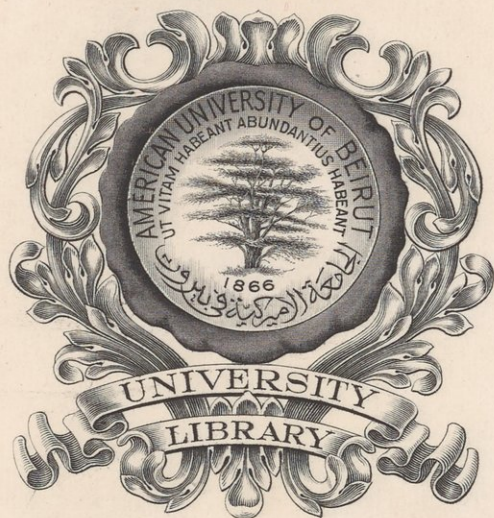


AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT



تجليد صالح الدقر

تلفون ٢٢٢٩٧٧

الموسم الزمان

في العلم للهدى

مخاضها وتبعها في الآداب العربية

الطبعة الثانية

منقحة مزیلة

68056

مطبعة الرسالة

(١٩٤٦ - ١٣٦٥)

Gift: Friedh. Class.

Cat. Sept. 1948

فهرس مفصل

لكتاب « في أصول الأدب »

المحاضرات

صفحة

١٤—٣ الأدب وحظ العرب من تاريخه :

الأدب وصلته بالفرد ، الأدب والمادة ، الأدب والقومية ، الأدب والاستعمار ، دراسة الأدب في مصر ، طريقتنا في دراسة الأدب ، الشعراء المعاصرون ، لفظ الأدب وتحديد تطوره من العصر الجاهلي إلى اليوم ، تاريخ الأدب بمعنييه الخاص والعام ، جهل العرب بتاريخ الأدب وأسباب ذلك ، مناهج العرب في التاريخ العام والتاريخ الخاص ، العلاقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ السياسي

٢٧—١٥ العوامل المؤثرة في الأدب :

طبيعة الأقليم ومناخ البلد ، خصائص الجنس ، دوام الحرب بين جنسين أو أمتين ، طبيعة العمران وتوزع الثروة وما يتصل بذلك من حال الاجتماع ، الأديان وما يتصل بها من الأخلاق والمعتقدات ، العلوم النظرية والتجريبية ، أحوال السياسة الداخلية ، اختلاط الأجناس المختلفة العقليات والعادات والاعتقادات بالمصاهرة والمجاورة في أمة واحدة ، التقليد والاحتذاء

٤٠—٢٨ النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه :

مذهب القدامى في الموازنة والنقد : الأدباء ، اللغويون ، البيانون . مدار المفاضلة على الأبيات المفردة من الشعر والصفات العامة للشاعر . كتاب نقد الشعر لقدامة . كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدى . إغفال اللغويين والبيانين نقد النثر . أسباب قصور العرب عن النقد البياني . غرض اللغويين والنحاة من النظر في الشعر . جنوح الأدباء والكتاب إلى الموضوعية في النقد . مذهب التسوية بين القدامى والمحدثين . ظهور البديع وظهور شأو المحدثين فيه . جملة الأسباب التي حملت المتقدمين على أن ينظروا إلى القصيدة باعتبار ما تشتمل عليه من غريب الكلم أو أصيل التراكيب أو محسنات اللفظ . انحصار النقد البياني عند العرب في جزء واحد من أجزاء النقد بمعناه العام عند الفرنج . قصر النقد على الصور والأشكال وجه الشعراء إلى الاحتفال باللفظ دون المعنى . المناحي العامة للنقد الصحيح

٤١—٨٠ تاريخ حياة ألف ليلة وليلة :

الأقاصيص ومنشؤها ، أقاصيص الطفولة ، القصاصون في الأندية المصرية ، صلتهم بألف ليلة وليلة ، تاريخ القصص ، أثرهم في الدين والسياسة ، القصاصون في القاهرة ، القصاصون في بغداد ، الفن القصصي وتاريخه وتطوره ومادته في البلاد العربية ، نشأة القصص الطويلة في مصر ، القصص الغفل ، قصة عنتر بن شداد ، قصة سيف بن ذي يزن ، الأميرة ذات الهمة ، فيروز شاه ، علي الزبيق ، مؤلفو هذه القصص مصريون والأدلة على ذلك ، ألف ليلة وليلة ، قيمته في نظر الشرقيين والغربيين ، إغفال الخاصة بإياه ، عناية المستشرقين به ، خطر هذا الكتاب في التاريخ الاجتماعي للعرب والمسلمين ، فضله على بغداد ، إساءته إلى مصر وأسباب ذلك ، صعوبة الكشف عن حقيقة ألف ليلة وليلة ، الوثائق العربية عن ألف ليلة وليلة ، رأي المسعودي ، رأي ابن النديم ، جهود المستشرقين في الكشف عن الكتاب ، أصل الكتاب وطبقاته ، الأصل والاختلاف فيه ، الطبقة البغدادية وحكاياتها ، الطبقة المصرية وحكاياتها ، الملحق بالكتاب في العصور الحديثة ، مؤلف الكتاب ، زمن تأليفه ، سبب تسميته ، طريقة الكتاب وأسلوبه ، فلسفته ومهامه ، تأثره بالافلاطونية الحديثة والأخلاق الإسلامية ، عقيدته في المرأة ، وجهته في الدين والسياسة ، مخطوطاته ومطبوعاته ومترجماته ، عبقرية العرب ، مصادر البحث

٨١—٩٧ أثر الثقافة العربية في العلم والعالم :

الشعوب كالأفراد فيها النابه والحامل ، الأمم التي بلغت رسالات الله ، فضل العرب عليها جميعاً ، سوء رأي الغربيين في العرب وسببه ، ارنست رينان والعرب ، رأي المنصفين من الأوروبيين في العرب ، حال العالم قبيل رسالة العرب ، رسالة العرب الدينية والخلقية وأثرها في الشعوب ، فضل العرب على غيرهم في الفتوح ، رسالة العرب العلمية ، جهود العرب في نشر المدنية والعلم ، أثر العرب في العلم لا يقل عن أثر اليونان ، ترجمة العرب للعلوم وتأليفهم فيها ، ابتكاراتهم في فنون العلم المختلفة ، انتشار الثقافة العربية في الشرق والغرب ، فضل العرب على المدنية الحديثة

المقالات

١٠٠ الأدب العربي وما في دراسته من نقص

١٠٣ آفة اللغة هذا النحو ...

١٠٧ ما لشوقي وما عليه

شوقي ، شعره ، تقليده ، تجديده ، نثره ، جملة الرأي فيه

صفحة	
١١٥	العبقريّة والقريحة ، أو شوقي وحافظ
١١٩	حول التجديد
١٢١	أول درس ألقينته
١٢٦	تجاربى فى تدريس اللغة العربية
١٣٣	الرواية المسرحية فى التاريخ والفن :
	تعريفها ، منشأ الرواية وتأثيرها ، العمل الروائى ، صفات العمل ، الوحدات الثلاث ، أجزاء العمل : العرض والتعقيد والحل ، أجزاء أخرى للعمل : الفصل ، الاستراحة ، الأشخاص ، المناظر ، أداء العمل : العبارة ، الحركات ، الحوار ، نجوى النفس
١٥٦	أنواع الرواية
١٥٦	المأساة :
	تعريفها ، غرضها ، موضوعها ، مذهب القدماء ، مذهب المحدثين
١٦٠	المأساة فى خلال القرون
١٦٢	تحليل موجز لأشهر المآسى
	مآسى كورنى : السيد ، هوراس ، سنا ، بوليكت مآسى راسين : اندروماك ، أتالى ، فدر مآسى فولتير : زير ، ميروب
١٨١	الملهة :
	تعريفها ، سبب الضحك فى الملهة ، أنواع الملهة ، ماذا يجب فى عمل الملهة
١٨٥	الملهة فى خلال القرون
١٨٩	تحليل موجز لأشهر ملاهى مولير
	التوحش ، البخيل ، النساء العالمات
١٩٨	المأساة العصرية أو الدراما
	معنى كلمة الدراما ، الدراما والمأساة ، القدماء والمحدثون ، الفرق بين الدراما الحديثة والمأساة

الدرامة في خلال القرون	٢٠٥
تحليل موجز لرواية هرناني	٢١١
تنمية في الملهاة العامية والمأساة العامية	٢١٤
المسرحية الغنائية (الأوبرا)	٢١٧
الغنائية الجدية	٢١٨
الغنائية الهزلية	٢٢٠
الجازبية أو التشويق في القصص :	٢٢٢
أنواع الجاذبية الثلاثة. عناصر القصص الأساسية. توزع الجاذبية في العرض والتعقيد والحل	
الملحمة :	٢٢٦
تعريفها . نظريتان في الملحمة	
الملحمة الطبيعية :	٢٢٧
منشأها . الالياذة . الأوديسة	
الملحمة الصناعية :	٢٣٢
الفرق بينها وبين الطبيعية . قواعدها . الخوارق	
أشهر الملاحم الصناعية	٢٣٥
هل عند العرب ملاحم :	٢٣٧
ملاحم بني هلال . رسالة الغفران . قصة عنترة	

في أصول الأدب

القسم الأول

المحاضرات

المحاضرات

الأدب وحظ العرب من تاريخه (*)

ليست دراسة الآداب ولا فقه تاريخها مما يدخل في باب التخصص ولا مما يلائم فريقاً دون فريق ، لأن الأدب هو الجزء الروحي من كل إنسان ، والقبس الإلهي في كل قلب ، والخصيصة الإنسانية التي تميز بها آدم من كل حي . فكل امرئ في الناس يجب أن يكون أفصح ذى لسان وأبلغ ذى لب ، وليس كل إنسان يجب أن يكون طبيباً أو مهندساً أو فيلسوفاً أو معلماً أو ذا صناعة . وإن الرجل لتستفزه طيرة الغضب إذا جردته من الأدب أو جهّله بمعارض الكلام ؛ ولكنه لا يرى بأساً ولا غضاظة إذا جهّله بما لا يدخل في علمه ولا يجري في فنه . وحال الأدب مقياس صحيح لحال الشعوب ، فحيثما كثر علاجه ووفر نتاجه ونبل غرضه ، دل على سمو الروح ولطف الحس وشرف العاطفة وقوة الإنسانية . أما نكد الخواطر وخدر المشاعر وجذب الخيال واجتواء الأدب فهي أمراض المادية وأعراض الحيوانية وشواهد البلادة وآثار المنفعة . ولعمري ما بُلّغت رسالات الله إلى خلقه إلا بلسان الأدب ، ولا انجلت عمایات النفوس إلا بنور الحكمة ، ولا كففت شرّة الشهوات إلا حدود الدين ، ولا هدهد آلام الإنسانية إلا أنغام الشعر ، ولا رسم الثُل العليا للناس إلا وسوس الأحلام ، ولا نهج للإنسانية طريق الكمال إلا الأنبياء والحكماء والأدباء والمصلحون ، وكلهم قد فجر الله ينابيع الحكمة من قلبه ، وأفاض سيول البلاغة على لسانه

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بناءُ المعالي كيف تُبنى المكارم
سيداتي وسادتي ! لماذا يشتد الآن أنين الضعيف وصراخ الفقير وزُحار

الأجير؟ ولماذا يتحلب ريق الغرب شهوة لازدراد الشرق ، ويعلو دائماً صوت الباطل على صوت الحق ، ويختفى وجه الفضيلة الوسيم وصوتها الرخيم بين دخان المعامل وعجيج المصانع ودوى المدافع ؟ ولماذا تنقلب أخلاقنا الجميلة الموروثة في نظر المدنية الحديثة رذائل ، فيسمي تواضعنا جبناً وكرمنا ملقاً وتسامحنا استكانة ؟ السبب يا سادة أن جسم الإنسانية في هذا العصر عصر الكهرباء قد عظم وضخم وانداح بطنه وانبسطت عظامه وامتد قوامه حتى فاق العملاق وأربى على التنين الخرافي الذي زعموه ذا سبعين ألف رأس ، وسبعين ألف عين ، وسبعين ألف لسان ، وسبعين ألف يد ، وسبعين ألف رجل ، إلى آخر هذه الألوف المؤلفة ! فبعد أن كان شخص الإنسانية يسمع بالأذن أصبح يسمع بالمكروفون ، وبعد أن كان يرى بالعين أصبح يرى بالتلسكوب والمكرسكوب ، وبعد أن كان يعمل باليد أصبح يعمل بالآلات المختلفة وقد جاوزت الحد وخرجت عن نطاق العد ، وبعد أن كان يمشي على رجلين أصبح يطوى الكرة على سيارة وقطار ، ثم لم يكتف بكل ذلك حتى طار !

ذلك هو جسم الإنسانية يا سادة ، تأملوه يهلككم بجسامته بدنه وسماجة منظره وغلظ ألواحه وشدة أسره ؛ ثم تأملوا بعد ذلك الروح الذي يعمره تجدوه لا يزال على القياس الأول ضئيلاً قليلاً لا يشع في هذا الهيكل الضخم إلا كما يشع المصباح الخافت في الليل البهيم . بقي هذا الروح الإلهي السامي ضالواً ذوايلاً لأنهم استغنوا عنه بروح الكهرباء ، وحرموه ما يلائمه من صالح الغذاء . وكيف يجد هذا المسكين غذاءه في معامل الغازات ومصانع المدمرات ومصافق العقود ومصارف النقود وبيوت التجارة وأندية السياسة ؟ إنما كان يُغذى في زمن الأخلاق والعواطف بالدين ، وينمي بالحكمة ، ويقوى بالأدب . فإذا أردنا أن نلائم بين روح الإنسانية وجسمها ، ونوفق بين قلبها وعقلها ، ونقرب بين عاطفتها ومنفعتها ، فلنحارب المادة بالأدب ، والإلحاد بالدين ، والأنانية بالغيرية . ولنبالغ في دراسة الأدب الصحيح وممارسته ، فإنه شعاع الحس اللطيف وعطر النفس الزكية

وعصارة القرائح الخصبية . وقد علمنا أنه طبيعة من طبائع الفرد ، وضرورة من ضرورات المجتمع ، ووسيلة من وسائل الكمال . وهذا يصدق على كل أدب في كل لغة ؛ غير أن لدراسة أدبنا العربي ميزة خاصة وضرورة ملزمة ، لأن العالم العربي ينبعث الآن بعد موت طويل ، ويتحد بعد تشتت وبيل ، ويتحرر بعد استعباد ظالم ثقيل ؛ فما الذي يغذى نهضته ويقوى وحدته ويحقق حريته ؟ هو الأدب العربي ولا ريب ! لأنه صلة الأول بالآخر ، ورباط الماضي بالحاضر ، وتراث الأجداد للأحفاد ؛ وهو أرواح آبائنا وعقول أدبائنا تتدفق في دمائنا وأعصابنا فتملأنا حياة وقوة وفخراً وأملاً وعملاً وحرية وعزة .

لولا الأدب العربي لصارت مصر فرعونية ، ولولا الأدب العربي لأصبحت بغداد تركية ، ولولا الأدب العربي لما استطاع أحد منا الآن أن يملأ ما ضغيه نفراً بأن له قديماً كان جديد العالم ، وثقافة كانت عقيدة الشعوب ، وعقلية كانت معاملة الأمم . ولولا الأدب العربي وحرصنا عليه واعتدادنا به واستمدادنا منه لوقعنا في العبودية العقلية وهي أشد خطراً وأسوأ أثراً من العبودية الجسمية ؛ لأن العبودية الجسمية لا تتعدى الأجسام والخطام والعرض ، ومثلها مثل الجسم يرجي شفاؤه متى عرف دواؤه ؛ أما العبودية العقلية فهي تسلط أمة على عقل أمة أخرى بمحاولتها وقتل قوميتها وقطع ما بينها وبين آدابها وتقاليدها ، فتصبح جسماً بلا روح ، وقلباً بغير عاطفة ، ونفساً بدون شرف ، ووجوداً من غير غرض . وذلك كاستعباد العرب للفرس والقبط والبربر بالأمس ، واستعباد فرنسا للجزائر وتونس ومراكش اليوم . وهذه العبودية حكمها حكم العقل إذا ذهب ، والروح إذا زهق ، فلا يرجي لخبول شفاء ، ولا ينتظر لمقتول حياة .

عرفت مصرُ أيها السادة للأدب العربي خطره وأثره في نهضتها فجعلته لب التعليم وجوهر الثقافة ، وأخذت تسير به المدنية ، وتدفع به في مجال الآداب الحية ، فألفت اللجان لنهج طرائقه ، وشجعت الأدباء على تمحيص حقائقه . ولكننا حين أردنا البناء وقعنا منه في كبَد ، لأن الأساس منهار الجرف منقضُّ الدعائم من طول

ما عبثت به أحداث الزمان وأحداث الإنسان في عصور الوهن والجهالة ، والأدب والعلم والدين تشوهها الأضاليل والأباطيل في عهود العمى والضلالة . فاجتهدنا أن نصور من أدبنا المظهور هيكله العظمى ، فرسمنا الخطوط وقدرنا الحدود وحددنا الأطوار على وجه التقريب ؛ ثم عدنا ننقب عن بقاياها في الأنقاض على ضوء العلم الوضعي ، وطريقة الأدب الغربي ، ومعونة النقد المنطقي ، واصطناع المقياس المقارن ، كما يصطنعه الفقهاء والمشترون حين يوازنون بين القوانين القديمة والحديثة ليزدادوا فقهاً في أصول الأحكام وعلماً بأطوار التشريع . ثم سلكنا في تجديد أدبنا وجلانته طريق الشك من جهة ، وإظهار النقص من جهة أخرى ، لاعتقادنا أن الشك طريق اليقين ، وأن الشعور بالنقص مبدأ الكمال . وإذا كان بعضنا قد أسرف في الشك فلأن الجامدين الذين حاطوا القديم بسياج من العصمة ، وضربوا حوله هالة من التقديس ، يسوغون هذا الإسراف ويستوجبون هذا العنف ؛ والمنصف الحكيم يعرف من موقف الخصمين المتطرفين أين يكون الوسط لا نريد يا سادة أن نهدم لنصبح من غير أدب ، ولا أن نظهر النقص لنسى إلى مجد العرب ؛ إنما نريد أن نغير ما بأنفسنا من خمود وتقليد وجهل ، ليغير الله ما بنا من تأخر وعبودية وظلم . لا نريد أن ترأّم جروحنا على فساد ونغل ، ولا أن نقيم صروحنا على خواء وخلل ؛ وإن أدبنا بحمد الله لا يزال قوياً فتياً يشاد الزمن ويجالد الحوادث ويفيض بالحياة فيضان النيل والفراطين وبردى ، وواجبنا ألا ندعه يفيض في الصحارى والسهول . واجبنا أن ندبره بإقامة القناطر والجسور ، وأن نظهر مجراه من الأعشاب الدنيئة والصخور ، وأن نحول تياره إلى الأراضي القريبة الخصبية ، فيجعل منها ربوعاً عامرة وجناناً ناضرة فيها متاع الأذن بالتغريد والشدو ، ولذة العين بالرواء والبهجة ، وشهوة النفس بالذكاء والعطر ، وسعادة العالم بالسلام والوئام والمحبة

أما الزهاوى والرصافي ، والمطران والخورى ، وحافظ وشوقي ، فهم الأوتار السليمة الباقية من قيثارتنا المفقود . يشجوننا غالباً بألحان الذكرى فنأسي على

الماضي ، ويطربوننا أحياناً بأنغام الأمل فنفرح بالمستقبل . وإنا لنرجو متى وجد هذا القيثارة وأكملت هذه الأوتار أن يصنع شعراؤنا ما صنع كتابنا فيؤلفوا من الألحان الشرقية والغربية موسيقى جديدة يتقدمون بها كتائب الجهاد إلى محاربة الفساد وغزو الاستعباد وتثبيت الحرية

* * *

بعد هذه المقدمة الوجيزة يا سادتي في صلة الأدب بالفرد والجماعة ، وأثره في وحدتنا ونهضتنا ، أنتقل إلى تحديد معنى الأدب وتاريخه لأخلص من ذلك إلى الغاية التي توخيتها من هذه المحاضرة

إن لفظ الأدب من الألفاظ القليلة التي كتب الله لها العظمة والشهرة والخلود ؛ فهي من أبنه الكلمات ذكراً وأطولها عمراً وأحفلها تاريخاً وأشرفها معنى وأوسعها دلالة . اختلفت عليها التغيرات وكثرت لها التعريفات وقامت حولها الجادلات والمناظرات ، ولا تزال في حاجة إلى الدرس والبحث والتحديد لتطور مدلولها بتطور العلم والحضارة

عرف الجاهليون ولا ريب هذه الكلمة واستعملوها على التعاقب في معان ثلاثة على ما استقرأه الأستاذ نلينو

استعملوها أولاً في معنى الطريقة الحمودة والعادة الحسنة ، ثم استعملوها في الأخلاق الكريمة والشائيل الموروثة ، ثم توسعوا فيها فأطلقوها على تهذيب النفس وتعليم المرء ما أثر من الحماد والمعارف . ولا عبرة بقول من نفي ذلك مستدلاً بعدم ورودها بهذا المعنى فيما صح من الشعر القديم وفي القرآن الكريم ، فإن ورودها على لسان الرسول (ص) في حديثه للإمام على كرم الله وجهه حين قال له : يا رسول الله نحن بنو آب واحد ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره . فقال له الرسول : أدبني ربي فأحسن تأديبي ، وربيت في بني سعد . وورودها على السنة الصحابة والتابعين دليل على وجودها في الجاهلية ، لأن الرسول لم يرتجلها ارتجالاً وإنما استعملها استعمالاً بدليل فهم الإمام لها دون سؤال ولا مراجعة . أما

الشك والخلاف فهما في أصل هذه الكلمة ؛ فإن عدم وجودها فيما عرف من اللغات السامية ، ونبرة ورودها في اللغة الجاهلية ، حدا باللغويين إلى أن يلتمسوا لها أصلاً بالتمحل أو الفرض . فقال لغويونا إنها من الأدب بمعنى الدعاء ، لأن الأدب يادب الناس إلى الحماد وينهاهم عن المقابح . وهو تعليل بيّن التكلف ظاهر البطلان . ورأى الدكتور نلينو المستشرق الإيطالي أن بين الأدب والدأب اتفاقاً في المعنى الأصلي وهو السنة والعادة ، فظن أن العرب جمعوا أدباً على آداب ، كما جمعوا رأساً على آراس و بئراً على آبار ، واصطلحوا بهذا الجمع على السنن المحمودة المتبعة ، ثم اشتقوا منه على توالى الحقب مفرداً جديداً هو الأدب . ولسنا ننكر مذهب العرب في القلب ، ولا اشتقاقهم أفعالاً مجردة جديدة من أفعال مزيدة ، فقد قالوا : تقى يتقى وتقية وتقاة ، من اتقى يتقى ، وأصله وقى ، وتخذ يتخذ تتخذ من أخذ ، وتله يتله تلهأى ذهل وتخير من شدة الوجد من اتله يتله ، وأصله وله ، كأنهم توهوا أن التاء في كل ذلك أصلية . ولكن رأى الأستاذ على رزائته ووزائته يضعفه هذه الحلقة المفقودة وهي جمع الدأب على الآداب ، فإنه لم يرو في أثر ولم يرد في معجم . ثم جاء الأب أنستاس ماري الكرملي فاحتال للكلمة أصلاً يونانياً . ويظهر من كلام الأب الفاضل أنه يعرض هذا الرأي للبحث دون أن يقطع بصحته أو يتشبث بحجته . وما دامت المسألة مبنية على الحدس والتخمين لا على القطع واليقين فلا بأس أن نضيف إلى هذه الفروض فرضاً متواضعاً بنيئاً على ما أثبتته بعض علماء الآثار من أن (أدب) معناها الإنسان في لغة الشومريين (الذين عمروا جنوب العراق في فجر التاريخ . ومما لا مساع للشك فيه أن قبائل سامية نزحت من الجزيرة العربية إلى أرضهم حوالي القرن الثلاثين قبل الميلاد فغزتهم وأخضعتهم واقتبست من عمرانهم ولسانهم وأديانهم . فلماذا لا نظن أن هذه الكلمة الشومرية قد دخلت العربية بلفظها ومعناها ، ثم تحولت إلى آدم أو آدم (وقلب الباء من الميم دارج) ، واستعملت كذلك في اللغات السامية ، وبقيت العربية وحدها محتفظة بالأصل لقدمها وعدم اختلاطها . ثم استعملت هذه

الكلمة في الوصف استعمال المصادر فأرادوا بها الرجل الذي استكمل مزايا الإنسانية من حر الخلال وكرم الفعال وحسن السيرة ، كما يقال اليوم فلان آدمي ، وفلان إنسان . ثم قلبها الزمن على وجوه الدلالات حتى صارت إلى ما صارت إليه ؛ كوما يساعد هذا الفرض قول التبريزي في شرح الحماسة : كان الأدب اسماً لما يفعله الإنسان فيتزين به في الناس

ومهما يكن من القول في أصل هذه الكلمة فإنها دلت في الجاهلية وصدر الإسلام على المعاني الثلاثة التي ذكرتها ، ثم ظلت في القرنين الأول والثاني من الهجرة مقصورة على هذه المعاني ، أي العادات العامة وحسن التصرف ، ثم جملة الأخلاق الكريمة الحاصلة من تربية النفس ، ثم جملة المعارف التي تميز الخواص . إلا أن العلوم الشرعية أطلق عليها اسم العلم منذ أواسط القرن الأول تمييزاً لها من المعارف الدنيوية القائمة على معارف الجاهلية . وظل التأديب كالأدب دالاً على معنييه القديمين وهما التهذيب والتعليم . فلما بلغ العرب عهدهم الذهبي الزهى في بغداد وازدان عمرانهم بالحضارة والعلم تطور لفظ الأدب كما تطور غيره . فتولد من معانيه الأصلية معانٍ آخر اقتضتها الحال : تولد من المعنى الأول وهو العادة الحسنة إطلاق الأدب على السنة النبوية . وأول من فعل ذلك الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد قال في كتاب الحيوان في الصفحة الثامنة من الجزء الأول : « فالذي لم يأخذ فينا بعلم القرآن ولا بأدب الرسول عليه السلام ولم يفرع إلى ما في الفطن الصحيحة أولى بالإساءة وأحق باللائمة » ثم قال : هذا حكم الله وآداب رسوله . وفي أواخر القرن الثالث عبروا بالأدب عن المنهج الواجب سلوكه في تلقى علم من العلوم أو مزاوله عمل من الأعمال ؛ فأرادوا مثلاً بآداب الدرس طريقة التعليم والتعلم ، و بآداب المريدين مناهج ترقى المريد في مدارج الصوفية ، و بآداب البحث قوانين المناظرة التي يجب اتباعها في الرد والقبول ، وربما رادف الأدب الواجب ، فقد قال الإمام الغزالي المتوفى سنة ٥٠٥ هـ في كتاب الأدب في الدين : آداب الرجل مع الزوجة ، وآداب الوالد مع أولاده ، وآداب السلطان مع الرعية

ولما ورفت ظلال العيش في مدن العراق والجزيرة في القرن الثالث ، وتقلب العرب في أعطاف النعيم أولعوا بالمنادمة والتأنيق ، فأطلقوا الأدب على الأناقة في اللباس والطعام ، واللباقة في الحديث والكلام ؛ فكان الأديب والظريف بمعنى واحد . ثم تولد من المعنى الثالث وهو جملة المعارف غير الشرعية إطلاق لفظ الأدب على جميع ما ترجم من العلوم ونقل من الألعاب والفنون بعد أواسط القرن الثاني . يدلنا على ذلك ما روي عن الوزير الحسن بن سهل المتوفى سنة ٢٣٦ أنه قال : « الآداب عشرة : فتلاثة شهرجانية ، وثلاثة أنوشروانية ، وثلاثة عربية ، وواحدة أر بت عليهم . فأما العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج فشهرجانية ، وأما الأنوشروانية فالطب والهندسة والفروسية ، وأما العربية فالشعر والنسب وأيام الناس . وأما الواحدة التي أر بت عليهم فقطعات الحديث والسر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس » وجاء في إحدى رسائل الجاحظ قوله : « إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين في الحكمة ذكروا أن أصول الآداب التي يتفرع منها العلم لذوى الأبواب أربعة : فمنها النجوم وأبراجها وحسابها ، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير ، ومنها الكيمياء والطب وما يتشعب من ذلك ، ومنها اللحون ومعرفة أجزاءها ومخارجها وأوزانها » . فأدخل الجاحظ في الأدب كما ترون جميع العلوم المسماة بالرياضية ، وبعض العلوم المسماة بالطبيعية في تقسيم العلوم المنسوب إلى أرسططاليس .

وشبيهه بقول الجاحظ ما ورد في الرسالة السابعة من رسائل إخوان الصفاء التي صنفت بالبصرة أواسط القرن الرابع وطبعت بمصر : « اعلم يا أخى بأن العلوم التي يتعاطاها البشر ثلاثة أجناس : منها الرياضية ، ومنها الشرعية الوضعية ، ومنها الفلسفية الحقيقية . فالرياضية هي علم الآداب التي وضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة الدنيا ، وهي تسعة أنواع : أولها علم الكتابة والقراءة ، ومنها علم اللغة والنحو ، ومنها علم الحساب والمعاملات ، ومنها علم الشعر والعروض ، ومنها علم الزجر والفأل وما يشاكله ، ومنها علم السحر والغرائب والكيمياء والحيل وما يشاكلها ،

ومنها علم الحرف والصنائع ، ومنها علم البيع والشراء والتجارات أو الحرث والنسل ،
ومنها علم السير والأخبار .

ولكن إطلاق الأدب على الفنون والصناعات وجميع العلوم غير الشرعية لم يدم
بعد عهد إخوان الصفاء ، فقد ضيقوا مدلوله حتى قصره على علوم اللغة العربية ،
ولم يعين هذه العلوم أحد إلى أواخر القرن الخامس . فلما أنشئت المدرسة النظامية
ببغداد وجعل لدراسة الأدب فيها موضع عنوا بها ثمانية علوم ، وهى النحو واللغة
والتصريف والعروض والقوافى وصناعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم . ثم جاء
الزحشرى المتوفى سنة ٥٣٨ هـ فعرف علوم الأدب بأنها علوم يحتز بها عن الخلل
فى كلام العرب لفظاً وكتابة ، وجعلها اثنى عشر علماً باضافة المعانى والبيان والإملاء
والإنشاء إلى ما تقدم . وظل هذا التقسيم متبعاً حتى اجتاز بنا الزمن الدائب المجد
بيداء التيه والجهالة والموت ، وبلغ بنا حدود العصر الحديث ، فعدنا إلى طريق الوجود
فوجدنا قيادة ركب الحياة أصبحت للغرب بعد أن كانت للشرق ، فما استنكفنا
أن نجعل تلاميذنا بالأمس معلمينا اليوم ، وأخذنا نتلقى عنهم العلم والأدب والفن
والحضارة بطريق الترجمة والتلمذة والرحلة ، وهبت لغتنا تنتعش وتنمو بالاقتراس
والاحتذاء والتعريب ، فكان من الألفاظ التى تطور مدلولها وتحدد معناها لفظ
الأدب ، فقد وُضع مقابلاً لكلمة لتيراتور Litterature فى الأدب الأوربى ، وضعها
هذا الوضع على ما يرجح المعلم بطرس البستاني فى دائرة معارفه التى أخذ يطبعها
فى بيروت سنة ١٨٧٦ م ؛ ولكلمة لتيراتور Litterature عند الفرنج معنيان : معنى
عام ومعنى خاص . فالمعنى العام دلالتها على جميع ما صنف فى أى لغة من الأبحاث
العلمية والفنون الأدبية ، فتشمل كل ما أنتجته خواطر العلماء وقراءم الكتاب
والشعراء . أما المعنى الخاص فيراد بها التعبير عن مكنون الضمائر ومشوب
العواطف وسوايح الخواطر بأسلوب إنشائى أنيق مع الامام بالقواعد التى تعين على
ذلك . فأصبح لفظ الأدب اليوم اصطلاحاً على هذين المعنيين ، وصار تاريخه
بالطبع يتبعه فى العموم والخصوص . فتاريخ الأدب بمعناه الأخص علم يبحث عن

أحوال اللغة وما أنتجته قرائح أبنائها من بليغ النظم والنثر في مختلف العصور ،
وعما عرض لهما من أسباب الصعود والهبوط والدثور ، ويعنى بتاريخ النابهين من
أهل الكتابة واللّسن ونقد مؤلفاتهم وبيان تأثير بعضهم في بعض بالفكر
والصناعة والأسلوب . أما تاريخ الأدب بمعناه الأعم فهو وصف مسلسل مع الزمن
لما دوّن في الكتب وسجل في الصحف ونقش في الأحجار تعبيراً عن عاطفة
أو فكرة ، أو تعليماً لعلم أو فن ، أو تخليداً لحادثة أو واقعة . فيدخل فيه ذكر
من نبغ من العلماء والحكماء والمؤلفين وبيان مشاربهم ومذاهبهم وتقدير مكانتهم
في الفن الذي تعاطوه ليظهر من كل ذلك تقدم العلوم جميعها أو تأخرها .

وتاريخ الأدب بمعنييه علم حديث النشأة ، ابتدعه الإيطاليون في القرن الثامن
عشر ، ثم نما بنمو العلوم التاريخية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية .
وليس غريباً أن يجهله الغرب إلى هذا العهد ، فإن الغرب لم يخلق إلا منذ ذلك الحين .
إنما العجب الغريب أن يجهله الشرق ومن الشرق انبثق النور وانتشر العلم وعرف
الأدب . وأعجب العجب أن العرب الذين خلقوا من النحو فلسفة ، ومن التوحيد
البيسط منطقاً ذا أقيسة وجدلاً ذا قواعد ، لم يقعوا على هذا الفن ولم يفظنوا إليه .
وسبب ذلك يأسادة أن العرب الذين تميزوا من الأمم كلها في التاريخ الخاص
فشلوا كل الفشل في التاريخ العام . فهم في التاريخ الخاص أوتراجم الأشخاص قد
بلغوا غاية الإتيقان وجازوا حدود الافتتان وذهبوا فيه كل مذهب . فقسموا كتبه
إلى عامة وخاصة : فالعامة تترجم بالنابهين على تباين أوطانهم وأزمانهم وعلومهم ،
وهي إما مرتبة على حسب الأسماء أو على حسب الأنساب . فالأول منهج ابن
خلكان في كتاب وفيات الأعيان ، وابن شاكر الكتبي في فوات الوفيات ،
وصلاح الدين الصفدى في الوافى بالوفيات . والثاني منهج عبد الكريم السمعاتي
في كتاب الأنساب . وقد ترتب على أزمة الوفيات كما فعل أبو الفداء وشمس الدين
الذهبي وابن كثير مثلاً . وأما الكتب الخاصة بأنواع شتى ، منها طائفة وضعت
لمن اشتهر في علم أو فن بعينه في جميع العصور كبغية الوعاة للسيوطي ومعجم الأدباء

لياقوت وتاريخ الحكاء لابن القفطى — وهذه الكتب مرتبة الأسماء على حروف الهجاء ، ونزهة الألباء فى طبقات الأدباء لابن الأنبارى ، وهى مرتبة على حسب الأعصر ؛ وذلك الترتيب هو الغالب فى طبقات المحدثين والمفسرين والفقهاء . وأحيانا توضع بغير ترتيب ما ، كما فعل صاحب الأغانى . ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر فى فن مخصوص فى عصر مخصوص كيتيمة الدهر للثعالبي ، ودمية القصر للباهرزى ، وخريدة القصر لعماد الدين الأصفهاني . والمألوف فى هذا النوع أن ترتب التراجم على حسب البلدان . ومنها ما وضع لمن نبغ فى فن خاص كقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، والدرة الخطيرة فى شعراء أهل الجزيرة لابن القطاع الصقلى . ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر فى قطر أو مدينة كتاريخ بغداد للخطيب البغدادى ، وتاريخ دمشق لابن عساكر ، ومعالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان لابن ناجى . ومنها كتب الرحلات ، يذكر فيها العلماء والأدباء على حسب ملاقة المؤلف لهم أثناء سفره كرحلة ابن جبير الكنانى ورحلة أبى محمد العبدري البلسنى ورحلة عبد الله بن محمد العياشى . وحسبكم ذلك أيها السادة برهاناً على أن العرب قد شأوا جميع الأمم فى هذا النوع من التاريخ ، وهو غير تاريخ الأدب طبعاً ، لأنه مبنى على أخبار مفردة غير مرتبطة لا تظهر ما بين الشعراء أو الكتاب من علاقة فى الصناعة والغرض والأسلوب ، ولا تذكر ما عرأ الشعر والنثر من تحول وتقلب . أما التاريخ العام فطريقتهم فى سوقه ملتوية عقيمة وعقليتهم فى فهمه ضعيفة سقيمة ، ونظرتهم فى حوادثه سطحية كلية ، لأنهم يسردون السنين سنة فسنة ويروون ما وقع فى كل سنة من الحوادث على تباين الأمكنة واختلاف الموضوعات ، فيصبح تاريخ كل سنة مجموعة أخبار مفككة مشتتة لا صلة بينها ولا رابط . وهذه الطريقة هى الأصلية عندهم كما يؤخذ من تسميتهم هذا الفن بالتاريخ أى التوقيت ، خلافاً لتسمية اليونان إياه (هستوريا) ومعناها الرواية والتحقيق ، لجمعهم فى قص الحوادث بين الأسلوب الخلاب والبحث الدقيق . وأشهر من نهج هذه الطريقة أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى وابن الأثير الجزرى وإسماعيل أبو الفداء وعمر الوردى .

وهناك طريقة أخرى وهى رواية الحوادث على حسب سياقها ما أمكن ذلك ، وقد اتبعها المسعودى فى مروج الذهب وابن خلدون وبعض ذوى الكتب المختصرة كابن الطقطقي وابن العبري . وهؤلاء وأولئك قد جانبوا سبيل النقد محابة للخلفاء ومهاواة الملوك ، وكالوا الحوادث جزافاً دون تحقق من صوابها ولا نظر فى أسبابها وأعقابها ، وأهملوا النظر فى المسكوكات والمخطوطات والأوراق الرسمية ، وأمسكوا عن الخوض فى أحوال الأمة الاقتصادية والاجتماعية ، قانعين بأخبار الحرب والفتح والولاية والعزل والولادة والوفاة ، وفاتهم أن تبدل الأحوال والأطوار وتغير الميول والأفكار وتطور العادات والمعتقدات فى طبقات الأمة له أثر عظيم فى سياستها .

على أننا نكلف العرب شططاً إذا طلبنا منهم إتقان التاريخ وليس لديهم وسائله ، فإن المؤرخ لا يتسنى له التحصيل والتحليل والبحث إلا باستكمال بعض العلوم الضرورية التى كان يجهلها العرب وغير العرب كعلم السجلات وعلم المسكوكات وعلم الآثار وعلم النقد وعلم الاقتصاد وعلم الإحصاء . ولذلك كان الإيطاليون أول من اهتدى إلى التاريخ الحديث ، لأن أكثر هذه العلوم قد أثمرت بواكيرها فى ديارهم منذ أوائل القرن الخامس عشر للميلاد ، وهو فجر النهضة الأوروبية بعد ذلك الليل الحالك الطويل . فإذا علمنا أن فن التاريخ الصحيح لم يكن فى طوق العرب لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلومه ، أدركنا سبب قصور العرب عن تاريخ الأدب لأنه فرع من التاريخ العام ، والجهل بالأصل يستلزم غالباً الجهل بالفرع .

وكان التاريخ الأدبى فرعاً من التاريخ العام ، لأن الأدب كما قلنا هو التعبير عن العواطف والأخيلة والأفكار ، وهى أمور تتأثر بتقلب أحوال العيش وتطور المجتمع الإنسانى وتغير النظام السياسى ؛ والبحث فى هذه التقلبات والتطورات هو موضوع علم التاريخ . وأرى يأساً أن توضيح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى تقتضى بسط القول فى العوامل المؤثرة فى الأدب وهو موضوع متشعب أرجو أن ألم بأطرافه إذا سمحتم فى المحاضرة الآتية .

العوامل المؤثرة في الأدب (*)

ليس الأدب إلا التعبير القوي الصادق عن مشاعر المرء وخواطره وأخيلته ، وهذه تتأثر بأحوال العيش وأنواع العقائد وأطوار المجتمع وأنظمة الملك وتقلبات السياسة . ومن المفيد الإلمام بهذه العوامل المؤثرة في الأدب لتكون دستور المؤرخ وشريعة الأديب ونبراس الباحث فيما يصدر عن الإنسان من كد الأذهان وفيض القرائح . فمن هذه العوامل :

(**طبيعة الإقليم ومناخ البلد**) : وأثرهما في حياة الناس وسلائل الأجناس معلوم في بدائه العقول . فأحوال الإقليم هي التي تنهج لساكنيه سنن معاشهم ونظام اجتماعهم ، وتكوّن الكثير الغالب من أخلاقهم وطباعهم . ومناظره هي التي تربي ذوق أبنائه ، وتعزّي خيال كتابه وشعرائه . فالشعر الجاهلي مثلا صورة صادقة لطبيعة البادية وحياة البدو : فألفاظه خشنة كالجلبل ، ومعانيه وحشية كالأوايد ، وأساليبه متشابهة كالصخر ، وأخيلته مجدبة كالقفقر ؛ ولن تجد في غير الجزيرة العربية أمثال الشنفرى وتأبط شرا والسليك ابن السلكة من هؤلاء الشعراء الصعاليك الذين تغنوا بحياة البادية ومناظرها وأباعرها وغزلانها وكتبانها وأطلالها وجبالها بشعر متين الحبك صادق الوصف جاف اللفظ عنجوى الخيال . وقد اختلف الشعر في شبه الجزيرة نفسها باختلاف الأماكن : فهو في نجد غيره في الحجاز ، وهو في أهل الوبر غيره في أهل المدر . ولهذا العامل وحده نعزو انقراض الأراجيز وهي أقدم الأطوار لشعر البادية حين ارتحل ناظموها من الصحارى المجدبة إلى سواد العراق وريفه . وفي حواشي العراق

وظلاله ، ونخائل نجد وجباله ، اخضر عود الشعر واستقام وزن القصيد . ومن ثم قال القدماء : إن امرأ القيس ومهلل بن ربيعة وعمرو بن قميئة هم أول من قال الشعر وأطال القصائد ، وما كانوا في الواقع إلا زعماء النهضة الأدبية في هذه البلاد . وظل عامل الطبيعة يفعل فعله في الأدب خلال القرون ، نخالف بين الشعر في عواصم الشرق وبينه في الأندلس . فقد وجد شعراء العرب في أوربا ما لم يجده في آسيا من الأجواء المتغيرة والمناظر المختلفة والأمطار المتصلة والجبال المؤزرة بعميم النبات ، والمروج المطرزة بألوان النور ، فهدبوا الشعر وتأنقوا في ألفاظه ومعانيه ، ونوعوا في أوزانه وقوافيه ، ودبحوه تدييج الزهر ، وسلسلوه سلسلة النهر ، وسلكوا به مسلك التنوع والتجديد . وهذا العامل هو الذي يخالف اليوم بين الأدب في مصر وبينه في الشام والعراق . فالطبيعة المصرية تكاد تكون نائمة : فالجو معتدل في جميع الفصول لا يكاد يختلف ، وحقول الوادي الحبيب لا تعرى من الزهور والزررع ، والسماء السافرة والصحراوان الوسيعتان لا تكاد مناظرهما تتغير . فإذا لم تكن طبيعة بلادنا نائمة ، فهي على الأقل مسالمة ، لأنها لا تزعجنا بالزلازل العنيفة ، ولا تهزنا بالعواصف الرعن ، ولا تخزننا بالبرد القارس والحر اللافح ، فطبعت أهلها على الوداعة والفكاهة والبشاشة والكسل والمحافظة على القديم من العادات والأخلاق والآداب فلا تتطور هذه الأمور في مصر إلا بمقدار . ولذلك تجد شعرنا منضد اللفظ جيد السبك بطيء التجدد هادئ الأسلوب لين العطف لا يأخذ الأمور إلا بالملاينة والرفق . بينما تجد الشعر في الشام شديد الحركة كثير التنوع سريع التجدد قلق الأساليب ، لتعدد المناظر واختلاف الصور وتقلب الطبيعة ونشاط الحياة . وهو في العراق قوى أبى ثائر ساخط متوثب منتشر على أسنة الخاصة والعامة ، لالتهاب الخيلة وتوقد الشعور وصفاء الحس من إفراط الطبيعة في الحر والبرد وغلبة الحياة البدوية على كثرة السكان على أن عامل الطبيعة والمناخ قد أخذ يضعف منذ أواسط القرن الماضي لسهولة المواصلات وكثرة المخترعات وانتشار المدنية ، فيستطيع الإنسان أن يعيش في

آسيا وأفريقية كما يعيش في أوروبا ، وسيزداد ضعفاً في المستقبل دون أن يمحي ويبيد . ومنها :

خصائص الجنس : فـشعر العرب يختلف عن شعر اليونان في المذهب والخيال والغرض ، وشعر ابن الرومي يختلف عن شعر ابن المعتز وقد نشأ في بلد واحد وعصر واحد ؛ لأن الجنس الآري أميل إلى الاستقصاء والتفصيل والتحليل والتعمق ، والجنس السامي لكاء قلبه وحدة خاطره يفهم الشيء في لحظة ثم يلخصه في لفظة ، فهو أميل إلى التعميم والإجمال والبساطة . ومنها :

دوام الحرب بين جنسين أو أمتين : لفتح بلاد أو صد عاد أو تحرير وطن . فإن هذه الحروب تتمخض عادة عن أبطال ينمون في الخيال ، ويعظمون في الصدور ، ويكبرون في الزمن ، حتي تنسب إليهم الخوارق ، وتخلع عليهم الحماد ، فتسير بذكرهم الرواة ، وتتحدث بأفعالهم القصاص ، وتنتقل شهرتهم من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهي في خلال ذلك تتسع وتفيض حتى تصبح سيرهم لدى الشعب حديثاً وطنياً يجب أن ينشر ، وتراثاً قومياً يحرص على أن يزيد ، فيفيض الله لهذه السير المتجمعة على طول الدهور شاعراً سمح القريحة فينظمها بأسلوب شائق ونمط جميل . كذلك دارت الالبادة الإغريقية على حروب اليونان لأهل طروادة ، ومهابراته الهندية على الحرب التي نشبت بين بندهو وبنى كرو ، والشاهنامة الفارسية على تاريخ الأكسرة ووصف الحرب التي اشتعلت بين أهل إيران وأهل طوران ، وقد كانت تلك الحروب مفخرة الفرس الأولين ورمزاً للخلاف الدائم بين إلهي الخير والشر ؛ وكذلك دارت أغاني رولان الفرنسية على حروب الفرنج لعرب الأندلس ، وهذا هو الشعر القصصي Epique ، أو الملاحم Epoupe الذي خلا منه الشعر العربي لأسباب لا يتصل ذكرها بموضوع اليوم . على أن عامل الحروب قد أثر في النثر العربي والشعر العامي وإن لم يؤثر في الشعر الفصيح . فإن نشوب الحروب الصليبية قد

اقتضي تدوين بعض القصص الحماسية كقصبة عنتره ، وسيرة بني هلال ، والأميرة ذات الهمة إثارة للنفوس وتحميساً للشعب وتفریحاً من الهم . ومنها :

٧ طيبة العمران ونوزع الثروة وما يتصل بذلك من حال الاجتماع :

فإن تقدم الحضارة ورخاء العيش ونماء الثروة تؤثر في الذوق ، وتزيد في الصور ، وتساعد على نشر العلوم ، وتنوع في معاني الشعر وأساليب الكتابة . وشاهد ذلك أن مدن الحجاز حينما زخرت بالمال ونعمت بالفراغ منذ خلافة عثمان إلى أواخر القرن الأول للهجرة ، تدفق أهلها في اللهو ، وعكفوا على الغناء ، وألقوا أزمته في يد الصبابة ، وانقطع شعراؤها إلى الغزل فافتنوا فيه ، وتصرفوا في معانيه ، وأغفلوا سائر أنواع الشعر الأخرى ، كعمر بن أبي ربيعة ، وجميل بن مَعمر ، وكثير غزوة . وشاهد آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية في الفنون الأدبية هو شيوع البذاء والفحش في شعر بعض البغداديين على عهد الرشيد والمأمون ؛ فقد حدث شيء من ذلك في الجاهلية وفي العصر الأموي حين كان الفرزدق وجريرون من لف لفهما يتجاوبون بالفحش ويتهاجون بالبذاء ، إلا أن ذلك لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كان يقال هجاءً للعدو وسباباً للخصم . أما الفحش في شعر أبي نواس ومطيع بن إياس وحسين الضحاك وابن سكرة الهاشمي وابن الحجاج فقد كان صادراً عن خلق وناقلاً عن طبع ومعبراً عن حالة . فالشعراء يقولونه ويفعلونه ، وأهل البيوتات وذوو المثالة يسمعونهم ولا ينكرونه . فبماذا نعلل ذلك الفساد الذي نال الطبائع العربية الحرة فجعلها تتمهن الكرامة وتلقى شعار الحشمة ؟ إذا عللناه بمفاسد الترف حين تطغى الحضارة ويثور البطر كان هذا التعليل وحده غير فاضل ولا مقنع ؛ فإن أكثر أمم التمدن الحديث اليوم قد غرقوا في اللهو ، وشرقوا بالنعيم ، وأمعنوا في الخلاعة ؛ ثم لا تجد النوابع من شعرائهم وكتابهم يجرأون على أن ينهوا عن أنفسهم بالفواحش ، أو يجهروا في كتبهم بالفضائح ، وناهيك بما حدث لشكوت مرجريت حين نشر قصة (لاجرسون) .

إنما الأشبه بالحق أن هناك سبباً آخر يساعد هذا السبب وهو كثرة الرقيق ؛ وتأثير الرقيق إنما حدث من جهتين : أولاهما قيام العبيد على تربية الأحداث في كرائم الأسر ، وفي كثرة العبيد دناءة في الطباع ووقاحة في القول ، فأفسدوا النش وعودوهم هجر القول وفحش الحديث . وأخرها إقحام الجوارى والسرارى خدور العقائل ، فأعدينهن من أخلاقهن بالجانة ، فسقطت المرأة من عين الرجل فأخذها بالعنف ، وضرب عليها الحجاب ، وأقام عليها الخصى على عادة الفرس ، وأقصاها عن تربية الولد وتدير البيت ، واتخذها للمتاع واللذة . فكان من ذلك أن فشت في الخاصة أخلاق العبيد والإماء ، فتنادروا بالفحش وأكثروا الشعر في الأحاض والمجون^(١) . وإليك شاهداً آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية والأمور المادية في فنون الآداب : ظهر أدب العامة أو الشعر باللغة العامية في بغداد والأندلس في عصر واحد ؛ ففي بغداد ظهر المواليا على لسان صنائع البرامكة من العامة ، وظهر نوع آخر ذكره ابن الأثير صاحب المثل السائر قال : « بلغنى أن قوماً ببغداد من رعاع العامة يطوفون بالليل في شهر رمضان على الحارات وينادون بالسحور ويخرجون ذلك في كلام موزون على هيئة الشعر ، وإن لم يكن من يحار الشعر المنقولة عن العرب . وسمعت شيئاً منه فوجدت فيه معاني حسنة مليحة ، وإن لم تكن الألفاظ التي صيغت بها صحيحة » . ولكن الشعراء والأدباء استخفوا به واحتقروه ، فلم يقلدوه ولم يدوّنوه ولم يأبهوا لأربابه . وحاول أحد الأطباء الأدباء وهو محمد بن دانيال الموصلي أن يبتكر نوعاً جديداً من الأدب اقتبسه من ألعاب خيال الظل ، فألف كتاباً سماه « طيف الخيال » فحبط عمله . وأما في الأندلس فابتدع عبادة بن ماء السماء القراز الموشح ؛ وابتكر أبو بكر ابن قرمان الزجل ، فطرب الناس لها وأعجبوا بهما ، وأقبل أمراء القريظ وزعماء

(١) وهناك سبب ثالث لكثرة الشعر المجون في هذا العصر ، هو أن الشعراء ما كانوا يعدون أشعارهم للنشر كدأبنا اليوم ، وإنما كانوا يقولونه في مجالسهم الخاصة فتذيعه الألسنة ويؤيدونه المؤلفون ؛ فلو أنهم كانوا يكتبون للجمهور لتخرجوا من أكثر المنشور .

الأدب على نظمهما وجمعهما ، فنبغ فيهما النوايغ واشتملت على روائعها الكتب .
فما السبب إذن في استهجان البغداديين لأدب العامة وعزوفهم عنه ، واستحسان
الأندلسيين له ونبوغهم فيه ؟ السبب يعرفه المؤرخ الباحث ، وهو أن بغداد كانت
شديدة الأرستقراطية لأنها موطن الأشراف وذوى الأحساب والمثالة والثروة ،
فكانوا يترفعون عن الشعب ويستخفون بأدبه وذوقه وذكائه ، ويجدون من
الغضاضة أن يتحلوا بجليته ويجروا على أسلوبه . ولكن الأندلس كانت ديمقراطية
غنية كأمریکا اليوم ، فلم يعتز أحد فيها بالنسب لتساويهم فيه ، ولا بالثروة
لعموم الرخاء فيهم ، وحسن توزيع الثروة بينهم ؛ فكانت منازل الخاصة والعامة
متصاربة ، وأذواقهم وآدابهم متقاربة . لذلك لم يتأبَّ الشعراء والأدباء عن تقليد
الأدب العامي وتدوينه . ومن هذه العوامل :

الأدباء وما يتصل بها من الأفكار والمعتقدات : وتأثير الأديان في الأدب
أمر ثابت بأدلة الطبع والسمع ، فإنها تخلق موضوعات جديدة لمصنفات
جديدة ، وتؤثر في الأخلاق والعواطف تأثيراً يتردد صدها في مناحي الأدب . على
أن تأثيرها الذي يعيننا الآن هو إيجادها لأنواع خاصة من النظم والنثر ، فإن
بنى الإنسان منذ أفرعهم تهاويل الطبيعة ، وأدهشتهم تعاجيب الفلك ، أحسوا
بقوة القوى فألهوها كما فعل اليونان والهنود ، أو نسبوا الأعاجيب الممتعة الخيرة إلى
مبدأ ، والتهاويل المفرعة الشريرة إلى مبدأ آخر ، كما فعل الإيرانيون الأقدمون . ثم
امتلات نفوسهم بجلالها وجمالها وعظمتها ففاضت على ألسنتهم بالأنشيد والصلوات .
فكان من ذلك الشعر الديني وهو مبدأ كل شعر في كل أمة . ومن أقدمه أناشيد
(رع) عند المصريين ، وأناشيد (فيدا) عند الهند البرهميين ، وأناشيد (جالا)
عند الإيرانيين ، وأناشيد (أرفيه) عند اليونانيين ، وسفر أيوب عند العرب .
وعندى أن الشعر العربي لم ينشأ في الصحراء على ظهور الإبل ، وإنما نشأ
كذلك في المعابد العربية إبان انفصال العرب عن الأسرة السامية الأولى ، فظهر

على السنة الكهان باسم السجع ، ومن أقدمه سفر أيوب على أرجح الآراء .
وربما عدت إلى بسط هذا الرأي في فرصة أخرى .

وتأثير الأديان في الآداب غير متحد ولا متشابه لاختلاف العقول في إدراك
هذه القوة الخفية . فالليونان قد عددوا آلهتهم وجسدوها على صور البشر . ونسبوا
إليها ما للانسان من كرم ولؤم وغضب وحلم وحرب وسلم وعفة ودعارة وزواج
ولذة ، ولم يميزوهم من الناس إلا بالقوة والخلود . لذلك كان شعرهم الديني في الآلهة
أشبه بشعرهم الديني في الملوك : يصف الخوارق والعظائم والقوة ، ولا ينم عن
رحمة الخالق وخشوع المخلوق ، ولا يدل على الرجاء الذي يبعث على الطاعة ،
ولا على الخوف الذي يردع عن المعصية .

أما بنو إسرائيل فقد وحدوا الله وبرأوه من النقص ، ونزهوه عن المثل ، وملأوا
صدورهم بهيبته وعزته وجلالته ، فكان شعرهم في ذاته العلية فياضاً بالتقديس
والإجلال والابتهاال والاتكال والبكاء والرجاء والخوف . كذلك يختلف تأثير
الدين الواحد في الأدب باختلاف الأزمان والبلدان وطبقات الناس ونظام الحكم ،
فإن في كل دين من الأديان السماوية قسماً وجدانياً واجتهادياً يختلف أبنائه في فهمه
اختلافهم في الطبائع والمنازع والغاية ؛ فأشعار الخوارج مثلاً تنضح بالدماء وتطفح
بالحماسة لتعصبهم وتصلبهم وجعلهم غاية الإسلام جهاد مخالفينهم في الرأي . وأشعار
الشيعة تفيض بإجلال زوج البتول وصهر الرسول وتمجيد ذكرى بنيه وتمثيل
آلامهم ، ورتاء من قتل من أعلامهم . وأشعار الصوفيين تصف مقاماتهم وتذكر
إشاراتهم وتكثر من الكناية بالخمر والسكر والعشق والعبق عن شدة تعلقهم بالله .
ولا يقتصر تأثير الأديان على النظم ، وإنما يؤثر كذلك في النثر ، فلولاها لما
كانت النبوءات عند الإسرائيليين ، ولا التعازي عند الفرس ، ولا خطب المنابر
ومقامات الوعظ عند المسلمين والمسيحيين . ومنها :

العلوم النظرية والتجريبية : وتأثيرها العام في ترقية العقل وتقوية الشعور وتنمية التصور لا يحتاج إلى تمثيل ولا تدليل . ولكن لها تأثيراً خاصاً في خلق أنواع طريفة من الآداب كالشعر التعليمي مثلاً ، وهو نوع من الشعر يجمع بين رشاقة اللفظ ولطف التخيل وجودة الوصف ودقة البحث وحقائق العلم ؛ وترام في الآداب الأجنبية القديمة والحديثة أرفع وأمتع منه في الآداب العربية ، فإن من الغضاضة على الفن والإساءة إلى الذوق أن ندخل فيه منظومة ابن عبد ربه في التاريخ ، وألفية ابن مالك في النحو . وقد استحدث اليونان في النثر المحاورات الفلسفية كمحاورات أفلاطون ، وهي نوع طريف من الأدب الأغريقي قلده شيشرون في محاوراته في الأخلاق والفلسفة والبلاغة . كذلك أحدث انتشار العلوم نوعاً من القصص الخيالية تبرز فيها حقائق العلم بروعة الخيال وغرابة الحوادث تحقيقاً لرأى من الآراء أو تشويقاً لعلم من العلوم ، كما فعل الفرنسيان فلامريون الفلكي ، وچول فيرن Verne القصصي ، وكما صنع من قبلهما أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل الأندلسي في رسالته حي بن يقظان ؛ فقد أراد بوضع هذه القصة أن يشرح كيف يستطيع الإنسان بمجرد عقله أن يتدرج من المحسوسات البسيطة إلى أسمى النظريات العلمية ، ولكنه يعجز عن إدراك أرقى الحقائق بغير وحي من الله أو هداية من نبي .

ثم كان من نفاق العلوم التاريخية في صدر القرن التاسع عشر ، وميل الجمهور إلى دراسة الماضي أن ظهر في إنجلترا القصص التاريخية ؛ ابتدعه الكاتب الإنجليزي (ولتر سكوت) واقتفاه في فرنسا (ألفريد دفتي) في روايته (خمسة مارس) ، وفي ألمانيا (جورج إيبرس) في قصته المصرية (وردة) ، وفي مصر الأستاذ جرجي زيدان في رواياته الإسلامية .

وللعلوم فضل ظاهر على اللغة في المادة والأسلوب ، وأثر قوى في ترقية النثر خاصة ، لأنها تكسبه القوة والدقة والوضوح . وما ارتقى النثر في أمة من الأمم إلا بعد

تقدمها في الحضارة ورقيا في العلم ، لأن النثر لغة العقل كما أن الشعر لغة الخيال .
فالنثر اليوناني لم يرق إلا بعد عصر هوميروس بأربعة قرون حين دون تاريخ
توسيديد ومحاورات أفلاطون وخطب ديمستين . والنثر العربي لم يرق إلا أوائل
الدولة العباسية على يد ابن المقفع . والنثر الفرنسي لم يرق إلا بتأثير الفلاسفة
والرياضيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر كبسكال وديكارت . ومنها :

٧ أهوال السياسة الداهية : فان لمدها وجزرها ، ولا نتقاض حبلا أو تساق
أمرها ، أثراً بالغاً في فنون الآداب يختلف باختلاف حاله

ففي خلافة معاوية مثلاً انتشر الهجاء المقذع في العراق ، وفاضت بحور الغزل
الرقيق في الحجاز ، وماعلة ذلك إلا سياسة هذا الخليفة . فقد كان يخشي العراق على
عرشه الواهي الدعائم فسأسه بالتفريق وإحياء العصبية وإذكاء التنافس بين
الشعراء والقبائل ليشغل الناس عن الخصومة في خلافته بالخصومة في أمر جرير
والفرزدق والأخطل . وكان يستوحش من ناحية الحجاز فاعتقل شباب الهاشميين
في مدنه ، وسلط عليهم الترف وشغلهم بالمال وخلي بينهم وبين الفراغ ، فعكفوا
على اللهو والصبابة والغزل . وبعد خلافة المتوكل العباسي ازدهر الأدب العربي
وازداد ابتكاراً وانتشاراً وكثرة . وعلة ذلك ، السياسة أيضاً ؛ فان الخلافة العباسية
قد انتكث فتلها في أواخر عهد المأمون ، وانصدع شملها في عهد المتوكل ، باستقلال
الولاية في فارس والشام ومصر والمغرب ، فكان ضعف السياسة قوة للأدب ، لأن
الشعراء والأدباء والعلماء بعد أن كانوا مكدسين في بغداد لا يرمون عنها ، تفرقوا في
الممالك الجديدة فوجدوا من أمرائها وجوئها ما ساعدهم على وفرة الإنتاج ورفع شأن
الأدب . وللأحوال السياسية كذلك أثر في خلق فنون جديدة من الأدب أو ترقية
ما كان منها . ومثل ذلك النوع الذي يسميه الفرنج بالخطابة السياسية ، كالخطب
الرائعة التي ألقاها ديمستين في مجالس اليونان العامة حين كان فيلبس ملك مقدونية
يتربص بحرية أتيناس وسلامتهاريب المنون . وكذلك التي ألقاها شيشرون في مجالس

الأعيان دفاعا عن شئون الجمهورية الرومانية . وقد نفق هذا النوع في مصر الحديثة على لسان الزعيمين الكبيرين مصطفى باشا كامل وسعد باشا زغلول . وهذا الفن وليد الحرية السياسية والحياة الديمقراطية والأنظمة الدستورية ؛ فاذا مُنيت الشعوب بالاستعباد أو طغيان الاستبداد تلاشي وانقرض ، كما تلاشي في اليونان حينما وقعوا في العبودية ، وانقرض عند الرومان حين فدحهم طغيان القياصرة . وهناك الشعر السياسي أيضا كالشعر الذي كانت تصطنعه الأحزاب والفرق في صدر الدولة الإسلامية . ومن ذا الذي ينسي فيضان بحور الشعر وطغيانها في بغداد ودمشق حين أعلن الدستور العثماني ؟ لقد كان الظلام ضاربا على العيون ، والجهل غالبا على الأفئدة ، والجمود مستوليا على العواطف ، وقوى العرب المنتجة معطلة ، وأيديهم العاملة مغللة ، فكان إعلان الدستور بسملة الأمل في قطوب اليأس ، وومضة المنارة في بحر مكفهر الجو بالضباب ، مضطرب الموج بالعواصف ، فاهتزت النفوس ، وانطلقت الألسن ، وصدحت البلابل تنعى الليل وتبشر العيون بالصباح . ومنها :

١ **إفترط الأجناس المختلفة بالمصاهرة والمجاورة في أمة واحدة :** وأثر هذا العامل أظهر ما يكون في دولة العباسيين في بغداد ، ودولة الأمويين في قرطبة ، فان حضارتيهما نتيجة اختلاط شعوب مختلفة ، لكل شعب منها خصائص ومزايا أكملت نقص الآخر وساعدته على العمل والإنتاج . ففي البلدين اتصلت المدنية السامية بالمدنية الآرية ، فالتقى التصور العميق بالتصوير القوي ، والعقلية العلمية بالوجدان الشعري ، وكان من أثر هذا اللقاح في الفكر والعقل ما يعلل لنا وفرة المعاني الجديدة في شعر بشار وأبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي . ولولا هذا اللقاح الخصب العجيب لظل الأدب العربي ظامي الجذوع دقيق الفروع ذابل الأوراق واحد المذاق قليل الثمر . ومنها :

٢ **التقليد والاهتمام :** والتقليد فطري في الإنسان لا يستطيع بدونه أن يتكلم ولا أن يتعلم ، ولا يملك لنفسه اكتساب عادة ولا تربية خلق . ولولا

الاحتذاء لما كانت فنون الآداب ؛ لأن الشعر والنثر إنما يصاغان على قواعد وأساليب خاصة ، وما مراعاة هذه القواعد والأساليب إلا اقتداء الأديب بمن سبقه سواء أكان اقتداؤه مقصوداً منه أم كان غير يزي فيه .

على أن التقليد الذي نقصد إليه هنا هو تقليد أمة لأخرى لشدة ارتباطها بها ، أو لاعتقادها السمو في آدابها . وقد أشرت منذ هنيهة إلى مثال من ذلك هو ظهور القصص التاريخية في إنجلترا وانتقالها إلى الأمم الأخرى بالاحتذاء . ولقد كان للتقليد في الآداب القديمة شأن نابه وأثر ظاهر . فالشعر اللاتيني في عصر أغسطس عاف أساليبه الفطرية وأوزانه القديمة ، واغترف من بحور الشعر اليوناني فخا كاه في أوزانه وأنواعه ومعانيه ؛ والآداب الفرنسي قبل (رنسا) و (مالرب) كان حائراً بين اللاتينية والأغريقية ؛ والتمثيل إنما نشأ بدنياً في كنائس رومية وباريس أثناء القرون الوسيطة لتمثيل صلب المسيح وآلام الشهداء الذين أودوا وقتلوا في سبيل المسيحية ، على نحو ما يفعل الفرس من تمثيل ما أصاب أهل البيت من الخطوب والاضطهاد والحن . ثم انتشر التمثيل بالتقليد في سائر الأمم . ولما حييت الآداب اليونانية واللاتينية واطلع أدباء الغرب على ما صنف فيهما من الروايات التمثيلية تهافتوا على تقليدها واقتباسها ، فدخل فن التمثيل من جراء ذلك في طور جديد . ولو شاء الله لأدبنا الكمال من نقصه لألهم المترجمين في عصر المأمون أن ينقلوا روائع الأدبين الأغريق واللاتين من الشعر والقصص والروايات والخطب والملاحم كما نقلوا العلم والحكمة ، إذن لقد هم أدباء العرب في ذلك ولسدوا في الأدب العربي خلا ما برىء منه حتى اليوم . إنما استفاد الأدب العربي من التقليد في الحكايات والأمثال حين ترجم ابن المقفع وبعض الكتاب شيئاً من القصص الفارسي أككيلة ودمنة ، وهزار افسانه ، ودارا والصم الذهب ، فكان ما ترجموه حُدنياً للعرب ونموذجاً لهم في وضع ما وضعوه منها .

أما الأدب الفارسي والآداب التركي فهما صنيعة التقليد ونفحة من نفحات أدب العربي ؛ فإن الفرس حينما استولى الإسلام على أفئدتهم ، ولغته على ألسنتهم ،

ظلوا زهاء قرنين يقرضون الشعر بالعربية دون الفارسية ؛ فلما هبوا فى القرن الثالث يستردون مجد أجدادهم ، ويطاردون العربية ونفوذها من بلادهم ، ويوحون إلى شعرائهم من أمثال الدقيقي والفردوسي أن يحدوا مفاخر الأسلاف بتأليف المنظومات القصصية والأناشيد القومية ، لم يحدوا ذلك ميسوراً إلا باحتذاء الشعر العربى واقتباس أوزانه وبديعه . وكذلك فعلوا فى النثر ، فقد أخذوا يوشونه منذ أوائل القرن الخامس برشيق الألفاظ وغريب الحجاز وزخرف البديع اقتداءً بما نشر فى أقاليم العجم الشمالية الشرقية من الكتب التاريخية العربية التى كتبت بالسجع المونق ككتاب اليمى الذى ألفه أبو نصر العينى للسلطان محمود الغزنوى

وأما الأتراك (العثمانيون فإنهم) حين أخذوا يدونون أشعارهم فى أوائل القرن الثامن اقتبسوا من الفرس بعض الأوزان العربية مدداً لأوزانهم القديمة ؛ ولكنهم ابتداءً من القرن التاسع أغفلوا أوزانهم واصطنعوا العروض الفارسي فجزوا على مناهجه وفنونه . وظل الأدب التركى صورة من الأدب الفارسي يترسم خطاه ويردد صده حتى منتصف القرن الماضى حين هب الوزير ضيا باشا المتوفى سنة ١٢٩٥ للهجرة يقوض دعائم الشعر القديم وينعى على الشعراء ما هم فيه من جمود وقصور ورق ، فانضوى إليه رهط من الشعراء المجددين ، ككمال يكن ، وأكرم بك ، وناجى أفندى ، فأنقذوا أدبهم من سخف التقليد ، وقووه بالابتكار والتجديد .

