

## الذات وحضارة الآخر: البحري وبيتس

سعد بن عبدالرحمن البازعي

أستاذ مساعد، قسم اللغة الانجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض،

المملكة العربية السعودية

ملخص البحث. تلتقي قصيدة البحري «السينية» بقصيدة وليم بيتس «الإبحار إلى بيزنطة» في أن كلاً منها ترسم مواجهة ثقافية بين الذات المتحدثة في القصيدة وبعض التكوينات الفنية والثقافية المغايرة لها. وتكمن هذه المواجهة في إعجاب كل من الشاعرين أو المتحدثين بما يراه من نماذج فنية في ثقافة الآخر (الثقافة الفارسية عند البحري، والبيزنطية - الشرقية عند بيتس). غير أن ذلك الإعجاب والرغبة في الامتزاج بتلك النماذج الفنية يصطدمان بالاختلاف بين الأسس الثقافية لموروث الشاعر والنماذج الماثلة في ثقافة الآخر، مما يؤدي بالتالي إلى عجز كل من الشعارين عن الوصول.

تتمحور الملاحظات التالية حول نصين شعريين متفاوتين كل التفاوت في ظروف الزمان والمكان، وفي ملابسات الثقافة والسياسة والاجتماع، نصين يمتدان عبر القرون ليلتقيا رغم كل ما يحوطهما من تفاوت حول إشكالية حضارية = ثقافية معقدة في جوهرها، ولست أطمع في ملاحظاتي التالية إلى أكثر من إيضاحها وطرح بعض التصورات حولها. أما النصان فأحدهما لشاعر عربي نعرفه جيداً ونعرف نصه. وأما الآخر فلشاعر غربي إيرلندي قد لا يكون معروفاً بالقدر نفسه. الشاعر العربي هو أبو عبادة البحري، واحد من قمم الشعر العباسي والعربي عموماً، وصاحب القصيدة العظيمة الموسومة بـ «السينية»، وهي القصيدة التي أفرناها هنا بقصيدة للشاعر وليم بيتس، الذي يعد من أكبر شعراء الإنجليزية في القرن العشرين، عنوانها «الإبحار إلى بيزنطة».

تجتمع قصيدتا البحري وييتس حول قضية حاولت اختزالها في عنوان هذا البحث اختزالاً قد لا يخلو من الإبهام . فقد قصدت بـ «الذات وحضارة الآخر» تلك المواجهة التي تحدث بين الذات بوصفها تنتمي إلى ثقافة ما وبين حضور ثقافي مختلف في ثقافة تلك الذات . أو بعبارة أخرى هي وقفة الذات إزاء ثقافة أخرى وجدت مكاناً مؤثراً لها في ثقافة الذات . وما أصفه ليس غريباً أبداً، فهو أساساً الوضع الذي يعيشه عالمنا العربي اليوم في خضم التأثير الثقافي الهائل القادم من الغرب، التأثير الذي لا يمكن إنكاره مهما تعددت المواقف إزاءه .

إن مواجهة الذات لحضارة الآخر مواجهة تاريخية حتمية لكونها جزءاً أساسياً من المواجهات المستمرة بين الشعوب بثقافات وحضاراتها المختلفة . والذات هنا هي الفرد المبدع بما يحمله من تميز وبما يشترك فيه من خصائص وموروثات مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته .

وفي تاريخ الآداب العالمية الكثير من الأعمال التي تسجل تفاعلاً ذاتياً بين ذلك الفرد وبين ثقافات الشعوب الأخرى، سواء اتخذ ذلك التفاعل هيئة التأثر والتأثير، أو انبثق في شكل مواقف وتأملات .

غير أن هذا التفاعل ليس مسالماً وطبيعياً في كل الأحوال، بل غالباً ما يكون له جانب إشكالي، وهذا الجانب ينبثق من أن الوقوف أمام الآخر — بما أنه وقوف أمام الاختلاف ومواجهة للغيرية — هو موقف كثيراً ما تتكبد فيه الذات شعوراً بالنقص . فالمختلف هو ما تفتقر إليه الذات، هو ما لا تملكه . أي أن الذات في مواجهة الآخر، إنما تواجه نفسها منقوصة، تنظر في مرآة حاجتها وعوزها . الآخر حضور يجتد فيه شعور الذات بذاتها، وتزداد رغبته بالاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز إليه . ومؤدى هذا كله هو أن وقفة الذات أم الآخر، باختلافه الثقافي - الحضاري، هي وقفة مشبعة بالقلق، بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل، فتصير انطلاقة نحو المختلف أملاً في الوصول إلى الكمال، الذي لا يتحقق طبعاً فلا يتبقى سوى آثار الرحيل إليه .

هذه الملاحظات أسوقها وفي ذهني ذاك النصان اللذان ابتدأت ملاحظاتي بالإشارة إليهما . فنحن فعلاً إزاء قصيدتين من أجمل قصائد الارتجال نحو الآخر بكل ما في ذلك

الرحيل من قلق وتوق وتوهج إبداعي . فرحلة البحري نحو إيوان كسرى هي في جانبها الأهم رحلة نحو ثقافة مختلفة والتحام بغيره الآخر، رحلة تفضي إلى مكاشفة ذاتية من خلال مواجهة المختلف . وكذلك هي رحلة بيتس نحو حضارة بيزنطة وآثارها الفنية التي تحمل بالنسبة له خصوصية تميزها عن التوجهات الثقافية والإبداعية الكبرى في حضارة الغرب .

ولعلنا ننطلق في مقارنتنا هذه من ملاحظة أن الرحيل نحو الآخر يبدأ في كل من القصيدتين من همّ ذاتي، أي من معاناة فردية، وإن اختلف الإطار الذي تنطلق منه تلك المعاناة . لكن المهم هنا أن نتبين أن تلك المعاناة تشكل المبرر الموضوعي والفني لارتحال الذات نحو الآخر.

