



التَّوَاصُلُ الأدَبِيُّ

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والتّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

الرقم التسلسلي: 16 / ديسمبر 2020

رقم المجلد: 10 / رقم العدد: 01

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار - عنابة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د / عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د / سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د / سامية عليوي allioui.samia620@gmail.com
- أ.د / نظيرة الكنز kenzenadira@yahoo.fr
- د / خضرة حمراوي hamraouikhadra86@gmail.com
- أ / سليم لسود la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 10 / رقم العدد: 01 الرقم التسلسلي: 16 / ديسمبر 2020

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal



العنوان: مختبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة - 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: lgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّقييم الدولي الموحد للمجالات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: 2007-4999: Dépôt légal



الهيئة الفخرية:

- 1/ أ.د. مختار نوبوات (جامعة باجي مختار - عنابة-) / الجزائر
- 2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوريون) / باريس
- 3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر) / قطر
- 4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك) / الأردن
- 5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا) / الأردن

لجنة العدد العلمية:

- 1- أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر
- 2- أ.د. محمد إبراهيم حور (الجامعة الهاشمية) / الأردن
- 3- أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر
- 4- د. محمود أحمد عبد الغفار (ج. القاهرة) / مصر
- 5- أ.د. صالح ولعة (ج. عنابة) / الجزائر
- 6- أ.د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن
- 7- أ.د. نظيرة الكنز (ج. عنابة) / الجزائر
- 8- د. عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران-الأهواز) / إيران
- 9- أ.د. صالح بورقي (ج. عنابة) / الجزائر
- 10- أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية) / العراق
- 11- أ.د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 12- أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس
- 13- أ.د. نصر الدين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر
- 14- أ.د. أحمد يحيى علي (ج. عين شمس-القاهرة) / مصر
- 15- أ.د. بشير إيرير (ج. عنابة) / الجزائر
- 16- أ.د. بينيديكت لوتولي (ج. لاريونون) / فرنسا
- 17- د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 18- د. ن. شمناد (جامعة كيرالا) / الهند
- 19- أ.د. عباس بن يحيى (ج. المسيلة) / الجزائر
- 20- أ.د. محمود يوسف حسينات (ج. اليرموك) / الأردن
- 21- أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة) / الجزائر
- 22- د. حافظ عبد القدير (ج. بنجاب- لاهور) / باكستان
- 23- أ.د. حفيظ ملواني (ج. البلدة) / الجزائر
- 24- أ.د. محمد القرعان (ج. اليرموك) / الأردن
- 25- د. سميرة صويلح (ج. عنابة) / الجزائر
- 26- أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 27- أ.د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 28- أ.د. إدريس اعبيزة (ج. محمد الخامس/أكسال) / الرباط/المملكة المغربية
- 29- أ.د. عبد الرحمن تيرماسين (ج. بسكرة) / الجزائر
- 30- أ.د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 31- د. فلة بن عابد (ج. عنابة) / الجزائر
- 32- أ.د. محمد بكادي (م. ج. تامنغست) / الجزائر
- 33- أ.د. سامية عليوي (ج. عنابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشروط الشكلية:

1. يُكتب البحث وفق النموذج* المعدّ سلفاً، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلات العلمية (ASJP) من خلال النقر على خانة "تعليمات للمؤلف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونية بصيغة word في صفحة مقاسها (24×16 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2 سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال 25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم 16، والهوامش 14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس 14، والهوامش 12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعاً عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخص باللغتين العربية والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصفحة الأولى يخصص لكتابة الملخص باللغتين جنباً إلى جنب (كما هو موضح في النموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزية، ثم الكلمات المفتاحية.

10. تكتب العناوين الرئيسية في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أول السطر، أما العناوين الفرعية فتزاح عن أول السطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأولى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنقطة وعلامات التعجب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوباً، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آلياً ومتمايزاً بين صفحة فردية وزوجية كما هو مبين في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصراً).

الشروط الموضوعية:

1. تنشر المجلة البحوث والدراستات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألا تكون منشورة بأية صيغة كانت، أو مقدمة للنشر.

2. يُرفق المقال بتعهد موقع من طرف المؤلف يؤكد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنشر في أية جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللغة العربية أساساً، وباللغتين: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنص الأصلي.
5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
6. تخضع كلّ البحوث للتحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالتّأج.

إجراءات النشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلة.
 2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية لا غير.
 3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
 4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
 5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوابة.
 6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقالته بالمجلة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التحرير.
 7. حقوق النشر والطبع محفوظة لمجلة "التواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عناية.
- * ترسل البحوث على عنوان المجلة عبر البوابة الجزائرية للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصريّة، عبر هذا الرّابط:

<http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82>

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتحكيم السري عبر البوابة الجزائرية للمجلات العلمية حصراً.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكلية في كتابته يتمّ رفضه تلقائياً ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النشر، تقوم هيئة التحرير باختيار محكمين اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأيين إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرفض.
4. تكون ملاحظات المحكمين إما بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرفض.
5. لهيئة التحرير صلاحية قبول أو رفض أي مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعية العلمية.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الفهرس

- الموضوع الصفحة
- 14-10 الافتتاحية
- أ.د / سامية عليوي
1. ذ / علي بوشنفة هلال 45 - 15
- في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي - شارل مورون أنموذجاً -
- On the theoretical foundations of the psychological criticism curriculum - Charles Mauron as an example -
2. د / حيدر محمود غيلان 86 - 46
- التلقي وصيرورة مصطلح الصورة في النقد الأدبي العربي الحديث
- Reception and becoming of the term 'image' in modern Arabic literary criticism
3. أ / بلال جندل 109 - 87
- إشكالية المنهج في التراث العربي
- (قراءة في كتاب: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا لمحمود شاكر)
- The problematic of the curriculum in the Arab heritage
- reading in Mahmoud Shaker's book: *Test on the way of our culture*-
4. د / آية الله عاشوري 129 - 110
- إشكالية تلقي مصطلح السيميائية في النقد العربي
- The problematic of receiving the term 'semiotics' in Arab criticism
5. د / محمود أحمد عبد الغفار 203 - 130
- مصر القرن التاسع عشر بين التمثيل والواقع ؛
- مقاربة مقارنة لكتابات استشراقية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية
- Egypt in nineteenth century between representation and reality; a comparative approach to orientalist and Egyptian writings with English poetry models

6. أ.د/رشيد شعلال 228 - 204
 في بلاغة الخطاب الساخر
 قراءة في حيثيات تشكّل اللوحة الخطابية الساخرة عينة تواصل - اجتماعية
 In the rhetoric of satirical speech, a reading in rationale for the
 formation of the satirical discursive board, social-media as sample
7. د/محمد موسى العبسي 255 - 229
 الشجاعة من أجل الوجود في معلقة عنتر بن شداد العبسي:
 مقارنة تأويلية سيميائية
 Courage for the sake of being in the Muallaqa of Antarah ibn
 Shaddad al-Abbsi: A semiotic- hermeneutic approach
8. د/مريم البادي 286 - 256
 التعدد الصوتي في رواية "حدائق الخريف" للروائي حسن البنداري
 Polyphony in the novel of "*Hadaeq Alkharif*"
 (*The Gardens of Fall*) by Hassan Al Bandary
9. أ/عبد الوهاب تيايبيّة 319 - 287
 الظواهر التراثية في مسرح سعد الله ونوس
 Heritage phenomena in Saadallah Wanous's theater
10. أ/هبة عبد العزيز 345 - 320
 مساءلة الذات والتاريخ والمجتمع في روايات واسيني الأعرج
 - دراسة في نماذج مختارة -
 The questioning of self, history and society in the novels of Waciny
 El Araj -a study in selected models-

الكلمة الافتتاحية

تُواصل 'التواصل الأدبي' مسيرتها بخطى ثابتة، تستند في ثباتها على سواعد طاقمها (العلمي والإداري)، لتصل إلى محطاتها السادسة عشر على الرغم من الظروف العصيبة التي يمرّ بها العالم، والتي تنعكس على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والثقافية. إلا أنّ كلّ ذلك لم يُشْهِ الأوفياء لمجلة "التواصل الأدبي" (خبراء وباحثين) عن المضيّ قدماً للارتقاء بالمجلة، وضمان استمراريتها.

بفضل تلك السواعد، استطاعت مجلة 'التواصل الأدبي' أن تحصل على معامل التأثير العربي للسنة الثالثة على التوالي، وأن ترتقي في كلّ مرة (من 1.70 لسنة 2018، إلى 1.8 لسنة 2019، إلى 2.12 لسنة 2020)، فهنيئاً لكلّ الأيدي البيضاء التي رعتها.

يصدر العدد السادس عشر ثرياً رغم الجائحة الصحية، ويتضمّن عشر مقالات، تنوّعت بين الدراسات النظرية والتطبيقية: الثرية (في مختلف الأجناس الأدبية)، والشعرية؛ فنقرأ في هذا العدد:

مقالاً بعنوان "في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي - شارل مورون أمودجا-"، تناول فيه الباحث مفهوم النقد النفسي عند شارل مورون، باعتباره منهجية نقدية تحليلية تستند إلى النظرية الفرويدية والبنوية اللغوية في دراسة النصوص الأدبية وتمحيصها. وخُصّ الباحث إلى أنّ منهج شارل مورون النفسي يتمتّع بخصائص نظرية وجمالية تسمح له بقراءة الآثار الأدبية قراءة نفسية بنوية، بإمكانها استنطاق لغة النصّ للكشف عن مجاهله العصبية وأغواره الغامضة وانعراجاته اللاشعورية المتجلية في بنيته التحتية النفسية.

ثاني مقال بعنوان 'التلقي وصيورة مصطلح الصّورة في النقد الأدبي العربي الحديث'، تناول فيه الباحث نشأة مصطلح الصّورة وتطوّره في النقد الأدبي العربي الحديث على مستوى المفهوم والصّيبغ اللفظية، وذلك من خلال تتبّع صيورة هذا المصطلح في الدّراسات العربية الحديثة منذ نشأة النقد الأدبي العربي الحديث أواخر القرن التاسع عشر، وصولاً إلى مطلع القرن الواحد والعشرين؛ وكشف فيه عن دور التلقي والخلفيات الأدبية والثّقافية والفلسفية للنقد العرب في بروز هذا التعدد الصّيبغي والتّطوّر المفهومي؛ حيث خلّص إلى أنّ صيورة مصطلح الصّورة في النقد العربي الحديث، اقترنت بتلقّي النّاقّد العربي للتراث العربي من ناحية، وبالدراسات النّقدية الغربية من ناحية أخرى، فقد كان لاختلاف مصادر ثقافة النّقاد العرب دور كبير في تعدّد صيغ المصطلح اللفظية وتنوّع دلالاته، كما كان لمتطلّبات المراحل الأدبية أثر في توجيه اهتمامات النّقاد.

ثالث مقال بعنوان: 'إشكالية المنهج في التّراث العربيّ -قراءة في كتاب: رسالة في الطّريق إلى ثقافتنا لمحمود شاكر-'، سعى فيه الباحث إلى تبيان صعوبة الحديث عن قضية المنهج وبشكل خاص فيما يتعلّق بالتّراث اللّساني العربي، وكيفية دراسته في مختلف مستوياته، والأسس والمعايير التي بُني عليها. وقد ركّز الباحث على تحليل قضية المنهج من خلال رؤية محمود شاكر الإبستمولوجية التي استخلص فيها أهم الأسس التي بُني عليها المنهج، ومدى إمكانية تعميم هذه الأسس على سائر فروع المعرفة؛ مدافعاً عن التّراث العربي الذي يوصف بأنّه تراث عشوائي لا تحكمه الضوابط المنهجية الدّقيقة، مؤكّداً أنّ المنهج أصيل في التّراث العربي، ويكمن سرّ ذلك في ارتباط جميع العلوم بالأصل الدّيني الإسلامي، لذلك ينبغي مراعاة خصوصية المعرفة، والحقول العلمية العربية.

رابع مقال بعنوان 'إشكالية تلقّي مصطلح السّيميائي في النقد العربي'، تناولت فيه الباحثة إشكالية وضع المصطلحات في السّاحة النّقدية العربية، وركّزت على كون

هذه المصطلحات منقولة سواء عن طريق الترجمة أو التعريب؛ وخلصت إلى أنّ عملية النقل هذه تقوم على جهود فردية بالدرجة الأولى، الأمر الذي أدّى إلى نوع من التداخل والاضطراب في التعامل مع المصطلحات النقدية الغربية الوافدة، وإلى فوضى مصطلحية في ظلّ الانفتاح على الحداثة/الآخر، دونما إدراك ولا تبصير بمخاطرها على الثقافة العربية التي وصلت حدّ الذوبان والانصهار بفعل الانبهار.

أقربا الدّراسات التّطبيقية، فنستهلّها بمقال بعنوان 'مصر القرن التاسع عشر بين التّمثيل والواقع -مقاربة مقارنة لكتابات استشرافية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية-'، وقد تناول فيه الباحث مصر القرن التاسع عشر من خلال كتابات استشرافية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية، قارن فيها صورة مصر من خلال ما كتبه تيموثي ميتشل مع صورة مصر التي قدّمها أربعون شاعرا إنجليزيا، مع وضع الصّورتين أمام ما رسمه المصريون أنفسهم عن مصر سواء أثناء فترة البعثة العلمية أو المهمة التي تمكّنوا خلالها من العيش في الغرب أو بعد عودتهم إلى مصر، وذلك بهدف الكشف عن مصداقية ما تناوله المستشرقون عن مصر عند مقارنته بما كتبه المصريون أنفسهم بشكل تلقائي عن بلدهم عندما قارنوها بما رأوه في الغرب. كلّ ذلك، بغية الكشف عن صورة مصر في كتابات المستشرقين مقارنة بصورتها في الشعر الإنجليزي.

ثاني مقال يحمل عنوان 'في بلاغة الخطاب السّاخر قراءة في حيثيات تشكّل اللّوحة الخطابية السّاخرة عينة تواصل - اجتماعية'، أقام الباحث دراسته على مدوّنة مختزلة لمنشورات تواصل - اجتماعية ساخرة أسماها اصطلاحا اللّوحة الخطابية. وقد قسّم الباحث بحثه إلى عدد من العناصر: التشكيل اللّغوي للفعل الاجتماعي، حيثية تشكّل الخطاب السّاخر، الملامح البلاغية للخطاب السّاخر، الخطاب السّاخر من الهدف إلى الوسيلة. ثمّ بنى بحثه على عدد من اللّوحات الخطابية السّاخرة. وأعتقد أنّ قراءة هذا المقال أفضل من الحديث عنه.

ثالث مقال بعنوان 'الشَّجَاعَةُ مِنْ أَجْلِ الْوُجُودِ فِي مُعَلَّقَةِ عَنْتَرَةَ بْنِ شَدَّادِ الْعَبْسِيِّ: مُقَارِنَةٌ تَأْوِيلِيَّةٌ سَيْمِيائيةٌ'، سعى فيه الباحث إلى مُقَارِنَةِ مُعَلَّقَةِ عَنْتَرَةَ ابْنِ شَدَّادِ الْعَبْسِيِّ مُقَارِنَةً تَأْوِيلِيَّةً فِي سَبِيلِ تَقْصِيِي تَحْلِيَاتِ شَجَاعَةِ الذَّاتِ الْمُتَلَفُّظَةِ الْفَاعِلَةِ، خِلَالَ سَعْيِهَا الدَّوُوبِ إِلَى الْوُجُودِ الْإِنْسَانِي الْحَقِيقِي غَيْرِ الزَّائِفِ. وَأَفَادَتْ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ مِنَ السَّيْمِيائيةِ فِي تَقْصِيِي سُبْنِ (شَفَرَاتِ) النَّصِّ وَتَحْرِيِي عِلَامَاتِهِ وَجِلَاءِ مَا تَنْطَوِي عَلَيْهِ مِنَ الْمَعَانِي الْإِيْحَائِيَّةِ.

رابع مقال يحمل عنوان 'التَّعَدُّدُ الصَّوْتِي فِي رِوَايَةِ «حَدَائِقِ الْخَرِيفِ» لِلرَّوَائِي حَسَنِ الْبِنْدَارِيِّ'، سَعَتْ فِيهِ الْبَاِئَةُ إِلَى تَبْيِيْنِ مَسْأَلَةِ التَّعَدُّدِ الصَّوْتِي فِي رِوَايَةِ «حَدَائِقِ الْخَرِيفِ» لِلرَّوَائِي حَسَنِ الْبِنْدَارِيِّ. وَقَدْ آثَرَتْ -خِلَافًا لِلْمُقَارِنَاتِ النَّقْدِيَّةِ وَالْمَفَاهِيمِ الْكَثِيرَةِ الْمُرْتَبِطَةِ بِمَسْأَلَةِ التَّعَدُّدِ الصَّوْتِي مِنْذُ أَنْ قَدَّمَهَا مِيخَائِيلُ بَاخْتِينَ عَامَ 1929- أَنْ تَكْتَفِي بِطُرُوحَاتٍ كُلِّ مِنْ: بَاخْتِينَ وَأَوْزُولْد دِيكِرُو فِي هَذَا السِّيَاقِ. وَقَدْ قَسَّمتِ الْبَاِئَةُ دِرَاسَتَهَا إِلَى ثَلَاثَةِ أَقْسَامٍ: تَعْرِيفُ أَبْرَزِ الْمَفَاهِيمِ النَّقْدِيَّةِ الَّتِي سَتَوْظَفُهَا الدِّرَاسَةُ، ثُمَّ أَضَاءَتْ مَدْوَنَةَ الدِّرَاسَةِ «حَدَائِقِ الْخَرِيفِ» وَخُصُوصِيَّتَهَا فِي مَسْأَلَةِ التَّعَدُّدِ الصَّوْتِي، فِيمَا كَرَّسَتْ الْقِسْمَ الثَّالِثَ لِتَحْلِيلِ الظَّاهِرَةِ مَوْضُوعِ الْبَحْثِ مِنْ خِلَالِ رِوَايَةِ 'حَدَائِقِ الْخَرِيفِ'.

أَمَّا الْمَقَالُ الْخَامِسُ، فَقَدْ حَمَلَ عِنْوَانُ 'الظُّوَاهِرِ التَّرَاثِيَّةِ فِي مَسْرَحِ سَعْدِ اللَّهِ وَنُوسٍ'؛ تَنَاوَلَ فِيهِ الْبَاِئُ مَوْضُوعَ الظُّوَاهِرِ التَّرَاثِيَّةِ الْفَنِّيَّةِ فِي مَسْرَحِ سَعْدِ اللَّهِ وَنُوسٍ وَآلِيَاتِ تَوْظِيفِهَا، كَمَا رَصَدَ طَبِيعَةَ الْمَصَادِرِ التَّرَاثِيَّةِ وَأَشْكَالَهَا الَّتِي اسْتَلْهَمَ مِنْهَا سَعْدُ اللَّهِ وَنُوسُ أَعْمَالَهُ الْمَسْرُحِيَّةَ، وَوَقَّفَ عِنْدَ مَدَى تَأَثَّرِ وَتَوْسُّ بِالْمُحَاوَلَاتِ الرَّائِدَةِ فِي تَوْظِيفِ التَّرَاثِ وَتَأْصِيلِ الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ عَلَى مَسْتَوَى الشِّكْلِ وَالْمُضْمُونِ. وَقَدْ رَكِّزَتْ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ -زِيَادَةً عَنِ كَيْفِيَّةِ تَوْظِيفِ وَتَوْسُّ لِبَعْضِ الظُّوَاهِرِ التَّرَاثِيَّةِ الْكَامِنَةِ فِي

أعماق التاريخ - على رصد آليات تطويعها وتحويرها ثم إسقاطها على واقع الأمة العربية المعاصر.

أما آخر مقال تطبيقي، فيحمل عنوان 'مساءلة الذات والتاريخ والمجتمع في روايات واسيني الأعرج - دراسة في نماذج مختارة-'، أثرت الباحثة أن تقصر مدونة بحثها على روايات: أنثى السرّاب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال. وخلصت إلى أنّ واسيني الأعرج عادة ما يلجأ إلى التخييل الذاتي للتعبير عن آرائه، خاصة منها تلك التي تمسّ العقيدة والأعراف الثابتة للمجتمع الجزائري، فيكون التخييل الذاتي منفذا يقيه التعرّض للمساءلة الاجتماعية. فغالبا ما تضع نصوص الأعرج القارئ أمام زخم الأحداث المتداخلة والتيمات المتباعدة والمتضاربة.

يخضع ترتيب المقالات كالعادة إلى شروط تقنية لا غير.

ونحن إذ نتمنى أن يجد قراءنا في هذا العدد ما ينفع، فإنّنا نحيب بجنود الخفاء، شموع 'التواصل الأدبي' التي تحترق لتضيء وجه ما يُنشر في المجلة، شاكرين الجهود التي بذلوها حتى يصدر العدد بهذا المستوى، كما نحيب بالباحثين الذي وضعوا ثقتهم في المجلة، فلو لا هؤلاء وأولئك، ما كان هذا العدد ليكون.

فشكرا لكل الأيدي التي تعاونت كي تكون 'التواصل الأدبي' على ما هي عليه.

رئيسة التحرير:

أ.د/ سامية عليوي

مصر القرن التاسع عشر بين التمثيل والواقع؛ مقاربة مقارنة لكتابات استشراقية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية

**Egypt in nineteenth century between representation
and reality; a comparative approach to orientalists
and Egyptian writings with English poetry models**

د / محمود أحمد عبد الغفار

تاريخ الإرسال: 2020/08/16

كلية الآداب - جامعة القاهرة

تاريخ القبول: 2020/10/30

moodghidan@gmail.com

"الحدث الأساسي للعصر الحديث هو فتح العالم بوصفه صورة".

مارتن هيدجر

"نظام المظهر هو نظام كل مظهر، هو عملية الظهور نفسها بوجه عام. إنه
نظام الحقيقة".

جاءك دريدا

مصرياً من سكنت في أحلامي *** من زمان قد طال حتى احتواني
فكأنني ولدت فيك قديماً *** من عصور تغيب عن حسباني
ربما أجهل العديد ولكن *** من ألوف السنين صيغ كياني

الشاعر جيرالد ماسي (1889م)

الملخص:

الملخص باللغة العربية مصر القرن التاسع عشر بين التمثيل والواقع؛ مقارنة مقارنة لنماذج شعرية إنجليزية
وكتابات استشراقية ومصرية في سياق زمني امتد لأكثر من عشرين عامًا عامًا ظللت مشغولاً بما طرحه تيموثي
ميتشل في كتابه "استعمار مصر" الذي قرأته في نهاية الألفية الماضية، وتحديداً بصورة مصر التي قدمها ميتشل

بشكل كان جديداً جداً. ثم في فترة لاحقة اطلعت على الترجمة البديعة لشيخ المترجمين العرب محمد عناني: "مصر في الشعر الإنجليزي في القرن الـ19؛ قصائد لأربعين شاعراً"، وبعد أن فرغت من قراءتها عزمْتُ على مقارنة صورة مصر التي قدمها ميتشل مع صورة مصر التي قدمها أربعون شاعراً إنجليزياً عبر هذه الورقة، مع وضع الصورتين أمام ما رسمه المصريون أنفسهم عن مصر سواء أثناء فترة البعثة العلمية أو المهمة التي تمكنوا خلالها من العيش في الغرب أو بعد عودتهم إلى مصر على نحو ما نجد في عملي "تخليص الإبريز" لرفاعة الطهطاوي و"علم الدين" لعلي مبارك، وذلك بهدف الكشف عن مصداقية ما تناوله المستشرقون عن مصر عند مقارنته بما كتبه المصريون أنفسهم بشكل تلقائي عن بلدهم عندما قارنوها بما رأوه في الغرب. هدفت هذه المقارنة كذلك إلى الكشف عن صورة مصر في كتابات المستشرقين مقارنة بصورتها في الشعر الإنجليزي، وهل كانت مصر بينهما هي مصر الماضي أم مصر الحاضر؟ وقد بدأت هذه القراءة بالحديث عن المنهج الذي استخدمته وهو "المنهج الأمريكي"، ثم الحديث عن المنظور الأدبي الذي تعاملت به القراءة مع النصوص محل المقارنة، بعد ذلك استعرضنا أهم ملامح صورة مصر في كتابات المؤرخين كما عرضها تيموثي ميتشل، أعقبها عرض لصورة مصر التي قدمها الشعراء الإنجليز، وفي ثنايا العرضين يأتي الحديث عن صورة مصر عند كل من رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك. وأخيراً اختتمناها بأهم ما توصلنا إليه من نتائج. الكلمات المفتاحية: (صورة مصر - القرن التاسع عشر - كتابات المستشرقين - استعمار مصر - الشعر الإنجليزي - تخليص الإبريز - علم الدين).

