة على وجود "o" بعد الـ"k" ، على حين أن الغين في "البعوي" مفتوحة. ثم لم أمض في القراءة بضعة أسطر حتى تبنت إلى ما ذكره مالطبرون من أن ذلك العالم من مدينة باكو،

فسرعان ما رزق في خاطري السؤال التالي: يمكن أن تكون الكلمة هي النسبة إلى "باكوي"؟ ولكن، للمرة الثانية، ظلت أشعر بالاستغراب أن يكون هناك عالم مسلم في تلك العصور يلقب بالـ "باكوي". بيد أن ما استغرقه كان هو الصواب، إذ ذهبت إلى كتاب كراشكونف斯基، الذي يعد موسوعة في بابه، وبحثت عن جغرافي مسلم قديم يسمى: "الباكوي"، لأجد فعلاً أنه كان هناك فعلاً جغرافي بهذا اللقب الغريب. وهذا الباكوي، واسمه كاملاً عبد الرشيد بن صالح بن نوري الباكوي، كان يعيش في القرنين الثامن والتاسع الهجريين (الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين)، وإن كان هناك خلاف حول اسمه الحقيقي رغم هذا. لكن يبقى أن قراءة الطهاوى لكلمة "El-Bakoui" لم تصب المدف، مثلاً لم تصبح ترجمته للعنوان الفرنسي لكتاب الباكوي، إذ أعاده إلى العربية بالمعنى قائلاً إنه "عجائب المولى القادر في أرضه": Les P.) "merveilles de la toute-puissance sur la terre

(185)، وهو العنوان الذي أثار دهشتى واستبعدت أن يكون صحيحاً، فهو لا يحمل نكهة عناوين ذلك الوقت. أما العنوان الحقيقي فهو "تخليص الآثار وعجائب الملك الظاهر" (انظر كراشكونف斯基/ تاريخ الأدب الجغرافي العربي/ ترجمة صالح الدين عثمان هاشم/ لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القسم

الثاني/ ١٩٦٥ /٥١٧ وما بعدها، وإن كنت قرأت في مرجع آخر أن اسمه هو "تخليص الآثار في عجائب الأقطار".

وواضح أن العنوان كما أوردته كراشكونف斯基 هو الذي يتضمن مع الترجمة الفرنسية وترجمة رفاعة للكتاب الترجمة. ومعروف أن العناوين، كالأسماء، لا يصح فيها القول بالمعنى. صحيح أنها نظلم رفاعة ونجسمه من الأمر ما لا يستطيع إذا ما انتظرنا منه أن يلم بمثل تلك المعلومات الخاصة بكتب التراث في ذلك الوقت الذي لم يكن قد طبع فيه من المخطوطات العربية إلا القليل القليل، ولم تكن هناك مكتبات عامة تعوض القارئ عن شحة الكتب في مكتبة الخاصة. لكنه ما كان ينبغي أن يقدم على ترجمة العنوان بالمعنى ثم يلزم الصمت، موهماً بذلك القارئ أن هذا هو العنوان الصحيح وأن اسم المؤلف هو كذلك الاسم الصحيح، بل كان ينبغي أن يذكر، ولو في المماض، أن هذا وذاك هما محض اجتهاد منه. وبالمقابلة فلعله يكون مقبولاً مني أن أشير هنا إلى عثوري، في كتاب "التدوين في أخبار قزوين" للإمام الرافعى، على "باكوي" آخر هو "أبو إسحاق إبراهيم بن خشنام بن إسحاق الباكوى"، وهو من رواة الحديث المتأخرین.

وهناك مواضع، وإن كانت قليلة، نجد فيها رفاعة يطلب في ترجمة بعض العبارات، كما هو الحال مثلاً في العبارة الفرنسية التالية التي لا تعنى أكثر من أن الرسول عليه الصلة والسلام قد أيقظ العبرية العربية: "Ce peuple, dont le génie avait été réveillé par Mahomet..." والتي ترجمها رفاعة قائلاً: "وهؤلاء الأمم التي أيقظهم محمد عليه الصلة والسلام من الغفلات وأقذهم من حيرتهم في غياب الجهالات...". ويرى القارئ بنفسه الفرق بين ما سطره يراع الكاتب الفرنسي وما سجله قلم عالمنا المصري.

وهناك، على العكس من هذا أيضاً، عبارات في كتاب ماطبرون لا نجد ما يقابلها في ترجمة الطهطاوى، ولا أستطيع الجزم بالسبب في هذا، وهل هو سهو من المترجم كما يحدث لكل المترجمين تقريباً جراء انتقال أعينهم في الصفحة الواحدة مئات المرات ذهاباً وإياباً، مما يرهق الذهن ويصيبه بالكلال والهmod؟ أم هل هو زيادة في الطبعة الجديدة التي ظهرت بعد انتهاء رفاعة من ترجمته؟ لا أدرى. فعلى سبيل المثال هناك فقرة من ٢٥ سطراً موضعها بعد الفقرة الخاصة بالباكوى (P. 186 - 187) تتناول الحديث عن ابن بطوطة لا نرى لها أى أثر في ترجمة رفاعة، وكان ينبغي أن يكون مكانها في ص ١٤٤.

أما في الفقرة المخصصة لشمال آسيا فقد ذكر ماطبرون عدداً من الأسباب التي منعت الغرباء من التوغل في تلك المناطق منها تراكم الثلوج في فصل الشتاء وتوحش طباع أهلها وضيق شعاب جبالها، وهو ما أشار إلى أنه قد أخذه من بعض المراجع الأوروبية. بيد أن رفاعة رأياً آخر، إذ نسب هذا الكلام صراحةً إلى العرب أنفسهم مقدماً إياه بعبارة "وقالت العرب" (أسفل ص ١٤٧). وثم سهو وقع من رفاعة ترتيب عليه أن استبدل باسم "ابن فضلان" باسم "الإدريسي"، الذي لم يجيئ له ذكر في ذلك الموضع. وإن التاريخ ما قاله: "ولكن لما كانت هذه البلاد غير مطروقة من ذلك العهد إلا قليلاً، وكانت مدفأها وممالكها تتعرض كما تتلاشى الرمال بهبوب عواصف الرياح، بقى ما أفادته العرب في شأنها، لا سيما الإدريسي، خفياً لا يمكن الوقوف على حقيقته" (ص ١٤٦). ثم ها هي ذي ترجمة النص الفرنسي بقلمي أنا، ومنها يتبين موضع السهو: "ولكن لأن تلك البلاد لم يزورها أحد منذ ذلك العهد إلا في الندرة، ولأن المدن والممالك التي كانت هناك قد تلاشت كما تتلاشى التلال الرملية أمام هبوب الرياح العاصفة، فإن ما كتبه الجغرافيون العرب عنها، ومنهم ابن فضلان ذاته، بقى يلفه بعض الغموض" (P. 188).

وفي الصفحة التي تلى ذلك عند رفاعة نلاحظ سقوط كلمة "نهر" من إحدى الجمل، وهو ما ترتب عليه غموض المعنى المراد. قال رفاعة: "وفي الدلتة (الدلتا) المصنوعة من ماديرة مدينة تسمى: رمانا". والمقصود أن هذه الدلتا تدين بوجودها لنهر ماديرة (le fleuve Madura). فبدون كلمة "نهر" لا يتضح مقصد المؤلف. ومن غموض الترجمة أيضا قول الطهطاوى عن ابن الوردى صاحب "خريدة العجائب وفريدة الغرائب": "إن له كتابا في الجغرافيا الطبيعية... ذكر فيه تفاصيل ما يتعلق بالمواليد الثلاثة، وأطيب في الكلام عن أفريقيا وبلاد العرب والشام، ولكنه أوجز فيما يتعلق بأوروبا والهند وشمال آسيا" (ص ١٤٤)، وهو كلام غير مفهوم ولا يمكن تصوره. وعلة ذلك أنه قد اختصر الكلام وأسقط بعض الفاظه (سهوا أم عن وعي وقدر؟ لا أدرى)، علاوة على أن قوله: "المواليد الثلاثة" لا معنى له في هذا السياق، إلا إذا كان لديه شيء أحجهله أنا جعله يقول ما قال. ذلك لأن النص في أصله الفرنسي يجري على النحو التالي: "Ibn-al-Ouardi composa à Alep...un ouvrage de géographie physique, intitulé 'la Perle des merveilles'. Il y a semé beaucoup de détails d'histoire des trois règnes de la nature. Il entre dans de grands détails sur l'Afrique, l'Arabie et la Syrie, mais il est très succinct sur l'Europe, l'Inde et le nord de l'Asie

والكلام، كما هو واضح، يدور حول الممالك الثلاث التي أطرب ابن الوردى في الحديث عن تاریخها بالتفصيل، وهي أفرقيا وبلاد العرب والشام، خلافا لما صنعه لدن حديثه عن أوروبا والهند وشمال آسيا . ومن ثم يتضح أنه لا موضع هنا لـ"المواليد الثلاثة" التي ذكرها الطهطاوى، اللهم إلا إذا كان هناك من الأمر ما لا أعلم، وهو جائز، وإن كفت أستبعده. ولعل المسألة كلها من أخطاء الطباعة.

رواية "ماجدولين" بين الفونس كار والمنفلوط

ما زلت أذكر بكل وضوح التاريخ والظروف التي قرأتُ فيها جميع ما عزّه المفلوطى، رحمه الله، من قصص ومسرحيات فرنسيّة، ومنها رواية "ماجدولين" التي تدور عليها الدراسة الحالية، في قرتي كامة الغابة بمحافظة الغربية في الإجازة الصيفية التي تلت حصولي على الإعدادية سنة ١٩٦٣ م. وكت أقرأ تلك الروايات كعادتى أوانذاك في كل مكان أكون فيه: في البيت، وعلى المصطبة، وعلى شط الترعة.

وكانت تلك الفترة هي فترة المراهقة والفتح العاطفى والعقلى، وكت أيامها خطواتي الأولى في عالم القراءة الجادة، فكنت أتشمم رائحة الورق المصقول الذي طبعت عليه الروايات المفلوطية وأمتع نظرى بمحروف الطباعة الكبيرة الجميلة وشرح الكلمات الغربية في الهاشم، تلك الكلمات التي كت أحفظها هى ومعانها وأنا نشوان جزلان كالزهرة التي تفتح أوراقها مع الندى في بُكرة الصباح، إذ كت وضعت في ذهنى أن أكون أدباً، وكت أقول لكل من يسألنى عن تطلعاتى في المستقبل إننى سوف أدخل الكلية التي تخريج الأدباء، وأقصد بها كلية الآداب. ذلك أننى كت من السذاجة رغم ذلك

بحيث ظننت أن الأدباء يتخرجون من الكليات كما يتخرج الأطباء والمدرسون والمهندسوں والصيادلة مثلاً.

وكت، أيام تعرّفى على المفلوطى، أسمع أنه لم يترجم تلك الروايات التي عزّها، بل أخذها مترجمة من بعض من يعرفون الفرنسية ثم صاغها بأسلوبه الفخيم الجميل. وربما كان من المفيد أن أشير هنا إلى ما جاء في مقدمة كتابه: "النظارات" من تقيّه على الكتاب الذين يترجمون من اللغات الأجنبية تسلّكهم

بحرفية النص والتواه عبارتهم وانبهام معانيهم من ثمّ. فكانه يومئذ هنا إلى أهمية الدور الذى قام به حين أعاد صياغة الترجمة العربية لـ"ماجدولين" وأمثالها بأسلوب أدبي بديع. ولم يكن يدور بخيالي آنذاك بطبيعة الحال أنه سوف يأتي على، بعد نحو خمس وأربعين سنة، يوم أنهض فيه بالمقارنة بين إحدى تلك الروايات التي عزّها المفلوطى وبين أصلها الفرنسى، إذ كت أوانذاك لا أعرف من الفرنسية إلا مبادئها الأولى. ولا بد أن أصارح القارئ بأننى إذا كت قد استمتعت بقراءة "ماجدولين" في فترة المراهقة فقد استمتعت بدراستها هذه الأيام متعدة لا تقل عن تلك المتعة الأولى. ومعروف أن لكل سن استمتاعتها الخاصة بها، إذ كانت المتعة الأولى هي متعة القراءة، أما متعة الحالية فهى متعة البحث الأدبي والدرس المقارن.

والآن إلى المقارنة، ولكن علينا أن نقوم أولاً بالتعريف بالرواية فنقول إن "ماجدولين" هي في الأصل رواية فرنسية بعنوان "Sous les Tilleuls" تخت أشجار الزيزفون، وهي أول عمل روائي للأديب والصحافي والناقد Jean-Baptiste Alphonse Karr: (١٨٠٨ - ١٨٩٠م). ويرجع تاريخ صدورها إلى عام ١٨٣٢م، أيام كان مؤلفها في الرابعة والعشرين من عمره. وهي تنتهي إلى التصريح الرومانسي الحاد الذي كان منتشرًا على نطاق واسع في فرنسا، بل في أوروبا بوجه عام، أثناء القرن التاسع عشر، ويعتمد السرد فيها أسلوب المراسلة معظم الوقت. وقد أُعجب المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) بها وبارد إلى تقليلها إلى اللغة العربية لما فيها من نزعة خيالية وجدانية تبدى في إخلاص بطلها العنيف في حبه، وإن غلبت عليها السذاجة واللامنطقية في أحيان كثيرة. ونشر، رحمة الله، القسط الأول من تلك الرواية سنة ١٩١٢م في الجزء الثاني من كتابه: "النظارات"، ثم أكملها وأصدرها في مجلد مستقل عام ١٩١٧م.

ولعل مؤلف الرواية قد أراد إلى إظهار الخلاف بين مفهومين للسعادة: أحد هما يرى أن السعادة في الحب والوفاء للحبيب، والآخر يرى أنها في المال، أي كانت الوسائل المستخدمة في الحصول عليه. يُؤْدِيَ أن إغرائها أحياناً كثيرة في

الخيال واللامنطقية يضعف تأثيرها في نقوسنا الآن، فكثير من أحداثها ومواقف بعض أبطالها لا يمكن أن يقبلها منطق الحياة. ذلك أنها مصطمعة اصطناعاً ولا تنسق مع الطبيعة البشرية، بل لا تخطر لأحد في بال إلا على سبيل التوهم والغالطة في التكلف.

ولم يكن المنفلوطي، كما قلنا، يجيد الفرنسيّة فلم ينقل الرواية مباشرة إلى لسان العرب، بل أعاد صياغتها بعد أن قصها عليه أحد معارفه من كانوا على علم بذلك اللغة، وهو محمد فؤاد كمال بك. ولم يلتزم كاتبنا الكبير، رحمة الله، بما جاء فيها، بل كان يخرج في أحيان كثيرة عن الأصل فيليجاً إلى الاستطراد والتطويل والمحذف والإضافة والتحوير والاستبدال وفقاً لموقفه من الأحداث ورأيه في أحوال الحياة والبشر، أو رغبته في إظهار مقدراته البيانية كما سوف نبين بالتفصيل والشهادة بعد قليل. وقد يكون التسيّان والسهوان عدم الرغبة في أن يُشْقَى على القراء بنقله لهم تلك الرواية الطويلة كاملاً مدخل في ذلك.

وتدور "ماجدولين" حول قوى اسمه ستي芬 من أسرة متعددة الحال يحب المطالعة ويُعشق الموسيقى ويأنس للطبيعة، ويُحِدُّ لذته في العزلة وبعد عن الناس. ويحدث أن يترك ستي芬 منزل الأسرة بعد وفاة أمّه وزواج أبيه بأمرأة أخرى ويسكن وحيداً في غرفة متواضعة بأحد المنازل حيث يبحث ماجدولين

ابنة صاحب البيت، التي تبادله بدورها الحب، فتتغير نظرته إلى الوجود ويملئ قلبها أملاً وبهجة. وتشكر اللقاءات بين ستي芬 و Mageed في أحضان الطبيعة الخلابة وعلى ضفاف النهر أو تحت شجرة الزيزفون القائمة في حديقة المنزل أو في زورق يتهادى بهما على سطح البحيرة القريبة، فيحمل العاشقان برواج سعيد ويرسمان في خياطهما صورة يتهمها الم قبل تحيط به حديقة تملئ بأزهار البنفسج وأشجار الزيزفون.

لكن السعادة التي بدأت تلوح معالها في خاطر الحبيبين قطعها والد الفتاة حين صار ابنته بأنه غير موافق على العلاقة التي تربطها بفتى فقير مثل ستي芬 لا يستطيع أن يوفر لها السعادة المبتغاة. وحين حاولت Mageed إقناع والدها بالعدول عن رأيه كتب هو إلى الفتى رسالة عاجلة يدعوه فيها إلى مغادرة المنزل والابتعاد عن ابنته، فجاءت Mageed إلى حبيبها تودعه الوداع الأخير حيث تعاها على الوفاء، واتخذ كل منهما في إصبعه خاتماً من شعر حبيبها أملاً أن يمن الله عليهما باللقاء من جديد ويتحقق حلمهما في الزواج.

ورغم افتراق الحبيبين ظلت الرسائل بينهما ذاهبة آية. وفي تلك الأثناء عاد ستي芬 إلى منزل والده، الذي أراد أن يزوجه قاتة ثرية، فأقام لهذه الغاية حفلة راقصة في داره، وطلب إليه أن يتودد إلى تلك الفتاة، فلم يشاً أن يغضب

أباه فأذعن لمشيّته، لكنه صارحه رغم ذلك بأنه لا يفكّر في الزواج منها، مما أغضب الوالد والأقارب فطردوه من البيت، فخرج باحثاً عن عمل يكسب به قوته، ويستعيد به حرثه المسلوبة، ويهسيء له العودة الكريمة إلى حبيبته بعد أن يكون قد جمع ما يحتاجانه من مال.

واستأجر ستي芬 غرفة في بيت حقير وراح يبحث عن عمل يكفل له القوت، وظلت Mageed برسائلها مؤكدة له أنها باقية على عهده أبد الدهر. وفي تلك الغرفة الحقيرة الضيقة ينزل صديقه إدوار ضيفاً عليه وبقتاسمه المأكل والمشرب والفرش. وبحسن ستي芬 معاملة إدوار وينقذه من الموت إثر فضيحة أخلاقية أقدم عليها. وكان إدوار يوشك أن يبلغ سن الرشد حيث لا يعود بحاجة بعدها إلى وصاية عمّه ويرث ثروة كبيرة. وأنباء هذا تخل Mageed ضيفة على صديقتها الثرية سوزان فتعرف إلى أسلوب الحياة التي يعيشها الأغنياء، وقطّعلها صديقتها على ما تملّكه من الملحق والجواهر، وتتبادل الصديقات الأحاديث والشجون، قتعرف Mageed أن صديقتها سوزان تعشق شاباً غنياً مثلها، وأنها توشك أن تتزوجه، فتبوح لصديقتها بمحبها لستيفن، الذي تنتظر عودته إليها بعد أن تكون أحواله قد تحسنت، فلومها سوزان أشد اللوم

وتقنها بأن تخلى عن أوهامها وتزوج صديقها إدوار، الذي كان قد ورث فى تلك الأثناء الثروة المنظرة، ويقدر من ثم على توفير ما تصبو إليه من السعادة. وتمر الأيام، وتهبط ثروة على ستيفن فينصرف إلى إنشاء البيت الذى سيسجمه مع حبيبه، إلا أنه حين يذهب إليها كى يخبرها بالأمر يفاجأ بها جالسة إلى جانب إدوارد، الذى عرف أنه قد خطبها إلى أبيها وأنهما بسييلهما إلى الزواج، كما يفاجأ بأنها قد وضعت فى إصبعها خاتما من الماس مكان الخاتم الذى سجنه من شعره وتعهدت له بأن يظل فى إصبعها إلى آخر الأيام.

ويصاب ستيفن بما يشبه الجنون، فيعتل جسمه وتسوء حاله، ويدخل المستشفى ويشرف على الموت، ولا يعود إلى رشده إلا بعد أن تزوره ماجدولين برفقة صديقه إدوار، فيعدل عن فكرة الاتساحار الذى كان قد أزمعه وينصرف كلبا إلى الموسيقى وبيع فيها ويصبح واحدا من يشار لهم بالبنان فى ميدانها. أما إدوار فتسوء علاقته بزوجته كما تسوء حالة المالية، فيبدد ثروته فى القمار والشراب ويعلن إفلاسه ويباع قصره ويهاجر حيث ينتحر بعيدا عن زوجته الحال التى تضطر إلى بيع أبيها وفأه لديون زوجها.

وتصل ماجدولين بستيفن بعد أن حللت بها الكوارث المعاقبة معلنة توبتها، فتكتشف أنه ما زال على حبه لها، إلا أن كرامته تأبى عليه أن يعود

إليها بعد الطعنة التى وجهتها إليه. ومع ذلك نراه ينزل لها أقصى درجات المعونة. وتتوالى الأحداث، فتأتى ماجدولين إلى بيت ستيفن صباحا دون علمه حيث ترك طفلها الصغير مع رسالة تعلن فيها أنها قررت الاتساحار غرقا فى النهر المجاور وأنها ترك أمر طفلها إليه، فما إن يعلم بذلك حتى يهب مسرعا إلى النهر مستعينا بزورق أحد أصدقائه ولكن بعد فوات الأوان، فلم يستطعها إلا اتشال جثتها من الماء. ويعيش هو وبابها الصغير فى بيت واحد محطمًا قد شاب شعره وغارت وجنتاه رغم أنه لم يتجاوز سن الشباب. وكان يذكر دائمًا فى الموت ويتوجه كى يلحق بмагدولين وأخيه يوحين، الذى مات فى الحرب.

هذا عن الرواية، أما الكلام عن عمل المفلوطى فيها فيقتضينا أن نقدم له بكلمة عن وضع الترجمة الروائية فى الأدب العربى الحديث. والمعروف أن النهضة العربية الحديثة قامت، فيما قامت، على ترجمة الكتب المختلفة، ومنها الترجمة الأدبية، وعلى رأسها ترجمة الروايات والقصص، وهو ما يهمنا هنا.

وإذا كان عدد من هذه المترجمات قد صبَّ فى أسلوب سليم متين كما هو الحال فيما ترجمه محمد عثمان جلال والمفلوطى وحافظ إبراهيم مثلا، فإن كثيرا منها لم يحظ بالعناية الالزامية فجاءت لغة هزيلة ركيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء الصرفية والنحوية. وكان بعض المترجمين لا يهتم إلا بتأدية المعنى كيما

اتفاق، إذ كان كلما قرأ فصلاً من الرواية التي يترجمها نحاحاًها جانباً ثم شرع يترجم من الذاكرة ناسياً أشياء، ومضيفاً أخرى، ومقدماً ومؤخراً حسبما يحلو لذاكرته دون أن يراجع ما كتب، إذ كثيراً ما كان أولئك المترجمون يتحذرون من الترجمة مُحِرَّفاً لكسب الرزق، فلم يكن لديهم وقت للتدقيق والتجويد والحسان التحبير. كما كانوا يحوّلون الحوار في كثير من الأحيان إلى سرد، مضيّفين إليه بعض محفوظاتهم من الشعر العربي بما يناسب الموقف، فضلاً عن أن كثيراً من الروايات التي عربوها لم تكن من روائع القصص في كثير أو قليل، بل من الروايات الشعبية التي يراد بها التسلية ولا تهم إلا بالتشويق والمغامرات وحيل الصوص وال مجرمين العجيبة وما إليها (انظر د. محمد يوسف نجم/ القصة في الأدب العربي الحديث / ٣١ - ٣٤، وبطرس البستانى / مناهل الأدب العربي / مكتبة صادر / بيروت / ٦٧ - ٦٨، ود. عبد الحسن طه بدر / تطور الرواية العربية في مصر / ط ٢ / دار المعارف / ١٩٦٨ / ١٣٠ - ١٣٥).

وبالنسبة إلى الطريقة التي جرى عليها المقلוטى في تعریب "ماجدولين" نراه يقول في مقدمة الجزء الأول منها المنشورة في المجلد الثاني من كتاب "الناظرات" (ط ١٩١٢م): "أما طريقة تعریبها فقد كان يلى على ترجمة أغراضها ومعانيها حضرة صديقى العالم الفاضل محمد فؤاد بك كمال، ثم أعاد

إلى كتابة ما أملأه على بكثير من التصرف ما بين زيادة وحذف وتقديم وتأخير حتى فرغنا من هذا الجزء الصغير". ويقول جبرائيل سليمان جبور في مقدمته التي كتبها لطبعـة "دار الآفاق الحديثة" الصادرة عام ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م من الرواية إنها "رواية غرامية اجتماعية مقتبسة من رواية فرنسيـة" (صفحة ل). أى أنه يرها عملاً مقتبساً لا ترجمة. كما ذكر في المقدمة ذاتها ما كان قد قرأه من أن الذي ترجم له هذه الرواية هو صديقه محمد فؤاد بك، ثم أعاد هو صياغتها بأسلوبه المعروف، وأن الرواية في طبعتها الأولى كانت تحمل اسميهما معاً، ثم انفرد بها اسم المقلوطى فيما تلاها من طبعات. وقال عمر فاخورى إن للمقلوطى رأياً عجيباً في التعریب وجراةً على التغيير والتحوير والقلب عالياً على ساقـل، جراةً لا يسمح المؤلف نفسه لنفسه بأكثر منها (المرجع السابق / ع). وما مضى يتبين لنا أن الطريقة التي اتبעה المقلوطى في تعریب "ماجدولين" لا تشدـعـما كان معروفاً آنذاك في كثير من الترجمـات القصصـية، وإن تميزـتـلغـتهاـ بالـفحـولةـ والـقوـةـ والـجمـالـ،ـ نـاهـيكـ عـنـ صـحتـهاـ التـيـ لاـ تـحـاجـ إلىـ الصـصـ علىـهاـ لـماـ نـعـرـفـهـ عـنـ مـكـاتـهـ رـحـمـهـ اللهـ فـيـ هـذـاـ الجـانـبـ.

وبهذا نصل إلى المقارنة بين الرواية في صورتها الأصلية وبينها في صورتها العربية المقلوطة. وأول شيء ثلثـتـ اـتـيـاهـ القـارـئـ إـلـيـهـ هوـ العنـوانـ.ـ إـنـهـ

في الأصل الفرنسي "تحت أشجار الزيزفون" لا غير، أما لدى المفلوطي فشم العنوان: عنوان أساسى هو "ماجدولين"، وهذا العنوان لا وجود له فى الأصل الفرنسى كما هو واضح. ثم عنوان آخر مسبوق بكلمة "أو" يقابل العنوان الفرنسى، وإن لم يكن ترجمة دقيقة تماماً له حسبما يمكن أن يلاحظ القارئ من المقابلة بين الأصل والصدى. ذلك أنه ليس في النص الفرنسى أى إشارة للظلال التي ذكرها المفلوطي. ومعروف أن الظلال لا توجد دائماً تحت الأشجار، بل عندما تكون الشمس فوقها فحسب.

