

المجلة العربية للثقافة



المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

المجلة العربية للثقافة

السنة الثانية والثلاثون - العدد الحادي والستون - 1437 هـ / 2015 م

المدير المسؤول
د. عبد الله حمد محارب
المدير العام للمنظمة

الإشراف
د. حياة القرماني
مدير إدارة الثقافة

رئيس التحرير
د. إبراهيم بن مراد

المجلة العربية للثقافة

مجلة سنوية محكمة، مختصة في الدراسات الثقافية
تصدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - ألكسو
إدارة الثقافة
العدد 61 - 1437 هـ / 2015 م

المدير المسؤول : د. عبد الله حمد محارب، المدير العام للمنظمة
الإشراف : د. حياة القرمازي، مدير إدارة الثقافة
رئيس التحرير : د. إبراهيم بن مراد

اللجنة الاستشارية :

أحمد طالب الإبراهيمي (جامعة الجزائر) ؛ أيمن فؤاد السيد (جامعة القاهرة) ؛ خالد ميلاد (جامعة منوبة - تونس) ؛ رضوان السيد (الجامعة اللبنانية - بيروت) ؛ سعد مصلوح (جامعة الكويت) ؛ عبد السلام المسدي (جامعة منوبة - تونس) ؛ عبد العزيز المانع (جامعة الملك سعود - الرياض) ؛ عبد الله يوسف الغنيم (جامعة الكويت) ؛ عبد الملك مرتاض (جامعة الجزائر) ؛ محمد بن شريفة (جامعة محمد الخامس - الرباط) ؛ يوسف الحشاش (جامعة الكويت).

المراسلات :

- توجه إلى: " المجلة العربية للثقافة ". إدارة الثقافة - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
ص . ب 1120 تونس - القباضة الأصلية 1000.
- البريد الإلكتروني : culture.mgch@alecso.org.tn
- الهاتف: +216 71 905 334

تعبر البحوث عن فكر أصحابها. ولا تردّ نشرت أم لم تنشر.

المجلة العربية للثقافة / المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،
إدارة الثقافة .. العدد 61، 2015 .. تونس : المنظمة
سنوية

ISSN : 0330 - 7042 = المجلة العربية للثقافة

ق / 10 / 2015 / 003

ISSN : 0330 - 7042

الفهرس

- 7 عبد الله حمد محارب : افتتاحية
- إبراهيم بن مراد : مظاهر من تثبت ابن البيطار العلمي في تحديد
11 الأدوية المفردة النباتية
- 41 حسن حمزة : الترجمة ومجتمع المعرفة بين التماثل والتّمثّل
- الحبيب النصراوي : موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب
59 والمسلمين بين تثبيت المعرفة وإثبات الهوية
- فاضل عبود التميمي: ثقافة المدن العربية في القرن العشرين من
83 الهيمنة الشعرية إلى التعددية الثقافية

ملفّ العدد : الشعر العربي والحادثة

- 115 عبد الله حمد محارب : الشعر العربي ومحنة الحداثة
- سعد عبد العزيز مصلوح : هل الروي الموحد هو الأصل في شعر
161 العرب ؟ رجعة نظر في مقولة "عيوب القافية"
- عبد السلام المسدي : العرب والحداثة الشعرية : بحثا عن الحلقة
189 الغائبة
- محمد الغزي : عندما تتكلم القصيدة من وراء حجاب 213
- أسماء جموسي عبد الناظر : هل قصيدة النثر ضدّ الذاكرة ؟ 269

تقديم الكتب

- إبراهيم بن مراد : أرسطو في مُونْ سَانْ ميشال : الجذور اليونانية
301 لأوروبا المسيحية، تأليف سيلفان غونهملم
- الحبيب النصراوي : تقاليد المخطوط العربي - معجم مصطلحات
321 وبيبلوجرافية، تأليف آدم جاسك
- الكتاب المشاركون في هذا العدد من المجلة
337

افتتاحية

عبد الله حمد محارب

نقدم للسادة القراء الكرام هذا العدد الجديد من "المجلة العربية للثقافة"، وقد أردناه فاتحة عهد جديد من حياة المجلة . ومظاهر الجودة فيها كثيرة :

منها أنها أصبحت مُحكَّمة تحكيمًا حقيقيًا بإشراف لجنة علمية قارة تنظر في المادة العلمية التي تُنشرُ فيها، قراءةً وتقويمًا. فقد اختيرت لها لجنة علمية متنوعة الاختصاصات والرؤى، من العلماء والباحثين العرب المشهود لهم بالكفاءة.

ومنها أنها أصبحت مجلةً متفتحة على الثقافة العربية بمفهومها الواسع الشامل بعد أن كان الغالب عليها متابعة أعمال المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وخاصة الملقات الثقافية المتعلقة ببرامج إدارة الثقافة في المنظمة، وهي ملقاتٌ مفيدة لا شك في ذلك لكنها كانت تعني في الغالب فئاتٍ مخصوصةً من القراء، وفي ذلك ما يقلل من إفادة المجلة ويُقص من إشعاعها وانتشارها ومزاحمتها للمجلات الثقافية الأخرى.

ومنها أنها أصبحت مجلةً مفتوحةً لعموم الكتاب والباحثين العرب، غير مقصورة على الخبراء الذين يُشاركون المنظمة في إنجاز مشاريعها الثقافية أو الذين تطلب منهم المنظمة كتابةً بحوث معيّنة في مواضيعٍ مخصوصة. فإن للكتاب والباحثين جميعًا الآن أن يُشاركوا

بالكتابة في المجلة ونشر بحوثهم الثقافية فيها، على أن تُراعى في تلك البحوث بالطبع مواصفات البحث الجاد من جدّة وطرافة في الموضوع وموضوعية في الطرح والتناول ودقّة صرامة في المنهج وسلامة في التعبير.

وسيجد القارئ بدايةً من هذا العدد الجديد من المجلة تجسيماً لما ذكرنا. فقد قسّمناه إلى ثلاثة أركانٍ رأيناها أساسية :

أولها ركنٌ عامٌ يشتمل على مجموعة من البحوث الجديدة في مسائلٍ ثقافيةٍ مختلفة منها ما له صلةً بالتراث، وخاصة بالتراث العلمي العربي ؛ ومنها ما له صلةً بحركة الترجمة في العصر الحديث وما لها من دورٍ ومنزلةٍ في النشاط الثقافي العربي الحديث ؛ ومنها ما له صلةً ببعض مشاريع المنظمة ، وهو "موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين" ؛ ومنها ما يتعلق بالنشاط الثقافي - في الأدب والفن خاصة - في بعض المدن العربية.

والركن الثاني مشتملٌ على ملفٍ مُخصّص لأحدِ المواضيع الحيوية في التجربة الإبداعية العربية الحديثة، هو موضوع "الحدائث"، وخاصة في التجربة الشعرية. فإنّ "الحدائث" ظاهرةٌ قديمةٌ في الثقافة العربية، وتُقابلها في كلّ عصرٍ ظاهرةٌ أخرى نقبضةٌ لها هي "القدم"، فإنّ لكلِّ عصرٍ حديثه، وكلُّ حديثٍ يُصبحُ بعد العصر الذي ظهر فيه قديماً، وكثيراً ما أكدّ الكتابُ والأدباءُ العربُ - مثل الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيقي - ذلك. ولكنّ "الحدائث" التي عرفتها الثقافة العربية في القديم كانت ذات أصولٍ عربيةٍ خالصة، أي إنها نابعةٌ من صميم الثقافة العربية الإسلامية ومُستمدّةٌ لمرجعياتها منها، وأمّا الحدائث في التجربة الإبداعية العربية في العصر الحديث - وخاصة في التجربة الشعرية - فذات أصولٍ غربيةٍ ومرجعياتٍ تنتمي إلى الثقافة الأوروبية. والمواقفُ من هذه الحدائث ذات المرجعيات الأجنبية مختلفةٌ بين مُحترزي ومؤيّد، وسيجدُ القارئ في الملفّ المخصّص لها في هذا العدد أصداءً لهذا الاختلاف في المواقف.

وأما الركن الثالث فمُخصّصٌ لتقديم الكتب الجديدة، والتقديم لا يعني مجرد العرض لمادّة الكتاب المقدم بل قد يشتمل على النقد وإبداء الرأي، فليست الغاية من هذا الركن

مجرّد التعريف بالإنتاج الثقافيّ الجديد، ذي العلاقة بالثقافة العربيّة الإسلامية ، بل إنّ من غاياته النقد والتّقييم أيضا. وقد اشتمل هذا العدد على تقديم كتابين أجنبيّين لهما صلة بالثقافة العربيّة الإسلاميّة. الأوّل فرنسيّ منشورٌ في فرنسا، يتناول بإجحافٍ كبيرٍ وعصبيةٍ مقصودةٍ انتقالَ الثقافة العربيّة الإسلاميّة إلى أوروبا في القرون الوسطى، وقد نُظِرَ إليه في تقديمه نظرةً نقديةً موضوعيةً ؛ والكتاب الثاني تُرجم من الانكليزيّة ونشره معهدُ المخطوطات العربيّة بالقاهرة، وهو في التعريف بالتقاليد العربيّة في التعامل مع المخطوطات، من خلال المصطلحات المستعملة في المجال. وقد اشتمل الكتابُ على قاموسٍ في مصطلحات المبحث وقائمةٍ بليوغرافيةٍ ضافيةٍ كوّنَت المدوّنة النّصيّة التي استُخلصَ منها القاموس.

ونأملُ بعد هذا أن تكون في هذا العدد الجديد من المجلة العربيّة للثقافة الإفادّة. والله وليّ التوفيق.

عبد الله حمد محارب

المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

مظاهر من تثبت ابن البيطار العلمي في تحديد الأدوية المفردة النباتية

إبراهيم بن مراد (*)

1 - تمهيد :

قدّم ابنُ أبي أصيبعةَ شيخه أبا محمد عبد الله بن أحمد ابن البيطار بقوله : "أُوْحِدَ زمانه وعلامةُ وقته في معرفة النَّبات وتحقيقه واختياره ومواضع نباته ونعت أسمائه على اختلافها وتنوعها"⁽¹⁾. ولا شكَّ أنّ للباحث المحترز أن يرى في قول صاحب عيون الأنباء مبالغةً أملاها إعجابُ التلميذ بشيخه أو سارَ فيها صاحبُها على ما اعتاد عليه القدماءُ من المبالغات في الأحكام ؛ وقد يقوى رأيه ذلك إذا وجد المؤلفَ نفسه - ابن أبي أصيبعة - يمدح غيرَ ابن البيطار من المعاصرين له بمثل ما مدحه به، بعبارات غير خالية من الإطناب والمبالغة⁽²⁾. وإذن فإنَّ النَّظرَ المعمقَ في عِلْمِ العالم من خلال آثاره هو

(*) أستاذ التعليم العالي بجامعة منوبة - تونس ، والمدير العلمي لموسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين بالألكسو سابقا .

(1) أبو العباس أحمد ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق أوغست ملر (August Muller)، المطبعة الوهبية، القاهرة ، 1299 هـ / 1882 م ، 2 / 133 .

(2) ينظر مثلا قوله عن رشيد الدين ابن الصوري (ت . 639 هـ / 1241 م) معاصر ابن البيطار : "وكان أوحدا (كذا) في معرفة الأدوية المفردة وماهياتها واختلاف أسمائها وصفاتها وتحقيق خواصها وتأثيراتها " - المرجع السابق ، 216 / 2 .

الذي يدلُّ دلالةً واضحةً على فضله وتميِّزه، ويثبتُ أو يدحضُ ما قاله القدماءُ فيه من أحكامٍ تقويميةٍ قد لا تخلو من أثر الهوى.

على أنّ ما قاله ابنُ أبي أصيبعة في شيخه ابن البيطار له ما يدعّمه في سيرة الشيخ العلمية. فلقد خصّ الأدوية المفردة - وخاصة النباتية - بما لم يخصّها به أحدٌ من تقدّمه أو لحقه من العلماء الذين عُثوا بها وألّفوا فيها من العرب والمسلمين، فلقد خصّها بالرحلة المطوّلة المتشعبة بين سنتي 617 هـ / 1219م - سنة مغادرته الأندلس - و622 هـ / 1226م، سنة مجيئه مصرَ واستقراره بها حسب ترجيحنا (3)؛ وقد مرّ في هذه الرحلة بالمغرب الأقصى فالمغرب الأوسط (الجزائر) إفريقية (تونس) ثم طرابلس الغرب وبرقة التي أخذ منها حسب المرجح طريق البحر نحو آسيا الصغرى في أواخر سنة 620 هـ / 1223م أو في بداية السنة التالية، فزار بلادَ اليونان ووصل به المطافُ إلى أقصى بلاد الروم (بيزنطة الشرقية)، ثم اتّجه إلى المشرق الإسلاميّ فزار بلاد فارس والعراق ثم بلاد الشام ومصر. ولم تكن رحلته رحلة المستعجل بل كانت رحلة العالم المتأبّي لأنّه كان يقيم في كلّ بلد محلّ به مدّة ينصرف أثناءها إلى التعشيب بحثاً عن النباتات - وخاصة الجديد منها - في أماكن نباتها، وإلى ملاقات العلماء الذين يُعنونَ بعلم النبات ليستزيد العلم منهم ويتدارس معهم مسأله. ولا نعرف في تاريخ علم النبات في القديم من بلغ ما بلغه ابن البيطار من إعناء النفس من أجل البحث النباتيّ إلاّ رجلين كانا له قدوةً فنهج نهما، هما ديسقوريدس العين زربي - من القرن الأوّل الميلاديّ - مؤلّف "المقالات الخمس" في الأدوية المفردة، وأبو العباس النباتيّ ابنُ الروميّة (ت 637 هـ / 1239م) شيخُ ابن البيطار، مؤلّف "الرحلة المشرقية" في النبات. لكنّ ديسقوريدس قد قام بالرحلة في نطاق الخدمة العسكرية مرافقاً

(3) قد فصلنا القول في حياة ابن البيطار وفي مؤلفاته في أكثر من بحث، ينظر خاصة إبراهيم بن مراد: مقدمة تحقيق "تفسير كتاب دياسقوريدوس" (لابن البيطار)، دار الغرب الإسلامي ببيروت وبيت الحكمة بتونس، 1990، ص 17 - 41؛ نفسه: بحوث في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1991، ص 465 - 474؛ نفسه: المعجم العلمي العربي المختص حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، ص 50 - 53. وينظر عنه أيضاً: نشأت الحمارنة: ابن البيطار، مدخل تاريخي طبّي، قدّم للنشر والتوزيع، دمشق، 2005، وفيه خلاصة جيدة دقيقة عن حياة ابن البيطار ومؤلفاته.

للجيش الروماني، ولم يُعَنَّ بالنبات لذاته بل عني به من حيث هو نباتٌ طيّبٌ أي مادةٌ دوائيةٌ؛ ولم تكن رحلة أبي العباس النّبائي نباتية خالصة أيضا بل كانت من أجل الحجّ ودراسة علم الحديث أيضا، ثم إنّ رحلته لم تُخرَج به عن المسلك العاديّ الذي يسلكه المغاربة والأندلسيون في رحلتهم إلى المشرق، وإن كان قد مرّ في عودته إلى الأندلس بصقلية. يضاف إلى ذلك كلّهُ أنّ ابن البيطار قد أتقن دراية كتاب "المقالات الخمس" لديوسقوريدس وكتاب "الأدوية المفردة" لجالينوس إتقاناً فائقاً قد وصفَ ابنُ أبي أصيبعة بعضَ مظاهره (4)، وهما عنده - حسب صريح عبارته - "مددٌ هذا العلم لكلّ من انتحلّه وقدوةٌ لمن علّمه وحجّةٌ على من جهله" (5)، وقد استوعب قولهما في الأدوية المفردة في كتاب "الجامع لمفردات الأدوية والأغذية"، وخصّ "المقالات الخمس" بكتابٍ هو "تفسيرُ كتاب دياسقوريدوس" الذي بلغ فيه الغاية بعد المراجعات والشروح والتفسيرات المباشرة وغير المباشرة لمصطلحات الكتاب اليونانية - وخاصة لما استعصى نقله إلى العربية على اصطلف بن بسيل وحنين بن إسحاق - بين القرنين الرابع والسابع الهجريين (6)، فلقد استطاع ابنُ البيطار أن يرفع "فناع العجمة" عن مصطلحات الكتاب ولم يُفُتّه إلاّ سبعةً وعشرون مصطلحاً حسب النسخة التي وصلتنا من كتاب التفسير (7). ويُسْتَنْجَجُ ممّا تقدّم أنّ ابن البيطار قد تأتّى له من معرفة الأدوية المفردة النباتية ما لم يتأتّ لمعاصره وسابقيه من العلماء العرب والمسلمين. وقد استحقّق من أجل الخبرة التي اكتسبها بالنبات

(4) ينظر ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء، 2 / 133، وقد قال : "وأقن دراية كتاب ديسقوريدس إتقاناً بلغ فيه إلى أن لا يكاد يوجد من يجاربه فيما هو فيه، وذلك أني وجدت عنده من الذكاء والفتنة والدراية في النبات وفي نقل ما ذكره ديسقوريدس وجالينوس فيه ما يُعْجَبُ منه".

(5) ابن البيطار : الإبانة والإعلام بما في المنهاج من الخلل والأوهام، مخطوطة الحرم المكي الشريف، رقم 36 (1) طب، ص 1 ظ؛ وينظر إبراهيم بن مراد : بحوث في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، ص 502 .

(6) ينظر حول انتقال مقالات ديسقوريدس إلى الثقافة العربية بحثنا " انتقال مقالات ديسقوريدس إلى الثقافة العربية ترجمةً ومراجعةً وشرحاً"، في إبراهيم بن مراد : دراسات في المعجم العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1987، ص ص 227 - 270، وتُنظَرُ أيضاً مقدمتنا لتحقيق " تفسير كتاب دياسقوريدوس"، ص ص 42 - 55 .

(7) تنظر مقدمة تحقيق كتاب التفسير، ص ص 74 - 79 .

أن يوصف بالتبائي⁽⁸⁾ وبالعشّاب⁽⁹⁾، كما حُقّق لابن أبي أصيبعة أن يَصِفَ شيخه بما وصفه به من الفضل في العلم.

2 - في اضطراب العالم إلى التثبّت والاحتياط :

ونريدُ في هذا البحث أن نحلّل جانباً من خبرة ابن البيطار بالنظر في مظاهر من تثبته العلمي في تحديد الأدوية المفردة النباتية، ولا نعتمدُ في تحليلنا ما قاله القدماء والمحدّثون عن تلك الخبرة بل نرجع فيه إلى مؤلّفات ابن البيطار نفسه لنستقرّيها ونستنتج المظاهر الدالّة عليها من خلال تحديده للأدوية المفردة النباتية. ونعني بالتحديد تدقيق القول في ماهيات الأدوية النباتية وما يتّصل بها من المصطلحات والمفاهيم. ويبدو الأمرُ يسيراً إذا اعتبرنا علماءنا المستعملين للأدوية المفردة والمؤلّفين فيها حريصين جميعاً على التثبّت في تحديد الأدوية التي يصفونها لأنّها أشْفِيّةٌ ولأنّ الخطأ في تحديدها مؤدّ إلى التهلكة، فإنّ احتياط العالم ليس ضرورة علمية فقط بل هو واجبٌ مهنيّ أيضاً. وقد أكّد ابنُ البيطار ذلك بوضوح في قوله: «واعلم أنّ العالم أُولَى النَّاسِ بالتثبّت والاحتياط لنفسه ولغيره. وقد قالت الحكماءُ لا تُقالُ زلّةُ العالمِ لأنّه يُرلُّ بزلتة العالمِ»⁽¹⁰⁾؛ لكنّ الأمر ليس باليسر الذي يُتصوّرُ لأسبابٍ، من أهمّها السببان التاليان:

(1) أنّ العلماء طبقاتٌ، فإنّ منهم المتخصّص في العلم المجتهد فيه والمضيف إليه، ومنهم المقلّد الناقِلُ الوثائق بكلام غيره، إمّا لأنّه من طبقة في العلم متوسّطة أو دنيا وإمّا لأنّه طبيبٌ ماهرٌ لكنّ الأدوية المفردة والأدوية المركّبة لا تعنيه لأنّها من أعمال الصّيدلة. وهذا بابٌ في الحقيقة واسعٌ في تاريخ الطبّ والصّيدلة عند العرب لأنّ علماءنا المؤلّفين في الأدوية المفردة كانوا على مذهبتين مختلفتين: الأوّل هو مذهب ديوسقوريدس الذي كان

(8) بذلك وصفه ابن أبي أصيبعة في عيون الأنبياء، 133/2، وبذلك وُصِفَ في بداية كتاب التفسير، ص 1 ظ (ص 109) وفي بداية كتاب الإبانة والإعلام، ص 1 ظ (وينظر كتابنا بحث، ص 501).

(9) بذلك وُصِفَ في بداية كتاب الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، ط. بولاق، 1291 هـ / 1874 م، 1 / 1، وبذلك وصف نفسه أيضاً: ينظر الجامع، 91 / 1.

(10) ابن البيطار: الجامع، 40 / 2.

يجمع بين الطب والعلم الطبي وكان معرفته بالأدوية المفردة - وخاصة الأدوية النباتية - قائمة على الملاحظة العلمية والتجريب، والثاني هو مذهب جالينوس (من القرن الثاني الميلادي) الذي كان يجمع بين الطب والفلسفة وكان يعتبر الأدوية المفردة مبحثاً مُلحقاً بالطب متمماً له وليس أصلاً من أصوله، كما كان يعتبر الطب علماً تابعاً للفلسفة. ونجد لديوسقوريدس آثاراً واضحة في العلماء الذين خصّوا الأدوية المفردة بكتبٍ مستقلة وتوسّعوا في الحديث عنها وخاصة من حيث التحديد اللغوي والتحديد الماهوي والتحديد "الخواصّي" المتصل بقوة الأدوية ومنافعها العلاجية، وقد كان ابن البيطار صريح الانتماء إلى هذا المذهب؛ كما نجد لجالينوس آثاراً ظاهرة في العلماء الذين ألقوا القول في الأدوية المفردة بكتبٍ عامة في الطب فخصّوها ببابٍ أو بمقالة وأهمّلوها أو كادوا يُهمّلون التحديد اللغوي والتحديد الماهوي وعُتوا عناية كبيرة بالمنافع العلاجية، ومن هؤلاء الشيخ الرئيس ابن سينا في الكتاب الثاني من القانون، وأبو الوليد ابن رشد في الكتاب الخامس من الكليات، على أن ابن سينا قد سعى إلى التوفيق بين المذهبين⁽¹¹⁾. وما يعيننا هنا هو أنّ بين ابن البيطار وابن سينا - مثلاً - في القول في الأدوية المفردة فرقاً كبيراً، لأنّ الأوّل كانت الأدوية المفردة غالباً عليه فكان فيها متخصصاً مُبتكراً، والثاني كانت الفلسفة وكان الطب غالبين عليه وكان الطب عنده جزءاً من الفلسفة وكانت الأدوية المفردة مبحثاً مُلحقاً بالطب، فلم يكن لذلك ذا تخصّصٍ فيها بل كان فيها ناقلاً مقلداً؛ ومن أبرز نتائج التقليد عند صنّف المؤلفين المقلّدين الوقوع في الخطأ.

(2) أنّ أصول العلم أعجمية: فإنّ علم الأدوية المفردة ينتمي إلى "العلوم الدخيلة" أو "علوم العجم"؛ وقد بدأت معرفة العرب به فيما يبدو في القرن الأوّل الهجريّ بترجمة كتاب "الكُنّاش" في الطب من السريانية إلى العربية، و"الكُنّاش" كتاب ألفه باليونانية طبيب اسكندرانيّ عاصر النبيّ محمّداً (ص) اسمه "أهرن القس" وترجمه من

(11) ينظر حول المذهبين وآثارهما في الثقافة العربية: إبراهيم بن مراد: "النبات الطبي بين ابن سينا وابن رشد، أو علم الأدوية المفردة في كتابي القانون والكليات"، في: ابن رشد الطبيب والفيقيه والفيلسوف (أعمال ندوة)، تحرير عبد الحميد البسيوني وأحمد رجائي الجندي، المنظمة الإسلامية للعلوم الطبية، الكويت، 1995، ص ص 319 - 342.

السريانية إلى العربية ماسرحويه البصري أثناء حكم مروان بن الحكم (64 هـ/684 م - 65 هـ/685 م) ⁽¹²⁾، لكن معرفة العرب العلمية المنظمة بهذا العلم كانت في النصف الأول من القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) عن طريق الترجمة وخاصة ترجمة اصططن بن بسيل وإصلاح حنين بن إسحاق لكتاب "المقالات الخمس" لديوسقوريدس، وترجمة حنين كتاب "الأدوية المفردة" لجالينوس. وقد انتقلت مفاهيم العلم ومصطلحاته إلى العربية دون أن تُعَرَّبَ كلّها بل إنّ قدراً كبيراً منها بقي أعجمياً، ولذلك كثرت مُراجعات المقالات الخمس وشروحها في المشرق وفي المغرب لـ "رُفَع قناع العُجمَة" حسب عبارة ابن البيطار ⁽¹³⁾ عن المفاهيم والمصطلحات المشكلة فيها ⁽¹⁴⁾. وهذه المصطلحات والمفاهيم المشكلة هي التي تُوقِع في الخطأ وخاصة إذا استعملها عالمٌ من التّاقِلين المُقلِّدين. ولهذا جعل علماءنا للحديث عن الأدوية المفردة قوانين وجعلوا أولها "ذكر أسماء [الدواء] بالألسن المختلفة ليُعَمَّ نفعه" ⁽¹⁵⁾، وقد عُيِّ أتباعُ مذهب ديوسقوريدس في التّأليف بهذا الرّكن عناية كبيرة تجنّباً للوقوع في الخطأ والخلط بين الأدوية في قواها وأفعالها، ومن هنا

(12) كان لهذا الكتاب تأثير نستدلّ عليه بملاحظتين استنتجناهما من شعر الحُكَم بن عبدل الذي عاش في النصف الثاني من القرن الأول الهجري وبدايات القرن الثاني، فقد أورد الجاحظ في كتاب الحيوان قصيدتين لابن عبدل في هجاء محمد بن حسان بن سعد والي الخراج على الكوفة في أيام والي البصرة عبد الملك بن بشر بن مروان سنة 102 هـ / 720 - 721 م . والملاحظة الأولى هي أنّ ابن عبدل ذكر أهرن في إحدى القصيدتين في قوله هاجبا ابن حسان :

لأُتَدن فاك من الأمير ، وتَحّه
حتّى يُداوي ما بأنفك أهرن

(ينظر الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938 - 1943 ، 1 / 250، والقصيدة في 1 / 249 - 250 ، والبيت مذکور أيضا في 1 / 247)، ففي البيت رجوع إلى "مداواة أهرن"؛ والملاحظة الثانية هي ذكر ابن عبدل في قصيدة ثانية مطوّلة (ينظر المرجع نفسه، 1 / 250 - 253) في هجاء ابن حسان جملة من الأدوية المفردة (مثل الحلتيت والكراث والثوم وبزر الفقد) صالحة لأن يركب منها دواء نافع لنتن الفم نصح ابن حسان باستعماله.

(13) يقول ابن البيطار في مقدمة كتاب التفسير (ص 109) : "لما وقفت من كتاب الفاضل دياسقوريدوس على ما تقصر عنه هم جماعة من المتشوّفين ورأيت استعجام أسماء أشجاره وحشائشه على كافة المتعلّمين وعمامة الشايدين وتواري حقائقه عن غير واحد من الشّجّارين والمتطبّبين ، عزمْتُ بعون الله على تقرّيب المرام في ترجمته وتسهيل المطلب في تفسير أسماء أدويته لأكتشف عن وجه مقاصده قناع عجمته وأبرزّه كالبدر في هالته".

(14) يُراجع التعليق (6) السابق.

(15) ينظر الشيخ داود الأنطاكي : تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب، المكتبة العلامة، القاهرة، 1349 هـ/ 1930م، 18/1، والقوانين التي ذكرها اثنا عشر قد حللناها في بحث سابق باعتبارها مكوّنة لما نسميه "التعريف المنطقي" في المعجم العلمي العربي المختصّ - ينظر إبراهيم بن مراد : المعجم العلمي العربي المختصّ، ص ص 133 - 135 .

كانوا مضطرين إلى "التثبت والاحتياط" اللذين أشار إليهما ابن البيطار إذ "لا تُقال زلة العالم لأنه يُرلّ بزلة العالم" (16). ولكن علماءنا لم يسلموا مع ذلك من الوقوع في الزلل، وقد تتبّع ابن البيطار في كتبه "تفسير كتاب دياسقوريدوس" و"الإبانة والإعلام بما في المنهاج من الخلل والأوهام" و"المغني في الأدوية المفردة" و"الجامع لمفردات الأدوية والأغذية" زلائهم فكانت نقوده لهم مظاهر من التثبت العلمي في تحديد الأدوية المفردة وخاصة الأدوية النباتية. على أنّ الغالب على نقوده في كتاب "المغني" التعميم إذ يكفي بالإشارة إلى الخطأ والتبسيه إلى أنّه خطأ، دون مناقشة أو تحليل (17)، وهذا راجع فيما يبدو إلى أنّ الكتاب – مقارنةً بكتاب "الجامع" – مُختصر في الأدوية المفردة قد بوبّه المؤلف بحسب الأعضاء الآلية في الجسم وجعله في عشرين باباً ضمن كلاً منها الأدوية المفردة الصالحة للعضو المتحدّث عنه، ولكنّه مع ذلك قد عُني بالتحديد الماهوي للأدوية وإن لم يتوسّع توسّعه في كتاب الجامع؛ وإذن فإننا نعتد في تحليل مظاهر التثبت في تحديد الأدوية المفردة النباتية على ثلاثة مصادر هي "الجامع" و"التفسير" و"الإبانة"، و"الإبانة" أوسع الثلاثة في المادة التقديّة لأنّه كما يدلّ عليه عنوانه في نقد كتاب "منهاج البيان فيما يستعمله الإنسان" لأبي عليّ يحيى بن عيسى ابن جزلة البغدادي (ت 493هـ/ 1100م)، لكنّ المؤلف قد توسّع فيه فلم يتقيّد بنقد ابن جزلة.

3 – مظاهر من التثبت في تحديد الأدوية النباتية :

المظاهر التي نعينها ثلاثة أصناف : أولها لغويّ يُظهره التحديد اللغويّ لمصطلحات النبات، والثاني ماهويّ يُظهره تحديده ماهيات أعيان النبات، والثالث "خوَصيّ" يظهره تحديده

(16) يراجع التعليق (10) السابق.
(17) مثل قوله عن مورقا "ومن الأطباء بالمغرب من يتوهم فيه أنّه سنبل حتى الطيب رائحته" – المغني في الأدوية المفردة، الجزء الثاني، مخطوطة المكتبة الوطنية بتونس رقم 16476، ص 42 ظ، ولم ترد الملاحظة في الجامع في مادة مورقا، 4 / 169؛ وقوله عن أقساقينش : "وعامة الأندلس تعرفه بزعرور الأودية، وليس هو شجر البرباريس كما زعم بعضهم" – المغني، ص 61 و؛ وقوله عن اسقردين : "هذا النبات مشهور عند شجّاري الأندلس وأطبائها بالحشيشة الثومية وليس هو ثوم الحية كما زعم من لا تحقيق له بهذا الفن" – المصدر نفسه، ص 260 و .

خواصّ الأدوية التّباييّة العلاجيّة. وقد ذكر المؤلّف نفسه هذه المظاهر في مقدّمة كتاب الإبانة في قوله: «...أعرّضُ لبعض الكتبِ الموضوعيّة في الحشائش والأدوية المفردة وهو كتابُ "المنهاج" لابن جزلة رحمه الله، فأستطلعُ بسائطِ أدويته وأتعمّقُ ما جرى فيها من التّباين أو الغلط وأُعلّمُ بما وقع فيها من الأوهام في الأسماء والتّخلّيات والمنافع بأوضح إعلام. فاستخرّْتُ الله (...). ووضعتُ في ذلك مقالةً يشتمل معناها على وفاء المقصود إن شاء الله تعالى، أذكرُ فيها ما وقع من وهم أو غلط في اسمٍ بسبب اشتراكٍ أو إلحاقٍ منفعَةٍ نوعٍ من الأدوية بغير ذلك النوع لكونه مشهوراً باسم جنسه يشتهر أمرهما على من لا يُجِبُّ ما اختصّ به كلّ واحد من تلك الأنواع من الماهيّة والقوى» (18).

3 - 1 . في التّحديد اللّغويّ :

وهذا الصّنف نفسه ينقسمُ إلى نوعين : الأوّل نسّيه "تحيّد الرّسم"، أي تدقيق طريقة كتابة المصطلح؛ والثّاني نسّيه "تحيّد المشترَك"، أي إزالة الاشتباه عن المصطلحات المتشابهة أو المتطابقة في "صور الحروف" حسب عبارة ابن البيطار، تشابهاً مؤدّياً إلى "الاشتراك اللفظي" أو تطابقاً مؤدّياً إلى "الاشتراك الدلالي" :

3 - 1 - 1 . في تحيّد الرّسم :

وتحيّدُ رسمِ المصطلحات مرتبطٌ بأخطاء التّصحيح فيها. والتّصحيح آفةٌ كبرى في علم الأدوية المفردة العربيّة قد نبتّه إليها ابن البيطار في مقدّمة كتاب الجامع وحاول التّصديّ لها، فقد قال: «وقيدتُ ما يجبُ تقييدهُ منها بالصّبط والشّكل والنّقطة تقييداً يُؤمّنُ معه من التّصحيح ويسلم قارئه من التّبديل والتّحريف، إذ كان أكثرُ الوهم والغلط الدّاخل على النّاطرين في الصّحفِ إمّا هو من تصحيحهم لما يقرؤونه أو سهو الورّاقين فيما يكتبونه» (19). وللتّصحيح حسب هذا القول مصدران : العلماء إذا نظروا في الصّحف، والورّاقون الذين يكتبون تلك الصّحف. وحدوثُ التّصحيح يُعدّ في الحقيقة

(18) ابن البيطار : الإبانة والإعلام، ص 1 ظ - 2 و ، وينظر كتابنا بحوث، ص ص 501 - 502 .

(19) ابن البيطار : الجامع، 3 / 1.

أمراً عادياً إذا أخذنا في الحسبان طبيعة المصطلحات المتداولة في علم الأدوية المفردة. فإن تلك المصطلحات منتمة إلى أربعة مستويات لغوية⁽²⁰⁾، هي:

أ - الفصيح، وتمثله أسماء المواليذ - وخاصة من النبات والحيوان - المتوقفة في البيئة العربية، ومن أشهر المصادر النباتية العربية التي استمد منها علماء الأدوية المفردة العرب مصطلحاتهم الفصيحة كتاب النبات لأبي حنيفة الدبوري (ت 282 هـ/ 895 م).

ب - المولّد، وهو العربي الذي وضعه المولّدون، وقد بدأ في الظهور في الطب والصيدلة - ومن مباحثها الأدوية المفردة - في النصف الثاني من القرن الأول الهجري.

ج - العامّي، وهو العربي الذي استعملته العامة ونقله عنهم علماء الأدوية المفردة مُشافهة أثناء تعشيبهم وسؤالهم أهل البلاد التي يعيشون فيها عن أسمائها.

د - الأعجمي المقترض، وتمثله المصطلحات المقترضة من اللغات الأعجمية؛ ولم يكن الاقتراض في كتب الأدوية المفردة " ضرورياً " دائماً يُلجأ إليه لسد " الخانات المصطلحية الفارغة " في العربية بل قد يكون مقصوداً. فإن علماءنا كانوا يتعاملون مع صنفين من المصطلحات الأعجمية : أولهما المصطلحات اليونانية التي كانت تُعدّ أعجمية بحق لأن اللغة اليونانية التي صدرت عنها تُعدّ اللغة الأعجمية المصدر الحقيقية التي أقرضت العربية، وقد كانوا يُكثرون من ذكر المصطلحات اليونانية - وإن كانت ذات مقابل عربي أحياناً - لأنها بالنسبة إليهم مراجع تتحدّد من خلال فهمها الدقيق المحتويات المفهومية لمقابلاتها العربية، وثاني الصنفين هو الأعجمي غير اليوناني وأهمه ما انتمى إلى ما نُسّميه "لغات إسلامية" مثل اللاتينية والبربرية المستعملتين في بلاد المغرب والأندلس، والفارسية المستعملة في بلاد المشرق؛ وقد كان علماءنا يعتمدون ذكر أسماء

(20) ينظر حول هذه المستويات اللغوية في كتب الأدوية المفردة : إبراهيم بن مراد : المعجم العلمي العربي المختص ، ص ص 89 - 103 ؛ نفسه : "المصطلح العلمي في التراث العربي المخطوط : إشكالات الماضي وأفاق المستقبل"، ضمن : مخطوطات العلوم في التراث الإسلامي، أبحاث المؤتمر الرابع لمؤسسة الفرقان، تحرير إبراهيم شيوخ، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ومبلدن، المملكة المتحدة، 1999 (ص ص 283 - 325)، ص ص 288 - 292 .

الأدوية بهذه اللغات لأنهم كانوا يؤلفون للمسلمين عامّة وليس للعرب فقط. فقد كانوا يبتغون تعميم الفائدة بإيراد المرادفات الفارسيّة والبربريّة واللاتينيّة - إضافة إلى اليونانيّة - مع المصطلحات العربيّة في تسمية الأدوية المفردة زيادةً في تحديد المفاهيم وتدقيق مجالات الاستعمال ، ورفعاً للالتباس الذي يُحدثه الفهم الضعيف. وقد أكّد ابنُ البيطار نفسه اعتماده اللغاتِ الأعجميّة مع اللّغة العربيّة إذ جعل "الغرضَ السّادسَ" من تأليف كتاب الجامع "في أسماء الأدوية بسائر اللّغات المتباينة في السّمات، مع أنّي لم أذكر فيه ترجمة دواءٍ إلّا وفيه منفعةٌ مذكورة أو تجرّبةٌ مشهورة؛ وذكرْتُ كثيرا منها بما يعرفُ به في الأماكن التي تُنبثُ فيها الأدويةُ كالألفاظ البربريّة واللاتينيّة وهي أعجميّة الأندلس، إذ كانت مشهورة عندنا وجاريّة في معظم كتبنا" (21).

وأضعفُ المستويات اللغويّة الأربعة منزلةً في كتبِ الأدوية المفردة العربيّة الفصيح والمولّد، وأقواها منزلةُ الأعجميّ المقترضُ والعاميّ، لكنّ المقترضاتِ أغلبُ من العاميّات وإن كان من الأعجميّ ما هو من استعمال العامّة (22). وما يعيننا هنا هو أنّ غلبة العاميّ والأعجميّ في التسميّات في كتبِ الأدوية المفردة تُعسّرُ على الباحث غير المتخصّص استعمالها، وعلى النّاسخ غير الخبير استنساخها. ومن هنا طرأ التّصحيفُ على المصطلحات التّباتيّة في كتبِ الأدوية المفردة. ولم يُعَرِّ ابنُ البيطار بتقييد "ما يجب تقييده منها بالضّبط وبالشّكل والنّقط" فقط كما قال في مقدّمة كتاب الجامع، بل عُني بتصحيح التّصحيف في كتاب الإبانة والإعلام عنايةً ظاهرة. فإنّ من الموادّ الإحدى والثلاثين والمائة (131) التي اشتمل عليها تسع عشرة (19) مادّةً في تصحيح التّصحيف، منها خمسٌ في حرف الألف، نذكرُ منها الثلاثُ التّالية :

(21) ابن البيطار : الجامع، 3 / 1 ؛ وينظر له أيضا كتاب التفسير، ص 109 .
 (22) ما ذكرناه نتيجة لأبحاث سابقة قمنا بها - ينظر خاصة : إبراهيم بن مراد : المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصيدلة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985 (جزآن)، ينظر الجزء الأول، ص 125 - 226، وفيه دراسة لكتاب الأدوية المفردة للغافقي وكتاب الجامع لابن البيطار ؛ نفسه : دراسات في المعجم العربي، ص ص 25 - 153، وفيه دراسة لكتاب الاعتماد في الأدوية المفردة لابن الجزائر القيرواني ؛ نفسه : مسائل في المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997، ص ص 186 - 206 (بحث) : "المصطلحات اليونانية واللاتينية في كتب الأدوية المفردة المغربية والأندلسية من القرن الرابع إلى القرن السابع الهجريين" .

(أ) سُوبير : قال المؤلف "هكذا وجدتُ اسمَ هذه الترجمة فيما وقفتُ عليه من نُسخِ كتاب المنهاج، وهي ترجمةٌ لا معنى لها، ولعدّ [ها] أن تكونَ قد تصحّفتُ وأنّ صوابها سُوسٌ" (23). وقد استدللّ المؤلفُ على أنّ الاسم مصحّفٌ من "سوس" بدليلين : الأوّل أنّ ما ذُكِرَ في تعريف "سُوبير" مذكورٌ عند ابن ماسّة مسندا إلى السّوس ؛ والثاني – وهو مُضاف إلى النّصّ في الطرّة – هو أنّ "المنافع المذكورة في كتابه هي المذكورةُ في [الكتاب] الثّاني من القانون لابن سينا تحت ترجمة السّوس نصّاً". على أنّ ابن جزلة قد خصّ "السّوس" بمدخل مستقلّ بعد مدخل "سوبير" المحرّف مباشرة وعرّفه بـ"المثك" وذكر له منافع غيرَ المنافع المعروفة للسّوس، أي التي ذكرها تحت "سوبير"، وقد استنتج ابن البيطار من ذلك أنّ ابن جزلة "لم يعرف ما تضمّنت تلك الترجمة من القوى والمنافع إذ لو عرف ذلك لم يأتِ بهذه الترجمة [= سوس] بعد [ها]. فهذا غاية التّقليد في النّقل" (24). وإذن فقد توهم ابن جزلة وجود نباتٍ سمّاه "سوبير" ونسب إليه منافع "السّوس" ثم ذكر السّوس ونسب إليه من المنافع ما ليس له ، وكان عليه أن يذكر تحت "السّوس" المنافع التي نسبها إلى "سوبير".

(ب) أُلنّعل : قال المؤلف : «هكذا تُوجدُ هذه التّرجمة بالغيّن المعجمة بعد النّون في نُسخِ كتاب المنهاج وفي [الكتاب] الثّاني من القانون أيضا، وهو تصحيفٌ، وإتّما صوابها النّقلُ بالفاء بعد النّون، ثم إنّ ابن جزلة أتى بهذا الدواء قي غير موضعه حسبما اشترطه على نفسه، وذلك أنّ الأدوية إذا ذُكرت على الحروف إتّما يذكرُ فيها الحرفُ الذي يكون من نفس الكلمة وعماد حروفها. فالنّقل مثلا يجب ذكره في حرف النّون بعدها الفاء» (25). ويُلّاخظُ إنّ في الرّسم المتّبع خطأين قد أدّيا إلى خطأٍ ثالثٍ، الأوّل

(23) ابن البيطار : الإبانة والإعلام، ص 49 و ؛ وينظر ابن جزلة : منهاج البيان في ما يستعمله الإنسان، تحقيق محمود مهدي بدوي، منشورات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 2010، ص 504 (ف 1296) ، وقد أصبح الاسم فيه "سونير" بالنون عوض الباء.

(24) ابن البيطار : الإبانة والإعلام، ص 49 و . وينظر منهاج البيان، ص 504 (ف 1298)، وكذلك أبو علي ابن سينا : كتاب القانون في الطب، ط. بولاق، 1294 هـ / 1877 م ، 384/1.

(25) الإبانة والإعلام ، ص 10 ظ – 11 و . وينظر ابن جزلة : كتاب المنهاج ، ص 163 (ف 170) ، وقد رسم فيه "أنقل" بهمزة فنون دون وجود اللام، وقد مر به المحقق مرور الكرام فلم ينتبه إلى

هو اعتبارُ الألف واللام - وهما للتعريف - حرفين أصليين في الكلمة، والثاني كتابة الكلمة بالغير - وفي المطبوع من المنهاج بالقاف بعد التّون وفي المطبوع من القانُون بالعين المهملة بعد الباء - عوضَ الفاء، أمّا الخطأ الثالث فهو إيراد الكلمة في حرف الألف في ترتيب المادّة والصّواب أن تكون في حرف التّون لأنه أوّل الحروف في الاسم.

(ج) أورمالي : قال المؤلّف : «هكذا وضع صاحبُ المنهاج هذه التّرجمة، وهو في ذلك غير مصيب، لأنّه غيرَ شكلها وأتى بها في غير موضعها⁽²⁶⁾، والأليقُ بما ذكرها في باب الألف بعده اللام، وهو الأورمالي⁽²⁷⁾، لأنّ الألفَ واللامَ في هذه التّرجمة أصليّتان تُعدّان⁽²⁸⁾ من نفس الكلمة وعمادِ حروفها؛ وأيضا فإنّها تّرجمةٌ يونانيّة مُركّبة من مَعنَيَيْن : أحدهما "الأو" وهو الدّهن، و"مالي" وهو العسل، ومن أجل ذلك قيل له الدّهن العسليّ»⁽²⁹⁾. وقد حُرّف في "أورمالي" نصفُ الكلمة الأوّل "الأو" فأصبح "أور" ونتج عن ذلك خطأ في ترتيبه أيضا لأنّ الصّورة المحرّفة التي هو عليها تجعله في باب الألف بعدها الواو.

ويُلاحظُ أن من التّماذج الثلاثة المذكورة ما هو عربيّ فصيح مشهورٌ مذكور في كتب اللغة، ومن هذا الفصيح التّمودجان الأوّل - "سوس"⁽³⁰⁾ - والثاني، "نقل"⁽³¹⁾؛

الخطأ. وابن جزلة ينقل في تعريف هذا النبات عن ابن سينا الذي حرف الاسم هو أيضا فرسمه "البعل" بباء وعين بين الهمزة واللام - ينظر كتاب القانون، 262/1.

(26) قد حُرّف في كتاب القانون أيضا : 254/1 ، حيث رسمت "أونومالي"، وحُرّفت في كتاب الصيدنة في الطب لأبي الريحان البيروني، حيث رسمت "أومالي" - ينظر أبو الريحان البيروني : كتاب الصيدنة في الطب، تحقيق عباس زرياب، مركز نشر دانشكاهي، طهران، 1991، ص 84 (ف 110).

(27) مصطلح يوناني أصله (Elaiomeli) ελαιόμελι.

(28) في الأصل "أصلية تعدّ".

(29) ابن البيطار : الإبانة والإعلام، ص 13 ط.

(30) ينظر الخليل بن أحمد : كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988، 337/7 ؛ أبو حنيفة الدينوري : كتاب النبات - القسم الثاني من القاموس النباتي، حروف س - ي ، ملتقطات ما نسب إليه عند المتأخّرين، جمعها محمد حميد الله، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1973، ص ص 52 - 53 (ف 551).

(31) ينظر الخليل : كتاب العين، 325/8 ؛ وينظر أبو حنيفة : كتاب النبات، 328/2 - 329 (ف 1072)، وينظر فيه أيضا القسم الأوّل، حروف أ - ز، تحقيق برنهارد لوين (Bernhard Lewin)، أبسال، 1953، ص 113 (مادة "حسك"، ف 238)، وكذلك 189/2 (مادة ففصصة، ف 830).

وقد اشتهر "التقل" وسار في الاستعمال حتى سُمي بتصغيره الذكور ف قيل "تُقيل" (32)، واستعمل في الشعر الجاهلي والإسلامي (33). ومن النماذج الثلاثة نموذج واحد أعجمي بحق لأنه منتم إلى اللغة اليونانية وليس له ذكرٌ خارج كتب الاختصاص، ونعني به "الأومالي". ومن المفروض أن يكون ابن حزلة وابن سينا والبيروني من أهل الاختصاص الذين لا يصعبُ عليهم معرفة "الأومالي" وتكوّنه من عنصرين معجميين ومفهوماً المعروف له في علم الأدوية المفردة. ولا شك أنّ ضعف الاختصاص عند العالم هو المؤدّي إلى الاعتماد على التقل دون تثبت أو احتياط. وقد شدّد ابن البيطار في نقد الظاهرة فقال تعقيماً على إحدى الموادّ في باب الألف، هي مادّة "أذريو" (34) : «والدّهون هذا المذهب والسالكون هذا المسلك كلّهم (35) يقلّدون في نقل ما يتعلّق بهذا الشأن، ولا شهّد عن واحد منهم تحريزٌ في نقل ما ينقله، ودليل ذلك أن كتبهم بالغلط محشوةً وبالتصحيف والتناقض مملوءة» (36).

(32) ينظر أبو حنيفة : كتاب النبات، 328/2 – 329 ، وينظر ابن منظور : لسان العرب، إعداد يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، 1970 ، 695/3 (نقل)، نقلاً عن أبي حنيفة.

(33) قد أورد أبو حنيفة في 289/2 و 328/2 من كتاب النبات شعراً للقطامي ذكر فيه النفل وأشاد خاصة بطيب ريحه. وهو مذكور أيضاً في دواوين بعض الشعراء الجاهليين مثل عمرو بن قميئة وبشر بن أبي خازم .

(34) ابن البيطار : الإبانة والإعلام، ص 5 ظ .

(35) في الأصل "كلّ منهم".

(36) على أن ابن البيطار نفسه لم يسلم من الوقوع في التصحيف رغم احتياطه وتثبته، ومن أمثلة

التصحيف في كتاب الجامع "الليني" بألف ولامين، وقد أكد رسمه بقوله : "الألف واللام فيه أصليتان" – الجامع، 1 / 52، ورسمه في التفسير "اللنتي" بألف ولامين – ص 252 (ف 3 – 115)

وصوابه "ايننتي" أو "اويننتي" بألف ونونين لأن أصله اليوناني "oivánθη" (Oinanthè)؛ و"باطاننخي" – بالباء في أوله – عوض "قاطاننخي" بالقاف، تعريباً للمصطلح اليوناني

"κατανάγκη" (Katanankè) – الجامع، 1 / 83 (في باب الباء عوض باب القاف)؛ و"فقلامينوس"

بالباء في أوله، وقد أكد رسمه بقوله : "يقال بفتح الفاء وإسكان القاف التي بعدها لام ألف مفتوحة ثم

ميم مكسورة بعدها ياء ساكنة ثم نون مضمومة ثم واو ساكنة وبعدها سين" – الجامع، 3 / 165 (باب

الفاء)، وكذا ورد رسمه في التفسير أيضاً، ص 199 (2 – 147)، وصوابه "فوقلامينوس" أو

"كوكلامينوس" بالقاف أو بالكاف في أوله لأنه معرّب من اليونانية "κυκλάμινος" (Kuklaminos).

على أن ابن البيطار كان يتبع فيما يبدو الشائع في الأوساط العلمية وخاصة في الأندلس، فإن الرسم

الوارد في المطبوع من المقالات الخمس لديوسقوريدس هو "اللنتي" بألف ولامين وئاء (ينظر بدانيوس

دياسقوريدوس : المقالات الخمس [في النص السبع] وهو هبولي الطب، ترجمة اصطف بن بسيل وإصلاح حنين بن اسحاق، تحقيق سيزار دوبلار (C. Dubler) وإلياس تراس (E. Teres)، تطوان،

1957، ص 293، ف 3 – 115)، والرسم الوارد في مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس من المقالات، رقم 2849 من الرصيد العربي – وهي ذات صلة وثيقة بأبي العباس النباتي شيخ ابن البيطار كما بيّنا

3-1-2. في تحديد المُشترك :

والاشتراك ظاهرة لغوية معجمية تكون إما "لفظية" بأن يشترك الاسمان في تأليفهما الصوتي وبنيتهما الصرفية ويختلفا في الأصل الاشتقائي وفي الدلالة، وإما "دلالية" بأن يكون للاسم الواحد أكثر من معنى واحد أو أكثر من مفهوم واحد، وتُسمى الحالة الأولى "اشتراكًا لفظيًا" (Homonymie)، وتسمى الحالة الثانية "اشتراكًا دلاليًا" (Polysémie)، والحالتان مُثيرتان للغموض والإشكالات الدلالية والمفهومية. والحالة الأولى قد تكون تامة وقد تكون جزئية؛ وقد عني ابن البيطار في كتابيه الجامع والإبانة والإعلام بالحالتين وأطلق عليهما اسمًا عامًا هو "الاشتراك في الاسمية"، والحاصل من هذا الاشتراك هو الخلط بين الأدوية النباتية، وقد سعى ابن البيطار إلى تحديد المشكل من المشترك من تلك الأدوية وإزالة الخلط بينها. ونورد من هذا المشترك الموقع في الخلط نماذج من المشترك اللفظي ومن المشترك الدلالي :

3-1-2-1. في المُشترك اللفظي :

والأمثلة الموجودة منه من المشترك الجزئي ؛ ونورد منه المثالين التاليين :

(أ) الخلط بين "خامالون" و"خامالاء"، وهما مصطلحان يونانيان أصل أولهما "χամαιλέων" (Khamailéon) وأصل الثاني "χამελαία" (Khamelaia)، وقد تبه ابن البيطار إلى الخلط بينهما في كتاب الجامع وفي كتاب الإبانة والإعلام. أما الجامع فقد أثار فيه المسألة في مادتين هما "أسد الأرض" - وهي الترجمة الحرفية لخامالون - و"خامالاء". وقد ورد في الأولى قوله: «زعم جماعة من التراجمة المفسرين أنه المازيون

في مقدمة تحقيق كتاب التفسير، ص 66 - 70 - هو "أبيثني"، وقد أصلحت الكلمة فوقها بـ "النتي" كما وردت عند ابن البيطار، أما "باطانخي" فقد كان ابن البيطار مدركا للاضطراب فيها فخصها في حرف القاف بمدخل مستقل هو "قاطانقي" (الجامع، 3/4، على أن الرسم المذكور في النص العربي هو "قاطانيقي"، وقد اتبعنا ما ورد في ترجمة الجامع الفرنسية)، وأما فقلامينوس فقد اتبع فيها ابن البيطار الرسم الأندلسي الغالب وهو الوارد في النص المخطوط من المقالات، وهو "فقلامينوس" التي وردت فوق المدخل الأصلي - وهو فقلامينوس" بقاف ففاء - لإصلاحه (ص 50 ظ، ف 2 - 158).

وغلطوا في ذلك، وإثما أسد الأرض على الحقيقة هو الحزباء ويُسمى باليونانية خامالاون واسم المازريون باليونانية خامالاء⁽³⁷⁾ فدخل عليهم الغلط من هذا الاشتراك الواقع بينهما في صور حروف الأسماء ولم يفرّقوا من جهلهم بين خامالاء⁽³⁷⁾ وبين خامالاون⁽³⁸⁾؛ وورد في مادة "خامالاء" قوله: «تأويله باليونانية زيتون الأرض وهو المازريون. ولقد غلط كثير من المفسرين في قولهم إنّ المازريون هو أسد الأرض وهذا تفسير الخامالاون الأسود أحقّ به (...)، وسبب غلطهم في ذلك الاشتراك في الأسماء اليونانية في بعض صور الحروف ولم يفرّقوا بين خامالاء وبين خامالاون»⁽³⁹⁾.

أما في كتاب الإبانة فقد خصّ بالتقدّ ابن جزلة لقوله عن "خامالاون" إنّه "ضرب من المازريون الأسود"، وما فسّر به خطأ ابن جزلة قوله⁽⁴⁰⁾: «ووجه الالتباس الذي وقع فيه أنّ دياسقوريدوس ذكر خامالاون هذا بزيادة واو ونون في ترجمة ثمانية أدوية من المقالة الثالثة، وذكر المازريون في المقالة الرابعة وسمّاه باليونانية خامالاء، فتوهّم لاشتراكهما في بعض حروف صورة الاسم أنّهما يشتركان في الماهية والقوة، وغلط في ذلك».

وإذن فإنّ خامالاون يطلق على حيوانٍ هو الحزباء⁽⁴¹⁾ وعلى نباتين يشتركان في الاسم - وهو "خامالاون" - ويفرّق بينهما بإضافة الصّفة إلى كلّ منهما، فيقال لأحدهما "خامالاون لوّس" $\chi\alpha\mu\alpha\iota\lambda\acute{\epsilon}\omega\nu\ \lambda\epsilon\upsilon\kappa\acute{o}\varsigma$ (Khamailéōn leukos) ومعناه الخامالاون الأبيض، وهو الإشخيص بالعربية، ويقال للثاني "خامالاون ملس" $\chi\alpha\mu\alpha\iota\lambda\acute{\epsilon}\omega\nu\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ (Khamailéōn mélas) ومعناه الخامالاون الأسود وهو المسمّى أسد الأرض. وأمّا "خامالاء" - ومعناه الحزبي "زيتون الأرض" - فهو المقابل للمازريون⁽⁴²⁾.

(37) في الأصل "خاماليون".

(38) ابن البيطار: الجامع، 34/1.

(39) نفسه، 46/2.

(40) ابن البيطار: الإبانة والإعلام، ص 30 و؛ وينظر ابن جزلة: كتاب المنهاج، ص 334 (ف 761).

(41) الجامع، 46/2.

(42) ينظر نقد ابن البيطار الموسّع للخلط بين خامالاء وخامالاون في مادة "خامالاون" في كتاب الإبانة، ص ص 30 و - 32 و، وتنتظر المادة محققة في كتابنا بحوث في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، ص ص 518 - 525.

(ب) الخلطُ بين "سوقي" و"خاماسوقي"، والمصطلحان يونانيان أوهُما أصله (Sukéa) συκέα – وهو التينُّ بالعربية – والثاني أصله (Khamaisukê) χαμαισυκη ومعناه الحرفيُّ "تِنُّ الأرض"، لكنَّ ابن البيطار لم يذكر له في كتاب الجامع مقابلاً عربيّاً، وقد وقف على نباته بظاهر القاهرة، وليس هو نوعاً من التين ولكنَّ حُنيّنا بن إسحاق في ترجمته لكتاب جالينوس "الأدوية المفردة" ترجمه بـ"التين الجبليّ" فعده من أنواع التين، وانتشر الخلطُ بعده باتباع ما ذهب إليه. وقد عرض ابن البيطار لهذا الخلط بالنقد في كتاب الجامع بقوله: «قد فسّر حنين المترجم في [المقالة] الثامنة من مفردات جالينوس هذا النبات بالتين الجبليّ، وهو قولٌ بعيد عن الصواب لأنَّ التين الجبليّ ذكره ديستوريدوس في [المقالة] الأولى مع أنواع الشجر العظام، وذكره جالينوس مع التين أيضاً وسمّاه التين الفَحج. وهذا نبات لا نسبة بينه وبين التين إلاّ في الاسميّة فقط لأنَّ اسم التين باليونانية سُوقي أيضاً، فمن أجل ذلك قضى حنين على هذا النبات بأنّه التين الجبليّ، وغلط بغلظه كثيراً من المصنّفين كمثل ابن وافدٍ وغيره، فمن أراد الجمع بين قول ديستوريدوس وقول جالينوس على دواءٍ دواءٍ أخذوا منافع خاماسوقي⁽⁴³⁾ هذا وأنوا بها مُدرجة مع التين وفتحوا بالاشتراك في الاسميّة ولم يتأمل واحد منهم المبينة في ماهية نبات عيّدائه طولها أربع أصابع لاطئة مع الأرض وفي ماهية شجرة من عظام الشجر! وخاماسوقي هذا وقفتُ على نباته بظاهر القاهرة بالمطرية وبعين شمس، وهو على الصّفة التي ذكرها ديستوريدوس»⁽⁴⁴⁾.

وإذن فإنَّ "سوقي" و"خاماسوقي" مصطلحان يونانيان قد اشتمل ثانيهما على الأوّل الذي يطلق على التين فظنَّ حنين بن إسحاق في ترجمته لكتاب الأدوية المفردة لجالينوس أنّ بين التين وبين النبات المسمّى "خاماسوقي" نسباً، فعّد الخاماسوقي نوعاً من التين، رغم أن الفرق بين النباتين كبيرٌ لأنَّ التين من الشجر العظام وخاماسوقي من صغار

(43) في الأصل "خاماسوفي" بالفاء، وهو تحريف.

(44) ابن البيطار: الجامع، 2/45، وتتنظر فيه أيضاً مادة "تين"، حيث انتقد في آخرها ابن وافد – نفسه،

التبّات. وقد أوقع حيننا في الخلط عدم تفريقه بين التّبّاتين لعدم اختصاصه أوّلاً ثمّ لأنّ جالينوس الذي ترجم نصّه لا يصف ماهيات التّبّات الذي يتحدّث عنه بل يكتفي بذكر قواؤه ومنافعه العلاجيّة. وقد تابع حينئذٍ جماعةً قد اكتفى ابن البيطار بذكر واحد منهم هو ابنٌ وافدٌ (ت 467 هـ / 1075م).

3 - 1 - 2. في المُشتركِ الدلاليّ :

والأمثلة التي ناقشها ابنُ البيطار من المُشتركات الدلاليّة كثيرةٌ، ومنها المصطلحاتُ العربيّة المُشتركة - لأنّ المصطلحَ الواحدَ قد يُطلقُ على التّبّاتات المختلفة في الجهات المختلفة فيدلّ على نباتٍ في موضع وعلى نباتٍ ثانٍ في موضع آخر (45) - ومنها المصطلحاتُ الأعجميّة التي وردت في المقالات الخمس لديوسقوريدس والأدوية المفردة لجالينوس - وخاصّة في كتاب ديوسقوريدس الذي كان المصدرَ لجالينوس نفسه - دالّةً على أكثر من نبات واحد؛ والحالتان مدعّتان إلى الخلط بين الأدوية بأنّ تُنسب إلى أحدها ماهيةٌ آخر أو قوّته. والتفريق الدقيق بين هذه المُشتركات هو الدالّ في الحقيقة على قدرة العالم على التمييز بين أنواع التّبّات وضروبه وعلى تحديد ماهياته وقواه. ونخصّ بالذكر من الحالة الثانية مثالين مهمّين:

(أ) - لوطوس : وهو مصطلح يونانيّ أصله (Lôtos) λωτος، يطلق في المقالات الخمس لديوسقوريدس على أربعة نباتاتٍ : وهو يرد بسيطاً في موضعين، ومركّباً في موضع ثالث، ومعقّداً في موضع رابع :

(45) ومثالها مصطلحا "بخور مريم" و "شجرة مريم". فإنّ الأول حسب ابن البيطار في كتاب الإبانة والإعلام (ص ص 52 - 53) يطلق على ستّة نباتات هي (1) "العرطنيتا" عند أهل العراق حسب حنين بن إسحاق في ترجمة الأدوية المفردة لجالينوس ؛ (2) "الرّكف" عند أهل الشام ؛ (3) "شيئُ الشجر" عند أهل مصر ؛ (4) "القبقاب" عند أهل طرابلس الغرب ؛ (5) "خبز المشايخ" عند أهل إفريقية ؛ (6) "خبز القروود" عند بعض عامّة أهل المغرب (وخبز القروود نفسه مشترك لأنه يطلق أيضاً على النوع الكبير من اللوف : الجامع، 57 / 2) ؛ وأما "شجرة مريم" فيطلق على خمسة نباتات (الجامع، 55 / 3) هي (1) "الكافورية"، وهو ضرب من الأفحوان ؛ (2) "الليبانوس" ؛ (3) "بخور مريم" (وهو في كتاب الجامع، 84 / 1، المقابل العربي للمصطلح اليوناني "ققلامينوس" κυκλαμινος Kuklaminos) ؛ (4) "بنجَنكشت" ؛ (5) "شجرة الأسطرك".

- (1) "لوطوس" (Lôtos) λωτος - وقد ورد في المقالة الأولى من كتاب ديوسقوريدس -
(46) وهو "الميس" بالعربية (47) ؛
- (2) "لوطوس" (Lôtos) λωτος (48) وهو "الحندقوقى البستاني" (49)، وقد ورد مع
الاثنين التاليين في المقالة الرابعة عند ديوسقوريدس؛
- (3) "لوطوس أغريوس" (Lôtos agrios) λωτος άγριος (50) وهو "الحندقوقى البري"
(51) ؛
- (4) "لوطوس الذي يكون بمصر" (Lôtos Aiguptios) λωτος Αιγυπτιος (52)،
وهو البشني (53).

فهذه أربعة نباتات تشترك في اليونانية في التسمية بـ"لوطوس". وقد ميّز بينها ديوسقوريدس بأن أورد أحدها في المقالة الأولى وأورد الثلاثة الأخرى في المقالة الرابعة لكنّه جمع بين نوعي الحندقوقى البري والبستاني - لأحدهما من جنس واحد - وقصّل بينهما وبين لوطوس الذي يكون بمصر - وهو البشنيين - بمادّة أخرى حتّى لا يُعدّ اللوطوس المصري نوعاً من الحندقوقى. ولكنّ حيننا بن إسحاق في ترجمته للأدوية المفردة لجالينوس جعل "لوطوس الذي يكون بمصر" نوعاً من الحندقوقى وقال «إنّ من الحندقوقى نوعاً مصرياً يتّخذ من بزره الحبز»، وقد اعتمد فيما يبدو في تأوّل "لوطوس" على قول ديوسقوريدس عن "لوطوس الذي يكون بمصر": «ورأسه العظيم مثل رؤوس الخشخاش

- (46) تنظر المادّة في النص اليوناني من المقالات الخمس : *De Materia Medica. Libri Quinque de* Pedanii Anazerbei DIOSCURIDIS, ed. Max Wellmann, Berolini, 1907 - 1914 (3 vols), 1/110 (§ I,117)، وتنظر في المطبوع من الترجمة العربية : المقالات الخمس، ص 114 (ف 1 - 130).
- (47) ينظر ابن البيطار : التفسير، ص 150 (ف 1 - 125)، نفسه : الجامع، ص 170 / 4 (مادّة "ميس").
- (48) *De Materia Medica* , 2 / 263 (§ IV, 110)، المقالات الخمس، ص 350 (ف 4 - 93).
- (49) ينظر ابن البيطار : الجامع، ص 39 / 2 (حندقوقى بستاني).
- (50) *De Materia Medica* , 2 / 263 (§ IV, 111)، المقالات الخمس، ص 350 (ف 4 - 94).
- (51) ينظر ابن البيطار : الجامع، ص 39 / 2 (حندقوقى بري).
- (52) *De Materia Medica* , 2 / 264 (§ IV,113)، المقالات الخمس، ص 351 (ف 4 - 95).
- (53) ينظر ابن البيطار : الجامع، ص 96 / 1 (بشنيين).

وفي الرأس [بزر] شبيهة بالجاورس ويجففه أهل مصر ويطبخونه ويعملون منه خبزاً» (54). وقد أوقع حينئذ حسب ابن البيطار جماعة كبيرة من العلماء بعده في الخطأ ذكر منهم ابن وافد وابن سينا وابن جنلة في المنهاج وابن سَمْحون وأبا جعفر أحمد الغافقي (55)، وقد توسع ابن البيطار في نقد حنين ومن اتبعه وذهب مذهبه في كتابي الإبانة والإعلام (56) والجامع، ونذكر من نقده في الجامع قوله: «ثم إنَّ حنيناً أيضاً قال في نقله في ترجمة الخندقوى في المقالة السابعة من مفردات جالينوس "إنَّ من الخندقوى نوعاً مصرياً يتَّخذُ من بزره الخبز"، هذا قوله، وفيه نظرٌ، لأنَّ هذا النوع هو النَّبات المعروف بالبشنين عند أهل الديار المصرية (...).، وليس هو من الخندقوى بشيء لا في الماهية ولا في القوة. وأقول إنما حصل الوهم في هذا الموضع من جهة اشتراك الاسم في اللغة اليونانية، وذلك أنَّ لوطوس عندهم اسم مشترك في المقالة الرابعة من كتاب ديسقوريدوس بين ثلاثة أنواع من النبات، وهي نوعا الخندقوى [البستانيّ والبريّ] والبشنين؛ وقد أفرد ديسقوريدوس كلَّ نوع من الثلاثة بترجمة قائمة بنفسها وبماهية وطبع وزاد فصل ترجمة لوطوس الذي هو البشنين منها على الترتيبين الأوليين، وهما نوعا الخندقوى، بترجمة دواء آخر لئلا يقع الوهم، وقد وُفِّع في الذي منه فرغ بتخليط النَّقْلة وقلة تثبتهم في النَّقل؛ وذلك أنَّ حنيناً جعل البشنين لأجل اشتراكه في الاسم مع الخندقوى من أحد أنواعها كما قد نبهنا عليه في قوله "وأما الخندقوى المصريّ فيُتَّخذُ منه خُبْزٌ"، وإمّا اعتمد على كلام ديسقوريدوس فلم يفهم معناه ولا نقله على ما هو عليه» (57).

على أنَّ الإشكالات التي يثيرها "لوطوس" لم تقف عند هذا الحدِّ، فإنَّ ابن البيطار في الفقرة المتقدمة قد نبه إلى الخلط بين نوعي الخندقوى البريّ والبستانيّ

(54) يراجع التعليق (53) والتعليق (54) السابقان، وقد أصلحنا النقص في الفقرة اعتماداً على كتاب الجامع.

(55) ونضيف إليهم أبا الريحان البيروني في كتاب الصيدنة في الطب، فقد نسب في "خندقوى" إلى جالينوس قوله: "[الخندقوى] المصريّ يتَّخذ من بزره خبز" - ص 224 (ف 356).

(56) ابن البيطار: الإبانة والإعلام، ص 26 ط - 28 ط؛ وتتنظر المادة محققة في كتابنا بحوث في تاريخ الطب والصيدلة، ص 512 - 518.

(57) الجامع، 40/2 - 41؛ وتتنظر فيه أيضاً مادة "لوطوس"، 116/4.

والبشنين، أي بين ثلاثة أنواع من لوطوس. لكنّ النوع الأوّل من الأنواع الأربعة التي ذكرناها من لوطوس قد كان مثاراً للإشكال هو أيضاً. فقد ذكر ابنُ البيطار أن حيناً ترجمه بـ"السُّدر" وأنّ غيره من التّراجمه فسّره بـ"الميس" (58)، وقد ذهب هذا المذهب ابنُ البيطار الذي أورد تحت "ميس" في كتاب الجامع قول ديوسقوريدس في لوطوس الأوّل (59). وقد انتقل مصطلح "ميس" إلى علمائنا فحرّفوه واختلقوا منه مُصطلحاً لا وجود له هو "ميسم" بالميم في آخره عند ابن سينا (60) في الكتاب الثّاني من القانون وعند ابن جرّلة في المنهاج (61)، و"ميسن" بالتّون في آخره عند البيروني في الصّيدنة (62). فقد قال ابن سينا – ونقل عنه ابن جرّلة نقلاً حرفياً حسب ابن البيطار في كتاب الجامع – «حبة تشبه البطم، مثلثة التقطيع إلى الصّفرة، طيبة الرائحة مما يُتبخّرُ بها (كذا)، منها بستانيّ ذو ثلاثة (كذا) أوراق، وبريّ ومصريّ يتخذ منه خبز، ويشبه أن يكون هو الحرّبة»، وفي الفقرة تخلّيطٌ كثير قد ناقشه ابن البيطار الذي كان من تعليقه عليها: «هذه ترجمة كان الأولى أن تسقط من أصل الكتاب لأنّه لا فائدة فيها لما اشتملت عليه من كثرة تخبيط وعظم تشويش وعدم تحقيق» (63)؛ ويعنيها منها في هذا المقام الخلطُ بين الميس والحنديقوي والبشنين، إذ اعتُبر لوطوس الذي هو الميسُ شاملاً لثلاثة أنواع من النبات:

(58) المصدر نفسه، 4 / 116.

(59) المصدر نفسه، 4 / 170.

(60) ابن سينا: القانون، 1 / 370.

(61) ابن جرّلة: كتاب المنهاج، ص 804 (ف 2878)؛ وينظر قوله عند ابن البيطار في كتاب الجامع، 4 / 172.

(62) البيروني: الصّيدنة في الطب، ص 597 (ف 1032).

(63) الجامع، 4 / 172، وتتمّة النقد: "وذلك لأنّه قال في أولها ميسم وهو تصحيف وصوابه ميس بحذف الميم (...) إلّا أنه وصفه بصفة غير صفة حب الميس ثم ذكر أنه من أنواع الحنديقوي وهو قوله إنّ منه بستانيّ وزيّياً ومصريّ يتخذ من بزره خبز، ثم قال ويشبه أن يكون الحرّبة فخلط في قوى هذا الدواء الذي هو ميسم في ترجمته خمسة أدوية وهي حب الميس وميسم الذي لا يفهم ما أراد به، ثم نوعا الحنديقوي وأحد نوعي الحرّبة؛ أمّا حبّ الميس فلأن ديوسقوريدوس سماه في كتابه لوطوس كما قدمناه ولوطوس أيضاً اسم لنوعي الحنديقوي فاختلف عليه لاشتباه الاسم ثم قال منه مصري يتخذ من بزره خبز فوهم الوهم الذي وهمه ووهمته فيه الجماعة حسب ما بيناه عنهم في حرف الحاء في ذكر الحنديقوي بسبب اشتراك الاسم في اللغة اليونانية مع البشنين، وقوله ويشبه أن يكون الحرّبة فأشكل عليه الأمر فيه من طريق نعت الثمرة لأن ديوسقوريدوس قال في وصف ثمرة أحد نوعي الحرّبة إنه مثلث شبيه بزج الحرّبة (...). وبالجملة فإن جميع ما اشتملت عليه هذه الترجمة من الوهم والتخلّيط" – ص ص 172 – 173 (وفي الفقرة هنات أصلحناها دون تنبيه إليها).

بري وبستانيّ هما نوعا الحندقوقي، ومصريّ يتخذُ منه خبزٌ - والمقصودُ به ما اعتبره حنين بن إسحاق "حندقوقيّ مصريّا" - وهو البشنين.

(ب) - سخونوس : هو مصطلح يونانيّ أصله $\sigma\chi\omicron\iota\nu\omicron\varsigma$ (Skhoinos)، وهو اسم مشتركٌ بين نباتين مختلفين ذكرَ ديوسقوريدسُ أوّلهما في المقالة الأولى وترجم بـ "الإذخر" (64)، وذكر ثانيهما في المقالة الرابعة وأضاف إليه الصّفة فصار "سخونوس ليّا" تعريبًا لـ $\sigma\chi\omicron\iota\nu\omicron\varsigma \epsilon\lambda\epsilon\iota\alpha$ (Skhoinos eleia) ومعناه "سخونوس الآجامي" (65)، وترجم في المقالات بـ "السّمّار" (66)، وهو "الأسل" في كتب اللغة. وإذن فإنّ "سخونوس" يطلق على نباتين مختلفين هما "الإذخر" و"الأسل"؛ لكنّ أبا بكر الرازي قد نسب إلى جالينوس قولاً بأنّ من الإذخر نوعًا آجاميًا، جاعلاً من الأسل نوعًا من الإذخر. وقد فسّنا الخلطُ بعده عند المؤلّفين مثل ابن سينا في القانون (67) والبيروني في الصّيدنة (68) وابن جزلة في المنهاج (69).

وقد تّبّه ابن البيطار في كتابي الجامع والإبانة إلى هذا الخلط، من ذلك قوله في الجامع: «اعلم أنّ الرازي قال في الحاوي إنّ من الإذخر نوعا آجاميًا وعزاه إلى الفاضل جالينوس وتقوّل عليه ما لم يقله، وتابعه في ذلك جماعةٌ من الأطباء كالشّيخ الرّئيس وصاحب المنهاج وصاحب الإقناع وغيرهم من المصنّفين، وغلطوا فيه بغلطة بيّنة. والسّبب الموجب للوقوع في هذا الإشكال أنّ الفاضل جالينوس ذكر الإذخر في المقالة الثالثة وسماه باليونانية سخونوس البحريّ (...)، وعند انقضاء كلامه ذكر دواءً آخر سمّاه سخونوس الآجامي، وهو ذو أنواع وليس هو بإذخر ولا من أنواعه أيضًا، وإنّما هو النباتُ المعروفُ بالأسل بالعربية وهو السّمّار عند أهل مصر، وعند أهل المغرب هو الدّيس (...). فتوهّم

(64) ينظر: *De Materia Medica*, 1 / 22 (§ I, 17)، المقالات الخمس، ص 26 (ف 1 - 14).

(65) *De Materia Medica*, 2 / 207 (§ IV, 52)، المقالات الخمس، ص 327 (ف 4 - 44)، وقد رسمت فيها الصّفة "اليابس" عوض "الياس" مقابل لـ " $\epsilon\lambda\epsilon\iota\alpha$ " (elaia)، وأثبتنا قراءة ابن البيطار في كتاب الإبانة، ص 5 و.

(66) في المقالات الخمس "الشمار" بالشين المعجمة، وهو تحريف .

(67) ابن سينا: القانون، 1 / 247 .

(68) البيروني: الصّيدنة، ص ص 33 - 34 (ف 22) .

(69) ابن جزلة: كتاب المنهاج، ص 124 (ف 29)؛ ويوجد قولُه في كتاب الإبانة والإعلام، ص 4 ظ .

مَنْ لم يَمَعِن التَّنْظَرُ، والتَّوَهُّمُ موضعُ الغلط؛ ومَحْضُ الخطأ أنّ هذا القدر من الاشتراك في الاسميّة يوجب الاتّحاد في الماهيّة والقوّة، وليس الأمر كذلك» (70).

3 - 2 . في التّحديد المَاهَوِيّ :

والتّحديدُ الماهويّ هو تدقيقُ القول في ماهيات الأدوية النباتيّة، أي أنّ تُوصَفَ خصائصها الطّبيعيّة التي تختصّ بها عن غيرها من النباتات فتميَّزها عنها ولا تُخلَطَ بها فتختلطُ باختلاطِ الخصائص المنافع العلاجيّة، لأنّ اختلاطها مُؤدِّ إلى إضرارها. واعتبارا لهذا المفهوم للتّحديد الماهويّ يصبح ما ذكرناه عن التّحديد اللّغويّ في حالات المشترك اللفظيّ والمشارك الدلاليّ نوعا من التّحديد الماهويّ، لأنّ الخلط اللّغويّ بين نباتين يودّي إلى الخلط بينهما مفهوميّا، والخلط المفهوميّ مؤدِّ إلى الخلط بينهما في الحليّة. لكننا سنُعنى في هذا العنصر من البحث بالتّحديد الماهويّ من حيث صلته بظاهرة كانت ذات أثر عميق في أعمال علمائنا، هي التّرجمة، لاعتماد العلماء - وخاصة في مرحلة التوجّه نحو الابتكار في التّأليف، بدايةً من النّصف الثّاني من القرن الثّالث الهجريّ (التّاسع الميلاديّ) - على المصادر المترجمة وخاصة من اليونانيّة.

قد أكثر ابن البيطار من نقد التّراجمة في كتبه الجامع والتفسير والإبانة، لكنّ نقده كان لحنين بن إسحاق باعتباره مترجم الأدوية المفردة لجالينوس ومشاركاً في ترجمة المقالات الخمس لديوسقوريدس، واصطف بن بسيل باعتباره المترجم الرئيسيّ لمقالات ديوسقوريدس. وقد ينسب ابن البيطار الخطأ إلى التّراجمة عامّة، وقد يُخصّص فيذكر حينئذٍ أو اصطفن. ومن أمثلة التّعميم ما ورد في مادّة "كهرباء" من كتاب الجامع: "زعمت التّراجمة في مثل كتاب ديسقوريدوس و[كتاب] جالينوس أنّ الكهرباء هو صنغ الحور الرّومي (71)، وليس كما زعموا بل غلطوا فيه، لأنّ جالينوس لما ذكر الحور الرّومي قال فيه : ورُدُّ هذه الشّجرة قوّة حارّة في الدّرجة الثّالثة وصمغتها شبيهة بزهرتها وهي أسخن

(70) ابن البيطار : الجامع، 1 / 16 ؛ والشّيخ الرئيس هو ابن سينا، وصاحب الإقناع هو أبو الحسن سعيد بن هبة الله بن الحسن (ت 495 هـ / 1102 م). وتتنظر في كتاب الإبانة مادة "إذخر"، ص ص 4 ظ - 5 ظ .

(71) في الأصل - في كامل المادة - "الجوز الرّومي"، وهو خطأ.

من الزهرة. وأما ديسقوريدوس فقال فيه إنه إذا فُرِكَ فاحت منه رائحة طيبة. هذا قول الرجلين الفاضلين في صمغ الحور الرومي وليس في الكهرياء شيء من ذلك لا في الماهية ولا في القوة ولا في طيب الرائحة ولا في الإسحان أيضا. فقد ظهر من كلام الترجمة أنهم تقولوا على الفاضلين ما لم يقولوا⁽⁷²⁾.

وواضح من الفقرة أن المعنى بالترجمة في هذا التقدير حينئذ بن إسحاق واصطف بن بسيل، لأن ترجمة أدوية ديوسقوريدس وجالينوس لم تخرج عنهما كما ذكرنا من قبل، إلا إن عَنَّا ابنُ البيطار معهما مراجعي الترجمة البغدادية من مقالات ديوسقوريدس في الأندلس ومؤلفي تفاسير المقالات الخمس، لكن ذلك يبدو لنا بعيدا. ويلاحظ بعد هذا أن ابن البيطار قد اعتمد في المناقشة الفروق بين النباتين في الماهية والقوة والطبيعة.

وأما الحالات التي خصص فيها التقدير فإن نوع التحديد فيها يختلف باختلاف المترجم المنقود. فإذا كان حُنيئا كان التحديد في الغالب "خواصيا" لأنه يُنقَد في ترجمته لكتاب جالينوس "الأدوية المفردة" الذي عُني فيه جالينوس كما ذكرنا من قبل بقوى الأدوية خاصة، وإذا كان المنقود اصطف بن بسيل كان التحديد ماهويا. ولذلك فإننا في هذا العنصر نورد – للتمثيل – نموذجين من نقد ابن البيطار لاصطف بن بسيل في كتابي التفسير والجامع.

أولهما هو ترجمة "جنجيدون" γιγγιδιον (Gingidion) في المقالات الخمس بالمصطلح الفارسي "شاهترج"⁽⁷³⁾. وقد نبه ابن البيطار إلى خطئه في كتاب الجامع في مادتي "جنجيدون" و"شاهترج"، فقال في الأولى: «زعم اصطف بن بسيل أن جنجيدون هذا هو الشاهترج ولم يكن في هذا القول مصيبا لأن جنجيدون وقفت عليه ببلاد أنطاليا وشاهدت نباته بما غير مرة وتحققته، وهو من أنواع الجزر، وأما الشاهترج الحقيقي فهو غيره»⁽⁷⁴⁾؛ وقال في "شاهترج": «هو على الحقيقة ليس الدواء المعروف بجنجيدون

(72) ابن البيطار : الجامع، 4 / 88.

(73) تنظر المقالات الخمس، ص 204 (ف 2-138).

(74) ابن البيطار : الجامع، 1 / 173؛ وتنظر مادة "جنجيدون" في كتاب التفسير، ص 189 (ف 2-121)، وينظر حول المصطلحين كتابنا المصطلح الأعجمي، 2 / 317 (ف 747)، و 2 / 488 (ف 1155) وفي المادتين إصلاح لأخطاء النص في طبعة بولاق.

كما زعم اصطنفن وإثما هو الذي ذكره ديسقوريدوس في المقالة الرابعة وسماه قافنوس (75)، وذكره الفاضل جالينوس وسماه في المقالة السابعة قافنيوس ومعناه الدّخانيّ، وسماه حينئذٍ في كتابه سقسيميا كمّونا برّيّا (76) « (77).

وثانيهما هو ترجمة "فورثرن" (Purithros) πύριθρος في المقالات الخمس بـ"عاقرقرحا" (78)، وقد تبه ابن البيطار إلى الخطأ في كتاب التفسير بقوله: «قال اصطنفن هو العاقرقرحا المعروف بلغة أهل المغرب تاغندست، وفيه نظر، لأنّ فرثرون قال فيه دياسقوريدوس إنّ له ساقاً كساق الشّبت، والعاقرقرحا نباته مثل نبات البابونج، فبينهما تباينٌ» (79)؛ وقد خصّ المسألة بفقرة نقدية مطوّلة في كتاب الجامع (80) لاحظ فيها أنّ العاقرقرحا نباتٌ مغربيّ صرفٌ وأنّه لا يقابل التّبات الذي سماه ديوسقوريدس "فورثرن" بل إنّ فورثرن يوافق التّبات المسمّى في بلاد الشام بعود القرح الجبليّ، وأنّه قد وقف على النباتين وشاهدتهما.

ويلاحظ في الفقرتين اعتماداً ابن البيطار في التّحديد الماهويّ على الفرق في الحلية بين التّباتات وعلى مشاهداته أثناء التّعشيب ووقوفه على أعيان التّباتات المختلّف فيها في مواضع نباتها.

3 – 3 . في التّحديد الخواصيّ :

التّحديد الخواصيّ هو تدقيق القول في خواصّ الأدوية النباتيّة أي قواها التي تؤثر بها في الأجسام. ولم يكن لابن البيطار حسب ما نعلمه عن ممارسته للعلم في هذا المجال اختصاصٌ متين يضاهاه اختصاصه في معرفة التّبات بأسمائه وحلّاه. لكننا نجد في كتاب

(75) هو باليونانية (Καρνός) καρνός – تنظر المقالات الخمس، ص 349 – 350 (ف 4 – 92)، ولم يُذكر له فيها مقابل عربيّ .

(76) قد خطأ ابن البيطار هذه الترجمة في كتاب الجامع لكنه نسب الخطأ إلى الرازي في كتاب الحاوي – تنظر مادة "كمون برّي"، 82 / 4 – 83 .

(77) الجامع، 47 / 3 .

(78) المقالات الخمس، ص 272 (ف 3 – 69).

(79) ابن البيطار : التفسير، ص 237 (ف 3 – 70) .

(80) ابن البيطار : الجامع، 115 / 3؛ وتنظر الفقرة مصلحة النص في كتابنا المصطلح الأعجمي، 545 / 2 – 546 (ف 1286) .

الجامع اعتمادا غير قليل على تحديد خصائص الأدوية في مناقشة من لم يتثبت من العلماء فأوقعه عدم تثبته في الخطأ؛ ولذلك فإننا نورد من هذا النوع من التّحديد مثلاً واحداً قد نقد فيه حيناً بن إسحاق في ترجمته لكتاب جالينوس الأدوية المفردة، وقد رأيناه في الحديث عن التّحديد اللغويّ يخصّه بنقود أخرى.

والمثال الذي نورده من نقد ابن البيطار لخلط حنين في الترجمة لعدم تفرقه الدقيق بين قوى الأدوية هو الخلط بين "سپروثيون" و"كندس". فقد قال عن "سپروثيون" (81): «فسره حنين في [المقالة] الثامنة من مفردات جالينوس بالكندس، وهو بعيدٌ عن الصّواب، وكذا كلٌّ من قال بقوله أيضاً في هذا الدواء، لأنّ الكندس مشهور ولا يستعمل منه في الشّراب المقدار المستعمل من سپروثيون الذي هو عند مشايخنا الثقات في هذه الصّناعة من أهل الأندلس منهم أبو العباس النبائيّ وعبد الله بن صالح الكُتاميّ وابن حجاج الاشبيلي هو الثّبات المعروف اليوم وقبله ببلاد الأندلس بالقوللية وعند البربر بالمغرب الأقصى والأوسط أيضاً يعرفونه بالتاغيعث وبالكروت وتاغيعشت (82) أيضاً؛ وقد ينبت أيضاً بظاهر الإسكندرية، والسّاكن بها من أهل المغرب يقلعون أصوله ويغسلون بها الصّوف فينقيّه، وهو مشهورٌ عندهم وليس بينه وبين الكندس شبهةٌ إلاّ في كون أصوله تحرّك العطاس مثل الكندس. وسپروثيون هو نبات له ساق دقيقة متعقّدة ولا أغصان له، وله ورق متباعد في قدر الإبهام ما بين الاستدارة والطّول لها عرض، وهي محدّدة الرّأس لوئها كلون ورق الكرنب وفي طرفه شعب لطاف صغار عليها نقّاحات بيضٌ صنوبرية الشكل عليها زهر أبيض، وله أصل طويلٌ في طعمه حرارة يسيرة مع شيء من طيب رائحة، وأكثر ما ينبت بين الحنطة» (83).

(81) قد رسم في كامل المادة "سپروثيون" بالنون وهو تحريف من النّسّاخ وليس من المؤلّف – ينظر تعليقنا على المصطلح في كتابنا المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصيدلة العربية، 2 / 449 - 450 . والمصطلح يوناني أصله (Strûthion) ستروثيون.
(82) ينظر حول المصطلح اللاتيني الإسباني "قوللية" والمصطلحات البربرية "تاغيث" و"تاغيشت" و"كروت" كتابنا المصطلح الأعجمي في التعليقات على مادة "سپروثيون"، 2 / 449.
(83) ابن البيطار : الجامع، 3 / 13 ؛ وتنظر الفقرة كلها في كتابنا المصطلح الأعجمي، 2 / 448 - 450 (ف 1055)، وقد أصلحنا فيها أخطاء نص طبعة بولاق

وقد أعاد ابن البيطار التنبية إلى خطأ حنين في مادة "كُنْدُس" في كتاب الجامع وذكر أنه "دواءٌ لم يذكره ديسقوريدوس ولا جالينوس البتة" (84)، فقد ترجم حنين إذن في مقالات جالينوس "سپروثيون" بـ"كندس" لاشتراك النباتين في تحريك العطاس.

ويلاحظ من التقد أنّ ابن البيطار قد اعتمد في التفریق بين الكُنْدُس وسپروثيون مقدار الشربة من كلّ منهما في العلاج، والوظيفة في الاستعمال، فإنّ سپروثيون مشهور منذ القدم باستعماله في غسل الصّوف والثياب عامّة لتنقيتها - وقد أشار إلى ذلك ديوسقوريدس - وليس كذلك الكندس، فهو عروقٌ تستعمل في المعالجة استعمالاً عامّاً عادياً، إضافة إلى الفرق في الماهية الذي يتبيّن من الوصف الذي قدّمه لسپروثيون، وهو مخالفٌ لما عُرف به "الكندس" إذ هو "عروقٌ نبات".

4 - خاتمة :

قد ذكرنا نماذج من المظاهر الدالة على تثبت ابن البيطار في تحديد الأدوية النباتية، وقد انطلقنا في التحليل من نقوده للأخطاء التي وقع فيها العلماء العرب والمسلمون الذين ترجموا المصادر اليونانية في الأدوية المفردة أو الذين ألفوا فيها كتباً. وقد عني المؤلف بتتبع الأخطاء وتصويبها في كتبه الأساسية وهي الإبانة والإعلام بما في المنهاج من الخلل والأوهام وتفسير كتاب دياسقوريدوس والمعني في الأدوية المفردة والجامع لمفردات الأدوية والأغذية، وقد توسّع في الكتاب الأول توسّعاً كبيراً، ولم يكتف فيه بنقد الكتاب الذي أراد أن يوجه النقد إليه وهو كتابٌ منهاج البيان فيما يستعمله الإنسان لابن جزلة البغدادي، بل توسّع في التقد فطال آخرين وخاصة أبا بكر الرّازي في كتاب الحاوي وأبا عليّ ابن سينا في الكتاب الثاني من القانون - وجلّ نقود ابن جزلة تعنيه لأنّ مؤلّف كتاب المنهاج ينقل من القانون نقلاً حرفياً حسب ما تدلّ عليه المقارنة بين كتاب المنهاج

(84) الجامع، 4/ 86 (كندس). وقد انتقد المؤلف في كتاب التفسير ابن وافد أيضاً، ص 198 (ف 2 - 146). ونلاحظ أنّ من الذين وقعوا في الخطأ نفسه أبا الريحان البيروني في كتاب الصيدنة، ص 545 - 546 (ف 925).

وكتاب القانون والتقول التي أوردها منه ابن البيطار في كتاب الإبانة والإعلام لنقدها - وأبنا المطرف ابن وافد في كتاب الأدوية المفردة، وقد ناله من النقد حظ وافز.

وقد شمل تثبته في تحديد الأدوية النباتية - وخاصة المصطلحات اليونانية التي حافظت على عجمتها في الكتب المترجمة ثم في الكتب المؤلفة بالعربية - ثلاثة أصناف من التّحديد : هي التّحديد اللغوي والتّحديد الماهوي والتّحديد الخواصي. وقد دلّ تحديده اللغوي على معرفته الدقيقة بأصول المصطلحات اليونانية وبمفاهيمها الدقيقة التي أراد ديوسقوريدس في المقالات الخمس ثم جالينوس في الأدوية المفردة أن يُحمّلاها إياها، وهذا يفتح باباً من البحث واسعاً - كنّا قد عُنيّا به من قبل في كتابنا "المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصّيدلة العربية" - هو معرفة ابن البيطار باللغات الأعجمية وخاصة باللغتين اللاتينية إلى كانت منتشرة الاستعمال في الأندلس موطنه الأصلي واللغة اليونانية التي كانت اللغة العلمية المرجعية في مجال الاختصاص الذي عُني بالتأليف فيه، والمرجح أنه كان يعرف "عجمية الأندلس" وأنّ معرفته باللغة اليونانية كانت معرفة "علمية" وليست معرفة قراءة وكتابة؛ ثم إنّ تحديده الماهوي دالّ على معرفته الدقيقة بأعيان النبات التي تهياً له أن يعرف منها ما لم يتهيأ لغيره من معاصريه وسابقيه بفضل رحلته العلمية النباتية المطوّلة التي خالف مسلكها المسالك المعتادة التي اتّبعها غيره، وقد استطاع في رحلته تلك أن يقف على النباتات التي وصفها اليونانيان ديوسقوريدس وجالينوس - وخاصة ديوسقوريدس - ثمّ وصفها العلماء العرب والمسلمون، في مواضع نباتها؛ ثمّ دلّ تحديده الخواصي على معرفته بقوى الأدوية وأفعالها.

وقد قوى معارفه تلك اطلاع واسع على المصادر الأعجمية والعربية الإسلامية ومعرفة دقيقة معمّقة بالنسخ الجيدة التامة الموثوق بها؛ ويتبين ذلك الاطلاع من بعض نقوده أيضاً، مثل نقده إسحاق بن سليمان الاسرائيلي لخلطه في كتابه "الأغذية" بين خواصّ الجَمِيز وخواص اللبّخ⁽⁸⁵⁾ إذ نقل عن جالينوس - وقد تتابع حديثه عنهما في

كتابه الأدوية المفردة - فنسب ما قاله عن اللبّخ إلى الجمّيز دون انتباه إلى ما قد يكون في النسخة التي يعتمدُ من السَّقَط ؛ كما نقد ابنُ وafd في خلطه بين "كماشير" و"بزر الكتّان" (86) في نقله عن الرازي من الحاوي من نسخة فيها فيما يبدو سَقَطٌ في مادّة "كماشير"، فأدخل ابنُ وafd قوة كماشير في قوة بزر الكتّان، فأعطى دواءً منافع دواء آخر، وهذا كلُّه دالٌّ على أنّ ابن البيطار في اعتماده على مصادرهِ لم يكن الناقلَ المقلِّد بل كان العالمَ المميّزَ الناقدَ الخبيرَ بمادّة العلم الذي ألّف فيه: بمصطلحاته ومفاهيمه وخواصّه. وهذا في نظرنا كافٍ ليجعل من قول ابن أبي أصيبعة الذي بدأنا به، في شيخه، قولاً صحيحاً.

إبراهيم بن مراد

مصادر البحث ومراجعته :

1 - المصادر :

- ابن البيطار، أبو محمد عبد الله بن أحمد : الإبانة والإعلام بما في المنهاج من الخلل والأوهام، مخطوطة الحرم المكي الشريف، رقم 36 (1) ط.ب.
- _____ تفسير كتاب دياسقوريدوس، تحقيق إبراهيم بن مراد، دار الغرب الإسلامي بيروت وبيت الحكمة بتونس، 1990.
- _____ الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، ط. بولاق، 1291هـ/ 1874 (4 أجزاء).
- _____ المغني في الأدوية المفردة، مخطوطة دار الكتب الوطنية بتونس، رقم 16476 (الجزء الثاني).

2 - المراجع :

- ابن أبي أصيبعة، أبو العباس أحمد : عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق أوغست ملر (August Muller)، المطبعة الوهبية، القاهرة، 1299هـ/ 1882 م (جزآن).
- ابن جزلة، أبو علي يحيى بن عيسى : منهاج البيان في ما يستعمله الإنسان، تحقيق محمود مهدي بدوي، منشورات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 2010.
- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله : كتاب القانون في الطب، ط. بولاق، 1294هـ/ 1877 م (3 أجزاء).
- ابن مراد، إبراهيم : المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصيدلة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985 (جزآن).
- _____ دراسات في المعجم العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1987.
- _____ بحوث في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1991.
- _____ المعجم العلمي العربي المختص حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993.
- _____ "النبات الطبي بين ابن سينا وابن رشد أو علم الأدوية المفردة في كتابي القانون والكلبيات"، في : ابن رشد الطبيب والفقير والفيلسوف (أعمال ندوة)، تحرير عبد الحميد البسيوني وأحمد رجائي الجندي، المنظمة الإسلامية للعلوم الطبية، الكويت، 1995، ص 319 - 342.
- _____ مسائل في المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.

- _____ "المصطلح العلمي في التراث العربي المخطوط : إشكالات الماضي وآفاق المستقبل"، في : مخطوطات العلوم في التراث الإسلامي، أبحاث المؤتمر الرابع لمؤسسة الفرقان، تحرير إبراهيم شيوخ، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ومبلدن، المملكة المتحدة، 1999، ص ص 283-325.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، إعداد يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، 1970 (3 أجزاء).
- أبو حنيفة الدينوري، أحمد بن داود : كتاب النبات، القاموس الألفبائي، القسم الأول (أ - ز)، تحقيق برنارد لوين (Bernhard Lewin)، أبسالأ، 1953 ؛ القسم الثاني (س - ي)، جمعه محمد حميد الله، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1973.
- البيروني، أبو الريحان محمد بن أحمد : كتاب الصيدنة في الطب، تحقيق عباس زرياب، مركز نشر دانشكاهي، طهران، 1991.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938 - 1943 (7 أجزاء).
- الحماننة، نشأت : ابن البيطار، مدخل تاريخي طبي، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2005.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988 (8 أجزاء).
- داود بن عمر الأنطاكي : تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب، المكتبة العلامة، القاهرة، 1349هـ / 1930 م (جزآن وتذييل).
- دياسقريدوس العين زربي، بدانيوس : المقالات الخمس وهو هيولى الطب، ترجمة اصطفن بن بسيل وإصلاح حنين بن إسحاق :
- (1) تحقيق سيزار دوبلار (C. Dubler) وإلياس تراس (E. Teres)، تطوان، 1957.
- (2) مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس، رقم 2849 في الرصيد العربي.
- (3) النص اليوناني : *De Materia Medica. Libri Quinque de Pedanii Anazerbei DIOSCURIDIS*, ed. Max Wellmann, Berolini, 1907 - 1914 (3 vols.)

"الترجمة ومجتمع المعرفة" : بين التماثل والتّمثّل (*)

حسن حمزة (**)

1 – في المقدمات :

بين العالم العربي والغرب في أيامنا هذه هوةٌ كبيرة لا تحتاج إلى تقديم الدليل عليها، فهي حاضرةٌ جلية في كل وجه من وجوه المعرفة بمعناها الواسع الشامل، بل يمكن أن يُحشى من أن تكون هذه الهوةُ في اتساع يوماً بعد يوم، وهو ما يستدعي تضافر الجهود والعمل السريع على تداؤك آثارها.

نحن نفترض إذن أن هذه المسألة كانت حاضرة في اختيار موضوع "الترجمة ومجتمع المعرفة" عنواناً عريضاً عاماً لهذه الندوة. ويفترض العنوان ضمناً، في اختياره الترجمة للحديث عن مجتمع المعرفة، أن المعارف عموماً، أو أنّ قسطاً عظيماً منها، على أقلّ تقدير، يقوم على لغات أخرى غير العربية، وأن الترجمة عن اللغات الأخرى قد تكون وسيلةً من وسائل ردم هذه الهوة، وأداةً فاعلة في خلق مجتمع المعرفة في عالمنا العربي.

