من آراء المستشرقين في التراث
قراءة في فكر استتكيفتش حول القصيدة العربية ، واللغة العربية

الدكتور عبد القادر الرباعي
أستاذ بقسم اللغة العربية
في جامعة قطر / وجامعة اليرموك

ياروسلاف استتكيفتش مستشرق معروف ، فهو يشغل أستاذاً في جامعة شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية ، وهو صاحب كتاب «العربية الفصحى الحديثة» الذي ستتعرض له في نهاية هذا البحث . لقد نشر في مجلة «فصول» بحثاً تحت عنوان «سينية شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي» . وهو البحث الذي سيكون مجال دراستي الرئيسي . سأعرض لأهم أجزاء البحث وأفكار صاحبه أولاً ، ثم أتحدث عما أراد حول القضايا المطروحة ، مما قد اتفق فيه أو اختلف عليه مع الباحث .

كانت قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي المعروفة بالسينية باعثاً قوياً لأفكار استتكيفتش حول مسائل جوهرية متعددة ومختلفة في القصيدة العربية منذ أن عرفت هذه القصيدة حتى الربع الأول من هذا القرن ، أي عصر النهضة الذي عاش فيه أحمد شوقي .

يفجؤنا الأستاذ استتكيفتش بإصراره على مخالفة ما انطبع في أذهان من درسوا السينية وقرروا - بناء على مضامين القصيدة واعتراف صاحبها ، أن سينية شوقي الجديدة كانت قد تأثرت بسينية البحتري القديمة في بعض معانيها وأنماطها الفنية ، وليس أدل على هذا من قول شوقي نفسه :

وعظ البحتريّ إيوانُ كسرى وشفتني القصورُ من عبد شمس

إن هذا كله لم يقنع استتكيفتش بأن سينية البحتري كانت هي ملهمة شوقي في سينيته . فتأثر الثانية بالأولى عنده قد لا يتجاوز ربط الذرة بالذرية . قال - بعد أن استحضر بيت شوق السابق : «هذا الاعتراف من ناحية أحمد شوقي ، مع مماثلة البحر (الخفيف) والروي (السين) بين قصيدة البحتري - ذلك المرشد الوجداني في جولات الشاعر الأندلسية - وبين البيت الذي أصبح نواة ومنطلق إيقاع لقصيدته الذائعة الصيت هي الأخرى باسم السينية - محضاً [أي الاعتراف والمماثلة] كل شفافية الروابط هذه بين الدافع الشكلي الأول ، وبين الكائن الشكلي النهائي ، وربما لا تُجاوز [شفافية الروابط هذه] ربط الذرة بالذرية سواء بالمعنى المجازي ، أو بالمعنى الاشتقاقي»[1]

كأنه أحس بأنه ألقى مفاجأة فيها بُعد عن التمثل أو القبول الأولى ، لذا راح يبتعد عنها إلى البحث في أسبابها ومسبباتها عنده ، حتى يشكل من ذلك كله قاعدة يمكنه بعدها أن يتصور ذلك التمثل أو القبول . ومن هنا بدأ يبحث في القصيدة العربية : بناءَ جذر ، وامتدادَ فروع فقال : «على أية حال ليست المسألة مسألة تقارب التقليد ، أو التباعد الإبداعي بين سينيتي البحتري وأحمد شوقي . . . فليس هذا هو المشكل ولا طرحه بالمفيد نقدياً ، بل إن ما يهمنا ، نقدياً ومنهجياً ، هو

١ - سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد السابع ، العددان : الأول والثاني ، أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧ ، ص ١٢ . طالت جملته وتعقد ، لذا أضفت إليها ما بين القوسين المعقوفين [. . . .] حتى تتضح .

إثبات الشكل المعقد التكوين والبناء المسمى نوعياً ، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية»[٢] وهو يرى أن إثبات الحضور هذا يقلل من أهمية «ارتيابنا بين السينيتين ، وامترائنا في كيفية الربط بين السابقة واللاحقة» . كما يرى أيضاً أن «المنظور الشمولي» الذي يربط بين سينية شوقي والقصيدة العربية هو «المعادل الموضوعي الحقيقي لقصيدة شاعرنا ، أو لقصيدة أي شاعر آخر يقع في نطاقه الزمني حتى وإن كان هذا المنظور دخيلاً ، بل غريباً على التفكير النقدي المنهجي في الزمن الذي قيل قبله هذا الشعر» . إن عبارته الأخيرة تدل على أنه يربط سينية شوقي بالقصيدة العربية النموذجية في العصر الجاهلي السابق على العصر الذي نظمت فيه سينية البحتري ، متخطياً بإصرار «التفكير النقدي المنهجي» الذي كان زمن شوقي ، وقد نضيف فنقول : إن هذا الربط ربما تخطى التفكير النقدي المنهجي بعد زمن شوقي أيضاً .

هاتان المفاجأتان المثيرتان كلفتاه جهداً مضاعفاً ، فانصرف عن السينيتين ، لفترة ، إلى مسائل القصيدة العربية نفسها . وأول ما ناقشه هو قصور النقد الذي درس تلك القصيدة عن وعي القيمة الكبرى لبنائية القصيدة العربية ، واكتفاء ذلك النقد ، منهجياً ، وبمناقشة «ذلك المنظور البنائي القائم على وحدات القصيدة الصغرى ، والمعتمد ، أساساً ، على وحدة المعنى : عبارة أو جملة» .

إن أولئك الذين اعتمدوا على هذا المنهج التقليدي هم - برأيه - الذين يجدون «بعض تشابهات بين القصيدتين - السينيتين» فكل هذه التشابهات «محصورة في المفهومين التقليديين لوحدتي المعنى السابقتي الذكر» أي وحدة العبارة ، ووحدة الجملة . وتوضيحاً لفكرته هذه انتقد منهج الآمدي على أساس أن موازناته كانت تعتمد جزئيات من القصائد ، وتساءل : أين هذه القصائد الكاملة ، أو حتى شبه الكاملة التي وعدنا الآمدي بعرضها ؟» كما انتقد اتخاذ الآمدي اتفاق الوزن والقافية أساساً منهجياً للتحليل المقارن قائلاً : إن هذا الأساس مرفوض حتى في نقد السرقات السيء الطالع ، وأسقط منهج الباقلاني لأنه لا يقدم إلا تراكماً أو توسيعاً كمياً لجزيئات شكلية للمعنى»[٣] ، وكذلك فعل حين تعرض لابن سلام الجمحي ، والجاحظ والحاتمي حتى خلص إلى القول التالي الذي يفقد فيه الثقة بالنقاد عموماً :

وهكذا إن أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخيصها وتطورها الأفقي ، فعلينا ألا نسأل النقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها ، لكنه شديد الثقة بالشعراء لذا يتابع : «وإن كان حوار حول هذا المشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نناقش معه الشعر العربي على صعيد الشكل الكلي - أي القصيدة - إنما هو الشاعر دون وساطة ودون شفاعة» . ثم يستطرد فيشرح أسلوبه في فحص بناء القصيدة ابتداء من العصر الجاهلي وامتداداً نحو العصور التالية

---

٢ - فصول ص ١٢ .

٣ - كل النقول السابقة من فصول ص ١٣ ، وهكذا سأفعل في النقول التالية من هذا المصدر .

له فيقول : «إن أردنا أن نتوغل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر من الشعراء الجاهليين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة أولاً في إطارها الجاهلي الجماعي لكي نثبت أهي نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية ؟ وما درجة تماسكها وتكاملها الشكلي ؟ أما الخطوة الثانية فلعلنا نلتفت بها إلى إطار زمني مختلف - أموي مثلاً - فنسأل شاعراً مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن قصيدتنا الجاهلية : عن تقنية بنائها ، وعن معنى تلك التقنية وذلك البناء . على أساس أن مثل هذا الشاعر في عصره هو جزء من تاريخ أهله وقومة الممتد في اتجاهين متضادين : نحو الماضي ، ونحو المستقبل ، أما ما بينها فهو على الطريق أو الحاضر الذي لا وجود زمني له إلا في يقظة الوعي[٤] فالماضي يعيش في ذكرياتنا من خلال طاقات خاصة تجرده وتحوله إلى حنين مطلق ، وهذا الحنين لا يموت أصلاً ، لأن جذوره قد تأصلت في تلك الرياض والخمائل السرمدية المعروفة بأسماء كثيرة ، من بينها الطفولة ، ورحم الأم ، ورؤيا الحب المطلق ، وفردوس الإنسان الكامل الأول .

يرى استتكيفتش - من خلال ذي الرمة - أن الشاعر الأموي لم يضف على شكل القصيدة الجاهلية سوى محاولته عن طريق الكم - أي توسيعه أو تكبيره لإيماءات ذلك الشكل - لعله يسفر عن الكيف ، كما نفعل نحن الآن بالتصوير المكبر ، وأيضاً تنويعاته وتغييراته لبعض الصور والمعاني - وقد تعودنا على تسميتها بتجديدات - إن اعتبرناها بعين صحيحة الاعتبار وجدناها هي الأخرى مسايرة لما يشبه قانوناً ضمنياً لا يختلف عما تجرى عليه القصيدة الجاهلية، بل يثبته . وهكذا، عندما يفحص شعر ذي الرمة يجد نسبة عالية منه تركز على قسمين هما : «النسيب والرحيل» وتهمل أو تكاد القسم الثالث الذي يتراوح مجاله - كما يقول : «بين الافتخار القبلي أو الافتخار الذاتي أو المدح» ، ثم يعلق على هذا قائلاً : «تتكون بهذه الطريقة نواة قصيدة غنائية من نوع يكاد يكون جديداً من حيث إنه يثبت للقصيدة شكلاً مبيناً أساساً على جزئيها الأولين - حتى وإن بقيت ثمة رواسب شكلية من الجزء الثالث . . . وهكذا تصبح القصيدة ككل إشارةً أو تلميحاً إلى إرادة العود إلى البدء ، ويصبح الشكل الكلي دائرة» .

ينتقل بعد هذا إلى القصيدة العباسية وبخاصة القصيدة التي سماها «التبليغية البلاطية المكونة هي الأخرى من قسمين بنائيين رئيسيين وهما النسيب والمديح ، فضلاً عن الرحيل الذي نراه في هذا النوع - كما قال - في حالة ضمور واضمحلال تدريجيين حتى أوائل العصر العباسي» . ثم يلاحظ أيضاً أن هذه القصيدة العباسية ليست «مرسومة على الخط المستدير ولا على الخط الطولي القويم ، وإنما . . . . على مبدأ الطباق والتضاد بين القسم الذاتي فيها - أي النسيب - والقسم الذي نفترضه موضوعياً ، والذي كان أصلاً ثالثاً أي المديح» ولهذا يرى أن بناء القصيدة أصبح بناء معقداً حيث مال بخطاه «إلى التوتر الاستقطابي الجدلي - بل إلى التناقض الضمني» على حد قوله .

---

٤ - فصول ص ١٤ .

إن متابعته لتطور الشكل البنائي للقصيدة العباسية تقوده إلى المتنبي فيراه قد نقل القصيدة المدحية من ثنائية الشكل البنائي إلى أحادية فيقول : «ومرة أخرى فإن الذي يقول لنا شيئاً عن مثل هذا التطور إنما هو شاعر متأمل لموقفه في حياة القصيدة العربية مثلما كان موقف ذي الرمة في عصره ، وذلك الشاعر هو المتنبي الذي نشاهد في شعره أوضح صورة الانتقال من ثنائية الشكل إلى وحدته في قصيدة المدح - بل نراه في مطلع إحدى سيفياته يفسر لنا منهاجه الإجرائي :

إذا كان مـــدح فالنسيب المقـــدم ... أكـــل فصيـــح قال شعـــراً متيـــم
لحب ابـــن عبـــد الله أولى فإنـــه ... به يبـــدأ الـــذكـــر الجميـــل ويختم[٥]

يستطرد بعد هذا ليتحدث عن قضايا أخرى جانبية لكنها تمس بناء القصيدة العربية أو الجاهلية النموذجية ، فيتعرض للطابع الغنائي الذي هو دائماً - كما قال : «الجزء الافتتاحي» فيها ، كما يمر بالقصيدة الرثائية التي لم تكن مهيأة لعملية «تلصيق قسم النسيب فيها» ويمس مساً خفيفاً رثاء المدن الذي امتد الاهتمام به «شرقاً وغرباً مع امتداد المآسي المصيرية» . ويتوقف عند سينية البحتري التي يرى أنها قريبة من تلك البكائيات ، لأن وصف البحتري لإيوان كسرى فيها لايعد - حسب اعتقاده - وصفاً» وإنما تأملات ذاتية يعيشها الشاعر من خلال حزنه المضمر في تجاعيد نفسه» ويتعرض لفن الغزل وعد العذرى منه امتداداً للنسيب بعد أن انفصل منذ العصر الأموي عن جسد القصيدة ، وأصبح ذاتاً شكلية مستقلة ، كما يذهب إلى أن العذرية هذه قد أفضت إلى الشعر الصوفي . لكن الشعر الصوفي ، في نظره ، «يرجع بقصيدته العذرية المنطلق الصوفية التحليق إلى صورة تشبه قالب القصيدة العربية الأم[٦] بترتيبها البنائي الثلاثي . أما البناء الداخلي لهذا الوعاء فنجده مألوفاً بكونه نموذجياً : فثمة مغادرة ورحلة وأمل في بلوغ أرب ، أو بعبارة أخرى ، ثمة رؤيا مفقودة ، ورحلة في سبيل تلك الرؤيا»[٧] .

