الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مسائل النقد الأدبي في أعمال

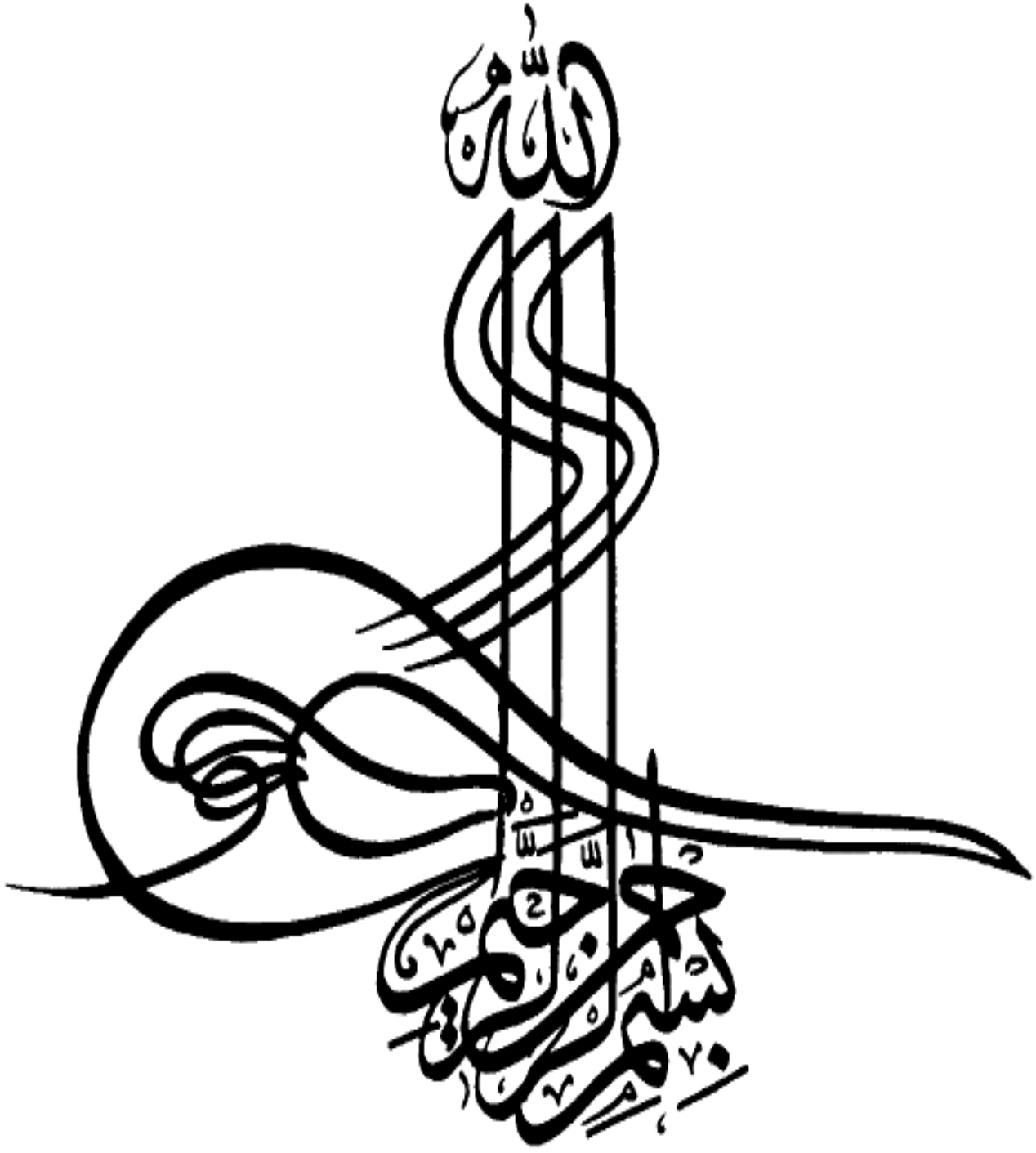
" إبراهيم رماني "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:
■ بن علجية سناء

إشراف الدكتورة:
■ آجقو سامية

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ
2015 م/ 2016م


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

۞ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴿١﴾ وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ ﴿٢﴾ ٱلَّذِىٓ
أَنقَضَ ظَهْرَكَ ﴿٣﴾ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ﴿٤﴾ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴿٥﴾
إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴿٦﴾ فَإِذَا فَرَغْتَ فَٱنصَبْ ﴿٧﴾ وَإِلَىٰ رَبِّكَ
فَٱرْغَب ﴿٨﴾

شكر و عرفان

نحمد الله تعالى الذي أعاننا و وفقنا حتى أكملنا هذا العمل،

الذي نزف من خلاله مشاعر التقدير و الاحترام لكل من كانت له يد المساعدة فيه.

نتقدم بكلمة تقدير و امتنان للأستاذة الدكتورة:

" آجقو سامية "

التي لم تبخل علينا بنصائحها و توجيهاتها القيمة.

كما نتقدم بشكر خاص إلى كل من:

أ.تومي لخضر، أ.بوضياف غنية، أ.مباركي عزيزة

كما نوجه جزيل الشكر لكل من مد لنا يد المساعدة

و العون من قريب أو من بعيد و شجعنا

طيلة مسيرة إنجاز هذا العمل.

مقدمة

النقد محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق الناقد وفكره، فهو استعداد إنساني وميل فطري في أساسه، فما من أحد إلا وله آراء وتصورات لمشاهد وأفكار يبديها الآخرون، إما إعجابا بها أو رفضا لها وقد تكون متحفظة.

وقد تبدو الصلة بين النقد والأدب، أقرب بتلك الصلة التي بين المنتج للسلع والمستهلك لها، فالعلاقة بينهما قائمة على النفع المتبادل إذ أن كلا منهما يحتاج إلى الآخر، فيصعب على المرء أن يتصور وجود أحدهما بمعزل عن الآخر.

إن تتبع المسار التاريخي لتطور فن النقد الأدبي يحيلنا إلى الحديث عن مراحل متعددة، فإذا تأملنا النقد في العصر القديم نجد أن العرب كانوا يطلقون أحكاما اعتباطية على القصائد الشعرية بالجودة أو الرداءة، وعلى الشاعر بالامتياز عمن سواه، وقد اتجه النقد التطبيقي عندهم إلى النقد الجزئي، وهو اتجاه طبيعي لأن إدراك الجمال الكلي في العمل الأدبي لا يبنى إلا بإدراك الجمال في مكوناته الجزئية، ثم تطور الأمر بعد ذلك فظهرت كلمة النقد في العديد من المؤلفات النقدية لنقادنا القدامى فكان (نقد الشعر) و(نقد النثر) لـ: " قدامه بن جعفر " و(العمدة في صناعة الشعر والنقد) لـ: " ابن رشيق القيرواني ".

لقد تجاوز النقد الأدبي الحديث مفهومه القديم الضيق ذلك المفهوم الذي يحصره في التمييز بين جيد الشعر والنثر من رديئه، ليصل إلى تفسير وتحليل وتقويم الأعمال الأدبية وفق مناهج حديثة علمية واضحة ومقاييس فكرية سليمة فتختلف القراءة النقدية الحديثة عن القراءة القديمة فالأولى تستند إلى الموضوعية والتجدد واستمرارية القراءة فيحيا في ظلالها الأثر الأدبي.

إن أصول الحداثة في الأدب الجزائري عامة والنقد بخاصة ترجع إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حين كان ارتباط الحركة الأدبية في المغرب العربي بالمشرق العربي قائما، وقد بدأت النهضة في الوطن العربي باستلهام التراث العربي المشترك في

عصور ازدهاره الأولى، كما أن الحركة النقدية في المغرب العربي عموما والجزائر خاصة استطاعت بجهود النقاد والباحثين إغناء الرصيد النقدي العربي، وإمداده بمجموعة من المساهمات النوعية في مجال تحليل الأعمال الأدبية (شعرا ونثرا).

لقد عطلت مرحلة ما بعد الاستقلال تطور الحركة النقدية الجزائرية مما أدى إلى ما يسمى بأزمة النقد الأدبي، بسبب قلة المهتمين بالمجال النقدي، فهي مرحلة طبيعية لأي بلد عان من الاستعمار. وبالرغم من هذا لا يسعنا إلا أن نقدر مجهودات الذين أسهموا في هذا المجال وحاولوا تجاوز النقد التقليدي ومن أبرزهم الناقد الجزائري "إبراهيم رماني" بوصفه علما وفصيلة نقدية متميزة في الجزائر.

لقد كانت إسهامات " إبراهيم رماني " في تطور النقد الجزائري بالنظر إلى تنوع دراساته ومؤلفاته التي تجمع بين مختلف القضايا والمسائل النقدية الحديثة، فقد أسهم في تطوير ورقي النص الإبداعي الجزائري باعتباره من أهم الأعلام النقدية في الجزائر إذ ارتأينا أن يكون عنوان بحثنا:

مسائل النقد الأدبي في أعمال " إبراهيم رماني "

وكان لاختيارنا موضوع مسائل النقد الأدبي في أعمال إبراهيم رماني أسباب عديدة نذكر منها:

- إبراز إسهامات ناقد كبير من النقاد الجزائريين الذين كتبوا في النقد وأثروا في الساحة النقدية الجزائرية بإسهاماتهم القيمة.
- إبراز ذلك الكم الدقيق من المسائل النقدية الكامنة في أغوار الكتب.
- كما جاء اختيارنا لهذا الموضوع بغية إزالة الضبابية التي شابت العديد ممن يرمون الأدب والنقد الجزائري بالضعف وينكرون أن للجزائر نقدا ونقادا.
- نظرا لانكباب دارسينا وباحثين على دراسة ما يكتبه أدباء ونقاد مشارقة وغربيين اخترنا ناقدا "جزائريا" له بصمته في المجال النقدي.

وفي هذا السياق نجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات، التي يطرحها الموضوع منها:

- ما هي أبرز التطورات التي عرفتها حركة النقد الجزائري؟
- في ماذا تمثلت إسهامات "إبراهيم رماني: النقدية؟ وما هو الجديد في دراساته؟
- كيف عالج "إبراهيم رماني" مسائل النقد في كتبه النقدية؟ وما هي أهم المنطلقات والأسس النقدية التي احتكم إليها في دراساته؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا على خطة تكونت من مقدمة، تمهيد عنوناه بـ: (حركة النقد الجزائري) تحدثنا فيه عن واقع النقد الجزائري قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، وعن تطور مناهج النقد الأدبي، وفصل أول موسوم بـ: المسائل النقدية خاصة بالشكل والمضمون قسمناه إلى مبحثين أحدهما خصصناه للحديث عن المسائل النقدية المتعلقة بالشكل من خلال دراستنا لمسألة التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر تطرقنا فيه إلى التجديد في عروض الشعر الحر وقضايا الشعر الجديد (الزحاف-التدوير)، وثانيهما كان خاصاً بالمسائل النقدية المتعلقة بالمضمون درسنا من خلالها مسألة الغموض في الشعر حيث تعرضنا إلى الغموض في الشعر بين القديم والحديث وكذا الغموض النحوي التركيبي، كما درسنا المدينة في الشعرين القديم والحديث تناولنا فيه المدينة في الشعر العربي القديم وتوظيف المدينة في الشعر الجزائري الإحيائي، أما الفصل الثاني فكان للحديث عن أهم القراءات النقدية في أعمال "إبراهيم رماني" عالجنا فيه مسألة المصطلح النقدي وعرجنا من خلالها على واقع النقد العربي ثم وظيفة النقد وغايته بعدها تكلمنا عن مفهوم النقد عند "رماني" كما تحدثنا عن مسألة الترجمة التي احتوت على عنصرين هما: مميزات المترجم وإشكالات ومزالق الترجمة.

وفي دراستنا لكل ما تقدم اعتمدنا على مناهج ساعدتنا في البحث نذكر منها: المنهج التاريخي الذي ساعدنا على تتبع المسار التاريخي لحركة النقد الجزائري وكذلك المنهج الوصفي التحليلي الذي سهل علينا جمع ودراسة مسائل النقد الأدبي في أعمال "إبراهيم رماني" وتصنيفها وتحليلها.

هذا وقد اعتمدنا في هذا البحث على مصادر ومراجع نذكر منها مؤلفات "إبراهيم

رماني": (أسئلة الكتابة النقدية)، (أوراق في النقد الأدبي)، (المدينة في الشعر العربي الجزائري نموذجا 1925–1962)، (ظاهرة الغموض في الشعر العربي) مصادر رئيسية، ومراجع أخرى منها: (كتاب دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر) لـ: قادة و(الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) لـ: عز الدين إسماعيل.

هذا وقد واجهتنا في دراستنا هذه جملة من الصعوبات نذكر منها: صعوبة الحصول على بعض مصادر البحث المتعلقة بمؤلفات الناقد "إبراهيم رماني" خاصة إصداراته في الدوريات والجرائد، وقلة أو عدم الدراسات السابقة للموضوع.

وفي الأخير نشكر الله تعالى على انجاز وإتمام هذه المذكرة، كما نشكر كل من ساهم في انجاز هذه المذكرة ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة آجقو سامية.

يعتبر الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذي يتحرك فيه فهو يبحث في الأدب وصناعته وأنواعه وفي الأدباء و نتاجهم، وفي مميزات الشعراء والكتاب، والسمات المميزة للعصور الأدبية، لذلك يتصدى لرصد الظواهر الأدبية وتعليلها وتفسيرها، كما يتصدى لتحليل عناصر الأدب تحليلا يعتمد على الذوق السليم.

وعلى هذا فإن تاريخ النقد الأدبي عند أي أمة هو في الواقع جزء من تاريخ أدبها العام، إنه تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر لآخر.

1- واقع النقد الجزائري:

والجزائر كغيرها من دول المغرب العربي، عانت من الاستعمار الذي حاول أن يطمس معالم الثقافة العربية والإسلامية، من خلال سياسته التي يمارسها على الأدباء التي قضت إلى حد ما، على الإمكانيات وخنقت الحريات، وحاولت جاهدة أن تقطع كل جسور التواصل بين الجزائر وشقيقاتها في الوطن العربي.[1]

أ- واقع النقد الجزائري قبل الحرب العالمية الثانية:

فكان النقد الذي ظهر في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية نقدا جزئيا يهتم بالجزء بدل الكل يتخذ صحة اللغة و الأسلوب مقياسا لذلك لا بالقصيدة بوصفها كلاً واحدا أو بوصفها وحدة متكاملة.[2]

ب- واقع النقد الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية:

و ما تميز به النقد لذلك: « شيوع روح النقد لدى كل من تثقف بالثقافة العربية، و بعبارة أخرى، فإن النقد لم تحترفه فئة متخصصة، بل كان يقال على لسان كل مثقف بالعربية يمثلك أو لا يمتلك إمكانات التقويم و الحكم على الشعر ».[3]

---

[1] ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص8.

[2] ينظر: عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، الجزائر، ط2، 1978، ص241.

[3] علي خذري، نقد الشعر مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، (د، ط)، 1998، ص 194.

و بعد الحرب العالمية إزداد الإحساس بأهمية النقد و الأدب، إلا أن هذا الإحساس بقي مجرد شعور، و ما ظهر من نقاشات، إنما كان موضوعها يدور حول الأسباب التي أخرت الأدب في الجزائر، دون تعرض للإنتاج شعرا أو قصة بالدرس و التحليل و النقد و التوجيه، و كان مستوى المحاولات الأدبية، لأنه لم يركز على النقص بقدر ما ركز على أسباب الركود و الجمود.[1]

و بعد أن استأصلت الجزائر الورم الخبيث و هو المستدمر، اتجهت صوب الأدب و النقد، تعيد النظر فيه و تغربله و تصفي ما فيه من شوائب، و اتجهت صوب الثقافة المشرقية تغترف منها، فتأثر شعراء الجزائر و أدباؤها بمدرسة الأحياء.

– كما لعبت التطورات الفكرية و الفنية التي عرفها العصر الحديث دورا في التأثير على النقاد، مما أدى بالكثير منهم إلى البحث مصالح جديدة لنشاطهم الفني، و قد اتصلوا بالتيار العربي المجدد الذي مثله جماعة الديوان و أدباء المهجر.

و بهذا وضع النقد الجزائري التجديدي قواعد تعليمية و قواعد النقد الفني، و بناءً على ذلك اعتمد النقاد الجزائريون على مقاييس نقدية في بلورة العملية النقدية.[2]

فأخذ جيل هذه الفترة في تطبيق المذاهب النقدية التي اكتسبها من ثقافته المعاصرة، فظهر المذهب الواقعي و المذهب السلوكي فكانت هذه المرحلة أهم المحاولات النقدية التي عرفتها الجزائر.

أما بداية الستينيات فهي البداية الحقيقية للنقد المنهجي في الجزائر، وإن كتاب سعد الله عن الشاعر محمد العيد هو الباكورة الأولى للخطاب النقدي الجزائري، الذي أخذ يتطور ويتجدد بعد الاستقلال 1962.[3]

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، منشورات دار الأدب، (ط 1)، 1966، ص 78.

[2] عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، ص 252.

[3] يوسف وغليسي، النقد الجزائري الحديث من اللاسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 34.

2- مناهج النقد:

أ-النقد التاريخي:

ساد وازدهر خلال الستينيات على أيدي النقاد الأكاديميين الأوائل "سعد الله الركيبي".[1]

ب-النقد الاجتماعي:

ساد النقد الاجتماعي خلال السبعينات حيث قوبل بحفاوة كبيرة في البدء "عبد الملك مرتاض" أكثر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا و أكثرهم تقلبا من منهج إلى آخر و أعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر و أولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة.[2]

ج- النقد الألسني:

ساد النقد الألسني بشتى ضروبه منذ بداية الثمانينيات إلى اليوم.

* في حين تخللت هذه المرحلة مناهج أخرى كالنقد النفساني و النقد الموضوعاتي و النقد المقارن لكن بشكل محدود.[3]

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري الحديث من اللاسونية إلى الألسنية، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 61 ،191.

[3] المرجع نفسه، 191.

أولا: المسائل النقدية المتعلقة بالشكل

1- التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر:

لقد كانت الموسيقي سابقا غريزية فطرية في المرحلة الأولى من حياة الإنسان أدركها من الطبيعة التي عاش فيها:من غناء الطير وهدير الأمواج... ولكن مع تطور فكر الإنسان واتساع ثقافته قنن هذا العلم خاصة موسيقى الشعر الحر التي لها قدرة خاصة على النفاذ إلى أعماق الروح، باعتبارها فنًا سمعيًا لهُ قوى خفية ساحرة توقض فينا تلك العواطف والمشاعر والأحاسيس الدفينة.

لقد تحدث إبراهيم رماني عن هذه المسألة بشكل دقيق فقال:

« هو دراسة علمية معمقة لجوانب الموسيقى وتجديدها في الشعر العربي الحديث، ورجوع إلى الشعر العمودي، ومناقشة بعض المسائل الهامة التي أثارها نقاد كثيرون ولا يكادون ينتهون منها إلى رأى واحد».[1]

وهذه الدراسة تستوجب أن نقف عند الفرق بين عمود الشعر والشعر الحر.

أ- عمود الشعر العربي:

نسبت القصيدة الشعرية إلى عمود الشعر العربي، وقيل لها قصيدة عمودية، وعمود الشعر اصطلاح ظهر في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري، وتردد على ألسنة النقاد العرب في تلك الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية، وأخذهُ عنهم من جاء بعدهم من النقاد، ولا يزالون يكررونه فيما يكتبون من نقد ودارسات نقدية حتى اليوم، ويتسع معناهُ حينًا، ويضيق حينًا آخر، بحسب البيئات والشخصيات والأحوال.[2]

يروي الآمدي الحسن بن بشير(381ه) عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني، وكان صديق البحتري، أنهُ قال: سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال:

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر، ط1، 1405ه/1985م، ص 128.

[2] محمد عبد المنعم، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، 1412ه /1992م، ص 9.

« هو أغوص على المعاني، وأنا أقولهم بعمود الشعر» .

إن القصيدة العربية التي ورثها الشعراء العباسيون والمحدثون عن أسلافهم من الشعراء الجاهليين والإسلاميين، تظهر في أروع نماذجها التي تُحتذى وهي قصيدة المعلقات التي تمتاز بتهذيبها الفني الظاهر، وبالتزامها للوزن والقافية بخاصة وبالتعدد في أغراضها، وبإتباعها نمطا خاصًا في افتتاحها ببكاء الأطلال وفي الانتقال من المطلع إلى شتّى الأغراض الشعرية الأخرى التي تشتمل عليها، وكان كل تراثنا الشعري يتمثل في هذه القصيدة العمودية التي ورثناها عن امرئ القيس وحسان وجرير وأضرابهم الأصلاء وهي قصيدة ملتزمة مقيَّدة، والفن هو الفن الذي لابد لهُ من قيود،[1]

فعناصر القصيدة عند القدماء هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية.[2]

فهاهو الناقد "الوزّاني" يدحض المزاعم التي ترمي القصيدة العربية بتهمة الافتقار إلى الدّفء الإنساني إذ يقول:« أناسٌ كغيرهم من أفراد البشر، يحبّون، يكرهون، ويسعدون ويشقون(...)، وهم في شعرهم يصدرون عن هذه المواقف كلها، حتى ليعدّ شعرهم مصدرًا لمؤرخي حياتهم وحياة المجتمعات التي عاشوا فيها ».[3]

إن كل التراث الشعري الأصيل جزء من كيان القصيدة العربية التي تسمى قصيدة شعرية حتى تكون أبياتها من بحر شعري واحد وقافية واحدة ومع ذلك يبقى للقصيدة العمودية سلطانها المهيمن، لموسيقاها المؤثرة ونغمها الموقع.

ب- الشعر الحر:

بدأت الدعوة إلى الشعر الحر تظهر بين بعض النقاد المعاصرين، ومن بينهم مطران وأبو شادي، وهذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكي "**والث**

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، ص 11.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

[3] آقطي جميلة: الترجمة النقدية عند محمد مصايف، تاوريريث بشير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434هـ- 1433هـ/ 2012م- 2013م، ص 91.

هوتمان" الذي هجر الأوزان في معظم شعره، وكذلك لم يهتم بالقافية ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الموسيقي للشعر. وكان بعض الشعراء في أوربا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصارا كثيرين إلا الولايات المتحدة وفي بلجيكا أما في إنجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحا يذكر.[1]

فالشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية ،إذ يتنوع فيه النغم، وتتجدد التفعيلات، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين المعروف في البيت الشعري.[2]

فالخروج عن الوزن الشعري مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة يسمى شعرا حرا عند أبو شادي، و السحرتي الذي يقول:" ليس الشعر الحر ضربا من الفوضى، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة" ثم صار الشعر الحر في رأى "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات في أسطر القصيدة، وإلى كثير، ومحمد فريد أبي حديد وسهير القلماوى، وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر.[3]

فالشعر في أبعد غاياته هو التعبير عن النفس البشرية في إطارها الفردي وإطارها الجماعي من غير أن يلتزم الشاعر أو يلزم، فحركة الشعر العربي الحديث في مرحلته ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية، قد هيأت لظهور حركة الشعر الحر، وإن هذا الشعر في نقلته الجديدة لم يعدم التيارات الكلاسيكية والرمزية والوجودية في العالم العربي.[4]

ج- قبول مبدأ التجديد في موسيقي الشعر:

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1985م، ص 185- 186.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1412 هـ/1992م، ص 259.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 72.

[4] ينظر: منيف موسى: الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، (د.ب)، (ط 1)، 1985م، ص 185- 186.

إنّ قبول مبدأ التجديد في موسيقي الشعر من قبل كثير من النقاد والشعراء جعلهم يدركون متطلبات العصر، وضرورة التحرر من قيود الوزن والقافية التي تجعل فن الشعر مقيدا فتتقيد بذلك قريحة الشاعر، ونذكر منهم:

- **محي الدين فارس:**

وفارس من رواد هذا المتجه الشعري قال قصيدة عنوانها "الطين والأظافر"

أني كسرت قواقعى

وغدا سأطلق للرياح زوابعي

وسأستردّ مرابعي

وشواطى...وخرافى البيض الصغار تشق خضر مراتعى

وأروح اخطر حالما نشوان...بيت مزارعى

شبابتى لحم الغدير...وثرثرات منابعى

أني كسرت قواقعى

وتمردت نفسي الحبيسة في قديم صوامعى

خلف الحياة...وخلف أسوار الظلام القابع

وأصابعى

هتكت سراديب الأفاعى الكامنات...أصابعى

وكان هذا التغير في المحتوى عند شاعرنا يقتضى تغيرا في الشكل فتخلص فارس من القوافي المطردة، والبيوت الكاملة وراح يستعين بالمجزوءات ويطوع شعره للحدث الذي يتمرس به مستعينا بأكثر من وزن شعري واحد في القصيدة الواحدة حرصا منه على صدق التعبير عن مضمون التجربة الشعرية عندهُ.[1]

- **جبران وموسيقي الشعر:**

[1] مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط 1، 2010م-2011م، ص 159-160.

يعتبر جبران أن الموروث القديم ليس إلا قيودا ثقيلة لحياتنا يجب الخلاص منها... وفي مقالته البيان: لكم لغتكم ولي لغتي...يرفض العروض والتفاعيل والقوافي والضروريات الشعرية وكل ما يجوز و ما لا يجوز، ويطالب الحرية في موسيقي الشعر وبناء القصيدة...بذلك يخاطب المتعلقين بالنظام والعرض القديم لكم منها –أي للغة– العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولى منها جدوا يتسارع مترنما نحو الشاطئ، فلا يدرى ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه.[1]

- **رمضان حمود:**

ها هو الشاعر الجزائري "رمضان حمود" يعرف الشعر بقوله: " الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنها تحسينات لفظية اقتفاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى".[2]

فالشاعر هنا يؤكد أنه لا دخل للوزن ولا للقافية في كون الشعر جميلا فهو شبه الشعر بالتيار الكهربائي تضخه الروح ليصل إلى الروح.

أما الآن سننتقل إلى إبراهيم رماني ونحاول كشف الستار عن دراسته في مسألة التجديد في موسيقى الشعر المعاصر في كتابه" أوراق في النقد الأدبي" محاولين الكشف عن أهم الخطوات التي قام بها مع إبراز رأيه حول هذه المسألة المهمة فنجد: أنه تطرق وأشار في هذه القضية إلى التجديد في عروض الشعر الحر في الفصل الأول من بحثه، أما الفصل الثاني فقد ناقش بعض قضايا الشعر الجديد مثل: الزحاف ومسألة التدوير.

1-1- التجديد في عروض الشعر الحر:

[1] مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر نغم وإيقاع، ص 173.

[2] عمر بن قينة: صوت الجزائر في الفكر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1992م، ص 62.

قبل الولوج إلى طرح أهم نتائج عروض الشعر الحر عند "إبراهيم رماني" يستوجب علينا أولا التعرف على "علم العروض العربي" وذكر أهم من جدد هذا العلم قبل ظهور الشعر الحر.

أ- علم العروض:

- **العروض لغة:** النَّاحية، الطريق، السَّحاب الرقيق، مكَّة والمدينة،...
- **اصطلاحا:** صناعة يعرف بها صحيحُ أوزان الشعر العربي وفاسدُها وما يعتريها من زحافات وعلل.[1]
- **تسمية علم العروض:**

العروض: على وزن فعول، كلمة مؤنثة، تعني القواعد التي تدل على الميزان الدقيق الذي يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها.

وقد اختلف علماء العربية في معاني كلمة (العروض)، وسبب تسمية هذا العلم:

1- فمن قائل: هي مشتقة من العَرْض، لأن الشعر يعرض ويقاس على ميزانه.

2- ومن قائل: إنّ الخليل أراد بها (مكة)، التي من أسمائها (العروض) تبركا لأنه وضع العلم فيها.