(*) هذا البحث في الأصل ورقة قُدمت في إطار ندوة عقدها المجلس الأعلى للثقافة في مصر عام 2006 لمناقشة قضايا "الترجمة ومجتمع المعرفة". ولم يُنشر هذا البحث من قبل .
(**) أستاذ متميز بجامعة ليون 2 – فرنسا ؛ ومدير مكتب المعجمية والمصطلحية والقاموسية والترجمة العربية بمركز البحث في المصطلحية والترجمة بجامعة ليون 2 .

يطرح العنوان إذن مسألتين اثنتين : مسألة المعرفة التي تُنتج في خارج العالم العربي، ومسألة العلاقة بين العربية وغيرها من اللغات التي تُنتج فيها هذه المعرفة، وهي المسألة التي تعيننا في هذه المقالة.

لئن كان سهلا الاتفاق على حد الترجمة والقول إنها عملية تواصل تقوم على الفهم في لغة والإفهام في لغة أخرى، فليس من السهل الاتفاق على المعنى بمجتمع المعرفة، ولا بد من محاولة ضبط حدوده، ولو على وجه التقريب، حتى لا يقع الخلط والاضطراب. فقد يقع في الوهم أن المقصود به المجتمع الذي يزدهر فيه ما تعارف الناس على تسميته في أيامنا بالعلوم، وهم يعنون بهذه العلوم ما يمكن أن يُعرف بالعلوم البحتة، أو العلوم الصحيحة كالرياضيات، والفيزياء، والكيمياء، وغيرها، فيجعلون العلوم في مواجهة الآداب ؛ فهذه العلوم هي التي في رأيهم تُورث يقينا، وهي التي تبني معرفة حقيقية. أما قسيم العلوم، وهو الأدب والفن والسياسة والفلسفة، وما أشبه ذلك، فليس عندهم من العلم، وليس عندهم من المعرفة. وهذا اعتبارٌ خطير بالغ الخطورة لأنه يضيق من مجالات العلم والمعرفة، ويسد عليهما السبل، ويقطع منهما كثيرا من روافدهما، ويجعل منهما مسخين غير قابلين للحياة. وأخطر من هذا أن يضيق أيضا هذا المجال ويقصر العلم على وجه من وجوهه، هو علم الحاسب أو الحاسوب، حتى يدخل في الوهم أن المعنى بالعلم في بناء مجتمع المعرفة التمكّن في مجال علوم الحاسب، وشبكات الأنترنت، والثورة الرقمية (1). وهي أمور على أهميتها وخطورتها أعجز من أن تبني شيئا كمثل مجتمع المعرفة الذي لا يكون كذلك إلا بعلوم الإنسان عموما بما فيها الأدب والبلاغة والسياسة والفقه والكلام والفلسفة والاجتماع وغيرها مما يدخل عندنا تحت باب العلم بمعناه الواسع الشامل.

(1) يبدو واضحا أن هذه العلوم كانت المعنى الأول بما سُمّي مجتمع المعرفة في هذه الندوة.

وسوف ننتقل في بحثنا في الترجمة ومجتمع المعرفة مما سماه لويس جان كالفلي (Louis-Jean Calvet) بنموذج الجذب المركزي في اللغات⁽²⁾، لنرى مدى كفاءة هذا النموذج في وصف العربية، ثم دور الترجمة بين التماثل والتماثل.

2 – لغات الهامش ولغات المركز :

تقوم نظرية الهامش والمركز في الاقتصاد على القول إن التبادل بين اقتصاد هامشي واقتصاد هامشي آخر لا يكون إلا بواسطة سوق مركزي، أي إن التبادل بينهما لا يكون تبادلاً مباشراً، بل لا بد له من المرور عبر اقتصاد مركزي يكون وسيطاً بينهما. وقد اعتمد عددٌ من الدراسات التي تهتم بالترجمة أو بعلم الاجتماع اللغوي بوجه عام، وبالثنائية اللغوية والتعدد اللغوي⁽³⁾ على وجه الخصوص، على هذه النظرية الاقتصادية في محاولة بناء نظام عالمي للغات يعتمد على مبدأ التمييز بين المركز والهامش. وقد طبق لويس جان كالفلي هذه النظرية في مجال الثنائية اللغوية على ما سماه بنموذج الجذب المركزي⁽⁴⁾، وهو نموذج يقوم على تصنيف لغات العالم، وعددها يربو على عدة آلاف، في أربع دوائر متدرجة يحيط بعضها ببعض. في الدائرة الأولى، في الوسط إذن، لغة مفرطة في التمركز، وهي الانكليزية، يدور حولها في دائرة ثانية تحيط بالدائرة الأولى، عشرٌ من اللغات الشديدة التمركز كالعربية والاسبانية والهندية والفرنسية وغيرها، ثم دائرة ثالثة تحيط بالدائرتين الأولى والثانية، تضم ما يقرب من مائتي لغة مركزية، وأخيراً دائرة رابعة تحيط بالدوائر الثلاث السابقة، تضم آلاف اللغات الهامشية. وتلاحظ النظرية أن المركز لا يتعلم لغة الهامش، ولا يترجم عنه، ولا يطّلع على ثقافته. والهامش لا يترجم الهامش الآخر، ولا يطّلع على ثقافته إلا عبر المركز، فلا تكون الصلة به صلة مباشرة.

(2) في كتابه : *Pour une écologie des langues du monde*. وقد تناول هذا المصطلح في الكتاب آخرون. انظر على سبيل المثال : Isabelle Pierozak : « Calvet, Louis-Jean : Pour une écologie des langues du monde ».

(3) يُعنى بالثنائية اللغوية قدرة المتكلم على استخدام لغتين مختلفتين أو أكثر بحسب ما يقتضيه المقام. وهو ما يقابل *bilinguisme* بالفرنسية (*Dictionnaire de linguistique*).

(4) ترجمة اقترحناها للفظ *gravitationnel*.

يسعى نموذجُ الجذبِ المركزي هذا إلى تفسير الثنائية اللغوية بالاعتماد على اقتراب اللغات من المركز، أو ابتعادها عنه نحو الهامش، أي بموقعها في التصنيف الدائري المذكور، وهو تصنيف تحدده موازين القوى بين اللغات.

يلاحظ هذا التنظيمُ أن الثنائية اللغوية تجري في اتجاه واحد : من الهامش إلى المركز، ولا تجري في الاتجاه المعاكس. وهذا يعني أن أبناء المركز، أي أبناء الدائرة الأولى الواقعة في الوسط، ميالون إلى التوحد اللغوي، أي إلى الاكتفاء باللغة الانكليزية دون حاجة إلى لغة ثانية. وأما أبناء الدائرة الثانية التي تحيط بالانكليزية فإنهم حين يتعلمون لغة ثانية، فلغتهم الثانية إما لغة المركز، أي الانكليزية، أو لغةً تنتمي إلى نفس الدائرة الثانية. وهم لا يتوجهون نحو الهامش لتعلم لغة في الدائرة الثالثة، أو في الدائرة الرابعة. والأمر على هذا في الدائرة الثالثة. أما لغات الدائرة الرابعة، أي لغات الهامش، فلغاتٌ مهددةٌ لأن لغة الهامش ليست أبداً لغةً ثانيةً يتعلمها أبناء اللغات الأخرى، وليس لها من سبيل إلى البقاء إلا بحماية أبنائها.

تبدو الثنائية اللغوية في هذا النظام وحيدةً الاتجاه محكومةً بجذبِ المركز؛ فالثنائية بين العربية والأمازيغية في المغرب، على سبيل المثال، لا تكون اللغة الأولى فيها لمن يُتقن اللغتين، مترجماً كان أو غير مترجم، إلا الأمازيغية، ولا تكون اللغة الأولى لمن يتحدث الفرنسية والوُلف في السنغال إلا لغة الوُلف؛ فمثلُ الفرنسية في المثال الثاني كمثل العربية في المثال الأول لأنهما تنتميان إلى الدائرة الثانية التي تلي المركز. أما الوُلف والأمازيغية فأكثرُ ابتعاداً عن المركز، فلا يتعلمهما من لغته الأولى الفرنسية أو العربية لأنَّ الجذب لا يكون إلا في اتجاه واحد.

يعتمد هيلبرون (Johan Heilbron) على النظرية نفسها في دراسته لنظام علمي للترجمة⁽⁵⁾، فيربطُ ازديادَ نسبة الترجمة أو انخفاضها بمدى اقتراب اللغة من المركز، أو ابتعادها عنه؛ فكلما اقتربت اللغة من المركز كثر المترجم منها، وقلَّ المترجم إليها، أي ارتفعت نسبة الترجمة منها مقارنةً بنسبة المترجم إليها.

« Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », (5) *European Journal of Social Theory*, vol. 2, n° 4, 1999, p. 429-444. على ما ينقله عنه كالفية: Calvet, Louis-Jean : « La mondialisation au filtre des traductions »

في ظل هذا المبدأ، يلاحظ هيلبرون اعتماداً على إحصاءات اليونسكو، أن 40 بالمائة من الكتب المترجمة في العالم مترجم عن الانكليزية، مع أن نسبة الكتب المؤلفة بالانكليزية بالمقارنة مع ما يؤلف في العالم تتناقص. ويولي الانكليزية الفرنسية والالمانية والروسية التي يترجم عن كل واحدة منها ما يقرب من 10 إلى 12 بالمائة، فيكون ثلاثة أرباع الكتب المترجمة في العالم عن هذه اللغات الأربع. ثم تأتي ستُّ لغات هي الإيطالية والأسبانية والداغمركية والسويدية والبولونية والتشيكية التي يُترجم عن كل واحدة منها من 1 إلى 3 بالمائة، وتأتي العربية واليابانية والصينية والبرتغالية في دائرةٍ ثالثة بعيدةٍ جدا عن الدائرة الثانية.

يقوم التصنيف هنا على معيار هو درجةُ القرب من المركز؛ فالترجمة تتجه في الأعم الأغلب من المركز نحو الهامش، ولا تسير في الاتجاه المعاكس. فكلما اقتربت اللغة من المركز قلت الترجمة إليها. وعلى هذا، فإن نسبة الكتب المترجمة في الولايات المتحدة الأمريكية وفي انكلترا لا تصل إلى 5 بالمائة من الكتب المنشورة في هذين البلدين، بينما تصل هذه النسبة إلى 10 - 12 بالمائة في فرنسا وألمانيا، وإلى 12 - 20 بالمائة في إسبانيا وإيطاليا، وإلى ما يعادل 25 بالمائة في السويد وهولندا، إلخ.

3 - الترجمة أو تعلم اللغات الأجنبية :

في التصنيف المذكور أعلاه تنتمي العربية إلى الدائرة الثانية من دوائر النظام، فهي لغةٌ شديدة التمركز تصنّف إلى جانب الفرنسية والاسبانية والالمانية والروسية بعد الدائرة الأولى المفترضة في التمركز، وهي دائرة اللغة الانكليزية. ويفترض هذا التصنيف أمرين اثنين :

- الأمر الأول أن تكون العربية واسعة الانتشار يتعلمها أبناء الدوائر الأخرى المحيطة بها، أي أبناء لغات الدائرة الثالثة وأبناء لغات الدائرة الرابعة في الهامش، فتكون العلاقة بين العربية وغيرها من لغات هذه الدوائر علاقة تسير في اتجاه واحد على وجه العموم، فلا يتعلم أهل العربية لغات الهامش، فلا تكون لغةُ الهامش لغةً ثانية لهم، بل يتعلم العربية أبناء هذه اللغات، فتكون العربية لغةً ثانية لهم. ويبدو أنّ هذا الأمر صحيح إلى حد بعيد؛ إذ قلما تجدد

لغة الهامش لغةً ثانيةً لِمَن تكون العربية لغته الأولى. ومَن كان يعرف العربية ولغته من لغات الهامش فمن المرجح أن تكون لغة الهامش لغته الأم.

أمّا في الترجمة، فيفترض هذا التصنيف أن تكون الترجمة كثيرةً من العربية إلى لغات الدوائر المحيطة بها؛ فهي في الدائرة الثانية إلى جانب لغات أخرى شديدة التمركز كالفرنسية والألمانية يُترجم منها الكثير إلى اللغات التي تليها في دوائر أخرى، وإلى اللغات التي تنتمي إلى نفس دائرتها. ولا يبدو هذا الأمر صحيحاً؛ إذ تشير الدراسة المذكورة أعلاه إلى أن الترجمات عن العربية نحو لغات الدوائر التي تليها، أو نحو اللغات التي تنتمي إلى دائرتها، ليست بالكثيرة. وهو أمر يدعو إلى القلق. ولكن الدراسة نفسها قد تخفف الوطأة عن العربية وتَهوّن من شأن هذا القلق، لأنها تجعل في نفس الموقع لغاتٍ أخرى شديدة التمركز أيضاً كالصينية واليابانية والبرتغالية. ويبدو أن هناك فارقا بين سعة انتشار اللغة وكثرة المتكلمين بها من جهة، وكثرة الترجمة عنها من جهة ثانية، فالشرط الأول متحقق في العربية بخلاف الثاني. ولا ريب في أن السبب في قلة الترجمة عن العربية، إن لم نقل الندرة، إنما يرجع إلى أن العربية ليست لغة العلم والمعرفة في أيامنا.

- الأمر الثاني الذي يفترضه تصنيف العربية في الدائرة الثانية، أن تكون الترجمة إليها كثيرةً من لغة المركز الأولى، وهي الانكليزية، ومن اللغات الأخرى التي تنتمي إلى دائرتها، أسوةً بالفرنسية والألمانية والأسبانية وغيرها من لغات الدائرة الثانية. غير أن مقارنة سريعة بين ما يترجم إلى العربية وما يترجم إلى الأسبانية مثلاً، وهي لغة تنتمي إلى نفس الدائرة، يظهر الفرق الهائل بينها وبين العربية؛ ذلك أن إحصاءات اليونسكو لعام 1992 تُظهر أنّ هناك كتاباً واحداً يترجم إلى العربية لكل مليون نسمة، في مقابل 240 كتاباً لكل مليون نسمة في أسبانيا⁽⁶⁾.

قد لا تكون هذه الأرقام دقيقة في العالم العربي لأن كثيراً من دور النشر فيه لا يهتم بالرد على استبيان مراكز الإحصاء. وقد أظهرت دراسة نُشرت مؤخراً أنه صدر في دور النشر

(6) شوقي جلال : الترجمة في العالم العربي، 2004، ص 47-48.

في بيروت في السنوات العشر الأولى من هذا القرن أكثر من ثلاثة آلاف كتاب مترجم (7). غير أننا نعتقد أن الأمر لم يكن على هذه الصورة في القرن العشرين، وأن هذا العدد لا يغيّر الاختلال الفاضح في الموازين تغييراً كبيراً.

لئن كان يمكن تبرير قلة الترجمات عن العربية بأنها ليست لغة العلم والمعرفة في أيامنا، فإن تبرير الأمر الثاني، وهو قلة الترجمات إلى العربية، يبدو أكثر صعوبة، وأكثر إقلاقاً. وهو يحتاج إلى أن يشار إليه، وأن يُبحث عن علته. ويمكن لنا أن نردّ هذه القلة إلى سببين رئيسيين على الأقل يضافان إلى التقصير العلمي في العالم العربي :

- أمّا السبب الأول فربما يعود إلى غلبة التراث الشفوي في الثقافة العربية الإسلامية. صحيح أن هذه الثقافة قد خلّفت لنا عدداً هائلاً من الكتب في تراثها الطويل، وأنّ مكتبات العالم ومتاحفه تزخر بالمخطوطات العربية في كل فن ولون من ألوان المعرفة، ولكن الصحيح أيضاً أن الموروث الشفوي ظل قوياً راسخاً عند أبناء المجتمع العربي جميعاً، متعلمين وغير متعلمين. وظلت الكتابة أعجز من أن ترحّضه عن موقعه، وتدفع به إلى الظل. وليس الموقع الذي يحتله إنشاد الشعر في الثقافة العربية الإسلامية، في ماضيها وحاضرها، وفي صورته الفصحى أو في صورته العامية، إلا وجهها من وجوه هذا الموقع المميز الذي ربما يعزّز نظيره في غيرها من اللغات. ولا يمكن للأمية الفاشية في العالم العربي إلا أن تزيد هذه الظاهرة حدّةً، وتجعل الهوة بين المكتوب والمسموع أكثر اتساعاً. ولا ريب في أن الترجمة لن تكون سعيدة الحظ بهذه الهوة.

- أمّا السبب الثاني الذي يبدو لنا سبباً جوهرياً في قلة الترجمة إلى العربية فمرتبط بمناهج التعليم في العالم العربي، وبالموقع الذي تأخذه العربية في هذه المناهج في علاقتها باللغات الأجنبية التي يعتبرونها لغات العلم والمعرفة في العصر الحاضر. لقد أصبح تعليم اللغات الأجنبية أمراً شائعاً في العالم العربي من مشرقه إلى مغربه، وأكثر هذه اللغات الأجنبية شيوعاً في العالم العربي الانكليزية ثم الفرنسية، وهما لغتان تنتمي أولاهما إلى المركز،

(7) بسام بركة: "الترجمة إلى العربية: دورها في تعزيز الثقافة وبناء الهوية"، ص 40.

وتنتمي ثانيتهما إلى الدائرة الثانية التي تحيط بالمركز، وهي دائرة العربية والفرنسية والألمانية والأسبانية وغيرها. ولا يماري أحد في أهمية هذه اللغات، وفي ضرورة تعلمها. غير أن السؤال الجوهرى يدور حول وظيفة هذه اللغة الأجنبية وموقعها من اللغة الأم: أتدرّس على أنها لغة أجنبية، أي على أنها لغة ثانية يمكن لها أن تكون رافداً يُعني اللغة الأم، أم تُدرّس على أنها لغة تحل محلّ هذه اللغة الأم، وتأخذ دورها؟ أم تُدرّس على أنها لغة تتقاسم مع اللغة الأم بعض وظائفها فيجري بين اللغتين نوعٌ من القسمة وتوزيع المهام، فيكون للغة الأم مجال، ويكون للغة الأجنبية مجالٌ آخر، فتتشغل كلُّ واحدةٍ منهما باختصاص لا تشاركها اللغة الأخرى فيه؟

نحن نميل إلى هذا الاحتمال الثالث والأخير، أي إلى قسمةٍ ضيزى بين لغة أمٍّ يُسيّر الناسُ بها شؤون حياتهم اليومية - أو شيئاً من حياتهم اليومية- فيبيعون ويشترتون، ولغةٍ أجنبية يتخذها الناس مطبقةً للعلم، وسبباً من أسباب المعرفة. وقد تطغى أيضاً حتى تشارك العربية في الحياة اليومية، أو حتى تحل محلّها في بعض الأحيان. ونحن مع ميلنا إلى هذا الاحتمال لا نغفل عن التداخل بين هذين المجالين، وما في القسمة الحادة هذه من الشطط ومجافاة الصواب، ولا نغفل عن المشاكل التي يثيرها في العربية تحديد اللغة الأم، وموقع الفصحى من العاميات، ومن لغات أخرى قد تكون كلُّ واحدةٍ منها اللغة الأم في هذا البلد العربي أو في ذلك. غير أننا لا بد لنا من الاعتراف بأنّ لما يسمى "لغة أجنبية" في العالم العربي وظيفةً تتجاوز الوظيفة المنوطة باللغة الأجنبية، لأنها تتعدى هذه الوظيفة فتتازع العربية في مجالات العلم والمعرفة، بل إنها تسلبها هذه المجالات فتستأثر بها. ذلك أن مسألة التعريب في العالم العربي لم تحسم، ولا يبدو أنّها في طريقها إلى الحسم. ويبدو أن العملية المتوقفة منذ زمان طويل في منتصف الطريق قد تندفع في اتجاه معاكس للتعريب؛ ففي كثير من الدول العربية، بل في أكثرها، يكون التعليم بالعربية في مراحلها الأولى، ولا تكون اللغة الأجنبية إلا لغة ثانية، ثم ينقلب الأمر، فتتراجع العربية، وتصبح اللغة الأجنبية لغة التعليم في المراحل المتقدمة، ولا سيما في المرحلة الجامعية. وقد يُبدأ بدراسة المواد العلمية باللغة الأجنبية في فترة مبكرة في بعض الدول العربية، بل إن إحدى الدول تترك لمدير المدرسة

الابتدائية أن يقرر إن كان تدريس العلوم في مدرسته سيكون باللغة العربية أو باللغة الأجنبية. ومن الطريف أننا وجدنا مدرسة البنات الابتدائية في إحدى بلدات هذه الدولة تدرّس العلوم باللغة الأجنبية، ومدرسة الصبيان باللغة العربية، والمدرستان بالطبع مدرستان حكوميتان تتبعان مناهج وزارة التربية والتعليم في ذلك البلد.

4 - القطيعة :

ثمة أمرٌ جوهري يترتب على هذا الوضع، وهو القطيعة الكاملة بين وظيفتين من وظائف اللغة : وظيفة تدير شؤون الحياة اليومية وهي تجري في أكثر الأحيان باللغة العربية، فصحي وعاميات، أو بخليط منها ومن اللغات الأجنبية، ووظيفة التعبير العلمي، وهي تجري باللغة الأجنبية، إنكليزيةً أو فرنسية. إن هذه القطيعة بين الحياة اليومية من جهة، والحياة العلمية من جهة أخرى لا يمكن أن تسهم في بناء مجتمع المعرفة، لأن المعارف والعلوم لا تبقى معزولة مقطوعة عن المجتمع، وإنما تدخل في صلب الحياة اليومية وفي حركتها. ولسنا نعني بمجتمع المعرفة ذلك المجتمع الذي يكون أهله جميعاً أصحاب علم ومعرفة، وذلك المجتمع الذي يتحول فيه رجل الشارع إلى عالم متخصص في هذا العلم أو ذاك، فليس هذا من طبائع الأمور، ولكننا نعني مجتمعاً لا تكون فيه قطيعة بين علمائه وعامته، ولا تكون فيه عامته في قطيعة مع العلوم والفنون، بل تتجاوب معها وتأخذ منها وتستفيد من مفاهيمها ومصطلحاتها. وحين نتحدث عن دور الترجمة في التأسيس لمجتمع المعرفة فإننا لا نقصد بذلك إسهامها في تكوين جماعة من العلماء فحسب، وإنما نعني أيضاً إسهامها في نشر المعرفة وتعميمها، وفي خلق ثقافة عامة تطبع المجتمع بكامله، ولا تكتفي بحفنة ضئيلة من العلماء فيه لأن هؤلاء لا ينبتون في فراغ، وإنما ينبتون لأن الظروف مهيأة لهم، ولأن التربة صالحة لإنباتهم، ولأن العلم يتحول إلى إرث ينتقل بينهم. بهذا المعنى لا يكون اكتساب المعرفة شبيهاً باقتناء جهاز يستخدمه العالم والجاهل على حد سواء كما يستخدمون التلفاز والهاتف الجوال، وإنما هو حركة فاعلة تخلق المجتمع خلقاً آخر.

5 - الترجمة ومشروع المقاومة :

للغة "الأجنبية" في العالم العربي وظيفة مُلبسة، وموقع مُلبس يتجاوز وظيفة اللغة "الأجنبية" وموقعها. ذلك أنه حين تصبح اللغة الأجنبية لغة العلم والمعرفة فلا بد من أن يقفز إلى الواجهة سؤال طويل عريض يسد الأفق حتى يعمى بعضهم عن رؤيته: ما جدوى ترجمة العلوم والمعارف وغيرها إلى العربية حين يكون ممكنا تدريسها بلغاتها الأصلية؟ وما فائدة الصورة المنسوخة حين يكون الأصل حاضرا؟ ولِمَن تُترجم هذه العلوم والمعارف والآداب إن كان أهل اللغة قادرين على مُهلها من مصادرها؟ مَن يشتري الكتاب المترجم وهو قادر على قراءة الأصل اللهم إلا إن كانت المتعة هدفه، أو كان الكتاب المترجم أرخص ثمنًا؟

لا ريب في أن العودة إلى المصدر يوفر على القارئ والباحث وقتا وجهدا، ويسمح له فوق ذلك كله بأن ينال المعرفة من مصادرها دون أن تتدخل فيها يد المترجم، مع ما يمكن أن يستتبع ذلك من تغيير وتحويل وتأخير. ومن الواضح أن من يمتلك المعرفة بالعودة إلى مصادرها وأصولها يسبق من يأخذها بطريق غير مباشر عبر الترجمة.

هذه المزاي التي لا يمكن أن ينكرها إلا مكابراً قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اكتساب العلوم والمعارف منذ الصغر باللغة الأجنبية دليل حيوية الأمة وتطورها وانفتاحها، واستجابتها لشروط تحقيق مجتمع المعرفة. أوليس اكتساب اللغات الأجنبية، ولا سيما حين تكون لغات المعرفة، عامل قوة يختصر المسافات، ويفتح الطريق أمام تأسيس مجتمع المعرفة؟

هذا رأي لا يخلو من الوجاهة. وهو يعني، فيما يعنيه، أن تصبح الترجمة ترفا فكريا، لا حاجة ملحّة، ولا أداة ضرورية لاكتساب المعرفة؛ فالمعرفة في هذه الحالة حاصلة دون اللجوء إليها. ولا ضير حينذاك في هذا لأن الترجمة ليست هدفا يُقصد لذاته. إنما المعرفة هي المقصود، وإنما الترجمة وسيلة من وسائل بلوغ المقصود، فإن كان ممكنا بلوغ المقصود دونها فلم يُعد من ضرورة إليها.

بيد أننا نعتقد أن هذا الرأي يغفل عن مسألتين هامتين:

- أولاًهما أنّ اللغة الأجنبية لم تستطع أن تحل محل اللغة الأم في العالم العربي، ولم تصبح أداة تغني عن العربية في اكتساب المعرفة ولا في تعميمها ونشرها؛ فلا غنى عن الترجمة. وليس صحيحاً على الإطلاق أنّ الناس في العالم العربي قادرون على نهل المعرفة من مصادرها بلغاتها الأجنبية؛ فهذا لا يصح إلا على شريحة منهم. وفي لبنان وبلدان المغرب العربي، على سبيل المثال، وهي من أكثر البلدان العربية انفتاحاً على اللغة الفرنسية، مشاكل هائلة تعترض الطلبة في تحصيلهم الجامعي وما قبل الجامعي بهذه اللغة، على الرغم مما يُنفَق في سبيل إتقانها.

- وثانيتهما أنّ للترجمة قيمةً أخرى؛ فهي ليست وسيلة من وسائل الوصول إلى مجتمع المعرفة فحسب، إنها أيضاً دليل حيوية الأمة لأنها دليل على أن الأمة تشعر بالتفاوت بينها وبين غيرها، وعلى أنها تسعى إلى تجاوز واقعها، واللحاق بالأمم الأخرى التي سبقتها. وهذا دليل عافية لأنه يشير إلى أن الأمة مستعدة للصراع والمقاومة، وإلى أنها تدافع عن نفسها، وتحاول تعزيز مواقعها. أما حين تتخلى عن الترجمة لتأخذ العلوم والمعارف باللغة الأجنبية فإن هذا يعني أن الأمة الأخرى قد طغى نفوذها وامتد إلى غاياته القصوى، لأنه وصل إلى اللغة، وهي آخر حصن من حصون الأمة، والتخلي عنه يعني الخضوع تماماً للهيمنة، ويعني أن الأمة الغالبة قد فرضت علومها وثقافتها، والأداة التي تعبر عن هذه الثقافة وتنشرها⁽⁸⁾.

وثمة أمر آخر يبدو فيه دور للترجمة بالغ الأهمية في خلق مجتمع معرفة واحد متجانس، فالعالم العربي يترجح في مجالات المعرفة المتنوعة بين عدد من اللغات الأجنبية التي يتخذها مصادر لهذه المعرفة. ولا يمكن أن يكون الأمر على غير هذه الشاكلة، لأن لغة واحدة بعينها لا تحتكر المعرفة مهما كانت درجة مركزيتها واتساعها. ويمكن للترجمة أن تحل الإشكال في تعدد اللغات التي تحمل المعرفة وتنقلها، وأن تكون عنصر توحيد وتفاهم بين من يرجع إلى هذه اللغة أو إلى تلك؛ فالانكليزية لغة العلم في عدد من أقطار العالم العربي، والفرنسية في عدد آخر، فضلاً عن نفوذ أقل تأثيراً لبعض اللغات الأخرى كالألمانية، والروسية، والإيطالية، والأسبانية، وغيرها. وكم شهدنا حوار الصم في المناقشات بين الفريقين حين لا

(8) انظر: أبو يعرب المرزوقي: "الترجمة العلمية"، 34-35.

يستطيعان العودة إلى العربية لغةً مشتركة بينهما. نريد بهذا الأمر أن نقول إن اكتساب المعارف باللغة الأجنبية، وإن بدا للوهلة الأولى، أنه يوفر على المجتمع تكاليف الترجمة وتعبها وشقاءها، فإنه في الوقت نفسه يشل حركة المجتمع، ويقطع الصلة بين أبنائه الذين يمضي كل واحد منهم في اتجاه اللغة الأجنبية التي اكتسب المعرفة بواسطتها. وعلى المرء أن يتصور الوضع في بلد صغير كلبنان حين يفكر في مؤتمر للأطباء فيه، وقد حصل كل فريق منهم علومه الطبية بلغة، فالعربية لغة المتخصصين في سوريا، والروسية لغة المتخصصين في الاتحاد السوفياتي السابق وفي بلدان أوروبا الشرقية، والفرنسية لغة المتخصصين في جامعة القديس يوسف وفي الجامعات الفرنسية، والانكليزية لغة المتخصصين في الجامعة الأميركية في بيروت وفي الولايات المتحدة وانكلترا. إن مؤتمرا عاما للأطباء فيه ليس قابلا للحياة، لأنهم لا يستطيعون العودة إلى لغة مشتركة يتفاهمون بواسطتها. ولهذا فإن المؤتمرات والندوات التي تبصر النور فيه إنما هي تلك التي تجمع من تابع تحصيله بهذه اللغة أو بتلك. ومن الطرائف أن طبيبين أخوين لم يستطيعا المشاركة في مؤتمر واحد في الاختصاص نفسه لأن أولهما متخصص في موسكو، وثانيهما في مونيخ في فرنسا. ولا سبيل إلى الجمع بينهما إلا بالترجمة.

الترجمة التي ندعو إليها ليست ترجمة لغوية تصرف همها إلى ابتداع مصطلحات جديدة، وتعتبر أن وضع قوائم بالمصطلحات الأجنبية مع مقابلاتها العربية يمثل حلاً سحرياً للولوج إلى مجتمع المعرفة. بل إننا نعتقد أن هذا النمط من الترجمة يؤدي إلى عكس الهدف الذي يرمي إليه، وأن مشكلة القارئ العربي في مجالات المعرفة ليست مشكلة معرفته بهذا المصطلح أو بذاك، بل هي مشكلة الموقع الهامشي من مجتمع المعرفة الذي لا بد في ولوجه من أن يدخل المرجع والمصطلح في النسيج الاجتماعي المعرفي لتكتب له الحياة، وليؤدي دوره. إن دينامية المصطلح وحركته وارتباطه الحيوي بمصطلحات أخرى ومراجع أخرى في الثقافة الاجتماعية هي التي تكفل له البقاء، وتسمح له بأن يكون جزءا من مجتمع المعرفة. أمّا بغير ذلك فإن المصطلح يبقى جثة هامدة، ولا يسهم في إغناء المعرفة، ولا في إغناء اللغة. وليس أدل على ذلك من نصوص تكتب بالعربية، أو تترجم إلى العربية فلا تُفهم إلا حين يعيد القارئ ترجمتها إلى اللغة الأجنبية. وهذا يثير مشكلتين اثنتين: أولاها أن الترجمة

يُفترض أن توجهه، في أصل وضعها، لمن لا يعرف اللغة الأجنبية، وثانيتها أن اللغة العربية في هذه الحالة لا تحيل على المرجع الخارجي، بل تحيل على اللغة الأجنبية التي تحيل بدورها على المرجع الخارجي، وفي هذا الأمر قلب للمعادلة لأنه لا يربط اللغة بمرجعها الخارجي، بل يجعل بين اللغة والمرجع الخارجي لغةً أخرى. فإن كانت حاجة العربية للغة الأجنبية ضرورية لفهم الخارج، فلم تعد للعربية قيمة، وصار ممكناً الاستغناء عنها، والاستعاضة عنها باللغة الأجنبية. وقد قدّم أبو يعرب المرزوقي مثالا على كمون اللغة الأجنبية خلف العربية حين أشار إلى "أن نصوص القانون في تونس مثلاً تُحرَّر بالفرنسية أولاً، ثم تترجم لتعرض على مجلس النواب، والمرجع ليس الوقائع موضوع النص القانوني، بل النص القانوني الفرنسي الذي ينسخه نسخاً إدارياً بليد أوكلت إليه مهمة مقدسة، إذ هي تربط حياة الناس والقضاء وفهمه بضرورة العودة إلى النص الأصلي المسكوت عنه، رغم كونه هو المحدد الحقيقي على مستوى تفكير المشرع" (9).

6 - خاتمة :

إن نُهل الثقافة من مصادرها وبلغتها الأصلية، أو بلغاتها الأصلية، أمرٌ لا مفرّ منه. ولا يعادله أخذ المعرفة بصورة غير مباشرة، مترجمةً بلسان آخر. هذه نعمة ينبغي ألا تغيب عن بال أصحاب التعريب. غير أنها نعمة تتبعها نقمة حين تصبح اللغة الأجنبية أو اللغات الأجنبية بديلاً عن اللغة الأم في نشر المعرفة. نُهل المعرفة من مصادرها ضرورةً للعلماء، أو لفئة من العلماء، ويفترض فيها أن تصحب اللغة الأم، لا أن تكون بديلاً عنها. فإن أصبح اكتساب المعرفة محصوراً باللغة الأجنبية، وصار هذا الاكتساب مشاعاً عاماً شاملاً في المجتمع نتيجةً لشيوع التعليم باللغة الأجنبية، ووصوله إلى كل شرائح المجتمع، وإلى مختلف الأعمار فيه، دَوّت اللغة الأم، ولم تعد لغة العلم والمعرفة، وغلبتها اللغة الأجنبية، وهذا مما يؤدي إلى زوال الترجمة لزوال الهدف المرجو منها، وإلى زوال الأمة وضمحلها، لأن اللغة آخر حصن من حصونها.

(9) "الترجمة العلمية"، ص 74.

حين تكون الترجمة مشروع مقاومة تكون دليل عافية، ومؤشرا من مؤشرات القوة والمنعة، بخلاف ما قد يتصوره بعض الناس. إنَّ الترجمة إلى العربية دليل على حيوية اللسان العربي، وعلى أن أصحابه يهدفون إلى تجاوز مرحلة الهزيمة الثقافية، ودليل على شعورهم بقدره لغتهم على تجاوز واقعها، ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة لسلمت الأمة بالهزيمة، واستغنت عن الترجمة، وصرفت همها إلى تعلم اللغات الأجنبية واكتساب المعارف مباشرة عن طريقها؛ فالترجمة على حد قول باسكال كازانوف، لا يمكن أن تُفهم إلا على أنها تبادل غير متكافئ في عالم يخضع لتراتبية صارمة⁽¹⁰⁾. وهو تبادل غير متكافئ لأن اللغات لا تتساوى، بل هي تتصارع فيما بينها، وتتحكم الواحدة منها بالأخرى. وتقسّم كازانوف التي تخصص مقالاتها للترجمة الأدبية، اللغات إلى لغات متحكّمة، وإلى لغات متحكّم بها، اعتمادا على عدد من المعايير منها انتشار اللغة، وأسمائها الأدبي، ونشاط الترجمة فيها. وترى أنّ على أبناء اللغات المتحكّم فيها إن أرادوا التغيير "تأميم" رأس المال الأدبي العالمي. وتعني بالتأميم الترجمة إلى اللغة الأم⁽¹¹⁾.

وإنه لمن دواعي الأمل أن يكون المجلس الأعلى للثقافة قد دعا إلى ندوة في موضوع الترجمة ومجتمع المعرفة، وأن يكون قد جعل الإسراع في عملية الترجمة همًّا من همومه. ولا شك في أنّ في نهوض مؤسسات أخرى في العالم العربي بمهمة الترجمة، على ما في مبادراتها من تعثّر وانعدام لرؤية شاملة متكاملة، قرائن على أن محاولات الوصول إلى مجتمع المعرفة لا تزال حية نشطة. ولا ريب في أنّ الاعتماد على الترجمة سلاحاً في هذه المحاولات أمر لا يمكن نكرائه؛ فهي "سلاح معرّبي نحو الخصم، أو للغلبة عليه، أو لمنع من الغلبة علينا، أو للحفاظ المجرد على الذات"⁽¹²⁾.

« La traduction ne peut être comprise, au contraire, que comme un « échange inégal » se (10) (Casanova, Pascale : « Consécration - ينظر : produisant dans un univers fortement hiérarchisé »

et accumulation du capital littéraire », p.7)

« en « nationalisant » (c'est-à-dire ici très précisément, en traduisant dans la langue nationale) » (11) (p.10).

(12) أبو يعرب المرزوقي: "الترجمة العلمية"، ص 42.

بيد أن الترجمة المعنية هنا ليست مجرد عملية لغوية، لأن العملية اللغوية وحدها لا تبني أساسا متينا لمجتمع المعرفة. صحيح أنها تنقل إلى العربية ثمرة ما ينتجه العالم الغربي، غير أنها لا تسمح بجعل هذا النتاج جزءا حيا من ثقافة المجتمع. وعلى المترجمين والمثقفين العرب، فيما نظن، أن يلحوا على هذه المسألة إلحاحا شديدا، وأن يكرروها لتصبح من البديهيات. ونعقد أن العبارة التالية لشوقي جلال تأتي في مكانها الصحيح حين يقول: "جوهر القضية ليس كلمة عربية بديلة، بل فعل عربي بديل تجري معه اللغة لسانا عربيا" (13). بهذا المعنى يفترض أن تؤدي الترجمة إلى العربية إلى مرحلة جديدة يصبح التأليف فيها بالعربية، فيحدث في أيامنا ما حدث في الترجمة في العصور العربية القديمة حين ترجموا النصوص اليونانية في مرحلة أولى، ثم أعادوا النظر في ترجماتهم فصححوها في مرحلة ثانية، قبل أن ينتقلوا إلى الرد على علماء الإغريق الذين ترجموا آثارهم، أي بعد أن أصبحوا أصحاب العلم والمعرفة، لا مجرد نقلة لعلوم الإغريق ومعارفهم. بهذا المعنى تصبح الترجمة تمثلا لمعرفة الغير، وقدرة على مسابرة ومجاوزته، لأنها جزء من حركة المجتمع ونشاطه الحي الفاعل، لا مجرد تقليد للغير يؤدي، في أحسن الحالات، إلى اجترار نسخ مشابهة للأصل، لكن الشبه فيها شبه خارجي لأنها بلا روح.

حسن حمزة

(13) الترجمة في العالم العربي، ص 158.

قائمة المراجع

1 - بالعربية :

- بركة، بسام : " الترجمة إلى العربية: دورها في تعزيز الثقافة وبناء الهوية"، في كتاب **اللغة والهوية في الوطن العربي: إشكاليات التعليم والترجمة والمصطلح**، تأليف مجموعة مؤلفين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط.1، بيروت، 2013، ص ص 21-50.
- جلال، شوقي : **الترجمة في العالم العربي، الواقع والتحديات**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. ، 2004 [ورد في الكتاب أن طبعته هي الطبعة الأولى، وهذا خطأ لأن ط. 1 صدرت سنة 1999، وهذه الطبعة تختلف اختلافاً بينا عن ط. 1] .
- _____ : "تقرير المسح الميداني لوضع الترجمة الراهن في الوطن العربي"، في كتاب **الترجمة في الوطن العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص ص 69-112، و 113-133.
- المرزوقي، أبو يعرب: "الترجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية"، في كتاب **الترجمة ونظرياتها**، إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، سلسلة بحوث ودراسات، 1989، ص ص 23-81.

2 - بغير العربية :

- Calvet, Louis-Jean : *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.
- _____ : « La diversité linguistique : quel enjeu pour la francophonie ? », in *Hermès*, n° 40, Paris, CNRS, 2004.
- _____ : « De la science en arabe à la traduction : centralité et diversité », conférence présentée au Caire en mai 2003, <http://perso.wanadoo.fr/Louis-Jean.Calvet>.
- _____ : « La mondialisation au filtre des traductions », *Hermès, La Revue, C.N.R.S Editions*, 2007/3, n° 49, pp. 45-57. En ligne : www.cairn.info/zen.
- Calvet, L.-J. et Griollet, P. : « un modèle gravitationnel pour une écologie des langues », in *Impérialismes linguistiques hier et aujourd'hui*, Paris, Inalco-Edisud, 2005.
- Casanova, Pascale : « Consécration et accumulation du capital littéraire, la traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, Paris, Seuil, septembre 2002, pp. 7-20.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespin., Christian Marcellesi, Jean-Baptiset Marcellesi, Jean-Pierre Mével : *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 2002.

- Heilbron, Johan : "Towards a sociology of translation, Book Translation as a Cultural World-System", in *European Journal of Social Theory*. Vol. 2, n° 4, 1999, pp. 429-444.
- Pierozak, Isabelle : « Calvet, Louis-Jean. – *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon, 1999, 304 p. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 163-164 | 2001, mis en ligne le 07 avril 2004. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/131>.

موسوعةُ أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين

بين تثبيت المعرفة وإثبات الهوية

الحبيب النصراوي (*)

1 - تمهيد :

تبدو الثقافة أبرزَ عامل قوميّ في بناء هوية الأمم والحفاظ عليها، خاصة في هذا العصر الذي ضيّقت فيه ثورة المعرفة والاتّصال المسافات التي كانت تميّز الأمم بعضها عن بعض، وحوّلت العيش فيه إلى ما يشبه الصراع الحضاريّ الذي لا يمكن البقاء فيه إلا للأقوى. والأقوى هنا لا نقصد به صاحب القوة المادية وحدها، بل هو صاحب القدرة على تطويع الواقع وتيسير العيش فيه بأدوات العلم والمعرفة والخلق والإبداع. فإنّ الأمة التي تُجيد شروط البقاء، هي الأمة القادرة على تحقيق ذاتها عن طريق الإسهام الفاعل في بناء الإنسانية وتطوّرها الضروريّ لاستمرار دورة الحياة. ولن يتأتّى لها ذلك إلا بوجود فكر قادر على أن يشارك في صنع الواقع وأن يتجدّد بتحدّده.

لكنّ فعل الإبداع في أيّ أمة يفترض أن تكون إرادة الفكر هي العُليا، ضمانا للثبات عليه والاستمرار فيه. وفي تاريخ العربية فكر وعلم وأدب جسّدت الهوية الثقافية وعزّزت انتماءها إلى الحضارة الإنسانية. هذا ما يدعونا اليوم إلى ردّ الجميل إلى هذا الفكر، وتأكيد

(*) أستاذ محاضر بجامعة قرطاج - تونس .

اعتزازنا بالانتماء القومي إليه، في إطار هذا الجهد العلمي الهادف إلى الارتقاء بالعمل الثقافي العربي عن طريق عمل منهجي تنهض به مؤسسات قومية كبرى، وتجنّد فيه طاقات الأمة وكفاءاتها بدءاً بإحياء تراثها، والتواصل مع محيطها.

وأول مظاهر هذا التواصل يكمن في التعريف بمقدرة لغتنا على استيعاب المعرفة الإنسانية في جميع مجالاتها الفكرية والإبداعية واصطلاحاتها الفنية وإضافاتها المعرفية، فإن علينا الآن دَيْئاً لا نحسب أنفسنا قادرين على الإيفاء به إن لم نحقق لهذه الثروة الإنسانية إشعاعها وتميّزها وسبقها، فنعيد الحياة للعقل العربي العلمي والأدبي والفني معاً، ونكسب بقوة الماضي مناعة الحاضر لأنّ الاعتزاز بمظاهر قوة ثقافتنا يعيد إلى أجيالنا الجديدة كذلك الثقة فيها والاعتزاز بالانتساب إليها، خاصة إذا عرفنا أنّ الحضارة الحديثة رغم قيام جزء كبير منها على أنقاض حضارتنا العربية الإسلامية، تتجاهل اليوم الدور الريادي للفكر العربي الإسلامي، بل إنّ من العرب أنفسهم من ينكر تماماً فضل ثقافته في بناء صرح الحضارة الإنسانية. ولهذا فإنّ العرب مطالبون اليوم برفع هذا الغبن عن ثقافتهم بوضع موسوعة تعرف بأعلام علماء العربية وأدبائها، وتوجّه رسائل لأبنائها وللعالم تذكّر بإسهام هذه الثقافة في المنجز الكوني والإنساني عامة، وتصوّب كثيراً من الأحكام المسبقة عن العرب والمسلمين وثقافتهم، وتردّ إلى علمائهم ما كانوا إليه أسبق وأجدر فيه بالريادة. من هنا لا تخفي الموسوعة أنّ من أهدافها كذلك تكريم رموز هذه الحضارة الكبرى والدفاع عن هويتها.

2 - العمل الموسوعي، مفهومه ووظيفته :

لم يظهر مصطلح "الموسوعة" (Encyclopedia) بمعناه الحديث - أي ذلك المؤلف الذي يعرض مختلف فروع المعرفة البشرية، مرتبة ومعرفّة وفق منهج ما في الترتيب والتعريف - إلا أواخر القرن السابع عشر (1). فبتراكم العلوم وازدحام المعارف، بدا العمل الموسوعي ضرورةً تؤكدها غزارة المادة العلمية وشدة تنوّعها من ناحية، وتوزّعها على علوم وميادين شتى وفي

(1) وكان يعني في أصله اليوناني (Enkyklios Paideia) التعليم الذي يشمل المعارف جميعاً. (عن الموسوعة العربية [ENCYCLOPEDIA](http://www.arab-ency.com/index.php) : www.arab-ency.com/index.php).

أماكن ولغات مختلفة، بعضها منشور وبعضها مخطوط، من ناحية أخرى. كل ذلك في زمن اشتدت فيه الحاجة إلى وصول الباحثين إلى المعلومة في أيّ مكان من العالم، وبالسرعة التي يقتضيها تطوّر العلوم.

ففي هذا العصر بالخصوص تزداد حاجة المثقف العربي إلى مرجع موسوعي يضم القدر الأكبر من مناهل العلم وميادينه، ويقدم لأبناء العربية مادة معرفية موثقة، دقيقة، قد اشتغل عليها باحثون متخصصون⁽²⁾.

وقد تنبّه الدارسون منذ القديم إلى حاجة العالم والباحث والمستفيد عامة إلى تجميع ما تفرّق من معلومات عن الأماكن والأفراد والأشياء والمعارف والأحداث، وعن مصادر العلوم المختلفة، فصنّفوا كتباً أو مجموعات من الكتب في جميع ميادين المعرفة. وهكذا ظهر نوعان من الموسوعات: موسوعات تتطرّق إلى جميع مجالات المعرفة الإنسانية، فتعرض مختلف فروع المعرفة، وتقدم حولها أفكاراً في جميع مجالات العلوم وثقافات الأمم ومقومات حضارتها، وتسمى موسوعات عامة؛ وموسوعات تبحث في حيزٍ معرفيٍّ محدد أو في مجموعة حقول معرفيةٍ متقاربة، فتقدم فيها معلومات تفصيلية وفنية عميقة في مجال معرفيٍّ معين مثل الطب أو الرياضيات أو الآداب والفنون، وتسمى موسوعات مختصة.

على أن تكون المعلومات في كلا النوعين خاضعة لمنهج البحث العلمي الصارم الدقيق، قائمة على فنّ الكتابة بأسلوب يقرب المعرفة ويسر الاستفادة منها. فهي إذن عمل علميٍّ منهجيٍّ عادة ما تخطّط له جهات كبرى قادرة على توفير الباحثين المختصّين في جميع مجالات الفكر الإنساني لتكون موادّها معدّة أصلاً لتلك الموسوعة، وتوجّه بخطابها إلى الإنسانية قاطبة تعرّف بالجمال الذي تدرسه إن كانت مختصة، أو بالمجالات المختلفة إن كانت عامة دون تعصّب أو تمييز، ودون الخروج عن المنهج العلمي الذي يقتضي الدقة والصرامة وعدم المجاملة. كل ذلك في لغة محكمة تجمع بين الوضوح والإيجاز. فإنّ من شروط الموسوعة أن تتجاوز مجرد العرض والتأريخ إلى الإجابة عن استفسارات الباحث. ولذلك يُنظر من المدخل الموسوعي أن

(2) www.arab-ency.com/index.php : **ENCYCLOPEDIA العربية الموسوعة العربية**

يكون قائما على تحليل للموضوع المدروس، ومناقشة للقضايا التي يطرحها، وتقديم معلومات عن المفاهيم المرتبطة به، كما يعرض مختلف الآراء التي تناولته من قبل.

لهذا كله فإن إنجاز مشروع موسوعة يتطلب تضافر جهود الأفراد والمؤسسات، ويعتمد خاصة على توفر عدد كاف من العلماء والمتخصصين والفنيين والباحثين والخبراء، إلى جانب ناشرين مستعدين للمحافظة على تجديد الموسوعة ومواكبتها لما يستجد من جديد، فإن الموسوعات لم تعد عملا منتهيا بل هي في الغالب تتجدد باستمرار لتجدد المعارف والمخترعات والمكتشفات.

وهدفها كما حدده ديدرو (Diderot) سنة 1751 : "هو تجميع المعلومات المشتتة على سطح الأرض، وعرض النظام العام على الناس الذين نعيش معهم، وتحويله إلى الناس الذين سيأتون بعدنا، حتى لا تكون جهود القرون الخالية غير ذات جدوى بالنسبة إلى القرون اللاحقة، حيث إن أبناءنا الذين سيكونون أكثر مآ ثقافة، سيكونون أيضا أكثر مآ فضلا وسعادة، وحتى لا نموت قبل أن نستحق الانتماء إلى الجنس البشري"⁽³⁾.

وكان تصوّره لوظيفة العمل الموسوعيّ عامة هو "تغيير الطريقة الجماعية في التفكير". ولهذا فقد شاركت موسوعته في المعارك السياسية والدينية والعلمية في زمانه. وقدمت معرفة ونقدا للمعرفة، للغة وللأحكام المسبقة التي تنمو في ظلّ التقاليد والممنوعات والتعصب والسلطة، وكانت شاهدا على حرية التفكير ولذة الاختراع وضرورة الشك⁽⁴⁾.

3 - العمل الموسوعي عند العرب :

أما في تاريخ العربية فيلاحظ الدارس تميّزا في كتابات عدد من العلماء العرب والمسلمين في مراحل متقدمة من تاريخ الحضارة العربية يمكن تصنيفه في خانة التأليف

(3) <http://www.univ-paris-diderot.fr/diderot/presentation/encyclo.html> L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers Marie.Leca-Tsiomis , (Texte paru dans Célébrations nationales 2001, Ministère de la Culture, 2001)

(4) <http://www.univ-paris-diderot.fr/diderot/presentation/encyclo.html> L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers Marie.Leca-Tsiomis , (Texte paru dans Célébrations nationales 2001, Ministère de la Culture, 2001)

الموسوعي (5). وهو ما يمكن أن يعدّ سبقاً في التأليف الموسوعي يعكس نبوغ المؤلفين العرب، ويُظهر محاولاتهم المبكّرة في تأليف الموسوعات. وليس هذا بغريب في الثقافة العربية، فقد كان من شروط نبوغ العالم عندهم أن يكون هو نفسه موسوعياً. وهو ما يستر فيما يبدو ظهور هذا الجنس من التأليف عندهم.

ويعدّ كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (القرن 3 هـ/9 م) من أوائل هذه الكتب العربية ذات النزعة الموسوعية، فقد جمع فيه معارف مختلفة، ولهذا قسّمه إلى كتب بحسب تلك المعارف مثل: كتاب الحرب، وكتاب النساء، كما وضع موسوعة مختصة في تراجم الأعلام من الشعراء، سماها: "كتاب الشعر والشعراء".

ثم تتالت بعد ذلك المؤلفات الموسوعية العربية، منها المختصة، ونذكر من الموسوعات المختصة على سبيل المثال كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (القرن 4 هـ/10 م) والعقد الفريد لابن عبد ربه (من القرن 4 هـ/10 م) وكلاهما في الأدب؛ ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلّكان (من القرن 7 هـ/13 م) ومعجم الأدباء لياقوت الحموي (من القرن 7 هـ/13 م) وهما في التراجم؛ ونذكر من الموسوعات العامة مسالك الأبصار في ممالك الأمصار لابن فضل الله العمري (من القرن 8 هـ/14 م)، ودائرة المعارف لبطرس البستاني (من القرن 19 م).

وقد شهد هذا الضرب من التأليف مثل غيره من ضروب التأليف تطوّراً عند العرب. فقد كان العمل الموسوعي العربيّ القديم يقوم في الغالب على جهد فرديّ يعتمد فيه صاحبه في معالجة المداخل أساساً على الاستفادة من مصادر أخرى سابقة له في مجال ذلك الاختصاص، لأنّ صاحب الموسوعة لا يستطيع أن يجيب بنفسه عن جميع مداخل الموسوعة.

(5) ينظر حول التأليف الموسوعي في اللغة العربية وحول أشهر الموسوعات العربية حتى أواخر النصف الأول من القرن العشرين مدخل "موسوعة" في دائرة المعارف الإسلامية: Pellat, Ch.: Art. « Mawsū'a », in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. VI, Brill, Leiden – Maisonneuve, Paris, 1991, pp. 894 – 898

وينتج عن هذا سيطرته نزع التقل والنسخ من مصادر لم تُعدّ أصلا للموسوعة، وإنما تؤخذ من سياقات أخرى.

وفي خضمّ هذه الحقائق نريد أن ننزّل "موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين"، فما هي منزلتها في التأليف الموسوعي العربي؟

لا شك أنّ نجاح العمل الموسوعي يقتضي أولا تحديد الأهداف تحديدا واضحا: فما الغرض من هذه الموسوعة؟ وما مدى تميّزها عن بقية الموسوعات المماثلة؟ وما هو منهجها في جمع مادتها ثم في تحرير مداخلها؟

4 - موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين :

إذا كان العمل الموسوعي في كل أمة يسعى إلى مواكبة حركة نموّها ويتّسع باتّساع معارفها، فإنّه في العربية ذو وظيفة مزدوجة تجمع بين تثبيت المعرفة وإثبات الهوية. وموسوعة "أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين" تأتي ضمن هذا السياق، ووفق أهداف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي ارتأى مجلسها التنفيذي في أكثر من دورة من دوراته - وخاصة في الدورة 67 المنعقدة في أفريل 1990 بتونس - أن تكون لهذه الأمة موسوعتها الخاصة التي تحفظ تراثها وتعزّف به، وتصل بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وبين أجيالها المختلفة، فضلا عن إبراز دورها الفاعل في إغناء الحضارة البشرية. فقد كان من بين أهمّ ما طرحته على جداول أعمالها منذ السبعينات: توثيق التراث الحضاري العربي الإسلامي، والتعريف بإبداعات علمائه وأدبائه ومفكره، وإبراز إسهاماتهم في الارتقاء بالحضارة الإنسانية⁽⁶⁾.

والحقّ أنّ ما للثقافة العربية الإسلامية من تراث معرفي ضخم وإسهام مبكّر في صنع الحضارة يحفز على الاعتراز به ومن ثمّ على التعريف به ونشره، ولا يتأتّى لها ذلك إلا بإرساء تقاليد العمل الموسوعي، فإنّ الموسوعات تعدّ إنجازا ثقافيا وحضاريا مهمّا يعكس مسيرة الأمة ونضجها الحضاري ويسجّل مختلف مراحل رقيّها وإسهامها في الفعل الإنسانيّ عامة.

(6) مقدمة موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، 7/1.

ورغم أنّ للعرب في هذا المجال تجارب كما أسلفنا، فقد خيّرت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن تجاري النشاط الموسوعيّ العالميّ الحديث لما قام عليه من جديد، قصد اللّحاق بمن سبق والافتداء بتجاربه والإفادة ممّا يخدم أهداف الرسالة العلمية.

في هذا السياق تنتزل هذه الموسوعة التي بدأت تأخذ مكانتها في المكتبة العربية باعتبارها مرجعا علميًا متميزًا بما له من خصوصيات سنأتي على ذكرها لاحقًا. وهي مشروع علميّ ثقافيّ مرجعيّ ذو طبيعة أكاديمية، يختص بالتعريف بأعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين الذين أبدعوا باللسان العربي. وهي ببلوغها مجلّدها الثالث والعشرين تعدّ اليوم من أهم الأعمال المرجعية التي تحرص المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على متابعة إصدارها، ذلك أنّها تشكّل نقلة نوعية في إنتاج المنظمة لا باعتبار ضخامة العمل المقدم وأهميته في مسيرة الحضارة العربية الإسلامية فحسب، بل باعتبار الوظائف الموكولة إليها، لسدّ فراغ معرفيّ كبير في منظومة المراجع المتاحة عن الثقافة العربية الإسلامية، في المجالات المعرفية المختلفة.

ويمكن إيجاز وظائف هذه الموسوعة في ما يلي:

- تعريف العالم بالحضارة العربية وإبداعات الأدباء والمفكرين العرب وإسهاماتهم الفكرية في مسيرة الحياة البشرية وبآثار العلماء في مجالات العلوم المختلفة ؛
- توثيق إسهامات علماء الأمة وأدبائها ومفكرها في الارتقاء بالحضارة الإنسانية، وإبراز إبداعاتهم وجعلها في متناول الإنسان العربي لحفره على البذل والاجتهاد ؛
- إحياء ذكرى العلماء والمبدعين والمفكرين الذين كتبوا بالعربية في مختلف ضروب المعرفة، والتمثل الجاد لمكانة الحضارة العربية الإسلامية في تاريخ العلم في العالم الإسلامي وفي الغرب ؛
- تكوين وعي جديد لدى المثقف العربي يجعله يثق في التراث العربي ودوره في تنمية المعرفة ؛
- توفير مصدر علمي عربي موثوق به، يكون مرجعا أمينًا لطلاب المعرفة من الأساتذة والباحثين والطلبة ؛

- إتاحة الفرصة للعلماء والباحثين العرب لكتابة تاريخهم الثقافي والحضاري من وجهة نظرهم، وتصويب الأخطاء التي تسربت إلى هذا التاريخ عمداً أو جهلاً ؛
 - التصدي للحملات التي قامت بها دور النشر الأجنبية لإصدار طبعات لموسوعاتها باللغة العربية بما تضمنت من تحريف مقصود أو غير مقصود يسيء للعرب وحضارتهم ؛
 - اللحاق بالأمم التي استكملت إصدار موسوعاتها عن حضارتها (7).

وفي سبيل تحقيق ذلك، تأخذ الموسوعة بعين الاعتبار كل ما تمّ تدوينه بالعربية، بل إنّها تتجاوز هذا الإطار بدراسة كتب ضاعت أصولها العربية ولم تصل إلا في ترجماتها الأوروبية الوسيطة، وتستوعب مؤلفات أثرت في كل أنحاء المشرق الإسلامي وفي القارة الإفريقية وحظيت بالشرح والترجمة والتحليل (8).

إنّ هذه الأهداف لا تخرج في الحقيقة عن أهداف الموسوعات شرقاً وغرباً في توفير مرجع علمي عربيّ يتناول جانباً من جوانب المعرفة الإنسانية، يفيد ممّا انتهى إليه التطور العلمي والتقني في مجال الموسوعات.

ولهذا نحن نلمس فيها هذا الطموح إلى تأسيس نواة لقاعدة معرفية موسوعية تصقلها الخبرة والتجربة، ويعززها الإسهام العلمي الذي يزداد نضجاً وغنى بإشراك أكبر عدد من الباحثين، وبالإفادة المطردة من ثمار العلم ونتائجه في أنحاء المعمورة.

فالموسوعة من هذه الناحية، تحوّلت هي نفسها إلى مظهر من مظاهر الحضارة العربية الإسلامية ومنجزاتها في العصر الحديث. وهي إذ تسعى إلى أن يتبوأ الفكر العربي ونسيجه الثقافي المنزلة التي يستحقّ في مسيرة الحضارة الإنسانية، تعمل على تعريف القارئ العربي بأعلام الفكر الذين بنوا بالعلوم والآداب صروح مجده القديم، ونهضته الحديثة لجعله يثق في

(7) مقدمة موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، 13/1.

(8) الكتيب التعريفي بالموسوعة، تونس 1999، ص 5 - 6.

تراثه العربي ودوره في تنمية المعرفة ورفقي الإنسانية، بفضل ما تتيحه له من تمثّل جاداً لمكانة الحضارة العربية الإسلامية في تاريخ العلم في العالم الإسلامي وفي الغرب (9).

4 - 1. منهج الموسوعة :

تشرف على هذه الموسوعة لجنة علمية تضمّ أساتذة وعلماء مختصين من دول عربية وإسلامية، وغيرها من الدول التي كان للحضارة العربية الإسلامية حضور فيها. وقد اختطت هذه اللجنة العلمية لنفسها عددا من القواعد (10) أبرزها :

- السعي إلى تلبية حاجات قراء العربية، فتكون الموسوعة في خدمة الجميع، وهذا يستدعي قدرتها في آن واحد على تغطية اهتمامات القارئ العادي والتلميذ والطالب والباحث المتعمّق. وهي لذلك تسمح تاريخيا الفترة الممتدة من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ، بعبارة هذا القرن الحادي والعشرين ؛ وتشمل جميع مجالات المعرفة في الحضارة العربية الإسلامية، من علوم دينية، وعلوم إنسانية، وعلوم صحيحة، وطبيعية وطبّ، وصيدلة، وفنون وآداب (11)، وجميع المجالات التي كان للعرب والمسلمين إسهام بارز فيها بما كتبوا وألّفوا ونقلوا وأثروا الفكر البشري ؛ كما تتسع جغرافيا لعلماء المشرق والمغرب والأندلس وصقلية، وجميع من كتب باللغة العربية، كلياً أو جزئياً، من علماء بلاد فارس، والعالم الإسلامي العثماني، وشبه القارة الهندية، وشرقي إفريقيا وغيرها، كما اتّسعت لعدد من الأعلام المتميزين إلى ديانات أخرى ممن كتبوا باللغة العربية، واندجوا في الحضارة العربية الإسلامية (12).

- تحديد وظيفة الموسوعة باعتبارها مرجعاً علمياً معتمداً وموثوقاً به، أدّى إلى احتكام اللجنة العلمية إلى مقاييس علمية مضبوطة عند اختيار الأعلام الذين سيكونون واجهة الثقافة العربية بغضّ النظر عن عصورهم وأقطارهم وانتماءاتهم المذهبية والفكرية والدينية. وكان هذا الشرطُ العلميُّ الموضوعيُّ سبباً في اقتصار هذه الموسوعة على أهمّ علماء الأمة وصفوة

(9) نفسه، ص 4.

(10) ينظر تفصيلها في: كتيّب القواعد الفنية الخاص بالموسوعة، 2001.

(11) ينظر: الكتيّب التعريفي بالموسوعة، 2001.

(12) الكتيّب التعريف بالموسوعة، 1999، ص 6.

مفكرها ومبدعها ومصلحها، وما كان لهم من أثر في رقيها وما كان لهم من نظريات واجتهادات وآراء في شتى العلوم والفنون لعلّ الكثير منها مغمور أو مبتزّ مسروق، أو مهمل متروك، دون أن تنطب في ذكر الأعلام غير المبدعين، كما تفعل الموسوعات الأخرى التي تتسم بالشمول والاستيعاب وحشد الأسماء والوجوه من مختلف الاهتمامات (13).

- اعتماد قواعد فنية لتوحيد أساليب تحرير المداخل، وضبط المنهج العلمي المتوخى بغاية توجيه الخبراء إلى تحقيق الأهداف الأساسية للموسوعة (14). وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية رأت اللجنة ألا توكل كتابة هذه المداخل إلا إلى المتخصصين في المجالات التي ينتمي إليها الأعلام المؤرخ لهم. فكان من نتائج ذلك أن أوكلت مهمّة تحرير الموسوعة إلى الخبراء العرب والمسلمين باعتبارهم أقدر على النفاذ إلى تراثهم وفهمه فهما رشيدا استنادا إلى الأدلة والحجج والمصادر والمراجع. فهي إذن موسوعة جماعية يشارك فيها معظم الباحثين من الجامعات العربية والإسلامية، من تركيا إلى فارس وإلى الهند، فضلا عن جامعات الدول العربية ومجامعها العلمية، ومراكز البحوث والدراسات فيها، لجعل هذا السجلّ كتابا جماعيا تشترك في تأليفه وكتابته نخبة من الباحثين وصفوة من العلماء من أصحاب الكفاءة والخبرة (15)، على خلاف الموسوعات الأخرى التي يقوم على تحريرها فئة قليلة من الناس، أو بعض المجتهدين من الأفراد.

- توجيه مداخل الموسوعة وجهة علمية تبعدها عن كتب التراجم العامة، وتقرّبها من الدراسات المعمّقة حول المميّزين من أعلام الأمة، ممّن أبدع في مجالات المعرفة الإنسانية وكانت له مشاركات وإضافات. ولذلك جاءت المداخل علمية دقيقة مشتملة على مراحل حياة العلم وبيئته وعصره والمؤثرات الفكرية التي كان لها دور في نبوغه، مع التركيز على ما أضافه إلى حقول المعرفة عن طريق التعريف بأبرز إسهاماته وأفكاره ونظرياته واستعراض آثاره، ووضع قائمة مفيدة وشاملة بالمصادر والمراجع التي استند إليها كاتب المدخل (16).

(13) مقدمة الموسوعة، 12/1.

(14) ينظر تفصيل القواعد الفنية في كتيّب القواعد الفنيّة، تونس 1999.

(15) محمد صالح الجابري : مقدمة الموسوعة، 17/1.

(16) كتيّب القواعد الفنيّة، تونس 1999.

وواضح ما في هذا الجهد العلميّ الأكاديمي من سعي إلى التعريف بالثقافة العربية في شتى ميادين الفكر الإنساني الذي كان ولا يزال للحضارة العربية دور فاعل فيه. ولهذا ينتظر من هذه الموسوعة أن تصبح مصدرا رئيسيا في الأبحاث الأكاديمية لا تقل شأنًا عن الموسوعات العالمية مثل "دائرة المعارف الإسلامية". فهي مطالبة بأن تسدّ نقصا كبيرا في المكتبة العربية لا يزال القارئ العربي والتلاميذ والطلبة منهم بالخصوص، يعانون منه إلى اليوم بسبب صعوبة الوصول إلى أغلب أعلام ثقافتنا العربية من غير المتداولين بكثرة في الكتب المدرسية وغيرها.

والموسوعة شأنها شأن القاموس، تقوم على ركنين أساسيين، هما ركننا "الجمع" و"الوضع". لكن إذا كان "جمع" مادة القاموس يستهدف استيعاب جميع مفردات لغة ما، ومن ثمّ ترتيبها وتعريفها وفق منهج ما في الترتيب والتعريف، فإنّ "الجمع" في الموسوعة لا يستهدف إلا موضوعات مخصوصة، تُنتقى مادتها كما تُنتقى طرق عرضها وتعريفها. وهدفها تقديم أفكار مفصّلة ومعارف تعليمية عامة، وغالبًا ما تعتمد على التأريخ والتحليل وربط الموضوعات بسياقها لإبراز عناصر التميّز والجدة.

4-1-1. الجمع في "موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين":

رغم أنّ هذه الموسوعة تعدّ موسوعة مختصة في تراجم الأعلام، فإنّ المتصفح لمختلف مجلداتها يسترعي انتباهه هذا الجهد الاستيعابيّ الضخم. إذ لم يكن جمع مادتها بالأمر الهين.

فمادة الموسوعة وإن بدت في ظاهرها قائمة من العلماء والأدباء العرب والمسلمين، فإنّ جمّعها في الحقيقة اقتضى الإمام بجميع مكوّنات النشاط الفكري والحضاري الذي اختطّه اللسان العربي بقطع النظر عن زمانه ومكانه، لأنّ الفكر العربي لم يكن مقصورا على مناطق دون أخرى، أو على علوم بعينها، بل إنه امتدّ إلى جميع فروع الآداب والعلوم والفنون والتقنيات فأتى عليها وأبدع فيها.

والموسوعة تكشف لنا هذا التنوع فنتنقل بنا بين علوم الدين وعلوم اللغة والتاريخ والجغرافيا وباقي العلوم الإنسانية، والعلوم الطبيعية والرياضية، وعلوم الطب والصيدلة وغير ذلك من العلوم والفنون (17).

وقد خضع بجمع المداخل لمعايير علمية واستفيد في جمعها من أمهات الكتب والمصادر والمراجع القديمة والحديثة التي عنيت بدراسة أعلام الثقافة العربية على مر التاريخ. وحرصت على أن تكون عملية الجمع متوازنة بين الاختصاصات والعصور والمناطق الجغرافية (18).

ولهذا استدعى شمول الفكر العربي وتنوع المداخل جغرافيا شمولاً موازيا وتنوعاً في طبيعة الباحثين المحررين حتى يعكس تنوعهم تنوع الثقافة العربية وشمولها في الحاضر أيضاً، ويسمح بالكشف عما قدمه العرب من أسس حضارية للإنسانية ويبيّن استمرارية هذه الأسس وفعاليتها إلى اليوم. فجاءت معالجات المداخل معبّرة عن نوع من حقيقة الاختصاص، محافظة على حدّ من التناسب بين صاحب المدخل ومحرّره.

وبالنظر في آخر مجلدات هذه الموسوعة يمكن أن نقف على مدى مصداقية هذا الرأي. فقد ضمّ المجلد الثالث والعشرون الصادر سنة 2013، مائة مدخل موزعة على العلوم التالية :

- الأدب وما يتّصل به من نثر وشعر ونقد : خمسة وأربعون مدخلا ؛
- العلوم الدينية وما يتّصل بها: سبعة عشر مدخلا ؛
- الطبّ والرياضيات والفلك والفلاحة: أحد عشر مدخلا ؛
- علوم اللغة: تسعة مداخل ؛
- التاريخ والتراجم: أربعة عشر مدخلا ؛
- العلوم الإنسانية: أربعة مداخل؛

(17) الكتيب التعريفي، 1999، ص5.

(18) ينظر: كتيب القواعد الفنيّة، 1999، ص ص 4 - 6.

الملاحظ أنّ هذا التصنيف لا يعكس التوازن الذي تنشده الموسوعة لأنّ المجلّد الواحد لا يعكس – بحكم طبيعة الترتيب الألفبائي القائم على أسماء الأعلام، وليس على اختصاصهم – الصورة المتنوّعة لمادة الموسوعة. وقد فرض نفس الترتيب أن تكون انتماءات هؤلاء العلماء المترجم لهم موزّعة على الأقطار العربية والإسلامية كما يلي:

| الأقطار العربية والإسلامية | العلماء المترجم لهم |
|----------------------------|---------------------|
| العراق | 23 |
| مصر | 17 |
| لبنان | 8 |
| اليمن | 7 |
| السعودية | 7 |
| سورية | 6 |
| الأندلس | 4 |
| المغرب | 4 |
| الجزائر | 3 |
| تونس | 3 |
| تركيا | 3 |
| فلسطين | 3 |
| الإمارات | 1 |
| ليبيا | 1 |
| البحرين | 1 |

إنّ هذا التوزيع الجغرافي خاضع أيضا لطبيعة العلماء المترجم لهم، وهم في أغلبهم من العلماء القدامى الذين كانوا ينتمون إلى عواصم العلم آنذاك، مثل بغداد والقاهرة ودمشق، وفارس والحجاز والأندلس.

وقد شارك في تحرير المادة العلمية مئات العلماء ذوي الاختصاصات المتنوعة المتصلة بمؤلاء الأعلام وبمسيرة العلوم التي أبدعوا فيها.

وقد أحصينا المشاركين في تحرير مداخل هذا المجلد الثالث والعشرين من الباحثين والعلماء والأكاديميين العرب فإذا هم موزعون على الجامعات العربية والإسلامية كآلآتي:

| الخبراء | الجامعات |
|---------|--|
| 8 | جامعة منوبة، تونس |
| 6 | الجامعة اللبنانية، لبنان |
| 5 | جامعة الموصل، العراق |
| 4 | جامعة تونس، تونس |
| 3 | جامعة القاهرة، مصر |
| 3 | جامعة الجزائر، الجزائر |
| 3 | جامعة حلب، سورية |
| 2 | جامعة الملك عبد العزيز، الرياض، السعودية |
| 2 | جامعة الإسكندرية، مصر |
| 2 | جامعة قرطاج، تونس |
| 2 | جامعة الزيتونة، تونس |
| 2 | جامعة السلطان قابوس، عُمان |
| 2 | جامعة البتراء، الأردن |
| 2 | الجامعة الأردنية، عمان |

| | |
|---|---------------------------------------|
| 2 | جامعة اليرموك، إربد، الأردن |
| 1 | جامعة دمشق، سورية |
| 1 | جامعة صنعاء، اليمن |
| 1 | الاتحاد العام للأدباء والكتاب، العراق |
| 1 | معهد البحوث الإسلامية، اسطنبول، تركيا |
| 1 | جامعة اسطنبول، تركيا |
| 1 | جامعة البلقاء، الأردن |
| 1 | جامعة أم القرى، السعودية |
| 1 | كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ليبيا |
| 1 | كلية دار العلوم، جامعة القاهرة |
| 1 | مجمع اللغة العربية بالقاهرة |
| 1 | جامعة عين شمس، القاهرة |
| 1 | وزارة التربية، البحرين |
| 1 | جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب |
| 1 | جامعة المحمدية، المغرب |

4-1-2. الوضع :

جاء في مقدمة الموسوعة: وكي تكون الموسوعة في متناول كلّ الناس: الطالب والتلميذ، والباحث المتمعق، والقارئ العادي، فإنّ اللجنة لم تدّخر وسعا عند الصياغة في استحضار جميع الفئات، فأدخلت ما ينبغي إدخاله ممّا يعين على الفهم، ويبعد الغموض والالتباس، ويسرّ الإقبال ويرغّب في المطالعة (19).

(19) مقدمة الموسوعة، 12/1.

ولإنجاز هذه الخطة استعانت اللجنة العلمية للموسوعة بأحدث مواصفات العمل الموسوعي الحديث، ليس في مستوى الجمع فقط، بل في مستوى الوضع أيضا، أي في الترتيب والتعريف :

(أ) الترتيب: إن مفهوم الموسوعة يعتمد أساسا على كيفية تنظيم المعلومات فيها، سواء باعتماد الترتيب الموضوعي أو الترتيب الألفبائي أو أي نظام آخر يسمح للباحث عن المعلومات بالوصول إليها بيسر. فإن سهولة استخدام الموسوعة يمثل عنصرا مهماً لإنجاح وظيفتها. وتنظيم المداخل في الموسوعة خيار فيّ يراعي خصوصيات التنظيم القاموسي. فترتب المداخل إما ترتيبا ألفبائيا وإما بحسب الموضوعات المدروسة ليسهل الرجوع إليها والاستفادة منها. ولذلك يفضّل ذوو الخبرات المحدودة خاصة الترتيب الألفبائي باعتباره دليلا سهلا وواضحا.

وقد عملت هيئة التحرير على تقريب هذا الكم الهائل من الأعلام إلى القراء على اختلاف درجاتهم من المعرفة وذلك باختيار أيسر سبل التصنيف والفهرسة وترتيب أسماء الأعلام ترتيبا يعين القارئ على معرفة موضع العلم المدروس، فاعتمدت شهرة كل علم أو نسبته العائلية ثم الكنية واللقب. وبهذا يصبح في متناول كل قارئ الوصول إلى هدفه بمعرفة اسم الشهرة فحسب دون ضرورة البحث في الاسم الحقيقي الذي قد يغيب عن الكثيرين من غير المختصين.

(ب) التعريف: لاحظنا حرص هيئة الموسوعة على أن تُحَرَّر مادتها العلمية وفق المقاييس المعتمدة في البحث العلمي في أرقى الجامعات العربية والغربية. وهذا يشترط أولا أن يكون العلم المترجم له مندرجا في اختصاص الخبير الذي يترجم له، ويتطلب ثانيا تجرد الباحث من العاطفة واعتماده منهجا علميا خالصا، فلا يتحامل ولا يتعصب أو ينحاز. وهو مطالب بتحكيم العقل في ما يسلكه من أحكام، وبإثبات آرائه ومواقفه من العلم المدروس بالتنصيص في الإحالات على مصادره المتفق على مصداقيتها.

وفي هذا الصدد لاحظنا اعتماد منهج في الإحالة دقيق تستخدمه معظم الموسوعات الكبرى، وهو الإشارة في نصّ المدخل إلى مصدر المعلومة وتحديد الجزء والصفحة بإيجاز، ثمّ تخصيص فقرتين في آخر المدخل: الأولى خاصة بمؤلفات العَلَم المدروس، والثانية متعلّقة بالمصادر والمراجع التي اعتمدها المحرّر بالتفصيل. وللفقرتين دلالات مهمّة إذ تضعان بين يدي القارئ المؤلفات ذات العلاقة بالعلَم، وبالمجال الذي تخصّص فيه. لكنّ ما تشتمل عليه هاتان الفقرتان لا يفيد القارئ كثيراً إذا كانت المعلومات – وخاصة الإحالات المرجعية – غير دقيقة وغير منظمة تنظيمًا جيّدًا.

وللتعريف في هذه الموسوعة المختصة في الأعلام خصائص أهمّها عدم التوسّع في الجزئيات والتفاصيل، وتركيز المدخل على مكوّنات حياة العلم الاجتماعية والتعليمية وقيمه العلمية أو الأدبية وإضافاته في مجال اختصاصه، إما اعتمادا على آثاره المطبوعة والمخطوطة إن وجدت، وإما اعتمادا على النقول المأخوذة منها في المصادر إذا كانت مفقودة. ويُشترط في مستوى المنهج توثيق آثار العلم سواء كانت مطبوعة أو مخطوطة توثيقاً دقيقاً بضبط المصادر والمراجع الأساسية ذات الصلة بالمدخل وذكر المعلومات البليوغرافية الدقيقة المتعلقة بها، مع الحفاظ على سلامة اللغة باستعمال العبارة الواضحة الدقيقة الخالية من الخطأ التركيبي أو الإعرابي أو الإملائي⁽²⁰⁾.

5 – قراءة في مداخل الموسوعة :

تحوّلت المداخل تدريجيّاً إلى ما يشبه دراسات معمّقة للمتميّزين من العلماء والأدباء، ممّن أبدع في مجالات المعرفة الإنسانية وكانت له مشاركة وإضافة. ولذلك جاءت المداخل علمية دقيقة مشتملة على أربعة أركان أساسية هي: 1- ركنٌ أوّل قائم على التعريف بالعلَم من حيث حياته الاجتماعية والتعليمية والمهنيّة في مراحلها الأساسية ؛ 2- ركن ثان قائم على إبراز القيمة العلمية أو الأدبية للعلَم وخاصة من حيث إضافاته النوعية إلى العلم أو الأدب

(20) مواصفات تحرير المداخل التي أعدتها اللجنة العلمية للموسوعة، 2010.

من خلال آثاره ؛ 3- ركن ثالث قائم على آثاره بذكر عناوينها - وخاصة عناوين الموجود منها - مع توثيقها توثيقاً دقيقاً بذكر المعلومات الببليوغرافية المتعلقة بها إذا كانت مطبوعة وتحديد أماكن وجودها وأرقامها في مكاتب العالم إذا كانت مخطوطة ؛ 4- ركن رابع قائم على المراجع والمصادر التي ترجمت للعالم وعرفت بعلمه أو بأدبه، سواء مما ذكر في متن المدخل أو مما لم يُذكر لكن ينصح بالرجوع إليه لدراسة العلم.

وسنعمد في هذا القسم على تقديم نموذج ملخص من مداخل الموسوعة لبيان أهمية المقاييس التي اعتمدت في ركن التعريف، ومدى التزام المحررين بالمواصفات التي أقرتها اللجنة العلمية، خاصة منها الأركان الأربعة السالفة الذكر، والمدخل الذي اخترناه هو مدخل "ابن عراق" الذي كتبه العالم الباحث الأستاذ الدكتور رشدي راشد عضو اللجنة العلمية للموسوعة (21) :

5 - 1. الركن الأول: التعريف بالعلم :

يبدأ د. رشدي راشد تحرير المدخل بتدقيق اسم العلم واختصاصه وعصره، فهو إذن أبو نصر منصور بن علي بن عراق، من علماء الرياضيات وعلم الهيئة الرياضي من النصف الثاني من القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) وأوائل القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي). ثم يناقش نقص المعلومات حول تاريخ ميلاده ووفاته. ويستند إلى قول أبي الريحان البيروني ذكر فيه أن ابن عراق كان أستاذه، وذلك حوالي سنة 380هـ/990م، عندما كان البيروني في الثامنة عشرة من عمره. وهذا ما جعله يرجح أن يكون تاريخ ميلاد ابن عراق حوالي 339هـ/950م بالتقريب. أما وفاته فيرى أنها بعد سنة 408هـ/1017 - 1018م، وهي سنة خروجه إلى غزنة (أفغانستان) مع السلطان محمود الغزنوي بعد استيلائه على خوارزم.

ويسبب سكوت كتب طبقات العلماء عن ذكر معلومات عن ابن عراق، فقد استند محرر المدخل إلى عدد من كتب التراجم والتاريخ ككتاب "الكامل" لابن الأثير، و"كتاب

(21) موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، مدخل ابن عراق، المجلد 22، ص 7 - 20.

العبر" لابن خلدون للحصول على ما تيسر من أخبار عنه، وإن كان أكثرها قد رواها تلامذته.

5-2. الركن الثاني: قيمة ابن عراق العلمية :

حسب ما وصلنا من أخبار شحيحة اهتدى المؤلف إلى أنّ ابن عراق كان من بين نخبة من الفلاسفة والعلماء في عصره، وقد صرح ابن عراق نفسه بأنه كان كثير الجدل مع هذه النخبة حول آراء الباطنية، وقضايا دينية متعلقة بأمور فلكية ذات دلالة دينية مثل رؤية الهلال وبداية صوم رمضان وعصمة الأئمة. أما عن شيوخ ابن عراق من العلماء والرياضيين، فما توصل إليه المؤلف بناه على خبر لابن عراق نفسه يذكر فيه أنّ أبا الوفاء البوزجاني الرياضي وعالم الهيئة البغداديّ الإقامة كان شيخه، وقد شهد أنّه تأمل أكثر كتّاب ابن عراق في السّموت فوجده فيه سالكاً مسلك المتقدمين.

هذه شهادة مهمة ولكنها غير كافية إذ لا بدّ لصاحب المدخل أن يثبت ذلك من خلال النظر في مؤلفات ابن عراق، وفعلاً فقد نظر مؤلف المدخل في ما بقي من مؤلفات ابن عراق، فذكر: -رسائله التي بعث بها إلى تلميذه البيروني وهي مخطوطة في مكتبة خدابخش بيتنا بالهند، وقد نشرت دون تحقيق سنة 1948، وترجم المستشرق الإسباني سمسو J. Samso إلى الإسبانية ستّ رسائل منها؛ و- كتاب "إصلاح كتاب منالوس في الأشكال الكرية" الذي حققه كراوس M. Krause ونقله إلى الألمانية. ويمكن قسمة هذه الأعمال إلى مجموعتين، رياضية وفلكية. فالرياضية لم تقتصر على الهندسة الكروية التي ارتبط اسم ابن عراق بها، بل امتدّت إلى ميادين أخرى كتب فيها ولم تصلنا مؤلفاته فيها، كما يشهد بذلك عمر الخيام في رسالته "في ربع الدائرة". فقد أثبت لابن عراق عدّة أمور، منها: - بحثه في مسائل من علم الجبر؛ و- اشتراكه في نقاش الطبقة العليا في الرياضيات؛ و- تأليفه رسالة في عمل المسبّع لم تذكرها فهارسُ المؤرخين مما يدلّ على ضياع بعض أعماله الرياضية؛ و- ترجمته مع الماهاني وأبي جعفر الخازن مسائل هندسية مجسمة إلى معادلة جبرية من الدرجة الثالثة.

وما وصل من رسائله الرياضيّة صنفان: صنفٌ في الهندسة الإقليدية وصنف في الهندسة الكروية. ويكتشف المعالج لهذه الرسائل وجود مدينة رياضية يشترك أفرادها في بحث جماعي لحل المسائل المطروحة، ولهذا ازدادت في هذه الحقبة المراسلات العلمية مثل تلك التي كانت بين السجزي وعلماء خراسان. كما تكشف عن اهتمام علماء الرياضيات بنظرية البرهان الرياضي وأسس المنطقية. وقد أفاض المؤلف في شرح تفاصيل هذه المسائل في ثنايا المدخل. ويبحث بلغة الرياضيات ورموزها ما أنجزه ابن عراق في مجال القطوع المخروطية وكذلك في المعادلات الجبرية، ومن المتوقع أن تضيف الأبحاث التاريخية في المستقبل أعمالاً له لا نعرفها الآن. ومما يدفع المؤلف إلى هذا التوقع هو ما قام به ابن عراق في الهندسة الكروية وحساب المثلثات الكروية. وفي المدخل تتبّع المؤلف ما حققه ابن عراق في هذا الميدان، ووضع ما أتى به في سياقه التاريخي والمعري، معتبراً أنّ الهندسة الكروية هي أول ما اكتشف من الهندسيات الإقليدية، ففيها يدرس الرياضي الخواص المترية على سطح الكرة. ويذكر أنّ تجديد هذه الدراسة تمّ في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) على أيدي كوكبة من العلماء من أبرزهم ابن عراق والخجندي وكوشيار بن لبنان.

ويستعرض المؤلف ما كانت تقوم عليه الحسابات الفلكية عند علماء الإسكندرية، مثل بطليموس في المجسطي، حيث لم تظهر بعد مفاهيم الجيوب وجيوب التمام والظل التي ستسهّل فيما بعد الحسابات الفلكية وتحتزها إلى حدّ بعيد. وكان أهمّ ما كتب باليونانية - غير المجسطي - كتاب "في الأشكال الكرية" لمنالاوس (Ménélaos) من نهاية القرن الأول الميلادي. وحاول علماء آخرون من بعد تفاديه والاستغناء عنه وذلك من أجل تجديد حساب المثلثات الكروية. هذا هو ما قام به كل من أبي الوفاء البوزجاني وابن عراق والخجندي. ورغم تزامن اكتشافهم، فإنّ البيروني كان يميل إلى إعطاء الأولوية لابن عراق.

ثمّ يستعرض المؤلف أغلب أعمال ابن عراق في الرياضيات مثل رسالته التي سماها "السموت" للإجابة عن طلب السجزي إقامة براهين رياضية وفلكية على أسس صلبة. ولكن لم يُعثر بعد على هذه الرسالة؛ ورسالته "في معرفة القسيّ الفلكية بعضها من بعض بطريق غير

طريق معرفتها بالشكل القطاع والنسبة المؤلفة"، وهذه الرسالة هي التي أهداها إلى البيروني. ويدلّ عنوانها على ما تتضمنه من نهج جديد وقطعة معرفية مع ما سبق.

وقد كان لتحوّل موضوع دراسة حساب المثلثات الكروية إلى موضوع رياضي خالص نتائج عديدة، منها اكتشاف ابن عراق لمفهوم رياضي آخر، وهو مفهوم المثلث القطبي. وكان ابن عراق قد اشترك مع أستاذه أبي الوفاء البوزجاني في اكتشاف قانون الجيوب، كلٌّ بطريقته. هذا القانون كان له دور في رياضيات المثلث الكروي عند ابن عراق أكبر ممّا كان له عند أبي الوفاء. وهذا ما ساعد ابن عراق على الانفراد باكتشاف آخر، وهو اكتشاف المثلث الكروي، كما بينت الباحثة دبرنوت M.-Th. Debarnot. ولقد نسب هذا الاكتشاف – حتى كتابة هذه الباحثة مقالها – إلى الرياضي الفرنسي François Viète الذي عاش بين سنة 1540 وسنة 1603. ولقد نشر نصير الدين الطوسي (ت 672هـ / 1274م) هذا الاكتشاف الذي استعاره في كتابه المشهور "الشكل القطاع"، وربما عرف الآخرون هذا الاكتشاف عن طريق كتاب الطوسي هذا.

وقد سهّل مفهوم المثلث القطبي حسابات المثلثات الكروية بالعلاقات التي أقامها بين الزوايا والأضلاع، وطبق ابن عراق هذا المفهوم عند تصحيحه لكتاب أبي جعفر الخازن المسمّى بـ"زيج الصفائح" وبين أنّه إذا كان المثلث الكروي معلوم الأضلاع فإن زواياه يمكن معرفتها والعكس أيضاً.

وقد هيأت لابن عراق قوّته النظرية والرياضية وتمكّنه في هذا المجال التصدّر لإصلاح كتاب منالوس "في الأشكال الكرية"، أي الكتاب الأصل في هذا الحقل. وكان ذلك سنة 398 هـ / 1007م. وقد أراد بهذا العمل أن يتمّ ما بدأه سابقوه، وخاصة الماهاني والهروي، من إصلاح كتاب منالوس مع الالتزام بمسلكه.

ولم يُفْتِ مؤلّف المدخل الإشارة إلى ما تميّز به أسلوب ابن عراق في كتاباته من سلامة اللغة وقدرة على الإيجاز والدقة في التعبير، وهو ما يؤكّد امتلاكه ثقافة عربية أصيلة. أما أسلوبه الرياضيّ فيتميز بالحرص على التحقق من النتائج التي يحصل عليها، وتلك التي يأخذها من

المتقدمين من أمثال منالوس وكذلك من المتأخرين من أمثال حبش الحاسب وابن الصباح والغازن، وغيرهم من كبار الرياضيين. فراه لا يتردد في إصلاح أخطاء منالوس، ولا في دفع شبهة قد يقع فيها من يقرأ زيج حبش الحاسب مثل محمد بن عبد العزيز الهاشمي، ولا في إصلاح كتاب محمد بن الصباح "في امتحان موضع الشمس" ولا في تصحيح "زيج الصفائح" للغازن. وكل هذه الإشكالات هي في الحقيقة عناوين رسائل لابن عراق تكشف اعتماده المبدأ العلمي والأخلاقي لكبار العلماء، والذي يلخصه تصحيحه لكتاب أبي جعفر الغازن بقوله "وإن كان بعض الناس يعظم أن يُستدرك على مثل أبي جعفر في تأليفاته سهو وقع له، فإن الأولى بمؤثر الحق ألا يتهيب ذلك".

5 - 3 . الركن الثالث: آثاره : لم يكتف المؤلف بذكر أهم ما وصل من مؤلفات ابن عراق، بل ميّز بين المخطوط والمطبوع وحدد ما حُقق وما طُبِع وما تُرجم منها، وتاريخ تلك الطبوعات، وذكر المؤلفات مصنّعة كما يلي: أ- رسائل ابن عراق إلى أبي الريحان البيروني، وهي إحدى عشرة رسالة، وأربع مقالات له جمعت مع هذه الرسائل في مخطوط واحد (تضمّن خمسة عشر نصًّا)، هو رقم 2468 (قدم) 2519 (الآن) في مكتبة خدابخش بمدينة يتنا بالهند. ولم يُحَقِّق من هذه النصوص إلى يومنا هذا إلا نصّان. وقد أخرجت دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد الدكن (الهند)، طبعة لهذه الرسائل غير محققة، ولكنها أدت خدمة كبيرة للباحثين، تحت عنوان "رسائل أبي نصر بن عراق إلى البيروني"، سنة 1367هـ/ 1948م. وقد ترجم خوليو سمسو Julio Samsو إلى الإسبانية ست رسائل منها، وهي الرسائل 3، 4، 5، 6، 8، 9؛ وذكر د. رشدي راشد مؤلّف المدخل أنّه حَقَّق من ناحيته وترجم إلى الفرنسية الرسالة 12؛ كما حقق P. Kunitzsch & R. Lorح الرسالة رقم 10؛ ب- كتاب ابن عراق "إصلاح كتاب الأشكال الكرية لمانالوس"، حقق هذا الكتاب وترجمه إلى الألمانية Max Krause، ومازال هذا هو العمل الأساسي عن ابن عراق؛ ج- أما الكتب التي لم تصلنا، فهي: تهذيب التعاليم؛ والجسطي الشاهي، وهناك فقرة منه في مخطوط رقم 2/734، India Office Library، وفقرة في تحديد نهايات الأماكن للبيروني، ص 153 وكذلك في استخراج الأوتار في الدائرة، ص 96 - 99؛ وكتاب في السموت؛ وكتاب في علة تنصيف التعديل عن أصحاب

السندهند، ذكره البيروني ؛ وكتاب في تصحيح كتاب إبراهيم بن سنان في تصحيح اختلاف الكواكب العلوية؛ ورسالة ذكرها عمر الخيام، وهي: في عمل المسبع.

5-4. الركن الرابع: المصادر والمراجع : نقدّمها مصنّفة كما يلي: أ- أحد عشر مصدرا عربيًا أو معرّبًا، منها خمسة مصادر تاريخية عامة (كالكامل في التاريخ لابن الأثير، وتاريخ الأدب العربي لبروكلمان.. إلخ) ؛ وستة مصادر مختصة (ككتاب في استيعاب الوجوه في عمل الأسطرلاب للبيروني، ورياضيات عمر الخيام.. إلخ) ؛ ب- وخمسة عشر مرجعا بلغات أعجمية فرنسية وإنجليزية وألمانية.

6 – الخاتمة :

سعيًا من خلال هذا العمل إلى بيان موقع هذه الموسوعة في خضمّ ما تحفل به المكتبة العربية من موسوعات عامة ومختصة، عربية التّأليف أو غريبة. وذلك بالتركيز على أهدافها العامة، واختياراتها الكبرى، والسياق الثقافي والحضاري الذي تندرج ضمنه.

لكننا أردنا أن نتجاوز الملاحظات العامة إلى الاعتماد على خصائص معجمية وقاموسية في عملية التّأليف. فدرسنا مسألة "الوضع" أي منهج الموسوعة في ترتيب مداخلها ثم في تعريفها.

وإذا كان الترتيب لا يمثّل إشكالا كبيرا بالنسبة إلى موسوعة تعنى بالأعلام، وقد حُسيّم أمر اختيار التصنيف فيها على أساس اسم الشُّهرة، فإنّ التعريف يمثّل قضية كبرى، أهمّ إشكالاتها كيف تُوفَّق إلى تقديم معلومة تجمع بين مقاييس العلمية والاستيعاب من ناحية، وتُقدّم من ناحية ثانية محتوى علميًا شافيا يفيد القارئ العاديّ والباحث والعالم ويجب عن تساؤلّاتهم ؟

هذا ما امتاز به عمل هذه الموسوعة في رأينا. فقد احتطّت لنفسها منهجا دقيقا يقوم على مكوّنات أساسية ولا يتساهل في تطبيق المقاييس العلمية.

وقد أثبتنا من خلال التّموذج التي قدّمنا كيف يمكن أن يُلمّ المدخل - على إيجازه - بجميع الإشكالات المحيطة بشخصية العالم المترجم له، والإيفاء بالأركان الأربعة اللازمة لكلّ مدخل مع توثيق المعلومات، وتقديمها في لغة عصرية دقيقة واضحة سهلة.

وأملنا أن يتواصل الالتزام بهذه المقاييس في كامل أجزاء الموسوعة وإعادة النظر في ما كان دون ذلك حتى تحافظ الموسوعة على مصداقيتها، وتزاحم أكبر الموسوعات ولاسيما دائرة المعارف الإسلامية، إن كنّا نريد أن نختطّ تاريخنا بأيدينا ولا نتركه نهباً لغيرنا.

الحبيب النصراوي

المراجع

- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، دار الجيل، بيروت، المجلدات: 2004/1، بيروت، 2004 ؛ 2011/22، بيروت، 2011 ؛ 2013/23، بيروت، 2013.

_____ : موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، القواعد الفنية، تونس، 1999، و2001.

_____ : موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، الكتيّب التعريفي، تونس 1999.

_____ : موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، مواصفات تحرير المداخل، تونس، 2010 .

- Pellat , Ch. : Art. « Mawsû'a », in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. VI, Brill, Leiden - Maisonneuve, Paris, 1991, pp. 894 - 898

- <http://www.univ-paris-diderot.fr/diderot/presentation/encyclo.html> *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* Marie.Leca-Tsiomis (Texte paru dans *Célébrations nationales 2001*, Ministère de la Culture, 2001).

- <http://www.univ-paris-diderot.fr/diderot/presentation/encyclo.html> *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* Marie.Leca-Tsiomis (Texte paru dans *Célébrations nationales 2001*, Ministère de la Culture, 2001).

ثقافة المدن العربيّة في القرن العشرين من الهيمنة الشعريّة إلى التعدّديّة الثقافيّة

فاضل عبود التميمي (*)

نريد في هذا البحث أن نتقصّى بمنهج تحليليّ ظاهرة الهيمنة الشعريّة التي وسمت الثقافة العربيّة من مطلع القرن العشرين حتى منتصف القرن نفسه، وجعلت من الشعر (هويّة) فارقة في المدينتين الشهيرتين : "القاهرة" التي صدعت نواديها الأدبية بقصائد إسماعيل صبري (ت. 1923م)، وأحمد شوقي (ت. 1932م)، وحافظ إبراهيم (ت. 1932م)، وغيرهم، و"بغداد" التي غرّد شعراؤها الزهاوي (ت. 1936م)، والرصافي (ت. 1945م)، والجواهري (ت. 1997م)، وغيرهم ليحيلوا وجه الثقافة إلى نسق شعريّ مؤطرّ بالشدو والأحلام.

ولأسباب منهجية فإننا اكتفينا بالمدينتين السابقتين بوصفهما مثالين قريبين من واقع المدن العربيّة الأخرى التي يصعب درسها في بحث محدود الصفحات، وقد تبيّن أنّ ثقافة المدينتين السابقتين سرعان ما أصابها تحوّل بنيوي خطير في منتصف القرن العشرين بعد سلسلة من التغيرات التي أخذت توجه مبدعيها نحو أنواع ثقافيّة جديدة، بدأت تزاحم الشعر لتعلي من شأن النثر، وأنماط الكتابة فيه، بعد أن كُسر "عمود الشعر" على يد مجموعة من

(*) أستاذ بجامعة ديالى - العراق

الشعراء الذين أخذت القصيدة في إبداعهم تتجه اتجاهها فكريًا ابتعد كثيرًا عن روح الشعر القديم وظواهره الصوتية - الإيقاعية - الشكلية التي رافقتهم قرونًا عديدة، لعلّ من أهمهم بدر شاكر السياب (ت. 1964م)، ولويس عوض (ت. 1990م)، ونزار قباني (ت. 1998م)، والبياتي (ت. 1999م)، ونازك الملائكة (ت. 2007م).

وقد وجدنا أنّ ثقافة النشر الجديد، ممثلة في الرواية والقصة والمقالة والمسرح والصحافة، سرعان ما تشاكرت مع أنماط ثقافية جديدة سمعية - بصرية أخذت تزاحم الشعر لتُعطي من شأن أنساقها ممثلة في السينما والفنون التشكيلية والإذاعة والتلفزيون.

وقد خلصنا إلى نتيجة مؤداها: أنّ ثقافة القاهرة وبيروت شهدت تحولاً كبيراً في منتصف القرن العشرين اتجه نحو الفنون النثرية، والفنون الجميلة التي كان من شأنها أن تمثلت حاجات الإنسان المعاصر بعد أن عملت التحولات الاجتماعية والاقتصادية على تغيير البنى التحتية لتبنيك المدينتين آخذة إياهما من فضاء الحواضر الساكنة إلى فضاء المدن التي تنام وتستيقظ على صوت حركة الزمن.