يصل في نهاية مطافه إلى مرحلة النهضة الحديثة التي يقول عن شاعرها : «إنه يطلع على مشهد تاريخ الشعر العربي وكأنه واقف على مرقبة وعي تاريخي جديد يطلّ من فوقها على فلق زمني سحيق . وتشبه أولى مساحات هذه الفلق فراغاً سديمياً تترامى من ورائه مساحات متتالية مزدحمة ازدحاماً خلاقاً متزايد الشدة والكثافة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ ، وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط منظورة هذا حتى يبلغ المنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معاً ، وأن ينهض من تلك النقطة نهضته المحيية» .

---

٥ - نفس المصدر ص ١٥ .

٦ - يبدأ من الآن فصاعداً إطلاق مصطلح القصيدة العربية الأم ، أو النموذجية ، دون ذكر للقصيدة الجاهلية ، مع أنه ، منهجياً ، يقصدها حصراً .

٧ - فصول ص ١٦ وما بعدها .

ويشعر كل من يدقق في بحث الأستاذ استتكيفتش أن عبارته هذه التي صاغها بعناية شديدة أخرجتها في تصوير بعيد الغور ، سحيق المرمى ، هي محور اهتمامه ومحط غايته من البحث كله ، لذا سيكون لنا وقفة مطولة عندها حين نناقش آراءه .

يتابع - على أية حال - حديثه عن قصيدة النهضة الحديثة ، أو قصيدة الإحياء فيراها تعود «من جديد إلى شكلها الثلاثي ، وإلى موضوعات منفصلة بعضها عن بعض حسب مطالبات ترتيب تلك الموضوعات في قالب القصيدة الأم» . ويبدو - كما قال - «أن القصيدة العربية كان مقدراً عليها تاريخياً أن تتم رحلتها بطريقة تشبه العودة إلى البدء .

وحين يصل إلى أحمد شوقي يعده من شعراء النهضة في انتمائه المركزي إلى «القصيدة النموذجية» بمفهومها وعاء لازماً للشعر العربي» . لكنه يتبع هذا بنتيجة تتفق في مراميها السحيقة مع ما قاله قبل قليل حول «الفراغ السديمي» ، فيقول : «ومع ذلك لم يكن أحمد شوقي شاعراً أكاديمياً مصراً على تقليد متزمت لنموذج مثالي مستخلص - حتى وإن كان الشاعر واعياً بوجود مثل هذا النموذج ، بل خاصة لأنه كان واعياً بوجود أشكال نموذجية في الشعر العربي . إلا أن بين هذا الوعي وهذه المعرفة وبين تطبيقها تطبيقاً مباشراً عند أحمد شوقي بونا شاسعاً ، وهذا هو البون الذي يفصل بين الحنين إلى المثل الأعلى بمفهومه شكلاً لرؤيا حضارية معينة وبين المطمح العلمي الغرير إلى تطبيق مثال نموذجي تراثي متجمد - لأن سبيل مثل ذلك المطمح العلمي لا يفضي إلا إلى الأكاديمية المتفائلة الضيقة النظر في غرضيتها . فكان أحمد شوقي شاعراً كلاسيكياً جديداً دون كونه أكاديمياً»[٨] .

ومع أنه أدخلنا في تهويمات لغوية لا تخلو من غموض وتعقيد ، لكن أفكاره السابقة قد تكشف لنا عن مراميه[٩] ، فالحنين إلى المثل الأعلى بمفهومه شكلاً لرؤيا حضارية معينة ، ربما فسر على أنه العودة إلى «المنبع الحقيقي» في القصيدة الجاهلية النموذجية ، أما المطمح العلمي الغرير إلى تطبيق مثال نموذجي تراثي متجمد ، فقد يصرف الذهن إلى استيحاء بعض النماذج الأخرى التي تلت تلك القصيدة عبر التاريخ الإسلامي كله ، ذلك لأن أحمد شوقي الذي لم يكن أكاديمياً ، عاد - حسب تفكير الباحث - إلى تلك القصيدة الجاهلية» باعثاً لِكُنْهِ التراث الكامن فيها» على عكس معظم شعراء النهضة الذين ظل مجهودهم مدرسياً أكاديمياً . قال : «فأصبح بهذه الطريقة المفهوم الشكلي مفهوماً كلياً للتراث الشعري ، وعاد كل شيء واضحاً وسهلا كما لو كان شاعر النهضة (كشوقي مثلا) قد انتقل إلى ذلك الزمن السعيد الصافي الذي كان الشعر العربي فيه في حالته الفطرية الأولى من

---

٨ - نفس المصدر ص ١٧ .

٩ - علينا - لكي نفهم أبعاد لغته المكثفة المبهمة - أن نأخذها كلها ، وأن نفسر بعضها ببعض ، فنجمع أولها إلى آخرها ، وواضحها إلى غامضها حتى تفصح لنا عن معناها وغاياتها .

الشفافية . إلا أن الشعر العربي في حالة فطريته الأصلية لم يكن يمتلك الشفافية الموهومة هذه - لا شكلا ، أي بناء كقصيدة ، ولا موضوعاً - فبقى معظم شعر النهضة مع تحمسه في التجريد الشكلي كوسيلة إدراكية مجهوداً مدرسياً ، أي أكاديمياً ، أكثر منه باعثاً لكنه التراث الكامن «وليس من هذا ، بالطبع ، شعر شوقي لأن شوقي لم يكن «شاعراً أكاديمياً» كأولئك .

عند هذا الحد يرد آخر الكلام إلى أوله فينهي «طوافه» الذي كان حول ما هو الاهتمام الشكلي الحقيقي - أو ما هو الإطار الشامل لهذا الاهتمام - في الشعر العربي ؟» مؤكداً أن طوافه ذاك فرضته ضرورة التأكد» من أن المعيار الحقيقي للشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر - لا وفق ما يفهم هذا المصطلح نقاد يومنا ، ولا كما كان قد فهمه النقاد القدماء مثل الآمدي صاحب الموازنة ، وعبد العزيز الجرجاني صاحب «الوساطة» والمرزوقي صاحب شرح حماسة أبي تمام» . ففكرة عمودية الشعر ، كانت - كما يراها موجودة ضمنياً طوال الحياة التاريخية لذلك الشعر . . . مستودعة في إطاره البنائي الذي هو القصيدة «فالقصيدة» بمفهومها البنائي هذا كانت المفتاح الحقيقي للتراث الشعري العربي في كل مراحله ، وفي كل تنوعاته ، إلا أن هذا المفتاح كان دائماً في أيدي الشعراء أنفسهم ، دون متناول النقاد النظريين .

انتقل - بعد هذا - إلى الجزء الثاني من دراسته ، وهو دراسة سينية أحمد شوقي ، فقرأها ثلاث قراءات : الأولى قراءة مباشرة على مستواها الإدراكي الأول حيث أصبحت فيه القصيدة «حديثاً متسلسلاً متوالياً ، أو شبه متوغل يفضي إلى مرمى ، وينتهي عند بلوغه ، وليس في مثل هذه القراءة سوى الذي يظهر على سطح الكلمة : المعنى والصورة»[10] .

أما القراءة الثانية فهي مركز اهتمامه الحقيقي ، لأن إدراكه البنائي أصبح مرتبطاً عضوياً بمعنى الشكل أو البناء في القصيدة العربية النموذجية بصفتها «العيار - أو العمود الحقيقي للشعر العربي» وبذلك تصبح أية قراءة سابقة أو لاحقة مرتبطة بهذه القراءة التي سماها القراءة المحورية» .

أما القراءة الثالثة فهي - كما قال : «أكثر تقليدية ، بل قريبة مما عودتنا عليها الدراسات البيانية والبلاغية ، لأن موضوع البحث هذه المرة ليس ببنائي بالمفهوم الكلي بل بالمفهوم الجزئي» وقد ربط هذه القراءة بالقراءة الثانية «لأن الحبكة اللغوية في القصيدة العربية لا تتحقق إلا على نول ذلك البنائي العميق»[11] كما تظهره القراءة الثانية تلك .

ستتضح - على أيه حال - أبعاد هذه القراءات الثلاث في أثناء مناقشاتنا التالية لآرائه فيها ، وفيما أثارته من مسائل وقضايا شاملة وكثيفة ومعمقة .

---

١٠ - فصول ص ١٧ .

١١ - نفس المصدر ص ١٨ .

لاشك بأن البحث الذي بين أيدينا بحث علمي رصين ، فقد سبك سبكاً متيناً ، واعتمد فيه على مواد علمية غزيرة من مصادر أدبية وتاريخية موثوقة ، بانت آثارها واضحة في الهوامش التي عبئت بالنقول الدالة ، والتعليقات والتحليلات الهامة ، لذا يمكن القول : إن صاحبه - بقطع النظر عن الاتفاق والاختلاف مع آرائه - سلك منهجاً علمياً صار ما يصلح أن يعتمد أنموذجاً لمناهج أخرى في أبواب مماثلة .

ولكن هذا الضبط في المنهج ، والذكاء في التتابع الواعي للأفكار ، والحنكة في تدبر الآراء لا تمنع جميعها من إجالة النظر المدقق ، وتسجيل بعض الملاحظات التي يمكن لها أن تشكل في مجموعها تصوراً مخالفاً حيناً ، ومناقضاً حيناً آخر . فمادام الباب قد انفتح واسعاً على تاريخ طويل للشعر العربي امتد منذ بداياته الأولى عند المهلهل وامرىء القيس حتى عهد النهضة الأخير في الرقع الأول من هذا القرن عند البارودي وحافظ وشوقي ، فإن باحثاً واحداً لا يمكنه أن ينقب في رقعة هذا الشعر الواسعة فيلاحظ كل الأخاديد العميقة ، والأفلال المتوارية ، بل إن فحص مجموع حبات الرمل المنتشرة فوق صحراء هذه الرقعة ، أو شم جميع الزهرات في رياضها الغناء . أمر فاق طاقات باحثين ، بله طاقة باحث واحد ، وبخاصة إذا كانت وسائل هذا الباحث تعتمد على ادعاء التوجيه العلمي المجرد القائم على أساس نفي العامل الذاتي الذي قد يكون فيه خطر على نتائج مثل هذا التوجيه . إن مثل هذه الفرضية العلمية التي يأخذ بها كثير من الباحثين ، ثم يشهرونها سلاحاً قوياً في وجود من يشككون في نتائجهم ، قد يكون من المفيد مناقشتها في موضوعنا هذا ، لكن مثل هذه المناقشة لم يأت وقتها بعد ، لذا قد نفعل ذلك في موقع ما من هذا البحث .

بحث الأستاذ استتكيفتش ، الذي وصفناه بأنه بحث علمي رصين ، أفرز أفكاراً كثيرة سنضعها في مجالين نديـر حولهما مناقشاتنا العلمية : أولاهما : ماقد نتوافق معه ، وندعمه بآراء تسانده . وثانيهما : ما نختلف وإياه اختلافاً يحوجنا إلى أن نضيف إليه حتى نستطيع رؤية الوجه الآخر للصورة .

