في اللغة والتراث

رقم الإيداع

إبراهيم خليل

في اللغة والتراث

(مقالات مختارة)

المحتوى

بمثابة تقديم	7
اللغة والبناء في قصص محمود الريماوي	21
التحليل الأسلوبي للخطاب النقدي العربي	29
عبدالله إبراهيم: التراث والسياقات الثقافية	37
صلاح جرار: أبحاث في الأدب الأندلسي	45
هناء خليل سجالات مثيرة في التراث	53
عربية الأندلس والصراع اللغوي	63
محمود شاكر محققا، ناقدا، وشاعرا	69
من أخطاء المحققين	77
أفاق الرواية: أسئلة التراث والمؤثرات	85
أدونيس والتراث الأسطوري	93
جابر عصفور: التنوير، العقل، والتراث	99
التراث في الشعر الأردني	111
درة الغواص بين المسيَّب بن عَلَس والأعشى	121
للمؤلف	129

بمثابة تقديم

أن يتحدث المرء في محاضرة من ستين دقيقة عن لغة ما بصفة عامة شيء غير واقعي، وغير ممكن في الحدود التي تسمح بها طبيعة الصلة بين المتكلم وجمهوره. لذا سيكون حديثي عن سيدة اللغات حديثا يجمع بين عفوية الاعتبار، وقصدية الاختيار. ولا يخلو الانتخاب من شجون، ولا تفوته لطائف الفنون. فالعربية بلا ريب من اللغات الموغلة في القدم. وثمة دراسات تعوزها الأدلة والبراهين تزعم أنها سامية تعود نشأتها إلى زمن سام بن نوح ، وغيره من الغابرين. ونحن لا نعرف، لا على وجه اليقين، ولا من باب الظنّ والتخمين، متى كان ذلك، ولكن ثمة قرائن تثبت أنها مع الأكدية والأمهرية والآرامية والحميرية والعبرية القديمة والسريانية والكنعانية والفنيقية لغاتٌ من أسرة واحدة لما بينها من تجانس، أو شبه تجانس، صوتي ونحوي وتصريفي [1].

وهي اللغة الحية الوحيدة بين اللغات المذكورة التي تتصف بصفة العالمية من القديم وحتى الآن. وأما العبرية فهي خليط من لغاتٍ عدة، ولا تتجاوز، في أحسن الأحوال، أو أسوأها، الحدود الجغرافية لفلسطين المحتلة. وعلاوةً على أن العربية هي اللغة الحية الوحيدة من الساميات التي حافظت على طابعها الصوتي، والكتابي، والمعجمي، والنحوي، أكثر من ألفيْ سنة، متجاوزين ما سبق ذلك من قرون دون أن تتعرض لاهتزازات جذرية تجعل المتكلمين بها - في هذه الأيام - محتاجين حاجة ماسة لترجمة ما قيل، أو كُتب بها من ملفوظاتٍ، وأقوالٍ، ممعنة في القِدَم، لعربية حديثة، شأن اللغات الأخرى. ففي لغات أوروبية كان التغيير، والتطوير، شبيها بالانقلابات التي تبتعد بواقع اللغة، وأنساقها الصوتية، والصرفية، والنحوية، عن الجادة. فقد ذكر المرحوم د. إلبرت بطرس (1934- 2021) في كتابه عن جيفري تشوسر(1340- 1400) أنَّ الإنجليزية التي كتَبَ بها حكايات كانتربري Kanterbury Tales لم تعد مستعملة، لا في القرن

التاسع عشر، ولا في الذي تلاه، مما اضطر دور النشر والطباعة لنشر الكتاب بلغتين متقابلتين؛ لغة تشوسر الذي عاش حتى 1400م ولغة المعاصرين.

على أن المتكلمين بالعربية اليوم يستطيعون بيُسْر، وبصرف النظر عن مستوياتهم التعليمية، والأكاديمية، قراءة ما كُتبَ قبل الإسلام، وبعده، وفهم مضامين تلك الكتابات، إنْ لم يكن بنسبة مائة بالمئة، فلا تقلّ عن 90 أو 80 % وهذا يؤكد أن حاضر هذه اللغة موصولٌ بماضيها بلا انقطاع. فالدارسون في مراحل التعليم المتعددة لا يحتاجون لترجمة من عربية قديمة كإنجليزية تشوسر وشكسبير إلى عربية معاصرة كإنجليزية تنسي وليامر، أو برناردشو. فمن هو الذي لا يستطيع فهم قول امرئ القيس في معلقته المشهورة:

أغرَّك مني أن حبّكِ قاتلي وأنكِ مهما تأمرى القلبَ يفعلِ

فهو قولٌ يكاد يشبه أقوال العامة بساطةً، ويُسرًا. مع أنه لا يقلُّ عن أقوال الشعراء فخامةً، وجزالةً، ونَظمًا. ومن هو الذي يقرأ قوله تعالى (كيفَ تكفرون بالله وكنتم أمواتافأحياكم) أو(يا أيها الذين آمنوا هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم، تؤمنون بالله واليوم الآخر) أو(ومن الناس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خيرٌ اطمأنّ في مكانه، وإن أصابته فتنة انقلبَ على وجهه، خسر الدنيا والآخرة) فما الذي يجعل العربية، على الرغم مما أحاط بها من ظروف صعبة طوال ما يقرب من 20 قرنا، تحافظ على أصولها، وعلى طابعها، مع قبولها فنونا كثيرة من التنوُّع، والتغيير، في مقومات البيان، وطلاقة اللسان؟ الجواب عن هذا السؤال يعود في الواقع لصلابة نظامها الصرْفيّ بما فيه من السلاسة، والمرونة، وطواعيته للاشتقاق اشتقاقا لا تبتعد به الكلمات الجديدة عن الأصول، علاوةً على أنّ في نظامها الصرفي طرائقَ تُمكّن المتكلمين بها من تطويع الكلمات الأعجمية، والجامدة، لميزانها الصرفي، فتغدو - في مثل هذه الحال – عربية، وإن لم تكن كذلك. شأن كلمة (درهم) التي أصولها اليونانية (دراخما) فلما عُرّبت جُعلت (دِرْهَم) على وزن فِعْلَل، مثل مخلب، وقرْنب، ومنها أخذ الفعل الرباعي دَرْهَمَ، ويُدَرْهِمُ، والمصدر درْهَمَةً. ونسمع من يقول هذا الخبر (مُفَبرك) على وزم مُفَعْلل، مثل مُسبْسَب، ومفلفل، وهي تعريب لكلمة إنجليزية febrication. ونسمع من يقولون شاهدتُ لقاءً مُتلفزًا وهو

من تلفزيون، على زنة مُفَعْلَل، ومتعتع. ونسمع، ونقرأ استعمالا جديدا هو تزامن، وهو اشتقاق تفاعلَ من الاسم الجامد زمن. فالاستعمال المحدث على صلة متينة بالاستعمال القديم غير المحدث. والمستخدم في الحياة العامة من الكلمات كثيرٌ منه جديد، لكنه غيرُ بعيد عن أصوله في المعجم العربي القديم. ومن هذه الكلمات التي لم تُذكر في المعاجم: سيارة، وطيارة، وشارع، وقطار، ومركبة، ومدحلة، وجرافة، وخلاط، ومخرطة، ومطبعة، وحاسوب، وغيرها.. مما لا حصر له، ولا عدد. وكل هذه الكلمات متينة الصلة بأصولها الثلاثية من حيث الدلالات. فهي من : سار، ومن طار، ومن شرع، ومن قطر، ومن ركب، ومن دحل، ومن جرف، ومن خرط، وطبع، وحسَب.

وتوسُّع العربية في المجاز شيءٌ يساعد على حفاظها على طابعها الأصيل مع استجابتها للتطوير، وتقبّلها لأشكال عدة من التغيير. والمجاز مثلما هو معروف استعمال الكلمة في غير المعنى المتواضَع عليه في أصل اللغة ككلمة (اختبار) فمعناها لدى واضعي اللغة الابتلاءُ بما يحدّد مدى صبر المبْتَلى وجَلَدِه. بَيْد أن الكلمة تعني الآن الامتحان الذي يُقاس به حفظ المتعلم لدروسه، أو هو التجربة التي تجرى في مكان يسمى مختبرًا لمعرفة مدى صحة الفرضية النظرية في التطبيق العملي.

ومثل هذا في العربية كثير جدًا. فكلمة جريدة مثلا كانت تطلق على فرقة صغيرة من المحاربين، فتغير معناها إلى الجريدة المعروفة في هذه الأيام، وكذلك صحيفة. وقد وصف أحدُ جهابذة اللغة باب المجاز في العربية بباب " شجاعة العربية " وقيل - من باب المبالغة - العربية كلُّ ألفاظها مجاز، وهذا بالطبع غير دقيق، إنما ينمّ عن أنها تتوسَّع فيه توسُّعًا كبيرًا. والمجاز منه ما يكون في الأفعال، فالفعل على وفق النظام الصرفي الخالص إما ماض، أو مضارع، أو أمْرٌ، دالٌ على الحال، أو الاستقبال، بيد أن العربية من أبواب مرونتها بابٌ يتيح للمتكلم بها أن يستعمل الفعل الماضي للدلالة على الماضي البعيد المنقطع، والماضي القريب، والحاضر، والمستقبل، في آن. قال الله في محكم كتابه (كُتب عليكم الصيامُ كما كُتبَ على الذين من قبلكم لعلكم تتقون). ففي هذه العبارة تضمن الفعل كُتِبَ الماضي البعيد، والقريب المتصل بالمناسبَة، وسبَب النزول، والحاضِر، والمستقبل، الذي يُستشفّ من قوله: (لعلكم تتّقون) وقال الشاعر:

إذا غضبتْ عليكَ بنو تميمٍ

حسبتَ الناسَ كلَّهمُ غضابا

فالفعلان؛ غضبَ وحَسِب، مع أنهما من أفعال الزمن الماضي، صرفيًا، لكنهما على وفق السياق لم تقع أحداثها بعدُ، لا في الماضي، ولا في الحاضر، وإنما يدلان على احتمال الوقوع في المستقبل القريب، أو البعيد، لا فرق. وقال آخر مستخدمًا الماضي دالا به على المستقبل البعيد:

ألا فاسْلمي يا دارَ ميَّ على البِلى ولا زالَ منْهلًا بجرعائكِ القَـطْرُ

ففعلا الأمر (اسلمي) والماضي (زال) كلاهما لم يحدثا لا في الماضي، ولا في الحاضر، وإنما يُرْجى وقوعهما في قادِم الأيام، قريبة كانتْ أم بعيدة، زيادة على أنهما يتضمَّنان معنى استمرار الحدوث.

والعربية غنية بالمترادفات، وبالمشترك اللفظي، وهذا الثراءُ يتيح للمتكلمين بها، والمبدعين من الشعراء، والأدباء، والخطباء، على الدوام، هوامش واسعة للاختيار، والعدول عما يجب اختياره لغيره لتحقيق الملاءمة، والمناسبة، حرصًا، وحفاظا على جماليات الأسلوب، ورشاقة التعبير، ودقَّة المعنى. فالمتكلم إذا لم يجد في كلمة (نؤم) مبتغاهُ، وجده في (سِنةٍ) وإذا لم يجد في (سبيل) غايته، وجدها في طريق، أو درْب. وهذا بطبيعة الحال لا تفتقر إليه اللغات الأخرى، إلا أنه في العربية أكثر، وأوفر، مما شجع بعض المستشرقين المغْرضين، وبعض اللغويين العرب غير الموضوعيّين، على الغمْز من قناة العربية، واللّمْز من دقتها في التعبير، زاعمين أنّ فيها ترادفًا زائدًا. وذلك لأنهم لا يقدِّرون ما معنى أن يجد المتكلم عددًا غير قليل من الألفاظ التي يوازن بينها، ويقارن، فيختار الأدقّ، والأنسب، مع الاحتفاظ بالمعنى نفسه، من غير تغيير، ولا تبديل.

وفي العدد ثمة شفافية في العربية لا نجدها في كثير من اللغات، ففيها التثنية التي لا توجد لا في الإنجليزية، ولا في الفرنسية، فإذا أرادوا التثنية قدموا للجمع بكلمة two فيقولون مثلا two books و في الفرنسية يقول doux livres والجمع في العربية يتضمَّن إلى جانب دلالته على الجمع الدلالة على التذكير، أو الدلالة على التأنيث، أو

الدلالة على القلة، أو الكثرة، أو الدلالة على العاقل، أو على غير العاقل، أو على اسم الجنس. والعلاماتُ التي تلحق بالمفرد في هذه الأصناف كثيرة، ومتعدّدة، وليست حكرا على علامة واحدة تتكرر في كل ما جمع عدا الشواذ. ومن اتساع العربية في هذا وفرة الصيغ السماعية ،والقياسية، في جموع التكسير، مما يتيح للمتكلمين بالعربية اختيار ما يشاءون من الجموع التي تناسبُ السياق، فكلمة عمود، مثلا، تجمع: أعمدة، وعمدان، وعواميد، وعَمَد. ويقال في جمع راكب: رَكْب، وركبان، وأرْكُب، علاوة على: راكبين. فإن لم يطب للمتكلم أن يستعمل كلمة ركب، فليستعمل ركبان، أو أركُب. وجاء في القرآن (بغير عَمَدٍ ترونها). قال المفسرون: قبة لها أعمدة، ولا تُرى. وقال أحدهم:

قسمًا بمن رفع السما ءَ بغير ما عَمَـــدٍ تراه

فلو لم تكن كلمة (عَمَد) من ألفاظ الجمع للمفرد عمود، لما تمكن هذا الشاعر من استعمال أعمدة، أو عمدان، أو عواميد، في هذا الموقع. وفي العربية ألفاظ تدلّ على المفرد والمثنى والجمع دون أي تغيير في بنيتها الصوتية، وعلى المؤنث والمذكر، كقوله تعالى (فإن كنتم جُنبًا فاطّهروا) فكلمة كنتم جمعٌ للمخاطب، وَوَصفها بالمفرد، وقال اللغويون لو قال كنتما أو كنتنَّ لبقي المفرد دالا على ذلك مثنىً، وثُلاثَ، تذكيرا وتأنيثا. ومثل هذا كلمة عدل، نقول: قاض عدل، وقاضيان عدل، وقضاة عدل، وقاضية عدل، وقاضيتان عدل، وقاضيات عدل.

ومن غرائب العربية التي لا يتنبّه لها الناطقون بها سلاسة اللفظة، وانسجامها الصوتي، فعدَدُ المقاطع في العربية غالبا بين مقطعين أو ثلاثة، وقلما يزيد على ذلك. ففي كلمة (ثقفتموهم) من قوله تعالى (واقتلوهم حيث ثقفتموهم) خمسة مقاطع، وهي جملة في كلمة، إذ تتضمن فعلا وفاعلا ومفعولا به، ونحو ذلك قول بعض المذيعين (إليكموها) جملة في كلمة واحده كالمذكورة زاد عدد مقاطعها عن الأربعة لكن تواتر فيها المقطع القصير، وتخلو العربية تقريبا من المقاطع المزدوجة الإغلاق أو المبدوءة بصوامت متعددة، لهذا يجد المتكلم والسامع في الكلمة العربية، أو العبارة، ليونة وسلاسة واتساقا موسيقيا لا نجده في غيرها إلا نادرا. فالمقطع المزدوج الإغلاق لا يظهر في العربية إلا عند التوقّف، فإذا لم يتوقف المتكلم، أو القارئ، انشق المقطع بالتحريك إلى مقطعين. وهذه الظاهرة نجدها

شائعة في العاميّات، إذا يقحم المتكلمون كسرة بين الصامتين الساكنين في مثل بنت وهند ودعد ووعد. فيقولون بِنت وهنِد ودعِد ووعِد.

يضافُ إلى هذا أن التبدّلات النطقية التي تطرأ على أصوات الهجاء في العربية قليلة الغزارة قياسًا بلغات أخرى كالإنجليزية مثلا. فالصوت الأسنانيc يلفظ أقصى حنكيا، في مثل criticism وفي cat تارة، وأسنانيا تارة أخرى cinema . وصوت S الأسناني المهموس يلفظ مجهورا في في مثل doors ومهموسا في مثل cats وشجريا متفشيا في مثل sheep ويلفظ صوتا مجهورا وقفيا غاريا في مثل television والصوت اللثوي المهموس t يلفظ بين أسناني مجهور في مثل the ويلفظ بين أسناني مهموس رخو في مثل thief ويلفظ شجريا متفشيا رخوا في مثل nation وهذا وأضرابه قليل في العربية، ومنه التاء اللثوية،المهموسة، قد تلفظ مجهورة من الموقع نفسه في مثل ادعي و ازدهى و ادَّخر، وطبقية في مثل اطرد، واطلع. وأيا ما يكن الأمر، فإنّ التبدلات النطقية في العربية لا تتجاوز علاقة المجاورة بين الصوت والصوت، إلا ما لوحظ في بعض اللهجات التي تلفظ الراء من الحلق فتغدو غينا، أو الجيم الشجرية دالا لثوية، وقفية، مجهورة، فيقال دزاير بدلا من جزائر. أوياءٌ شبه صامت مثل قولهم(إذ يبايعونك تحت الشيرة). وليس لهذه التبدلات النطقية في العربية أيُّ تأثير فونيمي، فالنون المتغيرة في امحى، أو مما، أو ممبعد، هي من حيث الوظيفة كالنون في منكم.

وللحركات في العربية نظامٌ أكثر شفافيةً، ودقةً، من لغاتٍ أخرى، فباستثناء الألف، وهي حركة طويلة تتنقل بين الياء، والواو، نجد الحركات الأخرى الطويلة والقصيرة لا يقع لها مثل هذا التنقل، إلا نادرًا. وفي المواضع التي توجب التماثل مثل ميزان وموسر ومدار، ومطار، وما شابه ذلك، وشاكله، وإنما وقع هذا حرصًا على الانسجام الصوتي، وتجنُّبا للنشاز الناتج عن الانتقال من الخلفي إلى الأمامي، أو العكس. بيد أن الأمر في الإنجليزية مثلا ليس كذلك. فصوت A يلفظ كالألف العربية في man وكالواو الخلفية الضيقة في tall وكالهمزة المنفتحة في animal أما الصائت o فيلفظ مثلما تلفظ الألف العربية في كلمة God ومثلما تلفظ الهمزة المنفتحة في كلمة Out وكالفتحة القصيرة العربية في كلمة not وكالواو المدية في no وإذا ضُعّفت moon كانت كالواو العربية في كلمتي

روم، وهود. ومثل هذا التنوّع، وهو كبير في الصائت الواحد، ولا يخضع لمعايير ثابتة، بعيدٌ عن العربية، وحركاتها التي مع ثبات طريقة النطق يمكن إشباعها تطويلا، أو اقتضابها تقصيرا. فثمة فرق بين الألف في واكبداه، وبين الألف في أنا لأغراض تعبيرية انفعالية. وبهذه المرونة في الصوائت الطويلة والقصيرة حوفظ على النسق الصوتي، والجرس الموسيقي، للكلمة والعبارة. وقد لاحظنا هذا في ثقفتموها، وإليكموها، اللتين تم فيهما مَطْلُ الضمة لتصبح واوًا. يضاف إلى ما تقدَّم خلوّ العربية في بنائها التركيبي من الأفعال المساعدة، أو أفعال الكينونة verb to be ولو أن في العربية بعض الأفعال التي تشبه الأفعال المساعدة، مثل: أوشك وكاد وأخذ في مثل قولنا أوشك ينفجر، وأخذ يبكي، وكاد يلفظ أنفاسه؛ إلا أن استعمالها في العربية اختياري، ولا يُعدّ التركيب خطأ إن لم تستعمل، فالتركيب يصحّ بها وبغيرها، وتبعا لذلك لا يعد الفعل المساعد كما هو في الإنجليزية ضربة لازم.

وما نقوله – ها هنا – عن فضائل العربية لا ينفي أن العربية واجهت، وتواجه المشكلات المستعصية على أكثر من مستوى.

وأولى هذه المشكلات نظامها الكتابي، وطبيعة الخط، والشكل، فيه. فالعربية من اللغات التي تلتقط في كتابتها أصوات الهجاء بعضها ببعض داخل الكلمة الواحدة مما يسفر عن الآتي:

1. اختلاف رسم الحرف الواحد باختلاف موقعه في الكلمة.
2. صعوبات إملائية يعاني منها متعلمو العربية لا سيما من غير الناطقين بها.
3. غياب الرسوم أو الحروف الدالة على الحركات بحيث تكتب على السطر في مواقعها من الكلمة مما يورث المتكلمين بها الخطأ المسمى لحنا، كون الحركات إما مغفلة، أو تحتاج لطويل تدقيق، وتحديق.
4. وجود بعض الأصوات الهجائية التي لها رسومٌ مختلفة كتابة مثل التاء، والهاء، والألف.

ومن المعضلات التي تواجه العربية اليوم مثلما واجهتها في القديم هي الإعراب. فعلى الرغم من أن الإعراب وسيلة تتَّبع في التحليل النحوي للجمل، والتراكيب، إلا أن النحو العربي الموروث خلط بين الإعراب الوصفي، والوظيفي، والمنطق الأرسطي، بتصور المعمولات نتاج عامل ظاهر، أو مضمر، لفظي أو معنوي. وقد جرّ هذا على النحو المدرسي (التعليمي) الكثير من الإشكالات، منها: كثرة الإعراب في المحل، والإعراب التقديري، وتعدُّد وجوه الإعراب في الشيء الواحد، واختلاف الإعراب مع وحدة المعنى، واختلاف المعنى مع وحدة الإعراب، والمغالاة في التأويلات النحوية، وهذا كله مما وصم النحو العربي بوصمة المعيارية، وهي التي تجعل النحو ضَرْبًا من التفلسف لا ضربا من الوصف التعليمي للكلام، وأوضاعه المنطوقة أو المكتوبة. وقد انفتحت الدراسات اللغوية المعاصرة على الحلول، والمقترحات، الكثيرة التي جرى تداولها في هذه الشئون، إلا أن صعوبة تغيير الأشياء بعد الاعتياد عليها يحول دون تطبيق أيٍّ من هاتيك المقترحات، التي تشمل الخطّ، والنظام الكتابي، والدرس النحوي.

الاستعمال لا الإهمال

وقد تداعى كثير من اللغويين والباحثين لوضع مقترحات تحد كثيرا أو قليلا من تأثير هذه الإشكالات، وفي مقدمتها ما يدعو إليه المحامي عمر أبو ناموس في مقال نشره في مجلة البيان العربي، التي تصدر عن مجمع اللغة العربية الأردني، في عددها الثاني الذي تولي فيه إشكالية الذود عن مكانة العربية، وموقعها بين اللغات، ومنزلتها السنية في الحياة العربية، اهتمامًا كبيرًا، فتخصص لذلك صفحاتٍ توشك أن تؤلف ملفا متخصّصًا في الموضوع.

فالمحامي أبو ناموس يتناول مسألة على جانب من الخطورة، وهي حماية اللغة العربية: وهل تقتصرُ حمايتها مما يحيط بها من تحديات؛ أبرزها منافسة اللغات الأخرى، وأخطرها إهمال المتحدثين بها لشروط السلامة، والدقة، في الاستعمال والتداول، على سنّ القوانين، والتشريعات، أم لا بد – مع ذلك – من تثقيف؟ فالواقع الذي نشأ عن إصدار القوانين لا ينمّ عن أنَّ شيئا قد تغير؛ فما كان قبل القانون، وموادّه، لم يزلْ على ما كان عليه، ولم يتغير كثيرًا، ولا قليلا، وربما زاد الطين بِلةً، لذا يجد الباحثُ في تثقيف المكلف

بتنفيذ القانون وسيلةً أجْدى، وأنفع، وأكثر نفاذًا، من القانون ذاته. إذ اللغة لا تصانُ بالتشريع، وإنما بالتثقيف البديع، الذي ينمّي الحرص على الأداء بأسلوب سلسٍ، ورفيع.

والصحيح أنّ ما يدعو إليه أبو ناموس، في هذا المقال، مع تقديرنا له، ولأفكاره الجيّدة، لا يحقق إلا القليل مما نطمح له، ونتطلّع إليه. فكم من الأجيال التي تتابعَتْ على مقاعد الدراسة تقرأ، وتكتب، وتتحدث، وتسمع، وتتفهَّم، وتستوعب، وتستمع لمحاضراتٍ، ودروس لا حصر لها، ولا عدد، في النحو والصرف والبيان والبديع والفقه والتفسير والحديث والأدب، وهذا كلّه لم يسفر عما يطمح إليه الكاتب، ويأمله، من نتائج، وأولها عشقُ العربية عشقًا يبلغ مبلغ التديّن، والتصوُّف، النابعين من القلب، والروح، فهذا التعليم، والتثقيف، الذي صحِبَ العربية منذ أزمنة بعيدة في الماضي، حتى يومنا هذا، لم يفلح – قطعًا – في الحد من الأخطاء التي يلهج بها المتحدثون، ويرتكبها الكاتبون، بمن فيهم من يوصفون بالمبدعين، والشعراء المُفلقين، والبلغاء الناثرين[2]. فنادرًا ما نسْمع وزيرًا، أو رئيسًا عربيًا، لا يلتوي لسانه بالكلمات، ويعوَجُّ بالحركات، فينصبُ المرفوع، ويرفع المنصوب، ويجرّ الأفعال، ويجزمُ الأسماء، كأنه، مع كلّ تلك السنوات التي قضاها على مقاعد الدرس، لم يسمع بنحو، ولا بصرف، ولم يعرف كيْفَ يكون مخرج القاف مباينًا للكاف، أو الغين، أو الهمزة.

وأحسبُ أنّ ما لمْ يهتدِ إليه الكاتب عمر أبو ناموس هو التنْبيه على دور الممارسة في التعبير عن ملكة الكلام باللغة، تجسيدًا لما كان يُسميه القدماءُ فصاحة اللسان، وطلاقة البيان، بالفعل، لا بالقوّة والإمكان. فالمعرفة النظرية، والتثقيف، قد تحشو دماغ المتكلم بالقواعد، والدراية بالأنظمة اللغوية من أصْوات، ومقاطع، ومن أدوات، ومن كلمات، بما يغلب عليها من ثلاثي ورباعي وخماسي، ومن جامد ومتصرّف، ومن متوارد مترادف، ومتقارب شبه مترادف، ومن مشترك، وشبه مشترك، ومن أضداد وأشباه أضداد، فهذا كله، وما شابهه، وشاكله، شيءٌ، وممارسة الكلام، والكتابة، شيءٌ آخر. وقد أثبَتت لنا التجاربُ أنّ الاكتساب عن طريق التعليم، والتثقيف، اكتسابٌ آني، لا يتركُ لدى المكتسِبِ إلا القليل من مهارة البيان عما في النفس بأسلوب يُسْتحسَنُ، ولا يُسْتهجن، ويُسْتمْلح ولا يُسْتَقْبح. ولدينا من الناس من يعرف القواعد معرفة دقيقة،

ونجدهُ أنحى من سيبويه، وأحذقَ من الكسائي وابن خالويه، ومع ذلك يقعُد به اقتدارهُ عن كتابة فقرة من غير أخطاء، أو يتكلم دقيقتين من غير لحْن. فالمعرفة عن طريق التعلُّم، والتثقيف، ليست كالمعرفة المتأتية عن طريق الاسْتعمال والممارسة، فهي أكثر رُسوخًا، وأحْرِ بها أن تصبح طبعًا من طِباع المتكلّم، وسجية من سجاياه، لا من مُحْدثاتِ التَطَبّع، أو من افتعال السجايا. وعلى هذا المعوَّلُ في النهوض بالعربية، أي: أن تكون لغة الممارسة الكلامية، والكتابية، في جلّ وجوه التواصل الإنساني، والاجتماعي. أما التشريعات والقوانين، والأنظمة، وما فيها من أفانين، فالأهمّ من سنّها، وتشريعها، والمصادقة عليها في البرلمان، بشقيه النواب والأعيان، أنْ تأخذ طريقها إلى التطبيق، لا أنْ تظلَّ حبرًا على ورق، وكأنّها ضربٌ من اللغو والتلفيق.

والمعروفُ أنّ ما تعرَّضت له العربية في أكثر الأحوال هو إقلاع بعض مستخدميها عن استعمالها، واللجوء لاستعمال لغة أخرى. فعزوف المتكلم عن ممارسة العربية يؤدي للعُجمة، وشيوع وباء الأغلاط في اللفظ والمعنى. فقد عرفتُ بعض الأشخاص لا يفهمون الكلمة، وماذا تعني، حتى تستبدلها بما يقابلها بالإنجليزية، أو الفرنسية، أو حتى العامية الدارجة. وشاهدتُ في إحدى الجامعات العربية العريقة في شهر نوفمبر – تشرين الثاني من العام 2009 عميدًا لكليّة أداب يفتتح مؤتمرًا لقسم اللغة العربية فيها بالفرنسية، مع أنَّ المؤتمر، وَفقا لتراتيب القائمين عليه، مؤتمرٌ ناطِقٌ بالعربية لا بغيرها من اللغات.. وهذه أمثلة من العزوف عن ممارسَة اللغة العربية مما يسبّب التراجع الذي تُرمى به، ويعابُ عليها، فيقال: إن الكثير من الناس يخلطون بينها وبين لغات أخرى، وأنَّ هذا الخلط دليلُ قصور فيها، وليس دليلَ قصورٍ فيمن يعمدون لهذا الخلط. على أنَّ التشريعات، والقوانين، ليست بالشيء الذي يقلُّ أثره، ويُهَمَّشُ دوره. فلولا القوانين، والتشريعات، والأعراف، لظلت العربية في الجزائر – التي عانت من الفَرْنسَةِ سنوات طوالا تربو على القرن - غريبة على الناس، كأيّ لغة مهجورة. ففي بداية عهد الرئيس الراحل هواري بومدين فرض قانون التعريب، وقد جنَتِ العربيَّة من ذلك ثمارًا طيبة يلمسُها كلُّ من يقارن الوضع اللغوي بين ما سبق هذا القانون وما تلاه. فبعد أنْ كان العربيّ في الجزائر غريب اللسان، على رأي المتنبي، أصبح- لغويًا- على مسافة واحدة من العربي في مصر،

والشام، وفي لبنانَ والعراق. وهذا يعني أن اللغة لا يضيرها أنْ تتحصَّنَ ببعض القوانين. وفي هذا تحضرني حكايةٌ تنمّ على سلطة القوانين في اللغة، والأعراف، وضرورة تحصينها بما يُسنّ منها، أو لا يُسنُّ، وما يشرّع أو لا يشرَّع، فقد سمعتُ من أستاذنا المرحوم إبراهيم السامرائي(1922- 2001) – غفر الله له، وعفا عنه ـ أنه عندما كان طالبا دارسًا في باريس نُشر بيانٌ من القوى اليسارية الفرنسيّة يدعو للتضامن مع الشعب الجزائري وثورته، وقد قرأ في صُحف تلك الأيام ما قيل عن إحجام الأكاديمية اللغوية الفرنسية، وامتناعها عن المشاركة في تلك المسيرة، فقد امتنع أعضاؤها عن المشاركة لأنّ البيان المنشور كُتبَ بفرنسية ركيكة. أي أنَّ هذا النَفَر يأبى التعامل مع تجمُّع يتفق معه في الاتجاه السياسي، لاختلافه عنه في الممارسة اللغوية، وهذا يؤكد أنَّ صوْن اللغة يمكنُ أن يكون عن طريق الالتزام بمستوى معين من العُرف، أو التشريع. فالأكاديمية المذكورة أرادت تلقين المتضامنين مع الجزائر درسًا في اللغة، وهو عدَم الهبوط بمستوى الكتابة إلى درجة الابتذال، فيكون مسْتخدِموها عاجزينَ عن الإبانة عما يريدون بلسان مبينٍ، وقويّ، في آن.