ولو أردنا التعرف على طبيعة تلك المعاناة لوجدنا الظروف التاريخية، سواء على المستوى الفردي أو مستوى العصر، تشكل عاملاً رئيساً من عواملها بالإضافة إلى كونها إطاراً مهماً لا بد من استحضاره . فالبحري حين يطلع في السينية قائلاً:

صنت نفسي عما يدنس نفسي	وترفعت عن جدا كل جس
وتماسكت حين زعزعتي الدهر	التماساً منه لتعسي ونكسي
بلغ من صباة العيش عندي	طففتها الأيام تطفيف نجس

إلى أن يقول:

واشترائي العراق خطة غبن	بعد بيعي الشام بيعة وكس
-------------------------	-------------------------

وحتى يقول:

ولقد رابني نبو ابن عمي	بعد لين من جانبيه وأنس <sup>(١)</sup>
------------------------	---------------------------------------

البحري هنا يرسم لنا ظروفًا تاريخية بل وشخصية محددة كانت وراء معاناته . وهذه الظروف التاريخية - الشخصية، وإن لم تقف بمعزل عن إطارها الفني - الشعري، فإنها تلقي بثقلها

(١) ديوان البحري، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، دوائر العرب ٣٤٠، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م) مج ٢، ص ص ١١٥٢-١١٦٢ .

على تشكل القصيدة وتسهم بالتالي في تحديد طبيعة المعاناة . فالذي يحدث في «السينية» هو أن الهموم الذاتية ذات الطابع الشخصي تفضي تدريجياً إلى هموم جماعية ضخمة ، حتى أنه ليصعب الفصل بينهما . فالذات التي تفتتح القصيدة بالتأكيد على صمودها أمام نكبات الدهر المتوالية سرعان ما تكتشف نفسها في أثر بارز لمدينة مختلفة بأكملها . هذا طبعاً في الوقت الذي تظل فيه محافظة على انتائها الثقافي الأساسي . أي أن الهم الذاتي يتحول إلى مرآة ضخمة تنعكس عليها معاناة تاريخية عبر = ثقافية ، أو متخطية لحدود الثقافة الواحدة . فعلى المستوى الشخصي هناك علاقة البحري بابن عمه ، وهناك الخطأ الذي ارتكبه بتركه الشام إلى العراق . وعلى مستوى أكثر عمومية يتضح أن علاقة البحري بابن عمه متداخلة مع إطار تاريخي يربط الفرس باليمنيين ، الذين ينتمي اليهم البحري وابن عمه ، ليتداخل ذلك كله ، على مستوى أكثر عمومية ، مع علاقة الفرس بالعرب . وهكذا تتسع الدوائر لتتسع معها دائرة المعاناة وتشتبك . وسنرى بعد قليل كيف تتمحور هذه الدوائر مجتمعة حول الإشكالات الثقافية التي تثيرها «السينية» .

لكنني أود الآن أن أرسم الإطار الذي تتضح من خلاله العلاقة التي تربط قصيدة الشاعر الإيرلندي بيتس بقصيدة البحري . فإبحار بيتس إلى بيزنطة ينطلق أيضاً من مرفأ الهم الفردي الذي يأخذ هنا طابع الشيخوخة والعجز بالتالي عن مواصلة العيش في عالم تضح فيه الحسيات :

ليس ذلك وطناً للشيخ .  
 الصغار في أحضان بعضهم .  
 الطيور — تلك الأجيال الفانية —  
 في الأشجار تغني ،  
 مساقط السلمون ، البحار المتخمة بالأسقمري ،  
 أسماك ، أجساد ، وطيور ، تحيي طوال الصيف  
 كل ما يولد ويموت .  
 في أسر تلك الموسيقى الحسية يهمل الجميع  
 نصباً لعقل لا يموت<sup>(٢)</sup> .

في هذا العالم المليء بشباب الجسد، وبما في الشباب من استمتاع بالحياة ينسيه الرغبة في الخلود، أو ينسيه الخوف من الموت، ليس هناك مفر للشيخ - المتحدث إلا الرحيل إلى عالم يقيم للعقل منزلة فوق منزلة الجسد، ويتسع بالتالي لمن يبحث فقط عن إبداعات الروح والعقل. تلك هي معاناة الشيخ ومعاناة الشاعر الذي يتحدث من خلاله، الشاعر الذي كان قد بلغ عند كتابة القصيدة ما ينوف على السبعين من عمره:

ليس الإنسان العجوز سوى شيء حقير،  
معطف ممزق على عصا،  
ما لم تصفق الروح بيديها، وتغني، وترفع صوتها، بالغناء،  
عن كل مزقة في ثوبها الفاني . . .

نحن إذن إزاء هم ذاتي المنشأ. لكننا نجد أنه يقود الشاعر الإيرلندي مثلما قاد نظيره العربي إلى دوائر أكثر اتساعاً من الهم والرؤية. وليست تلك الدوائر سوى آفاق ثقافية وتاريخية مغايرة إلى حد كبير لثقافة الشاعر وثقافة عصره. تلك الآفاق تتمثل في الحضارة البيزنطية بمكوناتها المتباينة التي خلقت مزيجاً ثقافياً وإبداعياً تحدث عنه بيتس في مواضع متفرقة من أعماله وبلوره شعرياً في قصيدتين مشهورتين له إحداهما تلك التي أتحدث عنها هنا.