تبدو من مسائل المجال الأول قضية مهمة جديرة بالتأمل وإعادة النظر ، وهي مسألة فهم كل من الشعراء والنقاد قديماً للشعر بصفته فناً إبداعياً قبل كل شيء . فعلى الرغم من أن المسألة قديمة ، لكن الاعتماد على فهم النقاد فيها وتجاهل ، بل إهمال فهم الشعراء لها خلق وضعاً نقدياً ناقصاً . وقد أصبحنا في عصرنا الحاضر الذي يشهد ثورة نقدية وشعرية هائلة ملزمين أن نؤكد هذا النقص كي نستدرك ما فات من تجاهل وإهمال ، ونبتعد عن الوقوع في المحذور مرة أخرى .

ينصحنا الأستاذ استتكيفتش - كما نقلنا قوله في أثناء تلخيص آرائه - ألا نسأل النقاد القدامى أسئلة لا أجوبة لديهم عليها حول تكوين القصيدة العربية وتشخيصها وتطورها ، بل أن نتوجه في

أسئلتنا هذه إلى الشعراء الذي سنجد عندهم أجوبة شافية من خلال قصائدهم التي استوعبوا فيها هذا الشعر وأنجزوه شكلاً كاملاً متكاملاً - أي قصيدة ، فالأجوبة على أسئلتنا بادية على إبداعاتهم ، والتعرف إليها لا يحتاج إلى وساطة أو شفاعة .

لا أريد أن أبدو هنا كمن يتبنى كل كلمة قالها الباحث ، لكن الذي يعنيني حقاً هو أنه ينبهنا إلى مراجعة آرائنا بشأن فهم كل من الشعراء والنقاد للشعر ، وذلك للتمييز بين ماهو أصيل وما هو دخيل على الأصالة . لقد حفظ التراث أصوات بعض الشعراء الذين كانوا يشكون في قدرة النقاد على فهم طبيعة عملهم ، أو إدراك وظيفة الشعر الحقيقية ، فهذا البحتري - حسب حكاية الصاحب بن عباد - يسأل : أمسلم أشعر أم أبو نواس ؟ فيحكم لأبي نواس لأنه - كما قال : «يتصرف في كل طريق ، ويبرع في كل مذهب ، إن شاء جد ، وإن شاء هزل . ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه» ولما قيل له : إن أحمد بن يحيى تعلباً لا يوافقك على هذا قال : ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه . وقد قالوا : إن حكمه هذا في أبي نواس ومسلم وافق حكم أبي نواس في جرير والفرزدق ، فإنه ، حين سئل عنهما ، فضل جريرا ، ولما قيل له : إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا ، قال : ليس هذا من علم أبي عبيدة ، فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر[١٢] . وهذا أبو تمام يجيب على من قال له : لم لا تقول مالا يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟[١٣] .

كما سجل التراث أيضاً بعض أصوات تحكمية من النقاد كالقول المنسوب إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي حين قال لابن مناذر الشاعر : «إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي ، وأنا سكان هذه السفينة ، إن قرضتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتم»[١٤] . وقد رأى الصولي أن النقاد الذين كانوا يعيبون على أبي تمام شعره ينطبق عليهم مضمون قوله :

لا يدهمنك من دهمائهم عدد فإن أكثرهم بل كلهم بقر[١٥]

إذا شئنا أن نحتكم إلى منطق النقد الذي نرتضيه هذه الأيام ، وأن نغض النظر عن الصواب والخطأ عند كل طرف ، فإننا نميل إلى الاعتقاد بأن صيحات الشعراء كان لها مسوّغ كبير . لعل العلة في قصور النقاد عن الإدراك الكامل لعمل الشعر هي في وقوفهم - حقاً - عند جزئيات ذلك العمل ، كما لاحظ استتكيفتش . إن رصدهم للجزئيات المحصورة في الجملة أو العبارة ، أو البيت

١٢ - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة بمصر ، نشر المكتبة التجارية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٣ ، ج ١ ص ١٠٤ .

١٣ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بالقاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٧٢ ، ح ١ ص ٢١ .

١٤ - النقد لشوقي ضيف ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٥٤ ص ٤٨ .

١٥ - أخبار أبي تمام للصولي ، تحقيق خليل محمود عساكر وزملائه ، المكتبة التجارية ، بيروت ، د . ت ص ١٠١ .

المفرد أدّى بهم إلى سلسلة من أخطاء أخرى كالمقايسة بين الشعراء على أساس مثالية شعرية اصطنعوها مما اعتقدوا أنه الصواب ، لذا أصبح السؤال المألوف - وقد غدا هذا السؤال مرفوضاً في أيامنا - الذي كان يرد على أكثر الألسنة : أيهم أشعر فلان أم فلان ؟ فلو اعترفوا بتعدد صورة الجمال التي يمكن لكل شاعر أن يأتي منها بواحدة خاصة تختلف - ضرورة - عن تلك التي وفق غيره في أن يجلبها ، لا نتفي عندهم مثل ذلك السؤال المستحيل .

هناك مسألة أخرى أثارها ، استتكيفتش ، ولا نملك إلا أن نوافقه فيها هي «نقد السرقات الشعرية السيء الطالع» كما وصفه . فموضوع «السرقات الأدبية من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيراً من عنايتهم ، وخصوها بمزيد من اهتمامهم ، ولعل هذا الموضوع كان من أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه»[١٦] .

أظن أن الذي كان يسيطر على النقاد في ملاحقة ما اعتقدوه سرقة عند الشعراء هو نزعتهم إلى السلطة التي رأينا شاهدا عليها في قول الفراهيدي السابق . من المعروف أنهم كانوا مولعين في سلب الشعراء كثيراً من خصوصياتهم حين يعيدون شعر أحدهم ، بعضه بل ربما كله ، إلى شعر غيره من الشعراء السابقين عليه ، حتى إن ابن رشيق ليقول في كتاب ابن وكيع حول سرقات المتنبي : «وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر ، إلا للصدر الأول ، إن سلم ذلك لهم ، وسماه كتاب المصنف مثل ما سمى اللديغ سليما ، وما أبعد الإنصاف منه»[١٧] . ومن الغريب في هذا الشأن أن يصبح ما عد سرقة سبباً في قبول الشعر ، فقد روى الآمدي أن أبا سعيد الضرير وأبا العميثل الأعرابي اللذين كانا من أعلم الناس بالشعر - كما قيل - ، وأن عبدالله بن طاهر لم يكن يسمع من شاعر إلا إذا امتحناه وعرض عليهما شعره ورضياه - رداً قصيدة أبي تمام لما سمعا مطلعها :

هن عوادي يوسف وصواحبه فعزما فقد ما أدرك النجح طالبه

ولما أتما النظر فيها بعد أن عاتبهما الشاعر مرا ببيتين مسروقين فيها استحسناهما فعرضا القصيدة على الأمير وأخذا له الجائزة . فلولا هذا البيتان «لكان قد افتضح وخابت سفرته وخسرت صفقته» كما يقول الآمدي[١٨] .

فالسرقات سلاح استخدمه ابن وكيع للرفض والتشنيع ، بينما كان عند صاحبي عبدالله بن طاهر للرضا والاستحسان . أما القيمة الفنية التي يفترض أن يكون الحكم بها وعليها فمسألة كأنها كانت غير ذي بال . لأجل هذا نعجب ممن ينبري من نقادنا المعاصرين للدفاع عن هذا النقد ويعده معياراً

١٦ - السرقات الأدبية لبدوي طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ١ .
١٧ - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج ٢ ص ٢٨١ .
١٨ - الموازنة ج ١ ص ٢٠ ، ٢١ .

تؤدي هذه الصيغة تنبيهاً إلى الفرق في المعني بين اللفظين المتماثلي الصوت ، إلا أن هذا التنبيه هو الآخر يعمل على السطح فقط لأن النسيان باعتباره حالة نفسية - وهذه وظيفته في لغة الشعر - يشير إلى حالة الأنس النفسية ، كما أن الشعور بالأنس يعني ضمناً أننا قد تناسينا كل الذي يعوق بلوغ تلك الحالة النفسية ، فيصبح النسيان مثل الأنس ، والأنس مثل النسيان ، وهذا الربط بين كليهما ليس إلا التعبير عن إرادة الهروب من حالة موضوعية إلى حالة ذاتية . وفي نهاية الأمر ، الذي يجعل هذه الصيغة ذات فاعلية شعرية هو التوتر بين النفي والإيجاب ، فيصبح الجناس بهذا المفهوم لا يختلف عن الطباق ماعدا الناحية الصوتية»[٢٣] .

إن هذا التحليل العميق الذي يبنى على أثر الكلمة في النفس ، وقيمة الترابط بين المؤتلفات والمختلفات من الكلمات «البديعية» في النصوص الشعرية العربية جعله يمتدح استعمال شوقي لها ، وينتقد طريقة النقاد الذين يتعاملون معها تعاملاً سطحياً . قال : «ومثل هذا الاستبحار في الأبعاد الاشتقاقية في شعر أحمد شوقي لا يعتبر بحثاً عن محاسن بلاغية بحتة ، لأنه مهما كانت انطوائية هذه المحاسن ، فهي - مع ذلك - تؤدي دوراً دلالياً مهماً في النسيج الأسلوبي الخاص بهذا الشاعر ، وأيضاً لا يمكننا القول بأنها تتواجه (هكذا) في سياق مثل سياقها الدلالي الراهن عبثاً أو تميل إلى التعبير عن حالات نفسية مصعدة بأسلوب تتصاعد أصداؤه الداخلية إلى مستويات قد تبدو محيرة ، وقد يجعل بعض النقاد لا يرون فيها إلا قشورها البديعية»[٢٤] .

أكثر نقادنا القدماء وبعض نقادنا المحدثين لم يلتفتوا إلى خطورة الدلالات النفسية والفكرية البعيدة التي قد توحي بها العلاقات بين وسائل البديع في النصوص الأدبية ، وإنما أصروا على وضعها في الزوايا المظلمة للشعر ، وربما حكموا على مستخدميها حكماً قاسياً كهذا الحكم الذي ظل شعر كل من مسلم بن الوليد وأبي تمام مقيداً به . قالوا «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام فاستحسن مذهبه وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف (البديعية) فسلك طريقاً وعراً ، واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره»[٢٥] . إذا ما تبصرنا في هاتين الصورتين المتناقضتين في الحكم على قيمة البديع ، وحاولنا أن ندفع عن أنفسنا عادة الألفة مع إحداهما كي نكون قادرين على تغيير نافذة الرؤية فنرى مالم نعتد رؤيته ، فإننا سننتصر ، حتماً ، للصورة الإيجابية التي يغدو معها البديع أسلوباً رفيعاً في التعبير لا مجرد زينة تحسينية ذات أثر إضافي لا جوهري .

---

٢٣ - فصول ص ٢٢ .

٢٤ - نفس المصدر ص ٢٦ .

٢٥ - الموازنة ج ١ / ٧ .

لإثبات أصالة الشعر من زيفه ، كما فعل كل من بدوي طبانه ومحمد زغلول سلام . أما أولهما فيرى أن من أهم أهدافه النقدية «الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار ، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من الأدباء»[١٩] وأما ثانيهما فأورد قولاً مشابهاً . قال : «وقد دعا إلى البحث في سرقات الشعراء تحري النقاد لأصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه»[٢٠] .

في ظني أن نقد السرقات الشعرية كان بعيداً عن قدرة الحكم على أصالة الشعراء كما اعتقد الناقدان ، لأن أي نص شعري هو حصيلة تجربة إنسانية يرتد بعضه إلى الذات الإنسانية ، كما يرتد بعضها الآخر إلى المخزون الثقافي ، لكنه حين يستوي نصاً كاملاً ناضجاً يصبح ملك منشئة حتى لو حوى لمسة من هنا ، ونسمة من هناك ، فالشاعر كالنحلة التي تجمع الرحيق من زهرات مختلفات ، لكنها حين تصنعه صناعة ذاتية خاصة تسويه رحيقاً ذا مذاق خاص مختلف عن أي مذاق في أية زهرة كانت قد حطت عليها ورشفت منها بعض رحيقها .

إن نقد السرقات الشعرية هو نقد «سيء الطالع» فعلا . هو باب من السلبيات النقدية الذي يقتضينا إخلاصنا للتراث الشعري أن نقفله ، بل يمكننا أن نحوله إلى قيمة نقدية إيجابية إن اقتحمنا بابه ونحن نحمل تصوراً آخر متشكلاً من مصطلح «التناص»[٢١] الذي بدأ يتسلل بهدوء إلى مجالنا الأدبي والنقدي .