الكلمات المفتاحية:

(صورة مصر - القرن التاسع عشر - كتابات المستشرقين - استعمار مصر - الشعر الإنجليزي - تخليص الإبريز - علم الدين).

Summary:

Egypt in Nineteenth Century between Representation and Reality; a Comparative Approach to Orientalists and Egyptian Writings with English Poetry Models For more than twenty years, I've been busy with Timothy Metchell's hypothesis about Egypt in his book "Colonializing Egypt". To be specific, I was interested in Egypt's image that was presented by Mitchel in his book. That image of Egypt was very new for me. Later, I read the wonderful translation of forty English poets that dealt with Egypt's image in the nineteenth century, presented by Mohammed Anany, who was called "Sheikh or the most distinguished Arab Translator. As a result, I decided in this research to compare Egypt' image presented by Mitchel with what the forty English poets presented in their poems. The above mentioned images of Egypt, will be compared with Egyptians' own portrait of their country, whether they achieved this portrait during their scientific or non-scientific missions in Western countries, or, after finishing their duties and came back to Egypt. This proposition could be easily traced in both writings of Refaah Rafea Al Tahtawy in "Takhlyes Al Ebreez" And Ali Mubarak, in, "Alam Al Deen. The main purpose of this paper is to find out whether or not orientalist's' writings about Egypt were honest, compared with what Egyptians wrote spontaneously about

Egypt when they compared it to what they saw in Western countries. Also to find out what kind of image about Egypt appeared in the English poetry compare with its image in the orientalist's' writings. Was it the old Egypt or the Modern Egypt? Talking about the approach that I used, The American Approach was the beginning of this writing. Then, I mentioned the modern literary prospective that I used in the course of comparing texts. Moreover, I presented/displayed Egypts' most important features as presented in the writings of orientalists, like, Timothy Mitchel. This was, also, followed by Egypt's image displayed by English poets. Egypt in Refaah and Ali Mubarak's writings will be discussed through the previously mentioned display. The paper ended with the results that have been concluded. The Key Words: (the image of Egypt- ninetieth century- the orientalists' writings- colonializing Egypt- the English poetry- Takhleys Al Ebreez- Alam Aldeen)

The Key Words:

(the image of Egypt- ninetieth century- the orientalists' writings- colonializing Egypt- the English poetry- Takhleys Al Ebreez- Alam Aldeen).

توطئة:

شغلني لفترة طويلة صورة مصر التي قدمها ميتشل بشكل كان جديداً جداً بالنسبة لي أواخر تسعينيات القرن العشرين. ثم في فترة لاحقة اطلعت على الترجمة البديعة لشيخ المترجمين العرب محمد عناني: "مصر في الشعر الإنجليزي في القرن الـ19؛ قصائد لأربعين شاعراً"، وبعد أن فرغت من قراءتها عزمْتُ على مقارنة صورة مصر التي قدمها ميتشل مع صورة مصر التي قدمها أربعون شاعراً إنجليزياً عبر هذه الورقة، مع وضع الصورتين أمام ما رسمه المصريون أنفسهم عن وطنهم سواء أثناء فترة البعثة العلمية أو المهمة التي تمكنوا خلالها من العيش في الغرب، أو بعد عودتهم إلى مصر على نحو ما نجد في عملي "تخليص الإبريز" لرفاعة رافع الطهطاوي و"علم الدين" لعلي مبارك، وذلك بهدف الكشف عن مصداقية ما تناوله المستشرقون عن مصر عند مقارنته بما كتبه المصريون أنفسهم بشكل تلقائي عن بلدهم عندما قارنوها بما رأوه في الغرب. وتبدأ هذه القراءة باستعراض أهم ملامح صورة مصر في كتابات المؤرخين كما عرضها تيموثي ميتشل، يعقبها عرض لصورة مصر التي قدمها الشعراء الإنجليز، وفي ثنايا العرضين يأتي الحديث عن صورة مصر

عند كل من رفاة الطهطاوي وعلي مبارك، ثم نختم بأهم نتائج المقارنة بين الصورتين.

في الوقت الذي كانت تتم فيه محاكمة الزعيم الوطني أحمد عرابي، وبينما البلدان الغربية كانت قد شرعت في توسيع سلطاتها الاستعمارية، كان "المستشرقون" قد صاغوا النظريات الأوروبية عن اللغة والفكر والشرق. "فالدراسات الشرقية، كما أوضح إدوارد سعيد، ازدادت أهمية في القرن التاسع عشر مع نمو المصلحة الأوروبية التجارية والاستعمارية في الشرق. وإذا كان توسع الاستشراق راجعاً إلى وضع الشرق ضمن قوة أوروبا التوسعية، فإن قوة الدراسات الشرقية كان راجعاً كذلك إلى وضع الشرق ضمن منظومة المعرفة الأوروبية في القرن التاسع عشر. فمنذ القرن السابق عليه، أصبحت معرفة شيء ما تتضمن معرفة مراحل تطوره الداخلي، أو تاريخه بالمعنى الجديد لهذه الكلمة. وكان ذلك صحيحاً بالنسبة للعلمين الرائدة في القرن التاسع عشر، الجولوجيا التي كشفت تاريخ حياة الأرض، والبيولوجيا التي كشفت تاريخ حياة الكائن العضوي الفيزيائي. كان صحيحاً بنفس القدر بالنسبة لتاريخ حياة العقل الإنساني، الذي كان تكشفه هو الاستشراق"⁽¹⁾. في هذا السياق يكمن أهم دافع لقراءة كتاب "استعمار مصر" لأن مؤلفه أراد به إبراز كيف أن علماً "ما" يمكنه أن يبدو منظماً ومعيشاً وكأنه معرض، وذلك عبر مجالين أساسيين: الأشياء في حقيقتها، والمجال المنفصل لمعناها أو حقيقتها على نحو ما تم عرضه أو تصوره"⁽²⁾. لقد كان الهدف من إعادة بناء المستعمرات ومن بينها مصر بالطبع هو إنتاج تأثير معنوي خاص بحث عنه الاستعمار الغربي. والمثال الدال هنا هو إعادة بناء مدينة مثل القاهرة بخريطة منتظمة للشوارع وواجهات البنايات من الخارج. المثال الثاني هو طريقة ترتيب المدارس وتوزيعها داخل المدينة والأقاليم بحيث تمثل بنية الدولة الجديدة أو الأمة الجديدة. كل هذا كان ضمن ما أطلق عليه ميتشل تأطير المستعمرات في

كل المجالات، "في المناورات العسكرية، وفي جدول المواعيد، وفي تخطيط الفصول الدراسية والمستشفيات وفي إعادة بناء القرى وكذلك المدن، كانت في كل حالة تميل إلى إنتاج تأثير بنية، بدا أنها تقف مستقلة كشيء معنوي وسابق"⁽³⁾. لقد أصرّ الخبراء الفرنسيون الذين ناقشوا جماليات الأحياء الحديثة على استبعاد مماثل للجزء الأقدم من القاهرة. "لم يكن إجراء أي إعادة تنظيم للجزء الأقدم، وإذا كان لأي شيء أن يُبنى هناك، كما قالوا فيجب أن يكون شرقياً، فالبلدة العربية، كما شرحوا يجب الحفاظ عليها لتبين للأجيال القادمة كيف كانت مدينة الخلفاء السابقة، قبل أن تُبنى بمحاذاتها مستعمرة كوزموبوليتانية هامة منفصلة تماماً عن حي الأهالي.. هناك مدينتان بالقاهرة، المدينة الحديثة الأكثر جاذبية بما لا يقاس، والمدينة القديمة التي يبدو مقدراً لها أن يمتد احتضارها ولا تُبعث أبداً، لأنها غير قادرة على الصراع ضد التقدم وعواقبه الحتمية. إحداها القاهرة الفنانين والأخرى لأنصار الصحة العامة والحداثة.. وهكذا فرغم أن النظام الجديد بدا للوهلة الأولى أنه يستبعد البلدة العربية، فإنه يشملها بمعنى أوسع. فالاستعمار لم يتجاهل أي جزء من المدينة لكنه قسمها إلى قسمين، الأول أصبح معرضاً والثاني، وبنفس الروح، مُتحفياً"⁽⁴⁾. تقسيم المدن إلى (مدينة معرض) و(مدينة متحف)، وتقسيم البلدان كان جزءاً من خطة أوسع لتقسيم العالم كله إلى قسمين بهدف دمج تلك المستعمرات في الاقتصاد العالمي الأوروبي وفي النظام السياسي الأوروبي كذلك. أما تيموثي ميتشل فهو بروفيسور وعالم سياسي بريطاني درس العالم العربي بعناية، فضلاً عن أنه أستاذ دراسات الشرق الأوسط بجامعة كولومبيا الأمريكية وأستاذ سابق للعلوم السياسية في جامعة كولومبيا نيويورك، وهو كذلك خبير في الاقتصاد المصري المعاصر وأحد أهم الباحثين في دراسات ما بعد الكولونيالية. عاش في مصر ثلاث سنوات من 1979 إلى 1982م يدرس اللغة العربية ويجري بحثاً عديدة لتأليف كتاب "استعمار مصر"⁽⁵⁾.

وتعتمد هذه المقاربة على التوجه الأمريكي في الأدب المقارن. من الناحية الإدراكية، غالبًا ما نقوم كلنا بالمقارنة دون أن ننتبه إلى ذلك. فمحاولات القارئ العادي فهم ما يقرأ تخلق عادة نوعًا من الكل "المكون من نسيج كلمات محوكة ثانية في موسوعته العقلية. وتجري ضمن هذه الموسوعة العقلية ارتباطات بين الأعمال الأدبية، وتتألف أغلب هذه الارتباطات من مقارنات عبر اللغات، والزمان، والمكان، والثقافات، والفنون، والمحادثات. وبالمقارنة نبني فهمًا، لأن المقارنة عملية إدراكية، والرباط بين عنصرين على الأقل يشكل العنصرين كليهما. ولذلك كانت المقارنة الأدبية هي قراءة عمل من خلال أعمال أخرى، وقراءة تلك الأعمال الأخرى من خلال العمل الحالي"⁽⁶⁾. وفي العرض التالي لأهم اتجاهين للمقارنة في العالم نوضح سبب اختيارنا للتوجه الأمريكي تحديدًا في هذه الورقة.

إن أشهر اتجاهين للمقارنة في العالم حسب الترتيب التاريخي هما: الاتجاه الفرنسي والاتجاه الأمريكي، ولكل منهما ميزاته ومشكلاته. ففي الوقت الذي اهتم فيه الاتجاه الفرنسي بالصلات التاريخية المباشرة بين الآداب التي تتم المقارنة بينها، واجه عددًا من أوجه القصور؛ كعدم التحديد والخضوع للنزعة التاريخية، والولع بتفسير الظواهر الأدبية، على أساس من حقائق الواقع، وعدم التناسق بين المنطق القومي والهدف العالمي، فكان طبيعيًا مع ما سبق أن تحتل العوامل المؤثرة في الأدب المكان الأول عند الباحث المقارن، في حين احتل الأدب نفسه، وهو موضوع الدراسة، المكان الثاني⁽⁷⁾. وتاريخ الأدب المقارن عند أصحاب هذا الاتجاه هو تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، ومن هنا يتوقف الباحث المقارن عند الحدود اللغوية أو الوطنية "ويراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر، بين أدبين أو أكثر"⁽⁸⁾. يكاد التعريف السابق أن يكون محورًا أساسيًا في تفكير المدرسة الفرنسية، وترسيخ مبادئها التي ترى أن كل أدب ينتج من اتصال بين أدبين أو شعبين هو أدب

مقارن، وكل أدب لا تتضح فيه وسائل الاتصال فلا يدخل في إطار الدراسة المقارنة. وهو ما اعترض عليه أنصار المنهج الأمريكي على نحو ما سنشير لاحقاً.

الملاحظ أن قضية عبور الحدود اللغوية كانت متضمنة في التعريفات الأولية لهذا المجال المعرفي، "لأن التأكيد على حقيقة أن مجال الأدب المقارن شمل دراسة العلاقات بين آداب مختلفة، حيث العلاقات كانت مفهومة بوصفها تأثيرات ومختلفة كما في لغات مختلفة"⁽⁹⁾. كان هذا التعريف مضمناً في المحاضرة الأولى لحلقة دراسية قدمها "جوزيف تكست" في جامعة دييجون تحت عنوان (تأثير الآداب الألمانية في الأدب الفرنسي بعد عصر النهضة). لكن "إذا كانت المقارنة مسألة عبر حدود لغوية، فما الذي يعد لغة؟ هل إنجليزية أو إسبانية القرن العشرين لغة مختلفة عن إنجليزية أو إسبانية القرن السابع عشر؟... هل ت.س. إليوت كاتب أمريكي أو بريطاني؟ أليست السينما والرسم والأوبرا والمجلات الهزلية وغير ذلك أنواعاً من اللغة أيضاً، بحيث إن المقارنة على سبيل المثال، بين رواية وفيلم تعتبر قراءة عبر حدود لغة"⁽¹⁰⁾. الواضح في محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة أن الأدب المقارن ضيق تعريفه الأولي أكثر فأكثر ربما بما يتناغم مع تأكيد التفوق الفرنسي بمنحها حق السبق كأمبراطورية عظمى آنذاك، وربما تناغم ذلك أيضاً مع اتجاه معرفي جديد في طور التشكل يبحث لنفسه عن مكان وسط مجالات الدرس الأدبي.

على أية حال، بعد أربعة عقود تقريباً من تعريف "تكست"، وتحديدًا عام 1931م، عرّف بول فان تيجم الأدب المقارن باعتباره دراسة أعمال أدبية من آداب مختلفة عبر علاقاتها المتبادلة، "وهو تعريف كان مفهوم التأثير فيه مفهوماً بوصفه رابطاً واقعياً، ما يعني ليس مجرد أن التأثيرات تحدث بين عمليتين فقط (مقارنة مزدوجة)، ولكن أيضاً أن التأثير الصحيح يتطلب أن كاتب العمل (ب) قد قرأ العمل (أ) في اللغة الأخرى ودججه في عمله الخاص، وهو دمج يجعله المقارن مرئياً

عبر التحليل".⁽¹¹⁾ وليس المقصود بالمقارنة حسب تصور فان تيجم -أحد أهم رواد هذا الاتجاه- دراسة مختلف الآداب لمعرفة وجوه الشبه والاختلاف، لا لغاية إلا إرواء حب الاطلاع والتصنيف؛ فذلك عمل لا قيمة تاريخية له ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة للأمام، فالأدب المقارن الحريّ بهذه التسمية يحاول "أن يشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة، فهو يوسع أسس المعرفة كما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع"⁽¹²⁾.

ثم في عام 1958م قدم رينيه ويليك ورقة بحثية في المؤتمر الثاني لرابطة الأدب المقارن الدولي بعنوان "أزمة الأدب المقارن"، وفي السنة نفسها نشر البروفسور الفرنسي رينيه إيتامبل مقالة بعنوان "الأدب المقارن أو المقارنة ليست منطقياً". بالنسبة إلى ويليك، كان الأدب المقارن يعاني أزمة، "لأنه لم يكن هدف الدراسة (التأثيرات بين الآداب)، ولا الطريقة (المقارنة) مما يميز هذا الفرع المعرفي تحديداً. وفي الواقع، لم يكن هناك فارق مطلقاً، كما ناقش ويليك، بين دراسة كيف يؤثر كاتب في كاتب آخر ضمن أدب واحد، ودراسة العملية في آداب متميزة"⁽¹³⁾. لقد رفض الاتجاه الأمريكي حصر المقارنة بين الآداب فحسب، فكتابات الرحالة الذين زاروا بالفعل بلاداً مختلفة وكتبوا عنها - وهذا نموذج للاتصال بين الثقافات - لا يمكن أن تدخل في نطاق الأدب عند أنصار المنهج الفرنسي، كما رفضوا أيضاً اشتراط الصلة التاريخية بين الكاتبين. فقد رأى أنصار المنهج الأمريكي أن كثيراً من ألوان الإنتاج الأدبي العالمي بينها تشابهات ظاهرة، وتصلح مجالاً للدراسات المقارنة، دون أن تكون الوسائط وأسباب الاتصال التاريخي واضحة دائماً، وقد يكون الاهتمام المبالغ فيه على الوسائط المحددة صعباً ومدعاةً لإنفاق كثير من الوقت والجهد في بحوث قد لا تكون نتائجها الأدبية ذات قيمة أدبية بالضرورة"⁽¹⁴⁾. ومن ثم فكتابات المستشرقين عن مصر وصورتها وكذلك قصائد الشعراء الانجليز عن مصر التي قرأوا

عنها أو زاروها أو شاهدها في معارضهم في العواصم الأوروبية يمكن الاعتداد بها من هذا المنظور المشار إليه من قبل.

كما يتتبع الاتجاه الأمريكي العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة، فيما بينها وبين أنماط الفكر البشري، مزاجيًا بين الأدبي والفني بدرجة تفرض تداخلًا كبيرًا للاختصاصات والثقافات، بل ومعالجة لا تميز بين الأدبي والموسيقي، الغنائي والشعري، وبتخطيط مستمر للحواجز التي تفصل عادة بين اللغوي والتشكيلي، بين العلاقات التاريخية الأكيدة، والعلاقات الغائبة عن الأعمال والنصوص، "ما دام الهدف الأساسي ليس إثبات التأثير والتأثر، بقدر ما هو بلوغ البنية الجمالية والتشكيلية للنص المقارن"⁽¹⁵⁾. وقد واجه البروفسور الألماني بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية "هنري هـ. ريماك" أزمة الأدب المقارن بتقديم تصور جديد يرى أن الأدب المقارن يتصدى للمقارنة بين أدب وأدب، وأدب وآداب، وأدب ومجالات التعبير الأخرى، بحيث تغدو المقارنة مفتاحًا سحريًا لتلقي عنده مشارب ومعالجات أدبية، وعلى الرغم من أن المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بالتعبير المخالفة للأدب، وهو يقصد بذلك "حرية التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة، عبر مجال النشاط الفكري والتخيلي برمته"⁽¹⁶⁾، وصولًا للحس المشترك بين الآداب المتعددة. فليس من الضروري لديه أن تكون الدراسة المقارنة مقارنة في كل صفحة أو فصل، ولكنها "تتأتى من خلال القصيد الشامل، والتوكيد وطريقة التنفيذ، وإن اختبار هذه الأمور يتطلب محاكمة موضوعية، وكذلك شخصية؛ لذلك لا يجوز توطيد قواعد جازمة، تتحكم بهذه المعايير"⁽¹⁷⁾. أما تعريفه الذي صار مقياسيًا فيما بعد في الاتجاه الأمريكي فهو أن الأدب المقارن "هو مقارنة أدب معين بآخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني)، ولكن، كما هو واضح، هذا التعريف الجديد لا يعالج أي

مشكلة - الهدف أو الطريقة- لكنه يوسع فقط المجال من الأدبي البيني (المقارنة التقليدية للآداب المختلفة) إلى الفني البيني (مقارنة الأدب والفنون الأخرى) والاستطراذي البيني (مقارنة الأدب والخطابات الأخرى)⁽¹⁸⁾. والجزء الأخير تحديداً هو ما نسعى لتأمله على نحو تطبيقي في هذه الورقة؛ وأعني بذلك مقارنة الأدب والخطابات الأخرى.

مع كلود بيشوا وتعريفه للأدب المقارن، تنقلص الهوة بين المدرستين الفرنسية والأمريكية؛ حيث رأى أن الأدب المقارن هو "الفن المنهجي عبر بحث علاقات التشابه/القرباة والتأثير | تقريب الأدب من باقي ميادين التعبير أو المعرفة، أو الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء أكانت متباعدة أم لا، في الزمان والفضاء، شريطة أن تنتمي إلى لغات متعددة، أو ثقافات مختلفة، تعود إلى التقليد نفسه، حتى يمكن وصفها وفهمها وتذوقها"⁽¹⁹⁾. وهو تعريف ربما أرضى نزوع المقارنين الأوائل في البحث عن التشابهات، ومنجزات الجيل الثاني من التركيز على القرباة والتأثيرات، وكذلك التعلق بطموح احتضان باقي ميادين التعبير والمعرفة عند الجيل الثالث عامة والمدرسة الأمريكية خاصة. عام 1993م، ومع سوزان باسنيت، ثم عام 2003م مع غياتري تشاكرافورتى سيففاك، وعلى مدار عشر سنوات، خرجت بعض البيانات التي طرحت ما أطلق عليه: "موت الأدب المقارن". وفيما يبدو أن ما كانت تلك البيانات تسعى لتأكيد فعله هو أنّ بعض أشكال الممارسات المقارنة لم تعد صحيحة آنذاك. ويتعلق "عدم الصحة" عند باسنيت مثلاً بالطريقة "(إحدى القضايا التي حددها ويليك)، وتشتمل حلولها دمج الأدب المقارن في فروع معرفية أخرى (دراسات الترجمة في حالة باسنيت)، و(دراسات النطاق في حالة) سيففاك؛ بمعنى دمج الأدب المقارن مع مجالات أخرى"⁽²⁰⁾. ونختتم هذا العرض الاستطراذي حول أهم اتجاهات المقارنة في العالم بآخر تعريف تم تقديمه

بحماس شديد نحو الأدب المقارن باعتباره مجالاً من أهم المجالات المعرفية في العلوم الإنسانية. حماس مرجعه إلى ثلاثة عوامل: "تجربة القارئ العادي، والحماس حول التنوع الإنساني، وإغراء المجازفة والأزمة. وفي الحقيقة، إنّ الأدب المقارن هو التكرار، تحت شروط صارمة منهجية، لتجربة القارئ العادي، أي تجربة القراءة التي تعبر جميع أنواع الحدود (الدنيوية، المكانية، اللغوية، الثقافية، وغيرها) لتبني معنى يعتمد، إلى درجة كبيرة، على مقارنات مع أمور مبتدعة أخرى، سواء أكانت أدبية/ فنية أم لا"⁽²¹⁾. وربما مع العبارة الأخيرة تحديداً يتبدى جلياً قدر الإبداع والشغف المصاحبين للدراسات المقارنة من هذا المنظور.

على أية حال، تبقى حقيقة مهمة الآن، وهي أن استكشاف اتجاهات جديدة في الدراسات المقارنة وغيرها قد خفف من هيمنة المركزية الأوروبية ثم الأمريكية على هذا المجال. هذا إلى جانب أنه يظل المجال الوحيد من مجالات دراسة الأدب الذي لا يعترف بحدود مكانية أو زمانية بين الشعوب. فضلاً عن كل ذلك فهو الفرع المعرفي المتعلق بالأدب الذي يواجه باستمرار مشكلات جديدة يبحث منهجياً عن حلول لها، بحيث يبدو أنه يضع نفسه وأدواته الإجرائية وطبيعة المادة التي يتناولها ونوعيتها موضع المساءلة باستمرار بحثاً عن تجاوز التقليدية وسعيًا وراء التجديد. أخيراً فإنه من الجدير بالملاحظة " أن عدد الفروع المعرفية المقارنة أكبر في العلوم الإنسانية والاجتماعية من العلوم الأخرى، وهي حقيقة تحدد بدقة الطبيعة المتعددة الوجوه والمتباينة لإبداعات البشر، بما فيها اللغة والأدب. وعلى غرار الفروع المعرفية المقارنة الأخرى، إن نقطة البداية للأدب المقارن هي الاعتراف بأن الظاهرة التي يهدف المرء إلى توضيحها موضع إشكال"⁽²²⁾. وهنا تبقى حقيقة أخرى، وهي أن الأدب المقارن يواجه باستمرار مشكلات هو وحده القادر على إيجاد حلول لها. على سبيل المثال وفي مواجهة إشكالية الظواهر التي يحاول الأدب المقارن معالجتها،

ومن خلال صياغة فرضيات تقود إلى بعض الاستنتاجات بشكل استقرائي يعمل على الانتقال من الحقائق المستقرة أو المتجانسة إلى أسبابها باستراتيجية جديدة أطلق عليها تشارلز س. بيرس "الخطف"، ويعني بها فحص كتلة من الحقائق والسماح لها باقتراح نظرية. بهذه الطريقة، نكتسب دائماً أفكاراً جديدة ولو حتى عدت حجياتها المنطقية. وبالتالي "تبين المقارنة بوصفها اختطافاً أن البيانات العلمية عرضة للخطأ، لأن الاختبار التجريبي قد يبيث النتائج خطأ. بشكل مشابه، في حالة الأدب المقارن، الفرضية مؤقتة دائماً، لأن الأدب العالمي هدف تجب معرفته"⁽²³⁾.

