بعض ملامح المشهد النقدي

في الأردن

إبراهيم خليل

بعض ملامح المشهد النقدي في الأردن

مقدمة ومختارات

عمان 2025

رقم الإيداع

الفهرست

مقدمة الكتاب	7
الباب الأول- من نقاد الجيل الماضي	11
الفصل الأول إحسان عباس وريادة المشهد	13
الفصل الثاني - الناعوري ناقدا	19
الفصل الثالث هاشم ياغي والشعر الحديث	27
الفصل الرابع ناصر الدين الأسد ونبذ التقليد	33
الفصل الخامس محمود السمرة والنقد التطبيقي	37
الفصل السادس عيسى بلاطة والنقد عبر السيرة	45
الفصل السابع:عالب هلسا ناقدا	53
الباب الثاني من نقاد الجيل الحاضر	63
الفصل الأول: يوسف بكار ناقدا	65
الفصل الثاني: شكري الماضي- المنهج والتطبيق	101
الفصل الثالث: العجلوني إشكالية النقد والحداثة	119
الفصل الرابع: السعافين: نقد النثر، ونقد الشعر	127
الفصل الخامس: الخطيب ناقدا للرواية والقصة	139
الفصل السادس نبيل حداد والنقد القصصي	151
الفصل السابع ناصر شبانة والنقد الحداثي	157
الفصل الثامن: النقد الفلسفي: درويش على تخوم التفلسف	167
خاتمة الكتاب	175
كشاف مفهرس	181
للمؤلف	185

مقدمة الكتاب

في العام 1994 عقدت ندوات تطرق فيها المتحدثون للنقد الأدبي في الأردن وفي فلسطين. وأشير في إحداها لمحمد روحي الخالدي وكتابه "علم الأدب عند الإفرنج والعرب " بصفته رافدا من روافد النقد الأدبي المبكر في البلدين، ورافدا من روافد الدراسات المقارنة. فالكتاب المذكور الذي نشر سنة 1904 ثم 1912 تناول الفروق بين الأدب العربي والغربي. وُذكر خليل بيدس(1875- 1949) أيضا في سياق الحديث عن المقارنات نظرا لمساهماته في التعريف بالأدب الروسي، ولا سيما القصصي. وهذا شيء كان قد نبه عليه استاذنا الراحل د. هاشم ياغي رحمه الله في كتاب له عن حركة النقد الأدبي في فلسطين.

وتناول بعض المتحدثين جمود جبرا إبراهيم جبرا الذي بدأ مساره النقدي بمقال نشره في الأديب اللبنانية عام 1949 عن البناء الدروي في القصيدة الشعرية الغربية، وهل هو متوافر في القصيدة العربية على هذا النحو أم لا؟ وتقصّى بعض المدرسين الجامعيين بدايات النقد في الأردن مشيرًا لكتاب حسني فريز " قصص ونقدات" وإلى بعض مقالات واصف الصليبي التي حققها ونشرها سحبان خليفات، وبعض ما نشره عبد الحليم عباس ود. سمير قطامي عن الحركة الأدبية في الأردن، ولمصنفات عيسى الناعوري عن الشعر في الضفة الشرقية، وعن أدب المهجر[1]. وفي الحديث عن الدور الذي نهضت به مجلة الأفق الجديد المقدسية، فقد ذُكرت بصفتها مصدرًا لا غنى عنه للتعرف على بدايات النقد الأدبي في هذين البلدين. فقد نشر فيها فايز صُيّاغ وغالب هلسا وشاكر النابلسي، وخليل السواحري، ومحمد شاهين، وغيرهم مقالاتٍ نقديةً إلى جانب

1.ينظر حركة النقد الأدبي في الأردن، ملتقى عمان الثقافي، وزارة الثقافة، ط1، 1994، ص 111

ما كانت تنشره لمراسليها في مصر وبيروت وبغداد. وقيل: إن دورها في هذا النقد أكثر حضورا وأبعد أثرا من مجلة (القلم الجديد) التي أنشأها عيسى الناعوري سنة 1952 ولم تعمر إلا عاما واحدًا.

هذا، وقد غلب على النقد في ستينات القرن الماضي الطابع الصحفي إلى جانب الطابع الأكاديمي، وقلّ من المتعاملين بالنقد من يجمع بين الطابعين. فالصحفي اضطلعت به المجلات: كالأفق الجديد، وأفكار، والصحف اليومية؛ كالجهاد، والدفاع، وفلسطين، وغيرها. والنقد الأكاديمي هو الذي ينكبُّ فيه النقاد على وضع بعض المؤلفات عن موضوع، أو نوع أدبي ما، قائم بذاته، ليكون مناسبًا للتدريس في الأقسام الخاصة بالدراسات اللغوية، والأدبية، العربية. وفي ضوء هذه المواقف ظهرت كتبٌ مثل فن القصة، وفن المسرحية، وفن الشعر، وفن السيرة، لكل من محمد يوسف نجم، وإحسان عباس. وهذه الكتب في حقيقة الأمر لا تعدُّ نقدًا إلا من باب التسامح.

وظهر في هذه الظروف كتابا محاضرات عن الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، والاتجاهات الأدبية في الأردن وفلسطين، وكلاهما لناصر الدين الأسد. وفي التزامن مع هاتين الدراستين ظهرت دراسة بعنوان القصة القصيرة في الأردن وفلسطين. للدكتور هاشم ياغي. وكتاب بعنوان مقالات في النقد الأدبي لأستاذنا الدكتور محمود السمرة، الذي نشر كتابا آخر في بيروت عن القاضي عبد العزيز الجرجاني " الأديب الناقد". وشاكر النابلسي نشر كتابا عن الشاعرة فدوى طوقان، وعيسى بلاطة نشر بدوره كتابا عن الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث وأتبعه كتابا عن بدر شاكر السياب حياته وشعره. وما فتئت هذه الكتب تتواتر، وتصدر هنا وهناك، ففي القاهرة صدر كتاب الراحل عيسى الناعوري عن أدب المهجر بعد انتظار طويل، وصبر جميل، 1959.

واطَّردَتْ التآليفُ، والتصانيف، حول الشاعر عرار، فبعد كتاب البدوي الملثم التوثيقي 1958 ظهرت دراسة للدكتور أحمد أبو مطر، بعنوان "عرار الشاعر اللامنتمي" 1977. وصدر لكمال فخاوي كتاب آخر، بعنوان مصطفى وهبي التل(عرار) حياته وشعره 1978. أما عبد القادر الرباعي، فنشر عنه دراسة بعنوان المفارقة في شعر عرار

2002 وتجاوز بعض الأردنيين (عرار) إلى تيسير سبول، فاهتمّ به سليمان الأزرعي في كتابه " الشاعر القتيل" الذي صدر بدمشق عام 1983..

ولا ريب في أن المشهد النقدي في الأردن مشهدٌ قلق، ومضطرب، تتخلله اتجاهات لا تجانُس فيها، ولا وحدة. وهذا طبيعي. فإلى جانب النقد الأكاديمي الذي تقوده نخبة من الأساتذة؛ كيوسف بكار، وشكري الماضي، وإبراهيم السعافين، ونايف العجلوني، وخليل الشيخ، ومحمد شاهين، ومحمد عصفور، وعلي الشرع، ونبيل حداد، وسامح الرواشدة، ثمة نقاد آخرون أكثر نشاطا، بيد أن رصيدهم المعرفي أقلّ غنىً، وأبخس ثروةً، ولهذا نجد فيما يكتبونه من نقدٍ: ركاكةً في الأسلوب، وكثرةً في الأخطاء، وتقصيرًا في التمييز بين الغثِّ من الأدب والسمين، إن كان الأمر في النثر، أم في الشعر.

ففي العام 2003 قمنا بوضع دراسة استقصائية تتبعنا فيها أعمال إحسان عباس، وجبرا، وعيسى بلاطة، وعيسى الناعوري، وناصر الدين الأسد، وغالب هلسا، وتوفيق صايغ، وسلمى الخضراء الجيوسي، على أمل أن يكون في تلك الدراسة ما يحفز النفر المقبل على النقد، من غير جهاز معرفي ثريّ، أن يتلافى ما لديه من نقص، وما يعانيه من عُوار، إلا انّ الاعتراض على الدراسة التي ظهرت في كتاب بعنوان " نقاد الأدب في الأردن وفلسطين " وما لقيته من انتقادات فِجّة، كتلك التي نشرها الصديقان زياد أبو لبن، ومحمد عبدالله قواسمه، على قاعدة الآية (ومنهم من يلمزك بالصدقات فإن أعطوا منها رضوا وإن لم يعطوا إذا هم يسخطون" التوبة - 58 لا أساس لها من الواقع[1]، صرف الكثيرين عن الغاية منه، وهي تجاوزُ الصعوبات، وتخطي العقبات.

وفي العام 2013 صدَرَ لنا كتاب بعنوان (واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام) فكان حظ المشهد النقدي في الأردن فيه محدودًا. والسبب الذي حال دون الإفادة من المحاولة الأولى، تكرَّر مرة أخرى، فاقتصر الكتابُ على ذكر بعض الإشارات لكل

1.الدستور، ع 19/9/ 2003 وانظر موقع دنيا الوطن، 15 /6/ 2013

من: محمد شاهين، ومحمد عصفور، ويوسف عليمات، وإبراهيم السعافين، وعلي الشرع، وخليل الشيخ. وفي هذا الكتاب نأمل الوقوف في هذه المرة إزاء مختارات للنقاد: يوسف بكار، وشكري الماضي، وإبراهيم السعافين، ونايف خالد العجلوني، وأحمد الخطيب، وناصر شبانة، وبسام قطوس، بعد الذين عرضنا لهم من نقاد الجيل الماضي. وتوخينا أن تتضمن هذه المختارات الجانب النظري، إن وجد، والتطبيقي، وأن تشمل الشعر، مثلما تشمل النثر. وأن تقف بنا عند الدراسات المقارنة، وغير المقارنة، وأن يتسع فيها فضاءُ الإبداع لنتجاوز فيه الحدود الجغرافية، والإقليمية. هذا، على الرغم من أن هذا الفريق من النقاد لا يُسهم في تتبع الأعمال الإبداعية الجديدة، وأكثره لا يتناولون ما يصدر من روايات، ومن شِعْر، ومن قصص كثيرة، إلا نادرًا، وفي القليل الذي لا يؤبه له، ولا يُعوّلُ عليه. فقلَّ منهم من يقفنا على ما وقع فيه الشاعر من عيوب، أو الروائي من أخطاء؛ على مستوى الحبكة، أو الشخصيات، أو الزمن، أو المكان، وهذا بالطبع أشاع مناخ اللامبالاة، فكثر الشعر الركيك، والسرد البعيد عن التمحيص.

وكانَ قد ألح عليَّ بعض الأصدقاء من الكتاب، وبعض الأحِبَّة من الطلاب، أن أجمع بعض ما نشرتُه من مقالات، تسبرُ غور المشهد النقدي، وما فيه من فعاليات، وتلم بجهود النقدة الأكاديميين، وما يستحوذ على الانتباه من مقالات الشداة المتأدبين. فجاءت هذه المختاراتُ في بابين، وبضعة فصول، كل فصل منها يقف بنا عند واحد من النقاد. من الجيلين؛ الجيل الحاضر، وجيل الرواد. وغايتنا من هذه الوقفات حفزُ الغيورين الموهوبين على بذل ما يستطيعون لاستبعاد الشعر الغث من السمين، والقصص العشوائي المغاير لجل القواعد والقوانين، من المتقن والمتين، وليشمروا عن سواعد الجد، مثبتين وقوف الناقد من المبدع وقوفَ الندِّ للند.

المؤلف

الباب الأول

من نقاد الجيل الماضي

الفصل الأول

إحسان عباس

وريادة المشهد النقدي

للتعرف على ريادة إحسان عباس(1920- 2003) للنقد في الجانب الشعري اخترنا ما كتبه عن البياتي الشاعر العراقي المعروف. وهو مقالٌ طويلٌ كتبه الراحل في العام 1954 ليُنْشر في مجلَّة الآداب اللبنانية، غير أنَّ طول المقال حال دون نشره، فظهر في كتيِّب عن إحدى دور النشر في بيروت. وهو الكتيّب الذي يفترض أن يحمل عنوان المقال " عبد الوهاب البياتي في أباريق مهشمة" (1955) وجرى تغييره ليصبح " عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث". ومقال آخر كتبه في أخرة من حياته عن القصيدة القصيرة في الشعر العربي اليوم.

وهذا الكتيّب يمثل أول دراسة يكتبها إحسان عباس عن الشعر الحديث، إذا تجاوزنا بشيءٍ من التَسامُح مقالتيْه عن التجديد في شِعْر نازك المَلائكَة، وتطوُّر الاتجاه الفني بين عاشقة الليل، وشظايا ورماد 1953 للشاعرة المذكورة. عدا عن هذا يتوجه الناقد في مُسْتهل الكتيّب لما سماه " أضواءٌ خارجية " وما الأضواء الخارجية – في الواقع- إلا مَلاحظ يلتفت فيها الناقد لظهور مدرسة شعرية غربية تزعَّمها بادئ الأمر الشاعر إزرا باوند Pound (1885- 1972) وهي التي تعرف باسم الصوريين Imagists ومن أتباع هذه المدرسة إليوت Eliot (1888- 1965) وإيمي لـوولAmy Lowell(1874- 1925) ووليم بتلر ييتس Yeats(1865- 1939). وقد حاوَل هؤلاء الشعراء الاقتراب بالعبارة الشعرية من تلك التي تشيع في حديث

الناس اليومي، بعيدًا عن مقاييس البلاغةِ، وقيودِ النَظْم " ليكون الشعر بسيطًا كأبسط أنواع النثر، كأنه صَيْحة تخرجُ من القلب".

وقد ربط إحسان عباس ربطًا وثيقًا، محكما، بين مذهب البياتي في شعره، ومذهب الصوريّين، فالبياتي حاولَ أنْ يجعلَ منْ شعْرِهِ شعرًا شبيهًا بحديث الناس العادي، سواء من حيث اللفظ، أوْ النَغَم، وأتاح له الشعر الحرّ- بما يتصف به من مرونة نحويّة وعروضية- ذلك، خلافا لنازك الملائكة التي تعذَّر عليها - نتيجة تشبّعها بالشعر القديم - أن تُكْسِبَ الشعر الحُرَّ خفَّة الحديث العادي. وهذا ما نجح فيه البياتي، لا لأنه تأثر بالصوريين حسب، وإنما استجابة منه لدواعيَ نامية في حياتنا المعاصرة. وتبعًا لذلك جاءت طريقته في رسم الصورة مختلفة عن طرائق الصوريين، فهو لا يتخلى عن دلالاتِ الألْفاظِ مثلما يفعلون، وإنما يَردّ إليْها حياتَها، جاعلا منها قناعًا يُخفي وراءَه المَعاني الكامِنَة. فالصورة التي هي شيءٌ مشتركٌ بينه وبين الصوريّين غاياتها هي التي تختلفُ، وتتبايَنُ، وفيما عدا ذلك يلجأ البياتي إلى نثر أجزاء الصورة نثرَ الدراهم على صدْر العروس.

الحي المكسيكي

وتأكيدًا لهذا الشبه، بين صورة البياتي، والصورة لدى الصوريين، يوازن الناقد بين قصيدتين، هُما "سوق القرية" للشاعر البياتي، وقصيدة جون فليتشرFletcher (1860- 1950) المؤسومة بالعنوان " الحي المكسيكي". وهي من قصائد جمعها مونرو في كتابٍ بعنوان " الشعر الحديث - مقدمة ومختارات "(1919). ففي القصيدتين ثمّة مشهدٌ يُهَيءُ لكليْهما مجالا لالتقاط أجزاء كثيرة مبعثرة ليركب منها صورة، وكلاهُما يجمع داخل الإطار الكبير ما تحتويه الصورة من أجزاء متناثرة في سوق القرية، أو في الحيّ المكسيكي. وكلاهما يستمد أجزاء الصورة من الواقع.

فيما يمثل التكرار مظهَرًا آخر من مظاهر الشبه بين البياتي، والشعراء الصوريين. فقصيدته " مسافرٌ بلا حقائب " قصيدة يتجلى فيها التكرار، سواء ما كان منه دالا على التحليل الذي يُفَصِّلُ المُجمل، ويجزئ غير المُجزأ، أو الدال منه على التراكم: أي تجميع ما هو متفرّق. ويخلص إحسان عباس من هذه المقارنة المجتزأة لنتيجة تفرضُ ظلالها على سائر الدراسة، وتتراءى في تركيزه على شدّة الشبه بين الصورة لدى البياتي

وإليوت. ويسلط الضوء في أثناء ذلك على الشكل، وما في الشعر الحرِ منْ مقوّماتٍ فنية جديدة كالغموض المُحبّب.

وعلى الرغم من أنَّ مقالته عن" أباريق مُهشَّمَة " تحتفي بالمقارنات، والمَلاحِظِ الشكلية القائمة على الصياغة، والصورة، والوزن، والعبارة النثرية التي تقترب من طبيعة الحديث العادي، إلا أن الناقد إحسان عباس لا يفتأ يشير إلى العامل النفسيّ، وإلى دوْره في فهم الشعر، وتذوُّقه، والحكم عليه ضعفًا، أوْ جودة. فلكيْ نرفع " حُجُب الإبْهام عن شعر البياتي، لا بدَّ لنا من أنْ نحْملَ في أنفسنا مُقدّماتٍ كثيرةً أهمها مقدماتُ الفهم النفسي، الذي لا يتطلَّب الإحاطة بعلم النفس، مثلما يُظنُّ، وإنما الاستئناسَ بطبيعة اللاوعي حَسْبُ "ففي قصيدة " البابُ المُضاء " رمزٌ، وهذا الرمزُ لا نستطيعُ الوقوفَ على دلالته ما لم نعد لما ترسَّبَ في نفوسنا الجماعيّة من مفاهيم لتلك الرُموز؛ فالهرّة التي تأكلُ أولادها ترمزُ للمدينة التي أوْمَأتْ إليها ميْسونُ الكلبيّة زوْجَ مُعاويَة في البيْت:

وَكَلْبٍ ينْبح الطـرّاقَ دونـي أحَـبُّ إليَ منْ قـِطٍّ ألـــيـفِ

وأكثرُ التشبيهاتِ عنْد البياتي متصلٌ بحالاتٍ منَ التقزّز النفسيّ، أو الثورة النفسيّة على الأوضاع الممقوتة. وفي موقع آخر نجدُ الناقدَ يتحدثُ عن علاقة الأسطورة باللاشعور" فاللاشعور عند البياتي مَسْرحُ الصراع بين شخصيتين، أوْ رمزين، هما: بروميثوس، عَلَم التضحية العنيد، وسيزيف، الذي يرْمزُ للجهود الإنسانية الضائعة، والسعي المُخفق"، ومَيْلُ البياتي للنموذج الأسطوري الثاني (سيزيف) أكثر من الأول " تعبيرٌ غيرُ واعٍ عن العذاب القسْريّ، والقهْر، خلافًا لنموذج بروميثوس الذي يعبِّرُ عنْ التضْحيَة الاختياريّة، وهذا لا يتنافي مع إحْساس البياتي المرّ بالخيبة التي يخالطها شيءٌ من التفاؤل منْ حينٍ لآخر".

وفي دراسته" الصورة الأخرى في شعر البياتي " 1966 يتناولُ الناقد ديوان" سِفْرُ الفقر وَالثورة ". ولا ريْب في أن الدراسة امتدادٌ لذلك الذي قام به في دراسته لأباريق مهشمة، الأمر الذي يبدو واضحًا في تتبّع الناقد أصول القصائد، وجذورها- بكلمة أدق- في تجارب الشاعر المُبكِّرَة، فقد أوضح لنا أنّ قصائد هذا الديوان ظهرتْ بوادرُها في دواوين: " عشرون قصيدة من برلين "، و" أشْعار في المنفى "، و" المَجْد

للأطفال "، وفي ديوان "كلماتٌ لا تموت " مؤكدًا أنّ " سِفر الفقر والثورة " يمثل ارتقاءً في مِعْراج التطور الفنّي للشاعر، وارتقاءً في سَعْيِهِ الأفقيّ للبحث عن رمز شعري كبير يجمع بين الذاتي والجَمْعيّ، فوَجَدهُ في المعرّي تارة، وفي الخَيّام تارة أخرى، وهو إلى ذلك ارتقاءٌ بتأملاتِ الشاعر الفلسفيّة، والفكرية، التي تسبُرُ غوْرَ الموقف الإنساني.

والدراسة، على الرغم من ذلكَ كلِّه، لا تعدو أنْ تكونَ امتدادًا لدراسته السابقة حوْلَ " أباريق مهشَّمة " مثلما ذكرنا، فالأولى عرضت لأصناف الصورة في شعْر البياتي، وما فيها من دلائل التاثر بمنهج الصوريين، وهو في الثانية يشير إلى نوع جديد من الصور الشعرية يوحي في الكثير الجمّ من نماذجه بصورٍ أخرى، فالصورة المشوَّهة التي يقفنا عليها البياتي في محنة أبي العلاء المعري، مثلا، لا تعدو أن تكون طريقة لجأ إليها الشاعرُ لإظهار المفارقة الساطعة بين أبي العلاء، من حيث هو رمزٌ كبيرٌ، والجانب اللاإنساني في الموقف العامّ. ولهذه الصور الأخرى التي جرتْ الإحالة إليْها بطرق غير مباشرة سَطوةٌ على القصيدة، بحيث يظلُّ القارئ يتساءل: أينَ هي مِحْنة أبي العَلاء، فلا يعثر على الجواب فيها، وإنما في ذلك الواقع الذي ترمزُ له، وتومئ إليه، وهو الذي عناهُ الناقد بالصور الأخرى.

وتمثل المقالة، بصفةٍ عامّة، توجّهين جديدين في نقده إلى جانب التوجهات الأخرى، أولهما: هو الإمعان في التفسير؛ وذلك يتضح في الجهد الذي بذله الناقد في شرح الرموز التي طغتْ على شعر البياتي، وأضفت على قصائد هذا الديوان بعض الغموض المُحبَّب. وثانيهما: هو تسليط الضوء على اللغة العَفويّة، البسيطة، في دواوين " عشرون قصيدة " و" أشعار في المنفى " و"كلماتٌ لا تموتُ " ففي هذه الدواوين من الأداء اللغوي ما يُضْفي على الشعر بُعْدًا لسانيًا مُسْرفًا في التبْسيط، تمثله محاكاة الشاعر للعبارة العامية في النَظْم، كقوله المُتكرّر: يا ألف عينٍ نظرتْ، ويا ألفَ شوْق جاءَ.. ممّا يذكرنا بقول العامة: يا ألفَ نهارٍ أبْيَض. وكذلك القول " أموت من أجل عناقيد الضياء الخُضْر " أوْ " أموتُ في كأسٍ منَ الحليبِ ساخِن " أو قوله " أنا صريعُ الأعين الزُرُق " و" أنا شهيد العشْق في بلادكم.." فهذا، وضروبُهُ في" عشرون قصيدة من برلين"وفي" أشعار

في المنفى" يمنح القصيدة في رأي إحْسان عبَّاس صبغةً واقعيَّة، وإنْ كانَ الإسراف فيهِ يبْلغُ حدًا تنكرهُ البَساطة الفنية، ويأباهُ الفن.

القصيدة القصيرة

ونحنُ مضطرّون في هذا لنقفز قفزة كبيرة في تتبعنا لريادة إحسان عباس في نقد الشعر الحديث، فنقف عند دراسته المدْمَجَة منْ مقالاتٍ عدة حول القصيدة القصيرة في الشعر العربيّ الحديث 1993. وفيها يلْجأ الناقد - كعادته - للبحث عن شرعية لهذا اللون الجديد من الشعْر في التراث، على الرغم من أن النماذج التي استشْهدَ، ومثَّل، بها لهذا النوع من الشعر- أي القصيدة القصيرة- قلّ أنْ يُسَلّم الدارسون بأنها قصائد. وتتبَّع نماذج من هذا الفن في الشعر الحديث، فبدأ بالشّاعر السوادني صلاح أحْمَد إبراهيم (1933- 1993) مرورًا بشعراء جرى إدراجُهم دون ترتيب، فبدأ بإبراهيم نصرالله، ثم محمد إبراهيم لافي، ثم خيري منصور، وعلي الجندي، ومحمد القيسي(1944-2003)، ومريد البرغوثي، وعز الدين المناصرة، وسامي مهدي، مع أن النسق التاريخي يتطلب أن يقدم المناصرة على هؤلاء جميعًا ثم البرغوثي، وهكذا.

وفي التحليل النقدي للقصيدة القصيرة نجد الناقد الكبير يعدلُ عن مرتكزاتٍ نقدية، ومعايير، لطالما أكَّدَ عليها وكرَّر اعتمادها في مقالاته السابقة؛ كالعامل النفسي، أو التأمل الفلسفي، أو الوعي الإيديولوجي، أو البناء الذي يقوم على الوحدة، فلا يسمح الشاعر بتناقضٍ يفسدُ السياق، أو يُعكّرُ الجوَّ الشعريّ، والمناخ الفنّي. وأضرب عن التذكير بالتنوع، وضرورته في الشعر، أو التركيز على التشبيه، وعلى الاستعارة التصويرية، أو النوْبة الشعرية، التي ترتج لها نفس الشاعر ارتجاجًا فيصْهَرُ الألَمَ شعْرًا، ولا حتى الانتساب لمذهبٍ شعريٍ معيَّن؛ رومنطيقي أوْ واقعي. وإنما نجده في هذه المقالة يركز تركيزا شديدًا على الشكل الذي ظهر بعضُ جنوحهِ إليه، وميله نحوه، في مقالته عن" أباريق " البياتي، والصورة الأخرى. فالقصيدة القصيرة تشبهُ أحيانًا البورتريت، وأحيانًا تشبه النكتة التي لا تخلو من مفارقة ساخرة. وهي عند بعضهم أبياتٌ محدودَةُ العدد لا غير، بمعنى أنها لا تختلفُ عن القصيدة غير القصيرة. وفي نماذجَ أخْرى هي أقربُ للخاطرة

منها إلى أيّ شيءٍ آخرَ. وعند مُريد البرغوثي لا تتعدى أن تكون صورة. وعند محمَّد القيسي تشبه (الهايكو) فلا تتجاوز الثلاثة أسْطُر.

وهذا التحليل الشكليّ للقصيدة يقوم- في الواقع - على مُحاولةٍ جادَّةٍ لابتكار مِعْيار نظريّ تصنّف بموجبهِ القصيدةُ القصيرة هذا التصْنيف، ممّا يضيفُ هذه المقالة لمقالاته عن البياتي منْ حَيْثُ أنها مقالاتٌ يصدُر فيها عن حدْس معرفيّ، وذوْقٍ مُضْمَر، يتطلعُ لاكتناهٍ أعْمَقَ لطبيعة الفنّ الشعريّ من حيثُ هوَ تقديم جميلٌ لمعنىً معيّن بتعريفٍ كانط. ومن يُعدْ النظر فيما سبق من مَلاحظ يكتشف أن لإحسان عباس موقفا نقديًا يراوح فيه بين النظر القديم المتأثر بمقاييس الأدب المكْرورَة في التراث، والنظر الحديث القائم على الإفادة والانتفاع من مناهج النقد الغربي المعاصر. فقد أطلّ على تياراتٍ نقديّةٍ جديدةٍ في مقدمتها القراءة النفسيّة للأدب، وهو لا يغالي في هذه القراءة، فقد تحرَّز من الإسراف في هذا دون أن يتحرّج من التكرير بأنّ للعامل النفسي دورًا لا يُنكر في استحسان ما يُسْتحْسَنُ من النظم. وهذا نجده لافتا في مقالته عن الشابي، وعن شعر إبراهيم طوقان، وحتّى عن البياتي،الذي كرر في دراسته لديوانه" أباريق مهشمة" الإشارة للاوعي، بما في ذلك اللاوعْي الجَمْعيّ.

وينوه بما لدى البياتي من تأثر غير مباشر بالصوريّين عامّة، وإليوت على وجْهِ الخُصوص، وبذلك يكون قد اتجه للدراسات المقارنة، عملا بالمبدأ الذي دعا إليه النقادُ الأنجلو – أمريكيون الجُدُدُ. وأفرط في الحديث عن الصورة، وما تمتاز به من حيويّة تارة، أو ابتذالٍ مصدرُهُ افتقارُها لما يبعث الإحساس بالدهشَة، إضافة إلى هذا كله توجه في نقده الشعر الحديث للتفسير بهدف التقريب بين الشاعر والقارئ، وتنبّهَ إلى ما في شعر البياتي من تنوّع لساني يمعن في البساطة إمعانًا قد يأباه الفن. وهذه النتائجُ- بلا ريب - تؤكد ما ذهبنا إليه في مستهل هذا الفصل منْ أنَّ إحسان عباس تطور في استجاباته النقدية من الانطباعية المفرطة، والكلاسيكية القائمة على تأصيل الخِطاب، إلى الغوْصِ في مُحيط الحداثة الزاخر بالكثير منَ الآراءِ والمواقف[1] .

---

1. للمزيد انظر: السامرائي، ماجد، حركة النقد الأدبي في الأردن، مرجع سابق،ص 67 - 81

الفصل الثاني

الناعوري ناقدا

بدأ الناعوري(1918- 1985) حياته شاعرًا، فأول ديوان صدر له هو مجموعة »أناشيدي» (حلب: 1955) ونشر بعض قصائده قبل هذا التاريخ بزمن طويل. أما كتبه الأدبية الأخرى ـ وفي مقدمتها كتابه عن إيليا أبي ماضي، وأدب المهجر، وإلياس فرحات ـ فقد صدرت بعد ذلك. وقد يقال: إن الذي دفع بالناعوري إلى كتابة النقد الأدبي، والتأريخ للشعر المهجري، هو حرصه اللافت على تطوير شعره، والمضيُّ به شوطا أبعد، وأعمق شأوا، مما كان عليه قبل أن يتعرف إلى الشعر المهجري تعرفا مؤثرا. على أن علاقته بالشعر المهجري تعود إلى العام 1946. بدأت تلك الصلة أولا عن طريق الرسائل التي حملت إليه حتى عام 1948 نحو مئة ديوان من الشعر المهجري. وكتَبَ عن بعضها سلسلة من المقالات نشرت في الدوريات العربية، وأذيع قسم منها في إذاعات الأقطار العربية المختلفة. وفي العام 1950 وضع أول كتاب له في الأدب العربي ضمنه فصولا عن جبران، وميخائيل نعيمة، والريحاني. وأصدر كتابه عن إيليا أبي ماضي وهو الكتاب الذي أعيدت طباعته عام 1955 في بيروت بمناسبة رحيل الشاعر.

وأصدر في العام 1955 كتابا ثانيًا عن الشاعر المهجري إلياس فرحات، تناول فيه حياته، وشعره، معتمدًا على دواوين الشاعر المطبوعة، ومذكراته التي ظل يحتفظ بها، إلى جانب رسائله، التي تزيد على مئة رسالة. وكان في مطلع شهر آب - أغسطس 1953 قد خصص عددا من مجلته (القلم الجديد) للأدب المهجري، ضم مقالات ودراسات استغرقت اثنتين وسبعين صفحة من العدد، وأسهم فيه عدد من الباحثين منهم فهد إبراهيم، ونظير زيتون..

أما كتابه الضخم (أدب المهجر) فقد ألفه، وأعده للطبع عام 1952 ولم يكن حتى ذلك الحين قد صدر أيُّ كتاب يتناول الأدب العربي في المهجر تناولا شاملا. وكل ما عُرف عن الأدب في المهجر، في ذلك الوقت، لا يتعدى الأربعة من الكتب، أولها كتاب حياة جبران، وكتابان عن فوزي المعلوف، وكتاب ثالث عن إيليا أبي ماضي لنجدة فتحي صفوة. و يضاف لما سبق ما كتبه فيلكس فارس في كتابه رسالة المهجر عن ميخائيل نعيمة، وجبران. وما ضمنه أنيس المقدسي لكتابه " الاتجاهات الأدبية في العالم العربي" عن أدباء المهجر.

وفيما كان كتاب عيسى الناعوري ينتظر الطبع، في دار المعارف بالقاهرة، توالى صدور المؤلفات التي تخُصُّص بذلك الأدب وتُعرِّف به، وبأعلامه. فصدرت بين عامي 1955 و 1959 وهو العام الذي ظهر فيه كتابه مطبوعا في مصر، سبعة مؤلفات، وهي: الشعر العربي في المهجر الأمريكي لوديع ديب (1955) والشعر العربي في المهجر لمحمد عبد الغني حسن (1955) وشعراء الرابطة القلمية لنادرة السراج (1955) وأدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية لجورج صيدح(1956) والناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية، للبدوي الملثم ـ يعقوب العودات (1960) والتجديد في شعر المهجر لمحمد مصطفى هدارة (1957) والشعر العربي في المهجر لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم (1957).

وهكذا وقفت مصاعبُ النشر دون ظهور كتاب عيسى الناعوري في موعده، وهو العام 1952 ليحرم بذلك من فضل السبق الذي كان يرجوه، ويعوِّل عليه، من تصديه لهذا الموضوع البكر، وهو أدب المهجر. وقد مزج الناعوري في كتابه هذا بين نظرتي المؤرخ، والناقد، فسعى إلى رصد الظاهرة من بدايتها، متتبّعًا نشوءها، وتطوّرها، وما طرأ عليها من عوامل مؤثرة كان لها دورها الإيجابي في بلورة الكثير من مفاهيم الشعر المهجري، ولغته، وأسلوبه، مثلما سعى لإبراز العناصر الأسلوبية، والجمالية، التي يمتاز بها من غيره، وكذلك تحديد الخواصّ الدلالية التي ينفرد بها هذا الشعر عن سواه، فاستوت ملاحظاته في الشعر المهجري في اتجاهين؛ أحدهما يرصد

الشكل، والآخر يرصد الفحوى، وقد أوضح ذلك كلَّه في فصل وسمه بالعناصر البارزة في الأدب المهجري.

التحرُّرُ من قيود القديم

وأول ما يلاحظه القارئ من مظاهر الافتتان لدى الناعوري بشعر المهجر إعجابه الشديد، الذي يرقى إلى درجة الإحساس الانطباعي، بما في هذا الشعر من تجديد، وإبداع، تمثلا في نبذ القديم، والتحرُّر من قيوده، فإذا كان الشاعر العربي حتى ذلك الحين يطمع في تقليد الموروث، ومحاكاته، والوصول إلى ذراه، في المعاني والألفاظ، فقد وجد الناعوري في هذا الشعر، ولا سيما شعر جبران، وميخائيل نعيمة، وأبي ماضي، رغبة في الانعتاق من تلك القوالب الجامدة. فهو شعر يقوم على الخلق، والتجديد، والابتكار. فالشاعر المهجري في رأيه يريد للغته أن تكون معبرة عن شخصيته هو لا عن شخصية الشاعر القديم، ولفنِّه أن يكون مُعبّرا عن ذاته، لا عن ذات أخرى، فهو يغترف من داخله، لا مما يحفظه، أو يستظهره، وهذه ـ في رأيه ـ سمة الشعر الذي يعبر، ولا يكرر ، يبدع ولا يحتذي، أو يتأثر.

وقد نتج عن هذه الظاهرة، في أدب المهجريين، تميُّز كل أديب منهم بأسلوب خاص، فيقال: الأسلوب الجبراني، دلالة على ما في أسلوبه من خصوصية خيالية، وعاطفية، تتجلى في إنشائه النثري، والشعري. فمن مظاهر الأسلوب الشخصي في أدب المهجريين: البساطة، والرقة الغنائية. أما البساطة فتقود المؤلف الناعوري، ثانية، إلى الحديث عن الابتكار، والتجديد، ونبذ التقليد ظهْريًا، فشعراءُ المهجر، وناثروه، على السواء، تحرّروا من المعجم الاتباعي، واستخدموا الكلمة المألوفة، المتداولة، عوضا عن الكلمة المهجورة، وبذلك أصبح شعرهم أيسرَ منالا، وأوفى بالغرض. وذلك أن الشاعر يصرفُ جل اهتمامه إلى أحاسيسه، وعواطفه، ومشاعره، والتعبير عنها تعبيرًا يفيض بالسحر، والنشوة الغامرة، أكثر من أن ينصرف إلى بعث الحياة في الألفاظ، أو القوالب الأدبية التي تتجلى أمثلتها الرائعة في شعر العباسيين، أو في الشعر الجاهلي، أو الإسلامي، أو الأندلسي. ومن هنا قوبل هذا الشعر، في رأي الناعوري، بالارتياح، والإعجاب، الذي لم يلْقَهُ شعر المجددين في مصر، والشام، ولبنان، لا لشيء إلا لما فيه

من البساطة والرقة، والغنائية العذبة، المتمثلة في الأوزان الخفيفة، الرشيقة، التي تكفل للقصيدة الحلاوة، والموسيقى، وروعة الإيقاع، وانسجام القوافي. بعيدًا عن الاستكراه، والتعسّف.

النزعة التصويرية

ومظهرٌ آخر فُتن به الناعوري أيما افتتان، وهو النزعة الوصفية التصويرية في أدب المهجر، ولا سيما الشعر منه، ومع تقديره للكثير من الوصف التصويري في الشعر العربي، إلا أنه رأى في الشعر المهجري حرصًا أقوى على التصوير الذي يعتمد على المزج بين الخيال المجنح، والعاطفة القوية المشبوبة، والانطلاق المتحرر في توظيف الألفاظ المستمدة من الطبيعة، المرتبطة بالجمال والفن. وإذا كان التصوير ـ في رأيه ـ مطلبا كماليا في الأدب العربي، قد يستغني عنه المبدع، أو لا يستغني، إلا أنه في الأدب المهجري إحدى مزاياه التي طُبع بها، وبخصوصيتها الجمالية، وهذا أمرٌ يستوي فيه الشعر والنثر. ففي نثر جبران، فيما يرى، شاعرية تصويرية، لا توجد في شعر غيره، وينسحب هذا على نثر الريحاني، وفوزي المعلوف، وغيره.

الحنين الى الوطن

ويشير الناعوري إلى قدرة الشاعر المهجري على صياغة أفكاره في مضامين جديدة. وفي مقدّمة ذلك حنين الشاعر المهجري إلى الوطن. وهذا شيءٌ عام نجده في شعر المهجر وغير المهجر، غير أن الناعوري يرى في الغربة أداة شحذت هذا الاتجاه، وجعلت حنين المهجريّين إلى الوطن أدعى إلى الصدق، والقوة، التي تدخل الدهشة إلى نفس القارئ. فالشاعر المهجري أضفى على موضوع الحنين صبغة شرقية انطلقت بأفكاره الأساسية من الخاص إلى العام، فانطبع شعرهم بسبب ذلك بالطابع الحضاري ذي النكهة الخاصة، والطعم المميز. وبعد أن يستعرض الناقد الباحث مجموعة من الأمثلة الشعرية، والنثرية، لجبران، وأبي ماضي، وميخائيل نعيمة، ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة، ومسعود سماحة، ونعمة قازان، وفوزي المعلوف، وغيرهم.. يتساءل عن الحرقة التي تشبّ في هذا الشعر، فتصهر آلام الغربة، والحنين، بالنقمة على الظلم، والاستعمار الذي كان يعانيه الشرق حتى ذلك الحين.

النزعة التأملية

ولولا نزعة هذا الشعر التأمُّلية ، والفلسفية، لما كان بالإمكان أن يختصر جُلَّ هذه الهموم، والأحزان، في مضمون واحد مُتجانس، متداخل الأحاسيس، والأوجاع، فالتأملية ـ وهي نزعة يجدها الناعوري متجلية في شعر المهجر - ترتقي بمضمون هذا الشعر من المحدود إلى المطلق، فهم يمزجون في القصيدة أوجاع الشاعر نفسه بمشكلات الإنسان في كل زمان ومكان، وليس من دليل على هذا أوضح من طلاسم إيليا أبي ماضي، وأرواح نسيب عريضة الحائرة. وتلتقي النزعة التأملية في شعر المهجر بالنزعة الإنسانية humanism فعلاوة على ما في شعر المهجر من حبٍّ للكون، بما ينطوي عليه من خلائق، وأخلاق، فقد تطلع الشعراء إلى الزمن الذي يصبح فيه هذا الكون وطنا حرًا لكل الناس، يجد فيه كل فرد من البشر فرصته الكاملة للتمتع بحقوقه من حيث هو إنسان، لا فرق في ذلك بين جنس وجنس، أو لون ولون، أو دين ودين. وهذه النظرة، التي كانت الحلُمَ الكبير للفلاسفة من أقدم العصور، أصبحت، في رأي الناعوري، الهاجس الذي يحرك الشاعر المهجري في شعره. فشعراء المهجر أشاعوا في الأدب العربي كلمات جديدة، مثل: يا أخي، ويا رفيقي، وهذا ـ في رأيه ـ نداءٌ يلمس شغاف القلب، ويحيله إلى شعلة من المحبة والحنان، ويفعل فيه فعل السحر. ولم يعرف الأدب العربي في ماضيه الطويل ـ قبل ظهور الأدب المهجري، والمدرسة المهجرية ـ مثل هذا النداء العاطفي الإنساني، الذي يُشْعر كل إنسان في هذا العالم بأنه أخ حبيب للشاعـر في أسرة الإنسانية الكبرى. والأمثلة على هذا في شعر المهجر كثيرة.

التسامُحُ الدينيّ

وغير بعيد عن هذا ما لاحظه الناعوري في الشعر المهجري، من أن البحث الموضوعي في ذلك الشعر لا بد وأن يقف عند مظهر آخر من مظاهر الجدة فيه، وهو التحرر من التعصُّب، أو لنقل، بكلمة أدق: "التسامح الديني". فالمهجريون نشروا في شعرهم معاني التسامح، والتسامي في الدين، وجعلوا لذلك نصيبًا كبيرا في أدبهم شعره ونثره. ومن هؤلاء جبران الذي سعى إلى تنقية الدين من الشعوذة، واستلهم شخصية «النبي» في أدبه في كتاب وضعه في مصافّ الأدباء المشهورين. وإيليا أبو ماضي ـ هو

الآخر ـ يدعو في كثير من شعره إلى إلغاء الفوارق المذهبية بين الناس، وإلى التسامح، والتسامي في العقائد والأديان. وذلك شيء نجده في أدب المهجر الشمالي والجنوبي على السواء. والمواقف التي شدَّت الناعوري إلى أدب المهجر وشعره كثيرة جدا، نجدها مبثوثة في كتبه الأخرى، غير أنها لا تند في الغالب الأعم عما ذكرناه.

إيليا أبو ماضي

ففي كتابه "إيليا أبو ماضي - رسول الشعر العربي الحديث" يكرّر في شيء من الإيجاز، والتلخيص، ما ذكرناه عن العناصر البارزة في الأدب المهجري، مع قَصْرها ـ في هذا الكتاب ـ على أبي ماضي وشعره، ففي الفصل الثالث منه يشير إلى عمق النزعة الإنسانية فيه، وإلى مظاهر تلك النزعة التي تتمثل في توقه الشديد إلى الحرية، فبسبب نزعته إلى التحرر، رفض أشكال التسلط، والقهر، جميعها ، مثلما رفض التمييز الطبقي، والعرقي، وقصيدته الطين شاهدة على ذلك:

يا أخي ،لا تملْ بوجهكَ عنّي

ما أنا فحمَةٌ، ولا أنتَ فَرْقَدْ

أنت لا تأكلُ النُضار إذا جُعْتَ

ولا تشربُ الجمانَ المنضَّدْ

وتشملُ إنسانية أبي ماضي ـ في رأي الناعوري ـ كل حيّ على وجه الأرض، بما في ذلك الحيوان، والطير، والزهر. وقصيدته «الباقة السجينة» خير برهان على هذا الموقف الإنساني. وهو شاعر الحياة، والطبيعة، والحب، والأمثلة التي تدل على اغتباطه بالطبيعة كثيرة، متكرّرة، في شعره. أما الحنين إلى الوطن فشيء يتغلغل في شعره مثلما يتغلغل في شعر غيره من أبناء المهجر. ويواصل تناول النزعة التأملية في شعر أبي ماضي من خلال دراسته لمطولاته ومنها "الطلاسم" و "الحكاية الأزلية" وغيرها من نثار متفرق يلتقطه من دواوينه.

إلياس فرحات

وفي كتابه " إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر". يشيد بالشاعر كثيرًا اعتمادًا على العناصر البارزة في شعر المهجريين، فهو لا يرى فيه سوى صدق الإحساس،

ورهافة الشعور الإنساني المتعالي على المذاهب والأديان والأحزاب، وتغليب الرابطة القومية والإنسانية على غيرها من الروابط. أما بقية فصول الكتاب، فأكثرها يتناول جانبا من حياة الشاعر، أو أمثلة يستخرج منها الناقد صحة حكمه على شعره. أو تتناول علاقة الشاعر بوطنه لبنان، أو فلسطين.

ويكرّر مثل هاتيك الآراء في كتيب له بعنوان «نظرة إجمالية في الأدب المهجري» ولا غرو في أن يكرر آراءه في هذا الكتاب، فهو فيما ينص عليه في مقدمته خلاصة وافية لخصائص الأدب المهجري، وتعريفٌ بمزاياه، وبأبرز أعلامه في مختلف مراحله. وهو لا يتعدى أن يكون محاضرة استل مادتها من كتابه سالف الذكر "أدب المهجر" مع شيء من الاختصار الذي يُسهّل على الدارسين في سورية، والأردن، وتونس، ويسر لهم الإلمام بالأدب المهجري وطابعه الخاص، دون أن يتجشموا عناء قراءة كتابه الكبير. وللتدليل على ذلك يكفي أن نقول: إن ما تحدث عنه الناعوري في كتابه " أدب المهجر " تحت عنوان العناصر البارزة في الأدب المهجري في نيف وستين صفحة أجمله في هذا الكتيّب في صفحتين اثنتين. مع المحافظة على النقاط الأساسية، وهي: التحرر من القديم، والطابع الشخصي، والحنين إلى الوطن، والتأمل، والنزعة الإنسانية، وبراعة الوصف، والتصوير، إلخ...

شكر الله الجرّ(1907- 1975)

وقد أعاد المؤلف نشر المادة إياها في كتاب آخر سماه «مَهْجريات». متناولا في بقية فصوله قضايا تتعلق بجبران، وميخائيل نعيمة، وما كتبه عنهما مؤلفون آخرون من أمثال ماري هاسكل، وبربارة يونغ، وإحسان عباس، مع إضافة قراءة جديدة في شعر إلياس فرحات. ولفته هذه المرة ما في شعره من الحسَ القومي المتين، والتعالي على التفرقة الدينية في بلاده، وما يشيع فيه من خفة الروح، والصلة القوية بين حياته وشعره . وعُني الناعوري في هذا الكتاب أيضَا بدراسة أحد الأعمال الأدبية لشكر الله الجرّ، وهو مطولته الموسومة بالعنوان «قرطاجة» ومُطوَّلة أخرى عنوانها «لابيس الكورنتية» أما دراسته لديوان شكرالله الجر «أغاني الليل» 1963 فتذكرنا بما ذكره من مظاهر تشجع القارئ على الإعجاب بالشعر المهجري، وفي مقدمة ذلك الاشتعال

بالحنين الوطني. والنزعة التأملية الفلسفية التي تجعله يقارنه ببودلير Baudelaire (1867- 1921) حينًا، وبعمر الخيام (1048- 1124) حينا آخر، فضلا عن الصياغة الرقيقة التي تضمن للقصيدة خِفَّة الوزن، وعذوبة الجرس الموسيقي. كما تناول في دراسة أخرى من الكتاب موضوع الشيب والحب في شعر إيليا أبي ماضي(1890- 1957). والحقيقة أن هذا الكتاب لا يضيف إلا القليل من الجديد إلى ما يمكن وصفه بالموقف النقدي من شعر المهجر، وإن كان يضيف دراسات، ومواقف، من بعض الشعراء الذين تناول شعرهم في السابق، تناولا لا يخلو - في الواقع - من التأثر بما يعرف بالنقد الموضوعاتي thematic criticism، وهو النقد الذي يقوم على تتبع موضوع معيَّن في شعر الشاعر، أو في شعر مجموعة قليلة، أو كبيرة، من الشعراء، يجمعهم نسق محدّد في المكان، والزمان.

فمن صفوة القول، وتحصيل الحاصل، أن الناعوري ينتهج النهج السائد في النقد الشعري في النصف الأول من القرن الماضي، وأنَّ ما يختلف به عن الآخرين هو تركيزه اللافت على شعر المهجر، بما فيه من موضوعاتٍ جديدة، وتعبير زاخرٍ بالصور، والموسيقى، وهيام لافتٍ بطبيعة الكون. وإذا كان الناعوري يمثل ما تسوغ تسميته بالرومانسية النقدية، فإن المرحوم د. هاشم ياغي يمثل تيارا نقيضا وهو الواقعية النقدية، وذلك ما لامسه المتابعون في غير أثر من آثاره، وهذا ما سيأتي تفصيله في الفصل التالي.

1.خليل، إبراهيم، حركة النقد الأدبي في الأردن، مرجع سابق، ص ص 111 - 129

الفصل الثالث

هاشم ياغي والشعر الحديث

في العام 1963 كتب الراحل الدكتور هاشم ياغي(1921- 2013) مقدمة لديوان" أغنيات للصمت" للشاعر عبد الرحيم عمر(1929- 1993)، وفي تلك المقدمة تبرز ملامح المنهج النقدي الاجتماعي الذي سبق له أن نوه إليه وتبناه في كتابين سابقين هما: ملامح المجتمع اللبناني الحديث(1964)، والنقد الأدبي الحديث في لبنان 1968. فمن تحليله لصورة المرأة في قصائده يرى أن هذا الشاعر لم يصل، في رؤيته لواقعنا، منزلةً يُدرك فيها الدور الإيجابي لها، فهي تظهر في بعض قصائده كالطيف، أو الشبح، الذي لا دور له في واقع الحياة اليومي، وهي أكثر ترددا، ومتأرجحة الإرادة، لا تعرف الحسم، ولا البت في الأمور، وحين يتصورها قادمة إليه في الطريق، فإنه لا يراها إلا طائرا غريبا حائرا تقوده شوارع المدينة على غير هُدىً، وهذه الصورة لا تختلف في رأي ناقدنا عن صور الرومانسيين السلبية للمرأة:

يمشي بلا دليل
محيرًا تقوده شوارع المدينة
ومرت الدقائق اللعينة
وكان ما خشيت أن يكون
وقيل لي: ليلاك لن تجيء
ليلاي لن تجيء
يا خيبة الآمال في لقائنا البريء.

يلاحظ الناقد كذلك أن عبد الرحيم عمر، في تقديمه للمرأة، يلحّ إلحاحًا على تلك الصورة النمطية الثابتة التقليدية التي رسمها لها الشعر الجاهلي، والإسلامي، والشعر الحديث المُحافظ، فهي صورةٌ ترسّخ ذلك النظر الأحادي للغزل العذري، والإباحي، وقلَّ أن تتراءى في شعر عبد الرحيم عمر قيمةٌ إيجابية لموقع المرأة في التركيب الاجتماعي، مثلما ينوّه إلى تلك الصورة الفريدة في قصيدة " على سفينة نوح" ففيها تظهر المرأة في صورة مَنْ تشاطر الرجل بَسْطَ التفاؤل، والخضرة، والخِصْب، والعطاء، والأمان:

عيناك حلوتان
وكالربيع فيهما تفاؤل حبيب
وخضرة ساحرة تفيض بالحنان
وأنت يا رفيقتي
تغالبين الخوفْ
وتزرعين حولك الأمان.

فأنْ يسند الشاعر للمرأة مثل هذا الدور في العطاء، والتفاؤل، والخصب" الخضرة والحنان، ومواجهة الخوف، وبسط الأمان" فذلك يعني عند ناقدنا دليلًا على أن الرؤية بدأت بالاختلاف والاقتراب بشاعرنا عبد الرحيم عمر من الواقعية التي تتبنى التعبير عن القوى الكامنة في الحياة، والمجتمع، الداعية للتغيير، والمحفّزة للثوْرَة.