هذا مثل من التقليد العاجز الذليل الأعمى ، أما التقليد البصير القوى المستقل فهو الذى يهذب أدبنا اليوم ويتم نقصه . فالأقصوصة ، والقصة ، والرواية ، والأسلوب المذهب ، والفن التمثيلى ، كل أولئك قد أخذ بفضل تقليد الفرنج ينبت فى حقوله ، ويضيف فصولاً خالدة إلى فصوله

هذه هى أقوى العوامل التى تؤثر فى الآداب على اختلاف لغاتها . وهى تعمل إما مجتمعة وإما منفردة . والواجب على مؤرخ الآداب أن يحلل ما تركب من

أفعالها المتنوعة كما يحلل العالم بالميكانيكا القوة الناتجة ثم يردها إلى القوى البسيطة الفاعلة . وهيهات أن يقف الأديب على هذه العوامل ما لم يكن المؤرخ في عونته . ولا يتسنى للمؤرخ إدراك كنهها إلا بالاستقصاء البالغ والبحث الشديد في أحوال الشعب الذي يدرسه ويؤرخه . وكل تعليل لأطوار الأدب وظواهره قبل دراسة هذه العوامل ضرب من التخرص لا يطمئن عليه القلب

مصادر المحاضرة

محاضرات الدكتور نلينو سماعاً عليه

تاريخ الأدب العربي للزيات

الكتب التي ورد ذكرها في المحاضرة

Grilley La Perse litteraire

muller, Histoire de la littérature Grecque

Basmadjian, Histoire de la littérature Ottomane

النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه

ذكرنا في ختام المحاضرة الأولى أن حظ العرب من تاريخ الأدب قد ضؤل لأنه فرع من التاريخ العام ، وفن التاريخ العام بمعناه الصحيح لم يكن في طوقهم لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلمه . ثم أفضنا في المحاضرة الثانية في بسط العوامل المؤثرة في الأدب لنوضح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسي والتاريخ الأدبي وفي هذه المقالة نذكر نقصاً آخر في الوسائل الضرورية لمؤرخ الأدب وهو ضعف أدبائنا القدامى في النقد واعتسافهم طرائق الحكم فيه . والنقد كما علمت ١١ داخل في تعريف تاريخ الأدب بمعناه الأخص^(١) ؛ فالعجز عنه أو الضعف فيه يستلزم حتماً ذلك النقص الذي نراه واضحاً في أكثر ما صدر عن أسلافنا من تحليل أو موازنة أو حكم . فإن من يطلع على ما أثر عن السلف من الموازنة والنقد يجد الخطأ في الأقيسة ، والخلل في الموازين ، وذلك لتحكم الذوق الخاص ، واستبداد الهوى المطلق ، وإرسال الناقد الحكم على غير قاعدة مرسومة ولا مذهب معين . وربما اكتفوا في تقديم شاعر أو تفضيل بيت بالعبارة العامة ، أو الإشارة المبهمة ، أو الهتاف الموجز كقولهم : والله دره إذ يقول... وهذا مما لم يسبق إليه أحد... وما أحسن هذا البيت !... هذا أبو منصور الثعالبي قد أفرد في كتابيه : الإيجاز والإعجاز ، وخاص الخاص ، باباً مسرف الطول لوسائل قلائد الشعراء ، رتبهم فيه ترتيباً زمينياً من عصر الجاهلية إلى عصره ، ثم حكم على كل شاعر بجملة من جزاف القول لا تحليل فيها ولا فائدة منها ، كقوله : يقال إنه أمير الشعراء ، وأمير شعره قوله : ... ، ومن جوامع كلمه قوله ... وأمير شعره وغرة كلامه قوله ... وليس للعرب مطلع قصيدة في مرثية أو جزل لفظاً وأحسن معنى من قوله ... وأمدح بيت قالته العرب في الجاهلية

قوله ... ومن لطائف كلامه وطرائفه قوله ... فلما أراد الاسهب والاستيعاب في كتابه : (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) غنى باللفظ المختار والسجع الرائق والاختيار الحسن ؛ ولكنه لم يعن بالخطوط التي تميز كلاماً من كلام ، ولا بالحدود التي تفرق بين شاعر وشاعر . فلو نقلت ما قاله من المدح في شاعر إلى شاعر آخر لما تغير المعنى ولا اضطرب السياق . والأمر كذلك في كل ما ألف من الكتب على طراز اليتيمة كدمية القصر للباخرزي ، وخريدة القصر لعبد الدين الأصفهاني ، وريحانة الألباء لشهاب الدين الخفاجي ، وسلافة العصر في محاسن أعيان العصر ، لابن معصوم المحبي .

كذلك فعل الأدباء اللغويون كالأصمعي في كتابه « فحول الشعراء » ، فقد توخى فيه تمييز فحول الشعراء من غيرهم بأحكام لا أسباب لها ، وأقوال لا غناء فيها ، ومثله سائر اللغويين والرواة الذين سجل الأصفهاني آراءهم في أغانيه ، فإنها لم تعد أن تكون آراء شخصية لا تقوم على دليل ناهض ، ولا تعتمد على قاعدة عامة . وسواء أكان النقاد من الأدباء أم كانوا من اللغويين فإن أحكامهم كانت تصدر على الشاعر في جملته ، أو على بيت أو بيتين أو ثلاثة من قصيدته ...

ولم نعثر على مثال من النقد البياني لقطعة كبيرة من الشعر إلا في كتاب إعجاز القرآن لأبي بكر الباقلاني ، حين حاول أن يبين ما جاء من العوار في نصف معلقة امرئ القيس ، على أنه لم يستطع الانصاف ولم يبرأ من الهوى . ولقد أكثر البيانيون من سرد الأبيات المفردة مستشهدين بها على قواعد المعاني والبيان والبديع ، ولكن أحداً منهم لم يوفق إلى عقد باب للنقد البياني يضع فيه قواعده ويرسم حدوده ويبين غايته .

نعم ، ألف قدامة بن جعفر كتاباً سماه (نقد الشعر) يقول في أوله : « العلم بالشعر ينقسم أقساماً ، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعته ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه

والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه ، وقد عُي الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة ، فاستقصوا أمر العروض والوزن ، وأمر القوافي والمقاطع ، وأمر الغريب والنحو ، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر ، وما الذي يريد بها الشاعر ، ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام » ولكن المؤلف لم يخرج عن السنن المألوف في ذكر ما يحسن أو يقبح في الأبيات المفردة أو المقطوعات القصيرة ، على منهج لا يختلف عن مناهج المتأخرين من أصحاب البيان والبديع .

والحال في الموازنة كالحال في النقد سواء بسواء . تنازع علماء الأدب في أي الشعراء أشعر ، وذهب الخلف بينهم كل مذهب ، فلم يتفق ناقدان على رأى ، ولم يجتمع رأيان على شاعر ، وكان مدار المفاضلة على الأبيات المفردة من الشعر والصفات العامة للشاعر . فأبوزيد محمد بن الخطاب القرشي أضع ثمانى عشرة صفحة من كتابه جمهرة أشعار العرب في أن من علماء اللغة في القرنين الثاني والثالث من كان يقدم امرأ القيس أو زهيراً أو النابغة أو الأعشى أو ليبدأ أو عمرو بن كلثوم أو طرفة ، ولكنك إذا نظرت في أسباب المفاضلة لم تجد فيها ما يقنعك على أن تتابع واحداً منهم فيما يرى . وإذا قرأت (باب المشاهير من الشعراء) في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني ، وهو فصل نسخ أكثره جلال الدين السيوطي في كتابه (المزهرة في علوم اللغة) لم يزدك اختلاف العلماء في الحكم على الشعراء إلا ريبة وحيرة . ولقد تشعبت الآراء وتعارضت الأهواء في الموازنة بين جرير والفرزدق والأخطل ، ثم بين مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي العتاهية ، ثم بين أبي تمام والبحترى والمتنبى ، ولكنك لا تدري إلى اليوم علام استقر الرأى وكيف اتحسم الخلاف . ولعلك لا تجد الفرق بعيداً بين حكم يصدر جواباً عن سؤال أو عرضاً في مقال ، وبين حكم يصدر عن روية وبحث في كتاب قائم بذاته ، فكتاب « الموازنة بين الطائيين » لأبي القاسم الحسن بن بشير

الآمدى ، يبتدىء بذكر أخطاء أبى تمام كقوله :

(وقال : ضحكات فى إثرهن العطايا ، وبروق السحاب قبل رعوده)

فأقام البرق مقام الضحك ، والرعد مقام العطايا ، وإنما كان يجب أن يقيم الغيث مقام العطايا لا الرعد . ثم يستطرد إلى تخطيطه الشعراء القداحي فى المعانى . ثم ينتقل إلى سرقات أبى تمام ويعود إلى تخطيطه فى المعانى . ثم يعقد بابا لما فى شعر أبى تمام من قبح الاستعارات ، وبابا فى سوء نظمه وتعقيد ألفاظ نسجه ، ثم بابا فيما كثر فى شعره من الزحاف واضطراب الوزن . وينتقل بعد ذلك إلى البحرى فيسلك فى الكلام عنه الطريقة التى سلكها فى الكلام عن أبى تمام ؛ ثم يخلص إلى الموازنة بين الشاعرين فيقول : « وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه . فلا تطلبنى أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق ، فانى غير فاعل ذلك ؛ لأنك إن قلدتنى لم تحصل لك الفائدة بالتقليد ، وإن طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمى من نعت مذهبيهما ، وذكر مطلوبيهما فى سرقة معانى الناس ، وانتحالهما وغلطهما فى المعانى والألفاظ ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك مما أوضحت فى مواضعه وبينته ، وما سيعود ذكره فى الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول وتقتضيه الحجة ، وما استراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب اختراعهما ، فانى أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما فى الأشعار التى أرتبها فى الأبواب ، وأنبه على الجيد وأفضله على الردىء ، وأبين الردىء وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهى إليه التخليص وتحيط به العناية ، ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهى علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الممارسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته بعد أن يكون هناك طبع فيه

تَقْبَلُ لتلك الطباع وامتزاج ، وإلا لا يتم ذلك ، وأَكَلِك بعد ذلك إلى اختبارك ، وما تقضى عليه فطنتك وتميزك » .

فالموازنة التي قام بها الآمدى إنما كانت بين أبيات مفردة اختارها من مطالع أبي تمام في الوقوف على الديار ونحوه^(١) ، واختيار ما يقابلها من مطالع البحترى ، ثم علق على هذه الأبيات تعليقا موجزا لا يتصل بموضوع القصيدة ولا وحدتها ، ولا غرضها ولا سياقها ، كأنها لم تكن عضواً في جسم ولا جزءاً من كل ؛ ولذلك تفرغ من الكتاب وأنت لا تدري أى الشاعرين أفضل . وهذا النحو الذى نحاه الآمدى في الموازنة والحكم هو الغالب على رجال الأدب فى تلك العهود . فكثيراً ما تجدهم يقولون : فلان أوصف الشعراء للقوس ، أو أنعتهم للخيل ، أو أمدحهم للناس ، لأنه قال بيتاً واحداً فى وصف قوس أو نعت فرس أو مدح ملك . ولم أقف على موازنة بين قطعتين كبيرتين من قصيدتين إلا فى كتاب (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين نصر بن الأثير الجزرى المتوفى سنة ٦٣٧ فقد وزن بين قصيدتين فى وصف الأسد للبحترى والمتنبى ، وبين قصيدتين فى الرثاء لأبى تمام والمتنبى ، وإن لم تكن الموازنة تامة من كل وجه ...

ومن الظواهر التى تسترعى نظر الباحث أن اللغويين والبيانين قد أغفلوا نقد المنشور إلا ما اتصل بالقرآن الكريم والحديث الشريف . وقد ظهر أثر هذا الإغفال واضحاً فى كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، فإنه بكتب البيان والبدیع أشبه . ولعله لو وجد ما يحتذيه فى هذا الباب من كلام الأدباء لما بان عجزه ووضوح قصوره . وما ذكره ابن الأثير فى كتاب المثل السائر إنما دار على الرسائل المسجوعة دون غيرها من أنواع النثر . فما سبب قصور العرب عن النقد البيانى ، وما علة هذا النقص الذى استتبع نقصاً مثله فى تاريخ الأدب ؟

سبب ذلك أن أسبق الأدباء إلى النقد هم اللغويون والنحاة . كانوا هم قضاة الشعر

(١) ذلك فى الجزء المطبوع وقد علمنا أن للكتاب بقية قيمة لم تطبع .

في أواخر القرن الثاني وفي القرن الثالث ، إليهم يحتكم الشعراء ، وعندهم يأخذ الملوك والأمراء ، حتى قال الخليل بن أحمد : « إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي ، وأنا سُكَّان السفينة إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتكم » . وغرض هؤلاء اللغويين والنحاة من النظر في الشعر إنما كان جمع الشواهد على غريب الألفاظ وصحة القواعد ، وتسجيل معاني الشعر ومن ابتكرها ومن سرقها . فكما كانت القصيدة أحفل بالشواهد وأجمع للغريب كانت أجود ، وكما كانت المعاني أرسخ في القدم وأصل في الابتكار كانت أفضل . ومن ذلك كان أغلب النظر مقصوراً على الآيات المفردة الشاهدة على صحة الكلمة ، أو سلامة القاعدة ، دون نظر إلى علاقتها بالقصيدة . وكان الرأي مجمعاً على تقديم الشعر الغريب على المأنوس ، وتفضيل الشاعر القديم على الحديث . وقد أغرقوا في إثارة الجاهل على الإسلامى من غير ميزة إلا الأقدمية ، حتى قال أبو عمرو بن العلاء : « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً » . وكان شعراء القرن الثاني ينكرون ولا بد على أقطاب اللغة والأدب هذا التحكم ويسألونهم الإنصاف ، فقد روى صاحب الأغاني أن حماداً الأرقط قال : « لقينا ابن مناذر بمكة ، فأنشدنى قصيدته : كل حى لاقى الحمام فمؤدٍ ... ثم قال لى : اقرأ أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر : اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامى ، وذاك قديم وهذا محدث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ، ودع العصبية » !

وأخذ هذا الإنكار ينتشر ويشد كلما ورفت ظلال الحضارة فصقلت الألسن وأرهفت الأذواق ، حتى هب جماعة من بلغاء الكتاب في أوائل القرن الثالث ينقضون أحكام اللغويين والنحاة ويننون الأحكام الأدبية على قواعد أقرب إلى التسوية والموضوعية . فقد قال الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ : « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا

ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ، ومحمد بن الزيات . وقال أيضاً : « رأيت أناساً يهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا في رواية غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي أى زمان كان » . وقال عبد القاهر في دلائل الإعجاز : « روى أن عبید الله بن عبد الله بن طاهر سأل البحترى عن مسلم وأبى نواس أيهما أشعر ؟ فقال : أبو نواس . فقال : إن أبا العباس ثعلباً لا يوافق على هذا . فقال : ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دُفع في سلك طريق الشعر ومضايقه وانتهى إلى ضروراته »

ثم سلك ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ هذا المسلك فقال في كتاب الشعراء : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر نختار إليه ، سبيل من قلد أو استحسّن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل بين الفريقين وأعطيت كلاّ حظه ووفرت عليه حقه ؛ فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله . ولم يقصر الله العلم بالشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ؛ وكان عمرو بن العلاء يقول : لقد كثّر هذا الحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعده العهد منهم . وكذلك يكون من يعدهم لمن بعدنا ، كالخزيمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه وأثنيّا عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »

وأخذ مذهب التسوية بين القدامى والمحدثين يذيع على الأفواه ويروى

في الكتب ، حتى شاع الترف والسرف والظرف في حياة الناس فتفننوا في أساليب العيش ، وتأثقوا في أفانين الكلام ، واستحدث العراقيون ألوان البديع ، وأخذ البيانيون ينقبون عن أنواعه في عبقریات المولدين ، كما كان اللغويون والنحاة ينقبون عن شواهد اللغة والنحو في كلام الجاهليين والمحضرين ، فبان شأوهم على المتقدمين في هذا المضمار ، وأخذت سوقهم تنفق ، وكفتهم ترجح ، حتى ظهر في العلماء من يتعصب لهم ويتعزز بهم . وأشهر هؤلاء ابن الأثير ، فقد ناضل عنهم في مواضع متفرقة من كتابه المثل السائر ، ومن ذلك قوله : « ولم أكن ممن أخذ بالتقليد والتسليم في اتباع من قصر نظره على الشعر القديم ، إذ المراد من الشعر إنما هو إبداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف ، فمتى وُجد ذلك فكل مكان خيمت فهو بابل . ولقد اكتفيت في هذا بشعر أبي تمام حبيب بن أوس ، وأبي عبادة البحتري ، وأبي الطيب المتنبى ؛ وهؤلاء الشعراء هم لاتُ الشعر وعُزَّاه ومَناته ، الذين ظهر على أيديهم حسناته ومستحسناته . وقد ضمت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء ، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء » وقال في موضع آخر : « إن في الشعراء المتأخرين من فاق المتقدمين . والذي أدانى إليه نظر الاجتهاد دون التقليد ، أن جريراً والفرزدق والأخطل أشعر ممن تقدم من شعراء الجاهلية ، وبينهم وبين أولئك فرق بعيد . وإذا استُفتيت قلت إن أبا تمام والبحتري والمتنبى أشعر من الثلاثة المذكورين ، وليس عندي أشعر منهم في الجاهلية ولا في الإسلام ... وإذا أنصف الناظر وترك التحامل ثم ترك التقليد عرف أن حرف الميم وحرف اللام من شعر أبي الطيب المتنبى قد ضمنا من الجيد النادر ما لم يتضمنه شعر أحد الفحول من شعراء العرب » .

مما تقدم نستخلص أن علماء اللغة والنحو والبيان لم ينظروا إلى القصيدة باعتبارها كلاً تتساق أجزاؤه إلى غرض واحد ، وإنما نظروا إلى ما تشتمل عليه أبياتها من غريب الكلم أو أصيل التراكيب أو محسنات اللفظ ، وجعلوا ذلك سبب التفضيل وعلة الاختيار وأساس الحكم . وقل منهم من فطن إلى وحدة

القصيدة كالحصرى القيروانى حين أشار إلى ذلك في زهر الآداب وروى عن الحاتمي قوله : « مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معاملة . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شواهد النقصان ، ويقف منهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمدحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها من جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه في أشعارهم » ؛ ولكنهم لم ييسطوا هذا الرأي ولم يطبقوه فيما عالجوه من النقد والموازنة .

أما الأسباب التي دفعتهم إلى سلوك هذا النهج في نقد الشعر ، فمن السهل تلخيصها في خمسة أمور لا يصعب عليك استنتاجها مما تقدم :

الأمر الأول ما ذكرناه من أن علماء اللغة والنحو لم يروا الفضل في الشعر إلا فيما يمكن الاحتجاج به ، وحسبهم من ذلك البيت والبيتان .

الأمر الثاني — وهو من قبيل الأول — أن علماء البيان والبديع ، ومنهم أكثر النقاد ، كانوا يكتفون بالمصرع أو البيت أو البيتين شاهداً على صورة من صور البيان ، أو نوع من أنواع البديع .

الأمر الثالث أن القصيدة العربية بطبيعتها مجموعة من مقطوعات تتفق في الوزن والقافية ، وتختلف في المعنى والغرض . فإذا أخرجت مقطوعة ما من قصيدة وأدخلتها في أخرى تكون من بحرهما ورويها لا تحس نقصاً في الأولى ولا كمالاً في الأخرى .

الأمر الرابع أن الشعراء ألزموا أنفسهم أن يكون كل بيت من أبيات القصيدة مستقلاً بمعناه عن غيره ، وجعلوا من عيوب الشعر (التضمين) وهو أن تتعلق قافية البيت بما بعده على وجه لا يستقل بالإفادة . وربما مدحوا

الاستقلال بين شطري البيت ؛ فقد روى الجاحظ في البيان عن عمرو بن العلاء أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فقال لهم قائل : أى نصف بيت شعر أحكم وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور : وحسبك داء أن تصح وتسلم

وقال الثانى : بل قول أبي خراش الهذلى : توكل بالأدني وإن جلّ ما يمضي وقال الثالث : بل قول أبي ذؤيب : وإذا تُرد إلى قليل تقنع فقالوا إنه لا يستغنى بنفسه ، لأن السامع لا يفهم معناه حتى يسمع النصف الأول ، والصواب أن يقال قوله : والدهر ليس بمُعْتَب من يجزع وكان من أثر استقلال البيت بمعناه أن كثر التقديم والتأخير في أبيات القصيدة حتى لا تجد قصيدة جاهلية يتفق راويان على ترتيب أبياتها .

والأمر الخامس أن الغلبة كانت للرأى القائل بأن الشعر إنما يكون أثره وبلاغه بما فيه من تغير الأوضاع وصور المجاز وأنواع البديع ، حتى أن ابن رشد الحفيد المتوفى سنة ٥٩٥ هـ قال في تلخيص كتاب الشعر لأرسططاليس ما نصه : « والقول (الشعرى) إنما يكون مختلفاً أى مغيراً عن القول الحقيقى من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع التغير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقى سُمى شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر . مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
إنما صار شعراً لأنه استعمل : أخذنا بأطراف الأحاديث الخ . بدل قوله : تحدثنا ومشينا .

وكذلك قوله : بعيدة مهوى القُرب إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يا دارُ أين ظباؤك اللّهُس قد كان لى فى إنسها أنس
إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء ،

وأتى بموافقة الإنس والأُنس في اللفظ . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط ، والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه . وبالجملية بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملية من المقابل إلى المقابل . »

وما دام الشعر مبنياً على هذه الصور والأشكال ، فلا يكون النظر فيه إلا من جهة البيان والبدیع ، وذلك يقتضى النظر فى بعض الأبيات وفى بعض أنواع الكلام .

لهذه الأمور الخمسة انحصر النقد البياني عند العرب فى جزء واحد من النقد بمعناه العام عند الفرنج ، وضاعت علوم البلاغة عندهم هذا الضيق الفاحش ، فلم تعالج غير أبيات وفقر من الكلام المنظوم والنثر المسجوع ، وأغفلت القصيدة باعتبارها وحدة لا تتفرق . والكتاب باعتباره كلاً لا يتجزأ ، ولم نحفل ما ألف بالثر المرسل من الكتب والقصص . وجر ذلك إلى أن الشعراء والكتاب أوغلو فى البديع وتفننوا فى الزخرف ، وأهملوا فن القصص فتركوه لأدباء الشعب ، ولم يعنوا منه إلا بالمقامات لأنها مظهر الصنعة ومحك القدرة ، فحرموا بذلك الأدب العربى فناً كانوا هم بسليقتهم أقدر الناس على التوفير له والافتنان فيه .

ومن ذلك يتضح أن فهم الأقدمين الخاطى لحقيقة الفن الشعرى والكتابى جر إلى حصر النقد البيانى فى الصور والأشكال ، وهذا الحصر نفسه قد وجه الشعراء والكتاب إلى الاحتفال باللفظ دون المعنى ، وبالصورة قبل الفكرة ، فقات أكثرهم أن روعة الكلام لا تكون بالرونق والأناقة والصنعة وحدها ، وإنما تكون مع ذلك بقوة التعبير عما تكنه الضمائر وتحسه المشاعر ، وبدقة التصوير لختلف الطبائع والعواطف والأخلاق والشهوات والصفات ، حتى نرى صور

أصحابها الحقيقيين أو المتخيلين تتحرك وتقل وتقول على مقتضى الغرائز الثابتة والفطر الأصلية ؛ وبكشف الغطاء عن طبيعة الشخص بكلمة تجرى على لسانه ، أو حركة تحدث عن يده ، فتكون تلك الكلمة أو الحركة كومضة البرق في الظلام تنير الأفق بغتة ؛ وبإبراعة الوصف لمناظر الطبيعة وظواهر الكون ، حتى نحس فيها الحياة والحركة وتدرك ما بينها وبين النفس وانفعالاتها من اتصال وعلاقة ؛ وبشدة التأثير في الأفتدة حتى تستيقظ فيها رواقد الأهواء والعواطف ، فتطرب النفس أو تغضب ، وتفرح أو تحزن ، وترضي أو تسخط ، وتحب أو تبغض .

لو أن نوابغ الكتاب والشعراء فطنوا أو نبهوا إلى ذلك لكان من هم الناقد أن ينظر فوق ما ينظر في الألفاظ والصور في تنسيق المعاني وترتيب الأفكار في جملة القصيدة أو الخطبة أو المقالة أو القصة ، أو الكلام على العموم سواء أكان شعراً أم كان نثراً ؛ لأن سلامة الجزء المنفصل ، أو بلاغة البيت المنفرد ، لا تدل حتماً على سلامة الكل أو على بلاغة القصيدة .

كذلك كان ينبغي للناقد أن ينظر في الموضوع الذي عاجله الفنان ليرى أبغ القصد فيما صور ، وأصاب الشاكلة فيما رأى ، وقارب الحقيقة فيما تخيل . وهل استطاع أن يبعث الحياة الطبيعية الحقيقية في الأشخاص الذين توهمهم ورسمهم . وهل قدر على أن يحرك في قلوبنا أهواء ساكنة ، وينشئ في نفوسنا عواطف جديدة ، بما اوحاه أو استدعاه أو رواه من الأماني والذكريات والحوادث ؟

كذلك كان من عمل الناقد البياني أن يحلل ما ينشأ في نفس القارئ لروائع الكتاب والشعراء من العواطف ، وأن يبين كيف يستطيع الكاتب أو الشاعر أن ينشئ هذه العواطف أو يوحياها . ومن ثم كانت المقالات النقدية عند الفرنج عملاً فنياً قائماً بذاته يبوى أصحابه مقاعد النبوغ والخلود .

وإذا تدبرت وظيفة الناقد من بعض ما ذكرته تبينت لك العلاقة بين النقد

وعلم النفس ، فان موضوعه تحليل الأحاسيس والعواطف ، والبحث عن طبيعة الجمال وما يصدر عنه من الانفعالات والأهواء ، ولذلك لم يصبح النقد عند الفرنج فناً مستقلاً له قواعده ومذاهبه إلا في القرن التاسع عشر بعد أن ارتقى علم النفس وانتشر وازدهر . ومنذ ذلك الحين تابع رقيه حتى بلغ أوجه وأدرك تمامه ، فأثر في فنون الأدب أبلغ التأثير ، وعدل في بعض أنواعها كل التعديل :

فإذا أضفت إلى الأمور الخمسة التي تقدمت ، هذا الأمر السادس وهو جهل القدماء بعلم النفس كما كان يحمله غيرهم ، اجتمعت لديك الأسباب التي أدت إلى ضعف النقد عند العرب ، والنتائج التي أحدثت هذا النقص البادى في تاريخ الأدب .



تاريخ حياة ألف ليلة وليلة (*)

يخطو الدهر دأباً في وناء وكبرياء وصمت ، فيعفو الأثر ويقرى الحجر ويبرى الحديد ، وتنال يده العابثة كل شيء في حياة المرء بالتغيير والنقص ، إلا شيئاً واحداً يلوذ منه بسواد القلب فيستقر في قراره ، ويمكن كمون السرف في دخيلته وإضماره : أريد به ذكريات الصبي وأحلام الحداثة ؛ فهي باقية والجسم يتخونّه البلى ، ثابتة والعيش تزغزعه الأحداث ، ناضرة والنمى يصوحها اليأس ، مشرقة والنفس يغشاها من الهم ظلام وسُحب . فمن منكم يا سادة لا يذكر أول بيت أبصر فيه الوجود ، وأول ملعب عرف فيه الرفيق ، وأول مكتب رأى فيه المعلم ، وأول موعد لاقى فيه الحبيب ؟ ومن منكم لا يذكر ساعات السمر اللذيذة الهادئة ، في غرفة النوم الوثيرة الدافئة ، حيث كان أطفال الأسرة يتجمعون حول الجدة الحنون أو الأم الرؤوم أو الظئر الحانية ، فينصتون في سكون وشوق إلى ما تقصه عليهم من روائع الأسفار وبدائع الأقاصيص ، وهم من طلاوة الحديث وجاذبية الحادث وبشاشة المحدث في حال لا يصف الشعور بها غير الشاعر . ثم لا يلبث هذا الرحيق العجيب أن يخذل الأعصاب الطفلية الرقيقة ، فتغفو تحت جناح الكرى ، وتسمع بقية الحديث الشهي في الحلم !

هذه الأقاصيص الشائقة التي كانت لعقولنا الصغيرة سحراً ، ولعواطفنا المشوبة سُكراً ، ولقلوبنا الغضة فتنة ، هي نوع من الأحلام والأمانى تراءت في ليل الحياة الطويل ، ثم تجمعت في ذاكرة الزمن القديم ، وتنقلت من عهد إلى عهد ، ومن مهد إلى مهد ، ومن بلد إلى بلد ، تحمل في طواياها نفحات الحكمة

المشرقية العالية ، وعطّور الأزمن البعيدة السعيدة ؛ فوجودها أثر لوجود الإنسان ، لأنها ظاهرة طبيعية من ظواهره كالغناء والشعر والرقص فلا تُعرف لها أوّلية ، ولا تحدّد في الغالب لظهورها علة . ولكن علماء الأساطير يزعمون أنها نشأت في الهند ، وهاجرت منها إلى بلاد الفرس ، ثم رحلت إلى بلاد العرب ، ثم استقرّ بها التوى في أقطار الغرب ؛ وفي كل مرحلة من هذه المراحل كانت تصطبغ بصبغة البيئة ، وتتأثر بخصائص الجنس ، وتتسمّ بِسمات العقيدة

وأما أبطالها الذين وجدوا على الرغم من قانون الوجود ، ونازعوا أبطال التاريخ ثوب الخلود ، فقد كان لبعضهم ولا شك حظ من الحياة ، وشهرة بملازمة الأسفار وملابسة الغير ، فتحدث الناس أولاً بما فعلوا ، ثم سرّجوا حول أسمائهم وأنبياءهم الأكاذيب والأعاجيب ، حتى أصبحوا أعلاماً على شخصيات متميزة في البطولة والحرب والحب والحيلة والكرم ، كدعد ولبلى في الشعر ، وأبي نواس وجحافى التنادر

أما أكثر الأبطال فمن خلق الخيال ، ابتدعهم رموزاً للمثل الأعلى ، أو القدر العاثر ، أو الجدد العاثر ، أو السلطان الجائر ، أو الهوى المتسلط ، أو الأمل الآسى ، أو الحظ السعيد

وعلى ذكر الطفولة ومناغيات الأمومة أراكم ولا ريب تركتموني أتكلم وعدتم بالذاكرة إلى تلك العهود الحبيبة تتخيّلون سحرها ، وتستعيدون ذكرها ، وتصيخون إلى ذلك الصوت الحنون ينبعث خافتاً من أعماق الماضي القريب أو البعيد ، مردداً أسماء أولئك الأبطال الذين طالما اكتبتم لا كتبناهم ، وتألّمتم لمصابهم ، وشاركتموهم بالعطف في نعاء الحب وبأساء الحرب ولأواء الخطب : من أمثال حسن البصرى ، ونور الدين المصرى ، والشاطر محمد ، والشاطر حسن ، إلى آخر ما سجلته الذاكرة ...

أنا كذلك يا سادى ، ذكرت حين كتبت هذه السطور ، هاتيك القبور التى ضمت هواى ورفقة صباى ونوعاً من الحنان والإخلاص لم أذق له طعماً منذ

غاض في هوة البلى منبعه . . . ثم ذكرت شيئاً آخر : ذكرت مجلّى من مجالى
الأنس في القاهرة كان جُمعة القلوب وألفة النفوس ومستجَمَ الخواطر فعصفت به
ريح المدنية الحديثة . ذلك منظر المحدث أو القصاص أو المسامر أو الشاعر في
مقهى الحى ، وهو في حلته الشرقية المفوّقة الضافية ، فوق صُفّته الخشبية البالية
العالية ، وقد تجمّع بين يديه وعن يمينه وعن شماله أوزاع العامة وشيوخ المحلة
يستجمّون من كلال العمل اليومي برشف القهوة العربية ، وتدخين النرجيلة
العجمية ، وتبادل العواطف الأخوية ، ثم الإصغاء المشترك إلى (أبى درويش)
وهو يقص بصوته العريض المتّدد ، وجرسه الهادى المتزن ، حروب (عنتره) أو وقائع
(أبى زيد) أو مخاطر (ابن دى زن) ، فينقلهم بقوة تمثيله أو بحسن ترتيبه على
جناح الخيال إلى عصور هؤلاء الأبطال ، فيشهدهم مجد البطولة وسُلطان الحب
وفتك السحر وبطش المردة . ثم يرى الخبيث أن فورة الحماسة أو الشوق قد طغت
في النفوس لوقوع البطل في أسرٍ أو شدة ، فيسكت ليجمع النقاط من السّمار
والنظار ، فلا يحدّ هؤلاء مندوحة عن تعجيله ليعجل هو إلى إطلاق البطل من
إساره ، وإنقاذ الجمهور من حرارة قلقه ومرارة انتظاره . . .

وفي ليلة من هذه الليالى الساهرة تجدون هذه القهوة ذات الضوء الشاحب ،
والصمت الحالم ، والمنظر الكئيب ، قد خفقت فوقها الرايات ، وأشرقت في جوها
الثريات ، وتلاّأت في سمائها المصابيح ، وأخذت زخرفها بالسامرين ، وقد جلسوا
متقابلين على الدكك العالية يطوف عليهم غلمان بأكواب من ذوب السكر المعطر
بماء الورد ، وصاحبنا المحدث قد خرج إلى القوم يتهدى في عمته المكورة وجبته
المعصفرة وقفطانه الأنيق الأصفر ، وقد تدلت من حزامه الحريري ذلاذل تنوس
على بطنه المنتفخ الضخم . فإذا استوى على عرشه المنجد ، توهج البخور من
جانب ، وتضوعت العطور من جانب ، ثم خشعت الأصوات ورنّت إليه العيون
وأنشأ يحدث . فإذا بدا لأحد أن يسأل بعض الجالسين عن سبب هذا المهرجان
عجب أولاً من أنه لا يعرفه ، ثم أجابه بلهجة الفخور المزهو : هذه ليلة زفاف عبلة

إلى عنزة ... فإذا كانت القصة قصة بنى هلال ، وجدتم هذا الهوى الجميع قد استحال إلى عصبية شنيعة ؛ ورأيتم إخوان الأمس قد أصبحوا أعداء اليوم ! فطائفة تتعصب لبنى هلال ، وطائفة تتعصب لبنى زنادة ؛ وهؤلاء يريدون الشاعر على أن يقص واقعة ، وأولئك يسألونه أن يقص أخرى ، والشاعر لا يحيب إلا من يُجزل له العطاء . فإذا رجحت كفةً وشالت كفة ، أخذ يروى من ذاكرته وغيبه على هوى الفئة الغالبة ما لم يسجله تاريخ ولم يدونه كتاب ، فيزور الغرائب ، ويختلق الوقائع ، ويقمش مما خزنه في حافظته من مختلف الأسمار ورقائق الأشعار ليحوك منها للبطل حلةً تهز العجب في قلوب أشياعه ، وتلهب الغيرة في صدور خصومه ، فإما نفحة أخرى تميل به إلى الجهة الثانية ، وإما معركة بين الحزبين تكون هي القاضية

هذا الرجل الذى صورته لكم هذه الصورة المتقاربة ؛ هذا الرجل الذى ينام النهار ويجلس الليل يحدث أربع ساعات متعاقبة ؛ هذا الرجل الفكه اللبق الحافظ الواعظ ، هو الأثر التاريخي والنموذج الحقيقي لذلك القصاص البارع الذى خلف لنا كتابنا العالمى الخالد : (ألف ليلة وليلة)

يرجع تاريخ هذا القصاص يا سادة إلى صدر الإسلام . والفضل فى وجوده كان أيضاً للقرآن الكريم ؛ فقد اشتمل كما تعلمون على مجملات من أخبار القرون الخالية والنذر الأولى ، وكان أعلم القوم يومئذ بتفصيلها من أسلم من أهل الكتاب كتميم الدارى ، ووهب بن منبه ، وكعب الأحبار ، وعبدالله بن سلام . فكان هؤلاء ومن أخذ عنهم يجلسون إلى الناس فى المساجد ، يفصلون ما فى كتاب الله من قصص الأنبياء ، ويسرفون فى تهويل هذه الأنباء ، ابتغاءً للعبرة والتماساً للموعظة . ووافق هذا الضرب من الوعظ هوى النفوس فازداد إقبال الناس عليه ، وكثر إفك القصاص فيه ، حتى طردهم أمير المؤمنين على من المساجد ، ما خلا الحسن البصرى .

ولكن دهاة السياسة رأوا سلطان هذا الفن على العقول ، وقوة أثره فى توجيه

الميول ، فاتخذوه لساناً للدعاية وسبيلاً لافتعال الأحاديث واختلاق الأفاقيص في الأغراض الحزبية المختلفة . بدأ بذلك معاوية فولى رجلاً على القصص كان إذا صلى الصبح جلس يذكر الله ورسوله ، ثم دعا للخليفة وحزبه ، ودعا على أهل خصومته وحر به . وكان هو إذا انقل من صلاة الفجر جلس إلى القاص حتى يفرغ من قصصه . وكان ولاته وقواده يقدمون القصاص في بعض حروبهم ليقصوا على المقاتلة أخبار الشهداء وما وعدوا به من حسن الجزاء . فعل ذلك الحجاج في العراق ، وجاراه فيه من حاربهم من زعماء الفرق . فقد ذكر ابن الأثير في حوادث سنة (٧٧) أن عتّاب بن ورقاء سار في أصحابه قبيل المعركة يحرضهم على القتال ويقص عليهم . ثم قال : أين القصاص ؟ فلم يجبه أحد . فقال : أين من يروى شعر عنترة ؟ فلم يجبه أحد .

وسار الشعر والقصص في ركاب السياسة جنباً إلى جنب ، يُشبهان على الناس وجوه الرشد ، ويموّهان على العقول صور الباطل . والقصاص كانوا في ذلك أشدّ وطأة على الحق ، لأنهم ينسبون ما يفترون إلى التاريخ أو إلى الدين . فلما هدأت نائرة الأحزاب ، وسكنت طائفة الفتن ، ونضجت العقول ، عاد القصّاص إلى المسجد فوجد الواعظ قد غلبه على مكانه ، والعالم قد فطن إلى كذبه وبهتانه ، والخليفة قد استغنى عنه برواته وندمانه ، فانقلب إلى العامة يسامرهم في أملاهم وأعراسهم بما أثر من أيام العرب ، ونقل من أساطير العجم ، وروى من أخبار الفتوح .

وانتشر القصّاص في العواصم العربية حتى صاروا ظاهرة من ظواهر اجتماعها ، وحاجة من حاجات عامتها ورعاها ، واشتدت هذه الحاجة حين انفجرت الدواهي على العالم الإسلامي في أواخر العصر العباسي وبعده ، من عنف المتسلطين من السلاجقة ، وعسف المتغلبين من المغول ، وغزو المتعصبين من الفرنج . فطلبهم العامة تفريجاً للكرب ، والخاصة تشجيعاً على الحرب . ولكنهم كانوا في مصر أبرع صناعة وأنفق بضاعة وأرفع مكانة ، لأن طبيعة إقليمها ونظام اجتماعها وطباع

سكانها كانت تعين على ذلك : فهي قطر زراعى ملموم الرقعة متصل العمارة
يجود بالخير الكثير على الجهد القليل ، فكان لذلك أهله قليل الأسفار يؤمنون
بكل خبر ، كثيرى البطالة يميلون إلى اللهو والسمر . وكانوا لا ينفكون بين يسر
متدفق طلق إذا عم الفيضان وعدل السلطان واقتصد الموت ، وعُسّر متجهم كزّ
إذا فحش الغلاء وألح الوباء وبغي الحاكم . وعلى الحالين كان السامر والمسامر
عنصرين من عناصر الحياة ، ينضّران بهجة العيش فى الرخاء ، ويسرّيان كربة
النفس فى الشدة .

وكان أول من تولى القصص الرسمى فى مصر سليمان بن عنترة التّجيبى سنة ٣٨ ،
تولاه مع القضاء ثم أفرد به . ثم تعاقبت القصّاص من بعده فى مصر على اختلاف
بينهم فى القدرة والغرض ، فكانوا أصداء للعقيدة ، وأبواقاً للسياسة ، تسمعون
منهم فى كل عهد لهجة ، ولكل دولة سنداً وحجة ، وترون ذلك أقوى ظهوراً فى
عهد الفاطميين ، فقد كان يعقوب ابن كلّس وزير المعز يعتمد على المناظرات فى
نشر فقه الشيعة ، وعلى القصص فى جذب القلوب لأهل البيت . وكان مقتل الإمام
(على) ومأساة الإمام (الحسين) موضوع المنابر والسوامر فى شهرى رمضان والحرم
وقيل إن ريبة حدثت فى قصر (العزيز بالله) فتناقلت الأفواه ورددتها
الأندية ، فطلب إلى شيخ القصص يومئذ يوسف بن اسماعيل^(١) أن يلهى الناس
عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً
سمّرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم ، وهى إلياذة العرب لا ينازعها
هذا الشرف إلى الآن عمل فى آخر

وفى القرن الرابع للهجرة كانت فورة هذا الفن ونهضته فى بغداد والقاهرة .
ففى عهدى المقتدر بالله العباسي ، والعزيز بالله الفاطمي ، كان القصص
الحكوميون والشعبيون يحتشدون لوضع الأخبار ، ويتنافسون فى جمع

(١) وقيل إنه الشاعر الطبيب أبو المؤيد محمد بن الصائغ الجزرى . ومن قال بهذا رأى
الأستاذ كوسين برسيقال الذي طبع لهذه السيرة ملخصاً فى باريس .

الأسمار ، من الوراقين والرحالين والعامّة .

ولكن القصص في العراق كان من عمل الكتاب ، يصورون فيه أنبل عواطف الناس ، وأجمل مواقف الحياة ، ويلقونه زهوراً وعطوراً في مجالس الخلفاء وسوامر الملوك ؛ فكانت بلاغة المحدث وجلالة السامع ونبالة الموضوع تطبع القصة بطابع الجمال والاعتدال والقصر ، وتنزع بها إلى السليقة العربية المجدولة على الإيجاز والقصد في الشعر والخطب والرسائل والقصص

فما جمعه ووضع (الجهشيارى) و (ابن دنان) و (ابن العطار) في القرن الرابع من الأقاليم في الحب الطروب والترف المسرف ؛ وما وضعه من قبل هؤلاء (سهل بن هرون) و (على بن داود) و (أبان بن عبد الحميد) من الأسمار في الأمثال الرمنية والحكمة العالية والسياسة الرشيدة ؛ وما صنعه من قبل هؤلاء (عيسى بن دأب) و (هشام الكلبي) و (الهيثم بن عدى) من الأخبار في الهوى العذرى والسخاء العربى في الإسلام والجاهلية — كل أولئك موسوم بسمّة العقلية العربية الخالصة من حذف الفضول وترك الاستطراد وقلة المبالغة

أما القصص في مصر فكان غالباً من عمل القصاصين والمسامرين ، يلقونه من الكتب ، ويتلقفونه من الأفواه ، ويحدثون به الدهاء في المجالس العامة . ورزق هؤلاء القصاص على قدر ما عندهم من القصص ، فإذا ما انقطع أحدهم عن الحديث لنضوب معينه انقطعت به أسباب العيش ، فهم لذلك مضطرون إلى تطويل الموضوع بالاستطراد ، وبسط الحادث بالتزيّد ، وجذب القلوب بالإغراب والمبالغة

ومن ثمّ اتخذ الأدب القصصى في مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به . ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة رومان Roman فى اصطلاح القرنك ؛ فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable ، والأقصوصة Conte ، والحكاية nouvelle . وهذه الأنواع قد تولد بعضها من بعض على

نحو ما يرى الأستاذ (برونتيير)^(١) الناقد الفرنسي من تطبيق مذهب (دارون) على الأنواع الأدبية؛ فالأقصوصة نشأت من المثل، والحكاية نشأت من الأقصوصة، والقصة نشأت من الحكاية، باتساع الخيال، وفعل المبالغة، وحكم الزمن. ولكن القصة العربية قد تأخر نشوؤها إلى القرن الرابع حتى ظهرت بمصر، لأن عملها يقتضي التطويل والتحليل والعلم بطبائع الناس وأوصاف الشعوب، والعرب في عهودهم الأولى كانوا أبعد بطبيعتهم ومعيشتهم عن هذه الأمور، ثم كانوا في عصور التحضر والاستقرار يؤثرون الخاصة بأدبهم، فيضطرون في حضرة الملوك أن يراعوا أدب الحديث، فلا يغرقون في الحادث حتى يجانب العقل، ولا يسهبون في السمر حتى يجاوز المجلس، ولا يُسفون في القول حتى يصادم الخلق. أما القصص المصري فقد تهيأت له الأسباب اللازمة لخلق القصة: كان سمي الأوزاع والعامية فلم يتقيد معهم بقوانين الخلق ولا بقضايا المنطق ولا بوقائع التاريخ؛ فهو يصطنع اللهجة الصريحة، ويستعمل الألفاظ القبيحة، ويبيع في الخلط والتلفيق، قصداً إلى الإغراب والتشويق؛ ويعتمد غالباً على المفاجآت القوية، ويستطرد كثيراً إلى الحوادث العرضية؛ ثم يصادم الوقائع ويشوه الحقائق لأنه يجهلها، والجمهور الذي يسمعه لا يعلمها؛ فاستطاع أن يزور أغرب الحوادث، ويجمع شتى الأحاديث، ويترك لنا هذه المجموعة القصصية التي كانت ولا تزال للخاصة مبعث لذة، وللعامية مصدر ثقافة.

كان القصص المصري يعتمد في مادته على ما يصدر عن بغداد من الأقاصيص الموضوعية والمنقولة، والروايات القديمة الصحيحة والمدخولة، ثم يضيف إلى ذلك ما تنوّل في مصر وما تجمع من الأخبار من التجار والرحالين والبحارين، فقد كان هؤلاء بعد عودتهم من البلدان النازحة يدونون ما رأوا من الأعاجيب، كما فعل اليعقوبي وابن فضالان وبرزك بن شهر يار مثلاً، ثم يحدثون بها الناس، كأن

(١) فرديناند برونتيير Brunetière صاحب مذهب التطور في الأدب ولد في طولون

يقولوا لهم مثل ما حكاه ابن خرداذبة من أن في بعض الأمم رجالاً عراض الوجوه ، سود الجلود ، لا تزيد قامة أطولهم على أربعة أشبار ، وفي جلودهم نقط حمر وصفر وبيض ، وأن فيهم من له أجنحة يطير بها ، ومن رأسه كرأس الكلب ، وجسمه كجسم الثور أو الأسد ؛ وما جاء في كتاب (المستطرف) من أن في (البلغار) من طوله أكثر من ثلاثين ذراعاً ، يأخذ الفارس تحت إبطه كما تأخذ الطفل الصغير ، ويكسر ساقه بيده كما تكسر حزمة البقل . وما رأى الرحالون بالطبع هذه الأشياء ، وإنما رأوا صورها على الآثار التي خلفها البابليون والفراعنة والرومان والفرس فظنوها حقيقة .

كان القصاص يتناول هذه الأخلاط فيؤلف منها قصة كثيرة الفصول والفضول ، تدور حوادثها على بطل واحد ، ولكنها تعرض من قبيل الاستطراد إلى حوادث شتى ، لا يصلها بحياة البطل إلا صلة واهية . انظروا مثلاً كيف صنع مؤلف قصة عنتره : بناها على حادثة أصلية صحيحة هي (حرب داحس والغبراء) التي شبت لهاها بين عبس وذييان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها وهو عنتره بن شداد العبسي ، فذكر نشأته في حادثة خرافية جذابة ، ثم وصف رجولته و بطولته وفصاحته وحبه وكرمه ، وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماة والإجارة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ ولكن حروب عبس وذييان مهما هوّل فيها وطول لا تشغل بال السامعين طويلاً ، ولا تدرّ عليه من المال كثيراً ، فهو يوقع الخصومة بين عنتره وبين فرسان العرب فيقابلهم ويقاتلهم ويسمهم جميعاً بالنكول والعجز . والقصاص في أثناء ذلك ينقلنا في السهول والأودية ، ويقلبنا بين المضارب والأخبية ، حتى جلا لنا من الحياة الجاهلية صورة صادقة لا تتمثل في خواطرهم من طريق التاريخ المقتضب المفكك إلا بعد جهد . ثم يرى مع ذلك أن الشوق شديد ، وأن الأمد الذي يريده بعيد ، فيخرج البطل من الجزيرة العربية ويقدم به إلى مصر بلد القصاص فيقود عنتره بها حروباً ويهلك شعوباً ويبتنى حصوناً لا تزال العامة تعرفها إلى اليوم باسمه ، ثم يذهب

إلى القسطنطينية ويزوجه من امرأة رومية ؛ حتى إذا ظفرت المنون أخيراً بالشجاعة الخارقة عاد ابنه من (بيزنطة) إلى الحجاز فطالب بعرش أبيه ، وحارب معاديه ومغتصبه . والميثة التي اختارها القصاص لعنترة تدل على قدرة فنية عجيبة ؛ وكان (لامتريين) لا ينفك بها معجباً ومنها طروباً ، فقد ذكر أن (الأسد الرهيص) أحد خصوم (عنترة) المتهورين الموتورين رماه غيلةً بسهمٍ مُرَّاشٍ مسموم ، فلما أحسَّ البطل فعل الموت في جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شرَّ الهزيمة وعار الفشل ، فوقف حيال العدو الثائر ممتطياً جواده ، متكئاً على رمحه ، وأمر جيشه بالتهقير والنجاة . فارتد الجيش وبقي هو واقفاً يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ، ولكنه لا يجرؤ عليه خوفاً من عنترة حتى فاضت روحه على صهوة جواده ، وكان الجيش المتقهقر قد بلغ مأمنه . فلما طال وقوفه وجاوز الحد سكونه ، ارتاب الجيش المهاجم ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا إلى جواده حَجَراً تهيجه ، فلم يكدر يراها الفرس حتى وثب وثبةً خرَّ لها فارسه على الأرض صريعاً . والغالب فيما أظن أن القصاص الماهر قد أخذ هذا الختام البارع من مصرع (سليمان بن داود) أمام عماله المسخرين من الجن ، وقد أجملته البلاغة المعجزة في هذه الآية الكريمة : « فلما قضينا عليه الموت ما دلَّهْم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته . فلما خرَّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين » .

ظهرت هذه القصة الحماسية الجميلة في عصر كان وادى النيل فيه منيع الحوزة باهر الجلالة ، صافى المورد ، لا يكدره والغ ولا واغل : فكان استقلاله يلهم الغزة ، وعرويته تُوحى الشهامة . فلما هبت الأعاصير الهوج بالبربرية الجامحة ، فأطفأت منائر بغداد ، وزعزعت عرش الخلافة ، وعبثت العجمة الجاهلة بتراث العرب من علم وأدب وخلق ودين ، وعدت ذئاب الغرب باسم الصليب على الشام ومصر تنبح الهلال الآفل وتنهش المجد الطريد ، رأينا القصة المصرية تصور هذه الحياة الحزينة تصويراً عجيباً ، ورأينا القصاص قد اتسع خياله بقدر ما ضاق علمه ،

فهو يخلق بلاداً لم توجد ، ويتصور حوادث لم تقع ، ويعتمد في العمل على الجن والسحر والخوارق .

فبين القرنين السادس والثامن من الهجرة ، ظهرت في مصر سلسلة من القصص الطويلة الجذابة عُفلاً من أسماء مؤلفيها ، لأن القصص المحترفين إنما كتبوها لأنفسهم فيما أرجح ، ثم توارثوها خلفاً عن سلف حتى بلغت عهد المطبعة فنشرت على شكلها دون اسم ولا وسم ولا تعريف .

وأشهر قصص هذا الدور سيف بن ذى يزن ، والأميرة ذات الهمة ، وفيروز شاه . فأما أنها كتبت في هذى العهود فذلك واضح لأدنى نظر من لغتها وأسلوبها وما تدور عليه من عادات واعتقادات وصور ؛ وأما أنها كتبت بمصر فذلك ثابت من أما كن وقائعها وأسماء أشخاصها . فأبطالها جميعاً عاشوا بمصر ، حتى الذين لم يروها أقدموهم إليها ...

فالمهلل بن ربيعة كان الوجه البحرى ميدان حروبه . وسيف بن ذى يزن هو الذى أجرى النيل من جبال القمر بكتابه السحرى الذى دفنه في جزيرة الروضة بالقاهرة . وهو الذى خطط مدن مصر : فالجيزة اسم من أسماء زوجاته ، وسبك الثلاث ودمهور الوحش قائدان من قواده ، والنيل تفرع إلى فرعى رشيد ودمياط لأن الملك (سيفاً) وقف وهو قادم به من السودان يقاتل الكفار الذين اعترضوه في رأس الدلتا فوقف النيل بوقوفه ، ولكن الماء وراءه قد عب عبابه وطفحت أواذيه فاندفق شطر منه إلى الشمال ، واتجه الملك بالشطر الآخر إلى اليمن . ومدينة (سمنود) أصلها سماء نود ، لأن الحكيم (نودا) صاحبها قد عقد عليها سماء بالسحر توقعاً لغارات الملك سيف وهو ذاهب بالنيل إلى مصبه . ثم دفنه المؤلف أخيراً فوق جبل المقطم ، وقال إن قبره هو الذى يعرف الآن بالجيوشي ! ولقد كان للحروب الصليبية أثر ظاهر في نسج هذه القصص في هذا الدور ، فان العواطف الدينية والحماسة القومية التى ألهمتها في قلوب المسلمين هذه الغارات قد حملت القصص على أن يتملق هذه العواطف ويغذيها بما يلفق من الأشعار

والأخبار في فضائل الجهاد والاستشهاد والصدق والصبر . فسيف بن ذى يزن كان حنيفاً مسلماً يقتحم المعادل والأرصاد على الوثنية والشرك فى معالم الأرض ومجاهلها وهو يقول : « لا إله إلا الله ، إبراهيم خليل الله » وكذلك سائر الأبطال فى سائر القصص ، إلا أنهم كانوا بعد الإسلام لا قبله .

وبين القرنين الثامن والعاشر للهجرة كان حكم الممالك بفساده ، وحكم الأتراك باستبداده ، قد أتيا على ما بقى من أركان الاجتماع ، وحللا أوامر الأخلاق والطباع ، ومنى الناس بالجاح الأوباء وشرهة الجبابة والرؤساء ، واستشعرت نفوسهم ذل الحرمان والقهر ، فأخذوا إلى التصوف أو إلى المجون ، وعالجوا همومهم بالحشيش والأفيون ، وحارب بعضهم بعضاً بالشرطة والحيلة ، وتقاتلوا على حطام الحياة بالخدعة والغيلة ، وحال نظام الفتوة فى مصر إلى مناسر من اللصوص والعيارين يقطعون متون السبل ويعبثون بالأمن ، والناس من ضعف السلطان يخضعون لهؤلاء ، ويجلونهم إجلال الزعماء ، ويتناقلون حوادثهم وأحاديثهم بالإعجاب والمبالغة ؛ فظهر حينئذ ذلك القصص الوضع الذى يمثل هذه الحال بمقارنتها وسفالتها ، ويصور تلك البيئة بخرافاتها وجهالتها ، كالقصص الذى يدور على (على الزبيق) و (أحمد الدنف) و (حسن شومان) و (دليلة المحتالة) أو (دالة المحتالة) كما يسميها المسعودى . وأصبح أسلوب القصص فى هذا الدور دائراً بين الجهالة والقحة . فهو يستعمل فى قصصه لغة مبتذلة وتراكيب فاحشة وجمالاً محفوظة ووقائع واحدة يرددها فى كل قصة ، ويكررها فى كل مناسبة . وكانت شهوة السهر والسمر قد بلغت مداها فى ذلك الحين لتغلب البطالة على أهل القاهرة ، واعتماد الناس فى جمع الثروة على الحيلة والشعوذة والسحر والقدر . فتكدسوا فى السوامر حول القصص ، وقد تجمع لهؤلاء من خلال القرون ذخيرة وفيرة من الأساطير والأسمار ، فهبوا يدونونها كما دونت تلك السير من قبل . فكان مما دون فى تلك الحقبة الغريبة كتابنا وموضوع محاضراتنا (ألف ليلة وليلة) .

(ألف ليلة وليلة) : بإسادة كتاب شعبي تمثلت فيه طوائف الشعب وطبقاته ،
 وتراءت من خلاله ميوله ونزعاته ، وتكلمت فيه أساليبه ولهجاته ؛ فهو كالشعب ،
 وكل شيء للشعب قد لقي من جفوة الخاصة وترفع العلية أذىً طويلاً . أغفله الأدب
 فلم يتحدث عنه ، واحتقره الأدباء فلم يبحثوا فيه ، ورآه محمد بن إسحق المعروف بابن
 النديم فقال إنه غث بارد ، لأنه نظر إليه نظره إلى الأدب الأرستقراطي الذي
 يصور ترف الخيال وجمال الصناعة . فلما حقق العصر الحديث تغلب الديمقراطية
 وسيادة الشعوب ، واستتبع ذلك عناية أصحاب المذهب الإيداعي (الرومانتيكيين)
 في الغرب بحياة السوق والدهاء ، عنايتهم بحياة الملوك والنبلاء ، وهب رواد
 الاستعمار وعشاق الآثار ينقبون عن (فولكلور ^(١)) الشرق ، أخذ أدباؤنا بحكم
 التقليد والعدوى يعطفون على أدب السواد ؛ فدونوا اللغة العامية ، وجمعوا الأغاني
 الشعبية ، ونظروا بعض النظر في فن القصص ، وسمعوا في رجفة من الدهش إلى
 قول الأوربيين : إن في أدبنا الموروث كنزاً دفيناً من هذا النوع له في أدبهم أثر
 تقوى وشأن نابه . ولكنهم لم يخلدوا بدياً إلى هذا القول بثقة ، واستكثروا على
 هذا الكتاب الخرافي السوق أن يذكر في الكتب ، وأن يوضع في المكتاب ،
 وأن ينبه الناس إلى فضله ، ويهنا العرب بانتاجه ، حتى رأينا بعيوننا أنه نقل منذ
 أوائل القرن الثامن عشر إلى كل لغة ، وحلّ الموقع الأول من كل أدب ، وظفر
 بإعجاب النوابع من كل أمة . حتى قال فولتير أنه لم يزاوِل فن القصص إلا بعد أن
 قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة ، وتمنى القصصي الفرنسي (استندال) أن
 يحو الله من ذا كرتة ألف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته .

ثم قرأنا أن أقلام المستشرقين أخذت تتجادل منذ أوائل القرن التاسع عشر
 في أصله ، وتكشف عن مناحي جماله وفضله ؛ وأن دوائر المعارف الكبرى سجلته
 في حقولها ، وخصته بالطريف الممتع من فصولها ؛ وأن الأستاذ (فكتور شوقان)

(١) فولكلور (Folklore) كلمة انكليزية يراد بها في الأدب الأوربي — مجموع
 التقاليد والأساطير والأشعار الشعبية لأمة من الأمم .

أفرد له في كتابه تاريخ المؤلفات العربية جزءين سرد فيهما مخطوطاته ومطبوعاته ، وترجماته ، وجزئين آخرين لخص فيهما طائفة كبيره من حكاياته ، وأن الكتاب الروائيين قد استغلوه للسينما والمسرح ، فاستخرجوا للأول رواية (لص بغداد) ، والثاني (قسمت) أو القضاء والقدر ، وأن رجال التربية والتعليم في فرنسا وألمانيا وانكلترا ، قد اقتبسوا منه أدباً للأطفال فاختصروه وصوروه . ولقيتُ أنا منذ عامين في القاهرة مستشرقاً أسبانيا وآخر أمريكياً قد أرسلت الأول جامعته ، والثاني جمعيته ، لينقبا في مدن الشرق عن مخطوطات ألف ليلة وليلة !

حينئذ أخذت خاصتنا تقرأه وتسمعه ، ومطابعا الراقية تصححه وتطبعه ، وأدباؤنا المترفعون يشيرون إليه في تاريخ الأدب . ولكنهم إلى اليوم لم يدرسوه دراسة علمية تكشف عن لبابه ، وتستقطر النطف العذاب من عبابه ، وهو على الرغم من جماع ما فيه قد سجل على توالى القرون أطوار اجتماعنا ، وصور بالألوان الزاهية مختلف أخلاقنا وطباعنا ، ونشر في الشرق والغرب أنوار حضارتنا وازدهار ثقافتنا وجمال تقاليدنا ، وأتم نقص التاريخ الذى تجاهل الشعب ، والأدب الذى احتقر العامة . فكان منه للناقد الاجتماعى والمؤرخ الفيلسوف والأديب الباحث والكاتب القصصى منهل ثرُّ الينايع صافى المورد . ثم كان — فضلاً عن ذلك — للشعب العربى فى زمن انحلاله وضياع استقلاله وصعوبة اتصاله قيس يبعث الحرارة فى النفوس الخامدة ، وذكري تلوع القلوب أسىً على المجد الزاهب ، وصلة ثقافية تجمع المنازع المتفرقة على الوحدة .

يكاد يكون (ألف ليلة وليلة) علماً ثانياً على بغداد ؛ بل ربما كان أدلّ عليها اليوم فى نظر الشعوب الحديثة من شأنها الرفيع فى الحضارة ومكانها البارز فى التاريخ . ذلك لأن آثارها المادية قد ألح عليها طغيان الدهر وفيضان النهر حتى محوها . أما هى فى هذا الكتاب فلا يزال سناها باهياً لم يخب ، وصداها مدوّياً لم ينقطع . فهو للحضارة العربية فى بغداد متحف زاخر بالأعاجيب ، دونه ما للحضارة الفرعونية فى مصر من معابد ومقابر وكنوز ، لأنه يسير فى البلاد وهى

ثابتة ، ويتحدث إلى جميع الشعوب وهى صامتة ، حتى أصبح لفظ بغداد فى جميع اللغات مرادفاً للعمران الزاهر والترف العجيب ، واسم الرشيد رمزاً للعدل الشامل والزمن الخصب . ذكر أحد كتاب الإنكليز فترة من الزمن الرخى فقال : كان ذلك فى العصر الذهبى إذ كان يحكم الخليفة العادل هرون الرشيد

ذلك بعض فضل الكتاب على بغداد . وقد ذكرت من قبل أنه لم يؤلف على هذه الصورة فيها ، ولم يؤلفه أحد من بنيتها ، وإنما جمع فى مجالس القصص فى القاهرة ، ودون على هذا الشكل فى القاهرة ، وطبع أول طبعة كاملة فى مطبعة الحكومة بالقاهرة . ثم كان حظ القاهرة من كتاب ألف ليلة وليلة أن صورها للناس مثابة للاحتيال والسطارة والسعوذة والجهل ، بينما يصور بغداد مهبطاً للفضل وموطناً للنبل ومعدناً للكرم وعشاً للحب ومظهراً للترف ، حتى كان من جرّاء ذلك أن أهل بغداد لا يزالون يقولون : (عيّاق مصر وحيّال مصر) ، ونحن ما زلنا نقول فى القاهرة : تبغدد فلان إذا أظهر البغدة ، وهى كلمة مشتقة من (بغداد) على ما أرجح تدل على السرف والترف والبطر والنبل !

وسبب اختلاف حظ البلدين من الكتاب أن القصص المصرى إذا تحدث عن مصر — وهو منها وفيها — تحدث عما يرى ، وعبر عما يسمع ؛ وقد علمنا فى أى عهد من عهود الضعف والانحلال ظهر هذا الكتاب بمصر . أما إذا تكلم عن بغداد فإنما يتأثر بعوامل أربعة : يتأثر بما وُضع من الأقاصيص الجميلة فى بغداد ؛ ويتأثر بما ملأ الآذان وشغل الأذهان عن عظمة بغداد وأبهة الخلافة ؛ ويتأثر بما ركب الله فى طباع الناس من تقديس الماضى وتعظيم البعيد ؛ ويتأثر بجهله أحداث التاريخ وتطور الأمم ، فيأبى وهو فى القرن العاشر من الهجرة أن يعترف بموت الرشيد ، ومصرع بغداد ، ونكبة المجد الأثيل

أما بعد فإنى أحاول الآن يا سادتى أن أكشف عن حقيقة (ألف ليلة وليلة) بمقدار ما تهيأت لى المراجع فى بغداد ، بعد أن توفرت على قراءته ودراسته فى

مختلف الطبعات ، ووقفتُ على ما نشر عنه من الأبحاث في بعض اللغات . وما أريد بالطبع أن أدفع السأم في نفوسكم بذكر ما لا يحتمله المقام من التحليل المفصل ؛ وإنما أجتزئُ بذكر ما لا يسع الرجل المثقف جهله من أمر هذا الكتاب وهنا يدركنا المساء كما يدرك شهر زاد الصباح ، فترجى البقية إلى الأسبوع المقبل إذا تفضلتم بالسماح

المحاضرة الثانية :

ليس من اليسير على الباحث الكشف عن حقيقة كتاب كألف ليلة وليلة أصله مفقود ، ومؤلفه مجهول ، وزمان وضعه مبهم ، ومكان حداثته مشتبّه ، لأننا إذا فرغنا إلى التاريخ نسأله قال : إن ما يتصل بالأقاصيص والأساطير كان خارجاً بطبيعته عن اختصاص الأديب ومنهاج المؤرخ . وإذا رجعنا إلى نص الكتاب ندرسه لنتبين من لغته وأسلوبه وأسماء أبطاله ومواطن رجاله وعقائد أهله نصيب كل جنس وجيل في تكوينه ، وجدناه من هذه الجهة ضعيف الحجة خادع الرأي قليل الغناء ؛ لأن كثيراً من النساخين والتقصّاصين في البلاد المختلفة قد اعتوروه فنقلوه على وفق لهجاتهم ، وعبثوا به على مقتضى شهواتهم ، حتى لا تجد نسختين منه تتفقان لا في الترتيب ولا في النص . ففي حكاية البنات مع الحمال والصعاليك الثلاثة مثلاً يقول الصعلوك الثانى : إنه قرأ القرآن بالروايات السبع وحفظ الشاطبية — والشاطبية في علم القراءات كالألفية في علم النحو — وفي بعض النسخ لا يذكر الشاطبية ويكتفى بذكر الروايات السبع ؛ فلو أن ذكر الشاطبية كان عاماً في جميع النسخ لحكنا بأن هذه الحكاية كتبت بعد سنة ٥٩٠ وهى السنة التى توفى فيها الشاطبي . وفي حكاية مزين بغداد يذكر المزين الفيلسوف سنة ٧٦٣ في نسخة ، وسنة ٦٥٣ في نسخة أخرى ، فعلى أى الرقمين نعتمد في تاريخ هذه الحكاية ؟ إذن لم يبق للباحث غير الاعتماد على النقد المبني على تاريخ

الحضارات المقارن ، وعلى ما بقي في الكتاب من صور الأساليب ورسوم التقاليد التي لم يشوهها الناسخ ولم يُعَفَّ عليها الزمن .

كان أول من ذكر ألف ليلة من المؤرخين على بن الحسين المسعودي المتوفى سنة ٣٤٦ في كتابه مروج الذهب ، فقد قال حين عرض لأخبار إرم ذات العماد : « إن هذه أخبار موضوعة ، من خرافات مصنوعة ، نظمها من تقرب من الملوك برواياتها ، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية (وفي رواية أخرى الفهلوية بدل الهندية) مثل كتاب هزار أفسانه ، وتفسير ذلك بالفارسية خرافة ، ويقال لها (أفسانه) . والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجارياتها شهر زاد ودنيا زاد »

ثم جاء بعده محمد بن إسحق المعروف بابن النديم المتوفى سنة ٣٨٥ فقال في كتابه الفهرست : « أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن الفرس الأول ، ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه ووصفوها في معناه ما يشبهه ، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة

« وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد ، فلما حصلت معه ابتدأت تُخرِّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك علي استبقائها ، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أتى عليها ألف ليلة رُزقت في أثنائها منه ولداً أظهرته وأوقفت الملك علي حيلتها عليه فاستعقلها ومال إليها واستبقاها ، وكان للملك قهرمانه يقال لها دنيا زاد فكانت موافقة لها على ذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب ألف لحيا ابنة بهمن »

ثم قال ابن النديم في موضع آخر : « والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الاسكندر ، وكان له قوم يضحكونه ويُخرِّفونه لا يريد بذلك اللذة وإنما

كان يريد الحفظ والحرس . واستعمل لذلك بعده الملوك هزار أفسانه ، ويحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليال . وقد رأيته بتمامه دفعات ، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث »

فالرجلان كما ترون متفقان على أن الكتاب منقول عن هزار أفسانه الفارسي وأنه موضوع فى خبر الملك والجارييتين شهر زاد ودنيا زاد ، وأن اسمه فى عصرهما كان ألف ليلة لا ألف ليلة وليلة — ولا عبرة بمجىء اسم الكتاب كاملاً فى الطبعة الحديثة المصرية لمروج الذهب فإن ذلك من زيادة المصحح — ويختلفان فى نسب البنت والجارية ، فيقول المسعودى إن شهر زاد بنت الوزير ودنيا زاد جاريتهما وهو الصحيح ، ويقول ابن النديم إن شهر زاد من أولاد الملوك وأن دنيا زاد قهرمانة الملك ، ويزيد أن الكتاب يحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر ، وأنه ألف لحيا أو هميا أو حماني أو حمانة أو جمانة أو خماني على اختلاف الروايات ، وهي بنت الملك بهمن بن اسفنديار

هاتان هما الوثيقتان الخطيرتان فى تاريخ هذا الكتاب ؛ ولا يوجد غيرها فيما نشر علينا من كتب مؤرخيها القدماء ، اللهم إلا إشارة إلى وثيقة ثالثة مفقودة نقل عنها المقرئ فى الخطوط ، والمقرئ فى نفح الطيب ، وعزواها إلى مؤرخ مصرى اسمه القرطى ألف كتاباً فى تاريخ مصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمى ذكر فيه ألف ليلة وليلة وقايس بين قصصه وبين ما يتداوله الناس فى عصره من الحكايات المشهورة . وفى هذا دليل على أن الكتاب على أى صورة من الصور كان معروفاً فى مصر على عهد الفاطميين ، وأن اسمه كان إذ ذاك ألف ليلة وليلة ، وأن عنصراً من القصص العربى قد دخل فى هيكله . ثم تجاهله بعدئذ أدبائنا ومؤرخونا فلم يحققوا مصدره ، ولم يسجلوا نموه وتطوره ، حتى جاء رأس المستشرقين البارون سلفستر داسي ، فبدأ البحث العلمى فى أصله بمقالين نشرهما فى جريدة العلماء Journal des savants أولهما فى سنة ١٨١٧ ، والآخر بعده بإحدى عشرة سنة . وجملة رأيه أن الكتاب تأليف جماعة لا تأليف واحد ، وأنه

مؤلف في العهد الأخير ، وأنه عربي الوضع من فاتحته إلى خاتمته ، ودفع قول المسعودي أن فيه عناصر أجنبية من الهندية أو الفارسية . فناقش أدلته قوم آخرون أشهرهم الأستاذ (يوسف فون هامر) الألماني ، فقد نشر في سنة ١٨١٩ مقالا في إحدى المجلات الألمانية ، وفي سنة ١٨٢٣ مقالا آخر في المجلة الآسيوية أيد فيهما رأى المسعودي تأييدا لا سبيل عليه لآخذ . وفي سنة ١٨٣٩ ترجم الأستاذ (وليم لين) الإنجليزى قسما من ألف ليلة وليلة وقدم له بمقدمة حاول أن يثبت فيها أن الكتاب تأليف رجل واحد ، وأنه ألف فيما بين سنتي ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد . ثم استأنف هذا البحث في هذا العصر طائفة من ثقات العلماء أشهرهم : كوجي ومولر ونولدكي وأوستروب وكريمسكي وشوقان وكارادفو ، فاستجلوا على قدر إمكانهم ما غمض من أصل هذا الكتاب حتى أصبح من الممكن بعد تمحيص ما قالوه وتصحيح ما جهلوه أن ثبت في هذا الأصل رأيا يقارب الصواب إن لم يكنه

أصل الكتاب وطبقاته : أصل هذا الكتاب نواة من الأقاصيص الهندية والفارسية تسمى هزار افسانه ترجم إلى العربية من الفهلوية في أواخر القرن الثالث للهجرة بعنوان « الف ليلة » ، وهو الذي رآه المسعودي وانتقده ابن النديم . ثم تجمع حول هذه النواة في الأزمنة الواقعة بين القرن الرابع والقرن العاشر من الهجرة طبقتان : طبقة بغدادية صغيرة ، وطبقة مصرية كبيرة . فأما النواة أو الأصل أو الاطار كما يسميه الباحثون فهو مؤلف من الحكايات الباقية الآتية : حكاية الملك شهر يار وأخيه شاه زمان وهي مقدمة الكتاب ، وحكاية التاجر والجنى ، وحكاية الصياد والجنى ، وحكاية حسن البصرى ، وحكاية الحصان الآبنوس ، وحكاية الأمير باسم وجوهر السمنديلية ، وحكاية أردشير وحياة النفوس ، وحكاية قمر الرمان ابن الملك شهرمان والأميرة بدور ، وحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال

وقد اختلفت كلمة الباحثين في أصل هذا الأصل كما ألمعنا إلى ذلك من قبل ،
ففریق يرى — ورأيه الأرجح — أن المقدمة وبعض حكايات الأصل هندية ،
ويبنى هذا الرأي على المشابهة في الموضوع والطريقة والأسلوب . فأما المشابهة في
الموضوع فإن في حكاية الملك شهریار وأخيه مشابهة من « كاثاسارت ساجارا »
الهندية . وأما المشابهة في الطريقة فإن إدماج حكاية في حكاية ، وتوليد قصة من
أخرى ، إحدى خصائص الأدب القصصى الهندى ، وهى ملحوظة في ملحمة
(مهابهاراته) وقصة (بنجه تنترى) أصل كليلة ودمنة ؛ لأن الباعث الأول على
القصص في أدب الهند كان إنشاء الفرصة واكتساب الوقت حتى يؤفك المتهور
عن غمره ، ويحجز المتسرع عن وجهه ، كما فعل البغاء مثلاً مع زوجة صاحبه
في حكاية (سوکاسابتانى) فقد كان يقص عليها كل يوم أحسن القصص ليعوقها
بلمهو الحديث عن زيارة خليلها في غيبة خليلها ، ويقطع حديثها دائماً بقوله :
سأقص عليك البقية غداً إذا بقيت في البيت . وهذه الطريقة وذلك الباعث نجدهما
في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة ، فلا نزاع إذن في أنها هندية . وأما المشابهة
في الأسلوب فإن من لوازم القاص الهندى أن يقول : لا تفعل ذلك وإلا أصابك
ما أصاب فلاناً ، فيسأله السامع وكيف ذلك ؟ فيجيب القاص على هذا السؤال
برواية القصة . وهذا الأسلوب نفسه مستعمل في تلك الحكايات من ألف ليلة ،
وقولهم فيها وكيف ذلك ؟ ترجمة حرفية لهذه الجملة السنسكريتية : کاثات إتات .
ثم يمضى هذا الفريق في تطبيق نظريته على بعض الحكايات وينتهى إلى أن
هناك طائفة من الأفاصيص لا شك في أنها فارسية ، وهى حكاية الحصان الآبنوس ،
وحكاية حسن البصرى ، وحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال ، وحكاية قمر الزمان
والأميرة بدور ، وحكاية بدر باسم والأميرة جوهر السمنديلية ، وحكاية أردشير
وحياة النفوس . . .

