مع النقد والنقاد

إبراهيم خليل

مع النقد والنقاد

في مؤلفات مختارة

رقم الإيداع

المحتوى

المقدمة	7
عبد الرحيم الكردي والانفتاح على السرديات	9
مقامات الغرفي تجارب جيدة في نقد الشعر	17
محمود درويش وغواية النقد	25
حاتم الصكر وتنصيص الآخر	31
الخطيب وتسريد التاريخ	37
شكري الماضي ومناهج النقد	49
العلاق ومراوغة المعنى	55
فايز الداية والأسلوبية في النقد	63
حسن ناظم وأسلوب السياب	69
السعافين والسرد الخليجي	77
يوسف اليوسف ونظرية الأدب	83
فريال جبوري والفلسطيني المقارن	91
أبو طالب والقصة اليمنية القصيرة	99
صالح زياد وآفاق النظرية النقدية	107
عصام شرتح في فضاءات جمالية	117
للمؤلف	127

المقدمة

هذه مجموعة من الفصول فيها ما هو مؤتلف أكثر مما هو مختلف. وفيها مما هو طارف وجديد أكثر مما هو قديم وتليد. يقف أحد هذه الفصول بالقارئ أمام محاولات جيدة وجديدة للانفتاح على السرديات. وذلك بالتركيز الشديد والإلحاح على موضوع الراوي، ودوره، أو تأثيره، في بناء النص القصصي، ونسيجه الحكائي. وفي فصل آخر يقفنا الكتاب إزاء محاولات أخرى للانفتاح على المتخيل التاريخي في ضوء السرديات الجديدة، وما يغلب على القصة القصيرة من تجاوز لأساسيّات التجنيس.

وفي تناول الرواية الخليجة نافذة نطل منها على رقعة من رقاع السرد في عُمان والسعودية والإمارات، واستشراف لتوظيف الكاتب الضمني تارة والحوافز المترتبة على اختيار المكان، أو الشخوص، أو الترتيب الزمني للأحداث. ولإبراهيم أبو طالب نظرته للقصة اليمنية القصيرة. وهي نظرة في الغالب، والأعمّ، والأرجح، تعزز ما جاء في الدراسات المذكورة.

وفي فصل من هذه الفصول نقف على محاولات جيدة في نقد الشعر لحسن الغرفي، الذي لم ينزلق بدراسته " مقامات شعرية " ليتناول بعض ما تعج به وسائط النشر من غثاء يقال له شعر، وما هو بشعر، ولا هو بنثر. وفي الفصلين السادس، والرابع عشر، نقف مع المؤلفين في تتبعهم لمناهج النقد الأدبي، بدءا بالمحاكاة عند أفلاطون، مرورا بتيارات النقد عبر العصور المتوالية، وانتهاءً بما يعرف بالسيميائية، والبنيوية، والتفكيك.

ولا تخلو هذه الفصول من الالتفات إلى الأسلوب، فهو الذي يميز شاعرًا عن شاعر، وناثرًا عن ناثر، وهذا ما يعدنا به فايز الداية الذي يولي الأسلوبية الدلالية كبير الاهتمام، وعظيم المراعاة لها والالتزام. علاوة على فصل آخر يتقرى فيه حسن ناظم البنيات الأسلوبية في شعر بدر شاكر السياب، لا سيما في ديوانه أنشودة المطر. علاوة على ما تقدم ثمة فصلٌ يتتبع بعض شؤون الأدب المقارن، وآخر يتتبع بعض ما يتصل بنظرية الأدب، والتفرقة بين الفنون، ووظيفة الخيال الخلاق، فضلا عما إذا كان الشاعر ناقدا، أو الناقد شاعرًا.

وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أنّ هذا الكتاب بمقالاته، وبالمؤلفات التي جرى عندها الوقوف، وعرضت عرضا موجزا لا يخلو من نقد وتقويم، ولا يعوزه التحليل والتفكيك، يمنح القارئ، متخصصا كان أم غير متخصص، فكرة وإن تكُنْ موجزة، فهي مكتملة وَمنجزة، عما آل إليه نقدنا الأدبي المعاصر في أواخر القرن الماضي، والربع الأول من القرن الحادي والعشرين.

وبالله التوفيق.

المؤلف

1

عبد الرحيم الكردي
والانفتاح على السرديات

غيب الموت الناقد المصري الدكتورعبدالرحيم الكردي الذي ولد بسوهاج عام 1949م، وعُين مدرسا مساعدا في جامعة قناة السويس، ووصل لدرجة الأستاذية، وشغل العديد من المناصب الأكاديمية. للكردي عددٌ من الأعمال النقدية منها: السرد في الرواية المعاصرة، الراوي والنص القصصي، البنية السردية للقصة القصيرة، قراءة النص - مقدمة تاريخية، السرد ومناهج النقد، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، الشخصية المصرية في أعمال يوسف إدريس، تطورُ التقنيات السردية في الرواية المصرية، حوار مع النص، عندما تتوهج الكلمة، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، والتحليل النقدي للخطاب.

والمؤسف أن ما لدينا من هذه الكتب كتابٌ واحد هو الراوي والنص القصصي. لذا نكتفي بالتعريف بالمرحوم من عرضنا لهذا الكتاب وقيمته وموقعه من الدراسات السردية.

الراوي والفن القصصي

تخلو المكتبة النقدية العربية خلوًا يكاد يكون تاما من الدراسات المتخصصة حول الراوي. وحول تأثيره في النص القصصي والروائي، باستثناء دراسة يمنى العيد الموسومة بعنوان الراوي، الموقع والشكل – دراسة في السرد

الروائي، الصادرة عن مؤسسة الأبحاث في بيروت 1986. عدا ذلك يقتصر موضوع الراوي على معالجات قصيرة، ومجتزأة، في أطر منها زاوية الرؤية، أو وجهة النظر point of view . أو المنظور السردي، أو التبئير focalization تبعا لاختلاف الدارسين العرب، ورؤاهم لفن السرد، ولخطاب الحكاية [1].

وقد تصدى المرحوم الكردي لهذا الموضوع منذ زمن مبكر، في غرة التسعينات من القرن المنصرم، فأفرغ لذلك دراسة مستفيضة توقَّف فيها عند مفهوم الراوي بدايةً، ثم موقعه في الدراسات السردية قديما وفي الحديث. ووظائف الراوي التي لا تقتصر على قيامه بذكر ما وقع، وجرى أو يجري، من وقائع؛ فإن له وظائف أخرى تتجاوز هذا الانطباع الذي يتكون لدينا بادئ الرأي. علاوة على وقوفه إزاء أنواع الراوي، وهل هو مشارك أو محايد، عليم أو غير عليم، مفرد أم له ثان، وهل هو ضالعٌ في الأحداث، فاعل لها، أو لبعضها، أم هو مجرد شاهد. وما هو تأثيره وأثره في مسار (الحكي) الذي يتخلل النص القصصي والروائي، وما يتركه هو في النص من أثر، علاوةً على ما يتركه النصّ فيه من أثر.

دراسة نظرية

وبصفةٍ عامة يتوقف الكردي إزاء موضوع الراوي بأناة، وتُؤدَة، تجعلان من كتابه " الراوي والنصّ القصصي " دراسة نظرية في السرد لا يعوزها التطبيق. وقد اتَّضح من آراء الدارسين بدءا بأفلاطون وانتهاءً بالفرنسي جيرار جانيت Genette مرورا بكل من برسي لوبوك، وفورستر، وهنري جيمس، وإدوين موير، وغيرهم.. أن النثر القصصي والروائي كالملحمي لا بد فيه من راوٍ. ولا مندوحة لدارسيه من التوقف عند حقيقة الراوي- بوصفه راويا- والوقوف

على الأثر الذي يتركه حضوره في اللغة، أي في ملفوظ الخطاب السردي. فهو المخاطِب- بكسر الطاء- والخطابُ الذي يعزى إليه هو الذي يوضّح لنا طبيعة هذا الراوي. ففي الأخبار التاريخية - مثلا - ينفصل الراوي عن الخبر خلافا للقصة، والرواية، فهو غير منفصل عن الخطاب المحكي فيها، بل هو من نتاج هذا الخطاب. ولتوضيح هذه الفكرة الغامضة نضرب مثلا. فسعيد مهران ورؤوف علوان ونور ونبوية وعليش والشيخ الجنيدي وسواهم.. يتحدثون في " اللص والكلاب " ومن أحاديثهم ومروياتهم المنسوبة لراو مجهول، غير معروف، تتبلور شخصيته، وتتضح.

وظائف

وللراوي عند الكردي، كما هي عند غيره، وظائف عدّة. إحداها هي (الحكي) وقصّ الأخبار، وذكر الوقائع. وقد يتجاوز ذلك لوظيفةٍ أخرى هي إلقاء الضوء على بعض الحوادث، مفسرًا، أومعلقا، أو مقوما لها. وقد يتعدى ذلك للربط بين واقعةٍ ما ممّا يرويه وحوادث أخرى، كالربط مثلا بين ولادةِ مصطفى سعيد - بطل رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال - وهزيمة فصيل من الثوار على يدي القوات الاستعمارية في السودان. أو إطلاق سراح سعيد مهران من السجن متزامنا مع الاحتفالات بعيد ثورة يوليو في اللص والكلاب.

وقد يتجاوز الراوي ذلك للتعبير عن رأي الكاتب، إو إشاعة أجواء إيديولوجية معيَّنة في الحكاية. وهذا نجدهُ واضحا في شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف. فالراوي يسلط الضوء على التباين الإيديولوجي بين رجب وسلطة السجن. علاوة على هذا يقوم الروائي في بعض الروايات بتوثيق ما يرويه

بذكره شواهد، أو وثائق مقنعة، تؤكد مصداقية المرويات. وذلك يكثر بصفة لافتة في الروايات التاريخية.

الظاهر والخفي

والراوي في القصة الطويلة، أو الرواية، ذو وجهين. أحدهما معلن، والآخر خفي. والأول منهما معروف، وشائع كثيرا في السرديات القديمة؛ كألف ليلة وليلة، والمقامات، وكليلة ودمنة، وسيرة الملك الظاهر، وسيف بن ذي يزن، وغيرها من قصص تبدأ، أو تتكرر فيها عبارة " قال الراوي ". وقد حافظ الراوي المعلن على حضوره في السرد الحديث. ففي رواية " عرس الزين " للطيب صالح يعزو المؤلف صحّة ما ورد فيها من وقائع عن البطل للراوي، قائلا " والعهدة في ذلك على الراوي ". وفي رواية قشتمر يذكر نجيب محفوظ أسماء الأشخاص مضيفا إليهم الراوي، بعبارة صريحة، مؤكدًا ألا دوْر له في الحكاية يتجاوز سرد الوقائع [2]. ومثل هذا الراوي في الغالب والأعمّ والأرجح راوٍ بعيد عن الحوادث المحكية، فقد يروي ما هو قديم، وما هو آني، في هيئة تنمُّ على أنه ماضٍ غابر . أما الراوي الخفيّ فهو الذي لا يحدده المؤلف، ويظن القارئ للوهلة الأولى أن المؤلف نفسه هو الراوي. فعندما نقرأ قصة (عنبر لولو) لنجيب محفوظ، وقوله: قامَ الكشكُ في الوسط من الحديقة الجنوبية مصنوعا من جذور الأشجار على هيئة الهرم تكتنفه أغصان الياسمين.. " نظن أنّ المؤلف هو الذي يصف هذا الكشك. ولكننا نكتشف بعد ذلك أن هذا الوصف، وما تلاه، صادران عن راو، أو كاتب ضمني، تتبلور شخصيَّته شيئا فشيئا بنمو القصة، واطّراد (المحكيات).

الرواي والثقة

يتَّصف الراوي عادةً بالثقة إذا كان من النوع الذي يقال له بالمصطلح عليمًا omniscient narrator إذ يتولد لدى القارئ استعدادٌ فوري لقبول ما يرويه بما يتضمَّنه من أسرار، وخفايا، عن الشخوص. فالراوي في السرديات التاريخية والتقليدية من هذا النوع عادة. ورواية قنديل أم هاشم ليحيى حقي تتحقق فيها شخصية الراوي العليم الثقة، الملم بكل شيء. وقد يكون الراوي أحد المشاركين في وقائع الحكاية، الضالعين بافتعال ما فيها من أفعال، وهو، إلى ذلك، شخصيّة من شخصيّاتها، وغالبا ما يساورنا الشك في مروياته، لا سيما إذا كانت تتعلق بما يرويه عن نفسه، أو عن بعض الشخوص، إذا اتضح أنه منحازٌ لبعْضها ضدَّ بعض، أو ضالع في دسيسة، أو مؤامرة، مثلما يتضح في الروايات والقصص البوليسية، وروايات الجريمة.

السارِدُ وضمائره

والراوي قد يروي ما جرى مستخدمًا ضمير المتكلم في جلّ ما يتصل به هو، وبضمير الغائب في ما يتصل بغيره من الشخوص. ففي قصة يحيى حقي (كلنا أيتام) يبدأ الراوي القصة بقوله " وُلدتُ يتيما " وهذا العبارة تنم على أمرين؛ أولهما أن الراوي هو أحد الشخوص، والثاني أن ملفوظه السردي ملفوظ ذاتي يغلب عليه ضمير المتكلم. أما طه وادي ففي قصته (كوما) يبدأ بالقول: " نام الزوج. وهي تحاول أن تنام .. " والفرق - ها هنا - واضح ، فالقصة الأولى راويها مشارك، وفي الثانية غير مشارك. في الأولى مروياته تحتمل التصديق والتكذيب، أما الثانية فلا تحتمل هذا.

وأنواع الراوي في دراسة المرحوم القيمة كثيرة. فقد يكون الرواي في الرواية واحدًا أو أكثر ، أي أن من يضطلعون بدور السارد أكثر من واحد.

والأمثلة على هذا كثيرة. ففي رواية أمين معلوف " موانئ الشرق " يجد القارئ راويا، وهذا الراوي يتراجع دورهُ بعد صفحات لراوٍ آخر يروي له ما جرى للأمير العثماني الذي اغتيل في إحدى العواصم الأوروبية. كذلك من يقرأ رواية يوسف القعَيّد " الحربُ في برّ مِصْر " يلتقي عددًا من الأشخاص كل منهم يروي حكاية المواطن مصري، الذي قاتل في حرب أكتوبر 1973 واستشهد باسم مقاتل آخر هو ابن العمدة. وتسمى هذه الطريقة في بناء الرواية رواية وجهات النظر point of view التي شاعت في الرواية العربية بعد رباعية الاسكندرية Alexandria Quarter للورانس داريل 1957. وهو شكلٌ معماريٌ جديدٌ لم تعرفه الرواية الكلاسيكية. وشيوعه علامة فارقة تنمّ على خروج الروائيين عن التقاليد الجامدة. فالسارد المنفرد، والراوي الوحيد، يمثل أثرًا من آثار دكتاتورية المؤلّف. مع ذلك، فإنَّ هذا النوع من الرواية لم يستطع أنْ يحتل موقع الرواية الكلاسيكة؛ إذ ما زال أكثر الروائيين يعتمدون الراوي المنفرد لما في الرواية التي من هذا القبيل من تشويق، وإمتاع، بل وإمساك بخناق القارئ.

أفُقُ السارد

واللافت للنظر أنَّ تنوع الرواة شيءٌ لا حدود له، ولا ضوابط. مما قاد المرحوم الكردي للقول: إن هذه الأنواع السبعة عشرة تشكل في رأينا ثنائيات، وتمثل اتجاهات متباينة، ومتعددة. وتمتُّ في قسم منها بصلة للأسطورة، وفي قسم آخر بالتاريخ، وفي قسم ثان بالمسرحية، أو الشعر، وبصفة خاصة بالشعر الملحمي. وهذا يعني – فيما يعنيه – أن تقسيمات الكردي، كغيره من الدارسين، تقسيماتٌ نظرية. أما على مستوى التطبيق، فإنَّ موضوع الراوي-

بصفته أداة - موضوعٌ مفتوحٌ على كثير من الاحتمالات. وكلما ظهرت رواية جديدة، وجيدة، كشفت لنا عن أحد هذه الاحتمالات.

أسلوب الرواية

ومما يُحمد للمرحوم الكردي في كتابه هذا تحديده لثلاثة أنماط من الأسلوب تغلب على الرواية بتأثير الراوي، وطبيعة اختياره، وموقعه من الأحداث. أولها المشهدية التي يتكافأ فيها زمن الحدث، وزمن (الحكي). وبذلك يشعر القارئ بثبوت اللحظة، وتوقف السير باتجاه النهاية المنتظرة. والثاني التلخيص. وهو الذي يقلّ فيه زمن الحكي عن زمن الوقائع فيبدو إيقاع السرد في هذه الحال سريعًا. ففي فقرة واحدة مثلا يروي وقائع جرت في زمن طويل. والثالث خلافه، إذ يبدو أنَّ ملفوظ (الحكي) أطول من ذلك الزمن الذي يتطلبه وقوعُ الحدَث، ككتابة عدد من الصفحات عن لقاء عاطفي، أو مأدبة، أو حفل؛ مع أن الحفل، أو اللقاء، أو المأدبة، تتطلب زمنا قصيرًا محدودًا. وخير مثال لهذا توقف الراوي إزاء مأدبة إفطار رمضاني في رواية (أبناء القلعة) لزياد قاسم[3].