وفي العام 1972 أسهم الراحل الكبير في كتاب نشرته دائرة الثقافة والفنون بعنوان " ثقافتنا في خمسين عامًا " وقد تضمَّن الكتاب الذي أسهم فيه إلى جانب الدكتور ياغي كل من محمود سيف الدين الإيراني، ومحمود العابدي، ود. هاني العمد، ود. عبد الرحمن ياغي، والمرحوم عيسى الناعوري، ونمر سرحان، بدراسة ضافية مطوَّلة عن الشعر الأردني الحديث، من 1850 إلى العام 1967 . وكعادته التي اتبعها في جلّ ما كتب عرج على تطور الحياة الاجتماعية، والسياسية، في الأردن خلال تلك الحقبة، لافتا النظر لما عَرفهُ هذا البلد من تحوُّلات أدت لبروز الطبقة المتوسّطة، التي تضم شرائح المثقفين، والمتعلمين، والموظفين، والإداريين، والمجندين، وصغار التجار، والحرفيين، مشيرًا لما داعب أحلامهم، وساور آمالهم، من تطلعات هي في العادة مزية من مزايا

هذه الشرائح. يقول هذا لأن مصطفى وهبي التل(1899- 1949) المعروف باسم (عرار) يمثل نموذجا من هؤلاء، فقد شهدت علاقته بالسلطة، حينئذٍ، الكثير من التذبذب، والتجاذب، فهو تارة مع السلطة، وطورًا على الطرف الآخر، وهذا شيءٌ نجده يتجلى في شعره الذي نظمهُ، ونشرهُ، بإحساس مفعم بالنقمة تارة، وبالرضا تارة أخرى، يقول في إحدى قصائده التي تدلُّ على شعوره بالإحباط:

يا هبرُ بي فقـرٌ كما بك للإبـاء وللحميَّة
أوَلا تراني قد شبعتُ على حساب الأكثرية
وأكلتُ بسْكوتًا وهذا الشعب لا يجد القليّة
ولبست إذ قومي عراةٌ غير ما نسجت يديَّه

فهو لا يتردَّد في أن يدين نفسه بارتضائها التميز عن سائر الشعب ببعض الامتيازات، فيما يواصل الآخرون معاناتَهم جوعًا وعريًا وفقرًا. وقد فسر الدكتور ياغي إشكالية الإدمان، التي عرف بها عرار، تفسيرًا يقوم على إدراك هذا الأخير لحالة الإحباط التي يعيشها المجتمع الأردني في هاتيك الأيام. فهو يخاطبُ، في واحدة من قصائده الجيدة، أحد شيوخ الحكومة، مؤكدا أنه يبحث في الحانات عن مكان ينسيه آلامه، وآلام الأرقّاء من أبناء شعبه، وهو لا يمل التأكيد على أن أبناء الأردن، لا سيما النواب منهم، لاهون في مخاصماتهم، ومهاتراتهم الشخصيَّة، تاركين سواد الشعب للفاقة:

بعضهم يسكرُ للسكر وفي النـ
ـناس من يسكَرُ ياشيخُ ليصحو
أنا إنْ أصمتْ فصمتي حسبُهُ
أنـه صـــوْتُ الأرقّـاءِ الأبَـــحُّ

وقد لاحظ الناقد ياغي أن في شعر عرار نقطة التقاء، ومفترق طرق، يتقاطع فيها الشعر الكلاسيكي المحافظ، الذي يمثله شعر حافظ وشوقي ومطران والشعر الحديث الرومانسي الذي لمعت بوارقه في أشعار الشابي، وفدوى طوقان، وبدايات السياب، وبواكيره، وغيرهم ممن مهدوا الطريق، ووطأوا الدروب، لانطلاق الشعر المتحرر من

النوازع التقليدية، والنزعات الهروبية الفردية على مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون.

الشعر الحديث

وفي العام 1981 أصدر الدكتور ياغي كتابا جديدًا صغير الحجم، جمّ الفائدة، بعنوان " الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق". تصدى فيه للإجابة عن أسئلة الحداثة في الشعر. وهي أسئلة لطالما كانت موضع تجاذب في أوساط النَقَدَة، وقد خاض في مستنقع الاختلاف حول مفهوم الحداثة، مضيفا معنى جديدا لهذا المصطلح الذي حار فيه وحوله كثيرون صالوا وجالوا من غير أن يقولوا فيه كلمة جامعة يلتقي عليها الجميع [1].

فالحداثة في نظره هي اعتماد الشعر الرؤية الحديثة مقياسًا ومعيارا للجودة، لا شيء آخر. وهذه الرؤية ليست رؤية عشوائية يلتقطها الشاعر من الطريق، مثلما يقول الجاحظ، بل هي رؤية تسهم فيها، وفي صياغتها، عوامل متعددة " منها ما يتصل بثقافة الشاعر، وتحضُّره، ورؤيته، هو، للتركيب الاجتماعي، ومنها ما يتصل بطبيعة العلاقة التي تجمعه بطبقات المجتمع، ومؤسساته وأفراده. وتأتي بعد ذلك كله قدرة الشاعر على تحويل هذه المواقف إلى تجارب أصيلة ذات أبعاد فسيحة في الزمان والمكان".

وإذن، فإن الرؤية التي يشير إليها الدكتور ياغي رؤية مركبة من ذلك كله، بإضافة أمرين آخرين، هما: الخيال الخالق، والوجدان العميق. وتبعا لذلك، لا يؤيد الراحل الكبير تلك المزاعم التي ترى في عدول الشعراء عن البنية العروضية التقليدية، أو الاتجاه للتفعيلة، أو لما يوصف بقصيدة النثر حداثة، فهي حداثة وهميّة، إن لم تساندها تلك الرؤية المركبة التي لا تخلو من خيال خالق، ووجدان مفعم بالسحر، والألق.

وفي ضوء هذا الإطار المحدد لمعنى الحداثة، يقرأ الدكتور ياغي "أنشودة المطر" للسياب، و" الأرض المحجوبة " لنازك الملائكة، وقصيدة " أبي " لصلاح عبد الصبور، وقصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" لمحمود درويش.

1.انظر ص 119 وص157 من هذا الكتاب.

فأنشودة المطر تجسيدٌ لهذه الرؤية المركبة، انتهت بالشاعر الثائر للتبشير بقوى التغيير التي تتصاعد من رماد الواقع المحترق. وأما قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيض، فقد جسد الشاعر فيها هذه الرؤية من توظيفه للعلاقة الجدلية بين الأنا(الذات) والآخر، من جهة، والعلاقة بين الأنا والوطن من جهة أخرى. في صُوَر لا ينقُصها التركيب الذي يتمثل في عدد من المفارقات التي تشِفُّ عن حقيقة الاختلاف بين أصحاب الأرض، والاحتلاليين:

وكل ما يربطني بالأرض من أواصر
مقالة نارية، محاضرة
قد علموني أن أحبّ حبها
ولم أحسّ أن قلبي قلبها
ولم اشمّ العشبَ
والجذور والغصون.

واللافت للنظر أنَّ الرؤية الحديثة، بمفهوم الدكتور ياغي، لا تكتسب هويتها الحداثية من الموضوع، أو المضمون، فقصيدة (أبي) لعبد الصبور موضوعها رثاءُ الأب، وهو موضوع تقليدي، إذا أردنا الدقة في الوصف و" التغريض"، ولكنها مع ذلك كتبت برؤية حداثية. غير أن الشاعر عبد الصبور قَصَّر في رؤيته الحداثية هذه تقصيرا قعد به عن بلوغ ما بلغه السياب في أنشودة المطر، ودرويش في "جندي يحلم بالزنابق.." فقد كبح جماح رؤيته تلك ذلك الرسيس التقليدي الذي يوهمه بأن رثاء الأب يظل، في نهاية الأمر، موضوعا فرديا خالصًا. فعلى الرغم من لجوء الشاعر عبد الصبور للتفعيلة بدلا من البحر، وتقطيع القصيدة إلى قصائد قصيرة، وعلى الرغم من امتلاء النص بالصور العديدة، إلا أنه لم يستطع أن يُضفي على مسألة الموت بعدا غير ذاتي، ولا فردي، يوحي بأن له تاثيرًا في رؤية الشاعر الحديث للعالم يختلف بها عن الشاعر غير الحديث.

نازك الملائكة

وقد توهمتْ نازك الملائكة أنها بمبالغاتها المتكررة في وصف الشقاء الذي تعاني منه الجماهير في قصيدتها الموسومة "بالأرض المحجبة" وأنها بذلك الوهم يمكنها أن تبلغ ما بلغه السياب من رؤية حداثية في أنشودة المطر، وبسبب ذلك أخفقت في رؤية العوامل التي تؤدي لتغيير حياة هؤلاء الناس، فجاء تعبيرها عن الصراع الطبقي تعبيرا يتّسم بالسطحية، والسذاجة، والركاكة، فقصيدة الأرض المحجبة، بسبب ذلك، قصيدة مفككة، خالية من الوحدة.

رؤية نقدية نافذة

مما سبق يلاحظ المتتبع لما أسهم به أستاذنا من دراساتٍ، ومقالاتٍ، عن الشعر الحديث، عمق بصيرته، ونفاذ رؤيته لما طرحته الكتابة الشعرية الحديثة، والقصيدة المعاصرة، من تساؤلات حول الحداثة، والأصالة، وعلاقة الشاعر بالواقع، وعلاقته بالسلطة، والموقف من الوجدان، والخيال الخلاق، والصورة، والمرأة، والمدارس الأدبيّة، من رومانسيّة، وواقعية. وهذه تساؤلات لا نظنها باليسيرة على أديب اقتصر تخصصه الدقيق على الشعر الجاهلي، فماذا لو أنه متخصص في الحديث؟

سؤال لا ينبغي أن ننتظر طويلا في الإجابة عنه، فالذي قدمه في نقد الشعر الحديث، والقصة القصيرة، والنقد الحديث في لبنان، والنقد الحديث في فلسطين، كفيل بالإجابة عن هذا السؤال، بما يؤكد ما طُبع عليه الدكتور ياغي، وَجُبلَ، من رؤية نافذة، وأفق مُتسع. وإذ ننتقل من المرحوم ياغي لرفيق دربه، وزميله في الكلية العربية، الراحل ناصر الدين الأسد؛ نكون قد عدلنا من الحديث للقديم، أو شبه القديم.

فالأسد كزميله مختص بالقديم الجاهلي، غير أنه تطلع على الدوام للتحرر منه، ولنبذ التقليد، والترديد، وهذا ما تشي به آراؤه النقدية في شعر الكثيرين من المحافظين، داعيا للتجديد الذي أثاره، وحظي برضاه، في شعر كل من عرار، وعبد الكريم الكرمي(ابو سلمى) و فدوى طوقان، وهذا ما جرى التركيز فيه وعليه في فصلنا اللاحق.

الفصل الرابع

ناصر الدين الأسد ونبذ التقليد

كغيره من أبناء الجيل الماضي درس ناصر الدين الأسد (1922- 2015) في الكلية العربية في القدس الشريف فتتلمذ لكل من جورج حوراني (1913- 1984) وإسحق موسى الحسيني(1904- 1990) وسامح الخالدي (1896- 1950) وزامل كلا من إحسان عباس (1920- 2003) وجبرا إبراهيم جبرا (1920- 1994) وهاشم ياغي 1921- 2013) ومحمود السمرة 1921- 2018) وعبد الرحمن ياغي (1924 – 2017) وتابع الدراسة في القاهرة التي أقام فيها نيفا وأربع سنين شهد خلالها الجدل حول ما عرف بنظرية الانتحال في الشعر الجاهلي التي تحدث عنها طه حسين في كتابه الشعر الجاهلى (1926) وما تركته من ردود الفعل العنيفة على مستويات الخطاب الثقافي والنقدي والأدبي .

وبعد الدكتوراه، والانتظام في التدريس الأكاديمي، صنف عددا من المؤلفات التي يغلب عليها طابع المحاضرة، لا المقال، أو الدرس النقدي. أحد هذه الكتب بعنوان الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن 1957 وآخر بعنوان محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن 1961. وصنف كتابا ثالثا عن خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين 1963 . والشيء الملحوظ أن الكتب الثلاثة صدرت عن معهد الدراسات العربية العالية في جامعة الدول العربية في القاهرة، مما يؤكد أنها محاضرات ألقيت في ذلك المعهد على طلبة الماجستير في ذلك الحين. واستأثر تحقيق المخطوطات ولا سيما دواوين الشعر بالكثير الجم من اهتمامه مما صرفه عن النقد الأدبي وعن نظم

الشعر الذي اعتاده في صباه ونشر منه في أخرة من عمره ديوانا بعنوان همس وبوح (2007) [1]

الشاعر ناقدا

ولا ريب في أنه أفاد من تجربته الشعرية في نقد الشعر الذي غلب عليه، فقد فرق في محاضراته بين شعرية الموضوع أو الغرض، وشعرية الأداء أو النص. فعلى الرغم من أن شعر فؤاد الخطيب (1880- 1957) رائع في تنديده بالعثمانيين، واستنهاض الهمم، إلا أن موقفه من هذا الشعر يتصف بالفتور، فالغرض أو الموضوع لا يدعو للاستحسان ما لم يكن الشعر نفسه جيدا، على وَفْق المعايير اللغوية، والمقاييس التي يستجيب لها الذوق. فالقصيدة لا يمكن أن تكسب الرضا لديه ما لم تفصح عن براعة الشاعر في التعبير عن وحدة نفسية ضامنة لوحدة النص. ولا تروق له قصائد النشاشيبي، ويعده ناثرا لا شاعرا. ويفضل عليه الشعر المجدّد الذي لا يأتم، ولا يتأثر، بالقدماء والأولين. فانحيازه لذوق العصر أوضح من أن يخفى، فلا يرى بأسا في أن يرفض رفضا قاطعا شعر إبراهيم الدباغ لاقتفائه آثار السلف من المتقدمين في امتداح الشيوخ والسلاطين.

موقف مزدوج

فالأسد ينظر للقصيدة من زاويتين؛ الأولى من خارج النص، فلا مندوحة له عن معرفة جوّ القصيدة، وما أحاط بها وبالشاعر من سياق زمني، ومكاني، ونفسي، ثم ينظر فيها نظرة داخلية. وهذا النسق الثنائي طغى على تناوله لشعر مصطفى وهبي التل(عرار1899- 1949) فلا يفتأ يشير لمواقف ذات موقع مؤثّر في حياة الشاعر وأخباره. ولكنه يلقي أيضا الضوء على ما تتصف به أشعارهُ من طابع محلي، ومن سخرية لاذعةٍ جارحة، ومن جرأة تتجلى في مجاهرته في نقد الساسة، والأعيان، مع التحفُّظ على مقياس الشيوع والانتشار بصفته معيارا للتفوق والجودة.

1.انظر كتابنا: ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، ط1، عمان: دار امواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017 ص ص 25- 35

مع إبراهيم طوقان

وإذا تجاوزنا آراءه في شعر عرار، ولونه المحلي، إلى رأيه في شعر إبراهيم طوقان (1905- 1941) وجدناه يهتم اهتماما شديدا بأجواء القصيدة، ومناسبتها التي تحيل إلى السياق، فهل القصيدة ذات مضمون وطني، أم وجداني شخصي؟ إلا أنّ هذا لا يغلب عليه في هذا التناول، فقد تواترت لديه الملاحظ التي تتصل بالديباجة، وبإحْكام النسج، وحسن الألفاظ، والبعد عن الغموض، والغريب.

وهذه التعبيرات النقدية استُخدمت قديمًا منذ عصر ابن سلام(231هـ)، ومن تبعوه، مما يؤكد أن الناقد الأسد، وإن دعا إلى التجديد، والتحرُّر من الماضي، إلا أنه يحافظ على الشعرة التي تصله به، ويخشى أن تنقطع.

مع حسني فريز

ولا تروق له غزلياتُ حسني فريز، ولا حسن البحيري (1921- 1998) الذي لا يتيح للقارئ التجاوب معه لاعتماده الوصف الحسّي، الخارجي، الباهت، الذي لا ينم عن تجربة قوية صادقة في الحب. فوصفه للمرأة وصفٌ تقليدي، وشعره الوطني لا غَناء فيه. ينسحب هذا على رأيه في شعر حسني زيد الكيلاني (1910- 1979) الذي قيَّد نفسه بقيود الشعر القديم وتقاليده. فنَظْمُه في رأي الأسد كلام مصفوف جديب المعنى. وشعره الغزلي فيه الكثير الجم من الافتعال السقيم، والتكلف الذي يعبر عن ظل ثقيل.

مع فدوى طوقان والكرمي

وقد نجح الأسد – في رأينا- نجاحا باهرًا في قراءته النقدية لبعض أشعار فدوى طوقان(1917- 2003) فنوه لما وصفه بمعجم الشاعرة الخاص الذي يميز شعرها عن شعر الآخرين. وذكر أمثلة من ديوانيها وجدتها(1957) وأعطنا حبا(1961) مشيرا لما فيها من عذوبة اللفظ. ووازن بينها وبين شعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) 1909- 1980فكلاهما شُغف الناقد بما لديه من صوَر، ومن مجازات شعرية مبتكرة، لا متكرّرة، تتجلى فيها ملامح أسلوب خاصّ لكل منهما، وهذه مزيَّةٌ لم يشر لها الأسد الا عند تناوله لأشعار هذين الشاعرين.

ومن هذا الذي تقدم يتضح لنا أن ناصرالدين الأسد عُني في نقده للشعر- على قلته - بالدعوة للتجديد، والتحرر من التقليد، الذي عمادة الاجترارُ والترديد. وقد تجنب اتخاذ الغرض، أو الموضوع، معيارا لجودة الشعر، أو السيرورة، والشيوع. وعني بصفة خاصة بلغة الشعر، وبضرورة أن تكون مما يُضفي عليه مزيّة لا يتصف بها غير الشاعر صاحب القصيدة، أو الديوان. وقد وجد هذا جليا في شعر فدوى طوقان، وعبد الكريم الكرمي، منوها لما في شعرهما من الصدق العاطفي، والوجداني، وما فيهما من دلالات التفوّق في النظم العَفَويّ خلافا للمفتعل المتكلف.

وباختلاف أفراد هذا الجيل، بعضهم عن بعض، يتضح أن تلاميذ الكلية العربية المقدسية تنوعت بهم السبل، وتعددت الخيارات، فالمرحوم الدكتور السمرة الذي تابع دراسته العليا في لندن، ناقدٌ مختلفٌ عُنيَ في مبتدأ أمره بالصحافة، فأنشأ في الكويت مع الدكتور أحمد زكي مجلة العربي التي بلغ توزيعها مبلغا استثنائيا. وعبر نافذته الشهرية " كتاب الشهر" عرفه القراء ناقدًا للشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، وتراجم الكتّاب، والدراسات الحضارية، وحتى الفنون التشكيلية؛ مما أضفى عليه هالة من اللمعان انفردَ بها عن سواه، واختلف فيها عمّن عداه.

ومن آثاره النقدية ما كتبه عن شعر الشعراء: نسيب عريضة، وفؤاد الخطيب، واليازجي، وخليل مردم بيك، والشاعر القروي، وعرار، وحسني فريز، وجبران خليل جبران. وهو في دراساتِه النقدية يميل للتطبيق، وإن عُرف عنه البحثُ في نظرية الشِعر، والنظريات النقديّة في قديمها والحديث. علاوة على تراجم النقّاد كطه حسين، والعقاد، ومندور، وما تتطلبه من إضاءاتٍ للنظرية.

1.للمزيد انظر كتابنا محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: دار هبة للنشر، 2019 ص ص 25- 71

الفصل الخامس

محمود السمرة
والنقد التطبيقي

سبق لي، قبل كتابة هذا الفصل، أن اطّلعت على ما كتبه المرحوم الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد(1920- 2015) تحت عنوان محمود السمرة(1923- 2018) والنقد التطبيقي، وقد لاحظت أن الأسد اكتفى بقراءة ما كتبه السمرة عن الشاعر مصطفى وهبي التل(1899- 1949) المعروف بلقب عرار، واقتصر أيضا على بعض النقول من مقدمته للديوان الذي حققه، ونشرته الرأي في العام 1973. ولم يطلع على دراسة أوفى كتبها الراحل السمرة عن عرار، وتضمنها كتابه " دراسات في الأدب والفكر 1993". ولم يتطرق الأسد لما كتبه المرحوم السمرة عن أدب الثورة العربية الكبرى، ولا ما كتبه عن حسني فريز ناثرًا، وقد أتيح لي ما لم يُتح للأسد - غفر الله له وعفا عنه - ولذا فإنني أستطيع الإدعاء بأنّ في هذا الفصل من كتابنا شيئًا جديدًا يختلف به عما جاء في مقالة الدكتور الأسد المنشورة في الكتيب التكريمي الذي أصدرته رابطة الكتاب الأردنيين مشتملا على الكلمات التي ألقيت في حفل تكريمه سنة 2008.

فمن الدراسات القليلة التي تستحقّ الوقوف دراسته التي تناول فيها نماذج من شعر الثورة العربية الكبرى، وقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية فصلا في كتابه المذكور آنفًا وهو " دراسات في الأدب والفكر" (بيروت 1993) ففيها يتلمّسُ بوادر هذه الثورة في الشعر الذي يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن الثورة التي يقصدها كانت

في الربع الأول من القرن العشرين(1917). وهذا يعني أن الأدب، بما فيه الشعر، يمكنه أن يمهد للثورة قبل انطلاقها، وللأحداث السياسية، قبل وقوعها، على النحو الذي مهَّد فيه الأدب للثورة الفرنسية قبل وقوعها بعشرات السنين. ولكن السؤال الذي يتردد صداه في الدراسة هو: ما مدى صلاحية الأدب عامة، والشعر على الخصوص، لإعادة كتابة التاريخ؟ وهل يرقى إلى مستوى الوثائق، والمستندات، التي يقبل بها المؤرخ؟وجوابا عن هذا التساؤل يقول أستاذنا:" إن الشعر، والفن عامَةً، قد لا يجاري التاريخ في دقة تسجيله لما وقع من حوادث، أو يقع، ولكنه في المقابل أقدرُ من التاريخ على تصوير آمال الناس، وأحلامهم، وتطلُّعاتهم، وهو أقدر منه على سبر أغوار النفوس، وإذا كان الحديث عن الشعر، فلا جَرَم أنه أوضح ما يكون تعبيرًا عن وجدان الشعب، وشعر الثورة العربية الكبرى هو هذا ".

تحقيق

ولا ريب في أن الشعر الذي قيل قبل الثورة، وفي أثنائها، وبعدها، شعرٌ ملتبس. وهنا يعمد أستاذنا للتحقيق؛ فالقصائد التي نسبت للشاعر إبراهيم اليازجي (1847-1906) مثلا ليست ثابتة له ثبوتا يجعل الدارس مطمئنا لما يقول، وفي ديوانه المطبوع الموسوم بعنوان (العِقْد) توجد قصيدتان مما نُسب إليه، في حين أن الثالثة التي أولها" سلامٌ أيها العربُ الكرام" ليست موجودة فيه[1] . وإلى جانب ما يثيره أستاذنا حول شعر اليازجي المذكور، يشير لبعض ما يتضمنه كتاب الكواكبي (1839- 1902) طبائع الاستبداد، وإلى الحوادث التي عجّلت في انطلاق الثورة، ومن ذلك الإعدامات التي شملت عددا من مثقفي بلاد الشام في العامين 1915 و1916 وما نظم من أشعار كثيرة أشارت لذلك على الرغم من القمع، والكبت، الذي هيمن على تلك الحقبة، وحال بين الشعر الذي قيل، والوصول إلى أيدي القراء، ومن ذلك القصيدة التي استوقفت أستاذنا لنسيب عريضة الذي يقول في الشهيد ما يأتي:

1.السمرة، محمود، دراسات في الأدب والفكر، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993 ص98

كفنوه
وادفنوه
واسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعبٌ ميتٌ ليس يفيق

وقد غلبت على الشعر الذي قيل في تلك الأحداث السُخريةُ من الشعب الذي لم يثُر على الرغم من الإعدامات والقيود. وكان من نتائج هذا التحريض أن ظهرت زعامة بقيادة الشريف حسين بن علي(1853- 1931) أخذت على عاتقها قيادة الأحرار للثورة على الأتراك العثمانيين، وعلى هامش هذه الزعامة برز شعراء منهم فؤاد الخطيب(1880- 1957) الذي عرف بشاعر الثورة. علاوة على بعض شعراء المهجر من أمثال الشاعر القروي(1887- 1984). وقد استمر تأثير الشريف حسين زعيمًا لهذه الثورة إلى ما بعد وفاته عام 1931 بدليل تلك القصائد التي قيلت، ونشرت، في رثائه، وتأبينه، يقول خليل مردم بك(1895- 1959):

صدقتَ فكنتَ أوفى الناس عهدًا
وأنقاهُمْ وأطْهـرَهم ضمـــيرًا

وقد استخلصَ أستاذنا من تتبعه لشعر الثورة العربية الكبرى أنه شعر وحدويّ، غير محلي، وقومي لا قُطري، ولا جِهَويّ، وشعر خطابيٌ، حماسيٌ في جملته، عبر الشعراء فيه عن حدة انفعالاتهم، ونهجوا نهج القصيدة العربية التقليدية دون تجديد، إلا أنهم يتناولون فيه موضوعاتِهم مباشرةً، بلا مُقدمات. ونستخلصُ من هذا أيضا أن المرحوم السمرة لم يكنْ ليستحسن الشعر بسبب ما فيه من تعبير عن القضايا السياسية والقومية، ولكنه يشير - مع ذلك - لما فيه من مظاهر فنية تُضعفه، فوصفه لشعر الثورة العربية الكبرى بالشعر الخطابي، الحماسي، المفتقر للتجديد، الجاري على سُنَن القديم، من غير تغيير، وصفٌ يتضمَّن حكمًا على هذا الشعر بيّنَ القسوة، وأنه نظمٌ لا يرقى إلى مستوى الشعر الجيد الذي يمثل إضافة نوعية، لا تراكميَّة، لتراثنا الشعري.

بين السمرة وعرار

ولم يفارقه هذا الحسّ النقدي، ولا تلك الجرأة في التقويم، وهو يتناول شعر عرار(1899- 1949) الذي عكف على تحقيق ديوانه، ونشره في طبعة جديدة 1973 تتضمن قصائد لم تكن موجودة في طبعة "عشيات وادي اليابس " لمحمود المطلق، التي ظهرت في زمن مبكر 1954.

فاللافت للنظر أن السمرة لا يتأثر بفيوض المجاملات التي أغرقت شعر عرار، وأحاطت بنقده، سواء تلك التي جاءت على أيدي من سبقوه، أو من تداولوا شعره بالثناء والتقريظ بعده؛ لأسباب لا علاقة لها لا بالشعر، ولا بالفن. فهو يؤكد تأكيدا قاطعًا لا يقبل اللبس، ولا المواربة، أن شعره شعرٌ بسيط في مضمونه، بسيط في شكله، ويقترب كثيرًا من كلام الناس في حياتهم اليومية، ومع ذلك، فله في نفوسهم تأثيرٌ غيرُ هيّن. والسبب أنه يعبر عن تجربة جمعت بين " المحلي " والإنساني. ولغته الشعرية، على الرغم من محليتها، وما فيها من أخطاء لغوية، وعروضية، حافلة بالحيوية، وتفتح عيوننا على عيوب المجتمع. وهذا واضحٌ في قصيدتيه " العبودية الكبرى " و "بين الخرابيش" ففي مثل هذه القصائد يدخل القارئ دائرة التأثير، ويبقى خاضعًا لها، إلى أن يبلغ نهاية القصيدة. فشعره- في ما يؤكده أستاذنا - يخلو من سقطات بعض الشعراء الكبار، الذين يجمعون أحيانا في القصيدة الواحدة بين الشعر الجيد الرائع، والشعر السقيم الرديء.

عرار والالتزام

ويقف السمرة بنا عند السؤال: هل عرار شاعرٌ مُلْتزم؟ وجوابًا عن ذلك، يقول: كان عرار شاعرًا ملتزمًا بجلّ ما في هذه الكلمة من معنى. ولكنه على الرغم من التزامه الحاد، العميق، ظل شاعرًا رومنسيًا في الوقت ذاته، مغرقا في رومانسيته، وأكثر ما تتجلى هذه النزعة في شعره الذي نظمه في زياراته المتكررة لمضارب النَوَرِ في الريف. وهذا ما يتفق فيه السمرة مع محمود المطلق(1918- 1975)، ومع سلمى الخضراء

الجيوسي(1925- 2023)، التي وجدت في شعر عرار نماذج عليا - كنموذج الهبر- وهي التي جعل منها رموزاً تعبر عن قضايا حيوية.

على أن السمرة، في هذه الدراسة، لا يهمل الشكل الشعري كغيره ممن اهتموا بشعر عرار، ودراسته، فاقتصر اهتمامُهم على المضامين، والرؤى، أما السمرة، فنجده يتتبع ظواهر التجديد الفني في شعره، ووقف بنا عند قصيدتين، هما: متى، ويا حلوة النظرة، فقد خرج فيهما على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) واعتمد التفعيلة الواحدة، وبذلك يثْبِتُ أن هذا الشاعر أرّقه هاجسُ التجديد مثلما أرقه ألا يكون في شعره مقلدًا كبعض معاصرية الذين يقول فيهم:

هذا هو الشـــــــعْر لا نظمٌ يطالعنا
به عجوز أخـــو ستين هـذاءُ
يقولُ وهو الذي ما اجتاز مرحلة
على جـــوادٍ ولا لقَّته بيـداءُ
ولا رأي العيس يحدوها أخو رَجَز
يا حاديَ القوْم إنَّ الركب أنضاءُ

مع حسني فريز (1907- 1990)

ومن دراساته التطبيقية الأخرى دراسة بعنوان حسني فريز ناثرًا، والمعروف أن لحسني فريز ديوانَ شعر ضخمًا طبع مرتين بعنوان "هياكل الحب" 1948 فضلا عن ديوان آخر بعنوان "بلادي" 1954 وآخر بالعامية[1] بعنوان" غزلٌ وزجل" 1977 ولكن أستاذنا آثر أن يتناول منه جانب النثر، فذكر لنا في مستهل هذه الدراسة ثبتا بأعماله النثرية. والذي يعنينا من هذه الأعمال ما يختص بالروايات والقصص، فله خمس روايات أولاها بعنوان مغامرات تائبة 1966. وقد أخذ أستاذنا على الكاتب حسني فريز أن تصويره لشخصية دليلة بطلة الرواية تصويرٌ نمطي، غير مقنع، فعلى الرغم من

1.انظر، خليل، إبراهيم، فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991، ص ص104- 106 وانظر ص ص 81- 82

أنها لم تكمل دراستها الثانوية، إلا أن ما يصدر عنها من أفعال وأقوال، ينمّ على مستوى ثقافي رفيع جدًا، ولهذا هي برأي أستاذنا أشبه ما تكون بالشخصيات الآلية robot تنطـقُ بآراء المؤلف في كل الشئون، الثقافية، والتربوية، والاجتماعية، والسياسية. وعلى الرغم من أنه استخدم تكنيك الترجمة الذاتية، إلا أنه لم يوفق في كتابة رواية ناجحة، فهي تبعثُ الملل لكثرة الاستطرادات، والخطب، والمواعظ، فكأن القصة مجموعة من المقالات كتبت للكشف عن عيوب المجتمع.

حُبٌ من الفيحاء

ولا تختلف روايته " حبٌ من الفيحاء " عن السابقة " مغامرات تائبة " إلا في أن المؤلف يخلط بين الشخوص، فصبري يصبح أحيانا صابرًا، ورائد في صفحات يصبح وائلا في صفحاتٍ أخرى.. وقد أصلح الكاتب من شخصياته في رواية" زهر الزيزفون "فليلى بطلة هذه الرواية نموذج مشرق للمرأة، إلا أنّ الكاتب- للأسف - لا يغوص في نفسيتها، مكتفيا برسم هذا النموذج رسما مسطّحا قائما على السرد المباشر التقريري، مع أنّ الفرصة كانت مهيأة أمامه ليفعل ذلك. ولكن الذي حدث هو أن هذه الرواية لا تختلف عما سبقها من رواياته لاحتفالها بالمواعظ، والاستشهاد بالشعر، وعدم ترابط الأجزاء، فكأنها مجموعة من المقالات ألصق بعضُها ببعض عنوة.

وقد خلص أستاذنا من تتبعه لروايات حسني فريز رواية تلوَ الأخرى إلى أن هذا الأديب شاعر غَزِلٌ رقيق، وبهذه الصفة ملأ الساحة الأدبية، وله فضل الريادة في كتابة القصص، والروايات، غير أنَّ الشخصيات في هاتيك الروايات شخصيات مسطّحة، ثابتة، لا تنمو، ولا تتغير، ولا تتطور، شخصياتٌ صنعها الكاتب لتتحدث بآرائه هو، في السياسة، وغير السياسة. وهو في قصصه لا ينسى أنه معلم يحمل عصا المؤدب التي يقرع بها رؤوس المشاغبين، ولم تفارقه هذه الصفة حتى في تعامله مع شخصياته السردية في القصص.

كلمة أخيرة

ومن هذا يتضح لنا أن المرحوم السمرة - في نقده التطبيقي - لا يصغي للأصوات التي تدعو للرفق بالأديب، ولا يُصغي لتيار المجاملات الذي يفسد النقد مثلما يفسد

الأدب، فهو، في جلّ ما كتب، يضع النقاط على الحروف، فيُظهر، ويعيّن، ما في الشعر من تقليد يهجّن النظم، وما فيه من أخطاء في اللغة، وفي العروض، وما فيه من ركاكة في الأسلوب، وخلوّ من التجديد الذي يحيله غالبا إلى ضرب من الاجترار والترديد. ولا يفتأُ يتلمَسُ ما في الرواية التي يتناولها من عيوب في: الشكل، وفي التقنيات السردية، ولا سيما في رسم ملامح الشخوص رسمًا تبدو فيه شخصياتٍ مستقلةً عن إملاءات الكاتبِ، وتدخُّلاته. ولا ينفكُّ يتساءل ما إذا كان هذا الكاتب يستخدم في روايته نموذجا فنيا معينا، وهل لاستخدامه هذا النموذج أثرٌ إيجابي في فنية الرواية أم هو عبءٌ، لا أقل، ولا أكثر.. وهو بكلمة موجزة لا يتوقف عند المضمون تاركا الشكل، ولا عند الشكل تاركا المضمون، وإنما يعطي كل ذي حقٍ حقه.

ولأستاذنا فضلا عما سبق، عطاءٌ جزلٌ في الجانب التنظيري يجده القارئ في كتبه: مقالات في النقد الأدبي 1959 وكتاب " في النقد الأدبي" 1974 وكتاب النقد والإبداع في الشعر 1979 وتناول من النقاد "طه حسين سارق النار" 2004، والعقاد2004، ومحمد مندور2006، كلا في كتاب من كتبه مستقلا عن غيره. وتوقف في كتابه دراسات في الأدب والفكر1993 إزاء جبران خليل جبران، ناظرا إليه من زاوية النقد النفسي، مؤكدا أن جبران الشاعر الكاتب الفنان كان يعاني مما سماه فرويد عقدة أوديب* Oedipus Complex.

---

*هي مركب نفسي يشير لما بين الأم والابن من عشق ممتزج بالشهوة، وممن تأثر بهذا المفهوم الفرويدي نجيب محفوظ في رواية السراب. فكامل رؤبة لاظ مصاب بها لذا فشل، لا في زواجه حسب، بل في أي علاقة له بأي امرأة. و مؤلف رواية " أشجان مدريد " لطه وادي. انظر: الكردي، عبد الرحيم، شعرية طه وادي، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 2006 ص ص 446-452. وقد أشار توفيق صايغ (1923- 1971) في كتابه(أضواء جديدة على جبران) 1966 لهذه العقدة التي عانى منها الأديب اللبناني المهجري، معتمدا على بعض ذكرياته، ورسائله إلى ماري هاسكل، وما كتبته عنه، وما كتبه ميخائيل نعيمة في كتابه (جبران) 1936 .

الفصل السادس

عيسى بلاطة والنقد عبر السيرة

وإذا كان السمرة معروفا بتنوع نتاجه النقدي، وغزارته، وخوضه في التطبيق والنظرية على قلةٍ، فإن عيسى بلاطه - وهو من خريجي الكلية العربية أيضا- قد عرف بالجانب التطبيقي وحده، منذ العام 1961 بكتابه عن الرومانطيقية في الشعرالعربي. لكنه اشتد ساعدهُ، وقويت شكيمته في العام 1969 إذ أتم دراسته لـ "بدر شاكر السياب حياته وشعره" وهي الدراسة التي صدرت بعيد ذلك في كتاب ببيروت1971. وما يبرز لدى بلاطه في الكتاب شيءٌ واحد هو الربط بين الشعر والظروف التي يمر بها الشاعر،وضرورة الإلمام بذلك مسبقا لدراسته، وفهمه، على طريقة الناقد الفرنسي الشهير صاحب "أحاديث الاثنين " سانت بيف.

وكان بدر شاكر السياب (1926- 1964) قد أثار برحيله في ديسمبر 1964 الكثير من الاهتمام بحياته وبشعره. فمن أوائل الذين عنوا بشعره، وبسيرته، وما طغى عليها من تقلبات، محمود العبطة، الذي أصدر في العام 1965 كتابا عنه بعنوان بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق. تلاه عبد الجبار داود البصري الذي نشر كتابا بعنوان بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر 1966 وتوالت بعدهما المؤلفات، منها كتاب إحسان عباس بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره 1969 وكتاب عيسى بلاطة بدر شاكر السياب حياته وشعره 1971 وكتاب ناجي علوش الموسوم بعنوان بدر شاكر السياب- سيرة شخصية 1974 ونشر عبد الرضا علي كتابا بعنوان الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب 1978 ونشر إيليا حاوي كتابا بعنوان بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي 1980 . وعلي البطل نشر كتابا بعنوان الرمز

الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب 1982 وريتا عوض نشرت عنه كتاب «بدر شاكر السياب " 1983 وكتب عبد الكريم حسن كتابا نشره بعنوان« الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب « 1983 وأحمد شقيرات نشر هو الآخر كتابا بعنوان « الاغتراب في شعر السياب « 1987 وعلي حداد نشر دراسة بعنوان « بدر شاكر السياب قراءة أخرى « 1998 في إشارة لما تمتاز به دراسته عن غيرها من الدراسات، وصدر في العام 1999 كتاب آخر بعنوان « بدر شاكر السياب" لعبد الحسين شعبان. وفي العام 2002 صدر كتاب آخر لسامي سويدان عن السياب بعنوان « بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ". وثمة كتاب آخر انصب فيه جهد مؤلفه عبد الكريم جعفر على «مفهوم الشعر عند بدر شاكر السياب "2009

عدا عن ذلك كتبت مقدمات لديوانه على هيئة دراسات نقدية منها مقدمة ناجي علوش للطبعة الأولى من ديوانه 1971 ومقدمة حسن توفيق للطبعة الثانية لديوانيه أزهار ذابلة، وأساطير (2012). ولهذا المؤلف كتاب صدر في طبعتين بعنوان « شعر بدر شاكر السياب " الثانية منهما صدرت 1997. أما ابن يونس، ماجن – مغربي- فقد نشر كتابًا بعنوان طريف، وهو « أسد بابل يختبئ خلف تمثال بدر شاكر السياب " وقد ظنه بعضهم دراسة عن الشاعر، والصحيح أنه ديوان.

وأيًا ما يكن الأمر فإن هذه المقدمة تود القول إن الراحل عيسى بلاطة هو موضوع الفصل لا حياة السياب، وشعره، صحيح أنه اختار هذا الشاعر وسيرته موضوعا لأطروحة دكتوراه جرت مناقشتها، وأجيزت في جامعة لندن عام 1969 ويجوز أن يعد رائدًا من رواد الدراسات الأدبية، والنقدية، التي تناولت السياب إنسانا وشاعرًا.

وعيسى بُلاطة(1929- 2019)من مواليد القدس في 25 فبراير- شباط 1929 وقد درس في الكلية العربية، وتابع دراسته في جامعة لندن، وظفر منها بالبكالوريوس عام 1960 ثم بالدكتوراه عام 1969 وعمل في كلية هارتفورد الأمريكية قبل أن يغادرها إلى جامعة مكغيل بمونتريال في كندا سنة 1975 وظلّ فيها إلى أن تقاعد في

العام 2004. فاز مرتين بجائزة أركنساس للترجمة. ومن كتبه المنشورة كتاب « الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث "وكتاب « إعجاز القرآن عبر التاريخ « و» عائد إلى القدس « (رواية) و» نافذة على الحداثة - دراسة في أدب جبرا إبراهيم جبرا «. وأخيرا « صخر وحفنة من تراب «. ومن مآثره ترجمته لعدد غير قليل من الآثار الأدبية العربية للغة الإنجليزية، منها كتاب «حياتي « لأحمد أمين، وقد نشره بمقدمة مطولة عرض فيها لاتجاهات السيرة في الأدب العربي الحديث، وترجم بعض أعمال جبرا، وهشام شرابي، وإملي نصرالله، ومحمد برادة، وغادة السمان، ومحمود شقير، وكتب نيفا وثمانين دراسة أدبية، و300 من مراجعات الكتب، وأسهم في موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين. ومن هنا جاز إدراجه في هذا الكتاب فقد تمتع بالجنسية الأردنية قبل أن يغدو مهجريا وظل على تواصل مع ذويه في القدس إلى أن توفاه الله في الأول من أيار (مايو) 2019 .

ومن يقرأ هذا الكتاب يكتشف أن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، دراسة شعر السياب دون الوقوف على ما مر به من ظروف، فلكل قصيدة من قصائده أجواء ترتبط بوقائع، وأحداث، عصفت بالشاعر، أو بمحيطه الاجتماعي، أو الوطني. ورصْدُ المؤلف بُلاطة لهاتيك الوقائع، والظروف، وتأثيرها في الشاعر، وشعره، رصدٌ دقيق، بحيث يفصح عن دليل جديد يؤكد أن دراسة الشعر في معزل عن الشاعر، وعن ظروفه، دراسة عقيمة بلا ريب، تقود إلى نتائج غير دقيقة في الأعمّ، والأرجح، إلا إذا كانت من تلك الدراسات التي تكتفي بالوقوف عند الإشكالات اللغوية، والأسلوبية، والصور البلاغية، من غير أن تسلط الضوء على النسوغ التي تنمو، وتتفرع، متشعبة عبر التجارب الإبداعيَّة مجتمعة.

من الرومانطيقية إلى الواقعية

وقد جعل المؤلفُ، كتابه في مقدمة وملحق وستة فصول تقاسمت مراحل شعره بدءًا من الفصل الثاني الذي يتناول فيه المرحلة الرومانطيقية، وهي التي غلب عليه فيها تتبُّع حياة السياب المراهق، وحكاياته المتعاقبة مع بعض الشخصيات النسائية كالراعية، أو وفيقة، وما حصده فيها من تجارب غرامية فاشلة، متراكمة، رسَّخت لديه

الاعتقاد بأنه شاب يفتقرُ للجاذبية افتقارا يجعل الجنس الآخر ينْصرف عنه مزورًا كلّما أحس بدنوِ الثمرة من الاقتطاف.

تليها المرحلة الاشتراكية الواقعية، وهذا العنوان – في الواقع - يوحي إيحاءً مباشرًا بأنه دراسة لشعره الذي ارتبط فيه بأحد التيارات، أو المذاهب الأدبيَّة الكبرى، لكنَّ القارئ لا يجد في الفصل إلا القليل مما يوحي به العنوان، وإنما يجد تتبُّعًا دقيقًا موثَّقًا بالشهادات، والمستندات، لارتباط الشاعر بالشيوعيين، وما أسفر عنه هذا الارتباط من نتائج على مستوى الشعر، ومن إشكالات على مستوى علاقته بالسلطة؛ سلطة الكلية، وسلطة الدولة، وسلطة القصيدة. ففي هذه المرحلة دأبَ على نشر القصائد الثورية في « الآداب» اللبنانية، وكتبَ القصيدة التي وضعته في مقدمة الشعراء العرب المجدِّدين، وهي قصيدة « أنشودة المطر» التي نشرها في الآداب 1954 وفيها أيضًا كتب قصيدته «المومس العمياء» وعددًا من القصائد التي يحيّي فيها ثورة الجزائر. وفي المقابل اطلع على ترجمة جبرا لفصول من كتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبي « واتجه، بتأثير تلك الترجمة، لاستخدام الأساطير في شعره استخدامًا لافتًا للنظر. وفي العام 1955 نشر قصيدة من هذا القبيل بعنوان « رؤيا فوكاي " تلتها أخرى بعنوان « مرثية جيكور " وثالثة بعنوان " مرثية الآلهة".

ويغلب على المؤلف بُلاطة الإفراط في رواية التفاصيل المتعلقة بالشاعر، وحياته، وأقاربه، وأصدقائه. ولعل القارئ الذي تستوقفه رواية المؤلف عن زواج السياب من إقبال[1] يلاحظُ ذلك، يقول المؤلف « وبعد أن حصل نساء أسرة بدر على موافقة أسرة إقبال في البصرة بالطريقة التقليدية، السرية، تقدم عم الشاعر على رأس جماعة من أقربائه الرجال، وطلب يدها رسميا من أخيها الأكبر. وبعد نيل الموافقة الرسمية تم عقد النكاح في 19 حزيران (يونيو) 1955 في البصرة، واقتصر الحفل على اقارب العروسين. ثم زفَّت العروس إلى بدر في بغداد حيث استأجر بيتا جديدا في منطقة الكسرة على الشارع العام. ففي مثل هذه التفاصيل في فصل بعنوان

1.بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، بيروت، 1971، ص112

المرحلة الواقعية الاشتراكية سردٌ غير مناسب، ولا يتلاءم مع دراسة يفترض أنها دراسة لحياة الشاعر من خلال شعره، لا من خلال أخباره.

ولا يفتأ المؤلف بُلاطة يتَتبَّع بصبر لا ينْفَدُ تطور علاقته بالشيوعيّين، وقد اعترى هذه العلاقة فتورٌ، وبرود، منذ العام 1956 ولا سيما بعد نشره ثلاث قصائد في الآداب يحيي فيها الانتصارات في مراكش، وتونس، معربًا عن اعتزازه القومي، وهو شيءٌ لا يروق للشيوعيّين قطعا. وازدادت علاقته بهم توترا بعد قصيدته الناريَّة (بور سعيد) التي فهموا منها أنه يمجد القومية العربية متمثلة في شخصية جمال عبد الناصر. وفي الفصل الرابع يتناول المؤلف ما يوصف بالمرحلة التموزية، وهي تسمية مشتَقّةٌ من اسم الإله تموز في الأساطير البابلية القديمة.

ففي هذه المرحلة اتسع ابتعاده عن الشيوعيّين، واقترب من مجلة « شعر « التي أنشأها بيروت يوسف الخال وأدونيس في شتاء 1957. وعلى الرغم من أن المؤلف يؤكد ثبات الشاعر على مبادئه، ومواقفه السياسية، إلا أن ممارساته كانت توحي للآخرين بخلاف ذلك. وموقفه هذا ناتج - في رأيه - عن شعوره بالخيبة، والإحباط، فقد كانت الأمور تسير من سيء إلى أسوأ. وهذا ما تعبر عنه قصيدة « النهر والموت" وهي قصيدة نشرها في مجلة (شعر) وتنضح بالمرارة، والحزن، وكرر التعبير عن هذا في قصيدة ثانية بعنوان « المسيح بعد الصلب ". وشهد العام 1958 الكثير الجم من الأحداث التي أمعن السياب في أجوائها بالهروب من الواقع.

المرحلة التموزية

فقد اندلعت حربٌ أهلية بلبنان بين مؤيدي القومية العربية ومؤيدي الائتلاف مع الغربيين، واكتُشِفَتْ مؤامرة للإطاحة بالنظام في الأردن، وفي العراق انقض عبد الكريم قاسم على النظام الملكي، وأنهى وجود العائلة المالكة في مذبحة في قصر الرحاب ببغداد، ونزل جنود الأسطول السادس الأمريكي ببيروت بطلب من الرئيس اللبناني شمعون. وقد تفاءل السياب كغيره أول الأمر، وظنَّ المطر الذي ترقبه في « أنشودة المطر" قد تنزَّل مدرارًا. وأنشد قصيدة في البصرة تضمنت بيتا يمتدح فيه عبد الكريم قاسم. غير أن الوقت لم يطل كثيرا قبل أن يكتشف السياب، وغيره من

العراقيين، أنهم استبدلوا طاغية بآخر. وكتب السياب من جديد قصائد تندّد بالعهد الذي تقدَّم فيه المدُّ الشيوعي. منها قصيدة « مدينة السندباد « و» سربروس في بابل « و " المبغى" وفي إحدى هذه القصائد يصف الشاعرُ الزعيمَ الأوحد- وهو اللقب الذي يلذ لعبد الكريم قاسم أن ينادى به – يصفه بالكلب ذي الرؤوس الثلاثة الذي يحرس مملكة الموتى المظلمة:

ليَعْوِ سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاءَ زمْزمة

وفي إحدى قصائد هذه المرحلة (التموزية) يبلغ الشاعر ذروة الياس، والقنوط، فيقول مخاطبا جيكور « جيكور نامي في ظلام السنين". واللافت أن الظروف التي أحاطت بالشاعر، على الرغم مما هي عليه من سوء، كانت مفيدة من بعض الوجوه، فقد عكف في أثنائها على ترجمة الكتب، والمختارات، التي كسب منها بعض المبالغ استعان بها على التخفيف من أعباء حياته اليومية. كما أنَّ الوضع العام دفع به إلى العودة للماضي، فتذكر طفولته، وتذكر الراعية، ووفيقة، وكتب قصائد جديدة نُشرت لاحقا في ديوانيه المعبد الغريق، ومنزل الأقنان. ويستقصي عيسى بلاطه في الفصل الخامس ما تبقى من شعر السياب في إقبال، وفي شناشيل ابنة الجلبي، ولكن الفصل لا يقتصر على هذا، بل يتتبع مأساة الشاعر، ومعاناته مع المرض العضال الذي حار فيه أطباء الجامعة الأميركية ببيروت، وفي مستشفيات لندن. والفصلُ، بما فيه من دقة التتبُّع، والتقصّي، يشبه لحن الرجوع الأخير في حياة هذا الشاعر الذي اختلفت فيه الآراء، وتباينت الأنظار، ولكنها، بالرغم من هذا الاختلاف والتباين، تجمع على أن السياب رائد كبير يُعد شعره علامة فارقة بين عصرين، أحدهما عصْرُ ما قبل السياب، والثاني عصر ما بعده.

المختلف الحقيقي

ففي الفصل السادس، والأخير، يوازن المؤلف بين دوره، والأدوار التي نهض بها شعراء آخرون كبار، مثل أحمد شوقي، ومطران، مشيرا لكتابه الآخر«

الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث « 1960. فالسياب في رأيه يختلف عن غيره ممن تنافسوا على ريادة الشعر: نازك الملائكة، ولويس عوض، وعلي أحمد باكثير وغيرهم .. فإليه تعزى فكرة تطوير القصيدة تطويرًا يتجاوز العروض إلى بناء شعري جديد يقوم على توظيف الأساطير، وإغناء القصيدة بالرموز المتباينة، والصور الشعرية الحيوية المبتكرة، وهذا واضح جدًا في مدينة بلا مطر، وفي النهر والموت، وفي إرم ذات العماد، وغير ذلك من قصائد لا يتسع هذا المقال لذكرها مجددا بعد أن ذكرت في السابق.

أين النقد؟

في الكتاب الذي اهتم المؤلف بالكثير الجم من التفاصيل الخاصة، وغير الخاصة، من حياة السياب، وتدرُّجه في المراحل الأدبية والسياسية التي تأثر بها موقفه الإيديولوجي في شعره، لا نقف على ما يمكن أن نعده نقدا شعريا إلا من ملاحظ يمكن أن نحتسبها نقدا من باب التسامح. فالمؤلف رحمه الله معنيٌ في هذا الكتاب (الأطروحة) بالمناقشة، وبالفوز بالدرجة العلمية، شأنه في هذا شأن الكثير من أصحاب الأطاريح الذين يبذلون جهودا كبيرة مشكورة في إعداد الرسالة الجامعية ثم نكتشف لاحقا بأن هذا الذي اعدوه، على تقديرنا له، لم يتفتح عن مشروع ثقافي، أو معرفي، أو نقدي، يشار إليه بالبنان، ويؤخذ دوره الأدبي، والنقدي، في الحسبان.

