التفجّع بين أبي بكر الصنوبري ومولیار

الدكتور محمد اسلوغه

جامعة باجي مختار -عنابة – الجزائر

Résumé

Nul doute, que tout lecteur de la littérature française classique, remarquera quelle recèle en elle des traits littéraires, qu'on trouve dans la littérature abbaside, tel la ressemblance entre Kelila wa Dimna, de Abdullah Ibn Al-Moukafa' (106-142 de l'hégire), et les fables de Jean da la Fontaine (1621-1695).

Et ce que nous avons remarqué, et a attiré notre attention, c'est une grande ressemblance, entre deux textes littéraire, le premier est celui du poète abbasside, Assanawbari (avant 275-334 de l'hégire), et le second celui de Molière (1622-1673). les deux textes ont essayé, de peindre l'état d'esprit, d'une victime à qui ont volé son argent, et que nous avons choisi pour cette étude.

La structure des deux textes, repose sur trois fondements essentiels: le voleur, l'agent volé, et la victime. L'interaction entre ces trois éléments entraine, dans les deux textes, à la tragédie d'une manière qui frôle la similitude, que ce soit par les lamentations, la tension sentimentale, ou les hurlements et la dramatisation de l'évènement, c'est ce que nous allons essayer d'étudier dans cet article.

توطئة: تتلاقح الآداب، فيما بينها، كما تتلاقح الحضارات. وبفضل هذه الخاصية عرف الأدب العربيّ، في العصر العباسي، ثراء نوعيًّا ملحوظاً، لكثرة روافده، وتنوّع مناهله، من الثقافات اليونانية، والفارسية والهندية. هذا بالإضافة إلى الثقافة السريانية التي كانت مبثوثة في مدارس جِنديسابور، والرّها، ونصيبين، وحَرَّان، مما أدّى إلى ظهور أجناس أدبيّة، لم يكن للعربيّ عهدٌ بها قبل هذا العصر.

ومن بين التصانيف الجديدة، وليدة هذا الامتزاج الثقافي، نجد كليلة ودمنة، والأدب الكبير[1]، لعبد الله بن المقفع (106 – 142 هـ). والنمر والثعلب،

وثَعْلَة وعَفْرة[2]، لسهل بن هارون (.../ 215 هـ). والبخلاء، ورسائل الجواري، والنساء، والقيان للجاحظ (163 – 255 هـ). والمقامات لبديع الزمان الهمذاني (358 – 398 هـ)، والإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي (.../ نحو 400 هـ). وغير هذا كثير من تصانيف الحب والسمر، كأسمار الجهشياري[3] (.../ 331 هـ). وأخبار ابن حزم الأندلسي (384 – 456 هـ) عن الحب وأنواعه المبثوثة في كتابه طوق الحمامة في الألفة والألاّف، الذي صوّر فيه أنموذج شخصيّة الدّون جوان بأكمل صفاته التي وصل إليها الفن المقارن[4].

وواكب هذا الثّراء النثريَّ، ثراءٌ شعريٌّ منقطع النظير، حمل لواءَه شعراءُ فحولٌ، كان لهم سابغة وباع في خَبْر الحياة، وخوض غمارها، وكشف مستغلقها، وتقديمه مبسّطا سهل المأخذ، بعد أن حوّلوه غذاءً نافعا للفكر والنفس على حدٍّ سواء. ومن بين شعراء هذه الثُّلة نجد أبا نواس (145 – 198هـ) الشاعر الذي فلسف الخمرة، وشرَّح المجتمع العباسي، وكان له، في الإذناب والغُفران، رأيٌ ونظر[5]. وبعد هذا الشاعر الفذ جاء الحلاّج (.../ 309 هـ)، وهو صاحب التصانيف الغريبة[6]، وصاحب القول بوحدة الوجود، وبحلول الإلهية فيه. ويتأكّد مذهبه هذا بوضوح أكثر في شعر محيي الدين بن عربي (560 – 638هـ)، الذي كان يقول هو أيضا "بالحلولية ووحدة الوجود. وآراؤه فيهما موجودة في كل ما كتبه"[7]. ونضيف إلى هذه الثُّلة الشاعر أبا بكر الصنوبري (قبل 275 – 334 هـ)[8]. وهو شاعر النَّوْر والنُّور، الشاعر الذي دفعه حبّه للطبيعة إلى حدّ تقديسها. ولعلّ تقديسه للرياض وتعلقه الشديد بها، وشغفه بنَوْرها و نورها، يجد مصداقيةً له بوضوح وجلاء، في بيته الشّعريّ الذي يقول فيه (كامل):