تساؤل ختامي

ولا ندري- في الواقع - ما علاقة هذا التصنيف بالراوي. إذ كنا نأمل أن يوضّح لنا المؤلف ذلك أكثر مما هو واضح. فهذا راجعٌ- في المقام الأول - لطرائق يعتمدها المؤلف الحقيقي في رصده للوقائع، والمواقف. وتركيزه على المهم، والأكثر أهمية. وهكذا نجد السرد يتواصل في نوباتٍ متباعدة من المدّ، والجزر، تتوافق مع طبيعة الحياة اليومية التي تمر بها الشخوص، وتطّرد بها الوقائع. ويضطر المؤلف، مع ذلك، لحذف أو إضمار بعض المواقف، والوقائع، لصالح أخرى.

وأيا ما يكن الأمر، فإن كتاب " الراوي والنص القصصي " للمرحوم عبد الرحيم الكردي كتابٌ من المصنفات القيمة، والنادرة، التي تمثل انفتاحًا على نظريات السرد، فيعرفنا بآراء بيتش ولوبوك وفورستر وإدوين موير وهنري جيمس وآلان تيت وفلاديمير بروب وميخائيل باختين وجيرار جانيت وليتش، مثلما يعرفنا، أو يذكرنا بروايات وقصص: لطه وادي ويحيى حقي والطيب صالح ونجيب محفوظ ويوسف القعيد ويوسف إدريس.

رحم الله الدكتور الكردي الذي توفي في 11 شباط فبراير المنصرم وأسكنه فسيح جناته.

---

1. للمزيد: انظر كتابنا: بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية2008 ص ص 69 – 88
2. محفوظ، نجيب: قشتمر، ط3، مصر، دار الشروق ، 2007 ص 5
3. للمزيد: راجع كتابنا في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008 ص ص 22 وانظر: زياد قاسم، أبناء القلعة، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر، 1998 ص 170- 173

2

مقامات الغرفي

تجارب جيدة في نقد الشعر

يختلف هذا الكتاب عن غيره من الكتب التي يتناول فيها النقاد الشعر العربي الحديث. فقد غلب على النقد منذ زمن طابع الأبحاث التي تعتمد جمع الملاحظات، والإطالة في الحواشي والمقدمات، والمبالغة في الإحالات، بحيث أصبح القارئ يجد نفسه وجها لوجه أمام حذلقة لغوية تارة، وتارة إزاء اقتباسات من النقد الغربي، أو النقد المهجَّن، بكلمة أدق، فهذا توظيف.. وذاك تناص.. وهذا ميتا نص.. وذاك تأويل، أو تلقي، وتلك سيمياء.. حتى ضاعت الحقيقة الأدبية، والفنية، في فيض من الخطابات التي تقول الكثير، ولا تعني إلا القليل.

والغرفي في كتابه هذا يعتمد المقالة النقدية أداة للدراسة، والنقد، فهو يُضمّن المقال خلاصة مستصفاة في الشعر والشاعر، ولا تتطلب التنجيم، ولا الرجم بالغيوب. علاوة على أنه لا يهتم إلا بالشعر الحقيقي ، ضاربا عرض الحائط بما يُنشر من كتابات تملأ الصحف والمجلات، والدواوين التي تقذف بها دور النشر، والمطابع، لأناس لا رغبة لديهم في شيء إلا الكتابة، فيريقون الحبر، ويسودون الأوراق، دون معاناة. وبلا هوية شعرية. بعيدًا عن أي مزية

تفصح عن الاطلاع، أو الشعور بمسؤولية العمل الشعري، مع غياب كلي واضح عن التراث الشعري، والنثري. مما يؤكد أن هذا الجيل من المتعجِّلين يعاني معاناة شديدة من انقطاع الصلة مع الماضي، ومع الحاضر، بحكم أنهم في الغالب والأعمّ والأرجح لا يهتمون بالدور الذي يقع على عاتق الشعر، والشاعر، في هذا الزمن.

لذا نجد الغرفي يهتم بالشعراء الذين تركوا بصماتهم واضحة على إرث الستينات ،والسبعينات في القرن الماضي كبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وحميد سعيد، ومحمد الفيتوري، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، ومحمد السرغيني، والكنوني، وبدر شاكر السياب.

بلند الحيدري

ففي مقال بعنوان " بلند الحيدري " يسلط الضوء على تجربة الشاعر، مؤكدا أنه ثالث ثلاثة تنازعوا قصب السبق في ريادة الشعر الحديث (الحر) فديوانه " خفقة طين " إلى جانب ديوان عاشقة الليل لنازك الملائكة، وأزهار ذابلة للسياب، هي أول ثلاثة دواوين نشرت من هذا الشعر. فهي، بمعنى من المعاني، أول الغيث. وللحيدري دواوين أغاني المدينة الميتة، ورحلة الحروف الصفر، يستوي في شعره الاهتمام بالمعيار الفني والفكري. إذ لا يفتأ يتناول في شعره قضايا الإنسان والوطن. ففي قصائده يحتل الوطن حيزا كبيرا، وهو دائم التوكيد على ولائه غير المشروط للعراق، يقول في أحد شواهده ما يأتي:

ما قيمة أن نحيا
والدنيا لا تبني في عيني بيتا
لا تحمل لي شيئا
لا دربا للوطن ولا

خضرة أرض في بلدي
من يدري
إن ظلت في أرضي خضرة
أو زهرة

صلاح عبد الصبور

أما صلاح عبد الصبور، فقد بدأ غنائيا حزينا في ديوانه الأول الناس في بلادي، ولكن هذا الحزن لم يقتصر على مشاعر الذات الحزينة، وإنما يتضمن حزنُه ويستوعب أحزانَ المصريين. وفي " أقول لكم " و" أحلام الفارس القديم " ارتقى بهذا الشجن لمرتبة الشعور الدرامي بمأساة الإنسان الحديث. وجاءت مسرحيته الشعرية مأساة الحلاج لتمثل نقلة في خطابه الشعري، إذ امتزج لديه الغنائي بالدرامي.

خليل حاوي

وفي مقالٍ ثالث يقفنا المؤلف عند شاعر كبير آخر من شعراء الجيل لماضي وهو اللبناني خليل حاوي صاحب الناي والريح ، ونهر الرماد، وبيادر الجوع، ورحلة السندباد الثامنة، وغيرها من دواوين. فهذا الشاعر الذي انتحر في 6 يونيو حزيران 1982 واختلف في دوافع انتحاره، يجسد لنا في تجاربه الشعرية صدمة الانكسارات المتوالية التي أحبطت لدينا الآمال الكبيرة بالانبعاث القومي الذي بشر به في قصائده لعازر 1962 ومن جحيم الكوميديا وغيرها في أداء شعري تمتزج فيه أصالة القديم المتقن بطرافة الحديث :

يامن حللتَ وكنتَ لي
ضيفا على غير انتظار
وملأتَ مائدتي
بطيب المنِّ والسلوى

سكبتَ الخمر مما
ليس تعرفه الحِرارْ
أعطيتني مُلْكا على
جنّ المغاور والبحارْ
ما يشتهي قلبي تجسدهُ يدي
في الطين يخفِقُ ما تغيبه الظنون

حميد سعيد

وأما حميد سعيد، فقد خصَّص له المؤلف صفحات كثيرة، حتى ليمكن القول: إن هذه المقالة ليست مقالة بل بحثا كغيره من البحوث. (ص33- 47) ففي تتبع يقظ ، ودقيق، يستقصي الملامح المائزة لشعره ليصلنا في خاتمة المطاف لنتائج: أولاها أن شعره يمثل الالتزام بالتيار القومي الاشتراكي. وهذا شيء ينسجم مع ثورة الشعر العربي الحديث ،الذي نشأ - ابتداءً - في أتون الثورة على النظم الأقطاعية البائدة، والتقاليد الثقافية الجامدة. وثانيتها التوافق المطرد بين الأشكال الفنية الطاغية على شعره، والخيارات الأسلوبية، والتطور النوعي لهذا الشعر، بحيث تتوارى منه الشعارات الرنانة التي تحيل القصيدة إلى ما يشبه المنشور الحزبي، وإحلال البنى الشعرية القائمة على توظيف الصور الحيوية المبتكرة، والرموز، والأساطير، والنماذج التاريخية، والشعبية، التي يمتزج فيها التعبير بالعام عن الخاص. وثالثتها غلبة الموضوع الفلسطيني، والعراقي، على شعره. ففاطمة برناوي في قصيدته (صوت من كربلاء) لا تختلف لديه عن الحسين بن علي شهيدًا.وهذا شيء يتكرر في قصائده كثيرا :

رأيتُ بلادا تدافع عن حبها
وتدلفع عني

فحاولت أن أتمادى
وأدفع عنها تباريحها

ويتتبع المؤلف تجارب الشاعر بعَيْد الاحتلال الأمريكي لبغداد، وما في أشعاره من شواهد تضعه في ذروة النخبة من شعراء المقاومة العراقية، جنبا إلى جنب مع: سامي مهدي وعبد الرزاق عبد الواحد وحسب الشيخ جعفر وعلي جعفر العلاق ،وحاتم الصكر وآخرين.

محمد الفيتوري

والمقال الأكثر قيمة، وأهمية، في هذا الكتاب، ما كتبه الغرفي عن الراحل محمد الفيتوري. فقد وقف بنا إزاء شاعر كبير من شعراء الجيل الماضي. ما زالتْ آثاره عالقة بأذهان القراء ممن اعتادوا قراءة الآداب والأديب والأقلام العراقية وغيرها من المجلات. فالفيتوري تفتَّح عطاؤه الشعري منذ عام 1947 ومع أن شعره انطلق في الوقت الذي ظهرت فيه دواوين نازك والسياب والحيدري الأولى، إلا أن شعره جاء بلون خاص لا يعرفه الشعر العربي، لا في القديم، ولا في الحديث. فشعره لا يرتبط بوطنه السودان فحسب، ولا بوطنه العربي وحده، وإنما بوطنه الأفريقي. وهذا شيء تنمُّ عليه عناوين دواوينه : عاشق من أفريقيا، أغاني أفريقيا، واذكريني يا أفريقيا، وأحزان أفريقيا. ثم سقوط دبشليم 1968 ومعزوفة درويش متجول 1969 وأقوال شاهد إثبات. وقد أضاف إلى هذه الدواوين عددا من المسرحيات الشعرية كمسرحية " ثورة عمر المختار ".

شَغَلت هذا الشاعر قضية الدفاع عن الزنوج، ولهذا اختار المؤلف لمقالته هذه عنوانا ينم على موقع هذه المسألة في شعره. فهو " الزنوجة في شعر محمد الفيتوري ". على أن ما يُلمح في شعر الفيتوري - علاوة على هذا - حرصه

الدائم على غنائية القصيدة، وإفادته المستمرة من الصورة المبتكرة، وتأثره ببعض الرومانسيين من أمثال: بشارة الخوري، وأبي القاسم الشابي. تُضاف إلى ذلك مسحة صوفية، أو شبه صوفية، غلبت على بعض شعره. وهو في مطلق الأحوال لا يفتأ يتغنى بشعبه الأفريقي:

الفجر يدكُّ جدار الظلمة
فاسمع ألحان النصْر
ها هي ذي الظلمة تتَداعى
تسّاقَطُ تهوي في ذُعْرِ
ها هو شعبي ينهض من إغماءتهِ
عاري الصَدْرِ

أمل دنقل

وفي مسرحياته الشعرية الكثير الجم مما يستحق الوقوف عنده. بيد أنَّ هذه القراءة لكتاب الدكتور الغرفي لا تتّسع لجلِّ ما فيه من تحليلاتٍ، ومواقف.. إذ تشدنا دراسته لتجارب الشاعر الراحل أمل دنقل. وهو شاعر عُرف بما يتصف به من حسٍّ ثوريّ، صارم، ضد الأنظمة التي دخلت الحرب عام 1967 لتنسحب منها بُعيْدَ أيام قليلة، تاركة الكثير من جثث الجنود في العراء لتنهشها كلابُ الصهاينة، ثم بعد ذلك تُهرْول لتوقيع معاهدة الصلح، فأي عار هذا:

قلتِ لهمْ ما قلتِ عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ
وحين فوجئوا بحدِّ السيف قايضوا بنا
والتمسوا النجاةَ والفرارْ

محمد عفيفي مطر

وهذا الشاعر، الذي فقدناهُ في ذروة عطائه عام 1983 ، من أكثر شعرائنا ارتباطا بأمته العربية، وانحيازا لهمومها اليومية . فشعرُه لا يخلو من أن يكون في كل قصيدة، بل في كل مقطع، لسان قومه الذي لا يفتأ يعري المتخاذلين، والفاسدين، والطغاة، سواْ أكانوا من غلاة الطائفيين، أم من العرب المتصهينين، شأنه في هذا شأن الشاعر المصري الراحل محمد عفيفي مطر، الذي يلخّص المؤلف تجاربه الشعرية بعبارة لطالما كان يردّدُها، وهي: مهمة الشاعر- الحقيقي طبعًا وليس المتطفّل الدعيّ - هي إشعالُ الحرائق في هشيم اللغة. فلغته الشعرية، فيما يرى الغرفي، لغة تتوقَّد فيها مصاهرة العشق، والموت. تحطّم المألوف، والمعتاد، وتضجُّ بالتوترات، والأحاسيس الغريبة ذات الإيقاع الكوني.

ومما يُحمد للمؤلف الغرفي في هذا الكتاب وقفتُه النقدية العميقة إزاء قصيدتهِ (جريمةٌ في غرناطة) وهي إحدى قصائد ديوانه (من دفتر الصمت) التي تمثَّل المتكلمُ فيها شاعرَ إسبانيا الكبير فردريكو غارثيا لوركا. كذلك وقوفه المتعمّق أيضا إزاء قصيدته (ملامح من الوجه الإمبادوقليسي) وهي قصيدةٌ وظَّف فيها الشاعر شخصية الفيلسوف الإغريقي القديم إمبادوقليس، وانتحاره، تعبيرًا عن شعوره بالمرارة، والحزن، والانكسار، في مجتمع ينخره الفساد، وتتسلط عليه طغمة من الفاشيين.

وحدة الديوان

واللافت للنظر أنَّ محمد عفيفي يختلفُ عن سواه من شعراء الجيل الذين تناولهم الغرفي في هذا الكتاب بمزية لا نجدها إلا لديه. وهي تحقيق الشاعر

لوحدة الديوان علاوة على وحدة القصيدة. فكلُّ ديوان من دواوينه ينطوي على تجربة واحدة متراكمة في جل قصائده. فإذا انتقل القارئ منه لديوان آخر عثر على تجربة أخرى مستقلة عن تلك التي في الديوان السابق. وهذه المزيّة لا نجدها لدى شعراء آخرين.

وصفوةُ القول هي أن هذا الكتاب (مقامات شعرية) للدكتور حسن الغرفي كتابٌ شيق، لا بما ينطوي عليه من دراسات معمقة، ودقيقة، ومكثفة، فحسب بل لأنه يعيدنا إلى زمن توهج فيه الشعر العربي، في وقتٍ غدونا فيه نعاني معاناة شديدة من الأزمة الممسكة بخناق هذا الشعر. فمنذ عقود لم تعرف الساحة الأدبية شاعرا كبيرا كهؤلاء يشار إليه بالبنان. وإذا لم يكن ثمة مناص من ذكر ما يؤخذ على المؤلف، فإنه غيَّب عن كتابه القيم بعض عمالقة الشعر من الجيل الذي عُني به، كأدونيس، ويوسف الخال، و محمود درويش، ومعين بسيسو، و ممدوح عدوان، ومحمد القيسي، وعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وحسب الشيخ جعفر، ونازك الملائكة، ومريد البرغوثي، وأحمد دحبور، وعبد العزيز المقالح. ولعله في كتبه القادمة يلتفت لهؤلاء، فنحن نسرُّ سرورا كبيرا، بقراءة ما يكتب عنهم، كوننا لا نجد ما يسُر فيما يكتب عن المدعين الذين لطالما أساؤا للشعر، وللنقد، بما يكتبون.

يُذكر أن الغرفي ناقد، وأكاديمي، من المغرب الشقيق، وقد صدرت له مؤلفات عدة، نذكر منها: كتابه في الشعر الأفريقي المعاصر .و كتابات السياب النثرية. وحركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. وأمل دنقل سيرة شعرية. ونماذج عليا من الشعر العالمي. والاحتفاء بالقيمة. والتشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش. وأخيرا حرائق الشعر في تجربة حميد سعيد.

3

محمود درويش

وغواية النقد

على الرغم من كثرة المؤلفات والبحوث التي تناول فيها أصحابها محمود درويش إلا أن أحدا منهم لم يلتفت إلى الجانب النقدي منه، وهو الجانب الذي حظي بعناية الدكتور سهيل الفتياني في كتابه الجديد الذي صدر عن دار ابن الجوزي (2022) في تمهيد وخمسة فصول وخاتمة ومسرد للمصادر والمراجع.

ومن المبادرات التي تشير لما يعتزم المؤلف إظهاره من شخصية الشاعر درويش مما لم يسبق إليه الباحثون ما يورده في تمهيده الموسع عن غواية النقد. فهو يرى في الشاعر الراحل (1942- 2008) ما يراه غيره في الشاعر الكبير – أيا كان- ناقدا حصيفا، بارعا، لا يدفع بقصائده للنشر، ولا يذيعها في الناس، إلا بعد أن ينظر فيها نظرة الناقد غير المجامل، ولا المتحيز لما يكتبه شعرا أو نثرا.

