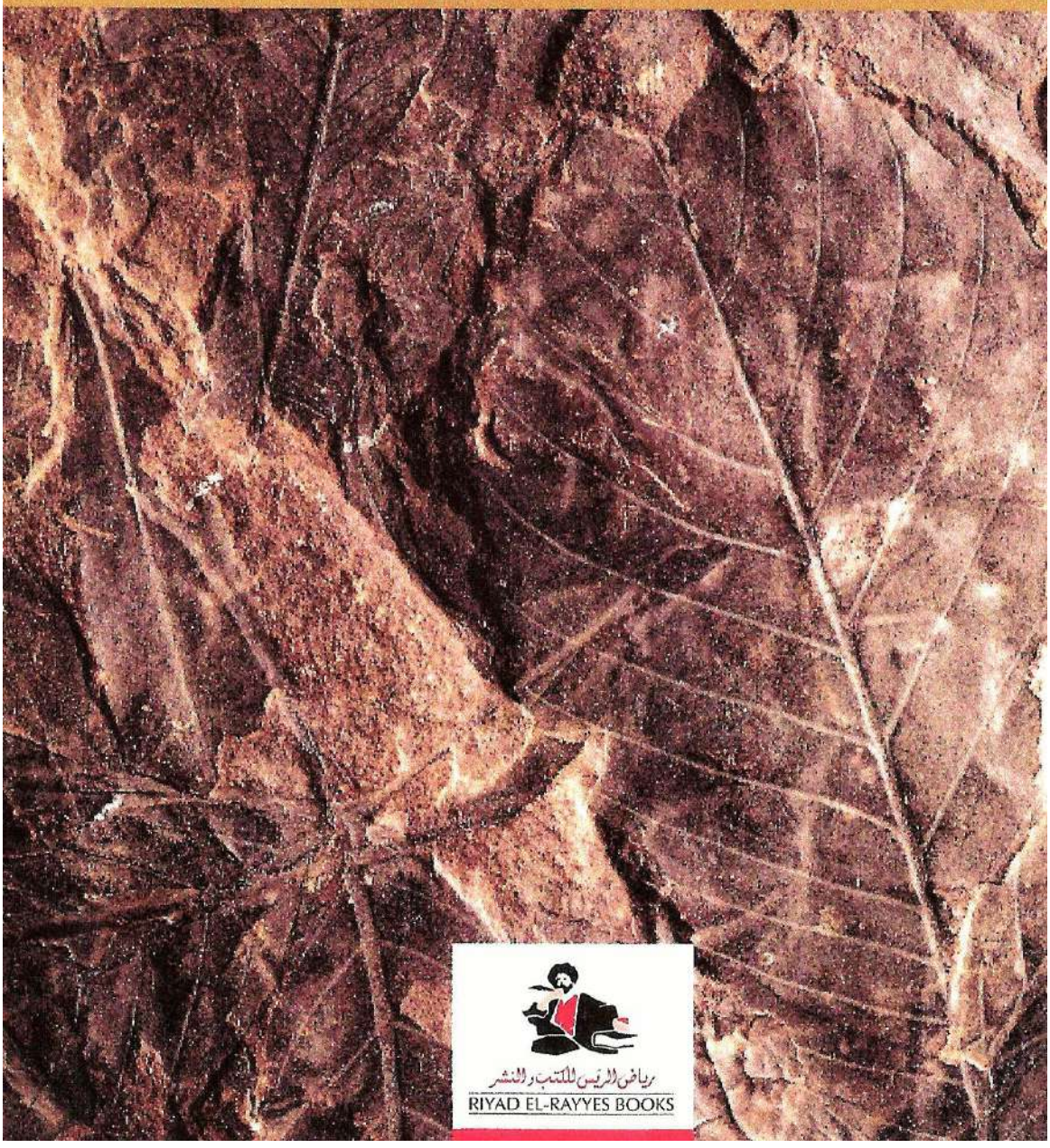
عبد الواحد لؤلؤة

أوراق الخريف

دراسات وترجمات نقدية



رياض الريس للكتب والنشر
RIYAD EL-RAYYES BOOKS

د. عبد الواحد لؤلؤة

أوراق الخريف

دراسات ومترجمات نقدية

ABDULWAHID LÚLÚA

AUTUMN LEAVES

CRITICAL STUDIES AND TRANSLATIONS

المحتوى

دراسات نقدية

* فصاحة العامية ص2
* بدوي الجبل: جمالية الاسلوب الشعري ص
* الترجمة ومجتمع المعرفة: المترجم ومشكلات الثقافة ص
* مسيرة الشاعر.. إنساناً ص
* الشعر الحر.. والخطأ المستمر ص
* الأجناس الأدبية ص
* شعرية الكتابة.. كتابة الشعر ص

مترجمات نقدية

* الشكلانية الروسية ص
* الألسنية الحديثة ولغة الأدب ص
* النقد الجديد ص
* البنيوية وما بعدها ص
* الإسلام والتاريخ العالمي: نحو تقسيم جديد للعصور التاريخية ص

أوراق الخريف

مثلما تَنفض الريحُ ذَرَّ النـُّضارْ..
عن جَناح الفراشة.. مات النهــار، قال السيّاب.

تنفض ريحُ الغرب أوراق الخريف.. قال الشاعر الرومانسي (شِلي) ولم يفقد الأمل في تجدّد الحياة وعودة النهار.

تعصفُ رياحُ الخريف بالشجر.. تعصفُ همومُ الحياة بالبشر.. تتحوّلُ الأوراقُ اليانعة هشيماً تذروه الرياح.. تتسارع إلى حيث تعلوها ثلوجُ الشتاء، وتبقى في انتظار نسائم الربيع الذي يُخرج الحيَّ من الميِّـت.

وإذ تعصف رياحُ العمر بالإنسان، تنمّ عنه نغماتٌ خريفيةٌ، عذبة في أساها..
مثل أوراق الخريف التي ترزحُ تحت ثلوج الشتاء، ترزحُ أفكارُ الإنسان تحت وطـأة هموم الحياة. وتبقى هذه وهذه بقاء نارٍ في مَوقدٍ لم تنطفىء.

ولا تكفّ الرياحُ عن عصفها، حتى تثيرَ في أوراق الخريف تباشير حياة، وحتى تثيرَ في مَوقدٍ خبا نارهُ بعض شظايا.. أو رماد.

ولكن، إذا حلّ الشتاء، أليس الربيع بقريب؟!
نردّد مع (شِلي) ونعتذر من السيّاب!

* * *

هذه دراسات نقدية آملُ أن تثير بعض شظايا.. دون رماد. وآملُ أن تقدَحَ في ذهن القارىء رغبةً في إعادة النظر في بعض ما قرأ، أو رغبةً في قراءة ما لم يقرأ؛ والقراءة أرخص أنواع "الأفيون الفكري" هذه الأيام.. تأساءً وتعزيةً.

وتلك مُتَرجَماتٌ نقدية كتبها أساتذة متخصصون من جامعة أكسفورد، رأيت أن أنقلها إلى ا لقراء العرب من غير أصحاب اللغات، ليستمعوا إلى هذه الرطانة النقدية التي ذهب في تفسيرها كلَّ مذهب عددٌ من الكرام الكاتبين.. علّنا نطلب الحكمة لا يضيرُنا من أي وعاءٍ خَرَجَتْ!

دبي – الإمارات العربية المتحدة — عبد الواحد لؤلؤة
شتاء ٢٠٠٧

دراسة نقدية

فصاحة العامّية

كانت بدايات عصر الانبعاث في أورپا قد ظهرت في إيطاليا في المئة الثانية عشرة، duecento ثم توسعت تلك المظاهر حتى بلغت ذروتها في القرن السادس عشر، وفي بريطانيا بشكل خاص. وكان التطور في اللغة أحد المظاهر البارزة في عصر الانبعاث الأورپي، الذي يطلق عليه اسم عصر النهضة. ومعروف أن اللغة اللاتينية هي اللغة التي سادت في أورپا، متمثلة في التعبير عن فنون المعرفة العلمية والأدبية، نقلاً عن التراث الإغريقي حيناً، وعن التراث العربي حيناً آخر. تسجل التواريخ الأدبية أن أول كتاب طبع في بريطانيا عام ١٤٧٥ كان ترجمة لاتينية لكتاب عربي بعنوان ***أقوال الحكماء*** ظهر بعنوانه اللاتيني *Philosophus Autodidactus* أي "الفيلسوف المعلِّم نفْسَه"، وذلك قبل أن يطبع الكتاب المقدس. لكن القراءة، والكتابة باللغة اللاتينية كانتا وقفاً على المتعلمين القِلّة في أرجاء الإمپراطورية الرومية المقدسة؛ ومن هذه القِلّة رجال الكنيسة، الإكليروس، أي الكَتَبة. أما الأعم الأغلب من شعوب تلك الإمپراطورية التي اعتنقت المسيحية بأمر من الإمپراطور قسطنطين عام ٣١٢ وحكمت على امتداد العصور الوسطى، فقد كانت لهم لهجاتهم المحلية التي تطورت بعد ذلك إلى اللغات الأورپية المختلفة، ويعنينا منها ما تطور عن اللاتينية في هذا الحديث.

بين عامي ١٣٠٤ و١٣٠٦ كتب (دانته أليگييري) شاعر إيطاليا الأكبر (١٢٦٥-١٣٢١) كتاباً باللاتينية بعنوان ***فصاحة العامية*** *De Vulgari Eloquentia*، لكنه لم يكتمل، يستعرض فيه تاريخ "اللغات العامية" وبخاصة لغة "أوك" أو اللغة الپروڤنسية، نسبة إلى منطقة "پروڤنس" أي الإقليم إلى الجنوب الغربي من الإمپراطورية الرومية المقدسة. يستعرض (دانته) وجوه الفصاحة في لغة العامة، ويمثل لذلك بأشعار من أول لهجة أو لغة عامية انسلخت عن اللاتينية، وهي الپروڤنسال، التي لم يبق منها اليوم سوى شيء من لغة إقليم (الباسك) في الجنوب الغربي من فرنسا الحالية والشمال الغربي من إسپانيا على رأي بعض الباحثين. هذه لغة أشبه ما تكون بخليط من اللاتينية والفرنسية والإسپانية. عرفت الپروڤنسية أول أمثلة أورپية من الشعر خارج حدود اللاتينية، لغة الفصاحة والأدب. وكانت أول الأمثلة في شعر (التروبادور) أو الشعراء الجوالين الذين تكاد الدراسات الأدبية تجمع على تأثر شعرهم بالموشح والزجل في الأندلس، من حيث الشكل والمضمون، والموقف من الحب الدنيوي، وكان ذلك أول خروج على مفهوم الحب الكنسي. تعود أقدم الأمثلة المسجلة من هذا الشعر باللغة الجديدة إلى (گيوم التاسع) (١٠٧١-١١٢٧) دوق (پواتييه) وأمير (آكيتين). وتلا تلك الأمثلة المبكرة أعمال ما يقرب من أربعمئة من شعراء التروبادور، كان من أواخرهم (آرنو دانييل) الذي كان (دانته) شديد الإعجاب بشعره، بتلك اللغة العامية الجديدة، بحيث ذكره باحترام في قصيدته الكبرى ***الكوميديا الإلهية*** *La Divina Commedia* (المطهر *Purgatorio*، XXVI،

١٤٨ وما بعدها) وجعله ينشد شعراً پالپروفـنسية، وهي من المقاطع التي حيّرت الباحثين زمناً، لأن (دانته) نظمها بلغة غير معروفة للباحثين حتى وقت متأخر جداً، هي لغة " الصانع الأمهر"، أي الأمهر منّي، أنا صاحب ***الكوميديا الإلهية***، وراعي "الأسلوب الحلو الجديد" dolce stil nuovo في كتابة الشعر والحديث عن الحب.

قريباً من روما، مركز الإمپراطورية الرومية المقدسة ولغة الأدب اللاتينية الفصيحة، ظهرت عامية جديدة، هي الإيطالية انسلخت مباشرة عن فصاحة اللاتينية، وفي محيط مسيحي كاثوليكي جداً، خلاف ما جرى من انسلاخ البروڤنسية البعيدة عن مركز المسيحية الكاثوليكية، في ذلك "الإقليم الوثني" الذي حرّك البابا (إنوسنت الثالث) ليقود "حملة صليبية" ضد "معقل الوثنية" في الجنوب الفرنسي، ويقضي على تلك الحضارة المزدهرة عام ١٢٠٩، فتفرّق التروبادور في أصقاع أوربا، ناشرين احتراماً للغة العامة، فظهر من يكتب فيها شعراً "بالأسلوب الحلو الجديد" إلى جانب (دانته)، شعراء مثل (پترارکا) و(بوكاچيو) والتابعين.

في تراثنا العربي، حدث شيء قريب من ذلك في بغداد العباسية وتطوّر امتداداً إلى الأندلس، وعودةً إلى شمال إفريقيا والمشرق العربي. بقيت العربية الفصيحة لغة الشعر الجاهلي ولغة الإسلام المقدسة، لا يقوى أحد على النيل منها عبر العصور. ففي صدر الإسلام وفي العهد الأموي بقيت لغة القرآن الكريم هي لغة الأدب والشعر، في الحواضر والبوادي، مع ارتباط شديد بالجذور. وما ثورة (ليلى الأخيلية) بوجه الخليفة الأموي إلا تعبيراً عن هذا الاعتزاز والارتباط بالجذور: لبيتٌ تخفق الأرواح فيه / أحبّ إليّ من قصر منيفِ، ولبس عباءة وتقرّ عيني / أحب إليّ من لبس الشفوف. قالت هذا بالعربية الفصيحة. لكن الأمر بدأ بالتغير قليلا في بغداد العباسية، بسبب دخول أقوام من "الأعاجم" من فرس وهنود وبعض أقوام آسيا الوسطى، إلى الدين الجديد، فاختلطوا بالعرب وتعلّموا لغة القرآن، وشعروا بالحاجة إلى وضع "قواعد" لتلك اللغة، لكي "ينحو" نحو العرب، فكان سيبويه، وكان الجرجاني وغيرهم كثير.

لكن حياة الترف التي عرفتها بغداد العباسية كان لها أثرها في تطوّر اللغة العربية وميلها نحو العامية، ونحو دخول كلمات أعجمية في لغة العوام، نجد آثارها في الغناء بخاصة وفي كتاب ***الأغاني*** لأبي الفرج الأصبهاني بعض الأمثلة على ذلك. لكن دخول المفردات الأعجمية والعبارات العامية في عربية بغداد العباسية كان دخولاً خجولاً محتسباً، لأن خلفاء بني العباس كانوا يحرصون على إبقاء صفتهم العربية، على الرغم من كثرة الأعاجم في بغداد وكثرة الزواج بالأعجميات الذي لم ينج منه الخلفاء أنفسهم؛ هذا إلى جانب كثرة الجواري والإماء من البلاد المفتوحة، وهن من الأعاجم الذين لا يحسنون العربية، وإذا تعلموها تبقى لغتهم ضعيفة، تشوبها المفردات الأعجمية، وتعاني من ضعف في النحو والاشتقاق، وهذا أساس العامية.

ولأن الأعاجم كانوا قلّة وسط محيط عربي أوسع، لم تنتشر العامية والمفردات الأعجمية بشكل كبير في بغداد العباسية، وهذا سبب قلّة الأمثلة في كتاب ***الأغاني***. نقرأ في

هذا الكتاب العجيب (١٢/٥) أن إبراهيم الموصلي، المغني الشاعر، أنشد في وصف خمّار نبطي: فقال "زلِّ بشَينا" حين ودّعني / وقد لعمركَ زُلنا عنك بالشيَن. لقد كان أصحاب حانات الخمرة في العراق، وما يزالون، من "النبط" أي الكلدان من شمال العراق، الناطقين بلغة مشتقة من الآرامية، لغة السيد المسيح. وعبارة "زلّ بشَينا" بالكلدانية معناها "إذهب بسلام" من قبيل الزجر. ويظهر أن الخمّار "النبطي" برِم بزبونه الذي أسرف في الشراب فأراد أن "يزيله" عنه بسلام. لكن الزبون الثمل وجد خروجه من الحان "شيناً" وليس "زيناً". ولا شك أن ثمة أمثلة أخرى في لغة بغداد العباسية تظهر العامية والمفردات الأعجمية، لكن الأجواء العامة لم تكن لتسمح بتسجيلها والاعتراف بها على نحو واسع، وهذا ما نجد نقيضه في محيط الأندلس.

في الأندلس كان العرب قلّة إلى جانب أهل البلاد الذين كانوا يتكلمون "عجمية الأندلس" وهي لغة "الرومانث" أو "اللطينية" كما يرد في بعض الوثائق المكتوبة. ومعروف أن الفاتحين من عرب وبربر دخلوا الأندلس عام ٧١١ دون نساء، فبدأوا بالزواج من "أعجميات" الأندلس؛ وقد بدأ ذلك ابن موسى بن نصير. وكانت النتيجة الطبيعية أن أبناء هذه الزيجات صاروا يتكلمون العربية مع الأب وعجمية الأندلس مع الأم. ونتج عن هذا الاختلاط عبر الأجيال "عامية الأندلس" فيها تحريف عن عربية بلاد الشام، وهي اللغة الغالبة، وتحريف عن "الرومانث" في الوقت نفسه، واستمر هذا التطور حتى أواخر أيام العرب في الأندلس في أوائل العام ١٤٩٢. لكن ذلك لم يؤثر في بقاء العربية الفصيحة موضع عناية الأندلسيين من أهل الشام واليمن. تذكر التواريخ الأدبية مثلاً خطاب والدة آخر ملوك الأندلس، أبوعبدالله الصغير، الذي بكى وهو يغادر الأندلس: إبكِ مثل النساء مُلكاً مضاعاً / لم تحافظ عليه مثل الرجال.

إذا كانت لاتينيات العوام، من البروڤنسال والإيطالية والإسپانية والپرتغالية قد أزاحت اللاتينية الفصيحة وحصرتها في حدود الصلوات الكنسية والدراسات الدينية والترجمات العلمية والفلسفية، على امتداد القرون الوسطى، لكي تتوجه نحو الكتابة الأدبية والشعر بخاصة، فإن شيئاً من ذلك لم يحدث في تطور اللغة العربية. لقد بقيت العربية الفصيحة موضع عناية الأجيال منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا؛ لكن العاميات العربية بقيت على حيويتها إلى جانب العربية الفصيحة. هذا وضع يتميز بالعافية، محصّن ضد بعض الظواهر المرضية التي تطفو على السطح حينا لتعود فيقذفها الموج.

من أمثلة انتشار العامية إلى جانب اللغة الفصيحة ظهور الموشح في الأندلس، الذي ينظم بالعربية الفصيحة، وتنتهي بعض أمثلته بخرجة بعامية الأندلس، أو بعجمية الأندلس "الرومانث" أو بالاثنين معاً. الخرجة الأعجمية هي "ملح الموشح وسكّره، ومسكه وعنبره" بعبارة ابن سناء الملك. وهي "من ألفاظ العامة ولغات الداصّة" أي اللصوص، وقد تكون "الدامّة" كما يرى بعض الباحثين؛ وهي مرادفة للعامة. وفي جميع الأحوال "الشرط فيها أن تكون حجّاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن..... وقد تكون

الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضاً في العجمي سفسافاً نفطياً، ورمادياً زُطياً" وهذه الصفات نسبة إلى زجالين وشعراء لغتهم عامية.

إن انتشار الموشح والخرجات العامية والأعجمية في الأندلس دليل على قدرة العامية على التعبير البارع إلى جانب اللغة الفصيحة، دون أن تزيحها عن موقعها. والدليل على ذلك أن العامية لا تظهر إلا في القفل الأخير في عدد من الموشحات، لا تزيد نسبتها على عشرة بالمئة من مجموع أكثر من أربعمئة موشح معروفة، جمعها وحققها الدكتور سيد غازي. ففي موشح للأعمى التطيلي، وهو من أبرز الوشاحين الأندلسيّين، نجد موشحاً يبدأ بالغزل ويختتم بالمدح والغزل، احتراماً للتراث الشعري العربي، وبلغة عربية فصيحة، لكنه ينتهي بقفل الخرجة بلغة عامية غَزلَة، لا تقل جمالاً في التعبير عن الفصيحة "واش كان دهاني / يا قوم واش كان بلاني / واش كان دعاني/ نبدّل حبيبي بثانِ".

وبعد الخرجة العامية والأعجمية في الموشح، ظهر الزجل في الأندلس وهو نظم على أوزان عربية مطوّرة، شأنه شأن الموشح، لكن لغته عامية كلها، وبعض خرجاته أعجمية لا تخلو من عبارات ماجنة. كل هذا استجابة لأذواق "العامة ولغات الدامّة". كانت الموشحات تغنّى فيطرب لها الخلفاء والعوام على حدّ سواء وكذلك كان شأن الأزجال؛ ولنا في ديوان ابن قزمان الضخم خير دليل على "شعبية" الزجل في مجتمع اختلطت فيه اللغات واللهجات. قد يكون ما لدينا اليوم من دواوين الموشحات والأزجال محدوداً بالقياس إلى دواوين الشعر الفصيح. والسبب في ذلك أن الموشحات " لم تجرِ العادة بإيرادها في الكتب المجلّدة المخلّدة" كما يقول ابن بسّام الشنتريني (ت١١٤٧م) وهو أقدم من أرّخ للموشحات في الأندلس في كتابه ***الذخيرة***. فإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للموشحات، على قلّة نسبة العامية فيها، فما بالك بالأزجال وكلها باللغة العامية؟

بعد سقوط الأندلس انتقلت أعداد كبيرة من الأندلسيين إلى شمال أفريقيا، إلى فاس وبقية مدن المغرب، وانتقل معهم التراث الأندلسي الذي ما يزال ماثلاً في العمارة، في المغرب وفي تونس بشكل خاص. وهنا اتخذ الموشح والزجل طابعاً "مغربياً" و"تونسياً" كما نجد في ما يُغنّى منهما في هذين البلدين حتى يومنا هذا. إن الغناء هو وسيلة حفظ التراث الشعري في غياب "الكتب المجلّدة المخلّدة". وهذا الغناء كان ينتقل شفاهاً وسماعاً حتى ظهرت وسائل التسجيل الصوتي قبل حوالي قرن من الزمان. ليس لنا من سبيل الآن لمعرفة كيف كانت الموشحات والأزجال تغنّى في الأندلس، ولكن الفرق الذي نلاحظه اليوم بين غناء الموشح في المغرب عنه في تونس مثلاً، أو في مصر، يشير إلى درجة من التطور أو التغيّر. ومثل ذلك ينطبق على التطور أو التغيّر في لغة الموشح والزجل لدى مقارنة موشحات الأندلسيين بموشحات "المشارقة" مثل ابن سناء الملك المصري. وينطبق القول نفسه عند مقارنة ما سبق بالأزجال اللبنانية، أو الأبوذية العراقية، أو الشعر النبطي في الجزيرة العربية. في كل هذه المراحل أثبتت اللغات العامية قدرتها على استمالة الذائقة لدى الناطقين بالعربية في أقطار شتى.

مثلما تعتمد بلاغة الشعر الفصيح على المحسِّنات اللفظية من بيان وبديع وثقافة في اللغة ومعرفة بأحوال المجتمع، إلى جانب الموهبة الشعرية، وهي الأهم في جميع

الأحوال، تعتمد فصاحة العامية وبلاغتها، وهي مطابقة المقام لمقتضى الحال، على أمور مشابهة. فاستجابة قارئ المعلقات إلى ما فيها من "شعريّة" لا تكتمل دون معرفة بأحوال الشاعر وزمانه وعلاقاته في محيطه القبلي والصحراوي مثلاً. واستجابة القارئ لقصيدة للمتنبي لا تكون على أفضلها إن لم يكن على اطلاع على علاقات المتنبي بسيف الدولة أو كافور. ومثل ذلك ينطبق على الشعر العامي، ولو بدرجة أدنى. في زجل لابن قزمان القرطبي (ت ٥٥٥هـ / ١١٦٠م) نجد نوعاً من الهزل العابث والفكاهة غير المؤذية في وصف رجل "يحفّ الشوارب ولا يطلق اللحية":

من نتّف وشَعْرَف إفزع أنت عنو
واش تعمل بواحد مالو خير في دقنو

هذا الكلام بلهجة عوام الأندلس لا يصعب على الفهم حتى في هذه الأيام. ربّما كانت "شَعْرَف" تفيد "حفّ الشَعر" مثل "نتّف". لكن هناك زجلاً آخر يتطلب معرفة بأحوال الناس في الأندلس في عيد الأضحى لكي يستجيب القارئ بشكل مرضٍ:

كل واحد في هالعيد شلّح وملّح.... ونْشَر عاحبلو مبزور مْملّح
ونا ليس عندي كبشٍ ينطح.... ولا ما نحط سكّين على وريدو

هذه شكوى من رقّة الحال. فهذا الزجّال يذكر من "يشلّح ويملّح" أي يذبح أضحية العيد ويملّح اللحم تمهيداً لحفظه ليؤكل في قابل الأيام، بعد أن ينشر على الحبل هذا "المبزور" أي اللحم القديد المملّح. لكن هذا الزجّال ليس لديه كبش نشيط "ينطح" ولا غيره مما يمكن أن "نحط سكّين على وريدو" أضحية في "هالعيد".

ولأن الناس لا تحفظ أمثلة من "النثر" بلغة العامة، بل تحفظ كثيراً من الشعر العامي، ولو أن أغلبه غير مسجل، كانت الأمثلة التي أسوقها هي من الشعر العامي، ومن أقطار شتى. كانت بداية العامية الأندلسية في الزجل، كما سبق القول. ففي " البيت الأول" من زجل لابن قزمان بعنوان "أم الحكم" نقرأ:

بقى معها قلبي ونا في السفر
وغابت لي منيا وغاب القمر
وشطّ المزار وسار من سهر
وبعد فراقها جاني الندم

نلاحظ هنا ابتعاداً خجولاً عن اللغة الفصيحة، يظهر في التسكين، وفي ألفاظ مثل "بقى" بدل "بقي"، "ونا" بدل وأنا، "وغابت لي" بدل وغابت عنّي، و"جاني" بدل جاءني. وما ذلك إلا لأن عامية الأندلس لم تكن تجرؤ أن تبتعد كثيراً عن اللغة الفصيحة، بدليل أن كثيراً من الزجالين كانوا ينظمون الموشح والشعر الفصيح كذلك.

لكن الميل الأشد نحو العامية صار يتزايد مع مرور الزمن، حتى صارت بعض العاميات غير مفهومة تقريباً، خارج حدودها الإقليمية. فعامية المغرب والجزائر وليبيا

وتونس يصعب فهمها حتى على أهل مصر أحياناً، فما بالك بأهل المشرق العربي. لكن حالة اللهجة المصرية تختلف، لأنها انتشرت انتشاراً واسعاً في المشرق العربي وفي المغرب العربي كذلك، عن طريق السينما والأغاني المصرية منذ أوائل عشرينات القرن العشرين.

وفصاحة العامية في الشعر تعتمد على سرعة البديهة، إلى جانب الموهبة الشعرية؛ ومن هنا انتشار الفكاهة والدعابة والسخرية في أحسن أمثلة الشعر العامي. يروى عن الممثل الكوميدي المصري إسماعيل ياسين أنه صعد إلى المسرح مرة وسط تصفيق المشاهدين وطلبهم أن يروي لهم "نكتة". كان ذلك أيام إطلاق القمر الصناعي الروسي الذي حمل الكلبة "لوسي" فكان حديث الناس. وصادف كذلك وصول وزير الخارجية الأميركي "جون فوستر دالس" بزيارة إلى مصر، فتحركت قريحة اسماعيل ياسين بهذين البيتين:

لِسم الحقيقي دَلَس... واسم الدَّلَع لوسي
خَبّط وناح ولَطَم.... يَمّه القمر روسي

وكانت استجابة المشاهدين الفطرية لا تنتظر من يشير اليها إلى التورية أو الجناس أو الطباق أو غير ذلك ليدركوا ما في هذا القول من فصاحة مطربة.

وفي الزجل اللبناني أمثلة رائعة من الفصاحة وبلاغة القول، مما يدخل إلى القلب دون استئذان. نجد ذلك في أغاني فيروز بشكل خاص، وفي غناء وديع الصافي ونصري شمس الدين. في ذلك النمط من المباراة بالزجل المسمى "مخمّس مردود" نجد أبدع أمثلة من المحسِّنات البلاغية، بلغة العامة:

باب البّوابه بْبابين قـْفوِله ومْفاتيح جْداد
عالبّوابِه فيه عَبدَين الليل وعنتر بن شدّاد

وبعض الزجل اللبناني يتضمن إشارات من الغزل، قد يجنح بعضها لتجاوز حدود اللياقة قليلاً لكنها، مثل كثير من الأزجال الأندلسية، خفيفة الظل تعبّر عن روح من المرح غير المحرّم.

هذا مثال آخر من الزجل اللبناني تغنّيه صباح:

شايف غزالي كالغزال بْريقها وارده عالعَين تملي آبريقها
وسْألتها من وَين معصور العنب تَتردّ عَني السرّ بلْعتْ ريقها

* * *

لا يذكر الشعر بالعامية العراقية إلا ويحلّق اسم شاعر الشتات الأكبر مظفر النوّاب. ويصدر شعر مظفر بالعامية عن تراث عريق من الشعر بالعامية العراقية النابعة من أهوار العمارة وشواطئ البصرة. الناس في تلك المغاني يتنفسون الهواء شهيقاً وينفثونه شعراً عجيب التلاوين والصور. هذا صياد سمك يعود عند هبوط الظلام إلى أهله في صرائف القصب المتشرة على الضفاف. وصرائف القصب شديدة التعرض للحريق، ذلك الخوف المقيم في عقول سكان الأهوار. وعند اقتراب "المشحوف" من تلك المساكن، وفي بعضها حبيبة ذلك العائد بصيد المساء، يلمح ضوءاً من بين الصرائف، فيتخيّل الحبيبة تخطر في عتمة المساء، فينشد:

شفت لضّوَه من بعيد گلت احترگنا

وفي التعبير عن بُعد الحبيب الذي يلهب الشوق، تصيح العاشقة:

بگلبي واگول بْعيد چا وين اضمّه؟

ولا يقتصر الشعر بالعامية العراقية على الغزل، بل هناك الكثير من الشعر السياسي كما نجد عند (عزيز علي)؛ ومن شعر النقد الاجتماعي، كما نجد في شعر (الملاّ عبود الكرخي). في قصيدة "المجرشة" يصوّر الكرخي مصاعب حياة العمال الزراعيين المستخدمين في "جرش الشلب" بالمجرشة اليدوية المصنوعة من حجر الگرانيت لفصل الرز عن قشوره. تصوّر هذه القصيدة لوعة العامل الذي لم يجد وسيلة عيش غير العمل في حقل الرز، فبرِم بحياة لا توفّر له عملاً أقل قسوة:

ذبّيت روحي على الجرش وأدري الجرش ياذيها
ساعة واكَسْر المجرشة وانعل أبو راعيها

والشتائم صفة بارزة في العامية العراقية، لأن الغضب لا يجد متنفّساً سواها. وهذه الشتائم هي بعض ما يأخذه القرّاء غير العراقيين على بعض شعر مظفّر؛ لكني لم أجد محبّـاً للشعر في العراق إلا وهو يتمايل طرباً لتلك الشتائم، لأن بلاغتها تقوم على "مطابقة المقام لمقتضى الحال" تماماً كما في الشعر الفصيح. في قصيدة مظفر بعنوان "يا قاتلتي" أمثلة من هذه الشتائم "الفصيحة"... "القدس عروس عروبتكم". وشعر مظفر بالعامية شعر غزل وموضوعات سياسية معاً. وربما كانت قصيدة "للريل وحَمَد" التي نظمها بين عامي ١٩٥٦-١٩٥٨ هي التي أقامت شهرة مظفر شاعراً شعبياً من الطراز الأول، وما زال كثير من العراقيين يحفظونها، ويتداولها آخرون سماعاً من أشرطة الكاسيت، التي حفظت شعره السياسي، لأن ذلك لم يحفظ "في الكتب المجلّدة المخلّدة" لكنه محفوظ في صدور محبي الشعر في كثير من أقطار العربية:

مرّينا بيكم حَمَد واحنا بغطار الليل
وسْمعنا دگ گهوَهَ وشمّينا ريحة هيل

في عدد من المقابلات الصحفية مع مظفر، كان السؤال عن مدى فهم غير العراقيين لشعره بالعامية. وكان الجواب أن انتشار ذلك الشعر بلغة العامة في كثير من أقطار العروبة، شرقها وغربها، أبلغ دليل على أن الشعر في تلك "القصائد" لا تحول دونه عامية لم تفقد جذورها بالفصيحة. إن شرح بعض المفردات بالعامية العراقية هو كل ما يطلب لكي يستجيب القارئ أوالسامع لما في تلك القصائد من "شعر".

ومن أمثلة "فصاحة العامية" في الشعر الشعبي العراقي "الأبوذية" التي برعت فيها الشاعرة العراقية (لميعة عباس عمارة) التي كانت منذ خمسينات القرن الماضي تكتب شعراً بالفصيحة والعامية على السواء. بوصفها من بنات العمارة، فإن الشعر الشعبي يأتيها دون استئذان. ومن العجيب أن "الفطرة" وحدها قد دفعت لميعة إلى القول بأن ليس ثمة من كلمة شعرية وأخرى غير شعرية. الشاعر هو الذي يطوّع الكلمة فتصير شعراً. هذا رأي زعيم الرومانسية في الشعر الإنگليزي (وليم وردزورث) يردّده بشكل مشابه آخر الرومانسيين الإنگليز (أ.ئي.هاوسمن). كل من هذين الرجلين شاعر ناقد. وعلى قدر معرفتي بالشاعرة، لا أظن أنها سمعت بهذين الشاعرين وهي في قسم اللغة العربية في "العالية" ولو أنه لا يمكن الجزم بأنها لم تقرأ عنهما بعد ذلك، أو لم تسمع بهذا الرأي بشكل من الأشكال. لكن نصوص "الأبوذية" التي أعرفها من شعر لميعة هي فطرية تلقائية بشكل عجيب، تذكّر المرء بالقول الإغريقي إن "الشاعر يولد" أي أنه "لا يصنع" بالتعليم والثقافة. والمأثور عن نقاد العرب القدامى أن "شعر العلماء" أسوأ الشعر. مرّة تحدّى بعضهم لميعة في رأيها أن كل كلمة يمكن أن تكون شعرية: هل "البصل" باللهجة العامية يمكن أن تكون شعرية؟ فارتجلت على الفور:

وليفي من ورا الطوفة.. أبص له --- أريده ولو على خُبزَه وبصْله
نعنْت الله على ابو الواشي وأبوأصله ----- فرگ روحين يالچانن سويّه!

"الطوفة" هي جدار الطين الذي يحيط بالبيت القروي، ولا يرتفع عن قامة الإنسان. والعاشقة تختلس النظر إلى "إلفها" وتريده ولو كان لا يستطيع أن يقدم لها طعاماً أكثر من "خبزة وبصلة". وهنا تأتي الشتيمة الملازمة لأغلب شعر العامية العراقية: "لعنة الله" على أبي الواشي وعلى "أبي أصله" ويا لها من شتيمة بعيدة الغور، لأنه فرّق روحين كانا معاً.

وفي تحدٍّ آخر: هذه فتاة اسمها (شهرزاد) وهو اسم فارسي. هل يمكن أن يصير شعراً؟ وكان الجواب الفوري:

سنة فراگك تحمّلْته وشهرزاد يَمَن حچيك عالمعنّى بشهر زاد

نذر لو لفّت ذراعي شهرزاد تسع ميّات أطشْهن وآهليّه

هذا عتاب العاشقة لمن غاب عنها سنة وشهراً زيادة على السنة. لكن العاشق ينذر نذراً لو ظفر بالفتاة شهرزاد و"لفّت" ذراعه إذن لنثر تسع قطع ذات مئة دينار، فرحاً بالعرس وسط الزغاريد.

وفي أحد مهرجانات المربد الشعري ببغداد كنا نجتمع على العشاء في أحد الفنادق الباذخة التي تضم أعداداً كبيرة من المدعوين للمهرجان. لاحظت لميعة شخصا مفرط البدانة، يأكل بشراهة، فلما انتهى طلب شاياً وسأل النادل إن كان لديهم حليب "لو فات". كان النادل من أهل الأهوار، لم يسمع بحليب سوى حليب الجاموس الغني بالدسم، فتلعثم وقال "تريد حليب قواطي؟" أي حليب علب. فضحك الحاضرون وشرحوا للمسكين أن المطلوب هو حليب "قليل الدسم". لم تتحمل لميعة هذه المفارقة، فانتهزت انصراف ذلك الخائف من حليب كامل الدسم وأنشدت:

تردّ الروح ريح الحلو لو فات ومن يحچى يلوف العگل لوفات
دريع ويشرب الألبان لو فات تفدّيه الجواميس الغبية!

كلمة "فات" الأولى تعني "مَرَّ" "يلوف العگل لوفات" تعني يدير العقل دورات. "دريع" بمعني بدين وثقيل الظل. وفي هذا التلاعب بالألفاظ من المحسِّنات البلاغية ما لا يخفى على أي محب للشعر، وفيها من فصاحة العامية ما يدعو إلى الإعجاب حقاً.

* * *

كان الحب، وما يزال، موضوع الشعر العربي الرئيس من "قفا نبكِ" إلى "كتاب الحب الذي لنزار" في المشرق العربي أو "كتاب الحب الذي لمحمد بنّيس" في المغرب العربي، تأسيساً على "نشيد الأنشاد الذي لسليمان". وينطبق هذا القول على الشعر النبطي في الجزيرة العربية. إنني أجد في هذا الشعر النبطي من الفصاحة وبلاغة التعبير ما يشبه ما نقرأ في الشعر الفصيح من حيث الصور الشعرية والأساليب البلاغية. وقد تكون بعض المفردات في اللهجات الخليجية أو لهجات الجزيرة العربية مما يتطلب تفسيراً، لكني أجدها شديدة الاتصال بالجذر الفصيح، ولو أن اللهجة قد غيّرت فيه قليلاً أو كثيراً. ان ذلك لا يؤثر في شعرية العبارة، التي تكون المفردة في خدمتها. هذه بعض الأمثلة من شعر سمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، أجد في بعض مفرداتها شبهاً، لا مع لهجات جنوب العراق وحدها، بل مع لهجة شمال العراق في الموصل العربية كذلك:

يا نار طفّي من دموعي لهبكي واطفي سعيرٍ بين لضلوع مكنون
حَرّ اللهيب اللي بصدري غلبكي واكتم جحيمٍ خايف الناس يدرون
بايت وعيني من ضنى الشوق تشكي من عين عينٍ ما رأت مثلها اعيون

وتسيح جمرٍ فوق جمرك وتبكي باشد من بركان في صدر محزون

الكلمتان "لهبكي" و"غلبكي" هما طريقة النطق في العامية الموصلية؛ والموصل مدينة عربية فتحها عمر بن الخطاب عام ١٤ للهجرة وحلّت بها قبائل عربية إسلامية من قلب جزيرة العرب. تتميز لهجة الموصل العامية بالإمالة في حرف الألف وبقلب الراء غيناً وإبراز حرف القاف. أما قلب الفتحة المنّونة في المنصوب إلى كسرة منّونة كما في المضاف إليه فهي من خصائص عامية الخليج والجزيرة. وهكذا نقرأ "واطفي سعيرٍ" و"واكتم جحيمٍ" و"من عين عينٍ" و"وتسيح جمرٍ". صورة "سعيرٍ بين لضلوع مكنون" و"حرّ اللهيب اللي بصدري" تذكّرنا بصورة الحب الملتهب في صدر المتنبي: "وا حرّ قلباه ممن قلبه شبم... مالي أكتّم حّباً قد برى جسدي" وبهذا المعنى تكون صورة لهيب الحب في الشعر العامي قريبة النسب من صورته في الشعر الفصيح.

وفي قصيدة أخرى للشاعر نجد وصفا للحب فيه النَفَس الفلسفي:

شبكني عين مجلود الخصر نجدي وروحي منّه كنّ الموت يغزيها
وبحر الشوق فيه الجزر والمدّي وتيّار الهوى والموج يطميها
وجودي في المحبة كل ما عندي ترى الأيام تفعل ما تشا فيها
غصون الورد تتعانق من الوجدي وتتفارق إذا جفتّ سواقيها

الإشارة إلى المحبوبة بصيغة المذكّر تقليد مألوف في الشعر العربي، لم يستطع إدراكه الباحثون الغربيون، شأنه شأن الاشارة إلى المحبوبة باسم مستعار: هند، دعد، ليلى، بثن... و"مجلود الخصر" كناية عن نحول الخصر، وهو من صفات جمال المرأة في الشعر العربي. والإشارة إلى نجد، مهد الحب والمحبين مسألة معروفة كذلك. وفي القصيدة "اليتيمة" نقرأ: إن تتُهمي فتهامة بلدي / أو تتُنجدي إن الهوى نجد! أما قلب ضّمة "المدّ" المعطوف على المرفوع إلى كسرة وإشباعها "والمدّي" مثل "من الوجدي" فهي من خصائص عامية الخليج التي لا يُسأل الخليجي عن تفسير نحوي أو منطقي لها. لماذا كان الفاعل مرفوعاً والمفعول به منصوباً؟ الجواب: هكذا قالت العرب. وهنا كذلك: هكذا شاء الشاعر الخليجي أن يقول.

* * *

ومن خصائص شعر العامية الخليجي هذا الالتزام الشديد بالقافية، ليس في آخر البيت وحده بل في آخر الشطر الأول بقافية تختلف عن قافية الشطر الثاني، مع الالتزام بذلك على امتداد القصيدة، كما في المثالين السابقين. وكأني بالشعر الخليجي يؤكد التزامه

بتراث الشعر العربي من حيث التزام القافية، بل إن بعض الأمثلة تبالغ في ذلك حتى في وسط الأشطار، مما يذكّر ببعض أمثلة الموشح الأندلسي:

إغسلي بالبَرَد قلب صبّ تشهدّ بعد عقل يدلّه ضاع منّه الدليل
ساهرٍ ما رَقد لين جفنه تجمّد يسهر الليل كلّه في نحيبٍ طويل
جمر شوقي توقّد في ضميري وعوّد بالعنا والكلاله والبكا والعويل
لو لحسنك سجد في هواك وتعبّد واصبح الشوق ملّه كان لجلك قليل

هذه قسوة في التزام القافيه، دونها "لزوم ما لا يلزم". لكن الشاعر يرسم صورة المحب قلباً وعقلاً وجفناً وسهراً ونحيباً في حضرة المحبوب. والشعر "رسم بالكلمات" على رأي نزار، إمام العاشقين في زمن لا عشق فيه. وفرش الألوان في رسم صورة يكون بالفرشاة الناعمة حيناً، وحيناً بالسكين.

بدوي الجبل: جمالية الأسلوب الشعري

الحديث عن جمالية الأسلوب في الشعر لا يفيد كثيراً من الإحاطة بسيرة الشاعر، أو بميوله الدينية أو السياسية، أو حتى بمناسبة القصيدة. الأسلوب هو الإنسان، كما قال (بوفون) منذ قرنين من الزمان. والقصيدة تعبير عن هذا الإنسان بمجموع أفكاره وعواطفه، لا تعبير عن كل منها على انفراد. فالجسم البشري مجموع أعضاء إذا نظرنا إليه، لا أعضاء متفرقة. ومثل ذلك القصيدة: كلٌّ واحد متكامل، تراها كل مرّة بصورة تختلف قليلاً أو كثيراً عن مرة سابقة، أو لاحقة، كما يختلف مرأى الإنسان الواحد المتكامل باختلاف الظروف وزوايا النظر.

من ديوان بدوي الجبل اخترت عشر قصائد، لا على التعيين، لأنظر في الذي فيها من جمالية الأسلوب، لكي أرى إن كان ثمة لحن رئيس يجمع بينها. ولا مفرّ أن يكون هذا النظر وهذا الحكم غير سالم من تهمة "الانطباعية". فالشعر في المحصلة الأخيرة هو الشعر الذي نريد. وهذا ما خلص إليه أبرز الشعراء / النقاد الإنكليز في القرن التاسع عشر (ماثيو آرنولد) المتوفى عام ١٨٨٨. فالمقياس الحقيقي لجودة الشعر، أو جماله، هو النظر إليه بعين، والنظر بأخرى إلى أفضل ما قيل أو كتب من شعر في عصور سابقة وأخرى قريبة. فالجيدّ عند (هوميروس) أو (دانته) أو (شكسبير) مثلاً، يجب أن يكون حاضراً في الذهن عند الحكم على ما بين يديك من شعر. هذه هي نظرية "المحكّ" أو "حجر الفيلسوف" التي تظهر ما في القصيدة من "ذهب" وما يشوبها من "شوائب".

في القصائد العشر التي نظرت فيها موضوعات ومفهومات أغلبها قبيح أو غير مستحبّ؛ لكن الشاعر يصوّر ذلك كله بأسلوب "جميل" يزيد في "قبح" القبيح أو كراهية غير المستحبّ. وقد يبدو هذا مفارقة في القول. لكن الأمثلة التي أسوقها قد توضح ما أشير إليه في مواضعه. من تلكَ المفهومات أسماء الشماتة، الحقد، الذل، الضغينة، الطاغوت، الرعب، الضياع، البكاء، الأحزان... في هذه القصائد إبراز لهذه المفهومات

بأسلوب المبالغة أحياناً، أو الإلحاح بالتكرار في أبيات متلاحقة، وهنا جمالية الأسلوب الشعري. ومن غير المستحب من تلك المفهومات نوع من التوكيد على الذات بما لا يبتعد كثيراً عن النرجسية إلى جانب مبالغة في التفاخر بالذات وبقدرة الشاعر على "خلق الجميل". هنا يقترب الشاعر من تخوم "التجديف". الشاعر "خالق" والفنّان بمعناه العام كذلك. وكلمة الشاعر عند قدامى الإغريق تفيد "الصانع". وإذا كان "المثّال" يصنع التماثيل جمالاً، فلماذا لا يكون الشاعر كذلك؟

ثمة أمثلة كثيرة في قصائد الديوان (طبعة دار العودة – بيروت) تبيّن كيف تناول الشاعر هذه المفهومات القبيحة أو غير المستحبّة بأسلوب شعري "جميل" فيه من البراعة ما يرسّخ صورة تلك المفهومات في ذهن القارئ. لم أعد أذكر الشاعر الذي قال: وعلى الشاعر أن يُظهر في القبح الجمال! هذه مفارقة دونها مفارقات. ولكني لا أحسب القائل كان على شطط كبير. فلا بدّ أنه كان "يرى" ما لا نراه نحن القرّاء، دائماً. أليس اسم الشاعر عند الرومان يفيد "الرائي"؟

في قصيدة "إني لأشمتُ بالجبّار" (ص٨٠) التزام سياسي وطنيّ واضح: شماتة بسقوط باريس بأيدي الألمان في الحرب العالمية الثانية، وتاريخ القصيدة ١٩٤١؛ هنا فرح يكاد يكون طفولياً، بأن فرنسا التي ظلمت سوريا بالاحتلال جاء "طاغية" ليرهقها بظلمه وعدوانه. و"الجميل" في هذه الشماتة، تلك الصفة الأخلاقية "القبيحة"، أنها لا تنزلق إلى "محبة" عدوّ عدوّي "صديقي". ثمة قصيدة للسيّاب من بواكير شعره يهاجم فيها "عبيد الإنكليز" ويتوقّع انتقاما من "الطاغية"... "ولكنّ في برلين ليثاً يراقبه". تنساب قصيدة بدوي الجبل على بحر البسيط بمطلع تقليدي جداً، يوحي بالبكاء على الأطلال، لكن الشاعر سرعان ما ينقلب على العتاب والدموع في البيت الثاني. جمالية الأسلوب الشعري هنا أن القصيدة تستدعي جماليات الشعر العربي القديم في بكائيات المطلع. وفي البيت الثالث يعلن الشاعر: آمنتُ بالحقد يذكي من عزائمنا / وأبعد الله إشفاقاً وتَحنانا. كيف يؤمن الإنسان "بالحقد" ويتنكّر للإشفاق؟ لأن الحقد "يذكي من عزائمنا" ويدفعنا إلى الثأر "أحقاداً وأضغانا". فالشعوب التي لا تطلب الثأر، وتغضي على الذلّ، ينقلب الذلّ لديها إلى "غفران

لظالمها". هذا جرس عربي أصيل يستثير "ثارات يعرب" الظمأى في مراقدها: فاطلب العزّ في لظى ودع الذلّ / ولو كان في جنان الخلود! ويتطور الالتزام السياسي بكراهية الطاغية إلى التزام وطني في تفجّع مراسيمي على ما حلّ بالشام من ظلم الفرنسيين. لكن الدموع هنا "تنضّر الوردَ والريحان". فهي دموع عزيزة "تطلب العزّ". وما سال من دماء شهداء الثورة السورية ضد المحتل الفرنسي ليست كأي دماء، بل هي "أزكى من الطيب ريحاناً وغالية". و"الغالية" دهان نفيس عَطِر، يستدعي وصف الشاعر العباسي: "مَداهِنٌ من ذهب / فيها بقايا غالية". واستدعاء آخر نجده في وصف قبور الشهداء: تلك القبور فلَو أني أُلمُّ بها / لم تعدُ عيناي أحباباً وإخوانا. كيف لا يقفز إلى الذهن قول المعرّي: صاحِ هذي قبورنا تملأ الرُّحب... وتتفسّر الشماتة بالجبّار بالالتزام الوطني، على أمل أن تبعث الأحزان، التي حلّت بطاغية الأمس في ظلم الوطن، رحمةً، فتحيل "الوحش" الكامن في طاغية، الأمس إنساناً؛ فتتذكّر باريس الشاكية اليوم دمشقَ الشاكية بالأمس. هذا تفسير معقّد يفلسف الشماتة والحقد، نسيغه لأنه عواطف شاعر ملتزم بحب الوطن. وليس من الضروري أن نشاطره الرأي أن الحزن يروي النفس العطشى، وأن الخير جوهره دموع وحزن، وهو الذي أعلن في بداية القصيدة أن الدموع لا غناء بها. ويعجب الشاعر أن "الطواغيت في باريس قد مسخوا / على الأرائك خُدّاماً وأعوانا". طواغيت الأمس ما زالوا "على الأرائك" ولكنهم ما عادوا طواغيت، بل خدّاماً للنازي الغاصب، وأعواناً له. وهنا مقابلة قاسية بين فرنسا تحت الاحتلال النازي وبين الشام التي انقلبت إلى مقاومة ضد المستعمر. ما يزال مسيل الشماتة والحقد والضغينة هو المتدفق في القصيدة، لكن الشاعر يحتفظ بسموّ الإنسان فيه، ويقترب من "الإشفاق والتحنان" الذي دعا الله أن يبعده عن قلبه الشامت في مطلع القصيدة، وكأنه يستنكر الضغينة: ما كان أغناكمُ عنها وأغنانا!

وتبقى القصيدة الغضبى في إطارها السياسي الوطني، فيخاطب الشاعر الزعيم العربي الذي يرى "السياسة لوناً واحداً" بينما يراها "الحليف" أشكالاً وألوانا. ولا خلاص للسفينة من مأزقها إلا بوجود ربّان يرفع مراسيها. ومع أن القصيدة تشير في الهوامش إلى

أسماء بعينها، يمكن للقارئ أن يتجاهل الأسماء والمواقع، ويتجاوزها إلى الصور التي تؤدي الفكرة، وهنا جمالية الأسلوب الشعري.

* * *

في قصيدة "بدعة الذل" (ص١٠٣) إهداء "إلى روح إبراهيم هنانو" مما يحدّد الإطار السياسي في رثاء زعيم وطني. لكننا نُفاجأ بتوكيد عجيب على الذات في إطار نرجسية حزينة، كأن الشاعر ما يزال يؤمن بأن الحزن يروي النفس العطشى. تنساب القصيدة في أكثر من مئة بيت على بحر الخفيف، في تفجّع مراسيمي على الفقيد هذه المرّة. ومرة ثانية، ليس من الضروري أن نعرف الكثير عن الرجل موضوع الرثاء، ولا عن ظروف الوطن السياسية أو ظروف الفقيد. تقف القصيدة على مصراعيها دون الحاجة إلى دعم يأتي من خارجها، وهنا مثال آخر على جمالية الأسلوب الشعري.

لكن الذي يفاجئنا بعد الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة، في نبرة الأسى على زمن جميل تولىّ، هذا الانسياق إلى دوامّة من النرجسية الحزينة، التي تقول إن دموع الشاعر أصفى من ندى الفجر، وأذكى من الطيب عطراً، وأنها السُلاف تدار في الجفون التي هي كؤوس الراح. ثم تنثال دموع الشاعر في ستة أبيات متلاحقة تبدأ بقوله: أنا أبكي، أنا أرثي. هنا نجد النرجسية تجنح قليلاً إلى الغَيرية، فيعود الشاعر متعاطفاً مع الطبيعة فيبكي "للّيل أوحشه البدر" و"للهمّ... فيقسو على الغريب المكانُ" و"للعين لا تدرك الحسنَ" وهذا كله تعاطف جميل. ولكن كيف يرثي الشاعر، أو أي إنسان، للمترفين؟ جواب الشاعر أن الشقاء والأحزان أساس للإبداع... الشعري في حالته، فهو حزن ترف يبدع شعراً "صاغ فنّه الرحمن" وبهذا يسوّغ الشاعر حزنه، فيغدو من باب التماهي مع الحُزن على الفقيد. وهذه كلها صور شعرية جميلة، براعتها في مفارقة المألوف من صفة الحزن، مما يجعلك تتساءل إن كان الشاعر يرثي الفقيد أم يرثي نفسه قبل الأوان. هذا التساؤل يجعلك تعود إلى القصيدة من أوّلها، أو تراجع بضعة أبيات سابقة، فتقع في دائرة "التعطيل الإرادي لعدم التصديق" بعبارة الشاعر الرومانسي الإنكليزي. وتواصل القراءة لتجد الشاعر "يبكي لكل قيد" بما في ذلك شعره الذي "تَغُلُّه الأوزان". كيف، وشعره الذي صاغ فنّه الرحمن يلتزم

الوزن والقافية، والبحور التراثية، ويردّد أصداء القديم في مواضع شتى؟ أهو نزوع إلى شعر التفعيلة و"تحرّره" من عدد التفعيلات في بحور الخليل، وقد مرّ على بروزه حوالي ثلاث سنوات يوم نشرت القصيدة؟ أم تراه نزوع إلى "الشعر الحر" المتفلّت من "أغلال الوزن والقافية"؟ مرّة ثانية، وقعنا في دائرة "التعطيل الإرادي لعدم التصديق". وهذه أمارة الشعر النفيس.

ولا يلبث الشاعر حتى يلتقط النَفَس النرجسي في وصف دموعه أنجماً زُهراً في السماء، و"من رسالات وحيها الإيمان". ترى هل الدموع رسالات توحي بالإيمان؟ أم أن قصائده التي "صاغها الرحمن" هي حاملة الرسالات التي توحي بالإيمان؟ أم أن القصائد وحي، لا يدرك "الكافرون" مغزاه؟ أم يجوز الوجهان كما يقول النُّحاة؟ أم قيل هذا وقيل ذاك، والله أعلم؟ هذه الأسئلة واحتمالات التفسير هي التي تَسِمُ الشعر، على أمل ألاّ يسهر الخلق جرّاها ويختصم، فثمة مجالات أخرى في عالمنا الحاضر... يحلو فيها الخصام!

إلى جانب دموع الشاعر فائقة الوصف، ثمة همومه "المعطّرات" الملوّنات "كالغواني" ذوات الحسن المجلوب بتطرية. وقلب شاعرنا بستان لا يضيق "بشتى عطوره". هذه نرجسية دونها ما رأى (نارسيسس) يوم حدّق في بركة ماء فرأى وجهاً هو الحُسن الذي لا حُسن بعده. ولا يقف الشاعر عند هذا الحد، بل يتعدّاه إلى الفخر بنفسه، ويكاد يقول: لا بقومي شرُفتُ بل شرفوا بي / وبنفسي فخِرت لا بجدودي. وهو "العبقري" الذي لم ينصفه دهره. وشعبٌ يقيم الحدودَ على العبقري تُقام عليه الحدودُ. لم يقل الجواهري ذلك عن نفسه، بل كان ينعى على شعب لا يقدّر العبقري حق قدره، وقد يكون الحاكم هو الذي يقيم الحدّ على العبقري، وهو الأقل مرارة.

صيغة المتكلم في الأبيات اللاحقة تبعث على التساؤل والحيرة. هل يتكلّم الشاعر عن نفسه، جرياً على ما تقدّم من الفخر بالذات، أم أنه يتحدث بلسان الرجل موضوع الرثاء؟ "فَلَكي ثابت"... فلَكُ الشاعر الثابت على موقفه الوطني أم فَلَك المرثيّ؟ النجوم والأفلاك الثابتة خير من الكواكب المتحركة السيّارة الدوّارة. هذا قلب للنظام الشمسي يثير الدهشة إذ يستخدمه الشاعر في باب المجاز. الشمس هي باعثة الدوران كما علّمنا (كوبرنيكوس) فهل

يشبّه الشاعر نظام الحكم بالشمس، ورجال السياسة بالأفلاك التي تدور حولها؟ هذا مديح يشبه الذم، فما الذي يريده الشاعر؟ هنا "يخرج" الشاعر إلى السياسة، كما يخرج مطلع القصيدة التراثية من الغزل إلى المديح. "بدعةُ الذُلِّ أن يُصاغ من الفرد إله مهيمنٌ ديّان". وهنا يبدأ الموضوع السياسي الذي يهاجم الحاكمين الذين جعلوا الشعب يرفعهم أصناماً وأوثاناً تُعبد. فالحاكمون يعاقبون العقول والأذهان معاقبة الجناة. لكن الحاكم جبان لأنه "يحتمي بالظلام"، فهو "الهجين" من الخيل؛ لذا فإن الحكام قد "حرنوا" إزاء الشعوب الأصيلة "في موكب السبق". وهنا يعود الشاعر إلى الفخر بالذات و"بالمجلّي من الخيل". كان فخر الشاعر الجاهلي قد بلغ الأوج حينما قال "ملأنا البرّ حتى ضاق عنّا / وصدر البحر نملؤه سفينا" وهو البدوي الذي أشكّ إن كان قد ركب البحر أصلاً. أما هذا البدوي الجبلي فقد فاق صاحبه الجاهلي في التفاخر ببطولات قومه: "قد سقينا من قلبنا الموت حتى / نبت الضَّربُ في الربى والطعان". كيف صارت الربى تنبتُ السيوف والرماح بدل الزهر والشجر؟ ولكنها صور شاعر قلب النظام الشمسي، فلماذا لا يقلب نظام الطبيعة في الزارعة والإنبات؟

ما يزال الخروج إلى السياسة قائماً، مهّد له الهجوم على الحاكمين. فالوزير في دست الحكم... بهلوان "يتلوى على الحبال" ناعماً ليّناً كالأفعوان، شيمته التقلب والدوران. صورة الحاكم أفعوانا هي صورة الحاكم الذي "نزع جلده" مع تغيّر الأوضاع السياسية، كما ينزع الأفعوان جلده مع تبدّل الفصول. هذه صورة شعرية بارعة جداً، لا تقصّر عن صورة لاحقة، هي أن الحاكم "هباء" يكتسي "بطيلسان" الحكم. أرى في "طيلسان" الفارسية هذه إشارة إلى أن الحاكم يرتدي "برود" أجنبية، تغلّفه وهو جالس على دست الحكم. لذا فإن الحاكم الفعلي هو "الطيلسان" وليس ابن الشعب! والشاعر "يتوعّد" هؤلاء الحكّام الذين "حسبوا ضحكة الشعوب ارتياحاً". صورة الضحكة الزائفة هذه تستدعي صورة المتنبي: "إذا رأيت نيوب الليث بارزة / فلا تظنّن أن الليث يبتسم". أرى أن صور الفخر بالذات عند بدوي الجبل تمتاح من بحر المتنبي في مواضع كثيرة، يطوّرها بدوي الجبل لتناسب "مقتضى الحال". الشعب الذي لا يثور على حاكم ظالم هو شعب ارتضى بدعة الذلّ، لأنه

"لا يهين الشعوب إلاّ رضاها / رضي الناس بالهوان فهانوا". كيف لا تستدعي هذه الصورة قول المتنبي: "من يَهن يسهُل الهوان عليه / ما لجُرحٍ بميّتٍ إيلامُ"؟

ويبلغ الهجوم على الوزير/الحاكم ذروته في سخرية بالغة المرارة، لا تتخلى عن استعمال كلمات أعجمية، تذكيراً بأن "سلطة" هذا الوزير/الحاكم لا تنبع من الشعب، بل من "الأجنبي". والدليل على ذلك مقطع من سبعة أبيات يكاد يختم هجوم الشاعر على الحاكم: دَيدَبان، مِهرَجان، الخاقان، قيصر، كسرى، الإيوان... السخرية التي تختم بعلقمها هذا المقطع تذكر "العزّ" وتريد "الذلّ" في رحاب هذا الحكم الذي لا ينبع من الشعب: "وكفى هذه الرعيّة عزّا / أنها في رحابكم ضِيفانُ".

ويبدو أن الشاعر نسي أنه إنّما يرثي إبراهيم هنانو، فلا يلبث أن ينقلب إلى مديح نفسه في مقطع طويل يضم الكثير من الصور الشعرية الجميلة: "قلبي الواحة الطروب بصحراء/جَفَتها الظلال والغدران". ونبقى نتساءل: أين الرثاء؟ ويأتي الرثاء في المقطع الأخير على استحياء، لأنه ما يزال يتحدث عن "شعبٍ زلزلتهُ الخطوب والحَدَثانُ" وعن سفينة البلاد التي "اطمأنّت إلى القنوط فما تُلمح / حتى بالخاطر الشُطآن". ولا ينقذ القصيدة من النرجسية الحزينة، على جمالها، إلاّ البيت الأخير: "أنت أقوى من المنايا وأقوى / من أذى الدهر فاستفق يا هنانو".

* * *

في قصيدة "من وحي الهزيمة" (ص١٩٢) ما يزال الموضوع السياسي هو الغالب على قصيدة هي عناقيد غضب على الحكام. مع أن القصيدة مهداة "إلى أبطال تشرين التحرير" يصح أن تنطبق هذه القصيدة على هزائم غيرها مما مُني به العرب في العصور الحديثة. وإلاّ فمن هو "المستعير ألف عتاد" فاسد أخفق عند الإطلاق؛ ومن هو الذي استعار عتاداً وسلاحاً لم يلبث أن وقع بيد الأعادي؟ سبب الهزيمة هو "ذعر" المحارب، الذي لجأ إلى الفرار، لكنه يكابر مغروراً ويقلب الهزيمة نصراً، أو "نكسة". وسبب الإخفاق في "الصمود والتحدّي" أن المراتب العسكرية الرنّانة من "لواء" و"فريق" و"مشير" إن هي إلاّ "رتبٌ صنعة الدواوين"... لا أستثني أحداً منكم... ونكابر... ما أوسَخَنا! لقد "جَبُنَ القادة

الكبار وفرّوا / وبكى للفرار جيش جسور". الجيش الجسور لم يفرّ. فقد "هُزِمَ الحاكمون – والشعب في الأصفاد، فالحكم وحده المكسور".

هذه القصيدة هدير صخّاب على بحر الخفيف، زادت عن مئة وخمسين بيتاً. المطوّلات وحدها في هذا العصر تذكّرنا بالمعلّقات. من أجل ذلك لا بد للقصيدة الطويلة أن تتناول عدداً من الموضوعات، ولا عبرة بمن عاب على القصيدة العربية افتقارها إلى وحدة الموضوع. الإطار العام هنا سياسي وطني، يشمل أوضاعنا المحلية، فلا مفر أن يتماهى الشاعر مع الوطن، فيتحدث بلسانه. طول القصيدة يخفف منه انقسامها إلى اثني عشر مقطعاً، يقدم المقطع الأول منها اللحن الرئيس، كما في البناء السمفوني. والمقاطع اللاحقة كلها تنويعات على اللحن الرئيس، لا تبتعد عنه إلاّ لتعود إليه بنغمات أشد إيقاعاً، يصل حدود الصخب أحياناً. يبدأ المقطع الثاني بانتقال مفاجئ إلى "غوطة الشام" التي غاض نميرها وزايلتها عطورها بسبب ما حلّ بها من الظلم وذهاب الحرية. وهنا يتماهى الشاعر مع الوطن، وتغدو حريته بعضا من حرية الوطن وما فيه من جمال. ويقتضي ذلك تكرار "بعض حريتي" ستّ مرّات في أبيات متلاحقه، تذكّرني بضربات متكررة متلاحقة في بعض البناء السمفوني، تنتهي بتجميع الإيقاعات الصاخبة في لحن أكثر هدوءاً وانسيابا. وفي المقطع الثالث يتخذ الموضوع السياسي / الوطني نغمة التحدّي، مستخدمةً عنصر التكرار الموسيقي في "سألوني عن الغزاة" تتكرر ثلاث مرات في بداية أبيات من مقطع ذي خمسة أبيات، مما يجعل نغمة التحدي هذه شديدة البروز: "سألوني عن الغزاة فجاوبتُ: رمال تُسفى ونحن الصخور".

المقطع الرابع طويل جداً، يبلغ خمسة وأربعين بيتاً، أي حوالي ثلث القصيدة ذات المئة وخمسة وخمسين بيتاً. ولهذا الطول مغزى في موضوع القصيدة. هنا يستعيد الشاعر تعلّقه بأسلوب التفجّع على ما حل بالأمة، من ضياع القدس، ومحنة اللاجئين، حتى صارت "كل دنيا للمسلمين مناحاتٌ / وويل لأهلها وثبور". وليست دنيا الإسلام في بلاد العرب وحدها هي التي حلّ بها البلاء بسبب هزيمة حكامها في مجالات السياسة والحرب، بل "النصارى والمسلمون أسارى / وحبيبٌ إلى الأسيرِ الأسيرُ" مثل "وكلّ غريب للغريب

نسيب". ويستمر التفجّع على حال المسلمين والنصارى والقدس واللاجئين في بكائية طويلة يصوّرها الشاعر في شخصه المتماهي مع كل جوانب المأساة العربية، التي يمثلها حزن اللاجئ، فيغدو الشاعر تشخيصا للحزن، بل الحزن نفسه: " أنا حزنٌ يمرّ في كل باب / سائل مثقل الخطى منهور". ويعود الشاعر دوماً إلى اللحن الرئيس: مآسي العرب جميعا سببها الحاكمون وأصحاب السياسة جميعا... "لا أستثني أحداً منكم". وهنا شجاعة نادرة أن نرى شاعراً يتحدى الحكام جميعاً ويَصِمُهم بالتقصير والغفلة: "خجل الحاكمون شرقاً وغرباً / ورئيس مسيطرٌ ووزير". ولم تسلم هيئة الأمم المتحدة من شواظ كلمات الشاعر، إذ "شارك القوم كلّهم في أذانا".

في المقطع الخامس نغمة جديدة هي تنويع على النغم السياسي / الوطني الرئيس: نغمة محاربة الغازي "بالحقد عليه وفي النفوس السعير". ومن يكون الغازي سوى الصهيونية التي تسببت في مأساة العرب في فلسطين؟ "صوّرته التوراة بالفتك والتدمير / حتى ليفزعَ التصوير". لكن نغمة الوطنية المتفاخرة عالية الصوت هي كل ما لدى الإعلامي والشاعر لإيقاظ الهمم وبعث العزائم، ولو أن الأحداث المتلاحقة أثبتت عقم هذه الوسائل الإعلامية إزاء خَوَر عزيمة الحكام الذين يهاجمهم الشاعر، ضمير الأمة، فرادى وجماعات: "عربيٌّ فلا حماي مُباح / – عند حقدي– ولا دمي مهدور!"

المقطع السادس يضارع سابقه في القِصَر، نسبة إلى المقطع الرابع الذي يعالج الموضوع الرئيس من جوانب شتّى. في هذا المقطع تعود نغمة التفجّع ورثاء الذات في تكرار "نحن أسرى... نحن موتى" في بدايات نصف الأبيات ويزيد في هذه الأبيات الثماني من المقطع. وهذا التقسيم ذو مغزى كذلك، لأنه يؤكد نغمة الأسر في جميع البلاد التي تخضع لحكم الطغاة. غياب ما يدل على بلد بعينه أو تاريخ بعينه أو حدث بعينه في هذا المقطع يكسب القصيدة الشمولية والترفّع عن مهاجمة نظام حكم محدّد. "كلُّ فردٍ من الرعية عبدٌ / وفي الحكم كل فردٍ أميرُ".

في المقطع السابع هجوم على "نظام" حكم، دون تحديد البلد الذي يتبع ذلك النظام، وليفسّره كل قارئ كما يشاء. إذا كان الحاكم يدلّ على المحكوم بسؤاله عن "ضنى" الشعب،

فإن ذلك السؤال هو "محض تشفٍّ" في رأي الشاعر، لأن الإزدهار الذي يدّعي النظام الحاكم أن البلاد تنعم فيه إنما هو من جهد المحكوم: "وإذا رفّت الغصون اخضراراً / فالذي أبدع الغصون الجذورُ". والاشتراكية المزعومة هي عكس ما يدعيه الحاكم:

إشتراكية؟! وكنز من الدرّ وزهوٌ ومنبرٌ وسريرُ
إشتراكية؟! تعاليمها الإثراءُ والظلمُ والخَنا والفجورُ
اشتراكية! فإن مَرَّ طاغٍ صُفَّ جُندٌ له ودوّى نفيرُ
كلّ وغدٍ مُصَعّر الخدِّ لا سابور في زهوه ولا أردشيرُ

ونغمة جديدة في المقطع الثامن هي تنويع جديد على النغم الرئيس، هو هنا مهاجمة "الرقابة" على الصحافة والفكر والجاسوسية التي تقوم على "تلفيق" التقارير، حتى "يجافي أخٌ أخاه". هذه مهنة "لصغار النفوس" الذين لهم "كانت صغيرات الأماني" التي قوامها عَرَض زائل، أو مكافأة خسيسة، بينما تكون خطيرات الأماني للخطير، الكبير النفس من البشر. هنا استدعاء، ولو من بعيد، لقول المتنبي كذلك: "وتكبر في عين الصغير صغارها / وتصغر في عين العظيم العظائم". ويختتم المقطع بعبارة تقريرية، تحمل إدانة واضحة دونها التلميح والترميز: "محنة العُرب أمةٌ لم تهادن / فاتحيها وحاكم مأجور". مثل هذا التلخيص القاسي نجده عند نزار قباني في "هوامش على دفتر النكسة" محنة العُرب، عند نزار: "خلاصة القضية / توجز في عبارة / لقد لبسنا قشرة الحضارة / والروح جاهلية".

في المقطع التاسع تعود نبرة التفجّع، هذه المرّة على الإسلام واضطهاد المسلمين على أيدي الطغاة الذين "هتكوا حرمة المساجد لا جنگيز / باراهم ولا تيمور". هذه الإحالة على أفعال طغاة سجّلها لهم التاريخ وروتها كتب المدارس تضفي صورة بالغة البشاعة على أفعال طغاة الحاضر. وتبقى الإشارة إلى هوية هؤلاء الطغاة في حدود خيال القارئ.

المقطع العاشر يكمل سابقه بحكمة هي استخلاص النتيجة من طغيان الطغاة، الذين تجاوزوا حدود ظلم البشر إلى ظلم "المصلين في حمى الله". هنا إشارات إلى أحداث بعينها لاتحتمل تقريراً صحفيا في تضاعيف القصيدة، بل تكفي القارئ إشارات إلى "الجامع

الأموي" و"الطيور" الآمنة في ساحاته وعلى قبابه ومآذنه. والحكمة في النتيجة هي أن "الذي عذّب الأُباة رأى التعذيب / حتى استجار من لا يُجير". الهامش على الصفحة ٢٠٥ لا يفسّر الكثير للقارئ غير المطّلع على الأحداث التي تشير إليها القصيدة: "الطاغية الذي اقترف الآثام انتهى به الأمر إلى أن يُحاكم ويُقتل". لا فائدة كبيرة من السؤال عن هوية هذا الطاغية، بل يكفي الاستنتاج الذي يصل إليه الشاعر في وصف نهاية الطاغية عموماً: "ويجيل العينين في إخوة الحكم / وأين الحاني وأين النصير؟" هذا الاستفهام الإنكاري يفسّره تعليق لاحق يختم المقطع:

وغداً يذبح الرفيقَ رفيقٌ منهمُ والعشيرَ فيهم عشيرُ
يأكل الذئبَ، حين يَردى، أخوه ويعضّ العقورَ كلبٌ عقور.

المقطع الحادي عشر نوع من هدوء العاصفة. نجد الشاعر ناصحاً للحكام أن يصارحوا شعوبهم "فقد تبدّلت الدنيا". وسيلة الحكام الطغاة هي "الإذاعات" التي تقلب الحقائق أمام الشعب، وهي وسيلة لم تَعُد تقنع أحداً: "والإذاعات! هل تخلّعت العاهرُ؟ / أم هل تقيّأ السكّير؟" ليس أقبح من هذا وصفاً وأحتقاراً لوسائل دعاية الطغاة. وتستمر النصائح: "كلُّ طاغ – مهما استبّد – ضعيف / كلُّ شعبٍ – مهما استكان – قديرُ" وقدرة الشعب، في رأي الشاعر، مبالغة عجيبة تصل حد التجديف: "وهب الله بعض أسمائه للشعب، فهو القدير وهو الغفور".

المقطع الثاني عشر يختتم القصيدة وتتواصل النصائح التي ساقها الشاعر في السابق. لا يستطيع الشاعر التخلّص من تعلّقه بمديح الذات في نصحه للظالم، ويـُشهد الله أن ليس في قلبه حقد، وأن جراحه رحمة، وبيانه نور، وطباعه لم ينلها "التبديل والتغيير". وكأنه يجيب من عاب عليه السكوت والمهادنة: "لم أهادن ظلماً وتدري الليالي/ في غدٍ أيّنا هو المدحور!" حتى في ختام قصيدة طويلة عاصفة تميل إلى الهدوء نسمع نغمة التحدي: "ستعلمُ إن مِتنا غداً أيّنا الصدي".

* * *

قصيدة "الدمية المحطمة" (ص٣٥٩) تقع خارج حدود السياسة والوطنية، وكأنها توكيد على طابع هذا الشاعر الرئيس: مديح الذات والإعجاب بقدراتها بنرجسية عجيبة. تجمع القصيدة أسطورتين: إغريقية وعربية. فأما الأولى فهي الأسطورة الإغريقية التي تتحدث عن (پگماليون) ملك قبرص الذي نحت تمثالا رائعاً لامرأة من العاج ثم وقع في غرامها. فلما أقبلت الإلهة (أفرودايته) حوّلت التمثال إلى امرأة باسم (گالاتيا) فما كان من الملك النحات إلا أن تزوّجها. أما الأسطورة العربية فهي تلك التي تتحدث عن الشاعر ديك الجن الحمصي، الذي وقع في غرام جارية له. وكان من شدة حبّه لتلك الجارية المليحة أن أحرقها وصنع من رمادها قدحاً ظل يشرب فيه حتى ثمل (ولا تذكر الأسطورة إن كان قد عاش بعدها). ومن براعة مختلق الأسطورة (ولا أحسبها إلاّ أسطورة) أنه نظم قصيدة جميلة، هي أجمل المنحول من الشعر العربي: قولي لطيفكِ ينثني عن مضجعي... وقت المنام...

تستدعي هذه القصيدة من أول بيت فيها الأسطورة الإغريقية. فالشاعر هو الذي أنشأ الدمية، وقد تكون امرأة من صنع خياله بالغ في وصف محاسنها، ثم عبدها حباً، كما يعبد الوثنيون أصنامهم. سكب الشاعر في هذه الدمية روحه وأهواءه وأحلامه شعراً وخيالاً. وفي البيت الثالث تستدعي العبارة أسطورة ديك الجن الذي جعل من رماد حبيبته كأساً لسلافته... والبيت الرابع يستدعي معاني قصيدة ديك الجن التي تتكرر في جميع المقاطع مع تغيير القافية: قولي لطيفكِ ينثني عن مضجعي... وقت الرقاد... وبعدها، قولي لطيفك ينثني عن مضجعي... وقت الوسَن، وهكذا تتكرر المعاني في كل مقطع ذي أربعة أبيات تتغير القافية فيه في المقطع اللاحق: المنام، الرقاد، الوسن، الهجوع....

في المقطع الثاني من القصيدة جَمعٌ بين الأسطورتين: فالشاعر / النحّات الذي هو الملك العاشق / ديك الجن القاتل يضيّعنا في دوّامة من الصور تدور جميعها حول إبداع الشاعر، والتماهي بين جمال المحبوبة وجمال الصور الشعرية. كل ذلك بتوكيد صارخ على الذات يصيح بنا: "أما والله لقد أحسَنتُ، فما بالكم لا تقولون أحسَنتْ؟!" إذا كان هذا

وارداً في تراثنا الشعري العربي فلماذا نستغرب وروده في شعر بدوي الجبل؟! "جمالُكِ من سحري وعطرك من دمي / وفِتنتُك الكبرى خيالي وأشعاري". مرة أخرى نستذكر أن كلمة "شاعر" في الإغريقية تفيد "صانع". والنحات والمثّال والشاعر جميعهم من أصحاب "الصناعة". ويشطح الخيال بشاعرنا إذ يصف ثغر الحبيبة / الدمية/ التمثال، المعطار المنمنم، فندخل في تخوم (بودلير) وأزهار الشر... والإثم، والعار، والأهواء. جمال الخدّين عند الحبيبة / التمثال يعود الفضل فيه إلى إثم الشاعر، صورة السكّير القاتل ديك الجن. ومثل ذلك جمال العينين الساحرتين بما حوى الجفنان من أسرار الشاعر.

في مقطع لاحق من بيتين يقفز الفخر بالذات لدى الشاعر، فيغضب غضبة مضرية، هتكت حجاب الشمس، أو قَطَرتْ دما. والسبب أن كرامته "خالقاً" قد ديست، فيظهر أن الحبيبة قد تنكّرت له. كيف "ينكرني حُسنٌ خلقتُ فتونَه"؟ هذا صنيع يستجلب "غضبة الدنيا" و"غضبة الباري"، لا أقلّ ولا أدنى!

وفي مقطع الختام بيتان فيهما من نرجسية التجديف... ما لا تُحمد عقباه! النحّات / الشاعر "صانع" خلق من الطين، ولكن ليس على هيئة الطير، بل على هيئة امرأة محبوبة غمرها بأجمل الأوصاف. فلما تنكّرت له فارقها وردّها للطين الذي صنعها منه، وبذلك لم يخسر الكثير، لأنه فارق الطين واستعاد عطوره وأنواره... هذه صور شعرية جميلة، يريد الشاعر أن يقول لنا إن بعض التجديف جميل. فَمَن شَاء فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاء فَلْيَكْفُرْ.

* * *

في قصيدة "أتسألين عن الخمسين" (ص٣٨٩) عودة إلى التفاخر، هذه المرة، بالشباب المتجدد الذي يتحدى الشيخوخة. ومع ذلك لا تفارق الشاعر هذه الميول نحو التجديف من خلال النرجسية. بلوغ الشاعر الخمسين من العمر لا تعني شيئاً له، لأن الشباب حتى إذا بلغ الشيخوخة بحساب السنين فإن "سجايا" الشباب لديه تبقى على

نضارتها. والسبب في ذلك؟ "في القلب كنزُ شباب لا نفادَ له". يذكّرنا هذا بجواب الشاعر أحمد الصافي النجفي وقد سُئل عن سنوات عمره:

سنّي بروحي، لا بعَدٍّ سنين فلأسخرنّ غداً من التسعين
عمري إلى السبعين يركض مسرعاً والروح ثابتة على العشرين

وكنز الشباب في قلب الشاعر "يعطي ويزداد" لأنه كلّما انطوى كنز من كنوز شبابه "تفجّر ألفٌ في حناياه". ويختلق الشاعر سؤالاً موجهاً له عن هذا القلب المتجدّد: "هل في زواياه من راح الصبا عَبَقُ؟" ويكون جوابه الحاضر: "كلّ الرحيق المندّى في زواياه". هل أكثر من هذا اعتداداً بالشباب الذي "لم يَشِبْ قلبه إن شاب فوداه"؟ كأن الشاعر هنا يردّ على المتنبي، الذي أحسبه حاضراً في ذهن بدوي الجبل، سلباً وإيجاباً، في قوله: "ولقد بكيتُ على الشباب ولمّتي / مسودّةٌ ولماء وجهي رونق". كلا الشاعرين يأنس بالفخر بالنفس: "الخيل والليل والبيداء تعرفني". لكن شاعرنا فاق جميع الحدود في فخره الذي يتميّز بهذه النرجسية العجيبة، الفَرِحةِ حيناً، الحزينة حينا. "تزيّن الورد ألواناً ليفتننا / أيحلف الورد أنّا ما فتنّاه؟!" كم خطوة يبتعد هذا الكلام عن "وما خلقنا الإنسَ والجنّ إلا ليعبدون"؟ الورد في الأيكة المطلولة يعاني العطش؛ ولكن عندما قطفناه، ارتوى بالندى! هل لدى الشاعر قدرة على إنعاش الورود العطشى؟ يسارع الشاعر لتجنّب تهمة التجديف التي تلوح في الأفق فيرفع يديه بالتسبيح: "جلّ الذي خلق الدنيا وزيّنها" ونقول: لقد سارع الآبق بالتوبة. ونكاد نكمل "وزيّنها بمصابيح". لكن الشاعر يسبقنا بالقول إن الله زين الدنيا بالشعر. وأصفى المصفى من الشعر هو من مزايا الذي خلق الدنيا! الله شاعر إذاً، واصطفانا نحن الشعراء / الأنبياء، من أحبّته، وسندير له الراح لأننا من نداماه. ربما كان الشاعر هنا يتحدث عن (زيوس) كبير آلهة الإغريق، الذي خلق الدنيا، وكانت تدار عليه الراح في عَسْجَديةٍ! هذا الخالق / الشاعر شرّف الشعر لما خلق الحبيبة ترفاً ونغمة نشوى،

ومعنى من الشعر. ليس هذا وحسب، لكنه، جلّ وعلا، راح ينشد قصيدة عصماء في صورة شفة ومقلة. ونحن الندامى أخَذَنا الجنون فصرنا نصيح: أعِد!

أيفعل الحبّ كل هذا بالإنسان / الشاعر؟ هذا الدائم الشباب، الذي يفدي روحه من أجل "وثن" تكرّر ذكره معبوداً في قصائد أخرى؟

* * *

في قصيدة "اللهب القدسي" (ص٣٩١) حديث عن الحبّ يُفَلسفُه الشاعر على هواه، في إطار من التوكيد على الذات لا يبتعد عن مزالق التجديف كثيراً، في غمرة من النرجسية الطريفة. والأسلوب في هذه القصيدة ينحو منحى تقليدياً، أحياناً، في الموقف من الحبيب، الذي يشير إليه بصيغة المذكّر. لكن الإطار العام في هذه القصيدة يدور حول الذات: "يحبّ قلبي خباياه ويعبدها / إذا تبرّأ قلب من خباياه". للشاعر من الحُسن موقف مفرط في المبالغة: "ما الحسنُ إلا لُباناتٌ منمّقة / لكن يؤلّهُهُ أنّا عشقناه". الحسن، إذاً، حاجات بسيطة، لكنها ترتفع إلى درجة الألوهة لأننا نحن الذين عشقنا الحسن! ولا تقتصر الألوهة على الحُسن، بل إن إيمان الشاعر باللهب القدسي، الذي هو الحب، يذكي الألوهة في الشاعر العاشق! أيُّ تَمَحوُرٍ على الذات هذا؟! ولأن الحب إله معبود، فإن الروح تقدّم إليه القرابين، وإذا بخل هذا المعبود بالعطايا فإن العاشق سيستجدي منه ما يتمنّاه. ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحد. فالحب / الإله بوسعه أن يقيم ضحاياه من مصارعها، لأنه يحي الموتى وهي رميم. لكن هذه الضحايا تفضل الموت في الحب... من جديد؟ بل الشمس نفسها واحدة من هدايا هذا الحب / الإله. الله نور السموات والأرض. والله محبّة، ولكن هل هذا الجمع بين الله والحب جائز... خارج المفهوم الصوفي، مثلاً؟ الفلاسفة وأصحاب العقول تائهون. لكنهم لو توجّهوا نحو الحب، ذلك اللهب القدسي، لكان لهم فيه الهداية. إلى هنا ويتوقف السريان الفلسفي، ليتحوّل إلى الأسلوب التقليدي في الغزل والنسيب، بذكر "الحبيب" بصيغة المذكّر، و"الأحبّة" بصيغة الجمع، والتحوّل إلى صيغة المتكلّم بالجمع بعد أن كانت البداية بالمفرد في بروز شديد. تسير الأبيات هنا في تطويع موضوعات الحب المستهلكة من حزن وشكوى وغدر الأحبّة والوفاء. وهذا الأسلوب قد

يستثير بعض قصائد الحب التراثية، فتكسب هذه القصيدة شيئاً من أَلَق القديم. ولكن الشاعر سرعان ما ينقلب إلى استعمال صيغة المفرد المتكلم، ليعود إلى إبراز المشاعر الذاتية التي تلحق بها آراء الشاعر في الحب. "حسب الأحبّة ذُلاً عارُ غدرهم / وحسبُنا عزّةً أنّا غفرناه". أيُّ تعالٍ وشموخ هذا الذي نقرأ؟ ونحسب أننا بلغنا الأوج هنا، لكن سرعان ما يفاجئنا تجديف من لون جديد. "جاهٌ خَلقناه من ألوان قُدرتنا / فكيف يكفُر فينا من خَلقناه"! هل الحب جاهٌ خلقه الشاعر؟ حَسِبنا أن الحب إله، كما رأينا في أبيات سابقة، لكن من الخالق ومن المخلوق هنا؟ كانت صفة الحبيب، قبل قليل، أنه "شامتٌ عند جُلاّنا" والآن انقلب المحب نفسه شامتاً متعالياً على المحبوب، مستعداً لرفض الحب: "لو رفّ حبُّك في بيداء لاهبةٍ / على الظماء رحيقاً ما وردناهُ". ما الذي جرى للحب والمحبوب والحبيب؟ أهو ما يجده بعضهم من جمال في مسرح اللامعقول، مثلاً؟

* * *

آخر قصيدة أختم بها هذا العرض لجماليات الأسلوب الشعري عند بدوي الجبل قصيدة "السراب المظلم" (ص٢٠٤). هذه قصيدة تصوّر الحب سراباً مظلماً، وهي صورة عجيبة لا علم لي بما يشابهها في أي شعر قرأته. صورة السراب رمزاً للبعد الخادع بالمطلوب من الماء هي من الرموز المألوفة. أما أن يكون هذا السراب الخادع أو الفجر الكاذب كناية عن الحب فهي براعة شعرية جديدة، حملها إلينا البدوي من جباله القصيّة. الحب الكاذب يخادع قلب الشاعر، لكنه انقاد للخديعة، وراح يطلب الماء في السراب. يرثي الشاعر لحال السراب / الحب تائهاً في رمال الصحراء. هذا السراب / الحب يطلب الماء ولا يجده. ولأن الحب سراب خادع، فإن صرعى الحب لم يدركوا أسراره، ولو أدركوا لما جزعوا مما يعانون في طلب الحب، كما يعاني السراب في طلب الماء. وهذا السراب / الحب يقضي أيامه الخادعة وحيداً في صحرائه وفيافيه. تُرى ألا يحنّ السراب للماء؛ ألا يحنّ الحب إلى من يندّيه / يؤويه؟ يتبرع الشاعر بقلبه لإيواء الحب المستوحش في وحدته الصحراوية. وندخل في الدوران حول الذات والمشاعر النرجسية من جديد. فالشاعر "يبكي لبلوى" الحب. وهذا البكاء تطهير تراجيدي يؤدي بالشاعر إلى "التحنان والمغفرة". وإذا

تطهرت روح الشاعر بالبكاء، حلّت روح الألوهة في روحه، كما تحل روح آلهة جبل (أولمپوس) في روح الشاعر الإغريقي الذي يسعى لطلب الإلهام، كما ادّعى بعضهم!

ولكن الشاعر "بشرٌ" حلّت الألوهة في روحه الطهور، ومن صفات الألوهة الغفران! فإذا خُدع شاعرنا بالحب فهو عاذر للخديعة طاوٍ للذنب. هذا سلوك لا يشبه التعالي والشموخ على الحبيب، وجدناه في قصائد أخرى. لا بأس. هذا بشرٌ، وسبحان الذي يُغيّر ولا يتغيّر! هذا حبيب مسالم، يدعو السراب / الحب إلى روحه، بعد أن ملّت الروحُ الحاجات اليومية المألوفة التي ترضيه تارة، وتغويه تارة أخرى. والسراب / الحب يحرّك إشفاق الشاعر، لأن هذا السراب / الحب أسيرٌ في يد القدر: يغيب السراب يوماً (بفعل الأحوال الجوية؟) مثلما يغيب الحب يوماً (بفعل ماذا؟). والسراب يفيض في جوانب الصحراء ولا يلبث أن يغيض "قبل رفيف الجفن". والحب كذلك، مما يستدعي "التحنان والإشفاق" من الشاعر.

والحب الآن، لا السراب، "يزوّق الحُسن ألواناً" مثل السراب الذي "يزوّق الأفق" بصورة الماء: صفاء ولا ماء، وروح ولا نقا... والسراب لم يعرف الحب، ولم تعصف بروحه سَورةٌ للحُسن. كيف يفعل ذلك وهو خداع؟ مراعي السراب "عطلٌ من بشاشتها" لأن السراب في الصحراء، وحيث لا يوجد الماء لا توجد المراعي. لكن المراعي، لو وجدت، بوجود الحب، لوجدتَ الشبّابة في يد الراعي غناء طال غيابه. هذه رَعَوية تكاد تكون إغريقية. الإله الإغريقي (پان) طارد فتاة حسناء إلى شواطئ المياه، فأشفقت عليها آلهة رحيمة أخرى وحوّلتها إلى شجرة قصب ينمو على الشاطئ. فما كان من (پان) إله الرعاة حتى أخذ قصبة وصنع منها شبّابة، ظل يرسل ألحان حبّه عليها... إلى يوم يُبعثون! شبّابة الراعي في القصيدة هي هذا "القصب الولهان"، الذي "لو صعّد زفرته" لاخضرَّت السهول والجبال والقمر... ومعذرة من روح السيّاب!

