

## حكايات كانتربيري والإطار القصصي التقليدي العربي

بقلم كاثرين سلاتر جيتيز

ترجمة علي أحمد علي الغامدي

أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة

العربية السعودية

ورد بتاريخ ١٤٠٩/٦/٧هـ، وقيل للنشر بتاريخ ١٤١٠/٣/١هـ

ملخص البحث. إن الأقوال التي تصف حكايات كانتربيري بأنها ذات تنظيم ضعيف أو ليس بها أي نوع من التنظيم هي نتاج لوجهة النظر التي تصر على أن كل الفنون الجيدة تحتوي على وحدة داخلية. وهذا النوع من التفكير يتجاهل الوجود الهامشي للوسائل التنظيمية الأفقية والداخلية: مثل موضوع الترحال والحكاية الأثرية نفسها والضمير «أنا» للشخصية المزدوجة لتشوسر الحاج وتشوسر شاهد العيان والأفكار الرئيسة مثل الحكمة الدنيوية. فالتهاكسك الفني في حكايات كانتربيري يختلف عن ذلك كما يختلف عنه الكثير من فروع الأدب (أدب القرون الوسطى) الغربي لأن عناصر تشوسر الفنية لا تضع حدوداً على الشكل أو المحتوى أو طول الحكاية الأثرية أو عدد الحجاج أو الرواة أو الحكايات أو حتى الرحلة إلى مدينة كانتربيري التي لا تنتهي أبداً. إن هذا التحرر من أية حدود يُحول التركيز القصصي إلى الحجاج أنفسهم، وإلى الحكايات التي يروونها، لا إلى أدوارهم في مسرحية درامية كبيرة. وعلى الرغم من أن الحكاية الأثرية تظل مهمة إلا أن كل راو وكل حكاية تكون وحدة منفردة وذات فائدة في حد ذاتها يجب النظر إليها من هذا المنطلق. ولعل أغرب صفة للحكاية الأثرية في القرون الوسطى هي صفة (اللانهاية) وذلك لأن حيكات معظم الحكايات الأثرية ذات نهايات مفتوحة. إن فكرة البنية (اللانهاية) تؤلف عقبة صعبة الاجتياز للقراء الغربيين الذين يقرأون الحكايات المؤطرة وذلك لأنهم جُبلوا على الاعتقاد بأن أي عمل أدبي يجب أن يكون له تنظيم داخلي مقيد داخل بنية مغلقة.

إن الفضل يعود للعرب في اختراع الحكاية المؤطرة وتطويرها، ولكن تشوسر أوصلها إلى الكمال. إن رؤية حكايات كانتربيري من وجهة نظر عربية لم يقصد منه أن تشوسر لم يكن مديناً للثقافة الغربية، أو

قُصد التقليل من موهبته الإنجليزية الفذة. لكن تظل الحقيقة ثابتة بأن الأسلوب الذي عمل به أدى دوراً في شكل حكايات كانتربيري وتصميمها. وعندما نأخذ ذلك بعين الاعتبار، يجب ألا نفرض على حكايات كانتربيري صفات في الشكل والتصميم هي غريبة على تقليدها، ذلك التقليد الذي لم ينشأ أصلاً في القرى الأوروبية بل نشأ في تلك الأطلال البدوية البعيدة.

طبّقاً لصيغة ت. س. إليوت المشهورة فإن أي عمل أدبي هو نتاج مباشر لموهبة الكاتب الإبداعية، وتعبير ضمني عن خلفيته التراثية. وعلى الرغم من أن حجم الموهبة الفردية الواضحة في حكايات كانتربيري *Canterbury Tales* قد نال نصيباً وافراً من الاهتمام فإن النقاد، في محاولتهم تحديد العنصر المنظم الدقيق وراء هذه الحكايات، اكتشفهم نوع من التقصير في شرح الخلفية التراثية للإطار القصصي الذي استعمله تشوسر Chaucer في كتاباته. ومن المؤكد أن الباحثين قد فحصوا التأثيرات التراثية الأخرى التي ربما لعبت دوراً في البنية القصصية لحكايات كانتربيري فمثلاً يرى كل من جورج ل. كترج (ص ص ١٥٥-٥٦) George L. Kittredge و ر. م. لوميانسكي R. M. Lumiansky (ص ص ١٢-٣) أن تشوسر استخدم البنية الدرامية في حكايات كانتربيري مؤكداً أن المقدمة العامة General Prologue للحكايات تشكل الفصل الأول من البنية الدرامية وأن تقويمها من وجهة نظر درامية يعطي معنى للبنية الكاملة لحكايات كانتربيري. أما رالف بولدين Ralph Baldwin (ص ص ٩٨-٩٩) وبول ج. روجيرز Paul G. Ruggiers (ص ص ٨٣) فقد تمكنا من توضيح بنية الحكايات وذلك بربط رحلة تشوسر المقدسة بالتراث المعروف والمسمى بالرحلة السماوية. ومنذ فترة وجيزة أراد دونالد ر. هاورد Donald R. Howard، مستعيناً بالعناصر التقليدية للعمارة القوطية Gothic Architectural Tradition أن يبرهن على أن المقدمة العامة لحكايات كانتربيري و «حكاية القس» The Parson's Tale ليستا إلا نقاط ارتكاز تنظيمية في البنية القصصية للحكايات، وأن وظيفتها مشابهة لوظيفة النافذة المبنية على شكل وردة والمتاهات المحيرة الموجودة في كاتدرائية تشارتر Chartres Cathedral المبنية على الطراز القوطي. ولأن المقدمة العامة تصور أنماطاً حياتية لأناس اعتياديين، و «حكاية القس» تعكس القيم الأخلاقية للمجتمع، «إذ باستطاعتنا أن نرى من أي طرف كان الكل معكوساً في وجهة نظر الفرد أو المجتمع، ثم نستطيع أن نراه معكوساً مرة أخرى بالمقابل.» (ص ٢١٧) أما روبرت م. جوردان Robert M. Jordan فيشير إلى الطراز القوطي

من وجهة أخرى واصفاً تنظيم تشوسر الهيكلي بأنه «غير عضوي» وغير متلائم مع «المبدأ القوطي في وضع الشيء بجانب الآخر من أجل الموازنة». ويرى أن هناك خطوط التحام معينة تشبه العوارض الخشبية أو الحديدية العارية للكنيسة المبنية على الطراز القوطي تقوم، على ما يبدو، بعملية ربط بين حكايات غير متصلة وأجزاء من حكايات آخر (ص ص ١٣٠، ٢٣٧-٢٣٨).<sup>(١)</sup>

كل هذه الأنماط — درامية كانت أو رحلة سهاوية أو قوطية — هي في واقع الأمر إما ذات أصل إغريقي أو غربي. فالحكاية الأطرية التي تمثل حكايات كانتيريبي قمتها تشمل على نمط قصصي نشأ وتطور في بلاد العرب.<sup>(٢)</sup> ولتبسيط هذه الفكرة من الأنسب مقارنة بنية حكايات كانتيريبي بالجامع وليس بالكاتدرائية. وسأتبع في هذا المقال تطور الحكاية الأطرية موضحة أصلها وشخصيتها العربية ومبداية وجهة نظري في أن العناصر التنظيمية في حكايات كانتيريبي وكثيراً من صفاتها مأخوذة في الأصل من التراث العربي.

إن البانشاتترا *Panchatantra* (أعيدت تسميتها باسم كليلة ودمنة) هي عمل أدبي من أصل هندي - عربي ظهر في القرن الثامن الميلادي وتحتوي على أقدم حكاية أطرية ذات فائدة تذكر، وقد لعبت دوراً كبيراً في تكوين الحكاية الأطرية في العصور الوسطى في أوروبا. (جميع تعليقاتي مأخوذة من حكايات البانشاتترا نسخة رايدر Ryder). إن حكايات البانشاتترا أصلها هندي ويرجع تاريخ كثير منها إلى القرن الثاني الميلادي (شيطانية ص ٣٦١). ولكن النسخة الأصلية التي كتبت باللغة السنسكريتية قد فقدت ويرجع الفضل للعرب في إنقاذ حكايات البانشاتترا من الانقراض إذ قاموا بترجمتها إلى العربية في القرن الثامن الميلادي. أما النسخ الموجودة الآن باللغة السنسكريتية فمأخوذة من الترجمة العربية

(١) لمعرفة المزيد عن نظرة القرون الوسطى لمفهوم الوحدة انظر كتاب موور Moore.

(٢) استعملت كلمة «عربي» بمفهوم عام ليشمل كل ما كتبه الفرس وآخرون باللغة العربية في ظل الخلافة العربية.

لنص الأصلي للحكايات. وعلى الرغم من أن البانشاتنترا أصلها هندي إلا أنه يبدو جلياً أن الإطار القصصي لم يكن أصله هندياً. وبخلاف ما هو شائع لدى الباحثين، فقد بين ب. إي بري B. E. Perry أن العرب، لا الهنود، هم أول من وضع هذه الحكايات داخل إطار (ص ٥٤). وعليه فإن البانشاتنترا التي لم تكن سوى مجموعة من الحكايات اكتسبت إطارها القصصي على يد العرب. أضف إلى ذلك، كما سيوضح لنا، أن جميع الحكايات الأثرية الأوربية تمثل امتداداً، بطريقة أو بأخرى، للأسلوب الذي ابتدعه العرب.

فالحكاية التي تشكل الإطار الخارجي المختصر الذي تظهر في مقدمة حكايات البانشاتنترا تحكي قصة ملك عظيم له ثلاثة أبناء حمقى يابون أن يتعلموا. فيقدم إلى الملك رجل ذو فطنة ورجاحة عقل ويعدده بأنه سيتمكن من تعليم الأمراء الثلاثة دروساً في الحكمة السياسية وأخرى عن الحياة والناس مستعملاً الحكايات وما فيها من عبر. فيتقبل الأمراء الثلاثة ذلك، وخلال ستة أشهر يتمكنون من استيعاب كل ما ذكره لهم ذلك الرجل الحكيم. أما بقية حكايات البانشاتنترا فتتألف من خمسة كتب كل منها يركز على أحد أوجه المعرفة وفن إدارة الدولة كفقدان الأصدقاء وكسبهم، والحرب والسلام، وضياح المكاسب والتهور. فبات هذا التجميع المفكك للحكايات التي تنضوي تحت موضوعات معينة يشكل القاعدة المنظمة لهذا العمل الأدبي. البانشاتنترا ما هي إلا مجموعة أمثلة لأدب الحكمة العلماني الذي كان منتشرًا في الشرق والذي يركز على الفطنة والمعرفة الاعتيادية عوضاً عن الوعظ الديني (كيث ص ٢٤٣). فأبيات الحكمة المنتشرة في هذا العمل الأدبي ونهايات الحكايات تركز عادة على العدالة الدنيوية التي يُعاقب بموجبها الأشرار ويُكافأ المخلصون والأبرياء.

وبجانِب الإطار العربي الخارجي للقصة، يحتوي كل من كتب البانشاتنترا على قصة هندية خاصة به يتكون منها إطار ذلك الكتاب: فالإطار الخارجي للبانشاتنترا (مستوى ١) يطوق العمل الأدبي بكامله. وهناك قصة تطوق (مستوى ب) حكايات كل كتاب (مستوى ج) وهذه الحكايات في إمكانها أن تطوق حكايات أخرى (مستوى د). هذا التداخل بين الحكايات يُعد صفة مميزة لمجموعة الحكايات الهندية (كيث ص ٢٤٤) التي تستمر في بعض الأحيان في التداخل. إلى أن يتم تطويق عدد من الحكايات فنجد أن هناك ثلاثة مستويات

من السرد القصصي أو أكثر تعمل في وقت واحد. فقصة الرجل الحكيم مع الأمراء الثلاثة التي تُشكل الإطار الخارجي يشار إليها مع بداية كل كتاب من كتب البانشاتنترا بشكل مختصر لا يزيد عن اثني عشر سطراً، ولا يبدو أن لها نهاية؛ فالكتاب الخامس والأخير في هذه المجموعة ينتهي بدون الرجوع إلى القصة التي تكون الإطار الخارجي لهذا العمل. فغياب ما يذكر بأن الرجل الحكيم استطاع أن يؤدي مهمته بنجاح يترك انطباعاً أن البانشاتنترا هي في واقع الأمر عمل غير مكتمل وناقص. وبالمقارنة، فإن القصة الهندية التي تُشكل الإطار الخارجي لكل كتاب على حدة والحكاية القصيرة الأخرى التي يتضمنها كل كتاب من هذه الكتب تأتي كاملة ومنتهية بحبكات محلولة بإتقان. أما الإطار العربي الخارجي للبانشاتنترا فليس له علاقة بمجاميع الحكايات، كما أن كل كتاب من كتب البانشاتنترا يمكن له أن يُكوّن وحدة قصصية كاملة. وبيت القصيد هنا أن العناصر العربية ذات نهايات مفتوحة وغير تامة بينما العناصر الهندية تأتي مقفلة وتامة. وبالتالي فقد فتحت العقدة غير المكتملة للقصة العربية التي تكون الإطار الخارجي للبانشاتنترا المجال لمن أراد أن يضيف على هذا العمل الأدبي شيئاً أو ينقص منه. وقد نبه آرثر رايدر Arthur Ryder إلى أن الكتابين الأخيرين في بعض النصوص القديمة للبانشاتنترا كانا قصيرين بحيث ربما ظن أن لا وجود لهما. وأنه ربما تمت إضافتهما في زمن لاحق (ص ١١).