وإذا كان بعض النابهين من أمثال أفلاطون والكندي نورثروب فراي و رينية ويلك قد أكدوا أن الشاعر قلما يكون ناقدا، وإذا كان ناقدا فقلما يكون بارعا في نقده، والأرجح أن يكون منحازا لمذهبه الشعري، فإن ثمة من يقولون شيئا غير هذا. ففي مقالة لإليوت عن " مهمة الشاعر والناقد" يؤكد أن الشاعر هو أول من يمارس النقد إزاء نصه الشعري. فما إن ينتهي من كتابته، وتزايله

حمى الإبداع، حتى يأخذ باسترداد وضعه الطبيعي الذي كان عليه قبل الكتابة. أي قبل أن تهبط عليه لحظة الوحي، وتسكرهُ نشوة الخلق، فيعود إلى ما كتبه، فيصحّح هنا ما لا يصحِّحه هناك. ويضيف هذه الكلمة أو تلك العبارة. ويقدم جملة ويؤخر أخرى. ويحذف ما هو جدير بالحذف ويزيد ما يستحق الزيادة. ولا يرضى عما كتبه إلا بعد أن يجري قلمه فيه مرارا وتكرارا. ويظل على دأبهُ إلى أن يبلغ في ذلك حدا تصبح قدرته على التصحيح، والتنقيح، معدومة أو كالمعدومة. ولهذا، فإنّ في إهاب كل شاعر كبير ناقدًا كبيرًا. سواءٌ اعترف بتلك الحقيقة، أم لم يعترف. فالشاعر ناقدا، أو الناقد شاعرا، واقع لا سبيل إلى إنكاره، ولا مناص من البحث فيه بغية التركيز عليه، وإظهاره. وهذا ما يتصدى له الفتياني في كتابه الذي يُعنى فيه بآراء درويش.

ففي مقابلاتٍ، وكتابات نثرية للشاعر، سبق نشرها في كتب منها: شيء عن الوطن 1971 ويوميات الحزن العادي 1973 ووداعا أيتها الحرب 1974 وفي وصف حالتنا 1987 وذاكرة للنسيان 1987 والرسائل 1990 ومقالات وحوارات 2009 والأعمال النثرية الكاملة 2009 تضاف إلى ذلك مقالاته في " الكرمل " ففي هذا كله تتناثر أراؤه في الشعر بصفة عامة، وفي قضايا أخرى يهتم بها الشاعر، والناقد، على حد سواء، كقضية الواقعية في الأدب، والالتزام في الشعر، وما قيل أو يقال عن الإبداع الشعري، وهل هو إلهام ينبثق في لحظة معينة لا سيطرة للشاعر عليها، أم أنه صنعة تتطلب مهارات تكتسب بالدربة والممارسة ،وتكرار المحاولات. وعن علاقة الشاعر باللغة، وهل تنقاد له طيعة أم يجد فيها عنتا فتضطرّه لمصاولة اللسان، والمراهنة على امتلاك أعنّة البيان؟ وما هي نظرة الشاعر لبناء القصيدة؟ وهل الشعر لا يكون شعرا إلا إذ كان منظوما وفقا لقوانين العروض، أم يمكن وجوده فيما لا وزن فيه، ولا عروض. أي: هل يمكن للنثر أن يكون شعرا وللشعر أن يكون نثرا؟؟

فمثل هذا السؤال لم يجابه شاعرًا كالمتنبي أو أبي فراس أو المعري، ولكنه واجه كثيرين في عصرنا هذا كيوسف الخال، ومحمد الماغوط ، وجبرا إبراهيم جبرا، وأنسي الحاج، ومحمود درويش، وآخرين كثيرين.. فما رأي الشاعر درويش في هذه الإشكالية، وكيف نميّز الشعر الذي يخلو من الموسيقى عن ذلك الذي يجذبنا من النظرة الأولى بما فيه من غنائية عذبة الإيقاع، ومن موسيقى لها في المتلقي فعلٌ كفعْل السِحر ؟

الالتزام في الشعر

يرى الفتياني أنّ لمحمود درويش ملاحظ عن الشعر من حيث طبيعتُه، وعن النص الشعري الجيد، وعن رؤيته للشعر الذي يكتبه الآخرون.. بيد أن درويشا لا يروم بهذه الملاحظ أن يحتل مقعدا في نادي الناقدين، حسبه أن يوضح ما يرتئيه من آراء في غير توصيف نظري، ولا تقعيد نقدي، يُدرجه في هذه المدرسة، أو تلك، من مدارس النقد.

أما عن إشكالية الالتزام في الشعر فلا ريب في أن موقف الشاعر درويش تطور تطورا كبيرا، منتقلا من هيمنة النسق الواقعي الماركسي الذي يُحتّم عليه التغني بالعامل، والفلاح، والإعلان مباشرةً عن موقعه الطبقي الذي يحيل القصيدة لشيء يشبه المنشور الحزبي، أو الإلحاح على تضمين القصيدة تعاطفا مع المجتمع المنخرط في مسار التغيير، والتحرر الشامل من العبودية، والاستغلال الاقتصادي البشع. ويستنتج من هاتيك الإشارات التي ترد في كتب درويش أن له موقفا حاسما من هذا لا في شعره وحده، بل في شعر غيره. فالشعرُ ينبغي له أن يتخطى مقاومة العَسْف الإسرائيلي إلى تبني قضايا الإنسان في صراعه مع الطغيان، والاستبداد. ودرويش في رأي المؤلف الفتياني لا يفتأ يلحّ، في جل ما كتبه من مقالات، وما صرح به في المقابلات، أنه

يتجاوز الإطار الوطني والقومي إلى الإطار الإنساني. فالشاعر العربي عامة، والفلسطيني بصفة خاصة، لا تنحصر معركته مع المعتدين الإسرائيليين، ولكنه يدافع بشعره أيضًا عن الإنسان حيثما كان. وهذا يتطلب تداخل الخاص والعام، القومي مع الإنساني، الذاتي مع غير الذاتي. فالفصل بين وجدان الشاعر وما يحيط به شيء يأباه الشعر الحقيقي؛ إذ كلما أوغل في إنسانيته ازداد تجسيدا وقربا من عالمه الذاتي، وشَجَنِه الشخصي.

حذلقة نقدية

هذا هو رأي الفتياني في موقف درويش من إشكاليّة الالتزام، والشعر الهادف. أما ما يثيره بعض الدراسين من أنّ شعره المبكر خيرٌ وأرقى من شعره المتأخر، أو العكس، فلا يعدو كونه ضربا من الحذلقة النقدية. لأن درويشا مر شعره بمراحل اجتاز فيها الإطار الضيق المحدود للرؤيا إلى أفق أوسع يتطلب لغة، وصورا، وبناءً فنيا مبتكرا، ورموزا حيوية متجددة. يتزامن هذا التوسع على مستوى النسيج الفني للقصيدة مع التوسّع في أفق الجمهور الذي يتلقى شعره. ولم يعد من المناسب أن يخاطب جمهوره هذا بقصيدة كقصيدة " سجل أنا عربي ".. إذ بتوجهه لجمهور أكثر اتساعا، وشمولا، يتجاوز المحلي إلى العالمي، ولا بد من استخدام لغة شعرية أخرى، مع أن موقفه لم يتغير، أي: يتغير الشكل ولا يتغير الجوهر:

القصيدة فوقي
وفي وسعها
أن تعلّمني ما تشاء
كأنْ أفتَحَ النافذة
وأديرَ تدابيريَ المنزليّة

بين الأساطير .. في وسْعها
أنْ تزوِّجني نفسها.. زمنا
القصيدة . تبعد عني

فهذا الشعر، بلا ريب، مختلفٌ اختلافا كبيرًا عن " سجل أنا عربي " من حيث اللغة والأسلوب. وإنْ كان الاثنان في مستوى واحد من الجودة، كل على وفق السياق، والإطار، الذي يقال، أو يقرأ فيه. فمحمود درويش مثلما يلحّ في مقابلاته دائما يتجاوز الإطار السلفي الذي يحدُّ من قدرته على الخلق الإبداعي، أو الانطلاق خلف رؤى جديدة، وتنويعات لغوية مبتكرة تشهد له أنه شاعرٌ لا يمْتَحُ بدلاء الآخرين، ولا يكرّرُ نفسَه إلا نادرًا.

ويتوقف المؤلف إزاء عدد من قصائد درويش، وبعض مقابلاته، مستخلصا أن دروِيشًا يرى في قصيدته تفاعلا حميما بين الوعي واللاوعي. فانبثاق القصيدة يعودُ إلى اللاوعي، ثم تبرز فيها المهارة، والصنعة، بعد ذلك. فالشاعر في رأي درويش يظل مترددا في تحديده لموقع الذات من عملية الخلق، وهل هو الذي يقود القصيدة، أم هي التي تقوده. والفتياني، لا يفتأ يكرر في الفصل الثاني من كتابه تبنّي درويش للفكرة القديمة المتجددة، وهي أن الشعر ضربٌ من الإلهام والوحي.

ويضيف إلى هذا عناية درويش الخاصّة باللغة. إذ الجمالية الشعرية في رأيه لا توجد خارج اللغة. فبها يرسي الشاعرُ قواعِدَ سَفَرٍ رَمزية تكسر ذاتها لتبني، وفيها نعرب عن حريتنا، وسلامنا، مثلما جاء في إحدى رسائله إلى سميح القاسم. (2011) واستحوذت فكرة تجديد اللغة الشعرية على تفكيره. وتملكته الرغبة في أن تكون له بصمته الخاصة على لغة عِمادها انتهاكُ القيود، والتراكمات، والأنساق المألوفة التي تثقل كاهل التجربة، وتحد من حريتها

الإبداعية. وفيما يتعلق بقصيدة النثر يؤكد الفتياني أنَّ غياب الموسيقى يتطلب بديلا، وهذا البديل هو تكثيفُ الاختيارات الأسلوبية المتعددة؛ كاللجوء إلى السرد فيما يشبه القصيدة - الحكاية. والمفارقة الساخرة. ويعتقد المؤلف أن شعر درويش في أثر الفراشة – مثلا- لا يقل جودة وسحرًا عن شعره في غيره من الدواوين.

ويبدو الفتياني في فصله الخامس وقد ابتعد عن الموضوع الذي اختاره وحدَّدهُ العنوان، وهو الحديث عن درويش ناقدا. فهو يقفنا فيه على دلالة الاسم، ودلالة المكان، و المرأة، والآخر. وهي دلالاتٌ لا علاقة لها بغواية النقد. وكان الأجدر به أن يتناولها في الفصل الموسوم بعذابات اللغة. فما معنى أنْ يشير لمعجمه الشعري، أو لبنية الحكاية في القصيدة، أو لرمزية الاسم، أو لرمزية المكان، ورمزية الأرض، واطّراد الأفعال اطرادًا يعبر عن ديناميكية القصيدة، وإلى المفارقة الساخرة، وغير الساخرة، التي تتعلق بالحضور والغياب، في حين أن لديه فصلا عن اللغة عند درويش؟

وأيًا ما يكُنِ الأمْرُ، فإن للفتياني في هذا الكتاب فضل التنبيه على ما لدى درويش من أنظار نقدية، أو شِبْه نقدية، متبصرة في شعره، وفي شعر غيره. وما ينبغي أن يكون عليه الشعر الهادفُ، الملتزم، وموقفه الجدلي من اللغة الشعرية، والوَزْن، والإيقاع، ومن فكرة الخلْق الذي تندمج فيه ثنائية الوعي واللاوعي.

4

حاتم الصكر
وتنصيص الآخر

بعد إصداراته البئر والعسل – قراءة معاصرة 1992 وكتابة الذات 1994 وترويض النص 1998 و مرايا نرسيس 1999 وانفجار الصمت 2003 وحلم الفراشة- الإيقاع والخصائص النصية لقصيدة النثر 2004 والمرئي والمكتوب – دراسة في التشكيل العربي المعاصر 2007 وغيبوبة الذكرى 2009 وأقوال النور – قراءة بصرية في التشكيل المعاصر 2010 وقصائد في الذاكرة 2011 وبريد بغداد 2012 ونقد الحداثة 2014 وأقنعة السيرة الذاتية 2017 و الثمرة المحرمة 2019 تصدر للناقد العراقي حاتم الصكر دراسة جديدة بعنوان ثلاثي هو تنصيص الآخر : في المثاقفة الشعرية، والمنهج، ونقد النقد. عن دار خطوط وظلال بعمان 2021 ولأن الكتاب كبير الحجم (264ص) متعدد الموضوعات فقد اقتصرنا في قراءتنا الأولى له على بعض ما احتواه من دراسات وأبحاث استوقفتنا بما فيها من وجهات نظر جديدة.

فالمؤلف الصكر في مقدمته يلح إلحاحا شديدا على أن المثاقفة – أي تبادل الأثر والتأثير بين الآداب العربية وغيرها من أوروبية وأمريكية – لا تنفصل قطعا عما يعرف بالمقارنة الأدبية comparative فكل منهما تؤدي إلى الأخرى. سواء اتبعنا في دراستنا الاستقصائية الأعراف الفرنسية للأدب المقارن ، أو الأمريكية التي لا تشترط التأثر المباشر في مواقفها التحليلية من نظرية المقارنة. ولهذا فإن اقتراب الشاعر العربي- مثلا- من الآخر – وإن لم

يقم اقترابه على الاقتباس أو التضمين- فإن هذا الاقتراب يكسبه رافدا مهما من الروافد التي تؤدي لتعميق مجرى الحداثة في هذا الشعر، وتبعا لذلك يجني الشعر العربي من ذلك ثمارًا جديدة.

وفي ضوء ذلك يحاول الصكر أن يجيب عن السؤال الذي يعنيه أدبيا بتنصيص الآخر.

وهنا لا بد في رأيه من النظر في ثلاثة أطراف، هي: المؤثِّر، على سبيل المثال إليوت Eliot فهو مؤثر بالنسبة لصلاح عبد الصبور، والمتأثر ، صلاح عبد الصبور في مسرحياته الشعرية فقد تأثر بإليوت، والأثر أو التأثير وهو التنبيه على الوجوه التي يتجلى فيها ذلك الأثر داخل النص موضع الدراسة المقارنة. وتبعا لذلك تقوم الدراسة المقارنة عند الصكر على ثلاثة أركان، أو كما يسميها مستويات، هي: المستوى المقارني أي الإجرائي، والمستوى الإيديولوجي، وأخيرا المستوى الفني.

فعلى المستوى الإيديولوجي، ينبغي لنا أن نسعى لتحجيم الاستشراق، أي لا ضرورة للنظرة المرتابة نحو الأدب الغربي . أما على المستوى الفني فينبغي ألا نغض النظر عما يتراءى لنا مما يعد سرقة أدبية من سرقات المحدثين. وأن نفرق بين ذلك وذلك الذي يعد من قبيل التناص اللاشعوري، أي غير المتعمد، وغير المقصود. وفي هذا السياق يشير الصكر لدراسة إحسان عباس بصفتها نموذجا لبعض شعر البياتي (1955) وما فيها من تنبيه لبعض التوافق بينه وبين إليوت على مستوى الصورة، والمعادل الموضوعي. وبالقدر نفسه ينوه لما نشر عن اقتباسات بدر شاكر السياب من الشاعرة إيديث سيتويل Sitwell ولا سيما من قصيدتها المشهورة (ما يزال المطر يسقط) التي ظهرت منها اقتباساتٌ في قصيدة السياب (أنشودة المطر) وذلك ما تنبه له كل من نذير العظمة ومحمد شاهين.

أدونيس وسرقاته

وفي هذا الفصل الجيد من كتابه " تنصيص الآخر " يتناول الصكر سرقات أدونيس ، لا بصفتها ضروبا من التناص، بل بصفتها انتحالا مثلما جاء في عنوان كتاب كاظم جهاد " أدونيس منتحلا " (1993) وما كان أومأ إليه المنصف الوهايبي من استنساخ أدونيس الحرفي لبعض كتابات النفري (محمد ابن عبد الجبار 354هـ)، وما أكده عبد القادر الجنابي في كتابه الموسوم بعنون (رسالة مفتوحة إلى أدونيس) التي لم يكتف فيها باتهام الشاعر المذكور بالسرقة، والسطو، فحسب، بل يتهمه علاوة على ذلك بعدم فهم الصوفية، والتصوف، في انتقاد غير مبطن لكتاب أدونيس عن" الصوفية والسريالية " (1992). فعلى الرغم من أن هذا الكتاب حظي باهتمامات ذوي البصر بالتصوف، إلا أنه، في رأي الجنابي، وفي رأي الصكر، يضيف للشاعر السوري المزيد من الفضائح، بدلا من الإنجاز الشعري والفكري. ولهذا يدعو الصكر، في نهاية هذا البحث السجالي عن المثاقفة الشعرية، لعدم الخلط بين السرقات والتأثر، والحذر من أن تعد مثل هاتيك السرقات ضربا من التثاقف، إذ ينبغي التفريق بين الاقتباس الحرفي، والأخذ المباشر الذي يبلغ حد السطو على أفكار الآخرين، ورؤاهم الشعرية، وبين الأثر الذي يقع الشاعر تحت سحره وقوعًا غير شعوري.