في ضوء كل ما سبق ذكره عن المنهج الأمريكي نمضي مع هذه المقاربة بين نصوص رسمت صورة للمجتمع المصري عبر كتابات المؤرخين التي اعتمد عليها ميتشل مُشكِلةً خطاباً يمكن بتجاوز تسميته بالـ "سوسيو تاريخي"، وصورتها كما رسمتها قصائد كتبت خلال القرن التاسع عشر أيضاً، مع الوضع في الاعتبار أن القصائد قد كُتبت ونُشرت بالفعل في القرن التاسع عشر، بينما نُشرت دراسة ميتشل بالإنجليزية في نهاية ثمانينيات القرن العشرين تقريباً، وتمت ترجمتها إلى العربية في مطلع التسعينيات، مما يمنحها ميزات أكبر مقارنة بالقصائد. فما كتبه الشعراء الإنجليز كان في أغلبه - بمنهجية ميتشل نفسه - في ضوء ما نُقل إليهم عن صورة مصر أو "مصر في المعرض" لا مصر الواقعية، وبالتالي نفترض أنه بأي مقياس، سيكون ما كتبه عن مصر مأطراً بسياقات خاصة مقارنة بما رسمه ميتشل بعد أن زار مصر ومكث فيها سنوات واطلع على الكثير من المصادر التاريخية بالعربية والإنجليزية وغيرها حتى كون صورته عنها خلال فترة الاحتلال البريطاني كما دونها في كتابه، بينما فئة من الشعراء كتبوا عن مصر التي رأوها في لوحات المعارض التي كانت تقام في أوروبا القرن التاسع عشر، أو استوحوها من التماثيل الفرعونية وغيرها، أو طالعوها بشكل في كتاب أو دليل سياحي صدر هنا أو هناك دون زيارتها واقعياً

وهو أمر مختلف يجعل لتساؤلنا حوله مسوغاً كبيراً؛ فهل كانت هناك كتابات مختلفة من حيث طبيعتها وطريقة انتقائها للمشاهد المصرية التي قدمتها أم لا؟ لأن معايشة ميتشل للواقع المصري نفترض أنها جعلته أكثر دراية بالصورة التي رسمها - رغم بعدها التاريخي عن اللحظة التي عاش فيها في مصر فعلياً - بينما التعرف على مصر من خلال مصادر محدودة قد يؤدي إلى صور مكررة تدور في فلك وصف مشاهد معينة ينتقي منها كل شاعر ما يروق له، وهو أمر سنتحقق منه بالتوقف أمام القصائد ذاتها. وسيتم دائماً وضع الصورتين السابقتين أمام صورة مصر على نحو ما ظهرت عند رفاة الطهطاوي في "تخليص الإبريز"، وعلي مبارك في "علم الدين" في ظل تساؤل مهم أيضاً، إلا وهو هل ما كتبه المستشرقون فيما يشبه اليوميات عن مصر كان منصفاً منطلقاً من الواقع المعيش بالفعل كما رأوه أم أنهم تجنبوا على مصر عندما وصفوها؟

كما اعتمدت هذه المقاربة أيضاً على التحليل الأدبي الذي يرى القصيدة تشكيلاً فنياً يجسد موقفاً من العالم، بل ويعتبرها نصاً مفتوحاً يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من تصورات أو أفكار جاهزة. فمحاولة فهم عمل من الأعمال الأدبية - كما يرى أنصار التأويل - إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح المناخ الثقافي الخاص بتوجيهها، ومن ثم فالقارئ عليه أن يحاول اكتشاف الأسئلة التي كان العمل الأدبي نفسه يحاول الإجابة عنها في سياقه التاريخي والثقافي الذي أنتجه⁽²⁴⁾. النص هنا يلعب دوراً حيوياً في هذه العملية من منظور فولفانج آيزر Wolfgang Iser؛ فالقارئ يأخذ النص إلى وعيه محولاً إياه إلى تجربة خاصة به، وذلك من خلال ما يقوم به من توفيق، أو تكيف بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر ذلك النص من ناحية، أو من خلال ملء الثغرات بين وجهات النظر التي قدمها النص ومخزون التجربة الخاصة بالقارئ من ناحية ثانية. "وذلك موقف ينتج عنه إمكان

تعديل نظرة العالم الخاصة بالقارئ، بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تمامًا في النص"⁽²⁵⁾. إن العمل الأدبي، وأي عمل فني على وجه العموم، لا يهدف، في نظر أصحاب فلسفات التأويل مثل غادامر، إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب؛ بل يظهر، وبدرجة أساسية، باعتباره "حاملًا للمعرفة". وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع المشاركة في المعرفة التي يحملها النص. ورغم كونه ناجمًا عن تجربة المبدع الذاتية وديناميته وقوانينه الخاصة، فبه من الوسائط ما يجعل فهمه ممكنًا الآن أو بالنسبة للأجيال القادمة مستقبلاً. والوسائط المقصودة هنا هي العلامات النصية المكتوبة لاستخلاص المعنى وتوصيله إلى الخطاب أو إلى اللغة"⁽²⁶⁾. إن معنى العمل الأدبي على أية حال، لا تستنفده أبدًا مقاصد مؤلفه، وكلما عَبرَ من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن يغربل منه الجديد من المعاني التي ربما لم يتوقعها أبدًا مؤلفه أو جمهور معاصريه"⁽²⁷⁾.

ومن ثم، نظرنا إلى النصوص الشعرية في هذه المقاربة باعتبارها حاملة لكم هائل من المعرفة عن مصر وأهلها في القرن التاسع عشر، وكذلك عن إستراتيجيات الاستعمار الغربي في تحويلها لمستعمرة منتجة ومربحة اقتصاديًا وسياسيًا وعسكريًا، كما اعتمدنا على منظور تحليلي يركز على النصوص الشعرية التي ترجمها شيخ المترجمين العرب مُجدّ عناني، وعلى صورة المجتمع المصري التي رسم ملامحها من مظاهر متعددة تيموثي ميتشل، كما أفدنا في تأمل الاتجاهات المضمونية لتلك القصائد من نظرية المجالات الدلالية على نحو ما قدمها عاطف مذكور بإيجاز باعتبارها –(semantic fields)– من أهم نظريات البحث اللغوي الحديث التي بدأها مجموعة علماء في سويسرا وألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين، حيث بدأت بعد ذلك محاولات قام بها لغويون لتصنيف الكلمات وفقًا لمعانيها

وارتباطها بمجال دلالي معين، ومن أشهرها تصنيف "فارتبورج" (Wartburg) عام 1952، حيث قسّم الكلمات إلى ثلاثة أقسام رئيسة على النحو التالي: القسم الأول ويضم (المفردات التي تشير إلى الكون: السماء والغلاف الجوي والأرض - النبات - الحيوان)، والقسم الثاني ويتضمن (المفردات التي تشير إلى الإنسان: جسم الإنسان - الفكر - العقل - الحياة الاجتماعية)، ثم القسم الثالث ويضم (المفردات التي تشير إلى علاقة الإنسان بالكون: ويدخل فيها كل ما يتعلق بالعلم والصناعة)⁽²⁸⁾. كما أفدنا كذلك من مقولات النقد الثقافي التي نكتفي بشأنها بما ذكره سامي سليمان في عباراته الموجزة والدقيقة عنها بقوله إنها "تتسم بقدرتها على توظيف مجموعة من المنطلقات النظرية المتبلورة في عدد من العلوم الإنسانية والاجتماعية وتفعيلها في دراسة ظاهرة من الظواهر الثقافية المتنوعة، ومنها الظواهر الأدبية التي تعلّمنا الدراسات الثقافية أنها ظواهر تنمحي فيها الحدود الفاصلة بين الأدبي والثقافي؛ فالأدبي هو ثقافي بالضرورة، بل لعل هويته الثقافية هي التي تمنحه طابعه الأدبي المميّز الذي يعود إلى قدرة اللغة التوصليلية والجمالية على أن تجعل من النصوص الأدبية خطاباً ثقافياً متميزاً في علاقته بالخطابات الثقافية الأخرى"⁽²⁹⁾.

أولاً: صورة مصر عند تيموثي ميتشل في كتابه "استعمار مصر"

1- طبيعة الكتاب ومنهجيته:

كان ميتشل مشغولاً بموضوع نشأة الدول القومية الحديثة، التي تشكلت بفعل قوى داخلية وقوى خارجية متمثلة في الاستعمار الغربي، وتبعها قيام أنظمة سلطوية في الشرق الأوسط على وجه الخصوص مع تركيز خاص بالتحليل والعرض لتجربة مصر في القرن التاسع عشر، ولذلك استوقفته مفاهيم من قبيل المعرفة والسلطة، والنص، والتربية، والنظام والتنظيم، وربطها بعدد من المحاور العملية مثل

تأسيس الجيش وبناء المدارس وإرسال البعثات للخارج ونظام الري والزراعة والصحة بل واللغة الجديدة "التي جرى إدخالها إلى مصر على يد السلطة؛ ما يسهم في كتابة سردية جديدة لتاريخ مصر الحديث أقرب إلى الواقع- في تصورنا- من تلك التي اعتدنا قراءتها في أدبيات المدرستين: الوطنية، والإصلاحية الإسلامية لتشابههما في كثير من المداخل المنهجية التي يستخدمانها في تأسيس سرديتهما المتعلقة بتاريخ مصر الحديث"⁽³⁰⁾.

وقد اعتمد ميتشل في هذا الكتاب على منهج المؤرخ والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (1926م- 1984م) الذي رأى السلطة باعتبارها مجموعة من الإستراتيجيات والتقنيات وسلسلة من علاقات بين أفراد هرم السلطة من القاعدة المؤسسة حتى القمة تقوم على آليات من الانضباط والمراقبة والمتابعة. وقد أسهم هذا الفهم الجديد لنمط السلطة في العصر الحديث في إنتاج معرفة جديدة بالواقع كشف عن فكرة جعل المحكومين خاضعين قابلين للضبط والمراقبة. لقد طبق فوكو هذه المقولات بعد مراقبة أنظمة السجون والمصححات العقلية والمستشفيات والمصانع والمدارس، ثم استلهمها أو احتذاها ميتشل ليرى كيف أنتج الاستعمار الغربي عبر سياسات وآليات أنظمة ضبط ومراقبة وإخضاع للشرق لم تمت أو تخفت برحيل الاستعمار ذاته عن الشرق لاحقاً. من جانب آخر اعتمد ميتشل على نظرية المعنى عند جاك دريدا (1930- 2004م)، وتقوم باختصار على التمايز بين الواقع وتمثيلات. فهناك فاصل بين وقع الكلام في الأذهان وتصورنا عن معناه - التمثيل- بغض النظر عما هو عليه بعيداً عن وقعه في أذهاننا. أما الكلمات عنده فلها قوة إفادة المعنى لأنها علامات أو رموز ترمز إلى، أو تدل على واقع آخر معين يتمتع الوصول إليه، "وبالتالي فإن وجود دلالة ثابتة أو شبه ثابتة للكلمات بحيث تتاح فرصة للتواصل الإنساني الحقيقي أمر مستحيل"⁽³¹⁾. من هذا المنظور تأمل ميتشل

تمثيلات مفهوم السلطة والانضباط وغيرها في الواقع المصري أو عليه في ضوء سعي الاستعمار للتحديث الهادف لحصوله على أكبر قدر من المغامم أريد منها تغطية نفقات وجوده المادي بجيش وعدة وعتاد لأجل أن يضمن وجودها بعد عودته إلى أراضيه تاريخياً النظام يعمل بشكل آلي مستقبلاً كما صممه. لقد كانت الرؤية الحداثية تعتمد على العقل والطبقة والجنس والبيولوجيا باعتبارها كيانات مطلقة قادرة على تصور حقيقي عن العالم تفترض أنه كيان طبيعي مصمت بارد يمكن فهمه وتفسيره عبر وظيفة العقل الأساسية وهي التجريد الذي يؤدي للنظرية التي يجب أن تطبق على الواقع، وهنا يتحقق الفصل بين الذات والموضوع، بينما الواقع لا يكف عن التبدل والتغير. أما عند فوكو فلا توجد نظرية ولا يمكن اكتساب معرفة حقيقية بالواقع لأن علاقات السلطة هي التي تنتج معرفتنا به وبالتالي فالواقع هو ما نظن أنه الواقع، ومن ثم لا يوجد واقع إلا من خلال ذاتنا الواقعة تحت سطوة أنواع مختلفة من السلطة⁽³²⁾.

إن "استعمار مصر" باختصار دراسة لكيفية إدخال مناهج الاستعمار الانضباطية بآلياتها المختلفة في مصر القرن التاسع عشر بهدف تطويرها بما يحقق الأهداف التي يريدها الاستعمار في نهاية المطاف. ومن أمثلة ذلك ما يتعلق ببعض آليات نظام الجيش الجديد الذي بدأ في عشرينيات القرن التاسع عشر من قبيل آليات الاحتجاز في الثكنات العسكرية وطريقة تصميمها وأماكن وجودها ووسائل تدريب الجنود... إلخ. من جانب آخر سعى ميتشل لإظهار عمل أنواع من الأنظمة التي سبقت الفترة الاستعمارية في مصر الريفية، ثم في بناء مدن كالقاهرة، ثم مقارنة ما قبل الحالة الاستعمارية مع بعدها. لقد تم إعادة بناء القاهرة في القرن التاسع عشر عبر تخطيط شوارعها الجديدة قبل تنفيذها على أرض الواقع بقصد خلق حالة من التخطيط المسبق لشيء مادي قبل تنفيذه

بحيث يغدو هذا المادي الملموس عند تطبيقه تمثيلاً لتصور ذهني على الأوراق، وبالتالي تستمر حالة التمايز بين المدينة المادية وصورتها الذهنية، بمعنى آخر بين المدينة نفسها وخطتها.

هل يعني هذا أنه كان هناك نوع من الفهم الجديد لمصر القرن التاسع عشر دار في فلك أنها نتاج لتفاعل السلطة والمعرفة الاستعماريتين؟ وهل هي مجرد صورة مشوهة لمصر الفعلية؟ أم أنه لا وجود في الحقيقة لمصر الفعلية؟ ربما تجيب صورة الغرب في عيون المصريين الذين زاروها عن بعض هذه الأسئلة لأنها تقدم في الوقت نفسه - وبشكل ما - صورة لمصر الفعلية لحظة أو قبل لحظة وقوع التحديث الاستعماري عليها، ونقصد هنا ما قدمه ميتشل من وصف المصريين للمعارض الأوروبية التي نقلت صورة الشرق بشكل عام إلى الغرب وصنعت تمثيلات لها. هذا يعني باختصار أن ميتشل يقدم صورة لمصر من منظورين: الأول من منظور المصريين الذين زاروا أوروبا وكتبوا عنها وفي كتاباتهم يمكن - في ضوء علاقات الحضور والغياب - استنباط صورة لمصر، بل يمكن القول إن مصر كانت حاضرة بشكل تلقائي لأنهم كلموا ووصفوا مشهداً غريباً مدهشاً انتقلوا على الفور لذكر مقابله في مصر. الثاني من كتابات الغرب نفسه عن مصر بشكل مباشر. لقد كان غرض الأوروبيين من السفر إلى الشرق هو معايشة الواقع الذي شاهدوه معروضاً في الغرب بشيء من القلق الحقيقي لأنهم تصوروا أنهم انتقلوا من صورة مصر في المعارض الغربية إلى مصر الواقعية بينما ظلوا في الحقيقة وهم في مصر الواقعية يرونها كمعرض لكنه لم يكن قد تم ضبطه وتنظيمه بعد، وهو ما سبب القلق الذي أشرنا إليه فيما سبق. على أية حال يمكن باختصار القول إن شوارع القاهرة الجديدة المفتوحة والمدن المصرية الأخرى قد جسدت "مبادئ ماثلة خاصة بإمكانية الرؤية والتفتيش، وهي عين المبادئ التي تُعَد جوهر المعارض العالمية. وقُصد بمرمية المدارس الأولية،

والثانوية والعليا الجديدة والتي بنيت في مجمل البلاد، قصد بها إعطاء بنية، يمكن وصفها للدولة- القومية الجديدة. وفي الوقت نفسه، فإن المدارس قد أتاحت مجموعة مبادئ عامة للتعليم وللإعلام، أصبحت حياة هذه الدولة القومية تعتبر مستحيلة دونها⁽³³⁾. جاء كتاب "استعمار مصر" في ستة فصول هي: مصر في المعرض، والتأطير، ومفهوم النظام، وبعد أن أسرنا أجسامهم، وآلات الحقيقة، وفلسفة الشيء. وقد اعتمد فيه ميتشل على ما يزيد عن ثلاثين مرجعاً لمستشرقين زاروا مصر أو تناولوها بالدرس المنهجي في كتاباتهم بالإنجليزية أو الفرنسية وكذلك ما كتبه المصريون أنفسهم عنها خلال القرن التاسع عشر أو بعده.

2- مشاهد متتابعة عن مصر بين التمثيل والواقع:

في الفصل الأول بعنوان "مصر في المعرض" وتحت عنوان فرعي هو "المشهد الأول"، وهو عنوان يتماهى مع عرض صورة مصر عبر مشاهد متتابعة على مسرح الكتابات الاستشراقية والعربية، يتساءل ميتشل عن الكيفية التي جرى بها تمثيل مصر في المعارض على نحو ما وصفها المصريون أنفسهم؟ ثم يجيب عن تساؤله بسرد ما تم تناوله عن الوفد المصري الذي سافر لحضور المؤتمر الدولي الثامن للمستشرقين عام 1889م، ماراً وهو في طريقه للسويد بباريس لزيارة المعرض العالمي المقام هناك لمدة أربعة أيام. صعد الوفد برج إيفل الذي قيل لأفراده إن ارتفاعه ضعف ارتفاع الهرم الأكبر! وزاروا الحدائق وشاهدوا التخطيط الدقيق للشوارع وطريقة عرض السلع بالمتاجر بشكل بدا مختلفاً عمياً اعتادوه في مصر. لقد شاهدوا كل هذا بأندهاش وإعجاب، ولم يزعجهم إلا صورة الجناح المصري بذلك المعرض. فلقد تم عمل شارع متعرج من شوارع القاهرة به بيوت من طابق واحد آيلة للسقوط ومسجد مثل مسجد قايتباي. وقد وصف محمد أمين ذلك في كتابه (إرشاد الألبيا إلى محاسن أوروبا) بقوله: "إن المنظم الفرنسي قد فعل ذلك قاصداً مشكلة الهيئة القديمة بمصر"

ولاحظ أنه قد نُفذ ذلك بعناية فائقة حتى أنه جعل البياض مغبراً لتتم المشاهدة⁽³⁴⁾. يتضح من ذلك الحرص الشديد على أن يتسم الجنّاح المصري بالفوضى بعكس الخطوط الهندسية الواضحة والمنضبطة لبقية الأروقة. كان الشارع متعرجاً مزدحماً بالحوانيت والأكشاك، وقد وقف فرنسيون في ملابس شرقية يبيعون العطور والطرايش والفطائر. واستكمالاً للصورة استورد الفرنسيون خمس حملاً من القاهرة وكان ركوبها يتم مقابل فرنك واحد مما أدى كذلك لحالة من الهرج والمرج المماثلين لما رآه الفرنسيون في مصر بذلك الشارع في المعرض. أما المسجد فلم يكن إلا واجهة فحسب. فمن الداخل كان مقهى لدراويش يدورون وراقصات يرقصن. بعد ذلك سافر الوفد إلى استوكهولم، وهناك وجدوا أنفسهم أشبه ما يكونون بالمعروضات، فلقد تم إدخالهم هم أنفسهم بحيث يصبحون جزءاً مما يتم عرضه. وقد وصف "ف.ت. بارنوم" مدير السيرك الأمريكي ومقدم العروض ذلك بقوله: "لقد جرت الفرجة على شرقيين حقيقيين مثلما يحدث في عرض عالمي من عروض بارنوم، ويبدو أن الشعب الإسكندنافي الطيب يعتقد أنه بإزاء مجموعة من الشرقيين الحقيقيين لا من المستشرقين"⁽³⁵⁾. وفي ذلك المؤتمر تم توجيه الدعوة للمصريين المشاركين للقيام بدور الفقهاء، وعندما تحدثوا العربية متقمصين دور الفقهاء تمت على الفور معاملتهم باعتبارهم معروضات بالمعنى الحرفي للكلمة. وقد أعرب الأستاذ ر.ن. كرسيت بجامعة أكسفورد عن شكواه من تحويل البشر إلى معروضات بقوله: "لم أسمع قط شيئاً غير لائق إلى هذا الحدّ بإنسان عاقل كتلك الصرخات التي تخرق الآذان والتي صدرت عن طالب عربي بالجامع الأزهر في القاهرة، إن مثل هذه العروض في المؤتمرات ساخرة ومن شأنها الخطّ من قدر الإنسان"⁽³⁶⁾. ربما كان لأصحاب وجهة النظر السابقة موقف من الرأسمالية الغربية التي تدمج كل شيء داخل نظامها الاقتصادي الذي تديره، وكأن سكان المستعمرات أنفسهم سلعة من بين السلع التي تتاجر بها الإمبراطوريات المستعمرة. وربما كان موقفاً إنسانياً نابعاً من تيار الرومانسية

الذي كان قد شق طريقه في أوروبا آنذاك ومن ثم كان المطلب الأهم هو "الحرية" والمساواة بين كل البشر على وجه الأرض.

في سياق الحديث عن الرومانسية يمكن القول إن الغموض الشديد الممزوج بهالة من السحر حول مصر وتاريخها قد جعل صورتها المتخيلة متوافقة مع التيار الرومانسي الغربي في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر. فرغم تواتر الأخبار الكثيرة عنها من خلال الحجاج الأوروبيين أو الرحالة أو التجار، إلا أن صورتها قد ظلت خيالية. فروايات الرحالة التي انتشرت في ربوع فرنسا، وحكاياتهم عما ظنوا أنهم شاهدوه أو عما تمنوا مشاهدته كانت خيالية جداً على نحو ما تشير المبالغات الكثيرة التي انطوت عليها: "يخصي الراهب الفرنسي سكاني أندريه توفيه 22 ألف و480 مسجداً بالقاهرة وهو رقم كبير جداً. لكن هذا الرقم قد ورد في روايات عديدة ماثلة مما يعني أن الرحالة كانوا ينجحون إلى النقل من بعضهم من باب توثيق شهاداتهم" (37). على أية حال، هذا النوع من المبالغات موجود في التأريخ لمصر الإسلامية في روايات ربما تآثر بها الرحالة والمستشرقون الغربيون. فعلى نحو ما أشار رفاعة الطهطاوي نقلاً عن المؤرخين أنه عندما فتح عمرو بن العاص مصر وجد فيها أربعة آلاف قصر، وأربعة آلاف حمام، وأربعين ألف يهودي يدفعون الجزية، وأربعمئة ميدان، واثنى عشر ألف بقال وخضري وفاكهة (38).