ومثل بلاطة الآلاف المؤلفة من الأكاديميين الذين يشبهون في هذه الحال العاطلين عن العمل فيما يسمى بطالة مقنعة على المستوى الأدبي والنقدي. لكن الدارس المنصف لا يمكنه أن ينكر القيمة الكبيرة لهذا الكتاب. فالتفاصيل الدقيقة عن المواقف التي مر بها السياب الشاعر، وما كتبه في هاتيك المواقف من قصائد، لا ريب في أنها تساعدنا على فهم الكثير من أشعاره، وإحالة القصائد المعروفة لموقعها من السياق الزمني والحالي للشاعر، وللمرحلة الزمنية، والواقع الذي شهده العراقُ، وغيره، من البلاد العربية، في المدة التي توهجت فيها شاعرية السياب، وتألق فيها نجمه. وهذا نهجٌ ساد الكثير من الدراسات النقدية العربية، وغير العربية، وبصفة خاصة تلك

التيارات التي تدعو إلى إعادة الحياة للنص، وتجنُّب المقولات غير اليقينية عن موت المؤلف تارة، وأسطورة القارئ تارة أخرى.[1]

1.للمزيد انظر:خليل، إبراهيم: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط2، عمان: دارالخليج، 2024، ص ص 32- 45. وانظر ص 149 من هذا الكتاب.

الفصل السابع

غالب هلسا ناقدا

إذا عُد الناعوري ممثلا للنقد الرومانسي، وعدَّ ناصر الدين الأسد ممثلا للنقد التاريخي، فإن غالبا(1932- 1989) هذا من الصعب أن يُصنف في تيار نقدي دون آخر. فهو كاتب مبدعٌ، وإبداعه يلاحقه في نقده التطبيقي على الرغم من أنه ليس ناقدًا. فالذوق عنده هو الجانب المهم فيما يكتبه ويختاره من نقد. يقول نافيا عن نفسه صفة الناقد المتخصّص:" في النقد عمومًا أحتكم لذوقي أولا. ثم أحاول بعد ذلك أن أجد المسوّغات الموضوعيّة لتذوقي. وليس هذا بأي حال هو شأن الناقد المتخصص. [1] وفي موضع ثان يتبرأ من تبعات العمل النقدي، ومسؤوليته، قائلا" لست ناقدًا، والنقد ليس حرفتي، ولا مجال كتابتي، وأنا عند تناولي عملا أدبيا لا أحاكمه انطلاقا من مسلمات نقدية، أو جمالية، في ذهني، بل أدع ذوقي وحده هو الذي يحدد لي ذلك. وإذا دفعني مثل هذا العمل إلى كتابة نقدية، فإن ما أكتبه من نقد محاولة للتعبير عن تذوُّقي" [2]

ولا يُخفي غالب هلسا احتكامه لذوقه، وحسه الفني، تحت ستار من التحليل الذهني. فهو، بعبارة صريحةٍ ومُباشرة لا تقبل المواربة، يؤكّد أن حكمه على العمل الأدبي حين يكتب نقدًا حكمٌ لا يعتمد إلا على حسّهِ، وذوقه.

1.انظر كتابنا مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ص130 وانظر فصول في النقد، ط1، بيروت: دار الحداثة، 1984 ص151.

2.هلسا ، غالب، قراءات في أعمال يوسف صايغ وآخرون، ط1، بيروت، دار ابن رشد، 1979، ص ص 5- 7

على أن هذه الأقوال ينبغي لها أن تُؤخذ في شيء من الحذر خشية أن يكون الهدفُ منها التفلُّت من قوالب المنهج، وقواعد التحليل النقدي الثاقب. فهو في أكثر دراساته يغلِبُ عليه التطبيق، محاولا المزج بين القراءة النفسية للأدب، والقراءة الإيديولوجية، على ما بين القراءتين من فرق كبير، وبونٍ شاسع.

فعلى الرغم من أن غالب هلسا ينفي تأثره بالنقد النفسي، زاعما أن استخدامه لبعض مصطلحات علم النفس، ومنها النكوص، الذي يعني لدى الفرويديين الحنين لمرحلة الطفولة بما فيها من شعور بالأمان، والقبول المطلق، وهما لا يمكن أن يتوافرا إلا في مرحلة الطفولة؛ طفولة الابن، مؤكّدًا بأن هذا ينسحب على مصطلحات أخرى أيضًا مثل الكبت، فهو يستعمله بمعناه العادي، وأنه، أيْ الناقد، لا يرى فيه ما يراه فرويد Freud من أنَّ الحضارة الإنسانية من نتاج الكبت[1] . ومع أن غالبا يُعرب عن براءته من تأثير فرويد، وغيره، من علماء النفس، إلا أن ظلال القراءة النفسية تلاحقه في جُلّ ما نقده بما في ذلك تلك النقدات المشربة بمعطيات النقد الإيديولوجي بمعناه الماركسي. ففي تناوله لرواية "المتشائل" لإميل حبيبي(1622- 1996) نجدُه يستخدم الوعي الجمعي، واللاوعي الفردي، يقول معقِّبًا على مشهد من مشاهد الرواية " تستطيلُ فيه قامات الشخوص التي يشيّعُها أبو النحس – بطل الرواية – بنظراته، ففي هذا المشهد نستطيع أن نلمس تجسيدًا للاوعي الجْمعي، ولكنَّ الغريب هو أنّ باطن أبي النحس اندمج في لا وَعْي الحاكم العسكري." [2]

وفي دراسته لرواية "البحثُ عنْ وليد مسعود" لجبرا يخلط خلطا متعمّدًا بين النقد الإيديولوجي، والنقد النفسي. فاللافتة الكبرى التي اتضحت تحتها ملاحظاته هي نرجسية الشكل، فهذا المصطلح يستعيرهُ الناقد بلا ريب من معجم النقد النفسي، ليتحول عن طريق التحليل التطبيقي إلى واقع حقيقي يجسّد مضمون الرواية الانفعالي

1.هلسا، غالب: فصول في النقد، مصدر سابق، ص ص 34 – 35

2.السابق، ص 55

إلى جانب رؤية الكاتب[1]

وفي تحليله لشخصية طارق، أحدِ شخوص رواية "البحث عن وليد مسعود" يتحدث عن عقدة الخِصاء، وعن الطوْطَم، والتابو، ومضاجعة زوجة الأب، مشيرًا لفرويد، ملمِّحًا لكلامِه عن عقدة أوديب[2]. أو إلى أحلام اليقظة. والنكوص، أي العودة إلى فردوس الطفولة المبكرة. والحقيقة أنَّ غالبًا حائر بين مصطلحات فرويد وأخرى يُعْزى الحديثُ عنها لكارل يونغ Jung [3] فرواية "البحث عن وليد مسعود" تذكر الناقد بما قيل عن أن العمل الأدبي نتاجُ حالة مَرَضِيَّة، وضرْبٌ من ضروب أحلام اليقظة، مستعيرًا هذه المرة نموذجه النقدي من مصطفى سويف[4] .

ويحسنُ بنا - ها هنا - أن نحيل إلى رأي غالب هلسا نفسه في الفرق بين النقد بالنوايا الحسنة، والنقد بالممارَسَة. فإذا كان يرفض التسليم بمقولات النقد النفسي، أو التأثر بها بوصفها بعيدة بعْدًا شديدًا عن المنهج العلمي، فإن ممارسَته النقدية تقود إلى التوافق التامّ مع هاتيك المقولات. ففي دراسته القيّمة لمجموعة "لغة الآي آي" ليوسف إدريس انعطافٌ واضحٌ جدًا من الملاحِظِ الإيديولوجية نحو القراءة النفْسيَّة[5]. وإذا تجاوزنا ملاحظته حول اللاوعي[6]،على أهميتها، وجدناهُ يتحدَّث عن البناء، فيشبهه بالحلم " النموذجي على النمط الفرويدي؛ إذ يجمع بين دلالة النكوص، والتراجُع إلى مرحلة الطفولة المبكرة التي هي عند فرويد لا تعرف الخجَل، ولا الحياء، وتبدو للنظر – حين نتذكر تلك المرحلة- ضربًا من الفردوس" [7].

1.السابق، ص 58- 59

2.السابق، ص 63

3.السمرة، محمود، في النقد الأدبي، ط1، بيروت: الدار المتحدة، 1974، ص ص 85- 95 وانظر شاهين، محمد، الأدب والأسطورة، ص 23

4.فصول في النقد، مصدر سابق، ص ص 75- 83

5.فصول في النقد ص ص 89- 114

6.السابق، ص 93

7.السابق، ص 105

ومما تختلفُ به هذه المرحلة – في رأيه- أنها تزاوجُ بين الدلالات البسيكولوجية شبه العملية، والدلالات الاجتماعية ، فتشخّصُ الحال التي تجعل من الأحلام الجميلة للطفولة كوابيس"[1]. وكعادته يلجأ غالب هلسا إلى الخلط بين النقد الإيديولوجي والقراءة النفسية. ففي دراسته لقصص محمد خضير في مجموعة "المملكة السوداء" 1972 يصفُها بالجمع بين تكنيك القصة، الذي يُكْتَسبُ بالوعي والخبرة، والموقف الأساسي الذي يرتبط باللاوعي.[2] فاللاوعي عنده هو الرغبة المكبونة، بدليل قوله: إن المرأة في قصة المئذنة تمثَّلَ لا وعيُها في غريزتها الجنسية [3] تلك الغريزة التي استطاعت كبتها، والسيطرة عليها، بعد أن تحوَّلت منْ مومس إلى طاهرة.

فاللاوعي لديه ليس بالشيءِ الذي يقتصر على محتواه الغريزي، وإنما هو ذو جذور زمنية، وتاريخية، واستسلامه للدافع الجنسي معناهُ غياب الأنا – الوعي- القادر على التحكم بالغريزة، وإقصاء سيطرة الهَيَ Ide على النفس. وهذا الاستسلامُ هو الذي يقود النفس للوقوع فيما يسميه إيذاء الذات، أو المازوكية بتعبير فرويد.[4] ومما يؤكّد وقوع الناقد هلسا تحت تأثير القراءة النفسية تجريدهُ لقصص محمد خضير المذكورة من محتواها الاجتماعي بسبب بحثه الدائب عن منطلقات اللاوعي الجمعي التي ترتبط بالميثولوجيا عند كارل يونغ. وفي تفسيره لهذا يقول: "فالميثولوجيا، والتاريخ الأنثوي، الممتلئ بالظلام، والطقوس، والتجارب، التي مرَّ بها الإنسان على أرض العراق، كامنةٌ في الضمير الجْمعي. فلا تتغير، ولا تتبدَّل، وكأنها عضوٌ من أعضاء الجسد."[5] ومثل هذا الافتراض الذي يسوقه الناقد هلسا لا يفتأ يرفُضُه في تصحيح استدركَ به على قصص خضير، مؤكدًا أن رؤية العالم، لدى القاصّ، ليست ناتجة عن ذلك اللاوعي، ولا عن رؤيته للواقع ".

1.فصول في النقد، مصدر سابق، ص 106

2.المصدر السابق، ص 154

3.السابق، ص 155

4. السابق، ص 156

5.السابق، ص 167

فكأنَّ غالبا أراد بهذا الاستدراك التوفيق بين النقد الإيديولوجي، بذكره للواقع، والنفسي، بذكره اللاوعي، أي بين الماركسية والتحليل النفسي للأدب. ولكنه في الحقيقة لا يقوى على هذا التوفيق. فعلى الرغم من أنه كاد يخدَعُنا في بعض نقده التطبيقي إلى الدرجة التي نثقُ فيها بصحة توجُّهاته النفسية، سواءٌ تلك التي يقتفي فيها آثار فرويد أو تلك التي يسعى فيها على أثر كارل يونغ، على الرغم من ذلك، يقتربُ من رفض هذا النوع من القراءة، مؤكدًا ألا فرق بين الخرافة، واللاوعي الجْمعي، اللذين يرفضهما المنطق العلمي معًا[1]. على أن هذا لا يعني تنَصُّل الناقد الأدبي من رؤاه.

النقد والإيديولوجيا

فهو - في نقده الإيديولوجي - لا يفتأ يكرر مثل هاتيك المصطلحات. وموقفه من روايات حنا مينة(1924- 2018) الثلاث: المصابيح الزرق، والشمس في يوم غائم، والشراع والعاصفة، وصورة المرأة فيها – بالرغم من منطلقاته الاجتماعية- لا يبتعد عن الأخذ بمنطلقاته النفسية. فهو، أي غالب هلسا، مُلاحقٌ بصورة الكاتب العُصابي، الحالم، الذي لا يستطيع التحكم بأفعاله، وأقواله، والشخصية النسوية لا تتجاوز كونها تعبيرًا عن التابو.ونظرة غالب هلسا لعلاقة الأدب بالإيديولوجيا لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال التطبيق، فقليلا ما يكتب عن نظرية الأدب، أو المنهج، أو صلة الأدب بالحياة، باستثناء تلك الملاحظ التي تضمنها كتابه عن الأدب الصهيوني. فالإيديولوجيا المعادية للإنسان – وهو يقصد الصهيونية – لا تنتج إلا أدبا كاذبًا زائفًا، وعاموس عوز في روايته" الحروب الصليبية" لا يصدر عن تجربة، بل عن فكرةٍ أمْلتها عليه إيديولوجيته الصهيونية، فهو ينكر وجود الشعب الفلسطيني، لأن الصهيونية بإيديولوجيتها أرادت له أن ينكر وجود هذا الشعب، لا أكثر ولا أقل[2]".

"أما السخرية في أدبه، فنتيجة حتمية للتوتر، والصراع الذي نشأ بين الكاتب وما أملته عليه إيديولوجيته الصهيونية. فهـو يَسْخَرُ من الحاخام نفتالي هيرش، ومن دولسـكي

1.فصول في النقد، مصدر سابق، ص 170

2.هلسا، غالب، قراءة في أعمال يوسف صايغ وآخرين، مصدر سبق ذكره، ص 149

ومن شخصياتٍ يهودية أخرى للسبب نفسه، فالإيديولوجية الصهيونية لا يمكن أن تكون تربة صالحة لإنبات أدب حقيقي[1]. وهذا الرأي ينسحبُ، بلا ريب، على أدب الإيديولوجية النازية، وإذًا فإن عملية التحليل النقدي للأدب تنحصر في البحث عما يؤكّد فساد هذه الإيديولوجية، أو تلك. وهذا هو الجانب النظري اليسير الذي وجدناه في هذا الكتاب" نقدُ الأدب الصهيوني". فما الذي نجده عن نقده هذا من حيث التطبيق ؟

ليس بالسهل اليسير أن نجيب عن هذا السؤال إجابة مختصرة موجزة دون أن نتلَمّس آفاق التجربة النقدية التي تمخَّضت عنها دراساته المنشورة.

ففي دراسته لرواية جبرا " السفينة " يسفّه الرواية لأن منطلقات جبرا فيها منطلقات ذاتية، فهو يهتم بتصوير علاقات الشخوص بعضها ببعض في معزل عما في المجتمع نفسه من علاقات. ويتناول البحث عن وليد مسعود للكاتب نفسه مؤكّدًا أنها رواية تتصف بنرجسية الشكل الروائي مثلما مرّ.. فوليد مسعود لا يعدو كونه مُنظِّرًا لمجتمع ليبرالي. يلتقي في ذلك مع منظري سياسة الانفتاح زمن الرئيس السادات، ولا يلتقي مع التصنيع الذي آمنت به الناصرية. لذا لم يستغرب الناقد هلسا اختيار جبرا مهنة الصِرافة لوليد مسعود الذي عمل في البنك العربي مدَّة خمسة عشر عامًا جعلته على دراية قوية بأساليب التنمية الرقمية، لا سيما بعد أن انتقل من مركز عمله إلى دبي، ومنها إلى أبو ظبي، حيثُ رمال الخليج تفوح برائحة النفطِ، وعوائده[2] .

وفي ضوء ذلك يُفسِّر الناقدُ ما في الرواية من شخوص، وإشارات. فإبراهيم الحاج نوفل صاحبُ مكتب المقاولات الذي ينمُّ على ترويج المؤلف لفكرة الانفتاح الاقتصادي. ودعوة جواد حسني لوقف التصنيع القسري تأكيدٌ قوي لهذا الاستنتاج [3].

وعندما يتناول هلسا كاتبا معينا من منظوره الإيديولوجي، فإن تناوله له يخضع لاتجاه ذلك الكاتب. وتساوقا مع هذا التوجُّه نجده في نقده لمجموعة يوسف إدريس" لغة الآي

1.هلسا، غالب، نقد الأدب الصهيوني، ط2، بيروت: دار التنوير، 1995 ص ص 58- 66

2.فصول في النقد، مصدر سابق، ص ص 85- 87

3.المصدر السابق، ص 87

آي" 1965 يستعيد مقولاته التي عبر عنها في أعماله المبكرة. وهي هنا" المضمون الإيديولوجي لمذهب الواقعية الاشتراكية. ولا يثنيه عن ذلك تنكر يوسف إدريس في هذه المجموعة دون غيرها لما اعتاده. مُركـّزا على الثري الناجح، أو على النظام الذي يتيح لذلك الثري أن يكشف عن معدنه الصريح فيزدادُ ثراءً وغنىً". [1]

وبهذا العدول عن مضمون إيديولوجي لآخر، يهبط الكاتب يوسف إدريس بمستواه الفني:" إن مستواه الفني يهبط هبوطا ملحوظا عندما يحاول الكشف عن الجوهر الإنساني العميق للغني الناجح. [2] ومع ذلك لا تفارق الناقد الفاضل رغبته الشديدة في الخلط بين النقد الإيديولوجي والنقد النفسي. وهذا واضح وضوح الشمس في تناوله صورة المرأة في ثلاث من روايات حنا مينة ذكرناها في السابق. فهو يلوم الروائي لوما شديدا لأنه يضفي على المرأة المظهر النمطي. فهي في المصابيح تجسد مظهرا واحدا هو متعة الرجل. إنها كائنٌ ذو ملامح ثابتة لا تتغير مما يحول بينها وبين أن تكون شخصية روائية مستقلة عن الكاتب وآرائه. إذ لم تكن مُطْلَقةً وإنما هي مُقوْلبةٌ في غريزتها الجنسية، وتحرر المرأة لدى حنا مينة لا يعني سوى الانحلال. وفضيلتُها لا تنبع من داخلها بل تُفرض عليها من الخارج، إما من الرجل، أو من المجتمع الذي يحاسبها عند ارتكاب الرذيلة. في حين أن الرجل إذا امتلك الشروط نفسها التي تمتلكها المرأة عُدَّ ملاكا، فالأرمل في" الشراع والعاصفة" مثاليٌ خلافا للأرملة في المصابيح الزُرْق[3] .

وتأثُّر حنا مينة بموقفه الإيديولوجي هو الذي يقضي عليه بأن يكون نموذج المرأة بمثل هذه الصفة، فعبد المقصود المرابي، المستغل، الرأسمالي، حين يسلك مع زوجته سلوك الداعر مع المومس، إنما يقصدُ المؤلف بذلك التشهير بهذا النموذج الطبقي، فالصورة القبيحة للمرأة ناتجةٌ عن هذا التصنيف غير الدقيق للعلاقات الطبقية في البلدة الصغيرة.[4]

1.هلسا، فصول في النقد، ص 100

2.السابق، ص 102

3.هلسا، قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرين، مصدر سبق ذكره، ص ص134- 135

4.المصدر السابق، ص 137

وها هنا نلاحظ تصادم إيديولوجيا الكاتب الروائي، وإيديولوجيا الناقد. وعليه فإن الشخصيات النسائية في رواية "المصابيح الزرق" تُصنف تصنيفا طبقيا نابعا من إيديولوجيا الناقد الأدبي. فرندة – وهي عاملة في مصنع- يُضفي عليها المؤلف صفات شبه مثالية، فهي جميلة، هادئة، بريئة، تحب حبًا طاهرا غايته الاقتران بمنْ تُحب، وعندما يُقتل هذا الحبيب في الحرب تصابُ بمرض السلّ وتموت[1] . وهذا في رأي الناقد هلسا لا يعدو أن يكون محاولة يائسة لبث الحياة في نماذج نسائية نمطية، وغير حيَّة. فرندة، في رأيه، لا تحمل أيَّ سمة من سمات الكادحين، ولا أي سمة تقترب بها من الشخصية العاملة [2].

وإذا كان الناقد هلسا يتهم الكاتب مينة بالقصور الإيديولوجي، وأن رؤيته للواقع ليست رؤية واضحة، فإنَّ ما تبقى من أحكام بشأن الشخصية النسوية، لا تختلفُ، لا كثيرًا، ولا قليلا، عن أحكامه بشأن رندة، أو غير رندة. فالشخصيّات النسوية في رواية" الشراع والعاصفة" تكاد تكون نسخة متكرِّرَة عن الشخصيات في المصابيح الزرق. فأم حسن في الشراع والعاصفة هي مريم السودا في المصابيح، مع تعديلات. والرومانية في الشراع هي الأرملة في المصابيح. وابنة الجيران في الشراع هي رندة في المصابيح. وهذا التكرار في رأي الناقد مرده إلى أسباب إيديولوجية تمنع حنا مينة من التخلي عن فكرته عن المرأة، وهي أنها موجودة لسبب واحد، ووظيفة واحدة، هي إمتاع الرجل. يرى هذا بالرغم من إشاراته المتعددة للعلاقات الربويّة، والاستغلال الجشع، والصراع الطبقي، فموقفه المتخلّف من المرأة يترسخ في رواياته بعيدًا عن أي تأثير لمثل هاته الإشارات. فهو انعكاسٌ لموقف الكاتب حنا مينة ورؤيته للمرأة.[3] .

وهذا يعني أن غالبًا يأخذ على حنا مينه إخفاقه في أن يرى الواقع رؤية كاملة، ففي رواياته لا يصف وضعًا قائما بالفعل، وإنما يصف واقعًا من اختلاقه. والنماذج النسوية

1.هلسا، قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرين مصدر سبق ذكره ، ص 138

2.المصدر السابق، ص 139

3.السابق ص ص 142- 149

التي قدمها في رواياته الثلاث لا أساسَ لها. وإن كان لها أساسٌ في القيم والممارسات الاجتماعية الخاطئة إزاء المرأة. وعندما يعبر الكاتب مينة عن ذلك فإنه لا يرتكب خطأ إيديولوجيا فحسب، بل خطأ فنيًا خطيرًا أيضًا؛ لأنه بدل الانطلاق من الواقع ينطلق من قيم تجاوزها المجتمعُ، وتجاوزها الزمن. وتبعًا لذلك لم يستطع أن يكتب أدبا أصيلا، أو أدبا يُصنَّف في الأدب الثوري، وإنما هو أدب نابع من فكر متخلف جدًا يكرسُ، بتخلفه هذا، عبودية المرأة. [1].

الشكلُ وَوَحْدَةُ النصّ

نادِرًا ما يثير غالب هلسا، أو يطرح للنقاش موقفه من بعض القضايا النقدية، باستثناء علاقة الأدب بالإيديولوجيا. بيد أننا وجدناه يثير الأسئلة في مسألتين إشكاليتين هما وَحْدة النص، والثانية هي الشخصية السردية، وكيف ينبغي لها أن تكون.

ففي دراستهِ لمجموعة محمد خضير، التي أشرنا لها، يحدد ملاحِظهُ على الشكل الفني في القصة القصيرة الجيدة في نِقاطٍ ثلاثٍ هي:

الغنائية، والتشيئية، وسمات خاصة في البناء التكنيكي. ومن خلل هذه المعالم الثلاثة نلاحظ الغموض في ظاهرة الشكل.

فالتداخل بين القصة القصيرة والشعر شيءٌ معروف لدى كثيرين. إلا أن غنائية محمد خضير نجدها في تلك الحماسة للغة التي تعتمد التكثيف المجازي والحيوي. ولكنه – في الوقت نفسه - يلوم الكاتب خضير لأن الحوار لم يكن معبرا عن مستوى الشخوص. يقول" حاولت أن أتصوَّر شخصيات من البيئة الشعبية الفقيرة تقول هذا الحوار فلم أستطع"[2]. أما التشيؤ عنده، فهو يقتصر على المكان بصفته عنصرًا وركنا بنائيا في العمل الفني، لا مجرد إطار عام توضيحي للقصة. وهي عندَ خضير تكاد تفيض عن الحاجة[3] . وهذه الزيادة التي فاضت بها القصص أفقدتها ما ينبغي أن تتّصف به من

1.قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرين، ص ص 160- 161

2.المصدر السابق،ص 175

3. المصدر السابق،ص 178

تركيز. ومن المناسب أن نشير لإشكالية الوحدة في العمل الأدبي، ورأي غالب هلسا النقدي فيها. فالنصّ الأدبي لديه ينبغي له أن ينْماز على غيره بالوَحْدة، وألا يحتاج فيه القارئ إلى إحالات لغيره كي يستوعبه، ويتفاعل بما فيه. وما انمازت به "الوقائع الغريبة" لإميل حبيبي(1922- 1996) إحالتُها لأفكار، وأشياء، خارج الرواية، بينما العمل المتقن لا يحيل إلا إلى ذاته، وذلك ما يتراءى لنا في مسرخ برِخْت التعليمي[1] . وتسوقُنا هذه الملاحظة إلى التأمل في حديث غالب هلسا عن الشخصيات السردية، فقد لاحظنا قسوته على الكاتب حنا مينة بسبب شخصياته النسائية التي جاءت في رأيه وليدة خيال غير لصيق بالواقع. ولم تخلُ من تكرار وتعسُّف وإسناد الأدوار لمن لا يناسبه الدور، ولا يتفق مع الأداء. وفي انتقاده لرواية جبرا "السفينة" ملاحِظُ كهذه على شخصيات جبرا. وفي مسرحية لكع لإميل حبيبي يقول عن الشخصيات: إنها أفكارٌ، ومقولات جاهزةٌ، وليست أناسًا من لحم ودم[2]. فالطاقة الفنية، والتعبيرية، لدى إميل حبيبي، تتجمع حول شخص له مواصفاتٌ واقعية [3].وبناء المسرحية لكع بن لكع بناءٌ ذهني قوامه تلك الشخصيات التي تمثل كل منها فكرةً مجرَّدةً، وهذا يبعدها عن الأدب الحقيقي.[4]

يتَّضح، مما سبق، أن غالبا، الذي ينفي، من باب التواضع، كونه ناقدًا، مؤكدا بُعْده عن أيّ منهج، وأنه يعتمد ذوقه أولا، ثم بعيد ذلك يسعى لبيان ما يراه في النص، إن كان جيدا وإن كان بعيدًا عن الجودة، شاعت في مقالاته، وفصوله النقدية، ألفاظ تنم على تأثره اللافت بالنقد النفسي، ومنها اللاوعي، والنكوص، وعقدة أوديب، وأحلام اليقظة، والكوابيس، والكبْتُ، وعقدة الخصاء إلخ... وقد لا يكون في اسْتخدامهِ لهذه الألفاظ ما ينمُّ على أنه فرويديّ، أو من أتباع كارل يونغ، ولكنّها، في جُلِّ الأحوال، تفصحُ عما لديه من رغبةٍ في التوفيق بين القراءةِ النفسيّة للأدَب، والقراءة الإيديولوجية.

1.هلسا، فصول في النقد، مصدر سابق، ص 38

2.السابق، ص 42

3.السابق، ص 43

4.السابق، ص 45

الباب الثاني

من نقاد الجيل الحاضر

الفصل الأول

يوسف بكار ناقدا – مقاربة عامة

غني عن القول أن ليوسف بكار باعا طويلا، وحضورا لافتا، في المشهد النقدي ومنجزه. ولا شك في أن من يرد الحديث عن يوسف بكار في هذه المقاربة مضطر للإشارة لبعض الطباع، والسجايا الشخصية، لديه، وهي طباع وسجايا ضمنت له التفرد في عطائه، والتميز في أدائه، فهو من ناحية عميق الصلة بالتراث الأدبي، واللغوي، تشهد على ذلك تحقيقاته الأدبية واللغوية، التي لا تخلو من شعر قديم جدا يعود به إلى زمن المعلقات، والقرن الثاني الهجري، وإلى زمن ربيعة الرَّقي، وزياد الأعجم، وإسماعيل بن يسار، وغيرهم.. مرورا ببناء القصيدة العربية في ضوء النقد القديم، وهو موضوع يتصل بتاريخ النقد العربي، بدءًا من ابن سلام وانتهاء بالمتأخرين من أمثال القرطاجني، مرورا بابن رشيق، وابن قتيبة، وقدامة، والحاتمي .. وآخرين ممن لا يتسع المجال لذكر أسمائهم، على أهمية منزلتهم، وقيمة آرائهم، وحضورها في كتابه.

ومع هذا فهو عميق الصلة، قويها، بالحديث من الأدب، شعره ونثره، تشهد على ذلك كتاباته عن طه حسين، وعن مدرسة الديوان، وعن ترجمات بعض العرب لرباعيات الخيام، وعن بعض الشعر المهجري، وعن شعراء الرومانسية، من أمثال: خليل مطران، وإبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد المنعم الرفاعي، وعبدالله الفيصل، وعرار، وتيسير سبول، وإبراهيم الخطيب، وإدوارد حداد، وآخرين.. ممن لا يتسع المجال لذكرهم أيضًا. فإذن، هو ناقد يجمع بين فضائل القديم، ومناقب الحديث، وهذا شيءٌ خرج به عما هو معهود، ومتبع منضود، لدى الأكاديميّين ممن يتورطون

تورطا شديدا في تخصصهم الدقيق، فيقعد بهم هذا التخصص عن خوض أي مغامرة نقدية، وأدبية، تنبو عن ذلك التخصص، أو تنأى عن مجال اهتمامهم، فيكون حالهم كحال النحوي الذي يبرع في الإعراب، ولا يستطيع أن يقيم بيتًا في العروض.

وشيءٌ آخر، وهو اتساع أفقه المعرفي، وذلك أن الناقد بكار ملمّ باللغة الفارسية إلمامًا يمكنه من الاطلاع على الآداب الفارسية، والترجمة منها وإليها من العربية وغير العربية، وفي ذلك نافذة واسعة، مشرفة، مطلة، مكنته من الإطلال على كثير مما ظل غامضًا لدى كثير من الباحثين الذين يقتصر اعتمادهم - فيما يكتبون - على مصادر غير أصيلة، ومراجع ثانوية، فتغلب على آرائهم، ونتائج بحوثهم الظنونُ، عوضا عن اليقين، وفي ذلك ما فيه من الشكوك التي لا تحيط بما يكتبه يوسف بكار حين يكون الأمر متعلقا بمسألة لها علاقة بالأدب الفارسي القديم، أو الحديث، ولا سيما بعمر الخيام، ومن ترجموا شعره، أو كتبوا عنه، وعمّا يعرض للباحثين في الدراسات المقارنة من آراء عن تأثير الأدب العربي في الفارسي، أو العكس.

وهو إلى ذلك يتصف بالشخصية الانبساطية التي تؤثر العلاقة الحميمة بالآخرين، بدلا من الانطواء على الذات، وذلك شيءٌ – أي الانطواء- لطالما أبداه غيره ممن لا يجنحون للتفاعل مع الآخرين، فمن مقالاته، وبحوثه، ومصنفاته المؤلفة منها والمترجمة، وما جمعه، ونشرهُ، من وثائق أدبية نادرة، ومن حوارات وتحقيقات، وما أظهره من خفيّ النتاج الشعري المنسيّ، والنثري، وما كتبه من مقدمات لكتب، ودواوين، وما نشره في الصحف من متابعات نقدية لجديد الإصدارات، وحديث المؤلفات، يؤكد تلاحمه بالمناخ الشعري والنثري والنقدي، وفي هذا برهانُ على أنّ الناقد الجاد ليس الذي يظل حبيس أسوار الجامعة، لا يغادرها إلا إلى مؤتمر، أو جامعة أخرى، ولكنه يندغم في الوسط الأدبي، ويسهم بتعليقاته، ومشاركاته، مؤكدًا خطأ الزعم بأن الأكاديميين قليلا ما يكون دورهم في الحياة الأدبية، والنقدية، مثمرًا. فهذا تعميمٌ غير دقيق، وضرب باطلٌ من الظنّ.

فشهوَةُ التواصل مع الحديث تدفع به دفعًا، وتدُعّه دعا، من حين لآخر، ليطبق مناهج النقد القديم على هذا الحديث. فإذا كان التحقيق ضربًا من النقد الخفيّ، الذي

يتسع له صدر الباحث الممحّص، فلا أقل من أن يشمل بهذه النظرة المتأنية شعر المعاصرين، فيتعامل مع هذا الشعر تَعامُلَ المحققين مع المخطوطات، والموثقين مع المرويات. فها هو يتناول الطبعة الثالثة (2002) من ديوان المسافر لعبد المنعم الرفاعي(1917- 1985) آخذًا على هذه النشرة تكرارها لما نُشر في طبعته الأولى من أخطاء، ومن نَقْصٍ ومن أغلاط، مما أفسد، في كثير من المواضع النظم، وجعل الصحيح منه مختلا، غير مستقيم الوزن، وكأن الشاعر المرحوم لا يدرك ما في الشعر من ضرورة الجرْس الأنيق، والإيقاع المتناغم الرشيق. وقد تتبع الأخطاء في نيف وعشرين موضعًا من الطبعة التي تجاوزت في التقصير الحد المقبول، والمدى المعقول. فمن ذلك أن الشاعر المرحوم زاد على الطبعة الأولى سبعَ قصائد في طبعته الثانية 1979 أما ناشرو الطبعة الثالثة، فقد صَرَفوا النظر عن هذه الزيادة، وتقاعسوا عن جمع ما يمكن جمعه من أشعاره المنشورة في مختلف المصادر، والمظان.

وفي هذا الكتيّب، على صغره، ومحدود حجمه، يتناول الناقد مسألة في غاية الأهمية، سمّاها " المعاوَدَة " قاصدًا بهذا استئناف الشاعر النظر في بعض شعره، وتعهُّده بالتنقيح، والتهذيب، والتحكيك، شأن الحطيئة، وكعب بن زهير، وزهير بن أبي سلمى، وأوس بن حجر، والشمّاخ، من طبقة عبيد الشعر، وأرباب الحوليّات، فقد تتبع الفروق في قصيدة المسافر للرفاعي في عدد من النسخ، ووجد أن الشاعر أحدث تعديلا هنا، وآخر هناك، وصرف النظر عن عنوان قصيدته، مفَضّلا عليه عنوانا آخر، وهذه المعاودة تذكرنا بما ذكره أدونيس - وقد أعاد النظر في غير قليل من شعره المُبكّر- مؤكدًا أن التنقيح يجعل القصيدة أكثر علوقًا بالحِسّ، وأكثر توهجًا، سواءٌ أكان ذلك من حيث المعنى، أم المبنى. والرفاعي، نستطيع - على الرغم من أن السياسة كانت قد استأثرت باهتماماته - إدراجه دون أدنى مجازفة في طبقة عبيد الشعر الذين لا يفتأون يعيدون النظر في أشعارهم، من وقتٍ لآخر، وهذه المعاودة إحدى الركائز الأساسية التي بنى عليها يوسف بكار مشروعه النقدي لهذا الديوان.

وشهوة التدقيق، والتمحيص، تقوده إلى جمع ما لم ينشر من شعر الشعراء، ونشْره أو إعادة نشره، لأن المعرفة بالشاعر، في غياب هاتيك الأشعار، تظلّ معرفة ناقصة،

ودراية مختلةً غيرَ مكتملة، فقد جمع إلى شعر فدوى طوقان(1917- 2003) نحو ثلاثين قصيدة، ومقطوعة، ظلت مجهولة حتى قام بتحقيقها، وضبطها، ونشرها، في كتاب لطيف بموضوعه، طريف في بابه، سماه " الرحلة المنسية " (2002) في إشارة لمؤلَّفيْها " رحلة جبلية " و" الرحلة الأصْعب". وعلى الرغم من ذلك، لم يُشْفِ الكتاب غليل الناقد الظامئ للتمحيص، فقد جمع إلى هذه النصوص قصائد أخرى أضافها في كتابٍ له لاحق سماه " فدوى طوقان؛ دراسة، ونصوص، ومختارات ". وهذا الكتاب لا يلقي الضوء على بواكير الشاعرة حسب، بل يلقيه أيضًا على علاقتها الأدبية بشقيقها الشاعر إبراهيم طوقان، وبما نظمته من قصائد في رثائه، مستوحية مطلع رثائها من قصيدته (مصرع بلبل) التي أفاد فيها من رائعة أوسكار وايلدOscar Wilde الموسومة بعنوان(العندليبُ والوردة) .

وشغفُه بتتبع الجديد، وتمييز الأصيل من غيره، يدفعُ به دفعًا لإعادة النظر في شعر إبراهيم طوقان(1905- 1941)، فقد كتب عنه مرارًا وتكرارا، مثلما كتب عن شقيقته فدوى مرارًا وتِكرارًا. وفي نهاية المطاف، لا جَرَم من الاعتراف بأنّ كتابه " إبراهيم طوقان أضواء جديدة "2004 على الرغم من اختلافنا معه، يضيءُ زوايا في شعره بقيت ظليلة لا تحظى بغير القليل من الانتباه، والدرس[1] .

ففيه كشف عن تأثره العميق بالقرآن الكريم لفظاً ومعنىً، وبالشعر القديم شكلا ومحتوىً. ومن الذين تأثر بهم العباسُ بن الأحنف الذي أشار لتأثره به إحسان عباس، وغيرُه من شعراءَ عُرفوا بخفة الروح، ورقة الحاشية، وسلامة الطبْع، مؤكدًا تأثره أيضًا بحافظ إبراهيم، وبأحمد شوقي، والشواهد على هذا في شعره ليست قليلة، ولا نادرة. وهذا ما بسط فيه القول، وأفاض، في بحث آخر لاحق سمّاه " إبراهيم طوقان وشعرنا القديم؛ الموقف والأداة " 2006 نُشر في جامع أعمال الندوة التي عقدتْ في منتدى عبد الحميد شومان لمناسبة ميلاده المئوي(2005). ولو أن في ذلك مبالغة تسفر عن نتيجة عكسية؛ فبدلا من تقريظ الشاعر، وما في شعره من أصالة، ردّ جلَّ ما

1.انظر ص ص 80 - 87 من هذا الكتاب

لديه من معنى شريف، أو لفظٍ بديعٍ ظريف، لما اقتبسه من القرآن، أو من شعراء القديم من الزمان.

فقد كان إبراهيم طوقان من كبار الدعاة للعناية بالشعر القديم، وما ينطوي عليه من أسرارٍ، ومحاسنَ، لا سبيل إلى بلوغها، والنسج على منوالها، إلا بذلك الاعتناء، فلاحظ من خلال النبش عما في قصائده من عروق، وجذور، تمتد عميقا في حدائق التراث الشعري، وحواكيره، أنَّ طوقان تتصادى في قصائده، وتتجاوبُ، أصوات كبار الأسلاف، بدءًا من امرئ القيس وغيره من الجاهليين والإسلاميين، مرورًا بالشريف الرضي والمتنبي(354هـ) الذي نصغي في إحدى دالياته لصدى جمير نتعرف فيه نغمة المتنبي، ونبرة شعره، في الدالية التي امتدح بها سيف الدولة، وهي التي تبدأ بقوله" لكل امرئ من دهره ما تعودا" ولا يجد الناقدُ، بسبب شهوة التمحيص، حرجًا في أن يعزو الكثير مما جاد به الشاعر الفلسطيني لوحْيٍ أوحى به إليه شيطان المتنبي، مستخدمًا كلمة" الانديا ح"، لا الانزياح، للدلالة على أن أثر المتنبي طغى على بعض قصائده، لا سيما تلك التي أنشدها في ألفيته، وهي قصيدة " مرابعُ الخلود".

ويستقصى، ملحوفا بشهوة التحديق، الكثير من الشواهد التي تؤكد تأكيدًا شديدًا، لا يدع مجـــالا للشك، في أنَّ صـوت الشاعـر المعاصر- طوقان- يخالطه صوت الشاعر القديم، ويندغمُ فيه، ويمتزج امتزاجًا لا يفضي قطعًا لطمْس هويته، وأناه. فهو يسردُ ما يتراءى له من ذلك الأثر مازجًا أنا الشاعرة بذات المتنبي، مستذكرًا إبداعه، وسجاياه. وقد تجاوز ذلك إلى الاقتباس المباشر الصريح من شعر المتنبي على النحو الذي يجده القارئ بوضوح في رثائه ليوسف العظمة، الذي اسْتُشْهِدَ في ميسلون، والإشارة بالطبع لمطلع المتنبي (الخفيف):

ذي المعالي فليَعْلُوَنْ منْ تعالى هكذا هكذا وإلا فلا لا

وأما أبو العلاء المعري(973- 1057م) فقد اجتذب الشاعر طوقان، فحذا حذوه في قصيدة له مشهورة تبدأ بـ " عللاني فإن بيض الأماني " وهي قصيدةٌ جيدة أفاد منها إبراهيم في قصيدته عن نكبة دمشق. ويجد الناقد في قصيدة الشاعر الموسومة

بالعنوان"مناجاة ورْدة" تأثراً لافتا بأبي العلاء، ولا سيما بقصيدته الدالية التي أولها(السريع):

أحسنُ بالواجدِ منْ وَجْدِهِ صَبرٌ يعيدُ النـارَ في زِنْدِهِ

ولا يفتأ يوسف بكار يتتبَّعُ بصبرٍ لا ينفد، وجلد لا ينقطع، أثر شعراء الغزل المتقدمين (جميل بثينه، والمجنون، وعمر بن ابي ربيعة، وأبي نواس، والعباس بن الأحنف) في أشعار طوقان الوجدانية. ويلتقي ناقدنا في هذا مع آخرين نوهوا لافتتان إبراهيم بشعر ابن الأحنف(192هـ) الغزلي الرقيق، العفيف. ومن دلائل تأثره هذا في القصيدة التي يُكنّي بها عن المرأة باسم " فوز" وهي التي طالما تغنى بحبها العباس بن الأحنف، فكأنه بهذا يؤكّد تأثر اللاحق بالسابق، وهذا ما يؤيده أيضًا إحسان عباس في مقالة له بعنوان نظرة في شعر إبراهيم طوقان.

وتأثير الشعر القديم في شعر إبراهيم طوقان بروافده الشتى يشقّ على الحصر، ويتأبّى على الضبْط. فقد تأثر بلبيد، وبأبي تمام، وبيزيد بن الحكم، وغيرهم من الشعراء، وهذا التأثر شيءٌ طبيعي فيما يراه النقاد، فلا يكون الشاعرُ شاعرًا حقا، ومبدعًا مُفْلقاً، إلا إذا تشرَّب ما سبق إليه الآخرون من شعر رائق، ونظم فائق، فتمتزج تجاربه بتجارب أولئك الشعراء امتزاج العصارة بلحاءِ الشجرة، وبالنسوغ التي تستمد منها الحياةَ، والنضارةَ، والخُضْرةَ. وقد نفى بكار - في غير موضع- أن يكون إبراهيم طوقان شاعرًا مقلدًا، فثمة فارقٌ كبيرٌ، وبوْن شاسع، بين التأثر، والترديد، الذي لا يتجاوز بالشاعر تخومَ المحاكاة.

فالأصالة، في أحد وجوهها، هي التغذي من عصارة القديم الموروث، وهذا لا يتنافى مع الحداثة، ولا مع التجديد في الشعر، وهذا ما كانَ يشغل الناقد في دراساته التطبيقية، مثلما شغل T.S.Eliot (1888- 1965) في مقالته المشهورة عن التراث والموهبة الفردية، والشاهدُ على ذلك كتيّب كانَ قد صدر له في العام 1990 بعنوان "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر" الذي أعاد نشره في العام 1995 وفيه تتبعٌ يقظ، ودقيق، لبعض مظاهر التجديد لدى شاعرين، هما: خليل مطران (1872- 1949) وإبراهيم طوقان.

وحرصًا منا على الاختصار، وتجنبا للإطالة والإكْثار، نشير إلى الثاني منهما حسب، ففي ذلك وقفةٌ متأنية إزاء قصيدة "مصرع بلبل" التي أفاد فيها الشاعر طوقان من حكاية رمزية نثرية لأوسكار وايلد Wiled (1854- 1900) عنوانها "العندليب والوردة " The Nightingale and the Rose فالانطباع الأول، الذي يشير إليه الناقد، منبّهًا على دلالاته الحداثية، تجاوز الشاعر للبناء" الهيكلي" الفني للقصيدة، وتحرّره فيها من هيمنة القافية الواحدة، والوزن الواحد، وفي مطلق الأحوال، لا يفوته التنبيه على ما يتراءى فيها من جمع بين التنوّع، على مستوى البنية الإيقاعية للنص، والانفتاح على المناجاة، والتشخيص، وترك المتكلم في القصيدة يؤدي دورًا شبيها بدور الممثل في العمل الدرامي مع شخوص أخرى تتعاقب على مسرح القصيدة إذا ساغ التعبير. ولما كان البطل في المسرحية يناجي نفسه عادةً، لا سيما في النوع المعروف باسم المينودراما Mino dramatic وفقا لمقتضيات العمل الدرامي، فإن البلبل - ها هنا - يناجي نفسه مستخدمًا المونولوج الداخلي، متسائلا:

أي خَطْبٍ أصابَكُمْ معشرَ الطيْـ

ـر وماذا في الرَوْض منْ أسْرارِ

وتبَعًا لما يجده ناقدُنا من وجوه الشبه بين هذه القصيدة والدراما يواصل انفراده بالحديث عن فصول القصيدة، واحدًا تلو الآخر، منطلقا من ذلك التحليل الأفقي إلى التحليل الرأسي الذي عماده الغوص في دلالات النص، وما ينبئ عنه من جدّة. فهي قصيدة يجنح فيها الشاعرُ، ويميلُ، إلى الرمز الذي يجمع بين البساطة، والوضوح، والعُمْق، إذ لا يبالغ في ذلك حدَّ التعمية، والانغلاق، الذي يدع القارئ حائرًا لا يتوَصَّل لشيء مما عناه الشاعر، أو يظن أنه عناه.

علاوة على أن إبراهيم طوقان شقَّ بهذه القصيدة طريقا جديدا لبناء لغة الشعر بناءً يقوم على التنوع، والوفرة الإيقاعية، بدلا من تلك الرتابة التي كثيرا ما تسيء إلى التلقي، لا سيما إذا كانت القصيدة طويلة، لا تخلو من تعقيدٍ، وتركيب. فمن مظاهر التجديد في "مصرع بلبل" التي وقف عندها يوسف بكار؛ أنها، مع تعدّد فصولها، ومناظرها، وتعاقبها، واحدًا تلو الآخر، لا يفضي بها الناظم للتشتت، ولا تنم على

تفكك، ففيها تتجلى الوحدة العضوية المتنامية؛ لا في الهدف وحده، ولا في العاطفة وحدَها، ولا في صورها وتداعياتها النفسية، والوجدانية، حسب، بل في عضوية التواشج الداخلي بين مكوناتها النصية، فهو تواشجٌ يجعل منها قطعة نادرة أفرغت في هذا التكوين إفراغ السبيكة من الذهب.

وفيها، عدا عن ذلك، وجهٌ آخرُ من وجوه التجديد تنبّه له الناقد، ألا وهو توافر الأثر الرومانسي. وكان الرومانسيون بالطبع، وأوسكار وايلد واحدٌ منهم، يُعْنون عناية مفرطة بالطبيعة، وجماليات الكون، فهم يُضْفون عليها من الأخيلة الخلاقة، والرؤى الحالمة، ما يجعلها كائناتٍ حيّةً كالشخوص البشرية تحبُّ، وتكره، وتبوح بالأسرار وتخفي، وتشارك الإنسان إحساساته، ومشاعره.

ولهذا، فإن إبراهيم طوقان، على الرغم من صلاته الوثيقة المتينة بالشعر القديم، شاعرٌ مجدِّد، والشاهدُ على ذلك أنه في مصرع بلبل جمع إلى التجديد في البنية الإيقاعية تجديدًا في رؤاه الشعرية للعالـــم، وتجـــديدًا في حساسيته تجاه اللغة، وما فيها من قدرة على التعامل بالرموز في شفافيةٍ عالية متحرّرة من أسر الغموض، والانغلاق، مقتربًا في ذلك كله من القصيدة ذات الأصوات المتعدِّدة، متحررًا من القصيدة ذات الصوت الواحد، معبرًا عن أفكاره تعبيرًا غيرَ مباشر، لا تُعوزُه الإيحاءاتُ، ولا يخلو من الظلال.

صفوةُ القول هي أنّ في هذه الملاحظ، على قلتها، واختصارها، ما يلقي الضوء على قواسم مشتركة في أنظار يوسف بكار النقدية على مستوى التطبيق، وله أنظارٌ أخرى على مستوى التنظير، يوضّحها في سجالاته، ومرجعيات مشروعه النقدي، ولمن أراد استيفاء البحث في هذا الجانب أن يلتمسها في مصنفاته، وهي كثيرة، آخرها ما نشره تحت عنوان " في النقد الأدبي؛ جدليات ومرجعيات " 2013 علاوة على كتابه الآخر عن النقد الأدبي الموسوم بعنوان" في النقد الأدبي ؛إضاءاتٌ وحفريات"1995 وما نشره من أوراق جديدة عن طه حسين(1991) وعن مدرسة الديوان (2004) وكتابه فوْحُ الشذى (الآن، عمان، 2015) وكتابه " مبدعون ومبدعات " ومقارناته

المتعدّدة لترجمات عمر الخيام، فضلا عن مقالاته المنشورة في الدوريات؛ من صحف يومية، وأخرى فصلية، وشهرية، كمجلة علامات في النقد، وما قدمه من بحوثٍ، ومن أوراق، في مؤتمرات علمية نُشرت في بعض الكتب التي تضم أوراق هاتيك المؤتمرات.

الرحلة المنسية لفدوى طوقان

ومن الكتب التي تشهد على سعة ذرعه، وطول باعه، في النقد الشعري كتاب "الرحلة المنسية من شعر فدوى طوقان[1] " الذي يستمد قيمته من أمرين اثنين، أولهما: أنه يدور حول مرحلة مبكرة من حياة الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان، وبداياتها في الشعر، وفي النثر. والثاني منهما المؤلف الدكتور بكار، فهو يواصل منذ نيف وثلاثين عاما إغناء المكتبة العربية بدراساته النقدية في مجالات التراث، وتحقيق النصوص، والشعر العربي، والفارسي، وترجماته، عدا عن دراساته المقارنة في الأدبين العربي والفارسي. ولا غرو في أن يخصّص المؤلف بكار قسطا كبيرا من جهده لهذا الكتاب، فعلاقته بشعر فدوى طوقان تعود إلى ما قبل ثلاثين عاما، عندما نشر أولى مقالاته عن ديوانها الرابع الموسوم بالعنوان "أمام الباب المغلق "وما توالى بعيد ذلك من عنايته بشعرها، ومن مقالاتٍ، ودراساتٍ، كتبها عنه في مجلات مختلفة منها: مجلتا الأديب، والآداب، وهما لبنانيتان. ومجلة الجديد التي أفردت لها عددا خاصا من اعدادها التي صدرت قبل احتجابها سنة 1998. إلى جانب ما كتبه عن شعرها من مقالاتٍ نقدية قام بترجمة قصائد منه للفارسية. ودرَّس بعضه في جامعة مشهد بطهران. وربطته بالشاعرة علاقةٌ، وصلة ودية زادتها الأيام قوة على قوة، ومتانة على متانةٍ أخرى. وأفاد من هذه الصلة، واستعان بها، في تحصيل ما لم يتح لغيره من بواكير الشاعرة، رسائل، وقصائد. وقد تتبع الدكتور بكار تلك البواكير في عدد من المصادر والمظان، نذكر منها من باب التمثيل لا أكثر مجلات: الأمالي، والرسالة، ومجلة الكاتب، وجرائد فلسطين1933، ومرآة الشرق

1.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.2002

وبعض المراجع في مقدمتها كتاب رجاء النقاش" ثلاثون عاما من الشعر والشعراء" (1992) و" صفحات مجهولة من الأدب العربي" 1976 وكُتُب علي شلش، فضلا عن المجلات الأدبية في مصر(1988) . يضاف إلى ذلك ما وقع بين يدي المؤلف من رسائل أخيها إبراهيم، سواء منها تلك التي نُشرت في كتاب المتوكل طه" الكنوز- أو ما لم يعرف عن إبراهيم طوقان" أو تلك التي أطلعته عليها الشاعرة. والمعروف أن الشاعرة كانت قد أصدرت مجموعتها الشعرية الأولى بعنوان "وحدي مع الأيام" في بيروت سنة 1952.