لكن هذا السراب / الحب دَنا حتى لمح الشاعر طرفاً منه، ثم غاب، وشطّ المزار. الحب سراب، وكان الله في عون العاشقين

* * *

في هذه المختارات من قصائد بدوي الجبل صور شعرية فيها جمال من غير المألوف في الشعر العربي في عصره. بعض هذه الصور تقوم على مجازات واستعارات تفاجئ قارئ الشعر لغرابتها أحياناً، ولجرأتها في أحيان كثيرة. يمكن القول بكثير من الثقة، حكماً على النصوص، أن شاعرنا من سلالة القائل: "ودَعْ كل صوت غير صوتي فإنني / أنا الطائر المحكيّ والآخر الصدى". يتفاقم هذا الشعور بتميز الذات فيتاخم حدود النرجسية، التي ليس من الضرورة أن تُصنّف بين الأمراض أو العلل التي تصيب الشخصية، ولكنها سمة تستدعي التأمل. في قصائد الديوان جميعاً روح عربية إسلامية، تستلهم التراث الشعري العربي، لذا فإن موضوع الحب لديه "جاهلي مثقّف" بعبارة أحمد الصافي النجفي. لكن عناصر الغزل في شعر هذا البدوي الجبلي ليست تكراراً ولا تقليداً، إنما هي صور جمالية جريئة في غرابتها حدّ التجديف أحياناً، ولكن ليس من الانصاف أن نحشره بين الشعراء الذين يتبعهم الغاوون.

الترجمة ومجتمع المعرفة

المترجم ومشكلات الثقافة

لا أحسب أن أحداً من المعنيين بالمعرفة والثقافة عموماً يمكن أن يتساءل عن أهمية نقل المعارف والعلوم من لغات أجنبية إلى اللغة الوطنية. وسبيل النقل هو بالطبع، المعرفة باللغات. ولاشك أن هذا الأمر كان في ذهن الذين أنشأوا "دار الألسن " أيام رفاعة الطهطاوي.ولا ننسى أن نابليون اصطحب في حملته على مصر عدداً من" أصحاب اللغات "الذين توصلوا إلى قراءة "حجر رشيد " وفك رموز الكتابة الهيروغليفية. إن معرفة الغرب بحضارة الشرق وآدابه تستند إلى معرفة علماء الغرب الأوربي بلغات وادي النيل ووادي الرافدين والساحل السوري. وعن طريق المعرفة بهذه اللغات نقلت **ملحمة گلگامش** إلى الإنگليزية ولغات أوربية أخرى، كما نقلت المدونات الفرعونية ومحتوى النقوش، مما كشف الكثير عن تاريخ تلك البلاد وحضاراتها.

وفي المشرق العربي تبرز أمام المعنيين أنشطة النقل من اللغات الأجنبية في عصر الخليفة المأمون العباسي، عن الإغريقية والفارسية والهندية، بشكل مباشر أو بوساطة لغة غير لغة النص. ولا يخفى علينا ما أحدثته تلك النقول من خلق مجتمع معرفة لم يكن للمجتمع العربي به من عهد حتى ذلك الحين.

وفي الأندلس نجد الملك القشتالى (ألفونسو العاشر) ولقبه العالم، el sabio أو العارف، يؤسس معهداً للترجمة ليضاهي به "دار الحكمة " العباسية. لقد جمع هذا الملك خلال فترة حكمه (١٢٥٢-١٢٨٤) عدداً من العارفين بلغات "أجنبية " لا يعرفها أصحاب اللغة القشتالية، وهي فصيحة الأسپانية في عصره، وأول تلك اللغات هي العربية. لقد نقل هذا الملك من خلال رعايته أصحاب اللغات عدداً كبيراً من الكتب إلى اللغة القشتالية، إلى جانب اللاتينية، لغة المعرفة في أوربا العصر الوسيط. لم يكن ذلك الملك العالم يتحَرّج من نقل كتب المسلمين، كما تحرّج علماء "دار الحكمة " في نقل **كتاب الشعر** كاملاً، لأن الكتاب يتحدث عن "آلهة وثنية " لا يقبلها مجتمع التوحيد المسلم. فخسرنا بذلك، لقرون طويلة، معرفة بالفن المسرحي ما كان أحوجنا إليه، ليقف إلى جوار الشعر، ديوان العرب. ولقد امتد هذا الحرج إلى نقل أرسطو كاملا، أو نقل غيره من أعلام فلاسفة الإغريق. لكن (ألفونسو العالم) أمر بنقل **الفتوحات المكية** لابن عربي، كما نقل كتاب **المعراج** على الرغم من أن محتوى الكتابين وأمثالهما لا تقبله الثقافة المسيحية ولا الكنيسة القروسطية. وقد ثبت نقل قصة المعراج باكتشاف مخطوطات بالقشتالية والفرنسية واللاتينية في مكتبة (بودليان) بجامعة أكسفورد، كما اكتشفت مخطوطة في المكتبة الرسولية في حاضرة الڤاتيكان.

نشرت هذه المعلومات عام ١٩٤٩على يد باحثين لم يعرف أحدهما الآخر هما (إنريكو چيرولّي) الإيطالي و(منويث سندينو) الإسباني.

ومن الضروري أن تتوفر للمترجم أو الناقل ثلاثة شروط ليكون ما ينقله من لغات أجنبية إلى لغته الوطنية، وهي العربية في هذا السياق، عملاً ناجحاً مفيداً يخدم مجتمع المعرفة الذي نريد. أول هذه الشروط معرفة دقيقة باللغة الأجنبية التي ينقل عنها، إلى جانب معرفة دقيقة باللغة العربية التي ينقل إليها. ويكون الرجوع إلى المعجم في اللغتين أمراً ضرورياَ للتحقق من معنى المفردات أو العبارات في حالة وجود الشك، مهما تكن درجة ذلك الشك. والشرط الثاني أن يكون لدى الناقل معرفة جيدة بتاريخ وثقافة اللغتين وأصحابهما، مع الانتباه إلى الفروق في استعمال إحدى اللغتين أو كلتيهما في بلاد أخرى مختلفة تستخدم هذه اللغة أو تلك. مثال ذلك الفروق مهما تكن طفيفة، في استخدام اللغة الإنكليزية في بريطانيا وأمريكا وكندا وجنوب أفريقيا وأستراليا، وغيرها.

وينطبق ذلك على استخدام اللغة الفرنسية في فرنسا وبعض الأقطار الأفريقية، أو استخدام اللغة الألمانية في ألمانيا والنمسا وبعض أنحاء سويسرا. والشرط الثالث وهو في نظري ذو أهمية خاصة، هو أن يتوفر لدى الناقل معرفة طيبة ببعض اللغات التي تتصل باللغتين. مثال ذلك أن يكون لدى الناقل إلى العربية معرفة بالفارسية أو بعض اللغات الشرقية مثل السريانية وسواها.

وبالنسبة للنقل من لغة أوربية، كالإنكليزية مثلاً، على الناقل أن تكون لديه معرفة ببعض اللغات الأوربية التي تحدّرت منها اللغة الإنكليزية أو تأثرت بها، مثل الإغريقية واللاتينية والفرنسية والإيطالية. والسبب في ذلك أن اللغة الإنكليزية، على مر العصور كانت تتزين بعبارات أو مصطلحات من اللاتينية أو الفرنسية أو الألمانية أو حتى الهندية. وما ذلك إلا لأن هذه المفردات أو المصطلحات تتصل اتصالا وثيقاً بتاريخ تلك اللغات الأجنبية أو ثقافاتها، مما لا مثيل له في اللغة الإنكليزية، ولا تفيد معه كثيراَ عبارة مشابهه أو كلمة بديلة. لننظر في بعض الأمثلة مما دخل إلى اللغة الإنكليزية من اللغات الأخرى

deo volente اللاتينية بمعنى إن شاء الله؛ zeitgeist الألمانية بمعنى: روح الزمن؛

savoir faire الفرنسية بمعنى: حسن التصرف في المواقف، أو ما يقرب من ذلك؛ esprit de corps الفرنسية بمعنى " روح القطيع " أو السير مع الآخرين؛ rendez-vous الفرنسية بمعنى موعد غرامي أو غير ذلك، ومن هذه الأمثلة كثير.

إن هذه الأمور الثلاثة هي التي تجعل النص المنقول إلى العربية مفهوماً ومستساغا، وبخاصة في مواد الآداب والعلوم الإنسانية. وفي نقل مواد العلوم الصرفة، وتعليمات استعمال الأجهزة الكهربائية مثلاً، أو النشرات التي تصاحب الأدوية والأجهزة الصحية، تكون معرفة الناقل باللغتين أساسيّة جداً لجعل المادة المنقولة مفهومة؛ ويكون غياب الفهم أو ضعفه، مما قد يؤدي إلى مخاطر جسيمة.

إن معرفة الناقل الدقيقة باللغة العربية لا تعني التقَعر والتمَحّل واصطياد حوشي اللفظ أو غريبه، مما يقع في باب استعراض العضلات اللغوية. ولكنها تعني اتباع الصحيح

المأنوس في العبارة، التي تقوم على سلامة النحو والاشتقاق. وهي تعني كذلك تجنّب اللفظ العامي، أو اللغة المحكية في بلد عربي قد لا تكون مفهومة أو مستساغة في بلد عربي آخر. ويقع في هذا الباب رسم الأعلام الأجنبية عند نقلها إلى العربية. ثمة أربعة حروف صوامت في اللغات الأجنبية وقد يزيد عددها في بعض تلك اللغات، ليس لها ما يقابلها في الحروف العربية في اللغة الفصيحة، لكنها ترد في بعض اللهجات والعاميات العربية. هذه الصوامت الأربعة هي: g,v, p, ch وقد نزيد عليها الجيم المخففة التي تقترب من الزاي كما في jeun الفرنسية بمعنى شاب أو حَدث.

إن رسم هذه الأعلام في بعض البلاد العربية قد يوحي بلفظ مختلف في بلد عربي آخر، يتبع نظاماً مختلفاً في رسم الأعلام. وقد بدأت هذه المشكلة عندما دخل الأعاجم من فرس وهنود وأتراك إلى حياض الإسلام وتعلموا اللغة العربية لكي يقرأوا القرآن الكريم ويدرسوا أصول الدين الجديد. وهنا اضطر هؤلاء الأعاجم إلى اتخاذ الحروف العربية ليكتبوا بها في لغاتهم، وكان الدافع دينياً أول الأمر ثم صارت تلك الحروف العربية هي الأساس في كتاباتهم، وهو ما نجده إلى اليوم في بلاد فارس، وأفغانستان وپاكستان. وفي بعض بلاد الشرق الأقصى وجنوب شرق آسيا المسلمة ما تزال الحروف العربية مستعملة في الشؤون الدينية، إلى جانب الألفباء المحلية، أو الحروف اللاتينية التي تكتب بها لغاتهم المحلية، كما هو الحال في ماليزيا وإندونيسيا. وبزوال السلطنة العثمانية لم تعد الحروف العربية مستعملة في كتابة اللغة التركية، بعدما كانت هي الحروف المستعملة لأكثر من عشرة قرون. لكن اللغات التركية والفارسية والأوردو والمالوية ما تزال تحتفظ بالكثير من الكلمات العربية، ولو انها تحَرفت في النطق قليلاً أو كثيراً. ومن الأمثلة الطريفة اختلاط العربية بالإيطالية في لغة مالطة. فإذا دقق السامع في حديث أحد أبناء مالطه سيدهش لهذا القدر من الكلمات العربية التي تقولبت بالقالب الإيطالي، مع أن الحروف المستعملة في الكتابة هي الحروف اللاتينية.

لقد أدخل الأعاجم تغييرات بسيطة على الحروف العربية لتناسب الكتابة بلغاتهم، التي تحوي من الألفاظ مالا وجود له في العربية. فهم قد وضعوا ثلاث نقاط تحت حرف الباء لكي يلفظوا كلمة "پايه "مثلاً التي تفيد "قدم أو "درجة"؛ أو"پردة " التي تفيد "ستارة" فأصبح حرف الباء ينطقp. لذا أرى من الضروري رسم اسم العلم Paul ومشتقاته بالباء المعجمة ذات النقاط الثلاث، دفعاً للالتباس إذا ما رسم الاسم ونطق بالباء العربية! كذلك وضع الأعاجم ثلاث نقاط تحت حرف الجيم لكي يلفظوا كلمة "چادر " التي تفيد "خيمة" أو غطاء؛ أو "چرچف" التي تفيد غطاء الفراش أو الخوان أو أي منضدة، فأصبح حرف الجيم ينطق ch. ثم وضعوا خطاً على امتداد ذراع حرف الكاف العربية لكي يلفظوا كلمة "گاري " التي تفيد "عربة " أو "گوشت" التي تفيد "اللحم" فأصبح حرف الكاف ينطق g. وبعد ذلك وضعوا ثلاث نقاط فوق حرف الفاء لكي يلفظوا كلمة "هاڤـا" بالتركية وهي تحريف من كلمة " هواء" العربية أو "يوڤـا" أي "عش " أو "إيڤ" بمعنى "دار" وهكذا.

إن معرفة الناقل بثقافة البلد الذي ينقل عن لغته مسألة في غاية الأهمية. ويقع في هذا الباب معرفة بتاريخ البلد وأحوال المجتمع. وليس من الضروري أن يكون الناقل قد عاش في البلد الأجنبي، لأن كتب التاريخ والمجلات المتخصصة وأفلام السينما وحتى منشورات السياحة يمكن أن تعطي الناقل معلومات عن البلد الأجنبي قد تسَهل مهمة النقل وتزيدها وضوحاً. أما إذا كان الناقل قد عاش فعلاً في بلد أجنبي أو درس في إحدى جامعاته وخالط أفراد مجتمعه، فإن أسلوبه في النقل يكتسب كثيراً من الوضوح والتأثير بسبب تلك المعرفة. وخلاف ذلك، يكون الجهل مثلاً بجانب من" ثقافة" المجتمع الأمريكي الذي يتحدث بما يشبه الهَوَس عن "كرة القدم " التي لا تشبه "الكرة" بشكلها الهندسي المعروف ولا تركل بالقدم "المعروفة "، سبباً في غموض عبارات في الخطاب السياسي الأمريكي يجعل نقله إلى لغة عربية مفهومة مسألة صعبة، ولكن يمكن الالتفاف حولها بنحت مصطلحات في العربية تقابل المصطلح "الفَني" في تلك "اللعبة" الخطرة. ولكن هذا الالتفاف وهذا النحت لا يتم إلا بمعرفة بذلك الجانب من" ثقافة " المجتمع الأمريكي. وثمة أغنية أطفال في الإنكليزية تقول " جسر لندن يتهاوى، يتهاوى، يتهاوى" أدخلها الشاعر (ت. س. إليوت) في قصيدته الكبرى **الأرض اليباب** في سياق بعينه، عند نهاية القصيدة. لكن أحد أساتذة الأدب الإنكليزي الذي درس في جامعة بريطانية و"عرف إليوت شخصياً"! في مقابلة دامت "أكثر من نصف ساعة" يترجم هذه الأغنية إلى "لقد تداعت قنطرة لندن ثم هوت وسقطت" مما يقتل المعنى قتلاً! ثـــم، كيف صار الجسر قنطرة؟ هذا ميل إلى الإقليمية والعامية التي يجب أن يتخلص الناقل منـــها، وهي من عيوب النقل الكبرى.

ولا يقل عن هذه خطورة " عقدة الخواجا " التي أمسكت بخناق بعض النَقَلة المحسوبين على العربية. لماذا مثلاً نعرّب الكلمات الأجنبية ولا نجد ما يقابلها في العربية عند النقل؟ زهرة "الياسنت " تحريف لاسم الزهرة التي يمكن أن تترجم إلى "زنبق" أو "خزامى" فتكسب العبارة شعرية تألفها الأذن العربية." كوتشينة" كلمة غير معروفة في الكثير من البلاد العربية، فلماذا لا تترجم إلى" شدّة ورق لعب"؟ "كارت" فرنسية والنقل عن نص بالإنكليزية، فلماذا لا نقول "بطاقة " أو "هذه ورقتك " كما في حديث "البصّارة"؟ وما هذه "الديموطيقية" الثقيلة الظل، والمقصود لغة فرنسية "مبتذلة" في نص قصيدة "الأرض اليباب " ؟ مثل ذلك: الكومبينيزون، الكاميزول، السوتيان.... وغيرها من الملابس النسائية التي لا تعدم العربية أن تجد لها مقابلاً يسوغه السمع! كلمة "شبشب" عامية محلية، فلماذا لانستعمل "خُف " و"أخفاف "؟ أسعفني القاموس العربي بكلمة "جوب" و"أجواب" بما يفيد " تنّوره"، وربما كانت "جوب" الفرنسية تحويراً عن الكلمة العربية، فلماذا التفرنس وقلب "كوريولانس" الاسم اللاتيني لبطل مسرحية شكسبير ليقرأ "كوريولان"؟

ومما يعيب "ثقافة" الناقل اللغوية هذا التمسك بحرفية العبارة أو بالمقابل المعجمي للمفردة، دون النظر إلى موقعها في السياق. لا يجوز أن نترجم اسم شارع في لندن ترجمة حرفية،فيغدو "كانن ستريت " شارع المدافع" (وهو مدفع لا مدافع).وكما لا يجوز ترجمة اسم نهر التيمز إلى " التايمز " وهو اسم الجريدة المعروفة. ويجب أن يعلم كل من درس الأدب الإنكليزي، فضلاً عمن عاش أو درس في بريطانيا أن كلمة "City " عندما يرسم أولها بالحرف الكبير تشير إلى مركز "مدينة" لندن المالي والتجاري، وليس إلى "مدينة" من المدن، عندما ترسم الكلمة جميعها بالحرف الصغير. ويجر ذلك إلى ترجمة مغلوطة بصورة "مرشدي المدينة " وصحيحها "أرباب المال " أو "مديرو الشركات التجارية " والفرق بين هؤلاء و"مرشدي المدينة " السياحية يقلب المعنى تماماً ويُفقد الصورة مغزاها. وسبب ذلك أن الناقل تمَسك بالمقابل المعجمي تمسُكاً غير حميد. مثل ذلك ترجمة كلمة "swallow " وهو طائر السنونو إلى فعل الأمر "إبلع "! وترجمة الاسم العلم الأجنبي إلى العربية لا داعي له على الإطلاق. Bella Donna بالإيطالية تفيد "السيدة الجميلة" ولكن يجب الإبقاء على صورة الاسم بلغته. أما كنيسة "ماگنوس مارتر " فلماذا نترجمها " الشهيد العظيم "؟ إذا كان الدافع هو توكيد مسيحية الناقل، وهو ما لا داعي له، فكيف صار يوم "أربعاء الرماد " في التقويم المسيحي "رماد الأربعاء" وأين ذهب مغزى الصورة بهذا القلب غير المبرر؟.

هذه أمثله تجمع بين عيبين في ثقافة الناقل هما ترجمة الأعلام حرفياً والتمسك الحرفي بالمقابل المعجمي للكلمة. وقد يقود هذا إلى نتائج مضحكة، لا أدري كيف غابت عن ملاحظة الناقل، وبخاصة ممن توافر على دراسة أدب اللغة التي ينقل عنها. ثمة شاعر معروف من المحدثين، درس الأدب الإنكليزي، وجدت له ترجمة مضحكة في حرفيتها. ورد ذلك في ترجمة قصيدة يقول الكاتب فيها عن طفل ما معناه " لو كان هذا الطفل في مكان أمه.... لفعل كذا " وكان أصل العبارة " if he were in his mother's shoes " فجاءت ترجمتها " لو كان في حذاء أمه!" لأن كلمة " shoes" في القاموس تفيد حذاء، ومن يستطيع أن يكذب القاموس! ولا يقل عن ذلك طرافة ترجمة قصيدة لشاعر أمريكي عنوانها The Cotter's Saturday Night جاءت بشكل "ليلة سبت خابور التوصيل ". أدهشني هذا الخابور ونشاطه في التوصيل وفي ذهني أن Cotter تفيد " ساكن الكوخ " cot. ولكن من أين جاء الخابور وهو نهر في سوريا ذكره شاعر "عباسي" منافق يرثي "ابن طريف "وهو رجل لم يسمع به أحد قبل أن يرثيه ذلك المفوّه: أيا شجر الخابور مالكَ مورقاً / كأنك لم تحزن على ابن طريف؟! هرعت إلى القاموس فوجدتُ أن كلمة cotter كما ظننت تفيد ساكن الكوخ cottage أو الفلاح، وفي السطر اللاحق معنى آخر يفيد "وتد، خابور ". كيف اختار الناقل المعنى الثاني دون الأول، وهو ما يفسره السياق؟ "ليلة السبت " ببساطة تفيد "عطلة نهاية الأسبوع " وبتصرف بسيط غير مخل بالمعنى كان يمكن ترجمة عنوان القصيدة بعبارة " عطلة الفلاح " ويقوم السياق بتفسير موقع العطلة من

الأسبوع أما " ليلة سبت خابور التوصيل " فهي مضللة، إذا كانت تعني شيئاً على الإطلاق. ومن مزالق الترجمة الحرفية ما نجده في ترجمة الأفلام الأجنبية، حيث تغيب ثقافة الناقد أو تكاد. ثمة مشهد في فلم يعرض طفلين يلعبان الكرة في باحة حديقة أمام دارٍ بابها مفتوح. انقذفت الكرة إلى داخل الدار فتبعها أحد الولدين ليجد والده بصحبة زائر. اعتذر الطفل وهو يلتقط الكرة قائلاً Sorry Dad, I did not know you have company فجاءت الترجمة على شكل " آسف يا أبي ما كنت أعرف أن عندك شركة "! ومما يتصل بعيب الحرفية والمعجمية ما نجده في ترجمة المطويات المرفقة مع بعض الأجهزة الكهربائية والألكترونية،وأغلبها من صناعة اليابان أو الصين. لا أعتقد أنني استطعت يوماً أن أفهم الشروح بالعربية المرفقة مع جهاز تليڤزيون أو فرن كهربائي أو جهاز ڤيديو أو هاتف. لذلك كنت دائماً أفقد الأمل بعد محاولات لفهم الشروح بالعربية فأهرع إلى الشروح الإنگليزية أو الفرنسية لأجد الفارق الكبير. وربما كانت هذه المسألة أشد خطورة في التعليمات المرفقة مع الأدوية واللوازم العلاجية.

ومن طرائف الترجمة الحرفية ما وجدته في مطويّة مرفقة بماكنة غسيل ملابس ألمانية الصنع. تتحدث التعليمات عن درجة حرارة المياه عند " الطبخة" الأولى للملابس البيضاء، وعن" طبخة" ثانية للملابس الملونة أو الصوفية. ولم أستطع فهم العلاقة بين " الطبخ " و"غسيل " الملابس حتى قرأت التعليمات الألمانية التي تتحدث عن kochen وهو الفعل الذي يفيد "الطبخ " كما يفيد "غليان " الماء ونحوه. ولا أستطيع أن أتصور إلى اليوم كيف غاب عن مترجم المطويّة الألمانية الفرق بين "طبخ " الملابس و"غليان " الماء!

ومن ضرورات ثقافة الناقل أن يكون على اطلاع على الأمثال السائرة في اللغة التي ينقل عنها. فمثلاً: في ثقافتنا العربية لا يتمتع الكلب بالاحترام الذي يتمتع به في لغات أخرى مثل الفرنسية والألمانية، فضلاً عن الإنگليزية. ومعروف أن الكلب في العربية أداة شتيمة وإهانة، ولو أن الشاعر علي بن الجهم كان يصدر عن ثقافته الصحراوية التي تصف الكلب بالوفاء والمودّة؛ لكن ذلك لم يرق للخليفة العباسي حين مدحه عليّ بن الجهم بقوله: أنت كالكلب في حفاظك للود / وكالتيس في قراع الخطوب.

أذكر مّرة أنني التقيت أستاذة كبيرة في جامعة كمبردج ذات صباح فسألتها بعد التحية سؤالاً يتكرر دون معنى ولا قصد: كيف حالك سيدتي هذا الصباح؟ فأجابت I feel like a wet dog. انعقد لساني بالذهول، ولم أعرف كيف أعلّق. لو كان جوابها كما نفعل بالعربية مثلا: الحمد لله بخير، لقلت الله يجعلك بخير دائماً. ولكن ما هو التعليق المناسب على كلام سيدة كبيرة تشعر أنها كالكلب المبلول؟ هنا تقَصّر ثقافتي ولا تنقذني دراسة الأدب الإنگليزي والتخصص باللغة، بل على توسيع اطلاعي على أساليب القول عند أصحاب اللغة نفسها. لو وردت هذه العبارة في نص أنقله إلى العربية لقلت مثلاً: أشعر بتعب شديد أو: أحس بالإحباط، أو بخَوَر في العزيمة...وإن أنس لا أنسى أول يوم وصلتُ

فيه إلى جامعة هارڤرد، وذهبت لمقابلة أستاذي (آي.أي. ريچاردز). كنت مثل شباب العرب تلك الأيام، أرتدي بذلة أنيقة، "لأنني ذاهب إلى أمريكا ". وجدت باب غرفة واسعة مفتوحاً، وفي الداخل ثلاث سكرتيرات. نقرت على الباب المفتوح بأدب، وقلت إنني قد وصلتُ للتو، والأستاذ في انتظاري. أشارت إحدى السكرتيرات إلى باب داخلي، قائلة ما معناه تفضّل بالدخول. وعند الباب الداخلي سمعت إحداهن تسأل الأخرى Who is that Oxford cat? وإلى اليوم مازلت لا أفهم المقصود من هذا الوصف: أهي لهجتي البريطانية المغرقة؟ أهي قيافتي غير المنتظرة، قياساً على غيري من الطلبة في تلك الأيام؟ أهي سخرية أم إعجاب؟ مازلت لا أدري.

ومرّةً في أكسفورد رغبتُ في تغيير المطعم الهندي الذي كنت أتناول غدائي فيه فوجدت مطعماً صغيراً باسم إيطالي. قرأتُ قائمة الطعام واخترتُ شيئاً، وقلت لأبدأ بصحن "شوربة " فقلت للمضيفة: لنبدأ بهذه Zuppa inglese لنرى ما هذه الشوربة الإنگليزية. نظرت إلي المضيفة باستغراب وقالت " قبل الوجبة الرئيسية "؟ فأجبتها باستغراب مماثل "ولمَ لا"؟! فوّضت تلك الإنسانة الطيبة أمرها إلى الله، وربما قالت في سرّها" طلاب أكسفورد مضطربون عقلياً ". ثم جاءتني بصحن فيه قطعة حلوى فضحكنا معاً، ووضعتُ الحلوى جانباً، ليأتي دورها بعد الوجبة الإيطالية. مثل ذلك حدث لي في أكسفورد أيضا، بعد سنوات، وكنت مع زوجتي في ضيافة رئيس إحدى الكليات الذي أخذنا إلى الغداء في مطعم فندق فاخر، ربما ما يزال الوحيد في أكسفورد. كان على المنضدة المجاورة عجوزان من بقايا الإمپراطورية، لاحظت أنهما تتلصّصان على حديثنا، وقُدِّمت لنا زجاجة شراب كحولي لا أدري ما اسمه، فاعتذرنا أنا وزوجتي أننا لا نشرب، فانبرت إحدى العجوزين من جوارنا مؤنبة: لماذا لا تشرب؟ عندما كنا في سنغافورة أنا وزوجي الكابتن عام ١٩٢١ كان جميع أصحابنا المسلمين يشربون"مثل السمك ". لا أدري كيف تخلصتُ من الإجابة. وبعد قليل جاءتنا المضيفة بعربة عليها أصناف من الحلوى فسألتُ الشابة المضيفة عن إحدى تلك الأنواع Is this Yorkshire pudding? فصاحت بي العجوز الأخرى Shame on you! Yorkshire pudding is made with minced meat..not sweets.

درسنا في الكتب والمعاجم أن pudding نوع من الألبان والحلوى يقدم بعد الوجبة الرئيسية، فكيف صار ما يصنع في Yorkshire شيئاً مختلفاً عما تقول المعاجم والكتب!

هذه بعض الأمثلة من الأخطاء التي وقعتُ فيها أنا شخصياً، أرويها إلى جانب ملاحظات مشابهة وقع فيها غيري بسبب الجهل بثقافة البلد على المستوى الاجتماعي واللغة السائرة، وهذا مما يسيء إلى النص المنقول.

وعلى مستوى أكثر خطورة، يكون الجهل بثقافة وتاريخ اللغة المنقول منها، وبثقافة وتاريخ اللغة المنقول إليها، ما نجده في ترجمة النصوص المقدسة، مثل "ترجمة معاني

القرآن الكريم " إلى لغة أورپية أو أي لغة أخرى.لقد سبق لي في مناسبة مماثلة متابعة أخطاء كبيرة وقع فيها صاحب " ترجمة معاني القرآن الكريم " إلى الإنكليزية، في احدث طبعة صنعها ناقل غير عربي، يتقن اللغتين العربية والإنكليزية، هي ترجمة العالم الهندي المسلم عبد الله يوسف علـــي(١٨٧٢-١٩٤٨)، الصادرة عام ١٩٩١، وهي النسخة المعتمدة في جنوب شرق آسيا المسلمة وبخاصة في ماليزيا، وفي الجامعة الإسلامية العالمية هناك، على وجه التحديد.

قد لا يكون من غير المناسب تكرار ما قلته في مناسبات عديدة سابقة، بأن لا ضير أن يعرض الناقل ما نقله من لغة أجنبية إلى لغته الوطنية على قارئ مدقق خبير باللغتين، وذلك لمصلحة النص المنقول. وتشتد الحاجة إلى ذلك في نقل معاني القرآن الكريم من العربية إلى الإنكليزية، كما فعل عبد الله يوسف علي. إن ما قام به هذا الرجل عمل جليل القدر، نبيل المقصد، ولكن ثمة هنات ما كان لها أن تحدث، لو أن الناقل عرض ما نقله على عربي مسلم ضليع في اللغة العربية، لأن لغة القرآن الكريم قمة في بلاغة القول. ثمة مفردات عربية ذات طابع إسلامي خاص، لا يمكن نقلها إلى ما يقابله في أية لغة أخرى لما يحيط بتلك المفردات من ظلال المعاني. كلمة عابد لا تقابلها servant في اللغة الإنكليزية، ولا كلمة عبد بمعناها القرآني تفيد slave أو servant في الإنكليزية. الصدقات لا تقابلها alms تماماً، ولا الزكاة كذلك. كلمة صلاة لا تعني prayer تماماً، بل إن لها معناها الإسلامي الخاص، الذي لا تؤديه المفردة الإنكليزية. من أجل ذلك أرى من الأدق نقل هذه المفردات حرفياً إلى اللغات الأخرى فتكون salat, hajj, ibada, sadaqat, zakat, وهكذا. وفي هذا المجال أسوق أمثلة قليلة لكنها ذات مغزى كبير في تبيان الفرق بين المفردة القرآنية وبين ما وضعها الناقل فيه باللغة الإنكليزية. ففي سورة البقرة ٢٣ نقرأ " وإن كنتم في ريبٍ مما نزّلنا على عبدنا...." نجد الصيغة الإنكليزية تتصرف بالفعل "نزّلنا" فتجعله "من وقت لآخر " وهو مالا وجود له في النص ولا داعي لتفسيره: And (if you are in doubt as to what We have revealed (from time to time to our servant كلمة servant لا تفيد "عبدنا " التي تفيد معنى العبادة، لا الخدمة، ولو أن كلمة " الخدمة" service تفيد "العبادة" بالمعنى المسيحي الكنسي. كلمة " عبد" مفرد تجمع على "عباد" و"عبيد". وهي بصيغة المفرد وصيغتي الجمع في النص القرآني تفيد العبادة وليس العبودية أو الخدمة، كما يوردها الناقل في صيغته. ترد كلمة "عبد" بمعنى العبودية أو الرق في النص القرآني مرتين لم أجد لهما ثالثة " الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ ..... " (البقرة ١٧٨)، ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً عَبْداً مَّمْلُوكاً لاَّ يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ...." (النمل ٧٥). وفي صيغة الجمع "عبيد " ترد الكلمة خمس مرات، وجميعها بمعنى العبادة، ثلاث مرات بصيغة " وَأَنَّ اللّهَ لَيْسَ بِظَلاَّمٍ لِّلْعَبِيدِ " (آل عمران١٨٢، الأنفال٥١، الحج ١٠٦) ومرتين " وَمَا رَبُّكَ بِظَلاَّمٍ لِّلْعَبِيدِ " (فصلت ٤٦)؛ " وَمَا أَنَا بِظَلاَّمٍ لِّلْعَبِيدِ " (ق ٢٩).

أما صيغة الجمع "عباد " بمعنى العبادة فإنها ترد ٢٦٤ مرة أو أكثر." وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ " (البقرة ١٨٦) والسياق وحده هو الذي يقرر معنى الكلمة بصيغة المفرد أو صيغتي الجمع، لكن الناقل لم يتنبه لهذا، مما أساء إلى المعنى وجنح به إلى غموض يدعو للتساؤل.

ومن أمثلة غموض العبــارة القرآنية على غير العربي، بل على العربي غير الضليع باللغة وبلاغتها، مما استدعى الكثير من التفاسير، التي لا أحسب أن أوائل المسلمين من العرب كانت بهم حاجة إليها، ترجمة معنى الآية ٣٧ في سورة البقرة " فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ". جاءت الترجمة بالشكل الآتي:

Then learnt Adam from his Lord words of inspiration, and his Lord turned towards him: for He is Oft-Returning, Most Merciful

كلمة "تلقّى " لا تعني learntبل received، والفرق كبير. وترجمة "فتاب عليه " أوقعت الناقل في خطأ قاتل، لأنه جعل الرب هو الذي "يلتفت" إلى آدم أو "يعود إليه". والذي دفع إلى هذا الخطأ المعنى الدقيق المعجمي للفعل "تاب" أي عاد إلى الله يطلب الغفران، أو "آب " إليه، لأن آدم أخطأ في عصيان أمر الله "ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فأزلّهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه...." ولما تلقّى آدم من ربه كلمات بيّنت له خطيئته، تاب إلى الله. لكن الترجمة جعلت الله هو "التائب" وتصف الله بأنه "التّواب" وهي صيغة مبالغة من التائب فوصفت الربّ التوّاب بصفة Oft- Returning أي كثير الأوبة والعودة في طلب الغفران! كيف يجوز مثل هذا القول؟

وفي سورة النساء،٩٥، نقرأ "لا يستوي القاعدون من المؤمنين غير أولي الضرر والمجاهدون في سبيل الله...." جاءت الترجمة هكذا:

Not equal are those believers who sit (at home) and receive no hurt, and those who strive and fight in the cause of Allah ….."

المقصود بصفة "غير أولي الضرر" أي المؤمنون الذين أصابهم ضرر أو إعاقة جسدية منعتهم من الجهاد في سبيل الله ولكنها لا تعني " الذين يجلسون في دورهم ولا يصيبهم ضرر" كما جاء في الترجمة.

كلمة "الأمر " تشكل مشكلة خاصة في هذه الترجمة. ففي مواضع كثيرة يترجمها الناقل بمعناها الحرفي: الأمر الذي يصدر من رئيس إلى مرؤوسه. ففي سورة الإسراء،٨٥، نقرأ " ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي " جاءت ترجمتها هكذا:

Say: the spirit (cometh) by command of my Lord

الروح هنا يجب أن تقابلها كلمة "soul " وليس "spirit"، والروح "لا تأتي" بأمر صادر من الله يأمرها أن تأتي – ولكن إلى أين؟ معنى "أمر " هنا هو " الشأن " الذي يخص ربي وحده ونحن ما أوتينا من العلم إلا قليلا، فإذا سئلنا فيجب أن نقول هذا من علم

ربي ومن شؤونه. مثال آخر من أمثلة كثيرة على الخطأ في ترجمة كلمة "أمر" نجده في سورة هود،٤٣،:{قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ} جاءت الترجمة هكذا:

This day nothing can save from the command of Allah …….

السياق واضح من أن "الأمر " جاء من نوح إلى ابنه " يا بُنيّ اركب معنا " و"أمر الله " هنا هو قدره في إرسال الطوفان الذي لا عاصم منه في جبل أو غيره، كما ظن ابن نوح، الذي خالف أمر أبيه وليس أمر الله. ومثل ذلك نجده في سورة الانفطار،١٩ "يوم لا تملك نفس لنفس شيئاً والأمر يومئذ لله " تأتي الترجمة هكذا: The day when no soul shall have power (to do) aught for another: for the Command, that Day will be (wholly) with Allah" هنا كذلك سوء فهم لمعنى "الأمر " مما يتكرر كثيراً في هذه الترجمة.

ومن أمثلة الترجمة الحرفية للكلمة التي تعتمد القاموس دون موضع الكلمة في سياق النص ما نقرأ في سورة الذاريات،١٦ {آخِذِينَ مَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُحْسِنِينَ} جاءت الترجمة هكذا

"Taking joy in the things which their Lord gives them, because, before then, they lived a good life ".

"آتاهم ربهم " بصيغة الماضي، فلماذا انقلبت في الترجمة إلى صيغة المضارع: gives them مع أن "ما آتاهم ربهم " جاء بسبب "أنهم كانوا قبل ذلك محسنين ". والكلمة "محسنين " لا تفيد lived a good life الغامضة، بل إن "إحسانهم " كان بسبب ما تفسره الآية اللاحقة،١٩ " وفي أموالهم حق للسائل والمحروم " أي أنهم كانوا يتصدّقون من أموالهم على "السائل " أي المحتاج والمحروم من النعمة التي هم فيها، أي الفقير. ولكن من الخطأ ترجمة " السائل" حرفياً him who asked وترجمة "ا لمحروم" him who was prevented (from asking).

هذه حرفية تسيء إلى المعنى المقصود إساءة كبيرة، يصعب تصور وقعها على القارئ الأجنبي الراغب في الإسلام.

إتقان اللغتين إذن، صرفاً ونحواً واشتقاقا، والإحاطة بتاريخ اللغتين وثقافتهما، والإطلاع الطيب على ما يتصل باللغتين من لغات أخرى هي مسائل أساسية لنجاح عملية النقل وسلامة النص المنقول وسلاسته. واللجوء المستمر إلى المعاجم والمراجع من ضرورات ثقافة الناقل، التي يجب أن يحرص على نموها وتطورها بالاطلاع الدائم على ما يجري في لغة الصحافة والسياسة والألعاب، إلى جانب ما يجري من تطور متسارع في تلك اللغة الشيطانية التي تلبّست في الشبكة العنكبوتية، التي تنقل المعلومات بين فجاج الأرض في لحظات، وتترجم المعارف بين اللغات، ولكن يبقى الإنسان أكبر من الآلات التي مهما بلغت من التطور تظل في عوز لتلك اللمسة البشرية التي لا يملكها غير الإنسان.

مسيرة الشاعر... إنساناً

كيف السبيل لكي تتخلص الكتابات النقدية في العربية من تناول الشعر من المنظور الديني أو السياسي عند الشاعر، بدل النظر إلى الشاعر إنساناً.. يكتب الشعر؟ أحسب أن غريزة المديح والهجاء قد تجذّرت فينا إلى حدَّ أن بعضنا يقرأ القصيدة متحفّزاً لممارسة تلك الغريزة، ويتوسّل لذلك بما لدى الشاعر من انتماء ديني أو سياسي، قد يتغيّر بعد حين – والإنسان قد يتغيّر – فيجد في ذلك متنفساً لمديح أو هجاء. إن مدائح المتنبي لا تقل عنها براعة شعرية أهاجيه، سواء كانت في هجاء كافور الإخشيدي أو في هجاء " ضبّه" ذلك الإنسان العجيب الذي لا يذكر في تواريخ الأدب إلا لأن المتنبي هجاه؛ وأي هجاء مقذع... وبليغ في آنٍ معاً، إذا كانت البلاغة الإيجاز، ومراعاة المقام لمقتضى الحال.

على قدر علمي، لا أجد في الكتابات الأجنبية من نال من شعر (رامبو) أو (بودلير) بسبب تجارة الأفيون أو تعاطيه، أو بسبب حياة بين " أزهار الشرّ". ولا أجد من أحجم عن الإشادة بشعر (إزرا پاوند) (١٨٨٥- ١٩٧٢) لأنه كان معجباً بطاغية إيطاليا (موسوليني) وسياسته الفاشية، وراح يخدم نظامه من الإذاعة أيام الحرب العالمية الثانية. كان الشاعر البريطاني المولد (و.هـ. أودن) (١٩٠٧-١٩٧٣) خريج أكسفورد من أصحاب الميول اليسارية في شبابه، مثل كثير من كبار المثقفين في بريطانيا في عقد الثلاثينات من القرن الماضي. وكان (أودن) يتزعّم جماعة من الشعراء اليساريين من أمثال (لويس مكنيس) و(ستيفن سپندر) و(سيسل دي لويس). وفي عام ١٩٣٩ تطوع (أودن) لخدمة الحكومة الإسپانية بصفة سائق سيارة إسعاف في الحرب التي شنّها الجنرال فرانكو ضد الجمهورية. ولكن الشاعر اليساري انقلب إلى المعسكر الآخر، فهاجر إلى أميركا وتجنّس أميركياً عام ١٩٤٦، وبعد ذلك صارت كتاباته ذات توجّه مسيحي واضح. كيف حصل كل هذا التغير في هذه الفترة القصيرة من حياة إنسان شاعر؟ مرة ثانية، لا أجد في ما كتب من دراسات جادة عن شعر (أودن) ما ينال من شاعريته بسبب تقلباته الفكرية والسياسية. حتى جامعة عريقة مثل أكسفورد لم تعبأ بتلك التقلّبات إذ عيّنته " أستاذ الشعر " وهو منصب تكريمي، لا يطلب من صاحبه سوى إلقاء بضعة محاضرات في السنة.

وثمة مسيرة أكبر شعراء الغرب (ت. س. إليوت) (١٨٨٨- ١٩٦٥) الأميركي المولد والثقافة، الذي هاجر إلى بريطانيا قبيل الحرب العالمية الأولى، واستقر في لندن، معجباً بثقافة أجداده الإنكليز، وهو الذي تخّرج في "هارڤرد" بدرجة في الفلسفة. وفي عام ١٩٢٧ اكتسب (إليوت) الجنسية البريطانية، وتحوّل عن إتباع "كنيسة الموحّدين " التي أسسها جدّه في (سانت لويس –مزّوري) مسقط رأس الشاعر، والتحق بكنيسة (الأنگليكان). وفي عام ١٩٢٨ صرّح (إليوت) إنه " كلاسي في الثقافة، ملكي في السياسة، أنگلوكاثوليك في الدين ". إزاء هذه التقلبات في الدين والسياسة، يبقى شعر (إليوت)

الإنسان فوق هذه جميعاً. ومرة ثالثة، لم أجد في الكتابات الجادّة عن شعر هذا الشاعر الكبير ما يطعن فيه بسبب هذه المواقف الفكرية السياسية الدينية المتغيّرة. بلى لقد "نهشه " أحدهم مؤخراً في مجلة أميركية بأنه " ضد السامية " ويكره اليهود. وأحسب أن الإشارة الهزيلة هنا إلى " واليهودي المالك يُقعي على عتبة الشباك،" بانتظار (جيرونشن) العجوز المتهالك أن يدفع له إيجار المنزل الكسيح الذي يسكنه. قصيدة "جيرونشن" تعود إلى العام ١٩٢٠، ويتعاطف الشاعر فيها مع الإنسان المسحوق، تحت وطأة جشع المالك، وريث (شايلوك) في مسرحية شكسبير. لكن الكتابات الجادة تعطي الشاعر حقه من المديح حتى من الشيوعيين البريطانيين، أمثال (مورتن) الذي بدأ اشتراكياً ثم انقلب شيوعياً، وكان الكاتب الشيوعي الوحيد الذي يكتب في مجلة" المعيار" مجلة (إليوت) الكلاسي، الملكي،الأنگلوكاثوليك.

* * *

كم من الكتابات النقدية العربية يمكن أن تتجاوز دين الشاعر وملّته ونحلته وسياسته وتنصرف إلى شعره؟ الشعر هو الباقي وما سواه آني وزائل مع الزمن. إذا كان الالتزام الديني أو السياسي لا يتجاوز على الالتزام الوطني فإن ذلك لا يعيب الشاعر الإنسان. في خمسينات القرن الماضي كانت تهمة "الشيوعية "و" ضد الحكومة " تطلق جزافاً على الكثير من الشعراء والأدباء في العراق، لمحض كونهم غير منتمين إلى جوقة الحكم. مثل ذلك أصاب عبد الرازق عبد الواحد عام ١٩٥٠ لأنه ألقى قصيدة هائلة عن حرب كوريا يخاطب فيها أنظمة حكم بعينها بقوله "وقايضي دم إنسان بدولار ". ومثل ذلك أصاب عبد الوهاب البياتي، وقد فصل الاثنـــــان من" دار المعلمين العالية " مع كثير من أمثالهما، وأعيدا في السنة اللاحقة والحمد لله. ربما كانت مجموعة " عشرون قصيدة من برلين " أوضح ما يفسر التهمة التي لحقت بالبيـــــــاتي " قميصه الممزق الأردان / وفرشة الأسنان / وخصلة من شَعره مزّقها الدخان/ صديقنا تلمان ". و(تلمان) هذا صورة شيوعي ألماني شرقي كان يدافع عن "المسحوقين " فأعجب به البياتي رمزاً. وفي اللب من هذا الإعجاب شعور وطني وتعاطف مع المساكين من أبناء الشعب. وقد بقي البياتي إلى أخريات أيامه في عمّان يغنّي للعراق وللوطن، ولم تكن الإشارة إلى " الراية الحمراء " في بواكير حماسته السياسية إلا رمزاً " لعدوّ عدوّي " تماماً كما كان إعجاب بعض مثقفي العراق بالنازية في أربعينات القرن الماضي، لأن النازي كان يحارب أعداءنا المحتلين الإنگليز. ولكن جميع هذه الانتماءات السياسية كانت عابرة في مسيرة أغلب شعرائنا في العراق. حتى السياب في شبابه كان معجباً بهتلر " ولكن في برلين ليثاً يراقبه " أي يراقب المحتل و" عبيد الإنگليز ".

وقد يستمر الالتزام الديني أو السياسي في مسيرة الشاعر، قناعة أو طمعاً. فإذا كان طمعاً فإن شعره لن يبقى إلا إدانة له أو رثاء لحاله. ثمة شاعر ملتزم بعثياً إلى أبعد الحدود، لاينا قش في قناعته، فتلك مسألة شخصية. ولكن انتماءه العنيف للطاغية الذي تخلى عن

البعث أساسا، واستمراره في مدحه هو الذي يحمل على الرثاء لذلك الشاعر الذي خاطب الطاغـــية بقولـــــه:

" تبارك وجهك القدسيّ فينا كوجه الله ينضح بالجلال ".

وكانت الخاتمة أن الطاغية الممدوح كافأ الشاعر بميتة غير كريمة، حملت الكثير من المنصفين على الرثاء لحال الشاعر ونهايته. أما الالتزام طمعاً فهو مما يكسب الشعر ازدراء سرعان ما يخرجه من دائرة الاهتمام.

وقد يتغير التزام الشاعر السياسي عن قناعة، أو يتحول إلى موقف مغاير. هنا كذلك أرى ألا تتغيّر نظرة المنصف إلى الشعر بتغيّر موقف الشاعر. وأمامنا أمثلة من ثلاثة شعراء غربيين كبار. وقد "يندم " الشاعر على انتمائه ويعلن ذلك صراحة أو ضمناً. مثل ذلك ما نجده في مسيرة السياب يوم تنكّر لانتماء سياسي لا أحسب أنه كان مقتنعاً به تماماً. مقالاته بعنوان " كنت شيوعياً " قد حُمّلت فوق ما تحتمل. إنني لا أجد في شعر السياب نزعة شيوعية، بل إن نزعته الطاغية هي حب العراق والإخلاص له، حتى في أحلك ساعات حياته وفي مرضه. " الريح تُعوِل بي: عراق.. عراق ليس سوى عراق "

وفي شعر **عبد الرزاق عبد الواحد** حساسية خاصة، بالغة التعقيد. ففي تحوله الظاهر لخدمة النظام الحاكم أكثر من عقدين من الزمان يكون اللحن الرئيس حب العراق في وطنية طاغية، تتجاوز الانتماء الديني (إن كان له ذلك) والسياسي. كثير من شعراء العالم، والعراق ليس استثناءً، انقادوا بما يشبه الخديعة بشعارات لا نقاش في سلامتها على المستوى النظري، حتى يكتشفوا في التطبيق الواقعي أنها خداع ووسيلة نحو مصالح خاصة. وهذا ما حدث لعدد من الشعراء "النادمين " ومنهم عبد الرزاق. فالذي يعرف هذا الشاعر، كما أعرفه عن كثب، يدرك أن تحولاً جذرياً قد طرأ على موقفه من السياسة المعلنة، ظهرت بوادره في أوائل التسعينات من القرن الماضي. تجد ذلك في مجموعات شعرية صغيرة صدرت تباعاً بعناوين مثل " قصائد كُتبت لها " و" قصائد في الحب والموت "... لا تجد في هذه القصائد سوى تيار من الشعور بالندم على ما فات منه، وما كان يجب أن لا يحدث. يتخذ هذا الشعور صورة الانكفاء على الذات، ورثاء الذات، والشعور بالغربة واقتراب المنيّة، مع استحضار صورة عشق قد لا يكون لها وجود إلا في خيال الشاعر. وهو في كل ذلك شاعر من الطراز الأول، شاعر"الشعر الصافي " حسب عبارة الرمزيين الفرنسيين. ليس في هذه المجموعات سياسة، ولا تمجيد بطولات شخصية، ولا زعامات ولا مديح لا يحملك على التصديق، على بلاغته وروعته، مع أنك تدرك أن الشاعر صادق فيما يقول.

هل يحملنا هذا التحول في المزاج إلى الغض من قيمة شعر عبد الرزاق في هذه المرحلة اللاحقة؟ لا أحسب ذلك. فإبداع عبد الرزاق في شعر هذه المرحلة اللاحقة لا يقل عن إبداعه في قصيدة يطلب فيها الصفح عن قاتل، هو ابن الطاغية، ويريد للطاغية أن

يفدي ابنه القاتل بفدية، كما فعل النبي إبراهيم إذ افتدى ابنه بذبح كبش، ويا لهول المقارنة الزائفة " ألا تفديه يا رجل! " بجرس يستحضر" :

ودّع هريرة إن الركب مرتَحِلُ/ وهل تُطيقُ وداعاً أيّها الرجل؟! "

في عز " انتمائه للسلطة " بقي عبد الرزاق شاعراً إنساناً لا شاعر السلطة كما أشاع بعض الحسّاد والعذال، وبخاصة بين الشعراء. في أحاديثه الحميمة لم يكن عبد الرزاق مقتنعاً بما يجري حوله، على الرغم من " شعر المناسبات " الذي تفرضه الظروف الخانقة. لقد كان هذا الشاعر وما يزال مهووساً بحب الوطن. هذه قصيدة تعود إلى أواخر الثمانينات، في أوج الحرب العراقية الإيرانية، لا أجد فيها شعارات ولا محاباة للحزب أو السلطة، بعنوان " أيها الوطن المتكبّر"

أيها الوطن المتكبّر

« بين دفءِ التوحّدِ بالموت،
والأنملِ الراجفةْ.
بين صوتك والعاصفةْ.
طلقةٌ خاطفةْ.
إنْ تجاوزتُها.
إنْ فتحتُ لها معبراً في دمي
زمني كلّهُ ينتمي
وأنا واقفٌ..
كلّ أزمنتي واقفةْ.
أيها الوطنُ المستبدُّ بما يهبُ الحبّ حدّ الشهادةْ
أَ إلى الموتِ أمْ للولادة
هذه اللحظةُ النازفةْ؟!
لغتي خائفةْ.
قلتَ إن زنادكَ قلبك
ضع فوقَهَ إصبَعك
ثم أطلق وقلبي معك
وأنا واقف
كل أزمنتي واقفه
قلتَ إن الذي يمنح الحبَّ قد يمنح الموت
في لحظة النشوة الجارفه
والشهادة كل الهوى
عندما تأزف الآزفه.
أيها الوطن المتكبّر، يا أيها الوطن المتكبّر

إني عشقتك درباً إلى الحب
درباً إلى الربّ
درباً إلى لغة القلب
في اللحظة الكاشفه
غير أنك لم تعطني لحظة من حياتي
لم تكن أنت فيها
بين ذاتي وذاتي
هل رأيت عذاباً كهذا؟
قلت إن التوحّد بالشعر صوتٌ
وبالله موتٌ
وبالحب فَوْتٌ
وأنت تجاوزتَ حدّ الطفوله
ثم شكّلتَ لي لغتي مثلما تشتهي
فبلغتُ الرجوله
وبلغتُ الكهوله
وأنا لم أزل بعدُ
طعمُ المناقير في شفتي
وارتجاف العصافير في رئتي
صرت ألثغ كهلاً
وأنطق مثل النبّيين طفلاً
وأقسرُ نفسي على أن أكون الذبيحةَ والسيفَ
في لحظةٍ
هل رأيتَ عذاباً كهذا؟
كل دَربٍ يسير بها عاشقوك
بدايتها مَطْهرٌ
ونهايتها مطهرٌ
ونجيئُكَ
أرواحنا فوق راحاتنا
نتوسل..
هل...
هل رأيت عذاباً كهذا؟
بين بحرين مُستَغلِقَيْن ُنذرنا
بدايتُنا موَجَةٌ لا نَعيها

ونهايتنا موجةٌ لا نعيها
وكل الفجيعة في برزخ العمر بينهما
أفكان لزاماً على الماء أن يلتقي عَبر مأساتنا؟
يا ظلال الأسى الوارفه
أي معجزة تمنح القلب أن يتفصّد نبعاً
ليوصل مجرى ولادته
لمصب مَنيّته
وهو ينبض حباً
وكل شراييه راعفه
لغتي خائفه
أنا أعلم أني سرقت دقيقة خوفٍ عسير حسابي عليها
أين لي أن أخبئها؟
وكتبت وثيقة خوفٍ عسير حسابي عليها
كيف لي أن أُبرِّئها
إنه زمن كل ثانية فيه تكشف عن صدرها
لتمر به طلقةٌ
من لنفس تدافع حزنها؟

أيمكن أن نتجاوز عن هذا الشعر النابع من القلب بحب الوطن، وهو يخلو من أي انتماء لحزب أو لسلطة؟ هذا الشعر / الشعر أكبر من أي انتماء غير الانتماء للوطن، من الذي دفع الشاعر، أو "دفع له " ليقول " أيها الوطن المتكبر، يا أيها الوطن المتكبر/ إني عشقتك درباً إلى الحب / درباً إلى الرب/ درباً إلى لغة القلب / في اللحظة الكاشفة "؟ وهل يمكن لعاطفة كهذه أن تشترى بمنصب أو بمال؟

لا أحسب " ندم " الشاعر على ما فات من "انتمائه للسلطة " إلا استمراراً لإنسانية الشاعر فيه – نجد هذا بشكل مماثل في قصيدة حصلت عليها منه في دمشق في صيف ٢٠٠٦، وهو يعاني من أمراض جسدية ونفسية لما حل بالعراق، يساوره شعور طاغ أن دمشق غدت مقبرة لشعراء العراق، الجواهري، البياتي، وأخيراً يوسف الصائغ، وما يزال فيها من تبقّى لنا من كبار الشعراء: مظفر النواب وعبد الرزاق... " موتى على لائحة الانتظار "

سلام على بغداد

كبيرُ على بــغداد أني أعافـــُها *** وأني، على أمني لديها، أخافــها

كبيرٌ عليها، بعدَما شـابَ مَفرقي *** وجَفتّت عروقُ القلبِ حتى شِغافُها
تتبّعتُ للسبعين شُطـآن نــهرهــا *** وأمواجه في الليل كيف ارتجافــها
وآخيتُ فيها النخل طلعاً، فمبسراً *** إلى التمر، والأعذاق زاهٍ قطافــهــا
تتـبـّعتُ أولادي وهــم يمـــلأونها *** صغاراً إلى أن شيّبتهم ضفافـــــها
تتبـّعتُ أوجاعي، ومسرى قصائدي *** وأيام يُغنـــــــي كلَّ نـفس كفافـُهــا
وأيـــام أهـلي يمـلأ الغيث دارهـــم *** حـــياءً، ويرويـــهم حياءً جفافــها
فلم أرَ في بـــــغداد، مـهما تلبـّدت *** مواجعُـــــها، عيناً يهون انذرافها
ولم أرَ فيها فضـــلَ نفسٍ، وإن ذوت *** ينازعها في الضائقـــات انحرافهـا
وكنا إذا أخـْنَتْ عـلى النــاس غـُمّةٌ *** نقـــــول بعون الله يـأتي انكشافها
ونـــغفو، وتغفـو دورنا مطمئنةً *** وســـائدها طـــهرٌ، وطهرٌ لحافها
فماذا جـــــرى للأرض حتى تبدلت *** بحيث استوت وديانها وشِعـــــافهـا
وماذا جـــرى للأرض حتى تلـوثت *** إلى حد في الأرحـام ضــج نِطافـــهـا
وماذا جـرى للأرض.. كانت عزيزة *** فهـــانت غواليـــها، ودانت طِرافـُها

ماذا جرى للأرض حقا؟

في شعر التفعيلة، كما في القصيدة الأولى، وفي شعر الشطرين التراثي، كما في القصيدة الثانية، نجد روح الشاعر على نقائها في حب الوطن مع اختلاف الحالين والزمنين، وهذا هو الشعر / الشعر الذي لا يحدّه نسق تفعيلة أو نسق شطرين.

*****

عندما التحق يوسف الصائغ بقسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية عام ٢/١٩٥١ لم أكن أعرفه من قريب، وأنا في سنتي الأخيرة بقسم اللغة الإنكليزية. لكنه في العطلة الصيفية كان يجالس بعض زملائه في الكلية، وبعض أدباء الموصل وشعرائها، بينهم شاذل طاقة، وذلك في مقهى " حيّو الأحدب " غالباً. وأنا لم أكن من رواد المقاهي، ولقاءاتي القليلة كانت مع أصحاب الأدب والشعر. لكنه بعد تخرّجه صار معروفاً بشعره بين شباب الموصل الشعراء. لدى تخرجي عام ١٩٥٢ عرض عليّ شاذل طاقة أن أشترك معه في إحيـــاء جريدة أسبوعية "كاسـدة" أسـمها " الراية" على ما أذكر، وذلك بأن نكتب فيها مقالات في الأدب؛ وقد انضم إلينا هاشم الطعّان، يكتب في اللغة والنحو؛ وغانم الدباغ يكتب القصة القصيرة؛ وأنا أكتب تعليقات أدبية أو أترجم عن الإنكليزية. وكان الشاعر بيننا هو شاذل طاقة، في بدايات اهتمامه بشعر التفعيلة. وانتعشت الجريدة وكثر قرّاؤها، وزادت الإعلانات فيها مما أبهج صاحبها، لكنه لم يدفع لأيّ منا فلساً واحداً، ولم نكن نتوقع ذلك! وفي عام ١٩٥٥ سافرتُ في بعثة دراسية، وكان يوسف قد تخرّج، فحلّ محلي في الجريدة

وتوطدت علاقته مع شاذل طاقة، على اختلاف ميولهما السياسية، مما تبين لي بعد ذلك، وهذه نقطة مهمة في مسيرة الشاعر إنساناً في حالة يوسف الصائغ

في عقدي الستينات والسبعينات عرفت يوسف بشكل أوضح. عرفته شاعراً ورساماً وأديباً، وبخاصة عندما عمل في مجلة " ألفباء" وبعدها في "آفاق عربية" برئاسة شفيق الكمالي، البعثي البارز. كان معروفاً عن يوسف الصائغ ميوله "اليسارية " وبخاصة عندما عمل في جريدة" طريق الشعب " لسان حال الحزب الشيوعي العراقي، المستتر أو المعلن آنذاك، لا فرق. في علاقة يوسف "اليساري " مع شاذل طاقة وشفيق الكمالي "من البعثيين البارزين " ما يثبت أن إنسانية الشاعر فيه أكبر من أي انتماء سياسي سوف ينسحب منه بعد حين.

كان الاحترام المتبادل بين الشاعرين يوسف وشاذل مسألة ذات مغزى، مثله ذلك الاحترام بين الشاعرين يوسف وشفيق الكمالي. قد يجد المرء إشارة مبكرة إلى عدم الاقتناع الكامل باليسارية عند يوسف، حتى يوم كان يكتب عموداً في" طريق الشعب". كتب مرة يخاطب شاذل "البعثي " بقوله: "خذ، هذا ربع دينار تبرّع للحزب"! (وربع دينار من راتب موظف في تلك الأيام لم يكن بالقليل). كيف يتبرع يساري يعمل في "طريق الشعب " لحزب البعث ممثلا في شاذل طاقة؟ هنا أجد الشاعر الإنسان يخاطب شاعراً إنساناً آخر، بغض النظر عن الانتماء السياسي أو الحزبي. إن الذي كان يشغل يوسف الشاعر الإنسان هو حب الوطن الذي كان يرتفع فوق الانتماءات السياسية الزائلة. في قصيدة " المعلّم " الصادرة عام ١٩٨٥، وفي أوج الحرب العراقية الإيرانية كذلك، لا نلمس انتماءً لحزب أو لسياسة بعينها، بل انتماءً كاملاً للوطن، يُبلور صورة الوطن بتجسيد أسماء مواقع بعينها: باب المعظم، عقد النصارى وسط شارع الرشيد.. حيث تنتهي مظاهرة قادها معلّم المدرسة الذي بدأ الدرس بكتابة بيت شعر على " سبّورة/ عرضها العمر...في "صف صغير بمدرسة عند باب المعظّم ". كان المعلّم يردّد "وطني لو شُغِلتُ " والتلاميذ يرددون بعده "بالخلد عنه". وفي مقطع من " يساراً حتى جبل الزيتون " نجد الانتماء للوطن يتجاوز وطنه العراق إلى فلسطين، حيث مرت قوات الاحتلال في شكل "

عشرون خنزيراً مجنزراً... مرّوا ثقالاً / وعلى مهلِ / فهدموا بيتي / وقتلوا أهلي... لم يتركوا في البيت إلا الصمت / وقمراً للموت ".

كان لنكبة حزيران وضياع البلاد أثرها الصاعق الذي عصف بأي انتماء سياسي كان يدعو إليه الحاكمون المهزومون جميعاً " لا أستثني أحداً منكم ". أدرك الشاعر أن الانكفاء على النفس هو المهرب الوحيد المقدور عليه، وأن انتظار المنيّة هو كل ما بوسعه أن يفعل، فتضاءلت الانتماءات والادعاءات والشعارات الزائفة " ها أنا واقف / فوق أنقاض عمري / أقيس المسافة / مابين غرفة نومي وقبري / وأهمس / وا أسفاه/ لقد وهن العظم، / واشتعل الرأس / واسودّت الروح من قدر ما اتسّخت بالنفاق ". الانتماءات

السياسية إذن كلها نفاق يسوّد الروح ويوسّخها. وهنا يبدأ الحنين إلى زمان قبل هذا الزمان، حيث كان للحب معنى وللوطن معنى خارج حدود الانتماءات الضيقة، حيث "كُلٌ يدّعي وصلاً بليلى " ويكون التناص بإدخال بيت الجواهري "سلام على هضبات الهوى / سلام على هضبات العراق " نوعاً من الحسرة للتنفيس عما يثقل صدر الشاعر. هضبات الهوى في العراق هي الأجدى من هوى بالتزام سياسي عابر، رأينا الكثير من أتباعه ينقلبون إلى هوى آخر، وصولية ونفاقاً. يستبد الندم بالشاعر فيسأل نفسه :

" أما كان يمكن / إلّا الذي كان؟ " يقول هذا ويضيف
" واقف، فوق أنقاض عصري... / كالصليب /
يمدّ يدين مضرّجتين، / فما، بين يأس... وصبر /
ألا أيها الراهب الأبدي الجريح..../ أما آن لك أن تستريح /
وتدرك، أنك / لست المسيح /
وأن اختيار الطريق إلى الجلجلة.. / لم يعد معضلة.../
ولكنه.../ في زمان كهذا الزمان.../ غدا مهزلة.../
ومحض جنون ".

إن إلحاح الشاعر / الإنسان على مواصلة التضحية من أجل مبدأ، ما لبث أن بان زيفه، يجعل الراهب الجريح، من جرّاء تضحياته في سبيل قناعته / إيمانه، يدرك أن الشهادة باختيار الطريق إلى الجلجلة والصلب لم تعد معضلة في هذا الزمان المهزلة. بل يجب أن يدرك ذلك، وقد أدركه الشاعر بعد أن وهن العظم منه واشتعل الرأس شيبا لكنه يقول بسخرية المفارقة إنه " غير مستنكف، ولا نادم لأني / لمحض سراب / هدرت شبابي ". لكنه نادم بسبب " إنني ما رهنت ضميري، / وما بعتُ،/ ساعة ضيقي – كتابي ". فلو إنه رهن ضميره وباع ما يملك في سبيل انتمائه لكان أسعد حظاً، مثل غيره. هذه سخرية بالغة الإيلام، لأنها تقوم على الكذب " هذا العذاب البذئ / في اقتفاء النجوم التي لا تضئ ".

* * *

بسبب من آلام فقد شخصي، وعذابات سجن بسبب انتماء سياسي، وخيبة أمل كبرى بكل ما كان يصوّره الحاكمون قبل فضيحة حزيران، إلى جانب ما تعرض له من مضايقات في عهد الطاغية قادته للتخلي نهائياً عن السراب الذي هدر شبابه في ملاحقته... انقلب منتمي الأمس إلى اللامنتمي الذي لا يؤمن بمبدأ أو عقيدة مما يدفع به إلى التهلكة، أو يوصله إلى بعض مراقي السعادة التي نعم بها آخرون، ممن رهنوا ضمائرهم أو باعوها نهائياً. يدرك يوسف الصائغ بعد رحلة طويلة من العذاب أن الكل باطل، وقبض ريح. وأن بعض راحة ضمير الإنسان يمكن بلوغها بترديد " سلام على هضبات الهوى / سلام على هضبات العراق ". وكأنه أدرك بعد رحلات العذاب قول الشاعر الحكيم: إنما هذه المذاهب أسباب / لجلب الدنيا إلى الرؤساء.

مذاهب الأمس كانت دينية، ومذاهب اليوم سياسية فكرية، لكنها دائماً على زوال، والباقي هو الوطن وحده، مهما توالت النكبات.

الشعر الحرّ والخطأ المستمرّ

"الشعر الحر" مصطلح أوجده الشاعر الأميركي) والت وتمن ((١٨١٩ – ١٨٩٢) يوم نشر مجموعة من الكتابة الأدبية ذات الشحنة الشعرية بعنوان **أوراق العشب** عام ١٨٥٥.

والأسطر/ الأبيات في الشعر الحر تتراوح طولاً حسب الصورة أو الفكرة التي يريد "الشاعر" التعبير عنها، دون الالتزام بالوزن والقافية بالشكل التراثي.

وقد انتقلت التسمية إلى بعض الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر. ثم انتشر هذا الجنس الأدبي في العالم الناطق بالإنكليزية والفرنسية وفي لغات أوروبية أخرى، في بدايات القرن العشرين.

وما يزال هذا الجنس الأدبي في تطور، صعوداً ونزولاً، كما قوبل بالرفض أو عدم القبول منذ ظهوره، وبخاصة حين اتخذه بعض أصحاب المواهب المحدودة وسيلة في الكتابة الشعرية. لكن شعراء كباراً في الغرب كتبوا بهذا الأسلوب، وأبدع بعضهم فيه أكثر من غيرهم. من هؤلاء الشعراء (ت. س. إليوت) (١٨٨٨–١٩٦٥) و(و.ب. ييتس) (١٨٦٥–١٩٣٩) و(والاس ستيڤنز) (١٨٧٥–١٩٥٥) وعدد من الشعراء الفرنسيين، مثل (بودلير) (١٨٢١–١٨٦٧) و(رامبو) (١٨٥٤–١٨٩١).

وقد ظهر الشعر الحر في العربية في أربعينات القرن الماضي، وبخاصة على صفحات مجلة **الأديب** البيروتية، كما ظهر في مجموعات لبعض أدباء بلاد الشام. وربما كان أبرز كتّاب الشعر الحر: جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وبعض الراحلين. لكننا نجد أمثلة منه تنتعش في العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وبخاصة في لبنان: أنسي الحاج؛ في سوريا: محمد الماغوط؛ في المغرب: محمد بنّيس؛ وفي السنوات الأخيرة في الإمارات: خالد البدور ونجوم الغانم وظبية خميس. وإذا كانت مستويات الكتابة الشعرية متفاوتة بين هؤلاء الكتّاب، بطبيعة الحال، فإن بين هذه الأسماء من الشباب ما يبعث على التفاؤل. لكن المصطلح قد أُسيء فهمه أحياناً واختلط بمصطلح "قصيدة النثر"

أو "شعر التفعيلة". وتحاول هذه الورقة توضيح ذلك بأمثلة من كل صنف، بلغاتها الأصلية.

***

والعرب أمة ديوانها الشعر، الذي تعود بداياته في جزيرة العرب إلى أكثر من مئة وخمسين سنة قبل الإسلام، على رأي الجاحظ. وهو عندهم " كلام موزون مقفى، يفيد معنى". لكن قدامة بن جعفر يخبرنا أن الشاعر " إنما سُمِّي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى".

ومن ناحية أخرى نجد عرب الجاهلية تأخذهم الدهشة لدى سماعهم القرآن يُتلى عليهم أول مرة، فكانت استجابتهم الفطرية أن هذا شعر. فردَّ عليهم الوليد بن المغيرة وقال " والله ما منكم أعرف بالأشعار، ولا برجز الشعر وقصيده مني. والله ما يشبه الذي يقوله شيئاً من هذا...". ترى ما الذي حمل عرب الجاهلية على "الظن" بأن معجزة البيان شعر، على خلوِها من الوزن والقافية؟ هنا أجد " معاني القول وإصابة الوصف" هي التي ترفع الكلام إلى مستوى الشعر الذي يسمو على الوزن والقافية.

وإذا كان تراث الشعر الأوروبي في الإغريقية واللاتينية قد عرف الوزن إيقاعاً ونبراً، فإنه لم يعرف القافية حتى نهايات القرن الثاني عشر، عند الشعراء الجوالين (التروبادور) بلغة پروڤنس، تحت تأثير الموشح والزجل في الأندلس، كما بيّن ذلك الباحثون الإسپان والفرنسيون وغيرهم. ثم انتشر استعمال القافية في الشعر الإيطالي كما عند (دانته أليگييري) (١٢٦٥-١٣٢١) ومن تبعه من أصحاب " الأسلوب الحلو الجديد") پتراركا ((١٣٠٤-١٣٧٤) ورهطه ثم انتشر إلى اللغة الفرنسية والإنگليزية بعد ذلك وإلى لغات أوروپية أخرى. وكان الشعر "الأميركي" في بداياته أصداءً للشعر الإنگليزي في أشكاله وموضوعاته. لكن (والت وتمن) الذي نشأ في نيويورك ومانهاتن خرج على الناس بمجموعة من " الشعر الحر" بعنوان **أوراق العشب**، أحسب أنه أطلق عليها اسم free verse وليس free poetry عن قصد، ولو أن الكلمتين تعنيان "شعر" تحسُّبا لاعتراضات متوقعة حول

مفهوم "الشعر" تراثياً. والذي حصل أن هذه "القصائد" كانت تخلو من "لغة الشعر" المشذبة المنتقاة، وتصطنع لغة سائرة تقترب من لغة الكلام اليومي، إلى جانب خلوِّها من الوزن والقافية. وكان من ذلك أن ثارت ثائرة الأوساط الأدبية، وبخاصة في "بوستن" مركز الثقافة الأدبية الأميركية في القرن التاسع عشر؛ فقالت إحدى صحف المدينة عن هذا "الديوان" إنه "خليط من التفيهق والذاتية والسوقية والهذر... يجب ألا يجد هذا الكتاب مكاناً بين قوم يتمسَكون بفضيلة احترام النفس، ويجب أن يطرد المؤلف من كل مجتمع مهذب". تلك كانت مشاعر "البيوريتان" المتطهرين من أقاليم "نيوإنگلند". لكن) إمرسن (شيخ الشعراء الأميركان في ذلك العهد، والمفكِر الناقد الموجّه للحركة الأدبية الأميركية في القرن التاسع عشر كتب إلى"الشاعر" مهنئاً: "إني أرى في كتابك أروع قطعة من الخيال والحكمة جادت بها القريحة الأميركية... أجد فيه أشياء لا تضاهى، صيغت في قوالب لا تضاهى. إني أحييّك في مطلع مستقبل عظيم".

بقي) وتمن (يجوّد في قصائده ويعيد فيها النظر منذ أول ظهورها عام ١٨٥٥ حتى عام ١٨٨١، فاستوت على اثنين وخمسين مقطعاً أقدّم منها المقطع الأول بعنوان "أغنية لنفسي".

أحتفل لنفسي، ولنفسي أغنّي،
وما أظهر به ستظهر أنت بمثله،
فكُل ذرة تعود إليّ تعود بالمثل إليك.

أتجوّل وأدعو إليَّ نفسي،
متمايلاً، أسير الهوينا، فألحظ نصلاً من عشب الصيف.

لساني، وكل ذرة من دمي، تشكلت من هذا التراب، هذا الهواء،
وُلِدتْ هنا، من والدين وُلِدا هنا من والِدَين مثلهما، ووالداهما مثلهما

وأنا، الآن في السابعة والثلاثين من العمر في كمال الصحّة أبدأ،
آملاً ألا أتوقف حتى ساعة الموت.

العقائد والمذاهب في سُبات،
انسحبت فترة مكتفية بما هي عليه، لكنها غير منسّية أبدا،
أتقبّل الجيد والرديء، أسمح بالكلام مهما يكن الخطر،
طبيعة بغير عائق بل بطاقة أصلية.

ثم انتقلت تسمية الشعر الحر بالمصطلح الأميركي إلى شعراء الرمزية الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر، وباسم vers libre كذلك، وليس poésie libre، وربما تحسباً لاعتراضات مماثلة حول مفهوم الشعر التراثي. وقد كتب بهذا الأسلوب "المستورد" شعراء مثل (بودلير) و(رامبو) وأمثالهما، ممن لا تقصّر مواهبهم عن نظم الشعر الموزون المقفى.

وقد انتعش "الشعر الحر" في أميركا، وبخاصة لدى ظهور مجلة **شعر** في مدينة شيكاگو (المشهورة بتجارة اللحوم!) وذلك عام ١٩١٢، برئاسة تحرير الشاعرة (هارييت مونرو) وبتشجيع من الشاعر الأميركي (إزرا پاوند) (١٨٨٥-١٩٧٢) الذي كان يرعى الشعراء الشباب في أميركا وبريطانيا منذ بواكير القرن العشرين. وكان (إليوت) أشد المقربين إلى(پاوند) وقد أهدى إليه قصيدته الكبرى " الأرض اليباب" (١٩٢٢) بوصفه " الصانع الأمهر" وهي الصفة التي أطلقها (دانته) على الشاعر البروڤنسي)آرنو دانييل(. تقدم قصيدة "الأرض اليباب" إلى جانب قصائد (پاوند) أفضل أمثلة الشعر الحر في بواكير القرن العشرين. وهذا مقطع من قصيدة (پاوند) بعنوان "هيو سيلوين موبرلي" وبعنوان فرعي بالفرنسية يقول "قصيدة لاختيار قبره".

لسنوات ثلاث، كانوا نشازاً إزاء زمانه،
بذل جهده ليعيد الحياة إلى فن

الشعر الميّت: ليحافظ على "الرفيع"
بالمعنى القديم. خطأ منذ البداية...

كلاّ، بل لأنه قد وُلِدَ
في بلد نصف متوحش، متخلّف،
كان مصرّاً بعناد على اقتلاع الزنابق من البلّوط...

كان "العصر يتطلَّب" تمثالاً من الجصّ
مصنوعاً بعجالة...
نختار نذلاً أو خصيّاً
ليكون الحاكم علينا...

جاء (پاوند) إلى بريطانيا، نازحاً من أميركا، كما فعل عدد من الأدباء قبله ممن قصد إلى أوروپا للاتصال بمنابع الثقافة، لكنه كان يريد أن " يعيد الحياة إلى الثقافة الإنگليزية/ الأوروپية" بكشف العقم والتحجر الذي أصاب الشعر في عصر الملكة ڤكتوريا والقرن التاسع عشر. قال (إليوت) عن قصيدة (پاوند) إنها "وثيقة العصر... وهي أفضل تجسيد لما قصده) ماثيو آرنولد ((١٨٢٢–١٨٨٨) بعبارة نقد الحياة". وهذا مقطع من أول قصيدة "الأرض اليباب"

دفن الموتى

١ نيسان أقسى الشهور، يخرج
الليلك من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرّك
خامل الجذور بغيث الربيع.
٥ الشتاء دفّأنا، يغطّي
الأرض بثلج نسّاء، يغذي
حياة ضئيلة بدرنات يابسة.
الصيف فاجأنا، ينزل على بحيرة ‹شتارنبرگر›

بزخّة مطر، توقفنا بذات العُمُد،
١٠ثم واصلنا المسير إذ طلعت الشمس، فبلغنا‹الهوفگارتن›
وشربنا قهوة، ثم تحدثنا لساعة.
ما أنا بروسية، بل من ليتوانيا، ألمانية أصيلة
ويوم كنا أطفالا، نقيم عند الأرشيدوق
ابن عمي، أخذني على زلاّقة،
١٥فأصابني الخوف. قال، ماري،
ماري، تمسّكي بإحكام، وانحدرنا نزولاً.
في الجبال، يشعر المرء بالحرية.
أقرأ معظم الليل، وأنزل إلى الجنوب في الشتاء.

يتضح من هذه الأمثلة كيف أن الشعر الحر لا يلتزم شكلاً محدداً، ولا قافية، إلا ما جاء منها عرضا؛ كما لا يلتزم إيقاع التفعيلات التراثية في الشعر الإنگليزي، تلك التفعيلات الأربع التي تقوم على مقطع صوتي قصير يتبعه مقطع آخر طويل، أو مقطع غير منبور يتبعه آخر منبور، كما في تفعيلة " الآيامب"، أو كما تنتظم المقاطع الصوتية في التفعيلات الثلاث الأخريات. يكون طول السطر / البيت في الشعر الحر محكوماً بالصورة أو الفكرة التي يريدها الشاعر، وقد يمتد السطر الواحد إلى سطر آخر أو بعضه، كما قد يكون السطر كلمة واحدة أو اثنتين. هكذا رأى) وتمن (ومن تبعه أن التحرر من شرطَي الوزن والقافية واصطناع لغة "غير شعرية" تقترب من لغة الكلام المألوف يتيح للشاعر مساحة أكبر من الحرية للتعبير عن أفكاره وصوره. لكن الذي حصل، بدءا من (پاوند) و(إليوت) أن الشعر الحر صار مثقلاً بإشارات "ثقافية" وإحالات على أعمال شعرية وأدبية لا يقع معظمها في حدود ثقافة القارئ، ففقد الشعر الحر، في الأمثلة النفيسة منه، تلك الصفة "الديمقراطية" التي أرادها) وتمن (له.

هذا مقطع من قصيدة "صباح الأحد" للشاعر الأميركي (والاس ستيڤنز) الذي كتب الشعر الحر بأسلوب يستعصي على الفهم من قراءة أو اثنتين، حتى قيل عنه إنه "شاعر الشعراء وشاعر النقاد" بمعنى أنه شاعر للخاصة وليس للكافة، وهذا ابتعاد آخر عن"ديمقراطية" أرادها الشاعر (وتمن) للشعر الحر:

فضفضة الرداء، وفطور متأخر
من قهوة وبرتقال على أريكة مشمسة،
وحريّة ببغاء خضراء
على بساط تجتمع لتبعثر
من القربان القديم صمته المقدس.
تسرح بفكرها قليلاً، فتحس بعتمة
التجاوز من تلك الفاجعة القديمة،
كما يعتّم الهدوء بين أضوية الماء.
البرتقال حريف المذاق، والجناحان الأخضران البرّاقان
تبدو أشياء تسير في جنّاز،
تَمور عبر أمواه شاسعة، دونما صوت.
النهار كأمواه شاسعة، دونما صوت،
ركدت لتمرّ عليها قدماها الحالمتان
عبر البحار، إلى فلسطين الصامتة،
مملكة الدم والضريح.

تعود بواكير الشعر عند (ستيڤنز) إلى العقد الأول من القرن العشرين، أي أنه كان من جيل (إليوت). وهذا يبين أثر (وتمن) و(پاوند) في الشعر المكتوب بالإنگليزية على جانبي الأطلسي. تقول (هارييت مونرو) مؤسسة مجلة **شعر** الأميركية إن لها الفضل في تقديم شعر (ستيڤنز) إلى القراء يوم أعادت تنظيم العدد الخاص من مجلتها عن الحرب العالمية الأولى، لتقدم هذا الشاعر" المتمكّن من إيقاعات جميلة وغريبة". وقد نشرت قصيدة"صباح الأحد" في عدد تشرين الثاني ١٩١٥ من المجلة، أي قبلما نشر (إليوت) عام ١٩١٧ مجموعته الأولى بعنوان **پروفروك** و**ملاحظات أخرى**.

هذه قصيدة قوامها ثمانية مقاطع، تتناول مسألتين: الموضوع والفكرة. موضوع القصيدة امرأة تجاوزت عهد الشباب، تستمتع بفطورها على مهل، صباح يوم أحد، بدل أن تذهب إلى الكنيسة لتمارس الطقوس المقدسة. وعوضاً عن ذلك "الواجب" نراها تشاغل نفسها بتأملات حول الدين، والألوهية والموت، وهي فكرة القصيدة.

بعض الصعوبة في هذه القصيدة يعود إلى الكلمات المنتقاة بعناية خاصة لتفيد معنى بعينه، هو من غير المألوف في لغة الشعر. الكلمة الأولى في القصيدة complacencies نادرة جدا، ذات أصول فرنسية لاتينية كنسية قروسطية، تفيد معنى القناعة والرضا بالمفهوم المسيحي والديني عموماً. ومثلها كلمة peignoir الفرنسية التي تفيد الرداء الفضفاض الذي ترتديه امرأة بعد الحمّام، لتمشط شعرها على مهل؛ وتتصل الكلمة بفعل التمشيط بالفرنسية. هاتان الكلمتان في أول سطر من القصيدة تصدمان القارئ الذي قد يسارع بالتساؤل عن علاقة ذلك بصباح الأحد والذهاب إلى الكنيسة مبكراً. والصدمة الثانية هي هذا "الفطور المتأخر" المتمهل، بدل الإسراع إلى الكنيسة دون فطور عند الحريصين على أداء طقوسهم الدينية. وهذا الفطور يقدم غرابة أخرى: قهوة وبرتقال! هل هذا فطور امرأة تحرص على "الريجيم " وقد تجاوزت عهد الشباب؟ وهي تتناول فطورها "على أريكة مشمسة" كأنها النقيض لما في خارج الدار من برد وثلوج. وثمة "حرية ببغاء خضراء، على بساط". هذا الببغاء ليس parrot بل cockatoo وهو نوع نادر غريب، له عرف متحرك، ربما حرصت هذه الامرأة على اقتنائه لغرابته، كما قد يقتني أمثالها كلاباً يغطي شعرها عيونها، أو ما شابه ذلك. وهذا الطائر ليس حبيس قفص، وهو من غير المألوف مع الطيور، بل يسرح بحرية على البساط، ربما كان أخضراً هو الآخر. هذه الأشياء الغريبة، الماثلة للحواس، تتبلور "لتبعثر/من القربان القديم صمته المقدس". وهذا تضاد بين الواقع الماثل للحواس وبين"فلسطين الصامتة/مملكة الدم والضريح" وجميع ما تمثله الكنيسة في صلوات "صباح الأحد". القصيدة إذن صورية رمزية تقدم التضاد بين عالم الروح الذي تمثله الكنيسة وعالم المادة المحسوس في "البرتقال حريف المذاق"

و"فضفضة الرداء". عالم المحسوس يغدو "أشياء تسير في جنّاز". الملموس حاضر و"القربان القديم" صامت وبعيد، تحلم به، لا تراه ولا تلمسه.

***

ربما كانت **تموز في المدينة**، أول مجموعة من الشعر الحر تصدر خارج بلاد الشام، السّباقة للكتابة بهذا الأسلوب بمعناه الدقيق والتي أصدرها ببغداد عام ١٩٥٩ الفلسطيني–العراقي جبرا إبراهيم جبرا. ثم أصدر ببيروت عام ١٩٦٤ مجموعة **المدار المغلق**، ثم أعقبها بمجموعة **لوعة الشمس** في طبعة خاصة ببغداد عام ١٩٧٩. وبعد وفاته عام ١٩٩٤ صدرت له عام ١٩٩٦ من بيروت مجموعة بعنوان **متواليات شعرية**، كان لي شرف تقديمها والكتابة عنها. في هذه المجموعات، كما في غيرها، نجد الشعر الحر في العربية يحقق نجاحاً طيباً، وبخاصة لدى القارئ الذي يعنى بالمهاد الثقافي في الشعر، وما أغزر ما نجد ذلك عند جبرا، الذي لم يكتب قصيدة واحدة تقوم على وزن وقافية. هذا مقطع من قصيدة بالشعر الحر، كتبها جبرا عام ١٩٦٠ عن ثورة الجزائر التي كان قد مضى عليها ست سنوات:

لعنة پروميثيوس

"ما عدتُ أقوى، يا سيدي،
على التمزيق من هذه الكبد،
ست سنين قد شيّبتني—
أم أنها اللعنة التي ردّدها الجبل؟"

رفرف الصقر كسيرا
بين يدي جنراله،
مصدّع المنقار، مخلبه
كمخلب الجنرال مثقل
بذكرى الديدان والوباء.
وصاح الجنرال زفس:
"كم مرة جئت تنبئني
بالهزيمة. وأنت السيد في الذرى!
عُد وكُل من الكبد المتمردة

ولا تأتني إلا مبشراً
بمجدنا"!

بين كتابة هذه القصيدة وانتصار ثورة الجزائر سنتان، وهو انتصار تنبأ به الشاعر. (پروميثيوس) هو المارد الذي تذكر أساطير الإغريق أنه تجرّأ على آلهة الأولمپ فسرق النار وأعطاها لبني البشر، مما أغضب (زفس) أو (زيوس) كبير الآلهة، فحكم أن يُشدّ المارد بالأغلال ويلقى على ظهر جبل عالٍ، هي جبال الأوراس في الجزائر، ثم سلّط عليه الصقر ينهش من كبده، حتى أنقذه هرقل الجبار، رمز ثورة الجزائر. والصقر أو النسر قد تعب من مقاومة الثورة، فيخاطب الطاغية (زيوس) أن ست سنين من مواجهة المقاومة قد أنهكت قواه. لكن صيغة أمر الجنرال يائسة، لأنه لا يريد أن يسمع بالهزيمة، بل يريد من قوة البطش السيد "في الذرى" أن يعود مبشراً "بمجدنا" في قهر الثورة.

هذه قصيدة "ملتزمة" بمعنى الالتزام الذي شاع في أواسط القرن الماضي. لكنه التزام لا يتخذ شكل شعارات سياسية أو حزبية، بل هو التزام موضوع إنساني كبير، هو الحرية في وجه الطغيان.

مثل ذلك نجده عند السوري محمد الماغوط، الذي كتب الشعر الحر وقصيدة النثر، لكنه، مثل جبرا، لم يكتب قصيدة واحدة بوزن وقافية. هذه مقاطع من قصيدة طويلة بعنوان

"شواطئ متعرّجة لا يحدّها البصر" ٤–بعد تفكير طويل:

لي برَدَى الأزرق
ولكم دمشق الحمراء
انزعوا الأرصفة
فلم تعد لي من غاية أسعى إليها
فرّغوا جيوبي من النقود
وأدراجي من الكتب
وشراييني من الدماء
واملأوها ليلاً

فليس هناك ما أودّ رؤيته بعد اليوم.
***
خذوا كل شيء
ولكن أعيدوا لنا قروحنا وأنين مرضانا.
أعيدوا لدمشق الغبراء
سفنها الغازية وموجها الآرامي.
قولوا لوطني الصغير والجارح كالنمر
إنني أرفع سبابتي كتلميذ
طالبا الموت أو الرحيل.
***
قولوا لهذا التابوت الممدد حتى شواطئ الأطلسي
إنني لا أملك ثمن المنديل لأرثيه.
من ساحات الرجم في مكة
إلى قاعات الرقص في غرناطة
جراح مكسوة بشعر الصدر
وأوسمة لم يبق منها سوى الخطافات.
***
لا شيء غير الغبار
يعلو ويهبط كثدي مصارع
فاهربي أيتها الغيوم
فأرصفة الوطن
لم تعد جديرة حتى بالوحل.

ليس عدلاً أن يقتطف المرء مقاطع من الشعر الحر، لأنه، خلافا للشعر التراثي، لا يقوم المعنى فيه على وحدة البيت، ولكن آمل أن تكون هذه المقتطفات تعبر عن المعنى العام في القصيدة، التي يجب أن تقرأ برمتها. الشاعر برم بحياة يحياها في الوطن. لذا لا يريد من الوطن سوى" برَدَى الأزرق" والماء أساس الحياة التي يريد الاحتفاظ بها. أما "دمشق الحمراء" ذات البريق ومظاهر المدنيّة فإن الشاعر يتخلى عنها، فليس فيها ما يود رؤيته. فهو لا يريد من دمشق سوى ماضيها "الأغبر، سفنها الغازية وموجها الآرامي" وما كان من "قروحنا وأنين مرضانا". والشاعر يطلب "الموت أو الرحيل" لشدة برمه بما حوله.

الوطن في نظر الشاعر " تابوت ممدد حتى شواطئ الأطلسي" لا شيء فيه سوى "الغبار". أرصفة الوطن "لم تعد جديرة حتى بالوحل".

هذه ثورة الإنسان الحر في وجه التسلط والطغيان. فهو يرى كل شيء حوله مظاهر عقيم"كثدي مصارع يعلو ويهبط" لكنه ليس كثدي أنثى يدرّ الحليب قوت الحياة، بل هو ثدي عقيم، كما الغبار. كل ما حول الشاعر مظاهر عقيم وجروح" يغطيها شعر الصدر" وأوسمةٌ زائفة عن انتصارات زائفة، لم يبق منها سوى الخطافات التي تمسك بتلك الأوسمة التي لا معنى لها ولا قيمة، على الرغم مما فيها من بريق خُلَّب.

في أمثلة الشعر الحر التي كتبها توفيق صايغ صعوبات ثقافية بالدرجة الأولى، لا صعوبات لغوية. هذا شاعر توافر على دراسة الشعر المكتوب بالإنـكليزية، أو المترجم إليها من لغات عديدة. وهو شاعر مسكون بلغة الكتاب المقدس والرموز المسيحية. ومن هنا "صعوبة" الصور التي يسوقها وما تحيل إليه. روى لي أحد المقربين إليه أنه قال ذات مرة "أنا لا أستطيع إدراك موسيقى التفعيلات". لا أجد هذا الاعتراف ذنباً، لأن توفيق يدرك موسيقى من نوع آخر، هي "موسيقى الأفكار" بعبارة أستاذي) آي. أي. رچاردز (في حديثه عن موسيقى قصيدة "الأرض اليباب".

