

قراءات فى اللغة والأدب والثقافة

د. محمد عبد المطلب





رئيس مجلس الإدارة

د. حسن أبو طالب

سلسلة كتب ثقافية

تم التنفيذ في مطابع دار المعارف
- ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة -
جمهورية مصر العربية

بطاقة فهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

عبد المطلب ، محمد.
قراءات في اللغة والأدب والثقافة / تأليف : محمد عبد المطلب .
- ط ١ - القاهرة : دار المعارف، ٢٠١٥ .
٢٣٦ ص، ٢٤ سم.
تدمك ٥ - ٨٢٣٣ - ٠٢ - ٩٧٧ - ٩٧٨ .
١ - اللغة العربية - تاريخ .
٢ - الثقافة .
٣ - الأدب العربي - تاريخ ونقد .
(أ) العنوان .

ديوى ٤١٩

١ / ٢٠١٥ / ١٩

رقم الإيداع ١٣٧١٢ / ٢٠١٥

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى طريقة كانت
إلا بعد الحصول على تصريح كتابى من دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ - فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

تقديم

(١)

يقول أبوحيان التوحيدى: (الكلام على الكلام صعب)، والصعوبة هنا أن كلامنا سوف يتناول (الكلام العربى) أى (اللغة)، وهو ما يحتاج إلى استدعاء التاريخ الطويل لهذه اللغة، كما يحتاج إلى تتبع لمراحلها المتتابعة، ثم ملاحقة الجهود العلمية التى بذلها علماء العربية الأوائل، وهى جهود تصل إلى درجة الأسطورية، بدءاً من النظر العلمى لما بين أيدي هؤلاء العلماء من مفردات هذه اللغة، وما بين أيديهم من تراكيبيها التى كانت البدايات المبكرة لسحر الإمساك بهذه الأداة، وما يكتنفها من غيبيات اكتنفت هذه البدايات.

وليس من همنا فى هذا التقديم أن نعرض لكل هذه الجهود على نحو تفصيلى، فهى ماثورة فى تضاعيف المدونات التراثية والحديثة، وبخاصة محاولة تفسير النشأة، فهناك من اعتمد قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ [البقرة: ٣١]، ومن ثم قال (بتوقيفية) اللغة، وهناك من قال إن اللغة نشأت بالمحاكاة، محاكاة الصوت للمعنى، وهناك من قال (بالمواضعة) أى الاتفاق على استخدام الكلمة فى الدلالة على كائن أو معنى معين.

لكن المؤكد أن اللغة بدأت محدودة الكم والكيف للتعبير عن المعانى المحسوسة والمجردة فى طبيعتها البدائية، ثم أخذت اللغة تنمو وتتطور وترحل من مرحلة حضارية إلى أخرى معبرة عن الواقع الذى تعايشه على المستوى البشرى وغير البشرى، وعلى المستوى الفردى والجماعى بكل محتوياته التكوينية داخليا وخارجيا، دون أن تنفصل هذه اللغة عن طبيعة مستعملها فى التواصل بينهم، وفى التواصل مع مفردات الكون الحية والجمادة، الساكنة والمتحركة، أى إن اللغة كانت هى الحياة على إطلاقها.

ولما جاء الإسلام كرم اللغة العربية، إذ نزل القرآن ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾ [البقرة: ١٩٥]، وانفتح العرب على العالم، وخرجوا من جزيرتهم لنشر دينهم، حاملين معهم لغتهم بوصفها وسيلتهم فى التواصل مع الآخر مباشرة أو عن طريق الترجمة، وهو ما فتح اللغة العربية على سواها من اللغات، وأصبحت العربية مرسلة ومستقبلة على صعيد واحد، وهو ما أدى إلى تسرب اللحن إلى العربية، ففرغ العرب خوفا على لغتهم، وتحمل مهمة حماية اللغة

اللغويون والنحاة الأوائل من أمثال: على بن أبي طالب وأبي الأسود الدؤلي وعبد الله بن أبي إسحق وأبي عمرو بن العلاء والخليل بن أحمد وسيبويه والكسائي والفراء وسواهم.

(٢)

هذه الإشارات الموجزة للنشأة ضمت كثيرا من القضايا والمسائل التي سوف نعرض لها في إيجاز في هذا الكتاب من مثل: (منطق اللغة ومنطق العقل) و(اللغة والكلام) و(القياس الصحيح والقياس الخاطيء) و(الاقتراض اللغوي) و(موسيقاة اللغة) وغيرها من المسائل التي تشتبك بالبيدات الأولى للغة، كما تشتبك بالتحولات التي مرت بها العربية. ذلك أن الهدف الأساسي الذي نسعى إليه هو تحديد صلة اللغة بالهوية، والمخاطر التي تهدد اللغة، ومن ثم تهدد الهوية، ذلك أننا نعيش زمنا أسميه (زمن اغتراب اللغة العربية) بين أهلها، وكما يقول أبوحيان: (أغرب الغرباء من كان غريبا في أهله)، وأصبح العدوان على اللغة شيئا مقبولا، إن لم نقل شيئا مرغوبا، فسادت (الرطانة) وتفشى (اللحن)، وحجة هؤلاء أن العربية (لغة جامدة) لم تعد تصلح لمصاحبة الحياة الحضارية في هذا الزمن الأخير، ويكاد ينحصر الاهتمام باللغة في هذا الاحتفال السنوي (باليوم العالمي للغة العربية) دون أن يكون لهذا الاحتفال أثر ما في حماية العربية وإنزالها محلها الذي تستحقه في الواقع الحاضر.

وسوف يتابع القارئ بعضا من العدوان على اللغة في مفرداتها وتراكيبها، وهو عدوان ليس له ما يبرره من الضرورة، وامتألت كل وسائل الإعلام بظواهر هذا العدوان عن عمد أحيانا، وعن غفلة أحيانا أخرى، وعن جهل في أغلب الأحيان، ثم انتقل العدوان إلى ألسنة المتحدثين في المناسبات الخاصة والعامة، ووصل الأمر إلى أن البعض أصبح يتباهى بجهله بالعربية، ويباهى بإجادته للغة الأجنبية، وهو في هذا يفقد هويته، وتتشوه طبيعته الثقافية والحياتية، لأن اللغة ليست مجرد مفردات ومركبات، وإنما هي ثقافة وحضارة، كل كلمة فيها كتلة ثقافية متكاملة، وكل تركيب فيها كتلة حياتية حية نامية.

ومن الحق أن نعتزف بأن العدوان على اللغة وهجرها ليس وليد الزمن الحاضر، وإنما كانت بداياته مع الغزو الأجنبي للدول العربية ووقوع ما نسميه (الصدام الثقافي اللغوي)، إذ أدرك الغزاة أن السيطرة على العالم العربي لا بد أن يصحبها السيطرة على هويته اللغوية والثقافية، وقد بدأت مؤشرات هذه المرحلة التدميرية في تاريخ العربية في أخريات القرن

التاسع عشر، وهو ما عبر عنه الشاعر اللبناني (سابا رزيق) ت ١٨٨٩م، إذ يقول فى إحدى قصائده:

أرى لغة الأجداد فى عقر دارها تسام الأذى من كل أحمق أهوج
يطلقها أبناؤها ويمناتها لخطب ولاء الأجنبي المدبج

وهوالموقف ذاته الذى عبر عنه (حافظ إبراهيم) ت ١٩٣٢، إذ يقول:

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم فى الشباب وليتنى عقت فلم أجزع لقول عداتي

وهذا الذى أهم الشاعر (سابا يوسف) فى القرن التاسع عشر واستفحل فى القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، إذ أصبح الأمر ظاهرة اجتماعية لصيقة بالواقع اللغوى، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: (ظاهرة الطبقات اللغوية) على نسق (الطبقات الاجتماعية)، إذ أصبح لعامة المجتمع لغتهم بثنائيتها (الفصيحة والعامية) وللخاصة لغتهم (الهجين) التى تتغلب فيها المفردات الأجنبية على المفردات العربية، بل وصلت الظاهرة إلى ذروة قسوتها فى أن أصبحت اللغة الأجنبية هى (اللغة الأم) لبعض فئات المجتمع، بل تحولت الظاهرة إلى كارثة ثقافية، إذ أصبحنا نتعلم باللغة الأجنبية فى كل مراحل الدراسة بدءاً من البدايات التعليمية فى (الحضانات) إلى قمة المراحل فى الدراسات العليا، بدلا من أن نتعلم اللغة الأجنبية.

(٣)

ومن البديهي أن اللغة من منتجات الثقافة، والعلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين المقدمة والنتيجة، والمقصود بالثقافة: الواقع الحياتى والإبداعى للمجتمع فى كل تحولاته الصاعدة والهابطة، التقدمية والتراجعية، الهادئة والعنيفة، ومن يتابع مفردات اللغة سوف يتكشف أنها مفردات الواقع الحياتية والجمالية والمادية والمعنوية والواقعية والروحية، الدائمة والمؤقتة، ذلك أن الثقافة سلطة يخضع لها الجميع تلقائيا، بوعى أو بدون وعى، وهو ما يمكن متابعته فى (محور الثقافة) فى هذه القراءة، مع تفسير مبررات التعبير (بالقراءة) بدلا عن (النقد)، لأن النقد معنى بإصدار الأحكام التى قد تظلم الثقافة ذاتها من خلال ظلمه للنص المقروء، وهو ما لا يكون مع مصطلح (القراءة) التى تعتمد التحليل حيناً.

والتأويل حيناً، والتفسير حيناً ثالثاً، ثم تترك للمتلقى مهمة إصدار الأحكام بالقبول أو الرفض.

وتكاد تلاحق الثقافة مجمل الوقائع الإبداعية معتمدة بعض نوعيتها في (النص النسوي والنص الذكرى)، على الرغم من أن النسوية الجديدة ترفض هذه القسمة النوعية، وتعتمد النصية في عمومها الإبداعي أو الإخباري، ثم تتابع بعض تقنيات النصية في بناء الصورة عموماً، أو الصورة التشبيهية خصوصاً، إلى غير ذلك من منتجات الثقافة التي يضمها هذا المحور.

(٤)

ومن المهم الإشارة إلى أن هذه القراءات قد تتابعت في أزمنة مختلفة وسياقات مختلفة، لكنها - في مجملها - تمثل نوعاً من الإضاءة التي تتسلط على بعض المناطق التي تحتاج إليها، سواء في ذلك المناطق الحياتية اليومية، أم المناطق الإبداعية الجمالية، فهي أشبه بمصباح (ديوجين) الذي لا يضيء لنفسه، وإنما يضيء للساثرين.

□□□

القضايا الكلية

اللغة العربية والهوية

(١)

إن البداية المنهجية للبحث والدراسة، تقتضى تحديد المفردات والمصطلحات التي تقدم على دراستها، ومن ثم فإن المنهجية أن تبدأ بتحديد مفهوم (اللغة) يقول ابن جنى: هي: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»^(١)، ويتسع هذا المفهوم إلى الوعى بأن اللغة: ما تحفظه الذاكرة الجماعية لمجتمع لغوى معين، وهذا المحفوظ يضم مفردات هذه اللغة - التي تم التواضع عليها - ويضم قواعدها التي تنظم العلاقة بين هذه المفردات عندما تتحول إلى (كلام)، والكلام: اللفظ المستقل بنفسه المفيد لعناه، وهو ما أطلق عليه (الجملة)، نحو (خالد مجتهد) و(قام خالد) و(فى البيت خالد)، ولا كذلك (القول)، إذ المقصود به كل ما يتلفظ به اللسان، سواء أكان تاما أم ناقصا، مفيدا أم غير مفيد، فالكلام أعم من القول^(٢). وكان سيبويه سابقا فى تحديد أقسام الكلام، فجعله: «مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسأتيك غدا، وأما المحال: فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: أتيتك غدا، وسأتيك أمس، وأما المستقيم الكذب، فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر - أى كل ماء البحر - ونحوه، وأما المستقيم القبيح، فأن تضع اللفظ فى غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكى زيدا يأتيتك، وأشباه هذا، وأما المحال الكذب، فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس»^(٣).

ومن البدهى أن الذاكرة الفردية لا تمتلك القدرة على استيعاب اللغة استيعابا كاملا بكل مفرداتها، وكل قواعدها، ولهذا اهتم اللغويون بالترقية بين (اللغة والكلام)، ذلك أن اللغة

(١) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣م: ١/٣٣.

(٢) انظر السابق: ١٧/١.

(٣) الكتاب - سيبويه - تحقيق عبدالسلام هارون - دار القلم سنة ١٩٦٦م: ١/٢٥، ٢٦.

تسكن الذاكرة، والكلام هو الإجراء التنفيذي لهذه اللغة، ومع تنامي هذا الإجراء وتشعبه واتساعه، تنمو اللغة تلقائياً لتلاحق التحولات الحضارية والثقافية، ويتمكن المتكلم بها من التعبير عما في ذهنه من فكر، وفي نفسه من مشاعر وانفعالات، وما يقع عليه بصره، ويترك سمعه، وما يصل إليه بالحس والذوق، وبهذا يتحقق له التواصل والاتصال مع غيره من أهل لغته.

ومن المهم أن نحدد صلة هذا المفهوم - أي منطق اللغة - بمنطق العقل، إذ إن المنطق العقلي يقوم على المقدمات الصحيحة التي تسلم إلى نتائج صحيحة، وهذا المنطق هو الذي ينظم حياة البشر في علاقاتهم ببعضهم، وعلاقاتهم بمن حولهم وما حولهم، وهذا يغير منطق اللغة بعض المغايرة، ذلك أن منطقها يقوم على الفهم والإفهام في البيئة اللغوية الواحدة، وهو المنطق الذي رأينا كيف حدده سيبيويه في أقسام الكلام، فإذا خرج فرد من أفراد هذه البيئة على هذا المنطق، حكم عليه بالشذوذ اللغوي عند فئة نحوية معينة، وتوقفت فئة أخرى عن إصدار مثل هذا الحكم.

وهذا وذاك يقتضى أن نعرض في إيجاز لمدرستين نحويتين مؤسستين لمنطق اللغة، وهما: مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة، وقد سيطر على المدرستين الحرص على تثبيت الظاهرة اللغوية من ناحية، ومتابعة تغيراتها من ناحية أخرى، وقد احتكمت مدرسة البصرة بزعامه سيبيويه (١٤٠ - ١٨٠هـ) للعقل في متابعة الكلام العربي في استعمالته الغالبة، وما خرج عن هذه العقلانية، حكم عليه بالشذوذ، وفي مقابل ذلك، كانت هناك مدرسة الكوفة بزعامه الكسائي (١١٩ - ١٨٩هـ) التي اعتمدت المتابعة الوصفية، أي أن الحكم يكون للسابقة لا للقاعدة، فالأداء العربي هو النموذج الذي نحتذيه، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب، ثم وصفه بالشذوذ، فمعيار الصواب والخطأ، هو الاحتكام إلى ما قيل، لا إلى ما كان يجب أن يقال^(١).

ويجب أن ندرك أن حديثنا عن اللغة على هذا النحو، ليس المقصود منه أن ننشغل باللغة بوصفها مجموعة من الكلمات لها دلالاتها المحددة، إنما المقصود (الفكر) الذي تعبر عنه هذه اللغة، إذ إن اللغة والفكر متلازمان، فلا لغة بلا فكر، ولا فكر بلا لغة، بل إن اللغة لا تعبر عن الفكر فحسب، بل إنها عنصر مكون في هذا الفكر، وهو ما يطرح عدة تساؤلات عن علاقة دقة الفكر بدقة اللغة التي تعبر عنه، وهل يمكن أن يؤدي خلل الفكر إلى خلل في اللغة؟ أو أن يؤدي خلل اللغة إلى خلل في الفكر؟

(١) ذاكرة النقد الأدبي - د. محمد عبد المطلب - المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠٨م: ٣٠، ٣١.

إن الإجابة التى نرتضيها: أن العلاقة بينهما علاقة جدلية فيها الأخذ والعطاء، ولكى تكون العلاقة صحيحة، لابد أن يربط المتكلمون بالعربية لغتهم بمجريات الحياة، والتحويلات الحضارية، ولاشك أن استحضر موقف الكوفيين من اللغة، سوف يكون عاملا حاسما فى استخدام اللغة دون خوف من (الشذوذ اللغوى) الذى يخرج صاحبه من فردوس هذه اللغة.

وربط الفكر اللغوى بالحياة والواقع يفتح أمام المتكلمين طريقين للاستعمال حسب القدرة والكفاءة، الطريق الأول أن توظف اللغة لتحقيق التواصل المباشر مع الإنسان والأشياء، كأن نخبر عن أحوال الطقس بأنه (بارد فى الشتاء وحار فى الصيف، ومعتدل فى الربيع) أو أن نقول: (إن الأخ الأكبر يزيد فى العمر على أخيه الأصغر)، والطريق الآخر أن توظف اللغة للتعبير عن معنى نفسى وعاطفى، كأن نقول: (الطريق من حمص إلى دمشق ممتع)، ويلاحظ أن كلا الطريقين يتيحان لمستعمل اللغة مجموعة من الاستعمالات التعبيرية التى يتوفر فيها قدر كبير من الحرية فى اختيار المفردات أولا، وفى الربط بينها بعلاقات نحوية ثانيا، ونحترس من مقولة الحرية، لأن الحرية التى نقصدها، هى الحرية التى تحترم نظام اللغة التركيبية، وإن كان متاحا الخروج على هذا النظام فى توظيف المفردات خارج مرجعيتها المعجمية فى الطريق الثانى، حيث تمتزج اللغة بالبلاغة، ويكون المجاز مستند هذا الخروج.

(٢)

إن كلامنا عن منطق اللغة ومنطق العقل والعلاقة بينهما، كان له نوع حضور عند اللغويين عندما لاحظوا أن اللغة تضم كما وافرا من المفردات التى يتوافق تركيبها الصوتى مع الدلالة التى تشير إليها، أى أن المنطوق يتوافق مع المعقول، وقد أخذ هذا التوافق تعبيرا يدل على أن علاقة الكلمة بالدلالة علاقة طبيعية، ومن هذه الدوال ما يدخل (حقل الحيوان) مثل: (رغاء الناقة) و(هدير الجمل) و(صهيل الفرس) و(نهيق الحمام) و(نباح الكلب) و(زئير الأسد)، وغيرها من مفردات هذا الحقل.

ومن هذه الدوال ما يتصل (بحقل الطبيعة البشرية) مثل: (الهمس والقهقهة والغمغمة والنحنحة والولولة)، ومن هذه المفردات ما يتصل (بحقل الطبيعة) مثل: (خرير الماء) و(هزيم الرعد) و(حفيف الشجر) و(صرير الباب) و(قعقة السلاح)، ثم هناك مفردات

تنتمي لحقل (الطير والحشرات) مثل: (هديل الحمام) و(نعيب الغراب) و(فحيح الحية) و(نقيق الضفدع) و(صرير الجراد).

وتصل المطابقة بين منطوق اللغة ومنطق العقل إلى مجموعة الصيغ المجردة، إذ تضم اللغة مجموعة من الصيغ العرفية ذات دلالة محددة، ومنها:

- ١- فَعَل: وتدل على التكاثر مثل: (كَبَّرَ وَغَلَّقَ وَطَوَّفَ).
- ٢- تفاعل: تشير هذه الصيغة إلى ثنائية الطرفين، مثل (خاصم وضارب)، أو أكثر من طرفين، مثل: (تخاصموا وتضاربوا).
- ٣- استفعل: تعطي الصيغة دلالة التكلف مثل: (استعظم واستكبر) كما تدل الصيغة على الطلب مثل: (استطعم واستسقى).

٤- انفعل: وفيها معنى المطاوعة، نحو (كسرت الإناء فانكسر) و(قلبته فانقلب).

٥- أفعل: وتدل - غالبا - على اللون مثل: أحمر وأبيض وأخضر.

٦- فعلان: وتدل على الحركة والاضطراب مثل: الغليان والهيجان.

٧- فُعال: وتشير - غالبا - إلى الأوجاع مثل: (الصداع والزكام والسعال) كما تشير إلى بعض الأصوات مثل: (الصراخ والنباح).

٨- فعلة: وهذه الصيغة أوغل في المحاكاة الصوتية، مثل (الصرصر والغرغرة)^(١).

وعندما عرضنا لبعض الصيغ، عرضنا لما تدل عليه في الغالب، إذ إن لكل منها إشارات دلالية أخرى، لكنها تأتي على القلة، كما أننا ندرك أن هناك صيغا أخرى غير التي عرضنا لها، وحجتنا: أن الحاضر يدل على الغائب.

وقد عقد ابن جنى بابا لهذه الظاهرة - أي توافق المبنى مع المعنى - أسماء: (باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني)^(٢)، وهذه العناية بمتابعة مثل هذه الظاهرة، تلاحظ أن مثل هذه الصيغ التي رصدها اللغويون محدودة الكم في اللغات، ومنها اللغة العربية، مما يعني أن التوافق بين منطوق اللغة ومنطق العقل غير متحقق بالنظر في المتابعة التطبيقية، فضلا عن أن المقولة اللغوية الأساسية: هي أن العلاقة بين (المدلول والمدلول) علاقة اعتبارية أو تعسفية

(١) انظر: فقه اللغة وسر العربية - الثعالبي - حققه مصطفى السقا وآخرون - الباني الحلبي بمصر سنة ١٩٧٢م:

٢٦٣ - ٢٦٦.

(٢) الخصائص: ١٥٢/٢ وما بعدها.

كما ذكر باختين ومن قبله سوسير^(١)، ومن قبلهما أشار ابن جنى إلى هذه الاعتبارية بوصفها عملية اتفاق بين مستخدمى اللغة: «كأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء المعلومات، فيضعوا لكل واحد منها سمة ولقبا، إذا ذكر عرف به مسماه ليمتاز عن غيره»^(٢)، وهذه الاعتبارية تتحكم فى عملية المواضع الأولى، ثم تتحول من الاعتبارية إلى العرفية، إذا ذكر الاسم عرف مسماه.

وتهتز العلاقة بين منطق العقل ومنطق اللغة بالنظر إلى أن اللغة تضم مجموعة من الكلمات التى تدل كل مجموعة منها على معنى واحد، وهو ما أسماه اللغويون (الترادف)، كما تضم مجموعة من الكلمات، تعبر كل كلمة منها عن عدة معان، وهو ما أطلق عليه (المشترك اللفظي) وفوق هذا كله، فإن المعروف أن الأصوات اللغوية وما تدل عليه، تتطور مع مرور الزمن، وبرغم أن الثقافة العربية لم تمتلك بعد (معجما تاريخيا) يتابع تحول الدوال من دلالة إلى أخرى، برغم ذلك، نلاحظ بنظرة سريعة أن كثيرا من المفردات التى نستعملها اليوم لم تحافظ على مرجعيتها الدلالية القديمة، بل انتقلت من زمنها الأول إلى زمننا ملاحقة التطور الحضارى، مثل مفردة (السيارة) التى كانت تدل قديما على (القافلة التى تسير)، و(القطار) كان يدل على (قافلة الجمال التى يتبع بعضها بعضا) وقد تغيرت دلالة الكلمتين لتدلا على بعض أدوات الحضارة، دون أن ينغى ذلك وجود علاقة ما بين المعنى القديم والمعنى الجديد.

وفى الحق أن ما ذكره اللغويون عن (الترادف) و(المشترك اللفظي) يحتاج إلى إعادة نظر، لأن اللغة العربية - فيما أراه - لغة سياق، قبل أن تكون لغة معجم، صحيح أن المعجم يقدم الدلالة الوضعية لكل مفردة، لكنه يعمد إلى إدخال المفردة فى سياقات تركيبية متعددة، ومع اختلاف السياق، تختلف الدلالة المقصودة، ويكاد يقدم المعجم سيرة ذاتية للمفردات بإدخالها هذه السياقات المختلفة، وهى سياقات لغوية تستحضر المفردة مصاحبة لمجموعة من المفردات السابقة أو اللاحقة، وهو ما يتجلى على نحو واضح فى (لسان العرب) لابن منظور.

وارتباط الدلالة بالسياق وسع الإشارة الدلالية الصادرة من المفردة الواحدة، أو لنقل: إنه أعطاها القدرة على إنتاج دلالات متعددة، وبهذا استطاعت أن تحافظ على وجودها

(١) الماركسية وفلسفة اللغة - ميخائيل باختين - ترجمة محمد البكرى ومعنى العيد - توبقال سنة ١٩٨٦م: ٧٣.

(٢) الخصائص: ٤٤/١.

اللغوى لمئات السنين، ويمكن أن نستشهد هنا بالفعل (ضرب) الذى ارتبط بعدة حقول دلالية بفاعلية السياق.

أولها: حقل الاعتداء المادى والمعنوى:

- أ - ضربه بالعصا: أصابه.
 - ب- ضربت العقربُ الرجل: لدغته.
 - ج - ضرب بالشر: أسرع به.
 - د - ضرب على يده: منعه من التصرف.
 - هـ- ضرب عليهم الذلة: أذلهم.
- ثانياً: حقل الحركة المادية والمعنوية:
- أ - ضرب فى الطريق: سار فيه.
 - ب- ضرب فى الماء: سبح.
 - ج - ضرب الخيمة: أقامها ونصبها.
 - د - ضرب العرق: نبض.
 - هـ- ضرب الشيء بالشيء: خلطه.
 - ز - ضرب الدهر بيننا: فرقنا.
 - ح - ضرب عنه صفحا: أعرض عنه.

ثالثاً: حقل الثبات والاستقرار:

- أ - ضرب الليل أطنابه: طال واستمر.
 - ب- ضرب فى الأرض: أقام بها.
 - ج - ضرب الضريبة: فرضها وأوجبها.
- ونقول أيضاً:

- أ - ضرب كذا فى كذا: كزّره بقدره.
- ب- ضرب أحماسا فى أسداس: دبّر وتحير.
- ج - ضرب القداح: حدّد أنصبة كل فرد^(١).

وربما لهذا وجدنا بعض المدونات القديمة تنفى ظاهرة الترادف، وهذا ما يقرره أبو هلال العسكري فى قوله: «إن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء

(١) انظر: لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٩م: ضرب.

مرة واحدة فعرف، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة، وواضح اللغة حكيم، لا يأتي فيها بما لا يفيد، فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الأول، كان ذلك صواباً، وهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الأعيان في لغة واحدة، فإن كل واحد منهما يقتضى خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثاني فضلا لا يحتاج إليه»^(١).

والأمر على هذا النحو بالنسبة (للمشترك اللفظي) الذي تؤدي فيه المفردات معنيين منفصلين، إذ إن مفرداته محدودة، مثل لفظة (الخال) التي تطلق على أخ الأم، وتطلق على الشامة في الوجه، وأما الكثرة التي رددتها كتب اللغة لمفردات هذا المشترك، فإن التأمل فيها يردها - غالباً - إلى المجاز، مثل كلمة (الهلال) التي تطلق على هلال السماء، كما تطلق على (قلامة الظفر) لمشابتها الهلال، ثم تطلب على (حديدة الصيد) للمشابهة ذاتها^(٢).

(٣)

واضح أن المغايرة بين منطقتي اللغة ومنطق العقل، قد أكسب اللغة قدراً وافراً من الحرية في المواضع بكل عفويتها، ثم تحولها إلى (عرفية)، بكل لزوميتها، وزاد من هذه الحرية ارتباط دلالة الكلمة بالسياق الذي ترد فيه، سواء في ذلك السياق الداخلي الذي يربط دلالة الكلمة بما جاورها من كلمات، أو السياق الخارجي الذي يربطها بالغرض العام. ويستعين النحاة واللغويون (بالقياس) لتوسيع دائرة هذه الحرية اللغوية، لأنه يعمل على (استنباط المجهول من المعلوم)، ويؤازره في هذه المهمة (الاشتقاق). لأنه يتيح للغة أن تستحدث صيغاً من مادة لغوية غير مألوفة، قياساً على مادة لغوية مألوفة، أي أن المصطلحين قد ساعدا اللغة على استيعاب التطور الحضاري بكل مستجداته التي لم يكن لها عهد بها.

وواضح أن القياس عملية عقلية فردية، يقوم بها شخص مؤهل استجابة لهذه التطورات الحياتية والحضارية، ثم تتحول الفردية إلى جماعية، بحيث يصبح من المتاح لأفراد البيئة اللغوية استخدام هذه المستجدات القياسية، لكن المؤسف أن هذه الفردية، أوهمت البعض

(١) الفروق اللغوية - أبو هلال العسكري - تحقيق حسام الدين المقدسي دار الكتب العلمية سنة ١٩٨١م: ١٠، ١١.

(٢) انظر: دلالة الألفاظ - د. إبراهيم أنيس - الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦م: ٢١٤.

أن القياس عملية مباحة للجميع ممن يتكلمون العربية، ومن ثم ظهر ما أسميه (القياس الخاطئ) إذ يقدم البعض على استحداث صيغة قياساً على صيغة سبق له سماعها، دون أن يتنبه إلى الفروق التي تباعد بين صيغته الجديدة، والصيغة التي قاس عليها، ويزداد الأسف عندما يرتفع صوت هؤلاء بأنهم يدعون إلى (تطوير اللغة) لكي تواكب التطور الحضارى.

وخطورة هذا القياس الخاطئ، أنه ساعد فى أن تفسد على الناس لغتهم، ذلك أن معظم هذه المفردات التي استحدثوها لها بدائل صحيحة ومألوفة تؤدى المعنى نفسه، بل ربما أدته على نحو أدق وأقرب إلى ذهن المتلقى، إذ إن كثيراً من هذه المستحدثات غائمة الدلالة بالنسبة للمتخصص، فضلا عن عامة المثقفين، ويمكن فى هذا السياق أن نرصد بعض الكلمات المستحدثة اعتماداً على هذا القياس الخاطئ.

سمع المتكلمون بالعربية صيغ الفعل (دحرج وبعثر وزلزل) ومضارعها (يتدحرج ويتبعثر ويتزلزل) فإذا بهم يقيسون عليها الأفعال: (وضع وفصل ووقف) فيستحدثون: (تموضع وتمفصل وتموقف)، وفساد القياس هنا قائم على أن صيغ دحرج وبعثر وزلزل، رباعية، وزنها الصرفى فى المضارع (يتفعلل)، أما الصيغ الجديدة، فهى من أفعال ثلاثية، ومن ثم كان القياس خاطئاً، وينضاف إلى ذلك أن المتلقى يتوقف أمامها، لأنه لا يخترق الصيغة إلى المعنى مباشرة، وهذا إذا صح فى اللغة الأدبية، فإنه لا يصح فى لغة التخاطب، فضلا عن أن الصيغ المستحدثة لا تتوافق مع الذوق الصياغى الغالب فى العربية، يقول العلوى: إن الأوزان العربية ثلاثة «ثلاثية الحروف، ورباعية وخماسية، وأكثرها استعمالاً هو الثلاثى لخفته، وأبعدها استعمالاً، الخماسى لكثرة حروفه، وأوسطها الرباعى لحصوله بين الأمرين»^(١).

ومن هذا القياس الفاسد، ما لاحظته البعض من أن اللغة تضم الأفعال: (يخال - ينال - ينام) وماضيها (خال - نال - نام)، فإذا ببعض المولعين باستحداث مفردات جديدة دون ضرورة، يهجمون على الفعل (طال يطول) ليصيغوا منه فعلاً جديداً: (يطال) بفتح الياء والطاء، وهو ما يجعل المتلقى يوجه سؤالاً لمستحدث هذه الصيغة عن دلالتها؟ ثم يأتى السؤال الثانى عن سبب استحداثها برغم أن الفعل (يطول) أخف نطقاً، وأقرب إلى الذهنية

(١) الطراز - يحيى بن حمزة العلوى - المقتطف بمصر سنة ١٩١٤م: ١١٠/١٠٩/١.

العربية، ويزداد الأمر غرابة عندما تتابع مادة هذا الفعل (ط و ل)، فهي من المواد التي تعددت صيغها لتكون صالحة للسياق الذي يحتويها، وهذه الصيغ:

أ - طال - طالت - طولاً.

ب- طويل - طويلة - طويلاً - أطولاً.

ج - أطول - طولى.

د - أطال - طول - تطول - تطاول - التطويل - استطال - المستطيل - إطالة - إطوالاً.

هـ- طائل - مطاولة - الطول.

و - الطيل - الطيال - الطاولة - المطول - المطول.

أى أن المادة تقدم سبعا وعشرين صيغة مستعملة، فما الدافع لاستخدام هذه الصيغة دون حاجة لها في المجتمع اللغوى، والذي أراه أن الدافع إلى ذلك ليس الحاجة، وإنما ادعاء الحدائث والتطوير.

وفى سياق (القياس الخاطئ) نعرف أن اللغة تضم (تعالم وتصافح وتقاسم وتسامح) من الأفعال: (علم وصفح وقسم وسمح)، وإذا ببعض من يحبون أن تنسب إليهم صفة (المجددين فى اللغة) يقيسون على الصيغ السابقة صيغة (تراتب) من (رتب) أو (رتب)، وهذا هو القياس الخاطئ لأنه ليس فى اللغة العربية فعل (تراتب)، وفى اللغة صيغ متعددة تنتمى إلى (رتب)، (الترتب) وأقول: (رتب رتوبا وترتيباً) ومنها (الرتبة والرتب والترتيب والراتب والرواتب والترتب والترتيب) فما الحاجة الماسة التى دفعت هؤلاء إلى استحداث صيغة ليس لها وجود، وليس هناك حاجة ملحة إليها.

إن جماعة القياس الخاطئ غاب عنها أن اللغة (لا تطور)، وإنما (تتطور) لكن عقيدة البعض فى أن اللغة يجب أن تتطور، راجع لخلفيتهم الفاسدة، وعندما أقول (جماعة) أقصد من يدعون الحدائث دون وعى بجوهر الحدائث، ومن أجل هذه الحدائث المدعاة، جاء الهجوم على صيغة من أهم الصيغ فى العربية، (صيغة النسب)، التى تضيف للكلمة دلالة إضافية لم تكن فيها، وذلك بأن نلحق بالاسم ياء مشددة مكسور ما قبلها، فننسب إلى دمشق (دمشقى) وبغداد (بغدادى)، وإذا كانت الكلمة المنسوب إليها جمعاً، وجب ردها للمفرد قبل إضافة ياء النسب، فنقول فى مساجد (مسجدى) وفى أولاد (ولدى) وفى جنود (جندى)، وإذا لم يكن لصيغة الجمع مفردة من لفظها، جاز النسب إليها مباشرة، مثل

قوم (قومي) ونسوة (نسوي)، وإذا كانت الصيغة مستعملة بوصفها مفردا، جاز النسب إليها مباشرة، مثل: (الجزائر والمدائن والإمارات) فنقول: (جزائري ومدائني وإماراتي)، وهناك جموع تحولت إلى العلمية مثل (الأنصار) فيجوز النسب إليها مباشرة: (أنصاري) ومع كل هذا التيسير الذي أتاحتها اللغة لمن يستعملها، نجد البعض يخترقون قاعدة النسب بحجة التجديد - أيضا - دون حاجة حقيقية لهذا الاختراق، فينسبون إلى صيغة الجمع مباشرة، وشاعت على ألسنتهم مفردات (مؤساتي) نسبة إلى (مؤسسات) و(غرائبي) نسبة إلى (غرائب) و(الدولي) بتشديد الدال مع ضمها، نسبة إلى (دول)، وكأن صيغا مثل: (مؤسسي وغريبي ودولي - بفتح الدال وسكون الواو، صيغ قبيلة أوثيلة على اللسان، يقول ابن مالك في ألفيته:

والواحد اذكر ناسباً للجمع إن لم يشابه واحداً في الوضع

وأظن سبب العدوان على اللغة على هذا النحو يرجع إلى أن من استخدموا القياس الخاطئ ليسوا من أهل الاختصاص المؤهلين، وهو ما يقتضى منا وقفة موجزة حول هذا المصطلح الخطير: (أهل الاختصاص).

(٤)

انتهينا في المحور السابق إلى أن (القياس) ليس حقا مباحا لكل الناطقين باللغة، وإنما هو مهمة (أهل الاختصاص)، ومن المعروف أن الثقافة العربية تحتفظ بمجموعة من (الجمل الاصطلاحية) التي صاحبت مسيرتها التاريخية الطويلة في المجالات المختلفة: (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفقهية)، وغالبا ما تعبر هذه الجمل عن مضمون واحد أو متقارب، ومن هذه الجمل: (أهل الاختصاص) و(أهل الصنعة) و(أهل المعرفة) و(أهل العلم)، وكلها تشير إلى أن كل فن من فنون الحياة العقلية والعاطفية والجمالية واللغوية والعملية، له متخصصون، أو لنقل (خبراء) بالمعنى المحدث، ذلك أن لكل فن قواعده وأصوله، وله موضوعه الذي يبحر فيه الخبير بخبرته، (فالطب) موضوعه بدن الإنسان، والخبير بالطب يبحث عن أحوال صحته ومرضه، ويقترح له الدواء المناسب، وعلم (النحو) له موضوعه (اللفظ والمعنى) وخبير النحو يدرس أحوالهما الدلالية والقاعدية من جهة الوضع اللغوي والاستعمال.

ومع العلم بالقواعد والأصول، لا بد من استيعاب تاريخ هذا العلم الذى يمارس فيه الخبير عمله على المستوى النظرى، وعلى المستوى التطبيقى، فعالم الرياضيات - مثلا - لن يتحقق له هذه الصفة إلا إذا وقف على ما أنجزه البحث فى الرياضيات قبله، وما توصل إليه هذا البحث من نتائج، وناقد الأدب، لن يكون مؤهلا للتعامل مع النص إلا بعد أن يستوعب الجهود السابقة عليه تنظيرا وتطبيقا، فأهل الاختصاص هم الذين توفرت فيهم هذه الشروط، وبحق هذا يكون مشروعا لهم قراءة موضوعهم، وإبداء الرأى - فى مرحلة أولى - ثم إصدار الحكم بعد ذلك.

ومن الضرورات المنهجية أن نفرق بين الأمرين (إبداء الرأى وإصدار الحكم) ذلك أن إبداء الرأى حق عام لأهل الاختصاص، ولغير أهل الاختصاص، وصاحب الرأى قد تكون له معرفة بأصول الفن الذى أبدى رأيه فيه، وقد يكون فاقدا لهذه المعرفة، ومع القصد، يحتكم لذوقه الخاص، فينظر فى لوحة تشكيلية، ويبدى إعجابه أو عدم إعجابه بها، والقارئ العام - غير المتخصص - يقرأ قصيدة شعرية أو نصا سرديا، ويقبله أو يرفضه مستندا - أيضا - لذوقه الخاص، دون أن يمتلك الخبرة الصحيحة بفن الرسم أو الشعر أو السرد، وكل ذلك شئ، وإصدار الحكم شئ آخر، لأن إصداره يحتاج إلى مبررات فنية وعلمية، لا يمتلكها إلا أصحاب الاختصاص.

لكل هذا يجب أن نسأل من أصدر الحكم بالرفض أو القبول، بالحسن أو القبح: هل أنت من أهل الاختصاص فى هذا الفن أو ذاك؟ وهل أنت على دراية كافية بقواعد وأصول فن الرسم أو الشعر أو السرد؟ إذ لم تكن من أهل الاختصاص، فليس من حقك إصدار (أحكام القيمة)، وعلى هذا التأسيس لا يصح لأهل الاختصاص فى فن معين، أن يصدروا الحكم فى غيره من الفنون التى لا تدخل فى دائرة اختصاصهم، لأن الحكم - فى هذه الحالة - يكون مجرد انطباع ذاتى بعيدا عن الموضوعية.

واضح أن مقولة (أهل الاختصاص) مقولة عريقة فى الثقافة العربية، وهذا ما نلاحظه فى زمن صدر الإسلام، حيث كان لكل صحابى تخصصه الدقيق برغم أنهم تلقوا الدين والشريعة من الرسول (ﷺ)، (فعلى بن أبى طالب) كان تخصصه الدقيق فى القضاء، و(معاذ ابن جبل) فى الحلال والحرام، و(أبى بن كعب) فى القراءات القرآنية، و(ابن عباس) فى التفسير والتأويل.

وهذا شبيهه بما نحن عليه اليوم في المؤسسة الأكاديمية، فقد يكون الأستاذ عالماً في العربية عموماً، لكن تخصصه الدقيق قد يكون في (النحو) أو (اللغة) أو (البلاغة) إلى آخر هذه التخصصات التي تنتمي للتخصص العام.

وهنا يستعيد السؤال حضوره مرة أخرى: هل من ضرورة التخصص في فن معين أن يمارس المتخصص هذا الفن، ليتحقق التوافق بين الوعى النظرى والممارسة العملية؟، ويجيبنا التراث عن هذا التساؤل، لأن السؤال قديم جديد على صعيد واحد، إذ جرى هذا السؤال في الزمن العربى القديم حول (نقد الشعر)، وهل من ضرورة التخصص أن يكون الناقد قد قال الشعر؟

يرى ابن رشيقي أن (أهل صناعة الشعر) أبصر به من العلماء الذين يجيدون ما فى الشعر من نحو ولغة وغريب ومثل وخبر، وإن كان بعض الأعراب يرون أن ذلك ليس من ضرورة الناقد المتذوق، ويروى - فى ذلك أن أحد هؤلاء الأعراب جاء (خلف الأحسن) - أحد الرواة والنقاد القدامى - وقال له: «لا أبالي إذا سمعت شعراً أستحسنه، ما قلت فيه أنت وأصحابك.. فقال له: إذا أخذت درهما تستحسنه، وقال لك الصيرفى إنه ردىء، هل ينفعك استحسانك له؟»^(١).

أما من يرى أن (أهل الصناعة) يجب أن يكونوا ممن مارسوها، فهم غالباً من المبدعين الذين لا يتقبلون كلام النقاد تقبلاً حسناً، لأن معظم هذا النقد كان يتجه إلى رصد المآخذ السلبية، وفى أحد المجالس الأدبية أصدر البحترى حكماً بأفضلية (أبى نواس) على (مسلم ابن الوليد)، فقيل له: إن (ثعلباً) - أحد النقاد القدامى - لا يوافقك على هذا الرأى، «فقال: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه» ومثل هذا قاله الجاحظ: «طلبت علم الشعر عند الأصمعى، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب»^(٢).

(١) العمدة فى صناعة الشعر ونقده - ابن رشيقي - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥م: ٧٥/١.

(٢) السابق: ٨٣/٢، ٨٤.

والمؤسف أن ما حملته إلينا التراث، لم يعد له احترامه فى الزمن الأخير، حيث أصبح الجميع أصحاب فتوى فى كل فن دون مراعاة التخصص، وكأن هؤلاء يعرفون كل شىء، والقاعدة الراسخة: أن (من يعرف كل شىء، لا يعرف أى شىء).

ونستحضر فى هذا السياق بعض من يتربصون بالإبداع، وينصبون أنفسهم قضاة يحاكمون المبدعين محاكمة شرعية ولغوية، ويصادرون عليهم القول بحجة مجاوزة الدين، وليس هناك عاقل يوافق على أدنى مساس بالدين من قريب أو بعيد، لكن الإشكالية، أن أصحاب دعوة المصادرة، ليسوا من (أهل الاختصاص) لا فى الأدب، ولا فى اللغة، ومن ثم أقاموا خصومتهم للنصوص بالاحتكام إلى لغة القرآن الكريم، وغاب عنهم أن اللغة العربية سابقة على الإسلام والقرآن تاريخيا، يقول القرآن عن نزوله إلى العرب: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾ (الشعراء ١٩٥)، أى أن اللغة العربية أوسع من اللغة القرآنية، ولو ذهبنا نحتكم إلى الإحصاء، فسوف نجد أن المادة اللغوية فى القرآن الكريم تبلغ (١٦١٠) مواد تقريبا، ونقصد بالمادة الصيغة المفردة ومشتقاتها وتوابعها مثل مدة (ك ف ر) منها: كافر وكافرة وكفر وكفار وكافرون وكفروا وأكثر ونكفر وتكفرون ويكفر ويكفرون وأكثر وأكفروا وكفر ويكفروه، ونكفر وكفر والكفرة والكوافر وكفور وكفارة وكافور وكفران، فكل هذه مادة واحدة.

وبهذا الإحصاء الكمي يتضح أن المادة اللغوية فى القرآن لا تمثل إلا (٢,٨) فى المائة من المادة اللغوية فى (لسان العرب)، إذ إن مواد هذا المعجم تزيد على أكثر من ثمانين ألف مادة، وقد يستنكر البعض هذه النسبة لأن القرآن يضم (٧٧٤٣٩) مفردة، أو (٧٦٦٤١) مفردة^(١)، فكيف يمثل هذا الكم ما يقرب من ٣٪ من مواد لسان العرب، وهؤلاء المستنكرون ينسون ظواهر التكرار والاشتقاق، وأنهما ساعدا على كثرة المفردات القرآنية، فمادة (أ ل هـ) وتوابعها ترددت فى القرآن (٢٨٦٣) مرة تقريبا، ومع ذلك فإنها لا تمثل إلا مادة واحدة. وبهذا نقول: إن اللغة سابقة على القرآن، والاحتكام إلى لغة القرآن فى محاسبة المبدعين، ظلم لهم وللإبداع، وربما حسم هذه القضية ابن عباس - حبر الأمة - فى قوله: «إذا سألتموني عن غريب القرآن، فالتمسوه فى الشعر، فإن الشعر ديوان العرب»^(٢).

(١) البيان فى عد آى القرآن - أبو عمر الدانى الأندلسى - تحقيق د. غانم قدورى - مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت ١٩٩٤م: ٧٣، ٧٤.
(٢) الإتيان فى علوم القرآن - السيوطى - مكتبة توفيق بالقاهرة سنة ١٩٤١م: ٢٠٦/١.

واللافت أن القرآن استخدم المفردات بمعناها الذى تواضعت عليه العرب قبل نزوله ، كما استخدمها بالمعنى الجديد الذى اكتسبته فى الإسلام ، ففردة مثل (الصلاة) فى أصل وضعها (الدعاء) ، ثم أخذت فى الإسلام معنى جديدا نعرفه ونؤديه ، وقد استخدمها القرآن فى المعنيين ، إذ جاءت بمعناها الوضعى فى قوله تعالى : ﴿ وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَاتَكَ سَكَنٌ لَهُمْ ﴾ (التوبة ١٠٣) ، أى (ادع لهم واستغفر لهم) ، كما استخدمها بالمعنى الذى اكتسبته بعد الإسلام فى قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا ﴾ (النساء ١٠٣) ، وهكذا الأمر فى كثير من المفردات مثل (السجود والمؤمن والكافر).

ولكل هذا وسواه ، نرى أن ملاحقة المبدعين لغويا عملية غير صحيحة ، إذ إن من حق هؤلاء المبدعين استخدام المفردات حسب الدلالة التى تواضع عليها العرب ، كما لهم الحق فى استخدامها حسب المعنى الجديد بعد الإسلام ، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نقدم الشواهد على موقف بعض المتزمتين ، وبعض الفاقدين للتخصص فى حصار المبدعين فى القديم والحديث . والحق أن هذا الموقف الأخير يكاد ينافى الهدف من المواضع اللغوية ، إذ إنها تعتمد اعتمادا لازما على الإنابة عن الأشياء ، ويتم وضع لكل واحد منها سمة لفظية ، إذ ذكر اللفظ عرف به مسماه ليمتاز عن سواه ، وليغنى بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره لبلوغ الغرض فى الإبانة ، هذه الإبانة التى يحتاج لها فى كثير من الأحوال عند ذكر شىء لا سبيل إلى إحضاره ، ولا إدناؤه ، (كالفانى) - مثلا - وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد^١ ، وما صنعه فاقده التخصص ، يكاد يكون حجرا على هذه المواضع ، وتضييقا عليها .

(٥)

إن معظم الظواهر السلبية فى استخدام اللغة ، يظهر بوضوح فى الخلط بين مستويين للغة ، مستوى (التوصيل) أو لغة الحياة اليومية ، ومستوى (الأدبية) ، ومن ثم نلاحظ أن كثيرا ممن يتهمون على اللغة ، يغيب عنهم القارق الأساسى بين هذين المستويين ، ذلك أن اللغة فى المستوى الأول تكون مهمتها (الفهم والإفهام) لتحقيق التواصل بين أفراد البيئة اللغوية الواحدة ، بينما فى المستوى الثانى تكون اللغة هدفا فى ذاتها لإحداث التأثير الجمالى والفنى ، ومع غياب الوعى بهذا القارق يأتى المتجربون على اللغة بمقولات

(١) انظر: الخصائص : ٤٤/١ .

عدوانية، ومن حقنا أن نناقشها مناقشة موضوعية، وليس المقصود من المناقشة إنصاف اللغة فحسب، وإنما إنصاف الحقيقة بالدرجة الأولى.

ولأن القرآن نزل باللغة العربية، ذهب البعض إلى أن (اللغة العربية لغة مقدسة) ويترتب على ذلك نتيجة خطيرة، هي أنه لا يجب المساس بها، أو مناقشة قضاياها مناقشة حرة موضوعية، ولا ندري من أين جاء أصحاب هذا الادعاء بادعائهم، ذلك أن اللغة التي نزل بها القرآن على محمد (ﷺ)، وجاء عليها الحديث النبوي، كانت - أيضا - لغة كفار الجزيرة العربية، ولغة أعداء الإسلام المزامنين للرسول، من أمثال: أبى جهل وأبى لهب وعبدة الأصنام، كما كانت لغة الجاهليين فى الأدب شعرا ونثرا، كما كانت لغة الشعراء الذين هجوا الرسول والإسلام والمسلمين.

والمثير للغرابة فى هذه المسألة، أن من قالوا بها افتراضوا صحتها، ومن ثم ذهبوا يجهدون أنفسهم فى الرد على ادعاء قداسة اللغة، ثم يتمادون فى دورهم مستحضرين بعض الظواهر التى تتنافى مع هذه القداسة، فيقولون: إن المسيحيين كان لهم دور عظيم فى خدمة اللغة العربية، وكأن هناك من ينكر ذلك، ثم يذهبون إلى القول بأن غالبية المسلمين فى العالم لا يتكلمون العربية، وكأن هناك من قال بأن كل المسلمين يتكلمون العربية، وفى هذا السياق يحاولون استعادة مباحث قديمة انتهى زمنها، وأصبحت من الغيبيات التى لا تقبلها الدراسة العلمية، من مثل البحث فى نشأة اللغة: هل كانت (توقيفا من الله تعالى)، أم (بالمواضعة)؟، إننا لا ننكر أن اللغة العربية قد اكتسبت قدرا من الاحترام والإجلال عندما نزل بها القرآن، لكن هذا شىء والقداسة شىء آخر^(١).

إن الذى لاشك فيه أن العرب عندما خرجوا فاتحين الأمصار، حملوا معهم لغة القرآن، وحملوا معه لهجات قبائلهم التى تعاملوا بها فى شئون حياتهم، كما حملوا معهم لغتهم الأدبية بما فيها من شعر ونثر سابقين على الإسلام وعلى لغة القرآن، أى أن المسلمين فى الأمصار جاءتهم العربية مصاحبة لللهجات التى تطورت إلى ما نسميه (اللغة العامية)، فالادعاء بقداسة العربية، ادعاء يزيغ الواقع الحياتى والثقافى قديما وحديثا^(٢).

(١) انظر فى هذه الادعاءات كتاب: لتحيا اللغة العربية - يسقط سيبويه - شريف الشوباشى الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٤م، ونلاحظ هنا التكوين الخاطى للعنوان.

(٢) انظر: الفصيحة والعامية - د. سمر روى الفيصل - كتاب الرافد سنة ٢٠١٠م: ٢٤، ٢٥.

ويترتب على الادعاء السابق (قداسة اللغة العربية) نتيجة فاسدة، وهى أن العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وقادها ذلك إلى التحجر^(١)، وبالرغم من فساد النتيجة لفساد المقدمة، نقول إن المتدثئين فى دراسة اللغة العربية يدركون أن لها مستويين سبق أن أشرنا لهما (اللغة التوصيلية واللغة الفنية الأدبية)، كما يدركون أن العربية - عموماً - دخلت فى ثنائية توافقية، هى ثنائية (الفصحى والفصيحة)، وأن الفصيحة هى السائدة فى وسائل الإعلام المختلفة، وفى النصوص الأدبية شعراً ونثراً، وهو ما يتنافى تماماً مع مقولة (تحجر اللغة العربية)، والصحيح أنها تطورت تطوراً كبيراً فى دلالة المفردات وفى الأبنية التركيبية، وهذا التطور ليس أمراً جديداً، بل إن التطور قد صاحب اللغة العربية فى مسيرتها التاريخية الطويلة، حتى إن واحداً من أهم اللغويين القدامى (أبو عمرو بن العلاء ت ١٥٤هـ) لاحظ هذا التطور، وعبر عنه فى قوله: «اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى صلى الله عليه وسلم، عربية أخرى غير كلامنا هذا»^(٢).

ويرتب القائلون بتجمد اللغة العربية دعوة مضادة، هى (تطوير اللغة) وكأن اللغة تتطور بالقانون التشريعى وإجراءاته التنفيذية، إن المعروف فى قانون اللغة، أنها (تتطور) لا أن (تطور)، وكلما تطورت اللغة تلقائياً، تدخلت المؤسسات اللغوية لرصد هذا التطور، وتضعه فى إطاره العلمى المنضبط، لكن ذلك لا ينفى أن المجتمع الإنسانى حدث فيه عملية إزاحة، حيث تزيح لغة لغة أخرى لتحل محلها، وهذا ما حدث فى بعض الدول الإفريقية لحساب اللغتين الإنجليزية والفرنسية.

ونعود هنا على ما سبق أن أشرنا له من الخلط بين (لغة التوصيل) و(لغة الإبداع الأدبى) ولغة التوصيل تستهدف (الفهم والإفهام) وهى ما عبر عنه الجاحظ عند حديثه عن مصطلح (البيان)، يقول: «البيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محضه... لأن مدار الأمر والغاية التى يجرى إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام»^(٣)، أما اللغة الأدبية فإنها تستهدف الإمتاع والتأثير، والخلل الذى يقدم عليه بعض فاقدى الاختصاص، فى أنهم

(١) لتحيا اللغة العربية - يسقط سيبويه: ٥٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء - ابن سلام الجمحى - قراءة شاكراً - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠١م: ١٠٠/١.

(٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق عبدالسلام هارون - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٣م: ٧٦/١.

يحاسبون لغة التوصيل بقوانين لغة الإبداع، وهذا ظلم للمستويين، بل إن الظلم يمتد إلى علم من أهم علوم العربية وأعرقها، هو (علم البلاغة) وبخاصة في إجراءاته التحسينية في (علم البديع)، وظلم البلاغة له بعض مبرراته في ناحية، وفاقده لهذه المبررات في ناحية أخرى، ذلك أن البلاغة قد أصابها شيء من التعقيد والتكلف في أزمنة الركود والضعف العربى، لكن ذلك لم يكن مانعا من أن تشارك البلاغة في الحركة النقدية الحديثة، هذه الحركة التي وظفت كثيرا مع أدوات البلاغة وأشكالها، وبخاصة هذه الأشكال التحسينية، وكل الذى جد، أن المحدثين أعطوا هذه الأشكال التراثية تسميات طارئة، توهم بالحدائث، لكنها لا تلغى تراثيتها البلاغية، حيث يتجه النقاد المحدثون إلى مجموعة من الأبنية البلاغية التي تعتمد التضاد أو التحالف ليدخلوها في دائرة مصطلح (المفارقة)، ومجموعة الأبنية التي تتشابه مثل: (السجع والجناس والازدواج) ليضعوها تحت مصطلح (التماثل)، وقد يجمعون بين الأمرين تحت مصطلح واحد: (التماثل والتحالف).

وفقدان التخصص، يدفع البعض إلى القول على اللغة بما ليس فيها، ومن ذلك القول بأن العربية توجب البدء بالجملة الفعلية، مع أن لغات العالم الراقى تؤثر البدء بالجملة الاسمية^(١)، ولا ندري من أين جاء هذا الوجود المدعى؟ صحيح أن اللغة العربية تميل إلى البدء بالجملة الفعلية، لكن هذا ليس واجبا ولا قانونا لغويا، والنظر في القرآن الكريم، والخطاب الشعرى والنثرى القديم والحديث ينفي نفيًا قاطعا وجوب البدء بالجملة الفعلية، ثم إننا لسنا مطالبين بأن نحتكم إلى اللغات الأخرى لنسلط قواعدها على لغتنا، وقد تصدى العقاد لهذه المسألة التي أثارها بعض المستشرقين، موضحا أن الجملة الاسمية حاضرة في اللغة العربية، وليست قليلة الاستعمال في مواضعها، فليس تقديم الفعل على الفاعل عجزا عن التركيب الذى يتقدم فيه الفاعل على الفعل، لكنه تقسيم للكلام حسب السياق، ورغبة المتكلم في تقديم الفاعل أو تأخيرها لأغراض بلاغية في مثل قولنا: (محمد حضر) و(حضر محمد)، ففي الجملة الأولى كان هناك ترقب لخبر عن حضور محمد، وفي الثانية، يكون الترقب لخبر من الأخبار عن محمد على الإطلاق^(٢).

معنى هذا أن البدء بالجملة الفعلية أو الاسمية له مبرراته السياقية، وليس راجعا إلى ثقافة بعينها كما يزعم أصحاب ادعاء سيطرة الجملة الفعلية على اللغة العربية، بل إن

(١) انظر: لتحيا اللغة العربية يسقط سبويه - ١٦٨.

(٢) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب - عباس العقاد - دار المعارف: ٦٠.

الفكر اللغوى العربى كان يرى: «الفعل أثقل من الاسم، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنا من الأفعال، لأن الأسماء يستغنى بعضها ببعض عن الأفعال... والفعل لا يستغنى عن الاسم، ولا يوجد إلا به.. وقال البعض: إنما خف الاسم، لأنه لا يدل إلا على المسمى الذى تحته، وثقل الفعل لدلالته على الفاعل والمفعول، والمفعولين والثلاثة والمصدر والظرفين من الزمان والمكان والحال وما أشبه ذلك»^(١)، إن ما ذكره الزجاجى يوثق ما قلناه عن أسباب تقديم الفعل على الاسم فى الجمل الفعلية، وتقديم الاسم على الفعل فى الجمل الاسمية.

(٦)

ويتمادى المتربصون بالعربية فى عدوانيتهم، فيضيفون إلى تجمدها، أن هذا التجمد قد حال بينها وبين استيعاب مفردات الحضارة العلمية (التكنولوجية)، وهو ما ساعد على انشطارها بين (اللغة المنطوقة) و(اللغة المكتوبة).

ونتوقف توقفا هينا عند مقولة (تجمد اللغة العربية)، ونضيف إلى ما سبق أن رددنا به: سؤالا إضافيا: هل اللغة التى نقرأها فى الصحف والمجلات، والتى نسمعها فى وسائل الإعلام المختلفة شبيهة بأسلوب الجاحظ أو الزمخشري، أو ما شئت من القدماء؟ أظن أن الجاحظ لو بعث اليوم وقرأ صحيفة من الصحف العربية، ما استطاع أن يستوعب منها شيئا سوى مفرداتها وحروفها العربية، لكن هل يمكن له أن يستوعب جملة مثل: (البنك الدولى يقدم معونات اقتصادية لدول العالم الثالث)؟ وهل يمكن له أن يستوعب جملة: (مجلس الأمن المتفرع من الأمم المتحدة يقرر عقوبات على إحدى الدول، لكن الفيتو الروسى يوقف القرار)؟

إن العربية لم تستوعب مفردات السياسة والعلم فحسب، بل إنها استوعبت مفردات الحضارة والمدنية، ويمكن أن نستحضر نضا من النصوص السردية التى ظهرت فى أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، هو نص: (حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمن) لمحمد المويلحى، وقدمه صاحبه على نحو شبيه بتقديم الحريرى لمقاماته، يقول: «وبعد فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام، وإن كان فى نفسه موضوعا على نسق

(١) الإيضاح فى علل النحو - الزجاجى - تحقيق مازن المبارك - دار العروبة سنة ١٩٥٩م: ١١٠، ١١١.

التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا فيه أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس^(١). وحديث عيسى بن هشام رحلة في الزمان والمكان، فهو يجول في القاهرة بصحبة أحد بشوات وقواد محمد على الذى بعث من قبره ليشاهد أحفاده في شئون حياتهم، ويقارنها بما كان فى زمنه، أى أن المقارنة بين ما كان فى أخريات القرن الثامن عشر الميلادى، وبين بدايات القرن العشرين، والذى نهتم له فى هذا النص المفارقة التى عاشها الباشا وهو يرصد ما يواجهه، ويقارنه بما كان فى زمنه، ثم ما استجد مما لم يكن فى زمنه، وكيف أن اللغة التى كتب بها المويلى نصه قد استوعبت ما جد على الحياة فى القاهرة، بل إنه صحب الباشا إلى باريس لتتسع دائرة المفارقة بين الماضى القريب والحاضر.

لقد استطاع النص أن يطوع اللغة لاستقبال مفردات حضارة زمنه، ومن هذه المفردات: (البوليس والقسم - أى قسم البوليس، والمراسلة - أى جندى الخدمة - ثم تأتى مفردات النيابة: (النائب، النائب العمومى، المستشار، الدعوى الجنائية، جلسة المحكمة - قضايا الجنح - المحكمة المختلطة - المحكمة الأهلية - محكمة الاستئناف - المحامى - المحامى الشرعى - نصوص القانون - أصحاب السوابق، ثم تتردد بعض مفردات المستجدات الحدائية: الدراجة - البورصة - أسهم الشركات - السكة الحديد - التلغراف، ثم بعض الوظائف مثل: العمدة وشيخ البلد، وغيرها من المفردات التى جددت على المجتمع، ولم تقف اللغة عاجزة عن التعبير عنها^(٢).

ونحب الإشارة إلى أن هذه اللغة الفصيحة التى نقرأها فى الصحافة، ونستمع إليها فى وسائل الإعلام، ليست منقطعة الصلة عن العربية القديمة فى تاريخها الطويل الذى استمر لأكثر من ألف وخمسمائة سنة، ذلك أن موروثنا الثقافى قدم لنا نصوصا إبداعية فى الشعر والنثر تكاد تكون هى لغتنا الفصيحة اليوم، وهذا هو الجاحظ فى القرن الثانى والثالث الهجريين يقول فى إحدى رسائله (فى طبقات المغنيين): «ثم إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين فى الحكمة، المحيطين بالأمور معرفة، ذكروا أن أصول الآداب التى منها يتفرع

(١) حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن - محمد المويلى - الكتبى بمصر ط ٣ سنة ١٩٢٢م: ٦.

(٢) السابق: ١٨ / ٢٠، ٢٥، ٣٠، ٣٢، ٣٥، ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٤٧، ٥٧، ٧١، ١١٨، ٢٣٤، ٢٤١، ٢٤٦.

العلم لذوى الأبواب أربعة، فمنها: النجوم وبروجها وحسابها التي يعرف بها الأوقات والأزمنة، وعليها مزاج الطبائع وأيام السنة، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير، وما أشبه ذلك، ومنها الكيمياء والطب اللذان بهما صلاح المعاش وقوام الأبدان^(١)، وعلى هذا النحو تستمر الرسالة عارضة لأصول الآداب في لغة كأنها كتبت في أيامنا هذه.

وعلى هذا النحو وصلتنا بعض الأبيات الشعرية الجاهلية التي اقتربت اقترابا شديدا من لغتنا المعاصرة، يقول طرفة بين العبد:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتئك بالأخبار ما لم تزود
ويقول عبيد بين الأبرص:

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

ويقول النابغة:

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أما امرؤ القيس فيصور المرأة وموقفها منه بعد أن شاخ وكبر:

أراهن لا يحسبن من قل ما له ولا من رأين الشيب فيه وقوسا
وما خلت تبريح الحياة كما أرى تضيق ذرعى أن أقوم فألبسا

أما الشعر العذرى فى العصر الأموى، فيكاد يكون بلغته، شعرا معاصرا فى مفرداته وتراكيبه وصوره ومعانيه.

ويقول العقاد فى معرض حديثه عن (اللغة الشاعرة) إن اللغة العربية فى طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية «فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربى من مادة ألقاظه ومفرداته فى أسلوب الواقع وأسلوب المجاز»^(٢).

ومن يتابع المعجم اللغوى للعربية، فسوف يجده معبرا عن طبيعة المجتمع العربى بكل مستوياته، ففيه مفردات: الأمة والشعب والطائفة والجماعة والقبيلة والفئة والجيل

(١) رسائل الجاحظ - مطبعة التقدم بصر سنة ١٣٢٤هـ: ١٨٦.

(٢) اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد - مكتبة غريب سنة ١٩٧٧م: ٧٢.

والقوم والمنزل والخيمة والغيث والرمل والصحراء والإبل والخيل وغيرها من مفردات هذا المجتمع ، ومفردات بيئته المعيشية والحيوانية والطبيعية ، ومن يقدم على قراءة كتاب (فقه اللغة وسر العربية) للثعالبي ، سوف يقف على حقيقة أن اللغة العربية استجمعت الواقع العربى بكل مكوناته دون أن تغفل منها مفردة من مفردات هذا الواقع ، فقد جمع الكتاب مفردات الألوان والأمراض والأدوية والحيوان والإنسان واللباس والسلاح والطعام والشراب والزرع والنبات والزمن ، أى أن الكتاب صورة لغوية للثقافة العربية.

واستيعاب المعجم لطبيعة المجتمع العربى ، يتمثل فى هذا الكم الهائل من الدوال ، وفى هذا السياق ، نستعيد ما قدمته اللغة من مفردات للزمن ، وهو ما يعنى أن المتكلمين بهذه اللغة يدركون الحوادث فى كل صورة من صورها ، وفى كل لحظة من لحظاتها ، وهى مفردات ينتمى بعضها إلى ما أطلق عليه النحاة (ظرف الزمان) وينتمى بعضها إلى صيغة الفعل ببعدها الزمنى ، فضلا عن الصفات والأسماء التى تؤدى هذه الدلالة ، فكل لحظة من لحظات الليل والنهار لها شأنها فى حياة العربى عامة ، وساكن البادية خاصة ، ولهذا ترددت مفردات : (البكرة والضحى ، والغدوة والظهيرة ، والقائلة والعصر ، والأصيل والمغرب ، والعشاء والهزيع الأول من الليل ، والهزيع الأوسط ، والسحر ، والفجر ، والشروق ، ثم ينزل الزمن إلى الأوقات المحدودة من الساعات والدقائق ، ثم يتسع للمواسم والفصول والسنة والحوال والقرن ، ثم الليل والنهار ، ثم جزئيات الزمن مثل : الوقت والزمن والمدة والبرهة والروح والفترة)“ وهذا الوعى بالزمن الذى أدركه العربى واختزنه لغته ، يوثق ما قلناه عن إمكانية اللغة العربية فى أن تقدم لمستعملها مكوناته الصياغية من ناحية ، وأنها بهذا تكون معبرة عن هويته من ناحية أخرى.

أى أن الكلمات العربية تمتلك سيرة ذاتية لمسيرتها الاستعمالية ، و(السيرة) تعنى فى أبسط معانيها : (كتابة الشخص لمسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة ، وقد تتحول السيرة إلى (سيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شخص آخر ، وهو ما يمكن نقله من عالم البشر إلى عالم اللغة ، لأن اللغة تضم كما هائلا من الكلمات التى اهتمت المعاجم برصدها ، ومتابعة تطورها أو ثباتها عند معنى محدد ، والمؤسف أن الثقافة العربية تفتقد (المعجم التاريخى) الذى يمكن أن يتابع سيرة الكلمات تاريخيا ، وإن كان للمعجم العربى

(١) انظر السابق : ٨٣ ، ٨٤ .

بعض إشارات إلى هذه التاريخية، إذ إنه عندما يتابع معنى الكلمة، يقدم شواهد من مراحل تاريخية متتابعة، فعندما يقدم شاهدا من الشعر الجاهلي، يكون قد أشار ضمنا إلى السياق الزمني للاستعمال، وهكذا الأمر عندما يكون الشاهد من القرآن الكريم، أو العصر الأموي، وتكاد المعاجم تتوقف عند هذه المرحلة التاريخية، بوصفها (مرحلة الاحتجاج) التي تستغرق الزمن الجاهلي، إلى مائة وخمسين عاما بعد نزول الإسلام.

وهنا نذبه إلى أن (سيرة الكلمات، ليست سيرة حياتية كسيرة البشر، وإنما هي (سيرة ثقافية) ذلك أن المعجم لم يقدم في تعريف كلمة (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار)، ثم يترك المعجم الكلمة تأخذ مساراها الثقافي الذي ترجعه الدونات المقدسة إلى بداية (التكوين)، ففي (سفر التكوين - الإصحاح الثاني) أن بالجنة شجرتين، إحداهما: (شجرة الحياة)، وهي شجرة من أكل منها يحيا أبدا، والأخرى: (شجرة معرفة الخير والشر) وهي الشجرة المحرمة التي أكل منها آدم وحواء، وكان جزاؤهما الهبوط إلى الأرض.

وفي الثقافة الإسلامية شجرتان أيضا: إحداهما: (الشجرة المحرمة التي نهى الله آدم وحواء عن الأكل منها: ﴿فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَ بَدَتَا لهُمَا سَوَاهُ مَأْكُومًا﴾ (الأعراف ٢٢)، والأخرى (شجرة الزقوم) وهي (الشجرة الملعونة) في جهنم، وفي هذا العالم السماوي تأتي شجرة ثالثة هي: (سدرة المنتهى)، ويقول المفسرون: إنها شجرة من نبق على يمين العرش، وقد بلغها الرسول ﷺ في (الإسراء والمعراج).

وتدخل الشجرة عالم الأسطورة والخرافة، فهناك (شجرة غيلان) التي قدسها الجاهليون وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، وهناك (شجرة ذات أنواط) وكان الجاهليون يعلقون عليها أسلحتهم، وينحرون عندها الذبائح تقريبا وإليها.

وقد ارتبطت مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع (موسى) عليه السلام، كانت (الشجرة المباركة) في سيناء، ومع (يونس) عليه السلام، كانت (شجرة اليقطين) التي أظلمته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع (عيسى) عليه السلام كانت (شجرة التين) التي دعا عليها بأن تجف، فجفت في الحال (إنجيل متى ٢١)، وارتبطت الشجرة (بالسيدة مريم) وهي النخلة التي تساقط عليها رطباً جنياً، ولها شجرة في مصر يطلق عليها (شجرة مريم) ويقال إنها الشجرة التي استراحت تحتها العائلة المقدسة في رحلتها إلى مصر، ومع محمد ﷺ، كانت (شجرة الرضوان).

ودخلت مفردة (الشجرة) دائرة العرفانية الصوفية، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل)، ربما كنت هي (شجرة سورة النور) ﴿لَا شَرْقِيَّةَ وَلَا غَرْبِيَّةَ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ تُوِّرُّ عَلَى نُورٍ﴾ (النور ٣٥).