3- ومن القائل: إن المراد بالعروض الناقة الصعبة وقد سمي هذا العلم باسمها لصعوبتها.[2]

- **العروض والخليل بن أحمد:**

العروض: "علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة" أو " هو ميزان الشعر به يعرف مكسوره من موزونه، كما كان النحو معيار الكلام به يعرف معربه من ملحونه".[1]

[1] سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف محمد بن الخطيب: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 1425هـ/ 2004م، ص 20.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط 1، 1991م، ص 9.

ويرجع رجال التراجم الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل بن أحمد، أحد أئمة اللغة والأدب في القرن الثاني الهجري، فابن خلكان يذكر أن الخليل كان إماما في علم النحو، وأنه هو الذي استنبط علم العروض أخرجه إلى الوجود وحصر أقسامه في خمس دوائر يستخرج منها خمسة عشر بحرا، ثم زاد الأخفش بحرا واحدا وسماه الخبب، كما يذكر أن الخليل كان له معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنهما متقاربان في المأخذ.

ويحدثنا ياقوت عن الخليل بن أحمد بأنه أول من استخرج العروض وضبط اللغة وحصر أشعار العرب، وأن معرفته بالإيقاع. بناء ألحان الغناء على موقعها وميزانها– هي التي أحدثت له علم العروض.

كذلك يحدثنا القفطي عن الخليل بأنه سيّد الأدباء في علمه وزهده، وأنه نحوي لغوي عروضي، استنبط من العروض وعلمه ما لم يستخرجه أحد، ولم يسبقه إلى علمه سابق من العلماء كلهم.[2]

ولكن لا ينبغي أن يفهم من وضع الخليل لعلم العروض أن العرب لم تكن تعرف أوزان الشعر العربي وبحوره على تباينها، وإن لم تكن تعرفها بالأسماء التي وضعها الخليل لها فيما بعد.[3]

ب– المولدون والتجديد في البحور العروضية:

لقد استخدمت المولدون أوزانا سموها بالأوزان المولدة... وهي عكس الأوزان الخليلية محاولة منهم للتعبير عن المعاني بإيقاعات شعرية تناسب روح العصر وأطلقوا عليها مقلوب مسميات بعض البحور، أو المخترع من الأوزان وهي:

1. المستطيل: وهو مقلوب الطويل.

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1407ه/1917م، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 7– 8.

[3] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص8.

2. الممتد.

3. المتوفر.

4. المنسرد.

أما التجديد في الأوزان: فنجد الموشح الذي هو نوع من الشعر لا تدخلهُ العامية ولا ينحرف عن الفصحى، ومنه الموشح المشهور عن عبد الله بن المعتز العباسي، والموحشة فضيلة من فضائل أهل الأندلس.[1]

أما في العصر المعاصر نجد: الناقد والكاتب الجزائري إبراهيم رماني في كتابه "أوراق في النقد الأدبي" قد نظَّر إلى مسألة "التجديد في موسيقى الشعر العربي" والتي يندرج تحتها التجديد في عروض الشعر الحر، فيقول: "فكان الفصل الأول منهُ خاصًا بعروض الشعر الحر الذي يستخدم التفعيلة كوحدة بنائية للموسيقى، وقد تطول وقد تقصر حسب ما يقتضيه مضمون التجربة الشعرية، وهي طبيعة التشكيل يتسنى للشاعر بواسطتها أن ينسج ثوباً محكما لقصيدته.[2]

والتشكيل الموسيقي هنا، يتوافق مع مدى الحركة التي تموج بها نفسهُ، بحيث أن هذه الحركة التشكيلية تتمثل في صياغة أبعاد الوزن على أبعاد المضمون.

والأساس التشكيلي للشعر الحديث يقبل استخدام أية تفعيلة تكون مكررة أصلا على هيئة التتالي في أي صورة من صور الأوزان التقليدية، أي من البحور الصافية عامة، ومن البحور الممزوجة من تفعلتين تتكرر الأولى منها فقط على صورة متتالية وهي "الوافر التام" و"السريع".

[1] ينظر: مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر نغم وإيقاع، ص 101-102-103-104-105.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 129.

وهناك التنويع في التفعيلة داخل المقطع الواحد أو داخل القصيدة من مقطع إلى آخر، وهذا التنويع في الإيقاع لا بد أن يكون ضروريا لمصاحبة إيقاع النفس ومستويات الشعور ودقة التعبير.[1]

وإلا عد إخلالاً بالإيقاع النفسي والموسيقي العام للقصيدة.

وقد يأتي التنويع من مقطع إلى آخر على منوال القصائد الطوال للتخفيف من إطراء النسيج الموسيقي على منوال واحد، وليس لحاجة فنية كما في قصيدتي "أناشيد غرام" لصلاح عبد الصابور و "انتضار رسالة" لسياب.[2]

فنستنتج من هذا أن الناقد "رماني" وجد حسب دراسته لهذا البحث الخاص بعروض الشعر الحر أو الحديث أنه يعتمد على نقطة مهمة في أساسه التشكيلي وهي التنويع في التفعيلة سواءٌ داخل المقطع الواحد أو داخل القصيدة من مقطع إلى آخر، هذا يؤكد أن التغيير في الوزن والإيقاع والتفعيلة راجع إلى حالة الشاعر النفسية من عواطف وأحاسيس ومشاعر أو قد تكون من تجربة اجتماعية أحسها. وليس فقط لحاجة فنية.

1-2- قضايا الشعر الجديد:

إنّ قضايا الشعر الحر كثيرة ومتنوعة وهذا راجع طبعا إلى التغيير الذي حدث في بنية القصيدة شكلا ومضمونا ومن بين القضايا نذكر: التوازي بأنواعه، العلة، الزحاف ومسألة التدوير وهاذين الأخيرين هما موضوع دراستنا: لأن الناقد "إبراهيم رماني" تطرق إليهما:

أ-الزحاف:

- **الزحاف تعريفه:** عرفه العروضيون بأنه تغيّر في حشو البيت "غالبا".[1]

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 129 – 130.

[2] المصدر نفسه، ص 130.

- **تعريف الزحاف لغة:**

فالزحاف يدخل في ثاني السبب الخفيف أو الثقيل. ولا يدخل في غيره بأي حال، وحكم الزحاف أنه إذا دخل في بيت من أبيات القصيدة لا يجب دخوله فيما يأتي بعده من الأبيات، مفاعلن تكون في بيت من الأبيات تامة ويجوز أن تكون في البيت الذي بعده محذوف الألف وهكذا.

وتغيير الزحاف يكون بحذف الحرف المتحرك أو الساكن، وبتسكين المتحرك كحذف تاء متفاعلن، وحذف سين مستفعلن وتسكين تاء متفاعلن.[2]

- الحروف التي يدخلها الزحاف:

الزحاف كما علمت مختص بثاني الأسباب، فيدخل الحرف الثاني من التفعيلة (الميزان الشعري)، وكذلك الرابع والخامس والسابع، لأنها ثواني أسباب ولا يدخل الزحاف الحرف الأول ولا الثالث ولا السادس لأن هذه الحروف لا تكون ثواني أسباب مطلقاً.[3]

- **أقسام الزحاف:**

- زحاف مفرد: وهو ما كان ناشئ عن تغيير واحد في التفعيلة. [4]

- مزدوج: وهو ما كان نشئا عن اجتماع تغييرين فيها. [5]

(الزحافات المفردة)

العدد	الزحاف المفرد	تعريفه	التفعيلة التي يدخلها هذا الزحاف	ما طرأ على التفعيلة بعد دخول الزحاف	التفعيلة نقلها إلى تفعيلة مستعملة	البحور التي يدخلها هذا الزحاف

[1] عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، (ط3)، 1407ه/1987م، ص 123.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، ص 32.

[5] سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف محمد الخطيب: القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، ص 31.

1	الاضمار	إسكان الثاني المتحرك	متفاعلن بتحريك التاء	متفاعلن بإسكان التاء	مستفعلن	الكامل
2	الخبن	حذف الثاني الساكن	مستفعلن فاعلن فاعلاتن مفعولات مستفعلن	متفعلن فعلن فعالاتن مفعولاتن متفعلن	مفاعلن _ _ مفاعيل مفاعلن	المديد – البسيط الرمل – السريع المشرح – مقتضب المبحث – المدارك الرجز – الخفيف
3	الوقص	حذف الثاني المتحرك	متفاعلن	مُفاعلن	_	الكامل
4	الطي	حذف الرابع الساكن	مستفعلن مفعولات	مستفعلن مفعلات	مفتعلن فاعلات	البسيط – الرجز السريع – المشرح المقتضب
5	العصب	إسكان الخامس المتحرك	مفاعلتن بتحريك اللام	مفاعلتن بإسكان اللام	مفاعيلن	الوافر
6	القبض	حذف الخامس المتحرك	فعولن مفاعيلن	فعول مفاعلن	– –	الطويل – الهزج المضارع – المتقارب
7	العقل	حذف الساكن	مفاعلتن	مفاعتن	مفاعلن	الوافر
8	الكن	حذف السابع الساكن	مستفعلن فاعالاتن فاعلاتن	مستفعل فاعلات فاع لات مفاعيل	– – – –	الطويل – المديد الهزج – الرمل الخفيف – المضارع

- **الصلة بين العروض والموسيقى:**

عرفنا أن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي. فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، وإلى وحدات صوتية معينة على نسق معين، بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها.

وكذلك شئن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاصيل بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها.فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر كلمة، وقد ينتهي في وسطها، وقد يبدأ في كلمة وينتهي ببدء الكلمة التي تليها. ونقدم مثالا على ذلك في قول الشاعر:

لا تسألي القوم وما حسبي وسائلي للقوم ما حزمي وما خلقي

فتقطيع هذا البيت أو تقسيمه إلى وحدات صوتية أو تفاعيل يكون كالآتي:

لا تسألِلْ	قوم ما	مالي وما	حسبي
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
وسائلِلْ	قوم ما	حزمي وما	خلقي
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فِعلن.[1]

- **فائدة علم العروض:**

« أ. معرفة صحيح الشعر من فاسده.

ب.أمن المولد من اختلاط بحور الشعر بعضها ببعض، وتمييز الشعر من غيره كالسجع.

ج.التأكد من أن القرآن الكريم، والحديث الشريف ليس شعرا، لأن الشعر كلام موزون قصدًا "فالموزون" يخرج المنثور "وقصدا" يخرج لما كان وزنه اتفاقا أي غير مقصود الشعرية لقائله، كآيات قرآنية اتفق وزنها. كقوله تعالى: ﴿لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ﴾ [آلعمران:96][2] فإنها على وزن مجزوء الرمل المشبع، فلا تكون شعرا، لاستحالة الشعرية على القرآن، قال تعالى: ﴿إِنْ هوَ إلا ذِكْر و قُرْآنٌ مُبِينٌ﴾ .

[يس:69].[3] »[4]

- **البحور التي يدخلها الزحاف المفرد هي:**[5]

الزحاف	البحور التي يدخلها
الإضمار	الكامل

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 12– 13.

[2] سورة آل عمران: الآية، 96.

[3] سورة يس: الآية، 69.

[4] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2004، ص8.

[5] عبد العزيز عتيق، علم العروض و الثقافية، ص 34.

الخبن	المديد، البسيط، الرجز، الرمل، السريع المنسرح، الخفيف، المقتضب، المجتث، المتدارك
الوقص	الكامل
الطي	البسيط، الرجز، السريع،المنسرح، المقتضب
العصب	الوافر
القبض	الطويل، الهزج، المضارع، المتقارب
العقل	الوافر
الكف	الطويل، المديد، الهزج، الرمل، الخفيف، المضارع، المجتث

- **أنواع الزحاف المزدوج:**[1]

سمي مزدوجا لاجتماع نوعين من الزحاف المفرد في تفعيلة واحدة، وهو أربع أنواع موضحة في الجدول الموالي:

إسم الزحاف	تعريفه	مثاله	ما يصير إليه	ملحوظات	ما يدخل فيه من البحور
الخبل	اجتماع الطي والخبن في تفعيلة واحدة	حذف السين والفاء من مستفعلن	متعلن	يحول إلى فعلنن	البسيط، الرجز، السريع، المنسرح
الخزل	اجتماع الطي والاضمار في تفعيلة واحدة	تسكين التاء حذف الألف من متفاعلن	متفعلن	يحول إلى منتعلن	الكامل
الشكل	اجتماع الخبن مع الكف في تفعيلة واحدة	حذف الألف والنون من فاعلاتن	فعلات	يبقى كذلك	المديد، الرمل، المجتث، الخفيف، حشو
النقص	اجتماع العصب مع الكف في تفعيلة واحدة	تسكين اللام حذف النون من مفاعلن	مفاعلت	يحول إلى مفاعيل	الوافر فقط ولا يدخل عروضه ولا ضربه

[1] المرجع نفسه، ص 35.

أما "إبراهيم رماني" فقد تطرق إلى هذه القضية " الزحاف في الشعر الحديث" في كتابه: "أوراق في النقد الأدبي" مُحاولين التغلغل فيما قالهُ:

" أما الفصل الثاني فقد كان لمناقشة بعض قضايا الشعر الحديث مثل الزحاف وما قد يؤدي إليه أحيانا. من نثرية تنقص من الناحية الجمالية لموسيقى القصيدة. فيرى أن الزحاف مصدر هام للتوزيع الموسيقى داخل القصيدة، وليس العبرة في الموسيقى بكثرة مظاهره أو قلتها، وإنما بتحسس ما يصلح وما يسيء، فنفي هذا وتبقى ذلك لرغبة تلقائية في تحقيق الجمال الموسيقي عن طريق الانسجام بين الألفاظ، والزحاف ليس خروجا عن القاعدة الأصلية، إذ لا قاعدة في أوزان الشعر ليكون استثناء، ولا أصول لتنسب إليها فروع.[1]

فالشاعر يوقع تفعيلاته دفعة واحدة على أنها تموجات موسيقية لكل منها مذاقها الخاص الذي بفردها عما سواها، قد تختلف أبعادها تأتلف فيما بينها، لكنه لا يدرك انه يأتي زحاف وإنما هو يعزف موسيقاه تحت مراقبة ذائقته الموسيقية".[2]

– استخلص إبراهيم رماني فيما يخص مسألة الزحاف نقطة مهمة وهي: أن الشاعر حين يَنْظم شعرهُ لا يضع في حسابه أنهُ أمام قواعد جبرية لا بد منها بل يعزف موسيقاهُ رجوعاً إلى ذائقته وإحساسه ومشاعره فلا يشعر أنَّهُ يأتي زحافاً فيصير عنصراً هاما للتوزيع الموسيقي.

ب– مسألة التدوير:

- **مصطلح التدوير:**

لكن ما المقصود بالتدوير في الشعر الحر ؟ لا تقترح الأبحاث التي أطلنا عليها إجابة دقيقة، إذ إن الباحثين في التدوير لم يولوا أمر تعريفهُ ما يستحق من الاهتمام فقد خلطوا بين التدوير في الشعر الحر وبين ظاهرة أخرى عروضية قائمة في الشعر العمودي

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 130.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 130.

يطلق عليها المصطلح نفسهُ، ولما ماثل الباحثون بين الظاهرتين قاسوا هذه على تلك وسحبوا عليهما التعريف نفسهُ.[1]

استخدم هذا المصطلح يثير في مجال البحث العروض جملة من القضايا تتعلق بمصدر هذا المصطلح وبتعدد المصطلحات التي تنافسهُ في تسمية هذا البحث نريد أن نتوقف عند ظاهرة التدوير في الشعر الحر وهي مسألة عروضية في ظاهرها إيقاعية وفي جوهرها غفل عنها بعض الباحثين فاصطدموا بها في أبحاثهم وأربكت تحاليلهم وانتبه إليها آخرون.[2]

- **وظائف التدوير:**

للتدوير عدة وظائف:

1. يساعد على تحقيق المعرفة الأدبية لدى المتلقي حين يفرغ الشاعر كل ما بداخل وجدانه إثر ذلك تتحقق "المتعة" وهي عنصر مشترك بين القارئ والشاعر. فالشاعر يتمتع عندما يتنفس شعراً، والقارئ يستمتع بالقراءة التي تبدد المجاهل لديه.
2. يعكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر والرغبة في السرد ومواصلة الإنشاد، ويبقى بمثابة نبع يتدفق لا ينتهي إلا بانتهاء الفكر أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر.
3. كلما واصل الشاعر في التدوير زاد مبنى القصيدة والزيادة في المبنى كما هو متعارف عليه زيادة في المعنى.
4. يعمل على استمرار الحدث.
5. يلغى تعدد الأوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرة.[3]

---

[1] فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 377 أيلول 2002م، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 3.

[3] عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، (ط1)، 2003م، ص 147-148.

أما "رماني" فقد ناقش هذه القضية وهذا مقطع من قوله:

"أما مسألة التدوير الذي يعني انشطار التفعيلة بين سطرين متتاليين في القصيدة الحديثة، ولا يعني في القصيدة العمودية انشطار الكلمة بين شطري البيت.

فقد يأتي في الشعر الحديث على أشكال متعددة، فهو تارة تدوير للتفعيلة، وأخرى تدوير لشطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، ثالثة تدوير لمقطع أو بعض المقاطع في القصيدة، أو تدوير يشمل القصيدة كاملة من أولها لآخرها بوصفها مقطعا واحدا.وأسباب التدوير كثيرة، فقد يقصد إليه الشاعر لتطاول العبارة عما يحتمله السطر الواحد، وهذه ظاهرة اضطرارية لا غاية فنية لها، وقد يحدث لتوزيع مضمون السياق لتنبيه أكثر إلى محتوياته الفكرية والنفسية عن طريق فصلها وإبرازها كل على حدة ولتحرير الوحدة النغمية من حاجز القافية والروي الموحدين في صورتها التقليدية، ولتحريرها من نشاز البتر في القصيدة الحديثة، فيتدفق النغم حتى يبلغ خمسين تفعيلة. ولتحقيق العفوية والبساطة في أصوات اللغة.[1]

وإيقاع الألفاظ تأثرا بالقصيدة من حيث الفلسفة الجمالية، ولضرورة اقتضتها تجربة ذات طبيعة دراسية تقوم على المفارقة والتناقض، ولحاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع تجربة درامية تتشكل من صوتين متناقضين يمثلان الحلم والواقع الوهم والحقيقة، فهي تعبير عن معاناة تجربة العصر، ولكن في التدوير تبدو ظاهرة "الجريان" المرادف الحديث لمصطلح – التضمين – في النقد القديم في أشد حالاتها لا تنتهي القراءة حتى تأتي على آخر النص".[2]

يتضح لنا أن التدوير في الشعر يأتي على أشكال كثيرة منها:

1. تدوير التفعيلة.
2. تدوير مقطع أو بعض مقاطع القصيدة.

1 إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 131.

2 المرجع نفسه، ص 131.

3. تدوير يشمل كامل القصيدة.

كما نجد هذا التصنيف أيضا عند عبد الرحمان تبرماسين في كتابه "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر" فقسمه إلى ثلاث مستويات وهو تدوير التفعيلة من البيت الخطى إلى الذي يليه فقط كقول الشاعر "أحمد شنة" [من المتقارب]

تكلم.. لكي لا يصادر سيف الخليفة مهر العوانس

أعدني إلى خيمة البحر كي أغسل الروح

من حشرجات الفوارس.

فالتدوير حاصل بين الحرفين "الحاء" من كلمة الروح وحرف الجر "من" وحدث في صدر التفعيلة "فعولن" أي في وتدها.[1]

قد تصطلح عليه بالتدوير الجزئي وهو أكثر امتدادا من الأول قد يتجاوز خمسة أبيات خطية أو بضم جزءا من القصيدة بكاملها، أي لا ينتهي إلا بإفراغ الشحنة النفسية التي يعاني منها الشاعر كقول الشاعر عاشور فني في"عرش الملح":[من المتقارب].[2]

6. هو البحر
7. هل يبحر البحر في البحر
8. لا بحر يمنع بحرا من البحر...
9. يا بحر...
10. لا أشتهي غير ما فيك من سكر
11. غير ما تشتهي موجة حينما ترتدي أختها
12. فيثور الزبد[3]

[1] عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 141.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 131.

[3] عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 141-142.

التدوير الذي حصل في هذا المقطع تجاوز خمسة أبيات خطية متوالية، بدأ بتفعيلة سالمة وانتهى بواحدة محذوفة السبب.

التدوير "الكلي" أي الذي يشمل القصيدة بكاملها من أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة وهذا لا يتأتى إلا لشاعر متمكن يكون في حالة شعورية مفعمة بالحزن أو بالوجد أو الشاعر متمرس يجيد التحكم في فنه.

والمثال الآتي المقطع الثاني من قصيدة عرش الملح الذي يستجيب لهذا النوع من التدوير يعد حالة استثنائية.

15. ألا أيها البحر...
16. هل من أحد؟
17. لا أحد!
18. ليس البحر صاحبة
19. ليس للبحر والدة
20. ليس للبحر من والد أو ولد!
21. ليس للبحر جنسية أو بلد!
22. ليس للبحر فاكهة...
23. ليس للبحر آلهة...
24. لا ولا هو فرد صمد!
25. ليس للبحر كمية أو عدد!
26. ليس للبحر أنثى أو ذكر
27. أنه المد والجزر
28. والمد والجزر

29. حتى الأبد! [1]

ونقول إن "إبراهيم رماني" بين لنا فعلا كيف تم التجديد في القصيدة الحديثة من عروضها والقضايا التي شغلتها من زحاف وتدوير، ولكن الشيء الذي نؤكد عليه هو أنه كما قلنا سابقا لمناقشة هذا الموضوع – أنه لأم يطبق لهذه المسائل بأمثلة شعرية نفهمها أكثر، اكتفي بالتنظير لها وفقط–.

كما نلحظ في آخر الكلام في مسألة التجديد في موسيقى الشعر المعاصر رأي "إبراهيم رماني" حول الشعر العمودي (المحافظ) والشعر الحر الذي قبل التجديد شكلا ومضمونا فنجد رأيه لا يخالف المعتدلين حول هذه المسألة فيقول: "ويبقى آخر سؤال يطرحه الباحث في خاتمة الدراسة، هو أي الشكل أصح؟ فيكون الجواب عليه هو رأي المعتدلين القائلين: بأن لكل من الشكلين – التقليدي والحديث – دائرة موضوعية يجيد الحركة فيها دون سواه. وأن التجربة هي صاحبة الاختبار، وهي التي تحدد منهما الأنسب لطبيعتها والأصلح لأدائها".[2]

وفي هذا القول حسم للجدال القائم بين المحافظين والمجددين، لتبقي التجربة الشعرية هي الفيصل في عملية اختيار الأنسب، لاحتواء المغامرة الإبداعية التي يعشقها الشاعر.

ثانيا: المسائل النقدية المتعلقة بالمضمون

1- مسألة الغموض في الشعر:

تعد مسألة الغموض من أهم المسائل النقدية في الساحة الأدبية و لهذا نجد النقاد قد تناولوا هذه القضية سواء في القديم بحيث كانت تعد صفة سلبية في الشعر، أما في الشعر الحديث فالعكس تماما، فظاهرة الغموض في الشعر يمكن تحليلها في نظر النقاد من عدة زوايا، و بهذا تحقق تلك الاستمرارية في القراءة.

[1] عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 142-143.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 139.

أ- الغموض بين الفكر و الفن:

- **الغموض في الفكر:**

للكون غموضه المثير للخيال و الفكر و الشعور، حتى الوهم و مع هذا فهو لم يصدق الإنسان عند ارتيابه و لم يدعه عن استكشاف ظواهره دراسة و نفعا و إفادة...

و للوجود الإنساني غموضه المثير، و مع هذا فالإنسان أبدا في تقويم لذلك الوجود لمعرفة خير السبل و أقواها و أخلقها لبناء حضارة تمكنه من تحقيق إمكانية الإبداعية في الفكر و الثقافة و الفن و الحكم، و كذلك القيم الإنسانية الأخلاقية و السياسية و الاجتماعية.. هكذا فضلا عن الصناعات و المصنوعات. و لذلك فإن اختلاف مناهج التحقيق، تعبيرا عن اختلاف المواقف الذاتية من الوجود الإنساني و الإمكانات الإنسانية في نفس الآن.

و لئن دل الاختلاف الوجودي من الكيان الإنساني على أن الكل إنسان، موقفه الخاص من ذلك الكيان فإن هذا يدل على أن للغموض دوره و في إزكاء الفكر و إنمائه و استجاشه المشاعر. كما أنه يدل على أنه يستحيل على العقول أن يحيط خبرا بحقيقة الإنسان.. و من ثم جاء اختلاف التصور دلالة على الغموض من ناحية، و كذلك دلالة أيضا على الحيوية التي يتيحها اختلاف التقدير، و كأن الاختلاف ضرورة وجودية لابد منها.[1]

و لعل من القضايا الكبرى ذات الأثر العميق و الجليل في حياة الإنسان هي قضية الحرية.. و لقد اصطنعناها مثالا ندلل به على أربعة أمور:

أولا: أن قضية الحرية هي قضية الوجود الإنساني في ماضيه و حاضره و مستقبله.[2]

ثانيا: أن الغموض في الفكر حياة و إحياء.

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2001، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

ثالثا: أن أخطر الأخطار على قضية الحرية أن التلبيس المتعمد قصدا و منهجا لأنه يحيل القضية إلى غموض عقيم مبين.

رابعا: أن الغموض في الفكر، إذ هو حياة و إحياء يفضي إلى سبل واضحة بينة تهدي الناس سواء السبيل، إذ يلتمسون فيها عوامل لإثراء الحضارة و تجديدها و بعث الأمل في نفوس أهلها، فإذا هم يخاطرون من أجلها لصيانتها و المحافظة عليها.[1]

و غموض قضية الحرية فيه، إغراء و فيه استمالة، و فيه دعوة إلى الاستنارة الفكرية و إن اختلفت السبل و تنوعت البواعث، و تباعدت النتائج. و لكنها في الخاتمة إحياء للوجود الإنساني لكي يكون وجودا حضاريا يعمل في حاضره من أجل مستقبله و تزكية لماضيه..[2]

- **الغموض في الفن:**

مقولة حادة يفرضها الفكر، و هي أنه: لا حرية بدون فن و لا فن بدون حرية.. و نقول: حادة لأنه من الممكن أن يدخل الاستثناء في كل طرف، فالضرورة الحضارية تفرض الفن فرضا لأنه الدلالة على إنسانية الإنسان. فأيا كانت صور الحكم، و أيا كانت العادات و التقاليد من الضيق و العقم، و أيا كانت المكانة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع سواء أكان متخلفا أو فاسدا، فإنه في كل هذه الأحوال لابد أن يفرض الفن نفسه كنداء يدعو الناس إلى الحياة الحرة الكريمة.[3]

إذن، فكأن الفن ضرورة لا محيد عنها و لا وجود للإنسان بدونها و إن اختلفت في بعض المجتمعات أو في بعض الأوقات فإن الاختفاء يكون إلى حين، ثم يعود الفن إلى

[1] المرجع نفسه، ص 12.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

التفتح من جديد.. و قد يحلو للبعض أن يتساءل: ما هو الفن؟ فإذا وقفنا في التعريف فقد وفقنا في تحديد المعالم و تعيين الخصائص العامة بما لها من صفات و أشكال.[1]

غير أن تعريف الفن يحيط به الغموض من كل جانب حتى من داخله ذاته حيث يسلك فيه الغموض سبيلا شتى فيصعب على الفكر أن يكون تصورا متميز السمات واضح العلامات يرضى كافة العقول و الاتجاهات الفنية.. أجل، يصعب تحقيق تعريف للفن بمثل هذه المواصفات أو "المقاسات".

