عن العربية وما إليها

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً)

صدق الله العظيم

﴿ سورة طه آيه رقم (114) ﴾

عن العربية وما إليها

الأستاذ الدكتور

محمد فتوح أحمد

٢٠١٨م

الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

الكتاب : **عن العربية وما إليها**

المؤلف : الدكتور محمد فتوح أحمد

رقم الطبعة : الأولى

تاريخ الإصدار : ٢٠١٨ م

حقوق الطبع : محفوظة للناشر

الناشر : الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

العنوان : ٨٢ شارع وادى النيل، المهندسين ، القاهرة ، مصر

تلفاكس : ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢) محمول ٠١٢٢/١٧٣٤٥٩٣

البريد الإليكترونى: m.academyfub@yahoo.com

رقم الإيداع : ٢٠٤٧ / ٢٠١٦

الترقيم الدولى : 978 – 977 – 6149 – 86 - 1

تحذير :

حقوق النشر: لا يجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أى نحو أو بأية طريقة سواء أكانت اليكترونيـــة أو ميكانيكيـــة أو خلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابةَ ومقدماَ.

على سبيل التقديم

هذه أشتات مجتمعات "عن العربية وما إليها" بسبيل من قضايا اللغة والأدب، لا يكاد يلم شعثها – غالبًا – سوى وحدة الإطار ووحدة الغاية؛ فأما وحدة الإطار فإنها – في مجملها – بحوث أعدت أو ألقيت في المؤتمرات السنوية التي يقيمها مجمع الخالدين (مجمع اللغة العربية) بالقاهرة، فيما درج عيه من سنة استنها لنفسه منذ أقامه الله صرحًا للغة القرآن، وسياجًا يحفظها ويواكبها بكل ما وسعه الجهد من وسائل الإثراء والتفاعل الهادئ الرشيد مع منجزات الحضارة المعاصرة؛ ومن ثم نقرأ في طيات هذه الصفحات بحوثًا عن العربية في أجناس الأدب العربي السردية والحوارية، وطائفة ثانية من البحوث في الشعر والشعراء، وثالثة عن العربية خارج محيطها العربي، وأخيرة عن العربية والتكوينات المجتمعية.

وأما وحدة الغاية فلأن جميعها ينبثق من إيمان عميق بمذخور هذه الأمة من تراث تضرب جذوره فيما يتجاوز أربعة عشر قرنًا مما نعلمه من زمن، ثم فيما يتجاوز هذا الذي نعلمه إلى ما لا نعلمه مما شاء الله، وهذا التراث في منظومه ومنثوره هو الذي يشكل عقل الأمة وروحها، ثم هو الذي ينبئ عن ثقافتها وهُوِيّتها، فإذا قلنا "المنظوم والمنثور" فقد قلنا اللغة، وإذا قلنا اللغة "فقد قلنا الثقافة"؛ لأن تلك الأخيرة –الثقافة – ليست في حقيقتها سوى (حاضنة للغة)، فهما –إذن– أقنومان متمازجان تمازج عناصر الدم في العروق، بل إن أمر اللغة في هذا المقام ربما كان شرطًا أوليًّا لثقافة الأمة؛ لأن اللغة هي التي تمهد للإنسان طريق الإحاطة بأسرار الثقافة؛ إذ إن أمر الإحاطة عندئذ "منوط بالقدرة على تمحيص مفردات اللغة تمحيصًا دقيقيًا وتحليل تراكيبها وأجزاء تراكيبها بدقة متناهية، وبمهارة وحذق وحذر، حتى يرى ما هو زيف جليًّا واضحًا، وما هو صحيح مستبينًا ظاهرًا بلا غفلة ولا هوى ولا تسرّع[1].

(١) انظر: محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا – كتاب الهلال، سبتمبر ١٩٩١، ص١٠٠.

وإذا كانت قضية اللغة –في حقيقتها– هي قضية الثقافة، وكانت الثقافة بدورها روح الأمة، فأمة بلا ثقافة أمة بلا روح، فإن ثَمَّةَ بعدًا آخرَ في المعادلة، وإن يكن خفيًّا بعض الشيء؛ ذلك أن المتربصين بهذه الأمة وقد أعياهم أن يأتوها جهارًا في ثقافتها – نعني من ثمة في تراثها– راحوا يعملون على التهوين من شأن العربية وقدرتها على مواكبة العصر، وطاقتها في تحمل ما استحدثته الحضارة من وسائل الاتصال ومجالات العلوم وتطبيقاتها، ثم رتبوا على هذا "التهوين" نتيجة مؤداها أن سبيل اللحاق بقاطرة العصر إنما تتمثل في امتلاك لغات الآخرين، وكأن هذا الامتلاك يعني "إهمال اللسان العربي" أو كأن "إعمال اللسان العربي" يعني إغفال ألسنة الآخرين، مع أن حضارة هذه الأمة لم تقم إلا على نهج من الإيمان بالتلاقح المثمر بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى يونانية أو فارسية أو هندية.

هذا "التدليس" المرذول في إتيان ثقافة الأمة –روحها– عن طريق التهوين والتهويل، التهوين من شأن اللغة القومية، والتهويل من شأن لغات الآخرين أفضى إلى ما نراه من رطانات في وسائل الاتصال وأجهزة الإعلام وأوراق الصحف، وإلى ما نعيشه من مؤسسات تعليمية بدأت تجريبية، ثم مدارس لغات، ثم مدارس دولية، وكلها تعمل على تدجين الطلاب "عن طريق تفريغهم تفريغًا كاملاً من ماضيهم كله، مع هتك أكثر العلائق التي تربطهم بهذا الماضي اجتماعيًّا وثقافيًّا ولغويًّا، ومع ملء هذا الفراغ بالعلوم والآداب والفنون، ولكنها فنونهم هم، وآدابهم هم، وتاريخهم هم، ولغاتهم هم"[1].

وجدلية التفريغ والملء على هذا النحو تتمّ بذرائع بعضها مكشوف وأكثر مستتر، وتتراوح هذه الذرائع بين حاجة "سوق العمل" إلى إتقان هذه اللغات، وضرورة مواكبة وسائل الاتصال، والقدرة على التعاطي مع التضمينات المستحدثة، مع أن هذا جميعًا لا يكافئ في ربحه سلبية أن يظل العلم غير عربي، وأن تظل الأمة مهدرة الثقافة؛ لأنه لا علم بلا لغة، ولا ثقافة دون

(١) السابق ص ٢٢٦.

الإحاطة بأسرار اللغة، وليست اللغة –كما يتوهمون– مجرد لباس للفكر، "وأكثر ما يرتجى منها – كما زعموا – أن تكون لباسًا جميلاً[١]"، وإنما اللغة هي الفكر، فلا تُنْطق الفكرة إلا لغة، ولا تكون اللفظة إلا فكرة، وقديمًا قالوا: "تحدث كي أعرفك"!!

إن أعداء هذه الأمة ليتخذون من ذريعة كون اللغة مجرد "وعاء للفكر" وسيلة إلى تكريس ما استقر على مر العصور من استخدام اللغات الأجنبية في تدريس العلوم التطبيقية، وعدم العناية بتعريب هذه العلوم، وهي "شنشنة" ترتفع بها عقيرة هؤلاء كلما بدت تباشير يقظة قومية تدعو إلى العودة إلى الينابيع الأولى للعربية، وتستطيع أن ترتقب علوّ أصوات الناعبين بها في مواسم معلومة وأزمنة موسومة؛ "فأكثرها يأتي موقتًا توقيتًا دقيقًا": إما قبيل حركات النهضة والإحياء، وإما معها، وإما في أعقابها"، على أن هذه الأصوات ليست في حقيقتها أدبية أو ثقافية أو فكرية، بل هي سياسية تتخذ الثقافة والأدب والفكر سلاحًا ناسفًا لقوى متجمعة، أو لقوى هي في طريق التجمع[٢]"؛ لأن أمضي سلاح في يد من يريد الشر بهذه الأمة هو سلاح الكلمة، يرفعه أناس يأتون ما أتوا عن علم، وبعضهم يأتيه عن غفلة، على أنهم –في بعض الأحيان، وإن كان خطرهم أكثر فداحة– رجالٌ منا، ينطقون بلساننا، وينظرون بأعيننا، ويسيرون بيننا آمنين، فيكون أذاهم أكثر ضررًا؛ لأن ظلم ذوي القربى أشد مضاضة!!

إن ما نصطنعه الآن هو مجرد "ممارسة للعلم" لا إنتاج للعلم"؛ فلدينا من يمارس الطب، ومن يمارس الهندسة، ولكن ليس لدينا من يضيف "إنتاجية" للمعرفة الطبية أو الهندسية؛ لأن هذه وتلك لا تكون إلا لمن يفكر بلغته، ويؤلف بلغته، ويعلم بلغته، وحينئذ يمكن أن يقال إننا منتجون للمعرفة، وصانعون لها، ولسنا فقط مجرد مستهلكين لها.

وهبنا سلمنا لهم بما درجوا عليه من علم يقال ويدرس ويكتب بما يشاءون من لغات أجنبية، فهل ما يرطنون به هو من اللغات الأجنبية في شيء؟ إنها لغة

---

(١) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف، ١٩٤٦، ص ٨٥.

(٢) محمود شاكر: أباطيل وأسمار، مطبعة المدني، مصر ١٩٧٢، ص ١٢، ١٣.

هجين تلوك عربيًا بأعجمي، وقريبًا بغريب، فلا هم أعربوا، ولا هم أعجموا، بل جاءوا – كما يقال – "بمذق، هل رأيت الذئب قط"!!

ومع التسليم – جدلًا – بأننا غدونا نمتلك من أدوات هذه اللغات الأجنبية ما يمتلكه أبناؤها، وبأننا نعرف من أسرارها ما يتيح لنا القدر المعقول من المعرفة العلمية، فلم لا يستثمر هذا وذاك في تعريب هذه المعرفة ونقلها إلى عربيتنا؟ ومتى يتكلم العلم العربية إن لم يتكلمها ونحن في الألفية الثالثة " إن مجمعنا اللغوي على ما نرى من نشاطه لن يقدم إلى الناس معجمه المنتظر إلا بعد جيل أوجيلين، حين يكون كل شيء في العالم قد تغير أو تطور، فيصبح معجمه في الجدة يومئذ كمعجم لسان العرب اليوم! والزمان يسرع والعالم كله يجدّ، والساري على مركب العجز لا يلحق، والبيان القاصر نَصف الخَرَس، واللغة الناقصة ثلاثة أرباع الجهل!

إن العلوم اليوم أوربية وأمريكية ما في ذلك شك، وإن الفروق التي باعدت بين الشرق والغرب في مدلول الإنسانية الراقية إنما يجمعها كلها لفظ العلم، وهذا العلم الذي يسخر السماوات والأرض للإنسان الضعيف، ويذلل القطعان الملايين للراعي الفرد، سيبقى غريبًا عنا ما لم ننقله إلى ملكنا بالتعريب، ونعممه في شعبنا بالنشر، ولا يمكن أن يصلنا به أو يدنينا منه كثرة المدارس ولا وفرة الطلاب، فإن من المحال أن ننقل الأمة كلها إلى العلم عن طريق المدرسة، ولكن من الممكن أن ننقل العلم كله إلى الأمة عن طريق الترجمة.

فالترجمة –إذن- هي الوسيلة الأولى لدفع القصور عن اللغة، وسد النقص في الآداب، وكشف الظلام عن الأمة ... فلا يكون بين ظهور الكتاب في أوروبا وظهوره عندنا إلا ريثما يترجم هنا، ويطبع... على أن ما ينفق في سبيل هذا العمل العظيم يقلُّ– مهما كثر – في جانب ما يؤتيه من تجديد اللغة، وتطعيم الآداب، وتعريب العلم، وتعميم الثقافة" [1].

---

(١) الاقتباس من الأستاذ أحمد حسن الزيات في رسالة مفتوحة وجهها على صفحات، مجلة الرسالة ١٩٤٥، نقلاً عن الدكتور محمد هيثم الخياط في كتابه "في سبيل العربية" ص ٤٠،٤١.

وتدهشنا هذه السطورة الأخيرة التي اقتبسناها من رسالة مفتوحة وجهها عضو المجمع الراحل الأستاذ/ أحمد حسن الزيات إلى وزير المعارف المصري في الأربعينيات من القرن المنصرم، وهي إذ تدهشنا تفعل ذلك من وجهين، أولهما: هذه الفطنة المبكرة إلى أهمية "التعريب" في "عربية المعرفة"، وثانيهما: أن هذه الرسالة ما زالت بمضمونها صالحة للتوجيه في أيامنا، على الرغم من انقضاء نحو سبعة عقود على تحبيرها، وكأننا في غضون سبعين عامًا لم نتمكن من إنجاز ما تنجزه الأمم في سنوات معدودات، بل إنك لتلحظ من رصده لجهد المجمع اللغوي في "المعجم المنتظر" ما يمكن رصده اليوم من حاجة إلى جيلين، وربما أجيال!!!

ولله الأمر من قبل ومن بعد، ، ،

محمد فتوح أحمد

الفصل الأول
عن لغة الحوار في العمل الأدبي

لغة الحوار في السرديات

إطلالة على جدلية الحركة والسكون

في نقد يحيى حقي

- ١ -

التبست الاعتبارات الفنية في قضية الحوار السردي بالاعتبارات التراثية والقومية التباسًا شديدًا، كما اختلطت فيها بواعث الاختبار على نحو كان يدفع بالمبدع إلى اتجاه معين، على حين لا تزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي غلف كثيرًا من المواقف ووسمها بمسيم الحيرة والتردد، أو الوسط، أو حتى التراجع. ويمكنك أن تطالع ما كتبه عيسى عبيد في مقدمته لـ «إحسان هانم» (وشهادته من أقدم الشهادات في أحد أقدم النصوص السردية) لترى مبلغ الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية في الحوار؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية، والدقة في تصوير الألوان المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكمنا على إخراج النوع القصصي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»[(١)].

وقد يشي وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضًا إلا لأن عيسى عبيد –شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة- فهم «الدقة في تصوير الألوان المحلية» فهمًا حرفيًّا، فهمها من منظور ما أسماه جورج ديهاميل «فوتوغرافية الحوار الروائي». وحريٌّ بمثل هذا الفهم أن يفضي بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحل توفيقي يجنبه محظورات كليهما، أو قل يجنبه – في الحقيقة- مشقة الاختيار؛ ومن ثم ينتهي إلى تلك التركيبة العجيبة: «حتى

---

(١) عيسى عبيد، مقدمة إحسان هانم، القاهرة سنة ١٩٢١م. وانظر: عباس خضر، القصة القصيرة في مصر، القاهرة سنة ١٩٦٦م، ص١٣٨- ١٣٩.

نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانًا بعض ألفاظ عامية، حتى يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هي، كما تصدر من الأشخاص مختلفي النحل والأجناس، بألفاظهم العامية، ورطانتهم الأعجمية»[١].

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تفضي إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحواري ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلي، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجمي. وقد يكون هذا التهجين مفهومًا إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم ما يتسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة –في ذات الوقت- على تكييف هذه المفردات وفقًا لمنطقها الخاص، ولكن الذي لا نفهمه حقًا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطي الذي ينطلق في وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهي في حلها إلى ما يعتقده توفيقًا بين أطراف المواجهة، وما هو بذلك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه المواربة أو الكمون، حتى نبصر به في الخمسينيات من القرن العشرين وقد اكتسى شكلًا جديدًا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة، التي حاولت الترخص في بعض الخصائص النطقية والتركيبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى الفصيح والعامي على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معًا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى[٢]، كما تجلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفصعامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي –كما يصفها زكريا الحجاوي- «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوائب

(١) السابق، ص١٣٩.

(٢) انظر البيان الملحق بمسرحية «الصفقة» لتوفيق الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٥٦م.

أصوليتها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلًا لتخفي ما بين تجاعيدها من هموم»[١].

وزكريا الحجاوي فنان وكاتب قصة، ومن ثم لا يعني كثيرًا بتحديد مصطلحاته، ولا يكترث كثيرًا بالتمييز بين الموقف الإنشائي والموقف العلمي، ويكتفي بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المراوغة، ولكنها – على مراوغتها- لا تخفي المنظور الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيما نحن بصدده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية –فيما يرى الحجاوي وقبيله- تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمي، اللغة الفصعامية»[٢].

وسواء أسميناها «اللغة الوسيطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصعامية» كما أطلق عليها الحجاوي، فإن هذا المصطلح التوفيقي سرعان ما ينتقل من أقلام المبدعين –الذين روجوا له في بداية الأمر- إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لنراه يبرز مرة أخرى في صدر الستينيات بنفس الملامح، وتحت نفس الشعار تقريبًا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع –فيما يرون- «بين رصانة الفصحى» و«مرونة العامية»[٣].

-٢-

في مقابل هذه الرؤية التوفيقية بين اللغتين: الفصيحة والعامية يطرح الناقد المبدع «يحيى حقي» رؤية تعتمد على التصنيف في مقاييس الاختيار، وذلك من خلال تناوله لقضية الحوار السردي وتجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ.

---

(١) زكريا الحجاوي، اللغة الديمقراطية. انظر: أحمد أبو سعد، فن القصة، جـ١، ط١، بيروت سنة ١٩٥٩م، ص٢٣.

(٢) السابق.

(٣) حسين القباني، كتابة القصة، القاهرة ١٩٦٥م، ص١١٢.

ومنهج يحيى حقي في هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة تفسيره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية في جملتها، وبمحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص، مع فارق مهم جدًّا، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين الفصحى والعامية، أو المراوحة بينهما في داخل العمل الواحد؛ أما محاولة يحيى حقي فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المراوحة في داخل العمل الواحد، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيما بينها، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحديد، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط -منذ البدء- لغته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعي، فقد تكون الفصحى في هذه الرواية، وقد تكون العامية في تلك، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية.

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار اللغوي يتوزعها -فيما يرى الكاتب- نمطان محوريان؛ النمط الأول استاتيكي، والنمط الثاني ديناميكي. فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانضباط العقلي الشديد، والتأمل الهادئ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية، وهو يفرض نفسه على معمارية العمل في مظاهر أدائية متعددة، تتجلى في التقسيم الهندسي للفصول، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية، والازدواجية التي تتمثل في تكرار التجربة، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله.

وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة، فالثلاثية -فيما يرى يحيى حقي- «أنموذجه العبقري الفذ»[(١)]. أما النمط الديناميكي فيتم إنجازه في وهج الانفعال الفني، قد يكون انفعالًا بموقف، أو قضية، أو قيمة، ولكنه في كل الحالات يعكس صراع

(١) راجع في هذا المقام: يحيى حقي، الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ، المساء الأدبي، ٢٠ فبراير سنة ١٩٦٣م، ص٤.

الفنان مع موضوعه، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية: الخير والشر، واليقين والشك، الفضيلة والرزيلة.

وفي وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تشي بحجم المعاناة التي يصلى نارها المبدعون ومداها.

ومثل هذا النمط يفرض – بدوره - على معمارية البناء الروائي مداميك صياغية مختلفة، فهو لا يتكئ كثيرًا على «بانوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص، بل يعتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل ما فيها من دلالات، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واعية المتلقي أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ، والرتوش، والجزئيات النثرية الدقيقة، وهو –من ثم- لا يتكئ على وضوح العرض قدر ما يتكئ على خلط الزمن، ومزج مجالات الشعور في وعاء رمزي واحد، وعاء رمزي تجاوبه وتتساوق معه وثبات مباغتة من الحاضر إلى الماضي، ومن المستقبل في آن نفسي متحرر من الخضوع لمنطق المصاحبة الزمنية، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم، من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى حديث الذات، ومن صيغة ضميرية إلى أختها، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه، وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول، ففي «اللص والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير.

وتنميط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر –في نظر أصحابه- مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير، بل يكاد يحلها بضربة واحدة؛ «ففي النمط الاستاتيكي تحتفظ الألفاظ في أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التي نجدها عليها في القاموس.

ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل، فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ، وساغ استعمال الفصحى في الحوار بدل العامية في الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعي. أما في النمط الديناميكي، بشهادة (اللص والكلاب) - فإنك تحس- بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت هي الأخرى في بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين

هيئتها في القاموس»[١]، فإذا لمح قارئ هذا الكلام نوعًا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية، وواقع الأمر من استخدام الفصحى في (اللص والكلاب)، كان الرد حاضرًا: «إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى. ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته، ومن أجل هذا ساغ أيضًا في اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية في الحوار»[٢]. نقطة وصول واحدة –هي الفصحى– ننتهي إليها عبر طريقين مختلفين، وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللص والكلاب»، وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي منطقه ونقول: العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول؛ فالطريق موضع اجتهاد، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصنيف العمل يقبل المناقشة، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولًا لتلك المناقشة، أما الشيء الوحيد الماثل، الشيء الوحيد الذي لا مماراة فيه، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية، ولكنها اتفقت في توظيف الفصحى لغة لهذه الأبنية على تنوعها، وعلينا –من ثم– أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة، في إطار ما وظفت له من غاية، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل.

ثم إن الأساس الذي نهضت عليه تلك المقولة لا يخلو عند التدقيق من لبس؛ لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودًا وعدها يوهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله، أو يوحي – على الأقل – بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطًا مباشرًا دون تقنيع ودون تصفية، ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذجه، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينفعل به انفعالًا كاملًا، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعًا؛ ففن القول – والموضوعي منه على وجه الخصوص – فن غير مباشر بطبيعته، وهو يظلّل من انفعالات صاحبه أكثر مما يبدي، وهو يقتضيه الحيدة، أو الإيهام

(١) السابق.
(٢) السابق.

بالحيدة، فيما يعكف عليه من شخوص ومواقف، فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب، وإذا كان هناك من فكرة، فهي فكرة من خلال موقف، وإذا تجلى في النهاية معنى عام، فهو ما يوحي به نسيج العلاقات، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث، في إيقاع عضوي مرهون – قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوعية.

-٣-

وتمام اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل في تناول القضية، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخيًّا، ثم هو –في أضعف احتمالاته- لا يقل عنها جميعًا قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث حجم الانتماء الذي استأثر به جمهرة النقاد والمبدعين، فما دام ثمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط، وما دام هناك من يمتدون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفترض بداهة أن يكون ثمة ضلع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية؛ عنينا بذلك تيار الفصحى في صياغة الحوار الروائي.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يعولون منذ البداية على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية، فلكل من اللغتين – في نظرهم - جمهوره، ولكل منهما وسائله. وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى، فإن الأدب الشعبي مجال استخدام الأخرى؛ ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقي، لاختلاف الوسائل والمجالات، ناهيك عن نوعية المتلقي الذي تتوجه إليه كل منهما.

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجًا في شئون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرًا من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيرًا له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك «لم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضًا، بدلًا من الفصحى، أو أن يجعل إحداهما في صراع مع

الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء»[١].

والتناقض الحقيقي -فيما يرى هؤلاء- يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى، من حيث هي فصحى، ذلك أن الواقعية لن تعني في هذه الحالة سوى واقعية الأداء، «مع أن الفرق شاسع -بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال- بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع... ولا ضير أن يحاور صبي أو عامي باللغة العربية، على ألا يكون فيها تكلف أو فيهقة، ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية، أو أفكارًا اجتماعية، أو صورًا عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف»[٢]. ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامي إذا كان يعاني من قصور في تمثل الموقف وإقناعنا به، فإذا نجا من هذا القصور فقد لا يخسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرتوش الموضعية في العامية إلى ما يناظرها من لغة الحوار الفصيح.

وربما توقعنا في النهاية أن تصطفي هذه الدراسة اتجاهًا من جملة الاتجاهات المطروحة؛ وربما أحسنّا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية. وأخشى من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك، فالنهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح، ولم تكن الغاية التماس خيار معين، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل زواياها، وربط المواقف النقدية بأصولها، ورد الشهادات الإبداعية إلى مصادرها، بغية إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام، وهو إيضاح لا غنى عنه لقياس ما فيها جميعًا من قصد أو إسراف، كما أنه لا يخلو -في الوقت ذاته - من اختيار، صراحة أو إيماء. وبحسب الدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى أختها، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد، لكي يقتنع -في

(١) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ص٦٨٢.
(٢) السابق.

خاتمة المطاف - بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز في نسبية الزوايا التي ينظر منها إلى مفهوم الواقعية، وما إذا كان هذا المفهوم يعني نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله. ولكل من هذه المعاني روافده ودعاته وفترات ازدهاره التاريخي في نظرية الأدب، غير أن آخرها، وهو ما يسمى بمبدأ الواقع الثالث، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجًا في الدراسات الواقعية المعاصرة، ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحي من ناحية، وما يجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقًا للمفهوم التقليدي لنظرية المحاكاة، من ناحية أخرى.

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى، بل صياغة إبداعية لها، كما يلغي فكرة نسخ الأصل، ليقيم مقامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن. وهي الفكرة التي انطلق منها الكاتب الألماني برتولت بريشت في دعوته إلى المسرح الملحمي ونقده للنظرية الأرسطية؛ وهي – أيضًا - الفكرة ذاتها، التي اعتمد عليها الواقعيون الجدد في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية، وهزّ أُطرها التقليدية بالقدر الذي يسمح لها باحتواء ما تراه إيجابيًّا من منجزات تيارات ما بعد الواقعية، كالرمزية والتعبيرية، بما في ذلك الإفادة من بعض الخامات الفنية التي كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمزاج الواقعي، كالفروض الخيالية، والأساطير، والموروث الشعبي، بل ما يسمى بتيار الوعي؛ إذ نرى جيمس هارت j. hart لا يتحرج من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي[1]، مع بعد ما بينهما، على الأقل من الناحية النظرية.

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقييدًا ضيقًا، وأن ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق؛ فكيف نحظر اليوم باسمها ما أضحت تبيحه لنفسها؟ وكيف نتخذ منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع

(1) james Hart- Oxford Companion to American Literature. Oxford Univ- press, p. 733.

اللغة وفن الحوار الروائي؟ وألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيدًا من مراجعة المواقف؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفي عبء الإجابة، وما يغني بذاته عن كل تفصيل.

إشكالية الازدواج اللغوي في الحوار الدرامي

تمثل ظاهرة الازدواج اللغوي بالنسبة للكاتب العربي إشكالية في منتهى الحساسية والدقة، فالكاتب بين أن يستغل في الحوار القصصي والمسرحي اللغة الفصحى، مع ما عسى أن يضفيه ذلك على النص من جمود، ناهيك عن الجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع نص ينبني حواره على هذا النحو؛ وبين أن يستخدم العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي، وعلى فقرها النسبي في الوسائل الفنية والأصباغ الجمالية؛ ومن هنا تلك المحاولات الدائبة منذ أخريات القرن الماضي للاهتداء إلى أكثر الأشكال اللغوية ملاءمة للحوار في القصة والمسرحية والأعمال الدرامية على تنوعها، وكان طبيعيًّا أن تتوزع المناهج، وأن تتنوع التجارب في التعامل مع هذه الإشكالية، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التي يعتقد أنها أقدر على بناء العمل الأدبي أو أقرب إلى ذائقة جمهرة المتلقين.