ووهناك ملاحظة أخرى تتعلق باسم بطلة الرواية: إنها عند المفلوطي "ماجدولين" بالواو، فيما هي عند المؤنس كار "ماجدلين" (بكسر الدال وإملاء الياء)، بمعنى "المجدلية" بينما برمي المجدلية فيما هو واضح، إذ إن "Magdeleine" (وفي صيغة أخرى: "Madeleine") هي الصفة النسبية من "Magdala": المجدل، المدينة الفلسطينية التي شع على بحيرة طبرية، وتشتهر إليها مريم المذكورة، وهي امرأة كانت تشغله بالبغاء ثم تابت وأقبلت على السيد المسيح عليه السلام فآمنت به وانضمت إلى أتباعه المقربين. ومعنى هذا أن المفلوطي قد حرف اسم بطلة الرواية فبدا وكأنه قد اخترع اسمها من عنده لا وجود له، إذ ما معنى "ماجدولين"؟ لا نكران أنها قد ذكر اليوم والشهر، أما السنة فلا.

هذا في الإطار الخارجي للرواية. أما إذا دلف الباحث إلى داخلها ونظر في صياغة المقلوطي لها وقابل بينها وبين الأصل الفرنسي فسوف يلحظ أن هناك تفاوتاً كبيراً بين العملين: فقد يقدم المقلوطي بعض الجزئيات أو يؤخرها عن موضعها، وقد يحور بعض المعانى، وقد يكتفى بالتعبير عن الفكرة تعبيراً مقارباً، بل قد يعبر عنه تعبيراً مبادعاً ليس فيه من الأصل إلا عبiqu طفيف، وقد يبدل الأحداث، وقد ينسى بعض الواقع والأشخاص، وقد يحذف فصلاً أو أكثر... إلخ. ولكيلاً يكون الكلام نظرياً بحثاً يتبعى أن ننظر فى نص من النصوص المقلوطة ومقارنه بنظيره لدى كار، وليكن هذا النص هو الفصل الرابع الذى عنونه المقلوطي بـ "خواطر ستيفن". وهذا هو:

Oh! Dites-moi que je ne dors pas!
Klopstock.

Il est tard, et je suis dans ma chambre auprès du feu, sans pouvoir dormir. La lettre d'Edward m'a fait faire des réflexions. Est-ce que réellement je verrais s'éteindre la poésie de mon âme? Est-ce que je verrais jaunir et tomber une à une, feuille à feuille, toutes mes belles croyances? Oh! Non, non, le dieu qui m'a créé n'a pas voulu faire une amère dérision; il n'a pas mis en mon coeur le désir et l'espérance pour les froisser et les broyer par de tristes désappointements; il n'a pas donné à mon esprit des ailes qui l'enlèvent sur les nuages rosés du

matin, pour le faire ensuite retomber lourdement sur la terre; le bonheur que j'ai pressenti n'est pas un songe: une âme qui cherche mon âme, une femme pour compléter ma vie, un amour qui me donne cette moitié de moi-même dont je sens si cruellement l'absence, qui remplisse ce vide douloureux de mon coeur. Tout dans la nature est plus grand que notre imagination: jamais mon esprit n'avait pu se faire une idée bien juste d'une haute montagne; et, quoique nos poëtes aient si souvent parlé du lever du soleil, la première fois que j'ai assisté à ce sublime spectacle, j'ai senti combien mon imagination était restée au-dessous de la réalité. Les rêves de l'imagination ne sont qu'un reflet pâle des œuvres de Dieu. Faut-il croire que, par un triste privilège, notre esprit ait sous un seul rapport une puissance de création plus grande que celle de Dieu, qu'il ait la force d'imaginer un bonheur que le créateur n'a pas pu faire pour nous? Non, non, ce bonheur dont je sens le besoin, Dieu l'a fait pour moi, comme il m'a fait le soleil qui vivifie, et l'ombre des arbres, et le vent qui diffuse la fragrance des feuilles. Si Edward a raison, fasse le ciel que je ne vive pas plus longtemps que mes croyances: que je n'aie pas à porter le deuil de mon âme, et qu'après avoir senti ma tête dans les nuages, caressée par l'haleine des anges, je ne me voie pas rapetissant et rampant sur la terre comme un froid reptile! En tout cas, je le saurai, et je ne me

survivrai pas à moi-même: souvent j'écrirai mes impressions, et je les comparerai. Le jour où je serai convaincu que ce que j'ai dans le cœur est une brillante bulle de savon qui s'écrase et se dissout; que mon bonheur m'échappera comme l'eau à travers les doigts serrés pour la retenir, je m'en irai de la vie, et j'irai demander à Dieu dans le ciel ce qu'il m'avait promis sur la terre, car Dieu est un bon père, et chacun de nos besoins renferme une promesse de le satisfaire.

وأول ما نلاحظه هو أن المتنلطو قد اتخذ للفصل الذي بين أيدينا عنواناً هو "خواطر ستي芬"، وهو ما لا وجود له عند كار، إذ يدخل الكاتب الفرنسي في فصله مباشرةً بعد أن يضع في رأس الفصل العبارة التالية: "Oh! Dites-moi que je ne dors pas! Klopstock أفسستنا على الفور أمام خواطر ستي芬، وإن لم يكن واضحاً من السياق الذي وردت فيه تلك الخواطر هل كانت مدونة أم هل هي مجرد خواطر دارت في ذهن ستي芬 ثم اتهى أمرها عند هذا الحد. ولكن لو كانت مجرد خواطر فكيف علمنا نحن بها؟ إن ستي芬 لم يواجهنا ويقصها علينا، فكيف وصلتنا إذن؟ أقصد كيف وصلت تلك الخواطر إلى المؤلف فنقلها لنا بدوره؟ لو أن المؤلف قص علينا هو نفسه الخواطر بلسانه لما كان عليه من حرج، فالمفروض أنه يعلم كل شيء حتى لو كان هاجسة في ضمير أحد أبطاله، أما أن يمحكي

ستيفن خواطره لنا بنفسه دون أن يقابلنا فيقصها علينا مواجهة ودون أن يتركها وراءه مقيدة في دفتر، فذلك أمر يُنسَّق على المؤلف.

وها هي ذي ترجمة النص بقلمي، وقد حاولت جاهداً أن تجسّء تلك الترجمة الصق ما يكون بالأصل الفرنسي: "الوقت الآن متاخر، وأنا في غرقى بحوار المصطلح، وقد أثار خطاب إدوار عدوى الخواطэр. ترى هل يمكن حقاً أن أشهد يوماً انطفاء شاعرية روحي؟ ترى هل من الممكن أن أرى أحلامي الجميلة وقد اصفرت وأخذت تساقط ورقة إثر ورقة؟ آه! لا، لا. إن الله الذي خلقني لا يمكن أن يكتب لي هذا الفشل المثير، كما أنه من غير الممكن أن يكون قد وهبني الرغبة والأمل من أجل أن تقضي عليهما وتحطمها تلك الإحباطات الحزينة، أو أن يكون قد أعطى روحي ذينك الجناحين اللذين اتزعناني من الأرض وبلغا بي سحب الصباح الوردية من أجل أن يدهورني إلى الأرض من جديد بهذه القوة. إن السعادة التي أحسست بها لا يمكن أن تكون مجرد فكرة، بل هي روح تبحث عن روحي، وامرأة تكمل حياتي، وحب يهبني ذلك النصف مني الذي كت أحسن تقاصنه في قسوة، والذي من شأنه أن يملأ ذلك الفراغ المؤلم من قلبي. إن ما في الطبيعة هو أعظم مما تخيل، فلم يحدث قط أن تخيلت جيلاً شامخاً على النحو الرائع الذي هو عليه في الحقيقة. ومهما

يقل شعراً في وصف شروق الشمس فإن ما شعرت به أول مرة طالعت فيها ذلك الشروق البديع جعلني أؤمن أن خيالي لا يمكن أن يصل في تخليقه إلى سماء الواقع الشاهقة.

إن أحلام الخيال ليست إلا انفاساً شاحباً لما تصنعه يد الله. ترى أيسح القلن بأن عقلنا، من خلال مثل تلك الموهبة الباشة، يمكنه أن يحتاز قدرة على الخلق أعظم من قدرة الله، وأن لديه القوة على تخيل سعادة لم يجعلها الله له؟ كلا. إن هذه السعادة التي أشعر بال الحاجة إليها قد خلقتها الله من أجلى مثلاً خلق الشمس التي تحب الأشجار، والريح العاطرة التي ترعش الأوراق. وإذا كان إدوار على حق فإني أدعوه الله لا يطيل أيامى إلى ما بعد تحطم آمال وألا يكتب على ارتداء ملابس الحداد على روحي وألا أرى قفسى، بعد شعورى بأن رأسي قد بلغ السحاب وأن أنفاس الملائكة تداعبه، وقد عدت أزحف في التراب مثل سلحافة باردة!

وعلى أيام حال فلسفه أرى ماذا يحدث، ولا أظنه سأعيش بعد أن يكون عمري قد ولّى. وهأنذا أسجل انطباعاتي في كثير من الأحيان وأقارنها. وفي اليوم الذي أتيقّن أن ما بقلبي ليس إلا فقاعات صابون براقة سرعان ما تنقضي وتلاشى وأن سعادتي سوف تهر مني كما يهر الماء من خلال

الأصابع المطبقة عليه فإني سوف أرحل عن هذه الدنيا وأبتهل إلى الله في السماء أن يتحقق لي ما كان قد وعدني على الأرض، إذ هو أب رحيم، وما من حاجة لنا إلا وتنطوى على وعد بتحقيقها".

هذه ترجمتى للفصل المذكور، ثم ها هي ذى تأدية المنقولوى له: "مضى الليل إلا أفله، ولم يبق إلا أن تفرج لمة الظلم عن جبين النجر، ولا أزال ساهراً قلق المضجع أطلب الراحة فلا أجدها، وأهتف بالغُصْنِ فلا أعرف السبيل إليه. إن إدوار يسخر منى في كتابه ويهرأ بي وينذرنى يوم أرى فيه أوهاماً كاذبة وأحلاماً باطلة ما كتب أحسبه أماناً وآملاً، ويرى أن جميع ما أقدره لنفسى من سعادة في الحياة وهناء أشبه شئ بالخيالات الشعرية التي يسعد الشعراء بتصورها ولا يسعدهن بوجودها. فلنـ كـانـ ماـ قالـ حـقاـ فـماـ أمرـ طـعم العـيشـ، وـماـ أـظـلـمـ وـجـهـ الـحـيـاـةـ!ـ لاـ،ـ لاـ.ـ إنـ الـذـىـ غـرـسـ فـيـ قـلـبـىـ هـذـهـ الـآـمـالـ

الـحـسـانـ لـاـ يـعـجزـ عـنـ أـنـ يـعـهـدـهـ بـلـطـفـهـ وـعـنـ اـيـةـ حـتـىـ تـخـرـجـ ثـارـهـاـ وـتـلـلـاـ أـزـهـارـهـ، وـإـنـ الـذـىـ أـنـبـتـ فـيـ جـنـاحـىـ هـذـهـ الـقـوـامـ وـالـخـواـفوـ، لـاـ يـرـضـىـ أـنـ يـهـيـضـنـىـ وـيـرـكـىـ فـيـ مـكـانـىـ كـسـيراـ لـاـ أـنـهـضـ وـلـاـ أـطـيرـ، وـإـنـ الـذـىـ سـلـبـنـىـ كـلـ ماـ يـؤـمـلـ الـآـخـرـونـ فـيـ هـذـهـ الـحـيـاـةـ مـنـ سـرـورـ وـغـبـطـةـ وـلـمـ يـقـيـقـ لـيـ مـنـهـاـ إـلـاـ حـلـوةـ الـأـمـلـ

ولذته لأجل من أن يقسو على القسوة كلها فيسلبني تلك الثمالة الباقيَة التي هي ملائكة يميني وقوم حياتي.

على أني ما ذهبت بعيدا ولا طلت مستحيلاء، فكل ما أطمع فيه من جمال هذا العالم وزخرفه رفيق أنس بقربه وجواره، وأجد لذة العيش في الكون معه والسكنون إليه. وما الرجال، كما يقولون، إلا أنصافٌ مائةٌ تطلب أنصافها الأخرى بين مخادع النساء، فلا يزال أحدهم يشعر في نفسه بذلك النقص الذي كان يشعر به آدم قبل أن تغير صورة ضلعه الأيسر حتى يعثر بالمرأة التي خلقَت له فيقراره ويُلقى عصاه.

وبعد، فأى مقدور من المقدورات تضيق به قوة الله وحيلته؟ وأى عقل من عقول هذه المخلوقات يستطيع أن يبدع في تصوراته وتخيلاته الذهنية فوق ما تبدع يد القدرة في مصنوعاتها وأثارها؟ وهل الصور والخيالات التي تملئ بها أذهاننا وتهتف بها عقولنا إلا رسوم ضئيلة لحقائق هذا الكون وبدائعه؟ ولو أن ساماً سمع وصف منظر الشمس عند طلوعها أو مهبط الليل عند نزوله أو جمال غابة من الغابات أو علو جبل من الجبال ثم رأى بعد ذلك عياناً ما كان يراه تصوراً وخياراً لعلم أن جمال الكائنات فوق جمال التصورات، وحقائق الموجودات فوق هواتف الخيالات. لذلك أعتقد أنى ما تخيلت هذه السعادة

التي أقدرها لنفسى إلا لأنها كائن من الكائنات الموجودة وأنها آتية لا ريب فيها. إن اليوم الذى أشعر فيه بمحبة آمالى وانقطاع حبل رجائى يجب أن يكون آخر يوم من أيام حياتى. فلا خير في حياة يحيىها المرء بغير قلب، ولا خير في قلب يتحقق بغير حب".

والآن، وبعد أن وضعنا كلام النصين بإذاء الآخر، هيا بنا إلى الملاحظات التي يخرج بها المرء من المقارنة المذكورة: فعبارة "الوقت الآن متاخر" صارت عند المنفلوطى: "مضى الليل إلا أقله" مع أنه ليس شرطاً أن يكون تأخراً الوقت قد بلغ هذا المبلغ، فقد يكون الوقت متاخراً عند قوم بدواً من الثانية عشرة مساءً مثلاً، بل قد يبدأ التأخير قبل ذلك عند آخرين. بل إنه لم يتحمل أن يكون تأخراً الوقت نهاراً لا ليلاً. لكن المنفلوطى حسم الأمر وجعل الليل يمضي إلا أقله، وهو ما يعني أن الفجر كان قد أوشك أن يطلع على سيفن، وهو مليم بعد. وهذا ما أكدته المنفلوطى حين قال إنه "لم يبق إلا أن تنفرج لمة الظلام عن جبين الفجر". وقد عثرت بهذه العبارة في "العبارات" أكثر من مرة: من ذلك قوله في قصة "اليتيم": "فلم أزل واقفاً مكانى لا أبرحه حتى رأيته قد طوى كابه وفارق مجلسه وأوى إلى فراشه، فانصرفت إلى مخدعى، وقد مضى الليل إلا أقله"، ولم يبق في سواده في صفحة هذا الوجود إلا بقايا أسطر يوشك

أن يمتد إليها لسان الصباح فيأتي عليها، وكذلك قوله في قصة "الجزاء": **"مضى الليل إلا ألهه، وسوزان جالسة إلى نافذة قصرها المشرفة على التهر"** تلقت إلى سرير ابنتها مرأة، وقلَّب وجهها في السماء أخرى، مما يومئ إلى أنها واحدة من العبارات الجاهزة في ذهن المنفلوطي، انجست من شق قلمه دون ترثٍ بغض النظر عن مدى مطابقتها للأصل الفرنسي. كذلك فقول سيفن إنه لا يزال "قلق المضجع" معناه أنه كان في السرير يحاول النوم فلا يجد النوم إلى جفته طرقاً، وهو ما لا تحمله العبارة الفرنسية التي ينص فيها سيفن على أنه كان يحوار المصطلح. أي كان، فيما يغلب على الظن، جالساً على كرسى ذى مساند يستدفىء قرب الموقد على عادة الأجانب فى مثل تلك الظروف. ولم يكتفى المنفلوطي بهذا، بل زاد فأكده أن سيفن كان يعالج النوم بكل ما يستطيع فلا يواطيه النوم. ولم يقل المنفلوطي هذا مرة واحدة، بل قاله مررتين بعباراتين متزلفتين: "أطلب الراحة فلا أجدها، وأهتف بالغمض فلا أعرف السبيل إليه". كذلك نرى سيفن في الطبعة العربية يشير إلى سخرية إدوار منه رغم أن النص الفرنسي هنا يخلو خلوا تاماً من هذا. إننى لا أخطئ المنفلوطي، بل أشير فقط إلى الفروق التى بين العملين. ذلك أن من الممكن جداً أن يقال إن سيفن قد فهم كلام إدوار على أنه سخرية منه، وأن هذا ما فهمه

المفلوطي. إلا أننى أحاول أن أحصر نفسي وعملى فيما هو أماوى فى الأصل دون اعتبار لما يمكن بين السطور، إن كان ثمة فعلاً شئ يكمن بينها. وبالمثل يخلو النص المفلوطي تماماً مما يوجد فى الأصل资料 من صور مثل: "انطفاء شاعرية روحى" أو "أرى أحلامى الجميلة وقد اصفرت وأخذت تساقط ورقة إثر ورقة"، إذ أكتفى، رحمه الله، بأداء المعنى هنا عارياً عن الصور البلاغية كما هو واضح.

والآن تعال ننظر كيف تحولت عبارة "الرغبة والأمل" إلى "الآمال الحسان"، مثلاً تحول "الجناحان اللذان اترعنى من الأرض" وبلغها بى سحب الصباح الوردية" إلى "أنبت فى جناحى هذه القوادم والخوافى" ، مثلاً تحول أيضاً "يدهورنى إلى الأرض بهذه القوة" إلى "يهدىنى ويتركى فى مكانى كسىراً لا أنهض ولا أطير" ... وهكذا. أما قول المفلوطي: "على أنى ما ذهبت بعيداً ولا طلبت مستحيلات، فكل ما أطمع فيه من جمال العالم وزخرفه" فلا وجود له فى النص资料. ولكن قوله: "رفيق أنسُ بقره وجواره، وأجد لذة العيش فى التحدث معه والسكن إليه، وما الرجال، كما يقولون، إلا أنصاف مائة تطلب أنصافها الأخرى بين مخادع النساء، فلا يزال الرجل يشعر بذلك النقص الذى كان يشعر به آدم قبل أن تغير صورة ضلعه الأيسر حتى يعثر بالمرأة

الى خلقتْ له فِي قَرَارِهِ " هو قُلْ لِمَا قَالَ سَيِّفُنْ مِنْ بَعِيدٍ، وَتَصْرِيفٌ وَاسِعٌ لِيَأْتِيهِ إِلَّا وَاحِدٌ كَالْمَنْفُوْطِيِّ لِمَا يُكَنِّي تَرْجِيمُهُ، بَلْ يَسْمَعُ أَوْ يَقْرَأُ مَا يُقَالُ لَهُ فَيَتَذَكَّرُ خَلَاصَةُ عَلَيِّ، وَجْهُ الْإِجْمَالِ، ثُمَّ يَشْرُعُ فِي صِياغَةِ ذَلِكَ عَرَبِيًّا بِاسْلُوبٍ يَضْعُ نَصْبَ عَيْنِيهِ جَمَالُ الْعَبَارَةِ قَبْلَ دَقْتِهَا". كَذَلِكَ لَمْ يَكُفِّ الْمَنْفُوْطِيُّ بِالْمُثَالِ الَّذِي ضَرَبَهُ سَيِّفُنْ لِلْفَرْقِ بَيْنَ الطَّبِيعَةِ وَالْتَّصُورِ الإِنْسَانِيِّ لَهَا، وَهُوَ وَصْفُ الشَّعَرَاءِ لِشَرْوَقِ الشَّمْسِ، بَلْ أَحْقَقَ بِذَلِكَ وَصْفَ هَبُوطِ اللَّيلِ وَجَمَالِ الْغَابَةِ، وَهُوَ مَا لَمْ يَجُودْ لَهُ فِي كَلَامِ سَيِّفُنْ، وَكَذَلِكَ وَصْفُ شَمْوَخِ الْجَبَلِ، الَّذِي جَاءَ ذِكْرُهُ قَبْلًا فِي سِيَاقٍ مُخْتَلِفٍ.

ولنر إلى قول سيفن في النص الفرنسي: "إذا كان إدوار على حق فإني أدعو الله لا يطيل أيامى إلى ما بعد تحطم آمالى وألا يكتب على ارتداء ملابس الحداد على روحي وألا أرى نفسي، بعد شعورى بأن رأسى قد بلغ السحاب وأن أنفاس الملائكة تداعبه، وقد عدت أزحف فى التراب مثل سلحافة باردة!"، ولنقارن بينه وبين ما جاء عند المنفلوطى من قوله: "إن اليوم الذى أشعر فيه بجنية آمالى واقتطاع حبل رجائى يحب أن يكون آخر يوم من أيام حياتى. فلا خير فى حياة يحياها المرء بغير قلب، ولا خير فى قلب يتحقق بغير

حب"، ولسوف ترى بنفسك بكل سهولة ما صنع المنفلوطى فى تقل المعنى إلى العربية، وما لها فيه إلى الاختصار أو التحوير.

وبالإضافة إلى ذلك ثم عبارات كثيرة قد اختفت من النص المنفلوطى، مثل قول سيفن: "إن هذه السعادة التي أشعر بال الحاجة إليها قد خلقها الله من أجلى مثلا خلق الشمس التي تخسي الأشجار، والريح العاطرة التي ترعش الأوراق"، وكذلك السطور التالية، وهى من قول سيفن أيضا: "على أية حال فلسوف أرى ماذا يحدث، ولا أظنبني سأعيش بعد أن يكون عمري قد ولى".

وهأنذا أسجل انطباعاتى فى كثير من الأحيان وأقارنها . وغنى اليوم الذى أتيقن أن ما فى قلبي ليس إلا فقاعة صابون براقة سرعان ما تنفسنى وتلاشى وأن سعادتى سوف تفر منى كما يفر الماء من خلال الأصبع المطبقة عليه فإنى سوف أرحل عن هذه الدنيا وأبتهل إلى الله فى السماء أن يتحقق لي ما كان قد وعدنيه على الأرض، إذ هو أب رحيم، وما من حاجة لنا إلا وتنطوى على وعد بتحقيقها".

كذلك ففى الفصل الخامس لدى المنفلوطى، ويقابلها فى النسخة الفرنسية الفصلان الخامس والسادس، نجد سيفن يمحى ما وقع بينه وبين مولر وما جدولين وابن عمها بلسانه هو، على حين أن المنفلوطى قد حول الأمر فأورد

الحكاية على لسان الراوى الغائب العليم بكل شيء، فضلاً عن أن ثمة فروقاً بين الروايتين تمثل فيما زاده المقلوطي مما لا وجود له في الأصل الفرنسي، إذ جعل ستي芬 يتجسس على ابنة العم أثناء حديثهما في حجرة الفتاة، وإن لم يسمع شيئاً مما كانا يقولانه، وهو ما لا وجود له في ما كتبه كار. وربما أبرز المقلوطي عدم استطاعة ستي芬 سماع أي شيء من كلام الفتاة والفتى لسببين: أنه ليس في الأصل شيء من ذلك، وأنه إنما أراد فقط أن يبين مدى الغيرة وما استتبعه من فضول مؤلم لدى ستي芬. ومن ثم جعله يتجسس دون أن يسمع شيئاً، فكانه يتجسس ولم يتجسس. وبهذا يكون قد خرج من المخالفة التي اجترحها في حق الأصل، وكأنه لم يفعل شيئاً.

وما يلاحظ أيضاً على تعریف المقلوطي للرواية قيامه في بعض الأحيان بوصل فصلين من فصول الرواية معاً كأنهما فصل واحد كما صنع في الفصلين الخامس والسادس، إذ ينماقا القارئ بهما عنده فصلاً واحداً هو الفصل الخامس الذي أعطاه عنوان "الحب". ثم لم يكتف بهذا، بل حول الخواطر التي اتت ستي芬 والتي حكاماً هذا (من؟ لا أدرى) في الفصل السادس من الأصل الفرنسي إلى سرد مرويٍّ بضمير الغائب، أي على لسان السارد العليم بكل شيء، وهو ما كرره في مواضع أخرى كما في الفصل الثاني والأربعين لـ"

(الثامن والأربعين لـ) كار، إذ بدلاً من أن يحافظ على طريقة الأصل الفرنسي في الكلام عن الغرفة الحقيقة الضيقة التي استأجرها ستي芬 حين صاقت عليه موارده تماماً فيوردها كما هي في الأصل بأسلوب الخواطر الداخلية التي تدور في رأس ستي芬، نراه يورد كل هذا بضمير الغائب. كما نراه يمحفظ أشياء غير قليلة من الفصلين المذكورين: فعلى سبيل التمثيل لا يذكر، رحمة الله، شيئاً مما قاله مولر والد ماجدولين لستيفن حين كاد هذا أن يدوس عن غير قصدٍ إحدى الزهور النادرة التي لا يوجد لها نظير، حسبما قال له مولر، إلا في مكانين اثنين فقط من العالم: واحدة في أمستردام بهولندا، والأخرى في شيفون بفرنسا، إذ ذكر له ما تتحمّل به تلك الزهرة من قيمة نادرة، كما أورد اسمها باليونانية وما قاله مشاهير علماء النبات عنها... الخ. وهذا هو الصنف الفرنسي الذي جازه المقلوطي دون أن يذكر عنه شيئاً:

Et je fis un mouvement comme un homme qui rejette au loin une idée qui le gêne. -ouf! Dit Müller, qui était revenu et qui, sans que je m'en aperçusse, avait repris son occupation, vous avez failli mettre le pied sur une jacinthe qu'il n'aurait pas été en votre pouvoir de remplacer: c'est la jacinthe bleue polyanthe. Outre celle-ci, je n'en connais que deux autres, l'une à Amsterdam, chez l'ami dont je vous ai parlé, et l'autre chez un fleuriste

français à Chinon, en Touraine. Si vous saviez que de soins me coûte cette jacinthe! Si vous me voyiez placer l'oignon juste à un demi-pied en terre, mettre dessous de la terre maigre pour l'empêcher de pourrir, et de la terre grasse dessus pour lui donner de la nourriture! Si vous me voyiez écarter d'elle tout ce qui peut intercepter les rayons du soleil, vous seriez effrayé de votre distraction! Monsieur, c'est une bien belle fleur que la jacinthe; aussi le savant Petrus Hoffspenger prétend-il que son nom vient du grec (...) et (...), c'est-à-dire fleur par excellence; mais je soutiens, malgré son autorité, que le nom de la jacinthe est formé de (...) et de (...), c'est-à-dire violette d'apollon. à ce moment je regardais le cousin, qui tenait dans sa main la main de Magdeleine; je fis un mouvement pour tirer M Müller de sa rêverie, et lui faire voir ce qui se passait; mais il me dit: qu'en pensez-vous, vous qui êtes helléniste? Je me fis répéter ce qu'avait dit M Müller, et, comme je ne donnais pas d'avis, il continua: -l'avis de Petrus Hoffspenger s'appuie sur l'esprit qui se trouve sur l'i dans le premier sens et se rapporte à la lettre h, qui commence en français le nom de la hyacinthe. cependant je ne crois pas me tromper, j'ai lu tout ce qu'on a écrit sur les jacinthes, depuis la jacinthe de Constantinople jusqu'à la jacinthe incarnate de Flandre... enfants, crie M Müller, allons dîner!

