

لسوانح شاردة فمن اللغة والأدب

مقالات نقدية

فيصل سليم التلاوي

سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (19)

سلسلة تصدر عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

المؤلف: فيصل سليم التلاوي

العنوان: سوانح شاردة في اللغة والأدب

التصنيف: مقالات نقدية

الطبعة الأولى: أبريل 2016

تصميم الغلاف: المبدع محمود الرجبي

تصميم الكتاب: د. جمال الجزيري

الناشر: دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

دار نشر إلكترونية مجانية لا تهدف للربح

للمراسلة لنشر أعمالكم في السلاسل المختلفة التي تصدرها الدار، الرجاء قراءة التعريف

بمجموعة دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني لمعرفة مواصفات تجهيز الملف:

<https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publis>

[/hers](#)

وإرسال الملف وفقا لشروط النشر على إيميل د. جمال الجزيري أو على الخاص في

صفحته على الفيسبوك:

elgezeery@gmail.com

<https://www.facebook.com/gamal.elgezeery>

@2016 حقوق نشر النصوص ملك لأصحابها، وحقوق هذه الطبعة الإلكترونية ملك لدار

كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. وكل كاتب مسنول عن لغته وعن أسلوبه وعن محتوى

كتابه وأية منازعات خاصة بحقوق الملكية الفكرية يكون طرفها المؤلف وليست الدار

طرفا فيها.

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

1437 هـ - 2016م

دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني
رقم الإيداع في دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني
2016/4/26/385

رقم الكتاب في السلسلة: 19

السلسلة: دراسات وكتابات ثقافية

المؤلف: فيصل سليم التلاوي

العنوان: سوانح شاردة في اللغة والأدب

التصنيف: مقالات نقدية

الطبعة الأولى: أبريل 2016

عدد الصفحات: 200

الناشر: دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

رقم الإيداع في الدار: 2016/4/26/385

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. حقوق نشر النصوص ملك لأصحابها، وحقوق هذه الطبعة الإلكترونية ملك لدار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. وكل كاتب مسؤول عن لغته وعن أسلوبه وعن محتوى كتابه، وأية منازعات خاصة بحقوق الملكية الفكرية يكون طرفها المؤلف وليست الدار طرفاً فيها.



مقدمة المؤلف

سَنَح: سُنوحًا: عَرَضَ. يقال: سَنَح لي رأي في كذا. وسَنَح الطائر أو الظبي وغيرهما: مرَّ من مياسرك إلى ميامنك فولأك ميامنه، والعرب يتيمنون به فهو سَانِح. وجمعه (سوانح و سُنُح) وهو سَنِح وجمعه (سُنُح) وهي سَانِحَة وجمعها (سوانح). وسَنَح الشيء: سَهَّل وتيسر، وسَنَح الخاطر بكذا: جاد وسمح، وسَنَح فلان بكذا: عَرَّضَ ولم يُصَرِّح.

وهذه السوانح الشاردة التي يشتمل عليها هذا الكتاب، وإن لم يتم تدوينها إلا حديثًا، إلا أن بعضها قد راودتني فكرته منذ طفولتي، وظلت مرافقة لي طيلة حياتي واشتغالي بمهنة تدريس اللغة العربية قرابة أربعين عامًا، وأخص بذلك المقال المُعَنَوَن (حركات التشكيل أحرف تبحث عن رسم)، الذي اعتبره بيت القصيد، والمقال الرئيس بين مجموعة السوانح الشاردة التي تضمنها هذا الكتاب.

وأعتقد جازماً أن الفكرة التي تطرحها هذه المقالة، لو تم اعتمادها والأخذ بها في يوم من الأيام، فإنني أفخر أن يكون إنجاز عمري الوحيد، أنني كنت من الداعين لها، والمنادين بتنفيذها واعتمادها.

كما تلحق بها وتنهج نهجها مقالة (أما أن للنقاط أن تنزل عن الحروف)، وهي دعوة لاستبدال الحروف المنقوطة بحروف غير منقوطة، لما يمثله التنقيط من إعاقة وإبطاء للكتابة، بالعودة بعد كتابة كل كلمة للوراء، لرش حفنة من النقاط فوق الكلمة أو تحتها، ثم استئناف مسيرة الكتابة، وما يترتب على ذلك التوقف بين كل كلمة وتالياتها من انقطاع لتسلسل الأفكار وانسيابها، إلى جانب المظهر الجمالي الأفضل للحروف غير المنقوطة.

أما مقالة (لغة حاضرة ولغة غائبة)، فتتحدث عن اللغة الحاضرة التي هي العامية، واللغة الغائبة التي هي الفصحى، ولا تعيد النقاش في هذا الموضوع

الذي قتله الدارسون بحثاً، لكنها تركز على أثر هذا الانقسام بين اللغتين على الكتاب والأدباء خاصة، وتقارن بين أن يكتب الأديب بلغة يمارسها يومياً، وتظل حاضرة على لسانه مرتبطة بفكره، وبين أن يكتب بلغة مهجورة لا يستخدمها في حياته اليومية، ولا يستحضرها إلا ساعة الكتابة الأدبية، فإذا فرغ من نصه انصرف عنها إلى عاميته، مثل من يستعير مرجعاً من المكتبة ساعة، ثم يعيده إلى رفه الذي استعاره منه بعد فراغه من مهمته، وأثر ذلك على صعوبة استحضار النصوص الأدبية.

أما في ميدان الشعر ذاته، فإن المقالة الأولى (البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر)، تجتهد في تعريف البيت الشعري بأنه ليس السطر الواحد كما هو مألوف، بل الدفقة الشعرية الواحدة، المكونة من عدة أسطر غير محددة العدد، والتي تنتهي بانتهاء النفس الواحد، ويبدأ البيت التالي عندما يلتقط الشاعر أنفاسه،

وينتقل إلى مشهد جديد ونفس جديد مهما تعددت أسطر البيت الواحد.

كما تتطرق مقالة (هل للنثر قصيدة؟) إلى تغوّل قصيدة النثر على قصيدة التفعيلة، وذلك بسبب شكلها الظاهري، الذي يجعلهما متماثلتين في نظر من لا يمتلك الموهبة والأذن الموسيقية، التي تفرق بين الشعر والنثر، ونادر بين القراء من يمتلك هذه القدرة، واقتراح الفصل بينهما بحدود واضحة تميز الشعر من النثر.

ويستتبع ذلك مقالة (القصة القصيرة وقصيدة التفعيلة إلى انقراض)، التي تبين مقدار جناية قصيدة النثر على قصيدة التفعيلة، وانصراف كثير من شعراء التفعيلة عن الكتابة، لعدم استطاعتهم الصمود في مواجهة سيل جارف من قصائد النثر، التي تتصدر المشهد الأدبي. إلى جانب المقالة المعنونة (صعود السلام في الحياة الأدبية)، والتي تسخر وتُعرّي

مظاهر التسلق، وتفضح الطرق الانتهازية التي يسلكها بعض مدّعي الأدب، وكيف يتصدرون المشهد الثقافي دونما جدارة واستحقاق.

هذه بعض الملامح التي تمهد لقراءة هذا الكتاب، وتؤشر لمضمونه ومحتواه، لكنها لا تغني عن قراءته، بل تحفز على ذلك، وأملّي أن تفتح الأفكار التي يطرحها بابا للنقاش، وأن يكون حجرا يُرمى في بركة راكدة فيحرك ماءها، لما فيه النفع والخير.

فيصل سليم التلاوي

البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر

لم تكن مصادفة أن يسمي العرب كل سطر من قصائدهم بيتاً، ولم يسموه لبنة أو صفاً أو عموداً أو جداراً، بل عدّوا كل سطر بيتاً كاملاً.

والبيت في لغة العرب بناء مكتمل بعماد وأوتاد وسقف وساكنين، مثلما عبر عن ذلك شاعرهم الجاهلي الأفوه الأودي بقوله:

والبيت لا يُبتنى إلا له عمَدٌ

ولا عماد إذا لم تُرسَ أوتادُ

فإن تجمع أوتادُ وأعمدةٌ

وساكناً بلغوا الأمر الذي كادوا

والبيت عندهم لا يستند في وقوفه على غيره، بل هو كيان مستقل بذاته، وقد يقوم هنا اليوم، وينتصب غداً في مكان آخر. سيّان في ذلك أن يكون هذا البيت من الشعر أو من الشعر.

وهكذا كانت وحدة البيت هي الأساس الذي قامت عليه القصيدة العربية، منذ نشأتها وإلى عصرنا الحاضر، حتى لو تحدثت عن موضوع واحد. فكل بيت يقوم بدوره منفردا مستقلا ضمن هذا الخطاب الجماعي، ويمكنك أن تقدم البيت أو تؤخره، أو يسقط منك سهواً، ولا يختل بناء القصيدة أو يتضعزع إلا فيما ندر .

من أين جاءت وحدة البيت :

يزعم معظم الدارسين أن وحدة البيت وتفكك بنيان القصيدة، وعدم ترابطها عضوياً، إنما هو ناجم عن أن الشعر قد ابتدعته الشعوب في مرحلة طفولتها الفكرية، وقبل مرحلة الكتابة والتدوين، وقبل أن تصل إلى مرحلة ترتيب الأفكار وتسلسلها، من مقدمات إلى عروض فنتائج. إلى جانب إعطاء المرونة في حفظ القصيدة وروايتها، ولو سقطت بعض أبياتها .

لكن هذه الحجة تبدو واهية، عندما ترى العرب وقد تطوروا علميا وثقافيا، واستوعبوا علوم الفلسفة والمنطق، وبلغوا أرفع مراتب البيان، وعمق الفكر وتسلسله المنطقي في تأليفهم في العصر العباسي، وما تلاه من عصور إلى يومنا الحاضر، ولم يعد الحفظ الشفوي ضروريا مع تطور وسائل تخزين المعلومات، وحفظها رقميا، لكن شعرهم ظل معتمدا على وحدة البيت، وقدرته على أن يحل حيثما يراد له أولا أو وسطا أو آخر.

وأغلب ظني أن قيد القافية الواحدة هو المسؤول عن هذا التناثر والبعثرة في أبيات القصيدة الواحدة، فبينما يلتفت الشاعر بعينه اليمنى باحثا عن الكلمة المناسبة، لتكون اللبنة الأولى في بيته الشعري، فإن عينه اليسرى لا تغفل البحث عن قافية مناسبة، تكون اللبنة الأخيرة للبيت، وقبل أن يكتمل البيت الشعري بشطريه، وقد يكون بعض اكتماله تحصيل حاصل، وخدمة للقافية التي خطرت بالبال قبل اكتماله. بل

وأزعم أنها في كثير من الأحيان قد أعدت قبله، وأن الشاعر بعد أن يكمل بيته الأول، ويستقر على قافية محددة، يغوص منقبا في ثنايا ذاكرته، وربما أبعد من ذلك باحثا في دواوين الشعر والمعاجم اللغوية، بحثا وراء الكلمات التي تصلح قوافي لإتمام قصيدته، فيعمد إلى تدوينها على هيئة عمود من الكلمات، يختار منها قوافي لأبياته، فتأتي معانيه خادمة للقوافي .

إن هذا البحث المضني في تصيد القوافي، يترك الشاعر واقفا يلتقط أنفاسه كلما فرغ من قافية، ليعاود رحلته من جديد في اختيار لبنة أولى لبيته الثاني، بينما عينه على اللبنة الأخيرة.

إن توالي هذا التوقف وانقطاع النفس عند نهاية كل بيت، وكأنه إنجاز مستقل، يورث الشاعر قصر النفس، ولعله السبب الرئيس في كون قصائدنا تعتمد على وحدة البيت، وتفكك أوصال القصيدة، حتى عند شاعر ملهم كالجواهري، غزير القوافي مطواعها،

لا تجد عنده قافية قلقة أو مرادفة لكلمة سبقتها، أو لوي عنانها قسراً. إلا أن وحدة البيت هي السمة البارزة في شعره، مع أن كل قصيدة من قصائده تتناول موضوعاً واحداً .

وربما كان خليل مطران وعمر أبو ريشة من شعراء مدرسة الإحياء استثناء من هذه القاعدة في بعض قصائدهما، أما السمة الغالبة فهي وحدة البيت.

إن تقطيع أوصال القصيدة إلى أبيات مستقلة في شكلها، ينجم عنه تقطيع أوصالها في مضمونها، فبدل أن تكون الصور الشعرية متلاحقة ومكتملة، تصبح منفصلة ومجتزأة، وبدل أن يكون الخيال الشعري كلياً، يصبح خيالنا الشعري جزئياً، مقتصرًا على الاستعارة والكناية والتشبيه البليغ، وإذا ندر وتطور فإنه لا يتجاوز البيتين من الشعر، كما في التشبيه التمثيلي والتشبيه الضمني.

وبدل أن تكون القصيدة ذات نفسٍ واحد، وجوٍ واحد وخيال مجنح مطلق، أو على الأقل بضعة أنفاس متلاحقة، يتمثل كل منها في بضعة أسطر، تتيح للشاعر أن يأخذ نفساً عميقاً متصلاً، تظهر فيه براعته وقدرته على الغوص في أعماق اللغة، أو التحليق في آفاق الخيال، حيث يتفاوت الشعراء في عمق خيالهم، مثلما يتفاوت الغواصون في غوصهم بحثاً وراء اللؤلؤ المكنون.

أن الدفقة الشعورية التي يمتزج في التعبير عنها اللفظ المناسب، بالعاطفة الجياشة، بالخيال الشعري، بالنغم الشجي. كل أولئك يجد أمامه كابحاً ومعيقاً في نهاية كل بيت شعري عند الارتطام بالقافية، والعودة لحرث تلم جديد. بل إن الحرث أسهل من ذلك، فالحرّاث يعود بثلمه الجديد من حيث انتهى، فلا ينقطع عمله، أما الشاعر فلا يتاح له ذلك، بل إن عليه أن يسوق دابته أو آله إلى بداية جديدة موازية للبيت السابق في كل مرة وكأنه يؤسس من جديد.

الميزة الرئيسة لقصيدة الشعر الحر:

ليس التحرر والاسترسال بدعة تهدف إلى تحطيم القديم المألوف، والخروج على قيوده، كما يعتقد بعض الدارسين، وليست عجزاً من الشاعر عن إقامة ذلك البناء الرصين المحكم القوافي، والدليل على ذلك أن أغلب رواد الشعر الحر بدؤوا شعرهم بقصائد عمودية رصينة، كالسياب والبياتي والفيتوري ونزار قباني ومحمود درويش.

إن الميزة الرئيسة التي تسجل لقصيدة الشعر الحر، تكمن في نزع هذا السيف المصلت على عنق الشاعر في نهاية كل سطر، وإعطائه المجال ليأخذ نفساً أعمق، وليغوص إلى أغوار أبعد، فيأتي بصور وأخيلة وتعابير متلاحقة تصف اللحظة الواحدة، قد تمتد سطرين أو خمسة أو عشرة، حتى يتنفس الشاعر الصعداء من تلقاء نفسه، ودون مؤثر خارجي يلزمه بالتوقف عند نهاية كل خطوة يخطوها. عند هذه النقطة

تكون نهاية البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر. قد تكون سطرا واحدا ، وقد تتجاوز عشرة الأسطر .

عندما ينقطع نفس الشاعر ويتوقف، عندها ينتهي البيت. وعندما يلتقط الشاعر أنفاسه ويبدأ بنفس جديد، عندها يبدأ البيت التالي. ولنمثل على ذلك بقصيدة(أنشودة المطر) للشاعر بدر شاكر السياب، فإنني أعتقد أن ستة الأسطر الأولى من هذه القصيدة تشكل في مجموعها بيتا شعريا واحدا، فعندما يقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجّهُ المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

بعد هذا الإبحار في ألق العيون، وما تتركه من
أثر في نفس الشاعر، عبّر عنه بعدة صور صاخبة
متحركة متلاحقة، فإن الشاعر قد توقف من تلقاء نفسه
ليلتقط أنفاسه، أو لأن الصور قد نضبت في مخيلته
حول هذا المشهد، ثم نجده يستأنف بعد استراحة قصيرة
رحلته في أغوار العيون بنفس جديد تغلب عليه نبرة
الأسى، فيختار له ما يناسبه من ألفاظ شجيّة موجعة،
وعلى مدى بضعة أسطر جديدة فيقول:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

فتستفيق ملء روعي رعدة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السـماء

كنشوة الطفل إذا خاف من المطر

هذا بيت جديد مكتمل، لا يمكنك أن تدمج فيه
السطر الذي يليه، وهو قوله:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

فهو بعيد عنه كل البعد، بل هو بداية لبيت جديد.

و نمثل على وحدة البيت بنموذج آخر من قصيدة
للشاعر محمود درويش بعنوان (أحنُّ إلى خبز أمي)
فسنجد البيت الأول يتكون من عدة أنفاس متلاحقة على
النحو التالي:

أحنُّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبرُ فيَّ الطفولة

يومًا على صدر أمي

وأعشقُ عمري

لأنني إذا متُّ

أخجل من دمع أُمي

كل ما سبق هو بيت واحد متصل، وأنفاس متلاحقة وصور مترابطة تكمل بعضها بعضاً، بدءاً من حنينه إلى خبز أمه، فقهوتها فلمستها فطفولته متعلقاً بصدرها، فخشيته من الموت ضناً وخجلاً من دمع أمه حزناً على فراقه، وهي نبوءته التي تحققت، فلقد عاشت أمه حتى شهدت وفاته وحضرت جنازته ودفنه، ووقفت على قبره في ضواحي رام الله بفلسطين. وما يهمنا أن الشاعر قد التقط أنفاسه في نهاية هذه الأنفاس المتلاحقة، وتوقف برهة ليتبعها ببيت جديد، يجترح فيه صوراً جديدة، وينفخ فيه من روحه أنفاساً جديدة في قوله:

خذيْنِي إِذَا عَدْتُ يَوْمًا

وَشَاخًا لِهَدْبُكَ

وَعُطِي عِظَامِي بِعُشْبٍ

تَعَمَّدَ مِنْ طُهر كَعْبِكَ

وشُدِّي وثاقي بخصلة شعرٍ

بخيطٍ يُلوّح في ذيل ثوبك

ويتوقف الشاعر ثانية، وقد نضبت من مخيلته
الصور المتعلقة بهذا المشهد، ليتبعها بعد هنيهة بمشهد
جديد في بيت جديد لن ننقل منه سوى بدايته:

ضعيني إذا ما رجعتُ

وقودًا بتنور نارك

وحبل غسيلٍ على سطح دارك

... إلى آخر البيت.

الذي هو كيان جديد مكتمل الأركان كسابقه،
وهكذا فليس البيت في الشعر الحر سطرًا، وإنما هو
بضعة الأسطر غير المحددة التي تكوّن صورة أو
صورًا متلاحقة متلاحمة تتبع بعضها بعضًا حتى تكون
القصيدة كاملة.

البيت الشعري في الموشحات الأندلسية:

وليست هذه التوسعة في تسمية البيت الشعري جديدة، فقد ابتدعها الأندلسيون عندما جددوا في موشحاتهم، وأطلقوا اسم البيت على مجموعة من الأسطر، تشمل الدور بأسمائه المتعددة، والقفل بأغصانه، وسموا كل ذلك بيتاً، كما يتوضح في هذا المقتطف من الموشح التالي لابن زُهر:

شاب مسك الليل كافور الصباح ووشت بالروض
أعراف الرياح (مطلع)

فاسقنيها قبل نور الفلق (سمط)

وغناء الورق بين الورق (سمط) دور

بيت

كاحمرار الشمس عند الشفق (سمط)

نسج المزج عليها حين لاح=فلك اللهو وشمس

الاصطباح (قفل)

(غصن)

(غصن)

فأنت ترى أن البيت في الموشح يتركب من كل ما سبق، وهي مجموعة من التنويعات الشكلية بمسميات متعددة، يجمعها جميعا اسم بيت من أبيات الموشح.

أما البيت في قصيدة الشعر الحر فيمثل وحدة موضوعية متكاملة، تنتهي بانتهاء الدفقة الشعرية المتلاحقة المترابطة، حتى انتهاء النفس الشعري الواحد، كأنها الفقرة في المقالة، وترابط الأبيات في القصيدة كترابط الفقرات في المقالة الواحدة .

حركات التشكيل أحرف تبحث عن رسم

ما تطرحه هذه المقالة لا يعدو كونه بذرة أولية، تحتاج لعناية ومتابعة من دارسين متخصصين في علوم اللغة والصوتيات، يلي ذلك تدقيق وتمحيص للفكرة من قبل مجامع اللغة العربية في مختلف العواصم العربية، فهي ليست أكثر من حجر يُرمى في بركة راكدة ليحرك سكونها، ويثير فضول الباحثين لمتابعة الأمر الذي تطرحه، وهو إشكالية حركات التشكيل (الفتحة والضمة والكسرة) وما يلحق بها من تنوين ضم وتنوين فتح وتنوين كسر، وضوابط الشد والمد والوصل والفصل، التي تُعَيِّ القراء العرب صغارهم وكبارهم.

وهذه الفكرة التي أكتبها اليوم تراودني منذ أيام طفولتي الأولى، وقد رافقتني أمدا طويلا طيلة عملي مدرسا لمادة اللغة العربية قرابة أربعين عاما، لكثرة ما

عانيت منها وأنا المتخصص في مادة اللغة العربية،
فكيف بغيري من غير المتخصصين بعلوم اللغة؟

وما حفزني على تدوين هذه الفكرة، والعمل على
نشرها والدعاية لها، ما بتُّ أشاهد و أسمع على السنة
المذيعين على شاشات القنوات الفضائية من أخطاء
مضحكة مؤسفة. ورغم فداحتها إلا أنني ألتمس
لأصحابها العذر، و أعتبر أن الخطأ ليس خطأهم بل
خطأ اللغة ذاتها، وقصورها عن ملء فراغ هو السبب
الرئيس في هذه الأخطاء المتكررة كل آن.

ومثال ذلك أن تستمع لمذيعة تقرأ موجز الأنباء،
فتأتي على نبا يقول:

- ينعقد في روما يوم الأحد القادم مؤتمر
الذرة العالمي.

ثم تنتقل إلى تفاصيل الأنباء بعد تكرار العنوان:

- وسيناقش المؤتمر أخطار استخدام زيت
الذرة كوقود حيوي على أسعار زيت الذرة كمادة
غذائية رئيسية.

وتستمع إلى مذيع آخر يقرأ موجزا للأنباء قائلًا:

- احتفالات البلاد بعيد العلم.

وفصل الخبر قائلًا:

- يرعى يوم غد دولة رئيس الوزراء

احتفالات البلاد بعيد العلم، وذلك بتكريم كوكبة من
العلماء والعاملين في حقل العلم و المعرفة.

وأنا ملتمس لهم العذر في عدم التفريق بين الذرة
و الذرة، وبين العلم والعلم، ومثل ذلك آلاف الأخطاء
التي سببها الوحيد قصور لغتنا عن ابتكار ثلاثة رسوم
للحركات الثلاث: الضمة والفتحة والكسرة، تدمج وسط
الكلمة ولا تكون محلقة في سمائها بعض حين، وغائبة
في معظم الأحيان، فتحير القارئ أي نطق يختار للكلمة
التي تحتل عدة احتمالات.

هذه المعضلة تُعَيِّي الناشئة منذ نعومة أظفارهم،
وبداية تأملهم رسم الكلمات العربية، وعجزهم عن
نطقها نطقاً سليماً، ما لم تكن مضبوطة بالشكل في بداية
الكلمة ووسطها، كما أنها تُعَيِّي الكبار عن ضبط الكلمة
الجديدة التي يطالعونها للوهلة الأولى، ويُعَيِّهم أكثر
من ذلك ضبط أواخر الكلمات بالشكل خشية اللحن،
تبعاً لمواقع الكلمات الإعرابي. تلك الخشية التي دفعت
الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان ليحيب من قال له:

- عَجَّلْ عليك الشيب يا أمير المؤمنين!

فقال: - شيبني ارتقاء المنابر وتوقع اللحن.

فعندما يطالع التلميذ المبتدئ مثلاً كلمة (كتب)
دون تشكيل ويطلب منه نطقها فإنه يجدها تصلح لأن
تنطق (كَتَبَ) و(كُتِبَ) و(كَتَّبَ) و(كُتِّبَ)

وربما أكثر من ذلك، ولو تصورت الكلمة نفسها
وقد كتبت بحروف إنجليزية مثلاً، (kataba) فإنك لا
تجد لها غير هيئة واحدة للنطق هي (كَتَّبَ).