على أنَّ العربية واجهت، في عصر الاستعمار الأوروبي، محنَةً لم تواجهها في العصور الأخرى. فكانت ثمة حملاتٌ منظمّة، ودسائس خطرة، يسهر على تنفيذها المستعمرون لفرْض لغاتهم، بما لديهم من جديد الأدوات، ووسائل القتل والآليات، ووجدوا ثغرة كبيرة نفذوا منها لتحقيق ما يخفونه من أغراض ومآرب، ومن كوارث للعربية ومصائب، وهي تَشَرْذُم العرب من حيث هم أمة موحّدة، بظهور الهويات الإقليمية، والقُطرية، القائمة على التفرقة، والتجزئة، التي لا مسوغ لها سوى العصبية القبائلية، والمصالح الفئوية، والتنازع على الرئاسة، والملك، مما سهل للمستعمرين، وأذنابهم، تنفيذ مخاطمهم القذرة، بفرض لغاتهم على جلّ مظاهر الحياة، ووسائل التواصل، والتعليم بمستوياته المتعدّدة، وتخصُّصاته القديمة منها والمتجدِّدة، وهكذا لم يجد حماة العربية في زمن الاستعمار إلا أنْ يواجهوا تلك المخططات متفرقين، لا متَّحدين، ومختلفين لا متضامنين. وطغى على العربية بسبب ذلك شيءٌ غير قليل من التشتُّت، والاختلاف، الذي يُضعف الجهد، ويفرّق الجمع، إن كان الأمر على مستوى تعريب العلوم، أو سكّ المصطلحات، واختيار الألفاظ الدالة على ما

يستجدّ من مخترعات في الوجوه المختلفة من النشاط العلمي، والإنساني. وآية هذا أنك تجد في كل بلد عربي مجمعًا للعربية، وهذا المجمع يعمل منعزلا عن سواه، مستقلا عمَّنْ عداه. وكأنّ العربية أصبحت لغيَّاتٍ لا لغةً واحدةً، وألسنة متباينة لا لسانا واحدا، مع أنك لو تحدثت مع أيٍّ من هؤلاء الذين يديرون هاتيك المجامع، لأنكروا بشدة هذا الانطباع، وأسمعوك من الكلام عن وحدة العربية ما يصكّ الأسْماع، وعن عِشْقهم لها، وَوَلعهم بها، ما لم يهتد إليه ابن زيدون في شعره الغزلي بولّادة. ولهذا، فإنَّ النهوض بالعربية لا تقفُ في وجهه خطوط حمرٌ ترسمها لنا الأعداء، والخصوم، فحسب، ولكنها خطوط حمرٌ يرسمها للعربية الراتعون في مصالحهم الفردية، النابعة من رغباتهم الأنانية.

وشيءٌ آخر أحالنا إليه د. محمد الهروط، فيما تضمنه عدد البيان المذكور، ونبَّهنا عليه في مقاله المنشور، وهو أن العربية بفضل الاستعمال مع الإتقان، في ما مضى من الزمان، تركت بصماتٍ واضحةً، وجليةً، في اللغات المجاورة؛ كالفارسية، والتركية، والإسبانية، والملاوية، والأوردية، وغيرها من اللغات الآسيوية، ولغات شبه القارة الهندية، وبعض اللغات السلافية، والصربيّة. وقد عرضَ أمثلة من هذا الأثر الجليّ. وكان هذا بفضل الشيوع الذي يُعزى – في الحقيقة- لأسباب غير لغوية، وإنما هي أسبابٌ دينية تارة، وحضارية ثقافية تارة، واقتصادية ناجمة عن العلاقات التجارية تاراتٍ أُخَر.

ففي الفارسية الكثير من المفردات ذات الأصل العربي، والعكسُ صحيحٌ أيضا، ففي العربية من الفارسية مثل ما في الفارسية من اللسان العربي، لكننا لو تأملنا أسماء الأعلام الشائعة، والمتداولة، لدى الإيرانيين هذه الأيام لوجدنا نسبة كبيرة منها أسماء عربية، لا فارسية أصلا، وهذا ينسحب على التركية الحديثة، وتعدُّ أسماء الأعلام من المعايير التي تنمُّ على شدة هذا الأثر، لأنَّ الناس يُطلقون على مواليدهم- إناثًا وذكورًا- الأسْماء التي يستحسنونها، وهي التي تشيع في التداولِ لخفتها على السمع واللسان، وما يرتبط بها من الإيحاء بالمعاني الحسان.

وهذه الظاهرةُ ما كانت لتشكل ركيزة من ركائز التأثير لولا القرآن، والتعبّد بتلاوته، وقراءته، وتفسيره، فضلا عن تجويده. أما الإسبانية فقد سمعتُ الملك خوان كارلوس ملك إسبانيا بين1975- 2014 يلقي خطابا مُتَلْفزا ومترجمًا ذاتَ يوم يذكر فيه أن في

الإسبانية المستعملة هذه الأيام نحو 2000 كلمة من أصول عربية. ولا تخلو الإنجليزية، والفرنسية، من هذا، غير أن الفارق هو أن التأثير اللغوي في هاته اللغات لا يعود لأسباب لغوية، وإنما هي أسباب غير لغوية، ناتجة عن الاحتكاك الحضاري، والتجاري، وربما الاستعماري، والحملات العسكرية زمن الحروب الصليبية، والترجمة عن العربية لهذه اللغات في القرون التي خلت.

فمن المعروف أنَّ النقاء اللغويّ المحض شيءٌ غير واقعي، فلكلِّ لغة نصيبُها من الاقتراض، والتأثر باللغات الأخرى، قلَّ هذا النصيبُ، أم كثر، وعلة هذا التعاون بين اللغات والمتكلمين بها، هو الاستعمال، لا التشريعات، ولا القوانين، فلو أرادت قوَّة، أو سلطة ما، منع هذا الاقتراض، وَوَقْفَ هذا التأثر والتأثير، لكان الإخفاق الذريع، والفشل الفظيع، هما مآل هذه المحاولات، بصرف النظر عن الوسائط المستخدمة لتحقيق ذلك. فالاستعمال، والتداول، يتمتعان بخاصية التشكيل الحتمي للوضع اللغوي.

المؤلف

---

*هذا التقديم في أصله محاضرة ألقيت في دار خطوط وظلال لمناسبة يوم اللغة العربية العالمي في 26 ديسمبر – كانون الأول 2021

1. تدل بعض الدراسات العلمية للأكاديمي أحمد شحلان المتخصص في العبرية أن العربية أسبق من العبرية وأنها كانت اللغة التي تكلمت بها شعوب مختلفة وأن يوسف الصديق وإخوته ووالده يعقوب كانوا يتكلمون العربية، كذلك موسى عليه السلام الذي عاش بين العرب في مدين. وأن العبرية لم تظهر إلا بعد قرون من ظهور العربية، وانتشارها في الشرق الأدنى.
2. .انظر محمود عبد الرؤوف جمعة، الأخطاء اللغوية الشائعة في الأوساط الثقافية، مصر، مكتبة لسان العرب، 2012

1
اللغة والبناء في قصص محمود الريماوي

من اللافت للنظر في قصص محمود الريماوي، المبكرة منها والمتأخرة، المظهر اللغوي الأنيق، والأسلوب الرشيق، الذي ينم على خبرة مكتنزة، وممارسة طويلة للكتابة السردية، إن كان الأمر في قصة قصيرة، أو رواية، أو في مقالة صحفيه ينحو بها - غالبا - منحى سرديا بأسلوب يجعل المادة الصحفية مادة شيقة يقبل عليها القارئ في شغف، وإن كانت لا تتوافق مع آرائه من حيث المحتوى أو الفحوى.

فالريماوي كاتبٌ قصصيٌ تخرج من أكاديمية الكتابة السردية، لا من الأكاديميات التي تقذف بالخريجين من حين لآخر بالآلاف كي يزداد، ويتضاعف، حملة الشهادات كثيرا، فيما يقل عدد المبدعين الحقيقيين، ويقل عدد القادرين على ممارسة الكتابة ممارسة تجمع بين سلامة الأداء، ودقة التعبير، وفصاحة العبارة، وسلاسة الأسلوب، وجودته.

سحرُ الحياة

ففي سحر الحياة، وهي إحدى مختارات دار العائدون للنشر 2021 تستوقفنا قصة (فتْحُ سيرةٍ ملهًى مغلق) ص112. وابتداءً تواجه القارئ فكرة جديدة عن كاتب القصة الذي يلتزم، ولا يلتزم، بالمدلول الوضعي المتفق عليه لمعاني الألفاظ. فنحن نستعمل في البحوث والمقالات والكتب كلمة " السيرة " ونعني بها قصة حياة أحد الشخوص، سواء أكان هذا الشخص هو كاتب السيرة فتسمى "سيرة ذاتية" كالأيام لطه حسين، أو قصة حياة شخص آخر

مختلف عن المؤلف، فيقال لها سيرة دون كلمة ذاتية، أي Biography كتلك السيرة التي كتبها محمد حسين هيكل بعنوان حياة محمد(ص). ولكن الريماوي – ها هنا- استعمل الكلمة بالمعنى المتداول شعبيًا، فسيرة الشيء هي ذكرهُ، بما كان من حكايته، وبما هو كائن. وهذا الاستعمال يعني، في ما يعنيه، أننا أمام حكاية تختص بذلك الملهى (ملهى زرياب) الذي توقّف عن استقبال مرتادية منذ سنة. كذلك استخدم الكاتب بجرأة تداولية لافتة كلمة (فتْحُ) وهي مصدر فَتَحَ، الفعل الذي له في العربية استعمالاتٌ بمعان جمّة، فعلاوة على المعنى المركزي، وهو عكس الإغلاق، ثمة دلالات تشيع في الاستخدامات العسكرية (وفتحنا لك فتحا مبينا) وعام الفتح. وفي البدايات المتخيرة للكلام (فاتحة الكتاب) وفي الابتهالات والأدعية (فتح الله عليك) وفي سرد الحكايات والقصص: فتحنا سيرة كذا، أي بدأنا بالكلام فيها ولم ننته، و " فِكّونا " من هذه السيرة، أي توقفوا عن مواصلة الحكي في الموضوع.

التعبير الدقيق

وإذن يغلب على الكاتب في عنوان هذه القصة الاستعمال التداولي، إذ لا تخلو قصته المتخيرة هذه من تخطٍ واضح للغة الكلاسيكية التي تلتزم بقواعد النحو الأساسية، وقواعد المعجم، حرصًا منه على إيضاح الصورة التي تمثل موقعًا مهمًا في المشهد السردي، مع الالتزام في الوقت ذاته التزامًا صارمًا بهاتيك القواعد في مواقع أخرى. ففي الاستهلال يصف الباب المغلق، والأقفال، بقوله " حلقات معدنية هندسية سود ومضلعة " تسترعي انتباهنا هنا كلمتان، الأولى كلمة (سود) لأن أكثر الكتاب في هذا السياق يستخدمون كلمة سوداء، والأفصح في العربية أن يقال سود، وبيض، وحمر، لا سوداء أو بيضاء أو حمراء في جمع ما هو وصف لكلّ ما جاء على وزن أفعل الذي مؤنثه فعلاء؛ تفريقا بينه وبين نعت المفردة المؤنثة. ولو أنَّ العربية

لا تستهجن نعت الجمع لغير العاقل بالمفرد المؤنث، فيقال قرية خاوية، وقُرىً خاوية، ولا يُضْطر المتكلم لاستعمال خاويات. أما الكلمة الثانية فهي كلمة مضلعة. وهي اشتقاقٌ حديثٌ من الاسم ضِلْع، واشتق منه فعل، فيقال ضلع، وضالع، ويضطلع، ومتضلّع في كذا من العلوم، فهو ضليع، أي: متبحِّرٌ فيه.

لكن كلمة مضلَّعة اسم مفعول، من وزن مُحدَّدَة، ومعيّنة، وقد أراد الكاتب أن يصور لنا في تكوين محسوس أقفالا معدنية دائرية، لكنَّ هذه الدوائر من قضبان هي في الأصل ذات شكل ذي حواف تذكرنا بأضلاع المستطيل، والمربع، أو المكعَّب بكلمةٍ أدقّ. وهكذا تكون هذه الكلمة المحدثة صياغةً، وتدليلا، قد أفادت الدلالة على هيئة مخصوصة في القضبان المعدنية التي اتخذت منها السلاسل، والأقفال، التي تشير لإغلاق الملهى.

وفي الاسْتهلال ذاتهِ يقفُنا المؤلفُ عند الظرف (حيثُ) واستعماله الدقيق، الفصيح، وهو الاستعمال الذي نجده عند الخليل، وسيبويه، وغيرهما من أوائل النحاة. يقول الكاتب الريماوي " وأنظارهم مشدودة إلى الجهة اليمنى حيثُ مدخلُ الملهى " فأكثر كتابنا يستعملون حيثُ استعمالا خاطئا فيقولون مثلا: حيث إنّ مدخل الملهى .. أو حيث فعل فلان ذلك. والصحيح أن حيثُ ظرفٌ يدخل على الجمل الاسمية،وهذا الأرجح، خلافا لابن هشام الأنصاري(761هـ). فإذا قيل إجلس حيثُ زيدٌ جالس كان القول أكثر فصاحة من قولك: اجلس حيث جلس زيد، ولو أنّ كليهما عربيٌ.

الضبطُ الصحيح

ويقولُ الكاتبُ في ذكر ما كانَ من شأن الرواي الذي يزور مراكش زيارة ليست الأولى " ما إنْ يحلّ ببلد حتى تتوطّن ألفة البلد لديه، وقد زار هذه الديار بلهفةٍ، وَوَلهٍ، غير مرة " فمما يسترعي الانتباه- ها هنا - هو ضبْط

الكاتب الدقيق لهمزة إنْ بالكسر، فكثيرًا ما يفتح كتابُ القصة، والرواية، الهمزة فكأنها: ما أنْ. وهذا غلطٌ شائع، وَوهْم ذائع، إذ يجعلون إنْ الزائدة المؤكّدة للنفي حرفًا مصدريًا وفي ذاك بون شاسع، واختلافٌ واسع. كذلك يجب الانتباه لقوله " غير مرّة " خلافا لما هو شائع عند كثيرين إذ يكتبون " أكثرَ من مرة ". وهذا تعبيرٌ غير صحيح في رأي اللغويين؛ كون (أكثر) اسم تفضيل يشترط أن يتبعه المفضول، كقوله تعالى (أنا أكثر **منكَ** مالا وأعزّ نفرًا). ولهذا رأوا في (أكثر من مرة) استعمالا غيرَ فصيح، أما غير مرة، فهو تعبير يعني- في ما يعنيه - أن الزيارة قد تكون الثانية، أو الثالثة.. إلخ.

رواةٌ لا راوٍ

ومع أنَّ المؤلف الريماوي يستعين في هذه القصة بساردين، أحدهما هو نزيل الفندق، والثاني جليسُ المقهى القريب من الفندق ومن (ملهى زرياب) المغلق. وبتعدُّد الجلساء، وتناوب المحكيّات، يتعدد الرواة، وبناءً على ذلك يذكّـرُنا المؤلف بعادة الرواة حين يختلفون في رواية الواقعة الواحدة، وقد سمّى ما قيل عن أسباب إغلاق الملهى روايات. ولديه أربع، والأخيرة هي الطويلة التي تشكل الجسم الحقيقي لهذه القصة، فما تقدَّمها من مرويات عن المادة المحظورة، و المشاجرة، والخسائر المتراكمة، لا يتعدّى كونه نتفًا الغاية منها أن تُوطّئَ للحكاية التي هي لبّ الموضوع، وجوهره.

فالحكاية تبدأ من ذِكر الراوي لابن سي عبد العزيز، صاحبِ الملهى، ففي احتفال الأسرة بعيد ميلاده تمنى الشابُّ اليافع من أبيه هدية بعينها، وهي إغلاق الملهى. أما الأمّ، فقدْ " هشَّتْ وَبشّت" لهذه المفاتحة. وهنا يبدو المؤلف، وقد عدل عن توخيه الالتزام بالقواعد بالجنوح للدارجة، فهاتان الكلمتان تخضعان لما يعرف بالإتباع، مثل: حيّاك وبيّاك، وحيْص بيص. ففي الأصل، لا توافق على دلالات هذه التراكيب، فقد ورد لفظ (هشَّ) في قوله

تعالى (قالَ هي عصاي أتوكأ عليها وأهشُّ بها على غَنَمِي) في ردّه على: (ما تلكَ بيمينكَ يا موسى). ولكن هذا الدال (هشَّ) تغير معناه، وتبدَّل مرماه، فاصبح يرمي للدلالة على الابتهاج والفرَح، وبشت من البشاشة، ومن ذلك قولهم وجه بشوش، أي طلق المحيا، غير عبوس. وهذان التعبيران، مع تعبيره السابق عن فتْح السيرة، ينمّان عن أن لدى الريماوي دواعيَ للتمسك بالفصيح الدقيق، وأخرى للتسامُح مع هذا بالاقتراب من العامية، أو الدارجة، اقترابا أكبر، لا في ما يرويه السارد فحسب، بل في حوار الشخوص أيضًا، حرصًا منه على إيهام القارئ بأنّ ما يُروى من متتاليات محكيّة حقيقيٌ، وليس من خيالاتِ الراوي، أو اختراع المؤلف.

حكايات في حكاية

فهو يعدّد لنا في تسلْسُلٍ ما قيل عن أسباب إغلاق الملهى، فثمة روايةٌ تُفْصح عن ضبط بعض المرتادين للملهى يتبادلون مادة محظورَة، والشكوك هنا تشير لمخدّرات (كيف) ورواية أخرى تزعم أن مشاجرةً وقعت في الملهى، تطايرت فيها الزجاجات، والكؤوس، و(المرمدات) جمع مِرْمَدَة، وهي التي يقال لها منفضة سجائر (وطفاية) في لهجةٍ أخرى. وفي ثالثة؛ مزاعمُ عن خسائر السنوات الأخيرة، يقول الكاتب على لسان الراوي، مؤثرًا المعنى العظيم في اللفظ الفخيم: " فأوصدت ريح الخسارة العاتية بابه إيصادًا عنيفًا صمَّ الآذانَ، وأرْجَفَ الأفئدة. "

ففي هذا القول ما يُفصحُ عن سليقةٍ لسانية، وبديهة لغوية طليقة لا نجدها لدى أكثر القصّاصين الذي يعبرون عما يريدون بأضعف العبارات، وأقلها قوةً، فاستخدام الريماوي لصورة الريح العاتية، وأوصدت الملهى بعنف كأنّ الريح (تخبُطُ) الباب، وتأثير ذلك في الآذان لقوّة الصوت الصادر عن الإغلاق، وما يتركه من ارتجاف القلوب، يؤكد لنا مرة أخرى حرص الريماوي

على المراوحة بين المستويْن اللسانيَّيْن، ففي مواضع يقتربُ من العاميات، وفي مواضع أخرى يبتعد عنها مقتربًا من الفُصحى حدَّ الالتصاق، أو التوعُّر، وذلكَ ناتجٌ عن تنوُّع المواقف التي تشير إليها المشاهدُ، والمحكيات السردية، وناتج أيضًا عن مَلَكةٍ لسانيّة، وسليقةٍ، تمتّع بكفايةٍ قوية يتجلى أثرها في أدائه الذي يخلو من التصنُّع.

هَدْرَةٌ مَغْرِبية

ففي تعبيرِهِ عن السنوات الماضية يستخدم كلمة (الفارطة) وهو تعبيرٌ شائعٌ ودارجٌ في عموم المغرب الأقصى شيوع (المرمدة) والطفاية. وقد تثير هذه الكلمة بعض الاسْتغراب، فهي ليست البديل المناسب لكلمة الماضية، أو المنصرمة، أو التي خَلَتْ، ولكن المغاربة يجدونها ملائمة، وهي من فُرِطَ العِقْد، أي: تناثرتْ جواهرُه فرادى، وتفرَّقت آحادا. وهي ليستْ من الإفراط، أي المبالغة في الشيء، ولا من التفريط، وهو التخلي عن الشيء دونما اهتمام، فكأنهم يريديون بانفراط السنوات، أو الأيام، أنها مضتْ، وكرّت، مثلما تكرّ حبات السِبحة حين ينقطع الخيط الناظم لها في قَرَن.

وجديرٌ بالذكر أنّ الكاتب عاد واستعمل التركيب (هشّت وبشّت) في سياق مشابه للسياق الذي ورد فيها في المرة الأولى. وذلك أنّ سي عبد العزيز نفّذ قراره بإغلاق الملهى، وتخلى عن شريكيه بعد أن قاسمها ما تبقى. وفي موقع آخر يتابع لنا حكاية سي عبد العزيز مع الطرب الغرناطي، والموشحات الأندلسية. فيذكر الحمداوية والقْناوَة والشيخات. وهنا يجدر التنبيه على ما لهذه الكلمة من معنىً، فهي تطلق على الراقصات اللواتي يحيين حفلات الأعراس، والختان، و(العيْطة) وهي شيءٌ يشبه (الزفّة) في البلدان العربية الأخرى، مقابل أجور، وقد يعملن في الملاهي أيضًا، ولا يتمتّعن- في كل الأحوال - بسمعة أخلاقية جيّدة. وقد ذكر لنا أيضًا المطربين، وأداء

الموشحات الأندلسية، لا سيما وأنّ سي عزيز هذا ينحدرُ من أسلاف غادروا الأندلس قبل نيفٍ وخمسة قرون، واستوطن أجداده في تطوان، والرباط، ولكنه استقر به المقام في مراكش.

واقعية القصة

وتمضي بنا الرواية الرابعة عن إغلاق الملهى في مساربَ شتى، ودروبٍ عدة، ولهذا يليق بها التسمية (سيرة) فسي عبد العزيز هذا - الذي حظيَ بلقب الحاجّ، مع أنه لم يؤدِّ الفريضة - قرّر بدلا من ذلك أن يتزوج مرة أخرى، فاقترنَ بإحدى المغنّيات ممّنْ كنَّ يتردَّدْن إلى ملهى زرْياب. وبُعيْد فترة قصيرة تحول منزله الجديد لما يشبه المنتدى، فالحاج صاحب مزاج فني، وذوقٍ في الغناءِ راقٍ، ومُرْهف. وشرع يدعو شريكيه، وأصدقاءَه، وعائلاتِهم، واكتمل الأمرُ بقدوم زوجته الأولى، وبناتها، وأزواجهنَّ لحضور السَهَر في المنزل، والاستماع لوَصْلات من الطرب الأندلسي، والغرناطي، والموشحات، مرةً أو مرتين في الأسْبوع، وتطوّر الأمر إلى تناوبٍ بين منزله ومنازل الآخرين.

وعلى هذا النحو يتبيَّنُ لنا أن الكاتب نجح في أن يجعل من الرواية الرابعة عن الإغلاق قصّة جديدةً داخل القصة الإطار، وهي قصة لها بداية، ولها وسط، ولها نهاية، غير أنّ هذه النهاية جاءت على نحو مختلفٍ. ففي ما جاء من حديث عن السي عبد العزيز يقولُ جليسُ الراوي: " آ ..خويا. آ.. خويا. شيءٌ من هذا لم يقع ألبتة. لا وجود له على أرض الواقع، أعرفُ الحاج عبد العزيز شخصيًا مثلما أعرفك. إنها محضُ روايةٍ مُؤَلّفة عنه، يرويها رواة، وقد يقصّها قاصٌ، ويقرأها قارئ ". وبهزةٍ من رأسه يوافق السامع – وهو الراوي الذي روى لنا الحكاية – على ما يقوله جليسُه في المقهى.

ومع أنّ الكتّابَ قلّما يُعْنون بمغزى القصة التي يكتبون، وأكثرهم لا يعنيه أن يكون لقصَّته معنىً، فإنّ الريماوي في هذه القصة يريد أنّ يصل بنا إلى أنّ واقعية القصة، أوْ صدقَ وصْفها للواقع، بكلمة أدق، أمران نسبيان؛ فالزائرُ، الذي سبق له أن زار الديار بوَلَهٍ، وجد في هذه الحكاية قدرًا كبيرًا من المتعة التي تنْجُم عن الاستماع للراوي، وهو يروي الحكاية، وفي نهاية الأمْر، يقول: إن هذه الحكاية المسلية، والشيقة، والممتعة، ليست بالضرورة قصة حقيقيّة، وقعَت فعلا، فالشيء المهم هو أنها أُحكِمَتْ نسْجًا، وفُصّلت وقائعَ، وكأنها حقيقيّة، وأنَّ الحاج عبد العزيز، سواءٌ تمتَّع بوجود فعلي ملموس، أم أنه من صُنع الخيال، فقد تجلى لنا في الحكاية بمظهر الإنسان الحقيقي، والنموذج الطبيعي، غير المفْتَعَل، ولا المصْطنَع، بفضل النسيج المحكم للقصّة، واللغة البليغة المبتكرة في التعبير عن هذا الإنسان، وعن عالمه الخاصّ.

2
التحليل الأسلوبي
في الخطاب النقدي العربي

وقع بين يدينا مؤخرًا الكتاب الموسوم بالعنوان " التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث؛ إجراءاته ومستوياته " لمؤلفه د. ابن سمعون سليمان. والكتاب الصادر عن دار صبحي للطباعة والنشر في الجزائر(2014) في طبعته الأولى (276ص) أهداه مؤلفه لكل غيور على " لغة الضاد " فضلا عن إهدائه لزملائه في جامعة غرْداية، ولأسرته. وهذا التعدد في الإهداء، والتنوّع، يوحيان للقارئ، ويؤكدان، أنَّ هذا الكتاب هو الأول للمؤلف.

وقد استثار الكتابُ بمقدمته فضولنا، واهتمامنا، لغير سبب؛ فهو كتابٌ يبذلُ فيه المؤلف د. بن سمعون جهدًا مشكورًا، طيبًا، في تتبع الدراسات الأسلوبية في العربية، وهي دراساتٌ بدأت بظهور كتاب " الأسلوبية والأسلوب؛ نحو بديل ألسني للنقد الأدبي " لعبد السلام المسدي 1977 عن الدار العربية للكتاب في كل من تونس وطرابلس الغرب. ثم تتابعت الدراسات في هذا الاتجاه تتابعًا أغنى المكتبة العربية النقدية، فمن الكتب التي صدرت بعد ذلك كتاب الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية لسعد مصلوح 1980 وكتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي 1981 وكتاب "مدخل إلى علم الأسلوب" لشكري عياد1985 و"علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" 1985 لصلاح فضل، و"الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي" لشفيع السيد 1986 وكتاب "البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث"

لمصطفى السعدني 1987 و"دليل الدراسات الأسلوبية" لجوزيف شريم 1987 وكتاب "الأسلوبية منهجًا نقديا" لسعد مصلوح 1989 و" الأسلوبية مدخل نظري " لفتح الله سليمان 1990و"جماليات الأسلوب" لفايز الداية 1991 وكتاب " تحاليل أسلوبية " لمحمد الهادي الطرابلسي 1992 و" البحث الأسلوبي معاصرةً وتراثًا" لرجاء عيد 1993 وكتابُ " مقالات في الأسلوبية " لمنذر عياشي 1995 و"أساليب الشعرية العربية" لصلاح فضل1995، و"ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن" لأحمد قاسم الزمر 1996 و"جذور الأسلوبية" لشوقي الزهرة 1997 وكتاب " النصّ والأسلوبية " لعدنان بن ذريل 2000 و" البنى الأسلوبية في شعر السياب " لحسن ناظم 2002 و" قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي " لموسى ربابعة 2002 و" الأسلوبية في النقد العربي الحديث " لفرحان بدري الحربي 2003 وكتاب " ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل " لعصام شرتح 2005 و"المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي" لعلي الملاحي 2007 وكتاب " الأسلوبية؛ الرؤية والتطبيق " ليوسف أبو العدوس 2007 و" السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري " لمحمد بن يحيى 2011 وكتاب الهادي الجطْلاوي " مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا " 2011 زكتاب الأسلوبية ونظرية النص لصاحب هذا الكتاب. و" الأسلوبية العربية [1] مدخل إجرائي"2014 عدا الكثير من البحوث، والمقالات، المنشورة في الدوريات، أما ما نشر بعد كتاب ابن سمعون، فأكثر من أن يُحصى.

وعلاوة على أن الكتاب يُلمْلمُ – إذا جاز التعبير- شظايا الصورة التي توضح موقع الدراسات الأسلوبية من الخطاب النقدي العربي الحديث، فقد سعى في فصوله لتقويم بعض هذه الدراسات، وتدقيق النظر في مدى

الانسجام فيها بين التنظير والتطبيق. ووُفّق في بعض الفصول، وجافاه التوفيق في مواضع سأذكرها بعد وضع القارئ في أجواء المصنف على وجه الاختصار والتكثيف.

فإذا تجاوزنا حديثه العام، والمتكرِر، في الكثير من الدراسات، والمرجعيّات، عن أنَّ لغة الشعْر لغة تختلف عن لغة النثر، وعن لغة العلم، بما يتجلى فيها عادةً، ويُهيْمن عليها دائمًا، من انزياح يودي بالكلمة إلى الخروج من موقعها، أو حيزها المعجمي الدلالي، إلى حيّز ثانٍ، فتصبح دالة على معنىً آخر، لا علاقة له بمعناها السابق، كقول الشاعر – مثلا- : " تثاءَب المساءُ والغيومُ ما تزالْ " منتقلا بكلمة " تثاءَبَ " التي تستعمل للدلالة على قوَّة النعاس، أو علامة من علاماته، لتتمَّ على معنى آخر في قصيدة السياب " أنشودة المطر " فهي ها هنا تعني هبوط المساء، وحلوله. وإذا تجاوزنا أيضًا حديثه عن الصورة، وهي التي تشكلُ، إلى جانب الاستخدام المجازي للألفاظ، سمة مائزة للشعر عن سواه، فإننا نجد المؤلف ينتقل بنا من العام إلى الخاصّ، فيبحث في الصفحات من 45- 61 عن أنواع الأسلوبية، وأنماط النظر الأسلوبي في ما تراكم لديه من مؤلفات، فيتناول الأسلوبية التعبيرية عند شارلز بالي Bally، والأسلوبية البنيوية لدى ميشال ريفاتيرRiffaterre، والأسلوبية الإحصائية عند الألماني بوزيمانBusemann، وهي التي تنفرد عن غيرها باستخدام الإحصاء للوقوف على معدلات تكرار الكلمات، أو الجمل، داخل نصٍ معين، وعلاقة هاتيك التكرارات بأسلوب الكاتب، أو الشاعر، وقد اعتمد على جان كوهين Cohen الذي تحدَّث عن هذا في كتابه " بنية اللغة الشعرية " Structure de Langage poétique الذي تُرجم من الفرنسية للعربية مرارا *. ومن الأسلوبيات نوع يهتم بدراسة العناصر التي لها علاقة، أو

ارتباطات سيكولوجية، بشخصية الكاتب، أو الشاعر، وغالبا ما يُلاحظ هذا النوع من الأسلوبية في كتابات سبيتزر Spitzer، وأتباعه.