لوكنتُ أملكُ للرياض صيانةً يوماً لَمَا وطِئَ اللّئامُ تُرابَهَا[9]

ونختم مثالنا هذا، المتعلّق بأقطاب هذه الثّلة، بذكر أبي العلاء المعرّي (363 – 449 هـ). وهو شاعر التأمّل والفكرة، الشاعر الذي عالج في أطاريحه معضلة الحياة والموت، والبعث والحساب والعقاب، وسواها من المسائل التي شغلت عقول الورى، ممّا جاءت به الكتب السماوية.

ولقد وجدت هذه التصانيف، النثرية منها أو الشعرية، طريقا لها إلى الآداب الأوروبية، منذ عهودها الأولى؛ فهذه كليلة ودمنة تُرجمتْ إلى معظم اللغات الأوروبية؛ كاليونانية (1080م)، والإسبانية الحديثة (1493م)، والإيطالية (1548)، والألمانية (1480م)، والدانماركية (1618م)، والهولندية (1623م)، والإنجليزية (1570م)، والفرنسية (1724م)[10]. وهذا شعر أبي العلاء المعرّي، تُرجم، هو بدوره، إلى اللغات الأوروبية، فلقد نقل المستشرق الإنجليزي كارليل (Carlyle) نُبذاً من شعره إلى اللاتينية والإنجليزية. وألّف المستشرق النمساوي فون كريمر (Von Kremer)، كتابا بالألمانية سمَّاه: أشعار أبي العلاء المعرّي الفلسفية، وقام بطبعه في فيينا (Vienne)، ونقل فرائد من شعره إلى اللغة الألمانية، فنظمها شعراً، ونشرها في المجلة الجرمانية الآسيوية سنة 1877م[11].

وما إيرادنا لهذين الشاهدين، إلاّ للتمثيل لرحلة الأدب العربي القديم إلى أوروبا، وليس للقول بتأثير الأدب العربيّ القديم فيه، فهذه المسألة يشهد بها أهلها؛ فالمستشرق ماكيال (Mackial) يؤكّد أنّ أوروبا "مَدينَةٌ بأدبها الرّوائي إلى بلاد العرب."[12] ويقول المستشرق هاميلتون (Sir Hamilton): "هناك لون آخر من الآداب العربية، ربّما كان له تأثير على آداب العصور الوسطى ألا وهو أدب 'المقامات' أجلُّ أنماط الأدب العربي فصاحة ووشيا"[13]

هذا بعض ما قيل، في مسألة تأثير النثر الفني العربي، في الأدب الأوروبي. وممّا قيل في مسألة تأثير الشعر العربيّ، في الشعر الأوروبي، نذكر عبارة هاميلتون (Sir Hamilton)، التي ورد فيها قوله: "ومهما كانت الدرجة التي

عَيَّنَهَا الباحثون لتأثير الشعر في إثارة روح الإبداع في جوّ الشعر الرومانسي، فإنّ الدَّيْن الذي تحمل عِبْئَه أوروبا القرون الوسطى للشعر العربي لا يمكن أن يماري فيه أحدٌ أو يجادل"[14]، بل، ويذهب هاميلتون (Sir Hamilton) أيضا إلى الاعتراف بفضيلة الشعر العربي في قيام الشعر الجديد بأوروبا، ونلمس ذلك في قوله: "أمّا الآن فَثَمَّ ما يبرِّر الادّعاء القائل إنّ الشعر العربي له الفضل إلى حدٍّ ما في قيام الشعر الجديد في أوروبا"[15]. ويؤكّد هذ المسألة أيضا دُني دورُوغْمون (Denis de Rougment)، الذي كان لسنوات يبحث عن ذلك اللغز، الذي جعل لفظة الحب لم تكسب معناها كعاطفة وهوًى، لدى الأوروبيين، إلاّ في القرون الوسطى، فكتب يقول: "لعشرين سنة خلَت كان هذا اللغز مُغْلقاً، أما اليوم فقد وجدنا له حلاًّ: إنّ مفتاح حلّه هو الشعر العربيّ الذي ذاع في القرن الحادي عشر في الأندلس [...] من هذا الشعر العربيّ قد استعار غيوم دي بواتيه وتلاميذه الصّيغ والتقنية وحتى أنغام أغانيهم"[16].