عندما نشر توفيق صايغ أول مجموعة له من الشعر الحر، بعنوان **ثلاثون قصيدة** أهدى نسخة إلى جبرا كتب عليها "أخشى أن تكون جمهوري الوحيد". وبعد ذلك جاءت **القصيدة ك**، وبعدها **معلقة توفيق صايغ** التي تضم قصيدتين: الأولى "بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن" والثانية "المعلقة". في الأولى يتناول توفيق مسألة البحث الدؤوب عن الفرادة والطهر، في صورة "المتعذرة الوجود حتى في جنة العلاء". الكركدن حيوان أسطوري هو الوحيد من نوعه في الغاب، تطارده الحيوانات الأخرى لتقضي عليه من حسد. ويهرب وحيد القرن، صورة الفرادة، بحثاً عن "عذرائه" مثال الطهر "وارتاح إذ وجدها وتبَدّل". وإذ تبدأ الفكرة بشيء من الوضوح في صورها لا تلبث أن تتعقّد حيث تختلط بالصور المسيحية والرموز الروحية إلى جانب الرموز المادية الدنيوية. وإذ يفلح القارئ

بالإطباق على صورة من الصور يدخل في تفريعات من صور غيرها ثم لا يلبث أن يعود إلى الصورة الأولى من جديد، بصيغة أخرى:

وكسعيه لعذرائه
سعيك لعذرائك.
قرونا طاردها.
فتش في كل زاوية،
وارتاح إذ وجدها وتبدّل.
مثلكَ أَحَبَّ العذرة
ومثلكَ أبقى عليها.
إلهُ حق وحيوان خيال
أفما تختلف النتائج؟
أرادها حِبّاً له
فكانت الحبيب
وأمّاً
فغيّبته تسعة شهور
وولدته كما شاء
وسقته مع الشهد الحليب
إلهُ حق وحيوان خيال
والسعيُ أحد:
فكيف تختلف النتائج؟

يرى بعض القرّاء الجادين أن الشعر الحر في العربية أشبه بالشعر المترجم، الذي يقصّر عن الوزن والقافية. وهذا كلام صحيح بمجمله. فإن كاتب الشعر الحر، إذا كان من أصحاب الثقافة الأجنبية إلى جانب ثقافته العربية، يكتب "وفي نخاع العظم منه أفضل ما كتب الشعراء من هوميروس إلى آخر شاعر معاصر"، إضافة إلى أفضل الشعر في ثقافته هو، على رأي (ت. س. إليوت) وهذا في أمثلة الجيد من الشعر الحر. هذا مثال من شعر جبرا بالإنكليزية، أنقله إلى العربية، أحسب أن جبرا ما كان لينكره على نفسه، بل يحسب أنه كتبه بالعربية أصلاً:

عندما تهجع موجات الألم،
وتغسل قروحَ الروح،
تنزَّلُ على تعبي راحةٌ كالنوم،
ويتسع أفقي رويدا كابتسامة تغالب النعاس
لكن موجات الألم
إذ تتصاعد ضارية وتتعالى هائجة
متقلبة، مضطرمة،معادية تثير الرعب،
تدعو الموت، تقرع نواقيسها المدوية، لتخمد العقل
انسحبُ كشاطئ شتائي
مهجور، تستهدفه محيطات الأرض
تهدد بالإطباق عليه ومحوه، ونثر رماله
في أعماق سحيقة مظلمة فلا تعود أبدا تلامس أقدام البشر.
***

وصف الطبيعة والاحتفاء بها ليس غريبا على الشعر العربي، قديمه وحديثه، وليس غريبا على الشعر العالمي بلغاته المختلفة. نقرأ وصف الأعشى:

ما روضة من رياض الحَزْنِ، معشبةٌ *** خضراء، جادَ عليها مُسبلٌ هَطِلُ
يضاحك الشمسَ منها كوكب شَرِقٌ *** مؤزر بعميم النبْت مُكتَهل
يوماً بأطيب منها نشر رائحة *** ولا بأحسن منها إذ دنا الأصُل

لكن الذي طوّر فيه شعراء الرومانسية الإنكليز بخاصة، أنهم ربطوا بين الطبيعة والإنسان، ليظهر أثرها فيه، ولا تبقى الطبيعة صورة جامدة، على جمالها. هذا ما نجده عند (وردزورث) كبير الرومانسيين الإنكليز، في العديد من قصائده بدءاً من قصيدة "قوس السحاب": "يقفز قلبي عندما ألمح قوس سحاب في السماء". في قصيدة جبرا يتماهى الألم في موجاته مع موجات البحر وينقلب الشاعر شبيهاً بشاطئ شتائي مهجور، تستهدفه محيطات الأرض.

وإذ تكون أمثلة الشعر الحر ذاتية في الغالب، رومانسية في منزعها، لا نعدم أمثلة تسخر الشعر الحر في موضوعات سياسية، إلى جانب الموضوعات الفلسفية أو الدينية:

أنا الخليجية...
التي تقاتل بأظافرها
من أجل أن يكون الخبزُ للجميع
والمطرُ للجميع...
والحبُّ للجميع...
والتي تقاوم ملحَ البحر
وتيارات الأعماق
والرجال الذين لهم أسنان سَمَك القرش
وعيون الشرطة السرية...

في هذه المقطوعة، كما في غيرها، يفلح الشعر الحر في يد الدكتورة سعاد الصباح في التعبير عن فكرة غير عاطفية، بل عن رأي في السياسة أو ما يتصل بها، ولكن بلغة هامسة غير متشنّجة ولا طنّانة، لا تلجأ إلى المحّسنات البلاغية بل تستخدم لغة بسيطة "غير شعرية" بالمعنى التقليدي، لغة تقترب من الكلام اليومي، وهو ما دعا إليه (وتمن) و(پاوند) في جميع "البيانات" الشعرية التي صدرت عنهما أو عن أتباعهما.

يتضح من الأمثلة السابقة، سواء تلك التي كتبها غربيون أو عرب، أن الشعر الحر مستورَد أجنبي، أميركي – إنكليزي بالتحديد، دخيل على تراث الشعر العربي الذي يشترط الوزن والقافية. لكن إفادة المعنى هي التي تربطه بمفهوم الشعر الأشمل، الذي قاد عرب الجاهلية إلى وصف ما سمعوه من القرآن الكريم بأنه شعر. لكن هذا المعنى أشد صعوبة في البلوغ من امتلاك ناصية الوزن والقافية. يقول (إليوت) زعيم الشعر الحر في الإنكليزية إن الذي لا يتقن كتابة الشعر بالوزن والقافية لا يستطيع أن يكتب شعراً حراً ذا قيمة. وهذه شهادة جوهرية غابت عن أذهان بعض المتعاطين بالشعر الحر. لقد تصور هؤلاء أن الشعر الحر مركب سهل، لا يزيد على رصف كلمات على الأسطر، كيفما اتفق، ولو كان

خلواً من المعنى. فإذا قلنا لهؤلاء الكرام الكاتبين إننا لا نتبيَّنُ من إبداعهم هذا رأساً من ذنب، اتهمونا بالجهل والتخلّف عن ركب الحداثة. هذه بعض الأمثلة من الكتابة السيئة:

"المعنى وتدبيره
يأتي ويأتي مرة أخرى
وأبعد من سؤال.
السؤال جثة، والموت يعني نافذة
أتريد أن تستريح؟
الموتُ أهوَنْ
لكنها أقوال".

***

"في الصباح
أزيح الستائر عن نفسي
البطولات أنساها
وفي دورات المياه
أبعثر صديد أفكاري".

***

تُرى هل استرحتُ من اللون؟ وألغيتُ القافية
ثم واجهتني المعاني
فاستدرت إلى الحائط
ثم كما يفعل الليل
جئت إلى المعنى
وخيطي قائم في الكآبة.

***

"هذا شعري
تلتقي الشمس مع الأحلام
في شِعري يستوي الماء مع الصفصاف والأفلاك
في شعري".
***
"هذا عشقي
وأنا سافرت فيه مذ ولدت
فأضعت
كل شارات جسمي
وحللت فيه".
***
"عندما كنت صغيراً
ضاعت الدمية في البحر
فتماديت أضيع كل شيء بعد ذلك
فأنا كنت أضعت لعبي
ودروسي
وحذائي... وكل من أحببتهن في حياتي".

ماذا ينتظر "من شاعر" أضاع حذاءه وحبيباته معاً، وجاء يحمل شعراً لم يضعه بعد؟!

بدأ الخطأ في إطلاق تسمية الشعر الحرّ بما كتبته الشاعرة العراقية المبدعة نازك الملائكة عام ١٩٤٩ في مقدمة ديوانها الثاني **شظايا ورماد** وكرّرته بأشكال أخرى عام ١٩٦٢ في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**. خلاصة رأي نازك أن الشاعر يمكن أن يعبرّ عن صورة أو فكرة بسطر/ بيت قوامه تفعيلتان اثنتان من المتدارك/ الخَبَبْ: فَعِلُنْ/فعلن،

فلا داعي لحشو البيت بتفعيلتين أخريين ليكتمل شطر المتدارك الصحيح. ويمكن كذلك التعبير عن فكرة أو صورة لاحقة بأربع تفعيلات أو ست. وقد أطلقت على هذا النسق اسم الشعر الحر. نازك قالت الشيء الخطأ للسبب الصحيح، ومثلت لذلك بقصيدة "الكوليرا" التي تؤرخ لها بيوم الثلاثاء ٢٧-١١-١٩٤٧. الواقع أن الذي فعلته نازك في قصيدتها هذه وما تبعها هو تحرر من"عدد" التفعيلات في الوزن التراثي، لا من الوزن نفسه، ومن الالتزام بالقافية الواحدة على امتداد القصيدة، لأنها "نوعت" في القوافي ولم تتحرّر منها. لذلك بقيت القصيدة غير حرّة، بل مقيّدة بقيدَين هما الوزن والقافية، لذلك أرى من الأسلم وصفها بقصيدة التفعيلة، ومنه شعر التفعيلة، تفريقاً لها عن شعر الشطرين التراثي.

لقد كان أول المعترضين على تسمية الشعر الحر والد الشاعرة نفسه، الشاعر الأستاذ صادق الملائكة، الذي قال لابنته: أين الوزن؟ أين القافية؟ من سيقرأ هذا الشعر؟ أنا وأمثالي ممن يقرأون المتنبي والبحتري وأبا تمام؟ ويروى عن الأستاذ عباس محمود العقاد، المستشار في لجان أدبية عدة، أنه أطلق على هذا القالب الجديد من الشعر اسم "الشعر السايب" وكان يحيل ما يعرض عليه منه "إلى لجان النثر، للاختصاص". وقد بلغ به الأمر أن هدد بالاستقالة من رياسة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب إذا سمح للشعراء الشباب في مصر مثل أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور بالسفر إلى دمشق، للاشتراك في مهرجان الشعر. والعقاد كان يحسب نفسه شاعراً، بل إمبراطوراً في عالم الشعر يوم قال: "هذا وليٌّ لعهدي/وقيِّمُ الشعر بعدي" ولا نعرف اليوم منزلة ذاك القيّم على شعر العقاد بعده، بل نذكر من شعر العقاد قصيدة بعنوان "سلع الدكاكين في يوم البطالة" يتفجّع فيها على مشاعر الكرنب والقرنبيط في الدكاكين المغلقة يوم العطلة:

مقفرات، مغلقات، محكمات** كل أبواب الدكاكين على كل الجهات

تركوها ** أهملوها

يوم عيد عيّدوه **ومضوا في الخلوات

"البِدار" **"مالنا اليوم قرار"

أي صوت ذاك يدعو الناس من خلف الجدار

أدركوها ** أطلقوها!

ذاك صوت السِّلَعِ المحبوس في الظلمة ثار

عابر سبيل

لكن، لنعُد إلى الجِد ونسأل: كيف استمر هذا الخطأ أكثر من نصف قرن في الكتابات النقدية، وبين بعض الشعراء كذلك، ونازك خير من يعرف، بين الشعراء، المعنى الدقيق لمصطلح الشعر الحر كما حدّده (وتمن) و(پاوند) و(إليوت)؟ هذا ما لا أستطيع أن أجد له تفسيراً. والخطأ الآخر الذي استمر مع تسمية الشعر الحر هو الخلط بينه وبين قصيدة النثر، والخطأ العجيب الآخر هو مصطلح "الشعر العمودي" تمييزاً له عن "الشعر الحر". لا يوجد في الشعر العربي شعر عمودي ولا إسطواني ولا شاقولي. هناك "عمود الشعر" الذي تحدث عنه نقادنا القدامى، أي القالب الذي يجب أن يتبعه الشاعر بأن يبدأ القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم ينتقل إلى النسيب ثم إلى ذكر الممدوح موضوع القصيدة، أو إلى الحكمة وما إلى ذلك. وكان أول من ثار على هذا العمود أبو نواس الذي قال:

قُل لمن يبكي على رسمٍ دَرَسْ *** واقفاً، ما ضَرّ لو كانجَلَس؟!

إضافة إلى هذا الوزن العابث، ثمة إشارة خبيثة في "جلس " لأن البدوي لا يجلس إلا "لقضاء الحاجة" لذا كان لا بد من الوقوف لأجل البكاء على الأطلال. وفي عصرنا الحاضر لا أجد شاعراً يتبع "عمود الشعر" بالوقوف على الأطلال والبكاء إلا نزار قباني، ذلك الشاعر لجميع الفصول، وجميع الأنماط الشعرية، من شطرين وتفعيلة وشعر حر ونثر هو إلى الشعر أقرب. قال نزار في المربد الشعري ذات يوم:

مرحباً يا عراق جئت أغنّيك وبعض الغناء عندي بكاء

مرحباً، مرحباً، أتذكرُ وجهاً حَفَرَتهُ الأرزاءُ والأنواء
فجراحُ الحسين بعضُ جراحي ودموعي من الأسى كربلاء

ولا يلبث حتى يخرج إلى الغزل، ميدانه الأرحب:

مرحباً ياعراق، أين العباءات وأين المها وأين الظباء

ولايتخلى عن إسداء النصح والتعبير عن الحكمة والتعريض بما يحسبه خطأ:

نكتب الشعر كَيْمياء وسحراً قتلتنا القصيدة الكيمياء

بعد كل ما تقدم، لا أجد ما يمنع من تكرار حقيقة غابت عن بعض الشعراء والمتأدبين، وسبب غيابها هو وضوحها الشديد، وهنا ذروة المفارقة: الشعر أكبر من الوزن والقافية، لا يضيره في أي وعاء يقدم لنا. ولكنها الحكمة المأفونة: خطأ شائع خير من صحيح مهجور. هل أدل على الخمول الفكري أكثر من الإطباق بتلابيب هذه الحكمة المعطوبة؟

***

وثمة خلط آخر لم تسلم منه الكتابات النقدية في العربية طوال عقود أربعة مضت، كما لم يسلم منه بعض متعاطي الشعر الذين خلطوا بين الشعر الحر وقصيدة النثر. وهذه كذلك من المستوردات الأجنبية في ثقافتنا الشعرية، من شعراء فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر هذه المرة، وبخاصة من شعر (بودلير) و(رامبو) ثم من شعر (رنيه شار) (١٩٠٧-١٩٨٨) وعلى الأخص منه ما روّجت له بعض المجلات الأدبية في لبنان في عقد الستينات الذهبي.

كانت الولادة الرسمية لمصطلح قصيدة النثر عام ١٨٤٢ وذلك بنشر مجموعة (ألويزيوس برنار) Aloysius Bernard (١٨٠٧-١٨٤١) بعنوان "گاسپار الليل"

Gaspard de la nuit. وقد سبق (برنار) في كتابة قصيدة النثر آخرون في فرنسا وألمانيا. وفي القرن العشرين انتشر هذا النمط من الكتابة الشعرية في أميركا الشمالية والجنوبية، كما نجد عند (پابلو نيرودا) Pablo Neruda و(بورخيس) Borjes، وفي روسيا، عند (تورگينييف) Turgeynev، وفي ايطاليا عند (مارينيتي) Marinetti. لكن (بودلير) ومن بعده (رامبو) هما اللذان أعطيا قصيدة النثر Poème en Prose شكلها وسيماءها.

وقصيدة النثر كتابة نثرية لا تختلف عن صفحة من النثر في شكلها، ولكنها تحمل شحنات شعرية دون التزام بوزن أو قافية. وهي إذ تشبه الشعر الحر من هذه الناحية، تختلف عنه في كونها لا تقع في أسطر تتراوح طولاً، حسب الصورة أو الفكرة. هذا مثال من (بودلير) صاحب **أزهار الشر** التي اشتهر بها، لكن قصيدة "المرفأ" مثال جيد من قصائد النثر.

المرفأ مقام فتّان لنفسٍ أرهقتها معارك الحياة. فاتّساع السماء
وتشكّلات الغيوم المتحركة، وتلاوين البحر المتغيّرة، وتوهّج
المنارات تكوّن موشوراً عجيب الملاءمة لإمتاع العينين دونما ضجر.
فأشكال المراكب المتوثّبة المعقدّة التراكيب يضفي عليها التماوج تقلبات
متناغمة، تبعث في النفس مذاق النغم والجمال. وفوق ذلك،
ثمة نوع من البهجة الخفية الباذخة عند من لم يعد فيه تشوّف أو طموح
لكي يتأمل، وهو على شرفةٍ أو متكئاً على كتف البحر، جميع حركات
الرائحين الغادين، ممن ما تزال لديهم قوة الإرادة، والرغبة في السفر والإثراء.

من أفضل من كتب قصيدة النثر في العربية محمد الماغوط، وخاصة في **العصفور الأحدب** و**غرفة بملايين الجدران**. وثمة المغربي محمد بنّيس، أُقَدِّم من شعره في **كتاب الحب** مقطعاً بعنوان "إليك":

اصطدمنا في زُقاقٍ. لعلَه ارتعاشةُ الكلام. لم يكن بيننا عطرٌ. هدّدني الغناء. نسيجٌ مبلّل بهجومه. غفوةٌ على كتفي تنأى بأعضائي. معابرُ انحفرت في زرقةٍ وحيدة. لنامعاً. أو لي وحدي. صباح الخير يا موجَ السَّكينة. هل سبقت يدي كلماتِك. شفتي خَدَّك. هادئاً في الصمتِ. وفيكِ. أنتِ. انحرفتُ نحو ظلالٍ خارجاتٍ لتوّها من الأنفاس. ضيعي. قليلاً في أبديَّتكِ الخفيفة. قُبَةٌ خضراء تحرُسُنا معاً. أو تحرُسُني وحدي. مسافةُ البلّور. تحتدِم الشساعة كلّما ابتدأت نواعيرُ المياهِ بأحقاقِها تدور وتغسِلُنا

والطريف أن هذا المغربي المنفتح على الشعر الفرنسي قد طوَّر قصيدة النثر لتعتمد على الوزن والقافية أحياناً، فجمع بذلك شروط التأليف الشعري في العربية إلى شكل شعري مستورد من خارج التراث العربي، بما فيه من فراغات بين مقطع وآخر، تعين القارئ على تمثل الصورة والفكرة التي تقدمها القصيدة:

مَنَاطق في غَمامٍ ترتَمي لا كِبرياءَ لها تُعوّضُ نخلةً متروكةً للسائلين
عن الطريق

تلك المناطقُ انحدَرَتْ بكل رياحها انحدَرَتْ تضيع حدودها بعد البحيرة
حيث تشرع النبضات في تكوين سطح الماء أوراقاً مبقَّعةً ولي شَبَقُ
الحريقْ

يدنو مع الأرز الذي أغصانُه العُليا تُمّوِجُ خضرةً أسرع إلى مأواكَ
غصنٌ واحدٌ
يكفي لكي يَجِدَ الشراعُ طريقَهَ بين انعكاس الصمتِ ناقوساً فناقوساً يدقُّ
الوقتُ
من جهةٍ تفاجئُ دائماً أصداؤها ظُلَمٌ فَهَلْ لَكَ أنْ تُطِيقْ

أُفُقاً رَمَادِياً أعَزُّ إلَيْكَ مِنْ تَمْجِيدِ أسْوَارٍ تُؤبّدُ فِيكَ مَوْتاً لَيْسَ يُفْضِي مَرّةً
للموت مُخْتَلِجاً بِقطْرِ بَهَائِه يَضَعُ البَرِيقْ

على كتفيكَ كِسوَتُهُ نداؤكَ حيرةٌ فهي العلامةُ والرَّفيق

***

في آخر **الريحانيات** قال أمين الريحاني عام ١٩١١ في إشارته إلى شعر) والت وتمن (إنه "شعر منثور". أتمنى لو أن هذه التسمية شاعت في الكتابات النقدية في الإشارة إلى ما كتب من شعر على غرار **أوراق العشب**، إذن لكفانا الله شرّ خطأ تطاول حتى أغرق أكثر من نصف قرن، وكفانا معه شرَّ بلبلة الألسُن.

الأجناس الأدبية

مفهوم "الأجناس الأدبية" حديث نسبيّاً في الكتابات النقدية في العربية التي ربما بدأت بشكل جاد منذ قرن من الزمان أو نحوه، وبخاصة منذ أن بدأ اتصال المتأدبين العرب بالكتابات النقدية الأجنبية، من فرنسية وإنـكليزية، وعن طريق الترجمة من اللغات، وانتشار الصحف والمطابع التي يسّرت مثل ذلك الاتصال. وكلمة "أدب" حديثة نسبيّـاً، هي الأخرى، في العربية. فقد عرف العرب الشعر في جاهليتهم قبل القرن الخامس الميلادي، على رأي الجاحظ، مثلما عرف الإغريق الشعر منذ القرن التاسع قبل الميلاد، على أحسن الفروض. وفي الحالين ما كان الشعر يسمّى "أدباً". فكلمة littérature الفرنسية مثقلة بجذورها اللاتينية، مثل كلمة literature الإنـكليزية. وإذا استطاع الفرنسيون اشتقاق كلمة littérateur لتفيد "الأديب" فإن الإنـكليزية قصّرت عن ذلك، فلجأت إلى man of letters التي لم يمكن تحويلها إلى woman of letters فغمطوا بذلك حق المرأة الأديبة، التي لها حضور في الأدبين الفرنسي والإنـكليزي. أما في العربية، فكلمة "أديب" المشتقة من "أدب" انصاعت إلى التأنيث فصرنا نتحدث عن "الأديبة" و"الشاعرة". وكلمة "أدب" التي لا تفيد الشعر في تراثنا العربي لها معنى يختصّها. ففي الحديث الشريف: "أدَّبني ربّي فأحسَنَ تأديبي". قالت إعرابية تشكو تصرفاً غير منتظر من ولدٍ لها: "أبعدَ شيبيَ يبغي عنديَ الأدَبا"؟ وتعلّمنا في المدرسة:

كن ابن من شئتَ واكتسب أدبا*** يُغنيكَ محمودُه عن النَّسَبِ
إن الفتى من يقول ها أنذا *** ليس الفتى من يقول كان أبي

والتراث العربي الذي يتحدث عن "الشعر"، لم يعرف "النثر" إلا في وقت متأخر. فالشعر فطرة وسليقة، يأتي شفاهاً ويتداوله الناس بالحفظ والذاكرة. فإذا صح أن القصيدة الفائزة في عكاظ كانت تكتب بماء الذهب، وتعلق على أستار الكعبة في جاهلية العرب، يحق لنا أن نسأل عن مصير قصائد الدرجة الثانية والثالثة وما عداهما، بعد كل عكاظ. ونحن لا نعرف كم من شعراء الجاهلية كان يحسن الكتابة والقراءة، بل نعرف مقدار ما حفظت لنا ذاكرة الرواة، الذين لولاهم لضاع من تراثنا الشعري الكثير، رغم قول القائلين إن بعض الشعر، حتى العذري منه، كان منحولاً. فمن حق السائل أن يعلم من "انتحل" هذا الشعر الجميل: مجنون بني عامر، إن كان له وجود، أم سواه من أتباع عبقر؟ لا فرق. المهم وجود النص دون قائله، ومن هنا نبدأ.

والشعر العربي التراثي لم يعرف "الأجناس" بل عرف "الأغراض". ولا يمكن القول في ثقة إن بعض بحور الشعر العربي الستّة عشر وما تفرّع منها تناسب "غرضاً"

دون غيره، كما هو الحال في الشعر الإغريقي واللاتيني. قد نلاحظ مثلاً أن بحر الرجز يناسب نظم "الآجرومية" أكثر من بحر البسيط، أو الطويل؛ أو أنه يناسب القول الموجز تعبيراً عن رأي: " الشعراء فاعلمنّ أربعة..." أو في "أراجيز" الحماسة في الحروب، يرتفع بها صوت خولة بنت الأزوَر وأمثالها: "نحن بنات تُبّع وحميَر/ وضربُنا في القوم ليس يُنكر / اليومَ تُسقَونَ العذابَ الأكبر". كما لا يمكن القول في ثقة إن بحر البسيط يناسب الهجاء، لأن المتنبي هجا به كافور الإخشيدي: "من أيّة الطّرْقِ يأتي نَحوَكَ الكَرَمُ": مُستَفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَعِلُ؛ أو إن بحر الخفيف يناسب المديح لأنه مدح به سيف الدولة: "أين أزمَعت أيهذا الهُمامُ / نحن نَبْتُ الرُّبا وأنتَ الغمامُ": فاعلاتُن مُستَفعِلُن فاعلاتُ.

لكن الشعر الإغريقي، وبعده اللاتيني، يقرر غير هذا. فالنظام العروضي هو الذي يحدّد "جنس" القصيدة. والشعر الإغريقي واللاتيني عرف العروض أوزاناً ولم يعرف القافية. والتفعيلة في العروض "الكلاسي" تقوم على طول المقطع في اللفظة أو قِصَره، وعلى عدد المقاطع، وهذا العروض هو الذي يقرر جنس القصيدة. ففي قصيدة الرثاء مثلاً يستخدم عروض يدعى elegiac يكون السطر/البيت فيه مكوناً من ست تفعيلات "داكتيل" قوام الواحدة منها مقطع لفظي طويل يعقبه اثنان قصيران، يليه سطر/ بيت من خمس تفعيلات من النوع عينه. هذا النظام العروضي هو الذي يقرر "الجنس" الشعري في الإغريقية واللاتينية، ولا يجوز استعماله في جنس شعري آخر. ومثل ذلك ما نجده في شرط النظم بأجناس أخرى مثل "قصيدة العرس" epithalamium أو في قصيدة "التوقيع" epigram، وهي نظم في سطرين/ بيتين في الغالب، شديدة التركيز، قد تستخدم في الهجاء أو في الكتابة على شاهدة قبر أو نحو ذلك. لا مثيل لهذه الأجناس الشعرية في العربية، من حيث تحكّم النظام العروضي في "غرض" القصيدة، ولو أن نمط التركيز في العبارة أو الصورة موجود في أمثلة من الهجاء أو الحكمة، تتخذ صورة "التوقيع". من ذلك مثال شاعر منافق يمدح قبيلة "بني أنف الناقة" بعد أن أشبعهم شعراء آخرون هجاءً. قال: "قومٌ هم الأنف، والأذناب دونهم/فمن يساوي بأنفِ الناقةِ الذَنَبَا"، فطارصيتهم بين القبائل. ومنه هجاء الآخر:

تَميمٌ بطُرق اللؤم أهدى من القطا*** وإن سلكت سُبْل المكارم ضلّتِ

ولو أن برغوثاً على ظهر نملةٍ*** يكرّ على صَفّي تميم لولّتِ

وكلمة "أدب" في إشارتها إلى الشعر نادرة الوجود في تراثنا الشعري، وربما كان المتنبي أوضح من مثّل لذلك في قوله: "أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي/ وأسمَعَتْ كلماتي من به صمم". ولا نعرف إن كان المتنبي قد كتب "أدباً" في النثر ليشير إليه، ولكنه هنا يشير إلى كلمات تسمع، هي قوام قصائده التي قال عنها "أنام ملء جفوني عن شواردها / ويسهر الخلق جرّاها ويختصم". وليس في تاريخ النقد إشارة إلى كلمات أدب نثري سهر الخلق جرّاها واختصموا. يقودنا هذا إلى القول إن الشعر هو كل الأدب الذي عرفته الحضارات العريقة، من ملحمة **گلـگـامش** السومرية (٢٧٠٠ق.م.) إلى **إلياذة** هوميروس

الإغريقية (القرن الثامن قبل الميلاد) وما تبعها من **إنيادة** ڤرجيل اللاتينية (٧٠-١٩ ق.م) و**فردوس** ملتن **المفقود** (١٦٠٨-١٦٧٤) وصنوه **المستعاد**، مروراً بمعلّقات الجاهلية و**كوميديا** دانته **الإلهية** (١٢٦٥-١٣٢١) وما اتخذ من هذه أو تلك مثالاً في الشعر/ الأدب يحتذى.

والشعر عند العرب صناعة: يروى عن الخليفة هارون الرشيد أنه سأل أبا نواس: هل تصنع شعراً لا قافية له؟ فأجاب بالإيجاب ومثّل له. فلما ظهر النثر عند العرب واستقام أدباً، جاء أبو هلال العسكري فأخرج للناس كتاباً سمّاه **كتاب الصناعتين**، أي صناعة الشعر وصناعة النثر. هنا إشارة أخرى إلى أن أدب النثر سبّاق عليه أدب الشعر، فظهرت في النثر "فنون" كما كانت في الشعر "أغراض". ومن تلك الفنون: السيرة والتاريخ والتراجم والمقالة وما إلى ذلك. ولكن ما هي هذه "الأجناس الأدبية" التي نزلت على أدبنا العربي إسقاطاً من مصطلحات النقد الغربي؟ هل هي أصيلة في أدبنا أم أنها لقاح من نخلة أخرى ما لبثت أن أثمرت من طلعها قنوان دانية؟

في البدء كان (*أرسطو*) (٣٨٤-٣٢٢ ق.م.) وكتابه **فن الشعر**. من هنا تبدأ الدراسات النقدية في الآداب الغربية. لكن أستاذه (*أفلاطون*) (٤٢٩-٣٤٧ ق.م.) قال في كتابه **الجمهورية** على لسان (*سقراط*) إن الشعر يقع في ثلاثة صنوف للتعبير عن العمل الفنّي: سرد خالص، يتكلم الشاعر فيه بصوته هو؛ وسرد بالمحاكاة، يتكلم فيه واحد أو أكثر تشخيصاً في العمل الفنّي؛ وصنف هو مزيج من الاثنين. ويمثل أفلاطون للصنف الأول من الشعر بما يسميه *"ديثيرامب"* أي القصيدة التي ينشدها الشاعر بمصاحبة آلة موسيقية هي "القيثارة" lyre. وهذا أول جنس شعري / أدبي حدّده النقد الأوربـي، والذي عرف لاحقاً باسم "الشعر الغنائي" وقد أطلق عليه كتّاب الدراسات النقدية العرب اسم "الشعر الوجداني". أما الصنف / الجنس الثاني فيشمل المأساة والكوميديا، أي الشعر الدرامي (ومن الخطأ ترجمة الكوميديا بكلمة "ملهاة"؛ فربّ كوميديا أكثر جدية من بعض المآسي. والدرامه هي "الفعل" الذي قد يتميز بالعنف). وبعد هذا الجنس الثاني (الشعر الدرامي) يأتي جنس الشعر الملحمي، لأن الشاعر يُدخل الحوار في السرد الذي يعرضه. والتمييز بين هذه الأجناس الثلاثة التي أقامها (*سقراط*) في كلامه الموجز في **الجمهورية** ظل الشغل الشاغل للباحثين في الأدب والجماليين طوال أكثر من ألفي سنة مضت.

لكن (*أرسطو*) في **فن الشعر** بقي المرجع الأساس في دراسات الأجناس الأدبية في اللغات الأوربـية، وما جرى مجراها في الدراسات العربية. يرى (*أرسطو*) أن الفن محاكاة للطبيعة. وهو يكررّ مقولة (*سقراط*)، فيقرر أن الشاعر قد يحاكي الطبيعة بصوته الخاص أو، بالسرد، أو بتقديم شخصياته حيّة تتحرك أمامنا: ثلاثة أجناس، غنائي وملحمي ودرامي.

وكلمة "جنس" في الآداب الأوربية تحافظ على شكلها الفرنسي genre المشتقة أصلاً من الكلمة اللاتينية genus، واستعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوربية، بدءاً بالإنـكليزية منذ عام ١٨١٦. وهذه الكلمة مرادفة في المعنى لكلمة "نوع".

وفي أواخر القرن التاسع عشر صارت الأجناس الأدبية توازي "أنواع" المخلوقات التي تحدث عنها (*چارلس داروين*) في كتابه **أصل الأنواع** المنشور عام ١٨٥٩. وفي العربية تتمتع كلمة "جنس" بوضوح لغوي دلالي كما نجد في شعر شوقي "أَحَرامٌ على بلابله الدوح/حلالٌ للطير من كل جنس؟!"

لكن كلمة "جنس" هذه تسببت في كثير من الغموض وقادت إلى كثير من الجدل في الكتابات الأوربية. يقول الناقد الكندي (*نورثرپ فراي*) في كتابه **تشريح النقد** إن "أغلب الجهود في معالجة مصطلحات الأجناس تنطوي على أهمية رئيسة في كونها أمثلة على سيكولوجية الإشاعة". ويقول (*إرڤنگ بابيت*) أستاذ النقد في جامعة (*هارڤرد*) الذي تلمذ له الشاعر – الناقد (*ت. س. إليوت*) إن "البحث في طبيعة الأجناس الأدبية يتفرع في كل اتجاه، ويتضمن موقف المرء لا نحو الأدب وحده بل تجاه الحياة كذلك".

وبعض السبب في هذا الغموض، أو التفرّع في استخدام مصطلحات الأجناس الأدبية، في الدراسات النقدية الغربية، يعود إلى ظهور أجناس جديدة من التأليف الأدبي في اللغات الأوربية، منذ بداية انسلاخها الجزئي عن التراث الكلاسي من إغريقي أو لاتيني، وذلك في بواكير النهضة الأوربية في القرن الثالث عشر في إيطاليا، وما تبع من انتشار تلك الحركة في لغات أوربية وليدة، تفرّعت عن اللاتينية مثل الإيطالية والفرنسية والإسپانية والپرتغالية. هذا إلى جانب التطور الذي حصل في اللغات الجرمانية، بحيث صار لكل من هذه اللغات آدابها الخاصة بها، ولو أنها ما زالت تحافظ على بنوّتها للغة اللاتينية، لغة الأدب والثقافة على امتداد العصور الوسطى.

ففي الجنوب الغربي من فرنسا الحالية، في إقليم (*پروڤنس*) ظهر نوع جديد من الشعر الغنائي في أواخر القرن الثاني عشر، بلغة انسلخت عن اللاتينية وبجنس من الشعر الغنائي يختلف عن (*ديثيرامب*) الإغريق وعن شعر (*أوڤيد*) وغيره من الشعراء اللاتين، وبشكل تميّز بظهور القافية التي لم تكن معروفة في الشعر الكلاسي، وبموقف من الحب والمرأة جديد على المعروف من التراث. فماذا ندعو ذلك "الجنس" الجديد من الشعر الغنائي؟ ولما انتقل شعر التروبادور الپروڤنسي هذا إلى إيطاليا، تأثر به أكبر شاعر إيطالي هو (*دانته أليگييري*) فكتب قصيدة طويلة جداً بثلاثة أقسام هي **الكوميديا الإلهية**، تلتزم وزناً صارماً ونظام قافية ثلاثية terza rima موضوعها خليط من الحب والسياسة والهجاء. فماذا ندعو هذا "الجنس" الجديد من الشعر؟ أهو ملحمة مثلما فعل (*هوميروس*) أو (*ڤرجيل*) أم هو شعر حب *يكاد* يقدّس المحبوبة البشرية (*بياتريس*) لا المحبوبة الإلهية مريم العذراء، المرأة الوحيدة التي يسمح الشعر اللاتيني القروسطي الكنسي بالحديث عنها؟ وثمة جنس جديد آخر ظهر في الشعر الايطالي الوليد، بتأثير من (*دانته*) هو "الغنائية" وهي قصيدة حب قصيرة قوامها أربعة عشر سطراً، ذات نظام صارم، تكون الأسطر / الأبيات الثماني الأولى منها حول موضوع رئيس، قوافيها ا-ب-ب-ا. ا-ب-ب-ا. تتبعها ستة أسطر/ أبيات تفصّل القول في الموضوع الرئيس، أو تعلّق عليه، قبولاً أو رفضاً، قوافيها ج-د-ج على تكرار أو مراوحة. كتب في هذا النمط شعراء إيطاليون أطلق عليهم اسم "شعراء الأسلوب الحلو الجديد". ماذا نسمي هذا "الجنس" الجديد؟ سمّاه

أصحابه sonnetta أي أغنية قصيرة، عربيتها السليمة "غنائية". مثل "الهجائية" الإغريقية أو قصيدة العرس أو "الرثائية". هذه قصيدة يتحكم في جنسها نظام عروضي لا يستعمل في جنس غيره. فهي تشبه جنساً كلاسياً تراثياً من حيث الشرط العروضي، ولا تشبهه من حيث شرط القافية الجديد. فماذا نسمي هذا الجنس الشعري الجديد؟

وصلت آثار النهضة الأوربية إلى بريطانيا متأخرةً قرنين من الزمان. ففي أواسط القرن السادس عشر ترجمت غنائيات (پترارکا) من الإيطالية العذبة إلى لغة انـگليزية تحمل وعثاء قرون من التطور عن الأنـگلوسكسونية. بدأ الشعراء الإنـگليز في ذلك العصر بمحاكاة الغنائية الإيطالية وبالتطوير فيها شكلاً ومعنى. من هؤلاء الشعراء: (*وايات*) (١٥٠٣-١٥٤٢) و(*سري*) (١٥١٧-١٥٤٧) و(*سدني*) (١٥٥٤-١٥٨٦). وانتقل هذا الجنس إلى الشعر الفرنسي، لكن الشعراء طوّروا فيه وبعضهم خرج على نظامه. وإذ كان السابقون قد أبقوا على نظام القوافي والموقف من المحبوبة كما نقلوه عن الإيطالية نجد (*سدني*) يغيّر في نظام القوافي كما يغيّر في معالجة موضوع الحب، ويفلسف الموقف من المحبوبة، وهو تطوير في هذا الجنس المستورد. أما شكسپير (١٥٦٤-١٦١٦) فقد ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ قلب نظام القوافي الإيطالي إلى نظام يخصه هو، كما قلب الموقف من الحب تأليها إلى موقف يسخر من الموقف التراثي. لكن جنس الغنائية بقي يشار إليه باسمه على الرغم من هذا التطوير. وفي قرون لاحقة، نجد جنس الغنائية عند الشعراء الماورا طبيعيين مثل (*جون دَنْ*) (١٥٧٢-١٦٣١) يتخذ معنى فلسفياً، وصوراً من حقول العلم من كيمياء وهندسة، وما يزال جنس الغنائية على حاله من حيث التسمية، وبقي أسلوباً أثيراً عند بعض الشعراء اللاحقين في انـگلترا وفرنسا وغيرها.

إزاء هذا التطوير في جنس الغنائية نستطيع فهم رأي (*بابيت*) في أن طبيعة البحث في الأجناس الأدبية تتضمن موقف المرء من الأدب والحياة كذلك.

في العصور الوسطى الأوربية ظهر جنس جديد من الكتابة الأدبية أطلق عليه اسم "رومانس" وهي حكايات شعرية أو نثرية، تدور حول بطولات الفرسان في مقارعة المخلوقات الأسطورية، أو حول مخاطر البحث عن "الكأس المقدسة" التي حملها أحد الحواريين وتلقّى بها دم المسيح المصلوب، ثم اختفت الكأس بشكل عجيب، وصار البحث عنها موضوع خلاص وسعياً مقدساً لدى أصحاب الإيمان. لكن هذا الجنس تعرض للتطوير لاحقاً حتى غدا في يد بعض الكتّاب نوعاً من المحاكاة الساخرة، ولم يبق منه سوى ذلك الإطار الخارجي من وصف المخاطر والأهوال التي لا تقنع أحداً في كثير من الأحوال.

وثمة جنس شعري كلاسي، عرفته الإغريقية واللاتينية، وهو "قصيدة العرس" التي اتنعشت لفترة قصيرة في الشعر الإنـگليزي، في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي فترة الإعجاب الخاص بالشعر الكلاسي. هذه قصيدة تؤلف لتغنّى خارج مخدع الزوجية، احتفاءً بليلة العرس. ومن أشهر قصائد هذا الجنس بالإنـگليزية ماكتبه (*إدموند سپنسر*) (١٥٥٢-١٥٩٩) للاحتفاء بعرسه هو، عام ١٥٩٥ (ولكنه لم يعمّر

سوى أربع سنوات بعد ذلك العرس!). وهذا الجنس الشعري يحاكي ما كتبه الشاعر اللاتيني (*كاتولّس*) (?84-?54 ق.م.) بشكل خاص. تبدأ القصيدة بالابتهال إلى ربّات الفنون، بنات (*زيوس*) كبير الآلهة الإغريقية، لكي يتلقّى الشاعر إلهامه لنظم القصيدة، ثم يأتي وصف العروس تُحمل إلى بيت الزوجية، ثم وصف الغناء والرقص في حفلة العرس، والتحضير لتلك الليلة، مع إشارات كثيرة إلى أساطير وآلهة إغريقية، تتصل جميعها بالحب والزواج والسعادة. أما بنية القصيدة فهي شديدة التعقيد: تبدأ بمقطع المقدمة، يليه قسمان في الواحد منهما عشرة مقاطع، في كل مقطع وحدات تتراوح طولاً في بنية عددية تشير إلى سير الزمن. ففي القصيدة ٣٦٥ سطراً / بيتاً طويلاً إشارة إلى عدد أيام السنة، يقوم الواحد منها على خمس تفعيلات أو أكثر. وثمة ٢٤ مقطعاً تشير إلى ساعات اليوم، منها ١٦ مقطعاً تصف النهار، حيث تردّد الغابات أصداء مختلفة، تتبعها ثمانية مقاطع تصف هدوء الليل حيث تختفي الأصداء من الغابات. كل هذا كناية عن استمرار مؤسسة الزواج في الحياة. لكن هذا الجنس من الشعر الغنائي لم يكن في طوق الكثير من الشعراء، فبقي جنساً لا يذكر في لغة إلاّ مقترناً بالإشارة إلى أصوله الكلاسية، وبخاصة شعر (*كاتولّس*).

وثمة أجناس فرعية نشأت عن بعض هذه الأنماط، لكنها جميعاً تقع في باب الشعر الغنائي، الذي أشار إليه كلٌّ من أفلاطون وأرسطو إشارة محدودة نسبياً، قياساً إلى التفصيل في الحديث عن الشعر الملحمي والشعر الدرامي. وإذا كانت إشارة أفلاطون تقتصر في جنس الشعر الغنائي على (*ديثيرامب*) فإن ذلك الجنس كان "غنائياً" لأنه كان ينشد تمجيداً للإله (*دايونيسيوس*)بمصاحبة القيثارة. وقد وجد ذلك الجنس صدى له في شعر التروبادور الفرنسي بمصاحبة آلة موسيقية، هي النسخة الأوربية الأولى للموشح الأندلسي بمصاحبة العود. وبدل الاحتفاء بالإله الإغريقي، صار الاحتفاء بالمحبوبة التي اتخذت صفات تقترب من التأليه في بعض الأمثلة، مما دفع بالكنيسة الكاثوليكية القروسطية إلى تكريس عيد العذراء لتكون المرأة الوحيدة موضوعاً لشعر الحب.

لكن الجنس الشعري الذي حظي بأكبر اهتمام عند (*أرسطو*) هو الشعر الدرامي. فقد فصّل الفيلسوف / الناقد كثيراً في الحديث عن المأساة، أول الأجناس الدرامية، ولم يتحدث كثيراً عن الكوميديا ولاعن النوع الأدنى منها، مما عرف لاحقاً باسم "المسخرة" Farce. يرى بعض الباحثين

أن قلة الحديث عن الكوميديا في **فن الشعر**- مثل قلة حديثه عن الشعر الغنائي- قد يعود إلى أن (*أرسطو*) ربما تفرغ لذلك في كتاب لاحق لم يعثر عليه بعده. يفتتح (*أرسطو*) كتابه بالقول "أريد تناول الشعر ماهيّةً وأنواعاً مختلفة، مشيراً إلى الخاصية الأساس في كل نوع". ثم يورد ثلاث طرق رئيسة للتمييز بين محاكاة الطبيعة. والمعيار الأول هو وسيلة محاكاة الواقع إيقاعاً أو لحناً أو نظماً أو خليطاً من هذه جميعاً. والتمييز الثاني هو "موضوع المحاكاة". يقول (*أرسطو*) في كتابه "بما أن موضوعات المحاكاة هم الناس في غدوّهم ورواحهم، فإن هؤلاء الناس لابد أن يكونوا من نمط أعلى أو أدنى (ولأن الصفة المعنوية تستجيب أساساً لهذا التقسيم، تكون الجودة والرداءة هي السيماء المميّزة للفروق

المعنوية)، ويتبع ذلك أننا نمثّل الناس إما على أفضل مما هم عليه في واقع الحياة، أو على أسوأ، أو شبيهاً بما هم عليه... وهذا التفريق عينه يميّز المأساة عن الكوميديا، لأن الكوميديا تهدف إلى تمثيل الناس في حال أسوأ، والمأساة تهدف إلى تمثيلهم في حال أفضل مما هم عليه في واقع الحياة."

بنى (*أرسطو*) هذه الآراء على ما كان متيسّراً أمامه من الشعر الإغريقي، في أعمال (*آيسخيلوس*) و(*سوفوكليس*) و(*يوريبيديس*) و(*أريستوفانيس*) .وكانت هذه الأعمال تستوحي ما سبقها من شخصيات وأحداث في أول وأهم أثر أدبي إغريقي هو **الإياذة** (*هوميروس*) الملأى بالأخبار التاريخية والشخصيات والأساطير وأسماء الآلهة وأعمالها وعلاقاتها بالبشر... كل ذلك بأسلوب شعري يسرد الأحداث فيه ذلك الشاعر البصير، الذي كان يرى أكثر من المبصرين. يردّد (*أرسطو*) في كتابه ما أورده (*أفلاطون*) في **الجمهورية** من أجناس الشعر الثلاثة، ويضيف فرقا ثالثاً بين الأجناس هو "طريقة المحاكاة": "بما أن المجال واحد، والأغراض هي نفسها، فإن الشعر قد يحاكي بالسرد – إذ قد يتخذ شخصية أخرى كما يفعل (*هوميروس*) أو يتحدث بصوته الخاص، دون تغيير أو قد يعرض شخصياته جميعاً كما هي، حيّة تتحرك أمامنا".

ثم ينشغل (*أرسطو*) في ما تبقّى من كلامه بتعداد خصائص المأساة والكوميديا والملحمة، ويكون بذلك أول من وضع التعريفات الأساس لهذه الأجناس الشعرية في تراث الأدب / الشعر الأوربي، إلى درجة حملت فيلسوفاً مثل (*ألفرد نورث وايتهد*) على القول إن نظريات الأدب اللاحقة تبدو أشبه بهوامش على متن (*أرسطو*) كما نجده في **فن الشعر**. يحدد (*أرسطو*) العروض الذي يناسب كل جنس من هذه الأجناس الشعرية، كما يشير إلى أثرها في الجمهور. وهنا يورد (*أرسطو*) نظريته الشهيرة في أن المأساة تثير مشاعر الإشفاق والخوف، كما يشير إلى بنية كل جنس شعري: فالمأساة يجب أن تقوم على فعل واحد، مثل **أويديپوس ملكاً** التي تقوم على فعل واحد يؤديه (*أويديپوس*) بعدما أجاب عن سؤال أبي الهول، وما تبع ذلك من أحداث قادت إلى نهاية أمّه/زوجته وإلى نهايته الفاجعة هو. والملحمة، مثل **الإلياذة** يجب أن تقوم على فعل واحد، هو قيام الأمير (*پاريس*) باختطاف (*هيلينه*) من زوجها والهرب بها إلى مملكة أبيه وما تبع ذلك "الفعل" من أحداث كبرى ومقتل كثير من الأبطال وحرق مدينة (*طروادة*) بعد اقتحامها بخدعة، والحرب خدعة منذ أقدم العصور.

وثمة مسألة مهمة في حديث (*أرسطو*) عن ملاءمة نوع العروض لجنس شعري دون غيره، وملاءمة نوع من اللغة لجنس شعري دون غيره. وهذا ما يعرف في البلاغة العربية بمفهوم "مراعاة المقام لمقتضى الحال" وهي صفة الملاءمة أو اللياقة decorum التي أخذ بها الشعراء والنقاد بعده، بدءاً من (*هوراس*) ومن أعجب به مثل (*الكزاندر پوپ*) وأصحاب الكلاسية المحدثة، بدءاً من أواخر القرن السابع عشر في الأدب الإنـگليزي والفرنسي كذلك. وقبل عصر الكلاسية المحدثة، نجد إعجاباً بقوانين (*أرسطو*) في تقسيمات الأجناس عند أول وأهم شاعر إنـگليزي في أواخر العصر الوسيط، وحتى

قبل وصول تباشير النهضة الأوروبية إلى بريطانيا. ذلك هو (*جفري چوسر*)(١٣٤٠-١٤٠٠) كما نقرأ في "ترويلس وكريسيده" التي تقوم على **الإلياذة** بصفتها الملحمية، لكن (*چوسر*) يدعوها "مأساة" مع أنه قلب شروط الملحمة والمأساة معاً في نبرته الساخرة من "البطلين" الأسطوريين، وربما كان هذا أول "خروج" على الأجناس التراثية، وإن شئت فأول تطوير لها.

بقي هذا الخروج أو التطوير لأجناس (*أرسطو*) قائماً عبر العصور، نجده عند (*بن جونسن*) (١٥٧٢-١٦٣٧) كما نجده عند (*توماس هوبز*) *الفيلسوف* (١٥٨٨-١٦٧٩) الذي وجد توازياً بين الأجناس الأدبية وبين الأقاليم الجغرافية. "كما أن الفلاسفة قد قسّموا العالم، موضوعهم، إلى ثلاثة أقاليم: سماوي، هوائي، وأرضي، كذلك الشعراء... قد وضعوا أنفسهم في ثلاثة أقاليم من الجنس البشري: البلاط، المدينة، الريف وهي توازي تقريباً هذه الأقاليم الثلاثة من العالم". إن القبول بالتقسيمات الأرسطية أو الخروج عليها أو تطويرها يُبقي أرسطو المؤسس الأول لمفهوم الأجناس الشعرية في الآداب الأوربية وما جرى مجراها. ففي القرن التاسع عشر مثلاً، نجد نظرية (*داروين*) في "الأنواع" وتطورها تلقي بظلالها على مفهوم الأجناس الأدبية / الشعرية، بحيث غدا التطوير في تلك المفاهيم مقبولاً لدى الكثير من أدباء القرن التاسع عشر في أروپا. فالشاعر / الناقد (*ماثيو آرنولد*) (١٨٢٢-١٨٨٨) يحترم قواعد الأجناس الشعرية الأرسطية، لكنه في الوقت نفسه يشعر بالحاجة إلى تغييرها. ومثل (*كولردج*) وأصحاب النقد الرومانسي في أوائل القرن التاسع عشر، يرى (*أرنولد*) أن المأساة الإغريقية اتخذت طريقها الخاص محكومةً بأوضاع المسرح الإغريقي، ولكن في عصور أخرى يجب أن تتخذ طرقاً أخرى. ومن أمثلة الخروج أو التطوير في الأجناس الأرسطية أن مسرحية شكسپير مثلاً، بعنوان **كوميديا الأخطاء** تورد تهديدات بالقتل على لسان بعض الشخصيات فيها، مما قد يحدو ببعض المشاهدين أن يتوقعوا نهاية مأساوية لهذه الكوميديا. لكن العنوان يهدئ من روع بعض أولئك المشاهدين ليدركوا أن هذا التهديد بالقتل والموت إن هو إلاّ من باب "الأخطاء" إذ سرعان ما تنتهي المسرحية نهاية سعيدة.

بقي الإحساس الشديد بمفهوم الأجناس، قبولاً أو رفضاً، على امتداد القرن العشرين. نجد ذلك مثلاً في رواية (*جيمس جويس*) (١٨٨٢-١٩٤١) الشهيرة بعنوان **صورة الفنّان في شبابه**. هذا (*ستيفن ديدلوس*) يتسكع في أحد شوارع (دبلن) المطيرة ويتحدث عن "الأجناس" حديثاً يكاد يكون نقلاً حرفياً عن (*أرسطو*). لكن رفيقه (*لينچ*) ينتهره، ساخراً من حديث التقسيمات واللغو حول "الجمال والخيال في هذه الجزيرة التعيسة التي تخلّى عنها الله". هذا الوضع يلخص الموقف نحو الأجناس على امتداد العصور الأدبية الأوربية، قبولاً ورفضاً.

والجنس الشعري الخاص الذي يحظى باحترام (*أرسطو*) لأنه منبع الشعر الدرامي عند الإغريق هو الجنس الملحمي. حديث (*أرسطو*) يدور حول (*هوميروس*) وحسب، ولا غرابة في ذلك، فلم يكن أمام الإغريق شعر ملحمي سوى ما أبدع ذلك الشاعر / المغنّي bard، في حدود القرن الثامن قبل الميلاد. لكن الشعر الملحمي أقدم بكثير. ففي حدود

العام ٢٧٠٠ ق.م. عرفت الحضارة القديمة في (*أور*) السومرية ملحمة **گلـگامش**، التي تدور حول أول محاولة عرفها البشر في البحث عن سرّ الخلود، ومعنى الحياة والموت. في هذه الملحمة بطولات وأهوال وإغراء وأسفار طويلة محفوفة بالمخاطر في بلاد شتى. لكن العالم لم يعرف هذه الملحمة إلا منذ قرن من الزمان أو في حدود ذلك. كما أن العرب لم يعرفوا الملحمة بمعناها الدقيق، لأن ترجمة **فن الشعر** في عهد المأمون، الخليفة العباسي في القرن الثامن للميلاد، تجاوزت الكثير من ذلك الكتاب، الذي كان العمود الفقري للآداب الأوربية عبر العصور. والشعر في التراث العربي كلام موزون مقفى يفيد معنى. لكن المترجمين الأوائل عن الترجمة السريانية أو عن الإغريقية مباشرةً لم يجدوا في الشعر الملحمي والدرامي ما يثير رغبتهم في التوسّع في "ديوان العرب" لذلك لم يتحمسوا كثيراً لنقل كتاب (*أرسطو*) بشكله الكامل، لسبب جوهري، على ما أظن، وهو أنه كتاب "وثني" يتحدث عن "آلهة" شتّى وعن خوارق لا يقبلها عقل المسلم ولا دين التوحيد. والطرفة التي يشار إليها كثيراً أن الترجمة الأولى لم تدرك معنى الشعر الدرامي في المأساة والكوميديا فدعتهما بالمديح والهجاء. وليس في هذا كبير تجديف، على ما أرى، لأن (*أرسطو*) يقرر أن المأساة تصف أناساً "أفضل" والكوميديا تصف من هم "أسوأ" من المألوف من البشر.

لقد عرفت الإنـگليزية مثالاً نادراً من الشعر الملحمي في "بيوولف" وهي ملحمة مكتوبة بالإنـگليزية القديمة "الأنـگلوسكسونية" وقد اكتشفت نسخة منها في القرن الثامن عشر وحسب، لكنها تعود في التاريخ إلى حدود٧٠٠م. تدور هذه الملحمة الشعرية حول بطولة الأمير (*بيوولف*) من أهل الشمال الأوربـي الذي أنقذ مملكة ابن عم له من وحش بحري كان يهجم على تلك المملكة ويعيث فيها قتلاً وفساداً كل ليلة، حتى جاءه البطل الشاب فقضى عليه في معركة فردية خرج منها ببعض الجروح. ليس في هذه الملحمة ذكر للحب ولا للمرأة مثلما نجد في **الإلياذة**، لكنها ملحمة تصف عالماً خشناً جاسياً هو عالم الرجال. لكن القرن الثالث عشر عرف ملحمة هائلة من عمل الإيطالي (*دانته أليـگييري*) بعنوان **الكوميديا الإلهية**، التي تقوم على تراث واسع من الشعر الأوربـي والفلسفة والسياسة والدين المسيحي، بنظام دقيق من الوزن والقافية، كان أول عمل كبير في الشعر الأوربي يعتمد القافية في الشعر.

لأن النثر لاحق في الظهور في الآداب العالمية بعد الشعر، لا نرى "أجناساً" من النثر عند (*أرسطو*) ولا عند غيره من القدامى. بل إن (*أفلاطون*) و(*أرسطو*) قد أشارا إلى (*هيرودوتس*)وكتاباته النثرية على أنها تاريخ، لا يجوز أن ينظم شعراً، مثل الشعر الغنائي، الدرامي، الملحمي. لكن ظهور "الرواية" في الآداب الأوربية، في أواخر القرن السادس عشر، وتطورها في القرنين اللاحقين، حمل النقاد الأوربيين على "استحداث" أجناس لهذا الصنف الأدبي الوليد، فكانت "الرواية التاريخية" و"الرومانس" و"التحريات" و"العلمية" و"رواية السيرة" Bildungsroman وما إلى ذلك.

***

إذا كان "العروض" في الشعر الإغريقي، واللاتيني من بعده، هو الذي يحدّد الجنس الشعري، فإن هذا يمثل البذرة الأولى لفكرة الشكل والمضمون. إن عدد التفعيلات ونوعها في الشعر الإغريقي، مثلاً، هو الذي يحدد جنس شعر الرثاء، أو العرس، أو المديح، أو الهجاء. معنى هذا أن القارئ حينما يجد سطراً من الشعر قوامه ست تفعيلات "داكتيل" تتبعها خمس من نوعها يعرف أنه يقرأ قصيدة "رثائية". وهذا يفيد أن "شكل" العمل الفني و"معناه" متلازمان في الذهن البشري الأول. فإذا صحّ ما أذهب إليه، أجدني راغباً في العودة إلى عبد القاهر الجرجاني الذي يقول في **أسرار البلاغة** ما معناه أن لا فصل بين الصورة والمحتوى، أي بين الألفاظ ومعناها، ولا فصل بين الشكل والمضمون. أليس هذا القول قريباً من التصاق "الشكل" الشعري عند الإغريق مع "مضمون" القصيدة؟ ونقرأ في **دلائل الإعجاز** أن المعنى مهم في الشعر، لكن اللفظ لا يقل أهمية. وهذا تلخيص أرجو ان لا يكون مخلاً. أليس "اللفظ" هو "الشكل" الذي يؤدي "المعنى"؟ ثم: أليست التفعيلة "لفظاً" له "شكل" بعينه، يؤدي المعنى ومضمون القصيدة الإغريقية؟

هذه أصداء تقودنا بعيداً. ولكن من هو القائل إن العقول الكبرى لا تسير على دروب متشابهة؟

شعرية الكتابة. . كتابة الشعر

تحديث التراث بأفق غربي

لا أحسب أننا، في المنظور القريب، سوف نتوصل إلى تعريف الشعر بصيغة ترضينا، أو ترضي الغالبية ممن يعنيهم الشعر. نقرأ في تراثنا أن "الشعر كلام موزون مقفّى يفيد معنى؛ فإن لم يُفِد معنى فهو ليس بشعر، وإن جاء بوزن وقافيةً". لكن گلگامش وهي أقدم ملحمة شعرية عرفتها البشرية قبل حوالي ستة آلاف عام لم تشغل الباحثين بما فيها من وزن وقافية، إن كان فيها ذلك، قدر ما شغلهم ما فيها من "معنى" وصور بلاغية في التشبيه، وتأملات في الحياة والموت، وصورة العالم وغير ذلك كثير. وفي فجر الحضارة الإغريقية كان الشاعر الضرير (هوميروس) ينشد شعراً فيه إيقاع الوزن دون القافية، لكنه شعر يحفل بالمعنى والحكمة وجمال الوصف وبقصص من تاريخ الإغريق وشؤون ديانتها. وشكل القصيدة وطبيعتها في التراث العربي معروف من حيث شرطَي الوزن والقافية، وهو ما درج عليه شعراء العربية حتى ظهور الموشح والزجل في الأندلس، حيث بقيَ كلٌّ من الوزن والقافية، لكن تطوّراً كبيراً حصل في شكلهما دون جوهرهما. غير أن هزّة عنيفة أصابت الشعر العربي في أواسط القرن العشرين، حيث بدأ التوكيد على إيقاع التفعيلة التي تحدد الصورةُ أو الفكرةُ عددَها في "السطر" من القصيدة، وتَراجَعَ تواتر القافية من حيث "العدد"، مستمدة أهميتها، ربما، من رأي (وردزورث) كبير شعراء الرومانسية الإنگليز بأن القافية "زينة مضافة" إلى القصيدة.

ولأن القافية كانت دخيلة على الشعر الأوروپي، لا نجد اهتماماً أصيلاً بها عند كبار الشعراء الإنگليز. مثلاً، (جون ملتن) (١٦٠٨-١٦٧٤) نظم **الفردوس المفقود** و**الفردوس المستعاد** بوزن دون قافية. كذلك فعل سلفه (شكسپير) (١٥٦٤-١٦١٦) في مسرحياته، ولو أنه حافظ على القافية في **الغنائيات** وقصائده الأخرى. أما دكتور (صموئيل جونسون) (١٧٠٩-١٧٨٤) 'دكتاتور' الذوق الأدبي في اللغة والشعر في الأدب الإنگليزي فإنه يسخر من 'الشعر' الذي يحفل بالوزن والقافية دون المعنى، فيقترب بذلك من موقف تراثنا العربي في تعريف الشعر. يذكر لنا (جونسون) بيتين من 'الشعر' بوزن وقافية ومعنى تافه، أعرضهما نظماً سمجاً يحاكي الأصل:

دَلِفتُ إلى شارع الشاطئ *** أسير، على هامتي قُبَّعَهْ
هناك رأيتُ فتى سائراً *** ويُمسك في يده قُبَّعَهْ

ألا يشبه هذا قول 'أحدهم'

كأننا، والماء من حولنا، *** قومٌ جُلوسٌ حولهم ماءُ

وفي عام ١٩١١قدّم الشاعر/ الناقد الإنـكليزي (أ. ئي. هاوسمن) (١٨٥٩-١٩٣٦) محاضرة الموسم في جامعة كمبردج بعنوان " الشعر إسماً وطبيعةً" قال فيها "أنا لا أعرف الشعر أكثر مما يعرف كلبُ الصيد الجـُرَذ. كلانا يعرف الشيء حين يراه".

ويبدو أن الشعراء العرب كانوا أقل اهتماماً بتعريف الشعر من 'النقّاد'، على قلّة عددهم في التراث العربي. ثمة تعريف 'سلبي' للشعر أورده الراجز القديم: "الشعر صعبٌ وطويل سلَمُه"... يخبرنا بما هو "ليس بشعر" دون أن يقول ما هو الشعر. وأجمل من ذلك'مانِفيستو' الشعر الذي يعرضه أبو نواس:

غير أني قائلٌ ما أتاني من ظنوني، مكذِّب للعيانِ
آخذٌ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ، شتّى المعاني
قائمٍ في الوهم حتى إذا ما رُمتُهُ رُمتُ مُعمّى المكان
فكأني تابع حسن شيء من أمامي، ليس بالمستبان

وفي بواكير العشرية السادسة من القرن الماضي حدثت هزُّة لاحقة لهزَّة الاحتفاء بالقافية أساساً في الإيقاع الشعري؛ تلك هي هزّة 'الحداثة' التي ذهب بعض الكرام الكاتبين في تفسيرها كل مذهب. وربما كانت مجلة **شعر** البيروتية، بتوجيه الشعراء القائمين عليها مثل يوسف الخال، أدونيس، أُنسي الحاج، أوضح ما يمثل الحداثة والتجديد في الشعر العربي، وبخاصة في ما كانت المجلة تعرضه من ترجمات من الشعر الأجنبي والتعريف بشعرائه. كانت تلك الترجمات 'نثرية' بالضرورة، تخلو من الوزن والقافية، وتحمل في أمثلتها الجيّدة شحنة شعرية وصوراً لم يكن للشعر العربي بها من عهد، في الغالب. هنا ظهرت أوّل الأمثلة الجادّة من 'الشعر الحرّ' بمعناه الدقيق، الذي يخلو من الوزن والقافية، كما ظهرت أول أمثلة 'قصيدة النثر' بمعناها الدقيق أيضاً، حيث يتواصل الكلام الشعري سطوراً تخلو من الوزن والقافية، وتركّز على الصور والإيحاءات غير المرتبطة بعدد الأسطر أو طول الفقرات.

إلى جانب نصوص الشعر الحرّ وقصيدة النثر، ترجمة أو تأليفاً، عرضت المجلة تنظيرات الشعراء والنقاد الأجانب حول هذين الصنفين من الشعر الحديث، ربما كان أهمها عرض خلاصة كتاب (سوزان برنار) بعنوان **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا الحاضرة** (١٩٥٩). هذا إلى جانب عرض أمثلة من شعراء التراث العربي الغنيّ، مما شكلّ مرجعاً مهماً لشعراء العرب الشباب، الذين كانوا في طور التكوين في العشرية السادسة من القرن الماضي، بشكل خاص، ومنهم من لا يتقن لغة أجنبية، فوجد في مجلة **شعر** وأعمال شعراء الحداثة ما يروي بعض الغليل في تشوّف الشباب إلى توسيع مداركهم الثقافية، على الرغم مما لحق بالمجلة من هجوم، شخصي في الغالب.

كانت الأجواء الشعرية في تلك الفترة تتحدث عن الشعر الإنـكليزي إلى جانب الشعر الفرنسي. وكان الشاعر الأنـكلو- أميركي (ت. س. إليوت) (١٨٨٨-١٩٦٥) حديث الخاصة من الشعراء، لكن المجلة اهتمت بهذا الشاعر وقصيدته "الأرض اليباب" إلى جانب اهتمامها بالشعر الفرنسي، وعرضت تنظيرات من هؤلاء وهؤلاء. وربما كان مقال (إليوت) بعنوان "التراث والموهبة الفردية" موضع عناية خاصة عند كتّاب المجلة. يقول الشاعر في هذا المقال ما خلاصته إن من يريد أن يبقى شاعراً بعد الخامسة والعشرين من العمر، عليه أن يحمل في نخاع العظم منه أفضل أمثلة الشعر منذ (هوميروس) حتى المعاصرين، وبلغات شتى بما في ذلك شعر أبناء لغته. ونجد صورة هذه الرغبة في شعر (إليوت) نفسه وبخاصة في قصيدة "الأرض اليباب" التي نشرت المجلة ترجمة لها، لا تسلم من بعض المآخذ، لكنها أثارت اهتماماً خاصاً عند شعراء الحداثة. وقبل (إليوت) بقرون طويلة قال أبو نواس "ما نطقت بالشعر حتى حفظتُ لستّين من شاعرات العرب، فما بالك بالشعراء؟!".

****

إزاء هذه الأرضية الثقافية أختار واحداً من أبرز شعراء الحداثة في العربية، هو الشاعر المغربي (محمد بنيّس) الذي تطوّر تكوينه الشعري في عقد الستينات من القرن العشرين، ونشر أولى قصائده بعنوان "ميلاد" (١٩٦٦,٩,٢٩) في ديوانه الأول بعنوان **ما قبل الكلام** (١٩٦٩). على امتداد ما يقرب من ألف ومئتي صفحة من **الأعمال الشعرية** (جزءان، ٢٠٠١) يمكن أن نجد تطبيقاً للأفكار والملاحظات التي أوردها الشاعر في مقدمته بعنوان "حياة في القصيدة". ما الذي تقوله **الأعمال الشعرية** وما الذي تقوله المقدمة؟ أحسب أن جمع قصائد كتبت على امتداد أربعة عقود يرمي إلى تصوير مسيرة الشاعر وتطوّر فنه الشعري؛ وهذه إعانة للباحث ومحبّ الشعر، تنير الطريق وتضع هذا الشعر إلى جانب أعمال شعرية أخرى معاصرة، وهذه إعانة ليست بالقليلة. أما المقدمة فهي أشبه بما كتب شعراء اللاتين بعنوان Ars Poetica أي "فن الشعر" عند هذا الشاعر، أكثر من شبهها بما كتب عدد من شعراء العرب المعاصرين بعنوان "حياتي في الشعر" أو "تجربتي الشعرية". و"فن الشعر" عند (بنّيس) هو وصف عملية ولادة القصيدة، قصيدته هو في تميّزها عن غيرها، في كونها تعي تراث الشعر العربي من جهة، وتسعى إلى تحديث ذلك التراث بما تعلّم الشاعر من أفق الشعر الغربي المعاصر، فيورد عدداً من الشعراء الفرنسيين والأوربيين وغيرهم. وإذا كان (إليوت) قد وعى تراثه الشعري وأظهره في شعره اقتطافاً وإحالة وتطعيماً، فإن (بنّيس) يكتفي بالايحاء إلى شعراء غربيين، إيحاءً قد يغيب عن غير المطلّع على الشعر الغربي، وهنا الفرادة في التحديث. والتحديث هاجس المشارقة من الشعراء، وقد ظل كذلك حتى أواخر القرن العشرين. فالمعروف أن التحديث الذي طوّرته نازك الملائكة في خلخلة نظام الشطرين في الشعر العربي مع الإبقاء على التفعيلة والقافية، بعد تغيير نظام ورودهما، قد امتد إلى شعراء مشارقة آخرين من معاصريها، ثم امتد إلى أقطار عربية أخرى بدرجات متفاوتة. لكن شعراء المغرب لديهم ما يشبه العتاب على من يبالغ في إظهار "مركزية المشرق" في الشعر وتطوره. ومن هنا كان

شعور (بنيّس) في التوكيد على "تحديث مغربي" أداته هذا الأطلاع الأوسع على الشعر الأورپـي مما عليه الحال عند المشارقة. وهذه حقيقة. فباستثناء نازك، ليس بين معاصريها من المجددين من يقرأ بلغة أجنبية، لا البياتي ولا بلند، ولا حتى السياب بحصيلة سنتين بقسم اللغة الانـگليزية في "العالية"، وأنا أعرف ضآلة حصيلتها من الشعر الانـگـليزي.

والمغرب وريث الأندلس بأكثر من معنى. والشاعر الأندلسي هو الذي طوّر المخمّس والمسمّط من الشعر المشرقي في العصر العباسي، فأعطانا الموشح والزجل، شكلاً ولغة ومحتوى، ثم امتد هذا التطور شرقاً. وهذا ابن سناء الملك المصري خير دليل على اقتباس التطوير الأندلسي،فظهر الموشح المشرقي في عصر لم يكن أفضل عصور الشعر في المشرق، ثم انتقل الموشح إلى العراق وبلاد الشام، وبقي اسمه "الموشح الأندلسي". والذي أتوقع حدوثه ان ينتقل التحديث المغربي إلى الشعر المشرقي في وقت ليس ببعيد، مع أن شعراء المشرق حالياً مبتلين بكل ما هو لا شعري، لكن المياه تحد منافذ لها حتى من تحت رمال الصحراء.

ومما يستدعي الإهتمام في مقدمة **الأعمال الشعرية** ملاحظة (بنيّس) أنه أحسّ بأن قصيدة السياب كانت الأقرب إلى نفسه، لكنه مثل السياب لم تصاحبه القصيدة الرومانسية طويلاً. بدأ السياب، مثل شعراء الأربعينات، رومانسياً، غَزِلاً:

"ديوان شعري كلُّهُ غَزَل/ بين العذارى بات ينتقل"

وهو ديوان **أزهار ذابلة** الذي كان يحمله عبد الوهاب البياتي ويدور به ليبيعه للطلبة في "العالية". لا أجد الكثير من شعر الغزل في **الأعمال الشعرية** لأن الحب فيه قد تطور إلى حب الوطن والمكان والتراث. ويجتمع ذلك كله في "آخر مذكّرات المعتمد بن عبّاد" على ما فيها من رومانسية حزينة تذكّرنا بقصائد السياب "غريب على الخليج" في الجرس والإيقاع.

و"مذكّرات المعتمد" كما يخبرنا (بنيّس) تطلّبت منه "بحثاً" في التاريخ والجغرافيا ليستعيد الحالة المأساوية التي عاشها "عزيز قوم ذلّ". وهذا البحث لتكوين أرضية للقصيدة، قد يخرج فيها الشاعر عن المألوف مما روي عن المعتمد، ظاهرة نادرة في الشعر العربي المعاصر، وأغلبه مما يدور في فلك العواطف الرومانسية أو الحماسة السياسية أو الدينية. هذه القصيدة مزيج بين "المناجاة" كما عند (هاملت) وبين "المونولوگ الدرامي" كما عند بعض شعراء العصر الڤكتوري الانـگليزي أمثال (براوننگ) و(تنسُن) حيث يكون المعتمد هو الممثل الوحيد على المسرح والقارىء هو "الجمهور" الوحيد. مثل هذا البحث والمسحة الدرامية نجدها عند عبد الرزاق عبد الواحد، آخر فحول الشعر العراقي، في مسرحيته الشعرية بعنوان **الحرّ الرياحي.** هنا بحث في التاريخ وتحليل للشخصيات التي أحاطت بمأساة الحسين، يحلل الشاعر فيها

موقف (الشمر) و(الحرّ بن يزيد الرياحي) الفارس المسيحي اللامنتمي سياسياً. وقد يخرج الشاعر في الحالين، نتيجة بحث، بآراء ومواقف تختلف عما شاع عن مأساة الحسين والمعتمد، فتغدو القصيدة إلحاحاً على القارىء ان يعود إليها متأملاً، مقلّباً وجوه النظر، وهو ما لا تحتمله القصيدة الرومانسية أو القصيدة المثقلة بالايديولوجيا، وهو ما تخلّص منه (بنيّس) في وقت مبكّر.

****

وهذه الأفكار والملاحظات تصوّر الكثير من ملامح الأرضية الثقافية في عقد الستينات التي بلوَرها (بنيّس) في الأعمال الشعرية. فإلى جانب العدد الكبير من شعراء التراث في العربية، "سلالة شعرية تتقاطع مع سلالتي العربية، من امرئ القيس إلى المتنبّي، أو من طرفة بن العبد إلى ابن خفاجة..." هم "قدماء وحديثون يجتمعون في مكتبتي وذاكرتي. عرب واوروپيون." (ص١٤)، يقول الشاعر "أحسستُ بأن قصيدة بدر شاكر السياب (ومعها القصيدة العربية المعاصرة) هي الأقرب إلى نفسي" (ص١٥) ثم يورد عدداً من الشعراء العرب المعاصرين [حديثون عرب] و[أوروپيون] هم فرنسيون في الغالب، مثل (بودلير) و(مالارميه) قرأهم بالفرنسية؛ ومثل (هُلدِرلين) و(ريلكه) و(ييتس) و(وِثْمَن) و(إليوت) و(پاوند) و(دانته) وقد قرأهم في الترجمات على أغلب الظن. وأهمية "التراث" في ثقافة التكوين عند هذا الشاعر أنه في أواخر الستّينات طرح على نفسه "سؤال القرآن... لماذا، مثلاً، لم يبدأ التحديث الشعري (القصيدة المعاصرة) من القرآن، واختار، بدلاً من ذلك، البناء الخاص بالقصيدة الأوروپية؟" (ص١٧). هذه العناية بالتراث على تنوّع تلاوينه، قادت الشاعر إلى الموهبة الفردية في كتابة الشعر، كتابة تقوم على "تحديث التراث" أو "تحديث الثقافة بالأفق الأوروپي" كما يقول في كتابه النقدي **الحداثة المعطوبة** (ص٦٧). وكانت بدايات ذلك "التخلّص من علامات الترقيم... ومغافلة الحدود بين الشعر والنثر، بين الموزون وغير الموزون، ثم بداية الانصراف إلى غواية المكان في بناء القصيدة" (المقدمة، ص١٧). أحسب أن الشاعر قد تعلّم شيئاً من هذا من خلوّ النسخ الأولى من القرآن الكريم من علامات التنقيط والترقيم التي لم يكن أصحاب العربية الفصيحة، في أفقها الأول، بحاجة إليها. ومع ذلك كانت روعة الآي تأخذ بقلوبهم فظن بعضهم أن ما سمعوه شعر، حتى انبرى لهم الوليد بن المغيرة بقوله المشهور. ومغافلة الحدود بين الشعر والنثر، والموزون وغير الموزون هي الأخرى تعلّمها الشاعر، في أغلب الظن، من بنية الآية القرآنية: "إنا أعطيناك الكوثر":فَعْلن... أربع مرات (من المتدارك) يعقبها: "فَصلِ لربِك وانحر" غير الموزونة. " لن تنالوا البرَّ حتى / تنفقوا مما تُحبّون" فاعِلاتُنْ، فاعِلاتُن

(من الرَمَل) يعقبها "وما تنفقوا من شيء فإن الله به عليم" غير الموزونة. ولكني لا أحسب الشاعر كان موفّقاً دائماً في مغافلة الحدود بين الشعر والنثر، وبين الموزون وغير الموزون. ففي ديوانه الثالث بعنوان **وجهٌ متوهّج عبر امتداد الزمن** (١٩٧٤) نجد (٣٨) مقطعاً يصفها الشاعر بأنها "قصيدة مضادة" ولا أدري إن كانت هذه الصفة تعني الكثير للقارئ إذا كانت نصوص القصائد هي المرجع هنا أجد الموزون ملائماً في كتابة الشعر، لكن تداخل غير الموزون لا يخدم شعرية الكتابة. والقصائد ذكريات طفولة، في أسلوب صوريّ حميم، يقوم على التفعيلة. نقرأ في المقطع (١٦)؛ (ج ١، ص٢١٠):

"بين لهيب الصُور القديمة
أودعتُـها
تلك التي مزَقَتْ فَينَا نجمةً وفَرِحَتْ [!]
بحـُلمنا مصفّداً
على الجدران... [!]

ثم يختم المقطع بهذه الأسطر:

حرّرتُ طاقَة الكلامْ
من فَزَعٍ يُصيبُ قلبي كلمّا أبصرتـُها،
مـُقبِلةً
كشَبحٍ لم يَعـُدْ يعرفُ الضِـياءَ والظَلامْ [!]
تـُشبهُ نفسها كثيراً
وكثيراً
تختفي عنها الأصوات [!]

هنا لا وجود لعلامات التنقيط، لا فاصلة ولا نقطة على امتداد المقاطع الثماني والثلاثين، سوى علامة استفهام ترد أربع مرّات متناثرة وحسب. أحسب أن هذا يتماشى مع توكيد الشاعر في مقدمته على "الكتابة البطيئة" التي تتطلّب "القراءة البطيئة" والعودة إلى النصوص دائماً، طلباً لاستجلاء الصورة والمعنى، الذي تعينه كثيراً علامات التنقيط. يذكّرني هذا بحرص من نوع آخر ورد في إحدى رسائل الشاعر المسرحي الروائي الايرلندي (أوسكار وايلد) (١٨٥٤ -١٩٠٠) حيث يقول ما معناه: قضيتُ هذا الصّباح جميعه أعيد النظر في قصيدة؛ فأضفتُ فاصلة؛ ثم قضيتُ العصر جميعه أعيد النظر، فحذفتُ تلك الفاصلة! إضافة إلى حرص الشاعر على الكتابة ببطء والقراءة ببطء، يخبرنا أنه كان يقضي الساعات والأيام بحثاً عن اللفظة المناسبة، أو القافية الموحية. يذكّرنا هذا بأحد شعراء التراث الذي كان يقضي ليلة متقلباً في فراشه على أمل العثور على لفظة أو قافية مناسبة. وهذا غير بعيد عن "الحولّيات" أي القصائد التي يستغرق نظمها "حولاً" كاملاً. والشاعر هنا تراثي بامتياز. لكن هذه المغافلة بين الشعر والنثر، والمزج بين الموزون وغير الموزون تغدو أكثر إسعاداً في ديوان **مواسم الشرق** (١٩٨٦) حيث نجد

تسعة مواسم هي تسع قصائد بارعة في الوزن واللاوزن، بارعة في "تحديث التراث بالأفق الأوروبـي "، وبالاتكاء على "التراث" في سبيل تطوير " الموهبة الفردية". هنا كذلك لا وجود لعلامات تنقيط على الإطلاق، جرياً مع " التخلّص من علامات الترقيم" التي يتحدث عنها في المقدمة، وأحسب أن هذه "موهبة فردية" يتميّز بها الشاعر، لا أجدها عند غيره من العرب المعاصرين، أو من أصحاب التراث، على قدر ما أعلم؛ وقد يكون هذا توكيداً على رغبة الشاعرفي القراءة البطيئة المتمعّنة، ليزوِّد القارىءُ، ذهنياً، علاماتِ تنقيط تعين في استيعاب الفكرة أو الصورة. والقصائد جميعها من الأُسلوب الصُوري، وهو من أساليب الحداثة الشعرية التي عرض لها بحماسة واضحة كلٌ من الشاعر الأميركي (إزرا پـاوند) (١٨٨٥ -١٩٧٢) وخليفته الشاعر الناقد الأنـگـلو أميركـي (ت. س. إليوت). لكن الصُوريّة هنا، على خلاف (پاوند) و(إليوت) تؤكد حضور الشاعر / المتكلم، في حين أنها في الأمثلة الأجنبية تؤكد على الصور وتترك للقارئ تخيّل المتكلِم. وهنا يكون أسلوب الشاعر العربي " تحديثاً للثقافة بالأفق الغربي". في أحسن أمثلة الصُورية في تراثنا، لا يكون الشاعر، في الغالب، حاضراً في الصورة، كما في قول أبي تمام، "مطرٌ يذوب الصَحوُ منه وفوقه / صَحوٌ يكاد من الغضارة يمطر". هذه صورة بارعة ولا شك. ولكن أين هو الشاعر؟ وفي الشعر الجاهلي أمثلة جيّدة من الصورية، لكنها مقتضبة. "وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَه / عليّ بأنواع الهموم ليبتلي" يُشعرنا بأن المتكلِّم هو امرؤ القيس. لكن هنا تنتهي الصورة. " ودَفَعتُها، فتدافَعَت / مشيَ القطاة إلى الغدير" صورة حركيّة جميلة ولا شك، لكنها صورة مقتضبة كذلك، والمثالان يقعان في باب التشبيه، وهي صيغة بلاغية تكتفي بمفردة واحدة أو جملة. لكن في الصُورية، كما في قصائد (إليوت) الأولى مثلاً، بعنوان "مقدّمات" نجد كل واحدة من القصائد الأربع القصار صورة شديدة التفصيل، لا تتوقف إلا بنهاية القصيدة. وعند (بنيّس) نجد الصـُورية في قصيدة " موسم الطريقة" مثلاً تمتد من ص٣٣٩ -٣٥١ وتتوزع على ستة مقاطع. هنا خليط من قصيدة النثر، الفرنسية المنشأ، التي لا تعترف بالوزن ولا بالقافية، لكنها عند (بنيّس) قصيدة نثر موزونة، تمتد سطوراً متلاحقة، تعتمد تفعيلة المتدارك "فَعِلُـنْ" وتذكرنا بالقافية في نهاية بعض المقاطع: الكلمات، مرتجفات، والنَجَمات، نَقَرات؛ ثم: تموت، بيوت، صموت، وهكذا. هنا نجد قصيدة النثر التي جاءت من " الأفق الغربي" قد وجدت لها مكاناً في الثقافة الشعرية العربية التي تقوم على الوزن والقافية، وهذا مثال آخر على "تحديث الثقافة" وعلى الموهبة الفردية عند (بنيّس). وبقي على مُتصيّدي الأسماء والصفات من أصحاب "الميول النقدية" أن يجدوا لنا اسماً لهذا المولود الجديد.

والشعر الحر، هو الآخر، بمعناه الدقيق يخلو من الوزن والقافية، كما شرّعه الأميركـي (والت وتْمَن) (١٨١٩ -١٨٩٢) عام ١٨٥٥ في مجموعته **أوراق العشب**، وتبعه في ذلك (پاوند) و(إليوت) وغالبية شعراء فرنسا في نهايات القرن التاسع عشر، هذا "الشعر الحر" وجد له مكاناً في أعمال (بنيّس) لكنه وضعه في قالب الوزن، ومنحه "زينة

مضافة" في شكل القافية أحياناً، إكراماً لشعراء أوروبيين مثل (وردزورث). وقد يتطلب الانتقال من قصيدة النثر الموزونة إلى الشعر الحرّ الموزون تغييراً في التفعيلة بسبب قِصَر الأسطر في الشعر الحر. وهذا قد يتطلب تغيير الايقاع إذا ورد هذا الشعر الحرّ / الموزون ضمن قصيدة نثر /موزونة. وما يمنع من ذلك إذا اقتضت الصورة والفكرة أو إحداهما مثل هذا الانتقال؟

هذا زمني
وأرابطُ في أنساغِ يقيني
ينفـُر منيّ الصّمتُ
وتبقى حـُنجـُرتي حمّالةَ
هذا الصوتِ المسلولِ الصافي الموسومِ
بماء الورد (ج ١ / ص٣٤٧)

كل سطر في قصيدة الشعر الحرّ تتحكم في طوله الفكرة أو الصورة. فالفكرة في السطر الأول تعبّر عنها كلمتان اثنتان، وفي السطر الثاني أربع كلمات... وفي السطر قبل الأخير خمس كلمات، وفي الأخير كلمتان. هذا أساس قصيدة الشعر الحرّ، ونجد في **أوراق العشب** فكرة أو صورة لم يتمكن (وتمَن) من التعبير عنها إلا بسطرين متواصلين أو أكثر، أحياناً.

وقصيدة النثر قد لا تكون واضحة المعالم عند بعض القرّاء الذين يخلطون بينها وبين قصيدة الشعر الحر، مما يسوّغ لي أن أعرض لشيء من تاريخها وتطورها، حتى استخدمها (بنّيس) في سعيه نحو "تحديث الثقافة بالأفق الغربي". يعود هذا الأسلوب في كتابة الشعر إلى الفرنسي (ألويزيوس برتران) (١٨٠٧ -١٨٤١) الذي ترك كتاباً واحداً بعنوان **گاسپار الليل**، نشر عام ١٨٤٢، بعد وفاته بأكثر من عام، ولم ينتشر بين القرّاء أو الشعراء كما كان يتوقّع مؤلـّفـُه، لأنه جاء بتغيير صارخ في مفهوم الشعر معنى وشكلاً. ثم جاء (بود لير) و(مالارميه) و(رامبو) وساروا على نهج (برتران) في الكتابة الشعرية، فاكتسبت قصيدة النثر منزلة بين الأنماط الشعرية السائدة في ذلك الحين. في هذا الكتاب ستة أقسام، في كلّ قسم عدد من القطع النثرية ذات الشحنة الشعرية، وفي القطعة عدد من الفقرات بين الواحدة والأخرى فراغ واسع أبيض، ترك (برتران) تعليمات للمطبعة أن تحافظ على هذا الفراغ. وكأن (برتران) ومن جاء بعده كانوا يريدون الإيحاء للقارئ أن هذا الفراغ يقصد منه التوقف والعودة إلى تأمل الصور والأفكار، وأغلبها صور سوريالية وغرائبية، ليست من المألوف في الشعر الفرنسي التراثي، ولا في شعر بدايات القرن التاسع عشر في أوروبا، حيث كانت الرومانسية هي السائدة، وبخاصة في الشعر الألماني والفرنسي والإنـگليزي.

هذا مثال من (برتران) بعنوان "في سهرة الَسَحَرة":

كان ثمة اثنا عشر منهم يتناولون حساءً ممذوقاً بالجَعّة، وفي يد كلٍ منهم عظْمة ذراع ميّتٍ يستعملها ملعقة.

كانت المدفأة تتوهج، والشموع من خَلَلِ الدخان تشبه الفطر، ويَفوح من الصحون نَتَن قبرٍ في الربيع.

وإذ يضحك (ماريبا) أو ينتحب، يصدر عنه طنينٌ كأنه قوس كمان تقطعت أوتاره.

وثمة جندي وضيع راح يفتح على المنضدة، بأسلوب شيطاني، تحت ضوء المصباح الكابي، كتابَ طلاسمٍ حطّت فوقه ذبابةٌ محترقة.

كانت هذه الذبابة ما تزال تطنّ إذ خرج من جوفها الضخم الأزغب عنكبوت تسلّق حافات المجلّد السحري.

لكن السَحَرَة والساحرات كانوا قد دَلفوا مسبقاً من خلال المدخنة، بعضهم امتطى عصا المكنسة، وبعضهم ركب ملاقط الحديد، أما (ماريبا) فقد امتطى مقبض المقلاة.

نلاحظ في هذا المثال الإصرار على ترك الفراغ بين فقرة وأخرى في قطعة "قصيدة النثر" هذه، ليتوقف القارئ ويتأمل الصورة في الفقرة التي قرأها للتوّ، استعداداً للفقرة اللاحقة، ليتوقّف ويعيد التأمل. قد يكون هذا نوعاً من "التعذيب" للقارئ الذي اصطدم بصور في غاية السوريالية والغرائبية: حساء ممذوق بالجعّة، عظمة ذراع ميّت / ملعقة، صحون حساء نتن، سحرة يمتطون عصا مكنسة ويطيرون...

يبدو أن (بود لير) كان أول المعجبين بكتاب (برتران) الذي أطلق عليه اسم "قصيدة نثر" poème en prose وحاول أن يسير على نهجه. ففي رسالة بعث بها إلى رئيس تحرير مجلة باريسية، يبدي فيها إعجابه بعمل (برتران)، يصف قصيدة النثر بأنها "عمل لا رأس له ولا ذَنَبْ" لكنه " نثر شعري فيه موسيقى دون إيقاع أو قافية... يتكيّف مع حركات النفس وتقلّبات أحلام اليقظة..." ولكن، هل يسيغ القارئ العربي شعراً لا رأس له ولا ذَنَب، ولو كان من صنع (بود لير) ورهطه؟ قد يكون المصابون بعقدة "الخواجا" ممن يماري في الحق ويشير إلى ما في هذا الشعر من صور غرائبية عجائبية سوريالية فيسوّغ إعجابه بأن هذه صور الحضارة المعقدة وازدحام المدن وضياع الإنسان وسط حضارة مادية... إلى ما هنالك من تفسيرات بعض " النقّاد" الأوروبيين. لكن (بنيّس) في سعيه نحو "تحديث التراث بالأفق الغربي" أخذ من قصيدة النثر شكلها وحسب، من حيث طول الأسطر التي تتحكم فيها الصورة أو الفكرة، وراح يكتب قصيدة نثر تحترم التراث

الشعري العربي من التزام الوزن دائماً، والتركيز بالقافية أحياناً. فكانت صوره وأفكاره واضحة مفهومة، على ما في نزوعه إلى الصور السوريالية من غرابة لم تألفها العين العربية، لكنها صور تثير العجب، وتستدعي الوقوف عندها طويلاً بحلول الفراغ بين المقاطع، كما أراد (برتران) ثم العودة إليها أ ثنا ء القراءة، وبعد الفراغ من القصيدة جميعاً.