3- التمثيل وصناعة الفضول:

كان الشرقيون مسار سخرية الأوروبيين كلما رأوهم في معارض أوروبا طوال القرن التاسع عشر. وكانت سخرية الأكاديمي الأمريكي - المشار إليها سابقاً - في نهاية الأمر مفتاحاً لحل لغز علاقة الغرب بالشرق آنذاك على حد تعبير ميتشل لأنها تتخلل مجمل تجربة الشرق مع أوروبا خلال ذلك القرن. ففيما يبدو كان هناك فضول أوروبي شديد نحو الشرق؛ فضول وصفه كثيرون ممن أقاموا في أوروبا في القرن

التاسع عشر - كرفاعة الطهطاوي مثلاً، كما وصفه برنارد لويس في كتابه "اكتشاف المسلمين لأوروبا بقوله على لسان مبعوث شرقي إلى برلين عام 1790م: "سكان برلين كانوا غير قادرين على احتواء صبرهم إلى حين وصولنا المدينة. فبصرف النظر عن الشتاء والثلج، جاء كل من الرجال والنساء في عربات، وعلى ظهور الجياد، وسيراً على الأقدام، للتطلع إلينا والفرجة علينا"⁽³⁹⁾. بل لقد جرى تحويل ملوك الشرق أنفسهم إلى معروضات دون أن ينتبهوا لذلك. فعندما زار خديوي مصر باريس لحضور معرض عالمي عام 1867م أدهشه أن الجناح المصري يحاكي القاهرة العتيقة وأن القصر المشيد بالمعرض يحاكي قصره، وقد أقام الخديوي خلال زيارته بذلك القصر المشيّاكل وأصبح جزءاً من المعرض، بل وكان يستقبل الزوار بحفاوة "العصر الوسيط"⁽⁴⁰⁾. مع الفضول الأوروبي كان هناك فضول مشرقى كذلك يمكن مصادفته في كل وصف لأوروبا القرن التاسع عشر صوره أو عبر عنه أولئك المبتعثين الذين مكثوا في أوروبا فترة زمنية ليست بالقصيرة. فحوالي أواخر القرن، "عندما بدأ كاتب أو كاتبان مصريان في تأليف أعمال قصصية بالأسلوب الروائي الواقعي، جعلوا الرحلة إلى أوروبا موضوعهما الأول. وغالباً ما تستحضر القصص التجربة الخاصة مع الغرف عن طريق وصف فرد محاط ومعرض للفرجة، كما لو كان شيئاً معروضاً، وقد وجد اثنان في إحدى هذه القصص في أول يوم لهما في باريس أنهما كلما وقفا على دكان أو خان، أحاط بهما كثير من الناس، من نساء ورجال، ينظرون لهيئة برهان الدين وملبسه، على نحو ما وصف على مبارك في "علم الدين" عام 1882م⁽⁴¹⁾.

بحلول النصف الأخير من القرن التاسع عشر، كان أكثر من نصف الكتب التي نشرت في مصر عن الرحلات إلى أوروبا لوصف زيارات المعارض العالمية هناك أو لوصف مؤتمرات المستشرقين قد كرست مئات الصفحات لوصف أنظمة تلك

المعارض ودقتها وفضول روادها. لدرجة أن معرض لندن عام 1851م قد زاره ستة ملايين شخص. ثم بحلول العقود الأخيرة لذلك القرن، كان المشرقيون كلما زاروا المعارض الأوروبية يواجهون العالم بوصفه معرضاً بالفعل. "والحال أن هذه التمثيلات للنظام الثقافي والاستعماري للعالم، والتي واجهها ووصَّفها بشكل متواصل زوار أوروبا، كانت علامة ثقة تاريخية كبرى، فقد عبرت العروض المرتبة في أماكن كهذه للتسلية الحديثة عن اليقين السياسي لعصر جديد. وقد أعلن رئيس مؤتمر المشرقين الذي عُقد في عام 1892م أن إنجلترا تعد في الوقت الحاضر أعظم إمبراطورية شرقية عرفها التاريخ حتى الآن، وهي تعرف ليس فقط كيف تستولي، بل وكيف تحكم"⁽⁴²⁾. هذا التعبير الأخير الخطير بعد عشر سنوات من احتلال بريطانيا لمصر يكشف عن كيفية نجاح تمثيلات الواقع في خلق صور ثم تحويلها إلى أنماط واقعية على المستعمرات المشرقية بمجرد احتلالها وإحكام السيطرة عليها.

4- أهم سمات المعارض العالمية ودورها في صناعة تمثيلات الواقع:

يذكر تيموثي ميتشل ثلاث سمات للمعارض العالمية مُبَيَّنًا كيف جرت عملية تمثيل الواقع بدقة شديدة وباهتمام كبير بالتفاصيل الصغيرة جدًا، تلك التفاصيل التي تدفعنا للتساؤل عن مدى حضورها عن مصر في نماذج الشعر الإنجليزي في هذه المقاربة من عدمه؟ مع الوضع في الاعتبار أن التفاصيل الصغيرة بمفهوم ميتشل تتعلق بجوانب الحياة المختلفة التي تكفل للاستعمار معرفة كل شيء وأي شيء عن الشعب الذي تحكمه. السمة الأولى من سمات المعارض العالمية هي تقديم نموذج مكتمل لواقع خارجي معين. في إطار مصر مثلاً كان الزوار يلاحظون تغيير بياض المباني لتتماثل مع بياض المباني الفعلية بالقاهرة بفعل التراب والغبار المتراكم عليها. السمة الثانية هي توزيع معارض البلدان التي تحتلها الإمبراطورية البريطانية حول مركز هو عاصمة الإمبراطورية نفسها، مما جعل هذه البلدان تمثيلات لمستعمرات حقيقية

في الواقع خارج المعرض. أما السمة الثالثة فهي وضع الزائر أو المراقب أو المشاهد في الاعتبار بدقة شديدة بحيث يكون دائماً في مركز المعرض كي يتمكن من رؤية كل شيء بوضوح وبالتالي يتم تعزيز فكرة تمثيل المعرض للواقع الخارجي ومن ثم تتحقق الغاية من إقامته على المستوى السياسي، إلى جانب غاية أخرى على المستوى التجاري وهي تحويل تلك المعارض لمصادر دخل حقيقية. في معرض القاهرة مثلاً كان ركوب الحمير بنقود حقيقية كما أشرنا من قبل، ولم تكن أكشاك الأسواق الشرقية والراقصات تختلف عن الروح التجارية للعالم الخارجي، بل "كان هذا هو الشيء الواقعي، بمعنى أن ما تعرضه الروح التجارية هو الشيء والواقعي. ولم تكن الروح التجارية للمعارض مصادفة، بل نتيجة لنطاق التمثيل - الذي حاولته - ولالاقتصاد الحديث الاستهلاكي، الذي كان يتطلب تسليّة كهذه"⁽⁴³⁾. كانت المعارض إذن متطابقة مع فكرة التحول أو الانتقال من المحال الصغيرة إلى رواقات التسوق والمتاجر الكبرى التي تباع سلعة متنوعة. فقد تم افتتاح متجر بون مارشيه عام 1852م وكانت مبيعاته بحلول العقد التالي لافتتاحه سبعة ملايين فرنك. وفي عام 1855م تم افتتاح متجر اللوفر، ومتجر برنتاب عام 1865م. وقد كان حجم هذه الرواقات وأشكالها المعمارية قد جعل من كل منها معرضاً في حد ذاته. وهنا تحديداً ينقل ميتشل وصفاً لتلك المتاجر عن والتر بنيامين في كتابه "باريس؛ عاصمة القرن التاسع عشر" بقوله: "إن هذه الرواقات، وهي ابتكار حديث من مبتكرات الترف الصناعي، عبارة عن ممرات ذات أسقف من الزجاج وجدران من الرخام، تمتد عبر كتل بأكملها من الدور، التي اجتمع أصحابها في هذه المغامرة، وعلى كل من جانبي الممرات التي تستمد ضوءها من أعلى، تمتد المحال الأكثر روعةً، بحيث إن رواقاً من هذا النوع يعد مدينة بل عالمًا مصغراً"⁽⁴⁴⁾.

لقد صغنت هذه المعارض وتلك المتاجر تمثيلات لواقع مقنع لزوارها، يقول روبير سوليه: "إذا لم تذهب إلى مصر، فمصر ستحضر إليك... إن الأغلبية العظمى من الفرنسيين في عهد الإمبراطورية الثانية لم يذهبوا إلى وادي النيل، ولم يكن هناك أي احتمال بأنهم سيتمكنون من الذهاب إليه. وقد أتاح لهم المعرض الدولي المقام عام 1867 فرصة رؤية بلاد الفراعنة. كانت أجنحة الشرق تستهوي السبعة ملايين نسمة الذين سارعوا إلى زيارة هذا المعرض المقام بساحة شان دي مارس بباريس. وكانت مصر تحتل في أجنحة هذا الشرق الساحر المكان الأول بلا منازع"⁽⁴⁵⁾. هل يمكن لهذا التصور أن يفسر عنوان إحدى القصائد الإنجليزية الغريب - التي سنتوقف معها لاحقاً - "عدم زيارة مصر"؟ فالشاعر بفضل هذه المعارض لم يعد في حاجة إلى زيارة مصر التي جاءت إليه فعلياً على حد تعبير "سوليه" ومن ثم فهو يكتب عنها من خلال مشاهداته لها في تلك المعارض. أما على المستوى الاقتصادي فقد كان أحد الأهداف الأساسية وراء تلك المعارض هو دمج مصر في الاقتصاد العالمي. فلم يعد منظمو المعارض يقنعون بالقوالب المصوبة المقلدة ولهذا أحضروا التحف الأصلية من متحف بولاق مثلاً. ففي أحد المعارض الفرنسية تم عرض 500 جمجمة للموميאות بترتيب الأسر الفرعونية. لقد أراد منظم المعرض تقديم التاريخ الفرعوني القديم باعتباره واقعاً حياً، وفي الوقت نفسه كان الخديوي يقوم بعرض جميع منتجات مصر وجميع الثروات الموجودة فوق أراضيها وتحتها بدعوة التجار ورجال الصناعة إلى الاستثمار في بلاده⁽⁴⁶⁾. نلاحظ هنا تطابق ما نقله تيموثي ميتشل عن بعض المستشرقين مع مقولة روبير سوليه السابقة بشكل واضح. لكن التساؤل الآن هو: هل كان لتلك المعارض تأثير في إقناع زوارها أن مصر الحالية - آنذاك - هي مصر الفرعونية فعلاً، ومن ثم كان لذلك تأثيره على الشعراء الإنجليز عندما كتبوا عن مصر؟

5- التأطير ودوره في خلق الثنائيات المتقابلة وصناعة "الأنماط":

رسخت المعارض العالمية أمام زورها وجود أوروبا في المركز وحولها مستعمراتها في العالم، صانعة بعناية فائقة ثنائية التمثيل والواقع التي تبين القدرات الغربية الخاصة مقابل الضعف المستعماري لدى أهل الشرق تحديداً، مرسخة لديهم فكرة الانضباط والنظام الغربيين مقابل صور الفوضى والعشوائية في بلادهم، وهو ما نراه جلياً في كتابات المبعوثين واندهاشهم المستمر على نحو ما نجد في تخلص الإبريز، فكلما رأى رفاعة مشهداً أعجبه في باريس تمنى لو رآه بمصر، ولناخذ هنا مشهد تنظيف الشوارع ورشها بالمياه في العاصمة الفرنسية حيث يقول: "فإن أهل باريس مثلاً سهل عندهم رش ميدان متسع من الأرض وقت الحر، فإنهم يصنعون دنا عظيماً ذا عجالات، ويمشون العجلة بالخيول، ولهذا الدن عدة بزاييز، مصنوعة بالهندسة تدفع الماء بقوة عظيمة، وعزم سريع، فلا تزال العجلات ماشية، والبزاييز مفتوحة حتى ترش قطعة عظيمة في نحو ربع ساعة، لا يمكن رشها بجمله رجال في أبلغ من ساعة، ولهم غير ذلك من الخيل، فمصرنا الأولى بهذا لغلبة حرها"⁽⁴⁷⁾. وفي كل المشاهد لم ينس رفاعة كما لم يفت علي مبارك أن يشير إلى أخلاق أهل أوروبا وبعض صفاتهم الشخصية. فعن الفرنسيين مثلاً يقول رفاعة إنهم "للبلخ أقرب منهم للكرم، وأنهم محبون للعمل لا يهتمون أشغالهم ومع ذلك يستمتعون بوقت الاستراحة أيمراً استمتاع. "ومن طباعهم الغالبة: وفاء الوعد، وعدم الغدر، وقلة الخيانة.. ومن طباعهم الغالبة: الصدق، ويعتنون كثيراً بالمروءة الإنسانية"⁽⁴⁸⁾. وهو ما فعله زوار مصر من المستشرقين أيضاً. فالمكان ووصفه كان دائماً مرتبطاً بوصف الناس فيه، وبوصف ملابسهم وعاداتهم وكل ما يتعلق بهم. وكان ما يفعله رفاعة وعلي مبارك باستمرار هو مقابلة تلك الصفات الخاصة بالأوروبيين بصفات المصريين. فهل ربط

الشعراء الإنجليز في قصائدهم صورة مصر المكان بأهلها وشعبها وصفاتهم على ذلك النحو الذي صنعتها الكتابات الاستشراقية عن مصر أم لا؟

إن عصر المعرض هو بكل تأكيد العصر الاستعماري، "لأن ما كان يتعين جعله معروضاً كان هو الواقع، العالم نفسه"⁽⁴⁹⁾. تلك كانت الصور التي بثها الغرب في نفوس زوار المعارض من الغربيين أنفسهم أو من المبتعثين من تلك المستعمرات. فما الذي حدث يا ترى للأوروبيين الذين زاروا تلك المستعمرات؟ كيف بدت صورة تلك المستعمرات بعد التمثيلات التي رأوها عنها في المعارض؟ وكيف وضعوا تلك التمثيلات أمام الواقع الذي شاهدوه بتمعن؟ وهل استطاعوا أن يخرجوا من فكرة التأطير التي صنعتها ثقافة المعارض في بلادهم؛ تلك التي جعلت العالم الخارجي نفسه يبدو جزءاً من المعارض؟! لقد وجد الزوار أنفسهم في مركز جديد داخل تلك المستعمرات؛ مركز وصفته الكتابات الكثيرة عن الشرق آنذاك بنموذج (تدشين اليقين والنظام) الذي سعى الغرب لبناءة في الشرق على نحو ما عبرت كتابات ألبرت حوراني مثلاً عن "مصر: الإمبريالية والثورة" التي وصفها ميتشل بأنها أفضل ما كُتب عن مصر القرن التاسع عشر من تقارير. ولنتأمل هنا وصف رفاعة للمعارض والمحال التي رآها في باريس عندما قال: "إن سائر القاعات والأروقة أو المنابر العظيمة يوضع في حيطانها الجوانية مرآة عظيمة كبيرة، حتى أنه ربما كانت سائر جوانب القاعة كلها من زجاج المرأة؛ ليظهر لها رونق عظيم. فأول مرة خرجنا إلى البلدة مررنا بالدكاكين العظيمة الوضع المزججة بهذه المرآتي، والمشحونة بالنساء الجميلات... والعادة أيضاً أن البيع والشراء بالأصالة للنساء، وأما الأشغال فهي للرجال، فكان لنا بالدكاكين والقهواوي ونحوها فرجة عليها، وعلى ما يعمرها"⁽⁵⁰⁾. على أية حال، كان التوجه الاستثماري في الشرق هو الأساس دائماً وراء تلك المعارض، ومن ثم ربما كانت مصر هي البلد الوحيد في العالم الذي تم تحويله لخدمة

صناعة واحدة هي صناعة النسيج المعتمدة بشكل أساسي على القطن، ولهذا أقيمت المعارض في بريطانيا لتشجيع ملاك الأراضي من الأتراك على تحويل حقولهم إلى زراعة القطن ومن هنا بدا أن إعادة بناء القاهرة وفق مبدأ المعرض، وكذلك مدن أخرى في الشرق⁽⁵¹⁾.

في هذا السياق يمثل ما كتبه "جوستاف فلووير" بعنوان: "فلووير في مصر" تعبيراً عما رآه الزائر الغربي في الشرق الواقعي بعد أن كان قد رأى ذلك الشرق أو لنقل على نحو دقيق رأى تمثيلات ذلك الشرق في المعارض الأوروبية. كتب فلووير في رسالة بعثها من القاهرة في يناير 1850م قائلاً: "وها نحن الآن في مصر. فما الذي يمكنني قوله عنها؟ وما الذي يمكنني أن أكتبه لك، فحتى الآن لم أكد أتجاوز الانبهار الأولي... وكل تفصيل يبرز لكى يمسك بك؛ ويُبرِّجُك وكلما زاد تركيزك عليه قلّ استيعابك للكل، ثم شيئاً فشيئاً يصبح كل ذلك متناغماً وتتكامل الأجزاء من تلقاء نفسها، وفقاً لقوانين المنظور. أما في الأيام الأولى فيشهد الرب على أنها فوضى ألوان محيرة..."⁽⁵²⁾. من الواضح في العبارات السابقة تأثر فلووير بفكرة "التمثيلات" التي صنعتها ثقافة المعارض في مخيلة الأجانب قبل زيارتهم للشرق. هناك اندهاش أولي كذلك الذي يحدث لأول وهلة عند دخول المعارض، يعقبه التوقف أمام المشاهد أو التفصيلات التي يمكن لأيٍّ منها أن تشد الرائي بعيداً عن إدراك الكل بحيث تؤدي في النهاية إلى من يبحث عن ذلك "الكل" إلى نوع من الارتباك والحيرة. إنها عبارة تكشف بدقة عن صعوبة الفصل بين التمثيل والواقع داخل الذات المشاهدة في زيارتها للشرق الواقعي.

على أية حال، لاحظ المصريون أنفسهم ذلك الإقبال الأوروبي المصحوب بفضول وولع بالتعرف على الكثير من التفاصيل المتعلقة بمصر والمصريين، على نحو ما ذكر علي مبارك في علم الدين بقوله "ما من سنة تمر إلا وترى ألوفاً من أهل

أوروبا تسيح في الأرض فلا يمرون بشيء إلا رسموه..⁽⁵³⁾. هذه الملاحظات تشير بوضوح إلى السعي الأوروبي لمعرفة كل شيء عن الشرق بشكل فعلي لكي يستطيع تحديده بدقة ومن ثم مراقبته جيداً بعد ذلك حتى طفت على السطح توجهات استعمارية جديدة أرادت أن تجعل المراقب أو المستعمر يرى كل شيء دون أن يُرى، بحيث يتحرك النظام الذي يصنعه بدقة وانضباط وكأنه يتحرك من تلقاء نفسه. حول هذه الظاهرة انتبه ميتشل إلى بداية ارتداء النظارات الشمسية الزرقاء للمرة الأولى في مصر. ارتداها المراقبون الإنجليز الذين جابوا مصر شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً. وارتداها الخديوي أيضاً. كما ذكر علي مبارك تلك النظارات أيضاً في مسامرة من مسامرات علم الدين الشهيرة. المهم هنا أن ميتشل يؤكد بعد استقراء كتابات غربية عديدة، وبعد اطلاعه على "وصف مصر" المكون من اثنين وعشرين مجلداً - نشرتها الحكومة الفرنسية بين 1809م و1822م - أن الأوروبيين الذين زاروا الشرق لم يكونوا مدركين أنهم قد غادروا العالم بوصفه معرضاً، "لكنهم من الناحية الأخرى، كانوا يتصورون، أنهم قد انتقلوا من مجرد تمثيل الشيء إلى الشيء الواقعي"⁽⁵⁴⁾.

6- النتائج المترتبة على محاولة استيعاب الشرق الواقعي باعتباره معرضاً أو تمثيلاً لنفسه:

إن ما سعى الأوروبيون إليه على نحو ما كتب "إدوارد لين" هو محاولة استيعاب الشرق الواقعي باعتباره معرضاً لنفسه. وقد ترتب على هذا الأمر نوعان من النتائج؛ الأول هو أن الأوروبيين قد اكتشفوا أن مهمة تمثيل الشرق مستحيلة، وذلك بسبب الفجوة الواسعة بين صورته في المعرض وصورته في الواقع التي لم تكن قد حظيت باستكمال عمليات البناء التي أرادها له المستعمر. فقد وصل الأمر هنا إلى أن صورة الشرق الحقيقية أصبحت هي صورته في المعارض الغربية على نحو

ما كتب "نيرفال" في رسالة إلى "ثيوفل جوتييه" قائلاً: "لقد أردتُ في الواقع أن أصور لك المشهد هنا، إلا أنه.. في باريس فقط يجد المرء المقاهي الشرقية الحقيقية"⁽⁵⁵⁾. لقد بدت القاهرة عصية على النظام لأنها تفتقر إلى أية خطة أو نوع من التنظيم. وهكذا أجمعت كتابات غربية كثيرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عنها، ومنها مثلاً ما كتبه "هيرمان ميلفل" في يومياته بقوله إنه ليست هناك خطة للشوارع، هناك "تية تام. ضيق. مغلق. مسدود. آه لو أمكن للمرء الطلوع.. ولكن هيهات. لا أسماء للشوارع.. لا أرقام. لا أي شيء"⁽⁵⁶⁾. وهو ما يذكره المستشرق الفرنسي جاستون فييت بقوله: "أورد لنا أحد الرحالة موجزاً بالعيوب التي لا يمكن إغفالها إذا أردنا أن نقدم وصفاً للقاهرة.. قال: ليس للمنازل شكل الأناقة الخارجية الذي تتميز به منازلنا أو مظهرها. والشوارع ضيقة وغير مرصوفة ومتعرجة، وهناك ساحات هائلة غير منتظمة الشكل، خالية من مبانٍ تزينها أو تثال برونز يميز وسطها أو يحمله، تتحول أجزاء كبرى منها إلى برك من الماء أثناء الفيضان، ثم تعود حقولاً وحدائق حين تنحسر مياه النهر"⁽⁵⁷⁾. لقد رأى جاستون فييت أنه لا توجد أي خطة وراء تصميم مباني القاهرة أو شوارعها، فالشوارع مضطربة، والبيوت قد أقيمت بلا أدنى محاولة لصفها بانتظام. "ونظرًا لأن المالك أخذ من الأرض ما أراد أن يبني عليه، فعلى المارة أن يدوروا في سيرهم حول البيوت... فالخوانيت والبيوت قد بنيت متلاصقة على نحو أضر بنظام الشوارع، كما هو الحال في القرى المصرية حيث تحشر البيوت سوياً حتى لا تأخذ سوى أقل قدر ممكن من الأرض التي يمكن زراعتها."⁽⁵⁸⁾. ومن ثم فلكي ينجح استعمار مصر كان لا بد من تحديد "الخطة" التي تصنع النظام الدقيق شريطة أن تحتفظ للمستعمر بفكرة المراقبة غير المرئية طوال الوقت كما أشرنا من قبل. أما النتيجة الثانية فهي اكتشاف الزوار الأجانب لدى وصولهم إلى مصر أنهم يعرفونها عن ظهر

قلب بحيث بدا الشرق كله مكاناً يُعيد الأوروبي التعرف عليه بزيارته؛ صورة مسترجعة لشيء في رأسه مذ كان في بلده في أوروبا.