مرة أخرى ليس ذلك فقط، إذ يضيف المفلوطي إلى الأحداث شيئاً ليس في الأصل، فقد ذكر أن ستي芬 عندما عاد من نزهته بالخارج وأراد أن يصعد إلى غرفته وجد ماجدولين وقربها شميدت في غرفتها يتحدثان بحديث لم يستطع أن يسمع منه شيئاً من مكنته الذي كان يتصنّت منه عليهما، ثم سمعها بعد قليل تغنى. ذلك أن إشارة بطل الرواية إلى ما كانا يتحدثان به وعجزه عن سماع ما كان يقولان هي أمر لا وجود له في الأصل الفرنسي، بل الذي حدث أنه سمعهما معاً منذ البداية يغنين، فلم يكن هناك إذن كلام، كما أن الفتاء كانا منها معاً وليس منها وحدها. ومرة ثالثة ليس هذا فقط، بل زاد المفلوطي قدخل، وهو السارد العليم بكل شيء، بالتعليق على مشاعر ستي芬 قائلاً إنه نفسَ على شميدت خلواته بмагدولين، والإنسان لا ينفس على غيره شيئاً إلا إذا كان عزيزاً عليه. وهذا التدخل لا وجود له بطبيعة الحال في الرواية، إذ الرواى فيها هو ستي芬 كما سبق بيانه، وما كان لستيفن أن يعلق بمثل هذا التعليق على مشاعره. ثم إن تدخل الرواى الذي يسرد أحداث الرواية بضمير الغائب بالتعليق على تلك الأحداث هو أمر غير مستحب، إذ من شأنه أن يفسد الجو على القارئ ويخربه من وهمه الذي يتحيل له أنه بصدد وقائع حقيقة يشاهدها ويسمع أبطالها مباشرة لا من خلال رواية موضوعة.

وإلى جانب ما مر قد يهم كاتبنا فصلاً كاملاً أو أكثر كما فعل مع الفصل الحادى والثلاثين من الأصل الفرنسي الذى لم يترجم منه حرف، وهو فصل طويل يبلغ ١٤٧ سطراً، ويضم نحو ١٢٧٠ كلمة. ومن ذلك تلك الطائفة من الرسائل التى تشغلى كل منها فصلاً كاملاً، فقد أهملها، رحمة الله، إهمالاً تاماً. ويكثر هذا في الفصول التي تلى رحيل ستيفن من بيت أبيه واستئجاره غرفة ضيقة في منزل حقير بمدينة جونتيج. ويصدق هذا على معظم الرسائل التي أرسلتها سوزان إلى ماجدولين بعد زواج هذه من إدوار بناء على نصيحة صديقتها. وقد ترتبت على هذا كله في نهاية الأمر أن فصول الرواية كما صاغها قلم المفلوطى تتفق عند سبعة وسبعين فصلاً، على حين أنها في الأصل الفرنسي تبلغ مائة وخمسة وأربعين، وهذا فرق شاسع كما ترى. ومع ذلك فالفرق هنا لا يعكس الحقيقة كاملة، إذ إن عدد كلمات النص الفرنسي هو ضعف تقديره في نص المفلوطى مرتين ونصفاً، فقد حسبت بنفسى كلمات الأول فوجدتها نحو ٥٢٠٠ كلمة على وجه التقريب، فى حين يشير الكاتب إلى أن عدد كلمات النص الفرنسي يزيد عن ١٢٤٦٠٠ كلمة بقليل. وهذا يوضح الفرق أكثر وأكثر، مع ملاحظة أن المفلوطى لم يكن يختصر دائماً، بل كان كثيراً ما يفضل القول فيما أوجزه ألفونس كار.

كما أنه، رحمة الله، قد يقسم الفصل الواحد إلى فصلين مثلاً صنع مع الفصل الثالث والثلاثين، إذ جعله اثنين هما الفصل الثلاثون والفصل الحادى والثلاثون عنده، وهو الفصل الذى يتناول فيه ألفونس كار مغادرة ستيفن منزل أسرته ورحيله من مسقط رأسه إلى جونتيج. كذلك لاحظت أن المفلوطى قدمن ذات مرة فصلاً على فصل سابق عليه فى الأصل الفرنسي، وذلك فى الفصلين الخامس عشر والسادس عشر بعد المائة فى النص الفرنسي، اللذين يقابلهما فى "ماجدولين" العربية الفصل الرابع والخمسون والخامسون والخمسون والسادس والخمسون، وهذا مجرد مثال.

وهناك نقطة أخرى أود أن أثيرها عددها قليلاً، وهى أن ستيفن فى الفصل السادس من الأصل الفرنسي قد أرسل من يده قبلة نحو ماجدولين عبر النافذة والستائر المسدلة عليها تعبيراً عن شدة حبه لها: "J'envoie de la main un baiser vers sa chambre" على حين أنه لا أثر لهذه القبلة بتاتاً فيما كتبه المفلوطى. فهل للاعتبارات الأخلاقية دخل فى صمت كاتبنا، رحمة الله، عن ذكر تلك القبلة رغم أنها قبلة من بعيد لا تقدم ولا تؤخر؟ لا أظن ذلك لأنه فى مواقف أخرى من الرواية لم يتزدد فى ذكر ما وقع من قبلات بين الحبين، كالذى فعل عندما قبل ستيفن فى الزورق جبين

ماجدولين مثلا، وذلك في الفصل السادس عشر عنده، ويقابلة الفصل التاسع عشر عند الفونس كار، وإن لم يتثبت المقلوطي عند هذه النقطة على عكس المؤلف الفرنسي، الذي توسم فيها فأورد مقدمات القبلة حين تلامس شعراً الحبيبين فشعرها برعدة في جسديهما ثم استأنفا ما كانا فيه من حديث ليعود سيفن بعد ذلك إلى محاولة تقبيل يدها، فلما حاولت سحبها طبع على جسديها Magdeleine, pour cacher sa rougeur, se baissa pour ramasser un fleur qu'elle avait laissé tomber. Stephen voulut la prévenir, en se baissant, leurs cheveux se touchèrent, un frisson leur parcourut tout le corps; on eût dit que c'étaient leurs deux âmes qui s' étaient ainsi touchées. Quand ils furent plus calmes: -nous avons fait bien des projets, dit Magdeleine; et qui sait s'ils seront jamais réalisés? L'avenir n'est pas à nous. -il est à nous si tu m'aimes! S'écria Stephen; s'il nous est contraire, je le vaincrai. oh! Dit Magdeleine, je ne sais pourquoi j'ai peur. Nous sommes trop heureux. Et ils devisèrent de la sorte encore quelque temps. Stephen portait à ses lèvres la main de Magdeleine; elle cherchait à la retirer. En se séparant, il déposa un baiser de feu sur son front; elle devint toute tremblante et

، فيما "s'enfuit en lui laissant un regard de reproche

اختصر كاتبنا المصري الكلام اختصارا، إذ كان كل ما قاله هو: "فِلَمَا أَرَادَا أَنْ يُفْرِقَا أَذْنِي يَدِهَا مِنْ فَنِيهِ يَحْاولُ أَنْ يَقْبِلَا فَأَبْتَ، فَقَبِلَا فِي جَبِينِهَا".
 إلا أنه رحمه الله، حين كتب ماجدولين إلى سيفن بعد افتراءهما تصف له مشاعر التائمه شعرت بها، جرى على خطوة معاكسة فأفاض القول في ذلك وتحدث عن الجبين الذي أسود من الإثم، والخد الذي أحمر من الخجل، ولذعات الضمير التي سوف تلقى بها ريها يوم القيمة، كما أنطق ماجدولين بأنها كانت حرّةً أن تُبْخَعْ قفسها لو لاتعزّها بأنه إنما اخطف منها تلك القبلة اختطافاً على غير إرادة منها، فضلاً عن تحذيرها له بأنه إن لم يكُفَّ عن صنع ذلك مستقبلاً فلسوف يراها بين يديه في يوم من الأيام جثة هامدة. المقلوطي إذن قد فصل القول في وصف مشاعر التائم لدى ماجدولين، لكنه لم يختبرها اختراعاً، بل هي موجودة في الأصل كما قلنا على عكس ما يفهم من كلام د. محمد أبو الأوار في هذا الموضوع في الجزء الثاني من كتابه: "مصطفى المقلوطي - حياته وأدبها" (مكتبة الشباب / ١٩٨٣م / ١٥٧)، إذ يرجح الأمر برمته إلى حاسة المقلوطي الدينية لا إلى كار تقسه، الذي ذكر هذا عن ماجدولين، ثم أتى المقلوطي فزاد في الطنبور بعض التغميمات ليس إلا، لكنه لم يستدعي اللحن كله. ولكن يتبين القارئ الأمر على حقيقته يتبين أن أنبهه إلى أن

كار قد خصص لوصف تأثير ماجدولين من تلك القبلة فصل كامل هو عبارة عن رسالة منها إلى حبيبها، الذي باعها فقبلها على غير إرادتها. وهذا نص الرسالة في صورتها الفرنسية:

Stephen, qu'avez-vous fait? Ce baiser, qu'il m'a endue malheureuse! Que de reproches je me suis aits! Pourtant, c'est vous qui l'avez surpris. Je uis si heureuse près de vous! Je m'abandonne à ous avec tant de confiance! Vous n'en abuserez pas? Pensez à quoi vous nous avez exposés; si uelqu'un nous eût vus, je n'aurais plus osé me ontrer, j'en serais morte de honte; si vous saviez omme j'ai pleuré toute la nuit! Comme je me suis etracé toutes ces tristes images de déshonneur ont me parlait la tante qui m'a élevé! Je me sentais oins pure, j'osais à peine adresser ma prière à Dieu; mais j'ai tant pleuré, j'ai tant prié, qu'il a dû me pardonner.

كذلك ذكر المنفلوطي في الفصل السادس أن ستيفن قد ظل في مكمنه

قريباً من غرفة ماجدولين حتى مشت جذوة النهار في فحمة الليل، على حين ينص الأصل الفرنسي على أنه ترك المكان دون ترث لأنه شعر بال الحاجة إلى الراحة، ومن ثم كان ينبغي أن يأوي إلى سريره:

J'ai bien besoin de repos, et je ne puis rester à la même place; je vais remonter dans ma chambre; j'envoie de la main un baiser vers sa chambre. Où va-t-il? Il

m'a semblé que mes lèvres touchaient son front . "si blanc, si pur. Non, non, c'est la fièvre..."

ومن الاختلاف بين الأصل الفرنسي والنسخة المقلوطة من "ماجدولين" أيضاً أن كاتبنا المصري قد يقلب الفكرة رأساً على عقب، إذ وجدته في ختام الفصل الحادى والثلاثين عنده يذكر أن ستيفن، حين صارح أستاذ العجوز الذى كان يتعلم على يديه فن الموسيقى بحاله المادية المضطربة و حاجته إلى المساعدة، قد وعده الأستاذ المذكور خيراً، مما جعله يتصرف مغبظاً مسروراً على حد قول المقلوطي، وهو ما يحرى عكس ما وقع من الأستاذ فى النصرى، إذ كان كلما نقض إليه ستيفن حقيقة وضعه يحببه بأنه لا يستطيع لشيئاً، وهو ما أصاب ستيفن بخيبة الأمل، وإن لم يفتأت الأمر رغم ذلك فرعونى لشعوره بأن حبه لماجدولين كهيل بغير الصواب الذى تعرض طرقه:

Le temps se passait, et le vieux professeur lisait toujours à Stephen: "je n'ai encore rien pour vous." malgré ce désappointement, Stephen se disait: "quoique prétende mon oncle qu'avec deux bons bras un jeune homme ne doit manquer de rien, si je n'avais pas le bonheur de connaître ici ce vieil homme, il n'y a pas de raison pour que je trouve jamais une occupation, et, avec deux bons bras, je ne réussirais qu'à mourir de laim" me voilà seul, isolé, sans appui; ceux qui n'ont rejeté avaient-ils le droit de me mettre au

monde sans m'y avoir d'abord préparé ma place? Le cygne n'a-t-il pas soin de placer son nid près d'une rivière?" n'importe, finissait-il par dire, avec l'amour de Magdeleine je triompherai de tous les obstacles; j'ai les mêmes chances de succès que tous ceux qui m'entourent, et, de plus qu'eux tous, j'ai la force que me donne mon amour".

وإلى جانب ما مضى ثم تأثيرات عربية إسلامية يلقاها الباحث في "ماجدولين" المنفلوطى: منها قوله مثلاً (فى بدء الفصل السابع عنده، والعشر عند كار) عن مولر والد الفتاة: "فنظر نظرة في النجوم وقال: ما أحسب إلا أن السماء ستمطرنا هذه الليلة مطرا غزيرا . . ."، إذ لا وجود لمثل تلك النظرة في "ماجدولين" كار: لا فى النجوم ولا فى غير النجوم. وكل ما هناك هو أن مولر "كان يدخل غليونه ويفرك يديه فقال: . . .". واضح أن المنفلوطى قد استجلب العبارة المذكورة استجواباً من القرآن الكريم (الآية ٨٨ من سورة "الصافات") استماعاً باستعمالها فى حد ذاتها دون أن يكون فى الرواية الأصلية ما يدعو إلى استخدامها.

وفي مفتاح الفصل الرابع عشر عند المنفلوطى (السابع عشر عند كار) بسبب إدماجه في بعض الأحيان أكثر من فصل معاً كما أشرنا من قبل يقول رحمة الله على لسان ستي芬 مخاطباً ماجدولين إنه حين كان يوشك أن يغرق فى

النهار وهو يحاول إنقاذ الفريق هتف باسمها يعود به من العاقبة الوخيمة: "فعدتْ باسمك في شدتي كما يعود المؤمن في شدته باسم الله، فكان لي خير معاد وملاد" ، على حين يقول الأصل: "Votre nom avait eu la puissance d'écartier de moi la mort, comme le nom de Dieu fait rentrer Satan dans l'enfer لاسمك القدرة على إبعاد شبح الموت عن مثلك يُلقي اسم الله ببابليس في نيران الجحيم".

وفي نفس الفصل يصف ستي芬 في النسخة الفرنسية ماجدولين بأنها "أي ملاك الحارس، وهو ما لا نعثر به في تعرّب المنفلوطى". وأعتقد أن هذا راجع إلى تحرّجه الديني رحمة الله، إذ لا وجود لذلك المفهوم عندنا . والمقصود بهذه العبارة الملاك الطيب الذي يقوم على حراسة الشخص، إذ من الملائكة طيبون كجبريل ورافائيل، وشريرون كبابليس "Nouveau Petit Larousse Illustré" (ط ١٩٣٩) مثلاً. ثم توسيع في استعمال هذا المفهوم حتى شمل الشخص الذي يخفّ دائمًا للجدة الإنسانية، فكانه ملاك خيرٌ موكّل بمحاماته من الأذى، وكذلك الشخص الذي يتفاعل به بعض الناس وينظرون إليه على أنه في الطهارة والبركة ملاك من أولئك الملائكة الطيبين الذين يحمونهم من الأذى . وفي

Dictionnaire de l'Académie française, 8th "Ange gardien: Ange qui ", مانصه: "Edition (1932-5) veille sur chacun de nous durant notre vie. Il se dit aussi figurément d'une Personne qui veille sur une autre avec affection et qui vient toujours la secourir dans les circonstances difficiles. Vous . "êtes mon ange gardien

ويقول سيفن فيما أنطقه به كاتبنا المصري واصفاً شاعره عند ذكره اسم ماجدولين وهو في الماء يوشك أن يغرق: "فَلِمَا ذُكِرْتُكَ اسْتَرْوَحْتُ مِنْ ذَكْرِكَ مَا اسْتَرْوَحْتُ يَعْقُوبَ مِنْ قَمِيصِ يُوسُفَ" ، وهو ما لا وجود له أيضاً في النص الفرنسي. والإشارة هنا إلى ما جاء في سورة "يوسف" عن يعقوب صلى الله عليه وسلم حين ظل يبكي حزناً على ابنه المفقود حتى "أيضاً عيناً من الحزن فهو كظيم" ، إلى أن آتاه البشير في نهاية المطاف بقميص يوسف من مصر ووضعه على وجهه فارتدى بصيراً في الحال. وهذه النقطة ليست موجودة في قصة يوسف حسبما تقرأ في الكتاب المقدس (الإصحاح السابع والثلاثين من سفر "التكوين")، بل كل ما فيه أنه عندما أخبر يعقوب أبناؤه بأن الذئب افترس يوسف وقدموه إليه قميصه المغموس في الدم صالح قائلاً: "«قَمِيصُ ابْنِي ! وَحْشٌ رَّدِيءٌ أَكْلَهُ، افْتَرَسَ يُوسُفَ افْتَرَاسًا»". ^{٤٤} فَمَرَّقَ يَعْقُوبَ

ثيابه، ووضع مسحًا على حقوقه، ونَاحَ عَلَى ابْنِه أَيَّامًا كَثِيرَةً. ^{٤٥} فَقَامَ جَمِيعُ شَيْءٍ وَجَمِيعُ بَنَاتِه لِيَعْرُوْهُ، فَأَبَى أَنْ يَتَرَدَّ وَقَالَ: «إِنِّي أَنْزَلْتُ إِلَيْكُمْ نَائِحًا إِلَى الْهَاوِيَّةِ»، وَبَكَى عَلَيْهِ، وَذَلِكَ دُونَ أَيِّ ذِكْرٍ لِا بِضَاضِ عَيْنِيهِ كَمَا جَاءَ فِي الْقُرْآنِ الْجَيْدِ، كَمَا أَنَّهُ لَا ذِكْرٌ مُطْلَقاً فِي رِوَايَةِ الْكَتَابِ الْمَقْدُسِ لِوَاقْعَةِ إِلْقاءِ الْقَمِيصِ عَلَى عَيْنِي يَعْقُوبَ وَارْتَدَادِ بَصَرِهِ إِلَيْهِ.

وفي أوائل الفصل الرابع والعشرين، حين يصف المنفلوطى الحديقة والجarden فى الصباح المبكر الذى كان على سيفن أن يغادر فيه بيت مولر شبه مطروه، نجد كاتبنا يقول: "والطل لم يجرِ ذاته" ، وهى عبارة بشارية تدل على البكوه مأخوذة من قصيدة البائدة التى مدح بها عمرو بن هيبة أحد ولادة المؤمنين. وليس فى كلام كار ما يقابلها إلا من حيث المعنى الإجمالى، أما أنه نص عليها

L'herbe était couverte de "نَاصَا فَلَاد، إذ كل ما تقرؤه هو: " rosée, de rosée chatoyante comme des diamants, tour à tour blanche, verte, couleur de feu, des "diamants, des rubis, des émeraudes, des opales

وخلالصه أن العشب كان مغطى بالندى الذى يتضوء بالألوان المختلفة للماس والياقوت والزمرد وعين الهر، وإن لم يذكر المنفلوطى من كل تلك الأحجار الكريمة سوى الماس. فكما نرى لم يقل الفونس كار مباشرة إن الطل لم يجرِ ذاته،

بل قال إن الطلّ كان يخطى العشب فقط، إلا أن المنفلوطي المتضلع من الأدب العربي القديم شعره ونشره لم يشاً أن تمر الفرصة دون أن يرضم الكلام باستعارة من شعر ابن بُرْد.

وفي الفصل التاسع والعشرين من "ماجدولين" العربية نجد المنفلوطي يدير في خاطر ستي芬 حديثاً لا وجود له في القصة هو في الواقع من وحى النظرة الأخلاقية التي يدين بها المنفلوطي، إذ الفقرات الثلاث الكبيرة التي عزّها إلى ستي芬 يجعله يحدث بها نفسه في إنكارٍ وغضبٍ مدمداً ليست في الواقع إلا حملة عنفية على المراقصة والمحاصرة اتهم فيها الراقصين بالرياء والإثم والفحور وأنهم إنما يختطفون في الحقيقة الزوجة من زوجها والابنة من أبيها ثم يتخذونها عشيقة لهم، كما اتهم الأزواج بالقوادة على زوجاتهن إذ يتذكرونهن يرافقن الغرباء ويتصدقن بهم وهن عاريات الصدور والظهور، مما يؤدي إلى الواقع في الشهوات الفاجرة والحمل الحرام (ص ٧١ - ٧٢). والمفترض أن هذه الخواطر قد ثارت في خاطر ستي芬 بمناسبة حفلة الرقص التي أقامتها أبوه لعقد آصرة التعارف بينه وبين أسرة الفتاة التي كان يريد له أن يتزوجها.

وفي الفصل الثالث والخمسين من "ماجدولين" العربية، المناظر للفصل الرابع عشرة بعد المائة لدُنْ كار، يكتب المنفلوطي على لسان سورزان، التي لم

تكن تحبذ زواج صديقتها ماجدولين من ستي芬 لفقره وغيرته الشديدة وما تدفعه إليه تلك الغيرة من تضييق عنيف عليها: "والله لو جاء في خطبتي ملكٌ من ملائكة السماء يحمل على رأسه تاج الملأ الأعلى ويهرني بالجنة وما فيها من حُورٍ وولدانٍ ورُوحٍ وريحانٍ ويعدنى بالخلود الدائم والنعم الذي لا يfinى على أن يضعنى في قفص مثل هذا القفص الذي أعدّ لك هذا الخطيب المأفون لأشرتُ موت الفجأة والتغلغل في أعماق السجون والفرار إلى أديرة الصحاري المقطعة على الرضا به والنزول على شرطه". وليس شيء من هذا في الأصل الفرنسي، ولا يمكن أن يكون: فالحُور والولدان والروح والريحان والملأ الأعلى كلها مفاهيم إسلامية لا يمكن أن تخطر على بال الفوسكار. فوق ذلك ففي تركيب الكلام صدى قوى من ردّ الرسول صلّى الله عليه وسلم على عمه أبي طالب في السيرة النبوية حين اقترح عليه، بناء على إلحاح قريش، أن يلانيهم بعض الشيء، إذ رد عليه قائلاً: "والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يسارى على أن أترك هذا الأمر حتى يُظهره الله أو أهلك فيه ما تركته". ثم إنه لا صحاري في فرنسا ولا في أي مكان من أوروبا، ومن ثم كان من المستبعد أن تذكر سورزان في كلامها "أديرة الصحاري". إنها إضافة منفلوطية!

وفي أول رسالة من ستي芬 إلى ماجدولين بعد علمه أنها قد خطبت لإدوار وأنها من ثم لم تدع له (في الفصل الثالث والستين لدى المفلوطي، والفصل الخامس والعشرين بعد المائة عند كار) نسمع بطل روايتنا يبدى جزعه مما حدث ويقارنه بما يقع يوم القيمة: "هكذا تقوم الساعة، وتُرْجَفُ الراجفة، وتنشر كواكب السماء في الفضاء، وتُطْوَى السماء طَرَّ السجل للكتاب"، وهو كلام مأخوذ من مواضع متفرقة من القرآن الكريم؛ إما ينصه كما هو، وإما على وجه الت قريب، وذلك في سورة "الآيات" / ١٠٤، و"الروم" / ١٢، و"النازعات" / ٦، و"الانتصار" / ٢ . ومع هذا فلا وجود لشيء منه في الأصل الفرنسي. إنما هو زيادة زادها المفلوطي على عادته في كثير من الأحيان في هذه الرواية بتأثير من شاقته.

وفي الفصل الخاص بالرِفاف، الفصل التاسع والستين في النسخة العربية، والخامس والثلاثين بعد المائة في النص الأصلي، نجد المفلوطي لا يعرض بشيء للخطارة الأخيرة من الخواطر التالية التي ثارت بستيفن وهو يرقب غرفة نوم ماجدولين وإدوارد، إذ أخذت التصورات تعذبه وهو يتصور أنها عما قليل ستكون لإدوارد: "elle va être à lui, dans ses bras, sa chair contre sa chair, sa bouche sur sa bouche; à lui! Nue dans le lit". لقد ذكر المفلوطي كل شيء ما عدا العري.

وبالمثل لم نجد في نسخة المفلوطي أي أثر لقول كار في الفصل ذاته يصف خواطر ستي芬 التالية: "Car le lit craque et gémit sous les corps amoureux des époux; Stephen l'entend, et il entend aussi les plaintes de Magdeleine; mais à ces plaintes succèdent des soupirs, des mots entrecoupés par la volupté أن كار، وهو ذلك الرومانسي المغرق في الرومانسية حسبما يتبع ذلك من قصة التي نحن بصددها، لا يحس أي تخرج من هذا الحديث الحاد عن الجسد!

ومع هذا نجد المفلوطي من ناحية أخرى لا يتأثر من وصف الحب بأنه "إله قادر لا يُعجزه شيء في هذا العالم، ولا يُثبت على قدرته شيء"، هذا الوصف الذي هو امتداد لتصورات الوثنين الإغريق عن الآلهة المختلفة ما بين إله الحب وإله الفن وإله الحرب وما إلى ذلك، وإن لم يقصد المفلوطي بطبيعة الحال أي معنى وثني، بل استخدم العبارة استخداماً مجازياً . إلا أنني أردت التبيه إلى أن مصدر هذه الصورة إنما هو قصة ألفونس كار، وأن عمل المفلوطي لم يزيد عن تقليها كما هي.