1 - المقدمة :

نقصد بـ"ثقافة المدن العربية" ما ظفرت به المدن من أفانين الأدب بجنسيه الشهيرين: الشعر، والنثر المكتوب والمقروء الذي تداولته المنتديات الأدبية والصحف والمجلات والمؤسسات التعليمية والسياسية، والذي كان وما زال البنية التحتية للأفكار التي تشكل أهم الصياغات التي تنتمي إلى إبداع الكتابة الأدبية، فضلاً عن أنّه القاسم المشترك الذي تلتقي عنده الأذواق بمختلف نزعاتها واتجاهاتها، على أنّنا نعلم أنّ "الثقافة" مفهوم يتسع لـ"تخصصات مختلفة منها الأنثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والطب العقلي، والاقتصاد، والسياسة، والجغرافية" (1).

(1) أحمد، وليد خالد: محددات الدلالة اللغوية والمفاهيمية لمفردتي الثقافة والحضارة، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج 2، م 60، 2013، ص 172.

فثقافة المدن في هذا البحث ترتبط ارتباطاً مباشراً بوجود جنسي الأدب: الشعر والنثر، الأول قد ترك أثراً بالغ الأهمية في تاريخ العرب الثقافي والسياسي، والآخر يتّصل بأنماط أدبية عربيّة قديمة، وقد أسهم ومازال يُسهم منذ النصف الثاني من القرن العشرين في إيجاد ثقافة موازية للثقافة الشعرية تنطلق من النثر لتبني خطاباً أدبياً بأنواع إبداعية مقروءة.

القرن العشرون:

حلّ القرن العشرون و"القاهرة"، و"بغداد" تنعمان بخطاب شعريّ حاول أن ينهض من سبات ألمّ به طويلاً، فهما مدينتان تنامان على إرث شعريّ له مكانة خاصّة في العقول متوارثة. يقول ابن قتيبة (ت. 276 هـ): «وللعرب "الشعر" الذي أقامه الله تعالى مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً، ولآدابها حافظاً، ولأنساجها مقيداً، ولأخبارها ديواناً، لا يرث على الدهر، ولا يبيد على مرّ الزمان»⁽²⁾، فليس من السهولة تجاوزه إذ «من المؤكّد أنّ علاقة "الشعر" بالعرب علاقة حميميّة، فهو "ديوانهم" في القديم، وعندما تصنّف اهتمامات الأمم بالفنون فسيقال إنّ العرب أمة شاعرة، ومن هنا فإنّ قضيّة الشعر ظلّت مطروحة في حياتهم الجديدة»⁽³⁾، نزولاً إلى بدايات القرن العشرين لتنمو أغراضه المعروفة في ظلّ حاجة اجتماعية وسياسية تريد من الشعر المشاركة في الحياة، وإبداء موقف واضح وصریح من قضايا العصر.

في مصر ظهر جيل من الشعراء أوائل القرن العشرين «درس في باريس، ونشأ على نشأة أهل الأستانة، ومنهم من درس في الجامع الأزهر، ونشأ في قرية من قرى الصعيد، وكان منهم من شبّ في حجر الحضارة، ومن شبّ في قبيلة بادية... وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية، ومنهم من كانت لغته في نظمه لغة الأحاديث اليوميّة»⁽⁴⁾، بمعنى أنّ

(2) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، ط 2، دار التراث، القاهرة 1973م، ص ص 17-18.

(3) علوان، علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الروبا وجماليات النسيج، وزارة الإعلام، العراق 1975م، ص 5.

(4) العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، 1937م، ص 4.

شعراء مصر كانوا يمثلون ثقافة شعرية ذات أصول مختلفة تلتقي حول مهمة الشعر التي غدت في القرن العشرين واضحة الملامح على الرغم من اختلاف صنعتهم، وإجادة قرائحهم.

وفي العراق لم تكن الصورة بمختلفة عما هي عليه في القاهرة، فقد بدأت الحياة تتغير ولكن ببطء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ليظهر فريق من الشعراء بلغت قدراتهم الشعرية أقصاها ما بين الحربين منهم: الزهاوي، والرصافي، والكاظمي (ت. 1935م) الذي رحل فيما بعد إلى القاهرة، وآخرون، وقد حمل هؤلاء الشعراء العبء حين اعتنوا بقضايا مجتمعهم، والمشكلات التي كان يجابهها (5)، فقد حاول كل واحد منهم أن يقف من عصره موقفا واضحا تابعا لنمط الثقافة التي اكتسبها، والحياة السياسية والاقتصادية التي عاشها.

2 - الرموز الشعرية :

عرفت مدينتنا القاهرة وبغداد في بداية القرن العشرين ثقافة شعرية عكست طبيعة الحياة العربية المتوارثة التي تنمو مفاصلها وتمدد حول الشعر بوصفه خطاباً يتضمن عناصر المشاركة الثقافية من "مرسل" وهو الشاعر، و"مرسل إليه" وهو المتلقي، و"رسالة" وهي القصيدة، و"السياق" وهو اللغة، فضلا عن "السنن وقناة الاتصال"، وهي العناصر التي ابتدعها جاكوبسن (Jakobson) في خطاطته الشهيرة (6).

ففي مصر كان الشاعر إسماعيل صبري الذي ولد عام 1854م قد نشأ في بيئة حضارية، هي بيئة "القاهرة" التي هيأت له أسباب حياة فيها شيء من الترف، وقد دفعت به إلى فرنسا لتلقي العلم، والمعرفة الفرنسية، وأدبها متخصصاً في القانون، هذا الشاعر كان على ما يرى العقاد: «شعره لطيف لا تعمّل فيه ولكنه كذلك لا قوّة فيه ولا حرارة... وأثره في تهذيب الأذواق، ونفي ما كان فاشياً من زيف التشبيه، وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه»

(5) الخياط، جلال: الشعر العراقي الحديث: مرحلة وتطور، ط 2، دار الرائد العربي، بيروت 1987 م، ص53.

(6) في كتابه "قضايا الشعرية".

(7)، كلام العقاد يحيل على شعر شاعر كان له أثر في ثقافة المجتمع المصري، وهو مجتمع يتلقى الشعر بدءاً من مؤسسة الأزهر الشريف، وانتهاء برجل الشارع المحدود الثقافة.

وكان شوقي الذي ولد في ظلّ رعاية الخديوي إسماعيل وحماته قد أصدر ديوانه الأول سنة 1898م، وقد جعل من نفسه شاعر القصر الذي «نقل شعر المديح والثناء في الأدب العربي إلى آفاق اجتماعية وإنسانية رحبة» (8)، لكنه نُفي إلى أسبانيا سنة 1915م ليعود إلى مصر سنة 1919م، وفي سنة 1927م بُويع شوقي أميراً للشعراء في ممارسة غير مسبقة في تاريخ العرب يؤكدها: «حبّ شوقي للصيت، وحرصه عليه، وكثرة الأخبار بأقلام محبيه» (9)، لكنه خرج من ذلك التتويج «إلى ميدان جديد لم ينهض فيه الشعر العربي إلاّ على يديه» (10)، أعني الشعر المسرحي الذي أنجز منه في السنوات الأربع الأخيرة من عمره سبع مسرحيات كانت أكبر إنجازاته الشعرية على الإطلاق (11)، فضلاً عن خصوصيته المعروفة في أغراض لعلّ من أهمها: المديح لا سيّما مدح الأمير عباس، فضلاً عن الرثاء الذي وجهه نحو عليّة القوم.

وليس للباحث في ثقافة مصر الشعرية إلا أن يذكر حافظ إبراهيم الذي كان وسطاً بين مفهومين للشاعر: القديم والحديث، وكان وسطاً بين شعراء الحرية القومية وشعراء الحرية الشخصية، فهو شاعر الحياة القومية في كتاباته الشعرية عن اللغة، والسفور، والحجاب، والسياسة، فضلاً عن أنّه شاعر الحياة الخاصّة به في الشكوى، والهزل، والخمريات، والمساحلات، وليس له نظير في أبناء جيله... جمع بين التعبير عن الخاص والعام، وهو وسط بين الشعراء المطلعين على الآداب العربية وحدها، والمتوسعين في قراءة الآداب الأوروبية، فضلاً

(7) العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 34.

(8) خلف الله، محمد: بحوث في العروبة وأدائها، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970 م، ص 239.

(9) هيكّل، أحمد: حياة شوقي، مطبعة مصر، ص 66.

(10) الدسوقي، عمر: المسرحية، ص 50.

(11) أبو الأنوار، محمد: الحوار الأدبي حول الشعر...، مكتبة الشباب، القاهرة 1975 م، ص 263.

عن أنه وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين (12)، فهو في النهاية شاعر استطاع ان يتبوأ مقعداً واضحاً في خارطة الشعر المصري، وأن يكون ممثلاً لثقافة مصرية ظاهرة.

والواقع أنّ شاعرية أحمد شوقي وحافظ إبراهيم كانت موضع فخر نقديّ عند طه حسين ف«كلا الشاعرين قد رفع لمصر مجداً بعيداً في السماء، وكلا الشاعرين قد غدى قلب الشرق العربي نصف قرن... بأحسن الغذاء، وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي، وردّ إليه نشاطه، ونضرتة ورواه... هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء من غير شك» (13).

كلام طه حسين يشير صراحة إلى أثر الشاعرين في مصر وخارجها، مع ما فيه من انحياز واضح إذ لم يثبت أنّ الشاعرين هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء.

وكانت شاعرية حافظ وشوقي موضع مقايسة وموازنة نظراً لأهمّما كانا يمثلان تصويئاً شعرياً لا يمكن تجاوز أثره. لنستمع إلى طه حسين وهو يوازن بين شعريهما: «شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء، ولم يحسن ما أحسن حافظ من إحساس الألم، وتصوير هذا الإحساس، وشكوى الزمن... وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة، وأسبق منه إلى المعاني، وأبرع في تقليد الشعراء المتقدمين» (14).

وكان لصوت الشاعر خليل مطران (ت. 1949م) أثر مسموع في مصر، فقد أسهم شعره في إشاعة ثقافة لفتت نظر الكثيرين، ويكفي أنّ الشاعر أحمد شوقي قال فيه: «لا يسعني إلاّ الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الأدب، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب» (15).

(12) العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ص 16 - 17.

(13) حسين، طه: حافظ وشوقي، 1933م، ص 222.

(14) المصدر نفسه.

(15) الشوقيات، 1898م، ص 9.

وقارئ الشعر العربيّ في مصر لا يمكنه أن يتجاوز ظاهرتين ثقافيتين لهما مساس بالشعر والثقافة الشعرية في النصف الأول من القرن العشرين؛ أعني: "جماعة الديوان" التي ضمّت إبراهيم عبد القادر المازني (ت. 1949م)، وعبد الرحمان شكري (ت. 1958م)، وعباس محمود العقاد (ت. 1964م)، الذين جمعتهم فكرة واحدة هدفها الارتقاء بالأدب العربيّ شعره ونثره⁽¹⁶⁾، و"جماعة أبولو" التي يعود الفضل في تأسيسها إلى الشاعر الأديب أحمد زكي أبي شادي (ت. 1955م) الذي لم تمنعه اهتماماته العلميّة من الشعر والعناية به في مؤسسة صار رئيسها الفخري الشاعر "أحمد شوقي" ودخل في عضويتها شعراء كثر.

أعلن أبو شادي ميلاد "جماعة أبولو" في القاهرة في شهر سبتمبر عام 1932م، وأصدر مجلة تحمل اسمها، وتنتشر شعرها، وتنبئ أفكارها، هي مجلة "أبولو" ذاتعة الصيت، وكان من أهمّ أعضاء الجماعة: علي محمود طه (ت. 1949م)، وإبراهيم ناجي (ت. 1953م)، ومحمود حسن إسماعيل (ت. 1977م)، وغيرهم⁽¹⁷⁾.

أمّا في العراق فإنّ الصورة الخاصّة بالثقافة الشعريّة لا تكاد تختلف عن صورة القاهرة، فالمشهد الثقافيّ يشير بقوة إلى وجود عدد كبير من الشعراء الذين أسهموا في إشاعة ثقافة تحتكم إلى الخطاب الشعري لتعمل بأصوله منهم: الزهاوي الذي ولد في عام 1863م، وهو ابن عائلة ميسورة الحال دعا مبكّرًا إلى سفور المرأة، وطلب العلم لها، وله آراء مهمّة في نبذ القافية وتجديد الشعر⁽¹⁸⁾، لكنه كان متناقضًا في مواقفه السياسيّة، فقد بكى ليلى التي زوّجها دون رضاها في العراق إشارة إلى الاحتلال الإنكليزي لبغداد⁽¹⁹⁾، لكنّه رضي أن تعيد جريدة الاستقلال نشر قصيدته "ولاء الإنكليز" التي تشير صراحة إلى حبّ العراقيين لهم، بمعنى أنّه صار موالياً للإنكليز، ومحبًّا لهم⁽²⁰⁾.

(16) للمزيد عن جماعة الديوان ينظر موسى، منيف: جماعة الديوان النشأة والمفهوم، مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989م.

(17) للمزيد عن جماعة أبولو ينظر مندور، محمد: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ص 93.

(18) علوان: تطور الشعر العربي، ص 108.

(19) رباعيات الزهاوي، ص ص 26 - 27؛ الخياط: الشعر العراقي الحديث، ص 122.

(20) علوان: تطور الشعر العربي، ص 122.

وكان قد رثى شهداء ثورة العشرين في العراق، وحين فشلت الثورة في تحقيق أهدافها شتم ثوارها، وعرض بهم في قصيدة كتبت لتحيّة "السير برسي كوكس" المسؤول عن الإدارة البريطانية في العراق (21).

بإيجاز شديد: «كانت شخصية الزهاوي غريبة من النمط الذي يتابعه الناس، ويعجبون له، أو يقفون منه موقفًا متطرفًا سلبيًا وإيجابيًا» (22)، وهذا يعني أنّ شعره – فضلًا عن مواقفه – كان قريبًا من ثقافة المجتمع.

وللزهاوي عشرات المعارك الثقافية التي خاضها مع الرصافي، وروفائيل بطي، وأحمد شوقي، والعقاد، وآخرين (23)، وهي مجملها تكشف عن عقل شعريّ له مقدماته ونتائجه التي تدخل في تكوين ثقافة الشعر التي كان لها مريدوها وأنصارها الذين يحتفون بالشعر بوصفه خطابًا يمثّل حضارة أمة عُرفت به.

والرّصافي وُلد في بغداد في بيت فقير ضمن حيّ "العاقولية" في عام 1875م، ولما صار شابًا كثرت اتصالاته السياسية فكانت له صلة معتادة مع محمود شوكت باشا قائد الانقلاب العثماني ضد السلطان عبد الحميد، وصلة أخرى مع طلعت بيك وزير داخلية الاتحاد والترقي، وصلات مع الجمعيات والهيئات السياسية المعروفة (24)، وكان كثير الصراع مع الملك فيصل الأوّل ملك العراق من جهة، ومن جهة أخرى مع الإنكليز ممّا أثر في حياته الخاصّة ورزقه حتى اضطر إلى ترك بغداد إلى الأستانة، ثم بيروت (25).

وكان شديد المهجاء للملك فيصل لا سيّما في قصيدته:

أبلاطُ أم ملاطُ أم لواطُ أم مليكُ بالمخانيث محاطُ

(21) المصدر نفسه، ص 124.

(22) الخياط: الشعر العراقي الحديث، ص 68.

(23) للمزيد عن معارك الزهاوي ينظر الهلالي، عبد الرزاق: الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982 م.

(24) الواعظ، رؤوف: معروف الرصافي حياته وأدبه السياسي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص 68.

(25) المصدر نفسه، ص 80.

غضب الله على ساكنيه وتداعى ساقطاً ذاك البلاط (26)

عُرف عن الرُّصافي دفاعه عن المرأة لا سيّما في سفورها، وتحزّرها من الحجاب، وتعلّمها، وعملها (27)، ومن ميزات شعره التي لاقت استحسان المجتمع أنّه «نقل المعارضة السياسية إلى الشوارع والأنديّة، ووضع الناس أمام قضاياهم الملحّة لا سيّما في مجال الاجتماع، والتقدم، والنهوض، والارتقاء» (28)، وكان قد سخّر حياته لمنفعة المجتمع، ولك أن تقرّأ في وصيته: «كلّ ما كتبتّه من نظم ونثر لم أجعل هدفي منه منفعتي الشخصية، وإنما قصدت به منفعة المجتمع» (29)، وهو في هذه الوصية كان صادقاً فقد دفع حبّ الشاعر الناس وتعشّقه الخير إلى ذكر مظاهر البؤس والفاقة والإكثار من وصفها في شعره (30).

وكان فضلاً عن وجود هذين الشاعرين اللذين ملأ العراق شعراً وحرّاً ثقافيّاً، بزوغ نجم كبير في سماء الشعر استطاع بشعره أن يغذي الثقافة الشعريّة العراقيّة قرناً كاملاً، أعني الجواهري الذي وُلد على الأرجح في عام 1900م في النجف، ونشأ في مطلع القرن العشرين نشأة علم وسط عائلة تقول الشعر، وتتصدر النوادي (31).

كان الجواهري مضطرباً في رؤيته السياسيّة يعرّض بالسلطة السياسيّة، ولكّنه في قصائد أخرى يمدح الملك فيصل الأول، والأمراء، والوزراء، وقد مدح في حينها نوري السعيد الذي كان بالضد من آمال الشعب، وتطلعاته (32)، وكان قريباً من اليسار العراقي (33)، لكنّه لم يكن بعيداً عن شيوخ العشائر، وأهل الإقطاعات الزراعيّة، وهذا يعني أنّ مواقف الشاعر السياسيّة كانت على درجة عالية من التناقض، لكنّها كانت في صميم الأحداث والمتغيّرات

(26) المصدر نفسه، ص 176.

(27) المصدر نفسه، ص 108.

(28) الخياط، جلال: الشعر العراقي الحديث، ص 81.

(29) علي، مصطفى: الرصافي، القاهرة 1948 م، ص 43.

(30) الخياط، جلال: الشعر العراقي الحديث، ص 80.

(31) علوان: تطور الشعر العربي، ص 258.

(32) المصدر نفسه، ص 274.

(33) المصدر نفسه، ص 283.

(34)، وكان في شعره فضلاً عن كل ذلك ظاهرة "الجنس الحاد" (35)، والعنف والغضب، وبروز صوت الأنا بشكل لافت للأمر (36).

فالجواهري جمع في أشعاره بين الخاص والعام، وبين التجربة الشخصية التي افتقدناها عند الآخرين والتجارب العامة التي كان على مدى أكثر من قرن يحاول أن يكون شاعرنا الأول (37)، وقد تهيأت له فيما بعد أسباب النجاح فكان شاعر العرب الأكبر.

لقد استطاع هؤلاء الشعراء وغيرهم - ممن لم يسمح المقام بقراءة أشعارهم، والوقوف عند خطاباتهم - تمثيل عصرهم بكل ما فيه من تطّلع وإحباط، ولا غرابة في ذلك «فالشاعر على سبيل المثال، هو مثقّف عصره؛ لأنه يعي ذلك العصر، ويدرك واقعه، ويستطيع التعبير بحريّة عن مثل هذا الوعي، فإذا كان شاعرًا بمعنى الكلمة وعلى وفق معايير الأصالة والجودة الشعرية استطاع في ضوء ذلك الوعي والتفرد الفني التأثير في واقعه» (38).

ورأى طه حسين أنّ الشعراء في النصف الأول من القرن العشرين اتسموا بالكسل العقلي الذي انتقل بدوره إلى القارئ الذي أسهم في إشاعة نمط واحد من الثقافة فيكون مثل القارئ فيه مثل الرجل الذي يعود معدته على لون واحد من الأكل، فإذا اضطرّ إلى لون آخر لم يهضمه، لكنّ طه حسين استثنى من هذا الوصف خليل مطران، والعقاد في مصر، والرّصافي والزهاوي من العراق للتدليل على هيمنة أشعارهم على ثقافة المجتمع يوم ذاك، مع أنّه أشار ضمناً إلى محنة الشعر في نهاية النصف الأول من القرن العشرين (39).

مما سبق يتبيّن:

1- هيمنة الشعر على ثقافة النصف الأول من القرن العشرين.

(34) المصدر نفسه، ص 284.

(35) المصدر نفسه، ص 277.

(36) المصدر نفسه، ص ص 294 - 295.

(37) الخياط، جلال: الشعر العراقي الحديث، ص 117.

(38) غزوان، عناد: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة: الشعر في الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 51.

(39) حسين، طه: حافظ وشوقي، ص ص 124 - 130.

- 2- وجود جدل شعري حول الشعر نفسه وأثره في الحياة السياسيّة والاجتماعية.
- 3- انقسام المجتمع حول الشعراء أنفسهم بين مؤيد ومعارض.
- 4- على الرغم من وجود الأنواع الأدبية الأخرى في جوار الشعر فإنّها لم تستطع التساوق مع خطابه، لأن جوهر الثقافة كان شعريّاً.

3 – بداية التحوّل: النصف الثاني من القرن العشرين:

3 – 1. ظاهرة التّجديد في الشعر:

شهد العقد الأوّل من النصف الثاني من القرن العشرين وقائع مهمّة في تاريخ الأدب العربي لعلّ من أهمّها تحقّق منطلقات فكرة التّجديد في الشعر على الساحة الثقافيّة العربية على نطاق واسع، بعد أن كانت الإرهاصات الأولى منطلقة من المهجر، ومصر، والعراق، ولبنان، غير أنّ تحقّق تلك الفكرة تمّ في بغداد بشكل واضح على يد مجموعة من الشعراء: بدر شاكر السياب (ت. 1964م)، وعبد الوهاب البيّاتي (ت. 1999 م)، ونازك الملائكة (ت. 2007 م)، وقد بارك الفكرة مجموعة من النقاد العرب على رأسهم إحسان عباس (ت. 2003م) الذي أصدر كتابه الرائد "عبد الوهاب البيّاتي والشعر الحر" عام 1955م، وقد كان له أثر إيجابي واضح في إشاعة النقد الموازي لحركة الشعر الحر.

وعمل على الأخذ بفكرة التّجديد مجموعة كبيرة من الشعراء على مستوى الوطن العربي، والمهجر، جعلت كتابة الشعر الحرّ يوم ذاك نمطاً مقبولاً من أتماط الثقافة الشعريّة، ولعلّ فكرة التّجديد يومها «انبعثت لتحطم تلك الانضباطيّة في الشكل سواء أكان ذلك الشكل قائماً على شطرين، أم على أساس توشّيحٍ متنوّع»⁽⁴⁰⁾، لتنصبّ عنايتها الأولى نحو شكل القصيدة ومحتواها، ففي الشكل كانت اهتمامات الشعراء تتّجه نحو القافية التي عملوا جهدهم على التخفيف من درجة تكرارها، وتجاوزها فيما بعد، وهذا يعني أنّ الشعر بدأ يتّجه

(40) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1978م، ص 15.

بعيداً عن ظاهرة التصويت التي عُرف بها قروناً لتصير المسافة بين الشعر والنثر أقرب مما كانت عليه في كلّ عصور الشعر العربي، ومما زاد من تقريب المسافة ذاتها قيام أنماط فنية من الشعر على بنية نثرية كما في: قصيدة النثر، أو النثر المركز، أو الشعر المنطلق.

واقترب الشاعر الحديث من فضاء النثر حين سمّى ما يكتبه "سطرًا" شعريًا، وليس "سطرًا"، فدلالة "السطر" نثرية، ودلالة "السطر" شعرية، وهذا يعني أنّ القصيدة تتشكل بعيداً عن البهرجة الصوتية للقفية التي ترن عادة في أذن المتلقي.

مما سبق يتبين أنّ انكسار عمود الشعر العربي أذى إلى بروز أجواء نثرية، وإن كانت بثوب شعري لكنّها كانت تتجّه بشكل واضح نحو استثمار النثر لتعلي من أنساقه، وتأخذ من تقاناته؛ ولهذا أخذت القصيدة المعاصرة من السرد: الحوار، والوصف، ولاذت بالأسطورة، وأنجّحت نحو الصورة، وعلامات التزييم، وأخذت من الفنون السمعية والبصرية ملامح تشكّلها الجديد لكي تعوّض خسارة شكلها القديم، وصوتيتها العالية، ويبدو أنّ نجاح فنّ الرواية - وهي نثر - في تجسيد الوعي المدني في العصر الحديث هو الذي دفع الشعراء إلى الإقبال على الكتابة السردية، واستغلال مرونة الشكل الروائي في توصيل أفكارهم ضمن الشعر (41)، ولهذا شاعت القصائد السردية الطويلة.

وقد برزت في المشهد الأدبي مشاركة أنواع أدبية نثرية لعلّ من أهمّها:

3-2. المسرحية :

عُرف المسرح في مصر عام 1870م ولد أول مسرح وطني على يد يعقوب صنّوع (ت. 1912م)، الذي قدّم خلال عامين 160 عرضاً مسرحياً، وكان له الفضل في تمهيد التربة، وإلقاء بذرة مسرحية أولى، وقد وفدت إلى مصر بعد ذلك فرقتان، إحداهما من بيروت في عام 1876م لسليم نقاش، والأخرى دمشقية سنة 1884م لأبي خليل القباني (ت. 1903م)، وسرعان ما توالى الحركة المسرحية في مصر، وأخذت في التطوّر لتنشط معها حركة التأليف،

(41) عصفور، جابر: الرواية والاستنارة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 55، 2011، ص 45.

والترجمة، والتمثيل، والإخراج، ولأنّ الجمهور المصري ميّال بطبعه إلى الطرب والغناء فقد كثرت الفرق المسرحيّة التي تقدّم عروضاً غنائية، حتى وإن كانت على حساب الدراما المسرحية، فضلاً عن وجود موسيقيين كبار، ممّا عزّز الطلب على المسرح الغنائي، لا سيّما مسارح سلامة حجازي (ت. 1917م)، وسيد درويش (ت. 1923م)، وكامل الخلعي (ت. 1931م) (42).

وكانت سنوات السّبعينيّات والسبعينيّات في مصر من أغنى سنوات المسرح ممثّلة في أعمال محمد عنّاي الذي مال إلى الغوص في النفس البشريّة كما في مسرحياته: "البر الغربي" – "ميت حلاوة" – "السجين والسجان" – "المحاذيب"، وسمير سرحان في أهمّ أعماله: "ست الملك"، وفوزي فهمي الذي غلبت على أعماله قضايا العدالة والحرية وأصول الحكم كما في مسرحياته: "أوديب" – "الفارس والأسيرة" – "لعبة السلطان" – "عودة الغائب"، وعبد العزيز حمودة الذي تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما في مسرحيته: "الناس في طيبة"، وعبد الله الطوخي، فضلاً عن السيد حافظ الذي برز عنده الاتجاه التجريبي، ومن أهمّ أعماله المسرحية: ظهور واختفاء أبي ذرّ، ومسرحية: حكاية الفلاح عبد المطيع.

وازدهر المسرح التجاري متمثلاً في مسارح القطاع الخاص لتسليّة الطبقة الجديدة التي امتلكت المال، معتمداً في رؤيته للتسليّة الإثارة، والاقتباس، وهذا ما دفع نجوم السينما إلى العمل فيه للترفيه والإفادة.

ومال مسرح الثمانينيّات إلى القضايا السياسيّة والاجتماعية، كما هو عند نبيل بدران في مسرحياته: السود، وباي باي يا عرب، وباي باي لندن، وانتبهوا أيها السادة؛ ومحمود عبد الرحمان الذي تركّز اهتمامه على الديمقراطية، والقومية العربية كما في: حفلة على الخازوق، وعريس لبنت السلطان، وكوكب الفئران؛ وصلاح عبد السيد، ومن أهمّ أعماله المسرحية: الأرشيفجي، والجرح يغني، والوطاويط، والعرايس؛ وصفوت شعلان في: عجوزان في المنفى، والمزاد، وحكمت امرأة؛ وعبد اللطيف أبو درباله في مسرحياته: الخلاص، وما وراء

(42) المسرح المصري، بداية ونهاية، جريدة المصري اليوم، العدد (1580) في 2008/10/10.

السقوط، والخروج، والخال حمزة، وزواج الشيخ جاب الله ؛ وصلاح فضل الذي مال إلى التعبير عن القيم السياسية كالحرية، والعدالة، ومن أهم أعماله : بلغني أيها الملك السعيد، فارس عند السلطان ؛ ومحمد الشريبي في : ولاد الإيه ؛ وأمير سلامة في مسرحياته : الحواجز، وعالم قش، وكفر سعيد ؛ والقضايا الاجتماعية عند صلاح الغمري في : بيت الأصول، وفي الحفظ والصون ؛ ومحمد الجمل ومن أهم أعماله المسرحية: الإنسان الكورفيللي، والملهي والعشاق، والفرايش ؛ ومال أبو العلا السلاموني إلى استدعاء الظواهر التراثية كما في : هوجة الزعيم، ومآذن المحروسة، والعدالة الاجتماعية والحرة كما في مسرحية رجل في القلعة.

وكان يسري الجندي قد عني بالسيرة الشعبية والأسطورة وظهر ذلك في مسرحياته : حكاية جحا والواد قلة، وبغل البديلة، وعلى الزيق، ورابعة العدوية، واليهودي التائه، وأبو زيد الهلالي، وحكاوي الزمان يا عنتر ؛ وكذلك سمير عبد الباقي في مسرحياته: سيرة شحاتة ذي اليزل، واللبلة فنظية ؛ واهتم رأفت الدويري بالأنثروبولوجيا، والفلكلور الشعبي، والملاحم الشعبية كما في : كفر التهنيدات، والواغش ؛ ومحمد سلماوي الذي مال إلى التجديد كما في: سالومي فوت علينا بكرة، هذا إلى جانب عبد الغفار مكاوي، ونهاد جاد، ومحمد كمال، ويحيى عبد الله، وأحمد عثمان، وجمال عبد المقصود. ويزر المسرح الشعري إلى جانب المسرح النثري الذي غلب عليه المضمون السياسي، والولع بالتراث ومن أبرز كتابه: يسري خميس، ومهران السيد، وأحمد سويلم، وفتححي سعيد، وفاروق جوييدة، وأنس داوود، ومصطفى عبد الغني، ومهدي بندق، وشوقي خميس، ومحمد إبراهيم أبو سنه، وغيرهم.

وفي الثمانينيات اعتمد المسرح على ظاهرة النجم الأوحده، فكانت مسرحيات عادل إمام أبرز مثال حيث اعتمد على نجوميته دون ان تقدم شيئا اللهم إلا غسل هموم المتفرجين. وشهدت التسعينيات موجة انحسار الحركة المسرحية، وغياب المسرح الهادف، وتحوّله إلى هزليات مثل: سلامة سلم نفسك، وبوم شيكا بوم، والمليم بأربعة، وباحبك يا مجرم، وفي عام 1991م تمّ عرضُ 20 مسرحية هابطة مثل: 4 غجر والخامس جدع، وافرض، وشارع محمد علي، ودستور ياسيدانا، وتنجوزيني يا غسل، وعطوة أبو مطوة، وحب في التخشبية، فضلاً

عن استمرار ظاهرة النجم الأوحّد متمثّلة في عادل إمام الذي اعتمد على نجوميّته في استمرار عرض مسرحية: الواد سيد الشغال أكثر من ثماني سنوات (43).

بمعنى أدقّ إنّ المسرح المصريّ في النصف الثاني من القرن العشرين استمرّ في تقديم مسرحيات كثيرة منها ما هو جاد، ومنها ما هو خال من الجِدِّ، لكنّه كان مسرحًا جاذبًا للمشاهدين الذين يعدّون الذهاب إلى خشبته ثقافة مطلوبة.

وعُرف المسرح في العراق بشكله الذي يتألّف من: "ممثلين"، و"نصّ"، و"متلقين" أواخر القرن التاسع عشر في مدينة الموصل (44)، وفي الخمسينيّات من القرن العشرين تطوّرت الحركة المسرحيّة في العراق، وأصبح للمسرح رسالة ثقافية تلقّاها العراقيون بمزيد من الحبّ والإعجاب حتى أصبح المسرح: «أكثر التصاقًا بالمجتمع، وحاجاته، وأوسع تأثيرًا على طبائع الأفراد، وسلوكهم» (45)، ويكفي المسرح العراقي الخمسيني فخريًا أن عملت به الفرق المسرحية الآتية: الفرقة الشعبية، وفرقة المسرح الحديث، وفرقة المسرح الحرّ.

وتعدّ الستينيّات من الحقب الخصبية في عصر المسرح العراقي إذ قدمت المسارح مسرحيات كادت تستمر عروضها أشهرًا من الزمن (46)، أما في السبعينيّات، والثمانينيّات فإنّ النشاط المسرحي لم يتوقّف بل أخذت وتائر نموه تزداد و«كانت أغلب عروض مسرح الثمانينيّات تدور حول ثيمة واحدة هي الحرب، حتّى إنّ دائرة السينما والمسرح التابعة لوزارة الثقافة والإعلام آنذاك نظّمت مهرجانًا مسرحيًا يحمل اسم مسرح الحرب، لكنّ أغلب هذه العروض كانت فيها إدانة واضحة للحرب رغم أنّه كان ضدّ توجه وغاية المهرجان، حيث تحمل وزر هذه الإدانة في أغلب الأحيان الشباب» (47).

(43) صادق، صادق إبراهيم: نشأة المسرح المصري، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، في 2013/8/8.

(44) الزبيدي، علي: المسرحية العربية في العراق، مجلة الأقاليم، بغداد، س1، ص9، ص46.

(45) المفرجي، أحمد: الحركة المسرحية في العراق، ص40.

(46) مصطفى، فائق: المسرح العراقي: تاريخه، نصوصه، نقده، دار سردم، السليمانية 2012م، ص ص 45-46.

(47) شرجي، أحمد: سلطة المسرح ومسرح السلطة في العراق، جريدة المدى، العدد (2821)، 2013/6/18 م.

وفي سنوات التسعينيات كان المسرح في العراق يفرز العديد من الظواهر التي تصلح مقدمات لقراءة الواقع العراقي، من تلك الظواهر سيادة المسرحية الاستهلاكية التجارية، و"مسرحية المونودراما" الشخصية الواحدة، و"مسرح البكائيات والمناحة"، ومسرحيات البانتومايم "المسرحيات الصامتة" (48).

3 - 3 . القصة والرواية :

ازدهرت القصة القصيرة في مصر بشكلها الفني ذي الملامح الواضحة بعد ثورة 1919م، على يد عيسى عبيد (ت. 1922م) الذي أصدر مجموعته الأولى "إحسان هانم" في عام 1921م، وقد تنوعت بعد ذلك روافد القصة المصرية قصيرها وطويلها، وصار في مصر بعد الحرب العالمية الثانية عدد كبير لا يستهان به من القصاصين (49).

وفي الستينيات من القرن العشرين تأثرت القصة المصرية بموجة اللامعقول أو العبث، التي أدت إلى ظهور أفكار مؤداها عدم وجود معنى للحياة (50)، وبعد منتصف القرن طغت موجة تيار الواقعية بمختلف صورها على الأدب المصري فكان نصيب القصة القصيرة منها زاداً وفيراً، ففي عام 1955م ظهرت مجموعة إدوار الخراط "حيطان عالية"، فضلاً عن كتابات القاص أحمد مرسي، ومنذ عام 1960م أخذت موجة الواقعية بالانحسار مفسحة الطريق لأدب اللامعقول ثانية فكتب يوسف إدريس - الواقعي - قصته "حكاية ذي الصوت النحيل"، وعاد فتحي غانم إلى الاتجاه ذاته، فضلاً عن القاصين: علاء الديب، ومحمد حافظ رجب، والبهاء طاهر (51)، ولعل أبرز هذه الأسماء: محمد حافظ رجب، ويحيى الطاهر عبد الله، وإدوار الخراط، وسليمان فياض، ومحمد البساطي، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وإبراهيم أصلان، وعبد الحكيم قاسم، ومجيد طوبيا، ومحمد إبراهيم مبروك، وبهاء السيد، وعز الدين

(48) كيظان، عبد الخالق: من ملامح المسرح العراقي: لماذا البانتومايم؟، موقع الكاتب صباح الانباري.
(49) الشاروني، يوسف: القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، الطبعة الثانية، القاهرة 2010م، ص ص 125 - 128.

(50) المصدر نفسه، ص 128.

(51) المصدر نفسه، ص ص 185 - 188.

نجيب، ومحمد جاد الرب، ومحمد عباس، والدسوقي فهمي، وخيري شلبي، ومحمد مستجاب، ومحمد جبريل.

ظلت هذه الأسماء وقيّة للقصة القصيرة في السبعينيّات والثمانينيّات والتسعينيّات، وهذا ما يبدو جليّاً في الإصدارات القصصيّة التي ظهرت تباعاً لهم.

أما الرواية المصريّة فيؤرّخ لفتيّتها بظهور: "زينب" رواية الكاتب محمد حسين هيكل (ت. 1956م) الذي يعد الرائد الحقيقي للرواية المصريّة⁽⁵²⁾، وفي الخمسينيّات ظهرت مجموعة من الروايات المصريّة لعلّ من أهمّها: رواية الأرض لعبد الرحمان الشرفاوي (ت. 1987م) التي نشرت في عام 1954م، وأصدر روايته الأخرى "الفلاح" في عام 1968م، ونشر الروائي عبد الحكيم قاسم روايته المهمّة: "أيام الإنسان السبعة" في 1969م⁽⁵³⁾.

وفي الستينيّات بزغ نجم الكاتب الروائي نجيب محفوظ (ت. 2006م) ليتسيّد الموقف الأدبي السرد في مصر والوطن العربي، فكانت رواياته الخمسينيّة: ثلاثية القاهرة: بين القصرين (1956م)، قد حوّلت إلى فيلم من إخراج حسن الإمام، ثم حوّلت إلى مسلسل تلفزيوني، وكذلك قصر الشوق (1957م) التي حوّلت إلى فيلم من إخراج حسن الإمام، ثم حوّلت إلى مسلسل تلفزيوني، ورواية السكرية (1957م) التي حوّلت إلى فيلم من إخراج حسن الإمام، وقد أسهمت هذه الروايات في تقديم نجيب محفوظ إلى القارئ والمشاهد العربي.

وفي عام 1961م نشر روايته "الرص والكلاب" التي حوّلت إلى فيلم، ثم حوّلت بدورها إلى مسلسل تلفزيوني، ثم نشر روايته "السمان والخريف" (1962م) التي حوّلت إلى فيلم، فضلاً عن نشره روايته "الطريق" (1964م) التي حوّلت بدورها إلى فيلم. وقد تابعت رواياته بعد

(52) بدر، عبد المحسن طه: تطوّر الرواية العربيّة الحديثة (1870 – 1938م)، ط3، دار المعارف بمصر، 1977م، ص 337.

(53) بدر، عبد المحسن طه: الروائي والأرض، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، 1971م، ص 115 وما بعدها.

ذلك وحُوِّلت إلى أفلام أيضًا وهي رواية "الشحاذ" (1965م)، ورواية "ثرثرة فوق النيل" (1966م)، ورواية "ميرامار" (1967م).

ومن رواياته الأخرى رواية "أولاد حارتنا" التي نشرت مسلسلة في جريدة الأهرام عام 1959م ولم يكتمل نشر حلقاتها فقد نشرت كاملة لأول مرة في لبنان عام 1967م، و"المرايا" (1972م)، و"حب تحت المطر" (1973م)، و"الكرنك" (1974م)، و"حكايات حارتنا" (1975م)، و"قلب الليل" (1975م)، و"حضرة المحترم" (1975م) التي حُوِّلت إلى مسلسل، و"ملحمة الحرافيش" (1977م) التي حُوِّلت إلى فيلم بعنوان التوت والنبوت من إخراج نيازي مصطفى، و"أفراح القبة" (1981م)، و"وكالة البلح" عام 1982م.

ونشر روايته "ليالي ألف ليلة" في عام 1982م، أما رواية "الباقى من الزمن ساعة" (1982م)، فقد حُوِّلت إلى مسلسل تلفزيوني من إخراج هاني لاشين، ونشر رواية "أمام العرش" (1983م)، ورواية "رحلة ابن فطومة" في العام نفسه، و"العائش في الحقيقة" (1985م)، و"يوم مقتل الزعيم" (1985م)، ورواية "حديث الصباح والمساء" (1987م) التي حُوِّلت إلى مسلسل تلفزيوني، وقد نشر روايته "قشتمر" (1988م) (54).

على أنّ الرواية المصرية في التسعينيات حققت موقعًا مهمًا في تاريخ الفن الروائي العربي حين ظهرت روايات لعلّ من أهمّها: مخلوقات الأشواق الطائرة لإدورد الخراط، وإيقونة فليكس لجورج البهجوري، واسم آخر للظل لحسني حسن، والبادبجانة الزرقاء لميران الطخاوي، وغيرها.

وبدأ الأدب القصصي والروائي في العراق بالنمو الفتيّ بدءًا من محمود أحمد السيد (1937م) الذي كتب قصته الطويلة: "جلال خالد"، وكان أول من حاول كتابة القصة الفنيّة في العراق، ليقودها إلى واقع جديد، ويكفيه أنّه مؤسس القصة الحديثة في العراق (55)، ويصل

(54) وبكبيديا الموسوعة الحرة، نجيب محفوظ.

(55) أحمد، عبد الإله: نشأة القصة وتطورها في العراق (1908-1939 م)، دار الشؤون الثقافية، بغداد

2001 م، ص 192 .

الأدب القصصي والروائي إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وقد امتلك أدواته التعبيريّة والفنيّة، ففي الخمسينيّات أنتج الجيل الخمسيني وجيل الوسط متوناً سردية ما زالت تشكّل علامات فارقة في تاريخ الأدب العراقي، فبعد الملك نوري (ت. 1998م) كتب: "رسل الإنسانية"، و"نشيد الأرض"، و"مجنونان"؛ وأصدر فؤاد التكرلي (ت. 2008 م) "القنديل المنطفئ"، و"الغراب"، و"العيون الخضراء"، و"السماوي"، وقد توجّ تاريخه السردية برواياته المهمّة: "الوجه الآخر"، و"الرجع البعيد"، وفي عام 1995م صدرت له رواية "خاتم الرمل"، وأصدر روايته الأخيرة "الأسئلة واللا جواب" في عام 2007م، أمّا شاكر خصباك (ت. 2010م) فقد أصدر في عام 1951م "عهد جديد"، وفي عام 1959م أصدر "حياة قاسية"، ورواية "حكاييا سوق" (2010م)، وكان غائب طعمة فرمان (ت. 1990م) قد أصدر في 1954م "حصيد الرحي".

وفي الستينيّات صدرت في العراق مجاميع قصصيّة، لعلّ من أهمّها: أصوات المدينة لموسى كريدي (ت. 1995م)، وأعوام الظمأ لمحمود جنداري (ت. 1995م)، وأغنية في قاع ضيق لناجح المعموري، والبلد البعيد لديزي الأمير، وثم تعود الموجة لديزي الأمير أيضاً، والحدوة والريح لعبد المجيد لطفي، والجسد والأبواب لخالد حبيب الراوي، وحكايات من رحلة السندباد لغازي العبادي، وخطوات إلى الأفق البعيد لبرهان الخطيب، ورجل تكرهه المدينة ليوسف الحيدري، والرحيل لخضير عبد الأمير، والرغبة في وقت متأخّر لعبد الستار ناصر، وصهيل المارة حول العامل لجليل القيسي، والظل في الرأس لعبد الرحمان مجيد الربيعي، وعدن مضاع لفهد الأسدي، وفوق الجسد البارد لعبد الستار ناصر، والماء العذب لغانم الدباغ، ومرح في فردوس صغير لموفق خضر، وممر إلى أحزان الرجال للطفية الدليمي، والهجرات لسعد البراز، ووجوه من رحلة التعب لعبد الرحمان مجيد الربيعي.

وفي السبعينيّات صدرت المجاميع القصصية الآتية: ابتسامات للناس والريح لغازي العبادي (ت. 1998م)، واحتراق لنجمان ياسين، والق ما في يدك لموفق خضر (ت. 1980م)، وحدوة حصان لبثينة الناصري، وخطوات المسافر نحو الموت لموسى كريدي، والرأس

والقناع لخالد حبيب الراوي، ورغم كل شيء لنزار عباس، ورياح المدن الزجاجية لسالم العزاوي، وزليخا البعد يقترب لجليل القيسي، والسفر داخل الأشياء لعبد الإله عبد الرزاق، وسوناتا في ضوء القمر لغانم الدباغ (ت. 1991م)، والشاطئ الجديد لعبد الرحمان مجيد الربيعي، وضمير الماء لحسب الله يحيى، وعودة الرجل المهزوم لخضير عبد الأمير، وفنجان قهوة لزائر الصباح لغازي العبادي، ووفي انتظار الزمن الآتي لعبد الأمير الحبيب، والمواسم الأخرى لعبد الرحمان الربيعي، والمملكة السوداء لمحمد خضير، ونزهة في شوارع مهجورة لأحمد خلف، والهمس المدعور لعبد الله نيازي.

وبلغ عدد المجموع القصصية التي صدرت في الثمانينيات ضمن قصص الحرب تسعين مجموعة قصصية (56⁶)، اختلف النقد في شأنها، لكنّ صدورها يعطي فكرة عن اتساع دائرة الكتابة القصصية، ونمو الثقافة الموازية لها.

في التسعينيات قلّ عدد المجموع الصادرة بسبب الحصار الذي طوّق أعناق الأدباء والمؤسسات الثقافية في العراق، غير أنّ عددا منها قد صدر لكنه لا يوازي ما صدر في السبعينيات والثمانينيات.

أما الرواية فقائمها طويلة : نبدأها بأهمّ ما نشر في الستينيات: خمسة أصوات، والنخلة والجيران لغائب طعمة فرمان، وفي السبعينيات : تماس المدن لنجيب المانع، ورجل الأسوار الستة لعبد الإله عبد الرزاق، وصراخ في ليل طويل لجبرا إبراهيم جبرا، وضحة في الرقاق لغانم الدباغ، والظامئون لعبد الرزاق المطلبي، والقربان لغائب طعمة فرمان، والقلعة الخامسة لفاضل العزاوي، والقمر والأسوار لعبد الرحمان الربيعي، والمخاض لغائب طعمة فرمان، وليس ثمة أمل لجلجامش لخضير عبد الأمير، واللعبة ليوسف الصائغ، والمبعدون لهشام توفيق الركابي، والمغارة والسهل لزهير الجزائري، والنهر والرماد لمحمد شاكر السبع، والهشيم لجهاد مجيد، والوشم لعبد الرحمان الربيعي، وويبقى للحب علامة لمحبي الدين زنكنة.

(56) كاظم، نجم عبد الله: فهرست أدب الحرب القصصي ونقده في العراق (1980 - 1988 م)، دار دجلة للصحافة والإعلام، 2003 م، ص 20.

في الثمانينيّات صدرت روايات: البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، وبحث عن مدينة محبي الدين زنكنة (ت. 2008م)، والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا، والرجع البعيد لفؤاد التكرلي، وصدرت (78) رواية حرب⁽⁵⁷⁾، كانت وما زالت موضع خلاف بين النقاد.

في التسعينيات قلّ عدد الروايات الصادرة في العراق بسبب الحصار الذي أمّك كاهل الأدباء والمجتمع والمؤسسات الثقافيّة في العراق، غير أنّ عددا منها قد صدر لكنه لا يوازي ما صدر في السبعينيّات والثمانينيّات، لعلّ من أهمّها: رواية سابع أيام الخلق للروائي عبد الخالق الركابي، ونهايات صيف لموسى كريدي، وإثّة الجراد، والأبجدية الأولى لطف حامد الشيب، وبيت على نهر دجلة لمهدي عيسى الصكر، وغيرها.

لقد تطوّرت الرواية العربيّة «خلال القرن العشرين تطوّراً ملحوظاً، واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، ولم تزد مكانتها إلّا تأكيداً لا سيّما في النصف الثاني من أواخر القرن الماضي، كما تنوّعت أساليب كتابتها وتقنياتها، واختلفت أشكالها، وتعدّدت أنواعها، وتياراتها، وصيغ تقديمها حتى صارت فعلا تستأهل نعتها بديوان العرب الجديد»⁽⁵⁸⁾.

إنّ السؤال الذي يتقدم واجهة البحث: لماذا الرواية؟ وهل من علاقة بين إنتاج الرواية والمرحلة التاريخيّة التي عاشتها القاهرة وبغداد في النصف الثاني من القرن العشرين؟

لا شكّ أنّ الرواية خطاب متحصّر لا يمكن إنتاجه أو تلقيه إلّا في ظل ظروف مدينيّة تنشده الاستقرار والإنتاج الاقتصادي لتلقاه جمهرة من المتلقين الذين يرغبون في قراءة أدب يسعى إلى تمثيل التحولات الحضارية، وفكّ إشكالاتها من خلال التخيّل السردي البتاء، وهذا ما حدث للقاهرة وبغداد بعد أن دخلتا منتصف القرن العشرين في شكل جديد من أشكال التمدّن الذي انعكس بدوره على الوعي الاقتصادي والاجتماعي للطبقات المتعلمة. «إنّ

(57) المصدر نفسه، ص 14.

(58) يقطين، سعيد: أساليب السرد الروائي، ضمن الرواية العربيّة... "ممكنات السرد"، مهرجان القرين 11، الكويت 2009 م، ص 131.

التسارع في حركة الاستنارة العربية، بما انطوت عليه، أو تجسدت فيه من وعي مدني محدث، هو الذي أدّى إلى تأسيس فن الرواية بوصفه فن المدينة المحدث التي يبحث عقلها النوعي عن معادلة الإبداع، وأداته الفنية المائزة التي يعبر بها عن هواجس التحول، وهموم التغيير وأحلام التقدم»⁽⁵⁹⁾، فليس غريباً على تلكما المدينتين أن تبحثنا عن نمط جديد من التعبير في ظل تحول مكانيّ يسعى إلى التغيير. «إنّ العلاقة بين الرواية، والمدينة من حيث هي فن المدينة المنصب على تحولات المكان، وصوت الفرد الباحث عن المعنى»⁽⁶⁰⁾، هي علاقة زمن متسارع الخطى يريد أن يؤثر في المكان، والعلاقات المتشابكة في المجتمع.

3 - 4. المقالة :

تعرف المقالة على أنها «نوع من الأنواع الأدبية الإنشائية، يعبر بها الأديب نثرًا عن حالة واحدة من حالات مشاعره، أو عن طور من أطوار حالة واحدة في صفحات قليلة محدودة...»⁽⁶¹⁾، وقد عرفتها مصر مقترنة بالصحافة منذ عهد محمد علي باشا (ت. 1849م)، وفي النصف الثاني من القرن العشرين ازداد لمعان معدنها على يد أحمد أمين (ت. 1954م)، وطه حسين (ت. 1974م)، وإبراهيم عبد القادر المازني (ت. 1949م)، وأحمد حسن الزيات (ت. 1968م)، ومحمد حسين هيكل (ت. 1956م)، وعباس محمود العقاد (ت. 1964م)، ومحمد أبو الفتوح (ت. 1958م)، ومحمد التابعي (ت. 1976م)، وحسين فوزي (ت. 1988م)، وزكي نجيب محمود (ت. 1993م)، وأحمد لطفي السيد (ت. 1963م)، ومحمد عوض محمد (ت. 1972م)، ومما زاد من فاعلية المقالة عربيًا ظهور مجلة تعنى بها إبداعًا ونقدًا أعني مجلة "الرسالة" التي صدر العدد الأول منها في 15 يناير 1933م⁽⁶²⁾، وقد رأس تحريرها الأديب أحمد حسن الزيات وكانت بحق «سيدة المجالات، إذ خرجت من "القاهرة"،

(59) عصفور، جابر: الرواية والاستنارة، ص ص 25-26.

(60) يقطين، سعيد: أساليب السرد الروائي، ص 35.

(61) الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

1983م، ص 262.

(62) الفقي، علي محمد: أحمد حسن الزيات ومجلة الرسالة، سلسلة "أقرأ"، دار المعارف، القاهرة 1981م،

ص ص 80 - 81.

وانتشرت في الأرض العربيّة، وتداولتها الأيدي حبّاً بالأدب الذي فيها، وإقبالاً على الفكر الذي يأتي ذائباً في حروف الأدب، ومع الرسالة صار للمقالة كيان مرموق»⁽⁶³⁾، وقد أسهم في تحرير "الرسالة" طه حسين، وأعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر الذين استقلّوا سنة 1939م ليصدروا مجلة "الثقافة" التي أولت هي الأخرى المقالة أهميّة واضحة، ثم لتتبع بمجلّتي: "الكتاب المصري" التي رأس تحريرها طه حسين (1945 – 1948 م)، و"الكتاب" التي صدرت عن دار المعارف (1945 – 1953 م)⁽⁶⁴⁾، وقد عُنيَتَا هما أيضاً بالمقالة.

أما في العراق فقد مرّت "المقالة" بثلاث مراحل هي:

1- مرحلة العهد العثماني التي شهدت مقالات ساذجة، وقليلة.

2- مرحلة عهد الاحتلال البريطاني وفيها كثر كتاب المقالة.

3- مرحلة الحكم الوطني بداية من سنة 1921م، وقد أنجبت كتاب مقالة مهمين منهم: فهمي المدرس (ت. 1944م)، وطه الراوي (ت. 1946م)، ومحمد رضا الشبيبي (ت. 1965م)، ومحمد مهدي البصير (ت. 1974م)، وإبراهيم صالح شكر (ت. 1970م)⁽⁶⁵⁾.

لقد تأخّرت المقالة العراقية بشكلها الفني المنظّم عن البلاد العربية الأخرى، لأنّ موقع العراق الجغرافي المتطرّف أسهم في عزله، وهذا ما لم يحدث لسورية ومصر، فضلاً عن بقاء الدولة العثمانية فيه إلى منتصف العقد الأوّل من القرن العشرين⁽⁶⁶⁾، لكنّ العراق استعاد عافيته الثقافية إبان الحكم الوطني منذ 1921م لينجب عدداً غير قليل من المقاليين الذين أسهموا في النصف الثاني من القرن العشرين في إشاعة هذا النوع الأدبي، لعلّ من أهمّهم: محمد مهدي الجواهري (ت. 1997م) في افتتاحيّات جرائده، وحسين مردان (ت. 1972م)، ويوسف الصائغ (ت. 2006م)، وهؤلاء شعراء قبل أن يكونوا مقالين، وهذا يعني أنّ نسبة

(63) عدنان، سعيد: أدب المقالة وأدباؤها، تموز 2013 م. دمشق، ص7.

(64) نجم، محمد يوسف: فن المقالة، ط4، دار الثقافة، بيروت 1966 م، ص 76.

(65) مصطفى، فائق: الأدب العربي الحديث، جامعة الموصل، 1987م، ص 312.

(66) تطور الشعر العربي، ص 16.

الشعر في مقالاتهم أكثر من نسبة النثر (67)، ورشدي العامل (ت. 1990م)، ونزار عباس (ت. 2003م) (68)، وعبد المجيد لطفي (ت. 1992م)، وعلي جواد الطاهر (ت. 1996م)، ومدني صالح (ت. 2007م).

والمقالة بوصفها نصّاً أدبيّاً فيها شيء من الشعر وشيء من القصة، وكانت تشيع النزوع نحو الشعر، ونحو القصة في نفوس القراء في آن واحد (69)، وفي العراق خرج من المقالة «نوع أدبي جديد يمكن أن نسمّيه بـ"المقاصة"، وهو نوع أدبي يجمع بين صفات المقالة من ناحية وصفات القصة من ناحية أخرى، وهو حلقة وصل بين النوعين، ونجد نماذجه في كراسات ذنون أيوب الأولى، كما تفرّغ عن فن المقالة الأدبية نوعان آخران أحدهما هو فنّ الكتابة الهزلية ابتداءً بميخائيل تيسي في صحيفة "كناس الشوارع"، ثم خلف شوقي الداودي صاحب "شط العرب"، والملا عبود الكرخي في "الكرخ"، وانتهاءً بنوري ثابت "حزبوز"...» (70).

لقد صار للمقالة قراء كثيرون، ونقاد منهم من عدّها "نوعاً" أدبيّاً شأنه شأن كلّ الأنواع الأخرى، وهذا ما ظهر واضحاً عند عز الدين إسماعيل (71)، وعلي جواد الطاهر الذي أشار بدقة إلى توصيف شكل المقالة بقوله: «لقد تأصّلت المقالة نوعاً أدبيّاً، وتألّفت إذ تولّتها الإنكليز عموماً، والصحافة الأدبية لديهم خصوصاً، حتى إنّ المعجمات الفرنسيّة تستهل كلامها على المقالة بقولها إنّها "نوع أدبي نثري خاص"» (72)، وكذلك عند عبد الجبار داود البصري (73)، وفاضل ثامر (74).

(67) الطاهر، علي جواد: ج. س.، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987م، ص 234.

(68) المصدر نفسه.

(69) عدنان، سعيد: أدب المقالة وأدباؤها، ص 30.

(70) البصري، عبد الجبار داود: رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث، كتاب الجماهير، وزارة الإعلام، بغداد 1975م، ص 33.

(71) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط8، دار الفكر العربي، القاهرة 1983م، ص 69.

(72) الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ط2، المكتبة العالمية، بغداد 1973م، ص 280.

(73) البصري، عبد الجواد: رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي، ص 9.

(74) ثامر، فاضل: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م، ص 90.

3- 5. انتشار الفنون البصريّة والسّمعيّة :

أسهم انتشارُ الفنون في النصف الثاني من القرن العشرين في بغداد والقاهرة في إحداث حركة ثقافية جديدة وجّهت الناس نحو خطاباتها، لتوجد ركائز ثقافية جديدة لا سيّما في مجال:

(أ) الإذاعة والتلفزيون :

في الثاني والعشرين من حزيران من عام 1932م باشرت الحكومة العراقية أوّل تجربة إذاعية بالبث صباحاً، وأشارت الإذاعة إلى أنّها تسعى إلى تلقي الملاحظات بشأن البث وقوته لغرض تقويم الأداء، وقالت في برامجها إنّها ستقوم بنقل كلمة الملك أثناء افتتاحه للمعرض التجاري والصناعي في بغداد، وبموجب التاريخ ذلك يشير المؤرّحون إلى اعتباره أوّل يوم للبث الإذاعي (75).

وتعود البدايات الأولى لظهور التلفزيون في العراق إلى عام 1954م عندما شهدت بغداد تنظيم معرض للمنتجات الصناعيّة والتجاريّة في الثالث عشر من تشرين الأول في المعرض نفسه، وقامت شركة "باي" البريطانية التي شاركت في ذلك المعرض ببناء محطة تلفزيونية متنقلة في أرض المعرض، وبدأت بالبث التلفزيوني من خلالها، وعرضت العديد من البرامج في ذلك اليوم منها: ألعاب الترحلق على الجليد، والموسيقى، والرقص، والغناء، وبعض البرامج سريعة الإيقاع، وبرنامج للأطفال، وكان ذلك البث يتمّ بواسطة مرسلّة تلفزيونية قوتها نصف كيلو واط، قامت بالبث بشكل دائري على قناة واحدة هي قناة "8" ضمن الحزمة الثالثة من الذبذبات (76).

أمّا في مصر فقد بدأ بثّ الإذاعة الحكومية المصرية في 31 مايو 1934م بالاتفاق مع شركة ماركوني، وتمّ تمصيرها في عام 1947م بإلغاء العقد مع الشركة السابقة. كان عدد محطات

(75) الراوي، خالد: تاريخ الإذاعة والتلفزيون في العراق، دار الحكمة، بغداد 1992م، ص ص 28 – 29.

(76) المصدر نفسه، ص 103.

الإذاعة المصرية في بدايتها أربع محطات حتى وصلت إلى عشر محطات (77)، إلا أنّ العدوان الثلاثي على مصر تسبب في تأخير العمل في إنشاء التلفزيون المصري حتى أواخر 1959م حين وقّعت مصر عقداً مع هيئة الإذاعة الأمريكية RCA لتزويد البلد بشبكة للتلفزيون، وتم الانتهاء من إنشاء مركز الإذاعة والتلفزيون في 1960م. وكان أول بث تلفزيوني مصري في 21 يوليو 1960م (78).

لقد أسهمت محطات الإذاعة والتلفزيون في إغناء الثقافة حين عمدت إلى تقديم برامج تعتمد نصوصاً أدبيةً ثرية، فضلاً عن إشراكها عدداً من الأدباء في صياغة البرامج، وتقديمها، وفي القرن العشرين حدث أهمّ تطوّر في تاريخ البشرية بالنسبة إلى الأدب والفن هو اختراع الإذاعة أولاً ثم السينما فالتلفزيون. فعلى هذه الوسائل اعتمد تطوّر الأدب والفن، لأنها أصبحت الوسيلة الرئيسية للجمهور العريض للحصول على المتعة الفنية والثقافة (79)، التي أصبحت جزءاً من ثقافة العصر.

ب) الفنون الجميلة:

وهي مجموعة الفنون التي تعتمد الرسم والموسيقى والتمثيل التي أخذت في النصف الثاني من القرن العشرين في مدينتي القاهرة وبغداد تحضر لها مجرى في ثقافة الإنسان معتمدة خطاباً جمالياً جديداً على ذائقة الإنسان يوم ذاك، ومما زاد من أهمية هذه الفنون افتتاح المعاهد والكليات الفنية التي أخذت على عاتقها تدريس الفنون وفق طرائق أكاديمية منظّمة.

4 - خاتمة :

أ- كان النصف الأول من القرن العشرين في مدينتي القاهرة وبغداد عصر ثقافة شعريّة ترتّب على عرشها شعراء معروفون على الرغم من وجود الأنواع الشعرية الأخرى التي لم تستطع

(77) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الإذاعة المصرية.

(78) المصدر نفسه.

(79) الشاروني، يوسف: القصة تطورا وتمردا، ص18.

أنساقها أن تشكل ظواهر لافتة للنظر، لأن المجتمع في المدينتين المذكورتين كان منحذباً نحو بريق الثقافة التقليدية التي تبتدئ بالشعر لتنتهي به، بسبب اقتصاد المدينتين الذي كان يدور في فلك السوق الزراعية، وهو سوق يجذب الثقافة الشعرية بسبب سهولة حفظها، وتوارثها، والتمثل بها، بعضها سياسات السلطة التي تنظر إلى الشاعر على أنه كائن سهل التدجين سريع المنفعة لها.

ب- ما حدث في النصف الثاني من القرن العشرين يسترعي الانتباه بعد أن تولت الحكم في مصر والعراق حكومتان جمهوريتان استبدلتا بالنظام الملكي نظاماً جمهورياً أراد التغيير، والانتقال من الحاضنة الزراعية الإقطاعية التي تشكلت ثقافتها تشكلاً شفاهياً شعرياً إلى الحاضنة المدنية التي تتمثل بالاستقرار، والتوثيق، وبروز اقتصاد السوق الذي يعتمد نمطاً مغايراً من الإنتاج الأمر الذي أدى إلى صعود البرجوازية الوطنية، وبروز ثقافة النشر بكل أنواعها، واستحوادها على عناية المشهد الثقافي بمؤازرة من الصحافة التي كان لها أثر في نشر القصة والمقالة والروايات التي كانت تنشر مسلسلة.

ج- وفي النصف الثاني من القرن العشرين اقتزنت الثقافة النثرية بظهور ثقافات فنية معروفة مثل الفن التشكيلي والسينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون، وتطور وسائل الاتصال، الأمر الذي جعل من هذه الفنون مجتمعة وسائل ثقافة لا يمكن مقاومتها، والتغاضي عن بريق أنساقها.

د- من المؤكد أنّ الحياة الثقافية في النصف الثاني من القرن العشرين شهدت موت الظواهر الشعرية الكبرى على المستوى البايولوجي والثقافي إلا في استثناء محدود ظلّ فيه بريق الجواهري ماثلاً أمام العيون، فضلاً عن أنّ زمن الشعر قد أفل بعد أن عزف القراء عن قراءته، ومتابعة خطابه، فضلاً عن قلّة ما ينشر من جيده، وكثرة الغامض فيه، وفشل المهرجانات في تقديمه، إضافة إلى كسل الشعراء أنفسهم ممّا سهل بروز الأنواع النثرية وتمكّنها من قلب المتلقي وعقله.

هـ - إنَّ الشعر لم يعد سيد الموقف الأُوحد في الساحة الثقافية في النصف الثاني من القرن العشرين، فهو ليس ديوان المدينة المهيمن على ثقافتها، ومجالس أدبائها، لأنَّ المدينة نفسها أصبحت بحاجة إلى "دواوين" أخرى موازية للشعر.

فاضل عبود التميمي

قائمة المصادر والمراجع

- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، ط2، دار التراث، القاهرة 1973م.
- أبو الأنوار، محمد، الحوار الأدبي: حول الشعر....، مكتبة الشباب، القاهرة 1975م.
- أحمد، عبد الإله: نشأة القصّة وتطورها في العراق (1908-1939م)، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2001م.
- أحمد، وليد خالد: محددات الدلالة اللغوية والمفاهيمية لمفردتي الثقافة والحضارة، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج2، م60، 2013.
- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط8، دار الفكر العربي، القاهرة 1983م.
- بدر، عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية الحديثة (1870-1938م)، ط3، دار المعارف بمصر، 1977م؛
- _____ : الروائي والأرض، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971م.
- البصري، عبد الجبار داود: رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث، كتاب الجماهير، وزارة الإعلام، بغداد 1975م.
- ثامر، فاضل: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م.
- جاكسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- حسين، طه: حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1933.

- خلف الله، محمد: بحوث في العروبة وآدابها، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970م.
- الخياط، جلال: الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ط2، دار الرائد العربي، بيروت 1987م.
- الدسوقي، عمر: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، بيروت، 1998 .
- الراوي، خالد: تاريخ الإذاعة والتلفزيون في العراق، دار الحكمة، بغداد 1992م.
- الزبيدي، علي: المسرحية العربيّة في العراق، مجلة الأقلام، بغداد، س1، م 46.
- الزهاري، جميل صدقي: رباعيات الزهاوي، مطبعة القاموس، بيروت 1924م.
- الشاروني، يوسف: القصة تطورا وتقدّما، ط2، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2010 م.
- شرقي، أحمد: سلطة المسرح ومسرح السلطة في العراق، جريدة المدى، العدد (2821)، 18/6/2013م.
- شوقي، أحمد: الشوقيات، ج1، م9، مصر 1898م.
- صادق، صادق إبراهيم: نشأة المسرح المصري، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، في 2013/8/8 م.
- الطاهر، علي جواد: ج. س (أجوبة عن أسئلة في الأدب والنقد)، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987م .
- _____ : مقدمة في النقد الأدبي، ط2، المكتبة العالمية، بغداد 1973م.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1978م.
- عدنان، سعيد: أدب المقالة وأدباؤها، دمشق، تموز 2013م.
- عصفور، جابر: الرواية والاستنارة، دبي الثقافي، نوفمبر 2011م.
- العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، 1937م.
- علوان، علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، وزارة الإعلام، العراق 1975م.
- علي، مصطفى: الرصافي، القاهرة 1948م.
- غزوان، عناد: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة: الشعر في الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- الفقي، علي محمد: أحمد حسن الزيات ومجلة الرسالة، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة 1981م.
- كاظم، نجم عبد الله: فهرست أدب الحرب القصصي ونقده في العراق (1980 – 1988م)، دار دجلة للصحافة والإعلام، 2003م.
- كيطان، عبد الخالق: من ملامح المسرح العراقي، لماذا البانتومات؟، موقع الكاتب صباح الأنباري.
- المسرح المصري.. بداية ونهاية، جريدة المصري اليوم، العدد (1580)، في 2008/10/10 م.

- مصطفى، فائق وسالم أحمد الحمداني: الأدب العربي الحديث، دراسة في شعره ونثره، جامعة الموصل، الموصل، 1987 .
- _____ : المسرح العراقي: تاريخه، نصوصه، نقده، دار سردم، السليمانية 2012م.
- المفرجي، أحمد: الحركة المسرحية في العراق، بغداد 1965م.
- مندور، محمد: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، 1955م.
- موسى، منيف: جماعة الديوان النشأة والمفهوم، مهرجان المريد الشعري العاشر 1989م.
- نجم، محمد يوسف: فنّ المقالة، ط4، دار الثقافة، بيروت 1966م.
- الهلالي، عبد الرزاق: الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982م.
- هيكل، أحمد: حياة شوقي، مطبعة مصر.
- الواعظ، رؤوف: معروف الرصافي حياته وأدبه السياسي، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة: الإذاعة المصرية، نجيب محفوظ.
- يقطين، سعيد: أساليب السرد الروائي، ضمن الرواية العربية... "ممكّنات السرد"، مهرجان القرين 11، الكويت 2009م.

ملفُ العدد

الشعرُ العربيُّ والحداثة

الشعرُ العربيّ ومحنةُ الحداثة

عبد الله حمد محارب (*)

1 - مقدمة :

تعيش الأمة العربية هذه الأيام محناً عظيمة، وتتلقى الضربة تلو الأخرى في وجودها. وأعنف تلك الهجمات ما تتعرض له هوية أبنائها الثقافية، وبدا أعظم مظهر من مظاهر تلك المحن ما وصل إليه الشعر العربي في عصرنا الحاضر من واقع يدعو إلى الإشفاق. فالضعف والركاكة والتهويش الفكري والمستنقع الرمزي وغياب الدلالة والسقوط في هاوية «اللامعنى» كل ذلك صار يسكب تعريبه وأوهامه وضعفه في بوتقة الشخصية الثقافية لهذه الأمة، وصار الضعف في النهاية منهجاً.

ولقد ابتلي الشعر العربي بصرعة الحداثة التي عاشها الغرب قبلنا ويحاول الآن تجاوزها، فقد بدأت الثورة على الحداثة منذ نهاية القرن التاسع عشر وهي مستمرة إلى اليوم، وفي النصف الثاني من القرن العشرين بدأ المفكرون في الغرب يبحثون عن بديل للحداثة لأنها قد أفرغت المجتمعات البشرية من إنسانيتها فظهر تيارٌ ما بعد الحداثة.

(*) المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس.

وتبرز أهمية هذا البحث في كشفه لحالة الصراع التي يواجهها المثقف العربي عندما يُصدّم بسبيل من الإنتاج الشعري الركيك والضعيف، وتمتلى صفحات المجلات والجرائد والكتب بركام هائل من ألفاظ وعبارات تقترب من هلاوس المجانين التي لا معنى لها، ويُصدّم أكثر عندما يعلم أن هذا الضباب الذي يحجب المعنى مقصود في ذاته، أي أن الشعر الحديث لا بد أن يكون غير مفهوم، وهو في أعلى مراتبه «العقلية» يفهمه قارئه فقط فهمًا يختلف عن فهم القارئ الآخر، فكل قارئ يخلق قصيدته، وأمور كثيرة يضل فيها العقل، ويكاد المثقف العربي يختنق في وسط تلك المهمات التي تنتج له شعراً غير مفهوم، تريد أن ينفصل فيه الفكر عن الواقع.

وقد انتشرت صرعة "الحداثة" على الألسن حتى رددتها الجهلاء والمثقفون، في مزج غريب بين التطور الطبيعي للأدب والشعر وبين هدم الأركان وتحطيم البناء، وزرع ثقافة غريبة مجلوبة.

والهدف من هذا البحث أيضاً أن نوضح كيف كان أولئك المثقفون الذين يعدون أنفسهم من رواد الحداثة في الشعر والنقد العربي رجوع صدئ بطيئاً لما حدث في الغرب منذ عصر الثورة الصناعية، وأن الحداثة التي ولدت هناك لا ينبغي أن تأتي إلينا بأسمائها ورطانتها، وأن نطبقها في أدبنا العربي دون أن نحاول تخليصها مما لا يلائمنا ولا يتفق مع مصالح العرب القومية المتمثلة في الحفاظ على لغتهم وتراثهم، نعم نستفيد منهم كل ما يمكن أن ينهض بأدبنا وشعرنا دون تفريط في السمات الأساسية لثقافتنا العربية.

2 - تحديد المصطلح :

إن الحداثة كلمة يرددونها كثيرون هذه الأيام، وارتبطت في الذهن - في البلاد العربية خاصة - بحداثة الأدب بينما معناها أوسع وأشمل، فالحداثة يقصد بها بشكل عام «كل ما هو نقيض للقديم في كل الميادين» (1).

(1) انظر روز، مارجریت: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص 11؛ بيرمان، مارشال : حداثة التخلف، تجربة الحداثة، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيال، قبرص، 1993، ص8.

فمن المتفق عليه أنّ الحداثة لفظ مطلق، يعني كل ما جدّ في حياة الإنسان في جوانبها المختلفة من معيشة حياتية تشمل العمران والاقتصاد والسياسة والاجتماع إلى ثقافة وحدانية كالأدب والفن، هذه هي الحداثة، وهي مصطلح ظهر أول ما ظهر في القرن الثامن عشر مع اكتمال جنين الثورة الصناعية، ولعل أول من استعمله جان جاك روسو، الذي كان مصدر الدعوة إلى الماضي (التراث) بما سمّاه اليقظة النوستالجية (الماضوية)، ثم الدعوة إلى تمحيص الذات المستند إلى التحليل النفسي، ثم ديمقراطية المشاركة. وكان هذا المصطلح - «الحداثة» - يتغذى من منابع كثيرة، « من اكتشافات عظيمة ومن تصنيع الإنتاج الذي يحوّل المعرفة العلمية إلى تقنية، يخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمر بيئات أخرى، وثورات سكانية تقلع ملايين البشر من مواطن آبائهم وأجدادهم وتلقي بهم في أرجاء الدنيا في حيوات جديدة، ونظم اتصال جماهيري تربط شعوب الدنيا ببعضها البعض، ودول تزداد قوة باطراد وتسعى إلى توسيع نفوذها، وثورات شعبية ترمي إلى السيطرة على مقدراتها في مواجهة السلطات، وسوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتذبذب»⁽²⁾، في نطاق ذلك أفرز المجتمع الصناعي الغربي الجديد مجموعة متشابكة من الرؤى والأفكار المتنوعة التي ترمي إلى جعل الناس أدوات للتحديث وموضوعات له في الوقت نفسه، ومنذ القرن التاسع عشر ظهر واضحاً في الغرب (أوروبا والولايات المتحدة) أنّ تلك الرؤى والأفكار بدت كخيارات تتجمع فيما يشبه السلسلة الواحدة التي تحمل اسم "الحداثة"، وهو منهج فلسفي يمجد العلم والمعرفة، ويسخر من كل شيء لا يخضع للتجربة، ويدعو إلى نبذ التقليد واطّراح المقدس.

ويقول ألان تورين في كتابه «نقد الحداثة»: «والحداثة تستبعد أي غائية، فالعلمنة وإزالة سحر الأوهام، اللتان تحددان الحداثة باعتبارها عقلنة، تبرزان القطيعة الضرورية مع الغائية الدينية التي تنادي دومًا بنهاية للتاريخ، سواء عن طريق تحقّق تامّ لمشروع إلهي أو اختفاءً لإنسانيةٍ منحرفة لم تُخلص لرسالتها، وفكرة الحداثة لا تستبعد فكرة نهاية التاريخ، ويشهد على ذلك كبارُ مفكّري النزعة التاريخية، كونت وهيغل وماركس، ولكن نهاية التاريخ

(2) حداثة التخلف، ص15.

هنا هي بالأحرى نهاية ما قبل التاريخ»، وهي أيضًا بداية لتطور يدفعه التقدم التقني وتحوير الحاجات وانتصار العقل.

تحل فكرة الحداثة فكرة العلم محلّ فكرة "الله" في قلب المجتمع، وتقتصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإنه لا يكفي أن تكون هناك تطبيقات تكنولوجية للعلم كي نتكلم عن مجتمع حديث. كان المفهوم الغربي الأشدّ وقعًا والأكثر تأثيرًا قد أكد بصفة خاصة على أنّ التحديث «يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأنّ فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة، إنما هو العقل نفسه، والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره. وهكذا أصبحت العقلانية، وهي عنصر لا غنى عنه للحداثة، آلية تلقائية وضرورية للتحديث، وتختلط الفكرة الغربية عن الحداثة بمفهوم عن التحديث خاص بالغرب. وهذا التحديث ليس إنجازًا لطاغية مستنير ولا لثورة شعبية أو لإرادة نخبة حاكمة، إنما إنجاز للعقل نفسه، ومن ثمّ للعلم والتكنولوجيا والتربية. ولا ينبغي أن يكون هناك هدف للسياسات الاجتماعية للتحديث سوى إخلاء الطريق للعقل» (3).

وقد اشتد الصراع الأيديولوجي في الغرب حول ذلك التحوّل السريع والمتلاحق للمجتمع، والمتمثّل في سقوط مكانة الكنيسة، والقضاء على سيطرة رجال الدين ثم الانطلاق نحو التصنيع والانغماس دون حدود في المادية التجريبية، كل ذلك انعكس على الأدب والفن، وهما ارتجاع لمعاناة الإنسان في مجتمعاته تلك، معاناته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، «والتفكير الراهن بالحداثة ممزّق إلى قسمين مختلفين منغلقتين انغلاقًا محكمًا وشديدًا أحدهما على الآخر، فالتحديث في الاقتصاد والسياسة هو غير الحداثة في الفن والثقافة وعالم الأحاسيس والمشاعر» (4).

(3) تورين، الآن: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

(4) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف، ص 81.

وهذه "الغريبة" التي يشير إليها مارشال بيرمان لا ترقى إلى المخالفة، فمن المعلوم أنّ مبادئ التحديث أو الحداثة في المجتمعات الغربية تقوم على الثورة على القديم ونبذ الأوهام والسحر، والخلاص من سيطرة الكنيسة وإخضاع كل أمر للتجربة، وانتقلت تلك المبادئ إلى الفن والأدب.

فالحداثة مرادفة للعلمنة، وهذه حقيقة علمية يعرفها كل المتخصصين، هذه الحداثة التي يدافع عنها علمانيو العرب بدأ العالم يتجاوزها، ويكتشف أنّها قد خلقت أخطاءً من الجماعات تبعد شيئاً فشيئاً عن إنسانيتها، وبينما كانوا يظنون أنّهم سوف يستبدلون بالقيم (التراثية) المرتبطة بالأديان قيماً جديدة تؤسسها المنفعة وتحميها، لكي تتناسب مع المجتمعات الصناعية الجديدة، ولأنّ بعض دعاة الحداثة في بلادنا هم من أشدّ المقلدين للغرب، فقد استماتوا في الدفاع عن هذه الحداثة غير مدركين أنّ هذه الفترة، التي ابتدأت منذ عصر النهضة وامتدت إلى الثورة الفرنسية ثم بدايات التصنيع المكثّف في بريطانيا العظمى، أصبحت في الغرب الآن تراثاً بالياً تتم محاربتة. ويضيف ألان تورين في كتابه نقد الحداثة:

«كان الفكر السائد في القرن السادس عشر مادياً، اعتبر اللجوء إلى الله والإحالة إلى النفس كموروثات من فكر تقليدي ينبغي تدميرها، لم يكن الكفاح ضد الدين النشط في فرنسا وإيطاليا وأسبانيا، والأساسي في فكر ميكافلي وهوبز والموسوعيين الفرنسيين رفضاً مطلقاً فقط للملكية وللحق الإلهي، وللحكم المطلق الذي يدعمه الإصلاح المضاد وخضوع المجتمع المدني للعرش والمنبر، لقد كان رفضاً للمفارقة، وبشكل أكثر عينية للفصل بين النفس والجسد، ونداء لوحدة العالم والفكر الذي يسوده العقل أو للبحث عن المصلحة واللذة... والنزعة الحداثيّة معادية للنزعة الإنسانيّة، لأنّها تعرف جيّداً أنّ فكرة الإنسان قد ارتبطت بفكرة النفس التي تفرض فكرة "الله"، لأنّ استبعاد كل وحي وكل مبدأ أخلاقي يخلق فراغاً يتم ملؤه بفكرة المجتمع، أي بفكرة النفعيّة الاجتماعيّة، فالإنسان ليس إلا مواطناً، والرُّبُّ يصبح تضامناً، والضمير احتراماً للقانون، ويحلّ الإداريون ورجال القانون محلّ الأنبياء... فالتحطيم السعيد للمقدس ومحرماته وطقوسه كان رفيقاً لا غنى عنه للدخول إلى الحداثة».

وماذا كانت نتيجة هذه الحداثة؟ يقول ألان تورين: «فشلت هذه المحاولة لتكوين المجتمع المرشد أساسًا. لأن فكرة الإدارة العقلانية للأشياء، التي تحل محل حكومة البشر، هي فكرة خاطئة بصورة مأساوية...، ولم يتبق من الأيديولوجية الحداثية إلا نقد وتفكيك وإزالة للسحر، إرادة وفرحة لتدمير العقبات المتراكمة أمام حرائق العقل أكثر منها بناءً لعالم جديد»، غير أن تورين -ككل علماني مخلص للعلمانية - يختم هذا الفصل محذرًا من «أنّ نقد الحداثة لا ينبغي أن يؤدي إلى العودة لما قامت هي بتدميره»⁽⁵⁾.

وما قامت هي (أي الحداثة) بتدميره خلال القرنين الماضيين في الغرب كان الدين والتراث والتقليد ثم الإنسان بشكل عام، إن الحداثيين الجدد في الغرب ينتقدون مناهجهم لأنها دمرت الإنسان ولم تخلق البديل، ويحذرون من نقد الحداثة الذي يعيد الاعتداد بالماضي والدين والتقليد، هم يريدون إنسانية جديدة بدون تلك الموروثات (كما يسمونها)، ويختم ألان تورين كتابه قائلاً: «وبوصول الحداثة إلى نهاية القرن العشرين كانت قد اختفت وانسحقت تحت أقدام ممثليها أنفسهم، وتقلصت إلى نزعة طليعية سريعة الإيقاع تنقلب إلى ما بعد حداثة لا اتجاه لها».

ويتساءل عن مصير الإنسانية فيقول «ألا تكون الإنسانية بإزاء فض تحالفها مع الطبيعة، وتحول إلى همجية في الوقت الذي تعتقد فيه أنها تحررت من العوائق التقليدية وأنها سيادة مصيرها»⁽⁶⁾.

وعلى المستوى الثقافي فإن مثقفي الغرب بدأوا يضيعون من سيطرة المادة والآلة، وفي محاولة من فناني الغرب للانعتاق من هذا الواقع النحاسي الذي تأسروهم به المدنية الحديثة والمجتمع الصناعي، ظهر اتجاه يدعو إلى العزوف عن الحياة الحديثة، واعتبارها «قذارات ذات شوائب مرعبة»، وقد أعلن رولان بارت وكليمنت غرينبرغ «أنّ العلاقة السليمة بين الفن الحديث والحياة الحديثة هي الالعلاقة المطلقة، هي الغياب المطلق للعلاقة، وعلى الكاتب

(5) تورين، ألان: نقد الحداثة، ص 51.

(6) المرجع نفسه، ص 465، 472.

الحديث أن يدير ظهره للمجتمع ويجابه عالم الأشياء بدون التوَعَّل في أي شكل من أشكال التاريخ والحياة الاجتماعية»⁽⁷⁾، ويبدو أن بعض دعاة الحداثة من مقلّدي الغرب في بلادنا يحتاجون لمن يوقظهم من سباتهم لكي يبحثوا عن الجديد في العالم الآخر فيسرعوا بتقليده.

وعلى الرغم من تصور مقلّدي الغرب من حداثيي العرب المعاصرين أن حركة الحداثة في العالم متحدة لها تيار متضامن فإن حقيقة الأمر غير ذلك، فإذا كان جمهور الحداثة الخاص يتسع فإنه يمتدّ إلى حشد من الأجزاء التي تتكلم لغات مختلفة تتفق مع تباينها، وفكرة الحداثة المتصورة عبر العديد من الأشكال الممزقة تفقد الكثير من حيويتها وتناغمها وعمقها، وتفقد بالتالي قابليتها لتنظيم حياة الناس وإعطائها معنى، ونتيجة لهذا كله نجدنا اليوم في قلب عصر حديث فقدّ اتصاله بجذور حداثته بالذات⁽⁸⁾.

فالحداثة إذن هي صورة إنسانية تعكس معاناة الفرد في المجتمع الغربي من ذلك الفيض المتلاحق من التطور الصناعي الهائل. هذا هو معناها الشامل، أما في الأدب العربي فينبغي أن يكون لها معنى آخر لا علاقة له بالمصطلح السابق الغريب عنه، والذي ينتمي إلى مجتمعات لها قضاياها الخاصة وسماتها المميزة، وينبغي أن تكون الحداثة في الأدب العربي ممثلة لذلك الإسهام الثقافي بكل أنواعه للمبدع العربي في إطار مجتمعه الذي يتكلم هذه اللغة، والذي يعبر به عن قضاياها الخاصة ومعاناته المعاصرة مع اعتزاز بحجراته التي تحدت إليه من ميراث آبائه وأجداده والذي يختلف قوة وضعفاً.

وهكذا فإننا لو أردنا أن نتحدّث عن الحداثة في الأدب العربي وأثرها عليه فإنه ينبغي أن نتوَعَّ أن تكون هذه الحداثة لها نَسَبٌ في ماضيها، غير أننا نفاجأ بأن الحداثة التي سوف نتحدث عنها منبّئة عن النطاق الذي ناقش أثرها فيه، فهي حداثة (غربية) عن النطاق العربي، وليس لها من الانتساب إلينا إلا تلك الحروف العربية التي تصاغ بها، إنها حداثة غربية بحروف عربية خالية من أي مضمون يمكن أن يفهمه عقل إنساني.

(7) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف، ص 20.

(8) المرجع نفسه، ص 9.

3 - الحداثة في الأدب العربي :

بعد تتبع لبعض ما كُتِبَ عن الحداثة في الأدب العربي تبين أن هناك مستويين يختلفان فيما بينهما في الموقف، ولكنهما يتفقان في المصدر، أما الصورة الأولى فيمكن أن نسميها كما يسميها الحداثيون المعاصرون «الحداثة التراثية» وأما الثانية فهي «حادثة الضعف والركاكة»، ووصف الأولى بأنها تراثية، يعنون به - في نظرهم - التخلف، فالتراث عند بعض الحداثيين هو التخلف، وهم لا يعرفون شيئاً عن هذا التراث ؛ ولأنهم جهلوه، ولم يستطيعوا بثقافتهم الضحلة، وبمستواهم العامي أن يقرؤوه ويفهموه، عادّوه، وقديماً قالوا: «من جهل شيئاً عاداه».

إن أصول الحداثة الجاهلة التي ترفض هذه الأصول، ولكنها في الحقيقة قائمة عليها تعود إلى تأثر بعض شعرائنا بالمذهب الرمزي الذي ظهر في الآداب الأوروبية منذ عام 1880، وهو مذهب يعتمد على البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية، ويقول د. محمد غنيمي هلال : «إن الرمز هنا معناه الإيماء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، ومن وسائلهم الفنية في ذلك الإفادة من تراسل الحواس، فتعطى المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرثيات عاطرة لتوليد إحساسات تغنى بها لغة الشعر، ولهذا كان الرمزيون يلجؤون إلى نقل صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة في صورة تھويش فكري، ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضغاً على نحو ما يعبر عنه رامبو: «كنت أرى في جلاء كنيسة في مكان مصنع، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في السماء، وحجرة استقبال في قاع بحيرة... الخ».

ومن وسائلهم أيضاً الصور الشعرية غير الواضحة الظليلة، كما يلجؤون إلى الألفاظ المشعة الموحية كالغروب مثلاً الذي يوحي بمصرع الشمس الدامي، والألوان الغارية، والشعور بأن شيئاً يزول، والإحساس بالانقباض، ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في

الإيحاء مثل "السكون القمر"، و"الضوء الباكي"، و"الأسمال الفضية"، و"القمر الشرس"، و"الشمس المرة المذاق"، والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية لتساير الموسيقى فيه انبعاث الشعور، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ثم الشعر الحر من الوزن والقافية»⁽⁹⁾. كل ذلك أنتجه الأدب الغربي، وهو رجع لما تعانیه مجتمعاته كما سبق أن ذكرنا.

ونجد أولى بوادر التأثير بهذا المذهب في أدبنا العربي في شعر خليل مطران (1872 - 1949) وجبران خليل جبران (1883 - 1931)، الذي دعا بصورة واضحة في كتابه "الجنون" إلى الثورة على الدين والتقليد وهدم الأفكار والمعتقدات الراسخة، وقلب نظام القيم، وبشّر بالتححر الجنسي، وهو يقف ضد الزواج، فالعلاقة بين الرجل والمرأة - في نظره - يمكن ألا تستغرق أكثر من الوقت الذي يقضي كل منهما حاجته الجنسية من الآخر⁽¹⁰⁾، ثم وبصورة أكثر تحفظاً ظهرت جماعة الديوان بقيادة العقاد وشكري والمازني، وهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية بالإضافة إلى أدب الفرنسيين والروس والأسبان، غير أن رواد هذه المدرسة لم يلتزموا الرمزية باعتبارها مذهباً له أصوله الاجتماعية الغربية عن الثقافة العربية، والعقاد رحمه الله يحذر من الإسراف في تطبيقات الرمزية على الرغم من اهتمامه بالمذهب نفسه ويقول: «الأدب لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير في القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبية والتقريب. ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت حتى قام من دعائها من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته، ولو لم يكن من ورائه طائل، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغنتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة»⁽¹¹⁾.

وقد صدرت أول شرارة رمزية من الشاعر اللبناني أديب مظهر في قصيدته "نشيد السكون" التي نشرت سنة 1928، ثم سعيد عقل الذي بدأ نشر قصائده الرمزية سنة 1936 في مجلة "المكشوف"، ومن المفارقات أن المجلة تنشر في العدد نفسه بحثاً للكاتب الفرنسي أميل

(9) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط. 3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص 399.
(10) أدونيس: الثابت والمتحول ج 2 صدمة الحداثة، ط. 4، دار العودة، بيروت، ص ص 164 - 211.
(11) فتوح، محمد - أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط. 3، دار المعارف، 1984، ص 415.

هنريو جاء في مقدمته ما يشبه الإعلان عن موت المذهب الرمزي في فرنسا «وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار، وأنه لم يبق من آثار الرمزيين سوى عظام مجردة أو رماد عظام»⁽¹²⁾.

وكانت رغبة بعض الشعراء في الاستفادة من تجارب المدرسة الرمزية وراء إسراف بعضهم في التعمية والغموض، فهم لم يقتصروا في إفادتهم من المدارس الجديدة على ما يتلاءم مع واقعنا الثقافي ولغتنا، بل جعل رواد هذه المدرسة الرمز وكدهم، وقصروا إنتاجهم عليه، فكل شيء لا بد أن يكون ملغزاً، والعبارة الصريحة هي تسطيح وجهل. لقد قلبوا المقاييس، وزيفوا الحقائق، وصار أولئك المغرورون في الرمزية البذرة السيئة لظهور الحداثة الجديدة، أدب الضعف والركاكة.

ويرى أستاذنا الشيخ محمود شاكر عليه رحمة الله أن الرمز ضرب من الجبن اللغوي، «فاللغة إذا اتسمت بسمه الجبن كثر فيها الرمز، وقل فيها الإقدام على التعبير الصحيح الواضح المفصح، ولا تقل إن الكناية شبيهة بالرمز، فهذا باطل من قبل الدراسة الصحيحة لطبيعة "الرمز" وطبيعة الكناية والمجاز، وأنا أستنكف من "الرمز" في العربية، لأن اللغة العربية شجاعة صادقة في تعبيرها وفي اشتقاقها، وفي تكوين أحرفها، ليست للغة أخرى، وإذا كانت اللغة هي خزانة الفكر الإنساني، فإن خزائن العربية قد اذّخرت من نفيس البيان الصحيح عن الفكر الإنساني، وعن النفوس الإنسانية، ما يعجز سائر اللغات، لأنها صفت منذ الجاهلية الأولى المعرفة في القدم، من نفوس مختارة بريئة من الخسائس المزرية، ومن العلل الغالبة، حتى إذا جاء إسماعيل نبي الله بن إبراهيم خليل الرحمان، أخذها وزادها نصاعة وبراعة وكرمًا، وأسلمها إلى أبنائه من العرب وهم على الحنيفية السمحة ودين أبيهم إبراهيم، فظلت تتحدّر على ألسنتهم مختارة مصفاة مبرأة، حتى أظل زمان نبي لا ينطق عن الهوى فأنزل الله بما كتابه بلسان عربي مبين، بلا رمز مبني على الخرافات والأوهام، ولا ادعاء لما لم يكن، ولا نسبة

(12) المرجع نفسه، ص 183.

كذب إلى الله، تعالى الله عن ذلك علوًا كبيرًا، فمن أجل ذلك كرهت الرموز، ورأيتها قدحًا في العربية وتشويهاً يلحقها» (13).

ويا شيخنا رحمك الله لم يعد الأمر جبنًا، وإنما صار محنة كبرى تستهدف اقتلاعنا من جذورنا، والقاءنا في مزابيل الأمم، ويقوم على ذلك بعض منا، ممن شوّهت عقولهم، وسلبت نخوتهم، أناس تدرّبوا وفق مناهج هدفها الأسمى القضاء على هذه الأمة، وتلك برامج ومناهج وضعت هناك، في الغرب، والغريب أن كثيرًا من المستشرقين يعلمون هذه الحقيقة، ويدركون أن مناهجهم في دراسة الأدب العربي لا تنطلق من موضوعية علمية بل من عداوة وكرهية للثقافة العربية، ولكنهم لا يجعلون تلاميذهم الذين هم من بني جلدتنا يشعرون بذلك، وإنما يهيمون عليهم بقضايا الموضوعية والحرية والتنوير والحداثة، ومن هذا المورد جاءت دعوات الحداثة الجديدة، التي أسميتها "حداثة الضعف والركاكة" وسيأتيك الحديث عنها، متكين على بعض مبادئ مدرسة الرمز، مغرقين في الالتزام بها، ومنها: الغموض وتراسل الحواس، وهما ليسا ابتكارًا من مدرسة الرمز الغربية على غير مثال، بل إن أصول هاتين الوسيلتين موجودة في أدب العرب، ولكنها لا تسمى غموضًا ولا تراسل حواس لأنها لم تكن مقصودة، ولا يطلبها الشاعر ويصنعها، فالغموض الذي تراه عند أبي تمام، ناشئ عن عمق الصورة الفنية وثرائها، لا عن الرمز، يقول أبو تمام يصف شعره:

لم تسق بعد الهوى ماءً أقلّ قدى من ماء قافية يسقيكه فهُمُ (14)

فهو يصور هنا الشعر الجيد الصادر من الشاعر الذكي بالماء الصافي الرقراق، ولكنه يقدم عليه ماء الهوى فهو أشد نقاء، ليمزج الهوى ولذته مع الشعر وجماله.

ويصف مظل الحبيبة فيقول:

جارى إليه البين وصل خريدة ماشت إليه المظل مشى الأكبد (15)

(13) شاكر، محمود محمد: أباطيل أسمار، ط. 2، مطبعة المدني، القاهرة، 1391هـ/ 1972م، ص 372.

(14) التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1965م، ج 4، ص 490.

(15) المصدر نفسه، ج 2، ص 44.

فهو والبين أي الفراق يتسابقان فيما يسبقه البين فيفقد من يجب، أو يخطفى هو بها، وهي مع هذا كله تمطله في مواعيدها فلا تسرع إليه، وكأنها مريض يشتكي كبده فلا يقوى على سرعة السير، وجعلها تماشي المطل.

ويقول أبو إسحاق الصابي (إبراهيم بن هلال): «فخير الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه» (16).

ولا بد لنا في هذا الصدد أن نفرق بين محاولات التجديد التي تصب بصورة رقاقة في نحر الشعر العربي، والتي نلمس صدها في الموشحات الأندلسية والنظم على بعض البحور المهملة، هذه المحاولات لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بما يقوله الحداثيون، إذ لم تصاحب هذه المحاولات تلك الروح العدائية للغة العربية وتراثها، كما لم يتجاوز هؤلاء الأساس الموسيقي للشعر العربي المتمثل في النظام الداخلي للتنغيم القائم على الحركة والسكون وطول الزمن بينهما.

كما لم تهدف تلك المحاولات إلى تدمير الدلالات الاصطلاحية للغة العربية واستبدال أخرى بها، لا يستطيع الإنسان المثقف - ولا أقول العادي - أن يتصورها فيتهم عقله، وكأنها تريد أن تشيع في المجتمع حالة من الانفصام عن الواقع والتخليق في أجواء رمزية مزيفة، فتنابه أطوار من الجنون والتشويش الفكري فلا يعمل ولا ينتج، كل ذلك لم يكن مصاحباً لتلك المحاولات المبكرة لتجديد الشعر العربي، ونماذج تلك المحاولات في الصورة الشعرية يمكن أن تجدها في الأدب العربي القديم غير أنها لم تكن مقصودة لذاتها، بل كانت تستوجبها الصياغة الفنية، بحيث يسكبها الشاعر مع صور القصيدة كلها في بوتقة شعرية واحدة، فلا تشعر بغريتها بل بجماها وقوة شاعريتها، فما يسميه الرمزيون تراسل الحواس والتي بها «توصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنعاماً وتصبح المرئيات عاطرة» (17).

(16) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج1، ص7.

(17) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 399.

هذه الوسيلة نقرأها في قصائد عديدة تعود إلى العصر العباسي، فبشار يصف حلاوة حديث المرأة وهو الأعمى فيقول:

وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهراً (18)

فهو يشبه حلاوة صوت المرأة بمنظر الحدائق المونقة التي كسيت زهراً، وعندما تسعد المرأة أبا تمام بنائلها المتلاحق يقول:

وتقفو لي الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يُصْرَع (19)

هذه الهبات المتلاحقة ممن يجب يتلذذ ويطرب لها، كما يطربه بيت الشعر المصرع. أما البحترى فإنه يزواج بين صورتين متمازتين يراها الشاعر في وجه ممدوحه عندما يجارب أو يعطي وهما التبسم والقطوب فيصورهما قائلاً:

تَبَسُّمٌ وقُطُوبٌ في نَدَى ووغي كالبرق والرعد وسط العارض البرد (20)

وترائنا غني بالصورة الفنية الموحية الدلالة، غير أن ذلك كله ينتظمه وعي رحب باللغة وشعور بالاعتزاز بالأدب العربي، الذي يمثل لحمية الشخصية الثقافية لهذه الأمة وسداها، ولذلك فإنها تفارق بصورة واضحة تفاهات الحداثيين المعاصرين، وبسبب هذه المفارقة القائمة على المنهج والمعتمدة على الأصالة في ابتكار مثل هذه الصور الجديدة، فإن هذه المحاولات لا يمكن أن تكون جذوراً لهذا الركام المعاصر الذي لا طعم له ولا لون إلا الركافة والضعف العام والدعوة المشبوهة إلى معاداة اللغة وتراثها، هذا ليس له صلة بذلك، فذلك فن أصيل يعبر عن وجدان أمة، ويصور مجدها وفخارها، ذلك فن طورته الأمة في أوج قوتها وعزها وانتصارها، وهذا الفن المعاصر يقوله الحداثيون والأمة في الدرك الأسفل من الضعف والانحزامية فأين هذا من ذاك؟

(18) بشار بن برد : الديوان ، تحقيق بدر الدين العلوي ، دار الثقافة، بيروت 1963، ص118.

(19) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص319.

(20) البحترى: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط 3، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص575.