7- آليات تفعيل "خطة" الاستعمار في خلق النظام والانضباط في مصر:

في سياق تفعيل تلك الخطة في مصر، الذي بدأ من ريفها؛ حيث المزارع والحقول والفلاحون. فقد فرض نوع خاص من النظام جرى فجأة وبمرسوم حكومي في يناير 1830م. لقد تم حظر تحرك الناس من مساقط رؤوسهم دون إذن، ولذلك جرى تعيين مراقبين ومفتشين ليل نهار كما جرى زرع جواسيس في كل مكان بحيث تم تشكيل هرم رقابي في القرية والبندر والمديرية وصولاً للوالي مباشرة. بعد مراقبة البشر بدأت عملية مراقبة الإنتاج الزراعي وغيره من صور الإنتاج بشكل غير مسبوق بحيث "لم يكن لاتجاه الآليات الانضباطية، كما سمى مشيل فوكوه هذه الاستراتيجيات الحديثة للسيطرة، أن يتمدد ويتبدد كما كان يحدث في السابق، بل أن يتغلغل، ويعيد التنظيم، ويستعمر"⁽⁵⁹⁾. هذا النموذج من الضبط جرى توسيعه ليشمل الجيش والتعليم والصحة وكافة مناحي الحياة تقريباً وفي كل المستعمرات البريطانية سواء بسواء. فبداية من عام 1822م أخذ المصريون بعشرات الآلاف من الحقول ليصبحوا جنوداً ومن ثم صدرت الأوامر العليا بإنشاء ثكنات عسكرية وأماكن تدريب بالقرب من القرى وبالتالي تم إدخال فكرة مستحدثة تمامًا عن ماهية الجيش وكيف يتسنى تكوينه. فمثلاً تم استبعاد أصحاب الحرف وعددها اثنتان وثلاثون حرفاً من الانضمام للجيش ومنهم الفطاطرية والمراكبية والسماكين والقهوجية والبقالين وغيرهم. فقد كانت فكرة الجيش تتطلب وجود رجال مضطرين للعيش معاً بصورة مستمرة كجماعة تتلقى التدريب اللازم. في الوقت نفسه تم رسم حدود أماكن زراعة القطن بدقة، وتحديد الحصص المطلوبة من كل قطاع زراعي، ولعل أبلغ ما يشير إلى ذلك صدور كتيب صغير يفصل نسق الاتباع والخضوع الذي

يكفل للبريطانيين الهيمنة تحت عنوان "لائحة زراعة الفلاح وتدير أحكام السياسة بقصد النجاح"، الذي وصف تفصيلاً طبيعة عمل الفلاحين في الحقول ونوعية المحاصيل التي يتعين زراعتها وواجبات المكلفين بحراستهم. الكتاب صدر على هامش انعقاد ما يمكن تسميته بلغة اليوم "مؤتمراً" عام 1829م شارك فيه أربعمائة من المديرين الإقليميين وضباط الجيش وموظفو الحكومة للبحث عن عقوبات لكل من يتخلف من الفلاحين عن أداء الدور المرسوم له⁽⁶⁰⁾.

في مرحلة لاحقة وتحديداً في أربعينيات القرن التاسع عشر جرى اتباع منهج جديد من خلال وضع مجموعات من القرى تحت وصاية موظفين من الأسرة الحاكمة والتجار الأوروبيين بحيث غدت تلك القرى ضياعاً خاصة بمؤلاء الموظفين، وبالتالي تم استبدال النمط الجديد من الهيمنة والرقابة الصارمة بالنمط القديم. على كل حال كان الواضح جداً خلف كل ذلك هو بناء نموذج رقمي يجعل عمليات الرصد والإحصاء متاحة فيما يتعلق بكل مجالات الحياة تقريباً. "وهذا الواضح، الذي هو علامة العالم بوصفه معرضاً كانت له أهمية أعظم. فقد كان الخبراء الأوروبيون تواقين إلى تنظيم إنتاج معارف إحصائية من هذا النوع فيما يتعلق بمصر (مثلما كان الهدف من المعارض العالمية هو إنتاج الواضح الإحصائي نفسه للعالم)، وذلك عن طريق جمع معلومات عن سكانها، ومنتجاتها.. وبوجه عام عن كل الأمور التي لها طابع إحصائي، ولها أثر، مباشر أو غير مباشر، على إنماء مواردها"⁽⁶¹⁾.

كيف رأى المشرقيون الغرب من منظور التخطيط والانضباط الجيد عندما زاروه؟ سنعود هنا إلى استرجاع عبارات الاندهاش والإعجاب التي جسدها كتابات رفاة ومبارك التي تثبت أنّ المستشرقين لم يفتتوا على مصر فيما رسموه من صور عنها آنذاك. إن أول المشاهد التي لفتت انتباه رفاة في المركب من الإسكندرية إلى

مارسيلييا - في رحلة استغرقت ثلاثة وثلاثين يومًا - هو مشهد نظافة عمال المركب وراكبيه وحرصهم على ذلك باستمرار: "ومما يستحسن في طباع الإفرنج دون من عداهم من النصارى حب النظافة الظاهرية.. فإن أهل المركب التي كنا فيها يحافظون على تنظيفها وإذهاب الوسخ ما أمكن، حتى أنهم يغسلون مقعدها كل يوم من الأيام، ويكنسونها في غرف النوم كل نحو يومين، وينفضون الفراش وغيره، ويشمون رائحة الهواء، ويزيلون أوحامها، مع أن النظافة من الإيمان، وليس عندهم منه مثقال ذرة!"⁽⁶²⁾. بغض النظر عن تعليق الشيخ الأزهرى الأخير على غياب الإيمان، يمكننا أن نتأمل مشهدًا آخر يضع صورة المقاهي في مصر أمام صورة المقاهي في فرنسا عند رفاة أيضًا في قوله: "والقهاوي عندهم ليست مجمعًا للحرافيش، بل هي مجمع لأرباب الحشمة؛ إذ هي مزينة بالأمر العظيمة النفسية التي لا تليق إلا بالغنى التام، وأثمان ما فيها غالية جدًا، فلا يدخلها إلا أهل الثروة، وأما الفقراء فإنهم يدخلون بعض قهاوي فقيرة أو الخمارات والمحاشيش، ومع ذلك هذه المحال أيضًا مجملة تحميرًا نسبيًا"⁽⁶³⁾. ولعل هذا ما يفسر سبب قول أحد المستشرقين بعد رؤية مقاهي القاهرة إن المقاهي الحقيقية موجودة في باريس لا في الشرق!. في مشهد آخر يضع رفاة صورة النظافة الباريسية أمام الاتساع القاهري، والاتساع والتخطيط أمام الضيق وغياب الخطّة، وهو ما يؤكد الصفات نفسها مثل الضيق والته وغياب أسماء الشوارع وأرقام البيوت التي أشار إليها أحد المستشرقين من قبل: "وفي المدينة عدة فسحات عظيمة تسمى المواضع، يعني الميادين، كفسحة (الرملية) بالقاهرة، في مجرد الاتساع، لا في الوساحة، وعددها خمسة وسبعون ميدانًا، ولهذه المدينة أبواب خارجية برانية كباب النصر بالقاهرة، وهي ثمانية وخمسون بابًا وبهذه المدينة أربع قنايات من صنف المسماة عيونًا، وثلاثة دواليب لجري المياه بالنواعير إلا أنها عظيمة، وستة وثمانون صهريجًا، ومائة وأربع عشرة حنفية على الطرق"⁽⁶⁴⁾.

إننا دائماً أمام ثنائيات متقابلة فرضتها الصور أو المشاهد المرئية على زوار الشرق من الأوروبيين أو على المبتعثين المصريين إلى أوروبا. سنجد الأوصاف السابقة نفسها تقريباً قد وردت في "علم الدين" وتحديدًا في المسامرة الثلاثين بعنوان "القهوة" حيث يقول: "وهكذا كان يتكلم مع برهان والشيخ يسمع إلى أن وصلوا إلى محل قهوة يزيل الأتراح ويجلب الأفراح للطافته وحسن زخرفته وكثرة ما به من المرايا وسائر المزايا والنقوش اللطيفة والأشكال الظرفية والأدوات النظيفة والآلات المطربة والحالات المعجبة فدخلوا بقصد الاستراحة"⁽⁶⁵⁾. أما عن صورة باريس عنده فتظهر في المسامرة "الثمانين" التي تناولت سوق باريس حيث يقول واصفًا ما شاهده علم الدين وابنه برهان الدين والرجل الإنجليزي الذي اصطحبهما معه من مصر: "وداروا في نواحي المدينة يتفرجون فأعجب الشيخ بانتظام طرقها وسعتها ونظافتها وحسن أشكال ما فيها من البيوت وما لها من إتقان الصنعة وتناسب الأوضاع واختلاف الصور وزيادة ارتفاع الأماكن وصار كلما أبصر شيئاً وأعجبه سأل عنه الإنجليزي فيصفه له ويذكر ما حضره من خير يتعلق به أو نادرة تؤثر عنه"⁽⁶⁶⁾. نلاحظ أن ترتيب الصفات المذكورة في تلك العبارة يركز على: (النظام، واتساع الطرق، والنظافة، وحسن أشكال البيوت، وإتقان البناء وتناسبه)، وكلها صور يتم وضع مقابلها أو نقيضها عن القاهرة بالطبع. أما في مشاهد الحدائق الفرنسية الغناء، فقد أعجب علم الدين بتفاصيلها كافة، بينما استوقفه منظر الأطفال الصغار فراح يتحدث عن نظافتهم وسلامة أبدانهم وحسن صورههم وامتثالهم للمربيات واتباعهم أوامرهم ثم قارنها بصورة الأطفال المصريين على الفور. "فعند ذلك تذكر الشيخ القاهرة وأحوال أطفالها الوخيمة وطباعهم الذميمة ودناسة ملابسه وكثرة بكائهم وعنادهم وقارن بين الحالتين وعوائد أطفال الأمتين وتمنى أن تكون تربية أطفال المصريين كالجاري بباريز"⁽⁶⁷⁾.

8- إعادة تخطيط المدن والمعنى الحقيقي للتحديث في شتى المجالات:

في نهاية ستينيات القرن التاسع عشر، وتحديدًا شتاء (1867-1868) عندما عاد علي مبارك من باريس وحصل على قصر بدرج الجماميز في قلب القاهرة ليؤسس مكتبه ومدارسه، كان يجري تحويل القاهرة من منظور جمالي بدا بتعبير ميتشل "عديم الرحمة". فقد تطلب الأمر "شغل وتسوية الأرض الخراب حول المدينة، وفتح طرق رئيسية وشرابيين مواصلات جديدة، وإنشاء ميادين وأماكن مفتوحة، وزرع الأشجار، وتمهيد الطرق، وبناء المصارف، والكنس والرش المنتظمين.. وكان هذا التنظيم المكاني بدوره يتطلب إزالة بعض التجمعات العشوائية البشرية من الداخل"⁽⁶⁸⁾. كان للأمر علاقة بكل تأكيد بالصحة العامة، فالشوارع الضيقة والطرق المضطربة لن تؤدي إلى صحة جيدة ولن تنتج مثل تلك الفوضى نظاميًا تعليميًا منضبطًا ومنهجيًا. فضلاً عن أنّ الشوارع المفتوحة النظيفة المضادة ستؤدي أدوارًا تجارية تعوّل عليها الإمبراطورية المستعمرة في تحقيق عوائد اقتصادية ومالية. وهنا اتضحت أكثر العلاقة بين الريف باعتباره مكانًا للإنتاج، والمدينة باعتبارها مكانًا للاستهلاك. وقد قيل آنذاك "إن الحكومة، بتنظيمها شبكة صرف صحي، سوف تحقق قيمة البراز البشري لكل فرد، إذ يجب على المدينة أن تعيد إلى الريف على شكل سماد ما يُعادل ما تحصل عليه على شكل مواد استهلاكية. باختصار ما كان مطلوبًا هو تنظيم كل شيء وهي الكلمة التي ترجمت في تلك الفترة بـ "التحديث" رغم أنها تعني خلق النظام أو خلق الانتظام. اللافت للنظر هنا أنّ المستشرقين أدركوا بوضوح شديد أن الأماكن المضطربة والفوضاوية قد أثرت سلبًا على عقول المصريين قبل أن تؤثر بالطبع على أبدانهم، وهذا ما لم ينتبه إليه المصريون ولا من حكمهم حتى فترة الاحتلال البريطاني. فالمصريون وهم يتحركون عبر هذا المجال، قد أصبحوا بالمثل مجرد أشياء مادية تحتل

حيثًا في الفضاء المكاني فحسب، ورئي أن عقولهم وأجسامهم بحاجة إلى الانضباط والتدريب، وهكذا فإن المكان، والعقول، والأجسام قد اكتسبت كلها طبيعة مادية في لحظة واحدة، في اقتصاد مشترك للنظام وللانضباط⁽⁶⁹⁾.

أما فيما يتعلق بسياسات التعليم فقد كانت تهدف إلى تبديل عادات الشعب بأكمله وكذلك تغيير ذوقه ولأجل إحداث ذلك "كان على السياسة أن تستولي على الفرد وأن تحولته عن طريق وسائل التعليم الجديدة، إلى ذات سياسية حديثة مقتصدة وبريئة، وبالأخص منكبة على العمل"⁽⁷⁰⁾. في ذلك السياق تم إنشاء مجلس شورى النواب عام 1866م.. وكان أحد الأمور المهمة المستهدفة منه أن يكون جزءًا من نسق أو نظام سلطة منضبطة ومنهجية وقائمة على أسس علمية. ولذلك تم توزيع المدارس على المناطق السكنية بشكل دقيق يعبر عن تنظيم حقيقي لعناصر منفصلة: "الأفراد، القرى، المدن، العواصم الإقليمية والعاصمة القومية، والتي يمكن من زاويتها تصور دولة قومية بوصفها كلية متكاملة ومعيّنة بالحدود"⁽⁷¹⁾. التساؤل الذي يمكن طرحه هنا؛ هل اختفت صور انعدام النظام بهذا التخطيط؟ هل بقيت صور أخرى لانعدام النظام يمكن مقارنتها بنمط التعليم الغربي ومناهجه المستوردة؟! الإجابة عن هذين السؤالين ممكنة من خلال استعراض أوصاف الجامع الأزهر سواء على لسان المفتش العام آنذاك بقوله: "إن ما يثير العجب في الأزهر هو الحشد الذي يتزاحم في أروقته. فألف تلميذ من شتى الأعمار، ومن كل الألوان... يتناثرون في مجموعات، ويرتدون ملابس متباينة"⁽⁷²⁾. بينما يشير بيير أرمينون في "مقدمة عامة" إلى حالة الفوضى بالأزهر واصفًا المدرسين بأنهم لا يفعلون شيئًا غير استنادهم جالسين إلى أعمدة الجامع لإلقاء الدروس دون الاهتمام بتسجيل حضور أو غياب التلاميذ أو تقدمهم عبر الدروس المختلفة.. على أن الشيء المفتقد أكثر من سواه هو الارتفاع، والمكان.

فالمرء يحتنق تحت سقف بلا نهاية. لكن ما هو أسوأ من ذلك هو اللفظ والحركة التي لا تنقطع. ويقال لنا إن البعض ينامون على حُصيرهم، والبعض يأكلون، والبعض يستذكرون، والبعض يتجادلون، والباعة يتحركون بينهم حركة عشوائية حيث يبيعون الماء والخبز والفاكهة⁽⁷³⁾.

على المستوى الصحي، جرى أول تعداد لسكان مصر عام 1882م، "أما بالنسبة لتسجيل المواليد وإجراءات التفتيش الصحي، فقد كان الاهتمام بالجسم الفردي للرعية السياسية اهتماماً عسكرياً واقتصادياً معياً. كذلك فإن الممارسات الطبية الإحصائية، المأخوذة عن القوات المسلحة، قدمت لغة للجسم - عدده، وحالته، وحمايته - يمكن للسلطة السياسية أن تعمل على أساسها"⁽⁷⁴⁾. في هذا السياق مثلاً، تم قمع تجمعات الناس بمولد السيد البدوي مع نهاية القرن التاسع عشر رغم مكاسبه الاقتصادية الناجمة عن زواره الذين كانوا يتجاوزون النصف مليون زائر، لأنه كان احتشاداً يصعب فيه السيطرة على أجساد الناس، ومن ثم يصعب توفير الرعاية الصحية لهم فيه. وعلى نحو ما يؤكد ميتشل، فكتابات المصريين عن حاضر المصريين وسر تأخرهم تشير إلى اعتبارات شعبية متغلغلة رأت في الممارسات العلاجية السليمة شكلاً من أشكال الضرر الشديد في أحيان كثيرة. ويستشهد ميتشل بما كتبه "مُجد عمر" عن أسباب تخلف البلاد الناتج عن ممارسات الفقراء الجاهلة وما يصحبها من مظاهر الجهل، ويستشهد كذلك بكتاب مُجد حلمي زين الدين "مضار الزار" المطبوع سنة 1903م⁽⁷⁵⁾. ومن ثم فقد سعت السياسات الاستعمارية إلى خلق حالة جديدة من التوعية الصحية والعقلية بهدف خلق روابط جديدة كذلك بين أفراد الشعب من جهة، وبينهم وبين من يحكمونهم من جهة ثانية. فقد رأى اللورد كرومر مثلاً أن مشكلة الاستعمار البريطاني في مصر تتمثل في افتقاره إلى روابط وحدة اللغة والدين والجنس مع المصريين، ومن ثم عليه أن يخلق

روابط جديدة أطلق عليها "الروابط الاصطناعية" التي تعني باختصار توافر المعلومات لدى الحكومة بحيث تتمكن من فهم الشعب الذي تحكمه. نوع خاص من الفهم أطلق عليه أيضًا: "التعاطف العاقل والمنضبط" الذي يجب أن يتحقق بين كل مسؤول بريطاني رفيع أو متواضع الشأن وكل مصري يقع تحت مسؤوليته. ورأى أن تلك الروابط لن تتحقق دون وجود معلومات دقيقة ومنضبطة، أو دون "دراسة دقيقة للحقيقة وللأخلاق المصرية"⁽⁷⁶⁾. ولذا يمكننا أن نفهم سر اهتمام بريطانيا بما كتبه المفتش العمومي البريطانيون "إدوارد دور" عام 1872م للمدارس المصرية مكرِّسًا أول خمسين صفحة من كتابه للحديث عن الأخلاق المصرية، وكيف أنّ التعليم في مصر يرسم صورة واضحة لأخلاق المصريين. فالمصري على حد قوله "خجول لكنه متوحد، وهو قابل للحماس لكنه يفتقر إلى أي مبادرة، وأخلاقه أخلاق لا مبالاة وسكون، ولّدها افتقاد الأمان بالنسبة للمستقبل وعدم استقرار الملكية مما قتل روح الاجتهاد والحاجة إلى التملك"⁽⁷⁷⁾. جسدت ذلك بوضوح أيضًا أول إثنوجرافيا جادة للشرق الأوسط؛ ونعني دراسة إدوارد لين "سلوك وعادات المصريين المحدثين" التي أشارت إلى كسل المصريين الشديد وعنادهم الرهيب ورفضهم دفع الضرائب دون أن يُروَّعوا، كما أشارت إلى أنّ العامل المصري إذا طُلب منه عمل شيء فإنه ينجزه بطريقته الخاصة دون تنفيذ الأوامر التي وُجِّهت إليه ممن هم أعلى منه، وكيف أنه يستحيل تقريبًا لهذا العامل أن يُنهي عمله في الوقت الذي قد تم تحديده له. وكيف أن المصريين يدمنون الشاي والقهوة والحشيش والأفيون مما جعلهم أكثر خمولاً مما كانوا عليه في العصور السابقة. ولم يكن هناك شيء مزعج للمستشرقين وهم يتناولون الشرق قدر انزعاجهم من الكسل الشرقي تحديدًا. ففي دراسة تجريبية عن سلوكيات الشعوب وعاداتهم أجراها باحث فرنسي هو "جورج برنهارد ديبنج" رأى فيها أن ما يميز الشرق عن الغرب هو نشاط الغربيين مقابل الكسل الشرقي ولذا قال في مستخلص دراسته:

"تجنبوا الكسل.. يجب أن لا تتخيلوا أن الناس - في البلاد التي يصبح فيها الكسل واللا مبالاة أمورًا عادية- يمكن أن يكونوا سعداء مثل البلاد الأخرى. وتدهور شعب ما راجع إلى كسل من يعملون في الحقول لينتجوا ما هو ضروري لكفاف السكان. فلا بد أن يُعلّموا منذ صباهم ألا يضيعوا وهم لا يعملون شيئًا لحظة واحدة يمكن استخدامها بصورة مفيدة"⁽⁷⁸⁾.

وهنا يبرز السؤال الأكبر: هل يستطيع الغرب تحديث الشرق؟ لقد تصدى للإجابة عن هذا السؤال أحد أهم علماء الاجتماع من المستشرقين في القرن التاسع عشر وهو "لوبون" الذي عاجلت أعماله آنذاك موضوعين أساسيين هما بيان علل الاختلاف بين المجتمعات المتقدمة والمتخلفة، وعلل الاختلاف داخل المجتمع الواحد بين النخبة والعامة. مشيرًا إلى ما أسماه "العقل القومي" المركب من ماضي الشعب والذي استغرق أجيالاً عديدة، ومن ثم لا يمكن إدخال حضارة جديدة إلى عقول قومية قديمة بمجرد الاعتماد على طرق التربية الجديدة. ومن ثم، فعلى أوروبا "أن تغير ليس فقد مستوى ذكاء أمة تؤمّل أن تُحدّثها، كما كان المعتقد الشائع، بل كذلك روحها"⁽⁷⁹⁾. وهنا تحديداً علق "لوبون" آمالاً عريضة على النخب المثقفة الواعية في كل أمة ودورها في التأثير الإيجابي على العامة بغرض إحداث التغييرات الاجتماعية التي تدفع الأمم إلى الأمام. ولهذا فإن استعمار مصر باختصار لم يكن مجرد تغلغل نظام أو سلطة بتكنيكات جديدة، فضلاً عن أنه لم يكن مجرد إدخال انضباط جديد على نحو ملموس، "فالسلاطات الانضباطية كانت ستعمل، بالدرجة الأولى، عن طريق بناء موضوعها باعتباره مزودجاً. كان عليها أن تعمل بلغة التمييز بين الجسم المادي، الذي يمكن إحصاؤه، ومراقبته، والإشراف عليه، وجعله مجتهداً، وبين فضاء عقلي داخلي تُغرس فيه العادات المناظرة في الطاعة والاجتهاد. لكن الأهم هو أن هذه الشخصيات المنقسمة كانت تناظر عالماً منقسماً. كان العالم شيئاً يجب

إنشأؤه وتنظيمه وفقاً لتمييز مكافئ بين الأشياء المادية وبنيتها اللامادية. وسياسيًا، كان أهم هذه البنى هو المجتمع ذاته وهو نظام اجتماعي يُدرك الآن في تمايز مطلق مع الأفراد المجردين والممارسات التي تكونه"⁽⁸⁰⁾. على أية حال، ونحن على أعتاب القصائد التي سنتوقف أمامها في الجزء التالي، يعنّ لنا أن نطرح عددًا من التساؤلات باحثين عن إجابتها في ثنايا النصوص لا في شيء آخر:

(1) هل سنجد نوعًا من الفضول أو أو الولع بالتفاصيل الصغيرة في قصائد الشعراء الإنجليز عن مصر على نحو ما رأينا في كتابات ميتشل؟ وهل سنجد صورًا شعرية تعكس الفوضى والهرج والمرج وغيرها من الصور التي مثلتها معارض الغرب عن الشرق؟

(2) هل استوقفت التفاصيل الصغيرة عن مصر الشعراء الإنجليز؟ وهل كانت تفاصيل متعلقة بمصر القديمة أم بمصر المعاصرة؟ وما نوع تلك التفاصيل على كل حال؟

(3) ولو كانت القصائد قد تجاوزت مصر المعاصرة واكتفت بصور مصر الفرعونية، فهل يرجع ذلك لنقص المعلومات لدى؟ وكيف يمكن الحديث عن نقص المعلومات والغرب يقيم كل هذه المعارض عن الشرق، والمستشرقون يكتبون وينشرون باستمرار وطلاب البعثات يعيشون في الغرب؟! بل وكيف يجتمع نقص المعلومات لدى أربعين شاعرًا دفعة واحدة؟

(4) هل كان للمعارض العالمية الكبرى التي قدمت التاريخ الفرعوني باعتباره واقعًا حيًا دور في تركيز الشعراء الإنجليز على مصر الفرعونية أكثر من مصر الواقعية من منظور ضالة الفرق بينهما؟

(5) هل لجأ الشعراء لتقنية ما يشبه "القناع" لتناول الجانب العظيم من الحياة الفرعونية ثم ينتهي تناولهم عادة باندثار هذه الحضارة الآن، وبالتالي يتم تقديم ما هو

أبعد من العظة أو العبرة للقادة العسكريين في بريطانيا لكي يتنبهوا إلى ما قد تؤول إليه الإمبراطورية العظمى مستقبلاً ؟

(6) هل كانت الكتابة من منطلق غواية الأساطير الفرعونية والحضارة الفرعونية بسحرها الذي لا يقاوم في سياق غربي سأم فيه الشعراء والأدباء من عقلانية القرن الثامن عشر فراحوا يبحثون عن أعمال الخيال بشكل جامع ولو على حساب الواقع ؟

(7) هل غض الشعراء الإنجليز الطرف عن الواقع المعيش في مصر بتأثير الاستعمار الإنجليزي - رغم ما يمكن أن يقال عن المميزات التي قدمها للمصريين في الصحة والتعليم والبنية التحتية- ليروا مصر الماضي فحسب متجنبين الصدام بالمشروع الاستعماري الكبير في السيطرة على الشرق كله بشكل عام؟

(8) هل هناك تساؤلات أخرى يمكن إضافتها إلى التساؤلات السابقة من خلال قراءة النصوص الشعرية ذاتها؟

ثانياً: مصر القرن التاسع عشر في الشعر الإنجليزي؛ قصائد لأربعين شاعراً

1- المختارات الشعرية محل هذه المقاربة ومجالاتها الدلالية:

جاءت المختارات محل هذه المقاربة فيأحدى وستين قصيدة عن مصر القرن التاسع عشر لشعراء إنجليز عاش معظمهم في القرن ذاته وامتد ببعضهم العمر إلى القرن العشرين، وقد استلهموا صورة مصر القديمة من عدد من المصادر كشفت عنها القصائد نفسها؛ فهناك من استلهم صورتها مما رآه في معارض أوروبا، وهناك من استلهم صورتها مما قرأه عنها من كتابات الرحالة وغيرهم، وهناك من استلهم صورتها مما ذكر عنها في الكتاب المقدس، ومنهم من زارها في فترة متأخرة من

حياته. وتكمن أهمية القرن التاسع عشر في أنه القرن الذي شهد اكتشاف لغة مصر القديمة ومعرفة الكثير عن حضارتها من خلال النقوش أو البرديات الأمر الذي دعم زخم الفضول المعرفي عنها وعن أسرارها التي لم تبح بها كلها إلى يومنا هذا.