التوازي بدلا من التأثر

هذا، ويحدث أن يتناول عدد من الشعراء المنتسبين لثقافات متعددة موضوعا واحدًا، فتظهر في أعمالهم تلك بعض وجوه الشبه التي تستدعي الدراسة المقارنة، على الرغم من أن ذلك لا ينسحب عليه ما يقال عادة عن الأثر والتأثير. ولذلك لا تقوم المثاقفة الشعرية لدى حاتم الصكر على التأثر

وحده، بدليل أننا نجد أفكارًا متشابهة تتكرّر لدى شعراء زاروا أو أقاموا في نيويورك، وكتبوا عنها قصائد. وهذه الدراسة المقارنة لعلها تقوم على مبدأ التوازي، بدلا من الأثر والتأثير. فالشعراء الذين كتبوا شعرا عن المدينة المذكورة كثر، بدءًا من وايتمان Whitman صاحب أوراق العشب، وأمين الريحاني، ولوركا Lorca وجبران خليل جبران، مرورا بالبياتي وأدونيس ومحمود درويش وراشد حسين وسعدي يوسف، وانتهاء بالعراقي سركون بولص، وحسام السراي. فعلى الرغم من التباين اللافت في اتجاهات هؤلاء الشعراء، إن كان الأمر على المستوى الإيديولوجي – البياتي الماركسي – أو الفني – أدونيس السوريالي – أو النفسي – حسام السراي، وسركون بولص. أو الثقافي – جبران، والريحاني – فإن هؤلاء الشعراء جميعا يلتقون على رأي واحد، ونظرة واحدة، وهي هجاءُ – إذا ساغ التعبير- هذه المدينة، جريا على مذهب الأمريكي وايتمان. الذي تعزى إليه المحاولة الأولى على هذا الصعيد. ونعني بها هجاء المدن. فالمؤلف لا يفتأ يعزو لرواد المدينة من الشعراء العرب أمثال جبران والريحاني والأجانب أمثال لوركا وسنغور، والمعاصرين أمثال البياتي وأدونيس وسعدي يوسف وراشد حسين ومحمود درويش، المواجهة الضدية لها بصفتها كيانا من الاسمنت المسلح الذي يفتقر للحياة، ويخلو من الروح. فهي عند بعضهم حشد من الثياب بلا رؤوس، وعند آخر صدأ يملأ الجسور، وفراغ يعم القلب. وعند شاعر آخر أرض الزيف. وهي عند آخر هيكل عظمي مكتمل بروح هزيلة لا تدب فيه الحياة. وهي عند محمود درويش في قصيدته طباق(2003) المهداة إلى إدوارد سعيد بعد عام من وفاته بابل القديمة، أو سدوم. وعند حسام السراي لا تعدو كونها حانة كلّ روادها من الكلاب. وعند أدونيس في قبر من أجل نيويورك(1971) تمثال امرأةٍ ترفع خرقة في

إحدى يديها، فيما تخنق باليد الأخرى طفلة اسمها الأرض، في إشارة ساخرة منه لتمثال الحرية .

يستخلص الصكر من هذا التتبع الاستقصائي لصورة نيويورك في قصائد من الشعر العالمي، والعربي، أن الشعراء قد يتفقون من غير تواطؤ على الدخول في موضوع ما، والخروج منه بالشيء ذاته، أو التصور نفسه عن ذلك الموضوع. وهو قريب مما سماه العرب قديما " التوارد " فجل الشعراء الذين ذكرهم، وذكر قصائدهم، دخلوا نيويورك حالمين، وخرجوا منها ثائرين ساخطين. لأن المدينة لم تكن كما توقعوا. بل كان العشبُ فيها دولارا، والكنيسة مصرفا، ودار الأوبرا بنكا. وهي أشبه ما تكون بوحش حجري، وحانة للكلاب، في شارع يطلق عليه شارع الملوك. وهي فيما يؤكده أمين الريحاني (1910) مجد كاذبٌ، وقلبٌ خاوٍ.

وفي الكتاب الذي يضم دراسات عدة يقف المؤلف بنا إزاء ركن آخر من أركان المثاقفة الشعرية، ألا وهو تنوع المؤثر، وتنوع ضروب التأثر الناجمة عن تنوع المؤثر، واختلافه من حين لآخر. وفي آخر يقف بنا عند الاستشراق، وارتباكات الهوية، وفيه يجد القارئ تحليلا شيقا لقصيدة درويش (طباق) وهي من ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد " وكان المؤلف قد أشار إليها مرارًا في الفصل السابق. وصفوة القول هي أن هذا الكتاب يتضمن فصولا تجمع بين الشمول، للظواهر قيد الدراسة، مع الإحاطة بالكثير من التساؤلات التي يتطلبها موضوع المثاقفة، والمقارنة، والمنهج النقدي.

5

الخطيب وتسريد التاريخ

والحساسية الجديدة

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 تصدر للأكاديمي أحمد الخطيب دراسة جديدة 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.

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 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 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، متخبطة، تزاحمها شرائح من الصعاليك، وأراذل الناس، الذين لا ذخيرة لديهم سوى الرشوة، وتعاطي المخدرات، والشذوذ الجنسي.

بتول الخضيري

فالإسْواني، في هذه الرواية، يقول ما لا يُقال، في رواية هي – في رأي المؤلف- متقنة البنية، رصينة، وحداثيَّة، ولا يبخل فيها الكاتب على القارئ بالمونولوجات الكثيرة، ولا بالاستدعاءات من الذاكرة (ص 143) واللافت في

" تسريد التاريخ " تلك التحليلات النقدية المتأنية، والعميقة، لرواية بتول الخضيري [1] - 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، وهلمجرا.. وهو الذي يشار إليه بمصطلح chronicle لكن المؤلف يتحرَّزُ من ذلك مشيرًا لضرْب آخر، ونسق ثانٍ من السرد إلى جانب التتابع، وهو السرد غير الخطي، أي: المتكسر، 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 الخطيب أنَّ الحشو هو أحدُ المزالق التي تقع فيها الكاتبة، ومثال 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 مكانين مختلفين، وهذا الشكل يتكرر بوضوح في نصف الرواية الثاني ويغيب في نصفها الأول. علاوة على هذا يقفنا المؤلف على تقنيات أخرى يُعد الراوي واحدًا منها. فالراوي قد يكون أحد شخوص الحكاية، وقد يكون من خارجها، ولا دور له فيها، ولا علاقة له بالحوادث أو بالشخوص. وهو الذي يُعرف بالراوي العليم[2]. وحديث المؤلف عن هذا الجانب لا يخلو من خلط يحتاج لإعادة نظر، فهو يذكر في ص 165 أن الراوي المشارك، وهو الذي يروي مستعملا ضمير المتكلم، يُكْسب الرواية مزيدًا من الثقة،

والمصداقية، والحرارة الذاتية. والمعروف أن الراوي العليم هو الذي يوصف بالثقة، وهو الذي لا يُشكّ في صحّة ما يرويه، أما الراوي المشارك، فقد يروي أخبارا كاذبة لأغراض في نفس يعقوب، ولهذا لا يوثق بروايات الراوي المشارك قدر الوثوق بروايات الراوي العليم. ولا ريب في أنَّ الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض (في نظرية الرواية) 1998هو الذي ضلّل المؤلف. فقد أورد في ص 166 اقتباسًا من الرواية تقول فيه الساردة: " انتظرت لمدة ساعة في الكافتيريا أرقب طفلا يلهو.. " ثم علق على ذلك تعليقا عززه 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 (ص169) 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 (هم سميث) في لندن (ص170): 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 وصفه هذا من باب

الظنون، لا أكثر، ولا أقل.. وليس هذا فحسب، بل إن المؤلف زاد على ذلك جاعلا من الشعرية 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 – نص الأرجوحة- الذي اقتبسه الخطيب (ص176) يؤكد لصوقها بالقصة القصيرة، لا بالشعر. وقد أفرط المؤلف في الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض " في نظرية الرواية " إفراطا يجعل الفائدة ضررًا، والإفراط تفريطا، وتحولت مناقب الاقتباس إلى مثالب الالتباس. فهو يقتبس منه اقتباس من يجاريه، ويشاطره الرأي، قوله عن شروط لغة الرواية الجيّدة " إذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، مُتَرَهْيئة ** (كذا) متزينة، متغجّرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، حسيرة، خلِقة، بالية، فانية، وربما شعْثاء، غبْراء. " 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، إلى قصيرة جدا 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.

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[3]. فهو يتتبع 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 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 أيضا من التقنيات الأسلوبية التي تتجلى في عدَدٍ من قصصه التي يرصدها المؤلف، 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 1993 بهذا العنوان.

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 يتحول فيها النثرُ لنظم مؤزون، أو شبه مؤزون. ومع ذلك، لا يَضْعُفُ إحساسُنا بما في هذه اللغة من عفوية، لا تسيءُ للتلقي.

على أنَّ المؤلفَ، في بداية الفصل، يدلي بمعلوماتٍ كنا نتمنى أنْ يتحقَّق منها، ويتأكد من صحة ما ذكره فيها. فقد أفاد أن الكاتب صَمَتَ عقديْن ونيفاً (1970- 1993) وهذا تعبيرٌ يعني- فيما يعنيه - أنه توقف 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، [4] 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، وانْتهاءً 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 يظهر جليًا في قصص منها التبرير، الصقور، والسقوط بهدوء على شاطئ أزرق. فالقراءة التحليلية لهذه النماذج توضِّح لنا أن 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 ما يؤدي إلى انفلاتها، وتحرُّرها، من الضوابط الأخلاقية. فالموظفة- في تلك القصة - تتخذ القرار الصائب المتعلق بعواطفها، وبموقفها من الرجل، بُعَيْد لقائها الأوَّلَ به. ومن صور 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 قدمته من تضحيات في سبيل أنْ يصلوا 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 " وفي " رياح الخماسين ". على أن للقاصَّة (هند أبو الشعر) قصصًا تقِفُنا فيها عند المرأة المناضلة التي يصفُها المؤلف بالوطنية. مع أن هذا التعبير – في الواقع- 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 بالثورية، لا بالوطنية فحسب، فهي ترفض طغيان نيرون. وفي " ريح الشمال " تجد المرأة التي تمثل الضمير الحي للمجتمع الساعي للتغيير، والاستقرار، والأمان. وفي " الحصان " نجد المرأة التي تبادرُ للتخلي عن الثرثرة الجوفاء، والتسويف، والتواكل المجَّاني، وتُهْرع لتدليك الحصان

المُحْتضر، فتدبُّ فيه الحياة لينهض من جديد. والنماذج النسائية في قصص هند 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. فشخصياتها - بصفة عامة - من النوع الذي يُحاور القارئ، وهي في معظم الأحيان شخصيَّاتٌ واقعية، مُحْبطة، تحاول إعادة التوازن للواقع. وهي في الغالب شخصياتٌ لا أسماء لها، وقد يُعزى ذلك لحرص الكاتبة على التنميط بحيث تبدو المرأة نموذجًا لهذا الزمن، ولغيره، مثلما هي لهذا المكان، ولغيره. وقد لفتنا الناقد الخطيبُ لشيءٍ مهمّ، وهو تجنُّب الكاتبة للمواقف المسبقة، المتشنجة، المنحازة من الرجل، فموقفها منه لا يتطلبُ تشويهًا، ولا مؤقفا ثأريًا، ولا تصفيةً لحِساب، مما يؤثر 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 1973 وأخيرا " ذيول " التي صدرت بعد وفاته 1983 ومن تتبُّع المؤلف لقصص ملحس يتّضح أن الكاتب يجنح للقصة النقليدية 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، عرضا مباشرًا، في بناءٍ فنّي يفتقرُ للجدة، وللبصمة الذاتية التي تجعل قصصه تختلف عن قصص غيره. فمن القصص التي تتّصف بهذا قصة " البطانيّة الدوليّة " وقصة " جيوب خاوية " وقد حاول ملحس أن يتجاوز ذلك في قصة " طريق الآلام " التي تروي

حكاية مجاهد سقط شهيدًا في حرب عام 1948 إلا أن القصة تحولت- في رأي الناقد الخطيب - إلى تقرير صحفيّ.

ويسترعي انتباهَ الناقد ما يتجلّى 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. وقصَصُه منْ حيثُ البناء يخيّم عليها طابعُ المقالات، على الرغم من رغبته الشديدة لتجاوز ذلك.

ملحَس مرّةً أخرى

أما الفصلُ الأخيرُ من الكتاب، فيعود فيه المؤلف إلى أمين فارس ملحس ثانية، ولا نعرف السببَ الذي يدعوهُ لتخصيص فصل كامل لرسْم الشخوص، مع أنه سبق أنْ أشار لذلك إشاراتٍ كثيرةً في الفصل الذي سبَقه، وقد يُعزى ذلك إلى شعوره بأنَّ ما ذكرهُ عن الشخصيات في السابق ليس كافيًا، فارادَ أنْ يُفصّلَ ها هنا ما كان قد أجملهُ هناك، وأوْجزَه. فهو يتناولُ في هذا الفصل رسم الكاتب لملامح الشخوص، ويصنّفُ الشخصيات إلى ثابتة ونامية، ويصنفها أيضا إلى: بطل محوري ثابت، وبطل محوري غير ثابت. ثم يفردُ المرأة ببحثٍ خاصٍ من بحوث الفصل مؤكدًا أن رؤية الكاتب للمرأة تراوح بين الثبوتِ، والنموّ. فقصة " الأسْطر الحُمْر" التي تدور حول استشهاد الفتاة (حياة بلابسي) تمثلُ إحدى القصص التي تنمو فيها الشخصية نموًا لافتًا للنَظَر. وعلى مستوى الطرائق المتَّبعة في تقديم الشَخْصيّات، يجد الناقد الخطيب في قصص ملحس مراوحة بين الطريقة التقريرية المُباشرة، والطريقة التمثيليّة غير المباشرة.

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: إن 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.

وصفوةُ القول أنَّ الخطيبَ، بكتابه " الحساسية الجديدة " يُسلِّطُ الضوء على هذا المؤضوع " الحساسية 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 قيِّمة، ومهمَّة، وجادَّةٌ، في نقد القصة القصيرة، وهذا حَسْبُه.

---

1. انظر كتابنا في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008 ص 91
2. انظر الفصل الأول من هذا الكتاب ص ص 9- 17
3. انظر كتابنا عن جمال ابو حمدان قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان، ط1، عمان، دار ورد الأردنية،، 2017
4. للمزيد عن الكاتبة انظر كتابنا: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010 ص ص 51- 82 وانظر أيضا مراوغة السرد وتحولات المعنى، ط1، عمان، دار الآن (ناشرون) 2016 ص ص 121- 130

6

شكري الماضي
ومناهج النقد الأدبي

بعد إصداراته النقدية : نكسة 5 حزيران 1967 في الرواية العربية، ومقدمة في نظرية الأدب ، والانتفاضة في الرواية، و من إشكاليات النقد العربي الجديد، ومحمود درويش وإيديولوجية الشعر[1]، والرواية العربية في فلسطين والأردن، ومقاييس الأدب، وغيرها.. تصدر لشكري عزيز الماضي دراسة جديدة بعنوان مناهج النقد الأدبي (بيروت : 2020) ومن الانطباعات الرئيسة التي يخرج بها قارئ هذا الكتاب الضخم (456ص) من النظر الأول أنه كتاب تثقيفي مبسط يخاطب المؤلف فيه الشداة من الدارسين والطلاب . ونحن لا نشك في كفاية المؤلف الدكتور ماضي في تقديم كتاب كهذا الكتاب نظرا لخبراته الطويلة والمتراكمة في تدريس مادتي النقد الأدبي ونظرية الأدب في عدد من الجامعات العربية في الجزائر وفي الأردن وفي الخليج العربي. فهو في كتابه القيم هذا يثير من الأسئلة ويطرح من الإشكالات أكثر مما يقدم من إجابات، في حرص لافت منه على استثارة فضول القارئ، لا على حشو دماغه بالمعلومات، لا سيما وأن مناهج النقد، والبحث فيها، والحديث عنها، من الأمور التي تثير من أوجه الاختلاف أكثر من أوجه الاتفاق والائتلاف. فمناهج النقد الأدبي يعنى بها الأديب، ويعنى بها الناقد الدارس، ويعنى بها القارئ ، وهذه

العنايات تحتاج من أجل إشباع فضولها لعشرات من الكتب كل منها في حجم هذا الكتاب.

فهو على سبيل المثال يتناول النقد الكلاسيكي بالمعنى الأرسطي، مرورا بالنقد الرومانسي، فالنقد التاريخي، فالنقد الاجتماعي، فالنفسي، مرورا بالأسطوري، منتقلا منه إلى النقد الجمالي،عابرا أفق الدراسات النقدية اللسانية، من البنيوية البارتية، إلى تفكيكية ديريدا، والنقد الثقافي – إدوارد سعيد – والنسوي ، والأسلوبي - ياكوبسون- والتأويلي – أمبرتو إيكو- ولم يفته تخصيص فصلة من 30 صفحة لنقد ما بعد الكولونيالية.