اختيارات

ومما يلفتُ النظر، ويسْتَحْوذُ على الانتباه، تخيُّر المؤلف ابن سمعون لخمسة عشر كتابًا من الكتُب التي تبنَّى فيها مؤلفوها النظر الأسلوبي في دراساتهم النقدية للشعر؛ القديم منه، والحديث، دون أن يذكر الأسس التي اعتمدها في اختياره، أو إضرابه عن كتب أخرى ليست في عِداد ما اختاره، مع أن بعض هاتيك الكتب أكثر أهمية، وأكبر قيمة مما انتقاه، واعتمدهُ، في دراسته. فمن الكتب التي اختارها كتاب محمد الهادي الطرابلسي من تونس، وكان قد وقف جهوده على تتبع " خصائص الأسلوب في الشوقيات " مستخدمًا الإحصاء تارة، وتحليل التراكيب تحليلا مَوْضِعيًّا تارةً أخرى. وتناول كتابا ثانيا لعبد السلام المسدي، غير الذي ذكرناه في مستهل هذه المقالة، وهو كتاب " النقد والحداثة " 1983 وتوقَّف عند دراسة فيه لقصيدة " وُلد الهدى " لأحمد شوقي(1868- 1932) ولا يخفى أنّ المسدّي في دراسته تلك يسلط اهتمامه الشديد على البعد اللغوي، والبحث في طبيعة العلاقات بين التعبير، أو الدال، والمدلول. أما صلاح فضل فيَغْلبُ على إجراءاته الأسلوبية في كتابه " أساليب الشعرية العربية المعاصرة " 1995 الاهتمامُ بالتركيب، والانزياح، والسياق، والدلالة، جميعًا؛ مما أدّى إلى ظهور أساليب متعددة في الشعر الذي يدرسه؛ كالأسلوب الحسّي عند نزار قباني(1923- 1998) والحيوي عند السيّاب (1926-1964) والدرامي لدى صلاح عبد الصبور(1931- 1981) والتجريدي عند أدونيس، والرؤيوي عند البياتي (1926- 1999) وغير ذلك من أساليب اكتفى المؤلفُ بذكره لها ذِكرًا دون مُناقشة، أوْ سِجال، أو تمْحيص.

فما الذي يعنيه صلاح فضل بالأسلوب الحيوي لدى السيّاب؟ وهل يُفهم من ذلك أن بقية الأساليب غير حيوية؟ ثم لمَ ينفرد البياتي بالأسلوب الرؤيوي؟ وهل كان أدونيس في شعره بعيدًا عن الرؤيا؟ أوَلمْ يُكثر في تنظيره من الحديث عن القصيدة الرؤيا؟ ولمَ ينفرد صلاح عبد الصبور بالأسلوب الدرامي؟ ألا يوجد في أشعار البياتي التي أفرط فيها باعتماد القناع، وكذلك أدونيس، أسلوبٌ دراميٌ؟ ومما لم يتداركه المؤلف على سعد مصلوح، وغيره، أن الإحْصاء- في الدراسات النقدية – لا قيمة له إلا من حيث أنه مظهر" عِلْمَوي " فأنْ يتساوى كاتبان أو شاعران، إحصائيًا، في تكرار سمة أسلوبية معينة، لا يعني أنهما متجانسان أسلوبيًا؟ والمنطق يقول، توضيحًا لهذا، إن الأساليب تختلف، وتتباين، باختلاف الشعراء، والكتاب؛ ولهذا فإن المعطيات الإحصائية- في كلّ الأحوال – لا تعدو كونها ملمحًا مُساعدًا، لا غير، لمن أراد استخدام الإحْصاء، مع أنه يجرّدُ الدرس النقديَّ من سلاسته، ويضفي عليه جفافًا، وذبولا، ويُبْسًا، لا يستقيم مع الذوق الأدبي.

ضبْط المفاهيم

ما يعاني منه صاحِبُنا ابنُ سمعون هو غضُّه النظر عن مراجعة المفاهيم، فهو يستخدِمُها من حين لآخر دون تدقيق في المدولات، فهو يعرض كتابنا " الأسلوبيّة ونظرية النص " الصادر عن المؤسسة العربية ببيروت 1997 عرْضًا يقفُ فيه عند فصل واحد من فصوله، وهو الفصل الأخير الموسوم بعنوان " **من نحو الجملة إلى نحو النص** " دراسة وتطبيق. والكتاب المذكور يضم عدَدًا من المقالات، والبحوث، بعضُها مترجم، وبعضها موضوع، وأما الموضوع منها؛ فمنه ما يقف بنا إزاء نماذج من النظر الأسلوبي في التراث،على سبيل المثال موقف الباقلاني(402هـ) من الإعجاز الأسلوبي في القرآن الكريم،

وهو موقفٌ تتخلله، وتمر في أثنائه، أفكارٌ عن تبايُن الأساليب، واختلافها، بين شاعر وآخر، وبين كاتب وكاتب، وتباين الأساليب لدى الشاعر الواحد على وفق الموضوع، فأسلوب البحتري (205- 284هـ) في الغزل واللهو، والوصف، مباينٌ لأسلوبه في الحماسة، ووصف الحرب، وأسلوب المتنبي (354هـ) فيها مباينٌ لأسلوبه في الغزل، وقد ردَّ الباقلانيّ هذه الفروقَ، وعزاها إلى طبيعة الموضوع، وإلى طبائع الشعراء، فالبحتري غَزِلٌ، وجبانٌ في الحرب، ولهذا يضعُفُ في شعر الحماسة، ويختلف أسلوبه عنه في الغزل والوصف، وكذلك المتنبي كان يشهد الحروب، ويخوضها في كثير من الأحيان، لذا نجد أسلوبه مُتخيرًّا في الحرب، ووصف القتال، وأدواته، ونجده فاترًا ضعيفًا في الغزل، واللهو، وما شابه ذلك، أو شاكله من بعض الوجوه. ومن هذا القبيل البحثُ في فكرة الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني(471هـ) وارتباطها بالتركيب النحوي، وعوامل الاختيار، من: فصْلٍ ووَصْل، ومن حذفٍ وذكر، ومن تقديم وتأخير، ومن زيادةٍ ونقصان، ومن نفي وإخبار، ومن حَصْر وقَصْر، ومن قطْع يعقبُه استئناف..واستئناف يعقبه قطع.. إلخ. مع التوقف عند نظريته في النظم، وما تتفتَّقُ عنه من جذور أصيلة للنظر الأسلوبيّ في التراث إذا جاز التعبيرُ، وساغ. وفي الكتاب الذي اختارهُ ابن سمعون أربعة فصولٍ عن الأسلوبية لدى الغربيّين. وهي فصولٌ مترجمة، لا موضوعة. والحديث عنها – ها هنا- لا يقدمُ ولا يؤخِّر، بَيْدَ أنَّ ما كنا نتمناه هو أنْ يُفرق المؤلف بين هذه الفصول، وبين النظر الأسلوبي التطبيقي، الذي تَغيَّا دراسته في الكتاب. فبعضُ هاتيك الفصول ذو علاقة بنشأة الأسلوبيَّة بصفتها فرْعًا من فروع اللسانيات، وبعضها يتَّصل بمفهوميْ الكناية metonymy والاستعارة metaphor عند أحد الشكليّين الروس، وهو رومان ياكوبسون

(1896- 1982) وتأثيرُ كلٍّ منهما في محوري المجاورَة syntagmatic والاستبدال، أو الانتقاء paradigmatic .

نحوُ النص

أما الفصلُ الذي وقف لديه المؤلف دارسًا، مُمحّصا، فهو الفصل الأخير، الموسوم بعنوان " **من نحو الجملة إلى نحو النص؛ دراسة وتطبيق** ". والعجيبُ، الذي يستغربه المرءُ، أنَّ المؤلف لم يتنبه لاتصال هذا البحث بميدان آخر مختلف من ميادين النظر في الخِطاب، وهو ما يعرف بعلم قواعد النص، أو نحو النص Text Grammar وبعضهم يسميه علم لغة النص Text Linguistics وآخرون يطلقون عليه اسم تحليل الخطاب Discourse Analysis وسمّاه محمد العربي الخطابي " لسانيات النص" في مؤلفٍ له بهذا العنوان. وقد ذُكر في الصفحات 135- 147 من الكتاب، الذي هو مَوضع تتبُّع ابن سمعون، ما يوضّح مرتكزات هذا النحو، وما يختلفُ فيه عن نحو الجُملة، مستوفيًا في ذلك آراء هارفنغ، وودسون، وبيوغراند، ودرسلر، ورقية حسن، وهاليدي، وفان دايك، وكلهم حُجّة في هذا المضمار، ومصدرٌ أساسيٌّ من مصادر هذا التيار، ولسنا ندري لمَ تهيأ للمؤلف أنَّ التطبيق الذي تناولنا فيه "أنشودة المطر" (ص148- 162) تطبيقٌ أسلوبيٌّ، ولأنّ المنطلق الذي انطلق منه المؤلف بُني على هذا الخلط في المفاهيم، فقد جاءَت النتيجية التي توصَّل إليها بعيدة عن الواقع. لهذا يقولُ المؤلف: " إن المحاولة التي قام بها إبراهيم خليل في كتابه " الأسلوبية ونظرية النص " لهي محاولة نقدية متميّزة، ولكن، رغم ذلك، كان التحليل الذي قدَّمه لقصيدة " **أنشودة المطر** " تحليلا شموليًا، دون تقيُّد بإجراءات التحليل الأسلوبي، فقد انصبَّ اهتمامه على توضيح أهمية نظريّة النص، فحلَّل القصيدة مُعتمدًا ثنائية الانسجام، والانساق ".

والعبارة الأخيرة تنمُّ عن أنَّ المؤلف- غفر الله له، وعفا عنه – لا يفرّق بين الدراسة الأسلوبية، والدراسة التي تتغيا البحث فيما يكون به الملفوظ الكلامي، أو الخِطابُ، نَصًا. وهذا هو بيتُ القصيد في الفصل الذي توهَّمه دراسة أسلوبية، وهو في الحقيقة دراسة " نحْو- نصية ".

---

*ترجمه محمد الولي ومحمد العمري، وصدر عن دار طوبقال في المغرب 1986 ثم ترجمه أحمد درويش، وصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، بمصر 1990، ووَرد العنوان بالفرنسية غير دقيق.

1. أعيد نشره عن دارالخليج في طبعة ثانية 2022 .

3

عبد الله إبراهيم:
التراث والسياقات الثقافية

يواصل عبدالله إبراهيم في كتابه " التلقي والسياقات الثقافية" حفرياته المعرفية في التراث العربي القديم والوسيط. فالكتاب، الذي يقع في أربعة فصول وملحق، يتناول ظواهر ثقافية متعددة، يمكننا أن ندرجها في إطار الخطاب العربي الموروث، ففي الفصل الأول يقفنا عند اختلاف التفسير بوصفه ظاهرة عامة تهيمن على كل من المرسل والمتلقي، فالأول يضمر ما لا يتنبه إليه الثاني، فيكون تفسير الخطاب مزدوجا، فهو صحيح على الوجه الذي لم يرده صاحب الخطاب، في حين أنه صحيح لدى مستقبل آخر يمكن أن يتنبه لما لمْ يتنبه إليه الأول. وفي هذا السياق يقتبس عبدالله إبراهيم أبياتا أنشدها بعضُهم في حادثة يذكر المؤلف تفاصيلها، منها قول الشاعر:

أنا ابن من دانتِ الرقابُ لهُ
ما بين مخزومها وهاشِمـــــها
تأتيهِ بالرَغْم وهي صاغرةٌ
يأخُذُ من مالها ومنْ دمها

وقد فهم المتلقي أنَّ القائل من أقرباء أمير المؤمنين، أو في منزلة كهذه، لكنّ الحجَّاج – وكان قد عرف أن القائل من مُدْلجي الليل الذين يتمايلون من أثر السُكر – قال، عندما سمع بالأبيات: إنَّ صاحبها ابنُ حجّام، والحجّام – مثلما هو معروف - تذعن الرقابُ له وتدين. وهكذا تضارب التفسيرُ تضاربًا

كبيرًا، واختلفَ التأويل اختلافا بيّنا. فإذا عُلم السياق الذي قيل فيه الخطابُ انتفى التفسير السابق، وانتفى الاختلاف. ومثل هذا يقع كثيرًا في ما يعرف بالألغاز، والمعمَّى، والمُشْكل عند العرب. وعلى هذا النحو يستنتج المؤلف أن ثنائية المرسل، والمتلقي، في الخطاب، قد تقوم على ما يوصف بالمواربة، والخداع، والتَضْليل. فالمرسلُ يتعمَّد أن يرسل الخطاب في سياق ذي شيفرة خاصّة، في حين يقوم المتلقي المؤوِّل باستقباله في سياق أخر ذي شيفرة مغايرة. وهذا يعني أنَّ الخطابَ يتعرض لأكثر من تفسير تلجأ إليه الشخوص، تبْعًا لمواقعها من ثنائية المرسل والمتلقي.

سيرةٌ بقناع روائي

في الفصل الثاني يحاول المؤلف جاهدًا إقناعنا بأنّ كتاب " حيٌّ بن يقظان " لابن طفيل(581هـ) الذي ألفه على نسق كتاب آخر بالعنوان نفسه لابن سينا(428هـ) سيرةٌ ذاتية للمؤلف ابن طفيل بقناع روائي. فالخطاب الأدبي الذي يهيمن على هذا الكتاب هو السيرة، وليس الرسالة، أوالرواية، مثلما يُظن. وهي سيرة إشراقيّة، لأنها في الحقيقة، والواقع، لا تتعدَّى كونها رصدًا لما يمر فيه بطل الحكاية من مراحل تنتهي بمرحلة التماهي بالذات الإلهية، لتسْطع في داخله أنوار الإشراق، تمامًا مثلما تتَبَّع السهروردي (632هـ) ذلك في كتابه (اللمَحات) والغزالي (505هـ) في (المنقذ من الضلال) وفي (مُشكاة الأنوار). والمعروف أن الإشراقَ مصطلحٌ يُطلق على ضرْبٍ من التفلسُف الصوفي الذي يقوم على دوام التفكير في العالم القدُسي، وقراءة الوحي، والإفراط في العبادة، والانقطاع عن لذائذ الحواسّ، إلى أنْ تهبط على العابد الأنوار اللذيذة هبوط البرق، فتسلبهُ رؤية الأجرام، ويصل إلى ما يوصف بعالم المشاهدة. وابن طفيل – في رأي المؤلف- أراد التعبير عن هذا، وهو شيءٌ مرَّ فيه، غير أنه لم يشأ

التعبير عن ذلك بصيغة السيرة الذاتية المباشِرة، وإنما اتخذ من حيّ بن يقظان، وسلامان، و أبسال، رموزًا، وأقنعةً، يعبر بها عن تجربته في بلوغ الذروة من الصفاء الروحي، ومشاهدة الحقّ، بطريقة غير مباشرة، تتيح له البوح بأسراره هو، فيما هو يتحدث عن أناس آخرين، في إطار سردي يبدو موضوعيًا غير ذاتي، فيكون تأثيرهُ في متلقي الخطاب أكثر نفاذًا، وأعظم أثرًا. فبدلا من أن يقول: هكذا بلغتُ السعادة القُصوى، صرّح بذلك عن طريق السرد الذي تمثَّل فيه هواجسُ النموذج الإشراقي متجسدةً في حيّ بن يقظان.

وهذا الفصل- إذًا - لا يقوم على تأويل الخطاب، وإنما يقوم على تجْنيسه. فالكتابُ المعروفُ " حي بن يقظان " كتابٌ تنازع فيه الدارسون، فمنهم من يؤكد أنه قصة، ومنهم من يؤكد أنه رسالةٌ كرسالة حي بن يقظان لابن سينا، والمؤلف عبدالله إبراهيم لا يرى في هذين الرأيين صوابًا ، وإنما الصوابُ في رأيه أنه سيرة ذاتية [1] لكنَّها مُقنَّعة بقناع روائي، أو قصصي رمزي.

أما الفصل الذي يبدو لنا شاذًا، فهو الفصل الثالث الذي يتناول فيه تلقي(البَنْد) بوصفه أحد الأشكال التعبيرية التي ظهرتْ في أوْج التشقُّقات الكثيرة التي أُصيبَ بها الأدب العربي في العصور الوسطى. وقد تتبّع عبدالله إبراهيم تعريف (البند) بنماذجه المتعدِّدة، مؤكدا أنّ الغموض يحيط بنشأة هذا الفن، فمن قائل: إنه يعود إلى زمن ابن دريد (321هـ) ومن قائل إن ظهوره يعود للقرن 11 الهجري أي الـ 17 الميلادي. ويقفنا المؤلف إزاء البنية الإيقاعية لهذا النوع الأدبي، فهو بين المنثور، والمنظوم، وخلافا للشعر التقليدي يقتصر على تفعيلتي الهزج: مفاعيلن، والرمَل: فاعلاتن، مع تحرُّره من قالب الشطرين، وهذا ما شجَّع نازك الملائكة (1923- 2007) على تناول (البند) بوصفه تمهيدًا لظهور الشِعْر الحرّ[2].

ومن تتبُّعه لهذه البنية، يصلُ بنا لنتيجة تجيب عن السؤال: أي نوع من الأجناس الأدبية ينتمي له هذا (البند)؟ فمن الباحثين من يرونه شعرًا، ومنهم من يرونه أقرب إلى النثر المسجوع. أما المؤلف فيرى فيه ضربًا من التعبير تتراسلُ فيه الأجناسُ، وتتداخلُ الأنواع، شأن كلّ خطابٍ أدبي رفيع لا بدّ فيه من بعض الشاعرية التي لا تنبع بالضرورة من الوزن، فمصدرها قد يكون الإيقاع بمعناه العام، وهو شيءٌ مختَلِفٌ عن الوزن، ويؤدي وظيفته الجمالية على مستويات؛ أسلوبية، وبنائية، ودلاليّة، ووفقا لهذا يرى المؤلف أن التداخل الأجناسي هو المكوِّن الرئيسي لـ (البَنْد).

نقصُ الخطاب الموروث

وفي ما يخصّ المرويات الجاهلية يعيدنا المؤلف إلى الأسئلة التي سبق أن تداولها الرواة، ومؤرخو الأدب، قدماءَ ومحدثين. وهي تتلخَّص في السؤال: أينَ هو النثر الجاهلي؟ فالقدماءُ على وفاق من حيث أنّ النثر تقدم زمنيا على الشعر، لكننا نجد شعرًا كثيرًا، ونثرًا قليلا نزرًا. وفي إجابة عبد الله إبراهيم ما يذكرنا بميشيل فوكو، وحفرياته المعرفيّة، وما يؤكده في غير كتابٍ من كتبه من أنَّ الخطاب- بصفة عامة - تعرَّض خلال الأزمنة لما يسميه المراقبة والمعاقبة، تارةً، والاستبعاد والإقصاء، تارةً أخرى. فهو- أيْ عبدالله إبراهيم- يستخدم عبارة إقصاءات لاهوتية (ص112) في إشارة إلى أنَّ الخطاب القرآني دفع بالكثير من الرواة، والإخباريّين، لاستبعاد الكثير من المرويات الشفاهية الجاهلية، إما لأنها تحتوي ما لا يتَّسق مع الخطاب القرآني، أو ما لا يتّفق مع أركان العقيدة الجديدة التي تجبُّ ما قبلها جبًّا.

فهو يقفُ على سبيل المثال إزاء شخصية جاهلية (النضر بن الحارث) الذي قيل الكثير عن روايته حكاياتٍ عن رستم، وإسفانديار، وأنه كان حكاءً بامتياز

ملحوظ، ومع ذلك لا نجد في ما حفظهُ الرواة، ودوّنوه، من هذه المرويات شيئا كثيرًا، أو قليلا. ويَذْكر شخصية أخرى عرف عنها ذلك (تميم بن أوس الداري) الذي قيل إنه أسْلم، وكان مقرَّبًا من النبي (ص) وكان يحدِّثه بحديث الأولين، إلا أنّ الرواة لم يحتفظوا من مروياته إلا بالقليل الذي لا يُؤْبه له، ومن ذلك حكاية (الجسَّاسَة) التي تتضمَّنُ إيحاءً بقرب ظهور النبي (ص) وعودة المسيح في آخر الزمان. ولولا هذه الإشارة التي تدعِّمُ حقيقة النبوَّة، لما احتفظ الرواة بها، على الرغم من طابَعها الخرافي. ولعلَّ هذا ما يُفصح عن أن الخطاب العربي الموروث لم يتعرّض للاستبعاد حسب، وإنما للتحريف، والتشويه، بالحذف تارة، وبالزيادة تارة أخرى.

ولا يختلفُ عصر التدوين عما سبقه، يقول المسعودي(346هـ)- وهو من كبار المؤرّخين: " ويصعُب ذكـرُ أخبار الأوائل، لأن أصحاب الشريعة يُنْكرون ذلك، ويمنعونه."

وقد عرَضَ عبدالله إبراهيم لموقف الرواة، والمدوّنين من الخطب، والوصايا، والأمثال، ونوادر الكهَّان. وأشار لبعض الخطباء، مثل: قسّ بن ساعدة الإيادي، الذي رُويَ أن الرسول (ص) استمع له قبل الوحي، وأنه كان مُعْجبًا بإحدى خطبه، وأكثم بن صيفي، وغيرهما.. ويتساءَل المؤلف مُحقاً: أين خطبُ هؤلاء، فالمصادرُ لا تحتفظ منها بالقليل فضلا عن الكثير؟ وليس ثمة جوابٌ عن هذا إلا أن يكون الدافع الديني هو الذي منع، واستبعد، تدوين تلك الخطب. علاوة على أن الحديثَ المنسوب للنبي (ص) وهو قوله (أسَجْعًا كسَجْع الجاهليّة) أسهم هو الآخر في إهمال، أو استبعاد، ما كان يمكن أن يكون ثروةً من المرويّات، مما يؤكد - في نتائج البحث الذي استوفى فيه المؤلف النظر في هاتيك المرويات- أن التعارضات التاريخية، والدينية، حالتْ بين

الخطاب النثري الجاهلي وبين البقاء، وبينه وبين التعبير عن نفسه، كونه حاملا لمنظومة قِيَميَّة مختلفة. وذلك ما سعتِ الدعوة الإسلامية في البداية لاستبعاده. ولهذا كان الخطابُ النثري الجاهليّ الذي بين أيدينا – في المُحصِّلة النهائية- خطابًا ناقصًا، وما بقي منه في الغالب إما محرَّف، أومُشوّه، بالحذف، أو بالزيادة.

مَلاحِظُ

لا يسلم هذا الكتابُ القيّم من مَلاحظ، أولها أنه يضم دراساتٍ أربعًا غير متجانِسَة، ويبدو الشذوذ فيها، والاختلاف، من كون إحدى هذه الدراسات تقف بنا إزاء ظاهرة أدبية (عامية) وهي (البند) وأخرى من السيَر. وثالثة عن ثنائية المرسل، والمتلقي، ورابعة عن المرويات الجاهلية الشفوية. فليس ثمة ما يجمعها في نسق غير الزعم بوجود خيط خفيّ ينتظمها هو التلقي. ومع أهمية التلقي بصفته فاعلية بها يتمّ النص، ويستوفي الخطابُ وضعه النهائي، إلا أن التلقي، وحده، لا يكفي لإضفاء الوحدة على الكتاب، لأنّ المؤلف، لو ضمَّ إليها دراسات أخرى عن الرواية النسوية، والتاريخية، والرواية النفسية، والشعر المقاوم، فسيقول: إن ما يوحِّد هذا الخليط غير المتجانس، هو التلقي.

علاوة على ما سبق، لا يخلو الكتابُ من أخطاء طباعيّة، بل إن هذه الأخطاء كثيرة كثرةً تسيءُ في بعض الأحيان لسلامة التلقي الذي هو هاجس المؤلف، وقد تشمل هذه الأخطاء المعلومات، فهو يذكر في ص 140 متحدثا عن سحبان وائل " أدرك الجاهلية، وتوفي في منتصف القرن الهجري الأول" وهذا بالطبع غير صحيح، فالرجل جاهلي أدرك الإسلام، لا العكس. يُضاف إلى ذلك أن العنوان لا ينسجم مع الفحوى، ذلك أنّ المؤلف يعتزم تأويل الظاهرة الأدبية، لكننا لم نجد في الكتاب سوى فصل واحد ذي صلة بالتأويل،

وهوتأويل أبياتٍ، لا ظاهرة، أما بقية فصول الكتاب، فهي أقرب إلى التجنيس منها إلى التأويل[3]. ولعل هذه الملاحظ القليلة لا تحطُّ من شأن الكتاب، ولا من قدْر المؤلف، الذي عُرف بكتاباته الغزيرة عن السردية العربية، والثقافة، والمركزية الغربية، والمرجعيّات المُسْتعارة.

إشارات

1. يبدو أن المؤلف عدل عن رأيه في الكتاب، ففي كتابه السردية العربية ذكر حي ابن يقظان في السير الذاتية، انظر ص 136 ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1992.
2. انظر: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط3، دار مكتبة النهضة، بغداد، 1967 ص169- 181
3. من المعروف أن التأويل تيار يؤمن بالقراءة الرامية لاستكشاف، أو اكتناه النصوص الأدبية، وغير الأدبية، اعتمادا على آليات التأويل، لكن التجْنيس نوع آخر من النظر يقوم على رصد المقومات التي تتوافر في نصٍ ما ليُصنَّف وينسب لأحد الأجناس.

4
صلاح جرار:
أبحاث في الأدب الأندلسي

أبحاثٌ في الأدب الأندلسي، هذا هو عنوان الكتاب الذي صدر مؤخرا للدكتور صلاح جرار، أستاذ الأدب الأندلسي في الجامعة الأردنية. وهذه الأبحاث منها بحثٌ يتعلق بشاعر أندلسي قديم خامل الذكر، مغمور الاسم، يكاد لا يسمع به أحد أو بشعره. وهو الشاعر إسماعيل بن بدر القرطبي. فأول من أورد اسم هذا الشاعر، وعرَّف به، وذكر شيئا من شعره ابن فرج الجياني في كتابه الموسوم بالحدائق. ومع أن هذا الكتاب لم يزل طيَّ الفقدان، إلا أن الباحث لم يفقد الأمل في أن يجد شيئا عنه في غيره من الكتب.

فقد ذكره ابن الفرضي، والحميدي، والضبي، وابن حيان، وابن الأبار، والذهبي في سير أعلام النبلاء، وآخرون. وهذا الاسم (إسماعيل بن بدر القرطبي) لفت نظر الباحث فشرع على عادة المعنيّين بالأدب القديم وأعلامه يسعى لتكوين صورة ما عن هذا الشاعر، وشعره، لا سيما وأنه يكاد يكون مجهولا لدى كثيرين من المتخصِّصين، حتى إن إحسان عباس، الذي له الباع الطويل في الدراسات الأندلسية، لم يشر لهذا الشاعر في كتابه القيم تاريخ الأدب الأندلسي- عصر قرطبة. ولم يذكره على الرغم من أنه أفاض في الحديث عن شعراء عصريْ الإمارة والخلافة، وترجم لغير قليل منهم، مما يؤكد أنه كان يجهل وجود هذا الشاعر القرطبي.

ومن الخطوط والظلال التي ترسم لنا صورة هذا الشاعر الشيوخ الذين تتلمذ لهم، وأخذ عنهم، وهم كثر. فقد برع في غير علم؛ من حديث، وفقه، وتفسير. إلى جانب علمه بالشعر، ونظمه. وكان قد عاش في زمن الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر(300- 350هـ) ووليّ عهده الحكم المُسْتنصر(350- 366هـ). ومن المؤكد أنه كان الأثير لدى ولديْ عبد الرحمن، مفضَّلا لديْهما. وعلى رأي الحميدي، وابن حيان صاحب المقتبس: إن إسماعيل هذا اختصّ بمدح الخليفة الناصر، وولديه، وأُسْنِدَت إليه وظائف سامية. من ذلك ولاية إشبيلية، ورئاسة ديوان المواريث، وعُيّن واليا على شَذَوْنَة سنة 324هـ .

وأيا ما يكن الأمر، فإنّ الذي يهم الباحث- ها هنا – هو شعر القرطبي لا قربه من هذا الخليفة أو ذاك. فقد رُوي أنه كان من المتقدمين في بلاط الناصر، ونوّه الحميدي في " المقتبس " بشهرته شاعرًا، أديبا، لامع الذكر، واسع الصيت. ويقول ابن الأبّار(658هـ) في الحلية السيراء: " وهو أحد المُكثرين " ويضيف ابن الفرَضي(403هـ) في تاريخ علماء الأندلس: " إن صناعة الشعر غلبت عليه، وطارت باسمه " وهذا يعني أنه في عصره كان مشهورًا لا مغمورًا. ووُصف بعضهم شعره بالسحر الحلال، لما فيه من الجودة، والجمال.

وشاعرٌ كهذا جدير بالجهد المبذول للتعريف به، وبشعره. فموضوعاتُ هذا الشاعر لا تختلفُ، ولا تتباين، عن موضوعات الشعر الأندلسي عامة. فعلاوة على مدحه الخليفة الناصر، والمستنصر، نجد لديه عناية بوصف الورود، والرياحين. وتوجد في أشعاره المتبقية مقطوعات غزلية تنمُّ على رقة الحاشية، ورهافة الحسّ، في رأي المؤلف، وإن كنا لا نؤيده في هذا، ومن ذلك ما يورده من عطائه مُتغزّلا:

كيف ترى شوقي وتعذيبي يا غايةً في الحسن والطيب

إن الذي قال عليّ العِدى إفكٌ كما قيل على الذيب
يا يوسفَ الحسْنِ ألا رَحْمة تكشِفُ عني ضُرَّ أيوبِ

ومن اللافت أنّ هذه الأبيات تُفصح عن طابع الشعر في عصره، فهو يشبّه ما قيل عنه بما قيل عن ذئبِ يوسف، و الحبيبة من حيثُ الحسن بيوسف الصديق، وصبرهُ على آلام الحبّ بصبر أيوب. هذا هو إسماعيل بن بدر القرطبي إذًا. شاعرٌ مخضرمٌ عاش في عصريْ الإمارة، والخلافة، الأمويين في الأندلس. وشعره سواءٌ أكان في المديح، أو الغزل، أو الوصف، لا يشذُ عن نظم الأندلسيّين، بما يوليه هذا النظم من ضرورة التشبيه، والاقتباس، والتضمين، والإفراط في المُحَسِّنات، والبديع. وهي في مطلق الأحوال محسناتٌ شاع استعمالها، وتداولُها، لدى الأندلسيين كثيرًا، وحظه من الابتكار فيها أقلّ من القليل.