و إن في هذا الغموض يتجلى سحر الفن و إغرائه و خصوصية الفن و ثرائه الذي يحفز القرائح و يؤججها للإبداع أو التذوق أو النقد أو التقويم.[2]

على هذا جاء الغموض في تصور الفن سواء في الإبداع أو النقد أو التذوق.. و مع أننا نصفه بالغموض إلا انتابه و من خلاله استطعنا أن نصل إلى مناهج في الإبداع الفني.. و مناهج في التقويم الفني. و أيضا مناهج في التذوق الجمالي.[3] فمثلا لغة الشعر المعاصر لغة تتجسم في الوجود و تتحدد به. و لا عبرة بالنماذج الشعرية الرديئة أو غير الناضجة التي قد تصادفنا في بعض قصائد هذا الشعر، فلقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء و لا يتكون للشاعر مصطلحه الشعري إلا بعد كثير من المعاناة و المثابرة.[4]

ب- البواعث الفنية و النفسية و الاجتماعية للغموض:

- **البواعث الفنية للغموض:**

[1] المرجع نفسه، ص 30.

[2] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 30-31.

[3] المرجع نفسه، ص 43.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، (ط3)، 1981، ص 183.

بواعث الغموض في الفن و الشعر خاصة، كثيرة و متنوعة و متداخلة.. و الفن في ذاته، في قيمه و مبادئه، و في أسسه التي ينهض عليها و كذلك في أفكاره على اختلاف مذاهبه و تياراته. الفن في ذاته مثير لأفكار شتى و اتجاهات متقابلة.[1]

إن الاختلاف بين الفنانين و الفلاسفة في التقدير الجمالي يكشف عن حقيقة أولية هي أن للفن عالمه الخاص به بحيث يكون ما يمكن نعته بالكون الجمالي. و من هنا فقد اتسم ذلك الكون بما تفرضه طبيعته من جانب، و طبيعة الموقف الوجودي الذي يتخذه الإنسان منه. و من جانب آخر، فمن المعلوم أن من الأعمال الفنية: "ما لا يخلو من لبس أو غموض أو اشتباه". و هكذا يختلف عما يتصف به العمل الفني من ثراء في المعاني و الدلالات. [2] و على هذا الأساس نستطيع مثلا أن نفهم معنى الغموض في الشعر. فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها، و هذا شيء أظن أننا جميعا نتفق عليه، لات يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل. و من ثم نصنف الشاعر بأنه غامض،[3] هذا لا يعني أنه لابد لنا من أن نطلع على حياة الفنان حتى نحكم على عمله الفني. ذلك لأن العمل الفني في ذاته حين يعبر عن مكوناته إنما يأتي تعبيره على صورة من الحياء أو الخجل الذي يبعث في النفس الشوق إلى الكشف عن أسراره و خفاياه. و كأن مبدعها يريد أن تكون لنا نظرة كلية إلى الكون و الحياة أي أن نتذوق الإبداع تذوقا جماليا. و في ذلك يقول "كيث هفنر": " إن التذوق وعي و تنبه و حيوية.

أمام هذا الغموض المثير للعمل الفني كان من الضروري أن تنشأ أواصر صداقة جميلة بين العمل الفني و بين المتذوق حتى يستطيع التعرف على أسراره و أن يستمتع بما يوحى به من معان إنسانية جميلة.

و يشترط في المعرفة التي يبعثها الموضوع الفني أن تؤكد ثلاثة شروط متكاملة هي:

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 44.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 44.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 192.

- إذ لم تكن تضعف الانتباه الجمالي إلى الموضوع أو تقضي عليه.
- إذا كان متعلقة بمعنى الموضوع و طابعه التعبيري.
- إذا جعلت في استجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا أرفع دلالة. "[1]

و من المواقف التي تصطنع في إدراك القيمة الجمالية: الموقف الموضوعي، و الموقف الشخصي، و أنصار الموقف الموضوعي هم أولئك الذين يدركون العمل الفني في ضوء معايير مألوفة من قبل. و من ثم فإذا وجدوا العمل غير مألوف لديهم عافوه و رفضوه. و في ذلك يقول "بلو": " إن أحكام النمط الموضوعي تمثل أكثر صور التصور الجمالي السطحية" أم النمط الشخصي للمتذوقين فغاياتهم الاستمتاع بالموضوع في ذاته.

و عيب النمط الشخصي أن صاحبه لا يستغرق بتمامه في الاهتمام الجمالي و لا يدرك إدراكا كاملا طبيعة وجوده. و لكن سرعان ما تصرفه عن العمل الفني شواغل ذهنية أو أنه يتهرب كما يقول "بلو" بتحليل الموضوع و نقده.[2] و هذا يوجب علينا أن نساءل أنفسنا إن كنا صادقين في تجربتنا الجمالية، فكأن العمل الفني نفسه هو شغلان تذوقنا و انتباهنا، إذن فغموض العمل الفني قد لا يرجع إليه وحده، فربما كان مرجعه إلى الشخص المقدر للقيمة الجمالية أو المتذوق لها، و ذلك حسب المواقف الإدراكية التي يتخذها من العمل الفني.. و قد يرجع تنوع المواقف إلى نوعية العمل الفني المعروض، و درجة معرفتنا به، و ما إذا كان العمل صريحا بينا أو أنه كان مثيرا بصورة غامضة كشأن الموسيقى الانطباعية. و حين نستعرض تاريخ الفن بصفة عامة نجد أن العمل الفني يجسد من السمات الموحية ما يغري بتفسيره على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص، و في مختلف الصور.[3]

[1] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 44-45.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 46.

و من هنا كان من طبيعة الفن أنه لا يبوح بكل أسراره دفعة واحدة، في عصر واحد بحيث يصبح العمل الفني و قد انقطعت صلته بالحاضر و المستقبل.. و لكن من الممكن أن تفهم الأعمال الفنية و تتذوق بعد إبداعها في وقت طويل بطرقة تختلف كل الاختلاف عن التفاسير السابقة. بحيث يلقى التفسير الجديد ضوءا على سمات (أخرى كانت) للعمل كان الناس يغفلونها أو يجهلونها من قبل، و يقلل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة لا ترى سواها.[1]

- **البواعث النفسية و الاجتماعية للغموض:**

تختلف رسالات الشعراء و تتمايز بتمايز أصحابها في أسباب فهمهم لرسالة الشاعر و غاية الشعر. كما تتمايز بتمايز طبيعة التكوين النفسي و الأخلاقي و الفكري لكل شاعر، و طبيعة وعي كل منهم لذاته و إدراكه لوجوده. و من هنا تتخالف المناهج في أساليب تصوير الحياة و الوجود و بالتالي في أساليب الإبداع و شكول الإبداع من حيث الصيغة الظاهرة أو المفضلة عند الشاعر و الغاية التي يعبر عنها. و كنتيجة أولية لهذا التمايز و التخالف و التنوع جاءت التجربة الشعرية على أنحاء متباينة: تتلاقى، و تتقاطع، و تتوازى مما قد يؤدي إلى غموضها في نفس صاحبها بما ينعكس على العمل الفني ذاته أو بما يكون العمل الفني تجسيدا له. و من هنا يمكننا أن نقول: إن الشاعر يعالج ثلاثة مواقف وجودية في وقت واحد هي: الموقف الذاتي.. و الموقف الاجتماعي.. و الموقف السياسي.[2]

✷) **فالموقف الذاتي:** هو الموقف الإنساني الخاص بشخصية معينة أو حادثة معينة، أو حالة وجودية تقتضي الفصل فيها و السلوك نحوها بمسلك خاص يفرد الشخصية عن من سواها. و هي في هذا – أي الشخصية – تحتكم إلى ما ترتئيه و يصوره لها إدراكها و إحساسها أو يلهمها بحدسها. غير خاضعة خضوعا تاما لأحكام الغير و قيمه.

[1] المرجع نفسه، ص 56.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 58.

أما عن الطبيعة النفسية للموقف الذاتي: فالشاعر يعيش في مور من الأحوال النفسية المتداخلة و المصطرحة. و هي في هذا المور يحاول – كأي إنسان – أن يتخذ له سبيلا يتم عن طريقه موضوعه الفني مستبطنا داخله و لا شعوره الغائم. و استبطان الداخل أو استبطان اللاشعور ليس واضحا أو جليا أو محددا يستطاع تمييزه و إفراده.

و لكن الإنسان يحكم تكوينه و ميراثه النفسي و الاجتماعي و الأخلاقي و الثقافي يتعرض لضغوط مختلفة الشكل و المعنى. فما يقلق الإنسان في وقت من الأوقات قد يكسب رضاه في وقت ما يكون غير ذلك من وقت لآخر.[1]

و على هذه الشاكلة يعيش الإنسان وجوده و يعاني حياته حتى لكأنه يجوس في غابة قد لفها ظلام كئيب. معنى ذلك أن الإنسان يحاول أن يشق طريقه وسط غيوم كايية من الغموض. فإذا انعكست مشاعره على عمله الفني فلا تثريب عليه و لا لوم، و إن كان المطلوب منه أن يكون واضحا فيما يعمل أو يكون على نسق عقلي يدرك و يفهم. فيستميلنا إليه فتقف منه موقف التذوق الجمالي.[2]

إذن التجربة العاطفية الشعرية، أو التجربة الذاتية الشعرية تجربة وجودية كونية، لا تختلف دونها صفة وجودية إنسانية عن المشاركة الإيجابية في تكوينها.

فهي جميعها في تكامل عضوي تصويري لتجسيد الموقف تجسيدا حيا يقول "هنري بريموفر" في كتابه "الشعر الخالص": و الشاعر على صلة بالحقائق النفسية الكونية التي تلهمه في تجربته، و لكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية و خيالية و عاطفية. و هذه العناصر في ذاتها – كل عنصر على حده– لا يتألف منها الشعر، إذ أنها و الحالة هذه نثرية في طبيعتها. و لكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية.[3]

[1] المرجع نفسه، ص 59.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 60–61.

إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير، بحيث لا يقوى النثر على أدائها. ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة. وهذه في طبيعتها " لا شعرية "، ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية مع مزواجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف.[1]

ومما سبق نستطيع أن نحدد نوعيات الغموض الذاتي، وهي على النحو التالي:

أولا: غموض ذاتي حيوي يصف طبيعة الحياة في غضارتها ونضارتها، وذلك في شفافية تجتذب وتستميل.

ثانيا: غموض ذاتي متعال على الوجود متعاليا فلسفيا صوفيا يتسامى بالروح والعقل فوق الأصداء المادية.

ثالثا: غموض ذاتي فقد الوعي بذاته وبالحياة، فهو سطح رمزي متوالد ومتداخل ومتناقض بين الرموز والدلالات.[2]

✷) فإذا جئنا إلى **الموقف الاجتماعي**، فقد يسأل المرء: إلى أي مدى يمكن أن يكون الموقف الاجتماعي باعثا من بواعث الغموض، له خطره على ذات الشاعر إحساسا وشعورا ووعيا، وفكرا وبيانا؟

وللإجابة على هذا السؤال المركب فإن علينا أن نعرف المجتمع بما يتفق مع بحثنا:

فالمجتمع بصفة عامة بناء إنساني أخلاقي وهو على صورتين: الأولى، اجتماعية خالصة.. والثانية سياسية، ومن هاتين الصورتين يكون موقف الشاعر من المجتمع.

فالصورة الاجتماعية الخالصة هي التقاليد والآداب الاجتماعية والصلات الاجتماعية. نعيش عليها وبها فهي تتغلغل في حياة الفرد وقد تشربها منذ بواكير نشأته الأولى.[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص 61.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 62.

ومعظمنا يسهم في تلك التقاليد على اختلاف مسمياتها ونوازعها بدون أن نسأل أنفسنا أو نسأل غيرنا: لماذا نتبع تلك التقاليد في تقبل تلقائي ورضا، بل حرصا على التفاني في النهوض بتكاليفها أو تبعاتها؟ ذلك لأن فيها تحقيقا للإمكانات أو لتمهيد السبيل إليها. ومع هذا فإننا لا نستطيع أن ندعي أن الناس يتقبلون التقاليد والأعراف والآداب تقبلا مطلقا. ولكنهم يختلفون أمامها: فريق يسلم بها تسليما غير واع ولا مدرك لأهميتها وضرورتها.[2]

فريق يؤمن بها إيمان القناعة المقدسة لما تركه السلف وتواضع عليها الناس أجمعون. وفريق يسلم بها على مضض وكراهية أو يسلم بها متظاهرا بالإخلاص لها وهو على نية الالتواء.

وفريق لا يلتوي ولكنه يجهر بالتحدي الذي لا يعلن عن معارضته للتقاليد والأعراف إعلانا مدويا ولكنه يكتفي بالاحتجاج فحسبه أن يسمع صوته للمجتمع.

وفريق لا يحتج فحسب ولكنه يدعو إلى الثورة والتجديد وإزاحة أغطية التقاليد الثقال واستبدالها بما هو أخلق بعقل الإنسان وكرامة الإنسان وحريته، و فوق هذا كله، بإرادة الإنسان التي تفرض عليه التجديد والارتفاع إلى ما هو أسمى وأرفع.[3]

وهنا يعمد المرء إلى أن يسدل على معانيه شفافية الإيحاء الرمزي الذي يشي بالمعاني ويومئ إليها. وللناس آنئذ أن يستيقظوا أو ينتبهوا إلى ما لبعض تقاليدهم من خطر على كياناتهم الإنسانية ووجودهم الاجتماعي ومصيرهم الحضاري. ونستطيع أن تسحب هذا أيضا على الآداب الاجتماعية وأشكال التواصل الاجتماعي التي يتعامل الناس بها في قضاء مصالحهم وهي متشجرة متشابكة.[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 63.

[4] المرجع نفسه، ص 63-64.

وقد تكون ثورة التحدي، ثورة خروج لتحقيق إمكانات لا تقرها التقاليد و الأعراف.. و قد تكون إهدارا للآداب و استعلاء زاريا عليها، و إفسادا لعروة التآصر الاجتماعي التي تؤلف بين الناس. و ذلك في سبيل إشباع نزوة من النزوات أو شهوة من الشهوات، و صاحب هذا السلوك يلزم نفسه بالافتنان في أساليب التقية و المداراة ليبطل ظنون المرتابين و المتوجسين. إذا فالغموض ناتج عن الموقف الاجتماعي يرجع إلى عدة أسباب نجملها فيما يأتي:[1]

أولا: تخلف التقاليد و الأعراف الاجتماعية و ثقل وطأتها على الفكر و الشعور و التفتح الحر للحياة.

ثانيا: عدم استجابة الآداب و الأخلاق الاجتماعية للتطورات الحضارية التي أصبحت بمظاهرها الحديثة مخالفة بل مناقضة لحضارة الأمس و من ثم فهي توجب ضرورة انتهاج أخلاق سلوكية تكون استجابة صالحة للتطورات التكنولوجية و العلمية الحديثة و تطورات التواصل العلمي بين شعوب العالم.

ثالثا: نزعت التمرد الفطري الجدلي التي تقف بصاحبها موقف التحدي المناجز لمخالفات المخلفات الماضي و رواسبه العميقة.

رابعا: النزعات الغريزية المحتدمة التي تدفع بصاحبها إلى محاولة إشباعها عن سبيل غير مشروع أخلاقيا.

خامسا: ثارات لاشعورية غائرة في سواء الباطن تنشد الانتقام من الغير سواء أكان فردا أم جماعة.

لهذه الأسباب الخمسة يجد الإنسان بصفة عامة و الشاعر بصفة خاصة مندوحة أخلاقية إلى الإغماض و التورية و التعمية منتجا وسائل سلوكية فنية و أخلاقية لتحقيق المأرب الذي يساوره.

[1] المرجع نفسه، ص 64.

و قد يكون الإغماض قريبا يمكن الغير من التعرف على المقصود في سهولة و يسر، و قد يكون الإغماض بعيدا فيعنت في إدراك المقصود، و قد يكون أبعد و أعد فيحوج إلى التفسير و التأويل.

تلك هي درجات الغموض التي يتزع إليها الناس بعامة فضلا عن الشعراء و ذلك بدافع من مواقعهم الاجتماعية.[1]

1-1- الغموض بين القديم و الحديث:

يعد "إبراهيم رماني" من أبرز النقاد الذين عالجوا قضية الغموض في الشعر العربي الحديث و قد خصص له بحثا كاملا بين لنا من خلاله حجم و أهمية ظاهرة الغموض و مدى مساهمة الحداثة الشعرية في تبلور و تشكل الغموض في جميع أنحاء التجربة الشعرية.

إذ أن في مقدمة هذا البحث العلمي الواضح يطرح "إبراهيم رماني" فكرة مفادها: « بأن الغموض ظاهرة ترقد في باطن الشعر و الحداثة، و تطرح قضايا بكثرة على القراء و الباحثين، اجتمعت على نحو معقد فيما يسمى بـ:" أزمة الغموض"».[2]

لقد وفق "رماني" في هذه المقولة لأن الغموض فعلا هي ظاهرة تشعبت و انتشرت بشكل كبير، "في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، و مرتكزة على عدة ثوابت" الاغتراب، القلق، الحرية، الحلم، الباطن، الغموض، التعدد، الكلية، ...أي في الحركة التجديدية الواسعة للشعر العربي.[3]

و مما سبق يؤكد "رماني" "أن الغموض يتحدد في خاصية الإيحاء، التعدد، التلبس" الذي لا يفصح عن مكنونه مباشرة و بيسر، و هو الحد الفاصل بين القصيدة

[1] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص 64.

[2] إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة للنشر، (د، ب)، (د، ط)، 2003، ص 5.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص 6.

المسطحة و القصيدة المغلقة و على الرغم من كثافتها و على صعوبتها، قابلة للفهم عكس الإبهام فالإبهام صفة عرضية طارئة، الذي يتعلق على كل فهم ممكن و لا سبيل إلى التواصل معه، لأنه ناتج عن خلل ما في بنية القراءة – الكتابة.[1]

و من هنا نستنتج أن الغموض يمكن حله بالقراءة، الجيدة ذات المرجعية المبنية على مدى ثقافة القارئ، أما الإبهام فلا يمكن فهمه كما قال "رماني".

و لكن نجد أن ظاهرة الغموض غير مرتبطة فقط بعصر الحداثة أو كما قال "إبراهيم رماني" بالحركة التجديدية للشعر العربي (الشعر الحر، أو الشعر المرسل) لأننا نجدها في العصر القديم و هذا ما وجدناه في كتاب "قضايا النقد العربي قديمها و حديثها" لـ: "داود غطاشة" يقول: « الوضوح و الغموض من مقاييس المعنى عند النقاد العرب فوضوح المعنى مقياس من مقاييس جودة الشعر، و غموض المعنى يؤدي إلى الحط من قيمة الشعر، و لهذا عاب النقاد على أبي تمام غموض شعره و هيامه بالغريب من المعاني التي يحتاج في تفهمها إلى تأمل و مشقة. قال ابن رشيق: "كان أبو تمام يذهب إلى حزونة اللفظ و ما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعا و كرها. يأتي للأشياء من بعد، و يطلبها بكلفة و يأخذها بقوة ».[2]

و شعره عمل عقلي يستمد مادته من العاطفة كما يستمدها من العقل و أن الشعر موجه للطبقة المثقفة الواسعة الإطلاع من الناس.

و الغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي بل هي في الشعر عامة. الغموض يمكن أن يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية هذا الغموض ناتج عن المجاز و الاستعارة و.. و يمكن أن يتضمن اجتماع معنيين أو أكثر في معنى واحد يكون الشاعر قد قصده. و يمكن أن يتولد من اتحاد عدة معاني بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة أو

[1] ينظر المصدر نفسه، ص 7.

[2] داود غطاشة: قضايا النقد العربي قديمها و حديثها، ص 18.

حالة ذهنية غير ناضجة و متكاملة في ذهن المؤلف،[1] فأسباب الغموض في شعر أبي تمام ترجع إلى قصور القارئ نفسه كالعجز عن مواكبته للتطور في بنية القصيدة الفنية، و سنستكشف من خلال ما سبق أن الغموض ظاهرة قديمة برزت مع أبي تمام في العصر العباسي إلا أن النقاد في تلك الفترة جعلوا منها مقياسا للحط من مكانة الشعر و هذا هو الفرق في العصر الحديث حيث يرى "إبراهيم رماني"« أن الدلالة الشعرية القديمة عند العرب وضعية و منطقية و محددة، فهي إذا دلالة التخييل العقلي و التنويع البلاغي على المعنى الثابت و الواحد، فكانت واضحة، أما الدلالة الحديثة فهي مجازية بنيوية ذاتية مشبعة بالتضاد و الغرابة و الاستكشاف لا الاستدلال الذي تنتجه "كيمياء اللغة" و تؤدي به معنى الإيحاء و الكلية، التعدد و الغموض ».[2]

و من هنا يختلف "رماني" مع النقاد القدماء في أن ظاهرة الغموض ظاهرة تحط من قيمة الشعر.

و نرى مما سبق أن ظاهرة الغموض ظاهرة بما فيها من الإيحاء و التعدد تنتج لنا في الحقل النقدي تعدد القراءات، فتتسع بذلك نظرة القراء في قراءة للعمل الأدبي، و يربح النقد أفكارا و آراء نقدية مختلفة لها قيمتها و وزنها في المجال النقدي.

إلا أننا نجد و بكل أمانة الناقد "رماني" في كتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث"، لم يغفل في الفصل الأول "منهج النقد" من الباب الرابع إلى التطرق إلى مسألة الغموض في النقد العربي القديم و أمدنا بأمثلة من أعلام ذلك العصر فذكر:

1) "**حازم القرطاجني**": الذي عالج مسألة الغموض في حديثه عن الدلالة التي يقسمها إلى ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح، دلالة إبهام، دلالة إيضاح و إبهام معا. و يرى أن

[1] سعيد شيباني: الغموض و الإبهام في شعر أبي تمام، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 11، 2004، ص 35.

[2] إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 457.

غموض منها ما يعود إلى المعاني نفسها، و منها ما يرجع إلى الألفاظ و العبارات المدلولة بها على المعنى. و منها ما يتعلق بالمعاني و الألفاظ معا.[1]

2) "**ابن فورجه**": يرى أن الشعر قد يصيبه الغموض، فهناك الشعر الذي يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه، والشعر الذي يعميه غريبه لمجار فيه وحذف في اللفظ أو تقديم وتأخير سوغه.[2]

3) أما "**أبو إسحاق الصابي**": فقد ذهب إلى أن الترسل هو ما وضح معناه والشعر ما غمض معناه لأن معاني الشعر مفصولة مجزأة. وطبيعة النص الشعري تتوجه إلى الخاصة من المثقفين.[3]

وهذا يبين لنا أن الناقد "رماني" في هذا الفصل من كتابه لم ينكر ظاهرة الغموض في النقد القديم، ولكنه كما قلنا سابقا أرجع هذه الظاهرة إلى العصر الحديث لأنها أكثر انتشارا من الزمن القديم ولهذا يقول مبديا رأيه من خلال الدراسة والتمعن الجيد« يتبين لنا من هذا أنه بالرغم من غلبة الاتجاه النقدي التقليدي، القائل بضرورة الوضوح وغلبة المنطق والثبات فهم بعض النقاد العرب الغموض على أنه مقوم جوهري للشعر وأنه لا يضر البيان بل يحققه. إلا أن هذا الفهم ظل قاصرا على فئة قليلة، ضعيف الأثر في الاتجاه الشعري الغالب، ومعزولا متعثرا لا يرقى إلى موقف نظري متكامل يستوعب دلالات الغموض في أعماقها وشموليتها ».[4]

وبالمقابل تكلم الناقد، "إبراهيم رماني" عن الغموض في النقد الحديث في نفس الفصل السابق: وذكر أهم النقاد الذين عالجوا قضية الغموض ويسلمون بوجوده خاصة في الشعر.

---

[1] المصدر نفسه، ص 380، نقلا عن: مناهج البلغاء، ص 172-192.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 380-381.

[3] إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 381.

[4] المصدر نفسه، ص 382.

يقول:

أما النقد الغربي الحديث، فهو يقرّ الغموض في الشعر، كجوهر قار في ذاته. ويسلم بوجوده الشرعي الطبيعي مع تمييز جيده عن الرديء " الإبهام".[1]

فيطرح "رماني" التساؤل الآتي: كيف كان موقف النقد العربي الحديث؟

يقول:

• « لعل "عز الدين إسماعيل" هو أول النقاد الذين عالجوا قضية الغموض في بحث خاص (المصطلح الجديد وظاهرة الغموض). فهو يحدد أحيانا بأن الشعر هو الغموض، وعندئذ يكون شيوع الغموض في الشعر العربي الحديث عائدا إلى اقترابه أكثر فأكثر من الشعري، ويعلل "عز الدين إسماعيل" رفض القارئ لهذا الغموض، بالألفة الطويلة للوضوح السهل في شعرنا القديم، ويدعوا إلى ضرورة الاقتراب من هذا الشعر الحديث الغامض، والتمرس على قراءته ».

• أما الشاعر « "أدونيس" فيدافع عن الغموض في الشعر، بوصفه جوهرا أصيلا[2] فيه، ينشأ عن اعتماد الشعر لغة مجازية خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية، بحيث أن الشعر يحاول تجسيد رؤيا وتجربة وانفعال، ويكشف عالما في حاجة دائمة إلى الكشف وهو عالم مضطرب.. ».[3]

[1] المصدر نفسه، ص 391.

[2] إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 391.

[3] المصدر نفسه، ص 392.

• « فالغموض عند "بنيس" انتقال نوعي من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى استحدثتها الحداثة العربية في تغيرها الذاتي والموضعي، وفي ارتباطها بالحداثة الشعرية في الغرب ».[1]

• ونستنتج من طرح الناقد "إبراهيم رماني" بعضا من آراء النقاد والشعراء الذين أتينا على ذكرهم أنه هو الآخر يدافع عن « مسألة الغموض في الشعر الحديث بالتالي يعزز بهم رأيه الذي سقناه في بداية كلامنا والذي وجدناه في مقدمة كتابه » وهو أن: "الغموض ظاهرة ترقد في باطن الشعر والحداثة..".

– وأخيرا نقول: أن الغموض ظاهرة شعرية، وجدت مكانتها في العصر الحديث بكسرها للقوانين الشعرية القديمة إلى قوانين حداثية.

فيقول "رماني":

« أن النقد الحديث يؤسس منهجه في قلب الحداثة، كخلاصة معقدة غامضة للمعرفة الجديدة في مستواها الحضاري الشامل. يمارس قراءاته للشعر الحديث بما هو إبداع، كشف للوجود عبر بنية لغوية تؤلف قواعدها البلاغية على نحو مفاجئ غريب ».[2]

وهنا نقول أن النقد هو الآخر غير منهجه مع هذا التغيير الذي حدث في الشعر الحديث وطغيان الغموض فيه، فتعتبر هنا علاقة طردية [تغير الشعر يعني تغير النقد وتطوره].

بعد أن أكملنا الحديث عن مسألة الغموض في المنهج النقدي وبينا كيف انتقل "إبراهيم رماني" في حديثه لهذه القضية. بداية من العصر القديم انتقالا إلى العصر الحديث.

• أما الآن سنحاول عرض جزء آخر يخص مسألة الغموض وهو:

1-2- الغموض النحوي التركيبي:

[1] المصدر نفسه، ص 394.

[2] إبراهيم رماني: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 396.

• قبل التحدث عن هذا النوع من الغموض في كتاب "إبراهيم رماني"، " الغموض في الشعر العربي الحديث " لابد أولا أن نعرج على هذا المصطلح ونتطرق إلى أهم مفاهيمه:

▪ **المصطلح:**

بالرغم من الانتشار الواسع لمصطلح الغموض التركيبي إلا أننا من اللغويين من يستعمل مصطلحات أخرى للدلالة على الغموض التركيبي ومن هذه المصطلحات:

* **الجناس النحوي: Grammatical Homonymy**

استعملت كوياج Kooij هذا المصطلح للدلالة على ما يدل عليه مصطلح الغموض التركيبي مشيرة إلى مصطلح الغموض نفسه أكثر إبهاما من مصطلح الجناس، ولكنها تستخدم المصطلح في المستوى التركيبي فقط. أما بقية المستويات فتستخدم لها مصطلح الغموض.[1]

* **الجناس البنائي: Constructional Homonymity**

يرى "جون لاينز" أن تشومسكي استعمل هذا المصطلح للدلالة على الغموض التركيبي، إذ تحدث "جون لاينز" عن ظاهرة الغموض التركيبي ثم عقب بقوله « أو بمصطلح تشومسكي الجناس البنائي ». ولكن " تشومسكي" يستعمل هذا المصطلح أيضا عندما « يحلل تتابع فونيمي معين بأكثر من طريقة في بعض المستويات » مثل، « a- name وan-ame » لإثبات نظرية المستويات اللغوية، ومن ثم فإن[2] استعمال تشومسكي لهذا المصطلح لا يعني مرادفته لمصطلح الغموض التركيبي، ولكن يقصد به أي تتابع غامض للفونيمات التي تظهر في أي مستوى لغوي سواء أكان صوتيا أم صرفيا أم تركيبيا.[3]

[1] خالدة توكال مرسي: الغموض التركيبي دراسة نحوية تحويلية، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر، (ط، ط)، 2009، ص 129–130.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

[3] المرجع نفسه، ص 130.