حُلُم البدايات

وشعرها الذي سبق هذا الديوان شعرٌ يكاد يجهله أكثر القراء، والنقاد المتخصصين. ولا ريب في أنها كتبت ونشرت قبل هذه المجموعة قصائد كثيرة، وشعرًا كثيرًا، بعضه تخلصت منه لعدم رضاها عن مستواه. وبعضه تم نشره بتواقيع وأسماء مستعارة، تارة باسم دنانير، وطورا باسم فدوى، وفي أحايين غير قليلة مغفلا من ذكر القائل، أو القائلة.

وقد أثيرشيءٌ من اللَغَط حول هذه البدايات، وزعم بعضهم من مثل عمر فروخ، وعلي شلش، أو رجاء النقاش، أنه على دراية بقصيدتها الأولى. ويأتي كتاب الدكتور بكار - بما عرف عنه من التحقيق، والتدقيق، ليجلو الغبار عن هذا الجانب الخفيّ من حياة شاعرتنا الأدبية، ومن تجربتها الإبداعية، غير مُنكِرٍ، في الوقت نفسه، أن القصيدة الأولى، أو الثانية، في حياة الشاعر، أو الشاعرة، لا تحتل – بالضرورة - المكان السني، أو المنزلة العليا، والمقام الأرفع، بين قصائدها، أو قصائده. وقد لا تستحق هذه القصيدة مثل هذا الاهتمام الذي يبذله الدارسون في البحث عنها، والسعي لمعرفتها بعد الوصول إليها، والتركيز عليها، وإبرازها دون غيرها من القصائد.

ثلاثون نصًا

وما يختلف فيه د. بكار عن غيره ممن اهتموا بهذا المسألة أنه تابع البحث، وواصل السعي، فتهيأ له أن يجمع في هذا الكتاب ثلاثين نصا شعريًا تمثل القسم

الأكبر من تراث الشاعرة الضائع. وهذا عدَدٌ يؤلف في حقيقة الأمر مجموعة شعرية أكبر من مجموعتها الأولى"وحدي مع الأيام". وهي قصائد تمثل باختلاف موضوعاتها، وأساليبها، وأوزانها، وقوافيها، محاولات الشاعرة الدؤوبة للبحث عن مؤضع قدم في ميدان الشعر، الذي أقلّ ما يقال فيه أنه ميدان" صعب وطويلٌ سُلَّمُه" فالنظرة العجلى في أولى هذه القصائد، وهي " إلى رباب الكاظمي" تجعلنا نلاحظ الليونة، والهشاشة، في استخدام الشاعرة للكلمات، والصور، مما ينم على وجود البذرة التي لا تحتاج إلا إلى التربة الخصبة المواتية للنموّ، والعطاء الموصول. ولا ريب، في أن من يقرأ القصيدة – على قِصَرها- وسذاجتها، تتلمّسُ روح الأنثى الكامنة في التعبيرات الصريحة المباشرة:

أربابُ تاجُ الشاعرات	أربابُ فقت النابهات
والله أنتِ خليقـــــةٌ	بالمدح بين الآنسات
وأبو كِ قد أعطاك كنـ	ـزًا زاخـــرًا بالطيّبات
الكاظمي، ما الكاظمي	هـو ناظـمٌ للبيّنـات
يا أيها الشعـــــراءُ لا	تقِفوا أمامَ الشاعرات

ففي هاتيك الأبيات القليلة يلاحظ القارئ تحيُّز الشاعرةِ للمرأة، وهذا التحيز لا ينبع من كونها فتاةً بقدر ما هو نابع من الانحياز للنباهة، والذكاء، والقدرة على العطاء الذي يجعلها ندًا للشعراء الذكور، إن لم تتفوق عليهم، أو على بعضهم. فهي تنصح الذكور من الشعراء بعدم الوقوف في وجه الشاعرات، لأنهُنَّ سيتغلبن عليهم. والملاحظُ، في هذه القصيدة، استخدام الشاعرة لكلمات مثل نابهات، وآنسات، و شاعرات، وكلها تنتهي بتاء التأنيث، مما يؤكد أن الشاعرة التي لم تكن قد تجاوزت السادسة عشرة عندما نظمت هذا الشعر قد بدأت تواجه الآخرين، وتتحدّاهم، لأنهم لا يريدون لها أن تحقق طموحها، وأن تكون شاعرة ملءَ السمع، والبصر. فكأنهم نفَسوا عليها هذه المكانة، أو رأوْها أدنى منزلة من أن تكون مبدعة قادرة على رؤية ما لا يُرى، وقول ما لا يقال. لذا يضيّقون عليها الخناق، ويضعون في وجهها العراقيل، والحواجز، لعلهم يصرفونها عن الشعر صرفًا، ويحذفونها من قائمة الشعراء

حذفًا. وهي ترى في الشعر خلاصها، وطريقها إلى السعادة، وتحقيق الذات. وبخلاف ذلك، فإنّ حياتها ليست أكثر من ضياع يقود إلى ضياع آخر:

جرّعوني صابا وسدوا طريقي
ورموني في هـــوة التعساء
ما لهم يخنقون نبْضَ طموحي
وهو طيرٌ مرفرف في الفضاء
ما لهم يرتجـــون خيبة آمالي
ويسعون كي يطـول شقائي
إنما الشعر ملجـــأ لحيـاتي
إنمـا الشعر مأمـلي ورجـائي
يا أمـــانيَّ أنتِ كلُّ حياتي
فإذا متُّ مـــاتَ سرّ بقـائي

فنحن نلاحظ - كما الناقد - على الشاعرة التي لم يزد عمرها عند كتابة هذه القصيدة(1933) على ستة عشر عامًا ترى في الشعر هاجسها الروحي، وبلبالها الذي لا يريم عن خواطرها، ولا يعزبُ عن ذهنها، ولا يغربُ عن سمائها. ففيه ترى آمالها، ورجاءَها، وفيه ترى طموحاتها وانطلاقاتها، وبغيره تموت، ويموت معها سرُّ بقائها، وخلودها، على مر الزمن. فهذه القصيدة تشهد على وجود صعوبات اعترضت طريقها إلى الشعر، فضلا عن تعثر المسيرة على مستوى الشكل الشعري. فإلى جانب الكلمات البسيطة الساذجة نجدُها تستعمل بعض المهجور من الكَلِم مثل كلمة(صابا) التي تعني العلقم المرّ. وهذه اللفظة دليل على أن الشاعرة ما زالت في هذه المرحلة تتلمَّس موقع قدميها على طريق الشعر الشائكة الوعرة. وهذه الطريق تشعَّبت بها، وتفرَّعت شكلا ومعنى. فهي ترثي الملك فيصل الأول(1933) بقصيدة تذكرنا بمراثي الشعر العباسي فيما يرى الدكتور بكار، وترثي عبد المحسن الكاظمي(1935) بقصيدة أخرى أشدّ من الأولى تأثرًا بالديباجة التقليدية، وتقول الشعر في رثاء أخيها إبراهيم (1941) فكأنها الخنساء في إهابٍ عجيب، وثوبٍ

قشيب، وخيال خالق وخصيب. هذا، مع أنها تنظم في الوقت نفسه قصائد تنحو بها منحى الشعر المهجري. فنراها تردّدُ أصوات جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا ابي ماضي، في غير محاكاةٍ، ولا محاذاة:

يا مرحبا يا عيد
يا فرحة القلبِ
تأتي بكل جديد
في الجد واللعب
ما أروع المشهد
في ساعة الفجر
والناس للمسجد
في لهفـــة تجري
يقفــون للتكبير
صفـا إلى صف
مثر بجنب فقير
كتفـًا إلى كتـفِ

فهذا الشعر لولا ما فيه من الوزن، لكان كلامًا عاميًا، وشعرًا أشبه ما يكون بأناشيد الأطفال، فأين يساطته من ذلك الشعر الخشن الذي تلتوي جمله وتلتف، وتغرب ألفاظه وتتوحش، وتكثر أفانين صوره وتتوعّر، فكأنَّ الشاعرة تنظر بعين إلى القديم، وبأخرى إلى الجديد؟ وعلى قدر ما تسعفها التجربة، وتواتيها السليقة، وتسعفها البديهة، تغلِّبُ جانبًا منهما على الآخر. فهي ما تزال في ذلك الطوْر الذي يبحث فيه الشاعر، والشاعرة، عن موطئ قدم في عالم القريض، ومضمار القوافي.

رومانسية

ويرى الدكتور بكار أن الشاعرة ما إن تقدَّمت قليلا، أي في العام 1940 حتى بدأت تدرك موقعها هذا، ففي قصيدة كُتبت ونُشرت في تلك السنة تذكرنا بما في الشعر الرومانسي من رقة يذوب لها القلب، وشفافية تصفو بها الروح:

لحتَ في أفق حياتي المظلمِ لمحةً من نــور
بدّدَتْ آونةً يا ملهمـــي ذلك الديجور
وهفـا قلبي إليـــكْ
شيّقا يحنــو عليك
يرتجي الزلفـى لديك
لا تخيب يا حبيبي ما رجاه قلبي المفتـون
لا ولا ترجعه من دنيا هواه رجعة المغبون
كل همي منك حتـامَ أراكْ غافـــلا عني
وبقلبي من تباريح هــواك عِلــّةٌ تضني

ولو أعدنا النظر في هذه القصيدة، أو الموشح، بكلمة أدق، مرة أخرى، وجدناها تسير في طريق التحديث الذي سار فيه الشابي في غير قصيدةٍ من قصائده. فقد جمعت فيها بين نظم الموشح، وهو قديم، أو شبه قديم، والقصيدة المعاصرة. وتجاوزت الخطوط الحمر في صراحتها بالتعبير عن عاطفة الحبّ. فلم يسبق للشاعرة العربية أن خاطبتْ، في حدود ما نعلم، الرجل المعشوق بكلمة يا حبيبي. وهو استعمالٌ مبَكّرٌ، وسابقٌ لأوانه، إذ المعروف أن شعرها لم يعرف الحب معرفة حقيقية إلا في الديوان الثاني وجدتها 1957 . ففيه مثلما هي الحال في ديوانها الثالث " أعطنا حبا" 1961 قصائد تتحدث عن الحب في أحوال متباينة، ولقاءات مختلفة، وأوجاع متعددة.

ومما يلفت النظر في القصائد الثلاثين التي جمعها الدكتور بكار من شعر الشاعرة، وبواكيرها غير المعروفة، ولا المنشورة سابقا في ديوان، القصيدة الموسومة بعنوان أهكذا تمضي؟ وهي من مراثي فدوى لشقيقها الشاعر إبراهيم. وأول قصيدة نشرت للشاعرة باسمها الصريح الثلاثي. واللافت للنظر أن الشاعرة لم تذكر فيها اسم شقيقها، ولا أشارت إليه إشارة صريحة مباشرة. وإنما اكتفت باستعادة الظلال، والإيحاءات، من قصيدة له بعنوان" مصرع بلبل" كان إبراهيم قد نظمها وهو في ريعان الشباب، متأثرًا فيها بحكاية شعرية للشاعر أوسكار وايلد Wilde وعنوانها

العندليب والوردة The Nightingale and the Rose سبق ذكرها في مستهل هذا الفصل.فجاءت بداية قصيدتها كبداية قصيدة مصرع بلبل، فهي تصف بلبلا يرفرف مستوحشا، ولا يستطيع أن يفهم أسباب ما في الروض من صمتٍ وكدَرٍ ووُجوم جعلَ الطيور تهجُرُه.

ثم تمضي القصيدة على هذا النحو، وفي نيّة الشاعـرة أن تشبّه أخـاها الشاعـر بالبلبل الذي توقّـف غناؤه، وانتهى تغريـده، وتشبّـه نفسها بصِنْو ذلك البلبل الذي لم تعد لديه رغبةٌ لا في التغريد، ولا في الغناء. ولا حتى في الاختلاف إلى الرياض، والتردُّد إلى الجنائن والبساتين. حتى إذا ما بلغت نهاية القصيدة عبر فيضٍ من صور الطبيعة المبتكرة المعبّرة عن إحساسات الشاعرة، صرَّحت لنا بما تخفيه في أعماقها، وفي سويداء قلبها، من لوعة الحزن على فراق أخيها، الذي لم يكن أخًا فحسب، بل كان الأخَ، والأبَ، والأمَّ، والمشجّع، والمعلم المربي، الذي أخذ بيدها في طريق الشعر، على الرغم مما كان الآخرون يُضمرونه من أفكار متحجّرة ضد هذا النهج. واستعادت في هذا السياق ذكرى الخنساء، وذكـرَ رثائها المتكرّر لأخيها صخر الندى، تقول:

إذا سجى الليل وقرت عيون
وأسعد الساري نجـــمٌ بدا
تلفَّت القلبُ وفيه الشجون
مُسائلا عنكَ ولكن سُدى
لأذرفنّ الدمع شعرًا حزيــنْ
مرجّع الأناتِ شجيَّ الصدى
من نور عينيَّ وخفْق الوتين
حتى توافيني عوادي الردى

وعلى هذا النحو يتدرَّج بنا الدكتور يوسف بكار من قصيدة لأخرى، ومن باكورة في الشعر، لباكورة أخرى، إلى أن يقف بنا لدى محطة ثانية من بواكيرها في النثر. وهذا الجهد قد يبدو بعيدا عن النقد، إلا أنه مع هذا يسهم في زيادة الصلة بين القارئ

وبواكير الشاعرة. وهذا إن لم يكن نقدا مباشرًا فهو توطئة له وتمهيد. ونظنُّ لذلك ظرفا آخر، ومقاما من القول، مختلفا عن مقام الشعر، ودنيا القريض والنظم.

أضواء على شعر إبراهيم طوقان

وما يزال د. يوسف بكار معنيا بشعر إبراهيم طوقان، والنظر فيه مرارا، وتكرارا، مثلما هو معنيٌّ أيضا بشعر غيره. فقد نشر بحوثا، ومقالات عدة عن شعره، بعضها في كتبٍ، وبعضها في مجلات، وبعضها في أعمال الندوات والمؤتمرات التي تعقد هنا أو هناك، مما يجعلنا نصف الدكتور بكار بالمتخصّص في شعر إبراهيم وشقيقته فدوى طوقان، وهما يستحقان.

وفي كتابه الأخير، الذي صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، بعنوان " إبراهيم طوقان - اضواء جديدة " 2006 لفت نظرنا حرصه الشديد على رد ما في شعره من معالم الإبداع والخلْق، والتجديد اللافت الفائق، إلى أصولٍ، ومصادرَ، بعضها من القرآن الكريم، وبعضها من شعر الشعراء النابهين، الماضين منهم والمعاصرين، أمثال العباس بن الأحنف، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، وأبي نواس من المتقدمين، وحافظ وشوقي من المتأخرين المحدثين.

ومن يُطلْ النظر في ما احتواه الكتاب المذكور من الأمثلة، والشواهد، إلى جانب ما تضمنه كتابه " شاعرا فلسطين " الصادر عن المؤسسة ذاتها، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان (2005) يخلصُ إلى قناعة قد لا تسرُّ المؤلف بكار، ولا تسعدُه. وهي أنه عن قصد، أو غير قصد، جرَّد الشاعر المرحوم إبراهيم طوقان من الأصالة، والقدرة على الابتكار، والخلق، وصور لنا شعره وكأنه اجترار لشعر غيره، أو اجتزاءٌ واقتباس من هذا المصدر أو ذاك. تشهد على ذلك كلماته التي تظهر، وتتجلى، في مقدمة كتابه التي يؤكد فيها تأثره بلغة القرآن الكريم- ومن منا لم يتأثر بهذه اللغة؟ -" ويكاد لا يخلو موضوع من موضوعات شعره: وطنياته، وسياسياته، وغزلياته، ووصفياته، ومتفرقاته، ورثائياته أيضا، من الأثر القرآني الذي تعددت أضربه، بحيث لم يقف عند الألفاظ، والمعاني، والاقتباس، ولكنه امتد ليشمل الصورة والأسلوب، والقصص، والحوادث". ونحسب المؤلف انساق في هذا القول انسياق

المبالِغ في حكمه، وامتثال المغالي في زعمه(1). فإذا كان جلُّ ما في شعر إبراهيم طوقان من موضوعات، ومن أفكار، ومن معان، ومن صور، وتعابير، ومن أساليب، كله من القرآن، فماذا أبقينا لإبراهيم ندعي له فيه الإبداعَ، والخلق؟ ومع هذا، فإن الأمثلة التي ساقها الباحث للتدليل على تفشي هذا الأثر، وشيوعه في أشعاره، أمثلة محدودة، معدودة، فقد عرض لأبياته التي يقول فيها:

بوركت مؤتمرًا تآلـفَ لا نـزاعَ ولا شـقـاقـا
كم من فؤاد راق فيهِ ولمْ يكنْ من قبلُ راقا
اليوم يشرب موطني كأس الهناء لكم دهاقـا
بوركت مؤتمرًا تآلـفَ لا نـزاعَ ولا شـقـاقـا

ويعَلّق المؤلف على الأبيات قائلا: اتكأ في صورته الجميلة في البيت قبل الأخير على قوله تعالى في الآية (وكأسا دهاقا) وعلى هذا النحو تتبع عددًا غير قليل من المعاني برزت بوضوح في قصيدته " حطين " التي نظمها في الترحيب بزيارة أمير الشعراء أحمد شوقي لفلسطين، وهي زيـارةٌ، على أي حـال لم تتم، إذ عـدل عنها لزيارة دولة أخرى، ففي تلك القصيدة يقول الشاعر طوقان ما يأتي:

جبريل ينفخ في فـؤادك ما يفيض على اللسان
وأمدَّ بالنفحَاتِ روحَك حين طوّف بالجنـانِ
فـإذا بأبكـار الجِنـان لديْـــــــ ـكَ أبكـارُ المعـــــاني

فهده الأبياتُ، في رأي الناقد بكار" تصوراتٌ قرآنية، ومعان اعتمدها فأجاد فيها وأبدع" ومن حق القارئ أن يتساءل: وهل يقتصر إبداع الشاعر على الجمع والتنسيق الذي يعتمد ألفاظا وصورًا وأفكارًا، مأخوذة من القرآن الكريم على سبيل الاقتباس أو التضمين، والمزج بينها في توليف منظوم، وموزون مقفى، وأنّ هذا المزج، هو، وحده،

1.بكار، يوسف: إبراهيم طوقان- أضواء جديدة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006 ص69

الذي يضع القصيدة، أو الأبيات، وهي جزءٌ منها، على محجّة الإحسان، ويجنبها شرور الوصف بالتقليد، والاجترار، والاستهجان؟!

سؤال تصعُب الإجابة عنه بغير النفي. ولا يفوتُ الدكتور بكار، وهو الناقد الحصيف، الآخذ بكل ما هو لطيف وظريف، أن يذكرنا بالمبالغة التي انساق إليها إبراهيم طوقان في إسناده الشعر الذي يقوله شوقي إلى جبريل عليه السلام، والزعم بأن ما يجري به قلمُه، وينطق به لسانه، من منظوم القول ومنثوره، إن هو إلا وحي يوحى، نفخه الملك الأعلى في روحه، فانطلق به لسانه، على طريقةِ ربات الشعر عند الإغريق، وشياطينه عند جاهليي العرب، ومن تقصّى أخبارهم كالقرشي في الجمهرة، وأبي العلاء المعري في رسالة الغفران، وابن شهيد في التوابع والزوابع. وهي مبالغة ليست كافية لتضفي ما هو جديد على هاتيك المعاني المستقاة من الذكر الحكيم. والحق أنّ الشعراء كثيرًا ما تأثروا بلغة القرآن الكريم، قديمًا وفي الحديث، وقد اعتمده بعضهم اعتمادًا، وعُرف ذلك عنهم منذ حسان بن ثابت الأنصاري، والنابغة الجعدي، الذي يقول:

الحمد لله لا شريك له من لم يَقُلْها فنفسَهُ ظلما

بيْدَ أن هذا الأثر، وذلك الاعتماد، لم يبلغا حدّ الزعم بأن غيابه عن القصيدة يجعل منها ظلالا باهتة لا تنمُّ على شيء، ففي تعليق د. بكار على أبيات إبراهيم في زلزال نابلس(1927) التي يقول فيها:

بلدٌ كان آمنا مطمئنا فرماهُ القضاءُ بالزلزال

يقول فيه ما يوحي بأن هذا الأثر جرَّد الشاعر من أيّ ادعاء له بالأصالة، فهي أبيات لو خلت مما فيها من قَبَسٍ قرآني هو سرُّ ما فيها من قوة، وحيويَّة، لأضحت باهتة الظلال، لا تنمُّ على شيء: " فلقد أحسن إبراهيمُ الاختيار بجمعه عددًا من الآيات التي تكاتفت جميعها في إظهار ما كان يدور في خلده"[1] والتعبير عنه. والمؤلف بهذا يقفنا على رأي جديد في عمل المبدع الأدبي، وعلى تفسير لم يَقُلْ به أحدٌ من قبل، لطبيعة

1.بكار، يوسف: إبراهيم طوقان – أضواء جديدة، ص71

النصّ الشعري، فهو لا يتعدى في رأيه الاختيار، والجمع، والتوليف. فالقصيدة بهذا المعنى لا تختلف عن البحث. ولا أظن بكارًا الناقد – لا المحقّق، ولا المؤرخ الأدبي، ولا المقارن - يوافق على هذا الاستنتاج. صحيحٌ أن الشاعر كالناثر يتأثر، وينتقي، ويأخذ من هذا ومن ذاك، بشرط أن يُخرج ذلك كله مخرجًا يجعله خلْقا جديدًا ينسينا العناصر التي أخذها من غيره، فهي تبدو كما لو أنها من اختراعه، وابتكاره هو، لا من اختراع غيره، أو ابتكاره.

ويرى الدكتور بكار أنّ تأثر إبراهيم طوقان بشعر شوقي، وحافظ، لا يقلُّ قوةً وتأثرًا عن تأثره بالقرآن الكريم، أو بالشعر القديم. فهو يتتبع أبياتا لطوقان تذكره بأخرى لشوقي. أو بأبيات لحافظ، فيبني على ذلك حكما قاطعًا بتأثر الشاعر بها تأثرًا يرقى إلى حد الاستنساخ، أو شبه الاستنساخ، فمن ذلك هذه الأبيات الغزلية اللطيفة(هزج):

شكرتُ الله أن الدا رَ تجمعني وإياكِ
وتلقين السؤال عليْ في أمْـرٍ تعداكِ
وحين أجيبُ تمنَحُني ابـــــ
ـتسامَ الشُكر عيناكِ

تُذكره هذه الأبيات بقصيدة لشوقي، وهي القصيدة المشهورة التي قالها في جارة الوادي بزحلة - لبنان. أي القصيدة التي شدَتْ بها حناجر المطربين من محمد عبد الوهاب- رحمه الله- إلى فيروز، والتأثير لديه يتجلى في قول شـوقي الذي نفذ تأثيره في أبيات شاعرنا إبراهيم طوقان(الكامل):

وتعطلت لغة الكلام، وخاطبتْ عينيّ في لغةِ الهـوى عينـــاكِ

فالشاعر، في رأي ناقدنا الكبير، يلخّصُ المشهد الذي وصفه شوقي تلخيصًا مقتضبًا فائزًا. وأغلب الظن أن العلاقة بين هذه الأبيات وقصيدة شوقي لا تتعدى الشبه في القافية، والروي، فكأنما حيث ذُكرت (عيناك) يجب أن يكون الشاعر الذاكرُ لها

1.بكار، السابق، ص 75

مُتأثرا بقصيدة "يا جارة الوادي". ولو أنَّ الدارس استقبل من أمره ما استدبر، لوجد في قصيدة إبراهيم شيئا من الدعابة، وخفّة الروح، ما لا يجده في قصيدة شوقي المذكورة. ولوجد أيضًا في قصيدة شوقي من الفخامة؛ على مستوى اللفظ، والمعنى، ما لا يجده في أبيات طوقان التي يقترب بها من لغة الحديث اليومي المفتقر للرَصانة، والجزالة، اللتين تعجُّ بهما قصيدة " يا جارة الوادي".

ولا يجد الدكتور بكار في رثاء إبراهيم طوقان لفيصل الأول (1933) إلا ظلالا من قصيدة شوقي في رثاء سعد زغلول(1927)[1]. وظلالا أخرى من قصيدة "نسرُ الملوك". وهي، أي قصيدة إبراهيم طوقان في رثاء فيصل الأول، صورةٌ أخرى من رثاء حافظ إبراهيم لسعد زغلول. وحجة المؤلف في هذا، وذاك، أن الشاعرين شوقي وطوقان ذكرا الشمس في مطلعي القصيدتين، فقد استهلّ الثاني قصيدته بالقول(الرمل):

شيعي الليل وقـــومي استقبلي طلعة الشمس وراء الكرمل
واخشعي يوشك أن يغشى الحمى يا فلسطينُ سنىً من فيصلِ

في حين بدأ شوقي قصيدته بالقول:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرْقُ عليها فبكاها

ولا ريب في أن القارئ يجد فرقا واضحا بين ما استهل به شوقي القصيدة، وما استهل به طوقان قصيدته. فشوقي جعل المتوفى - ها هنا - وهو سعد زغلول، مشبَّهًا، والشمس مشبّها بها، فقد غابت، وانجابت، لذا أجهش الشرق باكيا. أما طوقان فقد جعل للشمس سنىً يوشك أن يطل من وراء الكرمل فيضيءُ فلسطين، وما بين التشبيهين في رأينا فرقٌ كبير، وبونٌ شاسع.

علاوة على أن تشبيه الممدوح حيا، أو ميتا، بالقمر، أو بالشمس، شيءٌ معروف، لا فضل لشوقي في ابتكاره، أي أنه من المعاني العامة التي يستوي في استعمالها الفحول، وغير الفحول. ويرى الدكتور بكار في همزية إبراهيم وأولها(الكامل)

1.السابق، ص 88

يومٌ بداجية الزمان ضيـــاءُ ويهـــاؤه للخافقين بهـاءُ
يزجي النسيمَ به هجيرٌ لافحٌ عجبًا وتبسط ظله صحراءُ

همزية تشبه، أو تنظر إلى، مَطْلع همزية شوقي (ولد الهدى فالكائنات ضياءُ) وهذا بلا ريب ضربٌ من الموازنة يقوم على البنية العروضية المشتركة، والقافية، لا أكثر. ولسنا على وفاق مع من يرى في تشابه الأوزان، والقوافي، علة كافية، وسببا مرجحا لوصم الثاني منهما بوصمة التقليد، والمحاكاة، أو حتى التأثر، لأنه لو صحَّ هذا لوجب أن يكون الشعر العربي كلُّه مكرورًا. فكم من قصيدة جاهلية ابتدأت ببيت، أو بجزء من بيت، تكرر في مطالع قصائد كثيرة تماثلها في الوزن وفي القافية والروي. فهذا زهير بن أبي سلمى يقول في مطلع قصيدة له مشهورة(الكامل):

لمن الديار بقنة الحِجْر أقوَيْنَ مُذْ حِجَجٍ ومُذْ دهْر

ويقول عبدالله بن سلمة الغامدي(الكامل):

لمن الديار بتولع فيبوس فبياض ريطة غير ذات أنيس

ويقول الحارث بن حلزة اليشكري(الكامل):

لمن الديار عفون في الحبس آياتها كمهـــارق الفرسِ

ويقول بشر بن أبي خازم الأسدي(الكامل):

لمن الديار غشيتها بالأنعمِ تبدو معارفها كلون الأرقم

وقال بشامة بن الغدير(الكامل):

لمن الديار عفون بالجزعِ بالدَوْم بين بُحارَ فالشرعِ

ولو شاء الدارس أن يستقصي لألفى لذلك أمثلة، وشواهد، لا تعد ولا تحصى. وهذا يعني أننا لو قبلنا برأي الدكتور بكـار، وهو أنَّ التشابه في المطلع، أو في الوزن، أو في الروي، ينم على أن الثاني تأثر بالأول، وحاكاه، لكان الشعر العربي كله مما ينبغي وصفه بالاتباع، لا بالابتداع. وهذه الشواهد جميعها من المفضليات[1].

1.الضبي، المفضليات، ت أحمد شاكر، وعبد السلام هرون، ط6، دار المعرف بمصر، 1970ص105 و 132 و 407

ومع أن الدكتور بكار يذكر في مؤضع من كتابه[1] ما في قصيدة طوقان عن زلزال نابلس من تأثر بالقرآن الكريم إلى حد وصف فيه القصيدة بالظلال الباهتة التي لا تدل على شيء، لولا ذلك الأثر، إلا أنه يؤكد في موضع ثانٍ ما فيها من محاكاة لشاعر النيل حافظ إبراهيم في قصيدته عن زلزال مسينا[2] وهذه المحاكاة تصل إلى درجة كبيرة تشبه الاستنساخ. ولا سيما ما تضمَّنتْه قصيدة إبراهيم من تهويل في صور الفزع، والذعر، والموت، والتقتيل، يقول إبراهيم(الخفيف):

من وحيد لأمـــه وأبيـهِ جمعوه مفرَّق الأوصـــال
ومكبّ على بنيه بوجـهٍ خلط الدمع بالثرى المنهـالِ
وفتاةٍ لاذتْ بحِقْويْ أبيها جزعًا وهو ضارع بابتهـالِ

وهي أبياتٌ لا تختلف لدى ناقدنا عن أبيات حافظ، لا لفظا، ولا معنىً، فهو يقول في زلزال مسينا ما يأتي(الخفيف):

ربّ طفلٍ قد ساخ في باطن الأرض ينادي أمي أبي أدركاني
وفتاةٍ، هيفاءَ تُشوى على الجمْـر، تعاني من حـرّه ما تعاني
وأبٍ ذاهل إلى النار يمشي مستغيثًا تمتدُّ منه اليدانِ

ولا ريبَ في أن التشابه في الموضوع هو الذي أدى إلى تكوين هذا الانطباع عن القصيدتين. ولسنا نزعم، من وراء ملاحظنا هذه، نفي تأثر الشاعر إبراهيم طوقان بشعر من سبقوه، القدماء منهم، والمتأخرين، فمثل هذا الرأي يأباه العقل، ولا يقرّهُ القضاءُ العدل. وإنما حسبنا أن ننبه، ونشير، إلى أن هذه الطريقة التي اتبعها الدكتور يوسف بكار – وهو من هو في البحث الحريص، والتدقيق والتمحيص- في أضوائه الجديدة التي أراقها على شعر إبراهيم طوقان، بغية الكشف عما فيه من الأصالة، تقودنا عن غير قصد منه، إلى غاية أخرى تناقِضُ تمامًا الغرض، أو الهدف الأساسي للباحث، فبهذه المبالغات التي انزلق إليها عن غير عمْد، ولا قصْد، نفى عنه، وعن شعره،

2.بكار، السابق، ص 74

3.السابق، ص ص 94- 95

الأصالة من حيث أرادَ إثباتها، تارةً بالتوجُّه إلى بيان دَيْنه للقديم، وطورًا بالتوجه إلى بيان دَيْنه للحديث. وهذه هي إشكاليَّة الخطاب النقديّ المزدَوج؛ فالناقد يريد أنْ يقول شيئا، ولكنّ الخطابَ يقولُ شيئا آخر، وقد يكون هذا الذي يقوله على النقيض تمامًا مما أرادهُ، أو يخيل إليه أنه أراده؛ فاللغة حمّالة أوجه!!

في التراث النقدي

ولا يحسن بالناقد، كائنا من كان، أن يصرف نظره، ويغض بصره، عن التراث النقدي، النظري منه والتطبيقي. فمنه يستمد الناقد جهازه المعرفي، ويصقل لديه الذائقة النقدية، وليوسف بكار باعه الطويل في هذا.

ففي كتابه حفرياتٌ في تراثنا النقدي يواصل تتبعه للأنظار النقدية العربية القديمة من زاوية المقابلة، والموازنة، والمحاذاة. وهذا ينسجم مع شغفه بتتبع الأثر الفني، والتعبيري، الذي تركه القديم في الجديد. ممهّدًا لهذا بالحديث الشيّق عن مصطلح "القراءة " فهو مصطلح – في رأيه – وإن كان جديدًا شاع في أواخر القرن الماضي، إلا أنه من حيث المدلول، والوظيفة، مصطلح قديم، فالقدماء كانوا بدورهم يقدمون ما يجوز وصفه بالقراءة الجديدة، والمتعددة للنص الواحد، أو البيت، أو المجموعة من الأبيات. ويختلفون اختلافا شديدا، أو يسيرا، في تأويلاتهم، وتقويمهم لما في الشعر والنثر من حسن النظم، أو ما يعرض لهم فيه من ركاكة، ومُعاظلة، أو خروج سافر، أو شبه سافر، عن حدود المنطق.

وفي هذا المقام لا مندوحة لنا من الإشارة لحقيقة لم يشأ المؤلف إثارتها، والتنبيه عليها، وهي تعدُّد الشروح للنص، أو المتن الواحد، فلا يخفى على متابع أن عدد شروح المعلقات يربو على سبعة عشر شرحًا، وهذه الشروح إذا قوبل بعضها ببعضها الآخر، تبين لكل ذي عقل أن فيها اختلافـــات، ينسحب هذا على شروح الدواوين، والمختارات، وفي وهذا كله، لا بعضه، ما يؤكد الرأي الذي يذهب إليه د. يوسف بكار في كتابه القيم هذا. فالقراءة الجديدة، والقراءات المتعددة للأثر الأدبي الواحد، ليست شيئا جديدًا يتيه به المحدثون، ويتباهون، بل هو شيء قديم

قِدَم الأدب نفسه. فبيت حسان بن ثابت الذي سبَّبَ خلافا بينه وبين النابغة الذبياني في عكاظ، وهو الذي يقول فيه(الطويل):

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمَعْنَ في الضحى

وأسيافُنا يقطرْنَ من نَجْدةٍ دما

تداوله النَقَدةُ، والشراح، واختلفوا فيه، وفي مرْماه، وتباينوا في تقدير بلاغته، ومعناه، وكذلك في مزيته الجمالية من حيث هو بيت في الفخر الذي هو ضرب من ضروب الشعر، له ألفاظه، وله تعابيره، وله معاييره. فالنابغة الذي لم يستحسن البيت يزعم أن الجفنات جمعٌ للقلة، وليس يليق بموضع الفخر بالكرَم اعتماد هذا الجمع، فلو قال (الجفان) لكان في ذلك دليلٌ أصحُّ على الكرَم، والبذل، والعطاء. واعترض على كلمة (أسياف) للسبب ذاته، ولو قال الشاعر سيوفُنا بدلا منها لكان أقرب إلى الفَخْر، ودلَّ بذلك على كثرة الفرْسان. وهذه هي قراءة النابغة، الذي هو مَنْ هوَ في الشعر، والمحاكمة النقدية، وقد أنكرَ بعضهُم هذه الرواية جملة، لأن مصطلحات جمع القلة، والكثرة، لم تكن معروفة، ولا متداولة في زمن النابغة، وحسّان. وهي من صناعة النحاةِ كالخليل، وسيبويه، والمازني، وابن عصفور، وهذا ينم على حقيقة خفيتْ على كثيرين، وهي أن الرواية مختلقةٌ، بلا ريب.

وممن توقف عند هذا البيت، وقرأه قراءَةً أخرى، قدامة بن جعفر، وهو مَنْ هو في البلاغة، واللغةِ، والنقد، وكتابه "نقدُ الشعر" من المتون النقدية التي لا تخفى قيمتُها إلا على الجهلة بالنقد العربي، وتاريخه.

فقد رأى في قول حسان (الجفنات الغُرّ) ما لم يرَهُ النابغة، ولا غيره، ممن شايعوه، وتابعوه. فالجفنات ذكرت في كتاب سيبويه على أنها للتكثير، والغُرّ، أي: المشهورة، وليس البيض. ولا ريب عنده في أنَّ لحسان خيارًا آخر أنسبَ لو ذكرَ الدُجى، عوضًا عن الضُحى، وقد فضَّل (يقْطُرْن) على يجرين، لأن المعروف عن السيف الذي يُفتخر به هو مشهد الدم الذي يقطُرُ منهُ، ولذلك قال الآخر(الطويل):

ولسنا على أعقابنا تُدْمى كُلومُنا ولكنْ على أقدامِنا تقْطرُ الدِما

فقدامة - على وَفْق هذه القراءة - يراعي ثلاثة أشياء: جمالية الملفوظ الشعري، وما هو طبيعي، وشائعٌ، لدى المجتمع في هذا الموقف الذي هو موقف فَخْر، و الالتزام بحدود المنطق. فتفضيله الدجى، على الضحى، تفضيلٌ يقوم على أن الجفنات إذا كانت تلمعُ في الضحى، فهذا اللمعان شيءٌ طبيعي، لا يلفت النظر، ولا مزيّة فيه، وإنما اللافت أن تلمعَ في الدجى، لا في رابعة النهار. وكان د. بكار قد حقَّق، ونشر، ديوان الشاعر زياد الأعْجم، فاستوقفه بيت يصفُ فيه كلبَ أعرابيٍّ مضياف اعتاد الترحيب بالطارئين ليلا، أو نهارًا، على حين غِرَّة(الطويل):

يكادُ إذا ما أبْصَرَ الضيْفَ مُقبلا

يكلِّمُه من حبّه، وهو أعجـمُ

ولهذا البيت روايةٌ أخرى بذكر (تراه) بدلا من (يكاد). والبيت متنازع في نسبته بين زياد الأعجم، وابن هرمة، وهذا ليس موضوعنا، ولا موضوع المؤلف، ولكن موضوعنا - ها هنا - هو ما القراءات المتعددة لهذا البيت، وكيف أوضحت كلّ قراءةٍ ما فيه من حسْن التأتّي، وقوَّة البصيرة؟

وأول من استوقفه هذا البيت منتقدًا قدامة بن جعفر، فقد اعترض على الشاعر اعتراضا معيارُه المنطق الفلسفي الأرسطي، إذ نسب للكلب الكلام، ثم وصفه بالأعجم. وهذا تناقضٌ - في رأيه - كوصفك الشيء بالساكن ثم بالمتحرك. وقد رد على هذا الاعتراض النقدي الشريف المرتضي، زاعمًا أن القائل لم يقصد الكلام الذي ينطق به الإنسان، وإنما قصد به المعنى العام، وهو الحركات – أي كلام الجسد، ولغته- التي يومئ بها الذيلُ إيماءً يشبه الكلام الملفوظ عند الإنسان. وقد أعْجِبَ المرزوقي بهذا التخريج، ووجد فيه قراءة تذكره بما يقوله عنترة(الكامل):

فازورّ من وَقْع القنا بِلَبانهِ

وشكا إليّ بعَبْرةٍ وتحَمْحُـمِ

وهذا لو كان في بيت زياد الأعجم لأرضى قدامة، فهو أقربُ إلى المنطق الذي لا يُتطلَّبُ في الشِعْر. ويرى د. بكار أنَّ الذي يخالف المنطق هو قدامة، لا الشاعر، فالشعرُ لا يُقرأ في ضوء البدائه الرياضية، أو الهندسية، فقدامة نفسُه لا ينفي عن

الشعر مبدأ الكذب (أعذب الشعر أكذبه) تارة، والغلوّ تارة أخرى، فأين هذا من المنطق الذي يريده؟!

وأما ابن سنان الخفاجي (466هـ) صاحبُ "سر الفصاحة" فردّ في قراءته للبيت على قدامة، مؤكدًا أنَّ الأعجم ليس الأخْرس، الذي انعدمت لديه القدرة على النطق، وإنما هو الذي لا قدرة لديه على الإفصاح، وإنْ تكلَّمَ، لقوله تعالى في الآية 103 من سورة النحل (لسان الذي يُلحدون إليه أعجميٌ وهذا لسانٌ عربيٌ مبين) بَيْدَ أنّ ابن سنان - وإن كان بلاغيا - إلا أنَّ ما خفي عليه - ها هنا - هو الاستعارة في كلمة (يُكلّمُه) وما فيها من التشخيص، وهي لا تقتصر على المعنى وَحدَه، بل ما فيها من التصوير الجمالي.

أما حازم القرطاجني صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء (684هـ) فقد عرض لما سبق من قراءاتٍ للبيتِ، وما فيه، وفيها، من التقصير، ومن سوء الاحتراس، في قوله (وهو أعجم) وقد اجتهد اجتهاده، وأوضح لنا مراده، ففسَّر مرمى الشاعر بيكلّمُه تفسيرًا مجازيا. يتفق من حيث المبدأ مع قراءة الشريف المرتضي. إذ يقول: لم يعْنِ بالكلام اللفظ، وإنما عنى به إشارةَ من لا يستطيع النطق.

ولهذا فهوَ مع الرواية التي تؤكد ابتداءَه بيكادُ لا بتَراهُ. وهذا التحليل - في رأينا - ليس ببعيد عن الدقة، لأنّ (يكادُ) من أفعال المقاربة، وبهذا ينفي أنه أراد النطق، حكمًا، ويعزو وضوح المعنى، واستبانة هذا المرمى، للمخاطَب، تاركا هامشًا كبيرًا للفهم، والتأويل. فبقوله (يكادُ) احترازٌ يُضافُ لاحتراسه في (وهو أعجم). وتفسيرُ حازم هذا يورد قراءته هذه مَوْاردَ التخييل، والمحاكاة، وذلك مما لا ينكرهُ قدامة في الكثير الجمّ من آرائه، وموقفه في ذلك كموقف القرطاجني، وغيره، من قول المثقِّب العبدي الذي ينسب للناقة كلامًا من باب التمثيل، والاستعارة، التي تتأبّى على البليغ المنطيق(الوافر) :

تقول إذا درأتُ لها وضيني ... أهذا دينُه أبدًا وديني

أكلَّ الدَهْـر حِـلٌ وارْتِحالٌ ... أمـا يُبْقي عليّ وما يقيني

عمود الشعر

وقد لفتَ نظرنا في هذا الكتاب القيّم، واستأثر باهتمامنا، الفصل الموسوم بعنوان (أصولُ عمود الشعر) وسبب هذا الاهتمام اللافت للنظر شيوع الخطأ القائم على تصنيف الشعر العربي الحديث، وقسمته على نوعين، هما: حرّ، وعمودي. فيقول لك القائل: قصيدة" تنويمة الجياع" للجواهري قصيدة عمودية، أما قصيدة أنشودة السياب للمطر فحرَّة (أي غير عمودية). وهذا تصنيفٌ خاطئٌ شاع شيوعًا كبيرًا يذكرنا بالمثل القديم:" اتسع الخرق على الراقع". وقد عرفت واحدًا من حملة الدكتواره، ومن الملقبين بلقب أستاذ، أي: (بروفسور) يرتكب هذا الخطأ أمامي كثيرًا، وأوضحتُ له ما هو التصنيف الصحيح، وأنَّ عمود الشعر لا شأن له بهذا، فظلَّ على دأبه يصف كل ما هو موزون مقفى على بحور الخليل، شعرًا عموديًا، على الرغم من أن بعضه لا يلتزم فيه شعراؤه بأيّ قاعدة من قواعد هذا العمود السبع، الذي هو موضوع الفصل الذي عُني فيه الدكتور بكار بجلاء اللبس، وإزالة ما علق به من الخلْط والطَمْس.

فعمود الشعر لفظ استُخدم للمرة الأولى في الموازنة بين الطائيين للأمدي، وإن كان البحتري الشاعر هو أول من استخدمه في إشارة لمذهب العرب القدماء في شعرهم، وهو مذهبٌ لا يتسق مع مذهب المحدثين أمثال بشار، وأبي نواس، وأبي تمام، من المولدين. وقد شاع خطأً أن صاحب هذه الفكرة هو المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام. والصحيح الذي لا مِرْية فيه، ولا جدال، أن المرزوقي هذا ألَمَّ بجلّ ما جاء عند السابقين من قواعد، وأصول، جمعها، وبوَّبها في نسق يشبه نظرية لنقد الشعر، تقوم على قواعد سبع، أولاها شرف المعنى وصحته. أيْ أن يكون من أحسن المعاني تداولا في موضوعه، فثمة معانٍ تحسُن في الغزل، ولا تحسن في المدح، أو الفخر، وصحّة المعنى أي ألا يتضمن في جزءٌ منه ما يناقض الجزء الآخر، كقول الشاعر(البسيط) :

تلذّ له المروءة وهي تؤذي ومن يعشقْ يلذّ له الغرامُ

فإنّ لفظة تؤذي نقضت ما سبق وما تبعه في العجز. فهذا ينفي عن البيت صحّة المعنى. ومن قواعده جزالة اللفظ واستقامته، والبيت المذكور حجّة على هذا، فالجزالة فيه متوافرة، لكن البيت لا يستقيم فيه النظم ما دام العشْق، ولذة الغرام، لا صلة لهما بما في صدر البيت من حيث أن المروءة تؤذي. لذا خرج هذا البيت في عجزه عن شرط الاستقامة، أو التناسُب، مع أن الشطر الثاني يمكن أن يعدَّ تذييلا جاريًا مجْرى المثل.أما الإصابة في الوصف، فتعد قاعدةً نسبيَّةً، ولا تحتاج لشواهد عليها، ومن قواعده أيضا المقاربة في التشبيه، أي أن يكون المشبه والمشبه به متقاربين، وكل منهما يليق بالآخر، فمن التشبيهات التي لا يستقيم فيها هذا قول أحدهم(البسيط) : ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمسُ الضحى وأبو إسحقَ والقَمَرُ

فقد اعترض أكثرُهم على هذا التشبيه، لأن الشمس، والقمر، تشرق بها الدنيا، فأين أبو إسحق من ذلك؟ فأركان التشبيه ها هنا لا ينسحب عليها، ولا يتسق، مبدأ ملاءمة المشبه للمشبه به، أو العكس. ولا مقاربة المستعار منه للمستعار له. والقاعدة السادسة الأخرى هي ائتلاف اللفظ، وتلاحمهُ، على متخير من لذيذ الوزن. ويحسنُ بهذه القاعدة أن تكون، في رأينا، اثنتين، لأن التئام ألفاظ القصيدة شيء، والوزن شيء آخر. فالأثر الذي يسفر عن التئام النظم هو تفاعل المتلقي بالمحتوى، في حين أن لذيذ الوزن يسفر عن الطرب، وعن الإحساس بالنشوة الناتجة عن الموسيقى، لا عن ائتلاف النظم، والتحام أجزائه. وهذه القاعدة وقَفَ منها القدماءُ وقفة صارمة، إذ أُخذ على غير شاعر جمْعُه لأشياء في البيت لا تتَّفق، ولا تنسجم، كقول أبي تمام(الكامل):

لا والذي هو عالمٌ أن النوى صبرٌ، وأن أبا الحسين كريمُ

فلا شيء يجمع بين النوى، وأبي الحسين الممدوح. وهذا من الأصول التي ما تزالُ من المعايير التي تنم على الجودة، فإذا خلا منها النصُّ خلوًا لافتا، دلَّ على فساده.[1]

---

1 أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي،ط1، القاهرة، دار المعارف، جـ 3 ص 290 ، وانظر: دلائل الإعجاز(1981)ص 173

أما القاعدة السابعة والأخيرة فهي مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية. ومنهم من عد المشاكلة ائتلاف اللفظ، والمعنى، ومنهم من أشار لإئتلاف اللفظ والوزن.

وأيا ما يكن الأمر، فإن الدكتور يوسف بكار عنّى نفسه كثيرًا بجمع هذه القواعد، والأصول، من مظانها المتعدِّدة. فعاد بنا إلى طبقات ابن سلام الجمحي، فالبيان والتبيين، وإلى الحيوان، فبرهان ابن وهب، فإلى عيار ابن طباطبا العلوي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، فوساطة القاضي عبد العزيز الجرجاني، فحلية المحاضرة للحاتمي، وكتاب التشبيهات. ولغيرهم من قدمـاء الناقدين، والمتأخرين، كإحسان عباس، وبدوي طبانة، ومحمد زغلول سلام، وزكي نجيب محمود، وأحمد بدوي. وفي ذلك من العناء الشيء الكثير الذي يُشكر له شكرا موصولا، ويحمد له حمدا كبيرا.

بيد أن مفهوم عمود الشعر الذي تكلم عليه المرزوقي، وغيره، لا يستحق منا كل هذا العناء، ولا هاتيك المشقة. فقواعدهُ، وأصوله، لا تشكل - في رأينا- مادة نظرية تصلح لتطبيقها في نقد الشعر؛ قديمه وجديده. فما الذي يفهم- على سبيل المثال - من شرف المعنى. فوصف المعنى بالشريف، أو الوضيع، وصف غامضٌ، فما قد يكون شريفا في موضع قد يكون وضيعًا في غيره، وما هو شريف عند قارئ، يجوز أن يكون بعيدًا عن الشرف لدى قارئ آخر. علاوةً على أن تركيزهم على المقاربة في التشبيه تارَةً، وملاءمة المستعار منه للمستعار لـه تارةً، وهي قواعد يصعب القبول بها، والامتثال لها، لأنَّ من الشعر شعرًا يبهر المتلقي مع أنه لا يستقيم مع هذه القاعدة، أو مع القاعدتين، بكلمة أدق، فهذا أبو تمام يخاطب المعتصم:

بَصَرْتَ بالراحةِ الكُبْرى فلم تَرَها

تُنالُ إلا على جِسْر منَ التَعَبِ

فقد استعار الجسر، وهو مما لا يلائم، ولا يناسب المشبه، وهو التعب. لكن الصورة جاءت في غاية الجمال، والسِحْر، والألق. وهذا يَنْسحب على الكثير جدا

من شعر المولدين، مما يدعو للقول بأن هذه القاعدة أعاقت الشعر لزمن غير طويل عن ارتياد آفاق مبتكرة من المجاز الشعري؛ فهي كالقيد الذي يَحُدُّ من حرية الطليق فتجعله أسيرًا كالسجين. كذلك قولهم "على متخير من لذيذ الوزن " قول لا معنى له في رأينا، لأنه يقوم على تصوُّر افتراضي غير صحيح، وهو الفصل بين القصيدة، ووَزْنها، فكأنَّ الشاعر يؤلف القصيدة أولا، ثم يختار لها وزْنا لذيذًا، وهذا ضرْبٌ خاطئٌ من الظن.

صفوة القول هي أنَّ هذا الكتاب يعيد النظر في غير قليل من القضايا اللائذة التي غفل عنها الباحثون، ولم يتنبه لها النقدةُ إلا النُدْرة منهم، والدكتور يوسف هو أحد هؤلاء النُدْرة. وهذا لا يعني أن الناقد لا ينشغل إلا بالتراث النقدي العربي، وبالأدب القومي، فله الباع الطويل، والنظر المعمق الأصيل، في المقارنة، وتتبع التأثر والتأثير، اللافت للنظر منه، والخفيّ اليسير، وهذا ما يضفي على جهوده تخصّصا في المقارنة دقيقا، وتواصلا مع الأدب العالمي واسعا، وعميقا، ووثيقا.

في الأدب المقارن

ويوسف بكار لا يحتاج - في هذا السياق- منا لتعريف، أو تصنيف، فمؤلفاته من الغزارة والعمق بحيث تجعل منه علما لا يبارى نتاجه، ولا يخبو سراجه، ولا تضاهى كتبه، أو بحوثه، لا سيما في الأدب المقارن، تنظيرًا وتطبيقا، وقد وقع بين يدينا كتاب له نادر المثال، جمُّ المآثر والأفضال، وقليل النظير، وبالإفادة جدير، وأعنى بهذا الوصف، إن لم أقصر عنه في النعت، كتابه " رياداتٌ منسية في الأدب العربي المقارن".

فالكتاب الذي صدر في العام 2019 كتاب ذو حكاية طويلة، وذِكْرها في غرّة هذه الفِصْلة ليست من باب التزيد والفضول، ولا من باب التطويل غير المقبول. فقبل ربع قرن من تصنيفه هذا الكتاب شارك في مؤتمر في جامعة القاضي عياض(المغرب) عن" وثائق ريادية منسية في الأدب العربي المقارن" 1989 ونُشر البحث في مجلة " آفاق الإسلام " بعد سنوات خمس. ولكن المؤلف كغيره من

الشغوفين بالتحقيق، والتدقيق، والنبش في التراث، القديم منه وغير القديم، ظل في توق شديد، وحرص عنيد، لاكتشاف الكثير من الحقائق، في هذا الموضوع الرائق، الذي مايزال حقله بكرًا، ولا يخلو البحث فيه من إضاءات يزداد بها الموضوع أدبا وفكرًا.