ومن فصول الكتاب التي تسترعي الانتباه الفصل الموسوم بعنوان " دلالاتُ اللون الأحمر في مملكة غرناطة النصرية، وانعكاساتها في الأدب الأندلسي ". وابتداءً يلاحظ القارئ في عنوان الفصل شيئا من الغموض، فهو، إذ يوحي بتتبع الباحث لدلالات اللون، وإيحاءاته، وظلاله، شعريا في مملكة غرناطة، بين عامي 635 و 897هـ، إذا به يسعى لاستقصاء الأسباب التي حالت دون وصف ملوك غرناطة في تلك الحقبة ببني الأحمر، أو الأحامِرَة، مع أنَّ مؤسِّس الدولة محمد بن يوسف بن نصر(595- 671هـ) عُرف والده بلقب الأحمر. ولذلك من الطبيعي أن يُسمّى ابناؤُه وأحفاده بأبناء الأحمر، بيد أن هذا – وكما تثبت الدراسات القائمة على التقصّي في المصادر - شيءٌ لم يكن، بل الذي كان هو نسبتهم لبني نَصْر، ويُلقَّب الواحد منه بابن نصر. والغريب، اللافت للنظر، أيضاً، أن هذا العزوف عن لقب بني الأحمر، أو

ابن الأحمر، اقتصَر على من هم داخل مملكة غرناطة. إذ يشير د. صلاح لتكرار ابن الأحمر، وبني الأحمر، في مؤلفاتٍ دُوّنتْ، وجرى تداولُها، إما في كورة أخرى غير غرناطة، أو في برّ العدْوَة بالمغرب. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يتواتر استخدام هذا اللقب عند ابن سعيد المغربي (610 هـ) في " حُلى المَغْرب" كثيرًا. وفي كتب ابن خلدون(808 هـ). ومن هذا نستنتج أنَّ الملوك النصريين في غرناطة كانوا يحظرون تداول هذا اللقب، ويفضلون عليه لقب بني نصر لغايةٍ في نفوسِهم، وهي الاعتزاز بانتسابهم لسعد بن عبادة الأنصاري(توفي 14هـ). فهو نسبٌ يُكسبُهم الشرعية السياسيّة في بلدٍ مُضْطرب.

وقد سلك المؤلف هذا المسلك، وانتهج هذا النهج، في معالجته تسمية قصر الحمراء بهذه الاسم، نافيًا أن تكون لهذا الاسم علاقة مباشرة، أو غير مباشرة، باسم بني الأحمر. لا سيما وأن بناة هذا القصر وجدوا قلعة في الربوة، ثم زادوا عليها زياداتٍ، وربما كانت هذه القلعة تحمل اسم القلعة الحمراء، فسُمّي القصر بذلك. وكنتُ في ما مضى من الزمن قد قرأت في كتاب عن حدائق جنّة العريف، وأروقة الحمراء، ذكر فيه المؤلفُ- وهو أجنبي- أن تسمية القصر تعزى إلى الحُمْرَة التي تغلبُ على الربوة التي بُنِيَ عليها ترابًا وحِجارةً. أما الراياتُ الحُمْر – فربما اختير هذا اللون من باب المغايرة لسواد الرايات التي اتخذها بنو هود موالاةً للعباسيّين. وقد ذُكر لون الرايات الحمر في شعر الأندلسيين كثيرًا من غير دلالات، أو إيحاءات تتخطّى تحديد هذا اللون. وهذا بالطبع يؤكد أن العنوان لا يتناسب مع هذا المحتوى. فذِكْرُ الشاعر لون الراية، وأنه أحمر، أو أصفر، أو أخضر، لا يحمل- في ظنّنا- إلا الدلالة ذاتها التي يعبر عنها هذا اللون، وليس في ذلك ما يُنْسب للتفَنُّن. إنما الذي كنا نتوقّعه هو أنْ

تكون لهذا اللون دلالاتٌ أخر، كالتعبير عن الغضب، أو الموت، أو أيّ شيء آخر، كالذي نجده في قول عمْرو بن كلثوم:

بأنا نوردُ الراياتِ بيضًا ونُصْدرُهنَّ حمرًا قدْ رَوينا

فهيَ حمرٌ لأنها تصطبغُ بدم الأعداء.

واللون الأحمر في العربية له دلالاتٌ جمّة، وإيحاءاتٌ كثيرةٌ، فقولهم " حُمْرُ القسيّ " معناه أنهم كثيرو القتال. و" احمرّت الحدقُ " أي حميَ الوطيس. قال الشاعر :

هلا سألتِ بني نبهانَ عن نسبي

عند الطعانِ إذا ما احمرَّتِ الحَدَقُ

و" الطعنة الحمراء " هي النافذةُ التي يندفع منها دم القتيل كالشؤبوب. و" العين الحمراء " هي التي لا تهادِنُ، ولا ترحم العدوّ، ولا الصديق. و" حُمْر اللِثات " أي كريمو المحتِدِ. و" السحاب الأحمر " هو الذي لا غيث فيه ولا مطر، وإنما الصقيع والجفاف. و" احمرّت آفاقُ السماء " اشتد فيها القرّ مع غياب الأمطار. و" الموتُ الأحمر" هو الموت في ساحات الشرف، و" القباب الحمر "كناية عن الزعامة، والرياسَة، قال الأعشى، وروىَ البيتُ لعبيد بن الأبرص:

أهلُ القباب الحُمْر والـ نّعم المؤَمَّـلُ، والقنابـل [1]

ويولي المؤلفُ التعبيرَ الأخير " القبابُ الحُمر "كبير عنايته، وجلَّ اهتمامه، جاعلا من ذلك معيارًا على تأثير اللون الأحمر في الجماعة الأندلسيّة عامة، والنصرية بصفةٍ خاصة. وهذا ضرْبٌ بعيدٌ من الظن؛ ذلك لأن القباب الحمر تعبيرٌ شائعٌ منذ القديم، ولا تختصُّ به جماعة من الناس؛ أندلسية أو غير

أندلسية. والمؤلف يعرف بلا ريب أن النابغة الذبياني، وكان ممن يُحكّمون في الشعر، ضُربت له قبةٌ حمراءُ من أدَم في سوق عكاظ. ولا شكَّ في أنه يَعْرف أن(مُضَرَ) وهي من أكثر قبائل العرب حسَبًا تعرف بمُضَر الحمراء نسبة للقبة الحمراء التي ضُربت على أبي إياس سيّد القبيلة، مثلما جاءَ في قصص العرب. وكنا نتوقع أن يجيبنا المؤلف، وهو قادرٌ على ذلك بلا ريب، ما الذي عناه ملوك غرناطة باتخاذهم اللون الأحمر لونا مميزًا للورق الذي يكتبون فيه رسائلهم، ومراسيمهم، دون غيره من الألوان. فالذي يتَّضح، من البحث، أنهم كانوا يلتزمون باستخدام هذا النوع من الورق الورديّ، أو (القرْمُزي) [2] وما جاء في البحث عن تفنُّن الشعراء في وصف هذا الورق فيه شيءٌ من المبالغة، فما عسى أن يتفنن فيه الشاعر، وهو يصف القرْطاس بالأحمر، وأنه لا أبيض، ولا ما يحزنون؟ وتأكيد المؤلف على حقيقة أنّ ملوك بني نصر كانوا يكاتبون ملوك عصرهم في الجوار بورق أحمر، وأنهم كانوا يستقبلون وفودهم وسفراءهم في قباب حمر، لا بيض، ولا سمر، في المناسبات، فهذا كله لا يشفّ عن دلالاتٍ جديدة لهذا اللون، وإنما يقرّر حقائق تاريخية لا نشكُّ في أن الباحث يعيد التأكيد على ما فيها من خيار لوني، لا أكثر، ولا أقلّ. والخلاصة أنّ المؤلف التزم بغايته من البحث، وهي تسليط الضوء على ما في تاريخ بني نصر – ملوك غرناطة – من صلة باللون الأحمر، ولم يتجاوز غايته هذه لتقصّي دلالات هذا اللون في الشعر الأندلسي، وفي هذا يتجلى فضله*.

1.للمزيد انظر كتابنا ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع 2021، ص 49- 52

2.يذكر أن الإسباني أنطونيو غالا كتب رواية عن آخر ملوك غرناطة ومذكراته المتخيلة بعنوان المخطوط القرمزي، وقد ترجمها للعربية رفعت عطفة، وصدرت بدمشق. انظر كتابنا ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000 ص 118- 126

* عن الدستور الثقافي ، الجمعة 10 سبتمبر أيلول 2021

5

هناء خليل
سجالات مثيرة في التراث

في تقديمها لكتابها قضايا أدبية (دار وائل ، عمان، 2021) تقول د. هناء خليل ما فحواهُ: إنها تقف فيه عند أهم القضايا الأدبية التي كانت وما تزال مثار جدل، وسجالاتٍ، لدى المهتمين بالأدب، شعره ونثره. وتقديمها تقديما جديدا لا يعوزه الوضوح، ولا تنقصه الجرأة، مع استقصاء الآراء التي تناولت هذه القضايا في القديم والحديث، واستخلاص ما يمكن أن يعد رأيا ترتئيه، واستدلالا تتوصل إليه، من النبش في المصادر، والنظر في مختلف المراجع والمظانّ.

ففي الفصل الأول تتناول ما ادعاه بعضهم من ضعف الشعر العربي في صدر الإسلام، من أمثال الأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء، و أبي عبيدة، والمحدثين من أمثال شوقي ضيف، وغيره. وفي الثاني تقف بنا وَقفة مطولة، متأنية، إزاء فنّ من فنون النثر العربي القديم، وهو المقامة. وفي الثالث وقفة أخرى أكثر أناةً إزاء فن شعري أندلسي انعدمت أخباره، ودرَسَت آثارهُ، وهو الموشح، وتحدثت في الرابع عن المعارضات الشعرية، ما كان منها في القديم كمعارضة بانت سعاد، و بردة البوصيري، وما هو حديث كمعارضة شوقي لبعض قصائد المتنبي، والبحتري، وابن زيدون. أما الخامس، فهو واسطة العقد، وفيه تعرُجُ المؤلفة مشكورةً على الشعر الحر وتسميته، وبم يختلفُ -

شكلا ومحوى - عن الشعر العربي الاتّباعي، وما هي تياراته، ومن هم رواده. وفي ذلك ما فيه من اتساع البحث، واستعراض الآراء استعراضًا مترامي الأطراف، بعيد مناحي التطواف. وفي الفصل الذي يليه تقفُ بنا عند مسألة الالتزام في الأدب. وهي قضية تؤرّق المبدع من جهة، وتهم الدارس الباحث من جهة أخرى، لا سيما أولئك الذين يفضلون التوقف عند علاقة الأدب بالحياة، وبالمجتمع، وغاياته الرامية لتغيير الواقع، والسموّ به لواقع آخر فيه ما يرضي الأكثرين، إن لم يرضِ الأجمعين. ولا تقلّ عن هذه الأهمية إشكالية الأجناس الأدبية، وما في الشعر والنثر من الأنواع. ذلك أن الأدب العربي القديم عُرف بموقفه الخجول من سؤال التجنيس. ولو أننا لا نعدم من يفرق بين النثر والشعر، وأنواع كل منهما، كابن وهب (335هـ) مؤلف كتاب البرهان في وجوه البيان[1]، وأبي إسحق الصابي (384هـ) مؤلف كتاب رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، الذي حققه محمد بن عبد الرحمن الهدلق. ومنهم الجاحظ، وأبو هلال العسكري، وآخرون.

المقامة

والذي لا ريب فيه، ولا شكّ، أنَّ بديع الزمان الهمذاني (395هـ) هو مخترع فنّ المقامة، وقد تأثرت المؤلفة بالآراء التي تعزو هذا الفن لآخرين، كابن دريد صاحب الجمهرة، وابن فارس مؤلف الصاحبي. وقد فاتها أن تشير لمن يزعمون أن البديع اقتبَس هذا الفن اقتباسًا من مواعظ التنوخي في كتابه " الفرج بعد الشدة " ومن " نشوار المحاضرة ". ومن المستشرقين (شتيفان فايلد) من يدّعي أن أصول المقامات موجودة في هذين المصدرين، فضلا عن حكايات ابن دريد المروية في "أمالي" أبي علي القالي. والصحيح أن الباحث الحريص، المولع بالتمحيص، لا يجد حرجًا في أن يضم صوته إلى صوت مارون

عبود في قوله: " المقامات من عمل الهمذاني، فلا لابن فارس، ولا لابن دريد، يدٌ في ذلك، فالبديع هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقته سارت عجلة الأداب ".

والواقع أن المؤلفة لم تترك صغيرة ولا كبيرة، ولا واردة أو شاردة، في هذا الشأن، إلا وتابعتها. ولم يفتها القول بأثر بخلاء الجاحظ ورسائله ونوادره في نشأة المقامات. وأيا ما يكن الأمر فإنّ المقامة فنٌ يُفْصح عن الكثير من الينابيع التي غذته لمن يتأمله؛ شكلا، وفحوى. فهو فنٌ يعبر عن ثقافة البديع الذي هو ناثر، وشاعر، يتقن الفارسية، وينظم بها شعرًا. وصاحب رأي في الأدب شعره ونثره. ذواقة، نقادةٌ، نستخرج من مقاماته صورة للأديب الذي يعايش عصره، ويتلمَّس مشكلات مجتمعه، كانتشار الفقر، والكدية، والاحتيال، والصعلكة، والبخل، والسخرية، والفروق الكبيرة بين الطبقات، والانحلال الخلقي، مثلما يتَّضح في المقامة المضيرية. والإيمان بالشعوذة، كما في المقامة الحرزية. كذلك الميل للتكسُّب بطرق ملتوية كما في المقامة الأزادية.

أما أسلوب المقامة، فقد عرضت له عرضًا أولت الجانب السردي فيه الأولوية. فالمقامة حكايةٌ، بيْد أنها ليست قصة قصيرة بالمعنى الاصطلاحي الحديث. وشخوصها نمطيون، يتكررون من مقامة لأخرى. ونهاياتها في الغالب مواعظ تُلقى، في كلام موزون مقفّى، أو في كلام مسجوع مَصْنوع. وهذا ما يظهر جليا في مواضع من المقامة الموصلية، وهي المقامة التي لقيت من المؤلفة وجوب الدراسة التفكيكية، فيُدْرس كلُّ مشهد منها على حدته، يتبع ذلك الوصف، ثم السرد، ثم الحوار، ثم الأسلوب، وهذه الدراسة، بلا ريب، أفادت فيها من دراساتها السابقة المتراكمة لروايات نجيب الكيلاني، والطيب صالح، ورواية طابق 99 لجنى فواز الحسن، ورواية ابناء السماء، وغيرها من روايات.

على أن شيئا غاب عن المؤلفة ذكرُه، وهو الطابع الدرامي الفكاهي الذي غلب على مقامات البديع. وذلك ما جعل بعض الدارسين، ومنهم صاحب كتاب " رأي في المقامات " يعدّها مسرحًا من النوع المعروف باسم مسرح (الفُرجة) وهذا غير غريب، ولا مُسْتبعد؛ فالطيب الصديقي[2] حوَّل مقامات البديع إلى عمل مسرحي كوميدي بعنوان " مقامات بديع الزمان الهمذاني ". وحقق عرضُها لمدة طويلة نجاحا كبيرًا. ومن ناحية أخرى غاب عن المؤلفة أن تذكر - ما دامت تستقصي وجهات النظر والآراء- ما كتبه جيمز مونرو في كتابه مقاماتُ بديع الزمان الهمذاني و قصص البيكارسك. وأظنّ لو أنها عادت لهذا الكتاب القيم الذي ترجمه للعربية خليل أبو رحمة، وصدر في منشورات جامعة اليرموك 1995 ، لوجدتْ فيه ما يغني دراستها الجادة للمقامة[3].

الموشّح الأندلسي

ومثلما وقفت المؤلفة عند قضية المقامة وقفة جادة، جاءت معالجتها لقضية الموشح الأندلسي. أصالته، وما يختلف فيه عن الشعر العربي من حيث البنيةُ، والأغراض. فعرضت لثلاثة آراء في أصل الموشح. أولها يزعم القائلون به أن الموشح مشرقيٌّ بل بغدادي المنشأ. وهذا الفريق يتّخذ من الموشح الذي أوله (أيها الساقي إليك المشتكى) المنسوب لابن المعتز (296هـ) دليلا على صحّة هذه الفرضيّة، مع أنّ هذا الموشح غير موجود في ديوانه المحقّق. ويزيدون: إن الأندلسيين فتنوا به، وقلدوهُ، في القرن الثالث الهجري. والثاني يزعم القائلون به أنَّ الموشح نشأ بتأثير من الأغاني الشعبية الجليقية التي كانت متداولة في إسبانيا، وأن الغناء العربي كالشعر تأثرا بهاتيك الأغاني، فكان الموشح من نتائج هذا التأثير، وممن يقولون بهذا الرأي خوليان ريبيرا، وغارثيا غومث، واحتجا لصحة هذه الفرضية بوجود كلمات إسبانية في الجزء الأخير من الموشح المعروف

باسم الخرجة. ومن هذا الفريق أناس يردّون نشأة الموشح لشعر التروبادور الذي انتشر على أيدي شعراء البروفانس في الجنوب الفرنسي. والمؤلفة ليست ممن يقبلون بهذا، فهي تؤكد أن شعراء التروبادور هم الذين تأثروا بالموشحات لا العكس.

ابتكارٌ أندلسي

أما الرأي الثالث الذي تميل إليه المؤلفة، فهو الرأي القائل بأن الموشحات ابتكارٌ أندلسيٌ خالص، واستندت في ذلك لأدلة منقولة عن كبار المؤلفين؛ كابن سناء الملك(608هـ)، وابن بسام الشنتريني(542 هـ)، وابن خلدون(808هـ)، والعنْسي صاحب المقتطف. وأدلة أخرى غير منقولة؛ كملاءمة الظروف الثقافية، والحضرية، لظهور هذا اللون من الغناء الشعري؛ استجابة لدواعي الطرب، والتلحين، في مجالس الأمراء، وملوك الطوائف المترفين. على أنّ قضية الموشح لا تقتصر على الأصول، وكيف نشأ، وإنما تتسع للبحث في شكل البنية، والخروج على قوالب القصيدة. وفي هذا السياق تحدد لنا الدكتورة هناء المخطط البنيوي؛ من مطلع يتضمن أغصانا، ومن دوْر يتضمن أسماطا، ومن قفل يتضمن أغصانا بدوره، ومن مركز يتضمن ما يعرف بالخرْجة، وهي لا زمة لا بد منها في نهاية الموشح. وتورد فضلا عن ذلك اختلاف مفهوم البيت، والمطلع، وتنوع القوافي، واختلاف طرق الالتزام بها من موشح لآخر. وأوزان الموشحات، وهي على نوعين؛ شعرية، تجرى على بحور الشعر العربي، تامة، أو مجزوءة، وغير شعرية وهي التي لا تتوافق مع البحور.

وللموشحات أغراضٌ محددة، ففي البدايات اقتصر الموشح على الغزل، والحب، وذكر الشراب، ومجالس الغناء واللهو. وربما تطرقت لوصف الورود والرياحين. إلا أنها في القرنين السابع والثامن تجاوزت ذلك لأغراض المدح،

والزهد، والرثاء. وممن اشتهروا بالموشحات لسان الدين بن الخطيب(776 هـ) صاحب الموشح المشهور(جادك الغيث) الذي نسج فيه على منوال ابن سهل الإشبيلي(649 هـ) في الموشح المعروف (هل درى ظبي الحمى أن قد حمى). ومما يؤسف له أنَّ المؤلفة لم تتناول في آخر هذا الفصل نموذجًا من الموشحات بالتحليل والدراسة مثلما فعلت في تناولها للمقامة الموصلية في الفصل الثاني. ولا يُعرف السبب الذي دعاها للتخلي عن هذا مع أن ذلك يوحي بوحدة النسق في الكتاب، وهذا ما تفطنت إليه في الفصل الخامس الموسوم بعنوان الشعر الحر؛ إذ اختمته بدراسة نقدية لقصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) لأمل دنقل(1940- 1983).

الشعر الحر

كعادتها لا بد من إثارة إشكالية في مقدمة كل فصل. وهنا أثارت مشكلة التسمية، فما الذي نعنيه بالشعر المرسل، والشعر الحر، والشعر المعاصر، والشعر الحديث، والشعر المنطلق، وشعر التفعيلة، وهذه الأسئلة لها ما يسوّغها لأن بعض الدارسين، والباحثين، يستعملونها استعمال المترادفات، وآخرون يجدون بينها فروقا لا يجوز أن نغض عنها النظر. بيد أن المؤلفة أقحمت بين هذه التسميات عبارة " الشعر الواقعي " (ص176) وأظن وصف الشعر بالواقعي، أو غير الواقعي، شيء لا علاقة له بالتسمية، ولا بالمشكلة المطروحة على بساط البحث. أما بقية التسميات فهي – في رأينا- ومثلما يتضح في متن الفصل، شيءٌ افتراضي يخفي طيّه ضربًا من سوء الفهم، لا أكثر ولا أقل. لأن العبرة في مضمون المصطلح لا في اللفظ ذاته. وكانت نازك الملائكة(1923- 2007) قد أطلقت على هذا الشعر اسم الشعر الحر، لكن جبرا إبراهيم جبرا

(1919- 1994) اختلف معها لكون الحر من الشعر هو الذي يخلو من الوزن.

ويبدو أن الكتاب وُضع للتدريس أي ما يسمى text book بدليل أنها تخصّص مساحة كبيرة لنشأة هذا الشعر، ومن هو أول من كتب، أو نظم، قصيدة يصدق عليها وصف القصيدة الأولى. وهل هو بدر شاكر السياب (1926- 1964) أم نازك الملائكة (1923- 2007) أم لويس عوض(1915- 1990) أم عرار(1899- 1949) على ذمّة محقق ديوانه عشيات وادي اليابس، أم هو سلم الخاسر(186هـ) على رأي عبدالله الغذامي. ومهما يكن الأمر، فليس الوقوف على من هو صاحب أول قصيدة بالمهم، إنما الأهم هو معرفة من الذي أوصل هذا النوع من الشعر إلى ما وصل إليه من إتقان، وهل هو نازك الملائكة أم السياب أم البياتي(1926- 1999) أم بلند الحيدَري(1926- 1996) وعند طرح هذا السؤال تتوارى أسماء أخرى ذكرت كلويس عوض وعرار وعلي أحمد باكثير(1910- 1969).

وفي الحديث عن العوامل التي تؤدي لظهور تيارات أدبية، وفنية، جديدة مضطربٌ واسع للاجتهادات. إذ يكثر الحديث عن الدوافع النفسية، والنفور من النموذج التقليدي الراسخ، والسعي للتجديد، والتمرد على العادات، والتقاليد الجامدة، والتحرُّر من القديم الذي تضيق به المواهب الفردية، والتأثر بالأدب العالمي. وفي هذا الجانب جاء حديث الدكتورة هناء خليل مشبعًا بالقرائن والأمثلة الكافية. ولعلها بذلك تغذ الخطى لتقفنا على أمر آخر نراه أولى بالحديث، والتوضيح، وهو معيار القصيدة. وهذا ما أجادت الحديث فيه غير أنّ الحديث عن مخاطر الشعر الحر (ص203) نقض ذلك؛ فالمخاطر والمزالق لا تقتصر على الشعر الحر. فالشعر عموما عرضة للكثير من التعثر لا سيما إذا

كثر مدعو الشعر من غير الموهوبين. فمثلما يوجد في الشعر الحرّ شعرٌ رديءٌ كذلك يوجد في الشعر غير الحرّ(العمودي) شعر رديءٌ. ولو اطلعنا على هذا الفصل قبل نشره لاقترحنا على المؤلفة حذف ما جاء فيه من ص 203 – 205 فهو من لزوم ما لا يلزم.

وقد أحسنت المؤلفة إذ اختارت قصيدة أمل دنقل(1940- 1983) : (من مذكرات المتنبي في مصر) لدراستها بصفتها نموذجا من الشعر الحر. فالاختيار مناسب، والدراسة جيدةٌ، نفذت منها إلى إيضاح ما لم يتضح من الجانب النظري. سواء أكان الأمر مما يتصل بالقناع، أو البناء الدرامي، أو التناصّ، فضلا عن الوحدة، والتماسك النصي. وهذا ما كان يحتاج إليه الحديث السابق عن مزايا الشعر الحر (ص189- 203). فهذه الدراسة وَضَعت مثلما يقال النِقاط على الحروف.

كلمة أخيرة

ويطول بنا الأمر إذا نحن واصلنا تناول فصول هذا الكتاب وعددها سبعة بمثل ما تناولنا هذه الفصول الثلاثة، وأكثرها ذو صلة وثيقة بالتراث. وذلك ما يجعلها في نظرنا مهمة من جهتين، الأولى أنها تتناول نوعين أدبيين عربيين درست معالمها، وامحت آثارهما، وهما: المقامة والموشح. ومن جهة أخرى، فإن تناول الشعر الحر – المسمى معاصرًا وحديثا ومنطلقا وتفعيليًا – من زاوية علاقته بالتراث- مثلما جاء في دراستها لقصيدة أمل دنقل المذكورة- وهي قصيدة يوظف الشاعر فيها الكثير من عناصره - يُعدُّ ،في نظرنا، من المسائل الأدبية المهمة التي ما تزال في حاجةٍ ماسةٍ للدراسة والبحث.

1.انظر خليل، إبراهيم: مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007 ص 26

2. كاتب، ومخرج، وممثل مسرحي، يُعد من ألمع المسرحيين عربيا. وقد ولد عام 1939 وتوفي 2016 وتعد مسرحيته مقامات بديع الزمان الهمذاني أكثر أعماله شهرة.

3.انظر خليل، إبراهيم، في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم (ناشرون) والجزائر، دار الاختلاف، 2010 ص 19- 23

4. شاع استخدام كلمة **عمودي** في وصف الشعر العربي ذي الشطرين، والقائم على أوزان الخليل، مع الالتزام بوحدة الروي. والصحيح أن هذه التسمية تحتاج لإعادة النظر فالشعر العمودي يفهم منه أنه يلتزم بعمود الشعر العربي، كما هو واضح في مقدمة شرح المرزوقي لحماسة أبي تمام الكبرى. وذلك مفهوم يتطلب أشراطا لا تتوافر قطعا فيما يطلقون عليه هذا المصطلح كشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ومقاربة التشبيه على متخير من لذيذ الوزن... إلخ.

6

عربية الأندلس والصراع اللغوي

مما يلفت الانتباه الحرص الشـــديد والإلحاح البين من الكوبية المولد ماريا روزا مينوكال على الإشـارة بوضـوح لشـيوع العربية لدى الإســبان في اثناء العهد العربي، وســـيادة المســـلمين عليها، على الرغم من تصـــدى القساوسة، والآباء المسيحيين لهذا التوجّه، حتى جاء زمن كان فيه الإسبان يجهلون اللاتينية لغة الكتاب المقدس، ويجاهرون بقراءة الشـعر العربي . فقد تميزت حضـــارة العرب في الأندلس، على الرغم من امتدادها التاريخي الذي يتف على ثمانية قرون، بالكثير من التســـامح، والتعايش بين أتباع الديانات السـماوية: الإسـلام والمسـيحية واليهودية[1]. فما الأسـباب التي هيأت لهذا الخليط غير المتجانس عقائدياً أن يتواءم، ويتفاعل، على نحوٍ حميم في صـياغة ثقافة مشـتركة اتسـمت بروح التسـامح لتكون نموذجا فريداً عبر العالم القديم، والوســـيط، أين نحن منه الآن في هذا العصرـــ الذي يشـــهد الكثير من التشنّج،والعنف، بين أتباع الديانات الثلاث؟

هذا الســـؤال هو حجر الزاوية الذي أقامت عليه ماريا روزا مينوكال Menocal الكوبية المولد ،الأمريكية النشأة والإقامة،الإسبانية اللغة والثقافة

1.انظر ص 99 وص 107 وما بعدهما من هذا الكتاب.

مشروعها الرامي لإعادة النظر في الماضي العربي الإسلامي في الأندلس. فقد أخذت على عاتقها النبش في التراث لوضع تصوُّر جديد عن تلك الحضارة لتبرز ما تميزت به من تسامح في زمن اتسم بالتعصب الديني. هذه الإجابات نجدُها في كتابها " القيم أندلس الحضارة والتسامح ".

ولا يهمّ المؤلفة، التي تُعنى،إلى جانب عنايتها بالتاريخ الثقافي، بالشعر والأدب، من هو الذي غزا إسبانيا من العرب والمسلمين،ولا الأسباب التي سهّلت على الفاتحين الأوائل قهر القوط، ودحرهم. إنما يبدأ اهتمامها من وصول عبد الرحمن الداخل(113- 172هـ) آخر أمراء الأمويين في دمشق إلى شبه الجزيرة الإيبيرية، فارًا بنفسه، ناجيًا من عسْف العباسيين الذين نكلوا بالأمويين، وقضوا عليهم بقسوة. فهذا الأمير الأموي، الذي ينحدر من أم مغربية،ساعده أخواله في دخول الأندلس التي كانت في تلك الأثناء تعاني من التمزق، والخلافات، والقلاقل الداخلية الناشئة عن تنافس القادة الذين أصبحوا في معزل عن الخلافة العباسية الجديدة، نظرًا لبعد المسافة. واستطاع وحده – في وقت قصير – أن يوحّد البلاد، وأنْ يقيم إمارةً تتخذ من قرطبة عاصمة لها،مثلما استطاع أن يقطع شوطاً كبيرًا في تطويرها، سواء من حيث الري، والبناء التعميري، والزراعة، ونشر التعليم بالعربية، أو بناء المساجد (جامع قرطبة) أو تنظيم العلاقات الخارجية مع المحيط المسيحي بالدرجة الأولى.

ومن تتبُّع المؤلفة يتَّضح أنّ بعض المسيحيين المتعصبين حاولوا في أول الأمر، الوقوف ضد هذا التيار المتصاعد، غير أنهم اكتشفوا، بُعيْد وقت قصير، أنّ تضحياتهم ذهبت هدرًا. وأنها تضحياتٌ لم تكنْ لها ضرورة. فسرعان ما استعرب الإسبان، وعرفوا العربية، ووجدوها أكثر طواعية في

التعبير من اللاتينية، واصـــطبغت ثقافة المجتمع المتنوّع الأعراق - في وقت قصير - بالطابع العربي الإسلامي. وفي ذلك يقول بول أولفار Paul Alvare - وهو أحد الرهبان المسيحيين في منتصف القرن التاسع الميلادي(855م) مُصـوّراً إقبال الإسـبان على تعلم العربية، واسـتعمالها، لا في حياتهم اليومية حسـب، بل في الكتابة، والدروس، والتأليف :" يعشـقُ المسـيحيون قراءة الأشـعار بالعربية، ويقرؤون آثار الفقهاء العرب، والفلاسـفة، لا ليردوا عليهم، ويجادلوهم، وإنما من أجل اكتساب عربية جيّدة، وأنيقة".