وفريق آخر يرى أن الأصل كله فارسى تأثر بالعقائد اليهودية والإغريقية
والإسلامية ؛ ويريد أحدهم وهو الأستاذ كوچى أن يجعل بين هيكल ألف ليلة

وليلة وبين قصة (إستر) اليهودية صلة ونسبة . ذلك لأن ابن النديم في الفهرست يقول إن هزار افسانه ألف لحيًا بنت بهمن ، والطبرى يقول إن إستر هي زوج بهمن ، والمسعودى يجعل إستر زوجة لبختنصر ويسمىها دنيا زاد ، ثم يطلق اسم شهر زاد أيضاً على أم حميا بنت بهمن اى على زوجة بهمن وهى التى سماها الطبرى إستر . ويقول المسعودى أيضاً فى موضع آخر إن أم حميا يهودية ، ويعود الفردوسى والطبرى والمسعودى فيطلقون اسم شهر زاد على حميا نفسها وهى بنت الملك بهمن وزوجه على عادة الفرس الأولين . أما وجه الشبه بين قصة إستر المذكورة فى التوراة وبين مقدمة ألف ليلة ، فهو أن الملك أسريوس كان كالمملك شهر يار لا يرى المرأة إلا ليلة واحدة ، فتزف إليه البكر مساءً ليطردها من قصره صباحاً دون أن يقتلها كما يفعل شهر يار ، وإستر كانت كشهر زاد تستهوى الملك وتخلب لبه فيستبقيها ، وهى بنت الوزير ، وشهر زاد بنت الوزير ، وهى تغرر بنفسها لتتخذ بنات جنسها من شر الفضيحة والذل ، وشهر زاد تفعل ذلك الفعل لتندرا عن بنات قومها خطر السباء والقتل

أما علة هذه الآراء المتناكرة التى تجعل هذا الأصل عربياً بحتاً أو فارسياً بحتاً أو هندياً مشوباً ، فهى أن القصص العرب قد عبثوا به عبثاً شديداً ، فبدلوا أسماءه ، وغيروا أسلوبه ، وموهوا لونه ، واخترعوا بعضه ، وطبعوه بطابع إسلامى محض ، ثم بعثروه فى جوانب الكتاب وثنايا القصص حتى التأت على المقاييس الفنية فرزه وتحديده

وأما الطبقة البغدادية فتتألف من أقاصيص غرامية صغيرة انتزعت من حياة العرب ، واتّسمت بسمّة الإسلام ، وفاضت بنعيم الحب والترّف . تمثل حياة الطبقة الوسطى بأسلوب صحيح عذب ، وتصور حضارة بغداد فى أيام العروس^(١) بخيال قوى خصب ، وتشهدكم سورة الغنى فى الأسواق ، وضجة الغلمان فى الأبنية ،

(١) أيام العروس اسم كان يطلقه البغداديون على عصر الرشيد . (المسعودى)

وقصص الجوّاري في المقاصير ، ومداعبة الزوارق اللّاهية في دجلة ، وتجعل من الخليفة الرشيد ملاك رحمة ورسول عناية ، يجيء متنكراً وظاهراً في كل مكان يالثرثرة للمحروم والعدل للمظلوم والوصل للعاشق البأس . ولا أقصد بذلك إلى أن كل حكاية يتدخل فيها الرشيد تكون بغدادية ، فإن افتتان الناس بمجده ، وازدهار العراق في عهده ، جعلاه رمزاً للرخاء والعدل ، حتى في زمن غير زمنه ، ووطن غير وطنه

تجمعت هذه الطبقة في مدي القرنين الرابع والخامس مما أثر عن الرواة ودوّن في الكتب مستقلاً وغير مستقل . فهي على ما أرجح بقايا القصص التي نشرها الأدباء البغداديون ثم طواها الزمن ؛ وقد عد ابن النديم في الفهرست عشرات منها كقصة علي بن أديم ومنهلة ، وقصة عمرو بن صالح وقصاف ، وقصة أبي الغتاهية وعُتب ، وقصة وضاح وأم البنين ، وقصة أحمد بن قتيبة وبانوحه ، وقصة ريحانة وقرنفل ، وقصة سكيّنة والرباب الخ . . .

وأشهر حكايات هذه الطبقة حكاية علي بن بكار وشمس النهار ، وهي قصة شهيد من شهداء الحب تُشعر النفوس حرقه الأسى على جدّها العاثر ونهايتهما المحزنة ، وقد صيغت في أسلوب رقيق وعبارة مهذبة ، واشتملت على نوع من الأدب يكاد يخلو منه أدب الخاصة وهو الرسائل الغرامية التي تجري بين العاشقين إذا غر اللقاء وعيل الصبر . ثم حكاية أنس الوجود وورد الأكام ، وهي قطعة حب وشعر وغزل ؛ تجدون من فيها إما محباً أو حبيباً أو واصلاً بينهما ؛ والشعر الذي تضمنته إنما أنشئ لها خاصة ، فهو مطابق لمقتضى أحوالها ، مشتمل على أسماء أبطالها ، وذلك قليل في سائر الكتاب كقوله من أبيات :

ما خاب من سمالك أنس الوجود يا جامعاً ما بين أنس ووجود

يا طلعة البدر الذي وجهه قد نور الدنيا وعم الوجود

ثم حكاية البنات الثلاث مع الجمال والصعاليك الثلاثة ، ثم حكاية النائم اليقظان أو أبي الحسن الخليع ، ثم حكاية بدور وجبير بن عمير الشيباني ، ثم

حكاية الرشيد مع الخليفة الثانى محمد بن على الجوهري ، ثم حكاية المعتضد مع أبى الحسن الخراسانى ، وهى تدور على السرف والترف والحب ، وتقص علينا مصرع المتوكل ؛ ثم حكاية الشاب البغدادى مع جاريتته ، ثم حكاية الجوارى الضرائر ، ثم حكايات السندباد البحري وهى وصف جذاب شائق لسبع سفرات مخطرات فى مياه الهند والصين قام بهن السندباد فى عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية لم تدرك يومئذ فى العمران والعظمة

ومما لا جدال فيه أنها كانت فى الأصل رحلة حقيقية شوهاها الناس بالمبالغة وزيفها القصاص بالافتعال والتزيد . ولعل صاحبها هو الذى نحا بها هذا المنحى من الإغراب كما فعل بزرك بن شهريار فى كتابه عجائب الهند . فلو صفيناها من سخر الأساطير وصرف الحديث كالسمكة العملاق التى يظنها الملاحون جزيرة ، وبيضة الرخ التى يحسبها الرءون قبة ، إذن لتكشفت عن تفاصيل دقيقة تطابق ما كتبه الرحالون فى هذا الموضوع ، كوصف جزر المهرجا أو المهرجان كما يسميه السندباد ، والبحث عن الماس بواسطة النسور فى سيلان ، وما ذكر عن الفيل والكركدن وشجر الكافور وتجارة القرنفل الخ . . .

وأصدق ما فى حكايات السندباد تصويرها لنفسية الرحالة الذى يشغف قلبه حب الأسفار ومصارعة الأخطار وجهاً لوجه ؛ فهو فى كل سفرة يخوض غمرات الهول ويكابد غصص الغرق ويأخذ على نفسه الموثق الغليظ ألا يزعم رحلة بعد هذه المرة . فإذا ما عاد سالماً إلى دياره ، ونعم حيناً بالعيش الرخى بين نداماه وسماره ، عاده الوله الشديد إلى البحر الغادر ، ونازعته نفسه الطلعة إلى الأفق البعيد ، فيحتوى الراحة ، ويعاف النعيم ، ويتتاع البضائع ، ويكثرى السفينة ، ثم يقلع من البصرة !!

وأما الطبقة المصرية فهى أوسع الطبقات وأجمعها وأصلحها للبحث وأصدقها فى اللهجة وأقلها فى البلاغة . تألفت فى مدي خمسة قرون بين القرن الخامس والقرن العاشر من القصص العربية والتقاليد الإسلامية والسير اليهودية والأساطير

الفرعونية . وقد قسمتها حين حللتها إلى طبقتين : قديمة تنتهى بالقرن الثامن ، وحديثة تنتهى بالقرن العاشر . فالطبقة القديمة حسنة الأسلوب مطردة السياق شريفة الغرض تدور على المغامرة والحرب ، وتعارض الأخلاق ، وتضارب العواطف ، وتعتمد على الطلاسم والأرصاء والجن والسحر والقدر ، كحكاية جودر التاجر وإخوته ، وحكاية الوزيرين نور الدين وشمس الدين ، وحكاية مسرور وزين المواصف ، وحكاية قمر الزمان الثانية ، وحكاية الخياط والأحدب ، وحكاية مزين بغداد ، وهى قطعة فنية قوية رائعة ، ثم حكاية على شار أو بشار مع زمرد . والطبقة الحديثة على الجملة عامية اللغة ركيكة الأسلوب جريئة العبارة تدور تارة على حيل المحتالين ومكايد العيارين ومخاطر اللصوص ، وتارة على تصوير الأخلاق وتذكير النفوس الغافلة بالعبث . وظهور القصص المحتال الداعر بجانب القصص المتصوف الزاهد فى هذه الطبقة — إنما اقتضته طبيعة المجتمع المصرى يومئذ من التجاء فريق من الناس إلى الله ، وانصراف فريق آخر إلى الشيطان . وقد كان من الممكن ان تبدو هذه الظاهرة أيضاً فى قصص بغداد لولا ان مغامرات اللهو والحب فيها قد غلبت فى نفوس القصصيين على كل شيء ؛ وهم إلى ذلك كتاب يتأبهون عن حياة العامة . فقد كان فى بغداد على عهد الخليفة المعتضد بالله رجل اسمه العقاب وكنيته ابو الباز شهر بالكيد والحيلة حتى قال فيه المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب ص ٤٧٩ من طبعة مصر : « إنه برز فى مكايده وما أورده من حيله على دالة المحتالة وغيرها من سائر المكارين والمحتالين ممن سلف وخلف منهم » ثم ذكر بعض حوادثه وهى غريبة

وكان فى بغداد كما كان فى القاهرة نظام (التوائين) وهم اللصوص الذين إذا أتعدهم الكبر عن السرقة تابوا ورسمهم الخليفة شيوخاً لأصناف اللصوص ، فإذا حدثت حادثة عرفوا فعل من هم . ذكر ذلك المسعودى أيضاً فى ص ٤٧٣ من الجزء نفسه . وكانت بغداد والقاهرة تتبادلان هذا الصنف من الزعماء والشيوخ كما يقصه علينا ألف ليلة وليلة

تأثر القصاصون المصريون في حكايات الحيل إذن بطبيعة العمران فضلاً عن تأثرهم بما بقي مذكوراً على بعض الألسنة من أساطير العهود الفرعونية ، فإن قصة علي بابا واللصوص الأربعين مثلاً تشبه قصة وردت في (كتاب الأقاليم الشعبية في مصر القديمة) لكبير الأثريين الأستاذ (ماسيرو) . ثم تأثروا في أقاصيص العبر والعظات بالإسرائيليات كحكاية مدينة النحاس ، وقصة حاسب كريم الدين وبلوقيا وجان شاه ، وذلك ما دعا الأستاذ (فكتور شوقان) إلى أن يقول : إن القصص المصرية الأخيرة إنما وضعها يهودى مصرى أسلم ، وذلك بالطبع وهم من الأستاذ ، لأن علم العرب بالإسرائيليات منذ ظهر الإسلام لا يقل عن علم اليهود بها

وأشهر أقاصيص هذه الطبقة حكاية علي بابا واللصوص الأربعين ، وحكاية علاء الدين أبى الشامات والمصباح العجيب ، وهى التى اقتبسوا منها رواية لص بغداد للسينما ، ثم حكاية معروف الاسكاف ، وحكاية أبى قير وأبى صير ، وقصة حاسب كريم الدين وملكة الحيات ، وقصة مدينة النحاس ، وحكايات أحمد الدنف وحسن شومان وعلى الزبيق ودليلة المحتالة وزينب النصابة ، وحكاية الملك الناصر والولادة الثلاثة ، وحكاية الرجل الصعدي وامراته الأفرنجية

وفوق هذه الطبقات الثلاث أو الأربع تراكم فى العصور الحديثة عدد من القصص الكبيرة والأقاليم الصغيرة ليلبغ الكتاب الغاية التى حددها له اسمه . وفى هذه الزيادة تختلف النسخ اختلافاً شديداً . من تلك القصص طائفة حائلة اللون من أثر التقليد كقصة عجيب وغريب وسهم الليل ، وهى من قصص البطولة والحرب ، تستعرق أقاليمها فى العراق بين العرب والعجم ، أو بين دين الحنيفة والمجوسية ، وتستعير صورها من قصة عنتره وسيرة ابن دى يزن ؛ ثم قصة عمر النعمان وأولاده ، وهى مضروبة على قالب أردشير وحياة النفوس ، ثم قصة تاج الملوك والأميرة دنيا ، وهى كسابقتها تقليد لقصة أردشير ، ثم حكاية جان شاه ،

وهي تقليد سخيف لحكاية حسن البصري ، ثم حكاية وردخان والملك جليعاد ،
وهي ملفقة من أمثال كلية ودمنة

وطائفة أخرى يغلب فيها أثر التجديد كحكاية هكتار الحكيم ، وأقصوصة
شول وشمول ، وحكاية الجارية تودد ، وهي حكاية ثقافية تعليمية كتبها فقيه مصري
في العهد الأحدث على الرغم من وقوع الحادثة ببغداد ، وقيام المناظرة برياسة
النظام المتكلم في مجلس الرشيد ؛ فإن الجارية كانت تجيب السائل في الفقه على
المذهب الشافعي وتصرح بذلك ، وتذكر في التقويم الزراعي الشهور القبطية
ككيهك وبرموده وبشنس ومسرى وأمشير ، ثم تقول في حضرة الرشيد :
الويل ثم الويل لمصر والشام من جور السلطان . ومن الغريب أن الأستاذ
أوستروب يقول في دائرة المعارف الإسلامية : إن هذه القصة نشرت في أسبانيا
بعنوان (لادون زلاتيودور) أو تودور . ويظن أن تودد تصحيف تودور . ولم
يتح لى الاطلاع على هذه القصة لأرى كيف تتفق مع قصة كل ما فيها مناظرة
في علوم الثقافة الإسلامية البحت

وهناك عدا ما ذكرت مجموعة من أقاصيص الفرسان والأجواد ، ونوادر الأولياء
والزهاد ، نقلت من العقد الفريد والمستطرف وعروس المجالس ومناقب الصالحين
لم يقصد بها إلا توسيع الكتاب

مؤلف الكتاب وزمن تأليفه وسبب تسميته :

ذهبت جهود الباحثين باطلا في تحقيق هوية المؤلف ، لأن هزار افسانه نقل
إلى العربية غُفلاً لم يسم واضعه ، ثم غشيته الطبقتان البغدادية والمصرية على التدرج ،
فكان كل قصاص يكتب لنفسه ما سمع وجمع في عصره من ثمرات القرائح وقطرات
الأقلام دون أن يسندوها إلى راوٍ أو يعزوها إلى مؤلف . ولماذا يفعل ذلك وهو يريد
أن يحفظ ويقتص لا أن يروي وينشر ! فلما هيأت الأحوال أسباب تدوينها في العهد
الذي ذكرته قيض الله لها من ضم شتات ألفتها ، ونسق نظام وحدتها ، ثم دونها على

هذه الصورة . ولم يستطع ذلك الجندى المجهول أن يملئ اسمه على الخلود ، إما لتواضع فيه حمله على إنكار ذاته ، وإما لتواطؤ من النكران والنسيان أمات اسمه بعد مماته . ومن التوافق الغريب أن أسماء الكتّاب الذين وضعوا القصص الفرنسية الكبيرة في العهد الذي دوّن فيه ألف ليلة وليلة قد سحب النسيان عليها ذيله كذلك ، كأغاني رولان ، وقصص المائدة المستديرة ، وقصص الحكماء السبعة مثلاً وقد اختلف العلماء في أن يكون المؤلف واحداً أو جماعة ، ولست أرى لهذا الخلاف وجهاً ؛ فإن الكتاب تكوّن على اليقين من أعمال مستقلة ، ثم بما باتفاق الرأي على توالى الحقب ؛ فوضعه وتكوينه إذن عمل جمع ، وجمعه وتدوينه عمل فرد ؛ وتحليله إلى الأعمال الفردية المتعاقبة أمر فوق القدرة ومن وراء الإمكان . أما التاريخ الذي قرّ فيه على هذا الوضع الأخير ، فهو النصف الأول من القرن العاشر من تاريخنا . ومن الممكن أن نحصره منه في السنوات العشر الواقعة بين سنتي ٩٢٣ و٩٣٣ ، وهما توافقتان سنتي ١٥١٧ و١٥٢٦ من التاريخ المسيحي . وقد حصره الأستاذ (وليم لين) الانجليزى بين سنتي ١٤٧٥ و١٥٣٥ للميلاد ، أى في مدى خمسين سنة ، فواقفناه في الغاية وخالفناه في البدء . ولم نر هذا الرأي اعتباطاً من جهة ، ولا استنباطاً من النص الظنين من جهة أخرى ، وإنما اعتمدنا في تحقيقه على دليل مادي ، وهو أن الأستاذ الفرنسي (جلّان) قد أخذ ينشر ترجمة الكتاب لبلاط الملك لويس الرابع عشر سنة ١٧٠٤ ، وقد نقله عن نسخة عربية مخطوطة في ثلاثة مجلدات أرسلت إليه من سورية بعد سنة ١٧٠٠ ، وهى مكتوبة بمصر غفلاً من التاريخ ، ولكن الذى نقلها إلى الشام ، وهو من طرابلس ، كتب عليها بخطه أنه امتلكها سنة ٩٤٣ للهجرة ، ثم انتقلت من يده إلى يد آخر من حلب فكتب عليها أيضاً تاريخ هذا الانتقال وهو سنة ١٠٠١ ، فيكون تأليف الكتاب إذن قد تم قبل سنة ٩٤٣ بـ من قدره كما قدره (لين) بعشر سنين هذا من جهة الطرف الأعلى ، أما من جهة الطرف الأدنى ، فإننا نجد ذكر القهوة المعروفة يتردد في بعض الحكايات كحكاية أبي صير وأبي قير وحكاية

على نور الدين ومريم الزنارية مثلاً ، وذلك لا يكون قبل العقد الأول من القرن العاشر ، لأن القهوة لم تنتشر في الشرق إلا في هذه المدة . ثم نجد لفظ الباب العالي وبعض النظم العثمانية تذكر في حكايات أخرى كحكاية معروف الاسكاف وهي مصرية قطعاً ، والعثمانيون لم يستولوا على مصر قبل سنة ٩٢٣ ، فيكون الكتاب إذن قد دوّن بعد هذه السنة وقبل سنة ٩٣٣

ذلك تحقيق الزمن الذي صنف فيه الكتاب جملة ، أما تحديد التاريخ لكل حكاية وكل طبقة ، فذلك عمل إن تيسر في حكاية تعذر في أخرى . وبعض الباحثين قد حاول ذلك في شيء من التوفيق كالأستاذ وليم بوير الأمريكي ، فإنه نشر سنة ١٩٢٤ بحثاً في ٤٤ صفحة من المجلة الآسيوية جزم فيه بأن حكاية الوزيرين شمس الدين ونور الدين قد كتبت بعد حكم الظاهر بيبرس ، أي بعد سنة ٦٧٦ ، ويرجح أنها كتبت سنة ٧٠٦ ، وأن قصة الخياط والأحدب بما تشتمل عليه من الحكايات الأخرى كمزين بغداد قد ألفت سنة ٨١٩ للهجرة ، والدخول في هذا الموضوع يخرج بنا إلى التفصيل الذي يملك في الروح ويحمد نشاط الحديث

سمى العرب هزار افسانه ألف ليلة ، ولو أرادوا الترجمة الأمانة لقالوا ألف خرافة أو أسطورة ، فعدوهم عن العنوان الصحيح يدلنا على أحد أمرين : إما أن الليلة كانت في اصطلاحهم ترادف الأسطورة باعتبارها زمناً لها ، وذلك ما نستطيع استنباطه من قول محمد ابن إسحق الوراق : « ابتداء أبو عبد الله الجهشياوى صاحب كتاب الوزراء بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسرار العرب والعجم والروم وغيرهم كل جزء قائم بذاته لا يتعلق بغيره ، وأحضر المسامرين فأخذ منهم أحسن ما يعرفون ويحسنون ، واختار من الكتب المصنفة في الأسرار والخرافات ما يحلى بنفسه ، فاجتمع له من ذلك أربعائة ليلة وثمانون ليلة كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر ، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تنميته ألف سمر ... » وإما أن يكون عدد الألف في الأصل ،

إنما أريد به التكثر لا التحديد ، على حد قوله تعالى : « إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم » وأحرّبه أن يكون كذلك ، فإن ابن النديم قد رآه بتمامه مراراً وقال ان فيه دون المائتي سمر ، وهو اليوم بطبقاته وزياداته واستطراداته لا يتجاوز ٢٦٤ حكاية قسمها المؤلف على ألف ليلة وليلة تقسيماً فيه عبث الهزل أو سخف الصناعة ؛ فإن شهر زاد يدرّكها الصباح دائماً ولما يمض علي حديثها غير بضع دقائق . علي أنه لم يبق مما رآه ابن النديم إلا تلك الحكايات التي سردها عند ما تحدثنا عن الأصل

أما زيادة الليلة على الألف فمن عمل القرن السادس ، لأن النسخة التي رآها القرطبي بمصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمي كانت تحمل اسم ألف ليلة وليلة . ويقول (جلد مستر) في تعليل زيادة الليلة إن العرب يطّيرون بالأعداد الزوجية ؛ وهو زعم غريب ما رأيت في تاريخنا ولا في أدبنا ما يؤيده . ولقد ظل الكتاب أكثر من قرنين يسمى ألف ليلة ، وكان الجهمشيارى يريد أن يسمى كتابه ألف سمر ؛ وعندنا ألفية ابن معطى ، وألفية ابن مالك . وأغرب من هذا الزعم أن يؤيده أوستروب في دائرة المعارف ويزيد عليه أن ميل الناس في تلك العصور إلى التسجيع في عناوين الكتب كان من البواعث أيضاً على هذه التسمية ! وليس في قولنا ألف ليلة وليلة كما تعلمون تسجيع ولا مزاجية . والغالب في رأي أن الليلة إنما زيدت فوق الألف لإفادة الكمال كطفحة الإناء وسقطة الميزان ، لأن الألف عدد تام بالنسبة إلى هذا الكتاب ، فإذا زيد عليه الواحد كان كاملاً . والكمال درجة فوق التمام . وإن في لغة التخاطب ما يشبه ذلك ، فقد يقال في المنّ : قضيت لك ألف حاجة وحاجة ، وفي المبالغة زرتك ألف مرة ومرة ، وهلم جرّاً

طريقة الكتاب وأسماؤه : كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها لا يربطها بما يسبقها ولا بما يلحقها علاقة . وترون ذلك واضحاً في أمثال لقمان وكتب النوادر ؛ فلما نقلت

الأقاصيص الهندية إلى العربية في القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت في أدبنا القصصي طريقة طريفة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق ؛ وذلك على ضربين : الأول أن تتعلق جميع الحكايات بحكاية أصلية تكون فاتحة لبدايتها وسبباً لروايتها ، ابتغاء التعويق عن فعل ما لا يحل ، وذلك في العربية مذهب كتاب الوزراء السبعة ، وكتاب كليله ودمنة ، وأغلب كتاب ألف ليلة وليلة . وهو في الفارسية مذهب بختيارنامه ، وقصة جهار درويش ، وقصة نوروز شاه ، وكتاب طوطى نامه ، وأنوار سهيلي مثلاً .

والضرب الثانى أن تروى الحكايات موزعة في الكتاب على عدة أبواب بحيث تكون الحكاية في أى باب من هذه الأبواب مقدمة لحكاية الباب الذى يليه . ومن هذا الضرب في أدبنا « كتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع » لابن ظفر الصقلى المتوفى سنة ٥٦٥ ، وكتاب « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » لأحمد ابن عربشاه الدمشقى المتوفى سنة ٨٥٤ ، وفي أدب الفرس كتاب « مرزبان نامه » لمرزبان بن رستم بن شروين ، وقد ترجمه ابن عربشاه واستمد منه . ذلك فضلاً عن الطريقة الفارسية التى احتذيناها في الأقاصيص الغرامية المطولة . فالف ليلة وليلة إذن يجرى على ثلاث طرق : يجرى على الطريقة الهندية في الحكايات المتداخلة المتسلسلة كحكايات الإصل ، وحكاية البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة ، وحكاية الخياط والأحدب والطبيب ، وحكاية جان شاه ، وحكاية وردخان .. الخ ويجرى على الطريقة الفارسية في الحكايات المفردة المجردة ، كحكايات العشاق في بعض أقاصيص الأصل وما جرى مجراها من حكايات الطبقة البغدادية ، فإنها مضروبة على قالب القصص الفارسي في الاعتماد على الحب الوهمى الذى يصيب ظرفاء الشباب على أثر طيف يزور في الكرى ، أو صورة تعرض في الطريق ، أو حكاية تلقى في المجلس . ثم يجرى على الطريقة العربية الخالصة في الأقاصيص الصغيرة المقتبسة من كتب الأدب ، كحكايات حاتم الطائي ، وحكاية معن بن زائدة ، وحكاية ابراهيم بن المهدي ، وحكاية خالد بن عبدالله القسرى مثلاً .

أما أسلوبه فيختلف باختلاف الزمان والمكان والجنس والشخص ، فإذا حكمنا عليه فإنما نحكم على جملته لا تفصيله ، ونتوخى الصفات العامة في نقده وتحليله . فهو في عمومه أسلوب سهل المأخذ ، مطرد السياق ، سوقى اللفظ ، مبسوط العبارة ، كثير الفضول ، كثير التضمين ، جرىء الإشارة ، لا يعرف الكناية ولا يقنئ الحياء ولا يصطنع التحفظ ؛ لأن سبيله سبيل العامة ، فهو يسايرهم في ثرثرتهم وفضولهم وسذاجتهم وصراحتهم وبلادتهم ، ولا يستطيع أن يكون إلا كذلك . يسير سير الأعرج المفلوج وراء المذهبيين الكتابيين الذين راجا على التعاقب في عهده ، وهما مذهب ابن العميد في العراق ، ومذهب القاضي الفاضل في مصر . فهو يسرف في السجع ، ويكثر من اقتباس الأمثال وتضمين الملح ، ويتظرف أحياناً بذكر مصطلحات النحو على سبيل التشبيه أو التورية ، كقوله في قصة قمر الزمان الثانية : « باتا على ضم وعناق ، وإعمال حرف الجر باتفاق ، واتصال الصلة بالموصول ، وزوجها كتنوين الإضافة معزول » وهو يغالى في تضمين الأبيات في خلال الحكايات ويمعن في ذلك غالباً حتى يمل . وترصيع النثر بالشعر أسلوب لا يألفه الأدب العربي ولا الأدب الفارسي ، وإنما هو ميزة من مزايا الأدب الهندي أيضاً . . اقتبس الفرس ثم نقله كتابهم إلينا في منتصف العصر العباسي وروجه في عهد بني بويه مؤلفو القصص ومنشئو الرسائل والمقامات كابن العميد والصاحب والبديع والخوارزمي ومن ترسم خطاهم أو سار على هداهم . وموضع هذه الأشعار يكون عادة في مواقف السرور والحزن والوصف وثوران العواطف ؛ ولكن القصاص يسىء في الغالب استعمال التضمين فيخطئ مواضع الأشعار ، أو يجهل محل المناسبة ، أو يردد الأبيات نفسها في كل موقف . وقد تدفعه السماجة إلى الاستطراد الغث فيقول : وقال الشاعر أيضاً في المعنى ، ثم يورد أبياتاً لا يصلحها بالموضوع سبب ، كما فعل في مقدمة على نور الدين ومريم الزنارية مثلاً ، فإنه حين وصف البستان لم يترك نوعاً من أنواع الفاكهة إلا ذكره وروى ما قيل فيه من الشعر حتى استغرق في ذلك خمس صفحات من الكتاب !

إن خير ما يمتاز به أسلوب ألف ليلة وليلة هو الوضوح والصدق والصرامة والجادبية ؛ فالمعانى تسبق الألفاظ إلى الذهن ، والصّور تسبق الوصف إلى الخاطر ، والشوق يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة . على أن القصص يعالج التصوير والحوار بدقة وبراعة في كل ما يتصل بأحوال الشعب وأخلاق العامة ، فاذا سما إلى مقام الملوك والخاصة خاتنه قدرته ، وغلبت عليه بيئته وطبيعته ، فيفقد ما يسمى في الفن الكتابي بالصبغة المحلية ، وهي أن يسند إلى الشخص ما يلائم طبيعته وطبقته وبيئته من قول أو فعل . فالأقاصيص الهندية والفارسية تشوبها روح القصص الإسلامية ، كحكايات قمر الزمان بن الملك شهرمان ، والحكايات البغدادية تظهر فيها اللهجة المصرية كحكاية أبي الحسن الخليع . ثم نراه يُجرى على لسان الخليفة الرشيد ما يأتى عليه جلاله وكماله أن يقوله ، ويجعله يفعل ما لا يجوز في العقل أن يفعله ، كأن ينادى وزيره جعفرأ بقوله : يا كلب الوزراء ، ويكلفه في قصة الفتاة المقطعة بالعثور على القاتل في مدى ثلاثة أيام وإلا شنقه هو وأربعين من بني برمك ، وكأن يخلع في حكاية على نور الدين مع أنيس الجليس حلة الملك ليرتدى مرقعة بالية قدرة لكريم الصياد فيفيض قلها على أطرافه ، ويسيل قدرها على منكبه وأعطافه . ولو أن ما كلف به الرشيد من التعب المزرى كان لضرورة ملجئة لوجدنا له مساعداً من الفن ، ولكنه جشمه ما جشمه ليتسنى للخليفة أن يسمع غناء أنيس الجليس وهي في قصر من قصوره ، وفي ضيافة خادم من خدمه ! فهو يدخله في هذا الزى الزري على الحبيبين والبستاني ليقدم إليهم ما معه من السمك ، فيكلفوه شيء في المطبخ فيشويه !!

وكثيراً ما تدفع القصص شهوة الإغراب إلى تجاوز المبالغة المعقولة ، فتفتوته من الفن صفة الامكانية ، وهي أن يُلبس القصصي الحوادث الخيالية ثوب الحقيقة فيقرّب ما بينها من الظروف ويمهد لها أسباب الوقوع حتى لا تتنافر مع العقل والعلم والعرف والتقاليد . والأمثلة على هذا العيب مستفيضة في كل قصة

وفي الكتاب طائفة من الحكايات قد استوفت شروط الفن القصصي كلها ،
كقصة الصياد والجني ، وقصة مزين بغداد ، ومقدمة حكايات السندباد ، وقصة
علي بن بكار وشمس النهار

هذا إذا نظرنا إلى الأسلوب في جملة وعمومه ، أما إذا تتبعناه بالملح الخاطف
في نواحي الكتاب وجدناه فيما بقي من الأقاويص الهندية والفارسية وما جرى
مجرها من الحكايات الحديثة المقلدة بين السذاجة أبله الإشارة ، لأنها من نوع
الخوارق التي تدخل على القلوب الغريرة ، ولا تظفر إلا بتصديق العقل البسيط ،
فهو جارٍ مع طبيعتها ، متفق اللون مع صورتها . وفي الطبقة البغدادية تراه متين
العبارة ، غفيف اللفظ ، حسن السبك ، دقيق الوصف ، كثير السجع ، قليل
الفضول ، لأنه في الغالب مكتوب يُحذَى على المثل العليا من قصص الفرس وتاريخ
العرب . وقد يُسَف في بعض الأقاويص إسفافاً قبيحاً ، فيثقل بسخفه على الطبع ،
ويعتدى بضعفه على الذوق ، كما نراه في قصة الخليفة مع النائم اليقظان مثلاً .
أما الأسلوب في الطبقة المصرية فهو في قسمها الأول وخاصة الأقاويص المكتوبة
منه أشبه شيء بأسلوب الطبقة البغدادية مع اتساع في السجع وجرأة على الحشمة ؛
والغالب عليه التقليد ، فتارة يجري على منهاج الطريقة الهندية كما نرى في حكاية
وردخان والملك جليعاد ، وتارة ينسج على منوال الطريقة الفارسية كفعله في
قصة قمر الزمان الثانية ، وحكاية مسرور وزين الموصف . وقد يجري في مجراه
الخاص من التهمك الساخر والمزاح المضحك ، فيكون رفيقاً كما نراه في قصة
الأحدب ، وخاصة في مزين بغداد ؛ ولكنه في القسم الثاني وفي سائر القصص
الإلقائية التي ألفها القصاص ليلقوها في السوامر ، مهلهل النسج ، عامي اللفظ ،
مرذول المبالغة ، سيء التليق ، شديد الوطأة على الحياء والمروءة ، لصدوره عن
قصاصين محترفين جهلاء ، يتملقون فيه شهوات العامة بالإفحاش ، ويستفرون
فضول الجمهور بالمبالغة . ثم يكثر فيه تردد الجمل المحفوظة الملتزمة ، فيقال دائماً في
وصف القينة العازفة : فعملت على العود ، من غرائب الموجود ، إلى أن طرب

الحجر الجلود ، وصاح العود في الحضرة يا داود ! » وفي إيثار البعد : « بعدك عن الحبيب أجمل وأحسن : عين لا تنظر وقلب لا يحزن » وفي غرابة الحادثة : « لو كتبت بالإبر على آماق البصر ، لكنت عبرة لمن يعتبر » وفي وصف الشيخ الفاني : « قد أبقى ما أبقى ، وعمره الدهر فما استبقى ، كأنه مُفْنَى مُلْقَى ، في خَرِقةٍ زَرَقَا ، تَمُرُّ بها الأرياح غرباً وشرقاً ، كما قال فيه الشاعر :

أرعىنى الزهر أى رعى والدهر ذو قوة وبطش
قد كنت أمشي ولست أعيا واليوم أعيا ولست أمشي
وفي وصفه ساحة الحرب ومجالس الأنس ورياض الأرض وأثاث البيت لا يكاد يغير شيئاً من الأسجاع والأوضاع ومقطوعات الشعر
ذلكم يا سادتي ما استطعت استشفافه من صور الأساليب الأثرية في الكتاب ، وسترون حين تعيدون قراءته أن القصاص والمصنفين والمصححين في مصر قد أخضعوه إخضاعاً شديداً للهجاتهم وأساليبهم وأمثالهم حتى جعلوا البحث اللغوي الفنى من البعد بحيث لا تبلغ إليه وسيلة

فلسفة ومراميه :

سيداتي وسادتي !

إن من يطلب من ألف ليلة وليلة فلسفة خاصة وفكرة عامة ووجهة مشتركة كان كمن يطلب من كافة الناس عقيدة واحدة وطبيعة ثابتة وأعراضاً متفقة . فهو كما قلنا من قبل كتاب شعبي يصور الحياة الدنيا كما هي لا كما ينبغي أن تكون ؛ فإذا رأينا مذاهبه تتناقض ، ومراميه تتعارض ، وآراءه تختلف ، فذلك لأن المجتمع الذى يصوره كذلك

ولم يكن الكتاب نتاج قريحة معلومة ، ولا نتيجة خطة مرسومة ، حتى نتلمس في جوانبه الدوافع والنوازع والغاية ، إن هو إلا صدى يتردد خافتاً لعقائد الشرق القديم وعقلياته وعاداته . ففي الفلسفة نراه يتأثر بالأفلاطونية الحديثة

والأخلاق الإسلامية ، فيدعو إلى القناعة باليسير ، والعزوف عن الدنيا ، والاعتدال في اللذة ، والمبالغة في الحذر ، والتفويض المطلق للقدر ؛ فروحه من هذه الجهة تتنافر مع صورته البراقة ووسائله الطمحة وحوادثه المغامرة . ثم نراه في أقاصيص أخرى ولا سيما الحديثة يزين الأنانية ، ويرتضى القسوة ، ويتشوف إلى المكاسب الدنيئة ، ويشير إلى اللذة الخسيسة ، ولا يكاد يعتقد بالعواطف الكريمة ... وقد يصور المتاع الحسى واللهو الجوح بما لا يتمثل في الذهن إلا على سبيل الخيال ، كالذي يحكيه عن فتى من أبناء الملوك أرسى إلى جزيرة كل من فيها من تجار وصناع نساء^١ كأنهن اللؤلؤ المكنون ، فقضى بينهن في هذا النعيم أياماً أقل ما أصاب فيها من اللذة أنه كان يلقي الشبكة في الماء على سبيل اللهو ، فتخرج إليه من الأصداف خريدة من بنات الجان ، كأنها حورية من حور الجنان ، الخ ..

فاذا اختبرناه في السياسة والاجتماع رأيناه ~~ملكياً~~ يقيم في كل مدينة عرشاً ، وينصب على كل مجمع من الأحياء ملكاً ، حتى الحيات والحشرات والطيور والوحوش والقرود ؛ ~~ويعمر أطباً~~ يشرك الملك والصعلوك في متع الحياة ومجالي الأنس ؛ ~~هائلياً~~ يبنى نظام البيت وتأثيل المجد على الزوجة والولد ، لذلك تجدونه يستهل معظم أقاصيصه بحنين الوالدين إلى النسل ، وفزعهما إلى الله أو إلى المنجم من داء العقم . وقد يسمو مغزاه إلى الفلسفة الاجتماعية العالية ؛ مثال ذلك حكاية السندباد والجمال . فالجمال يؤوده الحمل الفادح ، وينهكه الحر اللافح ، فيلقى حملة على مصطبة أمام بيت من بيوت التجار يتردد إليه النسيم الرطيب ، وتضوع منه روائح العطر والطيب ، ثم يرى عظمة ذلك التاجر في كثرة خدمه وغلمانه ، ويسمع تغريد البلابل والقواخت في بستانه ، ويصغي إلى رنين أوتاره وغناء قيانه ، وينشق أفوايه الطعام الشهي من صحافه وألوانه ، فيرفع طرفه الحائر إلى السماء ويقول : سبحانك يا رب ! لا اعتراض على حكمك ، ولا معقب لأمرك ! أين حالى من حال هذا التاجر ؟ ؟ أنا مثله وهو مثلى ، ولكن حملة غير حملى !

على أن أسوأ ما سجله ألف ليلة وليلة من ظلم الإنسان وجور النظم ، هو

القسوة الجائرة على المرأة؛ فإن حظها منه منكود وصورتها فيه بشعة . وكيف ننتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن يُنصف المرأة؟ إن شهر زاد المسكينة إنما تسهر جفنها ، وتكد ذهنها ، لتقص على الملك شهريار أعجب القصص ابتغاء الخطوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها ، والخطر عن بنات جنسها . ومن الخطل الأليم أن يسند القصص كل هذه النقائص إلى النساء على لسان واحدة منهن في مقام الدفاع عنهن ، وأن يُجرى على فمها في حضرة الملك تلك الكلمات الجريئة الخزية في وصف بهيمية الرجل !

ألف ليلة وليلة يصور لنا المرأة في القسم الهندى الفارسى خطالة خائنة تبيع عرض الملك للعبد في قصة شهريار وأخيه ؛ لجوجة جموحة أنانية في قصة الحمار والثور ، تصر على أن يبوح لها زوجها بسرّه ، وهى تعلم أن فى إفشائه ضياع عمره ؛ حاقدة كائدة منتقمة في قصة الوزراء السبعة ؛ قاسية عاتية مرهوبة في حكاية قرالمان الأولى . وهى في بغداد سجينه في قصرها ، مغلوبة على أمرها ، قد انتبذها زوجها ، وألقى زمامه فى أيدي الجوارى والقيان ؛ وعلى كلتا الحالتين من حرية ورق ، نراها وسيلة لذة وغرض شهوة وأداة خدمة . أما هى في مصر والشام فوجودها عدم ، لا تسمع لها صوتاً في بيت ، ولا ترى لها أثراً في سوق . فإذا خرجت من ظلام الستار إلى ضوء النهار كانت طاغية جاهلة كزوجة معروف الاسكاف ، أولصة حيالة كدليلة وبنتها زينب ، أوقوادة مرتادة كأولئك العجائز اللاتي ينقلن الفتنة من مكان إلى مكان ، ويصلن المنكر بين فلانة وفلان

أما تصوير الكتاب لمظاهر الاجتماع الشرقى في القرون الوسيطة من العادات والأخلاق والمراسم في السوامر والولائم والأعراس والمآتم والأسواق والمحاكم فقد بلغ الغاية من ذلك كله ؛ إلا أن الطبقة المصرية في هذا الباب كما قلنا أصدق وأجمع ، لأن القصص وهم مصريون تكلموا عن علم ووصفوا عن رؤية ونقلوا عن سماع . فإذا قرأتم مثلاً حكاية نور الدين وشمس الدين وجدتم المصريين كانوا في حفلة العقد يطلقون البخور ويشربون السكر وينضحون الوجوه بماء الورد ؛ وفي

زفاف العروس ينقظون المواشط والقيان بالقاء النقود في الدف أو الأطار كما يسميه ألف ليلة وليلة ، أو الطار كما يسمى الآن في مصر ؛ وفي جلوتها على المنصة يجلسونها بين صفين من كرائم السيدات في يد كل منهن شمعة موقدة ، ثم يلبسونها حلة بعد حلة في فترة بعد فترة حتى يخلع عليها سبع حلل ، ومع كل سيدة من المدعوات إلى الحفل صرة من الثياب المعدة لذلك الزفاف يحملها خادم ، فكلما خلعت العروس حلة خلع المدعوات كذلك حلة إلى تمام السبع ؛ ولا تزال هذه العادات باقية في بعض البلاد وبعض الأسر في مصر

وإذا قرأتم حكاية علاء الدين أبي الشامات وجدتموهم كانوا يستعملون الحشيش قوة للزوج ، ويتخذون المحلل خلاصاً من الطلقة الثالثة ، وهما خلتان شائعتان اليوم في الطبقة الدنيا . اقرأوا حكاية معروف الاسكاف تجدوه مثلاً صادقاً لبعض الناس هناك في ضعف الارادة وسلامة الصدر وحب الأبهة وتبذير ما في الجيب اتكالا على الغيب واهتضاماً للحق ، وتجدوا زوجه فاطمة العرة التي فرّ من جبروتها وجفوتها وقسوتها وعنادها إلى أقصى مجاهل الأرض فتبعته ، لا يزال لها شبه في الباقيات الطالحات بمصر من عهد الجهالة

أما الطبقة البغدادية فقد عبث بها القصاص وشابوها بلهجاتهم وعاداتهم ، ولكنها مع ذلك حرة بثقة الباحث إذا استطاع تنقيتها من شوائب البهرج والدخيل بقي علينا أن نعرف وجهة كتابنا في الدين ، وليس من العسير على القارئ العادي أن يتبين تلك الوجهة ، فان في كل صفحة من صفحاته دليلاً على أنه مسلم صادق الإيمان ، قوى العقيدة ، يأخذ تقاليد الدين صحيحة أو مشبوبة مأخذ العامى الواثق المطمئن ، فلا يبحث ولا يستنبط ولا يطبق ، حتى في مقام الحكمة والموعظة لا يكاد يذكر حديثاً أو آية ، وإنما يستند في ذلك إلى مآثور الشعر ومشور الحكم . فسبيله في الدين إذن أن يدعو إليه ويهتف به ويتعصب له ؛ لذلك نراه لا يتحدث إلا عن المسلمين ، ولا يتخذ أشخاصاً لقصصه حتى الأجنبية منها إلا من المسلمين ؛ فإذا كان أحد اللجنة أو الناس غير مسلم واضطر إلى الحديث عنه انتهى به إلى

الإسلام أو دبر له عقبى سيئة ، وذلك نادر ، كما فعل في حكاية مسرور المسيحي وزين المواصف وزوجها اليهوديين ، فالحبيب والحبيبة أسما فورفت عليهما ظلال النعيم والحب ، وظل الزوج يهودياً فدفنته امرأته حياً . وألف ليلة وليلة بعد ذلك سنن لا يكاد يعرف فرقة أخرى من فرق الاسلام ؛ حتى الشيعة — وكان لهم على عهده في مصر دولة الفاطميين ، وفي العراق نفوذ البويهيين — لم يذكروهم إلا في حكاية علاء الدين وهي مكتوبة بمصر على عهد المماليك . ولقد دل حين تعرض لهم في هذه القصة على جهالة قبيحة أو دعاية سيئة ، فقد أشار في موضع منها إلى أن الروافض كانوا يكتبون اسمى الشيخين على بواطن الأعقاب . وقال في موضع ثان إن أهل بغداد كانوا يغلقون الأبواب خوفاً من الروافض أن يلقوا الكتب في دجلة . وقال في موضع ثالث : إن الرشيد سأل الرجل الذى همّ باغتياله وهو يلعب الكرة والصولجان فنجاه أصلان بن علاء الدين : أما أنت مسلم ؟ فقال كلا ، وإنما أنا رافضى

مخطوطاته ومطبوعاته وترجماته :

صنف المنقبون ما عثروا عليه من مخطوطات ألف ليلة وليلة فكان ثلاث مجموعات مختلفة : مجموعة أسيوية ومجموعتين مصريتين . فأما المجموعة الأسيوية وهي أقدمهن فلا تشتمل إلا على القسم الأول من الكتاب ، وإحدى نسخها مبتورة ، وأشهرها نسخة كلكتا ، وهي تحتوى على مائتى ليلة ؛ وقد شرع يطبعها الشيخ اليمنى في جزأين بمدينة كلكتا سنة ١٨١٤م وأتمها سنة ١٨١٨م فكانت أول مخطوطة طبعت من هذا الكتاب في الشرق والغرب . ثم نسخة (برسلو) وهي التى طبعها الأستاذ (هيكث) فى إثنى عشر جزءاً ، ظهر الجزء الأول فى سنة ١٨٢٥ والأخير سنة ١٨٤٣ . وأما المجموعتان المصريتان فهما أحدث من الأولى ، وبين نسخهما اختلاف شديد فى الأسلوب والترتيب والعدد والقصص ؛ ومن هاتين المجموعتين نسخة كلكتا الثانية التى جمعها وطبعها الأستاذ

(ماك نوكن) في أربعة مجلدات من سنة ١٨٣٠ إلى سنة ١٨٤٢ ، ثم نسخة بولاق التي طبعتها الحكومة المصرية في مطبعها بالقاهرة سنة ١٨٣٥ في مجلدين وهي أكمل النسخ جميعاً وأصحها ، وغنها صدرت جميع الطبعات في مصر والشام وبومباي ، ونقلت جميع الترجمات إلى جميع اللغات ما عدا ترجمة (جلان) فأما الطبعات فكلهن سواسية في قبح الشكل وسوء النقل وقلة العناية ، لصدورهن عن أرباب المكاتب وأصحاب المطابع وهؤلاء يبتغون أوفر ربح في أيسر كلفة . على أن أديباً من الآباء اليسوعيين قد طبعه ببيروت طبعاً جميلاً في أربعة مجلدات بعد أن قص من قصصه واقتضب من جملة وهذب من عبارته . ثم جاء منشيء الهلال فأرّجى عليه في الحذف والبت والاختصار وطبعه بمصر في خمسة أجزاء صغار . وهاتان الطبعتان ولاسيما الأولى أليق الطبعات بأخلاق الفتى وحياء الفتاة ، ولكنهما لا تنفعان غلة الأديب الباحث

وأما الترجمات فأولها في الوجود ترجمة الأستاذ جلّان ، وهي أنيقة الأسلوب رائعة السبك ، إلا أنها غير دقيقة ولا أمينة ولاوفية ؛ على أن لها اليد الطولى على الكتاب في التعريف به والتنويه باسمه والدلالة على فضله . طبعت هذه الترجمة بباريس في اثني عشر مجلداً ابتداء من سنة ١٧٠٤ إلى سنة ١٧١٧ ، ونقلت عنها سنة ١٧٠٧ ترجمة انكليزية مختصرة في ستة مجلدات بعنوان الليالي العربية . وأشهر الترجمات بعد ذلك في السعة والدقة والصدق ترجمة بورتن بالإنجليزية ، وترجمة ماردروس بالفرنسية ، وترجمة هبكت بالألمانية

ذلكم يا سادتي ما يتحمله المقام والوقت من تاريخ ألف ليلة وليلة . وإنكم لترون من هذا الإجمال فعل القريحة العربية فيه ، ومظهر العقيدة الإسلامية في جميع نواحيه ، وطابع العقلية السامية في أخيلته ومراميه ، حتى أصبح الكتاب عنواناً عريضاً من عناوين آدابنا ، وشاهداً جديداً على الحيوية القاهرة والشخصية الأمرة في آبائنا . إلا فماذا ونفسر هذا ؟

لقد خَلَقُوا اليهود على الدين فظهر عربياً رائعاً في رسالة محمد ، وخلفوا اليونان على العلم فعاد عربياً ساطعاً في فلسفة ابن رشد ، وخلفوا الرومان على الحضارة فبهرت العالم بال عمران والعدل في عصر الرشيد ، وخلفوا الفرس على الأدب فأخضعوا ألسنتهم وأفندتهم لأدب القرآن ، وخلفوا الهنود على القصص فأروهم روعة الخيال وقوة الإلهام في ألف ليلة وليلة ، وخلفوا الأمم العظيمة على أكثر الأرض فأوشكوا أن يعرّبوا العالم !

فليت شعري أتعيرت الصحراء ، أم فسدت الدماء ، أم ضويت الأبناء ؟
أم هي ربة الأسد ، واستجماعة المتعب ، واستجماعة الواثب ، ثم استئناف الهجمة الأولى على الموقع الأول في الحياة ؟
لقد أعققتكم طويلاً ، وأتعبتكم كثيراً ، وكدت أخرج من المحاضرة إلى الخطابة ، فعذراً يا سادتي وشكراً ؟

بعض مصادر المحاضرة

دائرة المعارف الإسلامية مادة ألف ليلة وليلة (بالفرنسية)

» المجلة الأسبوعية للسنين المذكورة في المحاضرة

» تاريخ المؤلفات العربية لفكتور شوغان

» مفكرو الاسلام لكارادثو

» مجلة العلماء لسنة المذكورة في المحاضرة

مروج الذهب للمسعودي

تاريخ الطبري

حضارة الاسلام في دار السلام لجليل مدور

فخر الاسلام لأحمد أمين

تاريخ الأدب العربي للزيات

أثر الثقافة العربية في العلم والعالم (*)

الشعوب كالأفراد ، فيها من يولدون على حكم الطبيعة ، ويعيشون على هامش الحياة ، ثم يغوصون في ظلام العدم ، لا ينعم بهم وجود ، ولا يغم منهم إنسان ، ولا يعياً بهم تاريخ ؛ وفيها من يقبلون إقبال الربيع ، يُنضرون الحياة بالجمال ، ويمرعون الأرض بالخصب ، ويفيضون على الدنيا سلاماً ووثاماً وغبطة ! أولئك الذين يصطفهم الله من خلقه لإعلاء حقه ، فيودعهم سره ، ويحمّلهم رسالته ، فيعيشون لأجلها ، ثم يموتون في سبيلها ، بعد أن يخلدوا في صدر الزمان وعلى وجه الأرض آثار جهادهم في الله وجهودهم للناس وفضلهم على المجتمع . وهؤلاء هم أدلاء ركب الحياة ، وُحَمال ألوية الخليقة ، يقلون قلة الصفوة ، ويبطنون إبطاء الخير ، ولكن آثارهم تشغل ذهن العالم ، وأخبارهم تملأ سمع الزمن !

هذا التاريخ على طوله وفضوله لم يسجل من الأمم التي بلغت رسالات الله بالخير والجمال والحق إلا أربعا : العبران في الدين والسلم ، واليونان في الفن والعلم ، والرومان في النظام والحكم ، والعرب في كل أولئك جميعاً !

(والعرب في كل أولئك جميعاً) فقرة أقولها وأنا أعلم أن الشك فيها سيحكُّ الآن في بعض الصدور ؛ لأن ما أقرته التعاليم المريضة في الأذهان من أن اليونان والرومان هم مصادر الثقافة العالمية ، وأن العرب أعجز بفطرتهم عن العلم ، وأبعد بطبيعتهم عن التمدن ، يجعل هذه القضية على إطلاقها سخيفة !

لقد آن للنظر الصحيح أن يرى ، وللعقل الجرد أن يحكم ! أما الأحكام التي

(*) أُلقيت هذه المحاضرة في صالة المحاضرات بالجامعة الأمريكية في ٢٣ ديسمبر ١٩٣٢

صدرت عن مورتورى الشعوب ، وتجار العقائد ، ووُرات الأحقاد ، فلا وزن لها في نظر المنطق ، ولا شأن لها في رأى العلم

كان العرب في الشرق فاتحين وحاكمين ، فلا بدع أن تعصف ثورة العصبية ، وتقوم دعوة الشعوبية ، وتظهر فكرة الإسماعيلية والإسحاقية ، ويبقى من آثار ذلك ما نشاهده اليوم وقبل اليوم في سياسة الترك والفرس من ازورار عن العربية واضطغان على العروبة . وكان العرب في الغرب فوق ذلك شرقيين ومسلمين ، فلم يكن بد من تصادم العقائد وتعارض الطبائع وتحكم الجهالة ، فتنشأ محاكم التحقيق ، وتصدر عقوبة التحريق والتمزيق ، ويشاب التعليم بالتضليل والتلفيق ، ويبقى من آثار ذلك أن تظل كنيسة الحمراء تقرر نواقيسها أربعاً وعشرين ساعة قرعاً متداركاً في ثانى يناير من كل عام ابتهاجاً بجلاء العرب عن الأندلس !

فكيف يرجى من هؤلاء وأولئك الاقرار بفضل العرب على الثقافة ، والاعتراف بجميلهم على الحضارة ، وفي النفوس من غلبة الفاتح وتر ، ومن عظمة الحاكم حقد ، ومن دين المجاهد إحنة ، ومن سلطان الدخيل نفور ؟

والنهضة الحديثة لم تستطع بفلسفة ديكرت وحرية الفكر ونزاهة التعليم أن تصفى العقول من شوائب هذه المذهبية القديمة . فلا يزال نفر من العلماء يكابدون ازدواج الشخصية فيهم ؛ فهم يجمعون في إهاب واحد بين رجلين مختلفين : حديث يتأثر بالدراسة الشخصية والبيئة الخلقية والفكرية ، وقديم يتكون على بطاء من تراث الأجداد ومخلفات القرون . وهذا الرجل العتيق هو الذى يتكلم في أكثر الناس ، فيملئ عليهم الآراء ، ويُلَبَّس عليهم وجوه الحق . فإذا تنبه الرجل الحديث وتكلم وقع صاحبهما في التناقض ، وتعسف من جرائهما في الحكم . وأصدق الأمثلة على هذا الصنف من الباحثين العالم المؤرخ (أرنست رنان) خالق فكرة السامية والآرية ، وأعدى الكتاب للأمة العربية . فإن ازدواج الشخصية فيه جعل آراءه في العرب متناقضة يدفع آخرها أوَّلها . له محاضرة معروفة عن الإسلام ألقاها في السربون ، وقد جهد أن يدلل فيها على وضاعة شأن العرب في

التاريخ وقلة غنائهم عن العلم ؛ ولكن الرجلين القديم والحديث كانا يتعاوران الكلام على لسانه فينقض أحدهما ما أبرمه الآخر! فبينما هو يقول مثلاً : « إن العلوم والآداب والحضارة مدينة بازدهارها وانتشارها للعرب وخدمهم طوال ستة قرون ، وإن التعصب الديني لم يعرفه المسلمون إلا بعد أن دالت دولة العرب وخلفهم على ولاية الإسلام الترك والمغول » إذا به يقول بعد ذلك : « إن الإسلام كان لا ينفك مضطهداً للفلسفة والعلم ، وأنه جعل من دون الحرية الفكرية سداً في كل بلد احتله » ثم يعود فيفيض القول في فضل العرب على القرون الوسطى وفيما كانت عليه أسبانيا من الرخاء والارتقاء في عهدهم . فإذا فرغ من ذلك سارع الرجل القديم فيه إلى القول بأن الذين نهضوا بالعلم من المسلمين لم يكونوا من العرب ، وإنما كانوا من سمرقند وقرطبة واشبيلية ، وأنساه شيطانه أن هذه البلاد عربية ، وأن الدم العربي والعلم العربي قد تغلغلا في أصولها منذ طويل ، وأن تقسيم العرب إلى عرب و(عربوفون) سلاح لا تغلت منه أمته نفسها ، إذا حُلِّل هذا التحليل نسبها وأدبها ؛ ثم تنتهي المعركة بين الرجلين في (رينان) بقوله في صراحة مفاجئة : « ما دخلت مسجداً قط إلا تملكني انفعال شديد ، هولو أفصحت عنه نوع من الأسف على أني لم أكن مسلماً ! »

على أن هناك فريقاً من صفوة العلماء الأوربيين تحرروا من حكم الهوى ، وتحللوا من قيد الغرض ، فأقروا الحق في نصابه ، وأرجعوا الفضل إلى أهله ، سنجعلهم شهودنا في إثبات ما نقول . فان أشد ما شهد امرؤ على نفسه ، وأقرب الآراء إلى الحق رأى الفرد في جنسه

كان العالم شرقه وغربه في أوائل القرن السابع للميلاد قد استحال كونه إلى فساد ؛ فحضرته تتحطم بالترف والرخاوة ، وسياسته تتحكم بالغلول والأثرة ، وأخلاقه تتفكك بالسرف والشهوة ، وعقائده تتنزي بالجدل والتعصب ، ودماءه تهدير بين الروم والفرس لغير غرض سامٍ ولا مبدأ مقدس . وكانت شعوبه منذ طويل قد

فقدت مُثلها العليا ، فهي تعيش عيش الهمل السوائم ، فلا عظمة روما تحفز
 الرومان ، ولا مجد السلف يهز الفرس ، ولا سمو الغاية يسدد وثبة البربر
 على هذه الحال خرجت أمة العرب برسالتها الدينية والخلقية إلى هذا العالم
 المنقض والهيكل البالي ، فجددت أخلاقه على الرجولة ، وطبعت عقيدته على
 التسامح ، ورفعت مجتمعه على المحبة ، وصمدت للجهاد والفتح في سبيل هذا المثل
 الأعلى ، لا تطمح من دونه إلى سلطان ، ولا تطمع من ورائه في غرض ، حتى
 أنشأت فيما دون القرنين ملكاً طبق الأرض ، وحضارة هذبت العالم ، وثقافة
 حررت العقل . ولم يكن ذلك مستطاعاً لغير الأمم الموهوبة التي هيأها الانتخاب
 الطبيعي لتبليغ رسالة أو تجديد دعوة أو تحقيق إديال (Ideal) . وكأين من أمة
 قوضت سلطان أمة أو أمم ، ولكنها لم تعد ما يفعل منسر من اللصوص سطا على
 قافلة ، أو قطيع من الوحوش عدا على قرية . فالشعوب الجرمانية والهونية والسلافية
 تعاقبت غاراتها على الرومان في الشرق والغرب فاجتاحوا ملكهم ، والقبائل
 التركية والمغولية قد دهموا العرب فتلوا عرشهم ، ولكن شعباً من هذه الشعوب
 لم يُصغ قلبه للمدنية ، ولم يُجد فتحة على الإنسانية ، فظلوا بعداء عن الحضارة ،
 غرباء عن العلم ، إلا ما كان من ترويحهم بعدُ حضارة المغلوب وثقافته
 أما القبائل العربية فلم يكادوا يضعون عن كواهلهم عتاد الحرب ، وينفضون
 عن وجوههم غبار الصحراء ، حتى صعدوا في مراقى الحضارة بسرعتهم في طريق
 الفتوح ، واستطاعوا أن يرفعوا على أنقاض اليونان والرومان والفرس حضارة
 ثابتة الأصول ، بأسقة الفروع ، لا يظهر في عناصرها المختلفة إلا روح الإسلام
 وفكر العرب . ثم كانت من القوة بحيث طاولت الدهر ، وصاوت المغير ،
 وأخضعت لسلطانها حضارات لم تخضع لفتاح من قبل ، وسخرت لدعايتها خصوماً
 لم يتحرروا من آثارها بعد

ولو ذهبنا نتلمس أسرار هذه القوة وأسباب تلك العظمة ، وجدناها أولاً في
 إلهام الطبع وسلامة الفطرة وجاذبية المثل الأعلى ؛ وثانياً في القابلية الطبيعية لفقه

الحضارة ، وهى صفة لا تكتسب غفو الحاضر ولا طوع التقليد ، وإنما تتأصل فى الشعب بتقادم عهده فى الثقافة ، وطول رياضته على التمدن . فالعرب لم يكونوا جميعاً كما يصورهم الأدب القديم جفاة الطباع بُدأة الاجتماع ، وإنما كان منهم فى اليمن والحجاز والشام والعراق متحضرون لا بسوا أرقى أُمم العالم بالتجارة منذ ألفى سنة ؛ وكان لهم قبل الإسلام ثقافة أدبية ومدنية لغوية لم يكن من المعقول أن تظهر فى التاريخ فجأة ؛ فإن تطور الأفراد والشعوب والأنظمة والعقائد تدريجياً بطيء لا يبلغ كماله إلا حالاً على حال ودرجة بعد درجة . والحق أن الأخبار والآثار والعقل تتناصر كلها على إثبات حضارة عربية فى المدن الجاهلية . وإذا كان بدو الجزيرة هم الذين أمتجوا الشعر وفتحوا الفتوح ، فإن حضر الحجاز هم الذين حكموا الناس ونشروا المعرفة وأقاموا الحضارة

فرغ العرب من رسالتهم الدينية بانقضاء الفتوح . ولم يكد الأمر يستوثق لهم والنظام يستقر بهم وظلال الأمن ترف عليهم حتى أخذوا يبلغون العالم رسالتهم العلمية بذلك العزم الذى لا ينكل عن خطة ولا يقف دون غاية . وكان مهبط الوحي بتلك الرسالة بغداد ، لأنها البلد الأول الذى رفرف عليه السلام وتدفق فيه الغنى واشتد به الخلاط وتجمعت لديه شتى الوسائل . ومن خير هذه الوسائل التى حققت هذا الشرف للعراق أن علماء النساطرة الذين نُفوا إليه من الممالك الرومانية الشرقية لأسباب دينية ، كانوا قد أنشأوا فى (الرها) من بين النهرين مدرسة تنشر علوم اليونان والرومان ، ولما أغلقها الأمبراطور (زينون الأوزريالى) لأسباب دينية أيضاً ، لازوا بأكناف بنى ساسان فلقوهم لقاء جميلاً ، وأقام لهم أنوشروان فى جنديسابور مدرسة وصلت ما انقطع من تلك الحركة . وكان الأمبراطور جستنيان يوماً قد فتح باب الجور على أساتذة المدارس الأفلاطونية فى أثينا والاسكندرية فألجأهم للجلاء والشراد فما اعتصموا منه إلا بفارس . وأخذ هؤلاء ينقلون إلى السريانية والكلدانية كتب أرسطو وسقراط وجالينوس وإقليدس وأرخميدس وبطليموس ، فكان ما ترجموه من العلوم ومن

خَرَّجوه من العلماء نواةً صالحةً لهذه النهضة المباركة التي نهَّد لها الخلائف الأولون من بني العباس

كان أول من تلقى وحى هذه الرسالة الخليفة الثانى أبو جعفر المنصور ، فأنشأ المدارس للطب والشرعية ، واستقدم جرجيس بن بختيشوع رأس أطباء جنديسابور ونفراً من السريان والفرس والهنود ، فترجموا له كتباً فى الطب والنجوم والأدب والمنطق . ثم حملها من بعده الرشيد فنفتح فيها من رُوحه ونشرها فى العالم برُوحه ، وترجم فى زمنه ما وجد من كتب الطب والكيمياء والفلك والجبر والنبات والحيوان . فلما تلقاها المأمون لم يبق من كتب العلوم والفنون والصناعة شىء فى العبرانية واليونانية والسريانية والفارسية والهندية إلا نقل إلى العربية . ولم يقف العرب عند الدرس فى هذه المترجمات ، وإنما أقبل بعضهم على تحصيل اليونانية واللاتينية ليرجعوا بهما إلى بعض تلك الأصول . وفى مكتبة الاسكوريال ما يثبت ذلك من قواميس عربية يونانية ، وأخرى عربية لاتينية ، قد ألفها العرب للعرب . ثم أقبل الناس فى الشرق والغرب على هذه العلوم يعالجونها بالشرح والتحليل حتى اجتازوا سراعاً دور التلمذة والتقليد ، إلى دور الابتكار والتجديد ؛ فهبوا ينشئون المدارس ويقىمون المراصد ويمحصون المسائل ويؤلفون الرسائل ويؤسسون المكاتب ، وقد جروا فى ذلك إلى أبعد الغايات . ذكر (بنيامين دتودليه) أنه رأى فى الأسكندرية عام ١١٧٣ م عشرين مدرسة ، فما ظنكم ببغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة وأشبيلية وطليطلة وغرناطة وقد كان فيهن عدا العدد الوفير من مدارس الثقافة العامة جامعات للثقافة الخاصة وما يتبعها من وسائل البحث كالمعامل والمراصد والمكاتب ؟

وإنكم كُتُكِبِرُونَ ما بذله العرب من الجهود الجبارة فى سبيل المدنية والعلم ، إذا قستموه بما خلفوه من البحوث وما ألفوه من الكتب . فقد تناولوا أصول المعارف الإنسانية بالتقصى الدقيق والغوص العميق حتى فرَّعوها إلى ثلاثمائة علم أحصاها طاشكبرى زاده فى كتابه « مفتاح السعادة » . ثم استنزفوا الأيام فى

معاناة التأليف على صعوبة النسخ وكثرة المؤونة وقلة الجدوي ، فتركوا للعالم ذلك التراث الضخم الذى اشتملت عليه مكاتبهم فى الشرق والغرب . فقد ذكر (جيبون) فى كتابه عن الدولة الرومانية أنه كان فى طرابلس على عهد الفاطميين مكتبة تحتوى ثلاثة ملايين مجلد أحرقها الفرنج سنة ٥٠٢ هـ . وقال المقرئى إنه كان فى خزانة العزيز بالله الفاطمى مليون وستائة ألف مجلد نزل بها ما نزل بمصر من الأحداث فأغرقت فى النيل ، أو ألقيت فى الصحراء ، تسفى عليها الريح حتى صارت تلالا عرفت بتلال الكتب ! وروى المقرئى أنه كان بخزانة الحكم الثانى بقرطبة أربع مائة ألف مجلد منها أربعة وأربعون للفهرس ، وأبلغها الأستاذ جوستاف لبون إلى ستائة ألف ، ولاحظ بهذه المناسبة أن شارل الحكيم الذى اعتلى عرش فرنسا سنة ١٣٦٤ ، أى بعد خلافة الحكم بأربع مائة سنة ، لم يستطع أن يجمع فى المكتبة الأهلية بباريس حين أسسها إلا تسعمائة مجلد كتب ثلثها فى علوم الدين . ناهيك بالثمانين ألف مجلد التى دمرها (كيمينيس) فى ساحات غرناطة ، وبما أحرقه التتار فى بخارى وسمرقند ، وأغرقه هلاكو ببغداد عاصمة العلم والعالم فى ذلك العهد ! ويلوح لى أنه ليس فى ذلك كثير من المبالغة ، فإن فى المؤلفين من تبلغ تصانيفه بضع مئات ، وإن فى المؤلفات ما يقع فى عشرات المجلدات ؛ فلا بى عبيدة مائتا كتاب ، وللكندى واحد وثلاثون ومائتان ، وللرازى مائتان ، ولابن حزم أربع مائة ، وللقاضى الفاضل مائة . وجاء فى نفح الطيب أن مؤلفات عبد الملك بن حبيب عالم الأندلس قد بلغت الألف . على أن توالى الفتن والحج على العالم الإسلامى لم يبق للعصر الحديث من هذا الكنز المذخور والمجد المسطور إلا ثلاثين ألفاً وزعت على مكاتب العالم !