وكان قد عرض في ذلك البحث لما ذكـره من سبقوه في هذا الشأن وتقدموه، كمحمد يوسف نجم، وهاشم ياغي، وحسام الخطيب، وعطية عامر، وسعيد علوش، وعز الدين المناصرة، ومدحت الجيار، وعصام بهي.

فعلى الرغم مما تداولوه من آراء مبكرة، وأصيلة، تستحقّ الاهتمام، جديرة بالتقدير والإلمام، إلا أن بعضهم خلط بين الموازنة والمقارنة. فسليمان البستاني قابل بين الأدبين العربي والغربي، متصديا كغيره للسؤال: ما الذي لدى الغربيين من الأدب يفتقر إليه أدبنا العربي؟ مؤكدًا أن الملحمة لا يخلو منها هذا الأدب، وإن كانت في زي غير الزي الغربي، وإهاب ظاهره وباطنه عربي شرقي. وأما محمد روحي الخالدي(1865- 1913) فقد عني في كتابه "علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو" بما هو متشابه، وغير متشابه، في الأدبين العربي والغربي، وقلة منهم اقتربت من مفهوم المقارنة؛ كيعقوب صروف، ونجيب الحداد، لإثارتهم إشكالية التأثر، والتأثير.

لذا انكبَّ الدكتور يوسف بكار على ما كتبه، وترجمه، أمين الريحاني من شعر أبي العلاء المعري. وعلى الرغم مما قيل عن تلك الترجمة، مما يقدح في أمانتها اللغوية، ومدى دقة المترجم في أدائه لمراد المعري؛ فإن المؤلف - ها هنا - يلمّح إلى شيء ذي قيمة في هذا المقام. وهو استخدام الريحاني لمصطلح المقارنة الفرنسي Comparison مشيرًا على استحياء لتأثّير الخيام (توفي1131م) بالمعري(449هـ – 1057م)، ولا سيما في نزوعه للتشاؤم، وشكوكه المستقاة من شعره إلى حدٍّ ما، نافيا أنه يدَّعي بهذا القول سرقة الخيام آراءَ المعرّي ومراميه، وأفكارهُ ومعانيه. فالريحاني لم يطلق هذا

الرأي جزافا، وإنما يؤيده بمقارنةٍ تؤكد وضوح المحاذاة في بعض رباعيات الخيام، وهو وضوحٌ يقربُ بها من المحاكاة.

ولعل العقاد(1889- 1964) أحدُ الذين يَشهد لهم المؤلف بريادة منسيّة على هذا الصعيد، فقد نشر مقالا سنة 1908 عن الأدب الفارسي، نوّه فيه لتأثر عمر الخيام ببعض لزوميات أبي العلاء.

وعلى الرغم من أن العقاد يؤكد وجوه الشبه بين الشاعرين، من ناحية، وبين شعر الخيام وشعر أبي نواس في الخمر من ناحية أخرى، إلا أنه ينفي إدراج رأيه هذا في الدراسات المقارِنة. بيد أن للدكتور بكار رأيا تجاوز فيه موقف العقاد نفسه في رأيه المتواضع هذا، إذ يقول: وثمة متسعٌ للمقارنة بينهما لما يبدو من تأثير أبي نواس في صاحب الرباعيات.[1]

وقلَّما يُذكر العقاد في سياق لا يُذكر فيه عميد الأدب العربي طه حسين(1889-1973)، الذي استعمل مصطلح المقارنة الفرنسي استعمالَ الريحانيّ له، في أطروحته الموسومة بالعنوان " فلسفة ابن خلدون الاجتماعية " 1917 على أن هذا المصطلح لم يكن شديد الوضوح لديه، ففي محاضرة ألقاها عام 1932 في الجامعة الأميركية بالقاهرة، حول " الأدب العربي وموقعه بين الآداب العالمية " يتَّضح أنَّ المصطلح لديه خليطٌ من المقارنة، والموازنة، والمشابهة، أو الاختلاف. أي أنَّ ما كان يرمي إليه بهذا اللفظ الفرنسي Comparison شيءٌ مباينٌ، ومختلفٌ، عما كان يريده الريحاني ويعنيه. وهذا ما غلب على آرائه في صلة الفارسية بشعر أبي تمام، والمعرّي، وغيرهما ممن ذاع، وشاع، أنهم متأثرون بالفارسية، أدبًا ولغةً..

وممن طوى النسيانُ مساهمتهم في الدراسة المقارنة اللبناني فؤاد أفرام البستاني. فقد كتب في مجلة " المشرق" مقالا بعنوان" بين المعري والخيام، فكرة الموت ومصير الأجساد" 1928 ومما يقرّب هذا الكاتب، ويدنيهِ، من مفاهيم المقارنة، إشارته لمعرفة

1.ريادات منسية، ط1، عمان: دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، 2019 ص 36

الخيام باللغة العربية، وأنَّ له فيها مؤلفات. وهذا أحد الأسس المرجعية للمقارنة، علاوة على ذكره أنّ الخيام 1131 عاش بعد المعري 1057م، وهذا أيضًا ملحَظٌ ينم على مراعاة البستاني للمقارنة على الرغم من أنه لم يستخدم هذا التعبير، بل استخدم عوضًا عنه لفظة "المقابلة".

وقد استوقفت الدكتور بكار مقارنة البستاني إحدى رباعيات الخيام التي تشير لمصير الأجساد بعد الدفن، بما ورد في شعر للمعري، وتوكيده أن الخيام أدى المعنى الذي قصده المعري بعينه، دون تعديل، أو تغيير، وهذا النظرُ من أهم المبادئ التي تقوم عليها المقارنة، فهو بهذا يستحق صفة الريادة.

أما الصرّاف فكان يتقن، إلى جانب التركية، الفارسية. ومن كتبه كتاب بعنوان"عمر الخيام" (1930). ونشر في السنة نفسها مقالا بعنوان" المقارنة بين المعري وعمر الخيام" في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق. والعنوان ينمُّ على التفريق بين المقارنة، وأي تعبير آخر من مقابلة إلى مشابهة، فإلى موازنة. فاتضح له أن الشاعرين لديهما الكثير الجم من الأفكار، والمشاعر، المتجانسة، كأنهما توأمان. ويبدو أن الصرّاف تأثر بالمدرسة التاريخية التي توجب على المقارِن النظر في التأثير الذي تركه السابق في اللاحق. ففيما كتبه يقول: " تحقق لدينا أن الخيام اطَّلع على شعر المعرّي، وتأثرَ به " يقول هذا، على الرغم من أن الخيام اختلف عن المعري في أمرين، أولهما موقف المعري من الخمرة، والثاني مصير الأجساد بعد الدفن[1] .

ومن الذين أسهموا في المقارنة عبد الوهاب عزام. فهذا الموسوعي لم يقتصر اهتمامه على مقارنة عروض الشعر العربي بالفارسي، وتأكيده سيْرَ الشعراء الفرس على نهج الأوزان في الشعر العربي مع تعديلات تتجلى في استخراج دوائر عروضية جديدة من دوائر الخليل، وتغيير في الأسس التي تقوم عليها القوافي، مع المزيد من التنويع في الزحافات، وفي العلل، التي تطرأ على الأضْرُبِ والأعاريض.

1.السابق، ص 49

بل تجاوزَ ذلك إلى النظر في علاقة شعر الخيام بشعر أبي العلاء المعري في مقال نشره عام 1938 ففي رأيه ثمة وجوهُ شبه بين الشاعرين على تنافُرهما في المذهب، فأحدُهما، وهو المعري رواقيٌ، والأخر- الخيام- أبيقوريٌ[1]، فقد جمعتهما في رأيه رؤية موحَّدة للكون، انتهت بهما إلى الشك والحيرة. وقد أقام الدليل على هذه النتيجة بأبيات من شعر كل منهما. وتوافق عنده هذا النظر بالكثير الجمّ من الملاحظ على تأثير العربية والفارسية كلٌّ منهما بالأخرى، مما يتجلى واضحًا في الثقافتين.

أما عمر فرّوخ، فقد عرض لموضوع المقارنة بين الخيام والمعري في أثناء الحديث عن المعري في الشرق والغرب، وهو جزءٌ، أو بابٌ، في كتابه حكيم المعرة " 1944 وهذا الجزء هو الموسوم بـ (عمر الخيام ورباعيّاتُه) ومما يَذكُرُهُ مُقتربًا به من المقارنة قوله: ثمة قرائن كثيرة تنم على أن الخيام قرأ شعر المعري، وترسَّمه في معانيه، ثم سبك بعض هذه المعاني في قوالب المعرّي. ولا غرابة في ذلك، أو هُجُنة، فالخيام كان يتقن العربية، ويؤلف الشعر فيها والنثر". وقد نبه على ما بينهما من موقف موحّد من الجنة والنار، مشيرًا لألفاظ بأعيانها ذكرها الخيام في شعره، وقال معلقا على ذلك: " لا يمكن إلا أن يكون فيها متأثرًا بالمعري". فعمر فـروخ على هـذا الأسـاس من الذين تطرقوا للمقارنة عن دراية بها، لا من باب المصادفة، أو توجيه النظر للاشتباه فحسب.

وهذا شأنُ عبد الحق فاضل، الذي ترجم بعض رباعيات الخيام، ونَشرها وسلكها في كتاب له بعنوان " ثورةُ الخيام " (1951) وفيه فِصْلة بعنوان مقارنة بين تفكير الخيام والمعري، أورد فيها ما يكفي من أبيات اللزوميات التي يتجلى في بعضها الشبَهُ بين الشاعرين، وفي بعضها يتجلى الاختلاف، وفي بعضها يتقاربان، ولا يتناقضان، وفي بعضها ما يذكّر بألفاظ مشتركة بينهما، وبعضها لا يخلو من تعقيب على الآخر. وتبعا لذلك يعد عبد الحق هذا من أصحاب الريادة المنسية.

1.الرواقي هو الذي يبحث عن السعادة بعيدا عن اللذة خلافا للأبيقوري. وهما مذهبان عند فلاسفة الإغريق.

وعلى هذا النحو يستخلصُ المؤلف في دراسته هذه ما يأتي:

1. لا تخلو محاولات محمد يوسف نجم وهاشم ياغي وحسام الخطيب وعطية عامر وعز الدين المناصرة وسعيد علوش ومدحت الجيّار وعصام بهي، الرامية لوضع مدخل تاريخي، أو شبه تاريخي، لريادة الأدب المقارن - عربيا - من بعض المؤشرات القيمة، والمهمة، التي لا غنى عنها للباحثين في هذا الموضوع، إلا أنها راوحت بين الأخذ بالمصطلح، في شيء من التسامح، وبعض التدقيق فيه. فبعض الذين درسوه في تلكم المحاولات تجنبوا التدقيق في ذلك، فخلطوا بين المقابلة، والمقارنة، تارة، وبينها وبين الموازنة تارة أخرى، مثلما لم يفرق بعضهم بين المدرسة التاريخية التي تلح على ضرورة أن يكون صاحب الأثر (ب) قد اطلع على صاحب الأثر (أ)، وغير التاريخية التي لا تشترط هذا الشرط.

2. ولهذا السبب تأتي النتيجة الثانية لهذا الجهد الذي يضطلع به الدكتور بكار، فهو يسعى؛ أولا لتصحيح المفاهيم، وثانيا لإنصاف رواد البحث المقارِن ممن لم تُنْصفهم محاولات السابقين. وهذا ما يتوصَّل له القارئ، فالريحاني(أمين) من أوائل من فرق بين المقارنة وغيرها مؤثرا اتباع المدرسة الفرنسية. ومع أن العقاد كاد يتورَّط في الدرس المقارِن، إلا أنه تجنب هذا الإدعاء، مؤكدا أنه لا يحتسب ما ذكره عن صلة شعر الخيام بكل من المعري، وأبي نواس، من باب المقارنة. وعلى هذا النحو ثمة اشتباهٌ بين ما ذكره طه حسين عن المقارنة في " ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية" وما كتبه عن الأدب الفارسي، وعن الخيام، وعن الأثر الفارسي في شعر أبي تمام وسواه. ويبدو أن اللبنانيّيْن: فؤاد أفرام البستاني، وعمر فروخ، كانا أقرب لمفهوم المقارنة.

3. ولا يفوتنا التذكير بما كتبه الدكتور يوسف عن الصرّاف، وعن عبد الوهاب عزام، وعبد الحق فاضل. وإن بدا على المؤلف اهتمامه بتراث عبد الوهاب عزام أكثر من غيره لرؤيته الشمولية لعلاقة الفارسية بالعربية، إن كان الأمر على المستوى النثري، أو الشعري، أو العروضي، أو حتى الكتابة وفنون الخط، وتأثير الفرس الإيجابي في إغناء العربية بالكثير من التّرجمات، والمؤلفات. وقد لا يجد القارئ في هذا المقام مسوّغا معقولا، و تفسيرًا مقبولا، لإقحام اللغة التركية في الإطار نفسِهِ، إلا أن

عبد الوهاب عزام - وحده - بين أفراد هذا الجيل من المقارنين مَنْ توافر لديه هذا الاهتمام بالتركية، وعلاقاتها الثقافية، والأدبيّة، بالعربية.

ويتضمَّن الكتاب سبعة نصوص هي التي سبقت الإحالة إليها في مواقع متعددة من ص 27 إلى ص 99 وهذه النصوصُ هي التي يصفها المؤلف بالريادات، المنسية. وقد كنتُ استحسن لو أن الكتاب نُشر بعنوان الريادة المنسية بدلا من ريادات. فلم أستسغ هذا الجمع الذي جاء على قياس زيادة: زيادات، وذلك لأن الريادة في نظري مصدرٌ لما هو معنويٌ لا حسّي، ولا يمكن إخضاعه للعدد والإحصاء، فيقال: ريادتان مثلا، وثلاث ريادات إلخ... ولم نستسغ المبالغة في تراجم بعض رواد المقارنة، فبعضهم كأمين الريحاني تَرجم له المؤلف بفقرة من ثلاثة أسطر، والعقاد لم يترجم له، وهذا ينسحب على طه حسين، فيما توسَّع قليلا في ترجمته فؤاد أفرام البستاني، وأحمد حامد الصراف. وأما عبد الوهاب عزام، فقد أطال في الحديث عنه إطالة توشِكُ أن تطغى على الفصل كله، فيبدو كأنه هو المقصود به دون الآخرين. وعذر المؤلف أنّ القراءَ - من هذا الجيل - لا يعرفون عن عبد الوهاب عزام إلا القليل الذي لا يقاس بالكثير الجمّ المعروف عن العقاد وطه حسين.

كلمة أخيرة

صفوةُ القول، وزُبْدَة الحديث، أنَّ هذا الكتاب يفيض بالكثير مما يضيف جديدًا لذخيرة القارئ من العلم بالمقارنة، عربيًا، والأكثر إفادَةً تلك النصوص التي أضافها المؤلفُ للدراسة، إذ لا تكفي الإحالاتُ المتفرّقة إليها في الهوامش، فجاءت هذه الإضافاتُ لتزيد القارئ فائدةً على فائدة. وتجعل من الكتاب مصدرًا لا غنى عنه لأيّ باحثةٍ، أو باحثٍ، في هذا الموضوع، أو الموضوعات القريبة من هذا الباب. ومن حسن الطالع أن الكتاب يمحّص المفاهيم المتداولة في الدراسات النقدية المقارنة فيستبعد منها ما هو خاطئ، ويستبقي ما هو صحيح ودقيق، مما يضع دراساتنا المقارِنة على محجة الاستحسان، لا الاستهجان.

الفصل الثاني

شكري عزيز الماضي
بين المنهج والتطبيق

لا شك في أن الحديث عن المنهج موضوعٌ خلافيّ، الآن وفي القديم. ففي كتابه بحوثٌ في المنهج (بيروت 2023) يؤكد د. شكري الماضي هذه الحقيقة، التي يكاد لا يختلف فيها اثنان.

ومن المعروف أن قدماء الإغريق عرفوا الفلسفة مثلما عرفوا العلوم، وعرفوا اللغة، وما يتصل بها من نحو وبلاغة وبيان، وعرفوا المسرح بنوعيه الهزلي الساخر، والجاد المأساوي، وعرفوا الشعر من غنائي وملحمي وقصصي وتعليمي؛ إلا أنهم، على الرغم من ذلك كله، لم يطلقوا على ملاحظاتهم المدوَّنة حول هذه الفنون منهجًا. ولكنهم استخدموا- على رأي المؤلف وغيره - في بعض الأحيان كلمة " المنطق ". وهي تكاد تكون - من حيث المعنى - تحديدا مرادفا لما يفترض أنه منهج، إذا سار عليه السائر تجنَّب الزلَلَ، وأَمِنَ العثار.

ومثلما ذكرنا معارف الإغريق، نذكر معارف العرب الذين اقتبسوا عنهم فكرة المنطق، فتحدثوا عن القياس، وعن العِلَل، وعن العامِل، وظنوا أنهم باتباع هذه المقدّمات – إذا جاز التعبير- يأمنون اللبس، ويتجنبون الخطأ. ومثلما تحدثوا في البيان عن التوصيل الخالص بالتركيز على المعنى، تحدثوا عن التعبير بالتركيز على اللفظ. وتطرَّقوا لأنواع الدلالة، ولكنهم لم يطلقوا على هذا كله منهجًا، ولا مِنهاجا، وإن كانت الكلمة - من حيث هي لفظٌ - استُعْملت عرَضًا في كتاب الباقلاني (أبي بكر 402هـ) الموسوم بعنوان " إعجاز القرآن". وذلك في قوله" فإنه لا يخفى على أحدٍ

سبْكُ أبي نواس من سَبْكِ ابن الرومي، ولا ما بين شعر الأعشى وشعر البحتري، فلكلٍ منهجٌ معروف، وطريقٌ مألوف [1] " ومن هاتين العبارتين يستشفّ القارئ ما يوحي بأنّ المنهج لدى الباقلاني هو الطريقة.

وفي كتاب " بحوثٌ في المنهج " لشكري الماضي نجدُ المؤلف يخوض خوْضًا عسيرًا في مُعترك الأقْران، وملتقى الفرسان، مبيّنا ما اختلفوا فيه من آراء في تعريف هذا الذي يسمى منهجًا. فهل هو تجسيد للطريقة، أم هو تجريد، بمعنى أنه يقوم على فرضيات تتضمَّن مرتكزات محدَّدة، وأسُسًا متفقا عليها لدى مستخدمي هذا المنهج، أو ذاك،فضلا عن مكوّناتٍ، وعلاقاتٍ، ومُصْطلحاتٍ، متفق عليها مدلولا، وتداولا. وهذا، مثلما يتَّضح من عرضه للآراء، مطلبٌ عسيرُ المنال، بعيد مرامي التجْوال، غامض النتائج والمآل. لذلك نجد الاختلافَ في المناهج التي جرى عنها الحديث أكثر من الاتفاق، جمة الافتراق والانشقاق. وسواءٌ تتبعنا ما يذهب إليه بيكون، أو ديكارت، أو دعاة المنهج التاريخي، أو التجريبي، أو الوضْعي، وسواء اقتربنا بهذا السجال، والجدال، من الفلسفة، أو علم الاجتماع، أو الأنثروبولوجيا، أو اللسانيات، فسوف نجد الاختلاف يربو على الاتفاق، وينأى عن الائتلاف والوفاق. وإذن، فإنَّ ما يبحث عنه د. شكري في المبحث الأول من كتابه هذا: كالذي يبحث عن إبرة في كومة ضخْمة من الأتربة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الذي يخلصُ إليه المرءُ من تتبُّعه الآراء هو أنَّ مفهوم المنهج مفهومٌ مضطربٌ، وخلافيّ، وهو في العلوم أكثر وضوحًا وتحديدًا منه في الإنسانيات، ولا سيما في البحث الأدبي، لسببٍ بسيطٍ هو غياب التوافق على طبيعة الأدب، ومادَّته، وعلاقته بالأديب، وبالمتلقّي، وأبعاد العملية الإبداعية فيه؛ فضلا عن مدى ضرورته، وهل يمكنُ العيشُ بلا أدب، أم أنَّ ذلك مستحيلٌ، ولا

1.الباقلاني، أبو بكر: إعجاز القرآن، تحقيق سيد صقر، ط3، مصر: دار المعارف بمصر، 1971 ص 208 وقد وردت كلمة المنهاج في عناوين بعض الكتب، ومنها: منهاج القاصدين لأحمد بن قدامة المقدسي، ومنهاج الطالبيين للنووي، ومنهاج البلغاء، وسراج الأدباء، للقرطاجني..

يستتبُّ، شأنه في ذلك شأن العلم الذي تستحيل الحياة دون الأخذ بوسائله، وأسبابه وفضائله. ولذلك، وحَسْمًا لهذا الجدل، يرى المؤلف الماضي، فيما يُعدُّ خلاصة مستصفاة، أنَّ المنهج - في الأدب خاصةً - رؤية للإنسان، والعالَم، والأديب. فإذا كان الناقدُ، أو الباحث الأدبيُّ، ينطلقُ من رُؤْية خاصَّة تتراءى لنا في جلّ ما يكتبه، وينشره، من تحليل، وتفسير، وتقويم، فإنَّ هذه الرؤية هي الدليل على توافر المنهج، أو الملامح المنهجيّة لديه. وهذا، في رأي المؤلف اقتراحٌ، لا أكثر، غايتُه تجاوز الثبات، والتكرار، والتجريد الراسخ في الحُدود، وفي التعريفات المتداوَلةِ للمنهج في القديم، والحديث.

ابن سلّام الجُمَحيّ(231هـ)

في ضوء هذه النتائج، التي تبلوَرَتْ لدى المؤلف، يتناول كتابا قديمًا يحسبُه القارئ أقدمَ كتابٍ نقديٍّ (شعري) في التراث العربي، وهو كتاب " طبقاتُ فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (231هـ) ويقال إنّ عنوان هذا الكتاب فيه خِلافٌ. فقد نشره جوزيف هل Hell بعنوان " طبقات الشعراء [1]" 1913 ونشره محمود شاكر بعنوان آخر هو " طبقات فحول الشعراء" مؤكدًا أنَّ هذا العنوان هو العنوان الصحيح. ويميل المؤلف ميلا شديدًا لهذا الرأي، مع أنهُ، في أثناء الحديث عن الكتاب، لا يُخفي أنَّ ابن سلام لا يقتصر في هذا الكتاب على الفُحول، ولذلك نُرجّح أن يكون المستشرق هيل على حقّ، وأنّ العنوان" طبقاتُ الشعراء" أقربُ إلى الواقع. فابن سلّام لم يقتصر على الفحول، ولم يتَّبعْ منهجًا واضحًا فيه، والمؤلف يجد لديه" ملامِحَ منهج" قد نختلفُ مع ابن سلام في بعضها، ونتفق معه في بعضها الآخر. فهو مثلا - يعدُّ غزارة النِتاج الشعري معيارًا للفحولة، والتفوُّق، ومزيةً يتفاوتُ بها الشعراء؛ فمن كان عطاؤه أكثر غزارة فهو إلى الفحولة أقربُ، وأنسب، من الآخر ذي العطاء النَزْر اليسير، غير الكثير. علاوة على أنَّ ترتيب الشعراء في طبقاتٍ بُنيَ

1.واللافت للنظر أن إحدى دور النشر في بيروت أعادت نشره بمقدمة للجنة من الجامعيين دون أن تذكر اسم المستشرق المذكور في موقع المحقق في عملية سطو معلنة.

على تفاوت أحيانا، وفي أحايينَ أخْرى يغيب هذا التفاوت من حيث هو معيار لتقديم شاعر، أو تأخيرهُ، عن هذه الطبقة، أو تلك. والأمثلة على هذا كثيرةٌ جدًا في الكتاب. فإصرارهُ على جعل الشعراء الجاهليّين، وعددُهم أربعون شاعرًا، في عشر طبقات، أربعة في كل طبقة، اضطرهُ في بعض الأحيان لإدراج شاعر من منزلة متواضعة مع ثلاثة من الفحـول، تكملةً للعـدَد. وهذا يتكـرَّر، لا سيما إذا أخـذنا برأي الأصمعي الذي أدْرج غيرَ الفُحول في كتابه " فحولة الشعراء".

وما طُبع عليه نهج ابن سلَّام في جعل الطبقة أربعة لا تزيدُ، ولا تنقص، دفع به دفعًا لعدم الالتزام بالمعيار الذي هو ملمَحٌ منهجي. عدا عن هذا نجده يتَّخذ من البيئة معيارًا لتصنيف الشعراء على وَفْق المواقع، فشعراء القُرى صِنْفٌ مختلفٌ، وطبقة متميزة، عن شعراء البوادي. وفي موقع آخر يتخذُ من الموضوع أي (الغرض) مقاسًا تقاسُ به فحولة الشعراء، فللرثاء أولوية ليست لغيره. لهذا جعل شعراء المراثي طبقة مختلفة عن سواهم. وهو تصنيفٌ يراعي الغرَض، ولكنه لا يتسق مع تصنيفاته الأخرى: (جاهلي – إسلامي) و(قرى – بوادٍ) و(غزير الشعر كثيرهُ – أو قليل الشعر نادره) و (دين- لا دين) كذلك أضاف لهذه المعايير، وهي جلها مؤضعُ شكٍّ على المستوى الإجرائي: العقيدةَ، بوصفها معيارًا آخر. جاعلا من شعراء يهود طبقة ظنا منه أنّ الدين يضع أشعـارهم في نسـق مُبـايِنٍ لأشعـــار غيرهم من النصارى، أو الوثنيين، أو المسلمين.

ومع هذا كله، نجد لابن سلام رؤيةً أساسُها الانحيازُ لجلّ ما هو قديم مُبكـر، غير محدثٍ، ولا متأخّر. وإلى ما صحَّتْ روايته عن الثقاة، مستبعدًا الأشعار التي جاءَت من طرقٍ أخرى كخلف الأحمر، وحمّاد الراوية. وأقْصِيَ من الكتاب ما تراءت فيه القرائنُ الدالة على أنه منحول، أو منسوبٌ لغير قائليه. وعلى هذه الفكرة استند كلٌ من بلاشير، ومرجوليوث، في مقولاتهما عن نظرية الشكّ في الكثير من الشعر الجاهلي التي تضخَّمت لدى طه حسين مؤلف الشعر الجاهلي(1926) ويُلاحظ المؤلف ما في رؤية ابن سلام للطبقة من غموض يشوبُها، فهي رتبةٌ تارةً، وتخلو من

هذا التصنيف تارةً. كذلك الأقدمية، تعدُّ مزية طورًا، وطورًا آخر لا تعد كذلك. ووفرة الشعر، تعد تارة مظهرًا من مظاهر التفوُّق، وطورًا آخر مظهرًا مهملا لا يُؤخذ به، ولا يقاس عليه، فلا تفوّق فيها، ولا ما يحزنون. وهذا في الحقيقةِ ليس ديْدَنُ ابن سلّام وحدهُ، وإنما هو ديدَنُ الأصمعي أيضًا، الذي تتكرَّر في كتابهِ " فحولة الشعراء" هذه الموازَنة مرارًا، وتِكرارًا. فابن سلام، وكتابه" طبقات فحول الشعراء" - لا يندرج في الكتابات النقدية ذات الملامح المنهجية التي لا ترْقى إلى رتبة المنهج.

طه حسين(1889- 1973)

ينتقل المؤلف بالقارئ ،بعد ابن سلّام، لطه حسين، وبينهما شوط من الزمن غير قصير. وقد مهَّد لهذا البحث بتوطئة عن طلائع الأدب العربي الحديث، بدءًا بالبارودي(1853- 1904)، مرورا بشوقي(1868- 1932) وحافظ (1871- 1932) ومطران(1872- 1949) وغيرهم من شعراء مدرسة الإحياء الشعري. فضلا عن الشيخ حسين المرصفي(1815- 1890) وغيره من أعلام تلك المدرسة، منوِّها ببعض ما اتصفت به الحركة الإبداعية الجديدة.

أما طه حسين نفسه، فمن الجليّ أنه أديب موسوعي. فإلى جانب اهتمامه بتاريخ الأدب، وسِيَر الشعراء، أهتم بنقد الشعر، والنثر، واهتم بكتابة القصة القصيرة، والرواية، والسيرة الذاتية، وسِيَر الصَحابة. واستخدم الصحافة وسيلة لتعميم أرائه، ونشْرها لدى قطاع واسع من القراء. وعُني بالترجمة، وكتبَ عن المسرح. ومرَّت آثارهُ بمراحلَ متعدِّدَةٍ، متباعدة، شهدت فيها رؤاه الأدبية، والنقدية، تغييرًا جذْريًا تارة، وطفيفا تارةً أخرى. ويشير د. شكري لآرائه في طبيعة الأدب، وما هو الأدب الجيّد، وما أثرهُ في الناقد الأدبي.

ومن يقرأ ما كتبه طه حسين في نقد الشعر، قديمه وجديده، يجد رؤاه قد تباينت ما بين كتابه عن " الشعر الجاهلي " 1926 وكتابه " حديث الأربعاء" فهو في الأول يطبّق ملامح منهج تاريخي يهتمُّ بالرواية، وبالتحقيق، وبالتوثيق، مقتربًا بذلك من التجريب، في حين أنه في" حديث الأربعاء" 1922 يميل لما يعرف بالانطباعية التي تغالي مغالاة شديدة في التذوّق؛ والحكم على العمل الأدبي حكما نابعًا من انطباعاتِ

الناقد من غير إقناع. فقد تعْجبُه قصيدة حافظ إبراهيم في رثاء الشيخ محمد عبده(1849- 1905) لا لشيءٍ، إلا لأنها خاطبت فيه شيئًا لا يدري ما هو، فجعلته ينسى نفسه، ويقعُ تحت سحْر هذه المرثية[1]. ولا تخلو آراءُ طه حسين من تقلُّب. فهو يتَّبع منهج لانسون في كتابيْه عن أبي العلاء المعري، ويصفُ كتاب محمد مندور(1907- 1965) النقد المنهجي عند العرب الذي يدعـو فيه لمنهج لانسون، بالكتاب " الهايف". وذلك لأنه انتهى في أُخـرة من عمره لرأي لا يتَّسقُ مع ما يدعـو له د. شكري من ضرورة اتباع رؤية منهجية. يقول طه حسين، في اقتباس للماضي، ما يأتي: " أنا أقرأ الأدب بقلبي، وذوْقي، وبما أتيح لي منْ طبْعٍ " ومن يقرأ هذا في كتابه " فصول في الأدب والنقد" 1945 لا يحتاج لدليل أكثر من هذا للاقتناع بأن طه حسين تحول من ناقد صاحب رؤية منهجية لآخر انطباعي من نوع جول لوميتر، وأناطول فرانس. وهذا ما طغى توضيحه على رؤية جابر عصفور(1944- 2021) لمآلات النقد عند طه حسين في كتابه القيم " المرايا المتجاورة" 1983.

شوقي ضيف (1910- 2005)

أما شوقي ضيف، فمختلِفٌ عن طه حسين، فهو أقربُ إلى مؤرّخي الأدب منه إلى نقادِه. فأكثرُ مؤلفاته عن الأدب تتصل بعصوره؛ العصر الجاهلي. الإسلامي. الأموي .. العباسي. المعاصر .. إلخ. فكتبه عن تاريخ الأدب العربي تمثل سلسلة موسوعية يجد فيها طلبة الجامعات مراجعهم المساندة للتعرف على أدبنا في عصوره المتتابعة. بيد أن شوقي ضيف لم يكتب من النقد إلا القليل الذي لا يؤبه له، ولا يُعَوَّل عليه. فقد نشَرَ كتابًا بعنوان " في النقد الأدبي" وهـو كتابٌ يذكـرنا بغيره من

1.طه حسين، حافظ وشوقي، ط 1، القاهرة، مطبعة الخانجي؛ بغداد: مكتبة المثنى، 1960، ص 145 – 146 وانظر كتابنا: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، 2013 ص 24 وانظر= مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان، دارالمسيرة، 2003 ص 75- 76.

المؤلفات التي تُعنى بتقديم موجز تاريخي عن النقد لدى العرب، والغربيّين، من ذلك كتاب بالعنوان نفسه لسهير قلماوي، وآخر لأحمد أمين، وثالث لعبد العزيز عتيق، ورابع لطه الحاجري، وآخر لمحمد زغلول سلام، وبدوي طبانة، و حسن ظاظا، وعلى جواد الطاهر. وهي كتبٌ ترصُد سيرورة النقد من القديم إلى الحديث، مع إشارات موجزة لبعْض مذاهبه، واتجاهاته، ومناهجه، مع التحفُّظ على الكلمة الأخيرة.

ويَعْرض المؤلف كتاب شوقي ضيف السابق ذكرُهُ عرضًا أكثر من مُسْهَب. ويتوقّف بنا في النهاية عند دعوة ضيف لاتِّباع ما يسميه نقدًا تكامليًا، واصفًا هذا النقد " بالمنهج الأكثر دقةً [1] " ولهذه الدعوة أسبابٌ، في مقدمتها: تنوع المداخل النقدية لدى الغربيين، فمنها ما هو أقرب إلى الفلسفة، ومنها ما هو أقرب إلى الدراسات الذاتية، أو الموضوعية، أو إلى علم الاجتماع، لذا، واستبعادًا لهذه الفوضى، من الخير للنقد الأدبي العربي أن يأخذ من كلِّ منهج بطرف. فاستضاءة الناقد العربي، والباحث، بجُلِّ هاتيك المناهج؛ ينهض به، وبرؤيته، وبعمله، نهوضًا ينمُّ على القدر الأقصى من الإتقان، الذي تتراءى فيه المحاسنُ، وتتوارى عنه المساوئ. فمن يأخذ بهذا النهج التكاملي يستطيع الجمع بين أثر البيئة، والزمن، والحاجات الاقتصادية والاجتماعية، ومدى تعبير الأدب عن شعور الأديب الفردي، وعن لا شعوره الجْمعي، وعن عناصر الجمال المتأتّية من الصور، والموسيقى، ومن انطباعات القارئ عن التراث، واللغة، وما فيها من براعةٍ نحويةٍ، وبلاغية. والأخذ بهذا كلّه لا يعيبُ الناقد، ولا الباحث؛ لأن مقاييس الأدب، في رأيه، مقاييسُ عالميةٌ، لا تختلفُ، ولا تتباينُ من بيئة لأخرى، والقيم الجمالية فيه مشتركة لدى الشعوب، وفيما تنطق بهِ من لغات.

تحصيلُ الحاصل أنّ المؤلف يرى في المنهج، ومدلولِه، ومرْماه، مسألةً خلافية، وأن لطه حسين دورًا، وجهدًا، في إضفاء الطابع المنهجي شبه العلمي،

1.الماضي، شكري عزيز، بحوث في المنهج، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2023، ص 147

على الدراسات الأدبيَّة، وتاريخ الأدب، إلا أن هذا النَظَر المنهجي، أو شبه المنهجي، لم يدُم طويلا. فقد شهدت كتاباته المتأخرة الكثيرَ من الخلْط. ولا يتَّفقُ المؤلفُ وشوقي ضيف[1] في أنّ الدعوة لنقد تلفيقي من مناهج عدة تُسْهم في تجاوز الأزمة التي تمسك بخناق الدراسات الأدبية، والنقد الأدبي، الذي يفتقر- في أكثر الأحيان - للهوية افتقارَهُ للمنهجية.

المغامرة الأولى

ومع أنَّ كتابه عن درويش أقدم من كتابه بحث في المنهج، إلا أن هذا لا يمنع الدارس من النظر فيه على نحو يختبر الملفوظ المنهجي في التطبيق. كون البحث في المنهج أسبق من الناحية النظرية لدى الناقد الأدبي من التطبيق. وما زال شعر محمود درويش منذ بداية ظهوره في ستينات القرن الماضي مثار تساؤلات، ومحَطّ اهتماماتٍ لدى الدارسين. وقد كتبت مقالاتٌ، ونشرت بحوثٌ، ودراساتٌ، وصنِّفت كتبٌ، ومؤلفاتٌ في شعره ملأت بعض الرفوف في المكتبات العربية. وكلٌ يسعى لإبراز ما يراه جديرًا إبرازه، وإنجاز ما ينبغي له إنجازه، في عطاء هذا الشاعر، الذي تجاوز كلّ التوقعات غزارة وإبداعا، وبذَّ غيره من الشعراء قوة واندفاعا، فكانت له بصْمته الخاصة في الشعر العربي الحديث.

فبعد كتبه انعكاس" هزيمة حزيران 1967 في الرواية العربية"و "مقدمة في نظرية الأدب" ومن " إشكاليات النقد العربي الجديد " و " الرواية العربية في فلسطين والأردن " و " رواية الانتفاضة " و " أنماط الرواية العربية الجديدة " ومقاييس الأدب " و " فنون النثر العربي الحديث " و" طه حسين مئة عام من النهوض العربي" يأتي كتابه الجديد"شعر محمود درويش- إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر" الصادر ببيروت (2013) ليمثل المغامرة الأولى للمؤلف في دراسة الشعر، ونقده. فقد غلب على مؤلفاته المذكورة أنها تدور - بصفة عامة - حول الرواية، وفنون النثر الأخرى، وقلما تلتفت للشعر، ودراسَتِهِ.

ولا يترك الماضي قارئه نهْبًا للوساوس، أو التوقّعات والهواجس، حول غايته من هذا المؤَلَّف، وهدفه من هذا المصنّف. فهو يؤكد في المقدمة أن الغاية منه هي

إنصافُ درويش، وإنصاف شعره، لا سيما بعد الحملة المسعورة التي أثيرت بعد رحيله، فقد ساءَه جدًا أنْ " يدور حوار بين كتّاب، يحمل بعضهم للأسف شهادة دكتوراه، وبعضهم يوصفون زورا بالشعراء، ثم يكفّرون الشاعر، وشعره، وكأن الإسلام يبيح لهم محاكمة الناس في عقيدتهم، وفقا لأهوائهم." إلى ذلك يهدف الكتاب لإراقة مزيد من الضوء على شعره " بعيدًا عن القراءات السياسية، التي ما فتئت تربط بينه وبين متغيرات الصراع العربي – الإسرائيلي ربطا آليًا ميكانيكيًا، فجعلوا يُقزّظون أشعاره المبكرة، ويقللون من شأن أشعاره المتأخّرة، لهذا السبب، أو ذاك، بعيدًا عن معطيات الفنّ الشعري" وبدلا من أن يسلطوا الضوء على شعره المتأخر، يسلطونه على علاقاته بالأشخاص، وعلى مواقفه السياسية من هذا الاتفاق، أو ذاك، ومن تنظيم دون آخر.

ولهذا فإنّ شكري الماضي ينطلق، بمختصر العبارة، ووجيز الإشارة، من مقولتين، أولاهما: تحوُّل الشاعر درويش من شاعر مقاومة إلى شاعر حرّية. وهذا يعني بمعنىً ما: المقولة الثانية، وهي الانصراف، في تقويمه شعره، عن الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولوجيا الشعر، أي أن التزام الشاعر تجاه شعره، وتجاه تجربته الأدبية، والإبداعية، يمثل- في رأي المؤلف- إيديولوجيا بديلة للإيديولوجيا بمفهومها السياسي، أو الفلسفي. وتبعًا لذلك، فإنَّ من دواعي الوقوف على تقويم صحيح لتجربة درويش أن تُستبعد الإيديولوجيا السياسية، وتُقصى، من حيثُ هي معيارٌ جرى الاحتكام إليه في دراسة شعره، وتحليله، ونقده، في السابق، مما أدى إلى أحكام تتَّصفُ بالعشوائية تارةً، وبالتحيّز السياسي، وبالاختزال، الذي يبلغ حدّ الأسْطَرَة، تارةً أخرى.

وتأسيسًا على ذلك، يقفُنا المؤلفُ في الفصل الثاني إزاء مسألة مهمّة، وأساسيَّة، وهي الفرق بين الخيال السياسي والخيال الشعري.

الخيال الشعري

ففي بواكير درويش يتجلى النوع الأول بصفة لافتة، سواءٌ في أوراق الزيتون 1964 أو في عاشق من فلسطين 1966 أو في " أزهار الدم " وهي قصائد قصيرة

في قصيدة واحدة من ديوان " آخر الليل" 1967. وقد عرض المؤلف لقصائد هذه المرحلة، منبّهًا على ما فيها من حرارة الإنتماء، والحسّ المُقاوم، الذي لا يُعْوزهُ التحريض، ولا يخلو من تأجيج المشاعر، واستثارة النخوة.. إلا أنّ هذه الأشعار تظلُّ بسيطة في رأيه، ساذَجَة، شكلا ومحوى، إذا وُوزنَتْ بقصائده التي تلتْ ذلك في " العصافير تموت في الجليل"و"حبيبتي تنهضُ من نومها" و" أحبك أو لا أحبك " وغيرها من الدواوين، فهي، أي: القصائد المبكّرة، لا ترقى لمستوى هذه القصائد من حيث أنها تتحقق فيها إيديولوجيا الشعر التي تقترح نظامًا استثنائيًا في البناء، والتوصيل، وفي الخيال، وفي النظام اللغوي، ورؤية الشاعر للواقع. وهذا ما ينْبَري للحديث عنه في الفصل الثالث، الموسوم بالعنوان " التحوُّل في نظام التوْصيل".

فعلى الرغم من أنّ العنوان يوحي بنوايا المؤلف الرامية لتوضيح رأيه فيما عسى أنْ يكون الموقف التواصلي الذي "يتبأر" في قصيدة درويش خاصَّة، إلا أنه يضيف لذلك ما يمكن أن نعُدَّهُ مواجهة حقيقية بين القصيدة والمتلقي، فدرويش - في رأيه - أقلع عن القصيدة المَنْبريّة التي عرفناها في" سَجّلْ أنا عربي" و" أحنّ إلى خبز أمي" و" لمغنّيكِ على الزيتون خمسون وتر" و" الذي مات هو القاتلُ يا قيثارتي" إلى قصيدة من نوْع أخر، ونمطٍ مختلف، تقوم العلاقة فيه - بين القصيدة والقارئ - على التفاعل المركّب من التأثّر، والتأثير. ومن أجل ذلك نرى قصائده المتأخرة تدعو للتامل استنادًا لفلسفةٍ مزاجُها:" الارتباط بقضايا الإنسان، وقضايا العصر الجوهرية، وتحويل الذاتي إلى جَمْعي، والجَمْعيّ إلى كوني[1]. " وبذلك يكون محمود درويش، قد تحوَّل من شاعر المقاومة إلى شاعر الحريّة.

فهو لا يهتم، ابتداءً، بإثارة الانفعالات الصاخبة لدى جمهوره، إنما يستهدف استثارة النزعات التأملية لدى المتلقي، فمن يوازن قصيدته " من أنا دون منفى؟"

1.الماضي، شكري عزيز ، شعرمحمود درويش، إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013 ص54

من ديوانه"سرير الغريبة" 1997 وقصيدة "رسالة من المنفى"وهي **من** ديوان"أوراق الزيتون" 1964 يلتمس في الأولى- المتأخّرة زمنيًا- اتساع أفُق التلقي، واتساع نظام التوصيل،،مع اتصافها في الوقت ذاته: "بالرصانة، والتماسك" وتجسيدها رؤيةً جديدةً خاصَّة، وعميقة، للمنفى[1].

فالغموضُ في القصيدة "من أنا.. دون منفى" غموضٌ ماسيّ، شفّافٌ، وغيرُ ضبابيّ، وفي ذلك يجد المؤلف شكري الماضي تجسيدًا عمليًا لإيديولوجيا الشعر، فهي– أيْ القصيدة - نتاج الخيال الشعري الابتكاري، وليس الخيال الاسْتحْضاري، الذي يسمى وهْمًا عند كولردج fancy وبذلك يؤكد الشاعر أن الشعر" قـولٌ خاصٌّ لا يمكنُ أن يُقالَ بغير الطريقة التي قيلَ فيها[2]" وهذا كله لا يفي بأساسيات التوصيل بمفهوم الدكتور شكري الماضي؛ إذ لا بد من ملاحظة الركائز الفنية، ومنها تكرار اللازمة، بما يوفره هذا التكرار من انسجامٍ موسيقيّ، وصوتيّ.[3] لا سيّما إذا كانت تتكئ - من حيث الزمن - على الفعل المضارع، مثل: أريد، نريد، أكون، سأكون، أصير، مع استخـــدام علامات التسويف: سوف، والسين، التي تنقل الفعل المضارع من إطار الحاضر الآني إلى المستقبل الآتي. ومختصرُ القول: أنّ درويشا يسعى من تكراره للازمة لـ" التنبيه، والتأكيد، والتشويق، وتجسيد دلالة إيقاعية، ومعنوية، ونفسية" علاوةً على الربط بين مقاطع القصيدة.

ويتتبّع الدكتور شكري بمثل هذا التأني علاقة شعر درويش بالآخَر. والآخر - ها هنا- هو اليهودي تارة، والإسرائيلي تارةً، والصهيوني تارةً أخرى. فمفهوم الحرّية في شعره يكتمل بتحرير أعدائه من أوهام العدوان، وهذا في رأي الناقد ينسجم مع تحول الشاعر من المقاومة إلى الحرية انسجامًا يتطلّب تحرير الآخَر بتحريرهِ أناه.

---

1. المصدر السابق، ص 62
2. المصدر السابق،ص 66
3. المصدر السابق، 68

ومن بواكير درويش التي نبّهتْ على هذه الظاهرة قصيدة " ريتا والبندقية " من ديوانه آخر الليل 1967. وقد ظهرت ريتا في غير قصيدة، من قصائده، وفي غير ديوان، فثمة قصيدة بعنوان " ريتا أحبّيني " وهي في ديوان " العصافير تموت في الجليل " 1970 وظهرت مرة أخرى في قصيدة الحديقة النائمة، وهي في ديوان أعراس 1977 وظهرتْ مرة رابعة في قصيدة " شتاءُ ريتا الطويل" من ديوانه أحد عشر كوكبًا (1993). وعرض المؤلفُ لهذا كله دون أن تفوته الإشارة لقصيدة" جندي يحلم بالزنابق البيضاء " من ديوانه آخر الليل 1967 ولم يفتْه أيضًا أن يقف بنا إزاء الآخر في قصيدة درويش المطوَّلة (حالة حِصار) 2002 التي يحاول فيها- على ذمّة المؤلف - استخلاص معادلة الأنا بالآخر، في أجواء لا يغيب عنها الأمل والحبّ والحرب، مع التوكيد على السمة الإنسانية، والإيمان بالشعر، وبدوره، وبإلحاح من درويش. على أن المحاصِرَ- بكسر الصاد- هو المحاصَر، وأن السجان هو السجين. وأن الخلاصَ من ذلك كلِّه يتطلَّب تبديدًا لأوهام العُدوان، وتحريرَ المعتدي من صَلَفه:

إلى قاتلٍ
لو تأملتَ وجه الضحية
وفكرتَ
كنتَ تذكّرْتَ أمّكَ في غرفة الغازِ
كنتَ تحرّرْتَ من حِكمة البنْدقية
وغيَّرتَ رأيكَ
ما هكذا تُستعادُ الهويّة

وينتهي د. شكري الماضي إلى رأيٍ نهائيّ، وهو أنَّ معادلة الأنا بالآخَر فكرةٌ بقيت تهيمن على محمود درويش، وشعرِه، حتى أيامه الأخيرة. [1] وفي ذلك ما يثبتُ أنه، بتحوله من شاعر مقاومة لشاعر حرية، لم يتراجع، ولم يمتثل، ولم يتخلّ عن

1.السابق، ص 92- 99 وما بعدها

جلْده، على النحو الذي توهَّمه بعض الدارسين المتعجّلين ممن طفقوا يتعقبون بعض الكلمات، أو العبارات، التي عدَّلها هنا، أو هناك، فأقامـوا الدنيا وأقعـدوها ظانّينَ بالشاعر ظنَّ السوء، وأنهم بظنّهم هـذا ينتزعون حجَرَ سـنمار من الصرح الشامـخ، والقصر المنيف، الذي شيده على أساس راسخ ومتين.

فقد سلط بعض النقَدَة، ومن يتشبّهون بالشعراء، الضوءَ على ما في قصائد درويش المتأخرة من ظهور لافتٍ للذات، مثلما يتضح في ورْد أقل، وفي "هي أغية هي أغنية" وفي لاعب النرد، وقبلها جدارية محمود درويش. وديوان لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟ فعـدوا ذلك نكوصًا تارة، وتارة انكفاءً على الذات، ظنّا منهم أن الشاعر الملتزم، المقاوم، ينبغي له أن يتنازل عن ذاته، وأن ينبذَها وراءَ ظهْره. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فالإنصافُ" يقتضي التأكيدَ على أن الذات - في قصائد درويش - ليست ذاتاً رومانسية، تنشد الخلاص الفردي، أو تدّعي أنها مركز الكون. وهي ليست الذات التي تخلق العالم على هواها. فهي قصائدُ، على الرغم من حضور الذات فيها، لا تفتأ تتناول قضايا الإنسان: قضية الحياة والموت، والتاريخ، والزمن، والخلود، من خلال تجارب معيشة، حارّة، ومن منظور ذاتيّ خاصّ، وحيّ[1] ".

فالذاتُ، في الجدارية (1999) تحاورُ الموت، وتسخرُ منهُ، ومن قوته، فتبدو كقوة آمرةٍ، متحرّرة من الخوف، ومن المجهول، إذ ترى الموت لحظة مكثفة من لحظات الحياة:

لا تحدق
يا قويّ على شرايين لترْصُدَ نقطة
الضعف الأخيرة
أنت أقوى منْ
نظام الطبّ، أقوى من جهاز

1.المصدر السابق،ص 105-109

تنفُّسي، أقوى من العسل القويّ
ولستَ محتاجًا لتقتلني إلى مرضي.

ثم يقول في القصيدة :

ما شئتَ منْ معْنىً إلى معنىً
أجيُء، هي الحياةُ سُيولةٌ،
وأناأكثفها،أعرّفها بسلطاني
وميزاني.. [1]

فهو لا يفتأ يؤكّـد خلود الشعْر، وخلوده فيه. ولهذا، فإن الجدارية، برأي الدكتور ماضي، وإن كانت الذات فيها بارزةً، تعبّر عن المواجهة المستمرّة، الدائبة، بين الإنسان، والموت، مُجسّدة بذلك رؤيتها الفنية الكلية التي تُسوّغُ وصفها بجدارية خصبة، متجدّدة، تجدُّد الخضرة في الأرض البكر.

ولا يفتأ الشاعر في رأي الناقد يؤكد هذا في غير قصيدة، كانت الأخيرة قصيدة لاعبُ النرد(2008) ففيها يراكِمُ الكثير من المصادفات في حياته، أو يخيّل إليه أنها مصادفاتٌ، مضيفًا بذكرها تحولات الذات وأقبية الأنا، عائدًا إلى تجاربه الخاصة السابقة عودةً لا تشكل انكفاءً، ولا تراجعًا، بل اتساعًا في الرؤية، وتنوعًا في المواقف، من المكان، والعالم، والإبداع، والوجود، ومن الحقيقة والوهم، ومن المَجْد والأسْطورة، ومن الواقع، والتاريخ. فذاته- ها هنا- ذوات متعدّدة، وهويته هوياتٌ عدة، لا هوية واحدة. وهذا ما ينسجم مع الانتقال من إيديولوجيا السياسة إلى إيديولوجيا الشعر.

وحرصًا من المؤلف على إتمام الفائدة، أضافَ لكتابه قائمة بدواوين درويش، من ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة " حتى الديوان الذي ظهَرَ بعد وفاته، وهو

1.السابق،ص 110

ديوان" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" 2009 مشيرًا للمجموعات الكاملة،وشبه الكاملة، التي صدرت في أماكن شتى من العالم. وأضاف لهذا قائمة أخرى تضمّ الرسائل العلمية، والكتب، التي كتبت، أو نشرت، حول شعر مَحْمود درويش، وهي كثيرة جدًا. وعلى الرغم من أنّ الكتاب صغير الحجْم (160ص) إلا أنه عظيم القيمة، جمّ الفائدة، بما جلاهُ من غبار أثارهُ بعض المتنطّعين، وأضاف إلى دراسات محمود درويش لبِنَة جديدة تتمثل في أنه خلصَ من الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولجيا الشعر، وأن قصائدهُ المتأخّرة على ما فيها من غموض تقيم نسقا جديدًا للتواصل الإنساني عبر الشعر، وقواعده، لا عبر النسق المعرفي، وأنَّ الخيال الشعري فيه خيالٌ ابتكاريٌّ خلاق لا يكتفي باستدعاء المتخَيَّل، ولكنه يقوم باختراعه، وابتكاره. ولا يعني طغيان الذات على بعض شعره المتأخر انكفاءً، أو تراجعًا، أو انسحابًا من معركة الوجود، ولكن السلاح هو الذي تغيّر بتغيّر النظام اللغوي، والبنائي للقصيدة.