وتعتبر مسرحيات مارون النقاش من أقدم النصوص التمثيلية التي وصلت إلينا، وقد كان علاجه لمشكلة الحوار المسرحي جديدًا في حينه؛ إذ نراه في مسرحية «البخيل» ينطق الشخصيات المتعلقة باللغة الفصحى، أما غير المتعلقة فتنطق لغة عامية [1]. وقريب من هذا الحل الوسط محاولة خطيب الثورة العرابية عبد الله النديم في مسرحية «الوطن»، حين جعل بسطاء الناس يتحدثون باللغة العامية، أما المثقفون فيتحدثون بلغة أدبية فصيحة، ويبدو أن هذا الحل التوفيقي لم يكن يروق يعقوب صنوع، فنراه يتكئ في العروض التي قدمها على مسرحه منذ سنة ١٨٧٠م على اللغة الدارجة ولهجات الطوائف والبيئات، هذا على حين انحاز محمد عثمان جلال إلى جانب العامية انحيازًا يكاد يكون تامًا، فترجم بعض أمثال لافونتين وكوميديات موليير إلى اللغة العامية.

غير أن اختيار هؤلاء للعامية وسيلة للحوار المسرحي لم يكن ليلائم أذواق غيرهم من الكتاب الذين أصروا على الفصحى لغة لمسرحياتهم، إيثارًا

---

(١) انظر: د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم سنة ١٩٦٧، ص١١ وما بعدها.

للسلامة من ناحية، وحرصًا على لغة التراث العربي من ناحية أخرى، ومن أبرز ممثلي هذا الفريق الثاني أبو خليل القباني، الذي جعل شخصياته المسرحية تتحدث لغة أدبية لا تخلو في أكثر الأحيان من بهرج الزخارف اللفظية.

وقد لعبت الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر دورها في لغة المسرح، فمن المعروف أن النضال الوطني ضد التدخل الأجنبي، ثم ضد الاحتلال الإنجليزي، وكذلك الصراع بين الشعب المصري والعناصر غير المصرية وبخاصة التركية والشركسية التي كانت تحتل مكانًا بارزًا في الإدارة الحكومية، كل هذا دفع كثيرًا من الكتاب إلى مزيد من الإحساس بالشخصية القومية والحرص على تأكيدها في مجالات الأدب والفن، ومن هنا الدعوة الشهيرة إلى تمصير الثقافة، ومحاولة مد نطاق هذه الدعوة بحيث تصبح العامية دعامة أساسية من دعامات هذا التمصير، وقد كان أحمد لطفي السيد على رأس المنادين بأن العامية أكثر ثراء وأوفر حيوية من الفصحى، وقد سمى دعوته هذه «تمصير اللغة العربية» وروج لها على صفحات «الجريدة»، وحجته أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، وأنه لا يعرف سببًا لهجر المألوف المشهور إلى غيره [(١)].

ومع رواج هذه الدعوة في أوساط المثقفين لتلك الفترة فإنها لم تؤد إلى موقف حاسم ومحدد من قضية اللغة المسرحية، وظلت نغمة التوفيق بين العامية والفصحى هي السائدة على أقلام كتاب المسرح ونقاده، فنرى فرح أنطون في تقديمه لمسرحيته «مصر الجديدة» (١٩١٣) يفرق بين المسرحية المعربة والمسرحية المصرية المؤلفة؛ فالأولى -في رأيه- ينبغي أن تستخدم الفصحى في الملاحظات المسرحية وفي الحوار معًا؛ لأنها على حد تعبيره «حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اختيار لغة لهم»، أما الأخرى فينبغي أن يراعى فيها واقع الشخصية الدرامية، حتى يتحقق المعنى المقصود من المحاكاة التي تستهدفها المسرحية؛ ومن ثم يلجأ الكاتب إلى الفصحى حين

(١) انظر: د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص١١٢.

يدور الحوار على ألسنة أشخاص ينتمون إلى الطبقة العليا في البناء الاجتماعي، بينما يميل إلى العامية إذا جرى الحديث على ألسنة شخصيات تنتمي إلى البيئة الشعبية [١].

تكون اللغة أداة حوار فحسب، بل هي جزء من مكونات الشخصية الواقعية وعنصر من صميم عناصرها. يقول يوسف إدريس: «اللغة ليست وسيلة، اللغة في العمل الفني، مثل اللون في الرسم أو النغمة في الموسيقى، جزء من صميم العمل الفني والمضحك أننا في الوقت الذي تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائي والقصصي، نقف من اللغة الشعبية، التي هي سمة من سمات إنساننا، هذا الموقف الرجعي، وننظر لها باعتبارها عملًا غير لائق»[٢].

وقد كان الكاتب الراحل محمود تيمور يتجه نفس الوجهة قبل أن يتحول نهائيًّا إلى واحد من أشد أنصار الفصحى وأكثرهم تحمسًا، فكان يرى العامية أوفق للحوار المسرحي باعتبارين: الأول سهولة فهمها من مختلف الطبقات التي ترتاد المسارح، والثاني أهميتها في تحديد هوية الشخصية المسرحية، «فالمسرحية –على حد تعبيره– عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة إما عاطفية وإما نفسية وإما اجتماعية، ولكي يصل الكاتب إلى الإقناع والتأثير يجب عليه أن يحرص في عرض موضوعه على السرعة في التصوير، ولن يتم ذلك إلا بأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل ما لهم من سمات وخصائص.. وثمة عامل نفسي لعله كان أولى بالتقديم، وذلك أن المسرحية تقوم على الحوار، فهو كيانها العام، ونحن في مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه النغمة واستساغت لهجتها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية، فمتى شاهد المصري مسرحية بالحوار العامي فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسه»[٣].

---

(١) راجع في لغة هذه المسرحية: د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦م، ص٤١٣.

(٢) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية، يناير سنة ١٩٧١م، ص١٠٢.

(٣) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٧٢، ٢٧٣.

وقد حاول قطب المسرح المصري توفيق الحكيم في مسرحية «الصفقة» تجربة ما أسماه بـ «اللغة الثالثة» آملًا أن تكون هذه التجربة حلًّا لمشكلة الازدواج اللغوي، بيد أن محاولته تلك لم تكن الخطوة الأولى في هذا السبيل، فقد سبق له أن خاض تجربة أخرى مرتين في محيط واحد، هو محيط الريف المصري، حين كتب مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتب مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، ولكن هذه المراوحة بين اللغتين لم تُفْضِ إلى نتيجة مقبولة، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان.

من ثم نشأت في خاطر الحكيم هذه اللغة الثالثة، التي لا تجافي قواعد الفصحى، والتي يمكن – في الوقت نفسه - أن ينطقها الأشخاص دون منافاة لطبائعهم أو جو حياتهم، وكذلك دون جور على ما ينبغي أن يتوفر في النص المسرحي من حتمية وإقناع، بيد أن هذه اللغة – مع تعذر التسليم بانطباقها تمامًا على قواعد الفصحى- لم تجد متابعة من جمهرة كتاب المسرح، بل إن الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحية «الصفقة»، ومن ثم ينبغي القول بأنها لم تقدم حلًّا نهائيًّا في هذا المقام.

أما الخصائص النطقية والجراماتيكية والمورفولوجية لهذه اللغة الثالثة، فيشير إليها الحكيم نفسه إشارة قد تكون موجزة ولكنها توحي بمدى وعي واحتشاد الكاتب لهذه المحاولة، لدرجة يمكن معها القول بأن «الصفقة» تجربة لغوية في الفن المسرحي قبل أي اعتبار آخر.

يقول الحكيم نفسه في تعقيبه على هذه التجربة: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد هو محيط الريف المصري». كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية

وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغات التي يمكن أن ينطقها الأشخاص: والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان.

كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها- تلك هي لغة هذه المسرحية: قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى «همزة» تبعًا للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعيًّا بما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة. إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيهما – وهي الأهم- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن»[1].

وبغية خلق هذه اللغة الثالثة يستعين بمجموعة من الوسائل اللغوية؛ منها ما يتعلق بالنطق، ومنها ما يخص القواعد، ومنها ما يرجع إلى المعجم وخصائص الألفاظ والمعاني.

ففيما يخص النطق والكتابة حاول المؤلف أن يمحو –إلى حد ما- الفوارق النطقية التي تميز الفصحى عن العامية، ومن هذا القبيل صوت

(١) توفيق الحكيم، بيان، ملحق الصفقة، ص١٥٧، ١٥٨.

«الظاء» الذي ينطق أحيانًا «ضادا» في مثل كلمة «عضمة» (عظمة)، وصوت «الذال» الذي ينطق «دالًا» في مثل جملة «ندبح الدبيحة»؟ (نذبح الذبيحة)، أما «الهمزة» التي تختم الكلمة بعد حركة ممدودة طويلة فتسقط في كلمة مثل «العشا» (العشاء)، وعدا ذلك كله فإن المؤلف يركز تركيزًا أساسيًّا على نطق بعض الأصوات نطقًا عاميًّا، رغم كتابتها في النص في صورة فصيحة، فحرف «القاف» مثلًا يكتب كما ينطق في الفصحى، ومع ذلك يمكن أن ينطق كما ينطقه العامة في دلتا مصر.

أما على المستوى الجراماتيكي، مستوى القواعد والتراكيب، فإن الحكيم يتجنب تلك الصيغ التي تؤكد الفروق بين العامية والفصحى، فلا يستخدم – مثلًا - أسماء الإشارة ولا أدوات التأكيد، وكلاهما مما يتسع البون فيه بين العامية والفصحى، وفي كثير من الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهودة في العامية فنراه يكتب: «الحكاية تعقدت من جديد»، «الشغلة عطلت»[1]، بدلًا من: «تعقدت الحكاية من جديد» و«عطلت الشغلة».

كذلك يستخدم المؤلف صيغ الزمن المألوفة في العامية مثل: «لغاية ما» «لحد ما»، «ساعة ما»، «وقت ما»، «يوم ما». أما «أن» المصدرية التي يكثر استخدامها في الفصحى فيهملها المؤلف تمامًا، مستخدمًا الجمل دون رابط مصدري، ومن ثم نقرأ في الحوار مثل هذا التركيب: «على شرط لا نكلمه هناك ولا نفتح له سيرة»[2]. كذلك لا يلتزم الكاتب بأدوات الاستفهام المعهودة في الفصحى، مكتفيًا للدلالة على استفهامية الجملة بالموقف والتنغيم، فإذا كان المقام مقام نفي فإن الكاتب يقنع من بين أدوات النفي الكثيرة بأداتين يشيع استخدامهما في الفصحى والعامية على حد سواء، وهما «ما» و«لا»، دون أن يستخدم مع ذلك النهاية العامية لحالات النفي «ش».

أما فيما يتعلق بالمعجم اللغوي فإن «الحكيم» يدخل في إطاره كلمات كثيرة فصيحة الأصل، ولكن الأدباء يتجنبونها في النثر الفني العالي، نتيجة استهلاكها وشيوعها في العامية، مثل: الزمام، الفلوس، حط، راح، قعد، غيط، وما أشبه، وكثيرًا ما يستخدم كلمات فصيحة المنشأ ولكن في غير

(١) المسرحية: ص٣٠.
(٢) السابق: ص ٥٨.

معناها الفصيح؛ وكثيرًا أيضًا ما يلجأ إلى أنماط تعبيرية وأمثال وحكم هي من صميم التراث الشعبي، فينقلها بحذافيرها مترجمة إلى المعادل الفصيح لها، مثل: «يظهر إنك فاهم الفولة»، للدلالة على فطنة المخاطب إلى معنى ليس من السهل إدراكه، و«الكعكة في يد اليتيم عجب» للدلالة على استغراب الشيء من غير معدنه، ولا شك أن هذا وأمثاله يضفي على العمل المسرحي ولغته روحًا شعبية ونبضًا محليًّا صميمًا.

ولعل خير نموذج يشير إلى هذه الخصائص اللغوية على تنوعها هو ذلك الحوار الدائر في المشهد المسرحي الأول بين الفلاحين من جهة، والمعلم شنودة الصراف من جهة أخرى:

الفلاحون «يلحون»: ندبح الدبيحة يا معلم شنودة؟.

شنودة «وهو منهمك في فحص الورقة»: صبركم علي..

الفلاحون: كلنا دفعنا يا معلم شنودة.

شنودة «صائحًا» حلمكم.. لحين مراجعة الكشف..

الفلاحون «يزومون»: آه من الكشف.. ومراجعة الكشف!

شنودة: طبعًا.. مراجعة الكشف شيء لابد منه.. لابد أمر على الأسماء كلها.. وأحصر المبالغ المدفوعة.. وأنا سبق نبهت عليكم: إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل!

عوضين: حصل وسبق قلت بعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازي والمزمار، ونعملها فرحة العمر.

سعداوي: كل شيء جاهز.. الغوازي والمزمار والعجل والسكين.. حتى التعليقة نصبناها قدامك.

الفلاحون «بجوار التعليقة»: ندبح الدبيحة؟.

شنودة: «وآخرتها يا ناس؟ الدبيحة! قلت لكم اصبروا علي أراجع، أمهلوني دقيقة.. العجلة من الشيطان»[1].

---

(١) السابق: ص ١١، ١٢.

ولقد يتبادر إلى الذهن حين قراءة هذا النموذج وأمثاله أن «الصفقة» قد كتبت بلغة أدبية فصيحة تمامًا، وهي على أية حال وجهة نظر شاعت على أقلام بعض الدارسين، بيد أنه إذا صح اعتبار المفردات ذات أصل فصيح، فإن البناء التركيبي في لغة «الصفقة» كثيرًا ما يشي بأساليب اللغة العامية وطريقتها في النظم والأداء، بل إنه أحيانًا يكون أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى.

ورغم أن الحكيم قد استهدف بمسرحيته خلق لغة «يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم» - كما يقول في تعقيبه المشار إليه آنفًا- فإن الحقيقة التي لا تقبل الشك أن فهم لغة المسرحية والتجاوب معها لا يتاح إلا لمن يستطيع الوعي بالفصحى والعامية معًا، كما أن بها من الإيماءات المحلية ما قد يعوق طموح الحكيم إلى جعل هذه التجربة أساسًا لما توخاه من «توحيد أداة التفاهم» بين طبقات الشعب الواحد، بل وبين الشعوب العربية على تنوعها.

ومن ثم يمكن القول بأن قضية العثور على لغة موحدة للحوار المسرحي ما زالت مطروحة، وآية هذا أن تلك اللغة الثالثة التي توسم فيها الحكيم علاجًا شافيًا لكل مشاكل الحوار المسرحي لم تجد حتى الآن من ينسج على منوالها، بل إن الكاتب نفسه لم يعد إليها في أعماله التالية، وإن كان هذا جميعه لا يغض من قيمة التجربة، باعتبارها إحدى الخطوات الرائدة في هذا الطريق، ولصاحبها -مهما كانت النتائج- فضل المحاولة.

ولقد أردنا بهذا العرض لوجهات نظر الكتاب وتجاربهم في لغة الحوار المسرحي أن نبين صعوبة القضية وتعدد المواقف إزاءها، ولسنا بصدد التماس تجربة جديدة، أو المفاضلة بين الاجتهادات المطروحة فعلًا، بل لسنا حتى في مقام اقتراح رأي مستحدث يسهم في تعقيد القضية أكثر مما هي معقدة بطبيعتها، وفقط نود التنبيه إلى الحقائق الآتية:

أولًا: أن بعض من تناولوا المشكلة تناولوها من زاوية فنية مجردة، مع أن للقضية وجهًا آخر قوميًّا وسياسيًّا؛ إذ تعتبر الوحدة اللغوية عنصرًا جوهريًّا في

الوحدة الشاملة التي تطمح إليها شعوب الأمة العربية، ولو ترك كل شعب من هذه الشعوب ليكتب أدبه بلهجته المحلية فلقد يساعد ذلك على تعميق الفوارق اللغوية وترسيخ النزعات الإقليمية الضيقة، بل ربما أدى مع الوقت إلى ضآلة الإحساس بالتراث المشترك وقلة الوعي به.

ثانيًا: أن الصدق في تصوير الواقع – وهو جوهر الاتجاه الواقعي- لا يعني الالتزام بنقله نقلًا فوتوجرافيًّا استاتيكيًّا، وإنما يعني «انتخاب» الظواهر النموذجية التي يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحي بالفكرة الكلية المتوخاة في العمل الأدبي، والفنان الأصيل لا يرتفع فوق الواقع، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يخل ذلك بدقة التصوير وصدقه، والواقع في تلك الحالة ليس واقعًا مجردًا، بل هو الواقع مضافًا إليه ذات الفنان، وفي ضوء هذه الاعتبارات جميعًا قد ينبغي النظر إلى لغة الحوار المسرحي.

ثالثًا: ثمة فرق بين الواقعية بمعناها الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس الإنسانية بكل أبعادها الذاتية والاجتماعية، وواقعية اللغة عنصر من عناصر هذه الواقعية، ولكنها ليست كل تلك العناصر، فقد يكتب أديب مسرحية رمزية أو رومانتيكية بلغة شعبية، ومع ذلك لا تعتبر مثل هذه المسرحية واقعية، فالمقياس أولًا وآخرًا هو واقعية الموقف الدرامي وحظه من الإقناع والمنطقية والتماسك، وقد لا تخسر المسرحية كثيرًا إذا كتب حوارها باللغة الفصحى، ولكنها –على وجه اليقين- تخسر كل شيء بضعف الصراع الدرامي أو رخاوته أو قلة ما فيه من قدرة على التبرير والإقناع.

رابعًا: ينبغي التسليم بأن ما يسمى «المنشأ الاجتماعي للغة الشخصية»[1] يشكل عنصرًا بالغ الأهمية في تحديد ملامح هذه الشخصية، ومع ذلك فليس ثمة طائفة اجتماعية أو بيئة مكانية تعيش بمعزل عن الأخرى تمامًا، بل لقد يكون تأثير البيئة الاجتماعية الدخيلة على الفرد أوضح وأقوى من تأثير البيئة الأصلية، ويعني هذا أن مصطلح «المنشأ الاجتماعي» للغة ليس حاسمًا في هذا المقام.

---

(١) فولكنشتاين: المسرحية ص١٢٣.

كذلك ينبغي التسليم بأن اللهجات المحلية –ولدى كل الأمم- أروج استخدامًا في شئون الحياة اليومية، وأنها نتيجة لهذا الرواج قد اكتسبت ظلالًا غزيرة من الإيحاءات والدلالات الهامشية التي قد تقصر عنها اللغة الفصيحة، غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن الفصحى –من حيث هي فصحى- عاجزة عن أن تكون لغة للحوار القصصي والمسرحي، خاصة إذا توفر لها الفنان الأصيل القادر على الإحساس بالجملة الحوارية من خلال الموقف المسرحي وليس من خلال القاموس اللغوي، الفنان الذي يدرك أن فصاحة الكلمة الأدبية لم تعد صفة مطلقة، بل هي مرهونة بوظيفة الكلمة في التركيب، ووظيفة التركيب في العمل الأدبي كله. ولنتذكر –فوق هذا- أن قارئ دستويفسكي اليوم قد لا يستطيع فمهمه فهمًا كاملًا دون قاموس، لعلو لغته وصعوبتها، ومع ذلك سيظل دستويفسكي إحدى قمم الواقعية التحليلية في الآداب العالمية، وبالمثل فإن نجيب محفوظ يستخدم الفصحى في كل رواياته الواقعية، ولم يقل أحد إن هذه الروايات غير واقعية لمجرد أن الحوار فيها لا يدور بالعامية.

القضية إذن أعمق من أن ينظر إليها من زاوية واحدة، ونعتقد في النهاية أن حل المشكلة لن يكون في فرض حل لها؛ لأن فرض الحلول أمر تأباه طبيعة الإبداع الأدبي، بل إن حلها قد لا يتسنى إلا من خلال التجربة والتطبيق، أعني من خلال عملية الكتابة ذاتها، فالممارسة وحدها كفيلة بتقريب البون بين اللغتين، كما أن انتشار التعليم وارتفاع مستوى الثقافة بين أوساط الناس ربما يقضي – مع الوقت- على حدة المشكلة، وربما أفضى –في يوم لا نخاله بعيدًا- إلى وجود لغة مشتركة تكون أداة للحديث اليومي والكتابة الأدبية معًا.

الفصل الثاني
عن الشعر والشعراء

مطالعة حديثة لنص قديم

- ١ -

كمن استلذ طعامًا أو استطاب شرابًا فأراد أن يشاركه أحبابه حلاوة ما استلذه أو استطابه، أريد أن تصغو معي إلى هذا النص القديم الذي أورده التازي في مختصره البديع لكتاب «زهر الآداب»، وهو المختصر المسمى «اقتطاف الزَّهر واجتناء الثمر». قال:

روى مُصْعَب بن عبدالله الزُّبَيْري، عن عُروة بن عُبَيدالله بن عروة الزبيري قال: «كان عروة بن أُذَيْنةَ [1] قد نزل في دار أبي بالعقيق، فسمعته ينشد لنفسه:

إن التي زعَمت فُؤادَكَ ملَّها ... خُلِقت هواكَ كما خُلِقتَ هَوى لها
فبِكَ الذي زعمتْ بها وكلاكُما ... أبدى لصاحِبه الصَّبابَةَ كُلَّها
ولعمرها لو كان حُبُّك فوقَها ... يومًا - وقد ضَحِيَتْ- إذًا لأظلَّها
فإذا وَجَدْتَ لها وَساوِسَ سَلْوَةٍ ... شَفَعَ الضميرُ إلى الفؤادِ فَسَلَّها
بَيْضاءُ باكَرَها النعيمُ فَصاغَها ... بلباقَةٍ، فأدَقَّها وأجَلَّها
لمَّا عَرَضْتُ مُسَلِّمًا، لِيَ حاجَةٌ ... أخشى صعوبتَها وأرجو دلَّها
منعتْ تحيَّتها فقلتُ لصاحبي: ... ما كان أكثرَها لنا، وأقلَّها
فدنا فقال: لَعَلَّها معذورةٌ ... في بعض رقْبَتِها، فَقُلْتُ: لَعَلَّها

قال: فأتاني أبو السائب المخزومي، فقلت له -بعد الترحيب- ألك حاجة؟ فقال: نعم، أبيات عروة، بلغني أنك سمعته ينشدها، فأنشدته الأبيات، فلما بلغت قوله:

فدنا فقال: لَعَلَّها معذورةٌ ... في بعض رقْبَتِها، فَقُلْتُ: لَعَلَّها

طرب، وقال: أحسن والله، هذا والله الدائم الصبابة، الصادق العهد.. وإني لأرجو أن يغفر الله لصاحب هذه الأبيات، لحسن الظن بها، وطلب العذر

---

(١) عروة بن أذينة: هو عروة بن يحيى بن مالك بن الحارث الليثي (توفي نحو ١٣٠هـ) وأذينة لقب لأبيه، وهو شاعر مقدم من شعراء صدر الإسلام، من أهل المدينة، وهو معدود من الفقهاء والمحدثين أيضًا، ولكن الشعر غلب عليه. انظره في الأغاني (١٨/ ٣٢٩).

لها. قال: فعرضت عليه الطعام، فقال: لا واللّه ما كنت لأخلط بهذه الأبيات طعامًا حتى الليل، وانصرف..»[١].

-٢-

نحن من هذه الوثيقة التي ترجع إلى مستهل القرن الثاني للهجرة أمام نصين في الحقيقة، ولسنا بإزاء نص واحد، فـ «النص - الإطار» هو ما رواه مصعب بن عبداللّه عن عروة بن عبيداللّه، والشخصية المحورية في هذا «النص- الإطار» هي شخصية أبي السائب المخزومي، وهو من ظرفاء المدينة في العصر، وكان أشراف المدينة يقدمونه لرقة أدبه وشرف منصبه، ويجلو لنا الراوي أبرز خصيصتين في هذه الشخصية حين يركز على أنه كان «غزير الأدب، كثير الطرب...»، وهو ما نراه بوضوح في حرصه على طلب أبيات بلغة أن مضيفه «سمع عروة ينشدها»، ثم نجتليهما مرة أخرى حين يبلغ النص الداخلي – نعني النص الشعري- ذروة تصاعده الفني لدى آخر الأبيات، فنراه يطرب أشد الطرب معلقًا: «هذا واللّه الدائم الصبابة، الصادق العهد...»، ثم نصل في اجتلائهما حد اليقين حين نراه يعزف عن الاستجابة لطعام مضيفه قائلًا: «ما كنت لأخلط بهذه الأبيات طعامًا...»، وكأنه قنع بغذاء الروح عن غذاء الجسد!!

أما النص الداخلي – النص المؤطر - فهو وثيقة شعرية لا تعدو ثمانية أبيات، ولكن هذه الأبيات الثمانية لا تمضي على نسق صياغي واحد، بل إنها تتدرج عبر نسقين، يمتد أولهما من البيت الأول وحتى البيت الرابع، وفيه نبصر حركة المشاعر المحبة وهي تتصارع بين الشك واليقين، بين «مزاعم» الملل وفطرية الهوى، بين «وساوس السلوة» التي تتسلل عبر تلافيف «الفؤاد» و«شفاعة» الضمير التي تستل هذه «الوساوس» قبل أن تعصف بما في الفؤاد من غراس المحبة.

أما النسق الصياغي الآخر فينبسط على الرقعة الشعرية الممتدة من البيت الخامس وحتى البيت الأخير، وفيه تتوارى الحركة الداخلية للمشاعر، لتحل

(١) اقتطاف الزّهَر واجتناء الثمر لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بابن بَرّي الرباطي التازي – تحقيق: مصطفى حجازي – ط١ سنة ٢٠١٢م.

محلها حركة الشخوص، وحوار الألسنة، ومحاولات الإقناع بالإعذار، ثم التسليم –في النهاية- لطلب المعذرة والاقتناع به.

لنصطلح مبدئيًّا على تسمية المركب الشعري الجامع لهذين النسقين بالسياق الأكبر Macro – Context بحكم امتداده على مساحة العمل الشعري بأكملها، ثم بوصفه جدلًا فنيًّا بين النسقين المشار إليهما، بين الحركة النفسية المتراوحة بين عمق العاطفة وزعم السلوّ، والحركة الخارجية المتمثلة في تعدد الشخوص وفلتات الحوار وإيماءات الإقناع والاقتناع.

ومع ذلك فإن كلًّا من النسقين يتمتع بسياقه الإبداعي الخاص؛ ذلك السياق الذي يمكن الاصطلاح على تسميته السياق الأصغر Micro- Context، وهو سياق تقوم فيه الوحدات اللغوية بدورها المحوري في التأسيس للعمل الشعري، ثم تقوم فيه القواعد اللغوية بتفعيل هذا الدور المحوري عبر ما وصفه رومان جاكوبسون بـ «شعرية القواعد – قواعد الشعرية»: فكيف إذن تأسيس هذا السياق الأصغر في كل من النسقين؟

يبدأ النسق الأول بأسلوب التوكيد الذي تتصدره «إن» التي تفيد تأكيد خبرها المتمثل في قوله «خلقت هواك»، ومن الطريف أن تقارن بين هذا «الهوى» الفطري الذي جُبلت عليه النفس في أصل خلقتها بالمثل «المزعوم» الذي ورد صلة لاسم «إن» في صدر البيت لتدرك أن الغلبة لأولهما، ولكن العبارة الشعرية في هذا البيت لا تقنع بذلك حتى تجعل من هذه المحبة الفطرية ضربًا من «التخاطر» العاطفي بين المحب والمحبوب، فقد خلقت هواه، كما خلق هواها. ومن هذه المشكلة في التمثيل تمتد غلبة التوكيد لتوحي بأن ما لأحد طرفي المعادلة من قسمة الشعور نظير لما بالطرف الآخر، وتلك هي القسمة العادلة في ميزان المشاعر!!