وهذا الاقتباسُ يدلّ في الواقع على أنّ النصـارى الإســبان وجدوا في العربية ضالتهم المنشودة، وبُغيتهم المفقودة،فأخذوا يعُبّون من آداب العربية عباً بلا تردّد، ضاربين عُرض الحائط بنصح الرهبان الذين يحثونهم على التشبث باللاتينية التي هي لغة الكتاب المقدس في ذلك الحين. يقول أولفار: " قلّ بين المتديّنين المسـيحيّين من يسـتطيع قراءة الحواشي على الكتاب المقدس، لقد نسـوا لغتهم من فرْط حماسـتهم للعربية، فمقابل كلّ رجل يسـتطيع القراءة والكتابة باللاتينية، ثمة ألف يســتطيعون التحدث بالعربية بأناقة، وينظمون بها الشعر الذي يفوق شعر العرب أنفسهم ".

ومن هذه الاقتباســات تســتنتج مينوكال أنّ الدّين لا يقف عائقا دون انصــهار الثقافات، وتفاعلها، فأيُّ ثقافة يجد فيها الإنســان ما يعبّر عن ذاته،ويســتطيع به أنْ يحقق مبتغاه، هي ثقافته، ومحطّ آماله، ومهوى أنظاره. فالتعصُّبُ الأعمى ُظنّ للوهلة الأولى أنه مضى إلى غير رجعة.

وفي موقع آخر نجد المؤلفة تقفز بنا قفزة كبيرة إلى عهد عبد الرحمن الثالث الملقب بالناصر(300- 316هـ) وهو الذي ارتقتْ قرطبة في عصره إلى منزلةٍ أصبحت فيها أكثر العواصم تألقا في الغرب، وقد تجلّــى التسامُح لدى هذه

العاصمة الإسْلاميّة في كون أحد وزرائها من اليهود، واسمه حسداي بن إسحق بن عزرا(915- 975م) لعب هذا الوزير دوراً خطيراً في تحقيق أمجاد الأندلس، فهو يخاطب ملك يهود الخزر في الحدود القصوى من شرق أوروبا في رسالةٍ له واصفاً الأندلس، وأميرها عبد الرحمن، قائلاً : "والملك الذي يحكمها يكدّس الفضة والذهب، وثروات أخرى، وله جيش لم يُجمع مثله من قبل، ويحمل إليه الملوك الكثير من الهدايا لما يظللهم به من مجده، وقوته، وأتلقى الهدايا وأجازي أصحابها ". فالعبارة الأخيرة تستدل منها المؤلفة على النفوذ الذي كان يتمتع به هذا الوزير اليهودي في إمارة إسلامية. وقد رأس الكثير من الوفود التي أنفذها عبد الرحمن للتفاوض مع ملوك زمنه،وأحد هذه الوفود تفاوض مع قسطنطين السابع(905- 959م) إمبراطور بيزنطة.

ومن بين المهام الكبيرة التي اضطلع بها تحرير الموسوعة الطبية التي نقلت من اللاتينية إلى العربية في عصره. وكبقية الأسر المتنفّذة في الأندلس، وفي غير الأندلس،تراجع حكم الأمويين، وانتهى على يدي الحاجب المنصور بن أبي عامر(327- 392هـ) في بداية القرن الخامس الهجري. وبعدها تفرق شمل الأندلس،وبدأتْ عصرًا جديدًا في تاريخها، وهو العصر الذي تميز بظهور دول الطوائف. وقدوم المرابطين والموحدين.. وابتداءً من نهاية القرن العاشر الميلادي بدأ نجم مملكة غرناطة بالصعود التدريجي.

وفي تلك الأثناء بدأ الاستقطاب المسيحي في شمالي إسبانيا يؤتي ثماره، في قشتالة، وفي أراغون، وبإيحاء من البابا في روما بدأ المسيحيون حربا صليبية عُرفت باسم حرب الاسترداد. على أنّ هذه الحرب التي دامتْ طويلا لمْ تحلْ دون بقاء الحياة العلمية، والأدبية، والثقافية، على ما كانت عليه. وخيرُ شاهد على ذلك أنّ يهود قرطبة ظلوا على إخلاصهم، ووفائهم

للثقافة العربية، فمثلما لعب حسداي بن إسحق [1] دورا على هذا المستوى، أدى صموئيل النغيد دورًا مماثلا، وهو - بلا ريب - حبْرٌ من أحبار يهود، وواصل ما ابتدأه سلفه. فنظم الشعر العبريّ على نسق الشعر العربي، غزلا ومدحًا وحماسةً وفي أغراض الشعر العربي المتعدّدة. وقد ظلّ يهود قرطبة فيما تؤكد المؤلفة "مرتاحين للإمكانات التي تمنحها لهم العربية في إطار الحياة العامة، والبحث الفكري، والأدبي، مما صرفهم عن الإتيان بأيّ فعل ثوري لأجْل اللغة العبْرية ".

تسامح ثقافي

ومما يَعْجب له القارئ أن الحرب التي اشتعلت مطولا مع العرب لإجلائهم من الأندلس، رافقتها على جبهة أخرى مزاوجة ثقافية، إذا ساغ التعبير، فقد ظل المستعربون من الإسبان ينهلون من مصادر الثقافة الإسلامية والإنسانية المدونة بالعربية. وخير شاهد على ذلك أن بعض ملوك إسبانيا المسيحية في ذلك الحين كانوا يعرفون العربية معرفة جيدة. وبلاطات إسبانيا المسيحية وما جاورها كانت تعجّ بالمدرسين الذين ينقلون العلوم والأفكار العربية إلى اللغة الرومانية، واللاتينية،والقشتالية السائدة في هاتيك المناطق. وَذُكر أن غيوم الثامن، وهو من شعراء تلك الحقبة، تفتحت براعم شعره في أحضان الشعر العربي. واكتست الثقافة الأدبية في بربشتر وجنوب البَرَنَس طابعًا لا يعترُف بالحواجز التي تفصل بين لغة وأخرى. وقد انتشر فيها نوع من الشعر الذي يسمى بالتروبادور يستقي فيه ناظموه مقاطع كاملة

1.انظر ص 107 وما بعدها من هذا الكتاب

من الشـــعر الغزلي العربي. ولهذا ترى المؤلفة أنه على الرغم من الانفصـــال الديني بين نصـــارى الأندلس والمســـلمين فيها، ظلوا جميعا يتمتعون بالظلال الوارفة التي تظلِّلهم بها اللغة العربية لزمن غير قصير.

ومن ينظرْ في اتفاقية الاســـتســـلام التي وقعها آخر ملوك الأندلس أبو عبد الله الصـغير(1460- 1527م) يجدها مملوءة بالإشـارات التي تكفلْ لمن يبقى من المســـلمين حرية اختيار الدين الذي يريده، وصـــيانة أماكن العبادة. غير أنّ محاكم التفتيش التي ظهرت بعد عقود أفســـدت الطابع المتســـامح للمرحلة، وأدخلت الفريقين في نفقٍ مظلم من التعصُّب.

7

محمود شاكر
محققا، ناقدا، وشاعرًا

نادرًا ما نهتم بعلماء اللغة من نحاةٍ، وبلاغيين، ومُحققين، وأصحاب جهود في التفسير، والضبط، والتنقيح؛ كعبد السلام هرون، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وصلاح الدين المنجّد، وأحمد شاكر، ومحمود شاكر. وهذا الكتاب " محمود شاكر دراسة في حياته وشعره " يُعد في نظرنا بادرة جيدة، ونادرة، ما أحرانا أن نقتدي بها فلا يقتصر اهتمامنا على الشعراء، والروائيين، والقصاصين، وكتاب المسرح. وأن ننظر بعين الاهتمام لأولئك الذين نذروا حياتهم للغة، وتحقيق ما ألف بها وصنّف من كتب وأسفار، ومن دواوين وأخبار، ما تزال طي خزائن المخطوطات، أو لائذة هنا وهناك على أرفف المكتبات. وهذا المصنف، مع كتب أخرى نادرة، تلتفت فيه المؤلفة أماني حاتم بسيسو لشخصية بارزة، وإمام من أئمة اللغويين المحققين، وهو المرحوم محمود محمد شاكر (أبو فهر) (1909- 1997) صاحب الكتاب المثير للجدل (المتنبي) الذي صدر عام 1936 وصاحب " أباطيل وأسْمار " وصاحب " نمط صعب نمط مخيف " وقصيدة (القوس العذراء) التي نشرت في العام 1952.

في هذا الكتاب الصادر عن وزارة الأوقاف - سلسلة روافد في الكويت(184ص) يجد القارئ تعريفا وافيا، أو شبه وافٍ، بهذا اللغوي الذي غلبَت شهرته - من حيث هو محقق- على شهرته في الشعر ونقده. فالمعروف أن محمود شاكر ولد في الإسكندرية عام 1909 ووالده هو محمد شاكر من عِلْيَة

القوم؛ فقد شغَل منصب وكيل إمام جامع الأزهر زمن الخديوي عباس حلمي الثاني(1874- 1944). وهو ثاني اثنين وضعا حجر الأساس للجامعة المصرية إلى جانب الخديوي سنة 1912. وتبعًا لذلك نشأ محمود شاكر نشأة جمعت بين التديُّن، والاهتمام بالعلم والفكر والأدب. وعندما نجح في البكالوريا عام 1925 وكان قد انتسب للفرع العلمي، رغب في دراسة الرياضيات، بيد أنه ما إنْ تعرَّف بسيد علي المرصفي صاحب كتاب رغبة الآمل (1931) - وكان في حينه شيخًا من شيوخ النقد- حتى صرف النظر عن الرياضيات بعد الذي كان من تردُّده لمجالسه، وانبهاره بإنشاد الشيخ للشعر العربي، وبأحاديثه الممتعة عن ذلك الشعر. ومع أنّ قوانين الجامعة المصرية في حينه تمنع التحاق طلبة الفرع العلمي بكلية الآداب، إلا أنه حقق مبتغاه بعد أن توسط له الدكتور طه حسن (1889- 1973). وكان - هو الآخر - من الشخصيّات التي تأثر بها محمود شاكر كثيرًا. وتأثر بأديب ثانٍ أيضًا أقرب إلى نفسه من طه حسين، وهو الكاتب مصطفى صادق الرافعي(1880- 1937) صاحب وحي القلم، وأوراق الورد، والأديب المعروف محبِّ الدين الخطيب(1886- 1969) صاحب مجلة الفتح.

محنة الشعر الجاهلي

ولم يواصل محمود شاكر دراسته الجامعيّة لسببٍ أثر في حياته تأثيرًا كبيرًا. فعندما صدر كتاب الدكتور طه حسن الشعر الجاهلي(1926) وقف منه، ومما فيه من آراء، وقفة تنطوي على الحادّ من التنديد، ولم تلبث تلك الوقفة حتى أشعلت نار الخصومة بينه وبين أستاذه في ما يعرف بمحنة الشعر الجاهلي. ذلك أنّ محمودًا اطلع على بحثٍ للمستشرق البريطاني مرجوليوث Margoliouth (1858- 1940) عن أصول الشعر العربي* (1925)

فاكتشف أن طه حسين لم يأت في كتابه بجديد، وأنه لا فضل له فيه إلا السطوُ على فكرة قديمة لمستشرق بريطاني، ظنًا منه أنّ المصريين، والعرب عمومًا، لا يقرؤون باللغات الأجنبية، وأن أحدًا لن يقف على هذا. وقد اتسعت بينهما شقة الخلاف عندما كتب محمود شاكر مقالات نشرت في الصحف يطالب فيها طه حسين بالاعتراف، والاعتذار عما بدر منه من ادعاء النظر في الشعر الجاهلي، مؤتمًا بمنهج ديكارت القائم على أنّ الشكّ هو الطريق الوحيد لتحقيق اليقين. وبسبب هذه الخصومة، وما ترتَّب عليها، ترك الجامعة، وغادر مصر للسعودية، ليجد نفسه مُدرسًا كادحًا في إحدى المدارس في جُدة، ثم ليصطدم بمدير تلك المدرسة، فيغادرها عائدًا لمصْر.

قراءة الشعر العربي

وتذكر المؤلفة اعتمادًا على بعض الوثائق أنّ محمود شاكر تفرَّغ من 1929 إلى 1935 لإعادة النظر في الشعر العربي القديم، جاهليه، وإسلاميه. ومن نتاج هذه القراءة تراكمت لديه أفكارٌ جديدةٌ عن هذا الشعر عبر عنها في سلسلة من المقالات، والدراسات النقدية، التي تضمَّنها كتابهُ (المتنبي) أولا، ثم كتابه " نمطٌ صعبٌ نمطٌ مُخيف " ثانيًا. والكتاب الأخير يرد فيه على يحيى حقي(1905- 1992) ردودًا متعدّدة نُشرت في أعداد متفرقة من مجلة (المجلة) كان قد تساءل فيها يحيى حقي عن الشعر، وعن جدوى ترجمته من العربية للغاتٍ أخرى، وهلْ يقدم للآخر الغربي صورة مشرقة عنه، أم صورة بائسة لا يتوخّاها مترجموه. وسبب هذه التساؤلات هو الترجمة التي نشرها عبد الغفار مكاوي(1930- 2012) بالعربية لما كان جوتة الألماني (1749- 1832) قد ترجمه من لامية العرب لثابت بن جابر(607م) المنْبوز بتأبّط شرًا. وقد تضمَّنتْ هذه الردودُ – فيما تضمَّنته – دراسة للاميّة التي أوَّلها[من المديد]:

إنَّ بالشِعْبِ الذي دونَ سَلْعٍ لقتيلا دمُـــهُ ما يُــطـلُّ

وضعَ فيها محمود شاكر خلاصة ما تناهى إليه من آراء في الشعر العربي في مزيدٍ من التذوّق الذي ينم على حساسية مرهفة، وشعور رقيق، وأنيقٍ، بجماليات الشعر قلَّ نظيره.

شاكر والمرأة

وعلى الرغم مما عُرف عن محمود شاكر من الصرامة، والحدة، والنزق، وقع مع ذلك في فخ العِشق، وجار عليه سُلطان الحبّ، فتألم، وتوَجَّع، لهذا السبب. فكانت تجربته الأولى فيه تخلو من الوصال، ولهذا اشتدَّ عذابه، وحال ما لقيه من الضنى بينه وبين تكرار التجربة. وعزف عن الزواج، وتأخّر إلى أنْ جاوز الخمسين. ويُروى أنه طلبَ من إحدى شقيقاته أنْ تُحْضر حفيدة الشيخ حسن الكفراوي- شارح الأجرومية في النحو(توفي 1788 م)- لتعيش معهم في المنزل. وحظيت الفتاة برعايته إلى أنْ بلغت سنَّ الشباب. وطُلبَتْ للزواج، فعزّ عليه فراقُها، فأشار عليه أحد أصدقائه أنْ يتزوجها إن كان فراقها يصْعُب عليه، فتزوجها سنة 1964 وهو في 55 ولما تبلغ هي العشرين. وهي أمُّ ابنه البكر فِهْر، وابنته زُلفى.

ندوة محمود شاكر

وفي أُخَرَةٍ من عمره أنشأ محمود شاكر ندوةً باسم ندوة محمود شاكر الأسبوعية في منزله على غرار ندوَة العقاد، يلتقي فيها أهل الأدب والقلم. وممن كانوا يرتادون هذه الندوة بانتظام: يحيى حقي، ومحمود حسن إسماعيل(1910- 1977)، ومحقق المخطوطات عبد العزيز الميمني الراجكوتي (1888- 1978) ومالك بن النبي(1905- 1973) وعبد القدوس أبو صالح (1932-) وإحسان

عباس(1920- 2003)، وناصر الدين الأسد(1922- 2015). ومن العبارات التي جرى تداولها في وصف المكان الذي تقام فيه الندوة " مكتبة فيها بيْت " وذلك أنَّ الكتب كانتْ تغطي الجدران من المدخل حتى باب الحمّام. وهي كتبٌ تضمُّ الفقه، والحديث، والتفسير، والتاريخ والسير والأخبار، والأشعار، فضلا عن كتب اللغة، والنحو، والبيان. ولا تخلو من دواوين الشعر الحديث، والروايات، والقصص، علاوة على أعداد كثيرة من المجلاتِ، والصُحف.

وهذا الكتاب (محمود شاكر- دراسة في حياته وشعره) لأماني بسيسو كتابٌ فُصِّلت أبوابه، وأحْكِمَتْ فصولُه، ولا يفتأ يتناول بإلحاح المسألة الذوقية لدى محمود شاكر. فالمؤلفة تزعم- ولعل لديها الحقّ في هذا- أن محمودًا لكثرة ما أدام النظر في الشعر العربي القديم تشكل لديه حسّ يستطيعُ بوساطته التفريقَ بين شعر الشاعر وغيره دون معرفة الأسماء، ويستطيع أن يُحدِّدَ لك القصيدة، من غير معرفة بقائلها، من شعر أي عصر هيَ، ومن أشعار أيّ بيئةٍ، أو قُطر. وهذه مَلَكَة لا تتهيأ للناقد كيف شاء، واتفق، إذ لا بد من " عمل خفيٍّ، ومتشعِّبٍ، ومعقَّدٍ، يخالط العقل والنفس، ويثيرُها، ويهزها هزًّا، ويقلّبها بتقلب الخواطر تقليبًا لا تكاد تبلغُهُ الصِفة " (ص53).

وفي المثال الذي أوْرَدَتْه عن مدى دقَّته في تذوق شعر المتنبي ما يصحُّ معه القول: إنَّ التذوق، وحدهُ، لا يُجدي ولا يكفي، إذ لا بد من مرجعية ما تساند الانطباع الحسي لبلوغ الغاية المنشودة، والنتيجة المقصودة، ولهذا جاء في الخبر أنّ محمود شاكر، حينَّ ظن المتنبي علويًا ممّا استشفَّه من شعره، لم يقلْ بهذا، ولم يصرّح، إلا بعد الاطلاع على ترجمته في كتاب ابن عساكر(توفي 571هـ)" تاريخ دمشق " الذي ذكر فيه أنَّ المتنبي علويٌ بالرِضاعة. أما مذهبه في الشعر، فقريبٌ جدا من مذهب المازني(1889- 1949)، وعبد الرحمن

شكري(1886- 1958)، والعقاد (1889- 1964). فالشعْرُ عند هؤلاء تعبيرٌ صادقٌ عن وقع الوجود على الوجدان، غير أنه يختلف عن هؤلاء؛ فقد أجادوا التنظير، فيما كان شعرُهم دونَ الذي نظّروا.(ص91)

محمود شاكر شاعرًا

وعلى الرغم من أنَّ الكثيرين لا يعرفون عن محمود شاكر إلا أنه محققٌ لكتبِ المخطوطات، وأن علاقته بالشعر لا تعدو تحقيق الدواوين، وما يستلزمه التحقيق من ضبْطٍ، وشرح، وتخريج للأبيات، وتمْحيص للروايات، ولا دراية لديهم بشعره، ولهذا نهض ابنه فهر، وعبد الرحمن ابن أخيه أحمد، وتلميذُه عادل سليمان، فجمعوا أشعاره من الصحفِ، والمجلات، وأخرجوها في ديوان صدر بعنوان إحدى قصائده " اعصفي يا رياح .. وقصائد أخرى " وقد صدر عن دار المدني في جُدّة 2001. ويبدو أنَّ للمؤلفة موقفًا من شعره لا يخلو من إعْجاب، أو لعله أصابها ما يصيبُ أكثر الباحثين من حماسةٍ لمن يكتبون عنهم، وعن حياتهم، وعن آثارهم في الأدب، وقد حاولتْ إقناعنا بالمزايا الفائقة لشعره على أقرانه من شعراء الجيل بتناولها التحليلي لقصيدته " القوسُ العذراء ".

على أننا لا نشاطر المؤلفة - للأسف - هذا الإعجاب، والافتتان بالقصيدة، مع تقديرنا للجُهد الذي قامت به لتوضيح موقفها هذا. فالقصيدةُ أقربُ إلى الصنعة منها إلى الشعر الذي يعبّر بصدق عن وَقْع الوجود على وجدان الشاعر، وهذه الصنعة الزائدة، والهندسة الدقيقة، لم تنقذ " القوس العذراء " من النثرية التي غلبَت على ما فيها من المتواليات السردية. ولا نجد في ما تبقى من أشعاره، بما في ذلك " اعصفي يا رياح " التي تروق للمؤلفة، ما يؤكد أنه شاعرٌ مؤهوبٌ، إذ ينْسحب عليه، وينطبق على شعره، ما أورده ابن عبد البرّ (463هـ) في بهجة المجالس عن جواب الأصمعي (210هـ) حينَ سُئل: لم

لا تقول الشِعْر ؟ قال: ما أريده من الشعر لا يواتيني، وما يواتيني منه لا أريده. أنا كالمِسَنّ؛ أَشْحذُ، ولا أَقْطع ". يعني بهذا أنه خبير بتمييز الشعر الغث منه والسمين، لكن شعره لا يقع في دائرة السمين.

يُذكر أن للمؤلفة بسيسو ديوانيْن، أولهما بعنوان يا طائر الأيك – الرياض 2011 والآخر أموت وكفي ممسك قلمي- عمان 2018 وأربعة كتب أولها إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي – عمان 2011 والثاني بعنوان " آفاق " وهو قراءة نقدية أدبية صدر عام 2017 والثالث بعنوان القراءة الشعرية الفاحصة 2019 وهذا الكتاب.

---

*ترجمه إبراهيم عوض للعربية وصدر في القاهرة في طبعات عدة أولاها 1978 في نحو 200 ص.

8
من أخطاء المحققين
مثلٌ من التفسُّح في اللغة

تعد عملية تحقيق المخطوطات ونشرها من أسمى المهمات التي يقوم بها فريق من الباحثين المهتمين بالتراث. وهم من يصدق عليهم الوصف المأثور " الجنود المجهولون ". فالمنتفعون من الكتب قد لا يتنبهون في الكثير من الأحيان لأسماء المحققين. فتعلق في أذهانهم، وعقولهم، وذاكرتهم، أسماء المؤلفين لا غير. ولذلك يظفر المؤلفون بالشهرة، والصيت الحسن، والذكر الطيب، ولا يظفر المحققون في الغالب إلا بنصيب اليتيم الغريب. سئل أحد جهابذة المحققين عن مخطوط يريد دارسٌ تحقيقه لينال به درجة الدكتوراه، فأجاب عن السؤال: إنه، وإن كان لديه ما هو متوافر، ويستحق التحقيق، إلا أنه لا ينصح بذلك، مؤكدا أن جهد المحقق لا يظفر منه إلا بالعناء، والشهادة، في مثل هذه الحال، ويذهب المؤلف بالفضل كله. والمحقق الذي أجاب عن هذا هو المرحوم إحسان عباس الذي حقق الكثير جدا من كتب التراث، ليس أهمها معجم الأدباء، ومعجم البلدان، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. وهي موسوعاتٌ، عدا عشرات الدواوين من شعر الأندلس والمشرق.

على أن التحقيق، مع ما يحظى به من المزايا، والشرف الأدبي، واللغوي، عسيرٌ على من لا يمتلك الصبر، والجلَدَ، على مقابلة النصوص، والمراجعة، والتدقيق، والتنقيح. وقد وقع بين يدي مؤخرًا كتابٌ في اللغة قيم جدا، بعنوان

" التفسُّح في اللغة " لمؤلفه عبدالله بن محمد بن سفيان النحوي المتوفى سنة 325هـ. وهو من إصدار دار دجلة للنشر والتوزيع بعمان، وتحقيق عادل هادي العبيدي من العراق الشقيق. ومؤلف هذا الكتاب يكاد يكون مغمورًا، فلا يجد القارئ من يشير له من أصحاب كتب التراجم عدا ابن النديم(385هـ) في الفهرست، والخطيب البغدادي(462هـ) في تاريخ بغداد، والقفطي في إنباه الرواة(624هـ) والسيوطي(910هـ) في بغية الوعاة، وعبد القادر البغدادي (1039هـ) في خزانة الأدب.

والثلاثة المتأخّرون كرروا - تقريبًا- ما ورد عنه لدى صاحب الفهرست. وكان المؤلّف قد عُرف بالنحويّ لغلبة النحو على مصنفاته؛ فله كتابٌ في المذكر والمؤنث. وآخر في المقصور والممدود. وثالث بعنوان المختصر في النحو. وقد ذَكَـرَ في موقع من التفسّح أنّ له كتابا بعنوان معاني القرآن. ويفهم من السياق أنه كتابٌ يغلبُ عليه النحو. وهو في ذلك يندرج في أكثر المؤلفات التي عُنيَتْ بمعاني القرآن، وإعرابه. ومن ذلك كتب الفراء (207هـ) والأخفش الأوسط (215هـ) وأبي إسحق الزجاج(241هـ) وابن النحاس (338هـ) وآخرين. وقد وقع المحقق في أوهام متعدّدة، وأخطاء مطردة أو متباعدة، منها ما له علاقة بالطباعة، فالأخطاء فيها كثيرة كثرةً تخلُّ بالمعاني، وتسيء إلى التلقي. ومنها التصحيف، وهو ضرب من استبدال الخطأ بالصحيح من اللفظ. ففي ص 22 أورد عبارة المؤلف " وفصولُ آياتٍ العجزُ من الإتيان بمثلها مَعْدوم " إذ جاءت كلمة (معدوم) لتقلبَ ما أراده المؤلف، من حيث المعنى، رأسا على عقب. وهو العجز عن الإتيان بمثل تلك الآيات معْلوم، في إشارة لقوله تعالى (فأتوا بسورة من مثله). فإذا كان العجز عن الإتيان بمثله معدومًا صحّ أنهم – المشركين - جاءوا بمثله، فانعدم عجزهم، وهذا من فاحِش الغلط، ومُسْتَشْنع الخطأ. وفي ص 26 أورد قوله: فوفَّقه الله لِطرْق

مناره فاهتدى. فاستبدل وفقه الله بوفَّقه الله، وهذا أيضا لا يستقيم مع مراد المؤلف لقوله بعد ذلك لطَرْق مناره.. واستبدل ص 31 كلمة (وجّه الصواب) بشدّةٍ على الجيم، بوجْه الصواب. مما أفسد المبنى، وشوه المعنى، وابتعد ابتعادًا كبيرا عن المرمى. وفي ص 33 استبدل كلمة الأعراب؛ بالإعراب. والمعروف أنَّ الأعراب جمع أعرابي، ولا علاقة لها بالنحو، فالخطأ في وضع الهمزة على رأس الألف جعل من الكلمة كلمة أخرى بمعنى آخر، وهذا من أفحش الأخطاء. والغريبُ أنه يتكرر كثيرًا في الكتاب. وفي ص 34 ورد قوله على لسان المؤلف النحوي " فأنْ قيل قد يجيءُ " استبدل إنْ الشرطية بأنْ المصدرية. وهذا من الخطأ في الطباعة، لكنه يشير لطابع التسرّع، وعدم التدقيق. وقد تكرر هذا ص 61 وص 72 و ص 80 و ص 84 وفي صفحات أخرى كثيرة سئمت متابعتها لما فيها من التكرار والكثرة.. وقد أورد قول الشاعر عبدالله بن معاوية على النحو الخاطئ الآتي:

قلَّتْ قوادحها وتمَّ عديدها فله بذاك مزيَّةٌ لا تنكرُ

فاستبدل قوادحها بقوادحه، مما أفسد المعنى، والوزن، هذا مع أنه يذكر أن البيت من الكامل، ويعجب القارئ لهذا، فالشطر الأول على ما ذكر لا يصح أن يكون من الكامل، إلا إذا وضعت كلمة قوادحه بدلا من قوادحها. ووردت كلمة أيقظوني في الهامش ذي الرقم (2) ص 63 : أيقضوني. فاستبدل الضاد الوقفية بالظاء الرخوة. وفي ص 92 غير قليل من الأخطاء في الطباعة أساءَت لوضوح بضعة أسْطر من الفقرة الثانية. ومن ذلك ولأنجرَ، وإن شتعَ، ونبَّة ، ولعل الصحيح: إن أخبر أنجز، وإن عاتب نبّه، وإن شفَع أجمل. والله أعلم بالصواب.

وأسقط من بيت الشعر الآتي كلمة جعفر:

إذا ضرب البرّاضُ وجْه ابن **جعفرٍ** على حنقٍ تأبى قريشٌ خزيزها

مما أخلّ بوزن الشطر الأول. وأفسد المعنى، وأساء للتركيب الذي ذكر منه المضاف، ولم يذكر المضاف إليه. وهذا من الخطأ الذي لا ينم على السهو والتسرع فحسب، بل على الإهمال. وفي ص 190 استبدل المحقق **لنْ** بلمْ في قول المؤلف: " لأنَّ الضلال لا يقعُ لمنْ لنْ يُنْه عن شيء، ففعله" وهذا عكس النص: لم يُنْه عن شيءٍ، ففعله. والاختلاف في المعنى أوضح من أن يخفى، وفي ص 202 استبدل المحقّقُ برئتْ **ببرنت** وهي كلمة لا معنى لها بالطبع:

فقلنا أسْلموا، إنا أخــوكم وقد برنتْ من الإحَنِ الصدورُ

فهي بلا ريبٍ، ووفقا للمعنى، برئت. وهذا التصحيف يذكرني بمحقق آخر أورد قول الشاعر محمد بن جُبير الكناني المالقي في الثناء على أبي الحسن ابن مرتين:

أروعٌ يُطـــــلع من آدابه شُهُبًا تجلو دياجي الحنْدسِ
ذو بنان مثل شؤبوب الحيا وذكـــاءٍ كاشتعال القبَس

فَذِكْر البنان في البيت الثاني، وتشبيهه بشؤبوب المطر، لا معنى له في هذا السياق، فهو يثني على ذكاء الممدوح، وعلى آدابه، وماتتفتّق عنه تلك الآداب من معانٍ تشبه القبَسَ الذي ينير الفضاء، ويُزيل العتمة. ولا موقع في هذا للبنان، ولا للمطر، وإنما هي " ذو بيان ". ولأن الكلمة في المخطوط غير واضحة المعالم، فقد وهم - سامحه الله - أنها بنان لا بيان. ويقول المؤلف ص 232 ما يأتي : وقال سويد بن أبي كاهل في مثل هذا الإضمار:

وإذا هبت شمالا... في قدور مشجهات لم تجعْ

ولا ريب في أن النحوي أراد بالإضمار- ها هنا - إضمارهُ الريح، والتعبير عنها بالصفةِ شمالا، التي يعدها حالا من الريح. لكن المحقق لم يورد البيت سليما تاما، بل أسقط منه كلمة أطْعَموا، واستبدل مُشْبعات بكلمة عجيبة، غريبة، لا وجود لها في المعاجم، وهي " مشجهات " وصواب البيت 34 في المفضلية ذات الرقم 40 ص 194 كما يأتي:

وإذا هبّت شمالا أطْعَموا في قُدور مُشْبعاتٍ لم تُجَعْ

وفي رواية أخرى (مُتْرعاتٍ) بدلا من مشْبعات. وفي ص 245 أورد بيتا للأعشى ميمون بن قيس، يقول فيه:

عليكِ مثلُ الذي صليتٍ، فاغْتمضي
نومًا فإنَّ لجنْب المـرء مُضطَجَعا

فاسقط المحقق من البيت كلمة فاغتمضي، مما أعقب سؤالين، أولهما: عن عدم اتساق الوزن، ومناسبة الصدر للعجز من جهة، وموقع (نومًا) من الإعراب، من جهة أخرى. فلو لم يقلْ اغتمضي لكان يُفترض أن تكون **نومٌ** لا نومًا. ووقع مثل هذا ص 258 إذ يورد المحقق قول الشاعر أمية بن أبي الصلت على النحو التالي:

كل امرئ سوف يلقى قرضه... أوسيئا أو مدينا بالذي كانا

والبيت فيه أمران غير صحيحين، أولهما أنه أسقط كلمة حسنًا من " قرضَهُ حسنًا " لأن المؤلف ربط هذا بقوله تعالى (يقرضُ الله قرضًا حسنًا) علاوة على أن البيت، والوزن، يتطلبان كلمة (حسنا) ليتفق المصراعان. وفي الشطر الثاني استبدل المحق (و) بأو، إذ يفترض أن يكون الشطر أو مدينا بالذي دانا. وقد بلغ الإهمالُ، وعدم التنقيح، بالمحقق حدًا أخطأ فيه بأسماء الشعراء،

والمؤلفين، فقد ذكر ص 262 شاعرًا باسم (عباس بن مرحاس) ولا شك في أنه عباس بن مرداس. وهو شاعر جاهلي أدرك الإسلام، وله في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم قصائد، وتوفي سنة 18 للهجرة.