تساؤلات

مع هذا كله، لا بد من أسئلة نسوقها في نهاية هذا الفَصْل عن هذا الناقد وعن كتابه القيم، وعن جهوده، فهل يسلِّمُ القارئ مع المؤلف بأن الشعر إيديولوجيا، وهل اسْتخْدمَ المؤلف اللفظ مَجازًا، أم هو استعمال على وجه الحقيقة، ألا ترتبط الإيديولوجيا بمفهوم عقدي، دَعَويّ، لا فنيّ؟ فالشعر كما الفن، يقوم على الخيال، والحس، والاستثارة، والوجدان، في حين أنّ الإيديولوجيا تقوم على المنطق الحِجاجيّ، والإقناع بالمسائل العقلية، والبرهانات.

هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ أكثر متذوقي الشعر لا يقللون من شأن الشعر إذا قيل في فضاء إيديولوجي، بشرط ألا تطغى عليه الإيديولوجيا العِرْفانية، والسياسيّة المباشرة.

أما موقفه من شِعْر درويش المُبكّر الذي لا يجدُ فيه المؤلف مزيّة تسوّغ إعجاب الكثير من المقرظين، فذلك انطباعٌ، لا يقوم على إثباته دليل. فنحن بقدر ما نرى في " أزهار الدم" من إبداع نرى في الجدارية، وفي لاعب النرد، وحالة حصار،

فالتحوّلاتُ التي اجتاحت شعر درويش اجتاحته على المستوى الكمّي،لا الجوهري.. نلاحظ مثلا أنّ في ديوانه " لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا " أجواءً منْ قصائده القديمة الأولى، ومع ذلك لا نستطيع الأدعاء بأن هذا الديوان يمثل انتكاسة في شعْره. وبالمقابل نجد في "سرير الغريبة" وفي" كزهر اللوز أو أبعد" قصائد مفتعلة، ومحاولات في التجريب لا تبلغ بالشاعر حد الاكتمال، والتجاوز، ومع ذلك لا يقال: إن ذلك مظهرٌ من مظاهر الإخفاق، فليس من الواقعية أن يوضع شعر الشاعر- أيا كان - في سلّةٍ واحدة، وأن يوزن بميزان واحد دقيق كما البَيْض.

فضلا عما سبق، يذكر المؤلف بعض ما تعود به اللازمة المتكررة من مزايا على قصيدة درويش، مؤكدًا أنها تفيد التنبيه، والتأكيد، والتشويق، والمَوْسَقة، والربط بين المقاطع، زيادة على أغراض نفسية، ومَعنوية إلخ.. وهذا قولٌ يُسْحبُ على أي لازمة في أيّ قصيدة، ولا تختصّ بقصيدة درويش. فلو تذكر القارئ اللازمة في أنشودة المطر للسياب، لظنّ أن الدكتور الفاضل يعنيها بهذا التوْصيف، ويقصدها بذاك التصنيف أو التوظيف.

وقد توهَّم المؤلف أنّ" أزهار الدم" ديوانٌ لدرويش، ذكره في الفصل الثاني، وأعاد ذلك، وكـرَّرهُ، في ثبت الدواوين، دون أن يذكر تاريخ النشر، ومكانه، واسم ناشره، والصحيح أنّ " أزهار الدم " قصيدة في ديوانه " آخرُ الليل" وهي تتألف من قصائد قصيرة لكلّ واحدةٍ منها عنوانٌ مستقلّ[1]. وينسحب هذا على " أغنيات للوطن" وهي قصيدة ذكرها المؤلف في الدواوين، مثلما ذكـر أزهـار الدم. وبإشارة سريعـة يذكر المؤلف أن العنوان (أزهار الدم) يذكرنا بأزهار الشر لبودلير، وهذا أيضا انطباعٌ يحتاجُ منه إلى إعادة نظر، لأنّ الشاعر نفسَه يشير في واحدة من قصائده، وعنوانها (لوركا) لاقتباسه هذا العنوان من عنوان مسْرحية لوركا " عُرْس الدم" وهي القـصيدة التي يقولُ فيـها:

1.قد تكون هذه الأخطاء من وهم الباحثة بيان عمرو التي يشكرها المؤلف لجمعها عنوانات المراجع

عفو زهر الدمْ
يا لوركا وشمسي في يديكْ
وصليبٍ يرتدي نارَ قصيده
أجملُ الفرسان في الليل يَحجّون إليكْ
بشهيدٍ وشهيده

عدا عن أن درويش يشير بالتعبير " أزهارُ الدم " لشهداء مذبحة كفر قاسم(1956) فكيف تذكـّر المؤلف بأزهار بودلير التي تحيل إلى الشر لا إلى الشهادة؟

وقد كان لوركا من أكثر الشعراء تأثيرًا في شعر محمود درويش، وذلك مانبهتُ عليهِ في دراسةٍ لي نُشِرتْ في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة 1998 ثم أعيد نشرُها في كتاب" الضفيرة واللهب" 2000 وفي ظلال أندلسية في الأدب المعاصر. هذا علاوةً على أننا لا نفهم ما الذي يعنيه المؤلف بقوله عن درويش: إنه انتقل من شاعر المقاومة إلى شاعر" الحرية "وهل يتعارض كون الشاعر شاعرَ مقاومة مع كونه شاعر حرّية؟ وهل ثمة انفصام بين المقاومة والتحرُّر؟ عدا عن هذا فإن كلمة "الحرية"كلمة مضغتها الأفواه، ولم تعد توحي بالكثير، طالما أن شاعرًا مثل نزار قباني- مثلا - يدعي أنه شاعر الحرية. والحقيقة أن مثل هذه الأسئلة، والملاحظ، لا تقلل من جهود الأديب الفاضل الدكتور شكري، وحسْبُه أنه كشفَ عنْ تحوّلات في شعر درويش لم يلتفت إليها أيٌّ من دارسيه*، وهُمْ كُثْر.

---

*.للمزيد انظر كتابنا محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 وانظر الفصل الرابع- الباب الثاني- ص 132 وما بعدها. وانظر ص 167 من هذا الكتاب.

الفصل الثالث

العجلوني وإشكالية النقد والحداثة

من المعروف أن الدكتور نايف خالد العجلوني - أستاذ الأدب والنقد الحديث في جامعة اليرموك – باحثٌ، وناقدٌ، لا يحبُّ الأضواء، فهو يواصل البحث والنشر والتأليف منذ سنوات طويلة، لا يطمع في إلقاء الأضواء الإعلامية على ما يكتبه، وينشرُه، كغيره من الأكاديميين، أو أنصاف الأكاديميين. فكتابه " في طريق الحداثة " الصادر عن عالم الكتب الحديث في إربد 2019 كتاب قيمٌ، وممتعٌ، ومرجعٌ لا غنى عنه لمن يهتمون بهذا الموضوع.

ففي الموضوع الأول منه، وهو بعنوان: الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم، يتوغل العجلوني في طرق شتى، ومساربَ عدَّة، باحثا عن المعنى الدقيق، والمفهوم الصحيح الوثيق، لهذا المصطلح " حداثة " وهو مصطلح شاع في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، مع أنه قديمٌ، إذا سلَّمنا - جدلا - بما لهذا المصطلح من جذر عميق في العربية، وهو لفظ" المُحْدَث". بيد أننا نتعثر في أيامنا هذه بألفاظ مشتقّة من هذا الجذر كثيرة، منها: الحداثة، والحداثيّ، والحداثيَّة، وتحديث، وما بعدَ الحداثة. وكلٌ منها له ما يقابله باللغة الإنجليزية. فالحديث modern والحداثة modernity والحداثيَّة modernism والحداثيّ modernist وما بعد الحداثة post-modernity والمُحْدثُ - إذا راعينا السياق الذي استُخْدِمَتْ فيه هذه الكلمة - تقابل contemporary التي ترجمها كثيرون بالمعاصرة، وهم في ذلك على طريق مستقيمة. لأن القدماء من اللغويين، والمعجميّين، وحتى علماء مصطلح

الحديث، استخدموها للدلالة على ما هو مُسْتَجِدٌّ بتأثير من روح العصر المتغيّر، قيل عن أبي عمرو بن العلاء(154هـ) - إنه وصف شعر بشار، وأبي تمام، ومسلم ابن الوليد، وسلم الخاسِر، وغيرهم من مخضرمي الدولتين، بالقول:" لقد كثُر هذا المُحْدَثُ وحَسُنَ حتى هَمَمْتُ أنْ آمُر فِتيانَنا بروايته" [1] والمعنى المستخلصُ، من هذا الخبر، أنَّ المحدَث: هو الجديدُ، المبتكرُ، المتحرّرُ من محاكاة القديم.

ويرى المؤلف أنَّ الخلط بين هاتيك المفاهيم، وشيوع ألفاظ للدلالة عليها، مثل: مودرنيّة، وموديرنيزم، لا ضرورة له، ولا مُسوّغ، فالجذر اللغوي العربي " حَدَثَ " أكثر مرونةً، وطواعيةً، لاشتقاق المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم، مع قبول الذائقة العربية لها، لذا يقترح استخدام (حداثة) للدلالة على المعنى بصفةٍ عامّة، و(تحديث) للدلالة على ما هو قيد الخروج على القديم، والعبور في أفق الحديث، و(حداثيّ) على وصف الشخص، أو الشيء المتصف بمفارقة القديم، والتوجه نحو الحداثة. وغرضُ المؤلف من هذا هو الغوص في معاني هاتيك الألفاظ، وتلك المفاهيم، في تطبيقاته على: الحداثة في شعر نزار قباني(1998م)، والحداثية في ديوان" الجداول[2] " لإيليا أبي ماضي(1957)، والتحديث في سيرة " رحلة جبلية" لفدوى طوقان(2003م). وملامح الحداثة، لا الحداثيّة، في شعر إدوارد حداد(1996م). وسوف ننظر في هذا الفصل نظرةً متأنية ليست بعَجْلى فيما عسى أن يقال في هذه القضايا التي تنطوي على قدْرٍ كبير من اللَبْس.

نزار الحداثي

ففي تناوله لشعر نزار قباني، واقترابه من الحداثة، لا سيما في شعره الوجداني، وشعره السياسي، يعده نموذجًا جيدا للحداثيّ. ففي ديوانه الأول يشتبه لديه الكلاسيكي بالحداثي. فمع التزامه النسق الموزون المقفّى نجده يخرج على هذا النسق

1.انظر ابن قتيبة الدينوري(276هـ) : الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، ط1، مطبعة بريل- ليدن، 1903 ص5 وانظر ص 139 وما بعدها من هذا الكتاب.

2.انظر ص 24 وما بعدها من هذا الكتاب.

في لغته الشعرية خروجًا حادًا تبدو حداثية الآخرين مقارنة بهِ، وموازنة بشعره، تقليدًا، ومحاكاةً، للقديم الموروث. فحداثيته جماهيريةٌ، تواصليةٌ، تُعير ثقافة المتلقي اهتمامًا كبيرًا. فالمراوحة بين تشكيلات إيقاعية متعدِّدة، تضمن لحداثيَّته استجابة موفورة لدى جمهوره، وهذا ينسحب على شعره في المرأة، والحبّ، وعلى شعره السياسي على السواء. فباقترابه من لغة الحديث اليومي يتعمَّق اتصاله باللغة السائدة، وتتوَطّد علاقته بالقارئ، وهذه هي الحداثية التي وصفها إليوت Eliot باللغة التي لا هي شعر، ولا هي نثر. وإنما هي لغة بَيْنَ بين.

فنزار، في الكثير الجمّ من أشعاره، يتسامح تسامحًا حادًا بلغته الشعرية حتى لتصبح كأنها حوارٌ مع القارئ دون أدنى درجة من التصنّع الذي يهيم به الشعراءُ في العادَة. فلا يُعنى إلا بسلامة التركيب، وأن تكون مفردات القصيدة شائعة، ومما هو سائدٌ متداول، وأن يكونَ الحوار بالأسلوب المتّبع في حديث الأشخاص بعضهم لبعض. فمن الأمثلة التي ينسحب عليها هذا الوصف قوله على لسان امرأة:

أرأيتَهُ؟
فستانيَ التفتا؟
فضَّلْتهُ حُلوًا كما شئتا

قيل في هذا: إنه ليس شعرًا، بل من كلام النسوان، وهذا التعليق يرينا إلى أيّ مدىً يذهبُ الشاعر في اقترابه من لغة الناس، وقال في قصيدة بعنوان (لماذا) على لسان المرأة:

لماذا تخليتَ عني
إذا كنتَ تعرفُ أني
أحبّكَ أكثرَ منّي؟!

ففي هذه الأمثلة، وغيرها الكثير، يرى العجلوني في الصورة لدى نزار توجُّهًا حداثيًا تجاوزَ به مفهوم الحداثة لدى شعراء من أمثال أدونيس، والسياب. فهو في قصيدة بعنوان " مع جريدة " يذكر المعطف، والسجاير، وعلبة الثقاب، والسُكَّر،

وفنجان القهوة، راسمًا بهذه المفردات مشهدًا مألوفًا، أو شبه مألوف، للقاءات العشاق في المقاهي، ولفراقهم عندما يفترقون:

أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب
ودونَ أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السُكّر من أمامي
ذوَّب في الفنجان قطعتين
ذوَّبني .. ذوَّبَ قطعتين

فالحداثة ترتبط لدى نزار - في رأي المؤلف - بحياة المدينة، وهمومها الصغيرة، والكبيرة، على السواء، في أداءٍ لا يزْبأ في شعره عن توظيف العبارات الدارجة على ألسنة الناس في أحاديثهم اليومية، فهو يعبّر عن نفسه باللغة التي يصوغُها الآخرون. وهذا، إذا نُظرَ إليه بمنظور من يتحدثون عن "الجزالة " وهي من المعايير المهمّة في الشعر غير الحداثي، يُعدُّ ثورة على ما ليس حداثيًا.

حداثية الجداول

وعلى الرغم من أنَّ إيليّا أبا ماضي من الجيل الذي نشأ، ونما، وترعرع، في النصف الأول من القرن الماضي، وتأثّر على نحوٍ ما بالحياة الغربية، والأدب الأمريكي، إلا أنَّ شعره لا يمثل في نظر المؤلف حداثيّة بالمعنى الدقيق للكلمة. فهو قنطرةٌ اجتازتها الرومانسية المهْجَرية ببطء نحو الحداثة، لذا فإنَّ الوصف الدقيق لتجربته هي التحديث، أو النزوع للحداثة، إذ لا يغلب عليه الانقطاع عن القديم، ولا يزورُّ - في الوقت نفسه - عن التشكيلات الجديدة التي شرعت تشق طريقها نحو التغيير. ولا ينكر المؤلفُ أنَّ صاحب الجداول – كغيره من شعراء الرابطة القلميَّة جبران، ونعيمة، وغيرهما – من أهم الروافد المبكرة لحركة " الشعر الحر" وهذا ما نبّه عليه، وأشار إليه، دارسو هذه الحركة؛ كسلمى الخضراء الجيوسي، وكمال خير بيك.

وهنا يتوقف المؤلف بنا إزاءَ نماذج من شعر أبي ماضي، متسائلا: أين هي الحداثة في تلك الأشعار، مجيبًا، مؤكدًا، أن التأرْجح بين الشك واليقين، أو بين الغيب والواقع، أحد المظاهر التي تنمُّ على حيرة الشاعر، وعما في نفسه من تساؤلاتٍ غير معتادةٍ فيما مضى. بيد أن هذه الحيرة، وتلكمُ التساؤلات، لا تكفي - وحدَها - لوصف الشاعر بالحداثي، لذا يقف إزاءَ قصيدة " الطلاسِم " وما فيها من تأمُّلات فلسفيّة شديدة النبرة:

جئتُ لا أعلمُ من أين؟ ولكني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيًا إنْ شِئْتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ، كيفَ أبصرْتُ طريقي
لستُ أدري.

على أنَّ هذه الحيرة، والتساؤلات، لا يخلو منها الشعر القديم؛ ففي لزوميات أبي العلاء المعري(449هـ) الكثيرُ منها جدًا، فإذا عدَدْناها معيارًا للاقتراب من الحداثة، فعلينا أن نعدَّ لزوميات المعري حداثيّة بهذا المعنى. ولا ريْبَ في أن المؤلف ينْحو منحىً آخر في التدليل على حداثة أبي ماضي، بإشارته لتلك اللغة التي تذكرنا بما ذكره مُفصَّلا عن شعر نزار قباني، وهذا مثالٌ أوْردهُ من الجداول يشهد على مصداقية هذا التوجُّه:

إنني أشهد في نفسي صراعا وعِراكا
وأرى ذاتيَ شيطانا وأحيانا ملاكا
هل أنا شخصان يأبى هذا مَعَ ذاكَ اشتراكا
أم تراني واهمًا فيما أراهُ
لستُ أدْري.

فهذا شعرٌ يجمع بين الحيرة، والتساؤلات المرْبكة، وبين اللغة التي تقترب بمفرداتها، ونغماتها الصوتية، وتراكيبها النَحْوية، من لغة الحديث اليومي، والتحرُّر من هيمنة المفردة القديمة التي لم تعُد متداوَلة، مع التحرّر من سُلطة القوافي، وكسْر الحلقة

الفولاذية المعروفة في أوزان الشعر العربي. فأبو ماضي، وشعرُهُ، أقربُ ما يكونان للمعاصرَة، على وَفْق السياق الثقافي، والمعرفي، في القرن الماضي. وهي معاصرةٌ تسْعى سعيًا حثيثًا للتغيير الذي يقترب بها من الحداثيّة اقترابًا تنبئ عنه التحوُّلاتُ الجذريّة في الرؤية، والموقف، واللغة، والإيقاع.

ملامح حداثيّة

من البحوث اللافتة للنظر في هذا الكتاب البحثُ الموسوم بعنوان "ملامحُ الحداثةِ في شعر إدوارد حداد". فقد أعادنا المؤلف لكثير من قصائده بما فيها تلك التي تأثّرت بقصيدة الراحل خليل حاوي (لعازر 1962) فقد أورد أبياتا من قصيدة "أنا والخابية" تؤكّد ظهورَ بعض العبارات التي تحيلنا لقصيدة حاوي(توفي منتحرًا 1982م) المذكورة. فإلى جانب التشابه الكبير في إيقاع القصيدتين، ثمة رموز متكرّرة فيهما، كالجِرار، والدار، والخمرة التي تغني. وهذا لا ينْفي أن الشاعر حداد ابتدأ بترديد بعض الهواجس الوجودية. وذلك ما ألمح إليه إبراهيم العبسي(1945-2016) وألمع، في شهادته عن الشاعر التي أفاد منها المؤلف. والمؤلفُ، بهذه الإشارة، يؤكد ما كان قد استنتجه العبسي. ولا يخفى علينا أن إدوارد حداد تنقل في غير طور من أطواره بين ملمح رومانسي، وآخر وجودي، وثالث سوريالي، ولا سيما في القصيدة التي يشير إليها د. نايف، وهي بعنوان "مؤتمر صحفي". ففيها الكثير من الانزياحات التي تذكرنا بالتصوُّف تارة، وتارة باللامعقول:" فالحزن يقف على قدمية عندما نغني" و "أعشق حمّى التصوُّف. أنتِ خلايا التكوّن منذ زمان الفتوح". وهذان مثالان يُشتشفُّ منهما ما لدى الشاعر من شغَفٍ بالرموز التي تكسِر المألوف، والمتوقَّع، وتُفصح عن خفايا عالم الحلُم، واللاوعي.

فالصوفيّة، والسوريالية، تتجاذبان في شعره، وهذا سبب الغموض الذي شكا منه سمير قطامي في دراسة عن الشعر الأردني (2001).

ولم تفُتْ المؤلفَ ملاحظةٌ أخرى، وهي " التناصّ" الذي يعني لديه ظهور بعض العبارات، والصور الشعرية، والرموز، التي تحيلنا لنصوص أخرى، كالذي أشار له في " أنا والخابية " ولكن المؤلف يضيف لهذا ما يجده في قصيدة " بأيٍّ

الخيولِ سأعْبُرُ" وهي من قصائده المتأخِّرة، من تأثرٍ واضحٍ بقصيدة أمل دنقل الموسومة بعنوان (ضدَّ مَنْ) [1] . فالشيء المشترك في القصيدتين هو لهجة التساؤل، وما تتضمَّنه كل منهما من التركيز على الوطن، والسؤال المتكرر: من. من. فضلا عن الوزن والإيقاع المتجانس. وهذا لا يقتصر على تواشجه بـ : ضدَّ مَنْ، فقد تأثر تأثرًا لافتا بقصيدة " لا تُصالح" وهي قصيدة معروفة مشهورة. فالرؤية، والموقف من الإنسان، ومن العالم، والتصدي لكثيرٍ من مظاهر السلطة البطركية السائدة، تؤكد وجود هذه الملامح الحداثية في شعره؛ فنا، ومضمونا، وهي ملامحُ تصنّف الشاعر في التيار الحداثي لا في غيره.

من الشعر إلى السيرة

ومن الجدير بالذكر أنّ البحوث التي جمعها المؤلف في هذا الكتاب تدورُ حول الشعر، والشعراء، إلا من واحد هو الموسوم بعنوان" السيرة الذاتية لفدوى طوقان: الشخصي والسياسي والأدبي". ويتوقع القارئ أن يجد في هذا البحث انحرافا يسيرًا عما سبق.

فلا مندوحة للدارس عن الإلمام بسيرة المبدع عند دراسته لآثاره. ولا مناص من إعادة النصّ إلى الحياة. أما رحلة فدوى طوقان التي تسلقت فيها الزمن تسلُّق الرياضيّ الفتيّ للجبل الأشم، فقد لخصها المؤلف بدوراتٍ متسلْسِلَة من الكفاح المستمّر لتحقيق الذات، ومواجهة القيود، والسعي الموصول لتغيير أساليب التعبير الفني، وتحويلها إلى أساليبَ جديدةٍ تستجيب لدواعي الانطلاق، والتحرّر، استجابة أقوى، وأكثر جدوى. ومن الاقتباساتِ المتوافرة في البحث يتَّضح لنا ما لدى الشاعرة من إصرار متين على قضايا الحرّية، وبصفة خاصَّة حرية المرأة التي كانت، وما تزال، تضيق بسجن الحريم، مثلما جاءَ في السيرة.

---

1. وهي من ديوانه أوراق الغرفة 8 الذي صدر عام 1983 بعد وفاته. وانظر الأعمال الشعرية، ط1، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1995 ص441 وهذا المعنى للتناص شائع مع أنه غير دقيق. انظر كتابنا مفاهيم نقدية،ط1،عمان: دار الخليج، 2025 ص ص 11- 19

ويُلاحظ المؤلفُ – محقًّا - أن هذه الرغبة في التحديث، على المستوى العام الاجتماعي، تمخَّضت عن تحوُّلات أدبية تنقّلت فيها الشاعرة من الرومانسية المغرقة في التساؤلات عمَّن تكون ، وما مصيرها، وعن جدلية الحياة والموت، إلى أن كانت صدمة 5 حزيران 67 فانفتحت القوقعة الذاتية، واندمجت الأنا بالآخرين. وعرفت أن الشعر الحقيقي هو ذلك الشعر الذي يتعتّقُ[1] وَيَتَخَمّرُ في دِنانِ الشَعْب، وجِراره، مثلما جاءَ في السيرة. فلفدوى دورُها في ريادة الحسِّ النسوي الذي شاع في قصص غادة السمان، وفوزية رشيد، ونوال سعداوي، وألفة الإدلبي، ونازك الملائكة، وغيرهنّ. فهي، مثلما قدّمت في دواوينها " وجدْتُها " و "أعطنا حبا" اهتمت بالكثير الجم من صور الرفض، والتمرد على السائد، والمألوف.والمؤلفُ، د. نايف العجلوني، على الرغم من أنّ كتابه بعنوان" في طريق الحداثة " إلا أن بحوثه، ومنها هذا البحث، لا تقتصر على هذا المسار، وإنما تخوضُ فيما لا صلة له مباشرة بموضوع التحديث، كالخوض في الأسلوب تارة، وبالسرد القصصي الشيّق، والتعبير الصريح الذي لا يخلو من التحفُّظ تارة أخرى.

وصفوة القول، هي أنّ كتاب الدكتور نايف فيه الكثير مما يؤكد صحة الفرضية التي ينطلق منها، وهي أن مفردات: كالحداثة، والحداثية، والتحديث، والحداثي، وحتى ما بعد الحداثة، ألفاظ مفتوحة بعضُها على بعض، وحيثما وقع نظرنا على إحداها، فلا بد من أن نجد فيها، وفي تداولها، شيئا من دلالات الألفاظ الأُخَر. ولهذا فإن ألفاظا من مثل المودرنيّة، والموديرنزم، وما يشبهها، لا يعدو كونها تبرُّجا وتفَرْنُجا في الكتابة، وتمحّلا، وتنطُّعًا، لا أكثر ولا أقل. ولا ريب في ان هذه الرؤية لمفهوم الحداثة تمثل إضافة لا غنى عنها للمشهد النقدي [2].

1.وردت في الأصل (يتعلق) وهذا قد يكون من خطأ الطابع، فالمعنى لا يستقيم بهذه الكلمة.
2.للمزيد انظر : الصكر، حاتم، حركة النقد الأدبي في الأردن في ضوء المنهجيات الحديثة، مرجع سابق، ص ص 57- 66

الفصل الرابع

السعافين: نقد النثر ونقد الشعر

قليل من الدارسين، والباحثين، في الأدب، هم الذين يهتمون بالأدب العربي - شعره ونثره - في الخليج. فقد سبق لسيد حامد النساج أن وضع كتابا عن الرواية العربية سماه " بانوراما الرواية العربية" (1982) زعم فيه أن الكتاب يُلقي نظرة شاملة على أدب الرواية العربي. إلا أنه اقتصر على نماذج روائية من مصر، وبلاد الشام، والعراق، والمغرب العربي، والسودان. ولم يتضمن دراسةً، أو عرضا، أو تعريفا، برواية خليجية واحدة. وحذا حذوه د. محمد حسن عبدالله - من مصر- في كتاب صدر عن سلسلة عالم المعرفة (1989) بعنوان " الريف في الرواية العربية " وجدنا فيه نقصا كبيرا، فهو يقتصر على روايات من مصر، والسودان، وبلاد الشام، والعراق، والمغرب العربي. وليست فيه إشارة لأي من الروايات الكويتية، أو العمانية، أو السعودية. ويأتي كتاب الدكتور إبراهيم السعافين * الموسوم بعنوان شاعريّ " المبحرون إلى أعالي النخيل " يليه عنوان فرعي أكثر تحديدًا وهو" دراساتٌ في أدب الخليج العربي" [دار العالم العربي، دبي] ليسد هذه الثغرة، ويتخطّى هذا النقص. وإلى هذا يشير في ختام مقدمته، فقد أراد فيه الالتفات لجوانب شتى من أدبنا في الخليج، لعله بهذا يستدعي النظر إلى هذا الأدب، فيكون لهذه البادرة ما يقفوها من بوادر، ولهذه الفاتحة ما يتلوها من فواتح.

واللافت أن الكتاب لا يقتصر على جنس أدبي واحد، بل هو خليطٌ من الشعر، والنثر، والنثر فيه خليط من القصة، والرواية، والسيرة. وفيه ما يكون نقدا

تحليليًا لنص روائي، أو تركيزًا على جهود شاعر ما. كوقفته المطولة إزاء تجارب الشاعر العُماني أبي مسلم البهلاني(1857- 1920) أو البهلائي، ودوره في إحياء الشعر العربي في سلطنة عمان، وما غلب على شعره من مواعظ وحكم مأثورة، ومراثيَ تقليدية، ومدائح، وإخوانيات. أو التركيز على اللغة الشعرية لدى شاعر كثير العطاء، حسن الأداء، وهو الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم الذي يفصح في شعره عن رؤيته الممتدة من (أبو ظبي) إلى القدس، فاليامون، على نحو ما يرى المؤلف في قصيدته للنخل عيون. إذ يتعانق فيها النخيل مع الزيتون، واللوز، والزعتر، ويلتقي خنجر الانتفاضة المقدسة بخاصرة القدس. أو تتبُّع عدد من المجموعات القصصية لغير واحدةٍ من كاتبات الخليج غلب عليهنَّ الاهتمام بالنِسْوية.

الاعتراف

والظاهر أن الكتاب على هذا الأساس، ووفقا لذلك المقاس، أقرب للتاريخ الأدبي منه إلى النقد. ومع ذلك لا يعدم المرء العثور على قراءة نقدية لرواية أو ديوان. فها هو ذا يقفنا إزاء رواية" الاعتراف" ولم يذكر المؤلف - للأسف - في الدراسة التي تمتدّ من ص 9 إلى ص 29 اسم مؤلف الرواية. فقد اضطررنا للنظر في ثَبَتِ المصادر والمراجع لمعرفة مؤلفها، فتبين لنا في ص 295 أنّ الاعتراف صدرت عن مؤسسة الاتحاد في (أبو ظبي) لعلي أبو الريش الذي عُرف روائيا، مع أنه شاعرٌ أيضًا، وإعلاميٌ، وكاتب قصة قصيرة. ويقال إن هذا الكاتب هو شيخ الروائيين الإماراتيين. ويبدو أن المؤلف مع هذا الرأي، إذ يعُدّ رواية " الاعتراف " أبرز رواية إماراتية على الإطلاق. وأكثرها دلالة على الفضاء الروائي في تعبيرها عن المكان بصفته فضاءً جغرافيًا، علاوة على ما يسميه الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والشعبي، واللغوي، والسيميائي، والدلالي إلخ.. واحترازًا من اللبْس يضيف، مؤكدًا، أن الفضاء الروائي ليس مجرد مكان جغرافي معزول عن الأشخاص، والمكان. فهو – أي الفضاء الروائي- يتجلى في ديناميَّة الشخوص، وتفاعلها مع الزمن.

وتَتْبعُ هذا التقويم المبكر فقراتٌ يسوق فيها أبرز حوادث الرواية، والمواقف التي يرتكز عليها السرْد، مكرّرًا أن ذلك لا ينفصل عن الفضاء الروائي الذي يرتبط

بالزمن وبالشخوص. [1] مؤكدا مبدأ المزاوجة بين الزمن والفضاء، إذ يبدو زمن السرد هو المحرك المحوري في رأيه للرواية، وديناميتها من خلال الحبكة البوليسيّة التي تشد القارئ شدًا.

وفي هذه القراءة يقفنا المؤلِفُ على تفاصيل تختصّ بتقنيات السرد. منها الكاتبُ الفِعْلي – أبو الريش- والكاتب الضمني، الذي يوجه السارد. مع تكراره الرجوع لموضوع الفضاء الروائي، قائلا: " لقد احتفلت الرواية بالفضاء الروائي، وهذا الاحتفال يتجلى في البعد الطوبغرافي أو الجغرافي". ويكرر تأكيده على ما فيها من جماليات المكان، وفضائه، مذكرا بعبارة غاستون باشلار عن " المكان الأمومي".

ولا تسلم هذه الدراسة من بعض التناقض؛ فهو ينفي عن الفضاء الروائي كونه مكانا جغرافيًا هو (المعيرض) و(الغّبّ) وهما اسما مكانين. ويؤكد، في غير موضع، أن الفضاء الروائي لا يعدو كونه طوبغرافيا، أو جغرافيا. وإذا تجاوزنا ذلك، وجدنا في الدراسة تفريعًا مُلْبسًا لأنواع القارئ. فهو قارئ ضمني تارة، وتارة قارئ نموذجي، وطورًا ثالثا قارئ فِعْلي لا افتراضي. وهذه المفاهيم الثلاثة قد تكون واضحة، بينة، في ذهن المؤلف الناقد، غير أنها ليست بالوضوح ذاته عند القارئ.

فما الفرق بين القارئ الضمني، والقارئ النموذجي؟ وما الفرق بين هذا الأخير، والقارئ الفعلي؟ وما الفرق بين القراء الثلاثة، والقارئ المثالي؟ أو ذلك القارئ الذي عناهُ المؤلف في روايته من حيثُ هو المخاطَب. وهذا اللبْس يتطلب توضيحًا من المؤلف في الهوامش. كذلك الأمر بالنسبة للمؤلف الفعلي، والضمني، مثلما جاءَ في ص 12 و 21. وتستوقفنا بعض العبارات بما فيها من غموض، منها قوله" أسلوب الوصف المُفضي إلى تحليل" [1] والوصف شيءٌ مختلف عن التحليل الذي يستهدفُ سَبْر أغوار الشخوص.

1.المبحرون إلى أعالي النخيل، ص10 وانظر ص 12 – 13

تقنيات السَرْد

وخلافا لهذا نجدهُ في فصلٍ آخر يتناول رواية خليجية هي رواية (الحزام) مبرزا اسم المؤلف في العنوان، وإن كان لا يخلو من بعض الخطأ. فالمؤلف أحمد أبو دهمان، وليس أحمد دهمان، مثلما ذُكر في عنوان الدراسة [1]. وعلى القارئ أن ينتهي من قراءة الفصل دون أن يعرف هويّة هذا الكاتب، ومن أي دولة خليجية هو. ولا مندوحة للقارئ عن النظر في معلومات (Google) ليكتشف أنه سعودي مقيم بباريس. وأنه كتب روايته بالفرنسية، وبعد نشرها قام بترجمتها للعربية على النحو الذي يذكرنا بصموئيل بكيت مؤلف مسرحية " في انتظار غودو" وهو إيرلندي، كتبها بالفرنسية، ثم بعد عرْضها ونشْرها ترجمها بنفسه للإنجليزية. وقد استهل السعافين الفصل الموسوم بالتقنيات السردية بمقولة مفادها أن أهمية الرواية " تكمن في تجاوزها اللغة الشكلية إلى الالتحام مع القضايا الإنسانية"[2]. والسؤال الذي يتبادر للذهن هو: ما الذي أراده المؤلف باللغة الشكلية، إذ المسلم به أن اللغة شكلٌ ينمّ على (جوهر) هو المعنى، مثلما يؤكد كلٌ من سوسير، وهيلمسليف. فكيف يمكن لمؤلِّفٍ أيًا كان أن يتجاوز اللغة الشكلية بطبيعتها، مستحضرًا القضايا الإنسانية بدلا من اللغة، وهذا سؤالٌ تصعُبُ الإجابة عنه،لا سيما وأن الأدب لغةٌ داخلَ اللغة.

وقد استنفدَ المؤلفُ في قراءته النقدية لـ" الحزام " معظمَ ما يُسمى تقنيات. فتحدَّث عن الرواية، وما فيها من حوار بين الشخوص – الديالوج - ومن حوار فردي ذاتي داخلي (مونولوج) ومن تيار وعي، وتيار لا وعي، ومن اعتماد على الأحلام تارة، وعلى الكوابيس تارة أخرى. ومن اعتماد على التداعي طورا، وطورًا على الهذيان، واللجـــوء لما يعـرف بالاستبـاق والاستشراف، والخفض الأمـامي،

1.السابق، ص 33

2.السابق، ص 23

والرجعي. وما فيها من ظلالٍ تذكرنا بالرواية النفسية التي برع في كتابتها مارسيل بروست الفرنسي، وجيمس جويس الإيرلندي. ولم تفته الإشارةُ للراوي، الحقيقيُّ منه، والضمني. وكذلك القارئ الحقيقي، والضمني. مع اعتماد الكاتب (أبو دهمان) على السينما، وعلى الفن التشكيلي، فيما يعرف بالتقنية المشْهديّة - حوارًا وسردًا- باستخدام المونتاج، أي: القصّ واللصق. وزاد على هذا كله بالالتفات لما يعرف بالأطراس، أو (العتبات) على رأي المغاربة، أي: العنوانات، والعبارات الافتتاحية، والهوامش، والابتداء، مع التقديم والانتهاء. وهذا كله ممّا ينثره المؤلف في صفحتين هما ص 34 و35 نثرًا يذكرنا بقول المتنبي:

نثرتهمو فوق الأحَيْدَبِ نثرةً

كما نُثرتْ فوقَ العَروسِ الدراهمُ

إجادة وإتقان

ولا يلبث المؤلف إلا قليلا حتى يعود لما بدأ به، فيتحدث حديث الناقد المتبصّر عن التقنية تلوَ الأخرى، مقتبسًا من متن الرواية ما يدعم تصوره للحزام بصفتها نموذجًا للتطبيقات السردية الناجحة التي تشهد للمؤلف (أحمد أبو دهمان) بالإجادة، والإتقان.

ومع ذلك يفتقد القارئ ما يساعده على الدخول في أجواء الحكاية لكون المؤلف عزف عن الذي اعتدناه في دراساته الأخرى، وهو أن يسوق لنا أبرز الحوادث. كذلك لم يقل لنا إلا النزر القليل عن الشخصيات، منشغلا بالتنقّل من عجائبي لغرائبي، ومن أحلام لكوابيس، وهذا جيّد إلا أنه يقلل من أهمية الشخوص. وهي في رأي الكثير من النَقَدَةِ لبُّ الرواية، وعمودها الفقري. فالرواية التي لا يُحتفى فيها بالشخصيات تظلّ رواية غير مكتملة أيا كانت التقنيات، إذ لا فائدة من توظيف التقانات إذا كان هذا التوظيفُ لا يؤدي لإبراز الشُخوص. فالروايات العالمية التي يجمع النقادُ على استحسانها، وتفضيلها، إنما يعزى هذا التفضيل، والاستحسانُ، للشخصيات. كرواية مدام بوفاري، وأنا كارنينا، والإخوة كارامازوف، وأحدب نوتردام، وزينب، وزقاق المدق، وغيرها من روايات.

ومهما يكن من أمر هذا الكتاب الجيّد، شكلا وموضوعًا، يؤخذ عليه أن صفحاته الـ 270 لم تتَّسع للأسف لتناول رواية واحدة من الأدب الكويتي، أو القطري، مع أن العنوان يوحي بما هو مُختلف. ففي الكويت، كما في قطر، روائيون يستحقون النظر في رواياتهم[1]؛ كإسماعيل فهد إسماعيل، وسليمان الشطي، وليلى العثمان صاحبة " المرأة والقطة " و" صمت الفراشات". وميس العثمان صاحبة "عرائس الصوف"، وسعود السنعوسي صاحب رواية ساق البامبو، وسجين المرايا، وفئران أمي حصة. وطالب الرفاعي مؤلف رواية ظل الشمس وخطف الحبيب، وبثينة العيسى مؤلفة خرائط التيه وعروس المطر، والسندباد الأعمى. ومن الشعراء فهد العسكر، وخليفة الوقيان، وأحمد الكندري، ومبارك الحجيلان، وسعاد الصباح، ودعيج الخليفة. وفي قطر شعاع خليفة صاحبة (أحلام البحر) 1993 ورواية (في انتظار الصافرة) ودلال خليفة (أشجار البراري) 1994 ومريم آل سعد صاحبة (تداعي الفصول) 2005 وأحمد عبد الملك، وغيرهم الكثير ممن يستحقون القراءة النقدية من المؤلف المعنيّ، والمهتمّ، بالأدب الخليجي.

وقد تشهّينا أنْ نجد عيبًا واحدًا في رواية " الاعتراف" أو " الحزام"وفي غيرهما مما يُتوقع أن يشير إليه المؤلف. فهو لا يرى في الرواية إلا ما يَزينُها، ويجعلُ منها تحفة متألقة في نظر القارئ، فضلا عن المؤلّف، وهذا ضربٌ باطلٌ مِنَ الظنّ.

مع محمود درويش

والسعافين مثلما هو ناثر شاعر أيضا له دواوين منشورة، بعضها تناولناه في كتابنا فدوى طوقان وآخرون 2021 وبعضها تناولناه في النافذة المضاءة. وقد بدأ حياته النقدية، إذا جاز التعبير، بكتاب نظنه أطروحة جامعية عن شعراء مدرسة الإحياء، ومنهم: شوقي، وحافظ، وخليل مطران. وقد تواصل نقده للشعر فتناول

1.انظر خليل، إبراهيم، الرواية الكويتية بين جيلين،ط1، عمان: دار الخليج، 2022

شعر محمود درويش في كتابه الضخم(356ص) الموسوم بعنوان شعر محمود درويش تحولات الرؤية.. تحولات اللغة.(2018).

وقد لا نبالغ إذا قلنا: إنّ محمود درويش (1942- 2008) أكثر الشعراء العرب المعاصرين حظوةً لدى الباحثينَ والدارسين والنَقَدَة. فقد تضمَّن الكتاب الصادر ببيروت 2013 بعنوان محمود درويش شعر الإيديولوجية وإيديولوجية الشعر لشكري عزيز الماضي[1] ثبتا بالكتب، والدراسات، والرسائل الأكاديمية التي كتبت، أو نشرت، عن شعره فبلغت ثلاثةً وثمانين عنوانا. ولا ريْب في أن هذا الثبَت غير دقيق، فثمة دراساتٌ وكتبٌ لم تتح للمؤلف فرص الاطلاع عليها، ولم تقع بين يدي تلميذته بيان محمد جميل عمرو، التي- بلا ريب - بذلت جهدًا كبيرًا في لملمة ما كتب عنه، إلا أن المهمة التي انبرت لها من أصعب المهمات،لأن الأبحاث، والدراساتِ، والإصداراتِ، تتوالى عن الشاعر من غير توقف، فيعسُر لذلك حصرُها، وضبطها في هذا الثبَت، أو في غيره؟

يأتي إذن كتابُ إبراهيم السعافين بعد كل هذه الدراسات ليضيف جديدًا لما كُتب عن الشاعر، الذي يصدق عليه الوصف مالئ الدنيا وشاغل الناس. فشعره منذ ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة 1960 مرورا بأوراق الزيتون 1964 و عاشق من فلسطين 1966 حتى المجموعة التي صدرت بُعيْد رحيله بعنوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي 2009 شغلت الدارسين، والباحثين، فغدا من الصعب - إن لم يكن من العسير جدا - على الدارس أن يأتي بما يضاف لما سبق. وقد جاء كتاب السعافين كتابا ضخما (356ص) كعادته في تفضيل الكتب الكبيرة على الكتب، والكتيبات الصغيرة، الموجزة. ولأن دواوين محمود درويش المنشورة قاربت الـ 26 ديوانا، فقد كان المتوقع أن يضمَّ الكتاب 26 فصلا على وَفْق نواياه، وهي تخصيص فصل لكل ديوان، غير أن عدد الفصول الفعلي في الكتاب 22 أي أنها أقلّ بأربعة

1.انظر ص 108-117 من هذا الكتاب.

فصول عما هو مُتوقع. وذلك لأنه آثر، في بعض الأحيان، جمع ديوانين في فصل واحد، كجمعه ديوان "العصافير تموت في الجليل" 1970 و" حبيبتي تنهض من نومها " 1970 في الفصل الخامس، لكون الديوانين صدرا في سنة 1970 وفي الفصول جميعا يتبع المؤلف خطة موحَّدة تتكرّر فصلا تلوَ آخر. وتقوم هذه الخطة على رصد المؤلف لتحولات اللغة الشعرية من مجاز، وصورة، وأسلوب، ومن معجم، وتركيب، ومن تناصٍّ ديني، وثقافي، وتاريخي، وأسْطوريٍّ وشعبي.. ومن مستويات اللغة، والإيقاع، وتوظيفه للمأثورات، راصـــدًا في الأثناء تحولات الرؤية على ضوء التجربة الشخصية، والإنسانية، والوجـودي في الديوان موضوع الفصل.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الفصول مقدمة، ومدخلا، فأما المقدمة، فقد شرح لنا فيها حوافزه التي دفعت به دفعًا لتصنيف هذا الكتاب، ونشره، بعد سنوات من الانكباب على عطاء الشاعر، وقراءته، ودراسته، وتحليله، ورصْد ما فيه من تحوّلات في الرؤية، وفي اللغة، كأنه يذكرُنا بإحسان عباس الذي قضى أربعًا من السنين في تأليف كتابه عن بدر شاكر السياب حياته وشعره 1969.

وأما المدخل فعَرَض لنا فيه لعلاقة الشِعْر بالفكر، فالشعر – أيا كان النوع الذي يندرج فيه من غنائي، أو تأملي، أو فلسفي، أو قصصي، أو درامي- لا ينفك - قطْعًا - عن تصويره رؤية الشاعر للواقع، وهي، بلا ريْب، رؤية تشفُّ عن مواقف إيديولوجية تجاه القضية، أو القضايا، التي هي هواجس الشاعر، وقلقه، الذي لا يفتأ يوحي إليه بالكثير من الإيحاءات، والظلال.

ففي "عصافير بلا أجنحة " 1960 تبدو رؤية الشاعر غضَّة، فِجّة، كأنها محاولاتٌ ينقصُها النُضج. ولكنها – مع ذلك – لا تخلو من قدُراتٍ كامنة تَعِدُ بالانطلاق، والتحليق، بلغةٍ تدعُ المباشرة إلى لؤن من الإيحاء، والإيماء، الذي يجنح بالشعر نحو التصوير، والرمز، في تعبيره عن الواقع، وعن الكون، وعن الوجود. أما" أوراقُ الزيتون" 1964 فقد زايلتْهُ فيه الرومانتيكية التي غلبَتْ على الديوان السابق، وتجلى الغضبُ في صوت الشاعر المقاوم، والمُتحدّي، بل الثوريّ الحالم،

الأكثر وعيًا، مثلما يقول درويش عن نفسه في " ذاكرة للنسْيان " والأكثر لصوقا بالماركسية في ما يؤكد المؤلف . وهكذا ينتقل الناقد لشعره في "عاشق من فلسطين" 1966 فيرصدُ ما سبق لغيره- رجاء النقاش مثلا- أنْ رصدوه من دلالات الارتباط بالأرض،وبالحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، وبثقافته الشعبية التي عبر عنها بعبارات مجتزأة يخاطِبُ بها عدوَّه.

آخر الليل1967

ويرى السعافين – كغيره- أنَّ في ديوان " آخر الليل" 1967 قصائد شهدت المزيد من التحوُّلات التي ترقُبُ الآخرَ من زوايا جديدة لم يكن لنا نحن - العربَ- عهدٌ بها في التعبير الشعري. ففي قصيدة" الورد والقاموس" نموذج يخطو به درويش خطوة أولى في هذا الطريق الذي أراده للشعر المقاوم. وها هنا يجدُر بنا أن نشير لما يغلب على الدارس في هذا الكتاب من وفرة في الشواهد الشعرية التي يقتبسُها من الدواوين، وهي اقتباساتٌ يبثرها في الفصول نثرًا، كنثر الدراهم على صدر العروس، مما يجعل هذه الأشعار تزاحم الأجزاء التي يتحدث فيها المؤلف نفسُه عن الشعر المقتبَس. علاوة على تكراره من حين لآخر عبارةً عن القصيدة التي منها الاقتباس، وهي قوله:" إنها من أكثر قصائده تعبيرًا عن الثورة[1] " فهذه العبارة تكاد تتكرر عند قراءته لكل قصيدة،واقتباسه لكل شاهد من شواهده.

ولأنَّ المؤلف يقفُ عند دواوين درويش آحادًا، لا مجموعةً في متن شعْريٍّ متكامل، مترابط، فقد اضطر للتكرار، أو ليقول عن الديوان شيئا قاله عن الديوان السابق، أو شبيهًا بما قاله على أحسن تقدير.

الذاتي والموضوعي

وهذا شأنُ كل من يتبع هذه الطريقة في التأليف. فعند تناوله لـ " العصافير تموتُ في الجليل " ونظيره "حبيبتي تنهضُ من نومها" يلح إلحاحًا شديدًا على امتزاج الذاتي بالموضوعي. وإذا عدنا لما قيل في ديوان " آخر الليل" 1967 وفي قصيدة

1.السعافين، إبراهيم، شعر محمود درويش، ط1، عمان: دار الشروق، 2018 ص 52

"ريتا والبندقية " تحديدًا، نستخلصُ رأيه في أنَّ الشاعر يمزج فيها بين الخاصِّ والعام، أي بين الذاتي والموضوعي.

وفي قصيدة حبيبتي تنهض من نومها تلتبس اللغة بالحبيبة، ولعلها تتوحدان، وبهذا يصف لنا المؤلف ما يعدُّه نقلة نوعية في تجارب الشاعر درويش، مع أنَّ هذا سبَقتْ الإشارة إليه في الحديث عن ديوان " عاشق من فلسطين " 1966 ويتجلى هذا المزج - بلا ريب - في ديوان " أحبك أو لا أحبك 1972 الذي يقول المؤلف عنه: " في هذا الديوان يعيدنا الجمع بين النقيضين إلى الدوافع التلقائية، والطبيعية: حبّ المرأة .. وحب الوطن .. الذي ازداد به تعلقا، واشتدّ إليه حنينه بعد أن فارقه مُكرهًا ". فأيُّ معنىً لهذا القول إن لم يكن تأكيده لامتزاج الذاتي بالموضوعي؛ أي الحب بمعناه البيولوجي، والحبّ بمعناه الموضوعي؛ حبّ الوطن؟ وهكذا يتكرّر رأيه في" ريتا والبندقية " وما تناسَلَ منها في قصائد أخرى، فالحبّ في هذه النصوص يتماهى مع الأرض، ومع الأم، على نحو ما يتجلى في قصيدته " تقاسيمُ على الماء". وفي" سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا "يرى الشاعر الوجود – في رأي المؤلف- من خلال مأساته"[1]. وهذا أيضا لا تفسير له، ولا معنىً، إن لم يكن امتزاج الذاتي بالموضوعي.

ونحسبُ أنَّ الطريقة التي تعمَّد المؤلف اتّباعها في الكتاب، وهي أن يقف عند الدواوين فرادا، هي سبب هذه الإشكالية التي تتمثل في التكرار، وغياب العناوين الفرعية التي تؤطر القضايا التي وعَدَ السعافين بتناولها في مقدمته المُحْكمة. فقد وعد بتناول التحولات، وبالوقوف إزاء لغة الشاعر، ورؤاه، من مجازاتٍ، ومن صور، ومن أساليبَ، ومن معجم (الفاظ) ومن تراكيب، ومن تناصّ إلخ.. لكننا نقرأ الفصول فلا نعثر على عنوان واحدٍ يرشدنا لما يقال عن واحد من هذه الألقاب الفنية، والكيانات الشعرية. فلا نعثر- لا دائما، ولا نادرا- على مبحث مستقل عن المجاز أو الصورة، أوالإيقاع، أو الأسطورة، أو الأسلوب استقلالا عن غيره، لذا

---

1. السابق، ص55

تبدو الفصول للقارئ متشابهة كثيرًا من هذه الزاوية.

فلو وقفنا عند الفصل التاسع، مثلا، وهو الذي يتناول فيه ديوانا جيّدًا من دواوين درويش نعني " المحاولة رقم 7 " فعدا عن الفقرة التي يستهل بها الفصل، نجده يفتتح قوسين للشواهد الشعرية التي تملأ الفصل انظر ص 77و79 و80 و81 و 82 دون توقف. ونظرًا لكثرة الشعر المقْتَبَس، واقتصادًا في المساحات المخصَّصة للشعر، مقابل تلك المخصصة للحديث عنه، لجأ المؤلف، أو الناشر، أو كلاهما، لكتابة الأشعار مثلما يُكتب النثر، لا كما يُكتبُ الشعرُ، كل بيت في سطر مستقل عن الأبيات الأخرى. ولهذا في رأينا فضيلتُهُ، هي التي لم تخطر ببال المؤلف، ولا الناشر، وهي إغناء القارئ عن الاطلاع على دواوين الشاعر، إذ يكفي أن يقرأ هذا الكتاب ليلم برؤية واضحة، ومباشرة، عن شِعره.