بـُـحَيْرَةُ رَغْبَةٍ تَمْحـُو سِوَاهَا فِي الصَبَاحِ
أَكَادُ أَخْلـُقُ رَعْشَةً تـُمْلِي عَلَيَّ شِتَاءهَا

مَطَرٌ مِنَ الْكَلِمَاتِ يَسْقـُطُ مَائلاً
أوْ هَكَذَا يَبْدُو يـُحَرِّضُ دَهْشَةً
وَأنَا أُقَارِنُ كـُتْلَةَ الثَّلْجِ البَعِيدَةَ
بِانْخِفَاضِ الضَوْء ثمّةَ صـُورةٌ عَصيَتْ
تشبّثْ باخْتِلاَلِ تَوَازُنٍ فِي الرُوحِ
مدْخَنَةٌ تـُحَاذِي المَاء تَكْسِرُبِالْهـُبُوبِ بـُخَارَهَا
نَحْوِي غـُصـُونٌ تَمْلأ الأصْوَاتَ بِالْحَرَكَاتِ
هَلْ لَمَسَتْ جَحِيمَ قَصيدَةِ المَجْنـُونِ حِينَ رَأْى وَرَاء الثّلْجِ أعْمَى
سَيِدَ الإغْرِيقِ يـُنْشِدُ هَنْدَسَات الْمَوْتِ
يـُمْكِنُ لِلْعَنَاصِر أنْ تـُرَدِدَ فِي الرّبَابِ حِيَادَهَا

(ج ٢، ص٤٩٤)

قد لا يروق هذا للقاريء الذي نشأ على شعر الشطرين التراثي الملتصق بالوزن وحرف الرويّ الواحد. وهذا أمر طبيعي. ولكن القراءة الجادّة من دون تحيّز مسبق، والرغبة في الانفتاح على أنواع جديدة من الكتابة الشعرية تجعل قراءة قصيدة النثر عند (بنيّس) ذات متعة خاصة. وهذا يذكّرنا بردود الفعل الأولى على قصيدة التفعيلة التي ازدهرت في خمسينات القرن الماضي إلى درجة أن بعض المتأدّبين عدّ قصيدة التفعيلة من باب الكتابة النثرية. ومثل ذلك حدث مع قصيدة الشعر الحر في العربية التي تطورّت في ستّينات القرن الماضي. هذا مثال من الشعر الحرّ عند (بنيّس).

انظـُرُوا إلَيَّ أَيـُّهَا العَابِرُونَ جَيِداً
هَذِهِ كسْوَاتِي الثَلاَثُ
خـُذُوا مِنْهَا وَاحِدةً
وَضَعـُوهَا عَلَى مَدِينَةِ فَـَاسْ
ثـُمَ انظُـرُوا إلَيْهَا
تَذوبُ
أَهْلـُهَا يَتَلاشوْنَ
بـُنْيَانـُهَا

وأَسْوارُهَا
وَمَاؤُهَا
يتلاَشوْنْ

(ج ٢، ص٨١)

وهنا لا بد من الإشارة إلى رأي (إليوت) زعيم الشعر الحرّ في بدايات القرن العشرين، ومؤدّاه "أن من لا يتقن كتابة الشعر الموزون لا يقوى على كتابة الشعر الحرّ". نجد مصداقاً لهذا القول في شعر (بنيّس). ففي **الأعمال الشعرية** أمثلة كثيرة من دقة الوزن وضبط التفعيلة، سواء في قصيدة التفعيلة، أو في قصيدة النثر الموزونة، على الرغم من غياب القصيدة التراثية ذات الشطرين، التي تجري على أحد البحور الستة عشر وحرف الرويّ الواحد. إلى جانب ذلك، كتب (بنيّس) قصيدة الشعر الحر الغنيّة بصورها وأفكارها، كما كتب قصيدة النثر التي تخلو من الوزن والقافية، فتبدو كأنها ترجمة من نص فرنسي. وثمة أمثلة كثيرة من قصائد تجمع بين الأشكال جميعاً. وفي هذا كله يبقى (بنيّس) مشدوداً إلى التراث الشعري العربي، قديمه وحديثه. ففي مجموعة / ديوان **ورقة البهاء** (١٩٨٨) نجد قصيدة واحدة طويلة هي قوام هذا الديوان، تخلو من التنقيط على الإطلاق، وتمتد عبر تسعين صفحة، تكاد تحسّ أن الشاعر يودّ لو استطاع القارئ قراءتها بنَفَس واحد! هذه ورقة شجر بهيّ، تلاعبها النَسَمات وأشعة الشمس فتتغيرّ عليها الظلال. هنا قصائد نثر موزونة وأخرى غير موزونة؛ هنا قصائد شعر حرّ يوحي بالموزون؛ هنا تفعيلة تحكم كتابة شعرية تشكّل عموداً قائماً إلى يمين الصفحة، تقابلها كتابة شعرية أخرى تحكمها تفعيلة مشابهة أو مختلفة تُشكل عموداً قائماً إلى يسار الصفحة. أرى في هذا التشكيل إيحاءً بشكل القصيدة التراثية ذات الشطرين؛ فالشاعر ما يزال يصدر عن تراثه الشعري العربي. وليس من الإنصاف اقتطاف جزء من هذه القصيدة / القصائد خارج السياق ولكن هذا ما نقرأ من **ورقة البهاء:**

لَكِنَ القَرَوِيِينَ قبَائلُ نَازِلةٌ مِنْ صَنْعاء الْيَمَنِ
احْتضنُوا صُوَرَ الدِّمَنِ
المَمْلُوكَةِ للأشْعارِ

فَهَلْ لكَ أَنْ تتسلّقَ بُرْجَ اللّيلةِ غَزَالتُكَ الصّحراءُ
مفْتُوناً بَيْنَ القمرِ البَحْرِي وآخرةِ هُنَا تَنْشأُ فَاسُ بَرَابِرةٌ
الأَحجارِ عَلَى طلَل مِنْ مأْرِبَ يَهَبُونَ الوَافِدَ سِلْهَاماً
فِيكَ طفُولةُ مَنْ ينْسَاقُ مَعَ السُحُب يَفْتتحُ الآفاقَ حُروفاً
الزّرْقَاءِ فَوَانِيسُ العَرَباتِ تضِجُ بما تَتَحَوَلُ أَمْدَاحاً تَتفجَرُ
يتسرّبُ مِنْ صرخَاتِ دمٍ يتصدَعُ فِي صحْنِ التَارِيخْ

بيْنَ يَديْكَ الصَلْصَالُ وَمَاءْ (ج ٢، ص٢٦)

وهذا مثال طريف يوحي بنظام الشطرين الموزون:

يَقْطَعُ شَـرِيَانَ غَـلِّـقْ فِـدْرِيـشَ الـشَـرْجَـبِ يـنْـهـاكَ
الرُكْبَةِ الحُـكـمَـاءُهِـيَ الـحِـكْـمَـةُ آنِـيَـةٌ
مُـغْتَبِطاً مُـتَـصَـدِّعَـةٌ سَتَـبـدِّدُ أَحْـوَالَ الإِسْـراءِ
لِيَنَامَ لِتَـبْـصِـرَ مـنْ جَـاءتْ فاسُ بِهِنَّ نِسَـاءً
النُجُـومُ يَـسْـتَـقْـبِـلْـنَ بخـيْـطِ الرَيـحِ أُنُـوثَـتَـهُـنَّ
اللَقَالِقُ يُـغـنِّـيـنَ الغُـنْـبَـازَ رُبَاعِـيَـةَ الـعِـشْـقِ
رَائحَةُ الأُقْحُـوَانِ الـشَـبَـقِـي يُـصَـاحِـبْـنَ الضَـحَـكَـاتِ
حَمَامْ بتـطـْرِيزٍ زَهَـرِيٍّ فـي أَنْـحـاءَ مَـنَـادِيـلِ
الكَرَاسِي الكَـمْـخَـةِ بـيْـضَـاءَ مُـعَـطَـرَةً بِرَشَـاشِ
نِسَاءُ السُطُـوحِ الـوَرْدِ بِهـَا يَنْشُـرْنَ صـبَاحَ مَحَـبَتَّـهِـنَّ
خَرِيرٌ عَـلَى أَعْطَـافِ شَـبَابٍ يـفـْضَـحُـهُـمْ
قَدِيمٌ موالٌ مِنْ أَقْصَى لَـيْـلٍ
مِخَدَتُـهُ العجَمِيَةُ في أَقْصَى أغْنِيتَيْنْ
أَلْوِيَةٌ
نَمْنَمَاتٌ غَلِقْ فِدْرِيشَ الشَرْجَبْ
خِيَامْ لاَ يُـفْضِي النّومُ إلَى مقْصـُورَةِ مَـنْ
قُـلْ لَهُ كَانُـوا كُـلُ جَحِيمٍ يَسْتَصْـغِرُ مِـنْـذَنَـةً
إنَهُ لَنْ يَنَامْ وَصلاةً بَاكِـيتَـيْنْ

(ج ٢، ص٥٩)

وقد يأتي العمود إلى يمين الصفحة كتابة شعرية منثورة إلى يسارها عمود كتابة شعرية موزونة:

فَـاجَـأَتْنِـي عِـنْـدَ النَـوْمِ لَـطـخَـاتٍ يـبْـقَـى الصّـمْـتُ
قَـالَـتْ لاَ تَـعُـدْ جَـاءَتْ يُـشَـهِـيـنِـي هَـذا المَـلَـكُـوتُ
بَـإِنَـاء مِـنَ الفَـخَـارِ بِـهِ الـطَـالِـعُ مِنْ إِشْرَاقَةِ حَضْـرَتِهَا
الحِنَاءُ وَأَشْتَاتُ حُرُوفٍ
مِـنْـهَا الـلَـوزِيُ الأَصْـفَـرُ فَـأُرَمِّمُ عِشْـقِـيَ عَنْـدَ الـتُـرْبَـةِ
الـقَـرَنـفُـلِـيُّ الأَبْـيَـضُ يَنْهَضُ بِي قَـدَمٌ يَـمْـتَـدُ طَـرِيـقٌ
الـعَـسْـلِـيُّ الأَزْرَقُ تَنْفَرُ غِزْلاَنٌ تَتَرَامَى صـرْخَـتُـهَا

(ج١، ص٤٢٣)

وثمة مثال من قصيدة نثرتخلو من الوزن:

عِـنْـدَمَا أَمَـرَ الأَرْضَ بالانْـبِسَـاطِ كَـانَتِ السَمِاءُ
اكْتَسَتْ بِـنَـبَاتِـهَا الكَـثِيفِ وانْـفَصَلَـتْ عَـنْ قِشْرَةِ
الأَرْضِ شَلاَلاَتُ المِيَاهِ تَفتَحَتْ مِـنْ بَيْـنِ رَائـحَةِ
التُرَابِ نُقْطَةً فَنُقْطَةً شَهِقَتِ الوِدْيَـانُ عَـايَنَ البحرُ
مِيلاَدَ خُرَافـةٍ زَرْقَاءَ هُـنَا شُـعَـلُ النَارِ امتصَّتْـهَا
الحِجَـارَةُ فِـي السَـاعَـاتِ الأَخِيـرَةِ كانتِ الطيُورُ
مُـوزَعَــةً بِالـتَسَاوِي عَـلَى الجِهَـاتِ الأَرْبَـعَـةْ

جَـمَـعَ الرِيَـاحَ بِكِـلْـتَـا يديْـهِ بِهَا أَلْقَى فِـي جوْفِ
المُحِـيـطَاتِ مِنْـهَا فـواكِـهَ البَحْـرِ خلـقَ الغِـنَـاءَ
والأَلْوَانَ تركَ الشمْـسَ هائمَةً أَيَاماً سِتَةً ثُمَ ثـبـتَّهَا
فِي دَوْرَقِ النِسْيَانِ يوْم الجُمُعَةِ الحَادِي عَشَرمِنْ
شَعْبَانَ لِـلْـقَمَـرِ أَشْعـلَ نَاراً هَـادِئـة حتَـى الْتَـفّـتْ
بِأَنْحائِه سَـوْسَـنَةٌ فَتَحَ لِي أَكْيَاساً صَغِيرَةً وَفرُّغَهَا
مِنْ نُجَـيْمَاتٍ مُبَعْـثَرةٍ سَقطَتْ فِي بِئْرٍ لا بِدَايَةَ لِي
وَضَعَ لِطَـبَقـاتِ الأَرْضِ أَدْرَاجاً لِكُـلِ دُرْجٍ نغَـماً
تَتَعَشَّقُهُ النُفُوسُ قَبْلَ مَمَاتَها

(ج٢، ص٦٣)

هنا لغة قريبة الشبه بالإصحاح الأول من **سِفر التكوين** الذي يصف خلق السماء والأرض، والطيور والوحوش... هنا أيضاً "تحديث للتراث" فالجملة الأولى من الإصحاح الأول تقول "في البدء خلق الله السماوات والأرض". لكن الشاعر حورّها إلى "عندما أمر الأرض بالانبساط كانت السماء اكتست بنباتها..." و"الفاعل " الذي "أمر" مستتر في عبارة الشاعر، تقديره "الله"؛ ومن غيره؟ أحسب أن اللغة التوارتية هنا تتخلّص من وعثائها وتغدو لغة شعرية أنيقة عند (بنيّس). "جمع الرياح بكلتا يديه... خلق الغناء والألوان... ترك الشمس هائمة أياماً ستة... ثم " استراح في اليوم السابع"... الجمعة، الحادي عشر من شعبان." هذه كتابة شعرية تنسيك ضرورة الوزن والقافية، ونعلم أن الشاعر بارع فيهما من أمثلة أخرى كثيرة في **الأعمال الشعرية.**

يتحدث (بنّيس) في مقدمته (ص١٧) إضافة إلى مغافلة الحدود بين الشعر والنثر، والموزون وغير الموزون، عن " بداية الانصراف إلى غواية المكان في بناء القصيدة". تنتثر في القصائد أسماء مدن وأنهار كثيرة لا علم لي بوجود ما يشابه كثرتها عند شعراء آخرين. بلى، في تراثنا الشعري: توضِحْ، المقراة، سِقط اللِوى، دَخول، حَومل، عَرْدَة، قَفا حِبَرٍ لكنها جميعاً قد "عفا رسمها" أو كاد، أيام من ذكرها من شعراء الجاهلية. لكن "المكان"عند (بنّيس) حيّ يوحي بالكثير. وأول هذه الأمكنة الحيّة " فاس" مدينة الشاعر، وريثة الأندلس. ثمة القيروان، بغداد، دمشق، تطوان، سبتة، يافا، عكا، صنعاء، بيروت...

وجميعها مدن حيّة، حقيقية، ماثلة في وجدان الشاعر وليست مدائن وهم، " غير حقيقية" مثل المدن التي يذكرها (إليوت) في " الأرض اليباب؛ فهي على حضورها التاريخي لا تشكّل في ذهن (إليوت) سوى مدائن وهم، يريد لنا أن ننساها. نجد (بنّيس) يؤكد حضور هذه المدن في مشرق العالم العربي ومغربه. وثمة الأنهار: " سَبو" نهر الشاعر في مدينته فاس " فاء لنسل النخل، سين لأقواس المياه". وثمة النيل ودجلة والفرات وبردى ونهر أبي رقراق الذي قد تكون له صلة نَسب مع " بُوَيب" في " جيكور" السيّاب الذي يسجّل (بنّيس) إعجابه بقصائده. إلى جانب أسماء المدن والأنهار ثمة الأسماء المحلية المغربية، مثل: باب المحروق، الزلّيج، الزرابي، الملحون، سهل الشاويّة، الوشم، الحنّاء، فدريش الشّرجب، الغنباز... فاجتماع المدن وحضور الأنهار وتواتر الأسماء المغربية المحلية تجعل من هذه الأعمال الشعرية أعمالاً صُوَرية هي الرسم بالكلمات، بعبارة نزار قبّاني. بلى، إن هذه الصور الشعرية والتوليفات اللغوية قد تبدو صعبة على الاستيعاب لدى القراءة المتعجّلة. لكن الشاعر يكثر الإشارة إلى القراءة البطيئة لهذه القصائد التي كانت كتابتها بطيئة، كما يشير إليها في مقدمته. تتبلور صورية هذه القصائد في عملين بارزين. الأول ديوان **باتّجاه صوتك العمودي** (١٩٨٠) وهو ديوان مكتوب بالخط المغربي الجميل. هذا مثال على التعلّق الشديد بالتراث (المغربي في هذه الحالة) إذ نجد كل صفحة لوحة فنيّة في تشكيل الأسطر، وبعدد من الأشكال الهندسية. وقد قادت هذه الصورية المفرطة في زخرفة الخط المغربي إلى العمل الثاني بعنوان **كتاب الحب** (١٩٩٥) الذي يعيد إلى الحياة أبرز كتب التراث عن الحب، الروحي والجسدي معاً، تكملها رسوم ضياء العزّاوي، الفنان العراقي المقيم في لندن.

إذا كانت القراءة المتأنيّة لهذه القصائد ضرورية لاستكمال ما فيها من متعة، على غياب علامات التنقيط الضرورية لإيضاح المعنى، حسبما درج عليه تراث الكتابة، فإن الشاعر يعوّض عن ذلك بتحريك الكلمات إلى حدّ الإفراط، حرصاً منه على إعانة القارىء على استيعاب الأفكار والصور. ومن ناحية أخرى نجد بعض القصائد تنتثر فيها النقاط على غير المألوف، وأحسب ذلك إمعاناً من الشاعر في إظهار " صورة" الكلمة أو الكلمات بوضع نقطة بعد الكلمة، ولو أنها جزء من جملة.

ربما كانت أفضل أمثلة " تحديث التراث" ما نجده في **كتاب الحب**، الذي يقول الشاعر عنه إنّه " تقاطعاتٌ في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي" ويقدم له بتصريح عن مصادر هذا الكتاب، مرقومةٍ على شكل مثلث، رأسه إلى الأعلى، إمعاناً في توكيد الصُوَرية في هذا الشعر الذي تدعمه تخطيطات الفنان ضياء العزّاوي العجيبة. "هذا العمل نصوص ورسوم متقاطعة تعيد كتابة 'طوق الحمامة في الأُلفةِ والأُلاّف' لابن حزم الأندلسي(٤٥٠ -٣٨٤ هـ /١٠٦٤ -٩٩٤ م)، وهو رحلةٌ تتصاحب فيها أشواق أعمالٍ أخرى، تتقدّمها " مصارع العشّاق للشيخ السرّاج" و'الروض العاطرفي نزهة الخاطر' للشيخ النفزاوي و'ديوان الصبابة'لابن أبي حِجْلة، و'الأغاني' لأبي الفرج الأصبهاني'. مغزى إعادة هذا التراث المنسي غالباً، والمسكوت عنه إلا في المجالس الخاصة، أنه تذكير

بحب لا نجده في أغاني اليوم ولا في ما تقدمه مناهج التلفزيون الهابطة. هذا حبٌّ تحدث عنه "شيوخ" فقهاء وقضاة وعلماء دين وفلسفة وتاريخ. وكتاب ابن حزم الأندلسي الظاهري المذهب، القرطبي الإقامة، "المقيم بين لذائذ الوصل وحشرجات البين" الذي " تربّى بين حجور النساء" وعلم من أسرارهن، يصرّح أن شريعته أن يبوح لأهل الصبابة " في بغداد وفاس وقرطبة والقيروان". الحب شأن الإنسان في جميع الأزمان والأماكن إذن. يصطنع (بنّيس) لغة ابن حزم بعبارة حديثة حتى لا تكاد تميّز بين عبارة ابن حزم وعبارة الشاعر المعاصر. هذا تحديث للتراث، ليس بالأفق الأوربـي، بل بالأفق المعاصر.

ففي كتاب ابن حزم نجدأسماء قرطبة و"عَدوات" الأندلس وأسماء الأسواق والشعراء ممن عاصر ابن حزم أو سبقه، وقصصاً عن العشق يؤرخ لها المؤلف مشفوعة بالزمان والمكان فلا تعود قصصُ العشق قصصَ خيال. مثل هذا يفعل (بنيّس) في قصيدة ’أوراق بيضاء‘ (ج٢، ص٣١١) إذ يورد خبر عاشق " يدرس الأدب الفرنسي بالرباط... تَمّ تعيينه مدرساً بثانوية مولاي إدريس بفاس... تعلّق بحب "جارية" هي زميلته في العمل... لم توافق أسرتها على زواجهما، فأصابه النحول ثم الجنون ثم الانتحار شنقاً. حكاية تتكرر في الكتب التي تشكل مصادر **كتاب الحب،** لكن الأجواء التراثية – الأندلسية غدت أجواء مغربية معاصرة، وحلّ شعراء الحداثة الفرنسية محل شعراء الأندلس مثل ابن حبوس، والرمادي، وولاّدة المستكفي والكثير من شعر ابن حزم نفسه يشير إليه بعبارة " من شعر أهل هذا الزمان". فالحب وشؤونه سلسلة لا تنقطع في عرف التراث الذي يتبنّاه (بنيّس). لكن القصيدة الأخيرة " رسالة إلى ابن حزم" (ج٢، ص٣٢١) تئن بلحن حزين " لم تَعُد فـي زمني أُلـفَةٌ يا ابـن حزم". الحياة المعـاصرة سـريعة، مـاديّة، مصلحيّة " حيث أُممٌ تقتل أمماً" و"غرناطة" تسقط كل عشية... وقرطبة في قلعة النسيان تُردِّد هذيانها".

وفي اقتراب القصيدة من نهايتها صور مرعبة عن الموت والدمار تذكّر كثيراً بما توحي به " رؤيا يوحنّا اللاهوتي" عن نهاية العالم. ومع أن هذه القصيدة في **كتاب الحب** تعود بالتاريخ إلى أواخر القرن العشرين، إلاّ أن صور الرعب والموت بالمجان التي يشهدها عالمنا العربي في بداية القرن الواحد والعشرين تعيد إلى الذهن صفة الشاعر في الأدب اللاتيني بأنه " الرائي" vates. وقبل اللاتين بألوف السنين كان شاعر ملحمة گلـگامش " هو الذي رأى".

مُترجمات نقدية

الشكلانيّة الروسية

التاريخ والممارسة

يمكن التأريخ للشكلانية الروسية في بداياتها المبكرة بعام ١٩١٤، عند ظهور دراسة (ڤكتور شكلوڤسكي) عن الشعر المستقبلي بعنوان "بعث الكلمة". كما أن نهايتها الأخيرة قد جاءت بفعل ضغط سياسي خارجي، تمثّل بنكوص (شكلوڤسكي) الذي نشره في كانون الثاني / يناير ١٩٣٠. لكن الحقيقة أن الحركة كانت عرضة لنقد مستمر منذ عام ١٩٢٣ عندما أفرد (تروتسكي) فصلاً في كتابه بعنوان **الأدب والثورة**، خصصه لنقد الشكلانية.

برزت النظرية الشكلانية من اجتماعات ومناقشات ومنشورات جماعتين صغيرتين من الطلبة – جماعة (أوپوجاز) Opojaz ومقرها مدينة پيترسبرگ، إضافة إلى "حلقة موسكو اللغوية". وكانت جماعة موسكو تتكون بالأساس من لغويّين معنيّين بتوسيع حقل الألسُنيّة ليشمل اللغة الشعرية؛ وكان أشهر أعضائها المنظّر اللغوي البارز (رومان ياكوبسن). وكانت جماعة (أوپوجاز)، كما يشير عنوانها الكامل (جمعية دراسة اللغة الشعرية) تتكون من باحثين في الأدب، يوحِّدهم عدم قناعة بالأشكال القائمة في الدراسات الأدبية، مع اهتمام عميق بشعر المستقبليين الروس. إلى جانب قائد الجماعة (ڤكتور شكلوڤسكي) كانت (أوپوجاز) تضم بين أعضائها (بوريس آيخنباوم) و(أوسيپ بريك) و(يوري تينيانوڤ). ومع وجود فروق في التركيز في مساهمات الشكلانيين أفراداً، إلا أن القيمة النظرية لعملهم يمكن فهمها وتقويمها بصورة أفضل عند النظر إليها جهداً جماعياً لإقامة أساس نظري واضح للدراسات الأدبية.

وبعد عام ١٩٣٠، عندما توقف الجهد الفكري الجماعي، لم يعد هناك من أهمية نظرية لعمل المساهمين أفراداً. وقد هجر أكثرهم اهتماماتهم السابقة، وانقلبوا إلى أنماط من الدراسة الأدبية أقل إثارة للجدل، مثل تأويل النصوص (كما فعل (آيخنباوم) و(بوريس توما شيڤسكي)). لكن أفكار الشكلانية الروسية استمرت في الوجود، كما يظهر في عمل "حلقة پراگ اللغوية" بعد أن قام (رومان ياكوبسن) أحد مؤسسيها بمغادرة موسكو إلى چيكوسلوڤاكيا عام ١٩٢٠. لقد ظهرت هذه الجماعة إلى الوجود عام ١٩٢٦ ثم تفرقت، كذلك بسبب أحداث سياسية، عام ١٩٣٩. وكان اثنان من أهم أعضاء هذه الحلقة (يان موكاروڤسكي) و(ن.س. تروبتسكوي) (الذي نشر عام ١٩٤٩ كتابا بعنوان **مبادئ الصوتيات** أفاد منه (ليڤي شتراوس) في دراسة الإناسيّة البنيوية). كان الچيكيون، مثل أهل موسكو من قبلهم، لغويين بالدرجة الأولى، ولم يغيروا كثيراً في ما أسّست له النظرية

الأدبية الشكلانية، كما تطورت في أواخر عقد العشرينات من القرن الماضي. وبوجه عام، يمكن النظر إلى عمل "حلقة پـراگ" على أنه إعادة عرض لموقف الشكلانيين اللاحقين.

ومع أن الأحداث التاريخية قد تآمرت على طمس الشكلانية الروسية، وإبعادها عن تطورات فكرية أخرى في القرن العشرين، وإعطائها صورة ظاهرة منعزلة محددة الموقع، إلا أن لها، مع ذلك، علاقات مع عدد من الحركات النظرية الأكثر حداثة. ومن ذلك أن (رومان ياكوبسن) وزميله في مدرسة پـراگ (رينه ويليك) تركا أثراً كبيراً على الدراسات الأدبية من خلال تدريسهما وعملهما في الولايات المتحدة لعقود عديدة. ومع أن كتاب (رنيه ويليك) بعنوان **نظرية الأدب** (بالاشتراك مع (أوستن وارين) وقد نشر أول مرة عام ١٩٤٩) لم يكن يتسم بعقيدة نظرية واضحة، فإنه قد بقي، لسنوات طويلة، المرجع الأوسع انتشاراً، بما يقدمه من وصف نظري واضح للدراسات الأدبية، أمام الناطقين باللغة الإنـگليزية. وثانياً، بل ربما ليس في شكل استمرار البقاء قدر ما هو استعادة حياة، نجد أن الشكلانية الروسية كان لها دور مهم في تطور البنيوية الـپـاريسية، خلال عقد الستينات من القرن الماضي (وبخاصة في عمل (تودوروڤ) و(جينيت)). إن رغبة البنيوية في تأسيس نظرية شعرية، متميزة عن غيرها من المسالك الأكاديمية، جعلها مدينة إلى حد كبير إلى الشكلانية الروسية، وذلك في أهدافها العلمية، وعلى مستوى أكثر تفصيلاً، في سعيها نحو نظرية في السرد.

مبادئ نظرية عامة

تمثل الشكلانية الروسية واحدة من أولى المحاولات المنهجية لإقامة الدراسات الأدبية على أسس مستقلة، ولجعل دراسة الأدب فرعاً معرفياً متخصصاً قائماً بذاته. لذا يكون من الأهمية بمكان تفحّص الوسائل التي اتبعتها الشكلانية لبلوغ ذلك؛ لأنها لم تبرز لكي تصحح أو تعيد النظر في النظرية الأدبية القائمة، بل لكي تجعل تلك الفكرة ذاتها أمراً ممكناً. وقد يجد المرء أصداء لهذا النوع من المشروع عند (آي. أي. رچـاردز) أو أصحاب "النقد الجديد" ولو أنه ليس لدى أيّ من الجانبين الدرجة نفسها من الصرامة النظرية والتماسك، كما أنهما لا ينزعان إلى التركيز على الأدبي الصرف بالدرجة نفسها. وقد يتفق الشكلانيون مع (ت. س. إليوت) في قوله "إن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر غاية محمودة".[١] لكن ذلك التوافق يظهر في عملهم منهجاً نظرياً لا محض تفضيل فكري. ومع أنهم يشاركون (آي. أي. رچـاردز) بَرَمَه بفوضى النظريات النقدية القائمة، وتشوّفه إلى نوع من النظام العلمي في دراسة الأدب، فمن المؤكد أنهم ما كانوا ليوافقوا على رأيه بأن النظرية الأدبية يجب أن تعنى بالخبرة أو بالقيمة؛ وما كانوا ليؤيدّوا لجوءه إلى وظائف الأعضاء العصبية أو علم النفس وسيلة لجعل النقد الأدبي أكثر علمية. إن الحل الذي تقدمه الشكلانية الروسية لهذه القضايا جميعاً هو أكثر جذرية بكثير مما يقدمه "النقد الجديد". وإن النظرية الشكلانية تستثني بشكل منهجي صارم ما هو غير أدبي؛ وحيث يتجرّد "النقد الجديد" في كثير من جهوده لاستغوار العلاقات المختلفة بين الحياة والفن، يرى الشكلانيون الروس أن الأمرين يناقض أحدهما الآخر.

كان الشكل الذي اتخذته الدراسات الأدبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر يقوم على المذهب "الوضعي" الذي يستند بشكل رئيس على المقترب التاريخي التطوري الوراثي. فقد كان النقاد، بل الباحثون، يركزون جهودهم على كشف المصادر والمناشئ في أعمال بذاتها، لذا فإن دور السيرة والتاريخ وتاريخ الأفكار في هذه الدراسات الوراثية قلّص بشكل واضح من أهمية الأدب نفسه في البحوث الأدبية. وهكذا غدت دراسة الأدب لا تزيد كثيراً عن تجميع مفكك من الفلسفة والتاريخ وعلم النفس والجماليات وعلم الأعراق والإناسيّة وعلم الاجتماع، وغيرها فأحسّ الشكلانيون أن العلوم الإنسانية الأخرى قد طغت على ما كان لدى الدراسة الأدبية من خصوصية. وقد دفع ذلك (ياكوبسن) إلى القول إن مؤرخي الأدب قد غدوا يمارسون ما دعاه علوماً "محلية الصنع" تقوم على علم النفس والسياسة والفلسفة، حيث لا يظهر الأدب نفسه إلا بشكل ثانوي منقوص. كما أصبح محتملاً أن تغدو رواية (پوشكين) المنظومة بعنوان **إيڤجيني أونيگن** نوعاً من وثيقة هزيلة في نظر أناس وصفهم (اوسيپ بريك) بأنهم "مهووسون.... يبحثون جاهدين عن جواب سؤال: "هل كان پوشكين يدخّن؟" [٢] كانت جهود الشكلانيين الروس تتوجه نحو تسويغ الوجود المستقل للدراسة الأدبية، وتحويل دارسي الأدب إلى كيانات أكثر من موثقي أعراق أو مؤرخين أو فلاسفة من الدرجة الثانية. ولم يكن ذلك بالأمر السهل، لأنه لم يكن محض اختيار مُقْتَرَب بعينه وتفضيله على غيره، بل كان مسألة تحديد طبيعة الشيء موضوع البحث. فالشكلانية، كما يوضح (آيخنباوم) في تلخيصه مبادئها، ليست نظرية جمالية ولا طريقة بحث؛ فهي "تتميز وحسب بمحاولة لخلق علم مستقل في الأدب يدرس المادة الأدبية بشكل محدّد". [٣] لذا تكون المسألة الأولى أمام الشكلاني هي "ليس كيف ندرس الأدب، بل **ماهيّة** موضوع الدراسة الأدبية في الواقع. والطريقة التي تفسّر النظرية بها موضوعها هي التي تحدّد طبيعة النظرية نفسها. [٤]

وإذا كان لتحديد الشكلانية موضوعها يتيح للباحث أن يستوعب خصوصية الدراسة الأدبية، فقد كان الشكلانيون يرون في ذلك ما يستتبع بالضرورة استبعاد جميع تعريفات الأدب التي تقوم على المحاكاة والتعبير. ورؤية الأدب "محلية الصنع" كانت تميل إلى رؤيته إما تعبيراً عن شخصية المؤلف وموقفه من العالم، أو تمثيلاً بالمحاكاة (أي واقعياً) للعالم الذي يعيش فيه؛ أو بصورة أكثر اقتراباً، هي مزيج من النظرتين تصفه (كاثرين بيلسي) بعبارة "الواقعية المعبّرة". [٥] وعند النظر إلى النص الأدبي على انه أداة تعبير أو تمثيل تكون خصوصية صفاته الأدبية عرضة للتجاوز. كما أن النظر إلى العمل الأدبي على أنه أداة تعبير عن شخصية المؤلف يؤدي دون ريب إلى السيرة وعلم النفس. والنظر إليه بوصفه صورة عن مجتمع بعينه يؤدي بدوره إلى التاريخ أو السياسة أو علم الاجتماع. وحتى النظرة الرمزية (التي كان لها شأن في روسيا في بواكير القرن العشرين) القائلة بأن "الفن تفكير بالصور" لا يمكن القبول بها، لأنه على الرغم من اعترافها بأن الفكرة في الفن تتخذ شكلاً يختلف عن الفلسفة التقليدية، إلا أنها في النهاية تقود إلى دراسة الفن خارج حدود الفن نفسه، إلى أشكال من المعرفة والشعور، إلى نظرية المعرفة وعلم النفس.

والنظرة البديلة قد تطرح ميزة خاصة بالأدب، ربما تسوّغ الوجود المستقل للدراسات الأدبية، لكنها قد تقلّص مجال موضوع الدراسة إلى درجة كبيرة، وتؤدي إلى غربلة متكررة للعمل الأدبي بحثاً عن مكوّن سحري بعينه. والخطة الشكلانية للتعامل مع مشكلة التعريف لا يقتصر فضلها على ضمان أن الأدب لا يمكن اختصاره إلى أي شيء آخر، بل إنها برهنت كذلك على أنها فاعلة بشكل هائل في تطوير جميع مظاهر النظرية الشكلانية. والتعريف الشكلاني للأدب هو تعريف مغاير أو معاكس: فالذي يكوّن الأدب هو محض اختلافه عن مراتب حقائق أخرى. والواقع أن موضوع العلم الأدبي لا يغدو موضوعاً على الإطلاق، بل منظومة من الاختلافات، فيصبح مكوَّناً من "دراسة تلك الخصائص التي تميّز الأدب عن غيره من المواد".[٦] والمفهوم الفاعل في هذا التخصيص المغاير هو التغريب أي جعل الشيء غريباً ostranenie. ففي دراساته الأولى عن الموضوع، يعرِّف (شكلوڤسكي) مفهوم التغريب بعدد كبير من المصطلحات التي تخلص، بشكل عام، إلى القول إن الفن ينعش إحساسنا بالحياة والخبرة. وفي هذا المجال يبدو كأنه أحد أتباع مدرسة (ف. ر. ليڤيز) الداعية إلى "انفتاح مهيب أمام الحياة" لكن مفهومه عن التغريب يفضل ذلك بكونه تعريفاً يغاير المألوف. يرى (شكلوڤسكي) أن الفن يسعى إلى تغريب الأشياء التي صارت مألوفة أو تلقائية. فالمشي مثلاً قد غدا فعلاً لا نعيه ونحن نمضي في تصريف أعمالنا اليومية: ولكن عندما نقوم بالرقص يتجدد إدراكنا لحركات المشي المؤدّاة تلقائياً. يقول (شكلوڤسكي) إن "الرقص مشي محسوس، وبدقّة أكثر، هو مشي نُظِّم ليكون محسوساً".[٧] وفي حالة الشعر (وهو أول ما يشغل التفكير الشكلاني) تكون اللغة العادية، أو **العملية** كما يدعوها الشكلانيون، هي التي تشكل العنصر التلقائي الرئيس الذي يجعله الفن غريباً. ففي اللغة العادية تلفظ الكلمة تلقائياً، "تنقذف كقطعة حلوى من ماكنة البيع الآلي"، لكن تأثير الشعر هو أن يجعل اللغة "مواربة"، "صعبة"، "ملتويةً" و"موهونة". تغدو اللغة اليومية غريبة بفعل الشعر، وعلى الخصوص تغدو أصوات الكلمات نفسها بارزة بشكل غير معتاد. إن مفهوم تغريب الكلمات هذا، الذي لا ندركه في الظروف العادية، هو نتيجة الأساس الشكلي في الشعر. "الكلام الشعري **كلام مُقَولَب**"كما يرى (شكلوڤسكي) لأن "التغريب يوجد في كل مكان تقريباً حيث يوجد شكل". [٨] إن اللغة الشعرية لا تختلف عن الكلام العادي لمحض كونها تشتمل على تراكيب ومفردات لا توجد في اللغة اليومية (مثل التقديم والتأخير في مفردات بنية الجملة...) بل بسبب الأدوات الشكلية (مثل القافية والإيقاع) التي تؤثر في الكلمات العادية لتجدّد إدراكنا لها ولنسيجها الصوتي بشكل خاص.

وفي النهاية، أصبحت مسألة التغريب مركّزة بالدرجة الأولى على قضية اللغة، وهذا هو ما يعطي النظرية الشكلانية قوتها وتميزها. لكن حماسة (شكلوڤسكي) للفكرة في دراساته الأولى جعلته يختار أمثلة شديدة التنوع، وهذا ما جعله يقترب من إفساد القيمة الفريدة لقضيته. فالأهمية التي يسبغها الشكلانيون على اللغة في نظريتهم عن الأدب هي

التي تمكّنهم من تجنّب المصاعب والضبابية التي طالما كرهوها عند أسلافهم في النقد والبحث. وماتبع ذلك من توسيع مبدأ المغايرة ليشمل قضايا غير لغوية يقوم على التشكيل اللغوي الأساس.

فبالنسبة للشكلانيين، إذن، تكون مهمة الدراسات الأدبية تحليل الفروق المتضمَّنة بين اللغة العملية واللغة الشعرية، بالاعتماد على مفهوم التغريب لإبراز تلك الفروق إلى حيّز النظر. فبالتركيز على عنصر المغايرة وحسب يمكن للدراسات الأدبية المحافظة على موضوع دراستها الخاص. لكن البقاء داخل موضوع بعينه (هو الشعر في هذه الحالة) دون وضعه قبالة ما يغاير نفسه عنه، يُعرِّض موضوع اهتمام المرء إلى التلاشي. من المستحيل وصف الشعر من الداخل، كمالا توجد موضوعات شعرية فطرية، فموضوعات الشعر الرومانسي (ضوء القمر، البحيرات، العنادل، الورود، القلاع، الخ) قد تراجعت في العصر الحديث أمام أشد الأشياء نثرية وابتذالاً، وفي الوقت نفسه، لا يمكن تعريف الشعر من حيث وسائله وحسب، لأن هذه تتغير مع الزمن، كما لا يمكن تحديد الشعر بوصفه مجالاً مخصّصاً للتحليل إلا بالمقارنة مع ما هو ليس بشعر.

وإذا رسمنا حدود موضوع الدراسة الأدبية على أساس المغايرة لا على أساس خصائص الفطرة، يغدو من الممكن تأسيس فكرة **الأدبية**، وإعطاء نوع من المنزلة العلمية لدراسة الأدب. هاتان الميزتان أساسيتان للنظرية الشكلانية. الأدبية، وليس هذا العمل أو ذاك، لهذا المؤلف أو ذاك، هو هدف الدراسات الأدبية. أو كما يقول (ياكوبسن) إن "موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، بل الأدبية، أي ذاك الذي يجعل عملاً بعينه عملاً أدبياً".[٩] وقد كان من نتيجة دراسة أعمال أدبية بعينها أن الأنماط السابقة من الدراسة الأدبية قد انساقت نحو نُظُم معرفية مجاورة. إن الطبيعة متغايرة الخواص لموضوع تلك الدراسة قد قاد إلى نظام معرفي متغاير؛ لكن جعل الأدبية موضوع الدراسة يجعل العلم الأدبي ممكن الوجود بوصفه نمط دراسة منهجياً ومترابطاً.

إن فكرة الأدبية هي التي جعلت الشكلانية الروسية علمية ومنهجية، لا محض مجموعة انتقائية من الرؤى في المكونات الفاعلة في الأدب. وكان وضوح نظرية الشكلانية الروسية نفسه هو ما ظلَّ يؤكد عليه عام ١٩٢٨ كلٌّ من (تينيانوف) و(ياكوبسن) في ملاحظاتهما عن "مشكلات البحث في الأدب واللغة". ليس الأمر ببساطة مسألة إعادة النظر أو التقويم في هذا الموضوع أو ذاك، بل قالا إن "من الضروري لنا إدارة الظهر للانتقائية الأكاديمية.... وللميل تارة أخرى، إلى تحويل دراسة الأدب واللغة عن كونها علماً منهجياً، للعودة بها إلى منوّعات من المقالات التي تقوم على الأحداث والنوادر".[١٠] كان الشكلانيون في الممارسة الفعلية ينزعون إلى التركيز على الخصائص الشكلية في الأدب، ومردّ ذلك أن الوسائل الشكلية كانت بنظرهم هي الأدوات التي تحقق التغريب. وعندما أصرّ (ياكوبسن) على القول "إذا أراد علم الأدب أن يصبح علماً حقيقياً فعليه أن يتخذ من "الوسيلة" ما يمثّل "بطله" الوحيد".[١١] وكان سبب ذلك أنه كان معنّياً بطبيعة التغاير في الأدبية. والواقع أن صفة "الشكلاني" لم تكن في محلها في وصف ذلك المشروع النظري، لأن التسمية لم تكن في الحقيقة من نحت الجماعة بل من فعل

خصومهم. يقول (آيخنباوم) إنهم"لم يكونوا 'شكلانيين' بل 'مُخصِّصين' إن شئت".[١٢] وانشغال الشكلانيين بالشكل يصدر عن انشغالهم بخصوصية "الأدبية"، ولم يكن يشكل غاية في حدّ ذاته.

من الضروي إدراك هذه النقطة عند النظر في الطريقة التي تطوّر بها التفكير الشكلاني بعدئذ. فالترادف بين الأدبية والشكل يميز المرحلة الأولى من الشكلانية. "الفن تقانةً" و"الوسيلة بطلاً وحيداً" مبدآن غيّر منهما وشذبهما بالتدريج تطوّر التضاد بين التلقائية والتغريب. وحيث كانت النظرة السابقة ترى في العمل الفني مجموع وسائله، فإن النظرة اللاحقة أخذت بعين الاعتبار أن الوسائل الأدبية نفسها هي عرضة لتلقائية الإدراك. وذلك يعني أن تضاد المألوف/ المغرَّب أصبح الآن واقعاً داخل الأدب نفسه ولم يعد امتداداً مصاحباً للتمييز بين الأدب واللا أدب. والأدبية تميز الشكل لا بوصفه محض **كلام معاق** بل الأهم من ذلك بوصفه **شكلاً معاقاً.** وكما سبق أن أشار (شكلوڤسكي) في مقاله بعنوان "الفنّ تقانة" (ولو أن مضامين ملاحظاته لم تكتشف بوضوح حتى وقت لاحق) يمكن للشكل والنظام أن يصبحا عاملين قويين في بعث التلقائية. فأدبيّة الإيقاع الشعري، مثلاً، لا يمكن بالضرورة أن تعزى إلى محض الإيقاع، بل يرجّح أن تصدر عن اضطراب الإيقاع. يقول (شكلوڤسكي) إن "ثمة (نظاماً) في الفن، ولكن لا يوجد عمود واحد في أي معبد إغريقي يقوم بنظامه المناسب تماماً؛ والإيقاع الشعري هو كذلك إيقاع غير منتظم". ثم يضيف "لو أصبح اضطراب الإيقاع تقليداً لغدا وسيلة غير مؤثرة في تخشين اللغة".[١٣]

وبسبب من احتمال فقدان الوسائل الأدبية قدرتها على التغريب بَرزَ التمييز بين **الوسيلة** وبين **الوظيفة**. فأثر التغريب في وسيلة بعينها لا يعتمد على كونها وسيلة، بل على وظيفتها في العمل الذي تظهر فيه. فالوسيلة نفسها قد تستعمل في أنواع من الوظائف المحتملة، مثلما يمكن لوسائل مختلفة أن تشترك في وظيفة واحدة. وقد يحتوي عمل بعينه على عناصر سلبية أو تلقائية، تكون لاحقة لعناصر التغريب أو العناصر "المصدَّرة" أي المدفوعة إلى الصدارة. وقد ظهر مصطلح "التصدير" Foregrounding (على يد (تينيانوڤ) بالدرجة الأولى) كنتيجة حتمية لرؤية النص الأدبي نظاماً مكوناً من عناصر متداخلة متفاعلة، من أجل التفريق بين العناصر **السائدة** والتلقائية. وبينما كان (شكلوڤسكي)، في السابق يرى أن الشكل نفسه هو عامل تغريب، فإن هذا التطور اللاحق الأكثر رهافة يقدم فكرة عن العمل الأدبي أكثر حركية، وفي الوقت نفسه أكثر وضوحاً. وهذا ما يقوله (تينيانوڤ) في تفسيره، "بما أن النظام ليس تفاعلاً حرّاً بين عناصر متعادلة، بل إنه يفترض مقدماً تصدير مجموعة واحدة من العناصر (هي المجموعة "السائدة") ويقوم بخلخلة غيرها، فإن العمل يغدو أدباً ويكتسب وظيفته الأدبية من خلال السائد وحسب".[١٤] كلا المجموعتين يقوم على الشكل، لكن أهمية العمل بالنسبة للشكلاني (بل المخصِّص) تكمن في العلائق الداخلية بين العناصر المصدَّرة والأخرى التابعة.

وبعبارة أخرى، فإن المكوّنات الناشطة في العمل غدت الآن تختلف لا عن اللغة العملية وحسب، بل عن مكونات شكلية أخرى كذلك بعد أن دخلت في مجال التلقائية.

لقد جرّ هذا التحول في التركيز إلى تغيّر في طريقة فهم الأعمال المختلفة. ففي الرؤية السابقة، كان ينظر إلى العمل على أنه مجموعة من وسائل التغريب تراكمت بشكل اعتباطي، والآن غدا من المهم النظر إلى العمل بوصفه كياناً، بنية أو نظاماً، حيث يكون النظام هو الذي يقرر ما الوظيفة التي تقوم بها وسيلة بعينها، إن كانت ستغدو في الصدارة أو ستقع في مجال التلقائية. (وهذه النظرة إلى النص الأدبي بوصفه نظاماً قد تطورت في أعمال مدرسة پراگ). وهذا التشكيل يفسح المجال كذلك لفكرة أكثر رهافة وطواعية من العلاقة بين الأدبي واللا أدبي. وبتحديد موقع التضاد بين التغريب والتلقائية في داخل العمل نفسه، استطاع الشكلانيون الحفاظ على الطبيعة الأدبية الخالصة لاهتماماتهم، وفي الوقت نفسه تجنّب موقف متصلب قوامه الفن من أجل الفن. وبما أن فكرة الأدبية غير متجاورة الحدود مع غرض الفن فقد سمحت بدخول عناصر غير أدبية في العمل من دون القضاء على خصوصية الأدبية. والواقع أن (ياكوبسن) قد ذهب إلى حد القول، "لا (تينيانوڤ) ولا (شكلوڤسكي) ولا (موكاروڤسكي) ولا أنا قد قلنا بأن الفن عالم منغلق... لكن الذي نؤكد عليه ليس إبعاد الفن، بل الاستقلال الذاتي للوظيفة الجمالية".[١٥] إن هذا الاستقلال الذاتي وسيادة الوظيفة الجمالية على غيرها من العناصر في العمل هو الذي يسوّغ وجود علم أدبي.

لقد شكلت فكرة التصدير في العمل الأدبي الأساس في التفكير الشكلاني في مجالات بعينها من الدراسات الأدبية، مثل الأجناس الأدبية والتاريخ الأدبي بشكل خاص. وسوف نعود إلى هذه الموضوعات لاحقاً، ولكن في هذه المرحلة يجب التوكيد من جديد بأن الرؤية الأكثر صفاء وطواعية عن الأدبية مما عرضنا له قد صدرت عن المبادئ الأساسية للشكلانية. وتبقى الدراسات الأدبية علماً مخصصاً واضحاً، كما تبقى الأدبية غرضه، وتظل قائمة على خطة التغاير التي تضاد بين التصدير والتلقائية.

المضامين

قبل الشروع في النظر في المساهمات الأكثر تفصيلاً مما قدمته الشكلانية الروسية لمجالات بعينها في الدراسات الأدبية، قد يحسن بنا التوقف لتقويم الموقف الشكلاني بمقارنته مع الافتراضات التي تجردت الشكلانية لتحل محلّها، والتي ما تزال إلى حدّ بعينه تشكل الأساس الذي تصدر عنه الدراسات النقدية اليوم ولو بشكل ضمني.لذا قد يتساءل المرء عن الدور الذي يعزى في النظرية الشكلانية إلى المؤلف والذي تأسس عليه النقد القائم على السيرة، وعما حلّ بالواقع الذي وضعته في اللبّ من اهتماماتها النظريات ذات التوجّه التاريخي أو تلك القائمة على المحاكاة؛ وأخيراً ما الوظيفة التي تعطيها الشكلانية للفكر الذي كان بؤرة الاهتمام في نظريات النقد ذات التوجّه الفلسفي؟ إن العلاقات بين النص والمؤلف وبين النص والواقع هي عناصر أساسية في أي مفهوم للأدب. ويمكن النظر إلى مسألة الأفكار في الأدب على أنها أحد وجوه مسألة الواقع، بكونه جزءاً من

"محتوى" الأدب، وهي قضية عُني بمواجهتها الشكلانيون أنفسهم بشكل خاص ويمكن فهم تميّز النظرية الشكلانية إلى حد بعيد بالنظر إلى المكانة التي أعطيت لهذه العوامل الثلاثة:

فأولاً، المؤلف. عندما اضحت الأدبية، لا الأعمال المختلفة هي ما يكوّن غرض الدراسات الأدبية، خضعت منزلة المؤلف لتغيّر جذري. يقول (أوسيب بريك) "ترى جماعة (أوپوجاز) أن لا وجود لشعراء أو شخصيات أدبية، بل يوجد شعر وأدب".(١٦) لقد تكرّر هذا التقييد بأشكال مختلفة في عدد كبير من النظريات النقدية والأدبية في القرن العشرين. فملاحظات (ت.س.إليوت) مثلاً عن الشعر في كونه "ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً من الشخصية" قد تبدو توقعاً لكلمات (بريك) الجريئة. لكن الطريقة التي طوّر بها "النقاد الجدد" بديهية (إليوت) لم تُلغِ المؤلف تماماً؛ فعوضاً عن ذلك إذ قاموا بتغيير موقعه من خارج النص إلى داخله سوّغوا تغييراً في الطريقة من مقْترب السيرة إلى مُقْتَرَبِ الكلمات على الصفحة. إن الأهمية التي يعزوها النقاد الجدد للمعنى والرؤية تجعل من الضروري استمرار وجود المؤلف. وعلى النقيض من ذلك، يرى الشكلانيون أن لا علاقة للأدب بالرؤية أو معنى المؤلف. فالعمل الأدبي لديهم يرتبط بالأدب عموماً، وليس بشخصية مؤلفه. ولا يغدو المؤلف أكثر من خبير بمهنته، صانع، ووسيلة يتطور الأدب بها بطريقة ذاتية تقريباً. يرى (بريك) أن رواية ***إيڤجيني أونيگن*** كانت ستكتب حتى لو لم يخلق (پوشكين)، تماماً كما أن أميركا كانت ستكتشف من دون (كولومبوس). ولم يعُد ينظر إلى الشاعر على أنه رؤوي أو نابغة؛ فقد أصبح صانعاً ماهراً ينظم، أو بالحري يعيد تنظيم المادة التي يصادف أن يجدها تحت تصرّفه. مهمة المؤلف أن يكون عارفاً بالأدب؛ وما يعرفه أولا يعرفه عن الحياة مسألة لا علاقة لها بتلك المهمة.

تمثل هذه الرؤية أكثر من صورة بالغة التطرف من هجوم النقاّد الجدد على "المغالطة المقصودة". لكنها نتيجة منطقية للمبادئ الأساس في النظرية الشكلانية، وبخاصة للنظرة الشكلانية إلى التاريخ الأدبي وللتفريق بين اللغة العملية واللغة الشعرية. وسوف ننظر في التاريخ الأدبي بتفصيل أكثر بعد قليل، ولكن يمكن القول باختصار إن النظرة التاريخية للأدب لابد أن تصدر عن الاعتراف بحقيقة أن تقبّل أعراف أو وسائل أدبية بعينها يميل إلى التناقص مع الزمن. وعلى الأعمال الجديدة أن تنعش إمكان ذلك التقبّل إما عن طريق تغريب الوسائل شديدة الإلفة (كما في حالة المعارضة الساخرة) أو بتصدير وسيلة سبق أن كانت غير وظيفية. وبعبارة أخرى، إن التغيّرات في الأدب لا تعتمد على الظروف الشخصية أو التكوين النفسي للمؤلف، بل على أشكال الأدب سابقة الوجود. وبالنسبة للشكلانيين تتكون الأصالة من إعادة تشكيل الوسائل المتاحة وحسب، لا من الرؤية الشخصية في الخبرة التي يعيشها الكُتّاب. وفي نظام الأشياء هذا يبدو أن لا مكان لسيرٍ لشخصيات منتجي الأعمال الأدبية..

ومثل ذلك لا وجود له أيضاً في التضاد الشكلاني بين اللغة العملية واللغة الشعرية. يرى الشكلانيون أن التركيز في اللغة العملية يقع على المرجع، أي الواقع الذي يتم الرجوع إليه، وأن أي مزايا شعرية محتملة (مثل القافية وتكرار الصوامت) تبقى في مرحلة لاحقة بالنسبة لغرض التوصيل. وعلى النقيض من ذلك لا يكون إمكان الرجوع أو

الإحالة ذا مغزى في اللغة الشعرية، لأن التركيز يقع على وسيلة التعبير نفسها. من أجل ذلك لا يكون للعبارة الشعرية من روابط وظيفية مع السياق الفعلي الذي تظهر فيه ولا يمكن القول إنها تحيل إلى أي جانب من وجود منتج النص. ومع وجود تشابه بين الأقوال المعبرة عاطفياً وبين اللغة الشعرية، بخاصة في أهمية العناصر الصوتية، يبقى هناك فرق جوهري وراء التشابه السطحي بين الاثنين. فالكلام العاطفي محكوم بعاطفة الناطقين به، لكن اللغة الشعرية محكومة بقوانينها الجوهرية الخاصة. اللغة في الشعر لا تشير إلى غرض خارج ذاتها، ولا تنال أي وزن عاطفي من الناطق بها، فهي لغة مكتفية بذاتها، أو كما يقول الشكلانيون "قيّمة بذاتها". لذا فالإشارة المغايرة التي تكوّن الأدب تستبعد المتكلم منذ البداية: هدف العلم الأدبي هو أدبية بلا مؤلف.

وهذا كله يلغي أي علاقة سببية بين السيرة وبين الأدب، لكن ثمة حالات يسمح فيها الشكلانيون للسيرة بوظيفة أدبية مشروعة. فمن ناحية، يكون من المقبول تماماً كتابة سيرة شاعر إذا كان ما يفهم منها أنها ستكون "على مستوى سير القادة العسكريين والمخترعين".[١٧] ومن ناحية أخرى، ثمة حالات يمكن أن تصبح السيرة فيها "حقيقة أدبية". ومع وجود فترات كثيرة في تاريخ الأدب تكون السيرة فيها عديمة المغزى (وشكسبير خير مثال على شخصية أدبية لا يعني اسمها الكثير) ثمة كذلك فترات تصبح السيرة فيها عنصراً صميماً في الأعمال الأدبية. وما على المرء إلا أن يتذكر الفترة الرومانسية يوم كان الشاعر هو البطل نفسه، وحياته ترى على أنها جزء من إنتاجه الشعري. ولكن في هذه الحالات كانت الحياة نتاج الشعر، وليس العكس. يشير (توما شيفسكي) إلى (پوشكين) مثالاً على شخص "رعى حقائق معيّنة من حياته شعرياً".[١٨] فقد كان يؤثر فكرة حبّ مكتوم غير مستجاب، وسط مشاهد من "جزيرة القَرِم"، وقد توسّع في هذا الموضوع في شعره كما في حياته. فقد بدأ يكتب إلى أصدقائه

> "بنبرة غامضة مُلغَّزَة عن حُبّ غير مُستجاب. وفي أحاديثه غدا يميل إلى اندفاعات مفككه غامضة. وهكذا ظهرت أسطورة شعرية عن "حب مكتوم" بأساليبها المتباهية لإخفاء الحب، بينما كان من الأسهل كثيراً التزام الصمت".

والحياة هنا تخيّل كما الشعر، وتغدو نوعاً من الخلق الثانوي يمكن في ضوئه قراءة الخلق الأول. شعراء مثل (پوشكين)

> "كانوا يستخدمون حياتهم لتحقيق هدف أدبي، وكانت هذه السيَر الأدبية ضرورية للقراء. كان القراء يصرخون 'المؤلف! المؤلف!' – لكنهم في الواقع كانوا ينادون الشاب النحيف الملتحف بعباءة، ومعزفه بين يديه وله سحنة محيّرة على وجهه. وهذه المطالبة بمؤلف محتمل الوجود، حقيقة كان أو لم يكن، دفعت لظهور نوع خاص من الأدب غفلاً من الاسم: أدب بمؤلف مُختَرَع، ألحقت سيرته بالعمل."[١٩]

وسوف يستخدم العلم الأدبي الشكلاني هذه السِّيَر الأسطورية بوصفها حقائق أدبية حيثما تكون ذات مغزى، ولكنه لن ينظر إليها أكثر من كونها نتائج عرضية لنوع الممارسة الأدبية. كان خطأ الوراثيين اعتبارهم السِّيَر "حقيقة" وأنها السبب الرئيس ومصدر النص الأدبي المكتوب. والواقع أن تصميم كتّاب السيرة على التحقق من شخصية المرأة التي ادّعى (بوشكين) أنه أحبّها حبّاً دون أمل قد نتج عنه تدمير مكانتها الأسطورية، ومن ثم تدمير دورها البنّاء في قراءة الشعر. وفي هذه المسألة، إذن، يعكس الشكلانيون العلاقة التقليدية بين السِّيرة والأدب، جاعلين المؤلف نتاجاً لا مصدراً للأعمال الأدبية.

ونأتي الآن إلى مسألة الموقع المخصص للواقع في النظرية الشكلانية. هنا كذلك تنقلب الأفضلية التقليدية للحقيقة على الأدب، حيث يكون المبدأ البديهي أن الأدب يُستمَد من أدب آخر وليس من أي مصدر غير أدبي، وبذا يصبح الواقع غير ذي علاقة بالكتابة أو تحليل الأدب. وفي النظرة الشكلانية لا يكون التغيّر في الشكل الأدبي سببه تغيّر في الواقع، بل هو الحاجة إلى إنعاش الأشكال التلقائية في الأدب. إن الإحساس المجدَّد بالوسائل الشكلية سمة جوهرية في الأدبية، ومعيار الشَّبَه غير ذي مغزى في المشروع الشكلاني. يقوّم الشكلانيون الشكل الأدبي بقابلية إدراكه، لا بقدرته على المحاكاة.

في دراسته المبكرة للتغريب، يختار (شكلوفسكي) عدداً من الأمثلة التي تفيد القول إن وظيفة الفن أن يعيد إدراكنا للعالم خارج نطاق الفن، "أن يجعل المرء يحسّ بالأشياء، أن يجعل الحجر حجرياً".(٢٠) وقد تكون استعادة الإحساس بالحياة نتيجة يغلب أن تحملها وسائل التغريب، لكن (شكلوفسكي) يقول بوضوح إن الشيء نفسه غير مهم في آخر الأمر، بل هو محض ذريعة للفن. فالأدبية لا المحاكاة هي ما يعني الشكلانيين. والتغريب أخيراً مسألة شكل لا غيره. وأغلب المجدّين في الفن يستدعون الواقعية تسويغاً لنمط في الكتابة هو أدبي بالدرجة الأولى. لكن الواقعية نفسها مسألة تقليد أو عرف؛ فعند بعض الناس تكون المبادئ المغرَّبة هي التي تبدو واقعية، وعند آخرين تكون الوسائل التقليدية هي التي توصل إحساساً بالواقعية، ولا توجد وسيلة أكثر واقعية في مضمونها من غيرها. ومثل السِّير الأسطورية لشعراء الرومانسية، تكون الواقعية في أحسن أحوالها ناتجاً عرضياً للفن لا سبب وجوده.

إن الدور الذي يقوم به الواقع في تكوين الأدب ثانوي وتابع. فهو يدخل في العمل الأدبي كأحد المعطيات التي يبدأ بها الفنان. يكون الواقع في متناول الفنان بالطريقة نفسها التي تكون بها اللغة العادية والتقاليد الأدبية السائرة والوسائل. فهو أحد مكوّنات العمل الفني لا مرجعاً له (فالأدب ليست له مراجع). يقول (ياكوبسن) في إشارة إلى شعر (مالارميه) إن "الزهرة الشعرية هي الزهرة التي لا توجد في أيٍّ من باقات الزهور". وعندما يبدو أن عملاً فنياً يشير إلى واقع خارجي بعينه (حيث يبدو أن الزهور موجودة، كما قد يقال) فإن الشكلانيين سيعدّون ذلك محض أثر جانبي للوظيفة الجمالية. يصف (شكلوفسكي) هذا الأثر الجانبي الواقعي بأنه "استثارة"، ويضعه قبالة تعرية الوسيلة. وفي الأدب إما أن تقدَّم الوسيلة لأثرها التغريبي وحسب، أوأنها قد تكون مستثارة – أي أن

وجودها وسيلةً تغطي عليه غِشَاوة من الواقعية. وهذا يجعل من الواقعية كلها ناتجاً عرضياً لنوع معيّن من الكتابة، وليس محاكاة مباشرة للواقع.

هذا العكس للأفضليات ينطبق في معظمه على المسألة الثالثة، وهي موقع الأفكار في الأدب. لا يشكل المعنى قضية تنهض بوجه الشكلانيين الروس، وهم في هذا المجال يختلفون بشكل اساسي جداً عن النقّاد الجدد الذين يشتركون معهم في مسائل أخرى. فالنقّاد الجدد، وقبلهم (آي. أي. رچاردز) كانوا على القدر نفسه من حماسة الشكلانيين لفصل الأدب عن سياقه في التاريخ والسِّيَر، وكان انشغالهم بالشكل والتِّقانة يتشابه في كثير من النقاط مع من يقابلهم من الشكلانيين. لكن فنّ النقاد الجدد كان من أجل توصيل معنى، وليكن معنى لا يقوى أي خطاب منطقي على التعبير عنه؛ كما كان الاهتمام بمسائل الشكل عندهم يُعدّ وسيلة للكشف عن المعاني غير العقلانية في الأدب. لكن المعنى والأفكار لا تعني شيئاً عند الشكلانيين؛ وهي مثل الواقع، تدخل في الأدب كجزء من المادة المتاحة التي تضعها الوسائل الوظيفية بعدئذ في الاستخدام الأدبي. يقول (ياكوبسن) في هذا الصدد، "نحن نتعامل جوهرياً لا مع الفكرة بل مع حقائق لفظية".

ويبدو من الواضح إذن أن الموقف الشكلاني من هذه القضايا جميعاً (المؤلف، الواقع، الأفكار) ليس محض تفضيل اعتباطي، بل إنه يصدر عن مفهومي التغريب والأدبية، اللذين، بما يقومان عليه من مغايرة، سيؤديّان دوماً إلى تعريف الأدب بشكل يخالف الأشياء التي كانت النظرة التقليدية ترى أن الأدب يعبّر عنها. فاستبعاد المؤلف والواقع والفكرة عن مواقعها المركزية في الأدب كان جزءاً من تنقية فكرة الأدب التي تؤدي إلى تغيير جذري في واحدة من أعمق المفهومات المتجذرة في التفكير عن الأدب: التمييز بين الشكل والمحتوى.

وباختصار، لقد ألغت الشكلانية الروسية التمييز بين الشكل والمحتوى، وبسبب من اهتمامها بالشكل نجحت في أن تضفي عليه وظيفة جديدة تماماً. والحقيقة أن مصطلحي "الشكل" و"المحتوى" لم يعودا فاعلَين، فقد حلّ محلهما (على قدر ما يمكن أن تؤدي كلمة الحلول من معنى) التفريق بين "المادة" و"الوسيلة". لكن مغزى الضرر الذي تسبّب فيه هذا التحوّل في التسمية يبقى في عوز إلى التوضيح.

تقليديّاً، كان ينظر إلى الشكل على أنه نوع من "تكملة زينة"، تمنح قيمة التسلية، بينما كان التعليم (المرتبط بالمحتوى) سائراً في طريقه. بتشبيه آخر، كان الشكل وعاءً يمكن أن يُسكب فيه المحتوى، بحيث يمكن للوعاء نفسه نظرياً أن يستوعب أنواعاً من محتويات شتّى، وإذا تغيّر الشكل، كان ذلك استجابة لضرورات المحتوى. وكان من شأن ذلك كله التركيز على المحتوى، مما نتج عنه تنوّع في طبيعة الدراسات الأدبية. لقد عكست النظرية الشكلانية أفضلية المحتوى على الشكل، ووجّهت اهتمامها إلى الشكل وحده، وقد يصبح المحتوى لذلك معتمداً على الشكل (كما يتضح من الكلام على السيرة والواقع والفكرة) ولا يكون له من وجود مستقل في الأدب. والتحليل الأدبي لا يمكنه استقراء المحتوى من الشكل، فالشكل لا يقرّره المحتوى بل تقرره الأشكال الأخرى. لكن

العنصر الحاسم، الذي يغشاه الغموض جرّاء استمرار استخدام هذه المصطلحات، هو العلاقة الحركية المتفاعلة القائمة بين المادة والوسيلة. تـؤثِّر الوسائل في مادتها، وعند وضع مواد خام موضع استعمال بعينه يغلب أن يتغير مظهرها. يستخدم (ياكوبسن) مثالاً من مجال الطبخ في تناول هذه المسألة، مما يكمل بشكل طريف صورة الوعاء – السائل التي يغلب أن ينطوي عليها التفريق بين الشكل والمحتوى. فهو يقول إن "الشِّعرية" تشبه وجودَ الزيت في عملية الطبخ؛ فلا يستطيع المرء تناول الزيت وحده، لكنه عندما يُستعمل مع طعام آخر يغدو أكثر من محض إضافة. فهو يغيّر مذاق الطعام إلى درجة أن بعض الأطباق لا يعود يبدو لها أية علاقة مع أطباق مماثلة لم يدخل في تحضيرها الزيت. سمك "السردين الطازج" مثلاً يختلف تماماً عنه عندما يتحوّل بسبب حفظه بالزيت. (وهذه نقطة متضمنة في اللغة الـچـيكية بوجود كلمتين مختلفتين للسمك الطازج والآخر المحفوظ بالزيت الذي يدعى (أوليوڤكا) Olejovka من كلمة olej التي تفيد الزيت). ومبدأ التغريب في الفن له أثر مشابه تماماً على "مكوّناته" المادية: فهو يحوّلها ويضعها في موضع أدنى عندما ترد في سياق غير أدبي. فكلمة "سردين" مثلاً، عندما تَرِد في قصيدة، ستتوقف وظيفتها بديلاً عن الشيء نفسه، بل إن خصائصها اللغوية ستُدفع إلى موقع الصدارة في حدّها الأقصى. ومثل الزهرة الشعرية عند (مالارميه) سوف تغيب عن النظر تلك السمكة التي تشير إليها الكلمة في العادة.

إن المبدأ الحركي المتضمَّن في التفريق بين المادة/الوسيلة يعني أن عناصر الشكل نفسه يمكن أن تُضمّ إلى مفهوم المادة. فالوسائل المستهلكة التي لم تعد تقوم بوظيفة في عملية التغريب تبقى تمثل جزءاً من مادة العمل بقدر ما تمثله أفكار أو مظاهر الحياة الفعلية. إن التضاد بين التلقائية والتغريب، الذي يقوم على التضاد بين المادة والوسيلة، يرسم خطّاً في موضع مختلف تماماً عن الخط الذي يفصل الشكل عن المحتوى. والواقع أن التضاد يمكن أن يرسم الخط بطريقة تجعل من الشكل والمحتوى مصطلحين مترادفين. فمثلاً، عندما يؤلّف العمل لكي يعرض جميع وسائله للعيان يغدو الشكل نفسه محتوى. وفي رأي (شكلوڤسكي) تتكون رواية (ستيرن) بعنوان **تريسترام شاندي** من سلسلة من التجاوزات على الأعراف الأدبية التي تسترعي انتباهنا إلى أشكال الفن الروائي؛ وبذلك تحوّل مسائل الشكل إلى مسائل محتوى. يقول (شكلوڤسكي) إن "الوعي بالشكل يكوّن مادة الرواية".[٢١]

إن هذا التطرّف في إعادة تقسيم مصطلحي الشكل والمحتوى ينشأ منطقياً عن مبدأ التغريب والشكل ممكن الإدراك. وعندما يجرى تصدير الشكل يغدو من المستحيل الحديث عن أي محتوى آخر سوى الشكل نفسه.

مع أن هدف العلم الأدبي الشكلاني كان **الأدبية** وليس الأعمال الأدبية المختلفة، إلا أن أحد النتائج الرئيسة لاهتمام الشكلانيين بالأدبية كان الوعي المتزايد بالأجناس الأدبية. وبعد أن عُرِّفت الأدبية بأنها الفرق بين التلقائية والتغريب، سرعان ما اتضح أن الأدبية لا تتشكّل بالطريقة نفسها في مختلف الأعمال، وأن الوسائل التي تبيّن الفرق في القصص النثري هي غير الوسائل التي تبيّن الفرق في الشعر الغنائي. فالشعر والقصص يتكونان من مميّزات "سائدة" أو "محدِّدات جنس" مختلفة تماماً. والواقع أن الذي يميز الجنسين الأدبيين عن بعضهما ليس طبيعة الوسائل، بل طبيعة التضاد الذي يكوّن منهما أدباً. فالتفريق الفاعل في الشعر يقع بين اللغة العملية واللغة الشعرية، ولكن من الواضح أن ذلك أقل أهمية بالنسبة للنثر. والتضاد الذي يراه الشكلانيون هنا يقع بين ما يطلقون عليه اسم "فابيولا" fabula و"سيوزيه" syuzhet أي تركيبة القص وطريقة عرضه. وفي هذين المجالين (الشعر والقص النثري) قدمت الشكلانية أهم مساهماتها العملية في دراسة الأدب.

كان الشعر نقطة البداية بالنسبة للنظرية الأدبية الشكلانية، وقد امتد بشكل بالغ الوضوح إلى تعريف الأدبية بشكل مغاير. يقول (ياكوبسن) إن "الشعر عُنفٌ منظّم ضد الكلام العادي."[٢٢] ودراسة الشكلانيين حول الشعر تشمل ثلاثة مجالات رئيسة حيث يجري هذا العنف. المجال الأول هو نسيج الصوت. يتكون العنف هنا من تصدير الميزة الصوتية للكلام العادي، التي تبقى في التواصل الطبيعي في مرتبة أدنى من "مجموعة" أصوات الألفاظ المرجعية "الشعر كلام مركَّب من كامل نسيجه الصوتي"،[٢٣] لا محض كلام عادي مع تحسينات موسيقية مضافة. يرى الشكلانيون أن ثمة أنواعاً من الوسائل في الشعر تؤدي إلى "تخشين" أو "إعاقة" اللفظ. وفي مساهمة مبكّرة للتحليل الشكلاني للشعر قدمها (ليو جاكوبنسكي) يظهر وجودٌ واضحٌ في الشعر من "تراكمات أصوات متشابهة يصعب النطق بها". [٢٤] ولكن الشعر قد يختلف عن اللغة العادية، لا إحصائياً وحسب، ولكن، وهو الأهم، تختلف وسائل الشعر في أنها تدفع إلى الصدارة عناصر صوتية هي في العادة مهملة في الكلام العملي. فاتخاذ شكل عروضي جديد، مثلاً، يكون له في الغالب أثر "تخشين" في أصوات اللغة العادية: يخبرنا (يوشكين) أن (الجنرال إيرمولوڤ) أصابه تشنج في الفكّ بعد قراءته شعر (گريبويدوڤ).

ثانياً، يظهر أثر قوانين الإيقاع في الشعر بالتوتّر الذي تحدثه بين مبدأين مختلفين من ترابط الكلمات: بنية الجملة، التي تحددّ التوتر في اللغة العادية، والإيقاع الذي يشكل مبدأً محدِّداً ثانياً في الشعر. إن الفهم الكامل للشعر يتطلب رؤية المبدأين يعملان معاً، لأن تحليل قوانين الشعر من دون النظر إلى قوانين اللغة العادية يؤدي إلى تجاوز الطبيعة اللفظية الصرف في الشعر وإلى تحويله من حيّز اللغة إلى حيّز الموسيقى. كذلك، فإن إهمال ضوابط الشعر سوف "يدمّر البيت الشعري بوصفه بناء لفظياً محدّداً، يقوم على تلك

الوجوه من الكلمة التي تتراجع إلى المهاد من اللغة العادية".[٢٥] وهكذا، مرة أخرى، لا يكون التركيز على الشعر نفسه، بل على الفرق بين الشعر واللغة العادية.

والوجه الثالث من اللغة العادية الذي يتجاوز عليه الشعر هو دلالة الألفاظ. يختلف الشعر عن اللغة العادية في كونه يستدعي المعاني الثانوية أو المصاحبة للكلمة في آنٍ معاً، وهو إجراء قد يسبب إرباكاً في التواصل العادي، الذي يقوم على غياب الغموض بسبب وجود معنى وظيفي واحد للكلمة وحسب. يقول (آيخنباوم): "عندما تدخل المفردات في الشعر تكون كأنها انتزعت من الكلام العادي. ثم تغدو محاطة بهالة جديدة من المعنى".[٢٦] يبدو هذا الكلام من مألوف أصحاب النقد الجديد، فهو يستدعي مفهوم الغموض عندهم أو عند (وليم إمپسن). لكن الشكلانيين لا يشاركون أصحاب النقد الجديد رأيهم في أن الشعر نقيضةٌ أو حلٌ متناقضات، لأنهم لم يكونوا مهتمين بالمعنى في الشعر. والأهم من ذلك أن الشكلانيين يختلفون جذرياً عن أصحاب النقد الجديد في الطريقة التي يربطون بها غموض الشعر باللغة العادية؛ فمن خلال الوظيفة المغايرة، وليس عن طريق الانسجام والتركيز وحسب، يستطيع الشعر إعلاء وإغناء التواصل العادي. بل وعلى النقيض من ذلك، يريد الشكلانويون الروس أن يركزوا على الفروق بين نوعين من اللغة: لغة شعرية تُحدَّد على كل مستوى (بما في ذلك المستوى الدلالي) تقف على النقيض من لغة عملية وعادية.

ففي كل حالة، إذن، تكون الوسائل الشعرية موضع دراسة، لا من أجل ذاتها، بل من أجل قدرتها على التغريب. فالصورة، والغلوّ، والتوازي، والمقارنة، والتكرار، وغيرها من صنوف المجاز جميعاً تتساوى في قدرتها على فرض العنف الشعري على اللغة العادية؛ فهذه الوظيفة المغايرة، وليس ما تنطوي عليه تلك الوسائل من صفات، هي ما يجعلها مهمة في الشكلانية الروسية.

ومقترب الشكلانيين إلى القص النثري كان، إلى درجة بعينها، محكوماً باهتمامهم الأصلي بالشعر. ومحاولات (شكلوڤسكي) المبدعة في رسم توازيات بين الوسائل الشعرية ووسائل بناء الحبكة تبيّن إلى أي مدى كانت النظرية الأدبية الشكلانية عميقة الجذور في الشعر. ولكن، على الرغم من البراعة في جهود (شكلوڤسكي) تبيّن أن مبدأ المغايرة القائم وراء الشعر لم يمكن تطبيقه على النثر بشكل واسع أو مؤثر جداً، فتوجّب بناء التعارض الوظيفي على أسس مختلفة. وبتوسّع أكثر، كانت دراسة الشكلانيين للقَصّ تقوم على التمييز بين الأحداث من جهة وبين التركيب من جهة أخرى، أي بين (فابيولا) وبين (سيوزيه). فالأولى (القصة) تشير إلى التتابع الزمني للأحداث، والثانية (الحبكة) تشير إلى النظام أو الطريقة التي تقدم فيها الأحداث فعلاً في القص. ومع أن كلمتي القصة والحبكة لا تعادلان بشكل دقيق المعنى في الكلمتين بالروسية، لكننا سنستعملهما لتجنب تكرار الكلمة بصيغتها الروسية.

العلاقة بين القصة والحبكة تكاد تشبه العلاقة بين اللغة العادية واللغة الشعرية. فالحبكة تخلق أثراً تغريبياً في القصة، ووسائل الحبكة لم تُهيّأ لتكون أدوات لتوصيل القصة، بل إنها تدفع إلى الصدارة على حساب القصة. ويمكن أن تختلف هذه الوسائل

بشكل كبير في طبيعتها ومداها: من العرض الشامل لبنية القص نزولاً إلى التلاعب اللغوي. ودراسة (آيخنباوم) لرواية (گوگول) بعنوان **المعطف** مثال جيّد على الأمر الثاني. فهو يتجرّد للقول إن في هذه الحكاية "يتحول مركز الجاذبية من الموضوع...إلى الوسائل". [٢٧] والأساس الحركي في بنية الحكاية لا يوجد في الأحداث المرويّة، بل في طريقة عرضها. وهذه الطريقة نفسها لا تقررها شخصية الراوي المزعومة، بل الصيغ البلاغية من تورية وغيرها من المؤثرات الصوتية اللفظية التي تؤدي إلى تفريق وإزاحة الواقع، الذي قد يبدو كأنه نقطة البداية. وهكذا تكون "القصة" كما في هذه الحكاية، نتيجة وسائل لغوية معينة صرف.

وثمة مُقتَرَب شكلاني أكثر جوهرية نحو القص نجده في دراسة (شكلوڤسكي) عن رواية **تريسترام شاندي**. فهذه الرواية، بما فيها من نظام سرد مضطرب، وتعليق من المؤلف شديد البروز والوعي بالذات، تشكل مثالاً نادراً بيد الشكلانيين لتفضيل الحبكة على القصة. فالمبدأ الشكلاني القائل "إن أشكال الفن تُفسَّر بقوانين الفن، وهي لا تُسوَّغ بواقعيتها" [٢٨] يبدو واضحاً في كل جانب تقريباً من رواية (ستيرن)،وليس ثمة من حاجة لأن يستخلص منها بالتحليل (ربما كما هو الحال في رواية **المعطف**). فوسائل البناء مكشوفة للعيان وليست مستثارة بفعل الأحداث والمواقف في القصة. ويصيب الاضطراب القصة مراراً بفعل بعض وسائل الحبكة، مثل تغيير المواقع في السياق (حيث لا تظهر المقدمة إلا في الفصل العشرين في المجلد الثالث) والإزاحات الزمنية التي تكشف عن النتائج قبل الأسباب، وإقحام أحدوثات ثانوية، والجنوح نحو استطرادات كثيرة من كل نوع. وربما كانت أبرز هذه الوسائل تكرار التعليقات الخجولة التي يقدمها المؤلف، فيكشف عن وسائله تماماً بالإشارة إلى الفروق بين القصة والحبكة، كما في المثال الآتي:

> أليس من العيب أن نكتب فصلين عما جرى لدى هبوط اثنين من السلالم حيث لم يوصلنا ذلك إلى أبعد من الطابق الأول، وأمامنا خمس عشرة درجة لنصل إلى الأسفل؛ وعلى قدر ما أعلم، كان والدي وعمي (توبي) في مزاج يسمح بتبادل الحديث بينهما، لذا قد يكون أمامنا عدد من الفصول يعادل عدد الدرجات في السلالم.

وفي **تريسترام شاندي** (كما في قصص (و. هنري) التي يتناولها (آيخنباوم) في دراسة أخرى) تنكشف الوسائل إلى حدّ لا يبقى معه الكثير من التشويق في القصة التي تضاءلت كثيراً. هذه الدرجة من الوعي بالذات نادرة في الأدب، لكنها مع ذلك تقوم على التضاد بين القصة والحبكة، وعلى هذا التضاد تقوم **الأدبيّة** في القص النثري جميعاً.

هذه النظرة إلى القص النثري تميل إلى الاختلاف مع النظرة التي ينطوي عليها تراث النقد الجديد الذي، في قراءته للقص، قد أخضع بشكل منهجي مسائل الحبكة إلى مسائل الواقعية. وحيث كان الشكل قضية في هذا التراث، كما في وجهة النظر السردية عند (هنري جيمس)، جرى تصنيف الشكل تحت مسائل أكثر تقليدية مثل الموضوع والرؤية الأخلاقية؛ وغدا الشكل وسيلة لتوصيل هذه المسائل الأخرى. وحيث تكون

خصائص التقانة شديدة البروز، كما في رواية (جيمس) بعنوان **يوليسيس** حُكِمَ على الرواية في هذا التراث على أنها "طريق مسدود، أو في الأقل هي مؤشر نحو التفكك".[٢٩] إن تبنّي المقترب الشكلاني في النظر إلى الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر يتطلب حتماً تغييراً جوهرياً في العادات الفكرية، ولسوف يتوجّب على الناقد أن يجتهد أكثر عند قراءة (جويس) ليستجلي ما حول القصة، ويتبيّن الاستثارة الواقعية؛ لكن هذا لا يعني أن هذه القراءة قد لا تأتي بنتائج مفيدة. إن تبنّي هذا المقترب إزاء رواية القرن الثامن عشر يبدو، من ناحية أخرى، أقل عرضة للمساءلة، كما أن بوسع المرء كذلك ان يرى مغزى هذا المقترب الشكلاني عند كتاّب القرن العشرين مثل (جون فاولز).

والمجال الثالث الذي قدم فيه الشكلانيون مساهمات عملية – تاريخ الأدب – يمثل تضادّاً مغايراً ثالثاً في تحديد ما هو أدبي. فحيث يُعنى الشعر بالتفريق بين اللغة العادية ولغة الشعر، ويُعنى القص بما يمكن أن يدعى شكلاً أدبياً يفرقه عن محتواه غير الأدبي، يستدعي مفهوم الشكلانيين للتاريخ الأدبي تفريقاً بين الشكل التلقائي والشكل قابل الإدراك في داخل الأدب نفسه. وهذا العنصر المغاير في التاريخ الأدبي يبعده بشكل جذري عن المفاهيم السابقة للبعد التاريخي في الأدب. قد تبدو النظرة الوراثية للوهلة الأولى كأنها طريقة تاريخية رفيعة في التفكير حول الأدب، لأن النص الأدبي كان يُفسَّر من ناحية أسبابه وأصوله، لكن النظرة التي تضمّنتها عن الأدب بشكل عام انتهت إلى نظرة غير تاريخية. فعند تناول "العظماء" وحدهم والتعامل معهم وكأنهم ظواهر منعزلة، اخفق التقليديون من نقاد الأدب والباحثين في توصيل أي إحساس بتطور تاريخي شامل للأدب.

صحيح أن الفكرة التقليدية عن "التراث" الأدبي تعوّض عن العوز إلى نظرة تاريخية شاملة، ولكنها بسبب ما تنطوي عليه من معين مفتوح من المصادر التي تمتاح منها دائماً جموع متلاحقة من كتّاب شتى، غدت على تضادّ شديد مع الشكلانية ومبدئها الأساس في التغريب. وفي الواقع، يرى الشكلانيون أن "اللغة الأدبية"... وتطورها لا يمكن فهمها على أنها تطوّر مخطط للتراث، بل **إزاحات هائلة لصنوف التراث**. (٣٠) [التوكيد من كاتب المقال]. الأدبية هي إعادة تشكيل العناصر المقدسة أو التلقائية، أي بالضبط تلك العوامل التي تكوّن التراث. يصبح الشكل قابلاً للإدراك على أساس من شكل أدبي موجود، ووظيفة الوسيلة لا يقررها تسلسل المراتب البنائية لعمل بعينه وحسب، بل كذلك بموقعها في النظام الأدبي عموماً. ومبدأ التغريب يلغي في آنٍ معاً فكرة التراث ويعيد تقديم بُعد تاريخي إلى العلاقة بين وسيلة أدبية بعينها وبين النظام الأدبي الأشمل. يحلّ التوقف محل الاستمرار أساساً للمسيرة التاريخية. وحقيقة أن خصوصية العلم الأدبي تتشكل بفعل **الأدبية** تعني أن بُعداً تاريخياً قد أدخل بالضرورة إلى الحَلَبَة. وعلى النقيض من رؤية التاريخ الأدبي القائمة على الوراثة، والتي تميل إلى تجاهل مسائل الشكل، ومن مقتربات أخرى تقوم على الشكل، وتميل إلى تجاهل التاريخ، ترى الشكلانية الروسية أن التاريخ نفسه هو الذي يسمح بإقامة خصوصية الأدب.

وبوجه عام، يرى الشكلانيون قوتين متكاملتين تعملان في تطوّر الأدب. تتعلق الأولى بالوسائل السائدة في جنس أدبي بعينه و/أو في فترة محدّدة. ومع مرور الزمن تغدو هذه الوسائل مألوفة ولا تعود مما يسترعي الملاحظة. وعند بلوغ هذه المرحلة يظهر عمل أدبي جديد يقوم بالتقاط تلك الوسائل ويصنع منها وسائل تسترعي الملاحظة من جديد، وبأسلوب المحاكاة الساخرة في العادة. وهذا ما يحدث في قصص (و. هنري) مثلاً. فتراثية وسائل بعينها تغدو مستساغة بفعل تعليقات ساخرة من جانب المؤلف – مثل: "وهكذا، عن طريق أكثر الأساليب شيوعاً في المهنة، بعد الاستحواذ على اهتمامكم، سوف يتوقف الفعل في القصة، ليخلّفكم مُنكّدين تتأملون في نوع من سيرة حياة ضئيلة بدأت قبل خمس عشرة سنة". [٣١] وهذا يسترعي الانتباه إلى الخطط الشكلية القائمة وراء المشاهد الافتتاحية في القصص، وإلى الأساس التقليدي في السِّيَر الضئيلة التي تصاحب عرض الشخصيات الرئيسة. فعن طريق جعل الشكل موضع ملاحظة بهذه المعالجة الساخرة للوسائل يتطور جنس أدبي بعينه.

ومبدأ التطوّر الآخر يتصل بتقديم وسائل من أجناس شائعة أو هامشية إلى المسار الرئيس في التطور الأدبي، لتحلّ محل وسائل مستهلكة. (دستويفسكي) مثلاً، يرفع الوسائل المستعملة في ما يدعوه (شكلوفسكي) رواية الشوارع إلى مرتبة المثال الأدبي، كما يحوّل (چيخوف) بعض المعالم من المجلات الهزلية إلى نثر أدبي روسي. وهذا كذلك نمط من التطور لا يصمد على الاستمرار. تنتقل الوراثة "لا من الأب إلى الابن، بل من العم إلى ابن الأخ" [٣٢] في سلسلة من الإزاحات التغريبية. لم يعد التاريخ الأدبي تفسيراً تعليلياً لروائع الأدب العالمي، ولا تراثاً متواصلاً. إنه مشروع كبير في شعرية الشكلانية الروسية، لأنه في آخر المطاف "يكون واجب التاريخ الأدبي.... هو بالضبط الكشف عن الشكل".[٣٣] إن التوكيد على وجود مبدأ التغاير في جميع جوانب الفكر الشكلاني قد يؤدي بالمرء إلى الظن بأن الوضوح في النظرية هو نتيجة موقف فكري **متّخذ سلفاً** وأن هدف الشكلانيين هو إقامة نظام ثابت متشدد. لكن التماسك المذهل في النظرية الشكلانية لا يمكن بحال أن يعزى إلى ضغط التقليديين من بين الجماعة. فعلى الجانب الفردي كانوا جميعاً يجهدون في التوكيد على الطبيعة المؤقتة لأدوات المفاهيم، كما يمكن ملاحظة مرونتهم في الطريقة التي تطورت بها النظرية لتشمل موضوعات جديدة مثل القص والتاريخ الأدبي. يؤكد (آيخنباوم) بشدة أنهم "ما كانوا مدافعين عن طريقة، بل باحثين في شيء".[٣٤] والواقع أن هذا الشيء (الأدبية) والطريقة التي حُدِّد بها هو الذي ضمن الوضوح في العلم الأدبي. إن الإصرار على الخصوصية (في العلم وفي الشيء موضع بحثه) وما يقوم عليه من خطة مغايرة قد برهن لا على محض كون العلم الأدبي مثمراً جداً وقابلاً للتطوير، بل على كونه متماسكاً بشكل ملحوظ كذلك. وإضافة إلى ذلك، فإن عدداً من المظاهر الكبرى في النظرية الشكلانية تبرهن على أنها كانت تتوقع بعضاً من أهم الأفكار في النظرية الأدبية في القرن العشرين ان لم تكن مؤثرة بشكل مباشر فيها. فالموقع المركزي للّغة، والتقليل من أهمية عنصر السيرة، وفكرة علم الأدب، والأهمية

المعطاة للانحراف عن المألوف تشكل بمجموعها بعضاً من الخصائص الرئيسة المتكررة في النظرية الأدبية من (ياكوبسن) إلى (بارت).

هذه إذن، هي نواحي القوة في النظرية. أما نواحي التقصير فمصدرها الرئيس يتأتّي من اهتمامها المقصور على الأدبي. أما العناصر غير الأدبية، التي يحدَّد تجاهها بشكل مغاير كلُّ ما هو أدبي، فإنها لم تحظَ بما يكفي من تنظير. ليس لدى الشكلانيين نظرية متطورة في اللغة، ولا نظرية في الثقافة والمجتمع، وهذا النقص يضع حدوداً معينة على نظريتهم في الأدب. إن المعالجة النظرية الرفيعة في النصف الأدبي من معادلتهم لا تجد ما يماثلها في القسم غير الأدبي منها. في النظرية الشكلانية نحن نتعامل مع نظرة في اللغة محدودة جداً سابقة على نظرية (سوسّور). لكن نظرة في اللغة، راسخة نظرياً، يمكن أن تضفي على النظرية الأدبية قدراً أكبر من الرهافة والتشذيب – كما هو الحال في المثال ذي الوظائف الستّ عند (رومان ياكوبسن). إن نظرية (سوسّور) في اللغة، أو النظرية السيمائية بالخصوص، تفتح آفاق النظرية الأدبية لأنها تقدم وسائل لتنظير واقع غير أدبي إضافة إلى الأدب نفسه.