وبالمثل لم يجد كاتبنا حرجاً في نقل كلام كار على لسان ستي芬 تزييناً للاتجار وتسويغها له وهجوماً على من دانوه وإيهاماً بأن الله سبحانه وتعالى لا

يُكَنْ أَنْ يَسْخُطْ عَلَى مَنْ يَبْخُسْ نَفْسَه بِسَبَبِ الْيَأسِ أَوِ الْأَلَمِ: "لَقَدْ كَذَبَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ الْإِتْحَارَ ضَعْفٌ وَجَنِينٌ، وَمَا الْضَعْفُ وَالْجَنِينُ إِلَّا رُضَا بِحَيَاةٍ كَلَّهَا الْآمِنَةُ وَأَسْقَامُ فَرَارًا مِنْ سَاعَةٍ شَدَّةُ مِهْمَا كَابَدَ الْمَرءَ فِيهَا مِنَ الْفَصْصِ وَالْأَوْجَاعِ فَهِيَ ذَاهِبَةٌ، وَلَا رَجْعَةٌ فِيهَا مِنْ بَعْدِ ذَلِكِ... إِنَّا لَمْ نَأْتُ إِلَى هَذَا الْعَالَمَ بِاختِيَارِنَا، فَلَمْ لَا نَخْرُجْ مِنْهُ مَتَّ شَيْئًا؟ وَلَمَّا نَكْتَبْ عَلَى أَنفُسِنَا عَهْدًا بَيْنَ يَدِي أَحَدٍ أَنْ نَبْقَى فِيهِ بَقَاءَ الدَّهْرِ، فَلَمْ يُسْمَّى سَعْيُنَا فِي الْخَلَاصِ مِنْهُ خِيَانَةً وَغَدْرًا أَوْ كُفْرًا نَا بِنَعْمَةِ اللَّهِ وَمِنْهُ؟ إِنَّهَا هَفْوَةٌ هَفَّاهَا شِيشِرُونَ الرُّومَانِيُّونَ فِي ذَلِكَ الْعَهْدِ الْقَدِيمِ حِينَما قَالُوا: "إِنَّ كَانَ لَحَامِ الْرَايَةِ فِي الْحَرْبِ حَقُّ فِي إِلْقَائِهِ عَنْ عَاقِهِ كَانَ لِلْإِنْسَانِ حَقٌّ فِي قَتْلِ نَفْسِهِ"، وَجَرَاهُ الْمُخْتَمِعُ الْإِنْسَانِيُّ كُلُّهُ عَلَى هَفْوَتِهِ هَذِهِ حَتَّى الْيَوْمِ دُونَ أَنْ يَخْتَرُ عَلَى بَالِ فَرَادٍ أَنْ يَقُولَ لَهُ: إِنَّ لَحَامَ الْرَايَةِ حَقٌّ كُلُّهُ فِي إِلْقَائِهِ عَنْ عَاقِهِ إِذَا تَقَلَّ حَلْمَهَا عَلَيْهِ. وَأَعْجَبُ مِنْ ذَلِكَ أَنَّهُمْ لَا يَذْكُرُونَ الْإِتْحَارَ إِلَّا ذَكَرُوا اسْمَ اللَّهِ بِجَانِبِهِ وَافْتَنُوا فِي تَصْوِيرِ غَضْبِهِ وَقُتْمَتِهِ عَلَى الشَّرْحَيْنِ، وَاللَّهُ أَعْدَلُ وَأَرْحَمُ مَنْ أَنْ يَسْتَلِي عَبْدًا مِنْ عَبْدِهِ بِثِلَّةٍ لَا تَطِيبُ مَعْهَا الْحَيَاةُ ثُمَّ يَأْبِي عَلَيْهِ إِلَّا أَنْ يَرْتَبِطَ بِجَانِبِهِ أَبْدَ الدَّهْرِ وَلَا يَسْعَى لِنَفْسِهِ طَرِيقًا إِلَى الْخَلَاصِ مِنْهَا".

فَمَا الَّذِي جَعَلَ الْمَنْفُوطِيَّ بِيَدِهِ وَكَانَ يَدْافِعُ عَنِ الْإِتْحَارِ وَيُسْوِغُ الْإِقدَامَ عَلَيْهِ وَالتَّعْرُضُ مِنْ ثُمَّ لِنَقْمَةِ اللَّهِ؟ ثُمَّ هَلْ مَا نَعْرَفُهُ عَنِ غَضْبِ اللَّهِ عَلَى مَنْ يَنْخُونُ أَنفُسِهِمْ هُوَ كَلَامُ الْبَشَرِ لَا قِيمَةَ لَهُ كَمَا يَقُولُ سَيِّفِنْ؟ أَمْ هَلْ هُوَ كَلَامُ الرَّسُولِ عَلَيْهِمُ السَّلَامُ، أَمْ رِهْمُ رَبِّهِمْ بِتَبْلِيغِهِ إِلَى النَّاسِ لِلتَّزَامِ بِمَا فِيهِ؟ قَدْ يَقُولُ قَاتِلُ: إِنَّ الْمَنْفُوطِيَّ لَا يَعْبُرُ هَذَا عَنْ نَفْسِهِ، بَلْ عَنِ الْكَاتِبِ، أَوْ إِنْ شَنَّا قَاتِلُ: إِنَّهَا إِنَّمَا يَتَقَلَّ وِجْهَهُ نَظَرُ سَيِّفِنْ فِي حَالَةِ التَّفْسِيَّةِ الراهنَةِ لَيْسَ إِلَّا لَكَ اخْتِيَارُ الْمَرءِ، كَمَا نَعْرَفُ، هُوَ دَلِيلُ عَلَى عَقْلِهِ، وَقَدْ اخْتَارَ الْمَنْفُوطِيَّ تَعْرِيبَ هَذِهِ الرَّوَايَةِ لِأَنَّهَا أَعْجَبَتْهُ، فَكِيفُ أَعْجَبَتْهُ، وَفِيهَا عَنِ الْإِتْحَارِ هَذَا الْكَلَامُ؟ ثُمَّ إِنَّ الْمَنْفُوطِيَّ قَدْ أَضَفَى عَلَى مَنْطَقِ سَيِّفِنْ الْأَعْوَجِ جَاذِبَةً قَوِيَّةً مِنْ خَلَالِ صِياغَتِهِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الْبَارِعَةِ. خَلاصَةُ القَوْلِ إِنَّ الرُّومَانِيَّةَ لَا يَسْعِي أَنْ تَعْشَى عَلَى بَصَائِرِنَا إِلَى هَذَا الْمَدِ.

وَمَعْرُوفُ أَنَّ الْمَنْفُوطِيَّ كَثِيرًا مَا يَتَدَخِّلُ فِي سِيَاقِ السُّرْدِ وَالْوَصْفِ كَمَا يَدْلِي بِرَأْيِهِ أَوْ يَحْذِفُ شَيْئًا لَا يَرْضِي عَنْهُ ضَمِيرَهِ أَوْ يَحْتَوِرُ مَعْنَى لَا يَرِي رَأْيَ الْمُؤْلِفِ فِيهِ، فَلِمَذَا لَمْ يَصْنَعْ هَذَا هُنَّا، وَالْأَمْرُ أَخْطَرُ بِكَثِيرٍ مِنَ الْمَوَافِقِ الْأُخْرَى الَّتِي كَانَ يَتَدَخِّلُ فِيهَا؟ لَقَدْ كَانَ يَكْهُهُ أَنْ يَصْنَعْ هَذَا دُونَ أَنْ يَفْسُدَ الْفَنَّ وَيَخْرُجَ عَلَى مَتَطلِباتِهِ، وَفِي ذَكَائِهِ وَمَوْهِبَتِهِ مَا يَسْعَنَهُ بِالْمَطْلُوبِ فِي تَلْكَ الْحَالَةِ، كَانَ

يُلمح مثلاً إلى أن هذه كانت فورة نفسية عنيفة من ستي芬 غطت على عقله فجعلته لا يصرّر موضع أقدامه ولا يتحكم في فلتر لسانه، وذلك بدلاً من أن يجند لها أسلوبه المقدّس وحماسة النارية وكأنه يشاطر بطل الرواية فيما يرتشه، مع أنه رحمه الله كتب أكثر من مرة يحمل على الانتحار حملة نارية: كما في مقالة له منشورة في الجزء الأول من كتاب "النِّظَرَات" تحت عنوان "الانتحار"، كلها تحذير من غضب الله من يسعون سعادة آخرتهم بخسارتهم سعادة دنياهם في خسرون السعادتين. وكما في مقالة له أخرى في الجزء الثاني من "النِّظَرَات" تحت العنوان ذاته، يعبر فيها عن جزعه وهله جراء تقليدنا للغربين في كل ما يضرنا ويهلّكنا، ومنه الإقدام على الانتحار مثلاً يفعلون حين يأخذ عليهم اليأسُ الطريق من كل وجه، وهو ما لم يكن الوارد منا يصنعه قبل اتصاله واقتنائه بالحضارة الغربية حسبما يقول. ثم يختتم المقالة مؤكداً أن الانتحار "نزعة من نزغات الشيطان وخطرة من خطرات النفس الشريرة". بل إنه، في مقالة ثالثة منشورة في الجزء الأول من "النِّظَرَات" أيضاً بعنوان "المدنية الغربية"، يحذر تحذيراً شديداً من اتخاذ طريق المدينة الغربية لنا طريقاً، وإن كان هذا الطريق طريقاً إلى الموت. وما نعاه على تلك المدينة الإلحاد والانتحار، اللذين لا يصلحان لنا ولا نصلح نحن لهما. فما عدا إذن مما بدا؟

وهناك، إلى جانب ما مر، مجال آخران هامان يصلحان للمقارنة بين العملين اللذين نحن بصددهما، بل يستدعيان تلك المقارنة استعداداً: الأول رغبة كل من الكاتبين في التدخل أثناء سرد القصة بالتعليق على ما يحدث وإظهار مشاعر العطف أو الإنكار تجاه أبطال القصة، واتخاذ موقف المؤيد أو المنكر إزاء تصرفاتهم، والتعبير المباشر عن رأيه الشخصي فيما يعرضه العمل القصصي من قضايا المجتمع والحياة. وبالمثل يشتراك الاثنان في نزعتهما الرومانسية الحادة التي أرى أنها هي السبب في تعلق المفلوطي برواية "ماجدولين"، إذ يجد نفس الروح التي نعرفها من المفلوطي في "ال عبرات".

مثال ذلك أن قريباً لستيفن يموت، وكان ستي芬 قد بلغ من الفقر أدقع ما يمكن أن يتصوره متصور، فتائمه رسالة من مسجل القرية التي مات فيها ذلك القريب يقول له إنه قد أوصى له بعشرين ألف فرنك كلة واحدة، فضلاً عن راتب سنوي يقدر بستة آلاف فرنك. كيف ذلك؟ هو كذلك والسلام، والمهم أن تحل مشكلة الفقر لدى ستي芬 ويصبح قادراً على إعداد بيت الزوجية له ولماجدولين، لكن ما إن يسافر ستي芬 إثر تلك الشروط الهائلة التي هبّطت عليه من السماء على غير انتظار لينبئ حبيبة قلبه بأنه قد أصبح الآن جاهزاً للاقتران بها حتى يفاجأ، وفجأة نحن معه، أن ماجدولين كانت قد خطّبت

وتوشك أن تزوج. وعمن؟ بإدوار صديقه الذي سبق له أن آواه في غرفته أيام فقره، إلا أن القدر كتب عليه رغم هذا أن يكون السبب في حرماته من حبيبه وعيشته بقية عمره من دونها.

والعجب أنه ما إن يموت إدوار ويصبح من المكن زواج ستيفن ب Mageulen، وبخاصة أن كلامهما كان لا يزال يكن للأخر الحب القديم كله، حتى تقاجأ ستيفن يرفض تلك الهبة التي أراد القدر تعويضه بها عن حرماته السابق. وكانت حجته أنها قد طعنت كرامته حين تزوجت سواه ولم تنتظره حتى يعود إليها معززا مكرما ثريا، مع أن تلك العودة كانت في حكم المستحيل لولا تلك الثروة التي هبطت عليه بفترة والتي لم يكن يدور في خاطره ولا حتى في الأحلام أنها يمكن أن تهبط عليه. لو أنه كان قد سلاها لفهمنا موقفه هذا، لكنه كان لا يفتا يحبها نفس الحب الجنون القديم حتى لقد أبيض شعره بعد اتحارها وغار خداه رغم أنه لا يزال في سن الشباب، وحتى لقد كان يخرج في الليالي الباردة من المنزل الذي كان يؤويه هو وابنه الصغير لا شيء إلا ليقايسى آلام البرد مثلا يتصور أنها تقاسى في قبرها. ليس ذلك فقط، بل إنه، بعد اتحارها شنقها في غرفة نومها (وليس غرقا في النهر كما جاء عند المفلوطى) ودفنهما، قد ذهب إلى قبرها ليلا حفره واستخرج النعش ومرق

ال柩 حتى رأى جسدها عاريًا فأخذ يتأمله عضواً عضواً وهو مبهور موله، ثم أخذها بين ذراعيه وقبلها في فمهما، بناء على وصيتها له في خطابها الأخير الذي وصله بعد أن كانت قد ماتت، قبلةً ظل يحس طعمها في فمه طوال أكثر من عام. وإن الإنسان ليتسائل: كيف استطاع أن يفعل هذا، والجثة في ذلك الوقت لا بد أن تكون قد اتفخت وأثبتت ما دام الدود قد مشى في العينين كما ذكرت الرواية؟ وما دام الشيء بالشيء يذكر فلا بد الإشارة إلى أن هناك مشهداً مشابهاً في "مرتفعات وذربيج" لإيميلي بروتسي يفتح فيه هيكل بطل تلك الرواية المزلزلة قبر كاثرين حبيبه بعد موتها بفترة ويكشف عنها غطاء التابوت، ويناجيها في وجهه الجنون وقوسه عنيفة، لكن الريح تهب قعفه ملامح الوجه الذي رمّ ولكنه كان متماساً بما فعل بقائه في التابوت تحت الأرض بعيداً عن الأيدي والهواء، إذ لم يكن يقصه إلا أن تهب عليه الريح ليتطاير في كل مكان ذرات متبدلة، ولم يعد هناك وجه ولا يحزنون. يا الله! يا الله! عجيب أمرنا نحن البشر!

وبالمناسبة ففى " Mageulen" المفلوطى لا يجد ابنًا لـ Mageulen كما عند كار، بل ابنة. كما أن ستيفن لم يفتح التابوت أو ينظر إلى جثة حبيبه، بل كل ما وقع هو أن يستأنى أسرة Mageulen الذى كان معه وقتذاك قد أقبل على

ذلك هل من الممكن أصلاً أن يقدموا على بيع نوافذ غرفة ليست لها ثم يسكت أصحاب البيت؟ إن هذا للأفلام والمسرحيات المزدوجة أشبه، مع أن القصة لا تنتهي إلى ذلك اللون الفكاهي من الفن، بل هي جادة كل الجد.

وبعد فهذا مثلاً اثنان فقط على ما تتعجب به الرواية من لامعقولية في التصرفات والمصادفات، وإلا فهناك من ذلك الكثير، بل أشد منه. ومن الممكن أن يكون لصغر سن الكاتب وقتها، إلى جانب أنها أول رواية له، دخل في تلك السذاجة التي تخشى الرواية من أنها إلى آخرها وتخالع عليها ذلك الشوب المتكلف الشديد الضيق. ولا ننس أن جلوته رواية مشابهة أصدرها وهو في الرابعة والعشرين من عمره (وليس في التاسعة عشرة كما كتب المازني في انتقاده لقصة "اليتيم" المنفلوطى في كتاب "الديوان في الأدب والنقد")، هي رواية "آلام فرتر"، تصطحب بنفس اللون الجارف من الرومانسية اللامعقولية التي أدت بطلها العاشق إلى الانتحار تخالعاً من بوئسه في الحب، فجعل بعض الحسين الذين فشلوا مثله في حبهم من شباب أوروبا يقلدونه ويضعون بأيديهم نهاية لحياتهم. وقد قرأت في المادة المخصصة لتلك الرواية تحت عنوان "The Sorrows of Young Werther" في النسخة الإنجليزية من الموسوعة المشبّاكية الحرة "ويكيبيديا": "أن عددهم قد بلغ

صخرة نَدَّتْ عنه حين ظن أن التبور كلها قد افتحت على صوت ضربة المعلول في التأبُّت وأطل منها الموتى ينظرون إليه نظرات مرعبة، فأعاد البستانى ردم القبر، ولكن قبل أن يتطلع بطننا إلى ماجدولين الميتة، وإن كان قد طبع قبل ذلك قبلة على فمهما حين حملوا جسدها من النهر الذي أغرفت فيه نفسها ووضعواها على سريرها في البيت قبل دفنهما . وفوق هذا فقد أمات المنفلوطى سيفن في نهاية تعريب القصة، على عكس الأصل الفرنسي. كذلك فإن خاتمة الرواية الأصلية التي تقع في عدة صفحات يوجه فيها الكاتب رسالة إلى سيدة كانت تعرف سيفن وماجدولين، يقول لها فيها بلسان سيفن ما كان خلائقاً أن يقوله لحبيبه ماجدولين، هذه الخاتمة لا وجود لها في تعريب المنفلوطى، الذي قلنا إنه قد أمات سيفن، ثم زاد فجعل من قبره مزاراً يحججه الزائرون هو والمنزل الذي كان يسكنه.

كذلك لا يصدق عاقل أن سيفن وادوار أيام الفقر المدقع حين كانا يعيشان معاً في غرفة مستأجرة يمكن أن يُقدمَا، وفي عز الشتاء القارس، على بيع الفراش الذي كان ينامان عليه مكتفين بالنوم على الأرض، ثم لا يتوقفا عند هذا الحد، بل يخلعاً أيضاً النوافذ بخشبيها وزجاجها ويبعضاً ذلك كلّه، إذ كيف يستطيع أمثالهما أن يعيشَا على هذا التحْرُفِ في شتاء فرنسا القارس؟ وقبل

نحو ألفي منتحر ! فينا للهول ! وقد ظل جوته إلى آخر حياته يشعر بتأنيب الضمير من جراء ذلك . ومع هذا فعندما وضع الكاتب الألماني فريدريش نيقولاي رواية ذات نهاية سعيدة بعنوان " Die Freuden des jungen Werthers " : مسرات فرتر " يسخر فيها من رواية جوته ويحمل على تفهية أثراها المدمر في نفوس الشباب الأوروبي حاج جوته ونظم قصيدة هجائية في نيكولاى أشعلت نار العداوة بين الكاتبين طول العمر . وقد تُرجمت رواية جوته إلى العربية عدة مرات أشهرها ترجمة أحمد حسن الزينات ، التي صاغها بأسلوبه الفخم المهندس .

هذا ، وكان المازني في شبابه قد حمل على المنفلوطى الكاتب الكبير الذي طبّقت شهرته الآفاق حملة شعواء في كتاب " الديوان في الأدب والنقد " ، الذي أصدره هو ورفيق عمره وتوأم روحه المرحوم عباس العقاد ، وانحصر هو بفقد المنفلوطى وشكري ، على حين تفرغ العقاد لأمير الشعراء . وكان مما هاجم فيه المازني المنفلوطى ما سماه بـ " أدب الضعف " ، إذ وسم كتاباته بالتعومه والأذوبة ، واتهمه بعمل العطف والرقابة والبالغة في وصف شقاء المساكين والظاهر الكاذب بالتألم لهم وتشجيعهم على إدامه البكاء وذرف الدموع والتضعضع الشديد رغم أن الحياة ، كما يقول ، إنما تقوم على المعالبة والكافحة .

والجاد . فماذا لو كان المازني قدقرأ رواية " ماجدولين " في أصلها الفرنسي ورأى أن كار لم يقصر عن المنفلوطى في تزيين التضعضع والبالغة في وصف كرب المكروبين والبالغة في تجريد بعض أبطاله من اللحم والدم إلى الحد الذي يبدون فيه وكأنهم قد أصبحوا بالختل العقلى بسبب لامنطقية تصرفاتهم ومواقفهم وابعادها عن المقاييس والضوابط التي نعرفها في دنيا البشر ، بل سبقه في هذا المضمار مسافة بعيدة ؟ وإضافة إلى هذا فإن المنفلوطى لم ينشر " عبراته " إلا بعد أن عرب " ماجدولين " ، إذ صدرت " العبرات " لأول مرة سنة ١٩١٥م ، على حين نشر القسط الأول من الرواية الفرنسية سنة ١٩١٢م ، وإن لم يتم ترسيبها وينشرها كاملة في كتاب مستقل إلا بعد ذلك بخمسة أعوام . وإذا كان المنفلوطى العذر في أن الأدب المصري كان لا يزال آشداً في بدايات نهضته الحديثة ، فما عذر ألفونس كار ، وهو يعتزى إلى أدب كان في عز عنفوانه وإبداعه ؟

لقد أمسك المازني برقبة المنفلوطى وبرقبة قصته : " اليتيم " المنشورة في كتاب " العبرات " وتال من الرجل جراءها نيلا شديدا مع أن ما صنعه فيها يقل كثيراً عما صنعه كار في " ماجدولين " . ولقد أخذتُ أشعر بقدر كبير من الضيق بعد أن قطعت من الرواية الفرنسية شوطا ، وكان هذا الشعور يتزايد

كما مضت شوطا آخر، إذ تكرر المصادرات والمبارات وألوان الشذوذ العجيب في التصرف والتفكير والتخاذل المواقف. وكان كار يصنع ذلك بدم بارد وثقة يحسد عليها. وربما يكون المنفلوطي قد خافت من صوت تلك المبالغات والنهنئات والمصادرات إلى حد ما، على الأقل بسبب أنه اختصر من الرواية جانبها كثيرا كما أشرت أكثر من مرة، فاختصر بالتالي، ولو دون قصد منه، كثيرا من تلك المبالغات والمصادرات فيما اختصر.

ومن هنا فلامعنى لقول عبد المحسن بدر إن سر رواج هذه الرواية وغيرها من الأعمال التي عرّبها المنفلوطي يرجع، فيما يرجح، إلى أنه "كان يختلق الرواية المترجمة خلقا جديدا يتلاءم مع ذوق قراء عصره، هذا الذوق الذي يعجب بالإغراء في العاطفة . . . ، إذ يدل هذا الكلام على أن المنفلوطي، رحمة الله، هو الذي أضفى على الرواية هذه العاطفية المسرفة، على حين أن الرواية في أصلها الفرنسي، كما بينا، أشد إسراها مما تبدو عليه في تعرّيف كاتبنا الكبير رحمة الله. كما أن الحزن سمة أصلية في شخصية المنفلوطي جعله يميل إلى الأدب الحزين شعرا وقصصا وأخبارا كما وضح هو نفسه في مقدمة كتابه: "النظارات"، وإن ذكر أنه لا يدرك السبب في ذلك: "لا أدرى ما

الذى كان يعجبنى فى مطالعاتى من شعر الحموم والأحزان ومواقف البؤس والشقاء، وقصص المخزوين والمتنكوبين خاصة".

وما يدل على أن الأمر لم يكن مسايرة للاتجاه العام لدى القراء في ذلك الوقت أن المنفلوطي، في الظروف الواقعية المشابهة لتلك التي يصفها في قصصه، كان يُتبع القول بالعمل، إذ كان رقيق القلب جياش المشاعر يتألم حقيقة المساكين والمأزوين والمحاجين ويمد يده إلى جيشه ويعطى بسخاء رجولي نبيل. وقد أورد الدكتور محمد أبو الأنوار، شفاه الله، في الجزء الأول من كتابه *القيم عن المنفلوطي* (ص ٤٥ وما بعدها) شواهد على ذلك من حياة الرجل وسلوكه تدل على أن المسألة مسألة صدق أخلاقي وعاطفي، وليس متابعة للشعور العام لدى القراء كما يزعم عبد المحسن طه بدر دون ثبت أو محاولة للتحقق مما يقول. وهذا يدل على أن د. بدر لم يكن يعرف شيئاً عن الرواية الأصلية ولا عن طبيعة شخصية المنفلوطي، فكتب ما كتب من عنده دون استناد إلى شيء. إنما هي أحكام جاهزة مسبقة يرمي بها كيما اتفق فتقع أينما توقيع دون أي اعتبار للمنهج العلمي ودون أية مبالغة بتقصي الحقيقة (انظر د. عبد المحسن طه بدر / *تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: ١٨٧٠ - ١٩٣٨* / دار المعارف /

أما ما قاله المازني عن كثرة المفاعيل المطلقة في قصص المنفلوطي ودلالة ذلك على ميله العارم نحو المبالغة فقد كتب، في الفصل الثاني من كتابه: "مناهج النقد العربي الحديث"، وهو الفصل الخاص بكتاب "الديوان في اللغة والأدب"، مبيناً حقيقة الأمر فيه فأثبت أن المفاعيل المطلقة التي يشير إليها المازني في قصص المنفلوطي الموجودة في "العبارات" ليست في أغلبها من النوع المؤكّد لعامله، مثل "تدوب بين أضلاعه ذوباً / شعرت برأسه يلتهب التهاباً / يموج فيه بدنه موجاً" كما جاء في قصة "اليتيم" التي جعلها المازني محور انتقاده لكتابنا رحمة الله، بل مفاعيل مطلقة من النوع المحدّد لعامله مما يفيد معنى إضافياً ليس موجوداً في الفعل، ومن ثم فلا تأكيد ولا مبالغة عند المنفلوطي من جهة المفعول المطلق إلا في حدود النسبة الاعتيادية تقريباً. وهذه أمثلة على ما يقول، وهي من قصة "اليتيم" أيضاً: "جالس جلسته تلك أمام مصباحه / يئن أنيں الواحلة الثكلى / يتهافت طا جسمه تهاافت الخباء المقوّض / أتمنى لو استطعت أن أدخله مداخلة الصديق لصديقه / بلغ الأمر مبلغ الجد / يودع ساكنه الوداع الأخير / نظر إلى نظرة عذبة صافية / نظر إلى نظرة دامعة / فأنسَ بها أنسَ الآخر بأخته". كما يبيّن المازني نفسه يكثر من استخدام

المفعول المطلق. وعلى هذا فلست أجد في نفسي رغبة في طرق هذا الموضوع كرّة أخرى هنا.

أربع ترجمات لـ "بديرة" لأمرتين - دراسة مقارنة

في هذا الفصل تناول أربعاً من ترجمات قصيدة "البحيرة" للشاعر الفرنسي الشهير ألفونس لأمرتين، وأصحاب هذه الترجمات هم على الترتيب: أحمد حسن الزيات، ود. محمد مندور، ود. محمد غنيمي هلال، وسعيد الجندوبى. وبالمقابلة هناك ترجمات أخرى لتلك القصيدة البدوية غير التي أوردها هنا تقلاب عن بعض الواقع المشباكية، وفوق ذلك فإن بعض هذه الترجمات قد أدت شعراً كما هو الحال في ترجمة على محمود طه وإبراهيم ناجي مثلاً. وقد حرصت خلال دراستي في الصفحات التالية لهذه الترجمات الأربع على أن أثبت الأصل الفرنسي في كل مرة حتى يتيسر للقارئ المقارنة بينه وبين الترجمة التي تليه. كما جرت في الدراسة التي تناولت فيها الترجمات المختلفة على أن أورد فقرة من الترجمة محل الدراسة يتلوها تقويم لها، ثم فقرة أخرى يتلوها تقويم لها... وهكذا دواليك حتى تنتهي من تقويم الترجمة.

كاملة.

دراسة ترجمة الزيات

Le Lac par Lamartine

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

Et quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?

Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !

Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez

Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !

Vous, que le temps épargne ou qu'il peut
ajeunir,

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes
orages,

Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs
sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémît et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :

Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons !".

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,

Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
que les jours de malheur ?