يزعم بعض المتعصبين من العلماء الأوربيين أن العرب إنما كانوا فى العلم حميلة على اليونان ونقله عنهم ، فليس لهم أصالة فكرية ولا عقلية فلسفية . ولو لم يكن للعرب على زعمهم من الأثر إلا أنهم أبقوا هذه الكتب من عدوان الأرضة ، وحفظوا تلك العلوم من طغيان الجهالة ، حتى أدوها صحيحة نقية إلى العصور الحديثة

لكان لهم بذلك وحده الفخر على الدهر ، والفضل على الحضارة . فكيف والواقع غير ما يدعون بشهادة المنصفين منهم ؟ فإن ملايين الكتب التي دمرتها بربرية أسلافهم في الغرب ، وأشباه أسلافهم في الشرق ، لم يكن ما نقل منها عن خوالى الأمم إلا بضعة مئات كانت أساساً لبناء باذخ ضخّم شاده العرب ، ونواة لدوحة باسقة ظليلة رَوّاهَا وغذاها الإسلام . فالطب قد أخذوا أصوله عن أبقرط وجالينوس وبعض السريان والهنود ، ولكنهم نقوا هذه الأصول من الشعوذة ، ورقوها بالترتيب ، ونحوها بالتجربة ، وانتقدوا مذاهب القدماء في تعليل بعض الأدوية ، واستحدثوا في التشخيص والعلاج نظريات وعمليات ووسائل أطبق الباحثون على أنها لم تعرف من قبلهم ، ولم تنسب إلى غيرهم ، ككشفهم علاج اليرقان والهيضة ، وأخذ المرضى بالفصد والتبريد والترطيب في الفالج والحُمى والقوة على غير ما ألف الأقدمون . فعل ذلك صاعد بن بشر ببغداد فنجح تديره فاقتدى به سائر الأطباء بعده . وهم أول من استعمل المُرَقَد في الطب ، والكاويات في الجراحة ، وصب الماء البارد لقطع النزيف . وقد فطنوا إلى عملية تفتيت الحصاة ، وعين أبو القاسم خلف بن عباس الزهراوى المعروف عند الفرنج (بالبوكاريس) موضع البضع لإخراجها ، وهو ما عينه متأخرو الجراحين من الفرنج . وأبو القاسم هذا هو الذى قال فيه الأستاذ هالير : « إن كتبه كانت المنهل العام الذى نهل منه جميع الجراحين بعد القرن الرابع عشر » ؛ وأبو بكر محمد بن زكريا الرازى أول من كتب فى أمراض الأطفال ، وألف فى الجدرى والحصبة ، واستعمل الكحول والحجامة فى الفالج . والرئيس أبو على بن سينا أمير الأطباء وجالينوس العرب كما يلقبه الفرنج وضع كتابه « القانون » ، فكان شريعة الطب فى العالم زهاء ستة قرون ، وكان عمدة التدريس فى جامعات فرنسا وإيطاليا ، ولم ينقطع تدريسه من جامعة مونبلييه إلا أواسط القرن التاسع عشر . وقد تعرض فيه بالتفصيل الدقيق إلى علم الصحة ، وقرر نظرية (الهجيين) الرياضى ، وهى نظرية كان المظنون أنها من ثمرات العلم الحديث . ومن الأقوال الماثورة أن الطب كان معدوماً

فأحياء جالينوس ؛ وكان متفرقاً فجمعه الرازي ؛ وكان ناقصاً فأكمله ابن سينا .
 وإذا مضينا نذكر أمثلة مما جدد سائر الأطباء العرب كابن زهر وابن رشد وابن
 باجة وابن طفيل استبحر القول والثبات علينا تحديده وحصره . وفي كتاب طبقات
 الأطباء لابن أبي أصيبعة ، وتراجم الحكماء لابن القفطي ، وتاريخ الطب العربي
 للكلرك ، ما ينفع غلة المستزيد . وللعرب القدم الأولى واليد الطولى فى الصيدلة
 والكيمياء والنبات ، وهى فى رأيهم شعب من علم الطب أو لواحق به . فهم
 واضعو أصول الصيدلة ، وأول من مارس تحضير العقاقير واستنباط الأدوية .
 كذلك هم أول من ألف فى الأقرباذين على هذا النمط ، وأقام حوانيت الصيدلة
 على هذا الوضع . وظل العرب معتمدين فى البيمارستانات والصيدليات على أقرباذين
 وضعه سابور بن سهل فى منتصف القرن الثالث من الهجرة حتى نسخه أقرباذين
 ابن التلميد المتوفى سنة ٥٦٠ ببغداد . ولا تزال أسماء العقاقير التى أخذها الفرنج
 عن الشرق فى كتبهم على وضعها العربى المرتجل أو المنقول . ولا نزاع اليوم
 فى أن علم الكيمياء الصحيح إنما يؤرخ وجوده بجهود العرب فيه . فإنهم فى سبيل
 العثور على الإكسير أو إنكاره هُذوا إلى عمليات أساسية ومركبات كيميائية
 كان لها الأثر الظاهر فى تأسيس هذا العلم . والفرنج يعترفون للعرب بأنهم عرفوا
 التقطير والترشيح والتصفيد والتذويب والتبلور والتكليس ، وأن جابر بن حيان
 وأخلافه قد استنبطوا طائفة من الأحماض التى تستعمل اليوم . كذلك برع العرب
 فى علم النبات وبخاصة ما يتصل منه بالطب ، فقد استفادوا مما كتبه دِسقوريدس
 وزادوا عليه ما وفقوا إليه من شتى الأنواع ومختلف الشكول . والعلماء لسان واحد
 فى أنه لم يأت بين دِسقوريدس اليونانى ولينييه السويدى المتوفى سنة ١٧٠٧ أطول
 باعاً ولا أوسع اطلاعاً فى هذا العلم من ابن البيطار الملقى ؛ فإنه درس كتاب
 دِسقوريدس ثم رحل إلى بلاد اليونان وأقصى ديار الروم فحقق أنواع النبات
 بنفسه ، واتصل ببعض من يعانون ذلك فاستعان بفهمهم على فهمه ، وأضاف علمهم
 إلى علمه . ثم عبر إلى المغرب فقام بمثل ذلك ، وطلب منابت العشب فى مصر

والشام فدرسها حق الدراسة ، ثم وضع بعد طول الدرس وسعة الخبرة كتابه الموسوم بجامع مفردات الأدوية والأغذية ، فكان أجمع الكتب في فنه ، ومرجع الأوربيين في موضوعه . ولا يقل عن ابن البيطار في التفوق والفضل معاصره ومؤازره رشيد الدين بن الصوري المتوفى سنة ٦٣٩ ، فقد بلغ من إتقانه أنه كان يخرج إلى الأدوية والفلوات في درس النبات ومعه مصور قد استكمل آله وأصباغه ، فيشاهد النبات ويحققه ويريه المصور في إبان نباته وفي وقت كماله ثم في حال ذراه وييسه ، فيعتبر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله ثم يصوره في كل طور من أطواره بالدقة . وذلك غاية ما بلغت الأمانة العلمية اليوم من الكمال . أما أثر العرب في العلوم الرياضية والطبيعية والفلكية فبحسبنا أن نشير إلى أنهم أول من نقل الأرقام الهندية إلى أوربا ، وأول من استعمل الصفر في معناه المعروف ، وأن كلمة الجورتمى اللاتينية مشتقة من اسم الخوارزمي محمد بن موسى المتوفى سنة ٢٢٠ هـ ، وأن الجبر باسمه العربي يكاد يكون علماً عربياً بعد أن وضع الخوارزمي كتابه في الجبر والمقابلة . وقد قال (كاجورى) في كتابه تاريخ الرياضيات : « إن العقل ليملكه الدهش حينما يقف على أعمال العرب في الجبر » . وفي مادة المثلثات من دائرة المعارف البريطانية أن العرب أول من أدخل المماس في عداد النسب المثلثية . وهم الذين استبدلوا الجيوب بالأوتار وطبقوا الجبر على الهندسة وحلوا المعادلات التكعيبية . وفي الفيزياء أو علم الطبيعة كشفوا قوانين ثقل الأجسام جامدها ومائعها ، وبحثوا في الجاذبية وقالوا بها . وكان أبو الحسن على بن اسماعيل الجوهري أول من وضع مبادئ الضوء وأوضح أسباب انعكاسه عن النجوم ، وأصلح الخطأ الشائع يومئذ من أن الأشعة تنشأ في العين ثم تمتد إلى المرئيات . وتشهد دائرة المعارف البريطانية في مادة الضوء أن بحوث العرب فيه هدت العلماء إلى اختراع المنظار . وفضل العرب على الفلك من البيانات المسلمة ، فقد رصدوا الأفلاك ، وألفوا الأزياج ، وابتكروا آلات الرصد ، وصححوا أغلاط اليونان والهند ، وحسبوا الكسوف والخسوف ، ورصدوا الاعتدالين الربيعي

والخريني ، وقالوا باستدارة الأرض ودورانها على محورها . وذكر (سكوت) في كتابه المملكة الأندلسية أن عالماً من طليطلة رصد أربعاً وعشرين يوماً ليحقق أبعد نقطة في الشمس عن الأرض ، ولم يختلف حسابه في ذلك عن أدق المباحث الحديثة إلا بجزء من الثانية . ويقول (كاجوري) إن اكتشاف بعض الخلل في حركة القمر يرجع إلى أبي الوفاء الفلكي الزرجاني لا إلى تيخوبراهي . وقد عد (لالاند) الفلكي الفرنسي البتاني في العشرين فلكياً المشهورين في العالم كله . ولا تزال طائفة الاصطلاحات العربية في الفلك مستعملة في كتب الفرج كالسمت والنظير والمناخ والمقنطر والسموت فضلاً عن أسماء النجوم ، والعربي منها لا يقل عن النصف

وأما أثرهم في الفلسفة المدرسية فإن الكندي والفارابي وابن سينا في الشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد في الغرب ، قد توفروا على فلسفة اليونان بالدرس والشرح والتمحيص حتى جددوا دارسها وجلوا طامسها وكمّلوا ناقصها ووسموها بسمّة الحرية والعبقريّة والنضج . ولقد أثار ابن سينا بفكره الحر المنظم ، وعقله القوي المنطقي ، مسائل من العلم تشغل أذهان الباحثين اليوم . ووضع ابن طفيل قصته الفلسفية (حي بن يقظان) فأبان عن قوة نادرة في التفكير ، وموهبة عجيبة في التصوير ، واستيعاب منتج للأفلاطونية الحديثة . وقد نقل هذه القصة إلى اللاتينية (إدوار بوكوك) سنة ١٦٧١ فظهر أثرها سريعاً في قصة (روبنسون كروزويه) . وشهد رينان لابن رشد في كتابه عنه « أنه أعظم فلاسفة القرون الوسطى ممن تبع أرسطو ونهج سبيل الحرية في الفكر والقول » ودخلت العالم المسيحي فلسفة ابن رشد وفلسفة أرسطو فكان الاعتراض عليهما شديداً والإعجاب بهما أشد . وكان اللاهوتيون في القرون الوسطى يعجبون بابن رشد وسعة علمه ودقة فهمه ونفاذ بصيرته ، ولكنهم كانوا يخشون أثر رأيه الجريء في العقائد . وتجذون (دانتى) في الملهة القدسية *La divine comédie* قد جعل ابن رشد وابن سينا في المقام الذي جعل فيه عباقرة الرجال من جهنم

تلك يا سادتي إشارات مبهمّة محمّلة إلى جهود العرب في العلم وآثارهم في الفكر تجدون بيانها وتفصيلها في تاريخ هذه العلوم ، عرضتها بهذا الإجمال على سبيل المثال لنقول لأصحاب ذلك الرأى الظنين الأفين إن التجديد في العلم يستلزم الاستقصاء البالغ والتمثيل التام والفكر المستقل ، وإن العرب كما قال البارون (كارادقو) لم يكونوا نقلة للعلوم فحسب ، ولكنهم بذلوا الجهد في إصلاحها وتحقيقها ، وأفرغوا الوسع في بسطها وتطبيقها ، حتى أدوا أمانتها إلى العصر الحديث

لم يشهد الشرق فاتحاً قبل العرب يفتح البلدان والأذهان ويستعمر الألسنة والأفئدة في وقت معاً . فاليونان والرومان غزوه بالسيف والحضارة والعلم ، ولبثوا الحقب الطوال يمكنون لأنفسهم فيه ، ويطبعون آثارهم في أكثر نواحيه ، حتى إذا وهنت اليد القوية ، وأمكن من يده السلطان الغريب ، تنكرت المعارف وعفت الآثار . . .

وكان ما كان من مُلك ومن مَلِك ثم انقضي فكان القوم ما كانوا !
ولكن العرب تدول دولتهم وتزول صولتهم ، ويُعمل الفاتح الغشوم في رجالهم السيف ، وفي آثارهم النار ، حتى إذا ظن أنه ملك ، وأن عدوه هلك ، إذا بالعرب يقولون له في كل مكان وفي كل لسان : إنا هنا ! وإذا بالمغير المزهو يستسلم لهذه القوة الخفية ، فتحتل خواطره ومشاعره وكيانه ، ثم ينقلب على الرغم منه داعياً لخلافتها ناشراً لثقافتها ! فهل رأى التاريخ مثيلاً لهذه الأمة التي حكمت الناس ظاهرة ومضمرة ؟ وهل رأى التاريخ ضريباً لهذا الشعب الذي طبع قسماً كبيراً من الدنيا بطابعه منذ ثلاثة عشر قرناً ، ثم لا يزال هذا الطابع على رغم العوادي جليّ السمات واضح الدلالة ؟ فسلطان العرب على العالم قد زال منذ قرون ولكن ثقافتهم ما تنفك قائمة في الشرق الإسلامي حتى اليوم ! ومن الشبيه بالغلو أن نفصل أثر هذه الثقافة في أفريقيا وآسيا ، فإن من خضع للعرب من شعوب هاتين القارتين قد انقطع ما بينهما وبين أسلافهم من صلات اللغة والأدب والعقائد

والتقاليد ، فأصبحوا لا يتكلمون ولا يفكرون ولا يعتقدون ولا يعيشون إلا بما للعرب من جميع ذلك . وذو الحيوية القوية منهم كالفرس استطاع بعد حين أن يجمع فلول لغته من يد البلى ثم يعيدها إلى الحياة بعد ما اقتبس لها من الألفاظ العربية ما يشارف الستين في كل مائة ، فضلاً عن استمداده من العربية الروح والحرارة والبلاغة والخط . ومع ذلك ظل الفرس ومن فعل فعلهم يستعملون العربية إلى وقت قريب في التأليف والتعليم والأدب كما كان الأوروبيون في القرون الوسطى يستعملون اللاتينية لمثل ذلك . على أن الثقافة العربية لم تقف في الشرق عند حدود الفتوح ، وإنما تجاوزتها إلى حدود الهند والصين على يد التجار من العرب ، والمهاجرين من الفرس ، والغازين من الترك والمغول ؛ فالعرب نقلوا في رحلاتهم التجارية طائفة كبيرة من المعارف إلى تلك البلاد ظنها الأوروبيون فيما بعد أصيلة فيها . وقد ألح العلامة سديو الفرنسي صاحب كتاب تاريخ العرب في التدليل على هذا الرأي . والرياضي النابغ محمد بن أحمد البيروني المتوفى سنة ٤٣٠ نقل إلى الهند أثناء اتصاله الطويل بمحمود الغزنوي خلاصات قيمة من العلوم العربية نقلها الهنود إلى السنسكريتية في مثنوية من النظم . وكوبلاي خان المغولي أدخل في الصين طب العرب وبعض ما ألف من الكتب في بغداد والقاهرة . ثم أخذ الفلكي الصيني (كوشيو كنج) ازياج ابن يونس المصري من جمال الدين الفارسي ونشرها في بلاده

و بينما كان الشرق من أدناه إلى أقصاه مغموراً بما تشعه منائر بغداد والقاهرة من أضواء المدنية والعلم ، كان الغرب من بحره إلى محيطه يعمه في غياهب من الجهل الكثيف والبربرية الجوحة ، وكان حظه من الثقافة يومئذ ما تضمنه حصون الأمراء المتوحشين من بعض الكتب ، وما يعلمه بعض الرهبان المساكين من قشور العلم . وانقضي القرن التاسع والقرن العاشر للميلاد وأولئك الأمراء في قصورهم يتبجحون بالأمية ويرتعون في الدماء ، وهؤلاء الرهبان في ديورهم يحون الكتابة من روائع الكتب القديمة لينسخوا على صفحاتها المححوة كتب الدين ،

حتى أزال الله الغشاوة عن بعض العيون فأروا من وراء هذا الظلام الداجي بقعة من المغرب تسطع فيها شمس المشرق ، فلما تبينوا أن البقعة هي جزء من أسبانيا ، وأن النور قبس من نور بغداد ، استيقظ في نفوسهم طموح الكمال الإنساني فطلبوا العلم فلم يجدوه إلا عند العرب . ففي سنة ١١٣٠ أنشئت في طليطلة مدرسة للترجمة تولاها الأسقف (ريموند) ، وأخذت تنقل جلائل الأسفار العربية إلى اللاتينية وأعانهم على ذلك اليهود ، فبعثت هذه الترجمة في أوروبا الخادمة شعوراً لطيفاً وروحاً طيبة ، وتضافرت على هذا المجهود النبيل قواعد أخرى للترجمة طوال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر حتى يبلغ ما ترجموه من العربية يومئذ ثلثمائة كتاب أحصاها الدكتور (لكلارك) في كتابه تاريخ الطب العربي وأحصاها غيره أربعمائة . وكان أكثر ما ترجم في هذه العهود كتب الرازي وأبي القاسم الزهراوى وابن رشد وابن سينا وما نقل إلى العربية من اليونانية جالينوس وأبقراط وأفلاطون وأرسطو وإقليدس الخ . . . وظلت هذه الكتب المنقولة منهاجا للتعليم في جامعات أوروبا خمسة قرون أو ستة ، واحتفظ بعضها بقوته وقيمتها حتى القرن التاسع عشر ككتب ابن سينا في الطب مثلاً . وكان ابن رشد هو المهيمن المطلق على الفلسفة في جامعات فرنسا وإيطاليا وبأدو على الأخص ابتداء من القرن الثالث عشر . ولما أراد لويس الحادى عشر تنظيم التعليم سنة ١٤٧٣ أدخل في المنهج فلسفة ابن رشد وأرسطو . فلولا وجود العرب في الأندلس وترجمة علومهم في صقلية والبندقية لما تهيأ للقرون الوسطى أن تظفر بكتاب من كتب اليونان ولا أثارة من علم العرب ، ولما تيسر لطلاب العلم من الأوربيين أن يردوا مناهله الصافية في جامعات اشبيلية وقرطبة وطليطلة . قال المؤرخ الإنجليزى جورج ملر في كتابه فلسفة التاريخ : « إن مدارس العرب في أسبانيا كانت هي مصادر العلوم ، وكان الطلاب الأوربيون يهرعون إليها من كل قطر يتلقون فيها العلوم الطبيعية والرياضية وما وراء الطبيعة ، وكذلك أصبح جنوب إيطاليا منذ احتله العرب واسطة لنقل الثقافة إلى أوروبا . ومن ورد تلك

المناهل الراهب (جربت) الفرنسى ، فإنه بعد أن ثقف علوم اللاهوت فى (أورياق) مسقط رأسه جاب عقاب (أليرانس) والوادي الكبير حتى ورد اشبيلية ، فدرس فيها وفى قرطبة الرياضيات والفلك ثلاث سنين ، ثم ارتد إلى قومه ينشر فيهم نور الشرق وثقافة العرب فرموه بالسحر والكفر ، ولكنه ارتقى إلى سدة البابوية سنة ٩٩٩ باسم سلفستر الثانى . كذلك تخرج على علماء قرطبة (شانجه) ملك ليون واستوريا ، وأولع بعض أمراء إيطاليا بالعربية وعدوها لغة الأدب العالى ، وأوصى قومه الراهب (روجر بيكون) الانجليزى فى كتبه بتعلم اللغة العربية وقال : « إن الله يؤتى الحكمة من يشاء ، ولم يشأ أن يؤتيها اللاتين ، وإنما آتاها اليهود والإغريق والعرب » . وروى قولتير أن جميع ملوك الفرنج كانوا يتخذون أطباءهم من العرب واليهود . وذكر مثل ذلك (جيون) فى الفصل الثانى والخمسين من كتابه تاريخ اضمحلال الدولة الرومانية وسقوطها ، وزاد عليه أن مدرسة (سالرنو) التى نشرت الطب فى إيطاليا وسائر أوربا كانت غرس العبقريّة العربية . وقال المسيوليبرى libri : « أمح العرب من التاريخ تتأخر نهضة الآداب فى أورياقرونا طويلا » وتلك حقيقة لا ريب فيها ، فإن العرب كانوا الحلقة التى لا بد منها لصلة المدنية القديمة بالمدنية الحديثة . فهم الذين وقفوا أوربا على مخلفات اليونان وغير اليونان ، وهم الذين عاجلوا هذه العلوم بالتجربة والاختبار لا بالحفظ والتكرار ، حتى جلوا غامضها ونقدوا زائفها ورفعوا مباحثها على أساس من النظر الصحيح . وما لنا نحمل تبعة الكلام وتعرض للنقض والإبرام وقد كفانا الأمر ثقافتهم ومنصفوهم ؟ قال المؤرخ الانجليزى (ولز) فى كتابه ملخص التاريخ : « هبّ العرب يظهرون ما خفى من مواهبهم فبهروا العالم بما أتوه من معجزات العلم ، وأصبح لهم السبق بعد اليونان فبعثوا كتبهم من مراقدها ، ونفخوا فيها من روحهم الحياة والقوة ، فجعلوا بذلك سلسلة العلوم متصلة الحلقات محكمة السرد لا يمسها انقطاع ولا وهن ، فإذا كان اليونان آباء الأبحاث العلمية المبنية على الصراحة والأمانة والوضوح والنقد ، فإن العرب مربوها ؛ وما جاءنا

العلم والمدنية إلا عن طريقهم لا عن طريق اللاتين » . وأنكر كاتب من الإنجليز فضل اليونان على العلم الحديث وعزاه كله إلى العرب قال : « إن العلم الحقيقي إنما دخل أوربا عن طريق العرب لا عن طريق اليونان ، فإن الرومان أمة حربية ، واليونان أمة ذهنية ، وأما العرب فكانوا أمة علمية »

لبث الفرنج يا سادتي في طور التخرج والنقل حين أخذوا عن العرب أكثر مما لبث العرب في هذا الطور حينما أخذوا عن اليونان . فإن من اليسير أن نعد كثيراً من العرب قد بدؤوا أساتذتهم من اليونان قبل انقضاء قرن على الترجمة ، ولكن من المستحيل أن نعد من الفرنج مؤلفاً واحداً قبل القرن الخامس عشر كان يعمل شيئاً غير النقل عن العرب أو الجرى على أسلوب العرب . فروجر بيكون ، وليونار ديز ، وأرمان دفينوف ، وريمون لول ، وهرمان الدلاشي ، وميخائيل سكوت ، ويوحنا الاشبيلي ، وسان توما ، وألبير جراند ، والفونس العاشر أمير قشتالة ، لم يكونوا غير تلاميذ للعرب أو نقله عنهم . قال مسيورنان : إن ألبير جراند مدين بعلمه كله لابن سينا ، وسان توما مدين بفلسفته لابن رشد

اسمعوا يا سادتي ما يقول (بترارك) شاعر إيطاليا العظيم ينعي على قومه تخلفهم في مضمار العلم وقعودهم عن مجارة العرب — والشاعر من رجال القرن الرابع عشر فلا جرم أن شهادته حجة — قال في لهجة مرة من الإنكار والتعجب :

« ماذا ! ماذا ! أبعد ديموستين يستطيع شيشرون أن يكون خطيباً ، وبعد هوميروس يستطيع فرجيل أن يكون شاعراً ، وبعد العرب لا يستطيع أحد أن يكتب ؟ لقد ساوينا الاغريق غالباً وشأونا هم حيناً ، وإذا شأونا الاغريق فقل شأونا جميع الأمم ولكن ما عدا العرب ! يا للجنون ! يا للضلال يا لعبقرية إيطاليا الراقدة أو الخامدة !! »

هذه يا سادتي صفحة واحدة من صفحات الثقافة العربية تعب فيها الإيجاز وضاق عنها الوقت . ظهر فيها أثرها العلمي العالمي على عموميتها وإجماله ناصع البيان

مشرق الدلالة ، وتراءى من خلالها الذهن العربى ساطع العبقرية باهر الجلالة ، فهل من الاخلاص للانسانية والمدنية أن نترك هذا التراث الفكرى العجيب يذهب ضحية لخطأ الحكم فى الماضى وسوء الفهم فى الحاضر ؟ إن الثقافة اليونانية وهى أقدم من العربية لا تزال تُستغل ، وإن الأدب الأوروبى ليستمد من روحها قوة ومن قديمها جدة ، وإن ثقافة العرب وهى عصارة أذهان الشعوب وخلاصة أديان الشرق لحرية أن تبعث فى آدابنا القوة ، وفى أخلاقنا الفتوة ، وفى نهضتنا الطموح والحركة . على أن هناك صفحات ناصعات من هذه الثقافة فى الخلق والأدب والفن سنجعلها موضوع محاضرة أخرى فى فرصة أخرى ...

بعض مصادر المحاضرة

- حضارة العرب : لجستاف لوبون (بالفرنسية)
- تاريخ العرب : لسيدو (بالعربية)
- مفكرى الاسلام : لكارادثو (بالفرنسية)
- تاريخ الرياضيات : لكاجورى (بالانجليزية)
- ثم جميع الكتب التى ذكرت فى المحاضرة

على سبيل المثال

القسم الثاني

المقالات

الأدب العربي

أدبنا العربي على سعته وجماله فوضى : فلا حدوده مرسومة ، ولا مناهجه معلومة ، ولا قواعده ثابتة . فنحوه أصداء مختلطة مبهمة للهجات القبائل الجاهلية لا يكاد يتفق علي وجه من وجوه الإعراب ، ولا يطرّد في مذهب من مذاهب القول ، حتى ليوشك أن يكون كل كلام صواباً وكل كلام خطأ ؛ وبلاغته مسائل اجتهدية ، وقضايا جدلية ، ونكات لفظية ، لا تحوّر إلى فن ولا تكشف عن غاية ، كأنها وضعت لكل شيء غير الشعر والكتابة ! ومذاهبه مطموسة الأعلام دارسة الرسوم لا تدرى أين تبتدىء ولا أين تنتهى ؛ فالكاتب يسلك إلى غايته السبيل بعد السبيل ، وهو يظن نفسه على الجادة الأولى ! وربما وجدت في المقال الواحد ازدواج ابن الققع ، وفقرات الجاحظ ، وسجعات ابن العميد ، ونكات القاضي الفاضل ، وترسلُ ابن خلدون ! ذلك لأن الأدب العربي لم يكن أدب أمة واحدة ، ولا مظهر ثقافة واحدة ، ولا محصول لسان واحد ، وإنما هو مجموعة من الأخيلة والتصورات والمعتقدات التي امتزجت بامتزاج الأمم الإسلامية في شباب الدولة العباسية ، فهو أشبه بالبحر لكل نهر فيه مصب ، ولكل ملاح فيه طريق ، وفي كل ناحية منه تيار ؛ ثم هو من بعدُ مجتمع اللؤلؤ والمرجان ، ومستودع الحار والحجر . على أن الدهر ما لبث أن نظر إلى هذا البحر العجيب الهادر فجفت روافده ونضبت موارده وجزر مأؤه ، حتى ارتد إلى مثل الغدير الأسن يطن على متنه البعوض ، وتنق على حافتيه الضفادع . انحسرت ظلال الأدب العربي قبل أن تُعبدَ طريقه ، وتمحص قواعده ، ويكمل نقصه ، وطمت سيول العجمة على ما بذر عبد القاهر وابن الأثير فاعتاقته عن النماء والتفرع ، وأخذت الألسنة العيبة تتحرك في هذا التراث المضاع بالهراء والهذر فغفوا طرائقه ، وشوهوا حقائقه ، ثم

ألقوه بين أيدينا جثة يتردد فيها ذماء ، وصورة لا يجول فيها رونق ولا ماء ، فنظرنا فيه فإذا هو مسيخ الخلق منكر الطلعة ، لا إلى القديم ولا إلى الجديد . فوقفنا منه موقف الأثرى من حلل فرعون يحيص جوانبها لتنظر لا لتلمس ، وتؤثر لا لتلبس ، وأخذنا نجدد هذا الأدب البالي بالشرح والتلخيص والدرس دون أن ندعم أساسه الواهى ، ولا أن نرفع بناءه المنقض . فما برحنا نعتمد في البلاغة على تقسيم القدماء وتعليمهم ، ونقصرها على تحليلهم وتمثيلهم ، فنعزواهم دواعى التقديم والتأخير والحذف والذكر مثلاً إلى نحو ما قالوه من تعجيل الإساءة أو المسرة ، والتسجيل على السامع ، وصون اللسان عن ذكره ؛ ونقول في التشبيه إن الثريا كعنقود العنب المنور ؛ وفي الاستعارة رأيت أسداً فى الحمام أو على فرس ؛ وفي الكناية : زيد كثير الرماد أو جبان الكلب أو مهزول الفصيل ؛ ونقرض الشعر على النمط القديم من الوزن والقافية والأسلوب والغرض ، كأن لم نسمع إلى اليوم بالشعر القصصي والتمثيلي ؛ ونصرف النثر فى تدييج الفصول وإنشاء الرسائل ، والغرب يمطرنا كل برید فنوناً شتى من القصص الرفيع يعالج فيه كتابه مشا كل الحياة ومسائل اليوم !

لقد اختلفت مذاهب الكلام ، وتعددت أغراض الكتابة ، وتنوعت فنون الإنشاء ، ورأى شبابنا فى الأدب الغربى صوراً حقيقية حية لما يجول فى نفوسهم ويتنزى فى رءوسهم من الهوى والأمل والفكر ، فأقبلوا عليه ظمأً مهطعين ينهلون العذب الروى من حياضه ، ويقطفون الحلوى الجنى من رياضه ، وتركوا أدبنا الصناعى التقليدى المتشابه يذوى على ألسنة المحافظين وأقلام الجامدين من بقايا العهد القديم . فالحال إذن تنادى بإعادة النظر فى علوم الأدب وفنون الإنشاء ، فيصلح منها الفاسد ، ويتم الناقص ، ويفصل الجمل ، فتتسع لأغراض الحياة ومقتضيات الحضارة ومطالب العصر . ويقيننا أن أقدر الناس على الاضطلاع بهذا العبء الخطير هم أساتذة الجامعة لما تهيأ لهم من وسائل الدرس ، وحرية البحث ، وقوة الأثر . أما أساتذة المدارس الثانوية فذلك مما يفوت مبلغ عملهم ، ولا

يقع في حباله أملهم ، ما داموا يسرون في طريق مسدود ومنهاج محدود وكتاب مقرر ، وما داموا يصطنعون في تعليم الأدب هذه الطرق القديمة العقيمة التي تفصل القواعد عن الإنشاء ، فتجعل منهما فنين مستقلين لا يتصلان ولا يتقاربان ، ويُنصَحُ لهم أن يكون لكل منهما إخصائيون على حسب استعدادهم واجتهادهم كأن القواعد وضعت لغير الإنشاء ، وكأن الإنشاء يقوم على غير قواعد ! حتى كان من ذلك أن عاف الطلاب فنون اللسان ، وسئموا مصطلحات البيان ، وقال بعضهم لبعض: ما معنى أن نحفظ أن «قضايا» أصلها قضائي ، وقعت الياء بعد ألف زائدة فقلبت همزة فصارت قضائي ، ثم فتحت الهمزة للتخفيف فصارت قضاءى ، تحركت الياء وفتحت ما قبلها فقلبت ألفا فصارت قضاء ، فاجتمع شبه ثلاثة ألفات فقلبت الهمزة ياء فصارت قضايا ؟ أو أن نقول في نحو «لأصلبنكم في جذوع النخل» شبه مطلق الارتباط بين مستعل ومستعل عليه ، بمطلق الارتباط بين ظرف ومظروف فيه ، بجامع التمكن في كل ، ثم سرى التشبيه من الكليين للجزئيات ، واستعير جزئى من جزئيات المشبه به لجزئى من جزئيات المشبه على طريق الاستعارة التصريحية التبعية ؟ ما معنى أن نحفظ ذلك وشبهه ، ونحن لا نجد التفكير ولا نحسن التعبير ولا ندرك العلاقة بين هذا وبين الكتابة ، فقد درجنا وسبيل المعلم أن يقترح الموضوع ويبسط الفكرة ، وسبيلنا نحن أن نحتمل ما يقول بألفاظ متنافرة ، وجمل متناكرة وسياق مضطرب ، وأسلوب مهلهل ؟ !!

لا جرم أن قد آن لمعلمي البيان أن يصيخوا إلى هذا الهمس الساخر والانكار الحق ، فيوقفوا بين موروث البلاغة ومستحدث الأساليب ، ويؤلفوا بين ذوق الأسلاف وذوق الأخلاف ، ويوسعوا نطاق الفن الكتابي ليشمل الملحمة والقصة والرواية . فإن الأدب أصبح اليوم شعبياً فيه لكل نمط نصيب ، ولكل غرض سهم ، ولكل غاية مسلك . وما مثل الذين يحاولون أن يحصروا فنون الأدب في حدود القدماء ، ولا يستذيق لهم الشعر إلا في مسثوم المدح والرثاء ، إلا كمثّل الذين يحاولون أن يحصروا السيل الجحاف في المغيض الضحل ؛ ويتلهون بفقايع الماء عن المنطاد السَّبُوح !

آفة اللغة هذا النحو... (*)

أذكر أن الطالب الناشئ كان يدخل الأزهر فيجد أول ما يقرأ من كتب النحو شرح الكفراوي على متن الأجرومية . وهذا الكتاب شديد الكلف بالأعراب ، يأخذ به المبتدئ أخذاً عنيفاً قبل أن يعلمه كلمة واحدة من أقسام الكلام ووجوه النحو . يفتحه الصبي المسكين فلا يكاد يقول (بسم الله الرحمن الرحيم) حتى يصيح به الشارح أو المقرر أن انتظر حتى أعرب لك البسمة ! وهنا يسمع لأول مرة بحرف الجر الأصلي والزائد ، ويعلم بطريقة حسائية أن له في البسمة تسعة أوجه نشأت من رفع الرحمن ونصبه وجره ، مضروبة في رفع الرحيم ونصبه وجره ، ثم يمضي المعرب في إعراب هذه الأوجه بالتخريج العجيب والحيلة البارة حتى تقف قدرته عند وجهين لا يجد لهما مطلقاً ولا مأتى فيمنعهما ، وهما جر الرحيم مع رفع الرحمن أو نصبه ؛ ثم يخشى بعد ذلك الجهد أن يعث النسيان الساخر بهذه الدقائق الغالية فيسجلها في هذين البيتين وهما :

إن يُنصَبَ الرحمن أو يرتفعاً فالجر في الرحيم قطعاً منعاً

وأن يجر فأجز في الثاني ثلاثة الأوجه خذ بياني !

يأخذ الطالب هذا (البيان) على العين والرأس ، ثم يخطو خطوة فتقع عينه على العنوان الأول في الكتاب وهو (باب الإعراب) ! وهنا يقول له الشارح : قل بابُ الأعراب بالرفع ، أو بابُ الأعراب بالنصب ، أو بابُ الأعراب بالجر ، فلن تعدو وجه الصواب في أي حالة !! فالرفع على أن (باب) خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هذا باب الأعراب ، أو على أنه مبتدأ والخبر محذوف تقديره : باب الأعراب هذا محله ؛ والنصب على أنه مفعول به لفعل محذوف تقديره : اقرأ باب

الاعراب ؛ وأما الجر فعلى أنه مجرور بحرف جر محذوف تقديره : أنظر في باب الاعراب !! ثم يصعد الطالب في معارج النحو على كتاب من هذا الطراز بعد كتاب حتى يتسنى ذروته ، وليس في ذهنه مذهب صحيح ولا قاعدة سليمة . وماذا تنتظر من مثل هذا الخلط غير إفساد الذوق وإضعاف السليقة وطبع القرائح على هذا الغرار من التفكير العاثر والتقدير الهزيل ؟

جنى هذا النحو الفوضوى على الناشئين في معاهده فعمى عليهم وجوه الأدب ، ثم فتح لهم من الجدل اللفظي والتخريج اللغوي أودية وشعاباً يقصر دون غايتها الطرف . فعندهم كل صواب يمكن أن يخطأ ، وكل خطأ يمكن أن يصوب ، وكل كلام على أى صورة يجب أن يفسر أو يؤول ! أخرق القواعد ، واقلب الأوضاع ، وانطق اللفظ على أى حركة ، واستعمله فى أى معنى ، فإنك واجد ولا شك من هؤلاء من يلتمس لك وجهاً من وجوه (البسمة) السبعة ، أو مخرجاً من مخارج (باب الاعراب) الثلاثة !

عرفت أيام الطلب شيخاً قد ابتلى بهذه الشعوذة ، فحشا جسمه بهذا العبث النحوى حتى ليرشحه من جلده ، ويرعفه من أنفه ، ثم يتكلم فيتعمد اللحن القبيح ، فإذا أنكر عليه منكر انفجر عن هذا الهوس فذكر لكل خطأ وجهاً ، ولكل وجه علة ، ثم يقول فى تقييق وزهو : « لولا الحذف والتقدير ، لفهم النحو الحмир » وسمعت أن شيخاً ضعيف البصر من يسوغ فى فهمهم كل كلام قرأ قول الرسول (ص) « المؤمن كيس فطن » فصحفها : المؤمن كيس قطن ! وراج يحملها على التشبيه فيقول : معناه أن المؤمن أبيض القلب كالقطن ! وزعموا أن شيخاً كبيراً كان يفسر كتاب الله وهو لا يحفظه ، فرأى قوله تعالى : « إذ يبايعونك تحت الشجرة » فقرأها : أذنباً يعونك ... وكتب فى تعليلها وتأويلها أربع صفحات من القطع الكبير بالحرف الصغير !!! وحدثوا أن ممتحناً من هذا النمط كتب فى ورقة طالب راسب : « لا يصلح » ثم ظهر لأمر خارج عن إرادته أنه ناجح ، فكتب تحت هذه الجملة : « قولى لا يصلح ، صوابه يصلح

ولا زائدة » والأحاديث مستفيضة عن نكبوها بهذه الدراسة دون أن يكون لهم من المنطق ضابط ولا من الطبع دليل

إن ما نجد في النحو العربي من التناقض والشذوذ وتعدد الأوجه وتباين المذاهب إنما هو أثر لاختلاف اللهجات في القبائل ، فقد كان رواة اللغة يرودون البادية ويشافهون الأعراب ، فيدونون كلمة من هنا وكلمة من هناك ، فاجتمع لهم بذلك المترادفات ، والأضداد ، وتعدد الجموع والصيغ للفظ ، واختلاف المنطق في الكلمة ، والنحاة مضطرون إلى أن يمتطوا قواعدهم حتى تشمل هذه اللحن ، وتستوعب تلك اللغات ، فأغرقوا القواعد في الشواذ ، وأفسدوا الأحكام بالاستثناء ، حتى ندر أن تستقيم لهم قاعدة أو يطرد عندهم قياس . وزاد في هذه البلبلة أن أسرف أعاجم النحاة في التحليلات الفاسدة والتقديرات الباردة ، منذ نهج لهم ذلك النهج ابن أبي اسحق الحضرمي ، فجعلوا النحو ضرباً من الرياضة الذهنية والقضايا الجدلية التي لا يصلها باللغة سبب ، ولا يقوم عليها فن ولا أدب

ليس من شك في أن دراسة النحو على هذا الشكل تفيد في بحث اللهجات في اللغة ، ودرس القراءات في القرآن ، ولكن دراسته لضبط اللغة وتقويم اللسان أمر مشكوك فيه كل الشك . نحن اليوم وقبل اليوم إنما نستعمل لغة واحدة ، ونلهج في الفصح لهجة واحدة ، فلماذا لا نجرد من النحو القواعد الثابتة التي تحفظ هذه اللغة ، وتقوّم تلك اللهجة ، وندع ذلك الطم والرم لمؤرخي الأدب وفقهاء اللغة وطلاب القديم ، على ألا يطبقوه على الحاضر ، ولا يستعملوه في النقد ، وإنما يلحقونه بتلك اللغات البائدة التي خلق لها وتأثر بها ، فيكون هو وهي في ذمة التاريخ وفي خدمة التاريخ ؟

لقد صنعت المدارس المدنية شيئاً^(١) من ذلك ، فنجحت بعض النجاح في

(١) نقول (شيئاً) لأن الكتب المدرسية لا يزال فيها أمثال الاسم الواقع بعد لاسيا وتابع النادى والوجوه الخمسة في النادى المضاف إلى ياء المتكلم !

تجريد « نحو » عام يكاد يسير في وجه واحد ، ولذلك لا تجد المتخرجين فيها يتقارعون في النقد بالنحو القديم ، ويقصرون المناظرة على هذا الجدل العقيم . ولكن فريقاً ضئيلاً الشأن من بقايا الثقافة القديمة في مصر والعراق ، لا يزالون يظنون انا مجبرون على إخضاع ألسنتنا وأقلامنا لتلك اللهجات البالية ، فيقعدهم تخلف الذهن وضعف الملكة وكلال الذوق عند هذه البقايا الأثرية ينبشون عنها قبور البلى ، ثم ينثرونها كالشوك في طريق الأدباء الموهوبين ويتبجحون بأن هذا اللغو هو اللغة !

يقرأون الكتاب القيم للعالم الباحث ، أو للأديب المجدد ، فيعمون عن خطر البحث في نفسه ، ومجهود الباحث في بحثه ، ولا يرون إلا حرفاً وقع مكان حرف ، أو جمعاً لم يجدوه في كتب الصرف !

لا نريد أن نسمي الأسماء ، ولا أن نضرب الأمثال ، فحسب الشذوذ أن يدل على نفسه ؛ وحسبنا أن نهيب بالعلماء والأدباء أن يشذبوا هذه الزوائد من لغتنا لتقوى ، وينحوا هذه الطفيليات عن أدينا لينتفش



ما لشوقي وما عليه(*)

شوقي ، شعره ، تقليده ، تجديده ، نثره ، جملة الرأى فيه

شوقي :

أغلق مصراعاً الزمن على مروج عبقر بعد المتنبي فلم يرفع رتاجهما عن عرائس الشعر فيه إلا لشوقي . . . ذلك جُماع الرأى فى شاعرنا النابغ مهما تشعب البحث وتصبب النقد واختلف الحديث . ولقد كلفتنى « السياسة الأسبوعية » خطة شديدة إذ حملتنى على أن أفصل هذا الإجمال فى حدود « المختصر الوافى » فإن نفسية شوقي متغايرة الأصول متشاجنة الفروع متعددة الألوان متباينة الثمر ، كأنما صيغ مزاجه الشعرى من نفس كل شاعر بعد أن نفدت طينة الشعراء من يد الصانع !! كالذى زعمه الهنود القدماء فى خلق المرأة من أن إلههم « توشترى » فكر فى تصويرها بعد أن أنفق مادة الخلق فى تكوين العالم وصياغة الرجل ، فجهد جهده فى التماس الحيلة إلى ذلك حتى اهتدى إلى أن يجعلها شيئاً من كل شيء ، فصاغها من استدارة البدر ، ونضارة الزهر ، ولطافة النسيم ، ورشاقة الغصن ، ودموع الغائم ، وهديل الحمام ، ولحظات الشادن ، وقسوة الأسد ، وبهجة الطاووس ، والتواء الأفعى ، ثم قدمها إلى الرجل فكانت سحراً لناظره ، وفتنة لخاطره ، وحيرة لنفسه ، ومادة لدرسه

ولد شوقي من سلالة تركية ، ودرج فى بيئة مصرية ، ونشأ على العقيدة الإسلامية الصريحة ، وغُذِيَ بلباب الغربية المحض ، وثقف العلوم على النمط الأوروبى الحديث ، وتأثر بالآداب المسيحية فى ثقافته الفرنسية ، ثم تقلب منذ حدثه فى أحضان الأرستقراطية ، وهو يشهد الآن فى فجر مشيبه صباح

(*) نشرت فى السياسة الأسبوعية فى العدد الخاص بمهرجان شوقي إبريل سنة ١٩٢٧

الديمقراطية ، ثم طوّف في أقطار الغرب يلطف حسه بجماله ونضارته ، ويثقف نفسه بمدنيته وحضارته . فعمل في تكوينه كما ترى عواملٌ عدة جعلت منه صورة متسقة من شتي الخلق ، وجملة مؤتلفة من مختلف الطباع ، وطاقمة موقفة من أشات الزهر . فهو عربي في أندلسياته ، مصري في فرعونياته ، تركي في حماسياته ، مسلم في عقيدته وإيمانه ، مسيحي في روحيته ووجدانه ، شرقي في ميوله ونزعاته ، غربي في أخيلته وتصوراته ، قديم في محافظته وتقليده ، عصري في توثبه وتجديده ؛ وهو نواسي في مرحه ولهوه ، بحترى في ديباجته وزهوه ، متبني في دقة معناه وغموض عبارته ، معري في مرارة نقده وبعد إشارته . وعلى الجملة فيه من كل جنس ميزته ومن كل شاعر مزيته ، ولكن هناك روحاً واحدة تلبس هذا الجسم الخليط المركب فتطبعه بطابع خاص ، وتظهره في وجود مستقل ، وتجريه على سنن واضح ! تلك الروح الجميلة النبيلة القوية هي ما نسميه (شوقي !)

شعره :

أبلغ ما يوصف به شعر شوقي ، هو وصف شوقي لشعر شكسبير في قوله :
 شعر من النسق العالى يؤيده من جانب الله إلهام وإيحاء
 من كل بيت كبيت الدهر ، مسكنه حقيقة من خيال الشعر عذراء
 وكل معنى كعيسى في محاسنه جاءت به من بنات الشعر عذراء
 ينقله عن طبع دافق وحس صادق وذوق سليم وروح قوى ، فيأتى به مطرد السلك محكم السبك كمنصور الزهر وأفواف الوشي ، لا يشوبه ضعف ولا لغو ولا تجوُّز ولا قلق ؛ جلاّه في خاطره حكماً ، وصقله على لسانه نغماً ، وأرسله في الناس إرسال اللحن القدسي يتغلغل في الصدور ويتخلل أجزاء الأفئدة ، حاملاً في مطاويه معنى الحياة وروح الأمل ونشوة الطرب ونور اليقين « لرجال اليوم » و « شباب الغد » و « معلمى النشء » وللنساء والعمال والزهاد والجان ، ومن صرعهم البؤس ، أو فجعهم الموت ، أو خبلهم الهوى ، فيجد كل منهم فيه صورة

نفسه وغذاء روحه وجلاء همه ؛ وهو من هذه الناحية أشبه بأبى الطيب : تصرف بين الناس فلا لبس أولياءهم وتخلل دماءهم ، حتى عرف كيف يصف طبائعهم ويصور منازعهم ويستشير كوامن الخير في نفوسهم ، ويستل سخائم الشر من صدورهم . وهو مثله في إرسال البيت النادر والمثل السائر والحكمة العالية ، مستخلصاً ذلك مما يسوق من معانى المدح أو الوصف أو الرثاء دون أن يتوخاه أو يقصد إليه . وهو كذلك مثله في أن يبتغى يفيض بالمعنى البعيد المبتكر فيضاً يغرق فيه الذهن أحياناً فلا يصل إلى قاع ولا يرسى إلى ساحل ، ثم تتناول غرضه الأفكار بالتعليل والتأويل وهو فارغ القلب من ذلك يقول مع المتنبي :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّأها ويختصم
وذلك لما تميز به الرجال من لطف التخيل وعمق الفكر وإيثار المعنى ،
وهيات أن يحصر السيول المنعمة حازر ، أو يصور المعاني الملهمة لفظ
أما معانيه فكثيرها مخلوق لم يتمثل في غير خاطره ، وقليلها مطروق نفخ فيه

من روحه وخلع عليه من وشيه فسمّا به إلى حر الكلام ومبتكره
إقرأ قصائده : (أبو الهول) و (عبرة الدهر) و (ملكة النحل) و (الطيران)
و (ذكرى كرنارقون) و (الأندلس الجديدة) و (الشباب المنتحر) و (تحية
الاستقلال) و (على سفح الأهرام) و (توت عنخ آمون) تركيف يعلو الشاعر
إلى مقام الإلهام ، ويهبط إلى مدب السرائر ، ويهتك بذهنه سجوف البلى عن
دقائق الزمن ، ويهيمن بروحه القوى على العروش والجيوش والأمم ، فيكون أقوى
من السلطان ، وأحكم من الدهر ، وأنفذ من القدر !

وأما كؤوس هذا الرحيق السلسل ، وأوتار هذا الشدو المطرب ، وألفاظ
هذه المعاني الرائعة ، فأتماط من القول تختلف مادة وصنعاً باختلاف المواقف ، فله
في الغزل والوصف رقة مهيّار والبحتري ، وفي الحماسة والمدح نخامة أبى فراس
والرضي ، وفي الأدب والحكمة دقة أبى تمام وتعقيد المتنبي ؛ وله من وراء ذلك
عبقريات عليها رونق طبعه ، وسمّة ظرفه ، وعدوبة روحه ، تجدها في مثل قوله

« ناشيء في الورد من أيامه » مثلاً

وقد يُعنى طبعه أحياناً فيرسل الشعر كما يحىء من غير تنوق فيه ولا تنقيح له
فيأتى بما لا يتفق مع فضله ، وتلك صفة تكاد تلزم المكثرين ومن يُقترح عليهم
القول في موضوعات لا يحيش لهم بها صدر ، ولا تدفعهم إليها عاطفة

تقليده :

شوقي محافظ في دينه ولغته وفنه ، فهو كثير التردد لأسماء الأنبياء والخلفاء
والكتب المنزلة والأماكن المقدسة لبساطة دينه وقوة يقينه ، مؤثر لقوالب
الفحول من شعراء العباسيين لطول النظر في أشعارهم ، ومُضِيّه منذ انتشي على
آثارهم ؛ فهو يكثر النظم في البحور الطويلة ، ويتوخى التراكيب الجزلة ،
ولا يتخرج أحياناً من الكلمة الغريبة ، وقلما ينظم في الأوزان المستحدثة
كالموشح ، أو يُنوع القافية في القصيدة مهما امتد به النفس . وقد جرته هذه
الحافظة إلى المعارضة ، وهي ضرب من التقليد في الشكل إن لم يكن في الموضوع ،
فتجد له في مدح الرسول (ص) بردة وهمزية كالأبوصيري ، وفي الشوق والحنين
نونية كنونية ابن زيدون ، وفي ذكرى السلف ووصف الطلول سينية كسينية
البحترى ، وفي الغزل دالية كدالية الحصرى ، وفي النفس عينية كعينية ابن سينا
على أن هذا النوع من التقليد قد يحتمل من أمثال شوقي ، إذ يضيف إلى
هذه البدائع الخالدة بدائع لا تقل عنها رصانة ولا زكاة ولا طلاوة ؛ أما التقليد
المعيب الذى كنا نربأ بشاعر العربية الفذ عنه ، فهو الابتداء بذلك الغزل
المكذوب على نحو ما كان يصنع البحترى وأمثاله في قصائد لا يصل موضوعها
بهذا النسب المزور إلا تلك الصلة اللفظية الصناعية وهى **التخلص** ! إقرأ قصيدته
فى (مشروع ملنر) وقصيدته فى حفلة الطلبة يتولك الدهش من أن تراه يفتح
بالغزل موضوعين جديدين لا محمل فيهما للنسب ولا مجال بهما للصبابة ! فى مطلع
الأولى يقول . . . :

اثن عنان القلب واسلم به من ررب الرمل ومن سربه
ومن ثنى الغيد عن بانه مرتجة الأرداف عن كُشبه
طباؤه المنكسرات الظبا يغلبن ذا اللب على لبه
إلى أن يتخلص بقوله عن قلبه :

حملته في الحب ما لم يكن ليحمل الحب على قلبه
ما خف إلا للهوي والعللا أو لجلال الوفد في ركه

وفي مطلع الثانية يقول :

بأبي وروحي الناعمات الغيدا الباسمات عن اليتيم نصيدا
الرانيات بكل أحور فاتن يذر الخلى من القلوب عميذا
أقبلن في ذهب الأصيل ووشيه ملء الغلائل لؤلؤاً وفريدا
حوت الجمال فلو ذهبت تزیده في الوهم حسناً ما استطعت مزيدا
إلى أن يتخلص من هذه الغادة بقوله :

لو كنت «سعدا» مطلق السجناء لم تطلق لساحر طرفها مصفودا

فهذا الضرب من الكلام كان له في عقول المتقدمين مساعه و بلاغه لتغلب الشهوة عليهم ، وتحكم العادة فيهم ، ونظرهم إلى أبيات القصيدة مستقلة لا ينظمها سلك ولا تربطها علاقة . أما اليوم فقد غلب على الناس النظر الفلسفي وتغيرت آراؤهم في الأدب ، وأصبحوا ينظرون إلى القصيدة نظرهم إلى الكائن الحي تتساعد أعضاؤه وتتساقق أجزاؤه لأداء غرض معين

تجربته :

أطوار الشعر ثلاثة كأطوار الناس والشعوب ، وهي الغناء في طفولة الأمة ، والقصص الحماسي في شبابها ، والتمثيل في كهولتها . ففي الأول يتغنى الشاعر بما يحلم به ويتخيله ، وفي الثاني يقص ما يسمعه ويعمله ، وفي الثالث يصور

ما يلحظه ويتمثله ؛ ومنبع الأغاني الوهم والخيال ، ومنبع الحماسة العظيمة والجلال ،
ومنبع التمثيل الحقيقة والواقع

ولم يمر الشعر بهذه الأطوار الثلاثة مدفوعاً بقوة السليقة جارية على سنن
الطبيعة إلا عند الإغريق لأسباب فطرية وإقليمية لا محل لذكرها الآن . أما
عند الرومان ومن خلفهم من الأمم اللاتينية فلم تتم للشعر هذه الأطوار إلا بتقليد
اليونان والأخذ عنهم . والشعر العربي ظل واقعاً عند الطور الأول لا يتعداه بالرغم
من انتشاره وازدهاره في الأصقاع المختلفة مدى هذه القرون الطويلة . أما في
الجاهلية ، فلعدم استعداد العرب لنظم الملاحم بالفطرة ، ولأن طبيعة أرضهم وبساطة
دينهم وضيق خيالهم وكثرة ترحالهم منعهم إقامة المعابد ونصب التماثيل ، فحرمتهم
كثرة الأساطير وهي من أغزر ينابيع الشعر القصصي . وأما في الإسلام ، فلبقاء
النقص الطبيعي في شاعرية العرب ، ولموت العصبية في نفوس المسلمين ، وحلول
الرابطة الإسلامية محل الرابطة القومية ؛ وموضوع الملحمة إنما يؤخذ من الحوادث
الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياة شعب بأسره . أما الآن وقد تحدد معنى
الوطن ، وتعين مدلول الأمة ، وتداخلت الأجناس بالتزاوج فسَدَّ بعضها نقص
بعض ، فلا معنى لبقاء هذا النقص في الشعر العربي إلا نقص الكفاة من أمراء
القول وصاغة القريض . ودليل ذلك أن شوقي منذ نبغ يحاول سد هذه الثلمة بقوة
غريزته ووحى قريحته من غير قصد . فقد نظم ما يشبه الملاحم في طول النفس ،
وطلاوة الأسلوب ، ووطنية الموضوع ، وعمومية الحادث ، كأرجوزته (دول
العرب) وقصيدته في (وادي النيل) التي أجمل فيها تاريخ مصر من مبدئه
إلى اليوم ومطلعها :

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء

وقصيدته (صدى الحرب) في وصف الوقائع العثمانية اليونانية ، وهي ٢٦٠

بيتاً مطلعها :

سيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

وهذه المطولات الثلاث وسط بين الشعر القصصي Epique والشعر التعليمي didactique وتنوع موضوعها يدل على توزع هوى الشاعر بين العرب والمصريين والترك ، فلو أنه قصر ميوله على جهة واحدة وتشمر لوضع الملحمة الفنية بأصولها المعروفة لما أعيت عليه . أما الشعر التمثيلي فقد تحدث الناس أنه وضع منه رواية غنائية في (كليوبطرة)^(١) ستظهر عما قليل على المسرح فيكون لها ولا ريب أثرها وخطرها في الأدب العربي . وإذن يكون شوقي بهذا التجديد العتيد في الشعر قد أكمل نقص الأدب ، وعمل وحده ما لم يعمله جميع العرب

نثره :

يقولون إن ملكة النظم وملكة النثر قلما تجتمعان لأحد ، وذلك قول لا ريب في صحته ، لأن النظم لغة الخيال والعاطفة ، والنثر لغة العقل والفكرة ؛ وغرض الأول إحداث اللذة بتصوير الجمال ، وغرض الثاني توخي الفائدة بتقرير الحقيقة ؛ فإذا اهتم بالجمال كان اهتمامه به وسيلة لغايته . وإذا علمت أن اللفظ يجب أن يأتلف مع المعنى الذي يؤديه لزم أن يكون لكل من النظم والنثر أسلوب يوائم ويلاممه . فأسلوب النظم يقتضي الوزن والقافية ، ويتطلب الصور الرائعة من الخيال ، والتراكيب البارة من اللفظ ، ويقبل الكلم الغريب والاستعمال النادر والضرورة الشعرية ، وضروباً شتى من التقديم والفصل والإيجاز بخلاف النثر في ذلك كله

على أن هناك فناً ثالثاً من الكلام يقع في الوسط بين النظم والنثر هو ما يسمونه الشعر المنثور . فله من الأول موضوعه وتصويره وتأثيره ، وله من الثاني إرساله مع الطبع وإطلاقه من قيود الوزن . وقد اختصت اللغة العربية دون

(١) نظم المرحوم شوقي هذه المسرحية ومسرحيات أخر منها مجنون ليلى وقبيز ومحمد على الكبير وعنتره والست هدى .

سائر اللغات بالسجع وهو أدنى الأنواع إلى النظم وأدخلها في باب الشعر . وفي رأيي أن السجع هو الطور الأول من أطوار الشعر العربي نشأ في طفولة الغناء على ألسنة الكهان مناجاة للآلهة وتأثيراً في الناس ؛ والكهان في كل شعب هم شعراؤه الأولون ؛ ثم عمل فيه قانون الترقى فاتسق تنغيمه وارتزن تقسيمه فتطور إلى الرجز المزدوج . وإذن لا يكون لشوقي في النثر نصيب ولا سهم وما نشره في الناس من كتاب (أسواق الذهب) من نحو (الجندی المجهول) و (قناة السويس) و (الغد) و (المال) لا يخرج عن دائرة الشعر المقفى

محمدة الرأي في الشاعر :

وجملة الرأي في شوقي أنه شاعر النيل غير مدافع . تهيأ له ما لم يتهيأ لغيره من سلامة الفطرة ، وعذوبة الروح ، ولطافة الحس ، وطلاقة البديهة ، وكرم النشأة ، وسعة الثقافة ، ونعيم الحياة ، فأجاد التعبير عن خلجات النفوس ، ونزوات الرءوس ، وأحاديث المنى ، ودوالٍ العبر ، بلفظ منضد وأسلوب نقي ، فامتزج شعره بالأفئدة ، وسافر ذكره على الألسنة ، وعظم أثره في اللغة فجدد ببيانها ، وشدد بنيانها ، وأفاض على شعرها وشعورها من جمال روحه ومرح طبعه الحياة والنماء والبهاء والقوة :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه إن لم يكن قد جاء بعد أوانه



العبقرية والقريحة^(*)

أو

شوقي وحافظ

جميعة الشعر العربي في حافظ وشوقي يعز عليها الصبر ، ويُعوز منها العوض ،
ويصرف أساها الناقدین عن تقويم الميراث العزيز إلى تعظيم الموروث الأغبر .
ولیس مما یزكو بالمنصف أن یحشم نظره رؤية الحق من خلال الدموع . فإن فی
ذلك اعتداء على العقل أو إساءة إلى العاطفة . وهذه الكلمة إنما نستجیز ذكرها
اليوم لأنها إلى اہتاف بالعظیمین أقرب منها إلى النقد ، ولأن ما یکتب عنہما
الساعة إنما هو تقييد لعفو الرأي وتمهيد لأسباب الحكم الصحيح

شوقي شاعر العبقرية ، وحافظ شاعر القريحة ؛ وتقرير الفرق بین الموهبتین ،
هو تقرير الفرق بین الرجلین . فالقريحة ملكة یملك بها صاحبها الإبانة عن نفسه
بأسلوب یقره الفن ویرضاه الذوق ، ومن خصائصها الوضوح والاتساق والأناقة
والسهولة والطبیعیة والدقة . أما العبقرية فضرب من الإلهام یستمر استمراراً تجديداً
فتلازم أحياناً وتنفک حیناً ، ومن أخص صفاتها الأصالة والإبداع والخلق .
فالرجل العبقري إذن یعلو ثم یسفل تبعاً لقیام العبقرية به أو انفکاکها عنه . وهو
یَحْشُبُ الشعر غالباً فیرساله من فیض الخاطر كما یجیء دون تنقیح له ولا تأنق فیہ .
ثم هو فی عظام الأمور سباق وفی محاورها متخلف ، لأن الجلیل یوقظ خاطره
ویحفز طبعه ، والتافه الوضع ینخزل عن مكانه فلا یبلغ موضع التأثير فیہ . وقد
یعنی لسبب من الأسباب بعامی الأشياء أو سوقی الآراء ، فیبعث فیہ من روحه

ما يحببه ، ومن حرارته ما يقويه ، ومن أشعته ما يظهر فيه الصراحة والجدّة ، كما تظهر الشمس كرات التبر في عروق الصخور ! فالقريحة كما ترى توجد الصورة ، والعبقريّة تبدع المخلوق . ومزية الأولى في الصنعة وتقديرها في التفصيل ، ومزية الأخرى في الابتكار وتقديرها في الجملة . فإذا قرأت قصيدة لذي قريحة راقك منها جرس الحروف ونغم الكلمات واتساق الجمل وبراعة البيت ، ولكنك تفرغ منها وليس لها أثر في نفسك ولا صورة في ذهنك . أما العبقريات فحسبك أن تذكر عنوانها لتشعر بها ، وتتصور موضوعها لتتأثر منها

ذو القريحة يقول ما يقول الناس ، ولكنه يصوره بقوة ، ويؤديه بدقة ، وينسقه بذوق ، ويهذبه بفن ؛ وذو العبقريّة على نقيضه : ينظر ويشعر ويفكر ويقدر على طريقته الخاصة . فإذا وضع خطة أو رسم صورة أو بحث فكرة أخرجها على طراز فذ ، فتحسبها مبتكرة وقد تكون مطروقة ، لأنه استطاع بقوة لحظه ولقائه طبعه أن يريك فروقا لم ترها ، ويقفك على تفاصيل لم تتصورها ، ويفجر لك النهر من حيث لم يستطع غيره أن يفجر الجدول . . . والرجل العادي ينظر بالعين ، فكأنه لسطحيته لم ير ! والعبقري يرى باللمح ، فكأنه لذكائه لم ينظر !!

على أن هناك فرصا للكمال تجتمع فيها على الوئام العبقريّة والقريحة ، فيسلم الفنان حينئذ من التفاوت القبيح بين إصعاده وإسفافه ، أو بين جيده ورديئه ، لأن العبقريّة إذا غفت خلفتها القريحة ، والقريحة إذا كبت سندها العبقريّة . على ذلك تستطيع أن تقول إن أبا نواس وأبا فراس والشريف من رجال القريحة ، وإن أبا تمام وأبا العتاهية والمتنبي من رجال العبقريّة ، وإن البحتري وابن الرومي ممن جمع في الكثير الغالب بين الموهبتين . وتستطيع كذلك أن تعلل أمثال قول البحتري في أبي تمام : جيده خير من جيدي ، ورديئي خير من رديئه ، وقول الأصمعي في أبي العتاهية : إن شعره كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والخزف والنوى ؛ وقول الثعالب في المتنبي : كان كثير التفاوت في شعره ، فيجمع

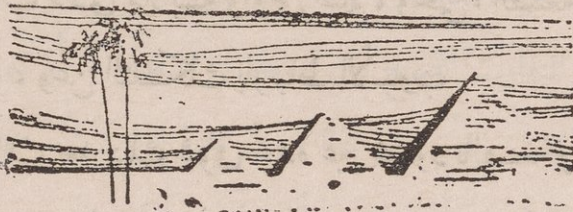
بين الدرة والآجرة ، ويُتبع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء ؛ وقولهم في ابن الرومي إنه امتاز بتوليد المعنى واستقصائه وسلامة شعره على الطول
أخطرُ ببالك بعد ذلك حافظاً تجد أول ما يبهرك منه لفظه المونق ، وأسلوبه المشرق ، وقافيته المروضة ، وصوره الأخاذة . فأما الروح والموضوع فأصداء منبعثة من الماضي في فردياته ، وآراء مقتبسة من الحاضر في اجتماعياته . لحافظ لم يستطع لضيق مضطربه وقصور خياله وضعف ثقافته أن يعنى بغير الشكل والصورة ، وكانت هذه العناية من اليقظة والحرص بحيث لم تغفل عن حلل ولم تنع بصقال . فإذا تهيأ للشعر أو للنثر عمد إلى الآراء التي تحتلج حينئذ في النفوس ، وتستفيض في الجامع ، وتتردد في الصحف ، فيجمعها في باله ، ويديرها في خاطره ، ثم يكون همه بعد ذلك أن يصوغها فيحسن الصوغ ، ويسبكها فيجيد السبك ، وتقرأ بعد ذلك أو تسمع فإذا نسق مطرد ، وأسلوب سائغ ، وشيء كأنك سمعته من قبل ولكن عليه طابع حافظ ووشمه

وحافظ يتحمل من بناء القصيدة رهقاً شديداً ، لأنه يلدها فكرة فكرة ، ويبضُّ بها قطرة قطرة ، ويتصيد المعاني فيقيدتها في مفردات أو مقطوعات ، وربما وقع له ختام القصيدة قبل مطالعها ، وعثر على عجز البيت قبل صدره ، ثم يعود فيرتب هذه الأبيات لأدنى ملابس وأوهي صلة ، وتجيء الصنعة البارعة فتخدعك عن الخلل بالاطلاء ، وعن التفكك بارتباط الأسلوب

ثم أخطرُ ببالك بعد ذلك شوقي تجده غير محدود بالصنعة ولا مقيد بالشكل ، وإنما هو فيض يسخر بالحدود ، ونور ينفذ من الستور ، وإلهام يتصل باللانهاية ، وشاعر كالمتنبى أو كهو جو يفتح مطلع القصيدة فكأنما يفتح لك باب السماء ! فأنت من شوقي حيال شاعر روحه أقوى من فنه ، وشعره أوسع من علمه ، وحكمته أمتن من خلقه ، وقدرته أكبر من استعداده ، فلا تشك في أنه وسيط لروح خفية تقوده ، ورسول لقوة إلهية تلهمه . ثم تفارقه حيناً تلك الروح ، وتُفَرِّقُ عنه هذه القوة ، فيعود رجلاً أقل من الرجال ، وشاعراً أضعف من الشعراء ، فينظم

في افتتاح الجامعة ومشروع القرش وما إلى ذلك ، فيأتي بما لا وزن له في النقد ولا مساع له في الذوق !

وشوقى تحت وحى العبقرية يتنزل عليه الموضوع جملة ، ثم يشغله عن تفاصيله التفكير في الغاية والتحديد في الغرض ، فيرسله من فيض الخاطر شعراً متسلسلاً متصلاً تضيق عن معانيه ألفاظه كما تضيق شطآن الرمل عن الفيضان الجائش المزبد . ومن ثمَّ كان التجديد والتعقيد والتدفق والعمق من أقوى خصائص شوقى ، كما كان التقليد والبساطة والكراسة والسطحية من أبين خصائص حافظ وهنا نحجز القلم عن وجهه فلا نمنع في تحليل شاعرنا اليوم ، فإن لذلك إبانته ومكانه ، ثم نرسل العين هتانة المسارب أسى على ماض طويل انقطع ، ونغم جميل تبتد ، وحلم لذيذ تقضى ، وكاهنين من كهان عطار طواهما الخلود ، ثم ترك بعدهما رسالة الشعر عرضة للشعوذة والجود !