ومن ثَمَّ يأتي التعبير في صدر البيت الثاني ليزيد هذه المعادلة وضوحًا، حين يعمد إلى نمط «المشاكلة» التي درج عليها هذا النسق: فبك الذي زعمت بها. وإن كانت هذه المشاكلة «بك» و«بها» ينبغي أن لا تلهينا عن ذلك «اللغم» اللفظي حين جعل «زعم» صلة الموصول في صدر البيت الثاني، وكأنه أراد أن يوحي بأن ما بها قِبَله «زعم» على حين أن ما به قبلها صدق صراح، ولكن

هذا الإيحاء سرعان ما يتبدد حين يعود القول من جديد إلى سمته من التعادل في حجم الصبابة فيما «يبديه كلاهما لصاحبه».

نكاد نحس أن الخيط الدقيق الذي يمتد بين مطلع النص ومقطعه هو ما نستشفه من المفارقة بين «الزعم» و«الصدق»، بين الشعور وخفاياه، ولعل هذا هو ما حدا بالمبدع إلى العودة مرة أخرى إلى التوكيد بالقسم في صدر البيت الثالث، وهو قسم بها على أية حال، فلو كان «لحب» أن يتمثل ظلة عالية، ولو كان لصاحبته أن «تَضحَى» - أي تعاني وقدة الشمس- لكان هذا الحب لها ظلًّا ظليلًا. ويمكنك أن تتأمل تواتر الافتراضات المطروحة -أولًا- في جملة الشرط «لو كان»، ثم في الجملة المعترضة «وقد ضحيت»، وبينهما قيد الظرف -«يومًا»- ، لترى كم كان معنى المكافأة والجواب المدلول عليه بالحرف «إذن» ضرورة فنية لاكتمال ضفيرة التوكيد العاطفي التي حاول المبدع نسجها منذ البداية، لاسيما إذا أضيفت إلى هذه الضفيرة لام التوكيد التي تؤطر جملة الفعل الماضي: «لأظلها».

ولعله كان ملحوظًا -منذ البداية- أن الشاعر قد لجأ إلى ضمير الخطاب، والضمائر -كما يقول جاكوبسون - «أعصاب النص»، وانقسام الذات الشاعرة على هذا النحو حريٌّ بأن يمنح المبدع مزيدًا من المرونة، وطاقة البوح، وحياد المكاشفة، وكأنه لا يتحدث عن نفسه وإنما يتحدث عمن سواه؛ ومن ثم لا يجد الشاعر حرجًا في الاعتراف بأنه، وبحكم الضعف الإنساني، ربما خالجته «وساوس سلوة»، والوساوس دبيب خفي يحوك في الصدر بما لا خير فيه، ولكن الضمير -وهو استعداد قيمي لاختبار الأفكار وتمييز خيرها من شرها- لا يلبث أن يعمد إلى «الفؤاد» - وهو مكمن العاطفة- فيستأصل هذه «الوساوس» ويجتثها من جذورها، أو لنقل -مثلما قال- «يستلها»، بكل ما يعنيه هذا التعبير من حيلة في المعالجة وترفق في الانتزاع.

-٣-

لنتذكر – كرة أخرى- ما صدرنا به هذا الحديث من أن هذا العمل الشعري ينداح عبر نسقين صياغيين؛ أولهما يعكس حركة النفس المحبة بين الزعم واليقين، ولذا فإن الصراع في هذا النسق داخلي محض، هذا على حين يعكس النسق الصياغي الآخر حركة الصراع مجسدة عبر الشخوص والحوار والتنامي الدرامي، وإذا اعتمدنا مقولة جاكوبسون في كون الضمائر أعصاب النص الشعري، وأضفنا إليها انتظام النسق الأول في ضمير المخاطب الذي جرده الشاعر نسيرة من ذاته، على حين انتظم النسق الآخر في وشيجة من ضمائر التكلم والغيبة؛ أدركنا مدى القرابة بين النسقين الصياغيين، لأن ضمير المخاطب في النسق الأول ألصق بالتعبير المسرحي، أما المراوحة بين التكلم والغيبة وما تلبس بهما من حوار الشخوص فهو ألصق بالبنية الدرامية؛ ومن ثم تبدو الصلة وثيقة بين البنيتين المسرحية والدرامية في هذا المقام.

أما الذي يبدو غير واضح الصلة بين هاتين البنيتين فهو البيت الخامس؛ لأن نقطة انطلاقه هو الوصف الحسيّ للمحبوبة، وصحيح أن ما أسبغه المحب عليها من صفات اللون والنعمة والرقة والجلال قد تصلح مسوغًا لما تقدم به من صدق العاطفة وخلوصها من شوائب الوساوس والمزاعم، كما قد تصلح تمهيدًا لما يتلو من أبيات، ولكننا –في حقيقة الأمر- لا نرى مردودًا فنيًّا لهذا البيت، الذي يمثل جملة شعرية معترضة، سوى أنه يطرح بعض الملامح الصياغية التي يمكن وصفها بالبؤر التعبيرية التي تغمر بألقها مساحة البيت، وأولى هذه «البؤر» تتمثل في «مباكرة النعيم» لها بما يعنيه من أنها ممن «ينشأ في الحلية»، وثانيتها تتمثل في تعاطف المتواليات الشعرية بـ «الفاء» لما توحيه من دلالة الترتيب والتعقيب، ولكن هذه « الفاء» سرعان ما تخلي مكانها لـ«الواو» في عجز البيت لتفيد مطلق الجمع: «فأدقها، وأجلها»، ليدل هذا الجمع – مع مطلق المشاركة - على مفارقة عميقة الأثر بين «الدقة» في التكوين والجلالة – أو لنقل: العظمة - في القيمة والأثر، فإذا أضفت إلى هذه «البؤر» الإشعاعية أن النعيم حين باكرها لم ينتجها مجرد إنتاج، وإنما

«صاغها» صياغة الصائغ الحاذق الذي لا أجد، ولم يجد الشاعر، أبلغ في وصف صنعته من اللباقة – إذا استوعبنا هذا جميعه أدركنا أن فتوحات الشاعر في هذا البيت (المعترض) كانت ذات مردود أدائي في المقام الأول.

– ٤ –

وإذا كان النسق الصياغي الأول قد اعتمد تقنية التجريد في خطاب الشاعر لذاته تعبيرًا عن نجوى النفس وما تشف عنه من صراع داخلي، فإن النسق الصياغي في الأبيات الثلاثة الأخيرة يجلو صراعًا مشابهًا، وإن يكن من خلال شخصية الشاعر وصاحبه، وما يدور بينهما من حوار، وما يقترن بهذا الحوار من حركة درامية أومأ إليها التعبير بـ«لمّا» التي تجمع في وظيفتها بين الشرط والزمن، والتي تقتضي جملتين تكون ثانيتهما معلقة بأولاهما، وقد كانت الأولى متمثلة في قوله: «عرضت» بما توحي به من دلالات التصدي والمباغتة وإظهار القناعة بمجرد «السلام»، وإن كان من يلقيه يضمر في نفسه «حاجة» يسعى إلى قضائها، وهي حاجة يفيد تنكيرها الإبهام، ويفيد إبهامها عمق «الحاجة» ورحابتها؛ ومن ثم وقوعها في حيز الخشية والرجاء: الخشية من صعوبتها وامتناعها، والرجاء في مودتها وفرط إدلالها عليه. أما الجملة الأخرى المقتضاة جوابًا لـ«لمّا» فتأتي في صدر البيت التالي مباشرة: «منعت تحيتها»، فيكون امتناعها إيذانًا بامتناع «الحاجة» وخيبة الرجاء، وآنئذ ينحني الشاعر على صاحبه شاكيًا بثه: ما كان أكثر هذه التحية بالنسبة لنا لو أنها رُدت إلينا، وما كان أقلها بالنسبة إليها لو بادلتنا إياها، وحينذاك يميل عليه صاحبه فيقول له فيما يشبه الهمس: لعلها معذورة في «بعض رقبتها»، سواء كانوا يرقبونها حفاظًا عليها أو حسدًا إياها.

وهنا ينبغي ألا تفوتنا حيلة أدائية من حيل السبك التركيبي مارسها المبدع عبر مستويات عدة من العمل الشعري، نعني بذلك حيلة التكرار المعكوس أو المختصر، فمن نماذج التكرار المعكوس ما نجتليه في قوله: «خلقت هواك كما خلقت هوى لها»، «فبك الذي زعمت بها»، أما التكرار المختصر بآيته التي تبلغ حد التفرد تتمثل في البيت الأخير حين يدنو الصديق من صديقه: «لعلها معذورة....»، فيجيبه الأخير فيما يشبه التسليم: «لعلها..»، دون أن

يصرح: لعلها ماذا.. ولكن الشاعر يعلم – كما نعلم نحن - حقيقة الخبر، وأن إعادة ذكره تزيّد ينبو عنه الفن الصحيح، وأن حذفه بلاغة دونها بلاغة التصريح.

هل كان الشاعر يشكو بثه إلى صاحب له حقًّا؟ وهل طلب منه صاحب – وهو يحاوره - إعذارها وحسن الظن بها؟ وهل نحن –في التحليل الأخير - بصدد مشهد درامي يحاكي الواقع؟ أم أن المبدع، الذي انشطرت ذاته فتجردت مخاطبًا فطالعه بالنجوى الداخلية في مطلع العمل الشعري، هو نفسه الذي انشطر في النهاية ذوات تتحرك وتتحاور في جدل يبدو خارجيًّا، وما هو إلا الذات وقد توزعت قواها وتقاطعت ثم تلاقت فاعلة ومنفعلة؟ وهل نسينا – بعد - دبيب «الوساوس» في النفس، وقيام «الضمير» بـ«الشفاعة» إلى الفؤاد؟ وهل هي جميعا إلا القوى الباطنة في قلب الشاعر في جدلها العاطفي الذي لا يخبو له أوار؟! ظاهرة كبرى يلحظها قارئ هذا النص الشعري، نعني ظاهرة التدفق التعبيري، الذي لا يخلو – رغم تلقائيته - من إحكام السبك، فمن المعلوم أن أي بناء كلامي يعمل فيه جهازان في وقت واحد: جهاز تلقائي الحركة Automatic وجهاز لا تلقائي De– Automatic، ويتجلى أولهما في العمل الشعري فيما يعرف بالنظام، على حين يتجلى الآخر فيما يعرف بصدع النظام، فإذا أردنا مثالًا لأولهما وجدناه ماثلًا بوضوح في التكرار الإيقاعي، أما الآخر فأوضح نماذجه ما اصطلح على تسميته زحافًا أو علة، وهذا الجدل الثائي بين المتوقع واللامتوقع هو الذي يمنح العمل الشعري ضرورته الفنية، فلو كان غير متوقع في جملته لكان ضربًا من التخليط، ولو كان متوقعًا محضًا لما كانت بنا إليه حاجة[1].

فإذا انطلقنا من هذه الإضاءة النظرية إلى النص الذي بين أيدينا وجدنا ثنائية «التدفق - الحبك» تسلك النسيج الشعري من المطلع إلى المقطع، فكل وحدة لغوية تستقر في مكانها غير قلقة ولا نابية، وكل منها تأخذ بذراع تاليتها دون تدابر أو تناكب، وكل بيت يقتضي قافيته اقتضاء المقدمة للنتيجة، بل إن جمل القوافي ومتولياتها الشعرية تكاد تنبني على إحدى طرق أربع: قلب التركيب «خُلقت هواك- خلقت هوى لها»، ترتيب المسبَّب على

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري – د: محمد فتوح أحمد- جدة ١٤١٩هـ – ص ٩٠.

المسبِّب: «لو كان حبك فوقها – لأظلها»، «شفع الضمير إلى الفؤاد - فسلها»، التضاد الذي يؤسس للمفارقة: «أدقها - أجلها»، «أكثرها لنا - وأقلها»، إضمار المحذوف بكل ما يوحيه الإيجاز من مردود بلاغي: «أقلها» أي «لها»، «لعلها» أي «لعلها حقًّا معذورة».

هكذا، حتى ليخيل لمن يطالع هذه الأبيات أنها كتبت نفسها بنفسها، ومع ذلك فإن هذه البساطة البادية تكشف لدى المتأمل عن دقة الصياغة ورهافة التأتي، حتى ليصدق عليها ما قاله الشاعر الأيرلندي وليم بتلر ييتس في إحدى قصائده:

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبْدُ كأنه وحي البديهة
فإن كل صناعتها في اللفق والفتق هباء (١)

لقد كان أول لقاء مع هذه الأبيات منذ ما يناهز ستين عامًا. كنت في مطلع دراستي الثانوية بمعهد الزقازيق الديني، حيث لُقِّنتُها من فم أستاذي الشيخ محمد العزازي، وما زلت أستدعي إلى الذاكرة ملامح وجهه الأبيض المشرب بحمرة، وتهدجات صوته الحبلى بمعاني الكلمات، وهو يصوب نظره إلى الفتى الجالس أمامه هاتفًا به: فاهم يا شيخ!! ويا شيخي الجليل الراحل، هأنذا أزجي إلى رحاب روحك الطاهرة هذه الصفحات، وأرجو أن أكون قد فهمت!!.

(١) نقلًا عن إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش – بيروت سنة ١٩٦١ – ص٩١.

بعض مصطلحات نقد الشعر في التراث العربي القديم

قال صاحبي وهو يحاورني: أترى مصطلحات النقد القديم، أو شيئًا منها، صالحًا لمقاربة نص شعري حديث أو حتى قديم، مع اختلاف البيئة أو المفهوم أو التسمية؟ قلت: وهل لو سميت الشيء بغير اسمه، أكان في ذلك مقنع بتغير هويته واختلاف طبيعته؟

من هنا ولدت فكرة هذه الورقة المقصود بها إلى تحرير بعض مصطلحات نقد الشعر في التراث العربي، وبخاصة ما ورد منها في كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، المولود بجرجان سنة ٢٩٠هـ والمتوفى بها سنة ٣٦٦هـ عن عمر يناهز ستة وسبعين عامًا، ومبعث الخصوصية في الاتكاء على هذا المصدر في بعض مصطلحات نقد الشعر أنه يمثل مستوى راقيًا من التفكير النقدي في القرن الرابع الهجري، الذي رحبت فيه آفاق البصر بالشعر، وتذرعت مقاييسه بالذوق الأدبي السليم، وحمل رايته الأدباء واللاهجون بالشعر، ممن يتميز نقدهم بشمول الفكرة، وتوضيح العلة، والميل إلى الموازنة بين الشعراء، فهذا ينتصر لأبي تمام، وذاك يتشيع للبحتري، وهؤلاء يرفعون من قدر المتنبي، وأولئك يرمونه بالتعقيد والمعاظلة والالتواء، وكان في الصدر ممن شغل بهذه الموازنات الجرجاني، والحاتمي، والآمدي، وإن كان الجرجاني من أصرحهم نقدًا، ومن أكثرهم تذرعًا بالذوق الأدبي السليم.

وليس من همنا في هذا المقام تعقب ما تعقبته الوساطة من قضايا «الموازنة» أو «الخصومة» بين الشعراء، ولا ما لحق بتلك القضايا من فتوحات المتنبي أو عثراته، بل نريد التوقف –فحسب- عند بعض المصطلحات التي احتكم إليها الجرجاني لنرى مدى صلتها ببعض المفاهيم النقدية الحديثة، ثم لنرصد حجم صلاحيتها الآنية للتعامل مع النص الشعري؛ بغية الوصل بين التراثي والمعاصر، وإعادة اكتشاف بعض نقاط الضوء في ثقافة التراث النقدي.

١/٥ من تلك المصطلحات مصطلح الحداثة، ونلحظ أن الجرجاني يتعامل معه تعاملًا غير زمني، بمعنى أنه لا يربط القيمة بالماضي لمجرد أنه مضى، كما لا يرهنها بالحاضر لمجرد أنه حاضر، «فليس ينبغي – كما يقول - إذا

رأيتني أمدح محدثًا أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه»[١].

ولأن الحداثة لا تعني بالضرورة حدّها الزمني فإنك ترى الجرجاني لا يفاضل بين الجاهلي والمخضرم، ولا بين الأعرابي والمولّد، وإن كان يرى أن كلًّا من هؤلاء قد يقتضي من ثقافة الناقد الأدبي ما لا يقتضيه الآخر، فحاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وهو إلى كثرة مذخوره من التراث الشعري أفقر، «فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا روايةً، ولا طريق للراوية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ..»[٢].. ولعل هذه الإشارة الأخيرة إلى الرواية تفضي بنا إلى الفقرة التالية عن:

٥/٢ ثقافة الشاعر ومصطلحاتها: يرى الجرجاني أن الشعر علم، وبما أن لكل علم أدواتِه، فإن عُدّة الشاعر تتكئ على الطبع والرواية، «ثم تكون الدُّربة مادة له».

ولنا أن نلحظ ما في وصف «الدربة» بأنها «مادة» من غموض؛ لأننا إذا اعتبرنا الطبع والرواية عنصرين تكوينيين في إبداعية الشاعر، فإن «الدربة» أو «الممارسة» لا تقل عنهما قيمةً وتأثيرًا.

وربما لا يحتاج مصطلحا «الرواية» و«الدربة» إلى مزيد إيضاح؛ ومن ثَمَّ يردان في تراث النقد الشعري على هذا النحو من الطرح المجمل الذي لا تفصيل فيه. ولكن الذي يحتاج -حقًّا- إلى ريث في النظر هو مصطلح الطبع؛ ومن ثم نرى الجرجاني يعود إليه بمزيد من الخصوصية والتعبير، فيقول: «ولستُ أعني بهذا كلَّ طبع، بل المهذّبَ الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلَتْه الفطنة، وأُلهم الفصلَ بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحُسْن والقبح»[٣]، وإذا كان في هذا التقييد ما يجلو بعض غموض

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – مطبعة الحلبي – ط٤ سنة ١٩٦٦– ص١٥.

(٢) المصدر السابق ص١٥، ١٦.

(٣) نفسه ص٢٥.

مصطلح الطبع، فإننا ننوه – على وجه الخصوص - بإشارته إلى «صقل الأدب» و«شحذ الرواية»، ونراهما غير مختلفين عما ننصح به – عادةً - كل الطالعين على درب القول من الحرص على مطالعة الذخائر الشعرية والعكوف عليها وحفظ ما أمكن من عيونها، وجميع ذلك من الأعتدة الضرورية التي ترهف ملكة الشاعر، وهو ما عبر عنه الجرجاني بـ «الصقل» تارة وبـ «الشحذ» تارة أخرى، وكلاهما مما يستعمل «معجميًّا» للدلالة على «حدة» السيف أو الشفرة ومضائها.

٥/٣ التوارد: ويعرفه الجرجاني بأنه «اتفاق هواجس الشعراء»[(١)]، وهو تعريف لا يخلو من إبهام؛ إذ ما حدود هذا الاتفاق؟ خاصة وأنه قد اعتبر هذا التوارد غير قادح في قيمة الشعر، ولعله قد اعتبره من قبيل «وقوع الحافر على الحافر» كما كان يعبر القدماء، ومن ثم يعتذر به لما نلحظه –أحيانًا- في شعر المحدثين؛ «لأن أحدهم يقف محصورًا بين لفظ قد ضُيّق مجالُه، ومعان قد أُخِذ عفوها، فإن وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سَرَق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلَده»[(٢)].

٥/٤ الإحالة: وترد في تراث نقد الشعر مجملةً لا تفصيل فيها، وهو ما يجعل ذلك المصطلح مجلّلًا بالغموض رغم كثرة دورانه، والظن أن ناقد الشعر كان يقصد به إلى المبالغة التي تفضي إلى استحالة المعنى، وهو ما يشي به تمثيل الجرجاني له بمثل قول المتنبي:

وأخفتَ أهل الشرك حتى إنه لتخافك النُّطفُ التي لم تُخْلِق

ولعل هذا – أيضًا- ما دفع العقاد – حديثًا- إلى استخدام نفس المصطلح في سياق التعليق على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى، حين قال:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني
والسكة الكبرى حيال رباهما منكوسة الأعلام والقضبان

---

(١) نفسه ص٥٢.
(٢) نفسه ص٥٢.

فقد نَعِي كيف تنكس الأعلام، ولكن الذي لا نستطيع أن نسيغه كيف تنكس القضبان وهي من الأصل منكسة؟!

٥/ ٥ السرقة – الغصب – الإغارة – الاختلاس – الإلمام – الملاحظة:

وهذه المصطلحات ترد في مصادر التراث النقدي مجملة دون تحديد، وهي نموذجية في تداخل الحدود والتباس المفاهيم؛ إذ ما الفرق بين الغصب والإغارة، وما يميز هذين عن الاختلاس إن كان ثمة تمايز؟ وإذا كان الإلمام يشير إلى الطواف بالنص الأصيل دون اقتحام تفاصيله، فإن الملاحظة لا تزيد على أن تكون لمحًا للأصل أو استلهامًا له دون تصريح. ورغم هذا جميعه تجد جملة المصطلحات الدالة على تعالق النصوص غائمة غير جامعة ولا مانعة.

ويخفف من حجم الالتباس في هذه المصطلحات مفهوم المخالفة الذي أشار إليه الجرجاني في مقام التمييز بين المعنى الكلي لتعالق النصوص في المصطلحات الآنفة من جهة، والمعنى الذي يفرزه مصطلحا «المشتَرَك» و«المتداوَل» من جهة أخرى، فهذان الأخيران لا مجال فيهما للتفاضل بين سابق ومسبوق؛ «فإذا اعتبرتها –يقول الجرجاني- تَصنّفَتْ لك صنفين: إما مشتركٌ عام الشركة، لا ينفرد أحد فيه بسهم، ولا يختص بقسم، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف ونحو ذلك مقرر في البداية، مركب في النفس تركيب الخلقة، وصنفٌ سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاشتهار، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السَّرَق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبُرْد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفاتها»[1].

ولعل مما يجدر ذكره أن بعض مصطلحات تعالق النصوص على هذا النحو يستدعي نظائر له في نطاق نظرية التناص التي تحتل مكانًا رحبًا في مقاربات النقد الأدبي الحديث؛ فالغصب والإغارة لا يكادان يبتعدان كثيرًا عن التناص بتوازي النصين المتعالقين، أما الملاحظة واللمح فتقتربان من

(١) نفسه ص١٨٥.

الاستلهام، وهكذا يمكن بقدر من التأمل رصد علاقات النسب بين بعض مقاييس القدماء في معالجة النصوص ومقاييس المحدثين.

وبيان ذلك أن تعالق النصوص في النقد الحديث كان حصيلة تطور اهتم فيه الشعراء عند المراحل الأولى بالمقاربة الصريحة بين النصين السابق والمسبوق، ثم في مراحل تالية بالتوازي بين النصين دون تماهٍ كامل بينهما، ثم انتهاء بالتماهي الكامل بينهما، وذلك الأخير هو ما نعنيه باستلهام الحاضر للماضي دون تصريح به، كما هو الشأن في المقاربة، ودون إشارة إليه كما هو الحال في التوازي.

بل إن الجرجاني حين أشار إلى ما أسماه «السَّرَق بالقلب»[1] يقترب بنا مما ندعوه في نظرية التناص بالتناص المعكوس، الذي يجد مثالًا له في استهلال أمل دنقل بالاستهلال ذاته عند المتنبي حين قال:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأرضي فيك تهويد

ويمكن في ختام هذه الإجمالة أن نتوقف عند هذه الملحوظات حول مفاهيم بعض المصطلحات في تراث نقد الشعر العربي، وطرق استعمالها، ومدى قرابتها من بعض المقاربات النقدية الحديثة:

أولًا: غموض بعض هذه المفاهيم أو تداخلها، كمصطلحات الطبع والإغارة والاغتصاب، وهي – كما يبدو- غير جامعة ولا مانعة، فضلًا عن أنها لا تخلو من التباس.

ثانيًا: بعض هذه المصطلحات ما زالت فاعلة في أدبيات نقد الشعر، وبخاصة ما يتصل منها بعدة الشاعر كالدربة –الممارسة، والرواية- الحفظ.

ثالثًا: يمكن التِماس نقاط التَّماس والالتقاء بين بعض هذه المصطلحات التراثية من جهة، وبعض دوائر نظرية التناص Inter- textuality، كالأخذ والإغارة والغصب التي يمكن النظر إليها في ضوء التناص بالتوازي أو التناص بالاستلهام أو التناص المحرف أو المقلوب.

---

(١) نفسه ص٢٠٦، ولمزيد من التفاصيل عن قيمة التراث في الكتابة الشعرية يراجع: ت. س. إليوت: الشاعر الناقد – ترجمة إحسان عباس – بيروت ١٩٦٥.

وما أردنا – في النهاية - سوى أن نلفت الانتباه إلى رقعة في تراثنا النقدي يمكن التحرك عليها أو مقاربتها على هدي من فتوحات نقد الشعر في عصرنا الحديث.

سعيد عقل
شمس الشعر لا تغيب

لكأنما كان يعنيه أبو تمام بقوله:

راحت وفود الأرض عن قبره فارغة الأيدي مِلَاءَ القلوبْ
قد علمتْ ما رزئت إنما يعرف فقد الشمس بعد الغروب

ذلك أن مفردة «الشمس» في المتن الشعري لشاعر العربية الراحل «سعيد عقل» إحدى اللبنات الأثيرة في معماره الشعري، الشمس وهي تغمر التلال، والشمس وهي ترتمي على أهداب أنثى، والشمس وهي –حتى- تغرب في عُقَد الأصابع.

وعلى مدار رحلة عمْرية أربت على قرن من الزمن، ومسيرة فنية أبدعت مزيجًا فريدًا من أمشاج أدبية تراوحت بين القصيدة والحواريات الشعرية والمدبجات النثرية، من «بنت يفتاح» و «المجدلية» و«قدموس»، إلى «رندلي» و «أجمل منك؟ لا» و«أجراس الياسمين» و«قصائد من دفترها»، ومن «غد النخبة» إلى «لبنان إن حكى» و«كأس لخمر» و«كتاب الورد».

باقات من النظيم والنثير طوقت جيد العربية بقلائد من نور تجعل صاحبها – بحق– شمسًا لا تغيب.

سعيد عقل والنظرية الرمزية في مفهوم الشعر:

يتفرد سعيد عقل، بين شعراء العربية المحدثين، بأنه لم يقتصر على محاولة تطبيق وسائل الأداء الرمزي، تأسيًا بأفذاذ هذه النظرية من الشعراء الأوربيين –الفرنسيين بخاصة– من أمثال بودلير وفيرلين ومالارميه، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات دواوينه، أي أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد نظري يشرح معالمها وخصائصها الفنية، فالقصيدة –فيما يرى– «مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة إلى فِلَذ، إلى أبيات، إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتلقي، ويتكوّن في لاوعيه بأكثر من ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرًا وشكل جوهر»[1].