وقد تعزى إلى هذه الظاهرة فضيلَةٌ أخرى، وهي ثراؤه بالأحكام النقدية المفعمة بالإعجاب، وعبارات الإطراء المطَّردة في تقريظ شاعرٍ يبْدو جديرًا بالإعجاب، حريًّا بالإطراء والتقريظ[1].

---

1. للمزيد، خليل، إبراهيم، محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2011

الفصل الخامس

الخطيب ناقدًا للرواية والقصة

بعد إصداراته "ظواهر حديثة في شعر المقاومة " 1996 وقبله " ديوان الانتفاضة " 1991 و " وَهَجُ القصيدة - دراسات في الشعر المقاوم " 2009 و" الحساسية الجديدة – دراسات في القصة القصيرة " 2017 و" الشعر في الدوريات المصرية من 1828- 1882 دراسة وتوثيق " 1987 وتحقيق ديوان علي بن المقرَّب العيوني وشرحه في جزأين 1984 صدرت للدكتور أحمد الخطيب دراسة بعنوان " تسريد التاريخ وشعرية اللغة - دراسات في الرواية العربية " (دار الدراويش بلوفديف – بلغاريا 2019) والخطيب كغيره من الأكاديميين لا يعنيه التفريق بين الرواية واللا رواية، فهو يدرج كتاب " بنات الرياض" لرجاء عالم مع الروايات، وفي ذلك نظر، علاوة على أن العنوان في حاجة لتتمة تضاف إليه " والقصة القصيرة".

والروايات التي دُرست في الكتاب تمثل توجُّهات عدة، فأولاها رواية تاريخية إسلامية، وهي رواية (الحلاج) لعباس أرناؤوط الصادرة في العام 2010 وهو روائي فلسطيني، ومخرج تلفزيوني، وكاتب قصة قصيرة، وله روايتان أخريان هما الصوت يناديني، و الطواحين وأنا. والرواية التاريخية الثانية هي رواية (يحيى) لسميحة خريس الصادرة بعمان 2010 وقد ساقها المؤلف الخطيب في عداد الروايات التاريخية التي يقف فيها مؤلفوها عند مجريات قريبة من عصرنا كملحمة الحرافيش لمحفوظ، ومدارات الشرق لنبيل سليمان، لكنه يذكر إلى جانب هاتين الروايتين ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، وهي رواية تعود بنا إلى زمن سقوط

عاصمة الأندلس، وتهجير مسلمي الجزيرة للمغرب، مما يعني أن هذا التصنيف غير دقيق، ولا يتفق مع ذكره لرواية رضوى عاشور، فأحداث هذه الرواية - أي رواية خريس - تقع وتجري في العصر الذي خضعت فيه البلاد للعثمانيين بدليل أن بطل الرواية ولد مثلما تذكر المؤلفة في الكرك عام 1575 وفي هذه الحقبة لم يعرف بطل تاريخي بهذا الاسم.

ويتناول الخطيب رواية ثالثة هي " أوراق معبد الكتبا " لهاشم غرايبة، وهي أقل من أن توصف بالرواية، تليها رواية " عمارة يعقوبيان " لعلاء الإسواني. وهذه الرواية تبدأ حكايتها ببناء العمارة في قلب القاهرة نحو العام 1934 وبهذا تكون مجرياتها قريبة العهد من مجريات رواية " القاهرة الجديدة " لنجيب محفوظ، وبناء على ذلك لا تستحق هذه الرواية أن توصف بالرواية التاريخية، ولا شبه التاريخية.

على أنَّ المؤلف الخطيب، في هذا الفصل من الكتاب، عدل عن طريقته المتَّبعة في بقية الفصول. فبعد فقرة واحدة، أشادت بالرواية، سارع للحديث عمّا سمّاه تقنيات متعددة زاعما أن الإسواني يعبر تعبيرا دقيقا بوساطة الحوادث المحكية، والشخصيات السردية، عن انهيار الطبقة الوسطى، واختلاط القيم، والمفاهيم الاجتماعية، اختلاطا تجسَّد على نحو ملموس في تلك التغييرات التي أحاطت بتلك العمارة، وبمن يقيمون فيها، سواءٌ من كانوا من السابقين، أو اللاحقين. فهي رواية تعبّر عن ترهّل الارستقراطية العريقة بمصر، فلا يجد لها القارئ إلا ظلالا شائهة، متخبّطة، تزاحمها شرائح من الصعاليك، وأراذل الناس، الذين لا ذخيرة لديهم سوى الرشوة، وتعاطي المخدّرات، والشذوذ الجنسي.

مع بتول الخضيري

يقول الخطيب في هذه الرواية، ما لا يُقال، فهي – في رأي المؤلف- متقنة البنية، رصينة، وحداثيَّة، ولا تبخل فيها الكاتبة على القارئ بالمونولوجات الكثيرة، ولا بالاستدعاءات من الذاكـرة [1] واللافتُ في " تسريد التاريخ " تلك التحليلات

1.الخطيب، أحمد، تسريد التاريخ، دار الدراويش، بلغاريا، 2019، ص 143

النقدية المتأنية، والعميقة، لرواية بتول الخضيري - من العراق - كم كانت السماء قريبة (1999) ففي هذا الفصل يتجنب الخطيب فكرة الربط بين الرواية والتاريخ، فنجده بُعيْدَ أن يشيد بها، ينتقل - فورًا - لتأمل التقنيات السردية، بادئا بما يسميه التتابع السردي. ويعني به السرد الملتزم بالتسلسل الزمني، فالفطور يسبق الغداء، والغداء يسبق العَشاء، وهلمَّجرا.. وهو الذي يشار إليه بمصطلح chronicle لكن المؤلف يتحرَّزُ من ذلك مشيرًا لضرْب آخر، ونسق ثانٍ من السرد، إلى جانب التتابع، وهو السردُ غيرُ الخطّي، أي: المتكسّر، الذي يسمح للراوي بالمراوحة في الزمن time shifting ومثل هذا النسق يحتاج لآليات كالمونولوج، وتيار الشعور، والتداعي، وهذا ما يتكرَّر في الرواية كثيرًا.

وهذه الطريقة في السرد ليست سهلة على كاتبة تخوض تجربة الكتابة الروائية للمرة الأولى، ولذا يرى الخطيبُ أنَّ الحشْوَ هو أحدُ المزالق التي تقع فيها الكاتبة، ومثالُ ذلك السرد المطول الذي استرجعت فيه مشاهد العزاء للمتوفى (أبو نضال) ففي اعتقاده نستطيع أنْ نحذف جلَّ ما ورد من ص 82 – 86 دون أن يختلَّ شيءٌ في الرواية، أو يفقد القارئ الشعور بتواصل ما قبله بما بعده.

والتوازي آليةٌ أخرى لجأت إليها بتول الخضيري. وهو أنْ تروي الساردة حدثين متزامنين يقعان في مكانَيْن مختلفين، وهذا الشكل يتكرر بوضوح في نصف الرواية الثاني، ويغيب في نصفها الأول.

علاوةً على هذا يقفنا المؤلف على تقنياتٍ أخرى يُعد الراوي واحدًا منها. فالراوي قد يكون أحد شخوص الحكاية، وقد يكون من خارجها، ولا دوْرَ له فيها، ولا علاقة له، لا بالحوادث، ولا بالشخوص. وهو الذي يُعرف بالراوي العليم.

وحديث المؤلف عن هذا الجانب لا يخلو من خَلْط يحتاجُ لإعادة نظر، فهو يذكرُ أنّ الراوي المشارك، وهو الذي يروي مستعملا ضمير المتكلم، يُكْسِب المحكيات السردية، والمتواليات المروية، مزيدًا من الثقة، والمصداقية، والحرارة الذاتية. والمعروف أن الراوي العليم هو الذي يوصف بالثقة، وهو الذي لا يُشكّ

في صحَّة ما يرويه، أما الراوي المشارك، فقد يروي أخبارًا كاذبة لأغراض في نفس يعقوب، أو لتبرئةِ نفسه من بعض التَبِعات، ولهذا لا يوثق بروايات الراوي المشارك قدر الوثوق بروايات الراوي العليم. ولا ريب في أنَّ الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض(في نظرية الرواية) 1998 هو الذي ضلّل المؤلف. فقد أوْرَد اقتباسًا من الرواية تقول فيه الساردة: " انتظرت لمدة ساعة في الكافتيريا أرقب طفلا يلهو.. " ثم علق على ذلك تعليقا عزَّزه باقتباس من عبد الملك مرتاض يعدّ فيه هذا السرد ضربًا من السيرة الذاتية، وفي موقع آخر يتحدَّث عما في الرواية من تعدُّد في الأصوات، مع أن هذا يتعارض مع تصنيفه للراوي بالعليم تارة، وبالمشارك تارة أخرى. لأن رواية تعدد الأصوات تقوم على تركيب مختلف تحظى فيه كلّ شخصية بدورها في رواية الأحداث من وجهة نظرها الذاتيَّة.

فكل شخصية منها تنهض بدور الراوي، وهي تؤدي- في الأثناء- دورها في الرواية. ومما ينم على ما في هذا الجانب من وهم قوله تعليقا على حديث الساردة عن شارع (همر سميث) في لندن [1] حين نتأمل هذا نلاحظ أن الراوي العليم، المحايد، لا ينقل الحدث، أو الشيء نقلا مطابقا لوجوده " فالقارئ لا يؤيد المؤلف في هذا التصنيف" راوٍ عليم " لأن الفقرة استعملت فيها الساردة ضمير المتكلم لا الغائب.

ويعقّب المؤلف على ما سبق من ملاحظ، قائلا: إنها رواية عابرة للأنواع، ففيها شيءٌ من السيرة، وشيء من المونتاج السينمائي، وشيءٌ من الفنّ التشكيلي – أحد شخوص الرواية نحّات عراقي – ويُعدِّد لنا الخطيب بعض الروايات التي تلتبس بالسيرة، مؤكدا أنّ في رواية بتول الخضيري دلائلَ على هذا الالتباس، بيد أنه لم يذكر لنا من حياة المؤلفة الشخصية ما هو مشترك بينها وبين بطلة الرواية ليؤكد أنها سيرة، ولذا يظل وصفُه هذا من باب الظن، والتخمين، لا أكثر، ولا أقل.. وليس هذا فحسب، بل إنّ المؤلف زاد على ذلك جاعلا من الشعرية

---

1. المصدر السابق، ص ص 169- 170

سمة لافتة لهذه الرواية. فالكاتبة بتول الخضيري تختلف عن غيرها من الكتاب بامتلاكها أسلوبا يجعل من نسيج المحكيات السردية نسيجًا شاعريًا يقرّبها من القصائد. وهذا صحيح في المُجمل، بيد أنَّ المؤلفة- في الواقع – تقترب بلغة الرواية من القصة القصيرة في مواضع شتى. والنص – نصّ الأرجوحة- الذي اقتبسه الخطيب[1] يؤكد لصوقها بالقصة القصيرة، لا بالشعر. وقد أفرط المؤلف في الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض" في نظرية الرواية " إفراطـًا يجعل الفائدة ضررًا، والإفراط تفريطا، وتحولت مناقب الاقتباس إلى مثالب الالتباس. فهو يقتبس منه اقتباس من يحاريه، ويشاطره الرأي ويحاكيه، قوله عن شروط لغة الرواية الجيّدة " إذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، مُتَرَهْيئة ** (كذا) متزينة، متفجّرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، حسيرة، خلِقة، بالية، فانية، وربما شعْثاء، غبْراء. [2]" ونحن نقول: إن من يشترط هذه الشروط في لغة الرواية الجيدة عليه أن يبحث عنها في عالم اللامعقول، لأن مثل هذه الشروط لا تقبل بها الألباب، ولا ترتضيها العقول.

الحساسية الجديدة

وفيما يشبه التغييب المتعمَّد للقصة القصيرة عن الاهتمامات النقدية، والدراسات الأدبية، وهو بلا ريب تغييب يثير التساؤل عما إذا كانت له صلة بتقاليع جديدة تذكرنا بموضة الأزياء الباريسية، من قصة قصيرة جدا،Short short story ومن قصة الومضة إلى قصة التوقيع، فإلى قصة الكلمات التي تقل عن الكلمات، في هذه الأجواء تأتي دراسة الخطيب الموسومة بعنوان" الحساسية الجديدة قراءات في القصة القصيرة " لتؤكد أن الفن الأدبي العريق لا يمكن إلا أن يظل له مريدوه، ومن يهتمون به، ويعكفون عليه دارسين. باحثين.. ناقدين – نقْدًا بناءً- لدُرَره وغُرره.

---

1 المصدر السابق، ص 170

2.المصدر السابق، ص176

أمس الغد

يقع كتاب أحمد الخطيب النقدي في فصول عدة أكثرها أهمية، وقيمة، في نظرنا الفصل الذي يتناول فيه ريادة (جمال أبو حمدان 1945- 2015) للتجريب في القصة القصيرة. فهو يتتبعُ، تتبُّعا يقظا، مستعينا بحسه النقدي المرهف، جهود الكاتب ابتداءً من 1970 أي انطلاقا من " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان " مروراً بمجموعته "مكان أمام البحر" 1993 وأخيرا المجموعة " البحث عن زيزياء " 1999.

والواقع أن لجمال (أبو حمدان) فضل السبق في كتابة القصة التجريبية، تلك التي انشقّ فيها على تقاليد الكتابة القصصية التقليدية لدى كل من الناعوري، والإيراني، وقبلهما محمد صبحي أبو غنيمة. على أن هذه الكتابة لها خاصية ربما كانت شائكة لدى كثير من قراء الجيل الماضي؛ فهي تعتمد على مرجعيات أسطورية، وتراثية ثقافية، ومحكيات شعبية، ولهذا، فإن أولئك الذين كتبوا، وتناولوا القصة من منظور المرجعيات الثقافية، ظنوا أن مفلح العدوان هو أول من لجأ في" الرحى" 1995 لاستدعاء شخصياته من الماضي الموروث، وتورطوا في ما لا يقره منطق، ولا يقبل به بحث علمي. فبين صدور " أحزان كثيرة.. " وصدور " الرحى" للعدوان عشرون عامًا ونيف، فكيف يمكن أن يقال عن "الرحى" إنها أول مجموعة يعتمد فيها كاتبٌ أردنيٌ على المرجعيات الثقافية في اختيار شخوصه، لذا، فإن الخطيب يصحّح – على هذا الصعيد- من حيث أراد، أو لم يُرِدْ، أخطاء الآخرين.

كسر توقُّع القارئ

على أن المؤلف يواصل، في هذا الفصل، النبش في تراث (أبو حمدان) القصصي، ملقيا الضوء الكاشف على طريقته، ونهجه، في استدعاء هاتيك الشخصيات، وتوظيف تلك المرجعيات، مؤكدًا أن سندريلا - مثلا - تظهر في القصة خلافا لما هو مُتَوقَّع، إذ لا تستطيع أن تدخل قدمها في فردة الحذاء الزجاجي، فيما يظهر الأمير ضائعا تائها يحتاج لمن يقوده. وتبدو لنا زرقاء اليمامة في إحدى القصص عجوزًا شمطاء، خلافا لما هو مُنْتظرٌ، ومتوقَّع. وهذا شيء يكاد ينسحب على معظم شخصياته ذات المرجعية التراثية، عربية كانتْ أم غير عربية .

وأبو حمدان لم يكتف بهذا اللون من التجريب، وإنما يجد الناقد الخطيب في قصصه الكثير من التقنيات السردية الحداثية، ففي بعضها يلجأ لتقنية الحلُم، وفي أخرى يلجأ للكابوس، مذكرًا بالأخطبوط. وتقنية أخرى هي المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، مثلما هي الحال في " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان " وفي قصة السرير، وقصة حلم، وعودة إلى مسقط الرأس، وغيرها من قصار القصص. أما المفارقة الساخرة، فهي من التقنيات الأسلوبية التي تتجلى في عدَدٍ من قصصه التي يرصدها المؤلف أيضا، مبينًا تأثيرها الجمالي. ومن القصص التي تجلت فيها المفارقة قصة " يومُ الغبار". ويترتَّب على بعض هذه التقنيات ألا يتقيد الكاتب بالتسلسل الزمني، وهذا ما يعبر عنه الناقد الخطيب بعبارة " تحطيم السياق الزمني التقليدي" مما يسفر عن لون من الحساسية في السرد يصفها بالحساسية الجديدة، مذكّرًا بمفهوم إدوارد الخراط لهذا المصطلح في كتاب نشره بهذا العنوان1993.

شعرية القصة

ولم تفتْه الإشارةُ لما يغْلبُ على قصص (أبو حمدان) من شعر، على الرغم من أن القصة، كالرواية، ينبغي لها أن تُكتب بلغة تخلو من تعَسُّف الشعْر المجازي، ومن صنعته الإيقاعيَّة. ومع ذلك، فإن القارئ يأنس لقصص الكاتب ذات اللغة الشاعرية، التي لا تبدو- غالبًا- متكلفة، ولا مُصْطنعة. فقد يمهد للقصة بأبيات من الشعر، أو يتحوَّل فيها النثرُ لنظم موْزون، أو شبه موْزون. ومع ذلك، لا يَضْعُفُ إحساسُنا بما في هذه اللغة من عَفَوية، لا تسيءُ للتلقي.

على أنَّ المؤلفَ، في بداية الفصل، يُدلي بمعلوماتٍ كنا نتمنى أنْ يتحقَّق منها، ويتأكد من صحَّة ما ذكره فيها. فقد أفاد أن الكاتب صَمَتَ عقديْن ونيفاً (1970-1993) وهذا تعبيرٌ يعني- فيما يعنيه - أنه توقَّف عن كتابة القصص طوال هذه المدة. وهذا في الحقيقة غير دقيق؛ لأن الكاتب واصل كتابة القصص، ونَشْرها في المجلات، ولا سيما مجلة "أفكار"، ومجلة "صوت الجيل"وغيرهما من مجلاتٍ، وصُحُف، لكنَّه لم يقم بجمع ما نشره لإصداره في كتاب مثلما فعل لاحقًا في " مكان أمام البحر" 1993. وبعْض قصصه التي قرأناها له في المجلات، كقصة "سيف

الملك المنذر بن ماء السماء " من أكثر قصصه جودة. علاوة على هذا، يغضُّ المؤلف النظر عما تواتر لدى من كتبوا عن قصص جمال (أبو حمدان) من إشاراتٍ توازنُ بين أسلوبه في الكتابة، وأسلوب زكريا تامر. وهي إشاراتٌ، أو آراءُ، كنا نتمنى أن نطَّلع على رأي المؤلف فيها، لا سيما وأنها تتكرَّرُ عند دارسين لا يُستهانُ بهم، ولا بما كتبوه.

هند أبو الشعر

في الفصل التالي ينتقل بنا الخطيب للكاتبة، هند (أبو الشعر) التي تحتلُّ موقعًا مهمًا بين كتاب القصة، وكاتباتها، من أمثال سميرة عزام، ونجوى قعوار فرح، وجاذبية صدقي، ووداد السكاكيني، وسلمى الحفار الكزبري، وغادة السمان، وصوفي عبدالله، وهند سلامة. فمثلما عبَّرن عن صوت الأنثى، تعَبِّرُ هي الأخرى عن هذا الصوت. وهذا قياسٌ قد لا نتَّفق معه فيه، لولا أنه عرض لنماذج نسائية في قصصها، ابتداءً من" شقوق في كف خضرة" ومرورا بالمجابهة، والحصان، وانتهاءً بمجموعة "عندما تصبحُ الذاكرةُ وطنًا " الصادرة عن وزارة الثقافة بعمّان 1996.

المرأة العاملة

فمن النماذج النسوية التي توقَّف لديها دارسًا، متأملاً، نموذج المرأة العاملة. وهذا يَظْهَرُ جليًا في قصص منها التبرير، الصقور، والسقوط بهدوء على شاطئ أزرق. فالقراءة التحليلية لهذه النماذج توضِّح لنا أنَّ الكاتبة تقدِّمُ صورة للسيدة العاملة مغايرة لتلك الصورة المشوَّهة التي يحاول المجتمع (البطركي) فرْضَها على المرأة. ففي قصَّة علاقة – مثلا- تردُّ على أولئك الذين يزْعمون أن مغادرة المرأة البيتَ للعمل في وظيفةٍ مّا يؤدي إلى انفلاتها، وتحرُّرها، من الضوابط الأخلاقية. فالموظفة - في تلك القصة - تتخذ القرار الصائب المتعلق بعواطفها، وبموقفها من الرجل، بُعَيْد لقائها الأوَّلَ به.

ومن صُوَر المرأة التي يقفنا الخطيبُ عندها صورة الأم، فهي التي تكافحُ من أجل الأبناء، لكنهم ما إنْ يشبُّوا عن الطوق، حتى يبادروا للمغادرة، ناسين، أو متناسين- بكلمةٍ أدقّ - ما أغدقته عليهم من العطف، والحنان، وما قدَّمته من

تضحياتٍ في سبيل الوصول لما وصلوا إليهِ، وبلغوه. ويقف بنا عند الأم الأرملة في قصة " الأماسي الشتوية". فهي التي يتصف موقفُها من الأبناء بالإيجابية، فيما يتصف موقفُ الأب (الراحل) بالسلبية، والعِناد. وفي" الكمَّاشة " نجد أمّا أخرى، وفي " المعطف" أيضًا وفي "رياح الخماسين".

على أن للقاصَّة (هند أبو الشعر) قصصًا تقِفُنا فيها عند المرأة المناضلة التي يصفُها المؤلف بالوطنيّة. مع أن هذا التعبير – في الواقع- شائع ولكنه غير دقيق، فهو ينسحبُ على كل امرأةٍ تنتمي لهذا الوطن، وأحسبُ أنّ مراده بهذه الكلمة أنَّها امرأة مناضلة، كتلك التي تظهرُ في قصة" رائحة الصنوبر" إذ يمكن وصفها بالثوريّة، لا بالوطنية فحسب، فهي ترفضُ طغيان نيرون. وفي " ريح الشمال" نجد تلك المرأة التي تمثل الضمير الحي للمجتمع، الضمير الساعي للتغيير، والاستقرار، والأمان. وفي "الحصان" نجد المرأة التي تبادرُ للتخلي عن الثرثرة الجوفاء، والتسويف، والتواكل المجَّاني، وتُسْرع لتدليك الحصان المُحْتضر، فتدبُّ فيه الحياة لينهض من جديد.

والنماذج النسائية في قصص هند أبو الشعر يصعُبُ على الدارس الوقوفُ عندها جميعًا، حصرًا لا اختيارًا. ولهذا ينتقل المؤلف بنا من هذا التصنيف إلى الحديث عن السمات العامَّة للمرأة في قصص الكاتبة. فشخصياتُها - بصفة عامة - من النوع الذي يُحاور القارئ، وهي في معظم الأحيان شخصيَّاتٌ واقعية، مُحْبَطةٌ، تحاول إعادة التوازن للذات. وهي في الغالب شخصياتٌ لا أسماءَ لها، وقد يُعزى ذلك لحرص الكاتبة على التنميط بحيث تبدو المرأة نموذجًا لهذا الزمن، ولغيره، مثلما هي لهذا المكان، ولغيره. وقد لفَتَنا الناقدُ الخطيبُ لشيءٍ مهمّ، قد لا نتنبه له في العادة، وهو تجنُّب الكاتبة للمواقف المسبقة، المتشنجة، المنحازة، من الرجل، فموقفها منه لا يتطلبُ تشويهًا، ولا مؤقفا ثأريًا، ولا تصفيةً لحِساب، مما يؤثّر تأثيرًا إيجابيًا في مِصْداقية الكاتبة، وإخلاصها لهذا الفنّ، فهي تضع كلا من الرجل، والمرأة، معًا، في مواجهة قضايا الإنسان المَسْحوق، المتعَطِّش للتغيير، والخلاص.

أمين فارس ملحس

ومن الجيل الماضي يتناول أحمد الخطيب قاصًا آخر هو أمين فارس ملحس. (1923- 1983) الذي صدرت له مجموعة " من وحي الواقع " في زمن مبكر 1952 ثم تبعتْها مجموعة ثانية بعنوان "أبو مُصْطَفَ وقصص أخرى " 1973 وأخيرًا " ذيول " التي صدرت بعد وفاته 1983 ومن تتبُّع المؤلف لقصص ملحس يتّضح أن الكاتب الراحل ملحس يحنح للقصة التقليدية التي تكتفي بتصوير الواقع تصويرًا تسجيليًا مباشرًا يعتمد على التقرير المباشر، والسرد البسيط الساذج، الذي لا يتواني فيه عن عرْض موقفه السياسي، أو الاجتماعي، أو التربوي، عرضًا مباشرًا، في بناءٍ فنّي يفتقرُ للجدَّة، وللبصمة الذاتية التي تجعل قصصه تختلف عن قصص غيره. فمن القصص التي تتّصف بهذا قصة " البطانيّة الدوليّة " وقصة "جيوبٌ خاوية" وقد حاول ملحس أن يتجاوز ذلك في قصة "طريق الآلام" التي تروي حكاية مجاهد سقط شهيدًا في حرب عام 1948 إلا أن القصة تحوَّلت - في رأي الناقد الخطيب - إلى تقرير صحفيّ. وهذا - إلى حد ما - يفصح عن رؤية نافذة في هذا الفن الأدبي.

ويسترعي انتباهَ الناقد ما يتجلَّى في قصص ملحس من إخفاقٍ في رسم ملامح الشخوص، فهو يميل، في معظم القصص، إلى الوصْف الخارجيّ، وهو وصفٌ يفتقر للتحليل النفسي الذي يسبُرُ أغوارَها. وقِصَصُه منْ حيثُ البناء يختِمِ عليها طابعُ المقالات، على الرغم من رغبته الشديدة لتجاوز ذلك. وهذه الملاحظ تنم عن أن الخطيب لديه رؤيته الخاصة لما ينبغي أن تكون عليه القصة القصيرة شكلا، ومحتوى.

ملحَس مرَّةً أخرى

أما الفصلُ الأخيرُ من الكتاب، فيعود فيه المؤلف إلى أمين فارس ملحس - عليهِ رحمةُ الله - ولا نعرف السببَ الذي يدعوهُ لتخصيص فصل كامل لرسْم الشخوص، مع أنه سبق أنْ أشار لذلك إشاراتٍ كثيرةً في الفصل الذي سبَقه، ونبَّهنا عليه فيما تقدم. وقد يُعزى ذلك إلى شعوره بأنَّ ما ذكرهُ عن الشخصيات في السابق ليس كافيًا، فأرادَ أنْ يُفصِّلَ - ها هنا - ما كان قد أجملهُ هناك، وأوْجزَه.

وهذا شيءٌ ينم على احتياطٍ وتحرُّز ما أحرى الناقد أن يتصف بهِ، نافيًا عن نفسه التسرع، وتناول الأعمال الإبداعية تناولا سطحِيًّا ساذجا تعوزه النظرة العميقة، والاهتمام بأدقِّ التفاصيل. فهو يتناولُ في هذا الفصل رسم الكاتب لملامح الشخوص، ويصنِّفُ الشخصيات إلى ثابتة ونامية، مع أن هذا التصنيف ينسحب على الشخصيات الروائية؛ فالشخصية في القصة القصيرة - في الغالب - شخصية مكتملة، يتناول الكاتب لحظة من اللحظات التي تمر بها لا علاقة لها بما سبق، ولا بما يتبع. ويصنِّفُها إلى: بطل محوري ثابت، وبطل محوري غير ثابت أيضًا. ثم يفردُ المرأة ببحثٍ خاصٍّ من بحوث الفصل، مؤكدًا أن رؤية الكاتب للمرأة تراوح بين الثبوتِ، والنموّ. فقصة" الأسْطرُ الحُمْر" التي تدور حول استشهاد الفتاة (حياة بلاسي) تمثلُ إحدى القصص التي تنمو فيها الشخصية نموًّا لافتًا للنَظَر في رأيه. وعلى مستوى الطرائق المتَّبعة في تقديم الشَخْصيّات، يجد الناقدُ الخطيب في قصص ملحس مراوحة بين الطريقة التقريرية المُباشرة، والطريقة التمثيليّة غير المباشرة.

تجنُّب الرأي القاطع

ومن يُمْعن النظر في هذا الفصل، والذي سبَقه، يلاحظ تردُّدَ المؤلف بين تقريظ القصص، والتقليل من شأنها، من حيثُ الإتقانُ الفني. فكأنه يريد أنْ يقول: إنّ أمين فارس مَلْحَس قاصٌ، رائدٌ، من روّاد القصة، شأنه شأن الإيراني، والناعوري، وحسني فريز، ومحمد أديب العامري، ومحمد صبحي أبو غنيمة، غير أنه يختلفُ عن هؤلاء بمحاولاته الجادَّة لتجاوز القوالب الجامدة، المُتحجِّرة، وإنْ لم تكتب لمحاولاته تلك أن تنتقل بصاحبها من طور التقليد، إلى طور الحداثةِ والتجديد.

فالخطيبَ، بكتابه "تسريد التاريخ وشعرية اللغة" يُسلِّطُ الضوء على هذا المؤضوع " الحساسيَة الجديدة " في الفصل الثاني الذي يتناول فيه تجاربَ جمال (أبو حمدان) وما عداهُ من فصول يتناول فيها تجاربَ لا يَنْسَحِبُ عليها مفهوم الحساسية الجديدة إلا في القليل النادر من القصص.

وهو على أيّ حال مُساهمة منْهُ قيّمة، ومهمَّة، وجادَّةٌ، في نقد القصة القصيرة، وهذا حسبُه .

وفي الفصل التالي- السادس- نتوقَّفُ عند ناقدٍ آخرَ تحيَّز في جلِّ دراساته للنثر، الروائي منه، والقصصي، وهو د. نبيل حداد المعروف بكتبه: الكتابة بأوجاع الحاضر، والإبداع ووحدة الانطباع في القصة القصيرة، وكاميليا الرواية الأردنية، والرواية في الأردن، ونظراتٌ في الرواية المصْريّة، وكتابُ القصة القصيرة في الأردن، وبهجة السرد الروائي، وها هنا لحظة التنوير وقراءات أخْرى في القصّة القصيرة. وشارك في غير قليل من الكتب ونشر عددا من البحوث.

وابتداءً لا مناص من التفريق بين نبيل حداد الناقد الأدبي، وشخصيات أخرى بالاسم ذاته، فهو نبيل يوسف حداد، لا هو بالقسيس المعروف، ولا هو بطبيب الأمرا ض الجلديّة المقيم في العقبة.

الفصل السادس

نبيل حداد
والنقد القصصي

ومن النقاد المنخرطين في السلك الأكاديمي الناقد الباحث الدكتور نبيل حداد الذي شغف في القصة القصيرة شغفا ينافس شغفه في الرواية. ونظرا لكثرة التصانيف المنشورة له في هذين الحقلين نحاول التعرف على نهجه النقدي بالنظر في كتابه عن الإبداع ووحدة الانطباع في القصة القصيرة.

فقد صدر هذا الكتاب عن دار جرير للنشر والتوزيع في عمان في نحو مائتي صفحة من القطْع الكبير موزعة في قسمين، أولهما: للقراءات النقدية، والثاني للنصوص التي دارت حولها القراءات الثاني. ولعل في ذلك ما يوحي بأن المؤلف يتغيا منه أن يكون كتابا مقررا للطلبة الدارسين text book في أقسام اللغة، والأدب العربي، وبعض المهتمين لا يعدون الكتب التي من هذا النوع من باب النقد وإن كانوا في هذا على طريق ليست مستقيمة.

وإذا كان لا بدّ من تقويمٍ موجز للكتاب، فإن أبرز ما يدعو للتنويه، والإشارة، أنه كتابٌ يهتم بالقصة القصيرة باعتبارها فنا جديراً بالعناية والدراسة والبحث. وهذا هو الانطباع، الذي يخرج به القارئ المتعجّل من تصفح الكتاب، مؤكدا أن الزعم باحتضار القصة القصيرة، واتجاهها نحو الانقراض زعمٌ غير دقيق، ويفتقر لأدنى أساس من الصحة.

فالدكتور نبيل حداد الذي صنف ونشر كتبا أخرى عدة في نقد الرواية المصرية، والعربية، والأردنية، وله مساهمات كثيرة في دراسة النثر القصصي، يوجه الانتباه

في كتابه هذا من جديدٍ إلى القصة، إلى جانب المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد.

يوسف إدريس وآخرون..

فمن كتاب القصة الذين تناول الدكتور حداد قصصًا لهم يوسف إدريس(1927- 1991) صاحب رواية البيضاء، وقاع المدينة، ومجموعة لغة الآي آي، وبيت من لحم وأرخص ليالٍ ، وغيرها الكثير . وقد اختار له قصتين اثنتين هما: لغة الآي آي[1] وحالة تلبّس. وهما قصتان قصيرتان ناجحتان لفتتا نظر الدارسين قبلاً، وما تزالان تتمتعان بإقبال القراء عليهما وعلى غيرهما من قصص الأديب الراحل.

ومنهم حنا مينة(1924- 2018) – الروائي الكبير – فقد تناول له المؤلف قصة" بطاقة توصية " التي تمجد – بطريقة فنية ، غير مباشرة – كفاح الطبقة المتوسطة للنهوض بواقعها وفقا لما يتطلبه الوضع السياسي والاجتماعي، وبما ينسجم مع منظومة القيم الاجتماعية السائدة. ومنهم توفيق يوسف عواد(1911- 1959)، الكاتب اللبناني صاحب رواية الرغيف (1938) ورواية طواحين بيروت، ومجموعة" الصبي الأعرج" وغيرها من أعمال اتسمت على نحو لافت بمراعاة القواعد الموروثة لبناء القصة والرواية. وصلاح الدين(1909- 1953) دهني صاحب (الواحة) وهي قصة تنمو فيها الحكاية نموا طوليا عبر سلسلة من المشاهد المطّردة المتتابعة تتابعا يقود إلى موقف عام للشخوص، أو للشخصية الرئيسة.

وأخيرا القاص أمين يوسف عودة، الذي كتب عام 1988 قصة استحوذت على انتباه المؤلف، عنوانها: " الحجر" لتعبر عن استجابة الفنّ القصصي لواقع الحياة اليومية، وما يشهده المجتمع من تحولاتٍ، بعضها طبيعيّ، وبعضها مفاجئ غير طبيعي، وغير متوقع. واختار الكاتب قصة " شلال من الرمل" لعبد الإله عبد الرازق، وهي قصةٌ يهيمن عليها البعد المكاني.

1.انظر ص ص 58 - 59 من الباب الأول الفصل السابع من هذا الكتاب

وقد شذ عن هذا السياق، وندّ عن هذا التدبير، والاتفاق، تناول المؤلف لمسرحية جمال أبو حمدان القصيرة الموسومة بالعنوان (رؤية أخيرة) وهي مسرحية يستدعي فيها الكاتب شخصية زرقاء اليمامة على النحو الذي استدعى فيه شخصيات أخرى من التراث في مسرحياته، ومنها" حكاية شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف "ومسرحية" ليلة دفن الممثلة جيم" التي تشير إلى مسرحيته " زرقاء اليمامة" وغيرها من مسرحيات عُرضتْ أو لم يُسمح لها بالعرض.

اختياره للقصص

ولا ريب في أن القارئ يتساءل لم اختار المؤلف هذه القصص بالذات؟ ولم توقف عند الكتاب المذكورين دون غيرهم من المبدعين؟ وما الأسس التي اعتمدها في انتقاء ما انتقاه من قصص؟ ما علاقة تلك الأسس بتنوع المشهد القصصي العربي؟ ولن يجد القارئ – بطبيعة الحال – صعوبة كبيرة في الإجابة عن مثل هاتيك الأسئلة. فالمؤلف يراعي – أولا- أن تكون القصص والنصوص المنتخبة قابلة للتدريس في قاعة الدرس. ويراعي – ثانيا- تمثيل النصوص لأجيال متعاقبة من الكتاب؛ فيوسف إدريس(1927- 1991) وحنا مينة(1924- 2018) وتوفيق يوسف عواد(1911- 1989) وصلاح الدين ذهني(1909- 1953) ينتمون إلى جيل غير الجيل الذي ينتمي له جمال أبو حمدان(1944- 2015)، أو أمين يوسف عودة الذي ينتمي لجيل غير الجيلين المذكورين.

إلى ذلك يراعي المؤلف التنوع البيئي، والجغرافي، بشرط أن تقدم القصص صورة صادقة عن المنجز العربي في هذا الميدان.

منهجية محكمة

لقد اتبع الدكتور حداد في قراءاته للقصص منهجية محكمة، فيها الكثير من الفائدة. فهي تحبّبُ إلى القارئ هذه النصوص، وتقدم له الدرس النقدي التطبيقي بأسلوب لا يخلو من إمتاع. وتتسم – من ناحية أخرى – بوضوح اللغة النقدية، وببساطة العرض، الذي يعتمد على تلخيص الحوادث الواردة في القصة، وهو سياقٌ يُيسر على المؤلف الإحالة إلى الحوادث عند اللزوم، وإلى المواقف، والشخوص

التي يعرض لها في أثناء الدراسة. ويُيَسّر على القارئ، بدوره، استيعاب هاتيك الإحالات، لأن المؤلف، بما يقدمه من تلخيص، للقصة، أو المسرحية - على الرغم من تسليمنا بما في التلخيص من سرد إخباري – يضع القارئ في الجوّ الزمني، والنفسي، والاجتماعي، والمكاني للقصة، فتكون إشاراته، تبعا لذلك، إشاراتٍ جلية، بعيدة عن الغموض.

ولم يفت الناقد الفاضل أن يركز في جلّ دراساته على مفاصل القصة: العنوان، والحدث، والأشخاص، واللغة، ولا سيَّما الحوار، والتنقل في الزمن صعوداً وهبوطاً، تقدما للمستقبل، وتراجعا نحو الماضي. والانتقال بالصوت – السارد – إلى صوت آخر. وقد كشف لنا المؤلف عن حقيقة يغفل عنها كثيرون، وهي أن كتابَ هذه القصص على اختلاف أساليبهم، ورؤاهم، يحافظون على عنصر مهم من عناصر القصة، وهو الحكاية. وذلك شيء لا تتضح لنا قيمته إلا إذا قارنا هذه القصص بما ينشر اليوم من قصص تفتقر إلى عنصر الحكاية، فتبدو القصة بسبب ذلك خالية من الشعور بالزمن، بعيدة عن التشويق، كما لو أنها مقالة، أو صورةٌ قلميّةٌ، أو خاطرة.

توفيق يوسف عواد

ومع أن يوسف إدريس يحتل في القصة القصيرة المنزلة التي يحتلها نجيب محفوظ في عالم الرواية، إلا أنّ هذا لا يعني التقليل من شأن الكتاب الآخرين، ومنزلتهم في عالم القصة القصيرة. فقصة توفيق يوسف عواد تمثل في نظره نموذجا فنيا متماسكا دالاً، ومعطاءً، للقصة القصيرة الناجحة ببنائها المحكم، وثرائها الفني، وزادها الفكري. ويذهب إلى أبعد من ذلك فيشبه أعماله بأعمال موباسان(1850- 1893)، وسومرستْ موم(1874- 1965). وأما أمين يوسف عودة، فعلى الرغم من أنه ناشئٌ بالقياس إلى الكتاب السابقين من أمثال حنا مينة، ويوسف إدريس، وتوفيق عواد، إلا أنه استطاع في قصته(الحجر) أن يقدم لنا شخصية نموذجية أشباهها يعيشون بيننا بكثرة، فهي محورية ذات عطاء موصول بواقع اجتماعي ذي شرائح متعددة، ويمثل بطل القصة واحدة من تلك الشرائح. أما قصة عبد الإله عبد الرازق

(شلال من الرمل) فتصور – وفقا لتحليل المؤلف- دفقاً من المشاعر التي لا تصدر عن الإنسان حسب، بل عن منظومة كونية ومتآزرة.

وفي تناول الدكتور حداد لمسرحية جمال أبو حمدان" رؤية أخيرة" يقف بنا عند العنوان، مفترقاً بين الرؤية العامة والرؤية الخاصة، وهذه الأخيرة تعزى إلى زرقاء اليمامة لا إلى قومها من طسم وجديس. أما المسألة الأخرى التي يقفنا المؤلف إزاءها فهي أسئلة هذا النص. وتلك أسئلة تتعلق بالواقع العربي المعاصر، واقع الحرب والهزيمة والعار، والعلاقة التي أقامها صاحب المسرحية بين العِرْض والأرض. فهما رمزٌ واحد للتعبير عن الإحساس بالكرامة، لا الشخصية حسب، بل الكرامة الوطنية أيضاً. وهذا جليّ في المشهد الأخير الذي عالجه أبو حمدان في شيء من المباشرة والكشف.

انحياز للقصة

صفوة القول هي أنّ ما وقفنا عنده للدكتور نبيل حداد يؤكد حضور القصة القصيرة ذات البنية المتقنة التي لا تخلو من عنصر الحكاية، ولا تعاني من ضعف الشخوص، أو تهاوي السرد، أو غياب البعد المكاني والنفسي والإنساني. في أداء لغوي غير مباشر، وفي الوقت نفسه بعيد عن التأنق، والافتعال، والتعسف. وهذا ما يضمن للقصة التماسك، ووحدة الأثر. وهذه مزية لم تستحوذ على عناية أي من النقاد الذين تناولنا بعض آثارهم، واتجاهاتهم المنهجية، والأدبية. فمنهم من غلب عليهم نقد الشعر كيوسف بكار، أو النثر كشكري الماضي، دون أن تستوقفه القصة القصيرة. أو السعافين الذي يفضل الرواية، والشعر، على الأقصوصة، وإن كان له كتاب عن القصة القصيرة. والعجلوني الذي يهتم بالشعر أولا، وبالسيرة. ومن النقاد الذين يشاركون نبيل حداد اهتمامه بهذا الفن أحمد الخطيب الذي عني بالقصة الأردنية بصفة خاصة لدى كل من جمال أبو حمدان، وهند ابو الشعر، وأمين فارس ملحس.

بقي علينا أن نشير، فيما تبقى من هذا المصنف، إلى اتجاهين في النقد؛ هما النقد الحداثي. وقد تخيرنا تمثيلا لهذا ما كتبه ناصر شبانة من الشعراء النقاد في

كتابين له نقديين؛ أولهما، بعنوان الرؤى المكبلة وقد صدر في العام 2009 والثاني رفيف الإخوانة، وقد صدر في العام 2025 والتيار الثاني الذي نحاول ألا نتجاوزه، على الرغم من هامشيته، وعدم الإقبال على ممارسته، وهو التيارُ الفلسفي.

وقد اتخذنا من بين النقدة الدكتور بسام قطوس الذي درسنا في الفصل الثامن، وهو الأخير في هذا الباب، موقفه شبه الفلسفي من شعر محمود درويش الذي أوضحه، وشرحه مطولا، في كتابه محمود درويش على تخوم الفلسفة الصادر عن دار فضاءات 2019.

الفصل السابع

ناصر شبانة
والنقد الحداثي

يشكو كثيرٌ من الناس، كتّابًا وقرّاءً، من تراجُع النقد الأدبيّ، وتدني مُستواه، لا سيّما وأنهم يرَوْنَ الكثير الجم مما يُنشر في الصحف، والمجلات، ويقرؤونه، فهو إمّا كلامٌ مُبْهَمٌ لا يُفهم فحواهُ، أو كلمٌ تتكدّس في سطوره، وفِقَرِهِ، مُصطلحاتٌ لا تمثل إلا نسقًا من اضطراب المفاهيم، وإمّا كلامٌ صحفيٌّ، سريعٌ، تغلبُ عليه المجاملاتُ لا النقد الصريح، والتحليل ِالتّابع من الفهم الصحيح، لا لدور النقد فحسب، بل لطبيعة الخطاب الأدبيّ. ويأتي صُدورُ كتاب" الرؤى المكبلة "[2009] لناصر شبانة – الشاعر الناقد- ليؤَكِّدَ أنّ النقد الأدبي ما يزالُ بخيْر، وأنّ آثارهُ لم تدْرُسْ، ومعالمه لم تُطمَسْ، على الرغم من طغيان الفوضى، والأحكام العشوائيّة، المُضلِّلة، التي تؤدّي - في الغالب - إلى إبقاء بعْض المفتقرين للمواهب تحْت الضوء، ظنًا منهم أنّ من يَفتقر للموهبة لا بدَّ له مُنْ ذلك، إذ سرعان ما يتلاشى إن انحرفتْ عنه الأضواءُ، وغاب عنه بريقها الخلاب.

ففي بداية كتابه يتناول المؤلف مَوْضوعًا على جانبٍ كبير منَ الأهميَّة، وهو علاقة القارئ بالنصّ الشعري. موضّحًا، في المقدمة، أنه لا يعني بالنص الشعري أيَّ نصّ، وإنما نوعًا واحدًا من النّصوص، هو النصُّ الشعـريُّ الحـداثيّ[1]. ولكنـه لا يستبْعدُ من دائـرة اهتمامه تلقّي النص غير الحداثي، لأنَّ الموازنة بين تلقي الشعر

1.شبانة ، ناصر،الرؤى المكبلة، ط1، عمان، فضاءات للنشر، 2009 ص 8 وانظر ص ص 119 – 121 من هذا الكتاب.

على ضوء النقد القديم بتلقيه على ضوء النقد الحديث، لا يُمْكن أن يجري باستبعاد قراءة النص الشعريّ التقليديّ، وهو، في هذه النقطة بالذات، ينْتقلُ من العُموم (الشعر العربي) إلى الخُصوص (الشعر الحديث) ومن الخُصوص إلى الأخصّ (الشعر الأردني) ولا أدْري إذا كانَ الناقدُ – وهو يخطو خطواته الأولى على طريق النقد، بعد الذي نشره عن المفارقة في شعر الرواد، وعن الشاعر عبد الرحيم عمر وشعره - بقادرٍ على تمييز موْقِع قدميْه من موْقع قدميْ غيره. ولعله، كغيره، يتوَّهمُ الورَمَ شحمًا، على رأي شاعر العربية في قوله محذرًا:

أعيذها نظراتٍ منكَ صادقةً

أن تحسبَ الشحْمَ فيمن لحْمُهُ ورمُ

فهو يَعُدّ القارئ وريثًا للمؤلف الذي ماتَ – مثلما يزعم رولان بارت – وانفضَّ عزاؤه: " أما الذين تقبلوا العزاء بالمبدع، فلم يحلْ هوْلُ الخطب بينهم وبين هواجسهم من الشعور بالفراغ الذي خلفه رحيلُ المؤلف، فكانَ لا بدّ من التفكير بالوريث، الذي يمكنه أنْ يمْلأ الفراغ[1] ". فالقارئُ، هو، باعتقاد الناقد شبانة، منْ يحظى بالتزكية، باعتباره المرشّح الوحيد لملء ذلك المقعد الشاغر، فبعد أنْ كانَ لا يحظى إلا بمقعد الغريب اليتيم، أصْبَح سيّد الموقف. وبذلك تنتقلُ صلاحياتُ الفهْم، والتفسير، والتأويل، من المبْدع، والناقد، إلى هذا القارئ، الذي يتجاوزُ، بوعيه الخاصّ، مساحات اللاوعي المظلمة الموحشة في النصّ، كونه لم يعُدْ معنيّاً بما يودُّ الشاعر قوله، لأنّ مثل هذا السؤال، الذي تكرّر طرحُه قديمًا، لا يعدو أنْ يكون ضرْبًا من العبَث.

بيْدَ أنّ الناقد شبانه، الذي ركب مرْكبَ التطرّف في هذا النظر، سرْعانَ ما يعود به الأمْرُ إلى نصابه عوْدة اللاعب إلى المُربّع الأول. فهو يحذّرُ ممّا سمّاه: " إساءة استخدام السلطة" من قارئ " مُنحَ ما لم يحلُم به" من صلاحيَّاتٍ. ولذا، لا بُدّ، في رأيه، من " رقابةٍ" تمنعه من ْ أنْ يُقوّلَ النصّ"ما لمْ يقلْه" هكذا، أو حَرْفه "عن

1.الرؤى المكبلة، ص 19

رؤاه القابعة في أعماقه". ونحْنُ نعْتقدُ، جازمينَ، أنّ في هذه العبارات الكثير مما يُعرّي مفهوم القـارئ من قشـورهِ. فأسْطـورةُ المُبْدع، التي حـاولنا التخلّصَ منها، أراد لها النقادُ المُحْدثون، من أمثال: ديريدا، وأمبيرتو إيكو، وسواهما.. بديلا هو أسطورةُ القارئ. أو القارئ الأسطورة. فأيُّ قارئ هو هذا الذي يُعطى، ويُمْنح، حرّيّة القراءة، وحرية التفسير، وحرّيّة التأويل؟ أهو القارئ المثالي ideal reader الذي يمتلك الاطلاع على دليل المؤلف المبدع؟ أم هو القارئ فوق العادي super reader أم هو القارئ العادي ordinary reader؟

أما الناقدُ المؤلف، ها هنا، فيحدّثُنا ،تارةً، عن القارئ الصحفي، الذي لا يمتلكُ من مؤهلات الناقد سوى مساحةٍ في الصحيفةٍ يملؤُها بما هبَّ ودبّ، وبما زاغ عن الحقّ واضطرب، دون أن تكون لديه دراية بأبجديات القراءة، وطوْرًا عن القارئ المثالي، ذلك الذي يمتلك دليل المؤلف نفسه.

وهكذا يعود بنا الناقد، ويَرْجعُ – ثانيةً- للمُرَبّع الأول.

فالقارئ المثاليّ هو الذي يتقمّص المبدع، وهو الذي يقدّم لنا نسخة "طبق الأصل" من تفسير المبدع، لا غير، فيما لو تخيّلنا، أو افترضنا، أنَّ المبدع يفسّر ما كتب. فهو، فيما يقتبِسُه من ناظم عودة خضر " الأصول المعرفية لنظرية التلقي" مطلوبٌ منه – من حيث هو قارئ- أن " يفكّ شفرات " النص، وأنْ يُفصح عن "النوايا". وهذا تصريحٌ واضحٌ، لا يحتمل اللبْس، بأنّ ما كانَ قدْ بشَّر به المؤلف شبانة من سيادة للقارئ على النصّ، ليس سوى سيادة وهمية، لأنّ منْ يمتلك "دليل المؤلف" ويفكّك الشفرة، مُفْصحًا عن النوايا، سيعيدُ - بلا ريْبٍ - إنتاج الدلالة الأدبية من وجهة نظر المؤلف المُبْدع، وليس القارئ الأسطورة.

فالحديثُ عن تخصيب النصوص، حديثٌ مَشْروعٌ، كونه يرْصُدُ التحوُّلات الدلالية المتاحة، والممكنة، داخل بنْية النص، وإعادة تشكيلها على نحْوٍ ما من التوافق، بيْدَ أنَّ هذا كلّه، باعتراف المؤلف شبانة، وغيره، ممّن يؤمنون بأسطورة القارئ، أو القارئ الأسطورة، منوطٌ بمدى الانسجام، والتوافق، بين تأويل هذا القارئ للنصّ، وما فيهِ من ترْميز عبّر عنه بكلمتيْ دليل المؤلف.

أما انتقالُ الدكتور ناصر من الحديث عن منزلةِ القارئ التِكْناتور- مثلما يُفهم- إلى ما يُعرف بالتناصّ، وإعادة الخلق، فإنه انتقالٌ لا يُجسّد، في نظر كثيرين، إلا اضطراب المفاهيم في النقد الحديث. فالتناصّ - من حيثُ هو مَفهومٌ – موجودٌ في كلِّ خطابٍ أدبيٍّ يُرادُ له أنْ يكون نصاً. ولا يُمْكنُ لأي نصّ أنْ يكتسب هذه الصفة في منأىً عن اختلاطه، وتذكيره، بنصوص أخرى. وقد جعله كلٌّ من بيوغراند Beaugrand، ودْرسْلر Dresler في كتابهما" مدخل إلى علم لغة النص" من المعايير السبعة التي تميّز النصَّ عن اللانصّ.