يقول بيتس في قصيدة له بعنوان «الذات تحكم الآخر» إنه لا بد للفنان من أن يبحث عن الصورة الحقيقية لذاته في ذات تختلف عنها، أو بالأحرى في ذات تناقضها. هذا البحث يمارسه العديد من الشخصيات في قصائد بيتس، مثلما يمارسه المتحدث في «الإبحار إلى بيزنطة<sup>(٣)</sup>»، لكنه حين يمضي إلى تلك الحضارة القديمة، فإنها يأخذ معه الحضارة الغربية المعاصرة لتأمل ذلك التكوين الحضاري الذي امتد قبل أربعة عشر قرناً تقريباً ليأخذ الكثير

(٣) انظر مثلاً شخصيتي سليمان وبلقيس (Solomon and Sheba) اللذين يردان في أكثر من قصيدة، بالإضافة إلى شخصيته قسطا بن لوقا في «قصيدة» «هدية من هارون الرشيد». ولعل من المفيد أيضاً أن نشير إلى شخصية ليو الأفريقي (المغربي) الذي تحدث عنه بيتس كشخصية توأمية له. انظر ما يقوله ريتشارد إلمان Richard Ellman عن هذه العلاقة في كتاب *Yeats: the Man and the Masks* (New York: E.P.Dutton, 1948), pp.159-7 وبالنسبة لاهتمامات بيتس بالعرب والثقافة العربية عموماً، انظر دراسة سهيل بشروئي *Excited* in *Excited* (New York: St. Martin's Press, 1965), pp.280-314. ed. A. Norman Jeffares and K.G.W. Cross

من حضارات الشرق، خاصة حضارة فارس، التي تمثل الذات الأخرى بالنسبة للذات الغربية، فالإمبراطورية البيزنطية التي انفصلت عن روما حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي، ووصلت إلى أوجها في القرون الخامس والسادس والسابع، ولم تنته تماماً حتى سقطت القسطنطينية في منتصف القرن الخامس عشر، تلك الإمبراطورية التي خاضت صراعات طويلة مع الفرس كانت من ضمنها معركة أنطاكية (٥٤٠م)، التي يصف البحري مشاهدتها في إيوان كسرى، وحملة هيراكليوس (٦٢٧م) التي عاد منها بثروات هائلة كانت من ضمنها المصنوعات الفنية التي أثرت في تشكل الفنون البيزنطية<sup>(٤)</sup>.

والمعروف أن المصنوعات الفنية الفارسية كالمنسوجات والأنية الفخارية وكالنفوش المعمارية تحفل كثيراً بالزخرفة وبالتشكيل الفسيفسائي اللامحكي، على عكس النماذج الفنية في الغرب التي تهيمن عليها المحاكاة، أو تصوير الأشياء الموجودة في الطبيعة.

تلك النماذج من الفن البيزنطي شاهدها الشاعر الإيرلندي في إيطاليا حين زارها في مطلع هذا القرن، وقد أسهمت انطباعاته عنها في تشكيل رؤيته الفلسفية والشعرية للتاريخ، فاحتلت بيزنطة منذ ذلك الحين موقعاً بارزاً عنده في مسيرة الحضارات كنقطة امتزاج مثلى للشرق والغرب، لآسيا وأوروبا، لليوناني = الروماني والفارسي. أي أن بيزنطة أصبحت ملتقى الذات بالذات المضادة، أو بالأحرى. وهو يرى أن الفن يصل في مثل هذا الامتزاج إلى مرتبة رفيعة من الإبداع. فبمجيء الشكل الآخر، النموذج المختلف تضعف سيطرة الذات على نفسها، وتفتح لها آفاق جديدة تقرب بها من الكمال. ويعطينا بيتس مثلاً على هذا في كتابه «رؤية» الذي أنهى كتابته عام ١٩٢٥م (أي أنه كان متزامناً مع كتابته لقصيدة «الإبحار إلى بيزنطة»). يقول إن تحطيم الإيقونات، وهي النماذج الدينية الكنسية التي تحمل صوراً مقدسة، في بيزنطة في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إن ذلك الحدث «ليس سوى تحطيم لما كان إغريقياً في الزخرفة، تحطيم ربما ترافق مع روعة تتجدد في كل ما تحدر من الجنة الفارسية القديمة، وهو حدث تضمن محاولة جعل اللاهوت أكثر تقشفاً وروحانية وتجريدية»<sup>(٥)</sup>. أي أن بيزنطة اتجهت تحت التأثير القادم من الشرق، أو العنصر

(٤) Edward Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*, intro. by Christopher Dawson (London: Everyman's Library, 1969), V, 408. Also see Hayford Peirce and Royall Tyler, *Byzantine Art* (London: Ernest Benn, 1926), pp.6,10.

(٥) W. Yeats, *A Vision* (New York: Collier Books, 1973), p.282.

الحضاري الآخر، إلى مستوى يراه الشاعر أكثر جمالاً واقتراباً من الحقيقة. بل إنه يذهب في مقالة أخرى إلى اعتبار العودة الأوروبية المتكررة إلى الشرق، أو استفاداتها العديدة من التراث الشرقي، سواء في العصر البيزنطي، أو فيما تلاه من عصور، نوعاً من الرجوع إلى الجذور. يقول، «لقد كنا نستعير من الشرق مباشرة، ونختار سواء للإعجاب أو للتكرار كل شيء بعيد عن الطابع الأوروبي في ماضينا، كما لو كنا نتلمس طريقنا عائدين إلى أمنا المشتركة»<sup>(٦)</sup>، وإذا كانت بيزنطة قد حققت تلك العودة إلى الأم فمن السهل عندئذ أن نفهم السر وراء رغبة بيتس في العودة شخصياً إلى ظلال تلك الحضارة القديمة، كما عبر عن ذلك في مقطع شهير من كتاب «رؤية» المشار إليه آنفاً: «أعتقد أنني لو مكنت من قضاء شهرين في العالم القديم في المكان الذي أشاء لقضيته في بيزنطة قبل فترة قصيرة من افتتاح جستنيان [لكنيسة] القديسة صوفيا وإغلاقه أكاديمية أفلاطون. أعتقد أنني ربما وجدت في حانة صغيرة عاملاً متفلسفاً يجب عن كل أسئلتي . . . ،»<sup>(٧)</sup>