ولم يقتصر التأثير الأدبيّ العربيّ، في الأدب الأوروبيّ، على النثر الفني والشعر فحسب، بل تعدّاه إلى تصوير النماذج البشرية، كنموذج (دون جوان)، (Don Juan) مثلا، الذي كان فيه قصب السبق لابن حزم الأندلسي، في كتابه طوق الحمامة في الألفة والألاّف. وفي هذه المسألة يقول فاروق سعد: "وهكذا نجد أمامنا صورة دقيقة مُعبِّرةً للأنموذج الإنساني الذي حمل اسم 'دون جوان'، تلك الصورة التي وجدناها تتجسّد بعد سبعة قرون في مسرحية موليير 'دون جوان' التي رسم فيها الشخصية الدونجوانية"[17].

ومهما يكن الأمر، فموليار (Molière) الفرنسي يُعدُّ قطبا من أقطاب الأدب الأوروبي، وفرنسا بلدٌ من أوروبا، وهذا يعني أنّه ليس بمنأى عن التأثّر بالأدب العربي، الذي وجد له وَسَطاً خصيباً في البلاد الأوروبية، فاحتمال تأثّره بالشخصية الدونجوانية، التي نسج خيوطها ابن حزم الأندلسي، في كتابه طوق

الحمامة في الألفة والألاّف، يحفزنا على القول باحتمال تأثره أيضا بشعر أبي بكر الصنوبري، وهذا ما دفعنا، وشجَّعنا على إجراء هذه الدّراسة، محاولين فيها إثبات هذه المماثلة بإبراز وجوه الشبه بين نصين لهما، يصوّر فيهما كلُّ واحد منهما تَفَجُّع[18] إنسان (بخيل) سُرِق منه مالُه. وسندعم زعمنا هذا –ما أمكن –بالأدلة النصية. وسيكون هذا دأبنا.

بين أبي بكر الصنوبري ومولياز: البخل، في كنهه، هو الضن والإمساك، والتقتير على النفس، إلى الحدّ الذي يصبح ظاهرة. ولسنا نزعم أنّ أبا بكر الصنوبري بخيل، لأنّنا لم نقف على إشارة، أو تلميح يرميه بهذه الآفة، ولا صرَّح هو نفسه بذلك مستحسنا الاقتصاد، وإنّما استنتجنا هذا الأمر من نص شعريٍّ يتفجّع فيه الصنوبري، ويلتاع على مال سُرق منه.

وقد يكون لأبي بكر الصنوبري، بهذه المبادرة المستحدثة، قصب السبق في النظم فيه، بمثل ما وصف هو به نفسه من حرقة وتألم، أو هو على الأقل، قد يُعدُّ من مستحدثات عصر أبي بكر الصنوبري، في موضوعه؛ إذ يتعلّق بمسألة جديدة تصف حالة إنسان يتوجّعُ، وقت وقوعه ضحيّة لخطر خارجيّ غير متوقّع. وأصدق شيء –في ظنّي –أن يصف المرء حاله، ونفسيّته، حين يقع عليه البلاء. ومن هذا المنطلق نسوق النصّ الشعريّ كاملاً، لقصره وطرافته، من جهة، ولكي يكون له صدىً أعمق لدى المتقبّل، من جهة أخرى. وفي هذا النص يقول أبو بكر الصنوبري (خفيف):

طَرَّ منِّـي الطرَّارُ مالي فما لي ... بعد مالـي صبرٌ ولا لي قَرَارُ
طـرَّهـا جملـة تَلأْ لأُ في الأَيْـ ... ـدي كمـا قد تلألأُ الأقْمارُ
لم يَطُرّ الطرّارُ مالـي ولكـن ... إنّمـا طـرَّ عقلـيَ الطـرَّارُ
أين حسّي وأين فكريَ ضلَّ الْـ ... ـحسُّ عنّي وضَلَّتْ الأفْكـارُ
صُنْتُها في الإزارِ خَوْفًـا وَ إِشْفَـا ... قًا عليهـا فلم يَصُنْها الإزارُ