أما القارئ المتقدم الملم بالقراءة، فعندما يطالع كلمة كتبت بحروف عربية واضحة، لكنها تقابله لأول مرة، وكُرِّرَت إلى جانبها بالفرنسية أو الانجليزية، فإنه يلجأ مرغماً إلى تهجئة حروفها باللغة الأجنبية، بعد أن يستعصي عليه الأمر مع حروفها العربية، التي تتيح للقارئ وجوها عديدة من القراءات ما دامت غير مضبوطة بالشكل، وهي التجربة التي عايشها كاتب هذه السطور شخصياً، أيام عمله مدرسا في الجزائر في سنوات العقد السابع من القرن الماضي. وسأمثل لذلك بأسماء الشوارع التي تعبرها صباح مساء، وذلك أقرب مثال حي، فعندما تطالع اسم الشارع مكتوبا باللغتين العربية والفرنسية : شارع العقيد عمروش مثلا، حيث تحتار وأنت مدرس اللغة العربية، إذا لم تكن ملما بأسماء قادة الثورة الجزائرية وشهائها، هل أنطقه (عَمْرُوش) أم (عَمِرُوش) أم (عُمْرُوش) أم (عَمْرَوش) أم (عَمْرَوش)، فتجد نفسك خجلا من نفسك، وأنت تخفض بصرك لتتهجى الحروف الفرنسية،

فتجدها (Amerooch) فتتيقن أن لفظها (عَمروش) مع ملاحظة أن حرف الشين بالفرنسية يعبر عنه باجتماع حرفي ch وليس sh كما هو الحال في الانجليزية، ومثاله الشارع الشهير في الجزائر العاصمة شارع ديدوش مراد، فأنت تلفظ مُراد بصورة سليمة لأنها كلمة مألوفة لديك، وقد سبق لها أن مرت على مسامعك سابقا، أما ديدوش فتقف أمامها حائرا، إذا كانت هذه هي المرة الأولى التي يقرع فيها هذا الاسم أذنيك. فهي تصلح أن تنطق (دِيدوش) و(دِيدوش) و(دِيدوش) وغير ذلك كثير، ولا يخرجك من حيرتك سوى التدقيق في رسمها الفرنسي أسفل منها، (DidoochMurad) لتتيقن أن نطقها (دِيدوش مُراد) فما سبب كل هذه الحيرة؟

الحركات أحرف تحتاج لرسم:

هذه الحيرة التي تجعلنا نقف عاجزين عن النطق السليم، سببها أن حركات التشكيل (الفتحة

والضمة والكسرة) هي حروف ثلاثة نطقها، لكنها ناقصة الرسم في أبجديتنا، وقد استعاض القدماء عن رسمها بهذه العلامات، التي مرت بمراحل متعددة، فنحن نعد أحرف العلة (the vowel) letters في لغتنا ثلاثة (الألف والواو والياء) بينما هي في نطقها ستة أحرف على النحو التالي:

1- لفظ U وله نطقان: حركة قصيرة نرمز لها بالضمة، وحركة طويلة نرمز لها بالواو.

2- لفظ I وله نطقان: حركة قصيرة نرمز لها بالكسرة، وحركة طويلة نرمز لها بالياء.

3- لفظ A وله نطقان: حركة قصيرة نرمز لها بالفتحة، وحركة طويلة نرمز لها بالألف.

فهي ستة أحرف، مثلما هي في الإنجليزية خمسة أحرف، (aeiou)

و بعضهم يضيف لها y لتصبح ستة، مثلما هي في الفرنسية ستة

(aeiouy)

ولملاحظة هذه الأحرف الناقصة رسماً، تأمل كلمة كتبت بالعربية والانجليزية، (مُحَمَّد) مثلاً وقد تكونت من أربعة أحرف مضافاً إليها ضمة بعد الميم وفتحة بعد الحاء وشد على الميم متبوعاً بفتحة. إن كل الحركات السابقة ما هي إلا حروف تنطق ولا ترسم عند المتعلمين، لأنهم خبروها بالسليقة والتجربة والتكرار، لكنها ترسم حركات تشكيل للناشئة والمبتدئين لضرورتها لاستقامة نطقهم، ولو انتقلنا لكتابة الكلمة بالانجليزية فسنجدها على الهيئة التالية (Mohammad) تكونت من ثمانية حروف، الأربعة الأصلية والحركات الثلاث والتضعيف، الذي هو حرف مكرر (double letter) ولا مجال لنطق الكلمة إلا على صورة واحدة .

و لو عدنا لكلمة (كَتَبَ) التي سبق ذكرها، و المكونة من ثلاثة أحرف،

وحاولنا عد حروفها لو كتبت بالانجليزية
(kataba) فسنجدها ستة أحرف.

فحروف العلة ينبغي أن تعد ستة أحرف في
الرسم مثلما هو شأنها في النطق، فمثلما تكون (ا) للمد
الطويل لا بد من رسم للمد القصير بدلا من الفتحة،

ومثلما هي (و) للضم الطويل لا بد من رسم
للضم القصير، وكذلك مثلما هي (ي) للكسر الطويل لا
بد من رسم للكسر القصير. على أن تدمج بين
الحروف، وتصبح جزءا من الكلمة، وليست قلقة حائرة
فوق الحروف أو تحتها، تُرسم للناشئ الصغير ويُعفى
منها الكبير الذي كثيرا ما يخطئ في ضبطها أيضا،
إلى جانب ما تمثله رسومها من إعاقة وإبطاء للكتابة،
عندما يعود الكاتب بعد فراغه من كتابة الكلمة لوضع
الحركات فوقها أو أسفل منها، ولعل الحروف المنقوطة
تتشارك معها في عملية الإبطاء والإعاقة، التي توجب

البحث عن بديل لها غير منقوط، لكن ذلك موضع آخر لبحث مستقبلي.

تطور التشكيل عبر التاريخ:

ما طرحه ليس أمرا غريبا ولا مستجدا، ولا يخطر ببال أحد أن هذا التطوير سيؤثر على تلاوة القرآن الكريم وكتابته وحفظه، بل إنه سيسهل على قارئه النطق، عندما تستبدل الحركات بحروف ثابتة مدمجة في الكلام، ولعل من المفيد التذكير بمراحل تدوين القرآن الكريم، للسير على نفس الخطى من التطوير والتسهيل، التي اتبعتها القدماء ولم يتوقفوا عند هيئة جامدة مثلما فعل منذ عدة قرون، وكأننا لا نتقن سوى التوقف عند كل ما هو قديم إلى درجة التقديس، دون الابتكار والتجديد بما يناسب كل عصر،

وهذا ملخص لمراحل كتابة القرآن الكريم:

1-المرحلة الأولى: تدوين الحرف، فقد كتب كلام

الله بأمر رسول الله

- صلى الله عليه وسلم- وكان المكتوب هو رسم الكلمات القرآنية فقط، بينما بقي تشكيل الحروف وتنقيطها وتجويدها يؤتى بالمشافهة والسماع والتلقي.

2-المرحلة الثانية: تمت في عهد الإمام علي بن

أبي طالب - كرم الله

وجهه- حيث قام أبو الأسود الدؤلي بوضع علامات التشكيل، ولم تكن حركات بل نقاط (الفتحة نقطة فوق الحرف) و(الكسرة نقطة أسفل الحرف) و(الضمة نقطة بين أجزاء الحرف) والسكون نقطتان.

3-المرحلة الثالثة: تدوين التنقيط في عهد الخليفة

عبد الملك بن مروان، قام بها النصر بن عاصم الليثي، حيث تم فيها وضع النقط على الحروف المتشابهة لتمييزها عن بعضها، وأصبح القارئ يقرأ كلام الله برسمه وتشكيله وتنقيطه، بينما بقي التجويد يؤتى بالمشافهة والسماع.

4-المرحلة الرابعة: في العصر العباسي وضع

الخليل بن أحمد الهمزة

والتشديد، وطور نقط أبي الأسود، لتصبح الضمة واوا صغيرة فوق الحرف، والفتحة ألف صغيرة فوق الحرف، والكسرة ياء صغيرة تحت الحرف، وهذا دليل على أنها حروف، فما الذي يمنع أن نجد لها رسوما مناسبة تدمجها وسط الكلام، ولا تبقى معلقة حوله؟

وتحسننت هذه العلامات بعد ذلك إلى أن وصلت إلى الصورة التي هي عليها اليوم.

وكل مرحلة من المراحل استوعبت ما سبقها، وحلت محلها ولم يلغ دور التلقي، وإنما تعزز لمعرفة كيفية هذا التشكيل المدوّن.

5-المرحلة الخامسة: تدوين التجويد والتي تمت

حديثا، حيث تم فيها ترميز زمني ولوني لبعض الحروف الخاضعة للتجويد، وبالتالي أصبح كلام الله

يحيي العناصر جميعها من رسم وتشكيل وتنقيط وتجويد.

فما الذي يمنع من متابعة التحسين والتيسير، لتصبح الحركات حروفا ذات رسم كغيرها من الحروف الهجائية، تدمج في الكلام ليصبح كل ما ينطق يكتب، وحروفه واضحة لا لبس فيها، ونطقه لا شبهة فيه، ولا تعدد لوجوهه.

أسئلة مشروعة:

ولعل السؤال الذي يتبادر للأذهان أولاً، ما أثر ذلك على القرآن الكريم وكتابته؟ ثم هل يؤدي ذلك إلى انقطاع بيننا وبين تراثنا القديم؟

وهل ستصبح أجيال المستقبل غير قادرة على قراءة كتبنا القديمة، التي تخلو من الحروف الثلاثة الجديدة المبتكرة؟ وهل سينتهي دور مكتبتنا القديمة، وما تحويه من تراث فكري وحضاري، وتنقطع صلاتنا بها، ولا تعود أجيالنا المستقبلية قادرة على التواصل مع

التراث المكتوب بالطريقة القديمة؟ والإجابة على ذلك
بالنفي القطعي.

ذلك أن القرآن الكريم نزل على رسول الله -
صلى الله عليه وسلم- بلفظه فقط، ورسم بحروف غير
مشكولة ولا منقوطة ولا مجودة، وإنما تم كل ذلك على
مراحل لاحقة، من باب التيسير والتسهيل على القارئ،
وما تغير في نطقه شيء، فالتشكيل في بدايته لم يكن
على هيئته الحالية مثلما أسلفنا، بل كان نقطة فوق
الحرف أو تحته أو خلاله، ثم تطور ليصبح واوا
صغيرة للدلالة على الضمة، وياء صغيرة للدلالة على
الكسرة، وألفا صغيرة للدلالة على الفتحة، ثم تطور
ليصبح حركات على الهيئة التي نستخدمها اليوم. فما
الذي يمنع أن يتطور ليصبح رسوما لحروف ثلاثة،
تدمج في مواضعها وسط الكلام، ولا تبقى معلقة حوله،
ولتصبح حروف العلة نطقا وكتابة ستة أحرف،
ويفضل أن تكون الحروف الجديدة المختارة غير
منقوطة، حيث أن التنقيط مشكلة أخرى بحد ذاتها، قد

تحتاج لتطوير في مرحلة لاحقة، فالتنقيط يستنزف من الكاتب نصف وقته المخصص للكتابة، وربما أكثر من نصفه، عندما يتوقف إثر فراغه من كتابة كل كلمة، ليعاود تنقيطها ثم يواصل كتابته للكلمة التالية، ثم يتوقف ليعاود التنقيط فالكثابة وهكذا. إن التنقيط شأنه شأن الحركات يبطئ الكتابة العربية، ويحد من سرعة الكاتب، ولو وجدت حروف دون نقاط تستوقف الكاتب عند نهاية كل كلمة، لكانت كتابتنا تسير بسرعة مضاعفة، لكن تلك مشكلة أخرى يمكن أن يفكر فيها مستقبلا، ولنقصر اهتمامنا الآن على الحركات الثلاث فقط، ومحاولة استبدالها بحروف ذات رسم كباقي حروف الهجاء.

من الذي سيختار رسم الحروف الجديدة:

لا شك في أن مهمة البحث في هذا الاقتراح بشكل جدي، وإجراء الدراسات التفصيلية لتطبيقه، واختيار رسوم الحروف الجديدة، سيكون من مسؤولية

مجامع اللغة العربية مجتمعة وليست متفرقة، ليتم الاتفاق بشأنه، وتعميمه بعد ذلك على جميع الأقطار الناطقة بالعربية، ليعتمد في المناهج الدراسية، والمطبوعات للناشئة في رياض الأطفال، والصفوف الابتدائية الأولى ثم يتطور أولاً بأول.

و ستجد النشء يلتقطها سريعاً، ويتعامل بها مثلما استخدم الحروف المبتكرة والمختزلة، للكتابة على الفيس بوك بأسرع مما نتخيل.

لن نحتاج لإلغاء القديم المطبوع من كتبنا، بل نعمم ذلك على الجديد من المطبوعات، ويبقى القديم على حاله. ويمكن استخدام دليل صغير لمن يجد مشقة في مراجعة كتاب قديم من الجيل الجديد، الذي نشأ على الأحرف المضافة الجديدة، يرشد إلى الهيئة القديمة التي كانت عليها الأحرف الجديدة، مثلما توجد علامات مميزة للتجويد في نهايات المصاحف، أو دليل مساعد لمن يحقق كتاباً قديماً كتب دون تشكيل أو تنقيط.

جهة التنفيذ:

أما التنفيذ فيحتاج لتضافر جهود وزارات التربية والتعليم والثقافة، وكافة المؤسسات الإعلامية والثقافية ودور النشر ودوائر المطبوعات في مختلف الأقطار الناطقة بالعربية، بعد اعتماد هذا التطوير جماعيا من قبل الجهات المختصة تحت إشراف جامعة الدول العربية. وأن يبتعد مثل هذا المشروع اللغوي التطويري عن صراعاتنا السياسية، وأن لا يتعطل أو يتعرض للعوائق، كلما اختلفت الاجتهادات السياسية لهذا البلد أو ذاك، مثلما هي عادة معظم مشاريعنا المشتركة التي نصوغها على الورق، ثم لا نجد من يلتزم بتنفيذها.

هذه فكرة مطروحة للنقاش والمتابعة والإضافة تفصيلا وتنسيقا، من قبل جميع الباحثين المهتمين بتطوير لغتنا العربية، والارتقاء بها لتظل مواكبة للعصر في كل زمان على يد الباحثين الغيورين من

أبنائها، وقبل ذلك هي مطروحة أمام الهيئات الرسمية ذات الاختصاص، وأولها مجامع اللغة العربية ومراكز الأبحاث والدراسات في شتى الأقطار العربية....

تعقيب على مقال "حركات التشكيل" للاستاذ

فصل سليم التلاوي

أ.د. مصدق الحبيب

اثار الاستاذ التلاوي قضية في هذا المقال الأولي، أعتبرها شخصيا في غاية الأهمية، رغم ما يبدو عليها وكأنها من قبيل الشكليات الثانوية. وقد كان الكاتب صائبا في اعتبار مقاله بمثابة البذرة الأولية، التي يطمح لها أن تنبت في أرض صالحة، ويتسنى لها أن تنبت وتثمر نتائج عملية لحل الإشكالات اللغوية بين مانقراً ونكتب ونتلفظ. لم تكن مثل هذه الإشكالات مهمة عندما كانت اللغة العربية حبيسة أرضها، ومتداولة فقط لدى مواطنيها، الذين تعودوا على استيعاب استثناءاتها، وفهم ما هو مستتر فيها فهما ضمنيا. على أن هذه الإشكالات بدأت تظهر على السطح عندما بدأ الناطقون بالعربية الولوج إلى بقية الثقافات، ودراسة لغاتها وأصبح التبادل الثقافي بين الشعوب حقيقة واقعة، تزداد

أهميتها كل يوم خاصة في زمن العولمة وشيوع وسائل الاتصال الإلكترونية. في هذا الزمن الذي أصبح من الممكن فيه أن يجلس المواطن العربي في غرفته ويتحاور كلاماً وكتابةً، مع مواطنين آخرين من كل الجنسيات وبالسنة كل اللغات. لابد للغتنا العربية أن ترتقي لمقابلة هذه الوظيفة، ووظيفة الاتصال السليم الأمين، إذ أنه ليس من المعقول أن نتأمل من غير الناطقين بالعربية أن يفهموا خصوصياتها، التي نقف نحن أصحاب الألسن الأصيلة في موقف ملتبس منها.

كثيراً ما أدهشني وأثار تساؤلاتي أمر تعريب الأسماء الأجنبية بطرق بعيدة عن تلفظاتها الأصلية، مما يبعدها عن حقيقتها ويضيف هالة كثيفة من الغموض حولها، الأمر الذي غالباً مايشل وسيلة الاتصال التي هي الهدف الأسمى لكل اللغات.

لنضرب مثلاً على ذلك من أجل التوضيح فقط: تصور أن مترجماً ينقل بياناً عربياً هاماً في مبنى الأمم

المتحدة، وهو الشخص الذي تعود على معرفة الأسماء
الأجنبية من خلال قراءته لها كما تكتب في العربية،
وهاهو يذكر الأسماء التالية التي وردت في البيان:

هيلاري وبيل كلينتون

ديك جيني

بول بريمر

لنكولين

هنا سأكتب كيف ستتلقف الأذن الأمريكية
والإنكليزية والكندية والأسترالية هذه الأسماء، ولنر إن
كانت تعني لهم أيا من الشخصيات المقصودة:

Heelari , and BeelKleentoon

DeekGini

BoulBreemeer

Linkoleen

لاعتقد أن أحدا من الحضور سيتمكن من معرفة
من هم المذكورون في البيان.

ألم نرَ منذ الطفولة كيف يكتب اسم
الروائي Victor Hugo على أغلفة الكتب المترجمة
وفي الصحف والمجلات، علما أن مترجمي الكتب هم
من درسوا اللغات التي جاءت بها هذه الكتب، والذين
يعرفون كيف تلفظ الاسماء بلغاتها الأصلية، ولا بد
للوصول إلى الصيغة العربية التي هي أفضل مايمكن
الوصول اليه. فيما يلي نماذج مختلفة للصيغ العربية
لاسم الأديب

فيكتور هيجو

فكتر هوجو

فكتور هوغو

ولا أدري كيف يلفظ الاسم بالفرنسية إلا أن
اللفظة الإنكليزية لها مايقابلها بالعربية كما يلي : فكتر
هيوغو (والفاء ذات الثلاث نقاط وهي غير موجودة لا

في مفتاح الحروف العربي ولا الفارسي). ولطالما واجهنا أسماء العلماء والأدباء والسياسيين وأسماء الأماكن المكتوبة بطرق مضحكة، لم نتعلم منها سوى الجهل. كنت مرة في لندن وقد ذكرت ساحة Trafalgar لكن لم يفهم أحد ماكنت أقصد، وهي أشهر ساحة هناك، والسبب لأنني قلتها كما تعلمت على قرائتها بالعربية " ترافيلغار، وبسرعة أدركت أنهم يلفظونها بشكل مختلف تماما قريب إلى "ترَفَالْغَر"، ولكن العربية لاتعطيها لفظتها الانكليزية الصحيحة. وكلكم يتذكر كيف كان ومايزال يُكتب لدينا اسم

الروائي الأمريكي Ernest Hemingway

بصيغ مثل هيمينجواي، همنغواي والأفضل أن يكتب ك هَمِنْغَوَي، فهي الاقرب للأصل جهد الإمكان، مما يقلل الالتباس عند السامع ويزيد من الفعالية التوصيلية للغة التي هي قلب هذا الموضوع.

تصور عزيزي القارئ لو أنك كنت تتحدث مع صديق أمريكي أو إنكليزي، يشاركك ولعك الأدبي، وحدث أن تذكر كاتبك المفضل هيمنجواي! هل تعتقد أنه سيعرف من الذي تقصد؟ أراهن أنه سيبقى صاغرا لبرهة، ثم يسألك أن تزيد في تعريف الكاتب. وحين يتمكن من فهم مقصدك سيبادرك بالقول: يا صديقي لقد رميتني للحظة في هاوية الغموض، لكنني أشكر على التوضيحات الإضافية التي مكنتني من فهم ما أردت توصيله لي. لنتصور الآن الأمر معكوسا، وأن هذا الصديق استمر في الكلام عن الرواية العربية، وذكر كاتبه المفضل " نغوب مهافز "، بافتراض أن دور النشر الأمريكية تفعل ما نفعل نحن، فتقدم أسماء الكتاب الأجانب لقرائها بنفس الطريق المشوهة التي نقوم بها. أجزم أن أي أحد منا سينفجر بالضحك ويقول للصديق الأمريكي:

- (منين جبتي هاي النمّونة؟؟ ما حصل الشرف

أن أعرف هيج روائي صنيدي!)

ولكن بعد التي واللتيا يتمكن صاحبك الأمريكي
من التوضيح، وذكر روايات بين القصرين والسكرية
والسراب وزقاق المدق واللص والكلاب، سيعتريك
ضحك هستيري، وستقول لصاحبك الامريكي:
ياعزيزي هذا نجيب محفوظ الذي تقصده، لكنك
تلفظته وكأنك تقرأ لي جزءاً من رسالة حجي راضي
("نحباني للو").

أخيراً، أحببت أن أؤيد ماجاء في مقال الاستاذ
التلاوي من دعوة جادة إلى مجالس العلوم والمعرفة
ومكاتب الترجمة ولجان المناهج العربية، ومختصاتها
في علوم اللغة واللسانيات، لإعارة الانتباه وبحث
المشكلات وإيجاد الحلول الناجعة، لأن هذه الإشكالات
وكثير مثلها أصبحت تحد من كفاءة لغتنا وتجعلها
قاصرة عن أداء وظيفتها الأساسية في التوصيل.

هل للنثر قصيدة

اعتذار لا بد منه

أبدأ مقالتي بالاعتذار مقدما لكثير من أصدقائي الأعزاء الذين يكتبون قصيدة النثر، فأبين أن وجهة النظر التي تعرضها هذه المقالة ليست انتقاصا من جهودهم، ولا تقليلا من قيمة نصوصهم الرائعة في كثير من الأحيان، ولكن لضرورة أراها ملحة، حتى يمكن للأجيال الصاعدة من القراء أن تفرق بين الشعر والنثر، وحتى لا يختلط عليها الأمر، ولا تستطيع التمييز بين النوعين، خاصة قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر لما بينهما من تشابه ظاهري، لمن لا يمتلك الأذن الموسيقية التي تميز الشعر من النثر، فيصبح النوعان سيّان لدى غالبية القراء..

ولا أعتقد أن تسمية هذه النصوص الأدبية النثرية الراقية بمسمياتها الحقيقية ينقص شيئا من قيمتها، وليكن لكتاب هذا اللون الأدبي أسوة حسنة

بمحمد الماغوط، أحد أبرز رواد هذا الفن عندما قال:
(أنا أكتب نصوصاً، فليسمها النقاد ما يشاؤون، ولن
أغضب إذا قيل لي لست بشاعر، وإنما كاتب نصوص)

تمهيد:

قد يبدو السؤال الذي يمثلُه العنوان مناقضاً
لنفسه للوهلة الأولى، حيث أن الشعر شعر والنثر نثر،
ولا يلتقيان أبداً من حيث الشكل. فالكتابة في جوهرها
تنقسم إلى نوعين رئيسيين: هما الشعر والنثر، أما
الشعر فهو الكلام الموزون المقفى في تعريفه الأولي،
وإن كان هذا التعريف قاصراً، ولا يشتمل على جمال
الصورة، وصدق العاطفة، وعمق الفكرة وأصالتها
وجدتها، ويخرج منه النظم العلمي والشعر التعليمي
كألفية ابن مالك، وما شابهها من نظم في علوم اللغة
والفقه وكل الشعر التعليمي، لكنه يظل شعراً من
الناحية الشكلية.

أما النثر فهو ما سوى ذلك من الكتابة المرسلة، وهو أيضا يتفرع إلى فرعين رئيسيين: النثر العلمي وهو الكتابة التي تدون بها العلوم والمعارف لنقل المعلومات، دون تركيز على جمال الصياغة الفنية والأسلوبية، وإنما تركز على نقل المعلومة سليمة خالية من الأخطاء مؤدية للمعنى المراد فقط. أما النثر الأدبي فهو الذي يهتم بالصياغة الأدبية شكلا ومضمونا، وهو يندرج تحت فنون متعددة منها: المسرحية والخطبة والمقالة والخاطرة والقصة الطويلة (الرواية) والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة القصيرة جدا (الومضة)، ويعتمد على براعة الكاتب وجودة أسلوبه في عرض نصه ضمن الفن الأدبي النثري الذي اختاره وعاء له.

ولست أدري أي ضير يلحق بالكتابة الإبداعية النثرية، التي تقطر رقة وعذوبة وصدق عاطفة وجمال تصوير، إن سميت مقالة أو خاطرة أو نصا نثريا؟ وما الذي يعيبها أو ينتقص من قيمتها، إن نسبت إلى جنسها

وهو النثر الأدبي، وما الذي تكسبه هذه النصوص من التسمية المتناقضة (قصيدة النثر) فهل للنثر قصيدة؟

إن الوزن الشعري والموسيقى العروضية هي أول شروط القصيدة، وبدون الوزن لا يمكن أن يسمى الكلام شعرا. ومن الذي قال إن النثر ليس فيه من الجمال ما يوازي الشعر، و يتفوق عليه؟ ألم يقدمه رسول الله – صلى الله عليه و سلم- على الشعر عندما قال: (إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة)

فقد نسب سحر القول للبيان وقصد به النثر، ونسب الحكمة للشعر، لما فيه من إيجاز العبارة، واشتمالها على العبرة والموعظة، وسهولة الحفظ.