إن تقسيم البانشاتنترا إلى خمسة كتب منفصلة لكل منها موضوع واضح والحكايات المحكمة الحبكة ذات الدلالة الكاملة، كل ذلك يشير ضمناً إلى أن للبانشاتنترا تنظيمًا شاملاً وثابتاً. لكن كثيراً من الحكايات، وبعضها حكايات جنسية مثلاً، يمكن وضعها في أي مكان. إن هذه الحكايات لا علاقة لها بأي من أفكار الكتب الخمسة: فالحكاية التي تطوق كل كتاب من هذه الكتب لا تأثير لها بالضرورة في تحديد طبيعة ما يجويه ذلك الكتاب من حكايات. كما أن ترتيب هذه الكتب داخل الإطار الخارجي للبانشاتنترا قد جاء عشوائياً، فوضع الكتاب الذي يتكلم عن فقدان الأصدقاء في أول المجموعة والكتاب الذي يصف شروق التهور في آخرها لا يوحي بأن هناك ترتيباً عقلاً، وليس حتى للتسلسل الذي تظهر به هذه الكتب تأثير بليغ على زيادة المتعة أو الحكمة. والاستثناء الوحيد لهذا التسلسل العشوائي هو في الانسجام في عرض الأفكار الرئيسة مثل الانسجام بين الحكاية الإطارية

للكتاب الأول التي تتكلم عن فقدان الأصدقاء والحكاية الإطارية للكتاب الثاني التي تبين سبل كسبهم. بيد أن الحكمة هي الفكرة العامة الشاملة والمهيمنة على التركيب الهيكلي للبانشاتنترا فهي تربط، ولكن بطريقة غير دقيقة، حكايات كثيرة بعضها ببعض، وبالإطار العام دون أن تتدخل في تراكيب الحكايات وعقدتها.

وبما أن الحكاية الخارجية لا تأخذ سوى حيز صغير وأن البانشاتنترا كانت موجودة طوال قرون خلت دون إطار فمن العجيب في الأمر على الإطلاق أن يهتم العرب بوضع إطار قصصي حولها. كما كانت هنالك في ثقافات أخرى بجانب الهندية مجموعات مشابهة من الحكايات مثل «أساطير عيسوب» *Aesop's Fables* لم يكثر كتابها بوضع إطار حولها. أما الإغريق والرومان فلم يطوروا الحكاية الأطرية على الرغم من أن ثمة في بعض ملحمتهم الطويلة حكايات قصيرة وتامة ومطوقة مثل الحكايات التي يحكيها أوديسيوس Odysseus في بلاط السنوس Alcinous (الأوديسا ص ص ٧-١٢) وحكايات بنات منياس Minyas التي يروونها عن الميتامورفوسس *Metamorphoses*، (مج ٤، سطر ١ - ٤١٥) ومغامرات إنياس Aeneas التي كان يرويها في بلاط ديدو Dido في ملحمة (الإنياد، ص ص ٢-٣)، والحكايات التي كان يرويها الضيوف على مأدبة تريمالشيو Trimalchio في ساتيركون Satyri-con (ص ص ٩-١٦). وكما أوضح كل من روبرت برات Robert Pratt وكارل ينج Karl Young فإن الحكايات الأطرية الكبيرة في هذه الملاحم وجدت لأسباب أخرى لا من أجل تطوير الحكايات التي بداخلها وعليه فإن الحكايات لا تبرر وجود تلك الأطر (ص ٩).

وبما أنه ليس بوسعنا تعريف وجهة النظر العربية في هذه المسألة — حسب مفهوم ليف Leff (ص ص ٢-٦) أكثر من استطاعتنا معرفة وجهة نظر أية فرقة ثقافية أخرى، إلا أن هنالك نماذج فكرية ذات ميزة خاصة بالثقافة العربية في مجال الأدب والفن والموسيقى والرياضيات. هذه النماذج الهيكلية تحدد العناصر العربية للتنظيم، وهي بالتالي توضح التطبيق العربي في تطوير الحكايات داخل إطار. فالطريقة العربية النموذجية في تنظيم الأشياء والتي برزت في العصور الوسطى تكمن في السبيل الذي اتبعه العرب في تطوير وتحويل قواعد العلوم الرياضية التي ابتكرها في الأصل البابليون بالمقارنة بالطريقة التي اتبعها

علماء الرياضيات الإغريق في تعاملهم مع القواعد نفسها . فقدماء البابليين طُوروا نظامهم في قواعد الرياضيات عن طريق الملاحظة والتجريب واستخدموا هذا النظام في التجارة ، لكن بما أن البابليين لم يبتكروا الصفر كنقطة ارتكاز لم يكن بوسعهم كتابة أرقام مثل ١٢٣٠ دون الوقوع في الغموض والالتباس ولذلك لم يتمكنوا من تطوير وسائل حديثة في الجمع . فلجأوا إلى جداول مثل جداولنا في عملية الضرب ليتمكنوا من الجمع ، وحتى هذه الطريقة لم يصلوا إليها إلا بالتجربة والوقوع في كثير من الأخطاء (كريم مج ١ ص ٣٥-٣٦) .

وفي القرن السادس قبل الميلاد ، درس فيثاغورس Pythagoras علوم الرياضيات البابلية لكنه لم يأخذ بالجانب العملي لعلم الحساب البابلي المعتمد على الملاحظة والتجربة بل أشر أن يأخذ بالنظرية الرياضية ، وأصر على أنه يمكن إثبات أية قاعدة في علوم الرياضيات بالاستنتاج العقلي . وفلسفته هي أن يبدأ المرء بالكل ثم يستنتج نوعية العلاقات في ذلك الكل (كريم مج ١ ص ٤٦) . وقد قادته طريقته هذه إلى الوصول إلى تصور عن الوحدة مفاده أن الكل يحظى بأهمية أكبر من الجزء وبالتالي أضحت الأجزاء ثانوية . وقد أربكت الأرقام غير المعقولة الفيثاغوريين الذي اكتشفوا أن الجذر التربيعي للرقم «٢» هو شيء مستحيل . أما البابليون فقد استخدموا رقماً موازياً للجذر التربيعي للرقم «٢» وتركوه كما هو . في حين أن الإغريق قد أزعجهم عدم إحرازهم للدقة المطلوبة فكتبوا أرقاماً غير منطقية ، وأخضعوا جميع الأرقام للشكل الهندسي . فمن أجل أن يرمزوا للجذر التربيعي للرقم «٢» ، رسم الإغريق خطاً مساوياً لضلع المثلث ذي الزاوية القائمة الذي يتساوى ضلعا في الطول ، وخلصوا بذلك من الغموض البابلي . ولكن ظل نظامهم الذي يستخدم أرقاماً غير منطقية ذا طبيعة هندسية ، وبالتالي لم يعتادوا التعامل مع هذه الأرقام بطريقة عددية كما نفعل نحن أو كما فعل عرب القرون الوسطى (كلاين ص ٣٢-٣٣ ، ٤٨-٥٠ ، ١٧٣) .

وقد جسم فيثاغورس مضمون الفكر الإغريقي الذي سبقه فقرر جازماً أن الكون متآلف الأجزاء لأن جميع أجزائه يتصل الواحد منها بالآخر بطريقة رياضية هندسية صرفة . ففلسفة علوم الرياضيات الفيثاغورية تنظر إلى النظام الكوني الأساسي من وجهة نظرها إلى

الطبيعة وأحداثها التي يكتنفها الغموض والاعتباط (كلاين ص ص ١٤٧-١٤٩). وقد حذا علماء الرياضيات والفلاسفة الإغريق الآخرون حذو فيثاغورس فتعاملوا مع النظرية وأهملوا الجانب العملي والمنفعي. فأفلاطون أوصى بدراسة علم الحساب لا من أجل التجارة أو المنفعة الشخصية بل من أجل المعرفة وإدراك الحقيقة. فقد ظن أن دراسة علم الرياضيات يضع الروح في القمة حيث إن النظرية العددية هناك تكون ذات علاقة بالصالح العام؛ كما نصح بأن الأرقام يجب ألا تكون متصلة بالأشياء في العالم الحسي، ووحدة الشيء يجب أن تظهر كوحدة ولا كمجموعة لأشياء صغيرة متناثرة (الجمهورية، مج ٦ ص ٥١٠، مج ٧ ص ص ٥٢٥-٦٢٦؛ انظر كلاين ص ص ٤٢-٤٦). وكفيثاغورث، يرى أفلاطون، أن البنية النظامية في العالم قد تم بناؤها على شكل كل مثالي وكامل وأن الكون هو شيء كامل ونهائي وواحد ومن الخطأ الحديث عنه على أنه متعدد ولا نهائي حيث إن كل شيء فيه يشكل جزءاً من الكل الكامل ومجموعات هذه الأشياء، بدورها، تساوي هذه الكل (تيمايوس ص ص ٣٠-٣١) وعليه فإن الكل عند الإغريق له الأولوية وجزئياته ثانوية.

وسارت على المنوال نفسه تصورات أرسطو في النظرية الشعرية حيث يقول إن المأساة tragedy يجب أن تمثل كلا كاملاً لتسلسل الأحداث في العمل المسرحي وهذا يعني أن هناك بداية ووسطاً ونهاية ليسهل فهم الوحدة الكاملة للعمل الأدبي. فمن أجل توحيد الحبكة القصصية الزم أرسطو الفنان بأن يختار أحداثاً تدور حول موضوع مركزي واحد. فكل جزء من مأساة أو ملحمة جيدة (وهذا يعني ضمناً أي جزء من عمل أدبي سليم البنية) يسهم في بناء الشكل الكلي للعمل الأدبي وعليه فإن استبدال أو إزالة أي جزء منه يؤدي، بدوره، إلى شل وحدة العمل الأدبي كله. وأي جزء يضاف أو ينقص من هذا العمل الأدبي بطريقة عشوائية لا يمكن أن يشكل جزءاً من الكل. والأعمال الأدبية ذات الحكايات القصصية سواء أكانت هذه الحكايات متصلة بوقفات انتقالية أم لا، تُعد من أسوأ الأنواع لأنها تنقصها الاستمرارية (البوطية ص ص ٧-٩). ويتبنى أرسطو الفلسفة الأفلاطونية القائلة إن الوحدة في أي عمل فني تحتاج إلى أجزاء متناسقة ومتجانسة. والنموذج المعبر لهذا التصور الإغريقي هو الشكل الهندسي. فالهندسة تتعامل مع حيز مغلق وتؤكد أهمية الكل الكامل والنهائي وتهمل ما لا نهاية له ولا حدود. ومثل الفيثاغوريين الذين ربطوا الخير بالشيء ذي الحدود



المعلومة، والشر بالشيء الذي لا حدود له، كذلك فعل أرسطو فلم يهتم بفلسفة (اللانهاية) لأنه أعدها غير تامة وناقصة (الطبيعيات، ص ص ٣-٤؛ انظر أيضاً كلاين ص ١٧٥).

هذا التصور عن الوحدة الذي تجل في رأي علماء الرياضيات الإغريق وفي كتاب أرسطو البوطية *Poetics* ظهر أيضاً في كتاب هوراس *Ars Poetica* المسمى الذي يمتدح فيه نوعاً من الفردية تكون الأجزاء فيه متناسقة مع الكل. وشبه هوراس التفكك في العمل الفني برأس رجل ملصق على عنق حصان أو بالجزء العلوي لامرأة حسناء وضع على جسم سمكة قبيحة (الأسطر من ١-٤٠). وكالإغريق، يرى هوراس (الروماني) أن الوحدة يجب أن تتكون من كل كامل ويجب أن تظهر في التسلسل المنظم للعلاقة بين الأجزاء بعضها البعض وعلاقتها مع الكل. هذا التأكيد على ثانوية تناسق الأجزاء بالنسبة للكل، هي في الحقيقة نظرية تعود جذورها إلى نظرية فيثاغورس الرياضية ولا تهيمن على الأدب الإغريقي والروماني وحسب وإنما تتعداه إلى فهم وهندستهم المعمارية ونظرتهم إلى الكون بصفة عامة. وفي العصور الوسطى ورثت أوروبا آراء الإغريق والرومان الكلاسيكية فدمجوا مفهومهم عن العالم الآخر، والمثالية، وانسجام الكون، في فلسفة دينية توحد فيها مذهب الأفلاطونية المحدث والديانة المسيحية.