حلَّ عنها كَلَمْحَةِ البَصَرِ اللاَّ مِحِ في حَيْثُ زاغَتِ الأبصارُ
قدرٌ لم يكن لها من مَحيصٍ عنه سبحانَ مَنْ له الأَقْدَارُ.[19]

ينبني النص على ثلاثة أركان نراها مهمّة، وهي: الغرض المسروق، الذي هو المال. والسّارق. والمسروق، الذي هو الضحيّة. ويؤدّي تفاعل هذه الأركان، فيما بينها، إلى حدوث الفجيعة، وهي النتيجة الأهم في النص، أو بالأحرى، في فعل السرقة.

لم يُحَدِّد ناظمُ النصّ كمية المال، كما لم يُحدّد نوعه، وموضعه، فكل ما ورد في هذا الشأن، أن المال أُخِذَ منه جملةً، وأنّه يتلألأ كما تتلألأ الأقمارُ. وقد يدلّ هذا التلألؤ على أنّ المال المسروق من معدن ثمين، يوهمنا بأنّه من دنانير، والدينار، في عرف القدماء، ذهَبٌ لا غير.

وأما موضع هذا المال، فليس لذكره أثر، إلاّ ما يُوحي به قوله: صنتها في الإزار، فلم يصنها الإزار. والعادة عند العرب القدامى، في حفظ أموالهم، نستشفُّها ممّا ورد في المقامة البغدادية، لبديع الزمان الهمذاني (358 –398هـ)، وفيها يقول، على لسان راوية مقاماته، عيسى بن هشام: "اشتهيتُ الأَزَاذَ وأَنا ببغداذ. وليس معي عقدٌ على نقدٍ. فخرجْتُ أنتهز محالَّهُ حتى أَحَلَّني الكَرْخ. فإذا أنا بسواديّ يسوقُ بالجهد حماره ويطرِّف بالعُقَدِ إزارَه فقلتُ: ظَفِرْنَا واللّهِ بصيْدٍ"[20].

فالعبارة: (ويُطرِّفُ بالعُقَدِ إزارَهُ)، تفيد بأن السواديّ قد جعل ماله في عُقَدٍ تأخذ أطراف إزاره موضعاً لها. والتصرُّف نفسه عمل به الصنوبري؛ لأنّ البيت الذي يقول فيه:

صُنْتُها في الإزارِ خَوْفًا وَإِشْفَا قًا عليها فلم يَصُنْها الإزارُ

يدلّ على أنّه، هو بدوره، قد طرَّف إزاره عُقَداً حفْظاً لماله، من طمع الطامع، ويَدِ السارق أو ما سمّاه أبو بكر الصنوبري بالطّرّار.

ومن الغرض المسروق، الذي هو المال، ننتقل إلى الذي أخذه، بغير وجه حق، وهو السارق أو الطرّار كما اصطلح أبو بكر الصنوبري على تسميته.

والطّرّار هو الذي يشقّ الجيوب ليأخذ ما فيها من مال. وقد وصفه أبو بكر الصنوبري بالخفّة والسرعة، اللتين كفلتا له التمكّن من المال، دون أن يسترعيَ انتباه الناس، ودون أن يلفت انتباه الضحية ذاته. وفي ذلك يقول:

حلَّ عنها كَلَمْحَةِ البَصَرِ اللاَّ مِحِ في حَيْثُ زاغَتِ الْأبصارُ

وسبحان الذي لا يسْهى، ولا يزيغُ بصرُه، ولو للحظات قلائل، وهذه اللحظات كانت كافية للسارق، لكي يسلب عقل ضحيته، وحسّه فاعلا به فعلَ الساحر بمسحوره.