ولعله من الضروري هنا أن نستذكر أن بيتس في قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لا يبحر نحو الشرق أو نحو فارس، وإنما نحو كيان حضاري يراه جزءاً من حضارة أوروبا.<sup>(٨)</sup> ولكنه جزء يراه مختلفاً عن أصله لكونه تلقى تأثيراً عميقاً من كيانات حضارية مختلفة. ونظرتة هذه إلى بيزنطة إنما انبثقت عن اهتمام ثقافي اتسع في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وكان ممن شاركوا في بعث ذلك الاهتمام جماعة من الفنانين والأدباء، بعضهم من الرمزيين كالشعراء الفرنسيين فيرلين وبودلير ومالارميه وبعضهم من جماعة الفن

(٦) Yeats, "An Indian Monk," *Essays and Introductions* (New York: Collier Books, 1972), p.433.

(٧) Yeats, *A Vision*, pp. 279-80.

(٨) في أحد أحاديثه قال بيتس: «عندما كان الإيرلنديون يزخرفون كتاب كيلز ويصنعون الصولجانات المطعمة بالجواهر والموجودة في المتحف الوطني، كانت بيزنطة مركز الحضارة الأوروبية ومنبعاً للفلسفة الروحية، وإنني لذلك أجعل الرحيل إلى تلك المدينة رمزاً للبحث عن الحياة الروحية.»  
انظر:

Curtis Bradford, "Yeats' Byzantium Poems: A Study of Their Development," in *Yeats: A Collection of Critical Essays*, ed. John Unterecker (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963), pp.94-95.

للفن في إنجلترا، أو من يسمون بـ «الديكادنتز» Decadents من أمثال أوسكار وايلد.<sup>(٩)</sup> وهذا الأخير كانت له رؤية لعلاقة الحضارات الشرقية بالغربية وتأثير تلك العلاقة على تطور الفنون، رؤية عبر عنها في مقطع من كتابه «اندثار الكذب» الذي قرأ منه فصلاً على بيتس. وقد أشار الشاعر الإيرلندي في سيرته الذاتية إلى ذلك.<sup>(١٠)</sup> وأورد هنا ذلك المقطع لأهميته بالنسبة لما نحن بصدده. يقول وايلد:

إن كل تاريخ الفنون في أوروبا هو سجل للصراع بين الاستشراق من جهة، برفضه للمحاكاة، وحبه للتقاليد الفنية، وكراهيته للتمثيل الفعلي لأي موضوع في الطبيعة، وروحنا اللامحاكية من جهة أخرى. فحيثما استعلى العنصر الأول، كما في بيزنطة، وصقلية، وأسبانيا... كانت لدينا أعمال جميلة وخيالية تتحول فيها الأشياء المرئية في الحياة إلى تقاليد فنية، في الوقت الذي تخترع فيه الأشياء التي تفتقر إليها الحياة وتصاغ لمعتها.<sup>(١١)</sup>

لم تكن الفنون الشرقية رافضة للمحاكاة تماماً، ولم يكن الفن البيزنطي الذي تأثر بها رافضاً للمحاكاة، ولم ينظر بيتس إلى ذلك الفن على أنه فن لا محاكي. لكن النموذج الإبداعي الذي وجده الشاعر الإيرلندي في بيزنطة كان فناً مزيجاً للمحاكي واللامحاكي، وقد أحب هو ذلك المزيج لأنه أتاح فسحة للعنصر المختلف الذي «تتحول فيه الأشياء المرئية إلى تقاليد فنية» كما يقول وايلد. ويعبر بيتس عن هذا المعنى حين يقول إن ثمة تفريقاً في النقد الحديث بين: «الشخص اليونانية والرومانية... وتلك الزخرفة التي يبدو أنها تززع مقدرتنا على التحكم بأنفسنا والتي ترجع، كما يبدو، إلى أصل فارسي، ورمزها المناسب كرمة تتسلق حلقاتها في كل مكان وتعرض بين أوراقها كل تلك الصور الغريبة للطير والوحش، تلك الأشكال التي تمثل ما لم تره عين مخلوق، ومع ذلك فهي تتوالد من بعض كما لو كانت بنفسها مخلوقات حية».<sup>(١٢)</sup>

(٩) Philippe Jullian, *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*, trans. Robert Baldick (London: Pall Mall Press, 1971), 33. See also D.J. Gordon and Ian Fletcher, "Byzantium," *W. B. Yeats: Images of A Poet*, ed. D.J. Gordon (Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1961, pp.81-89.

(١٠) *The Autobiography of W. B. Yeats* (New York: Collier, 1965), p.90.

(١١) *The Works of Oscar Wilde* (New York: Black's Readers Service, 1927), pp.606-607.

(١٢) Yeats, *A Vision*, p.281.



ذلك المزيج من العناصر الفنية هو ما نجده في «الإبحار إلى بيزنطة» حين يقول الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة:

أيها الحكماء الواقفون بنار الله المقدسة  
كما في الفسيفساء الذهبية على جدار،  
تعالوا من النار المقدسة، انحذروا  
وعلموا روجي الغناء .  
احرقوا قلبي ، ذلك المريض بالرغبة  
والمربوط إلى حيوان فان  
لا يعرف من هو، واجمعوني في صنعة الخلود

فهو يرى أناساً مرسومين على جدار، أي رسوماً محاكية، لكنه يتضرع إليهم أن يخلصوه من جسده الفاني لكي يتاح له أن يتحول إلى نموذج فني، النموذج الذي يسميه «صنعة الخلود» ورغبته هذه في التخلص من جسده إنما تتضمن رفضاً للطبيعة وبحثاً في الفن عن ذلك العنصر اللاطبيعي أو الفن الخالص. ذلك ما يتضح جلياً في المقطع الرابع والأخير من القصيدة:

وحالما أغادر الطبيعة لن آخذ جسدي  
من أي شيء طبيعي ،  
وإنما ذلك الشكل الذي يصنعه الصاغة اليونانيون  
من الذهب المطروق والذهب المشع  
ليبقى الإمبراطور الناعس مستيقظاً،  
أو سأجلس على غصن ذهبي أغني  
لسادة بيزنطة وسيداتها  
عما مضى وما يمضي وما سيكون

ان الشكل الذي يصنعه الصاغة اليونانيون، بما تحمله كلمة «شكل» من إبهام يبدو متعمداً، هو ذلك النتاج الفني الحضاري الذي لم يكن ليتأتى لولا دخول عناصر شرقية إلى الفن البيزنطي أتاحت له الخروج على الطبيعة والتمرد على أشكالها، والاختلاف من ثم عن الأنماط الثقافية والإبداعية السائدة في أوروبا منذ عصر النهضة.

من القراءة الأولى لقصيدة يبتس سندرك أن ثمة إبحاراً للذات نحو بيزنطة بوصف هذه الأخيرة موقعاً حضارياً متفرداً. غير أننا من القراءة الثانية سنتبين أن رحيل الذات لم يكن ليتم لولا أن بيزنطة نفسها قد قامت بإبحار آخر نحو ينابيع حضارية مختلفة عن أصولها. وسيتضح لنا من هذا أن بيزنطة ليست محض هدف تسعى إليه الذات، بل أن هناك توازياً بينها وبين الذات الراحلة إليها. فبيزنطة، من هذا المنظور، ذات حضارية ضخمة أتمت امتزاجها بالآخر، وذات الشاعر ساعية إلى تحقيق ما يمكن أن نسميه «بيزنطة» وجودها الفلسفي والإبداعي.

ذلك التوازي بين الذات وما تسعى إليه نجده بشكل أكثر وضوحاً في سينية البحري، ولو أن التوازي هنا ذو طبيعة مختلفة. فالقصيدة تطلع علينا بلغة أقرب ما تكون إلى البناء المعماري، ترسم أمامنا ذاتاً نكاد نلمس صمود جدرانها، وصلادة حجارها:

صنت نفسي عما يدنس نفسي      وترفعت عن جدا كل جبسي  
وتماسكت حين زعزعني الدهر      التماساً منه لتعسي ونكسي

تماماً كما لو أن إيوان كسرى هو الذي يتحدث عن نفسه، عن صيانتها، وترفعه، وتماسكه إزاء زعزعات الدهر. ولكن لأننا نعلم أن المتحدث هنا هو ذات الشاعر لا الإيوان، فإننا بقراءة عكسية للقصيدة، أو بقراءة ثانية، سنجد أن ذات الشاعر إنما تتهياً لموازة الإيوان مدركة شبهها به، ليغدو ذلك الأثر المعماري الحضاري معادلاً موضوعياً لتلك الذات، كما هي بيزنطة معادلاً موضوعياً لذات شاعرها:

حضرت رحلي الهموم فوجهت      إلى أبيض المدائن عني  
أتسلى عن الحظوظ وآسي      لمحل من آل ساسان درسي  
أذكر تنيهم الخطوب التوالي      ولقد تذكر الخطوب وتنسي  
وهم خافضون في ظل عال      مشرف يحسر العيون ويحسي

«الخطوب التوالي» هنا هي خطوب البحري كما هي خطوب الإيوان، وبين الاثنين تحتشد دلالات تاريخية وثقافية متشعبة. وإذا كان البحري في هذه القصيدة يحقق تجاوزاً مهماً في بنية القصيدة العربية ودلالاتها، فإن ذلك التجاوز لا ينحصر في الانتقال من الوقوف على

الأطلال إلى الوقوف على الآثار، كما يلاحظ الدكتور محمد غنيمي هلال، بل يتعداه إلى الالتحام بتلك الآثار التحاماً متمزج فيه الذات بموضوعها من خلال المعاناة الذاتية ومعطيات التاريخ والحضارة<sup>(١٣)</sup> فعلى المستوى الذاتي يجد البحري أنه والإيوان يتشابهان في فقد عز رفيع وفي ثباتها ورفضهما للخنوع بعد ذلك الفقد. فليس الإيوان وحدة وإنما البحري أيضاً هو الذي

ييدي تجلداً وعليه  
لم يعبه أن بز من بسط الديباج  
كلكل من كلاكل الدهر مرسي  
واستل من ستور الدمقس

غير أن هذه المعاناة الذاتية تجد مبررها التاريخي في فقد البحري للمتوكل وإفتقاد الإيوان لملك كسرى. وليس من المهم كثيراً فيما يتعلق بموضوعنا ما إذا كان البحري قد زار الإيوان بعد مقتل المتوكل مباشرة عام ٢٤٧هـ أو أنه زاره بعد ذلك بثلاثة عشر عاماً<sup>(١٤)</sup> الذي يهمننا أكثر هو القلق التاريخي والثقافي الذي انبجس إثر تلك الزيارة.

يجد البحري في الإيوان شبيهاً له في الهم، ولكنه يجد فيه أيضاً اختلافاً عنه. ومن تماس الشبه والاختلاف ينشأ توتر درامي رائع في القصيدة. فالشاعر وإن قصد في ذلك الأثر الفارسي انكساراً يشبه انكساره، وعناداً إزاء صروف الدهر يوازي عناده، إلا أنه يواجه بدخوله القصر تكويناً ثقافياً مغايراً لتكوينه. فأمام صورة أنطاكية يجد البحري مادة خصبة تستثير قدراته الإبداعية النادرة والشهيرة في الوصف، لكن وصفه للصورة، بل للإيوان كله، سرعان ما يأتي مضمناً بوعي ثقافي جديد. فالإيوان والرسوم الجدارية داخله ليست كبركة المتوكل أو منظر الربيع. وإنما هو إزاء مادة تحتم بحياتها الخاصة، تضج بالفن الآخر والثقافة الأخرى، بنوع من التشكيل الفني الذي تحمل دلالاته مسافات من الاختلاف الثقافي:

(١٣) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن (بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦٢م)، ص ١٩٥-٢٠٠. وانظر الملاحظات القيمة التي يوردها إيليا حاوي في فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، سلسلة الفنون الأدبية عند العرب (بيروت: منشورات دار الشرق الجديد، ١٩٦٠م)، مج ٢، ص ٤٤-٥٤.