(١) سعيد عقل، مقدمة المجدلية، ط٢، ص ٣٧- ٣٨.

وواضح أنه في حديثه هذا عن القصيدة بوصفها «مجموعًا إيحائيًّا يعطل وعي المتلقي» يمتاح من المصادر الرمزية التي آمنت بأن وظيفة القصيدة لم تعد مقصورة على التعبير عن حقائق النفس أو الوجود، وإنما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق الإيحاء، وكذلك عن طريق الاعتماد على الموسيقى اللفظية في خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسي للشاعر.

واللاوعي عند سعيد عقل هو منبع الحالة الشعرية من ناحية، ثم هو –من ناحية أخرى– أصلح الظروف النفسية التي يمكن فيها للمتلقي أن يستقبل كل عطاء القصيدة وإشعاعاتها الغنية؛ لأن وضع القصيدة في منطقة «الضوء المنطقي» –يعني الوعي– يحد من قدرتها على نقل واقع النفس بكل ما فيه من اضطراب وتناقض؛ ومن ثم نراه يقول: «أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي. قبل إبداعي الشعر، بل في ذروة إبداعي، لا أكون واعيًا في ذاتي ولا واحدًا من الأشياء الواضحة، والثابت أن لا أثر فكريًّا ذا قيمة، رياضيًّا كان أم سياسيًّا، موسيقيًّا أم شعريًّا، تحقق في الضوء»[1].

ونحسب –من جانبنا– أن الفكر، وهو وليد الوعي، لا يضاد الفن الشعري على إطلاقه، شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريرًا برهانيًّا جامدًا.

ثم إن تعطيل الوعي –كما يفهمه سعيد عقل– هو في حد ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الدربة والمكابدة، كما أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوعي والتنظيم والإدراك الكلي، على الأقل في مرحلته الأولى، حين يكون ما يزال كائنًا جنينيًّا يحاول التكون والانبثاق.

ولأن عناصر الوعي – بحسب سعيد عقل– لا تلعب في الشعر دورًا ذا خطر، فإن الفكرة والصورة والعاطفة إنما هي نثر الحالة الشعرية وليست الحالة الشعرية ذاتها؛ لأن النثر في طبيعته وعي بوعي، أما الشعر فلا. «الشاعر في ذروة إبداعه – يقول سعيد عقل– لا تخامره أفكار أو صور أو

(١) مقدمة المجدلية ص ١٧.

عواطف، وهو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعي– ولم أستثنِ العاطفة صنم النّظامين الأفذاذ– لا تلعب في الشعر أي دور»[١].

وكلامه هذا – من حيث مفهوم الشعر– لا يكاد يخرج في جوهره عما كان يراه «مالارميه» – رائد الرمزية– من أن العمل الشعري استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الإبداع الفني، كما أنه يشبه ما علق به جوستاف كوهين على شعر «بول فاليري» حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعري ليست هي العنصر الجوهري، ولكنها تتعاون مع الأصوات والإيقاعات في إثارة ضرب من النشوة النفسية.

فلنر إلى أين بلغ بنا الشاعر في مسيرته تلك نحو مفهوم جديد للشعر:

اللاوعي رأس الحالة الشعرية، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب في الشعر دورًا ذا بال، لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى. كيف إذن يتسنى للشاعر أن يوحي بهذا الجوهر ما دمنا قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية؟

إن ذلك – فيما يرى الشاعر– يتم بوسيلتين تتواكبان معا في العمل الشعري، أولاهما: تعطيل قوى الوعي عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول اللحاق بها جميعًا، حتى يصيبه الكلال، فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة، وثانيتهما: خلق تركيب صوتي يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظي، ذلك أن الألفاظ فقدت إيحاءها الطبيعي بالمواضعة والاصطلاح، وعلى المبدع أن يعيد إليها ما فقدته، فمهمة الفن أن ينتقي ويرتب بحيث يوجد تركيبًا كلاميًّا يعيد بين لغة الشعر وما توحي به رابطة عضوية سبق للتدخل العقلي أن فصمها، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر.

تجربة سعيد عقل الشعرية:

التجربة الجوهرية في شعر سعيد عقل –إذا جاز التعميم– هي محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئي إلى الكلي، والخاص إلى العام، وأن ينفذ من الواقع المحسوس إلى ما وراء الواقع المحسوس، ففي مطولته الشعرية المعنونة

(١) السابق ص ١٨.

«المجدلية» (الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧) نراه يحاول الإيحاء بهذه الدلالة الفريدة، وهي أن التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة، وكأنه في هذا يستلهم روح التراث المسيحي، أو كأنه يفسر ما قاله يومًا من أن «الكون الرهيب الصمت نادرًا ما انفتح بابه للطائعين»[١]. وهو للإيحاء بهذه الدلالة يتخذ من المجدلية - الغانية التي أرادت إغواء المسيح فصدها في رفق كان بدء توبتها- رمزًا للهداية عن طريق التجربة الحسية التي تمثلها هذه الأبيات:

عرف الناس شهوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات
مرّغوا في أريجه الجبهة البيضاء، واستوقفوا الهنيهة بكْرا
واستلذوا نبض الأسرّة، وانهدّوا هَيَامى على جنى الطيبات
وتغنوا مع الجمال، وهزوا لذة الوصل في سرير الحياة
من صبا المجدلية اقتصفوا العود، ومن رقّ كأسها النغمات [٢]

وكما حاول الشاعر في المجدلية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول أن يوحي بأزلية الحب بوصفه جوهر الوجود الإنساني، فالحب -كما يقول- «تجربة كوْنية»[٣] تتولد من خلال التواصل الحسي بين المحبين، ولكنها رغم ذلك ترقى على قلم الشاعر إلى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق، وكأن الحواس هنا معراج يسمو به إلى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان. تقول الحبيبة في قصيدة بعنوان «على رخامة»:

لأجْلِيَ كان الوجود وجودًا، وكانت ليالْ
حبيبي ستسأل عني الورودُ كأني سُؤال
وما بَعْد عيْنَيّ بَعْدُ، ولا كان قبلي احتمال [٤]

ولعل في هذه النظرة المثالية التي تسمو بالجمال الحسي إلى ما يشبه الذوبان الصوفي ما يذكرنا بـ«بودلير» الذي كان عطر الحبيبة يحمله إلى آفاق ساحرة أو عوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخوم المادة، وإن كان قصارى

---

(١) سعيد عقل: كأس لخمر- ص ٧٤.
(٢) المجدلية ص ٥٤.
(٣) كأس لخمر- ص ٨٤.
(٤) من ديوانه: رندلي (ط٣ - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ٥٥- ٥٦).

شاعرنا أن ينتقل من المحسوس إلى المجرد انتقالًا مفاجئًا مباشرًا، فيبهتنا بهذه الوثبات المرتجلة، كتلك التي نلمسها في قصيدته «ترحيب» حيث يقول:

لك جسم، يا بَيْلسانُ اسْتَنِدْ، لافح سُرَى
خِلعة الشمس عرّيت للأزاميل مرمرا
حُلُمْ إن يَلحْ فغُصَّ، وعرّج على الكَرَى
عَبَث ضمّه، ومدّ ذراعيك مفترى (١)

فالشاعر – كما هو واضح – معْنيٌّ بأن يحدد أبعاد الواقعة الجمالية تحديدًا حسيًّا، وحظ هذه الأبعاد من نسب الشكل والضوء واللون، فإذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفًا لم يجد غير المرمر والإزميل نموذجًا يشبهه به، مع فارق أن الإزميل هنا لا يعمل في مرمر حقيقي، وإنما ينحت في ضوء الشمس – مرة أخرى مفردة الشمس واسطة عقده الشعري– ليصوغ منه كيان الحبيبة المنشودة.

وقد وصلت وفرة من إبداعات الشاعر في هذه السبيل إلى درجة من التصفية والخلوص تتجلى عندها الرؤيا وتختفي كثافة الحس، وتغدو المغامرة الشعرية مرقاة يصعد بها المبدع من الواقع إلى المجرد، وفي تلك الآونة تتحول الحبيبة المبتغاة إلى رمز فيه شفافية المثال وانبهامه، أوْ قُلْ تتحول إلى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم، خارج نطاق الماضي والحاضر، ليستشرف – فحسب – هامة الغد:

ليالي المغنّين أنت، فقولي، وُجدت أمَ انّك في المحتملْ؟!
هممت بأن تخْطُري في الوجود ولم تفْعلي، فاعْتَرتْه العِلل
وأفرغْتِ مما هما الأمس والآنَ، فارضَىْ عن الغد أو يُبتذلْ (٢)

وهذا المقتطف من قصيدة للشاعر بعنوان «سلاف العصور»، ولنا –بعد– أن نتساءل: أي كيان أنثوي ذلك الذي يستقطر من خمرة السنين إذا لم يكن قمة عروج جمالي من عالم الحس إلى عالم المثال ؟!

---

(١) السابق: ص ٧٤، ٧٥.
(٢) قصيدة: سلاف العصور – رندلي – ص ٣٢.

سعيد عقل والهندسة الشكلية للجمال الفني:

ينظر سعيد عقل إلى الجمال في مستوييه الطبيعي والفني نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان، وتولي أهمية كبرى لتناسب المقاييس والأحجام، ولعلنا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجا للجمال في الطبيعة لم يجد خيرًا من «المرمر» و«الإزميل»، وهو مقياس نلمحه في كثير من قصائده صراحة أو إيماء، وأما على مستوى الجمال الفني فإن النظرة الفاحصة لا تخطئ أثر هذه النزعة الشكلية في مفهوم الجمال الشعري لدى سعيد عقل، حتى وضع الكلمات في القصيدة، ومسافات الفراغ البيضاء، وعلامات الترقيم، كل هاتيك الملامح تخضع في إبداعات هذا الشاعر لهندسة دقيقة تكاد توحي إلى البصر بقدر ما توحي الأصوات إلى حاسة السمع.

ورغم أن «سعيد عقل» يرى العمل الفني كائنًا كليًّا لا ينبغي فيه الفصل بين شكل ومضمون، فإنه –في مقام آخر– لا يتحرج من التصريح بما قد يبدو مناقضًا لهذه الفكرة، حين يرى أن العمل الشعري «قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج»[1]، والحق أنه لا تناقض بين الموقفين؛ لأن الشاعر إن كان يرى العمل الفني كُلًّا غير موزع العناصر، فإنه –وبنفس القدر– كان يعتقد ما اعتقده الرمزيون من أن الشعر جهد ومعاودة وتنقيح، وليس فيضًا تلقائيًّا من الأفكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوي النزعة الرومانتيكية في شعرنا الحديث. وطبيعي أن الجهد والتنقيح يظهران – أوضح ما يظهران– في الشكل، وإن كان أثرهما ينعكس تلقائيًّا على المشاعر والأفكار التي يوحيها هذا الشكل، «ومن يقل إنه وقع على فكرة وهي بعد بلا تعبير يكن جاهلًا لألف باء الفن، ونحن لا نستطيع القول بأننا حصلنا على الفكرة نهائيًّا إلا بعد ما تجيء بعبارتها»[2].

وإذا كان الشعر جهدًا ومعاودة فليس ثمة مجال –فيما يرى الشاعر– لذلك الشيء المبهم الذي يسمونه الإلهام؛ إذ لا وجود لأية شرارة جمال إلا ووراءها عمر من التحضير، ومن هنا كان سعيد عقل من أكثر شعرائنا المعاصرين حرصًا على تنقية أسلوبه، ومراوغة الحرف واللفظة، وتصفية

---

(١) كأس لخمر – ص ١٥٩.

(٢) مقدمة جلنار لسعيد عقل – انظر صلاح لبكي: لبنان الشاعر – ص ١٨٠ – ١٨١.

الجملة فلذة فلذة، حتى يعثر على الصوت الدال، واللفظة المشعّة، والجملة المصقولة، وقليلًا ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوي، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط، حتى جاء شعره وفق ما كان يبتغي: تمثالًا من المرمر فيه جهد النحت والإزميل. لنتأمل هذه الأبيات من قصيدته «نيانار»، ولنر كيف يلجأ فيها إلى تكثيف إجراءات الأداء بحذف بعض المفردات التي يمكن استنباطها من السياق، ثم تنقية هذا السياق بنفي الحشو والفضول والزوائد الكلامية، والاقتصار على المقومات الضرورية في الجملة الشعرية.

أطيب ما في الطيب، أغوى من الإغواء، أنقى من مُطلّ الصباحْ
كانت فكان الحسن، وازّيّنتْ مُلْد، وغنّى حول قدّ وشاح
قطف اسمها من ياسمين، فيا فراشتي مهلًا برفّ الجِناحْ
خاطرة البال «نيا»، قالها يخجِّل الشمس شعاع وَقاح (١)

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف البيروتية سنة ١٩٤١م، ثم أعاد الشاعر طبعها في ديوانه «رنْدلي». وندهش كثيرًا إذا علمنا أن معظم أبياتها قد مسها قلم الشاعر بالتغيير، ولعًا منه بالتنقيح والمعاودة، حتى انتهت إلى هذا النحو الفريد من التصفية والخلوص الشعري، فالجمل قصيرة مركزة، تميل إلى إنشاء المعاني أكثر مما تميل إلى تفسيرها أو تأكيدها، وتنأى عن الربط المنطقي الواضح، حتى لا نكاد نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه، رغم أن لغتها –في مجملها– لغة صورية غير مباشرة، بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لوجدناها جميعًا جملًا خبرية حذف فيها المُخبر عنه؛ إيثارا للتركيز الأسلوبي فيما لا يضير حذفه وقد يفيد.

الصورة والرمز في شعر سعيد عقل:

الصورة الشعرية لدى سعيد عقل ليست محاذاة للواقع، ولكنها تشكيل جديد لهذا الواقع، وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رموزًا نفسية لا وجود لها إلا في المخيلة، وبحيث تلتئم جميعا لتخلق الإحساس الذي يعيشه الشاعر.

---

(١) سعيد عقل – رندلي – ص ٧٨.

ومن أهم التقنيات الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل هذا النمط من الصور الشعرية إيحاءات الألوان؛ فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة، بل هي شتيت من الإيحاءات والمعاني المبهمة، ولعل اللون الأبيض هو أسخى الألوان في نظر الشاعر، وهو لذلك يكثر منه، متفننا في إبرازه بطرق وأوضاع مختلفة، كقوله من قصيدة بعنوان «تضحك لي»:

للأبيض الآن سني آخر ... في الحجرة الضِّلِّيلة الموعد
كأنما الأشياء في قهقرى ... إلى ثوانٍ من صِبًا أوْ دَدِ
زنابق في ضحكة فالْتَقِط ... يا جفن من ضحكتها وازْدَد
تلقّني يا يد كيف الهوى ... وكيف سجْن النغم المفرد (١)

فالشاعر في البيت الأول يذكر الأبيض صراحة، ثم يعود إليه في البيت الثالث ليشير إليه بذكر ما يستلزمه، نعني الزنابق التي هي بطبيعتها بيضاء. وقد اختلف مفهوم الأبيض في الحالتين، إذ لم يعد لونا يبصر، بل أضحى زنابق تقتطف باليد، ثم تحول إلى نغم سجين، فكأن هذا اللون قد غدا على قلم الشاعر –وفي لحظة واحدة– موضوعًا للبصر واللمس والسمع جميعًا.

وإذا كان في اقتران موضوعات الحس على هذا النحو الفريد ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية في إبداعات الرمزيين الذين كانوا مصدر إلهام لشاعرنا، فإن بناءه للرمز الشعري يمثل وشيجة أخرى تصله بآباء الرمزية الفرنسية بخاصة، والرمز عنده يتجلى في وضعين رئيسيين؛ فهو تارة صورة شعرية مركبة، وهو تارة أخرى إطار كلي للقصيدة تتآزر في تكوينه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وإيقاعات وصور، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز في الحالة الأولى «الرمز الجزئي»، كما يمكن أن ندعوه في الحالة الثانية بـ«الرمز الكلي».

و«الحُلْم» من أبرز الرموز الجزئية التي تتردد في كثير من قصائد الشاعر، ولكنه حين يستخدمه يحرص على أن يحيطه بهالة من الظلال، وأن يزرعه في بيئة من الصور المكثفة التي ترقى به إلى مستوى التجريد، وهو ما نرى نموذجًا له في قوله:

---

(١) رندلي – ص ١٢٠ – ١٢١.

يـا هـنـاء اللـون، يـا زيـغَهُ في فـم بالصـحو يـأتزر
مؤنِـق الحُسـن، حيـيُّ النـدى هشّـه للحـلم مبتـكَر [١]

فالحلم هنا – ولنتذكر أنه رمز أثير لدى آباء الرمزية بعامة– لا يقف عند حدود المعنى الدلالي لتلك الكلمة، وما أراد به الشاعر إلا أن يضفي على فم الحبيبة ظلًّا مبهمًا يخرج به عما تعوده الناس في الأفواه من ألوان وأبعاد، وكأن الحبيبة تقف على الحافة بين الواقع والوهم، تمامًا مثلما يقف الحلم على الحافة بين النوم العميق واليقظة الكاملة.

أما الرموز الكلية عند سعيد عقل فكثير منها يدور حول المعاناة في تجربة الخلق الفني، وكيف يراود الشاعر خواطره وأحلامه المثالية البعيدة المنال، وكيف تراوغه هي حتى تسكن إلى ثوبها الشعري؛ اللفظة والصورة والبيت، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من مكابدات، هي مكابدات المبدع الفنان الذي يبرأ الجمال الشعري على غير نمط سابق، أو هي مكابدات «الكدح الأبجدي» كما يدعوه شاعرنا.

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن جمال الرخام وملاسة المرمر هما –فيما يرى الشاعر– نموذج الحسن الذي يبدعه صانعه بجهد النحت والإزميل، وكثيرًا ما كان يرمز بذلك إلى تجربة الإبداع الشعري وما يصحبها من معاناة، فها هي «مركيان»، أو الرخامة الفريدة بين التلال، تتجسد رمزًا كليًّا لحبيبة مثالية لم يبح باسمها لسان، ولم تتجسم في مادة؛ لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى إليه الحس ولا يدركه المقال – ذلك ما تحدث به مركبان نفسها:

أنـا مِركيـان الخـيال أنـا مـات بعـدي الجـمالْ
وللصـحو شـهقة طفـل علـيّ، ودمـع سـجال
عـبير، عـبير، فلـمْ بـتّ وحـدي العـبير المـحال
أمـا لمـروري ذكـرى هنـا أو حيـال حيـال
لأجلـي كـان الوجـود وجـودًا، وكانـت ليـالْ

(١) قصيدة «نحت» – رندلي – ص ٦٤.

ترى هل يتحدث الشاعر حقًا عن أنثى تنتمي إلى عالم البشر؟ إن حديثه عنها –أو حديثها عن نفسها– ينفي كل السمات الواقعية التي يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم، فهي بعيدة المنال، بل هي مستحيلة، وهي وهمية إلى حد أن مرورها لا يترك أثرًا حتى مجرد الذكرى، ثم هي علة الوجود وحقيقته، ولولاها ما كان الوجود وجودًا. ترى هل يرمز الشاعر إلى حقيقة الوجود وجوهره المطلق؟ أو تراه يرمز إلى الخاطرة الشعرية التي يحلم بها ويسعى إليها ولا يكاد يدركها؟ وهنا نلمح –في وضوح– أثر الفلسفة الأفلاطونية في فكر شاعرنا وامتزاجها بالنزعة المثالية الرمزية، وهما تفسير ما يبدو في إبداعه من جنوح إلى تظليل المادة بالمعنى، وردّ الواقع المتكثر إلى الجوهر الواحد، وتلك نظرة فطن إليها الكاتب الفرنسي المرموق «جاك بيرك» حين وجد أن «رِنْدلي» –التي أطلقها الشاعر عنوانًا لأحد أشهر دواوينه– آتية في آن واحد من سماء أفلاطون وغوطات دمشق، وهو يعني بهذا ما في إبداعه من نزوع إلى توحيد الواقع بالمثال أو المادة بالحقيقة المجردة، وربما كان في هذا التلميح ما يغني عن أي تصريح.. ترى هل تجاوزنا الحقيقة حين رأينا في سعيد عقل شمسًا لا تغيب؟!!

اللغة العربية في جمهوريات آسيا الوسطى المستقلة
واقعها وآفاقها

– ١ –

تستهدف هذه الصفحات غاية محددة ومتواضعة في الوقت ذاته، وذلك بمحاولة إلقاء بعض الضوء على زاوية من زوايا العربية ما تزال بحاجة إلى المعالجة العلمية على الرغم من أهميتها البالغة، ونعني بهذا قضية اللغة العربية وآدابها في بلدان آسيا الوسطى.

وترجع أهمية هذه القضية إلى أن ثمة صلاتٍ حميمةً، دينيةً وتاريخيةً وتراثية، تربط بين الشعوب العربية وشعوب آسيا الوسطى؛ فمعظم هذه الشعوب يدين بالإسلام، وهم ينتمون حضاريًّا إلى التراث الإسلامي، ولهم في تاريخه مشاركة وفي ثقافته نصيب، وهم –في أقل تقدير– رفقاء حضارة ملأت أرجاء المعمورة سخاء معرفيًّا دان له الجميع. وقد كشفت البحوث الإثنوجرافية والأنثروبولوجية الحديثة عن أن بعض جماعات متفرقة من هذه الشعوب ما زالت تتحدث اللغة العربية وتستخدمها في شتى مجالات الحياة اليومية، وكأن هذه الجماعات جزر لغوية وسط محيط مختلف من الثقافات واللغات واللهجات المحلية.

وإذا كان هذا شأن الصلات الدينية واللغوية فإن الصلات التاريخية والتراثية ليست أقل قيمة، ولقد كان حوض الفولجا، والقفقاز وسواحل البحر الأسود من المناطق الأساسية التي انبثقت منها أشعة الحضارة الإسلامية فسطعت على كل أرجاء المعمورة، وقد ظهرت بواكير المخطوطات والوثائق، باللغة العربية في هذه الأصقاع منذ مطالع القرن الثامن الميلادي، وابتداء من ستينيات هذا القرن أخذت سمرقند تزوّد دولة الخلافة الإسلامية كلها بورق الكتابة، ومن القرن العاشر حتى القرن الثاني عشر كانت في «بخارى» و«مرو» ومدن أخرى مكتبات تعُجّ بألوف المجلدات من الكتب والمخطوطات العربي، وظلت اللغة العربية طيلة العصور التالية تنافس اللغتين الأدبيتين الفارسية والتركية، وتحتفظ بمواقعها لغة للعلم والفقه والدين والتعليم

والثقافة بعامة، حتى كان ما من تغير الظروف السياسية والاجتماعية مع مطالع القرن العشرين، فتقلصت الآماد الشاسعة من محيط اللغة العربية حتى غدت – كما أسلفنا - جزرًا لغوية منعزلة.

وعلى الرغم من هذا التقلص الجغرافي فإن هذه الجزر اللغوية ظلت محتفظة بكامل مقوماتها النسقية والمعجمية، وقد كان من الأحداث البارزة في تاريخ الاستغراب الأوروبي في العقود الأولى من القرن المنصرم اكتشاف لغة العرب القاطنين في آسيا الوسطى السوفييتية ودراسة هذه اللغة دراسة وافية، وقد كانت لهذا الاكتشاف أصداؤه حتى أنه أذيع في أنباء خاصة في كثير من مراكز الدراسات السامية في أوربا، ثم ما لبث أن غدا موضع نظر الباحثين الذين استخلصوا منه وجود لهجة عربية حية في هذه المناطق، قريبة إلى اللهجات العراقية، ومهجنة بأمشاج من اللغتين الأوزبيكية والتاجيكية.

– ٢ –

وتتضاعف الأهمية التاريخية لهذا الواقع اللغوي الحي الذي تعيشه اللغة العربية في أقاليم آسيا الوسطى إذا نظرنا إلى التراث الضخم الذي يوجد بها من المخطوطات الشرقية بعامة والعربية بخاصة، فمكتبات «طشقند» و«باكو» و«تبيليسي» وغيرها من عواصم هذه الأقاليم تحفل بالآلاف من هذه المخطوطات، وهو تراث تفصح عن قيمته وخصوبته وثرائه تلك الحقيقة البسيطة، وهي أن قسم المخطوطات الشرقية في مكتبة «طشقند» وحدها يضم قرابة خمسة عشر ألف مجلد، معظمها باللغتين العربية والفارسية، وترجع إلى عهود ازدهار الثقافة الإسلامية، والعلاقات الحضارية التقليدية بين الشرق العربي ودول آسيا الوسطى الإسلامية.

إن هذا السجل الحافل من المخطوطات الأثرية جزء من الرصيد التاريخي للثقافة الإسلامية، وهو –أيضًا- قطعة غالية من وجودنا الفكري لا يمكن الاستهانة بها أو التقليل من شأنها. وبعد الحرب العالمية الثانية توفرت على بحث هذه المخطوطات وتصنيفها وترجمتها جماعة من المستشرقين بإشراف الأستاذ «سيمينوف»، ولكن نتيجة هذا الجهد لم تتجاوز حتى الآن وصف

نحو من ألفين وسبعمائة مخطوط في الأدب والتاريخ والطب والجغرافيا والفلسفة، كما لم تتعد ترجمة بعض أجزاء من كتاب «القانون في الطب» لـ«ابن سينا»، وعدد من مؤلفات «الخوارزمي» و«البيروني»، الذين ينظر إليهما بوصفهما ممثلين لفكر آسيا الوسطى في فترة من أزهى فتراتها العلمية. وإذا كنا نحن من جانبنا لم نستطع حتى الآن –لتقصير في إدراك قيمة هذا التراث أو لقصور في وسائلنا المادية- الاطلاع على تلك المخطوطات والحصول منها على ما ينبغي الحصول عليه، فلا أقل من أن نحاول معرفة جهود الآخرين في هذا الصدد، وتقويمها، والإفادة منها، حتى يتيسر لنا التعامل المباشر مع هذا التراث عن طريق تكوين فرق علمية ترحل إلى مواطنه الأصلية للاطلاع عليه وتصويره، ثم تحقيقه ودراسته دراسة منهجية منظمة.

-٣-

ومن المفارقات الجديرة بالملاحظة أن هذه الزاوية الحديثة من زوايا النظر في اللغة العربية نهضت في الأصل على مشاركة جادة من قبل بعض العلماء العرب الذين ارتحلوا إلى روسيا في القرن التاسع عشر وقاموا بتدريس اللغة العربية وآدابها في جامعات هذه البلاد ومعاهدها، وقد عاش هؤلاء العلماء ردحًا طويلًا من الزمن في هذه المنطقة أتيح لهم خلاله معرفة لغة مواطنيها وطبائعهم وعاداتهم وتقاليدهم، وكان لهم من الكتب والمحاضرات والنشاط العلمي بعامة ما أهلهم لأن يكونوا بين الطلائع الأولى من رجال الدراسات الشرقية الحديثة.