ولضبط الأبيات عند المحقق مشكلة مستمرة، ففي ص 264 بيتان وردا غير منضبطين إذ سقط جزءٌ من الأول في عجزه، وهو كلمة فإنما:

وأخ الكرام، بني الكرام، **فإنما** يلد الكرام بنو الكرام كرامًا

ويتكرر ذلك في :

قضيتُ الهوى إلا من البيض **إنما** بهنَّ بقيّاتُ الجنون وغابرُهْ

ومن قول الشاعر قبيصة بن ضرار أسقط المحقّق كلمة (كآبةٌ) من نهاية صدر البيت (ص 272):

تذكرتُ ليلى فاعترتني (كآبةٌ) وكاد ضمير القلب لا يتقطَّعُ

وقد ترك سقوطها فجوة في البيت، لا من حيث الوزن فحسب، بل من حيث المعنى، ومن حيث التركيب النحوي. فذكر الفعل، والمفعول، ولم يذكر الفاعل، مما يثير الشك في سلامة البيت. وفي ص 275 أورد بيتا لكثير عزة، يقول فيه:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثَّلُ لي **ليلى** بكلّ سبيلِ

وكان ينبغي التأكّد من صاحب البيت، فكثيّر يشبب بعزة ويتغزل بها، لا بليلى، والأرجح أن يكون البيت لقيس بن الملوح، لا لكثير. نظنّ هذا وإنْ ذكر في ديوانه، فإنّ الأكيس أن يتحقق الشاعر منه، فدواوين العذريين فيها من الخلط ما فيها، وهو جديرٌ بالتحقيق.

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أنّ تحقيق المخطوطات شرفٌ لا يضطلع، وة يحظى به، إلا النحاريرُ من المحقّقين، وذوو الخبرة المتراكمة في الخطوط، ومجالات الكتابة، وفنون الآثار، فضلا عن المعرفة بالنحو، وعلوم البيان والبديع، والمعرفة بالأشعار، وعيون الأخبار، والعروض، تلافيا للوقوع فيما يقع فيه المحققون من اضطراب الوزن، وسناد الروي، وعيوب القوافي، والخلل في موازين الأشطار، وتناسب المصراع مع المصراع، وهذه إشاراتٌ أحببنا التنويه إليها، والتنبيه عليها، لعل فيها ما ينفع الناظر إذا أعيد للكتاب تحريرُه، واستؤنف تنقيحه وإصدارُه. وهي ملاحظ ينبغي لها أن تذكر في زمن أضحى فيه التحقيق مطية كلّ جاهل، وتسلية كل غافل، في أداء ينم علىّ اختلاط الحابل بالنابل، اختلاطا لا يرتضيه عاقل، ولا يقبل به جاهل.

9

آفاق الرواية
أسئلة التراث والمؤثرات

صدور هذا الكتاب " آفاقُ الرواية " بعد قرْنٍ من صدور رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل 1913 فرصةٌ مناسبةٌ لطرح الكثير من الأسئلة عن الرواية العربية، وإلى أينَ وصلت. فقد تزامن ظهورُها معَ ظهور المسرحية، وإحياء الشعر العربي القديم، وظهور القصة القصيرة، والسيناريو، والخاطرة، والمقالة الأدبية، والسيرة الذاتية، وغير الذاتية، وأشكال أخْرى من الإبْداع الأدبي. وآن الأوان للنظر في ما بلغته هذه الرواية من صقل وتطوير، ومن جوْدَةٍ في البناء والتعبير، ولا بدّ في رأي المؤلف د. محمد شاهين من التوقف إزاء التساؤلات التي تقودُنا إلى تقويم يحدّد الموقع الذي تشْغله هذه الرواية بين الأجْناس الأدبية المذكورة.

لهذا جاء ظهورُ الكتاب ليوضّح لنا علاقة الرواية بالتراث أولا، ومدى ما حقَّقته من نُضْج ثانيا، من حيث البنيةُ، والمؤثراتُ الأجنبية، سواءٌ أكانتْ أمريكية (فولكنر) أو فرنسيّة (ستاندال، بروست) أو إنجليزية: لورنس، فورستر، ديكنز، كونراد، وغيرهم. واللافتُ للنظر وقوفُ المؤلف وقفةً متأنية جدًا، ومتروية كثيرًا، إزاءَ توظيف الشعراء، والكتاب، لحكاية السندباد ورحلاته السبع، في الفصل الأول الموسوم بعنوان " السندبادُ: حكاية العودة من الشِعْر إلى القصة " (ص14) وهي حكايةٌ شيّقة من كتاب " ألف ليلة

وليلة " تأثر بها الأدباء الغربيّون تأثرًا كبيرًا منذ ظهور ترجمة الفرنسي أنطونيو غالان 1704 لليالي قبل نيّف وثلاثمائة عام، وترجمة الإنجليزي ريتشارد بيرتون Burton لها بعده.

و يَذكُرُ لنا المؤلف قصتيْن لميشيل عفلق (1910- 1989) وظَّف فيهما حكاية السندباد توظيفًا ركـّز فيه تركيزًا شديدًا على دوافع السفر، والمغامرة، وتداخُل الواقع في مشاهداته بالخيال الذي لا يخلو من الغرائب، ولا يفتقِرُ للخوارقِ والعَجائب.(ص17) وأما توظيف خليل حاوي (1919- 1982) وهو شاعرٌ لا ناثر، لحكاية السندباد في قصيدته " رحلة السندباد الثامنة " فتوظيفٌ أراد أن يقول فيه: إنه هو السندباد الجديد، الذي لا يتوقَّف عند رحلته السابعة، إذ يقوم برحلة أخرى ثامنة، وإذا كان سندباد " ألف ليلة " أضاع رأس ماله، وخسر في التجارة، فإنَّ حاوي يكسَبُ في رحلته هذه البُشرى بالخلاص، والانبعاث:

وها هنا الكنوز والحبوبُ والثمار
وها هنا الطيوب
حبيسة القصور
تشير للخلاص، للطريق،
جماعة الطيور بعد رحلة الشتاء
تعودُ للوطن
وعادَ سندباد

معنى ذلك أنّ القصيدةَ عند الشاعر خليل حاوي تقوم على رؤية معدَّلة لسندباد " الليالي " الذي عاد نادمًا لما مُني به من خسائر، ومن حظٍّ تَعِس وعاثر، وعند حاوي، عاد مثلما يبدو في هذا المقطع الأخير بنهاية سعيدة،

تتشكل بمغزاها همزةُ وصْلٍ وطيدة، بين عفلق وخليل حاوي. وثمة قطعة أدبية نثرية تشبه، أو تكاد تكونُ، مسرحيةً من فصل واحد، لنجيب سرور (1932- 1978) وظَّف فيها الكاتبُ السندباد، وحكايته. وهذا العرْضُ لمحاولات عفلق، وحاوي، ونجيب سرور، تليه وقْفةٌ عند قصيدة " مدينة السندباد " لبدر شاكر السياب (1926- 1964) وفيها يتَّضحُ أنَّ الشاعر لا يرى في بغدادَ – وهي مدينة سندباد – مدينةً كتلك التي ظلَّ سندبادُ في رحلاته يحلمُ بالعودة إليها، مؤكدًا أنها مدينة الحياة السعيدة. ولكنها لدى السيّاب على النقيض من ذلك، أطلالٌ دوارسُ، وحفائرُ، وخناجرُ، لا تزورها شمسٌ، ولا يطلع فيها بدر:

أهذه مدينتي، أهذه الطلول،
أهذه مدينتي خناجرُ التتر
تغْمدُ فوق بابها
وتلهث الفلاة
حول دروبها، ولا يزورها قمرْ
أهذه مدينتي، أهذه الحفرْ

وقد لا يكونُ الفرقُ كبيرًا بين قصيدة السيّاب، وقصيدة خليل **خوري** الموسومة بعنوان " سندباد بلا انتصار" فمدينتُه هو الآخر يأكلها الضَجر، وتحيط بها الكآبة. وهذا هو شأنُ قصيدة أحمد المأخذي " متى يعود السندباد؟ " (ص29). واللافت أنّ المؤلفَ- محمد شاهين - استأنف الحديث عن السندباد والقصة القصيرة بعد الذي كان من حديثه المفصّل عن الشِعر، فقد ظهر عدَدٌ من كتّاب القصة القصيرة الذين استخدموا حكاية السندباد في قِصَصهم، ومن هؤلاء عبد الرحمن فهمي – من مصر- الذي نشر قصّة بعنوان

رحلاتُ السندباد السبع... وفيها يقدم لنا الكاتبُ صورةً مغايرةً لصورة السندباد التي عرفناها في " الليالي ". كذلك يعرضُ لقصَّةٍ أخْرى بعنوان" الأحزانُ القديمة - خمسُ حكاياتٍ من ألْفِ ليلة وليلة " للقاصّ المصري محمد المنسي قنديل. وهي قصَّة تذكرنا بموت السندباد في قصة ميشيل عفلق. ويظهرُ السندبادُ صامتًا مغلوبًا على أمره في قصة أخرى للمغربي مصطفى المِسْناوي (1953- 2015). وحبَّذا لو أنّ المؤلف نظم تناوله لحكاية السندباد في القصص بعضِها تلوَ بعض بدلا من التفريق بينها بالحديث عن القصائد، ثم العودة للحديث عن القِصص، مما يُضفي على النسق الاضطرابَ، والاسْتطرادَ، مع غياب الاتساق.

وتجدُر الإشارةُ إلى أنّ جلَّ ما جاءَ في هذا الفصل من ص 14 –30 ما هو إلا توطئةٌ، وتمهيدٌ، للحديث عن رواية نجيب محفوظ الموسومة بعنوان " ليالي ألف ليلة " 1988. التي عرض لعلاقتها الوثيقة بالليالي من ص 30- 38. وهي، في رأيه، تمثلُ مخاضًا سرديًا غلَبَ على الكاتب محفوظ لسنواتٍ تمتدُّ بين عامي 1967 و 1979 وفيها حدثان مُهمّان، هما: النكسة، ومعاهدة السادات (كامب ديفيد) فصحوةُ شهريار تأتي بعد نكسة تتلوها نكسة. ولهذا فإنَّ الرواية تروي للقارئ حكايةً معقَّدةً للواقع السياسي الممتدّ بين الحدَثيْن. وقد اقتبس المؤلف مشاهد، وحواراتٍ، للسندباد وشهريار والوزير، مؤكدًا بتلك الاقتباسات أنَّ هذه التجْربةَ في كتابة الرواية العربية تمثلُ شكلا جديدًا ألهمتْهُ إياهُ ليالي " ألف ليلة ". فخروجُ شهريار يرمزُ بوضوح لخروج الزعيم من اللعْبة السياسيّة، مخلفًا وراءَهُ أجيالا تدفع الثمنَ باهظا جراءَ تلك المغامرة، أو المقامَرَة، بكلمةٍ أدقّ.

وفي فصْلٍ آخرَ من هذا الكتابِ القيّم، يقفُنا المؤلف إزاءَ رواية إميل حبيبي1921- 1996 (المتشائل) مُسْتهلا الحديثَ عنها بكلمة لمحمود درويش يؤكد فيها أنّ الذات " في بحثها عن ذاتها لا تجدُها إلا إذا امتلأتْ بخارجها " - أي بغيرها - إذا صحّ التعبير. وهذا ما يتجلى بوضوح في تلك الرواية. ففي بحث الكاتب عن تأكيد الذات الفلسطينية المهدَّدة بالمحْو " يستثمر " [1] التراثَ الفلسطينيَّ بدءًا بالأسْطورة، والمحكيات القديمة، مرورًا بالحكاية الشعبية التي يذكّـرنا توظيفُه لها بحكايات جِفْري تشوسّر Chaucer الموسومة بحكايات كانتربَري The Canterbury Tales [2]. لذلك نجدُهُ – أيْ إميل حبيبي- يستحضرُ ما يُعْرف باسْم صندوق العَجَب، متخذًا منه شيئًا شبيهًا بالتقنية التي يستعين بها ساردًا الكثير من الحكايات عن بدْر، وبدور، وسواهما. فصندوق العَجَب، فضلا عن أنه رمزٌ شعبيٌ، ثمة تداخلٌ فيه مع المسرح، كما في " لكَع بنُ لكَع ". ومن هذا المزيج كله اهتدى إميل حبيبي لما يسميه شاهين ذاتًا جمعيّة تسمو على أيّ ذاتٍ أخرى، وعلى أيّ ظرف، وكلِّ سياسة، فعملية التوحُّد بين الذات وما هو خارج عنها، أو غيرها، أشبه بتوحُّد الأعضاء المختلفة المتباينة في جسْم الإنسان.

وفي هذا السياق يتَّضح أنَّ ثمة ما هو متقابل، أو متواز، بين ديمتري في رواية دكنز(1812- 1870) الآمال الكبيرة، وسعيد في المتشائل، فكلا الكاتبين اسْتطاع أنْ يبْدع، بسرده للحوادث، واقعًا جديدًا بكلمات تخترل المسافة بين الذاتِ وما هو خارجها، بين الخطاب والواقع، بين البداياتِ والنهايات. ونجح كلٌ منهما في أنْ يجعل اللغة تعبّرُ، لا بلسانِهِ هو، بل بألسنتنا جميعًا، لأنه جعلنا نعيشُ في هاتيكَ الوقائع.

والحديثُ عن روايةِ غسان كنفاني(1936- 1972) " ما تبقَّى لكُم " [3] حديثٌ غير بعيد عن تناول المؤلف لرواية " المتشائل " المذكورَة لإميل حبيبي، أو "يوميّات سراب عفان" لجبرا[3]. فالرواياتُ الثلاث تمتُّ بصلة متينةٍ، وكبيرةٍ، بروايات غربية. فالأولى لا ينكرُ مؤلفها تأثره بوليم فولكنر Faulkner الأمريكي(1887- 1962) صاحب رواية الصخب والعنف Sound and The the Fury 1929 التي نقلها للعربية جبرا إبراهيم جبرا. وهذا- بدوره- لا يُنْكر تأثره برواية " الأحمر والأسود " Le Rouge At le Noir للفرنسي ستاندال 1830(انظر ص 96) ولا يُنكر أيضا تأثرهُ برواية " صورة الفنان شابًا " للإرلندي جيمس جويس(1882- 1941).

وبالعودة إلى غسّان كنفاني، وروايتهِ " ما تبقّى لكم " يرى المؤلف أنّ كنفاني-ربما- كان قد اطلع على مسرحيّة " مكبث "لشكسبير Shakespeare ولا سيما الجزءَ الذي اقتبس منه فولكنر عنوان روايته. وهو قول مكبث Macbeth في خاتمة المسرحيّة: " إنّ الحياة مليئة بالصَخَب والغضب. ولا مغزى لها " وهذا فعلا ما عناهُ فولكنر بالعنوان، وما عناهُ كنفاني، إلا أنّ هذا الأخير يوحي بتفاؤلٍ لا نجدُه في رواية فولكنر. فأقلّ ما يعنيه عنوان كنفاني أنَّ ثمة شيئًا ما تبقى في الجُعْبة، مع أنّ هذا الشيء غير معروف، وغير محدَّد، وغامضٌ في رؤيته، ومنظوره (ص163). ويَنْفي المؤلفُ أن يكون هذا القدْر الضئيل من التفاؤل في عنوان رواية كنفاني مستمدٌّ، أو مُسْتوحىً، من قصيدة عزرا باوند(1885- 1972) وقوله:

ما تحبّونَهُ حقًّا
هو ما تبقّى لكم

ويستشهد بحوارٍ مع كنفاني، أُجْري، ونُشر، قبل اسْتشهاده (8 تموز1972) يعترف فيه بهذا التأثر الذي جمع بين روايته ورواية فولكنر المذكورة في قَرَن. ونحنُ نظنّ القاسم المشترك بين الروايتين يتجاوزُ العنْوان، ودلالاتِه المباشِرة، وغير المباشِرة. فعلى الرغم من تقديرنا لما يقوله المؤلف، يتّضح للقارئ أنَّ الشيء المشترك بينهما هو (التكنيك) السردي الذي اسْتخدمه فولكنر أولا (1929) ثم استخدمه كنفاني في روايته التي صدرت بعد " الصخَب والعنف " بزمن غير قصير(1966) وهذا تاريخ مُبكـّر إذا أخذ بالحسبان السياق المعرفي لشيوع هذا (التكنيك) في الرواية العربية. والمؤسِفُ أنَّ المؤلفَ بالغَ في الحديثِ عن الصلة بين عنوانيْ الروايتيْن، وبينهما وبين روايات أخْرى للورنسLawrence (1885- 1920) وغيره، على حساب البناء الذي لم يُعْطهِ حقَّه من الدرْس، والبَحْث.

فكلاهما يستخدم ما يُسمى بالمونولوج monologue استخدامًا متواصِلا في كثيرٍ من الأحيان، مسلطًا الضوء على العالم الذهني الداخلي للشخوص. فبدلا من أنْ يعْهد كنفاني للراوي بوَصْفِ ما يمورُ في دخيلاء زكريا، أو مريم، أو حامد، يتركُ للكثير من التداعيات أنْ تنثال على الشخصية من وَعْيها الباطني، أو مما هو محفوظ، ومختزَنٌ، في اللاشعور. ولأنَّ تجربة غسّان كانت الريادَةَ الأولى على هذا المستوى، فقد فرّق بين هذه التداعيات، أو المونولوجات، وما عداها، تفريقًا يعْتَمد على الطباعة. فما يقوله الساردُ أقلّ سوادًا مما طُبعَتْ به هاتيكَ التداعيات.

ومع هذا، فإنّ ما يذكرهُ المؤلفُ من مَلاحظَ عن وجوه الشبه، أو الاختلاف، بين شخصيَّة حامد، أو مريم، أو زكريا، وبعض شخوص كونراد في Heart of Darkness " قلب الظلام " 1899، أو 1902، من الإضاءاتِ

التي لا بدَّ منها للكشْفِ عن المدى الذي بلغته الرواية العربية من تطوُّر فني يضعُها على قدم المساواة مع الرواية العالمية في أوروبا، وغير أوروبا. علاوةً على أنَّ ما أثارهُ من مَلاحِظَ عن توظيف الروائيّين، وكتاب القصة، لحكاية السندباد، ورحلاته السبع، أو الثماني، وليالي ألف ليلة، وصندوق العجب، والأساطير، والحكايات الشعبية، في المتشائل، وما سلَّطه جبرا من الضوء على علاقته العُضوية بالمكان، وكونه فلسطينيًا يبحَثُ في الرواية عما يؤكد هويته المهدَّدة، يشير بهذا كله لما في الرواية العربية من تداخل مع الأجناس الأدبية الأخْرى، ومن تواصلٍ ملموس بالتراثِ الثقافي، وبذلك يجيبُ المؤلف عما أثارهُ منْ تَساؤلاتٍ في مقدّمتهِ، وما نبَّه عليهِ من إشكالاتٍ، في فُصول كتابهِ، وهذا حسْبُه.

---

1. يكثر استخدام هذه الكلمة(يستثمر) في مثل هذا السياق. واللافت أنه استخدام غير دقيق لما في الكلمة من إيحاءاتٍ، وظلال اقتصادية، أين منها الأدبُ شعره ونثره؟
2. انظر ما كتبه إلبرت بطرس عن هذا في كتابه: جفري تشوسر، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009 وانظر ما كتبناه عن المؤلف والكتاب في القدس العربي بتاريخ 2 / 9 / 2021.
3. انظر ما كتبناه عن " ما تبقى لكم " في كتابنا : في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر ، 1984 ص ص 115- 129 وانظر ما كتبناه عن رواية يوميات سراب عفان في: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001 ص ص 52 – 60 وما كتبناه عن رواية (المتشائل) لإميل حبيبي في:كتابنا الرواية. التاريخ. السيرة،ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2012 ص ص 203- 216

10

أدونيس
والتراث الأسطوري

انطلق أدونيس منذ بداياته في منتصف القرن الماضي ليواصل حفر سواقي الغموض،وينقب في الأساطير،بحثاً عن فكر جديد،وولادة جديدة،مما يشد إليه،وإلى شعره، القراء الذين يلذ لهم الغموض، وجلّ ما يستثير الفكر،ويعصف بالذهن،وينشّط الخيال. ويخلخل المألوف،ليعريه من ماضيه،ويكسوه ثوب اللازمن. ولهذا كله ترى رجاء أبو علي في كتابها " الأسطورة في شعر أدونيس " فرصة مواتية كي تخوض عباب الكشف، وأن تترحل مع الشاعر في تنقلاته السندبادية لتقدم للقارئ ثمرة هذا الارتحال كتاباً نقديًا يحلّل نتاج الشاعر من منظور أدبيّ أسطوري.

ولا ريب في أنّ المكتشف الرحالة لا بد له من "زوادة" وزاد المؤلفة لا يتعدى، في حالنا هذه، المصادر التي في مُقدمتها كتب أدونيس نفسه،تليها الكتب التي تتحدث عن الأسطورة، من حيث هي نوع أدبي، وطراز من الفكر، فأشارت إلى آثار فراس السواح، وغيره، من أمثال: شتراوس وفراي،ووايتهد،وآخرين.

ومن ينظرْ في الكتاب يجد فيه بابين كبيرين يُمهّدان لدراسة شعر أدونيس. ففي الأول عُنيتْ المؤلفة بالجانب المفاهيمي،والتكويني للأسطورة، ولا ريْب في أنّ أوجه النظر حول تعريف الأسطورة تختلفُ،وتتباين،فمن

الناس من يعدها جنسًـــا أدبيًا يقوم على التخييل الخلاق،ومنهم من لا يرى فيها سوى خرافة تعرض الفكرة في ثوْب المَحكيّ الذي لا يُصدق.

الشعر والأسطورة

وأيا مـا كان الأمرُ،فـإنَّ الأنواع الأدبيـة –عمومـاً- ابتـداءً من الملاحم الشعْرية القديمة،والنصوص المسرحية، والشعر الغنائي، والقصصي،انتفعت بالأساطير،وجعلتها جزءاً من نسيجها الفنيّ دون مبالاة بما إذا كانتْ تمثلُ نوْعاً أو جنسـاً،وأن لها حظاً،أو نصيباً من الواقع. وقد كثرَ توظيف الأسـاطير في الشعر العربي الحديث بتأثير الشعر الغربي،ولا أحدَ يُنكر هذه الحقيقة،وقد رأت الباحثة في الباب الثاني من الكتاب أنْ تُقدّم للقراء إجابة عن سـؤال: كيف اتَّصـل الشـاعر العربي الحديث بالأسـاطير،ولماذا اتجه هذا الاتجاه؟ وهل لذلك الاتصـال أثرٌ في شـيوع ظاهرة الغموض التي كثرَ حولها اللغط، واطَّرد الجدال؟

أما أنّ الشـاعر العربي الحديث اتجه لتوظيف الأسـاطير في شـعره، فلذلك أسـبابٌ، أحدها التأثر بالشعر الغربي، ولا سيما بشعر إليوت Eliot ومع التسـليم بصـحة هذه الفرضـية التي تؤيدها القرائن، إلا أنّ هذا لا ينفي احتمالا آخر قد يرجَحُ في موازينه على هذا الاحتمال، وهو أن الشـعر - بطبيعته - تعبيرٌ عن حاجات الإنسـان الرّوحية، والجمالية، ولجوء الشـعر للأسطورة يغذي فيه مثل هذا التعبير، ولا سيّما أنّ الأسطورة –أساساً- تتضـمّن الكثير من الغذاء الروحي الذي يَخْرج به الشـاعر عن نمط الحياة اليومية الرتيب. زيادة على ذلك فإنّ الأسـطورة- فيما ترى المؤلفة - تفعيلٌ للصورة،وإذا سلمنا بأنّ الشعر تعبيرٌ بالصُّور، فإنه تبعًا لذلك لا يخلو من أنْ يكون تعبيرًا بالأساطير. علاوةً على أنَّ الشعر الجديد الذي ظهر على أيدي

نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وغيرهما.. اتهم بكونه منقطعا منسلخا عن التراث، مغايرا لبعض قوانينه الفنية، وقواعده، فكان اللجوء للأساطير بما فيها الأساطير العربية عودة بهذا الجديد للتراث. أي أنّ توظيف هذه الأساطير جاء بصفته ضربا من الدفاع عنه، والإتيان بما يؤكد على قوة ارتباطه بالتراث.

أما توظيفُ الأسطورة في الشعر، وهل لذلك تأثيرهُ في غموضه لدى المتلقي، فترى المؤلفة أنَّ الأسطورة أغنت القصيدة، ودفعت بها إلى التحول من الطابع الغنائي البسيط، الفج، إلى البناء الدرامي الذي له مقوّماته،ومفاهيمه المعروفة التي تمازُ بتعدّد الأصوات،وتنوّع الراوي،ولهذا اختلفت القصيدة الجديدة عن القصيدة القديمة بثرائها الدلالي، ممّا يجعل القارئ يجد نفسه أمامَ نصٍ ينأى به عن الطابع المفاهيمي للغة، إلى آخر تصويري تغدو فيه القصيدة مركز إشْعاع كونيّ قابلاً لكي يُرى من وجوه كثيرة، لا من وجه واحد هو المعنى مثلما كانت الحالُ في الشعر القديم.

صراع مع اللغة

ويعدّ الباب الثالث الذي يبدأ في الصفحة ذات الرقم 127 وينتهي في الصفحة 287 هو المتن الحقيقي للكتاب، وهذا الباب يحتوي ثلاثة فصول مُخصَّصة مباشرةً لبحث علاقة شعر أدونيس بالأسطورة. فهو دائمُ السَّعْي لاكتشاف كتابةٍ جديدة تتحقّقُ عن طريق الصراع مع اللغة،لتغدو قادرة على التعبير عما يريده من القوة،والنفوذ،والسحر،متقمّصاً الشظايا،والموج، دافعا بالعالم لينشطر في شعره، ويلتئم، ففي كل إبداع شعري صراع مع اللغة، وهذا الصراع يؤدي- في رأيها - إلى تجاوز اللغة السائدة، لتبدوَ في شعره وكأنها تولد من جديد. هذا هو في رأيها منْهج أدونيس في التعامل مع

الأسطورة. فهي أداته الوحيدة والفاعلة في منح المفردة، والتركيب الشعري، روحًا جديدة،فتصبح القصيدةُ - على هذا الأساس - وكأنها نسيجٌ تستخرج خيوطه ذات الألوان المتعددة، والأصباغ الكثيرة، من اللغة السائدة ذات اللون الكامد،الباهت. لهذا السبب تنوَّعت الأساطير في شعره.

فهو لا يقتصرُ- على الأساطير البابلية،والسومرية،ولا على الأساطير الفينيقية الساميّة،ولا على أساطير الإغريق. ويتسع إطاره الأسطوريّ ليلتحم بشخصيات غير أسطورية: دينية،وتاريخية، وثقافية أدبية ليضفي عليها بعدًا خارقا يقرّبُها من الأسطورة تقريبا شديدا. ففي شعره-مثلا- يَستدعي المسيح عند الصلب في غير قصيدة. وفي إحداها (تحولات الصقر) تعامل مع عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" (172هـ)كما لو كان أسطورة. وفي أخرى"فارس الكلمات الغريبة" تعامل مع ميار الدمشقي باعتباره نموذجاً أسطورياً، وهو نموذج حقيقي،لا أسْطوري. وعلى هذا النمط نجد الكثير من النماذج التي وصفها عالم النفس كارل يونغ بـ" النماذج العليا في الأدب"كونها تعبيراً صادقا عما يوصف بجزء من اللاوعي الجمْعي.

تكرار الأسطورة

وتتكدَّسُ في شعر أدونيس الأساطير التي تتكرر في توظيفه لها بأشكال متعددة، فإذا ذكر تموز في قصيدة، ثم أعاد ذكره في قصيدة أخرى كان الشكل التعبيري الناتج عن اعتماده هذا النموذج مختلفًا تمام الاختلاف. وقد عرضت مؤلفة الكتاب مراراً لمثل هذا النموذج،فعلاوة على ما سبق نجدُهُ يكرّر أسطورة عشتار،وأفروديت،وأناتا،وهو الاسم السومري لعشتار،ويمذِجُ –إذا ساغ التعبير – الأسطورة الأوزيريسية، وهي من أساطير وادي النيل، مثلما يمذج أسطورة أورفيوس،الشاعر الموسيقي

الذي روت عنه الأساطير الإغريقية الكثير من القصص التي تؤكد انبهارهم بعزفه على القيثارة، لدرجة كان فيها قادرًا على أسْر كل من يسمعه: الإنسان،والطير،والحيوان،وحتى النبات،والجماد. وذكروا حبيبته (أوريديس) وتقول الأسطورة إنه استطاع بعد موتها التأثير في آلهة العالم السفلي بموسيقاهُ، فكانت ترقّ له،وتعطف عليه،وتمنحه فرصة الرجوع بها إلى العالم الدنيوي بشرط ألا يلتفت وراءه،ولكن الشوق يدفعه للالتفات، فما كان من قوة الموت إلا أنْ أعادتها على عجل للعالم السفلي. وعاش بقية حياته حزينًا،كاسف البال، سيء الحال، إلى أن قتلته بعض النسوة غيرةً، وكيداً. وألقين برأسه في نهْر،وظلّ الرأس يردّد بصوت عالٍ أوريديس .. وهو اسم حبيبته.