* **الغموض النحوي: Grammatical Ambiguity**

استخدمه بعض اللغويين مثل David Crystial مساويا بينه وبين الغموض البنيوي من حيث الدلالة على نوع الغموض الذي يحدث في مستوى البنية المركبة.[1]

- **المفهوم:**

لم يدرس الغموض دراسة مستقلة في الأدبيات التحويلية، وإنما كانت مناقشات عن الجمل الغامضة في إطار مناقشات أخرى لإثبات فرضيات نظرية، ولذلك فإن مفهوم الغموض جاء إما في معرض الحديث عن الظاهرة كلها كما نجده عند "شوكوبل وهدلستون" وغيرهما. أو في معرض مناقشة الغموض التركيبي كما نجده عند " بنيت جاكبسون وجون لاينز"، ولذلك سوف نقسم هذه المفاهيم إلى: الأولى: تناقش مفهوم الغموض التركيبي بوصفه جزءا من الظاهرة والثانية: سوف تناقش المفهوم بوصفه خاصا بالغموض التركيبي.[2]

المجموعة الأولى: يقول "تيرنر" « إن الغموض في الأدب ينبغي أن يكون على غرار مفهومه في علم اللغة فالغموض في التركيب النحو هو عبارة عن وجود بنية سطحية مشتقة من أكثر من بنية عميقة ».[3]

وعرف "هدلستون" الجملة الغامضة بأنها:" الجملة التي تربط بتمثيلين دلاليين أو أكثر".[4]

المجموعة الثانية: عرف "بنيت جاكبسون" الغموض التركيبي بقوله « أن الجملة تكون غامضة تركيبيا لو أن لها معنيين أو أكثر، ولا يمكن أن ينسب إلى البنية الدلالية للكلمات التي صيغت منها الجملة ».[5]

---

[1] حلمي خليل: العربية والغموض دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (ط 3)، 2013، ص 30.

[2] خالدة توكال مرسي: المرجع نفسه، ص 132.

[3] المرجع نفسه، ص 132.

[4] المرجع نفسه، ص 134.

[5] المرجع نفسه، ص 134.

بعد تعرفنا على أهم أنواع مصطلحات البعد التركيبي النحوي وأبرز مفاهيمه عند ثلة من المفكرين، والعلماء اللسانيين.

فماذا كان موقف الناقد "إبراهيم رماني" حول ظاهرة الغموض التركيبي النحوي؟ وما هي أهم الخطوات التي اتبعها في هذه الدراسة؟

إن الحديث عن هذه الظاهرة فيم من التشعب الكثير، ولكي لا نخرج عن المضمون سنحاول عرض أهم المفكرين الذين دعم "رماني" بهم أرائه فيما يخص الغموض التركيبي وإعطاء أهم الأمثلة التي تم فيها كسر وتغيير البعد التركيبي النحوي مع أمثلة من الشعر التي ساقها الناقد " إبراهيم رماني " ليبين لنا حجم هذه القضية.

يستهل "إبراهيم رماني" في كتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث" في مسألة "الغموض النحوي" بقوله: « يبدو من الصعب التفريق بين البعد الدلالي والبعد النحو في النص الشعري الحديث، بحيث أن الدلالة وليدة التركيب ».[1]

فالبعد الدلالي مربوط بالبعد التركيبي النحوي ولا يمكن الفصل بينهما ويعد "عبد القهار الجرجاني" من الذين تجاوز النحاة الذين كانوا يبحثون في اللغة عن الصحيح والخطأ، لا الجميل والقبيح.[2]

– ومن كليهما نستنتج أن الدلالة أو المعنى يتغير ولا يقوم على مرجع قواعدي محدد بقدر ما هو متصل بالجمالية الشعرية.

كما أنه في موضوع آخر استند في رأيه إلى قول "تودوروف" الذي يرى « أنه لم يكن بالإمكان تحقيق الإنشائية لو أن اللغة كانت التزاما حرفيا بالأشكال النحوية الأولى، ويجتهد في حصر مسافة "الانزياح" أو الاستعمال العدولي مستندا إلى "جون كوهين"، فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أنواع من الممارسة: المستوى النحوي،

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 293.

[2] المصدر نفسه، ص 240.

والمستوى اللانحوي[1]، والمستوى المفروض. ويمثل المستوى الثاني "اللانحوي" مجال الممارسة الشعرية فهي تحطيم للقاعدة النحوية وتأسيس لقاعدة جديدة [.] إلا أن " تودوروف" والحداثة في نفيهما شبه التام للمعيار النحوي وإغراقهما في تفاصيل "اللانحوية"، يسلمان بتراكم الغموض ».[2]

تطرق "إبراهيم رماني" إلى رأى "تودوروف" ليؤكد على فكرة أن الغموض الذي يصيب النص الشعري الحديث راجع إلى تحويل القاعدة النحوية الثابتة المعروفة إلى قاعدة "اللانحوية" بحيث يكون الشاعر محررا باستعماله إن صح القول: " اللاقاعدة".

وهذا يقودنا إلى الرغبة في التعرف أكثر عن هذا التحول الذي طرأ على النحو، نذكر منها:

أ- **الربط:** فالربط الحديث تحطيم لقواعد الربط المألوفة، وإلغاء لهيئة الوحدة المنطقية و التجانس الشكلي، الذي تحل محله حالة من التنافر والتناقض المولد لتفجير دلالي معقد، يصدم المتلقي بعنف ويحطم الألفة النحوية القابعة في حساسيته الجمالية، وتزيد من الغموض الدلالة النصية.[3]

ومثال ذلك في قول " محمد عمران":

الصلاة بندقية

تقتات بالأزهار،

بالحمام

بالعصفورة البيضاء

بالأشعار،

بالزيتون

[1] المصدر نفسه، ص 241.

[2] المصدر نفسه، ص 214.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 244.

فيعلق عنها "رماني" قائلا: تتوالى هذه الأبيات دون روابط نحوية، لتشكل بنية شعرية تتلاحق وحدتها في شكل تراكمي معقد، وقد يتوالد دلاليا في توالي أشباه الجمل.[1]

ب- الإعراب (تسكين الروي): يكون العدول عن أصل الإعراب لعدة أسباب كالتطابق الصوفي أو الوزن، ويساهم هذا العدول في تكريس إنشائية النص على حساب القاعدة النحوية، ولهذا قام الشعر الحديث على أكثر من 90% من الروي الساكن في نهايات أسطره، وفتح التركيب النحوي- الدلالي على أفق الحركة والتعدد والغموض.[2]

يقول "أدونيس" في (مرايا الطواف وتاريخ الغصون) من قصيدة (مريا للمثل المستور)

- ونادر الأسود

يقرأ باسم الله والشقاء

أسطورة الخير وشعر الماء

ونادر الأسود

تحمله الأشجار

وكل غصن قبضة وسيف [3]

ج- الرتبة: إن العدول عن الرتبة في التركيب اللغوي الشعري يضطرنا إلى معالجة مسألة التقديم والتأخير، وهذه الأخيرة هي ليست إعادة ترتيب مواقع الألفاظ بما يخالف قوانين النحو، وقواعد الكلام النثري، أي أن العدول لا ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة. بل تغيير للفظ كليا ومعنويا مكانا ورتبة. إذ أن تحويل بنية الجملة وتركيبها يقتضي

[1] المصدر نفسه، ص 245، نقلا عن : مرفأ الذاكرة الجديدة، ص 106.

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 251-253.

[3] المصدر نفسه، نقلا عن: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 27.

تحويلا في الدلالة، ومن ثم كانت لامحدودية المتغيرات النظمية في النص الشعري إضافة أخرى لبلاغة الغموض. حسب درجات العدول عن قانون التقديم والتأخير.[1]

ويقدم لنا "إبراهيم رماني" أمثلة عن مسألة التقديم والتأخير وهي:

①- **(تقديم الحال على عاملها):** في قول الشاعر "أدونيس"

عاريا تحت نخيل الآلهة

لابسًا رملا

كنت ألهو باحتضاري [2]

②- **(تقديم الجار والمجرور):** يقول "سعدي يوسف"

كمصطحبة من الصخر

كتابوت من الصخر

تفتح بابها الخشبي والأسفلت يلتهب [3]

③- **(تأخر الجملة الفعلية):** يقول " أحمد صبري"

في رحلتي مع الشتاء

في القبر أن يشقه الحفار

في سقطة النهار

وراء الصخر والرغاء في الأمواج

وراء الصمت في وداعة البحار

بسطت الكف...[4]

[1] المصدر نفسه، ص 254-255.

[2] إبراهيم رماني: المصدر نفسه، ص 255-256، نقلا عن: الآثار الكاملة، م 1، ص 408.

[3] المصدر نفسه، ص 256، نقلا عن: الأعمال الشعرية، ص 338.

[4] المصدر نفسه، ص 256، نقلا عن: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص 186.

بعد عرض "إبراهيم رماني" لمسألة تحطيم القاعدة النحوية أي تحولها إلى قاعدة "اللانحوية" في الشعر العربي الحديث.

فيعلق قائلا: « يتضح لنا أن الشعر العربي الحديث لا يراعي القوانين النحوية، والتراكيب المألوفة في بناء الجملة. وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية. وبذلك تزداد حدة الغرابة، وتتضافر مع أسباب أخرى لتولد غموض النص المركب الذي يحتاج إلى قارئ واع بفن الكتابة الحديثة ».[1]

"فإبراهيم رماني" يرجع تأسيس هذه القاعدة الجديدة (اللانحوية) إلى التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية، أي حسب تجربة الشاعر وحالته النفسية، باعتبار أن الشعر الحديث يمس الذات، العاطفة، الحزن...

إلا أن الكاتبة" آمنة بلعلى" تعد شهادة اعتراف حول كتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث" ،"لإبراهيم رماني" قائلتا: « هناك غياب دراسات نقدية تطبيقية في الشعر المعاصر من قبل باحثين جزائريين باستثناء كتاب (الغموض في الشعر العربي الحديث) لإبراهيم رماني، وقد غلب عليه الطابع النظري ».[2]

وهذا الاعتراف يحمل معنى السلب والإيجاب، فإيجاب هو أن هذا البحث الذي قدمه "إبراهيم رماني" يعد أول بحث تطرق إلى ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، أما، جانب السلب فيه انه نظري يفتقر إلى التطبيق الذي يوضح الرؤية أكثر.

2- المدينة في الشعر بين القديم و الحديث:

يلعب المكان دورا هاما و حاسما منذ القديم، مهما كان نوعه و حجمه سواء أكان منزلا أو قرية أو مدينة، فهو يساعد في تكوين حياة البشر و ترسيخ كيانهم و تثبيت

[1] المصدر نفسه، ص 257.

[2] آمنة بلعلى: أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر) السياب/ عبد الصبور/ خليل حاوي/ أدونيس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (ط، ط)، (ط، ت)، ص 1.

هويتهم و تأطير طبائعهم، فهو يمثل الماضي (الذاكرة)، و الحاضر (الواقع) و المستقبل (الحلم و الأمل...).

أ- تعريف المدينة لغة:

مدن: مَدَنَ: بالمكان: أقام به، فعل ممات، و منه المدينة، و هي فعلية، و هي تجمع على مدائن، بالهمز و مُدْنٍ و مُدُنٍ بالتخفيف و التثقيل، و فيه قول آخر: أنه مفعلة من دِنْتُ أي مُلِكْتُ، قال ابن بري: لو كانت الميم في مدينة زائدة لم يجزم جمعها على مُدْنٍ.

و فلان مدَّن المدائن: كما يقال مصَّر الأمصار. قال: و سئل أبو على الفسويُّ عن همزة مدائن فقال: فيه قولان من جعله فعيلة من مدن بالمكان أي أقام همزة، و من جعله مفعلة من قولك دين أي مُلِكَ لم يهمزه كما لا يهمز معايش. و المدينة: الحصن يبنى في أصطمّة الأرض، مشتق من ذلك. و كل أرض يبنى بها حصن بأصطمتها فهي مدينة.[1]

ب- المدينة في القرآن الكريم:

ورد ذكر المدينة في القرآن الكريم غير مرة، و في سور و آيات عديدة بهذا المعنى المعجمي.. فأطلق على المدينة المنورة الذي تكرر ذكرها مرارا..[2] جاء في صورة التوبة: «لا يزالُ بُنْيانهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبةً في قُلُوبِهِمْ إلاَّ أَن تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ و الله عَليمٌ حَكِيمْ».[3]

و ورد في هذا اللفظ في أماكن متفرقة من القرآن الكريم للإشارة إلى مدن أخرى في أصاع مختلفة.. ففي "سورة الأعراف" قال تعالى:« قال فِرْعَوْنُ ءامنتُم بِهِ، قَبْلَ أَنْ ءَاذَنَ

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

[2] سالم المعوش: المدينة العربية بين عولمتين، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ- 2006م، ص 128.

[3] سورة التوبة: الآية 110.

لكم إنَّ هَذَا لَمَكْرٌ مَكَرْتُمُوهُ في المَدِينَةِ لِتُخْرِجُوا مِنْهَا أَهلَهَا فسوف تعلمون».[1] و المدينة هنا هي عاصمة فرعون أو مدينة منف في مصر.[2] و هناك أمثلة كثيرة من القرآن الكريم.

ج- دلالة المدينة ووظيفتها:

لفظة المدينة هي لفظة عريقة في استعمالها وجدت في اللغة العربية كما وجد شبيه لها في السريانية، فلا يمكن أن نطلق هذه اللفظة إلا على المكان المأهول بالسكان، المختار في سعة من الأرض، لها ميزاتها الخاصة الطبيعية و البيئية، فعلاقة الإنسان بالبيئة تتسع و تغير نمط حياته بالنظر إلى تطور المعارف و الأفكار،[3]..لم يقف مفهوم المدينة في الإسلام عند هذا الحدّ، بل أضيفت له تفصيلات تدل على ما كانت تحويه و ما يرسم دورها و وظيفتها.. فبحسب ابن خلدون أنها كانت مركزا لسيادة الدولة:

« إن الحضارة في الأمصار (المدن) من قبل الدول، و أنها ترسّخ باتصال الدولة و رسوخها ».[4] و بحسب آدم ميتز **Adam Mitz** أن « العلامة التي تعرف بها المدينة، هي أن يكون بها منبر ». فاستتبع ذلك شرط وضعه بعض الأحناف: و هو عدم جواز صلاة الجمعة إلا في المد التي هي مركز الأحكام الشرعية و فيها يتحقق العدل و تكون مركزا للسلطان: « و إن كان صاحب السلطة هو الخليفة كانت المدينة عاصمته، و إن كان واليا فإن المدينة هي عاصمة إقليم هذا الوالي، فإن كان قائدا على الثغور، كانت المدينة قاعدة له ».[5]

و يبدو أنه لم تكن قواعد بدء المدن العربية الإسلامية واحدة و إن كانت متشابهة في الكثير من الخصائص في فن العمارة.. إلا أن المدينة عموما كانت لها وظيفة محددة،

[1] سورة الأعراف: الآية 123.

[2] سالم المعوش: المدينة العربية بين عولمتين، ص 129.

[3] الطاهر إبراهيمي: في سبيل مقاربة سوسيولوجية للبيئة في الجزائر، دار علي بن زيد للطباعة و النشر، بسكرة- الجزائر، ط1، 2014، ص 53.

[4] سالم معوش: المدينة العربية بين عولمتين، ص 129-130، نقلا عن: مقدمة ابن خلدون، ص 368، المطبعة الأدبية، ط3، بيروت، 1900.

[5] ينظر: المرجع نفسه، بيروت 130.

كما أن لها أسماء تدل على هذه الوظيفة.. و إن كان تصنيف الجاحظ يركز على الطابع و لا يتعمق في المميزات المعمارية فينسب إلى البصرة الصناعة و الكوفة الفصاحة، و مصر التجارة.. فإن تصنيفا آخر لوظيفة هذه المدن و سواها يعطي فكرة عن إنشاء هذه المدن و الدور الذي تقوم به في الحياة العامة السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية.. فلدينا: المصر: و جمعها أمصار، و هو الحاجز بين شيئين و أطلق على مدينتي الكوفة و البصرة، و هو المكان الذي تقام فيه الحدود، و يقيم فيه السلطان و تجتمع الدواوين و تقلد منه الأعمال (الوظائف).[1]

و نلحظ هنا اتساع دلالة المدينة و تعدد وظائفها و هذا راجع إلى موقعها الجغرافي و مكانتها السياسية و الاقتصادية و الثقافية، و الحياة المعقدة و المتشعبة، عكس الحياة في الريف؛ التي لها ألوان متنوعة من المورثات الشعبية المرتبطة بواقع البيئة و أحوال الناس.[2] و هذا يبين اختلاف العالمين فالريف عالم صغير محكوم بالعادات و التقاليد الشعبية، أما المدينة عالم كبير يحمل العديد من الأعراف و المعتقدات المتباينة.

د- صورة المدينة في الشعر الحديث:

من أبرز الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا المعاصر من الناحية المعنوية غلبة بعض الموضوعات على هذا الشعر. و ليست الظاهرة في حد ذاتها، أو في صورتها المجردة، ظاهرة جديدة، فكذلك كان شأن الشعر في كل عصوره.

فكانت هناك دائما موضوعات مشتركة بين معظم الشعراء. أما ما يميز الظاهرة في شعرنا المعاصر فهو أن الموضوعات المشتركة فيه موضوعات عصرية جديدة، كموضوع المدينة.[3]

---

[1] ينظر سالم المعوش: المدينة بين العولمتين، ص 130.

[2] فاتح عبد السلام: ترييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، دار الفارس للنشر و التوزيع، (د، ب)، ط1، 2001، ص 78.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 325.

- **المدينة في الشعر الأجنبي:**

إن سيطرة ظاهرة المدينة على الأدب الغربي كانت جد واضحة، الأمر الذي حدا "بجون.هـ.جونسون" لأن يخصص كتابا كاملا لرصدها، تحت عنوان (الشاعر و المدينة)، و خير من يمثل ذلك على مستوى الشعر زمرة من الأدباء أمثال: بودليز، و ويتمان و فيرهاردن.[1] و نظرا لاتساع الموضوع نذكر مثالين من الشعر الأجنبي:

*** بودلير و المدينة المرعبة:**

« إن صورة الأدب في القرن التاسع عشر، و تحديدا عند بودلير لم تكن مرفوضة استنادا على أسس دينية. كما هو الشأن بالنسبة لأدب القرن السابق، بل أن رفضها كان ذا أبعاد متعددة، فهي في نظره ليست كثافة سكانية أو بيوتا متلاصقة فحسب، إنها تشكيل اجتماعي أشد تعقيدا في معمارها المادي، فالمشكلة التي تؤرق شاعر "أزهار الشر" (Les fleurs du mal) ».[2] الصادر في سنة 1857، هي كيف يمكن للروح أن تسود و تسمو في ظل المدينة المكبلة بقيود الصناعة و الميكانيكا و التجارة؟ و لما لم يجد جوابا شافيا نراه يصرخ – بأعلى صوته– مستغيثًا "إننا هالكون من حيث نريد أن نحيا...إننا نعود إلى حالة التوحش و نسير عبر أنقاض مدينتنا...إنّ الميكنة لن تني عن وسمنا بميسم الأمريكيين حتى يجتث التقدم فيما كل جزء روحي..إنني أسأل كل إنسان يفكر أن يدلنا على ما بقي من الحياة."[3]

فمدينة العصر الحديث – في نظر بودلير– و بخاصة في قصائده المعنونة بـ: "Tableaux parisiens" في الديوان السابق، ليست سوى عالم ميت مقرف.. إنها ذات وجه مزعج لا يبعث إلا القلق و الشعور باليأس، و الإحساس بالغربة و العزلة، و يدفع

---

[1] ينظر: قادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2001، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 92، نقلا عن: حول بودلير أنظر: Kristinna Verlu, Three city Poets Rilk , Baudelaire and Verharen, pp : 203-206.

[3] المرجع نفسه، ص 92.

بالنفس إلى البحث الملح و المضني عن عالم مثالي تتخلص فيه من ربقة و ثقل واقع المدينة الكبرى.[1]

أما باريس القديمة الروح و الإنسانية و الحرية فقد تلاشت إلى الأبد:

إن باريس القديمة لا توجد الآن. لقد تغيرت

إن صورة المدن تتغير بسرعة مثل تغير قلب الإنسان.

و باريس الحديثة – على عهد بودلير– لا تعدو أن تكون عبارة عن كتل حجرية (مرمرية أو معدنية) وكعبة أو مربعة ذات قيعان عكرة تبعث على الرعب و القرف:

حيث يمكن تأمل المدينة بكاملها، سعتها

مستشفى ماخور، مطهر، جحيم، معتقل.[2]

نستطيع من هذا المثال من الأدب الأجنبي أن المدينة في نظر بودلير تمثل موطنا للمتناقضات و الحزن و البؤس.

- **المدينة الصناعية:**

فمدينة وتمان (الشاعر الأمريكي) التي تبدو في أول وهلة مختلفة عن مدينة سابقة من حيث كونها ليست متاهة البذخ و جهنم اللّذات – كما يرى بودلير– بل هي مجموعة الأنشطة الإنسانية التي يجب أن تفسح لها الطريق، و ترفع من أمامها كل العقبات، ليتسنى لها الانسجام و الارتباط، كما في قوله:

المغنية الطاهرة تعني على نغمات الأرغن

و النجار يسوى خشبته، و حديد المقشطة

يزقزق في صفير حاد يرتفع

و الأولاد المتزوجون و العازبون في الطريق نحو

[1] المرجع نفسه، ص 93: نقلا عن: ادوارد غابيد، المدينة في شعر زماننا، في: (الإنسان و المدينة في العالم المعاصر)، ص 215.

[2] قادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 93.

البيت الأبوي للاشتراك في عشاء المأتم.[1]

فعلى الرغم من هذا التناقض الذي ما بين مدينة بودلير (باريس) و صورة مدينة وتمان (نيويورك)، و على الرغم من تنصيب وتمان نفسه رسولا للإنسانية المتوسطة و مناداته بشعار (تجمهروا)، و محاولاته الاتحاد مع أناس المدينة المسحوقين، و تفاؤله، إلا أننا نجده في الأخير تبرمه من الاضطهاد و المحاصرة التي يعانيها هو و أمثاله في المدينة.[2]

و وتمان في كل هذا يطمح إلى الابتعاد – قدر الإمكان– عن كل تقليد شعري سابق، محاولا ألا يتناول الوجود الإنساني في شكله الفردي، بل يريد تصوير التجربة الإنسانية بشموليتها و جميع تجلياتها، عن طريق تجسده للقواسم المشتركة، و نقاط التقاطع لكل وجود إنساني في المدينة.[3]

موقف "وتمان" أقل حدة من موقف "بودلير" من المدينة، فهو لا يرى التكامل المجتمعي في فرد واحد بل يمكن في المشاركة الاجتماعية التي تعبر عن الإنسانية.

هـ- المدينة في الشعر العربي الحديث:

إن المتصفح لدواوين شعرنا المعاصر يلاحظ أن كثيرا من الشعراء قد واجهوا في قصيدة أو أكثر موضوع المدينة منذ الديوان الأول « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطي حجازي إلى ديوان « قلبي و عازلة الثوب الأزرق » لمحمد إبراهيم أبو سنة.[4]

و الاهتمام بموضوع المدينة فإن الدافع الأول إليه دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر شعرائنا بنماذج من الشعر الغربي خاصة قصيدة « الأرض الخراب » لأليون و في هذه

[1] المرجع نفسه، ص 98.

[2] قادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 99.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 325-326.

[4] المرجع نفسه، ص 326.

المناسبة تلوح لنا مسألتان: الأولى تتعلق بالموقف السلبي من المدينة و الثانية تتعلق بالموقف الإيجابي من المدينة.

*** الخلفية السياسية:**

إن هذا الاتجاه يهاجم المدينة بضراوة و دون مهادنة. مرتكزا على الخلفية السياسية دون غيرها. معتبرا إياها (المدينة) بؤرة الفساد السياسي و القهر و اللاعدل، و لعل الشاعر محمد مهدي الجواهري أبرز صوت يمثل هذا الاتجاه بوضوح كبيرا، و بجرأة لا متناهية. الجواهري. الجواهري ذلك الشاعر العراقي ذو النفس العضوية الثائرة، المتخذة من الكلمة الوجيهة جسرا للعبور إلى الحرية و من القلم سيفا مشهورا في وجه الحكام الفاسدين، و سوطًا يؤدبهم به من حين لآخر و ينبئهم بأوخم العواقب، إنهم يحملون الشعب على الرقص ببلاهة كالقرود. و لذلك فهو غاضب على هذا الشعب المستسلم بعث الحكام، قال:

و متى عهدك بالمدينة و عهدها؟

" قلت: منذ تركها.. أما عهدي بأهلها

فمنذ تشاجرت مع حاكمها لكثرة ما يحملهم

على الرفض كالقرود.. و قد استمروا يرقصون

حتى بعد أن طرد في الحاكم شر طرد من أجلهم.[1]

و قد يلجأ الجواهري أحيانا و حينما يستند به اليأس و تعصف به الأحداث السياسية في المدينة إلى الطبيعة يشكوها همومه، و يبعثها يأسه و أحزانه، و ما يلقاه من لؤم و تهم في المدينة.

فيقول:

إنّا أتينا من أرض ملائكتها بالعهر ترجم أو ترضي الشياطين

[1] ينظر: قادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 132-133.

إن لم يلح شبح للخوف يفزعنا فيها يلح شبح للذل يصمينا.[1]

و كذلك حدث في الفترة الرومنتيكية أن شعراءنا – تحت واقع الإحساس كذلك بهذا التناقض و عدم القدرة على التكيف مع حياة المدينة و تقبلها بكل موضوعاتها، و هروبا من الجو السياسي الخانق– حدث أنهم صرفوا وجد أناتهم للريف و تغنوا في أشعارهم بالقرية و بحياة الكوخ البسيطة البريئة. و كلنا يذكر « أغاني الكوخ » لمحمود حسن إسماعيل.[2]

* **الإحتفاء بالمدينة المميزة:**

و لا نود اختتام هذا الفصل، دون التعريج على المدن السودانية و بخاصة الخرطوم، تلك المدينة المعشوقة من لدن شعرائها، و المميز عن غيرها من كبريات مدن العالم العربي. فهي و إذا كانت تشترك معها في الطابع العربي و الإسلامي، فإنه تتميز عنه بطابعها الإفريقي العريق. و لقد هذه الميزة التي جعلت الشعراء السودانيين يهتمون بالمكان اهتماما يكاد يقترب من اهتمام الشاعر الجاهلي به، و بخاصة في الافتتاح و التجديد التدقيق له و لمعالمه، و ربما، ذلك ناتج عن شدة ارتباطهم به و عشقهم له، إذ يمكن القول: " بأن أحد من الشعراء العرب المحدثين لم يعشق مدينة، كما عشق الشعراء السودانيين مدينة الخرطوم.[3]

و لعل "محمد المكي إبراهيم" أشد الشعراء تفجيرا في عشق الخرطوم، حيث يخرجها في صورة غزلية جد رهيفة.