وقد كان على رأس هؤلاء العلماء رجل ما زال المستشرقون الروس يعتبرونه أبًا روحيًّا لعلوم العربية في بلادهم، وهو الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠- ١٨٦١م) الذي هاجر من مصر إلى «بطرسبرج»، حيث عمل أستاذًا للدراسات العربية بجامعتها. وقد ظلت رحلة الشيخ وطبيعتها يكتنفهما الغموض حتى أتيح لقطب الاستشراق الحديث أغناطيوس يوليا نوفيتش كراتشوفسكي أن يكتشف مخطوطة كتاب وضعه الشيخ سنة ١٨٥٠م بعنوان «تحفة الأذكيا بأخبار بلاد الروسيا»، وأهداه إلى الخليفة العثماني

السلطان عبد المجيد، وفيه يتحدث المؤلف عن رحلته بطريق البحر من الإسكندرية إلى «أوديسا»، ثم رحلته من «أوديسا» ومشاهداته في «نوفجود» و «كييف» و«بطرسبرج».

كما يتحدث عن تاريخ هذه البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم في الزواج والتعميد والوفاة، ونصيبهم من التقدم في العلوم والفنون والآداب، مختتمًا هذا جميعه بتلك العبارة التقليدية: «على يد مصنفه الفقير محمد عياد الطنطاوي المصري»، وهي خاتمة تدل على أن الشيخ رغم إقامته الطويلة في هذه البلاد البعيدة وانقطاعه عن ذويه وأحبابه، لم ينس وطنه الأم «مصر» فظل يَمْهَر كتبه ومقالاته بما يشير إلى اعتزازه بهذه النسبة وارتباطه الحميم بها [(١)].

وعلى ذكر إسهام المهاجرين العرب في حركة الاستشراق الحديث لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى أول امرأة عربية لفتت أنظار الجميع إليها حين تصدت للتدريس بجامعة «بطرسبرج» ومعاهدها، ونعني بها «كلثوم نصر عودة» الفلسطينية الأصل، فعلى يديها نشأت أجيال كاملة من المستعربين، وبفضل جهودها صدرت بعض الدراسات المهمة لنماذجَ منتخبةٍ من الأدب العربي.

بيد أن دراسة الأدب العربي على أساس «منتخبات» مقتطفة من هنا وهناك لم تكن كافية لإلقاء الضوء على التطورات الجوهرية التي جدّت في حقل هذا الأدب، فضلًا عن أن هذه المنتخبات كان يتم جمعها أحيانًا بطريقة تلقائية وفي إطار المادة المتاحة فعلًا أمام الدارسين، وهي مادة لم تكن من الاتساع والتنوع بالدرجة الكافية، وبالإضافة إلى أن وسائل علاجها لم تتجاوز حدود المنهج المدرسي التقليدي والشروح اللغوية الضيقة، دون محاولة لربط ببيئته والمناخ الإبداعي الذي كتب فيه.

– ٤ –

وعلى قلم كراتشوفسكي ينتقل الاستشراق الحديث إلى مرحلة موضوعية منظمة، فباسمه يرتبط معظم الدراسات الجادة التي تناولت ظواهر

(١) عن الشيخ ورحلته وكتابه يراجع: كراتشوفسكي: الأعمال المختارة، جـ١، موسكو، سنة ١٩٥٥م.

التطور والتقليد في الأدب العربي القديم والحديث، وإليه ترجع ريادة الدراسات العربية المعاصرة في شرق أوروبا، بل لقد تجاوزت بحوثه ومقالاته في هذا الصدد حدود وطنه، بحيث أصبحت تشكل لبنة مهمة في صرح دراسات الاستشراق بعامة، ولا يعود هذا إلى طبيعة منهجه الأكاديمي ونظرته النقدية الشاملة فحسب، بل يعود كذلك إلى خصوبة مادته وتنوع الموضوعات التي طرقها في دراسته؛ فمن بحث عن أبي العتاهية (سنة ١٩٠٨م) إلى مقالات عن ذي الرمة (سنة ١٩١٨م) والشنفرى (سنة ١٩٢٤م) وأبي نواس (سنة ١٩٢٨م) ومسلم بن الوليد (سنة ١٩٣٠م) والأخطل (سنة ١٩٣٢م)، ومن تحقيق لـ«رسالة الملائكة» التي أبدعها قلم الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري إلى عرض تحليلي مفصل لتطور «الشعر العربي» بعامة، و«الشعر الأندلسي» بخاصة، حاول فيه دحض مقولة ذاعت وراجت على أقلام بعض دارسي الشعر العربي في الأندلس، ومؤداها أن قطاعًا عريضًا من هذا الشعر يعتبر تقليدًا في أفكاره وأشكاله الفنية لشعر المشرق الإسلامي، وابتداءً من رفض هذه المقولة يجتهد كراتشوفسكي في الكشف عن أصالة هذا الشعر وجلاء خصائصه الأسلوبية.

بيد أن الجهد النظري لم يكن ليستأثر بعمل هذا المستعور النابه في دراسة تراث العربية وتعقب مخطوطاتها، وخاصة ما توافر منها في مكتبات آسيا الوسطى؛ إذ قضى قُرابة عشرين عامًا عاكفًا على هذا التراث وتحقيقه ونشره. وكان من ثمرة هذا رسالته عن مجموع شعر الوأواء الدمشقي (سنة ١٩١٤م)، وتحقيقه لكتاب «المنازل والديار» لأسامة بن منقذ أحد معاصري الحملات الصليبية الأولى (سنة ١٩٢٥م)، وهو كتاب كان غائبًا عن بال كثير من المستعربين ودارسي التراث العربي.

ومن الجليّ أن هذه السطور لم ترد سوى التنويه بحجم هذا التراث العربي الذي تختزنه هذه البقاع التي استظلت تاريخيًّا بلواء الإسلام، وكانت العربية لسانها الأول لفترات مديدة، وحتى بعد أن انحسر عنها هذا الظل تشبثت بأهداب هذا اللسان بحسبانه لغة ثانية، ولعل في إدراكنا لكل هذه المعاني

ما يبرز قدرتنا الخاصة على الوعي بتراثنا وتمثله وإدراك قيمه الفكرية والجمالية، مهما شطت به الديار، وبعد به المزار.

ولكن هذا بدوره قد لا يتاح إلا بالحركة النشيطة من أجل إعادة اكتشاف هذا التراث، والعمل – دون إبطاء- على تكوين فرق علمية مزودة بكل الإمكانات الفنية والمادية، ترحل إلى مواطنه الأصلية، وتتوفر على جمع شتاته وتصنيفه ثم على تحقيقه ودراسته ونشره، ثم يكون لهذه الفرق العلمية من الجهد والاستمرار ما يجعل منها جسرًا دائمًا بين المشرق العربي والمشرق الإسلامي، بغية تفجير طاقة الماضي حتى تثري الحاضر، ومن ثم تدفع به تجاه المستقبل.

بهذا، وبهذا وحده، نضع أقدامنا على الطريق السويّ نحو استكمال الصورة العامة لتطورنا اللغوي والفكري، واسترداد أمشاج من تاريخنا عظيمة المعنى والأثر، ولكنها، بالرغم من قيمتها الكبرى، ما تزال تائهة في فجاج الأرض.

الفصل الثالث
عن العربية
خارج حدود العربية

معطيات الدراسة العربية الحديثة في أوربا
(نموذج من تجربة الاستشراق الروسي)

– ١ –

يتزايد الاهتمام بدراسة اللغة العربية وآدابها في أقطار أوروبا الغربية والشرقية تبعًا لازدياد وعي هذه الأقطار بالقيمة الحضارية والتاريخية التي تتجلى في التراث العربي، وكذلك تبعًا لنمو الإحساس الأوروبي بالإمكانات البشرية والمادية والاستراتيجية التي يمثلها المشرق العربي، ثم ما عسى أن يترتب على هذه الإمكانات الضخمة من احتمالات التأثير في حاضر الإنسانية ومستقبلها.

ونستهدف هنا غاية محددة ومتواضعة في الوقت ذاته، وذلك بمحاولة إلقاء بعض الضوء على زاوية من زوايا الدراسات الشرقية تعتبر حديثة العهد نسبيًّا إذا قورنت بتلك الجهود المكثفة التي حظي بها حقل الاستشراق منذ بدايات القرن التاسع عشر، ونعني بهذه الزاوية الحديثة دراسة اللغة العربية وآدابها على أقلام المستعربين الروس، والمدى الذي وصلت إليه هذه الدراسة في أطوارها المعاصرة.

وترجع «حداثة» هذه المدرسة من مدارس الاستشراق إلى أنها بدأت نشاطها متأخرة عن مثيلاتها في البلدان الأوروبية الأخرى؛ فعلى حين كانت الدراسات العربية في «روسيا» ما تزال تتجه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى ظواهر جزئية في تاريخ الأدب العربي، أو إلى تصنيف مجموعات من المنتخبات الأدبية يقصد بها إلى تعليم الناشئة وتخريج طائفة من العارفين باللغة العربية، كان الاستشراق النمسوي –على سبيل المثال– قد قام فعلًا بأول محاولة لتقديم تاريخ الأدب العربي في عرض كامل على يد المستشرق المشهور «يوسف هامر بورجستال»، ومن بعده كتب «فون كرامر» تخطيطًا مختصرًا – ولكنه جيد في منهجه– لتاريخ عمران المشرق في عصور الخلافة (نشر سنة ١٨٧٧م)، كما صنف «أربتنوت» الإنجليزي كتابًا في التاريخ والأدب العربيين (سنة ١٨٩٠م)، وتبعه كتاب «كارل بروكلمان» «تاريخ الأدب العربي» الذي ظهرت الطبعة الأولى منه بمدينة «فايمر» بألمانيا سنة ١٨٩٨م.

غير أن مطالع القرن العشرين لا تلبث أن تشهد مرحلة جديدة في تطور الاستشراق الروسي بعامة والدراسات العربية بصفة خاصة؛ فبينما كانت المجالات الرئيسية للغة والأدب العربي تتركز في مدن بطرسبرج وموسكو وقازان، إذ بها مع نهاية العقد الثاني من هذا القرن تمتد بحيث تشمل كثيرًا من المعاهد الدراسية العليا في الجمهوريات غير الروسية. ولهذه الحقيقة الأخيرة أهمية خاصة؛ لأن ثمة صلات حميمة تاريخية وتراثية تربط بين الشعوب العربية وشعوب آسيا الوسطى التي خضعت للسلطة السوفيتية منذ زمن ليس بالبعيد، فمعظم هذه الشعوب يدين بالإسلام، وهم ينتمون حضاريًّا إلى التراث الإسلامي، ولهم في تاريخه مشاركة وفي ثقافته نصيب. وقد كشفت البحوث الإثنوجرافية والأنثروبولوجية الحديثة عن أن بعض جماعات متفرقة من هذه الشعوب يناهز عددها الأربعين ألفًا ما زالت تتحدث اللغة العربية وتستخدمها في شتى مجالات الحياة اليومية، وكأن هذه الجماعات جزيرة لغوية معزولة وسط محيط مختلف من اللغات واللهجات المحلية.

وتتضاعف الأهمية التاريخية للجهود التي يبذلها علماء الاستشراق في هذه المناطق، التي يمكن اعتبارها حقولًا بكرًا للدراسات العربية، إذا نظرنا إلى هذا التراث الضخم من المخطوطات الشرقية التي تحفل بها متاحف ومكتبات «طشقند» و«باكو» و«تبيليسي» وغيرها من عواصم ومدن جمهوريات آسيا الوسطى، وهو تراث تفصح عن قيمته وخصوبته وتراثه تلك الحقيقة البسيطة، وهي أن قسم المحفوظات الشرقية في مكتبة «طشقند» وحدها يضم الآن قرابة خمسة عشر ألف مجلد، معظمها باللغتين العربية والفارسية، وترجع إلى عهود ازدهار الثقافة الإسلامية والعلاقات الحضارية التقليدية بين الشرق العربي ودول آسيا الوسطى الإسلامية.

إن هذا السجل الحافل من المخطوطات الأثرية جزء من الرصيد التاريخي للثقافة الإسلامية، وهو – أيضًا- قطعة غالية من وجودنا الفكري لا يمكن الاستهانة بها أو التقليل من شأنها.

وبعد الحرب العالمية الثانية توفرت على بحث هذه المخطوطات وتصنيفها وترجمتها جماعة من المستشرقين بإشراف الأستاذ «سيمينوف»، ولكن نتيجة

هذا الجهد لم تتجاوز حتى الآن وصف نحو من ألفين وسبعمائة مخطوط في الأدب والتاريخ والطب والجغرافيا والفلسفة، كما لم تتعد ترجمة بعض أجزاء من كتاب «القانون في الطب» لـ«ابن سينا»، وعدد من مؤلفات «الخوارزمي» و«البيروني»، اللذين ينظر إليهما باعتبارهما ممثلين لفكر آسيا الوسطى في فترة من أزهى فتراتها العلمية. وإذا كنا نحن من جانبنا لم نستطع حتى الآن –لتقصير في إدراك قيمة هذا التراث أو لقصور في وسائلنا المادية- الاطلاع على تلك المخطوطات والحصول منها على ما ينبغي الحصول عليه، فلا أقل من أن نحاول معرفة جهود الآخرين في هذا الصدد، وتقويمها، والإفادة منها، حتى يتيسر لنا التعامل المباشر مع هذا التراث عن طريق تكوين فرق علمية ترحل إلى مواطنه الأصلية للاطلاع عليه وتصويره، ثم تحقيقه ودراسته دراسة منهجية منظمة.

-٢ -

ومن المفارقات الجديرة بالملاحظة أن هذه الزاوية الحديثة من زوايا الاستشراق نهضت في الأصل على مشاركة جادة من قبل بعض العلماء العرب الذين ارتحلوا إلى روسيا في القرن الماضي وقاموا بتدريس اللغة العربية وآدابها في جامعات هذه البلاد ومعاهدها، وقد عاش هؤلاء العلماء ردحًا طويلًا من الزمن في هذه المنطقة أتيح لهم خلاله معرفة لغة مواطنيها وطبائعهم وعاداتهم وتقاليدهم، وكان لهم من الكتب والمحاضرات والنشاط العلمي بعامة ما أهلهم لأن يكونوا بين الطلائع الأولى من رجال الدراسات الشرقية الحديثة.

وقد كان على رأس هؤلاء العلماء رجل ما زال المستشرقون الروس يعتبرونه أبًا روحيًّا لعلوم العربية في بلادهم، وهو الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠- ١٨٦١م) الذي هاجر من مصر إلى «بطرسبرج»، حيث عمل أستاذًا للدراسات العربية بجامعتها. وقد ظلت رحلة هذا الشيخ وطبيعتها يكتنفها الغموض حتى أتيح لقطب الاستشراق الحديث أغناطيوس يوليا نوفيتش كراتشوفسكي أن يكتشف مخطوطة كتاب وضعه الشيخ سنة ١٨٥٠م بعنوان «تحفة الأذكيا بأخبار بلاد الروسيا»، وأهداه إلى الخليفة العثماني السلطان عبد المجيد، وفيه يتحدث المؤلف عن رحلته بطريق البحر من

الإسكندرية إلى «أوديسا»، ثم رحلته من «أوديسا» ومشاهداته في «نوفجود» و«كييف» و«بطرسبرج»، كما يتحدث عن تاريخ هذه البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم في الزواج والتعميد والوفاة، ونصيبهم من التقدم في العلوم والفنون والآداب، مختتمًا هذا جميعه بتلك العبارة التقليدية: «على يد مصنفه الفقير محمد عياد الطنطاوي المصري»، وهي خاتمة تدل على أن الشيخ رغم إقامته الطويلة في هذه البلاد البعيدة وانقطاعه عن ذويه وأحبابه، لم ينس وطنه الأم «مصر»، فظل يمهر كتبه ومقالاته بما يشير إلى اعتزازه بهذه النسبة وارتباطه الحميم بها [1].

وعلى ذكر إسهام المهاجرين العرب في حركة الاستشراق الحديث لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى أول امرأة عربية لفتت أنظار الجميع إليها حيث تصدت للتدريس بجامعة «لينينجراد» (بطرسبورج حاليًا) ومعاهدها، ونعني بها «كلثوم نصر عودة» الفلسطينية الأصل، فعلى يديها نشأت أجيال كاملة من علماء العربية في الاتحاد السوفيتي السابق، وبفضل جهودها صدرت بعض الدراسات المهمة لنماذج منتخبة من الأدب العربي الحديث، حيث نلمح –ربما لأول مرة– تناولًا علميًّا منظمًا لمقتطفات من أدب الرعيل الأول، وخاصة أدب الصحابة عند أديب إسحاق، وأدب السياسة عند عبد الرحمن الكواكبي، وجذاذات من نتاج أمين الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومحمود تيمور وسواهم من أدباء العربية ورواد ثقافتها.

بيد أن دراسة الأدب العربي على أساس «منتخبات» مقتطفة من هنا وهناك لم تكن كافية لإلقاء الضوء على التطورات المهمة التي جدت في حقل هذا الأدب منذ بدايات القرن التاسع عشر، فضلًا عن أن هذه المنتخبات كان يتم جمعها أحيانًا بطريقة تلقائية وفي إطار المادة المتاحة فعلًا أمام الدارسين، وهي مادة لم تكن من الاتساع والتنوع بالدرجة الكافية، بالإضافة إلى أن وسائل علاجها لم تتجاوز حدود المنهج المدرسي التقليدي والشروح اللغوية الضيقة، دون محاولة لربط النص ببيئته والمناخ الإبداعي الذي كتب فيه.

---

(١) عن الشيخ ورحلته وكتابه يراجع: كراتشوفسكي: الأعمال المختارة– جـ ١.

-٣ -

وعلى قلم كراتشوفسكي ينتقل الاستشراق الحديث إلى مرحلة موضوعية منظمة، فباسمه يرتبط معظم الدراسات الجادة التي تناولت ظواهر التطور والتقليد في الأدب العربي القديم والحديث، وإليه ترجع ريادة الدراسات العربية المعاصرة في شرق أوروبا، بل لقد تجاوزت بحوثه ومقالاته في هذا الصدد حدود وطنه، بحيث أصبحت تشكل لبنة مهمة في صرح دراسات الاستشراق بعامة، ولا يعود هذا إلى طبيعة منهجه الأكاديمي ونظرته النقدية الشاملة فحسب، بل يعود كذلك إلى خصوبة مادته وتنوع الموضوعات التي طرقها في دراسته؛ فمن بحث عن أبي العتاهية (سنة ١٩٠٨م) إلى مقالات عن ذي الرمة (سنة ١٩١٨م) والشنفرى (سنة ١٩٢٤م) وأبي نواس (سنة ١٩٢٨م) ومسلم□ابن الوليد (سنة ١٩٣٠م) والأخطل (سنة ١٩٣٢م)، ومن تحقيق لـ«رسالة الملائكة» التي أبدعها قلم الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري إلى عرض تحليلي مفصل لتطور «الشعر العربي» بعامة، و«الشعر الأندلسي» بخاصة، حاول فيه دحض مقولة ذاعت وراجت على أقلام بعض دارسي الشعر العربي في الأندلس، ومؤداها أن قطاعًا عريضًا من هذا الشعر يعتبر تقليدًا في أفكاره وأشكاله الفنية لشعر المشرق الإسلامي، وابتداءً من رفض هذه المقولة يجتهد كراتشوفسكي في الكشف عن أصالة هذا الشعر وجلاء خصائصه الأسلوبية.

غير أن أهم آثار هذه المدرسة من مدارس الاستشراق الحديث يتمثل في دراساتها للأدب المعاصر، فبالإضافة إلى دراسة لـ«دانييل سيمينوف» عن رواية «إبراهيم الكاتب» للمازني باعتبارها إحدى المحاولات الرائدة «لخلق رواية أصيلة مستمدة من حياة الشرق العربي» [(١)]، ودراسة أخرى لـ«كلثوم نصر عودة» عن «صورة المرأة العربية المعاصرة في القصة»، وثالثة لـ«نيكورا»، عن «أدب مصر الحديثة»- بالإضافة إلى هذا وأمثاله نلحظ اهتمامًا متزايدًا بنتاج الجيل الجديد من الأدباء العرب، هذا الجيل الذي بدأ يطرق أبواب الحياة الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية، مزودًا بنظرة فنية جديدة إلى علاقة الأدب بالحياة، ونزوع واضح إلى الواقعية في رصد التجربة الإبداعية والتعبير

(١) غ. س. شرباتوف: الاستعراب في الاتحاد السوفيتي – موسكو سنة ١٩٦١م، ص٣٦.

عنها. وعن أدب هذا الجيل وقيمته الفكرية والجمالية يكتب عبد الرحمن سلطانوف دراسة عنوانها «الأدب المصري في طور جديد»، وينشر «بوريسوف» كتابه «الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية»، كما تصدر لغيرهما بعض المقالات والتحقيقات الأدبية التي تحمل في كثير من الأحيان طابع العرض السريع والعناية بحشد المادة أكثر من العناية بتحليلها، وذلك تحت تأثير الرغبة في تعريف القارئ بأكبر قطاع ممكن من خريطة الأدب العربي.

وفي إطار دراسة الأدب العربي المعاصر نلتقي مرة أخرى بقطب الاستشراق الحديث إغناطيوس كراتشوفسكي، وقد كان بحثه «الرواية التاريخية في الأدب العربي المعاصر» (سنة ١٩١١م) أول عمل استشراقي شامل يحلل التطورات المهمة في الحياة الأدبية للأقطار العربية، ثم أكمل الصورة العامة لهذه التطورات في محاضراته بجامعة «لينيجراد» والتي جمعت بعدئذ في دراسته المشهورة «نشأة وتطور الأدب العربي الحديث» (سنة ١٩٢٢م)، ثم في مقاليه عن «الأدب العربي في أمريكا» (سنة ١٩٢٨م) و«الأدب العربي في القرن العشرين».

ويلاحظ بوجه عام أن هذه الدراسات جميعًا إن اتفقت مع دراسات الباحثين العرب من حيث نوع المادة الأدبية المدروسة وطبيعتها فإنها كثيرًا ما تختلف معها في تفسير بعض الظواهر والوصول من هذا التفسير إلى نتائج مغايرة لما تعارفنا عليه في البحوث الأدبية الحديثة، ولا شك أن هذا الاختلاف في التفسير والاستنتاج يرجع بدوره إلى اختلاف المنهج وزاوية الرؤية وطريقة معالجة المادة الأدبية. وسنحاول فيما يلي التوقف عند نموذج واحد من هذه الدراسات بما يجلو وجهة نظر المستشرقين إلى بعض ظواهر أدبنا المعاصر؛ إذ إن الوعي بنظرة الآخرين إلى تراثنا الفكري والأدبي جزء من وعينا بذاتنا الثقافية ووجودنا الحضاري في أرحب معانيه.

– ٤ –

<u>نموذج من دراسة المستشرقين لنشأة الرواية العربية</u>: من أهم الدراسات التي نلتقي بها في هذا المقام دراسة كراتشوفسكي التي كتبها سنة ١٩٠٩م

تحت عنوان «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث»[١]، وقد بدأ كتابتها حين كان في زيارة علمية لبيروت خلال السنوات الأولى من القرن العشرين.

وأول ما يستدعي الانتباه في هذه الدراسة تفسير المستشرقين المذكور لنشأة الفن الروائي في أدبنا الحديث، فمعظم دراساتنا في هذا الصدد يستقطبها اتجاهان رئيسيان: الاتجاه الأول: ينكر معرفة العرب بالفن القصصي، ويبالغ فيربط غياب التقاليد الروائية في أدبنا القديم بعوامل تتعلق بطبيعة البيئة والمزاج العربي بوجه عام. أما الاتجاه الثاني: فيرجع بهذا الفن إلى أصول من التراث والحكاية الشعبية، ثم يمضي في تطبيقات هذا الرأي فيشير إلى بعض نماذج من القصص الجاهلي وخاصة تلك التي تسرد أخبار ملوك حمير وتاريخ الدولة اليمنية القديمة.

يتجاوز كراتشوفسكي ما يشير إليه محتوى الاتجاهين السابقين معًا، بل ويغض النظر كذلك عن القيمة التاريخية لكل من «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» على اعتبار أن لكل منهما أصوله الآرية، ولكنه يتوقف كثيرًا عند روايات البطولة العربية مجسدة في السير الشعبية مثل «سيرة عنترة» و«سيرة أبي زيد» و«سيرة ذات الهمة» و«سيف بن ذي يزن» و«الظاهر بيبرس» وغيرها من الأعمال ذات الرصيد الشعبي والقيمة الفولكلورية [٢].

إن تلك الأعمال جميعًا –من وجهة نظر الاستشراق الحديث- ذات دلالة مهمة على المستويين المحلي والعالمي؛ فهي – من ناحية- سجل لبعض أيام العرب وعاداتهم وتقاليدهم ومذخورهم الشعبي بوجه عام، ثم هي – من ناحية أخرى- تشبه من حيث الشكل الفني والمحتوى البطولي بعض نظائرها في الآداب الأوروبية إبان العصور الوسيطة، فإذا أردنا تمثيلًا لهذه النظائر وجدناه في «حكايات الملك آرثر» و«قصص فرسان المائدة المستديرة» وما يدور

---

(١) نشرت هذه الدراسة فيما بعد ضمن الأعمال المختارة: جـ ٣، ص١٩ وما بعدها.

(٢) للمقارنة بين وجهة نظر كراتشوفسكي والمغزى الجمالي والفكري للأعمال الشعبية المشار إليها تراجع الأعمال المختارة لكراتشوفسكي: جـ٣، ص١٩ وما بعدها، كما يراجع بالعربية:

* ميخائيل باختين: الملحمة والرواية.

* شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية – دار الحداثة – بيروت سنة ١٩٧٤م.

* د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي – ذات السلاسل – الكويت ١٩٩٥م.

مدارهما. بل إن التشابه هنا لا يقتصر على الشكل الفني والنبض البطولي فحسب، بل يتعدى ذلك إلى مصادر كل من الحكايات العربية والأوروبية، فالمصدر في كلتا الحالتين هو الوجدان الجمعي حين يجسد بطولاته وأمجاده في عدد من الشخصيات الفذة، ثم يبلورها من خلال بعض الأحداث الكبرى التي لا تعدم – أحيانًا - حظها من الحقيقة التاريخية.

وهذه المقارنة بين السير الشعبية في الأدب العربي ومثيلاتها في أدب العصور الوسطى الأوروبي لا تعني انتقاصًا من أصالة التراث العربي، بل إنها – على العكس- تؤكد قيمته الإنسانية حيث تصله بالمنابع الأولى لتراث البشرية جمعاء. ومن هذا المنطلق ذاته يتساءل المستشرق «كوزين دي برسيفال» ومعه «كراتشوفسكي»: أليست سيرة عنترة – مثلًا – صياغة لبطولة الإنسان العربي بمثل ما كانت إلياذة هوميروس تعبيرًا عن البطولة اليونانية؟ ألا يصح النظر إليها من هذه الزاوية وكأنها الإلياذة بطريقة عربية؟ أما «ذات الهمة» بطلة الصراع الإسلامي ضد الكفار والمشركين فإن صورتها الفنية تدفع إلى الذهن دفعًا صورة «جان دارك» الفرنسية في تحنثها واستشعارها لمسئولية الدفاع عن انتمائها الديني [1].