وفي العصر المملوكي أصبحت (الشجرة) علما على إحدى ملكات مصر: (شجرالدر) التي حرفت إلى (شجرة الدر)، ثم أصبحت (الشجرة ظاهرة ثقافية ودينية ممثلة في شجرة عيد الميلاد)، ثم هناك (شجرة العائلة) التي تبدأ من الجد الأعلى إلى آخر الأبناء والأحفاد. ولأن اللغة كانت مساوية للهوية العربية، أصبحت ذاكرة ثقافتها، على معنى أن هذه المفردات ليست صيغة صوتية ذات مرجعية معجمية محددة، وإنما هي بنية ثقافية تراكمية، وهذا التراكم أكسبها عمقا وسعة، ومن ثم فإن تردد (المفردة) مثل (الكرم) أو(الشجاعة) أو(المروءة) أو سواها من المفردات التي نتداولها فيما بيننا، كل مفردة تستدعي سيرتها الذاتية وما لحقها من تحولات في توابعها من المال والطعام والشراب والعلاقات الاجتماعية، ثم تستدعي الأعلام الذين التصقت بهم صفة الكرم مثل (حاتم الطائي) الذي كان يفخر ويتغنى بهذه الصفة في قوله:

يقولون أهلكك مالك فاقتصد وما كنت لولا ما تقولون سيذا

معنى هذا أن مفردة (الكرم) منتج ثقافي لواقع بيئي كان في حاجة إليها، ولأهمية المفردة حياتيا، استدعت حقلا صياغيا واسعا مثل: (السخاء والجود والندى، والإعطاء والهبية والعطية والهدية والمنحة والنحلة والصلة والبر والجائزة والصدقة).

وأضاف الثعالبي إلى هذا الحقل بعض الدوال التي كانت مستعملة في البيئة العربية القديمة، ثم غابت اليوم عن الذاكرة اللغوية مثل:

(الغيدلق): الكرم الجواد كثير العطاء.

(الأريحي): الذي يرتاح للندى.

(الخضرم): الكثير العطية.

(الأفوق): الذي بلغ النهاية في الكرم^(١).

ولأهمية المفردة في التعبير الثقافي عن المجتمع العربي، استدعت ما يضاهاها، وهو (البخل) مع حقله الصياغي في (الشح والظن والإسك)، فهي ضد المرفوض لصفة الكرم.

(١) فقه اللغة وسر العربية: ١٦٤.

واللافت أن هذه المفردات عند حضورها التعبيري، تستحضر معها المرجعية التاريخية والحياتية والأدبية النثرية والشعرية، فالشعر (ديوان العرب)، أى (الذاكرة العربية)، وهو ما دفع قدامة لأن يجعل (الكرم) فى مقدمة غرض المدح، ويقدم نموذج الشعرى من قول زهير بن أبى سلمى:

تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك معطيه الذى أنت سائله

ثم يجعل خبث الهجاء فى صفات من أهمها البخل، كما فى قول أحمد بن يحيى:

إن يغدروا أو يفجروا أو يبخلوا لا يحفلوا^(١)

ومن يطلع على كتاب (البخلاء) للجاحظ الذى ألفه فى المرحلة الأخيرة من حياته، يجده نسقا ثقافيا للمجتمع العربى القديم فى رفضه لصفة البخل، والسخرية من البخلاء، وكأن الشعر مرآة ثقافية بكل محتوياته اللغوية ومردود هذه المحتويات من الدلالات التى أنتجتها البيئة، وقد عبرت جملة ابن سلام عن هذه الحقيقة فى قوله: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»^(٢).

ويؤكد هذه الحقيقة الثقافية ما ذكره ابن رشيق عن أسباب ظهور فن الشعر عند العرب بقوله: «كان الكلام كله منشورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحاتها الأجواد، لتتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموها أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه، سموه شعرا، لأنهم شعروا به: أى فطنوا»^(٣).

(٧)

نخلص من هذا كله إلى أن اللغة تساوى (الهوية)، لأن مفرداتها خرجت من نطاق العلاقة بين الدال والمدلول، إلى دال يشير إلى واقعة أو نسق ثقافى، ولم تنحصر وظيفة اللغة فى (التواصل) بين أفراد مجتمع بيئتها، بل تجاوزتها إلى التعبير عن الهوية، ذلك

(١) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق كمال مصطفى - الخانجى سنة ١٩٧٨م: ٦٦، ٩٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

(٣) العمدة: ٥/١.

أن وسائل الاتصال متعددة خارج نطاق اللغة المنطوقة والمقروءة، وقد حدد الجاحظ هذه الوسائل، وأوضح أنها تكون باللفظ وبغير اللفظ، وحصرها في خمس وسائل: اللفظ والإشارة والعقد والخط والنسبة، وكلها تكشف عن أعيان المعاني وحقائقها وأجناسها وأقدارها وخاصها وعامها، وطبقاتها في السار والضار واللغو والبهرج والساقط.

وتابع الجاحظ تحديد مفهوم مجموعة الوسائل، فاللفظ معروف، أما الإشارة فتكون باليد والرأس والعين والحاجب والمنكب، وبالثوب والسيف والسوط، ثم حدد أهدافها في الزجر والمنع والردع والوعيد والتحذير، أي أن الإشارة تنوب عن اللفظ والخط، بل ربما كانت أدل من الصوت الملفوظ.

أما (العقد) فهو الحساب، وقد استخلص هذا المعنى من القرآن في كثير من الآيات، منها قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتٍ لِلَّذِينَ لَا يُحْسِنُونَ الْعِلْمَ وَالنَّهَارَ آيَةً لِلنَّاسِ وَاللَّيْلَ آيَةً لِلْمُحْسِنِينَ وَالنَّهَارَ آيَةً لِلْمُجْرِمِينَ وَاللَّيْلَ آيَةً لِلْمُحْسِنِينَ وَالنَّهَارَ آيَةً لِلْمُجْرِمِينَ﴾ (الإسراء: ١٢).

أما (النسبة) فهي الحال الدالة الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، كما هو ظاهر في دلالة السماء والأرض على الخالق القدير، أما (الخط) فهو الكتابة الصامتة، وفضيلة الخط على النطق، أن اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والغابر والراهن، واللسان لا يعدو سامعه، والكتاب يقرأ في كل مكان، ويدرس في كل زمان^(١).

ويلاحظ أن اللغة العربية التي سافرت مع المجاهدين في الفتوح العربية إلى الأمصار، سافرت مشحونة بأنساقها الثقافية التي أنتجتها، وهي أنساق بيئية وحياتية وطبيعية وجمالية، وعندما وصلت الأمصار دخلت في حوار ثقافي مع اللغات التي واجهتها، ومع الحوار كان التفاعل الذي أتاح لها أن تصبح لغة الخطاب الرسمي، ثم ازداد تفاعلها مع الواقع الجديد، وأصبحت لغة التواصل في الفهم والإفهام، ثم سعد هذا التفاعل لتكون أداة التحاور الثقافي بكل محتوياته الدينية والأدبية والفكرية، مما يعنى أن العربية استوعبت عالمها الجديد بكل محتوياته الثقافية، أي أن العربية أصبحت اللغة الرسمية واللغة الحياتية، وأصبحت أداة التفكير العلمي والإبداعي، وبهذا مثلت سلطة كلية دخلها المتكلمون طواعية لتتشكل من هذا التفاعل بوصفها (هوية) تظلل الجميع، وبوصفها نسقا ثقافيا كليا، حيث

(١) انظر: البيان والتبيين: ٧٦/١ - ٨١.

أدرك المتكلمون بها أن اللغة هي (الوطن) الذى ينتمى إليه الجميع ، لأنها بقدر ما أخذت أعطت ، وهضمت ما أخذته وطبعته ليكون عضوا غير غريب فى جسدها.

إن انفتاح اللغة العربية على عالمها ، وانفتاحها على العوالم التى دخلتها ، أتاح لها أن تكون لغة حضارية ، لأنها استوعبت حضارة بيئتها ، ثم استوعبت حضارة الأمصار ، ثم ازداد انفتاحها على الحضارة الإنسانية ، فاستقبلت حضارة الدول المجاورة لها والسابقة عليها ، وتأهلت اللغة لحفظ كل هذه الأنساق الحضارية بكل مكتشفاتها العلمية ومغامراتها الفكرية ، ومن ثم سعى أبناء الحضارات غير العربية إلى مقارنة العربية دراسة وتفقهها ، ثم إجادة ، والتاريخ الحضارى يذكر للعربية فضلها فى الحفاظ على ما استوعبته من الحضارات القديمة أولا ، ثم نقلها إلى أوروبا ثانيا .

ومن الحق أن نقول إن لقاء العربية مع حضارة الإنسانية قد أخذ مساحة واسعة بعد الإسلام ، لكن هذا اللقاء كان له بعض تحقق فى الزمن السابق على الإسلام ، وبخاصة اللقاء مع الحضارتين (للفرس والروم) السائدتين فى هذا الزمن . وكانت إمارة (الحيرة) رمز اللقاء بالحضارة الفارسية ، وإمارة (الغساسنة) رمز اللقاء بحضارة الروم .

وهذا اللقاء الحضارى تبعه لقاء لغوى ، إذ انفتحت العربية على كثير من مفردات لغات الحضارات المجاورة ، وقد ذكر الزركشى أن القرآن الكريم ضم مجموعة من المفردات التى تنتمى إلى لغات غير عربية كالسريانية والرومية والعبرانية والفارسية والهندية واليونانية والنبطية والحبشية والقبطية ، ووثق كلامه بما روى عن (ابن عباس) فى تفسير قوله تعالى : ﴿ إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ ﴾ (المزمل ٦) إذ قال : إن (نشأ) بلغة الحبشة (قام من الليل) ، وذكر أبو موسى الأشعري أن (القسورة) (الأسد) بلغة الحبشة^(١).

وقال السيوطى إن هذه المفردات تزيد على مائة مفردة ، وناقش بعض الآراء التى عارضت القول بوجود ألفاظ غير عربية فى القرآن ، محتجين بأنه نزل «بلسان عربى مبين» ، ثم عرض لرأى المجوزين ، ثم قدم رؤيته الخاصة فى أن هذه الكلمات غير العربية ، وقعت للعرب قبل الإسلام ، فعربتها ألسنتهم ، وحولتها من ألفاظ العجم إلى ألفاظها ، فصارت عربية ، ثم نزل بها القرآن بعد أن اختلطت بالعربية وصارت من كلام العرب^(٢).

(١) البرهان فى علوم القرآن - الزركشى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٢م :

٢٨٨/١ ، ٢٨٩ .

(٢) الإتيان : ٢٣٣/١ ، ٢٣٤ .

واستمرت العربية تتواصل مع غيرها من اللغات إبان العصرين الأموي والعباسي، وظهر هذا التواصل في استخدام الأنساق الزخرفية الأسلوبية، وأبنية التعظيم والتبجيل، وتعبير الاحتشام والتواضع في مواجهة السلطة، وما تبعه من (إسناد الشيء إلى الحضرة والجناب والمجلس) واستحداث الألقاب والنعوت للخلفاء والوزراء والكتاب والقواد، ثم استحداث كتب العمود والرسائل، كل هذا مع قدرة اللغة على نقل العلوم وترجمتها وتدوينها ونشرها. وعندما أنشأ أبو جعفر المنصور مدارس الطب والشريعة، استقدم لها الخبراء من الدول المجاورة، وشجع الترجمة التي لاحقت علوم الطب والفلك والنجوم والرياضيات والمنطق والأدب.

وفي عهد عبد الملك بن مروان تم (تعريب الدواوين)، وتطلب ذلك جهدا كبيرا وواسعا في كل أنحاء الدول الإسلامية، وهي دول كانت دواوينها بلغتها الأصلية، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نفصل القول في تشكيل هذه الدواوين وإجراءتها التي تعتمد اللغة وقدرتها على استيعاب حضارات وثقافات الدول التي دخلها الإسلام والعروبة، وكانت بينهما منافسة قوية، بخاصة مع اللغات العريقة كالفارسية والسريانية والقبطية^(١).

معنى هذا أن العربية كانت لغة مرسله ومستقبلة، لكنها في هذا وذاك ظلت واعية بجوهرها العربي، وبمخزونها الثقافي بوصفهما (ملامح الهوية) التي تميز أبناء العروبة عن سواهم، وتعطيهم خصوصيتهم الفارقة.

هنا نستحضر المقولة المغلوطة التي سبق الحديث عنها (تطوير اللغة)، لنؤكد أن كل ما تابعناه من تطور للعربية، لم يكن ناتج (عملية تطوير) مقصودة، وإنما كان نوعا من التجاوب الحضارى والثقافى، أى أن الذى حدث هو (تطور اللغة) لا (تطوير اللغة). ويبدو أن مقولات التطور والتطوير قد لاحقت (علم النحو)، فظهرت دعوة إلى (تيسيره)، والحق أن عملية التيسير كانت مرافقة للدرس النحوى فى القديم والحديث، ويمكن أن نتابع هذه العملية عند واحد من أعظم اللغويين، هو (ابن جنى) فى كتابه (اللمع) الذى وصفه صاحبه (باللطف) دلالة على الهدف الذى سعى إليه من (الإجمال والوضوح والتيسير)^(٢).

(١) إنقاذ اللغة، إنقاذ الهوية - د. أحمد درويش - نهضة مصر سنة ٢٠٠٦م: ٢٦.

(٢) انظر: اللمع فى العربية - ابن جنى - تحقيق د. حسين شرف - نشر المحقق سنة ١٩٧٩م.

وفى هذا السياق يأتي كتاب (ابن مضاء القرطبي): (الرد على النحاة)، وفي العصر الحديث تتابعت كتب التيسير، ومنها كتاب الشيخ (أمين الخولي): (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب)، والنحو الوافي، لعباس حسن، و(إحياء النحو) (لمصطفى إبراهيم) و(في النحو العربي - نقد وتوجيه) (للدكتور مهدي المخزومي) و(النحو المصفى) (للدكتور محمد عيد)، وغيرها من الكتب التي ظهرت في كل أنحاء الوطن العربي. وبرغم هذه الجهود القديمة والحديثة، يمكن أن أقدم ملاحظة أراها بالغة الأهمية، وهي أن النحو بوصفه من أهم الركائز في اللغة العربية، دخل دائرة التيسير تلقائياً، ومن يتابع الدرس النحوي الحديث، فسوف يلحظ أن هناك أبواباً نحوية أخذت في الغياب، وعندما تذكر، تذكر بوصفها واقعة لغوية تاريخية في مسيرة هذا العلم، إذ غاب من الدرس الحديث أبواب، مثل باب (التنازع) و(الاشتغال) و(الترخيم)، وانحصرت دراستها للمتخصصين تخصصاً دقيقاً بوصفها أبواباً تراثية كانت لها صيغ محفوظة في الذاكرة العربية القديمة، وهو ما يجعلنا نستعيد مقولة (أبي عمرو بن العلاء) السابقة عن تطور العربية - في زمنه - عما كانت عليه في زمن الرسول (ﷺ)، ذلك أن هذه المقولة وردت في سياق الكلام على قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يُرِدْ فِيهِ بِالْحُكْمِ يُظْمِرْ﴾ (الحج ٢٥)، ودخول الباء على نحو غير مألوف في زمن ابن العلاء، إذ أوضح أن هذا الحرف كثير ما يوجد في كلام العرب الأول الذي نزل به القرآن، وإن كان يعز وجوده في كلام المتأخرين^(١).

(٨)

إن ما تابعناه من عدوان على العربية، كان محاولة لتعديل مسارها الطبيعي إلى مسارات مصنعة، يصنعها من هم خارج دائرة الاختصاص، لكن الخطورة أن يتجه العدوان إلى اللغة العربية للخلاص منها، وهو ما تمثل في تلك الدعوة التي تظهر ثم تغيب، ثم تظهر، ثم تأخذ في التصاعد بين فئة من المثقفين تزعم أن (العامية) هي اللغة الرسمية لكل مجتمع من المجتمعات العربية، فلأهل الشام عاميتهم، ولأهل الجزيرة عاميتهم، ولأهل مصر عاميتهم، ولأهل المغرب العربي عاميتهم، وفي هذا الصعود يطالب أصحاب الدعوى أن تدرس هذه العامية في معاهد التعليم المختلفة، وأن تكون هي لغة التعليم، وهو ما يؤدي إلى أن تتوافق لغة الحديث اليومي مع اللغة الرسمية نطقاً وكتابة.

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للermanي والخطابي وعبدالقاهر - تحقيق محمد خلف الله ودكتور محمد زغلول

سلام - دار المعارف بصر سنة ١٩٦٨م: ٤٥.

ولاشك أن الحوار والجدل حول (الفصحى والعامية) أو (لغة التخاطب ولغة الكتابة) قد صاحب مسيرة الإنسان، ذلك أن (قضية اللغة) قضية ثقافية واجتماعية، لها أهميتها عند فئات المجتمع في كل المستويات العليا والدنيا، ولم يتوقف الحوار إلا عند التساؤل الجوهري: هل من الأفضل الصعود بالعامية إلى مستوى الفصيحة، أم النزول بالفصيحة إلى مستوى العامية؟

وقد تولد عن السؤال الأول سؤال آخر عن المقصود بالعامية: هل المقصود عامية كل قطر من أقطار الوطن العربي؟ أم المقصود عامية كل إقليم من أقاليم هذه الأوطان؟ إذ هناك عامية لأهل الريف، وعامية لأهل الحضر، ويستمر السؤال، وصولاً إلى عامية الأحياء داخل المدينة الواحدة، ثم يتسع السؤال ليستوعب البعد الزماني كما استوعب البعد المكاني، والبعد الزمني له أهمية بالغة في هذا السياق، لأن من طبيعة العامية سرعة التطور والتغير، ونظرة سريعة إلى عامية القرن التاسع عشر الميلادي، سوف تكشف لنا عن مغايرتها لعامية مطلع القرن العشرين، بل إن عامية مطلع القرن العشرين، تغيير عامية نهايته، يفسر ذلك أنها لا تمتلك القواعد الضابطة التي تجعل منها لغة مكتملة تصلح للحديث والكتابة على صعيد واحد، فأى العاميات نعتمدها (لغة مشتركة) بين أبناء القطر الواحد؟ وبين أقطار الوطن العربي؟ بحيث تكون مجسدة لهوية المجتمع العربي؟

واللافت أن دعاة العامية عندما يتخففون من تعصبهم لها، يدعون إلى الاستغناء عن الإعراب في اللغة الفصيحة، واعتماد تسكين أو أواخر الكلمة وصلاً ووقفاً في مختلف السباقات، وتناسوا أن الاستغناء عن الإعراب، هو الاستغناء عن اللغة الفصيحة، لأن الإعراب هو خصوصيتها الأساسية.

والحق أن قضية الفصحى والعامية مغللة في القدم - على نحو مغاير لما هي عليه اليوم - وقد عرض لها الجاحظ وهو بصدد الكلام عن متقابلين في اللغة، الألفاظ الوحشية والألفاظ الجزلة، وتطرق إلى الألفاظ العامية من خلال تحديد المقصود بالعوام، وأوضح أنهم: «الطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم - يقصد الأمم البدائية - ولم يبلغوا منزلة الخاصة من العرب، على أن الخاصة تتفاضل في طبقات»^(١)، والتفت الجاحظ التفاتة دقيقة عندما ربط الصياغة بطبيعة متلقيها، فلا مانع أن يتضمن الكلام بعض الألفاظ الوحشية،

(١) البيان والتبيين: ١٣٧/١.

إذا كان ذلك موافقا لطبيعة المتلقي، وبالمثل يجوز استخدام العامية، إذا كان المجال مجال تخاطب مع السوق، وكما يكون هناك احتياج للجزل في بعض المواضع، كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ في بعض المواضع أيضا^(١).

وأهمية ما عرضه الجاحظ، أنه لم يستبدل لهجة بلهجة، أو فصيحة بعامية، أو عامية بفصيحة، وإنما احتفظ لكل منهما بخصوصيتها، وحدد لكل منها سياقها الثقافي التي تستعمل فيه.

وقد تدخل ابن الأثير في هذه القضية تدخلا قرب المسافة بين الفصيحة والعامية، إذ رأى أن للعامية مستويين، المستوى الأول: هو تلك الألفاظ التي تتداولها الألسن دون أن تقطع علاقتها بمرجعيتها المعجمية التي تم التواضع عليها، لكنها ابتذلت في الاستعمال، وكثير من مفردات اللغة تجرى على الألسن في الخطاب العادي وهي فصيحة، مثل: الأرض والسماء والماء والنار والتراب، ثم تأتي مفردات أكثر ابتذالا مثل: الشاطر والشطار والشطارة. والمستوى الآخر: هو تلك الألفاظ ذات الدلالة المرجعية المحددة، لكن الاستعمال العامي غير دلالتها، مثل وصف شخص بأنه (ظريف) والمقصود بالظرف: حسن الصورة والملبس، وهذا مغاير للوضع العربي الذي جعل الظرف وصفا للنطق فقط. وهو ما يعنى أن اللفظة لم تقطع علاقتها بالفصيحة تماما، وإنما ظلت هناك علاقة على نحو ما^(٢).

والذي نراه أن هذا الطرح القديم لقضية (الفصحى والعامية) اتسم بكثير من الموضوعية في مواجهة ظاهرة أخذت في الانتشار آنذاك، وهو ما يغاير الطرح الجديد للقضية الذي يستهدف إلغاء الفصيحة لحساب العامية، وهو إلغاء له خطورته الثقافية، ذلك أن المسافة بين هذين المستويين اتسعت إلى درجة يصعب معها محاولة المصالحة بينهما، بينما المسافة بينهما في زمن الجاحظ كانت قريبة، بل إن غالبية مفردات العامية كانت عربية فصيحة، وكل ما أصابها هو الابتذال من كثرة الاستعمال، ولعل هذا ما دفع كثيرا من الرواد إلى التصدي لدعاة العامية لحماية للفصيحة.

ومن الأهمية البالغة أن نشير إلى أن مواجهة الرواد للدعوة إلى العامية، قد أخذت بعدا قوميا، لأن الاستعمار في كل وطن عربي، سعى جاهدا لإحلال العامية محل الفصيحة،

(١) السابق: ١٤٥/١.

(٢) انظر: المثل السائر - ابن الأثير - تحقيق د/ أحمد الحوفي و د/ بدوي طبانة - نهضة مصر - ٢٥٨ / ٢٥٤/١.

ترسيخاً للفرقة والتجزئة، ليتحول الوطن العربي إلى دويلات لكل منها لغتها التي تخصها، ولعل هذا ما جعل بعض الرواد في مطلع النهضة يتراجعون عن استعمال العامية في صحافتهم، مثل (عبد الله النديم) في صحيفة (الأستاذ)، وذلك لإحساسهم بخطورة الأهداف الاستعمارية^(١).

والأمر الغريب في الدعوة إلى العامية أن الإجماع يكاد ينعقد لدى الأمم على اختلاف لغاتها، أن العامية لا يمكن أن تحل محل الفصيحة في كل مجالات استعمال اللغة، وبخاصة في (الاستعمال الأدبي)، كما أن العامية لا تصلح للتعبير عن كل الفنون، وعن ثمرات العقل في التفكير المادي، والروحي، والفصيحة صاحبة القدرة في صياغة الإبداع والفكر والقوانين واللوائح والتشريع، ولكي تتمكن العامية من أداء بعض من ذلك، فهي في حاجة لجهد علمي مواز للجهد العلمي الذي بذله علماء العربية الأوائل في ضبط اللغة الفصيحة، وتنظيم علاقاتها الإفرادية والتركيبية، ورصد المواضع الأولية لعلاقة الدوال بالمدلولات، وملاحقة ما أصاب هذه المواضع من عدول مجازي.

والملاحظ أن معظم الدول المتحضرة في العالم، أنشأت أقساماً بجامعةاتها لدراسة العربية الفصيحة، وجعلت لها متخصصين يقومون بأمرها داخل هذه الأقسام، وبهذا تستطيع التواصل مع العالم العربي سياسياً واقتصادياً وثقافياً، بعكس دعاة العاميين الذين يسعون إلى إقامة عازل لغوي وثقافي بين الدول العربية في عالم يتجه إلى التجمعات والتكتلات الكبرى.

ودعاة العامية، منهم المجاهرون، ومنهم المتخفون، وبسبب هؤلاء وأولئك أخذت العامية تتسرب إلى وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، وهي وسائل لها خطورتها في التأثير والتوجيه، وقد أقبل على استعمالها بكثرة العاجزون عن استعمال الفصيحة لفقدهم اللغوي والثقافي، والمؤسف أن المؤسسات اللغوية قد انغلقت على نفسها، ولم تخرج للواقع العام لمواجهة هذه الدعوة التخريبية التي خلفت خصومة بين اللغة الفصيحة والعامية، وهي خصومة وهمية من صنع أعداء اللغة العربية، إذ إن الواقع اللغوي العام يفصح عن أنه لا خصومة على الإطلاق، فنحن نستمع في كل لحظة إلى كثير من فنون العامية في الشعر والغناء والحوار السردى والمسرحي، وفي كل لحظة نستمع إلى فنون الفصيحة، ونستمع

(١) الفصيحة والعامية: ٦٨.

بهذه وبتلك، ولذا لم يطالب أحد بإلغاء العامية، لكن أنصار العامية هم الذين يسعون على إلغاء الفصيحة.

وعلى الرغم من أننا نرفض وجود خصومة بين الفصيحة والعامية، لا بد أن نعرض الرأي الذى نتبناه، وهو أن العامية لا تصلح أداة للعلم والفكر والأدب الخاص، وليس من المقبول أن نجد التاريخ والقانون والتشريع والفقه والفلسفة مكتوبة بالعامية؟ وكيف نتصور علوم الكيمياء والفيزياء والطب والهندسة مدونة بالعامية؟

لو أدرك دعاة العامية خطرها عليهم، لتوقفوا عن دعواهم، لأن ما أنتجوه بالعامية رهن بزمَنهم وحده، وسوف ينغلق الزمن على إنتاجهم العامى، لأن الأجيال القادمة سوف يكون لها عاميتها المغايرة، ولن تقارب ما تركه هؤلاء لأنها لا تعرف اللغة التى كتب بها.

وقد سبق أن ربطنا بين الدعوة للعامية، والدعوة لإسقاط الإعراب من اللغة الفصيحة، وكما أوضحنا خطورة الدعوة للعامية، نشير إلى خطورة إسقاط الإعراب، وتسكين أواخر الكلمات وصلا ووقفها، ذلك أن أصحاب هذه الدعوى يتناسون أن حركة الإعراب علامة رمزية على الدلالة الوظيفية، مثل الفاعلية والمفعولية والتبعية، وغيرها من الوظائف النحوية. إن الدعوى لإسقاط الإعراب، دعوة لحذف التراث العربى الذى لا يمكن قراءته دون هذا الإعراب، بل إن (ديوان العرب) الشعرى سوف ينهدم بالضرورة بوصفه ركيزة إيقاعية تعتمد العلاقة بين الحركة والسكون فى ضبط هذه الإيقاعية وتحديد طبيعتها النوعية.

ثم نتساءل: ماذا يصنع أصحاب هذه الدعوى مع الكلمات التى تعرب بالحروف لا بالحركات، وكل حرف فيها له وظيفة دلالية محددة، كالأسماء الستة، والأفعال الخمسة والمثنى والجمع؟ إذ كيف نستغنى بالسكون عن حرف الإعراب فى مثل: (جاء أبوه) و(رأيت أباه) و(مررت بأبيه)، و(تسافرون) و(لم تسافروا)؟ وكيف نتمكن من تحديد طبيعة الضمير فى (أنت) بفتح التاء وكسرها، وفى (لك) بفتح الكاف وكسرها، ذلك أن الحركة تحدد طبيعة الضمير فى التذكير والتأنيث؟ وهل يمكن أن نحدد الدلالة فى مثل قولنا: (لا تأكل)؛ هل الصيغة للنهى أم النهى؟

إن المنصف يدرك أن صيغة العربية تحتاج إلى العلامة الإعرابية لتحديد الدلالة من خلال تحديد الوظيفة النحوية التى تستدعى حركة الإعراب، إن تسكين أواخر الكلمات يضيع كل ذلك «ويسقط المعنى مع إسقاط الحركة»^(١).

(١) انظر: اللغة والنحو بين القديم والحديث - عباس حسن - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦م: ٢٦٠ وما بعدها.

نخلص من هذا الحديث الطويل حول الفصيحة والعامية إلى أن تغييب الفصيحة لحساب العامية، يعنى أن ينشأ جيل جديد مقطوع الصلة بلغة السابقين من القدامى، والمحدثين، أى: الأجداد والآباء والأحفاد، ومع انقطاع الصلة باللغة، تنقطع العلاقة بالتراث، لأنه - كما سبق - ليست مفردات اللغة مجرد علامة صوتية على المعنى، وإنما هى كلمات ثقافية، مشحونة بتجارب الواقع العربى الذى استمر وتنامى خلال مئات السنين.

إن التساؤل المحير الذى يفرض نفسه هنا هو: كيف للأبناء الذين فقدوا اللغة الفصيحة أن يقرأوا ما تركه الآباء المؤسسون من أمثال الجاحظ وابن سلام وابن قتيبة والجرجاني من الدارسين والبلغيين والنقاد، ومن المبدعين: امرؤ القيس وزهير والأعشى وجرير والفرزدق وأبو تمام والمتنبى؟ وكيف لهم أن يقرأوا ما أنتجه الدارسون والمبدعون فى القرون الأخيرة، بل فى السنوات الأخيرة؟ إن الأمر يطول لو ذهبنا نذكر بعض أعلام هذه الأزمنة المتأخرة التى قدمت إنتاجها بالعربية الفصيحة.

وتصل الكارثة أقصاها عندما نتساءل: كيف تتمكن هذه الأجيال من قراءة تراثها الدينى؟ كيف يتمكن صاحب العامية من قراءة الكتب المقدسة التى دونت أو ترجمت بالعربية الفصيحة؟ وكيف تتمكن من قراءة سيرة الرسل والأنبياء؟ ثم كيف تتمكن من أداء فروضها التى لا تؤدى إلا بالفصيحة؟

(٩)

ونصل إلى المحور الأخير فى هذه الدراسة انطلاقا مما سماه الجاحظ (مرض اللسان)، إذ يكون هذا المرض (حيسة) عندما يثقل الكلام على المتكلم، ويكون (عقله) إذا احتبس اللسان عن الكلام، و(لكنه) إذا أدخل المتكلم حروف العجم فى حروف العرب".
إن مرض (اللكنة) هو المعنى فى هذا المحور، لأنه مرض استعاد حضوره فى الزمن الأخير، أى (مرض اللسان المعاصر)، لكن مرض اللسان عند الجاحظ مرض عضوى، لكنه فى زمننا مرض عقلى ونفسى، ولكى نوضح ذلك، علينا أن نعود إلى النشأة الطبيعية للطفل فى بيئته اللغوية التى تحيطه، ففيها يدرك عن طريق السماع مجموعة من الأصوات التى

(١) البيان والتبيين: ٣٩/١، ٤٠.

تتردد على أذنه في شكل (كلمات)، وكل كلمة لها دلالة محددة عنده، ومن هذا الوعى التلقائى يأخذ الطفل فى استعادة هذه الكلمات واستعمالها لتحقيق أغراضه ورغباته، وفى البدء يكون هذا الاستعمال مجرد تقليد للكبار فى نطقهم، ثم يرتقى التقليد شيئاً ما، حيث يربط الطفل الكلمات التى يرددها بالمفردات التى يعايشها، ثم يصعد إلى مرحلة أكثر نضجاً، فيتمكن من التمييز بين الصيغ: (صيغة المفرد وصيغة الجمع) (صيغة المذكر وصيغة المؤنث) (صيغة الاسم وصيغة الفعل) ثم (الأزمان الثلاثية للفعل) ليصل النضج درجة راقية، فيتمكن من التمييز بين (الحقيقى والمجازى) ومع سيرة الطفل فى النمو العمرى والعقلى تتحول ذاكرته إلى صندوق هائل مليء بالأصوات التى تشكل الكلمات وترتبطها بمرجعيتها الدلالية. ثم يدرك أن الدلالة ليست جامدة عند المرجعية المعجمية، بل إن الدلالة تتحقق من خلال السياق الذى ترد فيه الكلمة.

مثلاً: الفعل (قضى) تتغير مرجعيته الدلالية تبعاً للسياق الذى يحتويه، فنقول (قضى نحبه)، فنلاحظ أن الفعل له دلالة تغاير دلالته فى قولنا: (قضى حوائجه) غيرها فى قولنا: (قضى بسجنه)، ومن ثم تتحول اللغة إلى طبيعة فطرية فى الطفل، ويترتب على ذلك قدرة هذه الطبيعة على الربط بين العقل واللسان، مثلها - فى ذلك - مثل الأكل والشرب والجوع والعطش، وهذه الأمور الفطرية، هى المقابل للأمور المكتسبة التى تتحقق بالتلقين والتعليم والتمرين، ومن هذه الأمور المكتسبة: (تعلم اللغات الأجنبية) أى أن المكتسب محله الهامش، والفطرى محله المتن، والترتيب الصحيح أن تكون الأولوية للمتن على الهامش، وللفطرى على المكتسب.

هنا نصل إلى مرض اللسان الذى أسماه الجاحظ (اللكنة) بوصفه أخطر أمراض اللسان فى زمننا هذا، إذ فيه تغلب الهامش على المتن، والمكتسب على الفطرى، وواقعنا يوثق ذلك، فكثير ممن يتكلمون العربية من أبنائها الخالص، لا يتكلمونها خالصة لعروبتها: (أى فطريتها)، وإنما يتكلمونها ممزوجة ببعض المفردات الأجنبية، فما ذكره الجاحظ قديماً، عاد أشد ضراوة، وأكثر انتشاراً، وأعظم فى العدوانية، وربما كان الشعراء أول من تنبه لهذه الكارثة اللغوية، يقول الشاعر اللبناني (سابقاً رزىق) ١٨٨٩م:

أرى لغة الأجداد فى عقر دارها تسام الأذى من كل أحمق أهوج
يطلقها أبناؤها وبناتها لخطب ولاء الأعجمى المدبج

أما أسباب انتشار المرض، فهي كثيرة، لكن أخطرها - من وجهة نظري - أن الظاهرة تحولت إلى قيمة اجتماعية واقتصادية، فكلمة أوغل المتكلم في لكتته، وكلما أظهر قدرته على استعمال اللغة الأجنبية الصحيحة، كان ذلك دلالة على انتمائه الاجتماعي المميز، وقدرته الاقتصادية الوفيرة، بل ربما أظهر ذلك مكانته الوظيفية الرفيعة، وهو ما يؤكد مفارقة اللكنة المعاصرة للكنة القديمة، ذلك أن اللكنة المعاصرة اكتسبت عمقا عقليا ونفسيا لم يكن لهما حضور واضح في اللكنة القديمة.

وهذا المرض اللساني الخطير آخذ في الانتشار حتى تحول إلى وباء، إذ تزايد مرضاه تزايدا هائلا دون تدخل المجتمع بالدواء المناسب، بل إن الواقع يقول إن المداوين شجعوا على انتشار المرض، إذ رأوه من علامات التحضر، والتدخل لمداواته، نوع من التخلف، ويتدخل أصحاب القدرة الاقتصادية المتزايدة لنشر المرض بين الأجيال الصاعدة، ذلك أن قدرتهم الاقتصادية لا تضبطها قواعد الانتماء القومي والوطني، وإنما تحكمها قواعد المكسب والخسارة فحسب، ونظرة سريعة إلى الإعلانات التي تملأ وسائل الإعلام المختلفة: السموعة والمقروءة والمرئية، تؤكد هذه الكارثة اللغوية.

والعجب أنه مع تحول المرض إلى وباء، لم يتقدم أهل الاختصاص لمواجهةته لحصاره أولا، ثم القضاء عليه ثانيا، وبما أن المرض ليس مرضا عضويا يمكن علاجه ببعض الأدوية، فإن من ضرورة العلاج أن يكون بأدوية عقلية ونفسية لها علاقة باللغة نطقا وكتابة، والأطباء المعول عليهم لمواجهة الوباء، هم (أصحاب صنعة اللغة) ساكنو المجامع اللغوية، والمسئولون في المؤسسات التعليمية والتربوية، لكنهم انغلقوا على أنفسهم، وتركوا المرض يستشري دون علاج.

ومع تحول المرض إلى وباء، أصبح الولوج باللغة الأجنبية ظاهرة عامة، والهرولة إلى تعلمها أمرا طبيعيا، والهدف الوصول إلى أن يتقن الجميع اللغة الأجنبية كأبنائها، لأن هذه الإجابة أصبحت تصريح الدخول إلى مجتمع الكبار اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا. إن هذا الواقع قادنا إلى كارثة تربوية وتعليمية، فبعد أن كنا ندرس اللغات الأجنبية، أصبحنا ندرس باللغات الأجنبية بدءا من المراحل التعليمية الأولى إلى آخر هذه المراحل، بل وصلت الكارثة إلى الدراسات العليا، وهو الأمر الذي لا نظير له إلا في الدول البدائية، أما الدول الناهضة، فإنها لا تسمح للتدريس إلا باللغة القومية، ولا تسمح بتقديم الرسائل

العلمية فى جامعاتها إلا باللغة القومية، وذلك على الرغم من أن هذه الجامعات فيها متخصصون فى اللغات الأجنبية، ويجيدونها كأهلها، ومنها اللغة العربية، لكنهم يجعلون لغتهم القومية هى المتن، واللغة الأجنبية هى الهامش، ولا يقدمون الهامش على المتن أبداً. ونختم هذا المحور بالإشارة على تقرير التنمية الإنسانية فى الوطن العربى الذى صدر فى نهاية عام ٢٠٠٢م، حيث أوضح هذا التقرير أن طريق التنمية لا يتحقق عبر الثقافات الوافدة، كما أنه لا يؤتى ثماره من خلال لغات الآخرين، وإن كان يثرى من تجارب الآخرين بعد ترجمتها إلى اللغة الأم^(١).



(١) انظر: إنقاذ اللغة - إنقاذ الهوية: ١١٧، ١١٨.

تحولات اللغة فى شعرية الحداثة

(١)

لقد سارت الشعرية العربية مختربة الزمان والمكان، وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة، وبرغم الصعود والهبوط فإنها أسست إبداعها على ركائز مركزية حافظت عليها فى كل تحولاتها، وفى كل تنقلاتها فى الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة لملاح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هى: -
الركيزة الأولى: (الإيقاع الموسيقى) الذى صاحب البدايات، وظل فطريا إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد فى (علم العروض) بعبقريته الموسيقية، وظلت بحور الشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتزاز المحدود فى (الموشحات والمخمسات والمربعات والمسدسات) ولم يكن الاهتزاز محدودا فقط، بل كان مؤقتا أيضا، إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلي، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة (التفعية) فكانت نوعا من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التى مثلت هجرة شبه جماعية إلى (قصيدة النثر) التى استبعدت النظام العروضى من إبداعها.
الركيزة الثانية: (اللغة) أو بمعنى أدق (اللغة الشعرية) التى تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل، إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو (التوصيل) بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو إنها لم تجعله هدفا مركزيا لها، فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية.

الركيزة الثالثة: (التخييل) أى الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وتتجلى أهمية هذه الركيزة فى أن الفارابى أعطاهما قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: «ويبتدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثلات المعانى وخيالاتها مفهومة لها، أو بدلا منها، فتحدث المعانى الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر»^(١)

(١) كتاب الحروف - الفارابى - تحقيق محسن مهدى - دار الشروق - بيروت سنة ١٩٦٩م: ١٤٢.

الركيزة الرابعة: (المعنى) وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليست أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى فى كيفية إنتاجه، ولعل ذلك كان وراء مقولة الجاحظ التى احتفى بها عبد القاهر الجرجاني احتفاءً بالغا «المعاني مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخثير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»^(١) لقد صاحبت هذه الركائز الشعرية العربية فى مسيرتها الطويلة دون أن تحجب بعض التوابع من التدخل فى إنتاج هذه الشعرية، ويمكن القول إن كل مرحلة شعرية قد حافظت على هذه الركائز جملة، ومعظم مغامراتها التجديدية كانت فى إعادة ترتيبها حسب عقيدتها الإبداعية.

وقراءة المدونة التراثية للشعر العربى تؤكد تقدم ركيزة (الإيقاع الموسيقى) على غيرها من الركائز، وكان الشعراء أنفسهم على وعى بهذا التقدم وأهميته، وفى ذلك يقول عبيد ابن الأبرص:

سل الشعراء هل سبحو كسبحى بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالقريض وبالقفوفى وبالأشعار أمهر فى الغواصى^(٢)

بل إن الشاعر القديم كان يؤثر التجاوز اللغوى على التجاوز العروضى، وهو ما سنتناوله عند الحديث عن (الضرورة الشعرية)، وقد انتقل الوعى بأهمية الموسيقى للشعر إلى النقاد، فعندما تحدث قدامة عن الشعر، جعل ركائزه أقساماً، ورتبها حسب أهميتها عنده، وهذه الأقسام: «قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وعلم ينسب إلى علم قوافيه وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه»^(٣) وقد ظلت موسيقى الشعر محافظة على التقدم فى الترتيب مع مرحلة (الإحياء) وقد عبر عن ذلك حافظ إبراهيم فى تحيته لأحمد شوقى:

الشعر فى أوزانه لو قسته لظلمته بالدر فى ميزانه^(٤)

(١) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - قراءة شاعر - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٤م: ٢٥٦.

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار - البابى الحلبي سنة ١٩٥٧م: ٧٦، ٧٧.

(٣) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق مصطفى كمال - الخانجي سنة ١٩٧٩م: ١٥.

(٤) ديوان حافظ إبراهيم - ضبط أحمد أمين وآخرين - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠م: ١٠١/١.

ثم جاءت مرحلة (الرومانسية) التي أطلق عليها الدكتور عبدالقادر القط (الوجدانية) وهي التسمية الأنسب من وجهة نظرنا، جاءت وعدلت ترتيب هذه الركائز مقدمة (الخيال) على سواه تبعاً للعقيدة الإبداعية لهذا الحلف الشعري، وقد عبر خليل مطران عن هذه العقيدة في قوله:

إن كان بعض الشعر هذا شأنه ما الشعر؟ كل الشعر محض خيال

ثم جاءت مرحلة (التفعية) لتحديث تعديلاً مزدوجاً، فجعلت (التفعية) بديلاً عن البحر، ثم قدمت اللغة على سواها من الركائز، وفي مرحلة الحدأة ومولودها الجديد (قصيدة النثر)، لم يحدث تعديل كما حدث في المراحل السابقة، وإنما حدث إسقاط وحذف، حيث أسقطت قصيدة النثر (الموسيقى العروضية) نهائياً واعتمدت ركيزتين فقط: (اللغة والتخييل).

(٢)

برغم تقدم ركيزة الموسيقى العروضية في المدونة التراثية، فإن اللغة كانت تزامح هذه الركيزة في مكانتها ووعي الشعراء بتقدمها، يقول الباحث كاشفاً عن هذا الوعي في عملية (الاختيار) اللغوي في بناء الشعر:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقى لها اللفظ مختاراً كما ينتقى التبر^(١)

وهي العملية التي كانت مساحة لفخر المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم^(٢)

والوعي بأهمية اللغة ودورها في إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، وتمثل ذلك في إدراكهم لخصوصية اللغة الشعرية، يقول خلف الأحمر: «إذا كان الشعر مستكراً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ماثلاً لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مئونة»^(٣)

(١) ديوان البحرى - ضبط البرقوقي - هندية بمصر سنة ١٩١١م: ١١/٢

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبي - تحقيق د/ عبدالوهاب عزام - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥م: ٣٢٣

(٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨م: ٦٦/١

لقد كان كلام خلف وأمثاله فى هذه المرحلة المبكرة مقدمة لنتيجة لازمت الشعر حتى اليوم هى (لغة الشعر) المغايرة (للغة النثر)، وقد تحددت هذه المغايرة إجرائيا فى مصطلح موغل فى تراثيته هو (الضرورة الشعرية) الذى ضبط حدوده المعرفية ابن عصفور فى قوله: «اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا يخرج الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز فى الكلام، اضطروا لذلك أو لم يضطروا إليه»^(١).

وإذا كانت (الضرورة) تمثل قانونا خاصا للغة الشعر، فإن هذه اللغة خضعت لقانون عام هو (قانون التطون) الذى يلاحق اللغة فى عمومها، وقد رصد هذا القانون تنفيذيا واحدا من اللغويين الأوائل هو أبو عمرو بن العلاء فى قوله: «اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا»^(٢). إن كل ذلك يؤكد خصوصية لغة الشعر، وأن للشعراء حقوقا لغوية ليست لسواهم من المبدعين، وقد تبلورت هذه الحقوق فى (الجملة التراثية): «الشعراء أمراء الكلام، يقصرون المدد، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومنون ويشيرون، ويختلسون، ويعيرون ويستعيرون»^(٣).

من الواضح أن ركيزة اللغة وصلت إلى العصر الحديث، ثم مرحلة الحداثة محملة بركام كبير من ميراثها القديم، ومحملة ببعض هوامش القداسة نتيجة لارتباطها بالنص المقدس، لكنها استطاعت الخلاص من بعض هذا وذاك، بل إنها تخلصت من بعض هوامشها الاستعمالية مما أتاح لها قدرة إضافية فى إنتاج دلالتها (الإشارية) التى تمايزت من خطاب إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، كما أتاح لها مساحة واسعة فى تشكيل علاقة الدال بالمدلول جزئيا وكليا حتى يمكن القول إنها أصبحت (لغة مجازية) موغلة فى (الحقيقة)، وأصبح لها معجم طارئ له مواضعه الجديدة التى قد تخالف المعجم المحفوظ فى قليل أو كثير. ذلك أن المحفوظ لا ينتج إلا محفوظا، والشعرية تتعالى على المحفوظ الذى ابتذله الاستعمال.

(١) ضرائر الشعر - ابن عصفور - تحقيق السيد إبراهيم محمد - دار الأندلس سنة ١٩٨٢م: ١٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء - ابن سلام الجمحى - قراءة شاعر - الهيئة العامة لتصور الثقافة لسنة ٢٠٠٠م: ١٠/١.

(٣) الصحابى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - عيسى الحلبي سنة ١٩٧٧م: ٤٦٨، وقد ذكر القاضى

الجرجاني فى الوساطة مضمون الجملة، ونسبها العاملى فى (الكشكول) للخليل بن أحمد.

ومن الممكن أن نرد جانبا من هذه القدرات التي حازتها اللغة إلى وعى حدائى يؤمن بتداخل مستويين كان - وما يزال - بينهما فصل منهجى، هما: (مستوى اللغة ومستوى الكلام) ذلك أن اللغة - برغم فوقيتها - ليست إلا ناتجا للكلام برغم تحتيتها، وقد ساعد هذا الإدراك على تلاشى الفارق بين المستويين نوعا ما، وقد تدخل الشعراء بإبداعهم لإزالة هذا الفارق نهائيا، فما كان من اللغة صار كلاما، وما كان من الكلام صار لغة، ذلك أن الشعراء لم يلتزموا بموروثهم اللغوى الذى وصل إليهم، وإنما تحركوا فيه وبه حركة واسعة، فاستحدثوا مواضع لغوية حال إنتاجهم للكلام، وامتدت حركة الشعراء إلى مجمل الأبنية الصوتية والمعجمية والنحوية، ووصل الأمر إلى أن بعض الشعراء قدموا إبداعهم بوصفه مقترحات معجمية على نحو ما فعل المتصوفة فى إنتاج معجمهم الخاص. بل فى إنتاج لغتهم الخاصة.

وعلى هذا النحو تأتى نبوءة أحمد الشهاوى فى أحاديثه بامتلاك (لغة جديدة) يقول فى نبوءته:

سيأتيكمو - فجأة - حيا وميتا

فأدخلوه

أوسدوا القلب نجما

والروح برقا

والعقل فاتحة من نيازك

ولا تسألوه

سيفيض بحرا

هو عارف لغة جديدة^(١)

وقد أخذت اللغة الجديدة تعلن عن نفسها فى مطلع الدفقة عندما جمعت النقيضين (الحياة والموت) فى كائن واحد، ثم توالت خلخلة المواضع المحفوظة فى الجمع بين (القلب والنجم) ثم (الروح والبرق) ثم (العقل والنيك) وهى ثنائيات لا يتقبلها العقل فى حالة توحد أو تكامل،

أما بشارة النبوءة فكانت فى السطر قبل الأخير، حيث يكون البحر مدادا لهذه اللغة.

(١) الأحاديث - السفر الثانى - أحمد الشهاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣م: ١٦٠.

معنى هذا أن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها إحدى مبتكراتها، لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تخضع لقوانينه، ويبدو أن هذه النظرة الحداثية تمتد بصلة نسب للشعرية التراثية ومغامراتها التي بلغت ذروتها مع أبي تمام حتى إن ابن الأعرابي عندما كان يستمع لبعض أشعاره يقول: «إن كان هذا شعرا، فما قالته العرب باطل» وهذه المغامرة التجريبية هي التي دفعت أبا سعيد المكفوف أن يقول لهذا الشاعر: «يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يفهم» وهو الأمر الذي دفع أبا إسحاق الموصلي أن يقول له: «ما أشد ما تتكئ على نفسك، يعنى أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقى من نفسه»^(١)

إن شعرية الحداثة لم تكتف بإزالة الفاصل التقديرى بين اللغة والكلام، بل إنها سعت إلى التعالى عليهما معا عندما اتجهت للتعامل مع تقنيات غير لغوية مجلوبة من فنون غير لغوية مثل تقنيات الفنون التشكيلية فى الرسم والنحت والتصوير، وتقنيات (الصورة المتحركة) مثل (السيناريو) و(المونتاج) و(الصورة المكبرة والمصغرة والقريبة والبعيدة والمواجهة والجانبية).

ويبدو أن الشعرية فى اندفاعها إلى التجريب وتطلعها إلى البكارة أهملت بعض ظواهر (الجمالية) وهى المظهر الذى قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، واحترمته الواقعية، وكان هذا الإهمال واضحا فى شعرية جيل السبعينيات وما تلاه، وقد أرق هذا الإهمال المتلقى العام والخاص على حد سواء.

وبرغم ذلك فقد احتفظت الحداثة بتقديم ركيزة اللغة، لكن بوعى مخالف، إذ إن اللغة كانت - دائما - وسيطا بين المبدع والمتلقى، لكنها مع الحداثة تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعر توصيل اللغة ذاتها، فالذى ينطق ويتكلم فى الشعر هو الأبنية الصياغية التى تقدم نفسها مباشرة تقديما فريدا، إذ إن الجماعى تحول إلى فردى موغل فى فرديته، وبحكم هذه الفردية أصبح من حق المبدع أن يغامر مع اللغة. ودفعها إلى التعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لأداء مهام ليست من مهامها الأصيلة، وأصبح عند المبدع يقين أنه من العبث توظيف اللغة شعريا فيما يمكن أن يتحقق فى صيغة نثرية، أو توظيفها فى إنتاج معلبات دلالية فقدت شرط الصلاحية، ذلك أن المشاعر المألوفة، والانفعالات الفضفاضة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، كلها تدخل دائرة الإبداع شعرا ونثرا،

(١) الموضح - المرزبانى - المطبعة السلفية سنة ١٣٨٥هـ: ٢٧٤، ٢٩٣، ٢٩٤.

ومن ثم تجنبها شعراء الحداثة لأنهم يستهدفون الخصوصية، وبلوغ مناطق تستعصى على
النثرية الخالصة، وبسبب ذلك نفرت شعرية الحداثة من (التجربة) بمفهومها الرومانسي
والواقعي، وسعت إلى التجلي في مناطق (الحال والموقف والمقام) بكل مردودها العرفاني،
وهي مناطق تخلص للداخل الذي لم يعد ينتظر واردات الخارج، لأن هذه الواردات تعتمد
(المركزية)، والمركزية عليها تحفظ من أجيال الحداثة، وبديلها هو (الشك والتأجيل) أو
(الاحتمال) الذي لا يعرف قانون الحسم على مستوى المدرك العقلي والواقع الموازي له،
ولهذا لاحظنا في شعرية الحداثة عموما، وقصيدة النثر خصوصا إقبالها على (المجرد)
(المطلق) و(المجهول) و(الفراغ)، واختراقها قوانين الوجود في الزمان والمكان، والشعراء
في ذلك أشبه بالمتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالما غائبا أو مجهولا، يجب
أن يقاربه بالملاينة واللفظ حيناً، والاقترام العنيف حيناً آخر.

لقد لاحظنا سابقا إقدام شعراء الحداثة على التعالي اللغوي باستعارة تقنيات فنون غير
لغوية، ونلاحظ هنا أن هذا التعالي يأخذ نسقا مغايرا، باتجاه هؤلاء الشعراء إلى امتصاص
الخطابات الأخرى غير الشعرية، وبخاصة الخطاب (الصوفي)، حيث جاء الامتصاص كليا
وجزئيا باستخلاص طبيعته اللاعقلية، وعندما أجهزوا عليه، تحركوا إلى خطابات السحر
والشعبذة، ثم صعدوا إلى عالم الفلك والكواكب.

يقول محمد فريد أبو سعدة:

كان العاشق نائما، وكانت جالسة تشاهد
أحلامه، عندما ظهر لها رجل من القصدير
انحنى أمامها ثم دار حول العاشق بعصاه

.....

قالت: وأين شهدائيل

أشار، فوجدت قبة من نور أبيض وأخضر ولها بابان، على كل باب ثلاثة أعوان وستة
ألوية بستة ألوان، وعلى يسار القبة ملك طويل جدا هو صلحائيل رئيس الأعوان
قالت: تبارك المشتري، والساكن بفلكه، الآخذ بناصية خدام يومه: الحاء - الآنك،
البارد الرطب السعد المحض.^(١)

(١) ذاكرة الوعل - محمد فريد أبو سعدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧م: ٥٩.

لاشك أن هذه المغامرة مع اللغة وفي اللغة حررت الشعرية من موروثها الشفهي الذي كان يبحث عن الصدى الفوري عند المتلقى، أي أن الشعرية أصبحت شعرية الكتابة - بمفهوم بارت - لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي. وشعرية الحرية لا شعرية القيود، والشعرية المفتوحة لا المنغلقة، وتبعاً لذلك أسقطت الجدار العازل بين المباح وغير المباح، وأزالت الخيط الفاصل بين البياض والسواد، وكشفت عن كم وافر من شكوكها في مجموعة القيم الموروثة والمستحدثة، وبخاصة ما يتصل باللغة بوصفها كائناً قابلاً للانتهاك الذي يلاحق مراجعها الواقعية والعرفية والوضعية، فلا مرجعية للنص إلا ذاته.

لقد توافق إهدار المرجعية مع الخروج من الشفاهة. فإذا كانت شعرية التراث تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور، فإن ذلك يرجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقى، أما خطاب الحداثة فإنه لم يعتمد هذا التوحد، وإنما اعتمد (الوحدة) النافية لكل ظواهر الاحتفال الإنشادي تأسيساً على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة، وتحويلها إلى أداة فردية بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد.

وبحق هذه الفردية سمحت شعرية الحداثة لنفسها باستحداث بلاغة تختص بها تجاوباً مع إيقاعاتها المفارقة للإيقاع الموسيقي المحفوظ، ويبدو أنها أوغلت في مستحدثاتها البلاغية حتى دخلت إلى (اللا دلالة) على معنى أن المتلقى ليس من حقه أن يطالب النص بمقوله، ومحاولة قيده على القول ستكون ضد طبيعته الرواغة، فهو أشبه (بالأخرس) الذي لا تدل صوته على معنى من المعاني، ومن يريد التواصل معه، عليه أن يتعامل مع ما ينتجه من إشارات وحركات وأصوات غير منطوقة، أي أنه سوف يتعامل مع صمته لا مع صوته.

وعلى هذا التأسيس النظري نقرأ نصاً لقاسم حداد بعنوان (لغة) يقول فيه:

جعلت هذه اللغة ملكة تخدم العبيد

جعلت البريق الباقي بوابات ليس لها عد

مفتوحة على كل الطرق

وأرخيت لخيول أحلامي دهشة السهول

وعشب المخيلة

هذه اللغة ليست لسواي.. إلا شراك

تحسن الهجوم والمؤامرات^(١)

(١) عزلة الكلمات - قاسم حداد - كتاب كلمات - البحرين - ١٩٩١م: ٥٢.

يصحب النص اللغة إلى دائرة (المفارقة) الصاعدة إلى ذروة السلطة الأرضية (ملكة) والهابطة إلى منحدر (العبيد) بل المنحدرة إلى (خدم العبيد) لكن هذه المفارقة تتسرب، وتخف حدتها عندما تنفتح اللغة على بوابات بلا حدود، ومن ثم تأخذ حركتها طبيعية عشوائية تأمرية.

عند هذه المنطقة الصياغية تدرك الذات المتكلمة أن اللغة لم تعد قادرة على إنتاج المعنى الذى حفظته من المواضع الأولى، وهى مواضع اكتسبت قداسة غير مبررة، ثم هى مواضع لصيقة بحالة اليقظة بعيدا عن المخيلة، ومن ثم أسرعت الذات إلى مغادرة حالة اليقظة لتلحق بحالتها الأثيرية (المخيلة) ولواحقها الحلمية، حيث تستولى المخيلة على كل وظائف اللغة، وتصبح صاحبة الحق الأوحد فى إنتاج المعنى خارج قيود المواضع.

وتصل الدفقة الشعرية إلى ما نقصده من (تغييب الدلالة)، وحجبها عن الآخر، بوصف اللغة من ممتلكات الذات دون شريك، فهى منتجة المعنى ومستقبلته فى الآن نفسه، وهو ما يعنى أن جماعية اللغة قد آلت إلى فردية على مستوى الإنتاج وعلى مستوى التلقى، ومحاولة الآخر اختراق هذه اللغة سوف تقوده إلى مجموعة من المؤامرات الدلالية التى لا قبل له بها، فما عليه إلا أن يرضى من الغنيمة بالإياب. وهنا يمكن أن يسأل سائل: لقد ادعيت أن النص لم يعد مطالبا بأن يقول شيئا، وكيف يصح هذا الادعاء مع كل هذه المستخلصات الدلالية بالسلب أو الإيجاب؟

والإجابة: أن ما طرحناه من مستخلصات، هو من مقولنا الذى حملناه على النص، وهو مقول احتمالى خاضع للرفض والقبول، وخاضع للجرح والتعديل.

(٣)

لاشك أن أكبر مغامرات شعرية الحداثة كانت مع (الموسيقى العروضية) حيث أهدرتها تماما مع (قصيدة النثر)، وإن ظلت حاضرة فى رحاب الشعرية العربية فى بنائها العمودى والتفعيلى.

ومن الواضح أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطى اهتماما كافيا لموسيقى العروض، لأنه يرى فيها قيادا على شعريته يحاصر طاقتها الإبداعية، كما يرى فيه هيئة صورية غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى.

واعتقد أن المقدمات التي صاحبت الشعرية في القرن العشرين كانت تنبئ بهذه النتيجة التي نلاحظها مسيطرة في شعرية الحداثة، وبخاصة في منجزات (قصيدة النثر) فقد أخذت الشعرية في انتهاك الموسيقى العروضية منذ بداياتها الأولى، ونحن نرجح أن ما رصده الخليل من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء والنهك، هي نوع من الخروج على النسق المثالي للبحور كما رصدها الخليل، وهو خروج لحساب الشعرية الحقة، إذ إن هذه الشعرية من خواصها الملازمة لها، التمرد على القيود والقوانين السابقة، ذلك أن هذه القيود أدت إلى صدام بين البنية الصرفية والبنية العروضية، تم بينهما عملية إنتاج المعنى، ومن التزايد أن نعيد رصد نماذج التجاوزات العروضية التي ارتكبتها كبار الشعراء وصغارهم في القديم والحديث.

بل إن الذي نرجحه أن الخليل لم يكتشف قانون البحور موسيقيا إلا بعد أن انتهك الشعراء هذا القانون، إذ إن التصور التقديرى يدرك أن البحور كان لها صورة تنفيذية مثالية قبل أن تلحقها الزحافات والعلل، ثم أخذ الشعراء يغامرون للخلاص من هذه المثالية بكل قيودها دون أن يكون لديهم معرفة بقانون العروض، وتجسدت المغامرات فى انتهاكات موسيقية متتالية شبيهة بانتهاكات قانون اللغة فيما سمي (بالضرورات الشعرية)، فالضرورات نوع من انتهاك قانون اللغة، والزحاف والعلة نوع من انتهاك قانون العروض، وكلاهما لم يكن له قوانين محفوظة فى القديم، لكنهما كانا فى الوعى الفطرى للشعراء.

وقد استمر الانتهاك العروضى مصاحبا لمسيرة الشعرية وصولا إلى مرحلة (التفعيلة)، حيث استخدم بعض الشعراء التفعيليين تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلي، وبتروا بعض التفاعيل وداخلوا بينها على نحو غير مسبوق، أى أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجد أمامه دعوة خفية إلى مواصلة مغامرة الانتهاك بوصفه حقا شرعيا مارسه السابقون جميعا فى القديم والحديث، وبما أنه لم يجد أمامه مساحة يمارس فيها هذا الحق الشرعى، أقدم على هجر التفعيلة جملة، رافعا مقولة أبى العتاهية (أنا أكبر من العروض). لقد كان إقدام أصحاب قصيدة النثر على هجر الموسيقى العروضية أمرا فرضته المقدمات التى سبقته، إذ الملحوظ أن كل مرحلة شعرية كان لها منطقة انطلاق ومنطقة وصول، وبينهما مارسست مغامرتها التجديدية فى اعتدال حيننا، وفى غلوا حيننا آخر، فالإحيائية

تراجعت بمنطقة انطلاقها إلى الموروث الشعري، واستعادت قوالبه وتقاليده وبخاصة (وحدة الوزن والقافية) مع فضل إضافة تجديدية محدودة، وكانت منطقة البدء هي منطقة الوصول عند هذه المرحلة، ومن منطقة الوصول السابقة بدأ الرومانسيون الوجدانيون مغامرتهم مع الإيقاع الموسيقي بالنظر فيما بين أيديهم من شعر الإحيائيين، فتركوا الوزن على حاله التي كان عليها، ووجهوا تجديدهم إلى القافية وتجاوزوها في حماية مصطلح (المقطوعة) الذي أتاح لهذه القافية بعضا من الحرية التي كانت قد اكتسبتها قديما في حماية (المربعات والمخمسات والمسدسات) ومن ثم لم تكن المغامرة في هذا الإطار ذات خصوصية، وإنما جاءت الخصوصية في حماية مصطلح آخر هو (الشعر المرسل) الذي غابت فيه وحدة القافية تماما، وقد مارست مدرسة الديوان الإبداع على هذا النحو، وإن تحفظت عليه نظريا، فقد آزره العقاد أولا ثم تراجع عنه بعد حين، كما آزرته مدرسة أبولو نظريا في كثير من كتابات أبي شادي، أي أن الرومانسيين بدأوا حركتهم من (وحدة الوزن والقافية) لكي يصلوا إلى الحفاظ على الوزن وانتهاك القافية.

وجاءت مرحلة التفعيل لتبدأ مغامرتها من منطقة الوصول السابقة عليها، فوثقت ما سبقها عن تحرر القافية وتنوعها، وانتهكت الوزن باستحداث نظام (التفعيلة)، وبالحق نعاود القول إنها لم تحترم التفعيلة احتراما كاملا. وجاء الجيل الأخير من الشعراء فوجدوا أن المغامرات السابقة قد انتهكت كلا من الوزن والقافية، ومن ثم انغلقت أمامهم مساحة المغامرة، فأقدموا على هجرهما معا في ظلال (قصيدة النثر).

ويجب التنبيه إلى أن تحديدنا لمناطق الانطلاق ومناطق الوصول لكل مرحلة شعرية، ليس تحديدا صارما، وإنما هو تحديد قابل للاختراق، على معنى أن كل مرحلة كانت تتضمن إرهاصات بالمرحلة القادمة، بل إنها قد تتضمن جانبا من مغامرة المرحلة القادمة.^(١)

لكن ليس معنى هذا أن الحدائين قد هجروا العروض لمجرد تحقيق المغامرة مع السابقين، لأن هذه الهجرة كانت مؤسسة على عقيدتهم الإبداعية، حيث نظروا إلى الموسيقى العروضية على أنها بناء استهلك نفسه في تكرارية لم تعد تشغلهم إبداعيا، لأن شاغلهم الأساسي هو (التفاعل الداخلي) وتسلطه على العالم الغائب والحاضر على سواء، تم تسلطه على أنساق الصياغة وتطويعها لإنتاج المعنى، وخلال هذا التسلط كان شعراء

(١) انظر. النص المشكل - د/ محمد عبدالمطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩م: ١٠٥ - ١١٧.

الحدائثة يؤسسون لإيقاع مغاير للإيقاع الموروث الذى يعتمد (الحركة والسكون فى البدء والختام). والمغايرة تمثلت فى الخلاص من الختام، فالإيقاع الحدائثى لا يعرف إلا البدايات التى تسلم إلى سواها من بدايات.

ولا يعنى هذا أن قصيدة النثر ترفض الإيقاع مطلقا، ولكن يعنى أن كل إبداع يختار الإيقاع الذى يناسبه، والتناسب مشروط بأن يكون الإيقاع شديد الالتحام بالبناء التركيبى والدلالى، لا يكون سابقا ولا لاحقا عليه.

وعلى هذا الأساس رأى أصحاب قصيدة النثر ومن شايهم من النقاد أنه لا يمكن حصر الإيقاع فى النظام العروضى وحده، لأنه قد يتنافر - أحيانا - مع البناء التركيبى، وأحيانا مع الناتج الدلالى، وهذا التنافر يدفع النص إلى الترهل البالغ، أو الانكماش الشديد، وفى هذا وذاك يتلوث النص بكثير من النتوءات (الصوت دلالية) التى تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر جانبا من لغويته، وما الرخص العروضية والضرورات الشعرية إلا صورة من هذه النتوءات.

إن شعرية الحدائثة لا تنظر للإيقاع العروضى بوصفه هدفا فى ذاته، إذ لو صح كونه هدفا لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم عمل شعرى فى العربية، ومن ثم فإنها تنظر فى العروض بوصفه أداة لإنتاج الإيقاع، فالإيقاع هو المستهدف، ومن حق الشعرية أن تختار الأدوات التى تحقق لها هذا الإيقاع، سواء أكان ذلك بالتفاعيل، أم بسواها من الأدوات المنتجة للإيقاع، وهى أدوات متنوعة، فهناك الأبنية الإفرادية والأبنية التركيبية والأبنية الصرفية والحرفية والبديعية، وكلها أدوات تحتاج إلى الصبر فى متابعتها كميما وكيفيا لتحديد وظائفها الإيقاعية ومدى مشاركتها فى إنتاج الشعرية.

ونقول إنها فى حاجة إلى الصبر، لأن المتابعة تتسلط على المستوى الكتابى، أو بمعنى أدق: على اللغة الصامتة، ومن ثم فإن المتابعة تحتاج إلى نقل المكتوب إلى منطوق لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها، وكيفية توزيعها أفقيا ورأسيا.

وأعتقد أن مثل هذه المتابعة تمثل المبدأ البنىوى للإيقاع الشعرى، من حيث توثيق الصدام بين (صمت الكتابة بالفعل) و(صوتية نطقها بالقوة) ولكى يكون التوثيق إيقاعيا، فإنه يحتاج إلى قدر من الانتظام، وإلا استحال إلى نوع من الضوضاء التى تحدثها آلة خربة، يزداد ضوضاؤها تارة، ويهدأ أخرى، وقد يتوقف تماما، وهذه إشارة عدم الصلاحية.

إن النظر فى مجموع الظواهر الصوتية التى تحتضنها اللغة، يؤكد أن الشعرية لا يمكن أن تحصر نفسها فى قالب إيقاعى بعينه، بل إن لها الحق المشروع فى التعامل مع الأنظمة الإيقاعية التى تناسبها، وهى أنظمة تعتمد (الصوتية) اعتمادا أساسيا.

وإذا كانت الصوتية التراثية قد استراحت إلى نظام التفعيل العروضية، فإن الحدائة قد وسعت دائرة الصوتية لاستيعاب مجموع الأبنية التعبيرية التى يحتضنها النص الشعرى عند انفراده بنفسه، أو عند امتزاجه بالثرية، على معنى أن مبدأ (التكافؤ الصوتى) أصبح بديلا عن (التكافؤ العروضى)، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن تغيير الإيقاع نهائيا سوف يدفع بقصيدة النثر إلى النثرية الخاصة، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف يدفع بها إلى منطقة القصيدة بعيدا عن النثرية، ومن ثم يمكن القول إن هذا النوع الأدبى يجمع بين الإيقاع وعدم الإيقاع، ونقصد بعدم الإيقاع هنا غياب الانتظام فى الترجيع الصوتى.

ونقدم فى هذا السياق ما نقصد بالانتظام وغياب الانتظام خلال رصد ظاهرة واحدة يمكن أن يقاس عليها غيرها من الظواهر الصوتية، ونعنى بها (توظيف الحرف) بوصفه بنية مفرغة من الدلالة، وخالصة للصوتية، وبهذا يكون أداة من أدوات إنتاج الإيقاع إذا دخل دائرة (الترجيع التراكمى المنتظم).

ومن المسلمات أن توظيف الحرف صوتيا ظاهرة مفرقة فى القدم، ومفرقة فى ملازمتها للشعرية، ونظرة سريعة على المدونة التراثية للشعر العربى توثق هذا الادعاء، ونكتفى هنا بنموذج شعرى منسوب لامرئ القيس يعتمد الحرف اعتمادا مطلقا، وما اعتمده امرؤ القيس «لا ترى شاعرا يكاد يفلت من حباله» كما يقول ابن رشيق.^(١)

يقول امرؤ القيس:

فهى هى وهى هى ثم هى هى وهى وهى	منى لى من الدنيا من الناس بالجمل
ألا لا إلا لآلاء لآباء لآباء	ولا لا ألا إلا لآ لآ من رحل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم	قطعت القيافى والمهامه لم أمل
وكاف وكفكاف وكفى بكفها	وكاف كفوف الودق من كفها نهل ^(٢)

(١) العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥م: ٦٧/١.

(٢) ديوان امرئ القيس - دار كرم - دمشق: ١٣٠، ١٣١.

ومن نافلة القول أن نتناول غواية أصحاب (المقامات) مع الحرفية وسيطرتها على مجمل أبنيتهم الصياغية، وقد انتقلت الظاهرة إلى بعض شعراء الأندلس بوصفها نوعا من المغامرة الصوتية داخل اللغة.

ولا نحب أن ننساق وراء بعض الآراء التي ربطت الظاهرة الحرفية بمراحل الضعف التي مر بها الأدب العربي، إذ إنها تكاد تكون حاضرة في تاريخ الأدبية عموما والشعرية خصوصا حتى في أكثر مراحلها ازدهارا، ولا يعني هذا أننا ننحاز إلى الصوتية الحرفية انحيازا مطلقا، وإنما معناه أن ننظر في النص: هل أفاد منها على المستوى الشكلي، وعلى مستوى إنتاج المعنى؟ وهل أفاد منها ما يؤكد شعريته؟

إن غواية الحدائيب مع الحرفية تتوافق إلى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية، إذ إن العرفانيين حولوا الحرف من مجرد بنية صوتية إلى نسق ثقافي، ولعل هذه النسقية هي التي جعلت الرازي يدخل الحروف منطقة الفكر والنفس بوصفها حروفا فكرية ولغوية وخطية فالحروف الفكرية هي: صور روحانية في أفكار النفوس، مصورة في جوهرها قبل إخراجها، معاني الألفاظ. والحروف اللفظية هي: أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة.