نخلص الآن إلى المسروق؛ أي الضحيّة. وهو الشاعر نفسه. ويصرّح في بعض أبيات قصيدته بأنّه احتاط لماله، وحصّنه، وبذل كل ما في وسعه، ليجعله في مأمن، بعيداً عن طمع الطامع، ولكن الذي قُدِّر وقع، وسُرق منه المال. دون أدنى شعور، منه، أو انتباه:

قدرٌ لم يكن لها من مَحيصٍ عنه سبحانَ مَنْ له الْأَقْدَارُ

والأهم، من هذا كلّه، يَكْمن في كيفية ردّ فعل أبي بكر الصّنوبري، لمّا فطن بعد غفلة، وأدرك أنّ ماله قد سُرِق منه، فلقد التاع واحترق قلبُه، وصاح صياح مَنْ فُجِع في أهله أو ذويه، أَلَماً وتوجُّعا، وكأنّ به مسًّا من الجنّ:

طَرَّ منِّي الطرَّارُ مالي فما لي بعد مالي صبرٌ ولا لي قَرَارُ
لم يَطُرّ الطرّارُ مالي و لكن إنّما طرَّ عقليَ الطرَّارُ
أين حسّي وأين فكريَ ضلَّ الْـ ـحسُّ عني وضَلَّتْ الأفْكارُ

فالذي ضاع منه ليس ماله فحسب، وإنّما الذي ضاع منه هو عقله، وحسُّه، وفكرُه، وهذا الذهول الذي أصابه، وقد سُرق المالُ منه، ليس إلاّ ذهول من غاب عنه رُشدُه، من شدّة الهول والفجيعة، فهو في دوّامة من شدّة الدّهش والحيرة:

طَرَّ منّي الطرَّارُ مالي فما لي بعد مالي صبرٌ ولا لي قَرَارُ

وممّا لا شكّ فيه أنّ ما سُرق من شاعرنا أبي بكر الصنوبري، ليس ثروة عظيمة، وإنّما أُخذ منه مبلغٌ قد يكون زهيداً، لا يستحقُّ مثل هذا الالتياع والتألّم، ولا يستدعي مثل هذا التحرّق والتفجّع، لأنّ المال المسروق منه، مهما عَظُم، كان موضعه عقدة في إزارٍ، ليس إلاَّ!!

وعلى هذا الأساس، فإنّ الذي يهمّنا من هذا الحدث برمّته، ليس المال في حدِّ ذاته، وإنّما الذي يهمُّنا أكثر هو كيفية تصوير الفاجعة، بمثل هذا الانفعال المفعم بالتهويل والفزع، إلى الحدّ الذي يجعل المتلقّي يعتقد أنّ الضحيّة فقدَ عقلهُ، ورشدهُ، من شدّة ما أصابه من الذهول والدّهش. وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ هذه الدوّامة، ليس سببها الفجيعة في المال، وإنّما سببها، بالدرجة الأولى، البُخل؛ أي بخل الضحيّة، وهذا ما نذهب إليه ونغلّبه.

وهذا الجوّ، وبهذه الصورة التهويلية، يدفعنا إلى الزعم بأنّه يُشبه، إلى حدٍّ بعيدٍ، حالة التفجُّع التي صوَّر بها موليار – بعد أبي بكر الصنوبري، بقرون – بخيلَه أربغون (Arpagon)، حال علم هذا الأخير بأنّ ماله قد سُرق منه، فصاح صياح من سُفك دمُه، أو أريد قتلُه!!

وهذا الشبه، الذي يكمن، في تصوير الفاجعة، وفي الموضوع والأشخاص، هو ما نسعى إلى توضيحه، والوقوف على حيثيّاته، في هذه الدراسة.

ولكي نُحافظ أكثر، على معالم الشبه، وعلى الجوّ الانفعالي، المفعم بالحيرة والدهش، الذي صوّر به موليار (Molière) بخيلَه (Arpagon)، نورد المشهد[21] في لغته الأصلية. وفيه يقول الضحية متفجّعا في ماله:

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que Ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. Rends moi mon argent, coquin… Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! Mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, on me rendant mon cher argent…"[22]

هذا هو النص في لغته الأصلية، ولقد قمنا بترجمته إلى اللغة العربية على النحو الآتي ذكره، آملين أن نكون قد وُفّقنا في المحافظة على الحالة النفسيّة، الانفعالية للبخيل أربغون (Arpagon)، التي هدف موليار (Molière) إلى تصويرها:

"يا للسارق ! يا للسّارق ! يا للقاتل ! يا للمجرم ! يا للعدل !يا لعدالة السماء ! أنا انتهيتُ ! أنا تائه ! أنا قُتلتُ ! أنا نُحرتُ ! لقد أخذوا مالي ! لقد حرموني من مالي ! أين عقلي ؟ ! أين أنا؟ ! أنا من أكون؟ ! ماذا أفعل هنا؟ ! يا للحيرة ! لقد أبعدوني عنك يا مالي العزيز ! لقد سلبوا صوابي ! لقد سلبوا إرادتي وسعادتي ! لقد انتهى كلّ شيء بالنسبة إليّ ! ليس لي رغبة في الحياة بعيدا عنك يا مالي العزيز ! ليس للحياة لذّة عندي، وأنا بعيد عنك يا مالي ! كنتُ متعلّقا بالحياة من أجلك، أمّا الآن فلا حياة لي بعدك، ليس للحياة طعم !