أما البَحْثُ عن التناصّ، فلا يعني لدى المتلقي إلا أنه عودةٌ بالقارئ إلى المربّع الأول، إذْ هو بَحْثٌ في تكوين النص من وجهة نظر المبدع، لا القارئ. يقول صاحبُ كتاب" الرؤى المكبلة" ما يأتي: " فالقارئ – بأدواته الجديدة- قادرٌ على الولوج إلى أعْمَقِ أعماق النَفْس المُبْدعة، لتشخيص عُقَدِها، والبوح بمكنوناتها، ووصْف جنونها، وهذيانها. [1]" فهذا قوْلٌ يُؤكدُ أنّ المبدع الذي فرحَ بعْضُ الدارسين بموته، وانفرط عِقْد المعزّين به، بُعَيْد اختيار الوريث الشرعي، أي القارئ، ما يزال يُهيْمنُ على القراءة، فليس صحيحاً أنّ القارئ الجيد هو من يُفسّرُ النص تبعًا لمزاجه، وهواه، وإنما هو الذي يصل بتفسيره " أعمق أعماق المُبْدع، كاشفًا عن عُقَدِهِ "وهذا في تقديرنا قولٌ يبرهن على أنّ الزَعْم بموت المؤلف – في هذا السياق بالذات- زعْمٌ لا يعدو أن يكون فقاعة سرْعانَ ما تنْفئ، وتتلاشى، مثل زَبَدٍ كثيفٍ،لامع، يُعْجب منْ يراه، لكنه سرعان ما يضمحل بحركةٍ هيّنة من الموجة. ولا يفوتنا هنا أن نذكّر بأنّ الشعر الغنائي خاصَّةً، شعرٌ ذاتي، والذاتي لا يغدو موضوعيّاً بوفاة المُبْدع، فهو قائمٌ في النص الذي يُمثلُ، بتعبير محمود درويش في إحدى قصائده، وصيّته الأخيرة.

عن عبد المنعم الرفاعي

وفي دراسةٍ له هي الفِصْلة (ب) من الفصل الثاني، حوْل " الرؤى المُكبلة في "المُسافر" لعبد المنعم الرفاعي" نجدُ الناقد يَسْتقصي ما كُتبَ عن الشَّاعر. فيعرضُ

1.الرؤى المكبلة ص ص 25- 30

لآراء فواز طوقان، وسمير قطامي، ومحمد أحمد موسى. فيصفها بالتسرع تارة، أو بالمُجاملة، والوقوع تحت تأثير الموقع السياسي للرفاعي تارة أخرى، أو أنها آراءُ تقليدية (فجة) لا ترقى لمستوى النقد الحقيقي. وهذا كلامٌ لا يخلو من الدقة، من جُلّ الوجوه، ولو أراد المؤلفُ تعْميمَه عُلى الكثير مما قيل في الشعر الأردني، لوجدناه صحيحًا، مصيباً، غيْر خاطئ. فشيوع الأحـــكام المُضلّلة عن الشعْر، والقصَّة القصيرة، أصبحَ هوَ القاعدة، والاستثناء هو النقد الذي يقتربُ من الحكم الدقيق، المنْصِف، المصيب.

وهذا لا يعني أنَّ الناقد ناصر شبانة، على الرَّغْم مما بذله من جهد، في تحليل شعر عبد المنعم الرفاعي، من زاوية الأسلوب تارة، والمحتوى تارةً أخرى، ومن زاوية البناء، والتركيب، والصورة الشعرية الحية المبتكرة، ومن زاوية اللغة، وانتقاء الألفاظ، ونَحْتِ التراكيب، وصياغة الأوزان، وانضباط القوافي، نقولُ: على الرغم من ذلك كلّهِ، لمْ يسْلم نقدهُ" المسافرَ" مما أخذهُ على غيْره.

فحديثُهُ عن ارتباط شعر الرفاعي بالمناسبات حديثٌ وُفّق فيه كثيرا، كونه يفرق بين المناسبة المفروضة على المُبْدع، والمناسبة التي هي وليدة معاناة، فهذا النوع الثاني لا يُؤثّر سلباً في قيمةِ شعْرِهِ، وذلك واضحٌ في مجموعة القصائد التي أطلق الشاعرُ عليها وصف(صَبَواتٌ) ففيها يتحرّرُ المُبْدع منْ أسْر المناسبة، وأفقها الضيّق، الخانق، ليُحلّقَ بقصيدة(طازجة) تخرجُ من قلْب الشاعر، ورؤاه، ممّا يجعلها تتنفّسُ هواءَ الحرّية، وتحقق نموذجًا لشعر الرفاعي،وشاعريته." [1]

وحسبُنا هنا أنْ نلتقي بالمؤلف في رؤيته هذه، وقد عبَّرنا عن ذلك في دراسة[2] لنا قديمة عن "المسافر" بيد أنّ المؤلف، بعد الذي ران على نقده من أناة، وهو يعرضُ لنا ما في "المسافر" من حُسْن التقسيم، والتِكرار، وبعْدَ الذي عرضه لنا من أفكارٍ عن لغة الشاعر، واختياره ألفاظاً تنتسِبُ إلى حقول دلالية مُحدَّدة

1.الرؤى المكبلة، ص 111

2.خليل، إبراهيم، فصول في الأدب الأردني ونقده،ط1، وزارة الثقافة، 1991، ص 79

كالطبيعة مثلا.. وبعد الذي ذَكرهُ عن الصورة في شعر الرفاعي، وما تنحو إليه من تشْخيص مرَّةً، ومن وصفٍ بالتصويرِ مرّةً،[1] وبعد الذي ذكره عن قفلة القصيدة بنهاية قد تبدو طبيعية في أكثر الأحيان، ومبتورةً، مُتهاويَةً، في أقلّ الأحيان[2] بعد هذا كلهِ، نجدُه يقولُ في خاتمة الفصل ما قاله آخرون، ولامَهُمْ عليه لتسرُّعهم، وبُعْدهِم عن التّدْقيق: " فهو شاعرٌ أردنيٌّ، استطاع أنْ يحقّق انتشاراً واسعًا لأصالة موهبته، وتدفُّق شاعريَّتهِ، وسَعَةِ ثقافتِهِ، وقوَّة مخزونه اللغوي، متشبّثٌ بالشّكل التقليديّ، ولا يستطيعُ الإفلات من قبْضة القصيدة الاتباعيّة، رافضاً الأشكال الحداثية، ولا سيّما قصيدة "التفعيلة"، التي كانت تنتشرُ بسرعة بين شعراء ذلك الوقت."[3] فمثلُ هذه الأحكامِ لا تختلفُ كثيرًا عن أحكام منْ سبقوه، ممّن قالوا فيه، وفي شعره: "قوة كلاسيكية"، و" يهتمُّ بالصورة"، و "بالصّياغة اللفظية" و"مَوْضوعاتُه تقليديَّة" أو" شاعريّةٌ مَوْهوبة"[4].

وإشارتنا - هنا - لبعض الشبه، والتماثل، بين الحكم على شعر الرفاعي لدى الفريقين، النقاد السابقين، والناقد الحداثيّ اللاحق، لا تُقلّلُ من شأن الجهد العلمي المُمْتع الذي قدَّمه ناصر شبانة في كتابهِ: " الرؤى المُكبّلة" وإنما قصدنا أنْ نُوضّح شيئا يَلتَبسُ على كثيرينَ، وهو أنَّ النقد الذي يعتمد على قراءة في الأسلوب، والأبنية التركيبيّة، في الشّعْر، أوْ في النثر، لا يُقصد به الوصولُ إلى أحكامٍ على الشاعر بأنّه مؤهوبٌ، أو غير موهوب، أو أنّه تقليديٌّ، أوْ غيْر تقليديّ، وأنه يشبه المتنبي أوْ ابن الرومي، إذْ المُراد - في ظنّنا - هو تحليل القصيدة، أو القصة، أو الرواية، تحليلا يَضَعُ القارئ في مُناخ النصِّ، وهو – أي القارئ – وحدَهُ، هو الذي يواصلُ

1.الرؤى المكبلة، ص 135

2.الرؤى المكبلة، ص 139

3.الرؤى المكبلة، ص 140

4.الرؤى المكبلة، ص ص 104- 106

النَّظرَ، ويُتابعُ الحكم، والتقويم، وإلا، إذا كانتِ النتيجة لقراءةِ كلٍّ من ناصر شبانة، ومن تقدَّموهُ، وسبقوهُ، واحدةً، فأيّ فرق يبقى إذًا بين مَنْهجيّة وأخرى؟ أو قراءة وقراءة؟

رفيف الأقحوانة(2025)

وبعد انتظار طال أمده، وصبر نفدَ مدَدُه، صدَر للشاعر الناقد ناصر شبانة كتابٌ آخر وَقَفَه على نقد الشعر لا النثر. وعنونه بعنوان شاعريّ وهو رفيف الأقحوانة (خطوط وظلال: 2025) وبهذا العنوان يوحي المؤلف إيحاءً مباشرًا أن ما في كتابه من النقد كُتِب بلغة شاعرية، لا بلغة النقد. فهو يوشك أن يقول إنه شاعر في نقده مثلما هو شاعر في الدواوين. فالعنوان استوحاهُ من بيت المجنون:

بربّكَ هل ضَمَمْتَ إليكَ ليلى قُبَيْل الصبح أو قبلتَ فاها

وهل رفَّت عليك قرونُ ليلى رفيفَ الأقحوانة في صباها

ففي كتابه الرؤى المكبلة (2009) أثار الناقد الشاعر إشكالية النص الشعري وعلاقته بالحداثة، وحطّ من قدر الشعر الذي لا أثر فيه، ولا مزية، تذكرنا بالشعر الحداثي. وأجهز على شعر عبد المنعم الرفاعي(1917- 1985) في ديوانه "المسافر" لا لأن شعره ركيك، أو مهلهل النسج، وإنما لأنه شعرٌ قصائده قيلت في مناسبات استندت في قيمتها وأهميتها الأدبية والفنية على موقعه السياسي.

وفي مقدمة كتابه هذا يرى في الشعر الأردني أربعة من التيارات، أولها المتمسك بالقديم، الحالم بابتعاثه، وابتعاث القصيدة الموزونة المقفاة لتبقى تصولُ، وتجولُ، في ساح الأدب. والثاني هو الذي ابتدأه عبد الرحيم عمر(1929- 1993) في ديوان "أغنيات للصمت 1963 " فهو في رأيه النموذج الأول، وإن كان فينا من يرى عرارًا أقدم من عبد الرحيم عمر في كتابة قصيدة التفعيلة[1] ، ومنا منْ يرى لفدوى طوقان قصب السبق في ديوانها "وجدتها" الذي صدر عن دار الآداب1957. وفي ديوانها الثالث" أعطنا حبا " الصادر عن الدار المذكورة 1961. وتيارٌ ثالث، وصفه بأتْباع

1.انظر ص 41 من هذا الكتاب

قصيدة النثر، مع ما في هذه التسمية من إشكالات، إذ تُعَرِّفُ القصيدة بإضافتها للنثر، ثم تعدها شعرًا. ورابع لم يجد له الدكتور تسمية، وإن جاءَ في وصفه أنه تيار يقف على مسافة واحدة من التيارات الثلاثة المذكورة. بيد أنه توقّف عند هذا، ولم يذكر لنا نموذجًا يوضح كيف تلتقي هذه الأقانيم الثلاثة، وتتفاعل، لدى النموذج الشعري الواحد، أو المتعدّد، دون أن يفقد النص الشعري ما يتطلبه بناؤه من اتساق، وانسجام، وَوحدة. وقد تعذر الشاعر شبانة، وتحرَّز، واحترس، لأنه لم يذكر، ولم يدرس، في كتابه هذا، كلّ الشعراء، بمن فيهم من يعدون أنفسهم شعراء، وهم كثر، على رأي أبي فراس الحمداني:

فقلت كما شاءت، وشاءَ لها الهوى: قتيلُكِ، قالتْ: أيهم، فهمُ كثرُ

مؤكدًا أن الشاعر الذي لم يُدرس في هذا الكتاب قد يكون تقصيرًا منه، أو على قائمة القراءة التي سيكتب عنها في كتابه القادم. وهذا التعذر لا ضرورة له، بل هو من لزوم ما لا يلزم، لأن مدّعي الشعر سوف ينتقدونه نقدا قاسيًا، ويغضبون منه غضبًا شديدًا، لعدم تناولهم في هذا الكتاب، فهم ينسحب عليهم مضمون الآية الكريمة (ومنهم من يلمِزُك بالصدقات، فإنْ أعْطوا منها رَضَوْا، وإن لم يُعْطَوْا إذا هم يَسْخطون). [1]

واللافت للنظر أنّ المؤلف في أختياره للشعراء الذين تناول بعض شعرهم لا يفصح عن معيار معين اتبعه في اختياره، فلا شيء يجمع مثلا بين شاعر كبير، ومخضرم، كمحمد القيسي، والشعراء الآخرين، لا من حيث المنزلة الأدبية، ولا من حيث الجيل. ولا شيء يجمع بين شاعر كسعيد يعقوب الذي يحافظ على النظم المقيد بالقوافي، والأوزان، مع أن شعره لا يتحرر من المناسبات، إلا نادرا، وشاعر آخر كيوسف عبد العزيز. وهذا يتراءى للقارئ، وكأنه ارتداد عن الأفكار النقدية الطامحة للحداثة في " الرؤى المكبلة " لنقدٍ شبه تقليدي، يقول في الشعر الذي يقرؤه ما تيَسَّر مما لم يقله ابن زيدون في ولادة.

1.التوبة، الآية 58

فمن الشواهد التي وردت لبعض من تناول شعرهم تَحقَّقَ لدينا أن ناقدنا الفاضل غلبتْ عليه المجاملات. فهذا ما يقوله في أحدهم: إنه يقف في الصف الأول مـنَ الشعراء المعاصرين، وتجربته الشعرية لا مثيلَ لها[1]. ويقول عن آخر: إنه يتأثر بعرار، وببساطته، ولغته، ثم يصفه بالحداثيّ[2]، مع أنّ عرارًا - في الغالب الأعم من شعره - محافظ، وإذا شئنا التسامحَ وصفْناهُ بالمحافظ المجدّد، أو كما يقال بالأعجمية نيو كلاسيك new classic. ويقول في آخر: إنّ من اليسير عليه أن يتجرد من إهاب العاشق في شعره، وأن يتزيا بزي المقاوم، المقاتل، في آن[3] ، وفي ذلك براعة واقتدار. فكأن العاشق لا يكون مقاومًا. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. ويقول عن شاعر آخر: إن ديوانه شاهدٌ على الفلسفة التي يَظْهر من خلالها (الشاعرُ) طفلا، ثم يقول بعد ذلك عن عنوانات القصائد الفرعية: إنها تشي بشيءٍ من الفوضى النفسية، والإرباك اللاشعوري[4]. ويقول عن إحداهُنّ: نجحت إلى حد بعيد في تأثيث أركان القصيدة بجماليات البيان[5]. وهذه مبالغة تذكرنا بمبالغات ابن هانئ الأندلسي(326هـ) في الثناء على المعز لدين الله الفاطمي(319- 395هـ). ويقول عن آخر: إنه بشعره يستنطق كوامن الأشياء، ويمزق الحجُبَ عن اللامرئيات، ويطلق العنان للمكبوتات. وهذه الاقتباساتُ وسواها مما لم نقتبسهُ، من بعض أحكامه على الشعر، ترينا إلى أي مدىً هو متأثر برهافة العنوان الشاعري، فالشعرُ لا يعـدو كونه أقحوانةً ذات رفيفٍ في ساعة مبكـرةٍ قبيل الصباح، فإذا بلغت

1.شبانة، ناصر، رفيف الأقحوانة- دراسات نقدية في الشعر، ط1، عمان: دار خطوط وظلال، 2025 ص 20

2.السابق، ص 44

3. السابق، ص 75

4. السابق، ص 66

5. السابق، ص 75

الشمس رَأَدَ الضُحـى، وانبسط الضوءُ في المنتأى، ذَبُل الأقحوان، وغاض الرفيف الدال على الصبابة والعنفوان، وتصلب عود الشعر، وتبدلت رهافته خشونة، ورفيفه رعونة، لا يأنس لها عاشق، ولا يطرب لها تائق، ولا يهفو لها قلبُ الوامق، تصور متخيل للشعر اجتاز بخفةٍ، ورشاقة، البرزخ الفاصل بين الشعر ونقده.

ومن النقد الحداثي إلى الفلسفي لدى بسام قطوس الذي أغنى المكتبة العربية الأدبية بغير قليل من المؤلفات، منها كتابه المنهج النفسي في النقد الحديث- النقاد المصريون نموذجا. وهو رسالته للدكتوراه، ومنها المختصر في النحو والإملاء والترقيم، وهو كتاب تعليمي text book ومنها استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ومنها وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ونظنه رسالته لنيل درجة الماجستير. ومنها كتاب تمتُّع النصّ متعة التلقي، وأخيرا كتابه عن سيمياء العنوان. ونشر عددًا من البحوث التي تناول فيها قصائد لدرويش وقصص المحمود شقير وإيميل حبيبي.

والفصل التالي يقف بنا إزاء كتابه الموسوم بعنوان درويش على تخوم الفلسفة 2019.

الفصل الثامن

النقد الفلسفي
درويش على تخوم التفلسف

أثارت أشعار محمود درويش (1942- 2008) الكثير الجمّ من الاهتمام لدى القراء، والباحثين، والدراسين، والمترجمين. فبعد الكتاب الأول عنه للمرحوم رجاء النقاش (1934- 2008) وعنوانه محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الذي صدر عن دار الهلال في القاهرة 1969 نشر عبد الرحمن ياغي كتابا بعنوان محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة 1969 ونشر أفنان القاسم كتابا بعنوان " الشعر والملحمة الدرويشية" 1987 ونشر شاكر النابلسي كتابا آخر بعنوان "مجنون التراب" 1987 ونعيم عرايدي نشر كتابا بعنوان "البناء المجسَّم" 1991 ونشر حيدر بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة 1991 ومن الكتب التي صدرت عنه، وعن شعره: الشاعر الغاضب محمود درويش لأحمد الزعبي 1995 ومحمود درويش: الشعر والقضية 1995 لنادي ساري، و" محمود درويش بين الزعتر والصبّار " لمحمد الحاج صالح 1999 وبنية القصيدة في شعر محمود درويش لناصر علي 2000 وتطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش لسعيد أبو خضرة 2001 وأرض القصيدة لعادل الأسطة 2001 ومراوغة النص لحسين حمزة 2001 والرمز في شعر محمود درويش من 1960- 1977 لفتحي أبو مراد، والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد أبو حميدة 2000 ، والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد فكري الجزار 2001 ونقوش على جدارية محمود درويش، للمتوكل طه 2001 ومحمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة لعلي الشرع 2002 وتحوُّلات التناصّ في شعر محمود درويش لخالد جبر2003 ومحمود درويش ناثرًا لتهاني شاكر 2004 ومحمود درويش الغريب يقع على نفسه، لعبدُه وازن 2004 والتركيب اللغوي للصورة في شعر محمود درويش

لمصلح النجار 2007، ومحمود درويش لعبد الحليم حمود 2009 وجماليات الموت في شعر محمود درويش لعبد السلام المساوي 2009 والحداثة في شعر محمود درويش، لمحمود غنيم 2009 ومحمود درويش ينهض؛ لمؤلفه إبراهيم الجرادي 2009 ومحمود درويش - حالة شعرية، لصلاح فضل 2010 و" محمود درويش: قيثارة فلسطين " لصاحب هذه الكلمات 2011 و جدلُ الشعر والسياسة في شعر محمود درويش، لعادل الأسطة 2013 وشِعْر محمود درويش؛ إيدولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر، لشكري عزيز الماضي2013 [1] والتشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش، لحسن الغرفي 2015 وملحمة المهزومين: درويش مقابل هوميروس لرابعة حمّو 2016 ومحمود درويش والسياب ودراسات أخرى، لمحمد عُصْفور 2017 واللغة في شعر محمود درويش لسفيان الماجري 2018 و(شعر محمود درويش؛ تحوّلات اللغة، تحولات الشعر) لإبراهيم السعافين 2018 و" جدارية محمود درويش دراسة بنيوية " لمحمود البنا 2019 علاوةً على كتاب محمود درويش في مصر- المتن المجهول (1971- 1973) لسيّد محمود (2020) وبلاغة المنفى لمحمد عبيد الله 2021.

وثمة عدَدٌ يفوق الحصْرَ من المقالات، والبحوث، ورسائل الماجستير، والدكتوراه غير المنشورة. على أنَّ هذه الكتب، وتلك الدراسات، والأطاريح، تتناول شعر درويش من الزوايا الأدبية الفنية، واللغوية، لا غير. ولم يقف عند المشكلة الفلسفية في شعره إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له، كتَمَظْهُر الأنا في شعره لعطية إسكندر، و الأنا في شعر محمود درويش لصفاء المهداوي 2013 و" أسئلة المكان والكينونة في شعر محمود درويش " لفتيحة كحْلوش. وهذا الأخير هو الدراسة الوحيدة التي توقفت بأناةٍ عند المشكلة الفلسفية في شِعره. وتأتي دراسة الباحث الأكاديمي بسّام قطوس، الذي أحبَّ السير في الاتجاه المعاكس لما سار

1.انظر ص 108 من هذا الكتاب وص 132 منه.

عليه الآخرون واقتفوه، متوقفًا وقْفة جادة إزاء مشكلة التفَلْسُف في شعر درويش في كتابه ذي العنوان " درويش على تخوم الفلسفة " (فضاءات 2019) ويبدو أن المؤلفَ لم يطمئن لدلالة هذا العنوان، وكفايته في تبليغ المعنى، وتوضيح المرمى، فزاد عليه عنوانا آخر هو" أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش".

وقد اطَّردَ استعمال كلمة (أسئلة)، و(سؤال) في الدراسات، والمقالات النقدية العربية الحديثة، وجاءَ في الكتاب: أسئلة الشعر، وأسئلة الفلسفة، والأسئلة الفلسفية، والسؤال الفلسفي، وسؤال الوجود، وسؤال الخفَّة، و سؤال المحو، وسؤال التشيُّؤ، وسؤال الاكتمال، وسؤال الماهية، وسؤال المعرفة، وأسئلة الاختلاف، وسؤال الحضور والغياب، وسؤال الظاهر والباطن، وسؤال المركز والهامش إلخ... وأحسبُ أنّ مستعملي هذه الكلمة يريدون بذلك تعبيرًا شائعًا، ومتداولا، ففي اللغات الأوروبية، وهو تعبير" المشكلة " Problem إلا أن ترجمة هذه الكلمة بسؤال ترجمة غير دقيقة، في رأينا، فلو استُعْمِلت عوضًا عن (سؤال) لفظة (مشكلة) أو (إشكاليَّة) لكانت أكثر دقّة وانسجامًا مع طبيعة اللغة العربية؛ لأن السؤال في العربية هو أن ينتظر المتكلم جوابًا عنه، إنْ لم يكن دعاءً، كقول الشاعر: "سألتُ الله أن يبعث لي بليلى " فهنا السؤال دعاءٌ. وقد يكون طلبا لحاجة، وهو ما عناه الشاعر بقوله " لكنما الموتُ سُؤال الرجال " ومستعملو هذه الكلمة لا يريدون الدعاءَ، ولا التسوّل، ولا الإجابة، وإنما يريدون البحثَ في الموضوع على أساس أن فيه آراءً متباينة، ووجهاتِ نظرٍ مختلفةً اختلافا كبيرًا، وشديدًا. وتبعًا لهذا، فإن في كلمتيْ مشكلة، وإشكالية، أو معضلة، تعبيرًا عن المراد أكثر دقة[1]

ولأنّ المؤلف يشعُر بهذا، فقد عرض لنا في فاتحة الكتاب آراء عدد من ذوي البصر، والبصيرة، وفي مقدمتهم نيتشة(1844- 1900) وت. س. إليوت(1888-

---

1.وقد أطلق ديفيد ديتشس في كتابه " مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " الذي ترجمه محمد يوسف نجم، وراجعه إحسان عباس(بيروت، دار صادر، 1967) على موقف أفلاطون من الشعر والشعراء تعبير: المعضلة الأفلاطونية ص15

1965) وسواهما، ممن لا يفرقون بين الشعر والفلسفة، من حيث أنهما خطابان يعبران عن أفكار تتصل بالكون، والوجود، والعدم، والحياة، والموت، والحقيقة، والسعادة، إلخ.. وهي إشكالاتٌ ساورتِ الكثير من الفلاسفة من سقراط إلى يومنا هذا.

ولا يكتفي المؤلفُ بما ذكره في مقدّمته. ذلك لأن الفصْل الأول إنما هو بحثٌ في مشكلة العلاقة بين الشعر والفلسفة. فالشعرُ، من حيثُ هو خطابٌ أدبيٌ، ذو مواصفاتٍ محددة، والفلسفة، التي هي خطابٌ آخر غير أدبي تستقل عن الشعر، والأدب، بمواصفات أخرى. فالمؤلف لا يتّفق، قطعًا، مع أولئك الذين يتصوَّرون وجود فجوة بين الفلسفة والشعر. فالفلاسفة منذ أفلاطون، الذي يُصنَّف شاعرًا بمعنىً ما، مرورًا بكانط(1724- 1804)،وهيجل(1770-1831)، وفيخته(1762-1814)، وشيلينغ(1775- 1845)، وماركس(1818- 1883)، وإنجلز(1820-1895)، وغيرهم، هم، بصورةٍ من الصُوَر، فلاسفةٌ شعراء. والذي يؤكد ذلك أنَّ الأطاريح لدى هؤلاء الفلاسفة بمن فيهم نيتشة، وهيدجر، لا تبتعد إلا قليلا عن أطاريح الشعراء. فالشعر والفلسفة لدى المؤلف خطابان معرفيّان، ولكلٍّ منهما طابعه الإشكالي، ولا ينتظر الباحثُ حوابًا عنهما." ثم يُضيف:" فالفلسفة تسعى لكي تكون علما في حين يسعى الآخر(الشعر) لكي يكون فنا"، لكنَّه "كثيرًا ما يتجاوز طبيعته هذه ليغدو سمة أساسية للخطاب الفلسفي، وحقيقة لماهية الكائن، والوجود"، فهو" الروح الشعرية التي تسْكُن كلّ فنّ ".

وفي موقع ثانٍ يحاول المؤلف إقناع القراء بألا فرق بين الشعر، من حيث هو خطاب، وبين الفلسفة، التي هي خطابٌ عقلاني، تأمليٌ، لا عاطفيٌ، ولا وجدانيّ. فالدلائل المؤكّدة لذلك هي أنَّ الشعر يرتبط بالتأمل، والحدس، وبالأخلاق، ويستعصي على التعريف الجامع المانع، وينشُدُ الوصولَ للمُطلق، ويربط بين المرئي واللا مرئي، وبين الحاضر والغائب، بين الخفيّ والمتجلّي، المعْتم والمضيء"[1] وهذه

1.قطوس، بسام، درويش على تخوم الفلسفة، ط1، عمان، فضاءات، 2019 ص 21- 22

الدلائل تتواترُ في بعض ما كتبه هيدْجر (1889- 1976) عن الشاعر الألماني هولدرن Holder Lin (1770- 1843) .

مع ذلك، نجد المؤلف لا يفتأ يستخدمُ عنوانات تعمّقُ لدى القارئ الفكرة التقليدية السائدة عن اختلاف الشعر عن الفلسفة، وتبايُنه عنها تباينًا كبيرًا. فبُعيد هذه الدلائل يتحدّث عن " التهميش والإعدام " قاصدًا نبذ الفلاسفة للشعراء والشعر (المعضلة الأفلاطونية) وثمّة عنوان آخر " لقاءُ المصالحة " التي لا تكون إلا بين خصمين متعادِيَيْن. وفي عنوان آخر يشير إلى أن الفلسفة قد تكون في بعض الأحيان مما يتمّ استرجاعه، وإعادته، عن طريق الشعر، ثم في عنوان آخر نجده يقف بنا إزاء " جدل الفلسفة والشعر" ، مع أنّ الجدل يكون عادة بين شيئين لا يتفقان. بيد أنّ حرص المؤلف على تناول شعر درويش بصفته ضربًا من التفلسف قاده إلى الزعم بأن الفلسفة " ممارسَةٌ أسلوبيّة [1]". ويزيد على هذا قائلا " إن الفلسفة، قبل أن تكون ممارسة استدلالية، مفهوميَّة، هي ممارسة أسلوبيّة" مؤكدا " أن الفلاسفة الكبار هم أسلوبيون".

وهذا رأيٌ بعيد عن الواقع، وهو أقربُ إلى التطرُّف النظري الذي لا يؤيده التطبيق. فكأني بالمؤلف، ونتيجة حماسَتِه للفلسفة، والنقد الفلسفي، وقع في ما لا يريدُ الوقوعَ فيه، فهو بهذا يحطّ من شأن الفلسفة، ومن شأن الأسلوبيَّة، ولا يسمو بالشعر مع إرادته لهذا السموّ. ولطالما وعينا من كتابات الفلاسفة رفضَهم للأساليب الشعرية؛ لأنها تقوم على التخييل الكاذب، وليس على الحقائق. علاوةً على أنّ

---

1. الأسلوبية Stylistics مثلما نعرف هي العلم بالأسلوب، والبحث عن خيارات المبدع لتجلية الجماليات على المستوى اللساني، بيد أن ممارسة الأسلوب لا تتفق مع ما يذهب إليه المؤلف؛ إذ الممارسة في رأينا هي توخي المبدع لاستخدام الاختيارات المتاحة لتجلية الفرادة، أي أن الممارسة تطبيق، والأسلوبيّة دراسة لذلك التطبيق. انظر كتابنا: الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، حميثة للنشر، عمان، ط1، 2014.

المنطق، لدى الفلاسفة، لا تستقيم قناتُه مع اللغة الأدبيّة عامَّة، والشعريّة على وجه الخصوص، لاعتمادها المفرط على المجاز، والاستعارة، والتنافر، والمفارقات، والكنايات، والأخيلة البعيدة التي قد تبلغ في الغلوّ حدًا تتعارض فيه تعارضًا شديدًا مع الأسلوب الفلسفي، الذي يتوخّى الدقة في استخدام العلامات اللغوية استخداما لا تسمح المقولات الفلسفية فيه بتعدُّد الدلالات.

وقد يحتاجُ الخطابُ الفلسفيُّ بعض التأويلات، إلا أنَّ هذا مغايرٌ لما في الشعر من تأويل. فالتأويل الأدبيُّ في الشعر يعتمد على تحويل الألفاظ، والمنطوقات المجازية، والملفوظات الموزونة المقفاة، والعلامات الرمزية، لأقوال تقاربُ الحقيقة، لا الحقيقة نفسها، في حين أنَّ التأويل الفلسفي ينطلق من الحقائق المشوبة بما يخالفُ الواقع لحقائق أخرى أكثر دقّةً في الإطار الذي يحيط بالموضوع المطروح على بساط البحث.

صحيحٌ أن الشعرَ تعبيرٌ عن الذات عند أكثر المدارس الأدبيّة، عدا الواقعية الاشتراكية التي تولي الجمهور من قرائه أهميّة تفوق أهمية الذات الشاعرة، بيد أن الذات في الشعر الغنائي، ومشكلة الذاتي فيه، مقابل الغيري، مشكلة وجدانية، وعاطفية، تغلّفها حماسَة الشاعر لأناه، وليستْ فلسفة بالمعنى الدقيق كفلسفة الوجود عند هيدجر(1889- 1976) أو كيركجورد، أو الظاهراتيّة عند هوسيرل، أو الوجودية لدى سارْتَر. فالشاعرُ، قد يخترع لنفسه هويّة غير هويته، ووجودًا ليس بالوجود الذي يهتمُّ به الفيلسوف، مثلما يخترع فراشةً، أو وردَةً، أو نجمةً في قاع بحيرة، أو:

تتسع البحيرة في شمال الروح،
ترتفع السنابل في جنوب الروح
تلمع حبة الليمون
قنديلا على ليل المهاجر

في الأبيات- التي تبدو ركيكة- نجدُ صورًا لا تستقيمُ شكلا، ولا معنىً، مع الأسلوب الفلسفيّ. فكيف يمكن أن تكون للروح جهاتٌ شمالا، وجنوبًا، ولحبّة

الليمون إضاءةُ قنديلٍ في ليل المهاجر. وكيفَ للسنابل أنْ ترتفع في جنوب الروح مع أنها راسخة الجذور في التراب؟ مثل هذه الملفوظات، لا ريبَ في شاعريتها مثلما يرى المؤلف، بيد أنها تصْطدم بحائط متين، وجدارٍ أصمّ يمنعها، ويصدّها عن الدخول في أيّ نسق يسمح بانتسابها لخطابٍ فلسفيّ.

وهذا ليس ببعيد عن قول درويش - شعرًا - عن السماء، إنها في متناول اليدين، وأن جناح حمامة بيضاء يعيده لطفولة أخرى. فالأحلامُ، والرؤى المناميّة، تتواترُ في لغة الشعر تواترًا تنأى به عن أنْ يكون فلسفة، أو حتى قريبًا من الفلسفة. لا سيّما وأنّ الشعر العربي من بداياته تنكَّب للتفلْسُف، إلا نادرًا. فقد زهدَ الشعر العربي فيه، والشعراء الذين خاضوه، أخفقوا، إلا قليلا منهم، في أنْ يكونوا فحولا مُفْلقين. ونظر النقد العربيُّ في أزهي نماذجه للحكمة في الشعر، والفلسفة، نظرة مفْعَمة بالارتياب، والشكّ. فالذي يقترب بشعره من الجدَل، والحِجاج الفلسفي، والبُرهان، يعدُّ شعرهُ شعرًا ركيكا، لا يُتَخير في المختارات، لأنه نظمٌ يُقدّمُ القائلُ فيه العقلَ على الوجْدان، والفكْر على الشعور، والإحساس، ويهتم بالمنطق أكثر مما يهتمُّ بالتخييل، وبجماليات الأسْلوب. ولهذا قالوا عن أبي تمام، والمتنبي، حكيمان، وإنما الشاعر البُحتريّ. كونه يتغنى في شعره، ويتوخّى في قصائده النسيبَ العذْب، الرقيق، الذي يشبه نسيم الروض في الصباح النَديّ، مبتعدًا عن الأفكار الذهنية المعلَّلَة التي تهجّنُ الشعر، وتُفْسِدُه. ولهذا يقول، مستبعدًا الشعر عن الفلسفة، ومنطقها العقلي:

كلفْتُمــونا حـــــدودَ منطِقِكم

والشِعْرُ يُغني عنْ صدْقِهِ كَذِبُهْ

وأيا ما يكُنِ الأمر، فإنّ في شعر درويش إشاراتٍ فلسفيَّةً، منها ذكرهُ أسماءَ بعض الفلاسفة، إلا أنّ شاعريته، وتفوُّقه على غيره من الشُعراء، لم يكن بسبب هذه الإشارات، بل منْ لغته الشعرية، ومن الموسيقى الغنائية العذبة التي تفيضُ رقّةً، وجمالا، والصُور المبتكَرةِ، المتخَيَّلةِ، البعيدة عن وصف الواقع، وهذا ما لفتَ إليه أنظار الدارسين، والباحثين، ممنْ ذكرنا في مستهل هذا الفصل. فلم يتناولوا

شعرهُ من المنظور الفلسفي، بل من زوايا عدة؛ بعضها فني، وبعضها لغوي، وبعضها موسيقي إيقاعي، وبعضها سياسيّ، وبعضها جمالي أسلوبي، وبعضُها ثقافي، وبعضها الآخر سيميائي، أو بنيويّ. وهذا الكتابُ، الذي عَقَدَ فيه الدكتور بسام قطوس العزْمَ على حشر الشاعر الكبير في زمْرة الفلاسفة، بتناول شعره من المنْظور الفلسفي، إضافةٌ جديدةٌ لدراساتٍ وفيرة متواترة عن الشاعر، لا تُنكرُ ريادتُه، ولا يَنْتقصُ رأينا هذا منْ موْفور فائدته، وكبير منفعته[1] .

1.نشر المؤلف ردا على هذه القراءة (الدستور2022/1/7) موردا بعض ما يؤيد آراءه غير أنها تخلو من أن يكون بين أصحابها من هو حجّة في الأدب شعرا أو نثرا.

خاتمة الكتاب

من هذه المختارات نستخلص، إذا تجاوزنا نقاد الجيل الماضي لنقاد الجيل الحاضر الذي أعقب جيل السمرة و إحسان عباس وناصر الدين الأسد وهاشم ياغي وعيسى الناعوري وعيسى بلاطة وغالب هلسا، وهم أمثلة جرى اختيارها لإظهار الفرق بين الجيل الماضي والحاضر، لا أكثر ولا أقل، يتضح لنا ما يأتي:

1. يوسف بكار أكثرهم نشاطا، وقربا، من الإبداع الأدبي لا سيما الشعر. فقد تابع كلا من فدوى طوقان وشقيقها إبراهيم وعبدالله الفيصل وعبد المنعم الرفاعي وعرار، جامعا بين الاهتمام بالقديم والحديث، وإن ظلت شهوة التحقيق، والتدقيق، في الأثر والمؤثر، تقوده في بعض دراساته للجور على من تقع أشعاره بين يديه، مثلما لوحظ في أضوائه الجديدة التي أراقها على شعر إبراهيم طوقان وسلطها على من تأثر به.

إلى هذا لا يهمل يوسف بكار التراث النقدي، فقد أفرد له كتابا وقف فيه إزاء ما يعرف بالقراءة المتعددة للمتن الشعري الواحد، وتوقف فيه أيضا إزاء عمود الشعر بصفته مشروع رؤية نظرية لنقد الشعر القديم ساورت بعض الأوائل كالمرزوقي، وعبد العزيز الجرجاني، وغيرهما من قدماء النقدة. وقد اتسع أفق اهتمامه للمقارنة بين الشعر العربي وغيره، والتدقيق في أصول المقارنة، وريادتها، لدى الباحثين العرب، والنقاد المقارنين.

2. أما شكري عزيز الماضي، فيطوف بنا على مناهج النقد الأدبي ملحا على أن المنهج هو الأداة التي بها نستطيع التفريق بين الجيد من الأدب والرديء، أو الغث منه والسمين. لكن المناهج متعددة، ومتناثرة أمام المنتقي، ومتبددة أمام الباحث المنتقر، سواء في القديم الغابر، أو في الحديث المعاصر. والمنهج نفسه موضوع خلافي، فأولو

البصر لا يتفقون على تعريف جامع للمنهج ومانع. وقد تصدى لمنهج ابن سلام (231هـ) الذي لا يخلو من تناقض في المعايير، فهو يتكئ تارة على القِدَم والحدوث، وطورا على البيئة. فشعراء القرى مختلفون عن شعراء البوادي، وطورا على معيار العقيدة فلليهود طبقة خاصة تميزهم عن الشعراء الوثنيين. وفي أخرى يعتمد مقياس غزارة العطاء، وتنوع الأغراض، فموضوع المراثي لديه يستحق طبقة خاصة.. لهذه القرائن يرى د. شكري عزيز الماضي أن ابن سلام، وإن قيل إنه صاحب منهج، إلا أن في هذا ضربًا غير قليل من التسامح.

فمفهوم المنهج لا ينسحب على ابن سلام، ولا على طبقاته.

وهذا قد يكون من المزالق التي وقع فيها طه حسين ناقدًا. فهو لا يفتأ يتحدث عن منهجه التاريخي، القائم على ضبط الرواية، والتحقُّق من نسبة الشعر لقائليه. وفي مواقع أخرى ،كحديث الأربعاء، يميل ميلا شديدا للانطباعية، ويكثر في مواقع أخرى من التطواف في عصر الشاعر، وبيئتيه العامة والخاصة، وما تركته فيه هذه العوامل من أثر، وهذا يُضعف الاعتقاد بأن له منهجًا. أو على الأقل حزمة من معايير متقاربة تمثل رؤية منهجية، أو مقارَبَة يلتزم بها فيما ينقده من شعر، ومن نثر. وهذا لا ينفي أن لعميد الأدب العربي - رحمه الله - مدرسة نقدية تقوم على الجمع بين المعرفي، والذوقي، في دراسة الأدب، ونقده.

وينسحب هذا على كل من شوقي ضيف، ومحمد مندور، وعلى غيرهما ممن دعوا لاتباع منهج نقديّ تكاملي، يجمع بين مزايا المناهج السائدة.

ويحاول شكري الماضي في كتابه القيم عن محمود درويش(1944- 2008) أن ينفض عنه، وعن شعره، ما علق بهما من غبار أثارته حملات غير موضوعية لزعانف الشعر، وأدعيائه، فأنصفه، إذ عده صاحب مزية لم تتحقق إلا في شعره، وهي التخلي عن إيديولوجيا السياسة لصالح إيديولوجيا الشِعْر. كأنه بهذا يعد(مقاومة) درويش

مقاومةً لا تقتصر على مواقفه السياسية، وإنما تمتد لتتضمَّن مقاومة على جبهة الشعر. وهذا يكسبُ شعره منزلةً لم ترتقِ إليها أشعارُ غيره.

3. وأماط نايف العجلوني في كتابه القيم (في طريق الحداثة) الغموض واللبس عن مفردات: الحداثة، والحداثية، والتحديث، والحداثي، وما بعد الحداثة، متخذًا من شعر نزار قباني، و إيليا أبي ماضي، وإدوارد حداد، ومن سيرة فدوى طوقان نماذجَ يخضعها لهذا المعيار. مستخدمًا الموازنة، والمقابلة، والتحليل النصّي الداخلي، والبحث في مرجعيات النصّ الشعري، لإضفاء الطابع التطبيقي على ما يُظن أنه نظريّ.

4. وقد يُلاحظ الدارس على كتاب السعافين (المبحرون إلى أعالي النخيل) أن فيه القليل من التسرُّع، والكثيرَ من التسامح النقدي، والمجاملات. وهو كتابٌ، على الرغم من عنوانه الشموليّ، يخلو من بعض الأدب الخليجي. ولا يجد القارئ فيه ما يلفت النظر لمأخذ واحدٍ على الأقل في الروايات التي دُرِسَت فيه. فكأنها رواياتٌ كتبت مثلما يشاءُ الناقدُ، أو القارئ، وهذا يذكرنا بقول الشاعر حسان:

خلقتَ مبرأً من كلّ عيبٍ كأنك قد خلقتَ كما تشاءُ

فالإجادةُ، والإتقانُ، هما المفردتان اللتان تتكرران في مواقع التقويم. وفي دراسته لشعر محمود درويش تكرارٌ، وتقريظٌ، يتجاوز الحدود المقبولة، والمعقولة، للمُجاملات. وتغييب واضح للمنهجية التي وعد بها في مقدمته، إذ وعد بتناول التحولات في اللغة، والرؤى، والمجاز، والصور، والأساليب، والألفاظ، والتراكيب، والتناصّ. وهذا كله لم يفِ الناقد إلا بالقليل، النزر منه.

5. وقد نجح أحمد الخطيب في " تسريد التاريخ وشعريّة اللغة" في تقديم دراسات نقدية للقصة القصيرة، وبصفة خاصَّة في دراسته للتجريب في قصص جمال أبو حمدان. وفي قصص هند أبو الشعر، وأمين فارس ملحس، على الرغم من أن كلا منهم يمثل اتجاها في القصة مغايرًا للاثنين الآخرين. بيد أنه لم يكن موحَّد المعيار، والمقياس، في سياق الرواية، ونقدها. فبعض الروايات جعلها تاريخية كعمارة يعقوبيان لعلاء

الأسواني، وهي ليست كذلك؛ فالأحداث التي تُروى فيها متزامنه مع تلك التي نجدها في رواية " القاهرة الجديدة " لنجيب محفوظ، وهذه لا تعد تاريخية.

وثمة فرقٌ واضح جدا بين الطابع التاريخي لرواية عباس الأرناؤوط(الحلاج) ورواية أوراق"معبد الكتبا" لهاشم غرايبة، فالحلاج شخصيَّة تاريخية معروفة، أما معبد الكتبا فلا أحد يعرفه إلا المؤلف، لذا لا يُعد موضوعا تاريخيًا، وهذا فيما نظن ينْسحب على روايات أخر تناولها في الكتاب.

وتختلفُ معاييره في هذا الجانب عن معاييره في الفصل الخاص برواية "كم بدت السماء " لبتول الخضيري.

5. ومن الإشارات الجمة لما قيل عن نبيل حداد، ونقده للقصة القصيرة، وعنايته بالمعمار، علاوة على المحتوى، و تخيره نماذج قصصية لكتاب من بلدان عربية متعددة، فضلا عن الأردن، نستنتج أن نقد القصة يمضي بعيدًا، مؤكدا الدور الذي ينهض به هذا الفن، ويحافظ على استمراره في زمن تهيمن فيه الرواية، وإنْ لم تكن جيدة.

6. أما غالب هلسا، فإلى جانب أنه كاتب قصصي، وروائي، وباحثٌ في الأدب والفكر، ومترجم، فقد أسهم في المشهد النقدي بعدد من الدراسات. منها فصولٌ في النقد ، ونقد الأدب الصهيوني، وقراءة في أعمال يوسف الصايغ وآخرين. وقد غلبت عليه ظاهرة الجمع بين القراءة النفسية للأدب، والقراءة الإيديولوجية. فإلى جانب التعبيرات السوسيو- تاريخية، ثمة مصطلحات فرويدية تشيع في كتاباته النقدية كالنكوص، والكبت، واللاشعور، واللاوعي، و التابو، وعقدة أوديب، وأحلام اليقظة، وغيرها، هذا مع أنه يكاد يُنكر أن يكون في نقده هذا يتبع منهجًا ما، فهو يلحّ إلحاحًا شديدًا على أن ما يكتبه من دراسات نقدية ينطلق فيه من ذوقه الانطباعي لا أكثر، ولا أقل.

7. ولا يخفى على الدارس، والقارئ، الطموحُ الذي تُعَبر عنه دراسة ناصر شبانة الموسومة بعنوان الرؤى المكبَّلة، فهو يريد نقدا لا يتوقف عند الشعر القديم التقليدي،

أو الشعر المعاصر شبه الكلاسيكي، بل يريد شعرًا حداثيًا أين منه شعر عبد المنعم الرفاعي، أو حسني فريز، أو عرار، وغيرهما من شعراء التيار السابق. بيد أن الناقد الشاعر عدل في رفيف الأقحوانة2025 عن هذا التشدُّد، فجمع فيه بين ضروب من النظم بعضها ممعن في التقليد، وبعضها في الحديث، وجمع بين الشعراء الذين تناول شعرهم متجاوزًا معيار الجوْدة، مفرطًا في الحديث عن العتبات، والعنْوانات، مما نجد فيه رِدّة، وعودةً عن موقفه الحازم في الرؤى المكبلة، تؤكد ذلك المجاملات الوفيرة في الكتاب.

8. ولا تفوتُنا الإشارة لمحاولة بسّام قطوس الذي يتناول في الفصل الموسوم بالنقد الفلسفي شعر محمود درويش من الوجهة الفلسفية، وقد تراءى لنا أن الكتاب، والدراسة فيه، لا تخلوان من تعثّر، ولا تفتقران لفائدة.

9. وعلى هوامش هذا المشهد ثمة كتابٌ آخرون ينشرون من حين لآخر مقالات عن رواية، أو عن شعر، ولكن أكثرهم يكتبون عن أصدقائهم، وهم لا ينكرون هذا، ثم لا يكرّرون هاتيك المحاولات بعد أن يقوموا بما أملاه عليهم الواجب. عدا عن هذا، فإن أكثرهم مفتقرون للرصيد المعرفي المتصل بهذا الفنّ الأدبي، أو ذاك. فالذي ينقد الشعر نجد معرفته بالشعر محدودة جدًا. فهو على سبيل المثال لا يعرف أن الصوت المضعّف(المشدد) يتألف من صوتين: أولهما ساكن والثاني متحرك، وإن لهذا علاقة بالمقطع العروضي، فالأول منهما قفلة لمقطع، والثاني ابتداءٌ لمقطع تال. أو لا يستطيع أن يكتب الكلمة العربية على وجهها الإملائي الصحيح، فكلمة مطرد يضيف إليها ضادا فيكتبها مضطرد، زاعما أنه ناقدٌ، ويقوّم الكتُب، فهذا جيد في رأيه، وذاك لا.

والذي ينقدُ الروايات لا يفرق بين الرواية، والحكاية، أوبين الرواية وسواليف الأجداد (فكله عند العرب صابون) بل نجد بعضهم يتعمد البحث عن الروايات غير الصالحة للنشر، ويتخذ منها نماذج ليقارن بينها وبين أعمال النابهين من الروائيين. وذلك مما يؤكد أن مشهدنا النقدي إن لم يكن قاحلا، فهو شِبْهُ قاحل.

كشاف مفهرس بالمحتوى

مقدمة الكتاب	7
الباب الأول- من نقاد الجيل الماضي	11
الفصل الأول إحسان عباس وريادة المشهد	13
الحي المكسيكي	14
القصيدة القصيرة	17
الفصل الثاني - الناعوري ناقدا	19
التحرر من القديم	21
النزعة التصويرية	22
النزعة التأملية	23
إيليا أبو ماضي	24
إلياس فرحات	24
شكر الله الجر	25
الفصل الثالث هاشم ياغي والشعر الحديث	27
الشعر الحديث	30
نازك الملائكة	32
رؤية نقدية نافذة	32
الفصل الرابع ناصر الدين الأسد ونبذ التقليد	33
موقف مزدوج	34
مع إبراهيم طوقان	35
مع حسني فريز	35
الفصل الخامس محمود السمرة والنقد التطبيقي	37
تحقيق	38

عرار والالتزام 40
مع حسني فريز 41
كلمة أخيرة 42
الفصل السادس عيسى بلاطة والنقد عبر السيرة 45
منالرومانطيقية إلى الواقعية 47
المرحلة التموزية 49
المختلف الحقيقي 50
أين النقد؟ 51
الفصل السابع غالب هلسا 53
النقد والإيديولوجيا 57
الشكل ووحدة النص 61
الباب الثاني من نقاد الجيل الحاضر 63
الفصل الأول: يوسف بكار ناقدا 65
الرحلة المنسية لفدوى طوقان 73
حلم البدايات 74
ثلاثون نصا 74
رومانسية 77
أضواء على جديدة شعر إبراهيم طوقان 80
في التراث النقدي 87
عمود الشعر 90
في الأدب المقارن 94
كلمة أخيرة 100
الفصل الثاني: شكري الماضي- المنهج والتطبيق 101
ابن سلام الجمحي 103
طه حسين 105

شوقس ضيف 106
المغامرة الأولى 108
الخيال الشعري 109
تساؤلات 115
الفصل الثالث: العجلوني:إشكالية النقد والحداثة 119
نزار الحداثي 120
حداثية الجداول 122
ملامح حداثية في شعر إدوارد حداد 124
من الشعر إلى السيرة 125
الفصل الرابع: السعافين- نقد النثر، ونقد الشعر 127
الاعتراف 128
تقنيات السرد 130
إجادة وإتقان 131
مع محمود درويش وشعره 132
آخر الليل 135
الفصل الخامس: الخطيب ناقدا للرواية والقصة 139
مع بتول الخضيري 140
الحساسية الجديدة 143
أمس الغد 144
شعرية القصة 145
هند أبو الشعر 146
أمين فارس ملحس 148
الفصل السادس نبيل حداد والنقد القصصي 151
يوسف إدريس وآخرون 152
اختيار القصص 153

توفيق يوسف عواد 154
الانحياز للقصة 155
الفصل السابع ناصر شبانة والنقد الحداثي 157
عن عبد المنعم الرفاعي 160
رفيف الأقحوانة 163
الفضل الثامن: النقد الفلسفي: درويش على تخوم التفلسف 167
خاتمة الكتاب 175
كشاف مفهرس 181
للمؤلف 185

للمؤلف *

في الأدب والنقد، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980
أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، عمان، دار الينابيع، 1993
النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995، ط2، عمان: دار الخليج، 2024
الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، ودار الكندي، إربد، 2002
النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، عمان، دار المسيرة 2003
نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
فصول في نقد النقد، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2005
بنية النص الروائي، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، 2008 ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون) 2010 ط3، عمان: دار الخليج، 2025
المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدارالعربية للعلوم (ناشرون) ودار الاختلاف، الجزائر، 2010
واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ط2، عمان: دار الخليج، 2024
الناقد وعالمه- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، ويوسف اليوسف، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2018
محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان، دار هبة للنشر، 2019
في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، ط1، عمان: دار أسامة، ودار النبلاء، 2021.

مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
مع النقد والنقاد في مؤلفات مختارة، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
مفاهيم نقدية جـ 2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
بعض ملامح المشهد النقدي في الأردن، وهو هذا الكتاب.

---

*اقتصرنا على ما له صلة بالنقد الخالص، ونظرياته، طلبا للاختصار.