والحروف الخطية هي: نقوش خطت بالأقلام في وجوه الأسواح. ويطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة، بطريق العينين، والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية، وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل^(١). وتتابع السالكون في التصوف موثقين (ثقافية الحروف) بجانب بعدها الصوتي، لكن قبل ذلك كله احتل الحرف مكانة قريبة من القداسة قبل الإسلام بوظيفته الصوتية في سجع الكهان، ثم حافظ على هذه المكانة بعد الإسلام عندما أصبح مفتتحا لبعض السور القرآنية، ثم تأكد ذلك ببعض الأحاديث النبوية، مثل حديث ابن مسعود: «من قرأ حرفا من كتاب الله، فله به حسنة، والحسنة بعشر أمثالها، لا أقول: ألم حرف، ولكن ألف حرف، ولام حرف، وميم حرف»^(٢)

(١) ثلاثة كتب في الحروف - للخليل وابن السكيت والرازي - تحقيق د/ رمضان عبدالنواب - الخانجي والرفاعي سنة ١٩٨٢م: ١٤٧.

(٢) الإتيان في علوم القرآن - السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة سنة ١٩٤١م: ١٢١/١.

لهذا وسواه جاءت غواية الحداثيين مع الحروف حتى إن واحدا من ألمهم هو الشاعر حسن طلب بنى ديوانا بأكمله على (حرف الجيم) هو (آية جيم) وقد اتجهت الصوتية الحرفية في بعض منجزاتها إلى (حرف المد) الذي يسميه علماء الأصوات (الحركة الطويلة)، ويبلغ هذا الاتجاه ذروته مع قصيدة النثر، وقراءة ديوان الشاعر رفعت سلام (وردة الفوضى الجميلة) تؤكد ذلك، فمجموع مفردات هذا الديوان - وهو من قصيدة النثر - تبلغ ألفين وتسعمائة وستة دوال، تدخل الحركة الطويلة في ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا. بنسبة تبلغ ٦٧٪ تقريبا، وهي نسبة مرتفعة، تجاوزت نسب التردد في الخطاب اللغوي عموما، إذ تبلغ نسبة حروفه الصامتة ٥٢٪، والصائتة ٤٨٪^(١)

وبرغم حدة الإيقاع الحرفي، فإن الشعرية لم تحصر نفسها في إطاره، بل إنها تجاوزته إلى غيره من الإيقاعات الصرفية والبديعية والنحوية، لكن الأذن العربية لم تتعود على هذا الإيقاع لحاجته إلى حسن الإنصات للإحساس به، ولأن هذه الأذن خضعت للإيقاع الخليلي زمنا طويلا حتى اعتادته، بل إنها أضفت عليه نوعا من القداسة بحكم هذا الامتداد الزمني حتى أصبح الخروج عليه انتهاكا للتاريخ والعروبة.

وبرغم ذلك فمن الخطأ الفادح تصور انفصال الإيقاع في قصيدة النثر انفصالا كاملا عن إيقاع الشعر العربي، فمهما ارتفع الإيقاع في الشعر عامة، وانخفض في قصيدة النثر خاصة، فإنه لن يخرج عن نطاق (الحركة والسكون) وتحولاتهما في القرب والبعد والتداخل، وهذه التحولات مسموعة بوضوح في الشعر، لكنها خافتة في قصيدة النثر، ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تحل في وسط هادئ حتى يمكن الإحساس بها، ولأننا لا نحسن الإنصات - أحيانا - أصدرنا الحكم القوي بغياب الإيقاع تماما من قصيدة النثر.

إن المتابعة المنصفة لموقف هذه القصيدة من الإيقاع، تلاحظ إهمالها لأبنية الإيقاع الجزئية، وعنايتها الواضحة بالبنية الكلية للإيقاع، وهي في ذلك تتوافق مع الإيقاع الكلي للعالم، حيث تغيب إيقاعيته إذا ركزنا المتابعة على مفردات الإيقاع الجزئية، فعندما نتأمل لوحة تشكيلية تأملا جزئيا، فسوف نفتقد فيها التناسق، بل ربما تجلت أمامنا نموذجا للتنافر، إذ لن نجد تناسقا بين (منزل) بجواره (كائن بشري أو حيواني) وبينهما (شجرة)

(١) هكذا تكلم النم - د. محمد عبدالمطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧م: ٢٤٣، ٢٤٤.

متشعبة الفروع. لكن تجميع هذه المفردات على نحو مخصوص من القرب والبعد، والصغر والكبر، هو الذى يحقق لها الاتساق والانتظام، وأعتقد أن إيقاع قصيدة النثر شىء قريب من هذا التشكيل.

إن كل ذلك يقفنا على أمر غاية فى الأهمية، وهو أن قصيدة النثر لم تعد حريصة على (الأمثل)، أو (الأفضل) كما هو السائد المأمول فى مسيرة الشعرية العربية، وإنما هى حريصة على (الأنسب)، وهو ما يسمح لها بالابتعاد النسبى عن (المثال) الفنى، ومقاربة الواقع التنفيذى، ومن ثم فإنها تؤثر (الصحة الجمالية) على (الصحة اللغوية)، وتؤثر (الصحة الإيقاعية) على (الصحة الموسيقية).

ونحترس هنا حتى لا يدخل علينا الظن بأن إيثار الصحة الجمالية على الصحة اللغوية، معناه أنها تسمح لنفسها بالخطأ اللغوى، وهذا غير صحيح، فإن عقيدة شعراء قصيدة النثر عدم مقاربة هذا الخطأ، بل إنهم ينفرون من مصطلح (الضرورة) الذى آثرته الشعرية التراثية حرصاً منها على (الصحة الموسيقية).

(٤)

رحل الشعر فى الزمن العربى محاطاً بهالة قريبة من القداسة بوصفه (ديوان العرب) أى (الذاكرة العربية)، وعلل لذلك ابن رشيق فى عمدته بأن العرب «احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحاتها الأجواد، لتهمز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً»^(١).

ولاشك أن هذا الوعى بالوظيفة الحضارية للشعر كان نتاجاً للواقع الثقافى السائد فى البيئة العربية، وهو ما لحظه ابن سلام فى قوله: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان»^(٢).

ولاشك - أيضاً - أن الواقع الحضارى القديم يغاير واقعنا الحضارى اليوم، ومن ثم فإن الجملة التراثية (الشعر ديوان العرب) قد داخلها شىء من التعديل، إذ إن الواقع الحاضر

(١) العمدة: ٥/١.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

له تقنياته التي تستدعي ذلك، فكثير من أدوات الحضارة الحديثة يمكن أن تؤدي الوظيفة السابقة التي لحظها ابن رشيقي على نحو دقيق ومؤثر معا.

ذلك أننا نعيش (زمن الصورة)، بكل أجهزتها المعرفية والجمالية، وبكل طاقتها التسجيلية والتخزينية، وهو ما أحدث تعديلا في ذائقة المتلقي، وبخاصة متلقي الفنون القولية، وتعديل الذائقة استدعى أشكالا طارئة تناسبها، وتفرض وجودها الإبداعي بوصفها إضافة استدعتها الضرورة الحضارية، لا بوصفها بديلا يلغى سواها، من هذه الأشكال الطارئة (قصيدة النثر) التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وهو انشغال بانتماها الأدبي، أكثر منه انشغالا بمفهومها المعرفي، على الرغم من عمرها القصير نسبيا، لكنه برغم قصره ولد عدة إشارات كاشفة صاحبت البدايات، وما زالت مصاحبة حتى اللحظة الحاضرة.

وأعتقد أن الإشارة الأولى التي يمكن أن تقودنا إلى الأفق النوعي لقصيدة النثر، تتمثل في (عقيدتها الإبداعية) إذ المؤلف في تاريخ الشعرية، أن تتوجه إلى العالم لتنقله من واقعه الوجودي إلى واقعه الجمالي، أو بمعنى آخر: إنها تسعى (لتشعير العالم)، وقد قدمت الشعرية إنجازات لافتة في كل مرحلة من مراحلها في القديم والحديث، لكن قصيدة النثر رفضت السير في هذا الطريق المطروق، وآثرت أن تبحث عن المناطق الشعرية في العالم، لكي تستصفيها لنفسها، وتمارس فيها إبداعيتها، فلم يعد من همها نقل الواقع إلى الشعر، وإنما همها (فحص) المناطق الشعرية في الواقع والوصول إليها ثم الوقوف عندها، وفرق واضح بين الأمرين، إذ في الاتجاه الأول تبدأ الحركة من الإبداع لتصل إلى العالم فتنتقله إليها، أما في الاتجاه الآخر، فإن الحركة تبدأ من الإبداع - أيضا - لكي تصل إلى العالم، لكنها تستبقيه في موضعه لتمارس شعريتها في بعض مكوناته الشعرية.

هذه الإشارة الأولى، تقودنا إلى الإشارة الثانية، والغريب فيها أنها تكاد تكون منافية للمنجز الحدائسي، ذلك أن الحدائسة أوغلت في اعتماد المتلقي اعتمادا مركزيا، بينما استبعدت قصيدة النثر هذا المتلقي من حساباتها استبعادا مؤقتا، وتبرر ذلك بأنها حريصة على أن تكون صادقة مع نفسها أكثر من صدقها مع الآخر، بل إنها لا تأنف من صدم هذا الآخر في بعض ركائزه الثقافية والمعرفية.

معنى هذا أن المتلقي لم يعد له حقوق قبل قصيدة النثر، ولم يعد متاحا له ممارسة سلطته عليها وإخضاعها لاحتياجاته الخاصة والعامة، لكن ليس معنى ذلك أنها تسعى

لاستعادة الزمن الرومانسى بكل ذاتيته المفرطة، فذلك ينافى طبيعتها الإبداعية التى تعتمد (النصية) وإعطاءها استقلالية تتعالى على نفوذ كل المتعاملين معها، بعد أن ظل النص يتأرجح إلى جانب المبدع تارة، وإلى جانب المتلقى تارة أخرى.

الإشارة الثالثة: هى نفور قصيدة النثر من (الانضباط الصارم) على كل المستويات: إيقاعيا وزخرفيا ودلاليا، لأن هذه الصرامة أفقدت كثيرا من الأشكال الإبداعية جمالياتها بدخول دائرة التكرار التى استهلكت بكارتها، وحولتها إلى قوالب محفوظة.

ولا نقصد بذلك مجموع الأشكال البديعية، لأن مثل هذه الأشكال وجدت لها محلا فى قصيدة النثر بوصفها أبنية تركيبية وإفرادية تحمل طاقة جمالية مسموعة ومرئية ومدركة على صعيد واحد.

وإنما المقصود تلك الأبنية الحاكمة لهندسة الصياغة والدلالة لإنتاج الشكل الهندسى المنضبط (بالشطر والبيت) لأن هذا الشكل لم يعد من احتياجات قصيدة النثر، لأن احتياجها محصور فى جوهر الشعرية وحقيقتها النصية.

ويبدو أن مفارقة قصيدة النثر لمثل هذه الأشكال المنضبطة قد لازمه مفارقة (النقاء العرفى) و(الصفاء اللغوى)، إذ هما ينتميان إلى (مثال) لم يعد هذا آوانه، فالزمن (زمن الهجنة) واختلاط الأنساب الإبداعية، وتداخل المعايير الجمالية، وامتزاج التقاليد والأعراف، وأصبح من العسير الفصل بين (النقى والمشوب) و(الصافى والعكس) لتغير المقاييس التى يقاس بها هذا وذاك، أى أن (الصفاء والنقاء) أصبحت نوعين من القوالب المعلقة التى فقدت شرط الصلاحية.

وقد تبع مفارقة الصفاء والنقاء الخروج من قوالب (الثنائيات) الجاهزة مثل (دينى ودنيوى) (تقدمى ورجعى) (ظاهر وباطن) (حقيقى ومتخيل) (اتساق وفوضى) (ذاتى وموضوعى) (فردى وجماعى) (جميل وقبيح) وكان ذلك كله تمهيدا للخروج من الثنائية المقدسة (شعر ونثر).

إن تمرد قصيدة النثر على مثل هذه القوالب كان متوافقا مع مصدر إنتاجها الذى تمرد على مفهوم (التجربة) - كما سبق أن ذكرنا - والذى اعتمد (المشاهدة) بكل بعدها العرفانى، وهذه المشاهدة مغايرة (للرؤية)، لأن الرؤية تتسلط على العالم جملة، لكن المشاهدة تتسلط على الجوهرى فى هذا العالم، أو لنقل إنها تتعلق (بالمادة الأولية) عندما كانت الشعرية هى العالم، والعالم هو الشعرية، إن اعتماد المشاهدة بوصفها مصدر إنتاج

لقصيدة النثر، عدل شيئاً ما من وظيفة الشعرية، فلم تعد وظيفتها رؤية العالم ورصد حركته كما وكيفاً، وإنما أصبحت الوظيفة إفراح الطريق أمام هذه الحركة. وأعتقد أن قصيدة النثر قد حققت بهذه الإشارات ما كانت تستهدفه من التوحد بالعالم في مناطق الشعرية، فأصبحت هي العالم في شعرية، أو هي الشعر في عالميته، حيث انكسرت على أبوابها الحواجز النوعية، وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية. وأصبح مألوفاً أن تحل الشعرية في نصوص غير شعرية، وأن تحل النثرية في نصوص شعرية، وأصبح مألوفاً أن نتابع في النص كما وافرا من تقنيات السرد والحوار، مجاورة لكم وافرا من الغنائية الذاتية، وأصبح مألوفاً حضور التفاصيل اليومية والمفردات الحياتية والهموم الوقتية، خلال أبنية المجاز والرمز والإشارة، أى أن مساحة المشترك أصبحت أوسع من مساحة الخاص.

لقد كان اتساع مساحة المشترك نوعاً من مقارنة (سيولة العالم) وذويان الحدود الفارقة، ومن ثم ظهر ما يسمى (أدبيات العولمة) التي كانت موازية للحضارة التكنولوجية، لكنها موازية من طراز خاص، لأنها تستهدف الجمع بين الخصوص والعموم، بين احترام التراث، وعصرية الحاضر، أى أن قصيدة النثر كانت تقنية أدبية في إطار تقنيات العولمة، لها آليات إنتاج، ولها معايير جمالية يمكن أن تضيف للشعرية إضافات لم تكن تحوزها من قبل.

(٥)

أوضحنا في متابعتنا لإشارات قصيدة النثر ابتعادها عن (الصفاء اللغوي) ونضيف هنا أن هذا الابتعاد قد قادها إلى (التداولي) لإحساس أصحابها بأن مفردات اللغة أصبحت عاجزة عن حمل معانيهم، نتيجة لأن هذه المفردات قد استنفدت طاقتها الدلالية، وكأنها أصبحت مفردات صوتية مفرغة من المعنى، ومن ثم سعى الحداثيون إلى مغادرة هذا المعجم المستهلك، والقفز إلى (التداولي)، لكن المفاجأة: أن هذا التداولي قد أصابه ما أصاب اللغة الصافية، بل ربما كان أكثر منها إرهاقاً لالتحامه بالممارسة الحياتية اليومية، وكان الخروج من هذا المأزق اللغوي بتصعيد التداولي إلى أفق الصافي خلال سياق خاص قادر على إكسابه نوعاً من (البكارة) المصنعة بمهارة حتى لا يتنبه المتلقى إلى هذا الإحلال والتبديل، وكل ما يدركه: أنه في مواجهة لغة إبداعية تجمع بين الصافي والتداولي على صعيد واحد.

ويمكن متابعة كثير من هذا (التداولى الصافى) فى نص لينا الطبيى (مساء رجل):

وهو يصعد
أكل الرجل درجة
أكل أكرة الباب
أكل فى الصحن ربطة عنقه
أكل الصحن
أكل الشوكة والملعقة والسكين
أكل الرجل كثيرا
تعب،
أكل الرجل زوجته ونام.^(١)

تشهد الشعرية فى هذه الدفقة واقعة ثقافية تعتمد ثنائية من تلك الثنائيات التى فارقتها قصيدة النثر، لكنها تعتمد على تدميها من أساسها، أو لتخرجها من (الخدمة الاجتماعية)، والثنائية المقصودة (الذكر والأنثى)، والواقعة تستحضر العمق الثقافى الذى أعلى الذكورة، وأعلى كل ما ينتمى إليها بالفعل والانفعال، وقد تمثل هذا الإعلاء فى فعل (الأكل)، وهو فعل تداولى مغرق فى تداوليته، لكن النسق ارتفع به إلى أفق الصافى عندما فرغه من دلالاته المرجعية وملاه بدلالة بديلة هى (الافتراس) الذى يلاحق الأنوثة الحقيقية والمجازية على حد سواء، وتبع ذلك تفريغ دال (الرجل) من دلالاته المرجعية، وملئه بدلالة طارئة هى (المقترس) الشره الذى يسعى لاقتلاع الحياة بما فيها ومن فيها.

وتتوالى المفردات التداولية: (درجة، أكرة الباب، ربطة العنق، الصحن، الشوكة، الملعقة، السكين).

لقد تعاملت الشعرية هنا مع المنظومة الصياغية تعاملًا عكسيًا لتطهرها من هوامشها التداولية، حيث بدأت صاعدة (بالرجل) ماديا، بينما تهبط به معنويا، وتنزل به إلى مرتبة الآلة الصماء الفاقدة للإحساس عامة، وإحساس الشبع خاصة، فهى لا تعرف إلا الافتراس النهيم الذى لا يفرق بين ما يصلح للافتراس وما لا يصلح له، المهم هو (الأكل) الذى ألح عليه النص سبع مرات بصيغة الماضى التى لا تترك مساحة لاحتمال عدم الأكل.

(١) شمس فى خزانة - لينا الطبيى - منشورات (ل ن) لندن: ٣٨

ولحرص النصية على رفع التداول إلى أفق الصافي، استعانت بالمجاز عندما سلطت فعل (الأكل) على غير المأكول، وهو ما يعنى أن الشعرية هبطت بالذكورة من عليائها الثقافية لتلحقها ببداية (الغابة)، بدائية قانونها الافتراس والابتلاع وأداتها (الأكل) الذى لاحق كل ما قابل الرجل تمهيدا للوجبة الأخيرة المستهدفة (أكل الرجل زوجته ونام).
 إن المتلقى - فى كل ذلك - لا يكاد يعى هذه التداولية التى تحكمت فى الاختيار الصياغى، وإنما الذى يعيه: أن هناك دفقة شعرية تشاهد واقعة ثقافية، وتراها منطقة شعرية تصلح أن تحل فيها بكل مفرداتها التى لا تميز فيها بين التداولى والصافى.
 وفى نزول شعرية الحداثة إلى التداولى، تقارب (القبيح) لكنها لا تستبقيه فى السياق الذى قبحه، وإنما تصعد به إلى أفق الجمالى، على نحو ما فعلته مع التداولى.
 والملاحظ أن شعرية الحداثة لم تكن سباقه فى مقاربة القبيح، بل إن شعراء التراث كانوا الأسبق، فقد أقدم عليه أمير شعراء العربية امرؤ القيس فى مثل توظيف (بعر الآرام) بوصفه خطا جماليا فى لوحته الطللية فى قوله:

ترى بعر الآرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد نماذج (القبيح) فى المدونة الشعرية التراثية، ذلك أن الذى نهتم له هو كيفية الصعود بهذا القبيح إلى أفق الجمالى على نحو ما أقدم عليه امرؤ القيس وأضرابه.

يقول عز الدين المناصرة فى (خطبة أعالي الليل):

أما نحن المحتشدين كالغبار

فقد مددنا لهم ألسنتنا

توالت البصقات من أعيننا

على أقفائهم المرططة من التعب^(١)

فى هذا الاجتزاء المحدود نزلت الشعرية إلى (القبيح) التداولى مرتين، الأولى فى (البصقات)، لكنها ارتفعت بهذا القبيح إلى أفق الجمالى عندما جعلت مصدر البصقات (العيون) بدلا من الفم، ثم جعلت مصبها (الأفقية)، والمفردة بين المصدر والمصب تدخل

(١) الأعمال الشعرية - ديوان: قمر جرش كان حزينا - عز الدين المناصرة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سنة ٢٠١١م: ٣٢٦.

(المجان)، ثم ما تلبث أن تغادره إلى (الحقيقة) حتى تتمكن من الالتحام بالمفردة الثانية (المرططة) لكى ترفعها معها إلى أفق الجمال بعد تفريغها من مرجعيتها الوضعية (بقية الشيء) وتملأها بدلالة سياقية طارئة هي: تقبل الألفية للإهانات المتوالية حتى بلغت مرحلة التعب الجسدى والنفسى.

إن تخلى قصيدة النثر عن الصفاء اللغوى والنزول للقبیح تارة والتداوى تارة أخرى، قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند الحدائين تعنى مراوغة المتلقى ليكون وصوله إلى الناتج نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية. وهذا الهدم يكاد يكون جماعيا، حيث يتصادم كل تركيب مع ما يسبقه وما يلحقه، وبخاصة عندما يعتمد النص (الجميل غير المرجعية) أى التى لا يمكن أن ننع لها على مرجع واقعى تستند إليه الدلالة، فعندما تقول ميسون صقر فى نص (هما):

يفتحان جذوة الرمز
يصهران سرهما
ويختبئان
الهموم على رأسيهما رتاج
ينغمسان فى لجة الفيضان
ينحطان الصخر من جسديهما
حبلا من مسد
وينهمران
وحين يتكثفان
تكون فى شكل جنونها الأليف
وهو شكل لملاحح السكون^(١)

نلاحظ غياب المرجعية، وأولها مرجعية الضمائر، حيث توالى (ضمير المثنى) دون مرجع يكشف عنه، وثانيها غياب مرجعية التراكيب، فأين مرجع (جذوة الرمز) و(السر المنصهر) و(الهموم المغلقة) و(الجسد الصخرى) و(الجنون الأليف) و(ملاحح السكون).
إن المجاز يكاد يقف عاجزا أمام هذه المتوالية التركيبية التى لا تسعى لتوصيل معنى ما،

(١) الريهقان - ميسون صقر سنة ١٩٩٢م: ٥٥.

وإنما تسعى لتوصيل لغتها بكل بكورتها ومفارقتها للمألوف برغم الهدم الصياغى الذى جاء من غيبة المراجع عامة.

ويكاد يكون الهدم أكثر تجليا فى متواليه أخرى تعتمد قطع العلائق بين الأبنية التركيبية، وبين الأسطر الشعرية، وربما كان اعتماد هذه الظاهرة إشارة ندرك منها أن الإبداع يريد أن يقول أكثر مما قال، وقد أدى ذلك إلى تداخل القول مع المسكوت عنه، فجاءت هذه الخلخلة التركيبية الهدمية.

يقول على المقرى فى (ساعة متأخرة)

سيل عرق الذاكرة من قصبه القلب

الأعوام

والتعب المنسوج بالصمت والكلام

البنات

والضجر

والندم

خلس نفسه من نفسه

ثرثر إلى ساعة متأخرة من العمر

ونام

المراثى أبقى من الأصدقاء^(١)

إن النص يقدم نفسه لمتلقيه معتمدا على إثارته وهز ثقته فى المعنى، وفى سبيل ذلك يقطع العلاقات بين الأسطر، فيستحضر أداة الربط تارة، ويغيبها أخرى.

وهذا القطع الدلالى يلاحق المفردات أيضا، حيث نفتقد العلاقة السياقية بين معظم المفردات، وكأن المفردات تتسابق لدخول السياق دون أن تعطى اهتماما لما يسبقها أو يلحقها من مفردات.

ويلحق القطع الشكل الطباعى، فلا توازن بين الأسطر، فبعضها يمتد إلى ست مفردات، وبعضها ينكمش إلى مفردة واحدة، وهذا الانكماش البالغ واحد من تقنيات الحداثة التى أعطت المفردة حقوق التركيب، وأتاحت لها أن تستقل بالسطر الطباعى.

(١) ترميمات - على المقرى - الهيئة العامة للكتاب - اليمن - ١٩٩٩م: ٤١.

ويبدو أن هذه الظاهرة كانت إشارة واضحة إلى أن الإبداع يريد أن يقول أكثر مما قال، أو لنقل إن الإبداع - غالبا - ما يعيش محاصرا بين المسموح به والمسكوت عنه: وفى تصورنا أن ظواهر الهدم الصياغى تعود إلى اعتماد شعرية الحدائث على (المفردة) اعتمادا بالغا، وبالرغم من أن الدرس اللغوى والبلاغى القديمين قد أخرجاهما من دائرة (الإفادة)، فإن شعراء الحدائث وقفوا على مساحة التحدى لهذا الموروث اللغوى والبلاغى، ومن ثم أعطوا المفردة حقوقا لم تكن لها عند القدامى والمحدثين.

لقد كانت المفردة رهينة السياق الذى يحتويها، رهينة ما يسبقها وما يلحقها من دوال، لكن شعراء الحدائث حرروا المفردة من هذا السياق، وأعطوها الحق فى الاستقلال بإنتاج المعنى، أى أنها أصبحت مساوية للتركيب فى هذا الإنتاج.

ولاشك أن هذا الوعى الطارئ بحقوق المفردة كان ابنا شرعيا للعقيدة الإبداعية لشعرية الحدائث، إذ إنها لم تعد تثق فى ارتباط الدال بالمدلول الواقعى، ولم تعد تثق فى مقولة (المحاكاة) على مستوياتها المختلفة، إن الذى تثق فيه: أن كل مفردة تنتج مرجعيتها دون نظر إلى الواقع الفعلى، وإنما ينحصر نظرها فى مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنى هذا أن (الدال والمدلول) يتحركان حركة حرة، فقد يتباعدان، وقد يتقاربان، وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة، ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة الشعرية إعلانا عن وظيفتها الطارئة.

يقول سيف الرحبى فى (أنثى باذخة):

الماء ينسكب من خاصرة الجبل
 ماؤه الماسى
 خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول
 هلوساته
 وهذه الشجرة الظمأى من قرون
 تسكن أحلامه كأنثى باذخة
 وربما لم يكن هنالك نيع ولا شجرة
 فقط
 هذا الخيال المأخوذ بصدمة الغياب^(١)

(١) مقبرة السلالة - سيف الرحبى - منشورات. الجمل سنة ٢٠٠٣م: ٩٠.

تتخذ الدفقة (النبع) - المضر في السطر الأول - ركيزة إنتاج شعريتها، فترصد ملامحه الخارجية (انسكابه الجبلى) (ماءه الماسى)، ثم ترصد هوامشه المصاحبة (خفقة النسيم) القادمة من زمن البكارة (الإنسان الأول) إلى أن تصل الشعرية للسطر الرابع، فتقدم مفردة واحدة (هلوساته) لكنها مفردة مشحونة بطاقة تركيبية مكتملة الدلالة، حيث جاءت على صيغة (الجمع)، ثم لحق بها (الضمين) لكى يتحول السطر إلى كتلة مفعمة بالاضطراب الذهنى والنفسى، موعلة فى العمق الخرافى والأسطورى.

وفى سياق هذه (الهلوسات) تحضر (الشجرة الأسطورية) بوصفها إسقاطا للذات المتكلمة فى ظمئها الأزل للسكنى إلى (الأنثى) الغائبة عن الواقع، والحاضرة فى الحلم، وحضورها فى الحلم ليس إلا استمرارا لغيابها.

ويستقل السطر الثامن بالظرف (فقط)، لكن برغم الاستقلال الصياغى، فإن نفوذ الظرف قد تسلط على ما سبقه وما لحقه، حيث أكد النفى السابق عليه فى السطر السابع، ومهد لحضور الخيال فى السطر التاسع، واللافت هنا أن استقلال المفردة بإنتاج المعنى لم يوثقه استحوادها على السطر أو الجملة الشعرية فحسب، بل إنها قد تشارك غيرها من المفردات فى السطر، أو مجموع الأسطر دون أن ينتقص ذلك من استقلالها بإنتاج المعنى.

(٦)

إن الحوار حول قصيدة النثر لم يتوقف، وفى كل مرة يتجدد فيها الحوار تحضر مقولة (الشكل) أى (البناء الموسيقى)، فمعظم رافضى قصيدة النثر أسسوا رفضهم على الربط بين الشكل والموسيقى، فإذا غابت الموسيقى غاب الشكل، وإذا غاب الشكل غابت الموسيقى، وهو ما يعنى أن الإيقاع الموسيقى أصبح هدفا فى ذاته، وفى يقينى أن هذه العقيدة الإبداعية تنافى العقيدة الشعرية فى العربية منذ أن كانت (ديوان العرب) حتى اليوم، إذ إن هذه العقيدة قدمت الإيقاع الموسيقى على سواه من الركائز بوصفه (أداة) لا بوصفه هدفا، ومن حق كل شاعر أن يختار الأداة التى تناسب عزفه، إذ لو صحت العقيدة بأن الموسيقى هدف فى ذاته، لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم النصوص الشعرية فى مسيرة الأدبية العربية - كما سبق أن ذكرنا - والشىء اللافت فى هذا السياق أن شعراء كل مرحلة شعرية يتسابقون فى تجاربهم ومغامراتهم، وعندما يشعرون أن المغامرة حققت أهدافها، يتوقفون، ثم يطالبون غيرهم بالتوقف عند الحدود التى بلغوها، وكأن المغامرة والتجربة وقف عليهم وحدهم،

وكل من اجترأ على فعل ما فعلوه، اتهموه بالمروق، مستعبدين بعض مواقف النقد القديم والحديث، مثل موقف ابن أبي اسحق والأصمعي من الفرزدق، وموقف ابن الأعرابي من أبي تمام، وموقف صاحب بن عباد من المتنبي، ومثل موقف العقاد والمازني من شوقي، وموقف العقاد من شعر التفعيلة، لكن أين المعترضون؟ وأين المعترض عليهم في مسيرة الشعر العربية قديما وحديثا؟

إن موقف الرافضين لقصيدة النثر لم يتأسس على إسقاطها للموسيقى فحسب، بل إنهم أضافوا مبررا آخر لهذا الرفض، وهو كثرة النماذج الرديئة في هذا النوع الطارئ، وهي كثرة قد تهدد الشعرية العربية جملة، وتندرها بقرب انحسارها النهائي من الساحة الأدبية. وهذا ما نتحفظ عليه كثيرا، لأن الرداءة تكاد تكون ملازمة لكل إبداع قولي وغير قولي، وهي حاضرة مع الشعرية العربية في زمنها القديم، بل إنها تكاد تغلب عليها، لكن الزمن يقوم بمهمة (جهاز التنقية). فيحتفظ بالجيد، وينقي الرديء، وقديما قال القاضي الجرجاني: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر: هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه... ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية»^(١)

وقد تكفل المرزباني برصد جانب من عيوب الشعر وأخطاء الشعراء: «من اللحن والسناد والإيطاء والإقواء والإكفاء والتضمين والكسر والإحالة والتناقض، واختلاف اللفظ، وهلهلة النسخ، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم»^(٢) وبرغم ذلك لم يدع القاضي الجرجاني أو المرزباني أن هذه الشعرية المسترذلة قد حددت الشعر العربي في قليل أو كثير، ولم يصلنا أن شاعرا، أو عدة شعراء، أو حلفا شعريا، قد حدد مسيرة الشعرية بإبداعه الرديء، فكل مرحلة تضم الغث والسمين، ولم يكن الغث يوما مدعاة لنفي السمين.

والعجيب أن معظم الرفض لقصيدة النثر قد صدر من التفعيليين، حتى وصفها بعضهم (بالنص الماروق)، وبعضهم (بالشعر الناقص)، وبرغم هذه الصفات، فإن قصيدة النثر قد

(١) الوساطة - القاضي الجرجاني - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي - الحلبي: ٤.

(٢) الموشح: ١١.

أغوت بعض كبار شعراء التفعيلة، فمنهم من هاجر إليها واستقر فيها مثل أدونيس وسعدى يوسف، ومنهم من توقف وأطال الوقوف في رحابها مثل نزار قباني الذى أنتج فى هذا الرحاب ديوان (مائة رسالة حب) سنة ١٩٧٠م.

وإذا كان نزار قد أطال الوقوف، فإن محمود درويش قد توقف توقفا مؤقتا أنتج خلاله قصيدته (مزامين) من ديوانه (أحبك أو لا أحبك) سنة ١٩٧٢م، وهى قصيدة طويلة تبلغ أربعمائة وتسعين سطرا، وهو ما يعادل ديوانا كاملا من دواوين قصيدة النثر.

وهناك بعض الشعراء الراسخين فى التفعيلة قد وقعوا فى هذه الغواية، وأصبحوا من أصحاب القصيدة الواحدة، منهم عبد المنعم عواد يوسف فى قصيدته (لقاء معه)، وفاروق شوشة فى (أوراق لندنية) ومحمد إبراهيم أبو سنة فى (رسالة إلى الحزن) من ديوانه (تأملات فى المدن الحجرية) سنة ١٩٧٩م.

واضح - إذن - أن قصيدة النثر لها غواية عند الشعراء جميعا، وهذه الغواية سيطرت على السبعينيين ومن تلاهم فاستقروا فيها، وهذه الغواية جذبت بعض الشعراء على نحو مؤقت، وهم أصحاب المطولات، وهناك الشعراء العابرون عليها، وهم أصحاب القصيدة الواحدة، ولو اتبعها كل منهم بأخرى لعددناه فى فحول قصيدة النثر، وذلك على الرغم من أن العابرين هم أخطر على قصيدة النثر من أصحاب الرداءة، لأنهم - فى الأصل - رافضون لقصيدة الاختلاف، وكان عبورهم لإثبات ذاتهم، وإثبات صحة حكمهم على النوع الذى مارسوه من باب (التجربة) الفاشلة التى تدفعهم إلى العودة لما كانوا عليه.

أقول قولى هذا، وفى يقينى أن (قصيدة النثر) ليست نهاية المطاف فى مسيرة الشعرية العربية، فهى شعرية لم تعرف التوقف عند تقاليد ثابتة، فمنذ بدأت سفرها الطويل، وهى دائمة التطور فى الشكل والمضمون، ومن ثم يكون الرفض نوعا من المصادرة، ودعوة للتجمد، لأن هذا الرفض إذا تسلط على قصيدة النثر، فإنه - بالضرورة - سوف يلاحق ما يتلوها من تحولات، أى أن الرفض سوف يصبح عقيدة تطلب لذاتها.

إن الموضوعية تقتضينا أن نتوقف مؤقتا مع جمهرة شعراء قصيدة النثر، حيث أوغل بعضهم فى المغامرة التجريبية، وبخاصة الجيل الأخير، ظنا منهم أن هذا الإيغال سوف يعطيهم خصوصيتهم، لكن الإيغال تحول إلى (انفلات) وهو ما يمكن أن يقود هذا الإبداع إلى (العشوائية). وهى أخطر من الرداءة على قصيدة النثر، وجاءت مقاربة العشوائية فى تمردها

على نفسها، على الرغم من أنها مازالت فى ميعة شبابها، وهذا التمرد إرهابى بمرحلة جديدة، وخطورة ذلك، أن المرحلة الحاضرة لم تقدم كل عطائها الذى ننتظره منها، ومن ثم يكون ذلك حكما ضمنا بأن قصيدة النثر قد بلغت مرحلة الشيخوخة وهى ميعة الشباب. ويمكن - فى هذا السياق - أن أعرض بعض ما داخلنى عن قصيدة النثر فى لحظتها الحضورية، فإن المصطلح الذى يحتويها مكون من دالين تجمعهما علاقة (الإضافة)، وهذه العلاقة توجه حركة المعنى فى المصطلح، فهى تتيح للمضاف (قصيدة) أن يستحوذ على بعض خواص المضاف إليه (النثر)، وهو ما يعنى أن أصحاب قصيدة النثر قد أقدموا عليها بوصفها (قصيدة) شعرية، لكن الإقدام تجاوز الشعرية العمودية والتفعلية، ليصل إلى (النثر) وامتصاص بعض مواصفاته، أى أن قصيدة النثر اعتمدت الشعر مدخلا لها، ثم خصبت ببعض الخواص النثرية، مع السعى لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما فى منطقة محايدة تعيد إنتاجهما فى مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، وهذا المزيج يقدم نوعا إبداعيا يجمع بين الازدواج والتوحد على صعيد واحد.

لكن الملاحظ - فى الزمن الأخير - لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى (عكس القضية) حيث تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نثر القصيدة)، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية: إنتاج نص شعرى مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثرى مشبع بطاقة شعرية، وبعد أن كان الطرف الأول (قصيدة) يستمد من الطرف الثانى (النثر) طاقته التعبيرية والجمالية، أصبح الطرف الأول هو (النثر) الذى يستمد طاقته الجمالية من الطرف الثانى (قصيدة).

لقد داخلنى هذا الإحساس خلال متابعتى لكم وافر من إبداعات قصيدة النثر فى زمنها الأخير، حيث وقع فى يقينى أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالى، وأوغلت فى النثرية، مستثمرة كثيرا من تقنياتها على حساب تقنيات (القصيدة)، فمع غياب الموسيقى غايبا مطلقا، أخذ (التخييل) فى الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها.

وفى تصورى أن النصوص الأخيرة قد تبادت فى عداؤها للمتلقى، ودفعه دفعا إلى رفض قصيدة النثر خلال عملية يمكن أن ننظر إليها بوصفها نوعا من الإسقاط النفسى، فبدلا من أن يكون النص معاديا للمتلقى يصبح المتلقى هو المعادى له.

إن اقتراب (قصيدة النثر) من النثر على هذا النحو قد دفعها أكثر إلى الانشغال باليومي والحياتي بكل تفصيلاته المركزية والهامشية، وأصبحت اللحظة الآتية هي صاحبة الحظوة، وخطورة ذلك كله أنه لا يحتاج إلى الدخول في الحالة الشعرية، ذلك أن الانشغال بالوقائع المباشرة يعتمد (المحاكاة) وفي رأينا أن المحاكاة لا تنتج إبداعاً صحيحاً، لأن وظيفتها هي (الإثارة) فحسب.

إن الإيغال في النثرية جعل (السرد) في مقدمة تقنيات قصيدة النثر، بعد أن كان مجرد تقنية من تقنياتها ليس له تقدم عليها، وتقديم السرد على هذا النحو ساعد على إزالة الفارق بين الشعري والنثري، لأن السرد - في حقيقته - لا يحسن التعامل إلا مع ثنائيات (العلة والمعلول، والسبب والمسبب، والمقدمة والنتيجة)، أي أنه يهتم بالتسلسل والتتابع الذي يحكمه العقل والمنطق والزمن للوصول إلى المتلقى من أقصر الطرق، فإذا تم نقل كل ذلك إلى الشعرية، هبطت إلى النثرية المباشرة، لأن الشعرية تنفر من المنطقية العقلية، وتؤثر الفجوات والفراغات وتباعد العلاقات، وإذا كان السرد يستريح إلى الصياغة المسبوكة المحبوكة، فإن الشعرية تهز في عنف عناصر السبك والحبك، وتتمرد على عناصر الربط والارتباط.

أقول قولي هذا بعد أن عشت مرحلة زمنية تقرب من ربع قرن مع الشعرية العربية عامة، وشعرية الحداثة خاصة، وقصيدة النثر على وجه أخص، قرأت ما قرأت من هذا الشعر في محبة خالصة، ومن المؤكد أن هذه القراءة لن تتوقف، والمحبة لن تفتقر، دليلى على ذلك ما أقدمه الآن، فهو نوع من الحب الملازم لطول العشرة، ومازلت عند رأيي في أن الواقع العام للشعرية عموماً، وقصيدة النثر خصوصاً، صحيح في جملته، وهذه الصحة تفرض علينا طبيعة السؤال الذي يجب أن نطرحه في مواجهة أي إبداع شعري: هل هذا شعر أم غير شعر؟ كما تفرض علينا السؤال الذي يجب أن نتخلص منه: هل هذا النص موزون أم غير موزون؟



تحيا اللغة العربية ويحيا سيبويه

(١)

أصدر الأستاذ شريف الشوباشي كتابه الأخير بعنوان مثير للغضب، كتبت جملته الأولى بحروف صغيرة (لتحيا اللغة العربية)، وجملته الثانية بحروف كبيرة (يسقط سيبويه). إن المواجهة هنا تقتضى أن نستحضر مبدأ أساسيا فى الثقافة الإسلامية: (من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد فأخطأ، فله أجر واحد). من هذا المبدأ نحاول قراءة كتاب الأستاذ الشوباشي لتحديد ما أصاب وما أخطأ فيه من اجتهاد. وفى تصورنا أنه أصاب عندما برر إقدامه على تأليف الكتاب بخوفه على اللغة العربية من الضياع، وأن عدم الإقدام على تيسير العربية، قد يؤدى إلى أن يفرض على العرب ما يقضى على لغتهم. أما سوى ذلك، فأظن أن الصواب جانبه، ولن أتمكن هنا من مناقشة كل التفاصيل التى عرضها المؤلف، وإنما سأعرض للمحاور الرئيسية فقط.

(٢)

المحور الأول هو: (القضايا الافتراضية) حيث قام المؤلف بافتراض قضية ما ثم يذهب لمناقشتها دون سند علمي، وفى مقدمة هذه الافتراضات التى أخذت منه أكثر من أربعين صفحة: (أن اللغة العربية لغة مقدسة) ولا أدري من أين جاء الأستاذ شريف بهذا الافتراض، وليس معنى أن القرآن الكريم نزل باللغة العربية أنها لغة مقدسة، فالقداسة للقرآن لا للغة، ذلك أن اللغة سابقة على الإسلام ونزول القرآن. ومن أجل أن يبطل هذه القضية راح يرصد الدور المسيحي فى خدمة اللغة العربية، وكأن هناك من ينكر ذلك، وراح يحصى عدد المسلمين الذين لا يتكلمون العربية، وكأن هناك من يقول إن كل المسلمين يجيدون العربية، أو يعرفونها. ومن أجل ذلك - أيضا - راح يستحضر مباحث انتهت زمنها، ولم تعد مقبولة فى التفكير اللغوى الحديث، من مثل البحث فى أصل نشأة اللغة، هل كان ذلك (توفيقا من الله تعالى) أم (بالمواضع والاتفاق)؟

(٣)

المحور الثاني: الذى سيطر على معظم الكتاب (أن اللغة العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وقادها ذلك إلى التحجس).

وأعتقد أن كل مبتدئ فى الدرس اللغوى والأدبى، يدرك تماما أن عربية اليوم قد انشطرت إلى (فصحى) و(فصيحة)، وأن الفصيحة هى التى سادت فى الصحافة والإعلام والإنتاج الأدبى، معنى هذا أن العربية تطورت، لا فى معانى الكلمات فحسب، كما يرى الأستاذ الشوباشى، وإنما فى الأبنية والتراكيب، وليس ذلك أمرا طارئا على مسيرة العربية، وإنما كان مرافقا لها منذ بداية المسيرة، حتى إن واحدا من أعظم اللغويين الأوائل هو (أبو عمرو بن العلاء ت ١٥٤هـ) لاحظ هذا التطور عندما قال: (اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا).

بل إن كتاب الشوباشى ذاته أكبر دليل على تطور العربية، فقد استخدم المؤلف كثيرا من التجاوزات اللغوية، مثل التوسع فى الاشتقاق، وعدم الالتزام الدقيق بكسر همزة (إن) وفتحها، والجمع بين أدوات لا يصح الجمع بينها مثل (قد) والنفى، وصياغة جمل استثنائية غير مألوفة، وكلها من الأمور التى أصبحت شائعة فى عربية اليوم، اعتمادا على أن (الجائز) فى اللغة أكثر من (الواجب) وهذا الجواز هو الذى جعل عمر بن الخطاب رضى الله عنه يقول: «ألحن الناس من لم يلحن أحدا» وألحنهم: أى أصحهم.

إن أخطر ما فى هذا المحور أن المؤلف رفض التطور ودعا إلى التطوير، وكأن اللغة تتطور بالقوانين والأحكام والإجراءات الرسمية، إن الذى نعرفه أن اللغات كلها تتطور تبعا للواقع الحضارى للمجتمع، ثم تأتى المؤسسات اللغوية لترصد هذا التطور وتضعه فى إطاره العلمى الصحيح.

ومن عجب أن المؤلف يقول إن من يقرأ كتاب الأغاني لا يكاد يفهم منه شيئا لصعوبة لغته، وهو بهذا يسقط الشرط التاريخى الذى يجب أن يكون حاضرا فى كل قراءة قديمة أو حديثة، وإسقاط هذا الشرط يغلق النص أمام الفهم.

(٤)

المحور الثالث: أن الكتاب خلط خلطا فاحشا بين اللغة التواصلية التى تعتمد الفهم والإفهام، واللغة الإبداعية التى تهدف للتأثير والإمتاع.

ومن ثم ذهب يطبق قوانين وإجراءات اللغة الإبداعية على اللغة التواصلية، فظلم المستويين معاً، والكلام في هذا المحور يطول، ومن ثم نقتصر على القول بأن اللغة التواصلية، تكون فيها اللغة أداة للفهم والإفهام، أما اللغة الإبداعية، فإن اللغة فيها تكون غاية في ذاتها، ومن ثم تسقط مجموع الدعاوى التي قررها المؤلف بتحجر اللغة لعجزه عن فهم بعض النماذج الشعرية.

وقد ترتب على هذا الخلط أن تطرق المؤلف إلى بعض الهجوم على البلاغة العربية وما فيها من ظواهر تحسينية، وهي ظواهر يعتبرها النقاد جزءاً مهماً من جماليات النص الأدبي.

وأظن لو أن الأستاذ الشوباشي أتعب نفسه قليلاً بقراءة البلاغة، لما أقدم على القول بأن (العقل العربي واللغة العربية) ينزعان إلى المبالغة، فقد تحفظ معظم البلاغيين على المبالغة، ولم يقبلوا منها إلا ما يسانده العقل، وما يتقبله الذوق الجمالي.

وفى هذا السياق نلاحظ أن المؤلف يحول إيجابيات اللغة إلى سلبيات ليؤكد مقولته السابقة عن تحجر اللغة، حيث نظر في كثرة مفردات اللغة على أنها ضعف وتعقيد فيها، ونظر إلى تبادل الأفعال لوظائفها الدلالية على أنه زيادة في التعقيد.

ويصل ظلم اللغة إلى درجة أن تُتهم بما ليس فيها، وهو أن العربية تفرض البدء بالجملة الفعلية، برغم أن اللغات الراقية - من وجهة نظر المؤلف - تؤثر البدء بالجملة الاسمية، ولا أدري من أين جاء المؤلف بهذه التهمة، صحيح أن العربية تميل إلى الجملة الفعلية، لكن ذلك ليس قانوناً ولا قاعدة، ونظرة سريعة في القرآن الكريم والخطاب الشعري القديم والحديث تنفي ذلك تماماً، ثم إننا لسنا مطالبين بتحكيم قواعد اللغات الأجنبية في لغتنا. ومن عجب أن يقول المؤلف إن ضبط الكلمة العربية بالشكل هو الذي يحدد معناها، وهذا ما لا يمكن أن يقوله أحد على لغة من اللغات، فالذي يحدد المعنى، هو موقع الكلمة في السياق، ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم النماذج على صحة ذلك، فهو من المعلوم في اللغة بالضرورة.

(٥)

المحور الرابع: (ضعف العربية اليوم) وشيوع اللحن على أسنة المتكلمين بها، وهذا ما لا يمكن إنكاره، لكن الذي نختلف معه، هو مبررات هذا الضعف ذلك أن المؤلف تناسى

محاولات ضرب العربية من المستعمر الغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، ثم تناسى دور المؤسسة التعليمية في ضرب العربية بالتوسع في (المدارس الأجنبية) و(المدارس المعنية باللغة الأجنبية) حتى تحولت اللغة العربية إلى لغة ثانية وثالثة في بعض الأحيان، ودراسة هذه الأسباب تحتاج إلى مقال مستقل يستوعب جذورها ونتائجها.

أما القول بأن الطلبة يكرهون (حصة اللغة العربية) فهو قول مردود، لأن الطلبة - في مدارسنا - يكرهون كل الحصوص لأسباب ليس هنا مجال الحديث عنها، ويبدو أن الأستاذ شريف كان حزيناً في ص ١٢٧ لأن زيادة التعليم أدت إلى ظهور أجيال تعرف اللغة العربية، وهذا - من وجهة نظره - أدى إلى ظهور ازدواجية لغوية بين الفصحى والعامية.

(٦)

وقد خلص المؤلف من كل ذلك إلى دعوة مباشرة تقوم على ركيزتين:
الأولى: التقريب بين الفصحى والعامية، وهي دعوة قديمة، وأظن أن التطور قد حقق بعض هذا التقريب.

الثانية: تطوير القواعد النحوية، وتخليصها من بعض التعقيدات التي يراها لا تتوافق مع السائد في اللغات الأجنبية، من ذلك:

أ - إلغاء قاعدة المخالفة بين العدد والمعدود في التذكير والتأنيث.

ب- إلغاء المثني.

ج - إلغاء نون النسوة.

د - لا ضرورة لنصب المفعول به (أى إلغاء الإعراب).

ولا أتصور كيف وصل المؤلف إلى هذه الدعوة، وكأن اللغة لعبة عشوائية نصنع فيها ما نشاء دون النظر إلى ما يترتب على ذلك من نتائج خطيرة، إذ لو افترضنا تنفيذ هذه المقترحات، ألم نتصور كيف تقرأ الأجيال القادمة القرآن الكريم والتراث الشعري القديم والحديث، فيظنون بها الخطأ والتحريف، إننى أختتم القول بأن العربية بكل نحوها وقواعدها استطاعت أن تنقل علوم الإغريق إلى أوروبا، فصنعت النهضة الحديثة، وما زالت تؤدي دورها في نقل المعرفة العلمية إلى واقعنا الحاضر دون أن يكون النحو عائقاً لها.

ثقافة اللغة بين الذكورة والأنوثة

(١)

كثر الحديث حول الأنثوى والنسوى والنسائي، وهو ما يدفعنا إلى استحضار المرجعية المعجمية لتحديد المقصود تحديدا واضحا، ويبدو أننا - فى هذا السياق - محتاجون إلى الاحتكام لقيم المخالفة للوصول إلى هذا التحديد.

يقول المعجم: الأنثى خلاف الذكر من كل شىء، والجمع: إناث وأُنث. ومن ثم فإن (الأنثوى) قد يعبر بدقة عن المستهدف، لأنه يشمل الأنثى عموما من البشر أو من غير البشر، ذلك أن المؤنث والمذكر صفتان لغويتان لا ترتبطان بطبيعة الانتماء الجنسى، لأن هناك ما هو مؤنث حقيقى مثل: (فاطمة وهند)، وما هو مؤنث مجازى مثل (شمس وأذن). بل إن المؤنث قد يلاحق الذكر إذا لحقته علامة التأنيث مثل: (طلحة ومعاوية) ويسمى المؤنث اللفظى فى مقابل المؤنث المعنوى، أى العلم المؤنث الخالى من علامة التأنيث مثل (مريم وزينب).

وبرغم أن (الذكورة والأنوثة) مفردتان محايدتان فى أصل المواضع فقد شاع فى الواقع الثقافى مقولة (ذكورية اللغة العربية)، أى أن اللغة حولت الحياد - فى أصل المواضع - إلى (مفاضلة) تعلى من الذكورة، وتهبط بالأنوثة، وربما كان السند الوحيد لأصحاب هذه المقولة، قاعدة لغوية تسمى (التغليب) أو (الحمل). أى حمل الفرع على الأصل، أى أن الذكورة هى الأصل، والأنوثة هى الفرع، والأصل لا يحتاج إلى علامة تميزه، إنما الذى يحتاج إليها هو الفرع، ومن ثم كانت علامة التأنيث تأكيدا لفرعية الأنثى وتبعيتها للذكر. ويتدخل فى هذا السياق واحد من أعظم اللغويين هو ابن جنى ليعيد إلى قاعدة التغليب نسقها المحايد عندما يقول: «إن العرب تؤثر ربط الأشياء المتشابهة بعضها ببعض»^(١)، ويقول واحد من أعظم النحاة القدامى هو ابن هشام:

(١) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣م: ١١١١.

«إن العرب يغلبون على الشيء ما لغيره، لتناسب بينهما أو اختلاطاً»^(١) ومثل هذه المقولات التراثية تنفسى النظرة اللغوية المتدنية للأنوثة، وتتنافى مع إدخال ثنائية (الأنثى والذكر) دائرة المفاضلة.

والملاحظ أنه بعد ازدهار (الحركة النسوية) وتوابعها فى الإبداع والنقد، ظهور بعض الأصوات التى أشاعت انحياز الثقافة العربية عموماً، واللغة العربية خصوصاً للذكورة على حساب الأنوثة، والذى نهتم له هنا اتهام اللغة العربية بأنها لغة ذكورية.

(٢)

لا شك أن اللغة فى مواضعها الأولى كانت تعبيراً عن الواقع الحضارى دون أن تنحاز إلى هذا أو ذاك من مفردات هذا الواقع، يقول الخليل بن أحمد: «إن العرب نطقت على سجيبتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها وقام فى عقولها الله»^(٢)، وهدف اللغة من كل ذلك تحقيق التواصل بالفهم والإفهام، وتحديد مدلول الكلمات وفقاً لوقائع الحياة، على أن يكون فى الوعى أن هذا المدلول لم يتجمد عند مواضعه الأولى، وإنما تحرك حركة موازية للتطور الحضارى.

ومما لا شك فيه - أيضاً - أن اللغة عندما قدمت دوالها وظفتها للإشارة إلى مفردات الواقع حسب الفروق النوعية، لا حسب الفروق فى الدرجة والقيمة، حيث أدرك المجتمع اللغوى الفارق التكويني بين الذكر والأنثى، وبخاصة ذلك الفارق الجسدى ولواحقه العضوية ووظائفها الحيوية، وهو الفارق الذى أكد المغايرة النوعية ودورها فى عملية الإنجاب، ومن ثم دخلت المفارقة دائرة الثنائية (ذكر أنثى) و(أنثى ذكر)، وعبرت اللغة عن هذه الثنائية بالمفردات المؤنثة والمذكورة، دون أن يغفل المجتمع اللغوى عن أن النوعية تذوب فى الكيان الإنسانى الواحد، ومن ثم استحضرت اللغة من الدوال ما يعبر عن هذه الوحدة ولهذا فنحن نتحفظ كثيراً على ما جاءت به (النسوية الجديدة) ومن شايعوها من اتهام اللغة بالذكورية، وانحيازها النوعى، بل إننا نقول: إن اللغة كانت أكثر انحيازاً للأنوثة فى مراحلها المبكرة قبل الإسلام، حيث احتلت المرأة مكانة لا تقل عن مكانة الرجل، ولم تنحصر مهمتها فى

(١) معنى اللبيب - ابن هشام - تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد: ٢ / ٦٨٦.

(٢) الإيضاح - الزجاجى - تحقيق مازن المبارك - دار العروبة سنة ١٩٥٩م: ٦٦.

استقبال قرار الرجل، أو تنفيذه، بل كان لها سلطة إصدار القرار، والاستقلال بأمر نفسها، وقد أخذت مكانة المرأة في الصعود مع امتزاج حضورها الحياتي بالحضور الأسطوري في الزمن القديم، حتى إنها كانت معبودة في بعض المعتقدات البدائية بوصفها الإلهة المقدسة واهبة الحياة بالإنجاب. ومن ثم حملت بعض آلهة العرب أسماء مؤنثة مثل: اللات والعزى ومناة.

لقد جاءت قداسة المرأة من وظيفتها الحياتية بوصفها رمز الخصوبة، فهي المصدر الوحيد لتجدد الحياة البشرية واستمراريتها، صحيح أن الرجل شريك أساسي في عملية الإنجاب، لكن الميلاد منحصر في الأنثى.

(٣)

ويبدو أنه قد تسرب شيء من هذه القداسة إلى الوعي اللغوي، فالعربية عندما تستهدف تعظيم واقعة من وقائعها أنتتها، فهناك (أم الكتاب) (الفاحة) ومكة (أم القرى)، و(أم الطريق) معظمه، و(أم النجوم) المجرة، و(أم الدماغ) الرأس، ثم صارت الأرض هي (الأم) مطلقاً.

وإعلاء الأنوثة كان وراء نسبة بعض القبائل العربية للأمم، مثل (خندف) و(طهية) و(بجيلة)، كما أن بعض الشعراء نسبوا لأمهاتهم مثل: ابن الدمينه وابن مياده وخفاف بن ندبه وسليكن بن سلكة وابن دارة وابن الطرية وسواهم.

ولقد اتكأ القائلون بانحياز اللغة العربية للذكورة على (قاعدة التغليب) التي تسمح فيها اللغة لمن يخاطب جماعة الإناث وفيهن ذكر واحد، أن يستخدم صيغة المذكر بالتغليب، أي تغليب الذكورة على الأنوثة، والحق أن اللغة لم تحترم هذه القاعدة، بل إنها تجاوزتها في اعتماد كم هائل من أسماء الجموع التي تضم الإناث والذكور بوصفها دوالاً مؤنثة مثل: الفئة - الجماعة - العصبه - الثلة - الطائفة - الزمرة - الشيعة - القبيلة - الأسرة - الذرية - العائلة - العشيرة.. الخ.

ويصل اهتراز قاعدة التغليب ذروته في قول المبرد: «إن كل جمع مؤنث، إلا ما كان بالواو والنون، وكل ما خرج عما يعقل فجمعه مؤنث»^(٣)

(٣) انظر: الكامل - المبرد - مكتبة المعارف ببيروت: ٢ / ٣٧٧.

والأهم من ذلك كله أن القرآن الكريم لم يلتزم هذه القاعدة، فأثبت الفعل برغم أن الفاعل (جماعة الأعراب) بما فيهم الذكور والإناث في قوله تعالى: ﴿قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا﴾ (الحجرات ١٤)

ويتأكد ميل اللغة للأنثوية خلال مبدأ دلالي هو (المبالغة)، في مثل قولنا: رجل نسابة وفهامة وعلامة ورحالة وداهية وطاقية الخ، كما يتأكد هذا الميل عندما تقدم اللغة كما وافرا من الدوال المؤنثة التي لا مذكر لها مثل: العبادة والإقامة والحية والدجاجة الخ. وتكاد اللغة تصرح بانحيازها للأنثوية عندما أثبت كل المدن والقرى، وربما لهذا قال ابن عربي: «المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه»^(١)

(٤)

من البديهي أن اللغة في أصل المواضع خصت المؤنث بمفردات، والمذكر بمفردات، بحيث شملت هذه المفردات كل الموجودات الحسية وغير الحسية، البشرية وغير البشرية، لكن الملاحظ أن المجتمع اللغوي لم يلتزم بهذه المواضع التزاما كاملا ومطلقا، لأنه أدرك أن هناك أفقا يجمعها يعلو على النوعية هو (الإنسانية)، وهذا الإدراك أتاح للغة أن تحتفظ بمجموعة من الدوال خالصة للأنثوية مثل: حامل ومرضع وطالق وكاعب وناهد وطحينة وخريذة وعقيلة وبكر وغانية، كما احتفظت بمجموعة دوال خالصة للذكورة مثل: أقلف وعنين وصنديد وهمام.

لكن هذا التمايز النوعي يستحيل إلى تداخل في الأفق الإنساني، حيث تكون الدوال المؤنثة علما على المذكر، مثل: طلحة ومعاوية وحمزة وأسامة، وتكون الدوال المذكرة علما على الأنثى، مثل: هند وزينب ومريم ودعد.

وتصل اللغة - في وعيها بالجواهر الإنساني - إلى إلغاء الفارق النوعي بحيث تصلح المفردة للأنثى والمذكر معا، فنقول: (رجل خصم وامرأة خصم) و(امرأة عدل ورجل عدل) و(رجل ضيف وامرأة ضيف)، ويستمر هذا النسق في تمييز العدد حيث يخالف العدد معدوده تذكيرا وتأنيثا، فنقول: خمسة رجال وخمس نساء. وتظل اللغة محافظة على التمايز النوعي حيننا، والتداخل الإنساني حيننا آخر، كما هو ملاحظ في

(١) رسائل ابن عربي - رسالة لا يعول عليه - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٨م: ١٣/١.

(الضمائر) فهناك ضمائر للمؤنث مثل: هي وأنتِ، وهن، وضمائر للمذكر مثل: أنتَ وهو وهم، ثم تأتي ضمائر مشتركة بينهما مثل: (أنا - نحن) في ضمائر المتكلم، و(هما) في ضمائر الغياب، و(أنتما) في ضمائر المخاطب.

كما جمعت اللغة بين الذكورة والأنوثة في صيغ بعينها، أشهرها: صيغة (فَعُول) بمعنى فاعل، مثل: (صبور بمعنى صابر) وشكور وجهول وحقود. وصيغة (فَعِيل) بمعنى (مفعول) مثل: جريح وقتيل، نقول: رجل جريح وامرأة جريح، ورجل صبور وامرأة صبور. أما المفردات التي يستوى فيها التذكير والتأنيث، فهي غير قابلة للحصر، مثل: فرس وخمر ودلو وسلاح وسكين وسلم.

وأعضاء الإنسان فيها ما يذكر مثل: الرأس والوجه والشعر والغم والحاجب، وفيها ما يؤنث مثل: العين والكف والأذن، وفيها ما يذكر ويؤنث مثل: عضد وإبط وعنق وعجز.

ومن المهم هنا استحضار مقولة الثعالبي التي ترى أن من سنن العرب تذكير المؤنث وتأنيث المذكر، ويستدل على ذلك من القرآن الكريم في مثل قوله تعالى: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ﴾ (يوسف ٣٠) وقوله تعالى: ﴿قَالَتِ الْأَعْرَابُ مَآ مَنَّا﴾ (الحجرات ١٤)، وقد ذكر القرآن الطاغوت في قوله: ﴿يُرِيدُونَ أَن يُتَّحَاكَمُوا إِلَى الطَّاغُوتِ وَقَدْ أُمِرُوا أَن يَكْفُرُوا بِهِ﴾ (النساء ٦٠) ثم أنثه في قوله: ﴿وَالَّذِينَ اجْتَنَبُوا الطَّاغُوتَ أَن يَعْبُدُوهَا﴾ (الزمر ١٧)^٣

إن الوعي بإخراج الذكورة والأنوثة من دائرة المفاضلة عبر عنه المتنبي في قوله

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

نخلص من هذا إلى أن مقولة (ذكورية اللغة) لا تعبر عن الواقع اللغوي تعبيرا دقيقا، وربما كان الأوفق أن تقدم مقولة: (أنثوية اللغة) أليست مفردة (اللغة) نفسها مؤنثة؟



(١) فقه اللغة وسر العربية - الثعالبي - تحقيق مصطفى السقا وآخرين - الباب الحليبي سنة ١٩٧٤م: ٣٢٧، ٣٣٥.

اللغويات والنقد الأدبي

إن تناول العلاقة بين اللغويات والنقد الأدبي يحتاج إلى فتح الذاكرة على البدايات المبكرة لهذه العلاقة، وهي بدايات أعطت اللغويات حق السيطرة على الإجراءات النقدية، سواء أكانت إجراءات فطرية تأتي عفواً، أم إجراءات علمية تعلق وتبرر.

وقد بدأت هذه السيطرة مع الزمن العربي الإسلامي الأول، إذ كان العربي يتكلم بفطرتة المستقيمة التي لا يدخلها لحن أو خطأ، إلى أن اتسعت الدولة، وضممت شعوباً لها لغتها الخاصة بها، وهنا أخذ اللحن يتسرب إلى الألسن، ويشيع على السنة العامة والخاصة، وفي مواجهة هذا التطور الخطير، قام النحاة العرب الأوائل بعمل علمي فريد في تاريخ المعرفة الإنسانية، إذ رحلوا إلى البادية - التي ظلت لغتها على فطرتها السليمة - يسمعون من أهلها، ويسجلون ملاحظاتهم على ما يسمعون، وهو ما كان مقدمة منهجية (لعلم النحو) ومقدمة للدرس اللغوي على وجه العموم.

وقد أقامت هذه الحركة العلمية ثلاثة مراكز ثقافية في العصر العباسي. مركز (الكوفة) بزعامة (الكسائي) وقامت منهجيتها على أساس (المنهج الوصفي) الذي يتابع الظواهر اللغوية، ويرصدها كما هي، دون إصدار أحكام الخطأ والشذوذ، والمركز الثاني: (البصرة) بزعامة (سيبويه) وكان لهذا المركز منهجه العلمي (العقلي) الذي يعتمد القاعدة الكلية، وكل خروج عليها يحكم عليه بالخطأ، أو الشذوذ، والمركز الثالث: (بغداد) وقد أفاد من المركزين السابقين، واصطحب جهدهما اللغوي إلى دائرة الإبداع الأدبي، وبخاصة الشعر، طارحاً قضية من أهم القضايا في تاريخ الأدب ونقده، هي قضية: (القديم والمحدث) ولذا كانت له رؤية مزدوجة من الإبداع الشعري، إذ يقبله فنياً، لكنه لم يتقبله شاهداً للاحتجاج اللغوي.

وقد انتهى كل هذا الجهد اللغوي إلى عبقرية عربية وصلت برؤيتها النقدية إلى آفاق حديثة غير مسبوقة، هو: (عبد القاهر الجرجاني) صاحب كتابي (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) حيث قاده هذا الجهد السابق إلى القول (بنظرية النظم) التي تتعامل مع النص الأدبي من خلال نظامه النحوي، ولم يكن النحو عند الرجل بمعنى هذه القواعد الثابتة

الجمادة فى رفع الفاعل ونصب المفعول، وإنما هو (النحو الجمالى) الذى يهتم بالتراكيب والعلاقات النحوية التى تربط بين مفرداتها، والعلاقات التى يربط التراكيب بعضها ببعض، من مثل: (التقديم والتأخير) و(الحذف والذكن) و(التعريف والتنكين) و(الحقيقة والمجان) إلخ، وهو ما قاده إلى مقولته العبقرية عن (معنى المعنى) أو (المعنى الأول والمعانى الثوانى) ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم أطراف هذه النظرية، أو بعض إجراءاتها التحليلية، لكن الذى نخلص إليه من هذه المقدمة أن اللغويات وتوابعها النحوية والصرفية، كانت صاحبة السيادة على الدرس النقدي القديم.

وهنا سوف نقفز قفزة واسعة لنرحل من القرن الخامس الهجرى إلى القرن العشرين الميلادى، حيث عادت اللغويات لتفرض سلطتها على الدرس النقدي، وكانت البدايات مع جهود (الشكليين الروس) ثم مدرسة (براغ) عام ١٩٢٦م، وهؤلاء وأولئك كان تأثيرهم واضحا بجهود العالم اللغوى (دى سوسين) تـ ١٩١٤م، صاحب كتاب (علم اللغة العام) وقد انتهى هذا التوجه اللغوى إلى النظر فى الأدب بوصفه فنا لغويا بالدرجة الأولى، وأن كل نص بنية منغلقة على ذاتها، وأن كل خطاب أدبي ليس إلا استخداما خاصا للغة، وهو استخدام يباعدها عن وظيفتها الأساسية: (التوصيل) حيث تكون اللغة هدفا، لا مجرد وسيلة، ومهمة الناقد الكشف عن القانون المنظم لمجموعة الظواهر النصية الثابتة لا المتغيرة تاريخيا.

وبتأثير (سوسين) - أيضا - ظهر (علم العلامات - السيميولوجيا) مستهدفا تحديد الحقيقة المعرفية للعلامة، سواء أكانت علامة لغوية، أم غير لغوية، ثم تحديد وظيفتها التوصيلية.

وبتأثير الاتجاهات اللغوية، ظهرت (الأسلوبية) التى وجهت اهتمامها إلى دراسة الصلة بين الفكرة والشكل الذى ظهرت عليه، كما اهتمت بدراسة الطريقة الفردية فى بناء الأسلوب، وقد أخذت الأسلوبية عدة مسارات، الأول: الأسلوبية الإنتاجية، وهى التى تربط النص بمصدر إنتاجه، أى (المبدع) والثانى: الأسلوبية التأثيرية، وهى التى تربط النص بمتلقيه، ثم الأسلوبية التعبيرية، وهى التى تربط النص بمكوناته الداخلية.

وتكاد تكون (التفكيكية) امتدادا لهذه السيطرة اللغوية، وإن كان امتدادا على التنافى، إذ إنها عملت على فك الارتباط بين اللغة ومراجعها الخارجية، وقد كانت هذه التفكيكية

بداية لما أطلق عليه (ما بعد الحداثة) وهي مرحلة لم تقطع صلتها تماما بالاتجاهات اللغوية، لكنها مهدت لما ظهر بعد ذلك تحت مصطلح (علم السرد).

ومن يتابع منجزات الحداثة وما بعدها، سوف يتبين له أن (البنويوية) وتابعها (علم السرد) قد انهيها سيطرة اللغويات على النقد الأدبي، ومن ثم اتجهت القراءة النقدية إلى فتح النص على أنساقه الثقافية التي أنتجته، وبخاصة النص السردى، فكيف كان ذلك؟ واضح أن البنويوية وتابعها علم السرد قد أنهيها سيطرة اللغويات على النقد الأدبي، لكن يبدو أن دور علم السرد فى هذا الإنهاء كان حاسما، بعد أن تحول إلى مجموعة من القوالب الجاهزة، وكان من أثر ذلك أن تحول النص السردى إلى مجموعة من العناصر التى يسكن كل منها فى قالب من هذه القوالب سابقة التجهيز، وهو ما جعل القراءة النقدية عملية إرغام للنص على دخول هذه القوالب، والاستسلام لإجراءاتها، سواء وافقته، أم لم توافقه، وفى بعض الأحيان لا يكون للقالب ما يصلح له فى النص. لكن القراءة تتعسف فى البحث عن عنصر يكون فيه بعض هذه الصلاحية.

وليس من المتاح هنا الإفاضة فى تفاصيل الأضرار الفنية التى ألحقها علم السرد بالقراءة النقدية للنص السردى، لكن المتاح، هو الإشارة إجمالا إلى بعض هذه الأضرار. ولا شك أن فى مقدمة هذه الأضرار، إلغاء حضور المتلقى، أو لنقل جعله متلقيا سلبيا، حيث تكون السيادة القرائية لمجموعة التقنيات الجاهزة، ومهمة المتلقى متابعة هذه التقنيات فى كل النصوص على نحو متكرر، فما يتابعه فى روايات (إبراهيم الكونى) هو ما يتابعه فى روايات (جمال الغيطانى) وما يتابعه من تقنيات القص عند (إدوار الخراط) هو ما يتابعه عند (يوسف إدريس) دون فوارق تميز هذه القراءات النقدية.

ولنبداً بواحد من هذه القوالب الجاهزة، هو: قالب (الاستباق) وهو من أكثر القوالب تردداً فى القراءات السردية، ومن أكثرها تأثيراً فى المتلقى، إذ إنه بحكم وظيفته داخل النص، يكاد يحاصر (فعل التوقع)، أو - على الأقل - يحاصر فاعليته، ومن توابع هذه المحاصرة، غياب الدهشة التى تتأتى من غير المتوقع، ومع غياب الدهشة، تغيب الأسئلة، وهو ما يعنى تحول المتلقى إلى آلية سلبية.