أما عرب العصور الوسطى الذين لم يكن يقيدهم تقليد عقلائي يصر على وحدة هيكلية قوية فقد طوروا تصوراً في التنظيم يختلف تماماً عن الإغريق. ففي الرياضيات مثلاً ركز الإغريق على الجانب النظري بينما اهتم العرب بالجانب العملي والإبداعي والتجريبي. ودفعتهم اهتماماتهم العملية إلى الوصول إلى نتائج باهرة في علمي الجبر والحساب. فقد كانوا في حاجة ماسة إلى مهارات حسابية وجبرية دقيقة من أجل أن يحددوا بشكل صحيح موقع مكة [المكرمة] وليحددوا بشكل قاطع أوقات شروق الشمس وأوقات طلوع القمر فيحافظوا على أوقات صيامهم، وليتمكنوا من قياس مساحة الأرض حتى يتم توزيع الميراث طبقاً للقانون القرآني. وليسيروا شؤونهم التجارية بطريقة دقيقة (لاندو ص ١٦٦؛ انظر أيضاً حتى ص ١٠٧). أما إنجاز العرب الرائع في علم الحساب فهو تطويرهم للصفر كنقطة ارتكاز. فلم يعودوا بحاجة إلى قوائم الحساب البابلية المتعبة أو التعامل مع الغموض الذي يغلف الأرقام الحسابية التي تحتوي على صفر. فاستعمال العرب للصفر منحهم سرعة ودقة في مسائلهم الحسابية.

أما الأرقام الصماء مثل الجذر التربيعي للرقم «٢» فلم تسبب للعرب مشكلات تذكر كما سبق أن سببتها للإغريق الذين استعملوا الهندسة لتفسير الأرقام الصماء أما العرب فكتبوها كأرقام (كلاين ص ص ١٧٣ ، ١٩٧). فأسلوب الإغريق في كتابة الجذر التربيعي للرقم «٢» على شكل خط حَوَّلَ الرقم الأصم إلى جزء لا يتجزأ من الكل ، في حين أن كتابة العرب له على شكل رقم برهن على أنهم قد تكييفوا أكثر من الإغريق مع التسلسل الرقمي الذي لا نهاية له . أضف إلى ذلك ، أن العرب عندما يقرؤون الأرقام يتتابههم إحساس قوي باللانهاية ولأن العرب يقرؤون الأرقام كما يقرؤون النصوص من اليمين إلى اليسار فإنهم يبدأون ، عندما يقرؤون رقماً كبيراً مثل ١٠٣٤ بقراءة الرقم الأصغر (٤) أولاً والرقم الأكبر (١٠٠٠) آخرًا . أما الغربيون فيقرؤون الرقم الأكبر (١٠٠٠) أولاً والرقم الأصغر (٤) آخرًا . وبالتالي فلا بد للعربي من أن يفهم الوحدات والأجزاء قبل أن يصل إلى الكل . أما الغربي فيفعل العكس إذ يهتم أولاً بفهم الآلاف ثم يتدرج ليصل إلى الجزء الأصغر للوحدة . ونستنتج من ذلك أن العرب درجوا على النظر إلى الرقم على أنه وحدة قابلة للتوسع ففهموا أولاً الجزء الأصغر للرقم ثم تدرجوا في اتجاه (اللانهاية) . أما في المفهوم الغربي فالرقم يتقلص والتدرج يكون محدودًا . أضف إلى ذلك أنه عندما يقرأ الغربي رقماً كبيراً مثل ٢٣٣١ فإنه يهمل الرقم (١) والرقم (٣٠) ويتم الرقم على أنه ٢٣٠٠ إلا إذا أملت عليه الظروف أن يهتم بالأحاد والعشرات . لذا فإن هذين الاتجاهين في قراءة الأرقام يوضحان رغبة الغربي في تركيز اهتمامه على الرقم الأكبر على حساب الرقم الأصغر في حين أن الاتجاه العربي يعبر اهتماماً لكل الأرقام كبيرها وصغيرها .

إن تركيز العرب على الحساب والجبر بدلاً من الهندسة كما فعل الإغريق (كلاين ص ١٩٩) ، يبرهن مرة أخرى ، بنحو مميز ، على وعيهم التام بمفهوم (اللاحدودية) و (اللانهاية) فيقول روم لاندو Rom Landau في هذا الصدد إن الخوارزمي ، وهو مؤسس علم الجبر الحديث في القرن التاسع الميلادي ، عدَّ الأرقام أجزاءً نهائية لسلسلة ذات احتمالات وعمليات متعاقبة لا نهاية لها . كما أن استعمال الرمز عوضاً عن الرقم في علم الجبر زاد من الشعور باللانهاية . فرمز (س) في مسألة استعصى حلها يمثل عددًا لا نهاية له من الحلول .

الممكنة (ص ١٦٩). فبينما يعطي علماء الرياضيات الإغريق أهمية أولية للكل كمثبت نهائي للأجزاء يرى العرب أن الكل واسع وأقل بناء ولا حدود هناك لاحتتمالاته، وهو ليس أكثر أو أقل أهمية من الجزء. وعليه فإن نظرة العرب لعلم الرياضيات والعلوم الطبيعية والطب ساقتهم إلى الاستدلال والتجريب والملاحظة وكلها تركز على التفاصيل والحقائق أكثر من تركيزها على النظريات.

كذلك فإن النثر والشعر العربيين يكشفان عن عمليات فكرية مماثلة. فمن ناحية يؤكد الأدب (العربي) على أهمية (اللانهائية) و(اللاحودية) ومن جهة أخرى يركز على الجزء وعلى الوحدة الفردية. هذا النوع من الولوج يفسر لماذا حرص العرب على تطويق البانشاتترا والكثير من أدبهم. فالقصيدة العربية التي ظهرت قبل الإسلام والتي تعد من أقدم ما عرف من الأدب العربي هي أقرب ما تكون إلى الحكاية المؤطرة في هيكلها الأساسي. فكثير من القصائد الجاهلية دونت في القرن الذي سبق ظهور الإسلام على الرغم من أن الشعراء قد شدوا بها وتناقلتها الأفواه قبل الإسلام بمئات السنين (نكلسون ص ١٢). وهذه القصائد الدنيوية تمجد الحياة البدوية حياة الرحالة والترحال. وكثير من هذه القصائد ثلاثية البناء. ففي المقدمة عادة ما يبكي الشاعر الأطلال التي كانت يوماً ما منازل محبوبته والتي عاش بها قصة حبه. أما الجزء الثاني، فالشاعر، وعادة ما يكون رجلاً، يصف فيه ناقته ورحلاته أو الأفراد الذين قابلهم أثناء تجواله. وفي الجزء الأخير يسخر الشاعر فيه من أعدائه ويفتخر بقيبلته أو يضمه أبياتاً في الحكمة، أو يصف مطاردة أو احتفالاً أو عاصفة رعدية. والانتقال من موضوع إلى آخر يبدو واضحاً في جميع القصائد: فالموضوعات التي تُناقش مثل (النساء والحيام والجمال) نادراً ما يكون هناك رباط يجمعها. كما أن بعض القصائد تحتوي على جزء أو جزأين من الأجزاء الثلاثة المعتادة وأن بعض هذه الأجزاء تتكون من بيت واحد أو من كلمة واحدة ربما تكون اسماً لمكان. ومن الممكن نقل أجزاء من القصيدة من مكان لآخر لأن القاعدة الأساسية للبنية الثلاثية للقصيدة تسمح بعدد كبير من التغير والتبديل (لايل ص ص ١٩-٢٠ ونكلسون ص ٧٨).

بيد أن أهم ميزة في القصيدة هي أسلوبها في التنظيم . فعلى النقيض من قصائد بندار Pindar أو هوراس Horace أو الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز ليس للقصيدة العربية موضوع يوحدتها ويتجلى في كل سطر من سطورها، وبدلاً من ذلك فهي تقدم سلسلة من الصور الشعرية أو الحكايات ذات الاتصال الضعيف بعضها ببعض أو لا رباط يجمعها على الإطلاق . فكل سطر فيها يمثل فكرة كاملة ومن الممكن أن يكون مستقلاً بحد ذاته . أما ترتيب هذه الأسطر فيبدو أنه قد تم اعتباطاً . وقد لاحظ ج . ا . فون جرونوم G. E. von Grunebaum أن الاهتمام يتجه في أية قصيدة نحو «إعطاء كل بيت صفة الكمال بدلاً من القطعة الشعرية ككل» (الإسلام ص ١٩) .

إن افتقار القصيدة العربية لعنصر تنظيمي شامل مثل ذلك الموجود في القصيدة الغربية قد سبب نوعاً من القلق بين النقاد . فيقول رينولد نكلسون Reynold Nicholson في هذا الصدد «إن بنية القصيدة وتفككها وحاجتها إلى رباط منطقي اهتمت بمرونة حذف أو نقل مقاطع كاملة أو أبيات منفردة» (ص ١٣٤) . وعلى الرغم من أن نكلسون محق فيما ذهب إليه من أن كل بيت يشكل وحدة كاملة في هيئته تسمح له بالزيادة أو الانتقال ، وأن الأبيات لا تعكس موضوعاً مركزياً إلا أنه يتجاهل الدور الحيوي الذي يقوم به المتحدث . فالقصيدة تدور أحداثها حوله لأن كل الأبيات لها علاقة به . فكل عناصر حياته المختلفة والمتباعدة مثل (نساءه وقبيلته وحيواناته والمناظر الصحراوية والحياة الفطرية) مرتبطة بعالمه . وبمعنى آخر: المتحدث هو إطار القصيدة فهو عندما يروي تجاربه وانطباعاته يقوم بربط المقاطع الثلاثة والأبيات المتفرقة بعضها ببعض .

ففي القصيدة، التي يكون الحديث فيها عادة بضمير المتكلم، يدعي الشاعر أنه إما قد شاهد أو جرب حقيقة كل ما يصفه . وغالباً ما يؤكد مصداقية ما يرويه بذكر أسماء أماكن وأناس حقيقيين في قصيدته وتصوير التفاصيل الدقيقة مثل ظل الخيمة أو حبالها . أضف إلى ذلك أن القصيدة دائماً تحتوي على عناصر لها علاقة بالسفر والتغير والحركة . وما يجدر ذكره، أن كلمة «قصيدة» تأتي من الفعل العربي «قصد» الذي يعني «وجود غرض ما» أو «الذهاب في اتجاه شيء أو السعي للوصول إلى نهاية» (جولدزايهر ص ١٠) . وهكذا فإن من السهل

معرفة لماذا استطاع قوم رُحّل أن يطوروا مثل هذا الشعر، مؤكدين فيه عنصر السفر والانقطاع؛ فالبدو دائمو الترحال بحثًا عن الكلاء وهم في بحثهم هذا يجدون أنفسهم طرفًا في حكايات لا صلة بينها، تقع أحداثها في مخيمات منفصل بعضها عن بعض كل منها بعيد ومعزول عن الآخر. وبالتالي فإن حياة الترحال وما ينتج عنها من شعر يعكس كل منها الآخر بدقة متناهية.

فالقصيدة، مثل علم الجبر واستعمال الصفر، تعطي إحساسًا باللانهاية. فالشعور بعدم وجود وحدة مكتملة نتيجة للتوقف المفاجيء في أفكار القصيدة والترتيب الاعتيادي للآيات الشعرية يدل على أن بنية القصيدة غير مغلقة، وأنها مفككة وذات نهاية مفتوحة لا حدود لها، فالقوى المنظمة في القصيدة وهي — المتحدث وما يمر به من أحداث وفكرة الترحال الدائم — ذات تأثير خارجي. فالسفر المتواصل وما يلقاه المتحدث من الأحداث، والصفات التنظيمية الأخرى الخارجية ظهرت في الأدب العربي اللاحق في حكايات أطرية عربية وغير عربية. أما القصيدة، وهي العمل الأدبي الذي كان سائدًا قبل ظهور الإسلام، فكانت المعيار الذي يقاس به جميع أنواع الأدب العربي اللاحق (إي مارميورا ص ٦١).