وهذا مع الأسف الشديد هو حال الحدائين في هذه الأيام، الذين يجعلون كل من يهتم بماضي أمتهم، أو سماتها الأصلية، ولغتها الجميلة إنما هو "رجعي أصولي"، وبهذا المنطق حملوا حملة شعواء على أنفسهم - أعني لغتهم وتاريخهم-، وضموا أيديهم إلى أيدي أعداء الأمة العربية فقبضوا بها معهم على معاول الهدم، هدم الماضي الرائع لأمتهم، وهدم مقومات شخصيتها المتمثل في لغتها وآدابها وانقضوا على كل ذلك تحطيمًا وتقويضًا، ولقد صور ذلك العالم الجليل المرحوم الأستاذ الدكتور محمود الطناحي في مقدمة كتابه "الموجز في مراجع التراجم" عندما قال: «وكان أكثر هذه الأصوات دويًا وأشدّها فتكًا تلك التي انبعثت من داخل درس الأدب في جامعاتنا العربية، فمن خلال الثثرة حول نظريات غريبة في الأدب، وتطوير الأدب العربي، وإخضاعه لها، تطاير شر كثير، حاول أن يأتي على تراث عربي عريق للكلمة العربية: شعرًا منظوما حمل أنغامًا جلييلة، وكلامًا منشورًا أبان عن أدق أسرار النفس وخلجات الروح. ثم كان أن غرق طلبة العلم في قضايا فارغة، بدءًا من الوحدة الموضوعية والمعاناة والتجربة الشعورية، وتراسل الحواس والمنولوج الداخلي، والدفقة الشعورية، والتعبير بالصورة، والألفاظ الموحية، والشعر المهموس، وأدب الرفض والعبث، وانتهاء بالحدائنة والمعاصرة التي تشغل بالهم هذه الأيام» (21).

4 - الحدائنة الأصلية في الأدب العربي :

نعم لقد جاء جيل من الشعراء في مطلع القرن حاولوا التجديد ضمن إطار من السمات الثقافية الخاصة للغة العربية دون تغريب، ولم يعتبر تلك المحاولات الضعف والركاكة والتفاهة التي نراها في ما يسمى بالشعر الحديث هذه الأيام، ذلك أن أولئك الرواد كانوا أصحاب مذاهب أصيلة، فقد كان الشعراء العرب منذ مطلع القرن العشرين يمارسون حقهم الطبيعي في التحديث، فنوعوا في تجاربهم واطلعوا على آداب الأمم الغربية، وحاولوا الانتفاع مما يمكن الانتفاع به مع المحافظة على السمات الأساسية للشخصية الشعرية العربية، ولأنهم كانوا

(21) الطناحي، محمود : الموجز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص9.

أصحاب مواهب أصلاً فهم شعراء الحس والوجدان، استطاعوا أن يضيفوا غنى وثراء إلى مسيرة الشعر العربي، وقد بدأت مدرسة الديوان الخطوات الأولى فظهر الشعر الوجداني، مغلماً ببعض الرمزية غير المسرفة، ثم توالى التجارب، فعلي محمود طه، في تأثره بالرومانسية مذهباً فنياً، وقد كان صرعة العصر في وقته، لم يفقد اتزانه - كما فقد الحداثيون هويتهم - عندما سحبتهم حداثة الغرب من قفاهم فضلوها وأضلوا، يصف علي محمود طه موسيقية حسناء، حرمت نعمة الإبصار، فيقول (22) :

| | |
|-------------------|-------------------|
| إذا ما طاف بالأرض | شعاع الكوكب الفضي |
| إذا ما أنت الريح | وجاش البرق بالومض |
| إذا ما فتح الفجر | عيون النرجس الغض |
| بكيت لزهرة تبكي | بدمع غير مرفض |

| | |
|---------------------|-------------------|
| زواها الدهر لم يسعد | من الإشراق باللمح |
| على جفنين ظمّانين | للأنباء والصبح |
| أمهد النور ما ليد | ل قد لفقك في جنح |
| أضئي خاطر الدنيا | ووار سناك في جرحي |

أري الأقدار يا حسناء مشوى جرحك الدامي
أريها موضع السهم الذي سدده الرامي
أنيلي مشرق الإصباح هذا الكوكب الظامي
دعيه يرشف الأنوار من ينبوعها السامي

(22) طه، علي محمود : الملاح التائه، مطبعة الاعتماد، القاهرة عام 1934، ص 108، وانظر المعداوي، أنور : علي محمود طه الشاعر والإنسان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986 م، وعبد الوهاب، سعاد: الصورة الرومانسية عند علي محمود طه، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

يهرع الشاعر عند رؤيته لهذه الحسنة التي هزت أعماقه إلى ما حرمت منه، وهو النور فيلتقط عناصره وينثرها في مطلع القصيدة، وكأنه يأسى لحرمانها من التمتع بتلك الظواهر الطبيعية الجميلة، شعاع الكوكب الفضي، ومض البرق، وعيون النرجس الغض يفتحها الفجر، وزهرة تبكي بدمع غير مرفض.

وإذا كان في المقطوعة الأولى زهرة تبكي، فهي في المقطوعة الثانية حسنة ولكن دماءها تنزف من جرحها النفسي، الذي يملأ أحاسيسها بالألام، ثم يدعوها إلى أن تتمتع بمشرق الإصباح، وهذا هو الأمل الذي يجب أن تتعلق به، وهو ينبوع نور جميل يغمرها بالحب.

ويستمر في مقطوعاته إلى أن ينهيها بالتساؤل الذي لا بد أن تكون إجابته : أن الحسن عند هذه الحسنة يعوضها عن فقدانها لبصرها، لأن مصدر الحسن في الكون هو الضياء، ومنشؤه في العيون. يقول:

تعالى الحسن يا حسنة عن إطراق محسور
أيشكو الليل في كون من الأنوار مغمور
وما جللاه من سواه إلا توأم النور
وما سمّاه إذ ناداه غير الأعين الحور

فالله جعل الحسن توأمًا للنور، وإن الأعين الحور هي التي سميت بالحسن وبها سمي الحسن، وهذه الحسنة لا بد أن تستعوض بحسنتها عن فقدانها لبصرها، فلا ينبغي أن تطرق حسرى، فحسنتها يجلب عن ذلك، ولا ينبغي أن يشكو الهم من هو مغمور في كون من الأنوار، فرمز إلى حسنتها (بالكون المغمور بالأنوار).

وهذا الشاعر المبدع محمود حسن إسماعيل، في ديوانه "أين المفر" يلبس أشعاره أمثاطًا من الرمز الذي يشع في المعنى فيسكب أحاسيسه ومشاعره في شرايين عقل القارئ، فلا يجفل ولا يتأفف من معنى لا قيمة له، أو من صورة وعبارة ركيكة، فرموز محمود إسماعيل موظفة توظيفًا شعريًا تتجلى فيه الموهبة والفن في أعلى صورها، فالغموض في شعره ليس مطلوبًا

لذاته، وليس منهجاً بعيداً عن الصورة التي يمكن أن ينقلها الشاعر إلى المتلقي بعد أن يسلك به دروب التفكير ومحاولة الفهم، فيعيش القارئ مع الرمز سعيداً به، يحاوره ويناجيه ذهنياً، ثم ما إن تنفك أمامه الرموز الأولى حتى يبدأ في استقبال باقي الرموز، وهو في حالة من النشوة التي تنقله ليشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه، وهنا تتجلى التجربة الشعرية، يقول محمود حسن إسماعيل في وصفه لجزيرة الزمالك في هاجرة الصيف (23) :

| | |
|------------------------------|---------------------------------|
| دعوها على ساحاته الخضر ترتمي | فقد شفها برح الهجير المُسَمَّم |
| رمت فوقه أشجانها وتنفست | إليه بشكوى عابٍ لمخيم |
| ولاذت به مفضورة فظلالها | أسارير وجه اليائس المتجهم |
| وأدواحها ركبان دؤَّ أحوالهم | ضلالُ الفلا أصنامَ دير مُهَدَّم |
| تَناجتَ بصمت أيقظت هجساته | يمامات ظهر صاحيات كنوم |
| هفنن، وذرفن التغني صباة | فخطفن إحساس الغصون المكمم |

وفي هذه القصيدة يجعل الشاعر جزيرة الزمالك امرأة ترتمي في حضن نحر النيل ثم يبدأ في تشويق الألفاظ ليسكب فيها ألواناً من الأوصاف التي تجرد المحسوس، وتبادل الحواس وظائفها، ثم ينتزع من هذه الصورة علاقات حميمة مع الواقع النفسي لمن يعاني، فتصبح ظلال الجزيرة:

«أسارير وجه اليائس المتجهم»

وحق لها أن تتجهم أساريرها لشدة الحرارة، وإذا كانت ظلالها كذلك فما حال شمسها، ثم يجعل السفائن التي تبدو ساكنة في النيل (في حنيات صدره بقايا لهات الشر في قلب مجرم)، وقد سمى القصيدة "جلاد الظل"، لأنه وصف حر الهاجرة فقال:

| | |
|----------------------------|-------------------------------|
| يلوح كجلاد الظلال وهذه | سياط اللظى منه طوال التضرم |
| تشاكي من التعذيب فرع وطائر | وعشب، فكان الروضُ إيحاءً مأمم |

والتزاماً من الشاعر بشاعريته فإنه لم يغرق في الرمزية المملغة، بل استطاع أن يتناول ببراعة موضوعاته بلغة لا تعطينا معناها من أول وهلة، بل تدعوك للبحث عنه بين ثنيات

(23) إسماعيل، محمود حسن: ديوان أين المفر، ط. 3، مكتبة الأمل، الكويت، 1968، ص 22.

عباراتها. حتى إذا عثرت عليها، انسابت كل المعاني الأخرى كالسلسلة المتصلة الحلقات التي ما إن تعثر على طرفها حتى تأتيك بقيتها تترى.

هذه هي الشعاعية الحقة، والموهبة الفنية الفذة التي تستفيد من تجارب الآخرين فتطور تجاربها الشعرية في إطار من هوية عربية لا تدوب في ثقافات غريبة، فتفقد نفسها وتاريخ وجودها.

5 - حادثة الضعف والركاكة :

وظن البعض أن النموذج الغربي للحداثة هو الذي يجب أن يمثل الحداثة في الأدب العربي، غاضين الطرف عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ولدت تلك المذاهب الغربية، وأن المجتمع العربي له ظروفه وتجاربه وأولوياته التي لا يمكن أن تقطع بتمثالها مع ظروف ومعاناة مجتمعات أخرى، فالمجتمع العربي لم يعان بعد من تلك التناقضات التي صاحبت ثورة الصناعة والمعلومات والتقدم التقني، ولم يكتو بنار حروب أفنت الأخضر واليابس في بلادهم، وخلفت آثارًا اجتماعية واقتصادية ما تزال إلى اليوم كثير من دول الغرب تعاني منها، كما سبق أن بينت.

وهذا مع الأسف ما حدث لعدد من حداثيي اليوم، ولأنهم استولوا على منابر الإعلام المختلفة، فقد خنقوا التجارب الأصيلة في تطوير الشعر العربي، فاخفت أصوات شعرية رائعة لم تجد لها منبرًا لتشدو عليه معلنة عن نفسها ووجودها، وانقطع فيض الإنتاج الشعري العربي الأصيل منذ مطلع السبعينات من القرن العشرين أو كاد، وخلا الميدان لهؤلاء الجهال «فظهرت حادثة الضعف والركاكة» وهي المستوى الثاني من الحداثة التي تدعو إلى نسف كل التراث وتحطيمه والرقص على أشلائه، واعتبار المستوى الأول الذي مر جزءًا من هذا التراث الذي ينبغي تحطيمه والقضاء عليه، ونفاجأ بأن أدوات هذه المدرسة هي مولود مشوه خديج لما نادى به المدرسة الأولى، فالغموض تحول إلى تشويش فكري وهذيان يفضي إلى الانفصال عن الواقع وعن المنطق والعقل والسقوط في مستنقعات الأوهام، والثورة على الأنماط القديمة

والأساليب اللغوية التقليدية تحول إلى معاداة اللغة وتراثها والدعوة إلى تحطيمه، واحتقاره ووصفه بأبشع الأوصاف.

وهكذا كان بعض الرمزيين العرب، كما هو حال حدائبي اليوم، رجع صدى متأخر وبطيء جدًا يملؤون الدنيا في بلادنا صراخًا وتشنجًا، ويدفعون مجتمعاتنا إلى تقليد الغرب في حدثه ويشجعونها، غير مدركين أن ميدان الشعر والأدب لا ينبغي أن يتحول من التأثر بتجارب الأمم الأدبية إلى التقليد الغبي، وهم أيضًا يجهلون أن هذا الغرب الذي ينامون ويستيقظون على إعجابهم به، قد فارق هذه المرحلة، وهو الآن يبحث عن مرحلة أخرى وصورة جديدة يحل بها مشاكله التي جاءت من الحداثة والتحديث.

6 - معاداة اللغة وتراثها :

بدأت الدعوة إلى محاصمة العربية وتراثها تشتد، وتنادى بها أهل المهجر بالذات مع ظهور نزعات قومية شاردة كالدعوة إلى فينيقية لبنان وفرعونية مصر، وانكب هؤلاء الأدباء والشعراء على نقل تراث الآداب الغربية وتياراتها وظهرت المجالات التي تنشر هذه الترجمات والقصائد الرمزية العربية، وتلك المترجمة عن الفرنسية كمجلة الأدب في بيروت والمقتطف في مصر، وهذا العداء للتراث إنما هو استجابة لأبرز مبادئ الحداثة، وهو رفض التقليد، فأبي إسهام حضاري لأية أمة يجب أن يرد ويلغى ويتم تجاوزه، وهم في هذا كما سبق أن قلنا إنما رجع صدى لدعوى الحداثة في الغرب، ففي عام 1910 أصدر الرسامون المستقبليون بيانهم يعلنون فيه بزوغ عهد الحرية، فلم يعد هناك غموض «فالتقاليد (أو التراث)، جميع تقاليد العالم موضوعة في سلة واحدة لا تساوي ببساطة إلا عبودية خانعة، في حين أن الحداثة تساوي الحرية، ليست هناك أي نهايات مفتوحة أو مهلهلة، امتشقوا معاولكم تنكبوا فؤوسكم وبادروا إلى التحطيم، حطموا المدن المحللة بالوقار بلا رحمة! تعالوا هيا أشعلوا النار برفوف المكتبات حولوا مجاري القنوات حتى تغرق المتاحف»⁽²⁴⁾.

(24) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف، ص 15.

وقد غذى هذا الاتجاه لدى الحدائين العرب الأول من شعراء المهجر النقمة التي خرجوا بها من ديارهم بعد الحرب الطائفية في لبنان سنة 1860 إلى بلاد الغرب، وبدأت الحملة على القديم مع ظهور الرابطة القلمية سنة 1920 في أمريكا الشمالية، والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية سنة 1933، ودعت إلى قطع كل علاقة بين الماضي والحاضر وتجاوز التراث العربي ولغته، يقول أحد أعلام الرمزية في لبنان صلاح لبكي: «الشعر في لبنان ليس للغة ديئ طور "البداءة" إلى طور حضاري جديد فيقول: «لعبنا اللعبة الكبرى في إدخال الشعر إلى دارة ومدينة بعد أن كان في الصحراء يجري وراء الأظعان أو في مضارب الوبر»⁽²⁵⁾، كما يتجلى عداؤه الشديد للعرب في دعوته إلى الكتابة باللغة العامية واعتماد الحرف اللاتيني⁽²⁶⁾.

يقول ميخائيل نعيمة في الغرغال: «إن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً واللفظ الذي يؤدي معناه مفيداً، ونرى أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها»⁽²⁷⁾.

وهكذا بدأت سهام الحرب على اللغة وتراثها تنطلق من شعراء المهجر ومناصريهم من شعراء المشرق الذين تمذهبوا بمذهب الرمزية أولاً واعتنقوا مبادئه، وأولها حرية الشاعر في أن يقول ما يشاء دون إطار يحد من حريته، فإذا كانت اللغة فلا يعتد بنحوها، وإن كان الوزن والقافية فيجب إلغاؤهما، وخلال مدة قصيرة ظهرت "قصيدة النثر" وحاول أنصار الحداثة تسميرها قسراً في لوحة الشعر، ولكنها وجدت معارضة شديدة إلى أن ظهر المستوى الثاني من جيل الحدائين فبنى المنابر للدفاع عنها.

أما المبدأ الثاني من الرمزية فقد كان أثره في اللغة ودلالاتها الاصطلاحية عظيمًا، وهو الصورة الرمزية الحدسية التي تعتمد على الإثارة الموحية لا التقرير الواضح، «ولما كان ما يشف من خلجات الذات غامضًا بطبيعته، فقد أدى هذا - وكان لا بد أن يؤدي - إلى إبهامها أو

(25) فتوح، محمد - أحمد الرمز والرمزية، ص 181.

(26) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، 1984، ص 126.

(27) الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، ط. 4، دار الفكر العربي، القاهرة، 1959، ج 2، ص 218.

كثافة محتواها، وليس لإيهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته بل بما يحمله، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضرباً من الالتباس اللفظي يحسب على الشاعر لا له، تأمل هذه الأبيات من قصيدة "حرقه" لبشر فارس:

إمض عن شأني الطريح على مسلك زلق
لا تسأل عن شكاته، سر تطيبه سرق
لا تظنن ما به شرق اللهو بالحمق
إن سكر اسما بقلبي الفتى خدر النزق (28)

ونلاحظ في هذا الذي يسمى شعراً عنوة أنه ركيك العبارة مختل التراكيب، فاسد الدلالة، بارد الموسيقى وهو لا يخاطب إلا خاصتهم الذين يجب أن يكونوا قد تمرسوا على فهم صور الأدب الرمزي الإيحائية، وهم في ظني يدعون هذا الفهم، وكأن على الشاعر أن يلقي شعره على جماعة خاصة يرى أنهم هم القادرون على فهمه وتدوّقه، ويبالغ البعض من هؤلاء الشعراء فيرون أنهم عندما يؤلفون قصيدة فإنهم يشكّلون قارئها.

وإذا كانت حرية الشاعر التي أشرنا إليها قد أدت إلى شن حملة ضارية على اللغة وتراثها، فقد جاء الرمز وهو المبدأ الثاني ليؤكد أن تدهيم الشكل القديم كان أمراً لا بد منه لخلق إطار جديد يتلاءم مع الرمز متبعين في ذلك خطى أصنامهم التي عبدوها، رامبو ومالارمييه وغيرهما من أدباء الغرب، وهذا هو ديدن الضعفاء المنهزمين. إن بعض صور الرمزية في الأدب العربي هي شكل من أشكال الهزيمة الفكرية لمجتمعات متخلفة في مواجهة أمم متقدمة، ومن هنا لم يتردد المحدثون عن صبّ جام غضبهم على التقاليد القديمة الموروثة، ولم تكن مشكلة الرمزيين في شكل القصيدة وحسب بل كانت مع اللغة ذاتها، والألفاظ اللغوية في الأصل رموز اصطلاحية لها مدلولاتها التي وضعت لها، وكان جلّ هم الرمزيين تحطيم هذه

(28) فتوح، محمد: الرمز والرمزية، ص 346.

المصطلحات وتدمير الروابط اللغوية المتعارف عليها «وإعادة ترتيب اللغة في مقابل الوجود ترتيباً حقيقياً حسب رأيهم»⁽²⁹⁾.

ويمكن تلخيص مظاهر الحدائة في الشعر في ثلاثة اتجاهات يغلب عليها جميعا الاهتمام بالصياغة الرمزية وتختلف فيما بينها في درجة هذا الاهتمام توسطاً أو مبالغة:

أولها: التجديد بما لا يخرج عن نظام الشطرين المعروف.

وثانيها: الشعر التفعيلي مع التحرر من القافية ووحدة الوزن والتشطير.

وثالثها: وهو ثلاثة الاثافي يستعيز عن الموسيقى الشعرية المتمثلة بالوزن والقافية بما يسميه الموسيقى الصوتية في النثر الشعري ذات الرنين الغامض.

وهذه الاتجاهات الثلاثة حاولت ممارسة مبدأ حرية الفنان والشاعر في تطبيقها الفنية، فالإتجاه الأول وإن كان قد نبأ من دعاوى التحرر من الوزن والقافية غير أن بعض شعرائه أسرفوا في الرمزية، وفي المقابل فإن للبعض الآخر منهم القدح المعلن في إثراء مسيرة الشعر العربي وتطوره خلال العقود الأولى من القرن العشرين، كما سبق أن أشرت، والاتجاه الثاني والثالث تناوشتها الركافة وضعف التراكيب وجفاف وبرود الصياغة، والأمثلة على ذلك كثيرة. ففي سبيل غموض العبارة واعتماداً على حرية الشاعر، استعملوا "تصفية الأسلوب" وهو حذف ما يعدونه حشواً وفضولاً كأدوات ربط الجمل، والاستفهام، والتشبيه وغيرها.

يقول صلاح لبكي:

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليل
وأملئ العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهي طيب التلؤلؤ

فهو يضم "أن" قبل الفعل في البيت الأول، كما يحذف حرف الجر - إلى - في

البيت الأخير.

(29) المرجع السابق.

ومن هذا أيضاً - وهو أشد في التجاوز - قول سعيد عقل: (وهو هنا يؤخر مفهوم الضمير) :

أن تظن بكرت على التلال الشمس

أقول قد فتحتك الشباك

أقول قد نزعته الرداء

ومزلق آخر وهو وصل "ل" بالفعل:

يقول سعيد عقل:

باركتك اليد الأهلتي على الجذب عطاء

فخلت العطل حالي

ألسخت أول الزمان على خصب بلادي

بالغيث المحراث

كيف تدخل أُل على الفعلين «أهل» و«سخا»...؟⁽³⁰⁾

فالشاعر إذا عمد إلى الارتجال والاختراع في المتن اللغوي فقد خرج عن حياض الهوية ذات القسمات الخاصة والتي منها اللغة العربية، ولكنهم يقولون إن المقصود هو إحياء الكلمات المهجورة في المعاجم والأساليب غير المستعملة، غير أنهم في كثير من قصائدهم سعوا إلى تعطيل الدلالة الوضعية للكلمة وربطها بدلالات رمزية نابغة من وقعها الصوتي وبيئتها الأسلوبية، وهذا أيضاً "طريق غير مأمون" كما يقول د. محمد فتوح⁽³¹⁾.

ربما يتساءل القارئ عن هذا الاستطراد في الحديث عن مذهب الرمزية والموضوع يتعلق بشعر الحداثة، والإجابة هنا تكمن في الإدراك المتأخر لبعض شعرائنا وأدبائنا الرمزيين أنهم قد فتحوا بهذا المذهب الذي بشروا به أبواب العداة والحرب على تراث أمتهم ولغتها وساعدوا

(30) محمود، محمد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1986، ص 616.

(31) فتوح، محمد: الرمز والرمزية، ص 356.

أعداءها في حملتهم نحو شخصيتها الثقافية، وساهموا بشكل مباشر في ظهور المستوى الثاني من الحداثة، والذي يقوده أدونيس، الذي صرح في عدة مناسبات عن عدائه الشديد للعرب، وأصدر ثلاثيته الثابت والمتحوّل يهاجم فيها اللغة وتراثها ويسخر منها، ويدعو إلى التحلل من الانتماء لها.

ولأننا نعيش في مرحلة الارتداد الثقافي بدأت الحداثة تحيم بأسمائها وركائنها، وتسكن في صفحاتنا الثقافية وإصدارات مؤسساتنا الراعية للثقافة، تدفعها وتساندها دعاوى التنوير والتحرر، وككل مهزوم ضعيف متردد لم يشأ هؤلاء أن يعترفوا بأنهم صدى لثقافة أجنبية، وأنهم عندما ينادون بمعادة اللغة ينبغي عليهم أن يكتبوا بلغة أخرى، ولهذا فإننا نصرخ فيهم: ألا فاتركوا لنا لغتنا المتخلفة في نظركم، والتي لم تعد قادرة - في نظركم أيضاً - على التعبير عن مرامي شعركم، فاللغة التي تكتبون بها هي جزء من تراثنا وعبثكم بما يدمرها، وتدميرها تدمير لشخصيتنا وهويتنا، ربما يظن ظان أن الشكل الممسوخ للشعر الذي يدعى قصيدة النثر هذه الأيام إنما هو من عنديات أدونيس وأنسي الحاج وتحليل حاوي، ولكن الحقيقة غير ذلك، فهذا النمط إنما يعود إلى جبران خليل جبران الذي تأثر فيه بمؤلف الشاعر الفرنسي رامبو (1854 - 1891) "فصل في الجحيم"، وهو نثر يفتقد الإيقاع والوزن والقافية جميعاً ولا يندرج تحت اسم الشعر، ولم يعبأ هؤلاء بالفرق الكبير بين قواعد الموسيقى الشعرية عند الفرنسيين "الوزن السكندري"، وبين الإيقاع الموسيقي القائم على المتحرك والسكان والمسافة الزمنية بينهما والمتمثل في التفعيل في الشعر العربي، «فالخروج على النظام الموسيقي في الشعر الفرنسي لا يعني أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة، وهو خروج لا يؤدي بالنص الشعري إلى خسارة ذات قيمة»⁽³²⁾.

وبدأت الدعوة إلى رفض كل أشكال القيود التي تقيد الشاعر بما فيها الموسيقى العروضية ودلالات الألفاظ، وواجهت هذه الدعوة معارضة من بعض عقلائهم كنازك الملائكة التي هاجمت قصيدة النثر، وترى أنها «بدعة غريبة وان هناك طائفة من أدباء لبنان يدعون إلى

(32) المرجع نفسه، ص 351.

تسمية النثر شعراً، وقد تبنت هذه الدعوة مجلة "شعر" وأصدرت حولها ضحيحاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية والأمة العربية نفسها، فلماذا يصبر هؤلاء على تسمية النثر شعراً؟ هل هم يجهلون حدود الشعر؟ أم إنهم يحدّثون بدعة لا مسوّغ لها؟ لماذا لا يصدرون كتب النثر هذه بفدلكة يبينون للقارئ الوجه الذي ساغ لهم به أن يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه "شعر"، وهؤلاء الكتاب مدعوون إلى الثقة بالنثر، فمن قال لهم إن النثر "وضيع" أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أنّ نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه شعراً؟ ولنفترض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً» (33).

وبجهد هائل من التأييد الإعلامي وبتسخير أدوات النشر والإذاعة استطاع متمردو المستوى الثاني أن يمسكوا بخناق الثقافة العربية، وأن يزرعوا شطحاتهم الفكرية وحزبلاهم وهذيانهم في ساحة الإبداع الشعري العربي نبتاً شيطانياً لا جذور له ولا ثمار، وقد ساعدهم في ذلك أمور كثيرة منها:

1- موافقة مستوى إنتاجهم للحالة العامة التي تمر بها الأمة العربية والإسلامية من انهزامية وضعف وتردّد على كافة المستويات وشيوع الأمية الثقافية بين أبنائها.

2- التضامن فيما بين هؤلاء المتمردين، فلم تحدث في حركتهم انشقاقات تُذكر، وكل من مارس التأليف على هذا النحو الجديد قد انضم إلى الحظيرة وأصبح عضواً في مدرسة التجديد ضد العدو المشترك - أعضاء مدرسة المحافظة - وإن كان حظه من التجديد يسيراً، واستطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف.

3- المجالات التي أصبحت وسيلة مهمة لزرع كل اتجاه جديد في التاريخ الأدبي، ومن أبرز تلك المجالات مجلّتا "الأداب" و"شعر" البيروتيتان، ثم جاءت بعدهما مجلّتا "حوار"

(33) المرجع نفسه، ص 382.

و"مواقف"، ثم فاض فيض من المجالات في الأقطار العربية. واستقطبت تلك المجالات من حولها أسراً أدبية واتحادات كتاب.

4- دور النشر وهو عامل ذو صلة وثيقة بالعامل السابق وفي طليعة تلك الدور "دار الآداب" و"دار شعر" في بيروت ثم "دار العودة" (34).

وقد حاول بعض الأدباء الكبار الذين كانوا رواد حركة التجديد في مطلع القرن العشرين كالعقاد والمازني التصدي لهذا الهراء، ويورد د. إحسان عباس هذه الواقعة التاريخية الهامة: «فقد هدد العقاد رحمه الله بالانسحاب من المجلس الأعلى للفنون والآداب احتجاجاً على هذا النوع من الأدب، فما كان من أحمد عبد المعطي حجازي إلا أن نظم قصيدة ذات شطرين ليثبت للعقاد أنه لا يجهد أصول الشعر العربي، وكانت تلك الهفوة، فيما أعتقد - سقطة العارف - (والكلام للدكتور إحسان) لأنها أثبتت حقاً أن حجازي لو مضى يقول الشعر ذا الشطرين لما ثبت طويلاً في حلبة الشعر» (35).

7 - حادثة مجلوبة :

لقد تحدثنا فيما سبق عن انفصام العلاقة بين دعوى الحداثة في الأدب وبين تراث الأمة العربية والإسلامية، مما جعل جذور هذه الحداثة تتعطف لتتصل بأصول ممتدة وعميقة، ولكنها خارج الحدود الجغرافية لهذه الأمة، هناك عبر البحر الأبيض المتوسط وعلى ضفاف سواحل أوروبا، وجدت الحداثة العربية جذورها المنبئة عن شخصيتها القومية.

ويحاول بعض النقاد إرجاع جذور هذا المسخ إلى التراث العربي، رداً على الحقيقة القائلة: إن الوطن العربي لم يعرف حداثة علمية في التصنيع واستخدام الآلة والتكنولوجيا والمعلوماتية كما مرت بها أوروبا التي عرفت ثقافة الحداثة بعد ذلك، «إن حضارتنا - كما يقول إيوت - غاية في التعقيد والتنوع، وهذا التنوع وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة،

(34) فاضل، جهاد: قضايا الشعر المعاصر، ط. 6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص 213.

(35) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، 1992، ص 22.

لا بد أن ينتج نتائج معقدة متنوعة، ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزًا وإيجازًا، وأقل اتباعًا للفريق المباشر، حتى لا يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه» (36).

ولهذا فإن الحداثة العربية يجب أن تكون انعكاسًا لحداثة علمية واقتصادية واجتماعية عاشها المجتمع العربي، غير أن هذا المجتمع لم يمر بهذه المرحلة، ويحاول أدونيس أن يرد على هذا الاحتجاج الحقيقي بمغالطة تاريخية يدعى فيها أن جذور الحداثة عربية خالصة، وهي واضحة كما يقول في احتجاج أبي نواس على مقدمة القصيدة الجاهلية (37)، ويعتبر جذور الحداثة في ثورة الزنج والقرامطة (38)، وهكذا ربط أدونيس الحداثة في الأدب العربي بكل ما هو شاذ في تاريخ العرب، فالحداثة في رأيه شذوذ في التوجه والتفكير والممارسة.

وفي بحث أدونيس عن الشذوذ فإنه أيضًا رجع صدى لمن يسمون الراديكاليين من الشباب الذين يظنون أنّ «حل معضلة المجتمعات الصناعية المعرقة في المادية يكمن في البحث عن طليعة هي خارج المجتمع الحديث كليًا، الشريحة الدنيا الثانوية المؤلفة من المنبوذين والخارجين الغرباء المستغلين والمضطهدين من قبل أقوام أخرى، وألوان مغايرة من العاطلين عن العمل وغير القابلين للتشغيل، وهذه الجماعات سواء في الجيتوات أو السجون الأمريكية أو في العالم الثالث هي المؤهلة لأن تشكل طليعة ثورية لأنها بقيت، حسب افتراضات الزاعمين، بعيدة عن قبلة موت الحداثة» (39)، ولهذا اتخذ أدونيس لنفسه لقبًا هو مهيار الدمشقي تأسياً بالشاعر الشعبي مهيار الديلمي، غير أن أدونيس جعله دمشقيًا، ولهذا فإن بعض النقاد يتهم أدونيس بالباطنية الشعبية التي تعادي العرب والمسلمين (40).

(36) المرجع السابق، ص 24.

(37) فتوح، محمد: الرمز والرمزية، 311.

(38) انظر في الرد على من يدعي ذلك: طه إبراهيم في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، القاهرة 1937م، ص 95؛ محارب، عبد الله حمد: أبو تمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992، ص 84؛ هدارة، محمد مصطفى: اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969م، ص 406؛ البهيتي، نجيب: أبو تمام حياته وحياة شعره، دار الفكر ومكتبة الخانجي، 1970م، ص 180.

(39) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 266.

(40) بيرمان: حداثة التخلف، ص 19.

وبسبب إصرار أدونيس وأتباعه على منهجهم يعيش الشعر العربي اليوم هذه المحنة، محنة الحداثة التي تتجلى في ذلك السيل الجارف من الكتابات التي يطلقون عليها شعرًا حديثًا، وهي أبعد ما تكون من أن توصف بالشعرية، فنحن عندما نطالع تلك العبارات نشعر أنّ من يقول ذلك قد نحى عقله جانبًا، واستلّ من أعماق جهله هلاوس وطلاسم لا معنى لها، يقول أحد هؤلاء:

أجناس النطق
تزيد وتنقص أقل القليل فتدب عواصف
الممكنات في كل شيء،
واختلاسات مرحة وتفككات إرادات تنقل
القبلة قتلة والحسد حشدًا وتفتح الرعية
تقيح الرغبة والغدر عذرًا
وتلتف جموعها ببصيرة الزلزال واشتباهاات
المسالك في الممالك فتبدل مواقع
الأصوات في عماء الحلوق:
عتل علة وجيش شجي ورحيق حريق
وشعب شغب يلحس ما سلح في لذة
مذلة ولو ترى إذا فزعوا فلا فوت
وتقلب من تواريخ العشق الفراش أشفارًا
والبكر العوان كربًا ونواعي يندبن
أسفارًا ترسف من قيد إلى قوادة

هل فهم أحد شيئًا، هلاوس وتخاريف وهمهمات لا معنى لها، والأمر الأعظم أنّ أحد النقاد يقول عن تلك القصيدة: «تبلغ الظاهرة قمتها في التلاعب بالحروف من خلال الإحلال والإبدال، اللذين يظهران كفاءة بالغة في عملية الاختيار ومدى اتصالها بالأبعاد

الصوتية، وتزداد أهمية ذلك كله عندما يصطدم بالتوقع مخالفاً له، نتيجة للفارق الدلالي البعيد بين الدالين كمتخالفين، ولا ينفي ذلك بقاء الظاهرة داخل دائرة "الجناس".

أين عبقرية الجناس، وأين الكفاءة البالغة في عملية الاختيار؟؟ وما معنى الدالين المتخالفين؟؟ لم أفهم إلا أنّ الشاعر يرى أنّ الشعب «يلحس ما سلح في لذة...»، ما أنتن تلك الكفاءة النادرة التي التقطت «عتل علة، المسالك الممالك، جيش شحي؟؟ رحيق حريق؟؟» ويسميها الناقد الفاضل "جناسا"؟؟

ثم لاحظ عنوان الديوان "فاصلة إيقاعات النمل"، كيف يكون للنمل إيقاعات لها فاصلة؟؟ ولماذا النمل بالذات، لماذا لا يكون النحل أو الطير؟؟ وما علاقة ذلك بما في الديوان من كلام؟ هل يمكن بأي حال أن يسمى ما ورد في هذا الديوان وغيره من دواوين الشعارير (كما يسميهم كمال النجمي) شعراً؟

ويلاحظ في تناول مناصريهم ممن يعتبرون أنفسهم نقاداً أنهم كلما وردت كلمة أو عبارة فيما يقولون، استعملها شعراء العرب القدامى، سمو ذلك استدعاء للتراث.

يقول عفيفي مطر:

أشعل في رماد الانجم المنكدرة
شمس قطعانك - هل غادرت من متردم الأهل؟ ! أو خرج
للندى والعشب

ويرى ناقدته أنه استدعى قول عنتره:

هل غادر الشعراء من متردم

ويستدعي أبياتاً للمتنبي، ويذكر آدم عليه السلام، وقايل وهابيل، (والتناص) الإسلامي والقرآني، فالصبر جميل تناص مع قوله تعالى: {فاصبر صبراً جميلاً} ولا أدري لماذا لا يكون استدعاء لأغنية "الورد جميل"؟؟ وغير ذلك من كلام يستعاذ بالصمت من أمثاله (41).

(41) أنظر رأي عبد الوهاب البياتي في "قضايا الشعر الحديث"، مرجع سابق، ص 213.

ويقول الآخر في ديوانه "الألوان ترتعد بشراة":

آخر الدفتر

خطان بيانان

نحن الكائن الواصل -

ما بينهما

عودي،

لكي لا تذبل الحكمة -

في الحقل

وكي لا

- خلسة -

يأكلها القرد الذي ينقصه الزاد الطبيعي -

لكي يصبح إنساناً

ومازالت خبايا غابة الأحياء -

خلف الغيم،

مازالت طوايا غابة الأموات -

كالغيب،

ومازلنا كالبنجر المعسول -

في أرض الخيانات،

وفي البحر /

أسنجاباً ترى المرأة -

إذ تستقبل الطيف؟

الشبايبك اشتهدت -

أن تبلع الموز النحاس،

وفي الأقفاس –
يبقى الموز منحوساً
ويبقى الموت /
ناديت المطاريد –
من الصحراء،
كي يرفوا وجوهًا –
مزقتها:
آلة النفي / (42)

ويقول في مقطع (14).

«سقط الاثنان في الحفرة... وابتسم اللؤم المختبي؟ وراء السور ومرت نسמת... لم يعرفها إلاي وإلاك (لماذا يختبي اللؤم وراء السور؟) من الحفرة صاحا (وهما مغروسان بلحم الأرض المغشوش، كما تنغرس الحربة في صدر الزانية)... فلم تلتفت النسמת العابرة من اللجنة للجنة – والتفت الأرضي: أنا والأرضية: أنت... الخ» (43).

ومع هذا الهديان والسمادير، والجيشان العبثي يقول أحد الفضلاء في تقديمه لهذا الديوان «إنه نص مدهش ومرهق في الآن ذاته يفتتح به كاتبه الشاب الطموح، صفحة جديدة ومثيرة في الشعرية العربية في مصر، ولأنه نص شديد الخطورة (؟؟) والعرامة (؟؟) فإن القبض التام عليه وتدجينه بالوصف مستحيل، لأنه يمتلك قدرة على الاستفزاز والنفاذ، والقفز على التوصيف النمطي المؤلف، ولكن مقارنة خواصه الشعرية تبدأ بتحديد استراتيجيته الدلالية

(42) عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، 1996، ص 78، وصاحب هذا الكلام هو عفيفي مطر في ديوانه "فاصلة إيقاعات النمل" !!!، وانظر ص 104، 105 من ذلك الديوان؛ الشافعي، شريف: "الألوان ترتعد بشراة"، مقاطع من قصيدة شعرية مطولة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 61.

(43) المرجع السابق، ص 164.

أولاً، إذا تتمثل فيما يسمى "عدم تحديد المعنى" باعتبارها سمة حدائية بارزة مهيمنة على ما عداها ومؤدية إلى صعوبة تعيينه معنوياً عند نواة دلالية متراكمة ومتراتبة» (44).

بريكم هل ترون في ما تقدم من سمادير وهلاوس "صفحة جديدة في الشعر العربي مهيمنة"؟ وهل في "لحس السلاح" أو "في الشبايك التي تشتهي أن تبتلع الموز مع النحس" (؟؟) هل في هذا الهراء استراتيجية دلالية؟ أو في قول شريف الشافعي في كلامه الذي يسميه "مقطع 216"، وهو نثر غير مفهوم يسميه قسراً شعراً، والذي يقول فيه: «أما فدوى فلقد كانت تقف مع البشر المحتلين لساني بالكامل، ثم أرادت أن تمتاز فراحت تتقدم حافية كشعاع الشمس إلى أن سقطت من فوق لساني ميتة كالكرة الزرقاء»؟ (45)، وما علاقة سقوطها ميتة بالكرة الزرقاء ولماذا لا تكون حمراء أو سوداء، أو بدلاً من كرة أن تكون بيضة أو حمراً أو معنوياً؟! !!

ثم كيف تكون "الشعرية" (ولا أدري ما دلالة تاء التأنيث هنا؟ ولماذا لا تقول الشعر العربي) كيف يمكن أن تكون تلك الشعرية في "عدم تحديد المعنى"، ولماذا لا يتحدد المعنى؟ وهل هناك عقل أصلاً بدون أن يدرك المعنى؟ إذا لم يكن هنا معنى، فلا عقل ولا حياة ولا تقدم ولا تطور بل جنون وموات وجمود، وإذا كانت قضية عدم تحديد المعنى (سمة حدائية بارزة مهيمنة على ما عداها ومؤدية إلى صعوبة تعيينه معنوياً عند نواة دلالية متراكمة ومتراتبة)، فإن تلك الحدائيات هي سبب محنة الشعر العربي، كلام يقال بمفردات حروفها عربية، ليس لها دلالة أو معنى، ثم تؤلف في تراكيب تخرجها عن عربيتها، فلا معنى ولا فهم ولا عقل.

يقول الدكتور عبده بدوي «لقد أسلمنا الشعر المهemos إلى الشعر المكبوت، بحيث تحول الشعر في جانب منه إلى تخرصات وأوهام وتنهدات، وهذيان حواس، وسيولة لفظية وفكرية معاً» (46).

(44) انظر: غلاف الديوان.

(45) الشافعي، شريف: "الألوان ترتعد بشراة"، ص 63، 179.

(46) بدوي، عبده: دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي، الرياض 1984، (المقدمة).

ويقول الأستاذ كمال النجمي «وها نحن هؤلاء نرى شعارير التفعيلة والجملة النثرية يأخذ بعضهم من بعض، على نضوب ينبوعهم، وخراب أرضهم وتحجر كلامهم، حتى صاروا هزأة السامعين والقارئین، مع أنهم لو عقلوا لكان في شعرهم ما تلذه النفوس» (47)، ولكأن الأعرابي يعني هؤلاء الشعارير عندما قال في مجلس الأخفش: «أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا» (48).

و بمطالعتنا (49) لبعض ما كتب حول تلك "الاستراتيجية الدلالية التي تتمثل فيما يسمى: عدم تحديد المعنى" نتبين أن هذا الهذيان الخالي من المعاني هو هدف ذاك السيل الجارف من المقولات، وما تضمنته تلك الكتب، يقول أحد النقاد :

«إن الرموز اللغوية في النصوص الإبداعية متعددة الدلالة مقابل الرموز أحادية الدلالة في النصوص التصويرية، وقد اعتدنا أن نميز بين النصوص التصويرية من حيث هي نصوص ساكنة دلاليًا تقرأ نفسها بنفسها (!؟؟!)، وتعتمد على فرضيات جاهزة ومقولات مكشوفة، وتفترض نوعاً من "المداوية" (هكذا) في التقلم، وعلاقة ثابتة أحادية تميز بين الدال والمدلول، كأن هذه النصوص النقيض الفاقع للنصوص الإبداعية المتحركة دلاليًا التي لا تقرأ نفسها بنفسها (!؟؟!)، وتمتلئ بثغرات الصمت وعلامات الغياب ووفرة الإحالات إلى ما هو خارجها، وتنفرد من الفرضيات الجاهزة ولغة الظاهر المحددة، وتحطم أي تقدم مرآوي (هكذا) وتسخر منه، في علاقاتها المتعددة المراوغة بين الدال والمدلول، حيث يطفو الدال هائماً بين مدلولات لا تعد ولا تحصى» (50).

(47) النجمي، كمال : مقال "قراءة آخر الصيف، الهلال، سبتمبر سنة 1990، ص61.
(48) التوحيد، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق. أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة الترجمة والنشر، القاهرة 1373هـ، وهي عبارة يستشهد بها المرحوم العلامة د. محمود الطناحي في مواضع عدة من كتبه، فقد كان رحمه الله صاحب قضية الدفاع عن اللغة العربية، عاش لها ومات من أجلها عليه رحمة الله.

(49) اخترت هنا لفظ "المطالعة" لإحساسي بالفور من كلمة "قراءة" التي أصبح لها شأن عظيم لدى هؤلاء "الأذكياء".

(50) عصفور، جابر : قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1994، ص 46، ويلاحظ استحالة تصحيح بعض الأخطاء التي قد تكون مطبعية، بالاستناد إلى فهمها من السياق لأنه لا سياق هناك أصلاً.

هل فهم أحد شيئاً، أما أنا فعلى الرغم من قراءتي لها عدة مرات لم أخلص إلا بنتيجة واضحة وهي أن ما يسميه هؤلاء "إبداعاً" يجب أن تكون لغته غير مفهومة، حيث "يظن الدال هائماً بين مدلولات لا تعد ولا تحصى"، وهذه هي استراتيجية "عدم تحديد المعنى"، ويجاولون أن يطبقوا ذلك على الشعر وعلى النقد، «الفارق بين نصوص قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وبين قصائد المتنبي أو ابن عربي، فارق كمي من منظور الأبعاد الأصولية، للقراءة، فكل نص ينطوي - في النهاية - على مجموعة من اللوازم والإشارات أو القرائن التي لا يمكن تجاوزها في دوائر المعاني الممكنة، وفي الوقت نفسه، يرتبط كل نص - مهما كان - بنسق أو أكثر من الأنساق التي تتجاوب في تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص، ومن هذا المنظور، فإن الفارق كمي بين قراءة النص التصوري لقدامة بن جعفر - مثلاً - والنص الإبداعي للمتنبي، إنه فارق في درجة اتساع الدوائر الممكنة (؟؟؟) - وليس اللاهائية (؟؟) - للمعنى من ناحية، ودرجة التعدد وليس الأفراد في التفسيرين من ناحية أخرى».

والقراءة عندهم لا تعني أن تقرأ وتفهم مدلولات الألفاظ وفق ما جاءت في معاجمها، أو حتى تتأول بعض معانيها عن طريق علاقات وإشارات متصلة بالواقع المعرفي أو الحسي، لا بل قراءة أي نص عندهم تؤدي إلى "خلق" معنى خاص جديد للنص المقروء «فحدث القراءة متحد في أصوله متغاير في تجلياته، واحد في آلياته متعدد في تطبيقاته».

وينقل د. جابر عصفور عن د. عبد السلام المسدي قوله:

«كل قراءة - كما هو معلوم في اللسانيات العامة - هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المترصفة وإعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن، وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد، فيفككها كل حسب أنماط جدوله اللغوية، فتتعدد القراءة أنياً للرسالة الواحدة حسب تعدد المستقبلين، فبذلك تتعدد القراءة زمانياً بتعاقب المستقبلين للرسالة المفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ» (51).

(51) انظر ص 41، 47، 49 من المرجع السابق.

إن هذا أمر عظيم، يسقط كل أمل للإنسانية في الارتقاء في مهاوي الضياع والتشتت، فقراءة المعلم وهو يعلم تلاميذه لا يمكن أن يوصلها لهم، لأنهم بالضرورة - وفق مفهوم هؤلاء - سوف يقرؤون كلٌّ وفق "جدوله اللغوي"، وسوف يكون للنص الواحد قراءة للمعلم وقراءات أخرى مختلفة بعدد تلاميذ الفصل، هذا مثل بسيط وساذج لما يمكن أن تؤدي إليه تلك المآسي الفكرية المتولدة عن عقول بعض حداثيي العرب.

ونلاحظ كذلك أنهم يعلون من شأن الأشخاص أو الحركات الشاذة والمنبوذة اجتماعيًا، ويعتبرونها "طليعة" التغيير، وهذا يعود إلى أنّ معظم قيادات هذا التيار ينتمون فكريًا إلى الماركسية المنهارة، وقد تسموا الآن بالليبراليين، بعد أن كانوا يؤمنون "بديكتاتورية البروليتاريا"، والليبرالية تعني "الحرية"، والحرية بريئة من انتماهم هذا، فهم يرفضون الرأي الآخر، ويعتبرونه متخلفًا ورجعيًا، ولا يقبلون مناقشته، وإذا طلب منهم أن يقرؤوا التراث الذي يهاجمونه، يدعون أنهم قرأوه، وأغلب ظنيّ أنهم لو فعلوا ذلك لما فهموه لضحالة ثقافتهم وركاكة لغتهم.

ونحن نتذكر عندما كنا في الستينيات مفتونين بشعارات اليسار والشيوعية، التي تسللت إلى معظم الأحزاب العربية في ذلك الوقت، نتذكر أننا كنا من المعجبين بكل أشكال الرفض على مر التاريخ العربي والإسلامي، وإن كان هذا الرفض من النوع الخارج عن جميع الثوابت الاجتماعية والدينية، كحركة القرامطة التي كانت تستحل كل المحرمات، وقتلت المسلمين سنة 316 هـ في الحرم المكي وملأت بئر زمزم بجماد الحجاج وهم في ثياب إحرامهم، وصاحب الزنج الذي ادّعى أنّه من آل البيت وأسقط التكليف، وقتل من المسلمين مليونًا وخمسمائة ألف، وقتل في البصرة في يوم واحد ثلاثمائة ألف⁽⁵²⁾، هل هذان يسميان نائرين، أم إرهابيين، أم لأنهما قتلا من المسلمين والعرب ما قتلا - وهذا يشفي صدور أعداء العرب والمسلمين -، أليس هذا يثبت أن بعض الحداثيين هم ألد أعداء الأمة العربية؟ وأنهم يسعون لهزيمتها وزوالها؟ فهم "يستدعون" المخن التي حاقت بالأمة وهددت كيانها، على مر العصور

(52) انظر حوادث عام 270 هجرية في كتب التاريخ (الكامل، الطبري، الذهبي).

فيعلون من شأنها في عصرنا الحديث، ويتمنون أن تتكرر وأن يكونوا هم طليعة هذه الحركات، أذكر هذا الآن وأنا أقرأ متابعة الدكتور جابر عصفور لأدونيس في احتفاله بتلك الظواهر التاريخية، واعتبارها ميدانا لبلاغة المقموعين (53) ثم احتفال أنصار حداثة الضعف والركاكة بأبي نواس وصالح عبد القدوس وابن المقفع، وبشار بن برد، وانفرد أدونيس بمهيار، وتسمى باسم "مهيار الدمشقي"، ويقول أبو الوليد يحيى إنّ «أثر أدونيس واضح تمامًا في لغة جابر النقدية»، فكثير من عباراته راجع لأقوال المتسمى بأدونيس (54) كل ذلك يؤكد تأثر قادة الحدائين بالفكر الشيوعي المنهار، وهذا الفكر لم يقتصر أثره على النطاق العربي بل سبق إلى أوروبا، وكان وراء صرعة الحدائة في الفكر الأوروبي المعاصر (55).

ولهذا فقد تناثرت في كتاباتهم المحجوم على أهل السنة والجماعة، باعتبارهم ممثلين للسلطة القمعية التي تمجد النقل وتمنع العقل (56).

وبعض الشعراء المحدثين في أيامنا هذه بسماذيرهم وضعفهم وركاكتهم سوف يسهمون في تحقيق أعلى أماني أعدائنا وهي "تدمير هويتنا الثقافية"، ويروج لهم ويصفق مشجعًا جمع من النقاد، وقد أدى ذلك إلى شيوع منهجهم، واغترار بعض القراء به، فامتألت الأرضفة والطرقاات بإنتاج هابط لا قيمة له.

8 - الحدائيون يعترفون بذنوبهم :

لقد كانت محاولات التجديد التي سبق أن أشرنا إليها في صدر البحث والتي تتردد صورها في أدبنا العربي القديم تحتلف تمامًا عمّا يدعو إليه هؤلاء، بل إن ما قام بها رواد التجديد في عصرنا ابتداء من البارودي في مرحلة الإحياء، وحتى العقاد والمازني وشكري

(53) انظر قراءة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص 2، 16، ابن الوليد يحيى : التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999، ص 258 وما بعدها.

(54) التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، مرجع سابق، ص 252.

(55) المرابا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت عام 1998، العدد رقم 232، ص 177 وما بعدها.

(56) قراءة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص 134، 157.

يستحيل أن تجد له نسبًا مع ما اقترفه الحداثيون الجدد، لا شك أنّ بعض شعراء الرمزية في الأربعينيات والخمسينيات قد بذروا بذور صرعة الحداثة في عقول الناشئة في تلك الأيام، وشجعوهم على التمادي في الاقتداء بكل ما يدعو إليه مذهب الرمزية في الغرب، فمبدأ حرية الفنان تحول إلى معول لهدم تراث الأمة، ومنبر لتحطيم روحها وقيمها، والاتصال بالرمزية أدى إلى انفصال الأدب عن الواقع وتحويله إلى طلاسمة وعبارات لا مدلول لها، وقد اعترف بعض أولئك بأنهم قد فتحوا بابًا للشعر لم يكونوا يدركون مداها، يقول إلياس أبو شبكة أحد هؤلاء المتقديين في مذهب الرمزية: «الواقع أن الغموض في الشعر دخيل على الأدب العربي فهو من الكتب، لا من الجوّ فجوّ الشرق صريح مشرق، فلا مبرر لهذا الغموض في شعرنا» (57).

ويقول جبرا إبراهيم جبرا: «بعد ثلاثين سنة من بدايتها في عملية التحديث الشعري تحقق الكثير ولكنه في حقيقته انفلت، كان في الشعر العربي نوع من القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية ولقد حضرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة ممكنا، ولكن يخيل إليّ أحيانا أننا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر» (58).

ويقول محمود درويش «إنّ ما نقرأ منذ سنين بتدفقه الكمي المشهور ليس شعرا، ليس شعرا إلى حدّ يجعل واحداً مثلي متورطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته ويزدره ولا يفهمه، إذ كيف تستي لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ويغريها عن وجدان الناس إلى درجة تحوّلت فيها إلى سخريّة، لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس بشعر على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا» ويحتج على الدعوة إلى تحطيم اللغة: «إنّ تحطيم لغتي يعني إبادتي

(57) فاضل : جهاد : قضايا الشعر الحديث، ص 123.

(58) مرجع نفسه، ص 27.

الحضارية، وهكذا أمتلك جرأة الصراخ بأن الدفاع عن قيم الشعر العربي وفاعليته ووضوح رسالته هو شكل من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي» (59).

ونستمر في قراءة موقف رواد الحداثة في هذا الجديد وأسماله، تقول نازك الملائكة:

«يعاني شعرنا المعاصر الحديث من مجموعة إشكالات منها التعمية والتقليد وأخطاء الوزن وضعف اللغة واستعمال العامية، وأقصد بالتقليد أنّ الواحد من الشعراء الشباب يقلد زملاءه دون تحديد ولا أصالة، ولذلك تنتشر في شعرهم ظواهر معينة ينقلها الواحد عن الآخر» (60).

ويؤكد عبد الوهاب البياتي «أنّ أكثر المحاولات العقيمة التي يقوم بها بعض الشعراء بحجة إيجاد أشكال جديدة باطلة من أساسها، بل إنّها تقليد محض للشعر الأجنبي، أو محاولة للهروب من مواجهة المصير، وقد غرق معظم هؤلاء في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية في آداب الأمم الأخرى، واستعاروا لغتها وأزياءها وبيائها وبديعها وأصبح الغموض الناتج أحياناً عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال جديدة، وهل يستطيع الشاعر المبتدئ الذي لا يحسن حتى استخدام لغته التي يكتب بها أن ينتج أشكالاً جديدة؟ ومن المؤسف أنّ المجلات والصفحات الأدبية العربية تنشر إنتاجاً هابطاً رديفاً حتى الموت، وليس له أية علاقة بالشعر، ولا بغير الشعر»، ويحتمل المسؤولية في ذلك كله أدونيس «الذي ينشر في تحليله كل ما هو تافه ورديء، وصدى لقراءات ناقصة مشوهة تعكس صورة للأمراض النفسية والقلق والضيق والفراغ والعقم الذي يعيشه بعض ممن يكتبون فيها، فهي إذن أشبه (بمراستان) يعج بالمعتوهين والمرضى والثرثارين، ويقول: إنه يخيل إليّ أنّ رفض التراث العربي قديمه وحديثه تكمن وراءه دعوى شعوبية جديدة يتبناها أدونيس في السر والعلن، وقد يمكن تفسير سلوكه هذا بالباطنية الشعبية التي تجلّت من خلال تغييره لمواقع أقدامه واستقلالته من الحزب القومي الاجتماعي، إلى أن يصبح قومياً، ثم ناصرياً ثم ماركسياً» (61).

(59) المرجع نفسه، ص 27.

(60) المرجع نفسه، ص 207.

(61) المرجع نفسه، من ص 211 - 215.

ويقول صلاح عبد الصبور: «لقد انحدر بالشعر العربي تياران: التيار الأول: هو تيار البهلوانية والشعوذة الفنية تحت ستار من دخان كثيف يستعير مصطلحات تفرقع كقشرة الجوز ولكنها إذا أمعنت فيها النظر، خالية من المفهوم والمضمون. ذلك هو تيار التغامض أو ادعاء التفلسف والتعمق، ولا بد أن ينحسر هذا التيار الغريب كما انحسر تيار ادعاء الثقافة بتعليق أسماء أبطال الأساطير والسير بدبوس على واجهة القصيدة. حين كانت القصيدة تزدهم بأسماء أوليس وسيزيف والسندباد وغيرها، حتى أدرك الشعراء أخيراً أن الأسطورة والسير الشعبية يمكن تلخيصها إلى "مغزى" أو "موتيف"، وأن استعمال هذا المغزى هو الذي يضمن نقل الصورة من الوجدان الفردي إلى الوجدان الجمعي دون حاجة إلى استعراض الظهيرة الثقافية للشاعر. والآن يمتلئ الجو الأدبي بألغاز، مثل كيمياء اللفظ، وتفجير اللغة، وما إلى ذلك. وهذا في رأيي لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر، وهي أنه فن مكاشفة. والتيار الثاني: هو تصور بعض الشعراء أنّ الشعر هو خبز يومي، وأنه يجب أن يكون ساخناً وملائماً للذوق العام في يوم استعماله مثل رغيف الخبز، فإذا مضى عليه يوم أو بعض يوم، أو عام أو بعض عام تحول إلى قرص بارد من التراب» (62).

وإزاء هذا النقد الشديد لمقولات الحداثة الجديدة فإن أدونيس لم يجد بدا من الاعتراف بهذه الاتهامات إذ يقول: «المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القدم، إنما أصبحت في معرفة الجديد حقاً وتمييزه، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطاً وفوضى وغروراً تافهاً وشبه أمية، وبين الشعراء (الجدد) من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما، ومع ذلك يملأ الجرائد والمجلات بتفوقه وأسبقيته ومزاعمه على أنه نبي الشعر الجديد ورائده، بل أننا مع القائلين إنّ الشعر الجديد مليء بالحياة والمهرجين» (63).

وقد أصبحت تلك النظرات التافهة للشعر الجديد تملأ جنبات حياتنا الثقافية، فأورثتنا صموداً وضيقاً بتلك المحاولات الفجة التي يفرزها أصحابها بمفهوم خاطئ للحرية الفنية إفرازاً

(62) المرجع نفسه، ص 267.

(63) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 29.

ضحلاً لا أصالة فيه ولا وعي ولا مكابدة، فإذا المعنى الشعري يسبح في ضباب ثقيل، وإذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائهة على فن ناشئة الشعراء تقليدًا ومحاكاة، وإذا الأسلوب الجديد وما عسى أن ينتجه من قيم جمالية يغدو مجرد قناع لتغليف الفقر الفكري وقلة النضج في المشاعر (64).

وإذا كانت الحداثة الجاهلة تريد منا أن نرفض الإيقاع والموسيقى فما مصير الأغاني والأهازيج، وإذا آثرت أن تحطم المصطلحات الدلالية لألفاظ اللغة والإغراق في المعنى والمغز فكيف يفهم الطلاب في فصولهم أدب أمتهم، وإذا نجح الحداثيون في خلق قرائم الذين يفهمونهم بعيدًا عن التلقي الجماعي فلن تنجح كل الملتقيات الشعرية، إن هؤلاء الحداثيين بعدائهم للغة ولتاريخ أمتهم عبر منابرهم الصحفية ودور النشر والمؤسسات الرسمية التي ترعاها إنما ينفذون مخططًا تأمرًا على مصير أمتهم، وينضمون إلى معسكر أعدائها الذين ما برحوا يسفهنون تاريخها وتراثها، ويجاولون منذ أمد بعيد عزلها عن مقومات شخصيتها ووجدانها الثقافي المتمثل في لغتها وتراثها.

ولقد أدرك بعضهم ذلك كما قرأنا في الصفحات السابقة وأقروا به، ولكن بعضهم في هذا الإقرار لم يكونوا مخلصين، ولم يصدروا عن إحساس بتأنيب الضمير، بل هم - كما هي عادتهم دائمًا - رجع صدى للحوار الدائر في الغرب عن مصير "الحداثة" بمعناها الشامل، فقد أقر الغربيون بأنهم منذ السبعينيات من هذا القرن بدؤوا يكتشفون أنه «إذا ما تسنى للحداثة في أي وقت من الأوقات أن تتحرر من شوائبها وبقاياها وروابطها غير المريحة التي تقيدها بالماضي، فإنها سوف تفقد ثقلها وعمقها جميعًا - كما يقول مارشال بيرمان - وسوف تقوم دوامة الحياة الحديثة بتنكيسها من الوجود بعد أن تصبح بلا حول ولا قوة، ما من سبيل سوى الإبقاء على الروابط التي تربطها بمحادثات الماضي - وهي روابط ثقافية وثيقة ومثقلة بالتناقض في وقت واحد - مفعمة بالحياة -، يمكن الحداثة من مد يد العون إلى أبناء حداثة اليوم والمستقبل من أجل أن يكونوا أحرارًا» (65).

(64) الرمز والرمزية، ص 406.

(65) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف، ص 325.

وإن مقولة ماركس بأنّ كل «ما هو صلب في هذا العالم يتبدد ويتحول إلى أثير»⁽⁶⁶⁾، يحاول دعاة الحداثة إعادة توظيفها في الدعوة إلى تحطيم القيم في المجتمع وحرق كل مآثره والسخرية من دينه وثوابته، بينما يستشهد بها منتقدو الحداثة على أنّ هذه نبوءة من ماركس حيث أنه توقع أنّ المجتمع الصناعي الجديد سوف يقطع الصلة بالتاريخ (وهو الصلب) لتتحول كل القيم إلى سراب، كأنه تحذير من الانسياق وراء بمرجة هذا المجتمع الصناعي، ولهذا فإن تلك المجتمعات قد وصلت إلى مرحلة من الضياع الروحي، وصار مفكروه يبحثون عن أي شكل من أشكال "الإنسانية" سواء أكان أخلاقياً أم غير أخلاقي، فالآلة في مجتمعاتهم تلك قد أكلت إنسانيتهم، وهذا هو الصلب في مقولة ماركس، يقول أولدنبرغ عام 1961 «أنا مع من يكون سياسياً شهوانياً جنسياً صوفياً، من يفعل شيئاً بدلاً من الجلوس على مؤخرته في أحد المتاحف، أنا مع من يتورط في الزحام ويخرج منه منتصراً، أنا مع من يبتك عن الساعة في اليوم أو عن عنوان هذا الشارع أو ذاك، أنا مع من يمدّ يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع»⁽⁶⁷⁾.

إن هذه الحداثة تتعرض اليوم وفي بلادها إلى ردة عظيمة ودعوة إلى العودة إلى منابع الأولى «كثيرة هي أحداث الماضي التي نشأت عبر النسيان، أما أحداث السبعينيات فقد تعين عليهم أن يجدوا أنفسهم من خلال التذكر، دأب أحداث الأيام الخوالي على تنكيس الماضي في سبيل بلوغ منطلقات جديدة (وهذا ما يفعله الحداثيون العرب هذه الأيام)، أما منطلقات عقد السبعينيات الجديدة فقد كانت كامنة في محاولات رامية إلى إحياء أنماط حياة قديمة مدفونة، ولكنها لم تمت»⁽⁶⁸⁾.

واليوم ونحن نعيش هذا العبث على كل الأصعدة وأخصها الصعيد الثقافي، نشعر بأنّ أيدياً خبيثة تمتد أمام أنظارنا فتسحق وعينا بالتاريخ، تاريخنا العربي الإسلامي، وتحطم روابطنا الثقافية بجذورنا وتشيع في أرجاء حياتنا أدب التفاهة وشيئاً سموه شعراً يمتلئ بهذيان المعتهوين

(66) المرجع نفسه، ص 81 وما بعدها.

(67) المرجع نفسه، ص 299.

(68) المرجع نفسه، ص 311.

وأصحاب السوءاء، وهذا "الشعر" الذي يخرج من أفواه من أسموا أنفسهم نخبة المجتمع بلغ من الضعف والزكاة والخروج عن الإطار الأخلاقي والاجتماعي ما جعل الفرصة سانحة، لأن تشرق علينا من مغربها الأسود همهمات وعبارات ملغزة، وقالوا إنها رواية حديثة في مقدمة موضوعاتها الجنس، والسخرية من المقدسات والدعوة إلى رفض الثوابت والحرية المطلقة وإشاعة الفجور، وفي غياب الشعر العربي الحقيقي والشاعرية الفذة، تتقدم هذه الروايات الصفوف وتصبح "الرواية هي ديوان العرب"، أليس هناك أبلغ صورة من هذه المضحكات؟ عبارة يلقيها من لا يفهمها، كيف تكون الرواية هي ديوان العرب، والعرب لم يعرفوا الرواية أصلاً إلا في فترة ضعفها وخنوعها وسيطرة الغرب عليها، إن بعض نماذج الرواية الحديثة والتي لا تحفل بالثوابت "هي حكاية سطوة الغرب وانهمامية العرب".

وهذا بالطبع لا يشمل الروايات الممتازة التي استفاد مؤلفوها العرب من تجارب الغرب في هذا الفن، ووظفوا هذه التجارب في تطوير الأدب العربي وفنونه.

وأما قضية "أنّ الرواية هي ديوان العرب" فأول ما تشير إليه هو ذلك المأزق الذي يعانيه المثقف العربي، إنّ هذه العبارة تدل بما لا يدع مجالاً للشك على أنّ قائلها لا يعرف معنى الأدب العربي ولا تاريخه، ولا يفهم لماذا قال الأوائل أنّ "الشعر هو ديوان العرب"، فالأمر ليس استبدال لفظ بآخر، وإنما يجب أن نعرف معنى "ديوان العرب"، وهل يحتاج العرب الآن في العصر الحديث إلى ما يصف أحوالهم وعاداتهم ويوثق تاريخ الأحداث التي جرت في بلادهم كما كان العرب في سالف الأزمان لا يجدون غير الشعر أداة لذلك كله؟ هل يحتاجون إلى ذلك في عصر الكمبيوتر والإنترنت والأوعية الثقافية الحديثة والأقمار الصناعية؟؟

هل كان ذلك الذي أطلق تلك العبارة "الرواية ديوان العرب" يعرف معناها؟؟ أشك في ذلك.

9 - الخلاصة :

1- مصطلح الحدائثة هو منهج فلسفي غربي نشأ في القرن الثامن عشر، ولبه يعتمد على العلمنة وتمجيد الآلة والتبشير بمستقبل حر بعيد عن سيطرة أوهام الأديان.

- 2- ومع تبلور هذا النهج ظهر أدب الحداثة الذي تبني تلك النظرة الفلسفية إلى الأشياء والحياة، ويحاول ترسيخها في وجدان الشعوب ونجح إلى حد بعيد في الغرب.
- 3- تحول المجتمع الغربي إلى مجتمع فاقد للسمات الإنسانية، فقير في قيمه، فعمت الفوضى الفكرية في أرجائه جنباً إلى جنب مع التقدم العلمي السريع وغير المحدود، ولم يستطع هذا التقدم أن يحلّ مشكلة ضعف القيم وتراجع المعايير الإنسانية.
- 4- وفي الوقت الذي تتعرض له الحداثة في الغرب إلى الانتقاد العنيف بسبب تحولها الممحي، يشهد الوطن العربي سوقاً رائجة لها، وتصيح الحداثة بمعناها العلماني الواسع منهجاً يصر عليه ويدافع عنه دعاة التنوير.
- 5- والحداثة في المجتمعات الغربية كانت نتيجة طبيعية لما مرت به تلك المجتمعات من صراعات وثورات وحروب ونهضة صناعية واقتصادية، وعمد دعاة التنوير في بلادنا - التي لم تعرف تلك الظروف - إلى استيراد الحداثة الغربية، ومحاوله زرعها غريبة في تربة لا تناسبها فنشأت كائناً مشوّهاً، سمم التربة ونشر فيها الخراب.
- 6- عرف الأدب العربي محاولات التجديد منذ العهد العباسي ولكنه كان تجديداً يعبر عن ولاء وحب للأمة، فكان توجهها مؤمناً بلغته وتراثه معتزلاً بهما، لا ثورة عنيفة معادية للعرب والعربية، ولا انحرافاً عن ثوابت المجتمع وقيمه.
- 7- كان دعاة التنوير والحداثة ينفذون بعلم أو دون علم مخطّطاً تأمرياً على روح الأمة وتراثها، فرافق دعواهم المهجوم على القيم والثوابت والدين واللغة التي تحتوي هذا كله بدعوى أنها تمثل عصور "الظلام"، وأنّ الحداثة تقتضي الثورة على كل ذلك وتحطيمه.
- 8- بدا ذلك واضحاً، وبإصرار تؤيده مؤسسات خاصة ورسمية في الجيل الثاني من الحداثيين، الذين بدا جلّهم ضعافاً في اللغة، ولأنّ الإنسان عدوّ ما جهل فقد هاجموا اللغة وسخروا منها، وظهر إنتاجهم يحمل تطبيقاً علمياً لهذا الخروج على اللغة وقواعدها، وتحطيم دلالات الألفاظ، والإسراف في الإلغاز والتعمية، وضعف التراكيب وتفاهة المعاني.

9- بدأت عملية نشر هذا السيل الجارف من الخواء والركاكة باسم الشعر في الإعلام والصحافة، وأصبح كل من جاء بلفظ وعبارة شاذة غير مفهومة له أو لغيره شاعرًا، تفرضه تلك الأجهزة قسرًا على أسماعنا وتحشره عنوة في أذاننا.

10- أذى ذلك إلى الآتي:

أ- شيوع حالة الضعف العامة في اللغة، وغربة أدب اللغة العربية وتراثها بين الناس، وعززت الحداثة هذه آثار الضعف في مناهج التعليم على مستوى الوطن العربي.

ب- انصراف الناس عن الاهتمام بالأدب العربي بحجة صعوبته وانغلاق معانيه.

ج- كساد سوق الأدباء والشعراء الحقيقيين الذي يعتزّون بأدب أمتهم وتراثها، والذين يعبّرون في إنتاجهم عن موهبة شعرية تعدّ امتدادًا حيًا ومتطوّرًا لمواهب أجدادهم من شعراء العربية، وهم كثيرون منتشرون في البلاد العربية، غير أنّ انصراف أجهزة الصحافة والإعلام عن الاهتمام بهم، والتركيز على تفاهات الحداثة، وطّد اليأس في نفوسهم وقتل شاعريتهم.

د- وفي المقابل ازدهرت العامية وشعرها وامتألت الصفحات الثقافية بهذا الشعر، وعزّز ذلك ظهور الأغاني الهابطة التي استمدّت من هذا الشعر الهابط عبارات ملئت ركافة وتفاهة، فسحقت تحت أقدامها الذوق العام.

هـ- اتساع المجال لأنواع أدبية لا تعتمد على فصاحة اللغة، بل يمكن أن تستبدل بها العامية كالرواية والمسرح، فازدهرت تلك الفنون ولكن برؤى ومضامين ركيكة وضعيفة، وأدى الإقبال عليها تأليفاً وقراءة من العامة إلى أن يتجرّأ أحدهم فيلقي عبارة لا يعرف معناها فيدعي أنّ «الرواية أصبحت هي ديوان العرب».

و- ولأنّ من أهداف فلسفة الحداثة الغربية تحطيم التقاليد والأعراف، فقد أمعن بعض الكتّاب ومن يسمّون شعراء في السخرية من الثوابت والمقدسات، وانتشر أدب الفراش وشاعت العبارات الجنسية الفاضحة.

11- ولقد أدرك بعض رواد الحداثة خطأهم الفادح في بذر تلك الشرور في أذهان الناشئة وأثر ذلك في مسيرة الشعر العربي، فاعتذروا عنها واعترفوا بها وندموا عليها.

12- لا بد لدرء هذه الشرور وتخليص الشباب منها من الاهتمام باللغة وتراثها، تعليمًا وتثقيفًا، عبر الوسائل الاجتماعية المختلفة (المدرسة، المكتبة، المنزل، الصحافة والإذاعة والتلفزيون)، لا بدّ من وقفة جادة من حكماء الأمة في وجه هذا السيل الأرعن وغير المسؤول والعودة إلى منابع الأولى، القرآن الكريم وحفظه، فمن المشهور أن بلغاء الأمة وشعراءها كانوا يحرصون على حفظه وهم في سنوات الطلب الأولى، واستمر هذا إلى القرن العشرين، وكان جلة من أدباء المهجر وشعرائهم من النصارى يوصون بحفظ القرآن الكريم، لأنه معين لا ينضب لكل من يتغيا الفصاحة ويحرص على تثقيف نفسه ورقي مجتمعه، ثم هناك العودة إلى الأصول والمتون لدراستها وحفظها، وتطوير التعليم العام والعالي بما لا يفرط في أسس الثقافة العربية.

عبد الله حمد محارب

المصادر والمراجع

- إبراهيم، طه : في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، 1937م،
- ابن الأثير : المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نضمة مصر، القاهرة.
- ابن برد، بشار : الديوان، تحقيق بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، 1963.
- ابن الوليد، يحيى : التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.
- أدونيس : الثابت والمتحول ج 2 صدمة الحداثة، ط. 4، دار العودة، بيروت.
- إسماعيل، محمود حسن : ديوان أين المفر، ط. 2، مكتبة الأمل، الكويت، 1968.
- البحرتي : الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط. 3، دار المعارف، القاهرة.
- بدوي، عبدة : دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي، الرياض، 1984.
- البهبيتي، نجيب : أبو تمام حياته وحياته شعره، دار الفكر ومكتبة الخانجي، 1970م.
- بيرمان، مارشال : حداثة التخلف، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال، قبرص، 1993.

- التبريزي، الخطيب : شرح ديوان أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1965م.
- التوحيدي، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة الترجمة والنشر، القاهرة 1373هـ.
- تورين، آلان : نقد الحدائث، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
- حمودة، عبد العزيز : المرايا المحدثية، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998، العدد: 232.
- الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، ط. 4، دار الفكر العربي، القاهرة، 1959.
- روز، ماجريت: ما بعد الحدائث، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
- الشافعي، شريف : "الألوان ترتعد بشراة"، مقاطع من قصيدة شعرية مطولة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1999 .
- شاكر، محمود محمد : أباطيل أسمار، ط. 2 ، مطبعة المدني، القاهرة، 1391هـ / 1972م.
- الطناحي، محمد محمود: الموجز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985.
- طه، علي محمود: الملاح التائه، مطبعة الاعتماد، القاهرة 1934.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، 1992.
- عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، 1996.
- عبد الوهاب، سعاد: الصورة الرومانسية عند علي محمود طه، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
- عصفور، جابر : قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1994.
- فاضل، جهاد : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، 1984.
- فتوح، محمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط. 3 ، دار المعارف، القاهرة، 1984.
- محارب، عبد الله حمد : أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992.
- محمود، محمد : الحدائث في الشعر العربي المعاصر بياحاً ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1986.
- مطر، عفيفي : ديوان "فاصلة إيقاعات النمل"، دار شرقيات للنشر ، القاهرة ، 1993 .
- المعداوي، أنور : علي محمود طه، الشاعر والإنسان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
- الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، ط. 6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
- النجمي، كمال : "قراءة آخر الصيف"، مجلة الهلال، سبتمبر 1990.
- هدارة، محمد مصطفى: اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969م.
- هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط. 3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962.

هل الرّويّ الموحد هو الأصل في شعر العرب؟ : رجعةً نظرٍ في مقولة "عيوب القافية"

سعد عبد العزيز مصلوح (*)

1 - مهادٌ وفاتحة :

قبل ما يزيد على سبعة عشر قرناً من الزمان تحقّق للعربية إنجازان تاريخيان: أما أولهما فسيادة الفصحى على سائر تنوعات السلوك اللغوي التي انتشرت في أرجاء شبه الجزيرة، وصنعت بانتشارها خريطة لغوية بالغة التعقيد، عُرفت قديماً بلغات العرب، وحديثاً باللهجات العربية القديمة. وأما الآخر فاستقرار تقاليد القصيدة العربية، وتحديد أنماطها وتشكلاتها الإيقاعية فيما عرف بنموذج المعلّقة، ومن هذا النموذج وما انتحى سمته من قصيد استظهر النقاد ما عرف بعمود الشعر العربي، كما أطبق علماء العربية نقاداً ولسانيين وفلاسفة على حدّ الشعر من جهة إيقاعه بخاصيتين هما الوزن والقافية (1).

(*) أستاذ التعليم العالي في اللسانيات بجامعة الكويت .

(1) عن أهمية القافية في إيقاع الشعر العربي ينظر: موريه : الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي (1800 - 1970م)، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986م، ص ص 179 - 180، 185 - 186.

غير أنّ التاريخ الأدبي حفظ شواهد شعرية انحرف بها صانعوها عن جادة الالتزام الصارم بما استقر عليه العرف الشعري من أنماط الوزن والقافية، لعل بائئة عبيد بن الأبرص - وهو من فحول الشعراء الجاهليين، حتى إنه ليسلك ببائئته عند بعض العلماء في أصحاب المعلقات أو المحمهرات - أن تكون شاهداً من أظهر الشواهد على هذه الظاهرة من جهة الوزن (2)، أما من جهة التفقية فلم يصل إلينا إلا شواهد متفرقات جُمعت على وجه التمثيل لا قصداً إلى استيعاب، وتكررت في الموسوعات العربية ومصنفات العروضيين والنقاد.

بيد أنّ ممّا يستيقظ النظر أنّ علماء العربية قد نظروا إلى لغات العرب ولهجاتها، وإلى تنوعات الإيقاع التي سجلت خروج الشعر القديم على صرامة الالتزام بوحدة الوزن والقافية، ففرقوا بين الظاهرتين في المعاملة؛ إذ اكتسبت اللهجات عندهم حُججاً في التععيد، وأثر رصدتها التوسع في الاستعمال، وفتح باب الرخص اللغوية للخالفين، حتى أجاز نحاة الكوفة القياس على الشاهد الواحد منها (3). أما تنوعات الإيقاع فقد كان حظها هو الإدانة؛ ووضعت شواهد الخروج على التزام القافية الواحدة في باب المحظورات التي لا ينبغي لمن أراد أن يبرأ لفنّه أن يقربها، فوسمت، أو وُصمت بعيوب القافية.

على أنّ علماء العربية معذورون فيما ذهبوا إليه من المخالفة بين اللهجات وتنوعات الإيقاع في المعاملة؛ فالقرآن الكريم ثبت بنزوله دعائم الفصحى، وضمن لها هيمنة أبدية على سائر التنوعات اللهجية قديمها وحديثها، ورخص الله لرسوله ﷺ وللمسلمين، فأقرأهم القرآن على سبعة أحرف، كلها شافٍ كافٍ حتى يرفع عنهم الحرج في أمر دينهم، ومن ثم اكتسبت لغات العرب حُججاً وقداسة من تلازمها وقراءات القرآن الكريم. أما الشعر وإيقاعه فلم يكن من ذلك في شيء؛ إذ نصّ القرآن الكريم نصّاً على مفارقة كلام الله سبحانه للشعر: "وَمَا

(2) لعبد الله الغدامي دراسة مهمة للبنية الوزنية في قصيدة عبيد بن الأبرص بعنوان "تحرير الأوزان في الشعر القديم"، ضمنها كتابه "الصوت الجديد القديم: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث"، كتاب الرياض، العدد 66، السعودية، يونيو 1999، ص ص 93 - 101.

(3) عن القياس بين البصريين والكوفيين انظر أنيس، إبراهيم: مبحث القياس في كتاب من أسرار اللغة، ط. 6، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1985، ص ص 8 - 12.

هُوَ يَقُولُ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ" (4)، ونفى أن يكون عَلَّمَهُ نَبِيِّهِ ﷺ : "وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا نُزْأَنُ مُبِينٌ" (5). فلم يكن عجبًا أن يترك أمر تنوعات إيقاعه ليحكم فيه العرف العلمي السائد، فيصمها بالعب والنقيصة، حتى إنَّ أبا عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (ت. 384هـ) لَيَقُولُ في شأن ما سُمِّيَ بعيوب القافية : "هو غلط من العرب ولا يجوز لغيرهم" (6). وفي هذه العبارة من الإحالة والتناقض ما فيها ؛ إذ يسلم صاحبها بنسبة ذلك إلى العرب على الإجمال دون أن يختص به ضعافهم أو المغموزين منهم في الشاعرية والسليقة، ثم هو يصمهم بالغلط، وهم أهل اللغة وأصحاب السليقة ومناطق الاحتجاج، ثم إنه يقف بما عندهم ويحظرها على غيرهم في صيغة تشريعية صارمة.

غير أنّ عبارة المرزباني، على ما فيها من إحالة وتناقض، هي صورة صادقة لما ألزم به الشعراء في مستوى الفصيح أنفسهم من تقاليد فنية، منذ أن كانت معلقات الجاهليين إلى أن اتصلت أسباب الشعر العربي الحديث بالشعر الأوروبي، وتطلَّع النقاد المحدثون إلى الإفادة بدرجات متفاوتة من منجزات الفكر الغربي المعاصر. أما الشعر الذي حمل الطابع الشعبي من زجل ومواليا وتوشيح وقوما والكان كان ودوبيت فقد كان أقل خضوعًا لهذه التقاليد الصارمة، وإن ظلت سطوة الشعر الفصيح عليه قائمة لا تتحلل (7). لذلك لم يكن عجبًا أن تُورث هذه السطوة كلَّ من تطلع إلى التحديث من الشعراء والنقاد ثورةً وتمردًا. وكان لتقاليد القافية المتزمتة من هذه الثورة نصيب موفور، فدعا طائفة منهم لا إلى تنويع نماذج التقفية بل إلى نبذ القافية وإطراحها جملة. وشجعهم على هذه الدعوة ما لحظوه من شيوع الشعر المرسل blank verse في الآداب الأوروبية، وارتباط هذا الشكل الفني بالشعر القصصي والملحمي والدرامي، وناطوا به الآمال في تجديد دماء الشعر العربي، وإطلاقه من عقاله. ومن عجيب أنهم حين

(4) سورة الحاقة، الآية 41.

(5) سورة يس، الآية 69.

(6) المرزباني، محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965م، ص 12.

(7) يحتاج تفصيل القول في هذا الموضوع إلى دراسة شاملة، وهذا البحث هو مدخلنا إلى تلك الدراسة.

أرادوا تأصيل دعوتهم ارتدوا إلى كتاب محمد بن عمران المرزباني، فأعرضوا عن عبارته الزاجرة، واستدلوا لوجود الشعر المرسل في القديم بما أورده من شواهد على ما سماه "عيوب القافية".

كان من الطبيعي أن تثير هذه الدعوة، وما استندت إليه من حجج، نائرة المحافظين من الشعراء والنقاد، وأصبحت شواهد "عيوب القافية" محوراً من محاور الصراع النقدي؛ إذ رأى فيها المجددون ساحة لتأصيل الخروج على القافية الواحدة وإهدارها، على حين تمسك المحافظون بأنها عيب خالص ينبغي أن يبرأ الشاعر لشعره منه، ورأوا "من سقم التفكير أن نجعل الأخطاء أمثلة تُحتذى" (8). ولقد باءت الدعوة إلى الشعر المرسل بصورته التقليدية بالإخفاق - لدى أنصاره - وتناسخت بأشكال مختلفة؛ إذ ردُّوا أسباب ذلك إلى عدم اعتياد أذن العربي وذوقه على الشعر غير المقفى، وإلى أنَّ الارتياح له أو النفور منه أمر ذاتي. وقد عبروا عن أملهم في أن يأتي زمان على القارئ العربي يعتاد فيه هذا الشعر وموسيقاه (9). وهنا تبرز المفارقة المثيرة للتأمل بين قول المرزباني بنسبة هذه الظاهرة إلى العرب، وزعم رؤوس التجديد في احتجاجهم لدعواتهم "عدم اعتياد أذن العربي عليها" (9). ويزيدنا عجباً من هذه المفارقة أنَّ الأشكال الشعرية الشعبية التي تفلتت من قبضة تقاليد القصيد قد تواترت فيها ظواهر هذه "التقفية المعيبة" دون أن تنفر منها أذن العربي، أو يتجافى ذوقه عنها.

وتتطلق هذه الدراسة من مفهوم "عيوب القافية"، ذلك المفهوم المامشي الذي أريد أن ينزوي حقاً في بطون مصنفات العروض وحواشيها، والذي وُضع أمداً في قائمة المحظورات التي ينبز بها شعر الشاعر، وتندبى بها مرتبته بين أقرانه، إلى مناقشة لمنظومة المشكلات التي تثيرها القافية العربية، وإلى اقتراح أقصد السبل المنهجية لفقده مظهر من مظاهر العبقرية العربية في الإيقاع الشعري، وأن نلتمس تفسيراً علمياً لقواعد المنع والوجوب، أو قواعد الاختيار والاضطرار، تلك التي فرضت نفسها على المبدع والمتلقي قبل أن يعرف الشعر طريقه إلى مجالس أهل العروض ومصنفاتهم، تماماً كما جاء فحول الجاهلية وصدر الإسلام بشعرهم

(8) موريه: الشعر العربي الحديث، ص 221.

(9) المرجع نفسه، ص ص 218 - 219.

ونترهم مُعربًا قبل أن يظهر النحو والنحاة بآماد طوال. بل إننا لندرجو ألا نكون قد جاوزنا القصد حين نرغم أن مقارنة ظواهر التقفية المباحة والمحظورة من هذه الوجهة يمكن أن تؤدي بنا إلى جلاء كثيرٍ من خصائص الأصوات العربية وما ينتظمها من علاقات الائتلاف والاختلاف، وإلى إمطة اللثام، من نَمِّ، عن جانب من جوانب أسرار النظام الصوتي في العربية، بل - وهذه غاية الغايات من هذه المقاربة - أن نلمح ومضة من ومضات الإعجاز الصوتي في رؤوس آي القرآن الكريم وفواصله، تلك التي خضعت لها أعناق الفصحاء من العرب، حتى نسبوا أثرها في أنفسهم إلى السحر والشعر، على مخالفتها الظاهرة لتقاليد الشعر كما أسستها المعلقة والقصيد.

وتتضمن هذه الدراسة محاولةً لتحرير المسائل، واستشرافًا لما يمكن أن تتيحه لنا من نتائج ذات خطر فيما نحن صدد مناظرته من مشكلات، وعرضًا لرؤوس المسائل المتصلة بالقافية في النظرية العروضية، تُتبعه بنقد نحاول به أن نشير إلى بعض الثغرات المنهجية في ذلك الجدار الصُّلب الذي أقامته النظرية المنسوبة للخليل، ثم نتوصل من خلال ذلك إلى طرح الأسئلة الجوهرية التي نريد من هذا البحث وغيره أن يقدم عنها الجواب.

2 - القافية في نظرية الخليل :

الذي كأنه الإجماع بين القدماء والمحدثين هو أنّ القافية قسيم جوهري للوزن في تشكيل موسيقا القصيدة العربية. وقد تجاوز هذا الإجماع طائفة النقاد إلى معسكر الفلاسفة الذين عاجلوا بالترجمة والشرح والمناقشة آثار الفكر اليوناني، فلقد كانوا على علم بأنّ لليونان شعرًا مرسلاً لا يتقيد بقافية. يقول الفارابي (ت. 339هـ) في كتاب الشعر: «ويبين من فعل أوميروش شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات»، كما يلاحظ «أنّ للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها». كذلك يجد ابن سينا (370 - 427 هـ) الشعر فيقول: إنه «كلام مُخَيَّل، مؤلّف من أقوال ذات إيقاعات متفقة متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم... وقولنا متشابهة حروف الخواتيم ليكون فرقًا بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ما ليس

بمقّمى»⁽¹⁰⁾. على أنه مما يستقيظ النظر وجود مفارقة دقيقة بين كلام الفارابي وتعريف ابن سينا، إذ يُؤثّر ابن سينا حدّ الإيقاع في الوزن بصفات التساوي والاتفاق، وحدّ حروف الخواتيم في الروي بالتشابه. كما يميل في الحدّ إلى فعل المقاربة فيقول: «فلا يكاد يُسمى عندنا من الشعر ما ليس بمقّمى».

وأياً ما كان فإنّ أهمية القافية قد تجلّت واضحة في نظرية الخليل (100-170هـ)؛ إذ تلقّى من الرواة والحفّاطِ نموذج القصيدة المستقرة، فاحتفى بالقافية أشد الاحتفاء، ووضع مصطلحاً مميّزاً لكل مكون من مكوناتها ولكل تغيير أو انحراف يعرض لأي من هذه المكونات، ورصد ما يجوز وما لا يجوز من أنماط التقارض في سلسلة من قواعد الاضطرار (أو الوجوب)، وقواعد الاختيار (أو الجواز). وعدّ المخالفة عن قواعد الاضطرار عيوباً مازهاً بمصطلح خاصّ.

وليس من هنا أن نستوفي القول في ذلك كله؛ فمكان ذلك مصنّفات العروض وهي بالغة الكثرة في التراث العربي. حسبنا هنا أن نستصفي من هذه المكونات والقواعد ما سندير عليه مباحث الدراسة؛ فنشير من المكونات إلى الصامت المكرر، وهو حرف الروي، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: قصيدة همزية أو لامية، وأن نميز من حالات الروي ما يقع صامتا غير متبوع بحركة، وهو الروي المقيد، وما تتبعه الحركة فيكون رويّاً مطلقاً. كذلك نضيف إلى ما سبق حركة التوجيه - وهي الحركة القصيرة من فتحة أو ضمة أو كسرة - التي تسبق الروي المقيد؛ وحركة الردف، وهي الحركة الطويلة من مدّ بالألف أو الواو أو الياء، وتسبق الروي المقيد أو المطلق؛ وحركة التأسيس، - وهي حركة المد في المقطع المفتوح السابق على المقطع الأخير حين يكون الروي مقيداً، والسابق على المقطع قبل الأخير حين يكون الروي مطلقاً.

(10) هذه النقول مقتبسة عن موريه: الشعر العربي الحديث، ص 185 - 186.

أما من جهة قواعد الاضطرار والاختيار التي تعيننا هنا، فسندقف عند ظواهر بأعيانها نوردها على وجه الإجمال:

(1) وجوب التزام حرف الرويِّ. والمخالفة عن ذلك تعدُّ عيبًا من عيوب القافية اصطلاح على تسميته "الإكفاء" إن كان الاختلاف بحروف متقاربة المخارج، و"الإجازة" إن كان الاختلاف بحروف متباعدة المخارج⁽¹¹⁾.

(2) وجوب التزام المجرى، وهو الحركة اللاحقة على الروي المطلق. عُدَّت المخالفة عن ذلك عيبًا اصطلاح على تسميته "الإقواء" و"الإصراف"؛ والمصطلح الأول أشهر. وقد وقع الإقواء في شعر بعض الفحول المتقدمين كالنابغة والفرزدق وغيرهما. واختلف المحدثون في شأنه إذ هو في حقيقته تنازع للحركة بين ما توجهه قواعد النحو وما تطرد به القافية. وأكثرهم على أن الشاعر إنما ضحى بالأولى لتسلم له الأخرى.

(3) إذا سبق الروي المطلق بحركة قصيرة جاز تقارض الحركات الثلاث بلا خلاف يُعرف. أما الروي المقيد فإن في تقارض الحركة القصيرة السابقة للروي، وتسمى حركة التوجيه، تفصيلاً؛ إذ أجاز الخليل تقارض الكسرة مع الضمة، ومنع تقارض أيّ منهما مع الفتحة، وانفرد "كراع" بإجازة تقارض الضمة مع الفتحة، ولم يجز أن تأتي الكسرة مع إحداها. والمخالفة عما أجازها الرجال من قواعد في هذا الشأن هو على مذهبهما عيب يسمى سناد التوجيه. أما الأخفش وجمهور العلماء فقد أجاز تقارض الحركات الثلاث في التوجيه مطلقاً، ومن ثمّ فلا وجه للقول بسناد التوجيه على هذا المذهب، وصواب هذا الرأي يصدقه صنيع الشعراء ممن يحتجّ بشعرهم في القديم، وصنيع أئمة الصناعة الشعرية في كل عصر.

(11) المرزباني: الموشح، ص 12، وقد اختلف القول بين أهل العروض في تعريف هذين المصطلحين، بيد أن ما أورده المرزباني هو التعريف الغالب؛ وانظر لمزيد من التفصيل: ابن الدهان، أبو محمد سعيد بن المبارك: الفصول في القوافي، تحقيق محمد عبد المجيد الطويل، دار الثقافة العربية - القاهرة، 1991، ص 71؛ الإربلي، أمين الدين علي بن عثمان: كتاب القوافي، تحقيق محمد المصري، دار سعد الدين - دمشق، 2009، ص ص 125 - 133، 144.

4) ثمة إجماع بشأن الردف على جواز تقارض ياء المد وواوه مطلقاً، وعلى عدم جواز تقارض أي منهما مع ألف المد مطلقاً. والتزام الإرداف على هذا النحو واجب، والمخالفة عنه عيب يسمى "سناد الردف". ويدخل تحت هذه القاعدة أيضاً حركة التأسيس بلا خلاف. ذلكم هو مجمل ما يعيننا من مكونات وقواعد رصدتها نظرية الخليل بشأن القافية. ونود هنا أن نبرز أموراً:

أولها: أن ما يسمى بعيوب القافية ينصرف بعضه إلى الحركات كالإقواء والإصراف وسناد التوجيه – على قول ضعيف – وسناد الردف والتأسيس بإجماع. وينصرف بعضه إلى الصوامت كالإكفاء والإجازة. ويوجب هذا مقارنة الصوامت والحركات العربية من هذه الوجهة مقارنة نلتمس بها تفسيراً علمياً تضح به المعايير الفاعلة فيما يباح وما يمتنع من أنماط التقارض.

ثانيها: أن الإقواء والإصراف كليهما على القول الراجح إخلالٌ بقواعد النحو لا بانتظام التقفية واطرادها. ولأن هذه الدراسة سوف تتسع لتشمل أشكال التقفية الشعبية غير المعربة بما هي طرف في المعالجة – لذا توقفت الدراسة بالفحص عند الروي المقيد دون الروي المطلق.

والثالث: أن تقارض الحركات في القافية ذو علاقة وثيقة باختلافها أو اتفاقها من جهتي الكم والكيف. وهو ما يوجب وضع هذه العلاقة موضع الفحص والاختبار، ليستبين دور كل جهة من هاتين الجهتين في صياغة ما يجوز وما يمتنع.

إن أيسر مراجعة لما سبق إيراده من قواعد تثير مشكلات جوهرية حول تعقد العلاقة بين التقعيد والإبداع. ولعل أول ما يلفت النظر هو وجود مفارقة بين كل منهما في عدد من المسائل، نذكر منها خاصة خلاف العلماء في سناد التوجيه، والتفاتهم عن تقارض الصوامت المتباينة على الرغم من ترادف الشواهد بوقوعه، وعدّهم إياه عيباً سُمي – كما ذكرنا – الإكفاء والإجازة. وجددير بالتنبيه أنّ لهذه الحال نظائر في النحو العربي حتى النحو ومتعلموه

من جرائها ثمارًا مرّة المذاق. والذي لا شك فيه أنّ الإبداع سابق على التفعيد، وأنّ أولهما حجة على الثاني ولا عكس؛ فإذا وقعت المفارقة بينهما جاز لنا ولغيرنا أن نفتح باب الاجتهاد في أمر التفعيد نفسه، إذ إنّ الشك هنا يمكن أن يرد على كفاءة القاعدة من جهة قصورها عن اللحاق بالإبداع.

ويزيد مشكل العلاقة بين التفعيد والإبداع تعقّدًا إذا اعتبرنا ما ينشأ عن التفعيد من صياغة وتأطير حديدي صارم أحيانًا للتقاليد الفنية، فمن الطبيعي أن يتفاوت حظ القاعدة من التوفيق والقدرة على الكشف والوصف والإحاطة. غير أنّها تستحيل مع ذلك وبعد استقرارها إلى شرع مطاع، وقانون واجب الاتباع، وقوة ضاغطة على الإبداع ومهيمنة عليه، ومعيار مرجعي ينماز به صواب من خطأ، لذلك لا ينبغي أن يحدّنا ما عليه شعراء القصيد من اتباع صارم لتعاليم نظرية الخليل في هذا الباب؛ إذ إن القاعدة استحالت قيدًا على الإبداع بعد أن كانت واصفة وكاشفة ومفسرة له. وآية ذلك أنّ الأشكال الشعبية قد استثمرت غفلة القاعدة عنها، وصنعت لنفسها من نماذج التقفية ما أجمع المبدعون والمتلقون على تلقيه بالقبول والاستحسان وإن تحدى القاعدة ولم يعبأ بها.

ولعل فيما أسلفنا من بيان مُفَنَّنًا كافيًا يسوّغ لنا أن نستفرغ وسعنا في اختراق هذا الحصن، معولين في ذلك على ركيزتين منهجيتين:

أولاهما: قراءة موسعة قدر الطاقة في النظرية الجامعة للقافية. ونعني بها حاصل ما استنبطه علماء اللسان من نتائج وآراء لدى استقراءهم وتأملهم للقافية بما هي تقنية شعرية جامعة تعتمد على الصناعة الشعرية في كل لسان، وتحقق في فئات صوتية ونماذج بالغة الاختلاف والتباين فيما يصاغ من شعر (أو نثر أحيانًا) في مختلف الثقافات الإنسانية.

وأما الأخرى: فاعتماد منهج الدرس الصوتي وتقنيات التحليل المختبري فيه للكشف عن الخصائص الفيزيقية للصوامت والحركات، وإدراك العلاقات النظامية بين عناصر النظام الصوتي. بهذا يتسنى لنا تفسير السنن الحاكمة على تقارض الأصوات طلبًا للجواب عن أسئلة ملحّة لم تظفر حتى الآن بجواب يطمئن له العقل، ويتسق مع منطق العلم.

ونحن نقرر - على حد علمنا - أن ظواهر القافية العربية لَمَّا يُنْحَ لها أن تُقَارَبَ بمعايير الصوتيات المختبرية وتقنياتها. بيد أن على من يتصدى لهذه المهمة ألاَّ يصدُرَ في تقرير هذه الحقيقة عن مباحة أو تخيّل، بل عن خوف وترقب، وعليه أن يكون من أدري الناس بصعوبة المُرْكَبِ ووعورة الطريق. ونحن بذلك إنما نلقي معاذيرنا بين أيدي القراء مما عسى أن يشوب المعالجة من أوجه القصور أو التقصير، وهو أمر وارد على كل اجتهاد بشري بإطلاق، ونستحث غيرنا من أولي العزم على مواصلة البحث وقضاء الفوائت. وأياً ما كان الأمر فإن ثمة أموراً تؤنس وحشتنا ووحشة السائرين في هذا الدرب من دروب العلم.

أولها: أننا نؤمن إيماناً راسخاً بقابلية الظاهرة الأدبية لأن تكون موضوعاً للمعالجة العلمية المنضبطة، وبأنّ للسانيات في هذا المقام دوراً فاعلاً لا يقوم مقامها فيه مجال معرفي آخر. ومن هنا كانت المحاولة حلقة من سلسلة جهود علمية متصلة نتعيّن بها خدمة أدبنا وتراثنا ولغتنا العربية الشريفة على نحو نراه، على مشقته، أعظم إنتاجاً وأقرب نفعاً.

على أنّ الأمر هنا من الوضوح بمكان؛ ذلك أنّ مادة الإيقاع ونماذجه فيما شاعت تسميته بموسيقا الشعر ما هي إلاّ تواليّف متناسبة من كميات فيزيقية صوتية بوجه عام، وفيزيقية صوتية كلامية بوجه خاص، وفيزيقية صوتية كلامية مدركة بالسمع من قبل المتلقي بوجه أخص. وهذا كافٍ بنفسه دون التماس مزيد من المسوغات لإضفاء الشرعية العلمية، بل الضرورة المنهجية على أي معالجة صوتية لقضايا القافية.