واللافت أن هذه التقنية (الاستباق) آوغلّت فى ملاحقة مجموعة الأمانى والتطلعات، بل لاحقت الحلم والتخيل، فبالرغم من أنها حالات (حضورية) لا (استباقية)، أرغمتها القراءة على دخول هذا القالب الجاهز.

إن خطورة إعطاء كل هذه السلطة لتقنية (الاستباق) أنها تعدل تعديلا جذريا من قانون السرد، وهو قانون يعتمد الزمن الماضى اعتمادا مطلقا، ذلك أن تقنية (الاستباق) تعطى الزمن الآتى السيادة التأثيرية، ويكون حضور الزمن الماضى هو الاستثناء، وهو ما عيناه بقولنا، إن سيطرة الاستباق، عدلت من قانون السرد، ولنقل إنها عكست القضية تماما.

كان التنبه واضحا إلى تحديد بعض التأثيرات السالبة لتقنية (الاستباق) وهى تأثيرات تتزايد مع دخول هذه التقنية دائرة التقسيم والتفريع، فهناك استباق استكمال تارة، وتكرارى تارة أخرى، وهناك ما هو داخلى، وما هو خارجى، ومن ثم تتحول القراءة إلى عملية فحص مضمنية لتوزيع مكونات النص على هذه الفروع.

وبالمثل تأتى تقنية (الاسترجاع) لتشكل مع سابقتها مفارقة بنائية، إذ تمارس سلطتها فى محاصرة النص، وفحص ما يمكن أن يدخل منه إلى هذا القالب الجاهز، ويمتد هذا الفحص إلى ما لا ينتمى إلى هذه التقنية إلا على نحو متكلف، مثل: مجرد فتح الذاكرة السردية على لحظة معينة، أو مجرد تردد خاطرة خاطفة، أو واقعة هامشية غير مؤثرة فى مسار الأحداث.

وإن كنت أرى أن المصطلح ذاته (الاسترجاع) غير دقيق فى التعبير عن المقصود منه، إذ إن مفهومه المباشر، نقل الزمن الماضى ببعض وقائعه إلى زمن الحكى (الحاضر)، وهذا لا يحدث بالضرورة، فكثيرا ما تنفتح الذاكرة على الماضى، مع استبقائه على مضيه، ولذا فإن المصطلح الذى يعبر عن هذه الظاهرة بدقة، هو: (الرجوع) لا (الاسترجاع).

وإذا تجاوزنا هذين القالبين، فإننا نستخدم بقولنا أخرى، ليست سابقة التجهيز فحسب، بل تجمع مع هذه الجاهزية تنافرها مع الخواص الفنية للسرد، نلاحظ شيئا من ذلك فى قالب (التلخيص) الذى يكاد ينقل السرد من نسقه الأدبى إلى نسق (إدارى) شبيه بما يطلبه الرئيس من مرءوسه (تقرير موجز عن العمل المطلوب).

يمكن - أيضا - أن نلاحظ شيئا من ذلك فى تقنية (الحذف) التى تحيل السرد إلى عمل (بريدى) شبيه بالبرقيات التى تقدم المعنى فى أضيق مساحة تعبيرية، سواء أدى ذلك إلى كسر القيم الجمالية، أم لا، وسواء أدى إلى تغييب النسق السردى، أم لا، المهم أن يكون هم القارئ الناقد الإمساك بمساحة صياغية فى النص، يمكن أن تدخل فى هذا القالب الجاهز، وهو ما يمكن أن يحيل القارئ إلى (معلم) يقدم درسه لطلابه، ثم يتبع ذلك، أو يسبقه، عرض ملخص درسه.

ومن الملاحظ أن هذه التقنية، يمكن أن تلحق السارد بدائرة عمل المؤرخ الذى يتابع الوقائع فى تسلسلها الزمنى، فإذا أفلتت منه فترة زمنية، أو واقعة أساسية أو هامشية، جاءت مقولة (الحذف) التى تفسد عمل المؤرخ، لكن يبدو أنها لم تفسد عمل السارد.

ويقينى أن قراءة النص السردى بوصفه عملا أدبيا لا يحتاج إلى كل هذه القوالب التى تحيله إلى متاهة يضيع فيها كل من يقترب منها، لكن الذى أحب إضافته، أننى لا أهدف إلى استبعاد كل هذه التقنيات من قانون القراءة السردية، إنما الذى أهدف إليه، هو القول بأنها تقنيات غير لازمة لكل قراءة إلا بالقدر الذى يساعد على كشف خصوصية النص الأدبية، ومحتوياتها الجمالية، وهو ما يجعل استقباله من المتلقى بوصفه عملا أدبيا أولا، لا بوصفه (منتجا صناعيا) يمكن تكرار إنتاجه على هذا النحو الآلى.

إن كل ما قلناه عن منجز الحداثة فى (علم السرد) كان له أثره السلبى الذى أشرنا إلى بعضه، وبقي أن نشير إلى أخطر هذه السلبيات، وهو تمزيق النص، وتحويل جسده إلى مجموعة من الأعضاء المتجاوزة عشوائيا، ما يكاد المتلقى يستقبل عضوا منها، حتى يتحرك سريعا ليلاحق عضوا آخر، سواء كان متكاملا مع العضو السابق، أم منافرا له، ولعل هذا ما يجعل وجهة نظر المتلقى إلى النص قائمة على كونه جسدا فاقدا للحياة، وكل ما يثيره الحسرة والأسى.

ويمكن أن نطل إطلالة سريعة على مجمل العناصر التكوينية التى جاء بها علم السرد، وبخاصة عند (جينيت و برنس و بارت) ومن سقط فى حبالهم من المترجمين، أو (المؤلفين بالترجمة)

لنوثق بعض ما قلناه، وسوف نصطدم بكم هائل من القوالب الجاهزة، وقد حاولت أن أقوم بإحصاء مبدئى لها، فوجدتها تجاوز الخمسين قالبا، وكل قالب له حدوده الاصطلاحية التى تعبر عنه، وهى حدود ممزوجة بكم وافر من العجمة والרטانة.

وإذا تجاوزنا مصطلح الراوى ومواقفه ووظائفه وطبيعته المعرفية وعلاقته بالمؤلف من ناحية، وشخوص النص من ناحية أخرى، فسوف تواجهنا مصطلحات: القصة والحكاية والحبكة، ثم (التبئى) الخارجى والداخلى، و(الاسترجاع) بكل تفرعاته التى سبق أن أشرنا لبعضها، فى الاسترجاع الداخلى والخارجى والتكرارى والتكميلى والمختلط، ثم (الداخل حكاية والخارج حكاية) - لا حظ عجمة التركيب - وعلى هذا النحو من الكثرة

المفرطة يأتي مصطلح (الاستباق) ثم قوالب (الإيقاع الزمني) وتوابعه في السرعة والبطء، ثم (الحذف) المعلن والمضمر، و(الخلاصة) المحددة وغير المحددة، ثم المشهد والوقفه وتوابعهما في الضيق والالتساع والقرب والبعد، وهناك تقنيات لم يتسع المجال لذكرها، وكلها تؤهل النص ليتحول - كما سبق أن أشرنا - إلى متاهة نصية، لا نصية أدبية، كما أنها تحول النص إلى دوامة من القوالب التي لا سبيل للخلاص منها إلا بالغرق فيها. إن الكثرة المفرطة في تقنيات (علم السرد)، تذكرنا بواقعة بلاغية في التراث العربي، إذ إن هذا التراث قسم البلاغة إلى ثلاثة علوم: (علم البيان - علم المعاني - علم البديع) وكان العلم الأخير عملية فنية لمتابعة النص الأدبي لتحديد أبنيته الصوتية والدلالية، وأبنية التماثل والتخالف. وقد أنجز البلاغيون في هذه المتابعة كثيرا من الإجراءات التحليلية الجمالية اعتمادا على مجموعة من التقنيات التي وضعوا المصطلحات التي تعبر عنها، مثل: (السجع والجناس والطباق والمقابلة إلخ) لكن البلاغيين المتأخرين أغرامهم هذا العلم، وتقدم كل منهم ليضيف مكتشفاته من الأشكال البديعية، حتى تكاثرت الأشكال، وأوصلها بعضهم إلى مائة وخمسين شكلا، معظمها مجموعة من الألاعيب والحيل الزخرفية والحرفية، وهي حيل لا صلة لها بالأدبية أو البلاغية.

وإذا كان البعض قد تقدم ليدافع عن هذه الألاعيب الشكلية في علم البديع، فإن هناك من تصدى للدفاع عن منجزات علم السرد بوصفه نموذجا للدقة والموضوعية. وفي تصوري أن هذه الدقة المفرطة لها مخاطرها التي تتيح لها السيطرة على النص سيطرة مطلقة، وليس أمام النص إلا الاستسلام لهذه السيطرة بكل شحنتها من القوالب التي أشرنا إليها فيما سبق من مقالات، وهذا الاستسلام - من ناحية أخرى - يفقد النص خصوصيته التي تميزه عن غيره من النصوص، ومن ثم تستحيل النصوص كلها إلى نص واحد شبيه بالكتلة الحجرية الصماء الفاقدة للحياة.

إن خطورة هذه العقيدة الفنية، أنها تعلى القالب الجامد على الوجود الحي للنص، وهو ما يجعل التعامل مع النص تعاملآ آليا، حركته محسوبة سلفا، إما بالاسترجاع أو الاستباق، إلى آخر ما ذكرناه من تقنيات، وكل هذا يتنافى مع النزعة الإنسانية التي لا تعرف الجمود، أو الثبات، مثلها مثل (القاسم المشترك الأعظم) الذي يحضر في كل الأعداد دون تمييز بينها.

وهنا يحضر السؤال الحتمى: إذا كان هذا هو موقفنا من تقنيات علم السرد، فما هو البديل؟

الإجابة تقتضى أن نحدد عقيدتنا النقدية، وهى أن كل نص يفرض على قارئه طريقة الدخول إليه، وكيفية التعامل معه تحليليا، وهو تعامل يمكن أن يبدأ من المدخل الشرعى للنص (العنوان) ثم يتحرك إلى الراوى ومواقعه ووظائفه وعلاقته بما يرويه من وقائع وشخص، وتحديد وجهة نظره فى علاقة الشكل بالمضمون، دون إعطاء أهمية لهذه التفرعات التى لا تفيد شيئا فى استقبال النص بوصفه منتجا أدبيا، ودون أن نغلق الباب أمام اجتهادات أخرى تساعد فى قراءة النص قراءة أدبية.

□□□

الأرقام العربية

من الأصول المنهجية أن نحدد المصطلحات التي سوف نوظفها في مجموعة المحاور التي نتناول فيها هذه القضية، وأولها مصطلح (الرقم) ومعناه: (الكتابة) عموماً، ورقمت الكتاب: بينته بالنقط والحركات، ورقم الثوب: خطه، ويتصل مفهوم الرقم بمفهوم (العدد) ومعناه: (إحصاء الشيء عدداً) أى أن مفهوم (العدد) يقصد به الكمية، الذى بدأ بالواحد، ثم مضاعفاته.

أما كتابة العدد، فقد بدأت بالكلمات: (واحد - اثنان - ثلاثة - إلخ) ثم تحولت الكلمات إلى نوع من الرمز، فكان كل حرف يرمز إلى رقم محدد باعتماد الأبجدية (أبجد هون): (الألف: ١) (الباء: اثنان) إلخ، ثم جاء التطور الأخير الذى استقر عليه المجتمع اللغوى، وهو استعمال الأرقام التى بين أيدينا اليوم: ١ - ٢ - ٣ - ٤ - إلخ.

وكان ظهور الأرقام فى تطورها الأخير فى عصر الخليفة: (أبى جعفر المنصور) الذى كلف العالم الفلكى العربى: (محمد إبراهيم الفزارى المتوفى ١٨٠ هـ) بمهمة ابتداء كتابة للأرقام تكون بديلاً عن الحروف، وقد كلفه بهذه المهمة بعد توصله إلى آلة (الإسطرلاب) وهى آلة قديمة لقياس مواقع الكواكب، وتحديد ساعات الليل والنهار، وقيل إن الفزارى أفاد فكرة الأرقام من الهند، لكنه أعطاها صورة كتابية عربية خالصة. وذكر بعض الباحثين أن أقدم وصف لكتابة الأرقام العربية على نحو ما نألفه اليوم، كان على يد (اليعقوبى) أحد المؤرخين الجغرافيين الذى توفى فى عام ٢٩٢ هـ.

وقد شاع استخدام هذه الأرقام ابتداءً من القرن الثالث الهجرى، ولم يتوقف هذا الاستخدام حتى اليوم، أى أنها عاشت أكثر من ألف ومائتى عام، وقد استخدمها كل علماء الرياضيات من العرب، أمثال: (ثابت بن قرّة تـ ٢٨٩ هـ) و(ابن الهيثم تـ ٤٣١ هـ) و(البيرونى تـ ٤٤٠ هـ).

ولم تنفرد الأرقام العربية بالسلطة الكتابية طوال هذا الامتداد التاريخى، بل ظهر لها منافس فى المغرب العربى فى القرن السادس الهجرى هى: (الأرقام الغبارية) وسميت غبارية، لأنها كانت تكتب على لوحة عليها طبقة خفيفة من الرمال، وقيل: لأن (غبن)

بمعنى (مضى) وكان ظهور هذه الأرقام على يد العالم الرياضى : (ابن الياصمين) توفي عام : ٦٠١ هـ.

فماذا حدث بعد هذه المواجهة بين هاتين الكتابتين للأرقام ، وكل منهما كتابة عربية ، سادت إحداها فى المشرق العربى ، وسادت الأخرى فى مغربه؟ وقد كان لذلك الظهور المزدوج أثره الثقافى والحضارى المغلوط، فقد زعم الكثيرون أن الأرقام الغبارية التى استعملها الغرب، هى الأرقام العربية الأصيلة، وأن الأرقام المشرقية، أرقام هندية، وقد رسخ المستشرقون هذا الادعاء لأهداف استعمارية، إذ إن تحول العالم العربى كله إلى استخدام هذه الأرقام، يعنى تحوله عن عنصر ثقافى وحضارى يسكن ذاكرته، إلى عنصر آخر له أصوله العربية - أيضا - لكنه بانتقاله إلى أوروبا اكتسب طبيعة اللغة اللاتينية، وابتعد، أو كاد، عن طبيعة اللغة العربية.

وهنا لا بد أن نلقى نظرة مقارنة بين النسقين الكتائبين للأرقام المشرقية والأرقام المغربية، لنذكر كيف أن الأرقام الأولى كانت ملتحمة باللغة العربية، وكيف أن الثانية كانت ملتحمة باللغة اللاتينية.

الأرقام المشرقية: (١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ٠) نلاحظ حضور (حرف الألف) فى معظمها، مع إضافة تمييزية فى الأعلى، باستثناء رقم (٤) الذى يتداخل شكلا مع (حرف ع) ورقم (٥) الذى يتداخل شكلا مع (حرف الهاء) المتطرفة، فى مثل: (قرأه)، فضلا عن التداخل الشكلى للرقم (٧) مع حرف (لام ألف - لا) والرقم (٨) مقلوب هذا الحرف، وأما (الصفى) فهو (النقطة) فى الكتابة العربية، ومعلوم أن (الصفى) فى المعجم هو الصوت الممتد الخالى من الحروف، فكانت كتابته متميزة عن الحرف العربى. أما الأرقام الغبارية التى انتقلت إلى الغرب، فإنها التحمت بنسق حروف اللغة اللاتينية، وأخذت سمتها فى حدة الزوايا والخطوط، بعيدا عن الانسياب الذى يميز الحرف العربى. والأرقام الغبارية الآن هى: (1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 0) وهنا نلاحظ أن: الرقم (1 / i) والرقم: (2 / z) والرقم: (3) هو مقلوب الحرف: (E) والرقم: (4) هو الحرف: (q) والرقم: (5 / s) والرقم (6 / b) والرقم (7) هو مقلوب الحرف: (F) والحرف: (8 / B) والرقم: (9) يتداخل مع الحرف: (q) أما رقم: (0) فهو حرف: (0) مع ملاحظة الكتابة من اليمين فى العربية، ومن اليسار فى الغبارية.

ومن الملاحظ أن علماء العرب الذين جاءوا بعد القرن الثانى الهجرى لم يستخدموا إلا الأرقام المشرقية، أما علماء المغرب العربى، فلم يستخدموا الأرقام الغبارية إلا بعد القرن السادس الهجرى، ومن ثم نجد أن معظم المتحمسين اليوم للأرقام الثانية، هم من مفكرى المغرب العربى فى سعيهم لإحداث نوع من التوازن الثقافى والحضارى بين المشرق والمغرب العربيين.

ومن الواضح أن الدعوة إلى استخدام الأرقام الغبارية بوصفها الأرقام العربية الأصيلة، وأن ما نسميه الأرقام العربية، ليس إلا أرقاما هندية، ظهرت - تقريبا - بعد الاستعمار الأوروبى للمغرب العربى، والرغبة الملحة إلى إلحاق هذه المنطقة بحضارة الغرب، وفصلها حضاريا عن المشرق العربى.

وقد انتقلت هذه الدعوة إلى المشرق العربى - أيضا - فى فترة الاحتلال الأجنبى، بدافع الرغبة فى تقليد المغلوب للغالب من ناحية، ورغبة الغالب فى ترسيخ سيادته، بترسيخ حضارته من ناحية أخرى.

فى مواجهة هذه الدعوة التى بدأت فى المغرب، ثم تبعها المشرق، ارتفعت أصوات المفكرين بالحرص على الأرقام المشرقية العربية، بوصفها نوعا من الحفاظ على الهوية فى مواجهة عملية التغريب التى شجعها الاستعمار، وبعض أنصاره وتابعيه، وكانت أصواتهم أعلى الأصوات الداعية إلى لغة الغرب.

ثم ارتفعت أصوات قادمة من مناطق الثروة البترولية، وكان أصحاب هذه الثروة يهدفون إلى تعريب أرقام ثروتهم فى البنوك والمؤسسات الغربية، لتكون ملكيتهم لها مادية ومعنوية على السواء.

وهنا يجب أن نشير إلى موقف المؤسسات اللغوية والعلمية والأكاديمية، إذ كان موقفها حاسما فى حتمية استخدام الأرقام المشرقية، بوصفها الأرقام العربية الأصيلة، فهى الأقدم استعمالا، والأرسخ فى عروبتها. والأكثر شيوعا. فقد أصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٨٦م قرارا حاسما بأن الأرقام المشرقية هى الأرقام العربية الأصيلة، وطالب بضرورة الالتزام بها، وهو ما أقره اتحاد المجمع العربية عام ١٩٨٧م، ثم عاد مجمع اللغة العربية بالقاهرة إلى تأكيد قراره السابق عام ٢٠٠٣م، وكان لذلك أثره فى أن معظم الوثائق والمعاهدات كتبت بالرقم المشرقى، ومعظم الدراسات الأكاديمية اعتمدت هذه الأرقام فى بحوثها.

والآن ما هي المخاطر الثقافية والحضارية التي يمكن أن تترتب على الدعوة إلى استخدام الأرقام الغبارية في صورتها الغربية؟

إن القضية ليست قضية أرقام تكتب بنسق مشرقى أو نسق مغربى، وإنما هي قضية ثقافية بالدرجة الأولى، فإذا كانت الثقافة: (هى كل ما تحتزنه الذاكرة البشرية من مسيرتها الحياتية، تجربة ومشاهدة وسماعا) فإن الأرقام على هذا الأساس تمثل عنصرا ثقافيا وحضاريا، والغاؤها، يعنى بتر عضو من أعضاء هذه الثقافة، وتكون الأرقام البديلة، بمنزلة جراحة لزرع عضو جديد فى جسد لا يتوافق معه، فإما أن يرفضه الجسد، أو يتقبله مكرها، فيتحول إلى كائن مشوه، فاقد للهوية.

وهنا نطرح سؤالاً موضوعياً: ما الأسباب الثقافية والحضارية التي تدعونا إلى التخلي عن أرقامنا التي لم نتوقف عن استعمالها لأكثر من ألف ومائتى عام، لصالح أرقام أقصر عمرا، وأقل شيوعا فى البيئة العربية، فضلا عن خروجها على نسق الكتابة العربية، إلى نسق الكتابة اللاتينية بكل خصوصيتها الحضارية؟

إن طرح هذا السؤال كان بملاحظة التوابع الخطيرة التي سوف تترتب على إحلال الأرقام الغربية محل الأرقام العربية، وهى توابع تلاحق الصغير والكبير، الظاهر والباطن، ومنها: أ - اختراق النسق الثقافى العربى فى اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، لتكون من اليسار إلى اليمين، ولا نريد هنا الدخول فى النسق الثقافى لمفردة (اليمين) فى الثقافة العربية، لكن تجاوزها دون مبرر موضوعى، يمثل انتهاكا ثقافيا غير مبرر.

ب - إن هذا الاختراق لا تتوقف مخاطره على فئة عمرية دون أخرى، فإذا كان الأمر خروجاً نسقياً عند الناصجين، فإنه مسألة معقدة لدى الناشئة والصغار، حيث تتناهم حيرة بين الكتابة من اليمين، والكتابة من اليسار، وإذا كان هذا الأمر مطروحا على الناشئة فى مدارس اللغات، فإنه استثناء، وليس قاعدة، فالغالبية تحفظ اتجاه الكتابة من اليمين.

ج - إن استخدام الأرقام الأوربية (العربية الأصل) سوف يتبعه بالضرورة تغيير الرموز الرياضية والجبرية التي استقرت فى الذاكرة العربية، وأصبحت عنصرا حضاريا فيها.

د - الخطر الأكبر أن يتبع النطق الكتابة، وهذا ما ألاحظه على الصغار، فالواحد منهم لا يعرف معنى الرقم إذا قيل له بالعربية، هو لا يفهم منطوق إلا ما كتبه.

هـ - أما التهديد الحضارى الخطير، فهو أن إلغاء الأرقام العربية لصالح الأرقام الأوربية، سوف يكون محرزا لاستعادة دعوة ظهرت فى أوليات القرن الماضى، ثم دفنت، وهى استعمال الحروف اللاتينية بدلا من الحروف العربية.

المؤسف أن وسائل الإعلام المختلفة انساقت وراء هذه الدعوة مخدوعة بمقولة عروبة الأرقام الأوربية، وهندية الأرقام العربية، دون أن تلاحظ المخاطر التدميرية التى تترتب على الخداع.

□□□

الأهرام أول من لقب شوقى (بأمر الشعراء)

(١)

تحتفل مصر والعالم العربى بمرور ثمانين عاما على رحيل أحمد شوقى، وقد اختلف من أرخوا لحياته حول يوم وفاته، البعض قال إن الوفاة وقعت يوم الخميس الثالث عشر من أكتوبر ١٩٣٢م، والبعض قال إنها وقعت يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر ١٩٣٢م، والقولان صحيحان على وجه التقريب، ذلك أن شوقى أمضى نهار يوم الخميس على ما اعتاده فى كل يوم، ثم ذهب فى العاشرة مساء إلى (دار الجهاد) التى كان يرأس تحريرها (توفيق دياب)، ووصل إلى منزله فى الحادية عشرة، ثم ذهب إلى النوم، وفى الثالثة صباحا أيقظ خادمه، وطلب منه استدعاء الطبيب، واستدعاء أفراد الأسرة، لكن لم يلحق به إلا قرينته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ومن ثم صح قول من قال إن الوفاة وقعت يوم ١٣، وصح قول من قال إنها يوم ١٤، إذ إن سكرة الموت بدأت فى العاشرة مساء، أما الوفاة فقد وقعت فى الثالثة صباحا، وهذا الوقت بداية يوم جديد.

وذكرى الوفاة، تستحضر فى الذاكرة المسيرة الحياتية والإبداعية لهذا الشاعر العظيم، وهى مسيرة مزدوجة، بدأت مرحلتها الأولى مع مولد الشاعر عام ١٨٦٨م، إلى أن نفى إلى أسبانيا عام ١٩١٤م، وبدأت المرحلة الثانية مع عودته من المنفى عام ١٩٢٠م، إلى وفاته ١٩٣٢م، وقد آثرت البدء بوفاة الشاعر، لأنها المناسبة التى يجتمع فيها محبو الشعر، ومحبو شوقى فى بيت شوقى (كرمة ابن هانى) لإحياء ذكره. ويمكن أن نستحضر هنا بيتا أو بيتين من شعر شوقى يعبران عن خصوصية مرحلته الأولى مثل قوله:

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

وقوله:

أأخون إسماعيل فى أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيل

أما المرحلة الثانية، فيمثلها قوله:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقوله :

ويا وطنى لقيتك بعد يأس كأنى قد لقيت بك الشبابا
ولو أنى دعيت لكنت دينى عليه أقابل الحتم المجابا

(٢)

وفى المرحلة الأولى كان لشوقى موقف سلبى من ثورة عرابى بتأثير علاقته بالقصر، وقيل إن الخديو عباس أمره بأن يهجو عرابى، فأطاع الأمر، وقد نشرت له (المجلة المصرية) لصاحبها (خليل مطران) فى العدد الثانى فى الخامس عشر من يونيو عام ١٩٠١م قصيدته التى يهجو فيها عرابى بقوله :

صغار فى الذهاب وفى الإياب أهذا كل شانك يا عرابى

ثم نشرت له جريدة (اللواء) فى شهر سبتمبر ١٩٠١م قصيدة بعنوان: (عرابى وما جنى) يقول فيها :

أهلا وسهلا بحاميتها وفاديتها ومرحبا وسلاما يا عرابيها

المهم أن المجلة قدمت القصيدة بأنها: (لأمير القريض والبيان)، وكان هذا التقديم كان نبوءة باللقب الذى سوف يحمله شوقى (أمير الشعراء)، وقد عدل شوقى موقفه من عرابى فى المرحلة الثانية من حياته، وعبر عن ذلك فى قصيدة (البرلمان) عام ١٩٢٦م، قال فيها مشيدا بثورة عرابى، وثورة ١٩١٩م:

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبينين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرج حائط من المشانق والسجون جدار

يشير إلى الدماء التى سالت فى التل الكبير خلال الثورة العرابية، وضحايا المشانق والسجون فى ثورة ١٩١٩م.

فى المرحلة الأولى أصدر شوقى الطبعة الأولى من ديوانه، وكتب مقدمتها، وذكر فيها أن الذى أشار عليه بتسميتها (الشوقيات) الأمير شكيب أرسلان عندما التقاه فى باريس فى زمن صباه، وفى هذا يقول شوقى :

صحبت شكيبا برهة لم يفز بها سواى على أن الصحاب كثير

وفى هذه المقدمة ، ذكر شوقى طرفة للشيخ (على الليثى) تشير إلى نبوءة نبوغه فى قول الشعر، إذ ذهب شوقى لزيارته فى أحد الأيام، فقال له : لقد لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد، فقصّ علىّ حلما رآه فى نومه ، فقلت له مازحا : ليولدنّ لك ولد يخرق خرقا فى الإسلام، ولما عاده شوقى فى مرض موته، وكانت فى يده نسخة من جريدة الأهرام، ابتدره بقوله : هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقى، فوالله ما قالها قبل فى الإسلام أحد، فقلت : وما تلك يا مولاي؟ قال : قصيدتك التى تقول فى مطلعها :

حف كأسها الحبيب فهى فضة ذهب

ولعل الشيخ كان يقصد ما قاله شوقى فى القصيدة من مثل :

فالقُدود بان ربي بيد أنها تثب
يلعب العناق بها وهو مشفق حذب

وقوله :

والمدام أكؤسها ما تغيض والعلب

ولكى تتضح أكثر علاقة شوقى بالقصر - بجانب الذهب الذى نصح به الخديو إسماعيل جدته لعلاج عينيه - وهى حكاية مشهورة، يروى شوقى أنه مر بميدان عابدين وهو عائد إلى بيته، فأبصر الخديو توفيق، فنزل عن حماره الأبيض الذى كان يركبه، كرامة للخديو، ثم سار إلى نهاية الميدان، فاعترضه رسول الخديو، يدعوه إليه، يقول شوقى : فوافيت حضرته وأنا لا أعرف السبب، فقال له : أليس لى أن أطل من بيتى حتى نزلت عن حمارك، وألجأتنى إلى الاتحناء، قلت : عفو مولاي، هكذا أدبنا الأوائل، حيث يقول شاعرهم (يقصد أبا نواس) :

وإذا المظى بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام

(٣)

وكلامنا عن تسمية ديوان شوقى (بالشوقيات) يقودنا إلى الهدف الأساسى من هذا المقال عن أول من أطلق على شوقى لقب : (أمير الشعراء) ، إذ بجانب الإشارة التى صدرت من (المجلة المصرية) عن (أمير القريض)، ذكر (سليم سركييس) فى مذكراته التى نشرها فى (مجلة سركييس) العدد (١٤) عام ١٩١٥م أنه أول من لقب شوقى (بأمير الشعراء).

وكننت فى قراءة سابقة ذكرت أن أول من أطلق على شوقى هذا اللقب، جريدة الأهرام عام ١٩٢٦م، إذ كانت تنشر قصائده تحت عنوان (قصيدة لأمير الشعراء)، لكن بعد قراءة تى لما كتبه سركىس، عاودت الرجوع إلى المدونات التى تناولت هذا الشاعر، فأكدت عندى أن الأهرام هى السابقة إلى هذا اللقب، إذ إن (داوود بركات) الذى تولى رئاسة تحرير الأهرام عام ١٨٩٩م بعد وفاة مؤسسها: (بشارة تقلا) الذى قال شوقى فى رثائه قولاً صار يجرى مجرى المثل:

حل بالأمتين خطب جليل رجل مات والرجال قليل

وقال داوود بركات: إنه أول من لقب شوقى (بأمير الشعراء) على صفحات الأهرام عام ١٨٩٨م وهو فى بداية حياته الصحفية، وهو ما أكده (أحمد عبىد) فى كتابه: (ذكرى الشعارين) الذى جمع فيه كل ما كتب عن حافظ وشوقى، وصدرت طبعته الأولى فى دمشق عام ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢م، وهو ما أكده - أيضاً - عبد المنعم شمس فى كتابه (شخصيات حول شوقى) الصادر فى سلسلة اقرأ عام ١٩٧٩م، إذ ورد فى صفحة ١١٢ أن داوود بركات رئيس تحرير الأهرام هو أول من أعطى شوقى لقب (أمير الشعراء) فى مقال له عام ١٨٩٨م، وكان وقتها فى بداية مشواره الصحفى.

لكن اللافت أن داوود بركات ذكر - أيضاً - أنه أول من أطلق على شعر شوقى: (الشوقيات) وهو ما يتنافى مع ما ذكره شوقى فى مقدمة الطبعة الأولى لديوانه (١٨٩٨م) من أن الذى اقترح عليه تسمية الديوان بالشوقيات، هو الأمير شكيب أرسلان، معنى هذا أن سليم سركىس لم يكن أول من لقب شوقى بهذا اللقب، وإنما كان يردد ما سبقت إليه الأهرام من إطلاق لقب (أمير الشعراء) على هذا الشاعر، إذ لا نطن أن ما سبقت إليه الأهرام كان غائباً عن سركىس.

وكانت الأهرام قد نشرت مقالا فى العدد رقم (١٤٩٨٤) الصادر فى اليوم التاسع من مايو ١٩٢٦م - أى قبل مبايعة شوقى بإمارة الشعر - عنوانه: (لماذا لقب شوقى بأمير الشعراء)؟، يقول المقال: «منذ ربع قرن ونيف، جرت على لسان الأهرام كلمتان فى وصف أحمد بك شوقى وشعره الذى كان الأدياء، بل الجمهور كله - خاصته وعامته - يترقب شعره... فقالت فى وصف الشاعر: إنه (أمير الشعراء)، وقالت فى وصف شعره: (الشوقيات)»، وهو ما يؤكد كلام داوود بركات.

وقد اجتمع أعلام الأمة العربية في دار الأوبرا في التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٢٧م لمبايعة شوقي بلقب (أمير الشعراء)، والاحتفال بإصدار الطبعة الثانية من ديوانه، وبعضويته في مجلس الشيوخ، ومن الحاضرين في هذا الحفل: حافظ ومطران وشبلي الملاط وأمين نخلة، وفي هذا الحفل ألقى حافظ قصيدته، ومنها قوله:

أمير القوافي قد أتيت مبايعا وهذى وقود الشرق قد بايعت معي

لكل هذا صح عندي أن جريدة الأهرام هي أول من أطلق على شوقي لقب (أمير الشعراء)، وهو الأمر الذي كان مثار فخر لداوود بركات عندما قال: «وقد يكون من مفاخر حياتي الصحفية أنى لقبته أحمد شوقي بك في سنة ١٨٩٨م بأمير الشعراء على صفحات الأهرام»

(٤)

لقد بدأت هذه القراءة بأن أوضحت أن شوقي عاش حياتين، قبل المنفى، وبعد المنفى، وفي المرحلة الأولى اتخذ (كرمة ابن هانئ) في المطرية مقرا لسكناه، ويقول (حسين شوقي) في كتابه عن أبيه: (أبي شوقي)، يقول إن أبي اختار هذا الاسم، لأنه كان معجبا بأبي نواس الذي جعلت منه الأساطير شاعرا ماجنا، كما اختار أبي هذه المنطقة (المطرية)، ليكون على مقربة من قصر القبة، ثم يقول إنه بعد العودة من المنفى اختار أبي منطقة الجيزة ليبنى فيها (كرمة ابن هانئ) الجديدة، لأنها تطل على النيل المبارك الذي كان أبي يحب أن يكون بالقرب منه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الجيزة قريبة من (الأهرام) التي كان أبي مغرما بها، والتي كان يمكن رؤيتها بالعين المجردة في زمن شوقي. لقد ذكرت موجزا لكلام حسين شوقي، لأنه يعبر عن مرحلتى شوقي في مسيرته الحياتية والإبداعية، إذ كان في المرحلة الأولى (شاعر الأميين) وإن اقترن اللقب - أحيانا - بلقب (أمير الشعراء)، وقد نشرت الأهرام في العدد رقم (٩٠٦٩) يوم السبت الثامن عشر من يناير عام ١٩٠٨م قصيدة لشوقي في تهنئة سمو الأمير بعيد الأضحى، وقالت في التقديم للقصيدة: «ننشر اليوم للقراء قصيدة شاعر الأمير وأمير الشعراء».

أما في كرمة ابن هانئ بالجيزة، فقد كان فيها شوقي (أميرا للشعراء) فقط، وقد نشرت الأهرام في السادس عشر من أبريل عام ١٩٢٧م قصيدة شوقي في تأبين المرحوم إسماعيل

أبظة باشا بعنوان: (قصيدة أمير الشعراء في تأبين المرحوم إسماعيل أبظة باشا) وغاب
عن العنوان لقب: (شاعر الأميين)، نخلص من هذا إلى أن شوقي في (المطرية) كان شاعر
الأمير، وفي (الجيزة) كان أمير الشعراء.

□□□

الحدثاثة - ما بعد الحدثاثة - بعد ما بعد الحدثاثة

(١)

إن تحولات الواقع الثقافى العربى ما هى إلا صدى لتحولات الثقافة الغربية، لكن - بالضرورة - هناك مفارقة بين التحولات التى تجرى فى الواقع العربى، والتحولت التى تجرى فى الغرب، ذلك أن تحولات الغرب رد فعل للتحول الحضارى والثقافى، بينما التحولات العربية مجرد نقل لتحولات الغرب، وربما يفسر لنا ذلك كيف أن مراحل التحول فى العالم العربى لم تبدأ إلا بعد انتهاء زمنها فى الغرب، وهو ما يدعوننا إلى متابعة المساحة الزمنية لهذه التحولات هنا وهناك لتوثيق مقولة أننا كنا نقلة لا مبتكرين.

بدأت (الكلاسيكية) فى الغرب مع عصر النهضة - القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، واستمرت سيطرتها الإبداعية والنقدية حتى قامت (الرومانتيكية) على أنقاضها فى القرن الثامن عشر واستمرت سيطرتها إلى القرن التاسع عشر، حيث جاءت (الواقعية) فى نهاية القرن، واستمرت إلى أوائل القرن العشرين، ومع بداية هذه القرن فرضت (الحدثاثة) حضورها إلى منتصف الأربعينيات، لتبدأ مرحلة (ما بعد الحدثاثة) باسطة نفوذها إلى زمن التسعينيات من القرن العشرين، إذ فى هذا الزمن ظهرت مرحلة طارئة مجاوزة ما سبقها من مراحل، هى مرحلة: (بعد ما بعد الحدثاثة) التى استمرت حتى لحظة الحاضر.

أما فى العالم العربى فقد بدأت (الكلاسيكية) بعد غيابها فى الغرب، أى فى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ثم جاءت (الرومانتيكية) فى عشرينيات القرن واستمرت سيطرتها الإبداعية والنقدية حتى منتصف الأربعينيات، لتتدخل (الواقعية) باسطة سيطرتها حتى بداية السبعينيات، حيث فرضت (الحدثاثة) حضورها إلى بداية التسعينيات، وتزاحمها فى سلطتها مرحلة (ما بعد الحدثاثة) التى مازالت مسيطرة حتى لحظة الحاضر، أى أن الواقع العربى لم يدخل بعد مرحلة (بعد ما بعد الحدثاثة).

ولابد أن نعى أن هذا التحديد الزمنى هنا وهناك، تحديد تقريبي، إذ إن المراحل تتداخل أحيانا، كما أن كل مرحلة كانت تحمل إرھاصا بالمرحلة القادمة.

والمهم أن مجمل هذه التحولات في الغرب كانت صدى للتحول الحضارى والثقافى - كما سبق أن ذكرت -، إذ جاءت الكلاسيكية مع عصر النهضة الأوربية التى قامت على إحياء التراثين: اليونانى والرومانى، مع الاحتكام للعقل المنطقى وفصل الأجناس بخواصها الفارقة، ثم جاءت الرومانتيكية صدى للثورة الصناعية، وإعلاء الذات الفردية، والاحتكام للعاطفة، ثم تبعتها الواقعية بوصفها صدى للثورة العلمية وتوابعها الحضارية والثقافية لكشف سلبيات الواقع.

(٢)

لقد بدأت الحداثة (modernism) فى الغرب مع نهاية القرن التاسع عشر، واستمر حضورها الفاعل حتى منتصف الأربعينيات تقريبا، وكانت بدايتها موازية لرفض الواقع الذى وازاه إبداع يعتمد المحاكاة والمماثلة، لأن العقيدة الجمالية الحداثية ترى أن للإبداع عالمه الخاص، وخصوصيته تكمن فى تنافيه مع هذا الواقع، ومع هذا التنافى، ازدادت ملامح الشؤم من ناحية، وتفككت عناصر الواقع المركزية من ناحية أخرى، ثم خضع كل ذلك للشك فى منجزات العلم الحديث التى أصبحت صاحبة السلطة فى العالم الجديد، ومن هنا تعددت وجهات النظر، ومال الوعى الإنسانى إلى (النسبية)، وابتعد قدر الإمكان عن (المطلق والكلى العام).

وصاحبت الحداثة كل هذه التحولات وتوابعها التنفيذية حتى وصلت إلى ما يمكن أن نسميه: (أزمة) داخل الحداثة بين الواقع بكل محمولاته الفكرية والنفسية، وبين التطلعات المستقبلية بكل خصوصيتها المأمولة، وأخذت ملامح الأزمة فى الظهور فى كثير من الإحباط الذى سيطر على (جيل ١٩٦٨م)، الذى رفض مجمل المواضع الفنية والأدبية التى صاحبتها منذ أخريات القرن التاسع عشر.

لا شك أن هذه التحولات، كانت بمثابة تمهيد لمرحلة قادمة، هى: (ما بعد الحداثة): (postmodernism). وكانت ملامح هذه المرحلة آخذة فى التجلى منذ منتصف الأربعينيات من القرن العشرين، واستمرت صاحبة السيادة الثقافية حتى زمن التسعينيات، ويؤرخ البعض لظهور هذه المرحلة بظهور (التفكيكية) وتردّد مقولات (دريدا) عن تجدد المعنى النصى مع كل قراءة، بل نظر إلى القراءة الجديدة بوصفها تفسيرا آخر للنص، مع صعوبة الوصول إلى المعنى النهائى (الذى يحسن الوقوف عليه) - كما يقول

البلاغيون العرب -، وتبع ذلك فك الارتباط بين اللغة ومرجعها الخارجى والمعجمى، ومن ثم ساد (الشك والاختلاف والإرجاء) ليكون ذلك كله علامة واضحة على مرحلة ما بعد الحداثة.

ولم يكن النص بعيدا عن هذه التحولات، التي لاحقت كثيرا من المقولات التي تنتمي له، والتي أخذت مكانة شبه مقدسة تبعا لبعدها الزمنى والإبداعي، وفي مقدمتها مقولة (المعنى)، إذ لم يعد للمتلقى حقوقا قبله، كما لم يعد النص يتقبل شروطا ومواصفات (سابقة التجهيز)، فالنص صاحب الحق الشرعى فى إنتاج مواصفاته، وتحديد شروطه، وتبعا لذلك أوغلت النصية فى التحليق فى الأفق المفرغة دلاليا، والسير فى الطرق غير المعبدة، والتعامل مع غير المعقول أو المنطقى، يستوى فى ذلك النص الشعرى والنثرى.

ولم يكن السرد بعيدا عن كل هذه التحولات المتسارعة، فقد اغتالت (الحداثة وما بعد الحداثة) كثيرا من خواصه الفارقة، إذ غاب (الخط الأفقى) الذى يحكم مسيرة السرد الحكائية، وغاب الربط بين الوقائع والأحداث والشخوص منطقيا وسببيا، ولم تعد النتائج مرتبطة بمقدمات تحتمها، أى أن النصية وقفت على مسافة التحدى من الموروث النقدى، وتبعا لذلك تعددت المسارات الأفقية والرأسية، وتعددت الحكايات فى النص الواحد وتداخلت بعضها فى بعض، وهو ما ملأ النص بالفراغات الزمنية والمكانية والحداثية.

ويجب الإشارة إلى أن هذه التحولات قادت الحداثة إلى (أزمة) مهدت لتردد مجموعة من المصطلحات التي تكاد تربط بين الحداثة وما بعد الحداثة، وهى المصطلحات التي حددها الباحث الأمريكى: (راؤول إيشلمان raoul efhelman) وترجمتها الباحثة (أمانى أبورحمة): الحداثة العائدة - الحداثة الزائفة - الحداثة الآلية - الحداثة المغايرة - الحداثة الرقمية - الحداثة الفائقة - الحداثة الأدائية - (performatism) ويبدو أن المصطلح الأخير هو أقربها لمرحلة (بعد ما بعد الحداثة) (post-postmodernism).

(٣)

إن الملاحظ أن مرحلة الحداثة حرصت على إحداث نوع من التوازن مع الواقع العام، وبخاصة فى زمن الانفلات الإنسانى خلال الحربين العالميتين، وهو انفلات سيطرت عليه غيبوبة العقل والمنطق، وشاعت فيه العدوانية، وكانت ملامح هذا التوازن فى استعادة الإبداع للانسجام الداخلى الذى يعمل على أن يستعيد الإنسان إنسانيته أولا، ومن ثم يستعيد العالم هذا الانسجام الإنسانى ثانيا.

وعلى هذا التأسيس اتجه إبداع الحداثة إلى الإيغال في الحقائق المعرفية الإنسانية، لتكون بديلا عن (العرض) الزائف الذى شوه الإنسان فى زمن الصراع التدميرى خلال الحربين العالميتين، وكان لكل فعل رد فعل، قد يكون إيجابيا، وقد يكون سلبيا، ويبدو أن السلبية فى هذا الاتجاه تمثلت فى تغلب الانشغال المعرفى على الذائقة الجمالية، أو لنقل إنها أزاحت النسق الجمالى إلى الهامش، ولعل هذا كان أحد دوافع إبداع ما بعد الحداثة إلى استعادة الجمالى وفق شروطه، لا وفق شروط سابقة التجهيز، دون أن ينفى ذلك الموقف المتحفظ للحداثة وما بعدها على (المعنى) على وجه العموم.

ويمكن القول إن هذا التحفظ على المعنى، ربط إبداع الحداثة وما بعدها (باللحظة الراهنة)، وتبع ذلك مقارنته (للمحاكاة) مرة أخرى، مع إشباعها بقدر وافر من السخرية، أى أنها أصبحت: (محاكاة ساخرة)، ومعها دخل الزمن سيولة غيببت ثلاثيته الخالدة: (الماضى - الحاضر - الآتى)، ثم تدخلت (التفكيكية) ساعية إلى طمس مجموع الثنائيات الوجودية التى اكتسبت قدرا من القداسة من عمقها الزمنى، مثل ثنائيات: (المحسوس والمعقول، والحضور والغياب، والذال والمدلول، والأدب والنقد، والذكورة والأنوثة)، وكان البديل الطارئ: (اللعب الحر).

معنى هذا أن الحداثة استهدفت استعادة النظام فى مواجهة النزعة التدميرية، ثم جاء ما بعد الحداثة محاولا تقويض هذا النظام، واستمر الجدل المعرفى والواقعى بين المرحلتين إلى بداية التسعينيات تقريبا، وكان هذا الجدل التبادلى ممهدا لمرحلة جديدة، هى مرحلة: (بعد ما بعد الحداثة)، وكان ظهورها فى الوعى الإنسانى نوعا من مقاربة الحسم لإنهاء التذبذب الذى سيطر على ثلاثة أزمنة: (ما قبل الحداثة - الحداثة - ما بعد الحداثة)، وهو ما يمكن إيجازه فى عناصر محددة: (الحداثة) معها النظام والتجديد المنضبط، (ما بعد الحداثة) (المحاكاة الساخرة) ثم: (بعد ما بعد الحداثة). ومعها تعددت الإحالات والتعارضات والتداخلات النصية وارتباط المجاز بالتداول الحياتى واتساع الفضاءات النصية.

(٤)

إن الفواصل الزمنية التى ارتبطت بها: (الحداثة وما بعد الحداثة وبعد ما بعد الحداثة) تكاد تكون فواصل تقديرية، لا تخضع للحسم الرقمى، وما جد فى (بعد ما بعد الحداثة)

كان فى زمن التسعينيات من القرن الماضى ، ويمكن القول إن (الزمن) فيها أصبح زمن السرعة التى تكاد لا تترك ، إذ أصبحت السرعة تفوق قدرة الإبداع والنقد على الملاحظة ، (الثانية) أصبحت الوحدة الزمنية التى يقاس بها الوجود ، بل إن الزمن دخل فيما يسمى (الفيتمو ثانية) ، وهو ما أعجز الإنسان عن ملاحظة التحولات والمواقف والتقنيات والآلات ، وكل ما استوعبه أصبح من ذاكرة الماضى ، وأن عليه أن ينظر ما تأتى به (الثانية) القادمة ، فهو فى حالة انتظار وترقب لا تتوقف .

فى هذا الزمن تداخلت الأعراف والتقاليد ، وأخذت الفروق النوعية والجنسية فى الذوبان ، ووصل هذا التداخل ذروته فى كسر الحاجز بين ثنائية (الإنسان والحيوان) ، ومن توابعه تكاثر الجماعات المطالبة بحقوق الحيوان على نحو شبيه بالدعوة التى تتبناها جماعات الدفاع عن حقوق الإنسان ، ومع كسر هذا الحاجز استعادت مقولات (دارون) عن (النشوء والارتقاء) أهميتها واحترامها ، ثم اجتمعت الدعوات السابقتان فى مقولة واحدة ، هى : الحفاظ على حقوق (الكائنات الحية) .

ثم امتد ذوبان النوعية إلى ثنائية : (الإنسان والآلة) ، مفيدة من منجزات العلم الحديث فيما وصل إليه من إنتاج (الإنسان الآلى) الذى امتلك قدرات تفوق قدرات الإنسان الحى الجسدية والعقلية ، وهذه الثنائية ، ساعدت زمن (بعد ما بعد الحداثة) على الوصول إلى الثنائية الأخيرة - مؤقتا - لتذويبها ، وهى ثنائية : (الطبيعى والصناعى) ، إذ إن العلم بمنجزاته الخارقة وصل إلى تصنيع الأعضاء البشرية ، وتصنيع الأنوثة والذكورة ، و(الجمال المصنع) و(الرشاقة المصنعة) و(المطر الصناعى) و(الزهور والجواهر الصناعية) وتصنيع الجمادات والمزروعات ، وتصنيع العقول الآلية الحاسبة والمفكرة بقدرتها التخزينية الهائلة . ومع ظاهرة التصنيع تأثرت كثير من القضايا النظرية التى تتعلق بالخطاب النقدى مثل (نظرية الاتصال) ، فهى - فى جوهرها - تعتمد ثلاث ركائز: مصدر الإنتاج - الرسالة - المتلقى ، صارفين النظر عن (الموضوع والكود) فهما داخلان فى الركائز السابقة ، والذى أراه أن نظرية الاتصال قد تم تعديلها جوهريا من نظرية ثلاثية الركائز ، إلى نظرية رباعية الركائز: (مصدر إنتاج - رسالة - متلق - جهاز كمبيوتر) وهذا الأخير يمتلك قدرات تخزينية وإنتاجية هائلة ، ويمتلك إمكانات فكرية وعملية تتيح له التدخل والمشاركة عند الاستدعاء ، بل إنه قد يمارس هذا التدخل دون استدعاء ، أى أنه أصبح شريكا مركزيا فى

نظرية الاتصال، وهي مشاركة لها مخاطرها في تهيميش مصدر الإنتاج، وقد يدفعه هذا التهيميش إلى نوع من السلبية اعتمادا على أن جهاز الكمبيوتر يؤدي المهمة التي كان يقوم بها المبدع في استكمال الناقص، واستحضار الغائب، وتعديل المعوج، أى أن الجهاز قد احتل مكان ومكانة المنتج، إذ إنه يقدم المعلومة المطلوبة وغير المطلوبة، ويقدم الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة.

إن هذا المنجز العلمى فاق كل تصورات الخيال، وهو ما يذكرنا بمنجزات سابقة كان لها تأثيرها الثقافى قى المنتج الإبداعى وغير الإبداعى، وبخاصة فى الخطاب السردى الذى ضم بعض الحوارات التى لا يحضر أطرافها فى الخطاب، وإنما تحضر عن طريق (الهاتف)، ومعها ظهرت (الرسائل البرقية) و(البريد السريع) و(الفاكس)، وكان لكل ذلك تأثير فى زمنها يوازى تأثير (الفضاء الإلكتروني) و(النت)، مع الفارق بين هذه وتلك. لقد استحوذت هذه الأجهزة على كثير من حقوق اللغة المنطوقة والمكتوبة، وأصبح من المألوف أن يجمع الخطاب السردى بين شخص متباينة زمانا ومكانا، وشخص ربما لم تتقابل أبدا، ولم يكن بينها علاقة ما، وبرغم ذلك تتحاور وتتبادل الرأى والفكر، بل تتبادل التأثير والتأثر دون مواجهة مباشرة.

(٥)

ومن المهم أن نشير إلى أن ذوبان النوعية فى مرحلة (بعد ما بعد الحداثة) وصل إلى ما يسمى (الحداثة الرقمية)، وقد سبق الإشارة إلى هذا المصطلح، وتأتى أهمية الإشارة إليه من تأثيره البالغ فى النصية الأدبية، لأنه عدل فيها على نحو غير مسبوق، وهنا لا بد أن نسترجع بعض مقولات مرحلة (ما بعد الحداثة) وبخاصة مقولة: (النص المفتوح والنص المغلق)، ويهمننا هنا أن نستعيد مقولة (النص المفتوح)، إذ كان المقصود منه: انفتاح النص على تعدد النواتج الدلالية، ثم خضوع هذه النواتج للاحتمال والشك والتأجيل، وهو ما يغيّر مفهوم الانفتاح مع (الحداثة الرقمية)، لأن الانفتاح فيه يعنى (تعدد المؤلف)، و(تعدد مستويات النص)، فعلى (شبكة الاتصال العالمية) (الإنترنت)، يقدم المؤلف نصه للقراء، سواء أكان النص شعرا أم نثرا، وهنا يتتابع القراء على هذا النص بالتعليق تارة، والإضافة تارة أخرى، وكل إضافة تنتمى إلى صاحبها بوصفها بصمة تعبيرية وثقافية له، وقد تتوافق مع النص الأول، وقد تتنافر معه، أو تكون فى حالة بين التوافق والتنافر.

معنى هذا أن الحداثة الرقمية ألغت على نحو ما (الإبداع الفردى)، واستحدثت بديله فى: (الإبداع الجماعى)، وغياب الفردية، وسيطرة الجماعية يقود الأدبية - تلقائيا - إلى غياب البصمة التعبيرية. وإلى تعدد مستويات النص، سواء كان التعدد على المستوى الصياغى، أم الفكرى والثقافى، وفى هذا وذاك يمكن أن تغيب الجمالية البلاغية، وهو ما يهدد النصية بالتخريب لحساب الذين تدخلوا فى إنتاج النص رغما عنه، ورغما عن مبدعه الأول.

ويبدو أن (النصية الرقمية) قد أتاحت للمبدع سيقا (للانتشار السريع)، ودخول هذا السياق - فيما سبق - كان يحتاج إلى سنوات طوال، وتراكم إبداعى مستمر، وهو ما يمكن أن يتيح لأنصاف الموهوبين، أو فاقدى الموهبة أن يدخلوا سياق الانتشار الذى أسميه (الانتشار الكاذب) وبالمثل يمكن أن يتيح هذا المنجز العلمى لفاقدى المعرفة النقدية وغير المؤهلين أن يمارسوا عملا نقديا، هو أشبه (بالغش الصناعى)، وقد ساعد على كل هذه السلبيات أن معظم المتعاملين مع هذه التكنولوجيا هم من أجيال الشباب وطلبة المراحل التعليمية المختلفة الذين لم تستحكم ملكاتهم ومواهبهم الأدبية والنقدية.

إن هذه الإطالة الموجزة على المراحل الثلاثة: (الحداثة - ما بعد الحداثة - بعد ما بعد الحداثة) يمكن أن تقفنا على موقف ثقافى معرفى تبنته كل مرحلة على نحو نسبى، وعلى نحو ظاهر حيننا، ومضمرا حيننا آخر، واقصد هنا موقف هذه المراحل من (التراث) وكل من عايش زمن (الحداثة)، وتابع مقولات روادها، يدرك أن مقولها الحضارى كان (القطيعة مع التراث)، وأن (الحداثة انقطاع) أو (انفصال) أو (ابتعاد) وترددت كثيرا على السنة الحداثيين هذه المقولات.

ثم جاءت مرحلة (ما بعد الحداثة) لتكون أكثر إيغالا فى هذا الموقف الثقافى، إذ أقامت فلسفتها الحداثية على (هدم التراث) أو الخلاص منه تماما وكأنه المبنى الخرب الذى يحتاج الإزالة الفورية.

وكان لكل مرحلة من هاتين المرحلتين وجهة نظرها، ومنطقها، وحججها، ثم كانت المفاجأة فى مرحلة (بعد ما بعد الحداثة) التى أهملت المقولتين السابقتين، مؤثرة مقولة: (الانعكاس) التى تربط مظاهر التقدم الحضارى الراهن بالجذور الأولى، أى أن المرحلة استردت للتراث حقه فى أن يكون شريكا فى لحظة الحاضر دون قطيعة، ودون هدم،

لا بوصفه دخيلا غربيا، وإنما بوصفه شريكا ممهدا، وربما يتوافق هذا مع المقولات التراثية: (لا جديد لمن لا قديم له) و(كل قديم كان جديدا في زمنه) و(لا أبناء دون آباء)، وهو ما يمكن أن يساعد في أن تستعيد الجمالية والبلاغية بكل بعدهما التراثي والحداثي مكانتهما الأدبية مرة أخرى.

ولعل كل ذلك يفسر لنا بعض التحولات الإبداعية الأخيرة، إذ مع استعادة الاحترام للتراث، استعادت بعض التقنيات التي هجرها الإبداع احترامها مرة أخرى، إذ أخذت النصية تحاصر الغموض، وتحويله إلى طبيعة شفافة، واتجهت إلى (المجاز الحياتي)، واستعاد النسق السردى طبيعته المحفوظة في التسلسل والترابط، وحجم الفجوات الزمنية والمكانية. ولاءم بين الشخص ووظائفها السردية، ثم لاءم بينها وبين مجمل الوقائع، مع اختصار تقنيات (علم السرد) حفاظا على النصية من تكاثرها المدمر، وهي تقنيات جاوزت خمسين تقنية لاحقت الزمان والمكان والشخوص واللغة على نحو تفتيتي لا يقبله منطق الإبداع، ولا تقبله الذائقة الفنية الجمالية.

(٦)

إن متابعة التحولات الثقافية يتيح لنا أن نعتبر (الفضاء الإلكتروني) نوعا من هذه التحولات فيما يختص الأدب والنقد، بل يمكن القول إنه تحول ذو خصوصية مفارقة لما سبقها من تحولات، ذلك أنه شطر الأدب ونقده شطرين بينهما بعض التوافق، وبينهما كثير من التخالف، الشطر الأول هو: (الإبداع المطبوع)، والآخر (الإبداع غير المطبوع)، واللافت أن الأجيال الجديدة من شباب المبدعين أسرعوا إلى (غير المطبوع) لأن (الصفحات الإلكترونية أو الفضائية) ذات اتساع هائل، وتسمح بحرية غير محدودة، بينما الإبداع المطبوع يخضع لقيود متعددة، بعضها يأتي من السلطة، وبعضها من الثقافة، وبعضها من المجتمع، ولعل هذا يكون مبررا لخضوع الإبداع الإلكتروني لمصطلح طارئ، هو: (الأدب الرقمي)، ذلك أن الأرقام بلا نهاية، واستخدامها لا يخضع لأي قيود سلطوية أو ثقافية أو عرفية، ويتبادل هذا المصطلح وظيفته مع بعض المصطلحات الأخرى، مثل: (الأدب الإلكتروني) و(الأدب التفاعلي) و(الأدب الافتراضي) و(أدب الشات) وأقترح مصطلحا إضافيا هو: (الأدب الفضائي).

وواضح أن لكل مصطلح مرجعيته المعرفية والواقعية، وبخاصة مصطلح (الأدب التفاعلي) إذ إنه يعتمد طبيعة العلاقة بين أطراف الإبداع، حيث إنها علاقة تتمتع بكثير من الحرية

فى التدخل الأحادى أو الجماعى، المفرد أو المتكرر، إذ ما أن يستقبل المتلقى النص حتى يدخل معه فى حوار خلال تفاعله به، سواء كان هذا الحوار مجرد تعليق موجز أم مطولا، وسواء كان مرة واحدة أم متكرر، وسواء كان بالمدح أم القدح، ولا يمكن اعتبار كل تدخل ظاهرة إيجابية تفاعلية، إذ فى بعض الأحيان يكون التفاعل بالسلب لا الإيجاب، وبخاصة عندما يتحول التدخل إلى نوع من السخرية والاستهزاء.

أما مصطلح (النص الافتراضى)، فمهمته المرجعية الصحيحة (وعى المتلقى) الذى يتيح له أعمال المخيلة فيما يتلقاه، بحيث ينطبق ما يقرأه على ما تخيله، أو ما تخيله على ما يقرأه، لكن هذا وذاك، أى الحوار الإيجابى والسلبى، والحوار التخيلى، يحول المتلقى إلى شريك فى الإبداع على درجة التساوى مع المبدع الأول، لكن يلاحظ أن كثيرا من هذه الشراكة غير محايدة، إذ يغلب عليها تدخل عنصر المجاملة بالإيغال فى المديح، أو عنصر العداة بالإيغال فى الهجاء، والحق أن هذا وذاك لم يكن له ما يوثقه من طبيعة النص، فكثيرا ما أقرأ مديحا لنص فاقد للنصية، وأقرأ هجاء لنص تكتمل فيه عناصر النصية الجيدة، ذلك أن معظم المشاركين هم من أصدقاء المبدع، أو من رافضيه سلفا، وهؤلاء وأولئك لا يمتلكون الخبرة الأدبية والنقدية.

ويجب الإشارة إلى أن الفضاء الإلكتروني لم يستمر على صورته العامة، بل تحول إلى مجموعة من المواقع التى ينشئها المبدع، أو المبدعون، أو المؤسسات، ثم أخذت المواقع فى التخصص، فهناك مواقع للشعر، ومواقع للرواية وأخرى للقصة إلى آخر هذه المواقع التى تملأ الفضاء الإلكتروني، ولم تحصر المواقع مهمتها فى نشر الإبداع، بل زاوجت بينه وبين النقد حينما والدراسات المطولة حينما آخر، وهنا تأتى بعض المحاذير، إذ يُقدم على النقد من لا دراية له بالنقد وأصوله، أى من غير (أهل الاختصاص) وهؤلاء من حقهم إبداء الرأى فيما يطالعون ويشاهدون، لكنهم تجاوزوا إبداء الرأى إلى إصدار الحكم، وهو حق خالص لا يصدره إلا (أهل الاختصاص) أو (أهل الصنعة) بالمفهوم التراثى.

ونعود مرة أخرى إلى المفارقة بين النص المطبوع وغير المطبوع، إذ إن المتعاملين مع الفضاء الإلكتروني سعوا إلى إكساب نصهم بعض الخصوصية التى تميزه عن النص المطبوع، ذلك أنهم يقدمون النص مكتوبا ومنطوقا بلسان مبدعه فى الآن نفسه، كما يقدمونه مصحوبا باللوحات والرسوم البيانية الشارحة والمؤولة الموازية، وكل هذا مع تمييز النص الإلكتروني بسرعة الانتشار وسعته، وإتاحة مساحة موازية للتعليق والحوار والنقد.

وما أحب أن أضيفه في هذه الدراسة الموجزة عن (النص الرقمي أو الفضائي)، أنه لا يمكن فصله تماما عن المسيرة التطورية الثقافية للإبداع والنقد على وجه العموم، إذ إن هذه المسيرة ظلت محافظة على موازاتها للواقع الثقافي والحضارى، سواء أكان ذلك بالجهد الفردى أم الجماعى، والأخير - أى الجماعى - كان صاحب السيادة فى هذه المسيرة من خلال (الأحلاف) والجماعات الإبداعية التى جاهدت لنشر مذهبها الفنى زمنيا ومكانيا، فمنذ الزمن الجاهلى ظهرت (مدرسة الحوليات) أو (مدرسة التنقيح) بزعامة (زهير بن أبى سلمى)، ثم ظهر حلف (العذريين) بزعامة جماعية، فى العصر الأموى، وفى العصر العباسى ظهر (حلف الشعراء المحدثين) بريادة (بشار بن برد) ثم ظهر حلف (الأندلسيين) بإبداعهم الطارئ فى (الموشحات)، إلى أن جاء العصر الحديث، وظهرت (مدرسة الإحياء) بريادة (البارودى)، وفى الزمن الرومانسى جاءت جماعة (أبوللو) بزعامة (أبو شادى) و(مدرسة الديوان) بزعامة العقاد، و(مدرسة المهجر) بقسميها: (الرابطة القلمية) بزعامة (جبران) و(العصبة الأندلسية) بزعامة (ميخائيل نعيمة)، ثم جاءت (مرحلة التفعيلية) بزعامة (نازك الملائكة) على الأرجح، ثم وصلت المسيرة إلى زمن (قصيدة النثر) بأحلافها المتعددة: (جماعة شعر) فى لبنان، و(إضاءة) و(أصوات) فى مصر، والمسيرة تتحرك الآن داخل الفضاء الإلكتروني بزعامة (الثورة العلمية) الهائلة.

(٧)

إن هذه المقدمات النظرية تحتاج إلى توثيق تطبيقي، يطل على هذا الفضاء الإلكتروني لمتابعة بعض منجزاته النصية وتوابعها (التعليقية)، مع ملاحظة ما سبق أن ذكرناه عن (التخصص) فى المواقع الذى يقدم الشعر حيناً والنثر حيناً آخر، ومع الشعر نتابع موقع (قناديل الفكر والأدب)، وسوف نتغاضى عن الأسماء، سواء أسماء أصحاب النصوص، أم أسماء المتداخلين بالتعليق.

والنص الشعري الأول ينتمى إلى (شعر التفعيلية) بعنوان: (من أول السطر) ويضم ستة وستين سطرا غزليا، ويكاد يكون امتدادا لنسق الغزل العفيف فى العصر الأموى، إذ يقوم النص على إعلاء المحبوبة ليسكنها مع الكواكب والنجوم، ومن ثم تتابعت عليها صفات النور والإضاءة الجوهرية، لكن هذا الانتماء التراثى لم يكن حائلا أمام ذوبان النص فى شعرية (نزار قباني)، يقول النص بداية:

دعيني أحبك من أول السطر
أمح السطور التي قد كتبنا بدمع العيون
هو العمر منسربا من أصابعنا
للغروب

وقد توالى على القصيدة ثلاثة عشر تعليقا، يبدو أن أصحابها ممن ينتمون للشاعر على نحو من الأنحاء، حتى إن بعضهم كان يخاطبه بكنيته لا باسمه، ومعظم التعليقات كانت تنتهى بعبارات المجاملة والتحية والاحترام، مع المبالغة الواضحة فى وصف الشاعر (بالرائع المحلق فى سماء الشعر، والشمس المشرقة، والتقدير والعميد والسامق والجميل، وتصل المبالغة أقصاها عندما يصفه أحد المعلقين بأنه: (سيد الجمال والإبداع والتألق).

ثم تنتقل التعليقات من مدح الشاعر إلى مدح الشعر على نفس الوتيرة فى المبالغة التى تصل درجة النفاق، ويمكن تلخيص هذه المدائح فى الآتى:

- ١ - قصيدة نادرة شعريا.
- ٢ - أجمل قصيدة.
- ٣ - قصيدة رقاقة سلسة تدخل القلب مباشرة.
- ٤ - لها قدرة الوصول المباشر إلى المتلقى.
- ٥ - قصيدة الألق والسحر.
- ٦ - تعليق ساذج أشبه بشعر الأطفال يقول فيه صاحبه:

بخيط الجمال نظمت الجمال

فصار الجمال جمال الجمال

٧ - قصيدة السحر الحلال المقدس.

٨ - تعليق شعري آخر أشبه بالهزل:

يقولون إن الحبيبة درب

وأن السياسة فن ملولب

وأن المحب إذا قال شيئا

سيكشف عنه الكلام المهرب

٩ - قصيدة من زهر التاريخ.

١٠ - قصيدة من الشعر المصفى، والخمر المعتق، وحرور من صفاء الروح وألق الصبح
وآيات الجمال وسحر النفوس.

١١ - قصيدة بديعة وسامية، جمعت جماليات الشعر.

١٢ - لله در حروفها.

١٣ - التعليق الأخير حاول أن يدخل إلى دروب النقد والتحليل فاستخرج بعض الصور
البلاغية من القصيدة.

ومن الملاحظ أن التعليقات - في مجملها - تنحاز للشاعر وقصيدته دون كشف أسباب
هذا الانحياز، مع غلبة (أفعل التفضيل): (أجمل - أشمل)، وهناك تعليقات حاولت أن
تتجمل ببعض الإجراءات النقدية، لكنها إجراءات لا تنتمي - حقيقة - إلى الخطاب
النقدى، لأن صاحبها لا يمتلك الخبرة النقدية الجمالية، وكل جهد المعلق: تلخيص
مضمون النص، أى أنه يحول الشعر إلى نثر، وقد يدخل التعليق فى سياق الإجراءات
السلبية فى النص، فيقول: إن بالنص اضطرابا، لكنه لا يوضح ظواهر هذا الاضطراب أو
أسبابه، بل يبدو أنه كان يقصد بهذا القول مدح القصيدة، بدليل قوله: إن الوزن كان
متجاوبا مع هذا الاضطراب، لكنه لم يوضح كيف كان هذا التوافق، وأتى تعليق آخر
يكيل المديح للشاعر والقصيدة برغم عدم استيعاب صاحبه لها دلاليا، حتى إنه يشرح قول
الشاعر: (العمر منسرب) بـ (تسريل العمر)، أى إن (تسرَب) هى (تسريل) فى المعنى،
والفرق بينهما واضح لمن عنده أقل دراية باللغة.

أما التعليقات التى حاولت الدخول إلى المجال البلاغى فى قراءة النص، فإنها
استخلصت بعض الأبنية البلاغية مثل: (التشبيه والكناية)، وواضح أن أصحاب مثل هذه
التعليقات يعرفون من البلاغة مصطلحاتها، لكنهم لا دراية لهم بمفهوم المصطلح نظريا
وتطبيقيا، وفى رأى أن هذه أخطر التعليقات لأنها توهم القارئ بامتلاك أصحابها لقدرات
نقدية، وهم لا يمتلكون منها شيئا.

(٨)

(النموذج الثانى من موقع: المحلاج):

والنموذج يقدم قصيدة تفعيلية لشاعرة مغربية بعنوان: (فى استنبول)، تقول فيها:

فى استنبول

تدور السماوات تحت راحات الدراويش

والقصيدة جيدة على المستوى العام برغم بعض الكسور العروضية، لكن جودتها لم تجذب لها التعليقات التي تقارب النموذج السابق، فلم يلحقها إلا ثلاثة تعليقات، تكاد تشابه التعليقات السابقة في أسلوب المجاملة والمبالغة في المدح، وواضح أن أصحاب التعليقات من معارف وأصدقاء الشاعرة، وتتحصر التعليقات في إضفاء بعض الصفات العامة على القصيدة:

- ١ - قصيدة مسافرة عبر التاريخ والأحلام الجميلة.
 - ٢ - تحمل رائحة المكان، وتغترف من بحر الوزن (ما معنى الجملة الأخيرة؟).
 - ٣ - فاتنة البوح، ما معنى هذا؟.
- وإذا كانت التعليقات التي لاحقت النص أشبه بالهذيان بين الأصدقاء، فإن التعليقات التي لاحقت الشاعرة تسير في هذا المسار في المدح والمبالغة غير المبررة:
- ١ - سيدة الحرف.
 - ٢ - مرهفة.
 - ٣ - قديرة الحرف.

النموذج الثالث من موقع (المحلاج) أيضا.

وهو (قصيدة نثر) لشاعرة فلسطينية بعنوان: (اذكرني كلما التحفت الريح وشاحا)، تقول فيها:

اذكرني كلما زارك صقيع الأوطان

- ويلاحق القصيدة ثلاثة تعليقات كالقصيدة السابقة، وكلها للمدح المجامل:
- ١ - قصيدة رائعة ورقيقة الإحساس.
 - ٢ - نفس التعليق مع مغايرة طفيفة في ترتيب الكلمات.
 - ٣ - جميلة وراقية.

النموذج الرابع من موقع: (قناديل الفكر والأدب)

وهذا النموذج يضم نصا من ثلاثة أسطر به إحدى عشرة كلمة، تقول فيها صاحبة النص:

ربهم الأعمى
صلبوا اللحم وقطعوا أطرافه من خلاف
لأنه سب ربهم الأعمى

واضح أن السطر الأول يمثل عنوان النص، لكنه عنوان يُدخل المتلقي في متاهة لأن الضمير فى (ربهم) بلا مرجع يحدده، وتتسع المتاهة مع قولها: (صلبوا - قطعوا) ثم (ربهم) مرة أخرى فالضماير كلها فاقدة للمرجع.