وفي القرون التي تلت ظهور الإسلام واصل الأدب العربي سعيه في إبراز السمات نفسها التي كانت موجودة في القصائد الجاهلية. وقد نقل رينولد نكلسون في كتابه «تاريخ الأدب العربي» نقد المستشرقين الغربيين الذين ادعوا أن ترتيب الآيات القرآنية في القرآن الكريم «قد تم اعتبارًا» (ص ١٤٣). «فالقرآن الكريم الذي نزل على النبي ﷺ في أوقات مختلفة به جزيئات ذات تسلسل غير تاريخي تضمنت أشياء متنوعة من مقاطع تشريعية ومقاطع أخرى عبارة عن تعليق على أحداث تخص أهل الكتاب. أما علاقة عنوان كل سورة بمحتواها فتكاد تكون ضعيفة أو لا وجود لها.» وليس بمستغرب أن يجد هؤلاء المستشرقون الغربيون الذي أرادوا تطبيق مفهومهم الغربي على القرآن الكريم أن يجدوا فيه ما ينقص وحدة النص. ولكن المتحدث في القرآن الكريم هو الذي يوحد نصه. فالعناصر التي يعكسها هذا الترتيب تتطابق مع عناصر علم الرياضيات العربي لأن الكل فيه ليس أقل أو أكثر من الجزء وكل سورة في القرآن الكريم يمكنها أن تكون وحدة مستقلة بذاتها. كذلك

الحال مع السيرة النبوية الملازمة للقرآن. فالحديث النبوي يحكي أفعال النبي ﷺ وأقواله المختلفة وهو مثل القصيدة في اعتماده على النقل المتواتر. فراوي الحديث يتبع طريقة من هذه الطرق مثل «حدّثني (أ) الذي حدّثه (ب) الذي سمعه، بدوره، من (ج) أن النبي ﷺ قال كيت وكيت» (نكلسون ص ١٤٤). فاستعمال النقل المتواتر لتجميع الحقائق يعطي النص نوعاً من المصدقية والدقة ويتبع أسلوب القصيدة نفسه في تقديم التفاصيل وذكر أسماء الأماكن. فالمتحدث في القصيدة الجاهلية يشكل إطارها. كما أن المتحدث في القرآن الكريم (وهو الله سبحانه وتعالى) يشكل إطاره والنبي ﷺ يشكل إطار الأحاديث النبوية. كذلك فإن معظم كتب التاريخ والرحلات والسير العربية التي ظهرت في العصور الوسطى استخدمت أسلوب النقل المتواتر ولكن بنية مفككة. فكتب التاريخ — وهي عبارة عن مجموعات من المعلومات لا علاقة لبعضها ببعض بل إن بعضها يتناقض مع الآخر — لا تستعمل أسلوب التحليل أو التفسير أو وصف تطور المجتمع؛ إنما تنحصر مهمتها في تجميع المعلومات. كما أن المؤرخين العرب غالباً ما يثبتون وقوع حادثة ما باستعمال سلسلة من النقل المتواتر إلى أن يصل النقل إلى الشخص الذي شاهد وقوع هذه الحادثة، وفي هذا يكونون قد قاموا بدور الموصل المحايد للحقائق الموثقة. وتبدأ مهمة القارئ بالتحليل والتوفيق بين المتناقضات وتقديم النتائج. أما الحكايات في أدب الرحلات، تلك الحكايات التي تقع أحداثها في جميع أنحاء الشرق الأوسط، فلا يجمعها موضوع أو مكان بل وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر المتحدث الذي يصف ما يرى. (وكمثال جيد لأدب الرحلات، انظر شهريار). أما كتب السير فتحتوي على مجموعات من التفاصيل غالباً ما تكون غير ذات تسلسل تاريخي وجميعها تتصل بحياة زيد من البشر أو مجموعة من الناس (نكلسون ص ص ٣٥٤-٣٥١، جرونوم الإسلام في العصور الوسطى ص ص ٢٧٧-٢٨٧؛ وانظر أيضاً جرهارت ص ص ٣٧٨-٣٧٩). ويذكر جرونوم Grunebaum أن أحد كتاب السير العربية جمع في إطاره وبطريقة عشوائية «خليطاً من الحكايات والشعر ومواضيع خارجية أخرى تجمعت على شكل استحضار ذهني للماضي» (ص ٢٧٨).

وقد حفلت الحكايات العربية التي ظهرت في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين بصور لأبطال من الصعاليك والأوغاد الذين يسافرون إلى بلاد كثيرة ويؤدون أدواراً مختلفة

(فهو مرة مدرس أو محامٍ وأخرى طبيب) ويتولى أحد أصدقائه وصف مغامراته. هذا النوع من العمل الأدبي الذي يعتمد على النقل المتواتر والتعليق على المغامرات السفيرية، يحتوي على أجزاء جادة وهزلية وعلى حكم وأشعار دينية وألغاز وطرائف تشكل جميعها وحدات مستقلة لا يربطها سوى الحضور المستمر للراوي والبطل (جولدزايرهر ص ص ٨٦-٨٨)، نكلسون ص ص ٣٢٨-٣٣٦). كما أن هذه الأدوار المتعددة الأشكال تسمح لهذا البطل المتشرد أن يبرز ما لديه من معلومات موسوعية أطلق عليها اسم الأدب ونالت استحسان عرب القرون الوسطى. وقد احتوت كتب هذا الأدب على مزيج مجمع من معلومات عامة أو مقتطفات من أدب الحكمة دون أن يكون هناك نظام داخلي يتولى عملية التنظيم (جولدزايرهر ص ص ٨١-٨٣؛ وخير مثال لهذا النوع من الأدب هو كتاب «سيرة وأدب الجاحظ»).

كما نجد في الأدب العربي عامة أن تجارب الفرد أو الجماعة أو حتى الأحداث التي تقع في جزء من العالم تكون حلقة اتصال أو أطرا بمفهوم أوسع. ونجد أيضاً في جميع الأعمال الأدبية (العربية) أن الكل يؤكد أهميته وأهميته كل جزء فيه. ولم يطالب العرب قط أن يكون للمعرفة نقطة ارتكاز أو أن يكون للأدب بنية موحدة مثل مفهوم الإغريق، ومع ذلك فالأطر التنظيمية الخارجية واضحة في النصوص العربية. فليس بمستغرب إذن أن العرب وضعوا إطاراً لحكايات البانشاتنرا وأنتجوا روايات عظيمة محاطة بأطر مثل «رحلات السندباد» و ألف لية وليلة. وبما أن أصول هذه الحكايات مفقودة فهي غير صالحة للدراسة في هذا البحث؛ ولكن الذي يهمنا في هذا الموقع أن نذكر أن مصطلح ألف ليلة وليلة يعطي معنى كبيراً وعدداً لا حصر له من الليالي وهذا يتفق تماماً مع الخيار العربي في استعمال أطر مفككة ومفتوحة حتى لا تتفوق النصوص بداخلها (روزنثول ص ٣٣٧).

وقد طور العرب الحكاية الأطرية وفضلوها على الحكايات الطويلة الموحدة. وعلى الرغم من أنه حدث تبادل ثقافي بين الإغريق والبيزنطيين من جهة وبين العالم العربي من جهة أخرى إلا أن العرب لم يتقبلوا الفن الملحمي والروائي والمسرحي كما تقبلته الثقافة الغربية. لكن توجد في بعض حكايات ألف ليلة وليلة (٩٠٠-١٥٠٠م) نوع من

الشبه ببعض حبيكات الروايات الإغريقية (١٠٠ ق م - ٣٠٠ م) إلا أن الحكايات العربية تظل دائماً قصيرة نسبياً (جرونوم «الإسلام في العصور الوسطى» ص ٢٩٤ ، ٣٠٥-٣١٠). ويبدو جلياً أن العرب قيدوا أدهم القصصي داخل البنية المؤطرة لأنهم شاءوا ذلك لا لأنهم لم يكونوا على معرفة بالأعمال الأدبية الطويلة ذات الوحدة الداخلية.

ومن البديهي أن تكون عناصر التنظيم في الفنون العربية الأخرى مشابهة لتلك الفنون الموجودة في الأدب العربي. ففنانو العمارة الإسلامية الأولى لم يتصوروا الجامع على أنه وحدة كاملة ومغلقة مثل كاتدرائية العصور الوسطى؛ ولكنهم رأوا أنه يجب أن يكون للجامع القدرة على التوسع والتقلص إذا دعت الحاجة كحدوث تغير في الكثافة السكانية للمدينة مثلاً كما عبر بذلك أولج جرابر Oleg Graber: «كان بناء الجامع في العصور الأولى للإسلام تحدده احتياجات اجتماعية معينة ولم يكن الغرض منه التعبير عن بناء معماري مثالي الكمال من قريب أو بعيد... بل الذي هو أهم من ذلك أن يكون البناء قابلاً للتوسعة والتضييق لذلك فإنه يجب أن يدخل في نظام بنائه شيء من المرونة. وميزة البناء الذي يركز سقفه على صفوف من الأعمدة والذي اتبعه المسلمون الأوائل أن الدعامة الداخلية الرئيسة فيه تتكون من عنصر واحد بالإمكان زيادته إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك وفي أي اتجاه كان» («الفن الإسلامي» ص ١١٤).

ونلاحظ هنا أن الخطة القديمة لبناء الجامع كانت «مزيجاً من الأنظمة المعمارية ينقصها الاتجاه والتركيز المعماري» كما أن البناء المعماري للجامع في العصور التالية استمر في إعطاء «الأولوية للناحية العملية كما ظلت الحاجة إلى المرونة في التوسع مهيمنة عليه» (ص ص ١٢٤ ، ١٢٦).<sup>(٣)</sup> والحقيقة أنه في خلال قرنين ونصف من بناء أول جامع في المدينة (المنورة) في عام ٦٢٢م تمت توسعته أربع عشرة مرة لكي يتلاءم مع الازدياد المضطر للسكان (جيرازبوهوي ص ص ٧-٩). لذا فإننا نرى في بنية الجامع، كما هو الحال في بنية الحكاية الأطرية، أن المرونة والانفتاح لهما الأولوية على أية خطة محكمة التنظيم. وقد طبقت هذه

(٣) من أجل الحصول على نظرة مخالفة لمفهوم الوحدة في بناء الكنيسة القوطية والتي بدأ مهندسوها برسمها بعد أن رسخ في أذهانهم الشكل الكلي لها انظر كتاب سايمون Simon ، ص ص ٣٥ ،



البنية المطاطية على فن عمارة القصور مثل قصر الحمراء في الأندلس . وكما يقول جرابر: «إن أهم نقطة في بناء القصر أنه لم يشيد ليعكس صفة جمالية بقدر كونه عبارة عن سلسلة من عناصر منفصلة» («فن العمارة» ص ٢٥٩).

إن الأحزمة المتتالية من الحجارة ذات الألوان السود والحمر والبيض التي ظهرت أول مرة في العمارة العربية في جامع قرطبة قد تطورت بدون شك من الفكرة نفسها التي أخرجت الجامع نفسه (لاندو ص ٢١٨). أما الأحزمة ذات الخطوط الملونة الشبيهة بخطوط الحلوى، والتي تزين أقواس الجامع القرطبي فتبدو في نظر الغربي وكأنها تنقصها الدقة. أما الفكرة الجمالية العربية التي هي مصدر هذا الشكل البنائي للجامع فتؤلف هذه الأقواس المحزمة عنصراً أفقياً دائماً النمو في عملية التنظيم. ويحفظ كل لون من هذه الألوان المنفصلة الثابتة بصفته الجمالية المنفردة بدلاً من أن يكون ثانوياً بالنسبة للأجزاء الكبيرة الأخرى في الجامع. وكذلك الحال مع الأشكال المعمارية الأخرى. أما فن الزخرفة الهندسي الذي يظهر على الجامع — والذي يشبه الحكايات داخل الحكاية الأطرية وغالباً ما يبدو في أوضاع اعتباطية — يظهر في داخله نوع من التناسق الهندسي الموزون الذي لا يحدد تركيبته أو موضعه البناء المعماري بخلاف ما هو معروف في البناء المعماري لكاتدرائية العصور الوسطى حيث يتم تحديد حجم نوافذها ومحيطها وفجوات جدرانها. وقد لاحظ جرابر أن الموقع العشوائي لهذه الزخارف في الجامع إنما كان يعبر عن المبدأ الإسلامي في عدم اللجوء إلى الدقة في تحديد أماكن هذه الزخارف فيقول: «إن الميزة الثابتة لمعظم الزخارف الإسلامية تكمن في أن حجمها وأشكالها الداخلية تحكم نفسها بنفسها وليس هنالك أي تأثير خارجي عليها» («الفن الإسلامي» ص ٢٠٠).

وإذا نظرنا إلى الإسهامات العربية في حقل الموسيقى وخصوصاً في المقطع الموسيقي القياسي نجد أنها تشتمل على عناصر فنية مشابهة لما ذكرنا سابقاً. ففي عصر القرون الوسطى للغرب تم تصنيف المقاطع الموسيقية الطويلة الكاملة والتي اتسعت لبحر موسيقي كامل، ووضعت فوق كل المقاطع القصيرة لأن بإمكانها احتواؤها جميعاً. وعلى النقيض من ذلك، رأى منظرو الموسيقى العرب أن المقطع الموسيقي يجب أن يتدرج من الأصغر إلى

الأكبر وبهذه الطريقة لا يفقد المقطع الصغير قيمته . وعلى عكس أوروبي القرون الوسطى في القرن العاشر الميلادي الذين شبهوا الإيقاع الموسيقي بخط عامودي مغلق ومحدود مثل وتر الآلة، شبه العرب الإيقاع الموسيقي بخط أفقي أو بسلسلة من المقاطع تعزف تباعاً وبشكل متوال (رايت ص ٤٩٤؛ فارمر «الموسيقى في الإسلام» ص ٤١٧، «الموسيقى» ص ص ١١٧٥ - ١١٧٦).