فيقول:

شد ما أنت حسناء

كم أنت مغرية بالتهور و الإغتلام

[1] المرجع نفسه، ص 135.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 328.

[3] المرجع نفسه، ص 328.

عارية و زنجية

و بعض عربية

و بعض أقوالي أمام الله[1]

و نستنتج أن صورة المدينة في الشعر العربي الحديث تختلف حسب رؤية الشاعر من خلال تجربته الشخصية التي قد تنتج في الأخير إما موقفا معاديا من المدينة و التشاؤم منها و إما موقفا مصالحا منها يسوده التغال و الأمل و الاستمرارية في الحياة.

2-1- المدينة في الشعر في القديم:

لقد وضح "إبراهيم رماني" في مقدمة كتابه "المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا" رأيهُ حول موضوع المدينة و كيفية توظيفها في الشعر حيث قال: « لا نعثر في تراثنا الشعري على مادة ضخمة في موضوع المدينة، على نحو أكثر كثافة و نضجا في التراث الأدبي الغربي الحديث، و كذا لدى شعراء الحداثة العربية ».[2]

يرجع عدم اهتمام الشعراء بموضوع المدينة في العصر القديم كما نعلم إلى اهتمامهم بالموضوعات و أغراض أخرى: كالبكاء على الأطلال، شعر الحماسة، توظيف عناصر الطبيعة كالحبال، الصحاري،...و بالطبع يرجع هذا النمط في الكتابة الشعرية إلى طبيعة الشاعر السيكولوجية المرتبطة كل الارتباط بالقرى و البوادي، أي كل ما له علاقة بالحياة المطلقة و الواسعة الشاسعة.

2-2- توظيف المدينة في الإحيائي الجزائري:

بعد ذلك انتقل "رماني" إلى معالجة صورة المدينة في المتن الشعري الإحيائي الجزائري، في ملامحها و أبعادها، للكشف عن خصوص رؤية الشاعر إليها، و خلفية

[1] ينظر: قادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 137.

[2] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر و العربي، الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة المصرية العامة، (د ط)، 1997، ص 6-7.

موقفه منها و لهذا أطرح السؤال الآتي: هل توفر الشعر الجزائري الإحيائي على مادة غزيرة و نوعية كافية لمعالجة موضوع المدينة؟

و لكي يجيب إبراهيم رماني على هذا التساؤل حدد الفترة الزمنية و نوعية الدراسة التي يعالج بها موضوع المدينة.

قائلا: « لم نبحث عن شعرية المدينة على غرار ما فعل جونسون وغير، ولذلك لم نقل " شعرية المدينة في الشعر العربي الجزائري" إنما كان البحث هو إعادة بناء للموضوع على نحو علمي منهجي، ولا سبيل إلى تحقيق ذلك سوى بقراءته ضمن إشكالية نظرية، فصورة المدينة هي إحدى تجليات رؤية الشاعر إلى المكان – والتي يفرزها واقع معين، فيتحدد البحث تاريخيا بالمتن الشعري العربي الجزائر نموذجا فيما بين (1962– 1925) أي بدء بمنتصف العقد الثاني من هذا القرن، الذي يتفق حوله أكثر الدارسين والمؤرخين »[1].

وفي ضوء هذا يتفرع البحث في هذه المسألة لمعاينة المدينة في الشعر العربي الجزائري وانحصرت دراستنا في المحاور الآتية والتي درسها "إبراهيم رماني" وهي: ذكر المدينة ووصفها، مأساة المدينة ونضالها، تجربة السجن.

*** ذكر المدينة ووصفها:**

عالج "إبراهيم رماني" هذه الجزئية بتتبع النصوص الإيحائية التي تذكر وتصف المدن، مع تجاوزه لجانب التاريخ، لأنه يأخذ شكل الظاهرة السائدة في هذه المرحلة بدلالاتها الخاصة، والتي عالجها في هذه الجزئية. كما طرح سؤالا يتمثل في: هل اقتربت الوقفة عند المدينة، بدلالات متميزة، تفارق الوقفة التاريخية العربية في بكاء طلل الجاهلي أو رثاء المدن الأندلسية؟

[1] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي نموذجا 1925–1962، ص 6–7.

فأجاب "رماني" عن هذا التساؤل بإيراده لنا أمثلة من شعراء الجزائر، فقال عن الشاعر مفدي زكريا « هو أكثر الشعراء الجزائريين، ارتباطا بالمكان في مظاهره الطبيعية أو المدينة على السواء. وهنا نجده يقف بمناسبة تدشين دار ابن باديس بقسنطينة 1953، في قصيدته (من يشتري الخلد إن الله بائعه)، ليقدم مشهدا متألقا للمدينة، تتآلف فيها صور التاريخ والحضارات " في أحشائها أمم "[1] والبطولة والأصالة " أسد وصاحبه "[2]

يقول "زكريا" في قصيدة (قف للعروبة حيّيها ببسكرة) 1931 التي أنشدها بمناسبة احتفال جمعية الإخاء ببسكرة.

قف للعروبة حيّيها ببسكرة وارقص لها طربا، والقلب ولهان
واجلس بجنة «لندو» مطرقا أدبا تشجيك، من مزهر الأغصان ألحان
سجل على الشعر للآيتين مفخرة يتلو بها ذكرنا شيب وولدان
وخفف الوطء إن يممن تربتها ففي تضاعيفها الآباء قطان
أرض مقدمة غراء ضجرها من الجدود، دم، والعيش فينان
تالله لو أنصفوها لانقضت قبلا فلى بها أدمع حرى وتحنان
لولا «بسكرة» ما ازدادت قرطبة حضارة لا، ولا كانت تلمسان.[3]

و"إبراهيم رماني" من خلال هذه الأبيات يرى الشاعر زكريا يحسن الحركة داخل المرجعية الإيحائية، ويمارس الاستدلال الشعري بذكاء عند حديثه عن المدينة « جنة لندو في بسكرة أو جبل الوحش بقسنطينة ».

- أما محمد العيد آل خليفة فيصف مدينة قسنطينة عند زيارته لها بمناسبة احتفال أقامه تلاميذه تكريما له. حيث يقول في قصيدة (يا قوم هبوّ)[4]

قم حي آخت (الأستانة) نشأة وحضارة ونضارة وجمالا

[1] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، ص 99.
[2] المصدر نفسه، ص 99.
[3] المصدر نفسه، ص 99.
[4] المصدر نفسه، ص 99، نقلا عن: جريدة "النور" ع 12، 1931/12/01.

سرح بساحة «باب واديها» الخطا وانظر يمينا دورها شمالا

ثم يصف ما فيها من مرافق وحدائق و قصور و معاهد:

فترى القصور الشامخات أعاليا وترى الجنان الوارفات ظلالا

وترى المتاجر والمصانع والورى تسعى بها وتواصل الأشغالا

وترى المعاهد فتحت أبوابها وترى الشباب يؤمها إقبالا [1]

ويعلق "إبراهيم رماني" على أبيات "محمد العيد" قائلا: " ينحصر الوصف لديه، مثلما هو عند زكريا في الجانب الثقافي– التاريخي (معالم حضارية) والجانب الطبيعي، وكشف جغرافية الوطن والاعتزاز بجماله واستلهامهما في تحقيق النهوض والتحرر".[2]

ونستنتج من هذين المثالين السابقين أن موضوع المدينة حقيقة ثابتة في المتن الإيحائي وهي صورة نموذجية لا يتبدل جوهرها مع مرور السنوات واختلاف الشعراء، فهي مكانا حضاريا يحيا في ذاكرة كل شخص منا.

إلا أننا وبكل أمانة نجد أيضا أن فن السرد أيضا تطرق إلى موضوع المدينة ووصفها، ومثال ذلك: كتاب: " سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد للكاتب "الأخضر بن السايح": الذي يرى أن قسنطينة اللوحة الزيتية صنعها قلم روائي تمثله أحلام مستغانمي في لغتها وبلاغتها ودقة أسلوبها في استعمال الصور، مثل: الجسور، المساجد، المطار، المقبرة، الأضرحة...، بحيث ترسم أمام القارئ الصورة التي أرادها الفنان وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات ".[3]

ونقول في الأخير أن الحداثة بمفاهيمها المطلقة غيرت بشكل أو بآخر رؤية ومنظور الشعراء العرب بتطرقهم وخرقهم لمواضيع لم تكن ذات سيط كبير في الماضي

[1] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925–1962، ص 100، نقلا عن ديوان محمد العيد آل خليفة، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1967، ص 341.

[2] المصدر نفسه، ص 100.

[3] ينظر: الأخضر بن سايح: سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، (ط1)، 2011، ص 57، 103، 121.

فوصف المدينة أصبح لها مكانتها في العصر الحديث، كما كان سابقا وصف الطبيعة التي تمثل امتدادا حميميا للذات العربية.

*** مأساة المدينة ونضالها:**

وفي هذا المقام يحدد الناقد "إبراهيم رماني" الأسباب التي تجعل المدينة تحس بمأساة فيتولد لديها النضال وهذا في الأخير تعبير مجازي كان هدف الرماني منه الثكنية عن المستعمر، الظلم، الاستلاب والقمع، « تحددت علاقة الجزائري بالمدينة ضمن خصوصية الشرط التاريخي الاستثنائي لمرحلة الاحتلال. فالمعلوم أن هيمنة الغراة على المدن كمراكز للسلطة، قد أشاع فيها كثيرا من الأفكار والعادات والتقاليد الغربية والهجينة، فكانت المدن الجزائرية مرايا مفزعه لاحتلال بشع ».[1]

إذن نستخلص من قول "رماني" أن أهم سبب في مأساة المدينة هو المستعمر الذي حول المكان (المدن الجزائرية) إلى زنزانة مظلمة، مكانا يفقد فيه الشخص هويته، فيكون مكانا للآخر يبنى على أساسه مستقبله، فتزداد كراهية الأهالي لمدينتهم ووطنهم الأصل.

وهنا يتساؤل "رماني" فماذا رأى فيها شعراؤنا؟

يقدم لنا "إبراهيم رماني" نماذجا من الشعر الإيحائي لكي يجيب عن السؤال السابق هذه النماذج الشعرية، التي تكون مؤشرا هاما يحدد طبيعة الرؤية. فيذكر لنا الشاعر "صالح خباشه" الذي كتب عن (هول تبسة) قائلا:

خرقوا القرية والعزل بها بالمرعى نشطت فيه ذئاب
لا ترى غير صراخ طفل من خلف أم هرولت دون حجاب
فهي تسعى بين طفل شارد وقعيد دون غيث: أو جواب

ثم يصف آثار العدوان وفجيعة الأهالي:

[1] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، ص 101.

لا ترى غير عدو ينتضى خنجر النقمة يحتز الرقاب

ودخانا يتلاشى في الفضا تحت (اتبس) لهيب وخراب

مرجل يغلى، وبركان يفور صرخات الحتف، أنّات المصاب

ومئات من ضحايا اختلطت بالبقايا، و الدّما بحر عباب. [1]

ومن خلال هذه الأبيات التي قالها "صالح خباشة" يقول "رماني" « يبدي خباشة تعاطفا جلبا معاناة المدينة، في محاولته تأدية المشهد بألفاظ صريحة، تجسد حالة المأساة بما هي " دخان وخراب "، لهيب وموت، أنين وصراخ، جثث ودماء، فالمدينة "مرجل يغلي وبركان يفور" مكان ملتهب ».[2]

• أما محمد الصالح باويه فأشاد في قصيدة (فدائية من المدينة) 1958، بالمرأة المجاهدة، تلك الفدائية المجهولة التي عاشت عمرا مجروحا، وحملت في كفها لغم الانفجار ونبوءة الانتصار:

ريح، تدوّى،

من مخابي «القصبة»

لو عصفت

تجتاح أعلى قمة

في رأسها،

لو تنطق،

أقدار شَعْبٍ.. وبنودٍ تخفق.[3]

• أما الشاعر "سعد الله" فهو لا يرى وجود مفارقة دلالية بين صورة المدينة والقرية فكلاهما يشتكي الظلم والحصار، يصارع العدوان والموت.

[1] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، ص 101.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 121-122.

يقول في قصيدة (الطين):

ذلك اليوم كنت أمشي بين أحضان المدينة

فإذا بالشعب أكوام وأشلاء مهينة

وزئير الموجة الحمراء يحتاج إلى السكينة

وبقايا جثث خرساء، والدنيا الحزينة

ويقول في قصيدة (الدم والشعلة) 1957:

– القرية تدمى

عشبا وترابا تدمى

جرح من غير ضماد

في جسم البسكرية. [1]

ونلخص من كل هذه النماذج الشعرية التي دعم "رماني" بها بحثه أنها ما هي إلا رؤية إنسانية شاملة، حيث تتواصل الأمكنة المختلفة والجنس في وحدة عميقة، وهذا هو الوعي الوطني الذي يغطي فيه عشق الأرض كلها، لتصبح الجزائر مدنا وقرى، نساءً ورجالاً، امتدادا للنضال، الأمل والحرية.

*** تجربة السجن:**

يقول "إبراهيم رماني" في هذا الصدد: « تجربة السجن مرآة شعرية تنعكس فيها رؤى وصور المواجهة في أعماق المدينة، بين " الأنا" و " الآخر ".. داخل مسافة ضيقة يغدو فيها المكان – المعتقل مرادفا للإنسان– المحتل، مما يجعل العلاقة بين السجين والسجن تتعقد وتتوسع و تتجذر ».[2]

[1] إبراهيم رماني: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925–1962، ص 130، نقلا عن: أبو القاسم سعد الله، الديوان، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 210، 287.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

ومن خلال قراءتنا لهذه الجزئية نلحظ أن "إبراهيم رماني" قد قدم لنا ثلاثة صور لتجربة السجن في المتن الإيحائي، وهي كالآتي:

• منهم من يجعل الوطن معتقلا كبيرا والذات هنا تكون كأنها في غربة فتستثار الدلالات السلبية في نفس الشاعر. ويعرض لنا "رماني" مثالا:

يقول أحمد سحنون فيما تبقى له من (حصاد السجن)

يا لها غربة عن الأوطان نبهت ما غفا من الأشجان

غربة ضوعفت بنفي وسجن وتناهت بقوة السجان

شل فيها فكري وأجذب، إلهامى وأودت حكمتي وبياني. [1]

و يرى "رماني" أن « أن الوطن عند سحنون معتقل كبير، والسجن زنزانة غربة الغريب في أرضه، مكان أظلم، ظالم، للنفي والوحدة والعذاب ولا يفرز في نفسه سوى الإحساس بالأسى والوحشة والألم ».[2]

يمثل المكان المدني (الموطن الأصل) في هذه الزاوية السجن والغربة فيكون الوطن تجربة قاسية لا تثير لدى الشاعر سوى الدلالات السلبية.

• ومنهم من كان في بلد المستعمر فكانت الرؤية مخالفة للأولى فبلاد الغير تمثل سجنا له، ويقدم "رماني" مثالا وهو الشاعر "مبارك جلول" لكن هذه المرة في بلاد المحتل والغربة، بفرنسا فيقول:

هوان وضيم واغتراب وفاقة وداء وبيل قد توطد في دمي

وسجن رمت بي في دجاه يد القضا على غفلة مني ولست بمجرم

أكابد فيه فوق ما بي من عنا شقا أسرة في لحه العدم ترتمى

تراقب منى كل يوم رسالة وراء الرواسي الشامخات وغيلم

ولم تدر أني قد غدون مقيدا بسجن كجب الرمس أقضف أسحم

[1] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925–1962، ص 130.

[2] المصدر نفسه، ص 131.

فإبراهيم رماني يعلق على أبيات "مبارك جلول" ويرى أنه « يشبه السجن بالجب (البئر)، أي المكان المولد لنسق دلالي سلبي- مأساوي: الانخفاض (الوضاعة، المغلق)...، وهذا راجع إلى حياته الصعبة في بلاد المحتل فكانت نهاية عمره الشقي موتا غامضا في أعماق نهر (السين) بباريس ».[1]

ويقول في موضع آخر: يحدد من خلالها أزمة المكان التي يعانيها الشاعر داخليا وخارجيا.

ألا أيها السجن الذي بظلاله أكابد نارا فوق نار جهنم

فما بالك مهما ألتمس منك رأفة وبعض ضياء تقسى عنى وتظلم

ألم تعلمن أني غريب وليس لي جيب إذا استرحمته اليوم يرحم[2]

• منهم من جرب فعلا تجربة السجن، يقول "إبراهيم رماني" في هذا الجزء ما يلي: «يتفرد مفدي زكريا وحده بتجربة السجن حيث قضى سبع سنوات متراوحة علة خمس مرات، ما بين 1937 و 1959 وكان لها الأثر البالغ في بلورة شخصيته الثورية، بحيث ألهب التعذيب شاعريته، وفجر في ذاته مكامن الإبداع، فكان حصاد السجن أناشيد وطنية خالدة، فهو يعده مكانا ملحميا وقدسيا "قلعة ومحرابا" ».[3]

نجده يقول في نشيد (بربروس):

يا ليل خيم واعصفي يا رياح يا أفق دمدم، واقصفي يا رعود

يا دم شرشر، واثخني يا جراح يا غل صرصر، واحدقي يا قيود

أنت محراب الضحايا في حناياك اسود

أنت أنت أنت يا بربروس.[4]

[1] ينظر: إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، ص 131-132.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] المصدر نفسه، ص 133.

[4] المصدر نفسه، ص 134، نقلا عن: اللهب المقدس، ص 88.

يعلق "رماني" على هذه الأبيات قائلا:« السجن في نفس زكريا لبس مكانا مخيفا بالسوار العالية وأبواب جديدة وجلاد لا يرحم بل يبدو امتحانا للذات وبلاء لها في مواجهتها "للأنا" و "الآخر" في احتمال الصبر والتحدي والحفاظ على السر والشرف».[1]

هكذا تتعدد صور السجن في المتن الإيحائي الجزائري، فهو تارة رمز للآخر المحتل، وهوية " الأنا"، "الوطن"، ومعتقل الأبطال والشهداء.

[1] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، ص 134.

أولا: المصطلح النقدي:

النقد ميدانه الأدب الذي يعمل فيه ويمارس فيه وظيفته التنقيحية التي لابد من أن تعكس المظهر الحضاري لأي أمة، فالأدب هو عملية خلق و إبداع والنقد هو الذي يقف على أصالة الأدب أو عدمه ويميز بين جيده ورديئه، هذه العملية هي عملية صعبة لا يقوم بها إلى الناقد الفطن سواء في العصر القديم أو الحديث في ظل جميع هذه التطورات.

أ- النقد العربي القديم وآثاره في نقدنا الحديث: (عبد القهار الجرجاني نموذجا):

يمثل عبد الجرجاني (400-471 ه) مؤلف كتابي أسرار البلاغة، و دلائل الإعجاز، القمة العالمية، التي وصل إليها النقد العربي القديم، التي لم يبلغها النقد عند العرب من قبل ولا من بعد، واعتماده على مناهج مفصلة يبني عليها أحكامه النقدية والبيانية، في دقة وعمق وروعة وفهم الأدب وخصائصه، وأكاد أمثل ذوق عبد القهار النقدي في الكتابين « **بالترمومتر الزئبقي** » الذي يتأثر بمختلف درجات الحرارة تأثرا واضحا، فإن ذوق عبد القهار يقف عند دقائق الأساليب ومختلف صور الأداء والبيان معبرا عن انفعالاته الأدبية والنقدية.[1]

وهنا سوف أتحدث عن الأصول النقدية الكبيرة التي اهتدى إليها عبد القهار ودرسها، في كتابه « دلائل الإعجاز » أن اللفظة رمز لمعناها، رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة، أو المعنى، وقيمتها فيها ترمز إليه وليست البلاغة فيها وحدها، فالألفاظ لم توضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها، وإنما لدينا صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث ونحن نضع ألفاظ اللغة ونستعملها، لنحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة، فلا يمكن أن يثير لفظ « طفل » مثلا في نفوسنا شيئا ما لم يكن في ذهننا صورة الطفل،

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 90-91.

اللفظ رمز لها ومحرك.[1] فترتيب الألفاظ في النطق، ومراعاة تعادلها، إنما هو تابع لترتيب المعاني في النفس.[2]

وعبد القهار في ذلك يتلاقي مع كل النقاد العالميين والقدامى والمحدثين، فإذا قال أفلاطون من قبل: إن الكلمة تعني الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة في صورة من كلمة على السواء، وإذا قال أرسطو إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعاني، فإن عبد القهار يقول: إنك تطلب المعنى وإذا ظفرت به فاللفظ معك وإزاء ناظرك. ويقول برجسون بعده بزمن طويل إنما نفكر بالألفاظ. ويقول لاسل آبركمبي أستاذ النقد الإنجليزي بجامعة لندن: « على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ورموزا لتلك التجارب، وعليه أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما في نفسه بذلك الرمز، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء »، « فيما وظيفة الألفاظ في النص الأدبي إلا أن تكون رمزا ويقول ميخائيل نعيمة في كتابه النقدي المشهور " الغربال ": لا قيمة للغة في ذاتها ونفسها، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكرة وعاطفة ».[3]

ويرى العقاد أن الألفاظ رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ وتحيا في الذهن متى مر به اللفظ وجرى على اللسان.

النظرية الواضحة، وقد بحثت مدرسة لغوية كبيرة هي مدرسة « فنت الألماني » نظرية « الرمزية في اللغة » هذه، وكشفت عنها، ودرست تفاصيلها في اتفاق كلي مع كل ما كتبه عبد القهار الجرجاني وفصله في دلائل الإعجاز. والعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأى عبد القهار في كتابه « دلائل الإعجاز »- مواطن بلاغة، وهي ما عبر عنه بالنظم، وما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة... مع خلاف كبير بينهم في تحديد معنى الشكل تبعا لاختلافهم في تحديد معنى المضمون، فمن مجموع العلاقات بين

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 91.

[2] طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، (ط. ب)، (ط 1)، 1997م، ص 211.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 92.

الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية.. وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوي عند سوسير السويسري الذي يذهب إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل هي مجموعة من العلاقات.[1]

يقول عبد القهار الجرجاني « ... وأنه لو عمد عامد إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يراعي فيها معنى ويؤلف منها كلاما لم تر عاقلا يعتد السهولة فيها فضيلة، لأن الألفاظ لا تراد لذاتها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني ».[2]

وهذا ما يذهب إليه النقاد المحدثون، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر تصبح لغة شعرية، لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة، فالشاعر يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية، وإحداث الأثر التركيبي من خلال أداة تحليلية يمثل أعظم نجاح للشاعر.

ويكاد يكون الناقد الإيطالي **بندتوكروتشيه** (1952) متأثرا بمذهب عبد القهار تأثرا كبيرا، فقد اعتد بالشكل الأدبي، ورأى الحقيقة الجمالية فيه لا في المضمون كما ذهب إليه عبد القهار، فالشكل عنده هو النظم والمضمون عنده صورة قرينة من المعنى.[3]

ب- الأدب والنقد الغربي وآثارهما على النقد العربي:

إن النقد من الفنون الأدبية التي تعتمد في وجودها على الأثر الفني وهذا يسوقنا إلى البحث عن استقبال النقد الأجنبي عبر موضوعه الذي هو الأدب وعبر حركة التجديد فيه. وخلال بحثنا في الآثار الأدبية التي كانت موضوعا لهذا النقد الجديد سنبين أن أغلبها أجناسا أدبية جديدة على الأدب روائية ومسرحية (من مثل موسم الهجرة إلى الشمال- ذات البنية المعقدة) وشعر جديد. ومن ثم يصبح التفكير حول استقبال النقد

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 93.

[2] طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص 210.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 94.

الغربي في الوطن العربي محكوما بتساؤل حول تطور واستقبال هذه الفنون الأدبية الجديدة الوافدة من الغرب كذلك.[1]

- **استقبال الأنواع الأدبية والغربية:**

إن الفنون الأدبية الجديدة في الوطن العربي قد أدخلت عن طريق الترجمة سواء الرواية منها أو المسرحية وعن طريق ثقافات تربوية (ألمانية، إنجليزية، وفرنسية).

- الرواية:

لقد مهدت الترجمات لنشوء أعمال أصلية في مجال الكتابة الروائية ثم ذلك على[2] مرحلتين أولا: ظهرت روايات بدت فيها الحبكة مأخوذة من العالم الغربي ومكيفة مع حقائق المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب، فكانت الكتابات الروائية العربية الأولى أنواعا هجينة إذ كانت تجمع بين تأثيرات متعددة تأثير التقليد العربي في كتابة القصة الذي هو في الأساس الكتابة المقامية وتأثير الأنواع القصصية الغربية، ومن أمثلة رواية زينب أحمد حسين هيكل 1914 في مصر.[3]

- المسرح:

في نفس الوقت الذي أدخلت فيه الرواية أدخل المسرح وبنفس الرواية في التكييف فقد ترجمت من المسرح الغربي أعمال موليير MOLIERE.[4]

ولعل أول عمل مسرحي عربي تأليفا وتمثيلا شهدته بلادنا واهتزت به معلنة ولادة المسرحية العربية، كان في بيروت عام 1848 بهمة مارون النقاش وكان بعنوان (البخيل)[5]، فتوفيق الحكيم تأثر في فنه المسرحي بنماذج مسرحية في الأدب الغربي ففي

---

[1] محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، (ط.1)، 2002، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] ينظر: محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي، ص 48–49.

[4] المرجع نفسه، ص 50.

[5] داود غطاشة، حسين راضي: قضايا النقد العربي قديمها و حديثها، الدار العلمية الدولية و دار الثقافة للنشر، عمان– الأردن، (ط1)، 2000، ص 144.

مسرحيته « رحلة إلى الغد » نجد ترسبات فكرية من مسرحية « الماكينة الجامعة » لألمررايس.[1]

ج- بداية دخول النقد الغربي إلى البلاد العربية وإشكالية استقباله:

لقد صاحب دخول هذه الفنون الأدبية اتجاهات النقد الغربي ومنها الدكرتية و النقد اللانسوني و النقد TAIE ولقد كانت طرق هؤلاء مطبقة على الأدب العربي من طرف طه حسين (1889-1973) و أكثر هؤلاء تأثيرا على طه حسين نالينو NALLINO الذي بدأ بالشك حول أصالة الشعر القديم من خلال محاضراته في سنوات (1910-1911) و قد أكد مفتاح طاهر هذه الفكرة فهو يقول: و يمكننا أن نقبل أن NALLINO، هو الأول الذي أوحى إلى طه حسين بفكرة الشك في أصالة الشعر الجاهلي. و من المؤكد أن طريقة طه حسين متأثرة كذلك و من حيث المنهجية بالشك (الدكرتي) الذي لم يكن طه حسين – من خلاله- يقبل الأطروحات المسبقة على الأدب و قد أثار ذلك غضب جماعة النقد القديم و خاصة عند صدور كتابة في الشعر الجاهلي.[2]

فآراء طه حسين الجريئة كان لها أثر كبير على حركة النقد إذ خرجت به هذه الآراء من أسر النظرية الرسمية و تزامنت آراؤه مع حركة الديوان التي قادها المازني (1889-1949) و عباس محمود العقاد (1889-1964) و تعترف الحركة بتأثرها بتيار النقد الأنجلوسكسوني نقد وردزورث WORDSWORTH و كولوردج COLERIDGE و وليم هازلت WILLAM HAZLTT و قد أكدت بعض الدراسات الحديثة صلة نقد هذه الحركة بالنقد الإنجليزي كما أكدت أن هذا النقد عبارة عن ترديد آراء بعض كبار الرومانسية الإنجليز يقول الدكتور محمود الربيعي في كتبه نقد الشعر

[1] رجاء عيد: في النقد التطبيقي قراءة في أدب توفيق الحكيم، الناشر منشأة المعارف، جلال حزي و شركاه، الإسكندرية، (ط2)، (ط، س)، ص 177.

[2] محمد ولد بوعلية: النقد الغربي و النقد العربي، ص 51.