وقد لاحقت هذه الأسطر خمسة تعليقات سعدت بها إلى القمة الإبداعية، ووصفتها بأنها شيء غير مسبوق فى فن القول، دون أن يتنبه أى تعليق إلى أن جملة الأسطر اقتباس من قوله تعالى على لسان فرعون للسحرة عندما سجدوا لإله موسى: ﴿لَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خَلْفٍ ثُمَّ لأَصْلَبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ﴾ (الأعراف ١٢٤).

١ - ونخلص من هذه التعليقات إلى أن النص ينتمى إلى مصطلح (الومضة)، وليس المقصود بالومضة: (ظهور البرق خفيفا)، وإنما المقصود بها: (الرمز الخفى، والإشارة المبهمة).

٢ - هذه الومضة إبداع بعيد الرؤية.

٣ - نص واقعى.

٤ - ومضة جميلة.

٥ - بعض التعليقات لم تنحصر فى إبداء الرأى، أو تفسير الومضة جماليا، وإنما يمكن اعتبارها نوعا من استكمال النص استكمالاً دلالياً:

أ - إن إعدام الحلم كان لأنه يتعارض مع أهدافهم ومخططاتهم.

ب - الأحلام العربية كوابيس فى نهار الحرية.

ج - يأتى تعليق استكمالى يضم تسعة أسطر نسقها صاحبها على نسق الكتابة الشعرية التفعيلية:

كم من تماثيل نصبوها فى الشوارع والأسواق

وادعوا أنها تمتلك القدرة على فتح السماء..

اعترض الحلم.. رافضا عبادة التماثيل السماء.. العمياء

فالحلم لم يخلق إلا للثورة والتغيير

.....

غدا يكسرونه... وينصبوا تمثالا سواه

والسطر الأخير يكشف جهل المعلق بالنحو حيث نصب الفعل: (ينصبوا) مع أنه

معطوف على فعل مرفوع (يكسرونه)، ثم يجمع إلى الجهل بالنحو، الجهل ببناء الجملة صحيحة، إذ يقول في نهاية تعليقه: (فكرة عميقة قاسم ومبدعة) حيث فصل بين المتعاطفين دون مسوغ، وصواب التركيب: (فكرة عميقة ومبدعة - قاسم).
تتنمى هذه النماذج الأربعة إلى جنس الشعر التفعيلي، وقصيدة النثر، وشعر الومضة، وشعريتها لا تضيف إضافة حقيقية إلى الخطاب الشعري العربي صاحب التاريخ المعرق في المضى الزمنى، وإنما هي - في مجملها - محاولات بدائية لبعض من يمتلكون الموهبة، لكنهم لم يساندوها بالمعرفة والقراءة والدراسة، وبعض من درسوا لكنهم فاقدون للموهبة والإلهام الشعري، فأقدموا على القول وهم ليسوا من أهله.

(٩)

ننتقل بالنماذج من الخطاب الشعري إلى الخطاب السردى لتتابع مقدماته التطبيقية، وملاحظاته التعليقية من موقع: (قناديل القصة والرواية والمسرحية)، أى أن الموقع معنى بالسرد عموماً، لكنه السرد الموجز الذى يمكن أن ينطبق عليه مفهوم (الومضة) الذى تابعناه فى النماذج الشعرية، أى أن الأدب الفضائى يوسع دائرة (الومضة) لتشمل الشعر والنثر على السواء، والحق أن الأدب الورقى كان له مغامراته فى هذا السياق الإبداعى الطارئ.
وتكاد تكون (الومضة) بنية تراثية لها امتدادها فى زمن الحداثة وتقنياتها الآلية، يمكن أن نتابع ذلك فى بنيتين ثقافيتين تعتمدان الإيجاز السردى بما يقربهما من مصطلح (الومضة)، البنية الأولى هى بنية (المثل) الذى يأتى اختزالاً لحدث أو واقعة حكاية، قد تكون حقيقية، وقد تكون متخيلة، ويطلق على الواقعة الأولى للحكاية: (مورد المثل)، ويطلق على الحالة الثانية المشابهة للأولى: (مضرب المثل)، أى أن المثل يستحضر فى فضائه النصى حكاية قصيرة ويتم استخراج مضمونها وهدفها فى جملة موجزة.
والمنهجية تقتضى أن نذكر بعض هذه الأمثال وخلفيتها السردية لتتكشف البنية المرجعية لمصطلح (الومضة) الحدائى:

من الأمثال العربية الشهيرة: (رجع بخفى حنين) هذا المثل تلخيص لحكاية سردية تقول: إن إسكافيا (صانع أحذية) يقال له: (حنين) مر عليه أعرابى يساومه فى شراء خف له، واختلف الطرفان مما اغضب حنين، وأراد أن يكيد للأعرابى، فأخذ الخف وألقى بفردة واحدة منه فى طريق الأعرابى، وألقى الأخرى على مسافة أبعد فى نفس الطريق،

واختبأ بين القردتين بحيث لا يراه الأعرابي ، فلما مر الأعرابي على الفردة الأولى قال : هذه شبيهة بخف حنين ، لو كان معي الفردة الأخرى لأخذتها ، ومضى ، فلما وصل إلى الفردة الثانية ندم على أنه لم يأخذ الأولى ، فربط ناقته بما عليها من متاع . وعاد ليبحث عن الأولى ، فخرج حنين من مخبئه وأخذ الناقة وما عليها ، فلما عاد الأعرابي إلى قومه سأله : ماذا آتيت به من سفرك؟ فقال : خفي حنين .

والقصة على بساطتها تضم بعضا من مكونات السرد القصصي ، ففيها شخصيتان ، وحدث مشترك بينهما ، ثم عقدة السرد في كيد الإسكافي للأعرابي ، وهذه المكونات السردية أنتجت هذا المثل الموجز ، ومن يسمعه دون أن يستحضر هذه الخلفية السردية لن يستطيع الوصول إلى الهدف المضمرة فيه وهو : (العودة الخائبة).

وإذا كانت البطولة في القصة السابقة للشخص البشري ، فإن البطولة في الأمثال قد تجمع بين الشخص البشري والحيوانية ، وهو ما نلاحظه في المثل الشهير أيضا : (على أهلها جنت براقش) ، وبراكش اسم كلبة لقوم كانوا هاربين من أعدائهم ، وبينما يسرون ليلا نبحت هذه الكلبة ، وكان الأعداء قريبين يفتشون عنهم ، فلما سمعوا نباح الكلبة اهتدوا إلى مكانهم وقتلوهم .

أما البنية التراثية الأخرى التي تمثل خلفية ثقافية (للسرد الومضي) فهي بنية (التوقيعات) إذ إنها تماثل الومضة في الإيجاز أولا ، والتعبير عن قصة أو واقعة قصيرة ثانيا ، لكنها تفارق الومضة في بنائها الصياغي ، لأن التوقيعات مع إيجازها الشديد تعتمد في بنائها على الصياغية البلاغية الجمالية ، وللتوقيعات ما للمثل من الخلفية الحديثة التي تقترب من خلفية المثل ، لكن المغايرة بينهما أن التوقيعات ترتبط باللحظة الحاضرة ، لا اللحظة الماضية كالمثل .

ومن المناسب أن نقدم المفهوم الاصطلاحي للتوقيعات : فهي كلام موجز بليغ ، يعلق به صاحب السلطة على ما يقدم له من طلبات أو شكاوى . أي أنها تمتلك خلفية ثقافية بتوجه سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي أو أدبي ، ومن المنهجية تقديم بعض نماذج التوقيعات كما قدمنا نموذجين للمثل ، من ذلك توقيع (أبو جعفر المنصور) الخليفة العباسي على كتاب لحاكم خراسان : «شكوت فأشكيناك ، وعتبت فأعتبناك ، ثم خرجت على العامة ، فتأهب لمفارقة السلامة»

ومن ذلك توقيع (هارون الرشيد) على رسالة لوالى خراسان: «داو جرحك لا يتسع»، وتوقيع (المأمون) على قصة لمظلوم: «ليس بين الحق والباطل قرابة»، وتوقيع (جعفر بن يحيى) على شكوى من أحد عماله: «قد كثر شاكوك وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإما اعتزلت».

ومن اللافت أن هذه الومضة التي لاحظنا مرجعيتها الثقافية في المثل والتوقيعات لها نظير في ظواهر تقنيات الحداثة هي: (البرقيات) أو: (التلغرافات)، فهي قول شديد الإيجاز يعبر عن حالة أو موقف أو مسألة عاجلة، مثل التعزية، أو التهنئة في المناسبات الخاصة أو العامة، مع دقة المفردات في التعبير عن الهدف مباشرة، وتجنب المحسنات الصياغية والمجاز على النحو الذى جاءت عليه التوقيعات.

(١٠)

الومضة الأولى من (قناديل القصة)

هذه الومضة لإحدى الكاتبات التي اختارت لومضتها عنوانا بلاغيا دالا: (اليد الآتمة)، وبلاغية العنوان جاءت من إيجازه البالغ فى الدلالة وفى البناء الصياغى، فдал (اليد) يأتي إيجازه من (مجازه) عن الإنسان بكل سلوكياته وأخلاقياته المرفوضة، ثم يتبع العنوان البناء السردى الومضى:

«عمل مجرما، حاميا، ومحاميا، قاضيا، وحاكما، نفذ الحكم بإعدام المجنى عليهم» وتتحقق سردية الجملة من اعتمادها (ضمير الغياب) (هو)، ثم حضور الحدث العملى: (عمل)، ومتابعة مواصفات المحكى عنه، وفى مقابل الشخصية المحكى عنها، تأتي الشخصية الجماعية فى الضمير (عليهم)، وحدد السرد للشخصية الجانية خمس وظائف: (مجرم - حام - محام - قاض - حاكم)، وهى وظائف تأتي على التداعى الصوتى والدلالى: (حامى. محام) (محامى. قاض) إلى آخر هذه التداعيات التى لم يلتفت لها أحد من المعلقين.

١ - ويأتى التعليق الأول وكأنه استكمال للومضة، إذ تقول المعلقة منظمة كلماتها على نحو شعري:

لكل ظالم نهاية

وستبقى يده ملطخة بدم الأبرياء

وبرغم أن التعليق كان استكمالا، لكنه أضمر في باطنه نوعا من المواساة للكاتبة، ثم يتجه التعليق إلى ظاهرة المجاملة بالدح المفرط، حتى إنه وصف الكاتبة (بأميرة الحضور) وإن كان التعليق بلا معنى مدرك، ويبدو أن التعليق لم يكتشف النوعية السردية، ومن ثم وصف الكاتبة بالشاعرة.

٢ - يسير التعليق الثاني في مسار الأول، إذ يقول: «يد آثمة تستحق القطع».

٣ - يصف السطر بالومضة الإبداعية.

٤ - الرابع يتخذ من الومضة مقدمة يكون التعليق نتيجة لها، إذ يقول: «لكل ظالم نهاية، فالله هو القادر العادل لا يقبل الظلم»، ثم ينتهي التعليق بالمجاملة المألوفة في وصف الومضة بالرائعة، والدعاء لصاحبيتها بالخير.

والملاحظ أن التعليقات أخذت في مسار إضافي يعتمد (صيغة الحوار) الذى يكون بين الأصدقاء مشحونا بالمجاملة بعيدا عن النقد التحليلي الكاشف لطبيعته الأدبية، ثم إشباع المجاملة بطابع سياسى، وهو ما يتنافى مع طبيعة الموقع فى توجيهه الفنى إلى القصة والرواية والمسرح، ويتجلى الحوار فى ردود صاحبة الومضة على المعلقين بما يناظر تعليقاتهم من المدح والثناء، واللائف أن الكاتبة فى حوارها مع المعلقين والمعلقات غاب عنها الصواب اللغوى عندما شكرت إحدى المعلقات على (تواجدها) الدائم على صفحتها، و(التواجد) ليس الوجود، وإنما هو: (إظهار الفرحة أو الحزن أو الحب)، كما يبدو أن بين المتحاورين فهم مشترك، بدليل أن أحد المعلقين قال: (اليد الآثمة تستحق القطع) فأجابته فى حسم: (لقد قطعت و الحمد لله).

ويبدو أن التعليقات استعادت بنية تراثية أشرنا إليها من قبل، على بنية (التوقيعات):

١- يقول التوقيع الأول: «لا حول ولا قوة إلا بالله إذا كان الخصم هو القاضى» وتكاد

التوقيع تستلهم بيت المتنبي:

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى فىك الخصام وأنت الخصم والحكم

والتعليق والبيت الشعرى يقومان على المفارقة التى تجعل (من الخصم قاضيا)، أى

امتلاك السلطة القضائية والتنفيذية معا.

٢ - التوقيع الثانية تقول: «أصبح حاميتها حراميتها».

٣ - الثالثة تقول: «ليعمل كيفما يشاء، ويفعل ما يشاء، فأمر الله غالب»

ومع التوقيعات تنهال كلمات الثناء للومضة وصاحبها، فالومضة: (من الأدب الراقى) ومن (التعبير الكثيف) و(مصيبة للحق) و(سهم فى الصميم)، أى أنها عبارات مدحية بعيدة كل البعد عن القراءة التحليلية الواعية.

(١١)

والحق أنى أفضل (الأدب الفضائى) على (الأدب الرقى). وسواء قلنا بهذا أو ذلك، فإن هذه النوعية الطارئة تقود الإبداع إلى مرحلة إضافية، غير منقطعة الصلة تماما عما سبقها من مراحل، ذلك أن (الإبداع الورقى) سبق أن دخل مرحلة (ذويان النوعية) أو ما يطلق عليه: (تداخل النوعية) وفيها تتراسل الأجناس الأدبية المختلفة، إذ نجد النثر يكتسب بعض خواص الشعرية، والشعر يكتسب بعض خواص النثر، فبينهما علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء، لكن الذى أراه أن النصوص الفضائية قد تجاوزت مرحلة الذويان والتداخل إلى مرحلة (التوحد)، فالسارد يكتب سردا ويسميه شعرا، الشاعر يكتب شعرا ويسميه سردا، وإن كنت لا أقطع بدراية كل منهما بما يقول، أى أن النصية أخذت تفقد انتماءها النوعى عن عمد أو بغير عمد.

وقد تابعت أحد المواقع عنوانه: (جفنت من جمن) لأحد الكتاب المغاربة، وقد خصصه للقصة القصيرة، وسوف نقرأ هنا إحدى هذه القصص التى تكاد تكون أجزاء منفصلة ومتكاملة على صعيد واحد، ولكل جزء فواصله الكتابية، وفواصله من الصور المصاحبة، والقصة التى نقرأها تنصدرها لوحة لشخص ينفخ من فمه شعلة نار صاعدة إلى الأعلى، يقول فيما أسماه قصة:

«كان ذلك قبل يوم الفتح اللهيبي، وقفت تتملى الشعلة التى كانت وسط الحشود، خلية أصوات تقشعر فيك وفيهم، ترتل، ترتلون كلمة البدء، حناجركم تسوط نارا، تتدفق تحرق السجون وسلاسل قابيل.

أتملاك، يدي فى يدك نمشى، يتراقص فى أعيننا سنا فجرنا العذرى، يدي فى يدك نمشى فوق جبل من نار، نمشى».

وسوف أتجنب الحديث عن المضمون الذى تحتويه الأسطر، إذ يكاد ينطبق عليه المقول التراثى: (المعنى فى بطن الشاعر) وأتجه نحو البنية الصياغية التى أطلق عليها صاحبها: (قصة قصيرة)، وهو ما يطرح سؤالا فوريا: هل هذا النص ينتمى إلى القصة أم الشعر؟

وليس من المتاح الآن التعرض للخواص الفارقة بين الشعر والسرد، لكن الملاحظ سيطرة المجاز على الفقرة بداية ونهاية، وهى أول مؤشرات الشعرية الفارقة للسردية، فلا وجود فى الواقع المعيش (ليوم الفتح اللهيبي)، وليس هناك (خلايا صوتية)، ثم إن (الأصوات) لا تتشعر و(ترتل) و(الحناجر لا تسوّط) و(السوط لا يكون ناراً) و(الحناجر لا تتدفق) و(لا تحرق السجون) ولا (سلاسل لقابيل) و(السنا لا يتراقص) وأين هو (الفجر العذرى)؟ وأين هو (حبل النار)؟.

إن هذه الأبنية الصياغية عالية الجمالية البلاغية، لكن السرد لا يكاد يتقبل مثل هذه الأبنية المتتابعة بكل شحنتها الغنائية، لأن طبيعته (درامية) فى الأصل، وهذا هو الذى وصلنى من هذا النص الفضائى الذى أسماه صاحبه (قصة قصيرة)، وهذا هو الذى رشح عندى القول بأن الأدب الفضائى بدأ الدخول إلى مرحلة التوحد النوعى، لكن المؤكد أن المبدع أقدم على الإنتاج وعلى هذه التسمية دون أن يكون فى وعيه الفروق الفنية والصياغية بين الأنواع الأدبية المختلفة، ويبدو أنه يقدم ما يمكن أن نسميه: (كتابة)، ومن ثم فإن على المتلقى أن يتغاضى عن عنوان الموقع (قصص قصيرة).

ومن نوادر التراث العربى أن شيئاً قريباً من هذا (التوحد النوعى) كان له بعض تجليات فيه، فقد روى لعبيد بن الأبرص قصيدته الشهيرة:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيّات فالذنوب

وهى قصيدة مليئة بالكسور العروضية، ويعلق عليها ابن رشيق فى كتابه (العمدة) بقوله: إنها «تكاد تكون كلاماً غير موزون بعلّة ولا بغيرها حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها»، أى أن هناك توحداً فى وعى من سمع القصيدة بينها وبين الخطبة، برغم ما بينهما من فوارق فنية.

□□□

أبو القاسم الشابي والخيال الشعري عند العرب

(١)

أصدر (كتاب الدوحة) كتابا عن الشاعر العبقرى (أبو القاسم الشابي)، وتضمن الكتاب إطلالة الشابي على (الخيال الشعري عند العرب)، وكانت هذه الإطلالة محاضرة ألقاها فى النادى الأدبى لجمعية الصادقية عام ١٩٢٩م، ثم أصدرها مطبوعة عام ١٩٣٠م، ومن الواضح أن كتاب الشابي كان معارضة لكتاب (الشيخ محمد الخضر حسين): (الخيال فى الشعر العربى) ١٩٢٢م، وسوف نتابع كتاب الشابي فى طبعته التى أصدرتها مؤسسة الباطين ١٩٩٤م.

وقد أقدم الشابي على هذه الإطلالة، وهو فى العشرينيات من عمره القصير، قبل أن تستحصد معرفته العلمية، لكى توازى موهبته الشعرية، ومن ثم نراها إطلالة متعجلة لمفهوم الخيال تنظيرا وتطبيقا، أول ظواهر العجلة، افتقاد المنهج العلمى الصحيح، إذ تقدمت فيها النتيجة على المقدمة من ناحية، وجاءت الأحكام عامة من ناحية أخرى، وقد لاحقت هذه الأحكام الشعر والشعراء العرب، ثم لاحقت الثقافة العربية على وجه العموم، وهى ملاحقة اعتمدت الرفض لكليهما، ولم ينج من هذا الحكم القاسى إلا القليل.

ويبدو أن ما أقدم عليه الشابي من تشويه للشعر والثقافة العربيين، قد دفع البعض إلى التحفظ على المحاضرة أولا، ثم على الكتاب بعد صدوره ثانيا، وقد تتابع المتحفظون، سواء من رفقاء الشابي، أم ممن جاءوا بعده، ومن الصنف الأول: (زين الدين السنوسى) صديقه المقرب، ومن الصنف الآخر الدكتور جابر عصفور فى (قراءات فى النقد الأدبى).

أما خلل المنهج، فهو متاح لقارئ الكتاب، أيا كانت ثقافته، وأما تعميم الأحكام، فيمكن أن نتابعها فى حكم الشابي على العرب وأديهم بالجذب، وأفول الخيال، ثم يواصل الشابي هذا التعميم، ويقول «إن العرب حرموا من الجمال السماوى الذى يجد القلب فيه لذة الحس وسعادة الشعور» (ص ٩٥)، أما الشعراء العرب، فهم مظلّموا الأعماق، إحساسهم قاصر، وخيالهم محدود لا يتجاوز الظواهر. (ص ١١٥).

ثم ينتقل الشابي لموقف الشعراء العرب من المرأة، ويقول: إن حديثهم عنها: «حديث الفسق الفاجر، المعنى بالأوصاف الجسدية السافلة، ومن يتعمق الروح العربية، يعلم أم ذلك

ليس من الغرابة في شيء» (ص ٩٨)، ثم يواصل الشابي تعميماته الظالمة، فيقول: «إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة، نظرة دنيئة سافلة، منحطة إلى أقصى قرار من المادة» (ص ٩٦)، فالشاعر العربي إذا تحدث عن جمال المرأة، لم يبتعد عن المظاهر المادية التي تتصل بالخصر والردف، والجمال المتهدل الذي يوزن بالرطل والقنطار من الشحم واللحم. (ص ٩٧) وتصل قسوة الشابي إلى الأدب العربي. فيراه أدبا ماديا لا سمو فيه ولا إلهام، ولا تشوف إلى المستقبل، وباختصار هو أدب جامد ميت، لم يمثل الشعوب التي عاش بينهما ولا قدم لها غذاءها الروحي، فهو أدب الحياة العابثة التي تخلد إلى البطالة واللهو والمجون والخلاعة (ص ١٢٠، ١٢١)، فالشعر العربي مفرغ من الجمال، قصير النظر، ساذج الرؤية، وهو خطابة لا شعر

(٢)

ويصل التعميم في الأحكام إلى حديث الشابي عن (الخيال) أولا، ثم (الخيال العربي) ثانيا، وقد بدا هذا الحديث بمسلمات بديهية عن أهمية الخيال للإنسان، ثم قسمه إلى قسمين: (الخيال الصناعي) و(الخيال الشعري) والأخير هو الخيال الحق، وهو الخيال الذي يسكن الأساطير، والأسطورة التي يحترمها، هي الأسطورة غير العربية - هذا إن كان عند العرب أساطير - والأسطورة الحقيقية عنده، هي الأسطورة اليونانية والرومانية، وما تركه العرب من تاريخ للأسطورة، هو تاريخ مختل، لا يمكن الاطمئنان إليه. ويتقدم الشابي إلى الأسطورة الدينية، ويقدم النتيجة على المقدمة. إذ يقول: إن آلهة العرب لا تنطوي على شيء من الفكر والخيال، ولا تمثل مظهرا أو عاطفة إنسانية. وإنما هي أنصاب ساذجة شبيهة بلعب الأطفال، بلا فكر ولا عمق ولا معنى، على عكس أساطير اليونان والرومان، وجعل الشابي يقارن بين بعض الأساطير العربية والأساطير اليونانية والرومانية، وأرجع فقر الأساطير العربية - ومعها الخيال - إلى طبيعة البيئة العربية، فهي طبيعة مغبرة كالحمة، دفعت أهلها إلى الرحيل بحثا عن الخصوبة، فإذا وجدوها، ظنوا أن فيها سعادتهم، ومثل هذا المجتمع لا يمتلك عمق الفكر، ورهافة الشعور، ولا تتحرك مشاعره لإحياء دفائن الإحساس (ص ١٣٦).

وهذا الفقر الثقافي، يوازيه الفقر اللغوي، فاللغويون القدامى لا يفهمون من الأدب إلا أنه ألفاظ و تراكيب خالية من الفكر والروح، ولذا تعصبوا للأدب الجاهلي وفضلوه على كل آداب العالم، ومن ثم تحول الأدب العربي إلى تقليد في تقليد.

(٣)

وهنا لا بد أن تقدم عدة ملاحظات، أولها: أن الشابى ألقى هذه المحاضرة التى تحولت إلى كتاب عام ١٩٢٩م، أى عندما كان فى العشرين من عمره القصير، وطبيعة الشباب فى هذه السن الاندفاع فى الرأى، والمغالاة والتعميم فى إصدار الأحكام، ظنا أن مثل هذا يعطى الشاب نوعا من الاستقلال والشجاعة، وثانيها: أنه لم يكتمل للشابى النضج الثقافى فى هذه السن المبكرة. وعلى فرض اكتمال النضج العلمى، فإن ذلك لا يتيح له استيعاب الثقافة العربية بكل مكوناتها المادية والروحية والأدبية، فكثير منا قضى أكثر من نصف قرن فى معايشة هذه الثقافة، لكنه لا يمكن أن يدعى أنه قد استوعبها استيعابا كاملا. فكيف يستطيع الشابى أن يصدر كل هذه الأحكام فيما لا يزيد على خمسة أعوام تقريبا، إذا تصورنا أنه بدأ القراءة فى سن الخامسة عشرة، وإذا تفرغ لها تفرغا كاملا بالليل والنهار. ثالثا: متابعة قراءات الشابى، يتضح أن معظمها قراءات فى الثقافة الغربية عموما، واليونانية والفرنسية خصوصا، ولهذا أصبحت ثقافة الغرب مثله الأعلى، وكل مغايرة لهذه الثقافة مرفوض.

رابعا: انطلق الشابى فى قراءته للشعر العربى من عقيدة نقدية أراها منافية للشعر، وهى أن الشعرية فى المعنى بالدرجة الأولى، ويبدو أنه لم تصله مقولة الجاحظ: (المعانى مطروحة فى الطريق) وهى المقولة التى تكاد تكون سائدة فى المنجز النقدى الحديث والحداثى، ولو طبقنا عقيدة الشابى على كثير من شعره، لما وجدنا فيه إلا معنى مألوفاً، ذلك أن عبقريته الشعرية كانت فى (كيفية إنتاج المعنى) لا فى المعنى ذاته.

خامسا: أن الشابى أهمل إهمالا يكاد يكون كاملا (الشرط التاريخى والبيئى والاجتماعى) فى قراءته للثقافة العربية عموما، والشعر خصوصا، ومن ثم راح يحاسب التراث الشعرى بمقاييس الثقافة الغربية واليونانية خصوصا، وفى رأبى أن هذا الموقف الثقافى الذى اعتمده الشابى، قد اعتمده بعض المثقفين المعاصرين، وحجتهم فى ذلك أنهم يسعون إلى المثل الفنى الأعلى، والذى أراه أن يكون الهدف، هو البحث عن (الأنسب) لا الأفضل، إذ قد يكون الأفضل غير موافق للواقع الثقافى العربى، وربما كان ذلك سبب رفض الشابى للثقافة العربية، بل احتقاره لها عموما وللشعر العربى على وجه أخص.

والشابى لم يقتصر على رفضها بل إنه احتقر الشعر العربى فى حديثه عن المرأة، فهو حديث الفجر والفسق والسفالة (ص ٩٦ - ٩٨)، وهو بهذا يسقط من الشعر العربى مرحلة

من أعظم مراحلها التي لا نظير لها في الشعر العالمي، وأعنى بها (مرحلة الشعر العذري)، ولا يسمح السياق بأن نتابع النماذج الشعرية لهذه المرحلة، وقبلها مرحلة الشعر الجاهلي والإسلامي، وفيها احتلت المرأة مكانة تقترب من القداسة، بل ربما قاربت المعتقد الجاهلي الذي قدس المرأة، ورفعها إلى مرتبة الآلهة بوصفها مصدر تجدد الحياة. وموقف الشباب من الأسطورة العربية، كان له هدف مضمّر، إذ قصد من وراء ذلك ربط الخيال الصحيح بالأسطورة، فإذا حرمت الثقافة العربية من الأسطورة، فإن النتيجة المنطقية حرمانها من الخيال الفنى، ولن أطيل الحديث عن أساطير العرب التي كانت أصنامهم فيها رموزا على صلتهم بالسماء، كما لن أطيل الحديث عن (الطوطمية) وصلتها بديانتهم القديمة، ذلك أن هناك بعض الأساطير العربية التي تدخل دائرة الأسطورة الإنسانية من أوسع الأبواب، مثل أساطير: (الضحاك الحميري) و(آسف ونائلة)، وليس المقصود المقارنة بين الأساطير العربية وغيرها من أساطير العالم، إذ إن كل ثقافة لها منتجها الأسطوري النابع من خصوصيتها البيئية والاجتماعية.

(٤)

والواقع أن قراءة الشباب - فى مجملها - قراءة انتقائية، هدفها توثيق أحكامه على الثقافة والشعر العربيين، ثم الحكم على النقد العربى بالجمود والتخلف، وواضح أنه توقف بقراءته عند حدود كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة الذى طالب الشعراء باقتداء القدماء، أما الفيض الهائل من الآراء التى رفضت هذا الرأى، فلم يلتفت لها الشباب، ويكفى أن أشير هنا إلى واحد من أهم نقاد المغرب العربى، هو (ابن رشيق) فى كتابه (العمدة) الذى رفض رفضا مطلقا هذا الرأى، وهناك من النقاد من سبقه، أو جاء بعده ووقفوا موقفه الراض، لكن الشباب أهملهم، أو ربما لم يقرأهم، ومع إهماله للنقاد، أهمل مقول الشعراء الذى يناقض مقول ابن قتيبة، مثل مقول أبى نواس وأبى تمام وسواهما من الشعراء فى القديم والحديث.

والمؤسف أن الشباب أدخل نفسه فى منطقة لم يعرفها تمام المعرفة، وأعنى بذلك كلامه عن اللغويين القدامى، إذ وصف قراءتهم للشعر، بأنها قراءة ألفاظ و تراكيب خالية من الروح، وأن نموذجهم الأعلى هو الشعر الجاهلي، أى أنه لم يستوعب مهمة اللغويين فى تععيد اللغة وتنظيم مباحثها النظرية والتطبيقية، أى أن اللغوى لم تكن مهمته البحث عن

الجمال، وإنما البحث عن الصواب، ومن ثم كان رفضهم لشعر المحدثين رفضاً لغويًا، لأنه لا يصلح شاهداً على قواعدهم التي استخلصوها من أقوال العرب الخُلص، لا رفضاً جمالياً، ويكفي أن أعرض هنا قولاً واحداً لواحد من أهم اللغويين القامى (أبو عمر بن العلاء ت ١٥٤هـ): «لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته» أي أنه قبل الشعر المحدث فنياً، لكنه تحفظ عليه لغويًا.

إن ما ذكرته من أقوال الشابي وردى عليها، قليل من كثير، وأظن أن كتابه (الخيال الشعري عند العرب) في حاجة إلى معاودة القراءة لكشف ما به من عوار.



النثر في العصر العباسي

جاء العصر العباسي تاليا للعصر الأموي، وقد حدثت مجموعة من الثورات في العصر الأموي عجلت بنهايته، وكان الثائرون يمثلون عدة جبهات دينية وسياسية ومذهبية، من الخوارج والشيعة والموالي والفرس، وقد ساعد في اشتعال هذه الثورات، خروج الدولة الأموية على سنة الإسلام في المساواة بين البشر (لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى) لكن الأمويين تعصبوا للعرب من ناحية، ولبنى أمية من ناحية أخرى، ولذلك انضم (أبناء العباس) عم الرسول (ﷺ) إلى الجماعات الثائرة، ولم يجاهروا بطلب الخلافة، وإنما كانوا يعدون لذلك سرا.

وقد تولى قيادة الثوار في بلاد فارس، قائد حربي شهير، هو (أبو مسلم الخراساني)، وتابع الثوار الهجوم على آخر خلفاء بني أمية (مروان بن محمد) ولما هزم، فر إلى مصر، وبها انتهت حياته عام ١٣٢هـ، وانتهت معه السلطة الأموية.

وفي العام نفسه قامت الدولة العباسية، وتولى الخلافة (أبو العباس السفاح) ثم (أبو جعفر المنصور)، وبلغ عدد خلفاء العباسيين (٣٧) خليفة، واستمرت دولتهم حتى عام ٦٥٦هـ بدخول التتار إلى بغداد وقتلهم (المستعصم) آخر الخلفاء العباسيين.

ومع انتقال الخلافة للعباسيين، انتقلت السلطة من الشام إلى العراق، واتخذ المنصور بغداد عاصمة للخلافة، وتشكلت في العراق ثلاثة مراكز ثقافية، كانت بالغة الأثر في مسار الثقافة العربية، ويمكن تلخيصها في:

١ - مركز الكوفة، وقد تزعمه واحد من أهم علماء اللغة (الكسائي) (١١٩ - ١٨٩هـ) وقد اعتمد هذا المركز (المنهج الوصفي) الذي يتابع الظواهر اللغوية والأدبية واصفا لها على ما تكلم بها العرب، ولذا لم يخطئوا أحدا ممن جاءت نماذجهم اللغوية والأدبية، وإنما يقولون هكذا وردت.

٢ - مركز البصرة، وقد تزعمه واحد من كبار علماء اللغة أيضا، هو (سيبويه) (١٤٠ - ١٨٠هـ) وقد تبنى (المنهج العقلي) الذي يحتكم إلى القاعدة، وما خرج عليها، يحكمون عليه بالخطأ، أو الشذوذ، أو الضرورة، ومن ثم تابعوا المبدعين ولاحقوهم بالأحكام المعيارية الصارمة.

٣ - مركز بغداد، وقد جمع بعض علماء اللغة والأدب وكانت قضيتهم الأولى: (القدم والحدائث) وقد تولد عنها قضية أدبية كان لها تأثير في مسار الثقافة عموماً، واللغة خصوصاً، هي قضية (السراقات الأدبية) التي تابعت الشعراء فيما أخذوه عن سابقينهم، أو ما ابتكروه من ذات أنفسهم.

الحركة العلمية

كان العصر العباسي عصر ازدهار ثقافي وفني، إذ بنيت القصور، وامتألت بالجوارى والرقبيق، وشاع الطرب والرقص والغناء، ومن أبرز المغنين (إبراهيم الموصلي) (١٢٥ - ١٨٩ هـ) ومع الثراء، ظهر تأثير الحضارات الوافدة. وبخاصة الحضارة الفارسية، فشاع شرب الخمر، وانتشر المجون والزندقة.

وبرغم ذلك ازدهرت الحركة العلمية، واشتعلت جذوة المعرفة وانتشر التعليم، وفتحت له الكتاب، وبلغ الاهتمام بالترجمة درجة غير مسبوقة، وتحولت المساجد إلى ساحات للعلم، ومن ثم أطلق على العصر العباسي، العصر الذهبي للحضارة العربية، وظهر في هذا العصر أعلام الشعر العربي، من أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي.

وبجانب الشعر والشعراء، تأثر النثر وتطور بتأثير هذا الإطار الحضاري الذي اتسع ليستوعب حضارة اليونان، والحضارة الفارسية والهندية، إذ كانت الترجمة أهم ملامح الانفتاح الثقافي، ومن ثم أخذت عناية بالغة من الخلفاء والوزراء.

وقد تجاوب النثر مع هذه الثقافة الحضارية، وأكد قدرته على تشربها والانفتاح بها، وقدرته على تطويعها للتزاوج مع الثقافة العربية، وإعادة إنتاجها في نسق عربي خالص، ومن ثم تنوع النثر وتعددت أشكاله واتسعت مضامينه، فهناك (النثر العلمي) و(النثر الفني) و(النثر التاريخي)، وكان لترجمة ابن المقفع (لكليسة ودمنة) من الهندية، أثر واضح في اللغة والتراكيب من حيث السهولة وبناء الجمل، وتنوع الموضوع، وهو ما سوف نعرض له بشيء من التفصيل فيما بعد، وكما استوعب النثر هذه الترجمة القصصية، استوعب نثر العلوم المختلفة: اللغوية والشعرية والفلسفية والكلامية، وكان للمعتزلة دور كبير في هذا المجال على نحو ما ذكره الشهرستاني (٤٧٦ - ٥٤٨ هـ) في كتابه (الملل والنحل)، زاد ذلك في حضارية النثر العباسي، فهجر المفردات الغريبة والحوشية التي لم تعد تلائم ذوق العصر.

أنواع النثر التي انتشرت في العصر العباسي: (الخطابة والوعظ)

استدعت طبيعة العصر من وجود جماعات مناوئة للسلطة العباسية، من أمثال الأمويين والعلويين، استدعت الخطباء الذين يدافعون عن السلطة العباسية وشرعيتها، ويعملون على وأد الفتن والفتائل التي تثيرها هذه الجماعات، هذا السياق السياسي ساعد على ازدهار الخطابة السياسية التي امتزجت بالوعظ والإرشاد، وتأكيد شرعية الخلافة العباسية، وقيامها على الأسس الإسلامية الصحيحة، ومن أشهر خطباء هذه الفترة (ابن السماك) الذي احتل مكانة عظيمة في زمن هارون الرشيد (١٤٨ - ١٩٣هـ)، ومما يؤثر عنه أنه دخل على هارون الرشيد يوماً، فقال له: عظني، فقال: «يا أمير المؤمنين: اتق الله وحده لا شريك له، واعلم أنك واقف غدا بين يدي الله ربك، ثم مصروف إلى إحدى منزلتين لا ثالث لهما، جنة أو نار، فبكي حتى اخضلت لحيته (بلها الدمع)».

النثر القصصي:

مع ازدهار الخطابة - كما سبق أن ذكرنا - احتاج الخطباء إلى دعم خطبهم ببعض القصص الدينية التي يستمدونها من القصص القرآني، وقد عقد الجاحظ لهم فصلاً في كتابه (البيان والتبيين) (١ / ٣٦٧ وما بعدها)، وكان من أشهر القصص: (موسى بن سيار الأسواري)، وكان مجلسه يجمع بين العرب والفرس، وشهر عنه التفسير القرآني الذي يعطى اهتماماً كبيراً لما تضمنه من قصص الأنبياء والأمم السابقة.

المنظرات:

كان هذا العصر عصر المنظرات التي زادت مع اشتعال الجدل بين المتكلمين والفقهاء وأصحاب الملل المختلفة، ومن يتابع مجالس المأمون والبرامكة، فسوف يقع على أشكال متعددة من هذه المنظرات الجدلية التي قادها رجال المعتزلة، ومن أهمهم (النظام) (توفى حوالي بضع وعشرين ومائتين) وكان صاحب مقدرة كبيرة في الجدل والإقناع.

الرسائل الديوانية:

لقد تكاثرت الدواوين في هذا العصر، ومنها: ديوان الخراج، وديوان النفقات، والجيش والحرب والرسائل والخاتم، وكان لكل ولاية ديوان يخصها، ويتحكم في هذه الدواوين كلها، ديوان الزمام، وكان لولي العهد ديوان، وكذلك الأمر بالنسبة للوزراء وكبار القواد.

وبفاعلية تكاثر الدواوين، نشطت الكتابة الديوانية، إذ كان لكل ديوان كاتب من أمهر الكتاب، وكانت الكتابة تصل بصاحبها إلى أعلى المناصب فى الدولة، ولا يصل أحد إلى هذه المرتبة إلا إذا تميز بالمهارة الأدبية والعقلية، وبراعة اللغة والأسلوب، وتوفر فى أسلوبه صفة الجمال والبيان الفصيح، ثم إلمام الكاتب بمجموعة العلوم المصاحبة، مثل علم الفقه، وعلم الحساب، والفلسفة والمنطق والبلاغة، كما أنه من الضروري أن يكون على دراية بالترجمة المترجمات، ومن أشهر كتاب هذا العصر (عمارة بن حمزة) (ت: ١٩٩هـ) كاتب السفاح والمنصور، ومن أشهر رسائله: رسالة الخميس، وموضوعها الدعوة للعباسيين وتأييد الخليفة.

واتصل بالرسائل الديوانية، ما سمي (بالتوقيعات) وهى عبارة عن جملة موجزة متصفة بالبلاغة والدقة، وقد رويت كثير من هذه التوقيعات، من ذلك توقيع (أبو العباس السفاح) على شكوى قدمت له من بعض بطانته يشكون فيها من ضيق الرزق: «من صبر فى الشدة، شارك فى النعمة»، ومن التوقيعات الشهيرة، توقيع المنصور على شكوى من أهل الكوفة، يشكون فيها من عاملهم: «كما تكونون يولى عليكم».

الرسائل الإخوانية:

وقد ازدهرت هذه النوعية من الرسائل فى العصر العباسى، على الرغم من أنها كانت سابقة عليه، وهى رسائل تعبير عن شخصية كاتبها، وتفصح عن رغباته الخاصة من الأمل، أو الخوف أو الرهبة، وتقوم على المديح أو الهجاء، أو العتاب والاعتذار والتهنئة، أو الرثاء والتعزية، وكل هذه الأغراض التى تضمنتها الرسائل الإخوانية، تعنى أن التثر بدأ يأخذ من الشعر بعض موضوعاته وبعض تقنياته التعبيرية.

لقد كان ازدهار هذا الفن الثرى مواكبا لظهور الكتاب الكبار، ذوى الثقافة الواسعة، ومعظم كتاب الرسائل الإخوانية من كتاب الدواوين، وربما كان من أشهر هذه الرسائل رسالة (ابن المقفع) (١٠٦ - ١٤٢هـ)، (لجبل بن يزيد) يقول فيها: «اعلم أنى إليك مشوق، وأن صلة الإخوان كرم، وخير الصلات ما لم يكن له وجه إلا الرجاء والحفظ وتجديد المودة وتصحيح الإخاء» (انظر جمهرة رسائل العرب)، وكثيرا ما كانت تقترن الرسائل الإخوانية بالهدايا القيمة، وطلب الزيارة.

ولابن المقفع ترجمة (الأدب الصغير والأدب الكبير) يقول فى بعض دفعاته عن أحق الناس بالتوقير: «أحق الناس بالتوقير الملك الحليم، العالم بالأمور، وفرص الأعمال،

ومواضع الشدة واللين، والغضب والرضا، والمعالجة والأناة، الناظر في أمر يومه وغده وعواقب أعماله»^(١)

ولا بد أن نلاحظ أن العصر العباسي انقسم إلى مرحلتين كبيرتين: (العصر العباسي الأول) وقد استمر حتى عام ٣٣٣هـ، ثم بدأ العصر العباسي الثاني، ولم يكن على مستوى الازدهار الثقافي والحضارى الذى تابعناه فى العصر الأول. إذ أخذت الأنواع التى عرضنا لها فى الضعف والتكلف والإغراق فى الصنعة البديعية.

لكن من ناحية أخرى يمكن القول إن العصر الثانى كان مساحة لظهور أشكال نثرية، كان لها بعض حضور فى العصر الأول، ونعنى بذلك (النثر الصوفى) الذى كان قد أخذ فى الظهور بمجالس الوعظ، وحلقات الذكر، وكانت طبيعته مزدوجة بين الخوف والرجاء، واعتماد الاقتباس من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، مع مجموعة من التعليقات والتفسيرات، إضافة إلى بعض القصص التوجيهية التى تصور المشاق التى يواجهها السالك فى طريق التصوف، ومن أشهر هؤلاء المتصوفة (بشر الحافى ت ٢٢٧هـ) و(الحلاج) (٢٤٤ - ٣٠٩هـ) ثم (النَّفَرى) (ت ٣٥٤هـ) وله كتابه الشهير: (المواقف والمخاطبات)، يقول فى (موقف وراء المواقف):

أوقفنى وراء المواقف، وقال لى: الكون موقف.

وقال لى: كل جزئية من الكون موقف.

وقال لى: الوسوسة فى كل موقف، والخاطر فى كل كون.

وقال لى: طافت الوسوسة على كل شىء إلا على العلم^(٢).

ومع ازدهار الكتابة الصوفية، استمرت (المنظرات) بين طوائف المتكلمين، وأصحاب الملل والنحل، وبين أصحاب المذاهب الفقهية، وأصحاب اللغة والفلسفة، ومن أشهر هذه المنظرات، تلك المناظرة التى جرت بين السيرافى العالم اللغوى، ومتى بن يونس أحد المترجمين الفلاسفة عام ٣٢٠هـ، وهى المناظرة التى رواها التوحيدى كاملة فى كتابه (الإمتاع والمؤانسة) ومنها: قال السيرافى لمتى «حدثنى عن المنطق، ما تعنى به؟ فإننا إذا فهمنا مرادك فيه، كان كلامنا معك فى قبول صوابه ورد خطئه على سنن مرضي وطريقة معروفة.

(١) (طبعة دار بيروت ١٩٧٧م: ٥٤).

(٢) (المواقف والمخاطبات: ص: ١٢٦ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م).

قال متى: أعنى به أنه آلة من آلات الكلام، يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفساد المعنى من صالحه، كالميزان: فإننى أعرف به الرجحان من النقصان، والشائل (المرتفع) من الجانح (المائل)^(١).

فنون جديدة:

سبق أن ذكرنا ترجمة ابن المقفع (١٠٦ - ١٤٢هـ) لكتاب (كليلة ودمنة) ترجمه من أصل هندی باللغة البهلوية، وهو نوع من القصص على لسان الحيوان ذو طابع خلقى وفنى، قصد به تعليم الملوك كيف يحكمون، والرعية كيف يطيعون، وجعلها على لسان الحيوان، ليكون الهدف الجاد في صورة ممتعة جذابة.

ويقترّب من هذا النموذج النثرى، ما قدمه (إخوان الصفاء) في رسائلهم من قصص على لسان الحيوان - أيضا -، لكنهم حملوا قصصهم بأفكارهم الفلسفية وآرائهم الاجتماعية والدينية، من ذلك الحوار الذى دار بين الملك والحمار: «ثم تكلم الحمار فقال: أيها الملك لو رأيتنا ونحن أسارى فى أيدي بنى آدم، موقرة ظهورنا بأثقالهم من الأحجار والآجر والتراب والخشب والحديد وغيرها، ونحن نمشى تحتها، ونجهد بكد وعناء شديدين، وبأيديهم العصا والمقارع يضربون وجوهنا وأدبارنا بحنق وعنف وضجر وصخب، لأرحتنا ورثيت لنا وبكيت علينا».

ومن أشهر المدونات النثرية (ألف ليلة وليلة)

وهى مترجمة عن الفارسية، وخصص ألف ليلة دونت فى عصور مختلفة، وبدأ التدوين العربى فى القرن الثالث الهجرى تقريبا، وقد تدخل الرواة العرب فى الأصل المترجم بالتنميق والتهذيب، وأضافوا إليه كثيرا من الأدب الشعبى الفلكلورى، وقد احتوت ألف ليلة - أيضا - على بعض قصص الحيوان، لكن لم تستهدف الجانب الخلقى التعليمى كما فى (كليلة ودمنة)، كما أنها ضمت كثيرا من القصص الخرافية، وقصص العجائب الخارقة والمغامرات، مثل قصة السندباد البحرى ومخاطراته فى الجزر المهجورة، ومقابلة الوحوش والمخلوقات الغريبة.

(١) (ج: ١٠٨ وما بعدها)

المقامات:

وهي فن قريب من فن القص، وأصل معنى المقامة (المجلس)، وكل مقامة لها راو وبطل يقوم بما فيها من مغامرات ومخاطرات، وقد يكون البطل شجاعا يقتحم المخاطر وينتصر فيها، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها في مسائل الدين أو اللغة، لكنه في الغالب ماكر مستهتر محب للملذات، يحتال للحصول على المال، أى أن الهدف الغالب في المقامات هو التسول (والكدية)

وأول من اخترع المقامات (بديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨هـ) وراوى مقاماته (عيسى بن هشام) وبطله هو: (أبو الفتح السكندري)، ثم جاء (الحريري) (ت ٥١٦هـ) فنهض بهذا الفن ووصل به إلى قمته الفنية، وراوى مقاماته هو (الحارث بن همام) وبطله هو (أبو زيد السروجي). ومن مقامة بديع الزمان المسماة (المقامة الحلوانية): «حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلت من الحج فيمن قفل، ونزلت حلوان مع من نزل، قلت لغلامى: أجد شعري طويلا، وقد اتسخ بدنى قليلا، فاختر لنا حماما ندخله، وحماما نستعمله، وليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة، طيب الهواء، معتدل الماء.....»

وتتميز المقامات عموما بكثرة الصور البلاغية، والمحسنات البديعية وبخاصة السجع، والتلاعب اللفظي، واستخدام الألفاظ والأحاجي، والاستشهاد بالشعر، والميل للوعظ والإرشاد والجدل، وصولا إلى الاستجداء.

رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى (٣٦٣ - ٤٤٩هـ)

وقد أسماها رسالة الغفران، لأن فكرتها الرئيسية مناقشة من فازوا بالمغفرة ومن حرموا منها في الدار الآخرة خلال رحلة خيالية قام بها إليها، ليحل مشكلة حياته التي ضاق بها في عالم الواقع، ولذا كان يسأل من يلقاه في الجنة: بم غفر لك؟ ويسأل من يجده في النار لِمَ لم يغفر لك؟، ومعظمهم من الشعراء، وقد صاغ الرسالة في قالب روائى متخيل، ردا على رسالة جاءت من (على بن منصور الحلبي) المعروف (بابن القارح)، وقراءة الرسالة تكشف عن ثقافة أبى العلاء ومعرفته بالشعر والشعراء والرواة والتاريخ واللغة، وعلمه بالقران وتفسيره، والحديث النبوى وسنده يقول في مقدمة الرسالة: «وصلت الرسالة إلى بحرهما بالحكم المسجور، ومن قرأها لا شك مأجور، وغرقت في أمواج بدعها الزاخرة، وعجبت من اتساق عقودها الفاخرة، وفي قدرة ربنا - جلت عظمته - أن يجعل كل حرف

منها شيخ نور لا يمتزج بمقال الزور، ولعله - سبحانه - قد نصب لسطورها المنجية من اللهب معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض إلى السماء، بدليل الآية: «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه»

إن هذه الإطلالة على النثر في العصر العباسي يمكن أن تمثل خلفية حقيقية لبعض الفنون الأدبية النثرية التي أنتجتها ثقافتنا المعاصرة، مثل الرواية والقصة، والخطابة والمناظرة والحوار، وهو ما يرسخ دعوانا عن أن الثقافة تراكم لا انقطاع.

أهم المراجع:

- ١ - الأدب الصغير والأدب الكبير - ابن المقفع - دار بيروت ١٩٧٧م.
- ٢ - الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر ١٩٧٧م.
- ٣ - الأسس الجمالية في النقد العربي - عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربي ١٩٥٥م.
- ٤ - ألف ليلة وليلة - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٩م.
- ٥ - الإمتاع والمؤانسة - التوحيدى - مكتبة الحياة - بيروت.
- ٦ - البيان والتبيين - الجاحظ - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣م.
- ٧ - حضارة العرب ومراحل تطورها - أحمد سوسة - بغداد.
- ٨ - رسائل إخوان الصفاء - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦م.
- ٩ - رسالة الغفران - أبو العلاء المعري - المكتبة التجارية ١٩٢٣م.
- ١٠ - العصر العباسي الأول - شوقي ضيف - دار المعارف ١٩٩١م.
- ١١ - العصر العباسي الثاني - شوقي ضيف - دار المعارف ١٩٩٠م.
- ١٢ - كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٤م.
- ١٣ - المثل السائر - ابن الأثير - نهضة مصر.
- ١٤ - مقامات بدیع الزمان الهمداني - القاهرة ١٩٢٣م.
- ١٥ - من حديث الشعر والنثر - طه حسين - دار المعارف ١٩٦٥.
- ١٦ - النثر الفنى فى القرن الرابع - زكى مبارك - القاهرة ١٩٣٤م.
- ١٧ - النقد الأدبي الحديث - محمد غنيمي هلال - النهضة العربية ١٩٦٩م.



مع طه حسين

(١)

لا بد من الإشارة إلى أنني لم ألتق طه حسين، ولم يكن بيننا حديث في يوم من الأيام، وإنما تابعته قارئاً ومستمعاً ومتذوقاً، وما أرويه اليوم، أرويه بسنده الثقة، عن واحد من أهم تلاميذ طه حسين، هو أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف - رحمه الله - والمعروف أنه ألف كتاباً عن طه حسين بعنوان: (طه حسين والتراث)، لكنه لم يدون فيه شيئاً مما أرويه عنه اليوم، ولا أدري لماذا؟ ربما لأنه كان مشغولاً بعلاقة عميد الأدب العربي بالتراث، وهي علاقة دار حولها كثير من اللغط الذي أراد إزالته وكشف وجه الحقيقية واللافت أن ناصف لم يسجل هذه المرويّات في أي من مؤلفاته الكثيرة، على الرغم من أنه كان كثير التردد لها في مجالسه الخاصة، وفي لحظات بعينها، أسميها (لحظات الصفاء) التي كان يسمح فيها لذاكرته أن تنفتح على بعض مخزونها عن أهم شخصين أثرا في مسيرته العلمية، هما: (الشيخ أمين الخولي والدكتور طه حسين)، وما أن يذكر أحد اسم واحد منهما أمامه حتى ينطلق في ترديد اسمه، وكأنه يناديه في عالم الغيب: (أمين أمين أمين أمين - طه طه طه).

لم يكن مصطفى ناصف من الرواد المنتظمين في ندوة الدكتور عبد القادر القط صباح كل جمعة في أحد (الكازينوهات) بمصر الجديدة، لكنه كان يتردد عليها بين الحين والآخر، وفي حضوره يكون مستمعاً أكثر منه متكلماً، فإذا تكلم انساب لسانه ثقافة وفكراً وعلماً تراثياً وحداثياً معاً، أما فتح الذاكرة على مخزونها الشخصي، فله وقته وسياقه المناسب.. وكان من عادتي بعد العودة من مجلس الدكتور القط أن أدون ملخصاً لكل ما دار فيها من حوار أو نقاش حول قضية أدبية أو سياسية أو اجتماعية، وعندما رجعت إلى الأوراق التي سجلت فيها هذه الحوارات، توقفت عند صفحة مدونة بتاريخ: (٥ / ٩ / ١٩٩٧م)، وفي هذا اليوم حضر الدكتور ناصف، وشارك في بعض ما دار في الجلسة من حوار، فاقتربت منه وجاذبته بعض الحديث الذي يحبه، ورددت على سمعه اسمي (أمين الخولي وطه حسين)، فانطلق قائلاً: أمين الخولي صاحب الفضل الأول عليّ، فهو الذي وجهني

لدراسة البلاغة العربية، وهو الذى غرس فى احترام التفكير العقلى، وغرس فى تقبل الاختلاف فى رأى، وسوف تأتى المناسبة التى أروى فيها ما ذكره ناصف عن أستاذه أمين الخولى، لأننى اليوم معنى باستحضار بعض مروياته عن طه حسن فى هذه الجلسة التى تضمنت كثيرا من الأحاديث والحوارات بين الدكتور القط وبين حضور جلسته، لكننى سوف أكتفى بما رواه ناصف عن عميد الأدب العربى، وهى مرويات عن بعض المواقف الإنسانية والعلمية والسلوكية التى تميز بها هذا الرائد العظيم بين الأعلام الذين عاصروه فى النصف الأول من القرن العشرين.

وبعد أن رددت على سمع ناصف اسم طه، انتحى بى جانبا بعيدا بعض البعد عن بقية الجلوس، وكان تردىدى لاسم طه مقترنا بالحديث عن التراث والمعاصرة، فإذا بناصف يحتد فى كلامه لأن البعض كان يرى أن طه حسين أحد أعداء التراث، وهى رؤية غير صحيحة. فقد قرأ طه التراث بعين الإنصاف ومنطق العقل، فقبل منه ما احتفظ بشرط الصلاحية، ورفض منه ما فقد هذا الشرط.

وفى هذا السياق يروى ناصف أن أحد الأشخاص سأل طه حسين - وكان ناصف حاضرا - : ما الحدث أو الموقف الذى أسفت عليه أشد الأسف فى مسيرتك الحياتية والعلمية؟ فأجاب فى إيجاز: «يوم أن ألقيت عمامتى فى البحر»، يقصد بذلك تلك المرحلة التى ابتعد فيها عن التراث، وكان ذلك نوعا من التمرد الذى كان سمة المرحلة الأولى فى مسيرة طه حسين الثقافية.

ثم يذكر ناصف أن حب طه للتراث بدأ مع بدايته التعليمية فى الأزهر، وظهر ذلك جليا فى محاضرة له عن (التعليم الجامعى) وكان من بين الحاضرين (لطفى السيد) بوصفه مدير الجامعة آنذاك، وقد بدأ المحاضرة بتحيته، ثم ابتعد عن التعليم الجامعى فى الجامعة الأهلية (جامعة فؤاد) بعد ذلك، وخص بحديثه التعليم الجامعى فى الأزهر، كاشفا عن القيمة العلمية التى قدمها علماء الأزهر، وذاكرا مؤلفاتهم التى لا تقل فى قيمتها العلمية عما يدرس فى جامعات العالم.

(٢)

ويقترّب من هذا السياق ما رواه ناصف عن أستاذه وكيف تكالبت على الرجل كثير من الطعون فى عقيدته، بل رماه البعض بالكفر، بخاصة بعد تأليفه كتاب (الشعر الجاهلى)،

الذى أعاد نشره بعد ذلك تحت عنوان: (فى الأدب الجاهلى). ولم تلجم مؤلفاته الإسلامية أفواه هؤلاء المشككين ومن مثل: (مرآة الإسلام) و(على هامش السيرة) و(الوعد الحق) و(الشيخان) و(الفتنة الكبرى).

وفى هذا السياق يروى ناصف أنه بعد عودة طه حسين من العمرة سأله أحد الصحفيين: عن الدعاء الذى توجه به إلى الله فى طوافه، وفى وقوفه أمام الكعبة؟ فقال طه ردا عليه: «عجبت لأناس يريدون أن يدخلوا بين العبد وربّه».

وكثيرا ما كان يردد - فى حضور ناصف - تقصير علماء المسلمين فى التعريف بالإسلام والدعوة إليه، وإظهار صورة الإسلام الصحيحة أمام غير المسلمين، ثم يزيد قائلا: «لأن علماء المسلمين والفقهاء عملوا بقوله تعالى ﴿أَدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَدِّ لَهُمُ الْبَالِغَ إِذَا حَسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾ (النحل ١٢٥). يقول: «لو عملوا بهذه الآية الكريمة عن وعى وفهم عميق لحببوا كثيرا من القلوب فى الإسلام، ويذكر طه أنه قرأ معانى هذه الآية فى إحدى محاضراته فى (فلورنسه)، وفى اليوم التالى جاءته إحدى السيدات اللاتى حضرن المحاضرة قائلة له: تحيتى إلى الإسلام الذى أحببته منذ الأمس»

وبعيدا عن مرويات ناصف يذكر (كامل الشناوى) الدعاء الذى كان طه حسين يردده دائما وأبدا، وهو دعاء حفظه عما يروى عن الرسول (ﷺ):
اللهم لك الحمد، أنت نور السموات والأرض.
ولك الحمد أنت قيم السموات والأرض ومن فيهن.

أنت الحق، ووعدك الحق والنار حق والمنون حق، والساعة حق، اللهم لك أسلمت، وبك آمنت، وعليك توكلت، وإليك أنبت، وبك خاصمت، وإليك حاكمت، فاغفر ما قدمت وما أخرت، وما أعلنت وما أسررت، أنت إلهى لا إله إلا أنت.

(٣)

ويروى ناصف عن طه حسين كثيرا من مواقف الإنسانية على المستوى الخاص وعلى المستوى العام، فعندما كان مديرا للجامعة ثم عميدا لكلية الآداب، حرص أشد الحرص على أن يكون لكل شخص المكانة التى يستحقها دون زيادة أو نقص، ومن ثم لم يكن يقبل من أى شخص أن يزيف مكانته العلمية أو الأدبية، فعندما كان مديرا للجامعة جاءه

أحد أعضاء هيئة التدريس وقدم له طلبا في أمر يخصه، ووقع على الطلب: (الأستاذ الدكتور فلان) ولم يكن صاحب الطلب أستاذا، بل أستاذ مساعد، فعلق طه على الطلب تعليقا موجزا يغني عن كل تفصيل: «إن هذا احتيال لا يليق بالعلماء»، فأين هذا مما نحن عليه اليوم من فوضى الألقاب العلمية والأدبية والوظيفية والطبقية، فالألقاب مباحة للجميع، ينتهبونها دون وجه حق، وكأنها أشياء ملقاة في الطريق يلتقطها من يشاء.

وهذا الذى كان من طه مع الأساتذة يوازيه ما كان له مع الطلبة، وحرصه على أن يحتفظ الطالب بكل حقوقه الإنسانية، فعندما كان عميدا لكلية الآداب طلب أحد الطلبة لقاءه لأمر يخصه، فسمح له بالدخول عليه، وإذا بالطالب يشرح للعميد حالته المعسرة، وفقره الشديد، فقاطعه العميد قائلا: اعرض مسألتك، فقال الطالب: أريد مجانية التعليم لأنى لا أستطيع دفع مصاريف الجامعة، فقال طه: لك ما تريد، لكن لا تهن نفسك مرة أخرى عندما تطلب حاجة لك.

وهذه الرواية التى رواها ناصف تتوافق مع الرواية التى رواها الدكتور السيد أبوالنجا، إذ يذكر أنه زار طه حسين عندما كان وزيرا للمعارف عام ١٩٥٠م، إذ دخل عليه سكرتيه يخبره بأن أحد كبار البشوات يريد مقابلته لأمر يتعلق بتلميذ يريد أن يلحقه بإحدى المدارس الثانوية، فقال طه: وما حاجة هذا الباشا إلى مدارس الوزارة؟ إن فى وسعه أن يرسله إلى أوروبا على نفقته الخاصة، واعتذر عن عدم إتمام المقابلة.

وبعد قليل جاءه السكرتير مرة أخرى قائلا: إن أحد العساكر السود يشكو من أن إحدى المدارس الابتدائية رفضت قبول ابنه فيها، فقال له: هاته، وعرف طه من هذا العسكرى أن ابنه كبير فى السن، وأن مدرسة شبرا رفضته لهذا السبب، وقال للعسكرى: لماذا لا تدخله مدرسة روض الفرج فهى تقبل كبار السن، فعلق العسكرى - فى سذاجة - (ودنك منين يا جحا) وأجيب أجرة الترامى منين؟ فاطرق طه قليلا، ثم هاتف ناظر مدرسة شبرا طالبا منه استثناء هذا الطالب من شرط السن لظروفه الخاصة.

وتصل مرويات ناصف قمة إنسانيتها عندما يتذكر زيارة والده طه حسين لابنها وهو عميد لكلية الآداب، وكيف أنه خرج لاستقبال هذه السيدة الريفية البسيطة استقبال العظماء على باب الكلية، وأثناء سير الموكب إلى مكتب العميد اقترب أحد الموظفين من أم طه وشكا لها أن العميد حرمه من الترقية، كان هذا الموظف من بلدة العميد، وبعد أن جلس

الجميع فى المكتب، قالت الأم: يا شيخ طه أوصيك بفلان خيرا، فقال طه لهذا الموظف:
لقد لجأت لمن لا يرد له طلب، من الآن لم يعد لأحد أن يرفض لك طلبا.
لقد آثرت أن أذيع مثل هذه الأحاديث الخاصة للدكتور مصطفى ناصف، لأنى لم أجدها
مدونة فى أى من كتبه وقد خشيت عليها من الضياع، ففيها كثير من العبر، وفيها كثير
من الملامح الإنسانية الخلاقة التى نفتقدها فى حياتنا المعاصرة.

□□□

حاضر النقد الأدبي

فى أوائل سبعينيات القرن الماضى استفاض نقل المنجز الغربى فى النقد، وتحمل أهل المغرب العربى الجانب الأكبر من هذه المهمة الثقافية، واستمرت عملية النقل إلى منتصف الثمانينيات تقريبا حيث اتجه النقاد إلى الإفادة من كل هذه التنظيرات المنقولة فى إعادة قراءة النص العربى أملا فى إضاءة جديدة تكشف عن أدبيته، وعندما حدثت أزمة نقدية، إذ تأبى النص على بعض هذه التقنيات والأدوات المستخلصة من نص له خصوصيته الثقافية واللغوية، وهنا أقدم النقاد على خطوة بالغة الأهمية، وهى إنتاج ثقافة نقدية تفيده من هذا الوافد الحدائى وتوفيق بينه وبين بعض الأدوات التراثية التى لم تفقد شرط الصلاحية، ومن هذا التوفيق يمكن استخلاص أدوات تحليلية صالحة للتعامل مع النص العربى.

وفى مطلع القرن الواحد والعشرين ظهر جيل جديد من النقاد أخذ يستعيد مرحلة السبعينيات فى نقل الثقافة النقدية، وترددت على ألسنتهم أسماء (سوسير وباختين وبارت وجينيت) وسواهم من الأعلام، وهذا يعنى أنهم تغاضوا تماما عن المرحلة السابقة عليهم والتى بدأت بإنتاج ثقافة نقدية عربية صالحة للتعامل مع النص العربى، وربما كان ذلك لأن الجيل أسرع إلى ممارسة النقد قبل أن تستحصد ذخيرته المعرفية، وقبل أن تتعدد تجاربه التحليلية، ومن الممكن تحديد الاتجاهات النقدية الحاضرة فى عدة محاور، هى:

المحور الأول: يمكن أن نطلق عليه: (النقد الآلى)، وفيه يتحول الناقد إلى جهاز تسجيل يردد المصطلحات المترجمة - مفتخرا بها - ويرغم النص على تقبلها، فإما أن يرفضها، وإما أن يتقبلها فيتحول إلى كائن مشوه فاقد لهويته الثقافية والجمالية، وكثيرا ما كنت أقرا بعض هذه النقود، وأعجب كيف ردد أصحابها بعض الملاحظات دون أن يتنبه إلى المزالق اللغوية التى سقط فيها، كأن يصف البنية التركيبية بأنها تعمدت تقديم الفاعل على الفعل، والصفة على الموصوف، وهى ظواهر مقبولة فى اللغات الأجنبية، لكنها مرفوضة فى العربية.

المحور الثانى: (النقد الحرفى) وأقصد: أن النقد تحول إلى حرفة كغيرها من الحرف الصناعية، واللافت أن هذا المحور قد استفاض مع ترجمة منجزات (علم السرد) وما

قدمه جنيت وبرنس وسواهما من تقنيات سردية تجاوزت الخمسين تقنية، وأقبل عليها النقاد بوصفها كنزا مريحا، حيث يطبقون هذه التقنيات على نحو محفوظ، فهنا (استباق) وهنا (استرجاع) وهنا (توقف) إلى غير ذلك، مما حول النصوص كلها إلى نص واحد فاقد للخصوصية.

المحور الثالث: (النقد المائى) وأقصد به ذلك النقد الشبيه بالماء (لا لون ولا طعم ولا رائحة)، وهو نقد يمكن نقله من نص على آخر، ومن مبدع إلى آخر، وكثير من النقود التي تنشرها الصحافة الأدبية من هذا المحور.

المحور الرابع: (النقد الهوائى) وهو نقد يعتمد البلاغة التعبيرية دون أن يحمل مضمونا محددًا، وما أن ينتهى القارئ منه حتى يتلاشى كالهواء، والمؤسف أن بعض كبار النقاد سقطوا فى هذه الهوة، لكثرة مشاغلهم الثقافية والتنفيذية التي لم تدع لهم فرصة القراءة الفاحصة المدققة.

المحور الخامس: (النقد البهلوانى)، وهو نوع من النقد له مريدوه، أصحابه من الأسماء اللامعة، وبهذه البهلوانية يتقدمون إلى النص، ويستخرجون منه أشياء عجيبة وغريبة، وكأن النص بين أيديهم صندوق سحرى يستخرجون منه كل عجيب مدهش، يخدعون الأبصار والعقول، زاعمين أن ما استخرجوه كان مضمرا مستورا، وهم فى ذلك أشبه بالحواة الذين يستخرجون الماء من الكوب الفارغة. ويستخرجون الطائر من أفواههم وأذانهم، وقد قرأت بعض هذه الدراسات واتهمت عقلى بالقصور، فأين هذه الغرائب التي زعم الناقد أنه أمسك بها، وأزال عنها الغطاء.

المحور السادس: (النقد المسروق)، وهو محور له حضوره فى المرحلة النقدية الأخيرة، إذ قرأت بعض الدراسات النقدية، وأحسست أنه سبق لى قراءة هذا النقد، ثم تبين أن هناك عملية سرقة ذكية، قام بها المدعى للنقد، إذ إنه سطا على دراسة سابقة لأحد النقاد حول نص معين، وإذا به يحرفها لتصلح لنص آخر فى عملية تلفيق فاضحة. وأظن أن هذه المحاور فى حاجة إلى مواجهة ثقافة لى يستعيد النقد مساره العلمى والجمالى الصحيح.

أهل الاختصاص

من الظواهر الثقافية المختلة : (تداخل الاختصاص) فكل صاحب اختصاص في فن معين، يمد اختصاصه إلى فنون أخرى لا تدخل في اختصاصه، فناقذ الأدب - مثلا - يتدخل في السياسة والاقتصاد والدين والطب، وكأنه خبير فيهما، وربما كان أكثر هذا التداخل خطرا هو تدخل المؤسسة الدينية الرسمية وغير الرسمية بالحكم على (فن القول)، ووصل الحكم إلى طلب المصادرة والمحاكمة القضائية دون تقديم المسوغات الفنية التي تبرر ذلك.

وهذا هو الذى دفعنى إلى هذه المقالة لمناقشة المسألة، وبداية، أحدد أمرين لهما احترامهما عندى، أما الأمر الأول: فهو أنى لا أقبل على وجه الإطلاق أى إساءة للأديان من قريب أو بعيد، أما الثانى فهو أنى لا أقر مقولة (الحرية المطلقة) فهى موازية للفوضى المطلقة، بل هى أخطر من هذه الفوضى، لكن هذا وذاك لا يعنى أن يكون لغير المختص الحق فى محاكمة الإبداع، ذلك أن معظم من تدخلوا بالحكم على النص الأدبى من أهل الاختصاص فى شئون الدين، ومن ثم حاكموا النص بالاستناد إلى (اللغة القرآنية)، وكان مبرر المحاكمة أن النص انتهك المقدسات.

وعدم الاختصاص غيب عنهم أن هذه المحاكمة فاسدة فى أساسها، ذلك أن اللغة العربية سابقة على القرآن وعلى الإسلام، يقول الكتاب الكريم عن نزوله: ﴿لِسَانَ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ (الشعراء ١٩٥). معنى هذا أن اللغة العربية أوسع من اللغة القرآنية، والإحصاء يمكن أن يوثق هذا الادعاء، إذ إن المادة اللغوية فى القرآن تبلغ: (١٦١٠) مواد تقريبا، ونقص بالمادة: الصيغة المفردة ومشتقاتها، مثل: مادة (ك ف ر) منها: (كافر وكافرة وكفار وكفرة) إلى آخر هذه المفردات التى تمثل مادة واحدة.

إن هذا الإحصاء يقودنا إلى نتيجة مهمة، وهى أن المادة اللغوية فى القرآن لا تمثل إلا (٢,٨٪) من المادة اللغوية فى معجم (لسان العرب) الذى يضم ما يزيد على ثمانين ألف مادة تقريبا، وقد يستنكر البعض هذه النتيجة لأن القرآن يضم (٧٧٩٣٤) مفردة تقريبا، حسب إحصاء السيوطى، فكيف لا يمثل هذا الكم من المفردات إلا هذه النسبة الضئيلة؟

والمستنكرون ينسون ظواهر التكرار والاشتقاق اللذين ساعدا على هذه الكثرة العددية، فمادة (أ ل هـ) ترددت في القرآن (٢٨٦٣) مرة تقريبا، وهى لا تمثل إلا مادة واحدة، أى أن محاصرة المبدعين باللغة القرآنية ظلم لهم وإبداعهم.