وهل ما نشأنا عليه، وتربت عليه أذواقنا، وتدربنا على أن ننسج على منواله في موضوعاتنا الإنشائية الأولى أيام فتوتنا، من تقليد لرومانسية المنفلوطي في (عبراته و نظراته)، ورقة جبران خليل جبران وتدفق العاطفة في كتبه: مثل (الأجنحة

المتكسرة) و (دمعة و ابتسامه) وغير ذلك من روائحه،
يقل في روعته وجماله عن الشعر؟

لكن أصحابه لم ينسبوه للشعر، بل سموه باسمه
الحقيقي نثرا أدبيا جميلا، فما عابه ذلك ولا انتقص من
مكانته، وسنعرض فيما يلي لنماذج من هذا النثر الأدبي
الذي ما ادعى قائلوه أنه شعر وإن كان أجمل من
الشعر:

فهذا مقتبس من نص لجبران خليل جبران
بعنوان (أغنية) من مجموعته (أغاني) ضمن
(المجموعة الكاملة). انصت إليه يقول:

(في أعماق نفسي أغنية، لا ترتضي الألفاظ
ثوبا، أغنية تقطن حبة قلبي، فلا تريد أن تسيل مع
الحبر على الورق، وتحيط بعواطف كغلاف شفاف،
فليست تنسكب على لساني كالرصاب.

كيف أتهددها وأنا أخاف عليها من دقائق الأثير؟
ولمن أنشدها، وقد تصدرت سكنى بيت نفسي، فأخشى
عليها من خشونة الآذان؟ (

ألا نجرب أن نعيد كتابتها على طريقة قصيدة
النثر، لنرى ما الذي ستضيفه إليها هذه الإطلالة
الجديدة:

في أعماق نفسي
أغنية

لا ترتضي الألفاظ ثوبا
أغنية تقطن حبة قلبي

فلاتريد أن تسيل

مع الحبر على الورق

وتحيط بعواطفي

كغلاف شفاف

فليست تنسكب على لساني

كالرضاب

كيف أتنهدّها

وأنا أخاف عليها

من دقائق الأثير؟

ولمن أنشدّها؟

وقد تصدرت سكنى بيت نفسي

فأخشى عليها

من خشونة الأذان

هل أصبحت الآن قصيدة، وازدادت جمالا عما

كانت عليه وهي نص نثري بديع؟

لست أدري؟ وأترك تقدير ذلك لكل قارئ ليقارن

بين الحالتين.

ولنتأمل نصا آخر لجبران من كتابه (دمعة

وابتسامة) حيث يقول:

(أنا لا أبدل أحزان قلبي بأفراح الناس، ولا
أرضى أن تنقلب الدموع التي تستدرها الكآبة من
جوارحي وتصير ضحكا، أتمنى أن تبقى حياتي دمة
وابتسامة، دمة تطهر قلبي، وتفهمني أسرار الحياة
وغوامضها، وابتسامة تدنيني من أبناء بجدتي، وتكون
رمز تمجيدي الآلهة، دمة أشارك بها منسحقي القلب،
وابتسامة تكون عنوان فرحي بوجودي.) لنعاود
صياغتها صياغة شعرية نثرية، ثم لنأمل أي النصين
أجمل ظاهرا وباطنا:

أنا لا أبدل

أحزان قلبي

بأفراح الناس

ولا أرضى

أن تنقلب الدموع

التي تستدرها الكآبة من جوارحي

وتصير ضحكا

أُتمنى

أن تبقى حياتي

دمعة وابتسامة

دمعة تطهر قلبي

وتفهمني أسرار الحياة

وغوامضها

وابتسامة

تدنيني من أبناء بجدي

وتكون

رمز تمجيدي الآلهة

دمعة

أشارك بها منسحقي القلب

وابتسامة

تكون عنوان فرحي

بوجودي

لقد غدت الآن قصيدة نثر من أبداع طراز، فهل
تغير شيء في مضمونها؟

ولنتأمل مقتطفاً من نص نثري للمنفلوطي بعنوان
(الذكرى) من كتابه (العبرات) حيث يقول:

(وقف الأمير أمام قصر الحمراء، فرأى سماء
تطاول السماء، وطوداً يناطح الجوزاء، وهضبة
تشرف على الهضاب، وسحابة تمر فوق السحاب،
وجبلاً تحسّر عن قمته العيون، وتضل في جوانبه
الظنون، وحِصناً تتقاصر عنه الأيام، وتتهافت من
حوله السنون والأعوام، ثم فإذا ملك كبير، وجنة
وحرير، وقباب تفضي إليها النجوم بالأسرار، وأبراج
تنزلق عن سطوحها يد الأقدار، وصحون مفروشة
بألوان الحصباء، كأنها الرياض الزهراء، وجدران
صقيلة ملساء، تصف ما بين يديها من الأشياء، كما
تصف المرأة وجه الحسناء، وكأن كل جدار فيها لجة

متلاطمة الأمواج، يحبسها عن الجريان لوح من
زجاج.)

لنجرّب كتابتها على طريقة قصيدة النثر،
ونلاحظ ما يفعله السجع إلى جانب جمال التصوير
ورقيق الألفاظ، وهل سيضيفي عليها حلة جديدة، أم أن
حلتها القديمة هي الأبهى والأبقى:

وقف الأمير أمام قصر الحمراء

فرأى سماء تطاول السماء

وطودا يناطح الجوزاء

وهضبة تشرف على الهضاب

وسحابة تمر فوق السحاب

وجبلا

تحسر عن قمته العيون

وتضل في جوانبه الظنون

وحصنا

تتقاصر عنه الأيام

وتتهافت من حوله

السنون والأعوام

ثم فإذا ملك كبير

وجنة وحرير

وقباب

تفضي إليها النجوم بالأسرار

وأبراج

تنزلق عن سطوحها

يد الأقدار

ولك أن تكمل النظم الجديد للنص على الهيئة

الجديدة، ثم تتأمله في الحالتين وتقرر أيهما أجمل

وأنسب.

وتأمل هذا النص البديع الذي لم يزعم صاحبه

أنه قصيدة، لأن لديه من الإبداع في ميدان الشعر ما

يغنيه عن ادعاء النثر شعرا. يقول سعيد عقل في
سطور من كتابه المعنون (كتاب الورد):

أمس التقينا على ضفاف بردى

سالت صفصافة على النهر:

ما يزال يوجعك خصرها؟

وخيل إليّ أن شعبا استفاق

عل تغزل شاعر!

اليوم لن نلتقي

في عينيك لن أسافر إلى آخر الأرض

ولن أشهد بزوغ الابتسامة على شفئك

الابتسامة التي تحيي وتميت!

قرأتك

أحسستني الريح

أحيا، أقتلع الشجر

كتبت قصيدة على ورق الصدى

وحده اسمك بقي لي وللجمال

سكتُ

رحت أستمع إلى عينيك

يا حبيبتي

تقولان البرق والمروج

وحقلا من نجوم

وأولد أنا

يقول الشاعر الكبير فاروق شوشة معقبا على النص النثري السابق: (لا بد لمن يقرأ هذا الكلام أن ينتزعه من صفحات وصفت بأنها نثر، ليعيده إلى موقعه من حديقة الشعر، ولو أن مثله وقع لواحد من شعراء قصيدة النثر لتاه اختيالا، وصعّر خده لأنه أتى بالمعجب العجائب) لكن صاحبه لم يدع أنه قصيدة، بل وضعه في موضعه الصحيح الذي هو نثر فني بديع،

ففي نثره من جوهر الشعرية و وهجها وتألّفها ما يفوق
الشعر أحياناً.

أنا لا أجد في تبديل الاسم من نص نثري إلى
قصيدة نثر، ولا في بعثرة النص المجتمع إلى بعضه،
إلى كلمات متفرقة أي إضافة جديدة اكتسبها، وماعابه
أنه نص نثري راقٍ لا ينتسب للشعر، فما الضرورة
لانتحال الأسماء؟

ولو قلبنا الوضع فعرضنا قصيدة نثر كما هي
منشورة، ثم جربنا كتابتها على أنها نص نثري
مترابط، وقارنا بين الحالتين، ومثال ذلك هذا النص
للشاعر والإعلامي اللبناني زاهي وهبي وعنوانه

(تتبرج لأجلي) من ديوانه الذي يحمل نفس
العنوان، ص 73 وما بعدها الصادر عن الدار العربية
للعلوم (ناشرون) عام 2007 حيث يقول:

غدا

أمضي بسلام

تاركا لكم أشيائي الخاصة

ربطة العنق مثلا

قارورة العطر والأقداح

أمنيات صغيرة لم تتحقق

هل أحدكم

يذكرني بالخير

يحرصني من الظلمة العمياء

يكتب كلمة طيبة؟

هل أحدكم يرش الأرض قمحا

يسقي حديقتي المهجورة

يُعشِّبُ روعي من آثامها

هل أحدكم

يُمَلِّحُ خبزا للمارة الغرباء

يصادق شباكا أو شجرة

يحكي منضدة أو أريكة

هل عين تدمع

هل أحدكم يذكرني؟

بائع العلكة مثلاً

والنورية الفاتنة

أينعت دمعته

لما قرأت كفي ومضت

هل أحدكم

يضبط ساعته، ينتبه لغيابي

العابرون كل مساء

فتاة الحانة

درج البيت

صبية الحي

الذين ضحكوا من وراء ظهري

لأنحني أكثر

غدا

أمضي بسلام

هل امرأة

تتبرج لأجلي

تتعري عند قبري

يلامس خصرها الرخام

تترك ظلا

يروى عظامي

هل امرأة

تراني في نومها

جدولا

أو نافورة

وتنهض من ساعتها

لتغتسل؟

سنعاود كتابة النص السابق دونما تقطيع لفظي،
ونفترض أنه نص نثري متصل فنقول:

(غدا أمضي بسلام، تاركا لكم أشياءي الخاصة:
ربطة العنق مثلا، قارورة العطر والأقداح، أمنيات
صغيرة لم تتحقق.

هل أحدكم يذكرني بالخير؟ يحرسني من الظلمة
العمياء، يكتب كلمة طيبة؟ هل أحدكم يرش الأرض
قمحا؟ يسقي حديقتي المهجورة؟ يعشب روعي من
آثامها؟

هل أحدكم يملح خبزا للمارة الغرباء؟ يصادق
شباكا أو شجرة؟ يحكي منضدة أو أريكة؟ هل تدمع
عين؟ هل أحدكم يذكرني؟

بائع العلكة مثلا، والنورية الفاتنة أينعت دمعته،
لما قرأت كفي ومضت.

هل أحدكم يضبط ساعته؟ ينتبه لغيابي. العابرون
كل مساء، فتاة الحانة، درج البيت، صبية الحي، الذين
ضحكوا من وراء ظهري، لأنحني أكثر.

غدا أمضي بسلام، هل امرأة تتبرج لأجلي؟
تتعري عند قبري، يلامس خصرها الرخام، تترك ظلا
يروى عظامي؟ هل امرأة تراني في نومها جدولا أو
نافورة، وتنهض من ساعتها لتغتسل؟

أليس هذا الترابط والتواصل بين الجمل في نص
متكامل، يجعلها أكثر تماسكا وقربا ووحدة موضوع؟
فما الذي قدمه للنص تقطيعه على هيئة كلمات متباعدة،
وتسميته بغير اسمه (قصيدة)

لعل هنالك دافعا خفيا وراء تسمية هذه
النصوص النظرية بالقصائد، وهو أن عيون أصحابها
مفتوحة على الترجمة للغات الأجنبية أكثر من تطلعها
لقارئها العربي، وهي تتطلع لأن يترجم هذا الشعر،
وعندها يختلط الحابل بالنابل، ولا يمكن التمييز في

النصوص المترجمة بين ما هو شعري في أصله وما هو نثري، إذ إنه سيقترن جميعا لنصوص نثرية، وعندها يستوي الأعمى والبصير، ويخسر الشعر موسيقاه، التي هي مزيتها الأولى عند الترجمة، فالشعر أكثر الفنون عنادا في محليته، وهو يفقد روحه التي هي موسيقاه، عند نقله للغة أخرى، أما النثر الذي لم يكن في حسابانه الوزن والموسيقى منذ البداية، فإنه لا يخسر شيئا بالترجمة، وقد يبدو بفكرته ولغته وصوره متفوقا على الشعر الحقيقي.

قصيدة النثر تجني على قصيدة التفعيلة

ترتبط قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر بالمرجعية الشعرية الأوروبية، وتتشابهان في مظهرهما لأول وهلة، غير أن قصيدة التفعيلة منتظمة الموسيقى، متحررة جزئيا من القافية، أما قصيدة النثر فمتحررة من الموسيقى ومن القافية معا. إن ما تزخر به المجالات الأدبية، والأبواب الثقافية على صفحات

الجرائد، مما يصنف على أنه قصيدة نثر، عندما يكتب ويعرض على القارئ بنفس طريقة شعر التفعيلة، الذي هو شعر موزون على بحر من بحور الشعر العربي، لا يختلف عن الشعر العمودي، إلا في عدم تساوي التفعيلات في كل بيت، حيث يختلف عدد تفعيلاته، وتتنوع القوافي في القصيدة الواحدة، فلا تلتزم بقافية واحدة. ولا يستطيع نظم شعر التفعيلة إلا شاعر موهوب يتقن نظم الشعر العمودي، وقد ابتدأ به بالضرورة وزاوج في نظمه للشعر بين اللونين.

ولنمثل بنموذج من الشعر الحر أو المرسل أو كما اختزل اسمه إلى شعر التفعيلة لنقارن بينها وبين قصيدة النثر ونقارن بين موسيقى الشعر في هذه وتلك، فهذا مثال من قصيدة بعنوان

(في السوق القديم) لبدر شاكر السياب:

-1-

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصواتُ إلا غمغاتُ العابرينُ
وخطى الغريب، وما تبتّ الريح من نغمٍ حزينُ
في ذلك الليل البهيمُ
الليل، والسوق القديم، وغمغاتُ العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزاني في شحوبٍ
- مثل الضباب على الطريق -

من كل حانوتٍ عتيق
بين الوجوه الشاحباتِ كأنه نغمٌ يذوب
في ذلك السوق القديم

-2-

كم طاف قبلي من غريب
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتجّ في حلق الدخان حبال نافذة تُضاء

والريح تعبثُ بالدخان

الريح تعبث في فتورٍ واكتئابٍ بالدخانُ

... وصدى غناء

ناءٍ يُذكر بالليالي المقمراتِ وبالنخيلِ

وأنا الغريب، أظل أسمعهُ وأحلم بالرحيلِ

في ذلك السوق القديم.

لنحاول كتابتها كتابة عروضية ثم تقطيعها

واستخراج تفعيلاتها على النحو التالي::

أَلْ لَيُّ لُ وَسْ / سُو قُلْ قَ دِيْ مْ

- - ب - - / - - ب - -

مُتْ فَا عِلْنُ / مُتْ فَا عِلَانُ

خَ فَ تَتْ بَ هِلْ / أَصْ وَ أَ تْ إِلْ / لَا غَمْ غَ مَا /

تُلْ عَا بَ رِيْ نْ

ب ب - ب - / - ب - - / - ب - - / - ب - -

مُتَفَا عِلْنُ / مُتَفَا عِلْنُ
/ مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَا عِلَانْ /

وَحْ طَلْ غَ رِيْ / بِ وَ مَاتَ بُتْ / تُرْ رِيْ حُ مِنْ /
نَ غَ مِنْ حَ زِيْ نَ

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب - ب - / ب ب -
ب - -

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَا عِلْنُ
مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلَانْ

إنها أبيات موزونة من البحر الكامل الذي مفتاحه
وتفعيلاته على النحو التالي:

كَمَلْ الْجَمَالُ مِنْ الْبَحْرِ الْكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

إلى جانب ما يلحق تفعيلاته من زحافات وعلل،
شأنه في ذلك شأن سائر البحور، كما هو حال التذييل
الوارد في نهاية البيتين الثاني والثالث، أي زيادة حرف
لتصبح التفعيلة (مُتَفَاعِلَانْ) بدل

(مُتَفَاعِلُن). الفارق الوحيد أنه لم يلتزم بالقاعدة المعتادة وهي التقيد بثلاث تفعيلات في كل شطر، بل خرج على ذلك مثلما نرى تفعيلتين في البيت الأول، وأربع تفعيلات في البيتين الثاني والثالث، كما أنه لم يلتزم بقافية واحدة بل تنوعت قوافي قصيدته، أما الوزن والبحر العروضي فقد تم الالتزام بهما، وهذا ما يقرب بينه وبين الشعر العمودي ويباعد بينه وبين قصيدة النثر، التي لا علاقة لكتابها بالوزن الشعري على الإطلاق، وهي نثر لا صلة بينها وبين موسيقى الشعر التي هي روحه ووجدانه، وكتابها لا يتقن نظم الشعر مهما علت ثقافته، وتعددت مواهبه ودراساته واطلاعه، وهذا لا يعيبه ولا ينتقص من قدراته ومواهبه، فلم يكن طه حين شاعرا، ولم يكن الجاحظ شاعرا، فما انتقص ذلك من قدرهما. إذ الشعر موهبة فطرية، يمكن صقلها وتطويرها بالقراءة والتمرين وحفظ الأشعار، لكنها لا تُصنع مطلقا، إذا لم تولد مع المرء عند ولادته. فليست ملكة الشعر علما مكتسبا،

وتنظيم أسطر على هيئة قصيدة التفعيلة لا يصنع منها قصيدة، وإن لحقها بعض السجع أحيانا على هيئة قافية في نهايات الأسطر، فإن ذلك لا يجعل منها شعرا. ولو طلب من كاتب قصيدة النثر أن ينظم بيتا واحدا من الشعر العمودي أو شعر التفعيلة فإنه لا يستطيع ذلك، إلا القلة من الشعراء الذين يعمدون لكتابة قصيدة النثر مجارة للموجة السائدة، وهم في الأصل من شعراء القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة..

ولا يميز النوعين من بعضهما إلا شاعر أو متذوق للشعر، أو صاحب أذن شاعرية تحس بالوزن الموسيقي، متى يستقيم ومتى ينكسر منذ نعومة إظفارها، وإن كانت لا تحسن تقويم البيت المكسور، لكنها تدركه فورا عند سماعه، وهؤلاء قلة من الموهوبين،

أما سائر القراء وهم غالبية الناس، فلا تميز آذانهم موسيقى الشعر، فيجدون من الكلام الرقيق

والصور البديعة والأخيلة المُحَلَّقة، ما يضعهم في حيرة بين النوعين، ويظنون تبعاً لترتيب أسطر القصيدة، أن قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر لون واحد، بحسب ما يبدو للقارئ في ظاهرهما، وهذه الحيرة تسهم في تردي الذائقة الشعرية لدى القراء،

فلو ظل شعر التفعيلة وحده يقدم للناشئة منذ بداية تعلّقهم بالقراءات الشعرية، على أنه الشعر الحديث إلى جانب الشعر العمودي التقليدي، لتدربوا شيئاً فشيئاً على تذوق موسيقاه، ووقرت في أسماعهم تفعيلاته، واقتربوا من تقبله والتعود على سماعه وتمييز إيقاعاته.

أما اختلاط قصيدة النثر به، وهي التي تفوقه كثرة في العرض، لأن صناعتهما أسهل، لتمكن أي مثقف أدبي صاحب ذخيرة لغوية من إقامتها، وعندما يعرضان معاً أمام جمهور لا يتمتع بحس شعري وأذان موسيقية، بل يعتمد في تقييمه على مظهر ترتيب السطور، وجمال العبارة والصورة، فإن ذلك مما

يساهم في التشويش على هذا القارئ، والمساهمة في حيرته وإرباكه، وعدم قدرته على التمييز بين اللونين، وبدل أن يتربى على تذوق الشعر الحديث بالتدرج، فإن ذلك يوقعه في بلبلة، ويصرف أذنه عن التدرب على وقع الوزن الشعري، وتختلط المفاهيم لدى أجيال القراء جيلا بعد جيل، وفي ذلك جناية على شعر التفعيلة، الذي هو أكثر شعرنا الحديث، وهو باب التجديد الذي فتحه شعراؤنا المعاصرون منذ منتصف القرن الماضي، لأنه يضيع في زحمة ما يسمى تجاوزا قصيدة النثر، وماهي بقصيدة، إن هي إلا خاطرة أدبية لها من القيمة بحسب ما تشتمل عليه من جودة شكل ومضمون، ولا يحق لها أن تنتسب لغير جنسها

قصائد عمودية تكتب على نمط شعر التفعيلة:

ومما يسهم في هذه البلبلة لدى المتلقي، لجوء شعراء ينظمون القصيدة العمودية، لكتابة قصائدهم على نمط قصيدة التفعيلة، في ترتيب أسطرها وبعثرة

تفعيلاتها، فإذا تمعنّتها وجدتها قصائد عمودية كاملة،
فما الحكمة من توزيعها على هيئة شعر التفعيلة، ومثال
ذلك هذه القصيدة للشاعر الدكتور محمود شلبي، التي
عنوانها (عبير المجد) من ديوانه (منازل القمر الآس)
في طبعته الأولى الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنية،
وهي في الصفحات 178 وما بعدها، وقد عُرضت على
النحو التالي:

يا أيها الوطن المزروع

في جسدي

نبضًا

وإيقاعه في القلب

والكتبِ

النهر شريانك الجاري

وموجته

بوح التوايح

في ترنيمة الحقبِ
والضفتان صدى الماضي
وحاضره
والضفتان
جناحا جحفلٍ لجبِ
للسيف حدان
إن تضرب به فتكا
وحَدُّه العزم
في الجُلَى وفي الطلبِ
الشمس فوق علا الأردن
قد سكبت
نشيدها
في صخور الأرض بالذهبِ
إلى فلسطين يهفو القلب

منصدعا

من فورة الشوق

بل من فورة الغضبِ

ونصدق الحجر الناريّ صولته

ونلثم الخنجر الدامي

على القُببِ

نقيم للقدس جسر الروح

مرتديًا

دم الشهادة

من بوابة الذهبِ

نبني لعمان بيتا

في جوانحنا

إن شئت كان من الأحداق

والهُدْبِ

أو شئت كان الدم الزاكي

منارته

وقوسه

من عبير المجد

والقُضْبِ

هذه الأبيات الشعرية التي تمددت على مساحة
واحدٍ وأربعين سطرا من الورق، أليست من البحر
البسيط الذي وزنه (مستعلن فاعلن مستعلن فعْلن)
؟وكان الأجدر والأجدى والأوفر للورق أن تكتب على
النحو التالي:

يا أيها الوطن المزروع في جسدي

نبضا وإيقاعه في القلب والكتبِ

النهر شريانك الجاري وموجته

بسوح التواريخ في ترنيمة الحقبِ

والضفتان صدى الماضي وحاضره

والضفقتان جناحا جحفلي لجـبـ

للسيف حدان إن تضرب به فتكا

وجدد العزم في الجلى وفي الطلب

الشمس فوق علا الأردن قد سكبت

نشيدها في صخور الأرض بالذهب

إلى فلسطين يهفو القلب منصدعا

من فورة الشوق بل من فورة الغضب

ونصدق الحجر الناري صولته

ونلثم الخنجر الدامي على القُبـ

نقيم للقدس جسر الروح مرتدياً

دم الشـهـادة مـن بوابة الذهب

نبني لعمان بيتا من جوانحنا

إن شئت كان من الأحداق والهدب

أو شئت كان الدُم الزاكي منارته

وقوسه من عبير المجد والقُصْبِ

أرأيت إلى الأربعين بيتاً ونيّفاً، وقد عادت إلى
أصلها ورونقها؟ عشرة أبيات من الشعر الرصين على
البحر البسيط، ما زادها التفنيت إلا تشتتاً، وإلا إسرافاً
في تبديد الورق، فما الحكمة من وراء ذلك؟

لغة حاضرة و لغة غائبة

تمهيد:

لا أريد في هذه المقالة معاودة الحديث في شأن العامية والفصحى، وغلبة الأولى وتغولها على الثانية، والخوض في طرق تلافي ذلك أو الحد من أضراره. فذلك أمر قد قتله الدارسون بحثاً، ولم يتوصلوا فيه إلى نتيجة مثمرة. لكنني أود أن أركز الضوء على خطر هذه الازدواجية على شريحة هامة من أبناء العربية، ألا وهم كتابها وأدباؤها، وما يكابدونه من معاناة جراء هذه المزاجية في تناول اللغة، والتعبير عن إبداعاتهم بها. حيث إن الأمر الطبيعي والتلقائي، الذي يتبادر للأذهان للوهلة الأولى في شأن المسألة اللغوية، أن الإنسان في وضعه السويّ ينبغي أن يتحدث ويقرأ ويكتب بنفس اللغة، وأن من الغرابة بمكان أن يكون للإنسان لغتان، واحدة للمحادثة وأخرى للقراءة والكتابة. وهذا هو واقعنا المؤسف الذي

نعيش به ومعه، ولا نستطيع انفكاكا منه ولو جهدنا في سبيل ذلك كل الجهد، ولا أعتقد أن كثيرا من أمم الأرض تشاطرنا هذا الانقسام اللغوي.