ونهجه في هذا التوليف نهجٌ ثابت لا يخلو من تكرار النمط، فهو يبدأ بالحديث عن تعريف هذا النقد، فيعرف النقد الكلاسيكي والنقد الرومانسي والنقد الاجتماعي .. إلخ. يعقب التعريف بالمنهج ذكر الأسس والمقاييس التي يستند إليها نقاده، أي معايير المفاضلة والتفاوت، ثم يقدم بعد ذلك مباشرة نموذجا تطبيقيا. ومن النماذج التي نجدها قصيدتين للبارودي وقصيدة لابراهيم ناجي وأخرى للمقالح .. وفصلة من كتاب نقدي لعز الدين إسماعيل عن السراب لنجيب محفوظ وهكذا... إلى أن تكتمل المناهج.. والتعريفاتُ عنده – في الغالب الأعم- مكثفة، ومختصرة اختصارا قد يكون كافيا لمن يخطون خطواتهم الأولى في طريق المعرفة بالنقد الأدبي، بيد أنه لا يفي الموضوع حقة لدى آخرين ممن تجاوزوا هذه الخطوة. فالكلاسيكية – على سبيل المثال – يعرفها قائلا: القديم، أو التقليدي، أو الاتباعي، والأدب الكلاسيكي هو الأدب العظيم، والمتفوق، القديم، الذي يظل عبيره فوّاحا مدى العصور والأزمان.

ومع أن الدارس الموضوعي للكتاب لا يرفض هذا التعريف، ولا يشكك في مدى سلامته، ودقته، إلا أن الساعي للإجابة عن تساؤلات أخرى يثيرها

التعريف، يقول: حسنا، لكن ما علاقة الكلاسيكية من حيث هي مذهب أدبي نقدي بتطور التركيب الاجتماعي من القديم مرورا بالعصور الوسطى، وعصري النهضة و التنوير؟ ولو أن المؤلف استقبل من أمره ما استدبر لقال: إن الكلاسيكية مصطلح يطلق على الأدب والنقد اللذين يعبران عن تلك المرحلة التي طغى فيها الإقطاع، وطغت فيها الارستقراطية على الحياة الاجتماعية، وعلى النمط الاقتصادي. فالاكلاسيكية، بصرف النظر عن مواقفها من الشكل والمضمون، مذهب أدبي نقدي نشأ في بلاطات الأمراء، وأروقة النخبة السياسية، وابرز غاياتها، وأهدافها، كانت إمتاع الطبقة الأرستقراطية، وتسلية النخبة الحاكمة، وتهميش ما عداها من الطبقات.

وقد تكرر هذا الاقتضاب في تعريفه المختصر للرومانسية،والنقد الرومانسي. ومع أنه ربط بين هذا المصطلح ونشأة الرومانسية في الأدب الغربي، وظهور (البورجوازية الصغيرة) والاهتزازات الكبرى التي خلخلت المجتمعات زمن الثورة الصناعية، وما تلاها، وقيام الثورة الفرنسية، إلا أن تجاوزه هذه المعطيات اتصف بالتكثيف الذي لا يتيح للقارئ المزيد من المعرفة بحركة العاصفة في الأدب الألماني وتأثيرها في الأدب الفرنسي (فيكتور هيجو) وانتقال هذا الأثر إلى الأدب الإنجليزي (وردزوورث وكولردج) لقد قدم لنا الدكتور ماضي إضاءة جيدة لمقومات المدرسة الرومانسية، واهتمامها بالخيال الخالق، وبالمشاعر الجياشة، وباللغة الشعرية غير القاموسية، ونبذها التكلف والتقاليد النحوية الجامدة، في أمثلة توضح أن ما جاءت به الرومانسية لا يعدو كونه ثورة على الكلاسيكية الجديدة. وقد كنا نؤثر أن يسلط المؤلف الفاضل الضوء على الطابع الثوري لبدايات الأدب الرومانسي، وهذا في رأينا يعد ضرورة تمهد لحديثه الشيق عن الرومانسية في الأدب العربي.

فقد أشار للعقاد، وإلى كل من ميخائيل نعيمة، وأبي القاسم الشابي، وعلي محمود طه ، وجبران، وأبي ماضي، وأحمد زكي أبو شادي. وهؤلاء يمثلون نفرا ممن ثاروا على المدرسة الكلاسيكية الجديدة لدى كل من مطران وشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي.. وقد اقتبس المؤلف من الديوان في الأدب والنقد(1921) ومن الغربال (1923) إلا أنه لم يوضح لنا كيف انقلب هؤلاء النقدة على المدرسة الكلاسيكية، بما لديهم من شعارات ثورية طُبع بها شعرهم، ونقدُهم الرومانسي. وجاء التركيز- عوضًا عن ذلك - على المقاييس، وعلى الخيال، وعلى العاطفة الجياشة، والذاتية، ورهافة اللغة، بما فيها من تلقائية، وعفوية، تنأى بالقصيدة عن الافتعال والتصنُّع.(ص66)

وقد فضل المؤلف تسمية المنهج التاريخي تسمية جديدة هي النقد التاريخي. ولو أبقى على الاسم كما هو لكان في رأينا أكثر دقة في الدلالة على مراده، لأن ما يفهم من النقد التاريخي قد يكون نقدَ الأخبار والروايات التاريخية عن الحوادث والوقائع التي يُعنى بها المؤرخون، وتمحيص الروايات الصحيحة من الكاذبة، والتحقق منها ونبذ الزائف. وعلى أي حال لا عبرة بالاسم، ويرى بعض ذوي النظر أن النقد المسمى بالتاريخي ليس نقدا. ولقد عرض المؤلف لمصنفات طه حسين عن أبي العلاء وغيره بوصفها نقدا. ونحن لا نرى فيها نقدا فكتاب عميد الأدب العربي عن أبي العلاء ثلثه عن عصر الشاعر، وثلث عن حياته وأخباره وشخصيته، والثلث أو ما هو أقل من الثلث عن شعره. أي أن النقد في مثل هذا المصنف لا يحظى إلا بنصيب اليتيم الغريب. وقل مثل هذا عن مصنفات الآخرين ممن اهتموا بهذا الشاعر أو ذاك اهتمام من يجمع الأخبار، والأشعار، ويشرحها شرح المتقدمين، متضمنا بين حين وآخر رأيا نقديا خجولا نجده بين السطور، لا يتجاوز الانطباع الذوقي. وقد كنا نؤثر أن يخصص المؤلف فصلا للنقد الانطباعي – فالانطباعية نهج نقديٌ شاع في الأدب

الأوروبي، ومن أساتذته أوسكار وايلد الإنجليزي، وجول لوميتر، وأناتول فرانس الفرنسيان. والنقد التاريخي يغلب على تلك السير التي كتبها النقاد للشعراء، والكتاب، وقد برع في هذا سانت بيف، وأسس أصوله كل من هيبوليت تين وجوزيف لانسون. وتأثر بهما طه حسين ومندور وغيرهما من كتاب السير والتراجم. وهي مؤلفات ينصبُّ فيها الاهتمام على الأخبار والشهادات أكثر مما ينصب على الأدب ذاته، ففي هذا النقد تحتل شخصية الأديب موقع المتن فيما يحتل عطاؤه الأدبي موقع الهامش.

ولا يرى المؤلف في القراءة النفسية قراءة تاريخية، أو رومانسية، لهذا خصّص الفصل الرابع للنقد النفسي. وهو نقد شاع كثيرا في أوروبا وأميركا بين الحربين الأولى والثانية. وكثرت الكتب التي تقرأ الأدب قراءة نقدية اعتمادا على مقولات فرويد وإدلر وبرجلر و كارل يونغ.. وشقّ هذا النقد بمنهجيته الجديده طريقا معبدا للنقد العربي، فوجدنا العقاد يقرأ أبا نواس قراءة نفسية، وعلي شلق يقرأ الشاعر نفسه قراءة مشابهة، والنويهي يقرأ بشار بن برد من الزاوية النفسية، وعز الدين اسماعيل يصدر كتاب " التفسير النفسي للأدب ". ومن تسميته للكتاب يلاحظ أنه لا يرى في النقد النفسي نقدا وإنما يراه تفسيرا لا غير. وقد حظيَ عز الدين إسماعيل بنصيب الأسد في هذا الفصل لأن المؤلف اقتبس فيه فصلا عن رواية " السراب "كان قد نُشر في كتاب التفسير النفسي.

والصحيح أن الاختيار، مع جودته، وندرة ما يقاس عليه، لا يوضح للدارسين الآلية التي يطبق بها التحليل النفسي للأدب. فالمؤلف عز الدين إسماعيل لا يتناول نفسية نجيب محفوظ مؤلف السراب، وإنما يتناول شخصية كمال رؤبة لاظ - بطل الرواية - وما يعانيه من عقد نفسية طبعت حياته

بالكثير من الاضطرابات النفسية ، والبيولوجية. في حين أن نظرية فرويد تقوم على أنّ النص الأدبي يعبر عن اضطرابات نفسية موجودة لدى المؤلف. وهو يعبر عنها في نصوصه الأدبية كي يتحرر، ويتخلص، من تأثيرها الضارّ، لا من تأثيرها في شخصيات الرواية، أو المسرحية. وكان الأجدى لو أن المؤلف عرض لكتاب العقاد عن ابن الرومي، أو أبي نواس، أو إحسان عباس عن السياب، أو كتاب النويهي عن بشار بن برد، على الرغم مما في هذه الكتب من اضطراب.

علاوة على شيء آخر لم يتنبه له عزالدين اسماعيل، وهو أن نجيب محفوظ لم يكن مبدعا، ولا مبتكرا لشخصية رؤبة في السراب، وأغلب الظن أنه قلد في هذه الرواية رواية D.H. Lawrence الموسومة بعنوان Sons & Lovers . وأيا ما يكن الأمر، فإن وقوفنا عند فصول هذا الكتاب، فصلا تلو الاخر، قد يطول، ففيه 15 فصلا بعضها يمتد مئات الصفحات، لذا نكتفي بهذه الإضاءة متمثلين بقول المتقدمين" يكفي من العقد ما يحيط بالعنق ".

---

1. راجع كتابنا النافذة المضاءة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة، 2022 ص ص 101- 112

7

العلاق
والمعنى المراوغ

لا جدال في أن النقد الذي يكتبه الشعراء عن تجارب غيرهم من محترفي القريض يلقي الضوء على تجاربهم هُمْ، مثلما يلقي به على تجارب الآخرين. ومن الشعراء الذين أسهموا في حياتنا الأدبية بجهودهم النقدية، ودراساتهم، وتأثيرهم، الشاعر علي جعفر العلاق، الذي صدرت له كتبٌ عدة في هذا، منها كتاب " مملكة الغجر " 1981 ودماء القصيدة الحديثة 1988 وكتاب " في حداثة النص الشعري " 1990 و الشعر والتلقي 2002 والدلالة المرئية 2002 و " ها هي الغابة فأين الأشجار؟ " 2007 وقبيلة من الأنهار 2008 و من نص الأسطورة إلى أسطورة النص 2010 وفي مديح النصوص 2013 والحلم والوهم والقصيدة 2018 وأخيرا " المعنى المراوغ- قراءات في شعرية النص " (فضاءات 2019).

شعرية النص

ولكتابه الأخير هذا مزية على كتبه الأخرى، ففيه دراساتٌ تسلط الضوء على شعرية النص لدى عدد من الشعراء النابهين، في مقدمتهم جبرا إبراهيم جبرا، وبدر شاكر السياب، وسركون بولص، ومحمد عفيفي مطر، وأمجد ناصر(يحيى النميري) والشاعر محمّد مهدي الجواهري، وأخيرا اليمني عبد الله البردُّوني. فباستثناء جبرا غلبت على الآخرين أنهم شعراء لا ناثرون. بعضهم

يتسنَّم ذرى الحداثة، وبعضهم يعتصمُ بذرى الأصالة والتقليد، فهو إلى النمط الكلاسيكي المجدِّد أقرب منه إلى الحديث، كعبدالله البردوني، والجواهري.

الموسوعيُّ شاعِرًا

والملاحظ أن المؤلف في تناوله لجبرا (1926- 1994) منحازٌ إلى الشعر، يتجلى ذلك في تركيزه على صلة جبرا به، وعلى كون ترجماته ذات علاقة وطيدة بالشعر، وبالأسطورة. ولا يخلو هذا الفصل من رسائل يبثها المؤلف من حين لآخر تؤكد هذا. فعلى المستوى الإنساني يمثل جبرا – في رأيه- الشاعرية الحقة في مظهرها الخلاب، وإهابها الجذّاب، فهو مثالُ المثقَّف الجامع لأنواع من الفنون، ففي الشعر شاعر بل رائد قصيدة النثر[1]، وفي الفن رسامٌ، بل رائد لجماعة الفن الحديث، وفي الموسيقى خبير لا تعوزه المعرفة في هذا المجال، حتى ليمكن عدهُ- بمعنى من المعاني- موسيقيًا متذوّقًا أعذب الألحان، ملما بأكثر المؤلفات الموسيقية الكلاسيكية. وهو إلى ذلك من خيرة المترجمين الذين لا يترجمون ما هبَّ ودبّ، ولكنهم يختارون من الكتب ما ينفع الناس، ويمكُثُ في الأرض. فترجمته لأجزاء من " الغصن الذهبي " لجيمس فريزر، وترجمته لمقالات الأسطورة والرمز، والأديب وصناعته، وقلعة إكسل، وما قبل الفلسفة، وغيرها من تراجيديات شكسبير وسونيتاته، ترجماتٌ أسْهمت بصورة لافتةٍ في دفع التيار الحداثي في الشعر العربي دفعة قوية إلى الأمام، وابتنى بها جسرًا قويًا صلبًا بين الشعر العربي والشعر الغربي، فكانت له آثاره الجليّة في الكثير من الاتجاهات الأدبية المعاصرة.

السياب وشعريّة الألم

ومع أنَّ هذا الفصل لا يخلو من نفثاتٍ عاطفية حميمة تجاه جبرا، وعلاقته بلميعة العسكري، وحكاية الحبّ اللاهب الذي جمع بين الزوجين، أو حيال منزله الذي جرى تفجيره في أثناء الحرب الغربية على العراق، إلا أن هذه

النفثات المؤثرة تختفي من الفصل الخاص بالشاعر بدر شاكر السياب (1926-1964) الذي مرَّ شعره في مراحل ثلاث على رأي العلاق. الأولى هي التي خضع فيها شعره لإملاءات إيديولوجية اقتربَ منها الشاعر، وآمن بها إيمانا شديدًا، فكانت قصائده تستجيب فيها لما سماه اللحظة الواقعية؟ وهو، بلا ريب، يعني بها شعره الذي غلبت عليه الخطابية، وترديد الشعارات الحماسية، والثورية، وهو شعرٌ يغيب عنه غيابًا لافتًا للنظر التشكيلُ الجماليُّ الذي نجده في شعر المرحلة الثانية، تلك المرحلة التي تخلى فيها السياب عن الشيوعيين، وأسلَمَ قياده لربَّة شعره لتغدو القصيدة من بعْدُ نصًا كثيفًا لا يفصح عن موضوعه ولا يشفّ، ولا ينبئ عن أفكاره مباشرةً، ولا تُرى من خلاله معانيه، بل تستوقفنا بنيتُه الحسيّةُ الثاقبةُ، وتجلياتُ الأداء. (ص26) فهذه القصائد شهدتْ محاولاته الدائبةَ لنقل الشعر العربي مما كان عليه من تقليدٍ، وترديدٍ، إلى أفق حداثي جديد، تهيمن عليه الثورة المجازية، والإيقاعيّة، والإيماءاتُ، وتوظيفُ الأساطير من بابليةٍ، وإغريقيَّة.

ويشير العلاقُ لقصائدَ، منها: النهر والموت، وغريب على الخليج، وأنشودة المطر، وغيرها من قصائد.. تمثل ذروة عطائه الإبداعيّ، لكن المرحلة التالية شهدت انشطار السياب بين شاعر عاشقٍ يتسنَّمُ الذرى، وشاعر مريض يتشهّى الموتَ ليتحرَّرَ من سَوْرةِ الألم، لذا غلَبَتْ على شعره هشاشة النص إلى جانب هشاشة الذات. وهذه القصائد تمثلُ في رأي العلاق انتكاسَةً موازية لانتكاسته على المستوى البيولوجي. فشعرُه – في هذه المرحلة – يحافظ على مستواهُ بقوة المعنى المباشر، لا بقوة التشكيل الجماليّ، وبضغوطِ الحاجةِ للآخر، لا بضغوط المخيَّلة الخلاقة، وبصُراخ الكائن المقهور، الأعْزل، المبْتَلى بصدود المحبّين، الملتفت لماضيه المليء بالخيبة، لا لحاضره الذي أعْيا به الداءُ، وعزَّ عليه فيه الدواءُ، فضلا عن الشفاء.(ص44)

حجة للسياب لا عليه

وعلى الرغم من أنَّ هذه الرؤية لشِعْر السياب لا تخلو من بعض الحقائق التي تسوّغُ للعلاق الانتقاص من قيمتها الإبداعيَّة بطريقة موارَبَة، إلا أنَّ في هذا ما يدعو لإعادة النَظَر. فالشعر الذي يُستوحى من ذرْوة الألم، معبّرا بقوة عن هاتيك المعاناة، فيه الكثيرُ مما يُغني عن مظاهر التشكيل الجماليّ الحداثيّ. فنَحْن لا نتَّفق مع أولئك الذين يلحّون، ويكرّرونَ الإلحاحَ، على أنّ مزية الشعر الفائق تقاس بمقدار ما فيه من تشكيلات مجازيةٍ، ورمزيةٍ، وأسطوريةٍ، ومن رؤى يحتاج التواصُل معها إلى التأويل، والقراءة المنْجِزَة. فالشعرُ، بتعبيره عن الألم تعبيرًا قويًا، أو عن الحبّ، أو الغضب، شعرٌ رائعٌ، في رأينا، حتى وإنْ خلا خلوًّا تامًا، أو شبه تام، من المجاز، والاستعارة، والصُوَر الجديدة المبتكرة. والأمثلة التي ساقها العلاق من شعر المرحلة الثالثة في هذا الفصل حجَّة للسيّاب، لا عليه، يقول:

فأين أبي وأمي .. أين جدي . أين آبائي
لقد كتبوا أساميهم على الماء
ولست براغبٍ حتى بخط اسمي على الماء
وداعا يا صحابي يا أحبّائي
إذا ما شئتموا أن تذكروني، فاذكروني ذات قُمْراءِ
وإلا فهو محضُ اسم تبدَّدَ بين أسماء
وداعا يا أحبّائي!