ويجب التنبيه إلى أن القرآن استخدم المفردات بمعناها الذى تواضعت عليه العرب قبل نزوله، كما استخدمها بالمعنى الإسلامى الجديد، فمفردة (الصلاة) فى أصل المعنى: (الدعاء)، ثم أخذت معنى جديدا بعد الإسلام نعرفه جميعا، وقد استخدمها القرآن بالمعنيين، إذ جاءت بمعناها الوضعى فى قوله تعالى من [سورة التوبة ١٠٣]: ﴿وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَاتَكَ سَكَنٌ لَهُمْ﴾ أى: (ادع لهم واستغفر لهم)، كما استخدمها بالمعنى الإسلامى فى قوله تعالى من [سورة النساء ١٠٣]: ﴿إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا﴾ وهكذا الأمر فى مفردات (السجود والركوع والإيمان والكفر)، معنى هذا أن للمبدعين الحق فى استخدام المفردات بالمعنيين أيضا، فعندما يقول الشاعر إبراهيم ناجى فى بيت محبوبته:

هذه الكعبة كنا طائفىها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

ليس من حق أحد أن يحاكم هذا القول الشعرى، لأنه استخدم (الكعبة) فى معناها الوضعى: (البيت المربع)، واستخدم (الطواف) بمعنى: (الاستدارة)، وهكذا: الصلاة والسجود والعبادة، هذا فضلا عن (المجان) و(التأويل) اللذين يسوغان مثل هذه الاستعمالات.

□□□

السخرية

إن الكلام عن هذه المفردة، يحتاج أولاً أن نحدد مرجعيتها اللغوية، يقول المعجم: (السخرية) هي (الازدراء والاحتقار) وأما الدلالة الاصطلاحية فهي: (التعبير الذى لا يقصد لفظه، وإنما يقصد مفهومه)، وقد يقصد بها: (التعبير الذى يقصد به عكس مفهومه)، ويجب التنبيه إلى أن الدلالة التى للسخرية لا تنحصر فى الصياغة اللفظية، بل تشمل كل وسائل التعبير.

وللسخرية أطراف ثلاثة، الطرف الأول: (الساخر) أو (منتج السخرية)، ولا بد أن يتحقق فيه عدة مواصفات، مثل: (الذكاء، وسرعة البديهة، وقوة الملاحظة)، وإقدامه على السخرية تصحبه دوافع مختلفة، بعضها خاص، وبعضها عام، ومن الدوافع الخاصة: خلافه مع شخص بعينه، أو كراهيته لسلوك شخص ما، أما الدوافع العامة، فقد تكون الحالة التى عليها المجتمع من فساد وانحلال، أو الوقوع تحت سيطرة سلطة ظالمة، أو سلطة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية فاسدة.

أما الطرف الثانى، فهو (المسخور منه)، ثم يأتى الطرف الثالث، وهو (السخرية) ذاتها، ولها خواصها التى تميزها، مثل (الإيجاز) و(قدرة الوصول إلى المتلقى)، وطبيعتها أن تكون (بنية مفتوحة)، لأن دلالتها احتمالية، ذلك أن كل متلقى يفهم المقصود منها حسب ثقافته من ناحية، وموقفه من الساخر والمسخور منه من ناحية أخرى، فعندما أقول لشخص: (ادخل السجن أيها الأمين)، قد يكون المقصود السخرية منه، وإن مكانته الرفيعة لن تحول دون سجنه، وقد يكون المقصود مواساة هذا الشخص فى أزمته، وأن السجن لن ينتقص من مكانته الرفيعة، أى أن السياق هو الذى يحدد الهدف الدلالى.

وللسخرية أهداف متعددة، إذ يكون الهدف منها الانتقام من شخص بعينه، وتعريضه للازدراء، وقد يكون الهدف الانتقام من نظام محدد يعانى الساخر منه، أما المستهدف النهائى، فهو رد هذا الشخص أو هذا النظام إلى الطريق الصحيح، وقد يكون الهدف: التنبيه إلى أشكال القصور والظلم والفساد.

وأدوات السخرية متنوعة، فقد تكون الأداة هي (اللغة)، حيث تتضمن الصياغة ألفاظاً معينة تشير إلى الهدف الأساسى، مثل: (السخرية - الاستهزاء - التهكم - التندر

- الاحتقار - الضحك). وهنا نشير إلى أن السخرية قد تعتمد على اللعب بالكلمات، واستخدامها في عكس ما تدل عليه، كأن نطلق على شخص قصير اسم (نحلة)، أو على شخص بخيل اسم (كريم)، وقد يكون اللعب اللغوي بإدخال الصياغة منطقة الغموض والإبهام، كأن أقول لإنسان يعانى العرج: أتمنى أن تتماثل ساقاك، فقد يعنى ذلك أن تكون المصابة سليمة كالأخرى، وقد يعنى ذلك أن تكون السليمة مصابة كالأخرى.

ومن الأدوات غير اللغوية: (الحركية)، حيث يلجأ الساهر إلى توظيف إشاراتة الحركية بالأعضاء الجسدية: (اليد - الحاجب - الفم - المنكب - العين - الساق) وقديما سمي الجاحظ هذه البنية (الإشارة)، وأوضح أن أهميتها التعبيرية قد تفوق اللغة، لأن المجتمع قد اتفق على توظيفها فى إنتاج دلالات محددة.

وتتصل الأداة الحركية بما يمكن أن نسميه (المحاكاة)، محاكاة الشخص المسخور منه محاكاة هزلية، على نحو ما نشاهده فى الصور المتحركة، وهو تطور لنموذج قديم كان يسمى (خيال الظل) أو (القراقون) وكان من المؤلف أن يصحبها بعض الأغاني (والمنولوجات) التى تكسب السخرية طابعا غنائيا موسيقيا، ويتصل بهذه الأداة الرسوم (الكاريكاتورية) التى تعتمد التركيز على بعض الملامح المميزة للشخصية التى تكون موضوعا للسخرية، وهذه الأداة من أكثر أدوات السخرية فى الواقع المعاصر، وأكثرها انتشارا وتأثيرا.

ونتوقف أمام الأداة الأخيرة التى نعرض لها، وهى (الأداة البلاغية)، وقد آثرت أن تكون آخر الأدوات، لأنها فى حاجة إلى دراية خاصة بالدرس البلاغى التراثى، هذا الدرس الذى أولى عناية خاصة لفن السخرية، وحدد لها أبنية تعبيرية خاصة تنتج السخرية على نحو مباشر حيناً، وغير مباشر حيناً آخر، ومن أهمها بنية (التهكم) التى تستخدم العبارة استخداما معكوسا فى مثل قولنا: (أبشرك بالرسوب فى الامتحان)، إذ استخدم لفظ البشارة فى غير معناه الأصلي، ومنها بنية (الهزل المراد به الجد) (والذم بما يشبه المدح) وعكسه، كأن نقول: (هذا رجل كاذب لكنه سارق) ف (لكن) هنا توهم بأن ما بعدها صفة مدح، لكنها كانت صفة ذم أيضاً، ومنها بنية (التورية) (والتعريض).

ومن المهم الإشارة إلى أن (السخرية) بنية ثقافية لازمت المسيرة القديمة للثقافة، لكنها كانت تزدهر فى أوقات الأزمات والكوارث والقهر والاستبداد والفساد، ويمكن توثيق ذلك بما جاءنا من فن السخرية عند (ابن المقفع) فى (كلىلة ودمنة)، والجاحظ فى (البخلاء)

و(الرسائل)، كما أن الخطاب الشعري قدم كثيرا من نماذج السخرية، وهو ما نلاحظه عند واحد من أهم الشعراء القدامى وهو (الحطيئة) ثم (أبو العلاء) ومن منهجية البحث أن نحدد الفارق بين السخرية والهجاء، لأن هذا التحديد هو الذى يكسب السخرية نوعا من المشروعية التى تحميها من سلطة القانون السماوى والأرضى، ذلك أن (الهجاء) (ذكر المعاييب، وتوجيه الشتائم، وإلصاق التهم بالحق والباطل)، ويكاد يفارق السخرية فى أنه يأتى مباشرة، بينما السخرية غير مباشرة من ناحية، وقابلة للاحتمال والتأويل من ناحية أخرى، ففى الهجاء أقول للشخص: (أنت لص)، وفى السخرية أقول له: (أنت طويل اليد)، ذلك أن الجملة الأخيرة يمكن أن تعنى أن هذا الشخص لص، وقد تكون كناية عن قدرته المشروعة فى الوصول إلى هدفه.

والملاحظ أنه من الممكن أن تتداخل السخرية مع الهجاء، وهو ما يجعلها مرفوضة شرعا وقانونا، وهذا الرفض الشرعى يمكن أن نتابعه فى بعض الآيات القرآنية فى مثل قوله تعالى من سورة [الحجرات ١١]: ﴿يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا يَسْخَرُوا مِن قَوْمٍ مِّن قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا يُسَاءَ مِن سَاءِ عَسَىٰ أَن يَكُونَ خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَرُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الَّفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَنْ لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾.

أما إذا ظل الهجاء فى نطاق السخرية الفنية، فإن المجتمع قد يتغاضى عنه، بل ربما شجعه كما كان الحال فى (النقائض) بين جرير والفرزدق، وإن ارتبط ذلك بالسياق الثقافى فى العصر الأموى، وهو الأمر الذى لم يعد مقبولا فى الزمن الحديث.

والمؤسف أن كثيرا مما يطلق عليه (أدب السخرية) اليوم، ما هو إلا (هجاء) صريح، وقد حاول البعض تغطية هذه الصراحة فجاءت السخرية أشبه بالهذيان الموغل فى السذاجة والأفكار المكرورة، مع إضافة بعض ملامح الاستطراف الثقيل.

ويمكن أن نضيف إلى السخرية بنية (المفارقة) التى تنتج السخرية فى سياق درامى عندما تصطم الطموحات مع القدرات، والرغبات مع الإمكانيات المادية والمعنوية، وتأتى الدرامية من ثنائية طرفى المفارقة، وما بينهما من علاقة غير متوازنة، تدفع أحدهما إلى السخرية من الآخر عن طريق (النفى والإثبات) أو (الذكاء والغباء) أو (العلم والجهل) إلى آخر هذه الثنائيات التى تساعد على توليد المفارقة الساخرة

المصطلح

(١)

قضية (المصطلح) ليست جديدة على الثقافة العربية فى مختلف المجالات العلمية والأدبية والنقدية والحياتية، ففى مطلع القرن العشرين واجهت هذه الثقافة طوفان الوافد الغربى فى مجالات المعرفة المختلفة، ومع هذا الطوفان ظهرت الترجمة لتعريب أسماء الوافد الجديد، الذى لم يكن للعربية به معرفة، وقام بهذه المهمة الجيل الأول من رواد النهضة العربية، وكانوا يمتلكون اللغتين، اللغة التى ينقلون منها، واللغة التى ينقلون إليها، مع امتلاكهم للذائقة الصياغية للعربية، على مستوى الصوت، أو على مستوى التركيب.

وإذا رجعنا بالذاكرة إلى هذا الزمن، للاحظنا أنه كان زمن إنشاء الجامعة، وإنشاء نظام المحاكم، وغيرهما من المؤسسات الحضارية، وصاحب هذا الإنشاء ترجمة الأسماء والمصطلحات التى تناسب هاتين المؤسستين، مثل: (الجامعة - الكلية - القسم - المعيد - المدرس - الأستاذ المساعد - الأستاذ - رئيس القسم - عميد الكلية - رئيس الجامعة) وبالمثل نتابع بعض مصطلحات المحاكم: (المحكمة الابتدائية - محكمة الاستئناف - محكمة النقض - المحكمة الدستورية - النائب العام - وكيل النائب العام - المستشار - رئيس المحكمة - المستشار - المحامى - المتهم) إلى آخر هذه الأسماء والمصطلحات التى نسينا أنها مترجمة، بل كان الاعتقاد أنها عربية أصيلة، وما ذلك إلا لأن الذين قاموا بمهمة الترجمة كانوا على وعى بما يقومون به لخدمة المجتمع، وفتح له أفق الحضارة الجديدة، دون انتهاك الذوق العربى، والهوية العربية.

أما فى الزمن الأخير، فإن المترجمين كانوا بين أمرين، إما أنهم يجيدون اللغة التى يترجمون منها إجادة أبنائها، لكنهم فاقدون لذوق العربية صياغيا وداليا، ومن ثم جاءت ترجماتهم نافرة ومنفرة وغامضة وفاقدة لروح الصياغة العربية، وإما أنهم يجيدون العربية، لكنهم لا يجيدون اللغة التى يترجمون منها، ومن ثم جاءت ترجماتهم عشوائية غير واضحة المعنى.

(٢)

وأعرض هنا لمصطلح واحد من مصطلحات الحداثة النقدية، هو مصطلح (deviation)، والمقصود بهذا المصطلح أمران متكاملان هما:

أ - الخروج على النظام اللغوي المثالي.

ب - الخروج على الاستعمال الشائع والمألوف.

وهو من أهم مصطلحات (الأسلوبية)، إذ تُرجم هذا المصطلح ترجمات متعددة، في مقدمتها: (الانحراف)، وتتابع التترجمات في عدة مصطلحات: (الانزياح - التجاوز - الانتهاك - الشذوذ - التخالف - الاستبدال، ثم العدول).

وقد تردت هذه المصطلحات في كتابات نقاد الحداثة، بوصفها فتحاً جديداً في قراءة النص الأدبي، وهو ما يدعونا إلى إعادة النظر فيها لاختيار أنسبها لطبيعة النص العربي، ولطبيعة الثقافة العربية، وقد أشرنا إلى أن أكثر هذه المصطلحات تردداً في المجال النقدي، مصطلح (الانحراف)، ويبدو أن أول من أشاعه (ميشيل ريفاتين) (١٩٥٩م - ١٩٦٠م)، لكنه رفض ربطه بالنموذج الخارجي، من حيث يكون الخارج النموذج المثالي الذي يقاس إليه كل انحراف، ومن ثم كان بنويوا في ربطه للظاهرة بالنسق الداخلي للنص.

وفي رأبي أن المصطلح غير مناسب للثقافة العربية، ذلك أن مفردة (الانحراف) لحقتها بعض الهوامش الدلالية في الاستعمال العام ينفي عنها الصلاحية، إذ هي تشير إلى الانحراف الأخلاقي والاجتماعي، والقارئ لا يمكن أن يتناسى هذه الهوامش عند سماعه للمفردة، ويتوافق معها مفردة (الشذوذ) و(الانتهاك) و(التجاوز)، أما (التخالف والاستبدال) فلا قدرة لهما على التعبير عن الظاهرة الأسلوبية التي نحن بصدها.

أما مصطلح (الانزياح) فيبدو أن أول من استخدمه (سبترز)، إذ كان يقدم محاولة لمواجهة البنيوية التي ربطت ظواهر الانزياح بالنسق الصياغي الداخلي للنص، وفي مقابل ذلك قدم محاولته في ربط هذه الظواهر بالبعدين النفسي والعاطفي.

ويمكن إدراك المفارقة بين مصطلحي (الانحراف والانزياح) بالنظر في البعد المكاني الذي يمارسان فيه فاعليتهما التحليلية، ذلك أن مصطلح (الانزياح) مشبع بالطابع المكاني، ومن ثم يختصر فاعليته في مساحة صياغية محدودة ومحددة، وغالباً ما تكون هذه المساحة محصورة في المفردة، فعندما استخدم الدال (أسد) في الدلالة على الحيوان المفترس، يكون

هناك تطابق بين الدال والمدلول، أما إذا أطلقنا (الأسد) على الجندي الشجاع، فيكون هناك (انزياح)، أي انزاح الدال (أسد) بعيدا عن مدلوله الحيواني، إلى دلالة طارئة (جندي)، وقد حاول بعض الأسلوبيين توسيع مجال المصطلح، وتخليصه من سيطرة المكانية، ليحل في سياقات أخرى يمكن متابعتها على النحو الآتي:

السياق الأول: حضور عنصر تعبيرى لا يلائم النسق التعبيري من ناحية، ولا يلائم السياق الكلى من ناحية أخرى، ويمكن أن نمثل له بقول أبي تمام:

لا والذي هو عالم أن النوى صبر، وأن أبا الحسين كريم

إذ لا صلة بين (مرارة البعاد) و(كرم أبي الحسين).

السياق الثانى: خروج الدلالة من الحدود المنطقية، وإيغالها فى التناقض، ويمكن أن نمثل لهذه الظاهرة بقول زهير ابن أبى سلمى:

حى الديار التى لم يعفها القدم بلى، وغيرها الأرواح والديم

فقد ذكر الشاعر فى الشطر الأول (أن الديار لم تتغير) لكنه فى الشطر الثانى قال (إنها

تغيرت)

السياق الثالث: يتمثل فى (انتهاك) النص لنفسه، عندما تكون الصياغة غير معبرة عن مقصود المتكلم، فقد أراد امرؤ القيس أن يصور سرعة فرسه، فقال:

فلسوط أهوب، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مُهذّب

فانتقدته زوجه (أم جندب) بأن هذا الوصف يدل على بلادة فرسه لا على سرعته، لأنه لا يسرع إلا بالضرب والزجر.

السياق الرابع: يكون فيه الانتهاك بالخروج على المواضع اللغوية، كما فى قول (أوس ابن حجر) يصور امرأة فقيرة، تسكت بكاء طفلها بالماء:

وذات هدم عارٍ نواشرها تصمت بالماء تولنا جدعا

حيث سُمى الصبى (تولبا) والتولب ولد الحمار.

والملاحظ أن (الانحراف) يكاد يساوى الانزياح فى دخول هذه السياقات الصياغية، لكنه -غالبا- يتجاوز المفردات إلى المركبات.

(٣)

وآن لنا أن نتوقف أمام هذه الترجمات المترادفة لمصطلح واحد، والترجمة التي نراها الأنسب والأصح، وأكثرها صلاحية للتعامل مع النص العربي بكل خصوصيته اللغوية والثقافية.

وسوف نبدأ بمصطلح (الانزياح) الذي حظى بإقبال نقاد الحداثة، وقد أوضحنا أن صلاحيته تكاد تنحصر في البنية الإفرادية من ناحية، والبعد المكاني من ناحية أخرى، أي أن التراكيب تظل خارج سلطته التحليلية.

وينافس مصطلح (الانحراف) المصطلح السابق في التردد في الخطاب النقدي الحداثي، وهو من الأبنية الصياغية المشبعة بهوامش الاستعمال المرفوضة خلقيا وثقافيا وقانونيا..

ويأتي مصطلح (التجاوز) بدلالته على المرور، أو تجاوز المكان، أو التجاوز في التصرفات الخلقية والعلمية والأدبية، أي أنه لا يمتلك صلاحية التعامل مع الأبنية الصياغية إفرادا وتركيبا، وقريبا منه مصطلح (الشذوذ) بكل هومشه الدلالية المرفوضة.

أما (التخالف والاستبدال) فلا مجال لهما في نطاق المفهوم الذي سبق أن حددناه لمصطلح: (deviation)، ذلك أن التخالف والاستبدال قد ينطبقان على ظواهر (التقابل والتناقض) دون أن يكون في ذلك خروج على النسق المحفوظ لغويا أو دلاليا في قليل أو كثير.

ومصطلح (الانتهاك) مشبع بكم وافر من العدوانية، أقول: (انتهاك الشيء): اعتدى عليه واستباحه).

يتبقى عندنا مصطلح (العدول) وهو- في رأينا - أصح هذه الأبنية الصياغية لترجمة المصطلح الوافد من الغرب، وأقدرها على التعبير عن مضمونه الدلالي في الخروج على المؤلف صياغيا ودلاليا، وقد عرفه القديس بأنه «الخروج من أسلوب إلى أسلوب آخر مخالف للأول»، أي أن فاعلية المصطلح تستوعب البنية إفرادا وتركيبا، بل إنه يمتلك القدرة على النزول من الكلمة المفردة إلى الحرف المفرد، وبخاصة فيما أطلقوا عليها (حروف المعاني)، ومثلها (الضمائر) التي تكون محلا أثيرا للعدول بين الضمائر المختلفة، وهو ما جاء في البلاغة تحت مصطلح: (الالتفات)، وهو ما يوازي (العدول) في المفردات في مباحث (علم البيان) في الاستعارة والكنائية، ويوازي العدول في مباحث (علم المعاني) من

تحريك الدوال والتراكيب من مكانها المحفوظ إلى أماكن طارئة لأهداف بلاغية جمالية،
ويوازي ظواهر العدول في مباحث (علم البديع) من مثل (الجناس) و(التورية) و(التعريض)
وغيرها من الأبنية البديعية المشبعة بالعدول.

□□□

النسق والسياق

(١)

من المصطلحات التي استقرت في الخطاب الأدبي، مصطلحا: (النسق والخطاب)، وقد شاب استخدامهما بعض الخلط، إذ كان يحل كل واحد منهما محل الآخر حيناً، ويستخدم كل منهما في غير موقعه الصحيح حيناً آخر، ومن ثم احتاجا إلى تحرير يحدد مفهوم كل منهما، والموضع الذي يصلح لكل واحد منهما.

وواضح أن مصطلح (النسق) هو الأكثر انتشاراً، وبخاصة في قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها لكشف أبعادها الثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسية، وهذا المصطلح ترجمة للكلمة الإنجليزية: (system)، وقد حددها (معجم المصطلحات الأدبية الحديثة) بأنها: نظام علاقات تقوم على أساس الاختلاف، ومن شأنه أن ينتج المعنى وفق قواعد ثابتة ومتتابعة.

وقد بدأت بذكر مفهوم المصطلح في الوافد الغربي، لأنه المفهوم الذي اعتمده معظم من وظفوه في الخطاب الأدبي الحديث، دون أن يعنوا أنفسهم بمتابعته في الثقافة العربية، ويقول معجم (لسان العرب): (النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد، أقول: نسق الشيء: نظمه). وإذا انتقلنا إلى المفهوم الأدبي، فسوف نجده قريباً من هذا المفهوم المعجمي، وعبد القاهر الجرجاني أحد الأعلام الذين وظفوا المصطلح توظيفاً دقيقاً، يقول عن (النسق): هو ضم الألفاظ بعضها إلى بعض، وتعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، لا أن ننطق بعضها في إثر بعض من غير أن يكون بينها تعليق.

وإفراغ الكلام من هذا التعليق، يهدم النسق، ونحن إذا تأملنا، وجدنا أن الذي يكون في الكلام من تقديم بعض الألفاظ على بعض، إنما يقع في النفس أنه نسق، إذا توخينا فيه معاني النحو، أما مع ترك ذلك، فلا يقع نسقا، ولا يتصور بحال.

أى أن المفهوم في الثقافتين العربية والغربية يعتمد (النظام والترتيب)، ويمكن أن يجمع بين (الثبات والتغير)، أما الثبات، فلأن الهيكل البنائى للغة ثابت، إذ إن بها أنساقاً وظيفية ثابتة، مثل: ركائزها الأساسية: (اسم - فعل - حرف)، ومثل أن (الفاعل

مرفوع، والمفعول منصوب، وما يلي حرف الجر مجرور، ومثل (الجملة الاسمية والفعلية)، ومثل: (الإفراد والتثنية والجمع)، أما التغيير، فهو الحركة التي تتحركها بعض الوظائف النحوية، مثل: تقدّم الخبر على المبتدأ، وتقدم المفعول على الفاعل، وتقديم الحال على صاحبها، وغيرها من الظواهر التي تكسب الصياغة طابعا جماليا، وبمعنى آخر نقول: إن اللغة تضم مجموعة من الوظائف المحفوظة، وهي التي تمثل الثبات فيها، مثل تقدم (الموصوف على الصفة) و(تقدم الموصول على الصلة، وتقدم الفعل على الفاعل، كما تضم مجموعة من الوظائف غير المحفوظة، وهي التي تمثل التغيير، كما في الأمثلة التي أشرنا إليها.

ولم يظل مصطلح (النسق) محصورا داخل البنية اللغوية، بل كان له امتداده الذى تجاوزها، ليكون للنسق بنية خارجية تتناول الأنشطة الاجتماعية، والوقائع الثقافية، ويكون لها تأثير مباشر، أو غير مباشر فى البنية النصية، شريطة أن يتوفر فى هذه الأنشطة والوقائع شرطا: (النظام والثبات)، لأن افتقادهما، أو افتقاد أحدهما، ينقلنا إلى المصطلح الآخر: (السياق).

(٢)

يقول معجم (أساس البلاغة): «ساق الحديث أحسن سياق» أى أن السياق مرتبط بالبناء الصياغى الجمالى، وهو مفهوم قريب من مفهوم المصطلح فى الوافد الغربى، فيما عرف بالمنهج السياقى: (contextua approach)، والمقصود به: طريقة استعمال الكلمة فى إنتاج المعنى، وهذا السياق ينقسم إلى سياق داخلى، وسياق خارجى، أما الداخلى، فهو علاقة الكلمة بما يجاورها من كلمات، وهذه العلاقة هى التى تحدد معناها، نمثل هنا بالفعل (قضى)، أقول: (قضى عليه بالسجن): (حكم عليه)، و(قضى دينه): (سدده) و(قضى): (مات)، و(قضى عمره فى اللهو): (أمضى)، إلى آخر هذه العلاقات التجاورية. وهذه العلاقات التجاورية لا تنحصر وظيفتها فى تحديد المعنى فحسب بل إنها التى تحدد طبيعة الكلمة جماليا، وتكسبها القبول أو الرفض الفنى، ويقدم عبد القاهر الجرجانى نموذجه لهذه الظاهرة اللغوية فى استعمال كلمة (الأخدع) - هو عرق فى العنق -، وكيف كانت حسنة فى قول (الصمة القشيري):

تلفت نحو الحى حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليئا وأخدعا

وقول البحترى:

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدمى
ثم كيف قبحت فى قول أبى تمام:

يا دهر قوم من أخدميك، فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

أما السياق الخارجى، فله بعده المكانى، وبعده الزمانى والموضوعى، والمقصدى، والثقافى، فكلمة (الدار) مكانيا لها دلالتها فى الريف على المسكن، وهى دلالة مغايرة لعناها فى الحضر، فالدار فى الحضر، مكان عام، مثل: (دار القضاء) و(دار الكتب) و(دار الحكمة)، وكلمة (القطار) لها معناها فى الزمن القديم: (قافلة الجمال) وهو غير معناها فى الزمن الحاضر الذى يدل على هذه الآلة الحديدية، وكلمة (جميلة) فى وصف الموضوع الأنتوى، غيرها فى وصف (الأخلاق)، إذ يكاد يكون الوصف الأول خالصا للصورة المادية، بينما يخلص الوصف الآخر للبعد المعنوى، أما الهدف القصدى، فإن كلمة (مؤدب) عندما تكون وصفا لشخص مهذب، غيرها عندما أصف بها لصا، إذ تكون فى الأولى مدحا، وفى الثانية للسخرية.

أما السياق الثقافى، فيعبر عنه هذه الرواية التى يرويها عبد القاهر، يقول: «ركب الكندى المتفلسف إلى أبى العباس، وقال له: إنى لأجد فى كلام العرب حشوا، فقال له أبو العباس: فى أى موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد الأعراب يقولون: (عبد الله قائم) ثم يقولون: (إن عبد الله قائم)، ثم يقولون: (إن عبد الله قائم)، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد. فقال أبو العباس: بل المعانى مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: (عبد الله قائم)، إخبار عن قيامه، وقولهم: (إن عبد الله قائم)، جواب عن سؤال سائل، وقولهم: (إن عبد الله قائم)، جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعانى. فما أحر المتفلسف جوابا»

وكلها سياقات ليس لها صفة الثبات، ومن ثم صح أن تدخل دائرة (السياق) لكنها لا تصلح لدائرة النسق، فمقولة (النسق الثقافى) التى شاع استعمالها أدبيا، تحتاج إلى مراجعة.

لغويات جزئية

الاسم والكنية واللقب

نعرض لهذه الثلاثية بوصفها نسقا ثقافيا يحترمه التراث، واحترمه الحدائث غالبا، وقد اهتم الدرس القديم بهذه الثلاثية، فحدد معناها، وحدد ترتيبها عندما تجتمع في الكلام، وهذه الثلاثية تندرج تحت مصطلح واحد هو: (العَلَم) الذى يعين مسماه تعيينا مطلقا دون قيد، مثل: (محمد - عمر - مكة - قطن)، وينقسم إلى هذه الثلاثية فى العنوان.

أما الاسم فهو مثل: (خالد وأحمد)، والكنية، ما صُدِرَ (بأب أو أم، وأخ أو أخت، وعم أو عمّة، وخال أو خالة)، مثل: (أبو تمام، وأم كلثوم، وابن ميادة) بشرط أن تكون العلاقة بين الطرفين، هى الإضافة، فليس من الكنية: (ابن لمحمد) و(أخ لعلی).

أما اللقب وهو ما دل على الشخص مع دلالة إضافية تفيد المدح أو الذم، مثل: (الصديق و الفاروق) فى المدح، و(السفاح و الكذاب) فى الذم، والذى أهتم له هنا هو ترتيب هذه الثلاثية عند اجتماعها معا، وبالنسبة لاجتماع الاسم مع الكنية، يجوز تقديم أحدهما على الآخر، أقول:

(عمر بن الخطاب) أو (ابن الخطاب عمر)، وإذا اجتمع الاسم واللقب، وجب تقديم الاسم، أقول: (عمر أمير المؤمنين) و(هارون الرشيد)، إلا إذا كان اللقب هو الأشهر، جاز تقديمه، مثل: (المسيح عيسى ابن مريم) و(السفاح عبد الله) أول خلفاء بنى العباس و(المتنبى) أحمد بن الحسين.

واضح من كل هذا أن الثقافة العربية تحتم البدء بالعلم، سواء كان اسما أم كنية أم لقباً، وهذا ما حافظت عليه النصوص العربية المقدسة وغير المقدسة، فقد ذكر القرآن الكريم أسماء الأنبياء والمرسلين بالعلم مباشرة: (نوح - إدريس - إبراهيم - موسى - عيسى - محمد)، وقد يستخدم القرآن الكنية كما فى (أبو لهب)، واللقب كما فى (المسيح و ذوالقرنين وفرعون) لقب ملوك مصر.

وبرغم أن الثقافة العربية ثقافة (قَبَلِيَّة)، وأن القبيلة تمثل مركز الثقل في هذه الثقافة، فإنها حافظت على هذا النسق، أي أنها تبدأ بالاسم العلم، ثم بعده الأب والجد، وتأتي القبيلة في نهاية التعريف بالشخص، وقد عرفت كتب التراث أعلام الشعر على هذا النحو:

(جرير): جرير بن بلال بن عطية بن الخطفي من (يربوع) وينتهي إلى (تميم)

(الفرزدق): همام بن غالب بن ناجية، وتنتهي سلسلة آبائه - أيضا - إلى (تميم)

وأصل الآن إلى الذي أستهدفه من كتابة هذا المقال، إذ لاحظت أن كثيرا من كبار الكتاب وصغارهم، وكثيرا من دارسي الماجستير والدكتوراة يتعمدون اختراق السقف الثقافي الذي أحترمه الثقافة العربية قديما وحديثا، وذلك بترك كتابة الاسم العلم، والبدء باسم العائلة، أي أنهم يتركون النسق الثقافي العربي إلى النسق الثقافي الغربي الذي يبدأ باسم العائلة في كل التعريفات والتقديمات، بل إن المؤسسات والشركات تحمل دائما اسم العائلة، أي اسم الشخص الواحد الذي يكون عمادها الذي تنتسب إليه، وامتد هذا النسق من الاقتصاد إلى السياسة والثقافة، وهو المدون في كل المستندات التعريفية: (البطاقة الشخصية وجواز السفر)، ومن ثم تأتي أسماء الرؤساء باسم العائلة: (كندی - نيكسون - بوش - أوباما - تشرشل - ديغول).

فإذا تابعنا الرسائل العلمية في الجامعات العربية، وتابعنا مؤلفات بعض الكتاب، لاحظنا أن الكثير منها يلتزم النسق الغربي في كتابة الأسماء: أي يبدأ باسم الأب، ثم الاسم العلم، يكتبون: (عصفور - جابر) في (جابر عصفور)، و(إبراهيم - عبد الله) في (عبد الله إبراهيم)، و(العسكري - أبو هلال) في (أبو هلال العسكري)، و(المسدي - عبد السلام) في: (عبد السلام المسدي).

ويبدو أن هؤلاء وأولئك غاب عنهم أنهم يكتبون نسا عربيا، ويقدمونه لقارئ عربي، يجب عليهم أن يحترموا نسقه الثقافي، وذائقته الصياغية، وأن يبدأوا كتابة الأسماء بالعلم، كما هو وارد في المدونات التراثية والمعاجم، إذ كان مؤلف الكتاب يعرف بنفسه محافظا على هذا النسق العربي، من مثل التعريف (بأبن قتيبة) في مقدمة كتابه: (الشعر والشعراء) بأنه: (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة) وهكذا معظم المؤلفين، والمؤسف في هذا الاختراق الثقافي أنه لم تكن هناك ضرورة تسوغه، أو حاجة تلجئ إليه، وإنما هو التقليد الأعمى لكل وافد من الغرب سواء توافق مع الثقافة العربية، أم تنافر معها.

منطق العقل ومنطق اللغة

المنطق العقلي يقوم على المقدمات الصحيحة التي تسلم إلى نتائج صحيحة، وهذا المنطق هو الذى ينظم حياة البشر فى علاقاتهم ببعضهم البعض، وعلاقاتهم بالأشياء، وهذا غير منطق اللغة الذى يقوم على الفهم والإفهام فى البيئة اللغوية الواحدة، فإذا خرج واحد من أفراد هذه البيئة على هذا المنطق حكم عليه بالشذوذ، والفرق بين المنطقيين: أن منطق العقل عام للبشر فى كل مكان وزمان، أما منطق اللغة، فهو خاص ببيئة محددة.

فى هذا السياق نجد بعض الدراسات اللغوية - كما عند العالم اللغوى السويسرى فردينان دى سوسير - تقول إن العلاقة بين (الدال والمدلول) أى بين الكلمة ومعناها، علاقة اعتباطية، فلا علاقة بين كلمة (شجرة) وهذا الكائن النباتى الذى تدل عليه، ولم يكن سوسير أول من قال بهذا رأى، بل سبقه بمئات السنين العالم اللغوى العربى (ابن جنى)، ويبدو أنه كان أكثر توفيقاً فى هذا رأى، إذ قال: إن هذه الاعتباطية تكون عند الوضع الأول، ثم بعد ذلك تتحول هذه الاعتباطية إلى علاقة (عرفية)، فما يردد إنسان هذه الكلمة (شجرة) حتى يرد إلى ذهن السامع على الفور صورة الشجرة.

ولم يفتر اللغويون - ومنهم ابن جنى - أنه أحياناً يتوافق منطق اللغة مع منطق العقل، إذ إن اللغة تضم كما وافرا من المفردات التى توافق صوتها مع معناها، أى أن العلاقة بين (الدال والمدلول) كانت علاقة طبيعية، فهناك كلمات خاصة بالإنسان، مثل: (الهمس - القهقهة - الغمغمة - النحنحة - الولولة - الغطيط)، وهناك كلمات خاصة بالحيوان، مثل: (رغاء الناقة - هدير الجمل - صهيل الفرس - نهييق الحمار - نباح الكلب - زئير الأسد) وهناك كلمات خاصة بالطير والحشرات، مثل: (هديل الحمام - نعيب الغراب - فحيح الحية - نقيق الضفدع - صرير الجراد) وهناك كلمات خاصة بالطبيعة، مثل: (خريير الماء - هزيم الرعد - حفيف الشجر - صرير الباب - قعقعة السلاح)

لكن هذه الكلمات محدودة العدد بالنسبة لكلمات كل لغة، ومن ثم فهى لا تنقض قاعدة الارتباط الاعتباطى بين الكلمة ومعناها، فضلاً عن أن اللغة تضم مجموعة من الكلمات التى تدل على معنى واحد، وهو (الترادف) كما تضم مجموعة من الكلمات، كل واحدة منها

تعبّر عن عدة معانٍ، وهو (المشترك اللفظي) ثم إن الأصوات اللغوية، والمعاني تتطور مع مرور الزمن، ولذا نقول: إن لكل لغة منطقها الخاص بها، وقد يتوافق هذا المنطق مع منطق العقل، وقد يخالفه، والمخالفة هي الغالبة.

□□□

اللغة والكلام

المقصود باللغة، ما تحفظه الذاكرة الجماعية لمجتمع لغوى معين، من مفردات وقواعد اللغة المتعاملين بها، معنى هذا أن الذاكرة الفردية لا تستطيع أن تستوعب اللغة بكل محتوياتها، أما الكلام، فهو الإجراء الفردى التنفيذى للغة، ومع استمرار الكلام تنمو اللغة، ويتسع مداها.

من هذين المنطلقين استمد الإنسان قدرته على التعبير عما فى ذهنه من أفكار، وما فى نفسه من مشاعر وانفعالات، وهذين المنطلقين. يمثلان خطين أساسيين فى كل بناء صياغى، الخط الأول: خط المعجم، والثانى: خط النحو، ولتوضيح ذلك نقول: إن المتكلم عندما يريد التعبير عن فكرة معينة، فإنه فى مرحلة أولى يختار المفردات التى يريد توظيفها فى كلامه، وهذه العملية أسميناها (خط المعجم) وعندما تتم هذه المرحلة، تأتى المرحلة الثانية، وهى الربط بين هذه المفردات بعلاقات نحوية، وهذا هو (خط النحو)

ويمكن أن نجرى ذلك تطبيقياً، عندما نريد التعبير عن (مجيء الطالب صباحاً) فإننا نبدأ باستحضار قائمة الأفعال ونختار منها الفعل (جاء) ثم قائمة الأسماء، ونختار منها الاسم (الطالب) ثم قائمة الظروف، ونختار منها الظرف (صباحاً)، ثم تأتى المرحلة الثانية التى نربط فيها بين هذه المفردات بعلاقات نحوية، فنجعل الطالب فاعلاً للمجيء، ونجعل الصباح زمناً لهذا المجيء، وبهذا تكتمل عملية إنتاج الكلام.

لكن ما قدمناه يمثل الإجراء التنفيذى لإنتاج الكلام النفعى، أو العادى المؤلف، أما إذا كان المقصود إنتاج الكلام الأدبى، أو غير المؤلف، فإن ذلك يقتضى تعديلاً فى خطبى المعجم والنحو، ففى خط المعجم نتجاوز التعبير المؤلف (جاء) لنختار تعبيراً غير مؤلف، مثل: (طار) أو (انطلق)، كما نتجاوز (الطالب) إلى (زهرة الشباب) مثلاً، وهو ما يعنى نقل الصياغة من الحقائق إلى (المجان).

وكذلك الأمر فى خط النحو، إذ يتم التعديل فى الأماكن المحفوظة للوظائف النحوية، ففى الجملة السابقة: (حضر الطالب صباحاً) نقول: (صباحاً حضر الطالب) أو (الطالب صباحاً حضر)، ومع كل تعديل فى عملية الاختيار، أو عملية التعليق النحوى، يتغير

الناتج الدلالي بالضرورة، ففي الجملة الأولى كانت عناية المتكلم بحضور الطالب، وفي الجملة الثانية، كانت عنايته بزمن الحضور (صباحا)، وكذلك الأمر في عملية الاختيار، إذ إن اختيار كلمة (طار) بدلا من (جاء) يشير إلى سرعة الطالب وخفته في المجيء صباحا، وكل خط من الخطين اللذين حددناهما، له خصوصية في الأداء العادي، تغاير خصوصيته في الكلام الأدبي. ذلك أن عملية اختيار الكلمات من المعجم في الكلام العادي، تأتي من جداول متنافرة في معناها، ففي قولنا (حضر الطالب صباحا) جاء اختيار الفعل (حضر) من بين قائمة من الأفعال المتنافرة في معناها، مثل: (أكل - نام - شرب إلخ) وكذلك اختيار كلمة (الطالب) من قائمة متنافرة، مثل: (الجاهل - الفلاح - العالم - إلخ)، ولذا لا يمكن لمتلقى الكلام أن يسأل المتكلم عن سبب اختياره لكلمة (حضر أو الطالب أو صباحا).

أما في الكلام غير المألوف، أو: (الأدبي)، فإن الاختيار يأتي من جداول متوافقة في المعنى، ففي المثال السابق، يأتي اختيار الفعل (حضر) من بين أفعال توافقه، مثل: (جاء - وصل - قدم - إلخ) وكذلك اختيار كلمة (الطالب) من كلمات توافقها في المعنى العام، مثل: (التلميذ - المتعلم - إلخ)، ولذا يمكن أن نوجه السؤال إلى المتكلم عن سبب اختياره لهذه الكلمة أو تلك.

والأمر كذلك في (خط النحو)، ففي المستوى العادي، يحافظ المتكلم على النسق التركيبي المحفوظ في اللغة، ففي المثال الذي معنا، يأتي الفاعل ثم الفعل ثم ظرف الزمان، فإذا انتقل المتكلم إلى المستوى الأدبي، فإنه يحدث تعديلا في هذا النظام التركيبي. فيقول مثلا: (صباحا حضر الطالب) أو (حضر صباحا الطالب)، ومن ثم فإن المتلقى لا يصح له أن يسأل المتكلم في المستوى العادي عن سبب ترتيب كلماته على هذا النحو، بينما يصح له ذلك في المستوى الأدبي، إذ قانون اللغة يقول: إن أي تغيير في ترتيب الكلام، يترتب عليه تغيير في الناتج الدلالي.

ويجب التنبيه إلى أن العمليتين تتحققان عفويا في المستوى العادي، بينما في المستوى الأدبي تتحققان عن وعى وقصد، لكن في هذا وذاك لا يكاد المتكلم يدرك تفصيلا كيفية إجراء العمليتين.

نخلص من هذا إلى قضية نقدية، أراها بالغة الأهمية، إذ إن السائد بين المبدعين وغالبية النقاد، أن الأدبية تتحقق في المعنى بالدرجة الأولى، لكن ما عرضناه من خطي (المعجم

والنحو) يدل على أن الأدبية الحققة لا تكون فى المعنى، وإنما فى كيفية إنتاج هذا المعنى باستخدام أدوات اللغة استخداما يخرجها من الصياغة المألوفة معجميا ونحويا، إلى صياغة غير مألوفة تثير الدهشة، وتدفع إلى السؤال.

□□□

القياس الصحيح والخاطئ

أحب الإشارة إلى مصطلح لغوى اعتمده اللغويون القدامى، وأفادوا منه إفادة بالغة، وأعنى به مصطلح (القياس) الذى يقوم فى أساسه على: (استنباط المجهول من المعلوم)، ويتبع هذا المصطلح، مصطلح (الاشتقاق)، فكان كثير من اللغويين يشتق صيغة من مادة لغوية غير مألوفة، قياسا على صيغة من مادة لغوية مألوفة. معنى هذا أن القياس والاشتقاق كانا استجابة للرغبة فى التوسع اللغوى من ناحية، وحرصا على اطراد الظواهر اللغوية الصحيحة من ناحية أخرى، من هذا القياس الصحيح الذى كثر التعامل به (المصدر الصناعى) مثل: (التقدمية - الإنسانية - الحزبية - الوحشية)

وقد انتهى اللغويون إلى أن هناك عدة أقسام للقياس، ليس من همنا الإفاضة فيها، وإنما الذى يهمنا القسم الذى أجمع اللغويون على رفضه وهو القسم الذى يستخدم الصيغ الشاذة فى القياس والسماع (أى المسموعة عن العرب الخالص). وقد أسوا رفضهم على أن هذا القياس يفسد على الناس لغتهم بحجة التوسع اللغوى، كما اتفقوا على أن من يقوم بالقياس هم المؤهلون من أهل الاختصاص، وهو الأمر الذى لم يحترمه بعض المحدثين، فأسرفوا فى توظيف القياس على أسس خاطئة، إذ رأوا أن فى اللغة يأتى من الفعل الماضى (دحرج - بعش): (تدحرج ويتدحرج) و(تبعثر ويتبعثر) فإذا بهم يهجمون على أفعال مثل: (وضع - وقع - فصل) ويصيغون منها: (تموضع ويتموضع - وتموقع ويتموقع - وتمفصل ويتمفصل).

ودون نظر إلى أننى لم أفهم المعنى المقصود من هذه الصيغ الجديدة، والفرق بين معنى هذه الصيغ الجديدة، والمعنى الأصلي لأفعالها، فإن الخطورة أنها تمثل (القياس الخاطئ) الذى أجمع اللغويون على رفضه، لأن الصيغة المقيس عليها: (تدحرج وتبعثر) صيغ رباعية، وزنها فى المضارع: (يتفعلل)، أما الصيغ التى ردها بعض المحدثين، فهى من أفعال ثلاثية، فلا يصح فيها قولهم: يتموقع ويتموضع، فهذا نوع من التعامل الذى لا يتوافق مع القياس الصحيح، والذى لا يتوافق مع الذوق الصياغى العربى، ومن ثم فإنى أسميه (تعاليم الجهل)

الاقتراس اللغوى

الاقتراس اللغوى ظاهرة لازمت اللغة منذ ظهورها حتى اليوم، وإلى ما شاء الله، ونقصد بهذا المصطلح (الاقتراس) أن تأخذ لغة من لغة أخرى إحدى مفرداتها، وتضمها إلى معجمها، ويقوم بهذا الاقتراس بعض الأفراد أحيانا، وبعض الجماعات أحيانا، وبعض المؤسسات أحيانا ثالثة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نمثل لهذه الظواهر على هذا النحو الثلاثى.

والذى يجب التنبيه إليه أن اللغة لا تقوم بهذا الاقتراس إلا عند إحساسها بالحاجة إلى مفردات للتعبير عن مستجدات الحضارة والثقافة، وليس عندها المفردات التى يمكن أن تؤدى هذه المهمة.

ولا تضم اللغة المفردة الجديدة إلا بعد تطويعها لقواعدها، ومنطقها فى النطق أو الكتابة، أى أنها لا تترك المفردة على حالتها التى كانت عليها فى لغتها الأصلية إلا إذا كانت أعلاما على شحوص أو أشياء أو مصطلحات علمية.

واللغة العربية ليست بدعا بين اللغات فقد اقتضت كثيرا من المفردات الأجنبية، حدث هذا قبل الإسلام وبعده، وقد رأى كثير من اللغويين وأهل الفقه من أمثال ابن عباس وعكرمة ومجاهد أن القرآن الكريم قد تضمن كثيرا من الكلمات الأعجمية مثل: (سجيل - مشكاة - أباريق - استبرق - اليم - الطور) وذكر السيوطى فى كتابه (الإتقان فى علوم القرآن) أن هذه الكلمات تزيد على المائة، لكن قبل أن يستخدمها القرآن، كانت قد دخلت اللسان العربى، فعرّبها، أى صارت عربية، ونزل القرآن وقد اختلطت هذه الكلمات بالعربية حتى صارت منها.

ولا شك أن كل ذلك كان وراء قرار مجمع اللغة العربية بإجازة استعمال بعض الكلمات الأجنبية عند الضرورة، وذلك لحاجتنا إلى كثير من المفردات التى تعبر عن مستحدثات الحضارة، ويلاحظ هنا أمرا مهما، وهو ربط المجمع هذا الاستخدام بالضرورة، حتى لا تطغى المفردات الأجنبية على العربية.

لكن المؤسف أن الواقع العام يقول بغير ذلك، فقد شاعت الكلمات الأجنبية دون حاجة إليها، أو ضرورة تحتمها، وكان شيووعها نوعا من المظهر الاجتماعى الخادع،

إذ ظن أصحاب هذا الاستخدام، أنه يكسبهم نوعا من المكانة المميزة، وهناك من يكثر من هذه الكلمات، ظنا أنها تعطيه انتماء إلى نسق الحداثة، وقد قرأت ديوانا شعريا لا تزيد صفحاته على الثمانين، ويضم أكثر من مائة مفردة أجنبية، فهل يمكن أن نسمى مثل هذه شعرا عربيا؟

وهل ما يصنعه (التليفيون) من استخدام الكلمات الأجنبية يدل على تطوره وتحضره؟

□□□

العدوان على اللغة

فى هذا الزمن يسرع الجميع إلى العدوان على اللغة عن عمد حيناً، وعن غير عمد حيناً آخر، وإن كان العمد هو الغالب، وخطورة هذا العدوان أن الذى يتبناه بالدرجة الأولى: أجهزة الإعلام المختلفة، من مسموعة ومرئية ومقروءة. وهذه الأجهزة تأثيرها خطير فى العامة والخاصة، إذ يرددون ما يسمعون أو يقرءون دون تنبه، ومن ثم يتحول الخطأ إلى استعمال شائع.

وفى العدوان المتعمد، نلاحظ أن أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية تسعى إلى (التحديث) وهو أمر مطلوب، لكن التحديث الذى يقصدونه مجرد رطانة وتغريب وعدوان على اللغة دون مبرر يضطرهم إلى كل ذلك.

لقد كنت أتابع بعض قنوات الإذاعة، وإذا بصاحبة البرنامج تعلن بكل فرح وفخر عنوان برنامجها، فمرة هو برنامج (شوينج) ومرة (راندفو) وكأن (تسوق) و(موعد) أثقل فى النطق وأزعج للأذن من كلمتيها اللتين تتيه بهما، وتتمايل عجبا بهما.

أما الإذاعة المرئية، فالأمر أكثر خطورة، فقد سمعنا عن عملية تطوير لبعض القنوات، فلما تم هذا التطوير، لم نجد فيه إلا عدواناً على اللغة، وكأن هذا العدوان كان الهدف الأول للتطوير المزعوم، إذ كان بداية التطوير، رفع الأرقام العربية من كل قناة، ووضع الأرقام الأجنبية، ثم جاء التطوير الثانى برفع عنوان بعض القنوات التى كانت بكلمات عربية صحيحة، ليحل محلها كلمات أجنبية (لايف) (لايت) وكأن هذه الكلمات هى المادة الجاذبة للجماهير.

وإذا كان هذا بعض العدوان المتعمد، فإن غير المتعمد يكاد يكون الجهل هو سببه الأول، من ذلك أن الجميع كانوا يستخدمون الفعل (وجد) ومشتقاته فى سياقه الصحيح، ثم فجأة ظن البعض أن من حقه أن يستخدم اللغة كما يشاء، وأخذ يستخدم هذا الفعل ومشتقاته استخداماً غير صحيح، وسوف نعرض فى إيجاز لاستخدام هذه المادة كما جاءت فى المعاجم، وكما كان شائعاً

(وجد) الشيء: أصابه وأدركه (ووجد) المال: استغنى به

أما الذى شاع خطأ فهو استخدام (التواجد) و(المتواجد) بمعنى الفعل (وجد) وليس هذا معنيهما، إذ إن (التواجد): إظهار حالة الوجد، أى: المحبة أو الفرح أو الحزن، وكلها انفعالات قلبية، و(المتواجد) من يدعى الوجد من حب أو كره أو حزن، يقول أبو العلاء المعرى:

تواجد القوم من نك بزعمهم والله يشهد ما زادوا كما نقصوا

□□□

اللغة تجدد نفسها

أفتتح هذه المقالات التى تتعلق باللغة بحديث شاع عند بعض المثقفين، وهو أن اللغة العربية لغة متجمدة، لم تتطور، ولم تستطع أن تستوعب مفردات الحضارة التكنولوجية، ويتفرع عن هذه التهمة تهمة أخرى تقول: إن اللغة العربية من بين اللغات تختلف فيها لغة الكتابة عن اللغة المنطوقة، وأتوقف عند التهمة الأولى للغة، لأوجه لأصحابها سؤالاً: هل الأسلوب الذى نقرؤه فى الصحف والمجلات يشبه أسلوب الجاحظ، أو الزمخشري؟ أظن لو أن الجاحظ بعث اليوم وقرأ جريدة من الجرائد العربية، ما استطاع أن يفهم منها شيئاً، هل يمكن أن يفهم جملة مثل جملة: (البنك الدولى يقدم معونات لدول العالم الثالث اقتصادية وتكنولوجية)؟ وهل يمكن أن يفهم جملة تقول: (مجلس الأمن يقرر عقوبات على دولة معينة، برغم الفيتو الروسى).

ويتقدم أصحاب هذه التهمة بدعوة صريحة لتطوير اللغة العربية، وهى دعوة شاذة، فاللغات لا تُطور بالقوانين، وإنما (تتطور) تلقاء نفسها تبعاً للتطور الحضارى والثقافى، ومهمة المؤسسات اللغوية أن ترصد هذا التطور وتقننه، لكن يجب الاعتراف أن هناك لغة قد تزيح لغة أخرى لتحل محلها، وهو ما حدث فى بعض الدول الإفريقية لصالح اللغة الفرنسية والإنجليزية.

وهنا أستحضر مقولة تراثية لأحد علماء اللغة القدامى (أبو عمرو بن العلاء ت ١٥٤هـ) يقول فيها: «اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا «إذا كان هذا اللغوى قد لاحظ تطور اللغة بعد مائة وخسين عاماً - تقريباً - من نزول القرآن، فما بالنا ماذا يقول لو تابع لغتنا اليوم؟

ومقولة تطوير اللغة، شبيهة بمقولة أخرى تنادى بتطوير (النحو العربى)، وأنبه إلى فارق مهم بين (تطوير النحو) و(تيسير النحو)، فالتيسير هو ما يقوم به علماء اللغة قديماً وحديثاً، لكن المهم أن نتنبه إلى النحو يميل تلقائياً إلى عملية التيسير، ومن يتابع دروس النحو، سوف يلاحظ أن هناك أبواباً للنحو لم تعد تذكر إلا بوصفها واقعة تاريخية، فليس بيننا من يوظف باب (التنازع فى العمل) أو (باب الاشتغال) أو (باب الترخيم) إلى آخر هذه الأبواب النحوية التى احتجبت تلقائياً تبعاً للتطور الذى لاحق اللغة حضارياً.

أما القول بأن اللغة العربية من بين اللغات تعيش ثنائية (اللغة المنطوقة والمكتوبة) فهو قول لا يستحق أن نرد عليه، إذ إن هذه الثنائية حاضرة في كل اللغات الحية والميتة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم الشواهد على ذلك من اللغات التي يقولون عنها: إنها لغات عالية.

□□□

مفردات قديمة فى معان حديثة

مع طوفان الحداثة استخدمت المفردات القديمة فى التعبير عن المعانى المحدثه، كما استحدثت مفردات جديدة لتؤدى هذه الوظيفة عندما لا نجد فى اللغة ما يؤدى المعنى المقصود، وهذه سنة اللغة فى مسيرتها الطويلة.

وما أحب أن أوضحه أن اللغة من طبيعتها أن تتطور لتواكب التطور الحضارى، ونظرة سريعة إلى بعض المفردات القديمة التى كانت تؤدى معنى يناسب زمنها، وكيف أصبحت تؤدى معنى آخر يناسب زمننا، تؤكد ما قلناه عن أن اللغة تتطور، ولا تطور كما ينادى بعض الأديباء، ويمكن أن نلاحظ ذلك فى بعض المفردات، مثل: (السيارة) التى كانت تؤدى معنى: (القافلة التى تسير) و: (القطار) الذى كان يؤدى معنى: (قافلة الجمال التى يتبع بعضها بعضا) وكيف أصبح لهما دلالة مغايرة، وإن استمدت المعنى الجديد من معناها القديم.

لكن الذى نقصد الحديث عنه اليوم ما يقوم به بعض أديباء الحداثة من استحداث مفردات جديدة للتعبير عن حداثتهم، والمؤسف أنهم يعتمدون استخدام صيغ خاطئة، تأكيدا لهذا الادعاء، وهذا الأمر الذى نتحفظ عليه إذا كان فى اللغة ما يؤدى المعنى المقصود، مع سلامة الصيغة.

والملاحظ أنه من أكثر الصيغ التى شاعت - وهى خاطئة - صيغة (النسب) التى تتمثل فى إضافة (ياء مشددة) إلى الكلمة المنسوبة، فنقول فى: (دمشق) دمشقى، وفى (مصر) مصرى، واللغة العربية لا تنسب إلى الكلمة إذا جاءت على صيغة الجمع، إذ تردها إلى المفرد أولا، ثم تنسب إليها ثانيا، فنقول فى النسب إلى (جنود) جندى، إلى (بلاد) بلدى، وهكذا، لكن هناك كلمات جاءت على صيغة الجمع أو التثنية وأصبحت أعلاما، وهذه ينسب إليها على صيغة الجمع، فنقول فى (الجزائر) جزائرى، وفى (الإمارات) إماراتى، وفى (البحرين) بحرانى.

هنا يتدخل بعض الحداثيين، مخترقين هذه القاعدة، دون ضرورة تحتمها، فينسبون إلى الجمع مباشرة، فيقولون (غرائبى وعجائبى ومؤسساتى ومعلوماتى والدولى - بضم الدال

والواو) فهل: الغريب والغريبى والعجيب والعجيبى والمعلومة والمعلومى والدولى - بفتح
الذال وتسكين الواو ثقيلة عليهم، أم أن انتهاك اللغة أصبح هدفا فى ذاته؟ ولا بد هنا أن
نستعيد ما قاله ابن مالك فى ألفيته عن النسب، حيث يقول:

والواحد اذكر ناسبا للجمع إن لم يشابه واحدا بالوضع

□□□

اغتراب اللغة

يقول أبو حيان التوحيدى «أغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه» وهذا القول ينطبق على اللغة العربية فى هذا الزمن، لقد أعطى الله للأمة العربية لغة من أدق اللغات وأغناها، وبهذه الدقة وهذا الغنى عاشت مئات السنين مصاحبة التطورات الحضارية والثقافية لهذه الأمة، ونقلت حضارتها إلى العالم، ونقلت حضارة العالم إليهما، والتاريخ شاهد على كل ذلك.

لكن المؤسف أن العرب لم يحفظوا للغتهم حقها فى الاحترام والحماية، بل إنهم سعوا لاستبعادها من عالمهم الحاضر حياتيا وثقافيا وعلميا، ولم يتنبهوا إلى أن تخليهم عن لغتهم سوف يفقدهم هويتهم، ثم يفقدهم عنصر التواصل الحياتى والحضارى والثقافى فيما بينهم، وفيما بينهم والعالم، ذلك أن التواصل فى حاجة إلى لغة منضبطة الأصول والفروع، دقيقة التعبير والإفصاح.

لا شك أن هناك عوامل كثيرة ساعدت على اغتراب اللغة العربية فى موطنها، وربما كان أخطر هذه العوامل: أن المجتمع العربى سمح للغات الأجنبية أن تنافس العربية فى مجالات الحياة المختلفة، وفى مقدمة هذه المجالات (التعليم) حيث سمح للغة الأجنبية أن تزيج العربية عن مكانها ومكانتها بوصفها (اللغة الأم)، وتنقلها إلى أن تكون لغة ثانية، أو الثالثة فى بعض الأحيان، وهذه الخطوة الإجرائية تبدأ مع أولى المراحل التعليمية: (الروضة - الحضنة).

إن الطفل ينشأ فى بيئة لغوية، ويدرك عن طريق السماع أن هناك مجموعة من الأصوات التى تتردد على أذنه بوصفها (كلمات) وكل كلمة تعبر عن معنى محدد، ومن هذا السماع يبدأ فى استعمال هذه الكلمات لتحقيق أغراضه ورغباته والتواصل مع من حوله، وغالبا ما يكون هذا الاستعمال فى بدايته تقليدا للكبار فى النطق، وفى هذه المرحلة الخطيرة بالنسبة للغة، يأتى التداخل اللغوى الذى يفسد على الطفل أمر لغته.

لقد أجمع خبراء التربية وعلماء اللغة على أن الطفل يجب أن يتهيأ لتعلم لغته الأم دون أن تنافسها لغة أخرى، فتنفرد لغته الأم به حتى سن الثامنة تقريبا، وعندها يمكن

أن يبدأ في التعرف إلى لغة أخرى، لكن المدرسة العربية تخالف كل الأصول التربوية، ظنا أنها بهذا تعد الطفل لاستقبال مرحلة (العولة)، وكأن العولة تلغي الهوية والمواطنة، وتبلغ الخطورة أقصاها عندما يدرس الطفل مادتي (الرياضيات والعلوم) باللغة الأجنبية، ذلك أن هاتين المادتين، مادتا تفكير ذهنى، ومن ثم يتعود الطفل أن يفكر بغير لغته الأم، وهو الأمر الذى يمكن أن يهز انتماءه للغة التى تعلمها وتعلم بها.

إن هذا الجيل تربى على غير لغته الأم، وشب منتميا إلى ثقافة اللغة الأجنبية، وهو ما جعل العربية غريبة عليه، فهو لا يستعملها إلا مضطرا، وغير ضابط لها، واللحن أصبح سليقته فيها، سواء كان خطأه فيها بعمد أم بغير عمد، لأن ذلك لا يعنيه، ومن ثم شاعت الكلمات الخاطئة على الألسن. ويدهشنى أن أسمع جميع المتكلمين بالعربية يرددون كلمة (التواجد) بمعنى (الوجود)، يقولون: (فلان متواجد فى الملعب) أو (فى البيت)، بمعنى أنه (موجود فى الملعب أو البيت)، وغاب عن المتكلمين أن (التواجد) غير (الوجود)، (التواجد): إظهار حالة الوجد: أى المحبة أو الفرح أو الحزن، وهى مجموعة الانفعالات القلبية التى لا صلة لها بمعنى (وجدت الشيء): أى: أدركته وأصبته، ولا صلة لها بمعنى: (فلان موجود فى البيت): أى حاضر وكائن فيه، كل ذلك راجع - بالضرورة - إلى العملية الأولى فى تعلم اللغة العربية ومنافسة اللغات الأجنبية لها تنافسا غير عادل.

□□□

موسيقية اللغة

هناك إجماع بين علماء اللغة على أن العربية لغة موسيقية، وهذه الموسيقية لازمتها في النشأة وفي كل مراحل التطور، وأرجع الباحثون هذه الموسيقية إلى أن العرب كانوا أميين، وقليل منهم من كان يعرف القراءة والكتابة، معنى هذا أن العربي اعتمد حاسة السمع في استقبال الكلام، ومن السمع يذهب الكلام إلى الذهن لإدراك المعنى، فالأذن العربية اكتسبت قدرا وافرا من الإحساس بنغمة الكلمة، وتمييز الأصوات، وأثر ذلك في إنتاج المعنى.

وإذا كان ما ذكرناه يرجع إلى المتكلم، فإنه بالقدر نفسه يرجع إلى مستقبل الكلام، أى أن طرفي الاتصال يعتمد كل منهما الأذن في الفهم والإفهام، كما يعتمد اللسان في إنتاج هذا الكلام على النحو الذى تستريح له الأذن، وتجنب الكلمات التى تفتقد الانسجام الصوتي، والتى تتنافر فيها الحروف تنافرا صوتيا كبيرا أو قليلا.

والعمق التاريخي للعربية أكسب الأذن العربية خبرة موسيقية صوتية تتيح لها تقبل الكلمات بمواصفات خاصة فى التناغم الصوتي، وبالضرورة تنفر من الكلمات التى تتنافى مع هذه الخاصية، ولعل ذلك يبرر قلة الكلمات المتنافرة صوتيا فى العربية، وما ورد منها محدود، لأن اللغة كانت تتخلص منها تبعا للذائقة الصوتية عند المتكلم والمستمع.

وهذا الوعي الثقافى الذى صاحب الغربية، وازاه وعى جمالى لها، إذ استوعب البلاغيون القدامى ميل اللغة إلى التناغم الصوتي، وقدموا مصطلحا يحتضنه، هو مصطلح (الفصاحة)، ومن أهم شروطه: (السهولة) فى المفردات والتراكيب، والمقصود بالسهولة: (البعد عن تنافر الحروف)، وأرجعوا التنافر إلى أسباب كثيرة، بعضها كفى يرجع إلى تنافر مخارج الحروف، وبعضها كفى يرجع إلى عدد هذه الحروف، فمن الكلمات المتنافرة لتنافر المخارج، كلمة (الحَقْلَد) بمعنى (البخيل)، ومن المتنافرة لطول الكلمة. كلمة (مستشزرات) وصفا للشعر المجدول.

إن ما ذكرناه يؤكد علاقة اللغة العربية الحميمة بـ (اللسان والأذن) معا فى بناء كلماتها وتراكيبها، وكان لذلك صداه الجمالى عند البلاغيين فى العناية بالأبنية الصياغية التى

يتوفر فيها الصوتية الموسيقية، مثل بنية: (السجع) التي تتحقق موسيقيتها باتفاق أواخر الجمل في الحرف، ومثل بنية: (الجناس) التي تتشابه فيها المفردات صوتيا، لكنها تختلف دلاليا، مثل قوله تعالى [الروم ٥٥]: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِرُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِئُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾، فالساعة الأولى: (القيامة) والثانية: (الزمن الأرضي)، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نستعرض الأبنية الصوتية الجمالية فى البلاغة العربية، مثل: الازدواج والترصيع والترديد والتكرار إلى آخر هذه الأبنية الصوتية.

ومن الواضح أن إيقاعية اللغة العربية كانت مصاحبة لها منذ بكورتها، وظهر ذلك فيما سمي بعد ذلك بـ (علم الصرف) ومن أهم مباحثه، مبحث (الاشتقاق) الذى يتمثل فى استخراج كلمة من كلمة أخرى متداخلة معها فى المعنى، ومتوافقة معها فى الحروف الأصلية، لكن بينهما مغايرة فى بعض الحروف الزائدة، ذلك أن المغايرة فى بعض الحروف، هو الذى ينتج المغايرة بين الكلمة الأصلية، والكلمة المشتقة، وهو ما يحفظ للكلمة إيقاعيتها الصوتية، مثل: المصدر (لُعِب) إذ يشتق منه: (لَعِب - يلعب - العِب - لاعب - ملعوب - لعَاب - لَعِيب - لُعُوب - متلاعب - ملعِب).

أما أكثر تجليات إيقاعية اللغة، ففى فن العربية الأول: (الشعر)، إذ تقوم إيقاعيته الموسيقية على الحس الصوتى المتناغم الذى كشف عنه (الخليل بن أحمد) فى (علم العروض)، وقد وصلت العناية بالإيقاع العروضى إلى درجة حرص الشعراء عليه أكثر من حرصهم على القاعدة النحوية، وبسبب هذا الحرص ظهر مصطلح تراثى يقنن هذا الخروج النحوى وهو مصطلح: (الضرورات الشعرية)، وتراثنا الشعرى ملىء بهذه (الضرورات) التى لم يسلم منها معظم الشعراء، وهو ما برره (الخليل بن أحمد) فى قوله: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم...»

إن هذا الذى عرضناه بعض ما يتوفر فى اللغة من إيقاع صوتى يحكم علاقتها بالأذن واللسان.



السيرة الذاتية للكلمات

(السيرة الذاتية) تعنى فى ابسط معانيها كتابة الشخص لمسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة، وتتحول إلى (سيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شخص آخر، وهو ما يمكن أن ينتقل من البشر إلى (عالم اللغة)، فاللغة تضم كما هائلا من الكلمات المفردة، وقد اهتمت المعاجم برصدها، وتتبع دلالته فى ثباتها أو تطورها، والمؤسف أن الثقافة العربية تفتقد ما سُمى: (المعجم التاريخي) الذى يتابع سيرة الدلالة والمراحل الزمنية التى مرت بها، وإن أشارت المعاجم إلى بعض هذا البعد التاريخي على نحو غير مباشر، فعندما يقدم المعجم معنى كلمة ما مستشهدا على ذلك بشاهد من الشعر الجاهلي، يكون قد أشار ضمنا إلى سياقها الزمني على نحو غير مباشر، وعندما يقدم الشاهد من القرآن الكريم أو الحديث النبوي، فإنه يربط المعنى بمرحلة تاريخية هي (صدر الإسلام)، وعندما يكون الشاهد من شعر عمر بن أبي ربيعة - مثلا - يرتبط ذلك بالزمن الأموي، وتكاد المعاجم تتوقف بهذه المتابعة عند ما سُمى: (مرحلة الاحتجاج) وهى التى تستغرق الزمن الجاهلي إلى مائة وخمسين عاما بعد نزول الإسلام.

ويجب التنبيه إلى أن سيرة الكلمة ليست سيرة حياتية كالبشر، وإنما هى (سيرة ثقافية)، ذلك أن المعجم لم يقدم فى تعريف (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار) ثم يتوقف المعجم ليترك الكلمة تأخذ مسارها الثقافي الذى ارتبط ببداية الخلق فى العالم العلوى، فقد ذكر (سفر التكوين - الإصحاح الثانى) أن بالجنة شجرتين، إحداهما (شجرة الحياة) من أكل منها يحيا أبدا، والأخرى (شجرة معرفة الخير والشر)، وهى الشجرة المحرمة التى أكل منها آدم وحواء فهبطا من الجنة إلى الأرض.

وفى الثقافة الإسلامية شجرتان - أيضا - إحداهما (الشجرة المحرمة التى نهى الله آدم وحواء عن الأكل منها): ﴿فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَ بَدَتَا لَهُمَا سَوَاءٌ مِّمَّا﴾ (الأعراف ٢٢)، والأخرى: (شجرة الزقوم) وهى (الشجرة الملعونة) فى جهنم، وفى هذا العالم العلوى تأتى شجرة ثالثة، هى (سدرة المنتهى)، ويقول المفسرون إنها شجرة (نبق) على يمين العرش، وقد شهدها الرسول (ﷺ) فى الإسراء والمعراج.

ثم تدخل مفردة (الشجرة) عالم الأسطورة والخرافة، ففيها (شجرة غيلان) التي قدسها الجاهليون، وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، و(شجرة ذات أنواط) وكان الجاهليون يعلقون عليها أسلحتهم، ويذبحون عندها الذبائح تقربا إليها.

وترتبط مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع موسى (ﷺ)، كانت (الشجرة المباركة) في سيناء، ومع يونس (ﷺ)، كانت (شجرة اليقطين) التي أظلمته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع عيسى (ﷺ) كانت (شجرة التين) التي دعا عليها بأن تجف، فجفت في الحال: (إنجيل متى ٢١)، ثم ارتبطت (الشجرة) بالسيدة مريم العذراء في النخلة التي أسقطت عليها رطباً جنياً، ولها في شمال القاهرة شجرة تسمى (شجرة مريم)، ويقال إنها الشجرة التي استراحت العائلة المقدسة تحتها في رحلتها إلى مصر، ومع محمد (ﷺ) كانت (شجرة الرضوان) وهي شجرة سُمرة بالحديبية بايع تحتها المؤمنون الرسول، وكان عددهم ألفاً وأربعمائة من الصحابة، وقد قطعها عمر بن الخطاب عندما خاف فتنة الناس بها.