العامية لغةٌ حاضرةٌ:

إن اللهجات العامية التي لا يحصيها عدٌّ هي لغاتنا الحاضرة، التي تنطلق بها ألسنتنا، وهي ليست بعدد دولنا العربية التي تتناسل يوما بعد يوم، بل تفوق هذا العدد كثرة، فلكل منطقة أو ناحية في البلد الواحد لهجة خاصة، وهذه اللهجات هي لغات التخاطب اليومية بين الناس صغيرهم وكبيرهم، أميهم ومتعلمهم. بل هي اللغات الأم لكل طفل منا منذ بداية سماعه للأصوات، ومعاودة تردادها وتعلم النطق بها، فلغتنا الأم ليست العربية على ما نزع، بل اللهجة العامية المحلية الخاصة بالمنطقة التي ينتمي إليها كل منا.

العامية هي لغة التخاطب والمحادثة لدينا جميعا، حتى لدى المشتغلين بالتدريس وتعليم اللغة

العربية وعلومها، بل وحتى لدى المبدعين من الكتاب والأدباء والشعراء، وأساتذة الجامعات في كليات الآداب وأقسام اللغة العربية. جميع هؤلاء وأولئك لغاتهم الحاضرة التي يتخاطبون بها هي اللهجات العامية، التي تختلف من رقعة جغرافية لرقعة أخرى، وتزداد بعدا عن لهجة أخرى بحسب بعد المكان، وعوامل أخرى متعددة.

الفصحى هي اللغة الغائبة:

الفصحى هي لغتنا التي نتفاجأ بالتعرف عليها عند ولوجنا عتبات المدارس في سن السادسة، وقد فاتنا من أمرنا شيء كثير، وما كنا قبل ذلك في سنوات التكوين الأولى نلم بشيء منها، وهذا ما يجعل نطق حروفها ورسم كلماتها في كثير من الأحيان طلاس وأحاجي لدى كثير من أطفالنا، الذين يجابهون هذه الطلاس للمرة الأولى، وكان الأولى أن تلامس أسماعهم مع ترنيمات أمهاتهم الأولى في طور

الرضاعة وما بعدها، لينطبق عليها قول القائل: إنها لغة الأم، أي اللغة التي يكتسبها الطفل من لسان أمه، مقرونة بحليبها الذي يرضعه، فتأتيه سهلة سلسة يتلقفها سمعه منذ لحظات التكوين الأولى، ولا يتفاجأ باستقبالها بعد سنوات، يكون فيها سمعه قد ألف، ولسانه قد اعتاد على سماع لغة أخرى وقرت في وجدانه، وترسخت في ذهنه وجرت على لسانه على أنها لغته الأم، ألا وهي اللهجة العامية.

يتعلم أحدنا القراءة والكتابة باللغة الغائبة (الفصحى)، ولا يجد ما يلزمه بالتواصل معها، بل تظل غائبة عنه إلا في حصصه المدرسية، وقراءة كتبه وأداء واجباته. فإذا غادر غرفة الصف غادرته لغته، وانصرف عنها للحديث مع زملائه وأهل بيته وجيرانه وكل من في مجتمعه باللغة الحاضرة في كل مكان، وهي اللهجة العامية. حتى في صفه المدرسي، فإن أستاذه في غير قراءة الكتاب المدرسي يخاطبه باللهجة العامية، ويتحدث المدرسون فيما بينهم باللهجة

العامية، بل وفي الكليات المتخصصة بعلوم اللغة وأدابها. حيث يقتصر الالتزام بالفصحى على القراءة والكتابة، أما المحادثة فلها شأن آخر يبقيا تحت ظلال العامية.

حتى الشاعر والكاتب والأديب فإنه لا يستحضر اللغة الغائبة (الفصحى) إلا ريثما يكتب نصه، وقد لا يتأتى له ذلك إلا مرة كل بضعة أسابيع أو أشهر، وقد يتوقف نهائيا عن الكتابة فتتوقف زيارته لمتحف اللغة الغائبة، ويظل فيما عدا نصوصه ناطقا باللهجة العامية.

فكان اللغة الفصحى معجم يرجع إليه في أوقات محدودة، للاطلاع على أمر أشكل عليه، ثم يعيده إلى الرف الذي انتزعه منه بعد أن يفرغ من احتياجه إليه.

كتبنا وصحافتنا وإعلامنا، بهانقراً ونكتب بالفصحى المبسطة، لكن للمحادثة عالم آخر هو

العامية. وخلاصة القول إن لنا لغتين: واحدة للقراءة والكتابة وأخرى للمحادثة.

وحدهم قارئو نشرات الأخبار في عالمنا العربي يستحقون العطف والشفقة، لأنهم الوحيدون الذين يجهدون أنفسهم في النطق باللغة الغائبة، وربما تعرضوا للسخرية والاستهزاء من طريقة نطقهم، التي لم يعتد البعض على سماعها. ومثلهم بعض المحاضرين في المناسبات الوطنية أو الندوات الأدبية، قد يقحمون أنفسهم على خوض تجربة الحديث باللغة الفصحى، أما فيما عدا ذلك فاللغة الحاضرة (العامية) هي لغة المجتمع عامة، بنسخها المتعددة بتعدد الأقاليم لا البلدان كما أسلفنا.

بل إن بعضهم قد يستحدث لها مظهرا جديدا يطعم به لغته الحاضرة، ليس بكلمات من الفصحى، بل بكلمات أجنبية إنجليزية أو فرنسية تبعا للدولة التي سبق لها أن استعمرت بلاده، ليدلل بذلك على علو

ثقافته الأجنبية، وهو في واقع الأمر لا يلم من الثقافة الأجنبية إلا بهذه الكلمات القليلة، التي أجهد نفسه في حفظها ليقحمها في حديثه، ليظهر بمظهر المثقف الأجنبي.

مأزق الكُتّاب أمام اللغة الغائبة:

لعل أكثر من يعاني من هذا الانفصام اللغوي هم الكتاب والأدباء والشعراء، الذين يجهدون أنفسهم في تجويد لغتهم، وانتقاء مفرداتهم من لغة لا يستخدمونها يومياً، بل هي بحكم الواقع مخزونة في الذاكرة، يلجأ إليها الأديب عندما يَعرُفُ له أن يكتب نصاً أدبياً، مثلما يرجع الباحث إلى معجم لغوي أو علمي عند الضرورة، ثم يعيده إلى الرف الذي استعاره منه، وإن كان الرف هنا في أدراج الذاكرة وليس في المكتبة. قد يبدو ذلك أقرب للوهلة الأولى، لكنه أبعد في حقيقته، إذ شتان بين أن يكون الإبداع بنفس اللغة التي يعايشها الكاتب يومياً ويتحدث بها، وتكون جاهزة على

لسانه فوراً، وبين لغة غائبة عن الاستخدام يستحضرها ذهنيا عند الحاجة إليها فقط، وعندها قد يُعيبه البحث عن بعض المفردات الملائمة، وتشرّد من ذهنه بعض المصطلحات والتعبيرات التي قد ينساها لطول غيابه عنها.

إلى جانب حقيقة أخرى، وهي أن العامية التي يتداولها الناس جميعاً والأدباء من بينهم هي غبار اللغة، وقشرتها السطحية الخارجية، بينما الفصحى هي جوهر اللغة ومعدنها الأصيل. ومن يمضي معظم وقته مشغلاً بالغبار مبتعداً عن الجوهر، فإن لغته بلا شك ستصبح عرضة لأن يعلق بها هذا الغبار المتطاير من حوله.

كما أن اللغة بطبيعتها كائن حي، يطره الأدباء والشعراء على وجه الخصوص، بابتكاراتهم وتعبيراتهم المجازية في كل عصر، فإذا توقفت ابتكاراتهم أو نضب معينها في عصر من العصور

جمدت اللغة في قوالبها، وبقيت على حالها ولم تساير عصرها. فإذا كان الشعراء يستمدون ما يطورونه ويبتكرونه من مادة اللغة الأصيلة وجوهرها، ويمنحون للألفاظ القديمة مجازات جديدة تناسب كل عصر، وهذا يتطلب منهم أن يتعايشوا يوميا مع اللغة التي بها يدعون ويطورون ، لا أن يزوروها زيارات متقطعة عندما تستدعي الحاجة ذلك، ثم ماذا هم صانعون بغبار اللغة العامية السهل الميسور العالق بأرديتهم وألسنتهم؟

كم تكون الكتابة أيسر صياغة وأكثر سلاسة، لو أن الكاتب العربي يكتب بنفس اللغة التي يتحدث بها، وليس باللغة الغائبة التي يستحضرها عند اللزوم، ثم يستغني عنها متى فرغ من كتابة نصه. ولا أظن أن كتاب اللغات الأخرى يعانون من مثل هذه الظاهرة، وإن وجدت فهي بمقدار أقل وأخف وطأة، والفوارق بين العامية والفصحى عندهم أيسر شأنا مما هي عليه عندنا. وفي اعتقادي أن هذه هي أعقد العقد التي يعاني منها الكُتّاب، وأن كان كثير منهم لا يدركونها، ولا

يحسون بوطأتها لاعتيادهم على هذا النمط من التفكير والكتابة، وظنهم أن ذلك من طبيعة الأمور، وما هو كذلك، بل هو أمر مخالف لطبيعة الأشياء.

لغة وسطى:

من المؤكد أن الخروج من هذه الدوامة لا يكون بالانسياق وراء اللغة الحاضرة (العامية) للكتابة الإبداعية، لأنها ستسلك بنا طرائق قdda، حيث لكل ناحية وربما لكل حي في المدينة لهجته الخاصة به، وعندها ستتفرق بنا السبل، ونصبح أسباطا أمما. ومن جانب آخر فإننا لا نستطيع أن نحمل الناس جميعا على تحمل عبء دراسة اللغة الفصحى، وإتقان التحدث بها، بتقعرها وتشددتها وصعوبة قواعد نحوها وصرفها، الذي ينفر منه غير أولي الميول والاختصاص.

لكن الحل الأنسب يكمن في تعميم لغة وسطى، هي لغة الإعلام الحالية من صحافة وإذاعة مرئية ومسموعة، ولغة المناهج المدرسية، التي هي لغة

فصحى مبسطة ومفهومة لكل عربي حيثما نأت دياره
وبعد مسكنه.

وذلك يتطلب عملا دؤوبا يستهدف تعميمها،
وتعويد الجميع بدءا من سن الطفولة الأولى، ومنذ طور
الأمومة والحضانة، على سماعها والتدرب على النطق
والتحدث بها، لتصبح لغة تخاطب ولغة قراءة وكتابة،
لتستحق بجدارة أن تسمى اللغة الأم، وينتهي بذلك
هذا الانقسام اللغوي لدى أجيالنا القادمة. فلا يعانون ما
نعاني من تشتت وبعثرة ذهنية، يحسبها الناس في
ظاهرها أمرا هينا وما هو بهين، بل هو معيق ومبطئ
للفهم والاستيعاب والتعبير والإبداع في شتى العلوم
والآداب.

أما آن للنقاط أن تنزل عن الحروف

تمهيد:

اعتبر الناس وضع النقاط على الحروف أمرا في منتهى الدقة والكمال، حتى صار مضرب المثل في الإتقان والبراعة، وصار كل من يريد أن يحدد منهاجا واضحا، أو يرسم ملامح محددة لمشروع ما، أو أن يزيل غموضا أو التباسا عن أمر معين، يؤكد عزمه بقوله:

- (سأضع النقاط على الحروف)

وغاية هذه المقالة أن تنسف هذا القول من أساسه، فتنادي بأن تنزل النقاط جميعها عن الحروف بعد طول مكوث فوقها، وسنوضح أسباب هذه الدعوة فيما يلي.

قبل أيام معدودات كنت على موعد مع مهرجان (القراءة للجميع)، الذي يقام في قاعة المكتبة الوطنية بعمان، ويستمر أربعة أيام، وذلك لأنني أنتظره ومنتظره

غيري من القراء – على ندرتهم في هذا الزمن – من العام إلى العام، لرخص ثمن ما يعرضه من كتب، مما يجعلها في متناول الجميع.

ولحرصني الشديد على حضور الافتتاح، خشية أن يتخطف الناس الكتب القيمة في الساعات الأولى للعرض، فإنني قد حضرت مبكرا قبل حوالي نصف ساعة من موعد الافتتاح، أو لعلي قد حضرت في الموعد المحدد الذي أعلن عنه في الصحف، دون أن أحسب حساب التأخير المعتاد في مثل هذه المناسبات. فأخذت أسلي نفسي وأزجي وقت الانتظار، بتأمل اللوحات الفنية المعروضة في صالة للعرض خارج معرض الكتاب، ومن بينها لوحات لآيات قرآنية ورسائل مكتوبة بالخط العربي القديم قبل تنقيطه وتشكيله. وكم هالني وملأني إعجابا ما شاهدته من تحف بديعة في رونقها وأناقتها.

ورغم انقضاء بضعة أيام على ذلك المشهد
البديع، فإنه لم يبرح خيالي، ولا زلت أتملاه وأتمعنه
كأنه لا يزال ماثلا أمامي، فأقارن بين رسم تلك
الحروف غير المنقوطة وبين حروفنا الحالية، على
الهيئة التي انتهت إليها في القرنين الأول والثاني
الهجريين، ثم جمدت عند تلك الهيئة، التي تركت كل
كلمة وقد أحاط بها دفقة من رذاذ النقاط وحركات
التشكيل والتنوين والسكون، وعلامات الشد والوصل
والقطع، المنثورة عالي الكلمة وسافلها، فأجد ذلك النوع
الأول من الكتابة الخالية من التنقيط أبهج منظرا وأكثر
أناقة وأسرع كتابة، من كلماتنا الحالية الغارقة وسط
غمامة من النقاط والحركات، التي تحيط بها من كل
جانب، ووددت لو بقيت كتابتنا دون تنقيط، وحافظت
على ذلك المنظر الجمالي البديع، لكن أنى لنا ذلك،
ومن أين نأتي بالسليقة السليمة القادرة على التمييز بين
الحروف دونما نقاط تميزها عن بعضها مثلما كان
يفعل الأولون؟

بداية التنقيط:

مهما تعددت الروايات حول بداية التنقيط، فإنها تجمع على رأي واحد كان هو الدافع المحرك لهذا الاجتهاد، وهو تفشي الخطأ وعدم القدرة على التمييز بين الحروف المتشابهة رسماً، كالباء والتاء والثاء والنون، والفاء والقاف، والعين والغين، والجيم والحاء والخاء، والصاد والضاد، والسين والشين، خاصة بين حديثي العهد بالإسلام من غير العرب.

فإذا كان لدى العرب من الملكة الفطرية، ما يساعدهم على تمييز الحروف المتشابهة بالسليقة من خلال سياق الكلام، فإن المسلم الذي لسانه غير عربي لا يمكنه التمييز بين الحروف المتشابهة في مظهرها، ولذلك فقد اجتهدوا في ابتكار وسيلة للتغلب على هذه المعضلة.

وتكاد معظم الروايات تجمع على أن نصر بن عاصم الليثي، وهو من تلامذة أبي الأسود الدؤلي، هو

أول من وضع النقاط على الحروف، وذلك بأمر من الحجاج بن يوسف الثقفي، تلافيا لما شاع من الأخطاء بين المسلمين من غير العرب، وكان أستاذه أبو الأسود الدؤلي قد سبقه بوضع حركات التشكيل (الضمة والفتحة والكسرة)، بتوجيه من الإمام علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - تلافيا للحن وتسهيلا للنطق السليم وضبطاً لأواخر الكلمات.

التوقف عند الخطوة الأولى:

خلال القرنين الأول والثاني الهجريين واکب علماء اللغة تطور الأحداث، وتوسع المجتمع الإسلامي وانفتاحه، بإقبال أبناء الشعوب المسلمة في البلاد المفتوحة حديثا على تعلم اللغة العربية مثلما أسلفنا القول، فذلّوا لهم الصعب بابتكار التشكيل أولا، ثم التنقيط ثانيا لتسهيل نطق الحروف وكتابتها بصورة سهلة ميسورة، وقد كان ذلك العمل قفزة هائلة بمقاييس ذلك الزمان، وتطويرا خلاقا سهّل على المسلمين،

ومتعلمي العربية من غير العرب سبل النطق والكتابة بالعربية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا كان المجتمع خلاقا ومتطورا ومبتكرا خلال القرنين الأوليين، ثم جمد على تلك الهيئة التي تركها عليه نصر بن عاصم الليثي؟ ولماذا لم يلحق بتلك الهيئة المبتكرة للحروف أي محاولة للتطوير والتجديد والإضافة، طيلة ثلاثة عشر قرنا لاحقة، حتى غدت مسألة تنقيط الحروف وكأنها أمر وقفي لا يجوز المساس به، وكأنه لا يحق لنا ولا لغيرنا ممن سبقنا، أن يمس ما أبدعه وابتكره علماؤنا الأقدمون.

إننا نعيش في عصر السرعة، وعصر تكنولوجيا المعلومات والثورة الرقمية، التي قربت كل بعيد، وسهلت كل صعب في شتى نواحي الحياة، وتزودنا كل يوم بجديد. فلماذا لا يكون لنا مساهمة في تطوير أدوات نطقنا وكتابتنا، ولحاقنا بركب الحضارة السريع؟ لماذا

استطاع القدماء ابتكار ما سهل على أبناء عصرهم
سبل القراءة والكتابة، ولم نحاول نحن لا تسهيلا ولا
تطويرا بعد ذلك؟

إن هيئة هذه الدفقة من النقاط وحركات التشكيل
وعلامات الشد والوصل والقطع فوق الكلمة وتحتها،
ليس منظرا جذابا ولا حضاريا في مظهره لدى النظرة
الأولى.

فإذا انتقلت إلى الجانب العملي وجدت التنقيط
عامل إعاقة وإبطاء، مثله في ذلك مثل حركات التشكيل
(الفتحة والضمة والكسرة)، التي فصلنا القول في مقال
سابق بأنها أحرف ثلاثة ناقصة في أبجديتنا (ألف
صغيرة وواو صغيرة وياء صغيرة)، وتستحق أن
يُبحث لها عن ثلاثة رسوم تدخلها وسط الكتابة، ولا
تتركها معلقة حول الكلمات، لتصبح حروف العلة في
لغتنا ستة أحرف وليست ثلاثة، مثلما هو الحال في
باقي اللغات كالإنجليزية والفرنسية مثلا.

إن العودة لوضع النقاط والحركات أثناء الكتابة، يستنزف أكثر من نصف الزمن اللازم لكتابة مادة معينة. فتخيل نفسك عند فراغك من كتابة كل كلمة، وأنت تتوقف لتعود فترش حفنة من النقاط قَلَّت أو كثرت، بحسب نوع حروفها أعلى الكلمة أو أسفل منها، ثم تعود لتستكمل مسيرتك الكتابية للكلمة التالية، ثم تعاود التوقف لرش دفقة جديدة من رذاذ النقاط، ثم تعاود الكتابة وهكذا دواليك. إن مثل ذلك كمثّل الإنسان الماشي الذي يقدم رجلا ثم يؤخر أخرى عقب كل خطوة.

إن توالي هذا التوقف والرجوع للخلف عند الانتهاء من كل كلمة، لأمر يبطئ الكتابة ويعيق سرعتها، ويجعلها تستغرق ضعف الوقت اللازم أو أكثر، مما لو كانت الحروف متصلة مسترسلة دونما نقاط.

إلى جانب أن هذا التوقف المتتابع يؤدي إلى قطع الاسترسال والتواصل في كتابة الجملة حتى نهايتها. وربما يستتبع ذلك انقطاع الفكرة الواحدة المتصلة والمتسلسلة بهذا التوقف والرجوع المتكرر كل آن .

فهي إذا ثلاثة دواعٍ تستدعي تطويراً لموضوع التنقيط:

أولها: جمالي حيث أن الحروف غير المنقوطة أكثر جمالا وأناقة ورشاقة.

وثانيها: إبطاء وإعاقة الكتابة، بحيث يستغرق الكاتب ضعف الوقت اللازم تقريبا.

وثالثها: إمكانية انقطاع الأفكار وضياح تسلسلها، بانعدام الاسترسال والتواصل الدائم، عند الاضطرار للتوقف والعودة عند نهاية كل كلمة.

اقتراح حروف غير منقوطة:

وبناء على ما تقدم، فإن من الضرورة الملحة أن يعاد النظر في الحروف المنقوطة، فيفتح باب الاجتهاد

للبحث عن بدائل غير منقوطة، ما دام الأمر ضمن باب الاجتهاد، وليست هيئة الحروف أمرا وقفيا على صورة لا تتغير ولا تتبدل، وقد سبقنا من قبلنا من أصحاب القرنين الهجريين الأوليين، فاجتهدوا في ابتكار ما كان في زمنهم تسهيلا، وصار في زمننا تعقيدا ومبعث إبطاء وإعاقة، فما المانع من المبادرة باستبدال الحروف المنقوطة بحروف جديدة غير منقوطة، على أن يترك الأمر لأهله من ذوي الاختصاص، وأهل المجامع اللغوية في شتى العواصم العربية، ليتداولوا الفكرة ويمحصوها، ثم ليختاروا رسوما مناسبة للتفريق بين الحروف المتشابهة.

ولو جاز لصاحب هذه الفكرة أن يقترح بدايات لهذا الحل على سبيل المثال، فإنه يقترح مثلا التفريق بين السين والشين بجعل السين دون أسنان والشين بأسنان أو جعل سنين للسين وثلاثة أسنان للشين، والصاد مثلا دون السن الصغير الذي يتبعها، بينما الضاد مقترنة بذلك السن الصغير، والتفريق بين الفاء

والقاف بطول عنق إحداهما وتقصير عنق الأخرى
وهكذا.

هذه مجرد اقتراحات أولية لحروف دون نقاط،
وعندما يشتغل على ذلك أهل الاختصاص من
اللغويين، فمن المؤكد أنهم قادرون على ابتكار رموز
وصور وهيئات مناسبة. وعندما يتم الاتفاق عليها
والإجماع على صورتها النهائية، يصار إلى اعتمادها
في المناهج الدراسية والمطبوعات في المراحل
التمهيدية فالابتدائية فالمتوسطة مرحلة فمرحلة بشكل
تدرجي.

وبهذا نخدم لغتنا ونطورها، لتواكب العصر الذي
نعيش فيه، بما يزخر به من تقنية ودقة وسرعة، بدل
أن نظل في المكان الذي وضعنا فيه نصر بن عاصم
الليثي- على حسن صنيعة - قبل ثلاثة عشر قرنا لا
نبرحه أبدا.

طقوس الكتابة

عندما تتوجه لحضور ندوة أدبية بهدف الاستماع لشهادة إبداعية، يستعرض صاحبها مسيرته الأدبية في فن القصة القصيرة أو الرواية أو الشعر أو أي لون من ألوان الفنون الأدبية، فإنما تهیی نفسك لسماع الجديد والمختلف، الذي يميز كاتباً عن كاتب في تعامله مع نصوصه. كيف يتهيأ للنص ويستقبله، وكيف يمارسه حتى يفرغ منه، ويغادره نهائياً وينتقل لغيره. وأيهما يروّض الآخر، ويجعله طوع بنانه ورهن إشارته، أهي الموهبة تفرض نفسها على صاحبها؟ أم أن صاحبها هو من يروّضها ويسيرها، فيوجهها كيفما يريد ووقتما يشاء. وما هي الطقوس والأحوال المرافقة للإبداع قبله وأثناءه وبعده؟ متى يغزر الإنتاج ومتى يشح؟ وما هي العوامل المؤثرة في ذلك؟

لكن ما يؤسف له أن اللقاء قد يستمر أياماً، ويتعاقب على منصة الاعتراف مبدعون كثرة، حتى

ينفض الاجتماع دون أن نسمع ما يشفي غليلا، ولا ما تشوقنا لأن يفاجئنا به كاتب صريح. بل إن معظم ما نستمع إليه من شهادات تسمى إبداعية لا يعدو أن يكون واحدا من نهجين مكررين:

أولاهما: استعراض لمسيرة الفن الأدبي الذي ينتمي إليه منذ بداياته، فمراحل تطوره وتعاقب أجياله حتى اليوم، وموقع الأديب صاحب الشهادة وإسهاماته ضمن هذه المسيرة. ومثل هذه الشهادة يمكن مطالعتها في مقالة أدبية، أو لقاء على صفحة مجلة أو صحيفة، ولا تحتاج إلى لقاء أدبي يجمعك بصاحب النصوص ومبدعها.

وأما ثانيهما: فأشبه ما تكون بقصة رمزية موهبة في غموضها وإبهامها، فكأن أحدا يشكك في موهبة صاحبها، فيريد أن يقدم دليلا على قدرته على فن صياغة الكلام، فيقدم شهادة أقرب ما تكون للطلاسم والألغاز، بعيدة عن الكشف والمصارحة والتلقائية،

ولسان حالها القول الذي صار مكررا: (أنا لا أكتب النص بل النص هو الذي يكتبني)، فكأنه يجثم على صدره ويفرض نفسه عليه، وليس له من خلاص منه إلا القيام بإفراغه على الورق، وفي هذا مبالغة لا تبتعد كثيرا عن منطق شياطين الشعراء، التي توحى إليهم زخرف القول غرورا، والتي كانت معروفة ومشهورة لدى الأقدمين، حتى بأسماء هؤلاء الشياطين ونسبة كل منهم لشاعر معين، فشیطان امرئ القیس هو لافظ بن لاحظ، وشیطان عبید بن الأبرص هو هبید بن الصلادم، وشیطان النابغة هو هادر، وشیطان الأعشى هو مسحل، وغير ذلك كثير.