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

* أهكذا قضى الله أن نخر في عباب الحياة
مدفوعين في ظلام الأبد من شاطئ إلى شاطئ،
دون أن نملك الرجوع إلى ملجاً،
أو الرسو ذات يوم على مرفاً؟

* ليس في الأصل شيء عن قضاء الله، بل يتساءل الشاعر: أولن
يستطيع هو وحبيته أن يلقيا بمرساتها ولو يوماً واحداً فوق محيط الزمن؟
كذلك ليس في القصيدة إشارة إلى أي ملجاً يرجعان إليه، بل الحديث عن دفع
الحياة لها على الدوام إلى شواطئ جديدة يحملهما الليل السرمدي دونما رجوع،
أيا كان هذا الرجوع دون تعيين المكان الذي يرجعان إليه، وإن كان المقصود
الإخلاص على الشعور بالألم جراء جريان الزمن واقتضاء كل شيء دون أمل في
عودة ما فات وانقضى من أوقات السعادة والهناء. وبالمثل لا يوجد في

القصيدة أى حديث عن المرافق، بل كل ما هناك تمنى الشاعر لو توقف الزمن
به هو وحبيته بدلاً من هذا الاندفاع الذي يحملهما حملاً فوق أمواج الحياة ولـ
يعطيهما فرصة للتمهل والتقطاف الأنفاس. فال訳者 إذن يعكس عقيدته حين
يتحدث عن قضاء الله الذي لا مرد له، مما لا وجود له في النص الأصلي.

* انظري أيتها البحيرة!

ها هوذا العام قد كاد يشارف تمامه،
وأنا وحدي بجانب أمواجك الحبيبة
أرتقب عبئاً عودة جوليما إليها،
جالساً فوق الصخرة التي كنت ترئها جالسة عليها!

** أولاً: يقول الشاعر إن العام قد ولد لته (à peine)، لا إنه كما

يشارف تمامه بما يدل على أنه لم يتم بعد. ذلك أنه قد شارف تمامه واتجه
الأمر، وإن لم يحدث ذلك إلا قبل قليل. ثانياً: ليس في القصيدة شيء عن
ارتقاء الشاعر لحبوبه، فضلاً عن أن يكون قد ذكر اسمها. وبالمناسبة فقد
سمىها على محمود طه: الفير. وما هوذا الزيات يسمى بها: جوليما. والذي في
القصيدة هو قول الشاعر إنه جالس الآن وحده على الصخرة التي كان يبغى

تعود جولي فتراها مرة أخرى، تلك الصخرة التي طالما رأتها البحيرة جالسة عليها. وقد قرأت للشاعر اللبناني صلاح لبكي هذه الأبيات التي يخاطب فيها شاعرنا قائلاً:

يا وحيد الشعر من أي دُجَى * جئت هذى الأرض أو أي سماء؟
عشت في الدنيا غريباً ملهمَا * نير الفكرة شأن الآباء
هل تلاقيت وأَفَيْر؟ وهل * هي ما زالت على عهد الولاء؟
أم تراها أعرضت مذ أبصرت * في سما عينيك أظلال البكاء؟
وهل العاشق في الجنة، يا * مؤنس العشاق، موصل اللقاء؟
وفي هذه الأبيات يسمى لبكي حبيبة الشاعر: "أَفَيْر" هو أيضاً.
المعروف أنها كانت تدعى: "جولي شارل"، فتسمية الزيارات لها باسم "جوليا"
مفهوم إذن. ولكن ماذا عن "أَفَيْر"؟ وإذا كانت أَفَيْر هي فعلاً جولي شارل،
فهل كان هذا اسماً آخر لها؟

* كذلك بالأمس كتبت تهدين فوق هذه الصخر المعلقة،
وتكسر أمواجك على جوانبها الممزقة
ويقذف هواوك الرَّبِيد على قدميها المعبدتين.

* لم يقل لامرين إن البحيرة كانت تهدر فوق الصخور المعلقة، بل تحت الصخور العميقة، وشنان هذا وذاك. ثم إنه ليس مما يسوع في الذوق العربي وصف الصخور بأنها ممزقة، إذ التمزق إنما يكون للورق والملابس وما أشبه، أما الصخور فتوصف بأنها مكسورة أو مثلمة أو محطمة أو متآكلة مثلاً. ومعروف أن الفرنسية تستعمل الفعل: "déchirer" للتمزق والكسر معاً. وفي الإنجليزية شيء مشابه، إذ يستخدم الإنجليز أيضاً الفعل: "to break" للمعنىين جميعاً فيقولون مثلاً عن الخطيط: "broken"، بالضبط مثلما يقولون عن الخشب أو الحجر: "broken". كذلك فالشاعر لم يقل إن الصخور كلها مثلمة، بل جوانبها فحسب. فوق هذا فليس الهواء هو الذي يقذف بالرَّبِيد، بل الريح. ولو كان الزينات ينظم ترجمته شعراً لكان له بعض العذر. أما وهو يترجم شراً، وكان ضليعاً في الفرنسية، فليس له متدوحة من الأعذار.

* أذكرن ليلة كنا فوق صفحاتك بين الماء والسماء
نجدف في سكون وصمت،
وقد ضرب الله على آذان الطبيعة وختم على أفواه الخلية،

فلا نحس حركة ولا نسمع رِكزاً
غير إيقاع المحاديف على أنقام الموج؟

* * * فاما التجذيف فى صمت فمفهومه ومقبول، ولكن كيف يمكن التجذيف فى سكون، والسكون إنما يعني عدم الحركة، على حين أن التجذيف لا يمكن أن يتم دون حركة؟ واضح أن الزيارات قد استخدم الكلمتين بمعنى واحد مع أنها غير متزدفتين. ثم إن لامرتين لم يقل إن الحبيبين كانوا يحدفان، بل كان كلامه عن المجدفين الموجودين على سطح البحيرة بوجه عام. كذلك قوله إن الله قد ضرب على آذان الطبيعة وختم على أفواه الخلائق قد يوحي بأنه لم يعد في الدنيا كلها أحد أو شيء يصدر صوتاً أو يسمع شيئاً، ما دام مترجمنا قد ذكر الطبيعة والخلائق كلها فلم يستثن منها شيئاً. ولا أظن هذا هو المراد من كلام لامرتين، فقد حدد نطاق ذلك بالمحيط الذي كان يشمله هو وحبيبه لا غير، إذ قال: "au loin". ومعنى هذا أنهم، في نطاق ذلك المحيط الذي كان يتند حولهما إلى بعيد، أى إلى ذلك المدى الذي تستطيع آذانهما أن تلقط أي صوت يصدر فيه، لم يكونا يسمعان شيئاً إلا صوت المجدفين. ثم إن الشاعر لم يحدد الوقت بـ"الليلة" بل بـ"المساء". كما أنه لم يقل إن الحبيبين كانوا فوق سطح البحيرة بين الماء والسماء، بل قصد أنه لم يكن هناك صوت يُسمع بين

الماء والسماء (أو إن أردت الدقة: على صفحة الماء وتحت السماء) سوى صوت المجدفين.

* وإذا بصوت لا عهد للآذان بمنتهي ينبعث من صفتكم الجميلة،
فشق حجاب السكون، وأطلق لسان الصدى.
وهناك أنسنت الموج، وأصغى الهواء.

وأخذ هذا الصوت الحبيب إلى يساطته هذه الكلمات:

* * * أرى أن الصوت لم يأت من صفة البحيرة، بل من القارب نفسه، ثم ترددت أصواته في كل مكان على الشاطئ. وهذا واضح على الأقل من وصف الشاعر للصوت بأنه حبيب إلى نفسه، فهو إذن صوت حبيبته. وإن فمن يا ترى ذلك الذي كان يعني ويناشد الدهر أن يقف جربانه حتى يتملى السعادة التي هو فيها؟ لا أظن الشاعر كان يقصد راعياً أو صياداً مثلاً يعني على الشاطئ، ولا لما نتهي بأن صوته حبيب إليه، ولا كان معقولاً أن يتجاهله تماماً فلما يشير إليه طوال القصيدة ويتركه هكذا مجھلاً. ثم إن تركيب البيت يدل على أن الصوت قد تردد صداه على شاطئ البحيرة لأنّ هو نفسه صادر من الشاطئ. ولقد فسر د. خليل الموسى الأمر بأن الشاعر قد سمع صوتاً غريباً

في داخله" (د. خليل الموسى / هجرة النصوص وجماليات القراءة والتلقي - قصيدة "البحيرة" نمودجا / مجلة "الموقف الأدبي" / دمشق / كانون الأول ٢٠٠٦م)، وهو تفسير مبعد في التبجعه، إذ لا يصف شاعر في العادة صوتاً كهذا بأنه حبيب إلى نفسه، كما لا يمكن أن يكون لمثل ذلك الصوت المعنى أى صدى تردد في الجبال والوديان في كل مكان حول البحيرة، فضلاً عن أنه من غير المقبول أن يشغل الشاعر عن حبّية القواد الحالسة قبالتَه أو لصقَه في القارب بما يدور في خواطره من أفكار تتجسم على هذا النحو العجيب الذي يشبه أن يكون هلوسة مرضية. كذلك لم يصف الشاعر الضفة بأنها جليلة، بل بأنها مسحورة، أى سحرها الصوت الفاتح الجميل. وأما قول المترجم إن صوتاً قد "شق حجاب السكون" فليس له وجود في الأصل، بل هو زيادة من عنده أضفت على الترجمة النكهة التي تتلاءم مع سياق الكلام والوصف. كما أن الأصل يخلو من قوله: "وأصنعي الهواء"، إذ ليس فيه إلا أن الموج قد ألقى السمع وانتبه.

* أيتها الأرض قفي دورانك !
وأنت أيتها الساعات قفي جريانك !
ودعينا تسمع بعاجل لذاتنا ، ونعم بأجمل أيام شبابنا " * *
* * في الأصل : "أيها الزمن ، كف عن الطيران ، وأنت أيتها الساعات
السعيدة توافقى عن الحركة " ، فلا خطاب من الشاعر إلى الأرض البة ، أما
الساعات فليست الساعات بإطلاق ، بل الساعات السعيدة على وجه
التحديد . ثم إن بقية المقطع تقول : " دعينا نستمتع باللذات السريعة التي تتيحها
لنا أجمل أيامنا " . ولا أظن المترجم قد أخطأ هنا ، بل حاول أن يقتضي إيحاءات
النص فأضاف إليه ما ليس في ألفاظه وحروفه ، مما يمكن بين السطور .
* * *

* إن كثيرا من صرعن الحياة وفراش البوس
يتضرعون إليك أن تسرعي بهم
لتحتفظي من كريهم،
فاستجبي إليهم،
وذكرى مسرعة عليهم، وخذلي مع عمرهم الذاهب ألم عذابهم الواصب،
واتركي السعداء والناعمين غارقين في غفلات العيش وظلال الأمن!

* مرة أخرى لم يكتف الزيات بترجمة النص كما هو، بل أضاف ما رأى أنه يأتي بالمعنى العميق الذي في بطن الشاعر بإشعاعاته وإيماءاته. لقد قال لأمرتين مثلاً: "إن كثيراً (كثيراً إلى حد الكفاية: Assez de) من الباشين يتضرون إليك"، أما عند الزيات فنقرأ: "إن كثيراً من صرعن الحياة وفرائس البوس يتضرون إليك أن تسرعي بهم لتخفي من كربهم، فاستجيبي إليهم". فانظر الفرق بين الأصل والفرع. أما قوله: "وكرى مسرعة عليهم" فليس دليقاً، إذ المقصود أن تعدوا الأيام من أجلهم، أي أن تأخذ شقاوتهم وتعاستهم وتتضى بها بعيداً عنهم، وتتركهم في حالمهم. ونفس الشيء نقوله في عبارة المترجم: "اتركي السعادة والناعمين غارقين في غفلات العيش وظلل الأمن". ذلك أن كل ما قاله الشاعر هنا هو: "أما السعادة فأنسيهم".

* على أني، وأويتاه، كما لجحت في الطلب بـ الزمان في الهرب، فأنا أتنى عليه المني فلا تتحقق، وأستزيده البرهة اليسيرة فلا أوقف. فسألت هذه الليلة أن تكون أطول وأمهل،

ولكن السؤال خاب،
وبازى الصبح قد افترس غراب الليل!
* ليس في النص: "أويتاه"، وكذلك ليس فيه "كلما لجحت في الطلب . . ."، بل الذي فيه هو أنه "عبثاً ما أطلب من الزمن أن يملئ لي فيما أنا فيه لحظات أخرى، فهو يفر مني ويهرب، وقد قلت للليل: أبطئ وأبطئ. إلا أن الفجر سوف يطلع مع ذلك ويجعل الليل بدءاً". واظر كيف استعان الزيات بمحفوظه من التراث فذكر افتراس بازى الصبح لغراب الليل، وهو ما يمكن فهمه وإساغته، أما الذي لا يمكن فهمه فهو تكبه للزمن المستقبل إلى الزمن الماضي في قوله إن بازى الصبح قد افترس غراب الليل، في حين قصد الشاعر أن الزمن لن يُرعِيه سمعاً أو يتحقق له مطلباً، بل سوف يمضي في طريقه بذات السرعة التي كان يمضى بها وأخذ معه الليل فيما يأخذ.

* فلتساق إذن كوس الهوى دهافاً،
ولنقض مارينا عجالاً،
فليس لسفينة الإنسان مرفاً، ولا لخضم الزمان ساحل:
إن الزمان ليسدفق، وإنما مع تياره نهر وغضى!

** واضح من العبارة اقتباس المترجم لقوله تعالى في سورة "النبا" عن أهل الجنة: "وكأساً دهاقاً" ، وإن كان قد جمع "الكأس" تعبيراً عن شدة لفحة الحبيبين للسعادة وحرصهما على أن يذوقا منها لا كأساً واحدة بل كوسا وكوسا متربعة كلها حتى الحافة . وهو اقتباس في محله تماماً، إذ الشاعر يحس أنه هو وحبيبه في الفردوس ينعمان، وإن كان فردوساً عابراً ليس من طبيعته الخلود، ومن ثم نسمعه ينشد الزمن أن ينحوها مزيداً من اللحظات، لكن دون فائدة، كما نسمعه ينشد حبيبته أن يسرعاً فيستمتعَا بالساعة التي هما فيها قبل أن تفر منها هاربة بين أطواء الزمن حيث لا عودة.

دراسة ترجمة منصور

Le Lac par Lamartine

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?

Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !

Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez
?

Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémît et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

* أظل هكذا منساقين أبداً إلى شواطئ جديدة
محولين دائماً وسط الليل الأبدى بغير رجعة؟
أوما نستطيع أن نلقى بمرساننا يوماً
على شاطئ الزمن اللجي؟

** أرى أن كلمة "مسوّقين" أو "مدفعين" أدقّ من "منساقين". ذلك
أن صيغة المطاوعة: "افعل ينفعل، فهو منفعل؛ انساق ينساق، فهو منساق"
تؤدي بأن الزمن يسوقنا نحو البشر فستحبّ ونساق له. وهذا ينافي فكرة
الختمية التي يعمل الشاعر على أن يؤكّد، في نقوس قرائه، أن البشر يساقون
بمقتضاهما سوقاً جباراً ليس لهم فيه أي اختيار، ولا يتوقف الأمر فيها على
المطاوعة أو عدمها. صحيح أن المطاوعة هنا مطاوعة شكّلية، بمعنى أن هذا
هو المصطلح الذي نطلقه على تلك الصيغة ليس إلا. لكنني لا أحب أن أرى أي

أثر لمعنى المطاوعة في ترجمة العبارة حتى لو كانت مطاوعة اعتبارية. وقد
أشرت في دراستي لترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن أكثر المترجمين
لقصيدة "البحيرة" قد قسموا المقطع الأول جملتين بدلاً من الإبقاء عليه جملة
واحدة كما هو في الأصل الفرنسي. وهذا هو ذا د. متذمّر يضع الشيء ذاته
فيجعل الجملة الواحدة التي تستغرق هذا المقطع جملتين. وقد سبق أن ترجمت
المقطع كما هو دون تجزيء فقلت في الدراسة المشار إليها: "أفلان تستطيع أن
تلقي بمرساننا فوق أوقيانوس الخطيب ولو يوماً واحداً بدلاً من أن تظل هكذا
مدفعين نحو شواطئ جديدة يحملنا الليل السرمدي دوننا عودة؟". ونفس ما
قلناه عن ترجمة بعض من تصدىوا لنقل تلك القصيدة البدية إلى لغة الضاد إذ
قالوا: "أو ما نستطيع أن نلقى بمرساننا يوماً...؟"، بدلاً من "يوماً واحداً" مما
يتقدّم المعنى من تبني الرسوّ ولو يوماً واحداً إلى تبني الرسُّو (الدائم) في يوم من
الأيام، قوله هنا أيضاً، إذ ترجم متذمّر الكلمة بالطريقة التي بينا أكثر من مرة
عدم مناسبتها لما يريد الشاعر. وأخيراً فقد حدد متذمّر الرسُّو المراد بأنه
رسُّو على شاطئ الزمن اللجي، في حين يحدد الشاعر موضعه بأنه على
صفحة الأوقيانوس لا على شاطئه.

* أيها البحيرة ! لم يكِد العام يتم دورته، ومع ذلك انظرني
ها أنا وحدي جالسا فوق هذه الصخرة
التي رأيتها تجلس عليها

والى جوار أمواج العزيزة التي كانت ستعود إلى رؤيتها

** ها هو ذا د. مندور أيضا يترجم "à peine" بـ "لم يكِد العام
يتم دورته" ، بما يعني أن العام لم ينته بعد، في حين أن الشاعر يقول بصريح
العبارة إن العام قد انتهى لتوه. أى أنه قد انتهى فعلاً، وإن لم يمْرَ على انتهاءه
وقت يذكر. ولو كان لامرتين يقصد ما قاله مندور لاستخدم "presque"
بدلاً من "à peine" . كذلك أكرر هنا ما قلته في موضع آخر من هذه
الدراسات من أننى أوثر أن يقال: "على الصخرة التي كان ينبغي أن تراها مرة
أخرى" ، بدلاً من "التي كانت ستعود إلى رؤيتها" ، إذ استخدم الشاعر الفعل:
"devoir" ، كما أن الترجمة حسبيما اقترحت أنا تدل على أن عودتها كانت
أمراً مقرراً متفقاً عليه بينها وبين الشاعر، وليس راجعة إلى أنها كانت
ستقعنها، والسلام. ويلاحظ القارئ كيف قدّم مندور وأخْرَ في ترجمة المقطع،
فذكر جلوسه وحيداً على الصخرة قبل ذكر الأمواج الحبيبة (أو "العزيزة") كما

وصفها هو. وليس فيما صنعه من بأس، إذ الترجمة تسير من هذه الناحية في
سلالية ويسر.

* هكذا كت تهرين تحت هذه الصخور العميقه
وهكذا كت تكسرين على جوانبها الممزقة
وهكذا كانت الراح تلقي بزيد أمواجك
فوق قدميها العبودتين

** نعـ د. مندور هو الوحيد الذي احتفظ بترجمة "adorés" كما
هي، وهي ترجمة مقبولة بل جميلة. لكن كما أخذنا على من ترجم
"الممزقة تأخذها عليه" هو أيضاً، إذ لا يسوغ في العربية أن
نصف الصخرة بأنها ممزقة، بل مستلحة مثلاً. والسر في هذا التجاوز عند أولئك
المترجمين هو تصورهم أن الفعل: "déchirer" لا يعني إلا "مزق" ، على حين
أنه في الفرنسيّة يعني ما نعنيه نحن حين نقول: "مزق" ، وكذلك حين نقول:
"كسر أو ثلم" . ومثله في الإنجليزية الفعل: "to break" ، الذي يستخدمنه
لانتقام الخيط مثلاً وانكسار الصخر وما أشبه من المواد الصلبة، على حين
يسقط إلى خاطر كثير من العرب أنه لا يعني إلا الكسر فحسب.

أسالك أن تملئي لي في عمر السعادة لحظات أخرى، فالزمن يفلت ويهرب". كما أن ترجمة بقية المقطع تحتاج إلى شيء من الضبط فنقول: "كم أقول لهذا الليل: تنهل. إلا أن الفجر مبدداً الليل رغم ذلك لا محالة". صحيح أن الربط الذي يصل بين الجملتين في الأصل الفرنسي هو الواو. لكن هذا في الشعر مقبول، أما في النثر فيحتاج الأمر أن يكون ذلك الربط من الوضوح بحيث يبين معناه تماماً، وهو ما صنته في ترجمتي، إذ المقصود أن العبارة ليست بما تقول أو تمني، بل بطبعية الحياة، تلك الطبيعة التي تأبى توقف الزمن مهما رجونا وتمنينا وابتلهنا، فهو ذاهب ذاهب لا محالة، وهو لا يصبح لأحد سمعاً ولا يتحقق لأحد أمنية.

لعل الفرق بين الشعر والنثر في تلك النقطة تضح إذا أوردنا بيت بشار التالى:

بِكْرًا صاحبِيَّ قَبْلَ الْمُجِيرِ * إِنْ ذَاكَ النَّجَاحُ فِي التَّبَكْرِ
حِيتَ لَا يُوجَدُ رَابطٌ بَيْنَ الشَّطَرَيْنِ . وَمَعَ هَذَا فَعَنْدَمَا نَرِيدُ التَّعْبِيرَ عَنْ
هَذَا شَرِيَا نَجِدُ أَنفُسَنَا مَلِزِمِينَ بِإِظْهَارِ ذَلِكَ الرَّابطِ، وَهُوَ هُنَا رَابطُ الْعَلِيَّةِ، فَنَقُولُ:
بِكْرًا يَا صَاحبِيَّ قَبْلَ الْمُجِيرِ لَأَنَّ النَّجَاحَ فِي مَثْلِ ذَلِكَ التَّبَكْرِ" . ذَلِكَ أَنْ ثُمَّ
شَيْءٌ تَصْلِحُ لِلشِّعْرِ وَلَا تَصْلِحُ لِلنُّشُرِ، إِذَا الْقِيودُ الَّتِي تَفْرضُهَا مُوسِيقِيُّ الْبَيْتِ
عَلَى الشَّاعِرِ تَمْنَعُهُ مِنْ أَنْ يَكُونَ عَلَى رَاحَتِهِ فِي التَّعْبِيرِ، وَمَنْ ثُمَّ يَجِدُ نَفْسَهُ
ضُطِّرَا إِلَى اسْتِعْمَالِ أَلوَانَ مِنَ الصَّيْغِ وَالْمَفْرَدَاتِ وَالْتَّرَاكِيبِ لَا يَسْتَخْدِمُهَا النَّاثِرُ

* * مرة أخرى لا أملك إلا أن أقول إن ترجمة مندور هنا أيضا تميز
بالسلسة والأنسياقية. ولا أجد شيئا آخر أقوله ذا بال.

三

* كثير من منكوبى الحياة يضرعون إليك
فأسرعى، أسرعى إليهم
واحملى مع أيامهم الآلام التي تنهشهم
وأنسى السعداء

* * كذلك فترجمة هذا المقطع هي ترجمة جميلة لا أجد عليها ملاحظات تذكر.

* * *

* ولكنني أسألك عبّاً فضلاً من اللحظات
فالزمن يفلت ويهرّب
وأقول لهذا الليل: تمهل
والفرح سيد الليل

* * أحسب أن المعنى في السطرين الأولين من هذا المقطع غير واضح تماماً، ولعله يكون أوضح لو جاءت الترجمة على النحو التالي: "لكني عشا

عادة. ثم إن هذه الموسيقى ذاتها تستدير وتأتينا من الناحية الأخرى فتضفي سحراً وفتنة على العبارة الشعرية، مما يمنع السامع والقارئ من إلصاق ما فيها من خروج على مألف التراكيب والصيغ والمفردات بسبب تلك الموسيقى ذاتها. ولها من مفارقة!

* فلنحب إذن، فلنحب!

ولنسرع إلى المتعة باللحظة المزروبة
فالإنسان لا مرفا له، والزمن ما له من شاطئ
إنه ينساب ونساب معه

* قوله المترجم: "ولنسرع إلى المتعة باللحظة المزروبة" لا يتضح معناه بسهولة إلا من قرأ الأصل الفرنسي. ولو قال مثلا: "فلنسرع إلى الاستمتاع بهذه الساعة قبل أن تفر من بين أيدينا" لاتضح المعنى كثيراً. أما ترجمة السطرين الآخرين فجيدة، وإن كان قد خطط لي أن أترجمهما على التحو التالي: "آه ليس للإنسان مرفا يأوي إليه، ولا للزمن ساحل يقف عنده، بل هو دائم الجريان، ونحن معه ماضون". إلا أنني ينبغي أن أسارع فأنبه إلى أن لكل شيخ طريقة في الترجمة، وأن الأذواق مختلفة، وليس في هذا أو ذاك من بأس.

* أيها الزمن الغير،

هل يجوز أن تنساب عنا لحظات النشوة
التي يسكب لنا فيها الحب السعادة جرعات طوالاً
بالسرعة نفسها التي تنساب بها أيام الشقاء؟

* رعا يكون من الأفضل قلب الإثبات في الجملة الأولى من هذا المقطع
فتريا حتى يشرق المعنى الذي أراده الشاعر، فنقول: "ترى أليس من الممكن أن
ترحل عنا اللحظات التي يصعب فيها الحب علينا السعادة صباً بنفس البطل
الذي ترحل به علينا أيام الشقاء؟". يتنسى الشاعر أن يبطئ الإيقاع الذي تقضي
به أوقات السعادة بنفس البطل الذي تحرك به أيام العاسة.

* ثم ماذا؟ أوما نستطيع أن نستبقى الآخر؟
أهكذا تمر إلى الأبد؟ أهكذا يضيع كل شيء؟
وهذا الزمن الذي منحها والذي محانا
لن يردها إلينا قط؟

* * "أنت التي يسبقك الزمن . . ." : لعلها تَ
جعلناها : "أنت التي يعفيك الزمن من أفاعيله، وقد يجِ
بسط وجميل.

* وفي لحظات هدوئك أو صخبك
أيتها البحيرة الجميلة وفي شواطئك الباسمة
وفي صنوبرك الأسود وصخورك الموحشة
الحانة فوق أمواجك

* يمكن أيضاً أن تترجم هذا المقطع كما يلى:
البحيرة الجميلة، أو لدن هبوب عواصفك، وفي شواطئ
أشجار الصنوبر، وفي هذه الصخور الموحشة التي تطل على

* وفي النسيم الذي يرتعش وير
وفي النغمات التي ترددتها شطائرك
وفي التجمّع الفضي الذي يضيء صفحاتك

* * أي أثري يا ترى؟ لم يوضح المترجم، مع أن الشاعر لم يترك الأمر في
عمانية، بل حدد بالضمير: "en" العائد على لحظات السعادة. ومن ثم يتبعني
أن تقول: أليس من الممكن أن نستيقن على الأقل أثر تلك اللحظات السعيدة؟:
. "N'en pourrions-nous fixer au moins la trace?