ودخلت (الشجرة) دائرة التصوف، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل) جامع الحق والدقائق، وربما كانت هي شجرة: ﴿لَا شَرْقِيَّةَ وَلَا غَرْبِيَّةَ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾ [النور ٣٥]، وأضاف الخطاب الصوفى للشجرة معنى (الخنوثة) لأنها رمز لاتحاد الذكر والأنثى، لأنها تجدد نفسها بنفسها، تخصب ذاتها.

وفي الزمن المملوكي، أصبحت (الشجرة) علماً على إحدى ملكات مصر (شجر الدر) التي يحرفها العامة إلى (شجرة الدر)، وفي لبنان يوم يسمونه (يوم الشجرة) يتم فيه الاحتفال بزرع الأشجار، و(شجرة عيد الميلاد) ظاهرة ثقافية ودينية في العالم كله. واللافت أن (الشجرة) دخلت منطقة الأحلام والرؤى عند ابن سيرين ويونج وفرويد، ثم أصبحت رمزا عائلياً في مقولة (شجرة الأسرة) التي تبدأ من الجد الأعلى وصولاً إلى آخر الأبناء والأحفاد، وما زالت الشجرة في مسيرتها الثقافية.

□□□

الأنا والآخر

هذه الثنائية سكنت الوعي البشرى منذ التكوين الأول فى مفارقة (الخالق والمخلوق)، أو (الأعلى والأدنى) أو (السماء والأرض). ومع بداية التكوين السماوى ظهرت أولى الثنائيات البشرية فى (الذكر والأنثى) (آدم وحواء)، ثم هبطت الثنائية إلى العالم الأرضى لتشكل الوجود داخليا فى مثل (الحب والكره) وخارجيا فى مثل: (البياض والسواد). وفى عالم الأرض كانت بداية الحضور الإنسانى الفاعل فى (اللغة) التى اعتمدت ثنائية (الأنا والآخر) فى تكوينها المركزى (الحرف - الكلمة - الجملة)، ويمكن هنا أن نستحضر من هذا التكوين المركزى (الضمير) الظاهر والمستتر، والمذكر والمؤنث، والمفرد والجمع، ويكاد يكون الضمير صانع هذا العنوان الذى تصدر المقال فى (أنا - أنت)، ثم (أنا - أنت)، قد ينعكس البناء فى مثل: (أنت - أنا) و(أنت - أنا). وهكذا الأمر مع ضمير المتكلم، وضمير المخاطب وضمير الغائب.

ثم تنبسط الثنائية لغويا فى أبنية محددة مثل (الطباقي) (كبير - صغير) و(المقابلة) (رجل كبير، امرأة صغيرة)، ومثل (التخالف)، والفرق بينه وبين الطباقي والمقابلة، أنهما يعتمدان التضاد، بينما التخالف يعتمد المغايرة، مثل (جميل - مشوه) والأصل: (جميل - قبيح)، ثم تقدم اللغة ثنائية أخرى فى (التناقض) مثل: (عادل - غير عادل)، وتستوعب هذه الثنائيات المسلك الحياتى للإنسان خارجيا: (زوج - زوجة) وداخليا: (سعيد - حزين) ثم يجتمع الطرفان فى مثل: (زوج حزين - زوجة سعيدة)، وقد يزداد الطرفان تداخلا فيما سمي (الأنا والأنا الأعلى) على معنى أن تكون الذات الحاضرة هي (الأنا) وضميرها هو (الآخر).

ثم تتدخل ثنائية (الأنا والآخر) داخل العائلة بعد الإنجاب، حيث يأخذ الطفل مكان (الأنا) بينما يأخذ الأبوان مكان (الآخر)، ومع تعدد الأبناء تستعيد ثنائية (الذكورة والأنوثة) طبيعتها بوصفها ثنائية (الأنا) و(الآخر)، حيث يتبادل الطرفان موقعهما تبعا للواقع الثقافى المسيطر، ثم تتسع الثنائية لتسود فى المجتمع الكبير (الذكورى والنسوى)،

ومع هذه الثنائية تحضر ثنائيات أخرى قابلة للتغيير مثل ثنائية (الحب والكره) و(البعد والقرب) و(الصداقة والعداوة). إذ قد يصبح الحبيب مكروهاً، والبعيد قريباً والصديق عدواً. ومن الواضح أن التطور الإنساني اجتماعياً وثقافياً أكسب ثنائية (الأنا والآخر) طابعاً ثقافياً وسياسياً وعنصرياً، إذ ما يسمى العالم (الأول) والعالم (الثالث)، هو إشارة مباشرة إلى التقدم والتخلف، ومعها ظهرت الثنائية فى سياق جديد يجمع بين (المستعمر والمستعمَر)، والدول الغنية التى احتلت مكان (الأنا) لتحتل الدول الفقيرة مكان (الآخر)، وهو ما شكل المجتمع الدولى بكل مؤسساته بما يتوافق مع هذه الثنائية العنصرية. ففى (مجلس الأمن) - مثلاً - الدول دائمة العضوية، والدول التى تتبادل العضوية دولة بعد أخرى.

ومع العولمة دخلت الثنائية طوراً جديداً باستحداث (الإنترنت) الذى يكاد يلغى ثنائية (الأنا والآخر) عندما ألغى الحواجز اللغوية والسياسية والجغرافية والثقافية، وهو ما أظهر هذه الثنائية فى إطار من (المفارقة العجيبة). إذ بقدر ما ساعد الإنترنت على التوحد الثقافى، بقدر ما أنشأ ظاهرة (الصدام الثقافى) أو (صدام الحضارات).

ويبدو أن كل ذلك قد تسرب تأثيره إلى الإبداع فى أبنيته المختلفة: (الشعر - الرواية - القصة - المسرح) إذ أشعل دراميتها بمجموع المفارقات التى تحتضنها الثنائية، حيث دار الصراع بين المبدع وشخصه، وبينه وبين مجتمعه، وبينه وبين وقائع شعره أو سرده، ثم بينه وبين منتجات العولمة المادية والثقافية، وهو ما تجلى فى النص الإبداعى على نحو مضمَر حيناً، وصريح حيناً آخر، وربما كانت درامية (الذكورة والأنوثة) من أبرز أشكال الدراما التصادمية فى النصية الحداثية وما بعد الحداثية، وهو ما يمكن ملاحظته فى نصوص (غادة السمان) و(نوال السعداوى) و(وليلى العثمان) و(فاطمة يوسف العلى) و(أحلام مستغانمى)، ومع الذكورة والأنوثة تأتى درامية (الشرق والغرب) التى ظهرت جلية فى كثير من التصوص الروائية، مثل (أديب) لطف حسين، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و(الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وغيرها من النصوص السردية والشعرية.

الفصيحة والعامية

(١)

هناك دعوة أخذت فبى الانتشار بين فئة من المثقفين ترى أن العامية هى لغة المصريين، ووصل الأمر ببعض أنصار هذه الدعوة إلى أن يطالبوا بجعل العامية هى اللغة الرسمية، وأن تدرس فى المراحل التعليم المختلفة، أى تصبح العامية لغة التخاطب، ولغة الكتابة على سواء.

والحق أن الحوار حول الفصحى والعامية، أو لغة التخاطب ولغة الكتابة، كان ممتدا فى الأفق الإنسانى، بوصف اللغة قضية اجتماعية، وكان الحوار ينتهى غالبا إلى سؤال جوهرى: هل من الأفضل الصعود بالعامية إلى مستوى الفصيحة، أم النزول بالفصيحة إلى مستوى العامية؟

والإجابة عن هذا السؤال المزدوج تقتضى سؤالا آخر عن المقصود بالعامية، هل المقصود عامية كل قطر من الأقطار المتكلمة بالعربية؟ أم المقصود عامية كل إقليم من أقاليم الوطن الواحد؟ فعامية القاهرة - مثلا - غير عامية أهل الريف، وعامية الصعيد غير عامية الوجه البحرى، بل ربما وصل الأمر إلى ارتباط العامية بالحقى فى المدينة الواحدة، فعامية مصر الجديدة، تغاير عامية شبرا بعض المغايرة.

وهذه المغايرة فى العامية لا ترتبط بالبيئة المكانية فحسب، بل ترتبط - أيضا - بالبيئة الزمانية، ذلك أن العامية سريعة التطور والتغير حتى إننا يمكن أن نجد فروقا هائلة بين عامية القرن التاسع عشر، وعامية القرن العشرين والواحد والعشرين، بل إن عامية مطلع القرن العشرين، تغاير عامية نهاية القرن، هذا كله فضلا عن أن العامية لا تمتلك الضوابط والقواعد التى تجعل منها لغة مكتملة تصلح للحديث والكتابة على صعيد واحد، فأى هذه العاميات نعتمده (لغة مشتركة) تعبر عن ثقافة المجتمع الموروثة والجديدة؟

المؤسف أن بعض دعاة العامية يفترضون خصومة بينها وبين الفصيحة، وفى رأى أنها خصومة متوهمة، فالعامية تؤدى وظيفتها الحياتية، ووظيفتها الاجتماعية فى الواقع العام والخاص دون خصومة مع الفصيحة على نحو من الأنحاء، ففى كل لحظة تتردد على

أسماعنا فنون العامية فى الشعر والغناء والحوار فى الأعمال الفنية، وفى كل يوم تتردد على أسماعنا فنون الفصيحة شعرا ونثرا، والمجتمع يستقبل هذه وتلك بوصفهما أدوات اتصال مشتركة، لكل منهما وظيفتها الحياتية والجمالية، دون إحساس من أى نوع بأن هناك خصومة بينهما.

فى المقال السابق عرضنا لدعوة أصحاب العامية فى أن تكون هى اللغة الرسمية فى التعليم وغير التعليم، وأوضحنا استحالة تحقيق هذه الدعوة، أما الذى أهدف إليه اليوم، هو أن أحدد المخاطر التى يمكن أن تترتب على هذه الدعوة، وبخاصة أن بعض من يتزعمونها هم من أصحاب السطوة الإعلامية والاقتصادية.

وفى يقينى أن من يتبنى هذه الدعوة هم توابع أوفياء للعولمة التى أخذت تتسلل إلى الوعى والذاكرة لتفرغها من كل تراثها الثقافى والحضارى، ولتغرس بدلا منها ركائزها الثقافية والحضارية التى تهدف إلى تحقيق أهدافها الخاصة والعامية.

إن معنى سيطرة العامية، إغلاق الذاكرة العربية بكل محتوياتها الثقافية والحضارية والتاريخية والعقيدية نهائيا، ومعنى ذلك كله إلغاء الهوية، استعدادا للدخول فى الهوية الجديدة، ومع هذا الدخول يتحول ولاء الإنسان إلى ثقافة العولمة حتى لو تعارضت مع هويته الثقافية العربية بكل محتوياتها من الأعراف والتقاليد والأخلاق والعقيدة الدينية.

إن إنهاء مهمة اللغة الفصيحة لحساب العامية، يعنى ظهور جيل جديد لا صلة له بلغة الآباء والأجداد، ومن ثم تنقطع صلته تماما بتراث هذه اللغة، إذ ليست اللغة مجرد كلمات وتراكيب، وإنما هى ذاكرة لتجارب الحياة الممتدة على مر التاريخ، فإذا ضاعت اللغة الفصيحة من الأبناء، فكيف لهم أن يقرأوا ما تركه الآباء، سواء فى ذلك الآباء القدامى الذين شاركوا فى تأسيس الأنساق الثقافية والحضارية، أمثال ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة والجرجاني من الباحثين والنقاد، وأمثال: امرئ القيس وزهير وجريير والفرزدق وأبى تمام والمتنبى من المبدعين، وبالمثل يكون هو الموقف ذاته مع الآباء القريبين، أمثال: الطهطاوى ومحمد عبده والمنفلوطى والرافعى وطه حسين والعقاد والحكيم، من الدارسين والنقاد، وأمثال: البارودى وشوقى وحافظ وإبراهيم ناجى ونجيب محفوظ ويحيى حقى وصلاح عبد الصبور من المبدعين، وهو ما يعنى عزل الأجيال الجديدة عن تاريخها الممتد ثقافيا وحضاريا، بداية من المرحلة الفرعونية، مروراً بالمرحلة المسيحية، وصولاً إلى المرحلة الإسلامية، وكلها مرحل مدونة باللغة الفصيحة. ثم الأخطر من ذلك كله: إحدات قطيعة

كاملة بين الأجيال الجديدة وتراثها الدينى، فكيف يستطيع صاحب العامية أن يقرأ كتبه المقدسة التى كتبت باللغة الفصحى؟ وكيف له أن يتابع أحاديث الرسل والأنبياء؟ وكيف له أن يؤدى فرائضه التى لا تؤدى إلا باللغة الفصيحة؟

فى الوقت الذى نجد فيه أبناء اللغات المختلفة حريصين على لغتهم، وحريصين على أن تكون لها السيادة، نجد هذه الفئة لا تحترم لغتها، ولا تحترم هويتها التى تمتد إلى آلاف السنين، وما أظنها سوف تنجح، فهذه ليست المرة الأولى التى ترتفع فيها مثل هذه الدعوة، ولن تكون الأخيرة.



لغة التوصيل ولغة الإبداع

إن كثيرا من الظواهر السلبية في استخدام اللغة، وكثيرا من الآراء الظالمة للغة، مرجعها الخلط بين مستويين للعربية، مستوى (لغة التوصيل) التي يتبادلها أفراد المجتمع اللغوي في حياتهم اليومية، ومستوى (لغة الإبداع) المعبر عن المشاعر الذاتية لمستعمل اللغة، ومعظم من تجرأوا على اللغة العربية بالهجوم، غاب عنهم الفارق الأساسي بين هذين المستويين، ذلك أن اللغة في المستوى الأول مهمتها (الفهم والإفهام) لتحقيق التواصل بين أفراد البيئة اللغوية الواحدة، ومن ثم يأتي اختيارهم للكلمات عفويا، أما في المستوى الثاني، فإن اللغة تكون مقصودة لذاتها ولجمالياتها، بهدف التأثير الجمالي والفني، ومن ثم يكون اختيار الكلمات، عملية واعية ومقصودة.

ومن أخطر التهم التي وجهت للغة العربية نتيجة لهذا الخلط، أنها (لغة مقدسة) لنزول القرآن بها، ويترتب على هذه المقدمة نتيجة خطيرة، وهي: أن هذه اللغة لا يجوز مناقشتها مناقشة حرة موضوعية، ولا يجوز المساس بقواعدها ونظمها، ولا أدري من أين جاء أصحاب هذه الادعاء بادعائهم، ذلك أن اللغة التي نزل بها القرآن، ونطق بها الحديث النبوي، كانت لغة الكفار ممن عادوا الرسول (ﷺ) وعادوا الإسلام والمسلمين، كما أنها قبل هؤلاء جميعا، كانت لغة أهل الجاهلية الدينية والحياتية والأدبية.

والمثير للغرابة، أن أصحاب هذا الادعاء ذهبوا يجهدون أنفسهم في الإمساك ببعض الظواهر التي تتنافى مع مقولة قداسة اللغة، من مثل القول بأن غالبية المسلمين في العالم لا يتكلمون العربية، وكان هناك من يزعم أن كل المسلمين يجب أن يتكلموا باللغة العربية، وهو قول أشبه بالهذيان، ذلك أن العرب فتحوا الأمصار حاملين معهم لغتهم بلهجاتها المتعددة، وهي تلك اللهجات التي تطورت إلى ما يعرف اليوم (باللغة العامية). وهناك بلاد كثيرة دخلها الإسلام، ولم تدخلها العربية، وظل أهلها على لغتهم الأصلية.

والقول بقداسة اللغة العربية، يترتب عليه نتيجة أخرى فاسدة، وهي أن العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وأنها ثبتت بنحوها وصرفها ومعجمها عند حدود اللغة القرآنية، وكل من درس العربية، يدرك فساد المقدمة والنتيجة، وفسادهما راجع إلى الخلط بين (لغة

التوصيل) و(لغة الإبداع)، والتعامل مع كل مستوى بقوانين المستوى الآخر، ثم إن الفساد يرجع - أيضا - إلى أن أصحاب الادعاء، غاب عنهم أن العربية قدمت ثنائية توافقية بين (الفصحى والفصيحة)، وأن الفصيحة هي السائدة فى لغة الإعلام، ولغة الأدب عموما، شعرا ونثرا.

ويمكن هنا أن نقدم - فى إيجاز - بعض ظواهر الخلط بين لغة التوصيل ولغة الإبداع، إذ ادعى البعض - مثلا - أن اللغة العربية توجب على المتكلم أن يبدأ كلامه (بالجملة الفعلية)، وإذا بدأ المتكلم بالجملة الاسمية، زعموا أن هذا الاستعمال لا تجيزه اللغة، وهو ما يمثل تضيقا على المتكلم.

ولا أدري أيضا من أين جاء هؤلاء المدعون بدعواهم؟، صحيح أن العربية تميل إلى البدء بالجملة الفعلية، وفرق كبير بين الوجوب والجواز، ونصوص العربية قديما وحديثا تنفى هذه المقولة جملة وتفصيلا، وفى مقدمتها (القرآن الكريم) ونصوص الأدب شعرا ونثرا، وقد تصدى (العقاد) - فى (أشئاته اللغوية) لهذه المسألة، وأوضح أن الجملة الاسمية لها احترامها فى اللغة العربية، وليست قليلة الاستعمال، وليس تقديم الفعل على الفاعل عجزا بالنسبة للتركيب الذى يتقدم فيه الفاعل على الفعل، ذلك أن السياق هو الذى يرجح تركيبا على الآخر.

وهذا ما يزكيه الفكر اللغوى التراثى، إذ قال (الزجاجى) - أحد اللغويين القدامى - إن الفعل أثقل من الاسم، لأن الأسماء أكثر تمكنا من الأفعال، ذلك أن الأسماء يستغنى بعضها ببعض عن الأفعال، لكن الفعل لا يستغنى عن الاسم، ولا يوجد إلا به.



مرض اللسان

تحدث الجاحظ قديما عما أسماه: (أمراض اللسان)، ومنها (الحُبْسَة) أى: تعثر المتكلم فى كلامه، ومنها (العُقْلَة)، أى: احتباس الكلام، ومنها (اللُكْنَة) أى: تداخل الحروف العربية مع الحروف الأعجمية (غير العربية).

ومن يقرأ كلام الجاحظ يتساءل: هل ما زالت هذه الأمراض منتشرة فى زمننا هذا؟ أم أن أمراض اللسان المعاصرة مغايرة لتلك التى تحدث عنها الجاحظ؟، ذلك أن الأمراض التى تحدث عنها أمراض عضوية، لكن الملاحظ أن أمراض هذا الزمن أمراض عقلية ونفسية وعضوية معا، فما السبب؟

عندما نستعيد علاقة الطفل باللغة، نلاحظ أنه ينشأ فى بيئة معينة، وعن طريق السماع يدرك أن هناك مجموعات من الأصوات التى تتردد حوله، وأن هذه الأصوات تتحول إلى كلمات، وأن كل كلمة تشير إلى معنى محدد، وهذا الوعي التلقائى يتيح للطفل أن يبدأ فى استعمال هذه الكلمات بهدف تحقيق ما يريد من رغبات واحتياجات، وهو فى استعماله للكلمات يقلد الكبار، ثم فى مرحلة تالية ينتقل من التقليد إلى محاولة ربط الكلمات التى حفظها بمفردات الواقع حوله، فيدرك أن هذه المفردة معناها: (بيت أو أكل أو شرب أو أب أو أم أو أخ) إلى آخر هذه المفردات التى يعايشها.

ثم ينضج وعى الطفل فى مرحلة تالية فيتمكن من التمييز بين الصيغ التى يسمعها، إذ يدرك أن هذه الصيغة: (اسم أو فعل أو مذكر أو مؤنث أو مفرد أو جمع) وقد يصل النضج إلى أن يدرك كيفية أداء الكلمة لمعناها الحقيقى وخروجها عن الحقيقة إلى المجاز، ويصل من كل هذا إلى التفرقة بين الصواب والخطأ.

وكل هذه المراحل التى مر بها الطفل تجعل من ذاكرته صندوقا به كم هائل من الأصوات التى تشكل كلمات لها معنى محدد، والذى يحدد المعنى (المعجم) أحيانا، والسياق أحيانا أخرى، فالفعل (قضى) له معنى فى قولنا: (قضى نحبه) غيره فى قولنا (قضى بسجنه) و(قضى حوائجه) و(قضى دينه).

نخلص من هذا إلى أن اللغة تكاد تكون فطرية في مرحلة الطفولة، ففيها يتمكن الطفل من الربط بين ما ينطقه لسانه وبين تفكيره العقلي، ومن ثم تكون اللغة فطرية مثلها مثل الجوع والأكل والعطش والشرب، وهذه الأمور الفطرية تقابل الأمور (المكتسبة) التي تتحقق بالتلقين والتمرين والتعليم، ومن هذه الأمور المكتسبة: (تعلم اللغات الأجنبية)، فالأمور الفطرية مثل (اللغة الأم) تسكن المتن، والمكتسبة مثل (اللغة الأجنبية) تسكن الهامش، والمقبول المعقول أن تكون الأولوية للمتن على الهامش، وللفطري على المكتسب.

هنا نصل إلى المرض الذي أسماه الجاحظ (اللكنة)، وهو - من وجهة نظري - أخطر أمراض اللسان في زمننا الحاضر، وخطورته في أنه غلب الهامش على المتن، والمكتسب على الفطري، وهناك ظواهر كثيرة تشير إلى ذلك، فكثير من المتكلمين بالعربية لا يتكلمون بها عربية خالصة حسب فطرتهم، وإنما يتكلمون بها ممزوجة بكثير من الحروف والكلمات والجمل الأجنبية (المكتسبة).

والأخطر أن هذه الظاهرة خرجت عن طبيعتها اللغوية لتتحول إلى قيمة اجتماعية واقتصادية وعلمية، فكلما أكثر المتكلم من استخدام اللغة الأجنبية وأوغل في إجادتها، أعطى إشارة إلى بيئته الاجتماعية المميزة، وقدرته الاقتصادية الوفيرة، وربما أشار بذلك إلى مكانته العلمية والوظيفية الرفيعة، وكل ذلك يعنى أن (اللكنة) القديمة اكتسبت بعدا نفسيا وعقليا لم يكونا لها في القديم.

وتزداد الخطورة مع انتشار المرض اللساني، وتزايد مرضاه بحكم (العدوى) دون أن يكون هناك محاولة جادة وأمينة للعلاج، بل يمكن القول إن هذا المرض لقي نوعا من التشجيع بوصفه علامة تحضر، برغم أنه مرض يهدد الانتماء الوطني والقومي.



العيد

يحتفظ المعجم لهذه الكلمة بعدة دلالات متقاربة، فهي مشتقة من: (عاد يعود) كأن الناس يعودون إليه، وقيل مشتقة من: (العادة) لأن الناس اعتادوه، والجمع: (أعياد)، يقول الشاعر القديم ابن هرمة:

إن الغوانسى لا تنفك غانية مهن يعتادنى من حبها عيد

وهناك نوعان من الأعياد: (الأعياد الدينية) و(الأعياد القومية)، للمسلمين عيدان: (عيد الفطر) و(عيد الأضحى)، وللمسيحيين عيدان: (عيد الميلاد) و(عيد القيامة)، والأعياد موجودة في كل الديانات السماوية وغير السماوية، وللعيد دلالاته المركزية، وهي (الوحدة والترابط بين أصحابه).

والملاحظ أن العيدين الإسلاميين مرتبطان بركنين من أركان الإسلام، فعيد الفطر مرتبط بفريضة الصيام، وعيد الأضحى مرتبط بفريضة الحج، وهناك توابع للأعياد الإسلامية، فهناك ميلاد الرسول عليه السلام، ورأس السنة الهجرية، وليلة القدر، وليلة النصف من شعبان، والسابع والعشرين من رجب.

ولكل عيد مظهره الاجتماعي، فعيد الفطر يتميز بإخراج زكاة الفطر، وعيد الأضحى يتميز بتقديم الأضحيات للفقراء، وهذا الأخير بدأت بشائره منذ أيام في سفر الحجج إلى بيت الله الحرام، كما للعيد مظاهر يحرس عليها الجميع صغارا وكبارا، منها تبادل الزيارات والتهانى والهدايا، والملابس الجديدة، والذهاب للمتزهات، وأماكن لعب الأطفال، وربما يكون أهم شيء للصغار هو أخذ (العيدية).

والشعر بوصفه: (ديوان العرب) له عناية خاصة بالأعياد، فكان الشعراء يتبادلون التهاني، ويتوجهون بالتهنئة للسلطة الحاكمة وتوابعها من الرؤساء والقيادات والولاة، والتراث الشعري حفظ لنا إبداعات الشعراء في الأعياد، فإذا جاء العيد والشاعر في حالة من السعادة، أو حالة من الحزن، عبر عن هذه الحالة بما يناسبها شعريا، وهو ما أتاح لمفردة (العيد) أن تتردد في الخطاب الشعري القديم والجديد على سواء، يقول عنترة العيسى عن محبوبته:

مرت وأن العيد بين نواهد مثل الشموس لحاظهن ظباء
ويقول أبونواس عندما اقترن العيد بلحظة من لحظاته السعيدة:

يا فرحة جاءت مع العيد وفى الذى أهوى بموعود

وعندما يرتبط العيد بحالة الحزن والألم، تتغير البنية الصياغية والدلالية لتوافق هذه الحالة الطارئة، ومن أشهر القصائد التى عبرت عن مثل هذه المناسبة، قصيدة المتنبي وهو فى أسوأ حالاته عند هروبه من كافور، يقول فيها:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيديا دونها بيد

وفى العصر الحديث لم يترك الشعراء مناسبة الأعياد دون أن يقدموا إبداعهم الذى يعبر عن ميولهم الخاصة أو العامة، ولأحمد شوقى قصيدة شهيرة قالها فى عيد الفطر، بدأها بقوله:

رمضان ولى فهاتها يا ساقى مشتاقا تسعى إلى مشتاق

وبعض الشعراء جمع فى شعره بين الأعياد المختلفة مثلما فعل ابن الرومى عندما قال:

الفصح والفطر والنيروز يقدمه عيد الفطير ازدهام الورد بالنهل

(عيد الفصح) عيد مسيحي، و(عيد الفطر) عيد إسلامي، و(عيد النيروز) عيد فارسي، ويقال إنه عيد بداية السنة الشمسية، و(عيد الفطير) عيد يهودي، وأحمد شوقى جمع بين عيدي المسلمين والمسيحيين فى قوله:

عيد المسيح وعيد أحمد أقبلا يتباريان وضاعة وجمالا

والملاحظ أن ارتباط الأعياد بالشعر يكاد يغيب اليوم غيابا شبه كامل.



الباب

عندما يعرض المعجم لهذه الكلمة يتجنب تحديد معناها قائلًا: (الباب) معروف، أى أنه ليس فى حاجة على تحديد دلالته، لأنها حاضرة فى ذهن المتكلمين بالعربية، سواء أكانوا من أهل الاختصاص، أم كانوا من عامة المتكلمين، لكن هناك بعض المعاجم أقدمت على تحديد معنى الكلمة قائلة: (الباب): (المدخل) أو (الطاق) الذى يُدخل منه، أى: (مكان الدخول)، فهناك (باب البيت)، وهناك (باب الغرفة) و(باب الخيمة) إلى آخر هذه الأبواب التى تتحدد بالمضاف إليه، وقد يطلق (الباب) على ما يغلق به المدخل من خشب ونحوه. وتأتى الكلمة مفردة: (باب) ومثنى: (بابان) وجمعًا: (أبواب - بيبان - أبوبة)، ومن هذه الصيغة تأتى كلمة يظنها البعض عامية هى: (بواب)، لكنها فصيحة، تطلق على من يلازم الباب، أى أن حرفته (البوابة)، ولأهمية الباب اهتمت المراجع التراثية إلى كيفية إعدادة إعدادا سليما، فقالوا: (إن أحق ما جعلت له أبواب المنازل: المشرق) واستقبال (الصُّبا) وهى ربح تأتى من المشرق، فذلك أصلح للأبدان، لسرعة طلوع الشمس بضوئها على أصحابها.

ولم تنحصر دلالة (الباب) فى (المدخل) الذى يدخل ويخرج منه الناس، وإنما انتقلت الدلالة إلى (الكتاب)، فباب الكتاب: سطره، وباب الكتاب: بداية فصوله، ثم ابتعدت الدلالة عن هذا التحديد المعجمى لتدخل سياقات أخرى فى التعبير القرآنى، إذ ترددت المفردة فى القرآن سبعا وعشرين مرة على صيغة المفرد: (باب) وصيغة الجمع: (أبواب)، وفى هذا التردد تحركت الدلالة من مرجعيتها المادية، لتجمع بين المادى والمعنوى، فتأتى مدخلا (لبيت المقدس) فى قوله تعالى لبنى إسرائيل [البقرة ٥٨]: ﴿وَأَدْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا﴾، كما تأتى للدخول المعنوى فى قوله تعالى [الأنعام ٤٤]: ﴿فَلَمَّا سَوْأَ مَا ذُكِّرُوا بِهِ، فَتَحْنَا عَلَيْهِمُ أَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ﴾، وارتبط الباب بالجنة والنار على السواء، كما كان للسماء أبواب وللنعيم أبواب.

وتنتقل المفردة إلى المعجم الصوفى لتكون وسيلة للخلاص الأرضى وصولا إلى المطلق السماوى، فعند الصوفية: (باب الأبواب): (التوبة) لأنها أول ما يدخل به العبد حضرة

القرب من الرب، وفي المعجم النفسى نلاحظ أن (الباب) عند (فرويد): كل فتحات الجسد، وهو ما حول معظم تفسيرات الباب عنده إلى إشارة جنسية. ولم تظل المفردة حبيسة هذه المفاهيم التى عرضنا لها، إذ انطلقت إلى عوالم أخرى ربما لا يكون لها صلة بالمعانى السابقة، بل ربما تجاوزت منطق المعقول، وارتبطت بالخرافة، إذ تحول الباب إلى كائن خرافى وظيفته: (الحماية المعنوية)، وربما نلاحظ هذه الدلالة فى كثير من الرسوم على الأبواب بهدف حماية من وراء الباب من شرور الشياطين والكائنات الخفية، كما نلاحظه فى صناعة مقابض الأبواب على شكل (رأس قط) أو (أسد) وهما من الحيوانات الطوطمية فى التراث الفرعونى، كما نلاحظه على الأبواب كثيرا من صور (الكف والحدوة والعقرب).

وتصل الخرافة بالباب إلى أن يتحول إلى كائن واع يستجيب لمسامه الخرافى: (سمسم) فى حكاية: (على بابا والأربعين حرامى)، ثم دخلت مفردة الباب الموروث الشعبى فى الحكم والأمثال: (الباب اللى يجيئك منه الريح سده واستريح). وينتقل (الباب) إلى الإبداع الشعرى متمردا على كل مراجعه السابقة، واستقر فى الدلالة المجازية، فللموت باب عند أبى العتاهية فى قوله:

وللموت باب وكل الناس داخله فليت شعرى بعد الباب ما الدار؟
وللجود باب فى قول أبى تمام:

للجود باب فى الأنام ولم تزل يملك مفتاحا لذاك الباب
والإسلام باب الخلاص فى قول أحمد شوقى:

أيها النافرون عودوا إلينا ولجوا الباب إنه الإسلام
ومن ثم يصبح (الباب) أداة للفخر أو المدح أو الذم، فالصاحب بن عباد يفخر بكونه باب العلم فى قوله:

كان النبى مدينة العلم التى حوت الكمال، وكنت أفضل بابه
كما يبيح أداة للمدح فى قول أشجع السلمى يمدح ابن منصور:

على باب ابن منصور علامات من البذل
جماعات وحسب البنا بفضلا كثرة الأهل

العلمانية والعلمانية

تداول المجتمع العربي هذين المصطلحين بكثير من الخلط والاضطراب، نتيجة لسيطرة الذاتية وغياب الموضوعية، فكل متحدث يعرض وجهة نظره الخاصة، ومن ثم يكون تحديد المصطلح وفقا لوجهة نظره، وقد ازداد الخلط في الزمن الأخير بعيدا عن المعقول والمنقول، وهذا ما دعانى إلى تقديم هذا التوضيح الموجز لهذين المصطلحين.

(العلمانية) يفتح العين، نسبة إلى (العالم)، و(العلمانية) بكسر العين، نسبة (للعلم)، وهذا التشابه الصياغى ربما كان أحد أسباب هذا الخلط، بينما الصحيح أن هذا التشابه لاصلة له بالتشابه الدلالى، ذلك أن (العلمانية) بالفتح تعنى: أن العالم هو المرجعية الدلالية للمصطلح، فهو البداية والنهاية، وهو ما يقود تلقائيا إلى غياب فكرة (الخلق الإلهى)، فالعلمانية تسمى إلى: (دنيا بلا دين). و(عقل بلا دين)، فلا سلطة للدين على الكائن الحى بحال من الأحوال.

وحجة أصحاب هذا التفسير التى قدموها لتوثيق علمانيتهم: أن الإنسان كائن متغير بطبعه داخليا وخارجيا، ويلاحق هذا التغير حضارته وثقافته وتفكيره وعواطفه، وهو ما يتنافى مع الدين بكل ثباته وجموده، ومحاولة قهر الإنسان لسلطة الدين، تقوده إلى الدمار والقضاء.

وهذا الفكر الدنيوى ليس جديدا على الثقافة العربية، فقد ظهرت قديما جماعة (الدهريين) نسبة إلى (الدهر)، وفكر هذه الجماعة قائم على أساس أن العالم أوجد نفسه بنفسه، وأنه دائم لم يزل ولن يزول، وقد ذكرهم القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾ (الجاثية ٢٤)

ولأن المجتمع العربى لا يمكن أن يتقبل هذا الفكر العلمانى، حاول أصحابه إدخال بعض التعديل عليه للتمويه، حتى يجد هذا الفكر بعض القبول، إذ قالوا: إن المقصود بالمصطلح: (فصل الدين عن الدولة)، مغقلين - عن عمد - مفهومه الصحيح: (إلغاء الدين من الدولة)، وهذا التعديل الزيف، ساعد فى الخلط بين (العلمانية والعلمانية).

أما المصطلح الآخر، فهو (العِلْمَانِيَّة) بالكسر، نسبة (للعِلْم)، وليس هناك من يرفضه، أو يتحفظ عليه، إلا إذا كان بدائياً لا صلة له بالحضارة والمدنية، إذ إن العلم صاحب السيادة في كل أنساق الحياة، لكن لا يعنى ذلك أنني عندما أريد (شرب الماء) أن أستدعى بحوث الكيمياء والأحياء قبل الشرب، فهذه البحوث محلها معامل البحث العلمى التى تخدم المجتمع، وتقدم له ما يساعده فى حياته العلمية والعملية.

إذن المقصود بحضور العلم: (حضور المنهج العلمى) فى الممارسة النظرية والحياتية، على معنى ربط الأسباب بالمسببات، والعلل بالمعلول، واستخلاص النتائج من المقدمات الصحيحة، ولا يكاد يغيب هذا المنهج إلا فى الأمور الفطرية التى فطر الله الإنسان عليها، مثل عوارض الحب والكراهة، وعوارض الكرم والبخل، وهذا الذى نقوله يتوافق مع ما قاله (العِلْمَانِيُون) عن أن الإنسان كائن متغير، لكن هذا التغير يكون فى العرض لا الجوهر، أما الفطرة فهى ثابتة بقدرتها على إدراك التشابه والتخالف. والممكن والمحال، والضار والنافع، وكل منصف يدرك أن الدين أعطى للإنسان مساحة واسعة من حرية الرأى والفكر الذى ينظم به حياته.

من البدهى أن الدين - أى دين - يقوم على ثلاثية أساسية: (العقيدة - العبادة - المعاملات)، أما العقيدة والعبادة، فهما علاقة بين العبد والمعبود، ولا دخل لأحد فيهما، أما (المعاملات) فهى مجال الاجتهاد طلباً للمصلحة الجزئية والكلية اعتماداً على حديث الرسول (ﷺ): «أنتم أعلم بشئون دنياكم»، وفى هذا السياق يمارس الإنسان اجتهاده فى حرية لا يحددها إلا: (حرية الآخر)، لأن الحرية فى هذا المجال تكون عدواناً لا يقبله (العِلْمَانِيُون) والعِلْمَانِيُون) بفتح العين وكسرها.



الحرية

ردد بعض المثقفين مقولة صدقوها، وأصبحت مطروحة بوصفها حقيقة ثابتة على صفحات شبكة (الإنترنت)، وهى: أن المعجم العربى يخلو من ذكر لكلمة (الحرية)، وقبل تنفيذ هذه المقولة، نعرض لصيغتها أولاً، ثم لموقف المعجم منها ثانياً.

من حيث الصيغة، فهى (مصدر صناعى)، وكيفية صياغته، أن يلحق بآخر الكلمة (ياء مشددة، بعدها تاء تأنيت مربوطة)، مثل كلمة (وطن) مصدرها الصناعى: (وطنية)، (وصناعة) (صناعية) وهكذا، وعندما تتحول الكلمة إلى مصدر صناعى، تؤدى دلالة مجردة، تحمل كل المواصفات الخاصة بها، فكلمة (إنسان) معناها: (حيوان ناطق) لكن كلمة (إنسانية)، تحمل صفات الإنسان الخلقية والحيوانية، مثل: الحياة والتسامح والتعاون والتفكير، إلى آخر هذه المواصفات الإنسانية.

وهذا المصدر الصناعى، صيغة (قياسية)، ومعنى القياس: أن يشتق اللغوى صيغة من صيغة أخرى، قياساً على صيغة أخرى مألوفة، تحقيقاً للمقولة الثقافية: (ما قيس على كلام العرب، فهو من كلام العرب)، من ذلك صيغة (فَعَال)، بفتح الفاء وتشديد العين، للدلالة على (الحرفة) مثل: (حداد ونجار وكناس ويقال وجزان)، وقد ظهر كثير من صيغ المصدر الصناعى للتعبير عن مستجدات الحضارة والثقافة، مثل: (حزب - حزبية) (واققتصاد - اقتصادية) و(سياسة - سياسية).

وقد ذكرت المعاجم كلها مفردة (الحر) وحددت معناها فى الاستعمال. ثم ذكرت صيغتها الصناعية: (الحرية)، وهى تضم كل المواصفات التى تتصل بكلمة (الحر) أى ضد (العبد)، وإن كان الأصل الذى رددته المعاجم، أنها تدل على (الشرف والأصالة).

والمؤسف أن أصحاب هذا الادعاء رددوه دون تدبر، ودون نظر منصف للتراث، فقد ترددت مفردة (الحرية) فى الشعر العربى القديم والحديث على السواء، ربما لم تحمل المفردة كل المعانى التى تحملها اليوم، لكنها كانت قريبة منها قريباً شديداً، يقول (ذو الرمة) تـ(١١٧ هـ) فى مدح أحد الأشخاص:

فصار حياً وطَبَّقَ بعد خوف على حرّية العرب الهزالى

وابن الرومي (ت ٢٨٣ هـ) يمدح (أبا الحسين) بقوله :

إذا الحرية انتقلت فليست عنه منتقلة

وخارج منطقة الشعر، ذكر الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) في باب: (ذكر أسماء الخطباء والبلغاء والأبيناء) ذكر بعض الأقوال التي يوهم ظاهرها الصدق، بينما هي كاذبة، وأوضح أن من يستخدمها مغرور، وأن هذا: «لا يحل في دين، ولا يحسن في الحرية». وقد راجعت معاجم: (أساس البلاغة للزمخشري، والقاموس المحيط للفيروز ابادي، ولسان العرب لابن منظور) فوجدتها تذكر المصدر الصناعي (الحرية)، وتحدد معناه بـ(الشرف) وبأن صاحبه من خاصة العرب، ثم انتقلت إلى أحد المعاجم الصوفية: (الرسالة القشيرية) في القرن الخامس الهجري، فوجدته يذكر الكلمة ويعطيها دلالة قريبة من معناها الذي نردده اليوم، إذ جعلها في باب مستقل: (باب الحرية)، وقال إن: (الحرية ألا يكون العبد تحت رق المخلوقات، ولا يجرى عليه سلطان المكونات)، أي أن الحرية تحرر من السلطات البشرية وغير البشرية، وأن العبودية تكون لله وحده، ومثل هذا التحديد ذكره علي بن محمد الجرجاني في معجمه (التعريفات)، إذ قال: «الحرية: الخروج من رق الكائنات، وحرية العامة بالخروج من رق الشهوات وحرية الخاصة بالخروج من رق المرادات»

هذا رد موجز على ادعاء خلو المعجم العربي من ذكر كلمة (الحرية) ومن تحديد معناها، وهو ادعاء يظن أصحابه أن طعنهم على الثقافة العربية، يضمن عليهم صفة الحدائة، وغاب عنهم مقولة ابن قتيبة الثقافية: (كل قديم، كان حديثا في عصره)

□□□

جمع التكسير

من أساسيات الثقافة العربية أنها (ثقافة الاستعمال) أو (ثقافة الموقف الاستعمالي)، وقد تحقق هذا التأسيس الثقافي في (الدرس اللغوي)، إذ رحل اللغويون الأوائل إلى البداية ليسجلوا استخدام العرب للغتهم، بكل ما تحمله من طبيعة صوتية ودلالية ولهجية، وعندما فرغوا من هذه المهمة، بدأوا يبحثون عن الخلفية الفلسفية والمنطقية التي حكمتهم في هذا الاستعمال، واتجه الجهد اللغوي إلى ملاحظة مرحلتين، المرحلة الأولى، (مرحلة المواضعة)، أي اتفاقهم على وضع أسماء لكل ما حولهم ومن حولهم، لتتميز الموجودات بعضها عن بعض، وليكون ذكر الاسم مغنيا عن استحضار المسمى أمام العين، والمرحلة الثانية (مرحلة الاستعمال)، أي دخول الكلمة في سياق داخلي بالكلمات التي تجاورها، وسياق خارجي، هو الموقف الكلامي الذي يضم المتكلم والمتلقي، وموضوع الكلام. ومن خلال المتابعة اللغوية، تبين أن هناك صيغا للكلمة المفردة، وأخرى للمثنى، وثالثة للجمع، وأن المثنى له صيغة واحدة، أن يتصل بالمفردة ألف ونون، أو ياء ونون، أقول: (جاء خالدان - ورأيت خالدين)، أما (الجمع) فله صيغ متعددة: (جمع المذكر السالم - جمع المؤنث السالم - جمع التكسير - الملحق بجمع المذكر - الملحق بجمع المؤنث - اسم الجمع)، ورأى اللغويون أن هذه المفارقة لها بعدها المنطقي، ذلك أن (المثنى) له عدد محدد (اثنان) دون نقص أو زيادة، بينما (الجمع) يبدأ من العدد (ثلاثة إلى ما لا نهاية)، ومن ثم تعددت صيغه.

ثم تبين أن العربي كان يستخدم صيغا معينة إذا كان العدد قليلا، والقلة هما، أن يكون العدد بين (ثلاثة إلى عشرة)، وأما الكثرة، فما بعد العشرة إلى ما لا نهاية، وهذه وتلك أخذت مصطلحا لغويا، هو (جمع التكسير)، وجاء المصطلح من كون المفردة لا تحافظ على صورتها الأصلية عند انتقالها لصيغة الجمع، على عكس (الجمع السالم) الذي تحافظ فيه المفردة على صيغتها عند انتقالها للجمع، مثل (خالد - خالدون)، أما التغير الذي يصيب المفردة عند انتقالها إلى جمع التكسير، فهو: ١ - أن تتغير الحركة التي على الحروف، مثل (أسد) بفتح الهمزة والسين، جمعها: (أسد) بضم الهمزة وسكون السين، ٢ - أن

يكون التغيير بزيادة حرف، مثل (أسد، وآساد) ٣ - وقد يكون بتغيير الحركة وزيادة حرف مثل: (رجل - رجال) ٤ - وقد يكون بنقص حرف (وردة - ورد) ٥ - وقد يكون بنقص الحرف وتغيير الحركة: (كبيرة - كبار).

ومن ثقافة الاستعمال، تنبه اللغويون إلى أن العرب تستخدم صيغا في جمع التكسير للقلّة، وصيغا للكثرة، وتتفق الصيغتان في البدء (الرقم ثلاثة) وتختلفان في النهاية، فنهاية القلة (الرقم عشرة)، وما لا نهاية للكثرة.

أصل من هذه المقدمة التي طالت بعض الشيء إلى ما قصدته بـ (طعن اللغة)، ذلك أن جموع التكسير التي تدل على الكثرة متعددة، ومنها صيغة (فعلاء) بضم الفاء وفتح العين، والجمع على هذا الوزن يأتي من صيغتين للمفرد، الصيغة الأولى على (فعليل) بفتح الفاء وكسر العين، وشرطها أن تكون فعيل بمعنى فاعل، مثل (عليم بمعنى عالم) و(جليس بمعنى مجالس) وجمعهما يكون: (علماء وجلساء)، كما يشترط في هذه الصيغة ألا تكون مضعفة، مثل (شديد وعزّين)، إذ جمعهما (أشداء، أعزّاء)، وألا يكون المفرد معتل الآخر، مثل (غنى ونبي) إذ جمعهما (أغنياء وأنبياء)، ألا يكون المفرد عينه - أى وسطه - واو، مثل (مدين) لأن فعله (دار يدور)، وجمعه الصحيح (مديريون) لا (مدراء) كما تعتمد بعض أديعاء التجديد أن يصيغوه، وهى صياغة أساسها (القياس الخاطئي) - لو أحسنا الظن - إذ سمعوا في اللغة: (كرماء - وعلماء - وشرفاء) فقاوسوا عليها (مدير ومدراء).

الصيغة الثانية التي ياتي الجمع منها على (فعلاء)، صيغة (فاعل) الدالة على صفات فطرية، مثل (عالم ونابه وشاعر) والجمع منها: (علماء - نبهاء - شعراء) المؤسف أن العدوان على اللغة في كلمة (مدراء) ليس له ضرورة تسوغه، أى لا تنطبق عليه المقولة التراثية: (الضرورات تبيح المحظورات)، لأن الجمع الصحيح معروف ومألوف ومستعمل (مديرون ومديرين).



الرئيس والرئيسى

فى عام ١٩٩٦م دعيت للمشاركة فى مؤتمر النقد الأدبى الذى تقيمه جامعة اليرموك بالأردن، وفى إحدى جلسات المؤتمر - وكان يرأس الجلسة العلامة المغربى الدكتور عبد الهادى التازى - وقام أحد الباحثين يلقي بحثه، وإذا به يكثّر من ترديد صيغة (هذا المبدأ الرئيسى) و(المدخل الرئيسى) فتدخل الدكتور عبد الهادى قائلاً له: لماذا تقول (الرئيسى) وهى (نعت) لما قبلها، هلا قلت كما يقول المصريون: (المبدأ الرئيسى) و(المدخل الرئيسى) فقولهم هو الصواب.

ومنذ هذا اليوم شغلنى تفسير مقولة الدكتور التازى، وأخذت أبحث عن سبب قوله إن ما يقوله المصريون هو الصواب، وتبينت أن كلامه لا ينطبق على كلمة (الرئيسى) إلا عندما تكون نعتاً، أما عندما تقع موقعا إعرابيا آخر، فإنها تحتفظ بصيغتها الأساسية (الرئيسى). إذن المشكلة تظهر عندما تقع نعتاً، لأن وقوعها نعتاً يقتضى أن تكون مشتقة، أو شبيهة بالمشتقة، إذ لا يجوز النعت بالجامد إلا فى مواقع محددة، ليس من بينها هذه الحالة، وهنا كان من الضرورى الكشف عن صيغة هذه الكلمة (الرئيسى ووزنها فعيل) وليس لها إلا احتمالان: الأول أن تكون (صيغة مبالغة) لتدل على الكثرة، لكن شرط صيغة المبالغة - وهى تابعة لاسم الفاعل - شرطها أن يقبل معناها الزيادة والنقصان غالباً، لأننى إذا قلت: هذا الرجل عالم، أو عليم، فإن ذلك يدل على أن علمه ينقص ويزيد، فإذا وصفت إنساناً بأنه (رئيسى) لم تكن الكلمة من صيغ المبالغة، لأنه لا يوصف بهذا الوصف إلا إذا كانت الرئاسة ثابتة له دون نقص أو زيادة، ومن ثم تنتقل الكلمة من صيغ المبالغة إلى (الصفة المشبهة) باسم الفاعل، لأن من خصوصية هذه الصيغة: أنها لا تتقبل الزيادة أو النقصان، فعندما أقول: هذا رجل طويل، فلا تكون (طويل) صيغة مبالغة، لأن هذا الطول لا يحتمل زيادة أو نقصاناً، ولذا يقول النحاة والمفسرون: إن (اسم الفاعل وصيغ المبالغة) عندما تأتى نعتاً للذات الإلهية فى مثل قولنا: إن الله ربنا عالم وعليم، تكون الصيغتان من صيغ الصفة المشبهة، لأن علم الله لا يزيد ولا ينقص لكن كلمة (الرئيسى) لا تصلح أن تكون من صيغ المبالغة، لأن شرط هذه الصيغة أن يكون فعلها (لازماً) أى: لا ينصب المفعول به، والفعل (رأس) من الأفعال المتعدية.

معنى هذا أن صيغة (الرئيس) خرجت من منطقة المشتقات ، وأصبحت من الجوامد والجامد ما لم يؤخذ من غيره مثل «دمشق» والمشتق ، ما أخذ من غيره ، مثل «عالم» مأخوذ من المصدر «علم» وقد جاء الحل اللغوى الذى يسمح لكلمة (الرئيس) أن تقع نعنا ، وذلك بإلحاق (ياء النسب) لها ، فتصبح (الرئيسى) لأن ياء النسب تقرب الجامد من المشتق .
يقول ابن مالك فى ألفيته :

وانعت بمشتق كصعب و نرب وشبهه كذا وذى والمنتسب

أى أن النعت يكون بالمشتق وشبه المشتق كاسم الإشارة واسم الموصول ، أو ما كان متصلا بياء النسب ، ويكون الصواب أن أقول (هذا المبدأ الرئيسى) ومن عجب أن بعض المثقفين حاولوا السخرية من هذا الاستعمال قائلين : هل أقول (جاء الرئيسى) و(رأيت الرئيسى) ولم يدركوا أن الكلمة فى هذا السياق ليست (نعنا) ومن ثم فإن الصواب : (جاء الرئيسى)

□□□

الكاف

سبق أن تحدثنا عن اللغة العربية وأنها لغة السياق، قبل أن تكون لغة المعجم، ومثلنا لذلك بالفعل: (ضرب) وكيف أن له في كل سياق معنى يغير معناه في السياق الآخر. والذي نضيفه اليوم، أن اللغة العربية ليست لغة سياق بالنسبة للمفردات فحسب، وإنما هي لغة سياق بالنسبة (لحروف المعاني) أيضا، ونقصد (بحروف المعاني): حروف النفي والنهي والاستفهام والعطف، إلى آخر هذه الحروف. ونخص بالحديث اليوم (حرف الكاف) الذي اكتسب من السياق معاني متعددة، نذكر بعضها:

١ - يأتي هذا الحرف ضميرا منصوبا للخطاب، مثل: (شاهدك)، وضميرا للجر، مثل: (كتابك)

٢ - يأتي للتعليل، كما في قوله تعالى: ﴿وَأَذْكُرُهُ كَمَا هَدَيْتَكُمْ﴾ [البقرة ١٩٨] أي: لأنه هداكم.

٣ - يأتي للتوكيد، مثل قولنا: (ليس كمثلك أحد) أي: ليس مثلك أحد.

٤ - يأتي حرفا للخطاب فحسب، وذلك مثل الكاف التي تلحق اسم الإشارة: ذلك والكاف التي تلحق الضمير المنفصل: (إياك - إياكما)

٥ - يأتي للتشبيه، مثل: (البنيت كالزهرة)

وهنا نكون قد وصلنا إلى هدفنا الذي نسعى إليه من الاستخدام الخاطئ للكاف الأخيرة، وهو استخدام أصبح شائعا على ألسنة الخاصة والعامة، ظنا منهم أنه استخدام صحيح، فيقولون: (فلان كعالم) و(جمال ككاتب) و(عزت كصحفي) إلى نحو ذلك مما يخرج عن الاستخدام الصحيح للكاف التشبيهية.

والمؤسف أن الاستخدام الخاطئ، يهدم قاعدة بلاغية لها احترامها في الدرس البلاغي العربي والغربي، وهي أنه لا يجوز تشبيه الشيء بنفسه، ذلك أن التشبيه هو عملية جمالية تعتمد إلحاق أمر بأمر في صفة مشتركة بينهما، شرط ألا يكون الأول هو الثاني، فلا أقول:

(أنا كأننا) أو: (خالد كخالد) وأنا أتحدث عن شخص واحد، وإنما يصح ذلك على التأويل القائم على تعدد الأحوال، أي: (أنا - في حالة الرضا - مثلي في حالة الغضب) و(جمال - في حالة العمل - كجمال في حالة الكسل)

وبما أن كل هذه الاحتمالات التأويلية غير متحققة في الاستخدامات التي شاعت للكاف التشبيهية، فإنها بذلك تدخل في نطاق الخطأ اللغوي والبلاغي، والصواب أن نقول: (فلان بوصفه عالماً)

(فلان باعتباره كاتباً)، بذلك تتحقق السلامة اللغوية والبلاغية.

□□□

فى الثقافة

القراءة الثقافية

آثر مصطلح (القراءة الثقافية) فى مصطلح (النقد الثقافى) ذلك أن النقد مهمته الأولى الكشف عن أدبية النص متوسلا بالشرح والتفسير والتحليل وصولا إلى إصدار الحكم بالجودة وسواها، وهو ما يعنى أن الحكم على النص سوف ينسحب على الثقافة.

وحقيقة النقد أنه لاحق للإبداع، دون أن ينفى ذلك وجود نوع من النقد يمكن أن نسميه (النقد التوجيهى)، ونعنى به النقد المباشر بالإبداع الجديد بمواصفاته التى تفارق الإبداع السائد، وهذا وذاك يحفظ للنقد حق (إصدار الحكم) الذى يمكن أن ينصف الثقافة، والذى يمكن أن يظلمها، ومن ثم اقترحت فعل (القراءة) التى تتحرك على مستويين، المستوى الأول: يمكن أن نطلق عليه: (القراءة الجمالية) التى تتابع الظواهر التعبيرية فى أبنيتها المختلفة للوصول إلى الناتج الدلالى، وهذه القراءة فى حاجة إلى (الكفاءة اللغوية) فحسب، أما المستوى الآخر: فالمقصود به القراءة التى تتجاوز المستوى الجمالى، وتتجه إلى المنتج الدلالى لرده إلى مرجعه الثقافى الذى أنتجه، وهذه القراءة فى حاجة إلى (الكفاءة الثقافية).

إن إقدام القارئ على قراءة النص بذاكرة مفرغة من السياقات الثقافية، يعنى أن قراءته سوف تحصر نفسها فى الأنساق الجمالية وحدها، وهى أنساق تلامس الحاضر، وغالبا ما تكون لصيقة بصاحبها، وتصبح مرآة مسطحة له، تعكس الظاهر المباشر دون الدلالات المخبوءة تحت هذا الظاهر، وربما تكون هذه الدلالات هى المستهدفة من المبدع على وجه الحصر.

ويجب أن ندرك أن القراءة الثقافية تعتمد (التراكم) بالدرجة الأولى، وهذا التراكم يرتبط بالطبقات الرسوبية لكل سياق ثقافى، مع ملاحظة أن هذه السياقات قد تكون مغلقة بالجمالى تارة وبالنفسى تارة، وبالاجتماعى تارة، والعلمى تارة، والعقدى تارة، واللغوى فى كل الأحوال، وفى كل ذلك فإن التراكم يرتبط بتحويلات السياق الثقافى التى تتتابع وصولا إلى أن تصبح نسقا أدبيا.

وتوثيق هذا الفرض يحتاج أن نتوقف عند سياق ثقافى مغرق فى التراث العربى ، أعنى به : سياق : (الوقوف على الطلل) إذ كانت بداية هذا السياق بداية (حياتية) بوصفه مكونا طبيعيا أنتجته بيئة الصحراء بكل ظواهرها المعروفة ، ومع التراكم تحول هذا السياق الحياتى إلى سياق اجتماعى يعكس طبيعة هذا العالم الصحراوى القاحل ، وكيف أن هذه الطبيعة كانت تدفع القبائل إلى الرحيل من مكان إلى آخر ، بحثا عن الماء والكلاء ، وعند الرحيل يتركون وراءهم آثار الديار دالة عليهم ، ثم يتحول الطلل من سياقه الاجتماعى إلى (سياق نفسى) ذلك أن الراحلين يظلون على حنينهم للأماكن التى غادروها ، والأصدقاء والأحباب الذين فارقوهم ، ثم كان التحول الأخير للطلل ليكون نسقا أدبيا اكتسب نوعا من القداسة فى القصيدة الجاهلية ، وهو ما قاد الطلل إلى أن أصبح (سلطة ثقافية) لا يجوز الخروج عليها ، وهو ما عبر عنه الناقد العربى القديم (ابن قتيبة) بقوله : «وليس لتأخر الشعراء الخروج على مذهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر . ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافى» .

ومع التطور الحضارى غاب السياق الحياتى للطلل بغياب عالم الصحراء ، ثم غاب السياق الاجتماعى بعد أن عرف العرب الاستقرار فى المدن والقرى ، وهو ما أدى إلى غياب الظواهر الطللية من عالم العيان ، وإن ظل هذا العالم حاضرا فى الذاكرة التراثية ، يستعيد حضوره فى نسق طارئ يلائم التطور الحضارى والثقافى .

ومن المهم أن نذكر القاسم المشترك بين هذه التحولات ، وهو (الإحساس بالفقد) ، ومع هذا الإحساس ظهر ما يمكن أن نسميه (الصدام الثقافى) ، إذ اخذ الشعراء يتمردون على هذا السياق وفى مقدمتهم (أبو نواس) ، وقد عبر عن ذلك فى قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والملاحظ أن (الطلل) يستعيد حضوره الشعرى عند (إحساس الفقد) ، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى قصيدة الشاعر (أحمد عبد المعطى حجازى) (طلل الوقت) التى كتبها وهو فى منفاه الاختيار فى باريس ، وإحساسه بفقد الوطن والأهل والأصدقاء ، يقول فيها :

طلل الوقت والطيور عليه

وقع

شجر ليس فى المكان

ووجوه غريقة فى المرايا

من نقل الثقافة إلى إنتاجها

لا أقصد بالثقافة هنا ما تم التعارف إليه من شمولها جميع منا شط الحياة لشعب ما، وبخاصة تلك المناشط الجمالية التي تحكم طرائق الحياة، وإنما أقصد الثقافة النقدية وتحولاتها التي صاحبت نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن.

لقد شهدت هذه النهايات تحولات هائلة في الثقافة النقدية هزت أركانها التي استقرت في مجموعة من المفاهيم: الصدق الكلاسيكي، والذاتية الرومانسية، ونقد الواقع في الواقعية، حيث أخذت التوجهات اللغوية سبيلها إلى الثقافة النقدية، فظهرت الأسلوبيات والبنويويات والسيماثيات، ثم جاء التفكيك ونظريات التلقي ليلحقا اللغويات في تشكيل ثقافة نقدية فرقت بين مرحلة الحداثة وما بعدها، ومهدت السبيل للعناية بالهوامش الثقافية، ونقلتها إلى المتن، وتأكد ذلك بظهور النقد الثقافي، والنقد النسوي،

ومن الممكن إجمال كل ذلك في: تحرك الثقافة من مرحلة الإنتاج إلى مرحلة الاستهلاك. كان ذلك كله بين أيدي النقاد والباحثين في نهايات القرن الماضي، بخاصة في السبعينيات وما تلاها، ويعود معظم الفضل في التنبه لهذه التحولات لأبناء المغرب العربي الذين كانوا على صلة قوية بالثقافة الفرنسية، واستطاعوا أن يبدأوا الخطوة الأولى في نقل هذه الثقافة النقدية إلى العالم العربي، وكانت هذه الخطوة بمثابة الشرارة التي انتشرت ودفعت النقاد والباحثين إلى المشاركة في نقل هذه الثقافة النقدية الجديدة. وتحملت (مجلة فصول) هذه المهمة بكفاءة بالغة. بقيادة الناقد الكبير الدكتور (عز الدين إسماعيل) ومعه ساعدان قويان: الدكتور صلاح فضل، والدكتور جابر عصفور، واستطاعت (فصول) خلال عشر سنوات أن تقدم للواقع الأدبي العربي مدونة تفصيلية لتوجهات النقد الغربي عموماً، والفرنسي خصوصاً، وأن تقدم - في الوقت نفسه - إضاءات بالغة الأهمية للهوامش الغائبة في الثقافة النقدية العربية، وأن تنقل هذه الهوامش إلى المتن.

كانت مرحلة نقل الثقافة أمراً حتمياً، حيث أتاح للثقافة العربية أن تتأمل هذه المستجدات، وأن تعيد النظر فيما بين يديها من موروثها النقدي، دون انفتاح عشوائي على الوافد، أو انغلاق أعمى على الموروث، ومن ثم ظهرت بوادر توفيقية بين هذا وذاك،

وهي بوادر حتمية فرضتها البنية الإبداعية، إذ إن مجمل الوافد قد قدم أسسه النظرية من ناحية، وبعض إجراءاته التطبيقية من ناحية أخرى، لكن الأخيرة كانت مستمدة من واقع النص غير العربي بكل خصوصيته اللغوية، ومن ثم احتاج الأمر - في مرحلة النقل - إلى استحضار أدوات نقدية تنبع من خصوصية النص العربي في لغته التي تكاد تنغلق على ذاتها، وكان هذا إشارة واضحة إلى أن الثقافة النقدية قد تجاوزت مرحلة النقل إلى مرحلة الإنتاج، وهي المرحلة التي ضمت كوكبة من النقاد الذين قدموا مجموعة من تطبيقاتهم النقدية، مصاحبة لما قدموه من نظريات بعضها وافد وبعضها موروث.

يدفعنى إلى طرح هذا التحول من النقل إلى الإنتاج ما لاحظته فى المرحلة النقدية الحاضرة، فقد حضرت بعض الندوات النقدية فى معرض الكتاب الأخير، كما حضرت بعض المؤتمرات النقدية العربية، فلاحظت أن الجيل الجديد من النقاد قد احتل مساحة واسعة فى منصة النقد - وهذا حقه الشرعى - لكنه بدلا من أن يستكمل المسيرة السابقة عليه ويشارك مشاركة فاعلة فى مرحلة الإنتاج، إذ به يعود مرة أخرى إلى مرحلة النقل، ويعيد إنتاج ما أنتج، مستعيدا مقولات نقاد الحداثة أمثال: باختين وتودروف وبارت وسواهم من أعلام هذه الرحلة، معنى هذا أن الجيل الحاضر قد تغاضى تماما عن الجهد السابق عليه، ومن ثم جاءت إجراءاته التطبيقية متكئة على مجموع الأدوات النقدية التى صاحبت مرحلة النقل، محاولا إرغام النص العربى على تقبلها، فاستحال التطبيق إلى نوع من التشويه حيناً والتعمية والإلغاز حيناً آخر، لأن النص العربى لا يعرف هذه الأدوات، ولم تتح له فرصة التعرف إليها

إن الذى أدعوا إليه هنا أن يتحمل الجيل الجديد مهمته الصحيحة فى إكمال المسيرة، دون تراجع إلى السواء، ودون أن يكون فى ذلك حجر عليه فى تعديل ما يراه غير صحيح فى هذه المسيرة. فيضيف إليها ويحذف منها بما يحقق له خصوصيته فى كونه طرفاً منتجا لا مجرد ناقل يؤثر الكسل والراحة فى إعادة إنتاج ما أنتج.

□□□

تجديد الفكر والثقافة (١)

آثرت في هذه المقالات أن أعرض لظاهرة تعبيرية كثر فيها الكلام، وتتابع عليهما الآراء، وأقصد بذلك ما يتردد في وسائل الإعلام المختلفة، من مثل (تجديد الفكر) و(تجديد الثقافة) إلى آخر هذه التجديدات التي تلاحق حاضرا ومستقبلا، وربما لاحقت ماضيها. ومن أصول المنهج العلمي الصحيح، تحديد القضية التي تقع تحت طائلة البحث والدراسة، ذلك أن غياب هذا التحديد، يمثل إشكالية بالغة الضرر، وربما كان هذا الغياب وراء ما نلاحظه من خلاف واختلاف وجدل عقيم يصل درجة الصدام المدمر. وقديما بدأ (ابن مالك) تدوينه لقواعد النحو العربي في ألف بيت شعري، وبدأ ألفيته بتحديد هدفه العلمي الذى يتناول الكلام العربي، فقال:

كلامنا لفظ مفيد كاستقم اسم وفعل ثم حرف الكلم

إذ حدد مكونات الكلام العربى: اسم - فعل - حرف، ثم أوضح كيفية تحول هذه المفردات إلى كلام مشروط بالإفادة، ومثل لها بالجملة المكونة من فعل وفاعل (استقم) والفاعل مستتر تقديره (أنت)، وعلى هدى هذا المنهج العلمى، نحدد مفردات الموضوع الذى نطرحه، على أن يكون فى الوعى أن هذا التحديد يرتبط باختلاف السياق، واختلاف الثقافة، واختلاف المستوى التعليمى، وربما دخل اختلاف البيئة الاجتماعية، ويمكن أن نمثل لذلك بمفردة شاع استعمالها داخليا وخارجيا، هى مفردة (الإرهاب)، فالعرب والمسلمون ينظرون إلى النضال الفلسطينى بوصفه حقا شرعيا للفلسطينيين، والصهيونية العالمية، تنظر إليه بوصفه (إرهابا)، وهكذا الأمر فى كثير من المفردات المتداولة داخليا وخارجيا. وقد آثرت أن أستخدم مفردة (تجديد) لا مفردة (الجديد)، فالمفردة الأولى على صيغة (تفعيل)

وهى صيغة تدل على شىء سابق، نتحرك منه إلى شىء لاحق، أى أن التجديد لا يأتى من فراغ، وهو ما يكاد يغير مفردة (الجديد) التى يمكن أن تشير إلى شىء لا سابق له. ثم تأتى مفردة (الفكر) بدلالاتها على أعمال الخاطر، والتأمل الواعى فى كل شىء، بعيدا عن الاندفاع الأهوج، والتحرك العشوائى، والرأى المتعجل غير المدروس، وهذا

الفكر طرحه الأعلام العظام فى ثلاثة مستويات. (الفكر العملى) و(الفكر العلمى) و(الفكر الفلسفى)، وقد يضاف إليها (الفكر الدينى).

ونشير إلى أن مفردة (الفكر) على ثلاثة مستويات، مستوى الفكر (العملى) والمقصود به ذلك الفكر الذى يتابع مفردات الواقع الجزئية التى نعيشها، مثل: الإنسان - الحيوان - السماء - الأرض - الصوت - الضوء، إلى آخر هذه المفردات، والمستوى الثانى، (العلمى)، وهو المعنى يرصد قوانين الظواهر الوجودية، فلا يتعامل مع مفردات الإنسان، وإنما يتعامل مع قانون الوجود الإنسانى، وكذلك الأمر بالنسبة للحيوان والنبات وهكذا. والمستوى الثالث: الفكر (الفلسفى)، ومهمته الارتفاع عن القوانين الجزئية، والصعود إلى القوانين الكلية التى تحكم مجموعة الظواهر، فللكائنات الحية قانونها، وللجماد قانونه وهكذا، أما الفكر الدينى، فهو الذى يجمع بين النقل والعقل فى تنظيم الحياة البشرية وغير البشرية، والربط بينها وبين عالم الغيب وعالم الحضور فى ثلاث دوائر: (العقيدة) و(العبادة) و(المعاملات).

نلاحظ من كل ذلك ارتباط الفكر - عموماً - بالواقع المباشر، ليرتفع منه إلى التجريدات الكلية التى تستوعب الفردى والجزئى، والمادى وغير المادى، والحاضر والغائب، معنى ذلك أن إهمال الواقع، يحول الفكر (إلى كلام فى كلام)، وليس حضور الواقع مقصوداً على الدنىوى فحسب، بل إنه ضرورة فى المقدس - أيضاً -، إذ يقول الواقع: إن كل محدث لا بد له من محدث، ويتم الصعود فى هذا المحدث وصولاً إلى الذات الإلهية الواجبة الوجود بلا بداية ولا نهاية.

وهذه المستويات الفكرية - وبخاصة فى الفكر العربى - مرت بمراحل تطويرية، يمكن تلخيصها فى ثلاث مراحل، الأولى: مرحلة التأسيس التى جاءت بوادرها فى القرن التاسع عشر، ولم تحقق المرحلة كل المرجومنها نتيجة للسيطرة الاستعمارية من ناحية، وغيبة القوى الشعبية الحقيقية من ناحية أخرى، لكن أهمية هذه المرحلة، أنها كانت تمهيداً للمرحلة التالية التى بدأت فى أخريات القرن التاسع عشر، وامتدت إلى منتصف القرن العشرين، وفيها أخذت القوى الشعبية تمارس بعض التأثير، برغم أن السيطرة الاستعمارية مازالت مهيمنة، فضلاً عن ديكتاتورية القصر. وقد حاولت القوى الشعبية - بجانب الصفوة - مغالبة هاتين العقبتين، وقدمت نوعاً من علامات الطريق لقيام نهضة

فكرية حقيقية، تتصدى للهيمنة الخارجية، وتعيد للقوى الشعبية حقها الأصيل في صنع حاضرها ومستقبلها، ثم تأتي المرحلة الثالثة التي نعيشها، وفي تصوري أنها مرحلة التخطيط الفكري، واختلاط المفاهيم والمقاييس.

إن تناولنا مفهوم (الفكر) ومستوياته ومراحلها، يقتضى أن نتابع الجماعات الفكرية التي كان لها حضور واضح ومؤثر، وبخاصة بعد الصعود الملحوظ للقوى الشعبية، ويمكن تلخيص هذه الفئات التي شاركت في تأسيس الفكر العربى في مرحلته الأخيرة في ثلاث فئات. الفئة الأولى، وقدمتها على سواها، لأنها - فيما يبدو - الأكثر عددا، وإن لم تكن الأكثر تأثيرا، وهذه الفئة انغلقت على القديم، ورأت (أن كل الصيد في جوف الفرى)، وبهذا الانغلاق رفضت كل جديد، بل رفضت كل تجديد، سواء جاء من القديم، أم جاء مع الوافد الغربى الحديث والحدائى، ويبدو أن هذا الرفض كان نوعا من الركون للكسل والراحة، الكسل عن فهم الجديد أولا، ثم استيعابه والعمل به ثانيا، ويمكن تمثل هذه الفئة فى شخص يسير فى الطريق العام، الكل يتقدم للأمام، وهو وحده الذى يتحرك للوراء، على الرغم من أن وجهه للأمام، وهو بهذه الحركة المعكوسة، معرض لكل مخاطر الطريق، المخاطر المفاجئة وغير المفاجئة.