وأعتقد أن في ذلك مبالغة كبيرة، وحرمان للمبدع من شرف المساهمة الفعلية في صنع نصوصه الإبداعية بنسبتها إلى غيره، بل إلى قوى غيبية ومؤثرات خرافية.

الشهادة الإبداعية ينتظر منها السامع أن يجيب صاحبها عن أسئلة محددة تفيد السامعين، وتقدم لهم جديدا ومختلفا من شخص لآخر. ومن ذلك مثلا:

- متى وكيف بدأت رحلتك مع الكتابة؟

في أي مرحلة من مراحل العمر بدأت أولى تجاربك مع الكتابة، وهل أخذ أحد بيدك وذلك على معالم الطريق؟ أم ولجته منفردا وواصلت سيرك وحدك؟

- كيف شققت طريقك إلى عالم النشر في الصحف والمجلات؟ أبالكفاءة والجدارة وحدهما، أم بالواسطة وتقديم أحدهم إياك إلى محرري الصفحات الأدبية؟ وهذا اعتراف يحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة لا يملكها إلا قليل.

- كيف تواتيك ساعة الكتابة؟ وفي أي أحوالك يواتيك الإلهام؟ هذا إذا أقررت بوجود إلهام أصلا. أم ان الكتابة الأدبية عدا الشعر فنون تكتسب بالممارسة

والمثابرة وعميق القراءة، وطول المران والتدريب،
والسير على خطى السابقين من الكتاب و الأدباء؟

-هل تختلف أحوال الكتاب والشعراء ومواعيد
لقاءاتهم بنصوصهم وحالاتهم أثناء تلقي تلك
النصوص.

بعضهم لا تواتيه الفكرة، ولا تنقدح في ذهنه
شرارة الإلهام إلا ماشيا. يجب أن يسير على قدميه
طويلا، فلا يتفتق ذهنه عن الفكرة أو القصيدة إلا وهو
يسير، وحتى يجد نفسه يحدث نفسه بالنص من أوله
لآخره مرات ومرات، وبعدها يجلس ليدون ما توارد
في خاطره أثناء سيره. لقد اعترف جبرا إبراهيم جبرا
أن معظم رواياته ما كتبها إلا بعد جولات طويلة سيرا
على قدميه في شارع النهر ببغداد.

والسفر شبيه المشي في ذلك. إن الارتحال الدائم
وعدم الاستقرار في مكان، هو محرض آخر للكتابة بما
يشاهده الكاتب من جديد، وبما يستشعره في نفسه من

وحشة الطريق، وإحساسه بالوحدة والغربة ومرارة
الفرقة، وكل ذلك مما يشد قريحته ويقدح زناد
موهبتة، ولو ظل جالسا ما عنت على باله فكرة.
فالاستقرار في المكان والانشغال بالأمور اليومية
والعلاقات الأسرية والشؤون الاجتماعية يقطع خيوط
الموهبة، ويجهض العمل الأدبي في بداياته أو منتصفه
أو قبيل خاتمته، بالانصراف عنه كل حين إلى أمر آخر
من الأمور اليومية، وتتابع ذلك وتكراره يؤدي إلى
خمول الذهن، وموت الموهبة الأدبية.

و بعضهم يرى عكس ذلك تماما، ويجد في
الاستقرار والهدوء والسكينة واحتة التي يأنس إليها،
وينغص عليه أن يغير موضع جلوسه، أو أن يمس أحد
أدوات عمله من أقلام وأوراق ودفاتر، ولو لترتيبها
ونفض الغبار عنها، فهو يأنس فوضاه ويرتاح لتناثر
أوراقه، ولا يستطيع العمل في جو مرتب أنيق، فللناس
في ما يعشقون مذاهب.

وكم نود أن نسمع من أصحاب الشهادات الإبداعية عن أثر ذلك على إبداعهم. هل يجدون في العزلة والوحدة أم في الارتحال الدائم محفزا للعمل الأدبي أم مثبطا له؟ وهل تبعا لذلك نجد لدى كثير من الأدباء والكتاب عزوفا عن الزواج، أو انفصالا سريعا بعده، أو قلة إنجاب للأطفال، لأن كل ما سبق خصوم للإبداع الذي لا يقبل شريكا ولا منافسا.

والعمل الأدبي نفسه، كيف ينجزه صاحبه؟ بعضهم تبدأ القصة فكرة في ذهنه، وتأخذ تتسع وتكبر أياما تطول أو تقصر، حتى يسير محدثا بها نفسه، يحس أنه بات يحفظها عن ظهر قلب، بعدها يجلس للكتابة ساعات قليلة، يفرغ بها القصة التي حفظها كاملة وينتهي الأمر، وبعدها يحتاج لفترة زمنية لنسيانها وإخراجها من ذاكرته، وعدم الوسوسة بها أثناء سيره، وإعداد ذهنه لاستقبال بذرة لعمل جديد.

وبعضهم عكس ذلك يجلس للكتابة خالي الذهن،
يولد الأفكار والأحداث أولاً بأول، ويسطر عمله سطرا
بعد سطر، يتركه في بداياته أو منتصفه أو خاتمته، ثم
يعود إليه وقتما يشاء، فلا ينقطع حبل أفكاره ولا يتغير
عليه شيء، فكل طريقته التي يطوع موهبته لها، وهذا
التنوع هو ما نتمنى أن نسمعه من أصحاب الشهادات
الإبداعية.

ومثل ذلك غزارة الإنتاج الأدبي أو شحّه، وما
هي العوامل المؤثرة في ذلك؟ وهل للكتابة مواسم
معينة وأماكن معينة؟ في الليل أو النهار؟ في شهور من
السنة بعينها، هل تجف القريحة زمنا، خاصة لدى
الشعراء فلا يستطيعون الكتابة ولو أجهدوا أنفسهم؟
وهل تغزر القريحة زمنا حتى تفيض فيكتب الشاعر
عدة قصائد في أيام معدودات؟ وقد تهجم على فكره
أكثر من قصيدة في آن واحد، فيترك ما بين يديه
لينشغل بالقادم الجديد خشية تفلته وضياعه، ثم يواصل
إكمال القصيدتين معا، يصرف جزءا من وقته لواحدة،

ثم يلتقط أنفاسه ليعاود ويطرق باب قصيدته الأخرى،
يتنقل بين الاثنتين كأنهما زوجتان، حتى يفرغ من
إحدهما أو كليهما. وهل يتفاوت الشعراء في ذلك مثلما
قيل قديما: (جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من
صخر) ومثلما يعترف الفرزدق بذلك عندما يقول: (إن
خلع ضرس أهون عليّ من قول بيت من الشعر في
بعض الأوقات).

وإذا عدنا إلى أدبنا، و طالعنا في كتاب(العمدة)
لابن رشيق القيرواني فسنجد أنه أفرد للشعراء العرب
الأحوال التي بها يُستدعى الشعر، فكثير عزة كان
يطوف في الرياض المعشبة، بينما كان الفرزدق يركب
ناقته، ويطوف منفردًا في شعاب الجبال وبطون
الأودية والأماكن الخربة. وأما جرير فكان يشعل
سراجَه ويعتزل، وربما علا السطح وغطى رأسه
رغبة في الخلوة، بينما ذو الرمة كان يخلو لتذكر
الأحباب.

وكننت قد قرأت أن أمير الشعراء (شوقي) كان يكتب في المقاهي، وعلى أوراق علبة التبغ، وكان يترنم في شعره قبل أن يكتبه، وذلك في تجواله على شاطئ النيل، والجواهري كان يحدو بشعره، ويعاود ترداده بصوت مسموع أثناء كتابة قصيدته، ونزار قباني كان لا يستخدم إلا الورق الملون في كتابته.

ثم هل يظل الشعر موهبة تجيء عند الانفعال والتأثر بالأحداث الطارئة والمستجدة؟ أم يصبح صناعة متقنة لدى كبار الشعراء، يستدعونه ويتقنونه كل حين وأنى يشاؤون؟ والأمثلة كثيرة وأكثر من أن يحصيها عدُّ لشعراء قدامى ومعاصرين. أما القدامى فيروى أن الشعراء العباسيين كانوا يعدون شعر المناسبات قبل أوانه، حتى لا تفاجئهم الحوادث فلا يدركون تتبعها، ومن ذلك في باب الرثاء إعداد القصائد لرثاء أم الخليفة وزوجته أو أي عزيز عليه، وهو لا يزال حيا، تحسبا واستباقا للأحداث على ما في ذلك من صناعة وبرود عاطفة مصطنعة. أما

المعاصرون فمن الشعراء من تتعدد دواوينهم، ويقولون بديع الشعر في كل آن وكل مناسبة، وليس الجواهري وعبد الرزاق عبد الواحد ويحيى السماوي ومحمود درويش من المعاصرين إلا نماذج لهذا الشعر الغزير البديع.

ومن الشعراء من ينطق بالشعر أكثر مما ينطق بالكلام، ومثال ذلك الشاعر سعود الأسدي، الذي يُعَقَّبُ على كل قصيدة ينشرها ما لا يقل عن عشرين متذوقاً للشعر، فيرد على كل منهم بباقة من أبيات شعرية بديعة، وفي مدة زمنية قصيرة، ويكرر ذلك عشرات المرات، لا يتوانى ولا يتطرق الكلل والضعف إلى شعره، فكأن الشعر حاضر لديه وعلى لسانه في كل حين.

أما الروائيون فمنهم من لا يتقن إلا وصف المكان الذي يعيش فيه ويرتبط بأحداثه وأشخاصه، فساكن المدينة لا يتقن وصف حياة الريف، ولو أجهد

نفسه في ذلك، ومثال ذلك روايات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني التي تصور حياة القاهرة، وعلى النقيض من ذلك تجد روائيا لا يتقن إلا وصف الريف، ولا يقترب من حياة المدينة مثل يوسف القعيد، أو روائيا يتخصص في وصف البيئة الساحلية والبحرية وحياة البحارة والموانئ مثل حنا منّه.

فالرواية يلزمها أوصاف وتفاعل مع المكان والأشخاص، لا يستطيعها إلا من عايش المكان بنفسه، ولا يكفي التخيل وحده لرسم صور وأحداث متعددة ومتداخلة ومتعاقبة، وقد يحدث أن يستعين الروائي بمن يحدثه عن المكان الذي يريد أن يكتب عنه، فيجيد وصفه له، ويجيد هو التلقي والتفاعل مع المكان الموصوف، حتى كأنه يعيش في المكان ذاته، ومثال ذلك ما صنعه الروائي حيدر حيدر في روايته (وليمة لأعشاب البحر) التي صور في جانب منها بيئة الأهوار في جنوب العراق، بطبيعتها ومياهها وقصبها

ومراكبها، وحياة سكانها تصويرا بديعا لا يتقنه من عاش عمره كله في منطقة الأهوار.

ومن الكتاب من لا يستطيع الكتابة إلا عن أحداث عايشها وشاهدها بأم عينه، يزيد في أحداثها أو ينقص، ويتصرف بها قليلا أو كثيرا، لكن الفكرة الأساسية لا بد أن تكون حقيقية جابته يوما ما. وآخرون لديهم من ملكة التخيل عوالم لا حدود لها، يغرفون من بحرها وينسجون القصص والروايات من بنات أفكارهم ومخيلاتهم.

وبعد ذلك ماهي الوسيلة التي يفرغ النص بها وعليها؟ أهى القلم والورقة كماضي العهد الذي نألفه، أم هي الطباعة على جهاز الحاسوب؟

أكثر الكتاب خاصة من أبناء الأجيال القديمة، لا زالت تألف القلم والورقة ولا تجد لهما بديلا، وتحس بالانقطاع وعدم الدفء لو انقطعت هذه الصلة بينهم وبين نصوصهم، تحس بالبرود والشروود لو جلست

أمام الحاسوب لتسكب على شاشته إبداعها، الذي اعتادت سكه على الورق، فلاتستسيغ ذلك إلا بعد الفراغ من كتابة النص، عندها تجلس لتنتقل من الدفتر إلى الشاشة، مبيضة ما فرغت من كتابته على طريقته التقليدية المحببة والمألوفة والقريبة إلى قلوبها. وفئة أخرى خاصة من الأجيال الشابة، تجد نفسها قد شبت مع أجهزة الحاسوب وألفتها منذ نشأتها الأولى، فاستساغت الكتابة مباشرة على الشاشة دون مقدمات على الورق، وترى في ذلك سرعة واختصارا للوقت، الذي تنفقه في الكتابة مرتين واحدة على الورق ثم تكرار له على الشاشة، ويجاريهم في ذلك بعض قدامى الكتاب، الذي روض نفسه على ذلك ولحق بالعصر ووسائله، وهياً نفسه للحاق بالقطار حتى وهو يسير.

والأغرب من ذلك أنني قد قرأت حواراً قديماً يعود لعشرات السنين، مع كاتب يعلن أنه لا يكتب نصوصه إلا على الآلة الكاتبة القديمة، بطرقاتها التي تفرع الجمجمة مع كل حرف تطرقه على الورق، دون

إعداد مسبق، ويجد في ذلك متعته وطريقته التي يأنس إليها، فله في خلقه شؤون!

إن ما نتوق إليه لدى سماعنا للشهادات الإبداعية، هو هذا التنوع في تجارب الكتاب والمبدعين، ومعرفة الطريقة التي يصنعون بها نصوصهم، على تنوعها وتعارضها واختلافها من كافة الوجوه.

ليس الشاعر نحويا

ليس الشاعر نحويا ولا ينبغي له أن يكون كذلك، وإلا فارقه إلهام الشعر الذي لا يرتضي (ضرة)، ولا يقبل المنافسة مع سائر الفنون الأدبية. وعندها يستبدل دققاته الغزيرة الصافية الصادقة بنتاج صانع محترف، كأنما ينحت كلماته بإزميل نحات ماهر، فتأتي بديعة الشكل والقوام، لكنها جسد خالٍ من الروح، ومن النفس المتوهجة الوثابة.

وقد اختلف الشعراء منذ القدم في طريقة معاودتهم النظر في قصائدهم بعد فراغهم منها، وذلك منذ البدايات الأولى للشعر، فقد وجدت فئة قليلة من شعراء العصر الجاهلي تعاود النظر مدققة فاحصة لقصائدها، مطيلة التأمل والمراجعة حتى سُمّوا (عبيد الشعر)، ومنهم من كان يمضي حولا كاملا في مراجعة قصيدته، حتى سميت قصائدهم بالحوليات، ومن أبرز هؤلاء زهير بن أبي سلمى.

ومن الشعراء من يعاود النظر بعد الفراغ من البيت الواحد أو من القصيدة كلها، مدققا في سلامة كلماتها، وفي مطابقتها للقواعد النحوية خاصة رويّها، ويكتفي بهذه المراجعة السريعة. ومنهم من لا يلقي بالا لذلك، ويترك الأمر على عواهنه، وعلى الصورة التي تفتقت عنها قريحته، وتدفقت على لسانه للوهلة الأولى.

وتبعا لذلك ولأن الغيث لا يخلو من العيث، فإن المنتبّع المدقق لا بد وأنه ملتقط لدى كبار الشعراء قبل صغارهم هفوات نحوية ولغوية أحيانا، مرَدُّ بعضها للغفلة والتسرع وعدم الانتباه، وذلك وارد حتى عند شعراء المعلقات في العصر الجاهلي. فقد روي في كتب تاريخ الأدب أن النابغة الذبياني لما أنشد قصيدته (المتجردة)، التي وصف فيها زوجة الملك النعمان بن المنذر، والتي مطلعها:

من آل مية رائجٍ أو مغتدي

عجلان ذا زادٍ وغير مُزَوِّدٍ

مضى فيها إلى قوله:

زعم البوارح أن موعدنا غدا

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ولم ينتبه إلى ما في ذلك من إقواءٍ برفع الدال في
كلمة الأسود على عكس سائر القصيدة، التي رويها دال
مكسورة (مُزود)، ولاحظ سامعوه ذلك وتهييوا أن
يُخطئوه مباشرة، فأوعزوا إلى جارية أن تتغنى
بالقصيدة على مسامعه، وتطيل المد في كلمة (الأسود)
حتى انتبه لخطئه، واستدرك هفوته فقال:

زعم البوارح أن موعدنا غدا

وبذاك تنعاب الغراب الأسود

و مثله في ذلك مثل بشر بن أبي خازم الذي نبهه
أخوه سواده: إنك تقوي. قال: وما الإقواء؟ قال: قولك:

ألم تر أن طول الدهر يُسلي

ويُنسي مثلما نسيت جذام

ثم قلت:

و كانوا قومنا فبغوا علينا

فسقناهم إلى البلد الشام

فلم يعد بعد للإقواء.

وذكر أن بعض شعراء العصر الأموي كان

يلحن، ومنهم الفرزدق الذي هجا عبد الله بن يزيد

الحضرمي البصري، الذي كان ينتقده ويتعقب لحنه،

فقال:

فلو كان عبد الله مولى هجوته

ولكن عبد الله مولى مواليا

فقال له الحضرمي: لحت. ينبغي أن تقول مولى

موالٍ. (وذلك بحذف ياء الاسم المنقوص عند تنوينه

رفعا أو جرا).

وبعض قمم الشعراء يخطئون في استخدام بعض

المفردات، لا تدري أكان الباعث على ذلك سهوا وزلة،

أم أن قيد القافية يرغمهم على اختيار الكلمة ولو كانت غير مناسبة، فتأمل قول المتنبي في مطلع إحدى مدائحه لسيف الدولة وهو مطلع ذائع الصيت، حيث يقول:

لكل امرئٍ من دهره ما تعودا

و في ذلك حكمة جرت مجرى الأمثال، لأنها مطابقة لطبائع البشر، حيث أن كل إنسان يسير على ما اعتاد عليه، ومن الصعب تغيير عادات المرء التي ألفها وتعايش معها، لكنه في شطره الثاني الذي أراد فيه أن يخص سيف الدولة بعبادة مُشرِّفة، تتسم بدوام الشجاعة والبطولة، ومواصلة مقارعة الأعداء، اختار أن يكمل قائلاً:

و عادة سيف الدولة الطعن في العدا

فإذا عدنا إلى معنى طعن في (معجم المعاني الجامع) فإننا نجد:

طعن بالرمح ونحوه: وخز به بغرض القتل

طعنه بلسانه: عابه، شتمه، أساء إليه بالكلام

و في التنزيل الحكيم (وإن نكثوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر) - الآية 12 من سورة التوبة -. وطعنوا في دينكم: أي عابوه وانتقصوه.

طعن فيه أو في حكمه أو نسبه: عابه وذمه، ويقال : طعن في الانتخابات بالتزوير. طعن في الشاهد: اعترض على شهادته

طعن في الأمر: اعترض عليه، وأثار حوله الشبهات. طعن في السن: هرم وشاخ.

فهل كان سيف الدولة يطعن في الروم بمثل هذه المعاني التي تقدمت لكلمة طعن في؟

الصواب أن يقال طعن سيف الدولة العدا دون حرف الجر في، أما قولنا طعن في، فلا تستخدم إلا للسان، بمعنى ذمه وذكره بسوء، ونحو ذلك طعن في عرضه، وطعن في شرفه، وطعن في صدق حديثه.

فهل هذا ما أراده المتنبي؟ وهل كان سيف الدولة
يطعن في أعراض الروم وأحاديثهم بلسانه، أم كان
يطعنهم برمحه وسيفه؟

كيف كان صدر البيت يمثل افتتاحية مدوية،
وكيف انتهى عجزه ركيكا هزيلا حتى عند شاعر كل
العصور، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس؟ إنها الزلات
التي لا يفلت منها حتى الكبار.

فإذا انتقلنا إلى أمير شعراء العصر الحديث، وهو
المبدع الفرد في تدفق قوافيه، وجمال صوره وسلاسة
أسلوبه، وكلماته المنتقاة جزالة أو رقة تبعا للمقام،
وانسياب موسيقاه، مع كل ذلك لا نستبعد أن نجد هفوة،
كالتى وردت في بيته الذي يحث فيه الشباب على
صحبة الكتاب، وتفضيله على غيره من الصحاب في
قوله:

أنا من بدّل بالكتب الصحابا

لم أجد لي وافيًا إلا الكتابا

و قد أراد أن يقول: إنني اخترت الكتب أصدقاء،
وتخلّيت عن صحابي وأنني لم أجد صاحباً وفيّاً إلا
الكتاب.

لكن المعروف أن حرف الجر الباء يدخل على
الشيء المتروك، وليس على المأخوذ، وإن أجاز بعض
أهل اللغة دخول الباء على المأخوذ، لكن الأبلغ دخول
الباء على المتروك لأنه أسلوب القرآن الكريم. ومثال
ذلك قوله تعالى: (أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو
خير) - الآية 61 سورة البقرة- وقوله تعالى (أولئك
الذين اشتروا الضلالة بالهدى والعذاب بالمغفرة فما
أصبرهم على النار) - الآية 175 سورة البقرة -. فهو
يؤبّخهم في الآية الأولى لتركهم الذي هو خير،
واستبداله بما هو أدنى منه، وفي الآية الثانية يتوعد
الذين تركوا الهدى وأخذوا الضلالة، وتركوا المغفرة
وأخذوا العذاب، يتوعدهم بالنار.

وبالعودة إلى صدر بيت شوقي فإن معناه يصبح
تبعاً لذلك، (أنا من تخطى عن الكتب، واتخذ الصحاب
بدلاً عنها) وهو عكس المراد. وكان الأنسب أن يقول
لو أنه تروى وأعاد النظر في قصيدته:

أنا من بدّل بالصّحب الكتابا

لم أجد لي وافيا إلا الكتابا

ما سقناه من أمثلة ليس سوى غيض من فيض،
وإذا كانت هذه الهنات قد صدرت عن عمالقة الشعراء
في مختلف العصور، فما بالك بغيرهم من سائر
الشعراء؟

ومن يتتبع شعراء المهجر مثلاً، يجد عندهم ما لا
يحصى عده من الأخطاء النحوية والعروضية.
وشفيهم أنهم شعراء فقط وليسوا نحويين، وأنهم قدموا
لنا شعراً يتدفق عاطفة بفعل التشوق والحنين إلى
الوطن، الذي أكسبتهم إياه غربتهم الطويلة في
الأمريكتين، وتلك الروح الإنسانية والنظرات المتفائلة

التي تحملها قصائدهم، بفضل اطلاعهم على الآداب الأجنبية وتأثرهم بها، وشفيعهم أنهم لم يحرزوا قسطاً وافراً من الدرس والتحصيل، بل اغتربوا مكافحين وراء لقمة العيش، فرققت الغربة والمهاجر أحاسيسهم، فأنطقتهم بالشعر العذب، وقد عبر عن ذلك أحدهم، وهو الشاعر إلياس فرحات، في قصيدته التي سنثبت معظم أبياتها لجمالها وصدقها :

يقولون عن أخذت القريضَ

وممن تعلمت نظم الدررِ

وأين درست العروض وكيف تلقفت هذا

البيان الأغرَ

وما كنت يوماً بطالب علمٍ

فإننا عرفناك منذ الصغر

فقلت أخذت القريض صبياً

عن الطير وهي تغني السحر

وعن خطرات عليل النسيم

يَمُرُّ فيشفي عليل البشـر

وعن ضحكات مياه الجداول فوق الجلامد

تحت الشجر

وعن زفرات المحب الأديب يزاحمه

الموسـر المقتدر

وعن نظرات الحسان التي

يكـدن يغـلغانها في الحجر

وعن عبرات الحزاني الضعاف في عبرات

الحزاني عبـر

كذاك تعلمت نظم اللآلي

لفرط الغرام وطول السهر

لئن كنت لم أدخل المدرسات صغيرا ولا

بعدها في الكبر

فذا الكون جامعة الجامعات

وذا الدهر أستاذها المعتبر

فمن يحيي يوما ولا يستفيدُ

فأعمى البصيرة أعمى البصر

فما انتقص شيئاً من جمال قصيدته أنه لم يتقن
النحو، فلم يجزم الفعل المعطوف على فعل الشرط في
صدر البيت الأخير (ولا يستفيدُ) فيجعله (ولا يستفدُ)
مع أن الوزن يبقى سليماً على البحر المتقارب (فعولن
فعولن فعولن فعو) بدلاً من (فعولُ) في التفعيلة
الآخيرة.

لكننا نختم حديثنا بمثل ما ابتدأنا به، فليس من
لوازم الشاعر أن يكون نحويًا، وإلا قدم لنا تماثيل
صماء بكماء باردة لا حياة فيها، وإن كانت بديعة
الصنعة.