ثمة مسألة أخرى أوقفنا تحليل استتكيفتش لسينية شوقي على تعثر نقادنا في معالجتها هي البديع الشعري . لقد أصبح البديع في تحليله حقاً ، يتفجر من ترابطها أو تفارقها أو تضاربها المعنى الأبعد والأعمق للتجربة الخلاقة[٢٢] . ولتجلية ذلك نستعير جانباً من تحليله . قال معلقاً على الجناس في كلمتي «ينسى» و«أنسى» في بيت شوقي :

اختلاف الليل والنهار ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

«البيت فيه أيضاً صيغة الجناس : الاختلاف الذي «ينسي» وذكر أيامي «أنسي» ، وكان لابد أن

---

١٩ - السرقات الشعرية ، ص ١ .

٢٠ - تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، محمد زغلول سلام ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٦٤ ، ج ١ ص ٧١ .

٢١ - التناص : مصطلح جديد لم يستقر معناه نقدياً بعد لكن يمكن تبني مفهوم انجينو القائل بأنه «تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى » .
انظر كتاب : في أصول الخطاب النقدي : تودورف ، بارت ، إكسو ، إنجينو ، ترجمة وتقديم أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ ص ١٠٨ .

٢٢ - انظر بحث : البديع الشعري بين الصنعة والخيال ، مجلة أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك ، إربد/ الأردن ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ١٩٨٥ .

تفتيت القصيدة للوقوف عند العبارة والجملة والمعنى المفيد ، ثم السرقات الشعرية ، والنظرة إلى البديع علامات على إخفاق النقد عندنا في تعامله الشمولي مع النص الشعري على أساس التفاعل الخلاق بين عناصره ، وتساند هذه العناصر لخلق المعنى الفائق للعادة ، أو الدلالة الأعمق والأهم . وهي الدلالة التي غالباً ما تكون مستترة خلف السواتر الخادعة للبصر وربما للبصيرة أيضاً . لابد لنا من أن نعترف بمواطن الخلل في جدار نقدنا حتى نقف على الفُرَج التي يمكن أن نؤتى من قبلها . أما الأستاذ استتكيفتش فقد دخل من الباب الواسع بعد أن وجد المدافعين عنه نياماً ، وبعد أن تأكد من أن سلاحه لا يقاوم ، فقد اتبع في بحثه منهجاً رصيناً لا يؤتين من قبله ، واعتمد دراسة نصية شمولية لا تقف في طريقها أية دراسة جزئية كتلك الدراسات التي اطلّع عليها وعرف مواطن ضعفها . والدراسة النصية أصبحت مطلباً معتمداً في المناهج النقدية الحديثة ، بعد أن عززت مكانتها بالنتائج الطيبة التي حققتها على مستوى اللذة الجمالية ، والقيمة المعرفية . وقد استعان استتكيفتش بثقافته العلمية الواسعة والمتعددة المصادر : شرقاً وغرباً ، قديماً وحديثاً ، وبحنكة تجلت في حواریاته الذكية ، وطروحاته الخفية التي تفسح لآرائه السبيل إلى النفاذ في العقول والتغلغل في النفوس «دون حاجة إلى وساطة أو شفاعة» . لقد ساعده هذا على أن يحقق الدهشة والانبهار في قارئيه ، مما وفر له جواً ممهداً لزراعة أفكاره المنطلقة في أرض بور مستعدة للاقتناع والاستقبال دون أن تتنبه إلى ماقد يكون في «البذار» من اختلاط واختلاف . فلهفة الأمومة قد تُعمي عن ملاحظة وشمة متدارية خلف الأذن الهلالية الجميلة .

لا أنكر أنني قرأت هذا البحث أول مرة وأنا في حالة الانبهار تلك ، لكنني - وبعد أن هدأت هذه الحالة في نفسي - عدت أقرؤه بكثير من الوعي والتدبر فاكتشفت أن محطات الإخفاق النقدي التي وافقته عليها سابقاً لم تكن عنده سوى وسائل لغاية أكبر وأخطر هي تأكيده أن ارتداد شوقي وغيره من شعراء عصره إلى القصيدة الجاهلية النموذجية حصراً كان لغاية روحية لم تلبها أشعار الشعراء طيلة العهود الإسلامية التي تلت العصر الجاهلي . ولا بأس من أن نعيد بعضاً من تأكيده هذا لتنجلي الحقائق . قال في موضع :

«ولا يبقى بعد ذلك إلا المرحلة الأخيرة الحتمية في حياة القصيدة العربية ، وهي مرحلة النهضة الحديثة . وفيها يطلع الشاعر العربي على مشهد تاريخ الشعر العربي وكأنه واقف على مرقبة وعي تاريخي جديد يطل من فوقها على فلق زمني سحيق ، وتشبه أولى مساحات هذا الفلق فراغاً سديمياً تترامى من ورائه مساحات متتالية ومزدحمة ازدحاماً خلاقاً متزايد الشدة والكثافة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط منظوره هذا حتى يبلغ المنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معاً ،

وأن ينهض من تلك النقطة نهضته المحيية» ثم قال : متابعاً الرأي في مكان آخر : «وعاد كل شيء واضحاً وسهلاً كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن البعيد الذي كان الشعر العربي فيه في حالته الفطرية الأولى من الشفافية»[٢٦] .

لقد علمتنا المناهج العلمية التي خبرها الأستاذ استتكيفتش جيداً ، أن الوضوح سمة اللغة العلمية وأن الغموض والإيحاء سمة اللغة الأدبية ، وحين تلجأ إحدى اللغتين إلى استعارة خصائص أختها فإنما تفعل ذلك لغاية تخفيها ، لأنها في الواقع تخاطر بالتخلي عن خصوصيتها ، ولا يمكن لها أن تقبل هذه المخاطرة إلا لدوافع خاصة تحملها على ذلك . لقد اضطررت إلى هذه المقدمة لأنني أجد في لغة استتكيفتش كثيراً من الغموض غير المعتاد في المسائل العلمية ، بل إنني أحس أن لغته في كثير من المواقف واضحة تبين عن نفسها ، ولكنها في مواقف أخرى ، غير قليلة ، تنغلق على نفسها وتطوي غاياتها في ثنايا استعاراتها . ولما كان«كل غلق للتاريخ . . . . يجلب معه فتحاً جديداً ، وكل طي يجلب معه بسطا ، وكل رأي عام يأتي بنقيضه ، ويتحول اليقين إلى عامل مساعد لهدم اليقين»[٢٧] على حد زعم بارت ، فإنني أتعلل بهذا القول وأحاول أن أبسط ما طوى أن آتي بنقيض لرأيه العام ، خصوصاً بعد أن أصبح واضحاً لي أن وراء ذلك الجهد العلمي الكبير الذي بذله غاية وهدفاً وجد فيهما ما يستحق تحدي المألوف لانتزاعه من العقول التي ألفته وزرع أفكار أخرى بديلة . ومثل هذا التحدي - الذي أرغب في ألا أزيد على وصفه بالمخاطرة العلمية - يحتاج مني تحدياً يمكن وصفه «بالمخاطرة العلمية» أيضاً ، ولكن مع احتفاظ كلّ بدافعه في مخاطرته .

إذا نفضنا عن لغة النصين السابقين ما فيهما من كنايات واستعارات ورموز وأعدنا تركيب مافيهما وترتيبه أو تصنيفه برز لنا زمنان : أحدهما «فراغ سديمي» تخطاه شاعر النهضة لأنه لم يجد فيه ما يشد روحه إليه/ وثانيهما «زمن سعيد» شد ذلك الشاعر إليه لأن الشعر العربي فيه كان «في حالته الفطرية الأولى في الشفافية» وهو واقع وراء ذلك الفراغ السديمي يغري الشعراء بما فيه من «مساحات متتالية ومزدحمة ازدحاماً خلاقاً متزايد الشدة والكثافة» وهو «المنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد» . وإذا أردنا أن نقترب أكثر من هذا قلنا : إن الكاتب يتحدث عن العصر الجاهلي ذي الزمن البعيد ، والمنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، وعن العصور الإسلامية التي تلته ، فهي - في رأيه - فراغ سديمي لا يمنح الشاعر شفافية الروح وفطريتها - أي حريتها وانطلاقها وانعتاقها ، لذلك لم يعد إليه شعراء النهضة ، كما لم يعد إليه شوقي أيضاً . من هنا جاء نفيه الصلة بين سينية شوقي والبحتري ، ومخالفته كل من قال بهذه الصلة . ومن هنا أيضاً جعل القصيدة الجاهلية هي «النموذج الحقيقي» الذي «قلده عبر التاريخ كل شاعر عربي تقليداً يختلف في

---

٢٦ - فصول ص ١٧ .

٢٧ - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، لوليم راي ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢٠٦ .

درجات صحته الاستخلاصية» . أي في درجات مقتضياته النموذجية»[٢٨] ولم يسلم من ذلك التقليد أحد حتى الصوفيون بمن فيهم ابن الفارض . فقد رأى الباحث أن حنين ابن الفارض كان «إلى الوراء» وأنه مكور على مصدره «زمن» القصيدة العربية النموذجية في عصرها الجاهلي طبعاً .

إن هذه الآراء المثيرة دفعتني إلى مراجعات نقدية ، وإلى قراءات في سينيتي شوقي والبحتري وغيرهما من الشعر العربي قديمة وحديثة ، ولقد خرجت من هذا كله بيقين أن شوقي وشعراء النهضة استوحوا قيماً فنية وفكرية وروحية لا ترتد إلى عصر بعينه وإنما إلى إشراقات مضيئة كانت تسري في كل عصور التراث وبخاصة التراث الإسلامي بما في هذا التراث من شعر ناجح وفكر خلاق ، وتوق روحي عميق الجذر في النفوس المؤمنة . وهذا يعني أن خلف تجربة شوقي تجارب ممتدة عبر عصور تراثية قوية بعيدة عن أي «فراغ» فكري أو روحي أو فني موهوم أو مصنوع .

يقول شوقي ضيف : «كل من يقرأ لشوقي يحس الصلة القوية بينه وبين البارودي ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقدأ شاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم مثل أبي فراس ، وأبي العلاء ، وأبي العتاهية ، والعباس بن الأحنف ، والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبي في شعره . . . . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض البحتري بها أبا تمام . أما البحتري فكان يعشق موسيقاه . واتخذه في كثير من شعره (إبرة البوصلة) التي توجهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته»[٢٩] . وعن تأثير شوقي بالمتنبي خاصة يقول في موضع آخر : «أما المتنبي فهو القطب الذي يدور حوله شعره والذي كان . . . يشده بأسباب متينة ، ولاحظ ذلك كل من كتبوا عن شوقي وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين»[٣٠] .

سننسى ما أكده شوقي ضيف وما لاحظه كل من كتبوا عن أحمد شوقي ، وسنناقش المسألة مناقشة علمية تعتمد أسساً نقدية حديثة لها قيمتها في عالم اليوم . لقد أصبح من البدهيات أن نقول : شكل العمل الفني - الشعري هو مضمونه ، ومضمونه هو شكله ، إذ حسمت القضية لصالح التفاعل الخلاق بين تركيب الكلمات أو ترتيبها : صورة وإيقاعاً وبناء ، وبين مدلولها العميق ، كما أصبحت هذه الكلمات تستقي معناها من السياق ، فهو الذي يمنحها سماتها وكنه علاقاتها . وأي تغيير في صفة الكلمة أو وضعها دخل سياق ما يؤدي إلى إعطائها خصوصية هذا السياق ، إذ قد يجعل هذا السياق مدلولها فيه مختلفاً أو مضاداً مع مدلولها في غيره .

---

٢٨ - فصول ص ٢١ .

٢٩ - شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثامنة ، ص ٧٢ .
وانظر مقدمة أحمد شوقي في كتاب : شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، لطة وادي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ص ١٨٠ - ١٩٩ .

٣٠ - شوقي شاعر العصر الحديث ، ص ٨٢ .