لذلك فإننا نرى أن الاهتمام بالجزء كوحدة منفردة في الأدب والعمارة والموسيقى العربية نتج عنه إطار أو بنية شاملة متحررة طبيعة ذات وظيفة منظمة وغير متحركة . وإذا لم يكن للإطار أية ميزة تذكر فلماذا اهتم العرب إذن بوضعه حول حكايات البانشاتنترا؟ إن النقطة التي تثير اهتمامنا هنا هي أن القصة أو الحكاية المنفردة أو التفاصيل المعمارية المنفصلة بعضها عن بعض كان لها وزنها من الاعتبار عند العرب .

ولأسف لم يستطع أحد أن يعلل بطريقة مقنعة ميل العرب إلى التركيز على التفاصيل في فنونهم المختلفة وفي فصل الحكايات بعضها عن بعض . ولكن فون جرونوم von Grunebaum ونقاداً آخرين يعززون اهتمام العرب بالجزئيات الصغيرة إلى آراء الطائفة الأشعرية (نسبة لأبي الحسن الأشعري) وهي مدرسة إسلامية ظهرت في القرن العاشر الميلادي وتنحصر فلسفتهم في أن العالم مكون من ذرات وأن الزمن ليس إلا سلسلة منفصلة من اللحظات الذرية غير قابلة للتفتت . ويعتقدون أن الله يخلق العالم من جديد مع كل ذرة زمن ويفنيه عند نهاية الذرة الزمنية ليبدأ خلقاً جديداً مع ذرة زمنية أخرى . وهم يرون أيضاً أن البشر ليسوا إلا مجموعة ذرات وأحداث (جرونوم «الإسلام» ص ٩٨؛ جرابر «الفن الإسلامي» ص ٢٠٣؛ م إي مرميورا ص ص ٤٧-٤٨). غير أن الكثير من الفلاسفة المسلمين في القرون الوسطى رفضوا نظرة الأشاعرة إلى العالم، وعليه فإننا لا نستطيع أن نجزم في أن نظرتهم هذه تمثل الفكر العربي في العصور الوسطى (م إي مرميورا ص ص ٤٦-٤٩).

ومهما كانت الأسباب وراء ظهور عناصر الجمال العربية فتصور التنظيم جلي وواضح في معظم أنواع الأدب العربي مبتدءاً بالقصيدة حيث التركيز على حرية الوحدة الفردية لا

يسمح للبنية الأطرية الشاملة في أن تحدد هوية العمل الأدبي أو تركيب أجزائه . وهذه النظرة الفنية مكنت العرب من تطوير البنية الأطرية وتهذيبها واستكشاف احتمالات تطبيقاتها . وفي آخر المطاف ، جلب الغزو العربي لأوروبا نموذج الحكاية الأطرية إليها ومعه حكاية البانشاتترا (أعيد تسميتها في العربية بكليمة ودمنة الرائجة بين أوساط العامة حيث صارت الأسلوب القصصي الذي احتضنه احتضاناً شديداً رواة الحكايات في العصور الوسطى في أوروبا .

ففي إسبانيا ، التي كانت أهم جسر لنشر الثقافة العربية ، استعمل الكاتب بيتروس الفونسي Petrus Alfonsi ، الذي عاش في القرن الثاني عشر (جبريلي ص ص ٦٥-٨٠) ، حكايات كليمة ودمنة كنموذج لروايته السلوك الكهنوتي *Disciplina Clericalis* . وتعد هذه الرواية أول عمل أدبي أوروبي ذي أهمية تذكر يستخدم الحكاية الأطرية ، وقد سبقت غيرها في التقريب بين الأنماط القصصية الشرقية والغربية ، وتوصيل البنية والمضمون العربي إلى الكتاب الذين كانوا يكتبون باللغة العامية في أوروبا في العصور الوسطى (متلتركي ص ص ١٨-١٩ ، ٩٥-١٠٦) . وقد كان بيتروس ألفونسي حاخاماً يهودياً متفهماً في العلوم الإسلامية وطبيباً ترك اليهودية واعتنق النصرانية ، ثم سافر إلى إنجلترا في عام ١١١٠ حيث أسمى الطبيب الخاص للملك هنري الأول . وقد كتب روايته السلوك الكهنوتي باللغة العربية ثم ترجمها إلى اللاتينية البسيطة . وقد قام اليهود الإسبان بدور الوسيط بين الثقافتين الإسلامية والمسيحية فجمعوا بين النظرة الأخلاقية التي كانت سائدة بين المسيحيين والنظرة الفنية العلمية التي كانت منتشرة بين المسلمين . وعليه فإن رجالاً من أمثال بيتروس ألفونسي لعبوا دوراً وسطاً في إيصال الأفكار الثقافية الإسلامية إلى مسيحيي إسبانيا وأوروبا .<sup>(٤)</sup> وقد أوضحت روايته السلوك الكهنوتي نموذجاً لكتاب أسبان في العصور الوسطى من أمثال دون خوان مانيويل Don Juan Manuel وخوان رويز Juan Ruiz كما ظهر تأثيره في بوكاسيو Boccaccio وتشوسر Chaucer الذي أشار إلى بيتروس ألفونسي وروايته خمس مرات في حكايات

(٤) من أجل معرفة المزيد عن سيرة بيتر ألفونس وعلاقته بالمادة العربية انظر كتاب هرمز Hermes ص ٢٣ - ٣٥ . أما بالنسبة لترجمة بيتر ألفونس لأعماله من العربية إلى اللاتينية انظر كتاب فوسلر Vossler ص ١٢٩ . ولدور اليهود كوسطاء بين العربية والثقافة الغربية انظر كتاب جاكسون Jackson ص ص ١٠٢ - ١٠٨ .

كانتربيري *Canterbury Tales* (روبنسون مج ٧ ص ص ١٠٥٣ ، ١١٨٩ ، ١٢١٨ ، ١٣٠٩ ، ١٥٦٦ ؛ انظر أيضاً متلتزكي ص ١٨). وتصف دوروثي متلتزكي Dorothee Metltzki رواية السلوك الكهنوتي بأنها «أول رباط في سلسلة غربية تقودنا إلى الفن القصصي لتشوسر» (ص ٩٦).

وتحتوي رواية السلوك الكهنوتي على الكثير من الصفات التنظيمية الخارجية (وليست كلها) للأعمال الأدبية العربية القديمة المؤطرة ومنها استخدام سلسلة من النقل المتواتر ووظيفته، في هذه الرواية، أن يقدم الحكمة القصصية للإطار. ففي مقدمة الرواية يُعرف بيتروس ألفونسي على أنه الراوي (مستوى ا) ويبين أن غرضه الوعظ، ثم ينقل أقوالاً مختلفة لبعض الفلاسفة. وكان أحدهم يدعي بعلام Balaam (مستوى ب)، وشخصيته مأخوذة من العهد القديم «فصل سفر الأرقام». ويتولى بعلام هذا تقديم الحكاية التي تكون الإطار الخارجي الرئيس وهي تحكي حكاية أعراي (مستوى ج) أحضر ابنه إليه عند احتضاره ليعظه. واتخذت مواعظه شكل حلقات من الحكم والحكايات التي تحتوي على دروس في الأخلاق. ولأن كلاً من الراوي (بيتروس ألفونسي) ومقدم حكاية الإطار الخارجي الرئيس (بعلام) هم في الأصل أناس حقيقيون ساعد ذلك في إعطاء الرواية نوعاً من المصادقية. وكما هو الحال في حكايات البانشاتنترا وباقي أنواع الأدب العربي في الخلفية المكانية المعاصرة (مثل مصر وبغداد) والتفاصيل الدقيقة (كما في فحص الطبيب) والاقتراسات الكثيرة المباشرة أضفت على النص معنى دقيقاً ونوعاً من المصادقية. وكما هو موجود في كليله ودمته، معظم ما حوته رواية السلوك الكهنوتي أيضاً يميل إلى الوعظ الدنيوي لا الديني فيرشد الإنسان إلى الكيفية التي يمكنه بها اختيار صديقه والتعرف على عدوه والتفوق بذكاء على خصمه والحصول على الربح المادي، وتفهم حقيقة هذا العالم الزائل وحتى معرفة المسالك التي تؤدي إلى الجنة أو إلى النار.

وعلى الرغم من أن رواية السلوك الكهنوتي منسوجة حول فكرة الوعظ إلا أن بها أفكاراً ثانوية تقوم بربط عدد من مجاميع الحكايات ببعضها ببعض، فمجموعة من هذه الحكايات تتناول موضوع كسب الصحاب، وأخرى تحذر من كيد النساء، وثالثة تبحث

عن حل للغز الموت . وبدلاً من أن تكون هذه الحكايات فصولاً مستقلة ومنفصلة، اهتمت كل مجموعة منها بدراسة موضوعها دراسة كاملة من كافة الوجوه . وكما في حكايات البانشاتنترا، ثمة في رواية السلوك الكهنوتي بعض الحكايات الغرامية المثيرة لتضفي نوعاً من المتعة على الرواية وتمتاز هذه المجموعة باستقلالية تامة . وفي نهايات كثير من الحكايات يناقش الأعرابي ابنه الذي يعظه عما فهمه من عظات في تلك الحكاية ويتم ذلك على شكل حوار مشابه لتلك المقاطع الانتقالية في حكايات البانشاتنترا . وكما سبق وذكر إبراهيم هرمز Eberhard Hermes تقدم لنا هذه الجولات من الحوار دليلاً على أن بيتروس ألفونسي استخدم حكايات البانشاتنترا كنموذج لروايته السلوك الكهنوتي (ص ١٨٣ ، هامش ٧٠) . كما أنها تبين لنا شخصية كل من الأب والابن ؛ ولأن ألفونسي اهتم كثيراً بالحكاية الأطرية لروايته السلوك الكهنوتي وبطريقة أعمق وأكثر شمولاً من الحكاية الأطرية للبانشاتنترا نجد أن البناء التشخيصي للأعرابي وابنه أكثر صفاء من البناء التشخيصي للرجل الحكيم والأمراء الثلاثة في البانشاتنترا . لكن على الرغم من أن الحكاية الأطرية لرواية السلوك الكهنوتي أطول وأشمل من الحكاية الأطرية للبانشاتنترا فقد حافظت الحكايات المنفردة فيها على كيانها المستقل .

إن أوجه التشابه بين المادة الأدبية المتنوعة والشاملة التي تغص بها رواية السلوك الكهنوتي وما هو موجود في كتب الأدب العربي، مع التشابه بينها في المقاطع الانتقالية، تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن بيتروس ألفونسي قد فهم واعتمد على التصورات الفنية العربية للمحتوى والبنية والشكل . وكمعظم أنواع الأدب العربي، يبدو أن ترتيب الحكايات في رواية السلوك الكهنوتي قد تم بشكل اعتباطي . فكل حكاية من حكاياتها كاملة وتنتهي حبكتها بنهاية دقيقة وواضحة . لكن الأطوال المختلفة لكثير من نسخ العصور الوسطى لرواية السلوك الكهنوتي يوضح أن إطارها كان مرناً وقابلاً للتكيف . وعلاوة على ذلك، لم تكن الحكاية الأطرية مثل نظيرتها في البانشاتنترا كاملة، فالأعرابي لم يمت قط وليس هناك ما يدل على أن ابنه قد أوتي الحكمة، وتختفي هذه الحكاية الأطرية قبل نهاية الرواية .

ويبين إبراهيم هرمز بشيء من التحيز أن اختيار بيتروس ألفونسي لشكل البناء الأطري إنما هو نتيجة لتأثر هذا الأديب الطبيب وكتابات بالأسس العربية للطب التجريبي . فطريقة

تدريس الحكمة بسرد حكايات متسلسلة تشبه إلى حد بعيد الاتجاه العربي العلمي في العصور الوسطى: استقراء البيئة، والاعتماد على مجموعات من الملاحظات والحقائق، وتجنب النظريات التجريدية العامة (ص ص ٧٢-٧٥، ٨٩-٩٠). ويبدو أن نظرية هرمز مقبولة، لكن الاتجاه العربي العلمي لا يشكل سوى وجه واحد من أوجه النهج العربي الكبير الذي يتعامل تقريباً مع كافة الأشياء علمية كانت أو فنية بالطريقة نفسها وهي تجميع المعلومات بصورة متتالية مع دعم (تمحورها) حول موضوع واحد ضيق.