القصة القصيرة وقصيدة التفعيلة إلى انقراض

مثلما تنشأ في الطبيعة أجناس ويتطور بعضها، وتتغير هيئاتها وأعضاؤها طولا وقصرا، أو نموا مفرطا وضالة، تبعا للحاجة الملحة وضرورة التكيف، بينما تنقرض أجناس أخرى على مدى الزمن. يحدث كل ذلك تبعا لتغير الظروف المناخية والبيئية وعوامل أخرى متعددة، فإن نفس نظرية النشوء والارتقاء والتطور، التي تنطبق على الكائنات الحية، يمكن أن تنطبق على أنواع العلوم والآداب والفنون، التي يزدهر بعضها ويقفز قفزات واسعة في زمن من الأزمان، بينما يضمحل غيره ويتلاشى أمام تأثير عوامل التدافع والتنافس، بتبدل أذواق ومفاهيم واحتياجات متابعي هذه العلوم والآداب والفنون في كل عصر.

بعد هذه المقدمة نرى لزاما علينا أن نسجل رصدنا، لما نراه رأي العين من ملامح انقراض فنيين

أدبيين، يتناقص أعداد مبدعيهما وعدد الإصدارات في كليهما، ويقلُّ إقبال القراء عليهما، وانصرافهم عنهما إلى ألوان أدبية أخرى، وأقصد بهذين الفنيين (القصة القصيرة) و(قصيدة التفعيلة).

أما القصة القصيرة: هذا الفن الأدبي الحديث نسبياً الذي لا يتجاوز عمره القرنين من الزمان عالمياً، وأقل من قرن واحد عربياً، فهي في أبسط تعريفها: تلك القصة التي يمكن قراءتها في جلسة واحدة، ولا تتجاوز بضع صفحات، وتجتمع فيها وحدات الزمان والمكان والحدث، وتتناول في العادة حادثة واحدة أو شخصية واحدة، أو موقفاً معيناً.

ويعد الكاتب الروسي غوغول أب القصة القصيرة، لكنها تطورت بعده، وترسخت على يد ثلاثة كتاب عظام هم: الكاتب الأمريكي إدغار ألن بو، والفرنسي جي دي موباسان، والروسي أنطوان

تشيكوف، وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

هؤلاء هم الآباء الثلاثة لفن القصة القصيرة، وإن اختلف أسلوب كل منهم، فبينما عمد إدغار ألن بو للاستفادة من الرموز والخيالات، وجاءت قصصه بعضها تحليلي والآخر خيالي، فإن جي دي موباسان هو أول من اختار أن تكون القصة القصيرة معبرة عن لحظة محددة، وغايتها اكتشاف الحقائق من الأمور الصغيرة، أما أنطوان تشيكوف فقد كانت قصصه ناقدة للحياة الاجتماعية والسياسية في روسيا في أواخر القرن التاسع عشر، وجاءت قصصه قريبة من الأجواء الأسرية وتتسم بالدفء والحنو.

وبعد هؤلاء الرواد ذاع صيت القصة القصيرة، وتعدد كتابها في كافة أنحاء العالم. أما في عالمنا العربي فقد ظهرت بواكير القصة القصيرة في أوائل القرن العشرين، على يد محمود تيمور، حيث كانت

قصته (في القطار) البداية المكتملة لقصة قصيرة، وبعد ذلك ازدهر هذا الفن وكثر كتابه ومريدوه، وبلغ أوجَه في منتصف القرن العشرين، وبرز من أعلامه يوسف إدريس ويحيى حقي وزكريا تامر وفؤاد التكرلي وغسان كنفاني وعشرات غيرهم، وامتلات المكتبات بالمجموعات القصصية، كما أوسعت الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات الأدبية صدر صفحاتها لكتاب القصة القصيرة، ووصل هذا الفن إلى أوج قمته وتألقه في عقدي الستينات والسبعينات من القرن الماضي.

لكن الراصد للساحة الأدبية لا يغيب عن ناظره، أن نجم هذا الفن قد بدأ يأفل، فلم يعد في أحسن حالاته كسابق عهده، بل إن أضواء الشهرة التي واكبته في النصف الثاني من القرن العشرين، قد بدأت تخبو لصالح فن قصصي آخر هو (الرواية) التي أخذت تنتشر سريعاً، ويقبل على كتابتها أعداد لا حصر لها من الكتاب، فبعد أن كانت مقتصرة على أسماء يمكن تعدادها، كنجيب محفوظ وجمال الغيطاني ويوسف

القعيد وعبد الرحمن منيف وحنّا مينا وجبرا ابراهيم جبرا والطيب الصالح وغيرهم. انتشرت اليوم انتشارا واسعا يعجز المتتبع عن حصر كتابها، وصارت قوائم الروايات التي تتقدم للمنافسة لنيل جائزة البوكر للرواية العربية، أو لجائزة كتارا للرواية العربية تعد بالمئات ، حتى تبدل القول القديم (الشعر ديوان العرب) إلى قول جديد (الرواية ديوان العرب)، ولا ضير في ذلك فهو تنافس إبداعي جميل.

لكن المؤسف أن موسم الهجرة إلى الرواية، قد جاء على حساب القصة القصيرة، فكأنما هجر كتاب القصة القصيرة فنّهم ليلتحقوا بالفن الجديد، حتى من أمضى منهم عمرا بطوله متفرغا لكتابة القصة القصيرة والقصيرة جدا مثل محمود شقير، الذي نجده قد تحول أخيرا إلى كتابة الرواية، فأصدر حديثا روايته (فرس العائلة) و(مديح لنساء العائلة) بعد أن كان إبداعه مقتصرًا على القصة القصيرة قرابة نصف قرن، ويندر أن تجد بين كتاب القصة القصيرة من

يتمسك بموقعه فلا يبرحه، ولا يغادره إلى ميدان الرواية، وأبرز هؤلاء الصامدين في مواقعهم القاص زكريا تامر، الذي عبر عن موقفه بقوله: (لم أكتب إلا قصة قصيرة ولا أنوي كتابة غير قصة قصيرة، وعندما يسألني أحدهم: لماذا لا تكتب رواية؟ أدهش وأراه كمن يسأل صانع الخبز: لماذا لا تزرع وردا؟ ومن المؤكد أن استمراره في كتابة القصة القصيرة لا يعني موقفا معاديا من الأجناس الأدبية الأخرى، بل لأن القصة القصيرة لا تزال بالنسبة لي شكلا فنيا قادرا على التعبير عما أريد).

لكن بعض الكتاب يكتب القصة القصيرة مدة، كأنما ليتدرب على فن الكتابة، فإذا وثق من أدواته هجر القصة القصيرة إلى الرواية، وكأن القصة القصيرة سُلّم للصعود إلى الرواية، أو ميدان تدريب ليس إلا، مع أن مجال الفنيين مختلف تماما، فبينما تصلح القصة القصيرة لغالبية الناس، حيث قراءتها لا تستغرق أكثر من جلسة واحدة، أو جزء من الساعة،

فقد تقرأها في لحظات انتظار، أو في حال ركوب وسيلة المواصلات، أما الرواية فتحتاج أن تتفرغ لها عدة أيام، ولا يقوى على التفرغ لها سوى المثقفين المتفرغين للشأن الأدبي، وبينما تقتصر القصة القصيرة على حدث معين أو شخص بعينه أو تسليط ضوء على ظاهرة بعينها، فإن الرواية عالم قائم بذاته، تتعدد فيه الأحداث والأشخاص وتتشابك الوقائع، ويحتاج تتبعها لتركيز ومتابعة وإعمال ذهن، والمنطقي والحالة هذه أن يكون قراء القصة القصيرة أكثر عددا وكتابها كذلك. لكن الدراسات والإحصاءات الحديثة تشير إلى عكس ذلك.

أما الفن الأدبي الآخر الذي يبدو انقراضه واضحا للعيان، فهو الشعر الحر أو المرسل، أو ما اصطلح على اختزاله ب (قصيدة التفعيلة)، تلك الموجة التجديدية المتحررة، المتأثرة بما يماثلها من تجديد في الشعر الإنجليزي والفرنسي، والتي برزت في منتصف القرن العشرين أو قبل ذلك بقليل، وإن سبقتها

إرهاصات متعددة، لكنها لم تكن بمثل اندفاعتها وقوتها، والتي تمحورت حول ثلاثة رواد من الشعراء العراقيين: هم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، ثم تبعهم بعد ذلك بلند الحيدري وصلاح عبد الصبور ومحمد الفيتوري ونزار قباني وغيرهم كثير، ثم جاءت موجة شعراء المقاومة: محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ورفاههم.

ولقيت هذه الاندفاعات التجديدية المتمردة على قيود القافية الواحدة، والنسق المتماثل في عدد التفعيلات في شطر كل بيت شعري رواجاً كبيراً، لكنها ظلت ملتزمة بالوزن الشعري وبالتفعيلة أساساً، وإن تنوعت أعدادها في كل بيت، لا يوقفها سوى توقف الاندفاع الشعري المتدفقة لدى الشاعر، فقد يتكون البيت من تفعيلة واحدة أو اثنتان أو ثلاث أو أربع تفعيلات مع تنوع القوافي، لكن رونق الشعر ونغمته وموسيقاه ظلت باقية، وإن صار عصياً على الحفظ مثلما كان الشعر العمودي القديم، بل صار شعراً يُقرأ

ويُتَمَعن في صورهِ وأخيلته وابتكاراته، وجِدته في
اجترّاح دلالات جديدة للألفاظ تخرج عن سابق عهدها،
والغوص في رموزه التراثية وإيماءاته الأسطورية.

لقد لقي هذا اللون الشعري الجديد قبولا
واستحسانا، وتتابع الشعراء ينسجون على منواله قرابة
نصف قرن، حتى غلب على الشعر العمودي، وحاز
على قصب السبق، وتدافع مئات الشعراء للخوض في
هذا الميدان، وطبعت مئات الدواوين الشعرية من شعر
التفعيلة، وبدا كأن المستقبل كله له، حتى غشيته موجة
عاتية مما يسمى بقصيدة النثر، التي أبدع الشاعر عز
الدين المناصرة عندما سماها (القصيدة الخنثى).

عندما تدفق هذا السيل العَرم من النثر، الذي
يكتب في سطور مقطعة على هيئة قصيدة التفعيلة وما
هو منها، وهو بالنسبة للقارئ العادي الذي لا يمتلك
أذنا موسيقية، تميز الشعر من النثر كمثل السراب
يحسبه الظمآن ماءً، ينخدع بهيئته التي تماثل قصيدة

التفعيلة في طريقة عرضها، فلا يمكنه التمييز بينهما،
ويحسب أنهما لون واحد. ومن يتتبع الصحف
والمجلات الأدبية الورقية منها والإلكترونية، فربما
وجد من بين كل عشر قصائد تنشر على صفحاتها،
واحدة من شعر التفعيلة يقابلها تسع من النصوص
النثرية، التي يُصَرُّ أصحابها على تسميتها قصيدة
النثر، ولست أدري أي ضير يلحق بهذه النصوص
البديعة لفظاً ومعنى وصوراً مبتكرة، لو بقيت ضمن
حقلها الطبيعي، الذي هو النثر البديع، فسميت خاطرة
أو نثيرة أو جنسا ثالثاً أو نصاً إبداعياً، أو أي اسم آخر
يتفق عليه إلا الشعر. وصرفت كل جهدها الإبداعي
نحو تفجير طاقة النثر، وتركت تفجير طاقة الشعر
لقصيدة التفعيلة.

لقد انفض شعراء قصيدة التفعيلة عن قصيدتهم
الرائدة، لما أيقنوا عجزهم عن مجابهة هذا السيل
الجارف من النثر، الذي ينافسهم ويُصر على أن يسمى
نفسه قصيدة النثر، ويعرض بضاعته أمام القراء على

نفس هيئة قصيدة التفعيلة، مما يستحيل معه التفريق بين اللونين على القارئ العادي. وأمام عجزهم عن تمييز أنفسهم، واستحالة إيجاد طريقة لفرز اللونين المتشابهين شكلاً، والأخذ بيد القراء للتفريق بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وعجز شعراء التفعيلة عن التصدي لمن سماهم محمود درويش يوماً مليشيات قصيدة النثر، الذين يتصدرون المشهد الأدبي برمته. إزاء ذلك فقد توقف معظم شعراء التفعيلة عن إنتاج الجديد، أو قلّ جديدهم عما سبق، ولم يعد يلج هذا الباب سوى قلة من الشعراء الجدد، ما دام باب قصيدة النثر على سهولة صنعها مفتوحاً للجميع على مصاريعه. بل إن كثيراً من مبدعي الشعر العمودي وشعر التفعيلة، قد ركبوا موجة قصيدة النثر، إما لأنهم لم يستطيعوا الوقوف في وجه هذا التيار الجارف، أو رغبة في إثبات قدرتهم وتفوقهم في شتى المجالات، والنماذج على ذلك كثيرة، فهذا الشاعر عز الدين المناصرة الذي سماها في البداية ساخرا (القصيدة الخنثى) قد عاد

ليكتب بها، ومثله محمود درويش الذي وصف أصحابها بالمليشيات التي لا تقاوم، قد كتب قصيدة نثر، وشاعر آخر مبدع متألق في ميداني الشعر العمودي وشعر التفعيلة هو يحيى السماوي، لم يدخر جهدا في خوض غمار قصيدة النثر.

من كل ما سبق يتضح لنا أن قصيدة التفعيلة في طريقها إلى الانقراض، بفعل جناية قصيدة النثر عليها، وفي ذلك جناية على الشعر العربي الحديث كله، فقد انقطعت السبل تقريبا أمام العودة للشعر العمودي المفقى، ولم يعد يطرق بابه إلا القليل من الشعراء، وفي موضوعات الحماسة والوطنية، التي تستلزم نبذة خطابية، أو في موضوع الرثاء فقط. وكان المؤمل أن تكون موجة شعر التفعيلة هي التجديد الحقيقي للشعر العربي في العصر الحديث، وقد قطعت شوطا بعيدا في هذا المضمار، لولا أن داهمتها هذه الموجة العاتية من قصائد النثر فطمرتها تحت رمالها، ومهدت السبيل لانفصاض الناس عنها وانقراضها تدريجيا.

أما القصة القصيرة فإن سبب نفور الكتاب والقراء عنها، وتلاشي دورها بشكل متسارع يعد أمرا مبهما وغير مفهوم، فالرواية فن آخر مستقل لا يتماهى معها لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون، فلكل منهما مجاله الرحب وميدانه الفسيح، والمفترض أن يكون لكل منهما قرائه المختلفون، والمنطق يقضي أن يكون قراء القصة القصيرة أكثر عددا. وتبعاً لذلك فإن ازدهار الرواية ورواجها لا يتحمل وزر انقراض فن القصة القصيرة. فإذا كان خصم قصيدة التفعيلة والجاني عليها محدد وجليّ وهو قصيدة النثر، فإن خصم القصة القصيرة غير معروف، وأمر تراجعها وانحسارها غير مفهوم ولا مبرر.

تعريب التعليم الجامعي

تمهيد: لا تهدف هذه المقالة إلى مناقشة العقبات والعراقيل، التي يُزعم أنها تقف حائلاً دون تعريب التعليم الجامعي في الكليات العلمية، خاصة الطب والهندسة والصيدلة ومثيلاتها، من تذرّع بالنقص في المراجع العلمية والمعاجم المختصة بالمصطلحات العلمية في اللغة العربية، وكون معظم أساتذة الجامعات قد اكتسبوا علومهم باللغتين الإنجليزية والفرنسية، كل حسب الدولة الاستعمارية صاحبة الإرث الاستعماري لبلده، وصعوبة تكيفهم وتبديل لغتهم التعليمية.

كل تلك الأمور ومثيلاتها لها من المختصين والباحثين، والمراجع العلمية ومجامع اللغة من هو كفيل بمتابعة ومعالجة شؤونها بالوسائل المتخصصة والمفصلة، لو أريد لهذا الأمر أن يتحقق.

لكنني رغبت في توجيه نظر قارئ هذه المقالة إلى جانب آخر معنوي، علّه يستثير همته وغيرته على

لغته، وذلك بلفت نظره إلى مقارنة أولية بين عدد من لغات العالم، وكيفية تعاملها مع هذا الموضوع ذاته، ألا وهو لغة التعليم الجامعي. فإن مما يلفت النظر أن لغة واحدة في العالم كله، تتفوق في عدد الناطقين بها من أمة واحدة على لغتنا، وهي لغة (ماندرين) الصينية، التي يتكلم بها قرابة تسع مئة مليون صيني، تليها العربية التي يتكلم بها نصف العدد السابق تقريبا، وهم أبناء الأمة العربية الذين تمثل العربية لغتهم الأم، أما الهندية فلا يتجاوز عدد الناطقين بها مئتي مليون، حيث توجد إلى جانبها الأوردية والبنغالية وعشرات من اللغات المحلية.

أما اللغة الإنجليزية وإن تكلم بها ما يزيد على مليار من البشر، فإنها لا تمثل لغة قومية سوى للإنجليز، أما غيرهم من الناطقين بها في أمريكا الشمالية وأستراليا وإفريقيا والهند وباكستان، فهي لغة مكتسبة، لغة عابرة للحدود والقارات بحكم الماضي الاستعماري لبريطانيا، التي فرضت لغتها على أمم

وشعوب من غير جنسها، مثلها في ذلك مثل الإسبانية، التي هي لغة القارة الأمريكية الجنوبية بشعوبها وقومياتها المختلفة، عدا البرازيل التي تنطق بالبرتغالية المتفرعة من الإسبانية.

فالعربية هي اللغة الثانية في العالم، من حيث عدد الناطقين بها كمجموعة عرقية واحدة، تنحدر من قومية واحدة ذات ماض وحاضر مشتركين.

وحتى تكتمل المقارنة، لا بد من إيراد نماذج لقوميات تتكون من عدة ملايين، وبعضها لا يتجاوز بضعة ملايين، أي أقل من عدد سكان مدينة عربية واحدة، وبعضها استقل حديثا وانفصل عن دول كبرى كان يرتبط بها وبلغتها لعقود طويلة، وهذه بعض الأمثلة: اليونان وعدد سكانها أحد عشر مليونا، التشيك وعدد سكانها عشرة ملايين، رومانيا وعدد سكانها اثنان وعشرون مليونا، كرواتيا وعدد سكانها أربعة ملايين ونصف، ليتوانيا وعدد سكانها ثلاثة ملايين

ونصف، بلغاريا وعدد سكانها سبعة ملايين ونصف، مولدافيا وعدد سكانها أربعة ملايين ونصف، ولغاتها الرسمية المعتمدة في التدريس الجامعي هي على التوالي اليونانية والتشيكية والرومانية والكرواتية والليتوانية والبلغارية والمولدافية. كل أناس بلسانهم، وليس بلسان غيرهم. وعندما يتوجه أحد أبنائنا للدراسة في واحدة من الدول التي سبق ذكرها، وما أكثر من يتوجهون! فإنه يمضي عاما بطوله يتعلم لغة تلك الدولة، التي قد لا يزيد عدد سكانها عن عدد سكان حي من أحياء القاهرة، ويظل في مسيرته الجامعية أعرج اللغة، إذ يستحيل على من درس لغة جديدة مدة عام واحد، أن يجاري في استيعابه لها، ومتابعته لدروسها من كانت تلك اللغة هي لغتهم الأم، مهما بذل من جهد ومثابرة. والسؤال المحير هو لماذا استطاعت كل تلك الأمم الصغيرة التغلب على عقبات الترجمة والمراجع والمصطلحات وتهيئة الأساتذة، لتدريس العلوم كافة بلغاتها القومية على قلة الناطقين بها، وعجزنا نحن عن

فعل ذلك، ونحن أسبق منهم في الاستقلال وتكوين
الدول الوطنية، بل وفي حيازة ماض عريق من النقل
والترجمة من لغات أخرى إلى لغتنا، ثم من لغتنا
لغيرها من اللغات في العصر العباسي وما تلاه من
عصور؟

نظرة تاريخية:

ألسنا نحن من نباهي الدنيا بأن لغتنا كانت ذات
يوم لغة العلوم والآداب والفلسفة والحضارة، يوم كانت
عاصمتها بغداد حاضرة الدنيا؟ ألم يتسابق لتعلمها
يومها الفرس والهنود والترك واليونان والسريان
وسائر الأمم، من اعتنق الإسلام منهم ومن ظل على
دينه ومعتقده؟ ألم يشتغل هؤلاء الذين حذقوا العربية
بترجمة كل علوم الأمم السابقة وآدابها وفلسفتها من
هندية وفارسية ويونانية ونقلها إلى العربية؟ بتشجيع
ورعاية الدولة ممثلة في الخليفة المأمون، حتى أصبح
(بيت الحكمة) في بغداد مؤسسة ترجمة عالمية، لا

تفرق بين مسلم ونصراني ويهودي، الذي روي عنه أنه كان يكافئ المترجم حنين بن إسحق، بأن يمنحه وزن الكتاب الذي يترجمه ذهباً. أما كان الناطقون بالعربية من أبناء الأمم الإسلامية سباقين للإبداع والابتكار في شتى ميادين العلم والمعرفة، بل ومتفوقين على أبناء العربية، حتى في علوم اللغة العربية وشعرها، وفي علوم الفقه والحديث وعلم الكلام؟ ألم تكن العربية يومها لغة لكل أبناء الأمم الناطقين بها، كما هي حال الإنجليزية اليوم في الولايات المتحدة، التي تتسع للعلماء والمخترعين من كل جنس ودين؟

ألم يترجم كتاب (الحاوي في الطب) لأبي بكر الرازي إلى اللاتينية، وظل يدرس في الجامعات الأوروبية زمناً طويلاً؟ ومثله كتاب (القانون في الطب) لابن سينا، الذي ظل المرجع الرئيسي في الطب لجامعات أوروبا لسبعة قرون، حتى منتصف القرن السابع عشر، وكتاب (المناظر في علم البصريات) للحسن بن الهيثم الذي ترجم إلى اللاتينية، وإنجازات

أبو الكيمياء جابر بن حيان، والخوارزمي صاحب كتاب (المختصر في حساب الجبر والمقابلة) الذي ترجم إلى اللاتينية، وأولاد شاكر في علم الميكانيك، وغيرهم كثير. ولماذا أمكن ترجمة كتب كل أولئك من لغتهم العربية إلى لغة أخرى على ضعف وبدائية الوسائل المستخدمة آنذاك، ويصعب علينا اليوم فعل ذلك، مع كل وسائل التقدم والتطور العلمي التي تيسر ذلك.

وقل مثل ذلك في الأندلس. ألم تكن قرطبة وأخواتها من مدن الأندلس منارات للعلوم والآداب، يقصدها الطلاب من أوروبا للاستفادة من علومها؟ وبرز فيها نوابغ في مختلف العلوم. من الزهراوي الطبيب، إلى ابن حزم العالم بالتاريخ والأنساب والسياسة والفقه والحديث، إلى ابن زهر الإشبيلي الطبيب، إلى ابن رشد صاحب الشروحات على فلسفة أرسطو، إلى ابن البيطار في علم النبات، إلى أبو عبيد البكري الجغرافي صاحب كتاب (المسالك والممالك)

الذي وصف جغرافية الأندلس، وغيرهم مما لا يحصيهم عد من العلماء والمفكرين ؟ وكذلك كان شأن صقلية التي انتقلت منها العلوم العربية إلى إيطاليا وما يليها من الأقطار الأوروبية؟

فلماذا كانت العربية تصلح يومها لتدريس العلوم ولم تعد تصلح اليوم؟

ومثلما يقال في الميدان العسكري عند سقوط مدينة بأيدي أعدائها: المدينة لا تسقط، الناس من روعهم يسقطون. فالمدينة لا تبرح مكانها، ولا تسقط من أي علو، لكن المدافعين عنها هم من يتساقطون. ومثل ذلك يقال في شأن اللغة التي لا تعجز ولا تهزم، لكن الناس من وهنهم يعجزون، فيُعلقون عجزهم وخورهم على شماعة اللغة، ويدعون أنها لغة قديمة عتيقة لا تتفاعل مع العصر وعلومه، وكأنما يراد للغة بذاتها أن تتطور وتتقدم، وليس بجهود وابتكارات ومساهمات أبنائها؟

أتساءل مثلا كيف أمكن للغة العبرية أن تبعث من موتها بعد ألفي عام من النسيان؟ ولم تكن سوى بقايا لغة مندثرة، لا يتكلم بها حتى من يدعون الانتساب لها، فما كانت سوى واحدة من اللغات السامية القديمة المنقرضة، كالآرامية والسريانية والنبطية، التي لم يعد هناك من ينطق بها إلا من ندر. فقد تحدث اليهود بلغات الأقوام التي عاشوا بينها، وإن اجتمع بعضهم في شرق أوروبا على لغة الياديش، التي هي خليط هجين من اللغات الألمانية والإيطالية والفرنسية والآرامية والعبرية. فكيف أمكنهم بعث الحياة في اللغة العبرية في سنوات عديدة، وصار كل مهاجر منهم إلى فلسطين يجد لزاما عليه تعلمها، وأضحت لغة العلم والتأليف والتدريس الجامعي والبحث العلمي، ويقدم بها سنويا من البحوث العلمية ما يفوق كثيرا من حيث الكم والكيف ما تقدمه لغتنا العربية بدولها الاثنتين وعشرين، وملايينها التي تعد بالمآت، كما حاز ثمانية من الناطقين بها على جائزة نوبل.