لأجل هذا اقترح صاحبا نظرية الأدب - حلاً لإشكالية ثنائية الشكل والمضمون - نظرية بديلة تنظر إلى الكلمات خارج السياق وفي داخله فقالا : من الضروري ، حتى في اللغة ، التي تعتبر جزءاً من الشكل بصورة عامة ، أن نميز بين الكلمات في ذاتها ، وهي كمٌّ مهمل من الناحية الجمالية ، وبين الطريقة التي تركب بها الكلمات المفردة : صوتاً ومعنى ، مما يجعل لها فعالية من الناحية الجمالية ، وقد يكون من الأفضل أن نعيد تسمية كل العناصر المحايدة جمالياً «مواد» في حين نطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية «بنية»[٣١] .

لهذا النص أهمية كبرى في مناقشة الأستاذ استتكيفتش ، لأنه ينقض المبدأ الشكلي الذي اعتمده أساساً لإثبات أن سينية شوقي كانت تقليداً لنظام القصيدة الجاهلية النموذجية حصراً دون غيرها من القصائد التي تلتها عبر العصور اللاحقة ، محتجاً لرأيه في أنها تلتقي معها في الشكل الثلاثي ، مبتعدة عن الشكل الثنائي أو الأحادي اللذين غلبا على القصيدة في العهدين : الأموي ، والعباسي . وستكون ليّ وقفة أخرى مع هذا الجانب الشكلي الذي بالغ الباحث في تأثيره على شوقي .

إن شوقي - شأن شعراء النهضة في مطلع هذا القرن - تعلق بتراثه الشعري كله ، لأنه أراد ، بحكم امتزاجه الروحي والعقلي ، أن يظل ابناً لهذا التراث ، متواصلاً معه حتى مع ابتعاده زماناً عنه . وهذه ظاهرة حقيقية إيجابية لا نريد أن ننفيها ونحن نناقش الباحث ، وإنما لنؤكدها ، وأيضاً لنؤكد الثقة في ذلك التراث وما فيه من قيم تلهم أدباءنا ، وتصقل مواهبهم وتنميها حتى يصلوا بها درجات الإتقان ، ويقتربوا من الكمال . كما تحافظ على ارتباطهم فروعاً بأصولهم جذوراً . لكن الذي نحاوره فيه حصر ذلك الارتباط بالقصيدة الجاهلية وتجاوز كل ذلك التراث الشعري الذي نشأ عبر العصور الإسلامية ، مع أن هذا التراث مؤهل للتأثير أكثر لما كان يحويه من تفاعل خلاق بين حضارات شتى ، ووحده فريدة بين أجناس مختلفين . فما من منصف أنكر الغنى الفكري الذي أفاد من تنوع العقول والثقافات التي صهرتها الحضارة الإسلامية وحولتها إلى لغتها بعد أن استوعبتها وطورتها وتطورت بها ، فاستمد منها الشعر إشاراته وكل جمالياته . إننا ونحن نستعيد هذا ، نعجز عن فهم معنى «الفراغ» الذي قال الباحث إن شوقي وشعراء النهضة الحديثة تخطوه إلى القصيدة الجاهلية ، فكانت لهم - كما يقول «المنبع الحقيقي» الذي أمدهم بأسباب نهضتهم .

أي فراغ هذا الذي يتحدث عنه استتكيفتش ؟ هل شعر جرير والفرزدق وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد والعباس بن الأحنف وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وأبي فراس وأبي العلاء والشريف الرضي وابن زيدون والبوصيري وما يحمله من قيم فكرية وروحية وجمالية فراغ لم يستوقف شاعر النهضة فتجاوزه ؟

---

٣١ - نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، وأوستن وارن ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ١٤٧ .

إن الشعر الجاهلي نموذج أخاذ ، ولا أظن أن باحثاً ينكر تأثيره الجارف في كل شعر تلاه ابتداء بالشعر الإسلامي الأموي وانتهاء بالشعر الإحيائي ، بل بالشعر الحديث المعاصر أيضاً . ولكن لا أعلم أن أحداً - قبل استتكيفتش - جعل تأثيره ذاك يلغي تأثير غيره .

لو سلمنا مع استتكيفتش بأن شوقي وشعراء النهضة تخطوا - وهم يراجعون تراث أمتهم الشعري - كل العصور الأدبية السابقة عليهم إلى العصر الجاهلي لأنهم وجدوا فيه بغيتهم الروحية والجمالية ، فإلى ماذا يقودنا هذا التسليم ؟ سنتعرف حينئذ بأن حلقات الشعر العربي في عصر النهضة لم تكن سوى حلقتين فقط : أما أولاهما فالقصيدة الجاهلية النموذجية ، وأما ثانيهما فالقصيدة الإحيائية ، وأما ما بينهما ففراغ لم يكن له وقع في نفسية الشاعر الإحيائي حتى يحييه ، أو لم يشكل في عقله وفكره وروحه قيمة تستحق أن يحيا شعره بها . إن هذا يعني - ببساطة شديدة - قطع الصلة بين الفكر الإسلامي الذي تلا العصر الجاهلي والفكر الذي شكل قصيدة الإحياء .

لكن حين نعود إلى التاريخ في حوادثه وأشعاره نجد أن الروح الدينية هي التي كانت تحرك الناس في عصر النهضة ، بل قد سمت هذه الروح على القومية والإقليمية . فبالروح الدينية قاوم الناس في مصر الحملة الفرنسية ، الاحتلال البريطاني ، وسعى قادتهم لتوحيد الأمة الإسلامية . وما كان لهذه الروح العامة أن تكون في منأى من الشعر الذي كان - ومازال - يحمل قيم الأمة وأشواقها وأحلامها . يقول ماهر حسن فهمي «على الرغم من أن الشعر الديني يصور عاطفة الإنسان الدينية وعلاقته بخالقه أو ما يقدسه . . . فإن الشعر الديني صدى للمجتمع لأن الشعراء يتأثرون - كأفراد - تأثراً عظيماً بمجتمعاتهم . . . وشاعرنا شوقي عاش في عصر الدعوة للجامعة الإسلامية التي كان هدفها النهوض بالدول الإسلامية ودعم قوتها عن طريق اتحادها»[٣٢] .

وحين نحصر الكلام في شوقي فإننا نراه يرتد في كثير من شعره إلى تلك الأجواء الروحانية يستمد منها الإيمان بجلاء الغمة عن الأمة ، والعزم على بناء صرح جديد يتسامى إلى محاكاة صرحها التراثي العريق . قال من قصيدته «ولد الهدى» .

ولد الهدى فالكائنات ضياء ... وفم الزمان تبسم وثناء
وحقيقة الفرقان ضاحكة الربا ... بالترجمان ، شذية غناء
بك يا ابن عبد الله قامت سمحة ... بالحق من ملل الهدى غراء
ظلموا شريعتك التي قلنا بها ... ما لم ينل في رومة الفقهاء
مشت الحضارة في سناها واهتدى ... في الدين والدنيا بك السعداء[٣٣]

فهذه المعاني السامية كانت نبع إيمان عميق ، لذلك قال الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته

٣٢ - شوقي - شعره الإسلامي ، ماهر حسن فهمي ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ص ٢١٣ .
٣٣ - الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٨٦ ، ح ١ ص ٣٤ - ٤١ .

للشوقيات : «لم يكن شوقي يشيد بذكر المسلمين وبخلافتهم لغاية سياسية صرفة ، بل إنه ليؤمن بهذه المعاني إيماناً يتجلى في الكثير من قصائده . . . وبحسبك أن تقرأ الهمزية النبوية ، ونهج البردة . وقصيدته في ذكر المولد لترى في غير إبهام إنما أملت هذه القصائد قوة غلبت طبع الشاعر هي قوة الإيمان»[٣٤] .

لعل الأغرب من هذا أن استتكيفتش يعيد بناء قصيدة ابن الفارض إلى القصيدة الجاهلية حصراً ، إذ يعلق على بيت ابن الفارض :

وكفى غراماً أن أبيت متيماً شوقي أمامي ، والقضاء ورائي

فيقول : «والشوق في شعر ابن الفارض فعلاً أمامه ، وحمل القضاء الذي هو بشريته وماديته وراءه ، لكننا سرعان ما ننتبه إلى نقطة تناقض ، أو بالأحرى إلى نقطة توتر في هذا الإدراك الأول ، لأن الشوق كإشارة اتجاه على الطريق السلطاني لرحلة الشاعر الروحية يبدو كأنه مكور على مصدره ، وأنه في نهاية المسير لابد أن يهدي الشاعر إلى النقطة التي ابتدأت منها رحلته ، وأيضاً لأن هذا الشوق ليس إلا حنيناً إلى الماضي الذي هو لدى الشاعر زمن تجربته الروحية الكبرى ، كما أنه ، بطريقة ضمنية ، زمن إقامته في الأرض المحرمة . وهكذا يكون شوق ابن الفارض كما يتجلى لنا من خلال بناء قصائده محاولة عودة إلى السعادة الأولى ، وتشخيصاً لجانب مهم من الرحلة في القصيدة العربية النموذجية ، وهي عين التجربة التي مازالت تتكرر منذ تكونت القصيدة وابتدأت رحلة الشاعر العربي . فيكون بالتالي حنين ابن الفارض حنيناً إلى البداية وحركة إلى الوراء . . . أما القضاء الذي يراه ابن الفارض وراءه في صورة القدر أو كقيود بشريته المعدومة الكمال ، فهو العنصر المأساوي - أي الرادع المانع على سبيل انطلاق شوقه»[٣٥] .

أثْبتُ هذا النص ، على الرغم من طوله النسبي ، حتى لا أتدخل في إيجازه أو اختصاره فيظهر في الصورة التي ليست له . وإذا خلصنا لغة النص من غموضها ، والتلاعب اللفظي فيها فإننا نوجز رأي صاحبه بأن حنين ابن الفارض ليس أمامه كما ادعى في بيته ، وإنما هو حنين إلى الوراء ، إلى ماضيه في عصر القصيدة الجاهلية النموذجية حيث التحرر والانطلاق بعيداً عن القيود والمحرمات التي فرضها المعتقد (القدر) أو الأنظمة (القيود البشرية) بعد ذلك ، وقد تمثلت لابن الفارض - كما تجلت لاستتكيفتش - بالعنصر المأساوي الذي كان يعاني منه هذا الشاعر وكل شاعر عاش في فترة ما بعد العصر الجاهلي .

إن ولع استتكيفتش برؤية النقيض في قول أحمد شوقي ، وقول ابن الفارض ، وكذلك إصراره على قلب الأبعاد والأفكار حتى يصبح واعظ شوقي هو الشاعر الجاهلي وليس العباسي - البحتري

---

٣٤ - نفس المصدر ج ١ ص ١٣ .

٣٥ - فصول ص ٢٧ هامش ١٠ .

كما اعترف ، ويغدو شوق ابن الفارض إلى الوراء لا إلى الأمام كما ادعى ، يجعلنا نقترب من الشك في أنه - بإصراره العجيب هذا - ينفذ فكرة مسبقة عقد العزم عليها ، وخطط لها ، ثم جاء بالأمثلة ففلسف الأقوال وسعى لقلب المفاهيم المتأصلة في النفوس من أجلها . أيساور أي باحث وعى حقيقة الشعر الصوفي شكّ في أن شوق ابن الفارض في بيته السابق هو حنينه المستقبلي أو الأمامي إلى تحقيق غاية روحية منتظرة يسعى إليها بعزيمة تنتزعه بقسوة شديدة من مادية الحياة ، وأن القضاء هو الموت - أو القتل إن شئت - الذي يلاحقه من ورائه في كل آن . وهو يخشى أن يلحق به قبل أن تتهيأ روحه لاستحقاق اللحظة النورانية الموعودة ، وهي الغاية الروحية الممتدة أمامه دائماً . لذا يصبح افتراض استتكيفتش السابق افتراضاً غير ذي حقيقة ، لأنه افتراض لا يستند إلا على تصورات خاصة يعوزها التعليل المنطقي المقنع .