إن: " الصلة بين جماعة الديوان و الرومانسية لم تكن مسألة نقد أو تقليد عشوائيين، و ذلك على الرغم مما يبدو في كثير من الأحيان من التطابق الذي يكاد يكون تاما في الأفكار.[1]

- **استقبال النقد الماركسي:**

عند قيام الثورة المصرية سنة 1952 شهدت مصر تحولات ناجمة عن هذه الثورة و بدأ الأدب يقترب من القضايا الاجتماعية و بالفعل فقد شجع انفتاح مصر على العالم الاشتراكي و خاصة الإتحاد السوفياتي الأدباء و النقاد على الاضطلاع على الأدب الماركسي.[2]

في سنة 1954 حضر الناقد الماركسي حسن مروة المؤتمر الثاني لاتحاد أدباء الاتحاد السوفياتي، وبعد رجوعه كتب سلسلة من المقالات حول الواقعية الاشتراكية صدرت بعد ذلك في القاهرة تحت قضايا أدبية. وفي نفس السنة سافر محمد مندور إلى الاتحاد السوفياتي وجاء بفكرة الواقعية الاشتراكية كذلك من خلال ما أسماه بالنقد الأيديولوجي.

وكانت هذه الأفكار اللبنة الأساسية التي قام عليها النقد العربي الماركسي الذي نشط حتى منتصف السبعينات، وكان من أعلامه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وقد نشرا في بيروت كتابهما في الثقافة المصرية كما كتب محمود أمين العالم كتابه الثقافة والثورة سنة 1965 وكتب حسن مروة دراسات نقدية في نفس السنة.

أما في سوريا فقد تأسست جمعية من النقاد اليساريين سنة 1950 وأصدرت مجلة الناقد، وفي سنة 1951 تأسست في سوريا جمعية الكتاب اليساريين منهم حنا مينة، وجلال فاروق الشريف، وقد أسهمت المجلة في تقديم الأدب الروسي من خلال

[1] ينظر: محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

مقالات[1]حول تولستوي وكركى. وفي تقديم الاتجاهات المعاصرة، في آداب الاتحاد السوفياتي في العشرينات من هذا القرن.[2]

وقد كانت نظرية النقد عند النقاد هي نظرية الانعكاس وكان نظامها هو الترتيب ترتيب الأدباء حسب انتماءاتهم العقائدية، لكن الأدب لا قرابه من تساؤلات الجمهور كان يستجيب لأفق انتظاره.[3]

- **استقبال البنيوية في الوطن العربي:**

« بعد الانتشار الواسع للنقد المصري خلال الخمسينات والستينات، أصبح النقد بحاجة من جديد إلى الانفتاح على الخارج.

إن للبنيوية structuralism التي تبلورت منهجيا في فرنسا، في العقد السادس، من القرن العشرين، مصادر ثلاثة أساسية أسهمت جميعها في تبلورها المنهجي، وفي خصائصها النقدية المتميزة. [4]

يقول إبراهيم الخطيب في مقابلة لليوم السابع: نحن ممارسي النقد في المغرب، قد تأثرنا في بداية تكويننا النقدي بنقاد المشرق، نقاد مصر خصوصا. لقد تأثرنا بمحمد مندور بغالي شكري، بمحمود أمين العالم بعبد العظيم أنيس، استمر هذا حتى أواسط السبعينيات، بعد هذا وبتأثير الجامعة بوجه خاص حصل تحول عام في الكتابة النقدية في المغرب، حصل تأثر بالمناهج النقدية السائدة في فرنسا خاصة ».[5]

---

[1] محمد ولد بوعلية: النقد الغربي و النقد العربي، ص 56.

[2] الرشيد بوشعير: الواقعي في أدب يوسف إدريس، أحمد سليمان الأحمد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، دامعة دمشق، 1979م– 1980م، ص 87.

[3] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، ص 57.

[4] سعد الدين كليب، النقد العربي الحديث مناهجه وقضاياه، مدرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (ط، ط)، 2005، ص 127.

[5] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي و النقد العربي، ص 57.

إن النقد العربي في هذه المرحلة قد التفت إلى الغرب من جديد للبحث عن آليات جديدة، إن الفلسفة التي جاء بها طه حسين ومعاصروه كانت قد صفيت ثقافيا في أوروبا مع أنها وغن كانت تسعى إلى أن تكون عميقة لم تكن أقل من ذلك واضحة.

والإشكالية ستطرح على جيل النقد الجديد البنيوية من العرب هي كيفية إدخال[1] النظريات الجديدة في النقد العربي إذ تتمتع هذه النظريات بالتخصص الضيق و الرؤية الشخصية، و اللغة المعتمدة المعاني الناجمة عن التعددية في الرؤى، إلى هذا التيار اتجهت حركة النقد الجديد في البلاد العربية.[2]

إذا كان بعض النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبو ديب و يمنى العيد قد حاولوا فقح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني (471) و الخليل بن أحمد الفراهيدي (100–170 هـ) مثلا. و إن لم يستطيعوا تعميق هذه المسائل فإن كل الذين اهتموا بالبنيوية إنما اتجهوا إلى منابعها في الغرب و عن طريق الترجمات في أغلب الأحيان، ترجمات جلها تحاول التعريف بهذه المناهج الجديدة. و لقد كان استقبال التيار البنيوي في البلاد العربية متفاوتا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان الغربية. و قد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابه النظرية البنائية في النقد الأدبي 1977، و كتابه علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، و في الأردن أعطى الناقد كمال أبو ديب دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه البنية الإيقاعية للشعر العربي (1974) و جدلية الخفاء و التجلي (دراسة بنيوية في الشعر) و في تونس و المغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية.[3]

[1] محمد ولد بوعلية، النقد الغربي والنقد العربي، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

1- واقع النقد العربي:[1]

ما لفت انتباه "إبراهيم رماني" هو قلة النقد في الوطن العربي، و إن وجد هذا النقد فمعظمه يفتقد إلى الإبداع و الأصالة و الخصوصية، و لهذا نجد أن "رماني" تحدث بكل صراحة حول أزمة النقد فيقول: " ننتهي عند أية قراءة لتاريخ الفكر العربي، إلا أن هناك قطيعة خطيرة، حدثت بسبب حالة من اختلال التوازن الداخلي، و سيطرة الغزو الأجنبي. الذي سعى إلى تكريس النموذج الحضاري الغربي باسم "الأمية العلمية". و جعل الفكر العربي حاشية يتيمة لمتن أوربي استدماري و من ثم وجد الفكر العربي القديم نفسه بعدها معزولا بعيدا، متشتتا لا تجمعه إلا الكتب الصفراء، و أرشيف الزوايا المهجورة، و ظلمات المتاحف المنسية.

و كان على الفكر العربي الحديث أن يسترجع سياقه المبتور و أن يؤسس أرضا جديدة، بالعودة إلى الأصول حيث تسكن الهوية، غير أن الرجوع إلى الماضي يمثل بعدا عن الحاضر، الذي يمتلكه الغرب. و بين الماضي و الحاضر كانت المفارقة الكبرى التي اجتهد الرواد في صياغتها في معادلة النهضة التوفيقية بين الماضيين العربي و الغربي (-) واقع التناقضات و الهزائم فسقط الاجتهاد و غلب تقليد النموذج السلفي عربيا أو غربيا.[2]

و من هذا القول يمكن أن نجمل النقاط التي طرحها "إبراهيم رماني" حول أزمة النقد:

أ/ اختلال التوازن الداخلي: و هنا قصد ذلك التباعد و التنافر في وجهات النظر التي أدى إلى زعزعة التقارب الداخلي في الفكر و في الناتج الأدبي و النقدي و حتى مجالات أخرى غير أدبية.

[1] إبراهيم رماني: أسئلة الكتبة النقدية، المؤسسة الجزائرية الطباعة، (د، ب)، (ط، ط)، (ط، ت)، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 12-13.

ب/ الغزو الأجنبي: إن سيطرة الفكر الأجنبي على العرب الذي بهر العقول أدى إلى التبعية فقط و عدم المحافظة و الرجوع إلى التراث العربي القديم ساعد العالم الغربي في تكريس نموذجه الحضاري فيكون بالتالي هو المركز و الفكر العربي في الهامش.

ج/ التقليد: أي تقليد كل ما جاء في التراث العربي و الالتزام به حتى و إن كان لا يتلاءم مع الواقع الحديث و الحاضر المتغير و المتجدد في كل لحظة، أو تقليد الغرب في كل ما جاءوا به سواء وافق ثقافتنا و آدابنا أم زاد في غموضها و هذا هو الحاصل خاصة في تطبيق المناهج الغربية على النص الأدبي العربي (تقليد أعمى).

من خلال ملاحظتنا لهذا الواقع النقدي في الوطن العربي و تسجيل أهم الأزمات التي تعرض لها سواء أكانت داخلية أو خارجية نجد أن "إبراهيم رماني" دائما يقدم لنا واقعا آخر مضيئا رغم كل هذه الصعوبات و الإشكاليات التي تقف عجلة التقدم و الإبداع فيقول: «... فلم يعثر على سبيل إلى "نقد إحيائي" استكمل تطوره و مسيرته الجديدة مثل طه حسين، العقاد، المازني الذين أنجزوا مشروع النهضة التوفيق بين التراث و المعاصرة غير أن أقصى ما تحقق في هذا المشروع هو تبلور "اتجاهات نقدية" لا "مناهج خاصة" كما يقول غالي شكري ».[1]

و بعد هذا تحدث عن جيل الأربعينيات و الخمسينيات ففي هذه الفترة دفع النقد إلى الأمام دفعا قويا بفضل التنظير الجزئي، و الترجمة، و التأريخ، و المتابعة التطبيقية للإنتاج الأدبي بالدراسة و التحليل. و لم تصل الستينيات حتى اجتمع النتاج النقدي، بمختلف اتجاهاته و تباين مستوياته عند نقطة التحول و القفز وراء الحدود الضيقة، و بلوغ الإنجازات التي حولت النقد العربي من اجتهادات فردية إلى حركة نقدية.[2]

كما أن "إبراهيم رماني" لم يغفل عن النقد التنظيري الجزئي، الذي قال عنه " أنه يجسد مرحلة ضرورية نحو تأليف نظرية الأدب و النقد، فضلا عن الحوار المفتوح و

[1] إبراهيم رماني: أسئلة الكتبة النقدية، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

التفاعل الخصب مع التراث الشرقي و الغربي معا، في الأعمال الجماعية، النظرية التطبيقية على السواء.

إضافة إلى ذلك انتشار الممارسة التطبيقية الواعية لبعض المناهج الجديدة مثل البنيوية و الأسلوبية سعيا وراء منهج نقدي عربي قوامه الرؤية الفنية و الفلسفية المتكاملة التي تعانق هذا الواقع العربي الإسلامي."[1]

كما نجد "إبراهيم رماني" لبس كبعض النقاد المتعصبين في آراءه فهو يسعى و يأمل في رقي الثقافة العربية سواء بالأخذ و الاستفادة من التراث العربي أو من التفتح على ثقافة الآخر بالأخذ من الأشياء التي تخدم المرجع العربي، و لهذا نجده في كتابه "أسئلة الكتابة النقدية" قد خصص جزءا للحديث عن "البنيوية" فيقول في هذا المقام:

«... لقد قرأ الغرب ابن رشيد في أيام انحطاط الحضارة العربية الإسلامية، و أسس منه "رشدية لاتينية" أضاءت جامعات أوربا أكثر من أربعة قرون، و كذلك فعلت حضارتنا مع الثقافات الأخرى إبان زمنها الإبداعي، و كذلك ينبغي أن نفعل، أن نقرأ البنيوية شأنها شأن أي نتاج فكري آخر، لإخصاب المرجع الثقافي العربي، الذي هو في أشد الحاجة إلى المنهجية بدل الفوضى، و إلى الموضوعية العلمية عوض الذاتية و اللامعقولة، و إلى الكلية و الوحدة لا التجزيئية التفكيكية أي أنه محتاج أيما حاجة إلى "البنيوية" لكن أية بنيوية؟ [2]

نحن لا نقرأ أعمال أبي ديب من خلال "رولان بارت"، و لا محمد بنيس من خلال "غولد مان" كما لا ينبغي أن نحول البنيوية إلى تقليعة عربية أو خردة ثقافية و إنما نريدها بنيوية عربية تبدع في تمثل الفكر البنيوي، فيما يمكنه الإفادة في إعادة بناء العقل، و الخطاب، و الثقافة، المجتمع و الحضارة العربية الإسلامية ».[3]

[1] إبراهيم رماني: أسئلة الكتبة النقدية، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

فهنا الناقد "إبراهيم رماني" بحث على الإبداع حتى و إن كان الشيء الذي سنبدع فيه هو في الأصل ليس لنا و لا يمثل نتاجا عربيا فهو يرى من خلال طرحه للبنيوية أن تتعامل معها و كأنها عربية الأصل كما فعل الغرب مع ابن رشيد و جعلوها "رشدية لاتينية" و لكن دون التغيير في مضمونها فقط إعطاؤها لمسة عربية.

2- مفهوم النقد عند "إبراهيم رماني":

يعد "إبراهيم رماني" من الأعلام العربية في العصر الحديث و المعاصر و حسب ما سبق في حديثنا عن القضايا التي تناولها نجد أنه من دعاة التجديد و الإبداع و بالطبع شأنه شأن النقاد و المحدثين كانت له نظرة خاصة في مفهوم النقد الحديث و هذا ما لمسناه في كتابة "أسئلة الكتابة النقدية" و من خلال القراءة و التمعن "فإبراهيم الرماني" يبين لنا كيف يكون النقد التطبيقي في النقد الحديث، و لهذا هذا سنحاول عرض رأيه حول هذه المسألة، يقول: « زمن النقد، زمن الحوار و الاستقراء، الذاكرة و الحلم ذاكرة نسترجع الموروث لتحلم بالتأسيس، لتصل الكتبة بشكل آخر ضمن محاولة دائمة نحو تشكيل النموذج الأفضل، دون منهج مسطر، أو إطار محدد، هو رؤية ترتاد الآفاق الإبداعية، لتخرق مدار المسلمات الغيبية لتكشف عن الحقيقة الأدبية في منظور النقد، فالنقد حوار لا تناحر و ليست حياة "الأنا" مرهونة بموت "الآخر" لأن الذاتية لا تناقض بالضرورة الغيرية ».[1]

هنا يعلق "إبراهيم رماني" عن مفهوم النقد الذي يرى بأنه هو الأصح النقد الذي ينطبق من تجارب الماضي ليحلم بولادة كتابة نقدية من نوع آخر، كتابة قوامها الحوار و تقبل آراء الآخرين، كتابة تختزل المسافة بين المبدع و النص و الواقع لتعطي صورة كلية واضحة.

[1] ينظر: إبراهيم رماني: أسئلة الكتبة النقدية، ص 4-5.

كما أنه وضع أسسا ينبغي على الناقد إتباعها حاولنا استقراء البعض منها حسب ما جاء في مضمون حديثه و منها:

أ) إلغاء الأطر المرجعية السابقة و الحث على المراجعة الكلية:

و هنا يقول " رماني" زمن جديد لا يتكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين هو زمن المراجعة الكلية.[1]

هذا القول يؤكد على أن "إبراهيم رماني" و حتى النقاد المحدثين يعزفون على النقد القديم الذي كان فيه الناقد يطلق أحكاما تفتقد إلى التعليل في أغلب الأحيان يحكمها فقط الذوق أو أمور كالأحكام التي كانت تعلن من أجل المادة فقط و لا غير و هذا ما أكده في تعليقه كذلك "... زمن جديد (...) لا يشفع لهذا النص أو ذاك بشهادة ناقد كبير أو أستاذ معروف، لأن الشهادة الصحيحة في التاريخ الأدبي، المكتفية بذاتها المحققة لدلالتها الكلية في السياق النقدي، هو النص كبنية لها وجود متكامل داخليا و خارجيا."[2]

و مثل هذا الرأي نجد الدكتور "طه مصطفى أبو كريشة" في كتابه "النقد العربي التطبيقي بين القديم و الحديث" يقول: »« فكان رد الفعل أن نصرف المحدثون إلى توجيه اهتمامهم نحو النقد الكلي، إما متعالين عن اتجاه القدماء، و إما مداراة لعجز ظاهرة عن إعطاء النقد الجزئي حقه فيتجهون اتجاها مباشرا إلى النقد الكلي، لأنه أقل عناء، و لا يحتاج إلى كثير من الفحص حول الصياغة، و ما يوجبه هذا من ذوق مرهف حساس يشعر بنبض الكلمة، و يتلقى في استيعاب وحي العبارة. ثم إن النظرة الكلية تتحمل الكثير من الأوصاف العامة في النقد، و الأحكام المجملة السريعة، فما أسهل أن نحكم على القصيدة عامة بالجمال، و صدق التجربة ».[3]

---

[1] ينظر: إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص 2.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 2.

[3] طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم و الحديث، ص 78.

ب) مواجهة النص عاريا من كل ملابساته أو شوائبه التي تخفي حقيقته:

يشرح "إبراهيم رماني" هذه الفكرة فيقول:« وجوب الرحيل في جسد النص المريض لاستخراج آلامه و محو أوجاعه، و جعله يتموضع داخل السياق الحقيقي، ليمتلك مشروعية البقاء و حق التأرخ و هو المجال اللامتناهي، الحركة الدائبة، ديمومة القراءة و الكتابة التي تستلزم الموقف النقدي الواعي، الذي ينفي نظام "المصادرات" و لا يرضى بغير النص محكا للاختبار الكافي الشافي ».[1]

يؤكد "رماني" على وجوب التخلي عن المناهج السياقية مثل المنهج التاريخي و المنهج النفسي و غيرها هذه المناهج لم يعد النقاد المحدثون يوظفونها في تحليلهم للنصوص الأدبية، بالتالي لزم على النقاد بطريقة غير مباشرة من خلال القول السابق إتباع المناهج النصانية، التي تضع أمامها النص وحده بنية فنية تمكن من كشف ما كان مخفيا و مستورا و نجد مثل هؤلاء النقاد عبد المالك مرتاض في تحليله لقصيدة "أين ليلاي أينها" استعمل المنهج " **التفكيكي و السيميائي**".

ج) الثقافة الواسعة:

لم يغفل "إبراهيم رماني" عن هذه الفكرة و هي التكلم عن الثقافة التي تساعد الناقد على نضج أحكامه النقدية و تحليلاته المنطقية في قراءة أي أثر أدبي جمالي يقول:«... يجب أن تتقاطع فيها العلوم الإنسانية من أقصاها إلى أقصاها. تجمع السيسيولوجيا، الألسنية، البسيكولوجيا، الأنتروبولوجيا، الإستيمولوجيا، الأنطولوجيا (...) علم الإحصاء و مختلف العلوم الأخرى ».[2]

[1] ينظر: إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص 2-3.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

و في هذا السياق يرى عمار بن زايد أنه: « لابد أن تقترب الثقافة الواسعة المتنوعة بالميزان، و الممارسة الفعلية للإمساك بزمام العملية النقدية، و المساهمة في دفع مسيرة النقد و الإبداع في آن واحد لتحقيق التطور ».[1]

و هنا تعد الثقافة شرطا ضروريا و صفة ينبغي على الناقد الاتصاف بها لكي يكون عمله النقدي إبداعا لم يأت من فراغ أو من عدم.

كما أن "إبراهيم رماني" طرح لنا في كتابه "أسئلة الكتابة النقدية" بعض الوظائف التي يؤديها النقد.

3- وظيفة النقد و غايته:

إن الغرض من تحديد وظيفة النقد و غايته هو تحديد وظيفة النقد و تحديد الهدف الذي يرمي إليه في توضيح الاتجاهات الأدبية و إبراز السمات التي تميز بعض هذه الاتجاهات من بعض على قدر الإمكان. و هذه يمكن تلخيصها فيما يأتي:

أ- النقد يعني فلسفة التاريخ أو إيجاد معنى لهذا التراكم الأدبي و معالجة هذه «التخمة الثقافية»، و صياغة نظرية يمكن أن تستوعب و تحتوي في داخلها هذا التاريخ الأدبي، الضائع في مصطلحات غامضة و رؤى ضبابية (-) فإنه على – على الأقل- يخفف من حدة هذه الأزمة التي تكرس المعضلة، و تزيد في سواد الليل الإبداعي حلكة، و يخطو خطوة عملاقة عندما يفتح المجال أمام « نقد النقد ».[2]

و في هذا السياق يرى "عيد العزيز عتيق" في كتابه "في النقد الأدبي" يشير إلى مثل هذا القول في وظيفة النقد و هي: **تعيين مكان العمل الأدبي في مجاله الخاص** أي في عالم الأدب الذي ينتمي إليه، فتقدير العمل من الناحية يقتضي أن يعرف الناقد مكانه

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د، ط)، (د، ت)، ص 8.

[2] ينظر: إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص 4.

في الأدب، و أن يحدد مقدار ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته بصفة خاصة و في عالم الأدب كله بصفة عامة.[1]

و هذا القول يكاد يتطابق في المعنى مع رأي "إبراهيم رماني" فإيجاد المعنى في هذا التراكم و التدفق الأدبي يساعد كم قال "عبد العزيز عتيق" في تعيين مكان العمل الأدبي في مجاله الخاص و كما قار "رماني" و معالجة التخمة الثقافية و هذا يؤكد قول "عتيق".

ب- النقد إبداع شامل، تأطير للنص و العالم داخل فضاء، لا ينتهي أبدا، إنه المصطلح الذي لا يتجمد في مفهوم أحادي و الرمز المشبع بالدلالات المتنامية الذي يتأبى عن التأويل النهائي، و هو ليس نمطا ينحصر فيه المعنى أو نسقا مغلقا لا ينتج إلا مقدماته، بل معرفة تنزع نحو السؤال و البحث، لأيديولوجيا تجنح إلى التعميم و التبرير، و النقد حقل متفتح يعمل على اكتشاف نفسه باستمرار، و استعادة معقوليته الحقة، و يعاني لحظة الاختيار المتعدد حتى لا يغدو نصا منقولا يتعطل فيه الفكر.[2]

و نستنتج من هذه الفكرة أن النقد تكمن وظيفته كما قال "رماني" داخل فضاء لا ينتهي أبدا و هذا الفضاء يقصد به الواقع الذي يعطى له معاني متعددة بالتالي لا يتجمد في مفهوم أحادي، فيعطينا حسب قول "رماني" رمزا متشعبا بالدلالات، كم نجد "عبد العزيز عتيق" في نفس الكتب السابق الذكر يقول:« من المهم عند التقدير أن يعرف الناقد ماذا أخذ العمل الأدبي من بيئته و ماذا أعطى لها إذا على معرفة ذلك بتحدد مدى ما فيه من إبداع و من استجابة للبيئة ».[3]

فالعمل النقدي حسب قول "إبراهيم رماني" و "عبد العزيز عتيق" تكمن وظيفته حين يكشف الناقد عن مدى تأثير البيئة و الواقع في الأثر الأدبي و العكس.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972، ص 274.

[2] ينظر: إبراهيم رماني، المصدر نفسه، ص 5.

[3] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص 275.

ج- النقد هو اللغة الشارحة أو ما بعد اللغة، هو كلام على كلام و خطاب حول خطاب يتقصى أعماق النص يتجلى ظلماته، يحدد مؤشراته، يعاني تجربته، يتلذذ بآلامه، أنه حضور الفكر المنهجي و العلمي العام من خلال الحدس الذاتي و الحساسية النوعية، و هنا تظهر خصوصية النقد كلغة فردية، جمعية و توتر فذ و رائع بين "الأنا" و "الآخر".[1]

و في هذا السياق نجد أيضا أن: "عبد العزيز عتيق" يؤكد على الوظيفة نفسها التي أتى بها "رماني" و هي:

تقديم العمل الأدبي من الناحية الفنية و بيان قيمته «الموضوعية» و هنا يتفق الناقدان في مفهوم الذاتية و الموضوعية و وظيفتهما في تقديم العمل الأدبي في أكمل صورة.

ثانيا: النقد والترجمة

الكتابة عن الترجمة لا تخلو من مطبَّات ولها متطلبات، فهي تلعب دورًا أساسيًا في نقل المعلومات عامة والعلمية خاصة أمرًا ممكنا، كما أنها تتيح بتقارب الشعوب والحضارات بشكل مباشر أو غير مباشر بالتالي تعتبر الترجمة فنًّا كباقي الفنون لهُ قواعدهُ وأصولهُ التي تميزه عن غيرهِ، كما إن تطور وسائل الإعلام ساعد علم الترجمة بانتشار أكثر فأضحت الكرة الأرضية والعالم قرية صغيرة، سادها الفهم والتمازج والتعارف.

إن الحديث عن مسألة الترجمة أمر معقد لا بد من حلهِ ومعرفة أسرارهِ وخباياهُ ولهذا وجب علينا أن نتطرقَ إلى تعريفها اللغوي وتعريفاتها بشكل عام، كما يستلزم منا بما أننا في صدد الحديث عن الترجمة في العالم العربي أن نعرف ملامح الترجمة في القديم وكيف ظهرت وتطورت في العصر الحديث.

أ- تعريف الترجمة لغة:

[1] ينظر: إبراهيم رماني، المصدر نفسه، ص 7.

ترجم: التُّرجُمانُ والتَّرجَمانُ: المُفسِّرُ لِلِّسان، وفي حديث هرقل: قال لتُرجُمانِهِ، التُّرجمانُ، بضَّم والفتح: وهو الذي يترجم الكلام أي ينقلهُ من لغة إلى لغة أخرى، والجمع التَّراجِمُ، والتاء والنون زائدتان، وقد ترجمهُ وترجَمَ عنه، وتَرْجُمَانُ هو المثُل التي لم يذكرها سيبويه.

قال ابن جنِّي: أمَّا ترجمانُ فقد حكيت فيه تُرْجمان بضم أوِّله ومثالهُ فُعْلاَن كعُتْرُفان ودُحْمُسان، وكذلك التاء أيضًا فيمن فتحها أصليَّة، وإن لم يكن في الكلام مثل جَعْفر، لأنه يجوز مع الألف والنون من الأمثلة ما لولاهما لم يجز كعنفوان وخذِيان رَيْهُقان، ألا ترى أنه يسمى في الكلام فُعْلُو ولا فِعْلِي ولا فيْعلُ؟[1]

ب- تعريفات عامة حول الترجمة:

1- " الترجمة هي التعبير بلغة أخرى (أو اللغة الهدف) عما عبر عنهُ بأخرى، لغة المصدر، مع الاحتفاظ بالتكافؤات الدلالية والأسلوبية ".[2]

2- " فالترجمة "، يقول بنعبد العالي، هي التي تنفُخ الحياة في النصوص وتقلها من ثقافة إلى أخرى.[3]

3- لقد تعرض الأقدمون إلى مادة «ترجمة» وشرحها أكثرهم بأنها تفسير فمنهم الفيروز آبادي وابن قتيبة واختلف على أصلها، فيما إن كانت عربية أم معربة وفي ذلك يقول "التهاوني" إن معناها في الفارسية " بيان لغة ما بلغة أخرى ".[4]

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 298. المادة "ترجم"

[2] روجر- ت- بيل: الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حمدي، مكتبة العبيكان، (ط1)، 1422ه/2001م، ص 42.

[3] عبد السلام بنعبد العالي: في الترجمة، تر: كمال التومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2006، ص9.

[4] ينظر: محمد الديداوي: مناهج المترجم بين الكتابة والإصلاح والهواية والاحتراف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2005م، ص 28.

4- " الترجمة فن له أصولهُ وتقنياته الخاصة، بفتح مجال الحوار بين الحضارات ويثري الآداب المختلفة بعناصر الحداثة والتجديد، وفتح الآفاق الثقافية على مصراعيها للأدباء والمفكرين حتى يطلعوا على ثقافات الشعوب وعبقريات الأمم".[1]

5- " الترجمة تعني نقل الأفكار والأقوال من لغة إلى أخرى مع المحافظة على روح النص المنقول ".[2]

ونستنتج من كل هذه التعريفات للترجمة أنها تسعى إلى نقل الأصل مهما كان (فكرة، معنى، نص) من لغة إلى لغة مخالفة مع المحافظة على روح العصر.