كان النقد الماركسي للشكلانية الروسية يركّز بتشديد خاص على غياب أي بُعد اجتماعي في مفهومها عن الأدب. ويأتي أكبر هجوم في نقد الشكلانية من مدرسة (باختين) وهو يقوم على الإدّعاء بأن جميع استعمالات اللغة، بما فيها الاستعمال الأدبي، هو استعمال اجتماعي ومذهبي [ايديولوجي]. وفائدة هذا القول أنه يتيح للمرء تحديد علاقة الأدب بالواقع بطريقة أكثر إيجابية ووضوحاً: فالأدب والواقع الذي يمثله يقعان على المستوى نفسه؛ ويرى (باختين) أن هذا المستوى مذهبي. وعلى الرغم من أن الأدب مذهبي بالضرورة، فإن خصائصه بوصفه أدباً لها أثر إقصائي على ما تمثله من مذاهب، وهكذا تتيح للقارئ أن يغدو أكثر وعياً بها بوصفها مذاهب. ونظرة البنيوية إلى اللغة تؤدي كذلك إلى نظرة أكثر مرونة وشمولاً بكثير تجاه العلاقة بين الأدب والواقع. تعرّف النظرية البنيوية كلاًّ من الأدب والواقع الاجتماعي أو الثقافي بمصطلحات سيمائية، مما يؤدي إلى النظر إليهما وكأنهما واقعان على المستوى نفسه (كما هو الحال في نظرية (باختين)). وفي الوقت نفسه، يرى أغلب المنظّرين البنيويّين ان الأدب ما زال يحتفظ بتميّزه من خلال وعيه اللغوي الخاص – وهي فرضية تعتمد أيضاً على نظرية في اللغة معقدة نسبياً.

وبعبارة أخرى، مع ان الشكلانيين قد خَطَوا خطوة بالغة الأهمية في جعل اللغة مركزية في تعريفهم للأدب، فإن تقصيرهم النظري يمكن أن يعزى إلى حدّ كبير إلى إخفاقهم في توسيع نظرية في اللغة لتشمل آفاقاً أخرى. وتبقى فكرتهم عن الواقع حبيسة وجهة النظر الثقافية التي كانت نظريتهم في الأدب تحاول استبدالها. والمصاعب التي جرّ إليها ذلك يمكن رؤيتها بوضوح شديد في نظريتهم عن التاريخ الأدبي. فعلى الرغم من تعريفهم المجدّد للتاريخ الأدبي بوصفه سلسلة غير متواصلة، فإنهم لم يستطيعوا تفسير كيفية اتصال التاريخ الأدبي بسلاسل تاريخية أخرى. فلو كان لديهم نظرية اجتماعية وثقافية أكثر تطوراً لغدوا في وضع أفضل بكثير للتعامل مع هذه المشكلة.

لذلك يبدو أن نقطة الضعف في الشكلانية الروسية في هذا المجال تشير إلى مسألتين مهمتين: الأولى أن أية نظرية في الأدب، مهما تكن مقتصرة على الأدب، بها حاجة إلى تطوير نظرية كفوءة عن قضايا غير أدبية؛ والثانية أن نظرية كفوءة في اللغة قد تعين إلى حدّ كبير في بلوغ ذلك الهدف.

آن جفرسن Ann Jefferson
أستاذة الأدب الفرنسي بجامعة أكسفورد

الهوامش

1. T.S. Eliot, *Selected Essays***,** London, 1972 (1932) p.22.
2. Osip Brik, *Russian Poetics in Translation***,** 1977 (1932) p.9
3. L.T Lemon, & M.J. Reis, (eds.) *Russian Formalist Criticism: Four Essays***,** Lincoln, Nebrasca, 1965, p.103
4. *Ibid***.,**p.102
5. Catherine Belsey, *Critical Practice***,** London, 1980.
6. Lemon & Reis, *op.cit***.** p.107
7. S.Bann & J.E. Bowlt, *Russian Formalism***,** Edinburgh, 1973, p.48.
8. Lemon & Reis, *op.cit***.** p.107.
9. L.M.O' Toole & Shukman IN *Russian Poetics in Translation,* 1977,p.17
10. *Op.Cit.*, p.49.
11. *Ibid***.,** p.37.
12. *Ibid***.**, p.30.
13. Lemon & Reis, *op.cit***.**, p.24.
14. O'Toole & Shukman, *op.cit***.** p.34
15. **I***bid***.**, p.19
16. Osip Brik, *op.cit***.,**p.90
17. Boris Tomashevsky, in Matejka & Pomorska (eds.) *Readings in Russian Poetics, Ann Arbor, Mich, 1978, p.55.*
18. *Ibid***.**, p.50
19. *Ibid***.**, p.51
20. Lemon & Reis, *op.cit***.** p.12
21. *Ibid***,** P.35
22. Victor Elrich, *Russian Formalism: History –Doctrine***,** The Hague, 1980, p.219.
23. *Ibid***.**, p.212.
24. Lemon & Reis, *op.cit***.**, p.19.
25. Matejka & Pomorska, *op.cit***.** p.124.
26. Lemon & Reis, *op.cit***.**, p.129
27. Boris Eichenbaum, *Russian Review***,** 20 (1963) p.377.
28. Lemon and Reis, *op.cit***.**, p.57
29. F.R. Leavis, *The Great Tradition***,** Hamondsworth, Middx. 1962 (1948) p.36.
30. Matejka & Pomorska, *op.cit***,** p.144.
31. *Ibid.*, p.255.
32. O' Toole & Shukman, *op.cit***,** p. 42.
33. Matejka & Pomorska, *op.cit***.**,p.132.
34. Lemon & Reis, *Op.cit***.**, p.131.

الألسُنية الحديثة ولغة الأدب

كانت العلاقة بين الألسنية والأدب واحدة من أكثر القضايا موضع نقاش في النظرية الأدبية الحديثة. والواقع أن من بين مسالك المعرفة الكثيرة التي ساهمت في نمو النظرية الأدبية الحديثة، تكاد الألسنية أن تكون أكثرها أهمية بالتأكيد. وهذا من نتيجة تطورات كبرى في كلٍّ من الممارسة الأدبية ودراسة اللغة. فعلى الجانب الأدبي، في مسار قرن من الزمان أو نحوه منذ ايام الحركة الرمزية في فرنسا، كان الشعر، والنثر الأدبي بقدر دون ذلك، يتميّز بدرجة من التجديد اللغوي لم تكن معروفة في كثير من الفترات السابقة. فلغة الكتابة "الحداثية" صعبة ومتحديّة بشكل نمطي؛ تفرض متطلبات كبرى على القارئ، وأكثر من ذلك على الناقد. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، غدت الصعوبة في تزايد أمام النقاد المهتمين بالأدب المعاصر إذا ما تجاهلوا مسائل الشكل الألسني. وفي الوقت نفسه تطورت الألسنية بشكل زاد بشكل كبير إمكاناتها التفسيرية للدراسات الأدبية. كانت الألسنية في القرن التاسع عشر معيّنة بشكل رئيس بالطرق التي تتغيّر بها اللغات عبر العصور؛ لكن الألسنية "البنيوية" الحديثة، خلاف ذلك، تفضّل التركيز على الطرق التي تعمل بها اللغات لأغراض التواصل. وبما أن الأدب، مهما يكن خلاف ذلك، هو دون شك نوع من التواصل، فمن الواضح أن هذا التطوّر على غاية من الأهمية بما يتعلق بالدراسات الأدبية.

لكن السبب الذي من أجله اكتسبت الألسنية مثل هذه الأهمية للنظرية الأدبية ليس لمحض أن تغيراً في الاتجاه قد حصل في تطوير ذلك المسلك المعرفي. بل إن السبب يوجد أيضاً في الميزة الخاصة في نظرية اللغة التي كانت مسؤولة أكثر من غيرها عن هذا التطور، وهي نظرية عالم اللغة وأستاذ الألسنية السويسري (فرديناند ده سوسّور) (١٨٥٧-١٩١٣). فمضامين هذه النظرية هي من القوة بحيث أن تأثير الألسنية الحديثة في الدراسات الأدبية لم يقتصر على مشكلات اللغة الأدبية وحدها، بل إنه قد ولّد نظريات جديدة حول طبيعة الأدب ونظامه بشكل عام، وتعدّاها إلى الحياة الاجتماعية والثقافية كلها. وباستعمال مفهومه عن العلاقة الألسنية، وضع (سوسّور) أساس البنيوية، في كلٍّ من الألسنية وفي حركة فكرية ذات قاعدة أكثر اتساعاً، حيث ترى جميع أشكال الحياة الاجتماعية والثقافية محكومة بنظام من العلامات، قد تكون علامات ألسنية أو تشبه ما يوجد في اللغة.

شرح (سوسّور) مفهومه عن العلامة في سلسلة من المحاضرات قدّمها في جنيف بين عامي ١٩٠٦ و١٩١١، ثم نشرت بعد وفاته، استناداً إلى ملاحظات سجّلها طلابه، تحت عنوان ***دروس في الألسنية العامة*** Cours de linquistique générale. وبالنظر لأهمية هذا العمل بالنسبة للنظرية الأدبية الحديثة، سوف نعالجه بشيء من التفصيل في الصفحات التالية. ثم نعالج نظريتين في اللغة الأدبية وفي النص الأدبي عموماً، تطورتا

تحت تأثير مشترك بين (سوسّور) والشكلانيين الروس. وفي الختام سننظر في أربعة مُقتربات بديلة إلى مسائل اللغة الأدبية لا يظهر فيها أثر (سوسّور) والشكلانيين بصورة ملحوظة، ولو أن أثر الألسنية الحديثة ما يزال قائماً. سيكون هدفنا تبيان الطرق المختلفة في تناول الأدب من خلال شكله اللغوي، وهي طرق تتضمن تطبيقاً مباشراً للنظرية الألسنية والطرق الألسنية في التحليل، لغرض إنارة الصفة الادبية الخاصة في النصوص. وفي الكلام على البنيوية الفرنسية الحديثة، سوف نرى كيف أن مفهوم (سوسّور) عن العلامة الألسنية يمكن أن يؤدي إلى نظريات ذات وجوه غير ألسنية في الأدب كما في لغته. وهنا لن نتعامل مع التطبيقات المباشرة للنظرية الألسنية قدر ما نتعامل مع تفرعاتها أو أشباهها.

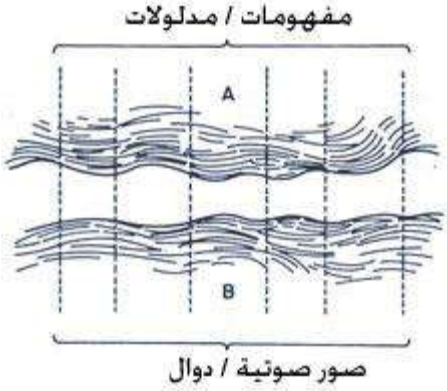
سوسّور: مفهوم العلامة

فكرة (سوسّور) الأساسية هي أن اللغات ***أنظمة*** تتكون من ***علامات*** هي ***اعتباطية ومتفاوتة***. تتكون العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين، صورة صوتية (أو بديلها المكتوب) ومفهوم؛ وللعنصر الأول يستعمل مصطلح ***الدالّ*** signifier، وللثاني ***المدلول*** signified (***ذو المغزى*** و***المشار إليه***). فمثلاً، صوت كلمة "شجرة" الذي أسمعه هو الدالّ، الذي يتصل به مدلول ***شجرة*** بمعنى المفهوم الذي يستدعيه الصوت في ذهني. والعلامة المكونة من هذين العنصرين اعتباطية لسببين: لأنها، وهو السبب الأكثر وضوحاً، ترابط بين الدالّ (صوت – صورة "شجرة") ومدلول (مفهوم ***شجرة***) الذي هو في الأساس، باستثناء حالات قليلة جداً، نتاج تقليد لغوي، لا نتاج أية رابطة طبيعية؛ والسبب الأقل وضوحاً، هو أنه لا وجود لعلاقة طبيعية أو ضرورية بين العلامة بشكل عام وبين الحقيقة التي تشير إليها.

وهذه المسَلَّمة الثانية، الميزه الأكثر تطرّفاً وخصباً في فكر (سوسّور) تقوم على القول بوجود فصام جوهري بين عالم الواقع وعالم اللغة. تفصح الكلمات عن خبرتنا بالأشياء، ولا تقتصر على التعبير عنها أو تصويرها؛ فهي تضفي شكلاً على ماقد يغدو، من دون اللغة أو غيرها من أنظمة العلامات، محض تراكم الأفكار المضطربة غير المتباينة؛ بدلاً من أن تكون الأشياء هي التي تقرر معاني الكلمات، تعود الكلمات هي التي تقرر معاني الأشياء. وهكذا يغدو المدلول ***شجرة*** ليس تعبيراً أو انعكاساً أو نتاجاً لسلسلة من الأشياء الخضراء التي يرتبط المدلول بها تقليَدياً في الاستعمال اللغوي. بل إننا بفضل العلامة موضوع البحث وحدها نستطيع تمييز صنف ***أشجار*** عن أشياء غيرها مثل شجيرات، أو أدغال، إلخ. ويتبع ذلك القول إن الدال والمدلول لا يمكن الفصل بينهما قطعاً، مثل جانبي صفحة ورق واحدة. فنحن لا نستطيع تمييز الأصوات بوصفها وحدات صوتية مالم ترتبط بها المفهومات وحسب؛ بل إننا لا نستطيع كذلك استيعاب المفهومات

بشكل مستقل عن صورها المحسوسة، من دون أن نستدعي في أذهاننا الأشكال اللفظية التي ترتبط بها.

يصوّر (سوسّور) هذه المبادئ بمخطط قد يعين في توضيح ما يريد: [١]



تمثل حزمتا الخطوط المتموّجة A وB ما كان يدعى متواليتين في العهد السابق على الألسنية: أي"مستوى غير محدود من الأفكار المختلطة" و"مستوى من الأصوات مشابه في غموضه". والذي تفعله اللغة، كما يتمثل في الخطوط المنقّطة، أنها تفصل أو تظهر هاتين المتواليتين، فتخلق بذلك الصور الصوتية والمفهومات التي، عند ربط المتواليتين معاً، نميزهما في هيئة كلمات. ولعرض فكرة (سوسّور) بشكل مختلف يمكننا أن نأخذ مثالاً من مجال في اللغة لم يُعنَ به (سوسّور) كثيراً، لكن المنظِّرين اللاحقين وجدوه ذا مغزى: مصطلحات الألوان. من الواضح أن طيف الألوان متوالية تنقسم إلى وحدات متميزة بمصطلحات الألوان. فلو لم يكن لدينا مصطلحات معينة، مثلاً إن لم يكن لدينا كلمة "پرتقالي" أو كلمة "أصفر"، لكان من السهل أن نتصوّر أنه لن يكون لدينا مفهوم عن تلك الألوان. والواقع أن حقيقة عدم وجود شيء طبيعي أو ضروري يتعلق بمصطلحات الألوان تثبتها حقيقة أن اللغات المختلفة تقسّم ألوان الطيف بشكل مختلف، كما يرى أحد خلفاء (سوسّور) [٢] ويمكن إعادة صياغة كلام (سوسّور) بالقول إنه يتخذ من مصطلحات الألوان مسرداً مثالياً لعموم اللغة. فمثلما تفرض مصطلحات الألوان تقسيمات اعتباطية على طيف الأمواج الضوئية المستمر، كذلك تفرض جميع الكلمات الأخرى تقسيمات اعتباطية على "المستوى غير المحدود من الأفكار المختلطة" التي، من دون اللغة، ستكوّن خبرتنا العقلية.

وإذا كانت العلاقة بين العلامة والواقع غير طبيعية بل اعتباطية، فكيف لنا أن نفهم قدرة العلامة في الدلالة، وقابلية اللغة على توليد معنى؟ وجواب (سوسّور) على ذلك أن وظيفة العلامة تعتمد كلياً على علاقتها مع، أو بعبارة أدقّ على اختلافها عن، علامات أخرى. "اعتباطي ومتباين صفتان مترابطتان".[٣] فنحن لا نميّز الكلمات بفضل ما تنطوي عليها من خصائص داخلية، بل بفضل اختلافها عن بعضها، لذا فإن اختلافاتها هي التي تضفي المعاني على الأشياء وذلك بشطر متوالية الخبرة. يرى (سوسّور) أن "في اللغة لا يوجد سوى اختلافات من دون مصطلحات محدّدة"[٤] فنحن نتبين صوت-صورة "شجَرَة"

بتفريقه عن "ثمرة" أو ما شابه؛ كما أن معنى مفهوم ***شجرة*** يعتمد كليّاً على اختلافه عن مفهومات مقاربة مثل ***شجيرة***، ***نبتة***، الخ، كما يعتمد مفهوم ***برتقالي*** على اختلافه عن ***أصفر وأحمر***. تؤدي هذه النظرية في اللغة والمعنى (وغالباً ما تدعى مميّزة) إلى القول إن دراسة كيفية عمل اللغة يتطلب ألاّ يكون هدفنا علامات معينة منعزلة، بل العلاقة القائمة بينها. ليست اللغة تراكم حقائق منفصلة بل نظاماً مغلقاً، بمعنى أن وظيفة كل عنصر تعتمد كلياً على موقعه في مجموعة العناصر. يقدِّم (سوسّور) تمييزاً حاسماً في دراسة اللغة بين *اللغة* langue، أي النظام اللغوي، وبين ***الكلام*** parole، أي الفعل الفردي في التواصل الذي يفرزه النظام ويسيّره. يجب أن تكون ***اللغة***، لا ***الكلام*** الهدف الرئيس في علم يرمي إلى تبيان كيف تعمل اللغة.

إلى جانب هذه المبادئ، قدّم (سوسّور) تضادَّين آخرين، كان لكليهما الأهمية الأكبر في تطوّر الألسنية الحديثة: التضاد بين دراسة اللغة ***آنيّاً*** synchronic و*زمنياً* diachronic [خلال مرور الزمن، أو التاريخ]؛ والتضاد بين العلاقة ***التركيبية*** syntagmatic [أي بنية الجملة، أو تركيبها] ***والترابطية*** associative في نظام اللغة. كانت دراسة اللغة قبل (سوسّور) زمنية بشكل سائد، أي أنها كانت تهتم بدراسة كيفية تغيّر اللغات خلال الزمن. لقد قبل (سوسّور) بكل ترحاب قيمة هذا النوع من الدراسة-أي ما يطلق عليه اسم فقه اللغة-لكنه قال إن ذلك لا يقدِّم سوى وصف جزئي للظواهر اللغوية. ففي الممارسة، كان تحليل التغيّر اللغوي يعني متابعة تاريخ حقائق لغوية معينة عبر القرون، مما يؤدي إلى إهمال خصائص اللغة بوصفها نظاماً. أما الدراسة الآنية، من جانب آخر فهي تدرس كيف تعمل اللغة بوصفها نظاماً في لحظة محددة من الزمن، بتحليل العلاقات المتزامنة بين إجزائها المكوِّنة: فهي تدرس كيفية عمل اللغة لا كيفية تطورها. إن تراث دراسة اللغة الذي أهمل هذا الأمر، كما كان شأن فقه اللغة في القرن التاسع عشر، أخفق في تفسير الطبيعة الحقيقية لغرض الدراسة. لم يُنادِ (سوسّور) بإهمال الدراسة الزمنية التاريخية، بل بالاعتراف بأن الدراسة الآنية والزمنية التاريخية تؤديان إلى نوعين مختلفين من المعرفة، وأن كليهما ضروري لفهم اللغة بشكل صحيح.

والتفريق بين العلاقات التركيبية والترابطية يتصل بهذا المفهوم من الدراسة الآنية للغة بوصفها نظاماً. في التواصل اللغوي يجب ترتيب المصطلحات بالتتالي. فمصطلح 'تركيبي' قد ألحقه (سوسّور) بالعلاقات التتابعية أو الترابطية التي يسمح بها نظام اللغة بعينها:مثل العلاقة بين الأصوات الثلاثة التي تكون كلمة 'شجرة' مثلاً، أو العلاقة بين الكلمات "الشجرة خضراء اللون" في بنية الجملة، وهكذا. ولكي نفهم التتابع في اللغة لا يكفي أن نتبيّن العلاقات بين العناصر الحاضرة فيها وحسب، بل يجب كذلك أن نشير إلى علاقات الغياب، وهذه العلاقات هي التي يدعوها (سوسّور) العلاقات الترابطية. ومفهوم العلاقات الترابطية إضافة ضرورية إلى الطبيعة المغايرة في العلامة اللغوية، لأن الاختلاف في اللغة لا يكون فاعلاً إلا بوجوده مع التشابه في آنٍ معاً. ففي نظرية (سوسّور) نحن نتبين المعنى ونلحقه بكلمة في تتابع بعينه إذ نضعها ذهنياً قبالة مهاد كلمات أخرى، غير حاضرة في ذلك التتابع، تكون مشابهة لتلك الكلمة ومختلفة عنها معاً.

فالصوت – صورة 'شجرة' يرتبط مع 'ثمَرة' وأمثالها، والمدلول *شجَرة* مع *شجيرة*، *نبتة*، وأمثالها، ومفرد 'شجرة' يرتبط مع الجمع 'أشجار'. واليوم يستعمل مصطلح ***مَسْرَدي*** paradigmatic عادة لهذا النمط من العلاقة، قياساً على الفكرة النحوية في المسرد، أي جدول تصريف الأفعال أو الأسماء أو الصفات. لكن المصطلح لا يقتصر على الأشكال المختلفة من فعل أو صفة أو اسم (شجرة / أشجار) بل يشتمل على كل أنماط الترابط بين الشكل والمعنى. ويمكن تصوّر الكلمة على أنها نقطة تقاطع لحزمة من خيوط ترابطات مختلفة، تساهم جميعها في وظيفتها كعلامة.

ثمة عدد من البدائل والانتقادات على نظرية (سوسّور)، لكني سأذكر هنا بعض منطوياتها الإيجابية في دراسة الأدب. ففي المقام الأول، كما يجب أن يكون قد اتضح الآن، تكشف النظرية عن توازيات مدهشة مع نظرات الشكلانيين في الأدب والدراسات الأدبية – وهي نظرات قد تطورت في معظمها بمعزل كامل عن نظرية (سوسّور)، فعلى الرغم من أن النظرية الشكلانية لاحقاً ربما تكون قد تأثرت بعض الشيء بنظرية (سوسّور)، فإن بدايات الحركة قد سبقت في التاريخ صدور ***درس في الألسنية العامة***. تؤدي النظريتان إلى تحول في الاهتمام من قضايا المصدر أو السبب إلى مسائل الوظيفة أو الأثر. لا تهتم أي من النظريتين كثيراً بالطرق التي تعكس فيها اللغةُ الواقعَ، كما في الطرق التي تشكل فيها اللغة إدراكنا للأشياء؛ كما تُعنى النظريتان بإضفاء أهمية مركزية على مفهومَي النظام والاختلاف. ولكن سوف يتضح كذلك أن ألسُنية (سوسّور) فعلت أكثر من محض دعم فكرة الشكلانيين عن الأدب. ومع أنه يجدر التوكيد على أن عمل (سوسّور) يتقبل أنواعاً من التفسيرات، ومع أن الرجل نفسه لم يستعمل مفهومَي ***بنية*** و***بنيوي***، إلا أن فكرته عن الطبيعة الاعتباطية والمغايرة للعلامة اللغوية، ومن ذلك الفصام الجوهري بين اللغة والواقع هو الذي غدا الأساس للحركة البنيوية. ومن نقطة البداية هذه وصل البنيَويّون إلى الرأي المتطرف القائل بأن كل المعنى في كل محيط من النشاط البشري يتكون من أنظمة مغلقة مستقلة تماماً عن العالم المادي. وتتضح مضامين هذه النظرة عند الحديث عن البنيوية الفرنسية الحديثة. وفي المقطعين التاليين سنركز على الطرق التي اتبعتها ألسنية (سوسّور) لتوسيع وتشذيب نظريات الشكلانيين عن الأدب، قبل النظر في مقتربات نحو اللغة الأدبية أقل طموحاً.

مدرسة پراگ: البنية والوظيفة

كانت مدرسة پراگ هي التي وحّدت الشكلانية مع ألسُنية (سوسّور) في منهاج نظري واحد، أو في الأقل – بسبب ظهور بعض النقاش حول الطبيعة الدقيقة لما تدين به مدرسة پراگ إلى (سوسّور) - أعادت تشكيل نظرية الأدب الشكلانية في إطار من الألسُنية فيه الكثير من مبادئ (سوسّور) الأساسية، فأطلقوا عليها تسمية البنيوية. إن آراء مدرسة پراگ عن الأدب والدراسة الأدبية هي في الأساس آراء الشكلانيين؛ لكن تأثير الشكلانيين كان يدين بالكثير إلى الشكل الذي أسبغته مدرسة پراگ على نظريتهم، وبخاصة على

استعمال مدرسة پراگ لمفهومَي ***البنية*** و***الوظيفة***. ومن دون النظر بالتفصيل في نظرية مدرسة پراگ، سوف ننظر في استعمالها هذين المفهومَين اللذين كان لهما دور حاسم في التفكير الحديث عن الأدب.

تقع النصوص الرئيسة في نظرية پراگ الأدبية في ***الأطروحات*** المجموعة التي قدّمتها حلقة پراگ اللغوية (باللغة الفرنسية) إلى مؤتمر عقد في المدينة عام ١٩٢٩؛ إضافة إلى كتابات واحد من أبرز أعضاء الحلقة، وهو (يان موكاروڤسكي). إن مصطلحي ***البنية*** و***البنيوي*** جوهريان في المنهاج الذي عرضته *الأطروحات* للبحث في الأدب واللغة كليهما. يتوجب على العلم اللغوي دراسة "القوانين البنيوية في الأنظمة اللغوية" [٥] أي العلاقات المتبادلة للعناصر المعينة فيها. والعمل الشعري كذلك يجب أن يُنظر إليه على أنه "بنية وظيفية" لا يمكن فهم العناصر المختلفة فيه إلا من خلال علاقاتها مع الكل. وبقدر ما يتعلق الأمر باللغة، تكون "البنية" محض بديل لمفهوم (سوسّور) عن العلاقات؛ وبعبارة أدقّ، البنية هي مجموعةٌ أو كلّيةٌ من العلاقات. في دراسة الأدب تقوم "البنية" مقام المفهوم الشكلاني عن الشكل والوسيلة. لقد تحدّت الشكلانية تضاد الشكل/ المحتوى التقليدي، واقترحت بديلاً باسم الوسائل والمواد. فالوسائل في العمل الأدبي هي تلك العناصر المغرَّبة، وهي لذلك وظيفية شعرياً، لكن المواد هي تلك العناصر التي لا ينالها التغريب. والبنية، التي يمكن أن تضاد المادة، هي مفهوم أوسع من كلّ من الشكل، بمعناه التقليدي، والوسيلة؛ فهي تشمل جميع وجوه النص الأدبي، من الصوت إلى الموضوع، وتنطوي على العناصر التي تقبل التغريب والتي لا تقبله. وتعريف النص الأدبي على أنه بنية هو النظر إليه كمجموعة من علامات (سوسّور) (أو علامة واحدة، كما يرى (موكاروڤسكي)) [٦] *حيث تكون* ***الدوالّ*** و***المداليل*** محكومة بنظام معقد واحد من العلاقات. وعلى النقيض من كلّ من الآراء التقليدية عن الشكل، ومن بعض الأقوال الشكلانية عن الوسيلة، تستدعي البنية الاهتمام بنظام النص في كلّيته، إذ أن بنية النص هي كلّية العلاقات التي تقوم في داخله.

إن هذه الفكرة عن البنية بحد ذاتها لا تفرّق بالضرورة بين النصوص الأدبية وأفعال التواصل العادية، لأن من الواضح أن لهذه بنية كذلك. لقد فسّرت مدرسة پراگ الفرق بين البنية الأدبية (أو الشعرية) وبين البنية غير الأدبية عن طريق توسيع المفهوم الشكلاني عن ***الوظيفة***- ومن هنا جاء تعريف النص الشعري على أنه "بنية وظيفية". وحيث ارتبط المفهوم الشكلاني بالوسائل الأدبية داخل النص، نشرته مدرسة پراگ على جميع أشكال اللغة. وأفضل صيغة معروفة عن نظرية الوظائف هذه هي "البيان الختامي: الألسنية والشعرية"[٧] وهي محاضرة قدمها (ياكوبسن) في مؤتمر في أميركا عام ١٩٥٨، وهي تقوم على مجموعة من الأصناف اللغوية اقترحها (موكاروڤسكي) قبل ذلك بسنوات.[٨] يرى (ياكوبسن) أن أيّة رسالة يمكن أن تحتوي على ستّ وظائف مختلفة تتطابق مع العناصر الستّة الواجب وجودها في أي فعل تواصل: ***مُرسِل، مُرسَل إليه، سياق، رمز، وسيلة اتصال، والرسالة*** نفسها. تتكون الوظيفة من تركيز الرسالة على وجهتها أو (وقفتها) تجاه واحد أو آخر من هذه العناصر. [٩] فالتركيز *على* ***المرسل***، كأن

يكون خطيباً أو مؤلفاً، يكوّن الوظيفة الشعورية، أي التعبير عن مواقف المرسِل أو مشاعره؛ والتركيز على ***المرسَل إليه*** أو المتلقّي يكوّن الوظيفة الإرادية، أي التأثير في مشاعر المرسَل إليه أو مواقفه؛ والتركيز على ***السياق***، أي الوضع الحقيقي الخارجي الذي توجد فيه الرسالة، يكوّن الوظيفة ***المرجعية***؛ والتركيز على ***الرمز***، أي عندما توضّح الرسالة مسألة نحوية، يكوّن الوظيفة ***الماورا لغويّة***؛ والتركيز على وسيلة *الاتصال*، كما في حالة إدخال عبارات من أحد الطرفين في محادثة هاتفية لغرض تطمين الطرف الآخر أنهما ما يزالان على الخط، يكوّن الوظيفة *التوكيدية*؛ والتركيز على *الرسالة* نفسها يكوّن الوظيفة الشعرية.

وميزة هذا المفهوم عن الوظيفة أنه يتجنّب التفريق المطلق بين نوع من النصوص وآخر. فقد توجد جميع الوظائف، ولو إلى الدرجة الأصغر أحياناً، في أية مجموعة من العلامات، مكوّنة مراتب متسلسلة حسب السيادة النسبية لكل منها. فإذا كانت الوظيفة الشعرية هي ***السائدة***، يمكن وصف الرسالة بأنها 'شعرية' أو 'جمالية' أو 'أدبية' أو 'فنيّة'. يحدث هذا، حسب المبدأ الشكلاني في التغريب، عندما يحصل تجاوز على ممارسة لغوية أو أدبية قائمة (معيار) على هذا المستوى أو ذاك من بنية النص، فيغدو بعد ذلك مستوى سائداً. يولّد السائد انتباهاً مضاعفاً نحو العلاقة بين ذلك المستوى وجميع المستويات الأخرى، مما يؤدي إلى ***إظهار*** أو تصدير أو ***تحقيق*** النص في كليّته. لكن هذا لا يمنع وجود الوظائف الأخرى، الواقعة في مستوى أدنى في طبقات المراتب، في نصوص تكون الوظيفة الشعرية فيها هي السائدة؛ ومثل ذلك، يمكن أن توجد الوظيفة الشعرية في نصوص هي بالدرجة الأولى تعبيرية أو مرجعية. وهكذا استطاعت مدرسة پراگ، مثل الشكلانيين اللاحقين، أن تصرّ على الخصائص المحدّدة في النص "الشعري" وتعترف في الوقت نفسه بعلاقاته مع المؤلف والسياق الاجتماعي. وبالنسبة إليهم، لم يكن واجب الناقد تجاهل علاقات الأدب بالعالم الخارجي، بل الأخذ بالاعتبار التام خصائص النص الداخلية الشعرية في تحليله. ويجب التوكيد في هذا المجال أن النص "الشعري" موضوع البحث ليس بالضرورة أن يكون جزءاً مما يوصف في العادة أنه شعر، بل يمكن أن يكون أي شكل من الأدب يتصف بخصائص جماليّة أو فنيّة.

مما تقدم من كلامنا إلى هذا الحدّ قد يبدو أن مدرسة پراگ لم تزد على أن أعادت التعبير عن نظريات الشكلانية الروسية بلغة أكثر منهجية. ولكن بضم هذه النظريات إلى صيغتهم من الألسنية البنيوية، استطاع أتباع المدرسة تطوير تلك النظريات في اتجاه بالغ الاهمية: فقد وضعوها في إطار سيمائي أو سيميولوجي، إذ أن السيمائية أو علم السيماء [العلامات] مصطلحان يقبلان التبادل بينهما في جميع المقاصد والأغراض. يعرّف (سوسّور) علم السيماء بأنه "علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع"،[١٠] وهو علم تتناوله البنيوية الفرنسية بالتفصيل. عندما قال (موكاروڤسكي) عن الفن والأدب أو الشعر بأنها حقائق سيمائية، كان يقصد [١١] أن الأعمال الفنية تشكل أنواعاً محددة من العلامات التي لا يمكن فهمها إلا في إطار نظرية علامات عامة. وقيمة هذا الاقتراح أنه يوفّر الأساس لنظرية في المعنى الأدبي أو الشعري تميّز هذا المعنى عن العامل الخارجي

وتربطه به في آنٍ معاً. فهي تميزه لأن النص الأدبي إذا كان ينظر إليه على أنه علامة أو مجموعة علامات بالمعنى الذي أراده (سوسّور) فإن معناه أو محتواه يجب أن يكون نتاج بنية علاقات أو اختلافات يكون اتصالها مع العالم "الحقيقي" اعتباطاً محضاً. لذلك فالمعنى الأدبي يجب تحليله بشروطه هو، وبعبارة ***الأطروحات***[١٢] بوصفه 'تأليفاً دلالياً' وليس بوصفه انعكاساً لعوامل خارجية. وفي الوقت نفسه يتصل هذا المعنى بالعالم 'الحقيقي' بفضل المفهوم الشكلاني عن التغريب. إن إدراكنا اليومي للعالم متضمّن في نظام العلامات التقليدي الذي نستعمله، ذلك الذي دعاه (فريدريك جيمسن) 'سجن' اللغة.[١٣] يساعدنا الفن على التحرر من هذا السجن بقلب الأنظمة التقليدية وتركيز اهتمامنا على العلامات نفسها بدل أن نعدها مسلّمات. فمن خلال هذه العملية يقودنا الفن، بعبارة (موكاروڤسكي) إلى "وعي متجدد بطبيعة الواقع بطبقاته وقيمه المتعددة".[١٤] وهكذا نعود إلى مبدأ (شكلوڤسكي) المبكّر بأن الفن ينعش إحساسنا بالحياة والخبرة؛ لكن ذلك المبدأ يتخذ الآن شكل نظرية أكثر وضوحاً وتعقيداً وأبعد أثراً.

هذه الصيغة السيمائية للموقف الشكلاني إذن هي ما فهمته مدرسة پراگ من "البنيوية" في دراسة الأدب. ومن المهم التوكيد على الفرق الكبير بين هذا المفهوم وبين البنيوية التي شاعت في عقدَي الستينات والسبعينات من القرن العشرين: فإذ كانت هذه البنيوية اللاحقة تُعنى بالدرجة الأولى ببنية الأدب بوجه عام، إلى حدِّ أن هذا كذلك يمكن أن يُعدّ نظام علامات، كانت مدرسة پراگ تتخذ من بنية النص وحده موضوعها الرئيس، ومثل الشكلانيين اللاحقين، ترى إلى النص القائم كونه نظاماً. يقول (موكاروڤسكي):

> إن العلاقة المتبادلة في مكونات العمل الشعري، المُصدَّر منه وغير المُصَّدر، تكوّن *البنية* منه؛ وهي بنية حركية تشمل التداخل والتباعد معاً، وتشكّل كلاً فنيّاً لا يقبل التفكك، لأن كلاً من مكوناته له قيمته بحكم علاقته بالكلّ.[١٥]

لذلك، فمهمة المحلل البنيوي أن يتبيّن وجوه التباعد أو الانحراف عن الممارسة اللغوية والأدبية القائمة ("المعايير") التي تقع على مستوى بعينه من النص (وليكن مستوى التركيب) ثم تربط بنية هذا المستوى إلى بنية المستويات الأخرى (الإيقاع، بنية المقاطع اللفظية، جوانب الموضوع، الخ) من أجل تحديد بنية النص بشكل كامل. وهكذا يتضمن التحليل الوصفَ الدقيقَ لا للغة النص وحدها، بل لمحتواه كذلك. وبنيوية مدرسة پراگ منهاج لتفسير دقيق منتظم للأثر الجمالي للنص بكليّته.

ثمة عدد من الاعتراضات التي يمكن توجيهها نحو هذا النوع من البنيوية، ولو أن بعضاً منها يمكن تطبيقه كذلك على فروع أخرى من النظرية الأدبية. ولنبدأ بتلك الاعتراضات المتصلة أساساً بمدرسة پراگ، إذ يبدو، أولاً عدم وجود طريقة موضوعية في تعيين الحدود التي يمكن فرضها على وصف بنية النص. صحيح أن ثمة عنصراً من التركيز يوفّره مفهوم ***السائد***، بمعنى ذلك المستوى من النص الذي يكشف عن أعلى درجة من انعدام الشكل أو التشويه. يقول (موكاروڤسكي) إن جميع مكونات النص وعلاقاته المتداخلة "يجري تقويمها من جهة نظر السائد" الذي "يخلق وحدة العمل الشعري".(١٦) ولكن، حتى عند اتخاذ السائد نقطة انطلاق، تبقى حقيقة أن وصف العلاقات لجميع مكوّنات النص لا نهاية محتملة له. وثمة حاجة إلى معيار اختيار آخر، الذي يجب أن يعني في الواقع المفهومات المسبقة الخاصة عند المحلل، أو انطباعاته الشاملة، حول ماهو مهم أو طريف في النص الذي يعالجه. إن الإنطباع الدائم الذي تعطيه مدرسة پراگ أن ما ترمي إليه من وصف وتحليل هو موضوعي وذو طبيعة علمية في جوهره، ولكن في الواقع يبدو من المستحيل استبعاد عنصر قوي من الذاتية عن هذا النوع من الدراسة البنيوية. وإذ يكون تحليل العلاقات الداخلية على المستوى اللفظي قادراً على الإفادة من مجموعة أدوات عالية التطوّر، في هيئة المفهومات والتصانيف التي تقدمها الألسنية، يكون التحليل نفسه أكثر صعوبة بكثير على مستويات المحتوى. والقول بأن محتوى الأدب جزء من نظام علامات له بنيته الخاصة، المستقلة عن العالم 'الحقيقي' يعني بوضوح أنه نظرياً قابل للتحليل كما هو الحال في لغته؛ ولكن في التطبيق لا توجد مجموعة جاهزة من الأدوات تتعلق بالمفهوم. لكن مثل هذه الأدوات بالضبط هي ما حاولت توفيره بنيوية أكثر حداثة.

أما الاعتراضات الأقل تحديداً على مدرسة پراگ، فإن الأهمية التي يعلّقها المرء عليها تعتمد كثيراً على موقفه النظري. من الواضح أن أصحاب الوضعيّة، إضافة إلى أصحاب الماركسية، لا يرتاحون إلى أي مقتَرَب في الأدب، كما لدى الشكلانيين وجماعة مدرسة پراگ، يركّز على بنية النص دون مَنْشَئه، وعلى تفسير الحقائق الأدبية في إطار من المرجعية الأدبية الشاملة. وثمة اعتراض أكثر شمولية مازال يتصل بأية نظرية تحدّد أصنافاً مثل الشعر والأدب أو الفن بعبارات مطلقة، كما يفعل أصحاب مدرسة پراگ. ومع أن مُقتَرب الشكلانية /مدرسة پراگ قد يكون مرناً في هذا الصدد، فإنه مازال يضفي أهمية شاملة على عنصر التجديد في الأدب، معبّراً عن الثورة الدائمة في اللغة الشعرية، وفي الأشكال الأدبية عموماً، مما حمَلَتْه الحركة الحداثية من أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً. من الواضح أن التجديد من خصائص الأدب جميعاً، ولكن من الواضح أيضاً أنه أقل بروزاً في التراث الكلاسي الذي ساد الثقافة الأوربية منذ عصر الانبعاث إلى بداية القرن التاسع عشر. وفي آخر المطاف، لا بد للمبدأ الشكلاني/مدرسة پراگ حول التغريب أن يؤدي إلى القول إن الأدب الحداثي، وعنصر التجديد الأكبر فيه، هو أكثر "شعرية" من كثير من أدب الفترات السابقة – وهي نتيجة تصوّرها بجلاء، مثلاً، صيغة فرنسية حديثة من التحليل الشكلاني في كتاب (جان كوهن) بعنوان ***بنية اللغة الشعرية***. وهكذا نجد

مُقترب الشكلانية/مدرسة پراگ يعكس بالضرورة على أدب سابق المستويات الجمالية الخاصة بالعصر الحديث. وقد يبدو هذا مقبولاً تماماً إذا كنا مقتنعين تماماً بصحة هذه المستويات؛ ولكن لابد أن ينهض السؤال إن كان ثمة من فائدة في البحث عن تعريفات شاملة دون غيرها لأصناف مثل الشعر والأدب والفن وغيرها، أم أنه من الأفضل اعتبار التعريفات التي قد تصاغ لتنطبق على أنواع محدّدة من الأدب وحسب أو على وجوه محددة من النصوص. وبما أن اختلاف الأذواق الأدبية هو أحد العناصر الكبرى التي تميّز النظريات الأدبية عن بعضها، فإن هذه المسألة ستبقى قائمة في عدد من الدراسات النقدية.

رومان ياكوبسن: الشعرية اللغوية

لقد سبق ورود اسم (ياكوبسن) في الحديث عن الشكلانية ومدرسة پراگ معاً. وإذ يشكل قسم من دراسته الشهيرة بعنوان "البيان الختامي" تطويراً لنظرية مدرسة پراگ، كما رأينا، فإنه كذلك يعرض رأياً في اللغة الشعرية يختلف في بعض الوجوه بشكل واضح عن رأي ***الأطروحات*** و(موكاروڤسكي). ففي الحديث عن النص الأدبي بوصفه بنية وظيفية، تؤكد مدرسة پراگ أثره بوصفه كلّيةً، من خلال تفاعل جميع أجزائه المكوّنة بما في ذلك الموضوع. في "البيان الختامي" لا يرفض (ياكوبسن) هذا الرأي صراحةً، إذ أنه قد قام بدور مهم في تطويره؛ لكنه بوصفه عالم لغة يصرّ على أن الفرق بين النصوص الشعرية وغير الشعرية يمكن تفسيره بمصطلحات لغوية صرف. فالشعرية، **’التي تتعامل أساساً بالسؤال: ما الذي يجعل الرسالة اللفظية عملاً فنّياً؟** هي "جزء متمم للألسنية"، لأن الجواب عن هذا السؤال يوجد برمّته في بنية الرسالة اللفظية.[١٧] وهكذا تشكل دراسة (ياكوبسن) أقوى دعم ممكن لأهمية الألسنية للدراسة الأدبية.

ترى مدرسة پراگ أن النصوص ’الشعرية‘ تميز نفسها عن غيرها من خلال إضعاف المثال المعياري. لكن (ياكوبسن) يقترح "معياراً لغوياً تجريبياً" مختلفاً لتعريف الوظيفة الشعرية: *تدفع الوظيفة الشعرية مبدأ التعادل من محور الانتقاء إلى محور الضم.* ويرفع التعادل ليغدو وسيلة تأسيسية في السياق".[١٨] وهذا التمييز بين محور الانتقاء ومحور الضم يتطابق مع تمييز (سوسّور) بين العلاقات الترابطية والعلاقات التركيبية، بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في اللغة. في إعادة صياغة رأي (سوسّور)سبق[١٩] سبق أن أشار (ياكوبسن) إلى أن كل رسالة لغوية هي نتاج عملية مزدوجة: (١) عملية انتقاء بين مفردات غير موجودة في الرسالة لكنها مترابطة في الرمز (أي *اللغة* أو النظام اللغوي) و(٢) ضم المفردات المختارة في سياق وإذ تكون العلاقة بين المفردات الحاضرة في السياق (العلاقات التركيبية عند (سوسّور)) هي علاقة ***تجاور***، تكون العلاقة بين المفردات غير الحاضرة في السياق (العلاقات الترابطية عند (سوسّور)) علاقة ***تشابه*** أو ***تعادل***، بمعنى أن المفردات تؤدي وظيفة معادلة، ولذا تستطيع أن تحلّ محلّ بعضها. ففي هذه الجملة مثلاً "استيقظت متأخراً هذا الصباح" تختلف المفردات الحاضرة في السياق عن بعضها بشكل واضح؛ ولكن حسب نظرية (سوسّور) نفهم هذه الجملة بربطها ضمنياً بمفردات غائبة عن السياق لكنها تعادل تلك المفردات الموجودة

فيها، مثل "نَزِلتَ مبكّراً عصر ذلك اليوم". (يربط (ياكوبسن) علاقات التجاور بالصيغة البلاغية المسماة ***كناية***، أو المجاز المرسل، كما يربط علاقات التعادل مع صيغة ***الاستعارة***، وهذه مسألة يجب ألا تشغلنا الآن، لكنها ستغدو ذات مغزى في الحديث عن (لاكان) لاحقاً).

يرى (ياكوبسن) في "البيان الختامي" أن علاقات التعادل أو التشابه في اللغة لا تتعلق بالمفردات الغائبة وحسب، بل إنها تغدو كذلك عناصر ***سائدة حاضرة*** في السياق اللفظي – وأن المظهَرَين في ما يدعوه "بنية القطبين في اللغة"[٢٠] يؤولان إلى الاندماج. ثم يفسّر ما يعنيه ذلك في التطبيق كالآتي:

> إن أي وصف محايد، يقظٍ، شاملٍ، كليٍّ لاختيار، وتوزيع وتداخل صنوف صرفيةٍ منتوّعةٍ، وتشكيلاتٍ في بناء الجملة في قصيدة بعينها، يدهش الفاحص نفسه بتناظراتٍ مذهلة غير متوقّعةٍ، وأضداد تناظراتٍ، وبنى متوازنةٍ، وتراكمات فعّالة من أشكال متعادلةٍ، وتباينات بارزةٍ، وأخيراً بقيودٍ صارمةٍ في ذخيرة من المكوّنات الصرفية والتركيبية المستعملة في القصيدة، إلغاءات تسمح لنا، من جهة ثانية، بمتابعة التداخل البارع للمكونات التي تحققت.

في ورقة بحث قدمت في مؤتمر آخر عام ١٩٦٠ بعنوان "شعر النّحو ونحو الشعر" [٢١] تعزز هذا الزعم لاحقاً بسلسلة من الدراسات تناولت قصائد من ست لغات أوروبية مختلفة، تتراوح في تاريخها بين القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين. ولتصوير مقترب (ياكوبسن) إلى هذه النصوص، لنأخذ تحليله (بالاشتراك مع ل.ج. جونز)[٢٢] لغنائية شكسبير رقم cxxix بعنوان "تبديد الروح"

Th’ expence of Spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
Is perjurd, murderous, blouddy full of blame,
Savage, extreame, rude, cruel, not to trust,
Injoyed no sooner but dispised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated as swallowed bayt,
On purpose layd to meke the taker mad.
Made[e] In pursut and in possession so,
Had, having, and in quest, to have exreame,
A blisse in proof and provd a[nd] very wo,
Before a joy proposd behind a dreame,
All this the world well knows yet none knows well,
To shun the heaven that leads men to his hell.

تبديد الروح في بيداء من العار
هو الشَّبَقُ إذ يُمارَس؛ وإلى أن يمارس، الشَّبَقُ

كذوبٌ، قاتلٌ، ملطّخٌ، بالدماء، مُثقلٌ بالذنوب،
متوحّشٌ، متطرّفٌ، فظٌّ، قاسٍ، لا يوثق به؛..... (٤)
وساعة ما يمنح اللذة يُحتقَرُ في الحال؛
مطلوبٌ بلا تعقّل؛ وساعةَ ما يُنال،
يُكره بلا تعقّل؛ مثل طُعمٍ مُبتلَع
أُعِدَّ عن عمد ليصيب الآخذ بالجنون -..... (٨)
جنونٌ في الملاحقة، ومثله في البُلوغ؛
إن تمّ بلوغه، وأثناء بلوغه، وفي البحث لبلوغه، تطرّفٌ؛
نعيمٌ لو تحقّق، وعند التحقق ويلٌ شديد؛
من قَبْل، فَرَحٌ منتظر، ومن بَعدُ، حُلْم.....(١٢)
كل هذا يعرفه العالَم حقاً؛ لكن لا أحد يعرف حقاً
كيف يتجنّب النعيمَ الذي يؤدي بالناس إلى هذا الجحيم. *

يتناول التحليل علاقات التعادل والتَّضاد الآتية في القصيدة (ويعتمد بشكل واضح على التعادل ويؤكد عليه): (١)العلاقات التي تضاد الأبيات السبعة الأولى بالسبعة الأخيرة؛ (٢)تلك التي تشكل خصائص ثابتة في النص بشكل عام؛ (٣)تلك التي تضاد المقطعين الأول والثالث بالثاني والرابع؛(٤) تلك التي تضاد المقطعين الأول والرابع (الخارجيَين والداخليّيَن)؛ (٥)تلك التي تضاد المقطعين الأول والثاني بالثالث والرابع؛ (٦) تلك التي تضاد المزدوجة الختامية ببقية القصيدة؛ (٧) تلك التي تضاد المزدوجة الوسطى (البيتان ٧،٨) ببقية القصيدة.

من دون متابعة تحليل (ياكوبسن) بالتفصيل – لأنه يستعصي على القراءة- سنكتفي بأمثلة من نوع العلاقة التي يشير إليها في تقسيماته أعلاه. (١) تتميز الأبيات السبعة الأولى بوقفه بعد مقطع صوتي خامس غير منبور؛ كما تتميز الأبيات السبعة الأخيرة بوقفة بعد مقطع صوتي رابع و/أو سادس منبور. (٢) ميزات دائمة: في كل مقطع من القصيدة تركيب مصدري في البيت الثاني والرابع، ويتميز كل بيت بتكرار تواتر صوتي. (٣) في الأبيات ذات الأرقام الفردية عدد من الأسماء والصفات يفوق ما يوجد في الأبيات ذات الأرقام الزوجية (١٧ اسما مقابل ٦، و١٠ صفات مقابل ١)؛ والأسماء في المقاطع ذات الأرقام الفردية جميعها مجرّدة، والتي في المقاطع ذات الأرقام الزوجية جميعها (تقريباً) محسوسة. (٤) في المقاطع الداخلية ١١ اسم مفعول ولا أشكال فعلية تقبل التصريف، بينما يوجد في كلّ من المقاطع الخارجية شكلٌ يقبل التصريف، يتكرر في شكل تصالب (lust/is… knowes well ;ls lust …well knowes)؛ وإلى جانب هذا التوازي بين المقطعين الأول والرابع تتطابق أزواج تكرر صدى بعضها في المقطعين الثاني والثالث (-prupose …proposed; mad … Mad; had … Had; Injoyd joy). (٥) في أول مقطعين توجد ثلاث قوافي تنتهي بحرف منطلق وتسع حالات من تشديد حرف العلّة المزدوج /ay/، بينما لا وجود لهذه العناصر في المقطعين اللاحقين؛

في كلٍّ من المقطعين الأول والثاني أداة تعريف [the] تتبعها أداة نكرة [a, an]، ثم أداة نكرة تتبعها أداة تعريف، على النقيض من ثلاث أدوات نكرة في المقطع الثالث وأداتي تعريف في المقطع الرابع.(٦)لا يوجد في المزدوجة الختامية صفات أو أسماء مفعول أو أدوات نكرة أو أفعال "صلة" مثل is؛ وجميع الأسماء فيها محسوسة و'أصيلة' بينما تكون الأسماء في بقية القصيدة مجرّدة و/أو مشتقة من أفعال (وفيها اسم مجموع واحد وحسب). (٧) تهجر المزدوجة الوسطى في القصيدة التوازي النحوي أو التركيبي الذي يميز بقية الأبيات جميعاً كما يوجد فيها تركيب المقارنة الوحيد في النص.

قد يعترض المرء على بعض أنواع التمييز والتصنيف التي يعرضها (ياكوبسن)، ولكن يجب التوكيد على أن هذه مختارات صغيرة من حشد من العلاقات التي يتبيّنها المؤلف في هذه القصيدة القصيرة. فلو تحمّل المرء المشقة غير المحدودة في متابعة تحليله إلى النهاية، لكان من الصعب ألا يعجب بالصورة التي يرسمها (ياكوبسن) للشبكة المعقدة من التعادل والتضاد، المتصلة بشتّى التقسيمات العروضية الممكنة في القصيدة، المرتّبة في طبقات فوق بعضها بنوع من الطباق اللفظي المفصّل. وبما أن المؤلف قد أوضح كون هذا النوع من التشابك يمكن تبيّنه في مساحة واسعة من أنواع شتّى من الشعر، وبما أنه يصعب تخيّل وجود مثل ذلك التشابك في لغة غير شعرية، يبدو أن ثمة دافعاً بديهياً قوياً لقبول ما ذهب إليه بأن مبدأ التعادل يقدم معياراً موضوعياً لتبيّن الوظيفة الشعرية. لكن هذا الأسلوب في التحليل لابد أن يفاجئ أغلب القرّاء بأنه غريب تماماً على خبرتهم في الشعر. فكيف يمكن التوفيق بين الموقفين؟ يجب ان يكون واضحاً، قبل كل شيء، بأن علاقات التعادل التي يصفها (ياكوبسن) تشمل في الأقل نمطين مختلفين في البنية: [٢٣] تشابهات في الشكل اللغوي تتضح مباشرة للأذن والعين (بعبارة (سوسّور) بنى تركيبية)؛ وتجمعات، حسب تصنيفات نحوية وغيرها، تعتمد على قدرة القارئ لتصنيف الخصائص اللغوية المختلفة في النص (بنى مسردية، بعبارة (سوسّور)). وإذ لا يكون ثمة من سبب للشك في أن النوع الأول من البنى يساهم بطريقة أو بأخرى في تأثير القصيدة، يمكن القول، وقد قيل[٢٤]،إن النوع الثاني هو في غالب الأحوال لا علاقة له بمنزلة النص الشعرية، لأنه يميل إلى الوقوع بعيداً جداً تحت مستوى الوعي لدى القارئ العادي. لكن ردّ (ياكوبسن) على هذا القول ردّ قوي: كل مستعملي لغة يجب أن يعرفوا بالضرورة نسق الأصناف التي تتوزع فيها عناصر تلك اللغة المختلفة، ولو كان ذلك بشكل غير واع. وتحليل (ياكوبسن) للشعر لا يدّعي تمثيل ما يجري في ذهن القارئ، بل إنه يفسّر الاثر الخاص الذي يخلّفه الشعر عليه، لأسباب قد لا يكون على وعي بها. والذي يقدّمه (ياكوبسن) إن هو إلا تفسير فنّي للأثر العام للّغة الشعرية، لا محض وصف أو تأويل للفهم الواعي لدى القارئ.

ومن الممكن بالطبع أن توجد أبنية النوع الثاني،تعادلات الصنف، بدرجة مساوية في لغة غير شعرية؛ وكل ما يمكن أن يطلب، كما قيل[٢٥]، هو نسق تصنيف على درجة من المرونة. لكن حتى يثبت إمكان ذلك بالفعل- هو ما ينتظر أن ينكره (ياكوبسن) - يبدو من المعقول القبول بأن كلا النوعين من التعادل يشكل خصيصة مميّزة، إن لم تكن لجميع

اللغة الشعرية، ففي الأقل لقدر كبير منها. لكن السؤال المهم هو ليس إن كانت هذه الخصائص موجودة أو غير موجودة بشكل موضوعي، قدر السؤال عن المغزى والوظيفة التي يسبغها المرء على تلك الخصائص في حالة وجودها. ثم إن القافية والوزن شكلان من أشكال التعادل التي تميز قدراً كبيراً من الشعر، لكن قليلاً من الناس اليوم يقول إن وجود أحد هذين الأمرين أو كليهما شرط لازم وكافٍ لوصف النص كونه شعرياً. كذلك فإن محض وجود تعادلات على مستويات أخرى من النص، مهما تكن معقّدة وغزيرة، قد لا تشكل سوى واحدة بين كثير من الخصائص المميّزة الممكنة، وليس بالضرورة الخصيلة الأساس، في الشعر.

والتحليلات الشعرية عند (ياكوبسن) معنيّة بالدرجة الأولى بتأسيس وجود علاقات التعادل وحسب، وبدرجة قليلة بمناقشة مغزاها. لكنه في مقالاته النظرية يقدم بعض الإشارات المهمة حول الطرق التي يمكن لتلك العلاقات بوساطتها المساهمة في تأثير الشعر. وعلى مستوى بسيط وواضح قال في وقت قريب نسبيا[٢٦] إن تلك العلاقات تلبّي رغبتنا الداخلية في التناسق والتناظر، وتتيح المجال كذلك للانفراج والاندهاش من خلال التضاد. والأهم من ذلك أنه في "البيان الختامي" يشير إلى أن علاقات التعادل كانت الوسيلة التي بوساطتها تركّز الرسالة الشعرية الاهتمام على نفسها وهكذا، طبقاً لنظرية مدرسة پراگ، "بتحسين وضوح العلاقات، تعمّق الرسالة الشعرية الثنائية الأساس بين العلاقات والأشياء".[٢٧] وإذ يرى (موكاروڤسكي) كما في ***الأطروحات*** أن "الانطلاق" نحو الرسالة قد تسبب فيه الانحراف عن المعيار أو التجاوز عليه. يرى (ياكوبسن) هنا في كتاباته اللاحقة أن ذلك مردّه إلى التناظر الخاص أو التداخل في النص "الشعري". لكنهما معاً يريان أن "الانطلاق" نحو الرسالة يؤدي إلى إدراك متجدِّد بالواقع، بتوليد وعي متجدّد بالأشكال ذات العلامات التي بوساطتها يتم الإفصاح عن الواقع.

والذي يعنيه هذا الوعي المتجدّد بالعلامات، بعبارات أكثر دقّة، يعبّر عنه (ياكوبسن) كما يأتي: "في الشعر ليس السياق الصوتي وحده، بل بالطريقة نفسها، كل سياق من وحدات دلالية يجتهد في بناء معادلة... في الشعر، كل تشابه واضح في الصوت يقوّم بالنسبة إلى التشابه و/ أو اللاتشابه في المعنى". [٢٨] ويعني ذلك أن التوازيات والتناظرات التي يبديها الشعر على مستوى الشكل اللفظي تدفع القارئ تلقائياً للبحث عن توازيات وتناظرات في المعنى تُفرض على مجموعات من الكلمات لا تترابط عادة بهذه الطريقة في اللغة المعتادة. "التشابه المقحم على التجاور يضفي على الشعر جوهره النافذ الرمزية، متعدّد الرسائل، متعدّد الدلالات... إن سموّ الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا يطمس الرسالة بل يجعلها غامضة... (صص٣٧٠-١). يقدم (ياكوبسن) مثالاً على هذه العملية من المقطع الأخير من قصيدة (إدگار آلن پو) بعنوان "الغراب".

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp –light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore.

والغراب، عديم الحراك، جالساً ما يزال، جالساً ***ما يزال***
فوق تمثال ***پالاس*** [الحكمة] النصفي الكالح تماماً فوق باب مخدعي؛
وعيناه شديدتا الشبه بعيني شيطان يحلم،
وضوء المصباح المنثال فوقه يلقي ظلّه على الأرضية؛
وروحي عن ذلك الظل المنساب على الأرضية
لن يرتفع – البتّة*

إن تواتر الصوت الملحوظ في هذا الشعر، كما يقول (ياكوبسن) ("الكلمات المتشابهة في الصوت تتقارب في المعنى") يوحي بترابطات في المعنى مثل هذه: كلمة raven [الغراب] لكونها مجاورة ومتشابهة في الصوت (/n/--/v/--/r/) لكلمة never [البتة، أبداً] تبدو كأنها "صورة مرآة متجسّدة لكلمة never"؛ والتوازي في الصوت بين never flitting وlifted nevermore يقع في الأساس من مغزى الغراب كونه صورة "يأس أبدي"، وهكذا (صص٣٧١-٢). إلى جانب ميزة هذه الملاحظات الخاصة (بل هذه القصيدة بعينها)من الواضح انه عند ربط الانساق الشكلية للتعادل بعلاقات المعنى، كما هو الحال هنا، تغدو الترابطات أكثر إمتاعاً بكثير. ولكن يجب ألاّ ننسى ان مثل هذه الترابطات ليست تلقائية ولا نتيجة حتمية لبنية الشعر الشكلية؛ بل هي نتيجة ما يحمل القارئ من حساسيته وخبرته لتتصل بالنص، فيفسّره في ضوء فكرته الواعية أو غير الواعية لطبيعة الأدب ووظيفته. وليس من ضمانه البتّة بإمكان إضفاء معنى على جميع التعادلات الشكلية، أو أن مثل هذا المعنى سيغدو ممتعاً أو مهمّاً من وجهة نظر شعرية. لذا، فالأهمية في نظرية (ياكوبسن) - إلى جانب حقيقة انتشارها الواسع – أنها تبين نواحي القوة كما تبيّن نواحي القصور في المقترب اللغوي نحو الأدب. بوسع هذه النظرية أن تشير إلى خصائص البنيوية التي تغيب عن الناقد غير اللغوي، مما يحتّم على الناقد الاعتراف بأنها قد تكون مصدراً مهماً في الأثر. ومن ناحية ثانية، لا يقدم التحليل البنيوي للّغة سوى جزء من المسألة. أما كيف تساهم الخصائص البنيوية في الأثر الشامل للنص فهي مسألة على الناقد أن يجيب عنها.

الأسلوبية

ثمة أسئلة خمسة للمرء ان يطلب الإجابة عنها في كل نظرية في الأدب:
(١) كيف تعرّف النظرية الخصائص الأدبية في النص الأدبي؟

(٢) ما العلاقة التي تفترضها النظرية بين النص والمؤلف؟
(٣) ما الدور الذي تعزوه للقارئ؟
(٤) كيف ترى إلى العلاقة بين النص والواقع؟
(٥) ما المنزلة التي تحدّدها للغة النص؟
لو وضعنا نظرية مدرسة پراگ وشعرية (ياكوبسن) إلى جانب هذه الأسئلة الخمسة حول النص لوجدنا، دونما عجب، أن موقف النظريتين في كل مسألة تقريباً هو نفسه بشكل جوهري. كلا النظريتين تقترح تعريفات للخصائص الأدبية أو الشعرية الصرف في النصوص، تعريفات تعيّن دوراً سائداً للغة، وترى إلى العلاقة بين النص والمؤلف، والنص والواقع، على أنها محض اعتبارات ثانوية. والذي يجب التوكيد عليه هنا هو مفهومها المشترك عن دور القارئ، وهي مسألة تتكرر في نظريات النقد الحديثة. ترى نظرية مدرسة پراگ ونظرية (ياكوبسن) أن ما تصفانه من بنى موجودة جميعها بشكل موضوعي في الأدب، ويمكن أن يدركها كلّ من يقرأ بقدر كافٍ من المهارة والانتباه. أما المساهمة المستقلة التي يحملها القارئ نفسه إلى النص، والتي قد تعين في تحديد معناه وأثره فهي ليست موضع عناية النظريتين. هذا مجال نقاش واسع ومعقَّد صدر عنه الكثير من الدراسات الحديثة.

يغلب النظر هذه الأيام إلى كل من نظرية مدرسة پراگ ونظرية (ياكوبسن) على أنهما جزء من موضوع 'الأسلوبية' مع أنهما لا تدّعيان ذلك. لكن أغلب الدراسات التي تقع تحت هذا العنوان هي أقل طموحاً بكثير في ما تدّعيه؛ فهي كذلك تتوجّه نحو النصوص الأدبية من خلال شكلها اللغوي، لكنها في الغالب لا تدّعي تعريف الخصائص الأساس في الأدب بمصطلحات لغوية صرف، لأنها تعنى بشكل أكبر بعناصر أخرى مثل دور القارئ. تحمل كلمتا 'أسلوب' و'أسلوبية' قدراً كبيراً من المعاني، وليس من فائدة كبرى هنا في نقاش حول أيّ من تلك المعاني هو الصحيح. ومن أجل البقاء في حدود هذه الدراسة، سوف استعمل 'الأسلوبية' بمقام تسمية تناسب ذلك الفرع من الدراسات الأدبية التي تركّز على الشكل اللغوي في النصوص؛ وسوف أعرض أربعة أمثلة مختلفة من هذا النوع من العمل بدائل عن مقترب كل من مدرسة پراگ ونظرية (ياكوبسن) إلى العلاقة بين الألسنية والأدب. وسوف استعمل كلمة 'أسلوب' بما يتعلق بالاستعمال الأدبي للّغة.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن 'الأسلوبية' هي في حال تطوّر كفرع من الألسنية العامة التي تدرس التنوّع في استعمال اللغة غير الأدبي، وبخاصة التنوّعات المتصلة بالسياقات المختلفة التي تستعمل فيها اللغة (أسلوب الصحافة، الوثائق الرسمية، التعليقات الإذاعية، إلخ.). فالأسلوبية بوصفها فرعاً من الدراسات الأدبية يمكن أن تفيد من هذا النوع من العمل، لكن اهتماماتها بشكل عام يجب أن تكون مختلفة جداً، لأنه، من وجهة نظر أدبية، يكون الشكل اللغوي للنصوص مهماً في وجوه بعينها وحسب. ومن الممكن، عموماً، أن نلخّص في عناوين أربعة الطرق المختلفة التي تنظر الأسلوبية الأدبية بها إلى

لغة الأدب أو أسلوبه، وهذه العناوين هي: ***التزيين، ذاتية المرجعية، التمثيل، والطريقة.*** صحيح أن هذه الأصناف الأربعة تتداخل في النظرية والتطبيق، لكني استعملها لأنها تتطابق مع اختلافات حقيقية في المقترب نحو دراسة اللغة الأدبية، وتعين في تبيان الطريقة التي تختلف فيها الدراستان: الأسلوبية واللغوية. وسوف أمثّل لكلّ من هذه الآراء الأربعة في الأسلوب بواحد من أربعة أمثلة من الألسنية الحديثة، ولكن لأبدأ بتحديد المعاني الدقيقة لهذه العناوين.

النظر إلى الأسلوب بوصفه ***تزييناً*** هو أقدم الطرق في النظر إليه. وتفيد الكلمة في شكلها الأولي الافتراض بأن الكتابة تغدو جميلة بشكل تلقائي بإضافة بعض التزيينات اللغوية القياسية (المحسِّنات اللغوية) وأكثر المعروف منها هي 'الصيغ' البلاغية الشعرية، مثل الاستعارة والطباق والجناس وغير ذلك. تمتلئ الكتابات البلاغية الكلاسية وأمثالها بأوصاف لهذه الزينات اللغوية، وقد تقنّن بعضها إلى درجة عالية جداً. ومن الإنصاف لهذه الكتابات يجب القول إنها في الأدب القديم، في الأقل، نادراً ماكانت تشير إلى أن الأسلوب يتحسّن تلقائياً من خلال استعمال الزينات. بل إن استعمال المحسِّنات كان ينظر إليه فقط في علاقته بنبرة ومستوى الأسلوب المطلوب في أنواع مختلفة من الكتابة، طبقا لمستوى ***اللياقة***. إن هذا المبدأ هو الذي يشكل الاعتبار المركزي في المثال على أسلوبية التزيين في كتاب (آورباخ) بعنوان ***المحاكاة*** الذي سأفصّل القول فيه بعد قليل. وصفة الأسلوب ***ذاتية المرجعية***، من جهة ثانية، قد سبق الحديث عنها في المقطعين السابقين: الانحراف اللغوي، حسب مدرسة پراگ، وبنى التعادل، عند (ياكوبسن) استطاعتا تركيز الانتباه على الرسالة اللغوية كلياً، وجعلها تشير إلى نفسها. والمثال الثاني الذي أسوقه على أسلوبية المرجعية الذاتية يأتي من كتاب (ميشيل ريفاتير) وهو مثال أكثر حداثة على نظرية الانحراف، لكنه يعطيها دوراً أكثر تحديداً مما فعلته مدرسة پراگ في داخل النص الأدبي.

من والواضح أن هاتين النظرتين إلى الأسلوب تتصلان بالخصائص العامة في اللغة الأدبية أكثر من اتصالها بصفات المؤلفين والنصوص، وهو مما تعنى به أسلوبية التمثيل والطريقة معاً. والذي أعنيه بأسلوبية ***التمثيل*** هو استخدام اللغة لتصوير ودعم محتوى النص، تمشّياً مع القول الشهير الذي أطلقه الشاعر الإنكليزي (الگزاندر پوپ) في قصيدته بعنوان ***مقال في النقد***: "الصوت يجب أن يبدو صدى للمعنى". وأوضح شكل يتخذه هذا الاستعمال للّغة هو صيغة 'حكاية الصوت' onomatopoeia (حفيف نحل لا حدود تحدّه). والنوع الأكثر انتشاراً وأقل بروزاً من رمزية الصوت يتناوله الكثير من دراسات الأسلوب التي ترى، مثلاً، إيحاءات بالوجوم والغموض في أحرف العلة 'القاتمة' مثل O وU، أو شعوراً بالسرعة أو العجلة في بعض الإيقاعات، وهكذا. مثل هذه الدراسات تبدو انطباعية وموضع شك، لكن الألسنية الحديثة، بطرقها الأكثر دقة ورهافة

في التحليل، قد فتحت إمكانات جديدة لدراسة رمزية الصوت في الأدب. وربما كان الأهم من ذلك أنها شجعت النقد الأدبي والألسنية للبحث عن روابط بين مستويات أخرى من اللغة، مثل بنية الجملة أو المفردات ومحتوى النصوص الأدبية, وسوف نجد مثالاً لهذا النوع من المقترب عما قليل. ولتجنّب الاضطراب في هذا الصدد، يجدر التوكيد على أنه إذ تعنى أسلوبية التزيين كذلك بالعلاقة بين لغة النصوص ومحتواها، تكون تلك العلاقة محصورة بمسائل النبرة العامة. لكن الذي أعنيه باسلوبية التمثيل يتصل بالعلاقة بين المزايا الفردية في لغة النص والمزايا الفردية في محتواه، وهو اهتمام أكثر تمييزاً للمقتربات الحديثة نحو الأدب.

وأخيراً، النظرة إلى الأسلوب بوصفه ***طريقة***: والذي أعنيه بكلمة 'طريقة' هو السبيل الذي يتميّز به النص، أو أعمال مؤلف بمجملها، أو أعمال مجموعة من الكتّاب، بل حتى نتاج فترة من الأدب، بأنساق نموذجية من الاستعمال اللغوي، كتفضيل متكرر، مثلاً، لنوع معيّن من التركيب اللغوي أو صنف معيّن من الكلمات. وفي غالب الأحيان يكون النظر إلى الأسلوب بهذه الطريقة هو ربطه بشيء خارج النص. وقد يرى ذلك على أنه تعبير عن شخصية المؤلف، حسب العبارة الشهيرة للباحث الفرنسي (بوفون) بأن 'الأسلوب هو المرء نفسه'(٢٩)؛ أو قد يتصل بحركة أو فترة أدبية (مثل الأسلوب المستقبلي أو أسلوب الباروك)*. ولكن بوسع المرء كذلك أن يرى إلى الأسلوب بوصفه طريقة بعض النظر عن مثل هذه العلاقات الخارجية، وذلك يتبيّن أنساق الاستعمال اللغوي المتميزة في النص لمحض كونها وسيلة لتمييزه عن نصوص أخرى، على افتراض أن هذه الأنساق المتميزة يجب أن تكون جزءاً من الأثر الشامل للنص. وهذا النوع الأخير من أسلوبية الطريقة قد بدأ بالاندماج في أسلوبية التزيين والمرجعية الذاتية أو التمثيل. ولكن حتى في هذه الحال يحسن الإبقاء على العنوان المستقل، لأن دراسات الأسلوب الحديثة تجد ما يكفي في محض وصف الأنساق اللغوية المتميّزة، ممتنعة لا عن ربطها بعناصر خارجية وحسب، مثل المؤلفين والحركات الأدبية، بل كذلك عن عزوها إلى أية وظيفة أدبية محدّدة. والمثال الذي اسوقه عن أسلوبية الطريقة يقع في هذا الباب الأخير. أما إن كان ذلك جزءاً مناسباً من الدراسات الأدبية فهو أمر قد يخضع للنقاش، ولكنه دون شك يشكّل موقفاً مهمّاً يتصل بالعلاقة بين الأسلوبية والأدب.

والمثال الذي انتقيته من أسلوبية ***التزيين*** يأتي من كتاب (إريك آورباخ) بعنوان ***المحاكاة*** (وقد كتب بين عامي ١٩٤٢ و١٩٤٥) وهو تاريخ عن تمثيل الواقع في الأدب الغربي، وبخاصة عن الأشكال الأدبية التي تمثَّل بها الواقع. وأنا أدخل هذا الكتاب في باب التزيين لأن إطاره المرجعي هو النظرية الكلاسية عن الأسلوب الجليل، السامي، أو الرفيع. وتمشّياً مع مبدأ ***اللياقة*** (وهو ما يوجد مثلاً في كتاب (هوراس) بعنوان ***فن الشعر***)، تقول النظرة الكلاسية إن الأسلوب الذي يعالج مسائل جادة يجب أن يكون غير

واقعي، بمعنى وجوب الحذف المنهجي للإشارات إلى شؤون الحياة اليومية واستعمال نمط من اللغة أكثر زخرفة ونقاء مما يستعمل في الحياة اليومية؛ أما الموضوعات غير الشعرية فيمكن معالجتها بأسلوب واقعي، بلغة عادية، ولكن لا يمكن بحال المزج بين مستويات مختلفة من الأسلوب. بدءاً من (هوميروس) ووصولاً إلى (ڤرجنيا وولف) يستعمل (آورباخ) هذا الإطار ليعيّن الطرق المختلفة التي مثّل بها الواقع عدد من الكتّاب عبر العصور، وبهذه الطريقة يتابع التخلّي التدريجي عن مبدأ ***اللياقة*** لمصلحة مستويات أكثر حداثة، تؤدي إلى انسجام كامل بين الجدّية والواقعية.

كان كتاب ***المحاكاة*** واحداً من اهم الأعمال أثراً في دراسة الأسلوب الأدبي، ولذلك أتناوله بالدراسة في هذا المجال. ولكن، لعدد من الأسباب، يبدو هذا الكتاب الآن واقعاً على حدود المقتربات الحديثة نحو الأدب. ويبدو أن إطاره المرجعي الكلاسي يحدّد مجال تطبيقه، وبخاصة لأن النظرة إلى الأسلوب بوصفه زينة لم تعد تلقى قبولاً في الدراسات الأدبية المعاصرة. إلى جانب ذلك، يكون وصف البنى اللغوية في هذا الكتاب مقصّراً في الدقة والتحليل عما يوجد في دراسات الأسلوب الحديثة. يفضّل (آورباخ) عبارات أكثر شمولاً وتوفيقاً تلخص الميول الاسلوبية بلغة الاستعارة والاستثارة، لا بالمصطلحات الفنّية. فهو لا يحيل إلى الألسنية الحديثة قدر ما يحيل إلى دراسات في فقه اللغة. ثم إن الكتاب بوصفه تاريخاً للواقعية يعنى بمسائل أكبر من الوصف المفصّل للأسلوب. ودراسة النص المعيّن ليس سوى نقطة البداية نحو معالجة أشمل للتطورات الأدبية والثقافية؛ وليس النص هو مركز الاهتمام الأكبر بحد ذاته.

وربما غدا واضحاً أن أسلوبية الزينة تشترك بالكثير مع أسلوبية ***ذاتية المرجعية***، لأن كليهما قد تشتمل على فكرة الانحراف عن نوع من المعيار. والسبب الذي يدفعني إلى التفريق بين الأسلوبيتين هو أن مبدأ الزينة يستدعي الانحراف باتجاه واحد – اتجاه الارتفاع والزخرفة – ومن أجل بلوغ أثر عاطفي – أثر الكرامة والرفعة وأمثال ذلك. والانحراف في إطار ذاتية المرجعية، من ناحية أخرى، يمكن أن يتخذ أي اتجاه، وهو لا يعنى بالضرورة بأي نوع معين من الأثر العاطفي، لأن المرجعية الذاتية غاية في حدّ ذاتها. ويتضح هذا الفرق في كتابات (ميشيل ريفاتير) التي اتخذها مثالاً على أسلوبية المرجعية الذاتية، وهي مهمة لهذا السبب، لأنها تنطوي على نقد شديد للشعرية اللغوية عند (ياكوبسن) وبديل عنها.

يوجد نقد (ريفاتير) لنظرية (ياكوبسن) بشكل رئيس في مقالة بتاريخ ١٩٦٦ عن تحليل (ياكوبسن) (بالاشتراك مع (كلود ليڤي – شتراوس)) لقصيدة (بودلير) بعنوان "القطط" وهو تحليل يتبع نمط تحليل غنائية شكسپير. في هذه المقالة ينطلق (ريفاتير) من موقف سبق أن تطوَّر في سلسلة دراسات كتبها في أواخر عقد الخمسينات وأوائل الستينات. والنقطة الرئيسة في هذا النقد سبقت الإشارة إليها: وهي أن (ياكوبسن) لا يفرّق

بين الخصائص اللغوية التي يدركها القارئ من تلك التي لا يدركها؛ والتي تبقى لذلك 'غريبة على البنية الشعرية' في النص.[٣٠]ولأن البنية الشعرية لا تشمل إلاّ تلك العناصر التي تستثير استجابة لدى القارئ، فإن هذه الاستجابة يجب أن تشكل نقطة البداية عند المحلل؛ فاللغوي بوصفه لغوياً لا يستطيع أن يبين لنا الطريف أو المهم في العمل ('لا يقدر التحليل النحوي في القصيدة أن يعطينا أكثر من النحو في القصيدة') (ص٢١٣). لكن هذا التركيز على استجابة القارئ لا يعني أن (ريفاتير) يقول إن التحليل الأدبي ذاتي. فقد سبق له التمييز (عام ١٩٦٤) بين صنفي 'الشعر' و'الأدب' من ناحية أخرى. فالشعر والأدب مختلفان عن بعضهما بالضرورة، من حيث أن معناهما يعتمد على الوقت والظرف الذي يستعملان فيهما؛ لكن الأسلوب يمكن تحديده بأنه يمتلك صفة دائمة مخصوصة. وهو مثل (ياكوبسن) يعتقد أن اللغة الأدبية يمكن تحليلها بموضوعية ودقة، لكنه بدل الحديث عن وظيفتها 'الشعرية' يفضل مصطلح الوظيفة 'الألسنية'.

مثل الوظيفة 'الشعرية' عند (ياكوبسن) تتكون الوظيفة 'الألسنية' عند (ريفاتير) من 'توجّه' نحو الرسالة. لكن هذا 'التوجّه' ليس نتاج التعادلات، ولا نتاج التجاوز على معيار خارجي، بل نتاج التجاوز على معايير يخلقها ***النص نفسه***.يتكون الأسلوب من إقامة نسق معيّن من الانتظام اللغوي الذي يبعث توقّعات في ذهن القارئ تعود 'الوسيلة اللغوية' إلى تبديها. يؤكد (ريفاتير) على المشكلات النظرية والعلمية التي ينطوي عليها تعريف المعايير الأدبية واللغوية الخارجية (وهو ما حاولت مدرسة پراگ أن تفعل) ويرى أنه في جميع الأحوال يمكن للغة 'العادية' نفسها أن تكون مصدراً لأثر أسلوبي في النص. وهو إذ يأخذ المعيار 'السياقي' أحد عناصر التعريف عنده، يتجنب هذه الصعوبة ويموضع إطار التحليل بقوة داخل النص نفسه.[٣١]

ولكن كيف يساعد هذا في دراسة أسلوب بشكل موضوعي ودقيق؟ وكان جواب (ريفاتير) (عام ١٩٥٩) أن اقترح أولاً تعيين جماعة من متوسط القرّاء بصفة مخبرين لغويين. وكان على هؤلاء أن يتبيّنوا، لا أن يصفوا أو يفسّروا، الوسائل الأسلوبية الموجودة في نصّ بعينه. وكل ماكان عليهم فعله هو الإشارة إلى تلك النقاط في النص التي تخلق فيها اللغة أثر الدهشة؛ وكان واجب الأسلوبي بعد ذلك تحليل التضاد، بين البنية اللغوية في الوسيلة ونظريتها في سياقها المباشر، التي تسببت في أثر الدهشة هذا. في المقالة عن (ياكوبسن) جرى بعض التعديل على هذا الموقف؛ فقد اقترح (ريفاتير) اختيار مخبريه اللغويين لا من متوسط القرّاء بل ممن دعاهم "القراء الأفضل" الذين يمثلون مجموع الاستجابات إلى اللغة من نص تناوله ما نشر من تفسيرات أو ترجمات عن ذلك النص وهكذا. ولكن هنا كذلك، لم تكن تفسيراتهم أو تحليلاتهم هي المهم، بل محض حقيقة أنهم وجدوا بعض الخصائص جذابة على المستوى الأسلوبي. أما لماذا وجدوا تلك الخصائص جذابة فهو أمر على الأسلوبي تفسيره.

لدى إعادة النظر، يبدو ما يجمع بين (ريفاتير) و(ياكوبسن) أكثر إدهاشاً مما يختلفان عليه. فإدراك (ريفاتير) تغيّر طبيعة 'الشعري' وأهمية دور القارئ يمكن أن يشكل خطوة متقدمة عن آراء (ياكوبسن). لكن تعريف الأسلوب عنده، مثل تعريف الشعر عند (ياكوبسن)، لا يفسّر إمكان تضاعفه وتغيره، حتى عندما يشير ذلك التعريف إلى مصدر محتمل مهم للأثر الأدبي؛ وفي دعواه حول استجابة القراء يعزو إليهم درجة من الاتساق التي تبدو للكثيرين غير واقعية. كلاهما يشترك، إذن، بالثقة نفسها-مما يبدو موضع شك هذه الأيام، لكنه كان من سمات البنيوية في عقد الستينات- بإمكان تعريف الخصائص الجوهرية للأدب وتحليلها بشكل علمي.

وعندما تنتقل إلى معالجة الأسلوب بوصفه ***تمثيلاً*** نأتي إلى مقترب نحو الأدب أقل احتمالاً في ادعاء الصفة العلمية؛ فبدل تعريف الأسلوب بمصطلحات لغوية صرف، يكون هدف التمثيل ربط الأسلوب بتفسيرات المحتوى الأدبي، وهذه لا مفر من كونها تقريبية نوعاً ما. وأحسن مثال معروف من هذا النوع من الأسلوبية، بل أحسن مثال معروف من الأسلوبية بأي معنى، هو عمل (ليو سپتزر). فهو مثل (آورباخ) عالم من أصول جرمانية اختتم مسيرته العلمية في الولايات المتحدة، لكنه يختلف عنه إذ طوّر طريقة في التحليل الأسلوبي تؤكد بشدة على النص بعينه. ففي مجموعة من الدراسات نشرها عام ١٩٤٨ بعنوان ***الألسنية والتاريخ الأدبي*** يعرّف (سپتزر) طريقته بمصطلح 'حلقة فقه اللغة'. فهو يقترح أن تبدأ عملية الدراسة الأسلوبية من أي تفصيل في النص يسترعي انتباه المحلل أولاً بوصفه منحرفاً بالنسبة لأنماط الكتابة القائمة، وثانياً كونه ذا مغزى محتمل في علاقته بالعمل في كليّته. والخطوة الأولى، أو 'النّقرة'، تكون حدسية أساساً. وعندما يحدث ذلك، يربط المحلل الصفة موضوع البحث مع انطباعه عن العمل أو شعوره نحوه في كليّته، وقد يؤدي به ذلك إلى تعديل ما بلغه من نتيجة ثم يعود بعد ذلك في حركة دائرية، 'رحلة ذهاب وإياب'، إلى تفصيلات أخرى في لغة النص، في مسعى للربط ما بين التفصيلات والانطباع العام في وحدة عضوية. وهكذا يصل إلى 'جذر لغوي روحي مشترك،جذر نفسي' لتضاعف الخصائص اللغوية في العمل، إلى 'المركز الخلاّق' الذي ينبثق منه كل شيء.(٣٢)

هذا الحديث عن 'جذر لغوي روحي مشترك [أي المصدر] والجذر النفسي' فيالأشكال الأسلوبية يبدو أشبه بتعريفي أسلوبية الطريقة منه برأي في أسلوب التمثيل. لكن الغالب في عمل (سپتزر) لا يتماشى مع رأيه النفسي؛ و'رحلة الذهاب والإياب' تجري بين أشكال النص اللغوية وبين تفسير محتواه بحد ذاته، لا بعلاقتها بالمؤلف. وتحليله (٣٣) لقصيدة (ييتس) بعنوان 'ليدا وطائر التمّ' مثال واضح لهذا النوع من المقترب، لذا فهو يقع في باب ما دعوته أسلوبية التمثيل:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed

By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And now can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

ضربة مفاجئة: الجناحات الهائلان ما يزالان يخفقان
فوق الفتاة المترنحة، فخذاها تداعبهما
جُلَيدات قاتمة بين المخالب، ورقبتها مُطبقٌ عليها منقاره
يضمّ صدرَها المرهَق إلى صدرِه

كيف لتلك الأصابع النحيلة المرتعبة أن تزيح
بهاء الرياش عن فخذيها المرتخيتين؟
وهل يقدر الجسد، وسط ذلك الدفق الأبيض،
سوى أن يحسّ بالقلب الغريب يخفق في مكمنه؟

رعشةٌ في الصُّلبِ منه تولّد هناك
الجدارَ المنهارَ، السقفَ المحترقَ والبرجَ
وآگامنون الميت.
رهينة محبسٍ
أحكَمَ سيطرته عليها دمُ الأعالي البهيم،
هل تلبَّست معرفتَه مع قوّته
قبل أن استطاع إفلاتها منقارٌ لا يبالي؟

بدءاً 'بالأكثر إدهاشاً بشكل مباشر'، والأكثر تفرّداً، والأقل "قابلية للتصنيف" من خصائص القصيدة، يركز (سپتزر) اهتمامه على 'واحدة من نقيضات التكاثر والتوالد الغامضة... القوة الغامرة للحظة تولّد أحداثاً لن تتضح نتائجها إلا مع الزمن'. فمثلاً هذه 'البنية الفظّة في بداية القصيدة' (جملة إسمية دونما مقدمة من أي نوع) تتطابق مع الطبيعة العنيفة اللاعقلانية لاغتصاب (ليدا) من جانب (يوپيتر) الذي تنكّر بهيئة طائر التّم. والتقدم السريع في السرد وصولاً إلى النشوة الجنسية لدى الطائر ('رعشة في الصُّلب') وما تبع ذلك من فقدان الرغبة الجنسية (في البيت الأخير) تصوّر السرعة في الفعل الجنسي. والنقيضة هي في هذه العملية المفاجئة العنيفة اللاعقلانية في أساسها (كلمة ***استطاع*** في البيت الأخير توكيد على 'الإكراه الشيطاني الذي يقع طائلته الطائر الإلهي نفسه') أنها سبب أحداث ذات ضخامة مأساوية هائلة بالنسبة للجنس البشري: ولادة هيلن وحرب طروادة. وتراكيب الجمل غير المعتادة في البيتين ١٠-١١ ('الجدار المنهار'، الخ بدل 'هدم الجدار') يفاقم الانطباع بأن هذه الأحداث التالية هي من باب ***الأمر الواقع*** في وقت الاغتصاب. يقول (سپتزر) إن القصيدة 'احتجاج على الآلهة التي تسمح للجنس أن يكون نتيجة قوة لا تصاحبها معرفة'، وهي في الوقت ذاته قوة عنيفة في شؤون البشر.

وقد يكون هذا ليس أفضل تحليلات (سپتزر)، وهو على أية حال يضم أكثر بكثير مما يمكن التفصيل فيه هنا. ولكن يجب أن يكون واضحاً أنه تحليل يطابق طريقته المعلنة في كونه يجري حركة ذهاب وإياب دائمة بين وصف محدّد للبنى اللغوية وتفسير المعنى في القصيدة في كليّتها. وفي بعض الوجوه تشترك هذه القصيدة مع بنيوية مدرسة پراگ؛ فثمة اهتمام مشابه واضح بعناصر الانحراف، ورأي مشابه واضح عن النص الأدبي بوصفه مجموعة متشابكة من خصائص متداخلة. لكن التوكيد على التفسير هو الذي يبعد (سپتزر) عن الشكلانيين وخلفائهم، ويقرّبه من أصحاب النقد الجديد، والأكثر من ذلك يقرّبه من نظرية التأويل التي جاء منها مصطلح 'حلقة فقه اللغة'. ثمة نقاط بعينها حول الأسلوب يشار إليها دائماً في سياق مناقشة المشاعر والمواقف والأفكار التي يعبّر عنها النص بكليّته، وهي مناقشة لا مفر من كونها حدسية وانطباعية إلى حدّ كبير. إن مدرسة پراگ، كما مرّ بنا، تعنى كذلك بمحتوى النصوص كما بلغتها، لكن الذي كان يعنيهم هو بنية المحتوى بوصفه نظام علامات مكتفٍ بذاته، يطلب تفريقه إلى مستوياته المختلفة، وليس الانطباع العام الذي يؤديه ذلك المحتوى. ومقترب (سپتزر) قد يبدو لذلك أقل علمية من مقترب مدرسة پراگ، لكنه كذلك أشد قرباً من خبرة غالبية القرّاء كما تبيّن الطبيعة الكاشفة في أفضل دراساته.

كما سبق أن أشرت، فإن أسلوبية التمثيل قد تندمج مع النظرة إلى الأسلوب بوصفه ***طريقة***، ودراسات (سپتزر) نفسها تتنقل بين الصنفين. ولكن المثال الذي عرضته عن أسلوبية الطريقة يجب أن يوضح الاختلاف المحتمل بين المقتربين، وفي الوقت نفسه يصوّر استعمال ألسنية أكثر تقدماً من الناحية الفنية من الألسنية التي يصدر عنها (سپتزر) الذي ينتمي، مثل (آورباخ) إلى تراث أوربي في فقه اللغة، أكثر من انتمائه إلى تراث الألسنية الحديثة. وفي دراسته بعنوان 'الألسنية الوصفية في الدراسات الأدبية'، يقدم

اللغوي البريطاني المشهور (م.ا.ك.هاليداي) كذلك تحليلاً ألسنياً لقصيدة (ييتس) بعنوان 'ليدا وطائر التمّ'، لكنه يعرض مسائل شديدة الاختلاف عما عرضه (سپتزر). والمسائل الأكثر أهمية بين هذه هي ثلاثة، وقد عبّرتُ عنها بمصطلحات أقل فنيّة ودقّة مما فعل (هاليداي)، وذلك من أجل الوضوح. وحسب تحليل (هاليداي) يكون تكرار استعمال أداة التعريف عند (ييتس) مع الصفة قبل الاسم ('الجناحان الهائلان'، الخ) هو من غير المألوف، إلى درجة أن أداة التعريف في هذا الوضع، خلافاً لأغلب الاستعمال في الإنـگليزية، لا تعرّفٍ أي شيء، بل إنها عوضاً عن ذلك تعود بالإشارة إلى العنوان. وثانياً، إن المفردات الفعلية في القصيدة. قد "نزعت عنها الفعلية بشكل كبير" إذ أن الغالبية منها ترد بشكل أسماء فاعل أو مفعول أو مصدر، باستثناء خمسة منها (مثل 'يضم'،'تزيح') ترد في صيغة فعل تام في جمل مستقلة، وهي أكثر استعمال 'فعلي' للأفعال. وثالثاً، عندما تكون الأفعال في القصيدة أقل 'فعليّة' تميل قوتها المعجمية إلى الكبر، إذ أن القوة المعجمية تتناسب عكسياً مع عدد المصطلحات المختلفة الذي يرتبط به في العادة مصطلح بعينه ('كلما قلّ عدد المفردات التي يحتمل أن ترتبط بها مفردة بعينها... غدت أشد "قوة" كما يقال')؛ والأشد قوة، وأقل 'فعلية'، هي كلمات 'مفردات العنف' مثل 'المترنّحة'.