ورغم تسليم كثير من المستشرقين المحدثين بالقيمة التاريخية لهذا التراث القصصي في الأدب العربي، وإقرارهم بآثاره الخطيرة في الآداب الأوروبية إبان العصور الوسطى عن طريق الأندلس الإسلامية، ثم عن طريق الاحتكاك الأوروبي بالمشرق العربي أثناء الحروب الصليبية – رغم هذا جميعه فإنهم ينكرون وجود صلة زمنية أو فنية بين هذا التراث والقصة العربية المعاصرة؛ فهذه البذور القصصية لم تتطور – في نظرهم- بحيث يفضي نموها الطبيعي إلى قصص فنية مكتملة، بل كانت هذه القصص المكتملة –على عكس ما كان يتوقع- نتيجة التأثر بالآداب الأوروبية الحديثة، التي عادت فأعطت الأدب العربي بقدر ما أخذت منه في فترة العصور الوسطى.

وثمة جانب آخر يستوقف النظر في دراسات المستشرقين لتطور الأدب العربي الحديث بعامة، وتطور الفن القصصي في هذا الأدب بصفة خاصة؛

(١) انظر: الأعمال المختارة لكراتشوفسكي - جـ ٣، ص٢٢- ٢٥.

فالملاحظ أن «كراتشوفسكي» وعديدًا من علماء المدرسة الروسية الحديثة يصرفون جل اهتمامهم إلى إيضاح أثر أدباء الشام (سوريا ولبنان) في ترسيخ أسس النهضة الأدبية في القرن التاسع عشر، ويرجعون بالفضل في هذا إلى قطبين رئيسيين هما: نصيف اليازجي وبطرس البستاني؛ فعلى طريقهما سار أديب إسحاق وخليل اليازجي ونجيب حداد، ذلك الثالوث الذي قدم بترجماته الوفيرة السخية مجموعة من النماذج الناضجة للفن القصصي والدرامي، ومن أطراف ثيابهما خرج «جميل نخلة مدور» الذي كتب سنة ١٨٨٨م أول رواية تاريخية غير مترجمة ولا معربة، بل تستمد أصالتها من أصالة البيئة التي عبرت عنها والإطار العربي الذي دارت حوادثها فيه.

وأيًّا كانت البواعث التي تقف وراء هذا التقديم غير المتكافئ لروافد النهضة الأدبية الحديثة، فليس من شك في أن رأيًا كهذا قد يعكس زاوية من الحقيقة، ولكنه لا يعكس كل زواياها؛ ذلك أن الفترة التاريخية التي شهدت جهود أدباء الشام في أواسط القرن التاسع عشر لم تخل من جهود لنظرائهم في مصر والأقطار العربية الأخرى، فمن قبل قام رفاعة الطهطاوي بترجمة «مغامرات تلمياك» للقس الفرنسي فينيلون وسماها «مواقع الأفلاك في وقائع تلمياك»، كما وضع علي مبارك كتابًا تعليمي الهدف سماه « علم الدين» وصاغه في قالب قصصي لا يحقق كل الشروط المطلوبة في هذا الفن، ولكنه –على أية حال- لا يقل في جهد الريادة عن رواية مثل «ثارات العرب» التي كتبها نجيب حداد في الفترة ذاتها.

كذلك ترجم محمد عثمان جلال عديدًا من القصص والمسرحيات التي تفصح عن مزاج ذلك العهد من غرام بروائع الكلاسيكية الفرنسية وولع بآثار «كورني» و«راسين» و«موليير» على وجه الخصوص.

ولا نقصد بهذا إلى التهوين من قيمة دراسات المستشرقين أو الغض من شأنهم في العناية بتراثنا الأدبي والتوفر عليه تحقيقًا ونشرًا ودراسة، بل لعله – على النقيض من ذلك - قد اتضح من خلال هذه السطور حجم الجهود التي بذلوها لإعادة النظر في هذا التراث الموزع بين شتى المكتبات والمتاحف ودور الحفظ في «يرفان» و«باكو» و«تبليسي» و«طشقند» وغيرها. وكم تحس

بالروعة والأسى معًا حين تشاهد قاعة كاملة في أحد متاحف آسيا الوسطى مخصصة للنتاج الأدبي الذي ظهر في موضوع واحد هو: قصة ليلى والمجنون، وكيف تطورت أشكالها الفنية وقيمها الفكرية والصوفية على مر العصور. تحس بالروعة لخصوبة تراثنا وثرائه وقدرته على إفراز هذا العطاء الجم في موضوع واحد، وتحس بالأسى لأن هذا العطاء وأمثاله ما زال بعيدًا عن تناول كثير من الباحثين والدارسين العرب، مع أن هذا الموضوع بالذات –ليلى والمجنون وتطور قصتهما في آداب المشرق الإسلامي- كان محور دراسات جامعية عديدة في مصر والخارج.

ومن ناحية أخرى، كان اختلاف منهج النظر، وقصور المادة المتاحة في الأدب الحديث بصفة خاصة، سببًا فيما لاحظناه من تركيز زاوية الضوء عند بعض المستشرقين –ومنهم كراتشوفسكي- على ظواهر وأقلام ليست من الخطورة والتأثير بالقدر الذي أضفى عليها، لدرجة أن أسماء عدد من كتاب الصحف القدامى، مثل فرح أنطون ويعقوب صروف وخليل خياط وأمين زاهر خير الله، تكاد تحجب في مجال نشأة القصة العربية أسماء أدباء من أمثال المويلحي والمنفلوطي ومحمود طاهر لاشين والأخوين عبيد وغيرهم ممن أسهموا إسهامًا غير منكور في تأصيل هذا النمط الفني في أدبنا الحديث.

بيد أن هذه الملاحظة وأمثالها ينبغي ألا تصرفنا عن أعمال المستشرقين واجتهاداتهم في تراثنا، وما نحتاجه في هذا المقام ليس هو الوقوف من هذه الاجتهادات موقف الرفض التام بدعوى قصورها أو تقصيرها، وليس هو موقف التشكيك المطلق النابع من مشاعر الخشية على التراث أو الحرج من أن يتناوله غير أهله، بل ينبغي –في التحليل الأخير- أن يكون موقفنا موقف التقويم والإضافة: التقويم الرشيد الذي يكشف مواطن النقص والوهم والتزيد، ويفيد من إيجابيات المنهج وتنوع وجهات النظر وتعدد زوايا الرؤية، والإضافة الصادرة عن قدرتنا الخاصة على الوعي بتراثنا وتمثله وإدراك قيمه الفكرية والجمالية. ولكن هذا بدوره قد لا يتاح إلا بالحركة النشيطة من أجل إعادة اكتشاف هذا التراث، والعمل –دون إبطاء- على تكوين فرق

علمية مزودة بكل الإمكانات الفنية والمادية، ترحل إلى مواطنه الأصلية، وتتوفر على جمع شتاته وتصنيفه، ثم على تحقيقه ودراسته ونشره. بهذا – وبهذا وحده- نضع أقدامنا على بداية الطريق السوي نحو استكمال الصورة العامة لتطورنا الفكري والفني، واسترداد أمشاج من تاريخنا عظيمة المعنى والأثر، ولكنها –رغم قيمتها الكبرى- ما تزال تائهة في فجاج الأرض.

تراثنا الشعري في آسيا الوسطى
استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية

ليس من الضروري أن تكون الملامح التي نحاول رسمها للظاهرة الأدبية براقة وآسرة؛ يكفي أن تكون دقيقة، وأن تكون واجبة، بحيث لا يجزئ غيرها في تكملة أبعاد اللوحة المرسومة.

وهذا -بالتحديد- هو الذي حدا بي إلى التركيز على رقعة في تراثنا الشعري ليست -بالقطع- شديدة العتمة، ولكنها -أيضًا- ليست معروفة حق المعرفة، وفرسانها لا يتمتعون بما يتمتع به سواهم من فرسان الشعر في بقية العصور والبيئات من وهج ولمعان، ومع ذلك فإن نتاجهم يمثل فلذة غالية في ذخيرة التراث العربي. واستشراف هذا النتاج مهمة ضرورية الأداء في هذه الآونة التي تشهد طرحًا علميًّا جديدًا للظواهر التراثية بمختلف أجناسها.

-١-

أما المساحة الزمنية التي تنتمي إليها هذه النماذج الشعرية موضوع هذه الدراسة، فهي حقبة المقدمات فيما يسمى بشعر القرون الوسطى، أو هي حقبة النهايات فيما يعرف بالشعر العباسي؛ وهي حقبة يكاد البحث الأدبي يختلسها اختلاسًا، فلا يتوقف عندها مطلقاً، وحتى إذا توقف فريثما يصمها بالضعف، من الوجهة الأدبية، وبالتمزق، والتشرذم إلى دويلات، والوقوع في قبضة السلاجقة، من الوجهة السياسية.

وأما البيئة المكانية التي تعد هذه النماذج بمثابة تجليات فنية لها، فهي آسيا الوسطى الإسلامية، وبالذات تلك البقعة التي تشمل مناطق «الباب» و«أران Arran» و«شروان»؛ وهي مناطق كانت تتاخم أو تتداخل -على فترات تاريخية متفاوتة- مع ما يعرف حاليًا بجمهوريتي «تركستان» و«جروزيا»[1]، كما كانت تخضع في الحقبة التي نحن بصددها للسلطة السلجوقية، خضوعًا رسميًّا مباشرًا، أو خضوعًا غير مباشر، كما حدث عندما قام ألب أرسلان السلجوقي سنة ٤٥٦هـ (١٠٦٤م) بالإغارة على «أرّان» و«شروان» بعد

(١) هاتان الجمهوريتان تقعان -الآن- ضمن جمهوريات الاتحاد السوفييتي.

أن استغاثت به القبائل التركمانية ضد قيصر «جروزيا»؛ وهي غارة لم تنته إلا وقد استقر الأمر للسلاجقة، وتُوِّج هذا الاستقرار بصلح انعقد بينهم وبين القيصر المذكور[١].

والمادة الشعرية التي نتكئ عليها في هذا الاستشراف ترجع –على وجه التحديد– إلى بدايات القرن السادس الهجري (٥٠٥هـ- ١١١١م)، وتضمها مخطوطة نادرة تحوي –بالإضافة إلى هذه المادة الشعرية– طائفة من القصص والرسائل والأخبار، على ما هي عادة مصنفات ذلك العصر في الاعتماد على موسوعية المنهج ورحابة الإطار التأليفي، ووراء ذلك الجهد الضخم –تصنيفًا وإبداعًا– أديب يفتقد بريق الشهرة واللمعان، على الرغم من قوة تمثيله لذوق عصره ومزاج بيئته، هو الكاتب الشاعر مسعود بن نامدار.

وقد ارتحلت هذه المخطوطة عبر الزمان والمكان في تجوال طويل حتى وصلت بطريقة ما إلى المكتبة الوطنية في باريس سنة ١٦١٢م، وظلت محفوظة بها، حتى قام العالم المحقق البارون دي سلين Le Baron de Slane بوصفها والتعليق عليها ضمن قوائم المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة المذكورة[٢]. ولكن هذا الوصف كانت تشوبه مزالق البداية؛ فلم يقدم تعريفًا كافيًا بواضع الموسوعة المذكورة، بل كان هذا الوصف يتعارض أحيانًا مع مضمون المخطوطة، مما يرجّح أن المستشرق المذكور لم يتمكن من حل كل مغلقاتها بالقراءة الفاحصة، أو – على الأقل– لم يدرك ما قرأه إدراك مخالط للغة.

وفي سنة ١٩٤٦م نشرت دراسة مشتركة لعالمي الشرقيات «مينورسكي V. Minorsky»، و«كلود كاهن Claude Cahen» تتناول بالرصد والتحليل قيمة المخطوطة المذكورة ومضمونها؛ وهي دراسة وجهت أنظار جماعات

---

(١) لمزيد من التفصيل في الجانب التاريخي لهذه الحقبة يراجع:
Claude Cahen, The Historiography of Seljuqid Period, Histo- rians of the Middle East, London, 1962, P. 77.

(2) Catalogue de manuscripts de la Bibliotheque Nationale, par le Baron de Slane, paris, 1883, p507.

وانظر كذلك مقدمة باللغة الروسية للمستشرق بيليس B. Beuluc نشرت كتصدير علمي لصورة من المخطوطة المشار إليها – موسكو سنة ١٩٧٠م.

الدارسين إلى أهمية هذا المضمون في إضاءة قطاع معتم من تاريخ «البيلقان» وآسيا الوسطى بعامة.

ويصف «كلود كاهن» هذه المجموعة السلجوقية المخطوطة بأنها فيما يتعلق بحجم الدقة فيما تتضمنه من معلومات «تعتبر نصف تاريخية»[1]، وهو وصف إن أوحي بقيمة شبه علمية، فقد أغفل -أولًا- القيمة الأدبية للعمل، وحرمه -في اعتقادنا- من أهم ميزة يتمتع بها، بحسبانه قنديلًا -صغيرًا أو كبيرًا- يضيء بعض مجاهل الشعر العربي في زمن وبيئة لم تستطع جحافل العجمية فيهما أن تقضي على اللسان العربي وإبداعه المنظوم، ثم أومأ -ثانيًا، وبطريقة غير مباشرة- إلى أن النتاج المبثوث في تضاعيف هذه المجموعة ما زال يفتقد التأصيل العلمي الكامل؛ فكثير من الإشارات التاريخية التي يحملها ما زال يحتاج إلى إيضاح وتحديد، وبعض الشخوص والأحداث يحتاج إلى تعريف، بل إن شخصية «المصنف» ذاته ما زالت نصف مجهولة، مما يفسح المجال للظن بأن هذا النتاج لم ينج نجاة تامة من آثار التأليف الجماعي، وربما أمكن اعتباره -لهذا السبب- ممثلًا لشخصية أدبية أحادية الوجه، محددة الملامح والتخوم.

-٢-

والقسم الشعري في المجموعة المشار إليها يستغرق قرابة ثلثها (نحو تسعين ورقة من مائتين وتسع وستين)، ولكنه في تنوعه كافٍ لتجلية الظاهرة الشعرية في المشرق البعيد قبيل الاجتياح التتاري لبغداد سنة ٦٥٦هـ. والمقصود بهذا التنوع ما يتجاوز مجرد تعدد الأغراض الشعرية، من المدح إلى الاعتذار، ومن الشكوى إلى العتاب، ومن الفخر إلى ذكر المشيب، إلى ما يشمل حقيقتين كبريين لا مناص من المصادرة بتقديمهما في هذا المقام. أما الحقيقة الأولى فهي التباين الملحوظ بين النماذج الجيدة والنماذج الهابطة في هذا الشعر؛ وهو تباين يعد غريبًا على ساحة الشعر العربي بعامة في هذه الحقبة، فالجيد يدين بجودته إلى حسن استلهام -نُوشِك أن نقول: تقليد- محفوظ الشعراء من روائع القرن الرابع على وجه الخصوص، وتراث المتنبي وجيله

(1) The History of the Seljuqid period, p. 77.

بوجه أخص، والهابط يعود بهبوطه إلى تلك النذر التي لاحت بوادرها منذ الحقبة البُويهية، بما تعكسه هذه النذر من تعقيد العبارة، ورخاوة النسيج الشعري، والولوع بمظاهر التجميل الكلامي.

وأما الحقبة الأخرى فتتجلى في تعدد الأوجه التي يشف عنها هذا المذخور الشعري، ما بين إيحائه بالغليان السياسي والعسكري الذي كانت تموج به مناطق آسيا الوسطى في تلك الآونة، وإشارته إلى معالم البيئة بكثير من الإيماءات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية، واحتفاله بتصوير حالة الاستلاب التي كانت تعانيها جمهرة الشعراء والكتاب إثر الاضطراب السياسي والهجمات العسكرية التي كانت تتعرض لها مواطنهم، والتي كانت تؤدي – أحيانًا- إلى سقوط بعض هذه المواطن في قبضة الخصوم من «جُرُوزيا» أو «تركستان»، بكل ما عسى أن يترتب على هذا السقوط من إذكاء مشاعر الوحشة والضياع، ثم بكل ما يعكسه ذلك فنيًّا من شكوى الغربة ورثاء الأوطان، على نحو ما نجده في الشعر الأندلسي حين كانت شمس الأندلس على وشك المغيب.

ودعنا نختبر صدق هذه المقولة في ضوء هذا النموذج الذي قد لا يكون الأروع أداء، وإن كان الأصدق تمثيلًا، وهو من شعر مسعود بن نامدار، وفيه نحس بنبض أبي الطيب المتنبي، كما نشعر بأنفاسه الفنية قوية لافحة ممتدة عبر قصيدة تنيف على الستين بيتًا. ويبدو أن وجه الشبه بين الشاعرين لا يقتصر على إعجاب الشاعر السلجوقي بسلفه العربي، وإن كان هذا في حد ذاته كافيًا، بل يتعدى إلى اتفاق الحال بين الشاعرين في الاغتراب، وضيق فجاج الأرض بهما، ولواذ كل منهما بجناب أمير يعلق عليه الآمال، ذاك بسيف الدولة أو بكافور، وهذا بمن تدعوه القصيدة «أمين الملك»، وأخيرًا ذلك الإحباط الذي يلم بكل منهما حين تنهار الآمال، فلا الشاعر بالغ ما تمناه، ولا هو مطلق السراح ليذهب حيث يشاء:

سئمت العيش في عهد التصابي ... ويا لك شاكيًا شرخ الشباب
عَدَتْنِي عن مقاصديَ العوادي ... وعدوان الأعادي والصحاب
أقلُّ تغرُّبي ما دام عُمري ... وأسرع أوبةٍ يوم الحساب

إلى كمْ ذا السُّرَى تحت الدَّياجي ... وهـذا السـير في كِلـل السـحاب
وإدلاجـــي لأحـــوال عِجـــابٍ ... وتهجـــيري لأســـباب صِـــعاب
ألا ياليـت شـعري هـل أرانـي ... تحُـلّ بـدار مكرمـة ركـابي
وهلّـا ألتقـي يومًـا رحـالي ... تحـطّ علـى المنـى عنـد الإيـاب
ولمـا انْسـدّت الأبـواب دُونـي ... وأقعـدني الزمـانُ عـن الطِّـلاب
وضـاق الأرضُ بـي وأضـقت حتـى ... طعمت من الطَّوى سُؤر الكلاب
وعِيلَ الصبر عن صدري لِما قد ... دَهَـاني مـن مُسـاورة الـذئاب
خطبـتُ إليـه آمـالي وحـالي ... علـى بُعـد المسـافة بالخِطـاب
وقُلـتُ وفي الحشـا أسـفٌ وغـيظ ... علـى عَـوَز المطالـب في اطِّلابـي
أمـين الملـك إنـي خـير عبـد ... تمـيم خـير مَـوْلى لانتِخَـاب
هجـرت إلى ديـارك كـل دار ... وجُـزتُ إلى جنابـك كـلّ بـاب
نثـرتُ مـن القـريض عليـك نظمًـا ... كعِقـد الـدّرّ في نحـر الكَعَـاب
لتكشـف مـا ألمّ مـن الجَـوى بـي ... وتُكـرمني بإيجـاب الجـواب
أعـود غـدًا بشـكر أو بعُـذر ... وحسـبي أن أراك مـن اغترابـي [1]

وهـذا النمـوذج ينجـو إلى حـد كـبير مـن نـذر الركاكـة الـتي تتعـرض لهـا طائفـة مـن نمـاذج الشـعر السـلجوقي. وهـو يـذكرنا -كمـا أشـرنا آنفًـا- بمصـادر مماثلـة في شـعر المتنبي، ليس فقـط لاسـتواء النسـق الكلامـي ودقـة النسـيج الشـعري، وليس لأنـه يلمـح «بإيجـاب الجـواب»، وبعـودة «الشـاكر أو العاذر»، كما كان المتنبي يقنع من أميره المراوغ «بإرادة الجميل، جاد أو لم يجُدْ به»[2]؛ بل لأنه – فوق هـذا وذاك - يرتدي قنـاع «الشـاعر المرتحـل» الـذي تؤرقه أماني الاستقرار، ويحرقه الشوق إلى أن يلقى يومًا بعصا التسيار. وتأمل – على وجه الخصوص- طريقته في المزج بين التمني والاستفهام الذي يتحول -لوقوعه في دائرة التمني- إلى ما يشبه طلب المحال (الأبيات من ٥- ٨)، ثم قـارن هـذه الطريقـة بنظيرتهـا في ميميـة المتنبي الـتي قالهـا في مصـر، ذاكـرًا

(١) النسخة المصورة للمخطوطة الوحيدة بعنوان: مجموعة قصص ورسائل وأشعار، تأليف مسعود بن نامدار، قدّم لها «ولف بيليس»، سلسلة آثار الآداب الشرقية، موسكو سنة ١٩٧٠م، والقصيدة المذكورة في الصفحات أرقام: P. 24a, 24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27a.

(٢) انظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح العكبري – بيروت سنة ١٩٧٨م – جـ٤ – ص ٢٤٧.

مرضه ومغتربه، متمنيًا خلاصه من أسر هذا وسلامته من مواجع ذلك، على الرغم من يقينه بأنه حتى لو سَلِم فإنما «سلم من الحِمام إلى الحِمام»[١]، تمامًا مثلما أيقن صاحبنا السلجوقي بأن «أسرع أوبته يوم الحساب»!! ويسترعى الانتباه في هذا النموذج وغيره من نماذج المجموعة المذكورة غلبة مظاهر الشكوى، والبَرَم بالحال، والمهاجمة المستترة لمن يومئ إليهم «بالأعادي» مرة، و«الكلاب» مرة أخرى.

وهي مظاهر ترتبط وثيق الارتباط بما كانت تتعرض له ثغور المسلمين في هذه الآونة من هجمات تركسانية وجروزية، كانت تنتهي بالسلب والانتهاب حينًا، وباقتطاع فلذات من الأرض والديار حينًا ثانيًا؛ الأمر الذي يذكرنا بحالة الضياع والاضطراب التي عبر عنها الشعر الأندلسي على مشارف السقوط وفي أعقابه، وهي الحالة التي نرى آثارها في روائع أبي البقاء الرندي وغيره ممن عرفوا برثاء الأندلس [٢].

-٣-

في قصيدة أخرى تتسم بما اتسم به النموذج السابق من دقة النسيج، وإن فارقته في التصريح المباشر بما قنع هذا النموذج بالإلماح إليه من خراب الوطن الأم، نراها تستهل بدراج الفخر في العصر العباسي المتأخر، مثل رفض الهوى بوصفه ضربًا من الانقياد، والتعفف عن المطامع من حيث هي ذلة للنفس ودنس للعرض:

حَذِرت الهوى، فِعْلَ الرشيد المدرَّب ... وخففتُ من وجد الفؤاد المعذَّب
ولم أرض عن نفسي انقيادًا لمطمع ... يدنس عِرضي أو يرنق مشْرَبي
فكم يرتجي الإنسان ما لا يناله ... ويارُبّ خطبٍ عَنّ لم يُتَرَقّبِ
تجنبُ أسباب الدَّنايا تكرّمًا ... وقد يكْرُم الإنسان فرْطَ التجنب
وإني بأحداث الليالي لعالِمٌ ... وأفعالها علم الخبير المجرِّب
ولي نفس حُرٌ لا تطيق دناءة ... بغير جلابيب العلا لم تجلْبَبِ
على أنني أصبو إلى المجد والعلا ... وإن كنت كهل الفضل هِمَّ التدرُّب[٣]

---

(١) المصدر السابق، قصيدة المتنبي في ذكر الغربة والحمى – جـ ٤ – ص١٤٩.

(٢) يمكن أن تطالع تعبيرًا أندلسيًّا عن هذا الظاهرة في واحدة من روائع الشعر الأندلسي، مجهولة المؤلف، نشرتها مجلة الرسالة القديمة في عددها الصادر بتاريخ ٦/ ١/ ١٩٣٦ – ص٢٢.

(٣) النسخة المصورة: p. 17b.

فتشعر بالرابطة الوثيقة التي تصل أقانيم هذه النزعة الفخرية بنظيراتها في خواتيم الحقبة البُوَيْهية، وبخاصة في شعر الشريف الرضي وأبي فراس الحمداني وأضرابهما، وهي نزعة كان يتذرع بها ذوو الفضل بوصفها عنصرًا تعويضيًّا في مقابل ما كان يعتمل في قراءة نفوسهم من مشاعر الإحباط، وما كان يقع تحت أبصارهم من غلبة اللئام، وتقدم الأقل جدارة، وتسلط من لا يستحقون ولكنهم يقدرون على من يستحقون ولا يقدرون، ومن ثم نرى ما يبدأ بالفخر لا يلبث أن يتحول إلى ما يمكن تسميته بهجاء الأيام وذم الليالي:

لَحَا اللّٰه أيامًا وأجزى لياليًا ... رميْنَ بنا ما بين ناب ومخلِب
ومن عادة الأيام، شُلّت يمينها ... مُعاندة العلياء في الكهل والصبي
لَحَا اللّٰه شخص الدهر ماذرَّ شارقٌ ... فقد عَضَّ أعضائي وزعزع منكبي
وجرَّع شِدْقيْ بيلقان وحلقها ... طِوال الليالي سُمَّ أفعى وعقرب
وعذبهم في أهلهم ونفوسهم ... كما عذّبوا نفس الفتى المتأدّب [1]

ويبدو أن أهل البيلقان الذين تتوجه إليهم الدعوة بالسم والعذاب قد أصابوا الشاعر وقومه وأخرجوهم من ديارهم. نقول هذا ليس لأن الشاعر قد اعترف صراحة بأنهم «عذبوا نفس الفتى المتأدب»، يعني نفسه، وليس – أيضًا- لأنه يستجير عليهم في القصيدة نفسها بـ«نظام الملك»، «صدر الورى»، «أبي طاهر عميد العراقين الأجل المهذّب»؛ بل لأن النص ذاته سرعان ما يفصح عما حلّ بهذه الديار –شروان وأرّان- من خراب، وما اعترى أهلها من فرقة وشتات:

ألا يا القوم للزمان المقلب ... وللقدر العاتي الغشُوم المعقّب
وللفضل أضحى مستباحًا حريمُهُ ... وللجهل، من يضرب حواليه يُضْرَبِ
وللعدل لا تحمي الجفونُ عيونه ... وللجور يقتاد البريء كمذنب
عذيريَ من شمل شتيت مُشعَّب ... وبيت بأيدي الجاهلين مُخرَّب
وقوم عباديد، وعمٍّ مشرِّق ... مخافة عدواهم، وخالٍ مغرب

(١) P. 18a, 19a، وأرض البيلقان المشار إليها في النص إقليم في آسيا الوسطى، وهو –بالطبع- غير البلقان الأوربي.