(١٤) انظر: صالح حسن البيضي، البحري بين نقاد عصره (بيروت: دار الأندلس، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، ص ١٠٨-١٠٩.

حلل لم تكن كأطلال سعدى      في قفار من البسباس بلس  
ومساع لولا المحاباة مني      لم نطقها مسعاة عنس وعبس  
ذاك عندي وليست الدار داري      باقتراب منها ولا الجنس جنسي

لقد قرب البحري نفسه إلى الفرس وأكثر من مدح وزرائهم في الدولة العربية، وقد يكون إحساسه بعروبه ضعيفاً أحياناً، كما يقول الدكتور شوقي ضيف، غير أنه رغم ذلك كله لا يستطيع التخلص من بداوته المنغوسة في تربة ثقافته العربية المختلفة، يظل في نهاية الأمر ذلك العربي الذي يجيء إلى أبيض المدائن على عنسه.<sup>(١٥)</sup>

وهو انطلاقاً من ذلك الإحساس بانتائه يدهش لتلك التصاوير الفارسية التي لا يكاد يجد لها مقابلاً في ثقافته العربية، وإن هو وجد شيئاً من ذلك في قصور بغداد المترفة فإنه يعلم ما كان للعنصر الأجنبي، والفارسي خاصة، من تأثير على تشكلها:

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية      ارتعت بين روم وفرس  
والمنايا موائل وأنو شروان      يزجي الصفوف تحت الدرفس  
في اخضرار من اللباس على      أصفر يختال في صبيغة ورس  
وعراك الرجال بين يديه      في خفوت منهم واغماض جرس  
من مشيح يهوى بعامل رمح      ومليح من السنان بترس  
تصف العين أنهم جد أحميا      ء لهم بينهم إشارة خرس  
يغتلي فيهم ارتياي حتى      تتقراهم يداي بلمس

هذه الصورة الوصفية الشهيرة لا بد أن تُقرأ في إطارها الثقافي الخاص، وإن لم يبلغ ذلك الإطار بعض أطر أخرى يمكن أن تُقرأ من خلالها. ينبغي أن تُتناول كمثال لفن تصويري أجنبي، فن تشكيلي فارسي، منظوراً إليه من زاوية عربية. وحين نقوم بتلك القراءة سنلاحظ أن بؤرة الصورة الشعرية التي يرسمها البحري تتمركز في محاكاة الرسم الفارسي، وفي اقتراب اللوحة الجدارية من الطبيعة إلى حد يجعل شخصها على وشك

(١٥) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣م)، ص ٢٩٣؛ وانظر تحليله للسينية، ص ص ٢٢٩-٢٣١.

التنفس والخروج من أطر الخط واللون: «تصف العين أنهم جد احياء/ لهم بينهم إشارة خرس.» تلك المحاكاة التي يدهش لها الشاعر هي ما ابتعدت عنه الفنون العربية حين ازدهرت في ظلال الإسلام واتجهت إلى الزخرفة والنقش وجماليات الخط. فالفنون الإسلامية التشكيلية، كما هو معروف، ليست فنوناً حكاية، وإنما هي قريبة من وصف الكاتب الإيرلندي أوسكار وايلد إياها في النص الذي سبقت الإشارة إليه، فنون «تتحول فيها الأشياء المرئية في الحياة إلى تقاليد فنية.» «البحري يتوقف إذن أمام فن مختلف، فن الآخر الذي لا يجده في «أطلال سعدي» وفي «مسعاة عنس وعبس.» إنه يمنحنا وجهة نظر لثقافته وثقافة الآخر، وجهة قد لا نقبلها ولكننا ملزمون بالتعامل معها كجزء من موروثنا الثقافي - الإبداعي.

إن البحري بانبهاره أمام المحاكاة في الفن الفارسي يقف على الطرف الآخر من الخيط الذي يربطه بالشاعر الغربي الذي نقارنه به. فإذا كان بيتس يرى في فنون بيزنطة وثقافتها عنصراً شرقياً متباعداً عن المحاكاة، وإذا كان يرى أن ذلك العنصر قادم تحديداً من فارس، فإن البحري يقف أمام الفن الفارسي نفسه متلفتاً بدهشة وإعجاب إلى خاصية المحاكاة في ذلك الفن. أي أن كلاً من الشعارين يبحث عما يكاد يغيب عن ثقافته، أو عن ذلك الذي لا يبحث عنه الشاعر الآخر.