وهكذا يختلف تحليل (هاليداي) عن تحليل (سپتزر) ليس في استعمال ألسنية أكثر حداثةً وتقدماً فنيّاً وحسب، بل الأهم من ذلك أنه لا يقوم بكبير محاولة على طريق التفسير. لكن الذي فعله هو وصف بعض الخصائص اللغوية في النص مما يميزه عن نصوص أخرى (فهو يشير إلى قصيدة (ييتس) بعنوان 'العنقاء' وإلى قصيدة (تنسُّن) بعنوان 'موت آرثر' وإلى أمثلة من الاستعمال غير الأدبي)، ويجعلها تبدو كأنها ذات قيمة أدبية؛ لكنه يترك الأمر للمتخصص بالأدب ليقرر طبيعة تلك القيمة الأدبية. وهذا ينطبق تماماً على آرائه حول العلاقة بين الألسنية ودراسة الأدب. [٣٤] لا تستطيع الألسنية تقديم مفتاح لخصائص الأدب المحدّدة، أو دليل للتفسير، بل كل ما تستطيع تقديمه هو الوسيلة لوصف نص على أساس نظرية لغوية عامة، فتربط النص باللغة التي كتب بها في شكلها العام. وهكذا تغدو 'الأسلوبية' في جوهرها دراسة مقارنة للأنساق المفضّلة التي يعرضها الكاتب في ما يختاره من المصادر اللغوية المتاحة له، وهي مسألة تواترات الاختيار النسبية التي تميّز لغة نصّه عن لغة نصوص أخرى؛ وهذا 'تطبيق للألسنية لا توسيع لها' (ص٢١٧).

إن القول بأن الأسلوبية يجب أن تميّز بشكل مقارن لغة النصوص أو أسلوبها، ثم نكتفي بذلك، هو بمقام تأسيس الحد الأدنى من أهمية الألسنية لدراسة الأدب. وأقول الحد الأدنى لأنه نوع من التواضع، على النقيض من دعوى (ياكوبسن) مثلاً، لأنه يبدو طلباً سوف يصعب على الدراسات الأدبية الحديثة إنكاره: وهو أن في وصف لغة النصوص الأدبية ثمة حاجة إلى درجة من الصرامة مما كان غائباً بشكل ملحوظ في عمل عدد كبير من النقاد. يقول (هاليداي) "إذا كان لابد من وصف نصّ، فيجب أن يوصف بشكل صحيح"[٣٥] لكن هذا لا يعني قطعاً بأن ثمة طريقة واحدة لوصف نص من النصوص.

فالألسنية الحديثة حقل مليء بالنظريات المتضاربة، وسوف يصعب على المراقب الخارجي قبول واحدة من النظريات على أنها أفضل من الباقيات. ومع ذلك، فإن أغلب أمثلة اللغة الحديثة، من (سوسّور) فصاعداً، تقدّم وصفاً أشد اكتمالاً ووضوحاً مما قدّمه النحو التقليدي على الإطلاق، لذا فهي تعرض إمكان وصف الخصائص اللغوية في النصوص بشكل أكثر دقة بكثير مما كان ممكناً. بمصطلحات الخليط من النحو والمجاز الذي كان النقد يعتمد عليه تقليدياً.

لكن أغلب من مارس الأسلوبية الأدبية، بما فيهم (هاليداي) نفسه في مناسبة لاحقة،[٣٦] يصرّون على استكمال المقترب المقارن الذي تقدَّم وصفه بنوع من التحليل الوظيفي أي تحليل يسأل ما الذي تفعله لغة النص، وكيف تساهم في المعنى والأثر للنص جميعاً. لقد قام جميع المنظّرين الذين عرضنا لهم في ما تقدم من هذا الفصل، كلٌّ بطريقته الخاصة، بتقديم أجوبة عن هذا السؤال، وقد اقتربوا جميعاً بذلك أكثر من موقف (هاليداي) بحدّه الأدنى نحو أغراض الدراسة الأدبية المتفق عليها بشكل عام. ويجب أن نضيف أن بعض التطورات الحديثة المؤثرة والمهمة في النقد الألسني والأسلوبي، وبخاصة كتاب (روجر فاولر) بعنوان ***الأدب خطاباً إجتماعياً*** تعرض نوعاً من التحليل الوظيفي قد يختلف عما سبق أن نظرنا فيه. يرى (فاولر) أن المحلل يجب أن يعنى بشكل خاص بالوظيفة الاجتماعية للبنى الألسنية في الأدب؛ كما يجب ألاّ ينظر إلى النصوص على أنها أنساق مكتفية بذاتها بل على أنها عملية 'التفاعل التوصيلي للمتحدثين المفترضين وكذلك للوعي والجماعات؛ وهكذا بدأت الأسلوبية بالاندماج مع بعض مظاهر النقد الماركسي، وبخاصة مع الأمثلة الماركسية من الأدب القائم على اللغة.

هوامش

1. F.de Saussure, *Course in General Linguistics,*London, 1978,p.112
2. L.Hjemslev,*Prolegomena to a Theory of Language,* Madison Wisconsin, 1963,pp.52 ff.
3. Saussure,*op.cit,*p.118
4. Ibid.,p.120
5. J.Vachek,*A Prague School Reader in Linguistics,* Bloomington, Indiana+London,1966,p.34
6. J.Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts,* Ann Arbor, Mich, 1970, p.69ff.
7. Th. Sebeok, *Style in Language,* Cambridge, Mass, 1960, p.350-77.
8. J.Mukarovsky, 'La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue' *Actes du IVe congrès Internationale des linguistique,* Copenhagen, 1938,p.100-1(
9. R. Jakobson, *Fundamentals of Language*, The Hague*,* 1960,p.353-7
10. Saussure, *op.cit.,*p.16
11. Mukarovsky*, op.cit,*p.70ff
12. Vachek, *op.cit.,*p.49
13. F.Jameson, *Marxism and Form,* Princeton, N.J. 1972.
14. P.Garvin(ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, D.C., 1964, p.33.
15. *Ibid.,*p.22
16. *Ibid,* p.20-1
17. Sebeok*,op.cit.,* p.350.
18. *Ibid.,* p.358
19. Jakobson*,op.cit.,*p.55ff
20. *Ibid.,*p.78
21. *Ibid*.,"Poetry of Grammar and Grammar of Poetry". *Lingua*,21,1968,pp.602-3
22. Jakobson&Jones, *Shakespeare's Verbal Art in 'Th' Expence of Spirt',* The Hague&Paris, 1970,
23. T.Todorov, *Theories of Symbol,* 1980.
24. M.Riffaterre,Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's "Les Chats" *Yale French Studies,* 36/37,1966,p.206
25. J.Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975,p.62

26. Jakobson, *Questions of Poétique*, Paris, 1973, p.491.
27. Sebeok, *op.cit.,* p.356.
28. *Ibid,p.370,372*
29. *G.de Buffon,Discours sur le style,*Hull, 1978, xvii.
30. Riffaterre*, op.cit.,*p.207
31. *Ibid, 'Criteria for style analysis' Word* 15, 1959 and *'Yale French Studies,* 36/37, 1966.
32. L.Spitzer, *Linguistics and Literary History,* Princton, N.J., 1948, p.1-39
33. *Ibid, Essays on English and American Literature*, Princeton, N.J. 1962, p.3-13
34. M.A.K. Haliday, 'Descriptive linguistics in literary studies' in Chatman and Levin (eds) *Essays on the Language of Literature,* Boston, Mass. 1967, p.217-23
35. Ibid*, English Studies Today s. III,* Edinburgh, 1964, p.37
36. Ibid, in Chatman&Levin*, Literary Style*(ed) N.Y.&London, 1971, p.330-68

النقد الجديد

يُطلق مصطلح 'النقد الجديد' عادةً على النظرية الأدبية والنقد الذي بدأ في اعمال (آي.أي.رچاردز) و(ت.س.إليوت) قبل الحرب العالمية الثانية في بريطانيا، ثم تواصل في الولايات المتحدة على أيدي شخصيات أدبية مثل (جون كرو رانسم) و(دبليو.ك. ويمسات) و(كِلِيَنث بروك) و(آلن تيْت) خلال الأربعينات والخمسينات والستينات من القرن العشرين. ومع أن النقد الجديد قد تطوّر بشكل مستقل تماماً عن الشكلانية الروسية أو بنيوية مدرسة پراگ، إلا أن ثمة بعض الوشائج الأساس بين الحركتين. فقد رفضت كلتا الحركتين الدراسات الأدبية الوضعية ودعتا إلى اهتمام متجدّد بالأدب بوصفه أدباً، وأصرّتا على وجود فروق بين الأدب وأنواع أخرى من الكتابة؛ كما أعطت كل من الحركتين دوراً مركزياً في تعريفاتها لفكرتي البنية والعلاقات المتبادلة، وتناولتا النص الأدبي بوصفه شيئاً مستقل جوهرياً عن المؤلف والسياق التاريخي للنص. وإذ يبدو أن النقاد الجدد لم يعرفوا شيئاً على الإطلاق عن أعمال الشكلانيين وخلفائهم (إذ لا ذكر لهم على الإطلاق، مثلاً في كتاب (ويمسات وبروك) بعنوان ***النقد الأدبي: تاريخ موجز***، ١٩٥٧) تكون هذه الوشائج مما يستدعي الاهتمام الشديد فعلاً. لكن الاختلافات بين الحركتين هي ما سوف يكون الأكثر أهمية بالنسبة إلينا هنا.

من المؤكد تقريباً أن النقد الجديد يشكّل المساهمة الأكبر من جانب العالم الناطق بالإنگليزية في النظرية الأدبية، وهو بذلك يشكّل حتى وقت قريب أثراً بارزاً في تدريس الأدب في الولايات المتحدة، وإلى مدى اقل، في بريطانيا. ولكن في السنوات الأخيرة، مع دخول النظرية الأدبية الاوربية في الحياة الأكاديمية البريطانية والأميركية، غدا ذلك الأثر يتناقص بشكل واضح. ومع ذلك، ثمة أسباب وجيهة للاستمرار في قراءة أعمال النقّاد الجدُد. فهي مهمة لأنها، في الأقل، قد شكّلت عدداً من الافتراضات حول الأدب والدراسة الأدبية مما لا تزال تقوم بدور فاعل في العالم الأكاديمي اليوم. والأهم من ذلك، أن تلك الأعمال ما تزال ذات قيمة كبيرة بوصفها بديلاً نظرياً عن الشكلانية والبنيوية، بديلاً قد يبدو أشد اقتراباً إلى مشاعر كثير من القرّاء والنقّاد حول الأدب والحياة. وإذ يؤكّد النقّاد الجدُد دائماً على صفات الأدب الخاصة، وأهمها فكرة أن معنى الأدب وأثره لا يمكن تفسيره بعملية تنزل به إلى أنماط عادية من التعبير، فإنهم كانوا يؤكدون كذلك على علاقات الأدب مع العالم 'الواقعي'، وعلى المساهمة التي يمكن أن يؤديها من أجل التعاطي مع المشكلات اليومية للوجود الإنساني. وبخلاف الشكلانية والبنيوية، كان النقد الجديد تجريبياً وإنسانياً. وسوف نحاول تفسير مغزى ذلك الفرق في الصفحات التالية.

آي. أي. رچاردز: القيمة

بدأ النقد الجديد، كما سبق القول، بأعمال (رچاردز) و(إليوت)؛ ويمكن القول بمزيد من الدّقة إنه بدأ عام ١٩٢٤ يوم نشر (رچاردز) كتابه بعنوان ***مبادئ النقد الأدبي***، الذي يعرض منهاجاً أحدث انقلاباً وجدلاً حول دراسة الأدب مما كان له أثر هائل في النقد البريطاني والدراسة الأدبية على امتداد القرن العشرين. وقد سبق هذا الكتاب نشر ***معنى المعنى*** بالاشتراك مع (سي. ك. أوگدن) وأعقبه ***العلم والشعر*** (١٩٢٦) ثم ***النقد التطبيقي*** (١٩٢٩) وجميعها في بواكير اشتغال (رچاردز) في تدريس الأدب الانگليزي بجامعة كمبرج (ولد (رچاردز) عام ١٨٩٣ وتوفي عام ١٩٧٩). وسوف اقتصر الحديث عن آراء (رچاردز) في هذه الكتب الأربعة، من أجل الوضوح والبساطة، وكذلك لأنها أكثر كتاباته تأثيراً. ولكن لابد من القول إن في ذلك نوعاً من الإجحاف بحق الرجل، لأن أفكاره واهتماماته قد تطوّرت لاحقاً في عدد من الاتجاهات المهمة.

ومثل الشكلانية الروسية، نجد أعمال (رچاردز) المبكّرة تدير الظهر للأبحاث الوضعية، وتدعو إلى نقد يتعامل مباشرة مع الخصائص المميزة للأدب؛ لكنه يختلف عن الشكلانيين في تعريف هذه الخصائص بعبارات من الخبرة الإنسانية والقيمة الإنسانية. وإذ كان الشكلانيون يتناولون تلك الخصائص بوصفها مظاهر موضوعية تقع في المنطوى من الأدب نفسه، فإن (رچاردز) يؤكد على استجابة القارئ للأدب وعلى تقويم تلك الاستجابة. فالسؤال المركزي في النقد هو ' ما الذي يعطي خبرة قراءة قصيدة بعينها قيمتها؟ وكيف تكون هذه الخبرة أفضل من غيرها'.[١] ونتيجة لذلك، لا نراه يقول الكثير عن مسائل الشكل الأدبي. فالذي يعنيه قبل كل شيء هو تحليل عملية القراءة، وتشكيل معايير لتقويم الخبرة التي تولّدها تلك القراءة.

لذلك يرى (رچاردز) أن بالنقّاد حاجة إلى أمرين لم يكونا في حوزتهم في العادة أيام كان (رچاردز) يكتب، كما هو شأنهم الآن في الغالب: نظرية في التوصيل ونظرية في التقويم. ومن دون هذين، يظل النقد في حاجة إلى الدقّة، ولا يقوى على تسويغ نفسه بما يكفي في عالم تكون فيه فائدة الآداب الشخصية والاجتماعية موضع مساءلة متزايدة. وكما يشير عنوان ***مبادئ النقد الأدبي*** يتجرد الكتاب لسدّ هذا النقص، وذلك بتطوير إطار نظري منهجي يمكن من خلاله ممارسة النقد بشكل صحيح.

والنقطة الرئيسة التي يقوم عليها هذا الإطار هو التمييز، الذي سبقت الإشارة إليه في كتابه ***معنى المعنى***، بين نوعين مختلفين من وظائف اللغة. فالوظيفة الرمزية أو ***الإحالية*** تستعمل كلمات تتحدث عن العالم الموضوعي، وتحيل على أشياء، كما يقول (رچاردز). والوظيفة ***الشعورية*** تستعمل كلمات لاستدعاء مشاعر أو مواقف ذاتية، بفعل الترابطات التي تحملها الكلمات معها. وأوضح مثال على اللغة الإحالية هو النثر العلمي الذي يُلغى فيه استدعاء المشاعر قدر الإمكان، ويتركّز اهتمام الكاتب أو القارئ على الأشياء بشكل كامل. وأوضح مثال على اللغة الشعورية هو الشعر، الذي يعنى بشكل مطلق باستدعاء المشاعر أو المواقف، ويكون اهتمام الكاتب أو القارئ فيه غير موجَّه، أو يجب ألاّ يكون موجَّها، إلى أية علاقات موضوعية بين الكلمات والأشياء. الشعر شبه بيان، كما يرى (رچاردز)، فعندما نقرأ الشعر بشكل صحيح 'لا تواجهنا أبداً مسألة

التصديق أو عدمه، بالمعنى الفكري...'[٢] وهكذا يقترب (رچـاردز) من النظرية الشكلانية/البنيوية في إنكار الوظيفة الإحالية أو المرجعية في الشعر، لكنه يختلف عنها في ربطه بين استعمال اللغة شعورياً وشعرياً؛ فعند (ياكوبسن) كما يجب ألاّ ننسى، يكون الشعوري، أو ما يدعوه بالغريزي، والشعري منفصلان عن بعضهما تماماً. ولكن الجدير بالذكر أن مفهوم (رچاردز) عن الشعر يشبه ما ذهب إليه أصحاب الشكلانية/البنيوية وأصحاب الألسنية، فالشعر لديه هو الأدب مُختَزَلاً مع قيمته الجمالية؛ معتقداً أن قيمة الأدب عموماً توجد كليّةً في استخدامه وظيفة اللغة الشعورية.

ويتبع من هذا التماهي بين الشعري والشعوري أن (رچاردز) أقل ميلاً بكثير من الشكلانيين إلى التوكيد على الفرق بين الشعر والخطاب العادي. وبعبارة أدق، هو إذ يؤكد الفرق بين الشعر واللغة الإحالية، يؤكد كذلك أن الخبرة التي يولّدها الشعر تختلف بالدرجة، لا بالنوع، عن انماط أخرى من الخبرة الشعورية. إن عدداً كبيراً من المنظّرين قد ضللوا الجمهور بالحديث عن هذا النوع أو ذاك من 'حالة جمالية طيفية'؛ فالواقع أن القيمة في الأدب يمكن تفسيرها تماماً بالعبارات نفسها التي تفسّر القيمة في أي نمط آخر من أنماط النشاط الإنساني. وهذه الفرضية يمكن فهمها بصورة أسهل عندما ندرك أن نظرية القيمة العامة عند (رچـاردز) هي ذات طابع مادي. فالإنسان 'ليس فكراً بالدرجة الأولى، بأي معنى من المعاني؛ إنه نظام من المصالح'[٣]. ويتبع ذلك القول إن المفيد في الأمر إن هو إلا 'ممارسة الدوافع وإشباع غرائزها'[٤] بتعريف الغريزة على أنها الرغبة الواعية أو غير الواعية بأوسع معنى. وبما أن الحياة هي ما هي عليه، لسوء الحظ، تتضارب رغباتنا لا محالة، وبخاصة لأننا كائنات اجتماعية وأفراد في الوقت نفسه (وهنا يستدعي (رچـاردز) [الفيلسوفَ النفعي] (جيريمي بنثام)) وعلينا أن نراعي حاجات الآخرين إضافة إلى حاجاتنا. فقضية الأخلاق هي قبل كل اعتبار قضية تنظيم؛ وعلينا أن نوفّق بين دوافعنا المتضاربة بطريقة تتيح لها مجتمعةً أن تحقق أقصى درجة ممكنة من الرضا. يقول (رچـاردز) إن 'الحالات الذهنية تكون ذات قيمة بقدر ما تميل إلى التقليل من الهدر والإحباط.'[٥]

إن الفرق بين الخبرة الشعورية العادية والخبرة الشعرية، أو أي شكل آخر من الخبرة الفنيّة، هو أن الشعر والفن بشكل عام يرتقيان بالتوفيق بين الدوافع المتضاربة إلى مستوى من الارتفاع غير معهود. وبهذا المعنى تشكّل نظرية (رچاردز) صياغة ماديّة لنظرية الخيال الشهيرة الواردة في الفصل الرابع عشر من كتاب (كولردج) بعنوان ***سيرة أدبية***[٦]. وعند (رچاردز) تتميز لحظة الإبداع الشعري بحساسية غير عادية أو 'يقظة' تجاه مدى الدوافع بأكمله مما يتصل بالحالة موضع التعبير، وبتنظيم هذه الدوافع في كلٍّ متّسق متناغم. إن التضارب الذي يميز مشاعرنا اليومية يؤدي ببعضها في العادة إلى الكبت أو الطمس؛ وعلى النقيض من ذلك الشعر والفنون الأخرى التي 'تنبع وتطيل من ساعات في حياة أناس متميّزين عندما تكون سيطرتها وتوجيهها للخبرة في أعلى مستوياتها.'[٧]فالشعر والفنون تجدّد وتقوّي من استجاباتنا للحياة عن طريق بَعثَرة العادات الراسخة في الاستجابة، وخلق حالة من التوازن فينا يندر أن تبلغ مثلها أنواع أخرى من

الخبرة. وهذا يدفع (رچاردز) إلى موقع يبدو قريباً من مبدأ التغريب الشكلاني، وذلك عندما يقول، مثلاً، 'إن معظم الشعر الجيّد مُربك'[٨]. لكنه على النقيض من الشكلانيين يكون توكيده جميعاً على الخبرة، لا على الشكل وعلى التنظيم، لا على الاختلاف. وخلافاً للشكلانيين، يكون موقف (رچاردز)إنسانياً في جوهره، إذ يؤكد على علاقة الفن بالحياة. فالناقد، في رأيه، 'شديد الانشغال بصحة العقل قدر انشغال الطبيب بصحة الجسد'[٩]. ثم إن الشعر يستطيع أن يقدِّم لنا مالم يعد بمقدور الدين أو الفلسفة القديمة تقديمه، أي أن يقول لنا 'ما الذي يجب أن نشعر به' و'ما الذي يجب أن نفعل'؛ فالشعر، كما يقول في ختام ***العلم والشعر*** (ص٨٢) له 'قدرة على إنقاذنا'.

إن هذا الرأي في الخبرة التي يولّدها الأدب هو الذي يجعل (رچاردز) يؤكد على دور القارئ لا على دور المؤلف أو النص. إن الفرق بين نشاط الناقد ونشاط القارئ الجيد ليس على تلك الدرجة من الاتساع. على الناقد أن يدرس النص بأقصى درجة من الاهتمام بجميع أجزائه، (إذ يرى (رچاردز)[١٠]أن أربع قصائد ربما تكون أكثر مما يمكن قراءته في أسبوع) لكن غرضه هو الوصول إلى 'حالة ذهنية مناسبة'[١١]ترتبط بالنص، ومن ثم الحكم على هذه الحالة طبقاً للمبادئ سالفة الذكر. ويجب الانتباه إلى ان (رچاردز) في توكيده على خبرة القراءة لا يلتفت إلى تلك التفريقات بين القارئ والمؤلف والنص مما كان لها دور مهم في عدد من نظريات الأدب الحديثة. وذلك يعني أن 'الحالة الذهنية المناسبة' التي يجب على الناقد/القارئ أن يخلقها في داخله يفترض فيها أن تكون كذلك الحالة الذهنية لدى المؤلف. تُعرَّف القصيدة فنيّاً بأنها 'الخبرة التي تتولد عند النوع الصحيح من القرّاء لدى تأمل أبيات القصيدة'[١٢]، والنوع الصحيح من القرّاء هو ذلك الذي ينجح في ان يخلق في داخله دوافع تكاد تكون مطابقة لمجموعة الدوافع التي عبّر عنها الشاعر في القصيدة، أو بعبارة أدق، 'الخبرة ذات الصلة التي تتكون عند الشاعر لدى تأمل العمل عند اكتماله'.[١٣]

وعلى النقيض من أولئك المنظّرين المحدثين الذين يصّرون على أن النص الأدبي مستقل عن مؤلفه، بمعنى بعينه، وأن خبرة المؤلف والقارئ ليستا متشابهتين ويجب ألاّ تكونا كذلك، يرى (رچاردز) إلى النص على أنه وسيط شفّاف، محض وسيلة لتوصيل خبرة المؤلف إلى القارئ. فهو لا يشك أبداً في أن من الممكن أو المطلوب من الناقد أن يستعيد في داخله الحالة الذهنية التي كانت عند المؤلف؛ لكنه يدرك أن ذلك صعب وحسب. يعالج كتاب ***النقد التطبيقي*** العوائق التي تقف بوجه القارئ في مقتربه من هذه 'الحالة الذهنية'. طلب (رچاردز) من عيّنةٍ من القرّاء في كمبردج أن يصفوا استجاباتهم إلى مجموعة من ثلاث عشرة قصيدة عرضها من دون عنوان أو اسم الشاعر. يحلل الكتاب الأخطاء المختلفة في التفسير والتقويم مما وجده (رچاردز) في تلك الاستجابات، ويحاول التعّرف على أسبابها. يرى المؤلف أن بعض الأسباب ناشئة عن النصوص نفسها: صعوبة إدراك المدى الكامل للمعنى، والاختلافات التي لابّد منها في استجابات القرّاء نحو الصوت والصورة الفنيّة. والأسباب الأخرى تكمن في القرّاء أنفسهم: عادات

التفكير والإحساس التي تلازمهم عند مقاربة النص، مما يشوّه أو يعيق الاستجابة للنص. يؤكد (رچاردز) على المستوى المتدنّي للكفاءة النقدية التي كشف عنها الأعلى ثقافة بين جمهوره، كما يرى، بسبب هذه العوامل المختلفة. ولكن الكتاب قد بُني على الاعتقاد أن مثل هذه الأخطاء في استجابات القرّاء يمكن إصلاحها، وأنه عندما يتم ذلك ينفتح أمامهم الطريق إلى الحالة الذهنية عند الشاعر، ومنها إلى الخبرة الصحيحة في القصيدة. والتفسير لا يكوّن مشكلة حقيقية عند (رچاردز) بل محض مسألة مُقْترب إلى النص بالنوع الصحيح من الاهتمام.

إن هذه الناحية من عمل (رچاردز) تستحق التوكيد، لأنها تعبّر عن اعتقاد يؤخذ بديهة في عدد كبير من الدراسات الأدبية والنقدية، والذي قد يبدو غريراً من وجهة نظر أكثر حداثة. ولكن يجب القول إن (رچاردز) نفسه لا يحسب هذا الاعتقاد بديهة. فأغلب كتاباته المبكّرة تعنى بنظرية التوصيل وبنظرية التقويم، مما جعل رأيه في علاقة المؤلف – النص- القارئ يتوسّط إطاراً نظرياً في غاية التطوّر والتفصيل. وتفصيلات هذا الإطار يجب ألاّ تشغلنا هنا، إلاّ في ناحية واحدة وحسب. ففي ***معنى المعنى*** ترد مناقشة (رچاردز) للتوصيل تحت عنوان ***الرمزية*** أو نظرية العلامات. إن مصطلحي ***السيمائية*** أو ***علم السيماء*** يستعملان الآن عادة في الإشارة إلى نظرية العلامات العامة، وهي في صيغتها البنيوية الأوربية قد قامت بدور بالغ الأهمية في نظرية الأدب الحديثة. فإذا وضعنا رمزية (رچاردز) قبالة سيمائية البنيويين الأوربيين سوف يتضح لنا الفرق الأساس في المبدأ بين رأيه في المعرفة والخبرة وبين رأيهم. ويدور الفرق حول حقيقة أن رأي (رچاردز) تجريبي، لكن رأيهم ليس كذلك بكل تأكيد.

مثل كتاب (سوسّور) ***درس في الألسنية العامة،*** يبدأ كتاب ***معنى المعنى*** بفرضية أن ثمة انفصاماً جوهرياً بين اللغة والواقع، وأن من الوهم القول بأن 'الكلمات أجزاء من الأشياء بشكل ما'[١٤]. يرى المؤلفان أن الكلمات هي في الحقيقة حاجز بيننا وبين العالم؛ فنحن لا نستطيع الإفلات من بنية لغتنا، وبنية لغتنا وبنية العالم أبعد ما يكون عن التشابه. ومن نقطة البداية المشتركة هذه ينطلق المؤلفان في اتجاه شديد الاختلاف عن اتجاه (سوسّور). يرى (سوسّور) أن معنى الكلمات لا يعتمد بحال على علاقتها بالأشياء؛ فالذي يقرر المعنى كلياً هو بناء اللغة الاعتباطي والتقليدي. وعلى النقيض من ذلك، يؤكد المؤلفان على أن الكلمات تستعمل 'للإشارة' إلى الأشياء، وأن معناها في التحليل الأخير يعتمد على الأشياء التي تشير إليها في العادة، أي مرجعيّاتها؛ لذلك قد تختلف اللغة عن الواقع، لكنها، مع ذلك، تعكس ذلك الواقع. لهذا السبب، ينتقد المؤلفان (سوسّور) بشكل خاص 'لإهماله التام للأشياء التي تمثلها العلامات' (ص٦). وموقفها، لذلك، موقف تجريبي، لأنه يقوم على مبدأ أن المعرفة هي نتاج خبرة. والموقف البنيوي المستقى من (سوسّور) هو ضد -تجريبي، لأنه في توكيده على طبيعة اللغة الاعتباطية والتقليدية يؤدي إلى القول إن المعرفة ليست بأي حال نتاج الخبرة. وهذا الجانب من فكر (رچاردز) ليس بالغ الأهمية لفهم نظريته الأدبية، لأنه، كما رأينا، يربط الشعر باستعمال اللغة شعورياً، لا مرجعياً. لكن ذلك يمثل اختلافاً جذرياً بين تراث النقد الجديد عموماً وبين الغالب من

نظرية الأدب الأوربية الحديثة. وهو، إلى ذلك يمثل جانباً أساسياً من اختلاف، يظهر بشكل خاص في عمل النقاد الجدد الأميركان، الذين سنشير إليهم عما قريب.

قد يبدو الآن أن بعضاً من جوانب نظرية (رچاردز) قد تقادم بها العهد: فكرته أن اللغة الشعرية شعورية صرف، مفهومه المادي عن القيمة الأدبية، رأيه في علاقة المؤلف-النص-القارئ. لكن جوانب أخرى قد غدت أجزاء راسخة من تراث النقد الأنگلو-أميركي ليس ثمة ما تفوّق عليها. من ذلك تجريبيته وإنسانيته، وما يمكن أن ندعوه إصراره العضوي على القراءة بإمعان، وعلى الاهتمام الشديد بكل تفصيلات النص الأدبي، وعلى مبدأ أن النص، مثل الكيان العضوي، يعمل من خلال التفاعل بين جميع أجزائه المكوّنة. وثمة جانب آخر من أعمال(رچاردز) لم يترك أثراً كبيراً في بريطانيا، لكنه ترك أثراً أكبر في الولايات المتحدة، كما سنرى، وهو المطالبة أن يقوم النقد على نظرية. فحتى وقت قريب جداً كانت القضايا النظرية التي تثيرها الدراسة الأدبية مهملة في الغالب في التدريس والبحوث الأكاديمية في بريطانيا. فأثر(رچاردز) في بريطانيا، لذلك، يوجد في ممارسة الدراسة الأدبية أكثر مما يوجد في النظرية، وفي شكل فرضيات لم تناقش أكثر منها أفكاراً متطورة بشكل منهجي.

وأغلب ذلك الأثر يمكن أن يرى في ممارسة القراءة الممعِنة، التي غدت جزءاً راسخاً في مساقات الأدب الإنگليزي في بريطانيا. وتأثير (رچاردز) في هذا المجال قد اكتسب دعماً كبيراً في عمل تلميذه (وليم إمپسن) مؤلف كتاب ***سبعة أنماط من الغموض*** الذي نشر أول مرة عام ١٩٣٠. وليس هنا مجال مناقشة أراء (إمپسن) التي هي، مثل كثير من الدراسات البريطانية، أكثر انشغالاً بالطريقة النقدية منها بالنظرية (فقد كتب يقول' على الناقد أن يثق بأنفه، مثل كلب الصيد، فإذا سمح لأية نظرية أو مبدأ أن يشغله عن ذلك، فهو غير قائم بعمله)[١٥]. لكن تطويره التطبيقي التحليلي لنظرية (رچاردز) قد غدا مثالاً مهماً أمام النقد البريطاني خلال بضعة العقود الأخيرة، لذا سوف اختتم هذا المقطع بإشارة موجزة إلى الفرق بينه وبين (رچاردز) في المقَتَرب. ففي أعماله المبكّرة، أشار (رچاردز) بشكل عام إلى عوامل النص المختلفة التي تساهم في تأثير الشعر؛ فهو يميّز، مثلاً، بين المعنى، والشعور، والنبرة، ومقصد النص في ***النقد التطبيقي*** (ص١٨٠ – ١٨٣)، وفي ***مبادئ النقد الأدبي*** (ص١٠٣ – ١١٢) يعرض بعض النقاش حول الإيقاع والوزن. وبما أن اهتمامه الرئيس كان منصبّاً على التأثير النفسي للشعر في القارئ، نراه لم يذهب بعيداً بهذا النوع من التحليل. كان اهتمامه يدور حول ضمان أن يُقرأ الشعر بالنوع الصحيح من الانتباه، لا بتحليل أو تفسير الوسائل النصّية التي يبلغ بها الشعر أثره. لكن ***سبعة أنماط من الغموض***، من الناحية الثانية، معنيّ تماماً بهذا النوع من التفسير، عن طريق 'التحليل اللفظي' للغموض في الشعر، وهو غموض يعرّف (في الطبعة الثانية) بأنه 'أي ظِلّ لفظي مهما يكن ضئيلاً، يفسح المجال لاستجابات بديلة لذلك

الجزء من اللغة نفسه'. وبهذا المعنى يقترب عمل (إمبسن) من نظريات الشكلانية والبنيوية والألسُنية، التي تتناول النص الأدبي من خلال شكله اللغوي، لكنه يختلف عن كثير من هذه في كونه أقل منهجيةً ونظريةً، وبخاصة في كونه أقل تأثّراً بالتطورات الجارية في الألسنية الحديثة.

النقد الجديد الأميركي: النص في حدّ ذاتـه

بقي النقـّاد الجدُد الأميركان مخلصين لروحية أعمال (رچاردز) بالتوكيد على الخصائص المميّزة للأدب أو الشعر، وبتناولهما بطريقة لا تتـّسم بالتجريبية، والإنسانية والعضوية فحسب، بل تتسم بالنظرية كذلك. لكن مفهومهم عن الأدب اختلف عن مفهوم (رچاردز) في مسألة أساسية واحدة في الأقل: إذ كانوا أقل اهتماماً بخبرة القراءة من اهتمامهم بالخصائص الموضوعية للوسيط، أي النص الأدبي نفسه، لذا فقد صرفوا وقتاً أقل بكثير على التقويم منه على الوصف والتحليل. وفي هذا المجال، كان من الواضح أنهم أقرب إلى (رچاردز) منهم إلى الشكلانيين الروس وحلفائهم. لكن هذا التحول في التوكيد لم يكن نتيجة أي تأثير مباشر من الشكلانيين الذين لم يكن النقاد الجدد على معرفة بهم، كما سبق القول؛ بل كان نتيجة تأثير شخصية أقرب إليهم، هو الشاعر (ت. س. إليوت). وقد تكررت الإشارة بحق إلى أن النقد الجديد الأميركي تطوّر عن امتزاج بين أعمال (رچاردز) و(إليوت) معاً.

لا تنطوي كتابات (إليوت) عن الشعر على نظرية منهجية، لكنه يتخذ موقفاً شديد المعارضة من (رچاردز) في نقطتين مبدأيتين: فقد رفض القول بان الشعر يتكون من استعمال اللغة الشعورية، أو أن الشعر محض وسيلة لتوصيل خبرة المؤلف إلى القارئ. فهو يرى أن 'الشعر ليس إطلاق العنان للمشاعر، بل هروب منها؛ وهو ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هروب من الشخصية'.[١٧]الشعر الجيد يضفي على الشعور صفة موضوعية، ويعبّر بشكل غير مباشر من خلال وصف الأشياء – أي من خلال 'الترابط الموضوعي'[١٨].والشعر الجيّد معنيّ بالفكر كذلك؛ فقد كان (إليوت) معجباً بشكل خاص بالشعراء الماورا طبيعيين الإنگليز، الذين يرى أنهم 'وحّدوا بين معرفتهم وحساسيتهم'.[١٩] واستناداً إلى أسس كهذه يرى (إليوت) أن خبرة المؤلف لابد أن تكون مختلفة عن خبرة القارئ، وأن 'ما تعنيه القصيدة هو ما تعنيه للآخرين قدر ما تعنيه للمؤلف'[٢٠]. من هذه الإشارات الموجزة أقام النقاد الجدد نظرية أكثر تحديداً ومنهجية حول النص الأدبي، وحول العلاقة بين النص والمؤلف والقارئ.

يبدو أن مصطلح 'النقد الجديد' قد بدأ بالانتشار عندما ظهر عام ١٩٤١ كتاب بهذا العنوان للشاعر والناقد الاميركي (جون كرو رانسُم). وشأن كثير من المصطلحات المماثلة، لا ينطوي هذا الاصطلاح على تعريف دقيق جداً. لكن النقاد البريطانيين والأميركيين الذين تطلق عليهم هذه التسمية في العادة يمكن تمييزهم برفض مشترك للأنماط القائمة في النقد والبحث (يضاف إليهم (إمبسن) و(ليڤز) أحياناً)، وفي حالة

الاميركيين بكونهم قد عرضوا طرقاً بديلة في النقد تدعمها نظريات أدبية جيدة التطوّر. وسوف أقتصر في ما تبقى من هذا الفصل على أهم تلك النظريات وأشدّها تأثيراً، وهي من عمل (رانسُم) والنقّاد الجنوبيين الآخرين مثل (كليَنث بروكس) و(آلن تْيت) إضافة إلى (دبليو. ك. ويمسات) ورفيقه الفيلسوف (مونرو بيردزلي) وقد نشط جميع هؤلاء في عقدي الأربعينات والخمسينات. وبعبارة أدق، ولكون هؤلاء النقّاد الخمسة يختلفون لاعن النقاد الجدُد وحسب، بل عن بعضهم بعضاً، سوف أركّز، توخّياً للوضوح والبساطة، على نصيّن اثنين هما كتاب (ويمسات) بعنوان ***التمثال اللفظي***، وكتاب (بروكس) بعنوان ***الخابية مُتقَنَة الصَّنعة***، مشيراً إلى أعمال الآخرين عندما يكون ذلك تعزيزاً أو تطويراً لما يرد فيها.

وثمة نقطة أخرى يتردد ذكرها لتفسير طبيعة النقد الجديد وهي أنه تطوّر خارج نطاق مراكز الدراسات العليا في الجامعات الكبرى، أي في كليات صغيرة في الولايات الجنوبية في الغالب. ويتضح هذا بشكل خاص في عمل (آلن تْيت)، الذي كان مثل (رانسُم) شاعراً وناقداً كذلك، ولم يكن بالتأكيد باحثاً من النمط التقليدي. كان (تيْت) يوجّه نقداً عنيفاً نحو 'المعرفة التاريخية المتصومعة في مراكز الدراسات العليا' بما تحمله من افتراضات وضعيّة ترى أن النص الأدبي ' يعبّر عن مكانه وزمانه، أو عن شخصية المؤلف'[٢١]ولا شيء غير ذلك. كما يرى أن على النقد أن يعارض هذا النوع من البحث، ويشغل نفسه بالخصائص الأدبية المحدّدة في النصوص. تلك المعارضة، وذاك الوجوب بالذات يُشكلان الأساس لاثنين من أفضل المعروف من النتاجات النظرية للنقد الجديد، وهما مقال 'المغالطة المقصودة' و'المغالطة المؤثرة' اللذين اشترك في كتابتهما (ويمسات) و(بيردزلي) معاً ونُشرا في ***دورية سيواني*** عام ١٩٤٦ و١٩٤٩ على التوالي (ثم أدرجا في كتاب (ويمسات))[٢٢]. يشكّل هذان المقالان محاولة لبناء أساس نظري بديلاً للدراسات الوضعية، بديلاً يعالج الخصائص الأدبية المحدّدة في النصوص، يعالجها بالدرجة نفسها من الموضوعية والصرامة التي درجت الأبحاث والدراسات على ادّعائها.

يرى (ويمسات) و(بيردزلي) أن القصيدة (وهي الرمز المختصر المعتاد للعمل الأدبي) هي شيء يوجد في المحيط العام، ويجب أن تُعامل كذلك، فهي ليست إبداعاً خاصاً لأحد الأفراد. فخبرة المؤلف ومقاصده وقت الكتابة هي مسائل ذات أهمية تاريخية صرف وهي – على النقيض من 'المغالطة المقصودة' – لا تقرّر بأي حال المعنى أو الأثر أو الوظيفة في ذلك الإبداع. أما خبرة المؤلف، فالمهم من وجهة نظر النقد هو مايوجد في النص، وهو في متناول أي شخص على علم باللغة والثقافة التي ينتمي إليها النص. أما عن مقاصد المؤلف، فالذي يهم هو إن كان قد نجح أو لم ينجح في كتابة الشعر، هذه أيضاً يمكن تبيّنها بالرجوع إلى النص وحده. وهكذا يجري استبعاد كل ما يوصف بالدراسة الأدبية عن محيط النقد: دراسات حول حياة المؤلفين، ومحيطهم المباشر، وأفكارهم عن الكتابة وعن أعمالهم. والتاريخ الوحيد الذي يتوجب على الناقد الإلمام به هو تاريخ الكلمات؛ فعليه أن يمتلك ناصية المعنى التاريخي التام للّغة المستعملة في النص، بما ذلك

جميع ما يرتبط بها، مع الأسماء التي قد تجري الإحالة إليها، لكن إلى الحد الذي تكون فيه معانيها معروفة في الثقافة التي أنتجت ذلك النص.

وبهذا المعنى، لا يكون مُقْتَرَب (ويمسات) و(بيردزلي) غفلاً من الصفة التاريخية، لكنه يقلِّص دور التاريخ في الدراسة الأدبية إلى حدّ كبير، ويحيل مسائل مثل 'كيف ولدت القصيدة' إلى فرع مختلف من الدراسة، أقل أهمية في المنطوى. وفي هذا المجال يكون موقف الناقدين غير بعيد من موقف (رچاردز) لأنه هو كذلك تجاهل التاريخ الخارجي للنصوص، على فرض أن 'الخبرة ذات الصلة، عند المؤلف يمكن الوصول إليها تماماً في عمله وحده. ولكنهما من ناحية أخرى يختلفان مع (رچاردز) إذ يتبعان توجّه (إليوت). فهما يقولان إن 'المغالطة المؤثرة' هي مغالطة القول، كما يفعل (رچاردز)، كما أن الشعر يتكون من استعمال اللغة شعورياً، وأن الاعتبار الأول أمام الناقد يجب أن يكون الأثر الذي تُخلّفه القصيدة على القارئ. ويرى الناقدان أن القصيدة ليست محض وسيلة لتوصيل المشاعر، بل شيئاً مستقلاً بصفاتها المتميزة الخاصة بها. فدراسة أثر شيء دون الشيء نفسه هو بمثابة وضع العربة أمام الحصان، لأن السبب الذي أوصل إلى النتيجة يجب أن يوجد في الشيء نفسه ثم إن آثار الأشياء الأدبية تختلف كثيراً من قراءة إلى أخرى، ومن قارئ إلى آخر. لذا كان من الضروري التمييز بين الأثر من ناحية وبين المعنى أو 'بنية الإدراك' من ناحية ثانية. ويجب على النقد الأدبي أن يهتم بالمعنى، بوصفه ممكن البلوغ عموماً، لذا فهو مكوّن موضوعي في النصوص، وبما أن الأثر قابل للتغيّر وخصوصي في آن معاً، لذا يحسُن إبقاؤه خارج حدود البحث. وعلى هذا الأساس قال النقاد الجدد إن بوسع النقد بلوغ الدرجة نفسها من الموضوعية والصرامة التي تستطيع الدراسات التقليدية بلوغها.

إذ تابعنا (ويمسات) و(بيردزلي) إلى هذا الحد، نصل إلى وضع وجد هوى كبيراً في نفوس نقاد الأدب، مفاده أن غرض النقد يجب أن يكون النص الأدبي نفسه. وكما هو شأن الكثير من نظريات النقد الحديثة، يرى النقاد الجُدد كذلك أن النصوص الأدبية هي نصوص من نوع خاص، وأن واجب النقد تقديم وصف لهذه الطبيعة الخاصة. والنظرية التي تطوّرت لهذا الغرض على يدي (ويمسات) و(بروكس) (وبطريقة على شيء من الاختلاف على يدي (رانسُم) و(تْيت)) تنطلق من مبدأ (رچاردز) (ومبدأ (كولردج) كذلك) في التوفيق بين الأضداد، ولو أن ما تتوصل إليه من رأي يختلف عن رأي (رچاردز) في عدد من النواحي المهمة. فمن آرائهم حول المغالطة المقصودة والمغالطة المؤثرة (ويبدو أن (بروكس) قد توافق تماماً مع (ويمسات) و(بيردزلي) حول هاتين) يتبع القولُ إن التوفيق بين الأضداد هذا يجب أن يُرى إليه لا بوصفه حدثاً في ذهن المؤلف أو القارئ، بل بوصفه حقيقة موضوعية حول معنى النص أو بنيته. وبعبارة (بروكس)، إن النقد الجديد 'معنيّ ببنية القصيدة بوصفها قصيدة'[٢٣]. و'البنية' عند (بروكس) هي نظام المعنى في النص، وهي في الأدب الجيّد (أي 'الشعر') كان لها طبيعة مختلفة عما يوجد في الخطاب العادي. والخاصية الرئيسة في الشعر هي الوضوح، لامن النوع المنطقي، بل ما يتكون من تناغم المعاني أو المواقف المتضاربة؛ وقد قال (ويمسات) إن الشعر يتميّز

موضوعياً 'بكلية من المعنى تنشأ من خلال شكل متغاير داخلياً، هو توافق الأجزاء المختلفة' [٢٤] وهكذا يرتبط الوضوح بالتعقيد؛ والمعنى في النص هو نتيجة التفاعل بين أجزائه، لكن هذا التفاعل يعتمد على اختلاف الأجزاء عن بعضها قدر ما يعتمد على التشابه فيما بينها. وعند (بروكس) و(ويمسات) و(بيردزلي) يكون التعقيد والوضوح معاً مما يشكّل الاعتبارات الأساس في تحليل النصوص الأدبية.

وقبل تفسير النتائج العملية لهذه المبادئ، من المفيد أن نتوسّع في توضيح علاقة النقّاد الأميركان مع (رچاردز) من ناحية، ومع الشكلانيين الروس وخلفائهم من ناحية أخرى. وإذا بدأنا باللاحقين أولاً، نجد النقاد الجُدد يقتربون بوضوح شديد من الشكلانيين ومدرسة پراگ في الأهمية التي يضفونها على افكار البنية والعلاقات المتداخلة (حتى إنهم أحياناً يصفون أنفسهم بالشكلانيين) وفي إصرارهم على الطبيعة الموضوعية للنقد، وفي التمييز بين المؤلف والقارئ وبين النص. لكن فكرتهم عن البنية أشد ضيقاً من فكرة مدرسة پراگ، التي كانت تشمل مختلف مستويات النص دون معناه وحده؛ كما لم يكونوا معنيّين كثيراً بأفكار التغاير أو التغريب أو الانحراف التي كان الشكلانيون وخلفاؤهم يعطونها الكثير من الأهمية. والذي كان يصرّ عليه النقّاد الجدد هو التداخل في النص لا انحرافه عن معيار خارجي. وكان من نتيجة ذلك أنهم غدوا أقل اهتماماً بكثير بالتجديد الأدبي مما كان عليه الشكلانيون.

ويبرز اختلاف مهم آخر بين النقّاد الجدد وبين الشكلانيين والبنيويّين عندما نعود إلى مسألة علاقة النقّاد الجدد مع (رچـاردز). ويتعلق هذا الاختلاف بمفهوم المعنى عندهم، وهو مفهوم بالغ الأهمية بالنسبة لإصرارهم على الطبيعة الموضوعية للنقد. فعند (رچاردز) الماديّ يجب تفسير المعنى بأنه فائدة الكلمات إما بإشارتها إلى الأشياء أو باستدعائها المشاعر بالمعنى السلوكي في التحليل الأخير. وإذا كان الشعر، كما يرى (رچاردز)، لا يمكن النظر إليه على أنه يشير إلى الأشياء مباشرة، فإن البديل الوحيد، كما يبدو، هو القول بأنه يتصل بالمشاعر وحسب. لكن (ويمسات) و(بروكس) من ناحية ثانية يريان إلى مسألة المعنى من وجهة نظر عقلية أكثر، ولهذا السبب استطاعا القول إن الشعر يتصل بالمعرفة لا بالمشاعر، معترفين في الوقت ذاته أن وظيفة الشعر، خلافاً للخطاب العادي، ليست الإشارة إلى الأشياء بشكل مباشر. فالمعنى عندهما يجب ألاّ يُعرّف بعبارات الفائدة أو السلوك، بل بوصفه كياناً عقلياً مستقلاً بمعنى جوهري ("تكثيفاً") عن العلم المادي، ولو أنه بمعنى آخر ("امتداد") يتصل بذلك العالم. وفي الوقت نفسه، كما رأينا، كانا يصرّان على أن المعنى ليس ظاهرة ذاتية صرف؛ إذ كما قال (ويمسات)[٢٥] بوسع المرء أن يميّز بين ما هو عام أو خاص أو يختص بالقصيدة، أو بين معناها، الذي هو حقيقة موضوعية في القصيدة، وبين "فحواها"، أي استجابة القارئ الذاتية. تتكون الخصيصة المحدّدة للقصيدة من تنظيم المعاني العامة الموضوعية للكلمات، أي المفهومات والترابطات التي تضفيها عليها ثقافة بأكملها، دون ما يضفيه فردٌ واحد.

ومع أن الناقِدَين، على ما يبدو، لم يكونا على علم بعمل (سوسّور)، يظهر أنهما هنا يقتربان من مبدأ (سوسّور) القائل بأن معنى الكلمات تقليدي واعتباطي صرف. ولكن

الواقع أنهما كانا بعيدين عن هذا المبدأ، لاعتقادهما أن التنظيم الخاص للمعنى في الشعر يقود في النهاية إلى العالم "الواقعي". يرى (ويمسات) مثلاً أن "الشعر نوع معقّد من التركيب اللفظي يتعاظم فيه بُعد الوضوح بطرائق شتّى من الإيحاء، مما يُولِّد بُعداً إضافياً من التطابق مع الواقع، رمزاً أو قياساً"[٢٦]. وتداخلات المعاني والترابطات في الكلمات داخل النص (أي "بُعد الوضوح") هو في المقام الأول، كما يمكن القول، حَدَث ذهني صرف، لكن أثره يقع في تعديل وإغناء وتوسيع خبرة القارئ بالحقائق التي تشير إليها هذه المعاني وترابطاتها. يقول (ويمسات) و(بروكس) في كتابها المشترك عن تاريخ النقد الأدبي "على الفن أن يتَّسم بالصلابة التي تأتي من إدراك الواقع والاشتمال عليه"[٢٧]. لذا فهما لم يعتقدا، كما يعتقد البنيويون، بأن البنية في الأدب هي نظام مغلق تماماً، وأن اللغة سجن يحول بيننا وبين الواقع. ويحتفظ موقفهما بالكثير من إنسانية (رچاردز) وهو في النهاية موقف تجريبي، يتوسط بين آراء (سوسّور) وآراء (رچاردز) في المعنى، أو كما قد يصفه بعضهم هذه الأيام بأنه مزيج غير مريح بين الاثنين.

وتلخيصاً لما سبق أن عرضته إلى الآن، يرى (ويمسات) و(بروكس) أن الخصيصة الجوهرية في الشعر تتكون من التوفيق أو التناغم بين الأضداد؛ وأن ذلك يتخذ شكل تنظيم موضوعي للمعاني الموضوعية للكلمات؛ وأنه على الرغم من أن التنظيم نفسه لا يمكن عموماً أن يوجد في أنواع أخرى من الخطاب، لكنه مع ذلك يساهم في معرفتنا وخبرتنا بأنفسنا وبالعالم. وقد يسأل المرء: أية أشكال محدّدة يتخذ هذا التنظيم؟ ويرى (ويمسات) أن هذا التنظيم يتكون من استخدام التشابه وبخاصة في أسلوب المجاز. ففي استعارة جيدة فعلاً[٢٨]، كما يرى (ويمسات) يؤتي "بشيئين لهما اسمان محدّدان بوضوح... ويوضعان في سياق بحيث يواجهان بعضهما في أكمل صيغة من الترابط والإضاءة...". ويعني ذلك أن أحد الشيئين يحمل إلى الآخر المدى الكامل من الارتباطات الذهنية التي تضفيها الثقافة عليه. ومن الضروري الإشارة إلى أن المعنى الموضوعي للكلمات يتضمن، بالنسبة إلى النقاد الجدد، لا تعريفها المعجمي وحسب (الذي يدعى أحياناً "الدلالة") بل ترابطاتها كذلك (أو "مضامينها"). ويمثل (ويمسات) لذلك[٢٩] بما يدعوه الاستعارة، أو ما قد يدعوه كثيرون بالتشبيه، في البيت الأخير من هذا المقطع من قصيدة (جون دَنْ) بعنوان "وداع يمنع الحزن" (ومثل (إليوت) كان النقاد الجدد شديدي الإعجاب بالشعراء الماورا طبيعيين):

Our two soules therefore, which are one,
Though I must goe, endure not yet
A breach, but an expansion
Like gold to ayery thinnesse beate.

فَروحانا لذلك، وهما روح واحدة،
ولو أن عليّ أن أغادر، لن يصيبها
انفصام، بل امتداد
كذهبٍ يُطرق ليغدو برقّة الهواء.

إن مقارنة فراق الحبيبين بطَرقِ قطعة الذهب لتغدو برقّة الورقة يجمع بين طرفين هما على اختلاف واضح، لذلك يمكن تسويغ وصفهما بنقيضين؛ ويكون جمع المعنَيين بهذا الشكل مما يؤدي إلى سلسلة من الترابطات (العلاقة بين فراق الحبيبين تشبه ورقة الذهب في كونها أثيرية ("برقّة الهواء")، رهيفة، يسهل إتلافها، لكنها في الوقت نفسه ثمينة، صافية، مضيئة، إلخ)، وهي إذ تتصل بالخبرة الفعلية تكتسب قوة إضاءة كبرى. وهذا هو المسلك الذي كان في ذهن (ويمسات)عندما قال إن "الشعر هو ذلك النمط من البنية اللفظية حيث تبلغ حقيقة الإحالة أو التطابق أقصى درجة من الأنصهار مع حقيقة الوضوح – أو حيث تنعكس العلاقة الخارجية والداخلية على بعضهما في تبادل حميم"[٣٠].

لكن النقاد الجدد، بالطبع، لم يكونوا يعتقدون أن قيمة الشعر تكمن في استعارات أو تشبيهات منعزلة؛ بل على النقيض من ذلك، كانوا يصرّون على أن في الأدب الجيّد تساهم جميع مكونات النص في التوفيق بين الأضداد التي تشكّل الوظيفة الشعرية. من الواضح أن قدراً غير قليل من المبالغة قد يوجد في هذا الإصرار، لكن من الأنسب القبول برأيهم أن عدداً كبيراً من خصائص الأدب قد لا يمكن ملاحظتها عادة، من النظرة الأولى في الأقل، بوصفها حدوداً للمقارنة، لكنها مع ذلك لها وظيفة مجازية أو قياسية. فمثلاً، يمكن لأحداث أو أوضاع في الشعر القصصي أن تمثل استعارات لحالة ذهنية؛ ويتضح ذلك في أوصاف البيوت في أعمال (ديكنز) أو (بلزاك). ويمكن لموضوع قصصي أن يكون صورة مجازية لعملية نفسيّة؛ ويرى (ويمسات) أن العلاقة بين الفارس والحسناء في قصيدة (كيتس) بعنوان "السيدة الحسناء عديمة الرحمة" يمكن أن تُقرأ على أنها تعبير عن "ضياع النفس في غواية الجمال وأسراره"[٣١]. والحقيقة أن جميع الشعر الجيّد، على رأي (ويمسات) يتميّز بشبكة معقّدة من العلاقات المتشابهة التي تنشأ عما يدعوه بخصائص "التمثال المصغّر" للوسيلة اللفظية. ما الذي يعنيه بصفة "التمثال المصغّر"؟

من الجدير بالملاحظة أن (ويمسات) مثل (رچاردز) يربط رأيه في الأدب بنظرية سيمائية. وفي حالة (ويمسات) تصدر النظرية عن السلوكي الأميركي (سي. دبليو. موريس) الذي يتبع في عمله التراث التجريبي الذي أسّسه (أوگدن) و(رچاردز). يستعير (موريس) مصطلح "التمثال المصغّر) (كما في عنوان كتابه **التمثال اللفظي)** من تمييز (موريس) بين علامة "تمثالية" وأخرى "رمزية" فالأولى "تمثّل....عارضة في ذاتها خصائص الشيء"[٣٢]، والثانية لا تفعل ذلك، لكنها تملك بديلاً في علاقة تقليدية تماماً مع الشيء الذي تشير إليه. والصور أمثله واضحة على العلامات التمثالية، والكلمات المستقلة عن بعضها، من ناحية أخرى، هي علامات رمزية بشكل عام، باستثناء عدد محدود من الحالات في المفردات التي تحاكي الأصوات. لكن (ويمسات) في إتّباعه (موريس)[٣٣] يقول إن إحدى الصفات المميزة في الشعر هو استغلال القوى "التمثالية" أو قوى "المحاكاة المباشرة" في اللغة[٣٤]. وقد يبدو ذلك للوهلة الأولى تعبيراً عن نظرة غريرة أن حكاية الأصوات والأنواع الأخرى من رمزية الصوت تشكّل الخصائص الأساس في

الشعر، لكن مفهوم (ويمسات) عن الوظيفة التمثالية في اللغة تشمل أكثر من ذلك بكثير. فهو يرى أن "التمثالية" في الشعر يمكن أن توجد في التركيبات العروضية، وفي صيغ مختلفة من المحسِّنات مثل الطِباق، وبشكل عام في الطريقة التي ترتّب بها الكلمات في تتابعها. وهكذا يمكن أن يكون التتابع المضطرب للجُمل أو أشباهها تصويراً تمثالياً لاضطراب مادي أو عاطفي. والاهم من ذلك أن الأنماط المختلفة من التوازيات الصوتية والعروضية والتركيبية والدلالية في اللغة الشعرية تشير تمثالياً إلى علاقة في المعنى بين الصيغ المستعملة، وبهذا تشير إلى، أو تقوّي من التشابهات بين العناصر المتباينة التي يصدر عنها الكثير من أثر الشعر، كما يقول.

وثمة مثال عابر على هذه العملية يوجد بين بيتين من قصيدة (وردزورث) بعنوان "همسات الخلود":

أين تلاشى اللّمح الرؤوي؟
أين هو الآن، ذيّاك البهاء والحلم؟
Whither is fled the visionary gleam?
Where is it now, the glory and dream?

هنا نجد بنية الشعر، والقافية بخاصة، إلى جانب التوازي في التركيب، والتوازي الدلالي المقلوب (visionary gleam / glory … dream) (اللمح الرؤوي / البهاء... والحلم) مما يؤدي إلى تبادل في الأثر بين البيتين، بحيث يضيء أحدهما الآخر. وبسبب من قوة التناظر، يكون معنى المزدوجة كلها أكبر من مجموع المعاني المتفرقة في نصفيها الاثنين. إن هذا النوع من التحليل شديد الشبه بكلام (ياكوبسن) عن قصيدة (پو) بعنوان "الغراب"[٣٥] ويمكن القول إن تأثير النقاد الجدد يكمن خلف تحليل (ياكوبسن) في هذا الصدد. ولكن يجب القول إن معالجة (ويمسات) للخصائص التمثالية في اللغة هو أقصى ما ذهب إليه النقّاد الجدد في اتجاه التحليل الأسلوبي، كما أسلفت فيه القول؛ وهم بشكل عام كانوا أكثر اهتماماً بالمعنى من أشكال التعبير، وما كانوا ليُعنَوا كثيراً بمحاولة (ياكوبسن) لتحديد خصائص الشعر بمصطلحات ألسُنية صرف.

وأخيراً، كانت **المفارقة** عند (ويمسات) و(بروكس) هي الصفة التي تعرّف الشعر. وهنا كذلك نجد الناقِدَيْن يتبعان (رچاردز) الذي استعمل المصطلح نفسه في "استدعاء الضد، النبض المكمّل"[٣٦] الذي رأى فيه ما يميز الشعر العظيم جميعاً. يعرّف (ويمسات) المفارقة بأنها "المبدأ الواعي الذي يتلاشى من خلال النقيضة إلى المبدأ العام في المجاز"[٣٧]؛ وعند (بروكس) هي "المصطلح الأكثر شمولاً بين أيدينا لنوع الوصف الذي تتلقّاه العناصر المختلفة في السياق من السياق نفسه"[٣٨]. من الواضح أن "المفارقة" تستعمل هنا بمعنى شديد الاتساع لتشمل أنماطاً من علاقات التشابه والاستعارة التي عرضنا لها. لذا قد يبدو على شيء من الغرابة اختيار المفارقة عنواناً، لكن السبب في استعمالها عند (ويمسات) و(بروكس) هو أنهما يجدان علاقات التشابه والاستعارة هذه تؤدي إلى آثار هي في جوهرها شبيهة بتلك التي تؤديها كلمة المفارقة في استعمالها

الأعم، والتي يجدان فيها كذلك جزءاً مهماً من الشعر. وفي جميع هذه الحالات يمكن أن نرى نوعاً من التوفيق بين الأضداد.

ليس من السهل الوصول إلى تعريف عام للمعنى المعتاد لمصطلح المفارقة، الذي يفيد عادة العملية التي تؤدي إلى تكييف محتوى الكلام إما بما يضفيه القارئ عليه من معنى يناقض مقصد المؤلف، أو بإدراك القارئ لعوامل تتناقض مع الكلام بشكل أو بآخر. وبهذا المعنى تكون المفارقة قريبة الشبه بالنقيضة، التي تتكون من ربط العناصر المتضاربة في داخل الكلام نفسه. وهكذا يستعمل مصطلح المفارقة بما يقترب من معناه المقبول عندما يربطه (بروكس) مع تضرّع (ييتس) إلى حكماء الإغريق في قصيدة "الإبحار إلى بيزنطة":

Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

أتلفوا منّي الفؤاد، ذاك العليل بالرغبة
المشدود إلى مخلوق يحتضر
ولا يعلم ما هو، ثم جمّعوني
في خديعة الخلود.

من الواضح ان حديث (ييتس) عن "خديعة الخلود" ينال قليلاً من مظهر الشوق والإخلاص في تضرّعه لحكماء الإغريق، وهكذا يمكن القول إنه يتوصل إلى نوع من مفارقة التوفيق بين تشوّفه إلى حياة تخلو من الطبيعة وبين إدراكه العقلاني لحدود وضعه البشري.[٣٩]

والذي توصل اليه وسائل كهذه ليس علاقة تشابه، كما في الأمثلة السابقة، بل، كما يقول (بروكس) إلى "توحيد مواقف في تراتبيّة تخضع إلى موقف شامل يحكمها"[٤٠]. وهذا كذلك هو ما يراه (بروكس) في شعر (كيتس) عند تحليل "قصيدة إلى خابية إغريقية"، ولو أنه هنا يستدعي فكرة النقيضة دون المفارقة[٤١]. يؤكد (بروكس) على التناقضات الداخلية في القصيدة: حقيقة أن الخابية صامتة، لكنها ناطقة كذلك؛ وأنها عديمة الحراك، لكن المشاهد المنحوتة عليها تبدو عليها علائم الحياة؛ وأن الألحان غير المسموعة أحلى من تلك التي يسمعها المرء، إلخ. والذي تؤدي إليه هذه التناقضات هي نقيضة أن "لحظة الجمال المتجمدة أكثر حركية من عالم الواقع المتدفق **لمحض** أنها متجمدة"، وأن الفن أكثر توهجاً من الحياة لمحض كونه غير حي. هذه النقيضة، كما يرى (بروكس) هي المسألة الرئيسة في القصيدة.

من الطريف مقارنة تحليل (بروكس) مع معالجة (سپتزر) لهذه القصيدة[٤٢]. قد لا يكون تحليل (بروكس) بالضرورة أفضل بكثير، لكن مما لا شك فيه أن (سپتزر) يضفي على النص نوعاً من المعنى أكثر نثرية، إذ يجده يعبّر عن تعارض (غير متوافق) بين "الرسالة الآثارية" و"الرسالة الجمالية" للخابية. وهذا الاختلاف بين المعالجتين قد يساعد، لذلك، في تصوير ميزة كبرى في نقد (بروكس) وفي النقد الجديد عموماً: وهي أن استخدامهم مفهومات مثل المفارقة قد يبدو مبالغة وإرباكاً، لكنه يبيّن نقطة مهمة، وهي أن المعنى في الشعر، ولو أنه قابل للتحليل، لا يمكن التعبير عنه بشكل صحيح بكلام نثري تقليدي. "المفارقة" وسيلة بارعة تشير إلى قدرة الشعر على مقاومة أو تجنب محاولاتنا لتقليصه إلى أنماط تقليدية من التعبير. وهذه القدرة هي الموضوع الرئيس في مقالة (بروكس) المهمة بعنوان "بدعة إعادة الصياغة"[٤٣]. يقول (بروكس) إن أقصى ما تستطيع إعادة الصياغة فعله هو تقديم تلخيص تقريبي فج للمحتوى الشعري في النص. والخطأ عند أغلب النقاد والباحثين يقع في قولهم إن العناصر التي تقبل إعادة الصياغة في الأدب هي التي تكوّن محتواه، بينما قيمة الأدب يجب ألاّ تُطلب في الافتراضات بل في العلاقات، وهذه العلاقات ليست منطقية بل خيالية.

آمل أنني أكون قد استطعت توضيح ميزات النقد الجديد بما يكفي في الصفحات السابقة. أما نواحي التقصير المحتملة، فإن رأي المرء في ذلك يعتمد على موقفه النظري، كما هو الحال في أغلب النظريات الأدبية. ويحتمل أن يقول المحللون الأسلوبيون إن النقّاد الجدُد لم يولوا عناية كافية بالشكل اللغوي في النصوص، لأنهم، باستثناء كلام (ويمسات) عن الخصائص "التمثالية" في الشعر، كانوا معنيين حقيقة بأنواع محدّدة من بنية المعنى، ولم يستعملوا الأدوات التي تقدمها الألسنية الحديثة في تحليل الأثر الشعري، كما يميل النقاد البنيويوّن إلى الاختلاف مع النقّاد الجدد في إصرارهم على الوظيفة الإحالية في الأدب، وفي رأيهم حول اتصال الأدب بعالم "الواقع". كما أن نقّاد ما بعد البنيوية ينكرون أن الأدب يمتلك وحدة عضوية، وهو ما يؤمن به النقاد الجدد إلى حدّ كبير. لكن الاعتراض الذي يمكن مناقشته بشكل أكثر فائدة في هذا المجال هو المبدأ العام الذي صاغه (ويمسات) و(بيردزلي) و(بروكس)، وشارك فيه نوعاً ما كلٌّ من (رانسُم) و(تيت)، وهو أن النقد الأدبي يمكنه، بل يجب أن يكون تقويمياً وموضوعياً معاً. ومعنى ذلك أنه، مع كون النقاد الجدد أقل اهتماماً بالتقويم من (رچاردز)، وأكثر اهتماماً بالوصف والتحليل، فهم إلى ذلك يفترضون أن مبادئهم تنطوي على معايير تميزّ جيّد الأدب من رديئه، وأن الأدب الجيّد له دور مهم في شؤون البشر. وبما أن هذا الافتراض يُعدّ أمراً مسلّماً به في غالبية النقد الحديث، يتوجب علينا النظر في بعض الاعتراضات التي يمكن أن تثار في وجه النقاد الجدد بهذا الصدد. والجدل الذي يدعم هذا الرأي يتعلق، كما رأينا، بالمعنى وبنية النص معاً، ولكن ثمة مصاعب تتعلق بهذين العاملين كليهما.

إن فرضية 'المغالطة المقصودة' بان معنى الكلمات في النص هو مسألة معرفة عامة ويجب النظر إليها كذلك، تبدو لا اعتراض عليها في حدود الوصف المعجمي

للكلمات ('المعنى الدلالي')؛ لكنها فرضية تثير كثيراً من المشاكل عند النظر إلى الترابطات الأوسع التي تحملها الكلمات معها ("المضامين"). لكن النقاد الجدد يردّون بالقول إن هذه الترابطات الأوسع هي جزء جوهري من المعنى في الأدب، وإن ثمة درجة عالية من الإجماع، في الأقل بين المجرّبين من القرآء، حول أية ترابطات أُلحقت بأية كلمات. ولكن إذ يبدو من الممكن أن مجموعة من النقاد، تمتلك درجة كافية من المعرفة التاريخية أو الفلسفية، قد تتفق حول الترابطات ***الممكنة*** في حالة كلمة بعينها، فإن ثمة مجالاً كبيراً للخلاف، لأن لكل كلمة مجالاً شديد الاتساع من الترابطات، حول أيٍّ من هذه لها صلة بغايات التفسير. وإلى ذلك على مفسّر النص أن يقرر الأهمية النسبية للعناصر المختلفة في العمل الأدبي، كما عليه أن يجد طريقة لربط هذه العناصر مع بعضها. إن تفسير معنى النص ليس محض تجميع المعاني المختلفة للكلمات التي يتكون منها النص. فكيف لنا أن نجد حلاً موضوعياً لهذه المشكلات؟

إن البحث الأدبي الوضعي يحل هذه المشكلات بالبحث خارج النص عن معلومات حول مقاصد المؤلف في الكتابة، لكن النقاد الجدد يرفضون هذا الحل، كما مرّ بنا. فهم يجدون الجواب عن مسألة التفسير، وفي الوقت نفسه عن مسألة التقويم، في مفهوم البنية؛ فالأدب الجيد أو الشعر يتميّز عن الأدب الرديء أو اللا أدب ببنية معنى موضوعية، وبالتوازن أو التوفيق بين المواقف أو الحدود المتعارضة. فإذا قبلنا بذلك، قد يتكون لدينا مبدأ موضوعي للتمييز بين الترابطات ذات الصلة عن غيرها في كلمات النص، ولترتيب أقسامها حسب أهميتها النسبية، ولربط هذه الأقسام مع بعضها. ولكن هل مثل هذه النسبية من العناصر المتعارضة هي سمةٌ في الشعر ***موضوعية*** حقاً، وهل بوسعنا لذلك، من حيث المبدأ، أن نسمح لتفسيرنا وتقويمنا الاهتداء بتلك البنية؟

ثمة أكثر من سبب يحملنا على الإجابة بالنفي. فأولاً، بوسعنا أن نتساءل إن كان هذا المفهوم كافياً للتمييز بين الشعر واللا شعر. ومن السهل تبيّن الحدود أو المواقف المتعارضة في النص، ولكن كيف لنا أن نفرّق إن كانوا متوازنين أو متوافقين؟ عند (رچاردز) يحدث هذا التوفيق في ذهن القارئ، لذا يمكن تبيُّنه استبطانياً. وعند النقاد الجدد يكون هذا التوفيق ميزة بنيوية موضوعية في النص، لكنهم لم يقدّموا معياراً بنيوياً دقيقاً لتبيّن هذا التوفيق. وفي التطبيق، كان النقاد الجدد، مثل (رچاردز)، مضطرين للاعتماد على الحدس دون التحليل، وفي أحسن الأحوال على إجماع القرآء ذوي الخبرة، وهو إجماع يبدو أن تاريخ النقد الحديث يوحي بأن بلوغه غير ممكن في الغالب. وثانياً، قد يساورنا الشك إن كان التوفيق بين الأضداد هو مبدأ سليم فعلاً لتعريف الشعر، وإن كان يمكن تطبيقه فعلاً على جميع النصوص التي يودّ المرء لو يدخلها تحت عنوان الشعر أو الأدب الجيّد. ومثل كثير من النظريات، يبدو أن هذا المبدأ يمكن تطبيقه بشكل أسهل على أنواع معينه من النصوص دون غيرها؛ ويمكن أن نرى بوضوح صلته الممكنة بنوع من الأدب يفضّل النقّاد الجدد عموماً مناقشته، وهو تراث الشعر الغنائي من شكسپير إلى (ييتس) تقريباً (ويصف (ويمسات) و(بروكس) حركتهم هذه باسم "الكلاسية المحدثة")[٤٤]. لكننا لا نستطيع بالسهولة نفسها رؤية صلة بين هذا المبدأ وبين الرواية، أو

بينه وبين كثير من الكتابة ***الرائدة*** الحديثة. وهذا الاعتراض الأخير يمكن صياغته بشكل يمكن تطبيقه على كثير من نظريات الادب الحديثة: إذ قد يكون من الخطأ محاولة تعريف الخصائص الأساس في الأدب بعبارات مطلقة وموضوعية؛ وأن تعريفات كهذه مما قد يصوغها المرء يحتمل أن تكون ذات صلة بأنواع معينة أو خصائص معينة من الادب دون غيرها، أو أنها قد تشكّل طريقة واحدة وحسب بين عدد من الطرق الممكنة في تناول الموضوع.

وبقدر تعلّق الأمر بالنقاد الجدد، قد يكون أفضل ما نصل إليه قولنا إن رأيهم في الشعر لم يكن خطأ بالضرورة، بل إن الخطأ كان في الإدعاءات التي أطلقوها حول الشعر. وقد يوافق المرء على رفضهم الدراسات التاريخية الوضعية، وعلى إصرارهم على الجمع بين التفسير والتقويم في دراسة النصوص الأدبية. بل قد يوافق المرء على أن أفضل وسيلة نحو التفسير والتقويم هو مبدأهم في التوفيق بين الأضداد. وقد يجب على المرء أن يوافق كذلك على أن التفسير والتقويم ليسا أقوالاً موضوعية حول الأعمال الأدبية، بل أقوالاً حول التفاعل بين الأعمال الأدبية وقرّائها، لأن النقّاد ليس بوسعهم تجنّب فرض آرائهم الخاصة وتفضيلاتهم على النصوص التي يعالجون. لكن هذا لا يعني أن البديل عن الدراسة الوضعية هي الدراسة الحصرية لاستجابة القارئ، كما نادى به (رچاردز) في كتبه المبكّرة. لقد تفتحت مسالك أكثر وعداً بفعل تلك المدارس الفكرية التي تجمع وصف بنية النصوص إلى وصف المعرفة والمواقف التي يحملها القرّاء معهم إلى جانب العملية التي يُخضعون لها ذلك كلّه: بعض صيغ البنيوية، والنظرية الظاهراتية وما يتصل بها، التي تدرس العملية التي يوجد القراء بها المعنى في النص بقدر من العناية بالنص نفسه أكثر بكثير مما سمح به (رچاردز).

ديڤد روبي
أستاذ الأدب الإيطالي بجامعة اكسفورد

الهوامش

1- I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism,* London, (1967 edn.) p.1.
2- I.A.Richards, *Practical Critisism,*London(1970 edn.) p.277.
3- I.A.Richards, *Science and Poetry,* London,1926,p.21.
4- I.A.Richards, *Principles*, p.44.
5- *Ibid*, p.45
6- S.T. Coleridge, *Biographia Literaria,*London,1817,II, p.12-13.
7- Richards, *Principles,* p.22.
8- Richards, *Practical*, p.254.
9- Richards, *Principles,* p.25.
10- Richards*, Practical,* p.317.
11- *Ibid*, p.11.

12- Richards, *Science,* p.10.
13- Richards*, Principles,*p.178*.*
14- C.K. Ogden & I.A. Richards, *The Meaning of Meaning,* London (1936 edn.) p.14.
15- William Empson, "The Verbal Analysis", *Kenyon Review*, 12(1950), p.594.
16- William Empson, *Seven Types of Ambiuity,* Harmondsworth, Middx. (1965 edn.) p.1.
17- T.S.Eliot, *The Sacred Wood,* London (1953 edn),p.52-3.
18- T.S.Eliot*, Selected Essays,* London (1972 edn.) p.145.
19- *Ibid*, p.286.
20- T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* London (1955 edn.) p.130.
21- Allen Tate, *Collected Essays,* Denver,Col.,1959,p.7,54.
22- W.K.Wimsatt, *The Verbal Icon,* New York,1958,P.1-39.
23- C.Brooks, IN *Varieties of Literary Experience,* ed. S. Burnshaw,NewYork,1962,p.108.
24- W.K.Wimsatt,*op.cit.,*p.236.
25- *Ibid.*,pp.10,24.
26- *Ibid,*p.241.
27- W.K.Wimsatt and C.Brooks*, Literary Criticism: A Short History,* New York*,* 1957,p.743.
28- Wimsatt, *The Verbal Icon,* p.149.
29- *Ibid.,*pp.147-8.
30- *Ibid,*pp.149.
31- *Ibid, pp.80-1.*
32- C.W.Morris*, Foundations of the Theory of Signs,* Chicago,1971,p.37.
33- *Ibid.*, pp.415-33.
34- Wimsatt, *op.cit.,*p.115*.*
35- Thomas Sebeok, *Style in Language,* Cambridge,Mass., 1971,pp.371-2.
36- Richards,*Principles*,p.197.
37- Wimsatt and Brooks, *op. cit,* p.747.
38- C.Brooks,*The Well –Wrought Urn,* London,1949,p.191.
39- *Ibid,*p.173.
40- *Ibid*,p.189.

41- *Ibid*,pp.139-52.
42- Leo Spitzer*, Essays on English and American Literature, Princeton, N.J., 1962, pp.67-97.*
43- Brooks*, op cit., pp.176-96.*
Wimsatt *and Broo*

البنيوية وما بعدها

في كتاب حديث، نسبياً، بعنوان **الثورة البنيوية** [بالفرنسية – دار بنوا،١٩٧٦]- توصف البنيوية بالثورة. ومن هذا المنظور يكون هذا الوصفُ أفضل مُقتَرَبٍ نحو هذه الظاهرة. لكن ثورّيتها ليست سياسية إلاّ بشكل عابر: من حيث أنها تطوّرت خارج الجامعات، في معاهدة أكاديمية هامشية، ومن حيث أن تطوّرها خلال عقد الستينات بلغ ذروته في عامي ١٩٦٧-٨، متزامنًا مع **أحداث** ١٩٦٨. لكن أهداف البنيوية ومقاصدها، على ما فيها من ثورية، ليست سياسية في المقام الأول. والبنيوية ثورية لأنه يمكن اتخاذها بديلاً وحسب، وليس إضافةً إلى العادات الأكاديمية التقليدية، كما لا يمكن دمجها كوسيلة بحث إضافية ميسورة، يمكن اللجوء إليها عندما تخفق جميع الوسائل الأخرى. وهي ثورية كذلك في مداها، لأنها تنطوي على مضامين لسلسلة كاملة من الموضوعات الأكاديمية في الفنون والعلوم الاجتماعية. ولكن ما يجب أن يُعدّ في الأخير صفتها الأكثر ثورية هي الأهمية التي تعزوها إلى اللغة: فليست اللغة هي الشاغل الأكبر في التفكير البنيوي وحسب، بل إن اللغة نفسها تستعمل مثالاً لجميع أنواع المؤسسات غير اللغوية.

ومع أن النظرية الأدبية هي مظهر واحد وحسب من البنيوية، فإن من الواضح أن لمسألة اللغة صلة خاصة بها، كما أن دقّة المفهوم واتساع الإمكانات التي يقدمها المكوِّن اللغوي في البنيوية يعطي نظرية الأدب البنيوية خصائصها المميزة. ومع أن كثيراً من مظاهر النظرية البنيوية قد تبدو مألوفة لدى نظريات أدبية أخرى، فإن هذه النظرية قد تطورت إلى درجة أوجبت مواجهة قضايا لم يسبق أن تناولتها مُقتَرَباتٌ لغوية أخرى نحو الأدب. إن استبعاد المؤلف عن التحليل النقدي، والاهتمام بالشكل، وادّعاء الصفة العلمية جميعها موضوعات سبق الكلام عنها، ولكن ليس في السياق النظري نفسه، مما جعلها تكتسب مغزى مختلفاً هنا. غير أن الأهم من ذلك جميعا هي الطريقة التي تخلص بها المبادىء البنيوية إلى مساءلة طبيعة الخطاب النقدي نفسه. ففي النظرية البنيوية تخلص لغة النقد إلى عرض مشكلات بقدر ما تعرضه لغة الأدب. وفي حدود النظرية الأدبية، قد يشكل هذا الأمر أكثر من غيره الأساس الذي تقوم عليه الثورة البنيوية.

المثال اللّغوي

إن البنيوية الفرنسية، كما جرى تطبيقها في مجالات واسعة من فروع المعرفة الفكرية، هي تحقيق لحلم (سوسّور) في الوصول إلى علم علامات عام – هو السيمائية*.

وهو إذ يرى في اللغة أكثر أنظمة التعبير تعقيداً وتميزاً، يراها كذلك شبيهةً في بنيتها ونظامها بأي شكل من أشكال السلوك الاجتماعي. وبسبب من كون اللغة في مقام مثال يحتذى، فقد غدت 'النسق الأعلى لجميع فروع السيمائية'. والذي انطوى عليه هذا التوسّع في الألسنية البنيوية هو التحّول العميق في المنظور في كثير من العلوم الإنسانية؛ فلم تُعد الألسُنية مسألة تجميع حقائق يمكن تبيُّنها تجريبياً؛ أو تقليب نظرة وضعية في عالمَ من الأشياء، بل غدت تعني رؤية أشكال التعبير على أنها علامات يعتمد معناها على الأعراف والعلاقات والأنظمة، دون ما تنطوي عليه من خصائص.

كانت أول استجابة تجاه هذا التحّول المقترح في المنظور قد جاءت من (ليڤي – شتراوس). مؤسس ما دعاه باسم "الإناسية البنيوية" Structural Anthropology. وعلم الإناسية يمثل مرتعاً خصباً لأصحاب الوضعية في استقطابه صوراً لا نهاية لها من حقائق ومعطيات يمكن ملاحظتها. لكنه في تحليلاته علاقات الُقربى أو في الطبخ، مثلاً، يعتمدُ مقترب (ليڤي- شتراوس) كلّياً على افتراض أنها أنظمة تشبه اللغة في بنيتها؛ وذلك يعني أن تلك العلاقات في عناصرها المفردة يكون لها معنى فقط عندما تكون جزءا من نظام شامل. وتكون مهمة الإناسي رسم مخطط لهذا النظام، وباستخدام ادوات التحليل الألسني، يتوصّل إلى ما يمكن أن يطلق عليه اسم "نحو" الثقافات المختلفة التي يواجهها.

وهذا المبدأ ليس امتيازاً مقصوراً على الإناسية، لأنه يعلو على جميع الحدود التقليدية في فروع المعرفة الأكاديمية. وشعار أن "الثقافة، في جميع مظاهرها، لغة[1]" أخذ يؤثر في أي فرع معرفي يتصل بالمسائل الثقافية. فعلى أي مستوى من التفصيل أو التعميم، تتكوّن الثقافة من علامات ِبنيتُّها ونظامها يشبهان ما في اللغة نفسها. يمثل كتاب (رولان بارت) بعنوان **نظام الزيّ** هذا المبدأ الألسني في محاولاته قراءة "نحو" الزيّ. ويستعمل (سوسّور) نفسه مثال " الصيغ المهذّبة" التي يبدو معظمها، كما يرى، "مشّربة بنوع من التعبير الطبيعي"، لكنها مع ذلك تقوم في كلّيتها على الأعراف. ويسوق مثالاً على الحركة الصينية في الانحناء نحو الأرض تسع مّرات أمام الامـپراطور. ومع أن هذا قد يبدو بمعنى بعينه تعبيراً عن الإجلال، يغدو من الواضح أنه عُرفي صرف عندما يتخّيل المرء إنسانا إنـگليزيا يتصرف بِهذَا الشكل أمامَ مِلكته. وإذ تبدو الحركة في سياق صيني ذات معنى بالغ الوضوح، فإنها في سياق إنـگليزي ستبدو مُربِكة تماماً، لأنها ليست من تقاليد التهذيب الإنـگليزية، وعندما يلاحظ الإنـگليزي هذا التصرف الصيني سيكون المغزى الدقيق لهذه الحركة غير مفهوم لديه ما لم يكن على اطّلاع على النظام بأكمله. عندها فقط سيدرك إن كانت تلك الحركة تعبيراً عن الخضوع المطلق، وإن كان ذلك يتعيّن بعمق الانحناءات أو عددها. وهكذا يخلص البنيوي إلى رسم حدود الأعراف والقواعد التي تحكم جميع مظاهر السلوك الاجتماعي.

لم يكن جميع من أُطلق عليهم اسم البنيويّين سعداء بقبول هذه التسمية، لكن هذا لا يشيرإلى أن التسمية قد أُطلقت بحماسة زائدة، بل إلى أن البنيوية، أبعد من كونها مدرسة أو

مذهباً، هي ثورة عمّت طرق التفكير. ومن الأفضل حصر مصطلح البنيوية في حدود هذا النوع من التعميم، كما قد تكون الصيغة التي يقدمها (بارت) هي أفضل تعريف للمصطلح. فهو يقول إن البنيوية 'طريقة معينة في تحليل الإبداعات الثقافية، بقدر ما تنشأ هذه الطريقة من أساليب الألسُنية المعاصرة'[٢]. لذا فإن أي توسيع منهجي لمفهومات (سوسّور) يمكن أن يُعدّ بنيوياً بوجه عام. وهذا يفتح على الفور مجالاً واسعاً للتساؤل، ولكن بما أن ما يعنينا هنا هو النظرية الأدبية، فسوف أقصر مناقشتي على مساهمة البنيوية في دراسةالأدب، وبذلك أغض من شأن الأساليب متعدّدة الوجوه في المقترب نحو الأدب، وهو أمر يؤسف له. فالإناسية، والتحليل النفسي، والفلسفة، والتاريخ، وعلم التوصيل والضبط في الأجسام الحيّةCybernetic ونظرية المعلومات، والسيمائية، والألسُنية، بالطبع، قد خلّفت آثارها جميعاً على الخطاب البنيوي حول الأدب.

إن هيمنة المثال الألسني (وهو نقطة البداية في الفكر البنيوي جميعاً) تكتسب مغزى خاصاً في مجال الأدب. فالأدب، بأحد المعاني، يشبه غيره من أشكال النشاط الاجتماعي أو الثقافي، لذا يمكن تحليله بمصطلحات سيمائية؛ وهذا يستدعي اكتشاف طبيعة علاماته المكوِّنة، وكيفية عمل النظام الذي يحكم استعمال تلك العلامات وتشكيلاتها. وإلى هذا الحد يكون الأدب شديد الاختلاف عن الأزياء أو الأساطير التي يشكّل تحليلها جزءاً من الإناسية البنيوية عند (ليفي- شتراوس). ولكن خلافا للأزياء أو علامات القربى، لا ينتظم الأدب انتظام اللغة وحسب، بل هو مكوَّن من اللغة في الواقع. وبمعنى ثالث، يرى كثير من البنيويّين أن الأدب له علاقة خاصة باللغة، لانطوائه على وعي نادر بطبيعة اللغة نفسها. فعلى أحد المستويات يكون الأدب دائماً **حول** اللغة، بحيث، كما قال (تْزڤيتان تودوروڤ) 'ما يفعله الكاتب لا يزيد عن قراءة اللغة'[٣]. يُعدّ الأدب متميزاً عن جميع استعمالات اللغة الأخرى، لأن الأدب وحده (لكونه غير مرجعي) يجعلنا واعين بطبيعة اللغة الحقيقية (أي السوسّورية). وهكذا يكون المثال الألسُني مثلّث العلاقة مع الأدب: مع نظامه المادي (اللفظي)، ومع نظامه الشكلي (السيمائي) ومع موضوعاته (اللغوية).

إن رأي (سوسّور) في اللغة يستثني البُعد الإحالي [المرجعي] حسب مفهومه عن العلامة في كونها ترابط الدالّ (المكتوب أو المحكي) مع المدلول (المفهوم). وهو يصّر على القول إن الكلمات لا تعتمد على الواقع في معناها. وكذلك، بما أن اللغة نظام مكتفٍ بذاته، فإن المعنى لا تقرّره المقاصد الذاتية أو رغبات الناطقين به: فالمتكلّم ليس الذي هو يوصل المعنى مباشرة إلى ما ينطق به، بل النظام اللغوي برمّته هو الذي يفعل ذلك. وبنقل هذه الفكرةإلى الأدب، يُستثنى على الفور المؤلفُ والواقعُ معاً كنقطتي انطلاق نحو

التفسير. والمقترب البنيوي يتخلّص من هذه العوائق في التاريخ الأدبي التقليدي والنقد من أجل الكشف عن أنظمة الدوال الناشطة في الأدب. وتمشياً مع الألسُنية البنيوية، يركّز هذا المقترب على الدوال على حساب المدلولات. وسيكون معنيّاً بالطرق التي تولد المعنى دون المعنى نفسه. يتحدث (جينيت) عن هذا التغيّر في التركيز كأنه استعادة للتوازن في الدراسات الأدبية: 'كان الأدب لزمن طويل يُعدّ رسالة من دون رمز، وقد آن له أن يُعدّ لمرّة رمزاً من دون رسالة'[٤]. ليست النظرية البنيوية مصدراً لأدوات بحث قادرة على توليد تفسيرات جديدة للنصوص الأدبية، بل استغواراً للأعراف التي تجعل التفسير ممكناً.

والقيمة المضافة على هذا المقترب الشكلي تذكّرنا بالنقد الأميركي الجديد، وبالشكلانية الروسية كذلك وبعمل (رومان ياكوبسن) - وجميعهم ممن يشير إليهم (جينيت) باستحسان في مقالة عن البنيوية والنقد الأدبي. لكن النقد البنيوي يختلف عن هؤلاء جميعاً في بعض القضايا المهمة. فهو لا يشارك النقاد الجدد انشغالهم بالمعنى، واهتمامه بالدّوال في الأدب لا ينزل دون مستوى المدلولات بحال. ثم إن العلاقة بين الأدب واللغة في رأي البنيويّين ليست سلبيةً بالدرجة الأولى ولا معارضة، كما هو الحال في النظرية الشكلانية. فطبقاً للمباديء الأساس في النظرية البنيوية، تكون العلاقة بين الاثنين علاقة توازي، أو، بعبارة بنيوية، علاقة تماثل. فالأدب (مثل أنظمة القربى) ينتظم على كل مستوى **مثل** اللغة، واللّب من الغاية البنيوية هو الكشف عن هذا التشابه.

وعندما ندفع منطق التماثل اللغوي خطوة إلى الأمام، تتضح منزلة اللغة التي يقدر الأدب على كشفها بشكل نادر. وبالتركيز على بِنى الدّوال في الأدب، يشرع المقترب البنيوي بوضع مسائل المحتوى جانباً. ويعني ذلك أن لغة الأدب لم تَعُد أدنى منزلة من الرسالة التي يفترض أن النص يحملها، وفراغ المحتوى هذا يصوّر أولوية اللغة نفسها أشد مما يقدر على فعله أي شيء آخر. تتصرف أغلب الخطابات البشرية وكأن اللغة تشفّ عن معنى أو حقيقة وراءها، ولكن إذا تتّبعنا دروس (سوسّور) إلى نتيجتها المنطقية، رأينا أن الأمر ليس كذلك. فنظام اللغة يسبق أية رسالة أو حقيقة؛ والواقع أن هذه نتائج يبنيها نظام اللغة وليس العكس. ولو أننا، لأغراض عملية وفي أوضاع عادية، نستعمل اللغة **كما لو**كانت شفّافة، وكما لو أن المعاني والمقاصد كانت موجودة قبل اللغة، نجد أن الأدب، في خلوّه من أي التزام إحالي، يبيّن سيادة اللغة على جميع الفعاليات الأخرى.