وقد كان بوكاسيو Boccaccio من بين من سبقوا تشوسر في استخدام بنية الحكايات المؤطرة. فقد احتفظت روايته ديكامرون *Decameron* بكثير من القوى المنظمة المشابهة لتلك التي استعملها بيتروس ألفونسي أو الكتاب العرب الأوائل: فهناك مثلاً صوت الراوي وفكرة الترحال في رحلة أبناء فلورنسا وموضوع الحكمة مع كل الحكايات التي ترمي إلى تعليم الثقافة العلمانية (سكاجليون ص ٥١، فرانتني ص ص ٢١٢-٤١). ويبدو من أول وهلة أن بوكاسيو ابتعد شيئاً ما عن النمط ذي النهاية المفتوحة الذي كان متعارفاً عليه في الحكاية الأطرية السابقة. فخطته الواضحة هي أن يقوم كل فلورنسي بدور الراوي لفترة يوم واحد ويتحتم على كل منهم أن يروي عشر حكايات يومياً عن موضوع معين ماعدا الحكاية الأولى والتاسعة. ومما يجدر ذكره هنا أن هذه الخطة الصعبة قلما يواظب عليها. ففي نهاية اليوم الأول اعتذر داينيو Dioneo عن رواية حكايات في الموضوعات المخصصة لذلك اليوم، وبالتالي خالف التنظيم الذي يطالب الرواة جميعاً بالالتزام بموضوع واحد. وفي مقدمة اليوم الرابع أيضاً قص بوكاسيو، الذي لم يكن ضمن الرواة، حكاية أدت إلى اضطراب الخطة البنائية لديكامرون تلك الخطة التي تحتم أن يكون أبناء فلورنسا وحدهم الذين يروون الحكايات، كما أن إخفاق بوكاسيو في أن ينهي حكايته أربكت أيضاً الاتفاق الضمني في أن تكون جميع الحكايات تامة. وقد أوحى اقتراح الملك في نهاية اليوم الأخير بأن تختار المجموعة ملكاً آخر لليوم التالي ويواصلون رواية قصصهم بأن هذه الحكايات ربما تستمر إلى أجل غير مسمى. ومن هنا يتضح لنا أن الخطة البنائية المحددة لرواية ديكامرون من الممكن تجاهلها، وإذا سمح بتجاهلها مرة افترض السماح بتجاهلها مرات عديدة. وجلي أن حاجة بوكاسيو في إبقاء الحدود البنائية لروايته مفتوحة تشير إلى أنه قد تأثر بالنماذج الإسبانية التي تأثرت، بدورها، بالنماذج العربية.

ونجد الشيء نفسه يتكرر في رواية جور Gower اعترافات أمانتيس *Confessio Amantis* التي تستخدم البناء الإطاري لأغراض مجازية. وبما أن موضوعات الأجزاء الستة الأولى من الرواية هي الخطايا الست حسب تسلسلها فمن الطبيعي أن نتوقع أن موضوع الجزء السابع هو الخطيئة السابعة والأخيرة وهي الانغماس في الشهوات. لكن عوض عن ذلك يخصص جور الجزء السابع ليتكلم عن تعليم الأمير، ويؤجل موضوع الخطيئة السابعة إلى الجزء الثامن من الرواية. وقد وصف ج. س. ماكيولي G. C. Macauley هذا التحول بأنه تمزيق «متعمد» للنمط الذي اتبعه في الأجزاء الستة الأولى (ج ٢، ص ١٩). وكما هو الحال في رواية «ديكامرون» فإن هذا الامتناع عن تلبية توقعات (القارئ) ينتج عنه إحساس بـ (غير المحدودية) التي هي سمة من سمات الحكاية المؤطرة.

وتواصل «حكايات كانتيريبي» استعمال الخطة المتبعة في الحكاية المؤطرة على الرغم من أن لها نمطاً فيه من التكلف أكثر مما في النمط البسيط غير المعقد لرواية «السلوك الكهنوتي». ومع وجود الكثير من مميزات الحكاية الغربية في القرون الوسطى في «حكايات كانتيريبي» إلا أن بها أيضاً معظم الملامح التنظيمية للحكاية العربية: النهاية المفتوحة، وتجميع الحكايات وتوازن موضوعاتها ومغزى الحكمة وأسلوب النقل المتواتر. بيد أن تشوسر استطاع أن يطور هذه الملامح مستعملاً طرقياً لم يُجرب من قبل قط.

إن أهم ميزة عربية لافتة للنظر في «حكايات كانتيريبي» هي النهاية المفتوحة لهذه الحكايات: فالحجاج لم يصلوا أبداً إلى مدينة كانتيريبي. وقد قيل إن عدد أفرادهم في الحانة كان تسعة وعشرين (ج ١، سطر ٢٤). ولكن ذكر وجود ثلاثة رهبان آخرين (ج ١، سطر ١٦٤) مما رفع العدد إلى اثنين وثلاثين حاجاً. وقد أكد المضيف *The Host* (وهو أحد شخصيات الحكايات) على أنه ينبغي على كل حاج أن يحكي حكايتين إحداهما في الذهاب والأخرى في الإياب (ج ١، سطر ٧٩٢-٩٤)، ولكن يتضح لنا من «مقدمة حكاية فرانكلين» *Franklin's Prologue* أنه يتوجب على كل حاج أن يحكي «حكاية أو اثنتين» (ج ٥، سطر ٦٩٨)؛ وتفيد «مقدمة حكاية الكاهن» *Parson's Prologue* أن هناك حكاية واحدة ناقصة (مج ١٠ سطر ١٦)، بزعم أن اثنين وعشرين حاجاً فقط هم الذين قصوا

حكايات. أضف إلى ذلك أن وصول القديس canon وخادمه yeoman غير العدد الإجمالي المحدد للحجاج والرواة الذين جاء ذكرهم في المقدمة العامة للحكايات. وكما هو الحال في روايتي ديكامرون و اعترافات آمانتيس فإن توقعات تسلسل الأحداث والبنية المضطربة للحكايات كانتربيري وضعاً حدًا لكل رأي يقول إن حجم هذا العمل يمكن التنبؤ بإمكانية احتوائه.

ويقول دونالد ر. هاورد Donald R. Howard في معرض وصفه للتغير التدريجي من البنية المغلقة إلى البنية المفتوحة في حكايات تشوسر: «قد يستمر الراوي في سرد قصته إلى أجل غير مسمى وبالتالي يتكاثر عدد الناس في قصته، فتتكاثر بدورها قصصهم» (ص ١٧١). ويضيف قائلاً إن عدم الانسجام والتضارب في عدد الحكايات يعطي انطباعاً بأن هذا العمل الأدبي «غير منته لكنه تام» (مج ١ ص ص ٢٧-٢٨، ٧٩، ١٢٢). وخير وصف لحكايات كانتربيري ربما يكمن في أنها «منتهية لكنها غير تامة» وذلك لأن من طبيعة الحكايات الأطرية أن تترك الحدود البنائية مفككة؛ وقد سمحت هذه النهاية المفتوحة لمؤلفين لاحقين أن يوسعوا ويغيروا في خطة تشوسر الأصلية مثل ما حدث في حكاية برين The Tale of Beryn أو حكاية حصار طيبة The Siege of Thebes لمؤلفها ليدجت Lydgate. وبما أن الحجاج من أمثال الطباخ the cook ومالك الأرض the squire والراهب the monk وتشوسر الحاج Chaucer the pilgrim في حكايات كانتربيري لم يكملوا حكاياتهم مثلهم في ذلك مثل شخصيات بوكاسيو، فإن هذا يعدُّ دليلاً آخر يعزز القول بأن عدم الكمال هو عنصر لا مفر منه في الحكاية المؤطرة. فمالك الأرض والراهب خلفا وراءهما سلسلة من الحكايات لا نهايات لها (حكايات مؤطرة وشبه مؤطرة داخل حكاية مؤطرة)؛ أما الطباخ وتشوسر الحاج فقد تركا حكايات منفردة لا ختام لها.<sup>(٥)</sup>

وقد أسهمت الوصلات المفككة ومجاميع الحكايات في إعطاء النص نهايات مفتوحة. وكما رأينا في البانشاتترا والسلوك الكهنوتي فإن موازنة وتجميع الحكايات والمواضيع في

(٥) إنني أتفق مع هاورد Howard (ص ٢٦٤) وبرادي Braddy (ص ص ٢٨٠ - ٢٩٠) على تفسيرهم للحكاية السيد Squire.



حكايات كانتربيري تقوم من وقت إلى وقت بمهام أدوات الربط فتقود إلى نوع من التنظيم دون وضع قيود على المحتوى أو عملية ترتيب الحكايات. وكما حدث في رواية السلوك الكهنوتي تقوم مجموعات من حكايات تشوسر بالتركيز على مواضيع معينة. وقد وجد كتردج Kittredge أن هناك مجموعة من الحكايات اتخذت من الزواج موضوعاً لها فبدأت بمقدمة حكاية the Wife of Bath وانتهت بحكاية The Franklin's Tale (سطور ١٨٥-٢١٠). كما ركزت كل من حكايات the Miller و the Reeve و the Friar و the Summoner و the Pardoner و the Canon's Yeoman على موضوع الجشع. واشتركت كل من حكايات the Miller و the Reeve و the Cook و the Friar و the Summoner و the Merchant و the Ship-man في أن لهم أصولاً أسطورية. وأما توازن الحكايات فهناك مثلاً حكاية the Friar وبطلها هو المدعي العام (the Summoner) وبطل حكاية the Summoner هو القسيس (the Friar). وقد جاءت حكاية the Reeve رداً على حكاية the Miller، كما جاءت حكاية the Knight بشكل تهكمي وسخرت من كل من حكايتي the Miller و the Squire ويقول هاورد إن توازن الحكايات بعضها مع بعض يجبر القارئ على أن يعود إلى روايتها في المقدمة العامة فيجدهم متماسكين كأعضاء المجتمع الواحد المترابط. ويضيف قائلاً والنتيجة توحى بغير المحدودية «فالعدد المحدود من الرواة يعطينا انطباعاً بأن من الممكن إلى حد ما الوصول إلى عدد لا حصر له من توارد المعاني والخواطر» (ص ١٩٩).

غير أن بعض الحكايات احتوت على وسائل ربط إبداعية فكلمة «عرق» التي استعملت في مقدمة حكاية the Canon's Yeoman لتصف العرق الذي تفصد من جباه الرجال والخيل عندما غادروا الحانة مسرعين (مج ٨ سطور ٥٦٠، ٥٦٣، ٥٧٨، ٥٧٩-٥٨١)، هذه الكلمة تربط مقدمة حكايته بالحكاية نفسها التي تصف بدورها قسيساً متعباً يتوسد صليبه وقد ملأ العرق جبينه (مج ٨ سطر ١١٨٦). كما ربطت هذه الكلمة أيضاً المقدمة بالحكاية السابقة لها وهي حكاية the Second Nun التي تصف القديسة سيسيليا St. Cecilia بأنها عندما كانت داخل حوض مملوء بماء حار «لم تسقط نقطة عرق واحدة» (مج ٨ سطر ٥٢٢). وبما أن خادم القسيس the Canon's Yeoman انضم إلى المجموعة بعدما فرغت الراهبة من سرد حكايتها وبالتالي لم يسمع حكاية استشهاد القديسة سيسيليا فإن

الربط بين حكايته وحكايتها يبدو غير جلي وغير متوقع، ولا يمكن أن يكون إلا جزءاً من نسيج لموضوعات قد تجمعت بطريقة عفوية ومتقلبة مما يدل على وجود عناصر تنظيمية عربية. إن حلقات الاتصال الخفية هذه تجسد التعقيدات الأساسية في التصميم الفني لحكايات كانتيرييري.

إن الموازنة بين حكايتي the Canon's Yeoman و the Second Nun تعطي مثلاً للطريقة الغربية التي اتبعتها الشاعر من أجل أن يربط بين عنصرين متنافرين أحدهما علماني والآخر ديني. فمشهد استشهاد القديسة سيسيليا داخل الحوض تولت سرده الراهبة الثانية the Second Nun مستعملة لغة كتلك التي تستخدم في كتابة سير القديسين في حين أن خادم الراهب the Canon's Yeoman استخدم اللغة القديمة لعلم الكيمياء ليصف مشهداً دينياً آخر وهو استناد القسيس المتعب على الصليب. فالحجاج — في حقيقة الأمر — ليسوا سوى مومنين اعتياديين للتصميم الفني الرائع لتشوسر، ذلك التصميم الذي يستطيع أن يربط مثلث الحب البلاطي السامي في حكاية the Knight's Tale (الفارس) بمثلث الحب العامي المتبدل الموجود في حكاية the Miller (الطحان) الذي يربط أيضاً مفهوم الفكرة العالية لفضيلة النبل الموجودة في حكاية the Knight's Tale بمنظور الفكرة نفسها ولكن من زاوية أخرى فظهرت بمظهر متضائل ومتفسخ كما حصل في حكاية the Reeve's Tale فالطحان في حكايته يندد بالنشاط الجنسي لنسائه ولاثنين من تلامذته لأنه يرى أن ذلك النشاط الجنسي يهين ويحقر ويهدد أفكاره عن السلالة البشرية. هذا التجمع والتوازن للحكايات له شبيه في رواية السلوك الكهنوتي ولكنها في حكايات كانتيرييري تتداخل في تراكيها مكونة من ذلك التداخل تشابكاً دقيقاً للموضوعات وللعلاقات بين شخوصها قلما توجد في الحكايات الأطرية السابقة. وكرتيب الحكايات في الحكاية العربية المؤطرة، لا يخضع ترتيب حكايات كانتيرييري لأي ضابط لكنه يتحسن تقريباً بالحكايات المربوطة وبالموضوعات التي لا نهاية لها. ولم يستطع إلى الآن أي شخص أن يوضح كنه ترتيب الحكايات أو فيما إذا كان يخضع لتصميم معين ويمضي تشوسر بالتلاعب بهذه

الفوضى في الترتيب معطياً الانطباع بأن هذا الترتيب تكون بشكل اعتباطي أكثر مما هو عليه في حقيقة الأمر.<sup>(٦)</sup>

فمنذ البدء يعزز الاحتكام إلى القرعة لمعرفة من يبدأ برواية حكايته القول بأن الأمر متروك للصدفة لتحديد ترتيب الحكايات. ولكن المضيف the Host يعطل هذه الخطة ويطلب من الراهب أن يكون ثاني من يروي حكايته، وعليه يكون المضيف قد قدم خطة ثانية لما هو موجود أصلاً إذ إن عليه من الآن فصاعداً أن يقرر ترتيب الرواة. ثم خرق الحاح الطحان، وهو ثمل، بأن يكون ثاني من يروي حكايته كل التوقعات بأن يكون الراهب هو ثاني من يروي حكايته وبالتالي فقد تسبب الطحان في تعطيل هذا الترتيب فإرضاءً ولو للحظات فكرة أن تسلسل الرواة سيكون اعتباطياً وعشوائياً، ومهما يكن مقدار إبداع وسمو التصميم الفني لتشوسر في ترتيبه للحكايات يظل ترتيبهم عشوائياً في ظاهره وحقيقته ويوضح جلياً عمق تأثير الأفكار العربية على التنظيم.