لكن الشعارين وإن اختلفا بعض الاختلاف في وجهتيهما، أو فيما يجتذب اهتمامهما فإنها يلتقيان في جانب مهم من وسيلتيهما للوصول. فالبحري يحمل مثل بيتس توقاً إلى التداخل بالرسوم الماثلة أمامه. بيتس يود لو اصطفى إلى تلك اللوحات وأصبح رمزاً فنياً من رموزها، والبحري يحلم لو فقد إحساسه بالعالم المحيط واقترب من الجيشين المتحاربين أمامه. هاهو ذا يتخيل أن ابنه أبا الغوث قد سقاه وسقى الجيشين حتى تكاد المجموعة من الثمل تلتقي وتدخل في علاقة حميمة:

على العسكرين شربة خلس  
ضوًّا الليل أو مجاجة شمس

قد سقاني ولم يصرد أبو الغوث  
من مدام تظنها وهي نجم

إلى أن يقول:

معاطى والبلهيد أنسى

وتوهمت أن كسرى أبرويز

هذا التوق إلى التداخل مع اللوحة الماثلة يمكن قراءته على أكثر من مستوى، يبرز من بينها مستويان رئيسان هما: تطلعات الفن، وظروف التاريخ. على المستوى الفني نحن إزاء حلم شاعري تتراءى فيه الممرات مفتوحة بين الفن والحياة وليصبح من الممكن العبور من أحدهما إلى الآخر. لكن النزعة المحاكية في خيال البحري تجعل الرحلة ذات اتجاه واحد تقريباً. فالفن هو الذي يأتي إلى الحياة، وليس العكس كما هو الحال عند بيتس. البحري لا يريد أن يتحول إلى تكوين فني، بل إن رؤيته تتمركز حول مجيء الشخص الفنى إلى ساحة الأحياء مرة أخرى. وهذا هو اتجاه صورة أنطاكية كما يرسمها البحري، منذ البدء:

تصف العين أنهم جد أحياء	لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتياي حتى	تتقراهم يداي بلمس

أما على المستوى الثاني، المستوى التاريخي، فإن توق البحري إلى التداخل باللوحة يتلبس بالعديد من الدلالات التي تتمحور حول علاقة العرب بالفرس وقد سبقت الإشارة إليها. على أن الذي يمكن إضافته هنا هو أن كسرى والبلهذ ليسا بالنسبة للبحري مجرد شخص فنية أتقن رسمها وتلوينها، بل هما مشحونان بإشكالات العلاقة التاريخية والثقافية بين العرب وجيرانهم الفرس، ولنلاحظ هنا أن الصورة التي نتأملها، صورة الجلسة التي يحلم بها البحري، تأتي مباشرة بعد صورة المعركة. أي أننا نلاحظ انتقالاً من صورة تحمل طابع العنف إلى صورة تحمل طابع الأنس والوثام. الصورة الأولى صورة تاريخية تمثل قوة الفرس وما كانوا عليه من عز وغلبة. والثانية تنتقل بنا إلى علاقة شخصية مملوءة باحتمالات السرور والمحبة. ومؤدى هذا هو أن الصورتين ترمزان إلى قطبي العلاقة بين الفرس وجيرانهم، قطب الصراع الحربي والحضور السياسي من جهة، وقطب المداخلات الاجتماعية والثقافية من جهة أخرى. ليس هذا فقط، وإنما تلزم الإشارة إلى أن القطب الأول للعلاقة، قطب الصراع والسياسة، لا يشمل العرب. فالفرس في صورة أنطاكية يحاربون الروم فقط، مما يوحي بأن البحري لا يريدنا أن ننظر للقوة الفارسية على أنها قوة ضد قومه. وحين يجتمع هذا الإيحاء مع الصورة التالية لها، صورة مجلس الشراب والمؤانسة، فإن رؤية كلية تبدأ في التشكل أمامنا: فالفرس هم أصدقاء العرب وليسوا أعداءهم. وهذا ما تقوله نهاية القصيدة بشكل صريح:

ذاك عندي وليست الدار داري	باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نعمى لأهلها عند أهلي	غرسوا من زكائها خير غرس
أيدوا ملكنا وشدوا قواه	بكماة تحت السنور حمس
وأعانوا على كتائب أرياط	بطعن على النحور ودعس

الخلفية التاريخية لهذه الأبيات معروفة، ويلخصها محقق الديوان بقوله: «إن في الأبيات إشارة إلى «العون الذي قدمه الفرس في عهد أنوشروان إلى اليمينيين الذين يرجع إليهم نسب الشاعر...». وذلك حين ساعد الفرس سيف بن ذي يزن أمام غزو الأحباش لليمن بقيادة أرياط...»<sup>(١٦)</sup> لكن البحري يعلم أن تلك العلاقة القديمة، أو العون الفارسي القديم، لم يكن الأخير وإنه شخصياً شهد علاقة أخرى تمثلت في تداخل الفرس بالدولة العباسية، إلى أن تفكك الجانب السياسي لذلك التداخل بمقتل المتوكل وحل الأتراك كقوة مهيمنة بديلة. ومن هنا يبدو اعتراف الشاعر بأن الفرس «أيدوا ملكنا» وأن لهم «نعمى عند أهلي / غرسوا من زكائها خير غرس» ذا مدلولات سياسية تاريخية وثقافية أبعد من مجرد العون الذي قدمه أباطرة الفرس لسيف بن ذي يزن. فالحضور الفارسي في الثقافة العربية الإسلامية حضور لا يمكن إنكاره، وهو حضور لا يتمثل في الإيوان فقط، أو في العلاقات السياسية، وإنما في ذلك التزاوج الحضاري الذي أوجد الإسلام إطاره وباركه، في ذلك الحشد من العلماء والكتاب والإضافات الثقافية التي أثرت ثقافة العرب والمسلمين وشؤون حياتهم المختلفة.

استناداً إلى كل هذه الإشارات، صريحها وضمنيها، يمكننا القول: إن الخطاب الشعري السائد أو الأكثر هيمنة في سينية البحري هو خطاب يشد تعميق العلاقة بين الشاعر والإيوان من جهة، وبين العرب والفرس من جهة أخرى. أو، حسب التعبير الذي استخدمته في هذا البحث، هو خطاب يسير نحو تحقيق التلاحم بين الذات وحضارة الآخر. ومع ذلك فلا بد من تذكُّر أن ذلك الخطاب يظل غير قادر على الانفصال عن خطاب أو خط آخر يسير ملتصقاً به. ذلك هو إحساس البحري باختلافه عن الثقافة الأخرى («ذاك عندي وليست الدار داري / باقتراب منها ولا الجنس جنسي»). ونحن من هنا

(١٦) ديوان البحري، ص ١١٦٢.