ومثل هذه الأسطورة ظهرت في شعره أسطورة سيزيف الذي غضب عليه زيوس رب الأرباب في الأساطير الإغريقية،فحُكم عليه بعقوبة،وهي أن يرفع صخرة من سفح جبل إلى قمته، وكلما اقترب منها سقطت الصخرة وتدحرجت إلى السفح،ليعود، ويصعد بها ثانية. فهي ترمز إلى العناء الأبدي الذي لا ينتهي،والعقاب الإلهي الذي يتجاوز حدود الاحتمال. ومن أشهر الأساطير التي تكرّرتْ في شعر أدونيس (العنقاء) وهي حكاية طائر خرافي يحترق ثم ينبعث من رماده حياً،وله أسماء،منها: العنقاء عند العرب،و(البنو) عند قدماء المصارة، والفينيق عند الآشوريين، والإغريق، والرومان، والسمندل عند قدماء الهنود، وسيميرغ لدى الفرس. وقد عرضت المؤلفة لتاريخ هذه الحكاية،منبهة على ظهور هذه الأسطورة في شعر أدونيس،جاعلا من الفينيق رمزاً يتعدى دوره الدلالي حدود الاقتباس. وقد وقفت بنا إزاء قصيدة "البعث والرماد" وفيها تتجلى هذه الأسطورة، لا من خلال تكرار

الأسماء مثلما يُظن، وإنما من خلال البطل العاشق الذي يحترق في القصيدة فداءً لغدٍ ينبعث فيه جديداً. وهو يتوق للحظة الاحتراق العجيبة ظافرا بالشمس والأفق.

الأسطورة والقراءة

وصفوة القول أن هذا التراسل بين القصيدة والأسطورة فرض على قارئ أدونيس وشعره فروضاً في مقدمتها أن تختلف استراتيجيات القراءة فبدلا من أن يبحث عن المعنى عن طريق الشرح المدرسي الذي عرفه عند قراءة شعراء آخرين عليه أن يعيش الحلم الذي تحاول القصيدة إدخاله فيه،وعليه أيضاً أن تكون له مرجعياته الذهنية،وبناه المفهومية،فلا يخطئ الفهم في أنّ طائر الفينيق الذي ذكر مثلا في القصيدة يعني كذا وليس كذا.

ولا يفوتنا بعد هذا التنبيه على وجود مقابلة في الكتاب أجرتها المؤلفة مع الشاعر وأجاب فيها عن تساؤلات قد ينتفع منها الدارس. إلا أن الشيء المهم الذي لا مندوحة لنا عن توكيده هو أن الشاعر الذي جدد في بناء القصيدة وفي اللغة الشعرية وموسيقى النص لا نتوقع منه إدارة ظهره للتراث، فهو على العكس، يعمق ارتباطه به بدليل بحثه المستمر عن أساطير قديمة يوظفها في شعره، فإن لم يعثر على المناسب والملائم في تراثنا العربي استقصاه في تراث غيرنا من الشعوب انطلاقا من أنّ الشعر، بصفة عامة، متطلب إنساني لا يختص به شعبٌ دون شعب، أو قومٌ دون الآخرين.

---

* دار التكوين، ط1، دمشق، 2009

11
جابر عُصفـور - التنوير، العقل، والتراث

بعد أعماله: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (1973) ومفهوم الشعر في التراث النقدي (1978)والمرايا المتجاورة؛ دراسة في نقد طه حسين(1983) وقراءة التراث النقدي (1991) والتنوير يواجه الإظلام(1991) ودفاعا عن التنوير (1993) وهوامش على دفتر التنوير (1994) وإضاءات (1994) وأنوار العقل (1996) وزمن الرواية (1999) وأوراق ثقافية (2003) والنقد الأدبي والهوية الثقافية (2009) يأتي كتاب جابر عصفور تحرير العقل الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب(2016) بعنوانه اللافت للنظر، الجاذب للانتباه، ليجدد إلحاحه على ضرورة اتخاذ العقل هاديًا في ثقافتنا اليوم بعد الذي ران عليها من مظاهر اللاعقلانية، والتعصب الأعمى، والتمسك بالكثير من العادات والأعراف الجامدة.

واللافت أيضًا، في هذا الكتاب، عدا العنوان، أنه مصنف يستوعب عددا من الدراسات، والبحوث، والمقالات، التي تجيب عن تساؤلات تساور المثقف العربي في أيامنا هذه، ولا سيما بعد أن أجتاحت العديد من الأقاليم العربية والإسلامية في بلاد الشام، والعراق، وشمالي أفريقيا، وجنوب الجزيرة العربية، وأفغانستان، موجة من المتعصبين الذين جعلوا من السلاح أداتهم الوحيدة لفرض آرائهم، وأنظارهم، وسياساتهم على الآخرين، في غياب مطبق لأي حوار عقلاني، أو توافق فكري، وثقافي. مما أغرق هذه الأقاليم بالدماء،

وفتح الأبواب أمام التدخلات الخارجية التي تحولت، بين عشية وضحاها، إلى حروب طاحنة تخوضها القوى الكبرى والقوى الإقليمية بالوكالة.

ويعزو المؤلف الراحل د. جابر عصفور شغفه بموضوع التنوير لقوة اتصاله بموضوع العقل، وتأثيره في الحياة، منذ الصغر. فقد نشأ على قراءة كتابات الجيل الذي تفتح عطاؤه في ظلال ثورة 1919 بمصر. وفي مقدمة هؤلاء أحمد لطفي السيد(1872- 1963) ومحمد حسين هيكل(1888- 1956) وسلامة موسى(1887- 1958) وطه حسين (1889- 1973) والعقاد (1889- 1964) وآخرون.. وكان لنكسة الخامس من يونيو (حزيران) 1967 التي هي في نظره ثمرة من ثمرات تغييب الديمقراطية في مصر، وفي غيرها من البلاد العربية، تأثيرُها أيضًا في هذا الشغف. وقد تعاظم ذلك في ظل التصاعد المستمر لما يعرف باسم تيار الإسلام السياسي الذي وَجد في الرئيس أنور السادات حليفا له وداعما.

وتحت وطأة هذه الظروف، والمستجدات، وجد جابر عصفور نفسه " تتوغل أكثر فأكثر في ثقافة التنوير، على أساس أنها ثقافة العقلانية، والحرية الفكرية، والإبداعية، والتسامُح، بعيدًا عن التعصب ". فكتب ونشر من الكتب ما ذكرناه، مما لقي الاستجابة المُرْضِيَة بل المشجعة من قرائه. الأمر الذي دعاه للتعمق، وتكرار المحاولات الرامية " لتأصيل صياغة عربية خاصة عن التنوير بصفته حركة فكرية سياسية واسعة تطورت في القرن الثامن عشر لدى الغرب الأوروبي. وأما في العالم العربي الإسلامي، فثمة كتابات لا يستهان بها يمكن إدراجها في إطار ثقافة التنوير، وفكره، وهي كتاباتٌ تحتاج لتتبعٍ وإعادة قراءة ".

وهذا ما ينهض به جابر عصفور في الكتاب " تحرير العقل " الذي لا يخفى على القارئ أنّ فيه فصولا جرى نشرُها، أو نشرُ كثير منها في صحفٍ، منها الحياة، والأهرام، أو ألقيت في محاضرات، هنا أو هناك. ومع ذلك فهي تمثل، في مطلق الأحوال، أنظارًا مستصفاةً من جهوده التي استغرقت نيفا وعشرين عامًا من الدراسة والبحث .

معنى التنوير

ففي الفصل الموسوم بعنوان " معنى التنوير " يقيم الدليل تلو الدليل على أن المصطلح enlightenment لا يختلف من حيث دلالتهُ، ومعناه، عما هو معروف، ومتداول في الثقافة العربية، وتراثها، تحت مسمى نور العقل تارة، ونور الإيمان تارة أخرى. فقد ارتبطت كلمتا " النور " و "العقل " ارتباطا وثيقا لدى غير واحد من علماء المسلمين، كأبي بكر الرازي(313هـ)، وابن سينا(428هـ) والحارث [1] بن أسد المحاسبي(165- 243هـ) والإمام أبي حامد الغزالي (505هـ). فقد تصوّروا جميعًا العقلَ مصباحًا يبدد بنوره ظلمة الجهل. وإلى هذا نحا المفسرون عند وقوفهم إزاء الآية الكريمة (يخرجهم من الظلمات إلى النور) أيْ من عتمة الجهل إلى إشراقة المعرفة. فالإسلاميون على اختلاف مذاهبهم، وفرقهم الفلسفية، والكلامية، يُحلون العقل في المحل الذي يحل فيه النور مقابل الظلمة والعتمة. والعلم مقابل الجهالة. والقرائن، والشواهد، التي تؤكد هذا كثيرة، فهو يوردها، ويتناولها بالمناقشة، والتحليل الذي يؤدي إلى نوع من التقويم.

على أنه لم يرد بهاتيك القرائن، والشواهد، الادعاء بتطابق أفكار الإسلاميين والغربيين، بيد أن هذا التطابق قد نجده في كتابات بعض المحدثين من الإسلاميين. من مثل رفاعة رافع الطهطاوي(1801- 1873) وجمال الدين

الأفغاني(1838- 1897) والشيخ محمد عبده (1849- 1905). والأخيران، على الرغم من أنهما رائدا التيار السلفي، إلا أنَّ جابرًا يؤكّد في قراءته الجديدة لكتاباتهما أنهما لم يقفا ضدّ العقلانية، لا سيما تلك التي تتجلى في كتابات معاصريهما. ولا سيما كتابات فرح أنطون (1874- 1922) الذي عُني بما كتبه آرنست رينان(1823- 1892) عن ابن رشد (520- 595هـ)، والرشدية. وشبلي شميل(1850- 1917) الذي اشتطَّ في تعميم نظرية داروين(1809- 1882) في النشوء. وهذان الرائدان يمثلان في رأي جابر عصفور صنفا من الرواد الذين يوصفون بالأفندية، وفي طليعتهم قاسم أمين (1863- 1903) صاحب كتاب " المرأة الجديدة".

التقاليد والحداثة

فالتنوير الذي يتجلى في كتابات فرح أنطون، وشبلي شميل، وقاسم أمين، وغيرهم الكثير على النحو الذي يتبناه جابر عصفور في هذا الكتاب، يدعونا للتذكير بسؤال، وهو ما علاقة التنوير بالحداثة؟ لاسيما وأن بيننا من يدعي الحفاظ على الهوية عبر التقاليد الراسخة، ويأبى – بسبب ذلك – التغيير، ويقف من الحداثة موقف المعارض. لذا نجده في الفصل الموسوم بعنوان " التقاليد والحداثة " يعرّف لنا التقاليد تعريفا جديدًا، ينزع عنها صفة التقليد، فهي لديه ذات جانبين، أحدهما سلبي، وهو الذي يتمسك به المحافظون، وآخر إيجابي وهو الذي يرى فيها قيمًا غير ثابتة، وغير أزلية، وإنما هي تراكمات قابلة للزيادة والنقصان. ومن ثمّ فهي – أي التقاليد- قابلة للتحول، والتغيير، وتبعًا لهذا يفرق جابر عصفور بين التقاليد التي هي محاكاة للقديم، وبين التقاليد التي هي تراكم معرفي، وثقافي، مبتكر، لا يقوم على الاتباع، وإنما على الابتداع.

وهذا الفهم يسوّغ لنا الانتقال بالفكرة التي على أساسها طرح السؤال من دائرة الأنا إلى دائرة العلاقة بالآخر.

فمع حفاظنا على هوَّيتنا لا بد لنا من التفاعل مع الآخر ثقافةً، وعلمًا، وفكرًا.

وإذا نحن تجنَّبْنا الفهم السلبي الساذج للتقاليد، بوصفها اتباعا لا إبداعا، وسلمنا بالمفهوم الآخر، الذي يقترحه جابر عصفور، وهو الذي لا يرى فيها جمودا، يتضح لنا ألا تناقض بين التمسك بالهوية والتفاعل الإيجابي مع الآخر. بشرط ألا يتحول هذا التفاعل إلى ضرْب آخر من التقليد، لأن تقليد الآخر يهدد الهوية من جهة، ويؤدي لنتائج مضللة على أكثر من مستوى من جهة أخرى. ذلك لأن الحداثة التي يريدها عُصفور هي الرؤيا الإبداعية المتجددة التي تنبثق من مستويات شتى على رأسها الفكر والفن . فالتحديث هو المظهر المادي لتلك الرؤيا. وحضورهُ يتهيأ بتطويرنا لأدوات الانتاج المادية في المجتمع. وهذا يُيَسّر لنا الانتقال من التخلف إلى التقدم، ومن التفكير النقلي (بالعنْعَنة) إلى التفكير العلمي، ومن منطق الوعي الماضوي إلى الوعي بالآني، وبالمستقبلي، انطلاقا مما هو كائن لما هو ممكن. وعليه فإنّ الحداثة التي يتوخاها جابر عصفور لا تتنافى مع التقاليد الراسخة، وإنما تساعد في تغيير هذه التقاليد لتغدو عاملا من عوامل التقدم، والتطور، والتحديث، والحفاظ على الهوية في آن.

الخطاب الأصولي

وبما أن ذهنية التقليد المتمسكة بالقديم بحجة أن الماضي هو المثال، والقدوة، وأن الحاضر ينبغي له ألا يخرج عن معايير السلف، فإن الحداثة لا بد لها من

أن تجد نفسها في مواجهة مع ما يعرف بالأصولية. وهذا ما يقفُ إزاءه جابر عصفور في الفصل الموسوم بـ " عن الأصولية ". فهو، بادئ ذي بدء، يحدد لنا هذا المفهوم ويعرفه. فالأصولية، أو Fundamentalism مثلما جاء في قاموس وبستر للعالم الجديد، هي المعتقدات الدينية التقليدية التي تقوم على التفسير الحرفي للكتاب المقدس، وترفُضُ ما لا يتفق معه، ويتعارض مع نصوصه، بما في ذلك معطيات العلم الحديث. وهي بالمعنى الإيديولوجي حركة منبثقة عن النزعة البروتستانتية الأميركية التي تقوم على أولوية النص الديني حتى وإن تعارض ماديًا مع الحداثة، والعلم. فالأصولية الأمريكية تبعًا لذلك تسعى لفرض النصوص الدينية المقدسة، أو ما ينتسب إليها، على كل مناحي الحياة اليومية للمجتمع. علاوةً على أن تفسير الأصولي لأيّ شيء ينبغي له أن يتم في ضوء هاتيك النصوص. بحيث تصبح تلك النصوص هي المعيار الأساسي الوحيد لكل تصرفٍ، ولكل حكم، ولكل تقييم، دون مراعاة لما يجدُّ من أحوال، وأوضاع، هي، في طبيعتها، أحوالٌ، وأوضاعٌ متغيرة.

أصوليات

ويتّضح من هذا أن الأصولية لا تقتصر على نوع واحد. فالمؤلف بدلا من أن يتحدث عن أصولية واحدة، يتحدث عن أصوليات. فالماركسي أصولي حين يرفض من يخالفه في فهم نصوص كارل ماركس. والقومي العربي أصولي حين يرفض من يخالفه في فهم نصوص ساطع الحصري(1880- 1968)، أو زكي الأرسوزي(توفي 1968) أو ميشيل عفلق(1910- 1989) والناصري أصولي حين يرفض من يخالفه في رؤية البعث لترتيب الأقاليم، وأخيرًا رجل النقل أصولي حين يأبى كلَّ رأي لا يتفق مع المرويات، ويحجر على عقل غيره، رافضا دعوته للدولة المدنية.

وخطاب الأصوليات خطابٌ أحاديّ، متعصّبٌ، لا يؤمن بجدلية العلاقة بين النص وتفسيره، دينيا كان أم غير ديني. وهو خطابٌ منغلق، لا تتناغم مقولاته مع الواقع، ولا تنسجم مع صيرورته، وتغيُّره، المستمرين. وهو خطابٌ يعاني من تفضيل الماضي على الراهن، مستندا لآراء السلف، مستخفا بجل ما جاء، ويجيء به، الخلف. والتعميم صفة عامة لهذا الخطاب، ويتسع في تعميمه هذا إلى الحد الأقصى. وهو – علاوة على ما سبق- خطابٌ استعلائي، فالأصوليون يحتكرون المعرفة، ويضعون أنفسهم دون غيرهم في خانة العارفين، على حين يضعون غيرهم في الخانة الأخرى. وهذا كله يفصح، شئنا أم أبينا، عن الطابع القمعي لهذا الخطاب.

فهو من التسلط، والاستبداد الفكري، بحيث لا يجد حرجًا في محو الآخر، غير الأصولي، وإنكاره. وقد يتَّبع بذلك وسائل متعددة منها الاغتيال بالمعنى المادي، لا الفكري. وفي هذا السياق تندرج المحاولة التي قام بها أحد الأصوليين لاغتيال الكاتب الروائي نجيب محفوظ (1911- 2006) ليلة الرابع عشر من أكتوبر (تشرين الأول) 1995 وتلك المحاولة(الطعنة) هي موضوع الفصل الموسوم بعنوان لا يخلو من مغزى وهو " دلالات طعنة" .

نجيب محفوظ

ومن الغريب أنّ الشاب الذي أقدم على تلك الفِعْلة بطعن الكاتب الكبير لم يكن يعرفه. ومن المؤكد أنه لم يقرأ أيا من كتبه، أو من رواياته، أو من مقالاته. ولكنه نموذج بسيط تتراءى فيه آثار المحاولات الدؤوبة التي يبذلها التيار الأصولي لتخريب العقول، بعيدًا عن انتباه أجهزة الإعلام، والتعليم، والتثقيف، أو اهتمامها. فالأصولية، من حيث هي تيارٌ، تتسلل بخفة إلى عقول الشباب، وبأساليب متعددة. فقد كشفت التحقيقات عن أن الشاب الذي

أقدم على طعن نجيب محفوظ لم يقرأ له قط. ولكنه كان قد أُقنع بأنه مرتدّ، وأنه من الكتاب الكفّار الذين يدعون إلى التنوير العلماني، الذي هو- برأيه - ضد الدين الإسلامي. وقد اقتنع بما قيل له لأنه خالي الذهن من أي فكرة أخرى عن الكاتب الذي لم يقرأ له حرفا واحدًا. فقد تعلم من أولئك الأصوليين السمع والطاعة حسب، وأنّ السؤال عما يُقال له، فيه معصية تقوده إلى النار يوم الحساب. وأمثال هذا الشاب كثيرون. وليس أقلهم شأنا أولئك الذين يقومون بالعمليات الانتحارية في الأسواق، وأماكن العبادة، والمواضع المزدحمة، حيث الضحايا في الغالب، والأعم، والأرجح، من الأبرياء المؤمنين بالله، ورسوله، وقد يكون بينهم عددٌ من الأصوليّين.

التسامح والتعصب

غنيٌّ عن القول أن الأصولية من حيث هي موقفٌ ذو خلفية دينية، أو إيديولوجية، يؤدي الخوض فيها إلى معرفة ظاهرة التعصّب، وما بين الأصولية والتعصّب من علاقة وثيقة طابعها سببي. وهذا ما يوحي به جابر عصفور؛ فالتسامح من حيث هو مصطلح Tolerance يقترن بالتسامح الديني الذي يعني واحدًا من أمرين، أو كليهما : الأول هو تقبل المغايرة في فهم الديانة الواحدة بما فيها من مذاهب وطوائف. والثاني تقبل الديانات الأخرى، والاعتراف بها، على قاعدة أن مصدر الديانات جميعا مصدرٌ واحدٌ على اختلاف ما بينها من شرائع. وقد عُرف التسامحُ لدى العرب المسلمين منذ البداية. فقد حث القرآن الكريم على ذلك بالتركيز على ما يأتي :

1. المجادلة بالتي هي أحسن
2. عدم الإكراه في الدين
3. الاعتراف بالديانات السماوية الأخرى

4. الدعوة للتعارف بين القبائل والشعوب
5. المساواة بين البشر على اختلاف ألوانهم، وأعراقهم، وألا فضل لأي منهم على غيره إلا بالتقوى.

التسامحُ الأندلسي

صحيح أن العمل بهذا كله لم يكن على نسق واحد في التطبيق, بل كان ثمة تفاوت في هذا الأمر، أو ذاك. غير أن النظام الاجتماعي الإسلامي ظل طوال العصور الماضية يتصف بالتسامح لا بالتعصب. ومن الدلائل التي تبرهن على ذلك أن أحد الخلفاء الأمويين في الأندلس استوزر يهوديًا هو حسداي ابن إسحق بن عزرا (915- 975م) الذي شغل مركزا ساميا مرموقا في بلاط الناصر بقرطبة لزمن غير قصير[2]. وقد حذا حذوه خليفته المستنصر. وهذا معروف، إلا أن التعصب ظهر في صفوف المسلمين لأسباب خارجية، منها قدوم الاستعمار، لأن المستعمرين الأوروبيين ناصبوا الدين الإسلامي العداء، وبثوا المبشرين الذين كانوا بأنشطتهم الدينية حافزا من الحوافز التي وضعت بذرة التعصب في التربة الإسلامية. ولقيت بسبب الاستعمار ما لقيته من تعاطف. وهكذا تجذر التعصب، وتراجعت ظاهرة التسامح. ووجدنا لهذا التعصب أشكالا، وأنواعا، فمنه التعصب الاجتماعي، ومنه التعصب الفكري، ومنه التعصب المذهبي، والأخلاقي، والتعصب لثقافة الماضي. ووجد المتعصبون في الأدب العربي القديم، ولا سيما الشعر، الكثير من الأمثلة، والشواهد، التي استندوا إليها في تعصبهم. وهذا واضح جدا في أشعار المديح والفخر والهجاء والنقائض. ووجد المتعصبون دينيا في أطاريح المذاهب ما يعزز هذا التعصب، ويغذيه. وذلك في الواقع هو ما تعانيه الحياة العربية اليوم. وفي مواجهة التعصب يتبنى الدكتور عصفور الدعوة للتركيز على ثقافة التسامح، والتآخي، وتقبّل

الآخر. وتشريح هذه الظاهرة – أي ظاهرة التعصب- بتسليط الأضواء عليها، وعلى ما لها من مخاطر، وما تجرّه من كوارث أنتجتها ضروب التعصب في الماضي، وما تزال تنتجها إلى الآن.

وتماشيًا مع هذا الغرض يعدّد المؤلف في الفصل الموسوم بعنوان " المفكر العربي في مواجهة التعصب " الأمثلة الكافية لبيان مخاطر هذا التعصب على النحو الذي يحذر منه حسن حنفي(1935- 2021) وغيره، من المفكرين. فهو بهذا المعنى لا يختلف قطعًا عن القمع بمعناه الأمني أو البوليسي. كونه" بنية ثقافية، منغلقة، جامدة، تقاوم التطور على المستويين الفردي، والجمْعي. وترفض التقدم، وتحول دون النظر النقدي إلى عناصر الماضي، بما في ذلك التراث، والحاضر، وتستبعد أسئلة المستقبل." وبهذا يكون التعصب هو الوجه الآخر للأصولية.

تجديد الخطاب الديني

والسبيل الوحيد للتخلص من ذلك، ومن وضع يغيَّب فيه العقل، والتنوير، وتجذَّر فيه الأصولية، بما تجره علينا، وعلى مجتمعاتنا من ويلات، لا يمكن أن يتحقق إلا بتجديد الخطاب الديني. وقد كانت لنا – فيما يؤكده جابر عصفور لاحقا- في كلٍّ من الأفغاني، والشيخ محمد عبده، وقاسم أمين، وجرجي زيدان(1861- 1914)، وآخرين.. من طراز يعقوب صروف(1852- 1927)، وفرح أنطون، و إبراهيم اليازجي(1847- 1906) وأديب إسحق(1856- 1885) ورشيد رضا(1865- 1935) وخليل مطران(1872- 1949) وطه حسين، وسواهم القدوة الحسنة في هذا الباب من الإصلاح.

وفي الكتاب فِصَلٌ يتوقّف فيها د. جابر عصفور عند آراء الشخصيات المستنيرة، المذكورة، مما يضفي على ما تبقى منه التشويق لما يسلطه من ضوء على أسباب وجود ظاهرة التعصب، وما يعرضه من اقتراحات ترمي إلى الحد من الكوارث الناتجة عن ذلك، ولهذا نجد في تحرير العقل الدواء الشافي، والعلاج الكافي، لهذه الآفة. مما يضيف للكتاب قيمة على قيمته، وتجعل من صدوره في هذه الأيام صدورًا في الوقت المناسب، وهذا حسبه.

- مستخرج من المجلة الثقافية، ع 91، 2017 ص 179

1. من مؤلفاته كتاب " التوهم "، وكتاب "المراقبة "، و "التفكـُر والاعتبار " انظر عنه، نعيم اليافي: الحارث بن أسد المحاسبي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 82 جـ 3ص ص 647 - 658
2. انظر ص 63 وما بعدها و ص 67 من هذا الكتاب.

12

التـُراث
في الشعر الأردني

العلاقة بين الشاعر الحديث، أو المعاصر، والتراث الشعري، والثقافي، من الإشكاليات التي تناولها المحدثون، وتعاوروا ما يطّرد حولها من آراء متباينة، ووُجُهات نظر متنافرة حدّ التناقض. ومن ينظر في القوائم الببليوغرافية، والمراجع، يكتشف أن الكتب التي تتصدَّر عناوينَها كلماتٌ مثل: توظيف التراث في .. واستدعاء الشخصيات التراثية في.. وما شابه ذلك، وشاكله، كثيرةٌ كثرةً لا يحيط بها عدد، ولا يستوفيها حصْر. وثمة ولعٌ بيّنٌ، وشغَفٌ ظاهر، لدى مُعدّي الأطاريح الجامعية، والرسائل الأكاديمية، من دكتوراه، ومن ماجستير، وما دونها، أو فويقها من أطاريح، بتناول هذه المسألة بالبحث؛ فإما أنْ يتصدى الباحث منهم لاستدعاء النماذج التراثية في شعر شاعر معين، كصلاح عبد الصبور مثلا، وإما أنْ يتناول الموضوع بالعنوان ذاته في شعر بلد عربي، كالذي كتَبَ عن استدعاء الشخصية الإسلامية في الشعرالسعودي، ومن هذا القبيل الكتابُ الذي صدر للباحث الطموح ركان حسن الكايد، الموسوم بالعنوان " استدعاءُ الشخصيات التراثية في الشعر الأردني الحديث "، وأظنه رسالةً نالَ المؤلف بها درجة الماجستير من الجامعة الأردنية.

وكعادة هذا النفَر من الباحثين لا بد من أن يمهّدوا لدراساتهم بمقدماتٍ يشرحون فيها للقارئ ما هم مقدمون عليه من بحث. فكلمة " استدعاء "

تحتاج إلى توضيح. وكلمة " تراث " تستحق هي الأخرى توضيحًا أسْوةً بكلمة أستدعاء. وعبارة " الشعر الأردني الحديث "عبارةٌ تستحقّ هي الأخرى، أسوةً بالسابقتين، توضيحًا وتفصيلا، وإلا تُرك القارئ ليوضح هذا بنفسه. ومما يثير الصعوبات أمام الباحث في هذا الموضوع - تحديدًا - اضطرارهُ لتكرار ما تقدم ذكرهُ في رسائل، وكتب، ودراسات أخرى سبق نشرُها، وهذا يحول بينه وبين أن يضيف جديدًا. فما الذي عسى أن يضيفه في تحديده لمعنى " التراث " لما ذكره مُفصّلا باحثون جهابذة؛ كمحمد عابد الجابري، وفهمي جدعان، وحسن حنفي، وزكي نجيب محمود، وحسين مروة، وآخرون.. لا عدد لهم، ولا حصْر. مع أن الباحث كان بمقدوره أن يفلت من هذا المأزق، وأنْ يذكر في مقدمته أنّ التراث شيءٌ معروفٌ، ولا يحتاج لمزيد من الأقاويل التي لا هدف لها غير الحشْو، والاسْتطراد، والإطناب، وترديد الشيء الواحد بألفاظٍ مختلفة.

حيرة

وعلى هذا النحو نجده حائرًا في توضيح مفهوم " الاستدعاء "، فهل هو اقتباسٌ، أم تضمين، أم تناصّ، أم استحضار، أم استلهام، أم استيحاء؟ وبفرضياته هذه زاد الأمر تعقيدًا. مع أنّ المسألة يمكن تلخيصها ببساطة: فهو أن يتضمن النص الشعري المبتكر ذكر أحد الشخوص الذين عرفوا قديما بوصفهم من الشخصيات التي لها حضورُها في تراثنا الثقافي، الديني منه، وغير الديني، والشعبي منه، وغير الشعبي، والأدبي، وغير الأدبي، لمعنىً ما. فكلّ ما يتجاوز هذا من مقولات عن الشخصية التراثية فضولٌ، وتزيّد، لا ضرورة له. وأنْ لا يُذكـَر في التمهيد خيرٌ من ذكره، لأنَّ الإطالة فيه، والاستزادةَ منْهُ، لا تعدو كوْنها حشوًا. وعلى الرغم من اليقظة التي يبديها

ركان في تمهيده هذا، فقد زايله الحرْصُ، والتحرُّز، فوقع ضحيَّة الحديث البعيد عن الواقع. فهو، أي - ركان – ظنَّ في توظيف الشخوص الذين سبق ذكرهم في الشعر شيئا لا يختلف عن اختلاس الشاعر معنىً من المعاني من شاعر آخر سابق. كاختلاس سلم الخاسر(186هـ) قوْله " من راقبَ الناسَ ماتَ همًا " من بيت لأستاذه بشار بن برد (168هـ)" من راقب الناس لم يظفرْ بحاجَتهِ " إلخ.. وهذا شيءٌ مختلفٌ عما يعنيه المعاصرون باستدعاء الشخصيّات التاريخية، أو التراثية، في الشعر الحديث. ولا يمكن أن يُقبلَ إدراجه في إطار السرقات بصرف النظر عما إذا كانت سطْوًا أو أخذًا. يقول المؤلف، ولا ندري ما علاقته بمبحث السرقات: " لم تكن ظاهرة الاستدعاء في الشعر وليدةَ الحاضر، فإنها ظهرت في الشعر القديم تحت مُسمّى السرقات الشعرية، أو تواردَ الخواطر، فكانت من القضايا النقدية المهمَّة عند النقاد العرب في القديم (ص15)" وهذا القول، الذي أحالنا فيه لكتاب بدوي طبانة " السَرقاتُ الأدبية "(1956) ينطوي على مغالطتين، أولاهما؛ أنَّ السَرَقَ في الشعر مذموم، فيما يُعدّ استدعاء الشخصيات التراثية مظهرًا من مظاهر التجديد، والابتكار، وهو على أيّ حال ليْس مذْمومًا كالسرقة، وتبعًا لذلك، فإن الزعم بأنه امتدادٌ للسرقات الأدبية زعمٌ غير مقبول، ويأباه المنطق المعقول، الذي يؤمن به المؤلف نفْسُه في الكثير مما ذكره من نقول. وثانيهما؛ أنّ بدوي طبانه يبحث في السرقات الأدبية، والسرقة قد تكون في المعنى، أو اللفظ، أو فيهما معًا، أما استدعاء الشخصية التراثية، فحتى لو تكرر ذكرها لدى شاعرين، فلا يعد المتأخر منهما مختلسًا من المتقدم لفظا ولا معنىً، لكون هذه الشخصية، أو تلك، من الرموز التي يُتاح توظيفها لمن يشاء. يقول كعب بن زهير(26هـ) مثلا " كانت مواعيد **عرقوبٍ** لها مثلا " فلو كرّر شاعرٌ من شعراء أيامنا هذه ذكْر عرقوب، وهو شخصية أسطورية ترمز

للمماطلة في المواعيد، في قصيدة من قصائده، لما عُدَّ سارقًا، والمؤلف نفسه يذكر في كتابه في الفصول اللاحقة كيف يكرر شعراء معاصرون محدثون توظيف شخصيَّة النبي " أيوب " وصبرَهُ[1]، دون أن يُعد ذلك في السرقات. فقد ذكر أبياتا تجلى فيها " استدعاءُ " حيدر محمود لأيوب وصبره، على سبيل الرمز الذي يوحي بنفاد صبر المتكلم في القصيدة:

كان أيوبُ
يا ما كان أغنيةً
على شفاهِ الحيارى
والمساكينِ (ص87)

ثم ذكَر أبياتا أخرى جرى فيها مثلُ الذي جرى في أبيات حيدر محمود لعزّ الدين المناصرة (ص95) دون أن يَعُدَّ ذلك من السرقات:

أحاول رغم الأسى
أن أطوقها بسمائي
وأهرب منها إليها
أسيل على جانبيها مدادًا
وما جفَّت المحبرة
ونلت الشهادة منها
برتبةِ أيّوب[1]

وتردّد ذكرُ مريم العذراء، وجذع النخلة، لدى شاعرين على الأقل في الفصل الثاني، دون أن يومئ المؤلف لما فيها – على رأيه- من السَرَق، والأخذِ، لو كان(ص 113). كذلك حكاية يوسف الصديق مع إخوته والذئب،

تردد ذكرها، واستدعاءُ ما فيها من دلالاتٍ، لدى أكثر من شاعر دون أن يرتاب أحدٌ من نَقَدَة الشعر، ودارسيه، في أنّ هذا سرقةٌ، أو سَطْوٌ.. وتبعًا لهذا يُعد جلّ ما جاء في الفصل التمهيدي الأول عن السرقات، وعلاقتها باستدعاء الشخوص، من فلتات القلم التي يترتَّب عليها خللٌ، واضْطرابٌ في المفاهيم.