بيد أن هناك قوى خارجية ساعدت في عملية تنظيم حكايات كانتربيري كما فعلت بالأعمال العربية. وكانت إحدى تلك القوى موضوع الحكمة؛ وبما أن أبيات الحكمة في الباناشاتترا والحوار بين الأب وابنه في رواية السلوك الكهنوتي دعمت موقف الموضوعات الأخلاقية في الحكايات فإن تعليقات الحجاج أمدت حكايات كانتربيري بالحكم المناسبة مؤكدة بذلك على الطبيعة الإرشادية لهذا العمل. فقد قام المضيف بدور المرشد العام فقدم تفسيراً أخلاقياً لحكاية The Merchant's Tale موضعاً للجميع أن هذه الحكاية تبين شر كيد النساء (مج ٤ سطور ٢٤١٩-٢٤٢٣)؛ كما عقد المضيف نوعاً من الموازنة بين حكاية the Tale of Melibee وحكاية زواجه هو نفسه وما يعانيه من ثثرة زوجه وسرعة هيجانها (مج ٧ سطور ١٨٩١-١٩٢٢). ويضيف رجل الدين the Clerk أن حكايته تعلم النساء الإخلاص (مج ٤ سطور ١١٤٥-١١٤٧)؛ كما أخبر بائع صكوك الغفران the Pardoner امرأة باث the Wife of Bath أن حكايتها بينت له ماهية الزواج وجعلته يتردد في أن يقدم

(٦) التفسير الذي يحمله هذا السطر والفقرة السابقة سوف يطوره ديفيد كراون David Crowne الباحث بجامعة كاليفورنيا فرع سان دييغو في كتابه الذي سيصدر قريباً. لقد كان لنقاشي معه عظيم الأثر في إثراء خلفيتي عن كتابة هذا المقال.

عليه (مج ٣ سطور ١٦-٦٨، ١٨٦-١٨٧)؛ ويعقد التاجر مقابلة بين زوجته وجريسelda Griselda وهي المرأة التي يريد أن يتزوجها رجل الدين (مج ٤ سطور ١٢٢٣-١٢٢٥)؛ ويقرر الحجاج أن حكاية the Knight's Tale تعدّ من «الحكايات النبيلة» (مج ١ سطر ٣١١١)، مشيرين إلى أن بها صفات تهذيبيّة. ومن جهة أخرى فإن الضحكات التي علت عند سماعهم لحكاية the Miller's Tale دلت على أن حكايته تضمنت صفات بذئية. كل هذا التعليق من الحجاج يثبت أن حكايات كانتربيري قُصد منها أن تُعلم عن طريق الحكمة والموعظة الحسنة وأنه بإمكان المرء أن يتعلم من تجارب غيره. وإذا كان الأمر كذلك فإن حكايات كانتربيري قد شاركت كلا من البانشانترا ورواية السلوك الكهنوتي غايتها الأساسية.

غير أنه ليس بوسع أحد الادعاء بأن أدب الرحلات مصدره التراث العربي على الرغم من هيمنته على القصائد وضر وب الأدب العربي الأخرى. إن بعض الحكايات الأخرى التي سبقت تشوسر ينقصها عنصر الترحال، وعلاوة على ذلك، هنالك بين أدباء الغرب كثير ممن سبقوا تشوسر في هذا المضمار. غير أن موضوع الترحال الذي يصاحب عملية الحج عند تشوسر ينسجم مع مغزى الحكمة ويكونان معا بناء روحيا. ويرى رالف بولدين Ralph Baldwin أن عملية الحج نفسها تقوم بدور الأداة المنظمة التي تربط عنصر الترحال الديني بنظيره الأدبي مستدلاً على ذلك بهذه الأسطر من حكاية the Parson's Tale: «تلك هي رحلة الحج الكاملة المجيدة نفسها/ إلى قمم القدس السامية» (مج ١٠ سطران ٥٠-٥١)؛ بولدين ص ص ٩٦-٩٩). أضف إلى ذلك أن رحلة الحج في أيام تشوسر لم تكن رحلة دينية فحسب لكنها كانت سبيلاً لإرضاء نزعة الفضول عند الإنسان وتمثل رغبة إنسانية جامحة للتعرف على المزيد من الأمور الدنيوية (زاكر ص ص ٨٨-٩٢، هاورد ص ص ١٦٨-١٦٩). فالتماس الحكمة والموعظة الدنيوية والدينية والتحامها بموضوع رحلة الحج يمدنا إذن بصيغة أخرى خارجية في التنظيم. حتى خلال رواية الحكاية يعمد المؤلف بوسائل مختلفة خفية إلى جعل القارئ يشعر بأن رحلة الحج مستمرة إلى الأبد. ومثل هذه الوسائل تقوي وتطيل موضوع الترحال والحكاية التي تشكل الإطار الخارجي وهو الحج — والتي لا يزيد حجمها عن سدس حجم العمل. وبما أن مفهوم رحلة الحج تعني ضمناً

أن هناك حركة مستمرة، ومن أجل الإبقاء على ذلك المعنى فوظيفة المقدمة العامة تكمن في إعطاء القارئ صورة عن الحجاج أثناء سفرهم لا كما يبدو لتشوسر في الحانة على الرغم من أنهم لم يبدأوا رحلتهم بعد. هذا التعطيل للتسلسل التاريخي — أي الإسراع بعقارب الساعة — يجبر القارئ على أن يتخيل الحجاج قد بدأوا رحلاتهم منذ أول سطر في حكايات كانتربيري.

إن الوصف الذي في المقدمة العامة عن المهارات الخاصة بركوب الخيل أو الرحلات المكثفة لبعض الحجاج (الفارس مج ١ سطور ٤٧-٦٦؛ الإقطاعي مج ١ سطر ٨٥؛ الراهب مج ١ سطر ١٦٦؛ القسيس مج ١ سطور ٤٩١-٤٩٥؛ وزوج باث مج ١ سطور ٤٦٣-٤٦٧) تبرز بطريقة واضحة غاية موضوع الرحلة من أجل الحج. كما يستغل تشوسر أداة في الأسلوب القصصي يطلق عليها اسم *occupatio*، فهي بجانب قيامها بدورها التقليدي في الحكايات تضيف عليها هالة من السرعة والنشاط. فقد تعتمد الفارس أن يقطع سرد حكايته خمس مرات (مج ١ سطور ٨٧٥-٨٩٠، ٩٨٥، ١٠٠٠، ١١٩٠، ١٢٠١) ليذكر الحجاج بنيته في تقصير حكايته ليفسح المجال للآخرين ليرووا حكاياتهم. ومن جهة أخرى فإن تذكير المضيف للحجاج بأن يسرعوا ويرووا حكاياتهم (مج ١ سطر ٣٩٠٥، مج ٢ سطور ١٩-٢١، مج ١٠ سطر ٧٠)، ينبه القارئ أيضاً بمرور الزمن وبحركة الحجاج المستمرة. إن وصول الكاهن وخادمه بعد رحلة طويلة مضية من أجل أن يلحقا بركب الحجاج يزيد الإحساس بالسرعة في الترحال. فالعرق الذي كان يتساقط بغزارة من الخيل والرجال (مج ٨ سطور ٥٦٠، ٥٦٣، ٥٧٨، ٥٧٩-٥٨١) يؤكد بعد المسافة التي قطعها الحجاج، وهذا خيرٌ من لو أن تشوسر وصف بعد هذه المسافة بعدد من الأميال لذا فإن كلمة «عرق» هناك تؤدي دوراً تنظيمياً مزدوجاً فهي تصعد من موضوع الترحال كما تقوم بعملية ربط مقدمة حكاية *the Canon's Yeoman Tale* بحكاية *the Second Nun's Tale*. أما الإعلانات التي كان يرددها المضيف للدلالة على أوقات النهار المختلفة والمدن التي يمر بها الحجاج فهي تسهم في عملية تذكيرهم بالمراحل التي قطعوها في سفرهم فهم قد وصلوا إلى مدينة دنفورد Deptford (مج ١ سطر ٣٩٠٦) في السابعة والنصف صباحاً. أما رجل القانون *the Man of Law* فيبدأ برواية حكايته في الساعة العاشرة صباحاً (مج ٢

سطور ١-٣)، كما يبدأ الراهب the Parson رواية حكايته في الرابعة من بعد الظهر (مج ١٠ سطر ٥).

هذا ويستعمل تشوسر موضوع رحلة الحج كوسيلة خارجية منظمة مثله في ذلك مثل من سبقوه من كُتّاب القرون الوسطى ذوي الأدب المطوق فهم أيضاً قد استعملوا وسائل مشابهة، بيد أن هنالك موضوعات أخرى تسهم في عملية تنظيم عمله. فدور تشوسر كحاج وكمشاهد في حكايات كانتربيري، مثل الدور الذي يقوم به الراوي في الأدب العربي، يعطي النص قوة دفع موحدة إلى حد ما مضافة على الحكاية الأطرية الصفة الشرعية وجاعلة رحلة الحج تبدو وكأنها حقيقية. وعلى كل حال فإن تشوسر يغير دور الراوي التقليدي كشاهد عيان؛ وكما يوضح إي تالبوت دونالدسون E. Talbot Donaldson الفرق بين حكايات كانتربيري والأعمال المشابهة لها يكمن في عدم فهم تشوسر الحاج فائدة ما يرى (سطر ٩٢٩). وتقف خلف شخصية تشوسر الناقل للأحداث شخصية تشوسر الشاعر الذي يؤدي دوراً معاكساً لدور بيتروس الفونسي (في رواية السلوك الكهنوتي) فهو هنا الانتهازي المتحكم في توزيع السخرية والتفاصيل والبناء — وهو مبتدع التصميم ذي الصفات المعقدة لدرجة أن بعضها فقط يمكن رؤيته بوضوح بينما البعض الآخر يصعب إدراكه. ولكن تغيير تشوسر للدور التقليدي لشاهد العيان لم يضعف من تأثيره التنظيمي.

إن وسيلة النقل المتواتر واستعمال ضمير المؤلف «أنا» يعمل أيضاً بصفة انتقالية (إلايسون ص ص ١٤٤-١٤٥). وهناك مثال على ذلك في بداية المقدمة العامة مباشرة قبل أن يبدأ تشوسر في وصف الحجاج: «ولكن مادام لديّ متسع من الوقت، وقبل أن أتوسع في سرد هذه الحكاية أرى أن من الواجب عليّ أن أخبركم بحال كل واحد منهم» (سطور ٣٥-٣٩).

مثل هذه المقاطع الانتقالية تقوي من الدور التنظيمي لشخصية تشوسر المزدوجة كحاج وكشاهد عيان فكلما كان حضور المؤلف منتشرًا في العمل زاد ذلك الحضور من عملية التنظيم. إن وجود حكايتين لتشوسر الشخصية، وهو الحاج الوحيد الذي روى أكثر من حكاية، عزز من مصداقية التأثير الذي ربما لم تكفه حكاية واحدة.

وأدى استعمال أسماء أماكن حقيقية مثل حانة تابارد Tabard Inn (مج ١ سطر ٢٠). ونافورة القديس توماس (مج ١ سطر ٨٢٦)، إلى تأكيد وحدة العمل ومصادقته مثلهم في ذلك مثل استعمال أسماء أماكن معاصرة وقعت فيها بعض أحداث الحكايات مثل مدينة أكسفورد في حكاية the Miller's Tale وكيمبردج في حكاية the Reeve's Tale. أضف إلى ذلك أن هناك ما يثبت أن تشوسر استوحى شخصاً بعض حجاجه من شخص أناس حقيقيين (مانلي). أما هذه التفاصيل وأسماء الأماكن الحقيقية المعاصرة فإنها تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها مثيلاتها في رواية السلوك الكهنوتي وفي النثر والقصائد العربية.