من المعروف تاريخياً أن المستكشف بلزوني قد أقام معرضاً في عشرينيات القرن التاسع عشر في لندن، ومن الثابت تاريخياً كذلك أن تلك الفترة شهدت محاولات عديدة من الأوروبيين للاستيلاء على آثار مصر القديمة. لكن ما يسم القرن التاسع عشر بإيجاز شديد هو الحروب التي شنتها بريطانيا لاستكمال بناء إمبراطوريتها، وكذلك حالة النشاط الإبداعي المكثف كما لو كان نوعاً من رد الفعل على ما أحدثته الحرب من أهوال⁽⁸¹⁾. وبعد فترة غير قصيرة من الحروب الأوروبية حتى عام 1815م عندما نجحت الدول المتحالفة في هزيمة نابليون بونابرت، كانت حركة الشعر هناك تسعى لبلوغ الحرية التي تاهت وسط صراعات الأمبراطوريات العظمى على حساب الأفراد. "وما إن بدأت صور مصر القديمة تنتقل إلى أوروبا حتى وجد الشعراء فيها رموزاً لكل ما كانوا يسعون في سبيله، فهذه أطلال إمبراطورية مصرية سادت يوماً ما وعلمت الدنيا ما علمته، فما الذي انتهت إليه؟.. فلقد وجد الشعراء في مصر القديمة ماء زلالاً ترتوي منه مخيلتهم العطشى إلى رؤية الزمن"⁽⁸²⁾. ولعل هذا ما يفسر وجود ذلك الكم من القصائد عن مصر الفرعونية. فضلاً عن أنه مع نهاية القرن الثامن عشر، كان التعاون الذي تم بين كولريدج ووردزورث إيذاناً بما يمكن تسميته حرية الطاقة الجمالية عبر مستويين زمنيين هما: الجمال في الحاضر، والجمال في الماضي. فكما تُسَبِّرُ العين بجمال الحاضر، تُسَبِّرُ كذلك بجمال الماضي. "وقد تأكد هذا البعد الزمني للحرية التي نستقيها من النازع الجمالي عند فيلسوف ألماني آخر ولد في العام نفسه الذي ولد فيه كولردج وهو شليجل، وكان من أكثر الفلاسفة تأثيراً في فكر الشاعرين"⁽⁸³⁾. إن العودة إلى الماضي نوع من التحرر من

العالم المادي الذي يوظف فيه الاستعمار كل أدواته وفلسفاته للحصول على موارد الأمم الأضعف شرقاً وغرباً شمالاً وجنوباً. بينما مثلت تلك العودة وجهات نظر مختلفة؛ فقد رأي البعض في مصر القديمة "نموذجاً لما يمكن أن يصبح مصير بلد مثل لندن، والبعض يركز على شخصيات تاريخية فيعيد خلقها وتصويرها بدقة، مثل حتشبسوت وكليوباترا ورمسيس الثاني إلخ. وتعرض إحدى الشاعرات على هذه المعابد والأضرحة مفضلة التقدم العلمي الحديث، بل إن شاعراً غزير الإنتاج يرى أن أحجار الهرم يمكن أن تستخدم في بناء مدينة حديثة!⁽⁸⁴⁾ المهم في العبارات السابقة أنها تعطي إجابات واضحة لتساؤلاتنا في مستهل هذا المبحث وتحديدًا السؤالين الثالث والرابع.

رتب عنايني القصائد وفق التواريخ الزمنية لكتابتها لا لنشرها، وذلك لوجود فوارق بين تاريخي الكتابة والنشر في بعضها، ملجأً على ضرورة قراءتها باعتبارها شعراً لا تاريخاً أو سجلاً لموقف الأجانب من مصر، لكن رأيه ذاك مع قيمته لم يمنعنا -حسبما أتاحت منهجية هذه المقاربة- من تأملها باعتبارها خطاباً ينطوي على جوانب كاشفة عن مصر الفرعونية، وكذلك عن مصر الحاضرة في ضوء علاقات الحضور والغياب التي يمكن بل يجب الوقوف أمامها بعناية، وبخاصة في سياق إنتاجها بحثاً عن علاقة ما كان يجري على الأرض وما كان يكتب من دراسات عن صورة مصر وما كانت ترسمه المعارض الغربية المتعددة لها، وهذا ما تسعى إليه هذه المقاربة باختصار. وبالعودة إلى المجالات الدلالية لعناوين القصائد، وبعد تنزيدها إلى الكلمات التي كونتها نجد أنها بلغت (141) مفردةً على النحو التالي: حروف الجر والعطف أتت في المرتبة الأولى وعددها "30" حرفاً بنسبة بلغت 21.3%، وكان أكثرها تواتراً "إلى" التي تكررت إحدى عشرة مرة، وهذا طبيعي ومنطقي في ظل التوجه بالحديث "إلى" شخصيات أو أماكن فرعونية تناولها الشعراء. بعد ذلك

وردت كلمات معظمها في صيغة المصدر مثل: (الخلاص، الحديث، الغرق، العودة، زيارة، الهجرة) أو كلمات تشير إلى مسميات مفردة أو في صيغة الجمع مثل (سرّ، حُجف، ضباب، الصباح، مصرع، معرض، قصيدة، مقتطفات، أوبئة، أبيات) وبلغ عدد كلماتها 29 كلمة بنسبة 20.6%. في المرتبة الثالثة وردت كلمة "مصر" و"طيبة أو منف" 23 مرة بنسبة 16.3% وهي نسبة منطقية كذلك في ضوء ذكر مصر أو ما يشير إليها في تلك القصائد. في المرتبة الرابعة جاءت مفردات عن شخصيات تناولتها القصائد بالحكي مثل (رمسيس الثاني، كليوباترا، أبي الهول، فرعون) بعدد 22 كلمة بنسبة 15.6%. في المرتبة الخامسة جاءت مفردات لصفات مثل (الأكبر، المعظم، القديمة، الثاني) بعدد 16 مفردة بنسبة 11.3%. في المرتبة التالية جاءت كلمات تشير إلى أماكن دفن الملوك والملكات والمومياءات مثل (الهرم، المعبد، الكرنك، القبر، المدافن) بعدد 14 مفردة بنسبة 10%. ثم وردت مفردة "النيل" 4 مرات بنسبة 2.8% وأخيراً وردت (3) أفعال بنسبة 2.1% وهي (تحمل، يتكلم، كُتبت)، وبالتالي خرجت العناوين كلها تقريباً في شكل الجملة الاسمية التي منحتها حالة من الثبات أو الملازمة كانت تقابلها حركية نابعة من بعض ما تضمنته من كلمات جاءت على هيئة اشتقاقية، أو من حركية الأحداث التي دار عنها الحكي في القصائد بشكل عام.

2- أهم ما تعكسه نماذج القصائد المختارة:

أ- تقديم العبرة والعظة:

بعد تصنيف القصائد حسب مجالاتها الدلالية وفي ضوء التيمات الأساسية التي ركزت عليها قمنا بأخذ نماذج ممثلة لكل مجال أو تيمة أساسية نعرضها فيما يلي: القصيدة الأولى في تلك المختارات بعنوان "أوزيماندياس للشاعر "شلي" وأوزيماندياس هو الاسم الذي أطلقه اليونانيون على رمسيس الثاني بلغة مصر

القديمة. وأهم ما تعكسه القصيدة هو العبرة أو العظة التي يلقيها الشاعر على لسان رمسيس الثاني بقوله الذي قد يكون موجهاً إلى الإمبراطورية البريطانية:

أبصرُ فعالي والذي أنجزتْ يا مَنْ تملكُ الجبروتَ واستيئس!

لم يبقَ شيءٌ غيرُ هذا نشهده. فحولَ هذه الأطلال

وقد أصابها البلى على الضخامة.. يمتدُّ سهلٌ من رمال

عارٍ وموحشٌ بلا حدود.. يمتدُّ في بُعدٍ بلا ظلال⁽⁸⁵⁾

نشر "شلي" هذه القصيدة عام 1818م وقد نالت شهرة واسعة بسبب وجهة نظره خلالها عن الحرب الطاحنة بين إنجلترا وفرنسا لدوافع كل منهما بحثاً عن مستعمرات جديدة بعد هزيمتهما على يد المستعمرات الأمريكية التي أعلنت استقلالها في سبعينيات القرن الثامن عشر⁽⁸⁶⁾. وبالتالي فهل الإمعان في ذكر الحضارة الفرعونية نوع من الإغراء باستعمار مصر؟ لا أقصد عند شلي تحديداً - لكن عند شعراء آخرين ربما لهم مصالح أو يخدمون مصالح عسكرية أو سياسية لبلادهم؟- لأن ما كتبه المؤرخون والنقاد عن شلي وعن نصوصه ينفي قيامه بمثل ذلك. على أية حال، ما عُرف عن دفاع شلي عن الحرية الإنسانية لكل البشر يجعل نغمة القصيدة ساخرة من أي مجد دنيوي زائل يتم بناؤه على حساب حقوق الآخرين، ولا أدل على زوال الأجداد من انخيار حضارة مصر القديمة على نحو ما ذكر الشاعر على لسان رمسيس الثاني وتحديداً في عبارته القوية الواضحة "إيها الجبار استيئس" الموجهة إلى كبار القادة ورجال الحكم في بريطانيا. وقد تناول الشاعر "بايرون" مسألة زوال الأجداد التي تصور مَن بنوها أنها ستبقى إلى الأبد من منظور مختلف وهو تعرض الآثار للنهب والسرقة ومن ثم بيعها إلى التجار ومنظمي المعارض في أوروبا لاستكمال مشروعاتهم الضخم عن تمثيل مصر وحضارتها بآثار حقيقية لا مصطنعة، وذلك في قصيدته بعنوان "من دون جوان" المنشورة عام 1819م:

لكنّ أيادٍ نجهلُها بدأت في النيش الممقوت
 وتمكن بعض لصوصٍ من كسر غطاء التابوت
 لا تدعو مبنًى أثرياً يمنحك أو يمنحني أي رجاء
 إذ لم تبقَ هنا من خوفو الأعظم ذراتُ هباء⁽⁸⁷⁾

ب- جمال النيل وسحره الغامض:

إذا كان شلي في المقطع السابق قد حذّر من مغبة الاستعمار والحروب لبناء
 أجداد مصرها محتوم ومآلها إلى زوال، فالشاعر "هوارس سميث" في قصيدته عن
 رمسيس الثاني أيضًا- والمنشورة بالعام نفسه الذي نشر فيه شلي قصيدته عن
 رمسيس الثاني وهو عام 1818م- ينعي على بريطانيا عدم تسجيل أجدادها على
 نحو ما فعل المصريون قبل فوات الأوان، وذلك ملمحٌ دار الشعراء في فلكه وهم
 يتناولون مصر القديمة ومعالمها مثل نهر النيل الذي أهداه الشاعر جون كيتس
 قصيدته المنشورة عام 1818م بعنوان: "إلى النيل":

تعاليت فوق الزمان بهذا الهرم
 وفيك التماسيح تسبح منذ القدم
 تقول بأنك يا نيلُ ربُّ الثمار
 وفي الحال نشعر أنّ الرمال تُثار
 بغرض الصحارى فتغشى البصر⁽⁸⁸⁾

أهم ما في تلك القصيدة هو اعتماد "كيتس" - مثلما اعتمد شلي- على
 كتب الرحالة الذين زاروا مصر وكتبوا عن فيضان النيل الذي فيما يبدو كان يحمل
 الكثير من الغموض النابع من بحث المسكتشفين عن مصبه العظيم في "جبال
 القمر"، وكان مشهد الفيضان على وجه التحديد مثيّرًا لخيال الشعراء على امتداد
 القرن التاسع عشر، ولم يتغير الحال إلا عند بداية إنشاء خزان أسوان في عام

1899م⁽⁸⁹⁾. حسبما روى كثيرون، فإن نيل مصر مختلف عن جميع الأنهار، "إنه يسكب فيضانه النافع الذي لا يمكن أن يأتي إلا بمشيئة الله. إن أحداً لا يعرف منبعه: ينحدر مجرى المياه هذا من نوع من جبل كبير توجد فيه أسود وأفاف وأفيال وعجائب عديدة. في المساء يلقي الناس بشباكهم في النيل؛ وحينما يحضرون في الصباح يجدون في شباكهم هذه السلع التي تباع بالميزان في بلادنا وهي الجزريل والقرفة ونبات الرواند والألوة. ويقولون إن هذه الأشياء تجيء من الجنة الأرضية... وظل الفرنسيون خلال أمد طويل لاحق يمزجون بين كل هذه الأشياء: التاريخ التوراتي، وذكرى الحروب الصليبية والبعد السحري. وتقوم قصص رحلات الحجاج بتغذية هذا اللبس بدلاً من تبديده"⁽⁹⁰⁾.

ج- الحس الرومانسي وأنسنة الأشياء:

من السمات الطريفة في قصائد الشعراء الإنجليز - وربما هذا راجع إلى أن أغلبهم من الرومانسيين - منطق أنسنة ما يتحدثون معه أو إليه وتشخيصه وكأنه قد تم بعثه من آلاف السنين لينطق بما يريد الشاعر أن يبرزه. فنجد هنا مثلاً دائرة الحديث عن المومياءات التي رآها الشعراء في المعارض الغربية عن الحضارة الفرعونية، على نحو ما كشفت قصيدة الشاعر "هوراس سميث" التي كتبها عام 1821م بعنوان: "حديث إلى مومياء في معرض بلزوني". بدأت القصيدة بحس المندهب المتعجب من صاحب المومياء الذي كان يحوب شوارع طيبة قبل ثلاثة آلاف عام. راح الشاعر يطلب من المومياء أن تكف عن تقمص دور المومياء الذي أدته لثلاثة آلاف سنة كي تعود إلى حالتها البشرية فتتطق وتتكلم بل وتحيب عن تساؤلات كثيرة غامضة. كان منطق الرومانسيين وراء أنسنة الجمادات أو الموات إن جاز التعبير نابع من فكرة الاتحاد بالطبيعة والحلول في عناصرها بحيث غدت رؤية عامة لديهم لأنفسهم وللعالم والكون بشكل عام، فعندهم "لا يوجد واقع منعزل عن أنفسنا، فالعلاقات

بين الأشياء في الطبيعة لا تتم إلا عن طريق شعورنا نحن بها، وهو شعور يُعد الرحم الفريد الذي تتخلق فيه الصور وتتولد⁽⁹¹⁾:

أخبرنا - فلديك بلا شك ذاكرة جبارة-

مَنْ صاحبُ تمثال أبي الهول بشهرته السيارة؟

هل ينتسبُ إلى خوفو أم خفرع صاحبي الهرمين؟

من صاحبه من حاملي الاسمين المذكورين؟ ...

أفلا يُحتمل بأنك كنتَ من البنائين الماسونيين

وأقسمت لأعضاء خليتك السرية

ألا تُفشي أسرار الصنعة إلا للأعضاء بتلك الجمعية؟⁽⁹²⁾

يواصل الشاعر طرح التساؤلات التي تعن له بانتظار الإجابات التي قد لا تأتي. المدهش هنا هو منطق المؤامرة والالتزام بالماسونية الذي أطلقه الشاعر بحس شديد السخرية على المومياء كما لو كانت تنتمي لجماعة سرية، وبالتالي لن تفشي سراً من أسرارها مهما تعرضت للضغط. يتواصل الحديث ليراها الشاعر في حياتها جندياً حمل سلاحاً يوماً ما، وربما قد نجح في قتل أحد الجنود الرومان. ثم يسأله إن كان قد تابع ما جرى لمصر بعد أن تم إغلاق التابوت عليه. هل سمع بما دار على أرضها من معارك طيلة القرون الماضية؟ ورغم أن التساؤلات كلها عامة وتاريخية متعلقة بمصر أو لنقل بطيبة، فإن الشاعر الرومانسي لم ينس في ختام القصيدة أن يؤنس تلك المومياء موجهاً الحديث إليها كما لو كانت شخصاً عاد للتو من غيبوبة طويلة:

إنْ كان محالاً أن تعترف بأحوال المدفن ذات السرية

أخبرنا بطبيعة ما كان حياة لك شخصية

حدّثنا عن خفقان القلب بداخل هذا الصدر المتجلد

عن عبراتٍ تترسلُ فوق الخدِّ المتجدد

هل صعد الأطفال على ركبتيك وطبعوا القبلات على وجهك؟

ماذا كان اسمُك؟ ماذا كانت منزلُك؟ عمرك ماذا كان وسنُّك؟⁽⁹³⁾

د- دور الكتاب المقدس في تناول الشعراء لمصر الفرعونية:

إذا كانت المعارض قد لعبت دوراً أساسياً في تعريف الشعراء بمصر القديمة من خلال التماثيل والقطع الأثرية والمومياءات، وإذا كانت الأدبيات التي دونها المستشرقون عن تلك المعارض قد ركزت على تلك المكتشفات الأثرية عند الحديث عن مصر، فإن الكتاب المقدس كان مصدراً استلهم منه الشعراء الإنجليز قصصاً وحكايات عن الأنبياء الذين جاءوا إليها. ربما كانت تلك القصص مغرية بالتناول بحكم أنها لا تتوقف مع التفاصيل الصغيرة عادة وبالتالي تسمح للسرد بأن يعمل خياله في سد تلك الفجوات أو الفراغات بما لا يخرج عن الإطار النصي العام ولا يخالفه. الأمر الآخر هنا هو الشغف والفضول الإبداعي لدى الرومانسيين بشكل عام ونزوعهم نحو القص بلغة عذبة اعتمدت منطق التشخيص بالأساس. يتوقف الشاعر في هذه المقطوعة مع ما ورد في الكتاب المقدس من عقاب الله لفرعون موسى - وقد ورد ذلك في القرآن الكريم أيضاً- ومع ما تناوله شعراء آخرون اختاروا قصص الكتاب المقدس للحديث عن مصر، "وتقول القصة إن فرعون كان يأبى السماح لقوم موسى بالخروج من مصر، على الرغم من كل ما أنزله الله به من عقوبات، وأخيراً الله - جلا وعلا- قرر أن يصبح العقاب موت الابن الأكبر في كل أسرة، ومن بينها أسرة فرعون نفسه، وهذا ما لم يحتمله الفرعون الذي اضطر إلى السماح لقوم موسى بالخروج، وإن كنا نعرف أنه أعد جيشاً وطاردهم فألهم الله موسى أن يضرب البحر بعصاه فشق لقومه فيه طريقاً ييسباً، وهي القصة الموجودة في القرآن الكريم، ويعالجها شعراء آخرون"⁽⁹⁴⁾.