النموذج السوري:

لقد عملت الجمهورية العربية السورية على تعريب التعليم في جامعاتها في مختلف الكليات، وأعدت لذلك عدته من المدرسين المختصين الناطقين بالعربية، والكتب العلمية والمعاجم المتخصصة في كل فرع من فروع العلوم العصرية، فهل نجد الأطباء والمهندسين السوريين أقل كفاءة من غيرهم ممن درسوا في جامعات تعلم بلغات غير لغات أهلها؟ أبداً فقد أثبتت المتابعات والإحصاءات السنوية أن نتائج الأطباء السوريين الذين يتقدمون لامتحانات الطب في الولايات المتحدة، لا تقل عن نتائج زملائهم الدارسين باللغة الإنجليزية، بل تتفوق عليها قليلاً، مع أن الامتحانات تعقد باللغة الإنجليزية.

لا جدال في أن الإلمام بلغة أجنبية من متطلبات المثقف، والأكاديمي المتخصص حتى في الدراسات الأدبية، وهذا ما تشترطه الجامعات الرصينة على طلبة

الماجستير والدكتورة، ليتمكنوا من البحث والتحصيل والمتابعة لكل جديد. لكن تلك اللغة الأجنبية ليست لغتهم الأساسية التي يتعلمون بها، بل لغة ثانوية.

ما أوردناه من جهد سابق لتعريب التعليم كان جهد دولة عربية واحدة، فكيف لو تضافرت جهود الدول العربية مجتمعة تحت إشراف جامعة الدول العربية، وتوحدت جهود هيئات الترجمة والتعريب، واللجان المشرفة على المعاجم اللغوية والعلمية، في جهد منسق واحد موجه نحو الترجمة والتعريب؟ لا شك أن ثمرة ذلك ستكون عظيمة ونافعة لجميع الناطقين بالعربية.

مزايا التعلم باللغة الأم:

أن تعلم المرء بلغته الأم التي يتواصل بها يوميا، أيسر استيعابا وأجدى نفعا من التعلم بلغة لا يستعملها إلا وقت دراسته، ثم ينصرف عنها إلى لغة أخرى في كل شؤون حياته. فينشأ عن ذلك ازدواجية وانفصام

بين لغتين، واحدة للتواصل في جوانب الحياة، وحتى للتحدث والشرح للطلاب الجامعيين، وأخرى للمصطلحات العلمية وتسمية التفاعلات وتشخيص الحالات فقط. فمن الذي يزعم أن محاضرينا الجامعيين يحاضرون بالإنجليزية تامة لمحاضراتهم العلمية كاملة، وأنهم يستطيعون ذلك لو أرادوا باستثناء قلة قليلة منهم، ومن قال إن طلابنا يستطيعون المتابعة ويحسنون الاستيعاب، لو كانت محاضراتهم كاملة بالإنجليزية. إنهم لا يطيقون ذلك ولا يقدرّون عليه، رغم أن مناهجهم وكتبهم العلمية كلها بالإنجليزية، لكن يظل المجتمع والمحيط كله العامل القاهر، الذي يفرض لغته عليك فرضاً. فما يتواصل به الطلبة الجامعيون في الكليات العلمية وأساتذتهم في الواقع الفعلي ليس اللغة الإنجليزية ولا اللغة العربية، بل هو خليط هجين من اللغتين، يُغلب المحاضر العربية في الشرح والتواصل، ويلجأ للإنجليزية عند المصطلحات والأسماء وتوصيف الحالات، بما يناسب أن يطلق عليه اللغة (العربية).

ويكون نتيجة ذلك أن هذا الخريج لن يكون إنجليزي الثقافة ولا عربيها، بل مزيج بين هذه وتلك، مما يؤدي إلى ضعف تواصل الطبيب أو المهندس بمجتمعه المحيط به، والمفترض أن يتعامل معه، لأن هذا المجتمع لا يفهم عليه، ولا يُلم باللغة التي يتحدث بها، إن أراد إيصال فكرته أو شرح حالة معينة، لأن رموزها ومصطلحاتها باللغة الأجنبية التي درسها، والتي لا يتقنها أحد سوى زملائه العاملين في نفس الميدان.

الترجمة والتعريب:

ليس من الضروري تضيق باب الترجمة، وإلزام كل كلمة مترجمة أن ترتد إلى اشتقاق ثلاثي، وإلى جذر عربي أصيل، إذ يمكن التوسع في هذا الباب، والمزاوجة بين الترجمة والتعريب، ونقل الكلمات أحيانا بنفس هيئتها وطريقة نطقها، فمثلا ترجمنا تلفون إلى هاتف وكمبيوتر إلى حاسوب، وباص إلى حافلة،

وغير ذلك كثير، وعربنا كلمات مثل تلفاز وأمبير وإسمنت وبطارية وألكتروني وأتوماتيكي وبنك وسينما، مع تحريف بسيط ليتناسب مع النطق العربي، ونقلنا كلمات بنفس لفظها مثل كاميرا وإنترنت وفيس بوك، فلا ضير في السير على نفس المنوال، وإذا كانت المصطلحات العلمية المتداولة في شتى اللغات بمسميات متشابهة أو مشتركة أحيانا، فلتكن كذلك في لغتنا مع تحريف طفيف يناسب النطق إن دعت الضرورة لذلك. وما ذلك على لغتنا بجديد، فإن من ينتبع آلاف المفردات والمسميات التي عربها العرب في الأندلس مع تدوير بسيط للفظها الأصلي، ليصبح متناسبا مع اللسان العربي، ليستغرب كيف نعجز اليوم عن فعل مثل ذلك. وسأمثل لذلك بأسماء مدن وأماكن إسبانية عربها العرب، فقد عربوا مدريد إلى مجريط، وكوردفا إلى قرطبة وتوليدو إلى طليطلة وجرانادا إلى غرناطة، وسركوزا إلى سرقسطة وسيفيليا إلى إشبيلية وبداجوز إلى بطليوس وإيفورا إلى يابرة وميرادا إلى

ماردة، وألكنتي إلى بلدة القنط، وسانت إيرين إلى شنترين، وسانتا ماريا إلى شنتمرية، ولعله كان الأنسب لو ترجموا الاسمين الأخيرين إلى الست إيرين والست مريم أو ستنا مريم. وأكثر من ذلك الكلمات العربية التي دخلت إلى اللغة الإسبانية ولا تزال جزءا منها.

وأي غرابة في ذلك، ونحن نجد القرآن الكريم، الذي نزل (بلسان عربي مبين) و(إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون) وهو يشتمل على مفردات من لغات فارسية وآشورية وسريانية وعبرية ويونانية ومصرية وحبشية، مثل كلمات (أباريق وأرائك وإستبرق وتابوت وجهنم وحبر وزنجبيل وسجل وسرادق وصراط وطاغوت وفردوس وماعون ومشكاة)، لكنها مفردات كانت قد أضحت عربية باستعمال العرب لها قبل عصر نزول القرآن، وبهذا فقد عربت نطقا واستعمالا وخطا. أفنستكف أن نفعل اليوم مثل ذلك، فنعرب ألفاظا وندخل ألفاظا أجنبية إلى لغتنا لتزيد من ثرائها وتوسع من مصطلحاتها العلمية؟

صعود السلالم في الحياة الأدبية

السُّلَّمُ لغة: ما يُصعد عليه إلى الأمكنة العالية، وما يُتوصل به إلى شيء ما، وجمعه سلالم وسلاليم.

أما في دنيا الناس فقد ابتدع الخلق سلالم معنوية، يرتقون بها إلى الدرجات العلى في ميادين الوجاهة والسياسة والرأسة، لِيُبْزَّ بعضهم بعضاً، ولينازع المرء أخاه، ويسابقه على تبوأ المنصب والمركز والثروة. فابتدعوا لذلك أفانين وألعيب، تساعدكم على بلوغ غاياتهم القريبة والبعيدة. ومن تلك الأفانين والوسائل ما هو من أبواب المنافسة الشريفة المشروعة، ومنها ما هو دون ذلك من ألوان الغش والخداع والتزوير، وكل هذه وتلك سلالم يستعان بها على الارتقاء والصعود. وذلك كله أمر مفهوم ومفروغ منه ومبرر في عالم يعج بالطموح والتدافع والمنافسة.

وطبيعي في مثل مجتمعنا العربي، ذي الثقافة البدوية العشائرية أن يكون من أهم مقومات الصعود

ودعاماته النسب والحسب والعشيرة، فابن الشيخ شيخ
وابن الوزير وزير وابن السفير سفير، ويندر أن
يتخطى الصفوف شخص فرد بمهاراته وقدراته ليبلغ
مكانة مرموقة، فإن حدث ذلك في التاريخ مرة ضرب
الناس به الأمثال مثلما قالوا: -

نفس عصامٍ سوّدت عصاما

وعلمته الكرّ والإقداما

وصيّـرته ملكا هماما

حتى علا وجاوز الأقواما

وإليه نُسب كل مثابر مجتهد معتمد على نفسه لا
على غيره، حتى سموا كل من على شاكلته عصامياً،
وكان ذلك أمر مستغرب عجيب، مع أن أصل الأمور
وطبيعة الأشياء أن تكون هكذا، وأن يصل الإنسان إلى
مكانته بجده واجتهاده، وليس بحسبه ونسبه، وأن يكون
عصاميا لا عظاميا، وهذا هو الحال في جميع
المجتمعات المتقدمة المتحضرة في زماننا. تذهب إليها

فردا مهاجرا لا نصير لك سوى جهدك وما تتقنه يداك،
فترتقي إلى أعلى المراتب إن كنت تستحقها، والتي لا
تبلغ عشر معشارها لو بقيت في بلدك الذي أنجبك
وضيِّعك، حين صدَّرك للخارج بثمان بخس أو بدون
ثمان، وكان الأجدى له أن يرعاك ويحتفظ بك، ليقطف
ثمار نجاحك الذي هو أولى به من الآخرين، ولسان
حالك ينشد:

أضاعوني وأيُّ فتى أضاعوا

ليوم كريهة وسداد ثغر

سلامم الأدب:

لكن الأمر المُحير أن ينتقل استخدام السلامم من
عالم الحياة إلى عالم الأدب والثقافة، وأن يصطنع
الناس سلامم وعكاكيز يرتقون عليها للصعود في عالم
الشعر والفن والإبداع بكافة أشكاله، وهو أمر مستغرب
ومستهجن، حيث تعتمد هذه الفنون على مواهب أصيلة
مغروسة في طبيعة المرء منذ نشأته، لا تُكتسب ولا

تُتَعَلَّم، وإن كانت تُهْذَب ويُعْتَنَى بها، فأَي سِلاَم عَجِيبَة
تلك التي يَرْتَقَى بها في هذا الميدان الفريد من نوعه؟!!

فمنذ أقدم العصور كان الشعر الذي هو ديوان
العرب، وفنهم الإبداع الأول، يعتمد على الموهبة
الفطرية، التي تتفتق عنها قريحة الشاعر الفذ، فينشد
قصائده في أسواق العرب (عكاظ ومجنة وذو المجاز
وغيرها) فيطير ذكرها بين القبائل، وكانت القبيلة لا
تفتخر إلا بشاعر نبغ، أو فارس بزّ أقرانه، حتى قال
قائلهم بعد أن أنشد عمرو بن كلثوم التغلبي معلقته،
ولكثرة ما تغنت تغلب وفاخرت بهذه القصيدة:

ألهى بني تغلبٍ عن كل مكرمةٍ قصيدةٌ قالها
عمرو بن كلثوم

واستمر الحال على ذلك في عصر صدر
الإسلام، وما تلاه من عصر بني أمية، خاصة في
ميدان شعر النقائض الذي خاض غماره مئات من
الشعراء، ولم يصمد في ميدانه إلا أبرز ثلاثة شعراء،

وهم جرير والفرزدق والأخطل، ولم يتقدم أحدهم إلا بموهبته وقدراته الفائقة، وليس استنادا إلى أي سُلّم أو دعامة أو عكاز يتوكأ عليه. ولم يستطع الجاه والسلطان أن يرتقيا بصاحبهما درجة واحدة في سلم الشعر والأدب، ولا حَطَّت المنزلة الاجتماعية غير ذات الشأن من مكانة صاحبها، إن كان يمتلك الموهبة والبيان والنبوغ، ولعل الشاعر الأموي جرير بن عطية الخطفي خير مثال على ذلك، فقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني) في ترجمة جرير أن رجلا قال لجرير: من أشعر الناس؟ فقال له: قم حتى أعرفك الجواب، فأخذ بيده وجاء به إلى أبيه عطية، وقد اخذ عنزا له فاعتقلها، وجعل يُمصُّ ضرعها، فصاح به: اخرج يا أبتِ، فخرج شيخ دميم رث الهيئة، وقد سال لبن العنز على لحيته، فقال: أترى هذا؟ قال: نعم، قال: أو تعرفه؟ قال: لا، قال: هذا أبي، أفندري لم كان يشرب من ضرع العنز؟ قال: لا، قال: مخافة أن يُسمع صوت الحليب فيطلب منه لبن، ثم قال:

- (أشعر الناس من فاخر بمثل هذا الأب ثمانين شاعرا وقارعهم به فغلبهم جميعا)

واستمر الحال على ذلك طيلة العصر العباسي على امتداد حقبة، وما تلاه من عصور، لا يتقدم الصفوف ولا يحظى بصحبة الخلفاء والولاطين ومن دونهم من الوزراء والقادة إلا الشاعر الفحل، الذي يتميز بأدائه على سائر شعراء زمانه. ما كانت الواسطة تجدي نفعاً، ولا اعتماد السلالم يدفع بمتسلقها خطوة إلى الأمام حتى جاء زمن السلالم العجيب.

زمن السلالم:

لما حلَّ عصرنا الحديث وما رافقه من تطور وسائل التقنية الحديثة، بدءًا بالصحافة فالإذاعة فالتلفاز فوسائل الاتصالات الإلكترونية، وشبكات التواصل الاجتماعي، وما فرضته من سطوة وسيطرة إعلامية وثقافية، شملت أرجاء الكون الفسيح، فصيرته قرية كونية صغيرة متواصلة مترابطة. عندها انبرت

عصائب من المتتاففين والمتأدبين ومُدّعي ذلك، تتصدر الصفوف بخطبها الطنانة الرنانة، وقصائدها الحماسية الصاخبة، التي تكيل المديح للسلطان وبطانته وحاشيته، فأوسعت لها الصحف صدور صفحاتها، والإذاعات والتلفزيونات أثيرها وشاشاتها. وكل مضمون هذه النصوص أنها تمجد القائد الفرد والزعيم الملهم والضرورة التاريخية. فقد عرفت من أين تؤكل الكتف، وكيف تنفتح لها دون سواها الأبواب الموصدة، فإذا أصحاب هذه الخطابات الفجة، التي لا تحوي مضمونا ولا فكرا ولا غاية سوى التطبيل والتزوير، قد تسيدت المشهد الثقافي، وترأس أصحابها المؤسسات الثقافية والأدبية، وأصبح منها شعراء البلاط وكتاب المناسبات على طريقة وعاظ السلاطين في كل زمان، ليصبح مقياس النصوص التي تتصدر المشهد، ومعياري تقييمها هو مقدار ما تتضمنه من تزلف ونفاق، وبقدر ما يغيب عنها أو يستتر الضمير الحي. وقد يبالغ بعضهم في فجوره بالسطو على نصوص غيره، أو استكتاب بعض

من لم تتح لهم فرص الوصول، واضطرتهم الحاجة للكتابة لمن يدفع مقابل صمت مطبق، وترك المدعي يتباهى بادعائه النصوص المُستكتبة المشتراة.

أما شعراء وأدباء الكلمة الحرة الصادقة، فيتوارون وراء الصفوف أو يصمتون، لأنهم يربؤون بأنفسهم أن تنزل هذه المنزلة، أو يُغَيَّبون قسرا إن لم يفعلوا ذلك من تلقاء أنفسهم. تلك أبرز وأشرس وسيلة لصعود سلالم الثقافة والأدب في عصرنا.

تحت جناح المشاهير:

أما سلم الصعود الثاني الذي يسلكه كثير من الكتاب الطامحين لتصدر الصفوف، ولا تتاح لهم الفرصة السابقة، التي لا يدركها إلا قلة من الجسورين المدعومين المعتمدين على دعم إضافي عشائري أو مستند إلى نفوذ معين. فيلجأ أصحاب هذه الفئة إلى اجتراح وسائل بديلة للصعود، فيبتكرون سلالهم الخاصة بهم ليصعدوا عليها، وهذه سلالم بشرية، فتجد

أحدهم وقد التزم جانب أديب مبرز مشهور، يحضر محاضراته وندواته ويلازم مجلسه، ثم يقتنص فرصة سانحة لكتابة مقال يُقرّظ فيه مقالة، أو يمتدح قصيدة قالها ذلك الأديب المتوسل به، ثم يأتي بها ويقدمها لأستاذه، الذي ما كان ليعلم بها لولا أن جاء بها صاحبها بنفسه، وأفاض في الثناء على النص وصاحبه، وقد يرتقي بعلاقته إلى جمع مجموعة مقالات، فيصدرها في كتاب كامل، تتناول عملا أو أعمالا لهذا الأديب الذي يتزلف له، ولا يعدم أن يجد لدى معلمه ذاك المعونة والتسهيل والواسطة لدى دار نشر معينة، تطبع الكتاب وتوزعه، ولا يلبث أن يجد الأبواب التي كانت موصدة قد انفتحت له بقدرة قادر، فإذا الصحيفة التي يرأس تحريرها هذا الأديب قد أوسعت له صدرها، ليتربع عليه مقاله الأسبوعي، وتلك المجلة التي يرأس تحريرها صديق أستاذه، قد أوسعت له مكانا لعمود دائم، وتلك الدار للنشر قد رحبت بنشر باكورة إنتاجه بتوصية من معلمه، غير

مبالية بالقيمة الأدبية والفنية لما كتب. بل إن الوساطة والتمسح على أعتاب الأديب الشيخ قد شرّعا لصاحبهما الأبواب، ويومًا بعد يوم يندمج في حلقة المريدين التابعين لهذا الكاتب، وينضم لحلقته التي تستلهم أفكاره، وتتافح عنها ضد منافسه الذي يترأس تحرير صحيفة أخرى، وتحتدم بينهما المنافسة، ويحمى وطيس المعارك الأدبية التي لا مضمون لها، ولا جدوى من ورائها سوى التنافس الشخصي، الذي يجعلها لا تختلف كثيرًا عن صراع الديكة.

بهذه الطريقة تفتح الأبواب لكثير من الكتاب الناشئين عبر المرور تحت جناح كاتب معين، ومن لا تواتيه فرصة كهذه، أو لا يطيق ترويض نفسه، وحملها على ركوب هذا المحمل المهيمن، تظل الأبواب موصدة في وجهه أبداً.

ثم بعد طول مران وخبرة، تدور العجلة بهذا المتسلق، ليجد نفسه وقد صار كاتباً مشهوراً، فيكرر

سيرة معلمه وأستاذه، وينتظر الوالدين الجدد إلى رحابه، ليسلكوا نفس الطريق الذي سلكه، حيث يتعلق المریدون بأهدابه هذه المرة، وقد صار شيخهم، وعليهم أن يكونوا تلاميذه وتابعيه، حتى يحين أوان صعودهم درجات السلم واحدة واحدة.

دعائم السلالم:

وهذه السلالم السابقة الذكر تنفع صاحبها في بلوغ المرتقى الصعب الذي يطمح إليه، لكنها لا تكفي وحدها للديمومة والثبات في الموقع الذي بلغه المتسلق، بل لا بد لها من دعائم تسندها لتطيل أمد الوقوف على المنصة والتثبيت بها، ولهذه الدعائم والركائز طقوس يبتدعها أصحابها، وتصبح أعرافاً سائدة، يتهاافت الناس على تقليدها والسير على نهجها للدعاية لأنفسهم، وتسويق بضاعتهم الكاسدة التي لا تلاقي رواجاً، وتبدأ أول هذه الطقوس المبتدعة بطباعة الكتاب على نفقة صاحبه، وبذلك تُعفي دور النشر

نفسها من مسؤولية توزيع الكتاب، فقد ضمنت ربحها مقدما سواء بيع الكتاب أم لم يُبع، فإن لاقى راجا كان ذلك ربحا إضافيا، وإن لم يلاق راجا فقد اكتفت بالربح المضمون مقدما. وهذا يجعل دور النشر تتسابق على نشر الغث قبل السمين، دون أن تعير اهتماما لما يحتويه الكتاب من مادة، ودون حرص على مراجعة علمية أو فكرية أو لغوية، فما عادت قيمة الكتاب هي مؤهله الأول للنشر، والدافع الذي يحفز دور النشر على الظفر بنشره، لما يتضمنه من جدة وابتكار وطرافة، تجعله مقصدا للقراء، بل صارت القدرة المادية للمؤلف هي الحافز الأول لتسابق الناشرين على نشر الكتب، ولو أن معظمها سيجد طريقه إلى مستودعات التخزين والرفوف الخاوية، إلا بعضا من النسخ التي يقوم المؤلف بإهدائها لأصدقائه ومعارفه من باب التباهي والتفاخر، وحتى هذه لا تجد من يقرؤها، بل تصطف إلى جانب مثيلاتها على أرفف مكتبات الأصدقاء، التي تزين صدور بيوتهم كنوع من

الديكور المنزلي، الذي يؤشر إلى أن صاحب المنزل من القارئين.

وثانية هذه الدعامات حفلات توقيع الكتب، وهي مناسبات لإشهار الكتاب والترويج له، وفي ذلك إقرار مسبق بعجز الكتاب عن أن يسوّق نفسه بنفسه، وأن يجذب القراء لاقتنائه، أو يحدث صدى لديهم اعتماداً على مضمونه ومحتواه الفكري. وهذه بدعة محدثة لا يتجاوز عمرها بضع سنوات، وتتم الدعوة إليها عبر وسائل الإعلام المتنوعة، وأحياناً بتوزيع بطاقات الدعوة مثلما هو الحال في مناسبات الأعراس والأفراح، مع فارق وحيد هو أن القاعات تغص بروادها في حفلات الأفراح، بينما لا يتجاوز حضور ندوات توقيع الكتب عشرات من المتأدبين، جُلهم من أصدقاء الكاتب ومجاليه، ومن حضروا ليسددوا له ديناً سابقاً، لأن له يدا عندهم بحضور سابق لندواتهم المماثلة، وأحياناً لا يتجاوز عدد الحاضرين بضعة

أشخاص، ولا يباع من نسخ الكتاب المحتفى بإشهاره سوى أقل من ذلك العدد.

أما إن كنت في إحدى دول الخليج العربي، وكان حفل التوقيع منعقدا في قاعة أحد النوادي الأدبية، فلا يكتمل الحفل إلا بأن يولم الأديب المُحتفى به في خاتمة الندوة، ويكون الحضور الذين يهرعون للمكان قبيل نهاية الندوة من طفيلي الموائد أضعاف من حضروا للمشاركة الثقافية.

أما ثالثة هذه الدعامات فهم النقاد المتكسبون أو المجاملون، الذين يديرون ندوة إشهار الكتاب، ويوسعون صاحبه مدحا، حالهم كحال الدنيا التي إذا أقبلت على أحد ألبسته محاسن غيره، وإن أدبرت عنه سلبته محاسن نفسه، فتراهم يُقرّظون الأفكار المستجدة، والأسلوب الرصين وجمال اللغة وطريقة السرد، وكل ذلك من نافلة القول المكرر المعاد في كل ندوة، وقد يكون هذا الناقد مأجورا على هذه الساعة من وقته

التمين، التي ينفقها في كيل الثناء والمديح، وإن لم يكن الأجر ماديا كان مقايضة، مجاملة اليوم بمجاملة سابقة أو لاحقة، وقرظني اليوم أقرظك غدا. وهيهات أن تجد ناقدًا جادًا يفتش في المكتبة عن كتاب رصين قيّم، فيتناوله بالدراسة والتقييم، ويقدمه للقراء بدافع البحث العلمي الخالص، دون علاقة شخصية تربطه بصاحبه، ودون أن يتقدم كاتبه بنسخة إهداء للناقد المأمول للفت نظره للكتاب، مشفوعة بأفخم عبارات التبجيل والتوقير المحفزة لوضع الكتاب على جدول أعمال الناقد عندما يسمح له وقته التمين بذلك.

ولا تكتمل حلقة الدعامات إلا بالترويج للكتاب على صفحات الصحف والمجلات في الأيام التالية لندوة الإشهار، حيث يعمل الرداحون من مدعي النقد وكتاب الأعمدة تبعًا للتوصيات والاتصالات الهاتفية من الموالين مباشرة، أو من وراء ستار عن طريق الأصدقاء والشلة والجماعة الأدبية. فتفرد الصفحات الأدبية صورها للتتويه والنقد المجامل المادح، حتى

تنتهي تلك الجمعة المشمشية، وينفض موسم هذا الكتاب، ويبدأ التحضير لإشهار كتاب جديد.

أما الكتاب نفسه والذي مرّ وصاحبه بكل تلك الطقوس المقدسة السابقة، فإنه لا يلبث أن يصبح نسيا منسيا بعد مرور أسبوعه الذي احتفي به فيه، إلا من نسخ يتولى صاحبها إهداءها لمعارفه وأصدقائه وسائر المكتبات العامة والخاصة، لتركن على رفوفها متشوقة لمن يقلب صفحاتها ذات يوم.