حول التجديد (*)

... الجديد اليوم جديد في مظهره ، قديم في جوهره ، لا يصلح موضعاً
لدرس ولا موضوعاً لحديث

ستقول : إذن ما بال هذه القصائد الرائعة التي يجلوها الشعراء ، والمقالات
الرائقة التي يدبجها الكتاب ! فأقول لك إنك إذن تفهم من كلمتي القديم والجديد
غير ما أفهم ، وتريد من مدلولهما غير الذي أريد . كأنك تريد بهما ما كان يريد
الأقدمون حين كانوا يتأرون في شعر امرئ القيس وجريرو أبي نواس وأبي تمام
والبحتري والمتنبي وابن هانيء . والأقدمون كما تعلم ، إنما كانوا يختلفون في شكل
الشعر لا في موضوعه ، فهم يتكلمون في اللفظ الجزل والركيك ، والأسلوب الرصين
والمهلل ، والمعنى المسروق والمطروق ، والتشبيه المنتزع من وجوه البادية أو من
صور الحضر ، والمطلع الجيد والردىء ، والتخلص الحسن والقبيح ، ويجرون في
كل ذلك على أذواق تختلف باختلاف الطبقات والبيئات والصناعات والأجناس ،
وعذرهم في ذلك واضح . فالشعراء لأسباب فطرية واجتماعية لم يقدموا إليهم إلا
نوعاً واحداً من الشعر هو ما يتعلق بالوجدان والعاطفة . فكان النقاد أمام وحدة
الشعر العربي ونقصه ، مسوقين إلى أن يقصروا جهودهم على لفظه : يحكّون معدنه ،
ويعجمون عوده ، ويسبرون غوره ، بالموازنة والمقارنة والتعقب . والشكل الخارجي
حكمه حكم اللباس والأثاث والآنية : يتغير بتغير الزمان والمكان والحالة ، ليس
لأحد في ذلك حيلة

فهل ترى أن أبا نواس مجدد بالإضافة إلى امرئ القيس لأنه بدأ قصيده بوصف الخمر ، وتكلم في الغلمان والطرود ؟ أو أن المتنبي مجدد بالإضافة إلى أبي نواس لأنه داف شيئاً من فلسفة اليونان في شعره ؟ أو أن مطراناً مجدد بالإضافة إلى المتنبي ، لأنه ذكر القطار والكهرباء ، ولوّن أدبه بأدب الغرب ؟ إنى لا أرى في مثل هذا التفاوت الظاهر تجديداً ما دام الشعر قد ظل في كل هذه العصور واحداً في موضوعه وطريقه ونوعه ووزنه . أما تغير الشكل فذلك فعل القانون العام الذي يغير أبداً كل شيء

وهل قصد أحد من هؤلاء وأولئك إلى هذا التجديد المزعوم فجاهد في سبيله أهل جيله ، كما فعل أرباب المذهب الاتباعي Classique والابتداعي Romantique والواقعي Realiste في فرنسا مثلاً ؟ لم يكن شيء من ذلك ، لأنهم لم يختلفوا كما اختلف الفرنج في الموضوع والينبوع حتى تتباين الأغراض من تلك المواضيع ، وتنشعب المسالك إلى هذه الينابيع . وهل سمعت أن الناس اختلفوا يوم تركوا العلبة إلى الكوز والكوب والقدح والجام ؟ أم علمت أنهم اختلفوا كما تغيرت موادها من الجلد إلى الخشب ثم إلى الخزف ثم إلى الزجاج ثم إلى المعدن ؟ كلا ! لم يسمع أحد بذلك ، لأن اللبن والماء وهما القصد والغاية لم يتغيرا منذ خلقهما الله . أما حين تغير الشراب من اللبن إلى الخمر فقد حدث الخلاف وتشعب الرأي وتعددت المذاهب

الحق أن التجديد لا يحدث والجديد لا يكون ، إلا متى وجد القصص والتمثيل في الشعر فيكمل ، ودخلت الأقصوصة والقصة والرواية في النثر فتم ، أما ادعاء التجديد بالدعوة إلى العامية وترجمة الأساليب الغربية فعجز يتظاهر بالقدرة ، وجهل يتستر بالتحذلق !

أول درس ألقيته . . . (*)

أبدأ لا أنسى تلك الساعة الرهيبة العصيبة التي ألقيت فيها أول درس في أول فصل ! كان ذلك منذ سبعة عشر عاماً والسن حديثة والنفس غريرة والنظر قصير ، وكانت المدرسة ثانوية أجنبية ، تجمع أخلاطاً من الأجناس والأديان ، وأنماطاً من الأخلاق والتربية ، وكنت قد أدركت قسطاً من العلم النظري على الطريقة الأزهرية ، وشدت طرفاً من التعليم الفنى على الطريقة اللاتينية ، إلا أن ما حصلت منهما كان لا يزال طافياً في ذهني ، متحيراً في فكري ، لا يطمئن إلى ثقة ، ولا يستقر على تجربة ! أضف ذلك إلى طبع حي ولسان من الخجل عي ، ووجه للقاء الناس هيبوب

قضيت موهناً من الليل في إعداد الدرس ، أراجع مادته وأرسم خطته وأسدّد خطاه ، ثم احتفلت لكلام أقابل به التلاميذ قبل التمهيد للدرس ؛ وغدوت إلى المدرسة أقرع باب الأمل المرجو ، وأستطلع ضمير الغيب المحجب . دق الجرس فجأوه قلبي بدقات عنيفة كادت تقطع نياطه وتشق لفائفة ، وقت أجر رجلي وبجانبى مفتش الكلية جاء يقدمنى إلى الطلبة . دخلنا الفصل فحيانا التلاميذ بالوقوف ، وقال المفتش فأطال القول وأجزل الثناء ، ثم خرج وبقيت !!

أقسم لك أنى أقول الحق ، وإن كنت أجد بشاعة طعمه ومرارة مذاقه على لسانى ! لقد نظرت إلى التلاميذ نظرة حائرة ، ثم رجعت إلى نفسي أحاول إخراج ما فيها من الكلام المهيأ المحفوظ ، فكأن ذاكرتى صحيفة بيضاء ، وكأن لسانى مضغة جامدة لا تحس !

السكون شامل رهيب ، والأبصار شاخصة ما تكاد تطرف ، ووجوه الشباب

ترسم عليها ألوان مختلفة متعاقبة من خطرات النفوس ونزوات الرؤوس ، وأنا واقف منهم موقف المحكوم عليه ، أعالج في نفسي الخور والحصر ، وأجهد في لم ما تشعث من ذهني وتبدد من قواي ، حتى هداى الله إلى طريق الدرس ، فاعتسفته اعتسافاً دون مقدمة ولا تمهيد ولا عرض !!

أتريد أن تعفيني يا صديقي من وصف هذا الدرس إبقاءً علىَّ وصوناً لسر المهنة ؟ ولكن لماذا تتدافن الأسرار وتكتام العيوب ، ما دامت هذه المجلة خاصة بنا ، مكتوبة منا ولنا ؟ إن في الدلالة على أوعار الطريق ومضايقتها ومزالتها تحذيراً للسالك البادئ ، وتبصرة للناشئ الغرير

بدأت الدرس بصوت خافض وطرف خاشع ولسان مبليبل ، وسرت فيه وأنا واقف لا أدنو من السبورة مخافة أن أحرك سكون الفصل ، ولا ألس الطباشير خشاة أن أسيء الكتابة !!

كان من المعقول أن يعاودنى الهدوء ويراجعنى الثبات بعد زوال دهشة الدخول وربة البدء ، لو كنت واثقاً من نفسي ، متمكناً من درسي ، ولكن نظام الموضوع كان قد انقطع فتبعثرت حباته ، وتعثرت خطواته ، ورحت أسرد ما تذكرته منه وأنا أشعر بكلماتي تحتضر على شفتي ، وبريق يجمد في فمي ، وبعرق يتصبب على جبيني ، حتى فرغت ، ثم جلست أبلع ما بقى من ريق ، ونظرت فإذا الساعة لم يمض نصفها ، وإذا التلاميذ يتلاحظون ويتهايمسون وعلى كل شفة بسمه خبيثة لولا تعود النظام وقوة التهذيب لعادت قهقهة صاخبة !!

ماذا أقول بعد أن نفذ القول ؟ وبماذا أملأ الفراغ الباقي من الوقت ؟ وكيف أؤخر انفجار هذه الضحكات المكظومة ؟ أسئلة كانت تضرب في خاطري القلق فلا أجد لها جواباً غير الحيرة !! حتى تطوع تلميذ جرىء (لإنقاذ الموقف) فقال : « إحك لنا حكاية يا أفندي بأى ! »

ولم تكد شفتاي تنفرجان عن مشروع الرد حتى ابتدرني آخر :

« لا يا افندي ، اتكلم لنا شوية إنشا شفهي »

وآخر : « حضرتك حتدّينا على طول ؟ »

وآخر : « اسم حضرتك إيه يا افندي ، والله انت راجل طيب !! »

وآخر : « فلان صوته جميل يا افندي ، خليه يغني شوية »

فقطعت سيل هذه الأسئلة المتجنّية الساخرة بهذه الجملة الحبيبة المتواضعة :

— على كل حال كاد الوقت ينتهي فلا يتسع لشيء من هذا :

ولكن صوتاً أشبه بصوت القدر قد انبعث من أقصي الحجرة يقول :

« أوه ! دالسة ساعة وربع ! حصّة العربي ساعتين كل يوم !! »

— ساعة وربع ؟؟ نعم ساعة وربع ! أقضيها على هذه الحال الأليمة كما شاء

نظام (الفرير) ، أو كما قضي الجد العاثر والطالع المشؤم !! وإذن لا مناص من

انفجار البركان ووقوع الكارثة !

كأنك تريدني على أن أسوق إليك بقية القصة !!

حنانيك ، ولا تكافني هذه الخطة ، واعتمد على نفسك وحدسك في التخبر

والاستنتاج ... !!

لقد انحل النظام فتشتت الأمر وانتشر ؛ وأذكر أنني حاولت الكلام مراراً

فلم أسمع صوتي من اللغظ ! فجعلت قيادي في يد أولادي ثم سكت حتى

نطق الجرس ... !!

خرجت من الفصل أُميد من الهم وأجر ذيل الفشل السابغ الضافي ، وفي

نفسى أن أترك التعليم وهو حديث صباى ومنتجع هواى إلى عمل آخر يصلح لى

وأصلح له ... !!

ولكنى عدت إلى الفصل ، ومضيت في التعليم ، وكنت بعد شهرين اثنين

مدرس الفصل الأخير وأستاذ الكلية الأول !!

فما الذى جعل من اليأس أملاً ، ومن الفشل فوزاً ، ومن الضعف قوة ؟

إسمح لى أن أكون صريحاً فيما كان لى ، كما كنت صريحاً فيما كان على .
لقد التمت الوصلة إلى النجاح فى أسباب خمسة كلها معلوم بالضرورة مؤيد
بالبطع ، ولكن العلم غير العمل ، والرأى خلاف العزيمة ، والتجربة وجود
الفكرة وواقع الحقيقة :

(١) مواصلة الدرس وإدمان النظر : فلم أترك كتاباً فى المواد التى أدرّسها
حتى تقصيته أو أملت به واستفدت منه ، وكان جدوى ذلك على وثوق الطلبة
بما أقول ، وظهور التجديد فيما أعمل ، وتصريف الدرس وتنويعه على ما أحب .
ولن تجد أشفع للمدرس من سعة اطلاعه وغزارة مادته

(٢) إعداد الدرس وأدائه : وكان يعيننى على الأخص ربطه بالدروس
السابقة ، والسير فيه مع الطلاب خطوة خطوة على الطريقة الاستنتاجية
inductive ثم تلخيصه بطريق الأسئلة ، فكان من حسن إعداده أن ملأت
الوقت كله به ، فلم يعد فيه فراغ لعبث عابث ولا تجنى سفيه ، وجرت إليه
أذهان الطلاب بالتشويق والتطبيق والسؤال فلم يصبهم سأم ولا ضيق ،
وشغلتهم به عن أنفسهم وعنى فلم يفرغوا لاصطياد نكتة ولا لالتماس غمزة .
وليس أعون على حفظ نظام الفصل من ملء الوقت بالمفيد الممتع ، ولا أضمن
لجودة شرح المعلم وحسن استماع التلميذ من فهم الموضوع

(٣) مسامرة الترقى : فلم أشتب بالقديم ، ولم أتعصب للكتاب ،
ولم أعن إلا بما له قيمة عملية . فالموضوعات منتزعة من حياة التلميذ وحال المجتمع ،
والأمثلة مستنبطة من أساليب العصر ومواضع أهله ، والبحث حر فى حدود
المنطق ، يقوم على أساس التحليل والنقد والموازنة . وفي تشابه الفكرة والنزعة
والغاية توثيق الصلة بين المعلم والمتعلم

(٤) حسن الخلق : ولعمري ما يؤتى المعلم إلا من إغفاله هذه الجهة .
فبالادعاء والتظاهر ، والكبرياء والتفاخر ، والبذاء والتنادر ، والكذب والتحيز ،

والكسل والتدليس آفات العلم وبلايا المعلم . وما استعبد النفس الشابة الحرة
كالمخلوق الكريم ، ولا يَسِّر تعليمها وتقويمها كالقدوة الحسنة . ناهيك بما يتبع
ذلك من جمال الأحداث واستفاضة الذكر ، وهما يزيدان في قدر المعلم واعتباره ،
ويغنيان التلاميذ الجدُّ عن اختباره

(٥) قوة الحزم : فكنت ألين في غير ضعف ، وأشدت في غير عسف ،
وأسير بالطالب إلى الواجب عن طريق ضميره وحسه ، لا عن طريق تأنيبه
وحبسه ، وأجعل رضاي عنه غاية ثوابه ، وسخطي عليه غاية عقابه ، وأعده الوعد
فلا أذهل عن تنجيذه ، وأحكم عليه الحكم فلا أنكل عن تنفيذه ، وأستعين على
فهم عقليته ودرس نفسيته بإنشائه ، فأعامله بما يؤامه ، وأعالجه بالدواء الذي يلائمه

كل ذلك يسعده طبع غالب ، ورغبة حافزة ، ومراعاة طويلة ، وقدّر من
الله جعلني أجد سعادتي وراحتي في الفصل وبين الطلاب ، أكثر مما أجدّها في
البيت وبين الأصحاب

ولكن المعلمين واأسفاه كما بدأهم الله يعودون ! فليت شعري هل يكون
الدرس الأخير في مبدأ مماتي ، كما كان الدرس الأول في مبدأ حياتي ؟



تجاربى فى تدريس اللغة العربية (*)

فى كل مدرسة وفى كل سنة وفى كل فصل يكاد هذا الحوار يتردد بمعناه بينى وبين التلاميذ الجدد :

— أخرجوا كتاب المطالعة

— أوه ! لقد قرأناه ثم قرأناه حتى مللناه ! ألا يوجد كتاب غيره ؟

— هذا هو الكتاب المقرر ، وسنقرأ مرة أخرى على نمط آخر
يفتحونه مثاقيلن ويقرأون متكاسلين ، وكلما تكررت : « وكيف كان ذلك ؟ زعموا . . » جرت على شفاههم بسمه خيثة !

— اليوم يوم القواعد

— صداع الرأس وغثيان النفس وكظة الحافظة بما لا خير فيه ولا عود منه !

— هل فى العالم لسان صحيح من غير نحو ، وكتابة فنية من غير قواعد ؟

— للغات الأخرى نحو بسيط معقول ليس فيه ما فى العربية من وجوه وشروط

وأوزان وأبواب وإعراب وإعلال وإبدال ، مما يجعله أقرب إلى الرياضة منه إلى الأدب ! !

— ستعلمون أن هذا النحو أيسر مما تظنون !

ثم أسير فى الدرس وهم مستسلمون مستيئون كأنما يسمعون شراً لا بد منه

— درس اليوم قطعة من المحفوظات !

— لنستعد أولاً للتحريرى ، فإذا أجزأه استعدنا للشفهى ! !

— ليس الغرض من المحفوظات أن تكون مادة للامتحان الشفهي ، وإنما الغرض منها تجويد الإلقاء ، وتربية الملكة ، والوقوف على معانى المفردات وخواص التراكيب

— أكتبوا فى هذا الموضوع

— الله !! موضوع جميل « واسع » !

— إذن لماذا لم تبدءوا الكتابة ؟

— ننتظر أن نتكلم لنا فيه فتملى علينا مقدمته ، وتنهج طريقه ، وتبين

غرضه ، وتقسم أجزاءه

— وماذا يبقى لكم أنتم إذن ؟

— حسبنا أن نكتب ما نسمع بعد أن نمطه بالمتراذفات والمبالغات ، ونحشوه

بالأحاديث والآيات !

— ولكنى أفهم هذا وأنتم صغار ناشئون ، فما عذركم اليوم وأنتم شباب ،

لكم فكر ورأى ، وعندكم علم ومحصل ؟

— هكذا عودنا معامونا

— تعودوا من الآن غير هذا ! ففكروا بعقولكم ، وعبروا بألفاظكم ،

فالذهن يقوى بالمعالجة وينحصب بالمرانة

فيحاولون أن يكتبوا ، ولكنهم يقضون الساعة فى عصر الذهن ، وصلك

الجبين ، وشد الشعر ، وعض القلم ، حتى يدق الجرس ، وما كتبوا غير

سطر أو سطرين !!

من هذا الحوار المتجدد فهمت شكاة التلاميذ ، وعلمت أسباب انصرافهم

عن اللغة واستصعابهم لها واستخفافهم بها وزهادتهم فى أدبها . فأنا أعالج من

أتولى تعليمه منهم بتصحيح فهمه وتبديد وهمه ، وتجديد عزمه ، فلا يلبثون غير

قليل حتى يشاركوني في الدرس ، ويناقشونني في الرأي ، ويسابقوني إلى الاستنتاج ويشيع في جو الفصل النشاط والشوق والرغبة والأمل

أسباب آلامهم وعلاجهم

لوقصرنا الكلام على تحليل هذا الحوار نخرجنا منه بعزل هذا الشعور وأسباب ذلك النفور وحصرنا ذلك فيما يأتي :

١ — الاختصار على كتاب واحد للمطالعة :

أجل ! كتاب واحد يقرر لكل فرقة ويكرر في كل عام ! وثقل ذلك على النفس ثقل الحديث المعاد والنغم المردد مهما كان فيهما من نفع ولذة ، بله ما يدل عليه ذلك من فقر الأدب العربي في الكتب ، وضعف العقل المصري في الإنتاج ؛ والنفس البشرية نزاعة إلى التنوع طلاقة إلى الجديد . فكنت أدفع السأم عن نفوس الطلاب بإثارة الاهتمام ومحاولة التجديد بدراسة لغوية للألفاظ ، فلسفية للمعاني ، نفسية للأشخاص ، فأطالبهم باستعمال اللفظ ومرادفه وضده ، وأناقشهم في مدلوله فيؤيدونه أو ينفذونه ، وأباحثهم في أخلاق الأشخاص والدور الذي يمثلونه ؛ ثم أختار لهم الحين بعد الحين روائع الفصول من الكتب والصحف والمجلات فأقرئهم إياها ، أو أدلهم على كتاب حديث وأكلفهم أن يقرأوه ويلخصوه ويسمعوني إياه

على أن رجال المعارف قد فطنوا إلى هذا الخلل فحاولوا سده ، فهم يخصصون لكل سنة من سني الدراسة كتاباً ، ويطلبون إلى الأدباء أن يتسابقوا في وضع هذه الكتب . فعسى أن يوفقوا إلى الصواب في هذا العمل ، وأن يدينهم كفاءة الكتاب من هذا الأمل !

٢ — جفاف القواعد وعقمها بفصلها عنه الأدب :

من الحق أنك لا تجد أجف من القواعد العربية ، فجوهرها عديدة ، ومناحيها بعيدة ، ومسائلها معقدة ، ومسالكها ملتوية ، لا تساعد على وحدة النطق ولا تعين على صحة الأسلوب ، ولا تزال عليها مسحة من الخشونة والقدم ، لأنها في الأصل وضعت للقرآن الكريم واعتمدت على لحون العرب ، ووقفت عند ذلك فلم تسير اللغة في تطورها وتقدمها ، وبقيت تروع التلاميذ بما لا رجع منه ولا طائل وراءه ، من أوزان مهجورة ، ولهجات مقبورة ، وتعليلات باردة ، وتقديرات فاسدة ، واختلافات عقيمة . وتوفر على هذه القواعد الواهنة جماعة من المعلمين ضعفت سلائتهم في الأدب فجعلوها بضاعتهم ، وحذقوها على أنها علم قائم بنفسه ، وغاية مقصودة لذاتها ، وحشوا بها أذهان الطلبة على قدم أمثلتها ، وعدم التمرين على استعمالها ، وجردوها تجريد العظام المبتورة ، ووضعوها في أشكال الجداول الرياضية والأشجار الصناعية ، وأكروها النفوس الشابة على استظهارها دون علم بحقيقتها ولا اقتناع بضرورتها ، فلم يكن بد من جهلهم بها واستثقالهم لها . فكان سبيل أن أهون هذا الأمر عليهم وأقربه إليهم بحذف الفضول والاقتصار على المشهور وتنبيههم إلى أن أوجه الإعراب المختلفة ، وصور الإعلال المتعددة ، إنما هي بقايا أثرية من لهجات القبائل ندرسها على أنها من تاريخ اللغة وفقها ، لا على أنها من نحوها وصرفها ؛ ثم أهد للقاعدة بالمثل ، وأقرن العلم بالعمل ، وأقفهم على معاني الأدوات وفروعها وأوجه استعمالها في بدائع المأثور من النظم والنثر ، وأدلهم على المهمل والمستعمل من الحروف والتراكيب ، وألقى في روعهم أنى أدرس لهم فن الكتابة وقواعد الكلام ، وما حصة الإنشاء التحريري أو الشفهي إلا صلة لهذا الدرس وتطبيق عليه . وهكذا يشعر التلاميذ أنهم يدرسون شيئاً له قيمة وفيه لذة ، لأننى عاجلت جفاف القواعد بمزيج الأدب ، وداويت عقمها بتبيين الغرض .

٣ — سوء تعليم اللغة وروادة الكتب :

فضلاً عن جفاف القواعد بفصلها عن الأدب ، فإن أكثر المعلمين يلقنون الطلبة مصطلحاتها كما يلقن طالب الطب مصطلحات الأقر باذين ! فهم يحفظون :
نون الوقاية ، وميم العماد ، ولام الجحود ، ولو حرف امتناع لامتناع ، ولولا حرف امتناع لوجود ، وإنما كافة ومكفوفة ، والواو بحسب ما قبلها ، ومنع من ظهورها التعذر ، ومنع من ظهورها الثقل ، الخ . . . بدون علم بمعناها ولا فهم لأصلها !!
فهل يلام الطالب إذا تهافت بهذه الأسماء ، وأنكر علاقتها بالأدب والإنشاء ، واعتقد أن تحصيلها سعى باطل وعبث لا غناء فيه ؟

أما تعليم الإنشاء فموضوع يقترح ، ومعلم يخطب ، وأيد تختزل ، وكراسة تقدم ، ودرجة توضع ، وهي الغرض الأسمى لهذه العملية !! ولكن أكل التلميذ إلى نفسه بعد أن أكون قد ناقشته في الموضوع المقترح في حصة المطالعة أو المحفوظات أو الإنشاء الشفهي ، فيجد صعوبة في أول الأمر ثم لا يلبث أن تفتق قريحته فتستجيب له المعاني وتسلس لقلمه الألفاظ

وكتاب « قواعد اللغة » . (وما أدراك ما هو !!) هو عذر الطلبة القائم وعناؤهم الدائم وشقاؤهم المكتوب !! والحمد لله قد قضت عليه وزارة المعارف هذا العام فكفتنا إفاضة القول فيه ، وعسى أن يكون الكتاب الذي يخلفه مضروباً على قالب (النحو الواضح) الذي وضعه الأستاذ الجارم وصاحبه ، فإنه المثل الذي نطلب والنمط الذي نود

٤ — جهل التلميذ بالفرصة مما يدرس :

كل عمل لا يتضح غرضه ولا تحدّد غايته عناء باطل وفشل محقق . والتلميذ ، لدراسته علوم الأدب مفككة من غير رابط ، مبددة من غير ناظم ، لا يعرف علاقتها ولا حقائقها ولا أغراضها . فهو يدرس النحو والبلاغة لأنهما مادة الامتحان

التحريري ، ويطالع الكتاب ويحفظ المحفوظات لأنهما مادة الامتحان الشفوي ، حتى إذا جازها تخلصت حافظته منها تخلص المعدة من الطعام الوبيء

فواجب المعلم إذن أن يبين للتلاميذ الصلة الوثيقة بين هذه الدروس ، ويقر في نفوسهم أنها تتساقط كلها إلى غرض واحد هو تقويم اللسان وترويض القلم

٥ — نرة الكتب التي تجب القراءة إلى التلميذ :

بينما الأدب الغربي كالروضة الأريضة أكلها دائم وظلها فينان وثمرها زهى الألوان شهى الطعوم يمتنع العقول والقلوب كل يوم بالجمال والخير والحق في القصص والروايات والتراجم والنقد والشعر ، تجد الأدب العربي أشبه بغابة من الصفصاف : خضرة في العين ولا ثمر في الدين ! ولشد ما يحار المعلم كلما سأله تلميذ عن أى الكتب يقرأ !! فهى بين قديم سىء التأليف ، مضطرب النظام ، ردىء الطبع ، وبين حديث سقيم العبارة أو ضعيف الفكرة ، اللهم إلا طائفة قليلة من الكتب الموضوعية والمنقولة لا تسد حاجة ولا تنفع غلة . فهاذا نبرر للطلاب قولنا إن كتابنا من خير الكتاب ، وإن أدبنا من أغنى الآداب ، ونحن لا نجد لهم منذ ثلاثين عاماً أو تزيد ، إلا كتابي (كلية ودمنة) المنقول و (أدب الدنيا والدين) الموضوع ؟! ولماذا لا نختصر لهم طائفة من الكتب القيمة والدواوين الممتعة كنهج البلاغة ، والعقد الفريد ، وزهر الآداب ، ومقدمة ابن خلدون ، ودواوين أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى العلاء ومهيار والشريف ، فنختار منها نخبة صالحة تطبع طبعة مدرسية ثم توزع على الطلبة كما توزع عليهم الشوقيات ، ويطالبون بدراسة كتاب منها كل عام ! ولو امتحنوا فيه لكان ذلك أجدى وأعود !

ذلك أو شبهه حرى بأن يدنى الأدب من متناول النشء فيتذوقون جناءه ، ويتنسمون شذاه ، وتنطبع أذواقهم على مناهجه وأساليبه ، فيدرسونه ويتمثلونه ويحبونه ويحيونه ويتوسلون إليه بوسائله ، ويسیغون مرارة قواعده ومسائله

٦ — قرب الغاية الصغرى للنجاح فى الامتحان :

وذلك علاج لا نقول به إلا مكرهين . فإن مبادئ التعليم الحديث لا تنظر بعين الرضا إلى تصعيب الامتحان ، ولكن عملية البتر علاج ، وعقوبة السجن علاج ، وماذا نعمل والتلاميذ يعتقدون أن قليلا من القواعد على كثير من الإنشاء يبلغ بهم الدرجة العشرين وهى باب النجاح ؟

ألا ترونهم يزعمون أن الرسوب فى اللغة العربية دون القليل ، ويدللون على زعمهم بأن فلاناً نجح وهو لا يميز الفعل من الإسم لكثرة ما قرأ من صحف ، وطالع من روايات ، وكتب من رسائل ، وشاهد من تمثيل ، فهو ضليع فى الكتابة من دون إعراب ، وعالم باللغة وإن لم يطلع من قواعدها على كتاب ! لذلك يهمل الطالب القواعد عن عمد ، وينتف جملًا من الكتب وقرأ من الصحف ، و (يصم) نماذج الإنشاء ويؤلف من مجموعها يوم الامتحان موضوعاً مُشَيَّأً الخلق ، مشوه الصورة ، غريب المزاج ، ويضع إلى جانبه جزءاً من جواب وشيئاً من إعراب وقليلاً من أدب ، ويساعده الله فيجبر له كسر أو يزداد له صحيح فينجح !

فإذا رفعت درجة النجاح إلى ستين فى المائة ، وفرض لكل من القواعد والإنشاء (درجة صغرى) متساوية ، أقبل التلاميذ على دراسة اللغة جادين صادقين فاستفرغوا الوسع فى طلبها ، واستسلموا الصعب فى التماس أدبها ، ونظروا إليها نظرهم إلى الشيء الخطير لا يُبتغى بمثل هذا الهذر

ذلك جل ما أعمل وأقل ما أرجو . فأما عملي فقد جنيت ثمره وحمدت أثره ؛ وأما أملى فنطنته بأولى الأمر فى التعليم ، وفى ظنى أن سيحققونه ، فإن النهضة التى انبعثت اليوم فى وزارة المعارف فقلبت المناهج ، وغيرت الكتب ، وأصلحت النظم وأتت بنیان « دنلوب » من أساسه ، خليفة بأن تكون فاتحة عصر أدبى جديد طالما شأهت إليه النفوس ورصدت له بروق الأمل

الرواية المسرحية (*)

في التاريخ والفن

الرواية تمثيل طائفة من الناس لحادث متحقق أو متخيل لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان . فكونها تمثيلاً يخرج الملحمة لأنها حكاية صرفة ، والرواية مدارها على التطبيق والعمل ، فليس لمؤلفها وجود في المسرح ولا حضور في ذهن وإنما يرى المشاهد وسمع الأشخاص يعملون بعينه وأذنه

وكون الحادث متحققاً أو متخيلاً يفيد أن الحقيقة التاريخية ليست شرطاً في الرواية ، فيستطيع الكاتب أن يكملها بالزيادة ويجمّلها بالمبالغة كما فعل (كورني) في (بليكت) ، أو يخلق الحادث وحده اختلاقاً كما فعل في (السيد) ، أو يخترع الحادث والأشخاص اختراعاً كما فعل قولتير في (زير)

وقولنا (لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان) احتراص من إدخال الخوارق في الرواية ، لأن قانونها الأساسي أن تكون صورة للحياة البشرية ما استطاعت . ولن تستطيع أن تتصور الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الحوادث الحقيقية الواقعة أو الممكنة^٦ وشرط الإمكانية يوجب على الكاتب أن يقف عند حدود الممكن المعقول في الموضوعات المتخيلة ، وأن يضحي بالواقع أحياناً إذا بعد احتماله لشذوذه وغرابته في الموضوعات المتحققة . على أن من الجائز استعمال الخوارق قليلاً في الرواية إذا كان الكاتب قادراً والمخرج المسرحي ماهراً كما وقع في رواية « فيلوكتيت » لسوفوكليس ، ورواية « أتالي » لراسين ؛ ومحل ذلك حين يراد تقوية الشعور وإثارة العاطفة وتحريك الهوى في شخص من أشخاص

الرواية ، بإبراز هواجس فكره ووساوس نفسه في صورة مشخصة مجسمة ، كما صنع شكسبير بشبح (هملت) وساحرات (ماكبث) . وليس من الضروري أن يهبط الآلهة والأشباح والهواتف على منصة المسرح ، بل يجوز أن يحدث ذلك في ظاهره ثم يخبر به شخص من الأشخاص كما حدث مثلاً في حلم أتالي وبولين ، وفي موت هيبوليت وأوديب

مفناً الرواية وتأثيرها :

كان منشأ هذا النوع من الأدب تلك اللذة التي يبعثها في نفوسنا ويفيضاها على حواسنا تقليدنا لطبيعة الإنسان وعمله . فتمثيل الطبيعة الناطقة والصامتة بالأحجار والألوان والألحان إنما يلذنا منه ذلك التقليد الذي أجاده الفنان وأحكمه . قال أرسططاليس في كتاب (الشعر) : « إن الإنسان مقلد بطبعه ، وأشد ما يطر به ويعجبه من الفنون إنما هو التقليد » . وليس من شك في أن التقليد في الرواية أكمل صنعاً وأقوى ظهوراً منه في غيرها من سائر الفنون . لأن التقليد فيها لا يقف عند الأشكال الخارجية للإنسان كالنحت والتصوير ، وإنما يتغلغل في باطنه فيصور نوازع نفسه وخواطر فكره ودواعي عمله . أضف إلى ذلك تلك الحاجة الملحة التي تدفع الإنسان إلى السبوح في جِواء الخيال فراراً من وحدة العيش وضيق الحياة وثقل الحقيقة

وجد الإنسان تحقيق تلك اللذة وقضاء هذه الحاجة في التمثيل المسرحي ، فسرّه أن يخرج من نفسه ، ويقلد أبناء جنسه ، ممثلاً لعينه ذلك المثل الأعلى الذي طالما رسمه في خياله ، وتمنى أن يعيش على مثاله . ظهر ذلك أولاً عند الأغريق في أعياد باخوس إله الخمر ، إذ تقدم (إبيجين) من أهل (سسيون Sycione) فمثل ذلك الإله على المسرح ، وقطع ما بين الأناشيد بحكاية بعض الحوادث الحماسية ، فاستغل (يسبيس) ذلك الابتكار ، وجاء (أسخيلوس Eschyle) أبو المأساة فأضاف إلى الممثل الأول ممثلاً آخر ، فخلق الحوار ثم اخترع الوجه

الكاذب ، والثوب الضافي والحذاء العالى ، واستعمل الألفاظ الجزلة ، والتراكيب الفخمة ، واختصر الأناشيد الجماعية التي سميت بعد ذلك (خورس) ، فضعف شأنها في الموضوع

على هذا النحو نشأت المأساة ، وهي أحد فرعى الرواية كما ستعلم بعد . أما فرعها الآخر وهو الملهاة فمنشؤه ذلك التهريج الذي كان يستبيحه الشعب الأغريقى لنفسه في مواكب باخوس ، وهو يجول جولان الفرح في قرى (أتيكا) . ومن ذلك يعلم أن الرواية منذ خلقها الأغريق تنقسم إلى قسمين مستقلين : هما المأساة والملهاة ، أو التراجيدية والكوميديّة كما سيحيثك تفصيله بعد قليل

✓ أما تأثير الرواية أو المسرح فلا جدال في قوته وخطره ، فالحكاية مهما قويت في التعبير وبالغت في التأثير لا تبلغ شأو الرواية في ذلك ، إذ القصص الحكائى لا يخاطب إلا الخيلة ، وهي تختلف في الناس ضعفاً وقوة ، فلا يكون تأثيرها إلا بمقدار ، أما القصص الروائى فيخاطب الخيال والحس ، ويملاً البصر والسمع ، فيكون فعله أقوى وأثره أشد . أرايت إذا قرأت أو سمعت حادثة قتل مثلاً ، فهل يبلغ أثرها منك مهما عظم واشتد ما يبلغه ذلك الأثر الذى يستولى على نفسك وحسك حين تسمع استغاثة المذبوح ، وترى انسكاب الدم المسفوح ؟ لذلك كان حقاً على الكتاب أن يتوسلوا بهذه الوسيلة الناجعة إلى إقرار الخير في النفوس ، واقتلاع الشر من الرءوس ، وتغذية القلوب المريضة بالعواطف النبيلة بتصوير مُثلها العليا كما في المأساة ، أو إلى إصلاح الفاسد وتقويم المعوج من العادات والأخلاق باتخاذ أهلها مضحكة للناس كما في الملهاة . أما تلك القطع الداعرة التي يلفقها ضعاف الكتاب ، ويمثلها صغار الفرق ، تمليقاً للشهوة وتصيداً للمال ، فهي من عمل الزور وتجارة المحذور وإذاعة الفاحشة ، وهي لا تجد مكانها إلا في الشعوب البهيمية الجافية التي لم يثقفها علم ولم تهذبها حضارة . فواجب النقد ألا يننى عن مهاجمة هذا الخطر ، فإن ضرره لا ينال الخلق وحده ، وإنما ينال الأدب والنزوق والفن جميعاً

العمل الروائي Action :

العمل الروائي هو الفعل الذى يجرى على المسرح من قيام وقعود وحركة وسكون . وبعبارة أدق هو العراك الناشب بين الوسائل والحوائل التي تتنازع حادثاً من الحوادث ، فالأولى تعمل لوقوعه ، والأخرى تعمل لمنعه أو لانتاج ضده فمن هذا التعريف نستنتج أن العمل لا بد أن يكون مربباً غير مؤكد ، ثم لا يزال فى عماية من الشك وغيابة من الظن حتى آخر الرواية ؛ لأن عقدة العمل إذا لم يكن لها إلا حل واحد يدل عليه المنطق ويتنبأ به المشاهد فقد المداورة ، وهي تحوّل ذهن المشاهد من الضد إلى الضد تبعاً لتصرف الأشخاص وتقلب الظروف ، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين ، وتارة يقدرها على نحو آخر . وهكذا دواليك حتى ينتهى العمل ، وربما انتهى على غير ما فكر وقدر . فالتباس العمل هو الذى يوجد هذه المداورة ويفرض كثيراً من الحلول ، ويقف المشاهد بين الخوف والرجاء ، وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والجاذبية . ولكن ماذا عسى يصنع الكاتب لو كان للعمل حلان ممكنان فسبقه ذكاء المشاهد إلى إلهما ، ووقف قبل النهاية عليهما ؟ أو لو كانت روايته قد كتبت على ما يريد الفن ، ولكنها مثلت غير مرة فعرف الناس كيف تتعقد وكيف تتحلل ؟ ألا يكون معنى ذلك أن إبهام العمل لا يفيد المشاهد ولا يجذبه إلا أول مرة ؟ وجواب ذلك أن تذليل هذه العقبة ليس فى طوق الكاتب ولا هو من واجبه ، وإنما هو عمل الممثل وأخص واجباته . وهل يكون الوهم المسرحى بالغاً كماله إلا إذا أنساك ما تعلم وشغل فكرك بما ترى ؟

كذلك نستنتج من التعريف أن الحوادث المتعارضة كلما كانت مسافة الخلف بينها بعيدة ، ومناقضة بعضها لبعض شديدة ، كان شأنها أهم وجاذبيتها أقوى ، وذلك حق لا جدال فيه ، فإن حوادث العمل إذا تتابعت طائفة منها مفرطة فى الحزن ، وأخرى مفرطة فى السرور ، كان حلها أمتع وألذ مما لو سارت

ضعيفة في جهة وقوية في أخرى . أضرب لك مثلاً برواية ^(١) لكورني : لو أن كورني جعل (بولين) مشغوفة الفؤاد بحب زوجها لكانت المشكلة أعقد وأصعب ، وكان موقف بولين أقسى وأرهب ؛ ولكن كورني جعلها عاشقة (لسثير) ففضل جاذبية الإعجاب على جاذبية الإرهاب ، وأطاع عبقريته في هذه القطعة فحرك الدهش وسكن الفجعة

وليس تعاقب الحزن والسرور والخوف والرجاء من خواص المأساة ، وإنما يكون في الملهاة أيضاً ؛ فإن جاذبيتهما لا تتم إلا بشيئين : أولهما أن تجعل المشاهد يطمئن أن يؤول أمر الأضحوكة إلى السخرية والاحتقار . ثانيهما أن تولد في نفسه القلق والفضول والرغبة في أن يرى هذه الأمنية كيف تتحقق . ففي رواية البخيل يدور في نفس المشاهد هذا السؤال : أيتزوج البخيل من مريان أم يتخلى عنها لابنه ؟ وفي رواية ترتوف أو الشيخ متلوف تتردد على خاطره هذه المشكلة : أيفتح أمر ترتوف عند أرجون ويبيء باللعة والخزى أم يتمتع بشمرة حبه وخبثه ؟ على أن الحزن في الملهاة يجب ألا يتعدى أشخاص الرواية إلى جمهرة المشاهدين فإن ذلك ميزة المأساة . ومن حق النظارة عليك أن تسرهم على حساب أشخاصك ، فتضحكهم من بكائهم وتسعدهم بشقائهم . وسيمر بك تفصيل ما أجمله التعريف من صفات العمل وتحليله فنجتزئ الآن بذلك

صفات العمل :

من صفات العمل الأساسية الوحدة ، والسرعة ، وتوجيه الأثر إلى الذهن فوحدة العمل هي اتحاد الأجزاء المختلفة التي يتركب منها العمل الروائي على إيجاد حادث واحد أو منعه . ولا يتحقق ذلك إلا بخصر الاهتمام كله في بطل الرواية ، وجعل هذا البطل في خطر واحد لا يختلف من ابتداء التمثيل إلى انتهائه ؛ لأن الخطر إذا زال انتهى العمل ، والبطل إذا وقع في خطر غير الأول ابتداءً بوقوعه فيه عمل آخر . على أن العمل قد يكون مركباً متشعباً تملؤه التغيرات

(١) سنلخص في فصلی المأساة والملهاة جميع ما نستشهد به من الروايات .

وتعوقه المفاجآت ولا يؤثر شيء من ذلك في وحدته . إذ يكفي أن تكون هذه التفصيلات وتلك الاعتراضات مسوقة إلى غرض واحد ، موصلة إلى نتيجة واحدة . وقد يتساهلون أحياناً في تطبيق شرط الوحدة ، فيكتفون في تحقيقه بأن يتحد الخلق الفعال في الرواية ، فيجيزون أن تتنوع المواقف وتتعدد الحوادث ما دامت تدور كلها حول خلق واحد تحلله وتفصله

الوحدات الثلاث :

ولقد كان القدماء من أشياع المذهب الاتباعي Classique في فرنسا أثناء القرن السابع عشر يشترطون في العمل غير هذه الوحدة وحدتين أخريين : هما وحدة المكان ووحدة الزمان ، ويسمون ذلك قانون الوحدات الثلاث ، وظلوا يطبقونه في غير لين ولا هوادة حتى ظهر المذهب الابتداعي Romantique في صدر القرن التاسع عشر فهاجم هذا القانون فيما هاجم من قوانين القدماء . وكان من أثر هذا النضال العنيف بين أنصار المذهبين أن تجوز الأدباء في تطبيقه ، وأغضوا قليلاً عن تحقيقه ، فذهب ما يشينه من تكلف وتعسف ، وبقي ما يزينه من دقة وتحديد . فماذا كانوا يريدون بوحدي المكان والزمان ؟ كانوا يريدون بوحدة المكان أن يفرض وقوع العمل كله في مكان واحد لا يتعداه ، فإذا وقع في مدينة أو معسكر أو طابق بيت ظل ذلك المنظر واحداً في كل فصل من فصول الرواية من بدء التمثيل إلى ختامه ؛ وإن اقتضى الحال أن يعمل أحد الأشخاص عملاً يحتاج إلى نقلة أو رحلة عمله خارج المسرح ثم نبأ به المشاهدون في وقته المناسب . وكانوا يريدون بوحدة الزمان ألا يستغرق العمل الروائي أكثر من أربع وعشرين أو ست وثلاثين ساعة . وكان أرسططاليس يحتم ألا يتجاوز هذا الزمن دورة الشمس . وعلمتهم في اشتراط هذه الوحدات الثلاث مجازاة السلف من الأغريق في سلوك هذه الطريقة ، والمحافضة على الإمكانية بمقاربة الحقيقة ؛ فإن الذوق السليم يقتضى أن ما يمثل في ثلاث ساعات أو أربع يكون قد حدث

حقيقة أو فرضاً في زمن يسير ومكان واحد . ولكن المحدثين يقولون لماذا تستطيع الخيلة أن تتصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ؟ وإذا قبلت مخيلاتنا أن يمثل لها في ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا في يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك ؟ الواقع أن الكتاب يتوسعون في هذه القاعدة حتى القدماء منهم ما داموا محتفظين بالامكانية ووحدة الجاذبية . وقد أصبح اليوم تغيير المكان وتطويل الزمان من الأمور الميسورة على المسرح الحديث ، فعالجوا الأول بإرخاء الستار هنيئة ريثما ينتقل الممثلون إلى مكان آخر -- والستار ميزة لم تكن لمسرح القدماء من قبل — وعالجوا الثاني بتقسيم الرواية إلى فصول يفرضون مرور الزمن الذي يريدونه في الفترات القصيرة التي تتخللها . على أن هذا الزمن وإن يكن غير محدود لا ينبغي أن يطول حتى يخرج عن حدود الإمكان ، فلا يجوز مثلاً أن يكون البطل صغيراً في الفصل الأول ثم يدركه المشيب في الفصل الأخير

أما السرعة فيجب أن يكون العمل في الرواية أسرع منه في الملحمة ، لأن الملحمة مسرحها الطبيعة ، ومرماها ذهن القارئ ، فهي تحتل من التطويل والتفصيل والاستطراد والوصف ما لا تحتمله الرواية لضيق مسرحها وقرب مداها . فهي لا بد أن تبدأ في عنفوان العمل وعلى مقربة من الحل ، لأن طبيعتها من قوة الحركة وشدة الاندفاع ، وما تحدثه في نفس المشاهد من شدة القلق وقوة الانجذاب ، تأبى الإسراف في خلق الظروف وابتكار الوسائل ، فلا تسيغها إلا بقدر الحاجة الملزمة . فالرواية ولا سيما المأساة ، سيل يقطع السدود ويقتحم الحواجز ، ولكن الملحمة نهر فياض يتحدر هادئاً طليقاً إلى مصبه ، فيطول مجراه بكثرة منعطفاته وتعدد محانيه . وإذا امتازت الملحمة بالتنوع والغزارة والفخامة ، امتازت المأساة بالسرعة والتأثير والحراة

بقيت الصفة الثالثة وهي توجيه الأثر إلى الذهن لا إلى الحواس ، لأن المسرح إذا غلب التأثير في الجسم على التأثير في الفكر كان أقرب إلى الملعب

Cirque وهو مظهر العجائب البدنية من الحيوان المروض والإنسان الممرّن ، وكان جزاءه أن يفقد سلطانه ومكانه في قليل من الزمن . وعلة ذلك أن التأثير المادى محدود متشابه ، فلا يلبث الناس أن ترى أعينهم مداه وتعود آذانهم صداه ، ويدركوا أن ما قرع أسماعهم أول مرة من أصوات الألم المروعة ، وأنات الاحتضار الموجعة ، إنما هو صوت واحد متكرر الأثر ؛ ويؤول الأمر بالمشاهدين والمؤلفين حتما إلى أن يفقدوا التأثير منه والتأثير به لتشابه موضوعاته وتكرار مؤثراته . من أجل ذلك لا ترى على المسرح تفاصيل الحوادث المربعة كالقتل مثلا ، بل يفرض حدوثها في ظاهره Coulissee ، ثم تلقى إلى المشاهد على لسان شخص من أشخاص الرواية . ومسرح الاغريق نموذج المسارح في هذه السبيل . أما المسرح الرومانى فقد دعاه غلظ الطبع وجفاء الشعور إلى أن يُسمع النظارة أنين مصارعى الثيران وهم في سياق الموت ، ويرىهم دماء الضحايا وأشلاء القتلى مبعثرة على أرضه ، فتأخر الفن الروائى عند الرومان من جراء ذلك كثيرا

أجزاء العمل :

العمل الروائى كالعمل الحكائى يتألف من العرض والتعقيد والحل **فالعرض** فكرة عامة مجملة عن العمل الروائى بتقدم بها الكاتب فى الفصل الأول ، ليهيئ الأذهان إلى الحادث ، ويشوق النفوس إلى المتأخر ، ويعرّف الظروف والأمكنة والأشخاص إلى المشاهد . وهو فى الرواية أصعب منه فى الملحمة ، لأن أدائه لابد أن يكون بالعمل ، ولأن الأشخاص وهم مشغولون بأعمالهم الحاضرة وأحوالهم القائمة ، ملزمون بتقديمه إلى المشاهدين فى معرض حديثهم الخاص دون أن يظهر عليهم أنهم يريدون ذلك . فالطبيعة إذن هى الصفة الجوهرية للعرض . وهناك صفة أخرى لا تقل عنها خطورة ، وهى أن يكون العرض وسطا بين الغموض والوضوح : فيكون واضحا بقدر ما يدلك على أدوار الأشخاص الأساسيين ، ويضع يديك على الخيوط التى سيحيك العمل منها عقدته ؛ وغامضا

بقدر ما يخفى عنك الحل ويدخر لك سرور المفاجأة

ولقد كان عرض المأساة في الفن القديم بآن الطول ، قوى الفعل ، شديد الأثر ؛ ولا تزال عروض أسخيلوس وسوفوكليس مضرب الأمثال في ذلك ؛ فأصبح في الفن الحديث سريع الحركة ، ضعيف التأثير ، ولكنه أدق وأبلغ . إذ من القواعد الأولية المقررة في فن المسرح أن تتدرج الجاذبية في أجزاء الرواية ، فتبدو ضعيفة في العرض ، ثم تنمو على التدريج رويداً رويداً حتى تبلغ الغاية في النهاية . فإذا ما بدت قوية في صدرها فأسالت العيون من الرحمة ، وخلعت القلوب من الرعب ، كان من الصعب على الكاتب أن يُدرج المواقف الروائية ويرتبها في الفصول . لذلك تجد كتاب العصر لا يضعون الجاذبية في العرض ، وإنما يكتفون بالتهيئة لها والدلالة عليها

إن العرض يسهل بناؤه ويخف أداؤه كلما اشتهر موضوع الرواية أو كان مما ألفه الناس في اجتماعهم ، وعرفوه من طباعهم . ولذلك كان في الملهاة أسهل منه في المأساة ، لأن العمل فيها قريب العلاقة محدود الفكرة ، لا يخرج في معظم الأحوال عن دائرة الجماعة أو الأسرة — والمآرب والأخلاق والعادات والأهواء في هذه الدائرة معروفة مألوفة ، توضحها كلمة وينبئ عنها منظر . ومع ذلك فلبعض الملهي عروض بلغت حد الإعجاز من الفن كعرض ترتوف ، والمريض المتوهم ، والنساء العوالم ، لموليير

والتعقيد هو الجزء الذي تشتبك فيه الظروف والوقائع والمنافع والمنازع والأخلاق في اعتراضها طريق البطل ، فينشأ عن اشتباكها الشك والتطلع والقلق وفروغ الصبر ، وبذلك تقوى الجاذبية . وأفضل التعقيدات وأجدرها بالفن ما نشأت فيه العوائق من أخلاق الأشخاص وأهوائهم ، لا مما يصدر عن غير طبيعتهم ولا إرادتهم كالأخطاء القهرية والحوادث الخارجية . ولا بد أن يسير التعقيد على سَنَنِ الطبيعة حتى يسهل على المشاهد أن يتصور وقوع الحوادث كما يراها . وحوادث الطبيعة كما تعلم نتيجة وعلاقة وتسلسل ، فينبغي إذن أن يكون

التعقيد سلسلة من الحوادث ، بينها من التواصل والتفرع ما بين الحلقات
لم يكن للتعقيد في المآسي القديمة ما له اليوم من شأن وخطر . فقد قسم
أرسططاليس الموضوع تقسيماً كميّاً إلى أربعة أقسام : وهى المقدمة والوقائع والنتيجة
والحورس . (والقسم الأخير قد حذف اليوم) ، ثم تكلم عن التعقيد دون أن
يُعنى به ، وقسم الموضوع إلى بسيط وهو ما كان العمل فيه مستمراً متحداً ينتهى
من غير انقلاب ^(١) ولا تعرف ^(٢) ، وإلى مركب أو معقد وهو ما اشتمل على هذين
الموقفين أحدهما أو كليهما . فالقاعدة التى وضعها أرسططاليس للنوعين جميعاً هى
أن تستمر سلسلة الحوادث متصلة ، وألا يكون تسلسلها تعاقبياً . بل يتوالد بعضها
من بعض على غير ما يترقب المشاهد حتى تنتهى إلى الحل . والحق أن
أرسططاليس لم يكن محتاجاً إلى غير هذا ما دام كل ما يبغيه هو حادثاً يبعث في
القلوب الرعب والرحمة . فهو لا يشغل باله إلا بالحل ، أما التأثير الداخلى للموضوع
فذلك ما لا يحفل به كثيراً . فأنت ترى أن المسرح الأغرقي كان يعتبر الموضوع
الذى يتمخض عن الفاجعة الأليمة الحزنة بسيطاً . وما كانت تلك البساطة في
الواقع إلا فراغاً في عمل عقيم بطبعه . وكيف يكون في مثل هذا الموضوع الساذج
محل لتناقض الأخلاق وتصادم الأهواء ، وأسباب حوادثه خارجة عن إرادة
الأشخاص أو سابقة للعمل الروائى نفسه ؟ ففي رواية أوديب الملك ماذا ترى ؟
ترى كل شئ قد وقع قبل ابتداء العمل : (فلبّوس) قد قتل ، وأوديب قد تزوج
من (يوكاست) ، فلم يبق إذن بين البطل وبين الشقاء إلا أن يعلم أنه زان بأمه
قاتل لأبيه ، فرويداً تنكشف الحجب وتنجل الحوادث ، ويستيقن أوديب أنه
نفذ إرادة الآلهة فيعاقب نفسه . تلك هى رائعة الأدب الأغرقي وكل ما فيها

(١) الانقلاب Révolution هو أن يحدث في آخر العمل حادث يغير وجهة الأشياء
فيرد الشقى سعيداً والسعيد شقياً .

(٢) التعرف Réconnaissance فى اصطلاح المسرح هو اللحظة التى يعرف فيها شخص
من أشخاص الرواية لنفسه أو لغيره . فقد يحدث أحياناً أن يجهل الشخص حقيقة أمره
أو حقيقة غيره حتى تهياً الظروف فيعلم المجهول ويكشف المستور فيكون له ضجة ودهشة

انكشف عن جريمتين وقعتا قبل عملها ، فكان ذلك الكشف الرهيب الأليم كافياً لشغل المسرح وملئه . فكيف استطاع الأغريق إذن أن يشغلوا خمسة فصول بحادث محتوم لا حيلة للأشخاص فيه ولا منجى لهم منه ؟ كانوا يمثلون على التتابع مآسى كثيرة فى يوم واحد ، وكان الخورس يقتل جزءاً من الزمن ، وما بقى من الفراغ كانوا يملأونه بالشكاوى والوعظ والوصف والانشاد والمجادات فى الفلسفة والسياسة

تلك حال التعقيد الروائى فى الفن الإغريقى ، وهو كما ترى ضئيل الخطر قليل الأثر ، لا يقوى الجاذبية ولا يزيد التشويق ، وإنما كان سبيلهم إلى ذلك هو التعرف وحده ، وكان شعراؤهم يؤثرونه ويرونه أنجع الوسائل لا يقاظ المسرح وإحياء الرواية . ولولاه لما كان لمعظم روائعهم الفنية شأن يذكر كأوديب وإيفجينى وفيلوكتيت

أما التعقيد فى الفن الحديث فهو جسم الرواية وروح العمل ، وكان سبب ما أحله تلك المكانة هو امتداد نواحيه وتشعب أطرافه وحرية وجهه ، فقد تخلص من ربة القضاء والقدر والكهانة ، وأصبح مظهراً للعواطف المؤثرة المنتجة ، وصدى لأصوات الحياة الصاخبة المزعجة ، وصورة للبيئة الحاضرة المعقدة ؛ وصارت جاذبية المسرح معقودة بما يحدثه اصطدام الأهواء واضطراب النفوس وتباين الأخلاق وتعارض الأطماع من خير أو شر ، وأخذ الحب والبغض والانتقام والطمع والغيرة تحل من حياة الإنسان محل الأقدار والحظوظ ، وتعتقد العمل بتفاوت الشعور وتنزع النفس واختلاف الهوى وثورة العاطفة ، فبعث فى المسرح الحديث حركة شديدة وروحاً قوية كان القدماء يجهلون بها كل الجهل ، لأن مسرحهم كان يقوم على حكم الضرورة ، ومسرحنا يقوم الآن على نظام الطبيعة ؛ والضرورة عامل قاهر ومتسلط مستبد ، لا معقب لحكمه ولا راد لقضائه . أما الطبيعة فلها مبادئ وقوانين تصدر عنها وتسير عليها ، فكل حادث لعل ، وكل غاية لأصل ، حتى فى اضطراب الأهواء وفوضى الميول تجد نظاماً خفياً لا تستطيع أن

تقلبه دون أن تصرخ الطبيعة في نفسك بإنك خرقت قانونها وانتهكت حماها ؛
لذلك كان بناء المأساة الحديثة من أدق الأمور وأشقها على الكاتب : فالحوادث
تتدرج في الصعوبة بحكمة ، والجاذبية تتوزع في الأجزاء بدقة ، والعمل يتسلسل
بعضه من بعض في حدود الطبيعة سواء أكان منتزعا من جوهر الموضوع أم من
خلق الأشخاص . ولو شاء ربك أن يبعث الآن أرسططاليس فرأى كيف نسجت
العقدة في أمثال بليوكت والزير لملكه الدهش وأخذ العجب ، ولا عترف أن
هناك فناً آخر أسمى وأبلغ من فن أوربيدس وسوفوكليس يدور العمل فيه على
الأخلاق والعادات ، لا على الضرورة والخرافات

بقى الحل وهو الجزء الذى تنتهى به الرواية وتنحل فيه العقدة بزوال الخطر
أو قضاء الوطر أو تذليل العقبة أو حلول الكارثة . وبراعة الحل أن يدبر دون أن
يظهر ، فتدبيره يكون بوضع العمل على طريقة تجعل اللاحق ناتجاً عن السابق .
فان بين الحوادث المتوالدة والحوادث المتعاقبة بوناً بعيداً كما قال أرسططاليس ،
وبذلك يكون الحل طبيعياً منطقياً متفقاً مع أخلاق الأشخاص وأعمالهم ؛ وعدم
ظهوره هو أن يكون فجائياً ولا سيما إذا كان ساراً ، لأن الجاذبية إنما تقوى
بتعاقب الرجاء والخوف على قلب المشاهد ، ولا مصدر لهذا التعاقب إلا الشك ،
فاذا علم من قبل أن الحل سيكون ساراً انتفى سبب الرجاء والخوف ، وسكن
بانتفائه محرك الجاذبية . حتى في الموضوعات المعروفة يجب أن يخفي الحل . وخفاؤه
إنما يرجع إلى براعة الكاتب في سوقه العمل على وجه ينسى المشاهد ما يعلمه
من قبل . وتلك هي قوة الوهم وعبقريّة الفن ، ولولاها لما رأينا ذوى الحاسة من
المشاهدين يبكون لمأساة الواحدة عشرين مرة

إن معنى فجائية الحل هو انتقاله طفرة من حالة مبهمة إلى حالة واضحة .
وتقريب ذلك أن حظ الأشخاص في سياق العمل أشبه بسفينة تناوشتها الأمواج
واصطلحت عليها العواطف — وتلك هي العقدة — فاما أن تغرق وإما أن تبلغ
الساحل — وذلك هو الحل —

ثم إن الحل قد ينتهي إما بالتعرف إذا تعقد العمل على أساس الجهل والتناكر ، ثم تحلل بجلاء الموقف وتعارف الأشخاص ؛ وإما بالانقلاب إذا حدث تغيير فجائي قلب حال البطل من نعيم إلى بؤس أو من بؤس إلى نعيم . وفي الحالة الأولى يسمى الحل محزناً^(١) وفي الحالة الأخرى يسمى ساراً . وكان أرسططاليس يفضل الحل المحزن ويقول بإبعاد الفضيلة المطلقة والذيلة المطلقة من المسرح ، ليكون لأشخاص الرواية نصيب من كليهما بارتكابهم جرائم عن غير عمد فيعاقبون عليها جميعاً في النهاية . أما سقراط وأفلاطون فرأيهما على خلاف رأيه : يريان أن المأساة لا بد أن تتفق مع القوانين فتقف البريء على المسرح إزاء المجرم ، ثم تحكم للأول على الثاني . وعلى الجملة فالحل عند القدماء كان يعوزه اجتماع التأثير والمغزى وهما قوامه وكماه ؛ لأن الحوادث التي تؤدي إلى الحل كانت خارجة عن إرادة البطل صادرة عن سواه ، والشقي إذا أشقته أخطاء غيره لا يكون مثلاً ، وإذا أشقته أخطاء نفسه لا يستحق عطفاً . أما الحل في الفن الحديث فمن السهل اجتماع هاتين الخلتين فيه ، لأن الرجل إذا أضله الهوى وأعماه الغي فتردى في هوة الشقاء وهو طيب القلب نبيل النفس ، كان مثلاً قوى التأثير شديد الروعة جليل المغزى ، يشعر قلبك الخوف دون أن يفزعك بالبلاء ، ويثير في نفسك الرحمة دون أن يثيرك على القضاء . وليس الكاتب في حاجة إلى أن يغمس يد أشخاصه في الجرائم ليهز النفوس ويبكي العيون ، فإنه يجد لهم في صميم أفئدتهم العدو الكاشح والطاغية المستبد والسياف القاسي ، وإذن يكون عذابهم ومصائبهم من طريق الهوى المضل أبلغ مثلاً وأقوى أثراً وأفزع صورة . وفي ذلك يتجلى فضل الطريقة الحديثة على القديمة

(١) في المسرح الأوربي يطلقون على الحل السار كلمة Pérépitié بيريبسى ومعناه الحل المنقلب ، وعلى الحل المحزن كلمة كستتروف Catastrophe ومعناه هنا : القاضية أو الحل الحاسم . وإذا حدث التغير بسرعة ومفاجأة سمي : الضربة المسرحية Coup de Theatre .

في الحل المحزن . أما فضلها عليها في الحل السار فهو أظهر وأكبر ، لأن هوي النفس مقروناً بسلامة القلب لا يقابل على المسرح بما تقابل به الدناءة الغريزية والشر الصادر عن روية من الزراية والمقت . وإذن يستطيع الكاتب أن يجد للبطل الذي أضله هواه مخرجاً من شقوته ومخلصاً من ورطته ، وهو جازم بوقوع هذا الحل السار من نفوس المشاهدين موقع الرضا والمسرة ، لأنهم طالما ابتأسوا لبؤسه ، وشقيت نفوسهم لشقاء نفسه

ويجمل بنا قبل أن نفرغ من الحل أن نبه الكاتب إلى عيب أصلي من عيوبه وهو الطول

ومنشأ ذلك العيب سوء توزيع العمل على خمسة فصول ، فيجعلون الفصل الأول للعرض ، والثلاثة التالية للتعقيد ، والخامس للحل . وطبيعة ذلك التقسيم تقضى بأن يبلغ الخطر أقصى درجته ومنتهى قوته في الفصل الرابع . فإذا جاء الفصل الخامس وجد الكاتب نفسه مضطراً أن يحل العقدة ببطء وتدرج ليملاؤه ، فيطول بذلك الحل ويفتر ؛ والجاذبية إذا انتهت في الزيادة بدأت في النقص ، أو هي كالنار تغذى بالوقود فإذا ما سكت عنها انطفأت . فينبغي الإسراع فيه على شرط ألا تضر السرعة بالأمكانية ولا الأمكانية بالشك . أما حل الملهاة فهو بحكم العادة كشف خديعة وإزالة غرور وفضيحة خبث وقطعية سخرية . ويغلب أن يكون الحب محور التعقيد الهزلي فينحل بالزواج ؛ وهو يشارك حل المأساة في ترتيبه على ما قبله وانتزاعه من نفس الموضوع وتولده من تسلسل الحوادث . ويختص دونه بعدم المفاجأة ، فقد يزداد هزله كلما وضح أمره . وفي المأساة يُخدع المشاهدون ، أما في الملهاة فيُخدع الأشخاص

أجزاء أخرى للعمل :

ذلك هو التقسيم الأساسي للعمل ، وهناك تقسيم آخر أغفله اليونان واستعمله الرومان ، وهو تقسيم العمل إلى فصول ، والفصول إلى مناظر . فالفصول هي

مراحل العمل أو درجاته ، تفصل بين كل درجة وأخرى فترة تسمى استراحة .
والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول ممثل أو خروجه . ولعلك لا تكفى
بالتعريف فى شرح هذه الكلمات فدونك شيئاً من التفصيل :

الفصل : لم يعرف الأغريق كما قلت تقسيم الرواية إلى فصول ، وإنما كانوا
يعرفون شيئاً يشبه ذلك فى تمثيل ثلاث مآس فى موضوع واحد ، كل مأساة لها
كيان مستقل عن الأخرى . أما اللاتين فقد قسموها إلى فصول حصراً هوراس
فى خمسة لا تزيد ولا تنقص . فى الأول يعرض العمل ، وفى الثانى يبسط ، وفى
الثالث يُعقد ، وفى الرابع يهياً حله ، وفى الخامس يحل . ولكن جعل هذا التقسيم
قاعدة مطلقة لا يخلو من ضرر ، وإلا فماذا يصنعون فى موضوع يعرض فى منظر
ويحل بكلمة ؟ أيترك وهو طريف مؤثر صالح للتمثيل ، أم يملأ بالتطويل والحشو
حتى يكمل ؟ وما حكمهم على مأساة أو ملهاة محكمة النسيج ، لا تبدأ عقدها إلا فى
الفصل الثالث ، ثم يخص حلها الفصل الخامس ؟ إن التعقيد هو جسم العمل
وروحه كما علمت ، فينبغى أن ينزل من الرواية فى أوسع محل ، بل يجب أن يكون
كالتيه ، مدخله العرض ومخرجه الحل . وأمر الكتاب وأقدرهم من عجل بالتعقيد
ثم طوله ما استطاع محكما لقوته متدرجا فى عقده

الحق أن جريان العرف بتقسيم الرواية إلى خمسة فصول ليس قائماً على أساس
متين فيفرض ، ولا هو خالياً من الفائدة الفنية فيرفض ؛ إنما المرجع فى ذلك كله
إلى طبيعة الموضوع ، فإذا كان قوياً غنياً يستطيع أن يملأ خمسة الفصول كان
ذلك التقسيم أدعى إلى انفساح العمل وتقوية الجاذبية وتحليل الأخلاق واطراد
الحوادث من غير ضغط ولا اصطدام ولا مباغته . وأما إذا كان بسيطاً لا يحتمل
البسط ولا يقبل التطويل ، فخير لك أن تغلب حكم الطبيعة على حكم العرف ،
فتتصرف فى التقسيم تصرفاً يلائم الموضوع ويتفق مع الأمكانية ، ويعصمك من
الحشو والتكلف . على هذا رأى يسير الكتاب اليوم ، فتجد الروايات تتردد بين
فصل واحد وخمسة . على أن الشرط الأساسى هو الدقة فى هذا التقسيم حتى يحسن

توزيع العمل ، ويمكن تدرج الجاذبية في الفصول والمناظر بحيث يكون العمل كالساعة : فالحوار يرصد الثواني ، والمناظر ترصد الدقائق ، والفصول ترصد الساعات ، لأنك إذا أرحت العمل في منظرين متعاقبين فترت الحركة وخمد الأثر . اقرأ رواية ترتوف لموليير — وهي منقولة إلى العربية — وراقب فيها سير العمل وتدرجه وتقسيمه تجدها في كل ذلك المثل الأعلى . علام يدور العمل في هذه القطعة الخالدة ؟ يدور إما على هتك الحجاب عن نفاق ترتوف وخبه ، وإما على استيلائه على بيت أرجون وثروته ، وحرمانه ابنه ، وزواجه من ابنته . فماذا صنع موليير في الفصل الأول ؟ عرض على أنظارنا صورة المنزل الداخلية ، وأرانا سلطان ترتوف المناق على أرجون الساذج وأمه العجوز ، وأطلعنا على سوء رأى الباقيين من الأسرة في هذا اللئيم . أعلن كل ذلك في المنظر الأول ، فاشتبكت المعركة وابتدأ العمل بقوة . وفي الفصل الثاني حمل أرجون على الأقرار بطاعته العمياء لترتوف ، وترتوف قد قطع ما بينه وبين بنيه وزوجه ، وأفسد ما كان صالحاً من نفسه ، وجعله يعلن أن ترتوف سيكون زوج ابنته ، وابنته تحب قالير ، ولكنها لم تجرؤ على عصيانه . ومن ثم نشبت المعركة المضحكة بين العاشقين . وفي الفصل الثالث كاد داميس ابن أرجون يفضح أمر ترتوف ، وأوشك العمل أن يشارف الحل لولا براعة المناق وسداجة أرجون ، فاستحكمت العقدة وقويت الجاذبية بعزم أرجون على معاينة بنيه بالخروج عن ماله كله لترتوف . وجاء الفصل الرابع فأنكشف سر ترتوف ، وانجلي أمره لأرجون فهم بطرده ، إلا أنه عارضه بعقد الهبة ، وهدده بوثائق تتهمة وتجرحه ، فاضطرب البيت ونال من أهله الهم والجزع . وفي الفصل الخامس زاد الاضطراب ، واشتد القلق حتى حانت ساعة الانقلاب فعرف الملك خيانة الماكر فقبض عليه وعفا عن أرجون . فأنت ترى أن العمل قسم بدقة ، وأن الجاذبية وزعت بحكمة ، وأن الموضوع كان كافياً لتغذية الفصول ، فبرئت القطعة من الاستطراد واللغو

الاستراحة :

هى فترة بين فصل وآخر من فصول الرواية يقف أثناءها التمثيل وينقطع انتباه المشاهد . أما العمل الروائى فلا بد من فرض استمراره خارج المسرح مجارة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الأمكانية . فهى راحة للمشاهد وضرورة للمسرح ؛ ولكن المثل يجب أن يشتغل فيها وإن كان فى الواقع يستنشى هو أيضاً نسيم الراحة فى ظاهر المسرح (الكواليس) ؛ ولا مناص للكاتب من أن يراعى ذلك ، وهو يكون هيكلاً الرواية ويقسم العمل على الفصول . فلا يجوز مثلاً أن يحرك العمل عند ما وقف فى الفصل الأول ، بل يفرض أن العمل قد قطع فى أثناء الاستراحة مرحلة طويلة أو قصيرة على حسب الظروف ، فحكمه فى ذلك حكم مهندس البناء يرسم فى تخطيطه الأماكن الفارغة والمشغولة ، ولكل منها نصيب من عنايته وتقديره . وبعد ، فإن الاستراحة عظيمة النفع جليلة الخطر ، وحسبك أنها أجل مزايا المسرح الحديث ، اهتدى إليها فحقق بها مبدأ الأمكانية ، ووثق بها عقدة الجاذبية . أما الأغريق فما كانوا يقفون التمثيل ، وإنما كانوا يشغلون ما بين الفصول بالتيان (الخورس) وكان يساعدهم على اتباع هذا النظام اشتراط وحدتى الزمان والمكان . فلما تحلل المحدثون من سلطان هاتين الوحدتين وأجازوا لأنفسهم الخروج عن مداها لم يكن بد من هذه الاستراحة يسدون بها خلل التمثيل ، ويتقون بها ملل التطويل ، ويفرقون ما بين الحوادث والواقع . وأظن فى هذا الكلام شيئاً من الغموض فإليك توضيحه :

لا شك أن فى الطبيعة كثيراً من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح ولا أن تغفل فى الرواية ، فإذا أسأنا تمثيلها أضعفت الوهم المسرحى ، وإذا أغفلنا ذكرها شوهت العمل الروائى ؛ فلا مخرج لنا إذن من هذه الحيرة إلا الاستراحة نفرض حدوثها فى خلالها ، ثم نكتفى بعد ذلك بذكرها . كذلك لا يخلو العمل المسرحى غالباً من تطويل لازم وتفصيل واجب يملآن المشاهد ويفتتان فى طبعه ، وهو يأبى

إلا أن يظل مشغول القلب ، متمتع الحواس بتأثير لذيذ قوى ، فتستطيع إذن أن توفق بين شعور المشاهد وحقيقة الواقع ، بأن تعرض على المسرح ما يلذ ويؤثر ، ونبقى للاستراحة ما يمل وينفر

بقى أن الكاتب بفضل الاستراحة يستطيع أن يحقق مبدأ الإمكانية الزمنية بفرضه حدوث أشياء لو مثلت على حقيقتها لاقتضت من الزمن ما لا تتسع له مدة التمثيل

المنظر :

المنظر هي أجزاء الفصل المختلفة كما علمت ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، وليس لها عدد معين . ولكن لها قاعدة عامة ، وهي ألا يبقى المسرح خالياً من ممثل حرصاً على الوهم واستبقاء للخديعة واستدامة للأثر . فإذا اضطر الممثلون جميعاً إلى تركه ليخلفهم عليه آخرون . وجب إما أن يوجهوا الخطاب إليهم وإما أن يعلنوا دخولهم عليهم ، حتى لا يدخل المسرح أحد أو يخرج منه دون أن يعلن المشاهدون بسبب دخوله ، أو يكونوا قد علموه من قبل حصوله . أما أن يخرج ممثلو المنظر السابق ويدخل ممثلو اللاحق من غير مخالسة النظر ولا مبادلة الكلام فذلك إخلال بشرط الإمكانية

الأشخاص :

يشترط في أشخاص الرواية أن تكون صفاتهم وعاداتهم (محلية) تلائم الزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما ، (مناسبة) تتفق مع عمرهم وجنسهم وطبقتهم ، (ممكنة) لا تناقض التاريخ ولا التقاليد ولا الأساطير ، (ثابتة) تلازم الشخص من بدء العمل إلى انتهائه ، (متنوعة) لا تتشابه في شخصين بل يختلف كل شخص عن الآخر في صفته وعادته ، (جارية مع العرف) فلا تكون شاذة ولا غريبة كوصف اللص بالكرامة ، وقاطع الطريق بالشهامة ، والسفاح بالنبل . وتلك نقيصة من نقائص المسرح الحديث

أراء العمل :

يحدث العمل فى نفس المثل فىؤديه بالعبارة مستعيناً بالإشارة . والعبارة تكون حواراً ، وقد تكون نجوى نفس . وبحث هذه الكلمات الأربع يحتاج إلى شىء غير قليل من الأناة والعناية

العبارة : الأسلوب الروائى هو الأسلوب الحديث النبيل المونق . فشرطه أن يكون طبيعياً لا تفسده الصناعة والعمل ، حياً لا تخمد الغثاءة والتبذل ، بسيطاً لا تعقده الروية والتأمل ، ملائماً تتناسب لهجته مع نشأة المتكلم وتربته وطبيعته وعادته وموقفه . ولن يتسنى للكاتب أن يحقق هذه الشروط إلا إذا نسي نفسه وفنى فى أشخاصه ، فيطرح المقاطع الوجدانية والمحسّنات البديعية والتشابه الغريبة ، من كل ما ينم على الدرس والبحث والتحدلق . اللهم إلا المأساة بنوعها فإنها تقتضى الأسلوب الرائع ، واللفظ المختار ، واللهجة المؤثرة ، لعلاقتها بالوجدان وصلتها بالعواطف . والبيان كان وما زال شرك العقول وسحر القلوب . وأكثّر المأسى لم يضمن لها الخلود إلا روعة الأسلوب وبلاغة الأداء . ولقد أخطأ بعض الروائيين القصد فغلبوا جانب الحركات والإشارة ، على جانب الكلمات والعبارة ، فوجهوا التأثير للعيون لا للقلوب ، وهىأوا الرواية للتمثيل لا للقراءة . وفاتهم أن العمل المسرحى مؤلف من الكلام والحركات ، فلا الممثل متكلم لاغير كالحديث ، ولاهو متحرك لا غير كالخيال الشمسى ، وإنما الكمال أن يُعنى بالطريقين جميعاً ، فما كان من العمل قويا ماديا عامياً أدته الحركة ، وما كان منه جليلاً دقيقاً عميقاً كآثار العادات وصور الأخلاق وتباين العواطف وتضارب الأهواء وتعارض المنافع شرحته العبارة . فظواهر الغيرة والاشمئزاز والغضب تستطيع الحركات والملاحم أن تؤديها واضحة جلية ، ولكن تحليل القلب البشرى وهو سر الجمال فى أدوار ديدون وأريان وفدر وهرميون لا يضطلع به إلا البيان المعجز . وهل يعلق بذهنك من القطعة الفنية بعد تمثيلها غير مواقفها الشعرية القوية التى أوحاها اليراع فانتقشت فى لوحة ذهنك ؟

إن العمل الروائي يتجه إلى العين أو إلى القلب تبعاً لطبيعته وملاءمته للبلاغة أو للتصوير ، ولكن الأثر الذي يحدثه في النفس عن طريق الأذن أهدأ وأبطأ ولكنه أبقي وأعمق ، أما ما يحدثه فيها عن طريق العين فهو قوى فجأى سريع ، ولكنه قريب الغور قليل البقاء ، لأن الأذن إنما تنقل الفكرة وهي نامية ولود ، والعين إنما تنقل الاحساسة وهي جذباء عقيم . ذلك إلى أن القطعة إذا قامت على البلاغة فهي التي تخلق الممثل وتدفعه وترفعه ، أما إذا قامت على الحركات فحياتها ومماتها رهن بقوة المسرح وقدرة الممثل . ولك فيما تشهده على المسارح المصرية من روائع الفن الغربية دليل قائم على صحة ما نذهب إليه ، فان بعض المتعسفين من أدعياء الكتابة ينقلونها نقلاً لفظياً فيهدمون فيها ركن البلاغة وهو عمادها الأقوي فتثير الضحك وهي فاجعة ، وتستوجب الهزؤ وهي رائعة !!