ليس للحياة لذّة: ماذا أفعل؟ ! أنا لا أقوى على فعل شيء !أنا أموتُ ! أنا قُبرتُ ! ألا يوجد من يرحمني؟ ! ألا يوجد من يعيد إليَّ مالي العزيز؟ !..."

هذا هو استصراخ أربغون (Arpagon)، أو هو الحالة النفسية التي كان فيها لما علم بأنّ ماله قد سُرقَ منه. ويتضمّن هذا الاستصراخ، في ألفاظه ومعانيه، الكثير من سمات التوجُّع والألم، والهَلَع، التي ألفيناها في نصّ الصنوبري، إن لم نقل هي عينها في جوهرها وكنهها !

وعلى هذا الأساس، فالمتأمّل في النصين يجد – دون ريب – أن الشبه قائم بينهما إلى أبعد الحدود، وفي الكثير من النقاط المحوريّة التي ينبني عليها النصان. ويكمن هذا الشبه، أساسا، في الأركان الثلاثة التي سبق أن أشرنا إليها في حديثنا عن نصّ أبي بكر الصنوبري، والتي هي: الغرض المسروق، والسّارق، والمسروق؛ أي الضحية. وبتفاعل هذه الأركان، فيما بينها، تحدث الفجيعة التي هي جوهر المونولوغ[23]، في النصّين كليهما، اللذيْن جاءَا على لسانَيْ أبي بكر الصنوبري، وأربغون على حدٍّ سواء.

فمن حيث الغرض المسروق، يُنبئ النصّ بأنّ الهلع الذي أصاب أربغون، إنّما يعود سببه إلى مبلغ من المال قد سُرق منه، وهذا المبلغ لم يُحدّد النص قيمته، إلاّ ما كان من ادّعاء أربغون، أنّ ما سُرق من يضاهي، في قيمته، حياته وسعادته... ونتبيّن ذلك في عبارته، التي نورد منها قوله مخاطبا ماله: كنتُ متعلّقا بالحياة من أجلك، أمّا الآن فلا حياة لي بعدك، ليس للحياة طعم ! ليس للحياة لذّة:...

وفي المعنى نفسه، أو في ما يقاربه، قال أبو بكر الصنوبري قبله:

لم يَطُرّ الطرّارُ مالي ولكن إنّما طرَّ عقليَ الطرَّارُ

والذي فقد عقله، يكون – دون شك – قد فقد حياته، فمن لا عقل له، لا حياة له بالضرورة؛ لأنّ الحياة دون عقل هي الجنون عينه، كجنون بطلَي النّصّين وقد سُرق منهما ما يحوزانه من مال؟ !

وأغلب الظن أنّ المال المسروق منهما، ليس بالأهمّية التي تؤدّي يهما إلى تفضيله على الحياة، إلاّ إذا كانا من المقتصدين الغلاة في جمع المال واكتنازه. وهذا ما نغلبه، وهما يتقاطعان في الاتصاف بهذا الاحتمال، الذي نستنسخه من شدّة تفجُّعهما على ما سُرق منهما.

ومن الركن الأول للسرقة، الذي هو الغرض المسروق، ننتقل إلى الشخص الذي أخذ المال من أربغون، بغير وجه حق. وهذا الشخص غير مُسمّى في النصّ، ولا يُوجد ذكرٌ أو تلميح يدلّ عليه، فهو مجهول الهوية. وهذا يعني أنّ أربغون قد وقع هو أيضا ضحيّة لفاعل نكرة، كما هو شأن السارق في نصّ أبي بكر الصنوبري قبله.