* أيها الأبد ! أيها العدم ! أيها الماضي ! أيها الأغوار الداكرة !
ماذا تفعلين بما تتبعين من أيام ؟
تكلمي: هل ستردين إلينا تلك النشوؤات العلوية
التي تسليبنها علينا ؟

* * "أيتها الأغوار الداكرة": ستكون الترجمة أفضل لو قلنا بدلًا من هذا:
"أيتها المُحْوَى الحالكة": sombres abîmes. أما بقية المقطع فترجمته
سلسة بكل تأكيد.

* أيها البحيرة ! أيها الصخور الصامدة، والكهوف والغابات الحَسَنَةِ
أنت التي تستيقنك الزمن، أو يحدد شمامك،

سراة ترجمة ملحم غنيم للإله

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

** ترجمة أخرى: "وفي النسيم الراعش الذي يهبت، وفي ألوان الصخب التي ترددت شطآنك، وفي التجم الفضي الجبين الذي يضيء صفحتك بأشعه الرقيقة...".

* وفي الريح التي ثُن، والغاب الذي يتهد
وفي العطور الخفيفة المناسبة في أريح هواتك
وفي كل ما يسمع وما يُرى وما يُتنفس
ليتردد في كل هذا: أنهما كانا حبيبا

** "لتقل الريح الباكية، وليرقبل القصب المتهد، ولترقبل العطور الرقيقة
التي يفتح بها نسيمك المضمخ بالعبير، وليرقبل كل ما نسمع، وكل ما نرى، وكل ما
تنفس، ليقول كل هذا: لقد كانوا عاشقين !"

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?

Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !

Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez
?

Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut
rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes
orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs
sauvages

Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémît et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta
surface

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :

Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les
dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments
encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de
rive;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments
d'ivresse,

Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

أفلا نستطيع أن نلقى برسانتنا فوق أوقياнос الحقب ولو يوماً واحداً بدلاً من
أن نظل هكذا مدفوعين نحو شواطئ جديدة يحملنا الليل السرمدي دون
عوده؟". وللإلحظ القارئ كيف قدمت في ترجمتي وأخرى، فجعلت آخر
المقطع أولاً، وأوله آخر. ويمكن مترجمها آخر أن يحافظ على ترتيب المقط
الأصلى، فكل شيخ وله طريقة. وإذا كان الدكتور هلال قد جعل الإرسا
للقلاع، وهو غير مستعمل فيما أظن، وإن كان رغم ذلك ممكناً على أساس م
الاستخدام المجازى للكلمة، فلو كتبت أنا المترجم لقلت على الفور كما صنعت
آنفاً: "نلقى برسانتنا" اتباعاً لما قاله الشاعر الفرنسي. ويدولى أن ثمة فرقاً
غير هين بين قول المترجم: "ليل الأبد" وقول الشاعر: "الليل الأبدى": فال الأول يد
على أن الأبد بطبيعته ليل، أى ظلام، أما الثاني فلا يتكلّم عن الأبد بل عن
الليل، الذي يصفه بأنه ممد دونما نهاية، فهو ليل أبدى. وبالمثل هناك فرق غي
قليل بين "أفلا نستطيع أبداً فوق محيط السنين أن نرسى القلاع يوماً؟" وبين "أف
نستطيع أبداً فوق محيط السنين أن نرسى القلاع يوماً واحداً؟". ذلك لأن ترجم
غنيمى هلال تعنى تمنى الشاعر وقوع الإرساء واستمراره على الدوام، أما "يوماً
واحداً" فمعناه اقتصار التمنى على الإرساء يوماً واحداً لا يعطى استئثاراً
الرحيل بعده. وهو ما يدل على تواضع أمنية الشاعر بسبب من فداح

De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

三

* وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان جديدة
نصرب في ليل الأبد
إلى غير عودة
أفلا نستطيع أبداً
فوق محيط السنين
أن نrosis القلاغ يوماً

* * بعض من ترجموا قصيدة لامرتين جعلوا من هذه الجملة الطويلة التي تستغرق المقطع كله جملتين مثلما فعل المرحوم غنيمي هلال هنا . ورغم أن مثل هذا الصنف يشيع جدا في الترجمات ويحلو، بل كثيرا ما يكون مطلوبا، فلكلم وددت في هذه الجملة بالذات لو أن الترجمة قد حافظت عليها جملة واحدة كما هي في الأصل ولم تقسمها إلى جملتين . وبناء على هذا قد يصح أن تقول:

المعاناة، فكل ما يريد هو الراحة ليوم واحد ليس إلا. وقد تكرر هذا في بعض الترجمات الأخرى.

* كاد العام ينتهي

أيتها البحيرة .. فانظري !

.. هأنذا آتي إليك وحيدا

أجلس فوق هذه الصخرة

حيث رأيتها تجلس

قريبا من الأمواج الحبيبة

التي كانت سراها من جديد

* يقول المترجم: "كاد العام أن ينتهي" ، أما الشاعر فيقول إن العام انتهى فعلا، وإن لم يمر على انتهائه وقت طويل. وعلى هذا كان ينبغي أن يقال

مثلا: "ها هو هذا العام قد انتهى لتوه" . أما "كاد" فهي ترجمة لـ "presque" ،

وليس لـ "à" . وبالنسبة إلى السطر الأخير في المقطع المترجم فقد

كانت أوثر أن تكون ترجمته هكذا: "التي كان ينبغي أن تراها من جديد" .

قلت: "أوثر" لأنه أدق لا لأنه هو الصواب الذي لا صواب سواه.

* وهكذا كت تهرين

تحت هذه الصخور العميقية

وعلى جوانب هذه الصخور

كت شكسرين

وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاته

على أقدامها العزيزة

* لعل "قدميها الحبيبتين" (ولا داعى لصيغة الجمع) تكون أدنى إلى الأصل

وأوفى بالمراد لأن القدمين وصفتا بأنهما معبدتان، والعبادة هنا تعبر عن الواله

للاعزة. ويمكن أيضا أن نقول مباشرة: "لعل قدميها الجديرتين بالعبادة..." ،

وهو تعير أجنبى فيما يخيل لي كما قلت فى حلقة أخرى من هذه الدراسات،
كذلك لو أن المترجم وصف "جوانب الصخور" بأنها "متسلمة" لكان أفضل، إذ

هي هكذا فى الأصل اللامرنى. وأخيرا فإنى أرى أن تأخير "هكذا" إلى

درج الجملة على النحو التالى: "لقد كت تهرين هكذا...". أدق فى التقاط

ما يريد الشاعر الفرنسي قوله. أما "وهكذا كت تهرين..." فهو حى بأأن

هناك كلاما سابقا عن طريقة في المدير يريد الشاعر تشبيه هدير البحيرة به، وهو ما لا وجود له في النص المترجم.

* ذات مساء، ألا تذكرين؟

كما نسج في صمت

حيث لم يكن يسمع من بعيد

فوق الموج وتحت السموات

سوى خير المجاديف

تضرب في إيقاعها

الحان موجاتك

** الحق أنهم لم يكونوا يسبحان، بل يجدفان. وهو سهو، ولا شك، من المترجم، إذ من المستبعد أن يجهل معنى "vouguer". كذلك فالمجاديف ليس لها خير، بل الخير للماء. وبالمناسبة فليس في النص مجاديف (des rames)، بل جدافون (des rameurs). ومع هذا فمن الممكن مجازا الاستعاضة عنهم بمجاديفهم كما هو معروف في البلاغة. وقد أشرت، وأنا بقصد كتابة ملاحظاتي على ترجمة الأستاذ الجنديوي، إلى أن استخدام صيغة

الجمع بالألف والباء يدل عموما على قلة العدد، على حين أن أمواج البحيرة، حتى لو اقتصرنا فيها على تلك التي تضرب صخورها المتسلمة، أكثر من أن تُحصى، بلـأن تكون قليلة. وفضلا عن ذلك فليس المراد أن ضرب المجاديف لم يكن يسمع من بعيد، إذ إن ضرب المجاديف لسطح الماء لم يكن يأتي من بعيد (de loin)، بل المراد أنه لم يكن يسمع حوطما داخل النطاق الذي يضمها ويتدلى بعيد (au loin). أي أن بعد لا ينتهي إليهما، بل يبدأ منها. وفي الخاتم فإن المجاديف لا تضرب الحان الموجات، فالحان لا تُضرب، بل الذي في النص أن المجاديف تضرب الأمواج المنغمة.

* أيها البحيرة

والصخور الصماء والكهوف والغاية المظلمة
أتن في أمان من الزمن
بل إنه يعيد إليك الشباب
فلا أقل من أن تحفظن
وأن تحفظني أيها الطبيعة الجميلة
بذكرى هذه الليلة!

** في الأصل الفرنسي: "يا من أعفاكِنَ الزَّمْنَ مِنْ أَفْاعِيلِهِ، وَقَدْ يُعِيدَ
لِكَ الشَّبَابَ"، فالجملة جملة نداء كما نرى، وليسَتْ جملة خبرية. كما أنَّ إعادة
الزَّمْنِ شَبَابَ الْبَحِيرَةِ وَالصَّخْرَةِ الْبَكَاءِ وَالْفَاقِيَّةِ الْمُظْلَمَةِ لَيْسَتْ أَمْرًا يَقِينِيَا أَوْ
مُؤْكِدًا حَسِيبَمَا تَرْجَمَهَا دَغْنَبَى هَلَالَ، بَلْ فَقْطَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ تَقُولَ، وَهَذَا كُلَّ
مَا هَنَالَكَ. ثُمَّ إِنَّ لَامْرَتَنِ قَدْ وَصَفَ الصَّخْرَةَ بِأَنَّهَا بَكَاءً (muets) لَا
صَمَاءً (sourds)، أَيْ وَصَفَهَا بِالْعَجْزِ عَنِ النَّطْقِ لَا عَنِ السَّمْعِ.

دراسة ترجمة سعيد عالم البندوب

Le Lac par Lamartine

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux
rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en
silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les
cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en
cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
 Suspendez votre cours :
 Laissez-nous savourer les rapides délices
 Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
 Coulez, coulez pour eux;
 Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
 Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
 Le temps m'échappe et fuit;
 Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
 Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
 Hâtons-nous, jouissons !
 L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
 Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
 Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
 S'envolent loin de nous de la même vitesse
 Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?

Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !

Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
 Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
 Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?

Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
 Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
 Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
 Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
 Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
 Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémît et qui passe,
 Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
 Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

* وتلك الأيام تلقي بنا دوما نحو سواحل جديدة،
وفي الليل الأزلي تأخذنا بدون رجعة.
فهل يمكّنا يوما على سطح محيط العصور
حطّ الرحال ولو ليوم؟

* لا وجود في الأصل الامريني لمباراة "تلك الأيام" كما هو واضح. ومع هذا فمن الممكن الإبقاء عليها، لكن ذلك يتطلب تعديل الكلام ليصبح مثلا: "تلقي بنا الأيام دوما نحو سواحل جديدة". كذلك فإن قول المترجم: "على سطح محيط العصور"، وإن كان صحيحا، يشعرني بشيء من القلق. وإن أحس أنا لو قلنا: "على سطح أوقيانوس الدهور" فلنريا كان أفضل، إذأشعر أن عبارة "أوقيانوس الدهور" أليق بأسلوب الشعر. وهي مسألة أذواق كما يرى القارئ، الذي قد يؤثر ترجمة الأستاذ الجنديوي رغم كل

شيء. وتبقى صورة "حط الرحال"، وهي تؤدي المعنى دون أي جدال، وإن كت أوثر أن يقول: "فهل من الممكن أن تلقي بالمرساة ولو يوما واحدا؟". ذلك أنها في البحر، والبحر يناسبه "إبقاء المرساة" أكثر مما يناسبه "حط الرحال"، فضلا عن أن هذا هو فعل ما قاله الشاعر.

* ألا يا بحيرة! ها هو العام قد ولَّ،
وقرب الأمواج التي نعشق والتي كانت من جديد ستراها،
اظري! ها أنا اليوم جئت وحيدا لأجلس على صخرة
طالما رأيتها جالسة فوقها!

* لا أكتم القارئ إعجابي بقول المترجم: "ألا يا بحيرة"، فلنها علقة بالقلب أقوى من قولنا: "أيتها البحيرة"، إذ هذه رسمنية، على عكس العبارة التي استعملها هو، علاوة على أنها تنفتح بعطر التراث. لكن قوله: "قرب الأمواج التي نعشق" يبدو لي خاليا من السلاسة. ترى لم لا يقول مثلا: "قرب الأمواج الحبيبة"؟ وليراحظ القارئ كيف ترك المترجم تعريف الصخرة وتعينها باسم الإشارة ونكرها بدلا من ذلك، ولا بأس بما صنع، وإن لم أستطع أن أفهم السر في هذا التنكب. كذلك زاد المترجم من عنده كلمة "طالما"، وهي غير

موجودة لدى لامرين، وإن كان وجودها أفضل من عدمه، إذ توحى بأن خلو المكان من حبوبة الشاعر أمر غريب يبعث على الدهشة والخيرة، فلطالما جلست هناك على تلك الصخرة حتى لقد أصبح وجودها في ذلك المكان إلى جانب الشاعر أمراً معتاداً وكأنه قانون طبيعي يستغرب الرائي مختلفه، ويقلل وقوعه على نفس الشاعر قلاً شديداً.

* كتَّ تعوين هكذا تحت هذِي الصخور الفاتحة.
هكذا كتَ تحطمِين على أجنبها المزقة.
هكذا كانت الرحْم تلقى بزيدِ موجاتك
على ساقِيها المحبوباتان

* الفعل: "mugir" لا يدل على "العواء"، بل "aboyer" أو "hurler" مثلاً. أما هو فمعناه: "يهدر". وعلى أية حال فالبحيرات لا تعوى، بل الرياح والعواصف. وهو عواء على سبيل المجاز لا الحقيقة، إذ العاويات الحقيقة إنما هن الكلاب والذئاب والضباع وما إلى ذلك. وقد سبق أن اختلفت مع ترجمة المرحوم أحمد حسن الزيات على وصف الصخور بالمرفق، فلا داعي لتكرار القول فيه هنا. لكن يحمد للمترجم التونسي مع هذا

دقته في قصر التكسر على جوانب الصخور فقط لا توسيعه بحيث يشمل كل شيء فيها، وإن كان قد استعمل كلمة "أجتب" (وهو جمع لـ"جتب" لم أجده في المعجم بهذا المعنى، بل وحده جمعاً لـ"جنوب"، وإن كان من الممكن قياسه جمعاً لـ"جتب" على "فلس" وأفْلس، و"ضرب" وأضرُب)، بدلاً من "جوانب" (جمع "جانب"). ولدينا أيضاً في العربية "أجناب" و"جنائب".
ثم إن قوله: "موجاتك" بصيغة جمع المؤنث السالم ليذكرني بأصداء من قصة حسان بن ثابت والنابغة في الجاهلية حين قال له الأخير إذا رأه ينظم بيته على النحو التالي: "لنا الجفنات الفُرْ يلمعن في الضحى": "لقد قلت جفانك". وتقليل الجفان لدى العرب معناه البخل، فكان لزاماً عليه أن يفتخر كما يتمنى أن يكون الفخر فيقول: "الجفان" لا "الجفنات" لأن جمع الألف والناء يدل بوجه عام على القلة. وعلى هذا فلنوقال مترجماً: "أمواج" لكان أخرى، إذ إن أمواج البحيرة لا تعد ولا تُحصى، فكيف يقال عنها: "موجات"؟ ثم إنني لا أدرى أوقع المترجم في غلطة رفع النعت المجرور في قوله: "على ساقِيها المحبوباتان" أم هذه غلطة طباعية أم هو مجرد سهو لا أكثر ولا أقل. وأخيراً فقد وددت لو أنه قال: "ساقِها الحبيبتين" مثلاً بدلاً من "المحبوبتين"، فإن صيغة "فَعِيل" تدل على المبالغة أو على صفة لا تنفك عن الشيء فكأنها

طبيعة فيه، وهو ما يناسب المقام كثيراً. كذلك فالشاعر لم يقل: "الحبيبتين"، بل "المعبدتين"، إلا أن العبادة هنا إنما تدل على شدة الوله الذي يصل إلى حد القدس والعبادة. وبالمقاسة فإني لا أستطيع أن أذكر استخدام لفظ العبادة في الأدب العربي القديم بهذا المعنى. ويدوّل أن تعبير طارئ أثنا مع الأدب الغربي حين أقبلنا عليه في العصر الحديث وأحللناه من قوسنا في محل رفيع محكم تحالفنا وقدم الغرب، وضعفنا وقوته، وعجزنا وقدرته، وإلا فلقد كان العرب ياهون بأدبهم ويفاخرون به ولا يرون لأى أدب آخر مهما كان شأنه أنه يساوى أدبهم، فضلاً عن أن يتقوّق عليه.

* هل تذكرين ذات مساء؟ كان قاربنا يسير بصمت.
ولم يكن يصلنا من بعيد، فوق الموج وتحت السماوات،
غير ضجة المُجَدَّفين، وهم يقرعون بيقاعِ
أمواجك المنسجمة.

* الفرع يناسب السطوح الصلبة، ولا يناسب الموج، ومن ثم وددت لو
أن المترجم قال عن الملائكة إنهم "يضربون الأمواج" بدلاً من "يقرعون". ولعل
قولنا: "يضربون موجك المنغم ضرباً موقعاً" يكون أفضل، وإن كانت ترجمة

الأستاذ الجندي
الشئء

* فجأةً، هجات تجدها الأرض،
من الساحل المفتون، ضربت بالأصداء
وأصغى الموج، ومن الصوت الذي أحبه
تأثير الكلمات:

* لا يتعلّق الأمر هنا بـ"الهجات"، بل ببرات وما أشبه. والمقصود الشدو الذي سمعه الشاعر فاستولى على نفسه استيلاً، شدو حبيبته تناشد الزمن أن يتمهل في سيرة حتى يرتقيا من السعادة التي يقلبان فيها، ذلك الشدو الذي ردت الآفاق أصداءه، وأصغى الموج إليه بكل كيانه. ترى هل تكون من الحسينين إذا ترجمنا هذا المقطع على التحو التالي: "وفجأةً إذا ببرات ليس للأرض بها عهد يردد أصداءها الشاطئ المسحور، ويُزعّبها الموج سمعه، فتتساقط من الصوت الحبيب إلى نفسي هذه الكلمات:؟"

* أيا دهر، رويدك ! وأنت، أيها الساعات المناسبات
فمن !
ولنها باللذات السرّعى
للأجل من أيامنا !

اللذات التي سرعان ما تنقض فكأنها لم تكن، ومن ثم ينشد حبيبة أن يهbla
الفرصة الساخنة فيعتا من المتعة المتاحه لهما حتى يرتويا قبل فوات الأولان.
ويمكن اقتناص المعنى في السطرين الآخرين من هذا المقطع على النحو التالي:
"فلنستمتع بلذات الحياة السريعة الرزوال التي تتيحها لنا أجمل أيامنا".

* كثُرَ من هُم تعساء في هذِي الْأَرْضِ يَسْتَجِدُونَكَ
تدفق، تدفق، لهم.

خذ مع أيامهم مآسيهم التي باتت تنهشهم،
وانسَ السُّعَادَاء

** التركيب في قوله: "كثُرَ مَنْ هُمْ تعساء في هذِي الْأَرْضِ
يَسْتَجِدُونَكَ" فيه اضطراب، فكلمة "كثُرَ" مبتدأ، وخبره هو "مَنْ هُمْ تعساء
في هذِي الْأَرْضِ". وعلى هذا فقد تمت الجملة هنا، فما موقع جملة
"يَسْتَجِدُونَكَ"؟ وما علاقتها بالتعساء الكثيرين؟ الواقع أن كلام لامرتيين يعني
أن "كثيراً من البايسين" (أو "التعساء في هذِي الْأَرْضِ" بغير مترجمنا)
يناشدون الزمن أن يفعل كذا وكذا". ويستطيع القارئ في ضوء هذا الكلام أن
يرى إلى أي مدى اربتك تركيب الجملة في يد المترجم. ولا ننس استلهامه

"propices heures" معناها في هذا السياق: "ساعات
الهناء والسرور"، أما معناها الأصلي فهو "الساعات المواتية"، أي التي تجري
وفق ما نريد. وهل يريد الإنسان لنفسه إلا بهجة النفس وهناء البال؟ كذلك
فليدينا هنا كلمة "السرّعى"، وهي مؤنث "السرّعان"، أي "السرع". وهذه أول
مرة، فيما ذكر، تقابلني هذه الصيغة، فهي كلمة معجمية لا يستعملها أحد،
والفضل للمترجم في بعثها إلى الحياة، وما أكثر الكلمات التي تتم في طيات
القاميس لا يقترب منها أحد، ثم يلهم أحدهم أن يوقد واحدة منها أو أكثر،
إذا بها تنقض بالحياة. وقد تبقى حية بعد ذلك إلى مدى لا يعلمه إلا الله،
وقد تعود بعد قليل إلى مرقدها كما كانت، والعبرة في ذلك بمدى إقبال الكتاب
آخرين عليها وتبنيهم لها أو انصرافهم عنها وإهمالهم إياها وكأنها لم تبعث ولم
تُسْتَخَدَ. فعندي إذن "السرع" و"السرّعان" و"السرع" و"السرّاع"، وكلها
لوصف الشخص أو الشيء بالسرعة. وبطبيعة الحال فإن الشاعر يقصد

لبيت أبي فراس الحمداني الذي يتحدث فيه على لسان حبيبه المدللة ردا على قوله لها إنه قتيلها، إذ أجابه قائلة: "أَيُّهُمْ؟ فَهُمُوكُرُّا". أما عبارة "تدفق تدفق هم" فعلتها تكون أوضح في الدلالة على قصد الشاعر لو غيرتها إلى "أسرع، أسرع من أجلهم"، بمعنى أن البائس الشقي يريد أن يجري الزمن بأقصى ما لديه من سرعة حتى يخلص مما هو فيه من تعاسة وشقاء، بخلاف السعيد، الذي يمنى على العكس من ذلك أن يمهل الزمن فلا يمضي أبدا حتى يظل مستمتعا بما هو فيه من سعادة وهناء. ومرة أخرى لا أقول إن كل ما قاله المترجم خطأ، بل كل ما هناك هو أنه ربما صار المعنى أوضح لو أخذنا باقتراحه.

* لكن، عبّثاً أسألك من الزمن المزيد.

يفلت الوقت متى ويفتر.

أقول لهذه الليلة: "تمهلي!"، فالنجر لا حالة

سيبدد الظلم

* حين يقول المترجم: "عبّثاً أسألك من الزمن المزيد" فليس لذلك من معنى إلا أن الشاعر يخاطب شخصا آخر غير الزمن راجيا إياه أن يعطيه من

ذلك الزمن المزيد، مع أن الشاعر في الأصل الفرنسي إنما يخاطب الزمن ذاته طالبا منه أن يملأ له في سعادته ويمد حبلها بعض لحظات أخرى، إلا أن الزمن لا يستجيب، بل يمضي في طريقه هارباً منا لا نستطيع أن تقضي له على زمام. ويبقى الشطران الآخرين، وقد ترجمهما الأستاذ الجنديوي ترجمة صحيحة، إلا أن... نعم، إلا أنه لم يضع يده على الرباط المناسب الذي يصل بين الجملتين، فاستخدم الواو، وكان ينبغي أن يقول مثلا: "أقول لهذا الليل: تمهل.. يئد أن الفجر سوف يهدد الليل رغم كل شيء". فالامر، كما ترى، لا يزيد عن تغيير رابط لغوي برابط آخر، ومع ذلك فأى فرق تحدثه تلك الأداة الصغيرة!

* "فلنعشق إذاً! فلنعشق! ومن الساعة الماربة

فلنتعجل ولننعم!

ليس للإنسان مرفاً، ولا للزمان ساحل،

فالزمان يجري، ونحن نمرّ!"

* لا يسوغ في العربية أن يقول: "ومن الساعة الماربة فلنتعجل ولننعم"، بل يقول مثلا: "فلنسرع، وبالساعة الماربة فلننعم"، أو "وبالساعة الماربة فلننعم دون توان"، أو "وبالساعة الماربة هيا بنا ننعم". ثم ما رأى

يمقدورنا أن نستبقى منها الآخر؟". ثم لا شيء غير ذلك
فقال: "إيه إذن؟" بدلاً من "ثم ماذا؟" أو على الأقل:
"ماذا؟" وحدها لكن هذا كرما منه عظيمًا.

* أزل، عدم، ماض، لجج سحقيقة،
ماذا تراكم تفعلون بالأيام التي قد ابتلعتم؟
تكلموا! هل ستعيدون لنا تلك النشوؤات العظيمة
التي قد خطفتم؟

* وهذا المقطع قد ترجمه الجنديوي ترجمة
السطر الأول منه حيث ينادي الشاعر الخلود والـ
السقيقة، فأورد المترجم هذا الكلمات على أنها أسماء
الذى أراده الشاعر، وهو: "أيها الخلود، أيها العدم،
السقيقة، هل لكن...". ويبدو أنه لما لم يجد أدلة الـ
مجرد أسماء منكرة، والدليل على هذا هو أنه فى بدايته
السخنة والصخور، الصماء والغفران والغارات، المظالم والـ

الأستاذ المترجم فى قوله: "فالزمان يمضي، ونحن معه ماضون" بدلاً من قوله:
"ونحن نمر"؟

* ألا أنها الدهر الحاسد، هل لساعات التشوؤة،
عندما يسبقنا الحب السعادة بدون حساب،
أن تطير بعيداً عنا بسرعة
أيام الشقاء؟

* الحق أن ترجمة الأستاذ الجنديوي لهذا المقطع من أجمل الترجمات،
فضلاً عن إيجازها.

* ثم ماذا؟ هل لنا، على الأقل، تخليد أثرها؟
ماذا؟ انقضت إلى الأبد؟ ماذا؟ ضاعت كل تلك الساعات؟
هذا الدهر الذي أوجدها، هذا الدهر الذي محظها،
أفلن يعيدها لنا من جديد؟

أن النداء كثيراً ما يفهم من السياق رغم غياب أداته. كذلك لو أذن لنا المترجم أن يقول: "النشوات السامية" عوضاً "العظيمة" فربما كان أفضل. فما رأيه؟ وأنا لا أقول إن ما صنعه هو غير جميل ولا غير صحيح، بل كل ما قلت هو أنه ربما يكون أفضل. ومع ذلك فإني لا أصر عليه.

* أي بحيرة! أيها الصخور الصماء! أيها الكهوف! أيها الغابات الحالك! أنت يا من يحافظ علىك الزمان، أو من قد يعيد لكن الشباب، احفظن من هذه الليلة، احفظني أيها الطبيعة الغناء، على الأقل، الذكرى!