وثانيها: أن تاريخ القضية في العربية ذو خصوصية جدية بالاعتبار؛ ذلك أنّ الخليل بن أحمد الواضع الأول لعلم العروض والقافية، هو نفسه رأس علماء الصوتيات في العربية، وواضع أول معجم عربي يقوم على التصنيف المخرجي لأصوات العربية. وفي هذا إثبات لنسب لا ينفك بين الصوتيات والعروض، وإلحاق لمبحث القافية بموضعه الأمثل من منظومة علوم العربية. وقد أصاب هذه اللحمة المعرفية من بُعد ما أصابها من الوهن، وكان ذلك في الغالب الأعم على يد النقاد حين تلقوا هذا العلم فقطعوا ما بينه وبين مصدره اللساني، ثم جمدوه فلم يفيدوا من تطور الدرس اللساني الصوتي على يد أعلام اللسانيين وعلماء الموسيقى

والفلاسفة، ثم حصروه في زاوية مظلمة فلم يتحول في أيديهم إلى أداة ذات قابلية وفاعلية في حل المشكل النقدي. ولنا أن نعجب ما شاء لنا العجب من قول قدامة بن جعفر (ت. 336هـ) في شأن علم الوزن والقوافي إنهما «وإن حُصِّصا بالشعر وحده ليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره؛ ثم ما نرى أيضاً من استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يُعَوَّلُ في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه، فلا يتأكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تراحف منه بأن يعرض عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه إنَّ الجهل غير ضائر، وما كانت هذه حاله ليست تدعو إليه ضرورة..» (12).

قلت: ألا يمكن بطرد الباب على هذه الوتيرة أن ننفي الجدوى عن النحو والصرف وأكثر علوم العربية جملة؟!؛ إذ إن كلام العرب حكيمته السليقة الصحيحة قبل مبتدأ الدرس والتععيد.

وآخرها: أن منجزات الدرس اللساني الحديث لبنية اللغة الشعرية قد جاءت مصدقة لوثيقة العلاقة بين المبحث اللساني والصوتي، ومبحث الإيقاع والقافية. وحظيت لغات العلم الحية في هذا المضمار بما لم تفز ببعضه اللغة العربية على عراقة هذه العلوم فيها. ويضيق المقام هنا عن تقديم سردٍ مجملٍ، بلْه أن يكون مفصلاً لجهود العلماء في هذه السبيل، ولكننا نجتزئ بإشارة دالة إلى بعضها في حواشي هذه الدراسة (13).

(12) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت)، ص ص 61 - 62.

(13) من بين عشرات المراجع في هذه المسألة انظر:

- C. F. Jacob : *The Foundations and Nature of Verse*, New York, 1918, pp. 1-3; F. Berry: *Poetry and Physical Voice*, New York, 1962, 7-8, 34-35; H. Whitehold : "From Linguistics to Poetry" in *Sound and Poetry*, Columbia University Press, 1957, p. 134; D. Abercrombie: "A Phonetician's View of Verse", in *Studies in Phonetics & Linguistics*, Oxford University Press, 1966, p. 16.

3 - مراجعة ونقد :

للقافية في المصنفات العروضية تعريفات تنصرف إلى القافية العربية بخصوصها. وتتردد هذه التعريفات بين أقوال ثلاثة: أولها أنها حرف الروي الذي يُبنى عليه الشعر، وهو قول ابن عبد ربه؛ وثانيها أنها آخر كلمة في البيت أجمع، وهو قول الأَخْفَش؛ وأما آخرها فالتعريف المعتمد عند الجمهور، ويحد القافية بأنها «الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك قبل الساكن الأول» وهو قول الخليل.

ولا شك أن التعريف المنسوب إلى الخليل هو أعدل الثلاثة، بيد أنه ينصرف إلى القافية في منظور الخليل، ويضيق - في زعمنا - عن استيعاب أشكال أخرى من التقفية تضمنتها شواهد عربية ينتمي بعضها إلى عصر الاحتجاج. وهنا نعود بالحديث إلى الركيزة المنهجية الأولى التي أسلفنا القول باعتمادنا عليها في هذه الدراسة، ونعني بها فحص التقعيد الخليلي في ضوء النظرية الجامعة للقافية. ولعل من الأنسب لما نتغيته من هذا البحث أن نستبدل بتعريف الخليل تعريفاً آخر أكثر مرونة، وهو تعريف نقتبسه معدلاً عن ب. ب. غونشاروف في كتابه "المنظومة الصوتية للشعر ومشكلات القافية" (14)؛ حيث يرى في القافية «عاملاً من عوامل المنظومة الصوتية للشعر يقوم على تكرار الأصوات، ويعين على إحداث وقفة جوهرية في السطر الشعري (أو البيت)، ويكون علامة مميزة لهذه الوقفة». وفضيلة هذا التعريف المرن أنه مستمد من النظرية الكلية للقافية، وهو من ثمّ يطلق هذا المفهوم من أرباق الالتزام الصارم بتكرار ذوات الأصوات بعدد ثابت لا يتغير، ويعين على تزويدنا بمخطط أكثر تسامحاً لأنماط التقفية التي يشيع ورودها في لغات البشر، وبإعماله يمكن تصنيف هذه الأنماط باعتبارين (15) :

(14) ب. ب. غونشاروف: المنظومة الصوتية للشعر ومشكلاته القافية، ص 133 (بالروسية) : Гончаров, б.П., Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. Издательств "НАУКА", МОСКОВА, 1973

(15) سعد مصلوح : في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، ط. 4، عالم الكتب، القاهرة، 2010، ص 30.

الاعتبار الأول : هو مدى التطابق بين مكوناتها، وبه تنقسم القافية قسمين :

(1) القافية المحكمة (أو التامة) true rhyme . وتقوم على التزام التطابق الصارم بين مكوناتها، وتكرار النموذج المترم على تتابع الأبيات أو السطور الشعرية.

(2) القافية المتشابهة (أو الناقصة) half rhyme . وتقوم على التشابه بين مكوناتها من غير اشتراط التطابق الصارم.

والاعتبار الثاني : هو واسطة التحقق الفيزيقي، وبه تنقسم القافية قسمين :

(1) القافية البصرية eye rhyme . ويكون معيار الحكم بالتطابق أو التشابه هو الرسم الهجائي المنظور.

(2) القافية السمعية ear rhyme . ويعول فيها عند الحكم بالتطابق أو التشابه على الخصائص الصوتية المسموعة، وإن خالفت في قيمها عن الرسم الهجائي المنظور.

ولابدّ هنا من إيراد الملاحظ الآتية على هذا التصنيف :

الملحظ الأول : أنّ العمل الشعري الواحد - ولاسيما في القصائد المحدثّة - يمكنه أن يعتمد هذه الأنماط كلّها أو بعضها، كما يمكنه أن يزاوج بينها في نماذج متباينة أو متوافقة أو متداخلة.

والثاني : أنّ كلا الاعتبارين يعتمد كل منهما على الآخر؛ فالقافية السمعية أو البصرية قد تكون إحداها أو كلتاها محكمة أو متشابهة.

والثالث : أنّ مظهرًا من مظاهر تعقد العلاقة بين الاعتبارين يتمثل في أنّ ما هو مُحكَّم سمعًا قد يكون متشابهًا بصرًا، وأنّ ما هو محكم بصرًا قد يكون متشابهًا سمعًا. وقد يجتمع الوصفان في قافية واحدة بأن تكون محكمة أو متشابهة سمعًا وبصرًا.

والرابع : أنّ الإحكام والتشابه هما وصفان أقرب إلى النسبية منهما إلى الإطلاق ؛ فمنها ما يلتزم قدرًا كبيرًا من التطابق بين مكوناته، آخذًا بالرخص المتاحة، كالمراوحة بين

حركات التوجيه أو الردف وغير ذلك؛ ومنها ما يأخذ بالعزيمة، إذ يلتزم أشكالاً من الروي المتعدد كلزوميات أبي العلاء؛ ومنها ما يعتصم بالتشابه كالقوافي التي سميت بالمعيبة، أو بدرجات من الإحكام والتشابه واقعة بين هذين الطرفين، تتعدد بتعدد الأشكال الفنية، وباختلاف الأعصار والأمصار. بل إن قواعد الاختيار (أو الجواز) التي تضمنتها النظرية العروضية كجواز تقارض الحركات القصيرة الثلاث في التوجيه، أو تقارض الواو والياء المدَّيَّين ردفاً وتأسيساً هي درجات من التسامح تخرج النموذج عن صرامة الإحكام من جهة، ولكنها باطرادها تجعله أقرب إلى الإحكام منه إلى التشابه.

ولعل جدوى اعتماد هذا التصنيف المستمد من النظرية العامة للقافية تتجلى في توسيع آفاق النظرة إلى القافية العربية، وفي فسخ المجال أمام رصد قوانينها وتشكلاتها باعتبارات مختلفة من حيث المستوى اللغوي والشكل الفني والزمان والمكان، وفي التماس مكان مناسب لما سمي في نظرية الخليل بالقافية المعيبة على نحو ربما يزيل عنها وصمة الحكم بالخطأ المحض، ويسلكها في مخطط من التشكيلات والتحقيقات يتصف بالتنوع والشمول.

وإذا افترضنا أنّ ما أسلفناه كان أهلاً لأن يلقي بالقبول جاز لنا أن نقترح لأنماط التقفية العربية تصنيفاً متعدد الجهات يخالف في ملامح كثيرة ما تطالعنا به أكثر مصنفات القدماء والحديثين. فالقافية العربية يمكن تصنيفها باعتبار مستوى الأداء اللغوي إلى نمط أدبي (أو فصيح)، ونمط مرتبط بالتنوعات اللهجية، وفي داخل التنوعات اللهجية بحسب الزمان والمكان وعوامل التصنيف الاجتماعي. وكذلك يمكن تصنيف القافية باعتبار مدى التطابق بين مكوناتها إلى محكمة ومتشابهة، وباعتبار واسطة التحقق الفيزيقي إلى سمعية وبصرية، وباعتبار الشكل الفني إلى أنماط تحكمها التقاليد الفنية المائزة للشكل المتعين من قصيد عمودي، وأرجاز، وموشحات، وشعر مقطوعي، وقصيد محدث وغير ذلك. وجميع هذه الاعتبارات قابلة على وجه الإجمال للتصنيف إلى متلازمتين: فثمة ارتباط غالب بين النمطين الأدبي (الفصيح) والقصيد العمودي والقافية المحكمة والواسطة البصرية من جهة، يقابله من جهة أخرى ارتباط غالب بين أنماط التنوع اللهجي والقافية المتشابهة والواسطة السمعية

والأشكال الخارجة على صرامة القصيد العمودي من جهة أخرى. وهذا التلازم لا يعني بحال قسمة للخطأ والصواب بين المتلازمين بالسوية؛ ذلك أنّ خريطة العلاقة بين هذه التقاسيم تبعاً لما ذكرنا من اعتبارات يمكن أن ترد على صور ونماذج بالغة التعقيد والتداخل والطرافة، ولكنها - على أي حال - تمهد السبيل إلى معالجة مختلفة لما استقر العرف العروضي على تسميته بالقافية المعيبة، أو تلك التي نؤثر - بناءً على ما تقدم - أن نسميها بالقافية المتشابهة بديلاً للقافية المحكمة.

هذه القافية المعيبة (أو ما نؤثر تسميته بالقافية المتشابهة) هي كما ذكرنا مدخلنا الأساسي لمعالجة مشكل القافية العربية برمته، ومن ثم كان لزاماً علينا أن نعود إلى حد هذا المفهوم في نظرية الخليل، إذ يعرفنا بنوعين من عيوب التفقيه يردان على الصوامت (التي هي حروف الروي)، وهما عيب "الإكفاء"، وعيب "الإجازة". فأما الإكفاء فهو "اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج"، وأما الإجازة فهي "اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج".

والحق أن كلا التعريفين مفتقد لشرط الكفاءة من جهات كثيرة؛ فالسمة الفارقة في تمييز ما بين النوعين هي التقارب أو التباعد في مخارج الأصوات، ونحسب أنّ نظرية الخليل هنا تكابد عددًا من أوجه القصور، حتى إذا ما حوكت إلى إنجازها التاريخي في مجال الدرس الصوتي بلّة أن تحاكم إلى منجزات الدرس اللساني الحديث. لقد تعلمنا من هذه النظرية كما تجلت في مقدمة "العين" والمبحث الصوتي في "الكتاب" وغيرهما من مصنفات أهل العلم كابن جني (ت. 393) والسكاكي (555-626 هـ) أنّ الأصوات إنما تنماز لا بمخارجها وحسب، بل تُحد كذلك بأحيازها. وتعلمنا منهم كذلك أنّ العلاقات بين الأصوات إنما تشكلها منظومة من السمات التي توحد أو تفرق بينها كاهمس مقابلًا بالجهر، والشدة مقابلة بالرخاوة، والاستعلاء مقابلًا بالاستفال، والتفخيم مقابلًا بالتفقيق. وأخذنا عنهم أن ثمة مجموعات من الأصوات تنتظمها خصيصة جامعة بينها في السلوك على اختلاف مخارجها أو أحيازها، أو بالإضافة إلى جامع السمة أو المخرج أو الحيز، كحروف القلقل، والحروف المتوسطة، وحروف الحلق، وحروف الذلاقة، وحروف العلة. وهنا نتساءل: أيمن لهذه الخريطة

المعقدة من الخصائص والعلاقات الجامعة والمائزة بين الأصوات تلك التي زدتنا بها النظرية اللسانية العربية نفسها، والخليل على رأس أعلامها - أن تختصر في مبحث القافية هذا الاختصار المخل إلى محض التقارب والتباعد في المخرج. لعلنا هنا أن نكون أقرب إلى سبيل المرزباني في موشحه؛ إذ يكتفي بمصطلح الإكفاء ويجعله علمًا على أي اختلاف يرد في القافية بين حروف الروي (16)، ضارياً صفحاً عن تمييز الخليل ومن قفى على أثره بين الإكفاء والإجازة. إن تباعد المخرج قد يقترب في السمة الجامعة أو بتحديد السمة المائزة، وهذه هي العلة الظاهرة والمسوغة لتعارض الصوامت فيما سمي بالإجازة.

ونحن نرى أنّ وسم هذه الظواهر بأنها "عيوب"، وتعريفها على هذا النحو القاصر كان مسؤولاً عمّا لقيته من سوء الفهم لدى النقاد واللسانيين المحدثين. فأما عن سوء فهمها لدى النقاد فقد تجلّى في سوء الاستدلال بها من كلتا الطائفتين اللتين وقفنا في معركة الشعر المرسل على طرفي نقيض، حماسةً وتبنيًا له أو نفورًا عنه وإعراضًا. لقد طوى أصحاب هذه الدعوى القرون القهقرى، ونبشوا الماضي يتلمسون في ذلك الشوارد من الشواهد التائهة في كتب العروض تأصيلًا وإثباتًا لشرعية نسب ما يدعون، ثم عادوا فنقضوا الاستدلال بها، وسلموا بحجة الخصم، ثم راهنوا على المستقبل حين آلت دعوتهم إلى ما آلت إليه. أمّا الآخرون فاستعصموا بالنص على أنها عيوب، ونفوا الأهلية عن الشذوذ أن يصير هو القاعدة، بل رأوا في ندرة هذه الشواهد دليلاً على إيكاد القاعدة ومطلق سلطانتها.

وهكذا صلح مفهوم عيوب القافية لدى النقاد أن يكون حجة لخصمين متدابرين بالكلية، ثم إنه لم يكن كذلك بأوفر حظاً من صواب الفهم لدى اللسانيين المحدثين، إذ أصابه من اللبس والاختلاط ما أصابه. واعتبر ذلك - إن شئت - فيما كتبه شيخنا إبراهيم أنيس رحمه الله (1906-1977م). لقد جدّد هذا العالم بجهده المتميز حُمة الصلة الواشجة بين المبحث اللساني الصوتي العربي وظواهر العروض في كتابيه الرائدتين "الأصوات اللغوية"

(16) المرزباني: الموشح، ص 12.

و"موسيقى الشعر"، وأعادها إلى ما كانت عليه أول مرة عند الخليل. غير أنّ دراسة هذا الشيخ الجليل للقافية العربية لم تستطع أن تفلت من إसार الطوق الذي أحكمته حولها نظرية الخليل، وظلت ظواهر الإكفاء والإجازة في نظره عيوبًا وانحرافات عن سواء التقفية غير جدية بإعادة النظر. بل إنّ أبا بكر الباقلائي (ت. 403 هـ) صاحب "إعجاز القرآن" كان عنده موضع الريبة والتهمة باختلاق الأشعار المثبتة لوقوع الإكفاء والإجازة في شعر القدماء. وحسبك بما تهمّة من عالم جليل مثله لعلمٍ مذکور مثل الباقلائي، مع أن هذه الشواهد قد تواتر ورودها في ما سوى "إعجاز القرآن" من المصادر، ولدى غير الباقلائي من الأعلام. وعجيب أيضًا ألا يلتفت إبراهيم أنيس إلى وقوع هذه الظاهرة في شعر اللهجات وأشكال التعبير الشعبي على طول باعه في هذا المجال، وألا يناظر بين هذا الأمر وما سُمّي بلحن العوام، وقد تبين له ولغيره من العلماء أن كثيرًا مما عُدّ لحنًا إنما يمت بأصول القرى والنسب إلى ظواهر ضاربة في عمق تراث العربية المتواتر إلينا من عصر الاحتجاج. ولو أنه فعل لالتخذ تقويمُ الإكفاء والإجازة عنده وجهةً أخرى غير التي كانت؛ وهو ما نحاول أن نقيم الدليل على صحته في هذه الدراسة.

ثمّة ملحظان أخيران على معالجة القافية في كتاب شيخنا إبراهيم أنيس: ينصرف الأول منهما إلى هيمنة المعطيات النطقية على تصنيفاته وتوصيفاته للأصوات، ويتضمّن هذا بالضرورة غياب المنظور الأكوستيكي (أي الفيزيقي - السمعي) غيابًا مطلقًا. ثم إن جميع أحكامه وما صاحبها من تحليل وتعليل وتأويل كانت - فوق صدورها عن المنظور النطقي وحده - مرسلة وغير مستندة إلى أية معطيات تجريبية مستنبطة من الفحص المختبري للأصوات.

ثمّة - إذن - ضرورة ملحّة لاقتراح إطار جديد مستوعب، يعالج من خلاله تقاض الأَصوات في القافية العربية، ونصحح به مكان ما ورد من هذا التقاض تحت "الإكفاء" و"الإجازة"، ولا بدّ لهذا الإطار من أن يتجاوز أهم ما شاب التصنيف المنسوب إلى الخليل من أوجه القصور التي حفلت بها معالجات من تصدى لهذا الأمر من النقاد واللسانيين

المحدثين، وأن يكون إطارًا إجرائيًا جامعا لقضايا القافية العربية تنتظم به مشكلاتها أمام الدرس النظري والفحص الصوتي المختبري. ذلكم الإطار هو ما حاولنا أن نقدمه، ولعله يَضِحُ على الوجه الآتي:

- 1) التناسب الزمني بين الحركات القصار والطوال.
- 2) تقارض الحركات القصار.
- 3) تقارض الحركات الطوال (الممدود).
- 4) تقارض الصوامت باعتبار السمات الموائز.
- 5) تقارض الصوامت باعتبار السمات الجوامع.

ولا محيص - في رأينا - عن اصطناع الفحص الصوتي المختبري لظواهر القافية على هدي من هذا التصنيف إذا أردنا التماس جواب يستريح له العقل عن مسائل يقع بعضها تحت خصوص مبحث القافية ويتجاوز بعضها هذا الخصوص إلى مسائل أخرى تقع في صميم الصوتولوجيا العربية على البعدين: الزماني (أو الديكاروني) والآني (أو السنكروني). ولعل هذا أن يستبين لنا في جلاء مما يلي من حديث.

4 - أسئلة تبحث عن جواب :

نأتي الآن إلى طرح عدد من أمات المسائل التي أسلفنا الإشارة إلى خطرهما في هذا المبحث. ونبدأ بحقيقة ثابتة في أمر تقارض الحركات في القافية العربية، وهي أنه لا تقارض بين القصار والطوال من الحركات. وكان من الطبيعي ألا تنصّ نظرية القافية عليها؛ ذلك لأنها لا تتعلق في مصنفات العروض بأحكام القافية في ذاتها، بل تتجاوز ذلك إلى عدم جواز تقارض الأضرب في البحر الشعري الواحد. غير أنّ السؤال في نظرنا ما يزال وارداً؛ إذ لم لا تتقارض الأضرب المبنية على قصار الحركات مع ما بني على طولها والبحر واحد؟ وتوضيحاً لهذا السؤال الذي قد يبدو ساذجاً نسوق البيتين الآتين لأمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932م) من مسرحيته "مصراع كليوباترا" : أولهما على لسان الكاهن أنوبيس في وصف الحيات :

قِصَارٌ وَهَنَّ سِهَامُ الْمَنُونِ وَلَيْسَ يَعْيبُ السَّهَامَ الْقِصَرَ

والثاني على لسان أنشو مضحك الملكة مخاطبًا زينون أمين المكتبة:

وَأَقْبَلْتُ بِالْكَتُبِ تَطْوِي الطَّوَالَ وَتَنْشُرُ فِي إِثْرِهِنَّ الْقِصَارَ

هذان بيتان من المتقارب ؛ أولهما ذو ضرب محذوف (أي جرى حذف السبب الخفيف فيه)، وثانيهما ذو ضرب مقصور (أي حذف فيه ساكن السبب الخفيف). وينتهي أولهما بكلمة "القِصَرَ" والثاني بكلمة "القِصَارَ"، ولا فرق - كما ترى - بين الكلمتين إلا في بناء الأولى على حركة قصيرة هي في نظرية القافية حركة توجيه، والثانية على حركة طويلة هي فيها حركة ردف. وها نحن أولاء نرى أنّ امتناع تقارض الأضرب وإن وقع في مبحث الوزن هو ذو علقه وثيقة بمبحث القافية، وأنّ هذه القاعدة يمكن أن تعاد صياغتها من منظور القافية فنقول: إنّه لا تقارض بين حركتي التوجيه والردف، أي لا تقارض بين قصار الحركات وطوالها في القافية. ومن هنا ينشأ أول أسئلة هذا المبحث، وهو سؤال يطرح بقوة - على الرغم من بدايته الخادعة - مشكل العلاقة الكمية بين الحركات في القافية حتى من قبل الولوج إلى معالجة مشكلات التقارض بين الحركات المتباينة من جهة الكيف.

وتقتضينا الإجابة على هذا السؤال أن نعالج بالفحص المحترري مشكلتين:

الأولى: تحرير العلاقة بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة بأن نحاول تحديد أقصى نقطة يمكن أن ينتهي إليها النطق بالحركة القصيرة، وأدنى نقطة يمكن أن تبدأ عندها الحركة الطويلة. ونحن نفترض ابتداءً، أنّ هاتين النقطتين بالمعيار الكمي الخالص إنما هما في جوهرهما نقطة واحدة تتحرك على متصل زمني time continuum يحده من طرفين صمت سابق وصمت لاحق.

والثانية: تحديد علاقة التناسب الزمني بين الحركات القصار والطوال في الأداء الطبيعي للشعر.

هذا فيما يتصل بمطلق العلاقة الكمية بين الحركات. فماذا عن الجانب الكيفي من هذه العلاقة ؟

لأبي الفتح عثمان بن جني عبارة طارت شهرتها في كتابه "سر صناعة الإعراب"؛ يقين فيها صيغة العلاقة الكمية - الكيفية بين قصار الحركات وطوالها، وذلك قوله:

«اعلم أنّ الحركات أبعاضُ حروف المدّ واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات، وهي الفتحة والكسرة والضمة. فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو. وقد كان متقدمو النحويين يسمّون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة» ثمّ يستدل لصحة ذلك بقوله: «ويدلك على أنّ الحركات أبعاض لهذه الحروف أنّك متى أشبعت واحدة منهّن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه... فلولا أنّ الحركات أبعاض لهذه الحروف لما نشأت عنها، ولا كانت تابعة لها» (17).

وقد تلقى جمهرة اللسانيين المحدثين من العرب والمستعربين مقولة ابن جني بالقبول، وأطبقت أقوالهم على صحّتها، فأقاموا على أساسها تصورهم عن العلاقة الكمية بين الحركات العربية. ولعلّ أصرح صياغة معبرة عن موقف المحدثين من هذه المسألة هي قول إبراهيم أنيس معلّقاً على مقولة ابن جني: «هذا ما رواه ابن جني، ومنه نرى أنّ بعض القدماء قد أحس كما يحس المحدثون بأنّ الفرق بين الفتحة وما يسمى ألف المد لا يعدو أن يكون فرقاً في الكمية. وكذلك الفرق بين ياء المد وواو المد إذا قورنتا على الترتيب بالكسرة والضمة، ليس إلا فرقاً في الكمية. فما يسمّى بألف المد هو في الحقيقة فتحة طويلة، وما يسمّى بياء المد ليست إلا كسرة طويلة، وكذلك واو المد تُعدّ من الناحية الصوتية ضمة طويلة... فكيفية النطق

(17) ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق 1985م، ص 17 - 18.

بالفتحة وموضع اللسان معها تماثل كلِّ المماثلة كيفية النطق بما يسمى ألف المد مع ملاحظة فرق الكمية بينهما» (18). (إيكاد الكلام من وضعنا).

بيد أنا إذا اعتبرنا هذا القول وعرضناه على ما أسلفنا بيانه من قواعد حاكمة على سلوك قصار الحركات وطوالها في بنية القافية العربية - وجدنا الأمر على خلاف ما ذُكر (19). فالحركات القصار تتقارض في التوجيه مطلقاً، لا فرق في ذلك بين فتحة وكسرة وضمّة، بهذا قال الأخفش والجمهور وصدقه صنيع الشعراء الفحول. أما في الحركات الطوال فقد وقع الإجماع على التمايز في شأنها، وجواز تقارض الياء والواو المديتين وامتناع تقارض أي منهما مع ألف المد. ومقتضى هذه القاعدة أنه لو كان الفرق بين القصار والطوال كميّاً محضاً كما قال ابن جني وصدقه أنيس وكثير من اللسانيين المحدثين، أو لو كانت كيفية النطق بالفتحة وموضع اللسان معها يماثل كل المماثلة كيفية النطق بما يسمى ألف المد، مع ملاحظة فرق الكمية بينهما على ما يصرح به أنيس - نقول: لو كان هذا هكذا، وجاز تقارض الحركات القصار في التوجيه بإطلاق لما كان ثمة مانع من تقارض النظائر الطوال في الردف بإطلاق (والتأسيس أيضاً)، وبوقوع التمايز في ذلك تبدو ظلال من الشك تكنتف مقولة ابن جني في هذا الشأن وما ورد تصديقاً لها عند المحدثين.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل تتجاوز العلاقة بين الحركات القصار والممدود حدود اختلاف الكمية إلى اختلاف كفي في ينتج تعييراً نوعياً في سمات الممدود؟ ذلكم هو السؤال، لم يكن مطروحاً في الصوتولوجيا العربية قديماً وحديثاً. وها نحن أولاء نرى أنّ سلوك الحركات في القافية وقواعد تقارضها كان له فضل تنبيهنا إليه. إنّ الفرق الكمي بين القصار والطوال يمكن إذن ألا يكون كميّاً محضاً، بل هو كمي - كفي في آن. ولقد ثبت لنا من قراءة موسعة تتبعنا بها هذه المسألة في المكتبة الصوتية الغربية أنّ العلاقة بين الحركات القصار وما يُعدّ نظائر

(18) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1987 م، ص 38؛ وانظر أيضاً كمال بشر: علم الأصوات، دار المعارف، مصر 1972م، ص ص 104 - 105، 191.
(19) انظر تفصيلاً في هذا الموضوع في سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة 2000م، ص ص 208 - 211.

لها من الطوال ليست - في الميزان المختبري - على هذه الدرجة من التبسيط التي ساقها ابن جني وأقره عليها جمهرة اللسانيين من العرب المحدثين (20).

ولعل من دقائق هذه المسألة وجوب النظر إليها بمعياريين متمايزين؛ فقد تكون صيغة ابن جني صادقة بالمعيار الصوتولوجي (أو الفونولوجي)؛ أي بمعيار القاعدة والنظام، حيث تقوم المدة التي يستغرقها نطق الحركة بدور مائز بين الدلالات، وبذلكم يجوز للباحث أن يسلك القصار والطوال في علاقة كمية محض بهذا الاعتبار. لكن صدق هذه الملاحظة بالمعيار الصوتولوجي ليس ضماناً لصدقها بالمعيار الصوتي (أو الفوناتيكي)، ونعني به معيار الوصف النطقي الفيزيقي للكلمة الصوتي بما هو أداء فعلي ناشئ عن إعمال آليات جهاز النطق، ومولد لتتابعات من الموجات الصوتية التي يستقبلها المتلقي ويدركها. ولو أنّ تفسير المحدثين لابن جني سار في هذه السبيل لكان له وجه قوي من الصواب. بيد أنّ عبارة أنيس ومن تابعه صدد هذا هي نصوص قطعية الدلالة في إرادة الاعتبار الصوتي لا الصوتولوجي (أي الفوناتيكي لا الفونولوجي). ألا ترى إلى قوله: «فكيفية النطق بالفتحة وموضع اللسان معها يماثل كل المماثلة كيفية النطق بما يسمّى ألف المدّ مع ملاحظة فرق الكمية بينهما». وإذا كان ذلك، فليس بد من أن نقرر مطمئنين أنّ سلوك الحركات القصار والطوال في القافية العربية يخذل مقولة ابن جني واللسانيين العرب والمستعربين المحدثين خذلاً واضحاً، يوجب ضرورة الفحص المختبري لعينات صادقة التمثيل للكشف عن أسرار التفاوت بين الاعتبارات النطقية - الفيزيقية - السمعية من جهة، والاعتبار الصوتولوجي النظامي من جهة أخرى (21).

(20) انظر في ذلك :

- R. Weiss: "Perpetual Parameters of Vowel Duration and Quality" in *German Proceedings of VII International Congress of Phonetic Sciences*, The Hague, Mouton, 1972, pp. 633 - 636; Onishi M., and Pahn J.: "Perception of Quality Against Quantity", in *Proceedings of International Congress of Phonetic Sciences*, pp. 713 - 715; E. Fisher - Jorgenson: "What Can the New Techniques of Acoustic Phonetics Contribute to Linguistics", in *Proceeding of the VIII*.

International Congress of Linguists, Oslo, 1958, pp. 433 - 499

(21) للتمييز ما بين المقطع الصوتي والمقطع الصوتولوجي انظر: تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، الأنجلو المصرية، القاهرة 1990م، ص ص 141 - 142؛ سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، ص

ولعلنا أن نكون قد وصلنا بذلك - بعد السؤال الأول الذي أسلفنا إليه الإشارة - إلى صياغة السؤالين الثاني والثالث من أسئلة البحث، وكلاهما مرتبط بأخيه أو ثِق ارتباط.

فأما السؤال الثاني فهو: ما الأساس الصوتي (الفيزيقي على وجه التحديد) لجواز تقارض قصار الحركات مطلقاً في توجيه الرويِّ المقيّد؟

وأما السؤال الثالث فهو: ما الأساس الصوتي (وأيضاً الفيزيقي على التعيين) لاختلاف سلوك الحركات حالة كونها مدوداً بجواز تقارض الياء والواو المدتين، وامتناع تقارض أي منهما مع ألف المدى وقوع هذه الحركات ردفاً أو تأسيساً؟

وهكذا يخرج بنا هذان السؤالان من ضيق مبحث القافية بخصوصه إلى سعة البحث في قضايا تقع في صميم تحرير العلاقة الكمية - الكيفية بين مكونات النظام الصوتي الحركي في العربية.

أما وقد فرغنا من صياغة الأسئلة المتعلقة بتقارض الحركات في القافية العربية فقد آن أن نلتفت إلى تقارض الصوامت بالمخالفة للقاعدة الوجودية القائلة بوحدة الروي في القصيدة، وهو ما وضعه العروضيون في عيوب القافية وسموه "الإكفاء" و"الإجازة".

لقد دعونا فيما سلف إلى تصنيف جامع باعتبار مدى التطابق بين مكوناتها إلى مُحكمة ومتشابهة، ثم باعتبار واسطة التحقّق الفيزيقي إلى بصرية وسمعية، وكشفنا عن وجوه العلاقة المعقّدة التي تربط ما بين الاعتبارين. وإذا كان لنا أن نعمل هذا التصنيف، فإنّ المكان الطبيعي لشواهد ما سمّي بالإكفاء والإجازة هو أن توضع تحت القوافي المتشابهة، إذا ما قوبلت بالروي الواحد الذي هو من القوافي المحكّمة.

لعل من أطرف ما أطلعنا عليه النظرية الكلية في القافية هو أنّ القوافي المتشابهات لا يمكن أن تصطنع في القول الشعري على غير أساس، وأنّ الفحص عن أمرها يؤدي في الغالب الأعم إلى الكشف عن المسوغات الصوتية التي تقارب بينها، وتتيح لها إمكان التقارض في موقع لا يحتله إلا الصوت الواحد، أو ما هو كالصوت الواحد. ومن ثم لا يحل إشكالنا مع

شواهد الإكفاء والإجازة أن يقال كما قال المرزباني إنها "غلط من العرب"، وأن يُرْمَى مرتكبوها بالجهل، بل لا بد من استفراغ الوسع في الكشف عن المسوغات الصوتية الفاعلة في التقريب بين الأصوات المتباينة، والتي ساغ بها أن تُسلك في نموذج واحد من نماذج التقفية. والذي يبدو لنا صحيحًا حتى الآن - ونسوقه على أنه فرض علمي ينبغي أن يوضع موضع الاختبار لإثباته أو نفيه - هو أنّ مسوغات التقريب بين المتباينات من الأصوات يمكن أن تتخذ أحد مظهرين: الأول هو تحييد للسّمات الموائز بين الأصوات ينشأ عنه تقارب المتباينات، بل توخُّدها في بعض السياقات الصوتية. ولهذا نظائر تند عن الحصر في مباحث الإدغام، والإعلال، والقلب والإبدال؛ وثاني المظهرين هو تقوية السمات الجامعة بين المتباينات بحيث تهيمن سمات الجمع على سمات التباين، وتبرز الأولى وكأنها المقصودة بالأصالة، وتتوارى الأخرى بالتبعية، حتى يضعف إسهامها في تشكيل المدرك السمعي. وبذلك يسوغ وقوع الصوامت المتباينة في قافية واحدة.

من هنا كان ذلكم الإطار الإجرائي الجامع الذي اقترحنه في فقرة سابقة، وضمّناه بديلاً لمصطلحي الإكفاء والإجازة عند أهل العروض بعد أن تبين لنا ما يكابدها من العلل المصطلحية القادحة. وكان البديل على شعبتين: الأولى - دراسة التقارض بين الصوامت باعتبار السمة المائزة (كالتفخيم مُقابلاً بالترقيق، والهمس مقابلاً بالجهر.. الخ)، والثانية - دراسة تقارضها باعتبار السمة الجامعة (كالخيز والأنفية والرنين والقلقلة...). وهذا النوع من الدراسة هو محاولة لالتماس إجابة منهجية عن السؤال الرابع من أسئلة البحث وهو: إذا لم تكن شواهد الإكفاء والإجازة غلطاً محضاً وغيباً يشين القافية ويدخل الضيم على صنعة الشاعر، بل هي - في زعمنا - ظواهر قابلة للقياس والمعايرة والتقنين، نقول: إذا كان هذا هكذا فهل يستطيع الفحص المختبري أن يكشف لنا عن الأسس الصوتية الفيزيائية الفاعلة في هذه الظواهر، والتي يحصل بفعالها تحييد السمات الموائز وتقوية السمات الجوامع بين الصوامت المتباينة؟

ونعود الآن من جديد لصياغة السؤال الرابع من أسئلة هذا البحث، وهو سؤال سبق أن طرحناه وطرحه غيرنا عن مصير الشعر المرسل في العربية، ولماذا باء بالإخفاق، وانفض عنه أنصاره والداعون إليه؟ أكان ذلك عن ضعف في حجج خصومهم من النقاد المحافظين؟ أم أنّ كلا الفريقين قد عُثِّيت عليهم الأمور حين تنازعوا أمر القول في "القافية"، التي هي مقولة من أهم مقولات الإيقاع الشعري في العربية. إنّ القافية مشكل ذو جوهر صوتي محض. ومع ذلك رأينا أكثرهم يعتركون، ويثيرون النقع في ما بينهم ولا يزالون من غير أن يتبصروا هذه الحقيقة على بدايتها الظاهرة. ولو أنهم حين عاجلوا أمر القافية انتبهوا إلى أهمية الاعتبار الصوتي ودوره في إضاءة المشكلة لأووا بذلك إلى ركن منهجي شديد يتيح للباحثين المنجز اللساني الصوتي المعاصر، فلعلمهم بذلك أن يحرروا مسائل الخلاف، ويفيئوا في جدالهم إلى العدل والإنصاف.

بقيت لنا قضية أخرى ذات عُلقَةٍ بما نحن فيه، ونعني بها قضية الفواصل أو رؤوس الآي في القرآن المجيد. إنّ فحص هذه المادة الغنية المعطاء من المنظور القافوي يلفتنا إلى أنّ القوافي المتشابهات فيها هي الأصل، وأنّ التقفية المحكمة لم تحظ في رؤوس آي القرآن بنصيب ملحوظ خلافاً للمتشابهات منها. ونحن نعلم أنّ القرآن هو النص المفرد الفادُّ بين نصوص العربية، وأنّ أثره في من تلقاه من الفصحاء المعاصرين لتَنزُل آياته كان رائعاً ومزليلاً، على مخالفته عن أساليب التقفية القارة في الشعر، بل على نفيه القاطع لكل جامع بين بيانه وما ترسّمه شعراء العرب. وهنا يبرز سؤال خامس أخير وخطير وهو: أكان القرآن المجيد حين ذهب إلى هذا المذهب في فواصله ورؤوس آيه من توسيع لوجوه المفارقة بينه وبين أساليب التقفية في الشعر يصادم ذائقة العرب الفصاح دون أن يعوضهم بما هو أدق وأرق من وسائل التأثير البياني الفاعلة في النفس الإنسانية؟

إننا بهذا السؤال الأخير نرد عَجْرُ البحث على صدره، ونستحضر سؤال الأسئلة الذي آثرناه عنواناً لهذا البحث وهو: هل الرويُّ الموحَّد هو الأصل في شعر العرب؟ لعل جانباً من السر الهادي لحل هذه المعضلات المتراكبة خبيءٌ في الفحص عن فروق ما بين عمل الأذن وعمل العين في تلقي القوافي، أو هو ما نفترضه من تحول الذائقة العربية من القافية السمعية

إلى القافية البصرية بعد عصر التدوين. وهو ما نجهد باستفراغ الوسع للكشف عنه وتفصيل القول فيه. وسيأتي الكلام في هذه الأسئلة الخمسة ومحاولة الجواب عنها بأشبع من هذا في مباحث تأتي إن شاء الله. والله المستعان على بلوغ المقاصد.

سعد عبد العزيز مصلوح

قائمة المصادر والمراجع

أ- بالعربية :

- ابن جني، أبو الفتح عثمان : سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هندراوي، دار القلم، دمشق 1985م.
- ابن الدهان، أبو محمد سعيد بن المبارك: الفصول في القوافي، تحقيق محمد عبد المجيد الطويل، دار الثقافة العربية، القاهرة 1991م.
- الإربلي، أمين الدين علي بن عثمان: كتاب القوافي، تحقيق محمد المصري، دار سعد الدين، دمشق 2009م.
- أنيس، إبراهيم : الأصوات اللغوية، الأجلو المصرية، القاهرة 1987م.
- _____ : من أسرار اللغة، ط 6، الأجلو المصرية، القاهرة 1978م.
- بشر، كمال : علم الأصوات، دار المعارف، القاهرة 1972م.
- حسان، تمام: مناهج البحث في اللغة، الأجلو المصرية، القاهرة 1990م.
- الغدامي، عبد الله: الصوت الجديد القلم: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، العدد 66، السعودية، يونيو 1999م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- المرزباني، محمد بن عمران : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد علي البحاي، دار نخصة مصر، القاهرة 1965م.
- مصلوح، سعد: دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة 2000م.

- _____ : في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية، ط.4، عالم الكتب، القاهرة 2010م.
- موريه، صموئيل : الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي (1800 - 1970م)، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب، القاهرة 2003م.

ب- بغير العربية :

- Abercrombie, D.: "A Phonetics's View of Verse", in: *Studies in Phonetics & Linguistics*, Oxford University Press, 1966.
- Berry, F.: *Poetry and Physical Voice*, New York, 1962.
- Fischer, E., Jorgenson: "What Can the New Techniques of Acoustic Phonetics Contribute to Linguistics", *Proceedings of VIII International Congress of Linguists*, Oslo, 1958.
- Jacob, C. F.: *The Foundations and Nature of Verse*, New York, 1918.
- Onishi M., and Pahn J.: "Perception of Quality Against Quantity", *German Proceedings of VII International Congress of Phonetic Sciences*, The Hague - Mouton, 1972.
- Weiss, R.: "Perpetual Parameters of Vowel Duration and Quality", in *German Proceedings of VII International Congress of Phonetic Sciences*, The Hague - Mouton, 1972.
- Whitehold, H.: "From Linguistics to Poetry" in: *Sound and Poetry*, Columbia University Press, 1957.
- Гончаров,б.П.,Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, Издательство "НАУКА",МОСКОВА, 1973.

العرب والحدائثة الشعريّة : بحثاً عن الحلقة الغائبة

عبد السلام المسدي (*)

ليس الأدب أدبا إلا بمقدار ما يستجيب لحاجات أهله من الفن القوي، وليس الشعر شعرا إلا بمقدار ما يكون لهم منه مَرَقاة للتخييل الإبداعي. هي حقيقة إذا أنكرها الناقد أو استخف بوقعها ضلّ مساره وتاهت أدواته، فإن هو قدرها حقّ قدرها أمكن له أن يواجه بكّد ومثابرة الإشكال العصبيّ على الدوام : كيف للناقد أن يلتزم بأشراط المعرفة العقلية وهو يشتغل باللغة في مجال الإبداع باللغة ؟ وكيف له أن ينخرط في ميثاق العلم النقدي وهو المدعوّ إلى إثبات أنه يعيش بامتلاء لحظة الإبداع الشعري كأنه هو الشاعر ؟

إن الشعر - في كل الثقافات - قرين الذائقة. وهما معاً في الثقافات غير العربية يمثلان زوجين سعيدين، ولكنهما في ثقافتنا العربية يمثلان زوجين إشكاليين، وينبري الخصام على أشده : أيهما الدافع وأيها المدفوع ؟ هل القول الشعري هو الذي يتطوّر فيدفع بالذائقة الجمعية إلى التطوّر ؟ أم الذائقة الفنية هي التي إذا تطوّرت تسنى للفن القوي أن يستبدل

(*) أستاذ التعليم العالي بجامعة منوبة - تونس .

بالأنساق المتوارثة إيقاعات جديدة مستحدثة؟ وهنا يكمن جوهر الإشكال العميق: أي جمل دلالي ينهضُ به مفهوم التطور؟ وكيف لنا أن نعالج المعادلة من طرفيها: الإرث المنقول من التاريخ وهو قائم في الزمن الحاضر، والتجديد الذي يراهن على استشراق المستقبل انطلاقاً من اللحظة التاريخية الراهنة؟ إنها معادلة الحداثة من حيث تحمل في مظاهرها الاستحداث مشروعاً والتحديث إنجازاً. ولكن مآزق الشعر والحداثة - في بيئتنا العربية - كامن في أنّ حلّ الذين يعتبرون "الشأن الشعري" شأنهم يزهدون في التزوّد بمكتسبات المعرفة الإنسانية المتجددة، وهذا ما يمثل الحلقة الغائبة في الجدل الدائم حول "الشعر العربي والحداثة".

الشعر إما أن نقوله وإما أن نتلقاه، أما أن نتحدث عنه فذاك انتقال من دائرة الشعر في ذاته ولذاته إلى دائرة نقد الشعر، وهي دائرة العلم به كشفاً لآلياته الخفية وأسراره المتوارية، إنه انتقال من الشعر إلى "الشعرية" كما هو مُجمَعٌ عليه. من أجل ذلك تعيّن التأسيس النظري حتى نسبغ على مبحث الشعر والحداثة غطاءً المعرفي. فالشعر هو وليد اللغة وهو رهينتها التي بها يُكتب، ولما ازداد الوعي بالمفارقات بين أوجه الفن واشتدّ الانتباه إلى مميزات اللغة التي يُحاك بها نسيج الإبداع تحوّلت هموم النقد من نصوص الشعراء إلى البحث في الشعر في حدّ ذاته. وعند هذا المنعطف استوت القراءة مقولة ذات فاعلية إجرائية، وتحوّل مركز الثقل من الشعر إلى مناهج فحصه، وأصبح الكشف عن الشعر قائماً مقام الحكم على مادّته، وهكذا أصبح النقد يسعى إلى إدراك الشعرية أكثر ممّا يرتسم الوقوف عند عتبة الشعر.

كانت المعادلة الثلاثية واثقة بكفايتها المعرفية: الشعر من صنع الشاعر، والشاعر من إنتاج بيئته، ونقد الشعر رأس على أُرصفة القراءة التاريخية. أمّا المشروع الحدائي فتمثل في إفساح الطريق أمام النقد كي يجوس بين مظانّ الشعر دون جوازات محتومة من لدن الشاعر، ودون تأشيرة مقفولة بأختام علم التاريخ. وقد انبثق معضلاً جديد: فحين غيَّب الشاعر عن اللحظة النقدية نفشى أكبر سوء فهم في تاريخ النقد، وهو إحضار المتلقي الذي أرجع عنصر الذات فمحا ما حُيِّل في النص الشعري أنه نتوءات موضوعية، وازداد سوء الفهم لأنّ النقاد

يتحدّثون عن متلقّ مُفترَض في حين أنّهم يزاوجون من ذواتهم كائنين: كائن الناقد وكائن المتلقي. كما أصبح النقاد في حرج حين يكتبون خطابهم النقدي إذ يتوسّلون بالمجاز الوظيفي، وبذلك كاد النقد يتماهي مع الإبداع الشعري من حيث هو صياغة فنية.

إن نقد الشعر في عصرنا الحديث قد تطوّر، وتطوّره هذا اقتفى نسقا فيه من التسارع والتنوّع والغزارة ما لم يعرفه من قبل. والنقد الشعري مدين في ما يعرفه من نماء وازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة، فهي المفجّر لثورته اليافعة. كما أنّ المعرفة اللغوية هي الأخرى قد تطوّرت إلّا أنّ النقاد يُعْتَوّن بشأن النقد أكثر من تطوّر اللغة التي كانت هي السبب الأوّل في ازدهار معارفهم. وقد استقلّ النقد الشعري بذاته علما له مبادئه وله مناهجه وله أدواته التي صارت - بفضل تواجها مع أدوات المعرفة اللغوية الحديثة - آليات تتبوأ الصدارة في كلّ علم يعكف على النصّ ويتخذ الخطاب مرعى من مراميه. ولا شك أنّ ما زاد الحقل الشعري وما يرتبط به من مجالات الفحص والاستكشاف حظوة في سياق تضافر الاختصاصات هو بلا شك ثمرة المعاضدة بين العلوم اللسانية والمعارف النقدية.

ليس من شرعية في الحديث عن الشعر إلّا من خلال الإحساس به أو من خلال الإدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لذة النصّ ولعبة التفسير، ولا يستوي للنقد خطاب ما لم يستقم بالشعر نصّ : هو النصّ الشاهد والمشهود. والأمر أعظم شأنًا وأشدّ سطوا عندما يتحوّل الشعر بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها المرسل، ويلج أزرقة التركيب الإبداعي التي بوجودها وهياتها تنبئ عن الشعر قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والضعف التواء عندما يُنبخ السؤال على مراض الشعر في علاقته بالزمن وفي تشابكه مع عوالم الإنسان. وسؤال الشعر والزمن كسؤال الشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات ؟ وليس لهذا السؤال هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو سؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نظن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعدّد. وتعدّد هذا كتعدد ذاك : مورده الزمن الذي هو

جوهر التاريخ. فإذا التقى - بالانحناء والتوازي أو بالمكافحة والتقابل - كلٌّ من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والذائقة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عيني لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان؟ لهو سؤال ذو حظوة بين أسئلة الإنسان العربي، ولقد نرى أنه إلى أسئلة الفطرة أقرب منه إلى سائر المخابر، ولقد نرى أيضاً أن الشعر إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، وبأن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعي تخلق بين أجنة الفكر المثاقف، وليس هو من أسئلة الأنايب التي يولدها الدرس التعليمي.

وفي لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المثاقف، نقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يروم أن يُسَيِّج ما يتأبى على الحصر؛ فإذا سلمنا بأن اللغة - أيًا كانت فصيلتها - تتطور، وسلمنا أيضاً بأن الأدب المكتوب بما يتطور بتطور سياقات تداولها، وإذا كان الشعر - بما هو نسيج مخصوص بين أنسجة البناء اللغوي - يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل العربي يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنساقه لأنه يتصل بالانسلاخات الآتية على جسد الشعر، أفلا يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطوّر الشعر من باهما المضاد بحثاً عن سورها الخلفي فنتساءل عندئذ عن حيثيات نكران تطوّر الشعر، دونما فصل قسري بين ما هو شعر وما هو فكر وما هو من لوازم المثاقفة؟

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخي، وهو يأتي على قواعد الفن بعد أن يئس من إرباك معيار اللغة، وهو التغذية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التي ليس من همّها أن تنطلق من موضوع الإبداع القولي، وإنما تعرّج عليه تعريجاً فيستبقيها من الزمن أكثر مما كان أهلها يُقدّرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذي يروم لنا أن نقول فيه: كيف تستوي أداة الرفض فيما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حتمي البدهة عند

أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطوّر الشعر وكيف تتشيدّ بناية النكران في ضرورة انسجام قوالب الفن الشعري مع قانون الزمن التاريخي؟ وما الآلة؟ وما الأداة؟

لسنا نعني وسيلة التعبير التي قد تكون كلاماً فخطاباً، وقد تكون إقصاءً فسلوفاً، يستحثنا على البحث في أدوات التفكير الرفضية، والسبب الجليّ هو أن رفض التطوّر ملازم في جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الراضين للتطوّر أحرصّ الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هي الخصيصة الملازمة. وقد يكون من فوائض القول ونوافل الإيضاح أن نعرج على دلالة "التطوّر" كما نستخدمه بالقصد الواعي: فهو التبدّل مطلقاً، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو "التحوّل" على معنى العبور من حال إلى حال؛ ذاك الذي كان الأجداد يطلقون عليه لفظة "الاستحالة" قبل أن تحلّ دلالة الكلمة في الاستعمال محلّ لفظ التعذر. والمهم هو أن لفظ التطوّر لا يحمل أي شحن معياري؛ إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يُوهّم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقتها من ذلك ما لحقتها لأن الناس قد نزعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل المتشابهات أو فك ارتباط المتجانسات. وأيسر التبصر أن نقرّ بأن لفظ التطوّر هو باق على حياده في الدلالة لأنه قرين التبدل والتحوّل رغم الشقائق المعنوية التي ينبئ عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيغادران درجة الصفر هما "التقدّم" مرفوعاً إلى علامة الإيجاب، و"التأخر" مرفوعاً إلى علامة السلب. ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يجيئه من انزلاق تأويلي: فالرفض الذي نبغي أن نعالجه ونروم أن نعالج مسبباته من خلال أدواته هو رفض اعتباريّ لأنه يجوس في مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودي.

إن الأصوات العربية الراضية لمبدأ تطوّر الشعر والجاحدة لضرورة انصياع قوالبه للمكوّن الفني المتغير ليعلّم أصحابها أهمّ إذ يصرّحون بالرفض لا ينفون واقعا حاصلًا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولاً غير افتراضي. إن أصحاب المواقف الراضية ليعلمون أهمّ لا يرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. وهذا يعني - من وجهة نظر نفسية جماعية - أنّ الراض إنما

يرفض الاستجابة للظاهرة وهو في عميق اللاشعور يقترّ بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحي بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلاً. ثم إن هذا يعني، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخي على الظاهرة الطارئة وإن عاشرها وعاشرته إلى حد الألفة أحياناً.

إن الشعراء العرب يتخاصمون حول قوالب الشعر ويتخالفون في أمر تطورها، ولكنهم وهم يتخاصمون ويتخالفون لا يخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل قلعة موضوعهم. وكذا الأمر مع النقاد فهم يتجادبون بساط الأصلاح من داخل سياج النقد الذي هو الطوق الحاضن للشعر. فهؤلاء وأولئك يبحثون في حيثيات الإقرار: إقرار القلب المختار من خلال نفي القلب المرفوض. وخطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذي بينهما إنما يمسّ طرائق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب، ويمسّ سبيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات الإبلاغ في أساسياته الذهنية كان اللغوي "اللساني" هو المطالب بإلقاء السؤال ثم بتقدم المعاضدة المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه. واللغوي الذي نعينه هنا ويعيننا هو اللغوي المهموم بقضايا اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك المسكون بمحاسن الأداة الكلامية من حيث هي بناءً ووظيفة في آن، ومن حيث هي إستراتيجية تواصلية، وخطاب يتغذى بمردوده، ثم من حيث هي آليات دلالية، ثم أداة سيميائية منغمسة في حوض واسع من القرائن ذات الإفادة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراد يتهيأ اللساني لطرق بيت الشعر من باب الخلفي: كيف تتشكل حيثيات الإنكار عند من ينكرون صيرورة الفن مع جداول الزمن؟ واللساني، إذ توكل إليه مهمة السؤال، يحمل بمغامرته وزراً محمداً هو وزر شذوذ السؤال. ولكن ما لديه من أفق مغاير أفق الناقد يؤهله لإنجاز عملية التجاوز المنسوبة بدءاً إليه، وذلك بأن يتحوّل الإشكال على يديه سلماً درجاته هي درجات الترقى نحو الظاهرة؛ نعني أنه ينجز الخطى نفساً مع اللغة عند دراستها: يبدأ بالإنجاز الفردي وهو كلام الأفراد، وينتقل إلى النسق النوعي وهو لسان الجماعة، ويترقى إلى الظاهرة الكلية التي هي خصائص

اللغة الطبيعية. فاللساني مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذي هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتماداً على مناضد الارتقاء من الفردي إلى النوعي إلى الكلي. هو هذا البحث في المفاصل الرأسية استكشافاً لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولاً، ثم بين خاصّ الخاصّ والعام المطلق الذي هو الكليّ. عندئذ يتضح المشروع من أحد جوانبه : أن يكون البحث في الشعر بحثاً في الكليات.

ليس ابتداءً أن نبحث في كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفاً أن نبحث في كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذي حقه أن يستقل بذاته – في ثقافتنا العربية المتوترة بين الموروث والحداثة – هو أن نحوّل البحث في علاقة الشعري باللساني إلى بحث في الكليات.

من قبل، بحث الأجداد في الشعر فاستحلوا – بما توفرت عليه معارفهم – بعضاً من حقائقهم فأخرجوها ضمن حقائق الفن القولي، وإذا كان منهم كثيرون قصرُوا جهدهم على الفردي من الشعر العربي، وكثيرون آخرون وقفوا همهم على الفردي وعلى النوعي معاً، فقد كانت منهم طائفة اخترقت حدود الدائرتين فبحثت في الكلي وجاز لها أن تتكلم عن "الشعر" بكل الاستغراق الذي يستوجبه التعريف.

وكانت محطات برز فيها أعلامٌ رواد يتحدّثون إليك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك في تيسرٍ باهر بين الفردي من الشعر والنوعي منه والكلي فيه. ولئن تفاوتت الدرجات بينهم، فيما هو وعي غامض بالفروق أو وعي صريح، فإنهم – في هذه الخامة الذهنية وفي هذا الانكشاف الإدراكي – وردوا حياض منهل إنساني حامل واجتروا مفاتن سائلة واحدة : **للجاحظ** بينهم فضل السبق والتأسيس، و**لابن طباطبا** فضل تفجير المفاهيم، و**لابن سينا** انسراخ الملكة قولاً للشعر وقولاً فيه، و**لابن رشد** القوة التي تكسر حواجز الثقافات، و**لابن خلدون** ما ليس لغيره في حدة النظر مع سكينه المزاج واتزان المعرفة، و**لحازم القرطاجني** عنف الترتيب القاطع وسطوة اعتصار الجردات. كلهم قالوا في الشعر قولاً: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هي عند غير العرب، وكما هما – قبل العرب وغير العرب – عند الإنسان.

وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضي أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية ما كان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التي نصوّب نحوها الضوء الكاشف. وكانت الريادة الزمنية لشكري محمد عياد، ثم جاء بالتجاوز النوعي جابر عصفور في مصنفه "مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي" (1978)، وتوالى الجهد مع إنجاز ألفت كمال الروبي "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد" (1984)، وإنجاز حمادي صمود "في نظرية الأدب عند العرب" (1990) الذي يستوفي فيه مشروعه السابق "التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس" (1981).

إن مسألة الحدّثة الشعرية في مناخنا العربي – بمجرد النفاذ إليها من خلفيات الإقرار والإنكار – تتحوّل إلى مشروع منهجي بكل ما في اللفظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثي خلية مركزية هي نواته التوليدية التي منها يفيض الفائض وبه تزكو الإضافة: أفلا يجدر بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطوّر قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التي يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة، هذه النظامية التي تحترز حيالها الذائقة السائدة، أو لنقل – على وجه التحري – هذه النظامية التي تغدو سببا في تولد خطاب الإنكار، ذاك الذي يصادر على رفض الذائقة لها. إن الذي نعنيه بنظامية القصيدة الحديثة ينصبّ على أنساقها التركيبية، أي على نحويتها السياقية والمقامية في الوقت نفسه، ولكن الذي نجتهد في ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص "نحوية" القصيدة الجديدة في ذاتها ولذاتها، وإنما يرتبط بمعيار المخالفة، أي بمقياس الفارق حيال مرجعين: مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الذائقة الشعرية المتحكمة.

في المستهل لا مهرب من الإفضاء بقاعدة العمل الأساسية التي تتحرك داخل فضاءها ونسوقها في قالب الحقيقة العامة ولكنها تبدو خلافية في الظن الشائع، ومورد أهميتها هنا أنها كثيرا ما تستنفر الموقف الرفضي فتكون كالسبب المباشر في إنكار الجمهور تطوّر قوالب الشعر بحسب تطوّر العصور الثقافية. هذه الحقيقة هي نسبة الذائقة الشعرية، وهي نسبية محكومة

بنسبية الذائقة الفنية مطلقاً. إنها نسبية بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات؛ وهي أيضاً نسبية بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلاحظ تبداً في الذائقة الفنية من عصر إلى آخر، وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التي نخصنا في سياقنا المنهجي الذي نحن بصددده هي هذه، نعني النسبية المحكومة بمعيار الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة، غير أن الإقرار بهذا الضرب الثاني من النسبية لم يكن يسيراً على الثقافة العربية أن تتمثله وأن تسيّعه في مجال الشعر وآلياته البنائية، وذلك مناط الحلقة المفقودة. إن أول بواعث نكران القالب الشعري الحديد وأول حوافز الإصرار النقضي هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التدرج، وهي مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الثقافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصدق على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحجاج نلقيه على كل تفكير لجُوح بشأن الظواهر الحضارية الإنسانية عامة لقلنا: كيف لا نفرّ نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية – سواء في نطاق الفن عموماً أو في نطاق الفن القولي على الخصوص – والحال أن في تاريخ الشعر العربي القلم نفسه أمارات انسياب من طور ذوقي إلى آخر. ويكفي للشاهد لا للإحراج أن نقارن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هي القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثاني من عهده.

فمن معلقات الشعر الجاهلي إلى شعر الغزل في الحجاز إلى شعراء العهد الأموي إلى المولّدين في مطالع العهد العباسي: ليس الأمر مجرد تغير في المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة وإنما التطور أبعد مدى في أعماق الذائقة الشعريّة أساساً، ولكننا نحن الآن بعد توالي القرون قد لا نقدّر معنى التغير في مستوى الذائقة المتقبلة. فنحن نتلقى كل تلك الأشعار فنقيم بينها وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن، فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلي. نحن نقرب بينها لأنها في ضوء المسافة الثقافية، وبالتالي في ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعاً على مسافة منا تكاد تكون واحدة لابتعادنا عنها في الزمن، ولكنها تتباعد

كثيرا فيما بينها. ولو انتقلنا في الزمن الاعتباري نحوها لأدركنا تباُعدها، ويكفي أن نقارن ما لدينا اليوم من أي ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل وبالقرنين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يردّ به المنكرون لتطوّر الذائقة الفنية والحال أن التبدل اليوم يمكن أن تتراعى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر في عمر الجيل الثقافي الواحد؟

لعل أصل المعضلة في غفلة الإنسان العربي عن نسبية الذائقة الفنية كامنٌ في تلك الثنائية العجيبة التي ينساها الناس أو يتغافلون عنها، وهي ثنائية المقوم الطبيعيّ حيال المقوم الثقافي في كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يحيل إلينا أن المعايير المولدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار، كلها تحتكم إلى ما هو لصيق بالطبع، فهي بالتالي متأصلة في الذات كأنها مُحايِثَةٌ خلقتها أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سلبية الأعراف. إن هذا الوهم الخادع هو الذي يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة لبعديّ المكان والزمان، فلا هي مرتّنة بهذا ولا هي متحددة بذلك، فيظنون أنها مطلقة. إن اصطباغ الثقافي في نفس الإنسان العربي بصيغة الطبيعي قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أنساع الكيان الاجتماعي. أليس شائعا بل مستقرا ظنّ الناس - تحت وقع هذه المأروية بين الحقيقة والوهم الخادع - بأنّ اللغة ظاهرة وراثية يُناوها الآباءُ أبناءهم بعد أن ورثوها عن الأجداد؟ ليس من العسير البتة الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثي في مسألة اللغة، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقا، وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأية شريحة من شرائح المهتمين بالشعر أو بغير الشعر. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلابس الذي يحصل في ذهن الإنسان فيجعل الثقافي في ذهنه طبيعيا، أو يجعل الطبيعي ثقافيا.

في أمر الشعر لدينا، وفي الإقرار بمدى سلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ من انزياح الوعي النقدي الذي هو لحظة الانفصام بين الزمن الطبيعي والزمن الاعتباري حينما تنفجر شظاياها بين الفينة والأخرى. ولو ابتغينا شاهدا بالغ الإيماء والدلالة لاتخذناه من هذا الاهتمام العربي المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية

سوزان برنار حول "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، وهو أطروحتها التي أجزتها منذ زمن، فقد انبثق فجأة وعي جديد في مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجتزئة قام بها زهير مجيد مغامس وراجعها علي جواد طاهر (بغداد . 1993)، وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصري، وحاولت بعض المؤسسات الثقافية النسيج على المنوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التي رجع فيها أصحابها إلى هذا المصدر المهم من مصادر التأريخ لحركة التجديد الشعري في الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظي الذي ينال وعينا النقدي في "أناكروتيّة" عجيبة التصدي المباشر لنسف من ترتع على منصة التجديد الشعري حتى غدا رمز لذاته وهو علي أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه "أدونيس منتحلا" في طبعته الأولى سنة 1991 (أفريقيا الشرق . الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين "مدبولي . القاهرة" وعنوانه "أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟".

وإذا بنا - ودون قصد من مُنشئ البحث في الانتحال - وجها لوجه أمام نموذج من خطاب الإنكار: أهو إنكار الجدة من خلال إنكار ادعاء الجدة؟ أم هو إنكار انتحال الجدة من خلال التشهير بانتحال الشعر وبانتحال النقد؟ سيان عندنا في هذا المقام الذي نغامر فيه بالبحث في الآليات الذهنية المحركة للمواقف النقدية ذات المرمى الاعتراضي أكثر من اهتمامنا فيه بالمقولات السجالية ذاتها. فنحن مع الشعر كأننا على منوال مارسيل بروست في رواية تاريخية تحكي قصة ذائقتنا الفنية بحثا عن الزمن النقدي الضائع.

إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية تتمثل في التبدل الطارئ على العمود الفقري لمهية الشعر كما اطردي في أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذاك العمود، فيه نسغه ومنه رُوأؤه، إذ على أعمدته يشيد المعمار الشعري بأكمله. ولا بد لنا أن نستذكر في هذا الباب بالتحديد طبائع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطبائع، وما يترتب على تلك الفروق من اختلاف أنساغ الشعر من أمة إلى أخرى ومن ثقافة إلى

أخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة. إن الظواهر المتقارنة بين اللغة والإبداع باللغة على ضروب، من بينها ظواهر لا تدل في باب الكليات اللسانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية: فما هو كلي - لأنه عام يشمل الألسنة الطبيعية كافة - هو مبدأ النظامية في قول الشعر، تلك التي تتطلب شروطاً محددة لتحصيل التناسج بين اللحمية والسدى في الأداء الإبداعي تتجاوز شروط النظامية التي يأتلف بها الأداء الإبداعي والتي هي مشروطة بالأصوات والصرف والنحو، اعتباراً لقوانين ائتلاف الحروف بالكلمات فالجمل. أما المادة الأولى التي تتكون منها اللحمية وتتكون منها السدى فأمرٌ مختلف باختلاف طبائع الألسنة.

إن هناك في كل لغة ضربين من المراحل التي يفتفيها تطور الذائقة الفنية: الأولى قد نصطلح عليها بالمراحل النشوئية، والثانية قد نسميها المراحل. فهل لنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التي فرضت نفسها على الشعر العربي بصرف النظر عن مدى تغلغلها في مسام الذائقة العربية كلياً أو جزئياً؟ وبما أن الإيقاع هو العمود الفقري لمعمار الشعر فهل لنا أن نرصد الأطوار الإيقاعية المولدة لحشيات تبدل تلك الذائقة الشعرية على وجه التدقيق؟ سنقول إن الأطوار الإيقاعية ثلاثة تتحدد فيما بينها بمفرقين هما الضابطان للحظلتين انسلاختين بذاك المعنى الذي يصور به علماء الأحياء أطوار نمو الكائنات الحية؛ بعضها يستكملها بعد الإخصاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعي الأول فكان قائماً على شعرية البيت، وأما الطور الثاني فقائم على شعرية المفاصل، والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية إذ تتحرك بفعل شعرية البيت تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا - على أقل التقديرات - يُفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعري ينخرط السامع أو القارئ في الآلية الذهنية والنفسية التي تجعله متحفزاً للإسهام في إتمام البناء، هي شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبي كي يستوفي حق الشعر. وهل نحن في حاجة إلى استقراء الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الذهنية المتحركة؟ فقد لا نضيف جديداً

لو عرجنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعري نحوياً ودلالياً، ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت للمتلقي الشعر العربي أن يقطع البيت يستشهد به، والأبيات المتفرقة يجمعها المستشهد مستدلاً بها على ما يريد، ومؤلفو المختارات يُسوون من نتائجها وحدة كأنها متماسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتي سيدة الغناء لقصيدتين من قصائد إبراهيم ناجي سواهما على البحر الواحد والقافية الواحدة فتقطع من هذه أبياتاً وأبياتاً من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تعطيهما اسم إحداها ثم تؤديها فلا يعرف جمهور الناس من أمر الشعر إلا أنه قصيدة "الأطلال".

ولكن الأفصح دلالة والأبلغ استدلالاً هو أن شعرية الاستكمال هذه تستدعي – ضمن ما تستدعيه – تعاملًا خاصاً مع قوانين التواصل اللغوي والشعري كما هي سائدة على مستوى الكليات اللسانية. فالشعر النسقيّ فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع؛ ذلك الذي يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقي غيرٍ منتظر لما يظهر في سلسلة الخطاب، سواءً منه الأدائيّ الإبلاغيّ أو الفنيّ الإبداعيّ، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع. فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقيّ تذكرنا كيف أن من قرائن إبداع الشاعر فيه أن يُركب الأبيات فتكون بنيتها النحوية ومن ورائها بنيتها الدلالية موحية للسامع بخواتمها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتحوّل حدس المتلقي بما يمكن أن يردّ في نهاية البيت سمة دالة على فحولة في الفريضة تطابقت مع خصوصية في الذائقة الشعرية لدى المتلقي، والحال أن ذلك هو عين الدليل على انحدار شحنة المفاجأة. ولكن نسقية الإبداع هنا مبنية على مناقضة قانون التوقع واللاتوقع كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ "الانسلاخ" الأول الذي هو "انكسار" في معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية من سلالة القرون المواضي: مع الشعر الحديث ستنبثق شعرية جديدة هي شعرية المفاصل التي تتكئ على ما تولده التفعيلة من منظومة إيقاعية مغايرة. ومع التفعيلة سنكون بحضرة البناء الناقض إذا ما احتكنا إلى الذائقة القائمة في خلفياتنا الذهنية والنفسية، وستكون الشعرية شعرية مناقضة: تبحث عما يُغايّر المنتظر المألوف

من حيث تدرك سلفا أن المنتظر المؤلف سيغيب. ثم سينشأ "الانسلاخ" الثاني مُحدثا الانكسار الكبير في معمار الشعر وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذا بشعرية الصورة تقوم بديلا معاوضا يستند على البناء المتراقد، وإذا بنا بحضرة شعرية جديدة هي شعرية المخايلة بكل حيثياتها التفصيلية. ودون الوعي بهذه التحولات الطارئة في أعماق الشعرية العربية، وبما ينجم عنها من تهيؤ جديد يغيّر على المهل والتدرج مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفسرات الإنكار التي تتلبد سجوفا فتحول بين الوعي الأدبي والوعي النقدي، وتعرقل انسياب الإحساس بفعل الزمن ويسلطة التاريخ. والوعي سلسلة من الحلقات يكفي أن تغيب واحدة منها حتى تنهار صلابة السلسلة.

إننا أمام وضع جديد يقتضي استحداث آلة معرفية جديدة لدرس الصورة ولتحديد مفهوم الصورة، فالتراكم الكيفي مجتمع لدينا في مخزوننا الراهن، فيه محطات بارزة: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" لجابر عصفور (1974) كان تأسيسا مهما على درب الاستثمار المنهجي المتضافر وتنامي الجهد عربيا، وكان "مقدمة لدراسة الصورة الفنية" (1981) ثم "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث" (1973) لنعيم اليافي استثمارا مكملا، ثم تغيّر النسق وكان عمل بشرى موسى صالح "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" (1994) انتقالا نوعيا دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به اللسانيات من روافد في المضمون وفي المنهج. وعلى ذلك سيتأسس الوعي الجديد بالانسلاخات الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرية القريض النسقي إلى شعرية مخالفة - تنبني على إيقاع التفعيلة أو تنبني على إيقاع الصورة - هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخييل إلى فضاء الشعر بوصفه خيالا: نعم إن البحور - التي هي أوزان نسقيّة - لسابقة في الذهن العربي لأية قصيدة موزونة يسمعها؛ فالقلب المهيب لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو الذي يتولى عملية التوجيه النفسي، بينما ينسرح الذهن المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يُحوّل استقبال الشعر إلى فضاء من الخيال الحر. فهلا رأينا في هذه الظاهرة ما يفسّر ردة الفعل الطبيعية حين انساق الشعر

نحو التحرر من القيود تخفيفاً للنمطية وحفظاً للتوازن الذي تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع، ذلك أن الانسلاخ الذاتي في قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية لا تختص بما ثقافة دون أخرى، ثم إنها تناسب في مسالك متقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين الآداب.

ودون إمعان في الكشف عن أسباب اعتراض الناس على تطور الشعر، أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث المتجدد من قوالبه، فإن الذي لا مجال للتغاضي عنه هو أن تبدل آليات الشعر محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافي والشعوري والجمالي، ولذا كان ناجحاً أن نحاول التبصر بحقيقة الشعر من خلال آليات التواصل بالشعر. ويكفي حين يلقي الشعر أن ينتابنا الوعي بتعدد السؤال: من قائل الشعر؟ ومن سامع الشعر؟ ومن هذا الذي يُنشد على الناس الشعر إن لم يكن هو الذي أنشأه؟ وكيف بالذي يقرأ بنفسه ولنفسه شعراً ليس هو قائله؟ وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟ وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعري إلى حيث منتهاه؟ إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقي هو الذي استنفر النقد إلى حدّ الإثارة كي يستبدل بجماليات الإلقاء جماليات التقبل، وهي التي تستوعب في مكنونها مقومات الإفضاء ثم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية الكشف.

إن ماهية النص الشعري وقف على كيفية انبثاق طاقته الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة النقد تتركز على البحث في فاعلية تلك الطاقة الجمالية، في مداها كما في حدودها: لم تتحقق الدهشة ثم تتعطل؟ لم يقرّ بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل كل من أقرّ بها قد عايشها معايشة جمالية أم من الذين يُقرّون من لا تتجاوز معايشتهم لها حدود التجربة النقدية الواصفة الواعية؟ وهل كل من أنكرها هو فعلاً فاقداً للحسن الشعري الجمالي فيرفضها؟ أم من الناس من يهتز شعوره بعض الاهتزاز ولكنه يمعن في الاعتراض فيدحضها بإنكار نقدي لا بإنكار جمالي؟ وما الذي يصنعه الشاعر في صهر قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ أو المستمع نحو مسارب الذائقة الطارئة على ماضيات التاريخ؟ لعل

نقطة البداية ترسم في تصاقب جدولين من الفعل الشعري؛ ما ينشئ حدثاً متفاعلاً يتشكل بصورة إنحاز متصاهر كالجهاز المشتغل بمحركين يعملان معا في اللحظة نفسها: فالنص الشعري الجديد يحمل في مكانه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام، يستحدث بها فعله الفني كمنبه واخز، ولكنه يظل ناقصاً ما لم توازره استجابات مخصوصة من لدن المتلقي هي بالتحديد ردود الفعل الجمالية المحققة لشعرية النص من حيث هو فعل تواصلية يستوفي شروط الاكتمال.

هنا تنتبه لدينا يقظة جديدة، فالتلقي الجمالي مشروط في أغلب الأحيان بالسياق الذاتي الذي يكون عليه المتقبل، وهو ما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسبية: ففي لحظة التقاء الإنسان بالأثر الفني عادة ما يفاجأ هو نفسه بأنها لحظة "لا تواصلية". يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجي، كما قد يحدث أيضاً حيال نص شعري. وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكماء إلى لحظة ناطقة: نتلقى الأثر، ونعاود، ونكرر الاستدعاء، حتى نصادف برهة الميلاد. الشيء في ذات الأثر؟ أم لشيء فينا من علة وانقباض حيناً ومن توقد وانسراح حيناً آخر؟ أم لشيء ثالث هو ارتسام متقلب بين الرائي والمرئي أو بين السامع والمسموع قد يكون في ضمير المزاج الجامع منبته في الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر في قوالبه الوافدة حاملاً في منعطفاته زماً واحداً، يتحدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو التماهي مع زمن إنشاده أي "روايته". فإذا قلنا ذلك تعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هي الطريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعري. ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذي أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدد بتعدد ومضات استقبالها ولحظات ابتعاثها.

إن الشعر المأثور - نعي الشعر النسقي الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر في أعماق ذاقتنا التاريخية - يجيا في زمنٍ دائرته مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة بالعيار، أما

الشعر الجديد فيعيش في زمنٍ دائرته منفتحة. لقد كان جنين الدهشة الشعرية ساجحاً وسط محيط البحر، داخل سياج التفعيلية، ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية.

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها. إن القصيدة الوافدة – ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودي أو بالمستند المقطعي – تستدعي متلقيها إلى عالمها الذاتي لأنها كيان مكتمل، أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لمتقبلها مفتوحة وتتصدد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعماري والعالم الخارجي. معنى ذلك أن لحظة التجاوب الجمالي ولحظة الانتشاء الشعري ولحظة الفجاءة الإستيطيقية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم المحيط بها من الخارج.

القصيدة الخليلية بيت مؤثت تامّ المرافق جاهز كلياً لإقامة الزائر فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موظب إلى النصف، على الزائر أن يستكمل – بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة – ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام. مع القصيدة النسقية تتجسم آلية الدهشة وآلية الانتشاء في الزفرة، في "الآهات" التي هي الطلقة الانفعالية: الصيحة بما هي مُعبّرٌ عن الانخراط المباشر في الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقي العازف ومع الأداء اللحني، وبما هي الرّز الذي عليه يضغط المتلقي فيوجه أوامره إلى المؤدّي طالباً منه أن يعيد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشأً جديداً، فتخف شحنة الانفعال لدى المتلقي ويتخفف من التوتر الشعري الذي تملكه. تلك هي الشعرية المحايثة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصدّيات ومكأء بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائي، وتكف عن الانطلاق في الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه – إن كانت هناك آه – هي أثة صامته لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هي نفسية لاواعية. فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أحنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحوّل عن المدار الموروث، أو هو مؤذن بتعاقب انسلخات جديدة عليه، فإن في

كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين مختلفتان تبعا لانباء القصيدة على مقومات العمود الخليلي أو لتحررها من قيود الوزن ونسقية التفعيلة.

وإذ نتمثل كيف تحتكم القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محاثة وكيف تحتكم القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإننا سنتوسل بالمنظور اللساني الخالص كي نُجوسَ في مظان الأساسيات اللغوية المشيدة لهذا الفارق المبدئي، ولا سيما في منحاه الأدائي الجديد. لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوي على أركان ثلاثة هي كالمرجعيات الفاعلة في كل لحظة تواصلية بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم، لأن كل فرد من الآدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر في مخزونه رصيذاً قاموسياً تتحدّد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التي هي قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات. والركن الثاني هو السياق، والمقصود به السياق التركيبي المرتبط بمفهوم النظم، كما نتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التي أسسها بعض رواد التفكير البلاغي في حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التي تحمل وقع المعنى القاموسي في شكل نواة لا تتسيح دلالتها إلا في ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتنسحب من دائرة الاحتمال عندئذ جل المعاني الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول. أما الركن الثالث فهو المقام؛ والمقصود به الوضع الفعلي الذي يتم فيه تداول الكلام بشكل عيني مجسم لا بشكل تقديري أو افتراضي، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال.

هي إذن ثلاث دوائر بما تكتمل حركة انبثاق المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية. في هذا الموطئ بالتخصيص سنقول إن القصيدة الكلاسيكية، إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية المحايثة، فإنها تتكى على الدائرتين الأولى والثانية: دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة، بوصفها مستندة إلى شعرية مفارقة، على الدائرتين الثانية والثالثة: دائرة السياق ودائرة المقام. ومُحصّل هذا أن منطقة التقاطع هي دائرة السياق التركيبي بوصفها مقسم الاشتراك.

إن التوالج حاصل في مستوى خصائص النظم الذي هو منطقة النحو بما هو حيثيات بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفي. أما الانفراد التمييزي فهو في القصيدة الكلاسيكية متحقق في اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها في القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو في القصيدة الجديدة متحقق في استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد في تركيبها النحوي أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية. إن الشاعر الذي يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحور، أو يصوغ نمطا مقطوعا على قالب التفعيلات، مدعو وهو يُلقب شعره إلى تناغم ذاتي؛ لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذ حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطي؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال انكشاف وُجده به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلقي شعره – كالذي يتولى إلقاء الشعر هو ليس بصانعه – تراه من حيث لا يعي يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها معيار التقبّل المظنون في السامعين، وبهذا نفسّر المحاذير الجمّة التي كثيرا ما تدفع بالشاعر – أو بمن يتوكل بالشعر – إلى التناغم الطلق فيفيض على مُحيّاه ضرباً من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوبوا، ولا هم أحسوا بشيء يستنهض أحاسيسهم الشعرية كي يتحدوا حدوا، فإن هم ملوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مُكأهم استزادة. وكل ذلك من فعل التناغم الذاتي. أما مع القصيدة الجديدة – عند من أدرك بوعي أو أحسّ بحُدس ما تنطوي عليه أسرار الشعرية المفارقة – فالشاعر محمول على استشراف ردود المتلقي كي يُسقط على شعره الأداء الأوفق.

إن آليات التلقي في الإبداع الشعري العمودي الوافد علينا من التاريخ والمستقر في الذاكرة الجماعية الحية بقوالبه النسيجية الكاملة، تفترض أن الشاعر وهو يصعد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه الممتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم. أما آليات التقبل مع الشعر الجديد فجورها أن الشاعر يصادر على مقبولة مضمّنة في شعره، وهو في لحظة الإلقاء يفتح المتلقي مفضيا بشعره من منطلق أن الجمهور هو الذي يجتاز الاختبار، هو "إذن" امتحان للمتلقي وليس امتحانا

للباث. وممكن الاختبار: هل يهتدي السامع إلى الومضة المولدة للشعرية؟ وبديهي أننا لسنا أمام اختبار حول مدى ارتياض الذائقة الفنية المفتوحة. لنقل: هو ليس اختبارا في التداول الشعري على قدر ما هو اختبار في التواصل الأدائي عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه "بنية أخرى" غير البنية الإبلاغية.

ومن الأسرار المفسرة لاشتداد نكران القالب الشعري الجديد، مع الإمعان في نقض مسوغات الإقرار بقانون التبدل الطارئ على الذائقة الفنية في بيئتنا العربية، أن جمهور الشعر لا يدرك كيف تم استحداث نظام جديد في الدلالات اللغوية، فلقد تفجرت المنظومة العرفية الموروثة فتغيرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركز إلى الاستقرار الممتد في الزمن، بل يمكن لنا القول إن عمر زمن المجاز الذي هو الزمن الفاصل بين حقيقتين، حقيقة لغوية وحقيقة عرفية، ما انفك يقصُر فتقصُر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها. ومنذئذ تبدلت في الجوهر وفي الأعماق آليات إنتاج المعنى في فضاء الشعر العربي. ففيما مضى كانت اللغة التي يمتنحها الشعراء من قواميس التداول أعرافا دلالية، وكانت مستقرة في كلياتها، متحركة في جزئياتها، حتى لكأنها، في النظر العابر، ثابتة. والمهم هو أن عملية الإدراك الذهني تنبني في هذه الحالات على الاستيعاب الشمولي. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولي العام الذي هو عبور عارض بالألفاظ من حقل مفهومي إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتاحم حدود الملفوظات. وفيما مضى أيضا ومن زاوية البناء الشعري دائما، كانت اللغة - التي في أصلها علامات اعتباطية في ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التواتر والاطراد والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة في كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركا داخليا بفضل المجاز الذي يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسسة اللغة فيما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوي والثاني المعيار الدلالي، فمثلا تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواه، أو قل تضبط مراسم تحوّل المعاني من مكمن صوتي لفظي إلى مكمن غيره. وما جوهر علوم البلاغة في كل الموارث الإنسانية إلا

رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاءً رسم خريطة التحولات العرفية. فالقارئ التي تصل الألفاظ بالمعاني هي لباب البحث البلاغي في أصل نشأته، وذلك بالانطلاق من لحظات التداول الإبداعي - الذي هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التداول الإخباري المستفيد من الابتداعات الشعرية بلا منازع. وهكذا، كانت البلاغة هي العلم الباحث عن معيار الجواز، هي السعي الكاشف عن أجرومية المعنى المتحرك. ولهذا الأسباب ظهرت آلية القرائن، ما جعل البلاغة بحثاً في القوالب المجردة التي تسوّغ الانتقال الدلالي: قواعد التشبيه، ومبررات الجواز، ومفسرات الاستعارة، ومشخصات الكتابة وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغي التي هي في حد ذاتها دستور مرجعيّ لدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالي الكبير: يقول المشددون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياعَ الذائقة إلى التاريخ: "قد انفرط العقد الدلالي". ونقول: إنها انسيابية جديدة في منظومة المعيار الدلالي؛ إذ لم يُعدّ مبررٌ لاقتفاء سنن النسخ المعنوي الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل. إن المعنى في الشعرية الجديدة التي هي بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاماً: يُصنّع، يُكرّر، يُستصفي، يُسوّى نتاجاً نهائياً ثم يُختَم عليه بالختم الخاص، حتى لكأن إعادة إنتاجه هي بمثابة السطو على حقوق التصنيع. إن الابتكار الشعري أصبح يشمل استحداث صورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضو تحت مظلة المعيار البلاغي الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفي المعهود، لذلك دل مصطلح "الجواز" على حركة المعنى، أي على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة في شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التي منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذي حوله.

هو ضرب من التشظي أتى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من الأبواب، فضلاً عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد للشعرية المفارقة من مغزى أن نأتي إلى ما يُسمّى في عرف تصنيفات المعيار البلاغي تشبيهاً بليغاً فنعتبره تشبيهاً بليغاً: فليس من البدهاة، ولا من الضرورة، أن يُنتج لنا فائضاً في المعنى الشعري

يفوق المنتج الناشئ عن تشبيهه تستوي عناصره ويأتي على النسق الأصلي أو الطبيعي بحسب ألقاب علماء البلاغة.

إن الشعرية الجديدة في علاقتها بالمعيار المجازي شعرية متحررة: تستخدمه حيناً وتخرج عليه حيناً آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فائض إبداعي لولا استبقاؤها على حق الدخول. وفي هذا واحداً من خفي أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة.

إن القصيدة الجديدة هي قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنيع الصورة الشعرية حتى غدا مستوجبا لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك ترى المعارضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديدها يتوسلون بحجج وجيهة في مظاهرها، لأن قائلها محبوبون عن أسرار التغير الذي طرأ على المؤسسة اللغوية عامة والمؤسسة الإبداعية تخصيصاً. وفي هذا المفترق تثار مسألة أسالت من الحبر ما لا يقدره مقدر، وهي قضية الغموض التي تحمل إشكالاتها في ذاتها وفي مصطلحها. وأول ما يتعين تفكيكه قبل قضية الغموض في الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. وما لم نربط به هذه المسألة بالانفجار المجازي الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أيسر السبل وأنجحها أن نفصل الأمر في مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات في طريق التواصل الطبيعي بين المتلقي والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى الجواز الدلالي، فقد يكون الغموض ناجماً من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولا سيما بينه وبين قمة الهرم في البناء المجتمعي أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيحجج اللفظ الشعري صوب الدلالات المبطنة، ما ينشئ ضرباً من التقيية اللغوية فتغرق الصورة في الإلغاز لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إثارة للسلامة. وقد يتولد الغموض في الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقي كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر في التركيب اللغوي أن يعوّل الشاعر على الطاقة الرمزية التي تحملها اللغة، فيحملها منها في بعض

الأحيان أكثر مما تطيقه، فيتولد في الكلام وضع استثنائي يعطي فيه الباطن المتقبل بعض العناصر التركيبية السائغة للكشف الدلالي، ويبقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتج من الحثيات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابهاً أو متعاضلاً، وعندئذ ينفسخ الذهن بالمتلقي فيذهب به التأويل أكثر من مذهب. وهذا الضرب من الغموض هو – عند الشعراء المقتدرين – محطة إبداع ، لأنه ينشئ ترميزاً مخصاباً ويوفر منهاها ولوداً بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر، بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان وهو يبدع الكلام ويعمن في الانبساط مع اللغة قد يصل امتزاجه بما حدًا يتحوّل فيه التركيب الشعري إلى ضرب من التجلي خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في اللغة ويكاد معه يتحد بها اتحاداً. عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذي كان يقصده، وإن كان السؤال في حد ذاته غير ذي جدوى في مطلقه، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا – من باب التوسل بالروايات المنهجية – نقول إن الشاعر في هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزاً عن تفسير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائراً حيال لعبة المجاز التي اكتنفت كلامه بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض – بهذا التناول المشخص للظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة – يُعزى في حقيقته إلى خصيصة تركيبية في اللغة، وإننا لنراه ضرباً من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة في استواء عناصر الكلام. فالأصل في تقديرنا أن الضابط التركيبي في تداول اللغة محكوم بقواعد النظم، ومرد النظم أن لكل كلمة في سياق التركيب اللغوي وظيفة نحوية مخصوصة، لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا ويتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود في دلالة النظم. ثم تأتي دلالة أخرى تصاقب دلالة النظم وهي دلالة النص،

وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبي داخل النظام النحوي للسياق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأويلي للمقام. هنا، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذي يحفظ في كل لغة وعند كل مشاهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بتوآزم المقاصد مع التأويل، فتمثال بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

ومع الانفجار المجازي الذي أمسى يسود القصيدة الجديدة لأنه جنين الشعرية المفارقة تخلخت الأعراف في تداول اللغة، وانفجر اللحام بين قواعد النظم وتحليلات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفطر العقد النحوي الذي كان يمسك بأطراف البنية السطحية في الكلام وبنيته العميقة. وإذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التي نشهدها اليوم، والتي نلخصها في أيسر عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهدَ الشعر ودخلنا عهد القصيدة.

إن علماء اللغة ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أدعياء على أولي الأمر في الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا في مدى وجاهة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستنارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا بوسع الحيوان الشاعر أن يغيّر المضمون دون أن يُحدث في الشكل صنيعا. فلا المعنى القاموسي المباشر، ولا المضمون الدلالي المقترن بسياق الكلام ومقامه، ولا المحتوى التأويلي الذي يقوم على استنباط المعنى بقراءة القرائن الثقافية من خلال حركة الفكر، لا شيء من كل ذلك بقادر على أن يغيّر من الواقع التاريخي كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

عبد السلام المسدي

عندما تتكلم القصيدة الحديثة

من وراء حجاب

محمد الغزي (*)

1 - تقديم :

تطمح هذه الدراسة إلى استقصاء بعض التغيّرات التي انتابت القصيدة العربية وأسفرت عن نفسها من خلال تقنية القناع، وتسعى من هذا الاستقصاء إلى الوقوف على ملمح مهمّ من ملامح الحداثة كشفت عنه القصيدة المقنعة ونعني به انحسار "أنا" الشاعر، وتداعي سلطانها القديم. فإذا كان الشعر عند الرومنطقيين يعني لغة الوجدان، وإذا كان الوجدان يعني الارتداد إلى وطن النفس فإنّ الشعر المعاصر أصبح في مجمله ينفّر من سُكْنَى هذا الوطن الهادئ المطمئنّ ويهيب بالعقل الصانع لصياغة التجربة على غير مثال سابق. وهذا لا يعني أن الشاعر المعاصر ألغى عاطفته وتخلّى عن شعوره، وإلّا يعني أن الشاعر أصبح يعوّل على الفكر حتى يمنح تجربته قواماً موضوعياً يساويها ويوازئها ويحددها. "فإذا كان الشعور

(*) أستاذ التعليم العالي بجامعة نزوى - سلطنة عمان .

ترجمانا مباشرة عن الذات فإن الفكر هو الإطار الموضوعي الذي يضم هذا الشعور" (1) ويحوّله إلى كيان منسلخ عن أحاسيس الشاعر، متحرّر من أهدافه ومن ولايته عليه.

هذا الكيان تجلّى على نحو واضح في القصيدة المقنّعة حيث كفّت التجربة عن أن تكون انسياباً عاطفياً غائماً لتصبح عالماً حسياً متكاملًا. القصيدة المقنّعة، كما أرادها الشعراء، ليست إفصاحاً عن المشاعر، وإنما هي حضور في ذاته، إبداع منفصل عن مبدعه. "فالواشحة الغنائية التي كانت تحكم الشاعر بموضوعه لم تعد تحكم صلة الشاعر بقصيدة وتحدد له الوصول إلى التجربة والتعبير عنها، ما يربط الشاعر المعاصر بمادة تجربته بات أمراً أكثر من ذلك وأشدّ تعقيداً، إنه استيعاب هذه التجربة تمثّلها وحدائتها من جهة والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى" (2).

2 - القناع والصورة :

ليس القناع مجرد زجاج شفاف ننظر من خلاله إلى المضمون وإنما هو حضور في ذاته، يجذب الاهتمام إليه بوصفه عملاً في اللغة.. فهو، من هذه الوجهة، استعارة كبرى تنتشر في دوائر فتعمّ القصيدة كلها.

هل نقول إن القناع أسهم في تطوير الصورة الشعرية العربية ؟
وهل نقول إنه ساعد على جعلها نسيجا موحّداً بعد أن كانت في القصيدة العربية خيوطاً متوازية ؟

وهل نقول إنه أعاد ربطها بالجذور الأسطورية التي انفصلت عنها طويلاً ؟
إن المتأمل في قصيدة القناع يجد من الأدلة ما ينهض سندا لهذه الأسئلة. فالقصيدة العربية المعاصرة أصبحت بتأثير من القناع بنية عضوية تشكّل نَفْسَهَا من الدّاخل ويأتي جنوح الشاعر إلى السرد ليعتمّق وحدتها ويؤكد ترابطها.

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت 1973، ص 281.

(2) على جعفر العلق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، مجلة فصول عدد 2-1، 1987.

لقد تحدّثنا عن القناع بوصفه صورة، لكن ألا يمكن أن نتحدّث عن الصّورة بوصفها قناعاً؟ لقد أوضح الباحثون النّاهجون نَهج فرويد (Freud) أن رغبات الشاعر التي تتبع من غرائزه العديدة تلتصق إشباعاً بالاستبدال (أو الإبدال) لأنّها تُجَدُّ ما يعوقها عن الإشباع المباشر، فالتقاليد الاجتماعية والأعراف الأخلاقية تكرهه عادة على الإفصاح عن غائر مشاعره من وراء حجابٍ حتى يبدو ظاهره مسائراً للأعراف والتقاليد. وهكذا تصبح الصّورة والرمز تسوية بين الرغبات الأصليّة والقانون الأخلاقيّ. وقد بيّن اميل بنفنيست (Emile Benveniste) من جهته أن كل الآليّات التي ذكرها فرويد مثل التكثيف *condensation* والانتقال *déplacement* والإنكار *denegation* تطابق، بصورة غريبة الطرق الأسلوبية المتواترة في الكتابة الأدبية. يقول «من دواعي الدهشة أن ترى العديد من أوجه الشّبه في هذا الخصوص. فاللّاشعور يستخدم الوسائل البلاغية الصحيحة، ويستعمل الصّور والتشابه المعروفة في الكناية، كذلك يتراءى هذان اللّوان من التعبير في الاستعارة وفي جميع أسباب "التعويض" التي يسببها الحرمان مثل التلميح والتورية والتعريض والتلطيف. كما أن تحليل المضمون اللّاشعوري يوقفنا على شتى ضروب الكناية والمجاز، لأنّ رموز اللّاشعور تستمدّ معناها وصعوبة تفسيرها من تحولات مجازية»⁽³⁾. وذهب لاكان (Lacan) إلى أن العقل الباطن لغة، وهو مثل كلّ لغة يقوم على قطبين رئيسين قطب الاستعارة الذي ينهض على علائق التشابه وقطب المجاز المرسل الذي يعتمد علائق التّجاوز. وأوضح أن بين هذين القطبين ونظرية فرويد في "التكثيف" و"النقل" علائق وصلات، وخلص إلى القول: إن لغة اللّاشعور لغة مواربة مجازية لا تسلك إلى الحقيقة نُهجا قاصداً، وهذا ما تثبته الفنون عامة والشعر على وجه الخصوص⁽⁴⁾. أما جون لوغاليو (Jean Le Galliot) فقد استنتج بعد دراسة معمّقة للصّورة الشعرية أنّ الاستعارة ليست في الواقع إلا حجباً لكشف، وإخفاء لإظهار؛ فهي تلوّح إلى ما ظلّ في العقل الباطني مخزوناً مضمراً⁽⁵⁾، أما المجاز المرسل فهو جرح

(3) جان ستاروبينسكي (Jean Starobinsky): النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة- دمشق، ص 190.

(4) Jean Lacan: *Ecrits*. Seuil Paris 1966, pp. 510-511.

(5) Jean Le Galliot: *Psychanalyse et langage littéraire*. F. Nathan, Paris 1977, p. 70.

قدّم يشير، من وراء حجاب، إلى الهاوية التي تولد فيها الرغبة ثم تنكسر على حجر الغريزة، غريزة الموت (6).

نستنتج من كل هذا أن المجاز قناع لحقيقة أخفى، فهو الطريقة التي يتمثل بها العقل الباطن حتى ييوح بأسراره، ويكشف عن خفاياه، ويقول ما لا يُقال، فقدر الإنسان كما قال ديكارت (Descartes) أن يسير في الحياة متواريا خلف عديد الأقنعة (7)، لهذا كانت الأساليب البلاغية أكثر الأساليب قربا إلى نفسه وأشدّها تأثيرا فيه.

هذه الحقيقة، حقيقة الإنسان المقنع، نجد لها جذورا في أصول بعض الكلمات. فمن كلمة persona اللاتينية التي تعني القناع اشتقت كلمة personne الفرنسية التي تعني "الشخص". وإلى هذه العلاقة السريّة الخفيّة التي تصل الإنسان بالقناع تلوّح كلمة "الشخص" العربية التي من معانيها الظلّ والشبح والوهم (8). هذه الوشيحة الخفيّة التي تصل الإنسان بالقناع تشير إلى أنّ القناع ليس مجرد أداة توضع فوق الوجه وإنما هو جزء متّ، بعض من كياننا... القناع بعبارة أخرى لا يوجد خارجنا وإنما هو فينا.

والواقع أنّ هذه العلاقة، علاقة الإنسان بالقناع، عاجلها الفلاسفة الشخصانيون (personnalistes) حين تصدّوا إلى التفريق بين "الكائن الإنساني" و"الشخص"، وانتهوا إلى نتائج يمكن أن نستضيء بها. ومما ذهبوا إليه أنّ الكائن معطى خام، مادة أولى، عالم منفتح على إمكانات غير متناهية. في حين أن الشخص هو الكائن المؤطر في الزمان والمكان، الكائن الذي تجاوز منطقة الفروض المحتملة للوجود ودخل منطقة الوجود المحقّق. وأشاروا إلى أن الكائن لا يتحوّل إلى شخص إلا إذا تخلّى عن طبيعته الأولى وقبّل أن يكون شيئا آخر غير ذاته. فالانخراط في المجتمع يقتضي القبول بالتناقض مع الواقع والميل إلى خداع النفس... ألم تكن كلمة persona اللاتينية تعني بادئ الأمر القناع الذي يستعمله الممثلون في المسرح، ولمّا

(6) Ibid, p. 66.

(7) Marcel Martin: Introduction au scénario du film "persona" (de Bergman), in: *La Revue du Cinéma*, n°19, 1970, p. 103

(8) محمد عزيز الحبابي: من الكائن إلى الشخص، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968، ص 26.

كانت هذه الأقنعة تمثل الأفراد الذين كان ينجز دورهم الممثلون فقد جرت العادة على مناداة الرجال الآخرين باسم أشخاص عن طريق هويتهم الخاصة⁽⁹⁾ ؟ الشخص إذن هو هويته، وجهه المستعار، دوره الذي يلعبه بين الناس وداخل المجتمع.

بناء على هذا فَرَّقَ لشخصائون بين "الشخص" و"الإنسان"، وقالوا من الأفضل أن تحتفظ بكلمة شخص persona ومشتقاتها لأننا المقتنع، وإن نسَمي إنسانا ما هو تحت القناع، أي الحقيقة التي نتوق إليها، فإذا كانت كلمة "شخص" تنطوي على معاني الخداع والتناقض فإن كلمة الإنسان تتميز بكونها بريئة من وصمة التقلبات والتزوير⁽¹⁰⁾. من هنا كان هدف الفلسفة الشخصية (personnalisme) هناك الأقنعة والتلمي في الوجود، أي كان هدفها معرفة الإنسان على الحقيقة.