الأدب الرفيع:

أما الأدب الرفيع الذي يربأ أصحابه بأنفسهم عن الخوض في تجربة تسلق السلالم السابقة، ويصرون على معتقدهم أن قيمة الكتاب تتأتى من مضمونه وما حواه من أفكار بناءة، وطريقة عرض جذابة وأسلوب لغوي بديع، فإنهم يظلون في أمكنتهم على قارعة الطريق، مؤملين أن ينجلي غبار هذه العاصفة الهوجاء، وأن يأتي يوم يلتفت فيه أحد إلى جميل

إبداعهم، فيقدره حق قدره، وقد يطول وقوفهم وهم ينتظرون الذي يأتي ولا يأتي، والذي لا يدركونه في حياتهم، وقد يفتن أحد إلى قيمتهم ومكانتهم الرفيعة، ولو بعد طول زمن. فهل التفت أحد إلى قيمة ومكانة أبي حيان التوحيدي في زمانه، وهل أنصف الناس ابن رشد والحلاج في زمنهما، أم انهم قد أحرقوا كتب أولهما وصلبوا ثانيهما، حتى جاء زمان تغنى فيه العالم بفكرهما واشتثرافهما.

لكن أمثال هؤلاء النابغين الذين يعبرون الزمان والمكان نفر قليل، بينما تطوي يد النسيان كثيرا من بديع الفن والفكر والأدب، لأن أصحابه ما كانوا يتقنون لعبة صعود السلالم، ولا فن تسويق بضاعتهم، وكانوا يلوذون بالصمت وينزرون في زوايا النسيان، ولا يرتضون لأنفسهم خوض غمار هذه المعمعة الوضيعة، فيضيع بتواريهم وانسحابهم خير كثير ونفع عميم، لو قدر له أن يرى النور في أوانه، وأن يلقي العناية والاهتمام الذي يستحقه لانتفع به خلق كثير.

أوهام في ثياب حقائق

كثيرة هي الأوهام التي تترسخ في الأذهان مع معاودة تكرارها، وحشو أذهان الناشئة بها جيلا بعد جيل، حتى تثبت وتصبح مسلمات لا يجرؤ أحد على مناقشتها، فكيف بتدقيقها وتمحيصها. وإن تجرأ أحد على ذلك فسيجابه بعاصفة من الاعتراض والالتهام، بأنه يشكك في أصول الفكر والثوابت التي تركز عليها ثقافة الأمة، وسجل حضارتها وتاريخها العريق.

ومن هذه الأوهام التي تبدو بديهية للوهلة الأولى، ما أجمع عليه دارسو اللغة العربية ومنشئوها، وواضعوا تنقيط حروفها وحركات تشكيلها، ومتابعو تطويرها في القرنين الأول والثاني الهجريين، والذين تقطعت بهم السبل في المكان والزمان الذي حط فيه ركب نصر بن عاصم الليثي في اختيار حركات التشكيل في أواخر القرن الأول الهجري.

حيث يجمع كل من أدلى بدلوه في هذا الموضوع، ومن تبعهم في كافة العصور وحتى عصرنا الحاضر، مهما اختلفت رواياتهم حول الريادة وفضل السبق، أن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – أوعز لأبي الأسود الدؤلي أن يبدأ بوضع أسس علم النحو، وتنقيط الحروف وضبطها بالشكل، بعد أن شاع اللحن والخطأ في قراءة القرآن الكريم بين المسلمين من ذوي الأصول غير العربية. ثم تابع ذلك تلميذه نصر بن عاصم الليثي، بتوجيه من الحجاج بن يوسف الثقفي والي الكوفة، في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، ثم تابع ذلك الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، وجامع بحور الشعر العربي الخمسة عشر التي تدارك الأخفش بحرها الأخير (المتدارك) لتصبح ستة عشر بحرا.

أما الدافع الرئيس وراء ذلك الاجتهاد كله مهما تعدد مجتهدوه، فهو خشية اللحن بعدما اعتنق كثير من أبناء الشعوب غير العربية الإسلام، وتحدثوا

بالعربية فلهنوا في تلاوة القرآن الكريم، بما يغير المعنى المقصود للآيات القرآنية، لأنهم لا يمتلكون السليقة والذائقة اللغوية، التي يتقنها العربي بالفطرة، فلا يتطرق للحن إلى لسانه. وهو افتراض سلّم به جميع من تطرقوا لهذا البحث قديما وحديثا، وما شكك أحد في صحته.

افتراض يقوم على أن العربي الأصل الذي لم يبرح باديته، ولم يخالط الأمم الأخرى يظل لسانه عربيا مبينا، لا يشوبه اللحن مطلقا. حتى عُدت البادية مدرسة الفصاحة العربية الأولى، وكان أبناء الحواضر من الخلفاء والأمراء والقادة يرسلون أبناءهم مدة من الزمن أثناء فتوتهم إلى البادية، لتستقيم ألسنتهم وليتشربوا الفصاحة العربية من منابعها الصافية غير مُرَنَّقَةٍ بشوائب اللحن والعجمة. ويستتبع هذه النظرية أن يبقى أبناء البادية الذين لم يبرحوها، ولم يخالطوا أجنبيا ولا وصلهم مستعمر عبر توالي الحقب، أن يبقوا

على ذلك وأن يظل لسانهم فصيحاً غير ذي عوج حتى
يومنا هذا.

لكن التجربة الشخصية لكاتب هذه السطور
تثبت غير ذلك، فقد قدر لي العيش سنوات طوال،
والعمل مدرسا لمادة اللغة العربية في تلك الربوع
العربية، التي لا تزال بكرا على سابق عهدها منذ
عصر ما قبل الإسلام، في مواطن القبائل التي لا تزال
تسكن مواطنها الأصلية التي ذكرتها كتب التاريخ،
والتي لم يخالطها فيها أحد، والتي تسمى باسمها حتى
اليوم فيقال (بلاد غامد وبلاد زهران وبلاد ثقيف وبلاد
بني مالك – بجيلة – وبلاد بني سعد وبلاد
بلحارث، وبلاد شمران – خثعم – وبلاد شهران وبلاد
بني شهر، وبلاد بني عمرو، وبلاد عتيبة وبلاد سبيع).

حيث تجد كل قبيلة مما ذكر وغيرها كثير ممن
لم يذكر اسمه، لا تزال تسكن في موطنها الذي سكنته
منذ العصر الجاهلي، وتجد عشرات القرى والبلدات

التي ينتمي كل ساكنيها لقبيلة واحدة ليس بينهم غريب، حتى كنا نتعجب في بداية الأمر عندما نسجل أسماء الطلبة في كشف الحضور لكل صف مهما بلغ عدد طلابه، بأن نكتب الاسم ثلاثيا متبوعا بكلمة (الغامدي) أو الشهري أو الثقي للطلاب الأول، ثم نكمل القائمة جميعها بوضع إشارة = في نهاية كل اسم للدلالة على التكرار.

كل هذا أمر طبيعي لكل عربي ظل ملازما موطن قبيلته منذ القدم، لم يبرحه مع من غادر في موجات الفتوحات الإسلامية، واستقر في البلاد المفتوحة، أو من هاجر بعد ذلك طلبا للرزق، واستوطن في أرض الله الواسعة. لكن ما هو غير طبيعي، ولا ينسجم مع نظرية الفصاحة المكتسبة بالسليقة و البعد عن اللحن، التي قدمنا لها سيرا على خطا من سبقنا من الدارسين العرب في كل زمن، أننا وجدنا أبناء هذه القبائل التي لم تبرح ديارها، ولم تخالط أحدا من أبناء الشعوب الأعجمية، ولا حتى من القبائل

العربية الأخرى، تتحدث بعامية هي أبعد ما تكون عن الفصحى، وربما وجدت عامية العراق والشام ومصر وليبيا وموريتانيا أيسر فهما، وأخف وقعا في الأذن من عامية هؤلاء، الذين لم يغادروا ديارهم العربية في يوم من الأيام، وأكاد أجزم أن الشعر العامي في العراق والشام ومصر وبلاد المغرب العربي، أيسر فهما وأقرب في ألفاظه للعربية الفصحى من الشعر العامي (النبطي) الذي تسمعه في تلك البوادي العربية، التي ظلت عذراء ما خالطت أهلها عجمة عبر العصور.

وهذا الواقع الذي عايشته ولاحظته وتتبعته زمنا، ينسف أسس النظرية التي تتبنى الفصاحة بالفطرة والسليقة وليس بالتعلم، وأن العرب في موطنهم وقبل احتكاكهم بالأمم الأخرى كانوا لا ينطقون إلا باللغة الفصيحة دونما لحن أو عوج، وأن العامية جلبتها أقوام غير عربية، اختلطت بالعرب عند اعتناقها الإسلام واندماجها وتزاوجها مع العرب. فهؤلاء العرب الذين لا زالوا أقحاحا ينطقون بعاميات

غاية في الوعورة والتعقيد والبعد عن اللغة الفصحى، مما يؤكد أن ظاهرة اللهجات العامية شأن محلي لا علاقة له بالاختلاط بالشعوب غير العربية، وإنما هي فوارق لغوية بين الناس في المجتمع الواحد ومنذ البدء. فكأنما هناك لغتان متوازيتان: لغة فصيحة متقنة للمتعلمين والمتأدبين والخاصة من علية القوم، يتم تعلمها وإتقانها، وقد يلحن فيها بعض هؤلاء، ولغة أخرى عامية أدنى منزلة وأقل إتقاناً يتخاطب بها عامة الناس، وذلك شأن كل قبيلة عربية، فاللغتان متجاورتان ومتصاحبتان في نفس المكان منذ البداية، وإلا فكيف نفسر رد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان مجيباً من خاطبه:

- عَجَّلْ إِلَيْكَ الشَّيْبَ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ. فأجاب:

- (شَيْبَنِي صَعُودَ الْمَنَابِرِ وَخَشْيَةَ اللَّحْنِ)

فمن أين يأتيه اللحن في ذلك الزمن المبكر من التاريخ الإسلامي وهو الأموي القرشي؟ وقريش أفصح

العرب. وقرين ذلك ما روي عن أن بعض شعراء العصر الأموي كانوا يلحنون ومنهم الفرزدق، الذي ينتسب إلى ذروة تميم، فقد ذكر أنه هجا عبدالله بن يزيد الحضرمي لأنه كان ينتقده ويتعقب لحنه.

وثاني هذه الأوهام المغلفة في ثياب الحقائق والوقائع الثابتة، التي لا تقبل نقاشاً، اعتقادنا الراسخ أن قصائد الشعر الجاهلي التي وصلتنا، وخاصة المعلقات وما عاصرها من قصائد هي بدايات الشعر العربي، واعتبار امرئ القيس على وجه التحديد هو واضع حجر الأساس للشعر العربي، مع إشارات طفيفة عابرة لا يرافقها بحث ولا استقصاء لسابقه كابن خدام، الذي أشار إليه امرؤ القيس نفسه فيما ينسب إليه من قول:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا

نبكي الديار كما بكى ابن خدام

أو ما ينسب من شعر لمهلل بن ربيعة التغلبي، أخو كليب وفارس حرب البسوس بين بكر وتغلب،

والذي هو خال امرئ القيس أيضا كما يذكر المؤرخون، ويزعمون أن تسميته بالمهلهل إنما جاءت من كونه أول من هلهل الشعر: أي رققه، وذلك افتراض ساذج يعمد إلى تبسيط الأمور، والأخذ بتفسيرات سطحية ساذجة غير مقنعة، لأن من يلقي نظرة تأمل أولية على هذا الشعر الجاهلي، وخاصة شعر امرئ القيس، يجده شعرا مكتملا في ألفاظه وصوره وتراكيبه وعروضه، بحيث ظل مثلا أعلى يحتذى، ويسير الشعراء العرب على نهجه منذ قرابة ألف وستمئة سنة. ما طرأ عليه من تطور في شكله أو مضمونه، إلا في نصف القرن الأخير، الذي تمثل بموجة قصيدة التفعيلة، التي تحررت من التقيد بوحدة القافية، وتماثل عدد التفعيلات في الشطر الواحد من البيت الشعري، وهو تطور لا يرتقي إلى مستوى الشعر العمودي القديم، بل إنه قد هبط بالشعر إلى مستوى أدنى من حيث الشكل على الأقل. فكيف لهذا

الشعر الذي وصلنا مكتملا بهذه الجودة وحسن السبك
أن يكون هو البدايات الأولى؟

لا شك أن خطوات طويلة على الطريق قد
سبقته، بدأت بالحداء للابل وبأغاني الرعاة وأهازيج
المحاربين، وآهات المسافرين المنقطعين عبر ليل
الصحراء الطويل، وترانيم الأمهات والزوجات الثكالي
على من فقدن من أبناء وأزواج في دورات الحروب
القبلية المتتالية. وما كان له أن يولد مكتملا ناضجا
مثلما وصلنا، إلا بعد طول جهد وتطور وصناعة مرت
بمراحل متعددة، من إنشاد البيت والبيتين يترنم بهما
المسافر المنقطع ليونس وحدته وراحلته، ثم بضعة
الأبيات يتسامر بها القوم في أمسيات الأفراح
والمناسبات السعيدة، يرافق ذلك في الأغلب عدم
استقامة الوزن العروضي واكتماله، ثم بدايته ببحر
واحد كالرجز على سبيل المثال، فانتقاله بالتدرج
لبحور أخرى، حتى اكتملت بحوره جميعها خطوة
خطوة. إذ من المستحيل أن نجد بحور الشعر الستة

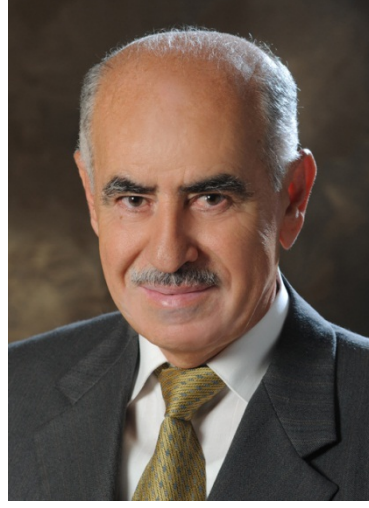
عشر وقد اكتمل عقدها ونظم الشعراء قصائدهم عليها مرة واحدة.

لقد مر تطور الشعر بمراحل متعددة وأزمان طويلة، حتى استوت صناعته واكتملت قصائده، وتخصص له شعراء عرفوا بهذه الحرفة وانقطعوا لها، فكان من بينهم عبيد الشعر، الذين تفرغوا لتجويده وإتقان صنعه، وكان من بينهم أصحاب الحوليات، الذين كان أحدهم يمضي حولا كاملا في مراجعة قصيدته وتنقيحها، بل إن هوس المبالغة في إتقان هذا الفن قد أوصلهم شططا، ادعوا فيه أن الشياطين تعينهم على صناعة الشعر، وجعلوا لكل شاعر شيطانا معروفا باسمه، كما تفرغ لمرافقتهم وحفظ أشعارهم رجال من ذوي الحافظة القوية، والذاكرة السديدة سُموا بالرواة .

لا شك أن ذلك كله قد مر بمراحل متعددة، واستغرق زمتا طويلا حتى استوى على سوقه، لكننا لم نجهد أنفسنا في البحث عن أصوله، ولا تتبعنا مواطنه

بالبحث والتنقيب عن الآثار والحفريات، لنجد الدلائل
على هذا التطور التاريخي التدريجي، واكتفينا بهذا
الوهم الذي صورناه حقيقة ساطعة لا تقبل النقاش.

عن المؤلف



فيصل سليم التلاوي ☐

ولد عام 1948 في تل - نابلس- فلسطين ☐

بكالوريوس آداب - جامعة بغداد -1970 ☐

عمل مدرسا في عدة أقطار عربية . ☐

نشر العديد من القصائد والقصص القصيرة في الصحف والمجلات
والمواقع الإلكترونية . ☐

صدر له :

" أوراق مسافر " (شعر) مركز الحضارة العربية - القاهرة- ☐
1998

- ☐ " يوميات عابر سبيل " (قصص قصيرة) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 1999
- ☐ "على مفترق اليقظة والحلم " (شعر) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2001
- ☐ " لبلاد طلبت أهلها " (قصص قصيرة) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2001 .
- ☐ " النعاس يغشى المدينة " (قصص قصيرة) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2007.
- ☐ " وكر الزنابير " (رواية) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2007
- ☐ " من يعلق الجرس " (رواية) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2010
- ☐ "العقل في الكف" آراء و مواقف ، مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2010 -
- ☐ " حديقة بلا سياج " (قصص قصيرة) مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2015
- ☐ " سوانح شاردة في اللغة و الأدب " (مقالات) مركز الحضارة العربية - القاهرة 2015
- ☐ **مخطوط:**
- ☐ " موطئ للقدم زلة للقدم " شعر
- ☐ العنوان : ص- ب 923365 - 11192 عمان - الأردن .

البريد الإلكتروني : tellawifs@yahoo.com □

صدر للكاتب في دار كتابات جديدة:

1- فيصل سليم التلاوي: حديقة بلا سياج: قصص قصيرة. ط1، ديسمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?3324ec6oiclj7x>

2- فيصل سليم التلاوي: النعاس يغشى المدينة: قصص قصيرة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016.

<http://www.mediafire.com/?4bw091dpwof72p1>

3- فيصل سليم التلاوي: عش الدبابير: رواية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

http://www.mediafire.com/download/b3b761m429y4dh_3/%D9%81%D9%8A%D8%B5%D9%84_%D8%B3%D9%84%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C_%D8%B9%D8%B4_%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%8C_%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9%D8%8C_%D8%B71%D8%8C_%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84_2016.pdf

4- فيصل سليم التلاوي: على مفترق اليقظة والحلم: شعر. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/f6eiovquk6lf2d5/
%D9%81%D9%8A%D8%B5%D9%84%D8%B3%D
9%84%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%
AA%D9%84%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C
%D8%B9%D9%84%D9%89%D9%85%D9%81%D
8%AA%D8%B1%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%
8A%D9%82%D8%B8%D8%A9%D9%88%D8%A7
%D9%84%D8%AD%D9%84%D9%85%D8%8C%D
D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%8C%D8%B71%D
8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9
%84%2016.pdf](http://www.mediafire.com/download/f6eiovquk6lf2d5/%D9%81%D9%8A%D8%B5%D9%84%D8%B3%D9%84%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C%D8%B9%D9%84%D9%89%D9%85%D9%81%D8%AA%D8%B1%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%82%D8%B8%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%84%D9%85%D8%8C%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84%2016.pdf)

صدر في هذه السلسلة

- 1- جمال الجزيري: الإبداع والحضارة عند شكري عياد: نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

- 2- أشرف إبراهيم زيدان: الرواية الكندية: مارجريت أتود نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?k0bg2jqnplnqedk>

- 3- جمال الجزيري: الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

- 4- هيفاء حمّاد: دراسات في ومضات قصصية. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?22v2urjra5dp242>

- 5- عبد الجواد خفاجي: تغريب القصيدة العامية: دراسات في الشعر اللهجي المصري. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?sf5gveu3s4ujbbh>

- 6- جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: دراسة في قصائد خديجة للسماح عبد الله. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?eldnoka028hlkb8>

- 7- جمال الجزيري: الزمن ودلالاته في شعر السّماح عبد الله. دار كتابات

جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?857en6vzpycrau7>

8- جمال الجزيري: تجليات الزمن في ديوان مديح العالية للسّمّاح عبد الله: دراسة ومعجم. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?9xdza6zhvp6alhy>

9- جمال الجزيري: الأدب والثورة: دراسة في رواية قُشتمر لنجيب محفوظ. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?5mvtbc27gf71mlw>

10- محمود الرجبى: وجهة نظر: في قصيدة الهايكو العربية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، ديسمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?g8yn6tzjeancebt>

11- جمال الجزيري: مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو: نقد أدبي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016

<http://www.mediafire.com/download/5n9a2hyc4upa9h0/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%AF%D9%85%D8%A9%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9%D9%81%D9%8A%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D9%81%D8%A8%D8%B1%>

[D8%A7%D9%8A%D8%B1 2016.pdf](#)

12- أمجد نجم الزبيدي (تحرير وتقديم): كوثرانيا، المدينة والسؤال: دراسات وحوارات عن رواية كوثرانيا لنعيم آل مسافر: دراسات وحوارات. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/q18czkezji1ulvv/%D8%A3%D9%85%D8%AC%D8%AF%D9%86%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%8C%D9%83%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%8C%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A4%D8%A7%D9%84%D8%8C%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D9%88%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84 2016.pdf>

13- حميد عقبي: السينما والواقع: قراءة نقدية لـ 24 فيلما يستحق المشاهدة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/3j8qwx2muettglh/%D8%AD%D9%85%D9%8A%D8%AF%D8%B9%D9%82%D8%A8%D9%8A%D8%8C%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7>

[%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9 %D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9 %D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9 %D9%84%D9%80 24 %D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85%D8%A7 %D9%8A%D8%B3%D8%AA%D8%AD%D9%82 %D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%AF%D8%A9%D8%8C %D8%B71%D8%8C %D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84 2016.pdf](#)

14- عبد الرحيم الماسخ: تسرية: مقالات فكاهية قصيرة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/k30l1m7nsukayz6/%D8%B9%D8%A8%D8%AF %D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85 %D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C %D8%AA%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%8C %D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA %D9%81%D9%83%D8%A7%D9%87%D9%8A%D8%A9 %D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%B1%D8%A9%D8%8C %D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84 2016.pdf](#)

15- جمال الجزيري: كلمات وتعبيرات مصرية: مقالات ومعجم مصغر في

اللغة والثقافة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/j53k25qwyl1zhz6/
%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%8C%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%88%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85%D9%85%D8%B5%D8%BA%D9%91%D9%8E%D8%B1%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84](http://www.mediafire.com/download/j53k25qwyl1zhz6/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%8C%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%88%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85%D9%85%D8%B5%D8%BA%D9%91%D9%8E%D8%B1%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84) 2015.pdf

16- نجيب طلال: في استحضار المسرحي محمد تيمد: مقارنة نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/usq42f69vb8flvy/
%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8%D8%B7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%8C%D9%81%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AD%D8%B6%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%84%D9%84](http://www.mediafire.com/download/usq42f69vb8flvy/%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8%D8%B7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%8C%D9%81%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AD%D8%B6%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%84%D9%84)

[5%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A %D9%85
%D8%AD%D9%85%D8%AF %D8%AA%D9%8A
%D9%85%D8%AF%D8%8C %D9%85%D9%82%D
8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%A9 %D9%86%D9%
82%D8%AF%D9%8A%D8%A9%D8%8C %D8%B7
1%D8%8C %D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A
%D9%84 2016.pdf](#)

17- مجموعة مؤلفين: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي: نقد أدبي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/48ftebyoixc67b6/
%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84 %D8%A7%
D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9
%8A %D9%88%D8%A2%D8%AE%D8%B1%D9%
88%D9%86%D8%8C %D9%82%D8%B5%D9%8A
%D8%AF%D8%A9 %D8%A7%D9%84%D9%87%
D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88 %D8%B9%D9
%86%D8%AF %D9%85%D8%AD%D9%85%D9%8
8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AC
%D8%A8%D9%8A%D8%8C %D9%86%D9%82%
D8%AF %D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D
8%8C %D8%B71%D8%8C %D8%A3%D8%A8%D
8%B1%D9%8A%D9%84 2016.pdf](#)

18- عبد الرحيم الماسخ: الشعر الحديث: ضياء لا تفسره الظلال: مقالات

نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/jyn2j9u69njv2f6/
%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%
D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%
84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8
C_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1
_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D9%8A%
D8%AB%D8%8C_%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D
8%A1_%D9%84%D8%A7_%D8%AA%D9%81%D8
%B3%D9%91%D9%90%D8%B1%D9%87_%D8%A
7%D9%84%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84%D
9%8F%D8%8C_%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%
84%D8%A7%D8%AA_%D9%86%D9%82%D8%AF
%D9%8A%D8%A9.pdf](http://www.mediafire.com/download/jyn2j9u69njv2f6/%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%AB%D8%8C_%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%A1_%D9%84%D8%A7_%D8%AA%D9%81%D8%B3%D9%91%D9%90%D8%B1%D9%87_%D8%A7%D9%84%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%8F%D8%8C_%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA_%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9.pdf)

19- فيصل سليم التلاوي: شوارد سائحة في اللغة والأدب: مقالات نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

فهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة المؤلف	4
البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر	9
حركات التشكيل أحرف تبحث عن رسم	23
تعقيب على مقال (حركات التشكيل)	41
هل للنثر قصيدة؟!	48
لغة حاضرة و لغة غائبة	83
أما آن للنقاط أن تنزل عن الحروف	94
طقوس الكتابة	105
ليس الشاعر نحويًا	120
القصة القصيرة و قصيدة التفعيلة إلى انقراض	132
تعريب التعليم الجامعي	145
صعود السلاالم في الحياة الأدبية	160
أوهام في ثياب حقانق	177
عن المؤلف	189
صدر في هذه السلسلة	193