* أشعر لو أن الأستاذ المترجم وحد أداته النداء مع كل المناديات لكان أوفق، إذ بهذا يتحقق التناسق والتناظر بين جمل النداء المتتابعة، والتناسق قيمة فنية يحرص عليها الكتاب عادة، اللهم إلا لضرورة فنية أتوى منه. وعلى هذا فلننقل: "أيتها البحيرة! أيها الصخور الصماء! أيها الكهوف! أيها الغابات الحالك!". كذلك لو أن المترجم قال مثلاً: "... يا من لا يسكنُ الزمان بأذى، بل يعنى أن يجدد لكن شبابكن...". لكان أسلس.

* تكن في سكونك، تكن في عواصفك،
أيتها البحيرة الجميلة! وفي منظر تلك الصاحكات،
وفي صنوبرك الدجّي، وفي صخرك المتوكش،
وهم في تدلٍ فوق مياهك!

** لا أستطيع أن أقبل قول مترجمنا: "وهم في تدلٍ فوق مياهك".
لماذا؟ أولاً لأن قوله: "في تدل" (أى مدلة أو معلقة) هو كلام ينفع بالعجمة.
وثانياً لأنه يظن أن كل ما ذكره من الأشياء من تلال وصنوبر وصخر هى فى
تدلٍ، أى مدلة أو معلقة، ولذلك قال: "هم"، على حين أن المراد هو الصخور
فحسب، إذ لا يقال عن التلال ولا أشجار الصنوبر إنها مدلة فوق الماء. وثالثاً
لأننا إذا ما أردنا تشخيص الجمادات فإننا نستخدم لها عادة ضمير المؤنث:
مفرداً في الغالب، أو جماعة في القليل. وعلى ذلك ينبغي أن يقول: "وفي
صخورك المتوكشة المعلقة (أو المتوكشات المعلقات) فوق مياهك". أما
تشخيص الصخور، في هيئه رجال فبعيد وغير مقبول، إذ ليس هناك أى
غرض بلا غنى يسوعن لنا تذكيرها على هذا النحو.

* لِكَنْ فِي نَسْمَاتِ الْمَرْتَعَشَةِ وَهِيَ تَرُّ،
فِي أَصْدَاءِ ضَفَافِكَ . . . بِضَفَافِكَ الْمَكَرَّةِ،
فِي النَّجْمِ ذُو الْجَبَنِ الْفَضِّيِّ يَضِيءُ سَطْحَكَ
بِأَنْوَارِ الْمَسْتَرْخِيَّةِ !

** لو كتبت أنا مترجم هذا المقطع لقلت: "ليكن في نسيمك الذي
يهب مرتعاً، ول يكن في أصوات ضفافك التي ترددتا تلك الضفاف، ول يكن
في النجم الذي ينشر الضياء فوق مياهك بلا لائمه الرقيق". ولا
أدري لم رفع الأستاذ الجنديبي كلمة "ذو" هنا، وحقها الجر لأنها صفة
لـ"النجم" المحروم.

* ولقل الريح وهي تن، والقصب المتهد،
وعين ريحك العطر اللطيف،
وكل ما نسمع، وزرى، ونسنشق،
ليقل كل شيء: "لقد أحبنا" !

** جملة "وهي تن" جملة حالية، ومعنى هذا أنه مطلوب من الريح أن
تقول هذا وهي تن. لكن ليس هذا هو المراد، بل المراد هو وصفها بالتن،

يعنى أن من طبيعتها الأنين فى كل حال لا أن المطلوب منها أن تن فى حال
قولها هذا فحسب. وعلى ذلك فعل الصواب أن يقول: ولقل الريح الباكية،
وليق القصب المتهد، ولقل العطور الرقيقة التي يتفح بها نسيمك المضمخ
بالعيير، وليق كل ما نسمع، وكل ما نرى، وكل ما تنفس، ليقل كل هذا: لقد
كانا عاشقين !

وبعد فقد اطلع الأستاذ الجنديبي على هذه الدراسة في أحد المنتديات
المشباكة قبل نشرها هنا في هذا الكتاب، فكتب ماليلى: "لقد سعدت بمحق
بملاحظاتك حول نص الترجمة، فنظرت فيها بتمعن. وأرجو أن أكون قد وفقت
إلى صياغة أجمل لهذه القصيدة الرائعة، مع حبتي وتقديرني - سعيد محمد
الجنديبي.

وفيما يلي نص الترجمة بعد مراجعة الدكتور إبراهيم عوض له:
هكذا، يُلْقِي بِنَا دُومًا نَحْنُ سَاحِلَ جَدِيدَة،
وَفِي الْلَّيلِ الْأَزْلِيِّ تُؤْخَذُ بَدْوَنِ رِجْعَة،
فَهُلْ بِمَقْدُورَنَا يَوْمًا عَلَى سَطْحِ مَحِيطِ الدَّهْرِ
إِلَقاءِ الْمَرْسَاةِ وَلَوْ لَيْوَم؟

ألا يا بحيرة ! ها هو الحول قد دار .
وعند الأمواج الحبيبة التي كانت من جديد سترها
أظري ! ها أنا اليوم جئت وحيدا لأجلس على تلك الصخرة
التي طالما رأيتها جاسسة عليها !

كنت تهدررين هكذا تحت هذى الصخور الغائرة .
هكذا كنت تحطمين على جنوبها المزقة .
هكذا كانت الرحى تلقي بزيد أمواجك
على ساقها الحبوبى

هل تذكرين ذات مساء ؟ كان قاربنا يجري بصمت .
ولم يكن يصلنا من هناك من بعيد ، فوق الموج وتحت السماوات ،
غير صخب المجدفين ، وهم يضربون بيقاع
أمواجك المتناغمة

ومن الساحل المقتون علت فجأة بالأصداء

ثُراتٌ لَا عَهْدٌ لِلأَرْضِ بِهَا

فَأَنْصَتَ الْمَوْجَ . وَمِنَ الصَّوْتِ الْحَبِيبِ

تَنَاثَرَتِ الْكَلْمَاتِ :

أَيَا دَهْرَ، روِيدَكَ ! وَأَنْتَ أَيْتَهَا السَّاعَاتِ الْخَلِيلَةِ ،

قَنْ !

لَكِ نَعْمَ بِأَجْمَلِ أَيَامِنَا

وَالْتَّعِيمِ مَحْكُومٌ دَوْمًا بِالْزَوَالِ !

كَمْ مِنَ الْبُؤْسَاءِ فِي هَذِي الْأَرْضِ يَسْتَجِدُونَكَ .

أَطْلَقَ عَنَانَكَ مِنْ أَجْلِهِمْ .

خُذْ مَعَ أَيَامِهِمْ مَآسِيهِمُ الَّتِي بَاتَتْ تَنْهَشُهُمْ .

وَانْسَ السَّعَادَةِ

لَكُنْ عَبْئًا أَسْأَلُ مِنَ الْوَقْتِ الْمُزِيدِ .

يَفْلُتُ الزَّمْنُ مُتَّيِّ، يَفْزُ.

أقول لهذه الليلة: "تهلي !" ، والفجر
سوف يبدد الدجى

فلنعشق إذاً ! فلنعشق ! وبالساعة الماربة
هيا بنا نعم !

ليس للإنسان مرفأ، ولا للزمان ساحل،
فبجلة الزمان تدور، ونحن غضي !

الآن الدهر الحاسد، هل لساعات النشوة،
عندما يُسقينا الحبُّ السعادة بدون حساب،
أن تطير بعيداً عنا بسرعةِ
أيام الشقاء ؟

ماذا ؟ ألم يكون بمقدورنا أن نستبقي منها الآخر ؟
ماذا ؟ ولت إلى الأبد ؟ مَاذا ؟ ضاعت كل تلك الساعات ؟
هذا الدهر الذي أوجدها، هذا الدهر الذي يمحيها،

أَفْلَنْ يَعِدُهَا لَنَا مِنْ جَدِيدٍ ؟

أَيْهَا الْأَرْلِ، أَيْهَا الْعَدْمِ، أَيْهَا الْمَاضِيِّ، أَيْهَا الْبَحْرِ السَّاحِقَةِ،
مَاذَا سَتَقْعُلُونَ بِالْأَيَّامِ الَّتِي قَدْ ابْلَغْتُمُّ؟
تَكَلَّمُوا ! هَلْ سَتَعِدُونَ لَنَا تَلْكَ النَّشَوَاتِ الْكَبْرِيِّ
الَّتِي قَدْ خَطَقْتُمُّ؟

أَيْهَا الْبَحِيرَةِ ! أَيْهَا الصَّخْرَ الصَّمَاءِ ! أَيْهَا الْكَهْوَفِ ! أَيْهَا الْغَابَاتِ الْحَالِكَاتِ !
أَنْتُمْ يَا مَنْ يَرْعَى كَنْزَ الزَّمَانِ، بَلْ قَدْ يَبْعَثُ فِي كُنْ شَيْبَابَ،
احفظُنَّ مِنْ هَذِي الْلَّيْلَةِ، احفظُنِي أَيْهَا الطَّبِيعَةِ الْفَنَاءِ،
عَلَى الْأَقْلَ، الذَّكْرِ !

لَتَكُنْ فِي سُكُونِكِ، لَتَكُنْ فِي عِوَاصِفَكِ،
أَيْهَا الْبَحِيرَةِ الْجَمِيلَةِ ! وَفِي مَنْظَرِ تَلَاثَتِ الْضَّاحِكَاتِ،
وَفِي صَبُورَكِ الدَّجِيِّ، وَفِي صَخْرَكِ الْمَوْحَشَاتِ،
الْمَلَعَقَاتِ فَوْقِ مِيَاهِكِ !

لَكْنِ فِي هَبَاتِ نَسَائِكَ الْمُرْتَشَةِ،
فِي لَغْطِ ضَفَافِكَ وَهِي تَرَدَّدُهُ بِالْأَصْدَاءِ،
فِي ذَاكَ التَّبْجُمِ الْفَضْيِيِّ جَبِينِهِ، يَشْرِ ضِيَاهُ عَلَى سَطْحِكَ
بِلَائِنِهِ الرَّخْوَ! ***

قال الماحظ في كتاب "الحيوان" بشأن الترجمة عموماً، وترجمة الشعر بالذات: "والشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومني حول تقطع قنظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنها، وسقط موضع العجب، لا كالكلام المنشور. والكلام المنشور المبدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذي تحول من موزون الشعر... وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً. ولو حوت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حوتوا لم يجدوا في معانها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعوا لها معاشرهم وفطّلهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكما آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح أن الكتب أبلغ في تقدير المأثر من البيان والشعر. ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوله ومحجه له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفقيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب على الجري. وكيف يقدر على أدائها وتسلیم معاناتها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم

ولقل الريح المتأوهة، ولقل القصب المتنهد،
ولقل شذى أريجك،
ولقل كل ما نسمع، وكل ما نرى، وكل ما تنفس،
ليقل كل الوجود: لقد أحبنا!" ***

بمعانيها واستعمال تصاريف الفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعيه؟ فمثى كان رحمة الله تعالى ابن البطريق وابن ناعمة وابن قرية وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفع مثل أرسطاطاليس؟ ومثى كان خالد مثل أفلاطون؟".

وقال أيضاً: "ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقوله والمنقول إليها حتى يكون فيما سوأ وغاية. ومني وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهم لأن كل واحدة من اللغتين تحذف الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها. وكيف يكون تكُّن اللسان منها مجتمعين فيه كتمكه إذا افرد بالواحدة، وإنما له قوّة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استقرّت تلك القوّة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين؟ وعلى حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم وأجدر أن يخضلي فيه. ولن تجد البتة مترجمًا يفي بواحد من هؤلاء العلماء".

كما نقل ياقوت في مقدمة "معجم الأدباء" عن جاحظنا قوله: "عيوب المنطق التصحيح، وسوء التأويل، والخطأ في الترجمة. فالتصحيح يكون من

وجوه من التخفيف والتسليل، ومن قبل الإعراب، ومن تشابه صور الحروف.
وسوء التأويل: من الأسماء المواتية. أي أنه تجد اسمًا لمعان، فتناول على غير المراد. وكذلك سوء الترجمة".

وأورد أبو حيان التوحيدي في كتابه: "الإمتاع والمؤانسة" حواراً بين مسي بن يونس (ت ٣٢٨هـ) المترجم الذي كان متخصصاً لليونان وثقافتهم وأبي سعيد السيرافي النحوى المشهور (ت ٣٦٨هـ) ذكر فيه السيرافي، على نحو غير مباشر، عدة من المحاذير التي يمكن جداً أن تقع في الترجمة من لغة إلى أخرى، بل لا تكاد الترجمة تنفك منها: "قال مسي: يونان، وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني، وأخلصت الحقائق. قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت، وقومت وما حرفت، وزمنت وما جزفت، وأنها ما الثالث ولا حافت، ولا شئت ولا زادت، ولا قدمت ولا أخرت، ولا أخلت بمعنى الخاص والعام ولا بمعنى الخاص ولا بأعم العام، وإن كان هذا لا يكُن، وليس هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني، فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه".

واضح من هذه النصوص مدىوعى علمائنا القدامى بأن المترجمين لا يكتفىون تقل الأصل على وجهه الذى أبدعه فيه صاحبه إلى اللغة التى يترجمون إليها مما بذلوا وسحهم واستقرعوا كل جهدهم. أى أنهم كانوا على علم بطبيعة الترجمة وحدودها، وأن ما يؤديه المترجمون لا يمكن أن يحيى مطابقا للنص الأصلى. وهذا ما يعنونه الأوربيون حين يتحدثون عن صعوبة الترجمة فيقولون على سبيل المجاز: traduttore traditore, the translator is a traitor, le traducteur est un traître أى "المترجم خائن"، بمعنى أنه من الصعب عليه بمكان الخلاص تماما من الأخطاء مهما احترز وبذل من جهد وفتح عينيه طوال الوقت وقبض على زمام اللغتين اللتين يعمل بينهما، ومهما راجع وقع.

ذلك أن المترجم الأدبى، وهو الذى يهمنا هنا، إنما يحاول الدخول إلى عقل إنسان آخر واقتناص خواطره وانفعالاته وأفكاره ودقائق معانيه. وأنى له ذلك، والسياق الذى يعمل هو فيه مختلف عن السياق الذى أبدع فيه صاحب النص نصه، والخلفية الثقافية والفنية والأدبية التى ينتهي إليها المبدع مختلف عنخلفيته هو، والظروف الشخصية مختلفة فى حالته عن حالة من يترجم له؟ كما أن الأديب لا يقول فى إبداعه كل شيء، ولا يكون واضحا فى ذهنه كل

شيء، بل تظل هناك زوايا وخبايا ومناطق مظلمة أو معتمة أو مغبّشة أو تغشّيها الضلال على الأقل، ومعان وأحساس رواحة تستعصى على الفنص، وأقصى ما يمكنه عمله إزاعها هو أن يشير ويومئ. فإذا أضفنا إلى هذا أن العمل الأدبى ليس كلمات وجملة ناجزة فحسب، بل ثغرات ومساحات متروكة أيضا، وأنه يقوم على الإيحاز والتكييف والتقديم والتأخير والمحازات والاستعارات والكتابات والتوريات، وأن فيه كثيرا من العبارات والصور والتراكيب والألفاظ والألوان البدعية والإيحاءات التى لا تقابلها عبارات وصور وتراكيب وألفاظ وإيحاءات فى اللغة المنقول إليها، أو على الأقل: لا تقابلها مقابلة مباشرة، علاوة على أن إشعاعات كل لفظة والتاريخ الذى تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات اللغوية التى ترتبط بها مختلف عن إشعاعات اللفظة التى تقابلها على الناحية الأخرى والتاريخ الذى تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات التى تربطها بغيرها من الألفاظ والعبارات، وإذا عرفنا فوق ذلك أن مبدعه كثيرا ما يقصد الغموض قصدًا، إن لم يتعذر نحو الاستغراق نحواً، تلذاً منه أو فلسفةً أو فلسفأً، وأن الشعر، إلى جانب هذا كله، يقوم ضمن ما يقوم على الوزن والقافية والقتدر الشديد والتصريف فى اللغة تصرفًا واسعا تحت ضغط المساحة الضيقة التى يتحرك فيها والقيود الثقيلة التى تطرق

قدميه ويديه، تبين لنا أن الترجمة ليست أبداً بالمسألة الهينة. وهذا كله إن لم يعمد المترجم الخيانة تماماً كي ينقل شيئاً آخر غير ما في النص، وربما عكس ما في النص، وكثيراً ما يحدث هذا لغرض في نفس يعقوب، أو على الأقل: قد يفتح ذلك الميدان اقتحاماً دون أن يكون مؤهلاً له فلا تكون معرفته باللغة التي يترجم منها كافية لتمكينه من أداء المطلوب كما هو الحال في كثير من يتصدون تلك المهمة الشاقة ولا يأخذون في اعتبارهم حجم المشكلة التي يحاولون النهوض بأعبائها. وهذا أيضاً لون من الخيانة، وإن كان أقل في الفداحة من الناحية الحقيقة من اللون السابق. ويدخل في الخيانة أيضاً أن يقوم شخص ما بالترجمة دون أن يبذل الجهد المطلوب الذي يستطيعه لو أراد.

ويقول بروس ميتزجر، في دراسة له بعنوان "Trials of the Translator"، إن المترجم، بالغاً ما يبلغ المجهد الذي يبذله والتركيز الذي يقوم به، فإن النتيجة لا تأتي أبداً وفق المطلوب ولا يمكن أن تحظى برضى الجميع، فضلاً عن أن يكون الراضى هو المترجم ذاته إذا كان ذا حساسية وضمير. ذلك أن النص يحتوى في كثير من الأحيان على عدد من الشيئات الدقيقة المقاربة، وعلى المترجم أن يوازن بين تلك الشيئات ليختار منها ما يراه أقرب إلى ما في النص. ومن ثم يصف الساخرون عملية الترجمة بأنها "فن القيام

(Theology Today - Vol 33, No. 1 – April 1976 – CRITICSCORNER, P. 96).
كذلك وقعت على مقال في الترجمة الأدبية بقلم فرانسوا ويمار La traduction Françoise Wuilmart) عنوانه: "La traduction littéraire bien comprise وتنطلب أقصى قدر من الحيادية والموضوعية، وترجمة أدبية، وهنا مكمن الصعوبة. ذلك أن النص الأدبي إنما يعكس نظرية المبدع إلى الحياة والعالم، وهي نظرية فردية ملونة تمحور حول ذات صاحبها فتعطى النص نكهة وصوته المتفرد، فضلاً عن أن النص في حد ذاته نسيج معقد من الكلمات والروابط والتراكيب والإيقاعات والأنفاس لا يقول كل شيء، بل يترك أشياء كثيرة لا يتحدث عنها حديثاً صريحاً، مكتفياً بالإيماء والحديث الضمئي. ثم إن هناك عقبتين تواجهان المترجم في النصوص الأدبية هما الإطار الثقافي الذي ينسحب إليه المبدع، واللغة التي يكتب بها. يقصد اختلافهما عن ظاهرهما عند المترجم، مما يجعل القاطعه لما في النص من شيبات وتلوينات مسألة صعبة (francais.agonia.net/index.php/article/194764/index.html).

في ضوء ما مرّ تقرأ تلك الفقرات التي كتبها الشاعر المصري محمد عفيفي مطر في مقدمة ترجمته العربية للمختارات الشعرية التي ترجمها إلى

الإنجليزية البروفيسور الأمريكي كيمون فريayar للشاعر اليوناني الفائز بجائزة نوبل للآداب عن عام ١٩٧٩م أودسيوس إيليتيس، تسويفاً لإقدامه بدوره على ترجمة تلك المختارات من الإنجليزية إلى العربية على رغم المشاكل التي اعترضت طرقه في هذه الترجمة، إذ كان عليه أن ينقل شعر الشاعر اليوناني عن الإنجليزية التي يعترف في شجاعة تقدر له أنه لا يعرفها كما ينبغي، فضلاً عن أن شعر ذلك الشاعر قد تُقلَّب بدوره من اليونانية إلى الإنجليزية، بما يعني أن هناك مسافة لا ندرى مداها بينه وبين ذلك الشاعر، لأننا لا ندرى إلى أي حد نجحت الترجمة الإنجليزية في تقلِّب شعر الشاعر إلى لغة جون بول. فإذا عرفنا أن الترجمة الأدبية هي أصعب أنواع الترجمة، وأن ترجمة الشعر بالذات هي بدورها أصعب أنواع الترجمة الأدبية، وأن شعر إيليتيس هو شعر غير مفهوم سواء في عباراته أو صوره أو لفظات ذهن صاحبه، تبين لنا حينئذ وجوه الصعوبة التي كان على الأستاذ محمد عفيفي مطر أن يكابدها وهو يتصدى لتلك المهمة.

ولنستمع إليه إذن وهو يحكى لنا عن هذه الصعوبات، التي لم يذكر منها رغم ذلك تأبيَّ شعر الشاعر اليوناني على الفهم والتصور والتذوق

على الأقل: لأن المعنى الذي تؤديه لا ينسجم مع الشعرية التي بين أيدينا غامضة في كل الأحوال فإن دفء بل إن صحتها أو عدم صحتها، لا تقدم ساعتها ولا تلتفت لها، كما أشرتُ أكثر من مرة فيما يلى من هذه الدراسة.

يقول الأستاذ مطر في مقدمة المختارات الشعرية من الإنجليزية: "للحمق بدرات وزنوات لا تبرُّ ولا يمْأُّ أقول لنفسي وأنا أسأل قبل أن يسألني أحد: لماذا أوقع الخيانة الثالثة؟" يعرف الجميع خيانة ترجمة الشعر، وبما يعرفه الجميع. أما الخيانة الثانية فهي خيانة الاعتماد النص المنقول خطوتين أكثر إيجالاً في البعد عن أصل الثالثة فهي ورطة التصدي للترجمة عن اللغة الوسيط المتأمركة، بينما يوجد من هو أقدر وأعمق تفهماً وأشد الذي أوقعك إليها الشاعر في مشتبك هذه الخيانات فرض الكفاية مادامت قد أهيَّلت فروض العين من جهد مُقلَّب فهو شرف محاولة. وإن تكون قطرة من بحر

وَقَاهَةُ اقْتِحَامٍ فَإِنَّهَا إِثَارَةٌ وَإِغْرَاءٌ لِلْقَادِرِينَ الْفَقِهَاءِ الْعَالَمِينَ بِأَنْ يَفْتَحُوا نَوَافِذَ مَا يَعْرَفُونَ مِنْ لِغَاتٍ عَلَى تِرَاثِ الدِّنِيَا لِيَكُونَ فِي الْعَرَبِيَّةِ مِنْ ثَقَافَاتِ الْأَمَمِ وَالشَّعُوبِ فِي مَشَارِقِ الْأَرْضِ وَمَغَارِبِهَا مَا يَثْرِي وَيُفْجِرُ الْحَوَارَ وَيُؤَكِّدُ الْمَكَانَةَ وَالْمَكَانَ عَلَى خَارِطةِ الْخَلِيلَةِ وَالْإِنْسَانِ النَّاطِقِ الْمُبَدِّعِ.

لَمْ أَكُنْ أَعْرِفْ شَيْئًا عَنِ الشَّاعِرِ وَلَا مَكَاتِبَهُ بَيْنَ شَعَرَاءِ قَوْمِهِ أَوْ بَيْنَ جَاهِيرِ الْمُتَقَبِّلِينَ فِي أُورُوْبَا . وَفِي أَعْقَابِ قِرَاءَتِي لِبعضِ أَشْعَارِيِّ أَمَامِ جَمَاعَاتِ مُحْبِيِّ الْشِّعْرِ فِي كَافَالَا (قولة) وَسَالَوْنِيكِ وَأَثِينَا، وَلُقِيَتْ مُتَرْجِمَةً إِلَى اللُّغَةِ الْيُونَانِيَّةِ عَبْرَ لُغَةِ وَسِيَطَةٍ أَيْضًا، عَبْرَ بَعْضِ الْمُسْتَعِينِ عَنْ وَجْهَ قَوَاسِمِ مُشَرَّكَةِ مِنْ مَلَامِحِ الْقَرَائِبِ الْشِّعْرِيَّةِ بَيْنَ قَصَائِدِيِّ وَقَصَائِدِ شَاعِرِيِّ يُونَانِيِّ هَمَا أُودِيسِيُّوسِ إِلِيَّيْتِسِ وَأَنْدَرِيَّاسِ آمْبِرِيَّكُوسِ... وَحِينَما عَلِمْتُ أَنَّ أُودِيسِيُّوسِ إِلِيَّيْتِسَ قدْ فَازَ بِجَائِزَةِ نُوَبِلِ سَنَةِ ١٩٧٩ أَدْرَكْتُ أَنَّ وَرَاءَ الْفُوزِ، عَلَوْةً عَلَى عَبْرِيَّةِ الشَّاعِرِ وَاسْتِحْفَاقَهُ، اِنْعِمَاسًا وَالْمَاحَا عَلَى قَضَائِيَّ الصِّرَاعِ الْوُطَّنِيِّ وَالْقَوْمِيِّ وَالْخِيَابَازِيِّ خَاصًا أَكَادُ أَشْهَدُ فِي كُلِّ شَيْءٍ فِي مُشَبِّكِ الْصِّرَاعِ الْيُونَانِيِّ الْعُثْمَانِيِّ وَالْتُّرْكِيِّ، وَقُلْتُ مُتَحَفِّزاً: فَلَتَعْرُفْ مُزِيدًا مِنْ التَّوَارِيخِ الْحَيَّةِ الَّتِي تَحْفِي وَتَبْيَنْ وَرَاءَ جَمِيلِ الْعَصْرِ الْحَدِيثِ لِحُضُورِ الْبَحْرِ الْمَوْسَطِ، بَحْرِ الْآَلَمِ وَالثَّارَاتِ وَالْدَمِ، فَبِلَادِكَ عَلَى ثَغْرِكَ، وَأَنْتَ مِنْ الشَّغَرِ عَلَى رِبَاطِ بَيْنِ مَرَابِطِنِ.

لَمْ يَخْبُتْ تَوْقِيٌّ وَلَا ظَنِيٌّ، وَخَوْضَتْ فِي زَلْقَهُ هَذِهِ الْخِيَانَةِ الْمُتَلَّثَةِ، مُتَرْجِمًا لِجَمِيعَةِ الْقَصَائِدِ الْمُخْتَارَةِ مِنْ دَوَوِينِ أُودِيسِيُّوسِ إِلِيَّيْتِسِ الَّتِي تَرَجَّمَهَا عَنِ الْيُونَانِيَّةِ وَاحِدٌ مِنْ كَرْسُوا حَيَاتَهُمْ لِلشِّعْرِ الْيُونَانِيِّ الْحَدِيثِ تَرْجِمَةً وَدِرَاسَةً وَتَأْرِيْخًا، الْبَرْوَفِيُّوسُ كِيمُونُ فَرِيَار (Kimon Friar)، وَقَدِمَ لَهَا بِدِرَاسَةٍ مُمَتَّعَةٍ أَقْوَمَهُ "هَذَا بِقَدِيمٍ تَرْجِمَةً وَتَلْخِيْصَهُ لَهَا بِتَصْرِيفٍ فَتَضَيِّهِ حَاجَةُ الْقَارِئِ الْعَرَبِيِّ" (إِلِيَّيْتِسِ / الشَّمْسُ الْمَهِيمَنَةُ / تَرْجِمَةُ مُحَمَّدٍ عَفِيفِيِّ مَطْرُ / دَارُ شَرْقِيَّاتِ / ١٩٩٨ /).