ولا يقنع في بالك أنا نريد أن نضع من قدر الحركات أو ننكر أثرها في الفن ، فان ذلك ليس في حسابنا ولا هو مفهوم من كلامنا ، وإنما نريد أن يوفى الكلام حقه من العناية أيضاً حتى تقوم الرواية على قدميها فلا تسير عرجاء ولا شوهاء بقى علينا أن نعرض لمسألة دقيقة خلقتها فوضى الأدب في مصر ، ودعوي كل أديب حق التشريع لهذه اللغة الأسيفة ، وانصراف القادرين من الكتاب عن الأدب المسرحي انصرافهم عن كل جليل مشر . تلك هي لغة الرواية ! فقد يزعم بعض الكاتبين أن لغة المسرح المصري يجب أن تكون العامية تثبيتاً للون المحلي وتحقيقاً لشرط الأمكانية . وكل ما يمكن أن يقولوه تأييداً لمذهبهم أن العامية لغة الأشخاص التي سايرتهم في كل سن ، ولا يستهم في كل ظرف ، فعبرت عن خلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم ، وأنها حملت خلاصة تجاربهم وثمرات قرائحهم من لطيف الكنايات وبديع الأمثال وبلغ الحكم ، وأنها مرآة لبيئتهم انعكست عليها صور حياتهم ومظاهر معيشتهم ، وأنها أكمل دلالة وأسهل إبانة عن التصورات الجديدة التي تخرج من أعماق النفس أو تدخل في ثنايا الحوار . ذلك كلام وجيه لا غبار عليه ولا نكير فيه ، وما يسوغ في رأينا أن ننقضه وقد قررناه من قبل .

ولكن ليقولوا لنا متى طبق قانون الأمكانية بنصه على اللغة والأسلوب؟ إن الناس في كل زمان وفي كل مكان لا يتكلمون في الواقع كما يجعلونهم يتكلمون على المسرح . وهذه جميع المآسي ومعظم الملاحى قديمها وحديثها مكتوبة بالشعر الرصين ذى اللفظ المنضد والأسلوب الفخم ، فهل يزعمون أن أشخاصها كانوا فى الحقيقة يتحاورون بالشعر ويتجادلون بالجاز ؟ أم يزعمون أن لغة راسين وشكسبير وهوجو وجيته وهى نموذج البلاغة للكتاب وموضوع الدراسة للشباب ، كانت لغة الشعب الذى كانوا يمثلونه أو يمثلون له ؟ وإذا جاز لهم أن يجعلوا الفرنسيين والانجليز يتكلمون على المسرح المصرى بلسان عربى ، فلم لا يجوز لنا كذلك أن نجعل خاصة المصريين بل عامتهم أيضاً يتكلمون بلهجة عربية فصحي ، وهى أقرب إلى هؤلاء منها إلى أولئك ؟ ليفرضوا أن العامية لغة أجنبية ننقلها إلى لغتنا العربية ، وليغضوا على تلك القذاة الضئيلة ابتغاء رقى اللغة ونهضة الأدب وتعليم الشعب . إن الفن الحقيقى أبدى خالد ، ومن المحال أن تخلده لغة جيل واحد ، ولهجة قطر واحد ، لأن العامية تتغير من جيل إلى جيل . وتختلف فى قطر عنها فى قطر . ونحن لا نريد أدباً مصرىاً فحسب ، وإنما نريد أدباً عربىاً يمثل حضارة مصر وثقافة المصريين ، وينقلهما إلى الأقطار النائية والأجيال الآتية

على أن أحداً من الناس لم يقل بأن المسرح لابد أن يعرض الحقيقة جرداء عارية ، بل المعروف أن من واجبه أن يحسنها بالخيال ، ويزينها بالكذب ، وفى ذلك التحسين والتزيين سحره وجاذبيته ، والمشاهد ذاهب إليه وفى نفسه أنه سيخدع ، وهو راض بهذه الخديعة مادام فيها لذته وفائدته . ومن قواعد المسرح أن الصدق يتوخى فيما يؤثر فى الذهن والنفس من الأفكار والعواطف ، أما ما يؤثر فى السمع والبصر فلا بأس فيه من الكذب ؛ فشكل الأسلوب من النظم والنثر والعامي والفصيح كشكل المسرح من المناظر والستائر والأضواء والأصباغ ، تعرف الآذان والعيون أنه صناعى مختلق ، ولكن الأذهان والنفوس لابد أن تتأثر لما يقع فى الامكان من المواقف والعواطف والأخلاق والعادات

إن المسرح مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النفوس إلى الجمال والخير والحق ، فليس من غايته التأثير واللهو ، وإنما يعتمد إليهما تخفيفاً لتقل الحكمة عن النفوس كما يساغ الدواء الشديد المرارة بالسكر أو العسل . فإذا لم يخرج المشاهد من المسرح وهو أوفر علماً وأرجح حملاً وأحسن حالاً من قبل أن يدخل فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه . ولعمري كيف يستطيع أن يرفع النفوس في مراقبي الكمال إذا لم يترفع هو عن حقارة الحياة العامة ، ويصور للناس المثل العليا من الجمال والفضيلة ، فيرتفع الشعب إلى سمائه ، بدل أن يُسَفَّ هو إلى حضيضه ودهائه ؟ وعافى نشدتك الله من احتجاجك على بنجاح الرواية الفلانية وهي مكتوبة باللغة العامة ، فإن نجاح الرواية لا يُقدَّر بما تستدره من المال والدموع ، وإنما تقدر بما يبقى في نفسك منها بعد أن يسكن الممثل ويُسدل الستار إن الضوء الباهر يبقى أثره في العين ملياً بعد اختفائه ، والنغم الجميل يرن صدهاء في الأذن طويلاً بعد فنائه ، وكذلك الفن الساحر يستولى على نفسك وحسك حيناً بعد انتهائه ، فهل تجد الأمر في هذه الروايات كذلك ؟ أم الحقيقة المخجلة أن أكثر هذه القطع تُسوّد في ليلتين وتمثل في ليلة ، ثم تذروا أوراقها عواصف البلى والعدم ؟ !

أداء العمل :

الحركات : هي أحد لسانى العمل ، ومصاحبتهما للكلام في إثباتة الفكرة طبيعة في الناس منشأها ضعف العبارة وعجز اللغة عن تصوير ما يحول في النفس من خواطر ومشاعر ؛ لذلك تجد حركات الجسم وملامح الوجه تشتد وتحتد كلما أصاب اللسان عى أولكنة . ومن ثم كانت الشعوب ذات الخيال القوى والاحساس الشديد أكثر الأمم حركة وأشدها لهجة . والمرء إذا ما التاث عليه القول لنقص طبيعى في منطقته أو لضعفه في اللغة التى يعبر بها ، اعتمد على هذه الدلالات المنظورة فمرنها وقواها كما ترى فى الأخرس والبادى فى تعلم لغة جديدة . وأشد ما تكون الحركات قوة وظهوراً حين تشور النفس وتضطرم العواطف ، فتتفجر من اللسان والجوارح

والملاح . لذلك كانت الحركات عنصراً من العمل الروائي ، وجزءاً من الفن الخطابي ، لشدة انفعالاتهما وكثرة مفاجآتهما وازدحامهما عادة بالمواقف الثائرة أو الساخرة . على أن الحركات قد تقوم بنفسها مقام الكلام كما ترى في الخيال الشمسي والخيال الظلي والرقص التمثيلي مثلاً . وليس من شأننا أن نتعرض لهذه الأبحاث فلها فن آخر ، وإنما حملنا على ذكر الحركات ذيادة عن حق البلاغة في العمل الروائي والمسرحي ، وقد مر شيء من ذلك عند الكلام عن العبارة ، وربما عدنا إليه عند بحثنا في الدراما

الحوار : الحوار هو مطارحة الحديث بين شخصين أو ثلاثة على الأكثر ، أما الرابع فقلما يكون له شأن في الحديث أو خطر . ومن الصعب أن نشركه فيه ما لم يكن دوره أن يظل صامتاً أثناء الحديث ، أو يؤيد بعض المتحدثين بكلمات قليلة . وشرط الحوار أن يكون جيد المناقلة ، سديد المساجلة ، حسن التقطيع ، مطابقاً لموقف المتكلم وخلقته ، متغير اللهجة والجرس تبعاً لمقتضى الحال ، سريع الجواب قصير الخطاب ، فلا يشبه دفاع المحامي ولا خطبة الخطيب ، لأن ذلك يزهد روح الجاذبية ويبعث السأم في النفس . وأجدر الأساليب به أسلوب الطباق والمقابلة

نجوى النفس : نجوى النفس هي حديث الممثل مع نفسه بصوت مسموع ؛

ومحله حين تضطرب حال الشخص فيغلبه الجزع ويفترسه الشك ، فينفجر بالكلام الجهير معلناً عن ضميره مصرحاً بسرّه ولو لم يكن هناك من يسمعه . وقد غالى رجال المذهب الابتداعى في استعمال نجوى النفس ، قاصدين بذلك إلى حذف الأنبياء (Les confidents) وهم أشخاص كان كتاب الأغريق ومقلدوهم من القدماء يضعونهم في الرواية لا لشيء غير أن يسر إليهم البطل ما يفكر ويقرر بدل أن يتحدث إلى نفسه . ولكن الابتداعيين باسرافهم في النجوى ، وإسهابهم فيها لم يبرئوها من النقص والاملال . فلهو جو مثلاً في رواية هرنانى نجوى ألقاها (دون كارلوس) على قبر شرلمان بلغت ستين ومائة بيت ! وجمال النجوى أن تكون قصيرة ، إلا إذا كان اضطراب الشخص قوياً فلا بأس أن تطول قليلاً

أنواع الرواية

موضوع الفن الروائى هو حياة الناس بأسرها . فهو يصور المضحك والمبكي من الحوادث ، ويصف الحامل والناهب من الناس . فاذا كان العمل الذى يمثله جديا ، والأشخاص الذين يصورهم من الطراز الأول والطبقة العالية سمي مأساة . وإذا كان العمل هزليا منتزعا من حياة العامة مصورا لعيوبهم سمي ملهاة . أما إذا جمع بين الجد والهزل ، أو اقتصر على الجد ولكن أشخاصه من طبقة العامة والسوقة ، فتلك هي المأساة الحديثة أو الدراما . وكل ذلك يؤدى عن طريق الالتقاء ، فاذا أدى عن طريق الموسيقى والغناء ، كانت الغنائية وفروعها . وسنتناول كل نوع من هذه الأنواع بالشرح والتفصيل والتحليل ، إلا الغنائية فسنلم بها إلماما على قدر صلتها الواهية بالأدب والبيان

La Tragédie المأساة

تعريفها : المأساة هي تمثيل عمل عظيم يبعث فى النفوس الرعب والرحمة والأعجاب . وليس من الحتم أن تسفك الدماء وتنتثر الأشلاء فوق المسرح لتحدث تلك الآثار ، بل يكفي أن يكون العمل جليلا والشخص نبيلًا ، والهوى المتحكم رفيعًا ، حتى ينشأ ذلك الحزن الرهيب الذى يجدر بالمأساة . ومعنى ذلك أن يكون العمل خطيرا كأرجاع ملك مغضوب ، أو إخضاع هوى مستحكم ؛ وأن يكون الأشخاص من ذوي التيجان وطلاب العروش ، لأن وجيعة النفس لمصاب الملوك أشد من وجيعتها لمصاب السوقة ؛ وأن يكون الموضوع مقتبسا من الماضى ليكسب العمل جلال القدم ، وأن يكون الهوى المحرك للرواية هو الطمع أو الانتقام أو الحب هكذا كانت المأساة بعد كورنى : أرستقراطية العمل والأشخاص والأسلوب

والغرض . وقد درج الناس دهوراً يوجبون أن تكون نهايتها فاجعة مخزنة ، أخذاً برأى ارسططاليس كما علمت ، ولكن هذا الرأي جانبه المنطق وخالفه الواقع فأصبح غير واجب ولا محتوم ، لأن العمل قد يثير الإعجاب ويبعث الرهبة والرحمة ، ثم ينتهى مع ذلك بالسرور والغبطة

غرض المأساة : فغرض المأساة إذن هو إصلاح النفوس باثارة الرهبة من الجرم الفاضح ، والرحمة للفضل المعذب ، والإعجاب بالصنع الجميل . وطريقها إلى ذلك أن تمثل لنا أمثالنا وهم يصارعون الخطر ويكابدون المصيبة ، على شرط أن يكون هذا الخطر مما يفرعنا ، وتلك المصيبة مما يروّعنا ، وأن يكون هذا التمثيل مصبوغاً بلون الحقيقة حتى يندفع أبصارنا ويملك بصائرنا ، فنتأثر التأثير الذى نحبه على أنك تسألنى ما لذة المرء في شهوده نوائب الناس وسماعه أنين غيره ؟ يقول ارسططاليس إن مصدر هذه اللذة هو إتقان التقليد . ويقول (لُكريس) إن مصدرها شعور الانسان بالنجاء والأمن من مصائب يصلهاها غيره وهو بعيد عنها ، كلذة الجالس على شاطئ البحر يبصر فى عرضة سفينة تصارع الموج وتكافح الخطر ، وهو رضى البال هادئ السر . ويؤخذ من خطاب الشاعر الهندى طاغور الذى ألقاه فى مسرح الأربكية حين مر بمصر أن مصدر هذه اللذة تمثيل الحقيقة . « لأن الحقيقة من حيث هى ، جمال لا يعدله جمال . أأست ترى إلى صورة المرأة العجوز أبدعها فنان ماهر ؟ إنك تنظر إلى الصورة فتقر بجمالها ، ولكن العجوز التى فيها ليست على شئ من الجمال ، وإنما جمال الصورة أنها تمثل هذه المرأة على حقيقتها »

ونحن لا ننكر أن المرء يروقه أن يفرع من الخطر وهو بعيد ، ويلذه أن يألم لمصاب غيره وهو آمن ، وأن تفكيره فى سلامته من هذه الأرزاء ، وبراءته من تلك الأدواء ، سبب من أسباب سروره حين يشهد مأساة على المسرح ، ولكن السبب الذى يبعث فىنا تلك اللذة الغريبة من رؤية الألم وسماع الأنين غير هذا كله ، فإن الأطفال وهم لا يفكرون هذا التفكير يلذ لهم أن يستشعروا الرعب

والرحمة من سماع الحكايات المروعة المؤثرة . يظهر أن منشأ هذه اللذة فينا عند مشاهدة المنظر الفاجع هو ميلنا الغريزي إلى تمرين قوانا الجسمية والنفسية ، وما يحدثه ذلك الميل في نفوسنا من قوة الشعور بحيويتنا وعقليتنا وحساستنا وقدرتنا على العمل والتصرف . وما الأمن الذي نشعر به عند شهود هذه الفجيعة إلا شرط ضروري لإحداث منظرها تلك اللذة لا مسبب لها . وذلك التمرين الطبيعي هو علة ما نجد في الطفل من شره إلى سماع الخوارق التي ترعبه والحوادث التي ترهبه . وهو كذلك سبب ما نرى من سعي العامة والسوقة إلى الساحة التي كان يشنق فيها المجرمون أيام كان الشنق علنياً ، وهو السبب أيضاً في ميل الأم الغليظة أو القوية إلى صراع الثيران وأنشيد الحماسة ، وميل الأم الرقيقة أو الضعيفة إلى تمثيل العواطف وقصائد الغزل

أما السبب في جعل الجاذبية المزدوجة من الرعب والرحمة أساس المساة وروحها ، فهو ما لهاتين العاطفتين دون سائر العواطف من التدرج مع الحادث ، والترقي مع الخطر ، والأخذ بمجامع القلب شيئاً فشيئاً إلى أن يبلغا الغاية عند انتهاء العمل ؛ أما عواطف الحماسة والفرح مثلاً فانها تنشأ بقوة ثم تضمحل بسرعة

موضوع المساة : يقع الرجل في التهلكة والبؤس لأسباب خارجة عنه أو صادرة منه . فالأولى تنشأ من حظه وموقفه وواجباته وعلاقاته ومن صروف الحياة وأحكام الآلهة وأفاعيل الطبيعة وأضاليل الناس . وأجفع هذه الأسباب وأوجعها ما دهمت البأس من مأمته ، وأتته ممن لا يتوقع منهم إلا الخير والنفع . والأخرى تنشأ من ضعفه وغفلته وميوله وأهوائه ورذائله ، وقد تأتيه أحياناً من فضائله . وأسباب الهوى المقرون بطيبة القلب وسلامة النية هي أقوى الأسباب تأثيراً وأكثرها خصوبة وأروعها حكمة . ومن هذا الفرق بين الأسباب الداخلية والخارجية نشأ للمساة مذهبان : مذهب القدماء أو مذهب القضاء والقدر ، ومذهب المحدثين أو مذهب النفس والهوى

مذهب القدماء : فأما مذهب القدماء ، أو الاغريق بتعبير أصح ، فيعزرو

مصائب الأشخاص دائماً إلى سبب خارج عن إرادتهم ، حتى لو اتفق أن حدث لهم ما يكرهون بسبب غفلتهم أو ضعفهم أو ميلهم كأوديب وهيكلوب مثلاً ، حرص الكاتب على أن يخلق لهذه الأسباب أسباباً أولى كمشيئة القدر وغضب الآلهة . ولقد انتقل مذهب الاغريق إلى من خلفهم من كتاب العالم باقتباس رواياتهم أو موضوعات تاريخهم ، واستعان المقلدون من كتاب الفرنج بالوهم المسرحي على تمثيل العادات والعبارات ، فظهرت مقتبسات ميروب وأوديب وإيفجيني وأورست لراسين وقولتير على المسرح الفرنسي أقوى وأروع وأبدع مما ظهرت به لأوريبيدس وسوفوكليس على مسرح أتيناً

والذي حمل الاغريق ومن لف لفهم على الأخذ بمذهب القضاء والقدر في الرواية أنه أشد تأثيراً وأقوى فجيعة . فانك لا تجد أبعت للرعب وأدعى إلى الرحمة من رجل يعميه القدر ، فتسيره قوة غير قوته ، وتسخره مشيئة غير مشيئته ، وتعبث به إرادة متحكممة غير إرادته ، ثم تراه يجهد عبثاً في الفرار من جريمة تراصده ، أو النجاء من مصيبة تطارده . وذلك هو مذهب الرواقين الذي لخصه (سنيكا) في هذه الجملة : (إن القدر يقود ذوى الارادة ولكنه يجر فاقيدها)

ذلك فضلاً عن موافقة هذا المذهب لمسرحهم وعبادتهم وسياستهم وعاداتهم مما لا نجد داعياً إلى شرحه وتفصيله

مذهب المحمدين : على أن القدماء كان لهم بجانب مذهب القدر الذي أملاه عليهم الدين والتاريخ والاقليم مذهب آخر هو مذهب النفس والهوى ، ولكنهم أغفلوه إما لضعف تأثيره وإما لعدم انطباقه على نظام مسرحهم في سعته وشكله ووسيلته ، حتى جاء المحدثون وأولهم كرني أبو المأساة الحديثة ، فأخذوا به وساروا عليه ، وجعلوا المأساة صورة لمصائب الرجل الخاضع لهواه ، لا لمصائب الرجل الطائع لحظه ؛ وأصبح الرجل الحر الذي يخضع لآله عادل يسمح بالشر ولا يأمر به ، ويتعرض لأرزاء الدهر بسبب أهوائه وأهواء غيره ، موضوع المأساة الحديثة وينبوع الأثر المروع الموجه الذي يأخذ بأذهاننا ووجداننا . ومزايا هذا المذهب

هو أنه أخصب انتاجاً لاستمداده من ينابيع القلب البشرى الفياضة ، وأتم شمولاً لتحليله الانسان في كل زمان ومكان دون الاقتصار على شعب معين وتاريخ معين ؛ وهو مع ذلك أبلغ حكمة وأتم ملاءمة للمسرح الحديث وأروع جمالاً في التمثيل العصري . ولولا الخوف من أن يسأم القارئ من تفصيل قد لا يعنيه ، لأفضت في شرح هذه المزايا واحدة فواحدة ، ولكن فيما ذكرته غناء للقارئ المستفيد . وأما عمل المأساة وصفاته كالأمكانية والوحدة والجاذبية والتأثير والمغزى ، وأجزاؤه الأساسية كالعرض والتعقيد والحل وما إلى ذلك من الانقلاب والتعرف والأسلوب ، فقد سبق القول فيه

المأساة في خلال القرون

لعلك تذكر أنني أشرت عند الكلام عن منشأ الرواية إلى أن أصل المأساة هو تلك الأناشيد التي كان يغنيها القيان (الخورس) إجلالاً لباخوس إله الخمر يوم عيده . وكلمة (تراجيدى) اليونانية لا تزال تحمل دليل هذا الأصل . فغناها غناء الجدى ، وهى مركبة من كلمتين : (تراجوس tragos) : جدى ، و (أودى ôde) : غناء . وذلك لأن الجدى كان مخصصاً للقربان في ذلك العيد ، ولأن القيان كن ينشدن تلك الأناشيد أثناء ذبحه . وقلت إن (إبيجين) وضع الحجر الأول في بناء المأساة ، ولكن اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق م) هو الذى صورها وسواها بمخلقه الحوار ؛ ثم أبقى على القيان ، وبث في المأساة الرعب على الأخص ، وجعل تصريف الأشخاص بيد القدر . وجاء سوفوكليس (٤٩٥ — ٤٠٥ ق م) فقلل من عمل القيان ، وأضعف من شأن القدر ، وعزاً جزءاً من العمل إلى أهواء الانسان وحريته ، وأحكم العقدة الروائية . وأشهر مآسيه أنتيجون ، وإلكتر ، وأدوبيب الملك ، وفيلوكتيت . ثم كان أوريبيديس (٤٨٠ — ٤٠٢ ق م) فكاد يلغي القيان ، وأخفى أثر القدر من رواياته ، وجعل الأمر كله لتصارع الأهواء ، وبث فيها الرحمة على الأخص . وأطلق عليه أرسططاليس اسم أمير المأساة ، ولكنهم

أخذوا عليه الإغراق في تعقيد العمل ، والالتجاء إلى معونة الآلهة في الحل ، وحشوه القطعة بالحكم الفلسفية . وأشهر مآسيه ألسنت وهيكوب وإيفجينى وأوليس . ثم نضبت قرائح اليونان من المأساة بعد أوريبيدس فلم ينبغ فيها منهم أحد أما الرومان فمिलهم الغريزى إلى المشاهد الوحشية الدموية كمصارعة الوحوش والثيران أزهم فيهم روح الفن الروائى ، وشغلهم عن إجادة المأساة . وما نسبوه من المآسى إلى سنيكا (٦١ ق م — ٣٠ ق م) ليس إلا تطبيقات مدرسية صيغت فى أسلوب روائى . ثم درست معالم المأساة ، وانقضى أمرها فى العصور الوسطى ، فلم تعد ثانية إلى الظهور إلا مع النهضة العامة فى القرن السادس عشر . ظهرت فى فرنسا واستمدت موضوعاتها من الأساطير اليونانية واللاتينية ، واقتبست قواعدها من الأدب القديم ، حتى جاء اسكندر هاردى فاستقها من موارد الأسباق والطلبان أيضاً . وظلت المأساة على هذا النحو من التقليد والفوضى حتى أدركها كورنبي زعيم المسرح الفرنسى ، وخالق المأساة الحديثة ، فزاد على غرضها الأولين وهما الرعب والرحمة ، غرضاً ثالثاً وهو الإعجاب ؛ وحصر أسباب هذه الأغراض الثلاثة فى قلب الرجل وهواه ، ووصف الناس كما ينبغى أن يكونوا ، وجعل الخلق الغالب على أشخاصه النبيل والبطولة ، وضخى بالهوى على مذهب الواجب ، وأضعف أثر الحب فى رواياته ما عدا « السيد » . ثم أعقبه راسين فحرك الرحمة فى النفوس على ضحايا الأهواء ، ولا سيما ضحايا الحب والغيرة ، وأرخى عقدة الرواية إثارةً لجاذبية التصوير الخلقى على جاذبية التعقيد الروائى ، وجعل للحب الحل الأول فى رواياته ، ووصف الرجل كما هو لا كما ينبغى أن يكون كما فعل كورنبي . ثم يأتى فولتير فى حسن الأثر وعظم الفضل ثانياً لكورنبي ورأسين ، ولكنه دونهما فى البراعة والاجادة . فقد أنكر النقاد عليه مزجه الحكاية بالفلسفة ، وقصوره عن تصوير أخلاق أشخاصه ، غير أنهم يذكرون له حسن صنيعه فى تقويته حركة العمل الروائى ، وحرصه على حفظ اللون الحلى فى المسرح

ثم جاء القرن التاسع عشر ، وظهر المذهب الابتداعي فهاجم المأساة وطاردها في المسارح حتى قضي عليها ، واستبدل بها المأساة العصرية أو الدراما ، ولم يبق من أنصار المؤلفين فيها والمناضلين عنها إلا تالما (Talma) المتوفى سنة ١٨٢٦ ، وراشيل المتوفى سنة ١٨٥٨ ، ودلاقي المتوفى سنة ١٨٦٨ مؤلف لويس الحادى عشر وأطفال إدوار . ثم بُنَسار المتوفى سنة ١٨٦٧ مؤلف كُكريس ، وأنيس دموراني ، وشرلوت كُردى . وقد ظل هذا الكاتب حيناً من الدهر زعيم المعارضة لشكسبير هوجو عميد المذهب الابتداعي

أما أمر المأساة في غير فرنسا فقد كان ساقط الشأن قليل الجداء ، اللهم إلا في إنجلترا فقد ألف شكسبير جملة من المآسي الخالدة كروميو وجولييت ، وعطيل ، والملك لير ، ومكبث ، وهملت ، ويوليوس قيصر ، وأنطون وكليوبطرة وكريولان . وكلها ما عدا الثلاثة الأخيرة مقتبسة من التاريخ الحديث

تحليل موجز لأشهر المآسي

نريد بتحليل ما اخترناه من المآسي الرائعة الكشف عن هيكلها العظمي ليتبين القارى فيها كيف يتوزع العمل في الفصول ، وتندرج الجاذبية في الحادث ، وتراعى الوحدة في الموضوع ، وتسير الرواية على حكم ماقرأ من القواعد . وسنختار ما نحلله مما خلد على الدهر وعلق بالقلوب من روائع كورني وراسين وقولتير وشكسبير عسى أن يكون في اختصارنا لها حادياً لقراءتها ودراستها

مآسى كورني : السبر Le Cîd

وقعت حوادث هذه المأساة في أشبيلية أواخر القرن الحادى عشر في ساحة من ساحات المدينة ، ثم في دار كنت جُرماس ، ثم في قصر الملك . وأهم أشخاصها : الدون ديبيج أبو رُدريج ، والدون جوميز كنت جُرماس أبو شيمين ، وردريج

حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريج . والدون فردناند الأول ملك قشتالة ، والدون سانش منافس ردريج في حب شيمين . وموضوعها زواج ردريج من شيمين ، والحيلولة دونه بلطمة الكنت للدون ديبيج ، وانتقام ردريج لأبيه من والد خطيبته

ففى الفصل الأول : بينما كانت أسرتا الأميرين (دون ديبيج ، ودون جوميز) على وشك الاتصال بالمصاهرة أسند الملك إمارة (الانفانت) إلى الدون ديبيج ، وكان الدون جوميز يرى نفسه أحق بها وأهلها . فبتأري الأميران وهما خارجان من مجلس الملك وتتسعر بينهما نار الجدل حتى يلطم الدون جوميز صاحبه لطمة يريد أن يدفع عارها عنه بالسيف فيخونه عزمه ويظهر عليه خصمه . فيلجأ إلى ولده ردريج يطلب منه أن ينتقم له . فيتردد ردريج هنيهة ، ثم يقول : هما خطئا خسف لا مَعْدَى لى عن واحدة منهما : إما سمة الاهانة إلى الأبد ، وإما الانتقام من أبى الحبيبة . ثم لا يلبث أن يغلب واجبه على هواه فيقبل

الفصل الثانى : يأبى الكنت أن يعتذر عن فعلته للدون ديبيج على الرغم من إلحاح الملك . ويدخل فى أثناء ذلك ردريج فيدعوه إلى المبارزة ويقتله . ويعلم الملك فردناند بغزو العرب وقتل الكنت فى وقت معاً ، وينعى الناعين لشيمين أباهما فترفض الزواج من ردريج القاتل ، وتطلب إلى الملك عقابه ، ويتولى الدفاع عن ولده الدون ديبيج

شيمين (للملك) : أنا أطلب العدل

دون ديبيج : اسمعى دفاعى

شيمين : لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ،

إنه قتل أبى

دون ديبيج : إنه انتقم لأبيه !

شيمين : إن من واجب الملك أن يحقن دماء رعيته
فيسمع الملك لها وله ، ثم يحيل الفصل في القضية إلى مجلسه

الفصل الثالث : وفي أثناء انتظار الحكم يدخل ردريج على شيمين يسألها

أن تقتله هي بيدها ، فتقف موقف الحيرة ملياً بين الحق والحب ، ثم يفوز الشرف
فتصرفه من وجهها وهي مصرة على القصاص . ويلقى الدون ديبيج ولده فيهنئه
بفوزه ، ويمدحه على شهامته ، ويرسله إلى قتال العرب وقد أوشكوا أن يفتحوا
أشبيلية ، عسى أن يكون بلاؤه الحسن في جهاد العدو وسيلة إلى عفو الملك
وصفح شيمين

الفصل الرابع : يهزم ردريج العرب تحت أسوار أشبيلية ويعود مظفراً

بالأسرى وقد لقبوه بالسيد — وهي كلمة السيد بالعربية محرفة — فيقص على
الملك أنباء مجده ونصره ، وتأبى شيمين مع ذلك إلا القصاص . فيجيبها الملك
ويأمر بالمبارزة القضائية ، وهي أن تختار من تشاء ليبارز السيد على أن تكون
زوجة الغالب ، فاختارت الدون سانش

الفصل الخامس : يلقي السيد شيمين فيصرح لها أنه لن يدافع عن نفسه ،

وأنه لم يجيء إلا ليوذعها الوداع الأخير فتحاول صده عن عزمه ، ويأبى هو إلا
إنفاذه ، فتقول له : « دافع عن نفسك وأقذني من دون سانش ، وإذا خرجت
من المعركة فائزاً كنت لك »

فيخرج من عندها قوياً بهذا الوعد وينقض على خصمه فيجرده من سيفه ،
ويحكم الملك عليه أن يحمل سيف السيد لشيمين ، فينالها الجزع الشديد ظناً منها

أنه قتل ، ولكن الملك يطمئنها على حياته ، ويعلمها أنها تستطيع أن تتزوجه متى كفكف من دموعها الزمن

هوراس Horace

وقعت حوادثها في روما في غرفة من بيت هوراس عام ٦٦٨ قبل الميلاد . وموضوعها انتصار روما على « ألب » في موقعة شعواء دامية نشبت بين بنى هوراس وبنى كرياس ، ومغزاها إيثار محبة الوطن على محبة الأسرة . وأهم أشخاصها ملك روما ، والشيخ هوراس فارس روماني ، وهوراس ولده ، وكرياس أحد أشراف ألب وحبيب كاميل ، وقالير فارس روماني وعاشق كاميل ، وسابين زوجة هوراس وأخت كرياس ، وكاميل حبيبة كرياس وأخت هوراس ، وجوليا نجمة سابين وكاميل

الفصل الأول : أظ يوم المعركة الحاسمة بين الرومانيين والألبين ، فتجد

سابين جالسة تشكو إلى نجيتها صرامة القدر الذي جدم الحبل بين ألب مسقط رأسها ، وبين روما بلد زوجها ، وتألم لحظها المنكود وهما المنتقسم . وتبشها كاميل أيضاً مخاوفها المتوقعة ، وعواطفها المتوزعة ، ويهدى روع كاميل إشارة من الآلهة ، ولكنها نرى رؤيا تقلق بالها وتقلب حالها . ويقدم خطيبها كرياس فينبئها أن المعركة لن تكون ، وأن قوميتها رأوا حقناً للدماء أن يقصروا المعركة على ثلاثة أبطال من كلا الفريقين ، ويكون فوز الثلاثة فوزاً لقومهم

الفصل الثاني : يجتمع مجلس الشيوخ الروماني فيختار للمعركة أبناء هوراس

الثلاثة . ويقبل كرياس خطيب كاميل فيهنئ صهره بما أحرز من ثقة وشرف . ويأتيه النبأ بعد قليل بأن مدينة ألب اختارت عنها أبناء كرياس الثلاثة . يتأهب الأبطال للذهاب إلى المعركة ، ولكن خطيب كاميل يكره أن يقاتل إخوة حبيبته ، بينما زوج سابين لا يرى في أصهاره إلا أعداء لروما وأخصاماً للوطن . وتجهد كاميل

وساين في تخذيل الأبطال عن القتال ، ولكن الشيخ هوراس يقبل فيشجعهم على الحرب ويبعث بهم إلى الميدان

الفصل الثالث : تدخل جوليا فتنبئ ساين وكاميل بأن الأقران برز بعضهم لبعض ، وأن الجيشين أدركتهما الشفقة فعارضا في تقاتل الإخوة ، وطلبا إما المعركة بين الجيشين ، وإما الاختيار من غير هاتين الأسرتين . ولكن الشيخ هوراس يقبل وعلى لسانه الخبر المشؤم بأن الملك استشار الآلهة في هذا الاختيار فأقروه ، وأن المبارزة بين الإخوة قد بدأت . وتطالع جوليا القتال عن بعد فترى اثنين من بنى هوراس يسقطان مجندين ، والثالث يلوذ بالفرار ، فتبادر القوم باعلان هزيمة روما . ويحتدم الشيخ هوراس حنقا وغضباً من جبن ولده . فتقول جوليا : وماذا يصنع واحد أمام ثلاثة ؟ فيجيبها الأب في شدة وحدة : يموت ! ثم يقسم الشيخ جهد اليمين ليغسلن عار الرومان بدم هذا الابن الجبان

— .

الفصل الرابع : ولكن قاليرو قد شهد نهاية المعركة يعود ويقول : استغفروا الآلهة فقد ظلمتم بطل روما ! إنه لما بقي وحده أمام بنى كورياس الثلاثة ، وهم مجروحون وهو سليم ، رأى أنه أضعف منهم مجتمعين ، وأقوى عليهم منفردين ، فعمد إلى الخديعة وأوهمهم أنه يفر فطلبوه . حتى إذا انفرد كل عن الآخر كر عليهم واحداً بعد واحد فقتلهم ، وبذلك انكسرت ألب ! فتساع غصة الشيخ ، ولكن كاميل تجزع على حبيبها جزعاً شديداً يفقدها الرشد فتتحنى باللعة والسخط على أخيها ووطنها . ويدخل حينئذ أخوها المقتصر فيسمعها ، فينزو في رأسه الغضب ، فيلطح انتصاره بدم أخته

الفصل الخامس : يجعل هوراس حياته في يد أبيه تكفيراً عن الجريمة التي

ارتكبها . ويحىء الملك مهنتاً هوراس بفوزه . فيتقدم إليه فالير متهماً الأخ بالقتل طالباً موته ، ويستسلم القاتل لعدل الملك . ولكن الشيخ هوراس يتولى الدفاع عن ابنه فيقول : « معشر الرومانيين !! أترضون أن تقتلوا رجلاً لولاه ما كانت روما اليوم ؟ قل لنا يا فالير وأنت تريد قتل هوراس : في أى مكان يقتل ؟ أين هذه الجدران ، ولا تزال آلاف الأصوات ترن في جنباتها بأعماله العظيمة ؟ أم في وسط هذه الساحات ودماء بنى كرياس لا تزال تدخن فيها ؟ أم بين قبورهم الثلاثة في ميدان الوغى وكلها شواهد على شرف روما وشهامة هوراس ؟ . . . » ثم تكون نتيجة هذا الدفاع البليغ البراءة

ومما أخذته النقاد على كورني في هذه القطعة الخالدة أنه لم يراع وحدة العمل . فجعل فيها عمليين مختلفين : الأول حرب روما مع ألب ، وينتهى بالمنظر الثانى من الفصل الرابع . والثانى قتل كاميل ومحاكمة هوراس وينتهى بالرواية

سنا Cinna

موضوعها حلم أغسطس على سنا ، وعفوه عنه وعن سائر المؤتمرين به ، ومغزاها انتصار العفو على الانتقام . وقد وقعت حوادثها في قصر أغسطس بروما عام ٢٣ قبل الميلاد . وأهم أشخاصها : أغسطس أول امبراطور لروما ، وسنا حفيد (يُمَيِّيه) وزعيم المؤتمرين بالامبراطور ، ومكسيم زعيم آخر من زعماء المؤامرة ، واميلي بنت طورانيوس قتييل أغسطس ظالماً ، وأوفورب عتيق مكسيم

الفصل الأول : تناجى اميلي نفسها أولاً ثم تصارح بنجيتها ثانياً بعزمها على الانتقام من قاتل أبيها ، ولا تجد آلة للانتقامها إلا (سنا) حبيبها . فتشترط عليه ألا تقبله زوجاً إلا إذا انتزع من الامبراطور السلطان والحياة ، فيجتهد سنا في تدبير المؤامرة ، ويعود إليها فينبئها باستعداد المؤتمرين للعمل في الغد ، ويفجأه الامبراطور

باستدعائه إليه هو وشريكه مكسيم ، فترتعد مفاصلهما مخافة أن يكون أمر المؤامرة قد افترضح

الفصل الثاني : على أن جزعهم كان سابقاً لأونه ، فإن الامبراطور ما زال يجهل أمرهم ، وإنما يريد أن يستشير الزعيمين في نزوله عن الملك ، فقد سئمه وزهد فيه ، فيشير عليه مكسيم بترك العرش ، ويتوسل إليه سنا بالاحتفاظ به ، فإن الشعب لا يصلح أمره ولا يهنأ عيشه إلا إذا كان له سيد . أما حكومة الشعب فهي شر الحكومات . فينزل الامبراطور على رأى سنا . ويخلو الزعيمان إلى نفسيهما ، فيلوم مكسيم شريكه على إظهاره خلاف ما يضمّر . فيعلن إليه سنا أن موت الطاغية هو مهر اميلي ، وفي نزوله عن الملك إخفاق هذا الأمل !

الفصل الثالث : يغار مكسيم من سنا لأنه يحب اميلي أيضاً ، ويحاول إحباط زواجهما . ويغريه مولاه (أوفورب) أن يفشي سر المؤامرة إلى أغسطس . ويخز سنا ضميره ويشتد ألمه وندمه كلما دنا الوقت العصيب فيتردد . وتدخل عليه اميلي وهو في تلك الحال فتوقد صدره وتجمع أمره فيذهب ، ولكن في نيته أن يقتل نفسه بعد أن يقتل الامبراطور

الفصل الرابع : يبلغ أوفورب خبر المؤامرة إلى أغسطس من قبل مكسيم ، ويوهمه أن سيده ألقى بنفسه في نهر التبر كراهة للحياة بعد اقتراف جريمتين : جريمة التآمر وجريمة الوشاية . فيدهش الامبراطور ويناجي نفسه بالأمر نجوي جميلة ، ويقلب الرأي فيما يحسن أن يفعل ، فتنصحه زوجته بالعفو فانه أجدر بالقادر ، ولكنه يخرج على غير رأى ، وتخلفه اميلي على المسرح ، ويدخل عليها مكسيم يتضرع إليها أن تفرّ معه فتأبى إلا الوفاء لسنا . وتعرف من الواشي الخيانة فتحترقه ، ويندم مكسيم على إطاعته مولاه فيعزم على قتله قبل أن يُقتل هو

الفصل الخامس : يجمع الامبراطور رأيه على أن يمن بالعمو فيدعو إليه سنا ويذكره بنعمه عليه ، وطول إحسانه إليه ، ويعجب أن يكافئه على حسن صنيعه بقتله . فيحاول سنا أن ينكر ، ولكن أغسطس يظهره على أنه يعلم سر المؤامرة . وتدخل حينئذ اميلي فتحمل تبعة المؤامرة وتعلن أنها تتأثر لأبيها . ويبرئها سنا ويقرر أنه هو المسئول عن تديرها وحده . ويظهر مكسيم فيعترف بخيائته ، وتتحرك في قلب أغسطس عواطف الكرم والأريحية فيعمفو عنهم جميعاً ، وهو يقول : أنا سيد نفسي كما أنا سيد العالم !

بوليكت Polyeucte

موضوعها استشهاد القديس بوليكت من اضطهاد الامبراطور (ديس) ، ومغزاها انتصار الايمان على الحب . وقد وقعت حوادثها في ميليتين عاصمة أرمينية في قصر فيلكس عام ٢٥٠ للميلاد . وأهم أشخاصها فيلكس أحد أعضاء مجلس الشيوخ الروماني وحاكم أرمينية ، وبليكت أمير أرمني وزوج ابنة فيلكس ، وسيشير فارس روماني وحظي الامبراطور ، ونيارك أمير أرمني وصديق بوليكت ، وبولين بنت فيليكس وزوجة بليكت

الفصل الأول : دخل بليكت في الدين المسيحي ولكنه لا يجرؤ على الخروج إلى العمودية مخافة أن يؤلم زوجته بولين . فقد رأت في النوم رؤيا مروعة أخاقتها على حياة زوجها فمنعته من الخروج . ولكن صديقه نيارك يلح عليه فيذهب معه خفية . وفي غيبته تقص بولين على وصيفتها الحلم الذي أزعجها ، وتعلن إليها أنها أحبت سيشير وهي في روما ، ولكن أباه رفض أن يصادق على زواجه منها ، ثم قدمت أرمينية مع أبيها وفي ظنها أن سيشير مات ، فتزوجت من بليكت ؛ وفي الليلة البارحة رأت فيما يرى النائم أن سيشير منتصر وأنه منتقم . ويدخل عليها أبوها

فيخبرها بقدم سيثير وبحظوته عند الامبراطور ، ويخشى أن يعزله من منصبه لتزويجه ابنته من غيره ، ويطلب إلى ابنته أن تحسن استقباله وتكفكف من غربه

الفصل الثاني : ينزل سيثير في قصر الحاكم ، ويعلم بزواج بولين فيملكه الدهول والدهش ويريد أن يراها . فاذا ما لقيها تعترف له بأنها تزوجت من بوليكت نزولاً على حكم أبيها ولكنها أحبته منذ تزوجته ، وتطلب إلى سيثير ألا يراها مرة أخرى وفاء لزوجها فتركها بعد أن يتمنى لها الخير . ويعود بوليكت من المعمودية فلا يرتاب في حضور سيثير لثقتة بزوجه ؛ وتأتيه دعوة إلى حضور القربان الذي يقدمه الحاكم ابتهاجاً بانتصار سيثير ، فيذهب إليه مع صديقه نيارك وفي نيته أن يحطم الأصنام

الفصل الثالث : وبينما يعث القلق والخوف بقلب بولين إذ تدخل عليها وصيفتها فتخبرها بأن نيارك وبليكت حطما الأوثان على ملاء من الشعب . ويستقل الغضب فيلكس فيحكم على نيارك بعذاب الموت . ويعلن إلى ابنته أن بليكت إذا لم يرعو عن زيغها ويتعظ بمصير صاحبه حل به ما حل به ، ثم يريدها على أن تعيده إلى حظيرة الوثنية ، وإلا خشي أن يسخط الامبراطور عليه إذا تساهل في أمره

الفصل الرابع : تُعلن إلى بوليكت زيارة بولين ، فيخشي دموعها أكثر مما يخشي تهديد فيلكس ، ويبعث في طلب سيثير . وفي غضون ذلك يعبر عن عواطفه الدينية بقطعة من الشعر الخالد وينبو على حنان زوجته . ثم يطلب لها الهداية ، ويرجو سيثير أن يتزوج من بولين ، فقد صمم على أن يموت في سبيل عقيدته ، ولكن بولين تصرح أنها لا تتزوج رجلاً كان سبباً في موت زوجها ولو غير عامد . فيقرر سيثير في نفسه أن يسعى في نجاة خصمه ليكون أهلاً لحب بولين

الفصل الخامس: ولكن فيلكس يظن أن سيفير لا يطلب العفو عن خصمه إلا تديراً لمكيدة ، فهو يخشى أن يرميه عند الأمبراطور بالتساهل والمحابة . فيدعو إليه بليكت ويحاول أن يفتنه عن دينه ، وتساعده بولين بدموعها فما يرجع بظائل ، ويمشى بليكت إلى الموت مشية الظافر ، وتتبعه بولين ثم تعود إلى أبيها بعد أن شهدت زوجها يموت ، فتوبخه على وحشيتها وتعلن إليه أنها مسيحية ، ويهدده كذلك سيفير على عدم اعتداده برأيه وقبوله لشفاعته ، فينتصر فيلكس أيضاً ويستعد للموت . ولكن سيفير يؤثر فيه هذا المشهد فيطلب إليه البقاء في منصبه ، ويعده أن يمنع الأمبراطور عن اضطهاد المسيحيين

مآسى راسين

أندروماك Andromaque

موضوعها حادثة من الحوادث التي أعقبت حرب طروادة وهي سبي أندروماك أرملة هكتور في أيبريا . وقد وقعت حوادثها في بطرون من مدائن أيبريا في غرفة من قصر يروس . وأهم أشخاصها أندروماك أرملة هكتور وسبية يروس ، ويروس بن أخيل وملك أيبريا ، وأوريست بن أغا منون ، وهرميون بنت هيلين وخطيبة يروس ، وبيلاذ صديق أوريست

الفصل الأول : يروس يهوى أندروماك التي سبها بعد سقوط طروادة ، وجلبها إلى أيبريا مع ولدها استيانا كس ، ويهجر خطيبته هرميون بعد أن شغفها حباً . ويقدم أوريست عاشق هرميون إلى يروس موفداً من الأغريق يطلب منه تسليم استيانا كس ليقتلوه ، فيأبى الملك تسليمه ، ويتبيء أندروماك بالخطر الذي يترصد ولدها ، ويأخذ على نفسه أن يحميه على شرط أن ترضى به زوجاً ، ولكن أندروماك ترفض إخلاصاً لذكرى زوجها الاول ، فيثور الغضب في وجه الملك ويخرج وهو يقول : إن الولد سيكفر عن احتقار الأم

الفصل الثاني : تتلقى هرميون الأمر من أبيها بالعودة مع الأغريق إذا أبى ييروس أن يسلم استيانا كس . فيرفض ييروس ، ولكن هرميون ترفض أن ترحل لأنها تغار من أندروماك . على أنها تلين لالحاح أوريست خطيبها الأول فيزهوه النصر . ولكن ييروس يحق على أندروماك لأبائها ، فيعلن إلى أوريست أنه يسلم استيانا كس ويتزوج من هرميون

الفصل الثالث : يتحرق أوريست من اليأس ، وتطفر هرميون من الفرح ، وتتقطع أحشاء أندروماك من الحزن ، وتتوسل إلى هرميون أن ينقذ ولدها ، فتدفعها هذه باحتقار ، فتذهب إلى ييروس فتجثو بين يديه وتسأله ولدها ، فيرضي أن يدفعه إليها إذا قبلت أن تنتظره عند الهيكل ، وهناك إما أن ترح التاج ، وإما أن تخسر الابن ، فتذهب أندروماك مشردة اللب إلى قبر هكطور تستشير روحه

الفصل الرابع : تستكين أندروماك ابتغاء حياة ولدها ، وترضى أن تتزوج بمبيد أسرتها على نية أن تنتحر بعد الزفاف ، وترغب وصيقتها أن تموت هي أيضاً ، ولكنها تنصح لها أن تعيش لتتفع استيانا كس ، ولتمكن له عند ييروس ، ولتحدثه عن أبطال قومه . ويشور ثائر هرميون فتطلب من أوريست أن يقتل ييروس على أن تتزوجه من بعده ، فيتردد طويلاً ثم يطيع

الفصل الخامس : يذهب أوريست مع الأغريق إلى الهيكل فيقتل الملك ثم يعود ، فيقص على هرميون ما فعل ، فتقابه بالازدراء وتصفه بالخيانة ، ويصيبها الخبال من الحزن واليأس فتطعن نفسها بالخنجر فوق جثة الملك . ويرى أوريست نفسه محاطاً بالأشلاء والدماء ، فيضل عقله ويفقد صوابه . ويسدل الستار على هذه الفاجعة الأليمة

موضوعها حادثة من تاريخ بني إسرائيل وهى موت أثالي وتتويج چواس في القرن الرابع قبل المسيح . وذلك أن أثالي بنت آكاب ، وأرملة چورام ملك يهودا ، ذبحت أبناء ولدها أوكزياس جميعاً بعد موته ليخلوها الطريق إلى العرش والسلطان ، ولم تدر أن واحداً منهم أخطأه القدر ، فأنجته (چوزايت) عمته وزوج الكاهن الأكبر چواد ، وربته هى وبعلمها سرّاً في معبد أورشليم باسم الياسين حتى جاء يومه فرفعاه على عرش أبيه . وأهم أشخاصها چواس ملك يهودا وابن أوكزياس ، وأثالي أرملة چورام وجدة چواس ، وچواد كبير الكهنة ، وچوزايت عمّة چواس وزوجة چواد ، وزكريا بن چواد ، وسالوميت أخت زكريا ، وأبنيّر ضابط من ضباط الملك ، وقد وقعت حوادثها في معبد أورشليم في دهليز مسكن الكاهن الأكبر

الفصل الأول : يظل أبنيّر قائد جيش أثالي مخلصاً الدين لله . وفي يوم عيد العنصرة يبكر بالذهاب إلى الهيكل فيلقى هناك چواد ، فيفضي إليه بمكنون صدره من الأسف على الماضي والأسى على الحاضر ، والانكار لما اقترفت أثالي من ظلم ، وأحدثت من بدع ، ويبدى له ما يساوره من الخوف عليه من سطوتها وبغيها . فيهدى الكاهن روعه ويحدد أمله ، ويعدّه أن ييوح إليه بسر خطير في الساعة الثالثة من النهار . ثم يصرح لزوجته بأنه سيعلن نسب چواس في ذلك اليوم نفسه ، وتشدو القيان بتمجيد آلاء الله وإعلاء دينه

الفصل الثاني : تجيء أثالي إلى الهيكل فيغلق الكاهن دونها أبوابه ، فتظل في الفناء مع أبنيّر وماتان ، وتقص عليهما أنها رأت حلمًا أزعجها وراعها : رأت أن أمها إيزابيل جاءت في المنام منذرة بحلول كارثة فادحة . ثم ظهر لها بعد ذلك غلام طعنًا بخنجره في أحشائها طعنة قاضية . وما كان أشد عجبها ودهشها حين ترى في

الهيكل شبيه الغلام الذى طعنها ! فينصح لها ماتان أن تقتله ، ويشير عليها أنبىر أن تدعوه وتسأله ، فتأمر به وتستفهمه عن أمره ؛ ولكنه لا يقول أكثر من أنه يحب الله ويبغض الأوثان وأهل الشر ثم يذهب . فيشتد قلقها وفرقتها من هذا الجواب وتخرج . فيظهر الكاهن الأكبر الهيكل من أثرها النجس . ثم تشدو القيان بسعادة الأبرار وشقوة الفجار

الفصل الثالث : يفد ماتان قبل أتالى على كبير الكهنة يطلب منه تسليم الغلام رهينة الصلح بين الملكة وبينه ، فيطرده الكاهن طرداً قبيحاً فيذهب مهدداً ، ويوقظ شكوك أتالى فيه . فيشتد الخطر ويفدح الأمر ، ولكن جواد يزداد بالله إيماناً وثقة ، فيطمئن امرأته ويتنبأ بسقوط أورشليم وقيام الكنيسة المسيحية . ثم يأخذ فى أسباب التتويج ويحرض اللاويين على القتال دفاعاً عن الهيكل ، وتنشد القيان أناشيد الخوف والرجاء

الفصل الرابع : يعلن الكاهن إلى چواس حقيقة مولده ، ويبصره بحقه وواجبه ، ويقدمه إلى اللاويين ولياً لعهد داود ، ويأخذ عليهم الإيمان أن يؤازروه وينصروه . وما هي إلا لحظة حتى يحمل إليه لاوى خبر محاصرة الهيكل بجنود أتالى ، فتضطرب چوزايت جزعا على چواس ، وينظم الكاهن صفوف المدافعين ، وتنشد القيان نشيد الغوث والمعونة من الله

الفصل الخامس : يدخل أنبىر الهيكل المحصور سفيراً إلى الكاهن يحمل شروط أتالى الأخيرة وهى تسليم إلياسين وتقديم الكنز المدفون فى الهيكل ، فيجيبه الكاهن : لتدخل الملكة فتأخذ ما تشاء بنفسها . ثم ينصب فى أثناء ذلك عرشاً لچواس ، وتدخل أتالى المكان المقدس يحف بها ثلة صغيرة من الحرس وهى تقول : أين الغلام وأين الكنز ؟ فيريها الكاهن چواس على العرش ، ويقول لها : هذا

كل ما بقي من كنز داود ! فتحتدم الملكة من الغيظ وتصيح : يا للخيانة !!
يا للجد !! ولكن الجنود يأخذهم الفرع فيتمزقون شرمزق ، ويقبض اللاويون
على الملكة ويسحبونها خارج الهيكل ، ويذيقونها عذاب الموت بما كسبت ؛
ويقول جواد لجواس في كلام طويل : « لا تنس يا ملك اليهود أن للملك قاضياً
جباراً ، وللبرى منتقماً عزيزاً ، ولليتيم أباً رحماً !! »

فدر Phédre

موضوعها أسطورة من أساطير الأغريق في عهد الحروب الطروادية ، وأهم
أشخاصها تيزيه بن ايجيه ملك أتيننا ، وفدر امرأة تيزيه وبنت مينوس ،
وهيبوليت بن تيزيه من انتيوب ملكة الأمازون ، وأريسي أميرة من أميرات
أتيننا ، وتيرامين مشير هيبوليت ، وأونون مرضعة فدر ونجيتها . وقد وقعت
حوادثها في تيزين إحدى مدن (بيلوبونيز) . وملخصها أن فدر امرأة تيزيه
تبوح إلى مرضعتها (أونون) بهواها الدخيل وحبها المضرر لهيبوليت بن زوجها ،
ويستفيض الخبر في الناس فجأة أن تيزيه قتل في أثناء رحلته ، فتهبيل هذه الفرصة
فدر ، وتعلن إلى هيبوليت غرامها ، فيقابل إعلانها بالدهش والاباء ، ويظل مخلصاً
لحيبته أيريس . ثم يعلمون أن الملك حي ، وأنه قدم المدينة ، فتأس فدر من
هيبوليت ، ويتسعر قلبها بالغيرة ، ويمضها الندم ووخز الضمير . فتجبل من لقاء
الملك وتفر من وجهه ، وتظن أن هيبوليت سيفضي إلى أبيه بما كان منها فترك
أونون تؤلف المكيدة له ، وتدبر الواقعة به ، فتهمه عند أبيه بمراودة سيدتها عن
نفسها فيثور ثائر الملك فينفي ابنه ، ويكله إلى غضب الإله (نبتون) ويستيقظ
ضمير فدر ، فتنفجر باللعنة والعقوبة على مرضعتها الأثيمة ، ويرجع تيرامين فيقص على
الملك في أسلوب بليغ مؤثر ، جموح الجوادين بمركبة هيبوليت ، وموته تلك الميتة
الشيعة . فيجزع الملك ، وتقوم الأدلة على براءة ابنه مما اقترف به ، فيتضاعف

الحزن ويجل الخطب ، فيذهب إلى فدر يسألها جلية الأمر ، فتعترف له بخيانتها ،
وقد كانت من قبل قد شربت سما فيفعل في جسمها ، ولا تلبث أن تلفظ نفسها
على المسرح

مآسى فولتير

أشهر مآسى فولتير اثنتان وهما : (زيير) و (ميروب) :

زيير Zaire

موضوعها ذكرى من ذكريات الحروب الصليبية ، وقعت حادثتها لفتاة
مسيحية أخذها أحد فرسان المسلمين في سبيه منذ طفولتها فرباها وأراد أن يتزوج
منها ، ولكنها عرفت أباه وأخاها وهى على وشك الزفاف فأغريها بالتنصر . وهذه
المأساة مكتوبة على مثال عطيل لشكسبير . أما أهم أشخاصها فهم : أورسمان وهو
سودانى من سكان أورشليم وخطيب زيير ، ولوزينيان أحد أمراء أورشليم وابنته
زيير وابنه نيرستان ، وثلاثتهم من أسرى صلاح الدين ، وشاتيليون فارس فرنى
وفاطمة جارية من جوارى السودانى ، وقد وقعت هذه المأساة في أورشليم

ففى الفصل الأول : تبوح زيير لفاطمة بسر زواجها المقبل من السودانى .

فتذكرها الجارية أنها مسيحية . وكان نيرستان قبل ذلك قد نال الأذن من مولاه
أورسمان أن يذهب إلى فرنسا ليأتى بالفداء له ولعشرة من الأسرى . فيعود ويطلب
من أورسمان فك رقبة زيير وفاطمة وعشرة فرسان من الأسرى . فتفعل هذه
الأريحية فى نفس الأمير ، فيمنحه مائة أسير ليس فيهم زيير ولا لوزينيان

وفى الفصل الثانى : تريد زيير أن تقضى نيرستان حق الشكر على مروءته

وفضله ، فتحمل أورسمان على إطلاق سراح لوزينيان . فيتحرر هذا ، ولكنه

يعرف ابنته زيير بصليب قد احتفظ به ، وابنه نيرستان بأثر جرح فيه . ويأخذه المقيم المقعد من الهم والحزن حين يعلم أن ابنته مسلمة ، ولكن زيير ترمى في أحضان أبيها وتعهده أن تتنصر

وفي الفصل الثالث : يلقي نيرستان أخته ، وينعى إليها لوزينيان أباه ، ويحضاها على أن تعجل باعتقاد النصرانية ، فتوافقه على ذلك ، وتقسم له أنها لن تزوج من أورسمان . ويأتى هذا بعد قليل يطلبها إلى المسجد ^(١) ليعقد عليها ، فتستمله ريثما تدبر وسيلة للهرب

وفي الفصل الرابع : يمهله أورسمان يوماً للاستعداد للزواج . وفي غضون تلك المهلة يرسل نيرستان كتاباً إلى أخته يرشدها فيه إلى طريق الهرب ، ويدها على باب سرى تنجو منه ، فيقع هذا الكتاب في يد أورسمان ، فيظن أن نيرستان يزاحمه في حب زيير وهو يحاول الفرار بها ، فيعد الوسائل للقبض عليه

وفي الفصل الخامس ، وفي جنح الليل البهيم تتسلل زيير إلى المكان الذى دلها أخوها عليه ، وتناديه فلا يجيبها غير أورسمان بطعنة نجلاء بنحجره ، ويسحب نيرستان فى المسرح إلى موضع الجثة ، فيصيح الأخ المنكود : وا أخته !! فيعرف أورسمان خطأه ، ويعتلج فى صدره الندم واليأس فينتحر

(١) ليس من عادة المسلمين أن يحتفلوا بالزواج فى المسجد كما يحتفل به المسيحيون فى الكنيسة ، وإنما هذا قياس من فولتير ورطه فيه جهله بالعادات الاسلامية فأساء به إلى شرط اللون المحلى أيضاً.

يأخذون على هذه القطعة فقدان اللون الحلى منها فى دورى زير وأورسمان .
فقد يخيّل إلى من يسمع تلك العواطف التى أكنّاها وشرحها ، أنّهما من
المختلفين إلى أندية السمر الأوربى فى القرن الثامن عشر ، فضلاً عن أنه جعل
ذلك الأمير الكريم الحليم الوديع ينتقل فجأة إلى جنون الغضب لرؤيته رسالة
لم يتحقق ما فيها

ميروب MiroPe

موضوعها استيلاء ايجسط بن ملك مسينا على العرش ، ومدارها على انتصار
الحب . وأهم أشخاصها : ميروب أرملة كريسفونت ملك مسينا ، وولدها ايجسط ،
وبوليفونت قاتل الملك ، ونباس خادم كريسفونت الخ . وقد وقعت حوادث
هذه المأساة فى مسينا

الفصل الأول : قبل خمسة عشر عاماً من ابتداء المأساة قتل كريسفونت هو
وولدان من أولاده فى ثورة . أما ايجسط ثالث بنيه فقد أنقذه من المذبحة نباس
خادم أبيه ، ونجّاه إلى بلد غريب ، وكان القاتل هو بوليفونت ؛ وقد استطاع أن
يكتم سر الجريمة خمس عشرة سنة ، فبدأ الفصل بتحريض إحدى الوصيفات
ميروب على المطالبة بحقها فى العرش ، وهى تتربص قدوم ولدها الغائب ، ولكن
الشعب يصم على انتخاب ملك ، ويفاضل الآن بينها وبين بوليفونت . ويوهم
بوليفونت الشعب أنه المنتقم للملك ، فيفضّله وينصبونه عليهم ملكاً ، ويريد
هو أن يجعل تملكه شرعياً فيحاول الاقتران بميروب فترفض وتطالب بحق ولدها ،
فيرسل طغمة من السفّاكين يبحّثون عن ايجسط ليقتلوه

الفصل الثانى : وفى أثناء ذلك يقدم إلى المدينة شاب فيتهم بقتل ايجسط ،
ويساق إلى قصر الملك . وتسمع بأمره ميروب فتشفق أن يكون ابنها فتربغ فى

أن تراه وتسأله هي بنفسها ، فيجيب الفتى على أسئلتها في طهارة قلب وسلامة ضمير ، فتأبى أن تحكم عليه . ومع ذلك تستفيض الاشاعة في الناس أن ايجسط قد قتل ، وأن قاتله هو ذلك الشاب الغريب . وقوى الأدلة على حدوث القتل منه أن سلاح القتيل معه ، فيستولى الهم واليأس على الملكة

الفصل الثالث : تعزم الملكة الرأي على قتل الشاب ، وتحرص على أن تقتله بيدها انتقاماً لولدها وإطفاء لكبدها . وبينما هي ترفع يدها بالضربة القاضية عليه يقبل نرباس لحسن الحظ في الوقت المناسب فيمنع الضربة ، ويفشي لها سر هذا الغريب ، ويخبرها أن القاتل الحقيقي لزوجها هو بوليفونت

الفصل الرابع : يدهش بوليفونت أن المتهم لا يزال حياً يرزق ، ويرتاب في أمر هذا الغلام . ويرى ميروب مقبلة فيأمر حراسه أن يضربوا الساعة عنق هذا الغريب ، فيضيق ذرع ميروب وتعييها الحيلة ويغلبها الجزع ، فتصيح بالجنود : ويحكم أيها البرابرة ! كفوا ، إنه ابني ! !