لعل ما أوحى بفرضية استتكيفتش استخدام كل من الشاعر الجاهلي وابن الفارض للرحلة في شعريهما . نعم ، هناك رحلة جاهلية ، وهنا رحلة صوفية ، لكن الرحلتين ليستا واحدة ، ولا يشتركان إلا في مسميات لغوية لأهداف متباعدة : فالأولى رحلة دنيوية يحاول فيها الجاهلي - لاستعادة سعادته التي كانت - اللحاق بمن أحب من البشر بعد أن باعدت الأيام والأحوال بينهما ، لذا فهي تستخدم وسائل مادية ، وتسير عبر مفاوز أرضية ، وتعبر عن مشاعر دنيوية أو دينية وثنية إن شئت الرمز . أما الثانية فروحية تحث الذات على التخلص من نزعاتها المادية الأرضية الدنيوية كي تكون مؤهلة لرضا الذات الإلهية فتعمها بنورها الفائق الضياء ، وبذلك تعيش في سعادة أبدية مطلقة . إن سمة كل من الرحلتين لا يجوز أن تستبعد حيث لا يفترض الالتقاء من حيث لا التقاء البتة .

سيقودنا هذا إلى رأي استتكيفتش في مصطلح «عمود الشعر العربي» . اعتدنا تسمية البناء الخارجي للقصيدة العربية بـ «هيكل القصيدة» على أساس أنه يتعامل مع موضوعاتها الكبرى كالطلل والظعائن والمديح أو الفخر أو غيرهما ، كما اعتدنا تسمية البناء الداخلي بـ «عمود الشعر» لأنه يتناول مواطن بناء العبارات كالصورة ، أو علاقات التناسب والاختلاف بين العناصر الداخلة في التراكيب . وإذا كان هناك اجتهاد جديد ينحو بالقسمين جهة الوحدة مثل «بناء القصيدة» فلا أظن أن أحداً يمكنه الاعتراض على ذلك ، بل ربما يكون مثل هذا الدمج مطلوباً أو مرغوباً في عصرنا الحاضر ، لأن ثنائية البناء الخارجي والبناء الداخلي قد لا تكون مقبولة في عصر يسعى إلى أن ينظر إلى النص نظرة كلية شمولية تتشابك فيها كل موجودات النص وتتفاعل لتأليف بناء متكامل يتحد فيه الجزء بالكل ، والداخل بالخارج . لكن الجديد الذي أتى به استتكيفتش ليس من نوع هذا البناء ، ولا يهدف إلى غايته . لقد أراد أن يجعل مصطلح عمود الشعر تعبيراً عن البناء الخارجي للقصيدة العربية على أساس أن هذا البناء الذي كان يحكم نظام القصيدة الجاهلية ظل حياً يقلده

أحمد شوقي وشعراء النهضة ، بل كل شاعر عربي عبر التاريخ «تقليداً يختلف في درجة الاستخلاصية أي في درجات مقتضياته النموذجية» كما مر بنا قوله .

إن البناء الشكلي للقصيدة الجاهلية النموذجية الذي بالغ في تأثيره لم يكن الشعراء يلزمون به أنفسهم يوماً ، حتى أولئك الشعراء الذين وجدوا في العصر الجاهلي نفسه . فقصائد الشعراء الصعاليك ومعلقة عمرو بن كلثوم وغيرها تشكل بعض النماذج المخالفة . ولربما يخطر لأحدنا أن يفترض أنها نماذج للرفض سعياً لإثبات الذات الشعرية المتحررة التي تختار الشكل الملائم دونما اعتبار لأي نموذج غيري مهما بلغت نظرة الآخرين له درجات من الرفعة والتقديس[٣٦] . فمبدأ الحرية الشعرية في صنع القصيدة بناء ومضموناً أو شكلاً وموضوعاً اختيار لم يصنع الشعراء لمن ماراهم فيه طيلة العصور ، ولم يكن أحمد شوقي استثناء من هذه المسألة .

لعل مثل هذه الحرية الفردية تبرز عند أكثر الشعراء النابهين ، إن لم تكن بارزة عندهم جميعاً : فهذا النابغة الشيباني الذي عاش في عصر قريب من العصر الجاهلي[٣٧] يتصرف في اختيار أشكال قصائده تصرفاً عجيباً ، فهو - وإن اختار أن يبدأ بعضها بوصف الأطلال أو رحلة الظعائن - لم يقيد نفسه بذلك ، وإنما ابتدأ بعضها الآخر بوصف الخمر ، محققاً بذلك مضمون دعوة أبي نواس قبل أن يولد أبو نواس . قال :

أرقت وسر الداء همّ مؤرق ... كأني أسيرٌ جانبَ النوم موثق
تذكر سلمى . أو صريع لصحبه ... يقول إذا ما عزت الخمر : انفقوا
يشبّ حميّا الكأس إذا انتشى ... قديم الختام بابليّ معتق[٣٨]

بل تحلل من المقدمات في قصيدة أخرى مدح فيها الوليد بن عبد الملك فقال مبتدئاً بهذا البيت :

إن الوليد أمير المؤمنين له ... حق من الله تفضيل وتشريف[٣٩]

وهذا مسلم بن الوليد «لم يلتزم طريقة واحدة في كل مقدماته ، وإنما ترك لنفسه الحرية في أن يقدم لأشعاره بما يراه مناسباً لموضوع القصيدة ، أو متلائماً مع نفسه وما بها من مشاعر ، أو منسجماً مع مافي عصره من موجودات ، ولذا فقد كان نصيب المقدمات الطللية ، أو الشكل التقليدي للقصيدة

---

٣٦ - يمكن أن يؤخذ قول الشاعر العباسي ابن مناذر لخلاد بن الأرقط نموذجاً على تشبث الشعراء بحريتهم وكسرهم قيد النموذج الجاهلي أو تمردهم عليه . قال له : «اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد ولا تقل : هذا جاهلي وهذا إسلامي ، وذلك قديم وهذا محدث فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية» .
انظر كتاب الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الشعب ، القاهرة ، مجلد ٢٠ ص ٦٩٦٤ . (ترجمة ابن مناذر) .

٣٧ - قدرت وفاته بـ ١٢٦ للهجرة . انظر ديوان النابغة الشيباني ، تحقيق عبدالكريم إبراهيم يعقوب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٧ ص ١٣ (المقدمة) .

٣٨ - ديوان النابغة الشيباني ص ٤٢ .

٣٩ - نفس المصدر ص ١٣١ .

ضئيلاً إذا ما قيس بالمقدمات الأخرى»[٤٠] . ومن مقدماته الخمرية مثلاً قوله :

أديـري عليّ الـكـأس ساقـيـة الخـمـر ولا تسـأليني، واسـألي الكأس عن أمري[٤١]

إن عمل مسلم وغيره ممن حرصوا على حريتهم الشعرية في العصر العباسي ، وحققوها قصائد ذاتية محضة قد فرّغ دعوة أبي نواس إلى التحلل من قيد الشكل النموذجي للقصيدة الجاهلية من مضمونها ، لأن هذه الدعوة كانت دعوة استعراضية لإنجاز أمر قد أنجز فعلاً دونما ضجة أو افتعال مواقف .

أما أبو تمام فكانت له بدايات غريبة أثارت المحافظين كما قد رأينا . ثم كانت له بدايات حرة خالف فيها المألوف كهذه المقدمة التي يصف فيها رقة حواشي الدهر لا وحشيته كما كان الشعراء الجاهليون يفعلون ، وهي بداية قصيدته الرائية في المعتصم . قال :

رقت حواشي الـدهـر فهي تَمَرْمَرُ وغـذا الـثـرى في حَلْيـهِ يَتَكَسَّر

نزلـتْ مقـدمـةُ المـصيف حميـدةً ويـدُ الـشتـاء جديـدة لا تُكفـر[٤٢]

أما المتنبي الذي ثار على مقدمات النسيب في قوله الشهير :

إذا كان مدح فالـنـسـيـب المـقـدم أكـل فصـيـح قال شعـراً متـيـم[٤٣]

والذي عده استتكيفتش ، لأجل هذا البيت ، صاحب النموذج الأحادي ، فقد احتاج في مواقف شعرية أخرى أن يبدأ بالنسيب كقوله :

ليـالي بعـد الـظاعنـين شكـول طوال وليـل العـاشقـين طويـل[٤٤]

وكـان شوقي في عصر النهضـة يفعـل الشيء نفسه ، فيختار أشكال قصائده بكثير من الحرية الذاتية ، إذ يعود في بعضها إلى نماذج الشعر العربي القديم : جاهلية وإسلامية ، بينما يتحرر في بعضها الآخر من أي شكل غيري . فقصيدته «نهج البردة» في مدح الرسول مبدوءة بالمطلع الغزلي الرمزي التالي :

ريم على القـاع بين البـان والعلم أحـل سفـك دمي في الأشهـر الحرم[٤٥]

أما همزيته النبوية فمطلعها مباشر :

---

٤٠ - صريع الغواني - مسلم بن الوليد (حياته وشعره) ، عبدالقادر الرباعي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٨ .

٤١ - شرح ديوان صريع الغواني ، تحقيق سامي الدهان ، دار المعارف ١٩٥٨ ص ١٠٣ .

٤٢ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي . تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ح ٢ ص ١٩١ .

٤٣ - شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبدالرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٨٠ ح ٤ ص ٦٩ .

٤٤ - نفس المصدر ، ح ٣ ص ٢١٧ .

٤٥ - الشوقيات ، ح ١ ص ٢٣١ .

وُلـد الهـدى فالكـائنـات ضيـاءُ وفـمُ الـزمـان تبـسُّـمٌ وثـنـاء[٤٦]

ومثل هذا فعل في قصيدته «صدى الحرب» التي مدح بها السلطان عبد الحميد ، إذ يقول :

بسيـفـك يعلو الحق والحق أغلب ويُـنصر ديـن الله أيـان تضرب[٤٧]

الحرية الشعرية إذن تحققت للشاعر العربي في كل العصور ، وقد اضطر لأجل حيازتها أحياناً إلى معاناة معارك عنيفة كان فيها للفائز دائماً ، وإذا كان قد استلهم أحياناً بعض قصائد الشعراء السابقين عليه ، فإنه فعل ذلك اختياراً تلقائياً لأسباب نفسية تتعلق بوحدة المواقف الإنسانية ، ولكن ليس تقليداً لمنهج مرسوم بدليل أن كثيراً من الشعراء طور الأشكال القديمة وبخاصة شكل القصيدة الجاهلية ، فأطال في جزء أو قصر جزءاً ، كما استغنى عن جزء أو أضاف جزءاً ، ثم قبل ذلك وبعده فرّغ موضوعات تلك الأشكال من مضامينها القديمة وحشاها بمضامين عصرية حتى صيرها أشكالا جديدة تتناسب وحاجات نفسه وعقله ثم عصره أيضاً .

إذا كان ذلـك كذلك فإن التجارب الجديدة زمن شوقي خلقت أوضاعاً فنية جديدة حتى مع استخدامها مسميات لغوية قديمة . فحين قال شوقي :

اختـلاف الـنهـار والليـل ينسى اذكـرا لي الـصّبـا وأيّـام أنـسى
وصـفـا لي ملاوة من شبـاب صورت من تصـورات ومسّ
عصفت كالصبـا اللعـوب ومـرت سنـة حلوة ، ولـذّة خلس[٤٨]

فإنه – كما أظن – لم يكن يستحضر وصف الطلل الجاهلي »في ملواته المثيرة للأهوال وللسراب التي هي الأخرى أنواع من تصورات تكاد تمسها يد البدوي العطشان» كما قال استتكيفتش في تحليله لهذا المطلع ، ولكنه ربما كان يستحضر أمراً أقرب إلى روحه في موقفه النفسي آنذاك . ألا يمكن أن يكون ضعف أمته الذي كان السبب في نفيه قد أثار في نفسه مجدها القديم على أساس أن الضد يستحضر ضده . إذا صح ذلك – وصحته كامنة فيه – فإن كلمة «الصبا» تصبح إيحاء بصبا أمته الغابرة حين كان النـاس يأنسون بأنوار العلم والحضارة ، ويتفيأون ظلال القوة التي كانت تمنع عنهم غائلة كل طامع . ولعل صورة «ملاوة من شباب» لا يبتعد عن الإيحاء بنضارة تلك الأمة وفتوتها ، فهما صفتان تليقـان بالشباب في المستوى البشري ، والمستوى الحضاري . لقد كان شوقي مدفوعاً إلى مثل هذا الاستحضار الوجداني حقاً . ولا يمنع – بعد هذا – أن تلتقي ذكرياته الجميلة إنساناً مع ذكرى مجد أمته الجميل ليقوما معاً في وجدانه متساندتين على المشابهة في الحضور قديماً، والغياب حاضراً. ولما لم يكن لديه إلا الحاضر فقد أصبح حظه من الماضي مجرد طيف خيال يمر مثل «سنة حلوة ولذة خلس» .