٨ - ٧

وَلَا شَكَّ أَنَّهَا جَرَأَةً وَصَرَاحَةً عَظِيمَةً مِنَ الشَّاعِرِ، وَلَا أَقُولُ: "وَقَاهَةٌ" كَمَا قَالَ هُوَ، أَنْ قُرِئَ، رَغْمَ كُلِّ شَيْءٍ وَرَغْمَ أَنَّهُ قَامَ بِالْتَّرْجِمَةِ وَاتَّهَى الْأَمْرُ وَأَخْرَجَهَا فِي كِتَابٍ، بِأَنَّهُ غَيْرَ مُؤْهَلٍ كَمَا يَبْغِي لِلْقِيَامِ بِتَلْكَ الْمَهمَةِ. وَهَذَا مَا سَتَبَثَتِ الْفَقَرَاتُ التَّالِيَّةُ صَحَّتْهُ حِينَما تَقَفَّ أَمَامَ بَعْضِ نَمَادِحِ تَلْكَ الْتَّرْجِمَةِ وَيَتَبَيَّنُ أَنَّ الشَّاعِرَ يَقْصِدُ فَعْلًا مَا يَقُولُ وَلَا يَظَاهِرُ بِالتَّوَاضُعِ. وَإِذَا كَانَ لَنَا مِنْ كَلْمَةٍ فِي هَذِهِ الْمَوْضِعَ فَهُنَّ: لِمَاذَا يَا تَرَى لَمْ يَسْتَعِنَ الشَّاعِرُ بِهِنْ يَقْنِنَ الْأَنْجِلِيزِيَّةِ مِنْ أَصْدَقَائِهِ وَزَمَلَائِهِ كَمَّى تَخْرُجُ الْتَّرْجِمَةِ أَقْرَبَ مَا تَكُونُ إِلَى الصَّحَّةِ وَالْدَّقَّةِ؟ ذَلِكَ أَنَّ هَنَالِكَ مَا خَذَ كَثِيرًا، وَبَعْضُهَا يَتَعَلَّقُ بِأَشْيَاءِ أُولَيَّةٍ فِي الْلُّغَةِ الْأَنْجِلِيزِيَّةِ، كَمَّا يَكُنْ تَجْبِيْهَا لَوْلَأِ الشَّاعِرِ، كَمَا قَلْتُ، إِلَى مَنْ يَعِينُهُ عَلَى بَلوْغِ مَقَامِ الصَّحَّةِ وَالْجَوِيدِ.

لكن لا بد من النبأ إلى ما لاحظته في تلك الأشعار من انتهاق أبواب الدخول إليها ونواذه رغم خلوها، في الترجمة الإنجليزية التي هي سببنا إليها، من آية لفظة صعبة أو تركيب متعثّل. فما السبب يا ترى؟

السبب هو أن الشاعر كثيراً ما يكتفى بإيراد الاسم فقط دون سائر عناصر الجملة، كما أن صوره تستعصم على التصور فيلمي القارئ نفسه حاثراً باهراً إزاء ما يريد أن يقول. وهذا إن كان هناك شيء يريد الشاعر فعلان أن يقوله. وأنا، في الحق، لا أستطيع أن أحضم هذا اللون من الشعر. وأزيد على ذلك بأنني صريح لا أورى ولا أجحّم فتراني أقول رأي دون تردد، وهو ما فعلته أكثر من مرة وأنا أنظر في ترجمة شاعرنا المصري لتلك المختارات. ولم يعنني قط أن الشاعر اليوناني حاصل على جائزة نobel، فحصوله على جائزة Nobel أمر لا يدخل عندي في عملية التقويم النقدي. ولقد كانت لي المناسبة بتجربة مع أديب آخر فاز بتلك الجائزة قبل إيليتيس هو عحنون الكاتب الإسرائيلي الذي أثار فوزه بها في ستينيات القرن الفائت ضجة في الصحف والمجلات عندنا ما زلت أذكرها رغم أنني كنت صبياً آنذاك، ولما ذهبت إلى أوكرسغورد وقعت في يدي ترجمة لبعض قصصه فوجدتها متذلة المستوى، ولا تصلح للفوز بأية جائزة محترمة.

ثم فلنفترض أن الرجل عبقري وأن المشكلة في أنا، وهذا أمر من الإمكان بمكان، فهل يعني أن يعني ذلك من التصريح برأيي؟ أبداً، بل لي مطلق الحق والحرية أن أقول ما في نفسي. ثم إن حكمي على الشاعر، إن كان حقاً شاعراً عبقرياً وكانت المشكلة في أنا لا فيه هو، لن يضره في شيء، لأن كلامي في هذه الحالة لن يزيد عن أن يكون مجرد ضجيج يضيع في الهواء، وتبقى قيمة الرجل وشعره كما كانت لم يمسسها سوء. أليس كذلك؟

والآن إلى النظر في الترجمة. وأول شيء تقف عنده هو أول شيء ترجمه الشاعر، وهو العبارة الفرنسية التي صدر بها نظيره اليوناني قصيدة الأولى في المختارات التي بين أيدينا، لا وهي قول رامبو الشاعر الفرنسي: "Départ dans l'affection et le bruit neufs" Odysseus Elytis, The Sovereign Sun, Translated by Kimon Friar, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne, 1990/ P. 45

"فلترحل في العاطفة والضجة الجديدة" (ص ٣٣ من الترجمة العربية)، جاعلاً كلمة "Départ" فعل أمر بمعنى "ارحل"، على حين هي اسم بمعنى "رحيل"، ومتراجماً كلمة "affection" إلى "عاطفة"، والأصح أنها ليست أية عاطفة، بل عاطفة معينة هي عاطفة "المودة والحنان". وبهذا يكون الشاعر

قد ارتكب غلطتين في ترجمة "Départ" ، إذ ظن أنها من الفعل "départ" ، وأنها فعل أمر، في حين أن فعل الرحيل هو "partir" ، أما "départir" فمعناه: "يُوزع، يُقسّم، يُفصّل" ، كما أن الأمر منه هو "départ" ، وليس "départ" ، مثلاً أن الأمر من الفعل: "partir" هو "dépars" وليس "part" ، أي أن فعل الأمر لا ينتهي في الحالتين بـ "t" على عكس ما هو عليه الأمر في الكلمة "Départ" التي قلنا آنفاً إنها اسم (يعني "الرحيل") لا فعل (يعني "أرحل" أو "فلترحل") ، إذ إن اشتقاق الأمر الفردي من مثل هذا الفعل يقوم علىأخذ صيغة المضارع المسند إلى ضمير المخاطب المفرد دون ذلك الضمير. وعلى هذا فمعنى العبارة الصحيح حسبما تبدو لنا مقطوعةً عن سياقها هو: "الرحيل في المودة والضجة الجديدة" ، بغض النظر عما إذا كان لهذا الكلام معنى أولاً ، فكثير ما قرأ لشعراء هذه الأيام لا معنى له ولا لهم ، إذ لا أطمن أن من يكتبون هذه الظلasm يمكن أن يكونوا فاهمين لما يكتبون. والعجيب أن نسمع من طافحة من القادة أن اللغة في يد الشعراء ليست للتواصل. فلائي شيء هى إذن؟ الواقع أنه ليس هناك إلا العبث، أما اللعب فالمعروف أن له أصولاً، وأن البشرية قد اختبرته لكي تواصل بعضها مع بعض: لاعبين ومتربجين ومحكمين. وما دامت اللغة ليست للتواصل فلا ي

شيءٌ تضيّع وقتك ووقتنا، أيها الناقد، في الشرح والتحليل؟ ولائي شيءٌ تعنى نفسك من أجل إقناعنا في ذات الوقت أن الشاعر غير المتواصل يشير إلى كذا ويقصد كذا، بما يفيد أن ثمة رغبة من جانبه للتواصل مع القراء وأنه يريد أن يقول لهم شيئاً؟

ولتنقل إلى شيء آخر، ولتكن القصيدة الثانية في هذه المختارات، وهي بعنوان "The Girls Who Trod on the Few" (P. 47) من الترجمة الإنجليزية، وقد ترجمه الشاعر بـ "الفتيات اللاتي خططن قليلاً" (ص ٣٥ - ٣٦ من الترجمة العربية). واضح أنه فهم "on the Few" على أنها تعني المفعول المطلق: "قليلاً" ، على حين أنه لو كان هذا مقصود الشاعر اليوناني لقال مثلاً: "a few" . أما "a little" . فأما "a few" فلا تستعمل للمعنى وأمثاله، فضلاً عن أن تعرف فيكون معناها: "القليلين" ، فضلاً عن أن يستخدم معها حرف الجر: "on" . ثم إن الفعل: "To tread" الذي استُخدِّمَ منه صيغة الماضي: "Trod" هنا وأتى معه حرف الجر "on" يناسبه أكثر أن يترجم بـ "يدوس" ، وإن كتبت مع هذا لا أفهم ماذا يريد الشاعر أن يقول. ذلك أنه لم يحدد الأشخاص القليلين الذين داستهم هؤلاء الفتيات، أو الأشياء القليلة التي

دُسْتها. ويمكّن الآن، أيها القارئ، أن تدرك إلى أي مدى ابتعد المترجم عن معنى العبارة.

وهناك أيضاً ترجمته في نفس القصيدة للظرف: "unsuspectingly" إلى شبه الجملة: "بِتَوْجِسٍ"، مع أن المعنى عكس ذاك تماماً. والمقصود هو أن ما حدث كان على غير توقع أو انتظار، بل تم بغية، أو كما يقول التعبير العامي: "على خوانة"، تلك الكلمة التي لم أجدها فيما رجعت إليه من المعاجم، بل وجدت "خيانة" لا غير كما توقعت.

وفي القصيدة المسماة: "Breasting the Current" (P. 48) نراه قد ترجم عنوانها بـ"يصطحب التيار" (ص ٣٦)، وهي ترجمة خاطئة، إذ الفعل: "To breast" هو فعل متعد، ومعناه: "يقاوم، يواجه" وليس فعلاً لازماً معناه: "يصطحب" كما فهم الأستاذ مطر، ولا أدرى لماذا، فليس هناك صلة بين المعنى الفعل وما قاله تحول خطور معنى "الاصططاح" في باله.

أما السطران الثاني والثالث اللذان يحييان في الترجمة الإنجليزية على النحو التالي: "Fish that seek translucency in another" (climate/ Hand that believes in nothing) فقد جعلهما مترجمنا: "السمك الذي يتمنى صفاء في مناخ آخر يرمي بما يعتقد إلى

العدم"، وهي ترجمة تدل على أن آجروبة اللغة الإنجليزية غير واضحة في ذهن شاعرنا. وعلى رغم غموض ما يريد الشاعر اليوناني أن يعبر عنه فسوف أجترى وأحاول ترجمة العبارة الإنجليزية، ويهمني منها جزؤها الأخير الذي يكشف عن اضطراب الرؤية الدبوية الإنجليزية لدى المترجم العربي. وهذه هي محاولتي، أسوقها وانا واضح يدي على قلبي لأن هذا الذي أمامي الآن من شعر هو شيء فوق الفهم والتصور. أقولها دون خوف لأن هذا الذي أمامي الآن من أمام الألاعيب البهلوانية التي يصطدم بها بعض الأباء والشعراء ويختلف من حولهم أن يكونوا صرحاء فيقولوا رأيهم فيها، أو ليسوا من حسن الثقة بأنفسهم بحيث يحررون على البوح بما يرؤونه ويعتقدونه، بل أقول ما أراه وما أعتقد دون أي اعتبار للبهلوانات أو من يصفون لهم.

وهذا يذكرنا بذلك الحكم الذي جاء في الأساطير أنه خلع ملابسه وأنخذ يستقبل حاشيته وهو عريان، مؤكداً لهم أنه يلبس ملابس سحرية لا تُرى، فكانوا يوافقونه على ما يقول، بل يزيدون في مدحون جمال تلك الملابس وبالغون في المديح وإظهار الهمام بها وبأناقتها وروعة صناعتها وعصرية تفضيلها... إلى أن دخل طفل صغير لم يتلوث بعد بدأء التفاق والجبن، فصاح في براءة، وإن شئت فقل: في سذاجة، قائلاً: ولكن الحكم عريان لا يضع

ملابس على جسده. فكانك قد أتيت بجردل ماء بارد وصبيته على الجميع:
الحاكم والحاشية على السواء ! اللهم إلا إذا كانت الترجمة الإنجليزية هي
المسؤولة عن ذلك الغموض: كله أو بعضه !

أما ترجمة هذين السطرين مع احترام تركيب اللغة الإنجليزية بغض النظر
عن صواب المعنى أو لا للسبب المذكور آتى فهو: "أسماك تبحث عن الصفاء
في مناخ آخر. يدْ تؤمن بلا شيء، (أو إن شئت فقل: "لا تؤمن بشيء"). أما
ما قاله الأستاذ مطر فيما صح نوعاً ما لوجاء تركيب الكلام هكذا مثلاً:
Fish that seek translucency in another climate"
"hand over what they believe to nothing".

عفريت من عفاريت الأدب التي لا تضر ولا تؤذني، بل وظيفتها الإلهام ليس إلا،
وذلك لن يعتقدون في تلك الخرافات، وأنا بحمد الله لست منهم !

أما محطتنا التالية فسوف تكون قصيدة "Below, on the P. 77) "Daisy's Small Threshing Floor" التي ترجم
شاعرنا عنوانها هكذا: "أُسفل، على حوض الأقحوان الصغير"، محولاً كما
ترى كلمة "the threshing floor" إلى "حوض" (ص ٨٢) بدلاً من
"الجُرْن، أو البيدر" الذي هو معناها الصحيح. ولست أفهم السبب في أنه
عدل عن هذا المعنى إلى المعنى الآخر الذي لا يربطه بالسياق شيء. وهذا
الخطأ هو خطأ معجمي، أما الخطأ التالي في ذات القصيدة فخطأ خاص
بالتركيب لا بالمعنى، إذ ترجم شاعرنا عبارة "Seasame seeds of fire" بـ"حبات من سمسم النار" ، على حين أن ترجمتها الصحيحة هي
"حبات السمسم الناروية". ذلك أنه لا يوجد شيء اسمه "سمسم النار" ، بل
الذي يقصده الشاعر هو أن حبات السمسم هي التي من النار، لا السمسم
ذاته.

والي الاضطراب في تتبع تركيب الكلام أيضاً يرجع الخطأ في ترجمة
السطر التالي: "Tall stalks of corn bend the sunburnt"

"sky، إذ جاء عند شاعرنا هكذا: "عيدان القمح الطويلة محنيبة بالشمس الملتئبة"، بينما الصواب أن يقول: "عيدان الذرة الطويلة تقوس السماء التي أحرقتها أشعة الشمس". لاحظ وصف الشاعر للعيدان بالطول، ومن ثم قلت أنا: "عيدان الذرة" رغم أن كلمة "corn" في الإنجليزية تصلح للقمح وللذرة على السواء، إذ العيدان الطويلة هي عيدان الذرة، لا عيدان القمح كما جاء في الترجمة.

أما ترجمة الصورة التالية: "The sun sweats, the water trembles بـ"الشمس في دأب...". فلا يرجع إلى هذا ولا إلى ذاك، بل مرجعه إلى أن الشاعر المترجم قد ترك الصورة الخيالية مكتفياً بتأدية ما تصور أنه معناها الإجمالي قياساً، فيما يبدوا، على تعبير يرد فيه ذكر العرق في العامية المصرية، إذ يقول: "يأكل لقمته بعرق جبينه"، أي بتعب ومشقة، فتاس عرق الشمس على عرق البشر، مع أن عرق البشر في التعبير العامي المصري هو عرق الجبين لا أي عرق، كما أن السياق في المثل العامي المصري يرشح أن يكون العرق رمزاً على الدأب والجهد المتواصل. فهل هو متأكد أن الشاعر اليوناني قد قصد بعرق الشمس ذلك المعنى رغم أن السياقين والعبارات مختلفان كما نلاحظ؟ لأننا ننس أن الشاعر يخلق صوراً جديدة لا تعنى شيئاً على

الإطلاق. وعلى هذا أرى أنه كان ينبغي أن يتلزم المترجم بعقل الصورة كما هي، والا فلماذا أبقى على صورة "الماء المرتش" (أو "المترجم" حسب تعبيره، وهو تعبير بالمناسبة غير دقيق) كما هي في النص الإنجليزي فلم يقل: "رُغب الماء" مثلاً؟

وفي سطر آخر من سطور القصيدة ثقراً ما نصه بالإنجليزية: "On the tambourines of large fields that set their dung to dancing، ومعناه، إن كان مثل ذلك الخيل من معنى، هو: "(تحلُّم الخيل بسحابة برسيم توشك أن تنتفق هاطلةً) فوق دفوف الحقول الفسيحة التي تدفع بروُّتها (أى رُؤُث الخيل) للرقص". بيد أن الاستاذ مطر يترجمها على النحو التالي: "على إيقاع دفوف حقول واسعة تطن دقاتها للرقص"، وهذا إبعاد في التبجُّعة كما يلمس القارئ بنفسه. ذلك أن "dung" هو "الروث أو الجلة"، فكيف يترجمه الشاعر بـ"دقات"؟ كذلك لو كان المعنى "على إيقاع الدفوف" وليس فوق الدفوف، لقال المترجم الأمريكي مثلاً: "to the airs of the tambourines بدلاً من "on the tambourines". لكن المترجم المصري ظن، فيما يحيطُّ به، وأرجو ألا تكون مخططاً في هذا الفتن، أن حرف الجر في اللغة الإنجليزية هنا هو هو نفسه في العربية، مع ما نعرف من أن اللغات

لا تتفق دائمًا في استعمالات هذا النوع من الحروف، ثم لم يكتف بهذا، بل زاد من لدنه كلمة "إيقاع"، التي لا وجود لها في النص الإنجليزي.

P. () "Little Green Sea" ١٤٦ - ١٤٩، التي ترجم شاعرنا عنوانها هكذا: "بحر صغير أخضر" (ص ١٤٨)، وكانت أوثر أن يجعله: "أيها البحر الصغير الأخضر" كما جعله داخل القصيدة، إذ من الواضح أن الشاعر ينادي البحر ولا يخبر عنه. لكن ليس هذا على كل حال هو بيت القصيدة، بل بيت القصيدة هو عادة أخطاء وقع فيها المترجم هنا رغم بساطتها، وهو دليل على أن الخطأ يمكن أن يقع حتى في أصغر الأشياء بسبب عدم إحاطتنا بها.

فعلى سبيل المثال نراه يترجم الفعل: "To adopt" بـ "يُعدّ"، مع أن معناه واضح معروف، وهو "يتبنى"، وذلك في قول الشاعر للبحر إنه يريد أن يتبنّاه ويرسل به إلى المدرسة ليتعلم. كما وقع المترجم في غلطة أخرى بسيطة، لكنها تشف عن عدم ألفته لتركيب الكلمات المركبة في الإنجليزية، إذ ترجم كلمة "wormwood" إلى "دوّدة الخشب"، مع أنه كان ينبغي أن يعكس وضع المضاف إليه في الاسم العربي فيقول: "خشب الدود" بدلاً من "دوّدة الخشب" كما هو جليّ بين، إذ إن لسان الصاد في تركيب مثل هذه

الأسماء يسير في اتجاه يختلف ما يسير فيه لسان جون بول، أما "دوّدة (أو سوسة) الخشب" فهي "woodworm". وذلك كله لو أراد المترجم الالتزام بحرفية الترجمة، إن صحت الحرفية هنا، وهي لا تصح بالنسبة إلى هذه الكلمة التي لا صلة لها مع ذلك بالخشب ولا بالدود، لأن معناها بكل بساطة: "الشّيخ"، ذلك النبات المعروف.

وغلطة أخرى صغيرة من هذا النوع هي قلة عبارة "... and how\ From hill to hill our distant\ Relatives still "signal one another\ Who like statues hold the air

إلى لسان العرب هكذا: "... وكيف/ أن الأقرباء البعيدين ما زالوا يلوّحون بعضهم البعض/ من تل إلى تل/ يشبهون التمايل الشاخصة في الهواء". فمن الواضح أنه أخطأ فهم وظيفة "like" هنا، إذ ظنها "فعلاً" يعني "يشبه"، وهو خطأ صراخ لأن هذه الكلمة لا تأتي في لغة جون بول "فعلاً" بهذا المعنى، بل يعني "يحب أو يودّ"، أما دلالتها على التشبيه ففي مثيل قولنا: "To be" أو "like" أو "To look like" مثلاً. وعلى كل حال فهي هنا ليست فعلًا بل ظرفاً، وشبه الجملة: "like statues" هو في الواقع عبارة اعترافية بين الأسم الموصول وصلته، ومعنى الجملة هو: "وكيف أنه من تل إلى تل ما زال يلوّح، بعضاً لبعضٍ، أقاربنا الذين، كالتمايل، يسكنون الهواء". وليس احتمال

القراء في هذا التركيب الغريب نوعاً ما والذى تعمدت رغم هذا صياغة الجملة عليه كى أوضح ما أريد أن أقوله عن العبارة الاعترافية فيها.

وأرجو ألا يسألنى القارئ العزيز عن معنى هذا الكلام، فقد أقررت من قبل أن مثل هذا الشعر هو بالنسبة لى طلاسم لا أقوى أبداً على حلها. إنما أنا هنا مترجم أتبعد تراكيب الألفاظ والجمل، وكذلك العبارات والصور، مراعياً قواعد اللغة الإنجليزية في نحوها وصرفها وبلاغتها على حسب طاقتى، وأؤدى ما أمامى حرفياً، ودمتم. أما فهم هذا الكلام الذى لا رأس له ولا ذيل فإننى أعلن بملء فمى أنه لا أستطيعه، وأرجو ألا يحاججنى أحد بأن الشاعر قد اختير من قبل لجنة الجوائز الأدبية بمؤسسة نobel للفوز بذلك الجائزة، فإن جوابى سهل وسريع، وهو أنه لست تلك اللجنة، بل أنا فلان الفنان المسئول فقط عن تقسى وعقلنى وذوقنى، لا عن عقل اللجنة وذوقها . ولكل إنسان مطلق الحرية في أن يقول ما يشاء، وكذلك لي مطلق الحرية في أن أقول أنا أيضاً ما أرى أنه الصواب مهما تكن المجهة التي تختلفنى أو أخالفها، فكلنا بشر، وكلنا أولاد تسعه، ولا أحد أحسن من أحد . وكل ما يستطيعه المتضرر أو المخالف هو تسجيل رأيه و موقفه للناس والتاريخ، فيكون بذلك قد خرج عن العهدة وسلم أمره لله خالق البشر والتاريخ Nobel وجائزة Nobel ولجنة جائزة Nobel والجهات

التي ترشح للفوز بجائزة نobel والفلوس التي تعطى للفائز بجائزة نobel ... وهكذا . وأرجو ألا يزعزع أحد ، فالزعل مرفوع ، والرزق على الله .

"God have mercy" كذلك لم يتبنه الأستاذ مطر إلى أن عبارتى

To copy "Glory", الموجودتين فى قول الشاعر: " reflections for me on the ceiling\ From the God have mercy and the Glory be "رحماك يا إلهى" و "المجد (الله)" ، قد كتبنا بمحروف مائة وسبقت كلامهما أداء التعريف: "the" دليلاً على أنهما عنوانان لشيء ما: دعاءين أو تربيمتين مثلاً، ومن ثم أخطأ ترجمتها ظننا منه أنها عبارتان عاديتان فأدخلهما فى صلب الكلام مرتکباً بعض التعسف كى تلتحما بسائر الجملة . وهذه هى ترجمته: "تنسخ لي تأملات على السقف / عن الرب الرحيم له المجد" ، ثم ها هى ذى ترجمة الكلام كما أتصوره: "تنسخ لي صوراً (reflections) على السقف من "رحماك يا رب" و "له المجد" . وأرجو ألا تكون أنا المخطئ .

شعراء عباسيون

من الطبرى إلى سيد قطب - دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث - مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامي ونطاولاته المفوضة

محمد لطفي جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرمة الإبداع - قراءة تقدية

مناهج النقد العربي الحديث

دفاع عن النحو والفصحي - الدعوة إلى العامية نهل برأسها من جديد

لتحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبي

الروض البهيج في دراسة "لامية المثابح"

سهل بن هارون وقصة النمر والتغلب - فصول مترجمة ومؤلفة

في الأدب المقارن - مباحث واجهات

محاترات إنجليزية استشرافية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب في القرن الثالث المجري (مترجم عن الفرنسية)

فضول في ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١: ماذا يقولون عن الإسلام؟

دراسات في النثر العربي الحديث

"مدخل إلى الأدب العربي" لـ هامilton جـ - قراءة تقدية (مع النص الإنجليزي)

مسير التفسير: الضوابط والمناهج والاتجاهات

"تاريخ الأدب العربي" للدكتور خورشيد أحمد فارق: عرض وتحليل ومناقشة (مع النص

(الإنجليزى)

الأسلوب هو الرجل - شخصية زكي مبارك من خلال أسلوبه
 فنون الأدب في لغة العرب
 الإسلام في خمس موسوعات إنجليزية (نصوص ودراسات)
 فصول في الأدب المقارن والترجمة . . . إلخ.
 (علاوة على مثل هذا العدد من الكتب الضئيلة في الواقع المشابكة المختلفة. والمرجو أن يسر
 الله نشر هذه الكتب في طبعات ورقية. والحمد لله أولاً وأخراً)

الفهرست

في التعريف بفصول الكتاب

الأدب المقارن: تعريفه ومبادئه

الكتب المقارنة في التراث العربي

المقارنة عند العرب في العصر الحديث

نظرة في "شبح قاين بين إيدٍث سيتول ويدر شاكر السياب" لعلى البطل ١٧٧

ترجمة الطھطاوی لـ"جغرافية ملطبرون"

رواية "ماجدولين" بين ألفونس كار والمنفلوطى

أربع ترجمات لـ"مجيرة" لامرئين - دراسة مقارنة

محمد عفيفي مطر مترجم

تعريف بالمؤلف

٥

١٠

٥٦

١١٧

٢١٠

٢٤٦

٣٠٢

٣٦٧

٣٩٢