ورُضْعانِ يُتْمٍ ضائعين ونسوةٍ نوادب ثكلى من هَلُوك وثيب [١]

إن هذا بالضبط هو ما عيناه حين ألمحنا إلى أن مناخ الاضطراب والتشرذم والتساقط في البشر والأرض قد أفضى إلى طائفة من التجليات الشعرية التي تعد إفرازًا طبيعيًّا لمثل ذلك المناخ. وأهم تجلية في هذا الصدد رثاء النفس والأهل، والبكاء على أطلال الديار المسلوبة والمنهوبة والمحروقة والمشرد عنها ذووها، وفي هذا الضوء ينبغي أن نتلقى إيماءاته إلى «الشمل الشتيت»، و«بيت بأيدي الجاهلين»، و«العم المشرق»، و«الخال المغرّب»، و«رضعان اليُتم»، و«النوادب الثكلى»، والحرمات التي انتهكت، حتى أصبحت نساء المسلمين في هذه الديار ما بين «هلوك وثيب».

وتجلية أخرى أفرزها مناخ الصراع السياسي والحربي، فلقد أفضى ذلك إلى ازدياد قيمة القوة العسكرية في حسم تطورات هذا الصراع، وإلى نمو تأثير القادة وأصحاب الجيوش وتضاعُف هيمنتهم على مقاليد الأمور، فإذا أضفنا إلى ذلك أن النظام السلجوقي -بطبيعته- كان نظامًا عسكريًّا في فلسفته وسلوكياته السياسية، وأن عصر السلاجقة كان «عصر الإقطاعات الحربية التي كان لها آثارها النافعة والضارة على حد سواء في الدولة كوحدة متماسكة»[٢]، أدركنا السر في كثرة التجاء شعرهم إلى مخاطبة القادة وأمراء الجند في إطار كانت نبراته تتوزع إلى صوتين أساسيين: صوت إيجابي، شاكر نعمة صاحب الجيش، متحدث بآلائه، على نحو ما يتوجه به مسعود بن نامدار إلى «تاج الكفاة مسافر بن خسرو»، مستهلًا توجهه إليه بحشد من مظاهر التبجيل والتحية:

سلام الله ذي العرش العظيم على «الصدْر» الكريم ابن الكريم
عزيز النفس، من بيت قديم رفيع القدر ذي الفضل العميم [٣]

وصوت سلبي، يجأر بالشكوى، وينضح بالمرارة، وتسوده نغمة نقدية حافلة بالنقمة على أمراء الجند وبطرهم وبطشهم بالآمنين:

---

(١) P. 20a.

(٢) انظر من الناحية التاريخية في عصر السلاجقة: الدكتور محمد حلمي محمد أحمد: الخلافة والدولة في العصر العباسي – مكتبة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٩م – ص١٨٦.

(٣) P. 16 b.

هَيا صاحب الجيش ماذا البَطَرْ وهذا التطاوُل فوق القَدرْ
ولست بمالكِ رقّ العبيد ولا أنت ضامنُ رزقِ البشرْ
ولم تطلع الشمس من داركم ولا لاحَ عن وجنتيكَ القمَر [1]

ولمن شاء أن يقرن إلى ذلك ذيوع الألقاب القيادية داخل المعجم الشعري، فكثيرًا ما تسترعي الانتباه في هذا الشعر أمثال تلك المصطلحات: «نصير الدولة»، «قسيم الملك»، «الأسفهسلار» (ويعني بالفارسية قائد الجيش)؛ وهي ظاهرة تشير إلى تحول نسبي في متن العربية خلال تلك الحقبة.

– ٤ –

وبما أن ثمة صلة حميمة بين النشاط الإبداعي والوظيفة الاجتماعية؛ ولأن الوظيفة –في التحليل الأخير– عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة (٢)، فليس من غرابة في أن تنتج التجلية الأولى، ممثلة في السقوط والتشكي، تجلية أخرى يعكسها شعر العتاب والاستعطاف على وجه الخصوص، إذ نلحظ في هذا اللون من الشعر ملمحين جوهريين؛ أما الأول فغلبة روح الضراعة، الاستجداء الذي يصل حدّ التهافت أمام النموذج البشري الذي تتوجه إليه المعاتبة أو يتوجه إليه الاستعطاف، وهو ملمح لا يخلو من إيحاء بفقد الثقة في النفس والعزوف عن توكيد الذات، وأما الملمح الأول فهو تحول العلاقة بين النموذج القائل والنموذج المقول فيه إلى ما يشبه العلاقة بين المحب والمحبوب. ومن ثم نرى في أسلوب العتاب توظيفًا لبعض مصطلحات الغزل ومداميكه التعبيرية؛ وهي طريقة في المعالجة الشعرية وُجدت بواكيرها عند شعراء المشرق الأدنى، ولكنها تستشري في الشعر السلجوقي إلى درجة تجعل منها ما يشبه الظاهرة في عمومها ودورانها:

خليليّ مالي أرى صاحبي كأني مِنْ بعض من يعتديه
وما قلت لست له خادمًا ولا قلت: ما أنا ممن يليه
ولم أُظْهِر المرء لم يرضهُ ولا أصحبُ المرء لا يرتضيه
وما عشت يومًا بما لا يُرد ولا بت ليلًا بما يجتويه

(١) PP. 14b, 15a.

(٢) انظر في تفسير العلاقة بين الشكل والوظيفة: د. محمد فتوح أحمد: الشكلية – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثاني – ص١٦٢ وما بعدها.

فمـا لـي حُرمـتُ رضـاه الـذي ... طـوال المـدى كنـت قـد أشـتهيه
وأصـبحت مـن داره شاسـعًا ... كـأني لم أنـو مـا أنتويـه
أهـذا الـذي كـان ظـني بـه ... أهـذا الـذي كنـت قـد أرتجيـه
لمـن يلجـأ المـرءُ يـا سـيدي ... إذا جـاءه الحتـف ممـن يليـه [١]

وما نريد أن يحظى بالانتباه هو اتكاء الشاعر على مداميك لفظية مثل: «وما قلت له خادمًا، ولا بت بما يجتويه»، «حُرمت رضاه»، «كنت قد أشتهيه»، وفي الوقت الذي نراه يصدر القصيدة بهذا التصدير النثري: «وفي مذهب العتاب، تضمينًا له في كتاب». وإذا كان مثل هذا التصدير كافيًا للتدليل على حجم التحول في الأسلوب من المعاتبة إلى ما يشبه الغزل، فإنه يومئ – من وجه آخر- إلى أن هذه القصيدة كانت في الأصل «تضمينًا في كتاب». وهي إيماءة لا تخلو من مغزى، إن لم نقل إنها خطيرة المغزى، لأن معنى ذلك أن كثرة من نماذج الشعر العربي في الحقبة والبيئة المشار إليهما كانت ترد في صورة رسائل كاملة، أو أجزاء من رسائل؛ وهي ظاهرة تُلحظ – أيضًا- في الإبداع المنظوم لفترات السقوط decadence، وقارنها – إن شئت - بنظيرتها في الآونة الأخيرة من الشعر الأندلسي [٢].

- ٥ -

ولم يخل الشعر العربي في آسيا الوسطى من بعض المزالق التي اكتنفت شعر المشرق العربي في القرنين السادس والسابع. ومن آيات ذلك هذا الولع «بالحوشية» اللفظية، والغرام بمتن شعري لا يخلو من ندرة وإغراب. ويصل به هذا وتلك – أحيانًا- إلى حد الإغلاق أو التعمية المقصودة.

وقد قلنا «مقصودة» وعنينا أن هذا الضرب من «إغلاق الدلالة بالإغراب» كان يراد به إلى استظهار مذخور الشاعر من اللغة، واستعراض محصوله من الثروة اللفظية، كائنًا ما كان قدر الحاجة إلى هذا أو ذاك في عملية الأداء الإبداعي.

---

(١) p. 159 b.

(٢) راجع في هذه المقارنة: الدكتور أحمد هيكل: الأدب الأندلسي – دار المعارف – مصر سنة ١٩٦٧م – ص١٣.

ومن آياته – كذلك- تدوير الصورة الشعرية بالمزج بين البعيد والبعيد، دون أن يفضي اقتران البعيدين إلى جلاء حقيقة كانت غائبة، أو الكشف عن فكرة مبتكرة، أو الإقناع بخاطر يعجز التعبير المباشر عن الإقناع به؛ وتلك وظيفة الصورة الشعرية في أدق معانيها. وعلى العكس من ذلك ترى الصورة الشعرية هنا تعتمد على أحد نمطين أدائيين: نمط يقوم على تشخيص المجردات، كما نقرأ في هذين البيتين:

نَهَتْني النُّهى عن سؤال الطَّلل وذكر الخليط ثوى أو رَحَلْ
وكفّت جماحي بيمُنى الملام وأعطت زمامي ليُسْريَ العذل

فعلى الرغم مما قد يبدو من بوادر التمرد الفني على الاستهلال التقليدي بذكر الطلل والخليط، فإن تشخيص الملام والعذل ومنحهما من التجلي العضوي ما يحظى به الكائن الحي أمر لا جديد فيه ولا محصول له سوى ما نلحظه من الغلوّ في تجسيد المجردات. هذا على حين ينهض النمط الآخر بتسجيل المشابهة الحسية بين الظاهرات تسجيلًا يعتمد الرصد المادي الدقيق أكثر مما يشف عن عاطفة أو يوحي بشعور. تأمل هذه المعادلة المحسوبة بين خيوط الضوء وبياض السيوف، وبين الثوب الأسود والظلام، ثم بين أشكال الغمام المنثور وحادي الإبل:

أصاح ترى في قنان الذُّرى قواضِبَ طرَّزْنَ ريط الظلام
وحادٍ يعجّ ببرك الغمام وساق ولم يدر سرح النعام (1)

وأمثال هذه المعادلات الحسية مما أسرف فيه شعراء المشرق القريب، حتى لم يتركوا من بعدهم زيادة لمستزيد. وهي –على أية حال- لا تمتلك من القيمة الفنية سوى ما تدل عليه طاقة اللمح المباشر، والرصد الدقيق.

ومن آياته أيضًا – نعني التشابه في إرهاصات السقوط- ذلك الجنوح المسرف إلى التجميل اللفظي، وتحكيم وسائل التحلية البديعية، والرهق الشكلي الذي يثقل كاهل العمل الشعري ويطفئ فيه طاقة البوح والإفضاء. وربما لفت نظرنا ذلك التلاعب الصوتي، وبخاصة «بالصاد» في مثل:

(1) P. 156a.

أُصبتُ بطول أوصاب، وصبت عليَّ صروف دهري صَوبَ صَاب
صبوتُ إلى الصِّبا، حتى تولَّى فصار القلبُ صبًّا وهو صابي

ولكن هذا التلاعب الصوتي لا يمثل سوى وجه واحد من القضية؛ أما وجهها الآخر فهو ما عسى أن يفضي إليه مثل هذا التلاعب من ثقل إيقاعي مبعثه الاتكاء على مكررات صوت واحد، عبر مساحة زمنية قصيرة:

قد عَمّ قلبي ورده المورودُ واختص نفسي رفده المرفودُ
أستغفر الله العظيم فكل من فوق الثرى من ماله مجدود
الوفر موفور لديه لمجتدٍ والجود جَدّ، والجدا موجود [1]

فعلى حين تردد صوت «الصاد» في النموذج السالف ست مرات، ثم خمسًا، عبر ست تفعيلات تكوّن بيت الوافر، ترى صوتي «الدال» و«الراء» يتبادلان التردد في البيت الأول من النموذج الماثل؛ أما في البيت الأخير فنلحظ سيطرة صوت «الجيم» الذي يتردد خمس مرات على مدى تفعيلات الكامل، وهو تردد ثقيل؛ لأن صوت «الجيم» يفتقد ذلك السخاء النغمي الذي يجعل من ترديده قيمة إيقاعية ذات بال.

ويبدو أن ظاهرة التردد الصوتي بما تستتبعه من الإبهار بالتجانسات المقبولة أو المحالة، كانت من أبرز الملامح الإيقاعية التي اتكأ عليها شعراء آسيا الوسطى، وأثروا بها – فيما بعد- في شعر العصرين المملوكي والتركي. ولسنا ندري إلى أي مدى كان يمكن أن تتطور هذه الظاهرة في شعر تلك المنطقة لولا الاجتياح التتاري وتغير الأحوال السياسية والاجتماعية بانهيار نظام السلاجقة. ولكن ما أفضى إلينا من نماذجها كفيل بأن يقفنا على بعض النتائج السلبية التي أسلمت إليها عملية التشقيق اللفظي، وليس على الإيقاع فحسب. تأمل كيف أفضى الغرام بالتشقيق والتجنيس إلى ذلك المستوى من النظم «العروضي» الذي لا ماء فيه:

وغادرتُ من غدرهم أُسرتي أُسارى، وسرت سُرى كالجبان

(1) P. 22 b.

وقد كان عهدُ الأسى أُسوةً ... فعاد عنائي عين البيان
وخِلٌّ خلوتُ لإخلاله ... خِلالا، وقدِّي كالخيزُران
أخي الفخ والعم غم معًا ... وما الأقربان سوى العُقربان [١]

ولهذا الولع بالترددات الصوتية صلة بظاهرتين أخريين، ربما كانتا أكبر أثرًا وأشد خطورة: إحداهما ظاهرة التقفية الداخلية، والأخرى توازن بنيات التراكيب، بل توازن الصيغ الضالعة في تأليف هذه التراكيب. وقد مدح شاعرهم وزير شروان شاه المسمى بهاء الدين أبا الفرج محمد بن الحسين الكاكوي، فكان مدحه مناسبة لكي تبدو هذه الظواهر الإيقاعية والتركيبية دفعة واحدة:

خدمت كريمًا، عديم المثال، عظيم الفِعَال، أبيَّ الظلام
مريع الجناب، نقيع السحاب، رفيع العماد، وسيع الخيام
سديد المقال، حميد الفِعَال، بعيد المنال، عزيز المرام
ذكيَّ الجنان، دميَّ البنان، جري اللسان، فصيح الكلام
إذا زُرت أرّان فهو الكريم، وإن زرت شروان فهو الهمام
متى اقتُسم المجد نال الورى، مناسِمَه وأصاب السنام [٢]

فنحن من هذه المقطوعة أمام توازيات تركيبية تنهض على ترداد الصفة المشبهة أو صيغة المبالغة مضافة إلى صيغة تُوازِن «فعال» مفردًا أو جمعًا، وتتكرر وحدة المضاف والمضاف إليه أربع مرات خلال كل بيت، وكل وحدة تستغرق تفعيلتين من تفعيلات المتقارب. وهذا نوع من التأليف الملحوظ بين الوقفة الإيقاعية، والوقفة التركيبية، والوقفة المعنوية، أو بين مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة، بمعنى أنه حيث تنتهي التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تنتهي الوحدة المترددة من المضاف والمضاف إليه، وتنتهي – أيضًا- الدلالة الوصفية التي تنتجها كل وحدة تركيبية.

---

(١) p. 52a. والعقربان ذكر العقارب.

(2) p. 151a.

-٦-

والرتوش المحلية في الشعر السلجوقي لا ينقصها التميّز والوضوح، سواء من هذه الرتوش ما كان انعكاسًا سلبيًا للبيئة الشعرية بوصفها بيئة أعجمية الأصول، أو ما كان منها تجليًا محايدًا أو إيجابيًّا لطبيعة هذه البيئة. فمن الانعكاسات السلبية ما يلحظ من غلبة التقليد، واهتراء النسيج الشعري، وازدياد جرعة الدلالة المباشرة مقارنة بالدلالة التصويرية؛ الأمر الذي يتحول بالقصيدة -أحيانًا- إلى وثيقة نظمية يشوبها الجفاف، ويتضاءل فيها النَّفَس الشعري.

وإذا كان مرجع التقليد والمباشرة إلى عجمية الأصول وبعد البيئة عن نبع العربية الأول، فإن ثمة من الرتوش المحلية ما يعد صدى طبيعيًّا لمثيرات موضعية خاصة، مثل تلك القصيدة التي تتصدّرها هذه العبارة: «إلى الأسفهسلار، نصير الدولة، قسيم الملك، أبي العلاء الجَنْزَوِي»:

يا صاحبيَّ قِفا بأيمن عسكر ... وسَلا أجلّ مُوَزَّر ومُصَدَّر
بُرهانَ «أران» ومُعجزة «جَنْزةٍ» ... شخص الكمال، أبا العلاء العبقري
منْ عمّ أهل المشرقين مكارمًا ... طلعتْ على الدنيا طلوع المشتَرى
شهدتْ بخشيته سلاطين الوَرَى ... سجدت لعزّته نواصي النَّيِّر (1)

ففيما لا يتجاوز أبياتًا أربعة نلمح طائفة من الإيماءات الموضعية الخاصة؛ نعني تلك التي تشير إلى مواطن معينة في آسيا الوسطى، مثل: «أران»، و«جنزة»، وكلاهما من أهم البقاع التي تتحرك عليها -جغرافيًّا- مجموعة الشعر السلجوقي؛ هذا بالإضافة إلى استخدام صيغة الاستيقاف التقليدية: «قِفَا»، مقرونة بموقوف عليه شديد الخصوصية: «أيمن عسكر». فإذا تذكرنا - مع ذلك- تقديم القصيدة إلى «الأسفهسلار» (قائد الجند)، أمكن أن نلتمس في هذا وذاك ما يرشح وصفي «موزَّر» و«مصدَّر» المأخوذين من صيغتي «وزير» و«صدر»، وكلاهما من الألقاب التي شاع استعمالها في الحقبة السلجوقية تعبيرًا عن أولي الأمر وأصحاب الإقطاع الحربي.

---

(1) p. 10 b.

ويبدو أن أسلوب الإدارة ونظام الحكم في هذه المناطق من آسيا الوسطى كانا في الحقبة المذكورة أقرب ما يكونان إلى الطابع القبلي؛ ذلك الذي ينتقل فيه النفوذ عن طريق التعاقب والوراثة، والذي يستمد فيه الفرد قيمته من قيمة العشيرة التي ينتمي إليها؛ لأننا نرى النماذج التي بين أيدينا تلجأ بين القصيدة والأخرى إلى مدح «الكاكُوية» بوصفهم جماعة، ودون تحديد أو تخصيص أو تسمية. وقد كان من هذه القبيلة «الأمراء» و«المستوزرون» و«الصدور»؛ فلا عجب أن نرى بعض مفتتحات القصائد تخاطب هؤلاء بصيغة النسب القبلية دون تعريف: «فِدَى الكاكُوِية الأكرمين سُلافةُ غيث..»، أو تتحدث عن «البيالقة» (أهل البيلقان) وعاداتهم في الطعام والشراب والمجاملة، دون تعيين بطن أو فصيلة منهم بالذات:

حـــلاواتُ البيالقـــة الزبيـــبُ فلـــيس بعـــاذلي فيـــه لبيـــب
بَعَثْـــتُ بتُحفـــةٍ منـــه انبســـاطًا لأنّ التَّمـــرَ في بلـــدي غريـــبُ

فالبيالقة هم قبائل البيلقان، ويشير النموذج إلى أن من أبرز عاداتهم استحلاء الزبيب، ومن ثم لا يلوم فيه الأخ أخاه، بل إنهم يتبادلون إهداءه والمجاملة به، لقلة النخيل لديهم، وغرابة التمر بالنسبة لهم. وفي هذا وغيره ما يفسر ما صدّرنا به هذه الفقرة من أهمية الدلالة الخاصة والصبغة المحلية التي تميز بها هذا الرافد من روافد الشعر العربي.

وإذا كان لنا أن نعد حجم القصيدة –طولًا وقصرًا– من السمات التي تجلو آماد النَّفس الشعري وحظه من البسط والامتداد، فإنه من تكملة الصورة أن نشير إلى أن بعض القصائد في هذه المجموعة المخطوطة قد أربى على المئة بيت. وربما كان لهذا الطول صلة بكثرة الترادف وتكرار المعاني الذي أُغرم به شعراء المشرق البعيد، وربما أضيف إليه –أيضًا– ذلك المنهج التجميعي في بناء القصيدة الذي يسمح للشاعر بالانتقال السهل من خاطر إلى آخر، ومن فكرة إلى فكرة، لأدنى ملابسة، ودون وشيجة عضوية وثيقة.

وعلى الرغم مما قيل وما يمكن أن يقال فإن هذا الشعر الذي كان إبداعه في بلد غريب، وعلى ألسنة تكاد تكون غريبة عن العربية وأصولها، هو –على أية حال– جزء عزيز من التراث العربي ينبغي مراجعته بالكشف

والتوثيق والتحليل، إن لم يكن لقيمته الجمالية، فلقيمته التاريخية، وحتى على افتراض تحكيم المعيار الفني المحض، فإن هذه القيمة الجمالية لم تكن على إطلاقها غائبة. وإذا لم يكن ما سُقناه –حتى الآن- كافيًا للإقناع بهذه الحقيقة، فقد يجزئ أن نختم المطاف بهذه المقطوعة التي تحمل من مكابدات الغربة والحنين، والتي تجلو من صور الطلل والطيف، ما يمكن أن يُقْرن إلى النماذج الناضجة في ذخيرة التراث العربي:

سلام على الطَّلل الدّاثر ... وعَهْدي بأصحابه الغابر
مغانٍ تُجدد وجد المقيم ... وتُهدي الحنين إلى العابر
أناخت على أهلها الحادثات ... فلم تُبق فيهن من صافر
شربت وصالهمُ بالفراق ... فَغَبْني على صفقة الخاسر
ويا تعس قلبي غداة الرحيـ ... ـل للعهد من ناقض خافر
لقد سار في أثر الظاعنين ... فلا ردّه الله من سائر
بقيتُ من القلب في سافع ... ومن أدْمُع العين في ماطر
متى ما بكيتُ لصرف النَّوى ... غدا عَاذِلي في الهوى عاذري
وما أَنْسَ لا أنسها ليلةً ... تعللتُ بالقمر الزّاهر
فياليلةً لم يكن طُولُها ... بأبعد من حسوة الطائر
لقد زارني طيف من أشتهيه ... ألا حبذا زورة الزائر
بنفسي وأهلي خيال أتى ... وأعرض في لمحة الناظر [1]

إن مأثورًا إبداعيًّا على هذا النحو من الرقة والتدفق والسخاء، تعبيرًا وتشكيلًا وإيقاعًا، جدير بمعاودة النظر. وإذا كان حديثنا في هذه الدراسة الموجزة مقصورًا على مجرد القديم والتعريف بأبرز السمات الفكرية والجمالية، أفلا يقتضي الأمر مزيدًا من الطرح والتحليل؟!

(1) pp. 32a, 32b, 33a.

الفصل الرابع
عن العربية والمجتمع

عن التكوينات المجتمعية ومواقفها تجاه اللغة العربية

جاء إطلاق خدمة تسجيل النطاقات وأسماء المواقع باللغة العربية على شبكة المعلومات ليمثل بادرة مهمة لاستخدام اللغة العربية بشكل كامل عند التعامل مع شبكة المعلومات الدولية، وإقرار التفاعل الرسمي للغة لعربية مع أحد أهم منجزات لعصر.

ومثل هذه المبادرة تلفتنا بشدة إلى دور مؤسسات المجتمع المدني ومجتمع المعرفة في تكريس دور اللغة العربية وتفعيل صلتها بالتقنيات العصرية، عن طريق إزالة عائق مهم أمام هذه التقنيات وهو عائق اللغة، فمن المعلوم أن نسبة الأمية في البلاد العربية ما زالت مرتفعة، ويكفي أنها في مصر تحديدًا تصل إلى أكثر من ثلاثين بالمائة، ومن ثم فإن الأفراد الذين يمثلون هذه النسبة لايستطيعون مطلقًا التعامل مع الشبكة الدولية باللغات الأجنبية، وإنما يمكنهم ذلك باللغة العربية متى تيسرت لهم، وإن يكن بشيء من الجهد وصدق المحاولة.

وإذا كان إطلاق هذه النطاقات أو المواقع باللغة العربية يرتهن بقوة المحتوى الذي تقدمه ومدى استفادة الناس منه فإنه يقتضي بالضرورة تآزر مؤسسات المجتمع المدني لتعظيم هذا المحتوى وتغذيته على نحو تنافسي، بحيث تغدو النطاقات والمواقع العربية مكافئة أو مقاربة لنظائرها باللغات الأجنبية، ويكفى أن نشير إلى أن صفحة اللغة العربية في الموسوعة الإلكترونية الحرة معدة بشكل لا يعبر عن قيمتها ومحتواها، الأمر الذي يوحي بضعف النشاط لعلمي والثقافي والأدبي للمجتمع العربي.

وإذا كانت هذه النُطُق وتغذيتها تجليًا من تجليات النشاط المدني فإن ثمة من أنماط هذا النشاط ما ينصرف مباشرة إلى تصعيد هيمنة اللغة العربية، وانديا رقعتها العلمية عن طريق تعريب العلوم والمصطلحات، بما يفضي – على المدى البعيد – إلى تحقيق هدفين : تعظيم دور اللغة العربية وبسط سلطتها الاجتماعية من ناحية، وإبداع معرفة عربية المحتوى من ناحية أخرى؛ بحسبان أن الإنسان يفكر باللغة، فلا فكر بلا لغة، ولا علم بلا لسان، ولا

مكان لنا في الخريطة العقلية لأمم الأرض ما لم يكن لهذه العقلية أرضيتها اللغوية العربية.

تحت هذا النمط المباشر في دعم هيمنة اللغة العربية وتعظيم تأثيرها تندرج جميعات وأطياف عديدة من تكوينات المجتمع المدني؛ مثل جمعية حماة العربية، والجمعية المصرية لتعريب العلوم، والمجمع العلمي المصري، وجمعية لسان العرب، وما أشبه ذلك من تجمعات مؤسسية لا تألو جهدًا في رفع لواء العربية، ولا تخفي سعيها الحثيث إلى جعلها المرجعية المباشرة للخطاب الثقافي بعامة، والعلمي بصفة خاصة.

ويمكن قياس حجم العطاء المعرفي الذي تنتجه هذه التكوينات من خلال رصد بعض القضايا مناط اهتمامها، وهي قضايا بمثابة الأهداف، أو هي أهداف تحولت بالممارسة إلى قضايا تصب غالبًا في نهرين رئيسين، أولهما عام، كطرح مسألة اللغة العربية والانتماء، والعربية والهوية، والعربية بوصفها سياج الأمن القومي، والعربية بحسبانها قاطرة التنمية البشرية، والمدخل الذي يتخذ عادة مهادا لهذه المسائل يتمثل في افتراض اللغة معادلاً للشخصية القومية، وأنه لا نمو، بل لا وجود، سوى بالعربية، ما دام الإنسان لا يكون إنسانًا إلا بالفكر، وما دام الفكر لا يتحقق بسوى اللغة.

والصيغة التي يتم من خلالها طرح هذه الأسئلة وأشباهها غالبًا ما تكون صيغة خطابية، تحفيزية، وكثيرًا ما تلوذ بمقدمات عقلية، ووجدانية تعول كثيرًا على المرجعية الروحية، وإيقاظ فاعلية الضمير القومي، وهي مقدمات عزيزة القيمة حقًّا، ولكنها تخلو من معاييرالثواب والعقاب، والخطأ والصواب، ومن ثم يئول الوازع فيها إلى متكآت نظرية تعوزها ضوابط القانون أو مواضعات العرف الذي ينشط منشط القانون.