لكن هل نستطيع أن نتحدث عن الإنسان خارج وظيفته الاجتماعية ومعزل عن الحركة والحضور في العالم ؟ أليس الإنسان هو "الشخص" في أحواله الملموسة، وتحولاته المألوفة وتناقضاته المحدودة ؟

من الفلاسفة من اكتفى بالحديث عن الإنسان/المشروع، الإنسان الذي سيكون، وأشاح بنظره عن الإنسان الكائن لأنه مجرد قناع كاذب وحقيقة هاربة. وقد ذهب نيتشه (Nietzsche) إلى القول "إن مثل هذا الإنسان لا يستحق حتى أن نهاجمه لأنه مجرد قشرة خارجية، منزوعة اللب، ثوب بال منتفخ ملطّخ بالألوان، شبح بائس لا يستثير فينا العطف"⁽¹¹⁾.

لكن علماء النفس أصرُّوا على معاينة "الشخص" أي الكائن الذي يحيا في الزمن ويشغل حيِّزا في هذا العالم، ويخضع لقانون يعلو عليه وهو قانون الانفصام وازدواج الشخصية. ولهذا أقرُّوا بأن القناع ضرورة تحتمها الحياة الاجتماعية. فهو في نظر يونغ (Jung) "نوع من

(9) المرجع نفسه، ص 27.

(10) المرجع نفسه، ص 27.

(11) أوردهما عبد الغفار مكوي: "كن نفسك"، قراءة في نصوص نيتشه، مجلة عالم الفكر عدد 4، 1990، ص 195.

التنازل والتفاهم بين أفراد المجتمع على الدور الذي يظهر به أمامهم... فالتوحد بالمنصب واللقب يغري أكثر الناس فيتجردون من كل شيء إلا من القيمة التي يسبغها عليهم المجتمع أو التي انتزعوها منه بوسائل مشروعة أو غير مشروعة" (12).

هكذا يفتح القناع على أفق من المعاني، بعضها يرتد بنا إلى الماضي، وبعضها يشدنا إلى الحاضر، وبعضها يؤول إلى حياتنا الاجتماعية، وبعضها يحيل على حياتنا النفسية.

كان الهدف من ارتداء القناع الإجهاز على ما سمي "بشعر الشخصية"، وهو الشعر الذي كان تعبيراً عن الذات وإفصاحاً عن عميق انفعالاتها واستبداله بشعرٍ يفصل عن مبدعه لحظة مولده انفصال الوليد عن الوالدة. وقد عوّل الشاعر من أجل تحقيق ذلك على نماذج أسطورية ودينية وصوفية وتاريخية وخرافية وتركها تتكلم بدلاً عنه. هذه "التماذج" هي التي أطلق عليها الشعراء، قبل النقاد، اسم "الأقنعة".

والواقع أنّ القصيدة المقنّعة نصوص متواشجة وتاريخ متحرّك في كل اتجاه وحالة احتشاد لأزمنة كثيرة وأصوات عديدة. فهي أعماق مغمورة وآثار مطمورة، ومن هنا وجب تفكيكها حتى ندرك دلالاتها ونفهم آلياتها الفاعلة. وعملية التفكيك هي العود بالنص صُعداً في الزمن، أي إنها قطع التاريخ بالمقلوب على حدّ عبارة جاك دريدا (Jacques Derrida) غايتها حفر النصّ واستكشاف طبقاته المترسّبة بعضها فوق بعض والظفر بالنصوص التي تتخفى في تلافيفها السريّة. ومن شأن هذه العملية أن تجعل القراءة سَفراً في شبكة من الدلالات المتحرّكة يسلمنا خلالها النصّ إلى نصّ والدلالة إلى دلالة، والرمز إلى رمز، فنتتهي بذلك القراءة تيهها لا يقف عند مركز محدد أو محور ثابت.

بمذه الطريقة تتعق العلامة لتصبح حرّة وتحتفي "أحادية المعنى" التي كانت محور النقد القديم وهاجسه الأول، وتنتهي الكتابة، مثل القراءة لعبة للاختلاف والمغايرة تنتهي هدماً "للمعنى الواحد" الذي انبنت عليه صروح الميتافيزيقيا منذ عهود قديمة. ومن أجل التعبير عن

(12) المرجع نفسه، ص 195.

هذه الظاهرة نحت جاك دريدا لفظ *différance* المنحوت من فعلين في اللغة الفرنسية هما "déferer" و "différer". فالمعنى في الكتابة المعاصرة يظل في نظر دريدا في حال إرجاء متواصل وليس هناك من أمل في الوصول إليه أو الظفر به: إنّه مجرد وهم نسعى إليه ونجدّ في البحث عنه (13).

الكتابة الحديثة تستدرج القارئ لإنتاج الدلالة لا للبحث عنها، لتأسيس الرمز لا لفضّه، لتشكيل المجاز لا لتبديد سحره وغموضه. إنّه، على حدّ عبارة بارت (Barthes)، سؤال يستدعي إجابة، وهذه الإجابة يقدمها كلّ واحد ممّا وفق ما يحمل من تاريخ ولغة وحرية. "وبما أن التاريخ واللغة والحرية في حال من التحوّل لا نهائيّ فان جواب العالم على السؤال الذي طرحه الكاتب سيكون لا نهائيّ أيضا... لذلك فنحن لا نفتأ نقدم إجابة عما كتب خارج كل إجابة" (14). فالقراءة لا تحدّها تخوم، فهي خروج من وحدة النصّ المتعيّن إلى متاهة النصوص الغائبة، وأثناء هذا التيه لا يعوّل القارئ على النصّ وحده لإنتاج الدلالة وإنما يُعوّل أيضا على ذاكرته وتاريخه ولغته. فالقارئ ليس بريئا أو محايدا وإنما هو أيضا كوكبة من النصوص وحشد من القوانين لا متناه. فمن خلال الحوار الذي ينعقد بين ذاكرة النصّ وذاكرة القارئ تتأسس الدلالة وينبثق الرمز ويتشكّل النصّ.

3 - تجليات النصّ الغائب في قصيدة القناع :

يعتمد النصّ الأدبيّ كلّما ارتبط بالنصّ الغائب قوانين عديدة معقّدة. فبعض القصائد يعمد إلى استنساخ النصوص الغائبة، وبعضها ينزع إلى تشريحها لهذا ينبغي أن نتدبّر النصّ الغائب، كلّ مرّة، من خلال القصائد التي تحتضنه، فهي وحدها التي تكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطها به. ففي تراثنا تحدث النقاد العرب عن الذي "أخذ المعنى وظهر أخذه" وعن الذي "أخذ المعنى لا يصنع به شيئا ولا يحدث فيه صفة ولا يكسبه فضيلة"، وتبرز ظاهرة

Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris 1967 (13)

.Roland Barthes: *Sur Racine*, Seuil 1963, p. 7. (14)

الأخذ والاستنساخ على نحو واضح في "السلخ"، والسَّلْخُ محاكاة يعمد خلالها الشاعر إلى بيت فيضع مكان كلِّ لفظٍ لفظاً في معناه مثل أن يقول في قول الشاعر [البسيط]:

دع المكارمَ لا ترحلْ لبغيها واقعدْ فأنتَ الطَّاعِمُ الكَاسي
دع المآثرَ لا تذهَبْ لمطلبها واجلسْ فأنتَ الآكلُ اللابِسُ⁽¹⁵⁾

وبذلك يصبح النص الأدبيّ استعادة للتراث لا ابتكار فيه، لهذا دأب النقاد على شجب هذا الصنّيع "يرذلونه ويستحقّون المتعاطي له"⁽¹⁶⁾.

هذه الظاهرة نجدها متواترة في عدد من القصائد المقتّعة، وكثيراً ما تأتي على هيتين اثنتين: فإمّا أن تأتي على هيئة "تناصّ جزئيّ" حيث يقتصر الشاعر على التقاط بعض الأبيات من التراث العربيّ أو الإنسانيّ ويُفجِّمها في قصيدته، من غير تحوير أو تطوير، وإمّا أن تأتي في هيئة "تناصّ كليّ" حيث يعمد الشاعر إلى سلخ نصّ بكامله فيورده في قصيدته من غير أن يفجّر إمكاناته الرمزيّة أو ينحرف عن دلالاته الأولى.

التناصّ الجزئيّ هو أكثر أنواع التناصّ تردّداً في القصائد المقتّعة، وكثيراً ما يأتي دون علامات تنصيص ممّا يستوجب الإهابة بالذاكرة لردّ النصوص الغائبة إلى مصادرها، والآثار المضمرّة إلى أصولها.

يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته "سيرة ذاتية لسارق النار"⁽¹⁷⁾ مرتدياً قناع "برومثيوس":

قال : "فمن يجرس الأُنْحَارَ
في عُرسِ نهارِ الموتِ"
"من بالغضبِ الشعريّ في النَّهْرِ سيلقي

(15) عبد القاهر الجرجاني: دلالات الإعجاز، ص 325.

(16) المرجع نفسه، ص 325.

(17) عبد الوهاب البياتي: المجموعة الكاملة، ج 3.

بالمصاييح"
"عظامُ الزّمنِ الجديد للأرض هنا أسمعها تنمو..."
هل ناديتني يا أيها الراعد"
أرى عاصفة شعريّةً تحتاج هذا الكوكب الموعول
بالإرهاب والعنف
أرى الشاعر في صيحته يحرث أرض الخلم
هل ناديتني
"سأطرد المنطق من حظيري"
مسافرا في النار والأقوال .

هذه الأبيات إنّما هي، في الحقيقة، استعادة (18) لبعض أبيات الشاعر الفرنسي "سان جون بيرس" مستمّدة من دواوين له مختلفة، والمتأمل في هذا المقطع يلاحظ أنّ الشاعر عبد الوهاب البياتي قد أثبت علامات التنصيص حيناً وأهمّلها حيناً آخر. ثم إنّ ما أثبتته من هذه العلامات ظل ملتبساً لأننا لا ندري هل جاء لإثبات التضمين أم للإشارة إلى القول. ويهّمنا الآن أن نقارن أبيات الشاعر عبد الوهاب البياتي بأبيات الشاعر "سان جون بيرس".

| أبيات الشاعر "سان جون بيرس" ترجمة مصطفى القصري (19) | أبيات الشاعر عبد الوهاب البياتي |
|---|-----------------------------------|
| أين نجد المقاتلين الذين سحرشون الأنهار في أعراسها (ص 52) | من يحرس الأنهار في عرس نهار الموت |
| سماؤك شبيهة بالغضب الشعري (ص 53). | من بالغضب الشعري |
| سيلقي بالكتب في النهر وبالمصاييح في الطرقات | في التّهر سيلقي بالمصاييح |

(18) محمد الغزي : تجليات النص الغائب في الشعر الحديث مجلة نزوى، 2012-01.
(19) سان جون بيرس (Saint-John Perse) : الفلك ضيقة، ترجمة مصطفى القصري، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973.

| | |
|--|--|
| (ص 43). | |
| عظام الزمن الجديد للأرض أسمعها هنا ينمو | أستمع إلى نموّ عظام عصر جديد للأرض (ص 54) |
| أرى الشاعر في صيحته يحرث أرض الحلم | يا أرض الحلم الصالحة للحرث (ص 41) |
| سأطرد المنطق من حظيري | سأطردك أيها المنطق من حظيري (ص 42) |
| مسافرا في التّار والأقوال | الأرض تسافر كالشاعر في أقواله (ص 51) |

ونحن نتأمل هذه الأبيات نلاحظ أنها جمعت، عن وعي عامد، أمشاجا من الصّور متنوّعة، وحاولت أن تؤلّف من مضطربها نظاما، ومن مفترقها وحدة، لكنّ هذه الأبيات ظلّت مع ذلك مزقًا متنافرة وظلت صورها خارج مسافاتهما التي انتزعت منها وحدات مفكّكة. صحيح أن النصّ الغائب قد يأخذ شكل "تضمنين" فيأتي داخل القصيدة في مساق جديد، يعدّل مساره، ويشحنه بدلالات جديدة، وصحيح أن النصّ الغائب قد ينهض أحيانا بالتعبير عن التجربة متى وجد الشاعر أنّ ذلك النصّ أقدر على تأدية المعنى من عباراته وصوره، لكن صحيح أيضا أن النصّ الغائب قد ينتهي، كما هو الشّأن هنا، عبثا على القصيدة يطوّقها ولا يحزّرها، يكتبها ولا يطلق طاقاتها المضمرّة.

إنّ النصوص الغائبة ينبغي أن تتّبع في كل عمليّة إبداعية مسار التبدّل والتحوّل، وذلك حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، وحسب تأمل الكتابة ذاتها، لكنّها إذا فشلت في ذلك فإنّها تسقط في المحاذاة والمحاكاة، وبذلك تفقد الكتابة شرعيّتها.

إذا كان التناصّ في هذه القصيدة قد انحصر في تعالق بعض الصور والأبيات فإننا نجد التناصّ في بعض القصائد الأخرى يؤسّس تعالقات بنوية مع نصوص ثابتة، بحيث تصبح القصيدة المقتّعة استعادة لنصّ بكامله تحاكيه وتحتديه وتورده دون تحوير كبير. وهذا الصنف من التناصّ هو الذي سمّيناه "التناصّ الكلي" :

يقول عبد الوهاب البياتي مرتديا قناع الخيام:

رأيت رؤيا كانت السماء
 ترعد فاستجابت الأرض لها - سحابة من نار
 نسرا بلا أظفار
 أحمد أنفاسي وعزائي من الثياب
 كسا يدي بالريش والأصداف
 فأصبحت يدي جناح طائر، مجداف
 مددتها فقادني النسر إلى حارسه الأموات
 حيث الملوك، نزعت تيجانهم وكُدست وحيث الأبواب
 تفتح أو تغلق، حيث أسد التراب
 طعامة الطين وقوت يومه اليباب (20).

هذه الأبيات، كما نبّه محسن اطيّمش في كتابه المهم "دير الملاك" توشك أن تكون نقلا تاما لأحد نصوص الملحمة السومرية "كلكامش" كما توضّحه المقارنة التالية:

| نص كلكامش | نص عبد الوهاب البياتي |
|---|---|
| يا خلّي، رأيت الليلة الماضية رؤيا كانت السماء ترعد، فاستجابت لها الأرض عندما كنت واقفا ما بينهما ظهر أمامي فتى مكفهّر الوجه كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة ... زو... ومخالبه كأظفار التّسر لقد عزّاني من لباسي وأمسكني بمخالبه | رأيت رؤيا كانت السماء ترعد فاستجابت الأرض لها سحابة من النار نسرًا بلا أظفار أحمد أنفاسي عزّاني من الثياب كسا يدي بالريش والأصداف فأصبحت يدي جناح طائر، مجداف مددتها فقادني التّسر إلى حارسه |

(20) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج 2 ص 322.

| | |
|---|--|
| <p>وأخذ يخنقي حتى خمدت أنفاسي لقد بدل هيغي فصار ساعداي مكسوتين بالريش. ونظر إليّ، وأمسك بي وقادني إلى دار الظلمة. إلى البيت الذي لا يرجع من دخله إلى البيت الذي حرم ساكنوه من النور حيث التراب طعامهم والطين قوتهم شاهدت الملوك والحكام ورأيت تيجانهم وقد نزعت وكدست على الأرض (21)</p> | <p>الأموات حيث الملوك نزعت تيجانهم وكدست وحيث الأبواب تفتح أو تغلق حيث أسد التراب طعامه الطين وقت يومه اليباب.</p> |
|---|--|

إنّ الشاعر، في هذه القصيدة، لم يكتفِ باقتباس بعض الصور أو استلهام الرمز وإنما عمد إلى تتبع النصّ القديم، واستنساخ أحداثه ومفرداته استنساخا يكاد يكون تاماً. ونقول مرّةً أخرى إنّ النصّ ليس استعادة للماضي وإنما هو ولادة جديدة له، فهو يزيد من سوانحنا في إدراك التجربة المعبرة عنها، ويمكّننا من تمثّلها من خلال زوايا متعدّدة، ولا يتحقق ذلك إلا إذا حرّر الشاعر النصّ من سياقه القديم، وأقحمه في سياق جديد. فالنصّ الغائب إذا استعرنا صورة سارتر (J.-P. Sartre) خذروف غريب لا يوجد إلا بالحركة، ولا بد لإبرازه إلى حيّز الوجود من فعل ملموس (22)، وهذا الفعل هو القراءة من حيث هي فعل امتصاص وتخطّ.

لكن قد نجد الشاعر يتعامل مع النصّ الغائب بوعي حركي فيستولده ويدفعه إلى إنتاج ذاته من جديد... فحين يقول بدر شاكر السياب في قصيدته "المسيح بعد الصلب" :

بعدهما أنزلني سمعت الرياح
في نواح طويل تسفّ النخيل

(21) ملحمة كلكاش، ترجمة وتحقيق طه باقر، بغداد 1962، ص 104.
(22) J.-P. Sartre : *Qu'est ce que la littérature?*, Gallimard 1948, p. 14.

والخطى وهي تنأى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم يمتني - وأنصتُ كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشدّ السفينه
وهي تموي إلى القاع، كان التّواح
مثل خيط من التّور بين الصّباح
والدمى في سماء الشتاء الحزينه
ثم تغفو، على ما تُحسُّ المدينة
حينما يزهر التوت والبرتقال
حين تمتدّ "جيكور" حتى حدود الخيال...
يلمسُ الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها (23).

فإنه يعوّل على الكتب المقدّسة وخاصة على الأناجيل الأربعة في رسم صورة المسيح وتشكيل رمزيّته. فالمسيح هنا، كما في العهد الجديد، صورة للكائن الذي اخترق الحاجز الفاصل بين الحياة والموت وعانق الأبدية المتكوّنة منهما. ولكنّ السياب لم يستنسخ الأناجيل ولم يستعد أحداثها وإنما أضاف إلى المادّة الدينيّة "المعروفة عناصر جديدة". فالقصيدة تبدأ بعد الصّلب مباشرة وهي المرحلة التي لم تتبسّط فيها الأناجيل (24). لهذا جاءت صورة المسيح في القصيدة مختلفة عن صورته الانجيليّة. فهي هنا تحيل على شخص أسطوريّة (تموّز - الفينيق - أدونيس) لا على شخصيّة دينيّة. مسيح القصيدة شخصيّة جديدة لا تتماثل وعيا ورؤية مع النموذج الأصليّ. ولكنّ هذا الانفصال، كما ألمحنا سابقا، لا يعني القطيعة، فمسيح العقيدة ظلّ خلقيّة مسيح القصيدة، على ثباته بنى الشاعر صورته ورموزه وتلويحاته وإيماءاته.

(23) بدر شاكر السياب: الديوان، ص 457.

(24) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 138.

الشاعر لم يُلغ النصّ الإنجيليّ وإثما رفض أن يظلّ خارجاً مطلقاً أو مدلولاً متعالياً. لهذا دمج في صيرورة النصّ الداخليّة وجعله مشروطاً به وتابعا له تبعية تخيليّة مطلقة.

إنّ المتأمل في المتن الشعريّ المعاصر يلاحظ أنّ هذا النمط من القراءة هو أكثر الأنماط تواتراً في القصيدة المقنّعة. فالشاعر لا يكتفي في معظم الأحيان بنقل النصّ نقلاً ساذجاً بل يعمد إلى تغييره وتعديله بحيث ينتهي جزءاً من السياق وأصلاً مكيناً من أصوله.

4 - منابت القناع :

إنّ دراسة القناع الشعري لا تستتبُ مُقوماًها إلا باستحضار تاريخ القناع، والإلمام بأهمّ وظائفه، ويبدو هذا الاستحضار ضرورة ملحّة لأنّ القناع الشعري ظلّ، على حداثة عهده، موصولاً بجذوره الميثولوجيّة، مرتبطاً بأصوله البدائية، بل لعلّ قيمة القناع الشعري تتأتّى من هذا الجانب، فهو كوّة مفتوحة في جدار اللّغة على المقدّس والمفارق والمتعالى، بارتدائه يستعيد الشاعر علاقته الأسطورية بالكون والأشياء.

لكنّ القناع الشعريّ لا يحيل على القناع الأسطوري فحسب، وإثما يحيل أيضاً على الأقنعة المسرحيّة والاحتفاليّة، وهي الأقنعة التي كانت تتيح للإنسان أن ينسلخ عن هويّته ويكتسب هويّة ثانية، فيصبح متعدّداً على وحدته، يمتلك، إلى جانب وجهه الحقيقيّ، وجوهاً عديدة أخرى.

بسبب من هذه العلاقات التي تربط الأقنعة بعضها ببعض، كان ضروريّاً أن نمهد للحديث عن القصيدة المقنّعة باستعراض أهمّ الوظائف التي نهض بها القناع قبل أن يتحوّل إلى مجال اللّغة ويصبح نسيج كلمات وصور.

وقد مثّل القناع، منذ القديم، إحدى الوسائل التي أهاب بها الإنسان حتّى يحاور الطبيعة وينفذ إلى خفاياها، "مستهدفاً من وراء ذلك التحصّن من خطر داهم، أو التمرّن

على الحذر، أو القبض على زمام المبادرة ضدّ كلّ ما يعترض سبيله في الحياة" (25). فالغاية، على سبيل المثال، من استعارة رأس حيوان عبر قناع يشبهه من ناحية ويخفّفه ويشوّهه من ناحية ثانية، هي "اكتساب المناعة ضدّ تلك القوّة الهائلة المتمركزة في رأس الحيوان والوقاية من الشرور... وعلى لابس الأفعنة أن يجيدوا كلّ الإحادة تقليد حركات وأصوات الحيوانات التي يتقمّمونها، وأن يتفنّوا في أدائها لتأكيد القدرة الابهامية على كسر الحدود ما بين العالم المرئي والعالم اللامرئي" (26). وحتى إن قصر القناع عن تحقيق ذلك فإنّه يجعل الإنسان يعتقد أنّه كائن قادر على التحكّم في الطبيعة وعقل فوضاها، وبالتالي يجعله "ممثلاً في مشهد الطبيعة لا مجرد مشاهد في وضع سلبي" (27).

لكنّ الإنسان القديم لم يدرك الطبيعة بوصفها مجالاً للمحسوس والمتعيّن فحسب، وإنما أدركها أيضاً مجالاً للقدسيّ المحمّل بالمعنى. وقد نهض القناع هنا أيضاً بدور مهمّ، إذ كان في كلّ الحضارات القديمة طريقاً للعبور من المعلوم إلى المجهول، ومن المدّس إلى المقدّس، فهو "عين ثالثة" قادرة على النفاذ إلى ما وراء الأشياء المتّسم بالغموض.

وهنا يكمن أحد الفوارق الجوهرية بين الأفعنة التي تداولتها "المجتمعات الساخنة" وتلك التي باشرتها "المجتمعات الباردة" (28). فإذا كانت الأفعنة الأولى وسيلة استسرارٍ وتخفّ

(25) بلند الحيدري: زمن لكلّ الأزمنة، فصل "الأفعنة الرنّجية" المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 1981، ص 74.

(26) المرجع نفسه، ص 75.

(27) ارنست كاسيرر (Ernst Cassirer) : فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة إحسان عباس، بيروت، 1961، ص 37.

(28) أترنا استخدام مصطلحي كلود ليفي شتروس (Cl. Levi-Strauss) "الحضارات الباردة" و"الحضارات الساخنة" بدل المصطلحين السائدين "الحضارات البدائيّة" و"الحضارات المتقدمة" المنطويين على أحكام قيمة، ويقصد ليفي شتروس بالمجتمعات الساخنة المجتمعات التي تعيش حالة تغير دائم سريع متلاحق والتي تعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع، بينما يقصد بالمجتمعات الباردة المجتمعات التي تحيا حياة رتيبة وتسير على وتيرة واحدة ولا تتغير إلا ببطء شديد، أي إنها أقرب إلى الاستقرار والركود والثبات. المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وأدائها بالمحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفذ طاقتها مما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر "الساعة" خير مثال لها، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمرّ في العمل والأداة

يلجأ إليها الإنسان من أجل التغطية والتعمية، فإن الأفنعة الثانية مثلت أداة كشف وإطلاع أتاحت للإنسان الإدراك والمعرفة، لهذا أُشرب القناع في العديد من الحضارات طبيعة سحرية، وأصبح رديف المقدس وقرينه.

هذه الطبيعة، طبيعة القناع السحرية، هي التي كانت ترفد حامله بطاقات كبيرة، وتجعله قادراً على "أن يتجاوز خصوصيته الإنسانية ويمتزج بشمولية الروح الكونية" (29). لهذا نخطئ التأويل إذا اعتبرنا أشكاله وصوره تحاكي الواقع أو تحتذيه. القناع من حيث هو أداة مقدسة لا يستلهم العالم وإنما يستلهم ما وراءه، ولا يستنسخ الطبيعة وإنما يستنسخ ما بعدها. وإذا كان "بيكاسو" رأي في هاتيك الصور والأشكال "رسلاً موفدة من تلك التي جئنا منها والتي سنعود إليها" (30) فإنّ الأنثروبولوجيين لم يروا فيها غير مجموعة من الألباز مرصوفة في لغز واحد (القناع). وقد اعترف كلود ليفي شتروس وهو يتأمل أفنعة ثلاثة تنتمي إلى ثقافة الهنود الحمر بأنّ فيها أسراراً تند عن الفهم: "فمع أنّ المفروض هو أنّها صنعت لكي توضع وتثبت فوق الوجه، أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والاحتفالات، فإنّها لم تكن تلائم شكل الوجه وبروز ملامحه وانحناءاته، وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها، كذلك نجد معظم هذا القناع المشحون بدلالات غيبية سيتحوّل في عدد من الحضارات، بعد تدهور المؤسسات الدينية التقليدية فيها، من الطقس إلى العرض، ومن المعبد إلى المسرح، وسيصبح أداة تضليل وخداع بعد أن كان سبيل معرفة وكشف لأنّ ما يتّسم به "العرض الديني" أنّ الممثلين والجمهور يعون أنّ العمل الدرامي وهُمّ مسرحي لحبكة لا تنطوي على التطابق بين الممثل والشخصية، وأنّ التمثيل محاكاة لحدث قدسي وليس إعادة له" (31).

بطريقة رتيبة إلى أن تبلى بطول الاحتكاك- ينظر: Georges Charbonnier: *Entretiens avec Claude* .

.Levi-Strauss, (1^{ère} éd, 1961), nouvelle éd., Les Belles Lettres, Paris, 2010, pp. 33-34.

(29) زمن لكل الأزمنة، ص 80.

(30) المرجع نفسه، ص 81.

(31) فينو باندولفي (Vito Pandolfi) : تاريخ المسرح، ترجمة الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، دمشق 1979، ص9.

هذه الأفتعة التي عددنا نُهضت، على تنوعها، بدور واحد وهو تمكين الإنسان من ربط علائق بين الموجود والمفقود، بين الشاهد والغائب، بين الكائن والممكن، لا فرق في ذلك بين القناع المقدس الذي كان سعيا إلى الحلول في الزمن الثابت، والقناع المسرحي الذي كان شوقا للدخول في ذات ثانية، والقناع الاحتفالي الذي كان اتحادا بالمجموع، القناع مثل في كل نماذجه أداة توسل بها الإنسان حتى يزحزح الواقع والأشياء والطبيعة والزمن. بسبب من هذا سيتلغفه الشعراء ويتوارون خلف أشكاله وألوانه موظفين إرثه الأسطوري الطويل في ضح قصائدهم بدماء جديدة.

5 - القناع الشعري :

5-1 . القناع الشعري في النقد الأوروبي :

انتقل مصطلح القناع في بداية القرن العشرين من مجال المسرح إلى مجال النقد الأدبي ليشير إلى أسلوب شعري جديد يتمثل في استدعاء شخصية من الشخصيات، "تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقدما متميزا يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها، أو هواجسها أو تأملاتها، أو علاقاتها بغيرها" (32).

وقد استعار النقاد هذا المصطلح من عالم المسرح بعد أن تفتنوا إلى العلائق التي تربط بين الشخصيات التي يستحضرها الشاعر والأدوار التي يتقمصها الممثل. ففي القصائد المقنعة يتكلم الشاعر دون أي يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكّل مباشر مثله في ذلك مثل المسرحي الذي يتوارى خلف أشخاص متخيلين ينطق بأصواتهم ويفصح عن تجاربهم، ففي الحالتين كليهما يتبدى القناع أداة تلبس. "فالشاعر (في القصيدة المقنعة) لا يقوم بتصوير شخصية يمنحها الحياة وإنما يمارس عملا من أعمال التلبس، فهو يتصرف كما يمكن أن

(32) جابر عصفور: أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول العدد الرابع 1981، ص 123.

يتصرّف الشخص المتلبّس ويمنحه الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانات التخييل في العمل الفني، وبالتالي فإنّ التلبّس يُتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة وأفكار" (33).

وقد برز هذا الأسلوب أوّل ما برز في الأدب الغربيّ سعياً إلى تحقيق "شعر موضوعي" لا يفصح عن عواطف مبدعه ولا يشي بانفعالاته، شعر خالص يرتدّ إذا تأملناه إلى ذاته، لا إلى عناصر خارجة عنه.

هذا الشعر كان في الواقع حصيلة عوامل عديدة لعلّ أهمّها بروز فكرة "الإجهاز على إنسانية الفن": وهذه الفكرة تعود إلى الفيلسوف الإسباني خوزي أورتيغا أي غاسيت José Ortega y Gasset الذي يقول في كتابه "تجريد الفنّ من النزعة الإنسانية" (La *deshumanizacion del Arte*): "إنّ العواطف الإنسانية التي يثيرها العمل الفنيّ تصرفنا عن قيمته الفنيّة وخصائصه الجماليّة" (34) لذا وجب على الفنّان أن ينسلخ عنها، ويترك الفنّ يفصح عن ذاته لا عن ذوات أخرى. ولا شكّ أنّ أورتيغا كان متأثراً بكتابات "كانط" (Kant) و"هيجل" (Hegel) (35) عن الجمال المجرد من كلّ هدف، العاري من كلّ غرض. ولكنّه طبّق فكرته على عصور الفنّ المختلفة فأعلى من شأن كلّ أسلوب جنح إلى "تشويه"

(33) خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1974، ص 201.

(34) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1972، ص 253.

(35) إنّ المقولتين المحددتين لفلسفة "كانط" الجماليّة هما "الغائبة دون غاية" (الغائبة الصورية) و"المشروعة دون قانون". الغائبة دون غاية هي الشكل الذي يظهر من خلاله الموضوع في التصرّو الجمالي. وأياً كان هذا الموضوع فإنّه لا يحكم عليه في نظر "كانط" بحسب نفعيته، ولا يتصرّو من خلال غايته مفيدة كانت غير مفيدة، إنّما يؤخذ في الاعتبار غائية هذا الموضوع وكماله الداخليّ. والجمال هو الصّورة الغائبة لموضوعه، من حيث أنّه مدرك في ذلك الموضوع دون تصوّر لغاية أخرى من الغايات. فكلّ شيء له غاية تدرك أو يظنّ وجودها ولكننا أمام الجمال نحسّ بمتعة تكفيّننا السؤال عن الغاية منه، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في ذاته. بناء على هذا يعتبر "كانط" الفنّ لعباً حرّاً، يمارس فيه الخيال سلطته دون قيد. ودون غاية لأنّ غايته في نفسه. وبعدّ شيلر (Schiller) امتداداً لفلسفة "كانط" من جهة العناية "بالجمال المحض" فهو يرى أنّ الفنّ طريق الحرية، وأنّ غريزة اللعب هي أداة هذا التحرير، وليست غاية هذه الغريزة هي اللعب "بشيء من الأشياء" بل هي لعب الحياة ذاتها، ولهذا يدعو إلى أن يكون الفنّ "حالة جمالية خالصة" لا تحمل آثار عبوديتها لأيّ هدف من الأهداف - وللتوسع ينظر: هيربرت مركوز [Herbert Marcuse]: ابروس والحضارة، ترجمة مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي ربيع 1988، ص 4 وما يليها؛ زكريا ابراهيم: فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966، ص 6 وما يليها؛ إرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة إحسان عباس، ص 241 وما يليها.

الواقع و"أسلبته" لأنّ التشويه والأسلبة تجردان الفنّ من كلّ نزعة إنسانية. فالمتعة الفنيّة، في نظر هذا الفيلسوف "لا تتحقق إلاّ بالانتصار على كل ما هو إنساني" (36).

أمّا في مجال الأدب فإن الشاعر كان قد مات منذ بروز الحركة الرمزيّة (37) وأصبحت "أنا" القصيدة مجرد "أنا من ورق" لا تحيل على الواقع، ولا تعكس شخصيّة الشاعر، إنّها "أنا" خاوية خادعة، مجرد صدقّة فارغة لا تُبطن حياة ولا تضمّر عاطفة.

من هنا انصبّ الاهتمام على القصيدة بوصفها بنية لغويّة لها استقلالها عن العالم الخارجي، تشكّل عناصرها المختلفة فيما بينها نظاما خاصًا، وبذلك اعتبر الدالّ ذا أسبقية على المدلول وليس العكس. فالخطاب الشعري المعاصر أصبح بمثابة الآلة التي يعزف عليها كل قارئ فينتج كل مرّة مدلولًا خاصًا، وبذلك أصبح الشاعر أثرًا من آثار الخطاب نفسه تنتجه عمليّة القراءة كما يقول عز الدين إسماعيل.

(36) ينظر عبد الغفار مكاي: ثورة الشعر الحديث، ص 253؛ ومما يدعو إليه هذا الفيلسوف - غاسيت - قلب النظام المتواضع عليه في الترتيب ابتداء من الجماد إلى الإنسان بل وجعل الإنسان في أسفل السلم الطبيعيّ من هذا الترتيب وتصويره على نحو يجعله يبدو في أقلّ درجة ممكنة من الإنسانية أو ينزع عنه ما أمكن من الصفات البشريّة.

(37) برزت ظاهرة "التخلّي عن النزعة الشخصية" أوّل ما برزت مع الشاعر الفرنسي بودلير (Baudelaire) في مجموعته "زهو الشر"، وهي ليست من شعر الاعتراف الذاتي في شيء، وليست كذلك من قبيل المذكرات الشخصية الخاصة التي يسجّل فيها الأديب قصّة حياته، ولم يحدث أن دوّن "بودلير" تاريخ كتابة قصائده، كما فعل فكتور هيغو (Victor Hugo) على سبيل المثال، ولو حاولنا الربط بين إحدى هذه القصائد وبين ظروف حياته لما خرجنا بشيء يلقي بعض الضوء على موضوعها. فالكلمة الشعريّة لديه لم تعد تصدر عن نشوة القلب، وإنّما عن "نصوع المخيلة هذه الملكة التي تعمل، في نظر بودلير، بتوجيه من العقل. لقد ردّد هذا الشاعر "أن مقدرة القلب على الإحساس ليست في صالح العمل الأدبي" لهذا دعا إلى أن تبقى الذات (أي جميع العواطف والانفعالات الشخصية التي نسميها القلب) في حالة حياد كامل. وتأكّدت هذه الظاهرة، ظاهرة التخلّي عن النزعة الشخصية "مع مالارميّه (Mallarmé) الذي اعتبر الإلهام "ذاتية فاسدة"، وعلّج إبداعه بمسؤوليّة العالم المتخصّص في "الفعل" العقلي الخالص، "فتحدّث عن "معمله" وتكلّم عن "هندسة العبارات" واهتمّ بكتابات الكيمائيين القدامى، وانكبّ على دراسة "هرمس تروسمجيبستوس"، ويفصح مصطلح "الشعر الخالص" "Poésie pure" الذي تردّد في كتاباته عن هذا التوجّه الشعري الجديد - ينظر عبد الغفار مكاي: ثورة الشعر الحديث، ص 30 وما يليها.

أ - القناع عند عزرا باوند :

والواقع لم تتضح دلالة القناع الفنية إلا مع الشاعر عزرا باوند (Ezra Pound) الذي استخدمه لتحقيق غايتين :

الأولى هي عزل الذات الفنية عن الذات الشخصية : فقد كانت الاستراتيجية الباونديّة تنهض على ضرورة الفصل بين الشّاعر وقصيدته، بين "الأنا الشخصية" و"الأنا الشعريّة" وقد وجد في القناع حاجزا ينهض بين الطرفين، يباعد ويحول دون تداخلهما. فالشاعر بمجرد أن يتلبّس بشخصيّة من الشخصيات حتى يجد نفسه مجبراً على التخلّي عن ذاته، والاستغناء عن عواطفه وبذلك يكسب قصيدته غيريّة تصبح معها حقيقة جديدة منفصلة عن أصلها الذي أنحدرت منه

والثانية هي الارتداد إلى الذاكرة الثقافية : من خصائص القناع أنه يتيح للشاعر أن يحلّ في أرواح الأسلاف "الذين كوّنوه ودرّبوه" (38) من "كاتبي الحوليات والمترجمين المجهولين والمعلّمين المنكفئين إلى الظل والمنسيين والمهملين" (39) فينطق بأصواتهم، ويفصح عن هواجسهم وبذلك يرتدّ الشعر إلى الأصل الذي منه انبثق وينتهي احتفاءً بذاته. فالشعر في نظر "باوند" لا ينبجس من الانفعال وإثما من الثقافة، من الذاكرة التاريخيّة، "فريّات الشعر هنّ بنات الذاكرة" (40). فإذا احتفى الشّعر بالثقافة يكون قد احتفى بجوهره العميق.

كتب "باوند" مقالا عام 1914 تحدّث فيه عن رؤيته للشخصيات التاريخية التي كان يتلبس بها في قصائده فقال: "يقول المرء أنا ولكنه حالمًا ينطق هذه الكلمة فإنه يكفّ عن أن يكون هذه الأنا. لقد بدأت هذا البحث في كتاب عنوانه Personea استخدمت فيه أقنعة كاملة للنفس في كلّ قصيدة، ولقد واطبّئت على ذلك في سلسلة من السير - التراجم - التي

(38) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(39) لوريت فيزا (Laurette Veza): ازرا باوند، ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980، ص 54.

(40) المرجع نفسه، ص 55.

لم تكن سوى أقنعة محكمة" (41). وجليّ هنا أن الشّاعر يشدّد على الطبيعة الموضوعيّة للقناع، بيد أن النّقاد يرتابون في ذلك ويعتبرون أقنعتهم محض مرايا يتأقّل من خلالها ذاته. "فسيرة باوند تؤكد أنّ هذا الشاعر لم يتوصّل إلى رؤية نفسه إلّا من خلال الآخرين وعبر الآخرين كما لو أنّ انعكاس ذاته لا يوجد إلا في هذه المرآة التي تقدّمها نظرة الآخر" (42). وبسبب هذا ربطوا بين "باوند" والأقنعة التي ارتداها وقالوا إنّ علائق كثيرة تجمعهم بها، فهي إن أنعمنا النظر، تمثّل تجاربه وتفصح عن رؤاه. واستشهد النّقاد بقصيدة "باوند" الشهيرة "موبلي" قائلين "إنّ الشاعر يجمع في هذه القصيدة بين الشّخص الثالث والمنولوج الدرامي" (43). وهذا ما أكّده الناقد جيمس فريزر (James Frazer) حين قال إنّ "الشخصيات التي يخلقها "باوند" ويسمّيها Personae (أقنعة) لا تعيش بمعزل عنه. فهذا الشاعر عندما يخلق الأشباح ويحيلها إلى شخصيات حقيقية فإنما يفعل ذلك بعد أن يمنح هذه الشخصيات جزءا من حسّه ومزاجه" (44) لكنّ "باوند" يرّد قائلا "طبعاً أنا لست موبلي بالقدر الذي لا يمثل فيه برروفرويك أليوت" (45).

لهذا وجب على القارئ ان يستبدل ضمير المتكلم الوارد في قصائد "باوند" بضمير الغائب، ذلك أن الشّاعر لا ينتمي إلى المجال الذي تنتسب إليه الشخصية المستحضرة. فالقصيدة المقتنعة تنهض في المقام الأول على "هذا الآخر" كما أنّها تقوم على إلغاء الذات وإقصائها بعيدا عن الشعر.

هذه الآراء سيكون لها تأثير قويّ في أجيال كثيرة من الأدباء والشعراء وسيتلقّفها، على وجه الخصوص الشاعر ت. س. أليوت (T. S. Eliot) ليصوغها في بناء نقديّ متماسك ويمنحها تألقاً جديداً.

(41) المرجع نفسه، ص 54.

(42) فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر، ص 76.

(43) لوريت فيزا: ازرا باوند، ص 95.

(44) فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر، ص 76.

(45) لوريت فيزا: ازرا باوند، ص 95.

ب - القناع عند أليوت :

يقرّ أليوت، في كلِّ آثاره النقدية بقيمة التراث في الكتابة الشعرية بل يجعله مصدر تجربة الشاعر ومعينها الذي لا ينضب. فالأدب، في نظره، ينحدر من الأدب لا من الحياة، والشاعر لا يستلهم الواقع وإنما يستلهم الشعر، ونحن لو أنعمنا النظر في أكثر الشعراء أصالة لوجدنا "أن خير ما لديه بل إنّ التواحي المتفرّدة في نتاجه إنّما هي التي ترك عليها أسلافه الموتى من الشعراء طابع خلودهم بأسطح الألوان. ولست أعني بذلك نتاجه في دور الصبّا حيث المؤثرات تنطبع في يسر وإنما ما أنشأه في فترة نضجه التام" (46).

على هذا الأساس كانت وظيفة الشاعر الأولى، في نظر أليوت، تتمثّل في سبك أعمال السلف على نحو جديد حتّى تبدو حديثة على قدمها، أليفة على غرابتها، قريبة على بعدها. وهذه الوظيفة تستلزم منه "إفناءً دائماً لشخصيته" (47). فالقصيدة الخالدة ليست إفصاحاً عن الذات وإنما هي انفلاتٌ مستمرّ منها، والفنّان يزداد تكاملاً كلّما ازداد انفصالاً في نفسه بين الإنسان الذي يتألّم والفكر الذي يبدع" (48).

غير أنّ الشاعر لن يتمكّن، في رأي أليوت، من تحقيق الفصل بين إبداعه وعواطفه الذاتية إلاّ متى وجد بنية رمزية غير شخصية، وهذه البنية سمّاها "أليوت" "المعادل الموضوعي"، ويتمثّل في العثور على "مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة حتّى إذا أعطيت الوقائع الخارجيّة التي لا بدّ أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت للتوّ" (49).

(46) ف. أ. ماتيسن: ت. س. أليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1965، ص 72.

(47) ت. س. أليوت: التراث والموهبة الفردية ضمن كتاب "الشعر بين نقاد ثلاثة" ترجمة منح خوري، دار الثقافة بيروت، ص 76.

(48) المرجع نفسه، ص 80.

(49) ماتيسن: ت. س. أليوت الشاعر الناقد، ص 133.

من أهم الأفعلة التي ارتداها ألبوت قناعاً "بروفوك" و "جرونشن". أما قناع "بروفوك" فهو صورة للإنسان الخائب الذي يعيش حياة عقيماً، إذ أنه لا يقيس حياته بعدد السنوات التي يعيشها وإنما بعدد ملاعق القهوة التي يحتسيها. "فهو رجل يعوزه الإقدام مصاب بداء التردد، الكون ممتلي حوله بالحركة لكننا نسمعه يردد :

هل أحرؤ

أن أعكر صفو الكون (50).

أما قناع "جرونشن" فقد كان صورة لرجل "لا شباب لديه ولا شيخوخة فهو أشبه بنومة بعد الغداء، يحلم بيوم الاثنين ويحمل رأساً خاملة في الرّيح". كما جاء في القصيدة. وقد لاحظ النقاد أن ألبوت أصرّ في هاتين القصيدتين على التلبس بشخصيتين بعيدتين عن تجاربه الدّائية حتى يقصر همّه على خلق القصيدة لا على سفح المشاعر الخاصّة (51).

غير أنّ أهم قصيدة استخدمت أسلوب القناع واستهوت على نحو لافت الشعراء العرب المعاصرين هي قصيدة "الأرض اليباب" (52)، ففيها ارتدى الشاعر قناع "تيرزياس" الرجل الأعمى الذي كان يجلس في ظلّ جدار بمدينة طيبة يستقري الغيب ويكشف الطّالع. وقد أبرزه ألبوت في صورة فارس يجدّ في البحث عن الكأس التي ترفع اللعنة عن "الأرض اليباب" :

أنا تيرزياس رجل عجوز بضرعين

(50) فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر. ص 76.

(51) ت. س. ألبوت الشاعر الناقد، ص 207.

(52) علق ألبوت على هامش قصيدته قائلاً: إنّ خطة القصيدة مع قدر كبير من رمزيّتها هو ممّا استوحته من كتاب "من الطقوس إلى أدب الرومانس" والكتاب يوضّح غوامض القصيدة أفضل ممّا تستطيع هوامشي فعله... وأنا مدين بشكل عام إلى كتاب آخر في علم الإنسان له أثر عميق في جيلنا وأعني به "العصن الذهبي"، وقد استخدمت منه الفصول التي تتحدّث عن "أدونييس، أنيس، أوزريس". إنّ من له معرفة بهذه الأعمال سيلمس في القصيدة بعض الإشارات إلى احتفالات الخصب " - وسيلفت هذا التعليق انتباه الشعراء العرب إلى كتاب "فريزر" المذكور فيبادر الناقد جبرا إبراهيم جبرا بترجمة أحد أجزائه ليصبح واحداً من أهم مصادر الأسطورة في الشعر العربي.

متغضنين

رأيت المشهد وتنبأت بالبقية (53).

لكن "تيرزياس" ييؤ بالفشل فلا يعثر على الكأس المنشودة، فتبقى الأرض أسيرة الجذب والعقم والموت. وقد علّق أحد النقاد على هذه القصيدة قائلاً: "إنّ فهم أليوت لقيمة المعادل الموضوعي هو الذي جعله يؤسس الحدّة الدراميّة في قصيدة الأرض اليباب في مبنى من الأساطير المتوازية ذي شكل خارج عن حدود ذاته، بل أدّى به أن يمنح القصيدة مركزاً آخر تدور حوله حين نخلها أمام عيني رقيب عنيد هو تيرزياس" (54). وقد قال أليوت: "إن ما يراه تيرزياس فهو في الحق جوهر القصيدة" (55).

هذه الآراء كانت المهاد النظريّ لقصيدة القناع العربيّة وسندها الفكريّ، بما كان يحتاج الباحثون وإليها كانوا يحتكمون حتى أنّ كلّ قصيدة أصبحت تباشر من خلالها وتقوم بالاعتماد عليها (56).

غير أن تأثير هذه الآراء لم يقتصر على القصيدة المتّعة فحسب بل تعدّها إلى مجمل الشعر العربي المعاصر. ويكاد الإجماع ينعقد بين النقاد العرب على أن كتابات "أليوت" وقصائده قد ساهمت بقوة في استنزال الرومنطيقيّة العربيّة عن عرشها، وتأسيس مفهوم جديد لفعل الكتابة الشعريّة.

فتأثير من هذا الشاعر كفّ الشعر العربي عن أن يكون معاناة عاطفيّة يحتضن "خفقان قلوبنا وخطرات أرواحنا وهمسات أمانينا وأحلامنا" (57)، وأصبح معاناة فكريّة تفسح

(53) ت. س. أليوت: الأرض اليباب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980، ص 45.

(54) ماتيسن: ت. س. أليوت الشاعر الناقد، ص 135.

(55) المرجع نفسه، ص 135.

(56) أنظر على سبيل المثال: - قراءة الناقد فاضل ثامر لبعض قصائد القناع في مجلة الأقطام؛ - قراءة الناقد خلدون الشمعة لقصيدة الشاعر عبد الوهاب البياتي "عين الشمس أو تحولات ابن عربي" في كتابه "الشمس والعنقاء"؛ - قراءة الناقد إحسان عباس لبعض قصائد القناع في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر".

عن نفسها من خلال الأشكال وفيها. فالقصيدة أصبحت قصيدة بما هي لا بما تقول، وأصبح الشاعر بما يصوغه من كلمات لا بما يفصح عنه من عواطف. لذلك عَدَا الشاعر العربي المعاصر لا يرى في القصيدة "بسطا أو عرضا لردود فعل النفس إزاء العالم" أو "مرآة للانفعال غضبا كان أو سرورا" (58)، وإنما أصبح يراها تعبيراً "عن تجربة موضوعية عامة" (59). فالعاطفة باتت غير قادرة في نظره على أن تغطّي مسافة التجربة المعاصرة، بل إنّ وقوف الشاعر "عند التعبير عن نفسه صار عاطفية مرضية" (60)، وأصبحت أهزل الآثار الشعرية هي الآثار التي لا تكشف إلا عن عقد الشاعر وظروفه الاجتماعية والشخصية" (61). من هنا صار طموح الشاعر المعاصر يتمثل في كتابة قصيدة خالية من "الانفعالات الأولى التي كانت شكل القصيدة ومضمونها" (62)، قصيدة هي "عالم مستقلّ عن الشاعر وإن كان هو خالقها" (63)، تفصح عن نفسها من خلال "اللغة الإشارة لا اللغة الإيضاح" (64).

هذا التصدّر الجديد لعملية الكتابة جاء نقيضا لما روجته المدرسة الرومنطيقية ومؤداه أن "الشعر ليس إلا لغة النفس، والشعر هو ترجمان النفس" (65)، هذا النمط من الشعر أصبح "ينظر إليه بازدراء" (66) لأنه "يحمل آثار التشويهاً والأمراض النفسية" (67). فالآثار الشعرية المكتنزة لا تكون انعكاساً لسيرة الشاعر الشخصية وإنما تكون "كيانا مستقلاً" (68) عن صاحبها فتنتهي حضوراً في العالم لا مجرد ظلّ له. وتتمثل القصيدة المكتنزة أقوى ما تتمثل في قصيدة القناع، فهي، في نظر النقاد، الكفيلة وحدها بتحقيق الموضوعية في الشعر إذ أنها

(57) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الكاملة، ص 60.

(58) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1983، ص 23.

(59) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت 1979، ص 37.

(60) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 42.

(61) أدونيس: زمن الشعر، ص 38.

(62) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص 37.

(63) المرجع نفسه، ص 38.

(64) أدونيس: زمن الشعر، ص 43.

(65) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر، بيروت 1964، ص 115.

(66) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص 34.

(67) المرجع نفسه، ص 38.

(68) المرجع نفسه، ص 38.

بانسلاخها عن صوت مبدعها تفتتح على أصوات ثانية، وبذلك تكفّ عن البوح والاعتراف وتصبح حواراً وجدلاً، لا بوحاً واعترافاً.

5-2. القناع الشعري في النقد العربي :

مصطلح القناع واحد من بين العديد من المصطلحات التي استعارها النقاد العرب في جملة ما استعاروا من مصطلحات ومفاهيم غربية، وقد جاء ترجمة للمصطلح الانكليزي "Mask" الذي تردّد في دراسات أليوت وبحوثه النقدية.

والواقع أنّ البياتي كان الرائد في إطلاق هذا المصطلح في فضاء النقد العربي المعاصر، ثم تبعه بعد ذلك نقادٌ وشعراء آخرون من بينهم صلاح عبد الصبور في "حياتي في الشعر" سنة 1961، وفاضل ثامر في "وجه البياتي عبر قناع الحيام" سنة 1975، وإحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" سنة 1978.

5-2-1. في دلالات القناع :

يعتبر البياتي "اكتشافه" (69) لأسلوب القناع حصيلة تجربة شعرية قامت، منذ البدء، على حركة انتقال مستمرة بين الحاضر والماضي من أجل القبض على اللحظة الكونية التي تختزل كلّ الأزمنة. وقد أفضى به هذا الانتقال إلى اكتشاف الجذور العميقة للثقافة الإنسانية وفروعها الطالعة فوق سطح الواقع، فوجد "مواقف لها صفة الديمومة" (70) تتواصل ولا تنقطع، تتناسخ ولا تفتنى، تتجدّد ولا تتلاشى. هذه المواقف تتلبس بأسماء "أبطال نموذجيين" استقرّوا في الذاكرة الإنسانية رموزاً خالدة لا تكبر ولا تموت. فكان سعيه الأول يتمثّل في "استبطان مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها" (71). فالقناع أداة تتيح له

(69) يقول البياتي إن "المعاناة والصمت والموت والثورة المضادة..." هي التي قادته إلى اكتشاف أسلوب القناع، ولم يشر إلى تأثره بأليوت مع أن تعريفه للقناع يتطابق مع تعريف الشاعر الانكليزي تطابقاً كاملاً.

(70) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية، ص 39.

(71) المرجع نفسه، ص 38.

الحلول في أجسادها، وتممّص أرواحها، والتكلم بأصواتها، بمعزل عن أحاسيسه الدّاتيّة المباشرة، بمعنى أنه وجد في القناع أداة تمكّنه من أن يستحضر تجارب غير تجاربه، وتمثّل مواقف غير مواقفه فيخرج من صدفه الدّات ويحتضن التجربة الإنسانيّة في شمولها ورحابتها.

تأسيسا على كلّ هذا قدّم البياتي تعريفه للقناع: "إنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّدا عن ذاتيته، وبذلك يتعد عن حدود الغنائيّة والرومانسيّة التي تردّي أكثر الشعر العربيّ فيها. فالانفعالات الأولى لم تعد تشكّل القصيدة ومضمونها بل هي الوسيلة في الخلق الفنيّ المستقلّ. إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقلّ عن الشاعر وإن كان خالقها لا تحمل آثار التشويّهات والأمراض النفسيّة التي يحفل بها الشعر الدّاتيّ الغنائيّ" (72).

إنّ وظيفة القناع الأنطولوجية والتي تتمثّل في إدراك الوجود في شموله ورحابته تمتزج في هذا التعريف بوظيفته الفنيّة، فالقناع لا يمكّن الشاعر من الكشف عن آفاق معرفيّة جديدة فحسب، بل يمكّنه أيضا من ارتياد ذرى فنيّة بكر. فهذه الأداة تجعل الشاعر منفصلا عن انفعالاته، منسلخا عن عاطفته، لا ينظر إلى العالم من خلال الحدس الوجداني، وإثما من خلال "الحدس العلميّ" الذي يكشف له عن المتباينات والمتناقضات، ويبرز له حركة الأشياء وتحوّلها. فالقصيدة المعاصرة استبصار وتأمّل وكشف، غايتها تغيير نظام العالم من خلال تغيير نظام النظر إليه. وقد كان النظر من خلال بؤرة الذات نظرا ضالّا مضلّلا يطمس "التناقضات التي تسود قانون الحياة" (73) ويفضي إلى الانهماك في العالم بدل إدراكه، وقد أدّى على المستوى الأدبي إلى "وجود تجارب قائمة على أساس النظرة المثاليّة المعادية للعقل والعلم والواقع مشحونة بالأوهام والخيالات والأمراض النفسيّة والعصبيّة" (74).

(72) المرجع نفسه، ص 37.

(73) المرجع نفسه، ص 34.

(74) المرجع نفسه، ص 38.

من هنا تبرز قيمة القناع. فهو طرف ثالث ينهض بين الذات والموضوع فيخلق مسافة تباعد بينهما، ومن ثمّ يمكن الشاعر من التأمل في الأشياء بدل الانفعال بها. فهو قرين القناع المقدّس الذي يمنح لابسه عينين جديدتين يبصر بهما الخفيّ ويحلّو الغامض ويكشف المستتر. من كلّ ما سبق نستطيع أن نستخلص أن القناع يمثّل عند البياتي أداة تقويض وبناء : تقويض مفهوم قديم لفعل الكتابة يستند إلى الذات بوصفها مصدر الحقائق ؛ وبناءً لقصيدة جديدة "لها وجود مستقل" (75) عن وجود الشاعر، قصيدة تكون حدثاً لا تعبيراً عن حدث، شيئاً لا تصورياً لشيء، حضوراً في الواقع، إنجازاً ينضاف إليه، مادة تشغل حيزاً فيه لا مجرد انعكاس لعناصره ومفرداته.

هذه الآراء التي أوردها البياتي والتي تحمل أصداءً ألبوتية واضحة تردّدت بعده، على ألسنة الشعراء والنقاد بصيغ مختلفة.

القناع عند الناقد فاضل ثامر "كيان موضوعي" يمتلك تكوينه التاريخي والفلسفيّ والتفسيّ المستقل، لذا وجب على الشاعر "أن يعبر عن قيمه وأفكاره لا بتجريد الشخصية التاريخية أو الأسطورية من عناصر وجودها الدرامي وبالصدق الفني بل من توكيد هذا الكيان الموضوعي واستكشاف آفاقه التعبيرية الإنسانية" (76). فقصيدة القناع لا تتحقّق إلا "إذا قطع الشاعر كلّ الخيوط المرئية التي تشدّه إلى الشخصية فيؤكد موضوعيتها" (77) ويبرز عناصر تفردها بحيث يوهّم القارئ بأنه يستمدّ تجربته من تجربة القناع.

ويقدم الناقد جابر عصفور تعريفاً للقناع يلتقي مع التعريفين السابقين في أكثر من عنصر، "القناع رمز يتّخذهُ الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفّق المباشر للذات" (78)، وغالبا ما يمثّل رمز القناع في شخصية من

(75) المرجع نفسه، ص 38.

(76) فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1975، ص 271.

(77) المرجع نفسه، ص 271.

(78) جابر عصفور: ألقنة الشعر المعاصر، ص 123.

الشخصيات تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديمًا متميزًا يكشف عالم الشخصية ومواقفها وهو اجسها. فالقناع بهذا المعنى "وسيط" بين الشاعر وذاته "ييطئ من تدفق انفعالاتها ويساهم في تحويلها (الانفعالات) إلى وجود مستقل عن الشاعر، وفي الوقت ذاته ينهض القناع وسيطاً بين القارئ والشاعر إذ أنّ الصوت، صوت الشاعر، لن يصل إلى القارئ مباشرة وإنما من خلال طرف ثالث له استقلاله أعني وسيطاً يفرض على القارئ تأنيًا في الفهم وتأملاً في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة" (79).

أما الناقد إحسان عباس فإنه يرى في القناع حجاباً يختبئ وراءه الشاعر ليعبر عن موقف يريد أو ليحاكم نقائص العصر الحديث، ويشترك الشعر مع المسرحية في استخدام هذه الوسيلة (الحلّاج وليلى والمخون لصلاح عبد الصبور مثلاً) كما تشترك في ذلك القصّة القصيرة (قصص زكريا ثامر). ويذهب هذا الناقد إلى أن القصيدة المقنّعة تعمد في الأغلب الأعم إلى خلق أسطورة تاريخية، فهي من هذه الناحية "تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي وخلق بديل له: الأسطورة وهي إذ تتوسّل بالقناع تسعى إلى خلق موقف درامي بعيداً عن التحدّث بضمير المتكلم" (80).

ويفرّق هذا الناقد بين أسلوبين في الأداء الشعري متقاربين: أسلوب القناع وأسلوب المرأة. فالمرأة في نظره أشدّ واقعية من القناع، وأشدّ حيادية لأنها لا تعكس إلاّ الأبعاد المتعينة على شكل صورة أمينة للأصل، لكنّ الناقد سرعان ما يستدرك قائلاً "إن المرأة تستطيع أن تكون أيضاً بعيدة عن الموضوعية لأنها في النهاية صورة ذاتية" (81). ومن الفوارق الأخرى التي تباعد بين هذين الأسلوبين في نظر إحسان عباس كون المرأة أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن ترفع للماضي كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس

(79) المرجع نفسه، ص 123.

(80) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1978، ص 155.

(81) المرجع نفسه، ص 160.

الأشخاص، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية.

من خلال كل ما سبق نلاحظ إجماعاً بين النقاد على أنّ القناع يمثّل حقيقة منفصلة عن ذات الشاعر وكيانا منسلخا عن عواطفه وانفعالاته، غايته الأولى تحقيق أسلوب موضوعي في الأداء يتيح للشاعر أن يذّيب ذاتيته في فضاء أرحب هو فضاء التجربة الإنسانية، والقناع إذ يحقق هذه الغاية يؤسس علاقة جديدة بين القارئ والشاعر. ذلك أنّ القناع رمز لا يوح بالمعنى وإنما يضمّره، لا يكشفه وإنما يتركه في حال إرجاء متواصل. من هنا يُصّبح دور المتلقّي لا يتمثّل في استهلاك القصيدة وإنما في إنتاجها وإعادة صياغتها، وذلك بالبحث عن عناصرها الغائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، وهذا ما يجعل القناع شكلاً متطوراً للصورة الشعرية، إنّه "صورة كلية"، يكتبني مثل كل الصور الفنية بالإشارة والإيحاء وينأى عن التصريح والتقرير، غير أن ميزة هذه الصور أنّها تحتوي كلّ القصيدة، تجمع مفترقها، وتؤلف مختلفها فتجعلها جملة شعرية واحدة لها بؤرة رمزية مفردة منها تنبثق الدلالات.

أوضحنا في المقدمة أنّ النصّ ليس إلا جزءاً من كلّ، ومثل كلّ جزء لا يمكن أن نتدبّره إلا إذا أعدناه إلى الكلّ الذي اقتطع منه، وخلصنا إلى القول إن عملية القراءة لا تستتبّ بمقوماتها إلا إذا اهتمت بالكشف عن عملية التفاعل التي يقيمها النصّ مع التراث الثقافي والأدبي الذي صدر عنه. فجدلية التفاعل، مثلما أوضحنا، هي التي تحدّد هوية النصّ وتمنحه فرادته.

وعلى هدي من هذه المصادر سنسعى إلى قراءة بعض القصائد التي تلبّست بأقنعة أسطورية، وهي القصائد التي استدعت، عن وعي عامد، نصوصاً أسطورية تشبّثت مكوّناتها ورموزها وحولتها إلى نصوص جديدة.

لم عاد الشاعر المعاصر إلى الأسطورة؟ وأيّ علاقة تربط بين الشعر والأسطورة؟ وما هي الطرائق التي استخدمها الشاعر المعاصر حتّى يحوّل نصّاً دينياً ينتمي إلى حضارات قديمة إلى نصّ أدبيّ يفصح عن واقع جديد؟

هذه بعض الأسئلة التي نروم الإجابة عنها. لكن قبل ذلك يحسنُ بنا أن نُعرِّفَ الأسطورة ونستجلى بعض غوامضها، فتلك ضرورة حتى ندرك دلالات هذا النمط من القصائد المقتنعة ونقترب من رموزه وأقنعته.

5-2-2. الأسطورة وعلاقتها بالشعر :

اختلف الباحثون في تقديم تعريف واضح للأسطورة كما اختلفوا اختلافا شديدا في تفسير وجودها واستقراء رموزها. وقد أقرَّ الفيلسوف "كاسير" بأنَّ تعريف الأسطورة أمرٌ مثقل بالصعوبات لأنَّ الأسطورة تتحدَّى دائما مقولاتنا الفكرية الأساسية ؛ ومنطقها، إنَّ كان لها منطق، لا يقاس بكلِّ أفكارنا عن الحقيقة التجريبية العلمية، لكنَّه يرى مع ذلك أنَّ الفلسفة معنيَّة بكشف التَّقاب عن معناها "والعثور على وجهها المحتجب وراء ما لا يحصى من الأقنعة" (82).

وقد تعدّدت الدراسات في هذا الاتجاه وتمَّت صياغة تعريفات كثيرة حاولت الإحاطة بمعانيها واحتواء فيض الرموز الذي ينبثق منها. وتستوقفنا في هذا المجال دراسة مرسيا الياد (Mircea Eliade) "جوانب من الأسطورة" التي استخلصت بعد استقراء الأساطير القديمة (83) : أنَّ الأسطورة تسرد، في الواقع، تاريخ الكائنات الغيبية الذي يعدُّ صادقا ومقدَّسا بالنسبة إلى الحضارات التي وضعته، وتصف خروج واقع جديد إلى حيِّز الوجود بفضل مآثر بعض الكائنات الخارقة. وبالتعرِّف إلى الأسطورة يتعرِّف الإنسان إلى أصل الأشياء، ويكتشف أسرارها الأولى ومن ثمَّ يستطيع السيطرة عليها والتحكُّم فيها.

وقد أشار العديد من الباحثين إلى أن بين الشَّعر والأسطورة أواصر قرى عديدة وأنَّ علاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية وثيقةٌ جدًّا وتعاونهما أمر واضح. وقد لاحظ "كاسير" أنَّ الشَّاعر وصانع الأسطورة انبثقا من عالم واحد. فكلاهما ينطوي على نفس

(82) ارنست كاسير: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص 144.

(83) Eliade, Mircea : *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, pp. 14-17.

القوة الأساسية وهي قوة التشخيص، وكلاهما لم يكن قادرا على تأمل الموضوع دون أن يمنحه حياة داخلية وشكلا أساسيا. فصانع الأسطورة مثل صانع القصيدة يدمج المعنى بالمدرک الحسيّ ويعتبر المجزّات أشياء حسية، ممّا يجعل التصين الأسطوري والشعري "مكان لقاء" بين الذات والموضوع، بين الإنسان المدرک والعالم المدرک⁽⁸⁴⁾.

لكن إذا كان "كاسيرر" يعتبر هذين التصين "متقاربين" فإنّ عدداً من الباحثين رأوهما متماثلين. ولعلّ أول من تعمّد إلغاء الحدود بينهما هو الفيلسوف الإيطالي فيكو (G. Vico) الذي رأى أن البشر كانوا في البدء شعراء وصنّاع أساطير في الوقت ذاته. وقد أهاب هذا الفيلسوف بالأساليب البلاغية ليوضح ذلك فذهب إلى أنّ الاستعارة بمفهومها العامّ أقدم الصور وأكثرها تعبيرا عن الفكرين الشعري والأسطوريّ، فهي التعبير عن العاطفة بلغة المحسوس والملموس، وهذه الاستعارة انقسمت بعد ذلك إلى مجاز مرسل وكناية، وهاتان الصورتان البلاغيتان تحيلان على بداية الإنسان حين كان يخلط بين الجزء والكلّ (المجاز المرسل) والشيء وما يتّصل به (الكناية)، أمّا الاستعارة القياسيةّ فهي تمثّل درجة أعقد في التجربة لأن العلاقة فيها بين المشبه والمشبه به قائمة على أسس قياسيةّ⁽⁸⁵⁾.

يرى فيكو أنّ الاستعارة بمفهومها العامّ كانت الرّحم الذي انبثق منه الشّعور والأسطورة توأمين حاملين نفس الملامح والقسمات. والتخيّل الاستعاريّ بدأ، في نظره، حين استعصت الطبيعة على عقل الإنسان فأسقط على عناصرها صفاته، أي إنّه جعل نفسه، في غياب العلة، مرجعا. ومن هنا كان التشخيص والتجسيد. بسبب من كلّ هذا اعتبر الاستعارة أسطورة مكتّفة "والأسطورة" استعارة موسّعة، "كما رأى في الميثولوجيا شعرا متحرّجا" واعتبر كلّ قصيدة "أسطورة متحمّدة"⁽⁸⁶⁾.

(84) ارنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص 145.

(85) ينظر حسن حنفي: فلسفة التّاريخ عند فيكو، مجلة الفكر العربي، عدد 27- 1982، ص 244؛ فريال غزول: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، عدد 3- 1981.

(86) حسن حنفي: فلسفة التّاريخ عند فيكو، مجلة الفكر العربي، عدد 27- 1982، ص 244.

هذه المعاني ذاتها كثرها بطرائق مختلفة الفيلسوف "ماكس مولر" (Max Muller) في القرن التاسع عشر وأكد أنّ الأساطير الوثنية ليست في الواقع إلا استعارات لغوية تمّ تحويلها لأسباب دينية (87).

هذا النزوع نحو توحيد الأسطورة بالشعر يثير إشكالات عديدة، إذ كيف نوحّد بين الشاعر الذي يوجّه تيار المعاني المتداعية في نفسه بطريقة واعية والإنسان القديم الذي يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق والعبارات التي وجدها للتعبير عن هذه الحقائق؟

لقد كانت العبارات والصّور بالنسبة إلى الإنسان الأوّل تمثّل حقائق واقعة، وكان الارتباط بين الحقيقة والصّورة ارتباطا كاملا، فالشيء والرمز صنوان بل هما شيء واحد في حين أن الشاعر يدرك إدراكا كاملا أنّه يستخدم اللّغة استخداما مجازيا، ويعي وعيا كاملا أنّه يرمز.

لكنّ هذا الفارق الجوهرى بين الشعر والأسطورة لم يمنع يونغ (Jung) من التوحيد بينهما من جديد، فكلاهما في رأيه إفصاح عن لغة الرّوح وأحلام العقل الباطن، فالقصيدة والأسطورة تصدران عن الأعماق السحيقة للنفس الإنسانية، وتشيران بلغة الرّمز والإشارة إلى نماذج نمطية قابعة في الوجدان الإنساني موروثه عن أجيال عديدة من السلف. لكأنّ الذّكرة آخترت من أثر تكرار بعد تكرار أماطا معينة من التجربة حولتها إلى قصائد وأساطير. ومما لاحظته يونغ أنّ هناك "صورا بعينها تتواتر عند شعوب مختلفة وفي عصور متباعدة من دون أن يكون هناك احتمال في أن يكون هذا التواتر نتيجة الانتقال والتوزيع. هذا التواتر هو أهمّ دليل عند يونغ على ما يسمّيه بالأشعور الجمعي. ويعتبر نورثروب فراي (Northrop Frye) من أهمّ الذين أرسوا دعائم النقد الأسطوري وأعطوه زحما فكريا لافتا، وفي رأيه "أنّ استلهاهم الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكريّ يضمّ الأدب يحوّل النقد الأدبي إلى دراسة منهجية

(87) يقول ماكس مولر إنّ الإنسان في مراحل الأولى لم يكن قد وصل إلى مستوى التجريد الذي يمكّنه من أن يقول شيئا بسيطا مثل "أقبل الليل" بل وجد نفسه مجبراً على أن يقول "إنّ القمر يقبّل الشمس قبله النوم" وفي المراحل المتأخّرة عندما كانت معاني هذه الاستعارات قد فقدت مع مرور الزمن ألفها اخترع الناس حكايات تفسّر تلك الاستعارات ومن ثمّ عدّ الميثولوجيا "مرضا في اللّغة" - انظر: عزّ الدين إسماعيل: الأدب والايديولوجيا، مجلة فصول المجلّد 5-1985، ص 40.

فيكشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معيّنة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن، وهي أنّ هذه الصيغ رموز تجمع في اللاوعي الإنساني وتعبّر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد، وفي الأسطورة على مستوى الجماعة" (88).

وجلّي أن اعتبار النصّ الأدبي مجموعة من الأئقعة والرموز تنتمي إلى تاريخ الإنسانيّة إنّما هو تفويض لمعنى الأدب وإلغاء لدور الذات في إبداعه، كما هو إهمال لعناصر أخرى أولى بالتدبّر في كلّ نصّ أدبي أعني الصّورة واللغة والبناء.

6 - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر :

تسرّبت الأسطورة إلى الشعر العربي المعاصر منذ بؤاكيره الأولى، وسحبت وراءها لغة جديدة لؤنت صور هذا الشعر ورموزه وحوّرت على نحو عميق بنيته، لهذا كانت عند عدد كبير من الشعراء قرينة الحدائفة الشعرية، وأصلا مكينا من أصولها. فهي عند أدونيس مثلاً التأسيس الحقيقي للشعر لأنّها التأسيس فوق هاوية "اللاّ محدود وغير المحدّد" (89)، بتوظيفها يعود الشاعر، في نظره، إلى حقيقته الأولى حين كان "يخيا مباشرة مع الأرض ويتحدّث معها بلغة في مستوى الحاسّة والبشرة وفي مستوى الصّراخ والغريزة والجنس" (90).

كلّ شهادات الشعراء تشير إلى أن توظيف الأسطورة مثل منعطفا جديدا في القصيدة العربية المعاصرة. فقد انسلخ الشعر، عن طريقها، عن غنائيته الضيقة وأصبح "استبصارا في كليتة الكيان الإنساني" (91). فالمتحدّث من خلال الأسطورة يرتدّ إلى إنسان يتردّد فيه صوت الإنسانيّة كلّها، بل إنّّه يتحوّل هو نفسه إلى رمز ويدخل إلى "الذاكرة العظيمة" على حدّ

(88) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 101.

(89) أدونيس: الشعرية العربية، ص 104.

(90) المرجع نفسه، ص 104.

(91) المرجع نفسه، ص 104.

تعبير ميرسيا إلباد. فالأساطير انفتاح على اللازم أي على كل الأزمنة، من هنا تصبح الإهابة بما إهابة بالإنسان في كليته، الإهابة بالإنسان على وجه الإطلاق والحقيقية.

هذا الانتقال من الذاتي إلى الكوي، ومن التاريخي إلى اللاتاريخي، كان في نظر جاك بيرك (Jacques Berque) (92) حصيلة تغييرات عميقة هزت الوجدان والضمير العربيين في أواخر الأربعينات: "ففيما كانت الشعوب العربية تسعى إلى التمرس بالحريّة بمهدي من شعرائها... بدا الشّرق عالما من الرماد مهذّما شبيها بالأرض الخراب التي وصفها "أليوت" ... وفي الوقت الذي بعث فيه فريزر أسطورة الإله تمّوز" (93).

لكنّ استخدام الأسطورة لم يكن اختراقا للبنية الإيديولوجية فحسب بل كان أيضا اختراقا للبنية الجمالية السائدة التي جعلت من الشّعر العربي القديم معيارا جمالياً وأتمودجاً لكلّ ما يأتي بعده، استلهم الأسطورة يؤكّد أن أشكال التعبير الموروثة ليست نهائية ولا مطلقة، ويؤكّد أنّ التراث العربي لم يعد وحده النموذج والأصل، إنّ إعلان عن أنّ "الحضور الإنسانيّ" أصبح المركز والتّبع وما سواه، والتراث من ضمنه، يدور حوله" (94)، وفوق هذا يبدو إعلانياً عن "قلق اللّغة"، هذا القلق الذي دفعّ الشاعر المعاصر إلى البحث عن ينابيع رمزيّة عذراء منها يمتح صوراً ومجازات جديدة. بهذا حطّمت القصيدة المعاصرة، عن طريق الأسطورة، الحواجز التي كانت تسيّجها فانفتحت على تعبيرات ثقافية جديدة حاورتها، واستلهمتها، واستعارت منها، مؤسّسة بذلك قصيدة جديدة مفتوحة على نصوص ثانية. قصيدة هي أشبه ما تكون بصندوق السّاحرة "بانديورا"، ما إن نفتحتها حتى تتطاير منها كلّ الأجناس الأدبيّة وكلّ التعبيرات الثقافيّة.

وكان من نتائج هذا الانفتاح أن انتقل الشّعر العربيّ من مرحلة الخطابة إلى مرحلة الكتابة، ومن مرحلة الإنشاد والتطريب إلى مرحلة الكشف والاستبصار، ممّا جعل القراءة

Jacques Berque : *Langages arabes du présent*. Gallimard, Paris, 1974, p. 303. (92)

(93) أدونيس: زمن الشّعر، ص 17.

(94) المرجع نفسه، ص 228.

تنتقل هي الأخرى من فعالية سلبية إلى فعالية إنتاج وإبداع. فقارئ القصيدة المقتعة بقناع أسطوري لا يستطيع أن يلج فضاءها إلا إذا وضعها في شبكة أعم من النصوص، ولسنا نقصد النصوص الأسطورية فحسب، وإنما كلّ النصوص التي تعمل بشكل سرّي في نحت صورها، وتشكيل رموزها.

6 - 1 . طرق استخدام الشخصية الأسطورية في الشعر العربي المعاصر :

إنّ المتأمل في المتن الشعري المعاصر يلاحظ أن استخدام القناع كان حصيلة تطوّر في استخدام الشخصية الأسطورية وهو تطوّر مرّ بمراحل ثلاث : ففي مرحلة أولى اهتمّ الشعراء باستدعاء الشخصية على سبيل المشابهة والمقارنة من غير أن يلتفتوا إلى الأسطورة أو يستحضروها مجمل وقائعها ؛ وفي مرحلة ثانية استخدموا الشخصية محورا من محاور القصيدة لكنهم ظلّوا بمعزل عنها ؛ وفي مرحلة ثالثة تماهوا مع الشخصية واتّخذوها قناعا. وابتغاء توضيح هذا التطوّر سنبرز مميّزات كلّ مرحلة من هذه المراحل.

6 - 1 - 1 . استخدام الشخصية على سبيل المشابهة والمقارنة : بدأ هذا النمط

من استخدام الشخصية في وقت مبكر مع الرّواد حين أشاروا في قصائدهم إلى الرّموز الأسطورية إشارة سريعة من غير أن يسترفدوا دلالاتها أو يستلهموا أبعادها، فجاءت هذه الرموز في معظم الحالات غريبة ناشرة.

في هذا الطّور ركّز الشعراء على الشخصية متفردة ولم يلتفتوا إلى الأسطورة ذاتها وإلى مجمل المعاني التي تنطوي عليها، فجاء الرمز في قصائدهم شاحبا لا غاية من وراءه سوى التوضيح والشّرح، وتقريب الأقلّ من الأكثر، والأدنى من الأعلى على حدّ عبارة البلاغيين القدامى، وهي وظيفة يندّ عنها الرّمز لأن الرّمز لا ينهض لإثبات المعنى وتوكيده وإنما لإنتاجه وتوليده.

يقول السيّاب في قصيدة "الأمّ والطفلة الضائعة" (95):

وعودي كلّهم عادوا فعبّي من دمي ماء
تخطّفها قبضة الوحش كأنك "برسفون"

في هذين السّطرين تخاطب أمّ ابنتها المفقودة فتناجيهما وتدعوها إلى العودة إليها. وفي هذا السيّاب يتم استدعاء شخصيّة "برسفون" ابنة "ديمتير" التي كانت فتاة جميلة حتى إن "هاديس" إله العالم السفلي اختطفها وهي تقطف الزّهور، وجعلها زوجة له وملكة بين الموتى، وقد بكت "ديمتير" ابنتها وسعت إلى استرجاعها من قبضة الوحش "هاديس". وكان أن رقّ قلب "زيوس" لحزنها فحكم أن تبقى "برسفون" ستّة أشهر مع أمّها "ديمتير" وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلي لتقضّي بقيّة العام مع "هاديس".

ولكن كيف تعامل الشاعر مع هذه الشخصيّة التي تحمل زخماً من المعاني الأسطوريّة؟ إنّ المتأمل في هذين السّطرين يلاحظ أن السيّاب أورد الشخصيّة الأسطوريّة على سبيل التشبيه واكتفى بعقد مقارنة واضحة بين "ضياح" البنت و"اختطاف" الحسنة الإغريقيّة، وجليّ أن الإفادة من الرمز على هذا النحو تبدو إفادة باهتة، فالشاعر لم يحفر ذاكرة الرمز، لم يسترفد دلالاته وإنّما اكتفى بإيراده عُفلاً ساذجاً. ثم إنّ طبيعة التشبيه ذاتها تجعل الإفادة من الشخصية الأسطورية إفادة منقوصة لأن التشبيه محض مقارنة بين طرفين متميزين يقوم على ملاحظة نوع من النسبيّة المنطقيّة، وبالتالي لا يقوم على ما يمكن أن نسمّيه بالتناسب النفسي الذي ينبع من الانفعالات الباطنية التي تشكّل نسيج التجربة الشعريّة. فهو، على حدّ تعبير القدامى، يفيد الغيريّة ولا يفيد العينيّة. فصفاط الطّرفين - المشبه والمشبه به - لا تتداخل معالمها ولا تتفاعل عناصرها.

إنّ استخدام السيّاب للشخصيّة الأسطوريّة على وجه المشابهة والتمثيل استمرّ في عدد آخر من قصائده وكأنّ فتنه التشبيه القديمة ظلت تغريه وتغويه، فلا يكاد ينفصل عنها حتّى

(95) بدر شاكر السيّاب: الديوان، دار العودة بيروت 1971، ص 153.

يعود إليها من جديد. وقد حشد في قصائد عديدة من "أنشودة المطر" الشخصيات الأسطورية حشداً دون أن يوظف ظلالها وأبعادها، فجاءت محض أسماء تكتظ بها القصائد لا تكشف عن مخبوء التجربة ولا تفصح عن محتجب الحسن.

6-1-2. استخدام الشخصية محورا من محاور القصيدة :

هذا التعامل السكوني مع الأسطورة ورموزها لم يكن إلا توطئة لطور جديد ستصبح فيه العلاقة بين القصيدة والنص الأسطوري أشد وثوقاً وأبعد دلالة، إذ سينتقل الرمز من مجرد إشارة عابرة في القصيدة إلى ذاكرة موشومة بتجارب الشاعر ورؤاه.

في هذا الطور لن يباشر الشاعر الأسطورة من حيث هي موضوع لمحمولات رمزية جاهزة، وإنما سيباشرها من حيث هي مصدر رئيس للرموز يستفيد من دلالاتها الأولى لينتقل من خلالها إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربته المعاصرة.

يقول أدونيس في قصيدته "البعث والرماد" :

فينيق إذ يحضنك اللهب أي قلم تمسكه

والزغب الضائع كيف تهدي لملته

وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه

وما هو الثوب الذي تريده - اللون الذي تحبه...

غربتك التي تميت غربي

غربتك التي تحبّ تنتشي

غربتك التي تموت هلعا بغيرها

غربتك التي تموت ولعا بغيرها...

أغنيبي يقال عن أغنيبي

غريبة.

ليس بها من الركام وتر ولا صدی

وجهتي، كما يقال، مثلها غريبة

غربتك التي تमित غربتي...

أحترقُ

يكبر في الأفق... يولد في الأفق

وحينما يستيقظ الصّباح

وينبت لي من أول جناح

مثلك يا فينيق

يا أيها الرفيق⁽⁹⁶⁾.

جليّ أن الشّاعر أدار قصيدته على أسطورة الفينيق واقتفى أثرها في تصوير هذا الطائر في أحواله الثلاث: قبل الموت، وفي مواجهة الموت، وبعد الموت. لكنّ الذي نريد أن نلفت الانتباه إليه هو أن أدونيس عمل هنا على خلق تداخل بين تجربته ووقائع الأسطورة. "الفينيق"⁽⁹⁷⁾ لم يعد كائناً مفارقاً وإنما أصبح قرين الشاعر (رفيقه كما جاء في القصيدة)، في أسطوره يقرأ أدونيس بعضاً من تجاربه، وفي رمزيته يبصر شيئاً من رؤاه. هذه العلاقة بين الشّاعر و"الفينيق" أفضت في آخر القصيدة إلى حالة توحد بينهما، فإذا بالطائر ينوء بغربة الشّاعر، وإذا بالشّاعر يحمل أجنحة الطائر (ينبت لي من أول جناح).

وتشير خالدة سعيد إلى أن "فينيق" القصيدة - رمز النار المحرقة - لا يستمدّ دلالاته العميقة من الأسطورة بقدر ما يستمدّها من بيئة الشّاعر وحياته النفسيّة: "فقد نشأ أدونيس في بيئة دينيّة وتعلّم منذ أن تجاوز الطّفولة أشعار المتصوّفين العلويّين كما يحصل لكلّ الشباب العلويّين كالمكزون والمنتخب... يضاف إلى هذا موت والده احتراقاً بجاذب مفعج. وقد أحب أدونيس والده ميّناً وقدّسه في موته أكثر منه في حياته"⁽⁹⁸⁾. من كلّ هذا نخلص إلى القول إنّ

(96) أدونيس: الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلد الأوّل، دار العودة، بيروت 1985، ص 158.
(97) تقول الأسطورة: الفينيق طائر بحجم النّسر ذو عرف وهاج، وثرعلة ذهبيّة و ذنب أبيض موخوط ببعض رياش حمراء وعينين برّاقتين كالنجوم كان إذا شعر بدنوّ أجله بنى عشّه بغصون يطبّئها بالطيب ويعرّضها لحرارة الشمس فتلتهب ويحرق نفسه حيّاً ثم تتكوّن من رماده شرنقة تنشق عن فينيق جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس.

(98) خالدة سعيد: البحث عن الجنور، بيروت 1960، ص 92.

الرّمز أصبح في هذا الطور مشحونا بدلالات نفسية، موشوما بنار التحرية، فهو لا يُجبلُ على أي تشابه خارجي، كما هو الحال في الطور الأول، وإنما يجبل على علاقات داخلية أخصى.

6-1-3. القناع الأسطوري :

انتقل الشاعر في هذا الطور من مخاطبة الشخصية أو التحدّث عنها إلى تكمّصها والتكلم باسمها، ممّا جعل الحدود تتهاوى نهائيا بين المستدعي والمستدعي، والحاضر والماضي، والزمن التاريخي والزمن الأسطوري.

يقول بدر شاكر السياب في قصيدة "تمّوزجيكور" (99) مرتديا قناع "أدونيس تمّوز" :

(1)

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفّق ينساب
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا
"عشتار" ... وتحقق أثواب
وترفّ حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب
لو يومض في عرقبي
نور، فيضيء لي الدنيا
لو أنهض لو أحيا
لو أنّ عروقي أعتاب

(99) بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت 1971، ص 410.

نور فيض لي الدنيا!
لو أنفض، لو أحيأ!
لو أسقى! آه لو أسقى
لو أن عروقي أعناب!
وتقبّل شعري عشتار
فكأنّ على فمها ظلمه
تنال عليّ وتنطبق،
فيموت بعيني الألق
أنا والعنمة...

(2)

جيكور... ستولد جيكور
النور سيورق والنور.
جيكور ستولد من جرحي
من غصّة موتي، من ناري،
سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح،
تتماوج أنغاما حلوه،
والشّيخ ينام على الرّبوه؟
والنّحل يوسوس أسراري
جيكور ستولد... لكّي
لن أخرج فيها من سحني
في ليل الطّين الممدود
لن ينبض قلبي كاللّحن
في الأوتار

لن يخفق فيه سوى الدود .

(3)

هيهات. أتولد جيكور
إلا من خصّة ميلادي ؟
هيهات. أيبثقُ التور
ودمائي تظلم في الوادي ؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعواد ؟
والورد، وجرحي مfgور
وعظامي ناضحة ملحا ؟
لا شيء سوى العدم
والموت هو الموت الباقي
يا ليل أظلّ يسيلُ دمي
ولتغد ترابا أعراقي ؟
هيهات. أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل مُنثور
يا جيكور.

في هذه القصيدة اختفت نثائية الرموز والرمز، والمستدعي والمستدعي وهيمن ضمير واحد هو ضمير المتكلم. الشاعر هنا لم يعد واقفا خارج الأسطورة يكتفي بالإشارة إليها أو الإحالة عليها، إنما أصبح داخلها، تحوّل كائنا من كائنها، في فضائها يتحرك، وبرموزها يتكلم وعبر أزمنتها ينتقل. هكذا لم يبق في القصيدة المقنّعة داخل أو خارج، لم تبق هناك أسطورة من جهة، وقصيدة تستلهم رموزها من جهة ثانية. لم تبق شخصية أسطورية في طرف، وشاعر

يستدعيها في طرف آخر.. القصيدة انتظمت الأسطورة وأدرجتها ضمن قوانينها، والأسطورة خضعت لإيقاع التجربة وأصبحت قادرة على الإفصاح عنها.

كذلك نجد الشاعر قد انفصل في هذه القصيدة عن هويته واكتسب هوية ثانية، فهو بتماهيه مع الرمز الأسطوري أصبح رديف المقدس والكوني، مما أضفى على صوته نبرة نبوية لها رهبتها في السماع، كما نجد الشخصية الأسطورية بالتحامها مع الشاعر قد تخلت عن مرجعيتها الأسطورية واكتسبت داخل القصيدة أبعاداً إنسانية. هكذا انسلخت تجربة الشاعر عن الأساس التاريخي الذي تجري فوقه وتمددت في الزمن، وخرجت الشخصية من سديم الأسطوري إلى حيز التاريخ واحتضنت نبضه وإيقاعه.

وعلى هذا الأساس "فنحن هنا لسنا إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها الصوت المباشر بصوت غير مباشر، ولسنا بالمثل إزاء صوت يوضع فوق صوت آخر فتكون الشخصية "كناية" يراد بها لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى كما يقول البلاغيون القدامى، بل نحن في الحقيقة أمام صوتين متفاعلين، وداخل هذا التفاعل يفقد كل منهما شيئاً من وضعه الأصلي، ويكتسب وضعاً جديداً ومن ثم دلالات جديدة نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر" (100).

على أن أهم ما يميز قصيدة القناع كونها لا تفصح عن التجربة مباشرة وإنما تسلك إليها طريقاً غير قاصد، فهي تميب من أجل التعبير عنها بعناصر موضوعية تنهض وسيطا بين الشاعر وتجربته من ناحية، وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى. "فتبطئ من التدفق المباشر للذات من جهة، وتبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر من جهة أخرى" (101).

والوسيط في هذه القصيدة هو الأسطورة، والأسطورة عنصر موضوعي جماعي المنطلق لا يجيل على تجربة فردية وإنما على تجربة عامة، ولا يشع على زمن الشاعر وإنما على كل الأزمنة، إنما إذا استعرنا لغة "يونغ" خبرة إنسانية عامة يتردد صداها من ضمير إلى ضمير أثناء

(100) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص 124.

(101) المرجع نفسه، ص 124.

أزمان متطاولة، تجربة مطبوعة في أصل غرس الجنس، نافذة مفتوحة على ما هو نقيّ خفيّ غامض شائع متداول، والإهابة بها إهابة بالعامّ المشترك، بالجذر العميق لكيونتها، بوّعينًا ولا وعينا في آن.

الأسطورة التي دارت عليها القصيدة هي أسطورة "أدونيس"، وهذه الأسطورة تنتمي إلى ما سماه الأنثروبولوجيون الميثولوجيا الزراعيّة، وهي الميثولوجيا التي تحدّرت من عبادة الأرض بوصفها أمًا. وأدونيس هو الإله الفينيقي، ذو الأصول البابليّة، وقد صورته الأسطورة في شكل إله جميل أولعت أفروديتي به حبًا. ولما كان طفلا خبأته الإلهة في صندوق وضعت في عهدة "برسيفوني" إلهة العالم السفليّ. بيد أن "برسيفوني" عندما فتحت الصندوق ورأت جمال الطفل، رفضت أن تعيده إلى "أفروديتي" مع أن إلهة الحبّ نزلت بنفسها إلى الجحيم لتفدي حبيبها من سلطان القبر. ولم يحسم النزاع بين إلهة الحبّ وإلهة الموت إلا "زفس" إذ حكم بأن يبقى أدونيس مع "برسيفوني" تحت الأرض شطرًا من السنّة، ومع "أفروديتي" في العالم العلويّ شطرًا آخر. وأخيرًا قتل خنزير بريّ الشاب الجميل وهو في الصيد. وما أشدّ ما بكت "أفروديتي" حبيبها المقتول... ويقال إن شقائق النعمان نبتت من دم "أدونيس" أو تضمّحت به⁽¹⁰²⁾.

وهذه الأسطورة، مثلها مثل الأساطير الزراعيّة، تقوم على حركات ثلاث: (1) الولادة، (2) الموت، (3) البعث، مصوّرة بذلك حركة الطبيعة المتعدّية من ذاتها، المتحدّدة من خلال موتها. فالحياة في هذه الأسطورة تولد من رحم الحالة المناقضة التي نسمّيها الموت. الموت حادث عارض سرعان ما يتكشّف عن حياة أجمى وأجمل، إنّه ليس حدًا ولا نهاية وإنّما هو كمون ووجود بالقوّة. وقد أوضح "كاسيرر" أن "الفناء" فكرة "غريبة" عن الفكر الأسطوريّ

(102) يقول فريزر: "كان يعبد أدونيس الأقوام السامية في بابل وسوريا ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد وكان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية "أدونيس" إلا الكلمة السامية ومعناها "السيد" وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده" - ينظر جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982، ص 18 وما يليها.

حتىّ ليمكننا القول إنّ الفكر الأسطوريّ إنكار عنيد لظاهرة الموت. ونحن إذا قرأنا "فيدون" (Phédon) لأفلاطون شعرنا بجهد الفكر الفلسفي وهو يحاول أن يقدّم برهانا على الخلود واضحا لا ينقض، لكنّ الأمر يختلف عن هذا في الفكر الأسطوريّ، فالموت هو الذي يحتاج إلى برهان وليس الخلود (103).

إذا تأملنا قصيدة السيّاب وجدنا وحدات الأسطورة قد تغيّرت فيها تغييرا بيّنا :
فَدِمَاءُ أَدُونَيْسِ الَّتِي أُنْبِتَتْ فِي الْأَسْطُورَةِ شَقَائِقُ أُنْبِتَتْ فِي الْقَصِيدَةِ مَلْحَا؛ وَعَشْتَارِ
الَّتِي أَيْقَظَتْ أَدُونَيْسِ فِي الْأَسْطُورَةِ عَجَزَتْ عَنِ إِقْبَازِهِ فِي الْقَصِيدَةِ؛ وَالْمَوْتُ الَّذِي
كَانَ فِي الْأَسْطُورَةِ بَعَثًا وَوَلَادَةً أَصْبَحَ فِي الْقَصِيدَةِ حَدًّا وَنَهَايَةً.

لئن كان الرّمز الأسطوري يتكوّن، مثلما أوضحنا، من حركات ثلاث: ولادة فموت فانبعث، فإن الشاعر أسقط حركته الأخيرة وأبقى على الولادة والموت "وكأنّ الحلقة فراغ، صمت، أو تساؤل عن الانبعث المؤجل أبدا. بتر الرمز هو صياغة للسؤال خفية تُسمّيها اليأس" (104).

وهذا يعني أن بين الأسطورة من حيث هي مادّة جاهزة وضعت لأسباب دينيّة وبين الأسطورة من حيث هي خطاب شعريّ تمتدّ مسافة، وهذه المسافة تملؤها، إذا استعزنا عبارة الناقدة بمنى العيد، "زاوية الرّؤية" التي يتّم من خلالها تفكيك الأسطورة وإعادة بنائها من أجل بناء نظام آخر، عالم متخيل بديل. أن "زاوية الرّؤية" هي موضع تحريف، وهذا التحريف هو الذين يمنح النصّ تشكيله ويجعله مستقلّ بينيته، وبذلك يحقق تمرّده على مرجعيّته، يحقق هذا التمرّد بالصياغة الجديدة، بتأسيس حجم وفضاء مبتكرين" (105). بسبب من هذا كان "أدونيس" السيّاب مختلفا عن "أدونيس" الأسطورة، كان نقيضا له. فالشاعر لم يستنسخ

(103) ارنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانيّة، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس ببيروت، ص 159.

(104) بمنى العيد: في القول الشعري - دار توبقال الجديدة، بيروت 1987، ص 80.

(105) بمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت 1983، ص 72.

الأسطورة ولم يحاكيها وإنما حوّلها إلى شظايا وأنقاض وبنى من حجارتها بيته الشعري الجديد، أي بعبارة أخرى أقام أسطوره الجديدة على أنقاض الأسطورة القديمة.

من هنا وجب تدبّر الرّمز الأسطوري من داخل النصّ الشعريّ وخارجه في آن، لأنّه بدخوله فضاء القصيدة يكتسب ذاكرة رمزيّة جديدة إلى جانب ذاكرته الرّمزية القديمة، وهذا ما شدّد عليه النقاد حين دعوا إلى إِبلاء التجربة الشعريّة عناية كبرى كلّما باشرنا الرّمز الأسطوريّ. "فالرّمز القديم مهما يكن ضاربا بجذوره في التّاريخ ومرتبطا عبر التاريخ بالتجارب الأساسيّة التّمطيّة (أي بوصفه رمزا حيّا على الدّوام) فإنه حين يستخدمه الشاعر المعاصر لا بدّ أن يكون مرتبطا بالحاضر، بالتجربة الحاليّة، أن تكون قوته التعبيريّة نابعة منه" (106).

على أنّ قيمة الرّمز الأسطوريّ لا تكمن في ارتباطه بلحظة تاريخيّة مخصوصة، وإمّا في انفصاله عنها وتمرّده على مساحته الضيقة. الرّمز بما ينطوي عليه من جدل داخليّ بين الواقعيّ والمتخيّل، بين الكائن والممكن، نجده لا يشعّ في اتجاه الحاضر فحسب، وإمّا في اتّجاهات شتى. والرّمز بطبعه نفيّ للذاتية الضيقة، وحلول في العامّ المشترك عن طريقه "يكشف الفرد عن التّوع والتّوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكويّ، وفوق هذا كلّه يكشف الغاني عن الأبدئيّ الباقي" (107). وتبدو الرموز الأسطوريّة النّابعة من البيئات الرّباعيّة، على وجه الخصوص، "تراثا إنسانياّ مشتركا وتعبيرا عن مرحلة ما زالت كامنة في ذاكرة الجنس الإنسانيّ بوصفها رمزا حيّا يشخصّ العلاقة بين الحياة والموت، وبين الكون والفساد في شكل عوّد أبدئيّ، وما زالت تلك الرّموز قادرة على أن تلهم الروح الحديثة بما يعوزها من شفرات موحية تمدّد نسيجها الخفيّ وتبسط جذورها العتيقة في اللاّوعي الإنسانيّ.

لهذا يتيح الرّمز قدرا من الحرية في استحضار المعاني لا يتوافر في الصور المجازيّة الأخرى التي تعتمد، في الأغلب الأعمّ، إلى سلب هذه الحرّيّة وتطويق مملكة الخيال (108). فنعدنا نقرأ

(106) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 195 وما بعدها.

(107) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 183.

(108) Michel Le Guern : *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Larousse. Paris, p. 43 (voir « métaphore et symbole »). يعقد لغويرن في كتابه مقارنات مهمة بين الاستعارة والرّمز.

كلمة "الشقائق" في قصيدة السيّاب يتداعى بالضرورة إلى أذهاننا حشد من الصّور التي تتكامل من غير أن يلغي بعضها البعض. فهذه الكلمة قد تحيل في مستواها الأوّل على مملكة النبات التي ظلّت في الذاكرة الشريقيّة قرينة مملكة الإنسان⁽¹⁰⁹⁾، لكنّها قد تحيل، لمن اطّلع على الأسطورة، على الزهور التي تنبت من دماء أدونيس؛ كما يمكن أن تحيل على أصل الكلمة الإغريقي . فالشقائق جاءت في الكتب العربيّة ترجمة للكلمة اليونانية *Anémone* المشتقّة من *Anemos* التي تعني النسيم والرّوح وتلوّح إلى نسمة الخلق المجدّدة والتّلاقح بين الزهور عن طريق غبار الطّلع⁽¹¹⁰⁾، لكنّها قد تحيل أيضا على لون زهرة شقائق النعمان وهو الحمرة، والحمرة توحى بـ "الدم". لارتباطها بالنعمان بن المنذر ملك الحيرة الذي عرف بسفك الدماء . والكلمة كلّها تعني قطع الدم (ولا شك أن لدلالة المفردة صلة بأسطورة أدونيس أو بأسطورة عربيّة مشابهة)⁽¹¹¹⁾.

إلى جانب هذه الإيحاءات الأسطوريّة يمكن أن تثير هذه الكلمة في ذهن القارئ إيحاءات أخرى. فمن النقاد من استشفّ فيها معنى الثورة ومعنى الأمل ومعنى الحلم⁽¹¹²⁾، ومنهم من رأى في فشل عشتار في إيقاف تمّوز وفي انبثاق الملح بدل الشقائق تلويحات إلى علاقة السيّاب المتوتّرة مع المرأة⁽¹¹³⁾. هكذا تنفرج المفردة الواحدة عن أفق من الدلالات وتصبح أنقالا وأخيلاً وأفكارا متباينة، لكنّ التباين يعيش في كنف العافية "فلا تهدم العناصر

ويرى أن الكلمة الرّمز تجتمع فيها كل العناصر المؤلفة لمدلولها المعياري الأوّل لتشكل الصورة الفعلية التي تنطبع في الذهن، ثمّ من خلال هذه الصورة بكاملها يتمّ الانتقال إلى صورة أخرى أو مفهوم آخر هو المرموز إليه، وهذا الانتقال يتمّ بعملية عقليّة لأنّ النقاء الدالّتين يتمّ في ذهن القارئ حين يتمّ الانتقال في الاستعارة من المدلول الأوّل إلى المدلول الثاني من خلال وحدات معنويّة مشتركة بين المدلولين. ويقيم تودوروف (Todorov) علاقة بين "الرّامز" و"المرموز إليه" ضمن عملية الترميز التي يصفها كربط غير ثابت نسبيا بين وحدتين من المستوى نفسه، وبين الدالّين ومدلولين - ينظر: O. Ducrot & T. Todorov : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972, p. 134.