أما الآن سننتقل إلى ملامح ظهور الترجمة ونحاول تقديم أمثلة من الزمن الماضي لمعرفة حركة الترجمة آنذاك.

ج- الترجمة في العصر القديم:

- **المدرسة السريانية:**

تأثرت السريانية باليونانية تأثرًا بيِّنا، من مفرداتٍ دخيلة ومحاكاة للطريقة اليونانية في استعمالها للمفردات وأساليبها التعبيرية ونظامها في بناء الجمل هكذا، اتبعت « الجملة السريانية الجملة اليونانية في خاصتين أظهر خصائصها، وأعني: مرونة الترتيب وكثرة الحذف».وقد حذا المترجمون السريان، في بيت الحكمة البغدادي، حذو أسلافهم «في أدائهم المعاني الفلسفة باللغة العربية» وكانوا يعيشون بمعزل عن محيط الثقافة الإسلامية، على عكس الفرس مثلاً، "وكان أكثرهم لا يرجعون إلى علم متين باللغة العربية وأصولها ومنهم من كان يلجأ إلى بعض الكتاب ليقوم عبارته".

وقد كانت الترجمات السريانية جدّ أمينة، وربما أوغلت في الحرفية بحيث تُفْقِدُهَا المعنى.وهما عيبان يشوبان الكثير من تلك الترجمات، إذ كان المترجمون يكثفون، متى

[1] يوسف حسن بكَّار: الترجمة الأدبية إشكاليات ومزالق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، (ط1)، 2001م، ص 11.

[2] عبد الله عبد الرزاق إبراهيم: الترجمة المبادئ والتطبيقات، دار النشر للجامعات، (ط2)، 1427 هـ/ 2006م، ص 07.

استعصى عليهم الأمر، بوضع كل كلمة يونانية كلمة سريانية من غير الاهتمام بالإفهام، إلى جانب العديد من العبارات الخاطئة التي اعترت ترجماتهم، ولكن كان منهم من جمع بين الحرفية والدقة والأمانة وأبرزهم: ولبرماوحيدهم، سرجس (عاش في القرنين الخامس والسادس) الذي عدّت ترجماتهُ آية في الإتقان، إذ جمعت بين الوضوح والدقة وكادت تبلغ مرتبة الأصل.[1] أو فاقتهُ. ولم ينجو "سرجس" من اللوم، ذلك أن "حنين ابن إسحاق" عاب عليه في رسالته إلى "علي بن يحيى" أنه في مواضع معلومة، ترجم أحد الكتب فـ"لم يفهمهُ فأفسدهُ" وأنهُ ترجم كتابا آخر "ترجمة سوء". وأنه ترجم كتابًا ثالثًا و"هو بعد ضعيف لم يقو على الترجمة".[2]

فكانت أحكام حنين على غير "سرجس" من المترجمين السريان «أشد قساوةً» بسبب رداءة النقل واشتكال المعنى. غير أنهُ كان بليغًا فصيحًا واسع الاطلاع والتبحّر في كثير من الكتب اليونانية، وبالرغم من هذا الحكم القاسي عليه كانت ترجماته هي الأساس الذي يعتمد عليه حنين بن إسحاق: وكذا مدرسة ثابت بن قرّة.[3]

ويبدو أن الترجمة إلى السريانية دخلت طورًا جديدًا في بيت الحكمة السالف الذكر، إذا تأثر أصحابها "بما في سليقة العربية من فصاحة وتصرف وحسن بيان"، بعد أن اكتمل عودهم واستوثقت ملكتهم الترجمية بناء على من كان قبلهم ورسم لهم الطريق.

ومن ناحية أخرى عرف السريان نوعًا آخر من النقل يميِّزه التحرر والتصرف حين ترجموا كتب الفلسفة الشعبية، وكان همّهم وضوح العبارة على حساب سلامة الفكر، وقد سار حنين بن إسحاق على هديهم، إذ ترجم لبختيشوع أحد كتب جالينوس تارة بأبلغ

[1] محمد الديداوي: مناهج المترجم بين الكتابة والإصلاح والهواية والاحتراف، ص 343 – 344.

[2] المرجع نفسه، ص 344.

[3] المرجع نفسه، ص 344.

الكلام عنده " وأقربه إلى اليونانية " وأخرى بناء على طلبه، " بكلام سهل أملس وأوسع من الكلام الأول ".[1]

وكان السريان يتدربون على الترجمة منذ نعومة أظافرهم، هكذا كانت مرحلة الدراسة العليا، في معابدهم تبدأ بعد الخامسة عشر من العمر، فكان المعلم يقرأ النص السرياني أو اليوناني بطريقة صحيحة ويشرحهُ ويوضح معالمهُ، ثم يكلّف تلاميذه بنقله جماعة إلى العربية والتعليق عليه نقلاً تطبعهُ الحرية والتصرف، وإذا استعصى عليه الفهم أباح لهم ترك الكلمات المستعصية على أصلها إلى حين إيجاد مشتق مناسب لها في العربية.[2]

ومن ألمع من تخرّج من تلك المدرسة، واستفاد من تطورها علىٍّ العصور، ثابت بن قرة القنّاتي (839-901) الذي أتى ذكره.فقد تميز من بين أقرانه وسطع نجمه فيما بعد في ترجمة العلوم، ولا سيما الرياضيات منها، وتجدر الإشارة إلى أن ثابتا « اطلع على تراث الجاحظ وتمثل طريقته في الكتابة وتصوره لعملية الترجمة التي كان ثابت قد أتقنها بحرّان في مجامع الصائبة ذات التقاليد العريقة في الترجمة ».[3]

- **بيت الحكمة البغدادي:**

يعد بيت الحكمة البغدادي من أروع ما أنتجته العبقرية العربية الإسلامية، يقول القلقسندي في صبح الأعشى: «... ويقال إن أعظم خزائن الكتب في الإسلام ثلاث خزائن، إحداهما خزانة العباسيين ببغداد، فكان فيها من الكتب ما لا يعد ولا يحصى كثرة، ولا يقوم عليه نفاسة... ».[4]

أنشأها هارون الرشيد وبلغت ذروة مجدها في عصر المأمون كانت أشبه بجامعة.[5]

---

[1] محمد الديداوي: مناهج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف ، ص 344.

[2] المرجع نفسه، ص 344-345.

[3] المرجع نفسه، ص 345.

[4] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، (ط1)، 2002، ص 228.

[5] مصطفى السباعي: من روائع حضارتنا، دار الورّاق، بيروت، لبنان، (ط1)، 1999، 252.

ومن الأرجح أن موقعها كان ضمن قصور الخلافة وكانت تتكون من عدد من الحجرات والخزائن. فقد كانت فيها خزينة الرشيد وخزينة المأمون وخزينة البرامكة، وكما أن مهمتها كانت، في بداية الأمر، الملازمة، كما يقول ابن النديم في الفهرست، لكنها تطورت في زمن المأمون حتى أصبحت مؤسسة عالمية من الطراز الممتاز وأكاديمية بالمعنى العلمي الدقيق، يمارس فيها التدريس وتخزن فيها الكتب إلى جانب الرصد الفلكي، وكانت بيت الحكمة «أقرب إلى معهد منها إلى مكتبة».[1]

ومن أهم المنجزات الجلية التي تحققت في بيت الحكمة تدوين التراث العربي كلهُ،نثرهُ وشعره،وبناء الصرح المعرفي العربي وذلك لسببين اثنين هما:

1) عدم الاكتفاء بالمشافهة التي طبعته في مجمله حتئذو.

2) التخوف من الوضع والانتحال والتزييف الذي قد يطاله، لاسيما نظرًا لغلواء الشعوبية الذين كانوا يتربصون للثقافة العربية. هذا، و « في أقل من خمسين عامًا من آخر الدولة الأموية إلى صدر الدولة العباسية كانت أغلب العلوم قد دونت ونظمت سواء في العلوم النقلية من علوم القرآن والحديث والفقه وأصوله، وعلم اللغة والأدب على اختلافها والعلوم العقلية من علوم الرياضة والمنطق والفلسفة وعلم الكلام ».

وكانت حركة التأليف موازية لحركة الترجمة، وكان بعض المترجمين يزاولون الناشطين معًا ومن ذلك التأليف من علم اللغة والأدب وأخبار العرب وأشعارهم.فتركوا لنا ذخائر مثل: الكامل للمبرد والبيان والتبيين للجاحظ. هذا تندرج تآليف الجاحظ في نطاق عمل المؤلفين بيت الحكمة الذي كان « مدرسة عالية للبحث التجريبي المستند إلى الملاحظة ومكتب ترجمة ».[2]

يجرى العمل الترجمي على مراحل في بيت الحكمة، وهذا على غرار المدرسة السريانية أولا،نضج الفهم لدى المترجم قبل مباشرة الترجمة. ولهذا الغرض كان يحضّر

[1] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 229.

[2] المرجع نفسه، ص 230.

حنين لتلاميذه جوامع ومختصرات للكتاب المراد ترجمته، مبينا المعاني والأفكار المحورية ومستعينا بالترجمات السريانية القديمة قصد استيضاح وإيضاح الأصل اليوناني.وكان حنين وصحبه يشتركون في تمحيص المخططات واستكمال النواقص فيها وتدارك الأخطاء التي تتخللها.ثم كانت تتم الترجمة ويراجعها حنين، الذي يعدّ « أعظم شخصية عرفها القرن التاسع الميلادي، لا بل إنه من أنبه العقول وخصاله كانت أسمى الخصال على مر الزمان »، كما أنه كان يراجع دائما ترجماته ابتغاء الدقة، وبلوغ أقصى درجات الجودة، كانت تقوم تلك المدرسة ثلاث وظائف هي:

✧ **وظيفة القارئ (الساعور أو المترجم الرئيسي):** كان يقرأ النص في تروّ ويسبر غوْر معانيه، منبّها إلى الأفكار الرئيسية وإلى الترابط والتسلسل المنطقيين فيه، وكان يتولى هذا العمل حنين بنفسه.

✧ **وظيفة المملي أو مقوم الكلام:** إنها موروثة أيضا عن ممارسة المدرسة السريانية وكانت تتركز على التبصّر بكتابة المفردات واستخدام المعاجم. كان يتعاطاها حبيش بن الحسن الأعسم الدمشقي، ابن أخت حنين، وقد كان خبيرا في استخدام المعاجم، لا سيما معجم العين للخيل بن أحمد الفراهيدي ومعجم الأنشيريدون الفلسفي، الذي صنّفه مار يعقوب الرهاوي لطلابه بغية مساعدتهم في الترجمة.

✧ **وظيفة المفسّر (المفشقان أو شيخ المترجمين):** كان يقوم بها حنين الذي كان يعرض مشروع الترجمة على أصحابه وكان يطلعهم على خبراته السابقة في الترجمة الفردية ويشترك معهم في تأويل النص، لا سيما أن معظمهم كان مختصا في المجال الذي يترجم فيه.[1]

وأقيمت أول كلية طب في العالم بأسره في بيت الحكمة، فكان التلاميذ يتعلمون بالمجان ويتناولون الطعام ويحظون بالعناية الطبية ويتقاضى كل واحد منهم دينارا من

[1] ينظر: محمد الديداوي: مناهج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف، ص 345-346.

الذهب لقاء المصاريف الأخرى. وإلى جانب ذلك كله كان بيت الحكمة « مدرسة كاملة للترجمة ذات نهج علمي »،[1] فكانت تلك المدرسة مركزا للإنتاج والتأهيل، فعلى صعيد الإنتاج ترجم عدد هائل من الأعمال الفلسفية والعلمية واليونانية، كانت هي أساس نهضة الحضارة العربية.[2]

وكان بيت الحكمة يقصده المؤلفون، ومنهم الجاحظ كما ذكرنا آنفا، فمن اعتاد أن يبيت في حوانيت الوراقين وكان يتردد على مكتبات أصدقائه لن يقوم إغراء خزائن القصر بما تحتويه من ذخيرة علمية رائعة، ولا ريب أنه اطلع وألف وبحث وتناظر هناك في زمرة المطلعين والمؤلفين والباحثين والمتناظرين وعاشر المترجمين وحبس عليهم سكناتهم وحركاتهم وراقب عملهم واستفاد منه واستفسر وتساءل ونقد وانتقد.

تلك كانت الخلفية التي ألف فيها الجاحظ وصقلت مداركه. هكذا كان للترجمة الفضل في نبوغ الجاحظ واتساع أفقه في عالم بيت الحكمة الرحيب القائم عليها فلم يبخل على الترجمة والمترجمين، إذ بين لهم أصول النصية الصحيحة التي هي عماد الترجمة.[3]

بعد أن رصدنا ملامح الترجمة في العصر القديم من المدرسة السريانية وإلى بيت الحكمة البغدادي وجدنا أن للترجمة فضلا كبيرا في نشر العلوم المختلفة وسنح الفرص للتعارف بين المؤلفين والاحتكاك المعرفي.

أما الآن فلا بد أن نتطرق إلى العصر الحديث وكيف أسهمت الترجمة في تطور العالم العربي الإسلامي:

د- الترجمة في العصر الحديث:

[1] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 232.

[2] إبراهيم السيد يوسف: أساسيات علم الترجمة مدخل إلى الترجمة للمحترفين، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، 2015، ص 20.

[3] ينظر: محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 231-232.

بعدما كان الشأن في بداية عهد الترجمة العربية التي قامت على أكتاف السريان، وبعد أن أثبتت العربية مقدرتها على الاستيعاب والاحتواء في بيت الحكمة البغدادي ساهم في تطوير الإمبراطورية العربية الإسلامية، تشاء الأقدار أن يبنى طود شامخ آخر بعد أن أقفرت الحضارة العربية ليقيل عثرتها. إنه مدرسة الألسن التي أسسها "محمد علي" (1769-1849) في مصر فساهمت في تحديث البلاد وفي النهضة العربية مساهمة ذات بال. إنها وريثة بيت الحكمة بكل معنى الكلمة.[1]

أما فيما يخص الحملة الفرنسية التي كانت ترمي إلى تكوين إمبراطورية شرقية قوية لذلك اتخذت العلم سلاحا ضمن أسلحتها، وحشدت العلماء جندا ضمن جنودها. وكان من مظاهر ذلك أن أنشأ العلماء الفرنسيون المصاحبون للحملة في مصر مراكز للأبحاث الرياضية، ومراصد فلكية، ومعامل كيماوية كما أنشأوا بعض المصانع ومعملا للورق.[2] وهنا بدأت حركة الترجمة والطباعة وزرعت بذورها خصوصا في مصر. فتغلغلت بذلك الأفكار الأوروبية في منطقة الشرق الأوسط.

إن الدفعة الأولى ممن تولوا الترجمة في عصر النهضة كانوا سوريين « غير ملمّين باللغة العربية الإلمام المتين » و « لم يقوّم القرآن لسانهم وأسلوبهم ». لذا فإن ترجماتهم خضعت للمراجعة والتصحيح والتحرير لتدارك الخطأ وتقويم الاعوجاج. وكان رفاعة الطهطاوي، مدير مدرسة الألسن ومن أهم أقطاب النهضة العلمية الحديثة، يراجع ويصحح الكتب المترجمة بمعونة ثلة من المدرسين فيها من مشايخ الأزهر الأجلاء، ومنهم الشيخ محمد قطّة العدوي، مصحح قلم الترجمة وأحمد عبد الرحيم الطهطاوي، كبير مصححي الألسن.[3]

[1] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 286.

[2] أحمد هيكل: تطور الأدب في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، (ط ب)، (ط6)، 1994، ص 20.

[3] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 286.

ومن أغرب المصادفات أن الطهطاوي أرسل إلى فرنسا ليكون إمامًا للبعثة نظرًا لثقافتهِ الأزهرية الواسعة، لكنهُ، ويا لهُ من حدث ميمون، وجّه إلى الدراسة وإتقان الترجمة فحذقها وبرع فيها، بل إنّهُ فاق التصورات.

وقد كان المحررون والمصححون يعملون في مدرسة الطب ومدرسة الزراعة ومدرسة الطب البيطري ومدرسة الهندسة ومدرسة الألسن. وكانوا من خيرة شيوخ الأزهر، كما سلف. ولقد استفادوا من عملهم هذا. يقول الشبال (183:2000): وفي نفس الوقت، أفاد بعض هؤلاء المحررين... فَفَهموا البعض ما جاء في الكتب العلمية المترجمة وكسبوا لأنفسهم معارف جديدة واسعة، وأضافوا إلى ثروتهم اللغوية ثروة جديدة لكثرة ما قلبوا الكتب باحثين ومنقّبين ولكثرة ما نحتوا واشتقّوا واقتبسوا من ألفاظ ومصطلحات جديدة. ولهذا كانوا يحاولون دائما-فيما يكتبون من مقدمات أن يعلنوا عن هذه المعرفة التي كسبوا.[1]

وازدهرت الحركة المعجمية نظرا للحاجة إلى المعاجم في الترجمة والنقل. وهذا فرق أساسي مع بيت الحكمة، إذ لم تتوفر لديهم المعاجم. هكذا أفاد هؤلاء المصححون « حركة الترجمة والنهضة العلمية الحديثة فائدة جمة، فخرجت الكتب المترجمة سليمة من اللكنة والعجمة، خالية بقدر الإمكان من الأخطاء، وقد حاول الكثيرون منهم قدر استطاعتهم التوفيق بين المصطلحات العلمية الحديثة والمصطلحات القديمة، وجمعوا لكتبهم مجموعة كبيرة منها تصلح لأن يتخذها المجمع اللغوي أساسًا طيبًا لجهوده في هذا الميدان ».[2]

وتجدر الإشارة إلى أن المصطلحات في الترجمة فيما بين اللغات الشرقية (العربية والتركية والفارسية) كان أمرًا هيِّنًا، « أما المشكلة عند المترجمين في عصر محمد علي

[1] المرجع نفسه، ص 286.

[2] المرجع نفسه، ص 287–288.

فقد كانت في محاولتهم نقل الألفاظ والمصطلحات العلمية الأوروبية إلى العربية أو التركية »[1].

أما بالنسبة للمثال الثاني فإنهُ مأخوذ من المغرب. لقد اهتم ولي العهد الأمير محمد بن عبد الرحمان، الذي أصبح فيما بعد السلطان محمد الرابع، بترجمة كتب الفلك، ومن ذلك تنقيح كتاب جوزيف جيروم لالاندLA BIBIOGRAPHIE ASTRONOMIQUE، الذي وصف فيه مؤلفه زهاء 47000 نجم. وقد استقدم لهذا الغرض مجموعة من العلماء العارفين وأشرف بنفسه على عملهم « فصرفوا كل عناية إلى ذلك، ودأبوا عليه أناء الليل وأطراف النهار مدة مديدة، مع معاناة أكيدة، ومشقّة شديدة، وكل ذلك بمرأى ومسمع، ومحضر لنا ومجمع، تعرض علينا كل يوم مخرجاتهم فنبالغ لها بالتنقيح والتصحيح، ونرجح منها ما هو داع إلى الترجيح، حتى برز -بحمد الله- من أحسن الصورة وأجملها، وأتم الوجوه وأكملها...». وكان هو عالما كما كان يتولى التدريس أحيانًا في مدرسة المهندسين التي كانت قائمة على الترجمة والتي وجِدتْ أيام والدهِ السلطان عبد الرحمان بن هشام. ومن الكتب العلمية الأخرى التي أشرف على تعريبها كتاب نيوتن في علم الفلك الذي نقله مترجم إنجليزي من مالطة اعتنق الإسلام.

ومما لهُ دلالتهُ أنهُ وضع لكتاب لالاند مقدمة واختار لهُ عنوان « الجامع المقرب النافع المعرّب »، وبذلك لخص فكرة التقريب والتعريب وأهمية التنقيح والتصحيح للتكييف مع المقتضيات التراثية اللسانية العربية مثلما فعل الأزهريون في مصر. وقد اتبع الأمير الجليل مبدأين في خطته:

– عدم تكلف تعريب المصطلحات المستعصية وإبقاؤها على حالها الأصلية إلى أن يُعثر لها فيما بعد على مقابلات عربية، وقد كان من أسباب ذلك « لأنها أسامي كتب أو

[1] محمد الديداوي: الترجمة بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، ص 288.

أسامي الواضعين من اليونان والفلاسفة أو بلد من بلدانهم » وهذا بالذات ما فعلهُ رواد بيت الحكمة.

– استعمال الأرقام التي تحمل في الاصطلاح الغربي اسم الأرقام العربية والتي درجت في المغرب منذ أيام ابن الياسمين، الكاتب الرياضي المغربي العالم بالحساب والعدد والهندسة والمنطق والتنجيم والهيئة.[1]

ونرجع إلى الوراء إلى مدرسة الألسن السابقة الذكر لكي نرصد أهم ثمراتها في مجال الترجمة وهي:

– تاج العروس: " لمرتضى الزبيدي"، بأن أمدتها بآلاف المصطلحات. وكان من جراء ذلك أن لقيت المعاجم اهتمامًا كبيرًا. كما أن حركة المعاجم الأجنبية تطلبت العودة، في مصر، إلى المعاجم العربية القديمة بحثًا وتنقيبًا واسترشادًا.

– الجمهورية: لابن دريد

– التهذيب: للأزهري

– المحكم: لابن سيده

– الأساس: للزمخشري.[2]

أما عن منهجية الترجمة في الألسن: فإن الرعيل الأول من المترجمين العرب لم يدونوا لنا الطريقة أو الطرائق التي كانوا يأخذون بها. غير أن الجدير بالذكر أن الكتابين الوحيدين المعروفين أنهما وضعا لاستعمال المترجمين وإرشادهم كتاب "حنين بن اسحق" "كلام على مذهب اليونانيين"، وفيه مقارنة بين النحوين اليوناني والعربي، وكتاب "قلائد الجمان في فوائد الترجمان"، وهو من وضع أحد مترجمي عصر النهضة البارزين، ألا

[1] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية ،ص 288–289.

[2] ينظر: محمد الديداوي: مناهج المترجم بين الكتابة والاصطلاح والهواية والاحتراف، ص 348.

وهو خليفة محمود، وقد صدر هذا الكتاب عن مطبعة بولاق وعنوان الكتاب Instructions Aux Drogmans.[1]

هكذا يتضح من المثالين السابقين حرص الناقلين على الربط بالتراث ومدى أهمية المصطلح والاصطلاح في عملية الترجمة.

بعد أن تكلمنا وتحدثنا عن أهم مسارات الترجمة من العصر القديم إلى غاية عصر النهضة والتمسنا أهم نتائجها، نجد بالمقابل أن الناقد "إبراهيم رماني" قد عالج مسألة الترجمة في كتابه " أوراق في النقد الأدبي" ففي الجزء الأول من هذه المسألة أشار فيها إلى عنصر المترجم وأهم المميزات التي لا بد أن يتصف بها أما في الجزء الثاني فكان يدور حول الترجمة الأدبية وأهم إشكالاتها ومزالقها.

1- مميزات المترجم:

قبل التعرف على مميزات المترجم التي حددها "إبراهيم رماني لابد أولاً أن نطرح هذين السؤالين: ما هو المترجم؟ وما هي أهم الخطوات التي يجب إتباعها عند الترجمة؟

أ- المترجم:

تتمثل إحدى الإجابات التي تبدو مراوغة عن هذا السؤال في القول أن كافة المتواصلين هم مترجمون فكافة المتواصلين يواجهون كمستقبلين المعضلة نفسها سواء كانوا مستمعين أو قراء أحادي أو ثنائي اللغة، إذ يستقبلون إشارات (في الكلام وفي الكتابة) تحتوي على رسائل مشفرة في نظام تواصلي لا يكون مماثلاً، بتعريفه لنظامهم.[2]

فأي أنموذج للتواصل هو في الوقت نفسه أنموذج للترجمة، إنه ذو أهمية تحويل عمودية أو أفقية، إذ لا يمكن لحقيقتين تاريخيتين، ولا لطبقتين اجتماعيتين، ولا لمجموعتين ساكنتين أن يستخدما كلمات وقواعد بناء للإشارة إلى الأشياء نفسها، وأن ترمز رموز تقييم واستدلال متطابقة. ولا يمكن أن يتحقق ذلك عند إنسانين أيضًا.

[1] محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية ،ص 289.

[2] روجر- ت- بيل : الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حمدي، ص 59-60.

إذًا ما الجوانب التي يختلف فيها دور المترجم (المترجم الفوري) عن دور المتواصل العادي؟

لقد عُرّف المترجم كـ « عامل وساطة ثنائي اللغة بين متواصلين أحادي اللغة في تجمعين مختلفين » أي: يقوم المترجم بفك رموز الرسالة المرسلة في لغة ويعيد تركيبها في لغة أخرى. إنها عملية إعادة التركيب نفسها هي التي تميز المترجم ثنائي اللغة عن المتواصل أحادي اللغة: فكمستقبلين، ينهمك كل منهما في عملية فك الرموز نفسها ويكمن الفرق في الدرجة وليس في النوع. إلا أن سلوكهما التركيبي (الترميزي، التشفيري) متباين للغاية.[1]

ب- الخطوات التي يجب إتباعها عند الترجمة:

1- يجب على المترجم قراءة النص المراد ترجمتهُ بإمعان مرة أو مرتين على الأقل حتى يتضح المعنى بشكل تام لأنهُ ليس بوسع المرء أن يترجم بشكل مفهوم نصًا لم يفهمهُ ولم يستوعبهُ.

2- إذ اعترضت المترجم بعض الكلمات أو العبارات التي يصعب عليه فهم معناها فلا يتردد في الرجوع إلى القواميس العامة أو المتخصصة، وإذا لم يسعفك قاموس ما في إيجاد بغيتك فعليك بالالتجاء لغيره لأن القواميس درجات [2] وتخصصات فبعضها يضم عددًا من المفردات التي قد تصلح فقط لمستوى طالب الثانوي وبعضها الآخر يصلح للطالب الجامعي بصفة عامة في حين أن فئة ثالثة تصلح للمتخصصين في فرع بعينه من فروع اللغة.

3- يبدأ المترجم ذلك في محاولة ترجمة كل جملة ترجمة صحيحة وسليمة على حدة.[3]

4- إيجاد أدوات الربط المناسبة لربط الجمل ببعضها حتى لا يكون النص مفككًا.

---

[1] روجر- ت- بيل: الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حمدي، ص 60-61.

[2] عبد العليم السيد منسي وآخرون: الترجمة أصولها ومبادئها، دار المريخ للنشر، (د، ط)، 1408هـ/1988م، ص12.

[3] عبد العليم السيد منسي وآخرون: الترجمة أصولها ومبادئها، ص 12.

5- البعد تماما عن عملية الحذف أو الاختصار أو التلخيص أو اللّف أو الدّوران حول النص عندما يصعب فهمه وترجمته، لأن هذا الأمر يعتبر تشويهًا وتحريفًا، فالترجمة ليست تلخيصًا أو اختصارًا أو لفًّا أو دورانًا حول المعنى. فكم من المعاني الأصلية ضاعت وراء ما يسمى بالتخمين. فالترجمة "إبداع" وليست "ابتداع"، والترجمة أمانة في عنق المترجم، وإذا عجز عن حملها فعليه أن يتخلى عنها.

6- الحذر في اختيار معاني الكلمات والعبارات والتعبيرات اللغوية، والتأكيد من أنها مناسبة للنص. وإذا اضطر المترجم تحت إلحاح الضرورة القصوى إلى التخمين فعليه أن يدقق في اختياره، وأن يكون تخمينهُ في نطاق ممكن بحيث لا يزيد عدد الكلمات التي يخمنها في الفقرة عن كلمة أو كلمتين على الأكثر، لأنهُ كلما زاد التخمين كلما زاد احتمال وقوع المترجم في الخطأ. وكلما حمّلنا المؤلف الأصلي معاني لا تمت بصلة لأفكاره، كلما حمّلناهُ مسؤوليات هو ليس مسؤولاً عنها.[1]

بعد أن تعرفنا على ماهية وخاصية المترجم واستبينا الخطوات الواجب إتباعها في عملية الترجمة. علينا الآن أن نعرض رأي "إبراهيم رماني" حول مميزات المترجم. فيقول في هذا الصدد:

" الترجمة الأدبية عملية شاقة تستلزم شروط خاصة حدد – الجاحظ- في كتابه "الحيوان" قائلاً: « ولا بد للترجمان من أن يكون بيانهُ في نفس الترجمة في وزن علمه، وفي نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء ». إنها الشروط الأربعة التي يجب توفرها في المترجم في أي عصر من العصور تكون القاعدة الأساسية التي ينطلق منها إبداع ترجمة جيدة، وهي مكتملة فيما بينها، بحيث لا تستطيع أن تسقط منها أي شرط".[2]

[1] عبد الله عبد الرزاق إبراهيم: الترجمة المبادئ والتطبيقات، ص 8.