التناصّ

وظاهرة الخلط في المفاهيم من الظواهر التي لا تحتاج إلى دليل، ها هنا، فقد ذكَر المؤلف، فيما ذكرهُ، مصطلح " التناصّ " فيما هو يعدد المعاني المحتملة لمصطلح الاستدعاء، قائلا في (ص 17) التناصُّ هو " تلاقي دلالات عدد من النصوص اللاحقة، وتداخلها، وتفاعلها، في فضاء نصّ معيَّن سابق "وهذا التعريف المقتبس من أحمد عدنان حمدي (2012) يتناقض مع التعريف الذي يوردهُ المؤلف ركان (ص 18) نقلا عن أحمد الزعبي (2000) فالتناصّ " هو أنْ يتضمن نصٌ أدبيٌ ما نصوصًا، أو أفكارًا، أخرى سابقة عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة " وهذا التعريفُ، علاوة على أنه غير دقيق، يتعارضُ مع السابق؛ إذ يجعل التناصّ من النص الحديث في حين أنّ التعريف السابق يجعل التناص من مبتكرات النص القديم، تظهر بصفة ما في النصّ الحديث. هذا مع أنّ المؤلفَ لا يحتاجُ لهذه التعريفات، لأن دراسته هذه عن " اسْتدعاء " الشخوص، وليس عن التناصّ.

التراث

وقد خانه الاحْتراسُ، والتحرُّزُ، في الاقتباس من حسَن حنفي، فجاءَ على عكْس ما يريده حنفي من تعريفه للتراث، وعلاقته بالحداثة. يقول المؤلف

(ص22) مقتبسًا (2002) " التراث القديم لا قيمة في ذاته، كغايةٍ (كذا)، أوْ وسيلة، ولا يحتوي على أيّ عنصر من عناصر التقدُّم، وبأنه جزءٌ من تاريخ التخلف، أو أحد مظاهره، وأن الارتباط به نوع من الاغتراب ". فالمؤلف نقضَ مقولات حسن حنفي، وجعلها تأبى أنْ يكون للتراث قيمة، أو أنْ تكون فيه عناصرُ تَقدّم، مؤكدًا أنه مظهرٌ من مظاهر التخلّف التي تورثُ الشعور بالاغتراب؟!. والصحيح أنّ حسن حنفي يَنْفي هذا، مؤكدًا أنّ التراث ليس غايةً في ذاته، يل هو وَسيلةٌ لغاية، هي توظيفُ ما فيه من عناصر دافعة للتقدُّم. ولهذا يأتي ما يقوله الجابري(ص23) مما اقتبسه المؤلف من كتابه " التراثُ والحداثة " (1991) مؤكدًا مقولات حسن حنفي. ودليلٌ آخر يُفصح عن الخلط في المفاهيم. فالمؤلف- أرادَ أمْ لم يُردْ - يساوي بين التراث والماضي (ص23) يقول : " إن التراث (الماضي) هو الذي سبَق المعاصَرَة " وهذا قد يبدو من النظر الأوّل صحيحًا، غير أنّ المؤلفَ، فتح الله عليه، أدرك أنّ ما يقوله عن التراث، وأنه مكافئ للماضي، غيْرُ صحيح، بدليل أن الماضي شَهد من الحداثة ما لم يشهده الحاضر الآني. فبعد أنْ عرض لآراء محمد العبد، وعز الدين إسماعيل، وعلي جعفر العلاق، في معنى الحداثة، وما يتجلى من مظاهرها في شعر الروّاد، أمثال: السياب، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، والبياتي، وغيرهم، يقول: إنّ تمرد أبي نواس(199هـ) على المقدّمة الطللية في القصيدة، وخروج أبي تمام(231هـ) على عمود الشعر، يقابل ما تطرحه الحداثة، مؤكدًا أنّ " الحداثة في العصر الحديث جاءَت من صُلب التراث ". وتبعًا لهذا الاستنتاج يمكن القول: إن الحداثة ليست وليدة التراث الذي هو الماضي، بل هي وليدة التراث ماضيًا وحاضرًا، قديما وفي الحديث. والمساواة بين التراث، والماضي، عند كثير من الدارسين خطأٌ شائع، فنحنُ حين نقرأ شعرًا قيل في الماضي يغدو جزءًا من حاضرنا، لأننا نتفاعل به، ونستجيب لما

فيه من الدلالات، مع أننا نحيا الآن، ولا نعيش في العصور الخوالي. لذلك نظنّ- كلَّ الظنّ - أنّ التراث، وإن كانت له علاقة بالماضي من حيث إنتاجه، راهنٌ، وحاضرٌ، في مَنْ يقرؤونه، حضورَ الفنِّ المعاصر، والحديث. ولذلك نقول: إن جلّ ما يُشاع عن توظيفِ التراث، أو استدعاء التراث، فيما هو حديث، خطأ يدفعنا إليه أننا نفصل بين الخطاب الموروث الموضوع على رفوف الكتُب، وبين الخطاب المقروء الذي هو حيٌّ في نفوسِنا، ومعاصرٌ لنا.

ما الشعر الأردني الحديث؟

ونأتي الآن لمسألة على جانب من الأهمية كبير، وهي: ما الذي يعنيه المؤلف بالشعر الأردني الحديث؟ لقد تتبَّعَ تتبعًا يقظا، ودقيقًا، علاقة الشاعر العربي الحديث بالتراث، وموقف بعض الشعراء منه كالسياب(1964) ونازك الملائكة (2007) مدعّما اقتباساتِهِ من شعرهما ببعض الآراء التي تناولها لدى علي جعفر العلاق، وعلي عشري زايد، وعز الدين إسماعيل(2007) ومدحتْ الجيّار، وعدَدٍ من كتبة رسائل الماجستير. وقد غاب عن هذه الفِصْلة التمهيديّة أمران، أولهما؛ أنه لم يذكر، فيما ذكر، نموذجًا، أو بيتا، أو مجموعة أبيات، لشاعر أردني، فكأنّ الدراسة لا علاقة لها بالشِعْر الأردني. الأمر الثاني: أنه بادَرَ للحديث عن الموضوع (استدعاء الشخصيات في الشعر الأردني) دون تمهيدٍ، أو ربطٍ، بين مستهلّ الفصل الثاني، وما تناهي به، وتوصل إليه، في الفصل الأول. فبدتِ الدراسة وكانها مجموعة فصول ألصق الثاني منها بالأول بلا مُسوّغ.

وثمة أسئلة يتوقَّع القارئ أنْ يجد عنها إجابات: فما المدة الزمنية التي يتناول فيها الباحثُ هذا الشعر؟ ما بدايتها، وما نهايتها الافتراضية؟ إذْ من أساسيّات البحث أن يتضمَّن العنوان من كذا إلى كذا. وهذا ما لم نجدْهُ، لا في العنوان،

ولا في الفصل التمهيدي. وسؤالٌ آخر، هو: ما الحديثُ من الشعر الأردني، وما القديمُ التقليديُّ منه؟ لم نجد ما يتطلبه هذا الأمر من تحديدٍ، وتصنيفٍ، للشعراء، فمنهم ما هو حديثٌ، على وفق رأي المؤلف، ومنهم ما هو غير حديث. فهلْ يحتَسِبُ حسني فريز، مثلا، أو الناعوري، أو مصطفى وهبي التل، (عِرار) أو عبد المنعم الرفاعي، في المحدثين من الشعراء، أم لا؟ وإذا كان يَعُدّ الرفاعي، وعِرارا، شاعرين حديثين، فلم لا يعدُّ الناعوري من المحدثين؟ كنّا نتوقع أنْ يرسم حدودًا تبين لنا ذلك، وإلا يتركنا في طريق يخشى فيه الضياع، والضلال. ثم منْ هو الشاعر الأردني؟ هل هو الشاعر الذي يشهد جواز سفره، ومَسْقِطُ رأسه، بأنه أردني، أم تتسع الحدود لاحتساب شعراء عاشوا في الأردن، وتمتّعوا بالجنسية، في عداد الشعراء الأردنيّين؟ ترك المؤلف هذه الأسئلة غفلا من غير إجابات. وهي أسْئلة لا جرَمَ أنها تستحقُّ الوقوف عندها، لا سيما وأنَّ الكتاب رسالة أكاديمية قد تصبح مرجعًا للباحثين، والدراسين، وطلبة الدراسات الأدبية، واللغوية. ففي الوقت الذي يُدرج فيه الكايد شاعرًا كمحمد إبراهيم لافي في الشعراء الأردنيّين، وكذلك عزّ الدين المناصرة، لا يُدرج محمد القيسي، أو مُريد البرغوثي، أو عبد الرحيم عُمر، مع أنّهم جميعًا عاشوا في الأردن، وتمتعوا بالجنسيّة، والأخير منهم شغلَ وظائف سامية في الحكومة الأردنية لزَمنٍ غير قصير.

صفوةُ القول هي أنّ هذه الدراسة قامتْ على بعْض المقدّمات التي تحتاجُ لاستئنافِ النَظَر، لذا لا يُتَوقَّعُ منها إلا ما هو في أمسّ الحاجةِ لإعادة النظر.

---

1. من الشعراء الذين استدعوا في شعرهم، وذكروا صبر أيوب: خالد أبو خالد، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وشاذل طاقه، وعبد الرزاق عبد الواحد،

وعبد الرحيم عمر، وسميح القاسم، ومحمد حسيب القاضي، صاحب ديوان " أربعاء أيوب " وعبد العزيز المقالح، وعزالدين ميهوبي، وسعد الحميدين، وللمزيد انظر= أفنان أبو حمدان: استدعاء شخصية أيوب في الشعر العربي المعاصر، ر.ج، غير منشورة، الجامعة الهاشمية، 2019.

13

درة الغواص
بين المُسَيَّب بن عَلَس والأعشى

في عامنا الأول في قسم اللغة العربية وآدابها طلب منا المرحوم الأستاذ الدكتور محمود السمرة [1] أن نستخرج قصيدة من " خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب " لعبد القادر البغدادي(1039هـ). أولها كجانة البحري جاء بها غواصُها.. إلخ.. وهي للمسيَّب بن عَلَس. ولأننا نسمع بخزانة الأدب للمرة الأولى، وبالشاعر للمرة الأولى، فقد شعرنا – أنا وغيري- بثقل المهمة، وصعوبة المطلب. وقد اكتشفنا أن القصيدة تبدأ بقول الشاعر " أَصَرَمْتَ حبل الوَصْل من فَثْر .. " وليس كجانة البحري.. وأنّ ما طلبه - رحمه الله - جزء من القصيدة لا القصيدة تامة مكتملة، وأنّ الشاعر ليس له ديوان مطبوع، ولا شعرٌ مجموع. وبعد المحاولات، والنظر في الفهارس مرارا، عثرنا على المطلوب، وتوصلنا للغرض المرغوب، فإذا هو قطعة أوردها البغدادي من قصيدة طويلة؛ لأن من عادته أن يذكر الشاهد، وموضع الاستشهاد فيه، ثم يشرحه الشرح اللغوي المناسب، ثم يذكر الشاعر صاحب الشاهد، ويأتي بالقصيدة، أو بجزء غير يسير منها، ويشرحه الشرح اللائق بهذا النوع من التآليف، المتّفق مع الغايات المرجوّة من هذه التصانيف.

واللافت أن الدكتور السمرة – رحمه الله – كان معجبًا بهذه القطعة من قصيدة المسيب بن علس إعجابا شديدًا، مع أن الشاعر غير معروف، واسمه في مجالس الشعر والأدب غير مألوف. واكتشفْنا من بعد أنه شاعر خمل ذكره بعد شهرة، وأن نسبه مختلف فيه متنازع عليه؛ فمن قائل إنه من ضبيعة بن بكر، لقائل لا بل هو من ضبيعة بن ربيعة، إلى قائل لا هو من هذه، ولا من تلك، وإنما هو أحد فحول شعراء بكر بن وائل المعدودين، وفرسانها المذكورين. واختُلف في لقبه فهو عند بعضهم لقب بهذا الاسم المسيب لأنه - في رواية- كان يرعى إبلا، فسيبها فلما علم أبوه بهذا، وبخه قائلا: أحق الأسماء بك المسيّب، وغلب عليه. وفي رواية أنه لقب بهذا اللقب لاستعماله كلمة مسيَّب في بيت شعر يقول فيه:

فإن سرّكم ألا تؤوب لقاحُكم غِزارًا فقـولوا للمسيَّب يلْـحَقِ

وكانت من عادة العرب أن يلقبوا الشاعر الذي ينفرد باستخدامه كلمة من الكلمات بما يجانسها، أو يؤخذ منها من ألقاب. وعلى هذا النهج سموا عائذ بن محصن بن ثعلبة بالمثقِّب العبديّ [2] لقوله في بيت:

ظهرْن بكلة وسدَلنَ أخرى وثقَّبْنَ الوصـاوصَ للعيـونِ

أما سبب إعجاب أستاذنا بهذه القطعة من شعرالمسيب في مدح قيس بن معدي كَرِب، فلأن فيها صورةً، أو لنقل تشبيها دائريا يبدأ بذكر المشبه به، وهو الدرّة، التي يستخرجها الغوّاص من البحر، في حين لا يذكر الشاعر المشبّه، وهو المرأة(المالكية) إلا بعد ثلاثة عشر بيتًا نسج فيها صورةً رُكبت من عناصر متعددة كما لو كانتْ شريطا من صور متحركة تُعْرضُ على شاشةٍ لتُرى بالعين. فعلاوة على صورة الغواص الذي يتَّصف بصلابة القلب،

والجرأة، والعزيمة، التي لا تلين، فإنه يرأس فريقًا من البحارة، مختلفي الأعراق، والألوان، اجتمعوا تحت رئاسته لهدفٍ واحدٍ يسعون إليه، ويتطلعون نحوه، وهو الظفر بتلك الدرة التي، بلا ريب، ذاتُ قيمة كبيرة، وإلا لَمَ يضحّون بأوقاتهم، ويتعرَّضون للأهوال، ولخطر الموت غرقًا، أيكون ذلك مقابل شيء عديم القيمة:

كجماعة البحري جاء بهـــا غـواصُها من لجة البحر
صُلْب الفؤاد رئيس أربعـةٍ متخالفي الألوان والنَجْر
فتنازعوا، حتى إذا اجتمعوا ألقوا إليه مقـالدَ الأمــر

فصورة اجتماع المتنافسين على الدرة، ثم اتفاقهم على رئيس يقودهم، وهو أكثرهم صلابةً، وتسليمهم بقيادته، تضع القارئ، أو المتلقي، بكلمة أدقّ، في أجواء مشهد دراميّ، لأنَّ هذا الذي ذُكر يتضمن الإيحاء بما لم يذكر، مما يفْصح عن أن هذه الدرة قد تسامع بها كثيرون، وجاءوا يريدونها، مع علمهم بأن الحصول عليها، واستخراجها من أعماق اليمّ، ليس بالأمر اليسير، ولا بالشيء الهيّن. ثم يسترسلُ المسيّب بن علس في هذه الصورة، فيصف السفينة (السجْحاء) التي تعلو بهم أمواج البحر، وتمضي من السواحل، والأطراف، إلى وسَط الثبَج، يقضون وقتا طويلا ينتظرون من قائدهم هذا اسْتخراج الدرّة، حتى انقضى يوم بعد يوم، وشهرٌ تِلوَ شهر. وفي النهاية يغوص هذا الرجل الصُلب المصرّ على اسْتخراج الدرة، ذلك لأنّ أباه كان قد حاول الإتيان بها من قبل، وضحّى بنفسه في سبيلها، وها هو يتبع أباه، فإما أنْ يغرق مثلما غرق أبوه، أو يظفر برغيبة الدهر، ومُنْية النفس:

فانصبّ أسْقفُ رأسُه لُبدٌ نزعتْ رباعيـتاه للصـبر
أشْفى يمـجّ الزيت ملتمسٌ ظمآنُ، ملتهبٌ من الفقر

قتلت أباهُ، فقـال أتبعُـهُ، أو أستفيـدَ رغيبَة الدهْرِ

يلُقي المسيَّب - ها هنا - الضوء على دوافع الغواص، وأولها الفقر، والحاجة الماسّة إلى المال، فهما يدفعان به دفعا للحصول على هذه الدرة، فهي أمله الوحيد لحياة جديدة تبدله من الفقر غنىً، ومن الإفلاس ثراءً غير فاحش. ومن ناحية أخرى يُظهر أن له ثأرًا عند هذه الدرة، فبسببها فقد أباه، ولهذا يطلبُها مثلما يطالبُ الموتورُ بوتره، والمثأور بثأره، وهذا دافعٌ قد يكون أقوى من الأوّل. وتنتهي هذه الصورة المتخيلة المركبة تركيبا مزجيًا بذكر الزمن الذي مرّ، وهو تحتَ الماء، يبحث عن الدرة، فيما رفاقه ينتظرون فارغي الصبر، لا يعرفون إن كان حيًا أم غريقا " ورفيقه في الغيب لا يدري ". ثم، بعد هذا كله، وبعد الانتظار نهارًا، أصابَ بغيته، وخرج بها من الماء، وإذا هي مضيئةٌ، متوهّجةٌ كالجمرة.

ويرسمُ المسيَّب بن علَس صورة لابتهاج الغواص، وسروره بهذه النهاية السعيدة، فهو يضمُّها إلى صدره متمسِّكا بها على الرغم من أن التجار الراغبين في شرائها يعْرضون عليه ثمنا كبيرًا ، وهو يزدادُ بها تشبثًا فيما يخرّ البحارة سجّدًا تعظيمًا لتلك الدرة:

فأصـاب منيته، فجـــــاءَ بها صدفيَّة كمضيئةِ الجمْـــر
يُعْطـــى بهـا ثمنًا ويمنعُـــــها ويقول صاحبه: ألا تَشْري
وترى الصواري يسجدون لها ويضمّـــــها بيديْهِ للنَحْر
فلتِلْكَ شبـهُ المالكيـــــةِ إذْ طلعت ببهجتها من الخدر

في البيت الأخير، من هذه الأبيات الأربعة، يصرح الشاعرُ بالمشبَّه، بعد قلبه التشبيه بحيث غدا المشبه به " الدرة " هو المشبهُ، والمالكية هي

المشبّهُ به، وهي المرأة التي يتغزل بها على عادة الجاهليين في قصائد المديح. إذ لا بد من أن يقفوا على الأطلال والديار، باكين مستبكين على الدمن والآثار، أو يذكروا النساء، ويشبّبوا بهنَّ. والمسيَّب - ها هنا- لا يقف على طلل دارس، ولا على دِمْنةٍ طامِس، وإنما يقفُ بنا إزاء هذه الصورة المتخيَّلة التي تتضمن صورًا، فكأننا أمام مشهد درامي يتطور زمانا ومكانا، وابتداءً وانتهاءً ، وكأنه حكاية قصيرة تنفرج عن هذا المغزى، وهو التحليقُ في الخيال ريثما يربط الشاعر ربطا محكما بين هذه الدرة التي عاد بها الغواص بُعيد مُغامرة، والمرأة التي تبرُز من الخدر بجمالها البهيج، الأخّاذ، مثل تلك اللؤلؤة التي ظفر بها بعد لَأي.

وبمحْض الصدفة، وفيما كنت أتصفح ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس[4]، وقع نظري على قصيدة تشبه هذه القطعة من شعر المسيَّب، وهي التي أولها(ص 217):

نام الخليّ، وبتُّ الليل مرْتفقا أرعى النجوم عميدًا ساهرًا أرِقا

فوجدتُ الأعشى في مقدمة هذه القصيدة يذكر الدرّة، ويذكر الغواص، وكأنه أراد معارضة قصيدة المسيب المذكورة دون أن يتقيد بالروي والوزن على عادة الشعراء في المعارضات. لذا تراءى لي أن الأعشى اختلس، أو سرقَ، من المسيّب، أو أغارَ على هذه الصورة المتخيَّلة التي يندر، ويصعُبُ، أن تتكرر عند شاعرين تكرار ما يعرف بتداعي الخواطر، ووقوع الحافر على الحافر. ولم تكن لدينا ما ينمُّ عن أن الأعشى هو راوية المسيب، ولا لدينا ما يفصح عن صلة القربى بين الاثنين؛ فالمسيب هو خالُ الأعشى، فضلا عن كونه أستاذه إذا صح التعبير. وها هو أنور أبو سويلم يُفضي إلينا في الكتاب الذي جمع فيه شعر المسيب، وقدّم له بدراسة عنه، وعن شعره، بالكثير.

فهذا الأعشى تأثر تأثرًا كبيرًا بشعر أستاذه، وهذا التأثرُ يرتقي في بعض المواضع إلى رتبة الأخْذ عنه، والاختلاس منه، إن لم نقل السرق، والسطو. وإمعانا في التمويه، واستبعادا للريبة، تعمَّد الأعشى ألا يروي الكثير من شعر المسيَّب، خشية الاطلاع على سَرقاتِه منه، وهذا في رأي المحقق هو سبَبُ ضياع الكثير من شعره [3].

وقصيدةُ الأعشى قصيدةٌ غريبة الطابع، فهي غزلية الموضوع، وليست مقدمة للمديح على النحو المعروف في المطالع. وتقع في سبعة عشر بيتًا قدم لها المحقق حنا نصر الحتي بكلمة قصيرة أكد فيها أن قدماء النقاد أشاروا لتأثره بالمسيب بن علَس، قائلا: وهذا ليس بغريب؛ فقد بدأ حياته الشعرية راويًا لشعره(ص 217) لكنه لم يشر للنصّ الذي تأثر به في هذه القصيدة، وليس في سائر شعره. والأعشى بدأ بالأخذ عن خاله المسيب بالبيت الذي يقول فيه مشبّها المرأة بالدرّة اللامعة المضيئة:

كأنها درةٌ زهــراءُ أخرجـــها

غواص دارين، يخشى دونها الغرقا

وقد تواصل حديثهُ عن هذا الغواص بأسلوب يحاكي فيه أسلوب المسيَّب، فالغواص يحاول منذ سنين الظفر بهذه الدرة، بل منذ طرَّ شاربه، وقد تعاوره يأس منها، وتوْقٌ إليها، فلا اليأس غلب عليه حتى يدعها وشأنها فينجو مما يتعرض له من مخاطر، ولا يزايله التوق الشديد للحصول عليها باعتبارها منية النفس، ورغيبة الدهر. فهو كالذي يرى رغبته فيها رأي العين، فيظلّ يتحرّق شوقا لهذه الدرة، لكن الأعشى أضاف لصورة المسيب المركبة شيئًا جديدًا هو المارد الذي يحرسُ هذه الدرة:

ومـــاردٌ من غواةِ الجنّ يحرُسها

ذو نيـقةٍ مستعدٌ دونَها تَرِقـــــــا

ليستْ له غفلةٌ عنْها يطيفُ بها

يخشى عليها سُرى السارينَ والسَرَقا

ولكن الغواص، مع ذلك، شديد الحرص على هذه الدرة، لا يطاوع ضميره، ولا نفسه التي تحدثه، من حين لآخر، بالخطر الجاثم على هذه المحاولات، فليترك هذه الدرة، وينجو بحياته خيرٌ له وأبقى، لا سيما وأنّ هذا الحارس الجني لا يغفل عنها لحظة واحدة. على أنّ الأعشى يورد في ثلاثة من الأبيات ما يشبه التعليق على الغواص الذي يحدّث النفس قائلا: من نال هذه الجوهرة نال خلدًا لا انقطاع فيه، ومن ينلْها يعش أبد الدهر في نعيم، ورخاء، ما بعدهما نعيمٌ ولا رخاء، وينلْ ما يتمناهُ من عيش وافر، ورغد دافق وغامر. بيد أن الأعشى لم يوفق مثلما وُفّق المسيَّب أستاذه في نعت الدرة بعد أنْ ظفر بها الغوّاص. ولم يقل لنا إنْ كان الغواص قد جاء بها من أعماق اليمّ أمْ لم يجيء. فقد ختم القصيدة بالزعم أنَّ تلك الجوهرة الفريدة هي تلك المرأة، أو تشبه تلك المرأة التي تعلق بها القلب تعلقه بالحيْن، وهو الهلاك، والحَرَقُ، وهو الحمقُ والجنون:

تلك التي كلَّفتكَ النفسُ تأمَلُها

وما تعلقتَ إلا الحيْنَ والحَرَقـــا

وعلى الرغم من أنَّ القصيدةَ في الغزل الخالص، من غير مديح، ولا تقريظٍ لحاكم، أو أمير، فإن حرارة الشوق، والإعجاب بالمرأة، تخلو منهما قصيدة الأعشى خلوًا فاضِحًا، بخلاف قصيدة المسيب، مع أن الغزل فيها لا يعدو أن يكون رقعة تقليدية يقولها الشاعر جريًا على عادة الشعراء الجاهليين، وتماشيًا مع التقاليد الأدبيّة السائدة. فالأعشى، في هذه القصيدة، يحاول أن

يأتي بصورة على نسق صورة أستاذه، حريصًا - مع ذلك – على إضافة ما يظنه جديدًا بإشارته للجني، الذي يحرس الدرة، وهذا لم يحلْ دون ظهور الاضْطراب في نسق القصيدة؛ لأنه لم يبلغ ما بلغة المسيَّب من ذروة يسلط فيها الضوء على الدرة مثلما سلطه المسيَّب عليها، وعلى قيمتها، بذكره العُروض، والسُجود، تعظيمًا لها وتقديرًا، وما وصفه من توهّج تلك الدرَّة، وتشبُّث الغواص بها، وتمسكه الذي يتجلى في ضمها بيديْهِ للنحر. فيما يكتفي الأعشى بإشارة غير مناسبة للموقف، وهي قوله: إنَّ تعلقه بتلك (الدرة) المرأة، كالتعلّق بالحيْن، والحَرَق، والأول يعني به الهلاك، والثاني يعني به الحمق.

وصفوة القول أنَّ هذه القصيدة من شعر الأعشى، إن صحَّ أنها من شعره، وليست منحولةً عليه، أو منسوبة له، قصيدةٌ باردةُ الإحساس، ساذجة المشاعر، باهتة اللواعج، لا ترقى لمستوى القطعةِ الغزليّة في قصيدة المسيَّب، وهي أدعى لإدراجها في السرَق، والاقتباس، منها إلى ادّعاء التأثر، والتأثير.

---

*مستخرج من مجلة البيان العربي ع 4 يناير 2023 ص ص 95- 98

1. انظر كتابنا محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: دار هبة للنشر والتوزيع، 2017
2. وهو من شعراء المفضليات. انظر ما كتبناه عن قصيدته هذه في كتابنا: نحو النص النظرية والتطبيق، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2014 ص ص124- 128
3. 1أنور أبو سويلم، شعر المسيب بن علس، ط1، منشورات جامعة مؤتة، 1994
4. تحقيق حنا نصر الحتي، ط2، بيروت، دار الكتاب العربي، 2003 .

كتب أخرى للمؤلف

1. الشـــعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشـق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شـــعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصـــة والرواية الفلســطينية، ط1، عمان: دار ابن رشـــد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشـــعر الأردني والفلســـطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994

14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
15. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
20. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
21. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
23. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
24. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
25. مقدّمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
26. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003

27. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
28. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
29. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
31. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
32. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
33. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2007
34. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
35. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2007
36. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
37. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
38. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008
39. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
40. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
41. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009

42. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
43. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
44. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
45. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
46. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
47. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
48. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
49. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011
50. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
51. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
52. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013
53. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
54. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013

55. مقدمة في علم أصـــوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021. ط3، دار الخليج، عمان، 2022
56. الأســـلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر ـــ والتوزيع، 2014 .ط2 دار الخليج، عمان، 2022
57. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر ـــ والتوزيع، عمان: 2014
58. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسـطين، فضـاءات للنشر ـ والتوزيع، ط1، عمان، 2014
59. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
60. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر ـ والتوزيع، عمان، ط1، 2015
61. حاضر الشـــعر وتحولات القصـــيدة- نحو قراءة جديدة للشـــعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
62. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
63. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن، عمان، ط1، 2017
64. ناصر الدين الأســـد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر ـــ والتوزيع، عمان، ط1، 2017
65. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر ـــ والتوزيع، عمان، ط1، 2017
66. محمود الريماوي من القصـــة إلى الرواية، دار فضـــاءات للطباعة والنشر ـــ والتوزيع، عمان، ط1، 2018

67. اجتهادات نقدية في الشـعر والقصـة والرواية، الألفية للنشرـ والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. الناقد وعالمه- دراسـات مختارة- إحسـان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
69. القابض على الجمر، حميد سـعيد - فصـول في شـعره وفي ما كتب عنه ،ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
70. محمد القيسيـ- قيثارة المنفى وتباريح الشـجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017
71. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشرـ والتوزيع، 2018
72. علي جعفر العلاق شـعرية الحداثة وحداثة الشـعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
73. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السرـدي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2019
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، 2019
75. بين الرواية والسـيرة في ضـوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2020
76. في البلاغة الجديدة وقضـايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسـامة للنشروالتوزيع، ودار النبلاء، 2021.
77. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشرـ والتوزيع، 2021
78. شـاعران من فلسـطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021

79. السرد وظواهرة في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراسة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
81. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2021
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
84. لغويات جـ 2 ، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022
85. الرواية الكويتية بين جيلين، الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022
86. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، دار الخليج للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، 2022
87. النافذة المضاءة: عن الشعر ونقده، مقالات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2023 .
88. في اللغة والتراث وهو هذا الكتاب