الفصل الخامس : يقبل بوليفونت أن يُبقى على الولد إذا رضيت أمه أن تكون له زوجة . ولا ترى الأم بداً من الخضوع لقاتل زوجها إبقاء على ولدها ، ويذهب الناس جميعاً إلى الهيكل ليحتفلوا بعقد الزواج ، ويأخذ الناس فيما هم فيه ، ويتقدم ايجسط إلى الهيكل يريد أن يقسم يمين الطاعة للملك ، فيأخذ مدية القربان ويطعن بها بوليفونت طعنة نجلاء فيصرعه ، ويهتف الشعب بعد تردد قليل للملك وابن ملكه

يأخذون على هذه القطعة الرائعة ، بعد الأماكن في بعض الحوادث ، فيسألون

كيف يقتل بوليفونت الملك ، ثم يسير سمعه في الناس خمسة عشر عاماً بأنه المنتقم له ؟
وكيف يتهم الفتى القادم إلى مسينا بقتل ايجسط وهو نفسه ايجسط ؟ ولماذا تريد
ميروب أن تقتل بيدها هذا الغلام ؟ ! والجاذبية مع قوتها لم تسر نامية ، فان الخطر
الذي حاق بإيجسط ساعة أن همت أمه بقتله في ختام الفصل الثالث أقوى من
الخطر الذي يهدده في الحل

وكان في النية أن أختار نماذج من مآسى شكسبير إلا أن ما اخترناه لغيره
قد كثر حتى حبسنا طويلاً عن الموضوع ، فلنكتف بما شاع له في مصر من
ملخص ومترجم ، ولنأخذ فيما نحن بسبيله



الملهه

Ra comédie

تعريفها : الملهه تمثيل حادث منتشر من الحياه العاميه يبعث اللهو ويشير الضحك . وموضوعها الجهه الوضيعة من طبائع الناس وعادات المجتمع ونقائص الحياه . أما جهه الإنسان الرفيعة ونكبات الدهر الفضيعة وجرائم الهوى السفيه فموضوع المأساة . ويحيل إلى أن الفرق بين الملهه والمأساة لا يزال غير واضح ولا محدد ، فيحسن هنا أن نفصل القول فيه . فالملهه تختلف عن المأساة في المبدأ والواسطة والغايه . فمبدأ المأساة حساسه الإنسان وشعوره ، وواسطتها التأثير ، وغايتها الرهبه من الهوى المضل ، والرعب من الجرم الفظيع ، والرغبه في الخلق الكريم . وأما الملهه فمبدأها خباثه الإنسان وضعفه ، وواسطتها السخرية والضحك ، بأن تنظر إلى عيوب الناس نظره الضاحك الساخر ما دامت غير مؤلمة فتثير الرحمة ، ولا محنة فتثير البغض ، ولا مخاطرة فتثير الفرع . ثم تصور هذه النقائص بمهاره ودقه ، وتستعين على تقويه هذه الصوره بالمفارقات والمفاجآت لتكون مثاراً للاستهزاء والضحك . ولا ريب أنه كان أجدر بنا وأنفع لنا أن نقابل عيوب الناس بالثناء الأخوى والنظر الفلسفي بدلاً من هذه الضحكه الهازئه ، ولكنهم وجدوا أن أقرب الطرق وأنجع الوسائل أن يستخدموا فساد بعض الناس في إصلاح فساد آخرين ، كما تستخدم ذبابة الحجر من الماس في صقل الماس نفسه . وإصلاح العيوب بالعيوب هو غايه الملهه . ومن الناس من يفرق بين الملهه والمأساة بكيفيه الأشخاص وكمية العواطف ، فيقولون إن أشخاص المأساة من طبقه الخاصه ، وأشخاص الملهه من طبقه العامه ، وإن درجه العواطف في الأولى قويه وفي الأخرى ضعيفه ، وذلك فرق لا يميز ولا يوضح ، لأن الآلهه والملوك قد يتخذون في بعض الأحيان أصحابيك كما ترى في روايه (أمفتريون) Amphitryon لموليير ، ولأن اليأس القاتل الذي

استولى على بخيل مولير حينما فقد خزانة ماله ، لا يقل في درجته وشدة عن يأس فيلوكتيت^(١) سوفوكليس حينما خطفوا منه سهام هرقل

إن النوازل الفادحة والمهالك الجائحة والعواطف الخارقة مزايا المأساة ودلائلها ، ولكن المنافع الخاصة والأخلاق العامة والعيوب الشائعة كيان الملهة وخصائصها . فالأولى صورة من التاريخ ، والأخرى صورة من المجتمع ؛ والرذيلة لا تدخل في باب الملهة إلا وهي مضحكة محتقرة . فإذا كانت ممقوتة مضرّة دخلت في باب المأساة . فولير جعل المناق المحتال شخصاً مضحكاً في (تروف) ، وشكسبير جعله شخصاً محزناً في (جلوسستر) ، وذلك بالطبع راجع إلى طبيعة النفاق والحب في الحالين

سبب الضحك في الملهة : سبب الضحك هو خطأ حقيقى أو ادعائى لا ضرر منه ولا تبعه له . فنحن إنما نضحك إذا لحظنا بين الشئ وبين الواقع اختلافاً لا يكون فيه مضرّة لأحد

فالرجل المفلس الذى يظن نفسه كفوّاً لأن يعلم الناس جمع الثروة ، والشيخ المتهدم الفانى الذى يتصاّبى في مشيته ويتعطف في لهجته ، يبعثان على الضحك ويستوجبان السخرية ، لأنهما يريان الأشياء على غير حقيقتها . والدمامة في ذاتها ليست مضحكة ، وإنما تصبح كذلك إذا ظن الديمم نفسه جميلاً ، أو رجا أن يظنه الناس كذلك . ولهذا السبب نفسه نضحك من اريجون بخيل مولير حين يطبق على خزانته ما يقوله له قالير عن ابنته ، وكذلك نضحك من (مينالك) للابرويير حين أخذ نعله وهو يحسبه كتاب القداس ، كما حدث لأحد إخواننا من المعلمين الكهول إذ وضع « دفتر التحضير » في شباك المرحاض بجانب قطعة بالية

(١) فيلوكتيت مأساة شهيرة لسوفوكليس ، وعلم على بطل من أبطال طروادة الناهين أوصى إليه هرقل عند موته بسهامه المسمومة . وبينما هو في طريقه إلى طروادة جرحه سهم منها . ونقل الجرح فسطعت منه ريح منتنة لا تحتمل . فبرم به القوم وخلفوه وحده في جزيرة لنوس فلبث فيها عشر سنين . فلما أعلنت الآلهة أن طروادة لا تؤخذ إلا بسهام هرقل عاد إليه أوليس وديوميد يبحثان عنه فيها ، فلما لقياه خطفا منه السهام وعادا إلى طروادة

من قفة خوص ، ولما قضي أمره سها فأخذ (البرش) بدل الدفتر ، ودخل به الفصل فكرر التلاميذ في الضحك من هذا السهو الغريب

على أن حدوث السهو أو الخطأ من إنسان لا يكفي في حدوث الضحك ، بل لا بد أن نلاحظ ذلك الخطأ منه ، ونذكر التباين بين فكرته عن الشيء وبين حقيقة ذلك الشيء نفسه ؛ فإذا اتفق أن أحد الناس لم يفتن إلى هذا الخطأ لفتور ذهنه أو قصور علمه بقي جاداً لا يضحك ولا يبتسم . وذلك سبب ما نرى من أن الشيء يضحك بعض الناس ولا يضحك البعض الآخر . ولا يلزم أن يكون الخطأ المضحك حقيقياً ، بل يكفي أن نراه نحن كذلك ، أو يتظاهر المضحك بأنه غلط في شخص أو شيء . والمزاح إذا أراد أن يمزح فانما يدعى المحاقة والسذاجة وهما مصدر السهو والخطأ . كذلك يجب ألا يكون لهذا الخطأ تبعه محزنة ولا نتيجة مشؤمة كما ذكرت من قبل ، وإلا أثار الرعب والاشفاق ، بدل أن يثير الجدل والضحك . فيروب حين أخطأت في ولدها فظنته قاتلاً وأرادت أن تقتله لم يضحكنا مات فعل ، وإنما ملأ قلوبنا رعباً وخشية . والمتكبرون لا يضحكون من أنفسهم إذا أخطأوا ، لأنهم يجدون في هذا الخطأ جدعاً لكبرهم وإهانة لصلفهم فيتألمون

ومنشأ الخطأ الذي يولد الضحك إما نقص في الخلق ، وإما ضعف في الذكاء ، وإما ظروف خارجة عن شخص الخطي . والخطأ يستتبع في أكثر الأحوال أقوالاً وأفعالاً تخالف المرعى من العادة أو العرف أو القوانين أو الذوق ؛ وتلك هي السمات التي تحدد لك أخلاق الملهاة . ففي ملهاة (المتوحش) لموليير تجد كل ما يقوله (ألسنت) ويفعله مناقضاً للعادات الجارية ، لأنه فقد قوة الحكم على الأشياء ، فبالغ في تقدير الفضيلة إلى حد أن يرى فيما أجازته العرف وأمضاه خطورة ليست فيه

أنواع الملهاة : الملهاة ثلاثة أنواع : وهي الملهاة الاشكالية (La comédie)

(d'intrigue) وتؤلف من الحوادث المضحكة الغريبة المتشابكة المعقدة التي تأخذ على المشاهد أنفاسه وتملك حواسه ، حتى تنتهي بحل مرغوب غير متوقع . فالحوادث روحها وقوتها ؛ أما وصف العادات ، وتصوير الأخلاق ، فهما في الحل الثاني منها ، كملهامة المريض الواهم ، والطائش ، والحضري الشريف لموليير

والملهامة الاجتماعية (Ta comédie de mœurs) ، وتؤلف من الهزؤنبخال الناس وسخف المجتمع ، ومن تصوير ما أحدثته العادات السيئة في الأخلاق من تشويه ومسح ، وذلك في طبقة خاصة وعصر معين . ويجب أن يكون كل شيء فيها مهيناً ليظهر مع غيره عيباً من عيوب الاجتماع . فالحوادث تختار عن قصد لبلوغ هذه الغاية ، والظروف ترتب بدقة لأحداث هذا الأثر ، والفرد يكبر ويعظم حتى يتضمن الجنس بأسره ، والحوار يجري على طريقة تبرز فكرة المؤلف واضحة في كل خطاب وجواب ، كالمثحذقات السخيفات لموليير ، ونصف العالم ، ومسألة النقود ، والأب المبذر ، لاسكندر دوماس الابن

والملهامة الخلقية (La comédie da caractère) وهي تهاجم العيوب والنقائص المسيطرة على الأخلاق في كل زمان ومكان ، وبرعتها إلى الافادة والامتعاق أقوى منها إلى السخر والإضحاك ؛ كالبحيل ، وترتوف ، والمتوحش لموليير . وهذا النوع أنفع الأنواع الثلاثة وأقواها وأصعبها . فاما أنه أنفع ، فلأنه يرجع إلى مصادر العيوب وأصولها فيهاجمها في مبادئها ومناسئها . وأما أنه أقوى ، فلأنه يقدم إلى الناس المرأة فيخجلهم من صورهم ويضحكهم من أنفسهم . وأما أنه أصعب ، فلأنه يطلب من المؤلف دراسة عميقة للأخلاق ، وبصيرة نافذة في الملاحظة ، وخيالاً قوياً ليجمع شتات الملحوظات الكثيرة في نقطة واحدة

هذه هي أنواع الملهامة الثلاثة دون أن نعد منها تلك الأنواع التي تعتمد في الإضحاك على النكات اللفظية ، أو المواقف الخليعة الجونية ، فانها بضاعة الأذهان الكلييلة والأذواق السقيمة ، ولها مع ذلك اسم غير هذا الاسم وموضع غير هذا لموضع . على أن هناك نوعاً رابعاً هو أسمى من تلك الأنواع وأقوى : ذلك هو

الملمهة المختلطة التي تستوعبها جميعاً ، فتجتمع إلى هزل المواقف هزل الأخلاق والعادات ، فترى فيها الأشخاص مدفوعين بضعف عقولهم وأمراض قلوبهم إلى أن يقفوا مواقف مخزية تعرضهم إلى سخر المشاهدين واحتقارهم ؛ كالموقف الذي وقفه أرباجون بنخيل موليير مع ولده حينما أقبلًا يتعاملان بالربا دون أن يعرف أحدهما الآخر ، فكانت مقابلة الأب المرابي والابن المبذر من سخریات الحياة وغرائب الأمور

ماذا يجب في عمل الملمهة : إن الغرض الذي يتوخاه واضعو القواعد للعمل الروائي هو التقريب بين الافتراض والحقيقة . وأقوى الوسائل إلى هذا التقريب هي قاعدة الامكانية . ولما كان عمل الملمهة منتزعاً من العادات المألوفة والأخلاق المعروفة والنكتة الحاضرة ، كان بعده عن الحقيقة ومخالفته للواقع أمراً سهلاً الملاحظة صعب الاحتمال . لذلك وجب أن تراعى القواعد في الملمهة مراعاة شديدة ، وعلى الأخص وحدة العمل ، واستمرار الخلق ، وسهولة الأسلوب ، وبساطة التعقيد ، وطبيعة الحوار ، وصدق العاطفة . وقوة الفن في إخفاء الفن ، بحيث يكون كل ما يحدث ويقال على المسرح صورة ساذجة للمجتمع حتى ينسى المشاهد أنه في مشهد من مشاهد التمثيل ، لأن الصورة إذا رسمتها يد عاجزة اتجه فكره فيها بعد النظرة الأولى إلى الرقعة والألوان والأطوار ، قبل أن يتجه إلى التدوير والتتوء والبعد

الملمهة في خلال القرون

أول مانال الملمهة الأغريقية من العناية كان في صقلية . وكانت يومئذ مقصورة على تصوير العادات العامة دون تلميح إلى السياسة . وكان عميدها في هذا القطر إبيكارم (٤٥٠ ق م) . فلما انتقلت إلى أثينا تقلب بها الزمن فمر بها على أدوار ثلاثة : دور الملمهة القديمة ، ودور الملمهة الوسطى ، ودور الملمهة الحديثة . فالقديمة تمتاز بكثرة النقد الشخصي الصريح ، فتسمى الأشخاص وتعين الحوادث .

وكانت تستمد موضوعاتها من الوقائع اليومية ، وتتمتع بالحرية المطلقة في مهاجمة العظماء . والوسطى ظلت كذلك تهاجم أشخاصاً معينين ، ولكنها عفت عن ذكر أسمائهم ، وأخذت تمثل أنماطاً من الناس وصوراً من الأخلاق . وأما الحديثة فلم تطلب الجاذبية والتشويق في الحوادث اليومية والأهاجي الشخصية ، وإنما طلبتهما في تعقيد العمل الروائي ، وتصوير الأخلاق العامة . وأشهر من عالج الملهاة القديمة أرسطوفان (٤٥٠ — ٣٨٧ ق م) وقد كان معروفاً بصفاء الأسلوب ومرارة الهزل وشدة الوطنية . غير أن مناظره كانت خليعة فاحشة . أما الملهاة الوسطى والحديثة فلم يؤثر منهما غير قطع منشورة مشتتة حتى سنة ١٩٠٧ ، فعثروا على ملهات تكاد تكون كاملة ، وهي ملهاة التحكيم لميناندر

وكان للملهاة عند الرومان من العناية والحظ ما لم يكن للمأساة . فقد نبغ فيها كثير منهم ، أشهرهم (بلوت ٢٢٧ — ١٨٣ ق م) وقد سار على نهج إبيكارم ، إلا أنه عرف بسرعة العمل الروائي ، ونشاط الحوار ، دون تصوير للعادة ولا تحقيق للخلق . ثم (تيرانس) (١٩٢ — ١٥٩ ق م) ، وقد قلد ميناندر ، وامتاز في هزله بالحرارة والأناقة والأدب وتنوع الأخلاق والصدق في وصفها

ثم هجرت الملهاة في القرون الوسطى ، وخلقتها في الشهرة والذيع الرواية الرمزية الخلقية (Moralités) ولملهاة العامية (Farce) ، والأحموقة (Sotise) فلم يدب فيها ديب الحياة إلا في القرن السادس عشر . فعادت إلى الظهور في ثوب الملاهى الأغريقية والرومانية ، غير أنها كانت مصبوعة باللون الحديث ، مطبوعة بالطابع الفرنسي . وما زالت الملهاة تتردد بين الكساد والنفوق ، وتترجح بين الهبوط والصعود ، حتى جاءها موليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣) فأقرها في نصابها ، وشرع السبيل إلى كتابها ، وطبعها بطابع الملاحظة القوية والحرارة القلبية والذوق السليم . وقد عالج موليير أنواع الملهاة المختلفة بالنظم والنثر : فله غير الملاهى الجونية والاشكالية ، ملاح اجتماعية : كالمثحذقات السخيفات ، والنساء العوالم ، والحضري الشريف ؛ وملاح خلقية ، كترتوف ، ودون چوان ، والمتوحش ، والبخيل

كان موليير يتناول العيب أو الحق وهو في عنفوانه فيصور منه مناظر طبيعية صادقة ، ثم ينتهى من هذا التصوير ببيان عواقبه الويالة على صاحبه وعلى المتصلين به . فتصوير العيوب هو أكثر ما فى ملاهى موليير . أما التعقيد الروائى فواهٍ ضعيف ، والحل فى جملة يعوزه الامكان والمنطق ، إذ ليس نتيجة طبيعية لحوادث العمل . ثم ذهب موليير وأعقبه رينيار (٦٥٥ — ٧٠٩) فكتب طائفة من الملاهى الاشكالية كالمقامر ، والذاهل . ولكن أخلاق أشخاصه ليست محددة الرسوم ، وإنما ملأها بالنكات المضحكة ، حتى قال فيه (جوير) (رينيار يهزل هزل الخدم ، وموليير يمزح مزاح السادة) .

ومر القرن السابع عشر ، ولم يشتهر فى الملهاة غير هذين الكاتبين . ولما جاء القرن الثامن عشر ظهرت فيه طائفة من الملاهى الجيدة . كملهاة تركاريه (Turcaret) أو المالى ، للكاتب أساج (١٦٩٨ — ١٧٤٧) فضح بها حديثى النعمة من المثرين ؛ وحلاق أشبيلية ، وزواج الفيجارو لبومارشيه (١٧٣٢ — ١٧٩٩) وهما ملهاتان قويتان ، إلا أنهما لم تراعى حقوق الأسرة . ثم المسارّات الباطلة ، والوصية ، والتجربة ، لما ريثو (١٦٨٨ — ١٧٦٣) وهى ملاهٍ عنى فيها كاتبها بتفصيل الدلال وتحليل الحب ، دون العناية بتصوير الأخلاق ووصف العادات . ثم اشتهر القرن التاسع عشر بنخبة من الملاهى القيمة لطائفة من نوابغ الكتاب . كبيكار (١٧٦٩ — ١٨٢٨) ، وسكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) ، ولايش (١٨١٥ — ١٨٨٨) ، وأوجيه (١٨٢٠ — ١٨٨٩) ، واسكندر دوماس الابن (١٨٢٤ — ١٨٩٦) ، وفيككتور يان ساردو (١٨٣١ — ١٩٠٨) . وقد كان النوع الغالب على هؤلاء الكتاب هو الملهاة الاجتماعية (Comédie de mœurs) مشوبة بالمذهب الطبيعى ؛ فقد أخذ أوجيه ودوماس يقللان فيها من تعقيد اسكريب ، وجاء هنرى بيك (١٨٣٧ — ١٨٩٩) مؤلف (الغربان) فحما التعقيد وتوخى بساطة العمل وسداجة الأسلوب . ثم انقلب المذهب الطبيعى من بعد هؤلاء إلى مذهب المسرح الحر ، وهو مذهب سطحي الفكرة خامد الحركة ، يهزأ بالقواعد المسرحية ، ولا

يتقيد بالعمل الروائي ، وإنما يكتفى بتكثير المناظر المضحكة ، وتصريف الحوار في مختلف النكات المستطرفة الحديثة . ولم يدم هذا المذهب الخليع إلا قليلا ، ثم أودى به إسرافه وتهوره . وظلت الملهاة الاجتماعية أو الجدية أو المبكية تسير مع الزمن ، وتتطور مع أهله ونظمه ، حتى حلت محل الدراما الابتداعية (Le drame romantique) وأصبحت اليوم موضوع المسرح الحديث كما سنبينه عند الكلام في الدراما

تلك حال الملهاة في فرنسا . أما حالها في إيطاليا فقد ظلت خافتة الصوت ضعيفة الأثر قليلة النجاح حتى القرن الثامن عشر . فما كان يظهر منها قبل ذلك العهد إلا نوع غير مسطور ، يرتجله الممثلون تبعاً لخطّة مرسومة من قبل . فلما نبغ الكاتب (جولدوني ١٧٠٧ — ١٧٩٣) وهو عند الإيطاليين كموليير عند الفرنسيين ، أسس قواعد الملهاة ونهج سبيلها لبني قومه

وأما في اسبانيا فلملهاتها الوطنية كانت ملهاة العطف والسيف (Comédia di capa a espady) وهي نوع من الرواية المنزلية ، بطلها دعى من أدعياء الشجاعة الذين يسمونهم ما تامور matamore (أى قاتل العرب) لأن الرجل من هؤلاء كان يملأ ماضيه فخراً بكثرة ما قتل من العرب كذباً وادعاء . وكانت عنايتهم في هذا النوع بتعقيد الحوادث أشد من عنايتهم بتصوير الأخلاق . وأشهر تلك الملاحى : الطاحون ، وكتب البستاني ، للوبي دى ثيجا (١٥٦٢ — ١٦٣٥) ؛ وساخر أشبيلية ؛ ونديم بطرس ، لجبريل تلز ؛ والحقيقة المريبة لرويزدا لركون (١٦٣٩) وهي التي استمد منها موليير أخلاق ملهاة (الكذاب)

وأما في إنجلترا فلم ينبغ في الملهاة غير شكسير (١٥٦٤ — ١٦١٦) فقد كتب : (ثرارات وندسور الفرحات) ، وجعجة ولاطحن (Much ado about nothing) ، وتيمون ، الخ ؛ وهذا كل ما تجده من الملهاة الأصيلة في الأدب الانجليزي . أما غيره فقد اكتفى باقتباس الملاحى الفرنسية أو تقليدها وأما في ألمانيا فلم ينفق فيها غير الملهاة العامية في ألعاب (المرفع) ، وهو نوع

من التمثيل المضحك البذى . أما الملهاة الأدبية فلم يؤثر عن الألمان منها إلا شيء قليل القيمة عديم الأثر ، على رغم ما نال كوتزيبو وإمرمان ، وبلوم ، ووينديكس وهكلندر من القوز

تحليل موجز لأشهر ملاحى مولير

كانت الملهاة قبل مولير تعتمد على قوة المواقف بدلا من تصوير العواطف ، وعلى المضحكات الخيالية بدلا من المضحكات الطبيعية ، وعلى أسماء الأجناس بدلا من أسماء الأشخاص ، وعلى العمل الخارق المستحيل بدلا من العمل الواقعى الممكن ؛ فكانت خليطاً مبهماً من الأسماء ، ومكارم ساقطة من السماء ، وعفواً فى موضع الانتقام ، ومزيجاً غريباً من التقاليد الأفرقية والرومانية والاسبانية والاطالية . فجاء مولير فخلق الملهاة الفنية الحقيقية لجميع العالم ، ولذلك نكتفى بأن نحلل بعض ملاحيه نموذجاً لبناء الملهاة ، ونقسم فصولها ، وتدير عملها ، وتدرج جاذبيتها

المتموهس Le misanthrope

المتوحش صورة لرجل كريم غالى فى الصراحة والتشدد حتى كان موضع الهزؤ والسخرية ، وهى من الملاحى الخلقية التى لا وجود للعمل الروائى فيها . أهم أشخاصها : ألسنت المتوحش ، وهو خطيب سليمين ؛ وفيلنت صديق ألسنت ، وهو رجل لطيف المعاشرة إلا أنه مفرط المزاج ؛ وسليمين فتاة أرملة تسعى إلى الإعجاب من طريق الزهو والصلف ؛ وأورنت حبيب آخر لسليمين ؛ واليانت بنت عم سليمين ؛ وآكاست وكليتاندر مريزان ؛ وأرسيونيه صديقة سليمين . وقد وقعت حوادثها فى باريس فى قصر سليمين

الفصل الأول : ألسست وصديقه فيلنت في قصر سليمان ينتظران خروجها عليهما ، وفي أثناء ذلك يؤنب ألسست صديقه فيلنت على أنه لقي رجلا في عرض الشارع لا يكاد يعرفه ، فبالغ في تحيته وإكرامه . فهو يقول له : إن مثل هذا العمل لا يزكو بالحر ولا يتسع له العذر . وفيلنت يجيبه في مداعبة ورفق : إن المرء ما دام في الناس مقضي عليه أن يسايرهم بالمصانعة ، ويعاشرهم بالموادعة ؛ والحياة تحب التطرف ، والعقل يكره التطرف . ولكن ألسست مسرف في بغض الناس فلا يستمع له ، حتى أن له قضية منظورة في المحكمة لا يفكر فيها ولا يشغل باله بها اعتماداً على ظهور حقه ، بل يتمنى أن يخسرها لتبوء له أسباب السخط والحفيظة على ظلم الإنسان . على أنه بالرغم من انقباضه واستيحاشه يحب فتاة أرملة تدعى سليمان ، ولكنه يعترف بدلالها وخلاعتها ، ويأسف لأنها تستقبل في بيتها كثيراً من الخطاب والأحباب ، وهو لذلك يريد أن يستطلع رأيها في هذا الموضوع . ويدخل على الصديقين في هذه الساعة أورت — وهو خطيب آخر لسليمان مولع بقرض الشعر — فينتظرهما معهما . وفي أثناء ذلك يرجو منهما أن ينشدهما قصيدة من نظمه ، فيستحسنها فيلنت ويستعجبها ألسست ، ولكنه يمسك على ما في نفسه منها ، ثم يلمح بما فيها من المآخذ ، وينتهي به الأمر إلى التصريح بأنها سخيفة ركيكة ، فيخرج الشاعر غضبان يتوعد . ويقول فيلنت لصديقه وهو يحاوره : هاك خصومة جديدة جلبتها على نفسك بافراطك في الصدق وغلوك في الصراحة

الفصل الثاني : (بهو سليمان والغيبة) . يلقي ألسست سليمان فيلوما على خلاعتها ، ويريدها أن تصرح له بحقيقة حبها ورغبة قلبها ، فيقطع عليهما الحديث قدوم (آكاست) و (كليتاندر) ، ثم (اليانت) و (فيلنت) فيأخذون مجالسهم ويخوضون في أعراض الناس ، وتجد سليمان وصف النفوس اللئيمة ، فيعجبون بها ويصفقون لها . ولكن ألسست يذكر ذلك منها ، ولا يجروء على مجابتهما

بالانكار ، فتنفجر مراحل غضبه على المراكيز لتصوييهم رأيها . فإذا ما تساير الغضب عن وجهه عاد إلى سليمين يسألها أن تعلن من اختارته من الخطاب ، ولكن شرطياً يقتحم الباب فجأة ويدعوه إلى المحكمة للفصل في الخصومة التي بينه وبين أورنت

الفصل الثالث : (خبث الرياء وعبث الدلال) كذلك المراكيزان آكاست وكليتاندر يريدان سليمين على أن تعلن من اختارته منهما . وتقبل (أرسيونيه) صديقة سليمين فيخرج المراكيزان وتختلي الصديقتان فتبادلان السباب في أسلوب المناصحة : تحكي أرسيونيه لسليمين في لهجة مرة ما يرميها به الناس في الأندية والجامع من الخلاعة والتهتك ؛ وتحكي سليمين لأرسيونيه ما يتقوله الناس عليها من المراءاة بالحشمة وهي داعرة . ويدخل عليهما ألسست فتخرج سليمين لتكتب رسالة وتتركه مع أرسيونيه فتنتهز هذه الفرصة لا يغار صدر ألسست على سليمين فتريه أنه مخدوع وأنها خادعة ، وتعهده أن تقيم له على خيانتها إياه الدليل

الفصل الرابع : (رسالة سليمين) يأتي فيلنت فيعلن أن الخصومة بين ألسست وأورنت قد انتهت بالصلح . ويدخل من بعده ألسست وهو ينتفض من الغضب ، وفي يده كتاب غرام من سليمين إلى أورنت جاءته به أرسيونيه دليلاً على خيانة خطيبته فيقول : آه ! لقد خاب الرجاء ، وضاع الأمل ، وظهرت الخديعة ، وبان الغدر ! فتترضاه سليمين بالدهاء ، وتفثاً غضبه بالملاطفة ، ويجرى بينهما الحديث ، ولكن خادمه يأتي مسرعاً إليه ينبهه إلى أن شرطياً جاء يقبض عليه في خصومة

الفصل الخامس : (المقاطعة) يخسر ألسست قضيته التي أهملها فينحى باللوم

والسخط على فساد الحياة ولؤم الناس . ويعثر أكاست وكليتاندر على رسائل
لسليمين فيقرأنها على ألسنت ويستيقنون جميعاً بأنها تخونهم وتخدعهم . وينصرف
عنها المريكزان ويبقى ألسنت مقيداً بسلاسل هواها ، فيعدها بالغفو عما سلف إذا
رضيته زوجاً وعاشت معه في خلوة الريف ، فترفض طلبه . فيأس المتوحش
ويعتزل الناس وهو يقول :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل
ملاحظات على الرواية : الفصل الأول آية من آيات الفن ، فقد عرض فيه
المؤلف في حوار قوى على لسان فيلنت وألسنت أسماء الأشخاص الأصليين
وأخلاقهم ، وذكر غضب ألسنت وغرامه ، وبرودة قلب فيلنت ، وخلاعة
سليمين ، وإخلاص إليانت ، ورياء أرسيونيه الخ . أما التعقيد فيؤخذ عليه ضعفه
وبطؤه ، إلا أن العمل كاف وبسط الأخلاق متدرج . والحل يعيبه بعض النقد
بالنقص من غير حق . فإن سليمين جوزيت على خلاعتها وخبها بأن هجرها
خطابها جميعاً . وألسنت اعتزل العالم ، والمريكزان ذهباً يعرضان زهوها الأجوف
في مكان آخر ، وفيلنت وإليانت يستعدان لحفلة الزفاف

البخيل L'avare

موضوعها وصف البخيل . وأهم أشخاصها : أرباجون البخيل أبو كليانت
وإيليز وعاشق مريان ، وكليانت بن أرباجون وحييب مريان ، وإيليز بنت
أرباجون وحبوبة فالير بن أنسلم ، ومريان بنت أنسلم وحبوبة كليانت ومحبوبة
أرباجون ، وأنسلم أحد الأغنياء وأبو فالير ومريان ، ومتريچاك طباح البخيل وسائقه ،
وفرسين امرأة محتالة ، ولافيش خادم كليانت ، وسيمون سمسار . وقد وقعت
حوادثها في بيت أرباجون بباريس

الفصل الأول : (كنز أرباجون ومشروع زواجه) يتنكر فالير حبيب

إيليز ، و يقيمه البخيل و كيلا على بيته ، فيعلن إلى ابنته غرامه ، ويشكو إليها بثه ، فتعده بالزواج . ويدخل كليانت فيفضى إلى أخته بحبه لفتاة فقيرة شريفة تدعى مريان . ويشكو إليها عجزه عن مساعدتها لبخل أبيه ، فهو يبحث عن مراب يقترض منه ما يصلح به حالها . ثم يدخل أر باجون البخيل وهو يشاجر خادمه (لافيش) في عنف و يتهمه بالسرقة ، فيقرره ويعزره و يبحث في جيبه ومطاوى ثوبه ثم يطرده ، وهو لا يتحرج أن يعامل ولديه معاملة العدو ، و يتهمهما بالتبذير . وحينما يريد الولدان أن ينبئاه بمشروع زواجهما يفاجئهما هو بأنه عقد العزم على الزواج من مريان ، وأنه فكر في مستقبل ولديه فخطب لكليانت أرملة غنية ، ولإيليز أنسلم المثري ، لأنه قبل أن يتزوج منها من غير مهر تسوقه إليه . ثم هو لا يقبل جدلا ولا يريد مشورة . ويدخل قالير فيتخذونه في الموضوع حكما

الفصل الثاني : (ربا أر باجون) يريد كليانت أن يقترض خمسة عشر ألف فرنك فيجدها له السمسار سيمون بشروط فادحة و ربح خمسة وعشرين في المائة . و يقبض منها كليانت اثني عشر ألف فرنك عينا ، ثم يأخذ بباقيها مجموعة من الأثاث البالي . على أن أغرب ما في المسألة أن السمسار يطلب هذا القرض من أر باجون ، فيقف الابن أمام الأب موقفاً غريباً يتبادلان فيه ألفاظ التقرير على بخل أحدهما وتبذير الآخر ، فلا يخرجهما من هذا الموقف الحرج إلا دخول (فرسين) المحتالة تعلن إلى أر باجون أن أم مريان قبلت أن تزوجه من ابنتها ، وهي تطلب منه مقداراً من المال يسيراً تستعين به على كسب قضية لها في المحكمة ، فيبادر إلى الخروج قائلاً : آه ! إن أحد الناس يدعوني ...

الفصل الثالث : (إعداد المأدبة) دعا أر باجون أنسلم وابنته مريان إلى العشاء . فهو يوزع العمل على خدمه : فيأمر كلود أن تنظف البيت ويحذرهما أن تحك

الأثاث بقوة مخافة أن يبلى ، ويخصص (براند اقوان) و (لامرلوش) للشراب ،
وينهاهما أن يقدماه إلا إلى من به ظمأ شديد ، ويوكل إيليز بملاحظة المائدة ، ويأمر
الطاهى چاك أن يهيئ الطعام بثمر زهيد . ولكن المترچاك يؤدى عمل الطاهى وعمل
الحوذى معاً ، فهو باعتباره الأول يطلب مالاً كثيراً ، فيغضب أرباجون ويرشده
إلى صنع المأكول التي تصد النفس وتميت الشهوة ، ويرفض باعتباره الثانى أن يشد
الخيل إلى العربة ، لأن الجوع قد أضناها والتعب قد أنهكها ، ويلوم سيده على
شحه القبيح فينهال عليه البخيل ضرباً بهراوته

الفصل الرابع : (سرقة الكنز) يعثر الخادم (لافيش) على كنز سيده
البخيل مدفوناً فى الحديقة فيأتى به إلى كليانت . ويحاول الابن أن يحول بين الأب
وبين زواجه من مريان ، فيرميها عنده بالخلاعة والجفاء والغباوة ؛ ويرتاب الأب
فى نصيحة ابنه ، فيتظاهر بأنه يريد أن يزوجه منها حتى يحمله على الاقرار بحبه
إياها ؛ فتثور ثائرة البخيل ، ويلوح له بالعصا ، ويحاول أن يصدّه عن حبها فيأبى
كليانت فيخرجه الأب من ميراثه ويلعنه ، ثم يفتقد الكنز فلا يحده ، فينسى
مشرععاته الجميلة ، ويصيح بملء صوته : يالى من اللص ! يالى من القاتل ! يالى
من السفاك ! ثم يفرع إلى القضاء يريد أن يشنق كل الناس ، حتى إذا لم يجد
كنزه شنق نفسه . وهذا الموقف من أبداع مواقف الرواية

الفصل الخامس : (وجود الكنز) يحضر رجال الشرطة فيسألون (الأسطا
چاك) فيتهم الوكيل قالير . ويدخل الوكيل فيشهر به أرباجون ويقول له : أريد
أن تخبرنى عن المكان الذى خطفتها منه ، فيظن قالير أنه يكلمه عن إيليز فيجيبه :
إنى لم أخطفها ، ولا تزال عندك فى منزلك . ويستمر هذا الخطأ بينهما طويلاً ،
ثم ينتهى بأن يبوح قالير بحبه إيليز ، ويدخل حينئذ أنسلم فيعرف ابنه قالير

وابنته مريان ، وقد فقدتهما منذ ست عشرة سنة . ثم يقترح أن يتزوج قالير من إيليز وكليانت من مريان ، فيقبل البخيل على شرط أن يردوا إليه كنزه ، وألا يغرم صداقاً إلى ولديه ، وأن يفصلوا له ثوباً جديداً يوم الزفاف . وتنتهي الملمهة بقول أرباجون : ولنذهب لنرى كنزى العزيز !

هذه الملمهة متقنة محكمة ، فحركة العمل فيها سريعة قوية ، والأخلاق تبدو ظاهرة جلية ، والحوار طبيعي حى يملك الذهن ويسترعى الأسماع . ولكنهم يأخذون عليها أن الموضوع محزن وأن الحل ضعيف

النساء العالمات Les femmes savantes

موضوعها تحذلق النساء وتركهن تدير البيوت ، واشتغالهن بالفلسفة والحساب والفلك . وأهم أشخاصها : كريزال وزوجته فيلامنت ، وابنتاه أرماند وهنرييت ، وأخوه أريست وأخته بيليز وخادمتاه مارتين ، ثم كليتاندر حبيب هنرييت ، وتريسوتين أحد الأذكاء وقاديوس أحد العلماء . وقد وقعت حوادثها فى منزل كريزال بباريس

الفصل الأول : هنرييت ترغب فى الزواج من كليتاندر ، ولكن أختها أرماند المتحذقة تنصح لها أن ترفض هذا الزواج وتعكف على دراسة العلم فان ذلك أحق بالمرأة اللبقة الذكية ، وتضرب لها المثل بأما وخمولها فى الأندية والجامع لجهلها ، فتتهمها هنرييت بالغيرة وتناقشها فى الموضوع بحضرة كليتاندر ، فيفصل فى هذه المسألة بتصريحه أن الدكاترة من النساء لا يلائمن ذوقه ، وإنه يفضل أن تكون المرأة مستنيرة فاهمة ، لا متشدقة عالمة . هو إذن يختار هنرييت ، ولكنه لا يجروء على مكاشفة أمها فيلامنت بحبه لأنها مولعة بالمدعى تريسوتين ، وهو

يحتقره لادعائه وحذلقته . وتدخل بيليز فيستميلها إليه ويصارحها بأمره ، فتظن أن هذا الحب لها لا لغيرها

الفصل الثاني : يأخذ على نفسه أريست أخو كريزال أن يخطب هنرييت لكليتاندر ، فهو يقول لأخيه : إن كليتاندر فقير من المال ولكنه غنى بالفضيلة . فيجيبه كريزال إلى طلبه ، ثم يذهب إلى زوجته يقنعها به . وفي تلك الساعة تطرد فيلامنت خادمتها مارتين ، لا لأنها كسرت وعاء أو سرقت إناء ، ولكن لأنها أهانت النحو والقواعد . ويضعف كريزال أمام امرأته فيقر هذا الطرد ، ولكنه يسخط كل السخط على حق النساء العلمات ، ويختصر شكواه في هذا البيت الجميل :
إننى أعيش بالحساء الجيد ، لا بالانشاء البليغ !

فاذا ما كلمها في زواج هنرييت من كليتاندر تأبى الإبقاء كله ، وتعلن إليه أنها ستزوجها من الشاعر الأديب تريسوتين . ويحرض أريست أخاه على المقاومة حتى يرفع عن كاهله نير هذا الظلم الفادح

الفصل الثالث : يقرأ تريسوتين للعلمات فلامنت وأرمان و بيليز موشحاً وأهجية من نظم الأميرة (أوراني) فيملك عليهن حواسهن وأنفاسهن ، إلا هنرييت فتظل فارغة البال من كل ذلك . لم يكتب هؤلاء المتحذقات شيئاً ، ولكنهن يردن أن يتعمقن في العلوم ، وينشئن أكاديمية لهن كأكاديمية الرجال . ويقبل المتفهب قاديوس فيصفه تريسوتين للنسوة بأنه أعلم الفرنسيين باللغة اليونانية ، وأبرع الأدباء في صناعتى النظم والنثر . ويبادله المتحذقات صنوف التحية وضروب التعظيم ، ثم ينتقد قاديوس موشح الأميرة (أوراني) ، دون أن يعلم أنه من نظم تريسوتين ، فيتخاصم الرجلان ويتسابان بأفحش السباب . ويخرج قاديوس محنقاً يتحدى خصمه بقوله : « إني أدعوك لمساجلي في النظم والنثر واللاتينية واليونانية » . وتعزى فيلامنت صديقها تريسوتين عن هذه الفضيحة بأن تقدم إليه ابنتها هنرييت لتكون له زوجة ، ويصر كريزال على أن يزوج ابنته من كليتاندر

الفصل الرابع : تلتهب فيلامنت من الغيظ ، فتقسم أن تقطع زوجها عن عزمه ، وتنفذ إرادتها على هنرييت . ويلقى إليهما في تلك الساعة كتاب من قاديوس يتهم فيه تريستون بالنفاق والطمع في ثروة هنرييت ، فلا يضعض ذلك من عزم فيلامنت فتبعث في طلب الموثَّق (المسجل) ، ولكن كريزال يصمم على رأيه فلا يتقهقر

الفصل الخامس : تسخر هنرييت من تريسوتين ، وتريده على أن يرفض زواجها ، وأبوها يرغب ويضرب موغر الصدر على أمها ، ويقول إنى أريد أن أعلمها كيف تعيش . ولقد أرجعت مارتين إلي الخدمة على الرغم منها . وتدخل حينئذ فيلامنت وفي أثرها الموثَّق وتريسوتين . ويصل الأمر في العقد إلى تسمية الزوج فتقول الأم : تريسوتين ، ويقول الأب : كليتاندر . فتغضب فيلامنت ، وتنتصر الخادم مارتين لسيدها فلا تزاد السيدة إلا عتواً وإصراراً . ويوشك كريزال أن يسلم الأمر إلى امرأته لولا أن يدخل أخوه أريست ، فيخبرهم بالكذب أن أسرته قد أفلست لخسرانها قضية كبيرة . فلم يكذب تريسوتين النبأ حتى يدير لهم ظهره ويخرج فيظهر نفاقه وأثرته ، وينتهي الأمر بانتصار كريزال وتحقيق أمل كليتاندر



المأساة العصرية أو الدراما

(Le drame)

كانت كلمة الدرام تطلق على جميع الأنواع التمثيلية ، حتى خصصها المحدثون بنوع جديد عرّفه قاموس الجمع العلمى الفرنسى بأنه « قطعة مسرحية نثرية أو نظمية تخلط المأساة بالملهاة ، وتبرز الموضوع الجدى فى المعرض الفكه ، وتقبل كل نمط من الأشخاص والأخلاق واللهجات » . وتكميلاً لهذا التعريف نضيف إليه كلمة قالها « هجل » وهى : « أنها نوع وسط غير مستقر ؛ يُعنى بدقائق الحياة الداخلية ومشاكلها ، وصور الحياة الخارجية ومناظرها ، وتتميز من المأساة الاتباعية (Classique) البسيطة الساذجة بكثرة أشخاصها ، وغرابة حوادثها ، وتعدد مفاجآتها ، وتعقيد العمل فيها إلى حد الارتباك والغموض »

أما أرباب المذهب الابتداعى (Romantique) ومن قبلهم شكسبير فلم يكتفوا بتأليفها وتمثيلها ، وإنما وضعوا لها القواعد ، وشرعوا لها المناهج ، وقالوا إن الدراما صورة صادقة مؤثرة للحقيقة ، بل هى الحياة نفسها : هى الهوى يعمل ويتكلم ويحكم ويفكر بصوت جهير أمام الجمهور السامع

إن المأساة لم ترد أن تنزل عن أفق الأبطال والسراة والملوك ، والملهاة قصرت نفسها على وصف عيوب الأوساط ، أما الدراما فهى أتم وأعم وأصح ، لم تفضل فريقاً على فريق ، ولم تؤثر طبقة على طبقة ، فهى تسوى بين الملوك والسوقة ، وتمزج السمات بالعبرات ، وتستمد التاريخ والقصص والحكايات والخرافات ، لا تستثنى شيئاً ولا تحتقر شخصاً ، ولا تحصر نفسها فى ضيق القواعد والتقاليد ، فموضوعها الإنسانية بأسرها . أما اليوم فقد اختلفت على هذا النوع الأسماء والتعريفات لتشعب مناحيه ، وتعدد مذاهبه ، واتساع مجاله ، واختلاف أطواره ، فكان يسمى أولاً : الرواية الجدية الهزلية (Tragi-comique) ثم المأساة الحضرية (Tragédie bourgeoise) ثم المأساة الشعبية (Tragédie populaire)

ثم الملهاة الجدية (Comédie serieuse) ، وهم يطلقون عليها الآن اسم الدراما الحديثة ، أو الدراما فقط . ولا نجد أبلغ في الكشف عن حقيقة الدراما مما كتبه عنها زعيمها وابن بجدتها : فكتور هوغو في مقدمة روايته (كرومويل) نستعين بتلخيصه لك على شرح هذا النوع الطريف الذى يعدونه الآن أفضل الأنواع وأكمل الأشكال للتمثيل فوق المسرح الحديث ؛ لأنه باختياره الأشخاص من كل الطبقات ، وتفضيله التأثير فى الحواس على تحليل الشهوات ، كان أكثر أنواع المأساة ملاءمة للذوق الديمقراطي الغالب اليوم . قال هوغو ما محصله : النظارة أصناف ثلاثة : النساء والخاصة والعامة ؛ فالعامة يطلبون من الرواية العمل أو الحادث ، والخاصة يطلبون منها الخلق أو الدرس ، والنساء يطلبن منها الشهوة والهوى . لأن العوام يبتغون من المسرح التهيّج ، والخواص يبتغون منه التفكير ، والنساء يبتغين منه التأثير ؛ وغرض هؤلاء جميعاً اللذة : فالعامة تريد لذة النظر ، والخاصة تريد لذة العقل ، والمرأة تريد لذة القلب . ولكلّ منهم الحق فيما يبتغي ويريد . ومن ثم كانت روايات هوغو ثلاثة أنواع مختلفة : أحدها عامى سوقى ، والآخران شريفان ربيعان ، وفى ثلاثتها حاجة المسرح وكفاية الناس . فللعوام المأساة العامية (الميلودرام) التى تصف لهم الفظائع ، وللخواص الملهاة التى تصور لهم الأخلاق ، وللنساء المأساة التى تحلل لهن الأهواء . وربما تدخل بعض هذه الأنواع فى بعض ، فقد يوجد فى السوق من يتذوق الجمال ويطلب الكمال ويغرق فى التخيل ، وفى السراة من يطلب غير الأدب لطف الشعور ، وفى النساء من تبتغى مع التأثير رياضة الذهن . فعرض الدراما إذن هو تصوير الأخلاق بخلق الأشخاص وتمثيلهم على المسرح تبعاً لشروط مستمدة من الأدب والطبيعة ، وبث الأهواء والمنازع فى هؤلاء الأشخاص لبيان أخلاقهم وتوضيحها ، واستخراج الحياة الانسانية من هذه الأخلاق والأهواء التى تتصادم وتتلاحم ، فتنبتج الوقائع الكبيرة والصغيرة ، والحوادث الحزنة والمضحكة ، التى تنطوى على لذة للقلب يسميها الناس منفعة ، وعلى عظة للعقل يسميها الحكماء حسن الخلق . فبان من ذلك أن الدراما تأخذ

من المأساة تحليل الأهواء والشهوات ، ومن الملهاة تصوير الأخلاق والعادات .
فهى الشكل الثالث من أشكال الصناعة الأدبية ، وهو أكبرها وأعماها ، لأنه
يشمل الشكلىن الأولين فيمزجهما ويشرحهما ، ولو لم يوجد شكسبير بين كورنى
ومولير فمد يسراه إلى الأول ويمناه إلى الثانى لبقى كل منهما بعيداً عن الآخر ؛
فوجوده التقت الملهاة بالمأساة التقاء الموجب بالسالب فى الكهرباء ، فحدث من
التقاءهما شرارة هى الدرامة

ثم مضى هوجو بعد ذلك فى بيان حقيقة الدرامة من جهة الفلسفة التاريخية
نحىلك عليه إذا شئت ، ونكتفى نحن هنا بما أجملناه من كلامه

فالدرامة إذن تقبل كل نوع ، وترتضى كل شكل ، مادامت تضمن التأثير
فى المشاعر والخواطر والقلوب ، وهى تسلك لهذه الغاية أسهل الطرق وأقرب السبل .
فلها فى الطفولة المعذبة ، والشيخوخة العاجزة ، والزمانة المعذمة ، والكرم فى
الأملاق ، والقحط واليأس ، مواقف قوية التأثير شديدة الروعة ؛ ولها فى المستشفيات
والسجون والأحياء الفقيرة العاملة مسارح للرعب والرحمة ، ثم لها من البيان والتأثير
ما يغنى المؤلف الذى يعرضها للأنظار والأفكار عن تكلف الأداء وتجشم البلاغة
إن المصائب المنزلية ، والحوادث الاجتماعية ، لا تدهشنا حقيقة كما تدهشنا
مصائب الملوك ومخاطر الأبطال وحوادث القصور ، ولكنها تؤثر فىنا كل التأثير
لاتصالها بنا واقتربها منا . وإذا كان أفضل الأنواع أمتعها للجمهور ، وأشدها
أثراً فى الكثرة ، فان الدرامة تفوق المأساة بهذه المزية ، وتفضل الأنواع جميعاً
بقوة الجاذبية . وإذن يكون كورنى وراسين وقولتير قد جهلوا فن التأثير ، وسهروا
الليالى الطوال فى البحث عنه فى الطبقات العليا ، والحوادث الكبرى ، وهو منهم
على طرف الثام لو نظروا فى الطبقة الدنيا وفكروا فى الحياة العامة . ولو كان هؤلاء
حقيقة قد جهلوا قوة الدرامة وسهولتها ، فما بال الأغريق واللاتين لم يتوسلوا بهذه
الوسائل القريبة إلى التأثير والجاذبية ؟ وما بال شكسبير وهو إمام الروائيين غير
مدافع لم يختار موضوعاته من حياة الشعب ، وفضل جرائم الملوك ونكباتهم على

جرائم السوق ونكبات العامة ؟ الحق أن الأغريق كانوا يعلمون علم اليقين أن في الناس من كبا به الجد فألقاه في مراغة الذل والبؤس ، فأعسر بعد اليسر ، وذل بعد العز ، ولكنهم كانوا يجهلون أو ينسون أن الملوك هم أيضاً عرض لسهام القدر ، وأن المرء مهما عظم قدره لا يعظم على النوائب ولا يكبر على الأحداث ، وأن خطوب الدهر لا تخص بفتكها طبقة دون طبقة ، فاستفادوا من المسرح هذا الدرس النافع والعظة البالغة . كذلك كانوا يعلمون أن في الناس المأفون والشهوان والخبث والمجرم ، ولكنهم كانوا يجهلون أن الملوك أيضاً فيهم الأفن والشهوة والخبث والإجرام ، وأن نتائجهم أفظع وأجفع منها في السوق ، فاستنتجوا من المسرح أن الشعب مأخوذ بجرائر الملوك فأخذوهم بالحزم وحسن السياسة ؛ بله ما كان عليه الناس في الأزمان الخالية من تنزيه الملكية وتقديس البطولة وازدراء الشعب . فلما ابتدأت أفنية الملوك ، وعلت كلمة الشعوب ، وغلب نظام الديمقراطية ، احتقر الناس مصائب الخاصة ، ورأوا أن الأهواء والأرزاء تنصب فخاخها لكل الناس ، وأن الواقع فيها من أى طبقة ومن أى بيئة يصح أن يكون عبرة ونكالا لغيره . حينئذ أخذ الكتاب يدرسون العامة ، ويعلمون الجمهور بتحليل نفسه وتعليل جرمه ، ويثقفون خلقه بتصوير نفسه ووصف عيبه ، فيحاربون العيب بالخوف من السخر والخشية من الخجل ، والجريمة بالفزع من وخز الضمير الذي يصحبها والقصاص الذي يعقبا ، والهوى بوصف ما يحجره من الآلام والمخاطر والمصائب ، ووجدوا الحال تقتضي نوعاً جديداً من الرواية يلائم حال الاجتماع ونظام الحكومة وورقي الفكر ، فكانت الدراما وليدة هذا الانقلاب وسداد هذا العوز

على أن التأثير والجاذبية لم يكونا يوماً ما من أغراض المسرح في الأمم المثقفة المستنيرة ، وإنما كان التمثيل عندهم كالخطابة ، يجذب ليهذب ويعلم ، ويؤثر ليقرر ويفهم . وما التأثير إلا وسيلة من وسائله لا غاية من غاياته . فالدراما التي لا تعلم ولا تهذب تكون من المأساة بمثابة المهزلة من الملهاة . ولا شك أن المهزلة (Farce)

تضحك الجمهور أكثر مما تضحكه ترتوف والمستوحش ، والدرامة التي من هذا النوع تبكيه أكثر مما تبكيه (سنًا) و (أتالي) ؛ ولكنه إذا ظل مائة سنة يضحك ويبكي لهذه المناظر ، فآية فائدة يستفيدها ، وآية فكرة يكتسبها ويستزيدها ؟ فالدرامة القوية هي ما وضعت في قلب الرجل علل حوادثه وبواعث عمله ، فتجعله شقيًا بزلته ، مشفيًا علي الخطر بغفلته ؛ وهي لذلك تطلب مؤلفًا يكون ثاقب الفكر صادق النظر قوى الملاحظة خصب الخيلة عميق الاحساس بليغ الأسلوب جيد الاختيار ، وموضوعًا يجمع بين التأثير والافادة ، وبين الابتذال والصيانة ، وبين الغرابة والسذاجة ، فلا يكون عقيمًا ولا سقيمًا ولا سوقيًا ولا شعريًا ولا متكلفًا ؛ وعملًا يكون سيره نشيط الحركة موزون التدرج محكم التعقيد بارع الحل ؛ وعادات حضرية أو شعبية تكون مع موافقتها للحق غير ساقطة ولا جافية ؛ ولهجة بسيطة تلاءم الأشياء والأشخاص ، فتكون صحيحة سهلة نقية زكية شاعرة لا تعلو على الموضوع ، ولا تسفل إلى درك العمل والركاكة . وتلك مطالب أعيت أولى القرائح الكليية ، فانصرفوا إلى الجانب الأسهل منها ، وأخذوا يلتمسون التأثير في الجمهور بعرض الحوادث المنزعة من الحياة العامة لتغنيهم بفظاعتها عن إجادة الكتابة وإجالة الفكر ، ويبينون هذا الرأي السخيف على قاعدتين خاطئتين ؛ أولاهما أن كل جذاب من القول والفعل صالح للمسرح ، وأخراهما أن كل ما أشبه الطبيعة جميل ، وكل تقليد صادق لها حسن . لا أنكر أن لا شيء يُلوع القلب ويمزق الحشا مثل أن ترى بيتًا متهدمًا تسكنه امرأة كريمة عدا عليها الفقر ومسها الضر وجاز بها الدهر حد اليأس والفاقة ؛ وأنا زعيم لك بأنك تغرق الناس بالدمع ، وتضرم الأنفاس بالحزن ، إذا عرضت على العيون منظر هؤلاء الأطفال يتضاغون من الجوع ويطلبون إلى أبيهم المسكين كسرة من الخبز وهو لا يستطيع ، ومثلت دموع تلك الأم ترى رضيعها يلفظ أنفاسه في حجرها من السغب وهي لا تملك له حياة ولا نفعًا ؛ ولكن أرني ذلك الشعب الغليظ الكيد الذي يلهيه ويسليه مثل هذه المناظر ؟ وآية فائدة تجدها في هذا المصاب الأليم العقيم الذي فجع هذه

الأسرة وهي لم ترتكب خطأ ولم تقترب إثماً؟ آلمنى ، ولكن لتعلمى كيف احتاط
لنفسى من الوقوع فى مثل هذا الضرر الذى أشهده . مثل لى أسرة بأسة أوقعها
بين مخالب البؤس والفاقة عيب أصيل فى نفسها ، وهوى دخيل فى قلبها ، فان الألم
الذى ينالنى من رؤية هذا المنظر يعوضنى منه ذلك الدرس الذى أستفيد من شهود
مايجره الهوى المتحكم والعيب المتأصل من الأذى والمضرة : أستفيد أن الانسان حر
فى انتقاء مثل هذا المصاب ، وأن أسبابه من العيب والهوى والغفلة والضعف لم تكن
أدواء لازمة ولا محتومة . أما الحرق والغرق والزلال والوباء وكل ما يصيب المرء
من غير كسبه ولا اختياره فلا أستفيد من رؤيته غير الألم العقيم والهلم الخالص
إن فضل الكاتب وجمال المسرح هما فى عَرْضهما ما نود أن نكونه لا ما نحب
أن نتأثر به . ومهما يكن الشيء العامى المبتذل مؤثراً ، فلا بد أن يكون على المسرح
أسمى وأروع مما أستطيع أن أراه وأسمعه من شباك بيتى ، فان بين الأشياء المؤثرة
كذلك تفاوتاً وتفاضلاً وتخييراً . وليس فى الحياة موضوع يصح أن يكون روائياً
بنفسه إذا قلده على علاقته ونقلته بجميع صفاته ؛ فقد تجد فيه من الطول والفضول
والنقص والسخف ما ينجلك إذا حكيتة ، ويأفئك إذا مثلته . إن مهارة الكاتب
القصصى فى أن يجعل الموضوع طريفاً لذيذاً ، ومهارة الكاتب الروائى فى أن يبسطه
ويخرقه ، فيحذف منه البارد الغث ، ويضيف إليه ما يزيد فى تأثيره وحدته
وجدته وطرافته ، بحيث يكون شبه الحقيقة وهيئتها لاصورتها ولا نسختها . والحال
فى الأعمال مثل الحال فى الأقوال : فان الكاتب الذى يكتب كما يتكلم ليس
بكاتب ؛ إذ كل لغة من لغات الناس فيها الشريف الحر والرقيق الأنيق ، كما أن
فيها السوق والحوشى والفج . والذوق وحده هو الذى يصفى العبارة من اللغو ،
وينقى الأسلوب من الغثاثة ، كما يعزل الغربال الزؤان والحصى من الحب الصحيح .
ذلك ما نقله ونقبله ؛ أما نقل ما ترى وحكاية ما تسمع بما فيه من سماجة وفضول
واقتراب على أنه صورة الطبيعة ورسم الحقيقة ، فتلك حجة يلجأ إليها الأدعياء

ليدروا عن أنفسهم معرفة الضعف في الاختيار والعِيَّ عن الابتكار والعجز عن
التجديد والتوليد

بعد ما تقدم نستطيع أن نجمل القول في المأساة العصرية بذكر الفروق بينها
وبين المأساة القديمة فنقول : إن الدراما تجمع بين الجد والمهلل والسرور والحزن
والاحتشام والتبسط والضعفة والرفعة ، وتختار أشخاصها من كل طبقة وبيئة ،
وتقتبس موضوعها من حياة العامة أو العصور الوسيطة أو العصر الحديث . أما المأساة
فكما علمت تزدري الموضوعات القومية والعصرية ، وتختار موضوعاتها من الأساطير
أو من التاريخ القديم ، وتعنى على الخصوص بالعالم الداخلى من الانسان ، فتبحث عن
أخلاقه وعواطفه وأهوائه ؛ فهي تضع على المسرح نفوساً بدل أن تضع أشخاصاً ،
ولا تعنى مطلقاً بالرياش المسرحى ولا باللون المحلى ، وتقصد كل القصد فى تعقيد
العمل الروائى ؛ ولكن الدراما لا تحفل إلا بالعالم الخارجى من المرء ، والجزء المادى
من المسرح ، وتبالغ فى رعاية الرياش والزخرف ، وترجع التأثير فى الحواس على
التأثير فى الذهن ، وتحرض على أن تظهر الأشخاص فى لباس الزمن الذى عاشوا
فيه وتسميهم بعادات بنيه ، وتؤثر تعقيد العمل وتخرج المواقف على وصف الأهواء
وتصوير العواطف . ثم إن المأساة تخضع لقانون الوحدات الثلاث ولا تميز بنجوى
النفس . ولذلك خلقت الأنبياء (*Confidentes*) ليسارهم الأشخاص بما يفكرون ؛
ولكن الدراما تحللت من سلطان الوحدات الثلاث فلم تبق إلا وحدة العمل ،
وأسرفت فى إيراد النجوى على ألسنة الأشخاص الأصليين فيأضه بالأسلوب
الوجدانى فقصت بذلك على الأنبياء

الدرامة في خلال القرون

كان لهذا النوع أوائل في أدب الأغريق واللاتين ظهرت في أشكال مختلفة وأسماء متعددة ، وظلت محافظة على وجودها أثناء العصور الوسيطة وبعد عصر النهضة في ثوب الرواية الجدية الهزلية ، ولكن الدرامة بمعناها الحديث لم تعرف إلا في القرن الثامن عشر حين كتب لاشوسيه (مدرسة الأمهات) ، وديدرو رواية (الابن الطبيعي) ، وسيدن رواية (الفيلسوف بغير علمه) ، وبومارشيه رواية (الأم المجرمة) ، وقولتير رواية (نانين) و(الطفل المبذر) . وقد كان هؤلاء المؤلفون يقتبسون موضوعات رواياتهم من الحياة الحضرية والمعيشة المنزلية ، ويملاونها بالحساسة المتصنعة والآراء الفلسفية والحكم الخلقية في لهجة تارة تكون بكائية وتارة تكون خطابية . على أن هذه الدرامة لم تلبث أن نزلت إلى مكان المأساة العامة (الميلودرام) وهي درامة تسير بالموسيقى وتفيض بالضربات المسرحية العنيفة ، والمواقف الشديدة الحيفة ، والعمل الروائي المعقد ، وتدين بنجاحها إلى إثارة الشعور وإهاجة الوجدان . ثم أدرك الدرامة الخمول وأخلقها الترك ، فأنحطت من المسارح حوالى سنة ١٨٣٠ حتى جاء أرباب المذهب الابتداعى فنفضوا فيها من روحهم ، وبعثوها إلى الحياة في شكل جديد ، واختاروها ميدانا للمعركة الحاسمة بينهم وبين رجال المذهب الاتباعى ، فرفع هوجو لواءها وشرع منهاجها في مقدمة كرومويل سنة ١٨٢٧ وجعل ميزتها الظاهرة امتزاج الجد والترفع بالهزل والجون على نحو ما تجد في روايات شكسبير . ثم أخذ هذا المذهب الحديث يتحلل من قواعد المذهب القديم ، ولا سيما قانون الوحدات الثلاث كما ترى ذلك ظاهراً في روايات الزعيم ، كهرنانى ، وكرومويل ، وماريون دلورم ، وروى بلاس ، وييرجراف الخ . على أن سهم الابتداعيين قد طاش وأملهم في إصلاح المسرح قد كذب ؛ فقد تجد في روايات هوجو درراً من الشعر الرصين ، وغرراً من المقطوعات البليغة ، وصوراً من المواقف

التي تسترقُّ الشعور وتملك القلب ، ولكنك تجد بجانب ذلك البناء الواهن والإحالة القبيحة والعمل المرتبك والتاريخ المشوه ، فضلاً عن أنه أحل الطباق والمقابلة محل النظر والملاحظة ، وملاً المسرح بالأنماط الغريبة من الناس كقطاع الطريق الشهم (هرنانى) ، والخدام الوزير (روى بلاس) ؛ ولم يجد فى طبقة السراة إلا أنماطاً ممقتين أو مجرمين . أما الطبقة السفلى فهى عنده مستودع العواطف الكريمة ، والأخلاق القويمة . ثم إن الدراما الابتداعية (Romantique) خلعت خلو الميلودرام من درس العواطف وتحليل الأخلاق ، وتعدت حدود المنطق فى سير العمل ، وسترت كل ذلك بسيل من الحوادث الخارقة ، والمسائل المعقدة ، والمفاجآت المدهشة ، وما يتخلل ذلك من المبارزة والقتل والتسميم والخطف والتعرف . لذلك لم يصطبر الناس على هذه الدراما طويلاً فملوها وأغفلوها ، وحلت محلها فى المسارح والقلوب فى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر الملهاة الاجتماعية ، أو الملهاة الحديثة ، أو الملهاة المبكية ، أو الدراما الواقعية . وهى فى الحقيقة طور من أطوار الدراما التى بدأها (ديدرو) ورفع سمكها اسكندر دوماس الابن ، وأميل أوجييه ، وفيككتور يان ساردو . تستمد من الدراما التاريخية عناصر الجد ، ومن ملهاة (اسكريب) فن التعقيد ، ومن قصة بلزاك درس العادات وتحليل الأخلاق ، وتدور موضوعاتها على بحث المسائل المتعلقة بالمال والأسرة ، وما ينبج من صراع الطبقات وصدام الجماعات ؛ وتعنى على الأخص بوصف العادات والسعي فى تهذيبها وإصلاحها . وكان لاسكندر دوماس الابن الفضل فى تطبيق المذهب الواقعي على هذه الملهاة أو الدراما بتأليفه ذات الكاميليا (La dame aux camelias) وهى دراما جريئة الفكرة ، طريفة البحث ، جديدة الشكل ، أحدثت فى المسارح انقلاباً خطيراً كان له أثره ونتيجته حتى اليوم ؛ لأن المؤلف كان أول من زين المسرح بالآثاا الجديد ، وأظهر الأشخاص فى اللباس العصري ، ومثل البيئة الحاضرة فى شكلها الحقيقى ، فهو خالق الملهاة الحديثة (La comédie moderne) كما خلق من قبلها الملهاة العلمية (Piece à thèse) وهى مبنية على نظرية سماها

المسرح النافع (Le théâtre utile) ملخصها أن الكاتب المسرحي يجب أن يبادر إلى حل المشاكل الاجتماعية على المسرح وإلا كان مضحكا مبرجاً . يجب أن يعرض على الناس ما يشغلهم من مشاكل الأسرة ويشققهم من أحوال المجتمع ، ثم يناقش هذه المسائل ويحل هذه المشاكل ، بتغليب الخير على الشر ، وإقرار الحب في النفوس مقر المال

وظل المسرح اليوم في فرنسا جارياً على سننه المشروع في منتصف القرن التاسع عشر في شيء من البساطة والسهولة . وأشهر الملاهي الدرامية في العهد الأخير ما كتبه الأستاذ چول كُمتراً إما تحميلاً للعواطف (كالثائرة) و (الغفران) ، وإما زراية على ذميم العادات (كالنائب ليثو) . وكذلك الأستاذ هنرى لاقادان عنى بدراسة المجتمع الفرنسى الحديث ، وعرض لما ينجم عن المنافسة بين طبقاته من المشاكل المعضلة والمسائل العويصة في رواية (أمير أوريك) . ثم المنطقى الجبار بول هرفيوى ، فقد عالج المشاكل الاجتماعية التى تتولد من الزواج والطلاق ، ونحا في بحثها منحى اسكندر دوماس الابن في رواياته العلمية (Piece à thèse) ولكنه كان أكثر منه بساطة وأشد جفاء . كتب في ذلك ملاهيه المشهورة ، وهى التيه (Le dédale) ، والكليتان (الكماشة) (Les tenailles) ، وقانون الرجل (La loi de l'homme) ، واعرف نفسك (Connais-toi) ، وشوط القبس (La course du flambeau) ولا تزال هذه الرواية إلى اليوم أبلغ روائعه وواسطة بدائع . ثم الأستاذ (بربو) مؤلف القباء الأحمر (La Robe rouge) والأستاذ فرنسوا كوريل مؤلف الدمية الجديدة ، ونشوة الحكيم ، والأستاذ (الفريد كابو) مؤلف الحظ (La veine) والطير الجربج ، والأستاذ (هنرى برنستين) مؤلف السارق ، والسر ، وشمشون . ولا نريد أن نسترسل في ذكر أسماء الكتاب المعاصرين ، فأكثرهم لا يزالون يؤلفون ويرزقون . وإنما ذكرنا منهم من سبق لنقول لك إن ما ألفوه قد يطلق عليه أحياناً اسم الدراما ، وأحياناً اسم الملهاة

الدرامية (Csmédie dramatique) أو الجدية ، والاسم الثانى أدق لما ذكرناه
من الفرق بين النوعين

هذا مجمل ما أتى على الدرامة من الأطوار فى فرنسا . أما فى أسبانيا فالمسرح
قومى محض ، ولد فى الكنيسة وظل على صفته الأمية حتى جاء عصر النهضة ،
ففتح بعض الكتاب إلى بناء المسرح الأسبانى على الطراز الأغرريقى ، ولكن
ذوق الجمهور أحالهم عن ذلك القصد وصرفهم عن محاكاة المأساة الأتباعية
(Classique) فسخروا من قانون الوحدات الثلاث ، وجمعوا فى الرواية الواحدة
بين الحوادث المضحكة والمواقف المفزعة ، وبين سراة الطبقة العليا وصعاليك الطبقة
الدنيا ؛ ثم كانوا يعتقدون العمل ويفخمون الأسلوب ، حتى سرت من روحهم
نفحة إلى كورنى . وكان الشرف محور مآسيهم ، وموضوع حوادثهم ، ومكان
قوانينه الصارمة منها مكان القدر من مآسى الأغرريق . على هذه القواعد والصفات
كتب نابغتهم الخالد لوب دى فيجا (Lope de Véga) (١٥٦٢ — ١٦٣٥)
مآسيه ، وهى لا تقل عن ألفى مأساة ، يدخل منها فى باب الدرامة الروايات التاريخية
(ككشف العالم الجديد) وروايات (سان سكرمنت) كوارث السماء . وقد
تميز هذا الكاتب بالخيال الخصب ، والقريحة المتقدمة ، والتنوع البديع ، والقدرة
المعجزة على تصوير الأخلاق ، ولا سيما أخلاق النساء . وكان همه أن يعرض
الحوادث دون أن يشرح أسبابها ، ويمثل الحياة الحقيقية دون أن يطرز أثوابها .
ثم يليه فى النبوغ والأثر (كالدرون دى لباركا) (١٦٠٠ — ١٦٨٠) . وقد بقى
من دراماته اثنتان وسبعون درامة أشهرها (الحياة حلم) و (كرامة المولى) .