نستطيع أن نفهم لماذا ينتهي التوق إلى معانقة الصور المرتسمة في الإيوان، أو بالأحرى الصور التي ينسجها خيال الشاعر، إلى حالة من الشك أو الوعي بالمستحيل. فرغبة البحري بمجالسة كسرى والبلهذ تنتهي إلى تساؤل معروفة إجابته سلفاً:

حلم مطبق على الشك عيني      أم أمان غيرن ظني وحديسي؟

في هذه اللحظات، لحظات الوعي باختلاف الدار والجنس، ولحظات الشك بحقيقة التجربة، تنقلب الرحلة إلى الإيوان على أمل التداخل في عالمه، إلى رحلة خارج الإيوان وأسواره الثقافية. الاقتراب يفضي إلى الخروج. والاقتراب من التمازج يؤدي إلى الابتعاد عنه أو بتعبير آخر، فإن البحري باقترابه من الإيوان يدرك أنه مختلف عنه، وأن محاولته للامتزاج برسومه لا تؤدي إلا الانفصام. هذا على المستويين الرئيسيين اللذين تحدثت عنهما، المستوى الفني والمستوى التاريخي. على كل المستويين يظل الشاعر العربي بعيداً عن تحقيق الدخول الكلي إلى الإيوان.

وهذا هو تماماً ما يحدث في تجربة الشاعر الغربي الإيرلندي بيتس. فنحن في قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لا نعدو أن نتأمل مشروعاً لرحلة لا تتم:

وحالما أغادر الطبيعة لن آخذ جسدي  
من أي شيء طبيعي . . .

الذي يحدث هو أنه لا يغادر الطبيعة، وإنما يصف حلمه بمغادرتها. إنه، بتعبير آخر، لا يصل إلى بيزنطة، مدينة الفن والحضارة الأخرى. وقد سبق لأحد النقاد أن لاحظ أن حلم الشاعر هنا يقوم على مفارقة واضحة<sup>(١٧)</sup> فهو يتحدث عن الخروج على الطبيعة بينما الصورة التي تحتتم بها القصيدة صورة قادمة من الطبيعة:

(١٧) W.B. Yeats and T. Sturge Moore: *Their Correspondence, 1901-1937*, ed. Ursula Bridge (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978).

في السادس عشر من إبريل ١٩٣٠م كتب مور إلى بيتس يقول: إن قصيدتك «الإبحار إلى بيزنطة»، رغم روعة المقاطع الثلاثة الأولى منها، تخذلني في المقطع الرابع، لأن طائر صائغ الذهب هو جزء من الطبيعة بقدر ما هو جسد الإنسان جزء منها»، ص ١٦٢.



أو سأجلس على غصن ذهبي أغني  
لسادة بيزنطة وسيداتها  
عما مضى وما يمضي وما سيكون .

فهو وإن لم يحدد ماذا يريد أن يكون فإن من الواضح ضمناً أن الشيء الذي سيجلس على غصن ذهبي لا بد أن يكون طائراً، أي كائناً طبيعياً. ولسنا ندري إن كان الشاعر قد قصد إلى هذه المفارقة الساخرة أم لا، لكن المحصلة هي أنه من العسير عليه في النهاية أن يتخلص تماماً من إطار المحاكاة الطبيعي لرؤيته الفنية، ذلك الإطار الذي يظل ذا حضور قوي في الثقافة الأوروبية .

نعود من هذا إذن بنتيجة مؤداها أن الرحلة إلى الآخر، سواء عند البحترى أو عند بيتس، لا يتحقق منها سوى آثارها، تتحقق القصائد كمشروعات، كمخططات لأحلام، ومقاربات للمستحيل. يعود الشعراء بقصديتهما كشاهدين على محاولة الوصول، وبتجربتين ذاتيتين حفرتا مكاناً لهما في عمق التاريخ واختلافات الثقافة. فالبحترى يأتي إلى آثار فارس بحثاً عن تشابه معها، لكن في خضم البحث يكتشف اختلافه معها نتيجة لمقارنته بين الثقافتين العربية والفارسية. وكذلك يفعل بيتس في بحثه عن المختلف في حضارة بيزنطة، التي يعدها حضارة أوروبية أساساً. ونحن سواء اتفقنا أم لم نتفق مع مقارنة الشعارين وتقويمهما لحضارتيهما وحضارة الآخر، فإننا نصل إلى أن المقارنة في حد ذاتها يمكن أن تكون منهجاً ادراكياً ضرورياً للخروج من أسر الذات والتعرف على ما يميزها عن غيرها. والدراسات المقارنة إنما تقوم، أو يجب أن تقوم، على هذا المنهج الإدراكي كوسيلة للتعرف على ما يميز الأعمال الأدبية عن غيرها. فالمقارنة لا تفضي بنا إلى التشابه وحده، وإنما إلى الاختلاف أيضاً.

## The Self and the Other's Civilization: Al-Buḥturī and Yeats

**Saad A. Al-Bazei**

*Assistant Professor, Department of English,  
College of Arts, King Saud University, Riyadh,  
Saudi Arabia*

**Abstract:** Al-Buḥturī's famous poem *Al-Sīniyya* converges with William Yeats' "Sailing to Byzantium" on the particularly significant level where the speaker in each of the two poems confronts the differences of another culture. This cultural confrontation between the self and the other occurs when the speaker contemplates the artistic creations in the Persian "Iwān Kisrā" (Al-Buḥturī) and in Byzantium (Yeats). As the yearning to dissolve in the other fails, the poetic and cultural anxieties remain witnesses to the exceptionally imaginative achievements in both poems.