الفئة الثانية: تعتمد الرفض المطلق كالفئة الأولى، لكن رفضها قد تسلط على الماضى جملة، حيث أغلقت نوافذه وأبوابه، ماكان منها صالحا، وما فقد شرط الصلاحية، ووجهت بصرها إلى الغرب وحده، ونظرت فى منجزاته نظرة إعلاء وإكبار، بل نظرة تقديس، وهؤلاء معرضون - أيضا - إلى مخاطر الطريق، فإذا كانت الفئة الأولى تأتيها المخاطر من الأمام، فإن هذه الفئة تأتيها المخاطر من وراء، أو من الجانبين، وهؤلاء كسابقهم آثروا الكسل الفكري، إذ كل جهدهم منحصر فى التطلع إلى ما وراء البحار، منتظرين فضلاته التى وجود بها عليهم، وكما كانت الفئة الأولى صورة شائنة للماضى، فهؤلاء صورة شائنة للحاضر والمستقبل، فكلاهما فاقد لهويته الحقيقية.

الفئة الثالثة: وأوثر أن أسميها (الفئة الناجية) فأصحابها يسرون للأمام، لكن نظرهم لا يغيب عما وراءهم، وعما بجانبهم، وهم يحترمون ماضيهم، لكنهم لا يسمحون له بأن يهيمن على حاضرهم أو مستقبلهم، ويأخذون منه ما حافظ على شرط الصلاحية، ويحترمون الوافد الجديد، ولا يسمحون له أن يذيب هويتهم، ويأخذون منه ما يصلح لثقافتهم، وما يناسب واقعهم، وقد آثرت هذه التسمية (الفئة الناجية) اقتداء (بالفرقة

الناجية) التي جمعت بين العقل والنقل، واحترمت ماضيها، لكنها لم تسكنه، واحترمت الجديد، لكنها لم تذب فيه، وجمعت بين الأمرين جمع (توفيق) لا جمع (تلفيق)، فمن أعلام تلك (الفئة الناجية)؟ وما أهم القضايا التي شغلتهم؟ وكيف يمكن أن نتيح لهم قيادة الحاضر إلى المستقبل الآمن؟

وسوف نتابع بعضاً من نماذج الفئة التي أطلقنا عليها (الفئة الناجية)، أما الفئتان الأخرى، فمفرداتهما تنتشر في كل نواحي المجتمع، وكل منهم يفخر بانتمائه الفئوي، ويتغنى بمخزونه الفكري والثقافي.

والنموذج الذي نقدمه، نموذج تراثي، عرف كيف يحترم ماضيه، ولم يغفل احتياجات حاضره، هذا النموذج، هو (الإمام الشافعي) الذي تمثل فيه الوعي الناضج الذي يحترمه القدماء والمحدثون على السواء، فقد استوعب الرجل تراثه الذي تلقاه عن أساتذته، لكنه لم يسكن هذا التراث، ولم يكن أسير إجراءاته وتطبيقاته، وكانت أولى خطواته في هذا السبيل، أن خالف أساتذته (مالك) في بعض رواه وآرائه، ولا يعني ذلك أن النجاة تكون دائماً في مخالفة السابقين، ولكن معناه، أن الرجل فكر وتأمل، ثم قاده تفكيره إلى استخلاص مذهب له يراه هو الأنسب، وقدم في هذا السياق (رسالة في الأصول) ذات قسمين، تناول في القسم الأول (مذهب القديم) الذي اعتمد فيه على ما حصله من أساتذته، وفي القسم الثاني عدل بعض ما قدمه في مذهب القديم، وبخاصة بعد مجيئه إلى مصر.

والنظر في المسار الفكري للإمام، يشير إلى أنه في المرحلة الأولى كان كثير الاعتماد على (النقل)، ولا يحتكم للرأي إلا في القليل، فلما نزل بغداد، وقابل أصحاب (أبي حنيفة) عدل في مساره الفكري بعض التعديل، إذ مال إلى الجمع بين (النقل والعقل)، واقتضى منه ذلك أن يعيد النظر في بعض آرائه الفقهية، وهو الأمر الذي عاد إليه مرة أخرى بعد دخوله مصر، إذ وضع في اعتباره طبيعة الواقع الجديد، دون أن يخل بالأصول والثوابت. وهذا النموذج التراثي، يوازيه نموذج قريب من زمننا، هو (الإمام محمد عبده) الذي بذل جهده في إعادة النظر في تراثه الديني في ضوء مستجدات عصره التي تكاد تغاير ما سبقها من عصور، وفي هذا السياق يمكن أن نقرب أكثر من زمننا لتتوقف أمام بعض الأعلام الذين تركوا بصمتهم الفكرية والثقافية في واقعنا المعاصر، وفي مقدمة هؤلاء يأتي (طه حسين) بدوره التنويري الذي غير مسار الدرس الأدبي، بما قدمه من قراءة جديدة

محتكمة إلى منجزات العلم الحديث، كما يأتي (عباس العقاد) الذى قدم نموذجا فريدا فى الجمع بين القديم والجديد، جمع توفيق، لا جمع تلفيق، كما يصنع بعض الملقين من أدعاء الحداثة المغلوطة.

والذى يمكن أن نخلص إليه من الحديث عن (الفئة الناجية)، أن ظهورها الأخير، ظهور ملتبس، حتى إنه يصعب تحديد توجهات أصحابها، والكشف عن جوهرهم الثقافى والفكرى.

آن لنا الآن أن نتوقف أمام بعض القضايا التى شغلت المجتمع العربى، وفى مقدمتها قضية (الحرية)، وهى قضية قديمة جديدة، مع بعض مغايرة بين القديم والجديد، إذ كانت قديما قضية الفارق بين (الحر والعبد)، لكنها فى الزمن الجديد. أخذت مسارات متعددة، فهناك الحرية السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، ثم هناك حرية المرأة، ثم يصل الأمر إلى حرية العقيدة، وفى تصورى أن القضية أخذت مسارا تراجعيا فى زمننا هذا، إذ استعادت (زمن العبيد) مرة أخرى، وبخاصة عند فئة من المثقفين. يزعمون أنهم (الصفوة) التى يجب أن تقود المجتمع، وهؤلاء أصبحوا يلهجون، ويتغنون بمرحلة النصف الأول من القرن العشرين، وأن هذه المرحلة، هى (المرحلة الليبرالية) التى شهد فيها الوطن الحرية الحقيقية، وأظن أنهم - فى ذلك - يعتمدون على قدر كبير من المغالطة، ففى الفترة التى يتغنون بها، كان الوطن بين كابوسين، كابوس الاستعمار من ناحية، وكابوس ديكتاتورية القصر الملكى من ناحية أخرى.

وفى رأى أن المغالطة قائمة على أن الأجيال الجديدة لم تعش هذا الزمن المزعوم، فكل منصف، يدرك أن الشعب المصرى فى هذه المرحلة كان معظمه من الفلاحين المعدمين، ولأظن أن هؤلاء كانت تشغلهم هذه الليبرالية المزعومة، حيث كان أصحابها قلة محدودة، أصواتها عالية فى الإعلام والمجالس النيابية، لكنها أصوات تسعى لخدمة مصالحها الاقتصادية، متناسين عالم (الحفاة)، وهى الصفة التى كانت تميز مجتمع هذا الزمن، حيث كان الفلاح المصرى لا يجد له طعاما إلا (الخبز والملح)، وإذا طلب الرفاهية، أضاف إليهما بعض (المش)، أو (بصلة)، وهذا المواطن المسحوق لم يشغله ما شغل الصفوة من الحديث عن (الحرية) المزعومة، وهذا هو الذى جعلنى أقول إن قضية الحرية أخذت عند

البعض مسارا تراجعيا، فمثل هذه الحرية التى يتغنون بها، هى حرية (العبيد) فالعبد قد يعيش فى قصر سيده، يأكل ألد الطعام، ويلبس أحسن الثياب، ويتحرك فى القصر ذهابا وعودة، لكنه برغم كل هذا (عبد) لا يملك أمر نفسه. فكل أدياء مثل هذه الحرية الزائفة، تفكيرهم لا يخرج عن تفكير العبيد، وإن ظهروا فى أحسن حال. وأطيب عيش.

إن الحرية الحقة، هى التى ينطبق عليها المثل العربى القديم (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)، وكـم أتمنى أن تقدم الأجيال الجديدة على إعادة قراءة تاريخ هذه المرحلة الى استوعبت النصف الأول من القرن العشرين، حتى لا تكون عقيدتهم فى الحرية قائمة على السماع فحسب.

عرضنا لقضية (الحرية) ويتبعها للقضية الثانية، وهى قضية (السلطة)، وبالضرورة فإن تعرضنا لهذه القضية يحتاج أن نقدم مفهوم السلطة القديم فى الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ كانت السلطة، هى سلطة الخلافة، التى تحولت تدريجيا إلى النظام (الملكى) الوراثى، وهو نظام يعتمد الفردية المطلقة، والحق أن النظام الأول (الخلافه) لم يعد قابلا للاستعادة بحال من الأحوال، ومن يأمل فى مثل ذلك، يعيش فى غير زمانه، وهو من الفئة الأولى التى تحدثنا عنها، وأوضحنا طبيعتها الظلامية، وأما من يسعى إلى إعطاء النموذج الملكى بعض الجماعية، من حيث إنشاء مؤسسات جماهيرية تأتى بالانتخاب، فهو كمن يحرث فى الماء، لأن هذه المؤسسات - إن وجدت - فلن تكون إلا سلطة تابعة للسلطة الفردية، لكنها يمكن أن تكون نوعا من التبشير بالمستقبل الذى تتمكن فيه هذه السلطة التابعة من أن تصبح (صاحبة الراى) فى إدارة شئون المجتمع.

ولايد أن نشير إلى مخاطر السلطة الفردية، إذ إن همها كله، هو الترسخ لسلطتها، وذلك يستدعى مجموعة إجراءات ثقافية، أولها (تغليب الاتباع على الابتداع) و(تغليب النقل على العقل) و(تشجيع الخرافة على المعقول)، ذلك إن الخرافة سندها الباطل، والعقل سند الحق، ومن الخرافة تتنامى فى المجتمع ظواهر التواكل، وانتظار المخلص المتهوم، ومع الخرافة يضيع المنطق، ويتلاشى قانون (العلة والمعلول) و(السبب والمسبب)، وينغلق باب الاجتهاد، ويصبح التقليد قانون الوجود، وكل جديد يكون كلاما فى كلام، حيث يكون الاجتهاد - إن وجد - فى حدود هذا الكلام. إن كل ذلك يضعنا مباشرة فى

غيبية المنهج العلمى، ومع غيبته، تعلقو السلطة الفردية، إذ إنها تعمل جاهدة على إشاعة الأمور الإعجازية، ونشر مفهوم الكرامة، والإكثار من الأمور التنبؤية التى لا يساندها منهج علمى صحيح، أى أن المجتمع يدخل نوعاً من الغيبوية المصاحبة للخمول والكسل، ويضع كل ثقته فى هذه السلطة التى تغنيه عن التفكير، وعن العمل، وعن محاولة المشاركة الحقيقية فى ممارسة حقه العلمى فى انتخاب السلطة التى يرضى عنها.

ومع هذه الفردية، تنشأ جماعة المستفيدين، وجماعة الزاعمين بأنهم حماة السلطة الشرعية، وهؤلاء هم سر البلاء فى كل سلطة لا تساندها الجماهير بالانتخاب الحر، وجماعة المستفيدين يدركون أن تغيير السلطة، يعنى انتهاء زمنهم، ويدركون أن مجيء سلطة جديدة يهدد مكاسبهم التى اكتنوزوها فى ظل السلطة الفردية، بل إن هذه السلطة الجديدة سوف تفضح ما ارتكبه من جرائم فى حق فى حق الوطن والمواطنين.

□□□

الأدب النسوى والثقافة

(١)

فى زمن ما بعد الحداثة تكاثرت الكتابة حول ما يسمى (الأدب النسوى) و(النقد النسوى) بوصفهما ناتجين من منتجات النقد الثقافى الذى هبط إلى (الأدب التداولى) متجاوزا الأدب الرسمى الذى اعتمدته المؤسسة وحواشيها وتوابعها، وفى هذا الهبوط ضم كل الأشكال السمعية والبصرية، كما ضم كل أدوات ووسائل المعرفة، ذلك أن النقد الثقافى - فى حقيقته - نقد لفكر المجتمع بعيدا عن المفاهيم الساكنة، سواء أكانت مفاهيم تربوية أم ميتافيزيقية، فالحرية هى الأساس الذى يحتكم إليه هذا النقد مع الابتعاد عن الإطلاق، والانحياز للنسبى، وبعيدا عن سيطرة الثنائيات الراسخة، مثل: ثنائية (الذكورة والأنوثة) والملاحظ أن تجليات ما بعد الحداثة قد أخلصت عنايتها للنص بوصفه منطقة الجذب التى تشد المتلقى العام والخاص إليها، ومن ثم اتجهت نظريات القراءة إلى ملاحظة مكونات هذا النص فى وحداته الصوتية إفرادا وتركيبا، ومنتجاته الدلالية بأنساقها الخارجية والداخلية.

وقد ساعد على ذلك أن القراءة الحداثية، وما بعد الحداثية وضعت (النص) فى نطاق (البنية) وبحكم هذا الوضع أخذت فكرة الأنواع فى التلاشى، وأخذ التداخل الزمانى والمكانى والنوعى يسود سيادة شبه مطلقة، ولاشك أن ذلك كله كان رد فعل عنيف على العشوائية القرائية التى سادت فيما قبل الحداثة، وهى العشوائية التى أخضعت النص لمرجعيات فرضت عليه من خارجه، ومن هذه المرجعيات (ثنائية الذكورة والأنوثة) وفى سعينا إلى أفق الأدب النسوى، كان من الضرورى تحرير المصطلح بعيدا عن بعض المقاربات التى وسعت أفقه ليتناول كل كتابة تتناول الأنثى عموما.

فما المقصود ب(النسوى) إن هذا السؤال يقودنا إلى المرجعية المعجمية لتحديد المقصود تحديدا واضحا، ويبدو أن التحديد سوف يحتكم إلى قيم المخالفة، بخاصة عند استحضار البدائل المحتملة. يقول المعجم: الأنثى خلاف الذكر من كل شىء، والجمع: إناث وأنث،

ومن ثم فإن (الأنثوى) لا يعبر تعبيراً دقيقاً عن المستهدف من تحديد نوعية الأدب، ذلك أن الأنثى تشمل البشر وغير البشر، وهو أمر غير مقصود.

وبالمثل لا يصلح (الأدب المؤنث) لأن المؤنث والمذكر صفتان لغويتان لا ترتبطان بحقيقة الانتماء النوعي، فهناك المؤنث الحقيقي مثل: فاطمة وهند، والمؤنث المجازى مثل: شمس وأذن، بل إن المؤنث يمكن أن يطلق على المذكر إذا لحقته علامة تأنيث، مثل: طلحة ومعاوية، ويسمى المؤنث اللفظي، في مقابل المؤنث المعنوي، وهو علم المؤنث الخالي من علامة التأنيث، مثل: مريم، وزينب، لذا فإن (المؤنث والأنثوى) لا يؤديان معنى النسوية على النحو المستهدف.

يتبقى أمامنا مفردتان (النسوى والنسائي) والنسوة والنساء جمع: المرأة، فكلا المفردتين صالحة لأداء المعنى المقصود، لكن المعجم يضيف إلى معنى (النساء) إضافة ترجح عليها مفردة (النسوة) ذلك أن (النساء) يكون جمعاً للمرأة، إذا كثرت النساء، ومن ثم أثرنا اختيار مفردة (النسوة) مضافاً إليها ياء النسب: (النسوى)

ومن الواضح أن الكتابة في هذه المنطقة الثقافية قد تعاطمت في مرحلة الحدأة وما بعدها، وكانت الخطوة الأولى هي هز الثقة في مجموع الثنائيات، وإدخالها دائرة الأحادية، وهو ما أدى لتقائماً إلى تداخل الهوامش والمتون، فأصبحت الأنوثة امتداداً للذكورة، وأصبح النقد امتداداً للإبداع، وأصبح التداول امتداداً للصافي.

وقد ساعدت الحركات النسوية على تحطيم بعض هذه الثنائيات، وبخاصة ثنائية (الأنوثة والذكورة) ثم تجاوزت هذه الحركات منطقة التحطيم لتستخلص أكبر مساحة ممكنة لتحتلها المرأة في مجالات الحياة عموماً، ومجال الإبداع والفن خصوصاً، مستهدفة معادلة الماضي بالحاضر، فظلم المرأة في الماضي لا بد أن يوازيه إعلاء لها في الحاضر، بل إعلاء لها في الآتى أيضاً، ومن ثم ظهرت مقولة «إن المستقبل مؤنث»

وليس من هنا اليوم أن نرصد العمق التاريخي للأدب النسائي، وإنما الذى نهتم له بعض إنارة يمكن أن تمثل مدخلا (للأدب النسائي) وما يتبعه من (النقد النسائي).

وتقتضى هذه الإنارة أن نحدد موقف المرأة من الأدب، أو علاقتها به، وفي تصورنا أن هذه العلاقة تستحضر ثلاث مناطق مركزية يمكن أن تحل فيها المرأة لتشكّل علاقتها بالأدب، على أن يكون - فى الوعي - أن هناك تكاملاً بين هذه المناطق يصل أحياناً إلى درجة التوحد.

والمنطقة الأولى: هي التي تحتلها المرأة بوصفها منتجة للنص الأدبي، وفيها نلاحظ كيف أن المنتج قد يكون مسبغا بروح الثورة والتمرد على السلطة الذكورية بكل عمقها الزمني. ومن ثم ينحاز النص إلى الظواهر الإيجابية في الأنثى، ومقارنتها بالظواهر السالبة في الذكر. في محاولة لإعلاء الأولى على الثاني، وتحويل هذا الإعلاء إلى سردية منحازة، فيها كثير من الخشونة والقسوة، لأنها تعتمد ردود الأفعال أكثر من الأفعال.

ولا يمكن القول بسيادة هذا التوجه في هذه المنطقة، إذ أن رد المنتج الأدبي إلى مصدره الأنثوى قد يبتعد عن هذه الروح المتمردة الثائرة، ليقدم الأنثوية في حالتها المحايدة، أي: في تكوينها البيولوجي الذي يكاد ينحصر في الجسد وتجلياته الإبداعية عندما يتحول إلى أبجدية بليغة، كل عضو فيه يمثل حرفا يدخل في تشكيل جملة، وكل عضو مع ما يجاوره يشكل كلمة في فقرة أودقة جمالية، وعندما تصبح المنظومة الجسدية نصا أدبيا له فرادته وخصوصيته النوعية الفارقة.

وإذا كان الموقعان السابقان قدما الأنثى المتمردة، والأنثى المحايدة، فإن المنطقة الأولى تتسع لموقع ثالث، تقوم فيه المرأة بإنتاج ما نسميه (الأنثى الثقافية) ونعني بذلك الأنثى التي شكلتها الثقافة بكل أبعادها المادية والروحية، حيث تتدخل في هذا التشكيل العادات والتقاليد والأعراف، والتنشئة البيئية والأسرية، أي أن الأنثى على هذا النحو يمكن أن تكون منتجا اجتماعيا قابلا للإضافة والحذف، وفي هذا السياق يصمت صوت الأنثى المتمردة، ويتلاشى صوتها البيولوجي، ويعلو صوتها الثقافي بمخزونه التراكمي.

(٢)

إذا كانت المنطقة الأولى مخصصة للأنثى في المنتج الأدبي وفي مصدر إنتاجه، فإن المنطقة الثانية تتسع للأنثى والذكر معا، وهي المنطقة التي تكون فيها الأنثى (موضوعا أدبيا)، حيث يحتل المنطقة الطرفان معا، لكن ليس على التساوي، إذ ربما يحتل الذكر مساحة أوسع فيها بحكم اتساع مساحته الثقافية والأدبية في الزمان والمكان، وعلينا أن نراجع النظر في هذه الأنثى التي أنتجها الإبداع عموما، ومساراتها التحولية في النص الأدبي، وهي مسارات ثلاثة في رأينا.

المسار الأول: يستعيد ما سبق أن ذكرناه عن (الأنثى المتمردة)، أولنقل: الأنثى الضد، التي تحضر في النص مستهدفة تعديل كفتى الثنائية (الذكر والأنثى)، ولا ينحصر التعديل

فى تكافؤ الطرفين، بل إنه يعمل - أحياناً - على الميل إلى جانب الأنثى بوصفها الطرف الإيجابى فى الثنائية، فهى المصدر الوحيد لاستمرارية الإنتاج الحى مما يعطيها أسبقية على الذكر، وكان النصية هنا موظفة لاستعادة حالات القداسة التى أحاطت بالأنثى فى الموروث الإنسانى الأسطورى والوثنى الذى أعلاها إلى مرتبة الآلهة المعبودة.

أما المسار الثانى: فى (الموضوع الأنثوى) فهو مسار إنتاج (الأنثى البيولوجية) وهى الأنثى المحايدة - كما سبق أن ذكرنا - ذلك أن آلة الأنوثة لا تمثل نقصاً، وآلة الذكورة لا تمثل تفوقاً.

وأهمية هذا المسار فى عنايته بالجسدية الأنثوية، واستحضارها فى استقلالية كاملة فى غير حاجة إلى الآخر، وإن كان الملاحظ فى هذا المسار خطورته فى اختزال الأنوثة فى الجسد، وهو اختزال نتحفظ عليه كثيراً، سواء أكان هذا الاختزال من الأنثى أم الذكر عند إنتاجهما للموضوع الأنثوى.

ويأتى المسار الثالث: ليقدم (الأنثى الثقافية) حيث توغل النصية فى تجلية ظواهر التفاضل على نحو مباشر حيناً، وغير مباشر حيناً آخر، وهى ظواهر منحاظة - بطبعها - إلى الذكورة، وتستمد من الثقافة عناصر هذا الانحياز، ومن ثم تصبح المرأة - بوصفها موضوعاً أدبياً - عرضة للإقصاء والتهميش، ومحاولة ردها إلى (مسكن الحرىم)، فكل رجل هو شهرىار بمفهوم ألف ليلة، وسى السيد بمفهوم نجيب محفوظ، وكل رجل مرفوض هو (امرأة) بمفهوم العامة.

ويبدو أن الإحساس بالذنب - فى هذا المسار - يدفع النصية إلى استحضار بعض المقولات التى يوهم ظاهرها بالانتصاف للمرأة، وإن كانت - فى حقيقتها - تكريس للتمايز والمفاضلة مثل قولنا: (المرأة نصف المجتمع) و(المرأة هى الأم والابنة والأخت)، لماذا لا نقول: (الرجل نصف المجتمع)؟، و(الرجل هو الأب والابن والأخ)؟ لماذا لا نتحرك بعيداً عن هذه المقولات لننتحدث عن المجتمع كله، لا نصفه ولا ثلثه؟ لماذا لا نترك الحديث عن مستويات القرابة هنا أو هناك، لننتحدث عن الكائن الإنسانى فى حقوقه المتساوية؟ إن الذى نخلص إليه - فى هذا المسار - أن حضور المرأة بوصفها موضوعاً أدبياً مازال مغلقاً بمركبات النقص والتفوق، سواء أكان المنتج ذكراً أم أنثى.

(٢)

لاحظنا أن الأنثوية قد استقلت بنفسها عندما حلت في منطقة الإنتاج، لكنها تداخلت مع الذكورة عندما كانت (موضوعاً أدبياً)، لكنها تعود إلى استقلالها مرة أخرى في المنطقة الثالثة، (منطقة التلقى).

وفي هذه المنطقة تواجهنا عدة مستويات للتلقى الأنثوي:
المستوى الأول: المتلقية النموذجية، وهي تلك التي تمتلك الحق في اختيار ما تقرأ، وتمتلك حرية إبداء الرأي فيما قرأته، وتمتلك القدرة على إصدار أحكام القيمة بالرفض أو القبول المبرر.

لكن الحاضرات في هذا المستوى قلة؛ والواقع الثقافي يحاصرها وينظر إلى مقولاتها وأحكامها في شيء من التحفظ الذي يبلغ درجة التعتيم، بدعوى - مضرة - أن هذا التلقى خروج على القاعدة التي تحصر المتلقى النموذجي في الذكور، وهو حصر يستمد مشروعيته من زمن غير زماننا، وواقع غير واقعنا، في هذا الزمن، وهذا الواقع كان المتلقى النموذجي ذكراً، إذ لم يقدم لنا التراث أمثال هذه الناقدة النموذجية، كما لم يقدم لنا الواقع الثقافي الحاضر من هذه المتلقية إلا على الندرة في مرحلة الحداثة، والندرة لا يقاس عليها كما يقال.

المستوى الثاني: (المتلقية الأسيرة)، أسيرة القيود التي فرضتها على نفسها اختياريًا، أو التي خضعت لها قهراً، فهي لا تقرأ إلا ما تسمح به القيود التي فرضتها الثقافة، والثقافة لا تسمح لها إلا بقراءة ما تم إنتاجه سابقاً، وفقد شرط الصلاحية.
والمؤسف أن هذه المتلقية استحوذت على الغلبة في المرحلة الأخيرة، حيث انسحبت المرأة إلى (بيت الحريم) بدعوى الاستجابة الدينية، وبما أن الدين قد أمرها بستر جسدها الحي، فإن الأمر ينسحب على الجسد المكتوب.

المستوى الثالث: (المتلقية الراضة)، وتمتلك الشجاعة على إظهار الرفض، والقلة في المستوى الأول، توازيها قلة في المستوى الثالث، لكن الغالب أن يتسلط الرفض على (البناء الأنثوي) الذي شيده الذكور، ويسعى إلى تقديم البديل في البناء الأنثوي كما شيده الإناث المتحررات، حيث يتحرر الجسد من قيوده البيولوجية والثقافية والاجتماعية، وحيث يكون الجسد جانبا واحداً من الأنثى، يضم إليه عمقها النفسى والشعورى والعقلى، لأن

حصر الأنثوية فى الجسد له مخاطره فى تحوله إلى سلعة تحكمه قوانين السوق فى العرض والطلب، حيث يكون (الزبون) دائما على حق.

(٤)

نخلص من ذلك إلى أن الكائن الحى - ذكرا أو أنثى - له وجودان. وجوده المادى المحصور فى هيئته التكوينية التى خلقه الله عليها، وفى رأينا: أنه وجود محايد، لا يحتتمل أحكام التفاضل أو التمايز، وهو الوجود الذى سجله الخطاب القرآنى فى وقله تعالى: ﴿يَتَأْتِيَا النَّاسَ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاهُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات ١٣). وهذا الحيايد عبر عنه المتنبى فى قوله:

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

أما الوجود الآخر، فهو (الوجود المعنوى)، ولا يمكن أن يكون محايدا، لأن (الأنثى) فيه تكون فاعلة ومنفصلة معا، وبحكم هذا التفاعل يحضر (السقف التاريخى والثقافى) ليتحكم فى درجة الفعل والانفعال، محتكما إلى إجراءات التفاضل التى انحازت إلى الذكورة، وأعطتها سلطة التدخل فى منطقة الأنوثة بدءا من الولادة، واستمرارا مع مراحلها التطورية المتتالية، تحت سطوة فعلين صارمين: افعلى، لا تفعلى، وقد أتاح هذا التدخل الظالم للذكر أن يحتل منطقة المتن، ليرتك الهامش للأنثى.

واللافت أن هذا الوجود قد أخذ سبيله إلى الأدب محاطا بقدر كبير من الرعاية والحماية الثقافية، ثم أخذ مسلكه إلى الفن، لكن الملاحظ أن الفن استطاع أن يخترق السقف الثقافى، وحازت بعض الإناث الأسبقية على الذكور، مثلما هو الأمر مع واحدة (كأم كلثوم) فى الغناء، و(فاتن حمامة) فى التمثيل، و(تحية حليم وإنجى أفلاطون) فى الرسم.

لكن السقف ظل مسيطرا فى الخطاب الأدبى الأنثوى كما وكيفا، فالخطاب الشعرى الأنثوى لم يتجاوز ٦ ٪ من المنتج الشعرى فى القديم والحديث، ونفتقد المؤلفات الأنثوية فى النقد التراثى تماما، ولم تظهر هذه المؤلفات إلا فى القرن العشرين مع ظهور أسماء محددة، أمثال: مى زيادة، وسهير القلماوى، وعائشة عبد الرحمن، ونازك الملائكة،

ويمنى العيد. كما لم يظهر المنتج الأدبي النسائي بالمعنى المكتمل إلا فى القرن العشرين
أيضا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع أسماء المبدعات فى عالمنا العربى.
والأمر يحتاج إلى متابعة تحليلية للإجراءات التطبيقية الموازية لما طرحناه من مقدمات
نظرية، وهو ما نعتزمه فى الدراسة التالية.

□□□

السيرة الذاتية النسوية

فى زمن الحداثة وما بعد الحداثة، تكاثرت الكتابة عن (الأدب النسوى)، و(النقد النسوى) ثم: (السيرة النسوية) بوصفها نصوصا من منتجات (النقد الثقافى) الذى وجه عنايته إلى (التداولية) متجاوزا الأدب الرسمى الذى رسخته المؤسسة السلطوية بكل حواشيها وتوابعها، إذ اعتمد المنتج النسوى على قانون الوجود المحايد بين (الذكورة والأنوثة)، كما اعتمد على (قانون النسبية) بعيدا عن الأحكام المطلقة، ثم استبعد المفاضلة الظالمة التى سيطرت على ثنائىة: (الذكر والأنثى).

قصت إلى هذا التمهيد وأنا بين يدي (السيرة الذاتية) لأنها من المسائل الوعرة الشائكة على وجه العموم، وتزداد هذه الوعورة عند تناول (السيرة النسوية)، ذلك أن الثقافة العربية لا تكاد تعترف بشرعية هذا الجنس الأدبى، وكل ما اعترفت به يدخل فى باب المذكرات والذكريات، أو اليوميات، أو أدب الرحلات، أما السيرة الذاتية بمعناها الدقيق، فإنها تكاد تكون نادرة فى الثقافة العربية، وتزداد الندرة إذا تعلقت السيرة بالمرأة عموما.

وهذه الندرة سببها أن السيرة - من طبيعتها - اختراق السقف الثقافى المسموح به فى المذكرات واليوميات، إذ فى السيرة تقدم صاحبيتها تجربتها الحياتية والنفسية والعقلية والخلقية والجسدية والسلوكية فى صدق وصراحة مطلقين، على معنى أن السيرة تكون مرآة من نوع خاص، لأنها تعكس الشخصية خارجيا وداخليا على صعيد واحد.

ويبدو أن السقف الثقافى لم يحترم الثقافة العربية التى نظرت (للذكورة والأنوثة) نظرة محايدة، فلم تدخل هذه الثنائىة منطقة التفاضل، وهو الأمر الذى تغافلت عنه المجتمعات العربية، ومن ثم رفعت الذكورة على الأنوثة فى الدرجة، ومع هذا الرفع - غير الشرعى - سمحت للذكر بقدر من المصارحة فى كتابة سيرته الذاتية، بينما فرضت تحريما عرفيا وأخلاقيا على سيرة الأنثى.

وليس المجال هنا مجال الحديث عن السقف الثقافى الذى أدخل الأنثى نفق الحرمان والانتقاص من حقوقها الطبيعية، لكن المقصود أن أعرض لبعض الأعراف والتقاليد التى حالت بين الأنثى وبين تقديم خبرتها الإنسانية، سواء فى ذلك خبرتها الفطرية التى فطرها

الله عليها، أو خبرتها التي اكتسبتها من تجربتها الحياتية، وعلاقتها الخاصة بذاتها من ناحية، وبالأخر، والآخرين من ناحية أخرى، ثم علاقتها بالمجتمع وتحولاته ووقائعه من ناحية ثالثة.

واللافت أن الأنثى قد اخترقت هذا السقف الثقافي اختراقا واضحا عن طريق (الخداع الفنى) فى كتابتها الأدبية، إذ قادت هذه الكتابة - فى مهارة - إلى منطقة السيرة الذاتية، وهذه المهارة حجبت عن القارئ طبيعة الجنس الأدبى الذى يقرأه، هل هو أدب بعيد عن السيرة، أم هو سيرة مضمرة، والانحياز للأدبية يتحقق من البناء الشكلى للنص فى قالبه الشعرى أو القصصى أو الروائى، ويأتى الانحياز للسيرة من سيطرة (ضمير المتكلمة)، وغلبة (غير المباح) فى بعض أجزاء النص، وفتح الذاكرة السردية والعاطفية على ظواهر التهميش والقهر الواقع على الأنثى، ثم يأتى (الخداع الفنى) فى المزج بين الأدبية والسيرة فى مهارة ليس من اليسير اكتشافها.

وبهذا المزج نجحت الأنثى فى بث سيرتها داخل النص على نحو متكامل، يوازى تكاملها الحياتى بكل مراحلها العمرية، بدءا من زمن الطفولة، إلى لحظة الحاضر الذى تعيشه وتعايشه، ونحترس هنا، حتى لا يفهم البعض أن ما تقدمه الأنثى ينطبق عليه مفهوم السيرة الذاتية بكل دقائقها وصدقها، لكن يمكن القول إنها الدقائق الضبابية والصدق النسبى، لأن الصدق المطلق يكون محالا أمام حياثها الطبيعى من ناحية، والنسيان أو التناسى من ناحية أخرى.

وأستطيع أن أقدم - فى هذا السياق - بعض خبرتى من قراءة كثير من النصوص النسوية فى الشعر والنثر على السواء، إذ إنها تضم قدرا من السيرة الذاتية لأصحابها، وبخاصة النصوص السردية التى تابعت فيها بعض سيرة صاحبيتها مما أعرفه عن سيرتها الحياتية، سواء صرحت لى ببعضها، أم وصلنى على نحو من الأنحاء، ومن ثم تطابق ما أعرفه مع ما أقرأه تطابقا شبه كامل، وبالطبع فإن ما أعرفه ملئ بالفجوات والفراغات التى جاء العمل الأدبى ليملا هذه الفراغات. وعندما أشعر أن علاقتى بالنص تجاوزت المتعة الفنية إلى (الصدقة) معه، والصدقة مع مبدعته، لأننى عايشته فنيا وحياتيا، واقتربت منه اقترابا حميما، لأنه يحدثنى عن بعض ما أعرفه، ويكمل لى بعض مالا أعرفه، ويتيح لى أن أتوحد به. واحترس أمام هذه المصارحة التى قصدت تقديمها، لأننى

فى ءءءء ءاء عن (السفرة الءاءفة النسوءة) أما عقىءءى النقىءة؁ فأنها ءفصل بفن النص ومنتجه؁ وءعطى النصفة ءقها فى الاستقلال بأءبفءها؁ ءءى لا أءمل المبع بما فى النص من وقائع وأءءاء وشءوص رفا ءكون مرفوضة من المءءمع.

□□□

الفكر

هذه المفردة تعنى (إعمال العقل) والتأمل والتدبير الواعى للمعلوم للوصول منه إلى المجهول، مع استخدام وسائل الفكر من (تحليل وتركيب وتنسيق). بعيدا عن الاندفاع العشوائى، والإسراع بطرح الآراء المسطحة غير المدروسة، وقد اهتم العلماء قديما وحديثا - على المستوى الإنسانى - بهذه المفردة تفسيرا وتحليلا، وانتهوا إلى أن الفكر له مستويات ثلاثة، هى: (الفكر العملى) و(الفكر العلمى) و(الفكر الفلسفى) وانضاف إليها ما يمكن أن نسميه (الفكر الدينى).

أما الفكر العملى، فهو ذلك الفكر الذى يتابع مفردات الواقع الجزئية التى تحيط بالإنسان مثل: (الإنسان والحيوان والسماء والأرض واللون والنور والظلام)، أى المفردات التى يتعايش معها الكائن البشرى، أما الفكر العلمى فهو المعنى برصد قانون تلك الظواهر، أى أنه يتجنب المفردات ليصعد إلى قانونها الذى ينظمها، أى (القانون الإنسانى) و(القانون الحيوانى) و(القانون النباتى) إلى آخر هذه القوانين الوجودية.

أما الفكر الفلسفى، فهو الذى يرتفع عن القوانين الجزئية التى تتناول الموجودات التى أشرنا إليها، صاعدا إلى القوانين الكلية التى تحكم مجموعة الظواهر السابقة وللكائنات الحية قانونها، وللجمادات قانونها وهكذا، أما الفكر الدينى فهو الذى يجمع بين (النقل والعقل) فى تنظيم الحياة، والربط بين العالم الأرضى والعالم السماوى فى ثلاث دوائر، الدائرة الأولى: (دائرة العقيدة) والثانية: (دائرة العبادة) والثالثة: (دائرة المعاملات) ولا اجتهاد مع الدائرتين الأولين، ويأتى الاجتهاد مع الدائرة الثانية إعمالا لقوله (ﷺ) «أنتم أعلم بشئون دينكم»

يعنى هذا أن الفكر يبدأ من الالتحام بالواقع المباشر، ثم يصعد إلى التجريدات الكلية التى تستوعب الوجود على إطلاقه، فإذا لم يتم هذا الالتحام تحول الفكر إلى (كلام فى كلام) أو (كلام على الكلام)، ولا نقصد بالواقع هنا الواقع الدنيوى فحسب، وإنما يشمل هذا الواقع الدنيوى والمقدس على صعيد واحد.

ونلاحظ أن مستويات الفكر التى عرضنا لها كانت حاضرة فى الواقع العربى ولكنها مرت بثلاث مراحل، الأولى (مرحلة التأسيس) التى بدأت فى القرن التاسع عشر، ولم تحقق

المرجو منها، لأن العالم العربي كان خاضعا للسلطة الاستعمارية مع غيبة القوى الشعبية الفاعلة، لكن للمرحلة أهميتها من حيث كونها تمهيدا للمرحلة الثانية التي بدأت في أخرى القرن التاسع عشر وامتدت إلى منتصف القرن العشرين، إذ أخذت القوى الشعبية والوطنية تمارس بعض التأثير في الواقع، وإن ظل تأثيرها محدودا، لكنه وضع علامات يهتدى بها السائرون في طريق الفكر والثقافة لبناء حاضرهم والتطلع إلى مستقبلهم.

أما المرحلة الثالثة، فهي التي نعيشها ونعايشها اليوم، وهي مرحلة تداخلت فيها مستويات الفكر، اختلفت المعايير التي تقاس بها الظواهر، ومن أهمها معيار (النقل والعقل) حيث تغلب (النقل على العقل). واحتلت الخرافة مكانة واضحة في الفكر، وربما كان هذا وراء بعض الظواهر السلبية في الواقع، من مثل (التواكل)، وإيثار (الكسل الذهني)، وغياب الروابط المنطقية من (العلة والمعلول) و(السبب والمسبب) ومن ثم انغلاق باب الاجتهاد، وهو ما يعنى أن الفكر تحول إلى نوع من (الغيبوبة) العقلية بعيدا عن الفكر العملي والعلمي، وبعيدا عن الوعي الفلسفي.

ويكاد المفكرون في هذا الزمن يكونون أشبه بشخص يسير في الطريق العام، الكل يتقدم للأمام، وهو يتحرك بظهره للوراء، وهو بهذه الحركة معرض لكل مخاطر الطريق المفاجئة وغير المفاجئة، التي يمكن أن تأتيه من خلف ومن قدام ومن الجانبين، ويمكن أن أستثنى من هؤلاء السائرين فئة محدودة احترمت ماضيها ولكنها لن تسكن فيه، وانفتحت على الجديد دون أن تذوب فيه، ومع اهتمامها بحاضرها دائمة التطلع إلى مستقبلها، تأخذ من الماضي ما احتفظ بشرط الصلاحية، وتأخذ من الوافد الجديد ما يوافق هويتها الثقافية، ويمكن أن نطلق على هذه الفئة تسمية تراثية، هي: (الفئة الناجية) التي سوف تعيد للفكر سياقه الصحيح، وتخلصه من الشوائب التي علقت به في بعض اللحظات الظلامية.



ثقافة الصورة

ليس من المبالغة القول إن عصرنا هو عصر الصورة، سواء قلنا (الصورة) بمفهومها المادى، أى: (الشكل والهيئة)، أم بمفهومها المعنوى فى دلالتها على (الصفة والجوهر) فى مثل قولنا: (صورة هذا الأمر كذا) أى: صفته وحقيقته، ولا يعنى هذا أن (الصورة) من مصطلحات الحداثة، بل إن مصطلحها موغل فى الثقافة الإنسانية، فقد قسم أفلاطون العالم إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول: (عالم المثل) وهو عالم الماهيات العقلية المجردة، والعالم الثانى: (عالم الماديات المجسمة) وهذا العالم (صورة للعالم الأول)، فإذا كان فى عالم المثل صفة الشجاعة بوصفها ماهية عقلية، فإن العالم المادى يقدم لنا (الرجل الشجاع)، ثم يأتى العالم الثالث: (عالم الفن والأدب) وهو صورة للعالم الثانى، عندما يصور الفنان أو الأديب رجلا شجاعا، ولذا كان العالم الثالث أقل مرتبة من العالمين الأول والثانى لأنه (صورة الصورة)، وقد عدّ أرسطو هذه المستويات، وجعل الفن والأدب أعلى مرتبة من عالم المادة، لأنهما لا يصوران الواقع تصويرا حرفيا، وإنما يصوران من خلال الشعور، ومن ثم فهما يعملان على استكمال الناقص وتجميل القبيح فى الواقع.

وللصورة حضور مميز فى الثقافة العربية قبل الإسلام، حيث اعتمد العرب الأوائل على (صور) معبوداتهم وجسدوها، ثم تحركت الصورة من هذا السياق البدائى لترتبط بالإبداع عموما وبخاصة الإبداع الشعرى، يقول الجاحظ فى القرن الثانى الهجرى: (إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير)، أما الباقلانى فى القرن الرابع الهجرى فكان أكثر تحديدا وعمقا فى بيان الصورة ووظيفتها بقوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور الباكي المتضاحك والباكي الحزين والضاحك المتباكي والضاحك المستبشر»

وتكاد تكون الصورة هى أساس (الوضع اللغوى)، ذلك أن اللغة لا تستحضر الأشياء، وإنما تستحضر (صور) الأشياء، فعندما أنطق كلمة (أسد) لم أستحضر أسدا إلى السياق الكلامى، وإنما استحضرت (صورة الأسد) فى ذهن المخاطب، وإذا كان ذلك كذلك فى مرحلة البدايات الثقافية، فإن التقدم الحضارى والمعرفى أتاح للإنسان أن يرتفع من

الماديات التي تحيط به إلى (التجريد) العقلي الذي يختزن عالمه، وأصبحت (الصورة) هي وسيلته في تجسيد هذه العقولات، وتجسيم التخيلات وتشكيل المتوهمات.

ومن البدهى أن للصورة أهمية بالغة في الثقافة الإسلامية، وتمتد هذه الأهمية إلى أداة إدراك الصورة : (العين)، وقد ترددت مفردة الصورة بكل مشتقاتها عشر مرات في القرآن الكريم في مثل قوله تعالى: ﴿وَصَوَّرَكُمُ وَأَحْسَنَ صُورَكُمْ﴾ (غافر ٦٤)، كما ترددت مفردة (العين) ستا وثلاثين مرة، في مثل قوله تعالى: ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا﴾ (الأعراف ١٧٩).

وفى العصر الحديث أخذت الصورة أهمية مركزية على المستوى النظرى والمستوى التطبيقى فى كل المجالات السياسية والاجتماعية والإعلامية والعسكرية والفنية والأدبية، وقد ظهرت بعض هذه الأهمية فى تردد عدة مصطلحات تنتمى إلى الصورة مثل: (الصورة - اللوحة - المشهد - المشهدة - الصورة الصامتة والناطقة - الصورة الثابتة والمتحركة - الصورة الملونة وغير الملونة - الصورة الكلية والجزئية والمصغرة والمكبرة، والخارجية والداخلية) وبخاصة الداخلة إلى كل مكونات الجسد الحيوانى والجمادى، وهو ما جعل من (الصورة) سلطة بالغة النفوذ والتأثير، وبخاصة فى مجال الإعلام، حتى إنها فاقت سلطة الكلمة المنطوقة والمكتوبة، ويكاد المتلقى لا يتقبل خبراً، ولا يقتنع برأى، ولا يقبل على سلعة إلا إذا اقترن هذا كله بالصورة، وعندما تعجز وسائل الإعلام عن تقديم الصورة، تعوض ذلك بالوصف التفصيلى لها.

ومن أهم منجزات الصورة فى الزمن الأخير أنها أزالَت الحدود الزمانية والمكانية، فما مضى زمنه نعيشه اليوم فى صورهِ، وما يقع فى آخر الدنيا، أعيشه وأنا لم أفارق مكاني، بل يمكن القول إن الصورة ألغت قانون الحضور والغياب، وهزت قانون الموت والحياة، فمن ماتوا يعيشون بيننا بصورهم يتحركون ويتكلمون ويمارسون حياتهم كاملة أمام عيوننا بالصورة، وهى أمور لم يكن لها حضور قبل الصورة المتحركة (السينما).

لكن برغم كل هذه الإضافة الحضارية للصورة، لها سلبياتها الخطيرة، فهناك من يستخدمها أداة للتزييف والخداع، وذلك أن التقنيات العلمية طوعتها للحذف والإضافة والتعديل، مما جعلها سلطة فاسدة فى أيدى بعض الأجهزة لتحقيق أهدافها الصريحة والمضرة، وهو ما أظهر بعض التحفظات التى تلاحق الصورة وتحذر من مخاطرها.

ثقافة التشبيه

(١)

تضم البلاغة العربية كما وافرا من الأبنية التعبيرية ذات الصبغة الجمالية، وفي مقدمة هذه الأبنية (بنية التشبيه)، يقول المبرد في كتابه (الكامل) «والتشبيه جار في كثير من كلام العرب حتى لو قال قائل: إنه أكثر كلامهم لم يبعد» وهذه الملاحظة التي سجلها المبرد استخلصها من مجمل الثقافة العربية المدونة شعرا ونثرا كان لها صداها في المؤلفات البلاغية، بل يمكن القول إنه لم يخل مؤلف قديم أو حديث من حديث عن (التشبيه) مفهوما ومكونات وأقسامها وأحكاما بالقيمة عن الجودة أو عدمها.

ومن يتابع بعض المؤلفات الحديثة يجد فيها تحفظا على هذه البنية، يصل أحيانا إلى نوع من الرفض، وبخاصة تلك الأبنية التشبيهية التي تردت على نحو دائم بوصفها صورا نمطية يتوارثها المبدعون، كما يتوارثها البلاغيون كأنها قوالب محفوظة لا يصح الخروج عليها، ويبدو أن سبب التحفظ يعود إلى أن معظم هذه الصور التشبيهية موهلة في حسيتها من ناحية، وحريصة على الفصل بين طرفيها من ناحية أخرى، وهذا وذاك يفقد التشبيه قدرا كبيرا من بلاغته وطاقته الجمالية، ويحيله إلى نوع من المهارة الحرفية.

والذى أراد أن هذه النظرة المحدثة للتشبيه قد ارتكزت على البناء الشكلي، ولم تتجاوزه إلى المرجعية الثقافية التي أنتجته أولا، ثم حولته إلى نسق نمطي ثانيا، يردده البلاغيون في مؤلفاتهم واحدا بعد الآخر بوصفه النموذج الجمالي لرؤية العالم ثانيا، والعجيب أن يهمل المحدثون هذه المرجعية، بينما تنبه لها واحد من البلاغيين القدامى هو (ابن طباطبا العلوي) في كتابه: (عيار الشعر) إذ قال: «فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه، ونقب عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد فيه خبيثة إذا أثرتها عرفت فضل القوم فيها»

معنى هذا أن تلك الصور التشبيهية التي رسخت في الذاكرة الإبداعية بوصفها نمودجا فنيا لتجسيد صفة معينة في المدح أو الهجاء أو ما شئت من الأغراض القديمة، مثل (الكرم

أو الشجاعة أو الجمال) في المديح، أو (البخل والجبن والقبح) في الهجاء، هذه الصور لم تتحول على نماذج بلاغية إلا بمرجعيتها الثقافية التي أنتجتها، ويقدم ابن طباطبا نموذجاً تطبيقياً لتنظيره السابق للتشبيه من قول امرئ القيس في محبوبته:

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال

ويلحظ أن هذه الصورة تستمد عناصرها التكوينية من البيئة العربية القديمة: «ذلك أن أحياء العرب بالبادية إذا رجعت إلى مواضعها التي تأوى إليها أوقدت النار لهداية العائدين من السفر» فتشبيه النجوم بمصابيح الرهبان ليس مجرد جمع بين طرفين في المشابهة، بل هو تقديم لواقعة ثقافية بالدرجة الأولى، لأن هذا الجمع يمكن أن يكون على غير بنية التشبيه، فعندما أقول: (جاء محمد ونبييل) أكون قد جمعت بينهما في المعنى، مع ملاحظة أن ابن طباطبا لم يعط عنايته لمرجعية ثقافية أخرى في ربط (القناديل بالرهبان) هذه المرجعية التي تشير إلى البعد الديني في جزيرة العرب، وبخاصة (قناديل الرهبان في المسيحية).

إن الذى أهتم له في بنية التشبيه أن الجمع بين طرفين أو أكثر يقوم على وعى ثقافى ونفسى، ذلك أن هذا الجمع لا يمكن أن يتحقق على التوافق الكامل في المشابهة، كما لا يتحقق مع التناقض الكامل في المشابهة أيضاً، فالتوافق الكامل ينتج (تشابها) لا تشبيهاً، فعندما أقول: (خالد مثل خالد) وأنا أتحدث عن شخص واحد، يكون تشابهاً برغم أن أركان التشبيه اكتملت (مشبه - مشبه به - أداة تشبيه) لكن ليس لهذا البناء الصياغى ناتج تشبيهى، وكذلك الأمر في التناقض الكامل، أى أن التشبيه يتحقق عندما يجمع بين الطرفين (التوافق والتناقض) فعندما أشبه (وجه المحبوبة بالشمس) يكون الربط بين الطرفين فى توافقهما فى (الضياء والبهاء) لكن من ناحية أخرى نجد بينهما تناقضاً فى (الضخامة والإحراق).

والملاحظ أن التراث يضم كما كبيراً من الأبنية التشبيهية التى اكتسبت عمقا ثقافيا نتيجة لارتباطها بالبيئة العربية القديمة من ناحية، ولتردها اللافت فى الإبداع من ناحية أخرى، مثل تشبيه الكريم بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والعظيم بالجبل أو النجم، والذليل بالوتد، والطائش بالفراش، إلى آخر هذه الأبنية التى حفظتها الذاكرة العربية، وردتها الكتب البلاغية وكأنها طقوس قريبة من القداسة.

وقد نظر بعض الحائثيين إلى هذه الصور نظرة رديئة، لأن العلاقة بين الطرفين علاقة سطحية ومبتذلة، وقديما كان لعبد الملك بن مروان نظرة شبيهة، فقد روى صاحب الأغاني أنه كان يعاتب الشعراء على طريقتهم التقليدية فى المديح من استعادة الصور القديمة وما تتضمنه من صور تشبيهية بدوية لا تتناسب مع روح العصر وطبيعته الحضارية، فهم يشبهون خلفاء بنى أمية مرة (بالأسد الأبخز) ومرة (بالجبل الأوعر) ومرة (بالبحر الأجاج). لكن هناك مفارقة بين تحفظ عبد الملك وتحفظ الحداثيين، ذلك أن تحفظه تحفظ ثقافى، لأنه يريد من الشعراء أن يعيشوا زمنهم، وأن يستمدوا أبنيتهم الجمالية من واقعهم الحضارى، بينما تحفظ الحداثيين قائم على رفضهم للعلاقة بين طرفى التشبيه، أى أنهم أغفلوا المرجعية الثقافية للرؤية التراثية التشبيهية التى لاحظت التكامل بين مفردات الكون، سواء أكانت مفردات بشرية، أم غير بشرية، وهذا التكامل هو الذى أتاح للعربى تفسير ظواهر الوجود حسب تكاملها مع غيرها، فإذا رأى وجها جميلا مشرقا، سارع إلى الظاهرة الوجودية التى يتوفى فيها هذا الجمال وذاك الإشراق. وكانت (الشمس) أقرب الموجودات إليه التى يتوفر فيها الأمان.

وهكذا الأمر عندما يقابل (كريما)، إذ يسرع إلى أقرب ظاهرة له يتوفر فيها العطاء بلا مقابل، فوجد أن (المطر) أكثر الظواهر عطاء بلا مقابل، فشكل صورته التشبيهية من هذين الطرفين، وكذلك الأمر فى مجموع الصفات المطلوبة فى هذه البيئة القديمة، مثل: (الحلم والمروءة والرزانة والشجاعة)، وكل هذه الصفات تلازمت مع طبيعة هذا المجتمع الصحراوى الذى يعز فيه الماء، تترحل فيه القبائل من مكان لآخر طلبا للماء والكلأ، وهو ما استدعى صفة الكرم لمواجهة شح الطبيعة، كما استدعى صفة الشجاعة لمواجهة الصراع على الماء مع البشر والوحوش، وهكذا فى كل الصفات المطلوبة أو المرفوضة عند العربى، ثم صعدت هذه السياقات البيئية والاجتماعية لتتحول إلى أنساق أدبية تجسدها الصورة التشبيهية التى رسخت فى الذاكرة العربية البلاغية، يتوارثها الخلف عن السلف.

(٢)

وقد يعجب البعض إذا قلنا لهم: إن كثيرا من التشبيهات فى إبداع الحداثة، هى امتصاص للصور التشبيهية التراثية، مع بعض إضافة تقتضيها طبيعة التطور الحضارى والثقافى، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الصورة التشبيهية وتوابعها من الاستعارة والكناية

فى سفرها الطويل من الزمن العربى القديم إلى الزمن العربى الحديث، ومن ثم فسوف نعتد اجتزاء صورة بعينها أبداعها (امرؤ القيس) فى وصف الليل لتتابع حضورها الشعرى بعده، يقول فيها:

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

هذه الصورة التشبيهية تعتمد عدة مكونات تمثل ركائز بنائها الدلالى والجمالى، هى: (الليل الطويل - البحر بمائه وموجه - الأستار المحيطة - الظلمة - الجمل بكل أعضائه - الصبح بوصفه امتدادا لليل - الهموم)، وهى ركائز ثقافية أنتجت البيئة العربية القديمة ووظفها امرؤ القيس فى بناء صورته الليلية، وهو بناء توارثه المبدعون بوعى أو بدون وعى حتى يومنا هذا، ولعل هذا يكون مصداقا لمقولة الناقد العربى القديم (ابن رشيق) فى كتابه (العمدة) عن امرئ القيس، إذ يقول عنه: «هذا شاعر لم يقلت أحد من حبائله»، وإذا كانت مقولة ابن رشيق قد قيلت فى القرن الخامس الهجرى، فالذى أراه أن هذه المقولة لم تفقد صلاحيتها حتى يومنا هذا، ومتابعة كلام ابن رشيق يؤكد أن بناء الصورة التشبيهية عند معظم الشعراء قد اعتمد على المخزون الثقافى، ويستشهد على ذلك بما قاله أحد الأشخاص لابن الرومى فى عدم قدرته على إنتاج صور موازية لصور (ابن المعتز) فى مثل قوله يصف الهلال:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فقال ابن الرومى: لا يكلف الله نفسا إلا وسعها، وابن المعتز يصف ما هو موجود فى بيئته.

ولتوثيق مقولة ابن رشيق، سوف نتابع بعض الشعراء القدامى والمحدثين فى وصفهم لليل، وهل استحضروا ليل امرئ القيس كما هو، أم أضافوا إليه، أم خرجوا عليه، ففى القرن الأول للهجرة نجد الشاعر (نهشل بن حرى) يربط الليل بالجمال، وهذا الربط من ابتكار امرئ القيس - كما سبق أن أوضحنا، يقول الشاعر:

إذا أرق أفنى من الليل ما مضى تمطى ثنى من الليل راجح

وفى القرن الثانى للهجرة يستحضر أبو نواس ليل امرئ القيس الطويل فى قوله :

وما يعرف الليل الطويل وهمه من الناس إلا من تنجم أو أنا

وفى القرن الثالث يستحضر هذا الليل الطويل ابن المعتز فى قوله :

أيها الليل الطويل سر وخفف يا ثقیل

وفى العصر العثمانى تحضر صورة ليل امرئ القيس فى قول عبد الله الشبراوى :

سل عنى الليل الطويل فإنه أدرى بما فعل الغرام وأخبر

فإذا اقتربنا من العصر الحديث ، تحول امتصاص صورة امرئ القيس إلى نوع من الحوار ،

يقول الشاعر العراقى (إبراهيم الطباطبائى) ت ١٩٠١م :

أیرجع الليل الطويل لقائل ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

وهو الحوار الذى تابعناه فى زمن الحداثة مع الشاعر اليمنى (عبد العزيز المقالح) ، يقول

فى النسق التفعيلى :

ألا أيها الليل لا تنجل ارتحلى يا نجوم

ومع مطلع النهضة حافظت صورة ليل امرئ القيس على الحضور الشعرى على

نحوغالب ، وقد استحضرها البارودى على نحو قريب من بيت الشبراوى السابق فى قوله :

سلى عنى الليل الطويل فإنه خبير بما أخفيه شوقا وما أبدى

ويكاد معروف الرصافى يستحضر صورة امرئ القيس بتمامها ، بكل مكوناتها : (الليل

- الطول - إرخاء السدول - الهموم) ، يقول :

هو الليل الطويل يغريه الأسى فيطول ويرخى وما غير الهموم سدول

وفى زمن الحداثة يستدعى الشعراء ليل امرئ القيس مع بعض إضافات اقتضتها طبيعة

التطور الحضارى والثقافى ، فأحمد عبد المعطى حجازى يتابع امرأ القيس فى ربط الليل

(بالجمل المنيخ ثم جعل النهار امتدادا لليلى) فى قصيدة (القيامة والطفل الضائع) ، يقول :

كنت أراك فوق تقاطع الطرقات

فوق تصالب الليل المنيخ على النهار

وهو ليل فاروق شوشة في (ليله الثقيل) يقول:

هذى أنفاسنا تسرق الصحو

هذى رؤوسنا

فوق اليم تعلو

وعلى الأفق كلكل الليل جاثم

وأبو سنة في (شجر الكلام) يستحضر الليل الطويل المسلط على الصباح في قوله:

رأيت ليلي الطويل مقبلا

يهز في وحشية

أغصان صبحي الرطيب

ورفعت سلام يقدم في شعره النثرية الحداثية صورة كاملة على (التنصيص) لليل

امراً القيس في (إشراقات رفعت سلام):

لا ظل غير الرمل

لا لون غير الملل اللئيم والتماعة الأشياء لحظة لتنفئ

إلى ليل كموج البحر أرخى سدوله

فكل هؤلاء الشعراء صوروا ليلهم مستدعين ليل امرئ القيس من ذاكرتهم الثقافية

الإبداعية، وهو ما يوثق ما قلناه عن أن الثقافة تراكم، والإبداع تراكم لا يفقد الخصوصية،

وليس انقطاعاً كما يزعم البعض.

من الأجوبة المسكّنة

تضم كتب التراث كما هائلا من المرويات التي تتميز بطبيعتها الحجاجية، وهي ظاهرة يحددها المعجم بأنها (المحاجة) للغلبة بالدليل والبرهان لإبطال ما عند الآخر، وذلك بالحجة والبرهان قولاً أو فعلاً، وهذه المرويات بعضها مرويات دينية، وبعضها تاريخية، وبعضها سياسية، وبعضها حياتية ثقافية، وتعرض اليوم لبعض هذه المرويات التي أخذت تغيب عن الذاكرة العربية، برغم أنها ما زالت تحتفظ بشروط الصلاحية التي تتيح لها أن تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية والشخصية.

ونبدأ ببعض المرويات عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وبخاصة أنها تحمل الطبيعة الحجاجية التي أشرنا إليها، إذ كان يعس في المدينة ليلاً فسمع صوت رجل وامرأة في أحد البيوت، وشك في أنهما يرتكبان محرماً، فتسلق الحائط، فإذا بهما ومعهما إناء خمر يشربان منه، فقال عمر للرجل: يا عدو الله: أكننت ترى أن يسترك الله وأنت على معصية؟ فقال الرجل: يا أمير المؤمنين: أنا عصيت الله في واحدة، وأنت عصيته في ثلاث، فאלله يقول: «ولا تجسسوا» وأنت تجسست علينا، والله يقول: «وأتوا البيوت من أبوابها» وأنت سعدت الجدار ونزلت منه، والله يقول: «ولا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأذنوا وتسلموا على أهلها» وأنت لم تفعل ذلك، وهنا أدرك عمر أن الدليل الذي معه دليل غير قانوني - بالمصطلح الحديث - فقال له: هل عندك خير إن عفوت عنك؟ قال: نعم، لا أعود إليها أبداً، فقال عمر: اذهب فقد عفوت عنك.

ومن هذه المرويات عن عمر بن الخطاب التي تتصل بالدين والسياسة معا ما قاله يوماً لمن حوله: «أرأيتم إن استعملت عليكم خير من أعلم، ثم أمرته بالعدل، أكننت قد قضيت ما علي؟ قالوا: نعم، قال: لا، حتى أنظر في عمله، أعمل بما أمرته أم لا. ومن مرويات عمر الثقافية، أن جاءه يوماً بعض أهل (هرم بن سنان) - أحد كرماء العرب الذي مدحه زهير بن أبي سلمى مدحا كثيراً، فقال لهم عمر: أما وإن زهيراً كان يقول فيكم فيحسن القول، فقالوا له: ونحن كنا نعطيه فنجزل العطاء، فقال عمر: ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم.

ومن هذه المرويات ما ينتمى للتاريخ السياسى والتنافس على السلطة والسيادة، من ذلك ما دار بين معاوية بن أبى سفيان وابن عباس بعد أن كف بصره، إذ قال له معاوية: ما بالك يا بنى هاشم تصابون فى أبصاركم؟ فقال له: أما أنتم يا بنى أمية فتصابون فى بصائرکم.

ومثل هذا ما قاله معاوية لعقيل بن أبى طالب: ما حال عمك أبى لهب؟ قال: فى النار مع عمك حمالة الحطب.

ومن هذه المرويات التى تجمع بين الثقافة والسياسة، ما روى أنه بعد تولى (المنصور) الخلافة أن قال لمن حوله: من بركتنا على المسلمين أن الطاعون الذى كان فاشيا، قد رفعه الله عنهم، فقال أحد الحاضرين: وهل كنت تظن أن الله يجمعكما علينا؟

ومن طرائف المرويات الحياتية، ما روى عن عمرو بن العاص أنه رأى امرأة تحمل فوق رأسها طبقا مغطى، فقال لها: ماذا فى هذا الطبق؟ فقالت له: لم غطيناه إذن؟ ومن المرويات التى تنتمى إلى عالم التصوف، ما روى أن أحد الصالحين ظهر له إبليس، وقال له: ألسنت تقول: «إنه لن يصيبنا إلا ما كتب الله علينا» قال: نعم، قال إبليس: فإرم نفسك من قمة هذا الجبل، فإنه إن قدر لك السلامة تسلم، فقال الرجل الصالح: يا ملعون: إن لله سبحانه أن يختبر عباده، وليس للعيد أن يختبر ربه.



قائمة بأهم المصادر والمراجع

- ١ - الإتيان في علوم القرآن - السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤١م.
- ٢ - الأحاديث السفر الثاني - أحمد الشهاوي - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣م.
- ٣ - أشتات متفرقات في اللغة والأدب - عباس العقاد - دار المعارف.
- ٤ - الأعمال الشعرية الكاملة - عز الدين المناصرة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ٢٠٠١م.
- ٥ - إنقاذ اللغة إنقاذ الهوية - د. أحمد درويش - نهضة مصر ٢٠٠٦م.
- ٦ - الإيضاح في علل النحو- الزجاجي - تحقيق مازن المبارك - دار العروبة ١٩٥٩م.
- ٧ - البرهان في علوم القرآن - الزركشي - أ. محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة ١٩٧٢م.
- ٨ - البيان في عذآ القرآن - أبو عمر الداني الأندلسي - أ. د. غانم قدوري - مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت ١٩٩٤م.
- ٩ - البيان والتبيين - الجاحظ - أ. عبد السلام هارون - قصور الثقافة ٢٠٠٣م.
- ١٠ - ترميمات - على المقرئ - الهيئة العامة للكتاب باليمن ١٩٩٣م.
- ١١ - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر - أ. محمد خلف الله ود زغلول سلام - دار المعارف ١٩٦٨م.
- ١٢ - ثلاثة كتب في الحروف للخليل وابن السكيت والرازي - أ. د. رمضان عبد التواب - الخانجي: ١٩٨٢م.
- ١٣ - حديث عيسى بن هشام - المويلحي - الكتيبى بمصر ١٩٢٢م.
- ١٤ - الخصائص - ابن جنى - أ. محمد على النجار - عالم الكتب ١٩٨٣م.
- ١٥ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - قراءة شاعر - الخانجي ١٩٨٤م.
- ١٦ - دلالة الألفاظ - د إبراهيم أنيس - الأنجلو المصرية ١٩٧٦م.
- ١٧ - دهليزي والصفى ذو الوطء - حلمي سالم - رياض الريس - لندن.
- ١٨ - ديوان امرئ القيس - دار كرم - دمشق.

- ١٩ - ديوان البحترى - تصحيح البرقوقى - هندية بمصر ١٩١١م.
- ٢٠ - ديوان حافظ إبراهيم - ضبط أحمد أمين وآخرين - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠م.
- ٢١ - ديوان أبى الطيب المتنبى - أ. عبد الوهاب عزام - قصور الثقافة ١٩٩٥م.
- ٢٢ - ديوان عبيد بن الأبرص - أ. حسين نصار - البابى الحلبي ١٩٥٧م.
- ٢٣ - ذاكرة الوعل - محمد فريد أبو سعدة - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٧م.
- ٢٤ - ذاكرة النقد الأدبى - د. محمد عبد المطلب - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨م.
- ٢٥ - رسائل الجاحظ - مطبعة التقدم بمصر ١٣٢٤ هـ.
- ٢٦ - مغنى اللبيب - ابن هشام - أ. محمد محيى الدين عبد الحميد.
- ٢٧ - الريحقان - ميسون صقر - طبعة خاصة ١٩٩٢م.
- ٢٨ - شمس فى خزانة - لينا الطيبي - منشورات (ل ن) لندن.
- ٢٩ - الصحابى - ابن فارس - أ. السيد أحمد صقر - عيسى الحلبي ١٩٧٧م.
- ٣٠ - ضرائر الشعر - ابن عصفور - أ. السيد إبراهيم - الأندلس ١٩٨٣م.
- ٣١ - طبقات فحول الشعراء - ابن سلام الجمحى - قراءة شاعر - قصور الثقافة ٢٠٠٠م.
- ٣٢ - الطراز - يحيى العلوى - المقتطف بمصر ١٩١٤م.
- ٣٣ - عزلة الكلمات - قاسم حداد - كتاب كلمات - البحرين ١٩٩١م.
- ٣٤ - العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر ١٩٢٥م.
- ٣٥ - الفروق اللغوية - أبو هلال العسكري - أ. حسام المقدسى - الكتب العلمية ١٩٨١م.
- ٣٦ - الفصيحة والعامية - د. سمر روى الفيصل - كتاب الرافد ٢٠١٠م.
- ٣٧ - فقه اللغة وسر العربية - الثعالبي - أ. مصطفى السقا وآخرين - الحلبي ١٩٧٢م.
- ٣٨ - الكامل - المبرد - المعارف ببيروت.
- ٣٩ - الكتاب - سيبويه - أ. عبد السلام هارون - دار القلم ١٩٦٦م.
- ٤٠ - كتاب الحروف - الفارابى - أ. محسن مهدى - الشروق ببيروت ١٩٦٩م.
- ٤١ - لتحيا اللغة العربية يسقط سيبويه - شريف الشوباشى - الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠٤م.
- ٤٢ - لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف ١٩٧٩م.
- ٤٣ - اللغة الشاعرة - عباس العقاد - مكتبة غريب ١٩٧٧م.

- ٤٤ - اللغة والنحويين القديم والحديث - عباس حسن - دار المعارف ١٩٦٦م.
٤٥ - اللمع فى العربية - ابن جنى - أ.د حسين شرف - خاص ١٩٧٩م.
٤٦ - الماركسية وفلسفة اللغة - باختين - ترجمة محمد البكرى يمنى العيد - توبقال ١٩٨٦م.
٤٧ - المثل السائر - ابن الأثير - أ.د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانة - نهضة مصر.
٤٨ - رسائل ابن عربى - قصور الثقافة ٢٠٠٣م.
٤٩ - مقبرة السلالة - سيف الرحبى - منشورات الجمل ٢٠٠٣م.
٥٠ - الموشح - المرزبانى - المطبعة السلفية - ١٣٨٥ هـ.
٥١ - النص المشكل - د. محمد عبد المطلب - قصور الثقافة ١٩٩٩م.
٥٢ - نقد الشعر - قدامة بن جعفر - أ. كمال مصطفى - الخانجى ١٩٧٨م.
٥٣ - هكذا تكلم النص - د. محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٧م.
٥٤ - الوساطة - القاضى الجرجانى - أ. محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد على البجاوى - الحلبي بمصر.



فهرس الموضوعات

- تقديس ٣
- القضايا الكلية ٧
- اللغة العربية والهوية ٧
- تحولات اللغة فى شعرية الحدائة ٤٣
- تحيا اللغة العربية ويحيا سيبيويه ٧٢
- ثقافة اللغة بين الذكورة والأنوثة ٧٦
- اللغويات والنقد الأدبى ٨١
- الأرقام العربية ٨٨
- الأهرام أول من لقب شوقى بأمير الشعراء ٩٣
- الحدائة - ما بعد الحدائة - بعد ما بعد الحدائة ٩٩
- أبوالقاسم الشابى والخيال الشعرى عند العرب ١١٩
- النثر فى العصر العباسى ١٢٤
- مع طه حسين ١٣٢
- حاضر النقد الأدبى ١٣٧
- أهل الاختصاص ١٣٩
- السخرية ١٤١
- المصطلح ١٤٤
- النسق والسياق ١٤٩
- لغويات جزئية ١٥٢
- الاسم والكنية واللقب ١٥٢
- منطق اللغة ومنطق العقل ١٥٤
- اللغة والكلام ١٥٦
- القياس الصحيح والخاطئ ١٥٩
- الاقتراض اللغوى ١٦٠

١٦٢	العدوان على اللغة
١٦٤	اللغة تجدد نفسها
١٦٦	مفردات قديمة في معان حديثة
١٦٨	اغتراب اللغة
١٧٠	موسيقية اللغة
١٧٢	السيرة الذاتية للكلمات
١٧٤	الأنا والآخر
١٨٣	العيد
١٨٥	الباب
١٨٧	العلمانية والعلمانية
١٨٩	الحرية
١٩١	جمع التكسير
١٩٣	الرئيس والرئيسي
١٩٥	الكاف
١٩٧	في الثقافة
١٩٧	القراءة الثقافية
١٩٩	من نقل الثقافة إلى إنتاجها
٢٠١	تجديد الفكر والثقافة
٢٠٨	الأدب النسوي والثقافة
٢١٥	السيرة الذاتية النسوية
٢١٨	الفكر
٢٢٠	ثقافة الصورة
٢٢٢	ثقافة التشبيه
٢٢٨	من الأجوبة المسكتة
٢٣٠	قائمة مراجع