- (109) جبرا إبراهيم جبرا: النّار والجوهر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 1982، ص 40.
(110) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص 148.
(111) المرجع نفسه، ص 184.
(112) علي حدّاد: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافيّة العامّة- بغداد، ص 153.
(113) عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السيّاب)، ص 224.

المتباينة بعضها بعضا بل تظل متعاقدة متآزرة" (114). وبسبب هذا كله كان الرمز دائما مصدر خصب لا ينضب.

6 - 2 . أسلوب تعدد الأصوات :

كثيرا ما عوّلت القصائد المقنّعة على تعدّد الأصوات وتباين الخبرات وتقابل التجارب في تشكيل بنائها الفنيّ، جامعة بذلك بين كينونة الشّعْر، وصورورة القصّ، مستمدّة من الأوّل طرائق تعبيره وأساليب صياغته، ومن الثاني أدواته في تشكيل الحدث وتحريك الشخصوس وتصوير الوقائع.

ولعلّ أهمّ ما يلفت الانتباه في هذه القصائد نحوض الأصوات بدور كبير في بناء الحدث الدراميّ وتصعيده والوصول به إلى الدّروة. ذلك أن تجربة الشاعر في مثل هذه القصائد ليست تجربة منجزة منتهية وإمّا هي تجربة في حال إنحاز وتشكّل. لهذا لا يكتفي الشاعر بوصفها، وإمّا يتركها تنمو وتتطوّر داخل القصيدة، ممّا يذكي انتظار القارئ وتلهّفه ويجعل ترقيبه يمتدّ من بداية النّصّ إلى آخره.

ومن المهمّ أن نذكر بأن استلهام الشاعر التعبير القصصيّ له وظيفتان، فهو يدعم، من ناحية أولى، جانب التجسيد في القصيدة ويمنع الأفكار من أن تكون مجردة، وهذا من شأنه أن يفسح المجال واسعا أمام الحركة الدراميةّ ؛ وهو، من ناحية ثانية، يسهم في نموّ النصّ فكريّا وشعوريّا بحيث تصبح القصيدة، رغم تشبّثها الظاهر، حركة متطوّرة تتجه متساندة الحركات نحو غاية معيّنة (115). وهذا ما نلاحظه بجلاء في قصيدة أمل دنقل "العشاء الأخير" :

بكائيّة

أعطني القدرة حتّى أبتسم
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح

(114) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 75.

(115) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 83.

ويدبّ الموت كالقنفذ في ظلّ الجدار
حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطني القدرة حتى لا أموت...

(1)

"الرياح" اختبأت في القبو حتى تستريح
فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقه
ووقفنا نحرس الباب ونحمي الأروقه
بينما خيل الممالك تدقّ الأرض بالخطو الجموح
يقتفون الأثرا
يسألون الدرب عن خطوة ربح فيه، عن أية ربح
فيغضّ البصرا (...).

(2)

الخيول المشرجة
صهلت لكن هل الفرسان فرسان كما كانوا غدا؟
والمهاميز التي تحملها الأقدام غاصت في القلوب
وسيوف ثلّمت
فقد استأجرها النخاس تحمي هودجه
وسيوف قنعت أن تتدلّى عند الاستعراض زينه
وحمائل
حملتها في دياجي الليل أضلاع المقاصل
ودفنا نبلها المقهور في عام البكاء
... شبح الفرسان ما زال على وجه المدينة
صامتا يأتي إذا جاء المساء
صامتا ينفض أطراف الرداء

وتمدّ الجسدًا

فيمدّ الخوف في الليل يدًا.

(3)

- من ترى مات؟

- أنا...

- أنت!

- أجل

- أنت لا تملك يوما أن تموت

- الحمامات لوت أعناقها

والتوى حتى لساني بالترطان

- أنت لا تعرف من أنت...

- أنا أوزيريس "صافحت القمر

كنت ضيقًا ومضيئًا في الوليمه

حين أجلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي

فتغاضت عينه مرتعده

أنا أوزيريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بما كان وما سوف يكون

فكسرت الخبز حين امتلأت كأسني من الخمر القديمة

قلت: يا إخوة هذا جسدي فالتهموه

ودمي هذا حلال فاجرعه..."

- ربما أحياءك يوما دمع "ايزيس" المقدس

غير أنّا لم نعد ننجب ايزيس جديده
لم نعد نصغي إلى الصوت النشيج
ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الصّجيج⁽¹¹⁶⁾.

إنّ الرؤية القصصية هنا هي ركيزة القصيدة وعمادها، والرؤى التصويرية أو الصّوتية إغناء وتمكين لها. وجليّ أنّ الشاعر أهاب بشخصية أوزيريس رمز الخصوبة الكونية، في الميثولوجيا الفرعونية، ليكون بطل قصيدته، لكنّه أهاب في الوقت ذاته بأنموذج مناقض يجسده المماليك، واستعان بأصوات ثانية لتطوير حدث أو توضيح فكرة.

وأهم مظاهر الصّراع في هذه القصيدة صراع بين "أوزيريس" والموت، وصراع بين "أوزيريس" وشعبه الذي لم يصدّق نبوءته (وهي النبوءة التي أخبرته بالهزيمة قبل وقوعها).

ويهمنا أن نتأمّل، على وجه الخصوص، القناع. فقراءة متأنية لهذه القصيدة تكشف عن أنّ الرّمز اكتسب، داخل القصيدة، دلالة جديدة إلى جانب دلالاته القديمة، فهو يلوّح فيها إلى البعث والتجدّد مرّة، وإلى التحلّل والفناء مرّة أخرى. يرمز حيناً إلى الموت من حيث هو وعد بحياة ثانية، ويرمز، حيناً آخر، إلى الموت من حيث هو حدّ ونهاية، أي إنّ الرّمز انشقّ بين دلالة ونقيضها، دلالة موروثية وأخرى مكتسبة، الدلالة الأولى منحدره من الأسطورة، والدلالة الثانية منبثقة من النصّ، لكنّ هذا الانشقاق لا يعني إلغاء إحدى الدلالاتين أو استبعادها. فالرّمز ظلّ في الحقيقة يجمع بين تينك الدلالاتين في وحدة متوتّرة:

- من ترى مات؟

- أنا

- أنت؟

- أجل

- أنت لا تملك أن تموت .

(116) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 172 وما بعدها.

بمذه الطريقة أصبح الرمز بؤرة علاقات متقابلة. فهو يشير إلى فكرة ثم يعبرها إلى ما سواها بل إلى ما يعارضها، وهذا من شأنه أن يذكي الصراع الدرامي ويؤججه.

على أن أهم ما تختص به هذه القصيدة جعلها القناع طرفا في صراع أكبر، صوتا ضمن بناء اركستري تسهم فيه أصوات عديدة. هذه الطريقة في البناء تنطلق من بديهته تقول "إننا مهما زدنا اللون الأسود سوادا فلن نزيده ظهورا وتأثيرا، ولكننا بمجرد أن نضع الأبيض بجانب الأسود حتى يزداد إحساسنا بالوجهين معا" (117). وهذا ما عمدت إليه القصيدة حين وضعت الإله "أوزيريس" رمز الخصوبة الكونية إلى جانب الممالك الذين يرمزون في القصيدة إلى الموت، بل وجعلته ينهزم أمامهم. فهذا البناء يعمق الفكرة التي يريد الشاعر أن يبلغها إلى القارئ، وهي فكرة استفحال الموت واستشراء العقم. وهذه الفكرة ما كانت لتصل القارئ بمذه القوة لو لم يهب الشاعر بمذا البناء الذي قابل بين الأضداد وواجه الفكرة بنقيضها.

غير أن تعدد الأصوات كما نحب أن نفهمه لا يعني تعدد الشخصوخ فحسب، بل يعني أيضا تعدد الأساليب واللغات داخل القصيدة الواحدة. وقد لاحظنا أن الشاعر المعاصر قد استقر في وعيه أنه ثمرة الماضي بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بينها جدل وحوار، ومن ثم فتح قصيدته ما استطاع على كل لغة وعلى كل تراث، "وفي هذا تأكيد لصوته من جهة وتأكيد لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى" (118).

وإذا عدنا إلى قصيدة أمل دنقل نظفر بمصدرين اثنين اتكأ عليهما الشاعر في تشكيل رموزها ونحت شخصوها، هما الأسطورة الفرعونية والإنجيل. ولكن على بقدر ما كان المصدر الأول جليًا كان المصدر الثاني خفيًا، بيد أن قراءة متأنية تكشف للقارئ ما استخفي، وتظهر له ما ضم. فبدءًا من العنوان "العشاء الأخير" يلوح الشاعر إلى قصة المسيح، وعلى وجه الخصوص إلى نهايته، لكن الأمر لا يتوقف عند عنوان القصيدة وإنما يمتد إلى نسيجها حيث يظهر صوت المسيح صريحًا كما توضّحه هذه المقارنة :

(117) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 300.

(118) المرجع نفسه، ص 300.

| الإنجيل | قصيدة أمل دنقل |
|---|---|
| أخذ الخبز وبارك وكسّر وأعطى التلاميذ وقال: خُذُوا، كُلُوا هذا جسدي وأخذ الكأس وأعطاهم قائلًا: اشربُوا منها كلَّهم لأن هذا هو دمي. إنجيل متى 26: 26-28. | فكسرت الخبز حين امتلأت كأسي من الخمر القديمه قلت: يا إخوة هذا جسدي فالتهموه ودمي هذا حلال فاجرعه |

والواقع أن بين قصّة المسيح وأسطورة "أوزيريس" صلات ووشائج ، ولا يستبعد الباحثون أن يكون لرمز أوزيريس أثر عميق في الديانة المسيحية إذ يعدّ المولّد الاوزيري الثاني الذي رمزت به الأسطورة المصرية إلى انتعاش الحياة ووفرة المحاصيل شديد الشبه بقيام المسيح بين الأموات.

وعلى أيّ حال فإنّ في الإهابة برموز من مصادر إنسانية عديدة إشارة غير مباشرة إلى أنّ التجربة التي يفصح عنها الشاعر ليست تجربة فردية محدودة وإنّما هي تجربة إنسانية عامّة، وربّما كان هذا الأسلوب أنسب لطبيعة العمل الدرامي الذي يقوم على إحساس الشاعر بأنّه "صوت من سمفونية من الأصوات تتجاوب عبر الزّمن وعبر حدود المكان واللغة والجنس والحضارات بعامة" (119).

محمد الغزي

قائمة المصادر والمراجع:

1- بالعربية :

- إبراهيم، زكريا : فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966م.
- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 1985م، ص 158.
- _____ : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1985م.
- _____ : زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1983.
- إسماعيل، عز الدين: الأدب والإيديولوجيا، مجلة فصول المجلد، 5-1985م.
- _____ : الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، 1973م.
- أليوت ت. س: التراث والموهبة الفردية ضمن كتاب "الشعر بين نقاد ثلاثة"، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت، 1966م.
- _____ : الأرض اليباب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.
- باقر، طه: ملحمة كلكامش (ترجمة وتحقيق)، بغداد 1962م.
- باندولفي، فيتو (Vito Pandolfi): تاريخ المسرح، ترجمة الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1979م.
- البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج 2، دار العودة، بيروت 1979م.
- _____ : المجموعة الكاملة، ج 3، دار العودة، بيروت 1979م.
- _____ : تجرّبي الشعرية، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت 1979م.
- بيرس، سان جون (Saint-John Perse): الفُلُكُ ضيقة، ترجمة مصطفى القصري، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973م.
- ثامر، فاضل: القناع الدرامي والشعر، مجلة الأفلام، بغداد، ع10/11، سنة 1981م.
- _____ : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الاعلام، بغداد 1975م.
- جبرا، جبرا إبراهيم: النّار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح. محمود شاكر، القاهرة 1984م.
- الحبابي، محمد عزيز: من الكائن إلى الشخص، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968م.
- حدّاد، علي: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986م.

- حسن، عبد الكريم: الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السيّاب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م.
- حنفي، حسن: فلسفة التاريخ عند فيكو، مجلة الفكر العربي، عدد 27، 1982م.
- الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة، فصل "الأقنعة التّنجية" المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 1981م.
- داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.
- دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، ط.2، دار العودة، بيروت - ومكتبة مديولي، القاهرة 1985م.
- راجع، عبد الله: القصيدة المغربيّة المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، عيون المقالات، الدار البيضاء، ج1، 1988م، ج2، 1989م.
- ستاروبينسكي، جان (Jean Starobinsky): النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، 1976م.
- سعيد، خالدة: البحث عن الجذور، بيروت 1960م.
- السيّاب، بدر شاكر: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت 2005م.
- : الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.
- الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
- عبد الصبّور، صلاح: حياتي في الشّعر، ضمن الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.
- عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع، 1981م.
- العالاق، على جعفر: البنية الدّرامية في القصيدة الحديثة، مجلّة فصول، عدد 1-2، 1987م.
- عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربي الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 1978م.
- العيد، يميني: في القول الشعري، دار توبقال الجديدة، بيروت 1987م.
- : في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983م.
- غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، عدد 3، 1981م.
- الغزي، محمد: تجليات النص الغائب في الشعر الحديث، مجلة نزوى، 01-2012م.
- فريزر، جيمس (James Frazer): أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1982م.

- فيزا، لوريت (Laurette Veza): ازرا باوند، ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.
- كاسيرر، أرنست (Ernest Cassirer): مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، 1961م.
- ماتيسن، ف. أ (F. A. Matisse): ت. س. أليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1965م.
- مركزوز، هربرت (Herbert Marcuse): أيروس والحضارة، ترجمة مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي ربيع 1988م.
- مكاوي، عبد الغفار: "كن نفسك"، قراءة في نصوص نيتشه، مجلّة عالم الفكر عدد 4، 1990م.
- : ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة، القاهرة، 1972م.
- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر، بيروت 1996م.
- نعيمة، ميخائيل: الغرغال، دار صادر، بيروت 1964م.

2- بالفرنسية :

- Barthes, Roland: *Sur Racine*, Seuil 1963.
- Berque, Jacques: *Langages arabes du présent*. Gallimard, Paris, 1974.
- Charbonnier, Georges: *Entretiens avec Claude Levi-Strauss*, nouvelle éd. Les Belles Lettres, Paris, 2010.
- Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris 1967.
- Ducrot O. & T. Todorov : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.*, Seuil, Paris, 1972.
- Eliade, Mircea: *Aspects du mythe*. Gallimard, Paris 1963.
- Le Galliot, Jean: *Psychanalyse et langage littéraire*. F. Nathan, Paris, 1977.
- Lacan, Jean: *Ecrits*. Seuil Paris 1966.
- Le Guern, Michel: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Larousse, Paris 1973.
- Martin, Marcel: Introduction au scénario du film "persona" (de Bergman), in: *La Revue du Cinéma*, n°19, 1970.
- Sartre, J.-P.: *Qu'est ce que la littérature?* Gallimard, Paris 1948.

هل قصيدة النثر ضدّ الذاكرة؟

أسماء جموسي عبد الناظر (*)

إنّ أهم الشواغل اليوم في دراسة العربية الإجابة عن سؤال "قصيدة النثر". فهذا المبدع قد حقّق من الرّواج أمرا كبيرا، فقبلته الذائقة قبولا نسبيا وانكبت أعلام كثيرة على دراسته في أفق تمثله "قصيدة" و"شعرا" لكن في حكم تسميته "قصيدة نثر".

نحن إزاء إشكالية متعدّدة الوجوه، منها الأنطولوجي ومنها الأسمائي ومنها الثقافي ومنها الإبيستيمولوجي. ولا يمكن أن نزعم أنّ لهذا المبدع من الضبط والحدّ والتجنيس (homogénéisa) ما يشفي غليل القارئ والناقد، وما يقدم للباحث ولحلّل الخطاب الشعري من المنهج ما يكفي، لا سيما في الأوساط الجامعية.

فالمناهج متعدّدة في مقارنة "قصيدة النثر"، وهي في الغالب مستوردة من الفكر الوافد، غير أنّ الإجابات في الغالب غير كافية.

نروم في هذه الدراسة أن تُبيّن أنّ الإشكالية تأويلية بالأساس، وأنّ مركز الإشكال قائم في تغاضي التأويل عن تاريخه، على أنّ هذا الباب أضحي اليوم حاجة معرفة أكيدة، لا سيما في الدراسات الأدبية والنقدية.

(*) أستاذة مساعدة بجامعة سوسة - تونس .

وليس تاريخ التأويلات الذي نقصد عرضاً لمراحل تقبّل الأثر الأدبي بقدر كونه تاريخ "نقدٍ" بالمعنى الذي يقيم وفق المنهج العلائقي علاقة بين ما قام من الأطروحات حول المبدع الشعري وما حفّ به من ظروف.

لذا ليست دراسة تاريخ التأويل مجرد سردٍ لمتابعةٍ من النتائج والأطروحات، إنّما هذه الدراسة في الواقع إدراك آليات القائم بعد تفاعلاً تواصلياً مع انتظارات المتقبّل ومع آليات تبلور الأشكال المحيئة للمشروعية الأدبية.

ونحن لا نقصد بـ"النقد" هنا العلاقة بين العملية التأويلية والسياق التاريخي الموضوعي فحسب، إنّما نضمّ إلى ذلك العلاقة بين الأثر الأدبي ومؤوّله بما يحمله في ذهنه من أنساق ثقافية-اجتماعية تؤثت فكره وذائقته، ندركها في سياق مداورة الخطاب وتحليله.

إنّ الإشكالية التي يطرحها هذا العمل هي تحديداً منزلة المؤؤل داخل تاريخ تأويلات الأثر الأدبي المعني بالدرس. وهنا تتحاضنُ صفحتنا الشعر ونقده على نقطة ارتكاز مهمة نراها ناجعة في دراسة تاريخ التأويل، أعني "الاستعارة التصويرية" الكبرى التي تصل المؤؤل بذكرته التي تشغل داخل فضاء تأويلي، وهو "الثقافة" بالمعنى الذي ضبطناه في بحوثنا عامة لا سيما في المؤؤل الأخير (1).

فهل إنّ "قصيدة النثر" كما يذهب إلى ذلك كثيرون مبدع أدبيّ ضدّ الذاكرة أم إنّها متواصلة معها؟ وهل إنّ إشكالية إدراك ذلك قائمة في التأويل وتاريخ التأويل؟

1 - التّقديم :

إنّ لـ"قصيدة النثر" كبتوتين، إحداها تأويلية والثانية تواصلية تفاعلية، وهما متراسلتان متفاعلتان تفاعلاً تبادلياً. لذا تعيش "قصيدة النثر" وضعاً قائماً على التّضادّ داخل فضاءٍ من الاعتراف التّسبيّ بما وعدم التعرّف الكبير عليها في آنٍ معاً. فما زالت "قصيدة النثر" تنتشر منذ

(1) أسماء جموسي عبد الناظر : الثقافة في أفق الفهم والإجراء، مسألة الثقافة - النقد الثقافي - النقد الأدبي الثقافي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس (تونس) 2012.

أكثر من نصف قرن من ناحية، وهي في بعض الخطابات المؤولة تتوافق مع الذّكرتين الشعرية والنقدية العربيّتين، لكنها في كثير من الخطابات ضدّ الذّكرة بل يجب أن تكون ضدّ الذّكرة.

نصوغ المسألة في الواقع بعبارة "زمنية الفهم" التي لها بُعدٌ جدليّ يدخل بدوره ضمن إشكالية "الأشباه والنظائر"، وهي إشكالية مشحونة ببعد ثقافيّ، يدفعها ما نصطلح عليه بـ"شعرية التّعريف". ويتخذ سؤال الشّبه هنا مسلكين:

- مسلكا أجناسيّاً (générique)،

- مسلكا موضوعيّاً.

وتكشف لنا أزمة سوء الفهم عامة أو عدم التّعريف أننا إزاء قضية مهمّة للغاية، هي حركية الشعرية في تفاعلها مع السياقات وتاريخ السياقات أو سياقية السياقات، وهي تمهنا أساسا في التاريخ داخل فعل التأويل وكذلك في العمل من أجل إستيمولوجيا تاريخ الأدب في أفق إستيمولوجيا الثقافة.

إنّ خطاب سوء الفهم الذي تعيشه "قصيدة النثر" في أجهزة تقبلها صالحٌ في جانب منه لرسم تاريخ أجناسية (généricité) ⁽²⁾ الجنس الأدبيّ، أو على الأقلّ هو نقطة تحوّل في

(2) مصطلح Généricité من اقتراح G. Genette، وقد وضّحته Marielle Mace في مقالات إلكترونية في مجلة Fabula، نختير منها ما قالته في مقال لها في صفحتين بعنوان... <http://www.Fabula/atelier.php?Géricité> تقول Mace: "...من هنا فصاعداً فإنّ ندرس جنسا مشروطا أدبيا يعني أن ندرس اليات الحسم في أدبيته". ثم ترى صاحبة المقال أن إجناسية الأدب "هي النقطة العمياء في النظام" وهي بلا شك تعني نظام الجنس الأدبي كما استقر مؤسسة أجناسية. فإن الإجناسية والأدبية صفحتان متحاضنتان. بل ترى Marielle Macé، أنّ الجنس الأدبي يضحى جنسا عندما يصبح وقحا وسفيها impertinent، أو غير منتج improductif، لأنه متعلّق شديد التعلّق بأدبيته المشروطة. تقول: "إنّ السؤال في شأن الأدبية المشروطة يسدّ الباب أمام الإجناسية". وهنا في رأيها يكون لتاريخ الأدب فضلٌ كبيرٌ :

«Peut-être que dans la généralité d'une catégorie générique, le mieux que l'on puisse dire est que le genre est conditionnellement littéraire». p.1 . تفهم صاحبة هذا المقال المصطلح داخل معنى نشيط وتحولي للإجناس. تقول في مقال آخر لها أيضًا إلكتروني في 9 صفحات، عنوانه La généricité restreinte، نشر في <http://www.fabula.org/revue/cr/111.php> (Acta) : Fabula, La Recherche en littérature "تستبدل الأجناس باعتبارها خطوط فصلٍ ومحاور تنظيم وتطبيق للفضاء الأدبي، بحركية الأجناس، ومختلف أشكال التفاعل بين الانواع الأجناسية، المقننة أو غير المقننة، [نقول] بإيجاز شديد إنها مسألة (إعادة التجنيس المسترسل)":

تصوّر هذا الجنس داخل المجموعة الثقافية العربية الإسلامية، إذ كما يقول م. اسكولا M. Escola « لا ينشُب سوءُ الفهم فعلا إلا عندما يتواجه سياقان غير متجانسين »⁽³⁾. ومعه يكون الانتباه فعلا إلى أننا إزاء تحوّل من نمط مقروئية (lisibilité) إلى نمط آخر. نحن مع "قصيدة النثر" فعلا إزاء سياقين غير متجانسين في مستوى المبدع وفي مستوى تقبله. لكنهما بالمقابل يفتقران إلى وضوح في التأويل في مستواه الحركي والتاريخي، كما سنوضح لاحقا.

إن هذه العلاقة القائمة على التضادّ في المنزلة الأجناسية لـ"قصيدة النثر" هي فعلا علامة دالة في عمل الباحث المهتم بالتاريخ الأدبي والنقديّ معاً، فهذا الوضع الإشكالي يتضمّن معضلة في مستوى التمثيل العلائقي بين النظرية والقراءة والتاريخ، إذ تقوم التوترات وآثار الصعوبة التي يمرّ بها المبدع اليوم. وإنّ التراسل بين سوء الفهم أو عدم التعرّف لقصور التأويل، لمن أهمّ الركائز التي يعود بها تاريخ الأدب ونقده إلى ساحة الدرس بقوة، متخذاً بلا شكّ توجّها مختلفا عمّا كان عليه سابقا، حيث نقف في اللحظات "الكبرى" لعدم التعرف وسوء الفهم على أدوات مهمة للتفكير في سياق التاريخ الثقافي للأدب.

إنّ إشكالية "قصيدة النثر" إشكالية في قلب "الشعرية" في علاقتها بممكنات الكتابة حيث طرح سؤال "كيف يمكننا أن نفهم "الخانة العمياء" في هذه النظرية. ويتعلّق الأمر بتناول العلاقات بين وصف النصوص المتحقّقة والتفكير في "النصوص الممكنة"، إلى جانب التفكير في منزلة الشعرية، فهل النظرية معنيّة بالنصوص المغلقة، أم إنها قادرة على أن تشمل أيضاً كامل حقل الممكنات إلى حدّ أنها قد تستشرف أدب الغد؟

2 – إشكالية "قصيدة النثر" إشكالية تأويل :

2 – 1. "قصيدة النثر" والتأويل :

تعود حاجة "قصيدة النثر" إلى تأويل مناسب إلى كونها تحمّل علامةً إشارية ليست لها سمة البدهاء الكافية. فهي قائمة على علاقة انفصال بين الجليّ والخفي، إضافة إلى قيامها على

(3) Marielle Macé: « De la méprise à la reconnaissance », (in) *Acta Fabula* ; automne 2004, عن (volume 5, N°204) La recherche en littérature

غير القابل للتفسير والملمغز وما يصمّد أمام التعريف والضبط، وما لا يُمكن أن تُصدّه داخل مقولات قاطعة. بل تحتفظ "قصيدة النثر" في القراءة الأولى لتسميتها "قصيدة النثر" بخاصية مفارقة وقائمة على قاعدة عدم التناغم العرفاني. فهي تسمّى "قصيدة" وما هي بـ"قصيدة"، وتحمل تسمية "نثر" وتُقبل على أساس أنّها "شعرٌ" وما هي بشعر. لذا فـ"قصيدة النثر" بحاجة إلى التأويل المناسب في السياق الأسمائي والأجناسي والإجناسي معاً، إضافة إلى حاجتها إلى التأويل في مستوى مقروئيتها في أفق تاريخ التأويل، في سبيل اقتناص مكنن شعرية خطابها تأسيساً لآليات قراءتها وفهمها والتعرّف عليها وتعريفها.

ولا وجود لفاصلةٍ قاطعةٍ في الواقع بين السّياقين الأسمائي (onomastique) والأجناسي. إنّما الفائدة الكبرى التي يغنمها الفكر الأجناسي، كما يرى ذلك جان ماري شيفر Jean-Marie Schaeffer، هي أن يُنقل نحو "أسماء الأجناس" التي تستعمل في فترة بعينها أو يسترسل استعمالها، أو يختفي، بدل الانطلاق من شبكة بأسرها حتى إن كانت قابلة للقياس⁽⁴⁾. وليس خفياً أنّ حاجة "قصيدة النثر" إلى التأويل مقترنة بغموض مضاعف في التسمية وفي الموضوع باعتبار أنّ المسألة أجناسية كما تقدّم القول عليه ولأنّ في هذا النمط من الكتابة كثافةً وتعريباً وازدواجاً في الدلالات.

إنّ التأويل المأمول في ما يتّصل بـ"قصيدة النثر" هو قبل كل شيء أن يصدّر عن قراءة مرّضية للمتصوّر باعتباره علامةً اسمائيةً حاملةً شبكةً تأويل. فيُجرى التأويل عندئذ على موضوعٍ لسانيةٍ مُصطلحية، وعلى حقل ثقافة وميدان تاريخ في الآن ذاته. وسيشتغل التأويل المأمول عندئذ داخل الغموض مع التمييز بين غموض أمرٍ واقعٍ وغموضٍ مبنيٍّ. فأما في النوع الأول من الغموض فتُسلّم إلينا العلامة في عبارة مُحكّمة الغلق هي "القصيدة"، وهي أحد طريفي تسمية "قصيدة النثر"، مما يقتضي عملاً تأويلياً يعيد المعنى إلى تلك العلامة لا بمعنى التفسير وإنما من منطلق افتراض وجود وعيٍ قصديّ واعٍ. وفي هذا النوع من التأويل من النوع الأول نحتاج إلى التواصل التفاعلي بين التأويل والثقافة والتاريخ. أما النوع الثاني من الغموض،

Jean-Marie Schaeffer: *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?* Ed du Seuil, coll. «Poétique», Paris, (4) 1989.

وهو الذي يعنينا أساسا في التأويل المأمول، فهو الغموض المركّز، وهو "كلمة جامعة"، من قبيل الحكمة مثلاً أو المثل أو التسمية المهمة كما هو الشأن في عملنا، حيث الكلمة الجامعة هنا هي "قصيدة النثر". وهو متصوّر مشحون بأنواع شتى من المعاني لأنه قائم على غموض مبنيّ عبر تاريخية التأويل.

لذا تقتضي هذه الكلمة الجامعة تأويلا يكشف الغشاء عن المضمّر المتمتع على القارئ/ المؤلّ المتسرّع، وهو يكون إجابة عن السؤال: لماذا سُمّي المبدع الأدبي اليوم "قصيدة نثر"؟ وما حقيقة علاقته بـ"القصيدة"؟ لكن أي نوع من التأويل تحتاجه "قصيدة النثر"؟ هل هو التأويل الموضوعي الذي لا بدّ أن يختفي فيه المؤلّ تماما إثر عمله التأويلي مباشرة فنن فصل بذلك الذات عن الموضوع انفصالا كاملا، أم هل هو تأويل يرتسم داخله المؤلّ فيتواصل الموضوع بالذات توأصلا تفاعليا تبادليا؟

إنّ التأويل المأمول هو المتحقّق فعلا في سياق التواصل التفاعلي التبادليّ بين الذات والموضوع، بما أنّ الذات جزءٌ من الموضوع والقارئ جزءٌ من المقروء. إنّ التأويل المأمول لا ينفصل عن تاريخية المؤلّ باعتباره كائنا مؤنسناً في اجتماعيته وثقافته وأنطروبولوجيته، لكن بمقتضى انتمائه إلى مجموعة ثقافية تأويلية عرفانية بعينها. ثمّ إنه لا ينفصل عن تاريخية المؤلّ بمقتضى كونه متوأسلا مع ذات المجموعة التأويلية العرفانية، واعتبارا لأنّ الشعرية وتقبلها توأمان لا ينفصلان.

يحق لنا على هذا الأساس أن نتحدّث عن تأويل مُوقّفٍ مع إستيمولوجيته الثقافية، حين لا يكون العمل التأويلي بناءً ذهنيًا لفكر مخدوع يكون هو ذاته الذي أنتج وهمه. ثم يتوالد هذا الوهم وينتشر على أرض الوعي إذ ينشر الذهنيّ إنتاجه دون أن يدرك أنه هو صاحبه وأن ما يراه صحيحا هو في الواقع مجرد لعبة لإسقاطاته. وإنّ "الوهم دوما تأويل" (5) كما يقول سرج كوفنتون Serges Carfanton. بذا، لا تنصور التأويل في سياق تأويل "قصيدة

Serges Carfanton : Leçon sur l'interprétation, (cours) «Philosophie et spiritualité, 2003; (5) <http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/sens1.htm>, en 10 pages

النثر "أسمائياً وأجناسياً وإجناسياً إلا باعتباره تأويلاً لتأويل داخل تاريخ تأويلات، ذلك أنّ الفكر في حالته الطبيعية هو بُعدُ تأويل، فما بالك إن تحدّثنا عن التأويل باعتباره نوحاً جديداً أصيلاً خلافاً، فلا وجود عادةً إلا لتأويل وتأويل.

سننظر في هذا السياق في بعضٍ من مستويات تأويل "قصيدة النثر" من خلال نموذجين مُمثّلين قصد النظر في حقيقة العلاقة السياقية الثقافية بين "القصيدة" و"قصيدة النثر" لنجيب عن سؤال : هل كانت "قصيدة النثر" ضدّ الذاكرة، ومن ثمّ هل فعلاً «لا يوجد لقصيدة النثر أيّ شبيه في التراث العربي»⁽⁶⁾.

2-2. "قصيدة النثر" والتأويل العفوي: سياق الترجمة والرقابة في الأفق الثقافي:

لا شكّ أنّ الترجمة ليست اشتغالا بالألفاظ، إنما هي أساسا اشتغال بالرسالة أي بالمعنى. لذا فهي بحاجة إلى كفاءة ثقافية تاريخية إضافة إلى الكفاءة اللسانية. ومن شأن نظرية المعنى أو النظرية التأويلية للترجمة أن تقدم لنا كثيراً في هذا السياق. ولترجمة على هذا الأساس علاقة وثيقة بالأمر الثقافي الذي كثيراً ما تحمله الترجمة بسبب الصعوبات المترتبة على المسافة الممكنة بين ثقافتين. علينا أن نُميّز في الترجمة بين الدلالة والمعنى. فإذا كانت للكلمة سمّة الانفتاح خارج السياق حيث تُحيل إلى مجموع من المتصورات المعجمية ذات الدلالات الاحتمالية المتعددة فإنّ لهذه الكلمة داخل الخطاب وخاصة داخل جامع الخطاب تزيهياً (actualisation) واحداً لإحدى تلك الدلالات التي تضحى حاملة آلية دلالية وخاصة رسوماً ثقافية قويّة وإن ظلّت مضمرّة أحياناً. إنّ الأمر مهم للغاية في الخطاب المصطلحي في مستواه المتصوّر والأسمائي أيضاً.

وإن كان مفهوم الدلالة يجري على الكلمة معزولة، وتكون فيها "قدرة دلالية" كبرى غير مُرهنّة (actualisé)، فإنّ الكلمة متصوّراً اصطلاحياً داخل الخطاب مشروطة إضافة إلى سياق التلفظ بالسياق العرفاني الثقافي الاجتماعي الأنطروبولوجي. فالدلالات المناسبة هي

(6) عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص16، وهو رأي أورده المناصرة على لسان من يرون قصيدة النثر ضدّ الذاكرة.

وحدها التي تنتج لتشكّل المعنى ومحدداته. وإنّ المعنى لدى أصحاب النظرية التأويلية للترجمة هو حالة وعيٍ لها خاصية غير لسانية. فالمعنى الذي يحافظ عليه المؤوّل في ترجمة الثقافي هو معنى غير لفظي، حتى إنّ ترتّب على ذلك التخلّي عن بعض الكلمات. لذا علينا ألاّ نخلط بين دلالة كلمة ما داخل اللسان وبين المعنى الذي ينشأ داخل وضعية تواصل تفاعليّ تبادليّ، تتفاعل فيه المعرفة اللسانية مع المعرفة، الخارج-لسانية، تأميناً لتحقيق كفاءة التواصل. فقد نفهم جميع كلمات رسالة ما دون أن نفهم الرسالة، والعكس صحيح. في الحالة الأولى نفهم دلالة الكلمات أما في الثانية فنذكر المعارف الخارجة عن اللسان.

إنّ التمييز بين الدلالة والمعنى لدى المترجم والمؤوّل يكون لفائدة المترجم والمترجم على حدّ سواء. وبذلك يميّز المؤوّل بين المتصوّر داخل سياقه القاموسي والمتصوّر في تشكّله المصطلحي داخل فضاء تأويلي ثقافي بعينه، في آنيته (synchronie) وحركيته معاً. لكن كثيراً ما يهمل الوجه الثقافي في الترجمة، وكثيراً ما يفرض هذا الوجه نفسه في بعض الترجمات، لا سيما إن تعلّق بتلك النواة الصلبة التي لا تُفهر في الثقافة، حيث مركز الأمر الثقافي، وهو أمرٌ لافتٌ للنظر لا سيما إن تعلّق بعدم إصابة الترجمة للمعنى الأصلي في المترجم حفاظاً على المعنى الجوهرية في ثقافة المترجم إليه. هنا تحديداً تحافظ الثقافة المتلقية على نواة إدراكية فيها فتحافظ عليها بمقتضى الرقابة الذاتية الحامية لجوهرها.

نحن نعلم أنّ التسمية المصطلحية للمبدع الادبي "قصيدة النثر" قد انتعشت في رحم الترجمة، فأطلقت التسمية على نمط من "الكتابة" ناشئ يسمه عزّ الدين المناصرة بأنه «شبيه بالشعر والنثر معا» (7) ويسمّيه "الشعر المنثور". وبعد أن أحصى الباحث لهذا المبدع خمسا وعشرين تسمية، قدّم موقفه بتفضيل تسمية "قصيدة النثر" على غيرها من التسميات، وإن كانت من قبيل الخطأ الشائع، الذي يفضّله على ما يُسمّيه "التعميمات الشمولية المتناقضة".

(7) المرجع نفسه، ص 6.

أ- مخاض تسمية أم مخاض تجنيس ؟

إنّ تسمية الكتابة الإبداعية اليوم بـ"قصيدة النثر" خاتمة مطافٍ لجدل دار حولها. أما لحظة التسمية فنشأت في رحم الترجمة. فقد ظلّ المتصوّر يبحث له عن تسمية في سياقه، فتعدّدت الأسماء لهذا المولود "المهجين"، من "شعر منشور" و"نثر شعري" و"نشيرة" و"نشعيرة" و"نسيقة"... والقائمة تطول. ولقد سيطرت على النصف الأول من القرن الماضي تسميتان، هما "شعر منشور" و"نثر شعري"، ومع صدور أولى مجموعات أمين الريحاني سنة 1910، "هتاف الأودية" كانت التسمية "شعر منشور" وكانت مرجعيته الشعر الأمريكي والإنكليزي والفرنسي. يقول في تقديمه لمجموعته «يُدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية *Vers libres*، وبالإنكليزية *Free Verse* أي الشعر الحرّ الطليق، وهو آخر ما اتّصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخصّ عند الإنكليز والأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، أمّا والتر ريتمان *Walter Witman* فقد أطلقه من قيود العروض كالأوزان والأبجر العرفية، على أنّ لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا..»⁽⁸⁾.

دارت حول تسمية تلك الكتابات حركة تأويلية تأصيلية مترددة بين مرجعية عربية أو غربية، وصحبتها حركة أسماءية تنافس فيها التأويل في سبيل استعراض القارئ درجة معرفته لمواصفات الأصول الأوروبية، وتنافس أيضاً مع حركة شعراء التفعيلة. يحق أن نسمي هذه الحركة "صراع التسميات" المصحوب بجدل الثقافات. أما مقصدية ذاك المخاض فهي تجنيس الكتابة الأدبية الناشئة، إضافة إلى تأصيلها.

ميّز المؤولون بذلك مثلاً بين شعر مرسل مثل ما كتبه جميل صدقي الزهاوي منذ العشرية الأولى من القرن العشرين بـ"مرجعيته العربية"⁽⁹⁾، في رأي رشيد الشعر باق العراقي، والشعر المنشور بمرجعيته الأفرنجية، كما هو شأن ما كتبه أمين الريحاني. ورغم أنّ الشعر المرسل (وهو شعر عمودي لا تلتزم فيه القوافي)، كان تحديثاً شكلياً من داخل الشعر فقد انقرض، في

(8) المرجع نفسه، ص 7.

(9) المرجع نفسه، ص 11.

حين أنّ الشعر المثور كان تفاعلاً بقوي. ولقد انقسم الموقف التأويلي التحنيسي من خلال تسمية هذا النمط من الكتابة إلى اتجاهين:

- أولهما يرى أن "الشعر المثور" أو "النثر المشعرن" أو "قصيدة النثر" تسميات لمتصوّر واحد، هو النص الخالي من الوزن والقافية بشكل عامّ. وهو يحتمل درجات من الشاعرية (الصورة واللغة) حسب النص المكتوب.

- ثانيهما يرى أنّ هذا النمط ليس شعراً وإنما هو نثر فنيّ.

ب- تسمية المولود في رحم الترجمة:

كان يتعيّن انتظار أدونيس لتسمية هذا المبدع الأدبي بـ"قصيدة النثر"، في مقاله المنشورة سنة 1960 (10) عن سوزان بارنار، ليخفت جدل التسمية إلى حين، على أن الكتاب بقي بلا ترجمة إلى العربية إلى حدود سنة 1992 عندما صدرت أولى ترجمته ببغداد، ثم صدرت ثانية ترجمته سنة 2000 بالقاهرة. ثمّ إنّ أدونيس وأنسي الحاج صمّتا كذلك طيلة ثلاثين سنة عن الكتاب على أهميته في خدمة مسألة ما يسمّيه عز الدين المناصرة "شعرية قصيدة النثر عربياً" (11)، لا سيما أنّ أدونيس في مقاله المشار إليها أعلاه، تبّى آراء سوزان برنار في شأن تطوّر القصيدة الفرنسية ومحدّداتها النوعية، مكثفياً بالتلميح إلى ذلك دون تفصيل.

ج- التسمية والمسمّى:

رجع أدونيس سنة 2001 إلى "قصيدة النثر في نصف قرن" (12)، ليعيد فيها النظر، فوصف المصطلح بأنه "مفكّك ومتشعب ومتناثر حتى إنه يكاد يفقد دلالاته الأساسية، حيث تحوّل في الكتابة العربية الحالية إلى طينة، يمكن أن نسمّيها الكتابة الشعرية نثراً" (13).

(10) أدونيس : في قصيدة النثر، مجلة الشعر عدد 14، ربيع 1960.

(11) عز الدين المناصرة : إشكالية قصيدة النثر، ص27.

(12) المرجع نفسه، ص39، (عن) أدونيس، قصيدة النثر في نصف قرن، جريدة الحياة، لندن 2001/1/1، ويسانده عزّ الدين المناصرة بالإشارة إلى مقال له أيضاً في نفس التوجه: عز الدين المناصرة، شاعرية النثر، الرأي الأردنية 2001/02/16.

(13) المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، ص39.

إنّ التسمية والمسمّى غير متناسين في رأي مؤسس المصطلح، ومعضلة التحنيس ما زالت قائمة. ولم تعد تسمية "قصيدة النثر" قادرة على احتواء ما يسمّيه (الكتابة الشعرية نثراً). يكاد أدونيس يعترف إذن بأننا إزاء "كتابة" لا "قصيدة" مُقترًا بالاختلاط. يقول أدونيس: «كنت أظن أنّ في كلمة "قصيدة" ما يفرض على الشاعر أن يكون نثره مكتنّزًا بخصائص تعوّض عن الوزن (الموسيقى، الكثافة الصناعية) التي تقترن بالكتابة الفنية شعراً ونثراً». ويقول «ظننتُ تبعاً لذلك أنّ عبارة "قصيدة نثر" لا تُفهم إلاّ بوصفها كيانا يقوم ببنيته الداخلية لا بمرجعياته الخارجية، أو بوصفها بنية جمالية تلعب فيها استراتيجية التشكيل دوراً أولاً، ويكون الإيقاع فيها إشعاعاً من هذه البنية ذاتها. والحال أنّ هذه الاستراتيجية شبيهة غائبة في معظم كتابات (قصيدة النثر السائدة)»⁽¹⁴⁾.

إننا نلمس في نعت أدونيس هذا المبدع بأنه "طينة" أن لدى أدونيس في واقع الأمر وعياً حدسيًا بهذا الوضع الإبستيمولوجي المتسبب الذي يعيشه هذا المبدع الأدبي، إذ إنّ في مادة "طينة" ما يشعر بـ"اليونة" و"السهولة" و"الخلفة" و"الجلّة" و"السّجّية"، وبأنّ "الطينة" هي "الخلفة والأصل"⁽¹⁵⁾. ففي هذا الاسم "طينة" ما يثير لدى أدونيس عن طريق الاستدلال الحدسي سؤال "البناء" بعبارة القدماء، فليس للطينة شكلٌ ومن ثمّة ليس بالإمكان تحنيسها والتعرّف عليها وتعريفها. إنّها أضحت مجرّد طينة.

نشأ الوليد فاختلف في نموه عن تسميته. فقد سبقت التسمية نضجه الأنطولوجي والإجناسي. لذلك يرى أدونيس أنّ هذا المبدع الأدبي يُمثّل مرحلة (شعرية النثر)، كما يُرجع الجدل القائم اليوم حول هذا المبدع إلى جدل قسم في المفاضلة بين الشعر والنثر، في حين يُصيّر «كتاب قصيدة النثر (الكتابة الشعرية نثراً) على اعتبارها مرحلة من مراحل تطوّر الشعر العربي وذلك بالإصرار على استخدام كلمة "قصيدة"»⁽¹⁶⁾ وأنه عند طرحه لهذه التسمية «لم

(14) المرجع نفسه، ص40 (عن) قصيدة النثر في نصف قرن.

(15) لسان العرب، [ط ي ن]، المجلد الرابع.

(16) إشكالية قصيدة النثر، ص40.

يفكر بأنه سيكون بديلاً للقصيدة». لذا يستخدم مصطلح (شعراء النثر) للدلالة على "كتاب قصيدة النثر" (17)، مع أنه ظلّ طيلة مقالته يستعمل متصوّر (كتابة).

نقف في هذا الخطاب على الحرج الذي يعيشه المبدع الأدبي اليوم، بين تسميته "قصيدة" وإجناسيته (généricité) وحركيته التأويلية في المستوى الفني. ولقد تردّد أدونيس في تعريف هذا المبدع (الكتابة الشعرية نثراً، الكتابة الفنيّة شعر ونثراً...)، وهو واعٍ بإشكالية إجناسية هذا المبدع الأدبي.

لقد عبّر أدونيس في خطابه عن خيبة بين التسمية والمسمّى. فاقتربت هذه التسمية في رأيه بقصدية (intentionnalité) توجيهية للإبداع الأدبي، وتسميته بقصيدة" في نظر أدونيس هي التي ستكفل للمبدع الاستعاضة عن الوزن باكتنازه بخصائص بديلة هي الموسيقى والكثافة الصناعية، وهما خارجان عن الصنافة (typologie) "شعر"/ "نثر"، ومحددان لما يسميه أدونيس "الكتابة الفنية شعر ونثراً". أما ما إذن تسميةً لنمط من الكتابة متطوّر وحركي، إذ صدرت التسمية عن تأويل عفوي احتضنه حقل الترجمة حيث المواجهة بين ثقافتين ولغتين. وأمامنا مؤوّل سعى إلى معاينة مدى التناسب بين التسمية وإجناسية المسمّى في أفق تلك التسمية. أما الناتج فهو خطابٌ فيه من التردد بقدر ما فيه من الاستبطان الذاتي وإدراك مدى حاجة هذا النمط الإشكالي إلى فضاء تأويلي أرحب من فضاء الترجمة.

إنّ استعمال أدونيس في هذا التأويل العفوي متصوّر "قصيدة"، في ضميمة (collocation) "قصيدة النثر" ترجمةً لـ *poème en prose*، هو تحديداً ما أساء إلى المبدع الأدبي وإلى تأويل الشعرية العربية وإلى القارئ المؤوّل في آن. وقد عبر بنفسه عن تشكيكه في شعرية تلك الكتابة، إذ أضحى كتاب "قصيدة النثر" «ينزويون وينكمشون في عدد محدود من الصياغات الكلامية مسبوكة من جمل تتشابه حتى التطابق، مما يوّلد الانطباع بأنهم أخذوا يوغلون في (تنميط النثر نفسه)، التنميط الذي سبق أن سوغوا ثورتهم به على القصيدة،

(17) المرجع نفسه، ص 40-41.

فكأنهم جاؤوا إلى الحرّية لكي يقيّدوها» (18). إنّ بين "القصيدة" تسميةً وحرّية الكتابة التي قامت من أجلها ثورة الكتابة نفاوتًا في نظره.

ليس لدى أدونيس وعي هنا بأن تأويله ذاته الذي أنتجه هو سبب هذا الوضع، إذ إنّ تسمية "قصيدة" لا تستجيب لشعرية الكتابة المرهّنة (actualisée) في سياقها. وغفلته عن ذلك هي التي جعلته يقع في خطأ المقارنة المصطلحية بين "القصيدة" و"شاعرية النشر". واللافت أنّ أدونيس عاد إلى "القصيدة" بالنظر في إجناسيتها مسميًا إياها "قصيدة الوزن"، محرّرا بذلك تعريفها، جاعلا الوزن صفتها الجوهرية، حاذفًا بذلك بقية محدّداتها التي تتجاوز الوزن إلى شروط أخرى كثيرة سبق أن ضبطناها في مؤلّف لنا سابق (19).

إنّ المتمّمات العرفانية التي حكمت ترجمة أدونيس لتسمية poème en prose بـ"قصيدة النشر" متمّمات من عمق الثقافة المترجم إليها، لا من عمق الثقافة المترجم منها. ذلك أنّ أدونيس صدر في تأويله للمتصوّر وترجمته إلى العربية بـ"قصيدة" عن ترجمة فوريّة متزامنة مباشرة مع مرحلة ذهنية غير لفظية، جرّدت المتصوّر المترجم من معناه ونشّطت الذاكرة العرفانية في الثقافة العربيّة التي ما زالت تحافظ في تسمية المبدع بـ"قصيدة" على "قيمة" متعدّدة الأبعاد. ومنها القيمة الإجرائية الإجناسية والقيمة الثقافية واجتماعية الأدب وما تقتضيه من مأسسة (institutionnalisation) عمادها المقولة كما قد بيّنا في ما ألفنا سابقا.

إنّ "القصيدة" متصوّر عرفاني مركزي في ثقافة الأدب عند العرب، أليست «الوريد الذي يسهم في التمثيل بين الجماعي والفردى، ... وهو أمثليّة حالة idéalité incarnée» (20). فليست لهذا المتصوّر قيمة بنائية فحسب إنّما له قيمة وظيفية وسائطية (médiatrice) في إطار فكر يعنى بالإنتاج التاريخي للقيمة، داخل نظرية الأدب لدى العرب. إنّ التأويل المتصوّر عن طريق الترجمة واختيار هذه التسمية تحديداً في هذه اللحظة من التأويل العفوي للكتابة

(18) المرجع نفسه، ص 41.

(19) أسماء جموسي: المتصوّر والمصطلح في الإجراء والقراءة، الفصل الثاني، "حركية متصوّر قصيدة ووضعه الإشكالي قراءة وإجراء"، ص 63-140.

(20) المرجع نفسه، ص 65.

الإبداعية في مخاضها هذا، لمن أبلغ الدلائل على أنّ الرقابة الذاتية للثقافة العربية كانت وما زالت ذات فعالية في الحفاظ على القيمة الإحرائية الإجناسية للتسمية، في هذه الإجناسية المختزلة تسميياً، على أنها تسمية غير ملائمة من الزاوية التداولية للنمط الناشئ، بلا شك، وهو ما يكشف أنّ الذاكرة الثقافية الديوانية في هذا التأويل العفوي فاعلة في الحركية الخارجية للتسمية.

إنّ ما حافظ عليه التأويل من الجنس الأدبي "قصيدة" في صورته النموذجية بهذا الإجراء، هو ذاكرته الإحرائية المميّزة بين الشعرية واللاشعرية نتيجة ما فرضته التغيرات التاريخية والاجتماعية الجادة على "القصيدة" رغم أنها جنسٌ أدبيّ متين التكوين (21). فهو جنسٌ تشده شبكتان متصوّرتان ناظمتان وهما شبكة أسمائية منها "شعر" و"نص" و"مقطعة" و"بيت" و"قصيد" و"تقصيد القصيد" ... الخ، وشبكة مبلّغة للقيمة تواصلت داخلها المتصوّرات تواصلت تفاعلياً، فتعالقت تعالقا علامياً (corrélation sémiologique) من ناحية ودلالياً جدلياً من ناحية أخرى، ومنها "الحكم" / "المحكمة" و"المقلّد" / "القلادة" و"الساثر" / "الساثرة" و"المشهور" / "المشهورة" .. وغير ذلك. وفي محور الشبكتين قامت محددات شعرية "القصيدة" العربية (22).

وبذلك أضحى "القصيدة" عقداً ثقافياً وفضاءً للكفاءة التواصلية الثقافية المتبادلة بين المبدع ومتقبله، رغم أنّ المعارف عليه أنه يتعيّن اختراق الفن لذلك العقد إبداعاً وتأويلاً، لا سيما أنّ الحركة التأويلية عند بعضهم تشويش على النحو المألوف وبحث عن اللانحويات، وأنّ التأويل لا يبدأ إلاّ مع خلع آلة منتجة للبداهة في وجه منه كبير.

إنّ الخطابين النقدي والشعري يحافظان إلى اليوم على هذه التسمية رغم إشكاليتهما. فلنا أن نساءل ما الذي بقي حقاً من هذا الجنس الأدبي في "قصيدة النثر" الخارجة عنه؟ وهل "قصيدة النثر" جنس مستورد رغم تسميته تلك؟ وهل هو جنس استفزازي بما أنه يركّز على

(21) المرجع نفسه، ص 63 - 140.

(22) المرجع نفسه، ص 67.

الفردية في الإبداع ؟ وإذن هل هو ضدّ الذاكرة الثقافية بإطلاق رغم خضوعه للذاكرة المصطلحية الإجرائية؟ للإجابة عن السؤال علينا بلا شك أن نعمّق النظر في طريقة اشتغال ذهن أثناء تأويله، إدراكا للعلاقة بين الرؤية التأويلية الناصعة واللعبة النفسية أثناء هذه العملية. والناصر التي نعني تقوم حيث ينزع التأويل إلى ردّ الفكر إلى معاينة الكائن، في حين ينزع التأويل في اللعبة النفسية أحيانا إلى التأويل الزائد (surinterprétation) الذي تحتمى به الثقافة للحفاظ على نظاميتها.

إن تسمية المبدع اليوم بـ"قصيدة النثر" رغم تردّد مؤسسها ذاته في شأنها، ورغم تعبيره عن عدم الاتساق بين المسمّى وتسميته، لمن أدلّ الدلائل على حرص الثقافة بهذا التأويل على إبقاء العلاقة بين الذات والموضوع قائمة. وهي علاقة أكّدها منظرون كثيرون لا سيما في مدرسة جمالية التقبل التي تقوم فيها القراءة على محور العلاقة بين المقروء والتناسب (pertinence) الذي يكوّن القارئ على قاعدة الإدراك والفهم، وهما مشروطان بالمجموعة التي ينتمي إليها القارئ بلا شك. فلا تعني ذاتية التأويل تحوله إلى "هوس تأويلي" (délire interprétatif)، ذلك أنّ الانتماء إلى مجموعة تأويلية ثقافية لا بدّ من أن يوجّه فعل التأويل، ويرى إيف ستون Yves Citton أنّ «أي تأويل مبنئ (structuré) بسننٍ تُفرض عليه حدودا»⁽²³⁾.

وكما قد ينزع التأويل في هذه اللعبة النفسية إلى تأويل زائد فإنه قد ينزلق نحو تأويل ناقص، يسعى به المؤول إلى توهم تقويض الثقافة التي ينتمي إليها المبدع من أجل بداية جديدة قاطعة مع الأصول. لكن هل قطع ذلك التوجه نفسه مع "قصيدة" تسمية لهذا المبدع واشتغالا ضدّ الذاكرة، مما قد يبرر الدعوة إلى أن يكون الإبداع والتأويل ضدّ الذاكرة؟

2-3. قصيدة النثر والتأويل خارج الذات الثقافية ضدّ الذاكرة :

إنّ النزوع إلى التأويل الترهيني (interprétation actualisante) المدفوع بأبعاد إيديولوجية لا يهّمه المعنى الذي صدر عنه الأثر الأدبي في أفق القصد والقصدية وفي أصل

Martine Marzloff : (Compte rendu) de Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, Pourquoi les* (23) *études littéraires* ? Edition Amsterdam, 2007, 363 pages

نشأة الأثر وأصل تأويله في سياق التواصل، إنما يصبح التأويل إعطاء معانٍ بعدية وفق السياق الذي يجد فيه المؤول نفسه، ووفق وجودٍ أخرى من التناسب. فيكون المؤول عندئذ نتاجاً لأشكال الحياة الاجتماعية ومنتجاً لها.

إنّ الحياة في هذا الفهم التأويلي نتيجة مباشرة لفعل تأويلي، بما في ذلك من تشكيل للقيم وفضاء لبناء ثقافة جماعية جديدة انطلاقاً من عمليّات تفاوضٍ بين اعتقادات. ذلك أنّ القاعدة الأساسية في هذا التأويل هي الإسقاطات، وإنّ القارئ في هذا التوجّه يعيد اختراع المعنى بدل رصده خلافاً لما ترتضيه المقاربة التاريخانية (approche historiciste). فأدبية النص من إنتاج المؤول. على هذا الأساس عرّف رولن بارت R. Barthes التأويل بأنه حركة ادعاء يُتوقّع من القارئ بمقتضاها أن يسقط على المقروء المساءلة التي يطرحها عليه عالمه الخاصّ به، وبذلك تكون الحركة التأويلية في هذا الأفق البارتي طرح سؤال على النص ثم استخراج ادعاء تأويلي منه. فلم يعد الأمر متعلّقاً بمعرفةٍ ما إذا كان تأويلٌ بعينه صائباً أو خاطئاً، إنّما بقياس مدى قدرته على إقامة خطط مرجعية جديدة تمكّنا من مساءلة النص وفق تناسبات جديدة يفرضها السياق، فيضحي الأدب في هذا السياق من التفكير ملتقى فضاءٍ من الانطباعات، وواقعاً كيفيّاً صبيغياً لا جوهريّة له إذ لا مرجعيّة له. أما ما يحدّد هويّة القارئ فهو مجموع المقاييس التي ينشئها هو على أساس أنّها مناسبة في عمليّاته.

إنّ إغراق هذا التوجه التأويلي في الذاتية الفردية إلغاءٌ للذات الثقافية الجماعية والمجموعة الثقافية التأويلية التي ينتمي إليها، مما يهدّد عملية التأويل بالاعتباطية المتنافية مع تعقّد الرمزية، ولا أحد يحدد أهمية الرمزية الثقافية في عملية التأويل، فهي التي تقترح على وجه التحديد نقلاً للذكاء انطلاقاً من الموضوع نحو الأمر الرمزي، حتى لا يكون التأويل مغلوفاً بتحميله المؤول ما لا يحتمل أو ضدّ ما يحتمل.

إنّ تأويل "قصيدة النثر" خارج الذات الثقافية هو الذي وجّه محمد العباس مثلاً نحو إخراج الذات الثقافية تماماً من تأويل "قصيدة النثر" أجناسياً في مؤلفه "ضدّ الذاكرة" (24).

(24) محمد العباس: ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000.

فقد رأى هذا القارئ/ المؤلّل أنّ إشكالية "قصيدة النثر" واقعة بين قهر الذّكرة وهيمتها، وما يسميه "تغيرات دراماتيكية" سريعة واقعة في مستوى الحساسيات الاجتماعية- الثقافية. فهي في رأيه تاريخ قطيعة بين إنسان عربيّ واقع تحت تلك الهيمنة وقيم إنسانية حدائية حادثة وضرورة حتمتها للحظة. لذا نزلّ المؤلّل قضية "قصيدة النثر" في سياق علمي، إذ ليس الشعر «إشكالية عربية. إنه اندهاش كويتي، السّؤال عصّبه والشّعور دّمه، وبما هو احتمالاً وفعل حيلولة ووعي له من الضجيج الثقافي والتاريخي والفني على الضمّة الأخرى من العالم ما يفوق الصخب العربي، [فهناك أيضاً يُراد للشعر أن يكون مجرد تراث جميل ينال في الذّكرة]» (25).

كانت منطلقات العباس في تأويله لما يسميه "قصيدة النثر العربية" غربيّة. فالثورة الغربية على الوزن والقافية وانتصارُ النثر على الشعر في سياقه العالميّ هذا حولاً «الأجماد الكلاسيكية بكلّ رنينها وإرهاصاتها إلى ذكرى ومرجعيات تاريخية في الكتب المدرسية» (26). وهي مدفوعة ب"الرغبة في التجديد والمغايرة والانعطاف بالذائقة" (27). إنه التزوع إلى ما يسميه «الفعل الإنمائيّ في لحظة عرفت فيما بعد بعصر القوّة الروحية الذي فسح للإنسان هامشاً أوسع للتمثّل على الأرض وتعميرها، وذهب بالشعر الآخذ بالانسلاخ عن الوعظية والخطابية المنبريّة، إلى شفافية أقرب إلى معمارية نظام الموسيقى الإيقاعي في أقصى تحولاته الانقلابية» (28).

لقد حمل هذا السياق الغربي في رأي المؤلّل ما يسميه "الجدل الارتقائي الذي يصنّعه الآخرون باللغة كمكان وإمكان سحريّ". لذا تفاعلنا معه نحن العرب، فكشف لنا «ذلك التضادّ في موقفنا منه. فالعرب من ناحية كانوا يمتصون هذا الجدل ومن ناحية ثانية لديهم خشية من الإصابة بالعدوى منه» (29). أما مردّد ذلك التضادّ فهو عدم قبولنا بالحدائث في أتمّ صورها.

وموقف نازك الملائكة من شعر محمد الماغوط مثلاً هو في رأيه من أهمّ الدلائل على ذلك، إذ إنّها لم تنزل (بعبارة) ما اعترضته في شعره من «ثقل إرث البلاغة العربية، معتبرة

(25) المرجع نفسه، ص 5.

(26) المرجع نفسه، ص 7.

(27) المرجع نفسه، ص 9.

(28) المرجع نفسه، ص 9.

(29) المرجع نفسه، ص 10.

"القصيدة النثرية" بدعة غريبة. فلا يمكن أن نقبل تعريب قصيدة النثر لئلا نخدش قدسية القصيدة العربية. فهي عنوانٌ مَكِينٌ لقومية تطفو زهوا على سطح التاريخ واللغة» (30). ولا تخلو خطابات أخرى في رأي محمد العباس من هذا التضاد، من قبيل خطاب عبد المعطي حجازي وعز الدين المناصرة الذي وسم قصيدة النثر بالخشني.

وإنّ وراء هذه المواقف التي لا ترضى محمد العباس حرصا على عدم الخروج عما يسميه "النسق أو المزاج أو أرشيف الذاكرة العربية..."، نتيجة اعتبار "قصيدة النثر" مجرد «صبغة من صبغ اقتداء المغلوب بالغالب وتقمّص هويته...» (31). وهذا في رأيه من قبيل ما يسميه "الحذر الديالكتيكي" والخشية من التقدم لأننا في رأيه قد نكون "خارج التاريخ". ويكشف هذا المشهد الشعريّ في رأيه حالة «زهاب مزمنة في الثقافة العربية، تأبى جوهره (essentialité) الشعر وتخفيفه من الإنشادية» (32)، وهو موقف أحرقت في رأيه، إذ إنّ «الإصغاء إلى الآخر بكافة تمظهراته شرط من شروط الحداثة» (33) ومن أهمها في رأيه، الاستعاضة عن ثقافة البداوة بثقافة المدينة ضمانا لما يسميه "الفعالية الشعرية" ومراعاة للصلة الجوهرية القائمة على مقابلة إيقاع الحياة مقابل النصّ... وبتصديق وستان أودن Wysten Auden الذي ينفي عن الشعر اليوم القيمة المنفعية (34). كما يتعيّن اعتبار الشعريّ تعبيراً إنسانياً قائماً على شعرية الكتابة لا شعرية الإنشاد، لذا لم يعد [بعبارة العباس] «كفنٌ يستخدم لتقوية الحفظ والذاكرة» (35).

لذا فإنّ "قصيدة النثر" في الشأن العربي «ظاهرة فنيّة وسوسيو- ثقافية صاعدة باطراد في المشهد الثقافي العربي»، فإرضة وجودها لا باعتبارها بديلاً فنياً، إنما هي "خيارٌ فنيّ" (36). وعلى هذا الأساس ينتقد محمد العباس أدونيس في ذهابه إلى أنّ «"قصيدة النثر" أتت ضدّ

(30) المرجع نفسه، ص 11.

(31) المرجع نفسه، ص 14.

(32) المرجع نفسه، ص 18.

(33) المرجع نفسه، ص 19.

(34) المرجع نفسه، ص 20 - 21.

(35) المرجع نفسه، ص 20 - 21.

(36) المرجع نفسه، ص 23.

الوزن. هي في رأيه نمطٌ جديدٌ حتمّه التطوّر الاجتماعي للنثر بمعنى الميل إلى وجود تناغم بنيويّ في مزدوجة النّص/ الحياة، أي بين النشاط المادّي وخبرات التكيّف اللامادّيّة» (37). هي معطى إنساني لأنها "نصّ"، ومن الوجهة البنيوية هي «منتج اجتماعي أصلا»، وهي نتاج الجدلية للمجتمعات العربية.

والذائقة في رأيه أكثر استبصارا من خطاب الحفر المعريّ، لأنها «حدسٌ بالموارب من الأشياء وهوسٌ بالموحي من عمى العلامات» (38). أوكل المؤؤل الأمر إلى الذائقة وحدها في تفاعلها الآني، معزولة عن سياقاتها المرجعية والثقافية التاريخية بل والأنطروبولوجية العرفانية. وذلك جميعه مكرّسٌ لإعلاء حداثة اللحظة العربيّة الحاضرة التي جعلته يرى أنّ «... الإنصات إلى الآخر ولو بنية تعريب منجزه كما هو الحال إزاء القصيدة النثرية شرط من شروط الحدائة بل ضرورة لاستيعاب متطلّبات اللحظة وما تفترضه حيوية الذائقة» (39). وهذا الإنصات في رأيه هو وحده الكفيل بأن يجعل من بروز هذا الذي يسميه "اللون الأدبي" «فرصةً لتحدي وثنية الجنس الأدبي ومدعاة لإعادة تعريف "مفهوم الشعر" بصورة جذرية...» (40).

يرفض العباس من ثمّ إحالة منشيا "قصيدة النثر"، هذا اللون الصادم [بعبارة]، إلى مرجعيات تراثية عربية ضاربة في القدم يأسا من المعطى أو الزاهن، أي "الذائقة الجديدة". فلا بدّ أن تتخلّص هذه الذائقة المسكونة برعب الانزياح من إملاءات الذاكرة الواهمة بل المضلّلة "بقديسيات يصعب المساس بها، والتي بات الشعر بسببها يستنبت حاجاته وإشباعاتها من خارجها، حتى إنّ نزار قباني كان منعطفا انقلابيا استمرّ في اضطرابات الوزن مهووسا بالبعد الصوتي للقافية عوضا عن البعد الدلالي، ومثله السيّاب (41). كل ذلك راجع إلى الخشية من إصابة الذاكرة العربية المستبطنة في لا وعيها ميلوديّة (mélodie) كثيفة ضاغطة.

(37) المرجع نفسه، ص 24.

(38) المرجع نفسه، ص 26

(39) المرجع نفسه، ص 33 - 34.

(40) المرجع نفسه، ص 33 - 34.

(41) المرجع نفسه، ص 35 - 36.

تشمل هيمنة الذاكرة في رأي العباس النقد والشعر معا، ورمّا كان الشعر أكثر ارتحاناً للذاكرة بانتصاره لشعر الأسلاف وابتعاده عما يسمّيه العباس "شعر الخبرة الإنسانية" (42). وإلى هذا الوضع يُرجع ما يسمّيه "مأساة الوعي الشعري العربي" (43). ويحمّل خطاب التقدّم المسؤولية الكبرى فيها. فلقد انحرف هذا الخطاب عن مهمّاته «كضرورة تاريخية يقع عليها عبء تنسيق وضبط أنساق القيم الجمالية تأسيساً على الصلة الأوليّة بين ما يرتبّه المبدع ويحقّقه وما يمكن أن يتقبّله المتلقّي ذوقياً والعكس...» (44). وبسبب الموقف المنتصر للذاكرة كان الشاعر في هذا المخاض واقعا تحت هيمنة الثقافة المتمثّلة في الشعر "ديوان العرب"، خوفاً من الهزات المستتعبة المتوقّعة لتقويضها.

إنّ الوقوف مع الذاكرة في رأي العباس وقوف ضدّ الشّعْر – (نلفت النظر إلى أنه لا يميّز بين الشعر والشعرية) – لذا لا بدّ من تقويضها بتقويض النظرية الأدبية ووثنية الجنس الأدبي، وتعليق المعيارية النقدية بالزمن لا غير. إذ «الزمن أقوى معيارية نقدية يمكن أن يخضع لها أي فعل إبداعي». وفي علاقتها بذلك البعد المعيارية تحتاج "قصيدة النثر" العربية إلى مزيد من التصعيد الكمي والنوعي الإبتيمولوجي والأنطولوجي لتختبر كل جدلياتها ومقترحاتها الجمالية تطبيقاً على محكّ الذائقة ووفق منهجية تكفل لبعثتها الملتبسة حالة من الالتئام الفنيّ والتسقيّ والمفهمّة (notionalisation) الموجبة» (45).

وإنّ تعليق "قصيدة النثر" بالذاكرة أيضاً وقوعٌ في شرك الإيديولوجيا التي تشوّه التجربة بإرجاعها إلى أحد مظاهرها الجزئية. فلا بدّ من تحقيق حدّات قائمة على "حسن التدمير" الذي تستبطنه كل "حالة تحديث". أمّا السبيل إلى ذلك فهو الخلاص من الحصار الدائم والآواعي للذاكرة الشعرية، أو الاستغفال المزاجي للذائقة نتيجة وعي تجزيئيّ لظاهرة الشّعْر كما كان إنسانيّ وتغييبٍ لمبرراتها عن السياقات الجمالية.

(42) المرجع نفسه، ص 36.

(43) المرجع نفسه، ص 37.

(44) المرجع نفسه، ص 39.

(45) المرجع نفسه، ص 49.

ليس لحدث "قصيدة النثر" إذن علاقة بالإحياء ولا بالتأصيل كما عمل على ذلك أدونيس، ولا علاقة لها بـ«ضرورة إيجاد مرجعية ماضوية وأفق ميتافيزيقي أحيانا لأي نصّ حدثي مهما بدا غرائبياً»⁽⁴⁶⁾. فأدونيس قد سقط في ما يسمُّه العباس بـ"وهم الشرعنة التاريخية والفنية للإبداع الجديد". إنَّ لـ"قصيدة النثر" أصلاً منقطعاً عن التراث انقطاعاً كاملاً ولا مجال لتأويل واهم يرجعها إلى ذائقة أصيلة «يعاد تأهيلها وتخصيها من ذلك القدم أو البناء عليه، أي من الذاكرة العنيدة والعميقة». فإن في ذلك انقيادا للوعي في التجربة الشعرية العربية لسطوة لاوعياها. فهي في رأي هذا المؤول انبثاقية، وتمثّل «شعر قطعة مؤسساً على رفض الذائقة من جانب والتباس المفهوم والأدوات والمصطلح من جانب آخر فيما يسميه أحمد يوسف "جينوجيا ضائعة"»⁽⁴⁷⁾.

لكن رغم الدعوة إلى الاشتغال إبداعاً وتأويلاً وتقبلاً جمالياً ضدّ الذاكرة، وإلى قطع الذات عن الموضوع أنطولوجياً وتاريخياً وإستيمولوجياً وجمالياً وخاصة ثقافياً، يحتفظ محمد العباس في خطابه بتسمية المبدع "قصيدة نثر". إنه لم يراجع ذلك ولم يدعُ إلى المراجعة. ولكأنه مسلّمٌ باتّساق تسمية الكتابة الأدبية المخترعة والتي يريد المؤول إرساءها انتصاراً على "وثنية الجنس" الأدبي المحمول في الذاكرة مع المسمّى.

يؤكد لنا هذا الموقف اللاواعي أن "القصيدة" في متصوّر "قصيدة النثر" ليست مجرد كلمة. إنما هي محمّلة بالمعنى الثقافي. ألم تكن "القصيدة" حاتمة مطاف (terminus) لجدلية سياقية بين الشعر الأوّل والتراث النقدي، كما سبق لنا أن بيّنا⁽⁴⁸⁾، أليس محمد العباس نفسه الداعي إلى مناصرة التأويل ضدّ الذاكرة تطوقه الذاكرة الأسمائية والأجناسية؟ هنا تحديداً مرتبط الفرس. أليس هذا المبدع خارجاً فعلاً عن الذاكرة بإطلاق؟ أليس ممكناً أصلاً أن نفكّر وأن نؤوّل ضدّ الذاكرة ونحن جزء منها؟ والحال أنّ الذاكرة متصوّر أوسع مما في تصوّر هذا

(46) المرجع نفسه، ص 62.

(47) المرجع نفسه، ص 76.

(48) أسماء جموسي عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشعر الأوّل والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، (ما وصل إليه البحث، في سياق احتواء الشعر للشعرية واكتمال الأنموذج الشعري)، القسم الثالث، ص 817-893.

المؤول ومما في التأويل العفوي الأدونيسي. إنَّ تأويل "قصيدة النشر" في خطاب سلطة الذاكرة حيث التأويل العفويّ وفي خطاب تقويض الذاكرة القاصد مدفوعٌ برهان ثقافيّ.

فقد مثل التأويل الأول في السياق الذاتاني (subjectiviste) فعل إسقاط للذات على الآخر مارست فيه الذاكرة الثقافية سلطتها بوساطة التسمية، فحافظت الثقافة بمقتضى الرقابة الذاتية على "رسمها" المنقوش في المصطلح، محافظة على ارتسام الذات في الموضوع. وإنَّ هذا التأويل لم يقدم لنا إجابة شافية عن سؤال "قصيدة النشر" في علاقتها بالقصيدة، وهو سؤال المعنى والقيمة. ومثّل التأويل في السياق الموضوعاني (objectiviste) إسقاطاً للآخر على الذات. فنزع إلى تقويض الذاكرة والجنس الأدبي وسياقهما الثقافي، سعياً إلى إعادة اختراع المعنى في غياب استقصائه وإعادة إنتاجه تحديثاً له.

نحن في كلا التأويلين إزاء واصلٍ أو نؤاسٍ دلاليّ ثقافيّ يتركّز المعنى داخله. هذا الأمر الثقافي الذي لا يُقهر والذي يشدّ المجموعة الثقافية التأويلية، هو من النوع العرفاني. وإن النزوع إلى إخراج المسمّى من الذاكرة الثقافية بتقويضها قطعاً للحظة التكوينية الجينية من أجل لحظة الحدائة الوافدة من الآخر، هوسٌ إستيمولوجي. فتاريخ القطائع قد أحلى إفلاسه حتى في خطابات النقد التي ينتجها الآخر نفسه. إنَّ تأويل "قصيدة النشر" بحاجة إلى حقلٍ أوسع، تحضر فيه الذات لذاتها تسألها وتساؤلها، في أفق تاريخ التأويل والوعي بجدلية الذات والموضوع، وكذلك الوعي بسياقية سياقات هذه الجدلية، إدراكاً لما يصل "القصيدة" بـ"قصيدة النشر".

3 - "قصيدة النشر" في أفق تاريخ التأويل :

3 - 1. سياقية تأويل "قصيدة النشر" في أفق تاريخ التأويل :

إنَّ لسؤال سياقية سياقات التأويل بلا شك بعداً تاريخياً. لذا أضحي تاريخ التأويل تخصصاً شبه مستقلّ، على أنّ تاريخ التأويل ليس مجرد تقديم مراحل "التقبّل"، إنما هو متلازم مع تاريخ السياقات المؤسسية للممارسات التأويلية، وهو أيضاً ليس مجرد عرض للحظات متعاقبة مستقلة بعضها عن بعض، إنما هو تاريخ "نقدي" يقيم علاقة بين الأطروحات القائمة

حول الآثار الأدبية والشروط التي احتوتها، والتي بقيت فاعليتها نافذة بتحليلات مخصوصة وفق جدليات متشابكة بتشبك الأمر الرمزي. ولا شك أنّ لتاريخ التأويل بهذا الفهم مزية كبرى في تقديمه تأويلا نقديا لتشكّل الخطابات الأدبية والعالمية في آن. وعلى هذا الأساس من الرؤية التأويلية يتسوّى النظر في منطق هذا التشكّل وإعادة تركيبه وفهمه وتنزيل التأويل في سياقيته.

ونحن لا نعني بهذه "النقدية" التأويلية العلاقة بين تأويل بعينه وسياقه أو وظيفته في التاريخ فحسب، إنما نعني به أيضًا علاقته بالآثر المؤول. فتاريخ التأويل لا يكون خارج تاريخية (historicité) موضوعه، وهو يثق بقدرته النقدية بتجاوزه مجرد تحليل القراءات المتحققة، بضبط فضاء يقيمه بين حفريات القراءات والعمل الإيجابي للتأويل. لذا فإنّ تاريخ التقبل متعلق مع مسائل طبيعة التأويل نفسه، إذ بتفحصه القراءات المنجزة يجبر المؤول على تحديد وضعه هو داخل تاريخه، وبذلك يفلت من توهم معرفة متطورة خارج التاريخ أو في أفق تاريخ على ملكه الخاصّ به. وإن اتخذ المؤول الملتزم وجهة تاريخية في أفق فكر نقديّ ذاتيّ حول ظروف عمله سيُحْمَلُ على اتخاذ موقف في شأن العلاقة النظامية التي يعتمز أقامتها بين التاريخ ونقد التأويلات وكذلك نقده هو نفسه.

إنّ موضع المؤول عامّة داخل لغته الخاصة به، ودخل اللسان عامّة، يقتضي منه أن يقدم ضبطاً لهذه العلاقة وتحديدًا دقيقًا لمحدّدات تأويله. وليس هذا الموضع معطى سلفًا، إذ إنّ ما يميّز "علم" نصوص التقليد أنّه تاريخيّ، لا بسبب موضوعه فحسب، إنّما أيضًا في تشكّله ذاته، لا سيما أنّه لا يوجد اختلافٌ بين طبيعة لعبة الأثر الأدبي المقروء ولغة المؤول القارئ وكذلك لغة الثقافة التي ينتميان إليها. لذا فإنّ موضع مؤول "القصيدة" يحدده تاريخ علم القصيدة لا في مستوى موضوعها فحسب إنّما خاصة في مستوى تشكّلها أيضًا، بناءً وموضوعاتٍ وقيمةً. إنّها ينتميان إلى عالم التاريخ حتى إن لم يكن الأمر متعلّقًا بالعالم التاريخي نفسه. وإنّ مؤول "القصيدة" عندما يقرّر ما قد ينتج معنى فإنه يضبط بصورة مضمرة أو معلنة حقيقة علاقته بالتاريخ. وبذلك يضبط العلاقة التاريخية التي تربطه بموضوعه، وإنّ بتاريخ التأويلات.

إنّ أهم ما يقدّمه هذا التوجّه النقدي لتاريخ تأويل الآثار الأدبية هو إضافة هذا البعد الاستبطاني الذاتي في عملية التأويل بتأويله لتاريخ التأويل. أما الغاية الأساسية لتاريخ التأويل فهي أساسا إجلاء الإطار الضروري لقراءة الآثار الأدبية حتى يحمي المؤول نفسه من توهم الاستقلال بتأويله استقلالا تاما عن المحددات التاريخية والثقافية في عمله، ويدرك الجنس الأدبي في حركيته. وهذه التاريخية عند ياوس H. Yauss مبدأ يحكم سلفا وجهة العمل التأويلي وطبيعته. وهو لا يجعل منها فكرة تعديلية تقود القراءة على أساس نمط إشكالي للقراءة، إنما يجعلها معطى واقعا يحدّ سلفا من ادعاءات المؤول.

تضمّ التاريخية في آن واحد الحركة الخطية الملزمة نفسها، أي الأثر الأدبي، ومؤويله المتعاقبين عليه. لذا أجلى غادامير H. Gadamer الوهم الموضوعاني (objectiviste) في تأويلته البسيطة، مبينا أنّ الحدث المتحقق لا يمكن أن يفهم بمعزل عن نتائجه تماما، كما هو شأن الآثار الأدبية التي لا يمكن أن تفهم بمعزل عن صداها وسيرورتها وكذلك صيرورتها. وفي ذلك اعتراف بأهمية الأجيال اللاحقة في إغناء الأثر الأدبي في أفق إجراء القيمة أو المعنى، واعتراف بالتواصل التفاعلي السياقي التبادلي بين الأثر الأدبي وقراءته. إنها العودة النقدية إلى التقليد الأدبي (النموذج) الذي لا يسمح فحسب بتقدير مدى الانزياح بينه وبين التحقيقات النصية المنجزة. بل يسمح أيضًا بالعودة إلى النشأة وإلى اللحظات الجنينية الأولى، وإلى مسألة صلاحية النموذج منزلا في كل مرة داخل سياقٍ حجاجٍ بما أنه عنصر جوهري في أجهزة التأويل.

إن لهذا الإجراء بلا شك أثرا استكشافيا مهما وضخما، إذ إنّ تاريخ التأويلات ليس مجرد تقليدٍ تراكميٍّ قد نختار منه بصورة اعتباطية اللحظات القوية، إنما هو تاريخٌ نظاميٌّ منظور إليه في كليته بما في ذلك الأشياء الدقيقة المتعلقة بالمعنى والتي تشير إلى تاريخ النقد وتحمله في آنٍ معا. وإن لتاريخ التأويل منزلة كبرى في الفهم والتأويل، وله وظيفة مضاعفة:

- فهو الفضاء المفضل لمساءلة التجربة التأويلية إبداعا وقراءة؛

- وهو فضاء علائقي مع التقليد الشعري، لذلك يرتقي إلى المعرفة التاريخية (وليس اعتباطيا أن يسمى ابن خلدون كتابه بـ"ديوان المبتدئ والخبر").

وإن موقف "غدامير" المحافظ مهمّ هنا؛ لأنه من أقوى التعبيرات عن المواقف النقدية المعاصرة التي تجعل عمل الذاتية الحر (سواء منها ذاتية المؤلف أو ذاتية المؤل) في مواجهة دائمة مع أولية الانتماء باعتباره جوهرًا (مهما كان نوعه سواء منه الانتماء اللساني أو الأبنية والأنظمة الرمزية...).

لا وجود في هذا الأفق لاختلاف بين تاريخ التأويلات والتأويل، وإن التأويلات الماضية إن لم تكن قاصدة إلى القطع مع النموذج، أي إلى تأكيد سلطة اعتبارية ضدّ الشروط ذاتها لأي وجود تاريخي، يجب أن تُقرأ على أساس أنها صورٌ من النموذج، أي أنها صورٌ من كياناتنا التاريخي. إن تاريخ تأويل "قصيدة النثر" يبدأ بلحظة التأويل التي شكّلت معها "القصيدة" النموذجية، وإن السياقية التي يقتضيها هذا التاريخ هي السياقية الديوانية/المؤسسية التي فهم العرب في أفقها الشعر ديوانًا لهم.

3 - 2. السياقية الديوانية لتأويل "قصيدة النثر":

ليست "قصيدة النثر" ضدّ ذاكرة "الشعرية" لكنها ضدّ محدّاتها الديوانية، أي ذاكرة ديوانية "الشعر" وديوانية "القصيدة" في بعض جوانبها الأجناسية.

لا تطرح أسئلة المعنى في إطار تاريخ التأويل وفق منطق جديد إنما من خلال مراقبة التأويلات القائمة بعدد، في سبيل إعادة النظر في كل ما تحوّل إلى رموز "مقدّسة" مثلما هو الشأن بالنسبة إلى متصور "القصيدة"، وهي الأثر الأدبي المحتفى به قيمةً والذي يحمل أهم سمات الثقافة العربية الإسلامية، ولقد مثّل "الديوان" متصورًا لصيقًا بهذه الثقافة، وفضاءً عقلائيًا وسياقًا إيستيميًا، تتواصل داخله عناصر المعادلة التي منها "الشعر" و"العرب" و"قراءاته الأولى" و"خطاطات (schémas) قراءاته وتأويلاته"، ومنها أيضًا السياق السياسي والاجتماعي والعرفاني والأنثروبولوجي، لكنه أيضًا يضمّ "الشعرية" العربية التي احتواها "الشعر" ديوانًا العرب واحتوتها كذلك "القصيدة". في هذا السياق التأويلي المؤسسي تشكّلت اللبّات الأولى

لجامع الخطاب حيث تمكنت ذاكرة الخطاب⁽⁴⁹⁾. وتوجّهت القراءات والتأويلات توجّهاً مخصوصاً، وتشكلت منظومة القيم ونظاميّة المتصوّرات والمصطلحات النقدية.

إنّ "ديوان العرب" هو العالم السيميائيّ الخاصّ بالثقافة العربيّة الإسلاميّة، لكنه عالمٌ منفتحٌ لا حدود له. وعلى أساسه يتعيّن أن يُعاد النَّظر في التأويل وتاريخ التأويلات لاعتقال الخانة الناقصة أو العمياء التي لا يمكن أن نقدّم إجابة عن سؤال "قصيدة النثر" إلّا بسدّها. وليست أهميّة هذا العالم في ذاته باعتباره ظاهرة تاريخية أساساً، إنّما مصدر أهميته أن قيمته باقيةٌ أو منتهيةٌ صلاحيتها. ولهذا العمل بلا شك منزلة في المهمة الثقافية لعلم الآثار الأدبية الكلاسيكية. لذا يكون النظر في المسائل دون تجزيء ويكون العمل في كنف الوحدة التي تمكّن من فهم البناء الشعري الخاص بثقافتنا.

نحن في تأويلنا لـ"قصيدة النثر" بحاجة إلى هذه البنية الجامعة التي تنقصنا ولا تكتمل عملية التأويل إلا بتاريخ التأويلات على قاعدة هذه البنية النظاميّة الديوانية التي تشدّ هذا التاريخ في علاقات متنوعة ومتمايزة بتعدد السياقات. ولذا فإنّ الديوانية هي التي تكون محور سياقية سياقات التأويل المتعلق بالشعرية العربية. وهذه الديوانية بمثابة حياة علاقة بموروثنا الشعري والنقدي معاً، كما أنّها متطوّرة داخل سياقية ثقافية متراسلة بلا شك مع هذه الحياة. وهي أيضاً بمثابة الأرضية لإعادة إنتاج الخصائص البلاغية التي اكتشفها مؤلّفون قداماء.

إن تاريخية التأويلات التي ترتبط بالديوانية هي التي ستمكّننا من الوقوف على حقيقة علاقة "قصيدة النثر" بـ"القصيدة"، أي بذاكرة الديوان، الذاكرة الثقافية، ومنه بالذاكرة عامة. ونحن نتعامل مع "ديوان العرب" كما يُعامل مع المؤسسة. وقد بيّنت عالمة الاجتماع الأنثروبولوجي M. Douglas في مؤلفها المهم "كيف تفكّر المؤسسات؟" (Comment pensent les Institutions?) أنّ «القابل للتفكير فيه والمأمول أيضاً مشروطان بعدد ودوما بالمؤسسات التي نعيش داخلها»⁽⁵⁰⁾. وتلحّ المؤلّفة على استحالة التمييز بين تشكّل

(49) أسماء جموسي عبد الناظر: الثقافة في أفق الفهم والإجراء، ص10.
(50) Mary Douglas: *Comment pensent les Institutions?* Paris, 2004, p10.

المجموعات الاجتماعية "الفعلية" وتشكّل المقولات (catégories)، لا سيما أنّ الواقع الاجتماعي رمزيّ في جوهره. وإنّ التفكير نتيجة ذلك يتنزّل على أرض العرفانيات، بل إنّ العقلية حتى في عقليتها هي قبل كل شيء عقلية مؤسّسية مشتركة (51).

غير أن الباحثة تؤكد إثر ذلك إلحاح مسألة الهوية، وتردّ ذلك إلى أنه «لا أحد قادرٌ أن ينفي النقص التأويلي اليوم، بل إنّ بعضهم يقبل هذا الخسران. ذلك أنّ خطاب النظريات ما بعد الحدائية يحافظ على هذا النقص بدل أن يسعى إلى سدّه، نظراً إلى تناغمه مع شاغل "التفكيك" الذي يهدم منظومات المعارف والقيم وأنظمة الدلالة والتّماذج. وعلى أنقاضها لن يكون علينا أن ندرك منطق الوحدة، إنّما المطلوب أن ندرك "شذرات - منطق" (micro-logies) (52) داخل عالم التخوم المتحركة التي لم يعد يهّمها البحث عن التناغم في تفسير العوالم الاجتماعية - الثقافية. بذلك كانت القراءة التأويلية في خطابات عديدة متّصلة بـ"قصيدة النثر" صادرة عن هذا الفكر الذي أسس له الفيلسوف ميشال فوكو M. Foucault ضمن مغامرة البداية الجديدة كما قد قلنا «خطر نوع من البداية الجديدة أو بالأحرى توهمها» (53).

بذلك تطرح المؤلفة من فصل إلى آخر في كتابها سؤالاً ذا زاويتين: سؤال انبثاقية النظام، وسؤال الدور العرفاني، وقد سعت إلى دحض الرأي الذي يرى في المد الأنطروبولوجي مجرد جمع لفرادات أو لغرابات. إن المنهج المقارني هو الأجدر بالمسألة. وفي هذا السياق نفهم منزلة السياقية الديوانية التي مثل فيها "ديوان العرب" التراث الأنطروبولوجي للعرب إثر الحدث القرآني. وهكذا يتدخّل التوضيح الأنطروبولوجي في خطاب M. Douglas خاصة انطلاقاً من سؤال الذاكرة. وطرح «النجاحة التداولية السياقية للذاكرة وضرورة قدرٍ من النسيان حتى يتسنى لأي نظام عرفاني أن يشتغل» (54).

(51) تقول Mary Douglas: «Toutes les sociétés de ce temps se trouvent dans une situation entièrement nouvelle, elles "révolutionnent" alors que les révolutions se défont/ Elles sont toutes assujetties à un mouvement général dont les effets actuels semblent être des facteurs de désordre autant que des générateurs du nouveau et de l'inédit. En elles, le mouvement se conjugue à l'incertitude. Tout y bouge, tout y devient plus difficilement indéfinissable», p15

(52) المرجع نفسه، ص 15.

(53) المرجع نفسه، ص 17.

(54) المرجع نفسه، ص 18.

يقتضي تأويل "قصيدة النثر" التحلّص بدايةً من منطلق انبثاقية الأجناس الأدبية والنصوص التي تمثّلها. وإنّ أقلّ الآثار الأدبية "اتّفاقية" هي في الواقع تلك التي تناسبنا أكثر من غيرها للتفكير في منزلة النصوص من الناحية الأجناسية. ذلك أنّ الديوانية التي تشكّل في حقلها الجنس الأدبي "قصيدة" هي في ذاتها السياق الذي يمثّل الكفاءة الموسوعية للمؤوّلين؛ إذ تقوم القوالب الأجناسية كما تقوم إجناسيتها التي قد تغلت من إدراكنا. ولا يتأتى إجلاء تلك القوالب إلا في إطار تحليل الحركية الأجناسية وقابليّة الانقلاية الافتراضية للسنن الخاصة بهذا التقليد الأدبيّ.

نستطيع في هذا الأفق السياقي أن نقارب "قصيدة النثر" بديوانية "القصيدة" دون أن نلصق بها طبيعة مسمّرة ومستقلّة. وقد يستغلّ أثر أدبيّ الكفاءات الأجناسية لدى القراء بما أنّ المؤلّف قد يتوقّعهما جزئياً ويراهن على الاشتغال بما هو أبعد من حدود ميثاق القراءة. إنّ تأكيدنا أهمية السياقية الديوانية راجع إلى أنّ "القصيدة" التي شكّلت أجناسيا وبنائيا وقيمة في فضاءها هي التي بما ندرك أنّ اختراق بعض محدداتها هو المجال لإدراك بعض محدداتها الأخرى الثابتة. وإنّ إجناسية "القصيدة" أوسع من أجناسيتها. وهنا تحديدا نكتشف أنّ أي تأويل للمبدع في مستوى إنتاجه وتقبّله لا يمكن أن يكون اغترافا كاملا لممكنات النصّ (الذاكرة).

لقد اغترفت "القصيدة" بديوانيتها جزءا من الذاكرة الثقافية، وكذلك "قصيدة النثر". وإن كانت "قصيدة النثر" قد تجاوزت "الديوانية" في جانبها المؤسسي فذاك لا يثبت أنّها قد خرجت تماما عن "الديوان/ القصيدة" في جميع مكوّناته. وإنّ تنزيل تأويلها داخل تاريخ التأويل هو الكفيل بالوقوف على ما تبقى من تلك "الديوانية" فيها تقديرا للتناسب في مستوى التسمية.

لذلك فإنّ إجناسية الجنس الأدبي موازية للنزوع نحو الحد من توسّع المقولة التي قام عليها جنس القصيدة ففتح بذلك سبلا أخرى لإعادة المقولّة (catégorisation). وإنّ "قصيدة النثر" فعلاً انتصاراً للكتابة بمفهومها البارقي، وإن كانت لها من إجناسية "القصيدة" علاقات هي أساسا "التخييل" الذي يمثل زاوية مهمة في الشعرية العربية. فالسؤال هو نصيب

قصيدة النثر من التخييل ومن الأنساق الاستعارية التي لا يمكن أن نفكر إلا بها، في مستواها الإنساني العام وفي المستوى الذي ترسم داخله الثقافة العربية الإسلامية.

4 - خاتمة :

لعلّ "قصيدة النثر" بحاجة أكبر إلى اهتمامنا بإحسانيتها من الاهتمام بها جنسًا أدبيًا. ونفهم من الإحسانية معنى نشيطا وحركيًا وتحويليًا. وهكذا فإنّ السياقية الديوانية تشدّ اللحظة التأويلية الأولى إلى تاريخ التأويل، وتشدّ كذلك لحظات كثيرة أخرى كانت فيها تأويلات أخرى. وبذلك فهي الفضاء الأوسع لتشكّل المجموعة التأويلية الثقافية وتشكّل أسس نظامها العرفانيّ في الأدب ونقده سواء. وإنّ تأويل "قصيدة النثر" في هذا الأفق يقتضي من الباحث أن يرصد الأطر التأويلية المتولدة من هذه المجموعة في تفاعلها مع الشعرية.

"قصيدة النثر" ثورة على الشعر كما تصوّره "الديوان" مؤسّسةً، وتجاوزٌ لمحدّدات "الشعر" و"القصيدة". لكن ليست "قصيدة النثر" قطعاً ضدّ شعرية الشعر وشعرية "القصيدة" التي احتواها الشعر بوساطة ديوانيته المتحققة مع اللحظة الأولى لنشأتها المؤسّسية النظامية. لذا فإنّ النموذج الشعري هو القاعدة في تاريخ التأويلات، والانتماء هو الذي يجعل المؤؤل ضامنا أن يحمل أثر أدبيّ ما بالنسبة إلينا معنى. من هنا تنطلق علاقة المساءلة بين المؤؤل والنموذج الشعري وال"القصيدة" و"قصيدة النثر" وتضحى العلاقة ذاتها طرفًا في الحوار، على ألاّ نفهم أنه عمل قائم على حوار ذاتيات فردية منفصل بعضها عن بعض، ذلك أنّ الأثر الأدبي والمؤؤل يجمعهما محيط واحد.

أسماء جموسي عبد الناظر

قائمة المراجع

1 - باللسان العربي :

- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، عدد 14، ربيع 1960م.
- العباس، محمد: ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000م.
- عبد الناظر، أسماء جموسي: التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2011م.
- _____ : المتصور والمصطلح في الإجراء والقراءة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة 2008م.
- _____ : الثقافة في أفق الفهم والإجراء، مسألة الثقافة - النقد الثقافي - النقد الأدبي الثقافي، دار نهي للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس (تونس) 2012م.
- المناصرة، عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر، نصّ مفتوح عابّر للأنواع، دار فارس للنشر والتوزيع، 2002م.

2 - باللسان الفرنسي :

- Carfanton, Serges: *Leçon sur l'interprétation "Philosophie et spiritualité"*, 2003, <http://sergecar.perso.nuf.fr/cours/enes1.htm>.
- Douglas, Mary: *Comment pensent les institutions ?* Découverte/ Poche, Paris 2004.
- Macé, Marielle: "De la méprise à la renaissance", *Acta Fabula*, automne 2004, (volume 5, n°204).
- _____ : *Une lecture de Fiction et diction: généricité et/ou littéarité*, *Fabula*, La Recherche en littérature (Atelier) : <http://www.fabula.org/atelier.php?Géricitérité...>
- _____ : *La généricité restreinte*, *Fabula*, La Recherche en littérature (ACTA) <http://www.fabula.org/revues/cr/111.php>
- Marzloff, Martine: (comte-rendu de) Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires?*, Editions Amsterdam, 2007.
- Schaeffer, Jean- Marie: *Qu'est ce qu'un genre littéraire?*, Ed du Seuil, coll "Poétique", Paris 1989.

تقديم الكُتُب

أرسطو في مون سان ميشال :
الجدور اليونانية لأوروبا المسيحية
تأليف : سيلفان غوغنهايم
منشورات سوي - باريس، 2008 (280 ص)

تقديم : إبراهيم بن مراد (*)

صدر هذا الكتاب بالفرنسية سنة 2008 بباريس عن دار سوي للنشر (Editions du Seuil) بعنوان " *Aristote au Mont Saint - Michel : Les racines grecques de l'Europe chrétienne* "، من تأليف باحث فرنسي في تاريخ القرون الوسطى، مدرّس في دار المعلمين العليا بمدينة ليون بفرنسا اسمه سيلفان غوغنهايم (Sylvain Gouguenheim). وموضوع الكتاب الرئيسي هو التّديليل على أن النهضة العلمية التي عرفت أوروبا منذ القرون الوسطى ذات أصول أوروبية مسيحية خالصة وليس للثقافة العربية الإسلامية دور فيها. وقد أثار الكتاب منذ صدوره ضجة كبيرة في فرنسا بين مؤيد لمقولاته ورافض لها، ولم يكن المؤيدون له من أصحاب الاختصاص العارفين بحركة انتقال الثقافة العربية إلى أوروبا بل كانوا من السياسيين والإعلاميين و"عامّة" المثقفين وخاصة من الأوساط السياسية اليمينية في فرنسا،

(*) أستاذ التعليم العالي بجامعة منوبة - تونس، والمدير العلمي لموسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين في الألكسو .

وأما أصحاب الاختصاص فقد رفضوا مقولاته رفضاً مطلقاً وانتقدوها انتقاداً شديداً وبيّنوا وجوه الضعف وآثار العصبية المذهبية فيها. ونريد أن نخصه في الفقرات التالية بالتقديم النقدي لنعرّف القارئ العربي بمحتواه وبمنطلقاته الفكرية المذهبية التي انبنى عليها.

في الكتاب مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وثلاثة ملاحق. وقد عرض المؤلف في المقدمة (ص ص 11 - 24) عرضاً عاماً مقولات الذين يرون أن القرون الوسطى في أوروبا كانت "عصوراً مظلمة" (Dark Ages)، وأنها كانت في العالم العربي الإسلامي عصور "إسلام الأنوار" (Islam des Lumières)، وأن هذه الأنوار الإسلامية هي التي انتقلت إلى أوروبا فكانت محضّتها الفكرية والثقافية والعلمية. وقد جعل المؤلفُ فصولَ كتابه ردّاً على هذه المقولات مقيماً رده على مقاربتين: الأولى هي أنّ الإسلام في القرون الوسطى - بدايةً من العصر العباسي الأول في القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي - لم يكن "إسلاماً أنواراً"، والثانية هي أن القرون الوسطى في أوروبا لم تكن عصوراً مظلمةً وأنّ مصادرَ النهضة الفكرية والثقافية والعلمية في أوروبا لم تكن عربيةً إسلامية بل كانت أوروبيةً خالصة لأنها مصادرٌ يونانية قد انتقلت إلى اللاتينية مباشرة .