٤٦ – نفس المصدر ، ح ١ ٣٤ .
٤٧ – نفسه ، ح ١ ٤٤ .
٤٨ – نفسه ، ح ١ ص ٤٥ وما بعدها .

ها هنا يتوحد موقف أحمد شوقي مع موقف البحتري الذي نجد في مقدمة سينية ما يوحي بمثل هذه الذكرى . قال :

صنت نفسي عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعني الدهر ... التماساً منه لتعسي ونكسي
بُلَغٌ من صبابة العيش عندي ... طفقتها الأيام تطفيف بخس
وبعيد ما بين وارد رِفْهٍ ... عَلَل شربه ، ووارد خمس
وكأن الزمان أصبح محمو ... لاً هواه مع الأخس الأخس[٤٩]

إن كلمة «صبابة» عند البحتري لا تقترب من كلمة «الصبا» عند شوقي ؛ في اللفظ فحسب ، ولكنها تتوحد معها في الدلالة أيضاً . لأن «صبابة العيش» توحي ، من خلال موقعها في النص ، ببقية باقية من مجد أمته بعد أن داهمتها الأيام «فطففتها» . ولما كان قد قال القصيدة بعد مقتل المتوكل بأيدي الأتراك فإن الشاعر يحتسب زوال مجد جنسه العربي ، ودمار حضارة أمته الإسلامية على أيدي نفر انحدروا بالقيم والأخلاق درجات سافلة فتحكموا بالخلافة والخلفاء دونما وازع إلا وازع المنفعة الفردية التي تدل عليها كلمات : «جبس» و«بخس» و«الأخس الأخس» من الأبيات .

والبحتري كشوقي تتجسد روح أمته فيه ، فهو مثلها يبتعد «عما يدنس» نفسه ، ويتماسك أمام عاديات الدهر . والشاعران معاً ينزفان من جرح واحد هو تحكم جنس بجنس ، فليست شكوى البحتري ببعيدة عن استنكار شوقي بعد أن أبعده الإنجليز عن وطنه ، فقال :

أحرام على بلابله الدوح ... حلال للطير من كل جنس ؟
كل دار أحق بالأهل إلا ... في خبيث من المذاهب رجس

كان كل منهما بحاجة إلى أن يعزي نفسه بما يمنحه عِبرة . أما البحتري فلم يجد أمامه سوى إيوان كسرى الذي أصبح أثراً بعد عين ، وأما شوقي فقد اختار قصر الحمراء . ولما كانت وقفة كل من الشاعرين مختلفة الأثر فقد أعطاهما شوقي في شعره وصفين متمايزين : أما وقفة البحتري فكانت إلى العقل أقرب ، لذا غدت «وعظاً» . لكن وقفة شوقي كانت إلى النفس أقرب لذا احتاجت كلمة مثل «شفتني» لدلالتها على الأسى والألم .

وعظ البحتري إيوان كسرى ... وشفتني القصور من عبد شمس

ها هي وحدة الموقف التي جمعت بين الشاعرين ولأجلها جعل ثانيهما الأول رفيقه في ترحاله وسميره في رحاله[٥٠] .

---

٤٩ - ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ج ٢ ص ١١٥٢ وما بعدها .

٥٠ - قال شوقي في مقدمته للقصيدة : «وكان البحتري رحمه الله رفيقي في هذا الترحال ، وسميري في الرحال» الشوقيات ح ١ ص ٤٤ .

يمكننا - بعد أن أصبح لنا تصور مختلف عن تصور استتكيفتش - الاستمرار في تحليل سينية شوقي ولكن بتوجه مخالف . إن استتكيفتش - حيث قيد تفكيره بشكل القصيدة الجاهلية - أصبح لا يرى إلا من خلاله ، مع أن نوافذ الشعر مفتوحة ، ويمكن أن نطل منها كلها - على اختلاف ما فيها من ضوء وظلام - وأن نرى الأشياء بأوضاع متعددة ، والأشكال بقوالب متناظرة تبتعد حيناً وتقترب حيناً آخر . وإننا - إن فعلنا ذلك - رأينا في قصيدة شوقي أبواباً واسعة قد يطل بعضها على الشعر الجاهلي - ولا نريد أن نجادل في ذلك - ولكن بعضها الآخر ، وهو الأكثر والأهم ، يطل على عصور إسلامية تالية :

يقول ذاكراً الدولة الإسلامية ومنعتها حين كانت القوة التي ترهبها القوى :

قريـة لا تعـد في الأرض كانـت ... تمسـك الأرض أن تميـد وتـرسي
غشـيت ساحـل المحيط وغـطت ... لجة الـروم من شراع وقـلس
ركب الـدهـر خاطـري في ثراهـا ... فأتـى ذا الحـمـى بعـد حدسي

و«بحـدسه» استرجع ماكان يدور في جوانبها من حضارة وعلم حتى أصبحت قدساً يحج إليه العلماء على اختلاف أديانهم - فقيه وقس - ومنازلهم - شرقاً وغرباً - للمدارسة والمحاورة :

فتـجـلت لي الـقصـور ومن فيهـا ... من الـعـز في منـازل قعس
وكـأني بلغـت للعـلم بيـتـا ... فيـه ما للعـقـول من كل درس
قدسـاً في البـلاد شرقـاً وغـربـا ... حجـة الـقـوم من فقـيـه وقس

إن هذه السياحة الروحية التي واتت الشاعر «بعد حدس» كما قال ، تمنحنا مسوغاً عقلياً مقنعاً في أن نجعل مقدمة القصيدة نوعاً من جنس هذا «الحدس» ، بل إنها لتدفعنا إلى أن ننفي ، جازمين ، استلهـام الشـاعـر في تلك المقدمة أجواء الطلل الجاهلي الداثر ، وذلك انطلاقاً من وحدة النص الشعري . فحركته الشعرية في المقدمة شبيهة بحركته الشعرية وهو يتذكر صبا أمته في عزتها وشباب حضارتها في علمها . وإذا أردنا متابعة الذكرى في خيال الشاعر أو «حدسه» وقفنا على أجواء روحية تشد المسلم إلى تراثه شداً قوياً :

أثـر من محمـد وتـراث ... صار للروح ذي الـولاء الأمس
منـبر تحت منـذر من جلال ... لم يزل يكـتـسيـه ، أو تحت قس
ومكـان الكتـاب يغـريـك ريّـا ... ورده ، غائـبـاً ، فتـدنـو للمس

فالكتاب (القرآن) ومحمد هما أساس الإسلام ، أما العدل ، ممثلاً بمنذر ابن سعيد قاضي الأندلس الذي عرف بعدله وزهده ، وقول الحق ممثلاً بالمنبر في مسجد قرطبة وغيرها فقيم سامية مستوحاة من ذلك الأساس الخالد ومتغلغلة في نفوس المؤمنين بها تشيع في قلوبهم أجواء من السكينة تنتزعهم من واقعهم لتنقلهم إلى آفاق روحية سعيدة . هل يمكن - بعد كل هذا - أن تقتنع مع استتكيفتش «بأن

الشاعر لم يغادر ، ولا يستطيع أن يغادر الفلوات البدوية الجوهرية» . أو أن نقبل قوله : «الثرى الحقيقي لدى الشاعر العربي ، حتى وإن كان مصيرياً عصرياً ، إنما هو ثرى القصيدة العربية الأم حتى قبل أن يكون ثرى قرطبياً»[٥١] بل هل يمكن أن نؤمن إيمانه أن (شوقي) أو كل شاعر في عصر النهضة كان يعبر بخياله وهو واقف على مرقبة وعي «تاريخه» فراغاً سديمياً حتى يستقر عند أجواء القصيدة الجاهلية لأنه يجد فيها ملاذه الروحي ؟ !

من الأمور التي نستغربها في موازنة استتكيفتش بين السينيتين أنه اعتمد - من أجل نفي الالتقاء بينهما - على ثلاثة أبيات فقط ، متجاهلاً وحدة القصيدة الكاملة التي جعلها شرطاً في الموازنات وعاب على الآمدي نقده فيها لأنه لم يستند إلى هذه الوحدة ولم يأخذ بها . ومن الأمور المستغربة أيضاً أنه ، في قراءاته الثلاث للسينية لم يتوقف عند أي من المعاني الإسلامية أو الأجواء الروحية التي استخرجناها من القصيدة ، ولعل ما يعمق هذا الاستغراب أنه ، في موقف آخر ، لا أعتقد أنه بعيد عن الاستطراد غير اللازم ، أتى بكلمة «شؤول» العبرية وراح يوضح ما تحمله من أفكار توراتية[٥٢] لقد تحاشى في بحثه كله كلمة «الإسلام» أو ما يوحي بها ، فكرا وعقيدة وحضارة ، واستبدل بها كلمة (العرب) فجاءت لديه تعبيرات مثل : أنقاض الأندلس العربي ، والوعي التاريخي العربي ، وأنقاض الماضي التاريخي العربي في بلاد الأندلس ، وعظمة الماضي العربي . ومع أن العرب جزء والإسلام كل ، فإن منطق العلم يقتضي أن تعطى الأشياء أسماءها الحقيقية ، دونما إيهام أو إبهام . فقد قيل «القراءة تعني إيجاد المعاني ، وإيجاد المعاني يعني تسميتها[٥٣]

- ٤ -

أظن أن بحث استتكيفتش هذا يشكل في ذهنه إحدى حلقتين مدروستين بعناية شديدة ، أما الحلقة الثانية فكتابه «العربية الفصحى الحديثة : بحوث في تطور الألفاظ والأساليب» ، لأنه سلك في الكتاب المنهج ذاته الذي نفذه في البحث . لقد بنى الكتاب بناء علمياً متيناً ، بل إن شمولية معرفته ودقته في مناقشة المسائل التي تضمنتها فصول الكتاب كالقياس ، والنحت ، وتعريب الألفاظ والأساليب ، وتطور الدلالة تثير الدهشة والإعجاب حقاً . ولو توقف عند حدود هذه المعالجة الممتازة لزدنا عمله إطراء . وحثثنا باحثينا على الاقتداء به جهداً وإتقاناً . لكنه ذيّل الكتاب بملاحظات سماها «تعريفات وتوقعات» فجاءت ملاحظات خطيرة تستأهل النظر وتستوجب المناظرة كما قال مترجم الكتاب بحق ، لكن المترجم أعفى نفسه من المناظرة لضيق المجال فتابع : «بيد أن

---

٥١ - فصول ، ص ٢١ .

٥٢ - المصدر السابق ، ص ٤ .

٥٣ - المعنى الأدبي ، ص ١٩٩ .

الوفاء بحقها يقتضي التعرض لكل ماقال بالتفصيل ، وهي غاية يقصر عنها الجزء المقدر للتعليقات من هذا الكتاب ، والله ندعو أن يوفقنا لإدراكها في قابل الأيام»[٥٤] .

هي تسع صفحات فقط ، ولكنها بالكثافة اللغوية التي فيها ، لخصت رأي الباحث في مستقبل اللغة العربية والفكر العربي فكان رأياً خطيراً حقاً . سأحاول أن أقصر حديثي على أهم ما فيه كي أنشبه بأفكاره السابقة . يبشر في بداية كلامه بلغة عربية حديثة «تظهر إلى الوجود بقدر ما يحدث فيها من تغير يجعلها مختلفة في العربية القديمة أو الفصحى» . وهو يرى أن هذه اللغة الجديدة ستكون قد «تخلصت من أشياء ليست من عالم أفكارنا وتجاربنا الحاضرة»[٥٥] بفضل الفكر الغربي المؤثر فيها ، فهذا «التأثير الغربي يتلمس طريقة لا في الألفاظ فحسب ، بل في الأسلوب الجديد ، في تناغم فكري ، ومن ثم في الإدراك الجديد الكامل باللغة» . وقد أدى هذا - باعتقاده - إلى أن تصبح العقلية العربية «فرعاً من العقلية الغربية الحديثة»[٥٦] .