إن البحث عن إمكانية وجود عناصر منظمة داخلية في حكايات كانتيرييري الذي لم يصادف في الحقيقة أي نجاح نشأ إبان العصور الوسطى من تصورات فلسفية أوربية تركز على وحدة الكل وتناسق الأجزاء. وقد نتج عن ذلك النوع من التفكير نظريات عدة مثل النظرية التي نادى بها ج. ل. كتردج G. L. Kittredge ومفادها أن النص تنظمه نقطة تركيزه الدرامية فيقول «إن الحجاج في حكايات كانتيرييري لم يوجّدوا من أجل الحكايات ولكن العكس هو الصحيح». فالحكايات، مثل مناجاة النفس عند شخص درامية مثل هاملت أو إياجو أو ماكبث، تكشف عن عمق شخص أصحابها الرواة وتبدو وكأنها محادثة لأن هذه الحكايات موجهة إلى الحجاج الآخرين (ص ١٥٥). أما روبرت جوردن Robert Jordan الذي يعارض النظرية الدرامية لعدة أسباب فيقول إن العمل الدرامي يحتاج إلى تنظيم داخلي أحسن مما في حكايات كانتيرييري، وأن كثيراً من الحكايات لا يمكن أن تكون لها علاقة برواتها، وأن النظرية الدرامية لا تخدم «سوى فرضياتنا لا فرضيات تشوسر» (ص ص ١١٤-١١٧). أضف إلى ذلك أن النظرية الدرامية تقلل من التركيز على فردية الحاج وتجعل دوره ثانوياً بالنسبة للجماعة وللدراما. إن رسم تشوسر لشخصية كل فرد من أفراد الحجاج بدلاً من إبراز الحكايات في شكل عمل درامي موحد مكنه من أن يسهم في إعطاء أهمية أكبر للجزء الذي هو في هذه الحالة الحكاية الواحدة. وبهذا التركيز على الجزء يتبع تشوسر عناصر التنظيم العربية.

ويضيف جوردن قائلاً إن العناصر التي تبدو غير مترابطة في حكايات كانتيرييري هي في الواقع مترابطة لأن المجتمع في القرون الوسطى عدّ الوجود «كلاً نهائياً يمكن فهمه

وإدراكه» وأن العمل إنما يعكس «افتراضات القرون الوسطى المعروفة أن الكل شيء موجود ويمكن فهمه سواء كان موضوع التأمل هو الكون نفسه أو أي عنصر أو تصور بداخله. وأن فلسفة النهائية تحتل دوراً أساسياً في نظرة تشوسر الجمالية» (ص ص ٢٣٧-٢٣٨). إن نظرية جوردن هذه التي تعقد موازنة بين حكايات كانتيريبي وبين الكاندرائية القوطية تهمل قضية الإطار القصصي التي أثرت على تصميم تشوسر لبنية حكايات كانتيريبي. فصفة (غير النهائية) للبنية الأطرية تربط حكايات كانتيريبي باللانهاية بدلاً من النهائية. ولأن تمدد الحكايات داخل هذه البنية اتخذ شكلاً رأسياً، وتنظيمها اتخذ شكلاً أفقياً فمن الأجدى موازنة حكايات كانتيريبي بالجامع، فالجامع مثل حكايات تشوسر يعطي انطباعاً بغير المحدودية ولا صلة له بالاتجاه الغربي في إعطاء نهايات للأشياء.

أما الأقوال التي تصف حكايات كانتيريبي بأنها ذات تنظيم ضعيف أو ليس بها أي نوع من التنظيم فهي نتاج لوجهة النظر التي تصر على أن كل الفنون الجيدة تحتوي على وحدة داخلية. وهذا النوع من التفكير يتجاهل الوجود الهامشي للوسائل التنظيمية الأفقية والداخلية: مثل موضوع الترحال والحكاية الأطرية نفسها والضمير «أنا» للشخصية المزدوجة لتشوسر الحاج وتشوسر شاهد العيان والأفكار الرئيسة مثل الحكمة الدنيوية. فالتناسك الفني في حكايات كانتيريبي يختلف عن ذلك كما تختلف عنه الكثير من فروع الأدب الغربي في القرون الوسطى لأن عناصر تشوسر الفنية لا تضع حدوداً على الشكل أو المحتوى أو طول الحكاية الأطرية أو عدد الحجاج أو الرواة أو الحكايات أو حتى الرحلة إلى مدينة كانتيريبي التي لا تنتهي أبداً. إن هذا التحرر من أية حدود يُحول التركيز القصصي إلى الحجاج أنفسهم، وإلى الحكايات التي يروونها، لا إلى أدوارهم في مسرحية درامية كبيرة. وعلى الرغم من أن الحكاية الأطرية تظل مهمة إلا أن كل راوٍ وكل حكاية تكون وحدة منفردة وذات فائدة في حد ذاتها يجب النظر إليها من هذا المنطلق. ولعل أغرب صفة للحكاية الأطرية في القرون الوسطى هي صفة (غير النهائية) وذلك لأن حيكات معظم الحكايات الأطرية ذات نهايات مفتوحة. إن فكرة البنية (غير النهائية) تؤلف عقبة صعبة الاجتياز للقراء الغربيين الذي يقرأون الحكايات المؤطرة وذلك لأنهم جُبلوا على الاعتقاد بأن أي عمل أدبي يجب أن يكون له تنظيم داخلي مقيد داخل بنية مغلقة.



إن الفضل يعود للعرب في اختراع الحكاية المؤطرة وتطويرها، ولكن تشوسر أوصلها إلى الكمال. إن رؤية حكايات كانتربيري من وجهة نظر عربية لم يقصد منه أن تشوسر لم يكن مديناً للثقافة الغربية، أو قصد التقليل من موهبته الإنجليزية الفذة. لكن تظل الحقيقة ثابتة بأن الأسلوب الذي عمل به أدى دوراً في شكل حكايات كانتربيري وتصميمها. وعندما نأخذ ذلك بعين الاعتبار، يجب ألا نفرض على حكايات كانتربيري صفات في الشكل والتصميم هي غريبة على تقليدها. ذلك التقليد الذي لم ينشأ أصلاً في القرى الأوربية بل نشأ في تلك الأطلال البدوية البعيدة.

#### Works Cited

- Baldwin, Ralph. *The Unity of the Canterbury Tales*. Anglistica, 5. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955.
- Braddy, Haldeen. "The Genre of Chaucer's Squire's Tale." *Journal of English and Germanic Philology* 41(1942):279-90.
- Chaitanya, Krishna. *A New History of Sanskrit Literature*. London: Asia Publishing House, 1962.
- Donaldson, E. Talbot. "Chaucer the Pilgrim." *PMLA* 69(1954):928-36.
- Eliason, Norman E. *The Language of Chaucer's Poetry*. Anglistica, 17. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1972.
- Farmer, Henry George. "Music." In *A History of Muslim Philosophy*. Ed. M. M. Sharif. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966, 2:1124-78.
- . "The Music of Islam." In *Ancient and Oriental Music*. Ed. Egon Wellesz. London: Oxford Univ. Press, 1957, 421-77.
- Ferrante, Joan M. "The Frame Characters of the *Decameron*: A Progression of Virtues." *Romance Philology* 19(1965): 212-26.
- Gabrieli, Francesco. "Islam in the Mediterranean World." In *The Legacy of Islam*. Ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1974, 63-104.
- Gerhardt, Mia I. *The Art of Storytelling*. Leiden: E. J. Brill, 1963.
- Goldziher, Ignace. *A Short History of Classical Arabic Literature*. Trans., rev., and enl. by Joseph Desomogyi. Hildesheim: Olms, 1966.
- Grabar, Oleg. "Architecture." In *The Legacy of Islam*. Ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1974, 244-73.
- . *Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale Univ. Press, 1973.
- Grunebaum, G.E. von. *Islam*. New York: Barnes and Noble, 1961.
- . *Medieval Islam*. 2nd ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953.
- Hermes, Eberhard. Introd. Trans. P.R. Quarrie. In *The Disciplina Clericalis of Petrus Alfonsi*. London: Routledge, 1977.
- Hitti, Philip K. *Islam: A Way of Life*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1970.
- Howard, Donald R. *The Idea of the Canterbury Tales*. Berkeley: Univ. of California Press, 1978.
- Jackson, Gabriel. *The Making of Medieval Spain*. New York: Harcourt, 1972.
- Jairazbhoy, R. A. *An Outline of Islamic Architecture*. Bombay: Asia Publishing House, 1972.
- Jordan, Robert M. *Chaucer and the Shape of Creation*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1967.
- Keith, A. Berriedale. *A History of Sanskrit Literature*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1920.
- Kittredge, George Lyman. *Chaucer and His Poetry*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1915.

- Kline, Morris. *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*. New York: Oxford Univ. Press, 1972.
- Kramer, Edna E. *The Nature and Growth of Modern Mathematics*. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1974.
- Landau, Rom. *Islam and the Arabs*. New York: Macmillan, 1959.
- Leff, Godon. *The Dissolution of the Medieval Outlook*. New York: Harper, 1976.
- The Life and Works of Jahiz*. Trans into French Charles Pellat. Trans. from the French D. M. Hawke. Berkeley: Univ. of California Press, 1969.
- Lumiansky, R.M. *Of Sundry Folk: The Dramatic Principle in the Canterbury Tales*. Austin: Univ. of Texas Press, 1955.
- Lyall, Charles James, ed. *Translations of Ancient Arabic Poetry*. New York: Columbia Univ. Press, 1930.
- Macauley, G. C., ed. *Complete Works of John Gower*. 1901; rpt. Grosse Pointe, Mich.: Scholarly, 1968.
- Manly, John Matthews. *Some New Light on Chaucer*. 1926; rpt. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959.
- Marmura, Ella. "Arabic Literature: A Living Heritage." In *Introduction to Islamic Civilization*. Ed. R. M. Savory. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976, 61-70.
- Marmura, Michael E. "God and His Creation: Two Medieval Islamic Views." In *Introduction to Islamic Civilization*. Ed. R. M. Savory. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976, 46-53.
- Metlitzki, Dorothee. *The Matter of Araby in Medieval England*. New Haven: Yale Univ. press, 1977.
- Moore, Arthur K. "Medieval English Literature and the Question of Unity." *Modern Philology* 65 (1968): 285-300.
- Nicholson, Ryenold A. *A Literary History of the Arabs*. 1907; rpt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1953.
- Perry, B.E. *The Origin of the Book of Sindbad*. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.
- Pratt, Robert A., and Karl Young. "The Literary Framework of the Conterbury Tales. In *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*. Ed. W. F. Bryan and Germaine Dempster. 1941; rpt. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities, 1958, 1-81.
- Robinson, F. N., ed. *The Works of Geoffrey Chaucer* 2nd ed. Boston: Houghton, 1957.
- Rosenthal, Franz. "Literature." In *The Legacy of Islam*. Ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1974, 321-49.
- Ruggiers, Paul G. *The Art of the Canterbury Tales*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1965.
- Ryder, Arthur W., trans. *The Panchatantra*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1925.
- Scaglione, Aldo D. *Nature and Love in the Late Middle Ages*. Berkeley: Univ. of California Press, 1963.
- Shahriyar, Buzurg Ibn. *The Book of the Marvels of India*. Trans. Peter Quennell. London: Routledge, 1928.
- Simson, Otto von. *The Gothic Cathedral*. New York: Harper, 1964.
- Vossler, Carlos. *España y Europa*. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1951.
- Wright, O. "Music." In *The Legacy of Islam*. Ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1974, 489-505.
- Zacher, Christian K. *Curiosity and Pilgrimage*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976.

## ***The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition***

**Katharine Slater Gittes**

*Translated by: Ali A.A. Al-Ghamdi*

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

**Abstract:** The *Canterbury Tales* is the culmination of a frame tradition that originated and developed in Arabia, not in the West. The Arabic practice of enclosing tales within a frame may be explained by principles of organization peculiar to medieval Arabic literature, art, music, and mathematics: a preference for concreteness, a stress on autonomous elements, and a reliance on external organizing devices. Most Arabic literature emphasizes the individual unit: frames remain open-ended and inconclusive and rarely determine the subject or form of any included part. Although many Western characteristics are present in medieval European frame narratives like the *Disciplina Clericales*, the *Decameron*, and the *Confessio Amantis*, those works, nonetheless, reveal themselves as continuations of the Arabic tradition. Even the *Canterbury Tales*, with all its subtle artistry, retains qualities typical of its Arabic ancestors, notably the controlling travel-pilgrimage motif, the pointedly random order of tales, and the prominent authorial personality.