وهذا ما يعنيه (بارت) في قوله إن الأدب يمثل سيادة اللغة. 'اللغة، يقول (بارت) هي 'وجود الأدب، عالمه بالذات؛ والأدب جميعه مُتضمَّنٌ ' في فعل الكتابة، وليس في أفعال ''التفكير'' أو ''التصوير'' أو ''السرد'' أو ''الشعور''[٥]. واللغة ليست محض وسيلة توصيل في الأدب؛ والأدب، على قدر ما يمكن قوله، ينطوي على محتوى، واللغة، على ما

فيها من لا شفافية، هي كذلك محتوى الأدب. وهكذا يغدو الأدب عند البنيويّين 'نوعاً من التوسّع والتطبيق لبعض خصائص اللغة'[٦]. 'والكاتب لا يفعل أكثر من قراءة اللغة'[٧]، وهو' امرؤ تشكّل اللغة مشكلة عنده '[٨]، ويغدو العمل الأدبي نفسه 'سؤالاً في شكل لغة'(ص٥٥).

واللغة التي يدفعها الأدب إلى موقع الصدارة - إذا جاز التعبير – في رأي البنيويّين، ليست نوعاً من لغة عادية مفترضة أو علمية: بل هي صورة لغة كما يراها (سوسّور)، صورة تقوم على نظرية ألسُنية واضحة. وفي هذا المجال يتفوّق المقترب البنيوي نحو الأدب على كثير من النظريات الأخرى القائمة على الألسُنية. وهذه العودة إلى مثال (سوسّور) هي التي أنشأت أكثر توسّعات البنيوية تجديداً في القياس الألسُني أي: الشعرية.

الشعريّة والسرديّة

إن الأصالة الحقيقية في التطبيق البنيوي لآراء (سوسّور) في الدراسات الأدبية لا توجد في تحليل أعمال بعينها، بل في تطوير نظرية شعرية في هيئة علم أدب عام. فإلى جانب استعمال المفهومات الألسنية من علامة ونظام في تحليل أبنية النص على مستويات شتى، عاد البنيويّون إلى تمييز (سوسّور) بين **اللغة** و**الكلام** لتحديد مقترب جديد كامل نحو الأدب. فكما أن الألسنية غير معنية بالدرجة الأولى بالمنطوقات الفردية (**الكلام**) بل بنظام اللغة عموماً (**اللغة**)، يرى البنيويّون أن الأعمال الفردية يجب أن تُعدّ أمثلة على **الكلام** الذي يقوم على قواعد تعود إلى **لغة** أدبية عامة. ويكرّر (تودوروف) الإصرار في كتابه بعنوان **مقدمة إلى الشعرية** بأن 'النص المحدّد لا يكون إلا مثالاً يتيح لنا وصف خصائص الأدب [عموماً]'[٩]. تُعنى الشّعرية بنحو أدب عام لا يتضح إلا جزئياً في أي عمل محدَّد. فكما أن الألسُنية يجب أن تكون قادرة على تفسير البنية والنظام في جُمل لم تُنطق بَعدُ، كذلك الشعرية يجب أن تكون قادرة على تفسير القواعد التي تحكم أعمالاً أدبية لم تُكتب بَعدُ: ' لذلك لا يُعدّ أيُّ عمل إلا تجلّياً لبنية مجرّدة عامة، هو منها واحدٌ من التجلّيات الممكنة. [وهكذا] لا يعود هذا العلم معنيّاً بأدب حقيقي، بل بأدب محتمل'.(ص٦ – ٧).

ثم يضيف (تودوروف) قوله إن هذه الخصائص في الخطاب الأدبي تقتصر على الأدب نفسه،ثم يستعيد مفهوم "الأدبية" في الشكلانية الروسية. ولكن من ناحية عملية لم تكن الشعرية البنيوية معنيّة قط بتأسيس خصوصية الأدب. ويعود هذا في بعضه إلى كون الشعرية البنيوية جزءاً من مشروع سيمائي أوسع، وفي بعضه الآخر إلى أن أي تميّز يُعزى إلى الأدب في التفكير البنيوي يُعيده مباشرة إلى الألسنية؛ لأن العنصر الذي يشكّل 'وجود الأدب ' و'عالمه بالذات' هو اللغة ذاتها.[١٠]

إن تحوّل التركيز من النص المحدّد إلى الأدب عموماً جلب معه وعياً جديداً بالطبيعة المختلفة لأنماط مختلفة من الخطاب حول الأدب، وبالطرق المختلفة في تناول الأدب التي تنطوي عليها تلك الأنماط. وبشكل عام، يمكن تقسيم أنماط الخطاب هذه إلى قراءة، ونقد، وشِعرية، وهي في نظر البنيويّين تقسيمات حاسمة. ومع أن مؤرخ الأدب في القرن التاسع عشر قد يعترف بالفرق بين البحث الأدبي والقراءة، إلا أن ماُيفهم من كثير من الممارسة النقدية في القرن العشرين هو أن النقد توسُّع في عملية القراءة، وأن الناقد مثال للقاريء متميّز الوضوح. تقع هذه النظرة في الأساس من كل صفحة من كتاب (آي. أي. رچاردز) بعنوان **مباديء النقد الأدبي**، حيث يُرى إلى الناقد كمن يوضّح الحالات الذهنية التي يولّدها العمل الأدبي عند القاريء.

في كتابه بعنوان **نقد وحقيقة** يحدّد (بارت) طبيعة الفروق الموجودة بين الشعرية والنقد والقراءة. وقد صدر هذا الاكتاب دفاعاً عن الموقف البنيوي بعد الهجوم على دراسة (بارت) عن (راسين) بعنوان **حول راسين** من جانب (ريمون پيكار) (وهو أكاديمي من السوربون) وذلك في كرّاس بعنوان **نقد جديد أم خداع جديد** (١٩٦٥). وبالكشف عن الافتراضات المسبقة في نوع النقد الذي يمثله مقترب (پيكار)، يبيّن (بارت) أنه نقد مدفوع باعتباطية ومذهبية. فالقيم التي يدّعيها (پيكار) مثل "الموضوعية" و"الذوق" والصفاء" الفرنسي، ويدافع باسمها عن النقد الأكاديمي التقليدي، هي في المحصّلة قيمٌ سياسية. وهذا ما يبيّن أن النقد لم يعد يمكن النظر إليه بعد اليوم بوصفه استجابةً مباشرة تخلو من المشاكل تجاه عمل فنيّ معيّن.

والنقد شيء مختلف تماماً عن القراءة، في نظر (بارت). فالقراءة عملية تماهي مع العمل، والقراءة المخلصة أكثر من تكرار النص كلمة فكلمة. لكن النقد، من ناحية أخرى، يضع الناقد على مبعدة من العمل. يتكون النقد عند (بارت) من بناء ناشط لمعنىً في النصِ، لا من استجلاء سلبي **للمعنى**؛ فعند البنيويّين لا يوجد معنى واحد دون غيره في الأعمال الأدبية. وهذا الإصرار على تعددّية المعاني في النص هو نتيجة منطقية لغياب أي مقصد للمؤلف في الأدب. وفي النظرية البنيوية يكون هذا الغياب أكثر حسماً مما هو عليه في النقد الجديد. والتخلّص من مقصد المؤلف يفتح الطريق أمام التخلّص من فكرة المعنى الواحد في النص، لأنه في غياب الدليل على المقاصد يستحيل في العادة تقليص حتى المبهمات اللغوية اليومية. والنقاد الجدد، بالطبع، قد أفسحوا المجال للغموض في نظريتهم، لكن توكيدهم على الوضوح العضوي في النص الأدبي حال دون كون الغموض مفتوح النهاية فعلاً. وباستعمال مصطلح التوتّر أو النقيضة في التعريف، أمكن الرجوع بتنوّع الغموض المحتمل إلى نوع من الاكتمال الموحّد. وبعبارة أخرى، تولّى مفهوم الوضوح مهمة توحيد

المعنى الذي لم يعد بالإمكان أن يُعزى إلى المؤلف. وفي النظرية البنيوية لا يوجد ما يمكن أن يتولى هذه المهمة، لذلك يغدو الغموض متعدّد المعاني، بمعنى اشتماله على مضاعفات من المعاني لا يمكن التوفيق بينها. وفي نظرة ترى المعاني نتيجة قواعد وأعراف مختلفة الدلالات، لا يوجد ما تقوم به المعاني الخاصة أو المقاصد من جانب الأفراد. وهذا هو المقصود بعبارة "إبطال مركزية الموضوع" في النظرية البنيوية. (ونتائج هذا الإبطال لمركزية الموضوع تُرى على أكملها وأهمها تطوراً في الأعمال بعد البنيوية عند (لاكان) و(ديريدا).

وهكذا في غياب أي ضمان من المؤلف حول المعنى، لا تعود مهمّة الناقد استعادة **المعنى** من النص، بل، مع معرفة كاملة بأن المعاني في النص متعددة، تغدو مهمته تقديم تفسير يحقق واحداً وحسب من الإمكانات التي ينطوي عليها النص. والنظرية البنيوية تبني على ظلال المعاني بدلاً من محاولة تجاهلها (كما قد يقال إن هذا ما فعله النقّاد الجدد). يقول (بارت) لو كان للكلمات معنى (معجمياً) واحداً، لما كان هناك أدب. فالأدب يقوم على ' تعدّد المعاني بالذات'[١١]؛ أو، بتحوير بسيط يسهّل قلب عبارة نقدية قديمة، 'يكون العمل "خالداً" لا لكونه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، بل لأنه يوحي بمعاني مختلفة إلى إنسان واحد' (ص٥١).

والصنف الثالث، أي الشعرية أو علم الأدب، هو الأشد وعياً بهذا التعدّد، لأنه لا يُعنى إلاّ بالطرق المختلفة التي يتولّد فيها المعنى في الأدب وليس بمحتواه. وهذا التوكيد على الدالّ على حساب المدلول هو الذي يجعل الشعرية نمط الخطاب الأكثر تفضيلا ورعاية لدى البنيوية. ومساهمات البنيوية في النظرية السردية قد تكون أفضل أمثلة على طبيعة الشعرية البنيوية. فالمثالان الأولان أدناه يصورّان طريقتين مختلفتين ويُستعمل المثال اللغوي فيها لتطوير مثال سردي؛ والمثال الثالث، وهو كتاب (جينيت) بعنوان **الخطاب السردي** (الذي لا يستعمل أصنافاً تحليلية لغوية بالضبط) يصوّر بشيء من الاختلاف الانشغالَ البنيوي بأمثلة مجردّة دون نصوص محدّدة.

وكتاب (تودوروڤ) بعنوان **نحوّية ديكامرون**، على الرغم من إشارته إلى نصّ معيّن في العنوان، يتناول في الأساس 'بنية السرد عموماً لا بنية ذلك الكتاب وحده'[١٢]. فغايته هي تأسيس 'علم السرد' الذي يطلق عليه (تودوروڤ) اسم 'السردية'. يستعمل (تودوروڤ) قصص **ديكاميرون** [كتاب الإيطالي (بوكاچيو) من عصر الانبعاث] بصفة مادة اختبار وحسب، وقد تمّ اختيارها لما يبدو عليها حدساً أنها تشكّلت أساساً في حدود السرد خلافاً لحدود نفسية أو فلسفية أو وصفية. والمفروض أن كل واحدة من تلك

الحكايات تبيّن بدرجةأكبر أو أقل 'بنية مجردّة' والمهمة التي وضعها (تودوروڤ) لنفسه هي تعيين حدود تلك البنية المجردّة.

ونقطة البداية هي أن هذه البنية سيكون لها شكل النحو. وسوف يقدّم المثال اللغوي الأساس للمثال السردي، ويسوّغ (تودوروڤ) هذا الإجراء بادّعاءات تذهب أبعد بكثير من افتراضات البنيوية المعتادة. فهو يقول إن اللغة هي 'النمط الرئيس' لجميع الأنظمة الدّالة، لا بسبب من طبيعة العلاقة والنظام وحسب، بل لأن العقل البشري والكون كذلك يشتركان في بنية عامة هي بنية اللغة نفسها. وهذا الادّعاء به حاجة إلى قدر كبير من الأدلة لتدعمه، لكنه يصّور بوضوح شديد رأياً معيّناً من البِنى يَتعامل معها نمط معيّن من البنيوية، وهي أنها بِنى موجودة بالفعل وأن مهمة العلوم البنيوية أن تكشف عنها. وهذا الموقف يختلف عن أمثلة أخرى من التفكير البنيوي التي لا تقول بوجود حقيقة تنطوي عليها بِناهُم. والمهم ليس إن كانت النفس البشرية قائمة على حدود نحوية (كما زعم (نوام چومسكي)، بل كون السلوك الاجتماعي نفسه يقبل التحليل بعبارات لغوية. والسؤال الحقيقي في النظرية البنيوية هو إلى أي حدّ يجب تطبيق المثال اللغوي. والأمثلة الثلاثة موضوع الدراسة في هذا المقطع تشير إلى أن أكثر استعمالات المثال اللغوي خصوبة وإنتاجاً هي الأكثر اتصافاً بالتشابه والمجاز.

يقوم تحليل (تودوروڤ) للحكايات في كتاب **ديكاميرون** على استعمال شديد الصرامة والحرفية للأصناف اللغوية. ويبدأ بتقسيم السرد إلى وجوه **دلالية** و**تركيبية** و**لفظية.** فالوجه الدلالي هو ما قد ندعوه محتوى السرد، والوجه اللفظي هو مصطلح يطلقه (تودوروڤ) على اللغة التي تروى بها الحكايات. أما تركيب السرد فهو العلاقة بين الأحداث، وهو موضوع الاهتمام الرئيس في دراسة (تودوروڤ). وكما يجري في التحليل اللغوي، يبدأ بالبحث عن الوحدات الأساس (بالتشابه مع الوحدات الصوتية والصرفية، إلخ، مما يكوّن الوحدات الأساس في اللغة). وفي حالة التركيب، يرى إلى هذه الوحدة الأساس على أنها **جملة،** تتكون بدروها من **مبتدأ** و**خبر.** ثم يمضي (تودوروڤ) إلى تأسيس أصنافه الأولية في نحوه السردي، وهي **الاسم العَلَم** و**الصفة** و**الفعل.** وتتكون الأصناف الثانوية مما يكاد يعادل المفهومات اللغوية: النفي، صيغ التفضيل، الأضداد ، الصيغ الإسمية والفعلية، وهكذا. والتطبيق التفصيلي لهذه الأصناف على أمثلة فعلية من السرد هو، في العموم، مرهق، ولا يلقي كثيراً من الضوء. وأكثر ما يمكن قوله عن هذا الإجراء أنه يتّسم بالبراعة.

ومع ذلك فدراسة (تودوروڤ) مهمة بسبب المبدأ الذي يهتدي به في مشروعه جميعاً، وهو مما يوجزه في الخاتمة.

هنا يُسلِّم المؤلف بأن تصنيفاته النحوية قد تكون موضع تساؤل، لكنه يصّر على أن دراسته تؤكد القول بوجود نحو في السرد، بل بوجود تشابه أساس بين اللغة والسرد يُنير بعضه بعضا. وهو يرى أن بإمكان المرء 'أن يفهم السرد بصورة أفضل إذا أدرك أن هذه الشخصية إسم، وذلك العمل فعل'. والأكثر من ذلك أن المرء وسوف يفهم الأسماء والأفعال بصورة أفضل إذا أدرك الدور الذي يتخذانه في السرد'. ثم يقول إن ربط اسم بفعل هو 'اتخاذ الخطوة الأولى نحو السرد'[١٣] يبدو أن هذا يَدفع القياس اللغوي إلى أبعد مما يجب، ويَفهم بحرفية شديدة المبدأ البنيوي القائل إن الأدب هو 'التجلّي الأساس' للّغة، وأن 'الكاتب لا يفعل أكثر من قراءة اللغة' (ص٨٤). وفي التطبيق، لا تقتصر أغلب الأعمال في الشعرية البنيوية على هذا التحويل المباشر للمفهومات الألسنية إلى بِنى الأدب.

في 'مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد' يأتي (بارت) بأقوال شديدة الشبه بما يقوله (تودوروڤ) عن التجانس بين اللغة والسرد، مع إشارة خاصة إلى الجملة: 'السرد جملة طويلة، كما أن كل جملة إثباتية هي نوع من التلخيص لسرد قصير'[١٤]. لكن المثال الذي يُشكّله (ويشرح مبادئه بوضوح شديد في الصفحات الأولى) لا يقوم على مثل تلك الأصناف التي يلتزم بها بشدَّة. فمثلاً، نجد تعريف الوحدات الأساس التي ينتقيها من السرد ويميّز بينها تقوم بالدرجة الأولى على أثرها السردي، لا على أية أصناف لغوية سابقة يكون قد هيأها لها. وتمييزه بين **الوظيفة** و**الإشارة** (وهما اثنتان من وحدات السرد الأساس عنده) يقـّرره إن كانت الوحدات تتصل ببعضها لتشكل سلسلة من الأفعال (الوظائف) أو إن كان دورها مساهمة أكثر تفصيلاً في معنى القصة، كأن تقدِّم معلومات حول الشخصيات (الإشارات). وعندما يتم هذا التمييز بعبارات تتطابق مع دقائق السرد يبرز القياس اللغوي: فالوظائف، كما يقول (بارت) تقوم على علاقات الكناية، والإشارات على علاقات الاستعارة. وحتى هنا، في عودته إلى استعمال المصطلحين عند (ياكوبسن) يشير (بارت) إلى مبدأين شاسعين من الترابط في اللغة، وليس (كما يفعل (تودوروڤ)) إلى اثنين من الأصناف النحوية المحددة. وبعبارة أخرى، بعالج هذا المقترب لغة السرد كما لو كانت لغة من المرتبة الثانية، وهي لذلك غير قابلة للتحليل في أصناف لغوية دقيقة.

ويتضح المقترب نفسه في استعمال (بارت) التمييز الذي وضعه اللغوي الفرنسي (إيميل بينڤينيست) بين المظهرين **الشخصي** و**اللاشخصي** في اللغة. ففي سلسلة من المقالات نشرت تحت عنوان **قضايا الألسُنية العامة**، يبيّن (بينڤينيست) بإشارة خاصة إلى النظامين الزمني والضميري في اللغة الفرنسية أن المواد اللغوية يمكن التمييز بينها بناء

على كونها تتضمن إشارة إلى اللحظة الزمنية أو إلى المكان عند النطق بالعبارة (الإفصاح). فأية صيغة زمنية تتكون من صيغة المضارع مثل **الماضي المركّب** passé composé (لقد كتَبَ) هي صيغة شخصية على قدر ما تنطوي على لحظة حاضرة من النطق. كذلك الضميران **أنا** و**أنتَ** شخصيان لأنهما لا يتحددان إلاّ في النطق الذي يظهران فيه. وهما يختلفان عن الضمير **هو** الذي يمكن تبيّن ما يشير إليه دون اعتبار للنطق اللغوي. والمهم في هذه المساهمة في النظرية اللغوية أنها تتيح للمرء تحليل العناصر الشخصية أو 'الذاتية' في اللغة من دون الرجوع إلى أي مصاحب فعلي خارج اللغة. فهي تشير إلى محض كون اللغة في حالة ممارسة ولا تنطوي على أية مسائل من واقع نفسي. وبدلاً من التعبير عن الواقع الفردي للمتكلم الذي تصادَف نطقه بها، فإن هذه المظاهر 'الشخصية' في اللغة تبيّن نوعاً من الوعي بالذات أو الانعكاسية في داخل اللغة ذاتها.

يعتمد (بارت) على تمييز (بينْفينيست) لكي يحلل مستوى من السرد أهمله (تودوروف) في دراسته: وهو 'القَصّ'، أي الطريقة التي تروى بها القصة. وتطبيقه الخاص لمصطلحات (بينْفينيست) هو في الحقيقة غريب وغير مثمر. لكن المبدأ العريض الذي يقوم عليه تصنيف العنصر الشخصي عند (بينْفينيست) ينسحب بشكل استقرائي بارع على المثال السردي عندما يشير إلى أن الممارسة النقدية التقليدية كانت تميل إلى أن تعزو جميع ما يبدو من عناصر ذاتية (أو شخصية) إلى واقع نفسي موضوع خارج لغة النص نفسه: هو ذهن المؤلف أو شخصيته، أو الراوي أو إحدى شخصيات القصة. وبعبارة أخرى، كانت العناصر الذاتية تُقرأ إحالياً، مما يوحي بأن منطق السرد يستقي من واقع خارج نفسه. وبإدخال ما يدعى بالعناصر الذاتية في نظام اللغة وربطها بدرجة من الوعي اللغوي، يضع (بينْفينيست) أمام السرد البنيوي قياساً بالغ الجاذبية. فالسرد الذي تتهدده التفسيرات الإحالية بشدّة، عندما يكون على مستوى القصّ، يمكن النظر إليه الآن على أنه نظام قائم بذاته، له قواعده الداخلية الخاصة التي تحكم كل مظهر من عمله؛ وعلامات القاص تقع في المنطوى من السرد، لذا يمكن تبيّنها تماماً بالتحليل السيمائي. إضافة إلى ذلك، يبدو أن مبدأ الوعي اللغوي أو الانعكاسية قد غدا أكثر وضوحاً عند تحويله إلى المثال السردي. تُستبعدُ الإحالةُ تماماً وتُقوّى الانعكاسية: ' "الذي يحدث" في السرد من وجهة النظر الإحالية (الواقعية) هو حرفياً **لا شيء**؛ "ما يحدث" هو لغة وحسب، مغامرة اللغة، الاحتفال الذي لا يتوقف بقدومها'[١٥]. ويبدو أن بناء أمثلة بمعزل عن أي واقع خارجي يشجّع التوكيد على هذا النوع من الانعكاسية اللغوية وسوف يتكرر ورود ذلك في كتابات بنيوية أخرى.

يشكّل كتاب (جينيت) بعنوان **الخطاب السردي** أكبر مساهماته في نظرية السرد البنيوية. هذه دراسة متميزة لعدد من الأسباب، أهمها انه كتاب يتصف بالشمولية. فأغلب نظريات السرد البنيوية الأخرى تعالج جانباً واحداً وحسب، وهو في العدة الأحداث التي

تَرِدُ في السرد، كما في كتاب (تودوروڤ) بعنوان **نحوية ديكاميرون** أو كتاب (گريما) بعنوان **الدلالة البنيوية.** يُعالج (بارت) في 'مقدمة للتحليل البنيوي للسرد' أكثر من مستوى واحد من السرد، ويرى أن هذه المستويات منظمة بشكل تراتبي، وهي لذلك، إلى حدّ بعينه، يمكن مناقشتها على انفراد. والمبدأ الذي تقوم عليه دراسة (جينيت) هو أن السرد نتاجُ التفاعل بين مستوياته المكوِّنة المختلفة، وأن علم السرد يتكون من تحليل العلاقات بين تلك المستويات. لذا فهو يدعو موضوع دراسته 'الخطاب السردي'، ويعرّفه بأنه 'الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يتولى الإخبار عن حدث أو سلسلة أحداث' ويميّزه عن سرد سلسلة من الأحداث (قصة)، أو السرد بمعنى فعل القَصّ. والواقع أن مقترب (جينيت) القائم على العلاقات يفيد أن ليس بين هذه الوجوه من السرد ما يمكن إدراكه كوحدات مستقلة:

القصّة والقصّ... لا أراهما إلاّ بتوسّط السرد. وبالمقابل، لا يتحقق السرد (أي الخطاب المرويّ) إلا في حدود أنه يحكي قصة، من دونها لا يكون سرداً (ولنأخذ مثلاً كتاب (سپينوزا) بعنوان **الأخلاق)**، وفي حدود أن ثمة من ينطقه، ومن دون ذلك (كما هوحال مجموعة من وثائق العاديّات) لن يكون بحدّ ذاته خطاباً. ويبقى السرد كذلك ما بقيت علاقته مع القصة التي يرويها؛ كما يبقى الخطاب كذلك ما بقيت علاقته مع القصّ الذي ينطق به.(١٦)

ونتيجة لذلك 'يكون تحليل السرد [عنده] بالضرورة دراسة **العلاقات** بين السرد والقصة، بين السرد والقصّ (وإلى حدّ أنهما يدخلان في الخطاب السردي) وبين القصة والقصّ'.

يذكّر هذا المقترب بتمييز الشكلانيين بين **فابيولا** و**سيوزيه** [القصة والحبكة]، ولكن على الرغم من خلوّه من أي قياس ألسُني مباشر، يتّسم هذا المقترب بدرجة عالية من البنيوية في نزوعه إلى إقامة مثال شامل من الخطاب السردي.

يستعمل المثال اللغوي هنا، في الغالب، بمعنى مجازي وعام جداً، وليس بمعنى حرفي تفصيلي. تعبّر المقدمة عن شيء من الأحترام للألسنية عندما يعرض (جينيت) الفرضية القائلة بأن السرد يمكن اعتباره 'تطوراً – فظيعاً إن شئت - يقع على الشكل الفعلي، بالمعنى النحوي للمصطلح: أي توسيع الفعل... ليست **الأوديسّا** أو **البحث عن الزمن الضائع**، بشكل بعينه، سوى توسيع (بالمعنى البلاغي) لعبارة مثل **يوليسيس يعود إلى موطنه في إيثاكا** أو **مارسيل پروست يصبح كاتباً**(١٧)'. ويضيف (جينيت) قوله إن هذا يسّوغ استعمال التصانيف الألسُنية في الخطاب السردي. والواقع أنه يكيّف بضعة مصطلحات يستعيرها لتناسب قضيته، بدلاً من فرض رأيه حول السردية ليتّسق بدقة مع المباديء الألسنية. فمثلاً، مع أنه يستعير مفهوم **الصيغة** من الألسُنية، نجده يدرك منذ البداية أن السرد،على النقيض من اللغة العادية، لا يعرف سوى الصيغة الدلالية (إذا ليس في السرد صيغ الأمر أو التمنّي)، وأنه إذا شاء لاستعماله المصطلح أن يكتسب أية قيمة على الإطلاق فعليه أن 'يتوسع فيه' ويضفي عليه وظيفة مجازية.

إن تكييف المصطلحات اللغوية مثل **الصيغة**، أو المصطلحات البلاغية مثل **الحذف** لا يجري من أجل بناء متوازيات دقيقة مع اللغة أو مع البلاغة، بل ليكون التكييف نفسه وسيلة بلاغية لتحرير السرد من أي تفسير إحالي. ينحت (جينيت) بشكل منهجي مصطلحات جديدة لأوجه السرد التي سبقت تسميتها، لتكتسب عنصراً نفسياً أو واقعياً: **الارتجاع** Flashback يغدو **تقوية** analepsis؛ **وجهة النظر** point of view تغدو **تمركزاً** focalization؛ والتضاد بين **الإخبار** و**الإبانة** يُعاد بهما إلى مصطلحين عند أفلاطون هما **وصف الحال** diegesis و**المحاكاة** mimesis وهكذا. وهذه 'الرطانة' لا تقتصر على إضاءة الفروق التي قد تغشّي عليها مصطلحات أكثر انطلاقاً ووضوحاً وحسب، بل إنها تشير بتوكيد شديد أن السرد غير محكوم بأية علاقة مع الواقع، بل بقوانينه الداخلية الخاصة ومنطقه.

يتكشّف هذا المنطق بطريقة تصوّر بشكل مثالي نيّة البنيوي لتحديد جميع إمكانات الأدب بمعزل عن التجلّيات الفعلية. وخطة العلاقات عند (جينيت) تؤدي به إلى بناء ترابطات مجردة صرف دون أي وجود فعلي في الأدب. فمثلاً، عند تناوله مسألة 'الأمَد' نجده يقارن السرعة النسبية في القصّ مع مثيلتها في القصة، ولكي يُهيّىء جدوله يضطر للبدء بشكل لا وجود له، هو 'صفر إحالة مفترضة' حيث يكون أمَدُ السرد مطابقاً تماماً لأمد الأحداث المرويّة – 'سردٌ متساوي الديمومة' هو، كما يقول، لا وجود له. ومع أن هذا الصنف فرضي تماماً، فهو مع ذلك جزء من 'جدول إمكانات الأدب' وتشكيله، يقع على عاتق الشعرية.

والغاية الشعرية في كتاب (جينيت) بعنوان **الخطاب السردي** تكملها بشكل عجيب دراسته عن رواية (مارسيل پروست) بعنوان**البحث عن الزمن الضائع**، التي تشغل حيّزاً كبيراً من الكتاب. وهذا الإجراء غير مألوف، إذ يوجّه (جينيت) اهتماماً نحو (پروست) أكثر بكثير مما تفعل دراسات سردية أخرى نحو نصوص فعلية؛ وهو إجراء غير مألوف كذلك لأن رواية (پروست) أشد تعقيداً بكثير من غيرها من الأعمال التي درجت على تحليلها نظريات السرد: ففي رواية (بوكاچيو) بعنوان **ديكاميرون** انتقى (تودوروڤ) عيّنات بسيطة نسبياً لتكون نقاط إحالة في تحليلاته السردية. إن معالجة (جينيت) لرواية (پروست) هي من بُعد الأثر بحيث جعلت كتابه يبدو قراءة للرواية قدر ما هو مساهمة في النظرية السردية، فهو بهذا المعنى يمثل تحدّياً للتمييزات العضوية بين الشعرية والنقد، مما يدور عادةً في التفكير البنيوي. وفي الوقت نفسه يصّور الكتاب الهدف العملي الذي قد تنطوي عليه النظرية السردية بخصوص قراءة أعمال أدبية بعينها.

بمعنى محدّد، تستعمل رواية (پروست) بمثابة حقل اختبار لمفهومات التحليل: وبمعنى محدَّد مماثل، تُعالَج الرواية كأنها تجلٍّ محسوس لمثال سردي مجرّد. ولكن الوجه الأكثر أهمية وطرافة في دور الرواية في هذا الكتاب هي الطريقة التي يصوّر بها انحراف السرد عند (پروست) عن المثال السردي: يبيّن (جينيت) في طرق عديدة أن الرواية تكسر

وتتحدى قوانين السرد التي يقترحها المثال المجرّد، ولكن من دون النيل من صلاحيتها العامة. فمثلاً، ثمة واحد من أمثلة القلب بعيد المدى في المنطق السردي توجد في خلط (پروست) بين صيغتي **الإفراد** و**التكرار**. لقد نحتَ (جينيت) هاتين الصيغتين ليصف أصنافاً مختلفة من التردّد (وهو وجه من السرد كان مهملاً فيما مضى). ففي صيغة الإفراد ثمة توازن بين عدد مرات ورود الحدث وعدد مرّات روايته (فالحدث الذي يَرد مرّة واحدة يُروى مرة واحدة والحدث الذي يَرد عدداً من المرات يُروى عدداً من المرات). بينما يوجد عدم توازن في صيغة التكرار حيث نجد الحدث الذي يَرد مرة واحدة يروى بضع مرّات، وما يتكرر في الأدب، هو حدث متكرر الورود يروى مرة واحدة وحسب. والسرد عند (پروست) يخترق هذه التفريقات بطريقة تتحدى المنطق وأنماط السرد معاً وذلك برواية أحداث مفردة كما لو أنها قد حدثت مرّات متكررة. إن هذا التناقض البادي على النمط في نص (پروست) ليس دليلاً على عدم كفاءة النص، بل على العكس. إن وجود صنف **التردّد** في مثال (جينيت) ينبّه القرّاء إلى جانب شديد الأهمية في سرد (پروست) لم تفلح القراءات النقدية السابقة في ملاحظته. وفي الوقت نفسه، إذ لا يُرغم النص على ملاءمة أصناف المثال، يمكن أن يُرى النص على أنه تحوّل، أو جزء من المثال في الأقل. ويقوم المثال بإنارة الأدب من دون تقليص النصوص الأدبية المحدّدة لتغدو صوراً مصغّرة عن الأدب.

تبيّن هذه الأمثلة الثلاثة من السردية البنيوية درجات مختلفة من النجاح والأهمية في استعمالها القياس الألسني. فكتاب (تودوروف) بعنوان **نحوية ديكاميرون** هو الأقل نجاحاً (وربما الأقل أهمية) لأن موضوعه (أحداث السرد) يراوح في حدود ضيقة، وتطبيق الألسنية فيه شديد الحرفية. وعلى النقيض من ذلك فإن كتاب (جينيت) بعنوان **الخطاب السردي** استطاع أن يشمل مدى أشد اتساعاً من العناصر السردية، وأن يستخدم القياس الألسُني بطريقة بالغة المرونة. والأهم من ذلك أن فكرته بإمكان تحوّل أو انقلاب النحو السردي في نصوص معيّنة يعطي نَحوَه قوة تحليلية أكثر بكثير، لأن العناصر التي قد تقع خارج نطاق مثال أكثر صرامة يمكن أن يُقرأ الآن على أنه من تحوّلات المثال. لكن الفائدة الرئيسة في القياس الألسني في أية نظرية سردية هي أنه يتيح للأدب عموماً وللسرد خصوصاً أن يُـقرأ على أنه نظام قائم بذاته، مستقل عن أية وظيفة واقعية. وأخيراً، فإن تنوّع الطرق التي طُبقّت بها الألسنية على السرد الأدبي تشير إلى أنه حتى في أكثر نظريات الأدب تشرّباً بالألسنية، يبقى دور الألسنية ثانوياً: فهي لا تقدر على تزويد التحليل الأدبي بإجراءات إرشادية عندما تكون ناشطة على هذا المستوى من النص الأدبي. وباختصار، يمكن للألسنية أن تقدم للنظرية الأدبية خطوطاً عريضة لمثال، ولكنها لا تستطيع تحديد تفصيلات المثال أو الطريقة التي يُطبـَّق بها على الأدب

.

النقد البنيوي

مع أن الغالب في الكتابات البنيوية يقع في مجال الشعرية، ثمة بعض الأمثلة المهمة مما يدعوه (تودوروڤ) تناقضاً في التسمية: النقد البنيوي[١٨]. فكما يقول في مقدمة مقاله عن قصص (هنري جيمس) 'يحاول النقد أن يفسّر عملاً معيناً، في حين أن البنيوية هي طريقة عملية تنطوي على اهتمام بقوانين وأشكال لا شخصية، لا تشكل الأشياء القائمة منها إلا تحقيقاً لتلك القوانين والأشكال، [١٩]. ومع ذلك، يستمر (تودوروڤ) في تسويغ متابعته ذلك التناقض بالقول إن الأدوات التي تقدمها النظرية الأدبية يمكن أن تُشذَّب وتحوَّل من خلال تطبيقها على نصوص معيّنة.

ولكن في التطبيق، تكشف تجربة النقد البنيوي عن شيء أكثر أهمية بكثير: فقراءة (تودوروڤ) لقصص (جيمس) تبيّن أنها تشترك بالكثير مع خطاب الشعرية نفسه. إن 'محتوى' تلك القصص (كما يعرضه(تودوروڤ)) يكشف عن شكلها، كما ينطوي على تعليق على طبيعة الأعمال الأدبية بوجه عام. يُقرأ الأدب هنا بمثابة ترميز للشعرية. ويبدأ (تودوروڤ) انطلاقته من إحدى قصص (جيمس) بعنوان 'الشكل في السجادة'. وهذا الوضع مثالي بالنسبة للبنيوي: ناقد شاب يؤنّبه كاتب لإخفاقه في تبيّن الدافع الرئيس في عمله، وهو 'الشكل في السجادة' الذي يحكم كل جانب من ذلك العمل. لكن الناقد لا يفلح في تبيّن الشكل، بينما يرى (تودوروڤ) في القصة مجموعة من الإرشادات لأي ناقد أدبي، إلى جانب حدود الشكل الذي يجب أن يُرى في السجّادة في قصة (جيمس) نفسها. والشكل هو بالضبط وجود سرّ أو جوهرٍ غائب، يلاحقه في أشكال متنوِّعة في عدد من القصص المختلفة. وبعبارة أخرى، فإن المفتاح النقدي لقصص (جيمس) تقدِّمه القصص نفسها. وفي الوقت نفسه، يتعلم الناقد من هذا الشكل أنه، بما أن الأسرار لا تكشف أبداً، وأن الجوهر الغائب لا يفعل إلاّ عندما يكون غائباً، على الناقد ألاّ يرغم نصّه لينتج معنى تفسيرياً واحداً. فالمعنى سيظل دوماً سرّاً، غائباً. وعلى الناقد أن يكتفي عوضاً عن ذلك بتبيّن حدود مبدأ الدافع وألاّ يحاول أن يضيف إليه أي محتوى.

يجد (تودوروڤ) تنوعاً من تجلّيات مختلفة من الجوهر الغائب في قصص (جيمس). فهو يوجد إما بشكل سرّ،أو معلومات لا يمكن معرفتها (مثل قصة 'سير دومينيك فيرّان' 'في القفص')، أو في شكل أشباح، وهو 'نوع من الغياب في أفضل أحواله' (مثل قصة 'سير إدموند أورم'، 'دورة البرغي') أو في هيئة الموت (مثل قصة 'أصدقاء الأصدقاء'، 'مود إيڤلن') أو في شكل عمل فنّي. وهذا النوع الأخير من شكل الغياب هو النوع الرئيس في نظر (تودوروڤ) لأن القصص حول الفن تجسّد المبدأ الأساس وترقى إلى مستوى 'دراسات جمالية حقّة'. ففي قصة 'الشيء الحقيقي' يتقبّل رسّام خدمات زوجين في غاية اللطف حلّت بهما ضائقة ماديّة فرغبا أن يقوما بدور مثالين لرسوم تصوّر

الحياة الأرستقراطية. ويذهل الرسّام عندما يجد رسومه تغدو أسوأ فأسوأ. وعندما يغيّر المثالين إلى فتاة من العوام ومتشرِّد إيطالي تدبّ الحياة فوراً في صوره عن اللوردات وسيدات الطبقة الراقية. ومغزى هذه القصة أن 'غياب الصفات "الحقيقية" عند الآنسة (چرْم) و(أورونته) هو بالضبط ما يعطيها القيمة الجوهرية، بالغة الضرورة للعمل الفني'. وهذا بدوره يوحي بمغزاه الخاص، وهو الموضوع الدائم في الشعرية البنيوية:

> ليس الفن إعادة إنتاج 'واقع' معيّن، ولا هو يُخلق عن طريق محاكاة مثل هذا الواقع. فهو يتطلب خصائص مختلفة تماماً. فأن يكون الشيء 'حقيقياً'كما في الحالة الحاضرة، يمكن أن يكون مضّراً. في مجالات الفن لا يوجد شيء تمهيدي للعمل، أي لا شيء يكوّن مصدره – العمل الفنّي نفسه هو المصدر؛ والثانوي يصبح الأولي. (ص٩٣).

إن أفضلية النظام على ما يمثله هي استنتاج بأن الشعرية تستقي من امتداد مثال (سوسّور) إلى محيط نحوِ الأدب؛ والآن نرى الأدب نفسه يتبنّى هذه النتائج.

إن استبعاد المؤلف عن الأدب يتمثل بشكل مشابه في عدد من قصص (جيمس). فقصص مثل'احتضار الأسد'، 'الحياة الخاصة'، 'مكان الولادة' جميعها تبين أن الإبداع وقراءة الأدب لا علاقة لهما بالمؤلف بوصفه شخصاً حقيقياً، وأن الأدب يوجد بشكل مستقل تماماً عن ظروف المؤلف الخاصة وشخصيته.

يجعل (تودوروڤ) من العمل الفني في قصص (جيمس) المثل الأعلى في شكل الغياب: فهو أكثر جوهرية من الأسرار الخفيّة، وأسهل منالاً من الأشباح، وأكثر تجسّداً من الموت. وباختصار، 'إنه يقدِّم الطريقة الوحيدة لتبيُّن الجوهر'. والمغزى وراء هذا التراتب في أشكال الغياب عند (جيمس) هو أن الأسرار والأشباح والموت إن هي إلاّ تمثيل مسبَق شاحب للفن بوصفه جوهراً غائباً، لذا فإن أي مغزى قد تنطوي عليه في تأثير مفعول القصص إنما يصدر عن منزلتها بوصفها مجازاتٍ تتوقّع الفن نفسه. لذا يمكن قراءة القصص جميعاً، وإلى حدّ بعيد، بوصفها شبه ترميزية أو استغوارات موضوعية لمواد في الشعريّة. فهي تمثيلات انعكاسية لشكلها الخاص وبنيتها، 'قصص ما ورا أدبية، قصص مخصصة للمبدأ البنّاء للقصة، وتوسّعاً، تمثيلات للأدب عموماً.

والذي يبيّنهُ هذا كلّه أن نوعاً من النقد البنيوي الخالص أمرٌ ممكن، وأنه إلى جانب ذلك، أكثر من محض تطبيق وتشذيب لأدوات الشعرية. وهو يختلف عن النقد التقليدي بأنه لا يدّعي استخلاص معنى واحد شامل من النص الأدبي، بل هو من ناحية أخرى يعزو إلى الأدب نوعاً خاصاً من المحتوى: الشكل نفسه. والنقد البنيوي يتميّز أساساً بهذا النوع من الإنعكاسية.

ولكن، مع أن تحليل (تودوروف) لقصص (جيمس) يبدو متطابقاً مع التفريق بين القراءة والنقد والشعرية في محاولته إثبات أن النقد البنيوي أمر ممكن، إلا أنه ينال من هذه الثلاثة في الوقت نفسه. فوعي الأدب بذاته يؤدي إلى تعمية التعارض التقليدي بين الأدب والنقد. ففي مقدمته إلى القسم الثاني من **النقد والحقيقة** يقول (بارت) إن درجة الوعي الذاتي النقدي في الأدب يعني أن من غير الممكن الوصول إلى تفريق واضح بين النقد والأدب. وهو يقول بالتحديد إن سبب ذلك هو أن الكتابة نفسها لها وظيفة مزدوجة: شعرية ونقدية. إن الأهمية التي توليها البنيوية عموماً، و(بارت) خصوصاً، لفكرة الكتابة تدعم تحدّي البنيوية للطرق التقليدية في الحديث عن الأدب، وتشكّك في عدد من الافتراضات في خطاب البنيوية نفسه. وتبدأ هذه العملية بشكل أوضح في كتاب (بارت) بعنوان **س/ ز** الذي يمثل في تغيّر اتجاهه ما صار يدعي بداية عهد ما بعد البنيوية، ويضع نهاية ما يدعى فترة البنيوية الكلاسية أو العلمية.

المقروء والمكتوب

يمثل كتاب **س/ز** افتراقاً عن الشعرية وعن النقد. ويستعاض عن الشعرية بدراسة رموز تقويمية أساسية في النصوص، وعن النقد بالتعليق (وفي هذه الحالة بالتعليق على قصة قصيرة من أعمال (بلزاك) بعنوان 'ساراسين'). ويرى (بارت) إلى العلاقة بين الأدب عموماً وبين نصوص بعينها بطريقة على شيء من الاختلاف عما تنطوي عليه الشعرية. فهو ينتقد الممارسة البنيوية في تقليص نصوص بعينها إلى عالَمٍ صغير من الشعرية العامة، باتخاذ 'تحديقة العلم غير المبالية' لإرغام تلك النصوص على 'الالتحاق، استقرائياً، بالنسخة التي سنجعلها تستقي منها لاحقاً'[20]. والمقترب البديل لدراسة الرموز التقويمية الذي يعرضه (بارت) في كتاب **س/ ز** يُعلي من شأن كتابة النص، ولا يراها في صورة بنية أو نسخة عن بنية (شعرية) بل في صورة ممارسة. وصورة النص الأدبي الجامدة المنغلقة التي تصاحب مفهوم البنية تحلّ محلها صورة حركية منفتحة، تعبّر عنها مفهومات مثل اللعب والممارسة. وكل ما يتبقّى من مثال (سوسّور) هو أولوية اللغة مع توكيد على الدّال، وكلاهما ينالان مزيداً من التوكيد هنا عما كان عليه الحال في مجال الشعرية. وقد غابت فكرتا النظام والتجانس؛ ولم يعُد ينظر إلى الأدب عموماً ولا إلى نصوص بعينها في هيأة أنظمة، مما ينتج عنه عدم الانطباق مع البِنى الألسنية. فالأدب لا يحاكي اللغة كما هو لا يحاكي الواقع.

تقوم دراسة الرموز عند (بارت) على التفريق بين **المقروء** [القابل القراءة] lisible وبين المكتوب [القابل الكتابة] .scriptible والمصطلح الموجَب هو **المكتوب** لأن القيمة تُعزى الآن إلى الإنتاج أو التمثيل. و**المقروء** هو ما نميّزه ونعرفه. والنص المقروء هو ما نستهلكه سلبياً، بينما النص االمكتوب يتطلب من القارىء تعاوناً فعّالاً،كما ينتظر منه مساهمة في إنتاج النص وكتابته. وفي الحقيقة يكون من الأكثر دقّة الحديث عن

خصائص المقروء والمكتوب في النص، إذ لا يوجد نص مقروء صرف أو مكتوب صرف. يمثل تفريق **المكتوب / المقروء** سُلّماً من القيم يمكن بوساطته تقويم النصوص المعيّنة. وبصورة عامة تكون النصوص 'الكلاسيّة' مثل قصة (بلزاك) بعنوان 'ساراسين' من المقروء بشكل غالب، بينما تكون النصوص الحديثة من المكتوب بشكل غالب. أو باستعمال واحد من مصطلحات (بارت) يكون النص الحديث أكثر 'جمعاً' من النص الكلاسي.

والمكتوب ليس شيئاً بل عملية، وهو لذلك لا يُستوعَب بصورة بِنى الشعرية. فثمة انبناء ولا بنية، وإنتاج ولا ناتج. ومع أن (بارت) يعطي المعنى دوراً في النص، لكنه يضع التوكيد على إنتاج النص. والواقع أن إنتاج المعنى يُعدّ جزءاً جوهرياً من فاعلية النص، وهولا يُدفع إلى ما دون المدلول النهائي. فالمعنى نفسه جزء من عملية، وهو دائم الحركة. لكن القيم الأولى هي قيم الدال، ويسمح المكتوب للقاريء أن 'يقوم بعمل بنفسه، أن ينفذ إلى سحر الدال، إلى متعة الكتابة' (ص٤). لكن مفهوم الدال هذا لا يحمل إلا قليلاً من تراث (سوسّور) إذ ليس فيه أثر من الشكلانية، ولا يشكّل جزءاً من محاولة بنيوية لتحديد النحوالأساس في أي نظام. والواقع أن معالجة (بارت) للمدلول تتّجه نحو الحفاظ على الحركية وكسر جمود البنية والنظام. فالقراءة المخلصة تجاه المكتوب تتحاشى انغلاق البِنى الجامدة؛ وقراءة نص بشروط (بارت) لا تؤدي إلى إقامة 'مثال' أو بنية قانونية لمعايير أو خروقات' أو سرد أو قانون شعري، بل تفتح منظوراً (من شظايا، من أصوات من نصوص أخرى، أو إشارات أخرى)، يبقى أثرها المتلاشي مع ذلك مدفوعاً إلى الخلف باستمرار، منفتحاً بشكل غامض' (ص١٢).

وإذ تُقيم دراسةُ الرموز هذه المبادىء، فليس غير التعليق بوسعه أن يكون مخلصاً لها ويحافظ على 'جمعيّة' النص. فالنقد والشعرية معاً يحدّدان النص بجعله يتطابق مع معنى أو مثال. يمثل تعليق (بارت) ما يدعوه بمقترب الخطوة فخطوة، الذي يؤكد جمعيّة النص بمحاولة 'تشظيته بدل تجميعه' (ص١٣)، بتفريقه بدل توحيده. يقوم التعليق كلياً على 'وحدات قراءة' اعتباطية يسميها (بارت) مفردات معجمية lexies. وهذه لا تتطابق مع أي نسق أو بنية ينطوي عليها النص، بل تتكون مما يراه القارىء وحدة يمكن تبيُّنها، (عبارة، جملة، جملتان). والتقدم الطولي الصرف خلال النص القائم على تبيُّنٍ متلاحقٍ لهذه المفردات هو مساهمة كبرى للحفاظ على جمعيّة النص.

وتلخيصاً للنقاط الوارد ذكرها نقول: إن المكتوب بوصفه قيمة، والتعليق بوصفه شكلاً من أشكال القراءة ينطويان معاً على مقترب لا يتطابق عموماً مع المباديء الرئيسة في البنيوية الكلاسية. والطريقة الثالثة الرئيسة التي تنال من فكرة البنية يمكن رؤيتها في استعمال (بارت) لفكرة الإشارات .codes يحدّد (بارت) خمس إشارات كبرى يتكوّن بها الأدب. وهذه هي: إشارة التأويل التي تعرض لغزاً لا يلبث أن يتضح في النص؛ وإشارة

المعنى التي تحدّد الموضوعات؛ وإشارة الرمز وهي المجال الذي تغدو فيه المعاني متعددة القيم والوجوه؛ وإشارة الاستباق، وهي التي تحدِّد الفعل والسلوك؛ وأخيراً الإشارة الثقافية، وهي التي توفّر المعلومات الاجتماعية و'العلمية'. والأمر المهم هنا ليس طبيعة الإشارات، ولا إن كان قد تمّ تحديدها بشكل صحيح، ولا حتى إن كانت شاملة بقدر كافٍ، قدر أهمية فكرة أن الأشارات تنظّم النصوص الأدبية. يشترك المؤلف والقارىء في هذه الإشارات، ودورها في النص هو ما يجعل منه نصّاً. 'والإشارات الخمس تصنع ما يشبه الشبكة، أو **الموقع** الذي يمرّ من خلاله النص جميعاً (بل إنه، من خلال مروره، يغدو " نصاً ")). (ص٢٠).

تختلف هذه الإشارات عن صنوف النحو في الشعرية البنيوية لأنها لا تمتلك منزلة المثال، بل هي بمثابة حالات من **الكلام** الذي لا ينتهي إلى **لغة.** في كتاب **س / ز** لا يقول (بارت) إن النصوص الأدبية تنطوي على إحالة إلى مثال أعلى منزلة: فالنصوص الأدبية تستطيع الإحالة إلى بعضها وحسب. ثم إن هذه الإشارات لا تنطوي على شيء أدبي، لأنها تعمل بصفتها جزءاً من ثقافة في عمومها. لذا فالواقع لا يَتحدد بشكل محسوس أو سيمائي. وعوضاً عن ذلك يَغدو نوعاً من نصّ تكوّنه إشارات. وفي هذه الحالة إذن، لا تكون الكتابة عن الواقع ربطاً بين كلمة وشيء، بل ربط نصٍّ لنصّ. فالإشارة ليست أكثر من 'منظور مقتطفات' (ص٢٠)، و'منطقها الوحيد هو منطق **ما سبق فعله وما سبقت قراءته'** (ص١٩). فهذه الإشارات مختلفة تماماً في الأمثلة الشعرية لأنها لا يمكن تقليصها إلى بنية، ونتيجة لذلك لا يمكن للنص بدوره أن يُقلَص إلى تجانس بنيوي في إشارة؛ إذ تساهم الإشارات في عملية بناء النص ولا يمكن تجميعها أو إكمالها.

إن هذا المثال التناصّي لما يقع خلفه – الواقع، الحقيقة، المؤلف أو القارىء – يُبعد الأدب إلى درجة أكبر عن أية وظيفة تمثيلية. ويُعاد تعريف التمثيل في صورة نوع من المقتطف:

> إن الفنان 'الواقعي' لا يضع 'الواقع' أبداً مصدراً لخطابه، بل إنه دائماً، على قدر ما يمكن متابعته من الماضي، يضع واقعاً سبقت كتابته، إشارة منتظرة، نستطيع معها أن نتبيّن، على قدر ما تستطيع العين أن ترى، محض تتابع من النُسَخ. (ص١٦٧).

عندما يوجِّه نصٌّ اهتمامه لتقديم وصف ملموس لشخصيةٍ ما، فإنه يلجأ إلى وسائل مختلفة تضفي على هدفه المفروض منزلة التمثيل. وما يظهر على الهدف من واقعية، في الغالب، إن هي إلاّ نتيجة معالجته كما تعالج اللوحة المرسومة؛ يؤطِّر النصّ هدفه ثم يشير إليه بعبارات توحي بأنه قد جرى تمثيله على قماشة الرسم. فالواقعية، إذن تتكون 'لا من

استنساخ الواقع، بل من استنساخ نسخة "مرسومة" عن الواقع' (ص٥٥). إذا كان للنص أن يمثل أي شيء 'واقعي' على الإطلاق، فما ذاك إلاّ صعوبة التمثيل. وسبب ذلك، مع أن قصة (بلزاك) على أحد المستويات تدور 'حول' الخصاء (فأحد الشخصيات مُغنٍّ خصيّ)، أنها في قراءة (بارت) ينظر إلى موضوع الخصاء على أنه ذريعة لنوع من القلق الإنعكاسي من جانب النص نفسه بخصوص إمكان التمثيل نفسه. وبما أن البطل يحسب الخصيّ امرأة وينحت تمثالاً له / لها في هيأة أنثوية، يُربط الخصاء بمشكلات التمثيل. ولهذا السبب يعالج (بارت) موضوع الخصاء في صورة تعليق مجازي على غياب الواقع الكامل الذي قد تحسبه نظرةٌ غريرةٌ أن الأدب يستقي منه. 'تمثل قصة "ساراسين" مشكلة التمثيل بالذات' (ص٢١٦)،ولهذا السبب بالضبط يستعاض عن التمثيل بالانعكاس.

ويُستَبان كذلك أن الحقيقة لا منزلة واقعية لها في النص الأدبي. وبعيداً عن استدعاء وخلق الأدب من الخارج، يُظهر (بارت) الحقيقة في صورة سراب تنتجه واحدة من إشاراته الخمس. فبعرض لُغز وتأجيل حلّه، تقوم الإشارة التأويلية بخدعة تجعل المعلومات المؤجّلة تبدو مُرادِفَة للحقيقة. فالحقيقة ليست شيئاً ثابتاً راسخاً وراء النص الأدبي أو بعده، يمكن أن يتناهى إليه النص: بل هي ما يأتي إلى النص أخيراً.

والموضوعات البشرية كذلك تتحلل إلى منتوجات خيالية لتلك الإشارات. فالشخصيات، مثلاً، ليسوا اشخاصاً 'واقعيين' بل آثاراً تنتجها إشارة المعنى من خلال تسميتها الخصال، التي يُضفى عليها بعد ذلك مظهر الفرادة والواقعية عن طريق إعطائها الاسم العَلَم. فشخصية (ساراسين) في قصة (بلزاك) هي مجموعة خصال تتوحد من خلال إعطائها اسم (ساراسين). وليس للمؤلف من وجود سوى ذلك. فمثل الشخصيات، بل مثل القارىء، لا يكون هو أو هي سوى مجموعة إشارات: 'وضمير المتكلم "أنا" الذي يفتح النص إن هو إلاّ تجمّع نصوص أخرى، تجمّع إشارات لا نهاية لها، أو بعبارة أدق، ضائعة (أصلها ضائع)' (ص١٠). إن أي شعور بالتفرّد أو التجّسد ليس سوى أثر وهمي آخر من آثار الإشارات. تكتسب الذاتية 'عمومية القوالب'. فالنص المجموع سوف يُبطل الصورة القديمة عن مؤلف محسوس يرسل رسالة محسوسة إلى قاريء محسوس؛ وكلّما ازداد النص جمعاً، ازدادت الصعوبة على القارىء لإيجاد أصل ذلك النص، سواء في الشكل أو صوت المؤلف او المحتوى التمثيلي أو في حقيقة فلسفية.

عند هذه المرحلة من تطّور البنيوية يغدو منطوى التحوّل في التركيز على القارىء والقراءة بارزاً بوضوح شديد. ففي صيغة (جوناثان كَلَر) من البنيوية يعاد تقديم الإشارات والمصطلحات في الشعرية البنيوية بشكل 'كفاءة أدبية' تملّكها القاريء أو استوعبها قبل تناول النص، والتي يمكن استخلاصها بعد ذلك في صورة تفسير للتأويل الخاص الذي يضيفه القارىء على ذلك النص. (ينظر كتاب كَلَر) [٢١] ومقالته (بعنوان 'السيمائية ونظرية القراءة')[٢٢] فحسب هذه النظرية يكون 'نحو' النص أكثر وضوحاً في أوصاف القرّاء للأدب مما هو عليه في الأعمال الأدبية الفعلية، ما لم يفضّل المرء أن يقرأ

النص بهيئة ترميز لعملية القراءة نفسها – كما يفعل (كَلَر) في قراءة (فلوبير) [٢٣]. في كتاب **س/ز** يعطي (بارت) أهمية خاصة للقارىء، أولاً من حيث مفهوم **المكتوب** الذي يستدعي مشاركة فعّالة من جانب القارىء في إنتاج النص (مع عدم نسيان حقيقة أن (بارت) في كتاب **النقد والحقيقة** سبق أن وصف الناقد شخصاً عليه أن يجدّ في إنتاج معنى من نص متعدّد المعاني)؛ وثانياً من حيث أن الكاتب يقوم على نظرة تناصّية باللغة نحو الأدب. والنصوص المتداخلة في النص ذات فاعلية في تقبّل الكتاب قدر فاعليتها في كتابته. ففي مقالة يمكن أن تعدّ تفسيراً لجوانب من كتاب **س/ز** (وقد صدرت متزامنة معه تقريباً) بعنوان "موت المؤلف" يقول (بارت) في الواقع إن القارىء، وليس المؤلف،هو الذي يكوّن البؤرة الوحيدة لعدد من الكتابات والإشارات التي يتكوّن منها النص: 'القارىء هو الفضاء الذي تُسجّل عليه جميع المقتطفات التي تتكون منها الكتابة من دون أن يضيع منها أي شيء'[٢٤]. وتعتمد هذه النظرة، بالطبع، لا على رؤية القارىء بوصفه فرداً متميّزاً، أو كائناً خاصاً، بل بوصفه وعاءً أو نقطة التقاء لأنواع من الإشارات الثقافية والتقاليد الأدبية، وفي هذه الحدود، وليس في حدود الخبرة المؤثرة، يتوجب مناقشة القراءة والقرّاء: فالقارىء بوصفه قارئاً هو نتاج 'نحوٍ' (مهما تكن طريقة فهم هذه الفكرة اليوم) قدر ما كان النص في البنيوية الكلاسية مثل ذلك النتاج.

لقد سبق أن ألغَت البنيوية الكلاسية إمكان تفسير النصوص في حدود لغة المؤلف أو واقعٍ خارج تلك النصوص، لكن استخدامها القياس الألسُني وبناء نظرية شعرية تسبّب في تحويل اللغة والشعرية إلى أصول للأدب. فحتى لو أن النصوص الأدبية لم يُنظر إليها على أنها نُسَخ عن الواقع، فقد كان يُنظر إليها مع ذلك على أنها نُسَخ عن أمثلة بنيوية. يتميّز مُقترب (بارت) في كتابه **س/ز** باحترام التحرك الخاص لنص بعينه، وبالاعتماد، في الوقت نفسه، على المفهوم العام لمصطَلَحي **المكتوب** و**المقروء** لبلوغ ذلك. والواقع أن **المكتوب،** في تناقض واضح، هو الذي يمكّـن من احترام الفرادة في كل نصّ. وهذا إلى جانب صيغة التعليق هو ما يتيح للخطاب البنيوي أن يعرض مزيداً من خصائص لغة الأدب نفسها. ثمة نوع من التناقض في الكتابات البنيوية الكلاسية التي تعزو إلى الأدب اكتفاء ذاتياً غير إحالي، يُفترض أن يُجسِّـد وجود اللغة نفسها، ويستمر مع ذلك في استخدام لغةٍ تتجاهل علميّتُها الإحالية الخصائصَ التي تتحدث عنها نفسَها.

وفي زمن مبكّر، كان لدى (بارت) أمل أن يجعل الخطاب البنيوي 'متجانساً مع غرضه' (أي الأدب). وقال إن رأي (سوسّور) في اللغة يفيد بأن 'الاستمرار المنطقي للبنيوية يؤدي حتماً للإلتحاق بالأدب، الذي لا يعود "غرضاً" للتحليل، بل فعالية كتابة'[٢٥]. ويقترب كتاب **س/ز** كثيراً من تلبية هذا المطلب، لكنه بوصفه استمراراً لمنطق (سوسّور) ينال كثيراً من الاستمرار البنيوي الكلاسي لهذا المنطق نفسه.

ديريدا وما بعد البنيوية

مثل أعمال (بارت) اللاحقة تُشكّل كتابات (جاك ديريدا) استمراراً للبنيوية ونقداً لها كذلك. يقول (ديريدا) إننا ما نزال في إطار البنيوية، طالما كانت البنيوية تشكّل 'مغامرة في الرؤية، وقلباً لطريقة توجيه الأسئلة نحو أي غرض'[٢٦] . لذا فإن أي نقد يجب أن يتوجّه من داخل النظام البنيوي. والواقع أن خصومة (ديريدا) مع البنيوية الكلاسية لا تتعلق بما تستوحيه من (سوسّور) بل بالطريقة التي تخلّت بها، دون قصد، عن المبدأ الذي قامت عليه ثورة (سوسّور) نفسها. وبشكل عام، فإن استغوار (ديريدا) الدقيق والعميق لمضامين ادّعاء (سوسّور) بأن 'في اللغة اختلافات وحسب، من دون مصطلحات إيجابية' يؤدي به إلى التشكيك في المفاهيم الأساس للبنيوية (وبخاصة، العلامة والبنية) وفي طريقتها في البحث (كما تتمثل في الشعرية والسيمائية). ومن أجل فهم نقد (ديريدا) لهذه القضايا، من الضروري فهم شيء عن الموقف الذي يصدر عنه هذا النقد.

من بين المفهومات المختلفة التي يستخدمها (ديريدا) في سياق بحثه ثمة 'مركزية الكلمة' logo centrism و'الاختلاف المؤجل' différance، وقد يكونان من أكثر الوسائل تأثيراً في عرض أفكاره. و'مركزية الكلمة' هو المصطلح الذي يستعمله لوصف جميع أشكال الفكرة التي تقوم على نقطة إحالة خارجية، مثل فكرة الحقيقة. فالفلسفة الغربية، في اتباعها أفلاطون مثالاً يحتذى، طالما تقبّلت فرضية أن اللغة لاحقة لفكرة ما، أو مقصد أو مرجع يقع خارج اللغة. وهذه الفكرة تتعارض مع مبدأ (سوسّور) القائل بأن اللغة تأتي في المقام الأول، وأن المعنى هو اثر تنتجه اللغة، وهو لا يسبق اللغة بحال. لكن تضاد المفاهيم الذي يقوم عليه الفكر الفلسفي الغربي، مثل **محسوس** ضد **مفهوم**، و**شكل** ضد **محتوى** تفيد جميعاً أن الأفكار، بل المحتوى من أي نوع، توجد بمعزل عن الوسط الذي تتكون فيه: وكلمة 'الوسط' نفسها تفيد منزلة ثانوية تخصص للّغة في تضادّات المفاهيم هذه، وتُعرَّف دائماً في صورة وسيلة أو أداة لشيء منفصل عن اللغة وتحكمها من الخارج. والمصطلحان المفضلان بين التضادّات التي يقوم عليها الفكر الماورا طبيعي الغربي هما: الفكرة والمحتوى، والمصطلحات التابعة هي الوسط، الشكل، والوسيلة. وكانت اللغة يُرى إليها دائماً على أنها تقع بين هذه الأصناف الثانوية.

بالنسبة لشخص غير معنّي بالفلسفة، لكنه قد قرأ (سوسّور) واستوعبه، قد لا تكون مركزية الكلمة قضية ذات مغزى. لكن (ديريدا) في تحليلاته الرهيفة يبيّن أن مركزية الكلمة تميل للكشف عن نفسها في طرائق غير مباشرة إلى حدّ كبير. ومن الأمثلة البارزة ما يرد في حالات مما يدعوه (ديريدا) باسم 'مركزية الصوت'، وحتى (سوسّور) نفسه لم يستطع تجنّب لحظات من التمركز الصوتي. تقوم مركزية الصوت على تفضيل الكلام على الكتابة. وتفضيل الكلام هذا يميل إلى الاعتماد على افتراضٍ مركزيّ الكلمة بأن الكلام يعبّر مباشرة عن معنى أو مقصد 'يوجد في ذهن' قائله. ويُرى إلى الكلام أحياناً على أنه يشفّ عن ذلك المعنى بطريقة لا قِبَلَ للكتابة بها، لأن الكتابة يُرى إليها عُرفياً على أنها تحاكي الكلام لا الأفكار نفسها. وأية نظرة تعطي الكلام أفضلية على الكتابة يجب أن تُقيم تفضيلها

على هذا النوع من المثال التراتبي، الذي ينطوي على وضع الأفكار في موقع الآمر عند القمة، ووضع الكتابة دون ذلك في القاع، في شكل تمثيل. إن المقترب "السوسّوري" الصحيح قد يضع الكلام والكتابة في منزلة متساوية، لأنه يرى إلى اللغة في صورة نظام من الاختلافات، لا في صورة مجموعة من المصطلحات لتوصيل معلومات موجودة بشكل مستقل عن اللغة. يواجه (ديريدا) إغراء فكرة التمركز الصوتي بوصف اللغة عموماً على أنها نوع من الكتابة 'نوع من 'كتابة – أصلية'archi – écriture. وقلب ترتيب الكلام / الكتابة التقليدي، وهو ما ينطوي عليه مصطلح 'كتابة – أصلية' يجعل من المستحيل رؤية أية فائدة في لغة، مكتوبة أو منطوقة، إذا كانت محكومة بحضور أو مقصد أو تمثيل.

والمفهوم الذي يستخدمه (ديريدا) في مواجهة مركزية الكلمة مهما كان نوعها هو مصطلح 'الاختلاف المؤجّل' différance. والكلمة من نحت (ديريدا) نفسه وهي غامضة بشكل مقصود (لذا لا يمكن ترجمتها بدقة)، لأنها مشتقة من الفعل الفرنسي différerالذي يفيد 'التأجيل، الإرجاء 'التأخير' كما يفيد 'الإختلاف' في الوقت نفسه. وكلاً المعنَيَن ضروري في هذا النحت لتفسير حقيقتين: الأولى أن كل عنصر في اللغة يتصل بعناصر أخرى في النص، والثانية أن هذا العنصر يختلف عن العناصر الأخرى. إن وظيفة العنصر أو معناه لا يتحقق حضوره بشكل كامل أبداً، لأنه يعتمد على ترابطه مع عناصر أخرى يتطلّع إليها وراءه ويشير إليها أمامه. وفي الوقت نفسه يكون وجوده عنصراً يعتمد على وجوده بمعزل عن عناصر أخرى. ومصطلح différance يمكن أن يُرى إليه دمجاً لتفريق (ياكوبسن) بين الصيغ الصرفية وبينة الجملة، لكن (ديريدا) يرى أن هذين لا يمكن الفصل بينهما، لذا يكتسب الدمج أهمية كبرى وقوّة. و'الاختلاف المؤجّل' هو القوة الكامنة وراء اللغة، بل في داخلها، فهو ينتج آثار الاختلاف التي تكوّن اللغة. وهو ليس ما يحدّد اللغة من الخارج، فله لذلك منزلة ووظيفة تختلف تماماً عن الحقيقة في أنماط الفكر مركزية الكلمة. وهو ليس كياناً أو مصدراً، ولو أن اللغة التي نستعملها قد تهيّؤنا للنظر إليه في هذه الحدود. يقول (ديريدا) إن الاختلاف المؤجل 'هو"المصدر" غير المكتمل، غير الموحَّد، وهو مصدر الاختلافات المركّبة والمختلفة / المؤجلة [différante]. (٢٧) كما تصور الكلمة نفسها بشكل طريف رأي (ديريدا) بأن الكتابة لا تقلد الكلام،لأنها في شكلها المكتوب وحسب يستطيع المرء رؤية الفرق بين différance وبين الكلمة الفرنسية المألوفة différence [التي تفيد الاختلاف]. والتفريق بين الشكلين المكتوبين لا يتطابق مع أي تفريق في شكلهما المنطوق.

وبطرق شديدة التنّوع، ومن وجهات نظر كبيرة الاختلاف، يبيّن (ديريدا) أن لا شيء يسلم من الاختلاف المؤجّل، وأنه لا وجود لكيانات صافية، وأن كل شيء يغدو جزءاً مما يدعوه تغيّر الاختلافات. كما يبيّن كذلك صعوبة الحفاظ على هذا الرأي، وسهولة الارتداد إلى افتراضات مركزية الكلمة. ويمكن رؤية هذه المخاطر في البنيوية كما في مقتربات أخرى من الأدب، كان الجميع يظن أنهم تجنّبوها.

مع أن (ديريدا) يتبنّى مبدأ (سوسّور) في طبيعة التباين في اللغة، لكنه مع ذلك شديد الحذر تجاه مفهوم العلامة الذي يكوّن جزءاً مكملاً لمبدأ التباين عند (سوسّور) الذي يبدأ بالقول إن العلامات في اللغة اعتباطية تتّسم بالتباين. يوافق (ديريدا) بالطبع على هذا التعبير، لكنه يؤكد على **مبدأ** الاعتباطية والاختلافات في مواجهة فكرة العلامة نفسها، لأنها عرضة للنزول إلى مستوى الكيان، وتنقلب بذلك إلى مفهوم ما ورا طبيعي. ففي الماضي (أي قبل (سوسّور)) كانت العلامة تُعدّ بديلاً عن شيء؛ فقد كانت العلامات، بحكم التعريف، علامات لأشياء. ومن الواضح أن هذه النظرة لا تنطوي على مبدأ من الاختلاف. وما يشير إليه (ديريدا) هو أن هذه النظرة يمكن أن ترتدّ إلى تعريف العلامة نفسها إذا ما تحلّلت إلى دال ومدلول. يؤكد (سوسّور) أن هذين لا يمكن الفصل بينهما، مثل وجهَي صفحة واحدة من الورق، لكن وجود المصطلحين بحد ذاتهما ينطوي على إمكان وجود مدلول مستقل قبل وجود الدال، لذا يمكن تمثيله بأكثر من دال واحد. وبعبارة أخرى، إن المفهوم التقليدي القائل بأن العلامة وسيلةٌ أو بديلٌ عن فكرة أو شيء، يمكن تحويله بقدر من السهولة إلى بنية العلامة نفسها، باعتبار الدال بديلاً عن المدلول. ويقع مكمن الخطر هنا في التمييز بين الدال والمدلول، لذا يفضّل (ديريدا) استعمال مفهوم مثل 'الاختلاف المؤجّل' الذي يحافظ على مبدأ (سوسّور) في التباين، ويبقى في الوقت نفسه غير واقعي وغير تراتبي تماماً.

ومفهوم البنية ينطوي على مزالق ومخاطر كذلك، ولو يبدو أنه يقوم على فكرة العلاقات في تضادها مع الكيانات أو المصادر المحدِّدة (كما هو الحال في مدرسة پراگ). فأولاً، إن الخصيصة الأساس في تعريف مدرسة پراگ للبنية هي كُلِيتها. ويشجّع هذا على بروز نظرة غائبة أو تراتبية عن العلاقة بين عناصر البنية من جهة، ووجودها بصفة كلِية مغلقة من جهة أخرى: فتوضع الأجزاء في منزلة دون الكل بشكل يتعارض مع مبدأ 'الاختلاف المؤجل'. وشبيه بذلك البينة، لكونها مغلقة ومكتفية بذاتها، فإنها تنطوي على شكل من التنظيم متداخل المركز، يكون المركز فيه عنصر التنظيم، الذي يُستثنى بعد ذلك من حركة الاختلافات التي يبدو أنها تتحكم فيه. وثالثاً، إن التوكيد البنيوي على الشكل، الذي كان يُراد له في الأساس التخلص من موضوعات المحتوى، يؤدي إلى إمكان معاملة الشكل نفسه كأنه موضوع، بتجاهل أية قيمة تباينية. وأخيراً، فإن النظرة البنيوية للبِنى يدعمها تمييز (سوسّور) بين الآني synchrony والزمني diachrony ، وهو ما ينطوي على درجة من مركزية الكلمة. ويفترض أن تكون البِنى منظمة آنياً، ويعني هذا أن عناصرها جميعاً موجودة في الوقت نفسه. ويتناقض هذا مع نظرة (ديريدا) في 'الاختلاف المؤجّل' ويتعارض مع التمييز بين الزمنية والآنيّة بإدخال بُعدٍ زماني إلى جانب البُعد المكاني: ويُعدّ هذان العنصران جزءاً من سلسلة من العلاقات التي لا يمكن وصفها بالزمنية أو الآنية، لذا لا يمكن تقليصها إلى منزلة موضوع على شاكلة البِنى المحددّة آنياً. ويستعاض عن مفهوم البنية في كتابات (ديريدا) بمفهوم سلسلة من الدّوال تتجنّب ما تنطوي عليه فكرة البنية من مزالق: فبكونها مفتوحة النهاية ولا غائية تقوم بإلغاء فكرة الكيان الآمر في داخل النظام،

وبكونها ذات بُعد زماني ومكاني في الوقت نفسه لا يمكن لها أن تتقلص إلى منزلة كيان أو موضوع.

قد يبدو هذا جميعه من باب التعميم والتجريد، لذا فنحن عند هذا الحدّ لنا أن نسأل عن موقع الأدب في نظام (ديريدا) وكيف يمكن أن يكون (ديريدا) ذا علاقة بالأدب. و(ديريدا) نفسه يكتب عن النصوص الأدبية أو الفلسفية بالدرجة نفسها من السهولة والنفاذ. فهو قد يبدو شديد العلاقة بالنظرية الأدبية عندما يقول 'لا يوجد شيء خارج النص'، ففي هذا القول يسمع المرء أصداء مبادىء من عدد من كبريات نظريات الأدب التي ظهرت في القرن العشرين. وكلام (ديريدا) هو، بالطبع، خلاصة تفكيره عن اللغة عموماً، وقد يمكن تطبيقه على نصوص بعينها. فإذا كانت اللغة عموماً غير محكومة بأي شيء خارجها، فذلك ينطبق على النصوص المحدَّدة أيضاً. ويبدو أن لهذا توازيات واضحة مع محاولة الشكلانية الروسية تأسيس مُقترب نحو الأدب يستبعد جميع العناصر التي لا علاقة لها بالنصوص – مثل التاريخ وعلم النفس، وهكذا. كذلك يبدو أن هذا القول يستدعي المبادىء القائمة وراء بديهية النقّاد الجدد: 'الكلمات على الصفحة'. والواقع أن (ديريدا) يعترف بقيمة محاولة الشكلانيين لتخليص الأدب من دوره الثانوي بصورة أداة في العلوم مركزية الكلمة، مثل التاريخ والفلسفة. وفي الحقيقة، إن بعضاً من القيم التي غالباً ما ارتبطت مع الأدب قد تبدو متفقة مع مقترب (ديريدا) ضد مركزية الكلمة، على قدر ما ذهب القول إلى الوسط المزعوم في الأدب (الشكل، اللغة) قد يزيد أو ينقص من المحتوى أو الرسالة التي يحتويها الأدب. وبعبارة أخرى، لا يشفّ الوسط تماماً عن موضوعه. وكأن الأدب كان بالضرورة أقل تعرّضاً لإغراءات مركزية الكلمة من أشكال الخطاب الأخرى. ومن المؤكد أن (ديريدا) يجد في عدد من الأعمال الأدبية (وبخاصة أعمال (مالارميه) و(جورج باتايّ)) إحساساً بمبدأ 'الاختلاف المؤجل' أكثر مما يمكن إيجاده في أيّ من أعمال الألسنية أو الفلسفة.

وإلى جانب ذلك، ثمة بعض الوجوه في طرائق (ديريدا) الخاصة في الكتابة، قد تكون مألوفة لدى أي شخص لديه خبرة في الأدب. فأولاً، ثمة موقفه تجاه النصوص التي يكتب عنها: ولأن الكتابة لا يمكن بحال أن تكون محكومة بمقصد المؤلفين أو أهدافهم المعلنة، يجد (ديريدا) نفسه يقول عن (روسّو) مثلاً، إن ما يكتبه في الواقع يختلف تماماً عما يعني أن يقوله: وأنه محكوم، مثلنا جميعاً أن يقول 'أكثر، أقل أو شيئاً مغايراً تماماً عما يود لو يقوله'[28]. وقد تبنّى النقد الأدبي في الغالب هذه الفرضية بالذات نقطته التي يبدأ منها، حاسباً أن النص الأدبي لا يقول بالضرورة ما يقصد قوله ولا حتى ما يبدو أنه يقوله – ومن هنا الحاجة إلى التفسير النقدي. ومؤسسة النقد الأدبي ذاتها، بمعنى بعينه، هي شهادة ملموسة على هذا الافتراض. وهذا هو ما يميز قراءة الأدب عن قراءة الفلسفة، التي تتطلب من المرء أن يفهم أقصى ما يمكن مما يُراد من معنى، وحيث يفترض أن الكتابة ستصوّر المعنى بطريقة مباشرة وفورية. وهكذا، ومع أن سابق الفرضيات النظرية في النقد الأدبي

التقليدي شديدة الاختلاف عما لدى (ديريدا)، فإن دارس الأدب يحتمل أن يميّز طريقة (ديريدا) في عدم تقبّل النصوص بمعناها الظاهري.

وثانياً، مثل هذا الشخص سيكون على دراية بعناصر الغموض واللعب على الكلمات مما يميز كتابات (ديريدا) الخاصة. فهو يكون قد مرّ بها، بالطبع، في النصوص الأدبية أكثر من النصوص النقدية، وسوف يدرك مع ذلك تعدّد المعاني في مصطلح مثل 'الاختلاف المؤجل' ولا يشعر بالضيق في غياب تعريف أو معنى أول لذلك المصطلح (إذ لا يوجد شيء من هذا). فكثير من الكلمات الأساس في مناقشات (ديريدا) تشبه ذلك المصطلح في تعدّد المعاني، وتعدّد معانيها ضروري في مناقشته: فقراءته (روسّو) مثلاً، في كتابه بعنوان **في علم النحو**، يشير (ديريدا) إلى الغموض في كلمة Supplément التي تفيد إضافة وبديلاً في آن معاً. فغموض من هذا النوع والدرجة يبيّن بوضوح شديد أن الكلمات لا تحكمها قاعدة المقابلة مع فكرة واحدة أو شيء واحد مما يفترض أنها تمثل.

ولكن، مع أن الأدب بشكل عام والأعمال المحدَدة بشكل خاص قد يبدو أنها تدعم دعاوى (ديريدا) حول مبدأ 'الاختلاف المؤجّل' في اللغة، فإن طبيعة تلك الدعاوى نفسها تفيد أننا لانستطيع اعتبارالأدب نوعاً خاصاً أو استعمالاً خاصاً للّغة. فاللغة جميعاً وليست اللغة الأدبية وحدها تقوم على حركة 'الاختلاف المؤجل'. فإذا نظرنا إلى الأدبي على أنه شيء أكثر من محض 'تزويقي'، فقد تبدو اللغة جميعاً أدبية، بمعنى بعينه. وهذا الادّعاء يتعارض بشكل مباشر مع المبدأ الذي يَقوم عليه المقترب الشكلاني، الذي يرى أن اللغة العلمية، إذا صحّ القول، تتصف بمركزية الكلمة، واللغة الأدبية انحراف، فهي لذلك استعمال فرعي للّغة. يقيم كلٌ من (ياكوبسن) و(ريفاتير) نظريتهما الشعرية على نوع مشابه من الافتراض، عندما يُـعرّفان الاستعمالات الأدبية للّغة بأنها متميّزة وقابلة للقياس. ويقلب (ديريدا) هذه الأفضلية بجعل جميع أشكال الخطاب التي تبدو متّصفة بمركزية الكلمة أشكالاً ثانوية بل وهمية. فالخطاب العلمي والفلسفي مثلاً، مما يبدو موجَها برمّته نحو مرجع خارجي، ويبدو إمكان فهمه معتمداً على شفافيته، ليس سوى أثر تنتجه اللغة نفسها. 'والفلسفة، في مجال الكتابة، ليست سوى حركة الكتابة في إلغاء الدوال والرغبة في استعادة الحضور'.[٢٩] وبعبارة أخرى، ليست الفلسفة سوى نمط معيّن من الكتابة حيث يكون عنصر اللغة الدلالي فيه قد طُـمِس بشكل وهمي لمصلحة المدلول. وبما أن الفلسفة والعلم يشغلان الآن موقعاً ثانوياً سبق أن كان يُـعزى للأدب، لم يَعُـد من معنى في الحديث عن الأدب كونه نوعاً خاصاً من اللغة. وقد استقام ذلك حيثما كان الاستخدام 'الأوّلي' للغة ينظر إليه في حدود مركزية الكلمة. وفي تفكير (ديريدا) لا يوجد صنف خاص للأدب.

هذا التحدي لمفهوم الأدب، بالإضافة إلى مساءلة مفهومات النظرية البنيوية، ينال كثيراً من الانجازات الواضحة التي حققتها جميع تلك النظريات الأدبية التي تعتمد على الألسُـنية عموماً وعلى (سوسّور) بشكل خاص. تتسع هذه الاحتمالات بشكل كبير عندما يتناول (ديريدا) موقع الخطاب في العلوم الانسانية. تخصص أهم النظريات

الأدبية قسماً من أهدافها لإقامة أساس علمي لدراسة الأدب. فقد كان هدف الشكلانية المعلن ومقصدها إيجاد بديل علمي للأحاديث الذاتية العابرةعن الأدب. والبنيوية، مهتدية بنظام السيمائية التأسيسي، كانت لها تطلّعات علمية لا تقل رسوخاً. وأية نظرية في الأدب يحتمل أن تؤسس لدراسة الأدب بوصفه علماً، على قدر ما تنطوي على حجم من المعرفة ومجموعة من مبادىء البحث المنهجي. والذي يراه (ديريدا) أن أي خطاب يدّعي الصفة العلمية لا بد له أن يكون مركزي الكلمة: وسوف يفترض أنه يشفّ عن موضوعه وأن ذلك الموضوع كيان ثابت. لكن (ديريدا) يرى كذلك أنه لا اللغة ولا الأدب مما يشكل موضوعاً ثابتاً، لأنه لا لغة النصوص التي نقرأ، ولا لغة الخطاب التي نناقشها فيها بمنجاة من 'الاختلاف المؤجّل'.

لقد رأينا كيف أن البنيوية قد أظهرت علامات متزايدة من الضيق حول طبيعة الخطاب عن الأدب، وكيف اقترح (بارت) الحلَّ بأن يكون الخطاب **حول** الأدب على شكل خطاب **عن** الأدب. وبما أن (ديريدا) ليس لديه صنف خاص للأدب، فمن الواضح أن هذا الحل لن يكون مفيداً له. لذا تكون حلوله الخاصة باسم 'علم النحو' و'التفكيك'. وفي كتابات (ديريدا) يستعاض عن علم السيماء بعلم النحو، الذي يتخذ شكل سؤال أكثر من صفة علم جديد، كما يقول الكاتب. كذلك يستعاض عن التحليل البنيوي بالتفكيك الذي يسائل موضوعاته كذلك دون تصويرها. وعلم النحو هو'علم' الكتابة على قدر ما تُعدّ الكتابة ظاهرة عامة، مثل 'الكتابة الأصلية'. والتفكيك هو الشكل الذي تتخذه الكتابة عندما توجّه اهتمامها بنصوص معينة. تحاول القراءة التفكيكية استخراج منطق لغة النص في مواجهة منطق دعاوى كاتبه. فهي تستقطر الافتراضات التي ينطوي عليها النص وتشير إلى ما فيها من تناقضات (لابد منها).

ولنأخذ مثالاً على ذلك: ففي قراءته مقال (روسّو) عن أصل اللغة، يبيّن (ديريدا) أن (روسّو) يرى الموسيقى مكونة من عنصرين متعارضين: اللحن والتناغم، ويعتقد (روسّو) أن اللحن أصيل، لأنه ينبع من العواطف. والتناغم، على النقيض من ذلك، عنصر فاسد مُختَرَق، لأنه نتيجة ربط بمفاصل وإفصاح (أي تغايُر). ولكن، عند إخضاع نصّ (روسّو) للتمحيص والمساءلة من جانب عالِم النحو، يتبيّن أن الكاتب مضطّر لتشكيل تعريف للّحن يشمل فكرة الترابط والتغاير، ولو أنه يريد القول إن اللحن ينبع من العواطف. وقراءة تفكيكية من هذا النوع، إذن، تقوم بالتقاط التعارضات الماورا طبيعية والمركزية الكلمة الناشطة في النص، ثم تقلبها، وتُخضعها للمساءلة بطريقة تصل إلى 'تحييدها'. وإذا لا يستطيع أحدنا الخروج من مركزية الكلمة (فسلطتها على عادتنا في التفكير وعلى لغتنا لا فكاك منها) يكون أقصى ما يستطيعه المرء هو الكفاح ضدّها من الداخل بهذه الطريقة.

ربما كانت أفضل طريقة لتصوير حتمية مركزية الكلمة هي الصيغة والافتراضات التي تقدّم (ديريدا) بهذا الشكل. وقد استُعمل اسم (ديريدا) بطريقة توحي بأنه يشير إلى شخص حقيقي له أفكار ونظريات معيّنة عبّر عنها في كتب ومقالات شتّى، حاولت هذه المقدمة تكرار عرضها، متناولة إياها بصفة مدلولات يمكن تمثيلها بعدد من

الأشكال المختلفة. والذي حاولتُ قوله – وبخاصة أن الكتابة لا تحكمها مقاصد مؤلِفها الذاتية، وبأن الأفكار لا توجد بشكل مستقل عن اللغة التي 'تعبّر' عنها – كان لا مفرّ من أن تناقضه بشكل جزئي الطريقة التي تم بها ذلك القول. واحترام جنس الكتابة المسمّى 'مقدمة وصفية' باستعمال أسلوب العرض يحتّم، بمعنى بعينه، الكشف عما لدى (ديريدا) من أكثر الرؤى أهمية

آن جفرسن

استاذة الأدب الفرنسي بجامعة اكسفورد

الإسلام والتاريخ العالمي

نحو تقسيم جديد للعصور التاريخية

پـروفسور خالد بلانكنشپ
جامعة تمـپل - پـنسلـڤـانيا

النهج الغربي في تحديد العصور التاريخية

من بين المشكلات الكبرى التي يواجهها المؤرخ (رجلاً كان أو امرأة)، عند كتابة التاريخ عموماً، عجزه عن تحرير نفسه من تأثير جذوره ومحيطه، وعن تنمية المقدرة على التجرد. ولكن هذا التجرد ضروري، لأنه حتى لو لم يؤد إلى موضوعية حقة فإنه يساعد في الحصول على نتائج أكثر دقة. ومن سوء الطالع أن يكون بلوغ هذا التجرد أصعب ما يكون في تلك المجالات التي تقوم فيها كبرى الفرضيات وأكثرها إلفة، وعليه، فهي أكثر المجالات أهمية. فإذا شوهت هذه منذ البداية تصبح العملية الفكرية بكاملها مشوهة أيضاً مما يؤدي إلى تأثر العمل اللاحق بأجمعه.

ويظهر هذا النقص في التجرد بوضوح تام في الولاء الغربي المتفشي والنـزوع الدائم إلى تصنيف تاريخ العالم وتقسيمه من منطلق المركزية الأوربـية، وهذا ما يشيع في معظم الفكر التاريخي الغربي. ويتم تعزيز ذلك النهج، الذي ينطوي على تقسيم التاريخ البشري كله إلى عصور قديمة وقروسطية وحديثة تدور حول أوروپـا الغربية، كما لو كان نظاماً نهائياً ومنصفاً وموضوعياً، صالحاً لتفسير التاريخ كله. ثم يطبق هذا النهج بالعناية نفسها التي يتم إيلاؤها لإيديولوجيات الدول. فالطلاب الأميركيون في المدارس الثانوية يُلقنون النهج الثلاثي (قديم، قروسطي، حديث) الذي هو كذلك الأساس في غالبية مساقات التاريخ على المستوى الجامعي. كما يعتمد عليه تعيين الأساتذة في وظائفهم مما يحول دون التمرد على ذلك المنهاج. وتقاوم الشركات التي تنشر الكتب الدراسية تغيير هذا التقسيم، لأن الكتب التي تتمسك بهذا النهج هي المطلوب في المدارس والكليات والجامعات. وقد بلغ الأمر بوزير التربية الأميركي وليم بنيت William Bennet، وهو محافظ متشدد، أن دعم هذا النهج التاريخي الغربي سنة ١٩٨٨ متحسراً على ما افترضه انحدارا في مساره. وخلاصة القول إن النهج الغربي في التاريخ العالمي هو ميراث مقدس مما يجعل تجاهله من الصعوبة بمكان، والانفلات منه أشد صعوبة. وليس من المستغرب أن يكون ذلك النهج الغربي في التأريخ بهذه المتانة وذلك بالنظر لتاريخه الطويل. والحقيقة

إن التصور الذي ينطوي عليه هذا النهج يعود في سلسلة غير منقطعة إلى القديس أوگستين Saint Augustine(354-430) وهو المفكر والفيلسوف المسيحي الكبير في علم التاريخ الذي ضم في كتابه ***مدينة الله The City of God*** التراث التاريخي الضيق للإغريق والرومان واليهود مع بعض الإشارات إلى تراث غيرهم وجعل من ذلك كله نهجاً إيديولوجيا واحداً اعتبره صالحاً لكل زمان ومكان. ونجد في نهج أوگستين تقسيماً ضمنياً للتاريخ إلى "قديم" و"قروسطي" عند الحد الفاصل لظهور المسيحية. وسيتم لاحقاً فصل العصر القديم عن القروسطي إبان حكم الإمبراطور الرومي قسطنطين Constantine (٣٠٦-٣٣٧) وذلك بالتحديد لأن المسيحية أضحت الديانة الرسمية للدولة في ذلك الوقت، وفي عهد أقرب، أضيفت إلى النظام القائم فكرة الفصل بين العالم المسيحي والقروسطي والعالم ما بعد المسيحي الحديث، وذلك للتأكيد على حلول الفلسفة المادية الحديثة. وعلى هذا يمكن القول إن نهج التاريخ في مكوناته الأساس، القديم والقروسطي والحديث، يمثل في أذهان الغربيين الهيمنة المتتالية للفكر الإغريقي- الرومي واليهودي، ثم الفكر المسيحي، ثم الإيديولوجية المادية.

ولو قمنا بمجرد تفحص سريع للكتب الغربية المستعملة في تدريس التاريخ لاكتشفنا مدى استعمال النهج المتمركز حول أوربا في مساقات تزعم أنها تدرس تاريخاً عالمياً شاملاً، وهذه النظرة ذات التمركز الأوروبي ذاتها تتغلغل بالقدر نفسه في الحقول الأخرى ذات العلاقة، كتاريخ الفن مثلاً، حيث يستعمل النموذج نفسه. ولو تم إدخال أي تعديل على هذا النهج فإنه يكون عادة لدمج التاريخ القروسطي بالتاريخ القديم محدثاً بذلك نظاماً ثنائياً، قبل -و- بعد، يبرز التفوق المتميز للحضارة الغربية الحديثة على كل ما سواها. ويصدق هذا حتى على كتب التاريخ القائمة على نقد الذات وفق أسس ماركسية، لأن هذه أيضاً تنفخ في الغرور الغربي بإظهار أن مشكلات المجتمعات الغربية الحديثة هي أكبر من غيرها وبالتالي فهي أوثق صلة بالبحث. وهذا بطبيعة الحال يعود إلى اعتقاد ماركس الأساسي في التقدم وهو ما يجعل المجتمع الغربي البرجوازي متفوقاً على المجتمعات السابقة له رغم اتصافه بالاضطهاد، وذلك بصورة خاصة بسبب موقعه المتقدم على طريق التطور.