نخلص أخيراً إلى طرق الركن الثالث لفعل السرقة، ألا وهو الضحيّة أربغون. والذي يهمّنا منه هو حالته النفسية بعد وقوع فعل السرقة عليه؛ أي كيف كان ردّ فعله حين تأكّد أنّ ماله قد أُخذ منه دون رجعة:

ممّا لا شكّ فيه أنّ أربغون، لمّا فطن لِمَا حلَّ به من مكروه التاعَ وصاح صياح من طُعن في سويداء القلب، تفجُّعا وحسرة، ظنًّا منه أنّ حياته قد سُلبت، بسَلْبِ ماله منه، فماله هو حياته، وحياته هي ماله، وهو من دون ماله كمن لا حياة له.

وتكاد، كلّ، عبارات النص، أو جلُّها، على الأقلّ، تنطق بهول الفجيعة التي حلّت به، ومن تلك العبارات نذكر قوله: "أين عقلي ؟ أنا من أكون؟ لقد سلبوا صوابي ! لقد سلبوا إرادتي وسعادتي ! ماذا أفعل؟ ! ليس لي رغبة في الحياة ! أنا أموتُ ! أنا قُبرتُ ! ألا يوجد من يرحمني؟ ! ألا يوجد من يعيد إليَّ مالي العزيز؟ !"

وهذا ما ذهب إليه أبو بكر الصنوبري، في تصوير الانفعال الذي حلّ به، لمّا انتبه وأدرك أنّ ماله قد سُرق منه. ومن ذلك قوله:

طَرَّ منِّي الطرَّارُ مالي فما لي بعد مالي صبرٌ ولا لي قَرَارُ

لم يَطُرّ الطرّارُ مالي و لكن إنّما طرَّ عقلـــيَ الطرَّارُ
أين حسّي وأين فكريَ ضلَّ الْـ ـحسُّ عني وضَلَّتْ الأفْكارُ

وعلى هذا الأساس، فإنّ المتمعّن في النصّين يُدركُ – في اعتقادي – أنّ الشبه قائم بينهما إلى حدّ المطابقة، فهما يصوّران مشهداً دراميًّا واحداً؛ موضوعا، وشخصيّة، وحدثًا، بلغتين مختلفتين فقط ! فالسرقة هي الموضوع الوحيد لهما، ونموذج البخيل هو الشخصية الوحيدة فيهما، والمونولوغ التفجُّعي الدرامي، هو الحدث الغالب عليهما، وهو –أيضا -الوسيلة التعبيرية المنتقاة لإيصال الخطاب، وتصوير الفجيعة، بعيداً عن السردية، في النصّين كليهما.

وإنّا إذ نؤسّس لهذا التناص، أو التماثل الحاصل بين النصين التوأمين، شبهًا، فإنّنا لا ندَّعي أنّ موليار قد تأثّر فعلا بنصّ أبي بكر الصنوبري، فقد يعود هذا التماثل الكبير إلى توارد الموضوعات... وهذا جائز !!

الهوامش:

(1) ترى بعض الدراسات أن ما عرضه عبد الله بن المقفع، في كتابه الأدب الكبير، يُعتبر من مقوّمات أنموذج (دون جوان). انظر يوسف الشاروني، دراسات في الحبّ، كتاب الهلال، العدد 185، أغسطس 1966م.

(2) ينطقه بعض منْ أشار إليه من الدارسين: (ثُعْلَة وعُفْرَة)، بضم الثاء في (ثُعلة). وضم العين في (عُفرة). انظر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص 52. والذي أثبتناه هو ما ذهب إليه محقق كتاب: النمر والثعلب، لسهل بن هارون، تحقيق عبد القادر المهيري، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1973م، المقدمة (باللغة الفرنسية)، ص 16 و27. وقد قدّم محقق الكتاب (عفرة) على (ثعلة) في ص 19، ليصبح العنوان: (عَفْرَة وثَعْلَة) !

(3) هو محمد بن عبدوس. كان يسعى إلى تصنيف كتاب في أسمار العرب والعجم والروم... يصل إلى ألف سمر، لكنه تُوفي بعد أن تمكّن من تصنيف 480 سمراً فقط. انظر الزركلي، الأعلام، ج6، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 14، 1999م، ص 256.

(4) انظر لطفي عبد البديع، دون جوان، سلسلة اقرأ، العدد 193، يناير 1959م، دار المعارف، مصر. نقلا عن ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972م، المقدمة ص 27 وما بعدها.