فهذا الشعرُ، وإن جاءَ الجانب المجازيُّ فيه قليلا، نادرًا، إلا أنه شعْرٌ ينفذ في الروح لما فيه من تعبير رقيق عن إحساس عميق بالألم، والرعْب من أن الشاعر سيفارق أحبته، وقد ينسون ذكرهُ، طال الزمانُ أم قصر. والعلاق يبدو محقًّا في إلحاحه على شروط الكتابة الصعبة، وضرورة أن تتمدد القصيدة

داخل العملية التخييلية، لا خارجها، في إطار موصول من الصقْل المتمهِّل، الذي لا يكتفي باللحظة الحياتية المفعمة بالندم، والمتفجِّرةِ بالشَكْوى(ص45). إلا أن تغييب هذه الاشتراطات عن بعض الشعر، لا يعني بالضرورة ضعْفَهُ، أو فَسادَه.

التمرُّد الإيروتيكيّ

وقد هيمنت على العلاق، في هذا الكتاب، فكرة الثنائية المتكررة في شعر سركون بولص1944- 2007- أحد رواد قصيدة النثر في العراق- فهو يتتبَّع ما فيه من صوَرٍ بالغة الثراء، والغِنى(ص53)، لا سيما تعبيره القوي عن الهامشيّ، والعابر، (ص54) وعن نزوعه الإيروتيكي للتمرُّد (ص57) في قصيدة يونس وبئر الأرملة خاصة. وقد تقصَّى في هذا الفصل شاعرية بولص في جل دواوينه، وهذه مزية لا نجدها في سائر الفصول. فنحن نفتقد هذه النظرة الشمولية الاستقصائية في دراسته لتجربة محمد عفيفي مطر[2](1935- 2010) الذي اقتصر على تناول ديوانه الأخير " ملكوتُ عبد الله "(2015). وهو ديوان عدل فيه الشاعر من الغنائي إلى السردي في كثير من النصوص، مما يوحي لبعض المتابعين- ومنهم العلاق - أنه سيرة الشاعر عبَّر عنها في لقطاتٍ أطلق على بعضها اسم طرَديّات، وعلى بعضها الآخر اسم رعويات (ص73). وهذه القسمة أوحت للدارس بفكرة تتبُّع الحدث الشعري في الرعويات، بما ينطوي عليه من سردياتٍ، مؤكدًا أن في بعضها، ولا سيما رعوية الفتى الغريق، نسقاً مضمرًا مستمدًا من حكاية يوسف الصديق، وإخوته، والبئْر، والذئب.(ص78- 79)

وقد عزا العلاقُ هذا النسق لهيمنة هذا الجانب على شَطْرٍ من حياة الشاعر (مطر) السياسيَّة، والفكريَّة، دفعتْ به في ثمانينات القرن الماضي للتقوْقُع في إطار من الإهمال القاسي، والمكابَدَة(ص81).

القصيدةُ المُغايِرَة

وعلى الرغم من أن المؤلف أفرد فصلا مطوَّلا لدراسة تجربة أمجد ناصر (1955- 2019) الشعرية (87- 108) إلا أنها دراسة تقتصر على ديوان واحد من عطائه الثر، وهو " شقائق نُعمانِ الحيرَة " الصادر عام 2016. مع ذلك يشير لبداياته في رعاة العزلة، ومديح لمقهى آخر، مؤكدًا انطلاق هذا الشاعر من الحاضنة الإيقاعية الرصينة المستندة إلى وعي بالموسيقى الشعرية، وإدراك جيد لبنية النص الشعري[3]. وتلك مزيَّة لفتَتْ إليه الأنظار (ص88). فقد نوه كلٌّ من فاروق يوسف، وصبحي الحديدي، إلى ما في بداياته من نبرة مميزة. فكثيرًا ما يعلق الوزن بصياغاته النثرية في منأى عن وطأة النظم المتكلف. فهو وزن ذو اختراقات كثيفة تجعل من القصيدة مراوحة بين الوزن واللا وزن (ص89). أيْ أن قصيدته في هذه الحال مبرأة من العماء الموسيقي. ولدى العلاق ولعٌ، وشغفٌ بالأنوثة، ينمُّ على ذلك تتبُّعه في أثناء تناوله لشعر أمجد ناصر لاحتفاء هذا الشاعر بالجسد الأنثوي، ولا سيما في قصيدتيه: وردة الدانتيلا السوداء(ص91)، و أنفاس الهايكو(ص92). ولا يفتأ يتتبع اللون أيضا في قصيدة **تعزيم** موازنا بينها وبين قصيدة " **ضدَّ مَنْ** " لأمل دنقل، متوقفا وقفة متأنية حيال شعرية المكان، وكعادته لا بد من موازنة بين شيء وآخر، فهو- ها هنا - يوازن بين شعرية المكان لدى أمجد ناصر وسركون بولص. ويلَذُّ للقارئ ما يتضمنه هذا الفصل من عرض شيق، وريّق، للبعد الدرامي في قصيدة الشاعر الموسومة بعنوان **فتاة مقهى كوستا**(ص101- 107) التي تعدُّ في نظره قصيدة مغايرة، قصيدة تمردت على استراتيجيات المبدع نفسه، فهي عمل إبداعي حرٌّ ثار على نوايا الشاعر، وبرمجته للنصّ، واختار النصُ أنْ يكتب نفسه بنفسه بتعبير رولان بارط.

بعضُ الإنصاف

وقد يطولُ بنا الأمر لو أردنا الوقوف عند بقية فصول الكتاب، فنتجاوز حدود الرقعة المتاحة لهذا العرض،كالفصل الذي يتناول فيه ظاهرة الغضب والقسوة في شعر الجواهري (1899- 1997). أو الفصل الموسوم بلطائف القصيدة عند اليمني عبدالله البردوني(1929- 1999). ولا يفوتنا، مع هذا الاختصار، الذي يرقى إلى حد الاقتضاب والابْتِسار، التنويهُ - بصفة خاصة - لاحتفاء العلاق بهذين الشاعرين المفْلقَيْن. فهما شاعران من الجيل السابق. وبهذين الفصلين يثبت أنه غيْرُ مُنْحاز لاتجاه معيَّن، أو جيل محدَّدٍ، في الشعر، فلا يصدُق عليه، تبعًا لذلك، قولُ من قال: إن الشاعر الناقدَ لا يزاولُ النقد إلا ليدافع به عن مذهبه في الشعر، أو نهْجِهِ في القريض. فهو، مع اختلافه عن المحافظين ؛كالجواهري، والبردوني، لا يفوتُه أن يدرس شعرهما، ويشيد بهِ، إن سنحتْ له الفُرَصُ، وهذا جديرُ أن يعدَّ في الإنصاف، في عَصْر طغى فيه الحيْفُ والإجْحاف. وكتابُه " المعنى المراوغ " بما فيه من فُصول، ولا سيما فصلاه هذان، خير دليل على ذلك [4].

---

1. للمزيد عن شعر جبرا انظر كتابنا: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001 ص ص 103- 127.
2. للمزيد انظر ما كتبناه عن الديوان **ملكوت عبدالله** في كتابنا اجتهادات نقدية، ط1، عمان: الألفية للنشر ، 2017 ص ص73- 80 .
3. للمزيد عن أمجد ناصر انظر كتابنا: ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص ص 73- 95 وانظر للمزيد كتابنا

مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003 ص ص 31- 50 وانظر مقالتنا " أمجد ناصر والخروج من سلطة النظم إلى سلطة النص " **مجلة نزوى**، مسقط، ع17، يناير 1999 ص 231- 234.

4. للمزيد عن العلاق: انظر علي جعفرا لعلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع، 2019

8

فايز الداية

والأسلوبية في النقد

يواصل الدكتور فايز الداية في كتابه الأخير **الأسلوبية الدلالية** في الأدب العربي(دار التكوين- دمشق2016) جهوده الرامية لتجديد الدرس النقدي، فقد بدأ بكتابه "**جماليات الأسلوب** ، التركيب اللغوي 1981 " تلاه كتاب " جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية " 1990 وآخر بعنوان **علم الدلالة العربي** النظرية والتطبيق (1985) وفيه بضعة فصول عدل فيها من الدرس المعجمي إلى الأدبي. ويأتي هذا الكتاب تتمة لجهوده المذكورة منصبا بتركيزه على آفاق الخطاب الأدبي. وهو بفصوله يتنقل بين الشعر القديم والمعاصر والقصة والرواية والمسرحية تنقلا ينطلق فيه من تصوره الخاص الذي يبسط فيه القول، ويطيل الشرح، في مقدماته، وتمهيده. ومنطلقه هذا هو الأسلوبية الدلالية، وبذلك يكون الداية قد انصرف عن الأسلوبية الإحصائية التي عرفناها لدى غير واحد من الأسلوبيين منهم سعد مصلوح، والأسلوبية التعبيرية لدى تشارلز بالي، والتكوينية عند ريفاتير، وهي التي تهتم بالبحث عن العوامل التي تؤدي لنشوء بصمة أسلوبية خاصة بهذا الشاعر أو ذاك، فيعرف بأسلوبه مثلما يعرف باسمه، أو لقبه. وتجاوز أيضا الأسلوبية الصوتية التي تعنى بدراسة اللغة

الأدبية بالتركيز على ما فيها من الألوان الموسيقية، والتناغيم، التي سُداها الأوزان، ولحمتها الأعاريض، والإيقاعات الداخلية، والقوافي.

مفاتيح

ومن تمهيده يستخلص الدارس ما يرمي إليه الداية بسبكه هذا المصطلح " الأسلوبية الدلالية " وصياغته له. فهو يعتقد- جازما - أن في كل متن شعري، أو نص نثري، مجموعة من المفاتيح الدلالية يسميها دائرة دلالية، يمكننا بتتبعها، كلمة كلمة، إلقاء الضوء ساطعًا، وكاشفا، على الخاصية الأسلوبية التي يمتاز بها هذا الشاعر، أو الكاتب. ففي قراءته المطولة لديوان أبي فراس الحمداني(357هـ) يجد ثلاث دوائر دلالية، أولاها تهيمن عليها مفاتيح، أو "دوال " الحماسة، وثانيتها تغلب عليها مفاتيح تحيلنا إلى عالم البحر، ولذا يسميها دائرة البحر، والأخيرة تغلب عليها ألفاظ العشق، والوله، ولذا يسميها دائرة الغزل، وإن كان الاتجاه في الدراسة يملي علينا أن نختار لها اسماً آخر، هو دائرة الحبّ.

على أنّ من يقرأ الكتاب يلاحظ حجم الجهد الذي بذله الدكتور الداية فيه، فقد استقصى الألفاظ المفاتيح في الديوان، على الرغم من وفرة ما فيه من قصائد، سواءٌ تلك التي تتصل بالحماسة، أو تلك التي تتصل بالبحر، أو الحب. فما يقوم به الداية- ها هنا – ضروري، في رأيه، إذا أريد الولوج بالقارئ في مثل هذا التحليل الأسلوبي الدلالي؛ ذلك لأن إلحاح الشاعر – الحمداني- على مفاتيح بأعيانها، وتواترها في شعره، يعد مؤشرًا رمزيًا يحمل رسالة، أو بعضًا من مكونات تلك الرسالة. " (ص9)

وقد كان في هذا الاستقصاء الكثيرُ من العَنَت، الذي لا يضيف جديدًا، فما قام المؤلف بجمعه، وتنضيده، في المتن، والحواشي، من كلمات عن السيف،

والترس، والرمح، والدرع، وغيره.. معروف، ولا نظن القارئَ، الذي على صلة بشعر أبي فراس، بمنكر على الداية تردُّد هذه الألفاظ – المفاتيح في شعره. ولهذا يغلبُ الظن أن هذا الجهد المشكور جهدٌ عبثي لا يقدم ولا يؤخر في مستوى الاستدلال على أن الحقل الدلالي الذي يهيمن على روميات أبي فراس هو الحقل الحربيّ، والحماسي. ونستطيع قول هذا أيضًا، وبقدر غير قليل من الثقة، عن شعر الدائرة الثانية، والدائرة الثالثة؛ دائرةِ الحب.

الرحيل

ويطبق الدكتور الداية هذه الطريقة في دراسة أخرى ينتقل فيها من الشعر القديم (الرابع الهجري) إلى الشعر المعاصر(القرن الرابع عشر الهجري)فيسترعي عنايته، ويستحوذ على اهتمامه، ديوان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة(1928-2007) فيكتشف أن فيه دوائر دلالية عدة تغلبُ عليها، وتهيمنُ، فكرة الرحيل. فيتنقل في الفصل الموسوم بـ " المفتاح الدلالي والتلقي في شعر نازك الملائكة " من قصيدة لأخرى، بادئًا بقصيدة(في القطار) التي جمع لنا ما ورد فيها من ألفاظ عن الرحيل، والانتقال من مكان لآخر، متتبعًا ذلك في سائر القصائد، دون أن تفوته الرموز التي قد تكون لها دلالة الرحيل، فالسلم عنده يرمز للارتحال من أسفل إلى أعلى، والنافذة للانطلاق من الداخل إلى الفضاء الخارجي، والغد للانتقال من الحاضر الآني للمستقبل الآتي، وعيون الماء، وينابيعُه، ترمز لتفجُّره، وانبثاقه من الباطن إلى السطح. وهذا كله لا يبتعد قطعًا عن هاتيك المفاتيح الدلالية التي عرفناها، أو عرفنا بعضها في قصيدة(في القطار) فكأن القصائد الثماني، التي استوقفت المؤلف، تتصل بهذه القصيدة عبر خيوط خفية يسعى الدارس للكشف عنها، وهي خيوط تؤكد هيمنة الإحساس بوجود الرغبة في الرحيل، والانتقال، في عقل الشاعرة الباطني،

فما توحي به الكلمات المفتاحية لا يعدو التعبير عن هذا الشعور المكبوت في اللاوعي.

الولادة والخصب

وفي فصل آخر عن " الدلالة ومرجعيَّة الصورة في شعر البردُّوني "(1928- 1999)يكتشفُ الباحث في أحد دواوينه، وهو الموسوم بمدينة الغد، دائرة دلالية تهيمن على القصائد طُرًا، وهي الدائرة التي يسميها دائرة الولادة والخصب (ص132). ذلك لأن قصائد البردوني في الديوان تتواتر فيها، وتتكرر بصفة مثيرة للانتباه ألفاظ: " الحمل، الولادة، الجنين، المخاض، الميلاد، الرضيع، الطفل، الثدي، الخصب، الخضرة، واخضوضر " إلخ. تضاف إلى هذه الدائرة دائرة أخرى هي المواسم والفصول. وهي غير بعيدة عن دائرة الولادة والخصب. ففي شعره تتواترُ ألفاظ- مفاتيح من مثل: الصيف، مصيف، أصياف، صيفية، الربيع، ربيعا، نيسان، شتاء، اشتت، ثلج، ثلجية، خريف، برق، مطر " إلخ. (ص141)

ومن هذه الحزم الدلالية التي يستقصيها المؤلف بأناة، وصَبْر، يحسد عليها، يستخلص أن للبردوني في(مدينة الغد) أسلوبًا شعريًا يحتاج من الدارس التركيز على الجانب الدلالي أسوة بجوانب اللغة الشعرية الأخرى، وإنْ كان شعره لا يخلو من الصور التي تحتاج إلى التركيز، ومن الإيقاعات، والتناغيم الموسيقية، ما تحتاج بدورها لدراسةٍ صوتية.

الموازنة

واللافتُ للنظر أن الداية في كتابه هذا لا يعترفُ بالحدود التي تفصل الأدب المعاصر، والحديث، عن القديم. فهو ينتقل بنا من الملائكة، والبردوني، وبندر عبد الحميد، وغيرهم.. بعد أبي فراس الحَمْداني.. إلى المتنبي. فيقف إزاء

قصيدتين من شعره؛ هما: قصيدة الحمى(ملومُكما يعز عن الملام) والثانية قصيدة "العيد " (عيدٌ بأية حالٍ)، ولا يفوته الالتفات لواحدة من اعتذاريات النابغة الذبياني، والإشارة لقصيدة عمر أبي ريشة في ألفية المتنبي. وفي هذه الدراسة يجمع الداية بين الأسلوبية الدلالية، والاتجاه إلى الموازنة بين النصوص، ثم الاتجاه إلى التأويل، واستنطاق الصور، وتفسيرها تفسيرًا جديدًا اعتمادًا على المفاتيح الدلالية، وما توحي به من دلالاتٍ بعيدةٍ قد تخفى على القارئ العادي. فمن خلال الحزم الدلالية التي يستقصيها، يؤكد الداية، أن قصيدتي المتنبي المذكورتين متكاملتان. فالأولى " الحمى" ترمز لضيق الشاعر، وإحساسه بالاختناق في مقامه بمصر، وبالأرق لما يتعرض له من حصار بعد أن نشر الإخشيديُّ حوله العيون، وبث في جواره الجواسيس، مشددا الرقابة الأمنية عليه، حائلا بينه وبين خروجه من البلاد. والثانية جاءت بعد سنتين من الأولى، لتعبر عن (التنفيس)- إذا جاز التعبير - عما كان يكبته الشاعر في نفسه من كراهية لكافور، وضغائن، ولهذا تهيمنُ على القصيدتين ألفاظ تؤدي إلى الغاية نفسِها، وإن اختلفتا في الظاهر.