[2] إبراهيم رماني، أوراق النقد الأدبي، ص 107.

وفي هذا السياق نرى أن "رماني" استند في رأيه حول شروط المترجم على "الجاحظ" حيث نجده كغيره من النقاد الذين وجدوا أن هذه الشروط التي وضعها الجاحظ المتعدد المعارف هي الأنسب والأصح وما تزال هذه الشروط قائمة إلى حد الساعة ويؤكد "إبراهيم رماني" على اجتماعها وتعاضدها مع بعضها البعض وهذا إن دل على شيء فهو يدل على التزام الناقد "رماني" بآراء القدامى السديدة والفاعلة من زمانهم وإلى غاية اليوم.

2- إشكالات ومزالق الترجمة الأدبية:

إن إشكالات الترجمة عديدة ومتنوعة يقع فيها أي مترجم مهما كان متميزا في هذا المجال. خاصة الترجمة الأدبية، لذا يجرد بنا أن نُعرفها وأن نقف على أهم إشكالاتها ومزالقها، التي طرحها "إبراهيم رماني".

- **الترجمة الأدبية:**

الترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة ITERAARY GENRES مثل الشِّعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع التَّرجمة بصفة عامةٍ أي التّرجمة في شتى فروع المعرفة، من علوم طبيعية (كالفيزياء والكيمياء والأحياء) وإنسانية (كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ) وتجريبيِّة أو تطبيقية (مثل الهندسة والزراعة والطب) على سبيل المثال، في أنها تتضمَّن تحويل شفرة لغوية VERBALCODE أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة ORAL OR WRITTENSIGNS إلى شفرة أخرى. ووجود المبادئ اللُّغوية العالميَّة UNIVERSALS والطاقة اللغوية الفطرية المشتركة بين البشر جميعًا لا ينفي أن الشفرات المستخدمة فعليا في الكلام والكتابة تختلف من لغة إلى أخرى، وتقتضي التحويل TRANSFORMATION ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم. وقد يكون المعنى إحاليا محضا REFRENTIAL وقد يكون أدبيًّا يتضمن عناصر بلاغية وبنائية وموسيقية. ومن ثم أصبح تحويل الشفرة اللغوية هو مناط في علم الترجمة، مما يتطلب مقارنات دائبة على جميع المستويات بين اللغات خصوصا في علم التراكيب

SYNTAX والتداولية PRAGMATICS وعلوم اللغات الثقافية والنفسية والاجتماعية التي تعتبر تخصصات مشتركة Interdisciplinary مع علوم طبيعية وإنسانية أخرى.[1]

إن "إبراهيم رماني" بحسب خبرته الواسعة تطرق إلى عرض بعض إشكالات الترجمة الأدبية التي حسب رأيه يقوم بها سوى الأكفَّاء من -أولي العزم–وهذه المزالق يقع فيها الكثيرون سواء الغرب منهم أو العرب على حد سواء.

وأول مشكلة تحدث عنها الناقد هي:

أ- ترجمة الإيقاع في الشعر:

يبدي "إبراهيم رماني" هذه المشكلة بكل أمانة فيقول: "عن الإيقاع هو أحد خصائص اللغة وتصرف الكاتب في هذا الإيقاع بامتياز هو ما يجعلهُ متميزًا في إبداعه. وإذا كان من المستحيل أن يترجم الإيقاع بذاته من لغة إلى أخرى، لأن لكل لغة إيقاعها الخاص، كما أن لكل كاتب عبقري إيقاعهُ الخاص".[2]

كما نجدهُ يقدم لنا مثالاً عن مشكلة الإيقاع مدعمًا رأيهُ برأي: أدمان حيث قال: «إننا لنجد في نثر ديكارت ذلك الإيقاع المميز للغة الفرنسية».[3]

بالتالي نستنتج أن لكل لغة خصائصها المميزة لها سواء من الناحية الشكلية أو الضمنية وأن لكل نص في أي لغة خصائصهُ خاصة، خاصية الإيقاع: فإيقاع أو الطبقة الصوتية هي التي تنهض عليها طبقة المعنى الخاص لكل كلمة مفردة، والتي تكون بارتباطها بكلمات أخرى في وحدات ضمن السياق في نظام تركيبي.[4]

---

[1] محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجيمان، ط3، 2004م، ص 07-08.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 111-112.

[3] المصدر نفسه، ص 111، نقلا عن، في ترجمة الشعر خيري منصور، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 6، دار الجاحظ، بغداد، 1979، ص 35.

[4] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 111.

ولكن نجد "إبراهيم رماني" يؤكد على فكرة مفادها: أنهُ لا يمكن للمترجم أمام هذه المشكلة التي نتفق عليها حسب المنطق أن يترجم الإيقاع بين لغتين أو أكثر فيقول: "إن آخر حل قد يتدبرهُ المترجم هو إيجاد إيقاع جديد ملائم لطبيعة البنية، وما ضمنها الكاتب من أفكار ومعاني".[1]

ولكي يعزز رأيهُ ساق لنا قول "غابريال غارسيا ماركيز": « أخشى الترجمات، يكفي شيء تافه، نعت لا يترجم، حتى يهرب الأدب، ماذا يبقى عندئذ؟ الحكاية؟ أما ما يميز كاتبًا عن آخر فهو النعت، هو طريقتهُ في رؤية الواقع، هو نبرتهُ وصوتهُ أما بالنسبة للإيقاع فيمكننا أن نجد إيقاعًا آخر بلائم اللغة التي يترجم إليها الكاتب، وينتهي الأمر».[2]

ونستخلص من هذا الكلام كله أن المشكلة الحقيقية حسب رأي "إبراهيم رماني" لا تكمن فقط في ترجمة كلمة أو فكرة وإيقاع شعري بل المشكلة هي كيف يستطيع المترجم أن يجد ويخلق أسلوبهُ الخاص في ترجمتهُ، لا تضيع فيه خصائص ومميزات لغته ولا يُضيع كذلك روح النص الأصلي.

ب- ترجمة الأعمال النثرية: (رواية صحوة فنجان لـ: جيمس جويس: نموذجا)

تعد ترجمة الأعمال النثرية سواء: المسرح أو القصة أو الرواية من أصعب الأعمال التي يقوم بها المترجم وخاصة إذا كانت هذه الأعمال لأشخاص لهم مكانة عالمية خاصة ولهذا السبب طرح لنا "إبراهيم رماني" هذه الفكرة وهي: صعوبة ترجمة الأعمال النثرية مما تتميز به من أسلوب، وتركيب وبيان.

[1] المصدر نفسه، ص 112.

[2] المصدر نفسه، ص 112، نقلا عن: مجلة «الأدب» البيروتية فبراير 1982، لقاء أدبي مع غيريل غارسيا ماركير، ترجمة رنا أدريس.

فيقول: "إن الترجمة تصطدم في كل خطوة تخطوها بجدار منيع من الصعب تجاوزه، وحتى في تناولها للأعمال النثرية فإنها تسقط في متاهات شائكة، وتتكلف أمورا عسيرة تضعها في عجز بعض المرات".[1]

ولهذا قدم لنا مثالاً: وهي رواية صحوة فنجان لـ "جيمس جويس" هذه الرواية المشهورة انتظرت سنوات طوال يقول: لم تترجم فهو قضى في تأليفها وهو شبه أعمى سبعة عشر عامًا ظلت سجينة في لغتها الإنجليزية أربعين سنة، إلى أن جاء المهندس الإعلامي والمترجم الفرنسي البارع "فيليب لافرت" ليترجمها إلى اللغة الفرنسية ويجدد ولادتها.[2]

ويطرح "إبراهيم رماني" تساؤلات حول هذه الظاهرة وهي:

لماذا انتظرت رواية مشهورة كهذه كل هذه السنوات الطوال دون ترجمة؟

وما هو هذا الأمر الحقيقي الذي ترك الرواية أربعين سنة دون ترجمة؟

يقول "رماني":

"بالتأكيد لأن ترجمتها معاناة أخرى تشبه إلى حد ما معاناة جويس الذي احتمل أثناء كتابتها كل آلام المرض والإرهاق والكحول والغربة، وكانت خاتمة كفاحهُ الأدبي، إذ توفي بعد سنتين من انتهائه عن عمر لا يتعدى الستين".[3]

فالفقرة هذه تبين أن (صحوة فنجان) تعبر عن حالة نفسية واجتماعية، فالحالة النفسية تعبر عن آلام المرض والإرهاق أما الحالة الاجتماعية فهي تتمثل في الغربة هذه الأمور الخفية والضمنية المتغلغلة في ثنايا الرواية، يصعب على أي مترجم الإحاطة بها والتعبير عنها بالشكل الأول الذي يعبر في آخر الأمر عن حالة شعورية خاصة بنفسية المؤلف الأول.

---

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 112.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 113.

[3] المصدر نفسه، ص 113.

"فالأسلوب عندهُ يقوم على التورية المحض التي تصبح لغزًا غامضًا دقيقًا، بمعنى من المعاني المزدوجة، وهناك « التشويهات البنائية الخفيفة، والتوريات الخيالية بغض المثال والحكمة، الإيقاع الشائع، اللحن الأساسي، التمزقات اللفظية المركبة التي تبث شظايا من المعنى الطائر في اتجاهات خمسة أو ستة مختلفة في التو... وهناك أيضا إضافات غنية من اللغات المختلفة التي يعرفها جويس... وأخيرًا فإن التركيب النحوي لرواية "صحوة فنجان" غير ثابت مثلما هو الحال في القاموس ».[1]

ومن هنا يتضح لنا أن مشكلة ترجمة الأعمال النثرية كرواية "صحوة فنجان" أن أعظم مشكلة يقع فيها المترجم هي "البيان"، هذا البيان الذي يتركب من أسلوب يقوم على التوريات وعدم الوضوح من كسر القاعدة التركيبية النحوية التي تؤدي إلى غموض المعنى ومن امتزاج بعض اللغات المخالفة مع اللغة الأصلية.

ج- ترجمة الأعمال الشعرية:

يعلق "إبراهيم رماني" على هذه المشكلة في مجال الترجمة الأدبية فيقول:

"فالشعر باب ما يمتحن بالطبع لا بالفكر-كما يرى القاضي الجرجاني، لهُ خفاياهُ وأسرارهُ، وعوالمهُ الداخلية المغلقة التي لا يفتح أبوابها إلا العارف بالشعر حقًّا، ولهذا السبب كانت ترجمتهُ صعبة جدًّا، وتحتاج إلى دقة وفهم محدد للمعنى أو الحالة النفسية".[2]

يستند "رماني" إلى رأي "القاضي الجرجاني" إلى مسألة الشعر الذي يُصاحب مبدعهُ أولاً بالطبع والسليقة والموهبة لا بالفكر، ويرى أن ترجمتهُ لا يقوم بها إلا من كان كفئًا فالشعر فن لهُ قواعدهُ وأسرارهُ ولكل شاعر ميولاته ورغباته ومواضيعه التي تجعلهُ يكتب في مجال ولا يكتب في مجال آخر.

هنا نجد أن "إبراهيم رماني" أعطانا مثلاً ليُبين لنا الأمر أكثر.

يقول:

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 113-114.

[2] المصدر نفسه، ص 116.

✧ "فاستخدام كلمة – مائدة – بدلاً – من– طاولة – في (كمصاب بداء مخدر على مائدة) قد يقلب المعنى كلهُ إذ لا يمكن أن تشير "مائدة" في اللغة العربية إلى طاولة العمليات. و إليوت يعترف بأن: "الشعر أكثر الفنون عنادًا في محليته".[1]

✧ "والمسألة في ترجمة الشعر ليست إتقان لغتين، واستخدام المعجم فحسب لأن هذا سيؤدي إلى ضياع الشعر بل يجب أن يتوفر–الصدى- الذي تجدهُ القصيدة في نصها الأصلي، لدى ترجمتها، كالذي تجدهُ لدى متلقيها الحقيقي في اللغة نفسها.[2]

فأصعب مشكلة يواجهها المترجم للشعر هي عدم إثارة ولفت انتباه المتلقي لضعف صدى القصيدة المترجمة عكس القطعة الشعرية الأصلية التي تكون ذات صدى كبير لدى متلقيها الأصلي الذي يفهم لغتها ويحس بها كما عند مؤلفها الحقيقي فالشعر ينبع من قلب شاعره ويتربع في قلوب مستمعيه.

ويخلص "إبراهيم رماني" إلى أن ترجمة الشعر تفقدهُ روعتهُ إلا أن بلوغ المترجم المستوى الإبداعي في الترجمة ألا وهو "الحِرافية" قد يجعل المقطع الشعري أكثر جمالاً في لغته الثانية ومثال ذلك ترجمة – فتزجرالد– " لرباعيات الخيام" التي يقال أنه تخطى الأصل بما حققهُ في ترجمتها ويؤكد على إخلاص المترجم في عمله اتجاه المادة الأولى.[3]

وهو ما يؤكد أيضا، أن عملية الترجمة إبداع وفن لا يتقنه إلا المتمكن الضليع الذي يتجاوز المعنى المباشر للنص الأصلي.

---

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 116، نقلا عن: في ترجمة الشعر خيري منصور، مجلة " الطليعة" الأدبية، العدد 6، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 116.

[3] ينظر: إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 117–118.

خاتمة

في ختام دراستنا هذه، والتي تعرفنا من خلالها على أهم مسائل النقد الأدبي في أعمال الناقد الجزائري "إبراهيم رماني"، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أثرنا إدراجها على النحو التالي:

✷ عرفت الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، توجهات ثقافية وفكرية جديدة زادت في الرصيد الأدبي والنقدي على سواء.

✷ بدأت الأعمال النقدية الجزائرية في مرحلة السبعينات، تقوم على أسلوب منهجي أكاديمي، أضفى على الساحة النقدية مجموعة من المناهج الحديثة.

✷ إن هدف "إبراهيم رماني" من كتابته النقدية، هو إثراء الأدب الجزائري بدراسات وأفكار ومناقشات، كان النقد الجزائري بحاجة إليها.

✷ اعتمد "رماني" في مسألة التجديد في موسيقى الشعر المعاصر رأى المعتدلين (بين المحافظين والمجددين) لتبقى التجربة الشعرية هي الفصل في عملية الاختيار.

✷ درس ناقدنا "إبراهيم رماني" مسألة الغموض في الشعر العربي الحديث وأبان على أن الغموض في هذا العصر يعد مقوم جوهر للشعر الحديث بالتالي تتحقق شاعرية الشعر.

✷ مثل "رماني" في مسألة الغموض في الشعر الحديث بمثال تطبيقي هو: الغموض في البعد النحوي التركيبي في الممارسة الشعرية فهي تحطيم تام للقواعد النحوية الثابتة وتأسيس لقاعدة جديدة (اللانحوية).

✷ وكان لمسألة المدينة نصيب في أعمال "إبراهيم رماني"، فهي من المسائل النقدية المعنوية التي لقا صدى توظيفها في الشعر الحديث أكثر من الشعر القديم الذي ركز على وصف الطبيعة.

✷ اعتمد "إبراهيم رماني" فيما يخص مسألة المدينة في الشعر على توظيف محاور مهمة وهي: وصف المدينة من قبل شعرائنا الجزائريين وهذا نمط جديد كان سائدا في القديم بمفهوم وصف الطبيعة، أما مأساة المدينة ونضالها فسببها يرجع إلى المستعمر

الفرنسي، أما تجربة السجن فهي تجربة قاسية ولها صور متعددة.

✷ بدأ "رماني" في دراسته لمسألة النقد النظري إلى إبداء رأيه حول أزمة واقع النقد في الوطن العربي التي أرجعها إلى:

- تنافر وجهات النظر الذي زعزع التقارب الداخلي في الفكر.
- سيطرة الفكر الأجنبي على الفكر العربي.
- تقليد التراث العرقي القديم.

✷ إلا أن "رماني" وبعد عرضه لهذه الإشكالات وجد أن النقد العربي بدأ في التطور والوضوح مثل (النقد الإيحائي) عند العقاد والمازني...

✷ كما نجد أن مفهوم النقد في رأي "إبراهيم رماني" هو تشكيل النموذج الأفضل ضمن محاولة دائمة ومستمرة، وهذا يتم على فكره المستقل ومواكبته للحداثة.

✷ تحدث "رماني" على وظيفة النقد وغايته والتي نلخصها في التحليل والشرح والتفسير فهو فضاء لا ينتهي.

✷ عالج "إبراهيم رماني" مسألة الترجمة الأدبية، حيث وضع شروطا للمترجم رجع في وضعها إلى رأى الجاحظ في العصر القديم ويدل هذا على خلفيته المعرفية للتراث العربي.

✷ كما تطرق "رماني" إلى أهم إشكالات ومزالق الترجمة الأدبية والتي حصرها فيما يلي:

- ترجمة الإيقاع الشعري.
- ترجمة الأعمال النثرية.
- ترجمة الأعمال الشعرية.

أما المشكلة في نظره فلا تكمن في مدى صحة ترجمة تلك العناصر بل تكمن في كيفية خلق وإبداع أسلوب خاص بالمترجم، فعملية الترجمة إبداع وفن.

وفي ختام هذا البحث تبقى هذه الخلاصات والنتائج مجرد محاولة طموحة ورغبتا لتقديم المشهد النقدي لـ: "إبراهيم رماني" تقديما نقديا حاولنا من خلاله الوقوف على أهم

المسائل النقدية الأدبية في أعماله، وتبقى تلك الملاحظات عرضة للإضافة والنقد والجدل لأننا لا ندعي الكمال في هذه الدراسة.

فمن اجتهدوا أصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ – د
تمهيد: حركة النقد الجزائري	
1– واقع النقد الجزائري	6
أ– واقع النقد الجزائري قبل الحرب العالمية الثانية	6
ب– واقع النقد الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية	6
2– مناهج النقد	8
أ–النقد التاريخي	8
ب–النقد الاجتماعي	8
ج–النقد الألسني	8
الفصل الأول: المسائل النقدية الخاصة بالشكل و المضمون في أعمال إبراهيم رماني	
أولا: المسائل النقدية المتعلقة بالشكل	29–10
1– التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر	29–10
أ– عمود الشعر العربي	11–10
ب– الشعر الحر	13–12
ج– قبول مبدأ التجديد في موسيقي الشعر	14–13
1–1– التجديد في عروض الشعر الحر	18–15
أ– علم العروض	17–15
ب– المولدون والتجديد في البحور العروضية	18–17
1–2– قضايا الشعر الجديد	29–19
أ–الزحاف	24–19
ب– مسألة التدوير	29–24
ثانيا: المسائل النقدية المتعلقة بالمضمون	70–29

1- مسألة الغموض في الشعر	29-52
أ- الغموض بين الفكر و الفن	29-32
ب- البواعث الفنية و النفسية و الاجتماعية للغموض	32-39
1-1- الغموض بين القديم و الحديث	40-45
1-2- الغموض النحوي التركيبي	45-52
2- المدينة في الشعر بين القديم و الحديث	52-70
أ- تعريف المدينة لغة	52-53
ب- المدينة في القرآن الكريم	53
ج- دلالة المدينة ووظيفتها	53-55
د- صورة المدينة في الشعر الحديث	55-58
هـ- المدينة في الشعر العربي الحديث	58-61
2-1- المدينة في الشعر القديم	61
2-2- توظيف المدينة في الشعر الإحيائي الجزائري	61-70
الفصل الثاني: قراءات نقدية في أعمال إبراهيم رماني	
أولا: المصطلح النقدي	72-88
أ- النقد العربي القديم وآثاره في نقدنا الحديث	72-74
ب- الأدب والنقد الغربي وآثارهما على النقد العربي	74-76
ج- بداية دخول النقد الغربي إلى البلاد العربية وإشكالية استقباله	76-79
1- واقع النقد العربي	80-83
2- مفهوم النقد عند "إبراهيم رماني"	83-86
3- وظيفة النقد و غايته	86-88
ثانيا: النقد والترجمة	88-109
أ- تعريف الترجمة لغة	89
ب- تعريفات عامة حول الترجمة	89-90
ج- الترجمة في العصر القديم	90-95
د- الترجمة في العصر الحديث	96-100

1-مميزات المترجم	103-100
أ- المترجم	101-100
ب- الخطوات التي يجب إتباعها عند الترجمة	103-101
2- إشكالات ومزالق الترجمة الأدبية	109-103
أ- ترجمة الإيقاع في الشعر	105-104
ب- ترجمة الأعمال النثرية	107-106
ج- ترجمة الأعمال الشعرية	109-107
خاتمة	113-111
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	

قائمة المصادر والمرجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر العربية

- **إبراهيم رماني:**

1) أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية الطباعة، (د، ب)، (ط، ط)، (ط، ب).

2) أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر، ط1، 1405ه/1985م.

3) ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، (د، ب)، (د، ط)، 2003.

4) المدينة في الشعر و العربي، الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة المصرية العامة، (د ط)، 1997.

المعاجم العربية:

5) ابن منظور: لسان العرب، المادة، ترجم، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

المراجع العربية:

- إبراهيم السيد يوسف:

6) أساسيات علم الترجمة مدخل إلى الترجمة للمحترفين، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، 2015.

- أحمد هيكل:

7) تطور الأدب في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، (ط ب)، (ط 6)، 1994.

- حلمي خليل:

8) العربية والغموض دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (ط 3)، 2013.

- خالدة توكال مرسي:

9) الغموض التركيبي دراسة نحوية تحويلية، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر، (ط، ط)، 2009.

- داود غطاشة، حسين راضي:

10) قضايا النقد العربي قديمها و حديثها، الدار العلمية الدولية و دار الثقافة للنشر، عمان– الأردن، (ط1)، 2000.

- رجاء عيد:

11) في النقد التطبيقي قراءة في أدب توفيق الحكيم، الناشر منشأة المعارف، جلال حزي و شركاه، الإسكندرية، (ط2)، (ط، س).

- سالم المعوش:

12) المدينة العربية بين عولمتين، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ– 2006م.

- سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف محمد بن الخطيب:

13) القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 1425هـ/ 2004م.

- سعد الدين كليب:

14)النقد العربي الحديث مناهجه وقضاياه، مدرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (ط، ط)، 2005.

- الطاهر إبراهيمي:

15) في سبيل مقاربة سوسيولوجية للبيئة في الجزائر، دار علي بن زيد للطباعة و النشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2014.

- طه مصطفى أبو كريشة:

16) النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، (ط. ب)، (ط 1)، 1997م.

- فاتح عبد السلام:

17)ترييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، دار الفارس للنشر و التوزيع، (د، ب)، ط1، 2001.

- عبد الرحمان تيرماسين:

18) البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، (ط1)، 2003م.

- عبد العزيز عتيق:

19) علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1407ه/1917م.

20) في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972.

- عبد العليم السيد منسي:

21) الترجمة أصولها ومبادئها، دار المريخ للنشر، (د، ط)، 1408ه/1988م.

- عبد الله الركيبي:

22) النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، الجزائر، ط2، 1978.

- عبد الله درويش:

23) دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، (ط3)، 1407ه/1987م

- عبد الله عبد الرزاق إبراهيم:

24) الترجمة المبادئ والتطبيقات، دار النشر للجامعات، (ط2)، 1427 ه/ 2006م.

- عز الدين إسماعيل:

25) الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، (ط3)، 1981.

- علي خذري:

26) نقد الشعر مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، (د، ط)، 1998

- عمار بن زايد:

27) النقد الأدبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د، ط)، (د، س).

- عمر بن قينة:

28) صوت الجزائر في الفكر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1992م.

- أبو القاسم سعد الله:

29) دراسات في الشعر الجزائري الحديث، منشورات دار الأدب، (ط 1)، 1966.

- عفاف (قادة):

30) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2001.

- عمار بن زايد:

31) النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

- محمد بن حسن بن عثمان:

32) المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، (ط 1)، بيروت– لبنان، 2004.

- محمد الديداوي:

33) الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، (ط1)، 2002.

34) مناهج المترجم بين الكتابة والإصلاح والهواية والاحتراف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2005م

- محمد عبد المنعم خفاجي:

35) دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1412 هـ/1992م.

- محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف:

36) الأصوات الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، 1412 هـ/1992م،

37) مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1985م.

- محمد عبد الواحد حجازي:

38) ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2001.

- محمد علي الهاشمي:

39) العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط 1، 1991م.

- محمد ولد بوعليبة:

40) النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، (ط.1)، 2002.

- محمد عناني:

41) الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجيمان، (ط 3)، 2004م.

- منيف موسى:

42) الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، (د.ب)، (ط 1)، 1985م.

- مصطفى السباعي:

43) من روائع حضارتنا، دار الورّاق، بيروت، لبنان، (ط1)، 1999.

- مصطفى السيوفي:

44) موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر،(ط1)، 2010م–2011م.

- يوسف حسن بكَّار:

45) الترجمة الأدبية إشكاليات ومزالق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، (ط1)، 2001م.

- يوسف وغليسي:

46) النقد الجزائري الحديث من اللاسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

ثانيا: المراجع المترجمة

- روجر (ت- بيل):

47)الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حمدي، مكتبة العبيكان، (ط1)، 1422ه/2001م.

- عبد السلام بنعبد العالي:

48) في الترجمة، تر: كمال التومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2006.

- أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري:

49) لسان العرب، المادة ترجم ج 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ثالثا: الرسائل الجامعية

- آقطي جميلة:

50)الترجمة النقدية عند محمد مصايف، تاوريريث بشير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434ه- 1433ه/ 2012م- 2013م.

- الرشيد بوشعير:

51)الواقعي في أدب يوسف إدريس، أحمد سليمان الأحمد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، دامعة دمشق، 1979م- 1980م.

رابعا: الدوريات و الملتقيات

- آمنة بلعلى:

52)أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر) السياب/ عبد الصبور/ خليل حاوي/ أدونيس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (ط، ط)، (ط، س).

- الأخضر بن سايح:

53)سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، (ط1)، 2011.

خامسا: المجلات

- سعيد شيباني:

54)الغموض و الإبهام في شعر أبي تمام، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 11، 2004.

- فتحي النصري:

55)التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 377 أيلول 2002م.

Résumer :

Nous avons abordés dans cette recherche le sujet des questions de la critique littéraire dans les œuvres de "IBRAHIM ROMANI" selon ses écrits et la motivation de cette étude est la modernité.

De ce sujet et ne pas aborder précédemment cette étude, j'ai choisi les questions critiques les plus importants c'est un phénomène d'ambigüité dans la poésie arabe moderne et le sujet de renouvellement de l'éstitique de la critique et la ville dans la poésie arabe moderne cette étude a éclaire pour nous des aspects cachés dans les œuvres critiques selon "IBRAHIM ROMANI".

ملخص:

تناولنا في هذا البحث موضوع مسائل النقد الأدبي في أعمال "إبراهيم رماني" وفق مؤلفاته و الدافع لهذه الدراسة حداثة الموضوع بعدم التطرق لدراستها سابقا فاخترت أهم المسائل النقدية و هي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث و مسألة التجديد في موسيقى الشعر و المصطلح النقدي و المدينة في الشعر العربي الحديث و النقد و الترجمة.

و قد أضاءت لنا هذه الدراسة جوانب خفية في الأعمال النقدية من منظور "إبراهيم رماني".