(5) نمثل لهذه المسألة بالأبيات التي يقول فيها أبو نواس (كامل):

يا ربّ إن عظُمَتْ ذنوبي كثرةً فلقد علمتُ بأنّ عفوك أَعظَمُ
إن كان لا يرجوكَ إلاَّ مُحْسِنٌ فبمن يَلوذُ ويستجيرُ المجْرِمُ
أدعوكَ ربّ كما أمرتَ تَضَرُّعًا فإذا رددتَ يدي فَمنْ ذا يَرْحَمُ
مالي إليك وسيلة إلاّ الرّجَا وجميل عَفْوكَ ثمّ إنّيَ مُسْلِمُ

انظر الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982م، ص 618.

فكأنّ أبا نواس يقول في أبياته هذه: إذا الإنسان لم يُخطئ، فليس هو إنسان، وإذا الربّ لم يغفر ذنوب عبده، فليس هو ربّ؛ فمبدأ الإذناب والغفران هو مقياس الفارق بين العابد والمعبود: إذا المرء لم يُخطئ ولم يكن الربّ غافرا انعدم الفرق بينهما !!

(6) من بين هذه التصانيف نذكر: طاسين الأزل والجوهر الأكبر والشجرة النورية، وقرآن القرآن والفرقان، وهو هو، انظر ديب علي حسن، أدعياء النبوّة عبر التاريخ، دار الحكمة، دمشق، الطبعة الأولى، 1996م، ص 107 وما بعدها. والزركلي، الأعلام، ج2، ص 260.

(7) انظر محيي الدين بن عربي، تُرجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، المقدمة ص 6.

(8) أثبتنا، باعتماد النص الشعري للشاعر الصنوبري، أنّ ميلاده كان قبل سنة 275هـ. للاستزادة انظر محمد اسْلوغَهْ، شعر الصنوبري موضوعه وصورته، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر. (مخطوط).

(9) الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1970م، ص 454.

(10) عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق عبد الوهاب عزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ودار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1973م، المقدمة ص 29.

(11) الزركلي، الأعلام، ج1، هامش ص 157.

(12) توماس أرنولد، تراث الإسلام، تعريب جرجيس فتح الله، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1978م، ص 275. وانظر الهامش (21) من الصفحة نفسها.

(13) توماس أرنولد، تراث الإسلام، تعريب جرجيس فتح الله، ص 283.

(14) توماس أرنولد، تراث الإسلام، تعريب جرجيس فتح الله، ص 277.

(15) توماس أرنولد، تراث الإسلام، تعريب جرجيس فتح الله، ص 275.

(16) دُني دو رُوغْمون، الحبّ في الشرق والغرب، مجلة حوار، بيروت، العدد الثاني، كانون الثاني، 1963م، ص 7. نقلا عن ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاّف، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972م، المقدمة ص 42.

(17) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاّف، تحقيق فاروق سعد، ص 30.

(18) التفجُّع: هو الْتِيَاعُ المرء وتألُّمه وتحرُّقه، حين يُصاب في عزيز عليه من نفس أو مال.

(19) الديوان، تحقيق إحسان عباس، ص 25. وطَرَّ: قطع. والطَّرَّارُ: هو الذي يقطع أكياس النقود، ويُسمَّى النشَّال. والمحيص: المهْرَب، والمحيد.

(20) الهمذاني، المقامات، تقديم وشرح فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982م، ص 130.

(21) المشهد السابع، من الفصل الرابع: (أربغون Arpagon). انظر موليار (Molière)، الأعمال الكاملة، إعداد جورج مونغريديان (Georges Mongrédien)، فلاماريون (Flammarion)، ص 374 و Molière, l'avare, établis par Chantal Grenot, édition hachette, Paris, 1991 p 107-108

(22) ص 374. وتجنُّبا للتكرار، حذفنا الجزء الأخير من النصّ.

(23) المونولوغ، أو الحديث المنفرد: هو عبارة عن كلمة يُلقيها الممثل منفرداً على المسرح. ولا يُشترط فيها أن تكون مناجاة لنفسه. وقد يكون بجواره غيرُه من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يُلقي. انظر مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م. مادة: المونولوج.