ومن السُؤالات التي تثيرها هذه الدراسة مقاربتُها بقصيدة (اعتذارية) للنابغة الذبياني. فليس ثمة ما يسمح، أو يسوّغ مقاربة القصيدتين غير التشبيه الذي ورد لدى النابغة الذي يزعم فيه أن حال الذي توعده الملك النعمان بحال اللديغ الذي ساورته ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع. ولهذا يجدُ القارئ في المقاربة بين القصيدتين خروجاً على النص، وتعَسُّفًا يفضي إلى الابتعاد عن السياق. والسؤال نفسه يجوز أنْ يثار عن المقاربة بين قصيدتيْ المتنبي، وقصيدة عمر أبي ريشة التي ألقيت في ألفيّته- أي المتنبي- التي حملت عنوان " شاعرٌ وشاعر " كون الشاعر أبي ريشة تذوب شخصيته ذوبانا شديدًا في

شخصية أبي الطيب المتنبي، ونحن لا نرى في هذا ما يسوغ للداية إدراج هذه القصائد في سياق واحدٍ على الرغم مما بينها من عدم التجانس.

وكتاب الداية، الذي يتجاوزُ في عدد صفحاته 360ص،كتاب ضخمٌ، لا يستطيع الدارس أن يفيه حقه أو بعض حقه في فصلةٍ سريعة، وقصيرة كهذه. بيد أننا نجد في هذا الكتاب ضربًا من التسرع الذي لا يليق بمكانة الدكتور فايز الداية. فقد كان الأولى به أن يتأنى في إصداره، وأن يُبوِّبَ فصوله بحيث تشغل الدراسات الخاصة بالشعر القديم حيزًا مستقلا عن الحديث. وأن تشغل الدراسات الخاصة بالقصة حيزا آخر لا أن يتنقل بالقارئ من نثر إلى شعر، ومن قديم لحديث، ومن حديث لقديم، ومن مسرح لقصة.

علاوة على ما ذكره المؤلف في مقدماته من مراجع سماها مرجعيات مختارة، وتقضي العادة المتبعة في التأليف، والتصنيف، أن توضع هذه المراجع في نهاية الكتاب، لا في أوله، أما حشده لغير قليل من المصطلحات ما بين ص 52و64 فهو غير ضروري، قطعًا، فالقراءُ الذين اعتادوا قراءة مثل هذا الكتاب يعرفون هذه المصطلحات، ويعرفون ما تدل عليه من دلالات. وليس يجدر بالمؤلف أن يذكرها في توطئته للكتاب، فقد جشم نفسه، وحملها على ما لا ينبغي لها أن تتحمله، وهو في نهاية المطاف فضول، وضربٌ من التزيُّد غيرُ مقبول.

للمزيد انظر: في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، ط1، عمان: دار أسامة ودار النبلاء، 2021، ص ص 39- 45 وانظر للمزيد كتابنا الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، ط2، دار الخليج، عمان، 2022 .

9

حسن ناظم

وأسلوب السياب

لم يحظ شاعر قديم، أو حديث، بمثل ما حظي به بدر شاكر السياب (1926- 1964) وشعره، من دراسة، وتحليل، وتمحيص ، فسيرته، وأشعاره، ظلا على الدوام موضع اهتمام الباحثين المولعين بتدوين السيَر، وكتابة التراجم، واستقصاء التفاصيل التي تتصل بالمذكرات، وتدوين المعلومات، وتكفي الإشارة – في هذا السياق – لباحثٍ مخضرم هو الراحل د. إحسان عباس، وإلى كتابه الضخم " بدر شاكر السياب في حياته وشعره" 1969 الذي قضى في تأليفه سنوات، للدلالة على سعة هذا الاهتمام، وامتداده، وعمقه. والذين كتبوا سيرة السياب، بالإضافة إلى إحسان عباس، كثيرون، منهم: محمود العبطة 1965 وعبد الجبار داود البصري 1966 وسيمون جارجي 1966 ومحمد التونجي 1968 ونبيلة الرزاز 1968 وعيسى بلاطة 1970 وحسن توفيق 1971 وريتا عوض 1981.

أما شعره [1]، فقد جرى تناوله من مداخل عدة، وزوايا نظر كثيرة. فمن زاوية الأسطورة تناوله أسعد زروق 1959 ومن زاوية الريادة عبد الجبار البصري 1968 وهو كتاب غير الذي أشير إليه في السابق. وتناوله يوسف الصايغ من باب الريادة أيضًا في كتاب عن الشعر العراقي الحديث 1978 ومن زاوية المذهب الأدبي تناوله كل من محمد التونجي، والمُطّلبي 1981 ومن وجهة

التجديد، والحداثة، تناوله جبرا إبراهيم جبرا 1969 وإلياس خوري 1979 ود. هاشم ياغي 1981 . وخصّصتُ لقصيدته " أنشودة المطر " وحدَها دراسات عدة، منها - على سبيل المثال لا الحصر- دراسة عبد اللطيف شرارة في الآداب (تموز 1954) وروز غريب (الآداب : آب - أغسطس 1954) وإيليا حاوي في الآداب (مايو / أيار 1961) وحسن صعب في الآداب أيضا (1965) وإحسان عباس 1969 وعلي الشرع (ابحاث اليرموك 1985) وحسني عبد اللطيف (آفاق عربية 1992) ونايف أبو عبيد (أفكار 1981) وأخيرًا خصَّص محمد الخبو – من تونس- لهذه القصيدة كتابا مستقلا درسها فيه دراسة جديدة، سمّاها " مدخل إلى الشعر العربي الحديث " صدرت عن دار الجنوب للنشر 1995.

ومع أنَّ المبالغة واضحة جدا في جعل الدراسة معقودة " لأنشودة المطر " في الوقت الذي يؤكد فيه أنها مدخل للشعر العربي الحديث كله، إلا أن أحدًا لم ينكر على محمد الخبو مثل هذه الطريق التي سلك، والمنهج الذي اتبع. وكأنه بهذه الطريقة، التي اتخذها في تأليف الكتاب، يغري غيره بتناول القصيدة، أو الديوان الذي يحمل العنوان إياه، بدراساتٍ تتشابه، أو تختلف، فما كان من حسن ناظم – من العراق- إلا أن تصدى لهذه المهمة، وانبرى لهذا الغرض. فتناول شعر السياب في الديوان المذكور تناولا جديدا اعتمد فيه التحليل الأسلوبي للقصائد في سعى منه لإبراز الوظائف الجمالية للغة الشعرية في الديوان.

وخلافًا لطريقة محمد الخبو، الذي مهد لكتابه بمقدمة عن المصطلح المتداول في هذا المقام، وعن الفرق بين الحديث والمعاصر، نجد حسن ناظم يهتم في أوَّل كتابه بتمهيد نظري يفرق فيه بين النهج الذي يسلكه، في قراءة الديوان "

أنشودة المطر " وغيره؛ فالنهج الذي يسلكه- وهو القراءة الأسلوبية - يحتاج في رأيه إلى تعريف ينطوي على شرح كاف لأبعاد الطريقة المتبعة في الدرس النقدي، فما هي الأسلوبية، وما هو الأسلوب؟ سؤال بذل المؤلف جهدا كبيرًا في الأجابة عنه، غير أنَّ الجواب الذي قدمه في صفحات عدة غير واضح، فقد كان اعتماده في تحديد ماهية الأسلوب على المعاجم، وهو اعتماد لا يخلو من خلل، فطبيعة الأسلوبية من حيث أنها فرع من فروع اللسانيات التطبيقية، لا تسعفنا المعاجم في الكشف عن دلالاتها، فالأسلوبية هي الدراسة اللسانية التي تتغيا معرفة الوظائف الإنشائية للغة عامة، ولغة الأدب خاصة، ومنه الشعر تحديدًا. وهي بهذا المعنى تنتفع من دراسة لغة النثر، والشعر، لإفادة علم اللسان الحديث بالكشف عن العناصر التي تتيح للغة أداء وظيفة أخرى إلى جانب وظيفتها الرئيسة، وهي الإبلاغ، والتوصيل [2].

وبطبيعة الحال لا بد من الوقوف على شيء مما يتصل بنشأة الأسلوبية من حيث هي فرع من فروع علم اللسان، وهذا ما لم يتوانَ المؤلف عن القيام به قطعًا، فوقف بنا عند آراء سوسير في العلامة، وآراء شارلز بالي، مسفيدا من الكتاب الذي عرّبه كاظم سعد الدين عن الأسلوبية والأسلوب للمؤلف البريطاني غراهام هو Hough 1985 مشيرًا لاراء ليو سبتزر، وإلى عناية الباحثين الفائقة بما يسمى الأسلوبية التعبيرية، وهي التي تهتم بدراسة الانزياحات الدلالية، كالذي نجده في العبارة الآتية من مطلع قصيدة لجون كيتس " يا عروس السكينة البكر " والعبارة التي استشهد بها نورثروب فراي " قَمَر الحظ القُلّب " ففي المثالين نجد نموذجا لانزياح المفردة عن المعنى الذي وضعت له لتدل على معنى آخر. ويعرض حسن ناظم عرضًا شائقًا لأنواع أخرى من الأسلوبيّة، كالأسلوبية الإحصائية، منتفعًا من كتاب سعد مصلوح الذي أورد فيه شرحًا وافيا لمعادلة الألماني بوزيمان(نسبة الفعل إلى الصفة)

وتطرق أيضا لأسلوبية فريمان، وأنواع الانزياح لديه، وأشكاله التي يتخذها عبر التمثيل البنيوي للتراكيب، وذلك مما سلط جون كوهين الضوء عليه في كتابه المتداول كثيرا " بنية اللغة الشعرية " .

وفي الإطار نفسه يعرضُ المؤلف لآراء رومان ياكوبسون، وغيره من الشكليين الروس، لافتا النظر لما قاله هذا الأخير من تلازم المستويين التأليفي، أو المجاورة، أو الركن الخطي عند زيلغ هاريس، والمستوى الانتقائي، أو الإبدالي، وانتهى بالكلام على أسلوبية ريفاتير الوظيفية. وهي أسلوبية تختلف عن غيرها من حيث النظر في موقف القارئ (المتلقي) فهو – أي المتلقي- في أسلوبية ريفاتير عنصر أساسي، وركن رئيس يُعتمَد عليه اعتمادا مباشرا في تحديد طبيعة الأسلوب، لذا فالأسلوبية الوظيفية، تبعًا لذلك ، أكثر اهتمامًا بعملية التواصل، والتأثير في المتلقي، مما يجعل هذا النوع من الأسلوبية ذا قاسم مشترك مع نظرية التلقي Reception theory وبسبب عناية ريفاتير بتداول النصوص، وتأثيرها في المتلقي، اضطر إلى إحلال السياق محل (المعيار) في النظر الأسلوبي. وفي ذلك ما فيه من تفريق بين الدراسة الأسلوبية على أسس نشوئية أو إحصائية، وبين دراستها من خلال المنظور التداولي، والوظيفي.

مفاجأة

أما المؤلف – سامحه الله- فعلى الرغم من عرضه الشيق المبسط للتيارات الأسلوبية الجديدة ، فإنه ينتقل – حين ينتقل من التمهيد للفصل الأول من كتابه البنى الأسلوبية- انتقالا مفاجئا، ومباشرًا لدراسة شعر السياب من غير أن يخبرنا أي تيار أسلوبي هو الذي يتبعه في هذه الدراسة، أهو التيار التعبيري، أم الإحصائي، أم الوظيفي، أم الأسلوبي التكويني؟ وكأنَّ جل ما

جاء في مهاده النظري لا يتعدّى كونه استعراضًا لا يستطيع القارئ أن يتبين منه أيَّ الأسلوبيات يختار ويتبنّى.

فالفصل الأول عنده لا يتناول إلا البنية العروضية، وكنا نفضل، ما دام اختار أن يبدأ بتحليل اللغة الشعرية من المستوى الأدنى، منتقلا إلى المستوى الأعلى، أي: من مستوى الصوت إلى مستوى الجملة، والمعنى، أن يكون عنوان الفصل خصائص البنية الصوتية، أو الإيقاعية، لأن الواقع الفعلي الذي تمخض عنه الفصل لا يكتفي بدراسة الأوزان، ولا القوافي، وإنما يتطرق بصفة دائمة للإيقاع، وهو – بنفسه- يرفض المساواة بين الوزن والإيقاع، ويعدّ الأول قيدًا، والثاني فضلة يتفاوت بها الشعر الذي من الوزن نفسه.

وهذه الإشكالية صرفت المؤلف حسن ناظم عن تتبع الإيقاع، إلى تصنيف جداول بالأوزان، والتفعيلات، وما يعتريها من علل وزحافات، وذلك شيء يستطيع أن يقوم به أي طالب جامعي أنهى مساقا واحدا في العروض، وقد أضاف المؤلف لما سبق جداول بما يعتري القوافي من مظاهر صوتية كالإطلاق، والإشباع، والوصل، والترخيم، وسناد الإشباع، والتقييد، والإرداف، والتأسيس. وهذا كله، وإن كان يتطلب إعداده جهدًا غير قليل، إلا أن محصلته ليست كبيرة؛ فما الذي يمكن أن يضيفه المؤلف إلى ما هو معروفٌ وتكرّر ذكره في الدراسات السابقة عن عروض السياب، وموسيقاه؟ فالجداول التي أوردها حسن ناظم نجد مثلها في كتاب محمد الخبو (انظر ص84، 87،90) مع اختلافٍ لا بدَّ من التنويه إليه، والتنبيه عليه، وهو أن الخبو خالف هذه الطريقة بالالتفات مرارًا للإيقاع، واختصار الحديث فيما يتعلق بالقوافي والأوزان ، فيما بالغ حسن ناظم في تتبع الأوزان والقوافي، وفي اشتراك القصيدة الواحدة بأكثر من وزن، وعن اختلاف أنماط القافية من قصيدة لأخرى، وهي

مبالغاتٌ خرجت به عن حدود الذوق إلى حشو، وتطويل، يدفع بالقارئ لترك الكثير من الصفحات دون قراءة وتخطيها لما بعدها طمعًا في الفائدة.

الانزياح التركيبي

ولم يشأ المؤلف أن ينتقل من الصوت، وهو الأدنى في البنية اللغوية، إلى الكلمة ملتزمًا ما حدده اللغويون من تدرج في طبيعة التسلسل اللساني، وإنما نجده يتخطى الكلمة إلى التركيب. والتركيب يتألف من كلمات أدناها اثنتان. وفي هذا الفصل يسعى للكشف عن تماسك البنى الأسلوبية، واتساقها عبر ما يسمى بالوصل، ومعاينة " طبيعة هذا الوصل في مقاطع شعرية عدة، وتأثير المواضع التي يفضي فيها الوصل إلى بنى لسانية استطرادية تصريحية، فضلا عن رصد الانزياحات التركيبية التي يرتكبها النصّ السيابي.

اللبس في المفاهيم

والمعروف أنَّ وضوح الهدف يؤدي بلا ريب لوضوح الإجراء، والمؤلف - ها هنا - يخلط بين دراسة التراكيب – وهي دراسة تحيل إلى دراسة الجملة باعتبارها الإطارالذي يلتحم فيه التركيب بآخر، ويندمجان في جملة واحدة، ودراسة أخرى ذات طابع نحوي تعرف باسم قواعد النص text grammar وهي دراسة لسانية تتجاوز الجملة إلى دراسة البنية الكبرى macro structure بتعبير فان ديك Dijk ولهذا نراهُ يشير إلى الحذف، وإلى التماثل التكراري، وإلى علاقات التضامّ، أو التماسك cohesion وإلى ما يسمى بالإحالات، وإلى الفصل والوصل، وتقسيم النص الواحد إلى عدد من البنى الموضعية التي تتفاعل وتتحد في إطار البنية الكبرى عن طريق القواعد الموسومة بقواعد النص.

وحتى هذا الجانب لم يسلم للمؤلف كله، فهو يستطرد – مثلا- من الكلام على ما يعرف بالتمْفْصُل، الذي أطلق عليه فان ديك Dijk تسمية تقابلُ بالعربية (الفصل) disjunction - وهو شيء يوقع الائتلاف والتماسك فيما هو مختلف ومتفرق متباين- نقول: يستطرد من ذلك إلى الكلام على المكونات النحوية المباشرة للجملة العربية، منتفعًا ببعض ما قرأه عن النحو البنيوي عند بلومفيلد، وعن نظريته المعروفة بنظرية المكونات المباشرة. وهذا شيءٌ يتكرّر في الكتاب مرارًا (على سبيل المثال ص 171 وص172) ومع هذا لا ننكر أنَّ بعض ما جاء عنده من تحليل للنصوص قد وفق فيه، بشرط ألا ينظر إليه من زاوية التحليل الأسلوبي المباشر، أو الخالص، وإنما من زاوية الاتكاء على ما يعرف في اللسانيات باسم " تحليل الخطاب ". ولعل المؤلف نفسه قد أدرك ذلك، واعترف بما في الفصل من مشكلاتٍ، فصرح في ختامهِ، قائلا " حرصنا على معالجة التركيب في ضوء الإيقاع تارة، وفي ضوء نفسية السياب تارة، وفي ضوء الدلالة تارةً أخرى".