هـ- النموذج المجسد لمصر القرن التاسع عشر:

في قصيدة مهمة ومعبرة عن روح مصر المعاصرة بحيث يمكن القول إنها إحدى أقرب القصائد لمصر المعاصرة؛ ألا وهي قصيدة "أعين النيل" لليديا هوارد" التي كتبتها عام 1827م، وترسم عبرها صورتين متقابلتين: صورة البسمة المنسربة إلى عيون النيل منذ آلاف السنين، أمام حزن المشاهد في الزمن الحاضر، بحيث تبدو الأشياء الجمالية وحيدة حزينة تعاني العزلة. لكن الشاعرة لا تقصد بذلك أن مصر فقدت جمالها، لا، إنما تنعي غياب الحرية. "وربما كانت تقصد بغياب الحرية كون مصر ولاية عثمانية"⁽⁹⁵⁾. تكمن قيمة هذه القصيدة في أن الشاعرة علقت على أحوال مصر في عصر مُجد علي، وبالتالي لم تقف عند الصور النمطية لمصر الفرعونية فحسب، فضلاً عن أنها تقريباً القصيدة الوحيدة التي نحت ذلك المنحى المشار إليه سابقاً:

لكني لا أقصد أن أوحى أنّ محيّا مصر
يخلو من كل مفاتن لطبيعتها في هذا العصر
كلا! ما زال الصيف السّمح لها جمراً يتوقد
والأهرام الساخرة من العصف الهدام المتردد
ما زالت تُلقي بظلال فوق النمل من البشر الساعين
ما قلتُ سوى إنّ الحرية في هذا الحين
لفظت آخر أنفاس في هذي الغفوة⁽⁹⁶⁾

و- استلهام الشخصيات التاريخية:

من الموضوعات التي جذبت انتباه الشعراء كذلك استلهام الشخصيات التاريخية والتوقف أمامها والاقتراب منها على المستويين التاريخي العام والشخصي الخاص، ومن بينها وأشهرها "كليوباترا" وخصوصاً مسألة انتحارها. ما يجذب الانتباه هنا هو أن صورة كليوباترا في قصيدة الشاعرة "أليس كاري" المكتوبة 1850م

صورة راقية مقارنة بما رسمته مسرحيات غريبة لصورتها باعتبارها امرأة لعبوبًا. لقد رأت الشاعرة أن كليوباترا تنازلت عن العرش تاركة كل شيء إنقاذًا لشعبها، وأنها أنهت حياتها بكبرياء بعد أن تزينت في أبهى الحلل لاستقبال الموت. تعاطفت الشاعرة مع كليوباترا إلى الحد الذي دفعها للترحم عليها وطلب المغفرة لها في آخر القصيدة:

يا ربُّ يا مَنْ كلَّ يومَ تنشرُ الضياء
اغفر خطايا الجهل للحسناء
تلك التي لم تعرف السماء
إلا بأحلامٍ شُرُودٍ مِنْ صفاءٍ ونقاء⁽⁹⁷⁾

ز- دور كتب الرحالة والكتابات الصحفية عن مصر وتأثيره:

العنوان الفرعي للقصيدة الشاهد في هذا السياق "عدم زيارة مصر" هو "كلمات مستوحاة من كتاب ديفيد روبرتس: رسوم لمصر". أما مبرر هذا العنوان الغريب فيأتي في نهاية القصيدة. فالشاعر بعد أن توقف أمام مشاهد مدهشة من مصر القديمة التي تعاني حضارتها العزلة وتتعرض آثارها للاندثار يقول إنه مع كتب الرحالة ورسومات الفنانين الذين زاروها لم يعد في حاجة لزيارتها أو للإحساس بالحزن على عدم سفره إليها بفضل المعارض العالمية الكثيرة التي قدمت تلك الحضارة:

وإذن ماذا يدعوني أن أقصد مصر وأتجول
كي أشبع نهم خيالي بمشاهد لا تلبث أن تصبح وهماً
ما دام كتابُ تصاوير الرسام روبرتس.. يغنيني عنها (في المنزل)
ودليلُ الرحلة من وَضعٍ مَرِيٍّ، في جيبِي يُسهبُ أو يُجْمِلُ!⁽⁹⁸⁾

ودليل "مري" هو دليل سياحي أعده "Murray" بتفاصيل كثيرة تتعلق بمصر لأجل السائحين الذين يرغبون في زيارتها. ومن القصائد البديعة التي تبرر أو لنقل تكشف عن أحد أهم أسباب ولع هؤلاء الشعراء بمصر هو التناغم أو الانسجام

المتحقق عبر تلاقي رغبات الشعراء في أعمال طاقة الخيال ونبد التعقل، أو بعبارة أخرى تجاوز ما تدركه الحواس إلى ما يمكن للروح أن تعينه مع ما في الحضارة الفرعونية من سحر وغموض يثير مثل تلك الطاقة ويجفزها إلى حدودها القصوى. يقول الشاعر "رالف وولدنو إمرسون" في قصيدته المكتوبة عام 1853م بعنوان "الهولة":

يلزم للإنسان الغوصُ بروحه، في طلب الرؤيا الأعماق
إذ مهما تُدر العين بمحجرها، فالهدف محال أن يتحقق
ينجذب الآن إلى السموات، بعدوبة أملٍ لا حد لها
فإذا وصل إليها بثباتٍ، نبد الأولى أو ما اكرث لها⁽⁹⁹⁾

من الموضوعات المهمة التي ألهمت الشعراء الإنجليز في القرن التاسع عشر كذلك، وعلى نحو ما أشرنا من قبل، الحديث عن أو الحديث إلى المومياوات التي كانت تُعرض في المتاحف والمعارض الغربية، أو ما يتم اكتشافه من تلك المومياوات. القصيدة المعنية هنا لصحفي أمريكي هو بنجامين بينهالو شيلابر كتبها عام 1853م بعنوان "فتح المومياء"، حيث يتحدث إلى مومياء قيل إنها لفتاة جميلة، ومن الصور الطريفة فيها قوله:

ماذا يرقدُ في عينيك هنا من شطحات الوهم الجامح؟
أترأك مشيت بصحبة إبراهيم خليل الله ونلت التبجيل؟
أم حادثتِ ونلت البركة من يوسف ذاك الشاب الصالح؟
أم أنك شاركتِ المُرسَل موسى قدحًا من شاي ذات أصيل؟
يا مومياء عظيمة! هل أنت مناسبة للمرء إذا طلب قرينة؟⁽¹⁰⁰⁾

يمكن القول بأي منطق بسيط إن المومياوات باعتبارها جزءًا لا ينفصل عن المقابر التي كان يتم اكتشافها أو يتم تناولها بالكتابة في الصحف المختلفة في الغرب مثلت هي الأخرى مادة ألهمت الشعراء للحديث عما تحتويه من أسرار، وقد تجاوز

البعض مجرد وصف تلك المقابر إلى توظيفها شعرياً بشكل بديع وطريف أدخلها في باب تقديم العظة لعظماء إنجلترا آنذاك كي ينتبهوا إلى ما ستؤول إليه إمبراطوريتهم العظيمة مستقبلاً على نحو ما حدث للحضارة المصرية الفرعونية القديمة، وقد وضع الشاعر ذلك في صورتين متقابلتين متتابعتين بدأهما بصورة مصر القديمة وانتهى بتوجيه عدد من الأسئلة إلى الإنجليز:

يا بلد غموضٍ وبقاعٍ موحشة صماء
كم كنتِ مدينةً زهوٍ وشموخٍ وثراء
في وقتٍ كانت فيه جزيرتنا المعمورةً بالبشر النشطاء
ماوى للهمج القدماء! لكنَّ لهم أحفاداً مرحين..
منهم من يدرك كيف هويتِ أيا طيبةً من عليين.
يا طيفَ خيالٍ لمدينةٍ مجدٍ شماء!
إني أدركُ ما غنمته الأرواحُ بها من علياء!
يا مدفنَ مملكةٍ قُل لي:
هل تُغلقُ أجفانُ نهارِ انجلترَة الوضاح كما تنغلقُ الآن بهذا الساح؟
هل يذهبُ سلطانُ انجلترَة وتذوي شهرتُها
حتى لا يبقى إلا الظلُّ أو الاسمُ ليحكي قصتها؟
نبد الأولى أو ما اكرث لها⁽¹⁰¹⁾

الطريف في تلك الصور هو إبراز الشاعر عظمة مصر وقت أن كانت إنجلترا أو العالم عمومًا يعج بالفوضى ويحكمه الهمج. صورة تضع المعرفة والوعي المصري الذي شيد حضارة عظيمة مقابل همجية شعوب أو قبائل لم تترك شيئاً ولم تضيف للإنسانية شيئاً. والأكثر طرافة هو اختتام القصيدة بتوجيه الحديث إلى القبر المصري مشخصاً إياه، مسبغاً عليه من الإنسانية والحسية ما يجعله حيّاً نابضاً يسمع ويدرك ويرد على كل تساؤلاته، بل ومن بالغ الطرافة قيام الشاعر بعقد صورتين متقابلتين: حال الهدوء

والسكينة مع تأمل القبر المصري والعودة به ومعه لآلاف السنين إلى الوراء، والواقع المعيش بضجيجه وتفصيله على نحو ما كشف السطران الأخيران:

كَانَ ضَرِيحُ الْعِظْمَاءِ يُتِمُّ تَمَتُّةً خَافَتَهُ أَثْنَاءَ كَلَامِي
وَرَأَيْتُ هُنَالِكَ شَبَحًا يَصْعَدُ فِي الْجَوْ كَمَثَلِ دُخَانٍ مِتْنَامِي
لَمْ يُجِبِ الشَّبَحُ عَلَيَّ سُؤْلِي لَكِنْ - أَثْنَاءَ رَحِيلِهِ -
كَانَ يَشِيرُ إِلَى بَعْضِ رُفَاتٍ أَسْوَدَ دُونَ عُيُونِ.
وَهُنَا عَادَتْ أَذُنِي تَسْمَعُ أَصْوَاتَ صِرَاعِ الْأَرْضِ
وَضَجِيجَ شَوَارِعِنَا.. وَتُحَسُّ الْحَرَكَةَ فِي السَّيْرِ وَإِقْبَاعِ النِّبْضِ⁽¹⁰²⁾

ح- توظيف المفارقات:

لعلنا لاحظنا في القصائد التي توقفنا أمامها حالات من المفارقة يتأني الشعراء في عرض تفاصيلها لوضع مشاهد متقابلة بشكل متتابع في القصيدة. فالشاعرة "ليديا وايلد" تذكر أطلال مصر القديمة عارضة بحس ساخر فكرتها الأساسية ومفادها أن "الأطلال الحقيقية في تلك الأيام كانت أطلال العقول التي كانت مرغوة الهامة يومًا ما ثم انهدمت بفعل الشره البشري، وخصوصًا الشره الاستعماري"⁽¹⁰³⁾:

لَكِنَّ الْعَالَمَ فِيهِ مِنَ الْأَطْلَالِ
مَا يَبْعَثُ حُزْنَ أَكْبَرَ مِنْ أَنْقَاضِ ذَاتِ جَلَالِ
إِذْ إِنَّ مَظَالِمَ أَفْعَالِ الْإِنْسَانِ، تَرُكُ آثَارًا أَنْكِي مِمَّا تَفْعَلُهُ الْأَزْمَانُ
لَا تَوْجَدُ أَمْثَلَهُ فِي آدَابِ الْقَدَمَاءِ، لَطُلُولِ الْيَوْمِ الْمُنْتَشِرَةِ فِي كُلِّ الْأَرْجَاءِ
بَدَلًا مِنْ طُلُلِ الْمَعْبَدِ نَجْدُ نَفُوسًا مُنْهَكَةً خَاضِعَةً
أَطْلَالًا شَاخَةً لِعُقُولِ الْبَشَرِ الرَّائِعَةِ⁽¹⁰⁴⁾.

ما يجذب الانتباه في عدد من القصائد مسألة الاهتمام بتفاصيل كثيرة عن مصر وردت في الكتاب المقدس وظفها بعض الشعراء لأغراض عديدة يصعب فهمها دون وضعها في سياقها الزمني آنذاك، على نحو ما أشرنا من قبل. في قصيدة بعنوان "أوبئة مصر" للشاعر جونز فري مكتوبة عام 1886م على سبيل المثال نجد يتوقف أمام صورة العقاب الذي أنزله الله بمصر وفرعونها جراء عدم سماحه لموسى وقومه بالخروج على نحو ما سرد الكتاب المقدس تفاصيل تلك الصورة. فما الغرض في القرن التاسع عشر من تذكير الإنجليز بالعقاب السماوي الذي حلّ بفرعون مصر؟ هل المسألة مجرد الرغبة في تناول فكرة أو مشهد مختلف عما دار في فلكه شعراء كثيرون مثل الآثار والتماثيل واندثار الحضارة الفرعونية وغيرها من المشاهد التي مرت بنا نماذج منها فيما سبق؟ وإذا كان العقاب قد نزل بفرعون وجنوده فلماذا يتم التركيز على عقاب المصريين جميعهم في نهاية القصيدة؟ حيث يختتمها الشاعر بتوجيه الخطاب إلى المصريين داعيًا إياهم إلى التوبة قبل فوات الأوان:

توبوا إذن من قبل أن تروا صُبح الضياء

يأتي بأمواجٍ لها لونُ الدماء

فإنما الحيّ القدير سوف يُنجي قومَ موسى

مُحرراً إياهم من ربة الرقيق

ومرةً أخرى غداً سيسقط الفرعون

وعندها ترى أبناء مصر يندمون⁽¹⁰⁵⁾

ربما مرجع تلك المفارقات حول صور مصر عند الشعراء الإنجليز إلى المفارقات الناتجة عن صورتها بين العهدين القديم والجديد. "ففي العهد القديم هرب العبرانيون بقيادة موسى من وادي النيل بعدما تحولوا فيه إلى عبيد. لقد أفلتوا من مطاردتهم الذين أغرقوا في البحر الأحمر ثم اتجهوا بعدها إلى أرض المعاد. وفي المقابل يروي

العهد الجديد أن المسيح ومريم ويوسف التجأوا إلى مصر بناء على نصيحة الملاك للهروب من هيروودس (ملك اليهود) الذي أمر بقتل كل مولود جديد. وبقيت الأسرة المقدسة في مصر حتى وفاة الملك الطاغية. وسواء كان وادي النيل أرضًا خطيرة يتم الهروب منها أو أرضًا آمنة يتم اللجوء إليها فإنها ترتبط في كل حال بمفهوم الهروب. ومصر هي أيضًا ذكرى الحروب الصليبية السابعة التي قادها سان لوي (الملك لويس التاسع) عام 1249. إنها ذكرى مجيدة ومؤلمة في آن واحد، إذ بعدما قام الفرنسيون بإخضاع دمياط انهزموا في المنصورة وهلكتهم الأوثنة⁽¹⁰⁶⁾.

من القصائد البديعة جدًا التي احتفت بمصر القديمة - ولعل في هذا عزاء للمصريين آنذاك في القرن التاسع عشر - قصيدة "مصر القديمة" للشاعر جبرالد ماسي التي كتبها عام 1889م. وهي بديعة لأن الشاعر نسب نفسه إلى مصر؛ صحيح أنه استخدم "كأني ولدتُ فيك" لكن مع ذلك يبقى الإحساس بأنه ينتمي إليها، حيث يؤكد أنه قد لا يعرف الكثير عنها ومع ذلك يحس أن كيانه قد صيغ بمصر من آلاف السنين. القصيدة دعوة إنسانية راقية لرؤية مصر أم البرايا جميعًا واعتبارها منبعًا للإخاء في الإنسانية، وعلى ما يبدو الآن أن عبارة "مصر أم الدنيا" لم تكن عبارة قالها المصريون فخرًا بأجدادهم وماضيهم العريق، بل هي عبارة قالها الأجانب أيضًا ومنذ زمن بعيد. الشاعر يقلب في المصادر التي أتاحت أمامه عن مصر الفرعونية ويشعر بحتمية نقل ما اطلع عليه من معانيها الراقية وحضارتها العظيمة إلى البشر أجمعين:

مصرُ يا من سكنتِ في أحلامي *** من زمانٍ قد طال حتى احتواني
فكأنِّي ولدتُ فيكِ قديمًا *** من عصور تغيبُ عن حُسباني
ربما أجهلُ العديـد ولكن *** من ألوفِ السنين صيغَ كياني

.....

مصرُ يا أُمَّنا جميعاً أراني *** مُلَزَمًا ها هنا بنقلِ المعاني
للبرايا جميعهم فالأمومة *** منبعٌ للإخاء في الإنسان⁽¹⁰⁷⁾

لقد لاحظنا أن القصائد التي استلهمت بعض المواقف أو لنقل سردت بعض المشاهد التي وردت في الكتاب المقدس عن مصر لم تكن طويلة مقارنة بالقصائد التي توقف فيها الشعراء أمام مومياء أو تمثال أو قطعة أثرية أو ملابس لمومياوات شاهدها في المتاحف الغربية فراحوا يتخيلون حياة أصحابها الذين نحتت على أشكالهم تلك التماثيل أو الذين ارتدوا تلك الملابس يوميًا ما. ربما تدوين تلك الحوادث في الكتاب المقدس حال بينهم وبين استقصاء التفاصيل التي رأوا أنها معلومة للقارئ، بينما أمام المومياوات والتماثيل والقطع الأثرية المختلفة لم يكن هناك ما يمنعهم من أن يطول الحكي لأن التفاصيل التي يمكن تخيلها لا حدَّ لها، إلى جانب أنها تفاصيل تغري الشعراء بإسباغ رومانسية عصرهم عليها بحيث يمكن أن تلمس شعرية تلك القصائد وجدان القارئ بسهولة، كما تلمسه مسحة الأنسنة التي تحيي الموتى وتحاورهم وتطرح عليهم أسئلة تضعهم في مصاف الأحياء. يقول الشاعر إدوين أرنولد في قصيدته بعنوان "إلى حُفِّ مصري" التي كتبها عام 1892م. ولنلاحظ هنا التفاصيل الدقيقة المتخيلة التي تنسج خيوط الحكي بحيث يبدو لا نهائيًا دون ملل:

مَنْ كان الإسكافيُّ المصريُّ الماهر

صانعُ هذا الخفِّ الجذابِ الباهر؟

في أي مكانٍ أخذ الإسكافيُّ قياسات الأقدام

في سايسا أم في عون أم في ممفيس؟ طيبة أم في بيلوزيوم

كم عَمِلَ على أن تلتئم أصابعُ قدمٍ سماءٍ فيه بإحكام

إذ يربطه في حِذْقٍ بالسبابةِ والإبهام⁽¹⁰⁸⁾

إنها غواية التفاصيل التي تماهت مع الحس الرومانسي الباحث عن المتخيل والمستمتع بأنسنة كل شيء وأي شيء تقريباً تجاوراً لواقع غربي غارق في الصراعات العسكرية والسياسية، وكذلك لواقع مصري بدا لهؤلاء الشعراء بائساً. من الطريف في هذه القصيدة قيام الشاعر بوضع الخفّ أمام دولة روما وكذلك أمام فراعين كثر منتصرًا له لأنه بقي بسحره وألوانه المزركشة بينما زال الجميع. أما أكثر المقاطع رومانسية في القصيدة فهو المقطع الذي يُرجع حياة الخف إلى حياة صاحبه وسحرها وطيب رائحتها الذي رآه يتفوق على كل عطور التحنيط الفرعونية العظيمة:

لا شك بأن أريحك هذا من أثر التحنيط! لكن عطور الصبر
وزيت الطيب بكل شذاها لم تبلغ في السحر
ذاك الوهج الصادر من ريعان شبابك حين سطا ربُّ الحب
على قدمين مُنمنمتين وسمراوين
أرهقتا من وطء الدنيا ذات الكرب⁽¹⁰⁹⁾

لا يزال الخفّ حيًّا لأن به آثارًا من طين طمي النيل، ومن هذا المدخل يبدأ الشاعر في توجيه بعض الأسئلة إليه أو بمعنى أدق إلى صاحبه مؤكدًا أنه لن يعكر صفو مزاجها بأسئلة عن التاريخ المجهول، ولن يؤلم فؤادها بنش الماضي، لكنه لا يريد سوى أن يعرف مَن هي اليوم؟ وأين تكون؟ فهل بفعل تناسخ الأرواح أثناء المعبر إلى العالم الآخر استحالت جسدًا جديدًا؟ جسدًا لأنثى جميلة ربما صادفها في حفل عشاء قبل أسبوعٍ مضى! الطريف هنا هو معرفة الشاعر الدقيقة بمصر ومدنها السياحية وما يباع فيها ويُشترى مما يحاكي ملابس الفراغة وما تزينوا به:

هل كنتِ إذن من صادفتِ الأسبوع الماضي في حفلٍ عشاء؟
أما كانت ذات سمات بطالمة من شعرٍ أسود وعيونٍ سوداء؟
ذلك نمط ما زلنا نشهده في الفيوم وحول بحيرة قارون

وتُذكرنا بجعارين ودنيا من صنّع فراعين؟⁽¹¹⁰⁾

ط- الولع بالتفاصيل مقابل عدم الاهتمام التام

الولع بالتفاصيل الصغيرة الذي تناولته القصائد ناتج عن ولع أكبر مرتبط بفضول كبير بأدق التفاصيل عن مصر القديمة. لقد عرفت فرنسا منذ القرن السادس عشر نوعاً من الشغف بالتماثيل والقطع الأثرية المصرية المقلدة لتزيين مداخل الحدائق بل والمقابر أحياناً. الأمر نفسه حدث في إيطاليا قبل ذلك بكثير عندما كانت مصر ولاية رومانية. ولناخذ هنا مثلاً بسيطاً معبراً. لقد كان العطارون في فرنسا يبيعون عقاراً اسمه "مومياء" على هيئة مسحوق أو معجون أسود اللود تقريباً، يُفترض أنه من رماد المومياوات المصرية. وكان هذا العقار مشهوراً بأنه يعالج أمراض الجهازين التنفسي والهضمي ونزيف الدم ونزيف الحيض، بل وقيل إنه قد استخدم باعتباره من المقويات الجنسية⁽¹¹¹⁾. وربما يكون مرد هذا الولع توفر المعلومات عن كل ما يتعلق بمصر على نحو ما رأينا في وصف علم الدين للسياح الأجانب الذين لم تكن أعينهم تقع على شيء إلا رسموه. ومن المعروف تاريخياً أن توافد الرحالة والمستكشفين إلى مصر قد بدأ مبكراً ومنذ القرن السابع عشر تقريباً. حيث شهد وادي النيل وصول نوع جديد من الرحالة: "ليسوا حجاجاً بل مستكشفين، وهم في الأغلب مفوضون من السلطة الملكية التي تأمرهم بجمع أكبر عدد ممكن من المسكوكات والمخطوطات العربية. كان هؤلاء الرحالة بصفة عامة ممن عاشوا سنوات عديدة في مصر ويعرفون لغة البلاد بالإضافة إلى المبشرين. قام هؤلاء جميعاً بزيادة معلومات الغرب التاريخية والجغرافية والعرقية بالرغم من الأخطاء الفاحشة الواردة في تقاريرهم. وأعقب هؤلاء الفرنسيون أوروبيين آخرين... وفي عام 1665 صدر كتاب ينم عن معرفة عميقة عنوانه "رحلات مسيو دي تيفينو في المشرق"، اشتمل على وصف مصر بدقة وكذلك مدنها الرئيسية والعجائب الموجودة فيها. قد تكون كلمة

(بدقة) مبالغاً فيها قليلاً. ولنقل إن هذا المستكشف الذي لم يذهب إلى أبعد من الدلتا قد رسم صورة جذابة عن مصر. فقد تناول التفاصيل الصغيرة أثناء وصفه للإسكندرية، لكن في المقابل لم تعجبه القاهرة إطلاقاً ووجد نفسه مضطراً لاقتباس الرقم الخيالي الخاص بعدد المساجد فيها البالغ 23 ألف مسجد⁽¹¹²⁾. سنجد لدى علي مبارك شواهد على ذلك أيضاً في قوله: "ومما أوجب كثرة التجارة بمصر وازدياد المنافع لأهلها الإكثار فيها من زراعة القطن وقصب السكر ونحوهما وما وضع فيها من القوانين المفيدة والترتيبات السديدة وما حصل من ترتيب المعاملة وعلائق التجارة بين المصريين وغيرهم من الأمم الأجنبية بما أوجب كثرة ورود الأجانب على أرض مصر للتجارة حتى وصلت إلى ما وصلت إليه بحيث إذا وقف أحد بساحل ميناء الإسكندرية تأكد له ذلك بما يراه على السفن الراسية فيها من كثرة الأعلام المتنوعة للأمم المختلفة"⁽¹¹³⁾.

من النماذج المهمة التي استوقفتنا نموذج مختلف تماماً. فصاحبه - الشاعرة آن شارلوت - التي تسلّم بعظمة الآثار المصرية وأهميتها، لكنها لا ترى في تأملها ومحاولة التعرف على أسرارها قيمة مقارنة بالاهتمام بالعلم. بحيث بدت قصيدتها وكأنها نوع من الاحتفاء بروح العلم في القرن التاسع عشر، وبأن التعلق بالعلوم أجدى للإنسان من آثار الماضي⁽¹¹⁴⁾. نختتم هذه القراءة بقصيدة عذبة للشاعر هارجويك دراموند رونسلي التي كتبها عام 1894م، حيث يرى الآثار المصرية من منظور متفائل بعكس كثير من المناظير الأخرى التي رأينا نماذج منها. لا يراها رونسلي دليلاً على الفناء والاندثار بل يراها إثباتاً لفكرة حصد ثمار الغرس وضرورة الإيمان بجذوى البذرة. زار الشاعر مصر ثم غادرها إلى بلده. وإن كانت مصر حافلة بالأسرار، فقد ترك فيها سر هيامه وعشقه لها، ملقياً في نهرها العظيم حياته وغرامه لأجل العودة

إليها من جديد. لم ير الشاعر في آثار مصر صورة للموت أو الفناء، وإنما رأى فيها حياة حافلة بالأسرار والخبايا يحكيها راقدون وصفهم بالنيام لا الموتى:

هذي أرضُ حياة ليس الموتُ بها غير عميق منام
يعمرهُ الدفءُ وتنطقُ أو تُروى فيه الأحلام
إذ تعلقو داخل صمتِ القبر هنا أصواتُ نائية الأبعاد
من أفواه أناسٍ يحكون خباياهم وهو في قيد رقاد⁽¹¹⁵⁾

أهم النتائج:

في ختام هذه القراءة نعرض أهم نتائجها. أولاً في ضوء التساؤلات التي قمنا بطرحها في مستهلها، ثم بعد ذلك نورد عدداً آخر من النتائج التي عيّنت لنا في ثنايا القراءة:

- أولاً: في ضوء التساؤلات التي تم طرحها في مستهل قراءة القصائد:

1- كان هناك ولع بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة جداً عن كل شيء يتعلق بمصر القديمة لكنه لا يعكس حالة الفوضى التي استوقفت المستشرقين على نحو ما عرضت كتابات تيموثي ميتشل. تلك التفاصيل الصغيرة عند الشعراء كانت ملهمة لنسج الحكايات البديعة عن مصر. التفاصيل الصغيرة كانت أشبه بغواية لسد فجوات التاريخ بما يمكن للخيال أن يجود به على الشاعر، وقد جسدت قصيدة "خف مصري" للشاعر إدوين أرنولد هذا المنحى خير تجسيد. فضلاً عن أنها نبعت من توافر الكثير من المعلومات عن مصر والمصريين على يد المستشرقين والسياح والتجار الأوروبيين الذين زاروها أو مكثوا فيها لفترات زمنية تسمح بالتعرف عليها عن قرب.