أما النهر الآخر الذي ينصب فيه اهتمام المؤسسات المجتمعية الداعمة للغة العربية بصفة مباشرة، فهو نهر معنى بخاصة بقضايا التعريب والمصطلحية والترجمة إلى العربية، ولعل هذا النهر من القضايا هو أكثر النهرين حيوية، وأشدهما خصوصية، وأوثقهما ارتباطًا بسلطة اللغة، مع تطويعها لمقتضيات العصر، والتوفيق بين ضوابطها وضوابط المعرفة العلمية بشتى ألوانها

ومذاقاتها، وتستطيع أن تستدل على ما قدمناه من حيوية القضايا التي يطرحها هذاالنهر من مجرد تصفح عنوانات البحوث فيها، فمن تعريب العلوم بعامة إلى تعريب المعرفة الطبية في المناهج الجامعية بخاصة، ثم إلى ما سواها من العلوم البيطرية والهندسية وغيرها من المجالات التي مازالت تحتكرها اللغات الأجنبية، ناهيك عن مشكلات الترجمة إلى العربية في عمومها، والترجمة الفورية في خصوصها، بحسبانها أداة التواصل في المجتمعات الكونية والمؤتمرات الدولية، وما أكثرها في عالم اليوم.

وما يلحظ على المعالجة السائدة لهذا النوع من القضايا:

أولاً: أنه في انكفائه على الجانب التقني لهذه المسائل لا يصله بالقدر الكافي بالمهاد النظري الذي ينبغي أن تمتد إليه كل محاولة في هذه السبيل، فمن المعلوم أن منطلق الدعوات الرافضة للتعريب يتكئ على ما تزعمه بعض البرامج المشبوهة من "أن العلوم الدولية (المعرفة العلمية بالطبع) لا تستطيع أن تعتمد على العربية لتعقد رموزها وصعوبة أشكالها[١]"، وكأن هذه اللغة أكثر صعوبة من اليابانية – مثلا – وفيها تجلت عبقرية الصلة بين العلم واللغة، أو كأنها أكثر تعقيدًا من الصينية، وهي لغة أمة توشك على أن تحتل المقام الثاني في الحضارة الكوكبية الراهنة.

هكذا ينبغي ألا ننظر في براءة إلى تلك الدعوات التي تقطع صلة العربية بالعصر، وهكذا ينبغي ألا نتناول القضية من جانبها التقني المحض، وهو جانب يستغرق جل اهتمام تكوينات المجمع المدني، بل الأحرى أن نصل هذا الجانب بسواه من مقتضيات الأمان الذاتي، وأن نعي أهدافه ومراميه، وأن نتذكر على الدوام أن دعوات الرفض لا تتجه إلى اللغة فحسب، بل إلى الثقافة العربية برمتها، تحت شعار "تحديث الثقافة العربية وإصلاح اللغة العربية"، وهو شعار يراد به – على مدى يطول أو يقصر – إلى استبدال حروف اللاتينية بالعربية، ذلك الهدف الذي روجت له تلك الدعوات منذ بواكير القرن المنصرم.

---

(١) نقلا عن مجلة مجمع اللغةالعربية نوفمبر ٢٠٠٦، ص ١١٤.

ثانيًا: أن الاهتمام المؤسسي بهذا اللون من المناشط في قضايا التعريب والمصطلحية والترجمة يفتقر في كثير من جوانبه إلى المنهجية والجماعية والتكامل، فكل فصيل يبدأ من حيث بدأ غيره، ويسلك طريقًا لا يفيد فيه – غالبًا – من جهد من سواه، وكثيرًا ما يبدو هذا الجهد مبتورًا أو مخدَّجًا أو فقير الأهلية العلمية؛ لأنه لم يفد من خبرات الآخرين، وهكذا تبدو التكوينات المدنية جزرًا منعزلة.

ثالثًا: في انكفاء هذه التكوينات على نفسها تبقى صلتها بالمؤسسة الأم، نعنى مجمع اللغة العربية –واهية أو منقطعة، وغالبًا ما نلحظ غياب المجمع عن بعض مؤتمرات هذه التكوينات، الأمر الذي يئول بها إلى أن تبقى مجرد مناشط اجتهادية تعوزها الخبرة اللغوية، وإن توفرت لها الخبرة العلمية، ولكن هذه الأخيرة لا تكفى وحدها في مقام التعريب ومشاكل المصطلحية.

ومن أجلي مظاهر هذا الانكفاء أن المؤتمرالأول للرابطة العربية لتعريب العلوم الطبية الذي نظمته نقابة أطباء مصر، بحضور الأمين العام لجامعة الدول العربية، كان من أهم قراراته تعريبُ جميع المواد التي تدرس في كليات الطب في مصر وسائر الدول العربية، وكمرحلة انتقالية اتفق عمداء كليات الطب العرب على وضع أسئلة الامتحانات في تلك الكليات باللغة العربية والأجنبية مع السماح للطلاب بالإجابة بأي من هاتين اللغتين، فهل تم تأمل المؤسسة المجمعية لهذا التوجه وقميته؟ وهل تم تبنيه وتحفيزه والإسهام في متابعته وتحقيقه؟ بل هل اكترث المجتمعون بنقل فحوى مناقشاتهم وقراراتهم إلى الساحة المجمعية، بهدف تفعيل هذه القرارات تفعيلاً لغويًّا، بحسبان أن الخبرة الطبية لا تنهض في هذا المقام بديلاً عن الخبرة اللغوية التي يمتلكها المجمع ولجانه.

وفيما عدا هذين النهرين من القضايا المباشرة وغير المباشرة المطروحة على التكوينات المجتمعية ذات العلاقة الصريحة باللغة ومسائلها، ينبغي ألا نغفل دور التجمعات السياسية والمهنية التي قد لا تكون فاعليتها اللغوية بنفس الوضوح ولكن لا تخلو من تأثير؛ فمن الملحوظ أن سلوك هذه المجتمعات إزاء اللغة يفتقر إلى مزيد من الانضباط، وإلى مزيد من السعي بغية استعادة هيبة

اللغة وإقرار احترامها على مختلف الأصعدة، ودعك من غثاثة بعض ما تطرحه وسائل الإعلام والإعلان، وما تجسده أمثولات السينما والمسرح والتلفزة من صور نمطية للعربية والمشتغلين بها، ولكن كيف يستساغ أن ينعقد مؤتمر رسمي حاشد تحت شعار: "بينا نبني" أو" سوا حانوصل" حين كان ممكنًا ومفهومًا أن ينعقد المؤتمر تحت لواء "معًا سنبني" أو "معًا سنواصل"؟!!

وتزداد الموبقة حين يتعلق الأمر لا بالتكوينات المجتمعية في عمومها، بل بأحد روافد العربية ومناهجها النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة، ونعني بالذات منهج النقد الثقافي وما يترتب عليه من تداعيات فيما يخص "الإبداع النِّسَوي" أو "الأنثوي" وارتباطه بما أسموه "تأنيث اللغة".

وحقيقة الأمر أن هذا النسق الثقافي، فوق ميسمه اللغوي، يرتبط بما ظهر مؤخرًا من مصطلح "الفيمينزم "Feminism" الذي يعبر عنه عربيًا بالنِّسوية، أو الأنثوية"، وهذا بدوره يلتحم التحامًا مباشرًا مع نظرية حقوق الإنسان الجديدة، وكلاهما ناتج نشاط حثيث من نشاطات المجتمع المدني، تمثل في عدد مرموق من المجالس والجمعيات التي ترفع لواء المصطلح الآنف الذكر صراحة أو إضمارًا.

ولأن منظومة التحديث الغربية لم تركز من عناصر "النسوية" سوى على التمركز حول الأنثى فإنها بالغت في الاعتداد بالقيم المادية، والاهتمام بدور المرأة العاملة، والمردود الإنتاجي ولو على حساب القيم الأخلاقية والاجتماعية والأسرية، وقد كان منطقيًّا أن يؤدي سلم الأولويات إلى نتيجته المحتومة بالتساؤل عما إذا كانت الأمومة ورعاية الطفولة، وهما مسئوليتان من المشقة بمكان، مما يمكن أن تكافأ عليه المرأة، وأين العدالة في توزيع الجهد إذا كانت المرأة وحدها هي التي تنهض بهذا العبء الثقيل؟ ومن هنا نال بعض رؤساء الوزراء في الغرب إجازة لرعاية الطفل، وقامت بعض مستشفيات الولادة في أمريكا بعقد دورات تدريبية للرجال حتى يتعرفوا على مكابدات الأنثى!!

في ظل هذا المفهوم الفلسفي الذي يركز على الملامح الفارقة، بدلا من التركيز على القواسم الإنسانية المشتركة في علاقة الذكر بالأنثى، تتراءى نظرة دعاة (النسوية) إلى اللغة؛ إذ تذهب هذه الرؤية إلى أن لغة النساء مختلفة

عن لغة الرجال؛ ومن ثم فإن التواصل بين الجنسين غير مكتمل، هذا إن تحقق، وتتم المتوالية بالهجوم على ما يسمي ذكورة اللغة، والدعوة إلى تأنيثها، وإلى تهذيب اللغات التي تفضل صيغة المذكر على صيغة التأنيث، لكي يعاد بناؤها بحيث تستخدم صيغًا محايدة أو صيغًا ذكورية أنثوية"[١].

وإذا أمكن أن تسعفنا في هذا الحل الأخير صيغة مثل friend أي صديق، وهي مما يستوي فيه المذكر والمؤنث في الإنجليزية والعربية على سواء، فمن لنا بغيرها من الصيغ والمفردات؟ وحتى كلمة إنسان، وهي تعبير عن الذكر والأنثى، ليست حلا نهائيًّا في هذا المقام؛ لأن المعضلة في نظر دعاة النسوية معضلة نظرية في التحليل الأخير.

وما كان لنا أن نتوقف عند هذه الدعوة بهذا القدر من الريث، لولا أنها ترتبط بظاهرتين أخريين، لهما مساس واضح وتأثير فادح في مستقبل اللغة العربية، وأولاهما: أن القضية تحولت على أقلام بعض أقلام النقاد العرب إلى منهج في تناول النص يشد عراه بجنس مبدعه ذكرًا أو أنثى، وأنثى على وجه الخصوص، ويبحث في هذه العرى عن انعكاسات الجنس في الصورة والأسلوب والتجليات البلاغية لكوامن الشعور والعاطفة، بغض النظر عن القواسم الإنسانية المشتركة بين المرأة والرجل، وأمثال هؤلاء النقاد يقومون بتفكيك الإنسان العربي وتفريغه من وعيه التاريخي بهدف تحريكه آليًا ضمن تروس ماكينة النسق الثقافي المعاصر ولو كان ذلك لحساب ما يدعونه "تأنيث اللغة".

أما ثانية الظاهرتين المشار إليهما فهي أن هذه الدعوة ترتبط في فحواها العميق بعملية استخدام اللغة العامية؛ لأن هذا الاستخدام، شأنه في ذلك شأن تأنيث اللغة –يئول – أيضًا – إلى تفكيك الإنسان العربي وتجريده تمامًا من أرضية الماضي، وذلك بإحلال الواقع محل الوعي بالتاريخ، وتدشين دور العدسة اللاقطة بدلا من دور الذاكرة الحافظة، مع أنه لا غنى عن كلتيهما في إثراء اللغة، لأن الأمر في جوهره لا يعدو ما ألمح إليه المستشرق الإنجليزي "جب" في مستهل الدورة الثالثة لمجمع اللغة العربية، حين قال في خطبته: "ويل

(١) د. عبدالوهاب المسيري: العلمانية، ط٣، دار الشروق، ج١، ص ٣٢٩

للغةٍ مصادرها معجماتها دون الشعور الحي للناطقين بها"! وويل كذلك للغة ينطق الناطقون بها ويكتب الكاتبون فيها طوع أهوائهم، ويضربون بمعجماتها عرض الحائط"[١].

وما دام الحديث قد أفضى بنا في هذا المقام إلى علاقة مجمع اللغة العربية بالتكوينات المجتمعية وضرورة تفعيل هذه العلاقة بشكل عضوي متوازن فإن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى دور المجمع نفسه في تحقيق هذه الغاية؛ فمن الملحوظ أن هذا الدور يتشعب إلى شعبتين: أولاهما تتعلق بنشاط لجانه وما تقره في مجالات التعريب والمصطلحات والترجمة، وآخراهما تتعلق بجهوده في مواكبة شئون الحياة العامة وملاحقة ما تمليه من تجديد الألفاظ والأساليب، فأما الشعبة الأولى فلا سبيل عليها لمنكر؛ لأن أثرها في مجالات الأحياء والطب والهندسة وغيرها : "يتعلق بالعلم ويجري بين الخاصة، ومن السهل أن تراض عليه الألسنة في المدارس، وتؤخذ به الأقلام في المعاجم، وتُجمع إليه الناس في الكتب".

إنما المعضلة – حقًّا – فيما هو منوط بشئون الحياة العامة، فمن المعلوم أن اللغة العربية لابست مرافق العصر الحديث قبل أن ينشأ المجمع بقرن ونيف، فاستحدثت الضرورة في مدى هذا الزمن ألفاظًا بالاشتقاق والتعريب والترجمة، وأساليب سوغها الاستعمال وإن قعدت بها أصول اللغة، وإن من وظيفة المجامع أن تقر ما وجد وتنشئ ما لم يوجد، و"الاستعمال الذي لا يقف ولا ينتهي يتمم القاموس الذي انتهى ووقف٢" على حد تعبير الراحل الأستاذ أحمد حسن الزيات.

وأتصور في هذا المقام أن جهد لجان المجمع وأعضائه في تحديث لغة الحياة وتقنينها ينبغي أن يذاع على أوسع نطاق، وأن يصل إلى شتى جنبات المجتمع على تنوعها واتساعها، وأن تقاس أصداء هذا الجهد قبولاً بها أو رفضًا لها؛ لأن في هذا القياس تسليمًا سابقًا بالنقد النزيه، ومعيارًا دقيقًا لنبض المجتمع في إحساسه بالمجمع، وناهيك به من معيار لصواب المسعي ودقة المقصد، وحسبك بهما على التوفيق من دليل.

---

(١) أحمد حسن الزيات، افتتاحية العدد ١٣٣، من مجلة الرسالة ص ٨١.
(٢) السابق: ص ٨١.

الأدب العربي في كليات وأقسام اللغة العربية بالجامعات المصرية
النص في التحليل الأخير

حين تطالع صحف التخرج في بعض الجامعات العربية تجد مقرر اللغة العربية يتفرد بكونه متطلَّب جامعة، يتحتم أن يجتازه الطالب قبل التخرج، وأحيانًا يتشعب هذا المقرر إلى مقررين إجباريين، أحدهما ينصرف إلى قواعد اللغة وأصولها والتدريب عليها، والآخر يتجه إلى مدخل عام للأدب العربي، شعره ونثره، مع دراسة نصية لعدد من روائع هذا الأدب عبر عصوره المتوالية، واتجاهاته وطرائقه ومدارسه الفنية المختلفة. آنئذ تجتاحك نوازع التمني إلى أن تقتدي جامعاتنا المصرية بلداتها من الجامعات العربية في إدراك أهمية اللغة القومية في بناء شخصية المثقف الجامعي، وإنضاج فكره، من حيث إن إنسان العصر إنما يفكر باللغة.

ومع مشروعية هذا الضرب من التمني فإننا نقصر حديثنا في الورقة الماثلة على «البصر بالوقائع» ومحاولة تقويمه واستكمال أدواته من خلال قراءة عجلى لحال مقرر الأدب العربي في كليات وأقسام اللغة العربية، إيمانًا منا بأن المتخرج في هذه الكليات والأقسام يحمل عبء التدريس للناشئة في مرحلة التعليم الأساسي وما قبل الجامعي، وكيف يتسنى له أداء هذه الرسالة إذا كان زاده مئوفا أو منقوصًا.. كيف وفاقد الشيء لا يعطيه؟!

يسترعى الانتباه أولًا – فوق ما قدمناه من فقدان العربية في الجامعات المصرية ميزة التطلّب الجامعي التي توفرها جامعات عربية- انكفاء هرم التدرج من السهل إلى الصعب في تقديم مقرر الأدب العربي؛ ففي الفرقة الأولى، حيث غضارة الطالب وحداثة عهده بالتخصص، يدرس تاريخ الأدب الجاهلي، فيطالب بإلمامة عن المؤثرات العامة في الأدب الجاهلي: البيئة، والحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والفكرية، وصلات العرب بعضهم ببعض، وصلاتهم بغيرهم، كما يطلب منه معرفة شيء عن التدوين، ولغة الشعر ومصادره وتوثيقه، ومن المنطقي أن يعرج آنذاك على قضية الانتحال والأصالة، وأن يطالع إجمالة عن الفنون الشعرية، وأن يستوعب تراجم وافية

لبعض أعلام الأدب البارزين في ذلك العصر.. ولاحظ أن هذا الزاد جميعه يقدم إلى طالب لم يكد يفارق الطابع العام لمرحلة الدراسة الثانوية!!

أما في الفرقة الثانية فيدرس من عصر صدر الإسلام الحياة العربية وتفاعلها مع الدعوة الجديدة، وأثر القرآن الكريم والحديث الشريف في اللغة والأدب، وأثر الإسلام في الشعر والنثر، كما يدرس الخطابة والكتابة وتطورهما، ومن العصر الأموي يلمّ بالحياة الأدبية وما جدّ عليها، وعوامل تطور الشعر العربي، والخطابة والكتابة وتطورهما، بالإضافة إلى بعض التراجم الأدبية لأبرز مبدعي العصر.

أما في الفرقة الثالثة من التخصص الجامعي في اللغة العربية وآدابها فيدرس الأدب العباسي من حيث: المؤثرات العامة فيه، وبخاصة فيما يتعلق بتطور الشعر وخصائصه الفنية، والنثر وملامحه الجمالية، وازدهار التأليف وأبرز المؤلفات، بالإضافة إلى تراجم أدبية لعدد من الأدباء والشعراء.

وبالتزامن مع ذلك يدرس الأدب الأندلسي، طبقًا لعصوره المختلفة، مع رصد لملامح فنونه عبر هذه العصور، مع تراجم أدبية لأبرز الشعراء والناثرين، وتعريف بأبرز المؤلفات الأدبية ومناهجها.

أما الفرقة الرابعة التي لا يبلغها الطالب إلا بعد أن يستحصد «عوده في حقل التخصص، فمخصصة للأدب الحديث والمعاصر في مختلف فنونه واتجاهاته، مع تحديد أبرز المذاهب الفنية في الشعر والرواية والقصة والمسرحية والمقالة، ودراسة القضايا الأدبية التي أفرزها وازدحم بها العصر»[1]، بالإضافة إلى التعريف برواد الفنون الأدبية وبيان مكانتهم في الحركة الأدبية.

ومع ما يبدو للنظرة العجلى من دقة المنهج الآنف واستيعاب مفرداته لشتى جوانب واتجاهات وموضوعات الأدب العربي عبر عصوره المختلفة، فإن لنا عليه هذه الملحوظات الجوهرية:

أولًا: من حيز الحيّز الزمني؛ نرى المنهج بكل تفصيلاته يقدم في إطار فصل دراسي واحد، ومن خلال أربع ساعات – فقط- أسبوعيًّا، ولسنا ندري

(١) من نص صحيفة التخرج لإحدى كليات اللغة العربية بالجامعات المصرية.

كيف يمكن أن يقدم الأدبان العباسي والأندلسي -مثلًا- في فصل دراسي وفي أربع ساعات فحسب، مع اتساع آماد هذين الأدبين زمنيًّا وموضوعيًّا؟!! بل ولسنا ندري كيف يمكن أن يقدم الأدب الحديث في نفس الإطار الزمني رغم انشعابه بين فنون الشعر والقصة والمسرحية والمقالة وتطور هذه الفنون عبر أمزجة كلاسيكية ورومانسية ورمزية وواقعية؟!! اللهم إلّا إذا اتكأ هذا التقديم على آلية التلقين والاستظهار، بدلًا من طريقة الإدراك والتذوق، وحتى في هذه الحالة لا يمكن أن نتخيل كيف يستظهر أو يتلقن المتعلم كتابًا قائمًا بذاته في فن الشعر، أو نظيرًا له في فن القصة أو فن المسرحية أو فن المقالة، وكل من هذه الفنون يستقل فعلًا بمرجعه في الدرس الأدبي، ومن ثم تكون جسامة العبء الذي يضر بأكثر مما يفيد!!

ثانيًا: من حيث الذائقة الأدبية؛ فمن المنطقي أن يكون تفاعل المتعلم مع المُنْتَج الإبداعي لعصره أشد من تفاعله مع المنتج الإبداعي للغابر من العصور، ومن ثم يكون المنطقي أن يقدم إليه أدب عصره في الفرقة المبكرة من حياته الجامعية، ويتدرج إلى الماضي بقدر تدرجه في سِنِي دراسته، وهكذا يكون اعتدال الهرم التعليمي بجعل الأدب الحديث في الفرقة الأولى والأدب العباسي في الفرقة الثانية وصدر الإسلام والأموي في الثالثة والجاهلي في الرابعة، على أن تزاد الجرعة الزمنية في الدرس بزيادة المادة العلمية وتعدد موضوعاتها واندياح آمادها الزمانية والمكانية، وآنئذ لن يفاجأ طالب وفد لتوّه من مرحلة الدراسة الثانوية بأستاذه الذي يقرأ له معلقة امرئ القيس فيقفه على مواطن الجمال في وصف غدائر صاحبة الشاعر:

غدائرهُ مستشزراتٌ إلى العلا تضلّ المَدَارِي في مثنّى ومرسل

فلا يكاد الطالب يبصر من هذه المواطن ما أبصره أستاذه، ولا يكاد ينفعل من الجمال بما انفعل به، لسبب بسيط، وهو عامل الزمن وما عسى أن يضفيه على مفاهيم الجمال من تطور!!

ثالثًا: تضاف إلى مثالب هذا الهرم المقلوب في المعاملة الزمنية لتطور الأدب العربي مثلبة أخرى تتمثل في تفكيك النظر إلى الظاهرة الأدبية وتجزئ كيانها العضوي الواحد؛ حيث تزدوج بهذه النظرة التي تركز على قضايا

التطور بما هي مُنْتَج زمني نظرات أخرى، بعضها يركز على ثوابت القول وقيمه الجمالية فيدرس نظريات النقد الأدبي وفنون البلاغة العربية من بيان ومعانٍ وبديع، وبعضها يركز على تذوق ما قيل لا على قيمة ما قيل فيدرس النصوص الأدبية، بيد أن الملحوظ في هذه وتلك أنها لا تكاد تخلو مما لمحناه في ظاهرة الهرم المقلوب من جفوة بين المتعلم والظاهرة الأدبية؛ لأنه يدرس النصوص الأدبية بنفس القدر من التعاقب الذي درس به ظاهرة العصور الأدبية، جاهلية ثم أموية ثم عباسية، ثم ما شاء الله مما تلا ذلك من تحقيب نصّي، كما يدرس في الفرقة الأولى علمي المعاني والبديع من البلاغة العربية، ويدرس في الفرقة الثانية قضايا النقد العربي القديم، أما النقد العربي الحديث فيردسه في الفرقة الثالثة بأجناس القول ومفردات النظر التي سبق التنويه بها؛ ومن ثم يقع الدرس البلاغي والنقدي فيما وقع فيه الدرس الأدبي من الافتقار إلى التعامل مع النتاج الإبداعي تدرجًا من الأحدث إلى الأقدم، ولكنه يضيف إلى هذا موبقة أخرى، وهي تجزئ النظر إلى الظاهرة الأدبية حيث إنها في واقع الأمر كلّ عضوي لا يقبل التجزئة.

رابعًا: هذا الكل العضوي الذي لا يقبل التجزئة هو النص الأدبي بكل تجلياته الجمالية، فيه يمكن أن نتوقف عند أطروحاته النقدية والبلاغية، كما يمكن أن نستنبط ما يقرره من قواعد اللغة وأصولها، ومن تكوينات جملها وأنساقها الأسلوبية، ومن وحداتها الصغرى ووجوهها النحوية واشتقاقاتها الصياغية، باختصار يمكن أن نكتشف كل عطاءات اللغة من خلال النص، بوصفه الظاهرة ذات الجوهر الواحد، وإن تعددت وجوهها نحوًا وصرفًا ونقدًا وبلاغة، وحتى هذا المتعدد يكتسب وظيفته العضوية من خلال الكل النصي، ولعله لهذا السبب، وله وحده، أطلق رومان جاكوبسون على إحدى دراساته الرائدة: شعرية القواعد، قواعد الشعرية. من هذه النقطة الأخيرة قد يكون مفيدًا أن نوجز مقترح هذه الورقة البحثية في الأمرين الآتيين:

أ- أن يبدأ المتعلم الجامعي دراسة الأدب العربي ومشتقاته من العصر الحديث، مع التدرج عودة إلى القديم حتى العصر الجاهلي، وحبذا لو

خصصت الفرقة الأولى في كليات اللغة العربية وأقسامها للمداخل والقضايا العامة دون تحكيم مبدأ التحقيب، بل وليت هذه المداخل تطرح متطلبًا جامعيًّا إلزاميًّا، تأكيدًا لهويتنا القومية، وتأكيدًا للذات العربية، وتمكينًا للعلاقة الجدلية الحميمة بين العلم واللغة.

ب- أن يعوّل في دراسة الأدب وما يلوذ به من نقد وبلاغة على دراسة النص الأدبي بوصفه مادة اللغة، ومناطها الأول والأخير، وهو غاية كل آلة لغوية، سواء قصدت إلى إقامة اللسان أو عمدت إلى اجتلاء البيان، وبالنص ومن خلاله يمكن للمتعلم أن يكتسب مهارة في النطق حين يتعود على القراءة الجهرية، وكفاءة الفهم حين يستمع إلى ما يُقرأ، ومهارة التذوق حين يقف على مواطن الجمال، ومهارة الكتابة السليمة حين يعلق على النص بأسلوبه الخاص، وملكة الانتقاد والتحليل حين يطلق لذائقته الأدبية العنان.. فانظر قدر المغانم التي يجنيها طالب اللغة العربية في تخصصه الجامعي حين يكون عليه أن يطالع النص وجهًا لوجه!! النص أولًا، والنص ثانيًا، والنص في التحليل الأخير.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
على سبيل التقديم	٥
الفصل الأول: عن لغة الحوار في العمل الأدبي	١٠
لغة الحوار في السرديات إطلالة على جدلية الحركة والسكون في نقد يحيى حقى	١١
إشكالية الازدواج اللغوي في الحوار الدرامي	٢١
الفصل الثاني عن الشعر والشعراء	٣١
مطالعة حديثة لنص قديم	٣٣
بعض مصطلحات نقد الشعر في التراث العربي القديم	٤١
سعيد عقل شمس الشعر لا تغيب	٤٧
اللغة العربية في جمهوريات آسيا الوسطى المستقلة واقعها وآفاقها	٥٧
الفصل الثالث: عن العربية خارج حدود العربية	٦٣
معطيات الدراسة العربية الحديثة في أوربا (نموذج من تجربة الاستشراق الروسي)	٦٥
تراثنا الشعري في آسيا الوسطى استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية	٧٦
الفصل الرابع: عن العربية والمجتمع	٩٣
عن التكوينات المجتمعية ومواقفها تجاه اللغة العربية	٩٥
الأدب العربي في كليات وأقسام اللغة العربية بالجامعات المصرية	١٠٢
النص في التحليل الأخير	
فهرس المحتويات	١٠٧