وحتى محاولات الإفلات من التفسير الغربي التقليدي تنتهي عادة بتوكيد الفرضية الغربية من جديد، مع إضافة بعض التزويق من خارج التقليد الغربي. لذلك فإننا نلمس في كتاب (ف. روي ويليس) **الحضارات العالمية*F. Roy Willis, World Civilizations***، التركيز على الغرب، رغم احتوائه على قدر كبير من المادة غير الغربية. ثم إنه يصور المجتمعات غير الغربية بما في ذلك الإسلامية على أنها ضحايا سلبية، وغير راضية بالتوسع الغربي وليست مجتمعات فاعلة بحق وبقواها الذاتية. وهذا رغم جهود المؤلف في أن يكون أكثر توازناً من أسلافه، إذ يبدو أنه من الصعب تجاوز ما ترسخ من افتراضات. ومن ثم يرتد المؤلف نفسه مباشرة إلى النموذج الغربي النمطي في كتابه **الحضارة**

الغربية: منظور مديني *Western Civilization: An Urban Perspective*، وهو كتاب يتوقع أن يكون له انتشار أوسع بكثير من كتابه ***الحضارات العالمية***، ذلك لأن الحضارة الغربية، أو "الحضارة العالمية" في قالبها التقليدي تبقى موضوعاً يشتد عليه الطلب في الكليات والجامعات الأمريكية أكثر بكثير من أي بحث أوسع لماضي العالم، بحيث يمكن أن يضم العالم الإسلامي والهند والصين واليابان وإفريقيا وأهل أميركا الأصليين في أي دور عدا الأدوار الثانوية. وعلى كل حال فإننا نجد، بالرغم من الإجماع الحالي الواضح، أن التقسيم الغربي المعاصر للتاريخ المتمركز حول أوربا يتصف بضيق الأفق إلى حد لا يصلح معه أن يكون نهجاً للتاريخ العالمي.

التاريخ القديم: ٣٥٠٠ ق.م إلى حوالي ٥٠٠م

من بين الحقول الثلاثة التي يقدمها النهج الغربي نجد أن الحقل القديم هو الأقرب إلى التجرد عن الميل نحو التمركز الأوروبي، ولا شك في أن مرد ذلك هو كونه الأبعد زمناً. ولكن حتى في التاريخ القديم يتركز الجهد الغربي على حوض البحر الأبيض المتوسط والشرق الأدنى فقط مضيفاً بذلك أهمية مبالغاً فيها ولا مبرر لها على بلاد الإغريق وروما. وفي الحقيقة تم إبراز هاتين الأخيرتين أكثر بكثير من الشرق الأدنى القديم كما يظهر من تتبع الكتب المقررة في مادة التاريخ القديم. وهذا كله بالرغم من حقيقة أن التاريخ ما قبل الهيليني للشرق الأدنى القديم من ٣٥٠٠ ق.م إلى حوالي ٦٠٠ ق.م (وهي فترة تمتد لثلاثة آلاف عام) يضم أكثر من نصف فترة الحضارة الإنسانية التي عرفت القراءة والكتابة. إضافة إلى ذلك، وحيث أن التركيز في التاريخ القديم من وجهة نظر غربية يتقلص باستمرار في اتجاه غربي، فإن فكرة التقدم تصلنا وفي طيها هذا المعنى: إن إنجازات الإغريق والرومان كانت متوقفة على إنجازات شعوب الشرق الأدنى.

ويبرز هذا التضييق المتزايد في التركيز بوضوح شديد في اعتبار عام ٥٥٠ ق.م. تقريبا حدا فاصلا، وهو التاريخ الذي يمثل ظهور الإغريق في التاريخ القديم. وقبل ذلك التاريخ، كان الاهتمام مصوباعلىعدد كبير من الحضارات، من بينها حضارات سومر وأكد وبابل وآشور ومصر والأناضول وبلاد الشام، بما في ذلك تراث العبرانيين، سوى أن مناطق هامشية مثل النوبة واليمن ووادي السند لم تعط حقها عموماً أو تم تجاهلها كلياً. ولكن بعد عام ٥٥٠ ق.م يتجه الاهتمام نحو الشرق الأدنى بشكل فجائي، وخصوصا في سياق مناهضته للإغريق في الحروب الفارسية. وبعد غزو الإسكندر الكبير للإمبراطورية الفارسية في عام ٣٣٠ ق.م، يتعرض الشرق الأدنى للإهمال المطلق تقريبا إلا حين يتطفل على الحضارة الإغريقية والرومية بعد ذلك. كما أن تاريخ اليهود في الأزمنة الهيلينية والرومية هُمش وقلل من شأنه. أما الهند فتدخل في الوعي التاريخي الغربي في الفترة التي وجد فيها الإسكندر الكبير، تماماً كما هو الحال في الأزمنة الحديثة

بمجيء البيزنطيين إليها، وبعد عهد الإسكندر تُنسى مرة أخرى. وفضلاً عن ذلك تندر الإشارة إلى أن غالبية السكان في الإمـبراطورية الرومية كانوا يتكلمون لغة غير الإغريقية واللاتينية. وهذا أيضاً يتضمن إخراج الشرق الأدنى من الوعي التاريخي الغربي لما نراه من تجاهل للآداب التي لم ينقطع وجودها في لغات الشرق الأدنى.

وعلاوة على ما تقدم يمكن للمرء أن يلاحظ الميل الدائم نحو الغرب، وكأن هذا التغير في التركيز يشير إلى اتجاه التقدم المحتوم. ومع الإغريق لا تكاد الحضارة تدخل أوروبـا إلا لتتركز في أثينا، ولكن الوجود المستمر للحضارة في الشرق الأدنى لا يُعترف به، اللهم إلا ما كان منه بالصيغة الهيلينة كما في الإسكندرية في عهد البطالسة على سبيل المثال. ولكن مع الرومان يزداد مركز الجذب انحرافاً نحو الغرب، إلى مدينة روما في إيطاليا، بينما تمثل الحدود الشرقية للإمـبراطورية الرومية على الفرات أبعد ما يصل إليه الاهتمام، وهكذا يحتجب العراق، المركز القديم للحضارة، وكأنه زال من الوجود، على الرغم من الاستمرار الفعلي للحضارة هناك في كثافة سكانية عالية. أما الإمـبراطوريتان الـپـارثية والساسانية فإنهما تقعان بعيداً عن نطاق الدراسة بوصفهما جزءاً من الحضارة، وتظهران فقط بين آلهة الانتقام البربرية التي عكرت صفو روما. وهذا رغم حقيقة أن إيران كانت تمر بمرحلة من التمدين والتطور في ظل هاتين الإمـبراطوريتين تشبه تلك التي حدثت في الإمـبراطورية الرومية في الغرب. هذا التقليص المريع المطرد للاهتمام لحساب الغرب يُنذر بتقليص أشد سوءاً سيتلوه عند النظر في العصور الوسطى.

ومن المؤكد أن ثمة تبريراً مادياً لهذا الوضع. إذ عندما يتم التعامل مع التاريخ القديم على أنه إغريقي -رومي-، فإن ذلك يمثل تقليداً ما زال حياً يعود إلى القدماء أنفسهم. فالإغريق والرومان كانوا يشعرون بالتفوق، ولهذا قلما أبدوا اهتماماً بالشعوب الأخرى. وانتقلت هذه التقاليد الإغريقية الرومية إلى الغرب الحديث عبر سلسلة متصلة. وحتى في أحلك فترات ما يدعى بالعصور المظلمة لم يمر أي جيل دون أن يدرس بعض أبنائه الأدب الإغريقي واللاتيني، وبهذا يبقى الإلمام بهذا الأدب تقليداً حياً ومستمراً ساعد أيضاً في ضمان أن لا يبدو العالم الإغريقي -الرومي- عالماً غريباً بالنسبة للأجيال المتأخرة من الغربيين. ونتيجة لذلك ونظراً لما توفر من معلومات متزايدة، أصبح من الطبيعي أن يُنظر إلى الإغريق والرومان على أنهم أبطال في وجه جميع أنواع البرابرة دون استثناء.

وبالمقارنة مع الإنتاج الأدبي الضخم للإغريق والرومان فإن التراث الأدبي الذي خلفته معظم الشعوب الأخرى كان ضئيلاً أو منعدماً. فبعض الشعوب لم يكن له أي تراث أدبي، ولكن من الجائز أنه كان لغيرهم مثل هذا التراث، ولكنه تعرض للفناء لأنه لم يكن إغريقياً-رومياً كي يثير الاهتمام بحفظه بين الغربيين اللاحقين. أما بالنسبة للأدب الهائل الكم في الشرق الأدنى في اللغات المصرية والسومرية والأكدية والحيثية، وفي لغات أخرى أقل مكانة، فهو أيضاً لا يرقى إلى الأدب الإغريقي-الرومي بوصفه تراثاً حيا، ذلك

أنه لم يتم تداركه وجمع أجزائه إلا في المئة والخمسين عاماً الماضية بعد أن كان من المستحيل فك مغالقه لمدة دامت ألفي عام تقريباً. وهكذا فإنه يتألف من نُتف لا تنقل نفس الصورة المتماسكة للتطور الذي تمتع به الأدبان الإغريقي واللاتيني. وإضافة إلى ذلك فإنه كأدب قد تم إنقاذه يُستعمل بشكل رئيس لغايات في نفوس الدارسين المحدثين، مما قد يضع تأكيداً مشوهاً على بعض الأجزاء وبذلك يسيء إلى أجزاء أخرى. وبعض اللغات ما تزال عصية على التفكيك مثل لغة الحضارة في وادي السند. ولذلك فإن تراث الشرق الأدنى القديم لا يحظى بنفس المباشرة والحميمية التي يتصف بها التراث الإغريقي-الرومي، ولكن هذا ليس عذراً كافياً يدفع إلى غمطه حقّه.

ويصدق هذا كذلك على ما عرف الشرق الأدنى القديم من تراث ما زال مستمرا حتى وقتنا الحاضر دون انقطاع: هو التراث اليهودي وما فيه من أدب عبري وآرامي بصورة خاصة. وليس ثمة شك في أن التراث اليهودي قد وجد لنفسه مكاناً في النهج الغربي للتاريخ، وذلك في الحقيقة منذ زمن القديس أوگستين كما سبق أن رأينا. إلا أنه، رغم ذلك، عندما تزايدت بمرور الزمن أهمية العنصر المسيحي في التاريخ عند الغربيين، وأخذ العنصر اليهودي بالتضاؤل بالنسبة نفسها، وجد التراث اليهودي القديم نفسه في انحسار متزايد، ونجد مثالاً على ذلك في تزايد القراءة والبحث والتدريس الذي يتناول المؤرخين الإغريق والرومان مثل هيرودوتس Herodotus وثوكيديدس Thucydides وپوليبيوس Polybius وتاكُيتس Tacitus وسويتونيوس Suetonuis خلافا لما عليه الحال مع يوسيفوس Josephus رغم أنه كتب بالإغريقية، والأمر نفسه ينطبق على المفكر اليهودي (فيلو الاسكندراني) Philo الذي لا يكاد يذكر في التواريخ الغربية للفلسفة، ناهيك عن قراءته، إذا ما قارناه باثنين معروفين مثل أفلاطون Plato وأرسطوطاليس Aristoteles. وفي الوقت الحاضر لا يروق التراث اليهودي القديم للغربيين بسبب طبيعته الدينية، وهذا بعكس ما هو عليه الحال مع المفكرين الإغريق الذين يبدون أكثر انسجاما مع الإيديولوجية المادية الحديثة. وهذا الرفض للعنصر اليهودي في التراث الإنساني يشوه كذلك التفسير التاريخي لأنه يعني غمط ما لليهودية من تأثير في ترسيخ مفهوم إيديولوجية الجماهير، وغيرها من المفاهيم.

أوروپا القروسطية والعالم من حوالي عام ٥٠٠م إلى حوالي ١٥٠٠ م

بينما تتمخض الطريقة الغربية التي تم التعامل بها مع العالم القديم عن تشويه إيديولوجي كبير، فإن تحامل النظرة الغربية يبرز أكثر فأكثر عند الانتقال إلى التاريخ القروسطي. ويرجع هذا إلى حقيقة أن المسرح الواسع لعالم المتوسط، حيث كان يتم صنع التاريخ، يضيق في مداه بشكل مفاجئ ومتعذر التفسير ليقتصر على أوروپا الغربية وحدها. والتاريخ المفضل لهذا التغير هو سقوط الإمپراطورية الرومية في الغرب عام

٤٦٧م، كما لو كانت هيمنة روما المزعومة على العالم وتحولها إلى ممالك جرمانية ضيقة الأفق تبرر تضاؤلاً مماثلاً في مدى التاريخ القروسطي. ويمكن قبول هذا التضييق لو قيل إن الكلام يدور حول أوروبا وحدها. ولكن الحال ليس كذلك، إذ ما زال هناك إصرار على أن الحضارة العالمية هي موضوع الدرس. ولتحقيق هذا الشمول تم حشر الحضارة الإسلامية مع بيزنطة وروسيا في النهج الغربي للتاريخ، وعولجت بشكل سطحي في بضع صفحات. وهذا ما جعل التراث الغربي مرة أخرى يبدو أنه الأكثر أهمية. وبالطبع فإن ما يدرسه الطلاب عادة فيما يخص الجزء القروسطي من مساقات الحضارة هو الحضارة الغربية القروسطية.

وهناك العديد من المآخذ على هذا التقييد الغربي للتاريخ القروسطي. فكثير من الآثار المدونة التي تمتد حتى وقتنا الحاضر، فيما عدا الإغريقية واللاتينية، تبدأ بالبروز في أواخر العصور القديمة أو في بدايات العصور الوسطى. وهذه تشمل الآثار المدونة من سريانية وعربية وأرمنية وجورجية، إضافة إلى الآثار المنقرضة حالياً كالأفستية والقبطية، ناهيك عما دّون باللغات الإقليمية الهندية المختلفة التي ما زالت حية حتى وقتنا الحاضر، وبلغات الشرق الأقصى كذلك. وهكذا فإنه في ذات الوقت الذي بدأت فيه آفاق الحضارة تزداد اتساعا، يقلص النهج الغربي للتاريخ تركيزه إلى مجاله هو ويخرج المساهمين الجدد من دائرة الاهتمام.

بيد أن الأمر لم يقتصر على عزل المساهمين الجدد وحسب، إذ يتجلى أيضاً، في النهج الغربي للتاريخ، الإنحيازُ للمسيحية اللاتينية، أي الكاثوليكية الرومية، وذلك بتجاهله الواسع للمسيحية الشرقية ولغتها الإغريقية بعد القرن الرابع للميلاد. وبينما يحظى بالاهتمام كلّ من الأدبين الإغريقي واللاتيني في العصر القديم، فإن التراث الإغريقي الآن، وهو الجزء الأكبر من الجهد الإغريقي-اللاتيني، يعزل فجأة وبشكل كامل تقريبا، حيث ينصب الاهتمام على آباء الكنيسة من اللاتين مثل جيروم Jerome وأوگستين. ونتيجة لذلك، يتم تجاهل آباء الكنيسة الشرقية البارزين كما يتم تجاهل المناظرات الدينية ذات الأهمية الحيوية التي جرت في الإمـپراطورية الرومية الشرقية وهي التي كان لها أبلغ الأثر في مسار المسيحية.

وعند النظر بمنظار أوسع يبدو قصر الاهتمام على حضارة أوروبا الغربية وحدها منافيا للعقل بشكل خاص، عندما نرى أن مساحة الحضارات والثقافات ذات الوحدات السياسية المنظمة تمتد في سلسلة متصلة دون انقطاع، من الأطلسي إلى البنـگـال بحلول عام ٤٠٠ م. والتركيز المتتالي للمؤرخين الغربيين على الهلال الخصيب القديم ومصر،

ثم بلاد الإغريق، ثم روما، والآن على أوروبا الغربية وفي المركز منها فرنسا، يُظهر اهتمامهم المتعمّد بتراث الحضارة التي يمكن تتبع ماضيها وإرجاعه بشكل مباشر إلى أوطان هؤلاء المؤرخين، هذا بغض النظر عن حقيقة أن الحضارة القروسطية المبكرة لهذه الأوطان في أوروبا الغربية لم تكن على الإطلاق أهم حلقات سلسلة الحضارة في "المجتمع المسيحي الموحد "Oikoumene" بل إنها، على العكس، كانت أقلها أهمية خصوصا فيما يتعلق بالإنتاج الأدبي والتمّدن. وحيث أن الحضارة الأوربية القروسطية تبدو بهذه الضآلة إذا ما قورنت بما سبقها، فإن المدرسة التاريخية المتمركزة حول أوروبا ابتدعت المفهوم الواهن والمضاد للدين: "العصور المظلمة" من حوالي عام ٥٠٠ م حتى عام ١٠٠٠م وحشرت فيهاأفضل سنوات الحضارة الإسلامية، وعدداً من أحسن الحقب البيزنطية، وسلالة تانگ الصينية، والحقبة المكونة للحضارة اليابانية وكثيراً غيرها. وهذه المدرسة الفكرية نفسها ذات المركز الأوروبي تزيف السجل التاريخي أيضاً عندما تصر على نسبة انحطاط الإمبراطورية الرومية إلى "العصور المظلمة" لأن معظم الظلام جاء نتيجة لتضييق التركيز على أوروبا الغربية فقط، وهي التي كانت تشكل دائماً أكثر أجزاء الإمبراطورية الرومية تأخراً وأقلها سكانا، لذا لم تكن أمامها مسافة بعيدة نحو الانحطاط.

أما فيما يتعلق بالعصر القديم فقد رأينا أن طبيعة التراث الإغريقي-الرومي الأدبي الحي، على عكس الطبيعة المجزأة والمتقطعة والعشوائية لما تبقى من تراث الآداب القديمة الأخرى، تخفف من خطأ النظر إلى العالم القديم بمنظار إغريقي-رومي وإن كانت لا تغض منه. وهذه الحدة لا تنطبق على التاريخ القروسطي حيث نجد كثرة كاثرة من الآثار الأدبية الحية الأخرى، بل إنها تمثل الأصول الضيقة والمحدودة الأفق للرؤية الغربية للتاريخ التي ترجع إلى الفكرة القائلة إن الحضارة الأوروبية الغربية وحدها هي الجديرة بالدرس حقاً.

التاريخ الحديث: من حوالي عام ١٥٠٠ م حتى الحاضر

مقارنة مع العصور الوسطى التقليدية بتركيزها الطاغي على أوربا الغربية، فإن العصر الحديث، بعد حوالي عام ١٥٠٠م، يبدو للوهلة الأولى أنه يمثل تقسيماً أكثر اعتدالاً، إذ تصبح اهتماماته أكثر شمولية حيث يزداد الارتباط في العالم بشكل متزايد بوسائل الاتصال والاقتصاد، ناهيك عن السياسة. ولكن الفحص المتأني يُظهر أن هذا التقسيم ليس سوى جزء آخر من النهج الإيديولوجي لتاريخ العالم من وجهة نظر غربية. فهو ليس تاريخاً للعالم الحديث بل هو تاريخ لامتداد الهيمنة الأوروبية عبر العالم الحديث. وحيث أن العصر الحديث هو الحلقة الأخيرة في السلسلة التاريخية فإنه إذ يأتي بعد القروسطي والقديم يبين أن الغاية النهائية للوجود البشري ما هي إلا "التقدم" في اتجاه الحضارة المادية الأوروبية. وينظر الفرد الغربي الحديث إلى الدين بازدراء وهو يخرج من قوقعته المسيحية. وتبلغ فكرة التقدم المادي هذه ورجعية الدين حدا من التغلغل بحيث

يصبح رد الفعل النموذجي للإنسان الغربي تجاه أي من مظاهر الدين التي لا تعجبه هو وسمُها بالقروسطية.

وفي أيامنا هذه كثيراً ما يتحمل المسلمون وطأة مثل هذا الطعن كلما ازدادوا بروزاً، كما كان الحال مع الثورة الإيرانية. فمهما كان رأي الآخرين في آية الله الخميني فإن من العبث أن يوسم الرجل بالرجعي نحو القرون الوسطى لمجرد أنه قدم بديلاً عن المعايير والغايات التي يتبناها الغرب. فالخميني كان تعبيراً عن القرن العشرين الذي عاش فيه بقدر ما كان ألبرت آينشتاين Albert Einstein أو جورج بوش George Bush تعبيرا عن ذلك القرن. وطبقة الشيعة أو القادة الدينيين التي كان ينتمي إليها كانت تغير دورها باستمرار، ولقبه ذاته، آية الله، لم يكن قروسطياً، كما أن أحدا لم يتخذ لنفسه من قبل "لقب الإمام" الذي أذن الخميني أن يطبع على بعض صوره. ومذهب الخميني الرئيسي "ولاية الفقيه" أو سلطة عالم الدين كان جديداً تماماً، وكذلك كان استعماله الواسع لأشرطة الكاسيت كي يبث أفكاره، واستخدامه التظاهرات الجماهيرية التي أوصلته إلى السلطة. وعندما يستعمل خصوم الخميني مصطلح "القروسطي" في وصفه ووصف النظام الذي أقامه فإنهم إنما يكشفون عن أن طبيعة فهمهم للتاريخ هي إيديولوجية أساسا وليست علمية، إذ هم يحاولون فقط احتكار مصطلح "التقدم" الذي روّجوا له هم أنفسهم ثم ينكرون على الآخرين حق استعماله.

وهكذا عادة ما يسهب المؤرخون الغربيون، عند دراستهم للفترة الحديثة من تاريخ العالم، في الحديث عن دور أوربا وقدرتها على الإبداع ولا يفردون إلا أدواراً سلبية للشعوب غير الغربية في تفاعلها مع الغربيين، كما أن هذه الشعوب تصور عادة إما كعقبات خاملة في وجه التوسع والتقدم الغربيين أو كضحايا للاستعمار الأوربي مثيرة للشفقة، وبهذا تفرغ حياتهم من أية قيمة أو معنى.

محاولات لإصلاح النهج التأريخي الغربي الضيق

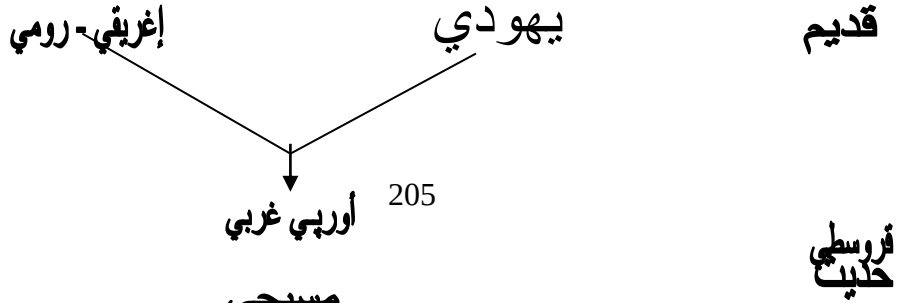
بينما أخذ العالم يصغر بسبب تطور المواصلات والاتصالات، ساهمت زيادة المعلومات وتحسنها في جعل المؤسسات التربوية الغربية تدرك أن الشعوب غير الغربية وثقافتها وتاريخها تتطلب تناولاً أكثر إنصافاً مما نالت في السابق. وقد بدأ التأكيد على الحاجة الملحة لمثل هذا التناول عام ١٩١٨ على يد أوزفالد شبنگلر Oswald Spengler في هجومه الضاري على التخطيط الغربي للتاريخ الذي اتهمه محقاً بضيق الأفق والعنصرية. وبعد ذلك بوقت قصير أكد آرنولد توينبي Arnold Toynbee بوضوح على وجوب المساواة بين الثقافات المختلفة، وبهذا قلل كثيراً من دور أوربا الغربية في التاريخ. أما الكاتب الثالث الذي أكد على تفسير التاريخ العالمي بشكل أكثر ميلا للمساواة بين الثقافات على اختلافها وأقل تركيزا على أوربا الغربية فقد كان الألماني كارل

ياسپرز Karl Jaspers. وهناك غير هؤلاء ممن تابعوا الإشارة إلى ضيق أفق النهج الغربي في التاريخ وعدم صلاحيته للتطبيق.

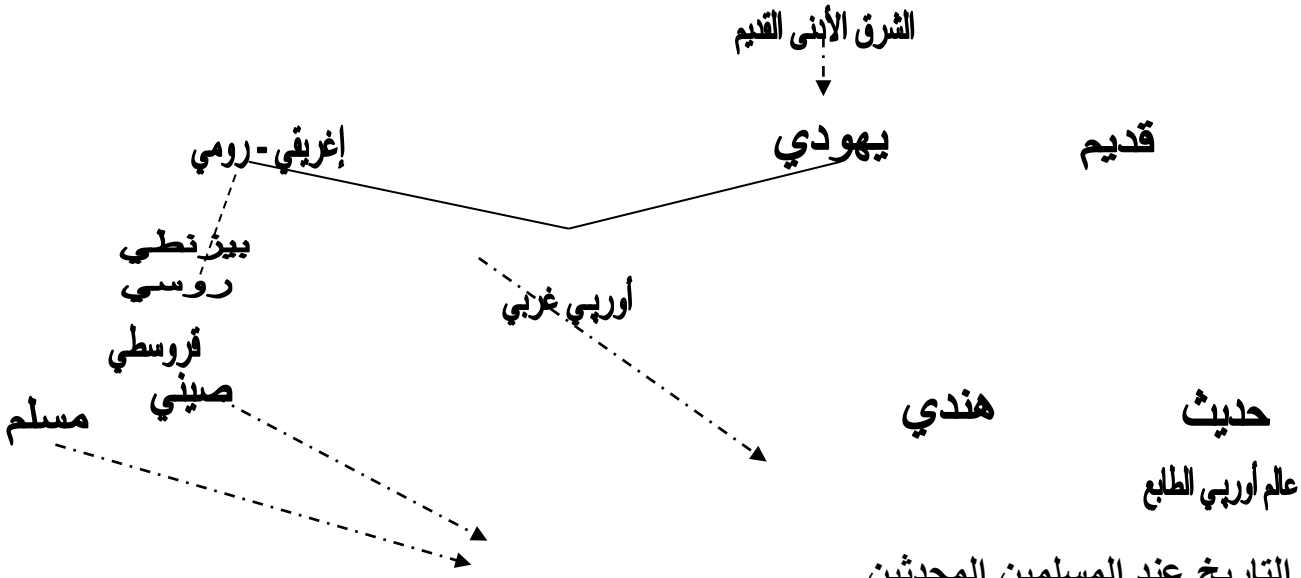
وتبع الجهود الأولى الرامية إلى إصلاح النهج القديم: قديم -قروسطي -حديث، في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، إنشاء مناهج لدراسات المناطق المختلفة في الجامعات الأميركية، وكذلك إضافة أساتذة ومساقات تخصص في التاريخ غير الغربي. إلا أنه لسوء الحظ لم تنجح هذه الجهود في تنقيح شامل للنموذج التاريخي الغربي على غرار ما اقترحه شپنگلر وتوينبي وغيرهما. فقد ثبت أن التحيز الغربي كان راسخا في تحامله، بل إن هذه الجهود أدت فقط إلى إلحاق التواريخ غير الغربية والمتخصصين فيها بالنهج التاريخي الغربي وإخضاعها جميعاً له. ويتمثل هذا أفضل ما يتمثل في الرسم التخطيطي، الشكل ١-٣. فإذا اعتبرنا أن أعلى كل رسم تخطيطي يمثل أصول الحضارة وتتبعنا الخطوط نحو الأسفل كجداول تجري إلى البحر، أمكننا أن نرى كيف أن الرؤية الغربية التقليدية في الشكل ١ لم تتغير إلا قليلاً جداً نتيجة للإصلاح المتضمن في الشكل ٢. أما الشكل ٣ فإنه يظهر حقيقة ما يمكن أن يتمخض عن إصلاح حقيقي للرؤية التاريخية الغربية التقليدية.

ولكن هذا ليس كل شيء، إذ إنه عن طريق تحويل الدراسات غير الغربية إلى مناهج لدراسات المناطق، أصبح باستطاعة أساتذة المدرسة الفكرية الغربية أن يعزلوها حالا وأن يجعلوها عقيمة ويهيمنوا عليها، وبهذا يتفادون خطرها عليهم. والقليلون جدا من الطلاب سيرغبون في التخصص في هذه المجالات لكي لا يعزلوا أنفسهم عن سواد الطلاب والناس. وفي بعض الأحيان يكون التسجيل في هذه المساقات من الضآلة بحيث يصبح من الصعب إبقاء القسم مفتوحاً، كما هو الحال في جامعة واشنتن، حيث أن قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته مهدد دائماً بالإغلاق. قارن هذا بالمساق الأساس للتاريخ العالمي الذي يأخذه الطلاب من غير المتخصصين في التاريخ كمتطلب جامعي، تجد أن تقسيم هذا المساق إلى مكوناته، وهي سلسلة المساقات الثلاثة: قديم وقروسطي وحديث، يتبع بدقة التقسيم الغربي التقليدي، كما تجد أنه واحد من المساقات المرغوبة جداً في جامعة واشنتن ذاتها. والقسم المتعلق منه بالتاريخ القديم والذي يضم في صف واحد من صفوفه عدداً من الطلاب يصل إلى ٥٥٠(!) يدرسّه أستاذ محبوب جداً يكرس يوماً واحداً فقط للشرق الأدنى القديم ويقضي باقي المساق في تدريس الإغريق وروما. وبهذا، ورغم دراسات المناطق، فإن النهج الغربي المحدود التقليدي يستمر في مسيرته دون تغيير.

الشكل ١- نظام التاريخ الغربي التقليدي



الشكل ٢- النظام الغربي المعدّل



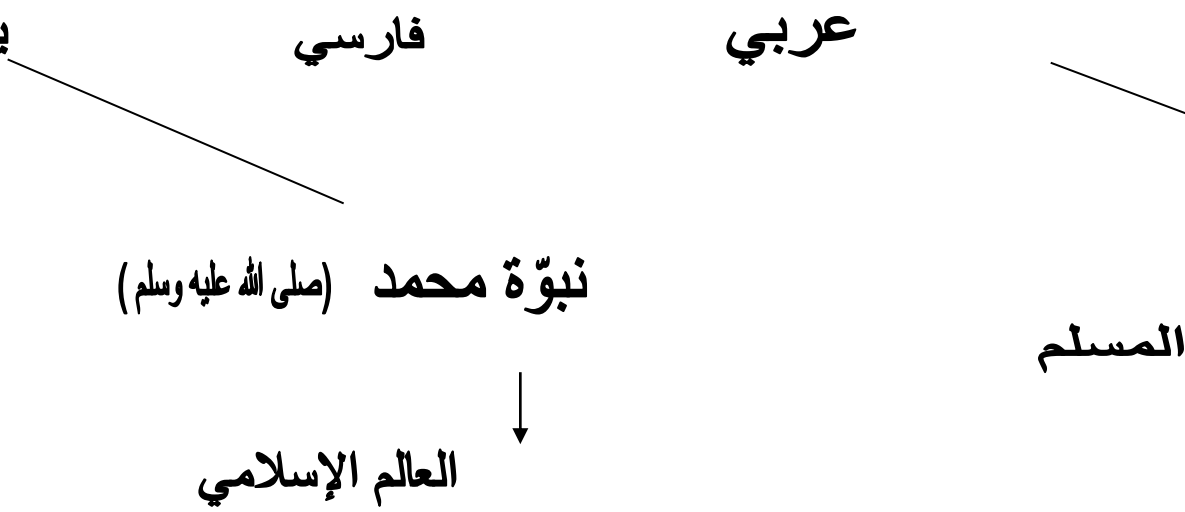
التاريخ عند المسلمين المحدثين

في حين كان المؤرخون الغربيون يتصارعون مع مشكلة دمج الثقافات غير الغربية في ثقافتهم، وإن لم يكن هذا إلا بصورة سطحية فقط، فإن المؤرخين المسلمين واصلوا تاريخهم التقليدي، وفي الوقت نفسه كانوا يستوعبون بعض مظاهر النهج الغربي. وكما أن التقليدية التاريخية الغربية عدّلت فقط ولم تتغير قط بشكل أساسي منذ زمن القديس أوگستين، فإن الرؤية الإسلامية التقليدية استمرت حتى وقتنا الحاضر مع شيء يسير من التعديل فقط. وهذا ليس بالمستهجن إذا ما اخذنا بعين الاعتبار نـزعة المحافظة التي يتسم بها البشر.

وكما حدث في الرؤية المسيحية للتاريخ، كما رسم خطاها القديس أوگستين، المتوفى عام ٣١٠هـ/٨٢٣ م عادت تلك الرؤية إلى أصولها في عصر ما قبل الإسلام في محاولتها تكوين رؤية للتاريخ تكون عالمية وشاملة لكل شيء. ولكن وفقا لطريقة

أوگستين تم التأكيد على بعض العناصر على حساب بعضها الآخر. ومن الملفت للنظر أن النتيجة كانت مرآة تعكس صورة غريبة (الشكل ٤) للنظرة الغربية التقليدية كما تظهر في الشكل ١.

الشكل ٤- نظام التاريخ الإسلامي التقليدي



العالم الإسلامي

وبينما شملت تركيبة أوگستين روافد الإغريق والرومان واليهودية وبلغت أوجها بالمسيحية، فإن كتاب الطبري جمع الروافد العربية والفارسية واليهودية التي تبلغ أوجها في الإسلام، وأكثر ما يجدر ملاحظته هنا هو غياب العناصر المشتركة المهمة، فيما عدا اليهودية وهو اختيار لا بد أنه جاء عن وعي في كلا الحالتين. وكانت الإمبراطورية الرومية في زمن أوگستين على علم بوجود إله الانتقام الفارسي في الجوار ولكنها اختارت أن تتجاهله في الأعم الأغلب، جاعلة من تاريخ فارس الساسانية تاريخاً مغموراً. وبالمثل فإن المسلمين خاضوا نزاعاً طويلاً ضد الإمبراطورية الرومية ولكنهم نادراً ما ادخلوها في نهجهم التاريخي. وهكذا فإن الطبري يقضي ردحاً طويلاً من الزمن يبحث في بلاد فارس واليهود بينما ينتهي من الإغريق والرومان بمجرد إيراد قائمة بأسماء حكامهم، تماماً كما يفعل أوگستين ببلاد أشور. وهذا التحامل يمكن أن يفهم في سياق الصراع الذي

دام ألف عام لشعوب الشرق الأدنى ضد الغزاة الإغريق – الرومان، ولكن وبغض النظر عن ذلك فإنه يسلب هذا النهج تجرده وموضوعيته إلى درجة كبيرة. والتاريخ المسيحي المستخلص من التراث السرياني في العراق يبدو هزيلاً بالدرجة نفسها. وهكذا فإن التاريخ العالمي في الحقبة الإسلامية الكلاسيّة لم يكن محدوداً وحسب، بسبب المعلومات التي كانت متوفرة للمسلمين في ذلك الوقت، بل إنه لم يكن بالشمول المرجو له.

ولكن هناك عدد كبير من المسلمين المحدثين الذين أخذوا بتعزيز الرؤية الإسلامية التقليدية لما رأوه من تقهقر مكانة المسلمين في العالم وخصوصا في مجالات الفكر. وهكذا فإن بعض المؤرخين وقسما كبيرا من جمهور القراء في العالم الإسلامي يجدون الملاذ في دراسة الإسلام وحده دون الإشارة إلى أي من غير المسلمين فيما عدا كفار قريش أو يهود المدينة، الذين تم دحرهم والهيمنة عليهم سريعا. وهكذا أيضاً تم إسقاط الفرس واليهود من البحث في زمن ما قبل الإسلام. كما أن المؤرخين المسلمين المحدثين للفترة المتقدمة لا يبدون اهتماما بالخصم اللدود للإسلام في بداياته وهو الإمـبراطورية الرومية الشرقية أو البيزنطية، وذلك ما فعله المؤرخون المسلمون القدامى أنفسهم. ولكن تاريخ الفترة المبكرة للإسلام لا يمكن فهمها حتى ولو سطحيا دون الإشارة إلى الروم الشرقيين. والميل لتجاهل هؤلاء لا يسم فقط كتابات رائجة ومقروءة على نطاق واسع مثل كتاب عباس محمود العقاد **عبقرية عمر** بل تتسم به أيضاً كتب أكثر علمية مثل كتاب حسن إبراهيم حسن **تاريخ الإسلام السياسي.** وبصورة عامة فإن أمثال هذه الأعمال تبدي نفوراً من استخدام المصادر غير الإسلامية، كما يغيب عنها الاهتمام بتاريخ غير المسلمين بما في ذلك الذين كانوا منهم في دار الإسلام. ومن المؤسف أن كتب التاريخ الإسلامية عن الإمـبراطورية الرومية الشرقية أو البيزنطية قليلة جداً. لذا فهناك عجز تام عن إيضاح أرضية ما قبل الإسلام بالنسبة للشرق الأدنى المسلم الحديث وبالأخص تفهم أهمية المناظرات الدينية المسيحية في الإمـبراطورية الرومية ودورها في تسهيل الفتوح الإسلامية الأولى. ونتيجة لذلك تبقى معالجة المسلمين للتاريخ الإسلامي في بداياته، وللتاريخ الآخر كذلك، ناقصة نقصاً فادحاً.

إلا أن الاكتساح الغربي جعل المسلمين يدركون نواقص معينة في تأريخهم، لأنهم، وخصوصاً الأكثر علمانية بينهم، استطاعوا أن يروا أن العالم يشمل آفاقاً أرحب من محض عالم إسلامي قائم بذاته. وبهذا فقد اتخذوا النهج الغربي الذي بدا أكثر اتساعاً في ظاهره وفرضوه، بتقسيماته إلى قديم وقروسطي وحديث، على مؤسسات بلادهم، في حين جعلوا التاريخ الإسلامي الذي يعني تاريخ البلاد الإسلامية الرئيسة من زمن النبي (صلى الله عليه وسلم) وحتى وقتنا الحاضر حقلا مهمشا ومحدود الأفق. وهكذا نجد أن قسم التاريخ في جامعة القاهرة، وهي إحدى المؤسسات العلمية الرئيسة في العالمين العربي والإسلامي، ينقسم بشيء من التناقض إلى مكوناته من قديم وقروسطي وحديث وإسلامي؛ ويبدو أن الأخير ألحق فيما بعد، ولهذا أخضع لما هو نهج غربي في التاريخ بشكل

ملموس، ولعل النهج الغربي مهيمن كذلك في الجامعات الإسلامية ذاتها، إذ أنه من الصعب تجنبه، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مدى تغلغله في عالم اليوم.

ولا يقتصر الأمر على هيمنة المفاهيم الغربية على المؤسسات الإسلامية الحديثة في حقل التاريخ وحسب، حيث نجد أن كتابات المؤرخين المسلمين المحدثين تنم عن تدريب غربي. فبينما هم يحاولون أن يروا الأشياء من وجهة نظر ثقافة لا تمت لهم بصلة، فإنهم غالباً ما يفشلون في تقديم إضافات جديدة إلى حقل التاريخ، كما أن أعمالهم تقوم على التقليد وتتصف بالسطحية وفقدان الوجهة. وهذا لا ينطبق على مجهوداتهم فيما يخص الحقول المستوردة من قديم وقروسطي وحديث فقط، بل يتعداها إلى حقل التاريخ الإسلامي نفسه، حيث يُتوقع للمسلمين أن يتفوقوا على غيرهم، وحيث أنهم غير قادرين على أن ينظروا إلى التاريخ الإسلامي بوصفه جزءاً من التاريخ العالمي، بل يرونه شيئاً منفصلاً وقائماً بذاته، فهم يفتقرون إلى النظرة الشاملة التي يمتاز بها بعض العلماء الغربيين. كما أنهم لا يستطيعون الإجابة عما يطرحه هؤلاء من آراء إلا بالهجوم الذي لا يقوم على معلومات كافية. وبصورة عامة، وسواء كان المسلمون من التقليديين الذين يعزلون أنفسهم أو المحدثين الذي يستوعبون ما لغيرهم، فإنه يبدو أنهم جميعاً قبلوا بتهميش تاريخهم وأفكارهم وذلك باستسلامهم لوجهات النظر الغربية المادية.

ضرورة وجود رؤية تاريخية إسلامية عالمية

رغم أن الرؤية الإسلامية الحالية للتاريخ الإسلامي محدودة الأفق، فإن التراث الذي نشأت عنه يتصف بالشمول. فلو نظر إلى الإسلام جدياً على أنه دين عالمي، كما ينادي هو نفسه بكل تأكيد، فإن على المسلمين أن يصلحوا طريقتهم في التاريخ لتنسجم مع هذا التأكيد. أما الانعزالية المتبدية في الميل إلى فصل الإسلام عن المجرى الرئيس لتاريخ العالم وإلى رؤيته كظاهرة فذة فإنها ترتد ضده، لأن العالم اليوم أصبح عالماً واحداً. لذلك يجب أن يعطي الإسلام تفسيراً للتاريخ كله حتى ما يعود منه إلى الصين واليابان وأهل أميركا الأصليين، وهذا ما يجب أن يفعله أي نظام تاريخي حديث كي يحافظ على مصداقيته. وتكرر الأمثلة على شمولية الإسلام في القرآن الكريم الذي يتضمن إشارات إلى تاريخ ما قبل الإسلام ربما تربو عن إشاراته إلى تاريخ رسالة الرسول (صلى الله عليه وسلم) نفسها، وهكذا دعا الإسلام منذ بدايته إلى تفسير تاريخي شامل يعلل جميع الحقائق التي يحتويها السجل الإنساني.

ويقوم هذا التفسير الإسلامي لتاريخ العالم على عدة مبادئ رئيسة يمكن أن تنبني عليها وجهات نظر أكثر تفصيلاً. فأولاً وقبل كل شيء يمكن للمسلمين أن يأخذوا فكرة التوحيد كنقطة انطلاق لهم وأن يعتبروا نضال البشرية في سبيل الوصول إلى الله موضوعاً يقع في الصميم من الوجود البشري. وذلك بدل المفاهيم الغربية المادية المتعلقة بالإنسانية والتقدم. وما زال المسلمون حتى الآن يتجاهلون كل التاريخ فيما عدا تاريخ

الأمة المسلمة الكلاسيّة التي نشأت بعد عام٦٠٠م. وهكذا فإنهم لم يتجاهلوا ما جرى في السابق وحسب، بل ما كان يجري في ذلك الوقت نفسه وراء الحدود المعروفة لدار الإسلام. وهذا النقص في الاهتمام بلغ حتى الأقليات من غير المسلمين في المناطق ذات الغالبية المسلمة.

والافتراض القائم هو انعدام الاهتمام بالناس الذين لا ينتسبون إلى الإسلام، فيما إذا كانوا قد سمعوا به أو لم يسمعوا، مرده إلى الاعتقاد أن مثل هؤلاء الناس سيذهبون إلى جهنم في كل الأحوال. وهذا أيضاً لا يعفي المسلمين من الحاجة لاتخاذ موقف ما حيال هؤلاء الناس. وبصورة خاصة، ماذا عن هؤلاء الذين عاشوا قبل الإسلام فلم يسمعوا برسالته؟ وماذا عن الذين عاشوا بعده لكنهم كانوا من البعد في المكان بحيث تعذر على أي من المسلمين الوصول إليهم، كما هو الحال على سبيل المثال في اليابان حتى القرن الماضي؟ وماذا عن هؤلاء الذين سمعوا بالإسلام عن طريق دعاية معادية وحسب؟ إيداع كل هؤلاء في جهنم سيكون مبنيا على محض افتراض، كما انه سيكون مخالفاً للمنطق وبعيداً عن روح الإنصاف، وبهذا سيكون منافياً للمبادئ الإسلامية. وللإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه من الواضح أنه يجب على المرء أن ينظر إلى خارج عالم الإسلام التقليدي اقتداء بالقرآن الكريم الذي يصر على ذلك في آياته العديدة مشيراً إلى أقوام ما قبل الإسلام. فالله لم يرسل النبي محمداً (صلى الله عليه وسلم) وحده لهداية الإنسان، بل أنه أرسل عدداً كبيراً من الأنبياء ابتداء بآدم، وبمعدل نبي واحد أو أكثر لكل قوم، برسالة في لغتهم نفسها. وبهذه الوسيلة يمكن الحكم على هؤلاء الأقوام، وبها كذلك تكتسب حياتهم وأعمالهم معنى لم يكن ممكناً بغير ذلك. وهكذا فإن الأقوام الذين عاشوا قبل نـزول الإسلام على النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وكانوا يؤمنون بأنبيائهم قد حققوا الخلاص. وإضافة إلى ذلك، فإن القرآن الكريم يذكر بالاسم عدة ديانات قبل الإسلام أسسها في البداية أنبياء حقيقيون. ويقول إن أفراد هذه الجماعات إن كانوا صادقين في إيمانهم وأفعالهم فسوف ينجون من العقاب. وبتوسيع هذه الفكرة يمكن للمرء أن يفهم أن هذا العفو يشمل أولئك الناس الذين لم يصل إليهم الإسلام حتى بعد ظهوره.

ولكن ماذا عن تلك الكثرة الكاثرة من الناس الذين يبدو أنهم عاشوا وماتوا دون الانتفاع بأي وحي حقيقي معلوم ينسجم مع الإسلام؟ هل نتخلى عنهم ونحكم بأن حياتهم كانت عبثاً؟ وهكذا نعود مرة أخرى إلى الفكرة القائلة إن كل قوم تلقوا نبياً أبلغهم رسالته في لغتهم، حتى ولو أصبحت تلك الرسالة غير واضحة المعالم الآن أو أنها استبدلت بالإسلام. وإذا لم تظهر ديانة حقيقية في زمان ومكان معينين عندها يجب أن نفترض أن السلوك الصالح لذلك الزمان والمكان الذي يجب أن يتوافق مع سلوك النبي (صلى الله عليه وسلم)، بوصفه حنيفاً، قبل أن ينـزل عليه الوحي. وهذه الفكرة تنسجم مع ما جاء في القرآن الكريم في الآية الثلاثين من سورة الروم حيث يقول الله تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفاً فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ

لا يَعْلَمُونَ﴾ (الروم:٣٠)، وهكذا فإن العقيدة الإسلامية يجب أن تتناول كل الأزمنة والأمكنة.

ويمكننا أن نستنتج مما سبق أنه إضافة إلى أن الوحي الذي نـزل على النبي (صلى الله عليه وسلم) كان موجهاً إلى كل الإنسانية، وإضافة إلى أن كلاً من الأقوام السابقة كان قد تلقّى رسالة ما تزال باقية بشكل ما، ولو بصيغة ضعيفة، فإن الإلهام الطبيعي الذي ألقاه الله إلى البشر ما زال متاحاً كي يعضدهم في بحثهم عن الله. ومعنى هذا أن مفهوم التوحيد مع كل ما يتعلق به من أفكار حول تجلّي الله تعالى للإنسانية وحاجة الفرد لأن يجد الله وأن يعبده كانت حاضرة في كل الأزمنة والأمكنة منذ الإنسان الأول آدم وحتى وقتنا الحاضر. وفي التوحيد، هذا المبدأ الأساس المهم، يمكننا أن نميز الخيط الفريد الواحد الذي يجري عبر التاريخ بأجمعه وليس فقط عبر تاريخ المسلمين المحدود الذي يبدأ بالرسول صلى الله عليه وسلم. لا بل إن هذا التوحيد هو مبدأ شامل يقع في الصميم من تاريخ البشرية وينتج عن هذا الحركة الأساس، الفعل الأساس، في كل التاريخ الإنساني، كل ذلك كان وما يزال نضالاً تقوم به الإنسانية للوصول إلى الله، وبهذا العمل يتحقق الصلاح في الأرض. وبهذا، ومن وجهة نظر إسلامية حقة، فإن دراسة التاريخ يجب أن تحيط بالتواريخ الكاملة لجميع الشعوب مهما بدت بعيدة الصلة لأن الجميع يحتوي على جذور التوحيد والإصلاح بحسب المقاييس الإسلامية.

وحيث أن تاريخ جميع الشعوب يصبح وثيق الصلة بموضوع حديثنا في ضوء عالمية التوحيد، فإنه ينتج عن ذلك أن جميع الآثار الإنسانية تحتوي على عناصر تقترب من الإسلام كثيراً أو قليلاً، وعليه فهي جديرة بالدراسة. وإذا تخلينا عن تلك العناصر الأكثر قرباً من الإسلام في الحضارات الأخرى مثل شريعة حمورابي، الملك البابلي، المستمدة من الوحي الإلهي، أو مشهد يوم القيامة في **كتاب الموتى** Book of the Deadوهو من كتب المصريين القدماء، أو التوحيد المتردد للفرعون أخناتون، واستعضنا عنها بالافتراضات والتفسيرات المادية للغربيين، فسنفقد تلك العناصر في وابل من المناظرات المتضادة، وهذا ما سيؤدي فقط إلى تعزيز الجدل العنيف المناصر للمادية والمعادي للإسلام. وبهذا سيخسر المسلمون المعركة لتخلفهم عن المشاركة وبذل الجهد، رغم أن الكثير مما يوجد هناك متوافق إلى حد كبير مع الإسلام أو على الأقل يوحي بوجود الاعتقاد بالله.

وبعد ذلك عندما نرى أن لمعظم المجتمعات تاريخاً فيه شيء من التوحيد، فلن يكون هناك احتقار لأي تراث ولا إهمال له من المصادر. بل على العكس، يجب على المسلمين أن يتحاشوا جميع أنواع التحامل من عنصرية وعرقية وقومية ولغوية، فالتاريخ هو ملك شائع للجميع. وإذا فشل المسلمون في هذه الناحية فسينتجون تاريخاً ضيق الأفق ليس أفضل من التاريخ الغربي المهيمن الذي يزاولون انتقاده.

تقسيم جديد لعصور التاريخ أكثر انسجاما مع الواقع التاريخي

ومن أجل رؤية تاريخية أكثر شمولاً، على المسلمين أن يسقطوا النهج ذا المركزية الأوروبية بتقسيمه التاريخ إلى قديم وقروسطي وحديث، من أجل تقسيم جديد. ولنفكر، بدل هذا النهج الثلاثي الخاطئ، في تقسيم ثنائي عند حوالي العام ٦٠٠ م. وبحسب هذا النهج، سنعتبر كل التاريخ السابق على هذا العام ٦٠٠م قديما، وجميع التاريخ التالي له حديثاً. ولهذا التقسيم عدة محاسن، ليس لأنه يجعل من نبوة محمد (صلى الله عليه وسلم) الحدث الفاصل في تاريخ العالم وحسب، بل لأنه يعين كذلك في تقسيم وتفسير تاريخ الإمبراطورية الرومية الشرقية وتاريخ الفرس والهنود والصينيين واليابانيين وحتى الأوربيين الغربيين أنفسهم. وفي كل حالة يمكن أن نبين أن العام ٦٠٠م بالتقريب كان حداً فاصلاً بالنسبة لكل من هذه الجماعات. وعلاوة على ذلك فإن التحدي الزمني التقريبي ٦٠٠م يعطينا تاريخاً يمكن اعتباره دقيقاً لقيام معظم الشعوب الحديثة بينما يقوم في الوقت نفسه بإنهاء سجل الإمبراطورية الرومية، وهي آخر الإمبراطوريات القديمة الكبرى التي لم تخلف وريثاً واحداً حديثاً يمكن تمييزه في أية صيغة.

وبالنسبة للمسلمين، فإن أهمية تقسيم التاريخ حول الحد الفاصل ٦٠٠م تقريباً هو أمر جد واضح. فتقسيم كهذا ينجسم حقاً مع التفسير الإسلامي التقليدي الذي يدشن فعلاً رواية التاريخ، كقصة مفصلة، برسالة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). وقد نظر المسلمون القدامى إلى نبوة محمد (صلى الله عليه وسلم) كنقطة تحول وحدث مركزي في التاريخ كله، لأنها تمثل نهاية عهد النبوات الجزئية لأنبياء أرسلوا إلى أقوام معينين وبداية عهد الوحي الإلهي المحدد والنهائي والكامل. وظهور الإسلام للنبي(صلى الله عليه وسلم) يعتبر أيضاً مؤشراً لاستبدال الديانات المنحرفة نوعاً ما بواحدة تامة لا يمكن إفسادها. ولكن المسلمين عموماً لم يربطوا هذا الحدث بسياقه التاريخي الأوسع خصوصاً في ضوء الذخيرة الهائلة من المعلومات المتوفرة لدينا اليوم، وما يزال هذا العمل بحاجة إلى من يقوم به.

وفي الحقيقة إن ظهور الإسلام لم يكن حدثاً هامشياً في التاريخ العالمي كما يود التاريخ المسيحي للأزمنة الماضية أن يعتبره، ولا هو أيضاً، ببساطة، حادث واحد مهم في جملة حوادث أخرى، بل إنه كان حدثاً محورياً في تاريخ الإنسانية. والحضارة المدونة لجزيرة العالم القديم المشتمل على آسيا وأفريقيا وأوربا يمكن أن تتمثل على الأغلب بأربع مناطق رئيسة لكل منها عالمها الفكري الذي أرسل إشعاعه إلى المناطق المحيطة به: الصين والهند والشرق الأدنى وأوربا. ومن المثير للاهتمام أن كل واحدة من هذه المناطق لها أسمها الخاص بها، فيما عدا الشرق الأدنى، الذي سمِّي بحسب علاقته مع أوربا. وإلى هذه المناطق الأربع الرئيسة يجب إضافة ثقافات أخرى على درجة عالية من التطور ولكنها لم تترك وثائق مكتوبة كثيرة، كما هو الحال في أفريقيا والأمريكتين وأوقيانوسيا.

وهذه أيضاً تستحق التقدير وتستوجب الدراسة مثل الحضارات المدونة وليس أقل منها، بحيث يجب دمجها في أية رؤية تاريخية عالمية وذلك لكي تكون تلك الرؤية على أشمل وأكمل ما يكون.

وقد جرى تفاعل كبير بين المناطق الحضارية الأربع في العالم القديم قبل حلول عام ٦٠٠م، وكان لكل واحدة منها ميل إلى التطور في نواح معينة دون غيرها. ففي حين ركزت الهند والشرق الأدنى القديمان على الدين، سارت الصين وأوربا على طريق تطوير فلسفة مادية، حتى أن أرسطو لم يُبد أية مجاملة للدين، رغم أنه احتفظ باعتقاد مبهم بالله. ومن جهة أخرى، بينما ازدهرت الفلسفة في أوربا والصين انكمش الدين وضعف فيهما. وفي الصين نجد أن عبادة الأسلاف، وهي من ترسّبات المجتمع البدائي، قد ظلت مهيمنة حتى العصور الحديثة. أما في أوربا فالآلهة القديمة الموجودة في الأساطير البدائية (من أمثال زيوس Zeus، يوپتر Jupiter وودن Woden لم تتطور كثيراً بوصفها مفهومات روحية). وبسبب رجعية الدين تخلى المثقفون عنها ولجأوا إلى الفلسفة التي بلغت أوجها في الرواقية المتشائمة للإمبراطور الرومي ماركوس أوريليوس Marcus Aurelius (121-180)م التي تسري في تضاعيف كتابه ***تأملات Meditations*** وفي الوقت نفسه ظلت الهند تفرز باستمرار مظاهر جدية للمعتقدات البدائية القديمة الوثنية تقوم على المذهب الطبيعي وتتصف أساساً بضيق الأفق، وهي ما بات يعرف بالهندوسية. سوى أن إحدى صيغ الهندوسية المستترة، تلك التي تعود إلى بوذا، كانت فلسفة لا صلة لها بفكرة الألوهية كمثيلتها في الصين. فالصين وأوربا، بوصفهما حضارتين لم تبدعا ديانات روحية جديدة على نطاق واسع بل استوردتا معتقداتهما الروحية المتحضرة من الخارج: البوذية المهايانية Mahayana من الهند بالنسبة للأولى ثم المسيحية من الشرق الأدنى بالنسبة للثانية.

وفي الشرق الأدنى فقط، مهد أقدم الحضارات الإنسانية، تبلورت فكرة الألوهية ونمت في مجموعة مذهلة من الصيغ الأتونية Atonism وعبادة أوزيرس Osirian Worship ومذهب "آمون رع" Amun Ra واليهودية والسامرية والزرادشتية والمثرانية والمانوية والمزدكية والمسيحية الأولى، والمسيحية النسطورية، والمسيحية الموحدة والإسلام وما سوى ذلك. وقد كانت كلها تنحو منحى التوحيد وهو النتيجة المنطقية لأي تعلق بفكرة الألوهية. أما الديانتان اللتان نادتا بوحدانية الإله بشكل مطلق لا لبس فيه فهما اليهودية (ومعها شكلها الآخر، السامرية) والإسلام. وفي حين لم تجتذب اليهودية الكثيرين بسبب محدوديتها الناجمة عن ارتباطها بشعب معين، فإن الإسلام وحده كان في الواقع شمولياً في تأثيره.

وهكذا، إذا نظرنا إلى ظهور الإسلام في سياقه الصحيح، نجد أنه يحتل مركزاً في التاريخ العالمي. وبما أنه ظهر في الشرق الأدنى، بوتقة أديان الإنسانية، الروحية

والمتحضرة، فقد ورث خمسة آلاف سنة من المفاهيم الدينية المتطورة ومعظمها باللغات السامية، وفي الوقت نفسه كان الإسلام نفسه تطوراً جديداً، فقد كان رسالة شاملة فيها من البساطة والجدية ما يليق بدين لكل العالم. وقد ظهر الإسلام بعد وقت قصير فقط من انتهاء "المجتمع المسيحي الموحد "Oikoumene" أي عند الحد الذي أصبحت فيه جميع حضارات العالم القديم مرتبطة ببعضها بشبكة من العلاقات الثقافية والاقتصادية القائمة على التجارة، وهو تطور حدث في القرون المسيحية الأولى عندما فُتح طريق الحرير إلى الصين. وقد كان هذا الحال ملائماً تماماً للإسلام إذ كان لرسالته صدى شمولي، بحيث غدا باستطاعته حينذاك أن ينتشر شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، من موقعه المركزي في جزيرة العالم القديم وهو، في الحق، لم يتوقف عن هذا الانتشار حتى الآن.

ورغم أن الإسلام كان الأخير في سلسلة من الأديان السماوية التي ظهرت في الشرق الأدنى، مهد الحضارات والأديان، فإنه لم ينهض في منطقة متحضرة من هذا الشرق بل في الأطراف من بلاد العرب. وهي منطقة تقع على تخوم حضارة الشرق الأدنى منذ بداياتها ولكن بسبب من طبيعتها القاسية لم تكن مشاركاً رئيساً في تلك الحضارة. ونتيجة لعزلة شبه الجزيرة العربية لم تنتشر هناك أي من ديانات الشرق الأدنى المتحضرة حتى عام ٦٠٠م، وهذا ما هيأ الفرصة لنهوض وازدهار ديانة جديدة لم تكن مجرد بدعة أو جزء من التقاليد الحضارية السابقة. وقد كان هذا ضرورياً لأنه لم يكن لأية من الديانات القديمة ما يستلزمه ذلك الشمول أو البساطة.

وعلى مستوى آخر، مثّل ظهور الإسلام طوراً جديداً في الصراع الطويل بين المعتقدات الروحية والفلسفات المادية من أجل الهيمنة الإيديولوجية على العالم. وفي الأصل، كانت إيديولوجيات الشرق الأدنى قائمة على المفاهيم الدينية المرتبطة بالكهانة والملكية في كل من العراق ومصر. أما الحضارة الإغريقية المتاخمة والبعيدة عن تلك التأثيرات فقد بلورت فلسفة مادية متمركزة حول المدينة. ورغم أن الحضارة الإغريقية لم تفلح في التطور من الناحية الدينية فإنها أنتجت آلية تفوق تلك الألية الحضارية في الشرق الأدنى، وهذا ما مكنها من احتلال الشرق الأدنى بقيادة الإسكندر الكبير (٣٥٦-٣٢٣ ق.م). ولم يكتف المحتلون الإغريق بحكم شعوب الشرق الأدنى واستغلالها بل كانوا كذلك يهزأون من تدينها. وردّا على ذلك أقامت شعوب الشرق الأدنى اعتقاداتها الدينية على أسس أكثر تنظيما وعقلانية لمواجهة هجوم الفكر الإغريقي القائم على الفلسفة. وكان أشد مظاهر هذه المقاومة وضوحاً بلورة اليهودية كديانة إيديولوجية، ومن ثم كوسيلة للمقاومة والمعارضة لدى الجماهير. ولكن مساعي اليهودية أحبطت بسبب خصوصيتها وتعقيدها، رغم الجهود الكبيرة للعديد من الجماعات، وخصوصاً الفريسيين Pharisees، لنشر الديانة وإقامتها على أسس أكثر عالمية. وقد تمثل جزء من المشكلة في أن اليهود كانوا مقيدين بكتب مقدسة، مثقلة بعدد كبير من محدودية الأفق ومن النـزعة القبلية التي يصعب اجتثاثها أو تحويلها إلى تفسير أكثر شمولية. ولكن رغم ذلك ورداً على التعسف الإغريقي

استطاع اليهود أن ينشئوا إيديولوجية اجتماعية كاسحة ليس لها ما يشابهها في الفسلفة الإغريقية ذات التوجه الفرداني.

وبينما استمر نضال اليهود في وجه العدوان الهيليني، جرت عملية تعديل لإيديولوجيتهم من جانب المسيحيين في صيغة أكثر تبسيطاً وذلك من أجل نشرها بصورة شاملة في جسد الإمـبراطورية الرومية التي حققت هيمنة واسعة دون أن تتمتع بأسس إيديولوجية كافية تحظى برضا الجماهير فتكتسب بذلك الشرعية حيال المحكومين. ونتيجة لذلك، وعندما مرت الإمـبراطورية بسلسلة لا تكاد تنتهي من الانقلابات والانقلابات المضادة في القرن الثالث الميلادي، صارت الهيمنة للرسالة المسيحية وأصبحت الدين الرسمي للدولة في أيام قسطنطين (الذي حكم من ٣٠٦-٣٤٧م). ولكن المسيحية، ولأسباب عديدة أحدها تأكيدها على عبادة إله-إنسان (وهو مفهوم من الصعب إدراكه)، مزقتها المجادلات التي حالت دون استخدامها كوسيلة لتحريك الجماهير وخصوصا بعد أن حققت منـزلتها الرسمية. إلا انها نجحت في توفير إيديولوجية أضفت الشرعية على الإمـبراطورية الرومية، ذلك أن الانقلابات هناك توقفت منذ أن جعل قسطنطين المسيحية ديناً رسمياً للدولة في عام ٣١٢ م وحتى الثورة التي أطاحت بالإمـبراطور موريس في عام ٦٠٢م، أي بعد حوالي ثلاثة قرون.

وقد كانت تلك هي النقطة التي بدأ عندها الإسلام بالانطلاق المذهل من الجزيرة العربية بطريقة لم يعرف لها التاريخ مثيلاً. فأولاً تأكد بالإسلام استقلال الشرق الأدنى بعد ألف عام من وقوعه تحت طائلة الحكم الإغريقي- الرومي وسيطرته. وقد أظهر ذلك حقيقة أن شعوب الشرق الأدنى اعتنقت الإسلام بحماسة، حتى ولو على مدى فترة امتدت لقرون، بسبب الفاعلية الإيديولوجية للدين الجديد وضعف منافسيه بالمقابل، إذ لا يمكن لأية إيديولوجيا أن تتغلغل بالقوة وحدها، ولكن الإسلام كان أكثر من مجرد إعلان للاستقلال، إذ أنه أحدث تعبئة شاملة للجماهير لم يسبق لها مثيل في التاريخ. وهذا ما أوصل الجيوش الإسلامية إلى أبواب فرنسا غرباً والصين شرقاً. وقد كانت هذه التعبئة ممكنة بسبب جاذبية الإسلام الإيديولوجية وحدها، ومنذ معركة بدر عام ٢هـ/٦٢٤ م وحتى الانهيار العسكري الأموي عام ١٢٢هـ/٧٤٠م، أي لفترة تزيد على القرن، شن المسلمون حملات متواصلة ومتزامنة على جميع الجبهات سعياً لأن يعمّ حكم الله الكرة الأرضية برمتها. وليس في التاريخ البتة ما يشابه سلسلة الحملات هذه، وحتى الرومان كانوا دائماً يشنون حملاتهم على أعداء مُنتقين وليس إطلاقاً ضد جميع الدول وبشكل متزامن. على أن الرومان لم يكن لهم أن يحملوا مثل الإيديولوجية التي شكلت قوة الدفع لدى المسلمين.

وفي الحقيقة يمكننا أن نعتبر توسع الفتوحات الإسلامية مؤشراً حاسماً على ظهور الإيديولوجيا الجماهيرية في التاريخ. ومن المسلّم به كما أشرنا، أن الإيديولوجيا بوجه عام كانت قد مرت قبل ذلك بالكثير من التطور والتوسع، ولكن المسعى اليهودي أُحبط بسبب

محدوديته وهي العامل الذي أسهم أيضاً في الهزائم اليهودية، السياسية منها والعسكرية، وذلك في القرنين الأول والثاني الميلاديين. أما الإيديولوجيا المسيحية فقد تم تفصيلها بشكل مكثف في المناظرات العنيفة للطوائف المتباعدة وتبادلها اللعنات والحرمان الكنسي فيما بينها. وقد كان كل ما آلت إليه تلك المناظرات في الأعم الأغلب هو تعزيز البناء السياسي القائم آنذاك في الإمبراطورية الرومية وفي ممالكها كذلك. ومن ناحية أخرى شكلّ الإسلام بأيديولوجيّته الجماهيرية الداعية إلى المساواة تهديداً لجميع الدول الموجودة في ذلك الوقت كما قضى على العديد منها. وبعد أن فقدت الإمبراطورية الرومية الشرقية جميع أراضيها فيما عدا تلك الناطقة بالإغريقية، تضاءل وجودها واستمر ذلك حتى بعد أن قامت بعملية تعديل لإيديولوجيتها بتحريم تقديس الأيقونات وبالتركيز على رمز إيديولوجي بسيط هو الصليب، وذلك رداً على بساطة العقيدة الإسلامية ووضوحها.

وهكذا كان تأثير الإسلام هائلاً وممتداً إلى أبعد بكثير من حدود "دار الإسلام"، وفي الواقع، اتفق ظهور الإسلام مع زمن انتهاء العالم القديم وبداية العالم الحديث، فالدين الإسلامي بجاذبيته ذات القاعدة المدنية (الحضرية) لم يزدهر في العواصم الكبيرة مثل بغداد وحسب، بل كان عاملاً في فتح آفاق الاهتمامات الدينية والفلسفية لسكان المدن المستمرة حتى الوقت الحاضر. وإن هذه الجاذبية ذات الطابع الحداثي هي التي مكنت، الإسلام في الحقيقة من الصمود في وجه كل العقبات التي تثيرها الحياة الحضرية في العالم الحديث. وفي هذا ما يكفي للرد على ما يزعم من تخلف الإسلام والقول بأنه قد تجاوزه الزمن. ومن ناحية أخرى، حل الإسلام محل المذاهب الطبيعية والرعويّة للشعوب البدائية التي كانت ما تزال مزدهرة في الحضارات الوثنية القديمة. وهذا أيضاً مؤشر على نهاية العالم القديم. حتى الهندوسية تأثرت وأخذت في السعي إلى إقامة معتقداتها على أساس إيديولوجي أكثر تنظيماً، وهي عملية ما تزال مستمرة حتى الآن.

وأخيراً، ومن زاوية إقليمية، شكل ظهور الإسلام أهم حد فاصل في تاريخ الشرق الأدنى. فيما سبق، مزقت المجتمع في الشرق الأدنى خصوصيات طائفية قومية وغيرها، الأمر الذي أعاق إلى حد كبير مساعيه لمقاومة الهيلينية. وقد بقيت هذه الخصوصيات في معظمها مستمرة في سلسة لا تنقطع حتى عام ٦٠٠م كما لم تنجح اي من الديانات التي حاولت توحيدالشرق الادنى في تحقيق ما يقارب الهيمنة الشاملة. وهكذا بقيت الزرادشتية رغم الجهد المتزايد لإحكام صياغتها الإيديولوجية، مرتبطة بالدولة الفارسية الساسانية، بينما انقسمت المسيحية، رغم انتشارها الواسع، إلى طوائف تتبادل التحريم الكنسي فيما بينها وبقيت الوثينة والديانات الأخرى الأقل نجاحا والتي تدّعي الشمولية، كما بقيت الإقليمية المحلية، مهيمنة في كل من المعتقدات واللغات. وهكذا فإن مصر بلُغتها القبطية وطائفتها المسيحية الخاصة بقيت بعيدة إلى حد كبير عن باقي الشرق الأدنى. أما الإسلام فهو الذي حقق الوحدة للشرق الأدنى قاطبة، ولو أن هذا لم يحدث بين عشية وضحاها.

وعلى هذا فإن حدود عام ٦٠٠م تاريخ مناسب للتفريق بين الشرق الأدنى القديم وخَلَفه الإسلامي الحديث.

كيف يتلاءم تقسيم فترات التاريخ القائم على عام ٦٠٠ م مع الأعراف التاريخية الأخرى

إضافة إلى الدور المباشر للإسلام في التبشير بالعصر الحديث، توافق ظهور الإسلام مع عدد كبير من التطورات العالمية التي كانت عبارة عن مؤشرات على تغير أساسي في تاريخ الإنسانية. ففي كل المناطق المتحضرة في العالم القديم قامت تطورات مهمة توحي بأن عام ٦٠٠م بالتقريب يصلح أن نفترضه حداً يفصل بين التاريخ القديم والتاريخ الحديث، ولقد كان ذلك الجهد في معظم المناطق الممتدة إلى الغرب من الصين زمن بدايات جديدة اتصفت بندرة الإنتاج الأدبي والكتابي. وعليه فقد كانت تلك فترة تكوينية وعصراً بطولياً، أو كما سماه كارل ياسبرز" العصر المحوري الثاني". ومع أن الحقبة ٦٠٠-٨٠٠م شهدت ذروة الدولة الإسلامية الأولى، فلم يكن ثمة نسبياً إنتاج أدبي غزير، فيما عدا الشعر، إلى ما بعد عام ٨٠٠م. وكان المجتمع الأموي يعتمد على الشفاهة، كما توحي بذلك المساجلات الشعرية بين الأخطل وجرير والفرزدق. وليس هذا بالأمر المستغرب، إذ أن الأدب العربي لم يكن قد وُلد بعد. وفي هذه الأثناء أخذت الثقافات الكلاسية الباقية في الشرق الأدنى تؤول إلى الاختفاء شيئاً فشيئاً، كما في حالة القبطية والآفستية، أو أنها غدت هامشية. وحدثت نفس العملية وفي نفس الوقت كذلك في أوربا الغربية حيث نجدها موثقة بشكل جيد. إذ بموت گريگوري التوري Gregory of Tours عام ٥٩٤م، وهو مؤرخ كتب باللاتينية الكلاسية، أضحى الإنتاج الأدبي شحيحاً لمدة مئتي عام تقريباً. وعندما تعود الثقافة الأدبية إلى البروز بعد عام ٨٠٠م تكون في الواقع من أصول فرنسية أكثر منها لاتينية، رغم أن اللاتينية، وقد غدت لغة قروسطية، ظلت هي اللغة الأدبية. وكانت هذه الفترة التي بدأت فيها اللغات العامية الرومانسية تندمج في مجموعات لغوية واضحة، هي ما أصبح يعرف باللغات الرومانسية القومية المميزة. وحتى في بريطانيا، التي كانت منعزلة في ذلك الوقت، فإن دخول المسيحية الثاني إليها في عام ٥٩٧ م كان مؤشراً على ثقافة أنـگلو-ساكسونية متحضرة وواضحة المعالم، بلغت ذروتها في أدب وهوية بعد مرور قرنين من الزمن تقريبا. وهذه هي نقطة بداية التاريخ الحديث لفرنسا وإنـگلترا وليس أعوام ٣٣٠ أو ٤٧٦ أو ٩٨٧ أو ١٠٦٦ م.

وما يثير المزيد من العجب هو أن يكون عام ٦٠٠م بالتقريب حدا مناسباً ينتهي عنده التاريخ القديم للإمبراطورية الرومية. إذ أن الثورة التي أطاحت بالإمبراطور موريس عام ٦٠٢م قد أشارت بكل تأكيد إلى نهاية الدولة الرومية ذات القوميات المتعددة، وبداية دولة محدودة مقتصرة على الولايات الناطقة بالإغريقية. وفي الحقيقة، انتهى بعد ذلك مباشرة استعمال اللاتينية على النقود واستبدلت بالإغريقية، وهذه عملية امتد أثرها إلى معظم نواحي الحياة الأخرى. وفي نفس الوقت، ازدهر إنتاج آخر المؤرخين الإغريق

الكلاسيّين وهو ثيوفيلاكت سيموكاتا Theophylact Simocatta بأسلوبه المنمق والمزخرف، وكان مؤرخاً على نحو ملائم لعهد الملك موريس المنكوب. ولم يخلف ثيوفيلاكت أحد، فقد شهد العالم الرومي الشرقي هو الآخر ندرة في الإنتاج الأدبي من عام ٦٠٠ م إلى ٨٠٠م، وعندما يبرز التاريخ من جديد فإن هذا يكون في بلاد إغريقية مختلفة وفي عالم مختلف. وينطبق الوضع نفسه على شمال الهند أيضاً: أولاً، إن إمبراطورية سهول الكنج، التي أنشأها الموريون Mauryas وأعادت تأسيسها فيما بعد سلالة گوپتا he Guptas وهارشاHarsha (المتوفى عام ٦٤٧م)، قد انتهت الآن وإلى الأبد، لتبعث من جديد بعد عام ١٢٠٠ م وفي صيغة مختلفة تماماً على يد المسلمين. وما احتواه الإسلام من غنى في الإيديولوجيا أدى بالسلطنة الإسلامية إلى إحداث وضع جديد تماما في شبه القارة، بما يعنى أنها لم تكن استمراراً للإمبراطورية الهندية الشمالية السابقة، بل إن التفكك في الخمسة قرون ونصف القرن بين وفاة هارشا وتأسيس سلطنة دلهي، هيأ الفرصة لبروز مرحلة جديدة في الحضارة الهندية. ومن الأهمية بمكان أن الهندوسية توحدت وأصبحت الدين الأساسي لشبه القارة، بينما ضعفت البوذية خصوصاً بعد وفاة هارشا، آخر كبار مؤيديها. وهكذا، كانت هذه فترة تحول ديني أيضا. وتتسم الفترة التكوينية للحضارة الهندية الحديثة من ٦٠٠- ٨٠٠ م بندرة الوثائق الأدبية، مما يجعل كتابة تاريخها من الصعوبة بمكان. وهذه الفترة توازي الفترة الميروڤنجية الفرنكية Frankish Merovingian في أوربا الغربية التي تشكل مرحلة بطولية برزت منها أوربا الحديثة، كما أنها توازي العصر الرومي الشرقي المظلم الذي حلت فيه إمبراطورية إغريقية ضيقة محل الإمبراطورية الرومية ذات القوميات المتعددة.

أما في الصين فالعكس كان صحيحاً. إذ توحدت الصين بزعامة سلالة سُوي Sui عام ٥٨١ م بعد أربعة قرون تقريباً من التفكك. وتبع ذلك سلالة تانگ Tang القوية (٦١٨-٩٠٧) التي كان عهدها مرموقاً في الصين في كلا المجالين السياسي والثقافي. وفي الحقيقة، أخذ الصينيون فيما بعد يعتبرون العهد التانگي عصرهم الكلاسي، وهو العصر الذي تطلعوا إليه في بحثهم عن معايير الذوق في الفن والشعر. وربما كان سبب ذلك أن الصين لم تفقد وحدتها قط لأي مدة ملموسة. ومن ثم فإن سلالتي سوي وتانگ هما خير ما يمثل تأسيس الدولة الصينية الحديثة. وإضافة إلى ذلك فإن التركيبة الدينية من البوذية والتاوية Taoism والكونفوشيوسية التي تميزت بها الصين دون انقطاع حتى الأزمنة الحديثة تأسست على يد سلالة تانگ، رغم أن البوذية كانت قد دخلت أصلاً قبل عدة قرون. وهكذا فإن التاريخين ٥٨١ أو ٦١٨ هما تاريخان مقبولان تنقسم عندهما سلسلة التاريخ الصيني إلى نصفين: قديم وحديث.

وإذا توغلنا إلى الشرق نجد أن البوذية دخلت اليابان عام ٥٥٢ م، وهذا حدث مرتبط بما حصل هناك من تحول من مجتمع خرافات بدائية إلى حضارة مقروءة ومكتوبة، تتسم بالوحدة السياسية في إمبراطورية وحدوية، ولها فوق كل هذا هوية قومية.

وهذا يقودنا إلى نقطة مهمة أخرى هي أن عام ٦٠٠ م يشكل، بقدر ما يتعلق الأمر بالعالم الحديث، حدا ملائما يبدأ منه التاريخ الحديث، لأنه في ذلك الوقت أو بعده بقليل قامت القوميات واللغات الرئيسة في أوطانها الخاصة بها وبدأت تتحدد بوصفها كيانات لها هويتها حتى وإن لم يكن ذلك على نسق القومية، أو أنها لم تكن متواجدة بعد في البلاد التي استقرت فيها لاحقاً، حيث كانت تقطن جماعات أخرى في الغالب انقرضت فيما بعد. وليس هذا من باب الإذعان للمفهوم العنصري الذي هو الأساس في القومية، بل إنه يصف مظهراً مهماً من مظاهر العالم الحديث، الذي لم يستهلك بعد، كما أظهرت الأحداث الأخيرة فيما كان يعرف بالاتحاد السوفيتي.

خاتمـة:

ليس من شك في أنه سيثور الاعتراض بأن من التبسيط المفرط محاولة تطويع كل التاريخ ووضعه في قالب معين، فالتاريخ ما هو إلا ما يركبه المؤرخ، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بتقسيمه إلى حقب وفترات. لذلك قد يبدو من غير الإنصاف أن نجعل التاريخ بأجمعه يدور حول نبي المسلمين. ولكننا لم نقصد بمسعانا هنا أن نحدد بصورة علمية التقسيم الوحيد الصحيح لفترات التاريخ، بل كان الهدف منه أن نبين أن نبوة محمد(صلى الله عليه وسلم) هي الأكثر جدارة من أي حدث آخر أن تُعد الحد الفاصل في تاريخ العالم بين شقيه القديم والحديث، كما أنها تتوافق في الواقع مع حدوث تحولات مهمة صنعت العهود الجديدة في مناطق متحضرة أخرى. وبينما يمكن طرح مناهج أخرى لتقسيم فترات التاريخ، يجدر بالمسلمين أن لا يترددوا إطلاقاً في عرض نهجهم على الآخرين لأنه يقدم للمسلم أفضل الإجابات للسؤال القائم: "ما مغزى الوجود؟" وأخيراً فإن التقسيم الإسلامي لتاريخ العالم هو بالتأكيد ليس أقل جدارة من غيره من التقسيمات بما في ذلك الرؤية الغربية التقليدية. كما يمكن أن يعترض بأنني ببحثي لهذا العدد الكبير من الحضارات والحقب التاريخية الممتدة وتناولها بكل هذا الاتساع، قد بالغت في تبسيط حقل أو حقول معقدة. ومثل هذا الاعتراض يمكن أن يأتي بشكل خاص من أولئك المتخصصين الذين تجاوزت على مجال تخصصهم. وأول شيء يجب ملاحظته في هذا الصدد أنني لا أزعم الشمول في بحثي، فهذه الورقة ببساطة ما هي إلا تمهيد واقتراح للمزيد من البحث. ومن ناحية أخرى، من المفيد النظر إلى الامتداد الواسع للتاريخ للوقوف على مغزاه الإجمالي. أما المبالغة في التخصص في الحقول الأكاديمية الحديثة، بما في ذلك التاريخ، فإنها تنزع إلى جعل الصورة الكبرى غائمة وصعبة المنال. ويجب أن يدافع المسلمون عن رؤيتهم الخاصة للتاريخ بما في ذلك مركزية رسالة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وهي الحدث الحاسم بالنسبة لجميع هؤلاء الناس من المؤمنين بالتوحيد. ولكن هذا ليس كافياً؛ فإذا ما كان للمسلمين أن يجعلوا من رؤيتهم قضية تستحق النظر، فإنه لا بد لهم إذن من

أن يدرسوا بتعمق التاريخ الكامل للإنسانية، لا لمجرد العثور على نقاط فيه تؤكد معتقداتهم الخاصة أو تعزز أيديولوجيتهم، بل يجب أن يفعلوا ذلك من أجل قيمته الخاصة ومن أجل ما يسلطه من ضوء على لغز الوجود الإنساني. وإذا كان المسلمون صادقين وأقوياء في عقيدتهم فلن يجدوا ما يعكر صفوهم في دراسة التاريخ بأكمله بدلاً من التاريخ الضيق المحدود لشعوبهم وبلادهم فحسب. فالمعرفة قوة، ومثل هذه الدراسة ستعطيهم المؤهلات الفكرية الضرورية للمنافسة من أجل وجودهم في هذا العالم التعددي الحديث.

Prof. Khalid Y. Blankenship

"Islam and World History: Towards a New Periodization"

American Journal of Islamic Studies No. 8,3 (1991) 423 – 452

صدر للمؤلف

أ– دراسات نقدية

١. البحث عن معنى (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٣) ط٢ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣).
٢. ت.س. إليوت: الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠) ط٢ (بغداد - مكتبة التحرير، ١٩٨٦)، ط٣ (عمان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥).
٣. النفخ في الرماد (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢) ط٢ (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).
٤. منازل القمر (لندن، رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٠).
٥. شواطئ الضياع (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩).
٦. مدائن الوهم: شعر الحداثة والشتات: دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر، (رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٢).
٧. الصوت والصدى: دراسات ومترجمات نقدية – (المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ٢٠٠٥)

ب – ترجمات كتب من الإنكليزية إلى العربية

١- جون آردن، مياه بابل، رقصة العريف (سلسلة من المسرح العالمي - ١/٨٠) الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٦.

٢- وليم شكسبير، تيمون الأثيني (سلسلة من المسرح العالمي - ٩٥) الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٧٧. ط٢ (بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤).

٣- جون آردن، الحرية المغلولة، صعود البطل (سلسلة من المسرح العالمي - ٢/١٠٢) الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٧٨.

٤- موسوعة المصطلح النقدي: سلسلة من ٤٤ جزءاً ظهر منها ١٦ جزءاً (بغداد - وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٨ - ١٩٨٢، ١٩٨٩). الطبعة الثانية: مجلدات ذات ٤ أجزاء بدأت بالظهور عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. صدر منها ٤ مجلدات (١٩٨٣ - ١٩٩٢) وهذه الأجزاء هي: ١. المأساة ٢. الرومانسية ٣. الجمالية ٤. المجاز الذهني ٥. اللامعقول ٦. التصور والخيال ٧. الهجاء ٨. الوزن والقافية والشعر الحر ٩. الواقعية ١٠. الرومانس ١١. الدرامه والدرامي ١٢. الحبكة. ١٣. المفارقة (١٣-A) المفارقة وصفاتها ١٤. الترميز ١٥. الرعوية.

٥- د. ج - گلم: وليم بليك (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢).

٦- وليم شكسبير، پيركليس (سلسلة من المسرح العالمي - ٢٤٧) الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٩٠.

٧- وليم شكسبير، سيمبلين (سلسلة من المسرح العالمي - ٢٥٩) الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٩٢.

٨- رابندرنات تاگور، أغان وأشعار (المجمع الثقافي - أبو ظبي - ١٩٩٤).

٩- د. سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي الحديث، جزءان. نشرته بالإنگليزية دار بريل، لايدن، هولندا ١٩٧٧. صدر الجزء الأول عن (اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات - الشارقة) ١٩٩٦ صدر الجزءان في مجلد واحد– بيروت، مؤسسة الوحدة العربية ٢٠٠١.

[*Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*]

١٠- د. إسماعيل الفاروقي ود. لوس لمياء الفاروقي، **أطلس الحضارة الإسلامية،** نشرته بالإنگليزية، دار ماكميلان - نيويورك، ١٩٨٦ (صدر عن مكتبة العبيكان - الرياض، ١٩٩٨).

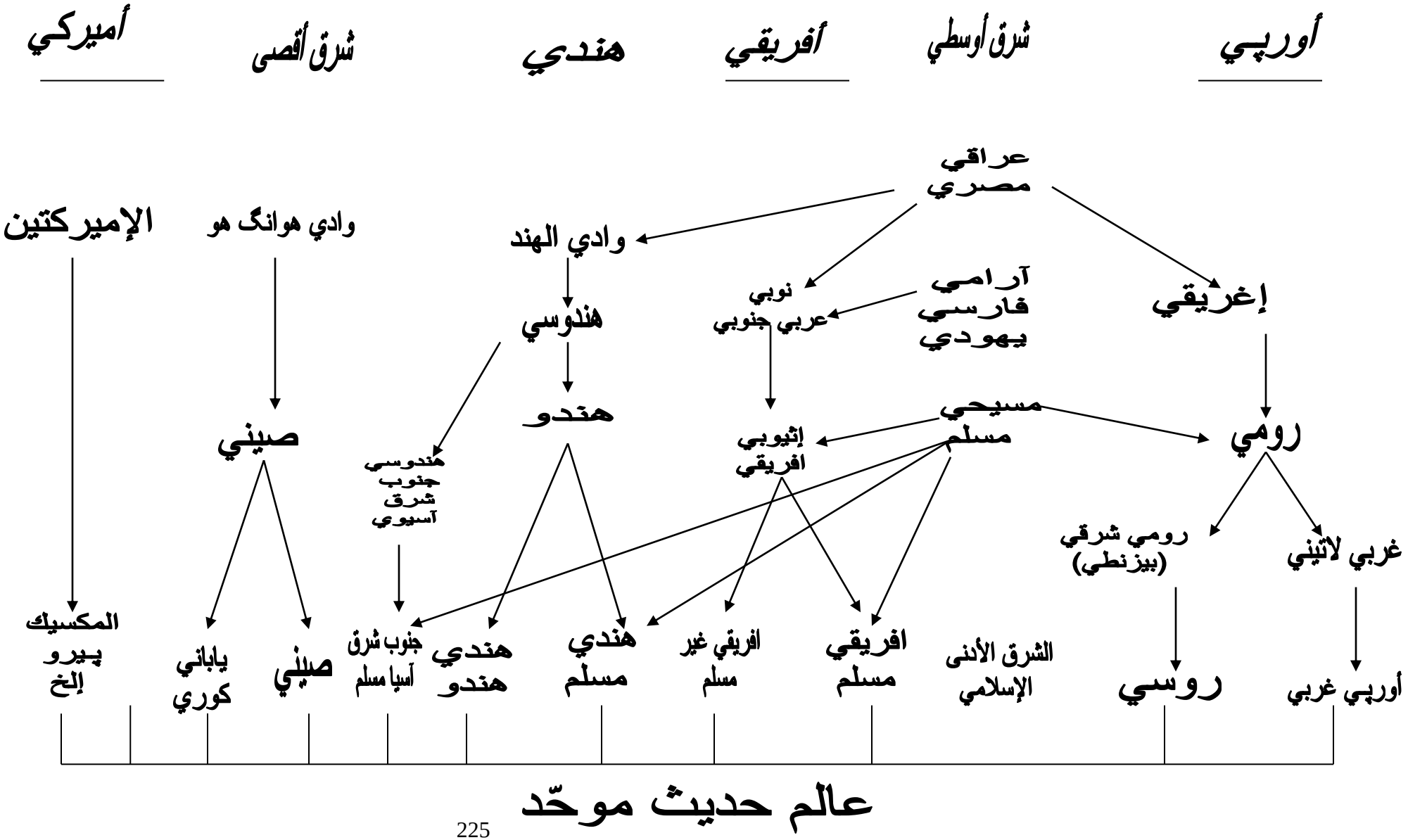
The Cultural Atlas of Islam

١١- د. سلمى الخضراء الجيوسي: (محررة) الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، نشرته بالإنكليزية دار بريل لايدن - هولندا، ١٩٩٢ (بيروت: مؤسسة الوحدة العربية، ١٩٩٨).
(ترجمة ٢٠ بحثاً من أصل ٣٦ بحثا *The Legacy of Muslim Spain* بالإنكليزية).

جـ – ترجمات كتب من العربية إلى الإنكليزية

1- Adil Hussein, ***Iraq: The Eternal Fire***. (1972 *Iraqi Oil Nationalization*). London, Third World Center, 1981.
2- ***Battlefront Stories from Iraq***, by various hands (Baghdad, 1983).
3- ***Modern Iraqi Poetry***, by various hands (Baghdad, 1987).
4- Dr. Suad As-Sabah, ***In the Beginning Was the Female***, poems (Beirut, 1994).
5- Malik ibn Nabi, ***The Question of Culture***, (Arabic ed., Damascus, 1984). (The International Institute of Islamic Thought, London, 2003).
6- Malik Badri, ***Contemplation: An Islamic Psychospiritual Study*** *Cambridge, C.U.P. 2000*.
7- Al-Tijani, Abdul-Qadir Hamid, ***The Qur'an and Politics***, Origins of Political Thought in the Makkan Qur'an London, 2004.
8- Ala'uddin Kharoofa, ***The Loan Contract in Islamic Law***. (UIAM, Kuala Lumpur, Malaysia, 2002).
٩- Salma K. Jayyusi, ed., ***Human Rights in Arabic Texts***, by various hands, (gone to press 2003)
١٠- ***Arabic Poetry in Iraq*** (Babtain Foundation, Kuwait, 2004).
١١- ***Intimations of the Deserts***: Poems by Abdul – Azeez Saud Al – Babtain – Kuwait, 2004
١٢- ***Wastefarer*** :*Poems by Abdul-Aziz Saud Al-Babtain,Kuwait,2006* .

الشكل ٣ – نظام أكثر تعديلاً



إعلان للغلاف الخلفي

هذه دراسات نقدية آملُ أن تثير بعض شظايا.. دون رماد. وآملُ أن تقدَحَ في ذهن القارىء رغبةً في إعادة النظر في بعض ما قرأ، أو رغبةً في قراءة ما لم يقرأ؛ والقراءة أرخص أنواع "الأفيون الفكري" هذه الأيام.. تأساءً وتعزيةً.

وتلك مُتَرجَماتٌ نقدية كتبها أساتذة متخصصون من جامعة أكسفورد، رأيت أن أنقلها إلىالقراء العرب من غير أصحاب اللغات، ليستمعوا إلى هذه الرطانة النقدية التي ذهب في تفسيرها كلَّ مذهب عددٌ من الكرام الكاتبين.. علّنا نطلب الحكمة لا يضيرُنا من أي وعاءٍ خَرَجَتْ!

(من المقدمة)

---

(1)

(20)

(28)