كانت تلك مقدمات للهزة الكبرى ، التي يبشر بحدوثها في اللغة العربية الحديثة إذ يقول : «إن العربية الحديثة تبتعد الآن عن اللغتين كلتيهما : الفصحى والعامية . . . فبينما تحتفظ بالبناء الصرفي للعربية الفصحى تقترب من حيث التركيب النحوي والأسلوبي في الشكل والروح من عائلة اللغات التي تعبر عن الثقافة الغربية ، وهذا مشروط بأن تمضي العربية المعاصرة في هذا الطريق إلى مداه ، وربما لا يمضي جيلان أو ثلاثة حتى تصبح عضواً متكاملاً في عائلة الثقافة اللغوية الغربية . . . وسوف يخضع النحو - عندئذ - لتغيرات بعيدة الأثر فرضتها علي ديناميكية الفكر الغربي . . . إن الجملة العربية سوف تصبح أغنى بالجمل التابعة ، وسوف يصبح نظامها وترتيب عناصرها مرناً كالعادات الفكرية الحديثة» .

لا يخلو كلامه حول ما يقوم به الفكر الغربي من عمل سحري في التغيير الإيجابي المتخيل من إغراء للاستمرار في الاغتراف منه ، والاعتماد عليه ، لذا كان شرطه لهذا التغيير «أن تمضي العربية المعاصرة» في طريق اعتمادها الفكر الغربي «إلى مداه» . وهو في موقف تال يحذر من التراجع ، فيقول : «وثمة شيء من الخوف في أن هذه الاتجاهات الجديدة الواضحة قد تتحول عن سيرها أو تتحول عن مسارها تحولاً جذرياً» ، لذا يزيد الإغراء إغراء حين يجعل طريق الثقافة الغربية وحده ، ولا طريق سواه ، القادر على حل كل المعضلات اللغوية التي تعاني منها العربية الفصحى فيقول مؤكداً قوله بـ«إن» - أداة التوكيد القوية في العربية : «إن محاكاة الأساليب المعربة سوف تتبعه سلسلة من المشتقات الأسلوبية الفعالة والتي سوف تبدو أصيلة في إطار الروح الجديدة للغة . . . وعندئذ ،

---

٥٤ - العربية الفصحى الحديثة - بحوث في تطور الألفاظ والأساليب ، استتكيفتش ، ترجمة وتعليق محمد حسن عبدالعزيز ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٨٥ ص ٧ (مقدمة المترجم) .

٥٥ - المصدر السابق ، ص ٢٧٩ .

٥٦ - نفس المصدر ، ص ٢٨٠ .

فحسب ، سيكون العرب - بامتلاكهم لغة يفكرون بها - [هكذا] قادرين على التغلب على مشكلة الصراع بين الفصحى والعامية . . . إن العربية الحديثة التي نحاول تحديدها وتعريفها هنا سوف تصبح لغة للفكر المتطور تماماً ، وسوف تكون مثلاً للحيوية أو القوة ، وسوف تحل محل اللهجات المنطوقة دون أن تطمسها طمساً مصطنعاً»[٥٧] .

إن عبارته الاعتراضية التي توحي بأن العرب سيكون لهم في اللغة الجديدة القادمة «لغة يفكرون بها» فيها كثير من التجاوز العلمي والاتهام والإحباط ، لأن العرب امتلكوا دائماً «لغة يفكرون بها» وباعترافه هو نفسه ، إذ قال في افتتاح الفصل الأول من كتابه : «فمن المؤكد - بطريقة أو بأخرى - أن اللغة العربية لغة متميزة . لقد عاشت خمسة عشر قرناً لم تتغير في أثنائها تغيراً جوهرياً . إنها ، غالباً ، ما تكسب ، ولم تخسر البتة . إنها كفينوس ، ولدت كاملة الجمال ، واحتفظت بهذا الجمال على الرغم مما أصابها بمرور الزمن من عوامل التعرية والتآكل»[٥٨] .

يمكننا ، بهذا القول ، أن نجعل استتكيفتش في بداية كتابه يسقط كل فرضيات استتكيفتش في نهاية كتابه إياه . فاللغة العربية التي «ولدت كاملة واحتفظت بهذا الجمال على الرغم مما أصابها بمرور الأيام من عوامل التعرية والتآكل» طيلة خمسة عشر قرناً ، لا يمكن لها أن تتغير لمجرد أنها استعارت مصطلحاً علمياً ، أو اسماً لآلة ، أو سقط في بحرها تعبير من هنا ، أو جملة من هناك ، لأن اللغة العربية قوية بنظامها ، وأسباب نموها وتطورها التي تبقيها متواصلة الفروع بالجذور . وقد قال عالم اللغة الغربي الشهير سوسير ما ترجمته : إن الكلمات التي تأتي اللغة من خارجها ، ما إن تأخذ مكانها ضمن النظام حتى تصبح من اللغة نفسها ، فدخولها ضمن نظام لغوي جديد يفقدها انتسابها إلى اللغة التي جاءت منها ، فاللغة ليست كيساً من الألفاظ ، ولكنها جملة من الوظائف والعلاقات ، ذلك لأن الكلمة في منظور اللغة تبقى إشارة مجردة لا تفصح ولا تبين إلى أن تأخذ مكاناً في الجملة يحددها نظامها ، وإن أداءها لوظيفتها ، ودخولها في علاقات مع غيرها ليكسبها أيضاً أصالة ضمن اللغة التي دخلت عليها[٥٩] .

هناك أمر آخر فوق هذا ومن أمامه هو أن القرآن الكريم الذي يدين به العرب ، ويطالعونه صباح مساء ، كفيل بالإبقاء على نظام اللغة العربية مهما تباعدت الأزمان ، وكيفما كان دخول الألفاظ من غيرها في نظامها . ثم إن خلود الفكر الإسلامي ومجد الحضارة الإسلامية اللذين حفظا للعربية هويتها وأسباب بقائها طيلة تلك القرون الخمسة عشر سيظلان يحميانها من أي عرى أو تآكل مهما امتدت بها السنون والقرون . لقد اعترف بهذا يوهان فك الذي خبر العربية ، ودرى

---

٥٧ - نفسه ، ص ٢٨٥ .

٥٨ - نفسه ، ص ٢٣ .

٥٩ - الترجمة منقولة من بحث «اللغة والأشياء» ، منذر العياشي ضمن كتاب علامات في النقد الأدبي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١ ، المجلد الأول ، الجزء الثاني ص ٩٢ .

بأسرارها جيداً فقال : «ولقد برهن جبروت التراث العربية التالد الخالد على أنه أقوى من كل محاولة يقصد بها إلى زحزحة العربية الفصحى عن مقامها المسيطر ، وإذا صدقت البوادر ولم تخطىء الدلائل فستحتفظ أيضاً بهذا المقام العتيد من حيث هي لغة المدنية الإسلامية ما بقيت هناك مدينة إسلامية»[٦٠] .

لو أن هذا المستشرق الألماني وضع كتابه : «العربية : دراسات في اللغة واللهجة والأساليب ؛ بعد استتكيفتش لجزمنا بأنه يرد - بطريقة ما - عليه أفكاره ، لكننا - مع ذلك - لم نعدم من المستشرقين من شك بأفكار استتكيفتش هذه ، وهو وليم . د . بولك . ولحسن حظ العربية جاءت أفكار بولك هذا تمهيداً لكتاب استتكيفتش نفسه ، فهي تقرأ معه . يرى بولك أن الخطر من تغلغل الأفكار الغربية كان حافزاً للعرب في أن يحصنوا لغتهم ويحموها من الفساد بدلاً من أن يتهاونوا فيها ويتركوها لعبث الأقدار ، وذلك إنفاذاً لروحهم التي تجسدها هذه اللغة أكمل تجسيد . فاللغة العربية - كما قال : «ليست شكلاً فنياً فحسب . إنها فن العرب الوحيد ، والخوف من إهمالها أو فسادها أو حتى خسارتها كان أمراً مقلقاً إلى حد بعيد . وقد كان الناطقون بالعربية - على خلاف الناطقين بالفرنسية والإسبانية أو الروسية أو اللغات القومية الأخرى ذات الطابع الثقافي والسياسي - يسعون إلى تقوية أواصر لغتهم وتعيين الوسائل الكفيلة بالمحافظة على شكلها الفصيح القديم واستخدامها كذلك في العالم الحديث»[٦١] . وهو يفرق بين المتحدثين بالإنجليزية - وهم - كما قال : «المحصنون في إمبريالية أو استعمارية لغتهم» - الذين يهزأون» بما يبدو أنه درس لغوي فج أو تحذلق في الدفاع عن اللغة» لأن اللغة عنهم «مجرد وسيلة اتصال» يمكن أن يستغنى عنها «إذا ما وجدت وسيلة أفضل» أما العرب فإنهم لم ينظروا «إلى لغتهم على أنها مجرد وسيلة للاتصال فحسب ، بل إنها كذلك روح قوميتهم ، وحين يشعر بولك أن نقض ، فعلاً ، الأسس التي بني عليها استتكيفتش أفكاره السابقة اعتذر بأنه لم يقصد إلى «تشويه هذف الأستاذ استتكيفتش» . وما كان له أن يبادر إلى هذا الاعتذار لو لم يكن قد وعى - كما أظن - أن تلك الأفكار قد شوهت الهدف فعلاً ، أو أنها ربما صدرت عن هدف مشوه .

كتاب «العربية الفصحى الحديثة» إذن حلقة ثانية على طريق أهداف الأستاذ استتكيفتش بشأن التراث العربي الفني واللغوي . ويمكننا - من خلال تحليل أفكاره وربطها أحادياً داخل كل حلقة ، أو ثنائياً بين الحلقتين - أن نرسم تصوراً لا نظن أنه يبتعد عن محاولة الاقتراب من الصور الخلفية المظللة بقصد إضاءة جوانبها أو توضيح خطوطها الخفية فنقول : إن الأستاذ استتكيفتش - وبعد أن جعل التراث الفكري الإسلامي - دون أن يذكره صراحة - «فراغاً سديمياً» لا يستوقف شعراء

٦٠ - القول ليوهان فك في كتابه «العربية : دراسات في اللغة واللهجات والأساليب» وقد أحسن محمد حسن عبدالعزيز إذ جعله صدر ترجمته لكتاب استتكيفتش ، انظر العربية الفصحى الحديثة ص ٣ .

٦١ - العربية الفصحى الحديثة ص ١٧ - ١٨ . (التمهيد) . .

النهضة الحديثة ، بمن فيهم أميرهم أحمد شوقي ، في بحثه السابق الذكر ، جاء ، في كتابه هذا ، يفترض - دون أن يذكر ذلك صراحة أيضاً - أن بالإمكان الاستغناء عن هذا الفكر التراثي القديم ، والاعتماد - بدلاً منه - على الفكر الغربي الحديث الذي ستنمو به اللغة ، وستحل بعصاه السحرية كل المشكلات التي تواجهها ، ولكن بشرط واحد هوا استمرار السير في طريق الاغتراف من هذا الفكر الغربي «إلى مداه» وعدم التحول عن السير أو المسار فيه تحولاً جذرياً .

أما حذره الشديد في عدم ذكره للتراث الإسلامي عند مواقف الاتهام أو الإحباط فأمر يُدرك مغزاه جيداً . إنه لا يريد أن ينفرد القارىء العربي من متابعة قراءته ، بل هو بحاجة إلى وسيلة يغري بها هذا القارىء كي يقرأه للنهاية ، لأنه يظن أن أفكاره الشديدة التخفي قادرة - حين تقرأ - أن تتسرب إلى العقول والقلوب تسرب الهواء المنعش إلى الرئتين . ولربما كان قوله السابق حل جمال اللغة العربية ، وتشبيهه إياها فينوس ، وإطرائه صمودها خمسة عشر قرناً - وهو القول الذي واجه به قارىء الكتاب في أول جملة فيه - هو وسيلة من وسائل الإغراء تلك ، فهو كقطرة العطر التي يضمن جر المنتشي بها إلى حيث يريده أن يكون .

ويجب أخيراً - أن نعترف بأن الأستاذ استتكيفتش قد أخلص لعمله ، وأدار حواره بذكاء قل أن نجد مثله ، كما يجب أن نعترف ، من ناحية أخرى ، بأن أكثر الأفكار خطورة تصاغ بذكاء قل أن نجد مثله . وإذا أردنا أن نتعامل مع مثل هذا الذكاء فإن علينا أن نقرأ لغة ما بعد اللغة لنقف على المعنى الكامن فيها فقد قيل : «يغدو إتقان المعنى أمراً يعتمد على إتقان نوع عميق من لغة ما بعد اللغة»[٦٢] .

---

٦٢ - المعنى الأدبي . ص ٢٣٢ .