وأما فى إنجلترا فقد ولد مسرحها فى الكنيسة أثناء العصور الوسيطة كما كان الأمر
فى فرنسا وأسبانيا . وكذلك لم يقو تقليد الكتاب والشعراء لأداب النهضة على
الحيلولة بين الدرامة الحديثة وبين الانتشار والتقدم . ففي القرن السادس عشر جاء
(مارلو) فهز النفوس وحرك المشاعر بمآسيه : (ادوار الثانى) و (يهودى مالطة)

و (موت الدكتور فوست وحياته) . ولكن شكسبير ظهر فأخفت ذكره ووضع قدره . وكان القدماء من أرباب المذهب الأتباعي يذكرون شكسبير بالسوء ، ويتناولونه بالنقد حتى لقبه قولتير (بالمتموحش السكران) . أما أرباب المذهب الابتداعي فيرونه مثال الفن الروائي ، ورسول الشعر التمثيلي . وقد سردنا لك فيما سبق طائفة من مآسيه في بعضها ما يشبه الدراما ، ولكن دراماته الحقيقية هي : صاع بصاع ، وتاجر البندقية ؛ وقطعه المقتبسة من تاريخ إنجلترا ، كالملك حنا ، وریشار الثاني ، وهنرى الرابع ، وهنرى الخامس ، وریشار الثالث . ودرامات شكسبير^(١) على الجملة ضعيفة البناء ، بعيدة الامكان ، متكلفة الأسلوب . وقد أراد أن يمثل فيها مناحى الانسانية كلها ، فجمع بين العظيم الرفيع ، والعامي الخليع ، والمضحك الماجن ، وجعل العواطف الرقيقة الوادعة ، بجانب الأهواء العنيفة الفاجعة ؛ ولم يقنع بتمثيل الحوادث مجردة ، بل حرص على أن يصور الأهواء والعواطف التي صدرت عنها وتولدت منها

وأما في ألمانيا فليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) هو خالق مسرحها القومى : وقف بين مواطنيه وبين المأساة القديمة ، فحال بينهم وبين تقليدها ، ودعا الناس قبل الابتداعيين إلى الأخذ عن شكسبير ، وإلى وضع الأساس لبناء المأساة العصرية . وأشهر مآسيه (منا دبر نهلم) و (ناتان الحكيم) و (أمليا جالوثي) . أما (جيتيه) فقد جمع بين الذهن القديم والعبقرية الحديثة ، وقد ظهر ذلك جليا في دراماته ، وأشهرها (جوتز دى بريشنجن) و (تركاتو تاسو) و (إجمنت) و (فوست) . فأما (جوتز) فهي صورة قوية - وإن تكن غير جلية - لألمانيا

(١) كان شكسبير يسمى بعض رواياته مآسى ، وبعضها ملاهى ، ولكن معنى هاتين الكلمتين كان يختلف إذ ذاك اختلافا شديدا عما نريده منهما الآن ، فقد كانوا يطلقون الملهمة على كل رواية خيالية الموضوع سواء أضحكت أم لم تضحك ، والمأساة على كل رواية حقيقية الموضوع سواء تأثر بالخيال أم لم يتأثر

في أواخر العصور الوسيطة . وموضوعها أن السيد جوتز لا يعترف لأحد بالسلطان غير الامبراطور ، فهو يشعل الثورة في رؤوس الفلاحين ، ويقودهم لمحاربة النبلاء والكهنة ، ثم ينتهي أمره بالأسر والسجن في قاع مظلم بقية حياته . وأما درامته فوست فهي مجده وخلوده ، تجدها غامضة في جملتها ولكنها رائعة في تفصيلها . موضوعها أن الدكتور فوست تُبرمه الحياة ويُعنته الوجود ويكرُبه فراغ نفسه ، فيتعاطى السحر ، ولكن اليأس يحتوشه فيدفع به إلى الانتحار . وبينما هو متردد بين الحياة والموت إذ يفجأه قرع الأجراس المؤذنة بدنو عيد الفصح ، فيذكره بقيامه المسيح ، ويأفكه عن عزمه المشؤم ؛ إلا أن الشك يعاوده ، فيدفعه إلى مخالفة الشيطان فيبيعه نفسه على أن يتمتع بزهرة الحياة ونعيم الدنيا . فيؤتبه الشيطان من كل شيء إلا السعادة ، فيشرف على الموت ، إلا أن ماري تدركه فتنجيه وعلى طريقة جيته كتب صديقه شيلر دراماته الرائعة كدرامة اللصوص ، ودون كارلوس ، ووليم تل . وأنبه الكتاب الروائيين في ألمانيا اليوم هو (جيرار هو بتان)

ومن فحول الدراماة في العصر الحديث الكاتب النرويجي (جوهان إيسن) (١٨٢٨ — ١٩٠٦) وكان ينزع في مآسيه الدرامية نزعة فلسفية اجتماعية ، فهي من الدرامات العلمية أو الرمزية . وقد سما فيها بقوة الفرد وهيمته إلى أبعد غاية وأرفع منزلة حتي ولو ناقض ذلك الدين والتقاليد . أشهر دراماته بيت العروس (La maison de poupée) ، والأرواح ، والكنار الوحشي

تحليل موجز لرواية هرنانى

هرنانى Hirnani

درامة شعرية في خمسة فصول نظمها هوجو سنة ١٨٣٠ ، ومثلت أول مرة في (الكوميدى فرانسيز) يوم ٢٥ فبراير سنة ١٨٣٠ ، فكان تمثيلها معركة شعواء بين الاتباعيين والابتداعيين تبودلت فيها اللعنات واللكمات بين الفريقين . وكان أنصار المذهب الجديد قد وزعوا قبل يوم التمثيل (تذاكر) مجانية على طلاب المدارس وتلاميذ المصانع ، فملأوا مشهد المسرح قبل بدء التمثيل ثمانى ساعات . ثم ابتداء التمثيل على المسرح ، والعراك الصاخب في المشهد ، حتى أسدل الستار الأخير على فوز الابتداعيين وفشل الاتباعيين

أهم أشخاص هذه الرواية : هرنانى ، وهو نبيل اسباني اتخذ اللصوصية وقطع الطريق وسيلة لأخذ ثأر أبيه المشنوق في جريمة سياسية ؛ ودون كرلوس ملك اسبانيا وهو الذى قتل أبا هرنانى ؛ ودون روى جوميز دوق سلقا ؛ ودوناسول بنت أخيه التى يريد أن يتزوج منها . وقد وقعت حوادثها في سرقوسة ، ثم في قصر سلقا ، ثم في إكس لاشابل ، ثم في سرقوسة ثانية

ففى الفصل الأول : يعيش هرنانى في الجبال مع ذؤبان الانس ، يقطع الطريق ويغير على البلاد ؛ وهو يحب (دوناسول) وتحبه ، ويغالبه على هذا الحب (دون كرلوس) ملك اسبانيا والشيخ روى جوميز عم الفتاة ، ويقع هرنانى في خطر داهم فينجو منه بفضل الملك

وفى الفصل الثاني : يقابل هرنانى الملك في بيت دوناسول ، وقد أقبل في حرسه يخطفها ، فيملك حياته وموته . ولكنه يبقى عليه ويخرج ، فيجد البيت محصوراً بالجند الملكى فينجو بنفسه بعد لأم

وفي الفصل الثالث : يحكم الملك بالقتل على هرناني ويجعل لمن يأتي برأسه جعالة مالية ، فتدعن دوناسول لأحكام القدر وتستسلم لإرادة عمها فترضى أن تتزوج منه . وفي الساعة التي يتأهبون فيها للذهاب إلى الهيكل لعقد الزواج يدخل هرناني القصر في زى حاج يطلب الحماية والجوار من ربه . فإذا ما رأى حبيبته في زينة العروس يظن أنها نكثت عهده ، ونسيت وعده ، قهون عليه الحياة ويعلن عن نفسه طالباً القبض عليه . ولكن واجب الضيافة لصاحب القصر يقوم دون ذلك . وليس جوميز ممن ينقض الزمام ويخيس بالذمة . على أنه يفجأ الحبيين وهما يتساقيان الهوى ويتصارحان بالحب ، فيستقله الغضب وترعده الغيرة ، ويدخل الحاجب عليه في تلك الحال يعلن إليه قدوم الملك ، فقد جاءه يطلب منه تسليم المجرم المحكوم عليه إذ علم أنه لائذ بقصره . فيتنازع الدوق عوامل الشرف والغضب والانتقام ، وتترأى له صور آبائه المعلقة على حوائط القصر تتحرك أمام عينيه تذكرة له وتبصرة ، فيغلب الشرف ويخبيء هرناني في مخبأ سرى أمين . ويدخل الملك فيعاتب الدوق على أن يحير عليه ، ويطلب منه المجرم . فيجيبه جوميز في إباء وشم أنه يؤثر الموت على أن يسلم جاره . فيغتصب الملك دوناسول ويخرج انتقاماً من عمها وثأراً لنفسه . ويخلو الدوق بهرناني فيرد إليه حياته وحرسته بشرط أن يساعده على غسل هذه الإهانة عنه بدم الملك ، فيجيبه هرناني إلى ذلك ويضع حياته في يده ضماناً بوعده ، فيقسم أن يقتل نفسه متى نفخ الدوق في هذا البوق الذي يعطيه إياه

وفي الفصل الرابع : يسافر الملك في أثناء ذلك إلى إكس لاشابل يروض لنفسه الأمور ويهيئ الأسباب لفوزه في الترشيح لأمبراطورية ألمانيا ، ويأتمر الدوق وهرناني بالملك ، ويتوافى المؤتمرون في حندس الليل إلى أقباء الكاتدرائية على مقربة من ضريح شارلمان . ويقف دون كرلوس على سر المؤامرة فيجئ إلى مكانها يريد أن يفجأ المجرمين وهم جلوس على الجريمة ، ويظل مختبئاً ينظر . وتهب عليه في تلك الساعة نفحة من قبر شارلمان وهو الذي يريد أن يخلفه على مجده

وسلطانه ، فتوحى إليه بتلك النجوى المشهورة التى تبلغ ستين ومائة بيت من عيون الشعر وغرره ، ويدخل الملك ضريح العاهل فيتسنى له أن يسمع ما يقرره المؤتمرون فيعرف أن هرنانى قد انتخب بالقرعة ليقتله . ويدوى فى تلك اللحظة صوت المدفع فجأة فيعلن انتخاب دون كرلوس عاهلاً لألمانيا ، فيخرج حينئذ من مكمنه ويدهم المتآمرين فيملأ قلوبهم رعباً ودهشة ، ويريدون الفرار فيجدون المكان محصوراً بالجند ، ويتقدم هرنانى فيكشف للملك عن نفسه ويدكره بجنائته على أبيه . ويكون لهرنانى ودوناسول والمملك موقف رائع تتجلى فيه عواطف الحب والتضحية والشهامة ، وينتهى بأن يعفو الملك عن جميع المتآمرين ويتخلى عن دوناسول لهرنانى فيستعبد قلبه بهذه الأريحية . ويصبح اللص الشريف صادق الولاء مخلص القلب لشرلكان وهو الاسم الجديد للعاهل الجديد

وفى الفصل الخامس : لم تحلْ هذه النهاية فى صدر الدوق جوميز ، فلا هو رحض إهانتته ولا هو نال حبيبته ، فيأبى عليه طبعه أن يسعد غيره بشقوته ، فيدع الزواج يتم والعرس يقام والعاشقين ينعمان معاً بنعمة الحب ولذة القرب ، ولكنهما يسمعان نفخة بوق على بعد ! ثم يدنو الصوت فإذا هو الشيخ جوميز يستنجز هرنانى وعده بأن يقتل نفسه عند نفخة البوق ، فيتوسل العروسان إليه بالرجاء والدموع فلا يزداد إلا إصراراً وعناداً . ويظلم اليأس فى عيني الزوجين البائسين فيخرج هرنانى من منطقته قارورة من السم ، فتأخذها منه دوناسول وتجرع نصفها وتقدم إلى زوجها الباقي فيشربه ، ويخر الحبيبان صريعين تحت قدمى الدوق ، ويهجم عليه هو أيضاً الندم ووخز الضمير فينتحر على جثتيهما الهامدتين يؤخذ على هذه الدراماة أن العمل الروائى فيها خيالى محض ، ينقصه الصدق والطبيعة ، وأن تحليل أخلاقها سطحى غير عميق ، وأن كثيراً من مواقفها غريب غير ممكن . وتجد هذا العيب أوضح ما يكون فى الحل ، فان الدوق جوميز الذى ظل طوال الرواية شهماً كريماً لا يسوغ فى العقل أن يكون فى آخرها جامد الشعور زمن المروءة كما ظهر

تتمة

في الملهاة العامية Farce والمأساة العامية Mélodrame

المهارة العامية Farce

هي ملهاة غرضها الاضحاك والالهاء بتصوير العيوب المضحكة تصويراً يتعدى حدود الأدب والحشمة والذوق والامكانية . فهي تقوم على الاحالة والبذاء ، كما تقوم الملهاة على السخر والأضاحيك والرأى بين الناس مختلف في بقاء هذا النوع في أمة راقية وحكومة منظمة ومسرحة مذهب . فالذين يدافعون عن الملهاة العامية يقولون : إن الناس يرفهون عن صدورهم بشهودها ، وإن الأذواق ليست واحدة في تقدير اللهو الرفيع ، وإن العكوف على الجد الخالص واللهو المحتشم يتعب الذهن ويكدد القريحة ، وإن الجمهور يجب أن تطلق له الحرية في اختيار ما يلهيه ويسليه ونحن لا ننكر مطلقاً علي الملهاة العامية أنها تلهي الجمهور وتسرع الناس ، بل نعترف بأن الرومان كانوا يهجرون مسرح (تيرانس) ويحتشدون عند المصارعين والمهرجين ؛ ولا ننكر كذلك أن القليل في الناس هم الذين يدركون معنى الحق والجمال والخير فيلذهم إدراكه ويمتعهم فهمه ، وأن دهماء الشعب وسواده لا يلهيهم إلا المحال الفاحش والبذى المقذع ، وأن من الأذهان ما يعتريه الكلال من الجد فلا يشحذ إلا بالمازاح الخالي من الذوق والفكر ؛ ولكن سلطان هذا النوع على الشعب هو مصدر الخطر فيه ومنشأ الضرر منه . فان من يحبه ويميل إليه يكره غيره ويصد عنه . وانصراف الشعب عما يغذى عقله بالحكمة وذوقه بالجمال ووجدانه بالفضيلة ، إلى ما يملأ عينه بالفحش وقلبه بالرجس ولسانه بالبذاء ، مؤد إلى الوهن

والانحلال والعدم . ذلك إلى أن اللهو الفارغ تستسهله النفس وتفضله ؛ وإذا استرسل المرء فيه خمدت نفسه بترك الفكر ، كما يحمد جسمه بترك العمل . أما قولهم إن الملهاة العامية لا تضر ما دامت تسر ، فذلك مثل قولهم : إن نوع الغذاء لا يهملك ما دام يلذك !

إن هذه الملهاة خلقت لرعاي الشعب وغوغائه فلتبق لهم ولتحي بينهم ، بشرط أن تظل على شكلها العامي الخشن في أدب وحشمة ، فتقوم في الأسواق والأعياد والموالد تحت الخيام والمضارب ، حتى لا تجذب إليها إلا خشاش الناس ممن تعود أنفه النتن فلا يشمه ، ومرن لسانه على الهجر فلا يهمله . أما رفعها بفحشها ورجسها إلى المسارح الراقية ، وتمويهها بالرقص والموسيقى ، وتزيينها بزخرف المناظر والأزياء ، فذلك تدهيب لحافة الكأس المسمومة يشربها الشعب فتقتل فيه عناصر الخير وعواطف الفضيلة !

المأساة العامية Mélodrame

المأساة العامية درامة تتألف من الحوادث الفاجعة ، والمواقف المروعة ، والهزل الجريء ، وتستعين بالرقص والموسيقى . وقد علق بها اسم (الميلودرام) في منتصف القرن الثامن عشر ، واشتهر بتأليفها من الكتاب الفرنسيين (جليير دبكسييريكور) و (دوكانج) و (دينيرى) . ولكن ما كتبوه عافه النقد لتبذله وتسفله . يمتاز هذا النوع بآثره القوى وعمله العنيف . فهو موضوعه إما أن يكون طاغية غشوماً يرتطم في مراغة العيب والفحش ، أو رئيس طغمة من قطاع الطرق يطارد فتاة طاهرة عفيفة فاضلة ، أو خائناً يحب في الضلال ويوضع في الغي ، أو حبيباً باسلاً يقع حبيبه في يد الأشرار فيغالب الأخطار ويصارع الفجار حتى يرد مكرهم ويدفع شرهم ، أو غيباً يعقد العمل بغباوته ، ويخرج الموقف بسخافته ، ثم تتدخل العناية الإلهية بعد هذه التقلبات الشديدة ، والمشاكل العديدة ، فتأخذ للبريء من الجرم ، وتقتص للفضيلة من الرذيلة . وعملها شديد العنف قوى الأثر ، يضحى بالامكانية

في سبيل الضربات المسرحية والمفاجآت القوية ، وتعتمد على الخناجر والسوم والحرائق في الأخذ بكظم النفوس ، وإثارة الرعب في القلوب . أما موسيقاها فتعبر عن المواقف والعواطف ، وتتقدم دخول الأشخاص ، ورقصها قد يكون تعبيراً عن معنى وتمثيلاً لفكرة (Ballet) ، وقد يكون إمتاعاً وتسلياً يتخلل حوادث الرواية . وأما أسلوبها فمزيج من البهرج الخلاب والعامية المبتذلة ، مما يلائم هذه الأفكار التي تشرحها ، والعواطف التي تصفها . وماذا تجدى الأساليب الفخمة ، والتراكيب الموثقة ، في جمهور لا يريد أن يتأثر إلا بالزياط والعياط ، ولا يتسلى إلا بالصراع والقراع ، ولا يعرف إلا أن يقول في نهاية الفصل الخامس وهو مجذوب للحدث مكروب للبطل : آه ! رباه لقد نجا !!

على أن مآل هذا النوع إلى الفناء ، فإن الشعب كلما رقت عواطفه وتهذب حسه ودق شعوره ، آثر الصدق والامكان ، وقدر الفن والبيان ، وعاف الصخب والهذر والعنف ؛ ولذلك تجد الدراما تحتل في كل مكان محل الميلودرام



المسرحية الغنائية « الأوبرا »

L' opéra

المسرحية الغنائية هي درامة شعرية جدية أو هزلية تؤلف من الغناء والانشاد ، وتأتي الحوار الكلامي ، وتقبل الخوارق ، كالأشباح والأرواح والهواتف ، وتوقع على أنغام الموسيقى ، وتختلط أحياناً بالرقص ، وتعنى كل العناية بالزينة والرياش . وهي غاية ما وصل إليه الجمال الفني والذوق الانساني ، لأنها مجمع الفنون الجميلة ومظهر الآداب الجليلة ومنتعة النفوس ولذة الحواس بما تفيضه على العيون والآذان والأذهان من جميل الصور وحلو النغم ورائع الشعر ، بله ما تقتضيه من كمال الفن الآلي (mécanique) لأحداث الخوارق وتغيير المناظر . فهي ولا ريب أفصح الألسنة إبانة عما بلغته القرائح من النبوغ وأدركته الفنون من النضج في عصرها الذي مثلت فيه

على أن قوام المسرحية الغنائية وفروعها هو الموسيقى والمناظر ، فهي تنزل الكلام والحادث والتعقيد في الحل الثاني منها . لذلك لا تجد كلامنا عنها إلا إجمالاً يكاد يقفك عند التعريف والتقسيم . وقبل أن نأخذ في تقسيم الغنائية يحسن بي أن أنقل إليك ما قاله في هذا الصدد الفيلسوف ابن رشد في تلخيصه كتاب الشعر لأرسطاطليس . وما قاله لا يدخل في موضوعنا إلا من باب التاريخ . وهذا الملخص قد طبعه الأستاذ المستشرق (لاريجو) بمدينة فلورنسا سنة ١٨٧٣ قال : (المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفق ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها منفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل الخيلة الغير موزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة : أي الأندلس)

ولا مزية في أن أعارىض الموشحات والأزجال أنسب لنظم الغنائيات من سائر بحور الشعر لحلاوة نغمتها وسهولة توقيعها وتنوع قوافيها فالغنائية تنقسم باعتبار تلحينها إلى أجزاء نسردها لك دون أن نعرض لها ، لأنها ليست من شأننا ولا مما يدخل في علمنا . وهى الافتتاح ، والمقدمة ، والانشاد ، والألحان ، والمثنائى ، والمثالث ، والرابع ، والخامس ، والخورس ، والختام فى نهاية كل فصل . فالافتتاح ما يسبق رفع الستار ، والمقدمة ما يهيب للعامل ، والانشاد نوع من الغناء يحل محل الحوار الكلامى دون أن يتقيد بوزن ، والمثنائى والمثالث والرابع والخامس قطع يزوج فيها الصوت أو يثلاث أو يربع أو يخمس ، والخورس ما فوق ذلك . على أن اجتماع هذه الأجزاء ليس ضرورياً ولا جوهرياً . فالملمحن يستطيع أن يغفل منها مالا يتفق مع الرواية

ثم تنقسم الغنائية باعتبار تأليفها إلى غنائية جدية ، وهى ما كان موضوعها سامياً وعملها رائعاً وأداؤها غنائياً كله . فلا تجيز الحوار النثرى وإنما تستبدل به الانشاد ؛ وغنائية هزلية وهى ما تجيز الحوار النثرى فى خلال القطع الغنائية

الغنائية الجدية L'opéra serieuse

ليس من اليسير أن تجد لهذه الغنائية تعريفاً جامعاً لتنوعها وتفرعها ، واختلاف الرأى فيها بين الفرنسيين والايطاليين ؛ فان لكلا الشعبين نظرية فيها سار عليها ودعا إليها . ولعلنا إذا ذكرنا النظريتين نستطيع أن نقف منهما على موضوع الغنائية ومداهما

فالنظرية الفرنسية زعيمها (كينو) وهى مبنية على تقليد الملحمة فى استعمال الخوارق والأعاجيب وتنوع المناظر وتعدد الصور ، ونقل كل ذلك إلى عين الناظر كما تنقله الملحمة إلى ذهن القارىء . فقد يكون التأليف كله مختلفاً غريباً ، ولكن فى هذا الاختلاق اتفاقاً واتساقاً تنتج منهما الحقيقة ، كما أن الموسيقى تظهر جمال الخوارق ، والخوارق تبين إمكان الموسيقى . فأنت فى جو جديد يجمع بين عالم

الغيب وعالم الشهادة ، ويضيف إلى جمال الخيال سحر الطبيعة ، وذلك كله يسير في انسجام والتئام ودقة . أما العمل الروائي فواضح يسهل عقده وحله ، والحوادث يتوالد بعضها من بعض ، والأهواء رقيقة تشتد حيناً ثم ترق ، والأخلاق ساذجة ، والمناظر متنوعة ، والجاذبية قوية مؤثرة ، ولكنها تتراخى أحياناً فتخفف عن الأعصاب وترفه عن النفوس

تلك هي غنائية (كينو) ونظريته : يجمع كل ما يستطيع من الوسائل ليخلب السمع ويبهز البصر ؛ وهو لذلك يستمد موضوعاته من الأساطير والسحر ، فيملأ المسرح بالأعاجيب والصور ، ويهيب نفسه الانتقال من الأرض إلى السماء ، ومن الجنة إلى النار ، مهيمناً على الطبيعة ، مستولياً على الوهم ، فاتحاً للمأساة طريق الملمحة ، ليجمع بين فضائل النوعين ، ويوفق بين مرمى القصيدتين

ومزية هذه الطريقة الخرافية أن تكفي الشاعر مؤونة التفصيلات الدقيقة التي تطلبها الحقيقة ، فإن الموضوعات التاريخية تقتضي جلاء الغامض ، وتعليل الحوادث ، وتقريب البعيد ، وإمكان المستحيل

أما النظرية الايطالية فزعيمها (ميتاستاز) وهي مبنية على محاكاة الطبيعة وتوخى التأثير والبلوغ بالحزونات الفواجع إلى حد لم تبلغه المأساة . فهو يكسو الأفق بالسواد ، ويصبغ المسرح بالدم ، ويسرع بحركة العمل وهو مغرق في الإشارة والاثارة بروعة الأداء وحدة الهوى . وفضل هذه النظرية على الأولى ظاهر في قوة الأثر ودقة المواقف وجمال الحقيقة وسهولة الامكانية . لذلك عنى الشعراء والموسيقيون بالتوفيق بين النظريتين والجمع بين الطريقتين ليدركوا مزايا هذه وتلك . فهم يمزجون الصور العجيبة بالرهيبية ، والمواقف الطريفة بالعنيفة ، والمناظر التي تسحر العين بالتي تحلب اللب

على أن الغنائية ليست مقصورة على الخوارق والحزونات ، وإنما تتنال الاناقة الحضرية والحياة الريفية والخلق الفكه والهزل المضحك ، على شرط أن يتسق كل ذلك في طبيعة حية وحركة قوية وتنوع جاذب

الغنائية الهزلية L'opéra comique

أما الغنائية الهزلية فاسم يطلق اليوم على درامة جدية الموضوع فكهة الأسلوب ، تخط الغناء الشعري بالحوار النثرى ، وتعنى بتعقيد العمل الروائى . ومنشأ هذا النوع كان فى مستهل القرن السابع عشر ، ظهر أولاً فى شكل ملهاة غنائية كانت تمثل فى سوقين شهيرتين : (سان جرمان) و (سان لوران) . ثم أخذ مع الزمن يقترب من الغنائية الجدية بتغليب جانب الموسيقى والغناء حتى لم يبق بينهما اليوم إلا فروق سطحية شكلية أهمها الأسلوب الفكاهى . فإطلاق هذا الاسم على الغنائية التى لا نصيب للهزل فيها إطلاق غير صحيح ، لأن الغنائية إنما وضعت فى الأصل للدلالة على كل عمل موسيقى ، ولا سيما العظيم الجدى منه ، فإضافتهم صفة الهزل (Comique) إليها دليل على أنهم يريدون بها عملاً أقل من العظمة ، وأقرب من الهزل ، وأقبل للحوار النثرى . ويؤيد هذا الرأى أن الغنائية الهزلية أو الابرا كوميك سليلة المهزلة (القودفيل ^(١)) ولا يفرق بينهما إلا أن ألحان المهزلة كلها معروفة مألوفة من قبل ثم تقتبس لأوزان جديدة تؤلف للرواية . أما ألحان الغنائية الهزلية فهى مصنوعة لأوزانها خاصة ، ولذلك كان شعرها محكم الرصف بديع الوصف ، يقوم عليه الشطر الأكبر فى نجاح الرواية وغبرت الغنائية الهزلية حقبة من الدهر وهى خاضعة لسلطان المهزلة فلا تستطيع

(١) تطلق هذه الكلمة اليوم على ملهاة صغيرة تافهة الموضوع محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تخرج من إرسال النكتة المقذعة . وقد تشتمل على بعض الأصوات الغنائية استبقاء لأثر الماضى وخصائص الأصل . فقد قالوا فى بدء تكوينها إن (أوليفيه باسايين) من أهل (فير) وهو واد فى (نرماديا) نظم سنة ١٤٥٠ أغاني هجائية داعت فى واد فير فسميت بذلك قود فير (Vau de vi) أى (وادى فير) ثم نزحت عن منبتها ومكان نشأتها فنصحف الاسم إلى (قود فيل) . وفى مستهل القرن الثامن عشر أدخلوا هذا النوع من الأغاني المقذعة فى ملاء كانت تمثل الأسواق وتسمى (ملاهى مع القود فيل) ثم انتصروا بعد ذلك فى اسمها على القود فيل ، وكانت حينئذ كلها شعراً يعنى على أنغام معروفة من قبل لم تصنع لها خاصة حتى دخلها الحوار النثرى فصارت أشبه بالغنائية الهزلية لا يميزها منها إلا الفرق الذى مر بك عند الكلام عن هذه الغنائية . ثم فعل بها الزمن ما فعل بسائر الأنواع فشدب أطرافها ، وهذب إسفافها ، حتى ردها إلى التعريف الذى بدأنا به هذه الكلمة

أن تتجاوز مداها ، ولا أن ترتفع عن مستواها ، وإنما كانت تستعير أساليبها الحية ،
وأناشيدها الطلية ، حتى جرؤ الملحنون على أن يطلبوا إلى المؤلفين أن يوسعوا الدائرة
القديمة ، وأقدموا هم أيضاً على ابتكار ألحان جديدة ، واقتباس بعض المثاني والمثالث
والأشكال من الغنائية الجدية ما دامت تتصل بها وتتعلق بسببها . فلما صارت
الغنائية الهزلية فناً أدبياً وعملاً روائياً وحقيقياً أصبح الكاتب يضع روايته حراً من
كل قيد ، ثم يدفعها إلى الملحن فيختار لها فكرة موسيقية تقوى التعبير عن الغرض .
وهم اليوم يميلون إلى تقليل الحوار وتكثير الغناء ، ورد هذا النوع إلى شكل
لا يكون معه إلا درامة غنائية وملهاة غنائية لا يدخل فيها ما ليس منها ؛ حتى لا يقول
فيه القائلون اليوم إنه نوع مزيف ، وحتى لا يصفه (تيوفيل جوتييه) « بأنه سفيح
قبيح ، قد خلط بين وسيلتين متباينتين من وسائل التعبير ، فجعل الممثلين يسيئون
الغناء بحجة أنهم ممثلون ، والمغنين يسيئون التمثيل بحجة أنهم مغنون »
على أنه بالرغم من هذا النقد الوجيه يستحق العناية والتأييد ، لأنه سبب واصل
بين ذوق العامة وذوق الخاصة ، ودرج صاعد بالجمهور إلى الفن الموسيقي فيرفعه من
حضيض (القودثيل) إلى أوج (الأبر)
وهنا نقف القلم معتقدين أن فيما بسطناه من قواعد الفن الدراعى بلاغاً للكاتب
الناشي وسداً لنقص البيان العربي في هذا الباب



الجاذبية أو التشويق في القصص

الجاذبية هي الشوق الذي يبعث اللذة ويشير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة أو الرواية . ومبعث هذا الشوق اختيار الموضوع المفيد أو الطريف ، واصطناع الأسلوب الخالب والصور البراقة والنوادر الممتعة والحوار القصير السديد . وأثر هذه الجاذبية إما أن ينال الذهن أو الخيلة أو الوجدان .

جاذبية الذهن أن يكون القصص مبعثاً للنور ومصدراً للمعرفة وداعياً إلى التفكير ، كالجاذبية التي تحسبها وأنت تقرأ تأسيت أو ابن خلدون . ومثل هذه الجاذبية تكفي في القصص التاريخي دون القصص الشعرى ، لأن الأول أساسه التعليم والإقناع ، والثاني أساسه التأثير والإمتاع .

وجاذبية الخيلة تكون بتصوير مناظر الطبيعة للنفس ، وجلاء ألوانها للعيون ، بالوصف الصادق والأسلوب القوى ، ولكن هذه الجاذبية إذا لم تقترن بأخري لا تلبث أن تبوخ وتضعف ، فإن النفس لا تعلق إلا بما ينيرها أو يثيرها ، فإذا لم تهتز للقصص فلا أقل من أن تستفيد منه .

أما جاذبية الوجدان ، فإن يحرك القصص في نفسك عوامل الألم أو اللذة ، ويشير في حسك عواطف الحنان والقلق والدهش والهول والغراء ، ويذيقك لذة الشعور بأنك حساس ؛ وهذه أمتع اللذائذ جمعاء . لذلك كانت جاذبية الوجدان أقوى من أختيها ، فهي تغني عنهما وهما لا تغنيان عنها . ولو تأملت في هذه الأحاديث (الحوادث) التي سائرت الإنسانية من جيل إلى جيل ، وتذكرت فعلها الساحر في قلبك وأنت صغير ، وجمال ذكراها في نفسك وأنت كبير ، لعلمت أن سر حياتها وقوتها ولذتها هو أن جاذبيتها من هذا النوع

وأحسن القصص وأجوده ما اشتمل على أنواع الجاذبية الثلاثة . وشرط الجاذبية أن تتدرج في أجزاء الموضوع ، فتبدأ ضعيفة ، ثم تنمو كلما نما العمل وتعتد

الحادث حتى تنتهى مع الحل وقد استراح السامع ونقع نفسه . ومن ثم كان حقاً على الكاتب ألا ييوح فى البداية بما سيحدث فى النهاية ، وإلا أخطأه التوفيق وفاته التشويق ونقصته الجاذبية . وإذا عرفت أن قوام الجاذبية فى القصص هو حسن تدرجها فيه ودقة توزيعها فى مناحيه ناسب أن نعرض هنا إلى عناصره فنقول : عناصر القصص الأساسية ثلاثة : العرض ، والتعقيد ، والحل :

فالعصر : يقوم بإعداد ذهن القارئ أو السامع إلى موضوع القصة أو الرواية أو الملحمة ، فيصف مكان الحادث وزمانه ، ويُعرف الأشخاص وأخلاقهم ، ويذكر الحوادث التى سبقت القصة إذا كان هناك داع إلى ذلك . وقد يطول أو يقصر على حسب الموضوع ، ولكن أخص صفاته أن يكون سريعاً إلى الغرض بريئاً من المقدمات ، واضح المنهج ، سالماً من الحشو والتكلف داخلاً فى الموضوع ، خارجاً منه خروج الزهرة من الساق كما قال شيشرون . أما طريقته فتختلف باختلاف الحادث والظروف : فطوراً يلقي الكاتب بالقارئ فى الموضوع دفعة واحدة ، ثم يسوق الحوادث الأولى ببراعة ودقة ؛ وطوراً يبتدىء منفجراً بعاطفة مكثومة منذ طویل ؛ وقد يبتدىء بحكمة بليغة ، أو مثل سائر ، أو رسم طبوغرافى مشوق ، أو وصف تاريخى ممتع . والعبقريّة الخالقة لا تُرسم لها الطرق ولا توضع لها القيود .

والتعقيد : هو جسم القصة ، أو الموضع الذى تشتد عنده الجاذبية ، وتشتبك الحادثة ، وتمتزج الوقائع والأشخاص والظروف ، حتى يُشكل على القارئ الأمر ويعمى عليه الخبر فلا يعرف منه مخرجاً ولا يدرك له نتيجة . فخاصته كما رأيت تقوية الجاذبية وتنميتها ؛ ولا يتسنى ذلك للكاتب إلا إذا أسدل على النهاية حجاباً شفافاً ، ووقف القارئ بين الرجاء والخوف ، وجانب التطويل الذى يعوق سير العمل ، واحتفظ للنهاية بسرور المفاجأة أو دهشة الفجعة

والحل : هو الجزء الأخير الذى يبرد فيه الشوق وتحل العقدة وتظهر النتيجة . ولا بد أن يكون كل ما سبقه مهيناً له وصائراً إليه ، دون أن يعلنه أو يدل عليه .

فإن القارىء إذا حزره قل شوقه إليه وانقطع اهتمامه به . والشرط الأساسى لأجادة الحل ألا تزيد عليه ، لأن السامع إذا علم ما كان يجهله ، وأدرك ما كان يشغله ، قرت نفسه وحمد نشاطه ، فلا يريد أن يعلم شيئاً .
ومن أحسن المثل على دقة التعقيد وبراعة الحل قطعة من كتاب الشهداء لساتوبريان سيد كتاب فرنسا يصف بها مقتل الشهيد « أودور » ، وقد حمل نفسه على أن يتجرع الغصة الأخيرة من عذابه الأليم دون أن يرتد عن دينه ، ولا أن يتزحزح عن يقينه ، حتى نعى إليه أن امرأته (سيمودوسيه) على وشك أن يحكم عليها القضاء بالعيش فى مواخير الفجور إذا هو لم يقدم القربان إلى الآلهة . كان حبه لزوجته فوق حبه لحياته ، فهل يكون حبه لربه فوق حبه لزوجته ؟ ذلك ما لا ندرية

« أغمى على أودور ، وأسرع الناس إليه ، والتف الجند من حوله ، واستولوا على الكتاب ، وطلب الشعب أن يُقرأ عليهم . فقرأ أحد النواب بصوت جهير ، وظل الأساقفة سكوتاً والهيمن ، والجلس يعجب بالضجيج والحركة . عاد أودور إلى رشده ، فرأى الجند بين يديه يصيحون به : « هلم يا رفيقنا ، قرب القربان ، وهذه أعلامنا تقوم مقام الهيكل » ، ثم قدموا إليه قدحاً مملوءاً بالنبيذ ليريقه ^(١) . فتارت فى قلب أودور عواصف الفتنة ، وتجاذبت رأيه عوامل الوسوس : كيف تصير « سيمودوسيه » إلى مواخير الفسق ؟ وكيف تصبح بين ذراعى « هيروقليس » ^(٢) ؟ ؟ نفج الشهيد صدره ، وانكسرت آلة عذابه ، فسأل دمه غزيراً ، فضج الشعب وجثا إشفاقاً عليه ورحمة له ، وأخذ يهيب به مع الجنود : « قرب القربان ! قرب القربان ! » هنالك قال أودور بصوت خافت متهافت : أين الأعلام ؟ ففرع الجنود تروسهم علامة الفلج والظفر ، وبادروا إلى أعلامهم

(١) كان من عادة القدماء أن يريقوا الخمر قبل تقديم القربان .

(٢) أحد القضاة الرومانيين فى عهد دقلتيون .

فحملوها إليه . فنهض أودور يسنده سند ، وتقدم حتى وقف أمام البنود ، وقد
خشت الأصوات وشمل السكون ؛ ثم تناول القدح ، فستر الأساقفة رؤوسهم
بفضل مسوحهم ، وصاح القساوسة صيحة الجزع . ولكن أودور رمي بالقدح ،
وألقي بالأعلام ، والتفت إلى الشهداء ، وقال : أشهد أنى مسيحي !! »

فأنت ترى أن جاذبية قوية استولت عليك وأنت تقرأ هذه القطعة لأن
عزم أودور ظل مجهولا حتي نهاية الأمر . فلما طلب الأعلام بصوت خافت وقع
في نفسك بعض ما وقع في نفوس الشهداء والقسيسين من الضيق والحزن . حتى
إذا أهاب به القساوسة إلى الواجب وألقي بالقدح وقال : أشهد أنى مسيحي ،
تفرّجت من الهم وتنفست تنفس الراحة



الملحمة

الملحمة حكاية شعرية في الغالب لأمر خارق عجيب أو عمل حماسي عظيم له أثره في حياة شعب بأسره . فهي تختلف عن الرواية بأنها تحكى الحادث وهذه تمثله ؛ وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتتوثر بالصور الكلامية الخلابه وهو يروى ولا يبتدع ، ويحقق ولا ينمق ، ويصدق ولا يمين ؛ وعن القصة بأن موضوعها منزع من حياة شعب بأسره لا من حياة شخص بعينه . فلا تكفى أن تكون القصيدة من المطولات ، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والأمراء حتى تسمى ملحمة ، بل لا بد أن يكون للحادث الذى تدور عليه صدى في تاريخ أمة أو أثر في حياة شعب كحصار طروادة عند الأغريق ، وقدم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان

نظريته في الملحمة : كان مذهب القدماء من أدباء الفرنج في الملحمة يخالف ما عليه الأدباء اليوم : فهي في رأى عميدهم بوالوقصة ضافية الطول مبسوطه العمل سداها الخرافة ولحمتها التلفيق . وهذا تعريف غير مانع لأنه لا يميز الملحمة من القصة ، ولا يمنع أن يدخل في بابها جميع القصص الحماسية . وهم فضلا عن ذلك لا يرون في الملحمة إلا عملا صناعيا يبتدعه رجل واحد على نظم معين وقواعد موضوعه وأسلوب يروق الأدباء بكثرة مجازاته ودقة كذاياته . وزاد بعضهم أن يكون الغرض من الملحمة تهذيب الأخلاق من طريق الإلهاء والتفريج ، وأن تكون مضروبة على قالب الياذة لهوميروس أو الينييد لفرجيل ، وقد انتقد فولتير هذه القواعد الاستبدادية ولكنه لم يستطع أن يخرج عليها عند ما نظم ملحمة « هنرياد » . على أن أول من استبان كنه الملحمة وكشف عن حقيقتها وطبيعتها هو (فيكو) الايطالى . فقد فطن إلى أنها تصور أخلاق العصر الذى

نشأت فيه وتمثل عاداته دون أن تتوخى التهذيب ولا أن تقصد إلى الوعظ؛ وإن أحدثت ذلك فقد تحدثه عفواً من غير تكلف له ولا قصد إليه .

أما المحدثون فلم يقفوا في دراسة التاريخ الأدبي عند ثلاثة قرون أو أربعة ، ولم يقصروا النبوغ والعبقرية على هوميروس أو فرجيل ، وإنما سلكوا إلى حصائل العقل البشري كل سبيل في كل عصر وفي كل مصر فوجدوا في غير الإلياذة والانييد مثلاً بليغة من سحر القول وحسن القصص ، ورأوا بجانب الملحمة الصناعية ملحمة أخرى طبيعية هي أقدم من كل ملحمة وأسبق من كل قاعدة تولد من ذات نفسها في مخيلة الشعب وتجرى على لسانه ، وتظهر في صدر زمانه . فتكون عمل أمة لا عمل فرد . وسأبسط لك الكلام في كل ملحمة على حدة بعد أن وقفك على هذين الرأيين ، وعرفتك السبب في نشوء الملحمتين .

الملحمة الطبيعية

منشأها :

في طفولة كل أمة على العموم تجد حادثاً أساسياً تحوم حوله أفكار أبنائها ، ويكون مادة هزجها وغنائها ، كفتح بلاد أو صد عاد أو تحرير وطن . يتمخض هذا الحادث عن " بطل ينمو في الخيال ، ويعظم في الصدور ، ويكبر في الزمن " ، حتى تُنسب إليه الخوارق ، وتخلع عليه الحماد ، فتسير بذكره الرواة ، وتتحدث بفعله القصاص ، وتشيد بفضله الشعراء ، وتنتقل شهرته من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهي في خلال ذلك تتسع وتستفيض حتى تصبح سيرته لدى الشعب حديثاً وطنياً يجب أن ينشر ، وتراثاً قومياً يحرص على أن يزيد . فإذا قيض الله لهذه السيرة المتجمعة على مدى العصور شاعراً سمح القريحة فهاز منها الحادث الأصلي ثم وصله بما تشعب منه أو نتج عنه من الحوادث الأخرى ، ونظم

كل ذلك بأسلوب شائق ونسق جميل ، أصبحت هذه السيرة ملحمة . كذلك ألقت الالياذة والأوذيسة وهما لا تزالان كل ما فى أيدي الناس من الملاحم الطبيعية . ولقد كانت حروب العرب مع الروم والفرس والأحباش ، وعام الفيل ، والفتوح الإسلامية ، والحروب الصليبية ، كلها حوادث أساسية فى تاريخ العرب والإسلام قد تناولها الشعراء والرواة والقصاص فصنعوا فيها القصائد والأناشيد والحكايات ، وجسموها بالخيال ، وموهوها بالمبالغة ، وزوروها بالغرائب ، ولكن الزمن لم يتح لها ذلك الشاعر الطويل النفس الفياض القريحة ، فيصنع بها ما صنعه هوميروس بحصار طروادة ، والفردوسى بحرب إيران وطوران ، فظل أدبنا إلى اليوم خلوا من الشعر القصصى الحقيقى .

فالملاحم الطبيعية إنما تتكون على طول الزمن مما تنوقل وتورث من الأغاني والأناشيد ، والأخلاق والعادات ؛ فهى تراث الأجيال وعمل الزمن . وما الشاعر الأخير إلا جامع وناظم ومهذب ومتمم . لذلك تجد عمله وإن كان جليل الأثر عظيم الخطر يضؤل بجانب عمل الشعب فينساه الناس ويغفله التاريخ حتى يمضى على طول الزمن اسمه . وليس من اليقين أن مؤلف الالياذة والأوذيسة واحد ، ولا أن هوميروس نفسه قد وجد . والناس يجهلون كل الجهل ناظم نيبيلنجن الألمانية ، وأغاني رولان الفرنسية ، ومؤلف قصة عنتره ، وسيف بن ذى يزن ، وسير بنى هلال العربية .

وللملاحم الطبيعية أثر بالغ فى نفوس الشعوب ، لأنها تثير الحماسة والاعجاب فى نفوس النشء ، فتحمله على تقليد السلف فيما قاموا به من الأعمال الجسيمة ، وما اتصفوا به من الأخلاق العظيمة ؛ ولأنها تقوم مقام التاريخ ، قبل نشأته فتقننا على الأنظمة الأولى للشعوب التى نشأت قبل أزمنة التاريخ ، وتصف بلادها وأخلاقها وعاداتها ؛ فهى مرآة ترى فيها الحياة المادية والأدبية والعقلية لكل أمة .

أشهر الملاحم الطبيعية

الإلياذة والأوديسة :

الإلياذة والأوديسة منظومتان يونانيتان نسبتا إلى هوميروس ، واستفاضتا في الشعوب والأجيال تحملان أثر العبقريّة الاغريقية ، وترددان صدى الحرب الطروادية ، وتمدان الآداب العالمية بالغذاء والقوة. موضوع الإلياذة غضب أخيل ، وهو حادث بسيط من حوادث حرب طروادة وقع في السنة العاشرة من حصارها واستغرق واحداً وخمسين يوماً . تبتدىء بشجار أخيل وأغا ممنون وتنتهى بقتل هكتور . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً تمثلت فيها صور الحياة اليونانية بأساطيرها وعاداتها وآدابها جليلة رائعة مؤثرة . وأهم أبطالها من الأغريق أغا ممنون ملك أرجوس ومسينا أمير الجيش ، ومينيلاس أخو أغا ممنون وملك اسبارطة ، وأخيل ملك الفذيتيد ، وبتروكل صديق أخيل ، ونسطور ملك بيلوس ، وأوليس ملك أتيكا ؛ ومن الطرواديين هكتور وفاريس ابنا فريام ملك طروادة ، واينوس حمو فريام الخ . وللاّلهة في الإلياذة شأن خطير وأثر كبير : فرحل ومينيرقا مع الأغريق ، وأبولون والمريخ مع الطرواديين . فهم يدبرون القتال ، ويحمون الأبطال ، ويتقارعون فيما بينهم انتصارا لطائفة على أخرى .

وملخصها أن أبولون سلط الوباء على معسكر الأغريق ، فأعمل فيهم منجله انتقاماً منهم على سبيهم بنت كاهنه كويريس ، ثم جل الخطب بوقوع الخلاف بين أغا ممنون وأخيل من أجل سبية نفّسها الأول على الثاني فاستأثر بها دونه من غير حق . ولما عجز أخيل الباسل عن الأخذ لنفسه من أمير الجيش اعتزل الحرب وهو يكاد ينشق من الغيظ ، فرجحت كفة الطرواديين باعتزاله ، وحالفهم النصر منذ استراحوا من قتاله . ودارت

الدائرة على الأغريق فجرح ديوميدي وأوليس ، وأخذ هكتور يحرق أسطولهم ، وأحرق بهم الخطر من كل جانب . فلما رأى ذلك بتروكل استعار سلاح أخيل وصمد للعدو فأجلاه عن موقفه . إلا أن أبولون أسعف الطرواديين فتصدى للبطل فأسقطه ونزع درعه ، حتى أمكن هكتور أن يضربه الضربة القاضية . وجاء نعي بتروكل إلى صديقه أخيل فسارع إلى الخنادق ، وما كادت العيون تأخذه حتى وقع الرعب في قلوب الطرواديين ، وسرت الحمية في نفوس الأغريق . فاستخلصوا جثة بتروكل . وشق على أخيل أن يطل دم صديقه ، فصالح الزعماء وأزمع قيادة الجيش . وأرسل أمه إلى قلكان إله النار تأتيه منه سلاح ولأمة . فلما تسربل بالحديد خاض المعركة فأوقع بالطرواديين وقذف بهم في نهر الأجرنت والتقى بهكتور فحمل عليه وقتله ، ثم شده إلى مركبته وطاف به مسحوباً على وجهه حول جدران طروادة على مشهد من أسرته الضارعة الحزينة . ثم احتفل بعد ذلك بجنائزة بتروكل . وأوحى إله من الآلهة إلى فريام أبي هكتور أن يذهب إلى أخيل يسأله جثة ولده ؛ فذهب الشيخ يسترحم البطل المنتصر ، ويتوسل إليه بذكري أبيه حتى رق له ورد إليه أشلاء القتيل

أما موضوع الأوديسة فهو مخاطر أوليس بعد سقوط طروادة ورجوعه إلى أثينا بعد أن عوقبه عن هذه الأوبة أقدار الآلهة المعادين عشرين سنين . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً أيضاً ، وقعت حوادثها في خلال أربعين يوماً . وهي دون الإلياذة في الأسلوب والقوة والجاذبية ، حتى كان هذا الاختلاف الشديد دليلاً من أدلة الأستاذين الناقدين فيكو الإيطالي ، ووُلف الفرنسي ، على أن هاتين الملحمتين ليستا من صنع مؤلف واحد .

ملخصها أن أوليس لدى عودته من حصار طروادة حل عليه غضب نبتون إله البحر فأضله بين جزره وسواحلها ؛ وطال نزوحه عن وطنه حتى ندبه أهله وبكاه قومه ، وحتى جرؤ الطغاة من الأمراء على أن يستبيحوا ذماره ويهلكوا ماله ، ويكرهوا بنيلوب

زوجه ، على أن تختار أحدهم لها بعلا . وغضب تليماك بن أوليس علي حادثة سنه لانتهاك حرمة ، وانتهاج ثروته ، وابتذال فنائه ، فخرج في البحث عن أبيه عند رفاقه من أبطال طروادة اثماراً بمشورة الإلهة منيرفا . فذهب إلى نسطور في بيلوس ، وإلى منيلاس في أسبارطة ، فقص كل منهما عليه ما كابداه في أوبتهما من الأهوال ، ونعيا إليه بترك كل وأخيل وأغاممنون وأچاكس ؛ أما أوليس فأنهما لا يعلمان شيئاً عن مصيره

وكان أوليس في ذلك الحين أسيراً في جزيرة « أوجيچی » عند الحورية جاليسو ، فظفر بالنجاة على ظهر طوف^(١) ، ولكن عاصفة هوجاء هبت عليه فقذفت به في ساحل جزيرة (الفياسين) على حالة بين الحياة والموت ؛ فاقناده أهلها إلى ملكهم ألسينوس ، فقص عليه أوليس ما عاناه من الشدائد منذ غادر طروادة ، فأعجب الملك بشهامته وفصاحته ، وأعدَّ له سفينة أقلتة إلى أثيكا . فلما وطئت قدمه أرضه تنكر في زى سائل ، ونزل عند الشيخ (أوميه) حارس قطعانه . واتفق أن رجع تليماك إلى وطنه في ذلك الحين فلقى أباه وعرفه ، وأخذ يدبران الحيلة معاً لهلاك أولئك الأمراء المعتدين ، بمعونة الخدم المخلصين . وكانت بنيلوب طوال هذه السنين قد نجحت في مماطلة هؤلاء الخطاب الملحنين بأن علقت قبولها الخطبة على فراغها من الثوب الذي كانت تنسجه . وهيئات أن تفرغ منه ، لأنها كانت تظل النهار كله تنسج فيه ، حتى إذا جاء الليل نقضت ما نسجته . فلما طال الزمن وانقطع الرجاء من أوبة الغريب ، وكلت الحيلة ، وأهلك الخطاب الزرع والضرع ، أوشكت أن تدعن لولا أن دخل أوليس متنكراً إلى قصره وقتك بأعدائه ، وتعرف إلى زوجه الوفية بنيلوب ، وجده الشيخ لاپرت ، وأخذ يجمع أهفته لمقاومة أهل المقتولين ، إلا أن منيرفا حلت في شخص منطور صديق أوليس ومشير تليماك ، فضمنت بحكمتها لملكة أثيكا السلام الدائم والرخاء العميم .

(١) الطوف خشب يضم بعضه إلى بعض ويركب في البحر ويقال له الرمث أيضاً: Radeau

الملحمة الصناعية

تختلف الملحمة الصناعية عن الطبيعية بأنها عمل فرد واحد يخلق مادتها ، وينشئ صورتها . ولا يضطلع بهذا العمل إلا الأفذاذ النوابغ من رجالات الفن ، ولكن عملهم على جودته يقل نصيبه من الذبوع ، لأنهم في الغالب إنما ينبغي في عصور الحضارة والرقى ، وهذا النوع لا ينفق ويروج إلا في العصور الجاهلية حينما يكون الإنسان كالطفل تروقه الخرافات وتلذه الأساطير . على أن الملحمة الصناعية إن فاتها أن تكون كتاباً مقدساً للشعب فلن يفوتها أن تخلق قلوب المتأدين والمفكرين بالخيال الخصب ، والتصوير الدقيق ، والأسلوب البارع ، وهي بهذا قد تبوأ من فن الشعر مكاناً ظاهراً جعلها فناً مستقلاً له خطره وأثره وجماله

قواعدها :

لا تبلغ الملحمة الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية ما استطاعت ، ومن أجل ذلك حق علينا أن نبسط للمتأدب بعض القواعد الخاصة عما ذكرناه إجمالاً عن الامكانية والجاذبية واللون الحلى الخ . فمن هذه القواعد ما يتعلق بالمؤلف ، ومنها ما يتعلق بالموضوع ، ومنها ما يتعلق بالأشخاص . فأما المؤلف : فيجب أولاً أن يكون كمؤلف الملحمة الطبيعية لسان أمته وترجمان قومه ، ولن يكون كذلك إلا إذا اختار موضوعاً له صلة برغائب مواطنيه . ثانياً : أن يختفى من عصره ليظهر في عصر بطله ، فيصوره بأنظمته وعاداته وعمله . ثالثاً : أن ينسى نفسه فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما يقص من الحوادث ؛ حتى لا يدخل شعره في باب الشعر الوجداني . وأما الموضوع فيجب أولاً أن يكون مما يهيم شعباً بأسره ، وسبيل ذلك أن يؤخذ

من الحوادث الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياته . فموضوع الإنبيد مثلاً مناسب لأن حلول الطرواديين إيطاليا كان بليغ الأثر في حياة روما ، والحرب أليق الموضوعات بالملحمة إذا دارت رحاها على أمة أجنبية . أما إذا كانت حرباً أهلية فإن الملحمة تفقد شرطاً لا بد منه وهو إرضاء الشعب كله ، لأن ما يسر فريقاً يسوء فريقاً آخر .

ثانياً : أن يكون واحداً ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولد بعض الحوادث من بعض ، وكان لها بالحادث الأصلي ارتباط وثيق ، وبالغاية المقصودة اتصال دقيق . فكل ما لا يحول دون هذه الغاية أو لا يسهل الوصول إليها إنما يمزق وحدة الملحمة ، ويشتت موضوعها ، ويضعف جاذبيتها . على أن مراعاة الوحدة لا يتنافى مع الحوادث العرضية الطبيعية المناسبة إذا كانت ثانوية لا تشغل ذهن القارئ عن جوهر الموضوع

(ثالثاً) : أن يكون قديماً ، لأن للقديم جلالاً في القلوب وأثراً في النفوس . ذلك إلى أن التفاصيل التاريخية لحادث قديم تكون على الجملة مجهولة ، فيستطيع الشاعر أن يخترع من الحوادث الشائقة ما شاء .

وأما الأشخاص فطائفتان : طائفة الهجوم وطائفة الدفاع ، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات : البطل ، والأشخاص الأوليون ، والأشخاص الثانويون . فالبطل هو الشخص الذي تتعلق به حركة الهجوم وقوته ، فهو روح القصة وشغل القارئ وقطب العمل ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا بالغاية التي يتوخاها هو دون غيره . ولا يجوز أن يتعدد البطل حتى لا تتوزع الجاذبية فتفتر وتحمّد . ويشترط فيه أن يتميز عن النظراء بصلافة العضل ، وقوة الإرادة ، وصعوبة المقادة ، وعلو الهمة ، وذكاء القرينة ، وأصالة الرأي ، وكل ما يسمو به فوق نوع الإنسان إلا الكمال ، فإنه متى بلغه أصبح فاتراً مملولاً لخلوه إذ ذاك مما تحدّثه الأهواء والشهوات من الحركة والأثر . على أن العناية بالبطل لا تستلزم إهمال غيره ، فلا بد أن يكون للأشخاص الأوليين والثانويين في العمل شأن وخطر ، وأن يكون

اتصالهم بالبطل سبيلا إلى ظهور نبوغه وفضله . وحذار أن يتشابه الأشخاص في أدوارهم وأطوارهم ، فإن التشابه علة الجمود وطريق السأم . ومهما تنس فلا بد أن تتذكر أن المؤلف محتوم عليه أن يعرفنا أشخاص الملحمة بأقوالهم وأعمالهم ، لا بأوصافهم وأحوالهم .

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من الأوصاف والقواعد ، أما ما يتعلق بالشكل من ترتيب الحوادث والأسلوب ، فقد ينطبق عليه ما قلناه في الكلمة السابقة من قواعد العرض والتعقيد والحل . غير أن العرف قضى بأن تقسم الملحمة إلى أناشيد أو فصول ، وأن يكون الحل سارا تطيب به نفس القارئ ، لأن المؤلف إنما يصور في البطل فضيلة من الفضائل فمن المستحسن أن تنتصر : كذلك أوجب ألا تزيد مدة الملحمة على سنة ، فإذا قلت عن ذلك كانت أفضل ، وأن يختار لها الأفكار النبيلة ، والصور الجميلة ، والتراكيب الأنيقة ، والاستعارات القوية ، وأن يشتمل الابتداء على براعة الاستهلال والابتهاال إلى القوة الإلهية أن تمد الشاعر بالعون والإلهام .

والشعر أليق بالملاحم من النثر لقوة تأثيره وبلاغة تصويره ، ولذلك كثرت الملاحم المنظومة وقلت المنثورة .

الخوارق :

الخوارق هي دخول الآلهة أو الملائكة أو الجنّة بالفعل في أعمال الناس وحوادثهم عن طريق الأحلام ، أو الرؤى ، أو الأشباح ، أو الهواتف ، أو الحلول في صور مستعارة . فقتال الملائكة مع أحد الجيوش من الخوارق ، وما حكاة هوميروس من أن الزهرة إلهة الجمال حينما رأت (باريس) على وشك أن يقتله (مينيلاس) اختطفته وأخفته في سحابة من الخوارق ، وهي ضرورة للملحمة ، لأنها بدونها تكون أشبه بالتاريخ أو بالقصة . ومحلهما حين يتخرج الموقف ، ويشد الأمر ، ويفوت قدرة الإنسان ، أو حين يقصد الشاعر القصصى إلى إثارة الإعجاب

والدهش . وقد كان استعمالها في الملاحم الطبيعية معقولا مقبولا مؤثرا لنشوتها في عصور الجاهلة وعهود الفطرة ؛ حين كان الإنسان عاجزا عن تعليل الحوادث الطبيعية ، والأفاعيل الجوية ، فيسندها إلى الآلهة ، ووسطاء الآلهة عن يقين وعقيدة . أما في الملاحم الصناعية فاستعمالها أشق وأدق لظهورها في عصور كشف العلم فيها أسرار الطبيعة ، وجلا غوامض الكون ، فلم يعد لها تلك الروعة القوية ولا ذلك الجلال الساحر . فإذا استعان بها الشاعر وهو لا يعتقددها خيف عليه التكلف والبرود والإحالة وإنكار الناس ، على أن ذلك لا يدعو إلى ترك استعمالها ، وإنما يحمل الشاعر على أن يقصد فيها ، ويقصرها على المواقف العظيمة والأعمال الجسيمة التي تستحق هذه القوة الخارقة .

أشهر الملاحم الصناعية

أشهر الملاحم الصناعية (الإينييد) لفرجيل الروماني (٧٠ — ١٩ ق) وموضوعها ثناء الطرواديين أجداد الرومان بإيطاليا . فقد بناها الشاعر على أن إينوس ركب البحار بعد سقوط طروادة ، ثم أرخى شرعه في قرطاجنة ، وأقام بها زمنا طويلا عند ديدون ، ثم دنا من شواطئ إيطاليا فقاتل شعوبا مختلفة من أهلها الأصليين وانتصر عليهم أجمعين ، ثم اتخذهاوطنا له تنفيذا لمشئته القدر .

ثم (تليماك) لفنيون الفرنسي (١٦٥١ — ١٧١٥ م) وهي ملحمة نثرية في ثمانية عشر كتابا مأخوذة من الأساطير اليونانية ، وموضوعها خروج تليماك بن أوليس للبحث عن أبيه بارشاد منظور وسيط منيرقا إلهة الحكمة ، ووصف ما كابدته وشاهده في الأقطار المختلفة من العادات والأخلاق والأنظمة .

ثم (الشهداء) لشاتوبريان (١٧٦٨ — ١٨٤٨) وهي من البدائع النثرية في أربعة وعشرين كتابا وصف بها النضال العنيف بين الكفر والإيمان . وقص فيها عشق فتى مسيحي يسمى (أودور) لابنة كاهن وثني تسمى (سيمودسيه)

وما كان من اعتناقها للنصرانية واستشهادها معه في سبيل ما تعتقد . وقد نقلنا لك قطعة منها في فصل الجاذبية .

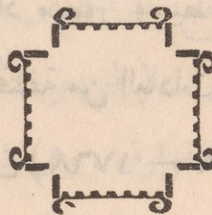
ثم (الملهة الالهية) لدانتى الإيطالى (١٢٦٥ — ١٣٢١) حكى فيها رحلته إلى جهنم وإلى المطهر بقيادة فرجيل ، ثم إلى الجنة بقيادة حبيبته بياتريس ، ووصف فيها هذه الأماكن الثلاثة وأهلها وصفا بديعا تناول الكلام في الدين والفلسفة والعلوم والسياسة . وهى قريبة الشبه بقصة المعراج .

ثم (خلاص أورشليم) لتاس الإيطالى (١٥٤٤ — ١٩٩٥) وهى حكاية الغزوة الصليبية الأولى بقيادة جودفروا فى عشرين نشيدا .

ثم (الفردوس المفقود) للمتون الانجليزي (١٦٠٨ — ١٦٧٤) فى اثني عشر نشيدا ، وموضوعها خطيئة آدم وحواء ، وخروجهما من الجنة من جراء إبليس ووسوسته لهما انتقاما منهما لفشله .

ثم (الشاهنامة) للحسن بن اسحق الفردوسى (٤١١ هـ) ، وهى ملحمة فارسية فى ستين ألف بيت نظمها فى تاريخ الأكسرة وأخبارهم ، ووصف الحرب التى نشبت بين إيران وطوران .

ثم (ماهبهاراته) لفياسه أحد كهان الهنود ، وهى ملحمة هندية فى مائتى ألف بيت نظمها باللسان السنسكرى قبل الميلاد بقرون يصف فيها الحرب التى شبت بين يندهو وبنى كرو .



هل عند العرب ملاحم ؟

يسهل عليك الآن بعد أن بسطت لك قواعد الملحمة وصفاتها ومميزاتها أن تشاركني في الإجابة عن هذا السؤال . فأما الملاحم النظمية الفصيحة أو الشعر القصصي فما أظنك تشك في أن العرب ليسوا في شيء منه وإن قل . لأن مزاولته تقتضى الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال ، ويطلب الإمام بطبائع الناس وأحوالهم وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم ، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصارا للقول وأقلهم تعمقا للبحث . وقد قل تعرضهم للأسفار البعيدة ، والأخطار الشديدة ، وحرمتهم طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضيق خيالهم كثرة الأساطير ، وهى من أغزر ينابيع الشعر القصصي . ولو قلنا مع هوجو إن أدوار الشعر ثلاثة كأدوار الإنسان ، وهى الغناء فى الطفولة ، والقصص فى الشببية ، والتمثيل فى الكهولة ؛ ففي الأول يتفنن الشاعر بما يتخيله ، وفى الثانى يقص ما يعمله ، وفى الثالث يصور ما يتمثله ؛ ومنبع الأغاني الوهم والخيال ، ومنبع الحماسة العظمة والجلال ، ومنبع الدرام الحقيقة والواقع ؛ ومصادر هذه المنابع الثلاثة التوراة وهوميروس وشكسبير ؛ وقلنا أيضا إن العرب كانوا قبل الإسلام فى دور الغناء أو فى طفولة الفن ، وإن ظهور الدعوة الإسلامية قطع على الجاهليين الطريق فلم يبلغوا القصص الطويل ، وإن الدين والفتوح شغلت الإسلاميين عن الملاحم ، فما بال المولدين وقد تهيات لهم الأسباب من نضج الفكر ، وسعة العمران ، وكثرة الاختلاط وثورة العصبية لم يأتوا بشيء منه ؟ الحق أن الشعر القصصى لو كان فى طبع العرب لدفعهم إليه حركة الشعوبية فى العصر العباسى كما دفعت الفردوسي إلى نظم الشاهنامه فى هذا العصر نفسه .

مصرم بنى هلال :

على أن الشعر العامى لم يخل من هذا النوع أو ما يشبهه خلو الشعر الفصيح ؛ فانا نستطيع أن نطبق أكثر قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التى نظمها شعراء البدو فى حروب بنى هلال و بنى زغب^(١) و بنى دياب ، فى الحجاز واليمن وافريقية ، ووصفوا بها أخلاقهم وأحوالهم وأبطالهم ، ثم تغنوا بها طويلا على (الربابة) بين النجوع والقبائل حتى جمعت فى أواخر القرن الحادى عشر فى ثمان وثلاثين قصة أو ملحمة أولاهها قصة جابر وجبير ، وهما الجدان الأعلىان لبنى هلال فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم قصة (خضرة الشريفة) وهى أم البطل أبى زيد . وملخصها فيما زعموا أن الأمير رزقا كان تحتة عشر نساء لم يرزق منهن إلا بنتين وغلاما أبتى . فلما بنى على الأميرة خضرة بنت شريف مكة ولدت له مولودا زنجيا ، لأنها رأت وهى حامل به طائرا أسود اللون قد هزم وحده

(١) ذكر ابن خلدون أن بنى هلال و بنى سليم بطنان من مضر كانوا إلى زمن العزيز بالله الفاطمى بادين وراء الحجاز مما إلى نجد ، وكانوا يغيرون على ضواحي العراق والشام ، ويقطعون السبيل ، ويهاجمون الحجاج فى مكة والزوار فى المدينة ، والخلفاء العباسيون لا يملكون لهم أدبا ولا استصلاحا . فلما ولى خلافة مصر للعزيز بالله الفاطمى كان المقرامطة قد غلبوا على الشام ، وكان من أشيائهم هاتان القبيلتان ، فانتزعها منهم العزيز وردهم إلى قراهم بالبحرين ، ونقل أذنابهم من بنى هلال وسليم إلى صعيد مصر فى العدو الشرقىة من نهر النيل فعماثوا فى البلاد مفسدين ، وضاق بهم ذرع الخلفاء وملوا مداراتهم فدبروا الحيل لانتقاذ البلاد من شرهم . واتفق أن عامل الفاطميين فى أفريقية شق عصا الطاعة ، وبايع للعباسيين ، وقطع اسم الخليفة الفاطمى من الخطبة والطاراز والرايات ، فمظم الأمر على الخليفة بالقاهرة وهو بومئذ المنتصر بالله فأشار عليه وزيره الحسن بن على أن يقرب إليه احياء هلال وسليم ، ويصطنع مشايخهم ويوليهم أعمال أفريقية ويرسلهم إليها ، فاذا فازوا كانت لى ممدى الحسنين وإلا تخلص من مكرهم ، فبعث الخليفة بوزيره إلى احيائهم سنة ٤٤١ هـ ، يحرضهم على الهجرة إلى المغرب وامتلاكه ففرحوا وعبروا النيل وساروا إلى برقة برا ففتحوها ، ثم تبعهم غيرهم من بطون دياب وزغب انتجاعا للرزق ، وأصحت أفريقية مقر هذه القبائل منذ ذلك الحين ، واقتسموا بلادها بينهم .

سربا من الطيور قد اجتمع عليه ، فتمنت على الله أن ترزق ولدا مقداما كهذا الطائر ولو أسود مثله ، فحقق الله أمنيتها ورزقها أبا زيد ، فانتفى الأمير من الولد وطلق الوالدة . فخرجت به مهاجرة فلقبها في الطريق الأمير فضل سيد زحلان فأواها وكفل ابنها . وشهر الغلام بالبطولة والفروسية حتي شب القتال يوما بين قبيلته وقبيلة أبيه ، ففتك بفرسانها فتكا ذريعا ألجأهم إلى الاستغاثة بأبيه وقد كان اعتزلهم ، فنبارز الوالد والولد وكاد أبو زيد يقتل أباه لولا أن تدخلت أمه فباحث بسر الأمر فتعانق الفارسان وعاد الفرع إلى أصله والمنفي إلى أهله .

ومنها حوادث (شامة وزهر البان) تصف رجوع الأمير سرحان إلى موطنه عن طريق البحر ووقوعه أسيرا في يد القرصان من الفرنج واستخدامهم إياه في رعى الخنازير ولحاق زوجه شامة به ، ثم قتال ابنه السلطان حسن لعباد النار في اليمن بقيادة البطل أبي زيد وانتصاره على ملك الهند ورجوعهما ببني هلال إلى أرض العرب . ثم الريادة والرحلة وهما تقصان انتجاع بني هلال بلاد المغرب ، وجروهم للزناتي خليفة أمير تونس ، وتتم هذه السلسلة بمعارك شعواء مع الفرس وتيمورلنك ، وغزوات دامية لوادي النيل ، وسقوط طنجة ، ومراكش .

وهذه الملاحم أشبه بالأوديسة في جودة التشبيهات ، وكثرة الأمثلة وبساطة الأسلوب ، وقد احتج بها ابن خلدون في مقدمته على أن البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر ، وإنما تكون في اللغة العامية أيضا وضرب منها أمثلة على ذلك . وأما الملاحم النثرية فالعرب منها فيما نعلم ملحمتان إحداهما صناعية والأخرى طبيعية وهما متفاوتتان في الأسلوب والفكر والقيمة ، وكلتاها لم تبلغ درجة الكمال الفني إما لضيق في الخيال أو ضعف في السياق أو ركاكة في الأسلوب وهما رسالة الغفران ، وقصة عنتره .

رسالة الغفران :

هي قصة خيالية في شكل رسالة ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعري على غير مثال ولا قاعدة مرسومة ، تخيل فيها أن الشيخ علي بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح قد صعد إلى السماء وزار الجنة واطلع في النار ورأى الصراط ولقى كثيرا من الشعراء والأدباء والعلماء في غير مكانهم من النعيم أو الجحيم ، فكان يذكر كلا ما عمل أو قال في الدنيا ، ويسأله بماذا استوجب غفران الله فيجيبه أن الله غفر له بييت شعر قاله ، أو عمل صالح أتاه ، ولذلك سماها رسالة الغفران . وقد عدها بعض الكتاب في باب المقامات ، وبعضهم عدها في باب الروايات . ومن هؤلاء الأستاذ عبد الرحيم بك أحمد مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر الذي عقد في باريس سنة ١٨٩٧ ؛ فقد قدم هذه الرسالة إلى المؤتمر حجة على أن الأدب العربي لم يخل من الدرامة . وعندى أن كلا الرأيين ظاهر الخطأ لأنهم لا ينكرون جميعا شدة الشبه بينها وبين الملهة الإلهية لداتى والفردوس المفقود للبتون ، ولم يقل أحد بأن هاتين المنظومتين روايتان ، وإنما نظمنا ودرستا على أنهما ملحمتان صناعيتان كما علمت . فلم يسوون بينهما في النوع ويفرقون بينهما في الاسم ؟ ألم تكن مثلها حكاية حادث مبنى على أمر خارق لغرض معين ؟ ألم تكن على الأخص مثل الملهة الإلهية في أنها عمل ديني علمي انتقادي يمثل الآداب ويصور العقائد ويصف الأخلاق والعادات في أسلوب نقدي تهكمي جديد ؟

نعم أنا لا أزعم أن رسالة الغفران تضارع هاتين الملحمتين في جمال الأسلوب واطراد السياق ووحدة الموضوع وقوة الجاذبية ، فإن أسلوبها المسجوع المتكلف ، وألفاظها الحوشية الغريبة ، وحوادثها العرضية الفاترة ، هوشت السياق ، وأخذت الجاذبية ، وأبعدتها من الكمال ، وعاقبتها عن الذبوع ؛ ولكنى أزعم أنها ملحمة

فنية ضعيفة ابتكرها أبو العلاء فابتكر معها أكثر القواعد المعروفة لهذا النوع من الكتابة ، وهذا كثير ؟

قصة عنتره :

هي ملحمة طبيعية حماسية نثرية تمثل حياة العرب في الجاهلية تمثيلا صادقا ، وتصف أخلاقهم وصفا ناطقا ، بأسلوب صحيح فصيح مسجوع مطرز بقصائد منها المسموع ومنها المصنوع . تجمعت موارد هذه القصة مما سار على السنة الرواة والسمار طوال السنين من أخبار العرب وأيامهم ووقائعهم ، ونمت بالمناقلة والمبالغة حتي انتهت إلى رجل حافظة يدعى^(١) الشيخ يوسف بن اسماعيل ، فألفها بأمر العزيز بالله الفاطمي (٣٦٥ — ٣٨٦ هـ) إلهاء للشعب عن التحدث بريبة حدثت في بيته ، ثم أصدرها تباعا في اثنين وسبعين جزءا ، ونسبها إلى الأصمعي اجلالا لقدرها واحتيالا لنشرها .

بنيت هذه الملحمة على حادثة أصلية وهي حرب داحس والغبراء التي نشبت بين عبس وذييان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها ، وهو عنتره بن شداد العبسي ، فذكرت منشأه على نحو ما حدث بين أبي زيد وأبيه ، ووصفت رجولته وبطولته وفصاحته وحبه وكرمه وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماسة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ فهي إلياذة العرب ولا ريب ، ألا إن ازدراء الجاهليين لآلهتهم ، وقلة اعتمادهم عليهم في محاربتهم ، جرد الملحمة من خلاصة الأساطير وغرابة الخوارق ، ولكن ذلك لم يضعف من جاذبية الحادث ، ولم يقلل من طلاوة السياق . ومن عيوبها ركازة الأسلوب أحيانا وبنائها على حروب أهلية شبت بين شعب واحد . ولا يشفع لهذا العيب

(١) وقيل إنه الشاعر الطبيب أبو المؤيد محمد بن الصائغ الجزري . ومن قال بهذا الرأي الأستاذ كوسين برسيغال الذي طبع ملخصا لهذه السيرة في باريس (أنظر المجلة الآسيوية سنة ١٨٣٣ و سنة ١٨٤١) .

ما كان بين القبائل من التدابر والتناكر والغلبة . وفي هذه الملحمة مواقف قوية
فنية تدعو إلى الإعجاب والمدح كوصف مقتل عنتره في آخر الملحمة ؛ وقد كان
لامرتين طروباً منه معجباً به . وخلاصته أن الأسد الرهيف أحد خصوم عنتره
الموتورين المقهورين رماه غيلة بسهم مرأش مسموم ، فلما أحس فعل الموت في
جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شر الهزيمة وعار الفشل ، فوقف قبالة
العدو الثائر متطياً جواده متكئاً على رمحه ، وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة ، فارتد
الجيش ولبث هو واقفاً يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ولكنه لا يجرؤ
عليه خوفاً منه حتى فاضت روحه ، وكان الجيش المهزوم قد بلغ مأمنه ، ورأى
الجيش المهاجم سكون عنتره وطول وقوفه ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا
إلى جواده حَجراً تهيمجه ، فلما رآها وثب وثبة خر لها فارسه على الأرض صريعاً .



892.709:Z391f2A

الزيات، أحمد حسن.

في أصول الأرب.

892.709
Z391f2A

~~72~~

~~FFB~~

~~1962~~

~~MAY 22 63~~

~~Feb 64~~

~~11 JAN 1972~~

~~20 Apr 64~~

892.709:Z391f2A:c.1

الزيات ، احمد حسن

في اصول الادب: محاضرات ومقالات ف

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01035387

892.709
Z391f2A