والفصل الأول من الكتاب (ص ص 25 - 73) مخصّصٌ لانتشار الثقافة اليونانية في أوروبا في القرون الوسطى . وقد قسّمه المؤلفُ إلى فقرات كبرى مرّقة لكنها مقسّمة بدورها إلى فقراتٍ صغيرةٍ حاملةٍ لعناوين لكنها لا تحمل أرقاماً، وهي متفاوتة الأحجام ، وقد سار على هذا التقسيم في كامل الكتاب. وقد حلّل في الفقرة الأولى منه (ص ص 26 - 38) دور اليونان وثقافتها في تكوين الثقافة الأوروبية مؤكداً الطابع اليوناني لأوروبا وثقافتها منذ العهد البيزنطي سواءً من خلال الأقليات اليونانية المنتشرة في عدد من المدن الأوروبية أو من خلال معرفة العلماء الأوروبيين للغة اليونانية واستعمالهم لها، بل إنّ أوروبا قد استقبلت أقلياتٍ مسيحيةً جاءت من المشرق وكانت تستعمل اللغة اليونانية. واستخلص في الفقرة الثانية (ص ص 38 - 52) النتائج من ذلك وأهمها استمرارُ الثقافة اليونانية وانتشارها في أوروبا اللاتينية. وقد تحدّث في هذه الفقرة عن انتقال التراث اليوناني إلى أوروبا عن طريقين: إمّا عن طريق

الترجمة من العربية وخاصة في إيطاليا وفي إسبانيا، وإما من اليونانية مباشرة. ثم تحدّث في **الفقرة الثالثة** (ص ص 53 – 73) عن ظهور الأفكار "النهضوية" في أوروبا أثناء القرون الوسطى (من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر) نتيجة حركة الترجمة من اليونانية ؛ والغريب أن المؤلف قد غضّ النظر تمامًا عن دور الترجمة من العربية بعد أن نوّه به في الفقرة السابقة. وخلاصة تفكيره في هذا الفصل هي أن ما سُمّي عصوراً مظلمةً في أوروبا لم تكن كذلك لأنّ أوروبا قد شهدت أثناءها "نهضات" (renaissances) فكرية، وهو يرى أنّ من مظاهر تلك "النهضات" حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية وخاصة في إيطاليا وفي إسبانيا، لكنه عند تقييمه العام لتلك الأفكار النهضوية الأوروبية يُسقطُ من حسابانه مصادرها العربية. ولم تقتصر المصادر العربية في الحقيقة على ما انتقل من نصوص فلسفية وعلمية من العربية إلى اللاتينية بل كان منها الثقافيّ المباشر المقتبس أثناء الحروب الصليبية، وقد أهمل المؤلف دور هذه الحروب في أخذ الغرب عن الشرق إهمالاً يكادُ يكون تاماً، وليس ذلك من باب الأمانة العلمية .

والفصل الثاني (ص ص 75 – 101) مخصص لانتشار العلم اليوناني حول البحر المتوسط، والحديث فيه مُركّزٌ على دور بيزنطة ومسيحيّ الشرق في نشر الثقافة اليونانية. وبعد أن تحدّث في **فقرة أولى** (ص ص 75 – 85) عن "المراكز الكبرى الحامية للثقافة اليونانية" في ظل الدولة البيزنطية – ومنها مدنٌ أوروبية كثيرة مثل صقلية والبندقية وروما في إيطاليا، ومدنٌ شرقية مثل الرها وأنطاكية والإسكندرية – انتقل إلى الحديث بإطنابٍ في **فقرة ثانية** (ص ص 85 – 96) عن دور المسيحيّين السُريان الذين عاشوا في ظلّ الدولة العربية بين القرنين الأول والثاني الهجريين / السابع والثامن الميلاديين، أي في عصر بني أمية والفترة الأولى من الدولة العباسية . وهو يعتقد أنّ من الخطأ التاريخي الحديث عن "ثقافة عربية إسلامية" (culture arabo-musulmane) خلال القرون المحجرية الأربعة الأولى (من القرن السابع إلى القرن العاشر للميلاد) لأنّ هذه الثقافة كانت مسيحية سريانية. وقد استرسل في ذكر فضل المسيحيّين عامّة والسُريان خاصة على العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي. وهو يرى أن هؤلاء السُريان

المسيحيين قد حافظوا على مسيحيّتهم لأنهم قاوموا الأسلمة، مُتجاهلاً بذلك تجاهلاً تاماً أن الدولة العباسية التي قرّبتهم واعتمدت عليهم لم تجبر أياً منهم على اعتناق الإسلام ، وأنها كانت ترعاهم وتقرّهم، وأن ما كانوا يقومون به من ترجمات لم يكن لحسابهم الخاص ولإثراء ثقافتهم السريانية بالأخذ من الثقافة اليونانية بل كان كله في نطاق حركة علمية ثقافية عربية تشرف عليها الدولة وتموّلها. وقد كانت السريانية في كثير من الأحيان حلقة بين اليونانية والعربية لتسهيل عملية النقل وخاصة بالنسبة إلى المترجمين الذين يجدون صعوبة في التعامل مع اليونانية أو في التعامل مع العربية، وقد نُقلت كتبٌ يونانية غير قليلة لذلك إلى السريانية أولاً ثم إلى العربية. ثم خصّص في فقرةٍ ثالثة (ص ص 96 - 101) بالتعريف ثلاثة من العلماء المسيحيين الذين كانت لهم مشاركة قويّة في الثقافة العلمية العربية، وقد وصفهم بـ"رجال العلم اليوناني المسيحي العظام" ووصفهم جميعاً بالسريان، هم حنين بن إسحاق - وهو عربيّ خالص، لكنّ المؤلف أخرجهم من ملته العربية لأنه كان مسيحيّاً يتقن اللّغة السريانية - وثابت بن قرة، وهو أبو الحسن ثابت بن قرة الصّابئي المتوفّي سنة 288 هـ / 901 م - وقد أخطأ إذ سماه تيودور أبو قرة (Théodore Abu Qurra) في هذا الموضع (ص 96 و 98) وفي موضع آخر من الكتاب (ص 145) خالطاً بينه وبين كاتبٍ مسيحيّ سُرّبانيّ اسمه تيودور أبو قرة، توفي سنة 210 هـ/ 825 م - ويوحنا بن ماسويه. ثم يختتم المؤلف هذا الفصل بخاتمة غريبة ظاهرة التطرف لا يمكن أن تصدر عن باحث جامعي يدّعي المعرفة بتاريخ الثقافة، وهي "أن الجماعات المسيحية التي كانت مغلوّبة ومُستولّى عليها قد واصلت العناية بثقافتها [اليونانية] وبنقلها. وهذه المجموعات هي التي يديئ لها العالم الغربيّ دَيْناً عظيماً" (ص 100)، بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول : "الخلاصة الواضحة هي أن الشّرق الإسلامي يدين بكلّ شيء تقريباً (doit presque tout) [في ثقافته العلمية والفلسفية] للشّرق المسيحيّ" (ص 101)، وكأننا بهذا الشّرق المسيحيّ هو الأصل وبالشرق الإسلاميّ هو الفرع، ثم كأنّ حركة الإنشاء العلمية التي عرفتها الثقافة العربية في القرنين الثاني والثالث الهجريين - وخاصة حركة الترجمة للنصوص العلمية - لم تكن مشروعةً من مشاريع الدولة العباسية العربية، هي التي بعثتها وهي التي دعمتها وأنفقت عليها ؛ ثم كأنّ المسألة مسألة صراع بين مسيحيّين مُضطهدين يقاومون

الأسلمة ويعملون على المحافظة على هويتهم السريانية المسيحية، ودولة إسلامية مُستَولية عليهم ولا تُقدِرُهُم حقَّ قدرهم، وليست مسألة تواصل بين ثقافتين – هما العربية واليونانية – وبين حضارتين هما العربية الناشئة والرومية البيزنطية التي بدأت علامات المهزَم والانهيار تظهر عليها. والمؤلف لا يؤرِّخ في الحقيقة في مُجْمَل كتابه لعلاقة تبادل وتواصل بين ثقافة عربية وثقافة أوروبية بل يصفُ علاقة صدام بين ديارتين هما الإسلام والمسيحية.

ثم انتقل المؤلف في **الفصل الثالث** إلى الحديث عن "رهبان دير مون سان ميشال (Mont Saint - Michel) السَّبَاقين" إلى نقل أرسطو إلى اللغة اللاتينية وعن آثار يعقوب (Iacobus) أو جاك البندقي (Jacques de Venise) في ذلك (ص ص 103 – 124). والفصل مقسَّم إلى فقرتين : **موضوعُ الأولى** (ص ص 106 – 115) "جاك البندقي أول مترجم لأرسطو في القرن الثاني عشر"، وجاك البندقي هذا شخصية تاريخية عاشت في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي ونُسبت إليها ترجمات لبعض كتب أرسطو الفلسفية، لكنَّ الرجل وترجماته لم يكن لهما من الأهمية التاريخية ما أظنَّ المؤلف في إظهاره وبالغ في تمجيده. فهو في نظره "الحلقة الغائبة في تاريخ انتقال فلسفة أرسطو من العالم اليوناني إلى العالم اللاتيني. والرجل يستحق أن يُكتب اسمه بحروف التاج (lettres capitales) في كتب التاريخ الثقافي (...). فبفضل جهوده استطاع كبارُ أعلام العالم الغربي النفاذ إلى نصوص أرسطو عن طريق الترجمات التي أنجزها لها من أصلها اليوناني في وقتٍ لم يُشرِّح فيه بعدُ في ترجمة النصوص من العربية إلى اللاتينية في مدينة طليطلة" (ص 106)، وما قاله ادعاءً خالصً وكذبً على التاريخ كما سنبيِّن ؛ وأما **الفقرة الثانية** (ص ص 116 – 124) فموضوعها "الترجمات اللاتينية الأخرى وانتشارها"، والنصوص المترجمة هي نصوص أرسطو اليونانية بالطبع، وقد ذكر المؤلف ثلاثة مترجمين آخرين غير جاك البندقي قد ترجم كلُّ منهم كتابًا أو اثنين من الكتب التي سبق للبندقي أن ترجمها، أحدهم لا يُعرفُ منه إلا اسمه الصغير وهو "جان" (Jean) أي يوحنا، والثاني مجهولٌ سَمَاهُ المؤلف "المجهول الفاتيكانِي" (l'anonyme du Vatican) ؛ والثالثُ مجهولٌ تمامًا (ص 123). وضياعُ أسماء هؤلاء المترجمين "الكبار" كما يراهم المؤلف دليلٌ واضحٌ على أهميتهم وأهمية ترجماتهم !

وفي ما ذهب إليه المؤلف في هذا الفصل مبالغتٌ كثيرة تُقفُّ عند ثلاثٍ منها :

(1) مبالغته في الحديث عن انتشار اللغة اليونانية وكثرة الترجمات منها إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر. فإنَّ من أصحاب الاختصاصِ العارفينِ بالمجالِ مَنْ يرى أنَّ "حركة الترجمة من اليونانية إلى اللاتينية كانت محدودةً في الزمان وفي المكان. ويمكن أن يُبيَّنَ فيها تياران : ظهر الأوَّل في جنوب إيطاليا بترجماتٍ أنجزها مؤلِّفون ينتمون إلى مدرسة سلرنو (Salerno) ومثَّت في صقلية خاصة (...). ؛ والتَّيَّارُ الثاني كانَ من صنْع علماء عاشوا في شمال إيطاليا لكنّه تحقَّق في القسطنطينية التي وقد عليها من أوروبا علماءٌ كثيرون كانوا متعطشين إلى المعرفة، وقد كان أغلبهم من مدينة بيز (Pise)، وكان أشهرهم برغنديو البيزي (Burgundio Pisano, c. 1110-1193) الذي ترجم كتباً لإبقراط وجالينوس في الطب (...). وقد وُجدَ مترجمون آخرون كان لهم بعضُ الشهرة منهم يعقوب الرّاهب البندقي (Iacobus Clericus de Venezia) الذي ترجمَ أقساماً من منطق أرسطو، وموسى البرغامي (Moses Pergaminus) وبسكالس الروماني (Pascalis Romanus). ولكن هذه الحركة التي كانت تجري في عاصمة بيزنطة نفسها قد ضعفت أولاً ثم انطفأت تماماً في بداية القرن الثالث عشر نتيجة الأحداث المضطربة التي أدت إلى ظهور الإمبراطورية اللاتينية في القسطنطينية، وكانت لزمن طويل عقبة حائلة دون قيام علاقات وطيدة بين اليونانيين واللاتينيين. أما في صقلية فإن الترجمة من العربية إلى اللاتينية سرعان ما طغت على الترجمة من اليونانية. وهذه الترجمات من اليونانية لم تُنَسَ تماماً ولكنها كانت في الغالب تُهْمَلُ أمام الترجمات التي تتم من العربية" (1). ويلاحظ من هذه الفقرة - وقد كتبها عالم إيطالي خبير هو ألدو ميلي (Aldo Mieli) - أن حركة الترجمة من اليونانية إلى اللاتينية كانت حركة محدودة في الزمان وفي المكان وأن مشاركة جاك البندقي - وقد سماه Iacobus كما كان يسمى باللاتينية - كانت ضعيفة.

(2) مبالغته المؤلف في تضخيم قيمة جاك البندقي في الفقرة الأولى، وقد رأينا بعضاً من الرد عليها في الفقرة السابقة، ونضيف إليه رداً آخر لمختص في المسألة هو ستين ابسن

Mieli, Aldo : *La Science arabe et son rôle dans l'évolution scientifique mondiale*, E. J. Brill, (1) Leiden, 1966, pp. 218 - 219 (§51)

(Sten Ebbesen) في مقال له عن جاك البندقي⁽²⁾. فإن هذا البندقي قد ترجم بعضاً من كتب أرسطو هي كتاب "التحليلات الثانية" (*Seconds Analytiques*)، وكتاب "طوبيقا" (*Topiques*) أو الجدل، وكتاب "سوفسطيقا" أو "تبكيكيت السفسطائيين" (*Réfutation des Sophistes*) – وهذه أربعة كتب فقط من الكتب الستة المكوّنة لكتاب "المنطق"، ومن أشهرها وأهمها بالنسبة إلى منطق أرسطو كتاب "المقولات" (*Catégories*) وكتاب "العبارة" (*De l'Interprétation*) – ثم كتاب "الطبيعة" (*Physique*)، وكتاب "ما بعد الطبيعة" (*Métaphysique*) – ولم يُترجم منه إلا المقالات الثلاث الأولى وجزءاً من المقالة الرابعة من جملة مقالات الكتاب الثماني، وكتاب "في النفس" (*De l'âme*). ولكن هذه الترجمات كانت صعبة التناول عسيرة الاستعمال لا تمكّن المستعمل من فهم أرسطو فهما دقيقاً للغموض الغالب عليها، وقد اشتهرت منها بعد القرن الثاني عشر ترجمت كتاب "الطبيعة" وكتاب "في النفس"، ولكن نصيهما اللاتينيين لم يتضحاً إلا بعد ظهور الترجمة اللاتينية لكتاب الشفاء لابن سينا في أواخر القرن الثاني عشر والترجمات اللاتينية لشروح ابن رشد على أرسطو بعد سنة 1230 م.

(3) وأما قوله عن البندقيّ إنه أنجز ترجماته في وقت لم يُشرع فيه بعد في ترجمة التّصوّص من العربية إلى اللاتينية في مدينة طليطلة فتكذّبهُ الوقائع التاريخية. فقد قال – على التّعميم ودون دليل – إن البندقيّ بدأ ترجمته قبل سنة 1127 م (521 هـ) مقارناً له بجيرار الكريموني (Gérard de Crémone) الذي لم يبدأ ترجمته من العربية إلى اللاتينية في طليطلة إلا بعد سنة 1165 م (561 هـ)، وقد كان ينبغي له أن يقارن البندقي بمتّرجم طليطلي آخر قد سبق جيرار الكريموني وصلتنا من ترجمته ترجمة مؤرخة تاريخاً دقيقاً هو يوحنا الإشبيلي (Juan de Sevilla) (أو Jean de Séville بالفرنسية)، ويسمى أيضاً يوحنا الإشباني (Johannes Hispalensis)؛ فقد ترجم في النصف الأول من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي في طليطلة كتباً عربية كثيرة في الفلك والطب والفلسفة منها كتاب "جوامع علم

(2) ينظر : Ebbesen, Sten : « Jacques de Venise », in Max Lejbowicz (éd.) : *L'Islam médiéval en terres chrétiennes – Science et idéologie*, Presses universitaires du Septentrion, 2009 (pp. 115 – 132), pp. 131 – 132.

النجوم وأصول الحركات السماوية" لأحمد بن محمد الفرغاني (ت. حوالي 247 هـ/861 م)، الذي ترجمه بعنوان "*Liber alfragani in quibusdam collectis scientiae astrorum et radicum motus planetarium*"، وأرخ لإنهاء ترجمته بالتاريخين الهجري - وهو 24 جمادى الأولى سنة 529 - والميلادي وهو 11 مارس 1135⁽³⁾. ولا نظن المترجم قد بدأ نقل الكتاب إلى اللاتينية قبل تاريخ الانتهاء منه بسنة أو بستين أو حتى بثلاث سنوات نظرا إلى صعوبة مادة الكتاب الفلكية، هذا إذا افترضنا أن كتاب الفرغاني هذا كان أول كتاب ينقله، فقد تُرجم عشرة كتب عربية أخرى⁽⁴⁾، وليس هناك ما يمنع من أن تكون ترجمة أحدها على الأقل سابقة لترجمة كتاب الفرغاني، أي خلال السنوات العشرين من القرن الثاني عشر.

ثم انتقل المؤلف في **الفصل الرابع** (ص ص 125 - 166) إلى الحديث عن "الإسلام والعلم اليوناني"، معتبرا الإسلام - من حيث هو دينٌ وعقيدةٌ خاصة - هو المعنى باتصال العرب بالثقافة اليونانية وليست الثقافة العربية عن طريق اللغة. وفي الفصل ثلاث فقرات تعالج موقف الإسلام من العلم اليوناني، وهي فقرات مليئة بالأفكار المثقفة المتساقطة الدالة على مواقف مُسبقة مُضمرة من الإسلام والمسلمين. **الفقرة الأولى** (ص ص 127 - 137) حول "استقبال الإسلام للعلم اليوناني بين القبول واللامبالاة والرفض"، وهو يرى أن موقف القبول كان ضعيفا وأن موقف اللامبالاة أو الرفض كان أغلب، وهو يعلل ذلك بجملة من التعليقات. منها:

(1) الفرق بين أوروبا والعالم الإسلامي في الموقف من بلاد اليونان (ص ص 127 - 128) لأن المسيحيين الأوروبيين يعرفونها ويعرفون ثقافتها معرفة جيدة، أما بالنسبة إلى الإسلام والمسلمين فهي عالم غريب لأسباب سياسية ودينية. وهذا في الحقيقة أمرٌ بديهي لأن اليونان جزءٌ من أوروبا ولا يُنتظر أن يكون المسلمون أعرف باليونان من الأوروبيين أنفسهم؛ وفي حديث المؤلف عن علاقة الأوروبيين باليونان وباللغة اليونانية مبالغة كبيرة لأن اللغة اليونانية كانت مجهولة في الغرب كله إلا في بعض الجهات المحظوظة في صقلية مثلا. ثم إن النهضة

(3) ينظر : Leclerc, Lucien : *Histoire de la médecine arabe*, Paris, 1976, 2/370, 373 .

(4) تنتظر قائمة مفصلة بترجماته في المرجع السابق ، 376 - 371/2 .

البيزنطية – وقد كانت ذات طابع تدويني (livresque) – قد قامت على ضفاف البوسفور . ولم يتيسر للعرب إلا في زمن متأخر [بعد القرنين التاسع والعاشر الميلاديين] أن يكتشف مباشرة كنوز الأدب والعلم اليونانيين، بفضل هجرة علماء إليه عندما كان الأتراك يهددون عاصمة [الأمبراطورية] التي استولوا عليها سنة 1453 م⁽⁵⁾ ؛ ثم إن موقف بيزنطة المسيحية – بحكم مسيحيتها – من الفلسفة اليونانية ومن العلوم اليونانية عامة لم يكن موقف القبول الذي يزعمه المؤلف⁽⁶⁾.

(2) غلبة النزعة الانتقائية في تقبل العلم اليوناني على العرب (ص ص 128 – 132) سواء لدى بني أمية أو لدى بني العباس، ودليله على ذلك كثرة الحروب التي شنها المسلمون على الإمبراطورية البيزنطية – فالعصر كان عصر فتوح تخلله كره وفرّ بين القوتين العظميين بين القرن الثاني والقرن الرابع للهجرة / الثامن والعاشر للميلاد – وتهدمهم أديرة كثيرة كانت تحتوي على كتب مؤلفة باليونانية منها العلمي ومنها الديني، وقد كانوا يحتفظون بالكتب العلمية ويثقفون الكتب الدينية ؛ وحجة المؤلف هنا هي أن المسلمين ما كانوا يُظهرون رغبة كبيرة في الحصول على الكتب اليونانية واستحلابها إليهم، وقد ذكر المأمون ودوره في إرسال البعثات إلى بيزنطة للبحث عن الكتب العلمية والفلسفية اليونانية، ولكنه اعتبره حالة نادرة. وهذا الذي قاله المؤلف تدحضه في الحقيقة كثرة الكتب اليونانية التي ترجمت في القرنين الثاني والثالث الهجريين وتكوّنت منها حركة الإنشاء العلمية العربية، وهذه الكتب لم تأت بنفسها بل استُجلبت استحلاباً إما بسبب الحروب وإما بالبحث عنها وطلبها في مظاهها ؛ ولم تكن الدولة وحدها – ممثلة في المأمون – تستجلب الكتب اليونانية بل كان لبعض العائلات

(5) Mieli, Aldo : *La Science arabe et son rôle dans l'évolution scientifique mondiale*, p. 217 (\$51)

(6) ينظر : Gutas, Dimitri : *Pensée grecque, culture arabe*, trad. de Abdesselam Cheddadi, Aubier, Paris, 2005, pp. 140 – 147

؛ وقد عرض ديمتري غطاس في الصفحات المشار إليها مواقف بعض العلماء المسلمين (مثل الجاحظ والمسعودي) من البيزنطيين في تعاملهم مع الفلسفة اليونانية. وقد وُجد ما يُسمى "فلسفة بيزنطية" لكنها كانت "صورة مسيحية للفكر اليوناني"، وقد غلبت عليها في القرون الثامن والتاسع والعاشر الميلادية – وهي القرون التي ظهرت فيها النصوص الفلسفية اليونانية مترجمة إلى العربية – محاربة الهرطقة أو البدع (hérésie) ومقاومة التيارات المعادية للتقاليد الدينية المسيحية (iconoclisme) – ينظر Tatakis, Basile : *La philosophie byzantine*, Presses universitaires de France, Paris, 1949 – تنظر فيه مقدمته والفصل الثالث منه خاصة .

الداعمة لمشروع الدولة دور في ذلك، ومنها عائلة بني موسى بن شاعر ، وقد نوه بذلك ابن النديم : "مَنْ عني بإخراج الكتب من بلد الروم محمد وأحمد والحسن بنو شاعر المنجم (...). وبذلوا الرغائب وأنفذوا حنين بن إسحاق وغيره إلى بلد الروم فجاءوهم بطرائف الكتب وغرائب المصنفات في الفلسفة والهندسة والموسيقى والأرثماطيقى والطب" (7).

(3) ضعف إشعاع بيت الحكمة (ص ص 133 - 135)، وهو يرى أن "شهرة بيت الحكمة في جزء كبير منها مختلفة"، قد اختلقها أنصارُ العباسيين المعجبين بهم وخاصة المعتزلة الذين ينبغي للمؤرخ الاحتياط من الوقوع في فتحهم" (ص 134)، ولم يذكر أي مرجع عربي - معتزلي أو غيره - يدعّم به ما زعمه، بل أحال إلى مرجع فرنسي حديث صادر سنة 2006 يدلّ من عنوانه - "محمد، البحث المضاد" (Mahomet. Contre - enquête) - على أنّ مؤلّفه رني مرشان (René Marchand) قد قصد الاستنقاص من الإسلام والمسلمين، وخاصة من الرسول محمد (ص)، بل إنّ المؤلّف يعرف ما قاله المؤلّفون العرب القدامى في مدح الخليفة المأمون ودوره في نشر العلم وتقريب العلماء ، ومنهم صاعد الأندلسي في كتاب "طبقات الأمم" الذي أورد المؤلّف منه قوله : "وكذلك كانت سيرته مع سائر العلماء والفقهاء والمحدّثين والمتكلمين وأهل اللغة والأخبار والمعرفة بالشعر والنسب" (ص 134)، وقد انبرى يعلّق على مفهوم "العلماء" في قول صاعد فذهب إلى أهمّ المشتغلون بالعلوم الإسلاميّة فقط - من فقهاء ومحدّثين ومتكلمين ولغويين وإخباريين ونسّابين - وأن هؤلاء هم الذين كان المأمون يقرّبهم ويأنس إليهم وأنه ما كان يقرّب المشتغلين بالعلوم اليونانيّة إذ لم يذكر صاعد لا الفلاسفة ولا الرياضيين ولا علماء الطبيعة (ص 134). والمؤلّف لم يكن أميناً في النقل بل تعمّد أن يُحرّف قول صاعدٍ لأنّه اجتزأ منه ما يتماشى ورغبته في الاستنقاص، خاصة وأنّ قول صاعد يدحض تمامًا مزاعمه حول بيت الحكمة وحول العلماء المحيطين بالخليفة المأمون وحول نشر الأفكار العلميّة والفلسفيّة في عهده. وقول صاعد هو : "أقبل [المأمون] على طلب

(7) ابن النديم، محمد بن إسحاق : كتاب الفهرست ، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971 ، ص 304 ، وفي الصفحة نفسها ذكر البعثة التي أرسلها المأمون بعد أن "كتب إلى ملك الروم يسأله الإذن في إنفاذ ما يختار من العلوم القديمة المخزونة المدخرة في بلد الروم، فأجاب إلى ذلك بعد امتناع".

العلم في مواضعه واستخرجه من معادنه بفضل همته الشريفة وقوة نفسه الفاضلة فداخل ملوك الروم وأتحفهم بالهدايا الخطيرة وسألهم صلته بما لديهم من كتب الفلاسفة فبعثوا إليه بما حضره من كتب أفلاطون وأرسطاطاليس وإبقراط وجالينوس وأوقليدس وبطليموس وغيرهم من الفلاسفة، فاستجاد لها مهرة الترجمة وكلفهم بإحكام ترجمتها فترجمت له على غاية ما أمكن، ثم حَضَّ الناس على قراءتها ورغبتهم في تعليمها فنقَّت سوق العلم في زمانه وقامت دولة الحكمة في عصره وتنافس أولو التباهة في العلوم لما كانوا يرون من إحصائه لمنتحليها واختصاصه لمتقلديها، فكان يخلو بهم ويأنس بمناظرهم ويلتذ بمذاكرتهم فينالون عنده المنازل الرفيعة والمراتب السنية، وكذلك كانت سيرته مع سائر العلماء والفقهاء والمحدثين والمتكلمين وأهل اللغة والأخبار والمعرفة بالشعر والنسب، فأتقت جماعة من ذوي الفنون والتعلم في أيامه كثيرا من أجزاء الفلسفة وسنوا لمن بعدهم منهاج الطب ومهدوا أصول الأدب" (٨).

ونلاحظ بعد هذا (أ) أنّ سيرة المأمون مع أصحاب العلوم الإسلامية كانت شبيهة بسيرته مع منتحلي علوم العجم ومتقلديها الذين كان "يخلو بهم ويأنس بمناظرهم ويلتذ بمذاكرتهم فينالون عنده المنازل الرفيعة والمراتب السنية"، دون تفریق منه بين عربيٍّ وأعجميٍّ أو بين مُسلم ومسيحيٍّ ؛ (ب) أن المأمون هو الذي اختار الترجمة المهرة لنقل الكتب اليونانية وكلفهم بإحكام الترجمة، ولا نعتقد أن ذلك كان خارج بيت الحكمة بل كان في نطاقه، وأن بيت الحكمة كان الموضوع الذي تخزن فيه الكتب المستحلبة من بلاد الروم والمجمعة من أماكن أخرى في المشرق الإسلامي وأن هذه الكتب هي التي كان المترجمون ينقلونها إلى العربية بتكليف من السلطنة ؛ (ج) أن الترجمة لم تكن مجرد التفاحر والتظاهر بل كان المأمون يحض الناس على قراءة الكتب المترجمة ويرغبهم في تعليمها حتى "نفقت سوق العلم في زمانه وقامت دولة الحكمة في عصره" ؛ (د) أن صاعد الأندلسي لم يكن من المعتزلة ولا من أنصار العباسيين – فقد توفي سنة 462 هـ/1070 م وألف كتابه طبقات الأمم قبل وفاته بستين،

(8) أبو القاسم صاعد الأندلسي : طبقات الأمم، تحقيق لويس شيخو، بيروت، 1912 ، ص ص 48 – 49 .

فكان بينه وبين المأمون المتوفى سنة 218 هـ/833 م أكثر من مائتي سنة - حتى يُقال عنه إنه كان يُنصب للمؤرخين الفخاخ !

(4) حاجز اللغة. وقد توقّف المؤلّف عند ما اعتبره اختلافاً بين نظاميّ لغويّين - هما نظام العربية باعتبارها لغة ساميّة ونظام اليونانيّة باعتبارها لغة هندية أوروبية - واختلافاً بين طريقتين في التفكير. وهو يرى أنه "لا يكفي أن تُترجم لِحْتَاَزَ فِكْراً أجنبيّاً ما، إذ ينبغي للترجمة أن لا تنقل معاني المفردات فقط بل ينبغي أن تنقل البنى الفكرية حتى تبقى تلك البنى منتجة إذا وجدت في عالم آخر" (ص 136)، وقد طبّق هذا على العربية - وكأنه العليم الخبير بالرصيد العربي الفلسفي والعلمي الهائل المترجم من اللغة اليونانية، بل كأنه يعرف اللغة العربية أصلاً - فحكّم على الترجمة العربية في النقل من اليونانية بالفشل: "وفي حالة انتقال اليونانية إلى العربية كانت الصعوبة الكبرى التي وجدها المترجمون هي الانتقال من لغة ساميّة إلى لغة هندية أوروبية أو العكس (...). المعنى في اللغة السامية ينبثق من داخل الألفاظ، من سجع الألفاظ ومن رنينها [كذا!]، بينما هو في اللغات الهندية الأوروبية يتولّد في المقام الأول من نسق الجملة ومن بنيتها النحوية" (ص 136). وهو يرى نتيجة لذلك أن العربية لا يمكن لها أن تنقل اليونانية: "وإجمالاً فإن الاختلافات بين النظاميّ اللغويّين كانت تتحدى كلّ ترجمة تقريباً ما دام مدلول الألفاظ قابلاً لأن يتغير محتواه في انتقاله من لغة إلى أخرى" (ص 137). وما ذهب إليه المؤلّف قابلٌ للدحض من جميع جهاته: (أ) أنّ الحكم الذي أطلقه حكّم عام لا يتعلّق بلغة معيّنة بل هو مُسَقَّط على كلّ عملية ترجميّة بين أيّ لغتين منتميتين إلى نظامين لسانيّين مختلفين، وذلك يعني أن التناقل بين اللغتين في نظر المؤلّف غير ممكن، وهو موقف دالٌّ على جهل تامّ بالأسس اللسانية للترجمة؛ (ب) أنّ الغالب على النصوص التي تترجم من لغة مصدّرٍ إلى لغة موردٍ أن تكون من أحدٍ مستويين: فهي إمّا نصوص أدبيّة إنشائيّة - مثل النصوص الشعريّة اليونانية والنصوص الشعريّة العربية - يقوم التعبير فيها على الحجاز وتكتسب المعاني فيها أبعاداً إيحائيّة، فهي منتمية إلى الدلالة المعجميّة العامّة، وإمّا نصوصٌ علمية مثل النصوص الرياضية والطبيعية، أو نصوصٌ فنية مثل النصوص الفلسفيّة، يقوم التعبير فيها على الحقيقة وترتبط المصطلحات فيها بمفاهيم، وليس التعامل مع المفاهيم في الترجمة مثل التعامل

مع المعاني المعجمية العامة. فإنّ المفاهيم تكون في الغالب مشتركة بين الثقافات ولذلك يمكن للغات على اختلافها أن تشترك في التعبير عنها، وخاصة إذا كانت قابلة للتجريد مثل المفاهيم الفلسفية والمفاهيم الرياضية، وقد تكون قابلية التناقل بين اللغتين منعدمة إذا ارتبطت المفاهيم بأشياء غير قابلة للتجريد مثل المواليِد الطبيعية، أي النبات والحيوان والمعادن، فإنّ هذه الأشياء قد تمثّل خصوصياتٍ في البيئات التي تنتمي إليها فتنشأ عنها خصوصياتٌ معجمية في اللغات التي تصفها، وقد عرفت العربية حالات من هذه المفاهيم في كتب الأدوية المفردة اليونانية عندما يكون النبات أو الحيوان أو المعدن غير موجود في البيئة العربية، ولكنها لم تعرفها في كتب الفلسفة وكتب الرياضيات والطب والهندسة مثلا (٩) ؛ (ج) أن من الخطأ المحض القول بأن المعنى في اللغة السامية ينبثق من داخل الألفاظ وأنه في اللغة الهندية الأوروبية يتولّد من نسق الجملة ومن بنيتها النحوية، فهذه مقارنة بين نظام صرفي في اللغة العربية السامية ونظام نحوي في اللغة اليونانية الهندية الأوروبية، وكان ينبغي أن تكون المقارنة بين النظامين الصرفيين أو بين النظامين النحويين. والمقارنة بين النظامين الصرفيين تدلّ على أنّ المعنى في اللغة اليونانية ينبثق من داخل الألفاظ أيضا لأنّ الألفاظ فيها ذات أبنية صرفية داخلية تتكوّن من أسّ (radical) ومن زوائد صرفية اشتقاقية تُسمّى "صَرَافم" (morphèmes)، وهذه الصَرَافم هي التي تحدّد معنى المفردة أو المصطلح، كما أن المقارنة بين النظامين النحويين تدلّ أيضا على أنّ المعنى يتولّد في العربية من نسق الجملة ومن بنيتها النحوية. ونحن في الحقيقة في الحالتين أمام نوعين من المعنى : فالمعنى في المستوى الصرفي هو معنى المفردة، والمعنى في المستوى النحوي هو معنى الجملة أو معنى التركيب، وقد خلط المؤلف - لجهله - بين المستويين ؛ (د) قد اقتصر المؤلف في مقارنته على التناقل بين اللغة اليونانية واللغة العربية، وكان حريّا به أن يقارن بين اليونانية ولغة سامية أخرى هي الأرامية التي تنتمي إليها السُريانية.

(9) قد أثرنا هذا الموضوع من قبل وناقشناه بتوسع في بحثين لنا : (1) ابن مراد، إبراهيم : "المصطلح العلمي في التراث العربي المخطوط، إشكالات الماضي وآفاق المستقبل"، في شبوح، إبراهيم (محرر): تحقيق مخطوطات العلوم في التراث الإسلامي، أبحاث المؤتمر الرابع لمؤسسة الفرقان، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ومبلن، المملكة المتحدة، 1998، (ص ص 283 - 325) ص ص 286 - 310 ؛ (2) "من مشاكل الترجمة في المعجم"، في ابن مراد، إبراهيم : من المعجم إلى القاموس، دار الغرب الإسلامي، بيروت - تونس، 2010، ص ص 51 - 72.

فقد أُنطب في الحديث عن دور المترجمين السريان في نقل العلوم اليونانية إلى اللغة السريانية ولم نره يهتم بما يجده المترجمون من الصعوبة ؛ ثم هو يعلم علاقة اليونانية باللغة الآرامية في انتقال النصوص الدينية المسيحية - التوراة والإنجيل - من الآرامية إلى اليونانية، وهذه النصوص تنتمي إلى ما سميناه نصوصاً إنشائية يقوم فيها التعبير على كثير من المجاز ، وقد كوّنت هذه النصوص المترجمة من الآرامية مصادرَ الفكر الديني المسيحيّ في العالم الغربي منذ أقدم العصور ولم نر من اعترض عليها نتيجة الاختلافات بين النظامين اللغويين الآرامي السامي واليوناني الهندي الأوروبي.

والفقرة الثانية (ص ص 137 - 150) حول "الإسلام والعلم اليوناني"، وقد ركزه المؤلف على ما سمّاه "الغريال الإسلامي". وقد كرّر في هذه الفقرة أشياء ذكرها من قبل وخاصة مفهوم العلم في الإسلام وموقف الإسلام من الفلسفة عامة ومن الفلسفة اليونانية خاصة. والعلم في الإسلام يعني في نظر المؤلف العلوم الإسلامية فقط، وموقف الإسلام من الفلسفة اليونانية كان الرفض، ولم يقبل المسلمون من الفكر اليوناني إلا ما يتماشى وتعاليم الدين الإسلامي، وحتى ما عرفوه من علم الطب وعلم الفلك إنما كان لغايات دينية. والنتيجة المنتظرة لهذا الموقف - كما عبّر عنها المؤلف في الفقرة الثالثة (ص ص 151 - 166) - هي أن "الهلنة" (hellénisation) في الإسلام كانت محدودة : فإنّ التفكير الاعتزالي كان تفكيراً دينياً، وحتى كبار الفلاسفة مثل الفارابي وابن سينا وابن رشد لم يكونوا عقلايين ولم ينقدوا الدين الإسلامي ولم يخرجوا عنه، وكأّنّ الفيلسوف لا يكون فيلسوفاً إلا إذا انتقد الدين وخرج عنه، ولو طبّقنا هذا المبدأ لخرج كبار الفلاسفة الأوروبيين مثل ديكارت (Descartes) ولايبنتز (Leibnitz) وكأنت (Kant) من زمرة الفلاسفة. وقد وقف المؤلف قليلاً عند ابن رشد الذي يُعدّ من أكبر المؤثرين في الفكر اللاتيني الأوروبي في القرون الوسطى، وقد بدأ الحديث عنه بلّمزّه فذكر بأنه كان فقيهاً قبل أن يكون فيلسوفاً، وبأنّ التفكير الديني كان عليه أغلب، وبأنّ فقّهه وتديّته هما اللذان جعلاه يخطب في جامع قرطبة ويدعو الناس إلى الجهاد ضدّ النصارى، وكأّنّ على ابن رشد لأنه فيلسوف أن يقبل بمحاربة النصارى للمسلمين في الأندلس ويأخراجهم لهم من ديارهم ! ولسنا ندري بعد هذا لماذا يعتمد المؤلف عنصراً الهلنة مقياساً

للحكم على الفكر الإسلامي وعلى الفلسفة عند المسلمين ؟ ولم يتشَبَّث من الهلنة بالفلسفة بينما الأثر اليوناني كان أوسع بكثير في المجالات العلميّة مثل الهندسة والرياضيات والطبيعيّات التي تَمَثَّلها العلماء العرب والمسلمون وانتقدوا منها ما يتطلَّب النقد⁽¹⁰⁾ وأضافوا إليها ما سمحت لهم ظروف عصرهم بإضافته ؟

وأما **الفصل الخامس** (ص ص 167 – 196) فقد خصصه المؤلف لمناقشة جملة من القضايا سماها "قضايا حضارية"، وقد أثار هذه القضايا في ثلاث فقرات اشتملت جميعها على أفكار موجهة من اليسير جدا دحضها. وقد عرض في **الفقرة الأولى** (ص ص 169 – 180) قضية الهويّات، ومن الهويّات الهويّة العربية الإسلامية، وهو يرى أن بين "الحضارة العربيّة" و"الحضارة الإسلاميّة" فرقا وأن ما أقامه العرب إنما كان حضارة إسلاميّة وليس حضارة عربيّة، وهو لا ينفي عنها صفة العربيّة لأنّ العرب لم يكونوا ذوي أثرٍ فيها ، بل ينفيها عنها ويصفها بالإسلامية لأنها قائمة على الدّين الإسلاميّ، فالهويّة إذن محدّدها الدين وليس للغة أو للثقافة والعرق دور فيها ؛ ولكنّ هذا المقياس الدينيّ يزول عند الحديث عن الهويّة الأوروبيّة. فإنّ أوروبا ذات جذور يونانيّة هلينيّة وكذلك حضارتها. ورغم أن اليونان بلادٌ واقعة في البحر المتوسط وأنّ جزءا كبيرا من أوروبا واقع على ضفاف المتوسط فهو يرى أن أوروبا في معظمها ليست متوسطيّة وأنّ كبار مفكرها وعلمائها لم يتأثروا بالمتوسّط ومحيطه. والخلاصة من هذا هي أن أوروبا قد تأثرت ببلاد اليونان ولم تتأثر بمحيطها، وفي هذا نفيّ ضمني لتأثر أوروبا بالمحيط المتوسّطي العربيّ الإسلاميّ في بلاد الشّام ومصر وبلاد المغرب والأندلس، خاصة وأنّ الإسلام في نظر المؤلف كان السبب في التآزم بين الشّعوب المتوسّطيّة ولم يكن عاملاً تقريباً بين الحضارات. والمؤلف يتناسى بلا شك أن الإسلام لم يكن السبب في إثارة الحروب الصليبيّة التي آزمت العلاقات بين الشّعوب المحيطة بالمتوسّط لمُدّة قرون، وأنّ أكبر

(10) لهم في ذلك كتب سموها "الشكوك"، منها كتاب الشكوك على كلام فاضل الأطباء جالينوس في الكتب التي نسبت إليه لأبي بكر الرازي ، تحقيق مصطفى لبيب عبد الغني، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2005 ؛ وكتاب الشكوك على بطلميوس، للحسن بن الهيثم، تحقيق عبد الحميد صبرة ونبيل الشهابي، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1971 ؛ وللرازي أيضا كتاب الشكوك على برقلس ذكره ابن النديم في الفهرست، ص 358 ؛ ولابن الهيثم أيضا كتاب الشكوك على إقليدس، ذكره جمال الدين القفطي في تاريخ الحكماء، تحقيق يوليوس لبر، ليبزيغ، 1903 ، ص 167 .

تأثير في أوروبا وفي مفكرها وعلمائها في القرون الوسطى إنما كان من محيطها المتوسطي الإسلامي انطلاقاً من الحواضر الثقافية الأوروبية التي كانت معابر للثقافة العربية الإسلامية مثل سلزنو (Salerno) بصقلية في إيطاليا وطليلة في إسبانيا المسيحية ومونبليي (Montpellier) في جنوب فرنسا. فإن المترجمين الذين عُثوا في هذه الحواضر بنقل النصوص الفلسفية والعلمية العربية إلى أوروبا مثل قسطنطين الإفريقي (Constantin l'Africain) في القرن الحادي عشر الميلادي وجيرار الكرموني (Gérard de Crémone) في القرن الثاني عشر لم ينقلوا إلى أوروبا جذورها اليونانية بل نقلوا إليها ما جادت به القريحة العلمية والفكرية العربية في عصرها الذهبي. وتكفي مقارنة بسيطة بين ما نقله جاك البندقي - وقد اعتبره المؤلف "الحلقة الغائبة في تاريخ انتقال فلسفة أرسطو من العالم اليوناني إلى العالم اللاتيني" والرجل الذي "يستحق أن يُكتب اسمه بحروف التاج في كتب التاريخ الثقافي" (ص 106) - من كتب أرسطو من اليونانية إلى اللاتينية، وقد رأينا أنها ستة كتب منها ما لم يُنقل كلُّه وما نقله جيرار الكرموني في نفس القرن الثاني عشر الميلادي من الآثار العربية لتبَيَّن لنا الفرق بين الأصول اليونانية والأصول العربية للثقافة الأوروبية في القرون الوسطى. فإن ما نقله البندقي كما رأينا ستة كتب منها ما لم يُنقل كاملاً، أما جيرار الكرموني فقد نقل حسب الإحصاء الذي قام به لسيان لكلرك ستَّة وسبعين (76) كتاباً⁽¹¹⁾. ولكن المؤلف ينفي هذا التواصل وهذا التأثير في الفقرة الثانية (ص 181 - 196). فإن الإسلام في نظره كان ديناً توسعياً (expansionniste) جاذباً الآخرين إلى مركزه (centripète) ولم يكن يؤمن بالحوار والتبادل الحضاري، ومن نتائج ذلك أن كانت الترجمة من اليونانية إلى العربية ضعيفةً وكانت الترجمة من العربية إلى اللاتينية أضعف، ولا يمكن القول لذلك إن أوروبا قد أفادت من الثقافة اليونانية عن طريق الترجمة من العربية، وهذا يعني أن يُرمى عرض الحائط بجهود ثلاثة قرون (من القرن الثامن إلى القرن العاشر الميلاديين) من التواصل بين الثقافة اليونانية والثقافة العربية، وجهود أربعة قرون (من القرن الحادي عشر إلى القرن الرابع عشر) من التواصل بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية

(11) Leclerc, Lucien : *Histoire de la médecine arabe*, 2/409 - 427 ، على أن عدد هذه الترجمات قد أصبح سبعا وثمانين (87) عند ألدو ميلي نقلاً عن جورج سارتن : Mieli, Aldo : *La science arabe et son rôle dans l'évolution scientifique mondiale*, pp. 235 - 236 (§57, n. 7)

اللاتينية وما نتج عن الحركتين الإنشائيتين العربية ثم اللاتينية من نهضة علمية وفكرية عارمة قد غيرت مجرى التاريخ الثقافي في الجهتين، لا لشيء إلا لأن سيلفان غوغنهايم يجهل أو يتعمد تجاهل حقيقة التبادل العلمي والفكري بين الثقافات والحضارات في القرون الوسطى نتيجة مواقف المذهبية العدائية من الإسلام والمسلمين !

وقد وضع المؤلف لكتابه خاتمة عنوانها بـ "شمس أبولو تُشرق على الغرب" (ص ص 197 – 201)، وهو عنوان يذكر بعنوان كتاب صادر سنة 1960 بالألمانية ثم سنة 1963 بالفرنسية بعنوان "شمس الله تسطع على الغرب" للمستشرقة الألمانية سيغريد هونكه (Sigrid Hunke) (12)، قد مجدت فيه الحضارة العربية وتأثيرها في الحضارة الغربية، وقد خصصها المؤلف بملحق كما سنذكر قد كأل لها فيه من التقرير والسباب ما لا يمكن أن يصدر عن باحث جامعي يحترم البحث العلمي. وإذن فقد عوض أبولون (Apollon) – وهو أحد الآلهة اليونانية – عند غوغنهايم الله عند هونكه، وفي ذلك تأكيد لما سبق للمؤلف أن سعى إلى إظهاره وهو أن أوروبا لا تدين للإسلام بشيء في نهضتها الفكرية والعلمية في القرون الوسطى بل تدين بكل شيء ليونان.

ثم ذيل الكتاب بثلاثة ملاحق : الأول عنوانه "صديقة هملمر وشمس الله" (ص ص 203 – 206)، وقد انتقد فيه انتقادا شديدا سيغريد هونكه وكتابتها "شمس الله تسطع على الغرب"، واتهمها بأنها كانت صديقة للنازي الألماني هينريش هملمر (H. Himmler) وأنها هي نفسها نازية وبسارية منطرفة، وقد قال في كتابها قولاً ينطبق بحذافيره على كتابه هو : "يستحق الكتاب أن يُدرس صفحةً صفحةً ما دام يحرف الوقائع، ويكذب بتعمد الحذف، ويهول دون تبرير، ويلجأ عند الحاجة إلى الطريقة الباطنية" (ص 203). ومن أخطائها الكبرى أنها "مزجت بين العناصر العربية والعناصر الإسلامية، ونسبت إلى الإسلام ما صدر عن العرب

12) Hunke, Sigrid : *Allahs sonne uber dem Abendland. Unser arabisches Erbe*, Stuttgart, 1960
وترجمة الكتاب الفرنسية : *Le soleil d'Allah brille sur l'Occident*, traduit par Solange et Georges de Lalene, Albin Michel, Paris, 1963
كما أن للكتاب ترجمة عربية لفاروق بيضون وكمال دسوقي بعنوان "شمس العرب تسطع على الغرب"، صدر في طبعات مختلفة وعن دور نشر كثيرة كانت أولاها عن دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1964.

المسيحيين والصابئة واليهود" (ص 203). وهو يذكر هنا العرب في مقابل المسلمين، ويُعدّ من العرب المترجمين المسيحيين الذين ألحّ من قبل على أنهم عجم سُريّانٌ وليسوا عرباً! والملحق الثاني فيه ثبت للعلماء العرب المسيحيين الذين عاشوا بين القرن الثامن والقرن الحادي عشر الميلاديين (ص ص 207 - 210)، مستثنياً الثلاثة الذين خصّهم بالذكر في الفصل الثاني، وهم حنين بن إسحاق وتيودور أبو قرّة (كذا) - أي ثابت بن قُرّة - ويوحنا بن ماسويه؛ وقد ذكر من هؤلاء "العرب المسيحيين" في الملحق عشرين عالماً بين مترجم ومؤلف، ولكن ليس منهم عربيٌّ بحقّ إلا إسحاق بن حنين، أما البقية - وهم عربٌ بالانتماء الحضاريّ - فجُلُّهم من الأراميين السُريّانِ مثل تيوفيل الرهاوي وآل بختيشوع، وقد أهمل ذكر أعلام كثيرين متميّزين لأسباب لا نعلمها، منهم المترجم والمؤلف في الوقت ذاته مثل قسطا بن لوقا وحبيش بن الحسن الأعسم - وهو ابن أخت حنين بن إسحاق - ويحيى بن عدي. وأمّا الملحق الثالث (ص ص 211 - 215) ففيه قائمة بأثار أرسطو في اللغة اللاتينية. وعددُ الكتب التي ذكرها (ص ص 213 - 214) تسعةٌ وعشرون كتاباً ذكرها دون أن ينسبها إلى مترجميها، وإن كان قد وصف قبلها جملة من المخطوطات التي قال إنها تشتمل على ترجمات لاتينية لكتب أرسطو قد ذكر مترجمي بعضها - مع مبالغة ظاهرة في نسبة بعضها إلى جاك البندقي - وأهمل ذكر مترجمي أكثرها، إضافة إلى أنّ من الكتب ما يتكرّر ذكره في أكثر من مخطوط فيذكره المؤلف أكثر من مرة. ولا نستغرب أن يكون المؤلف قد تزيّد في نسبة الكتب إلى ترجماتٍ لاتينية تمت من اليونانية مثلما تزيّد في الحديث عن جاك البندقي وترجماته. ثم إننا لا نعرف أثر هذه الترجمات في بيئة فكرية كانت للغة العربية فيها هيمنةٌ كبيرة وكانت للثقافة الفلسفيّة والعلميّة العربيّة منزلةً خاصّة وتأثيرٌ واسعٌ، وقد كان الإقبال على ترجمة كتب أرسطو نفسه من العربية إلى اللاتينية أكبر من الإقبال على ترجمتها من اليونانية إلى اللاتينية، فقد أورد لسيان لكلرك قائمةً بترجمات كتب أرسطو من العربية إلى اللاتينية تضم ثلاثاً وثلاثين ترجمةً⁽¹³⁾، أكثرها يكرّر ما قال غوغنهايم إنّه تُرجم من اليونانية إلى اللاتينية. ولو كانت الترجماتُ

(13) Leclerc, Lucien : *Histoire de la médecine arabe*, 2/488 - 489 قديمة ترجع إلى السنوات السبعين من القرن التاسع عشر، بينما القائمة التي وضعها غوغنهايم لم يمض عليها أكثر من ست سنوات.

التي أنجزت من اليونانية إلى اللاتينية مرضيةً كافيةً لما كانت هناك ضرورةً إلى إعادتها عن الترجمات العربية .

وقد وضع المؤلف التعاليق على فصول الكتاب في آخره (ص ص 217 – 262)، ثم تلت التعاليق "قائمةً ببلوغرافية مختارة" (ص ص 263 – 278)، ولا نجد في القائمة إلا مرجعاً عربياً واحداً للويس شينخو اليسوعي (ص 266) ذكر عنوانه بالفرنسية هو "علماء النصرانية في الإسلام"، وقد أحال داخل الكتاب إلى مراجع عربية وأورد من بعضها شواهد مثل كتاب الفهرست لابن النديم وطبقات الأطباء والحكماء لابن جُلجل وعيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، ولكنه لم يعتمد عليها فيما يبدو في نصوصها الأصلية بل اعتمدها بالتقل من مراجع وسيطة بغير العربية هي التي رجع إليها. ثم هو لم يرَ فائدةً في وضع فهرس عامة وخاصةً لأعلام الأشخاص وأعلام الأماكن كما هو متبعٌ في البحوث العلمية الجادة بل اكتفى بفهرسٍ وحيدٍ لمواد الكتاب. والنقائص المنهجية التي ذكرناها (14) دالةٌ على أنّ المؤلف لم يشأ أن يضع بحثاً علمياً رصيناً متيناً دقيقاً بحسب ما تقتضيه أصول البحث العلمي، مُوجِّهاً إلى أصحاب الاختصاص في تاريخ القرون الوسطى ليناقشهم أو ليضيف جديداً إلى العلم الذي يشاركونه في العناية به بل أراد التوجه إلى "عامة" القراء في فرنسا لترويج بضاعة

(14) وفي الكتاب أخطاء معرفية كثيرة نكتفي بالإشارة إلى بعضها : منها (1) تسميته كتاب "الكامل في الصناعة الطبية" لعلي بن العباس المجوسي بـ"الكامل الملكي" ونسبته الكتاب إلى جالينوس وجعله المجوسي مترجماً له من اليونانية – ص 48، وكتاب الكامل في الصناعة الطبية كتاب معروف مشهور في تاريخ الطب، وقد ترجمه قسطنطين الإفريقي بعنوان "Pantegni" وادعاه لنفسه، وقد غفل غوغنهايم عن هذه السُرقة ولطفها بأن نسب الكتاب الأصلي إلى جالينوس ! (2) نسبته كتاباً ترجمه قسطنطين الإفريقي سماه "كتاب الدرجات" (*Livre des degrés*) إلى حنين بن إسحاق (ص 48)، وهو في الحقيقة كتاب "الاعتماد في الأدوية المفردة" لابن الجزار الفيرواني، وقد جعله ابن الجزار في أربع مقالات بحسب درجات الأدوية الأربع في الحرارة والبرودة، وقد ترجمه الإفريقي بعنوان "*Liber de Gradibus simplicium*" أي كتاب درجات الأدوية، وقد انتحل وادعاه لنفسه أيضاً ؛ (3) قوله (ص 93) إن أبا بكر الرازي قد استمد علمه في الطب من مصدر فارسي هو "كناش الخوز" ومصدر سرياني عنوانه "الأقربادين" ترجمه إلى العربية سابور بن سهل. وفي هذا القول تخليط. فإن علم الرازي في الطب على اتساعه – على الأقل كما يظهره كتابه "الحواري في الطب"، وهو في أكثر من عشرين جزءاً، وقد ترجم إلى اللاتينية في صقلية سنة 1279 م ونشرت الترجمة سنة 1486 في 25 جزءاً – محصور في مصدرين فارسي وسرياني، أولهما مجهول – هو كُنَاش الخوز – وثانيهما ليس مترجماً من السريانية بل هو من تأليف سابور بن سهل، وهو كتاب عادي في الأدوية المركبة، ولا يصدق هذا الادعاء حتى ذُو الثقافة المتوسطة في تاريخ العلوم ؛ (4) خلطه بين ثابت بن قرّة وتيودور أبو قرّة (ص 145 98)، وقد سبقت الإشارة إليه.

أصبحت نافذة في الأوساط اليمينية الأوروبية بعد سبتمبر 2001، هي مُعاداة الإسلام والمسلمين.

والكتاب في مجمله ينطبق عليه المثل التونسي: "من حبة عمل قبة". والحبّة هي ترجمة بعض كتب أرسطو من اليونانية إلى اللاتينية، والقبة هي تمثيل هذه الكتب المحدودة للتراث اليوناني كلّهُ. فإنّ بعض المترجمين الأوروبيين نقلوا من اليونانية إلى اللاتينية بعض كتب أرسطو اعتمد غوغنهايم هذه الحصيلة الهزيلة ليُجعل منها "جذورا يونانية لأوروبا المسيحية" وأسقط من التاريخ الثقافي الأوروبي مئات التّجمات⁽¹⁵⁾ من العربية إلى اللاتينية، منها اليوناني ومنها العربي الخالص، في المنطق والفلسفة – ومنها كتب أرسطو نفسه – وفي الرياضيات والهندسة والفلك والطب والصيدلة وعلم النبات وعلم الحيوان وعلم الطبيعة والكيمياء وعلم الحيل. وشاء غوغنهايم أو لم يشأ فإن هذا التراث العربي الضخم هو الذي كان المصدر لهضبة أوروبا العلمية والثقافية في القرون الوسطى بل حتى بدايات نهضتها الحديثة في القرنين السابع عشر والثامن عشر⁽¹⁶⁾. وقد أعطى المؤلف كتابه شكل البحث العلمي لينظلي على العمامة من القراء الذين وُجّه إليهم، بل إن الناشر نفسه قد أوهم القراء بأن الكتاب علمي المنهج والمحتوى والغاية لأنه أصدره ضمن سلسلة تاريخية عنوانها "العالم التاريخي" (L'Univers historique) تشرف عليها أستاذة جامعية مختصة في الفلسفة الكلاسيكية الفرنسية اسمها لورنس دفيالّر (Laurence Devillairs)، ومن المفروض أن تكون للسلسلة لجنة قراءة تقيم الإنتاج وتقومه قبل قبوله للنشر.

إبراهيم بن مراد

(15) ذكر لسيان لكارك أنها "ثلاثمائة"، منها عشر ترجمات عبرية – ينظر Leclerc, Lucien : *Histoire de la médecine arabe*, 2/526 ؛ على أن هذا الإحصاء قديم، ونرجح أن يتراوح العدد الجملي للترجمات بين ثلاثمائة وأربعمائة.

(16) قد كتبت في الرد عليه مقالات كثيرة منها ما كان في كتب جماعية، نذكر منها خاصة : Buttgen, Philippe et als. (édits.) : *Les Grecs, les Arabes et nous. Enquête sur l'islamophobie savante*, Fayard, Paris, 2009 ; Lejbowicz (édit.) : *L'islam médiéval en terres chrétiennes – Science et idéologie*, Presses universitaires du Septentrion, 2009

تقاليد المخطوط العربي : معجم مصطلحات وبلبيوجرافية

تأليف آدم غاسك، تعريب الأستاذ مراد تدغوت ومراجعة الدكتور فيصل الحفيان،
نشر معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 2008 - 2010 (جزءان).

تقديم : الحبيب النصراوي (*)

1 - تمهيد :

هذا الكتاب مترجم من الانجليزية وعنوانه الأصلي *The Arabic Manuscripts Tradition. A Glossary of Technical Terms and Bibliography* ، وهو من تأليف عالم باحث خبير في قضايا المخطوط العربي هو آدم غاسك Adam Gacek - أو جاسك بالجيم كما أرد له المترجم الذي اتبع النطق نفسه في "بلبيوجرافيا" بالجيم، تماشيا والنطق المصريّ لحرف "G". والكتاب يندرج ضمن مبحث "علم الكتب المخطوطة"، أو "الكوديكولوجيا". و"الكوديكولوجيا" - وهو Codicologie بالفرنسية وCodicology بالانجليزية - مصطلح مركّب من أصل لاتينيّ هو "كودكس" (codex)، ويعني مجموعة كراسات موضوعة في مجلّد واحد ولها غلاف خارجيّ، ولاحقة يونانيّة هي "لوغوس" (logos)

(*) أستاذ محاضر بجامعة قرطاج - تونس .

- ومنها اللاحقة الفرنسية "logie" واللاحقة الانجليزية "logy" - وتعني العلم (1). وقد اقترح الباحثون العرب هذا المصطلح في تطبيقاتهم الأولى لهذا العلم على المخطوطات العربية في أواخر القرن العشرين، لما استشعروا ضرورة الاستفادة من هذا العلم في دراسة تراث عربيّ ضخم (2)، لا يزال مخطوطاً، مفتقراً إلى حدّ الآن إلى جهد علمي يكشف حقيقة أرصدة المخطوطات العربية في العالم، ويبرز وضعها ومدى اهتمام أهل الاختصاص بها.

في هذا السياق يندرج هذا العلم الذي يهدف إلى دراسة المخطوط في ذاته، أي باعتبار مظهره الماديّ فحسب، لبحث في شكله وطرق صناعته ك"حوامل الكتابة مثل الورق والبردي وغيره، والمداد والحبر وأنواعه، وأدوات الكتابة كالقلم وصناعته وطريقة بريه، وزخرفة المخطوط حسب نوع النص، والتذهيب والتجليد وحجم الكراسات والترقيم والتعقيبات وكل ما دُوّن على صفحة الغلاف من سماعات وقرءات وإجازات ومناولات ومقابلات ومعارضات ومطالعات وتقييدات ووقفيات، وهو ما يسمّى حرد المتن" (3).

وجميع هذه المعطيات الخارجة عن النصّ لازمة لعمل الكوديكولوجي لأنها تزيد من معلوماته وتثري أفكاره حول المخطوط، بل إنّها قد تكون إحدى الوسائل المساعدة على دراسة التحولات الثقافية في مجتمع ما، فهي تجعل التاريخ الثقافي أداة للبحث في تاريخ المخطوط، عن طريق دراسة الأرصدة الضخمة من المخطوطات المحفوظة في خزائن العالم، دراسة خاصة تمكن من الإجابة عن العديد من التساؤلات التي كانت تخامر الباحثين عندما كانوا يحاولون وضع المخطوط في محيطه المادي والتاريخي والجغرافي. وهنا يلجأ الكوديكولوجي إلى اعتماد البحث الكمي في

- (1) يعود ظهور هذا المصطلح إلى الفرنسي ألفونس دان (Alphonse Dain)، فهو أول من ابتكره واستعمله في دروسه سنة 1944، ثم في كتبه سنة 1949 - ينظر ويكيبيديا <http://ar.wikipedia.org/wiki>
- (2) فإذا كان عدد المخطوطات اليونانية يبلغ حوالي 500 ألف مخطوط، ويبلغ في اللاتينية حوالي 50 ألف مخطوط، فإنّه في العربية يتجاوز ثلاثة ملايين مخطوط. ومن أسباب هذا التفاوت توقّف المخطوط الغربي عن الظهور مع اكتشاف الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي، واستمرار المخطوط العربي في الظهور حتى القرن التاسع عشر - ينظر خالد عبد السلام المزاحي: كوديكولوجيا المخطوط العربي الإسلامي <http://alexlisdept.blogspot.com/2012/03/islamic-manuscript-codicology.html>
- (3) أحمد شوقي بنينين: نحو تأسيس علم مخطوطات عربي، التجربة المغربية، الخزانة الحسنية، الرباط. <http://wadod.org/vb/showthread.php?t=1046>.

دراسة علم المخطوط، لمعرفة موقع الكتاب في سياق الإنتاج التاريخي للكتب، بالإضافة إلى الخصائص الفردية للمخطوطات في الزمان والمكان (4).

وهذا العلم على حد ذاته، لم يعد من الممكن تجاهله في دراسة المخطوطات وتحقيقها، فهو الذي يوقر للباحثين الأسس الضرورية المادية والظروف العلمية والاجتماعية التي تحفّ بإنجاز المخطوط، ثم الطرق التي وصل بها إلينا. بهذا التعريف تستقل الكوديكولوجيا عن الباليوغرافيا (5) أو "علم الكتابة القديمة" أو "علم المخطوط" الذي يهتم بدراسة المخطوطات من جهة محتواها، ويجعل مهمة الكوديكولوجي تشبه من بعض الوجوه مهمة عالم الآثار الذي يهدف إلى إعادة بناء القطعة الأثرية المكتشفة لتمكّنه من دراسة حضارة من الحضارات الماضية. من هذه الزاوية فإنّ هذا العلم هو جزء من التاريخ يدرس الكتاب المخطوط بوصفه موضوعاً مادياً، أو وعاء للنص (6).

لكنّ "الكوديكولوجيا العربية" مازالت اختصاصاً نادراً لم يُهتَمّ به إلاّ في العقود الأخيرة، وذلك من خلال أعمال قليلة لبعض المستشرقين الهولنديين والفرنسيين خاصة أمثال فان كنسفلد (Van Koningsveld) وفيتكام (Witkam) وديروش (Déroche).

أما الدراسات التي وضعها بعض الرواد من المستشرقين والحديثين من العرب منذ النصف الأول من القرن الماضي حول المخطوط العربي (7)، فإنّها على أهميتها لم تجب عن التساؤلات التي يطرحها علم المخطوط الحديث وفق مكوناته وقواعده وأساليبه. فلم تتعرض للتقنيات والحزيمات والحفريات والمعالجات التي تفرضها مقومات الكوديكولوجيا الحديثة ومكوناتها.

(4) أحمد شوقي بنين: نحو تأسيس علم مخطوطات عربي: التجربة المغربية. <http://wadod.org/vb/showthread.php?t=1046>

(5) "الباليوغرافيا" Paleography، أو علم الخطاطة القديمة، هو علم دراسة الخطوط القديمة وقراءتها، وهو مرّكب لغويّاً من أصل يونانيّ (paleo)، ويعني القديم، ولاحقة (graphia)، التي تعني الرسم أو الكتابة.

(6) أحمد شوقي بنين: نحو تأسيس علم مخطوطات عربي: التجربة المغربية. <http://wadod.org/vb/showthread.php?t=1046>

(7) نذكر منها مثلاً: "الخطاطة العربية" (Arabic Paleography، 1905 م) للعالم برنهارد موريتز (B. Moritz) و"الكتاب الإسلامي" (The Islamic Book) لمؤلفيه توماس أرنولد (T. Arnold) وأدولف كرومان (A. Grohmann) و"الكتاب العربي" (The Arabic Book) للعالم الدنماركي جوهانيس بدرسون (Johannes Pederson) و"الكتاب العربي المخطوط إلى القرن العاشر الهجري" لصالح الدين المنجد.

وإذا كان الغربيون قد قطعوا أشواطاً في هذا المجال⁽⁸⁾، فإن العرب لم يقوموا بعد بمسح شامل لإحصاء تراثهم المخطوط في خزائن العالم، ولم يضعوا قوائم وكشافات لمجموعات مخطوطات الخزائن تمهيدا لوضع فهرس علمية مبنية على قواعد ثابتة. لكنهم قد يكونون الآن على طريق إنجاز بعض من هذه العناصر الأساسية، ومنها طرح قضية مصطلحات علم المخطوط، وهو حقل ما زال بكاراً. فإن غياب قاموس بهذه المصطلحات يترتب عليه القصور في الوصف وعدم الدقة في الفهم والتعريف. بينما تعجّ كتب التراث المخطوط بمصطلحات خاصة بهذا العلم ليس من السهل فهم دلالاتها، فإنّ منها الفارسي والتركي والهندي والعربي. وهذه المصطلحات تدخل في صميم صناعة المخطوط كأسماء الورق والحبر والجلد والرق والتفسير والأقلام والزخرفة والتصوير والمخطوط وغيرها مما هو ضروريّ في تعويد العلم وضبطه وتقنيته. يقول أحد المحدثين: "إن علم المخطوطات تجارب تحتاج إلى التقعيد، وقواعد تحتاج إلى المصطلحات، واصطلاحات تحتاج إلى التعريفات، وضوابط تحتاج إلى التقنين، ومعارف تحتاج إلى التدوين، وخبرة تحتاج إلى التلقين"⁽⁹⁾. ومما يدعو إلى التفاؤل انتقال هذا الاختصاص العلمي البحثي إلى الثقافة العربية الإسلامية، عن طريق الحركة العلمية البحثية الاستشراقية.

2 - أهمية هذا الكتاب :

بين أيدينا اليوم إنجاز مهمّ تأتي طرافته من طبيعة المؤلف أولاً، ومن عملية نقله إلى الثقافة العربية ثانياً. وهو عمل جدير بأن توليه المؤسسات العلمية المختصة مزيداً من عنايتها، حتى يكون للثقافة العربية الإسلامية أدواتها الخاصة في البحث العلمي، والدراسة المنهجية للعلوم المختلفة في التراث العلمي، وإنتاجه المتمثل أساساً في تخزين المخطوطات المنتشرة في أرجاء المعمورة تنتظر الدراسة والبحث، وهي كما رأينا تُعدّ بالملايين. ولا بدّ حينئذ من تمشين بادرة

(8) ظهرت العناية بهذا العلم في ما كان يسمّى باللاتينية (Bibliotheca bibliothecarum) أي "مكتبة المكتبات" أو "ببليوغرافيا المكتبات" أو "فهرسة خزائن الكتب" منذ القرن السابع عشر الميلادي. (ينظر: هيثم الحلي الحسيني: الأدوات العلمية البحثية في دراسة المخطوطات وإحياء التراث العلمي، "الحلقة السابعة عشرة").

(9) أحمد شوقي بنينين: نحو تأسيس علم مخطوطات عربي: التجربة المغربية، www.attarikh-partie3.htm alarabi.ma/Html/adad25

معهد المخطوطات العربية بالقاهرة الذي أشرف على تعريب هذا الكتاب بقسميه الفهرس والقاموس، علما بأنّ علما لا تتبلور مصطلحاته تغمض مفاهيمه وتدوي وظيفته. والقاموس المختصّ هنا من أوكد شروط تثبيت العلم لتيسير التعامل مع مصطلحاته. وقد سبقنا الغربيون إلى رفع الغبن عن تراننا، فظهر هذا القاموس لأدم غاسك سنة 2001 في مجلدين.

2 – 1. المجلد الأول: يقع في نسخته العربية في ثلاثمائة واثنين وسبعين صفحة من الحجم المتوسط، ويضمّ تقديمًا لمراجع الترجمة الدكتور فيصل الحفيان، ومقدمتين للمؤلف آدم غاسك، أولاهما للقاموس في نسخته الأصلية وثانيتها ملحقه. وبما أنّ الأصل والملحق أصبحا في النسخة العربية في مجلّد واحد فقد رأى المترجم ضمّ المقدمتين كذلك. وذيل المجلّد بقائمتين: الأولى في مصادر القاموس ومراجعته ضمّت مائة واثنين وسبعين مرجعا ومصدرا باللغة العربيّة، ومائة وخمسة وأربعين مرجعا ومصدرا باللغات الأجنبية، والثانية قائمة في رموز المصطلحات المعتمدة في متن القاموس.

2 – 2. المجلد الثاني: يقع في نسخته العربية في ثلاثمائة وستّ وسبعين صفحة من الحجم المتوسط، وهو مخصّص للبيبلوجرافية المتعلّقة بدراسة هذا المجال من العرب والأجانب على اختلاف لغاتهم، ويضمّ مقدمة لمراجع الترجمة الدكتور فيصل الحفيان، ومقدمتين للمؤلف آدم غاسك، أولاهما للكتاب الأصلي الصادر سنة 2001، والثانية ملحقه الصادر سنة 2008.

هذا العمل الضخم بمجلدَيْه معدّ أصلا لمتلقّ أجنبيّ. فقد قال مؤلّفه في المقدمة: "على الرغم من أنّ هناك عددا قليلا من الدراسات العامة الجيّدة المتعلّقة بالمخطوطات العربية، فإنّه لا يوجد إلى حدّ الآن أيّ كتاب شامل باللغة الإنكليزية عن الظواهر الكوديكولوجية والبيبلوجرافية، لذلك قمت بجمع المصطلحات الفنية المتعلّقة بهذه الظاهرة اعتمادا على مجموعة متنوّعة من المصادر الكلاسيكية ونصوص القرون الوسطى وما بعد العصور الوسطى، والدراسات المعاصرة، والفهارس، وكذلك الكتب الرئيسية المتخصّصة في صناعة المخطوط"⁽¹⁰⁾.

(10) آدم غاسك: تقاليد المخطوط العربي، ص 13.

ويشير المؤلّف إلى أنّ عمله ليس شاملاً ولا يعكس في صورته هذه الصورة الغنية جدًّا للثقافة الإسلامية في عصر المخطوطات الذي يمتدّ ما يقارب 14 قرناً.

وكان هدف المؤلّف التنبيه إلى أنّ معرفة هذه التقاليد الفنية للكتابة العربية ضرورية لفهم أفضل للمخطوطات المختلفة، وللطريقة التي كُتبت بها الكتب العربية المخطوطة.

2-3. الملاحق :

أ- ملحق القاموس : يقول المؤلّف إنّ منذ صدور المجلّد الأول من "تقاليد المخطوط العربي" عام 2001 ظهرت مادة علمية لا بأس بها، ونُشر عدد كبير من الأبحاث الجديدة والمراجع الحديثة، تضمّنت تعريفات ومعلومات عن المصطلحات التقنية ذات الصلة بموضوع الكتاب. ولهذا رأى المؤلّف أن يرجع إليها، ويعيد النظر من جديد في المصادر التي استخدمها في مادة الكتاب، وخاصة منها مصادر القرون الوسطى عن الخطّ وفنونه للوصول إلى فهم أفضل لمصطلحات أشكال الحروف، رغم حالة المخطوطات السيئة، ومستوى التحقيق الضعيف لما طُبِع منها (11).

وتمثّل هذه المراجع الجديدة وما يتيحها الملحق فرصة في نظره لتحديد أهمّ أشكال الحروف، وإعادة بناء بعضها (مع مساعدة الخطاط برهان زهراء) اعتماداً على نصّين رئيسيين هما: مخطوط بخطّ الخطاط المملوكي محمد بالطيبي، كان حيّاً سنة 908 هـ/ 1502 م، ونسخة من كتاب ابن الصّائغ 845 هـ/ 1442 م كتبها الخطاط العثماني حلمي أفندي.

وقد مكّنته هذه المعطيات الجديدة من تصويب بعض التعريفات التي وردت في الكتاب الأصلي في نسخته الإنجليزية، وتمّ سُمّها بـ(*) (12).

ب- ملحق البليوغرافية: يقول المؤلّف: "منذ صدر المجلّد الأول من كتابنا (2001) نلاحق نشر النصوص الذاتية والدراسات الحديثة ذات الصلة بكوديكولوجية المخطوط العربي

(11) نفسه، ص 17.

(12) نفسه، ص 18.

البليوغرافية فشهد عام (2000) أول مرجع كوديكولوجي بإشراف (فرنسوا ديروش)، إضافة إلى أعمال أخرى منها أعمال المؤتمر الثالث لكوديكولوجية وبيبلوغرافية المخطوطات الشرق الأوسطية (إيطاليا 2002) (13) وغيرها من الدراسات، ذكر منها تسعا، إضافة إلى إصدارين لمصنفين مصوّرين. لكل ذلك رأى أن يضيف ببيبلوغرافية هجائية تجمع كلّ المواد التي احتواها الأصل مضافاً إليها ما في الملحق (14).

وفي النسخة العربية أصبح العملان في مجلّد واحد، فضمّ المترجم المقدمتين إلى بعضهما. وذيّل المجلّد بفهرس تفصيليّ لحتواه.

ينقسم هذا المجلّد الثاني إلى قسمين. ويعود ذلك التقسيم إلى عوامل منهجية، فقد خصّص القسم الأول لما سمّاه "البليوغرافية المصنّعة"، ويقع في مائة وإحدى وثمانين صفحة، وخصّص القسم الثاني لـ"البليوغرافية الهجائية"، ويقع في مائة وسبعين صفحة. ونريد أن ننظر في الفقرات التالية في مسألتين تتعلقان بالتأليف القاموسي عامة، هما مسألة "الجمع" ومسألة "الوضع"، وننظر من خلالهما في قيمة الكتاب من حيث هو قاموس مختص .

3 – الجمع :

هذا قاموس مختصّ بمصطلحات علميّة وفتيّة كانت مستخدمةً في أدبيات علم المخطوط، ويصطلح عليها النخبة من أصحاب الدواوين والمتقنين والكتاب والمخطاطين واللغويين والعلماء والحرفيين والمفهرسين. ولهذا فإنّ معرفة هذه التقاليد هامة في تيسير الاطلاع على الكتب والمخطوطات العربية القديمة خاصة، فقد استُخدمت فيها خطوط ورموز وطرق في كتابة المخطوطات وتزيينها وإخراجها، ويبدو اليوم من الضروريّ الإمام بها لتيسير تعامل الباحثين معها.

(13) نفسه ، ص 17.

(14) نفسه ، ص 18.

وذكر المؤلف أنه قام "بجمع المصطلحات الفنية المتعلقة بمهده الظواهر، اعتمادا على مجموعة متنوّعة من المصادر: الكلاسيكية، ونصوص القرون الوسطى، وما بعد العصور الوسطى، والدراسات المعاصرة والفهارس، وكذلك الكتب (الرئيسة) المتخصصة في صناعة المخطوط" (15). فبلغ عددها 846 مصطلحا، بينما بلغت مصادره ومراجعته التي استخرج منها هذه المادة مائة واثنين وسبعين كتابا عربيا أو معربا، ومائة وخمسة وأربعين كتابا بلغات أجنبية، أي ما مجموعه: ثلاثمائة وسبعة عشر كتابا.

لكن المؤلف اعتبر أنّ المصطلحات التي جمع ليست كلّها سهلة التناول فبعضها ورد في سياقات غامضة وبعضها لم يرد إلا في مخطوط واحد. فالمؤلف حينئذ لم يستثن أيّ مصطلح إلا إذا تعدّر عليه فهم معناه ووظيفته. إلى جانب وجود مصطلحات عربية قديمة لا يوجد في الإنجليزية ما يناظرها، إضافة إلى أنّ معانيها ليست واضحة جلية لنا اليوم (16). هذه المصطلحات ذات صلة وثيقة بمسألة الخطّ وأنواعه وفنونه لأنّه هو الحاوي لها في الغالب، وهذه الأنواع من المخطوط قد تختلف من جيل إلى جيل ومن جهة إلى أخرى، والشواهد على ذلك موجودة في ما وصل إلينا من مخطوطات ورقاع، وقد أدّى ذلك إلى كثير من الاضطراب والخلط بين أسماء هذه المخطوط.

وبالجملة انبت مادة هذا القاموس على مجموعة من مصطلحات الكتاب العربي المخطوط، جمعها المؤلف من مصادر عدّة ذات صلة بمجال دواوين الكتابة، وهذه المصادر ظهرت في مناطق متنوّعة وحقب تاريخية مختلفة من العالم العربي. ويرى المؤلف أنّ المصطلح الفتي الخاص بهذا المجال المعرفي حقل ثريّ للدراسة وقد سبق أن عاجله باحثون قبله، ذكر منهم مارتن ليفي في كتابه "صناعة الكتاب العربي في القرون الوسطى" (17).

(15) نفسه ، ص 13.

(16) نفسه ، ص 14.

(17) نفسه ، ص 15.

3 - 1. المستويات اللغوية: نقصد بالمستويات اللغوية أصناف المصطلحات الفنية

التي تمثل مداخل هذا القاموس بالنظر إلى درجة فصاحتها . فهل هي عربية خالصة أم فيها ما هو مولّد أو عاميّ أو أعجميّ مقترض؟

وكان المؤلّف قد أشار إلى أنّ قاموسه يحتوي على عدد من المصطلحات اليونانية، واللاتينية. وذكر أنّها لا تزال تقابل في الأدبيات الكوديكولوجية المصطلحات التقنية الإنجليزية. هذه الملاحظة تقودنا إلى أنّ هذا الرصيد المصطلحي قد قام على أكثر من مستوى، ولهذا رأينا أن نتتبع المداخل للكشف عن جميع المستويات التي قام عليها هذا الاصطلاح الفنيّ. وبتأمل هذه المصطلحات تبين لنا أنّها تتوزّع على مختلف المستويات اللغوية. لكن إذا كان مستويا الفصيح والمولّد واضحٍ الظهور في المدونة وفي تقديم المؤلّف نفسه، فإنّ مستويي العاميّ والأعجميّ أقلّ ظهوراً:

3 - 1 - 1. الفصيح: يُفترض في مصطلحات علم المخطوط العربي ذي النشأة العربية

أن تكون مستمدّة جميعها من العربية الفصيحة، وهذا ما يجعل البحث في أمر الفصيح ثانويّاً، لكن ربّما جلب انتباهنا إغراق بعضها في التفاصيل، فنجد وحدات مثل : رثم : كتابة مدججة، رتمتُ الكتابة: قرّبت بين سطورها (18) ؛ ومثّق : استطالة الحروف (19) ؛ وغرّار : أول ثلاث ليال في الشهر (20) ؛ وترميح: تلطّخ وطمس، إفساد السطور بعد تسويتها وكتابتها، يقال: ربّجه بالتراب حتى فسد (21) ؛ ومداد: الخبر (22).

3 - 1 - 2. المولّد: لاحظ المؤلّف نفسه أنّ عددا من المصطلحات مُستمدّة من جسم

الإنسان لتيسير وصف المخطوط وصفا مادّيّاً، مثل: أذن (لسان)، ولسان (لسان مغلّف)، ورأس (هامش علويّ)، ووجه (الصفحة العليا من الكتاب)، وعقب وكعب (الهامش السفليّ)، وصدر (استهلال، الصفحة اليمنى من الكتاب)، وخذّ (الهامش الخارجي أو الداخليّ)،

(18) نفسه ، ص 123.

(19) نفسه، ص 287.

(20) نفسه، ص 228.

(21) نفسه ، ص 135.

(22) نفسه، ص 284.

وشدق وفكّ (غلاف الكتاب)، ورقاص (تعقيبة) (23). فإذا عرفنا أنّ أغلب مصطلحات هذا العلم قد ظهرت في القرون الوسطى، أدركنا أنّ قواعد التوليد في العربية مستمرة كما كانت في عصور ازدهارها العلمي الأولى.

والمتتبع لهذا القاموس يكتشف مصطلحات كثيرة مؤلدة وخاصة بقاعدتيّ المجاز والاشتقاق، فمن المولّد بقاعدة المجاز نذكر: * جبين الألف، جبهة، جديلة؛ * جبهة: الجانب الأيسر والعلوي من حروف مثل ج ك ل (24)؛ * جناح: مفصل، أصغر الخطوط المائلة في المخطوط؛ * جنب: غلاف الكتاب (25).

ومن المولّد بقاعدة الاشتقاق نذكر مثلاً: جَلادة/ مجلاد، تجليدة: غلاف الكتاب (26)؛ مُجَلَّس (27)؛ حِبَاكة (28)؛ حَوَاتِمِيّ: صانع الخواتم (29)؛ دَوَاء/ دَوَائِيّ: صانع الخابر (30)؛ إِذْهَاب: فنّ الكتابة بحروف الذهب (31).

3- 1- 3. العامي: لا تسعفنا الكتابة غير المشكولة بما يبسر معرفة العامي من المولّد أو الفصيح، خاصة أنّ المترجم لم يلتزم بالشكل التامّ دائماً للمصطلحات المداخل حتى نبيّن طريقة نطقها العامية من طريقة نطقها الفصيحة، باعتبار العامي هو العريّ الذي تمّ تغييره أو تحريفه إما صوتياً وإما صرفياً، وهذا لا يظهره إلا الشكل التام. لكن مع ذلك لاحظنا وجود مصطلحات يمكن نسبة نطقها أو بنائها إلى العاميات العربية، مثل (جدولة/ وَجْدُوِيل) (32)؛ محمّر: مزين (مزخرف)، وتحنيش: خط مستقيم أو مائل (33)؛ وحشوة: لوحة زخرفية (34)؛

(23) نفسه، ص 15.

(24) نفسه، ص 57.

(25) نفسه، ص 66.

(26) نفسه، ص 63.

(27) نفسه، ص 64.

(28) نفسه، ص 72.

(29) نفسه، ص 91.

(30) نفسه، ص 114.

(31) نفسه، ص 117.

(32) نفسه، ص 57.

(33) نفسه، ص 87.

(34) نفسه، ص 81.

مُحَشَّى : مذبَّل (35) ؛ حُقَّة: صندوق صغير (36) ؛ وسايس : تعقيبية، وهي العامية في الكتابات القرآنية (37) ؛ تحويطة: خاتم دائري سحري (38) ؛ رَنعة : خزانة تربيعية (39) ؛ رخل المصحف : وقاء الكتاب، محمل (40) ؛ رَشْمَة : علامة (41).

3 - 1 - 4. الأعمجي: لم يُشير المؤلّف إلى أصول المصطلحات الأعمجية ولم يحدّد لغاتها دائما، ومع ذلك نعر على إشارات في مواطن مختلفة ينسب فيها المصطلح إلى لغة أعمجية، مثل: جامة: قال عنها احتمال أنّها فارسية (42)، ودستور (فارسية) ج دساتير (43)، ودفتر (Diphtra باليونانية) (44)، ودقماق (بالتركية طُقماق، تكماك: مطرقة صغيرة) (45) ؛ زائرجة: (زايُرْشَة، بالفارسية) زائرجة: جدول فلكي توقّعيّ (46) ؛ درمك: عجينة لصق؛ شِكستة: مزيج من الخطوط الفارسية (فارسية) (47) ؛ شبّاة القلم: سنّ القصب الهندي، طرفه المبري (48) ؛ رِزْمَة : ماعون من الورق، يتألّف من خمس ملازم/ دست، والدّست: خمس وعشرون ورقة، والرّزْمَة خمسة دسوس، ومنه دسّت أيضا أي رزمة: كتيّب (49) ؛ زاج: (زاك بالفارسية): كبريت الزجاج (50) ؛ زُلّف (فارسي/ تركي: حصلة شعر، لفة) ؛ زمام: ومنه حروف الرّمام: نظام ألفا العددية، يوناني قبطني، يستخدم في سجلات الإدارة (51).

- (35) نفسه، ص 82.
 (36) نفسه، ص 83.
 (37) نفسه، ص 162.
 (38) نفسه، ص 88.
 (39) نفسه، ص 121.
 (40) نفسه، ص 124.
 (41) نفسه، ص 128.
 (42) نفسه، ص 56.
 (43) نفسه، ص 108.
 (44) نفسه، ص 109.
 (45) نفسه، ص 110.
 (46) نفسه، ص 143.
 (47) نفسه، ص 107.
 (48) نفسه، ص 166.
 (49) نفسه، ص 126.
 (50) نفسه، ص 139.
 (51) نفسه، ص ص 141-142.

4 - الوضع :

ونقصد به في القاموسية كيفية ترتيب المداخل ومنهج تعريفها :

4 - 1. الترتيب: يطرح الترتيب مسألة استعمال الخطّ العربي في النسخة الأصلية الإنكليزية، ولكنّ المؤلّف وإن لم يلجأ إلى استخدام الخطّ العربيّ إلا في حالات الضرورة القصوى، فقد ذكر أنّه قام بترتيب القاموس ألفبائياً وفق الجذر العربيّ⁽⁵²⁾.

أما في النسخة العربية فنلاحظ التالي:

- معجم أو قاموس المصطلحات: لا يمثّل الترتيب في المجلّد الأول الخاص بقاموس مصطلحات المخطوط العربي إشكالا بما أنّ مادته مجموعة من المصطلحات الفنية المستعملة في هذا الاختصاص، وقد رتبها المؤلّف ترتيباً ألفبائياً على غرار القواميس اللغوية العامة والقواميس المختصة.

- البليوغرافية : جاء الترتيب في المجلّد الثاني الخاص بالبليوغرافية على ضربين : هجائيّ وموضوعيّ، وقسّم المجلّد بسبب ذلك إلى قسمين: أولهما رُتبت مادته ترتيباً موضوعياً، ولذلك سمّاه "البليوغرافية المصنّفة" ؛ أما الثاني فمرتبّ ترتيباً هجائياً، ولذلك أطلق عليه "البليوغرافية الهجائية".

والمقصود بـ"البليوغرافية المصنّفة"، مجموع المؤلّفات التي تناولت موضوع المخطوط العربي، وأمكن للمؤلّف إحصاؤها وتصنيفها، في هذا القسم الخاص بالبليوغرافية، حسب مجالات اختصاصاتها العلمية أو الفنية أو الحرفية التي عاجلت موضوع المخطوط وفتياته وقضاياها. وقد بلغ هذا التصنيف عنده اثني عشر مجالاً، وهي : الدراسات العامة والتمهيدية ؛ وموادّ الكتابة وأدواتها ؛ ومكوّنات المخطوط ؛ والنصّ : تكوينه وتنسيقه ؛ وانتقال المعرفة؛ والمخطوط وعلم الخطّ العربي ؛ وفنون الكتابة ؛ والدراسات القرآنية ؛ والتحقيق ونقد النصوص ؛ والفهرسة ؛ والصيانة والترميم ؛ وفهارس المخطوطات والمجموعات ونحوها.

(52) نفسه، ص 16.

وأغلب هذه المجالات متفرّعة إلى فنون عدّة. مثل المجال الذي عنوانه بـ "فنون الكتاب" فقد ضمّ ثمانية فنون فرعية، هي: 1- الفنون العامة، و2- الخطّ، و3- فنون الزخرفة، و4- الرسوم الإيضاحية، و5- الطلّاء، و6- الزركشة بالتثقيب، و7- الورق المزخرف، و8- التّجليد. وفي هذا الجهد الإضافي ما يفيد الدارسين والباحثين إفادة جمة لأنّه يوجّه اهتمامهم إلى الاختصاص الدقيق، ويجنّبهم تشتت الجهد.

لكنّ هذا العمل عندما انتقل إلى العربية اعترضت مترجمه صعوبتان منهجيتان: الأولى تتمثّل في توحيد الكتاب الأصليّ (2001 م) وملحقه (2008 م) في مجلّد واحد ممّا أحدث اضطرابا في الترتيب القدم للمادة؛ والثانية تتمثّل في تعريب المادة نفسها التي وردت في الأصل الإنجليزي بحروف لاتينية ومرتبّة وفقّها، لتصبح في النسخة العربية مكوّنة من قسمين: قسم الكتب العربية التي اقتصرّت وظيفة المترجم فيها على إرجاع عناوينها وأسماء مؤلّفيها إلى أصلها العربيّ، وأوردها تحت عنوان "الأعمال العربية"؛ وقسم أعجميّ هو مجموع الكتب والمقالات الأجنبية على اختلاف لغاتها، فقد اكتفى المترجم بالمحافظة عليها في عناوينها الأصلية تحت عنوان "الأعمال الأجنبية"، ولم ير فائدة في تعريبها لأنّ ذلك أوثق علميًّا، وأدقّ وأيسر على الباحثين. ليصبح الكتاب في النسخة العربية بقسميه البيبلوجرافية المصنّفة والمجائية قائما على مادتين مستقلتين هما: الأعمال العربية والأعمال الأجنبية.

وفي المقابل استدعى هذا التقسيم من المترجم جهدا في تفكيك كامل المدوّنة، وإعادة تركيبها وترتيبها، وما يقتضيه ذلك خاصة من تداخل في المادة، وفي مناهج معالجتها، تخرج عن مجرّد التعريب إلى التدخّل في هيكل الكتاب وبنائه. ولتجنّب الاضطراب خيّر المترجم الإبقاء على الترتيب الأصليّ الألفبائي، كما وضعه المؤلّف، وهو ترتيب يعتمد على أوائل الأسماء بالحروف اللاتينية، وطبقه على القسم العربي كما طبّقه على القسم الأعجمي.

ومع ما في هذا الجهد من مصاعب إضافية في الترجمة، فقد أضفى في الآن نفسه مزيدا من الفائدة بتوفير المادة الشافية الضافية التي تجنّب قراء النسخة العربية تشتت المادة أو ربّما نقص بعضها في صورة غياب أحد المكوّنين (الأصل أو الملحق). والواقع أنّ في ذلك

إسهاما مهمًا من المترجم يعطي صورة متكاملة عن مضمون الكتاب ومصادره ومراجعته ومادته ومنهج تأليفه، وييسر بذلك على القارئ الرجوع إلى كامل المادة بترتيب موحد.

4 - 2. التعريف: يقول المؤلف: "ما كان علينا ونحن نضع معجما لمصطلحات المخطوط العربي أن نغفل عن ركن أساسي من أركان هذا المخطوط، وهو "الخطّ أو الخطوط" التي كتب بها، وكان علينا أن نستصحب قدرًا من الحذر الضروري، ففنّ الخطّ هو فنّ العيش، والخطوط (التي غالبًا ما تذكر بمسماها) تخضع لتغييرات وتعديلات تبعا للمدرسة أو التقليد والمرحلة أو المنطقة التي استخدمتها.. والشواهد على ذلك واضحة في ما وصل إلينا من مخطوطات ورقاع، وقد أدّى ذلك إلى كثير من الاضطراب والخلط في أسماء هذه الخطوط، ولذلك فإنّ التعريفات التي وردت في المعجم عامة جدًا وترتبط أحيانًا بطبيعة الخطّ المستخدم في حقبة معيّنة أو منطقة معيّنة، ومن ثمّ فلا تؤخذ هذه الأوصاف على أنّها قاطعة ونهائية"⁽⁵³⁾.

وبسبب تعدّد مصادر جمع هذه المصطلحات واختلاف مناطق استعمالها جغرافيا وتتالي الحقب عليها تاريخيا في العالم العربي، نعثر في مادة هذا القاموس على عدد كبير من المترادفات. ويرشدنا المؤلف إلى مواطن هذا الترادف في مثل قوله: "مصطلح "اللسان المغلّف"، يقابل مصطلح "أذن" (في الأندلس وشمال إفريقيا)، و"مرجع" (في المغرب)، و"لسان" (في البلاد العربية الوسطى)، و"مقلّب" (في العراق)، و"وردّة" (في الشام)، و"ساقطة" (في اليمن)"⁽⁵⁴⁾.

وفي التعريف أيضا استخدم المؤلف الحروف العربية لاختصار بعض المصطلحات التقنية المستعملة في القاموس، وعددها تسعة وثمانون مختصرا، وقد أوردها المؤلف في الفهارس وعزّفها. كما أرجع المصطلحات عند تعريفها إلى مصادرها القديمة أو المعاصرة، لتوثيق معاني

(53) نفسه، ص 14.

(54) نفسه، ص 15.

المصطلحات من ناحية، ولتوفير مراجع للباحثين لتيسير التوثيق والعودة إلى هذه المصطلحات في مضامها الأصلية.

5 – الخاتمة :

لا شك أنّ الاشتغال بالمخطوط العربي الإسلامي، وإيلاءه الاهتمام الكافي تحقيقاً وتدقيقاً هو اليوم من الضرورات المتأكّدة التي يُفترض في الجهات العربية من باحثين ومؤسّسات النهوض بها لسدّ ما تعانيه مكتبتنا العربية من ثغرات لا تزال تعوق تقدّم الثقافة العربية الشاملة بوصف المخطوط العربي مصدراً من مصادر المعرفة، ومرآة لما قدّمه الفكر العربي والإسلامي على مدى تاريخه الطويل. وإن كان العرب قد قطعوا أشواطاً في مسألة العناية بالمخطوطات والتدقيق العلمي فيها ونقل أغلبها إلى كتب مطبوعة، فإنّ فيهم من المختصين في قضاياها ما يفي بنشر قواعد هذا العلم ومناهجه وما انبثق عنه من علوم، اتخذت من المخطوط مجالاً للدراسة والبحث، ومنها علم "الكوديكولوجيا".

الحبيب النصراوي

المراجع

- بنين، أحمد شوقي: نحو تأسيس علم مخطوطات عربي، التجربة الغربية، الخزانة الحسنية- الرباط. <http://wadod.org/vb/showthread.php?t=1046>.
- الحسيني، هيثم الحلي: الأدوات العلمية البحثية في دراسة المخطوطات وإحياء التراث العلمي، "الحلقة السابعة عشرة" - منظمة المخطوطات والوثائق، مارس، 2013 .
- المزاحي، خالد عبد السلام: كوديكولوجيا المخطوط العربي الإسلامي <http://alexlisdept.blogspot.com/2012/03/islamic-manuscript-codicology.html>.
- ويكيبيديا، مصطلح علم الكوديكولوجيا، <http://ar.wikipedia.org/wiki>

الكتاب المشاركون في هذا العدد من المجلة (على الترتيب الأبجائي)

- إبراهيم بن مراد : أستاذ تعليم عال في جامعة مَنوبة بالجمهورية التونسية، متخصصّ في اللسانيات العربية وخاصة في العلوم المعجمية والقاموسية والمصطلحية، كما يهتم بتاريخ العلوم وخاصة بتاريخ الطب والصيدلة ؛ وهو رئيس جمعية المعجمية العربية بتونس ومدير مجلتها "مجلة المعجمية" ؛ وهو عضو في مجمع اللغة العربية بدمشق والمجمع العلمي العراقي. من مؤلفاته : المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصيدلة العربية، في جزأين (1985)، وبحوث في تاريخ الطب والصيدلة عند العرب (1991)، ومقدمة لنظرية المعجم (1997)، ومن المعجم إلى القاموس (2010).

- أسماء جمُوسي عبد الناظر : أستاذة مُساعدة في جامعة سوسة بالجمهورية التونسية، متخصصة في النقد الأدبي والدراسات الثقافية ؛ من مؤلفاتها : المتصور والمصطلح في الإجراء والقراءة (2008)، والتفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري (2011)، والثقافة في أفق الفهم والإجراء (2012).

- الحبيب النصراوي : أستاذ تعليم عال في جامعة قرطاج بالجمهورية التونسية، متخصصّ في اللسانيات العربية وخاصة في العلوم المعجمية والقاموسية، وهو الأمين العام لجمعية المعجمية العربية بتونس. من مؤلفاته : التعريف القاموسي : بنيته الشكلية وعلاقاته الدلالية (2009)، ومؤلفات الجاحظ مصدرا من مصادر معجم العربية التاريخي (2009)، والتوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة (2010)، وقاموس العربية من مقاييس الفصاحة إلى ضغوط الحداثة (2011).

- **حسن حمزة** : أستاذ متميز في جامعة لومبار - ليون 2 في مدينة ليون الفرنسية، متخصص في الدراسات النحوية والمعجمية والمصطلحية، وهو مدير مكتب المعجمية والمصطلحية والقاموسية والترجمة العربية في مركز البحث في المصطلحية والترجمة في الجامعة نفسها. من مؤلفاته نظريات الزجاجي النحوية - بالفرنسية (1987)، والوحدة والتنوع في النظرية النحوية العربية (2012) ؛ ومن ترجماته حرب اللغات والسياسات اللغوية للويس جان كالفني (2008).

- **سعد عبد العزيز مصلوح** : أستاذ تعليم عال في جامعة الكويت، متخصص في اللسانيات والبلاغة والترجمة والدراسات الأسلوبية. من مؤلفاته الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، (ط. 3، 2002)، وفي النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية (ط. 3، 2002)، وحازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر (1980)، وفي البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (ط. 2، 2010).

- **عبد السلام المسدي** : أستاذ اللسانيات في الجامعة التونسية، يهتم إلى جانب النظرية اللغوية العامة بالأسلوبية والمصطلحية وتحليل الخطاب ؛ وهو عضو في مجامع اللغة العربية في كل من تونس ودمشق وبغداد وطرابلس. قد تولى مناصب سامية في الدولة التونسية منها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. من مؤلفاته الأسلوبية والأسلوب (1977)، وقاموس اللسانيات (1984)، والتفكير اللساني في الحضارة العربية (1991).

- **عبد الله حمد محارب** : هو المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وقد كان قبل ذلك أستاذا للغة العربية وآدابها في جامعة الكويت، وهو متخصص في الأدب العربي وتراثه النقدي وخاصة شعر أبي تمام ومؤلفات الأملدي النقدية، دراسة وتحقيقا. من مؤلفاته وتحقيقاته : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الأملدي - الجزء الثالث، تحقيق ودراسة (1990)، وأبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (1992)، والأملدي الحسن بن بشر بين الموازنة وآثار له نادرة (2011) ؛ والنسخة الأندلسية من ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي برواية أبي علي القالي (2011).

- **فاضل عبود التميمي** : أستاذ تعليم عال في جامعة ديالي بالعراق، متخصص في البلاغة والنقد العربيين وخاصة في نظرية الأجناس الأدبية. من مؤلفاته البناء السردى في شعر شيركويكه س (2008)، وحضور النص : قراءات في الخطاب البلاغى النقدى عند العرب (2015).

- **محمد الغزوى** : أستاذ تعليم عال في جامعة نزوى بسلطنة عُمان، متخصص في الأدب العربى القديم وخاصة في مجال النقد الأدبى، وهو مع ذلك شاعر ذو تجربة شعرية معروفة، وقد نشرت له بين سنة 1982 وسنة 2007 ستة دواوين شعرية.