2- كان الشعراء يبحثون عما يُعْمَل أو يدعم طاقة الخيال في سياق رومانسي يضع حلولاً خاصة لتجاوز قسوة الواقع المعيش بالانعزال عنه، ومن هنا وجدوا في التفاصيل الصغيرة التي ربما لم يلتفت إليها كثيرون منبعاً خصباً للتناول أو لنقل بعبارة أخرى للسرد الشعري في حين تركوا مصر المعاصرة لكتابات المستشرقين ودراساتهم التي كانت في أوجها آنذاك بدليل اطلاع الشعراء على الكثير من المعلومات عن مصر من مثل تلك الكتابات.

3- لم يكن عدم تناول مصر القرن التاسع عشر شعرياً من قبيل نقص المعلومات. فما ورد عن الكتب والقواميس ودلائل السائحين والمعارض الغربية عن مصر يؤكد اطلاع الشعراء على الكثير من التفاصيل الخاصة بمصر في الماضي والحاضر. وقد يعود تفضيل تناول الشعراء لمصر في الماضي لأسباب كثيرة ستكشف عنها بقية النتائج تباعاً.

4- يمكن بنوع من التجوز القول إن الشعراء قد عمدوا إلى ما يشبه تقنية "القناع" الفني أو الأدبي لتناول الجانب العظيم من الحياة الفرعونية ثم ينتهي تناولهم عادة باندثار هذه الحضارة الآن وبالتالي يتم تقديم ما هو أبعد من العظة أو العبرة للقادة العسكريين في بريطانيا لكي يتنبهوا إلى ما قد تؤول إليه الإمبراطورية العظمى مستقبلاً. وهنا كانت نغمة "العظة" واضحة في ثنايا القصائد. فمهما علا شأن الحضارة التي يبينها الإنسان سيكون مآلها إلى زوال وبالتالي على القادة والحكام المتناحرين لأجل توسيع مستعمراتهم على حساب الشعوب الأخرى أن يكفوا عن ذلك. كانت هذه وسيلة الشعراء في تلك القصائد وخصوصاً أنهم كانوا - في الأغلب - رومانسيين يدافعون عن حرية الإنسان الكاملة بغض جنسه أو عرقه على نحو ما عبرت قصائد "شلي" مثلاً.

5- يمكن القول إن تناول مصر في تلك القصائد كان من منطلق غواية الأساطير الفرعونية والحضارة الفرعونية بسحرها الذي لا يقاوم في سياق غربي سأم فيه الشعراء

والأدباء من عقلانية القرن الثامن عشر فراحوا يبحثون عن أعمال الخيال بكل ما أوتوا من طاقة.

6- يمكن بالطبع الزعم بأن تجاهل بعض الشعراء للواقع المصري في القرن التاسع عشر تحت الاحتلال البريطاني كان نابغاً من قناعة أو تصور أن الاحتلال يهدف إلى بناء دولة حديثة سيتركها لشعبها عاجلاً أو آجلاً، وربما دعمت الكتابات عن شق الترع والمصارف وبناء المصحات والمستشفيات ونظام التجنيد وبناء المدارس والمعاهد واستقبال المبعوثين لتعليمهم وغيرها من المشروعات الاستعمارية التي جرت آنذاك على قدم وساق.

- ثانيًا: يمكن أيضًا إضافة النتائج التالية على نحو ما كشفت قراءة القصائد ذاتها متجاوزة ما تم طرحه من تساؤلات في مستهلها على النحو التالي:

(1) بينت بعض القصائد موقف أصحابها من الحضارة الفرعونية مقارنة بما تسعى بريطانيا إلى تشييده من إمبراطورية عظمى فراح هؤلاء الشعراء ينعون على إنجلترا عدم تسجيل أبحادها على غرار ما فعل الفراعنة.

(2) الأثر الرومانسي في تناول الشعراء لمصر وآثارها واضح جدًا وقد جسده تقنيات وأساليب لغوية كثيرة كالتشخيص والأنسنة. فهناك حوارات مستمرة مع التماثيل الفرعونية ونهر النيل هناك مثلاً حوار مطول مع أبي الهول في قصيدة "أبو الهول" لهنري هوارد مكتوبة عام 1866م. هناك أيضًا استنطاق للمومياءات التي بدت وكأنها قد أخذتها سنة من النوم لا أكثر ولا أقل.

(3) اختارت طائفة كبيرة من الشعراء ما ورد عن مصر من قصص في الكتاب المقدس وظفوها ورسموا من خلالها صورًا عديدة لمصر والمصريين. هناك مثلاً قصيدة طويلة عنوانها "هجرة مصر" لفرانسيس سيلفستر عام 1881م تتناول رحلة العائلة المقدسة

إلى مصر (مريم البتول وعيسى عليه السلام في رحلتهم إلى مصر فرارًا من عسف الملك هيروود).

(4) تجاوز الشعراء استلهام الحكايات من الكتاب المقدس واتجهوا إلى استلهام القصص التاريخية وأعادوا إنتاجها من منظور جديد ومثال ذلك القصائد التي توقفت مع شخصية كليوباترا وتناولت أسباب انتحارها. فالشاعرة أليس كاري في قصيدتها عن مصر كليوباترا عام 1850م استنكرت عليها قيامها بقتل نفسها من منظور ديني لا يبيح للمرء قتل نفسه.

(5) كُتب الرحالة وتصاوير الفنانين والرسامين ممن زاروا مصر شكلت مصدرًا مهمًا وملهمًا للكتابة عن مصر عند الشعراء الإنجليز في تلك الفترة.

(6) لم يكتف الشعراء بما كشفه الولوج بتتبع التفاصيل الدقيقة في المشاهد التي رأوها أو عبروا عنها لتماثيل وموميאות بل تغنوا صراحة بقيمة الخيال الذي رأوا أنه وجد ضالته في سحر الحضارة الفرعونية وغموضها الذي لا حدود له.

(7) اقتربت بعض القصائد من مصر القرن التاسع عشر ونعت غياب الحرية تحت وطأة الحكم العثماني كما نعت وقوع المصريين تحت سيطرة المحتلين، وكان الشعراء يؤكدون دائمًا في تلك القصائد أن مصر هي الباقية، وأن آثارها الخالدة تشهد لها بذلك رغم ما قد يبدو عليها من حزن أو وحشة لكنها تظل مصدرًا للإلهام والإحساس بالجمال.

(8) احتفى عدد من الشعراء بمصر في العموم دون سرد تفاصيل عنها. اعتبروها أمّ البشرية جميعًا ومن هذا المنظور رأوا أن من يعرف مصر أو يقرأ عنها سيتعلم كيف يكون أحقًا لكل البشر على وجه الأرض. جسدت ذلك بشكل راقٍ قصيدة الشاعر "جيرالد ماسي" بعنوان "مصر القديمة" عام 1889م.

(9) استخدام المفارقة كان سمة حاضرة في عدد كبير من القصائد. نقصد هنا مفارقات الحالة بين مشاهد متقابلة: الهدوء والسكينة حول الآثار مقابل الضجيج والفوضى في

الواقع المعيش بحروبه وصراعاته في بلد الشاعر نفسه. المفارقة النابعة من طرح تساؤلات واستنطاق من لا يجب ولن يجب. وكذلك المفارقة البديعة التي تساءلت عن الأطلال؛ أهي أنقاض الحضارات الشاخنة البائدة أم بقايا العقول المتبلدة؟!

10) القصائد المستلهمة من قصص الأنبياء الواردة في الكتاب المقدس عن مصر - باستثناء قصيدة واحدة- أقصر من القصائد القصصية المتخيلة عن ملابس المومياء وأحذيتهم، ومثال ذلك قصيدة "حُفّ مصري" الطويلة التي اتسمت بشعريتها العالية وبمسحة رومانسية واضحة أسبغت الحياة على ما ليس حيًا وأنست الجامد الميت.

11) هل يمكن الادعاء أن الشعراء آثروا الوقوف عند مصر الفرعونية أو مصر "المتحف" كما أرادها الاستعمار لأجل أن تظل بقعة سياحية تدر دخلاً يخدم الفكرة من دمج المستعمرات في النظام الاقتصادي العالمي الأوروبي؟ ومن ثم دار الشعر في فلك "مصر المتحف" بينما دارت حركة التحديث في تأطير "مصر الحديثة" أو "مصر المعرض" داخل عملية تأطير أشمل وأوسع شملت الإنسان كما شملت المكان.

12) كلما استعرضنا أوصاف رفاعة وعلي مبارك في كتابيهما حول المدن الأوروبية التي زارها وجدنا مقارنات عفوية لمشاهد التخطيط والنظام والنظافة والمعرفة من باريس أو لندن مع مشاهد الفوضى والاتساع وغياب الوعي في مصر، الأمر الذي يثبت أن ما تناوله المؤرخون والمستشرقون والرحالة الذين قرأهم تيموثي ميتشل كانوا يقولون أو يصفون واقعًا مصريًا كان موجودًا بالفعل دون افتئات.

13) سر المفارقات في صور مصر عند الشعراء الإنجليز ربما مرجعه المفارقات الناتجة عن صورتها بين العهدين القديم والجديد.

14) رغم تواتر الأخبار الكثيرة عن مصر من خلال الحجاج الأوروبيين أو الرحالة أو التجار فقد ظلت صورتها خيالية الأمر الذي دعم وجودها باعتبارها "موضوعة" شعرية بامتياز عند الشعراء الإنجليز - والأوروبيين عمومًا- خلال القرن التاسع عشر الميلادي.

15) الفضول الغربي حول الشرق صنعتته المعارض العالمية وكتابات المستشرقين، بينما فضول الشرقيين تجاه الغرب صنعتته معاشاتهم خلال فترات البعثات الدراسية أو الزيارات في مهام علمية أو سياسية.

16) ربما كان للمعارض العالمية دور في عدم اكتراث الشعراء الإنجليز بمصر القرن التاسع عشر الفعلية لأن تلك المعارض كانت تقدم التاريخ الفرعوني باعتباره مصر المعاصرة فعلاً. ليس هذا التصور بغريب ففي مطلع الألفية الحالية وخلال وجودي في إحدى دول شمال شرق آسيا كان الناس هناك يتصورون أن المصريين يركبون الجمال ويعيشون في الخيام حتى اليوم!

17) لم نجد في القصائد التي توقفنا أمامها ربطاً بين مصر المكان ومصر الناس بصفتهم وحالاتهم المعيشية المختلفة على نحو ما رأينا ذلك الربط في كل ما كتبه المستشرقون تقريباً بل وفي الكتابات المصرية عن العلاقة بين الشرق والغرب.

18) صفات الفوضى والانسحاق والضييق والتلوث ظهرت في كتابات المستشرقين عن القاهرة دون ذكرهم لمقابلاتها في بلادهم. كان الأمر لديهم هو وصف القاهرة التي رأوها مقارنة بقاهرة المعارض في بلادهم، بينما ورود تلك الصفات عند رفاعة ومبارك كان مقترناً دائماً بذكر نقيضها أو مقابلاتها في الغرب.

19) من جماليات تلقي أو لنقل تأثير القصائد الإنجليزية عن مصر في القرن التاسع عشر أنها قدمت صورة لحضارة منضبطة ومنظمة ومتفوقة وتحترم العلم في وقت كان الغرب فيه يعج بالفوضى! وهي صورة تقدم التفوق المشرقي الوحيد لمصر مقارنة بإنجلترا أو فرنسا مقابل كل الصور الاستشراقية التي قدمت العكس طبقاً للواقع الفعلي آنذاك.

هوامش البحث:

1. تيموثي ميتشل: استعمار مصر، ترجمة بشير السباعي، أحمد حسان، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، ط2، 2013م، ص 234.
2. راجع، المرجع نفسه، ص 246.
3. المرجع نفسه، ص 246.
4. استعمار مصر، ص 266.
5. راجع موقع "معرفة" على الإنترنت بالرباط التالي بتاريخ 2 مارس 2019م: <https://www.marefa.org>.
6. سيزر دومينغيز، هان سوسي، داريو فيلانويفا: تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ترجمة فؤاد عبد المطلب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2017م، ص ص، 16، 17.
7. عبدالحكيم حسان، الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، م3، ع3، 1983، ص 12.
8. سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، 1987م، ص 64.
9. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص 17.
10. المرجع نفسه، ص 18.
11. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص 18.
12. فان تيجم: الأدب المقارن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1946م، ص 20.
13. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص ص، 18، 19. رينيه ويليكم عالم تشيكي وناشط لغوي بمدرسة براغ، ومؤسس قسم الأدب المقارن بجامعة ييل. "متميزة" في الاقتباس السابق تعني مختلفة أو متميزة بشكل يجعلها أفضل مقارنة بغيرها، ويعني أنها تنتمي إلى بلدان مختلفة ومتميزة كذلك حسبما فهمت من الفقرة المقتبسة السابقة ولكن ترجمة الكتاب رغم ما فيه من جودة في الموضوع وما له من أهمية كبيرة للباحثين المقارنين في العالم العربي كانت مع الأسف في حاجة إلى تحرير مختلف عن النحو الذي خرجت عليه. فالمقارنة لا تتم بين الآداب المتميزة فحسب، فضلاً عن أن معيار التميز هنا غير واضح ولا توجد أية إشارة إليه،

والأهم أن توجه الكتاب نفسه يسعى لفتح آفاق جديدة تتجاوز هيمنة المركزية الغربية على هذا التخصص المعرفي حتى العقد الثاني من الألفية الجديدة. على كل حال ربما تم استخدام عبارة "ويليك" حرفيًا دون تعليق من مترجم الكتاب.

14. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط2، 1992م، ص26.

15. مدارس الأدب المقارن، ص95.

16. المرجع نفسه، ص15.

17. حسام الخطيب، الأدب المقارن بين التزمّت والانفتاح، مجلة المعرفة، دمشق، 1979م، ص69.

18. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص19.

19. الطاهر أحمد مكّي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، القاهرة، 1985م، ص68.

20. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص ص، 19، 20.

21. المرجع نفسه، ص20.

22. المرجع نفسه، ص24.

23. تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص24.

24. راجع، رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، 1991م، ص194.

25. المرجع نفسه، ص191.

26. راجع، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2007م، ص ص، 37.

27. انظر، المرجع نفسه، ص39.

28. راجع، عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العربية بالقاهرة، ص235 وما بعدها.

29. سامي سليمان أحمد، التمثيل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2016م، ص9.

30. استعمار مصر، ص7.

31. المرجع نفسه، ص9.

32. راجع، استعمار مصر، ص13.
33. استعمار مصر، ص38.
34. استعمار مصر، ص43.
35. المرجع نفسه، ص44.
36. المرجع نفسه، ص44.
37. روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ت. لطيف فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م، ص15.
38. انظر، رفاة الطهطاوي، تخلص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص44.
39. استعمار مصر، ص45.
40. المرجع نفسه، ص46. التعبير السابق هو وصف على لسان "أليان سلفر" في دراسته حول أول طالب مصري مبعوث إلى أوروبا في عصر محمد علي؛ دراسة في السياسة والمجتمع. وبالنظر إلى هذا العنوان المدهش يمكننا تخيل كم الفضول المعرفي الذي تخلّق في أوروبا حول الشرق وأهله كما لو كانوا كائنات فضائية كتلك التي نراها في أفلام هوليوود منذ عقود.
41. راجع، استعمار مصر، ص46.
42. المرجع نفسه، ص50.
43. استعمار مصر، ص54، 55.
44. المرجع نفسه، ص55.
45. مصر: ولع فرنسي، ص167.
46. المرجع نفسه، ص169.
47. انظر، تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص79.
48. انظر، تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص85.
49. استعمار مصر، ص58.
50. انظر، تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص59.
51. راجع، استعمار مصر، ص65.
52. استعمار مصر، ص70.

53. علي مبارك، علم الدين، مطبعة جريدة المحروسة بالإسكندرية، 1882م، ج1، ص308.
54. استعمار مصر، ص 79.
55. المرجع نفسه، ص 79.
56. المرجع نفسه، ص 83.
57. جاستون فييت، القاهرة مدينة الفن والتجارة، ت. مصطفى العبادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015م، ص 83.
58. جاستون فييت، القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص 83، 84.
59. استعمار مصر، ص 90.
60. انظر، استعمار مصر، ص 100.
61. المرجع نفسه، ص 107.
62. انظر، تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص 47.
63. انظر، المرجع نفسه، ص 59.
64. انظر، المرجع نفسه، ص 81.
65. انظر، علم الدين، ج2، ص 451.
66. انظر، علم الدين، ج3، ص 858.
67. انظر، المرجع نفسه، ج3، ص 963.
68. استعمار مصر، ص 133.
69. انظر، استعمار مصر، ص 136.
70. المرجع نفسه، ص 147.
71. المرجع نفسه، ص 149.
72. المرجع نفسه، ص 153.
73. استعمار مصر، ص 153، 154.
74. المرجع نفسه، ص 177.
75. راجع، المرجع نفسه، ص 180.
76. المرجع نفسه، ص 185.
77. استعمار مصر، ص 186.

78. المرجع نفسه، ص 188.
79. المرجع نفسه، ص 214.
80. استعمار مصر، ص 218.
81. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ترجمة مُجّد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015م، ص 14.
82. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 16.
83. المصدر نفسه، ص 18.
84. المصدر نفسه، ص 20.
85. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 25.
86. راجع، المصدر نفسه، ص 187.
87. المصدر نفسه، ص 32.
88. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 29.
89. المصدر نفسه، ص 190.
90. انظر، مصر: ولع فرنسي، ص 14.
91. نعيم اليافي: الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، مخطوط بمكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة، ص 269.
92. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 33، 34.
93. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 37.
94. المصدر نفسه، ص 195.
95. راجع، صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 195.
96. المصدر نفسه، ص 45.
97. المصدر نفسه، ص 45.
98. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 54.
99. المصدر نفسه، ص 60.

100. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 64.
101. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 72.
102. المصدر نفسه، ص 72.
103. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 201.
104. المصدر نفسه، ص 77.
105. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 110.
106. مصر: ولع فرنسي، ص 13.
107. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 122.
108. المصدر نفسه، ص 127.
109. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 129.
110. المصدر نفسه، ص 130، 131.
111. راجع، مصر: ولع فرنسي، ص 19.
112. المرجع نفسه، ص 22.
113. انظر، علم الدين، ج 2، ص 497.
114. صورة مصر في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا، ص 217.
115. المصدر نفسه، ص 140.

المصادر والمراجع:

- أحمد، د. (1992). الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. القاهرة: دار الثقافة العربية.
- تيجم، ف. & الدروي، س. ت. (1946). الأدب المقارن. القاهرة: دار الفكر العربي.
- علوش، س. (1987). مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية. الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي.
- اليافي، ن. (1985). الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (أطروحة دكتوراة). جامعة القاهرة- كلية الآداب- قسم اللغة العربية، القاهرة.
- ميتشل، ت. ت. السباعي، ب. & ت. حسان، أ. (2013). استعمار مصر (ط. 2). القاهرة: مدارات للأبحاث والنشر.

- فييت، ج. & ت. العبادي، م. (2015). القاهرة مدينة الفن والتجارة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- سلدن، ر. & عصفور، ج. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة. القاهرة: دار الفكر.
- الطاهر مكي، أ. (1985). الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه. القاهرة: القاهرة.
- الطهطاوي، ر. (2012). تلخيص الإبريز في تلخيص باريز. القاهرة: مؤسسة هنداي للتعليم والثقافة.
- سليمان، س. (2016). التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب.
- شرفي، ع. ا. (2007). من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. الجزائر: الدار العربية للعلوم.
- سوليه، ر. & فرج، ت. ل. (1999). مصر، ولع فرنسي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حسان، ع. ا. (1983). الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي. في مجلة فصول: م 3 (ع 3، م 3). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مذكور، ع. (1987). علم اللغة بين التراث والمعاصرة. القاهرة: دار الثقافة العربية.
- عناني، م. ت. (2015). صورة مصر في الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر؛ قصائد لأربعين شاعرًا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دومينغيز، س. سوسي، ه. فيلانويفا، د. & عبد المطلب، ف. ت. (2017). تقديم الأدب المقارن؛ اتجاهات وتطبيقات جديدة (أغسطس). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- مبارك، ع. (1882). علم الدين. الإسكندرية: مطبعة جريدة المحروسة.
- الخطيب، ح. (1979). الأدب المقارن بين التزم والافتتاح. دمشق: مجلة المعرفة.

References :

- Ahmed, D. (1992) *Aladb Almoqaran, Alnazaryah Wa Altatbyq*. Alqaherah: Dar Althaqafa Alarabyah
- Tygim, F. & Aldrouby, S.T. (1946) *Aladab Almoqaran*. Alqaherah: Dar Alfeker Alaraby
- Aloush. S. (1987). *Madares Aladab Almoqaran Derasah Manhagyah*. Aldar Albyda- Bayrout: Almarkaz Althaqafy Alaraby

- Alyafy. N. (1985). *Alsourah Alfanyah fy Alshear Alaraby Alhadyth* (Outrohat Doctourah). Gameat Alqaherah, Kolyat Aladab, Qesm Alloghah Alarabyah. Alqaherah
- Mytchil. T. T. Alsebaey, B & T. Hassan. A. (2013). *Estemar Masr* (T.2) Alqaherah. Madarat Lelabhath Wa Alnashr.
- Fyeyt, G. & T. Alabady, M. (2015). *Alqaherah Madynat Alfany Wa Altegarah*. Alqaherah: Alhayaah Almasreyah Alammah Lelkitab
- Seldin, R, & Asfour. G, (1991) *Alnazaryah Aladabyah Almouaserah*. Alqaherah: Dar Alfekr
- Altaher Maky, A, (1985) *Aladab Almoqaran, Asoulah wa Tataworoh wa Manahegoh*. Alqaherah: Alqaherah
- Altahtawe, R, (2012). *Takhlyes Alebryez fy Talkhyes Baryes*. Alqaherah: Mouasasat Hendawe Leltalyem wa Althaqafah
- Solyman. S. (2016). *Altamathol Althaqafy wa Talaqy Alanwaa Aladabyah Alhadythah*: Maktabat Aladab
- Sharafy, 3, A, (2007). *Min Falsafat Altaweyl Ela Nazaryat Alqeraah*, Aljazaer: Aldar Alarabyah Lel3oloum
- Soleih, R, A & Farah, T, L. (1999). *Masr, Wala3 Frensy*. Alqaherah: Alhayaah Almasreyah Alammah Lelkitab
- Hassan, 3, A, (1983). *Aladab Almoqaran Bayn Almafhou,ayn Alfaransy wa Alamreyky*. Magalat Fosoul, M3 (3adad 3, Mogalad3). Alqaherah: Alhayaah Almasreyah Alammah Lelkitab
- Madkour, 3, (1987). *3elm Alloghah Bayn Altorath wa Almo3asarah*. Alqaherah: Dar Althaqafa Alarabia
- Anany, M. T. (2015). *Sourat Masr fy Alshe3r Alenglyzy fy Alqarn Altase3 3ashar, Qasayd Learba3yn Sha3eran*. Alqaherah: Alhayaah Almasreyah Alammah Lelkitab
- Domenigyz, S, Sousy, H. Fylanoweifa, D & 3bd Almoutaleb, F.T (2017). *Taqdyem Aladab Almoqaran*, Etigahat wa Tatbyqat Gadydah (Aghostos). Alkoyet: Almagles Alwatany Lelthaqafah wa Alfounon wa Aladaab
- Mobarak, 3, (1982) *3alam Aldyan*. Aleskandaryah: Matba3et Garydet Almahrousa
- Alkhatyb, H, (1979). *Aladab Almoqaran Bayn Altazamot wa Alenfetah*. Demashq: Magalat Alma3refah