ولا يحتاج الأمرُ مع هذا التصريح المُبين دليلا آخر على تسرّع المؤلف، وبعده الواضح عن اتباع الأسلوبية الدقيقة في قراءة النصوص.

المستوى الدلالي

أما الفصل الثالث والأخير ، فعدا عن أنه مشتركٌ مع الفصل الثاني في كثير من الجوانب، ولا سيما الجانب المتصل بقراءة المؤلف التأويلية لبعض الاقتباسات التي أوردها من شعر السياب، فقد جاء أقصر فصول الكتاب 198- 247 مع أنَّ طبيعة الدراسة تتطلب أن يوفي المؤلف هذا الجانب حقه، فغاية الشاعر من شعره هي أن يقول شيئا، وهذا الذي يقوله يتكشف في ما يسمى بالمستوى الدلالي، وقد جاءت معظم شواهدهِ منْ " أنشودة المطر "

مما يعني أن المؤلف تجاهل أكثر قصائد الديوان، فهلْ كانت دلالات هذه القصيدة من السعة بحيث تغني عن سائر القصائد؟ لا نظن ذلك! أما التفسيرات والشروح التي أفضى بها لرموز القصيدة، والعلاقة الجدلية فيها بين الدال والمدلول، فعلى الأغلب، والأعم، والأرجح، لا تختلف عن الجم الكثير الذي قيل فيها، وكُتب، ولا عن الذي قيل في شعر السياب عامة، وكُتب. وكنا نحسب أن دراسة المؤلف، وهي عن " البنى الأسلوبية " في شعر السياب تضيف جديدًا غير القول بأن الحصاد يرمز إلى العطاء والخير، وأن الجوع يرمز للمعاناة والفقر والاستغلال والجشع، وأن الجراد والغربان يرمزان للاستبداد والاضطهاد الطبقي والاجتماعي، وأن التنافر بين العشب والجوع يرمز للواقع، بما فيه من طابع غير عقلاني، وصراع عبثي مستمر، وأن الموت والميلاد يرمزان، في نهاية القصيدة، لرؤيا الشاعر في حسم الصراع لصالح الطبقات المنسحقة، المقهورة، وهذا كله قيلَ في شعر السياب عامة، وفي هذه القصيدة خاصة، وإذا كانت البنى الأسلوبية لا تضيف جديدًا لما قيل، فما مسوغ وجودها، وما جدوى اعتمادها منهاجًا في النقد والقراءة؟

1.انظر للمزيد كتابنا النافذة المضاءة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2022 ص ص 19 -27

2.للمزيد انظر كتابنا الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، ط2، عمان، دار الخليج، 2022

10

السعافين والسرد الخليجي

قليل من الدارسين، والباحثين، في الأدب، هم الذين يهتمون بالأدب العربي - شعره ونثره - في الخليج العربي. 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 إبراهيم السعافين [1] * الموسوم بعنوان شاعريّ " المبحرون إلى أعالي النخيل " يليه عنوان فرعي أكثر واقعية وتحديدًا 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.

التجنيس

واللافت أنّ الكتاب لا يقتصر على جنس أدبي واحد، بل هو خليطٌ من الشعر ، والنثر، والنثر فيه خليط من القصة، والرواية، والسيرة. وفيه ما يكون نقدا تحليليا لنص روائي، أو تركيزا على جهود شاعر ما. كوقفته المطولة إزاء تجارب الشاعر العماني أبي مسلم البهلاني، 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، حَسَن الأداء، وهو الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم الذي يُفْصح 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 المقدَّسة بخاصرة القدس. أو تتبع عدد من المجموعات القصصية لغير واحدةٍ من كاتبات الخليج غلب عليهنَّ الاهتمام بالنسوية.

الاعتراف

ومن فصول الكتاب المهمة الفصل الذي يقفنا فيه إزاء رواية " الاعتراف " ولم يذكر المؤلف للأسف في الدراسة التي تمتدّ من ص 9 إلى ص 29 اسم مؤلف الرواية. فاضطررنا 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 أيضا، وإعلاميٌ، وكاتب قصة قصيرة. ويقال إن هذا الكاتب هو شيخ الروائيين الإماراتيين. ويبدو أن المؤلف

مع هذا الرأي، إذ يُعدّ رواية الاعتراف أبرز رواية إماراتية على الإطلاق. وأكثرها دلالة على الفضاء الروائي في تعبيرها عن المكان بصفته فضاءً جغرافيا علاوة على ما يسميه الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والشعبي، واللغوي، والسيميائي، والدلالي إلخ.. واحترازا من اللبْس يضيف، مؤكدًا، أن الفضاء الروائي ليس مجرد مكان جغرافي معزول عن الأشخاص، والمكان. فهو – أي الفضاء الروائي- يتجلى في دينامية الشخوص، وتفاعلها مع الزمن.

وتَتْبعُ هذا التقويمَ المبكرَ فقراتٌ يسوق فيها أبرز حوادث الرواية، والمواقف التي يرتكز عليها السرد، مكررًا أن ذلك لا ينفصل عن الفضاء الروائي الذي يرتبط بالزمن وبالشخوص (ص10). مؤكدا على 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 الدراسة يقفنا المؤلِفُ على تفاصيل تختصّ بتقنيات السرد. منها الكاتبُ الفعلي – 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 ص 12- 13 تأكيده على ما فيها من جماليات المكان، وفضائه، مذكرا بعبارة غاستون باشلار عن " المكان الأمومي ".

ولا تخلو هذه الدراسة من بعض التناقُض؛ فهو ينفي عن الفضاء الروائي كونه مكانا جغرافيًا هو (المعيرض) و(الغّبّ) وهما مكانان. 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 فعلي. وهذه المفاهيم الثلاثة قد تكون واضحة في ذهن المؤلف، 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 جاء في ص 12 و 21 . وتستوقفنا بعض العبارات بما فيها من غموض منها " أسلوب الوصف المُفضي إلى تحليل " (ص23) والوصف شيءٌ مختلف عن التحليل الذي يستهدفُ سَبْر أغوار الشخوص.

الحزام وأبو دهمان

وخلافا لهذا نجدهُ في فصلٍ آخر يتناول رواية خليجية هي رواية (الحزام) مبرزًا اسم المؤلف في العنوان، وإن كان لا يخلو من بعض الخطأ. فالمؤلف أحمد أبو دهمان، وليس أحمد دهمان، مثلما ذُكر في عنوان الدراسة. وعلى القارئ أن ينتهي من قراءة الفصل دون أن يعرف هوية هذا الكاتب، ومن أي دولة خليجية هو. ولا مندوحة للقارئ من النظر في معلومات (Google) ليكتشف أنه سعودي مقيم بباريس. وأنه كتب روايته بالفرنسية، وبعد نشرها قام بترجمتها للعربية على النحو الذي يُذكرنا 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 أنّ أهمية الرواية " تكمن في تجاوزها اللغة الشكلية إلى الالتحام مع القضايا الإنسانية " (ص33). والسؤال الذي يتبادر للذهن هو:

ما الذي أراده المؤلف باللغة الشكلية، إذ المسلم به أن اللغة شكلٌ يتمّ على (جوهر) هو المعنى، مثلما يؤكد كلٌ من سوسير، وهيلمسليف. فكيف يمكن لمؤلفٍ أيًا كان أن يتجاوز اللغة الشكلية، مستحضرًا القضايا الإنسانية بدلا من اللغة، وهذا سؤالٌ تصعُبُ الإجابة عنه، لا سيما وأن الأدب لغةٌ داخلَ اللغة.

تقنيات السرد

وقد استنفدَ المؤلفُ في قراءته النقدية للحزام 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، واللجوء لما يعرف بالاستباق والاستشراف، والخفض الأمامي، والرجعي. وما فيها من ظلال 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 بالتقانة 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.

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 أنّ العنوان يوحي بما هو مُختلف. ففي الكويت، كما في قطر، روائيون يستحقون النظر في رواياتهم؛ 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[2]. 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 " 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.

1.اتظر للمزيد ما كتبناه عن السعافين في: فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان: أمواج للطباعة، 2020 ص ص 51- 66 . وانظر النافذة المضاءة: عن الشعر ونقده، دار الخليج، 2022 ص 95- 101

2.للمزيد انظر كتابنا الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022

11

يوسف اليوسف

ونظرية الأدب

بعد سنوات خمس من رحيله (توفي في 6- 5 – 2015) وجدت نفسي استعيد قراءة كتابه " الخيال والحرية مساهمة في نظرية الأدب[1] " الصادر عن دار كنعان بدمشق في طبعة ثانية 2003 . والعنوان الفرعي للكتاب يحيل القارئ للاختلاف، والتباين، في فهم هذا المصطلح " نظرية الأدب ". فبعض الدارسين يتناولون في هذا السياق علاقة الأدب بالتاريخ، وعلاقته بالمجتمع، وعلاقته بعلم النفس إلخ... ومثل هذه الدراسات غالبا ما تنشر تحت عنوان مقدمة في نظرية الأدب، وخير ما يمثل ذلك كتاب عبد المنعم تليمة (1973) الموسوم بهذا العنوان، أو في نظرية الأدب... وبعض الدارسين لا يروق لهم هذا الاتجاه، لأنَّ نظرية الأدب- في رأيهم - هي النظرية التي تتغيّا التفريق بين أنواع الفنون الأدبية تفريقًا يقوم على ركائز مستخرجة مما تراكم من أعمال في هذا النوع، أو ذاك، من الأنواع. أي أن النظرية تبحث في الأسس التي تمنح كل نوع أدبي هويته الفنية المستقلة عن الأنواع الأخرى. وهذا الفريق من المتخصصين يعدون أرسطو(384- 322ق.م) رائدهم، لأنه أول من عُني بالتفريق بين الملحمة والقصيدة، وبين التراجيديا والكوميديا وغيرهما من الأنواع.

فالشعرُ على سبيل المثال، نوع أدبي ذو مواصفاتٍ تجعل منه جنسًا مختلفا ومباينا لجنس النثر. ففيه الوزن، والنثر غير موزون. والشعر فيه روي وقافية والنثر فيه فواصل، وأسجاع، وإن لم تكن شرطا فيه. والشعر تعبير عن المشاعر

والإحساسات، والنثر يتصدى للأمور الذهنية والفكرية والعقلية والحكايات المتخيلة والنوادر والقصص والسير والمذكرات. والشعر عماده التأثرُّ والتأثير، والنثر قد يكون تعليميًّا بعيدًا عن التأثير. والشعر يكثر فيه المجاز، وتكثر فيه الاستعارة، ويستحضرُ الخيالَ في التصوير البديع، واللفظ الأنيق الرفيع، في حين أن النثر قلّما يحفل بهذا كله. ومع ذلك يعد أدبًا إذا غلب عليه شيءٌ مما يغلب على الشعر، أو النثر الخيالي، من سرد قصصيٍ، وحوار درامي.

الخيال الخلاق

على أن كتاب يوسف اليوسف لا نجد فيه تلك المساهمة المرجوَّة في نظرية الأدب. فهو، في بدايته، يحدد لنا دوافعه من التأليف، قائلا: " أما الدافع الذي دفعني لتأليف هذا الكتيّب، فهو اقتناعي بالأهمية القصوى للخيال في سلوك البشر، وتاريخهم كله، ولا سيما في صياغة بعض مذاهبهم، ومعتقداتهم. بما في ذلك الخيالُ الذي تطغى عليه مسحة علمية أو واقعية." (ص15- 16) وفي موقع سابق في التمهيد ذكر هدفًا آخر لكتابه، وهو: " التأكيد على أن النص الأدبي الجيد لا يكون جيدًا إلا إذا أقام نوعًا من التوازن بين الخيالِ والواقع ".(ص9) وهذان الهدفان المختلفان لا يمتان على التزام المؤلف اليوسف بما يلتزم به المتخَصِّصون بالنظرية، صحيح أن الخيال الخالق، المبتكر، ركنٌ من الأركان التي يقوم عليها الأثر الأدبي. وصحيح أيضًا أن لهذا الخيال، ولغناه، دورًا في جودة هذا الأثر. ولكنَّ الخيال – مثلما يذكر اليوسف نفسُه – لا يقتصر على الأدب، والفن، فهونشاطٌ غريزيٌ، فِطريٌ، يُصقلُ بالتعليم والثقافة والدربة والمران صقلا يعزّز دوره في مجالات عدة، في الصنائع، وفي المهن، والحرف، وهندسة العمارة، وفي علوم الطبيعة، وفي التقنية، فالكثير من المخترعات الحديثة التي توَصَّل إليها العقل البشري إنما كانت قد بدأت أحلامًا وخيالاتٍ، ثم مع

الزمن، ومع استمرار التجارب، تم تحقيق هاتيك الأحلام، وبرزت المخترعات المتخيَّلة في أشكالها الحسية التي يجري بها الاستعمال، مثل السيارة، والطائرة، والهاتف، والتلفزيون.. وغيرها من المخترعات.

الخيال الفِطْري

ولهذا جاء الحديث عن أن الخيال هو أحد الأركان التي تقوم عليها نظرية الأدب حديثًا ينقصه الحرص على التوازن بينه وبين العقل. فهو ينتقد حياتنا المعاصرة جراءَ انجرارها وراء الماديات، ولهاثها خلف الأشكال العقلانيَّة للمعرفة، منحازًا في رؤيته هذه للمخيَّلة، متخذا موقفا يُزري بكل ما هو عقلاني ناتج عن التجربة، والخبرة، دون أن يبدي حذرًا إزاء التعارض بين هذا التحيز، والدعوة لتحقيق التوازن بين الخيال والواقع. فالخيال عنده ذو طابع فطريّ، نقيّ، وعَفَوي، وما عداه مُصْطنع. وهو هنا لا يحذَرُ الخلط بين الخيال الفطري الفِجّ، الساذج، والخيال الناضج المتعَقِّل، إذا ساغ التعبير. ومثال الخيال الفطري تخيل الطفل دميته إنسانا حقيقيًا فيكلمه. وهذا النوع من الخيال موجود وشائع جدًا. غير أنه لا يساعد على إنتاج النصوص الأدبية، شعرية كانت أم نثرية. ولكن الخيال الآخر، الذي هو مزيج من الفطري، والعقلي، القائم على الخبرة والصَقْل والمران، هو الذي يساعد على انتاجها، وإلا كيْفَ يمكن لكاتب الرواية أن يخترع لنا في روايته عالما كاملا بما فيه من تفاصيل دون أن يقع في ثغرة هنا، وفي خطأ هناك. إن الخيال الجامح يحتاج - من حين لآخر - مادة متخيَّلة، مُتْقنة، يزوّده بها ذلك الجانب المعرفي الذي يصفه اليوسف بالعقلاني، وهو ناتج عن التجارب، والخبرة، وليس عن التصورات الوهميَّة التي نَسْخر منها في بعض الأحيان قائلين " محضُ خيالات ".

علاقة الخيال بالوجدان

ومثلما يؤكد اليوسُف (ص20) إنَّ كل نتاج علمي له أساسٌ متخيَّل، كذلك كل نتاج أدبي وفني متخيَّل له أسسٌ، لا أساسٌ واحد، من التعقُّل، والتجربة، والخبرة. أما أن يكون الخيال هو الوجدان مثلما يتجلى في كوميديا دانتي1265-1321 الإلهية، فذلك ما لا يمكن الاتفاق فيه مع المؤلف، فالمعروف أن الأثر الأدبي بشقيه النثر والشعر يعَبّر عن الوجدان، وعن وقع الوجود عليه، بيد أن هذا لا يكون عن طريق الخيال وحده، فالرواية التي تصف الواقع لا تخلو- قطعًا – من الوجدان، لأن القارئ في تصوُّره للحوادث، وهي تجري، يتأثر وجدانه بها نتيجة الأثر الذي تحدثه الوقائعُ المحكيةُ فينا. فنجد القارئ يتعاطف مع هذه الشخصية فيما يمقت شخصية أخرى. وفي الشعر نجد القارئ يتفاعل مع القصيدة من زوايا عدة حتى لو كان الخيال فيها من النوع الكسيح الذي لا يحلِّقُ بنا بعيداً. فقد يتفاعل متأثرا بكلمة أو عبارة تأثُّره بفيض من العبارات. فقول المتنبي في الرثاء " شرقتُ بالدمع حتى كادَ يَشْرق بي " قول لا أثر فيه للخيال الخلاق، ولكن المفارقة في " يَشْرَقُ بي " أكثر تأثيرًا في النفس من الخيال نفسه.

الخيال الحرّ

ويلدُّ ليوسف اليوسف الربط بين الخيال والحرية، ومن هنا جاءَ عنوانُ الكتاب " الخيال والحرية ". ونحن نعتقد أن لهذا الارتباط وجهين لا وجها واحدًا، أولهما؛ ضرورة أن يكون المبدع حرًا، طليقًا، في تخيُّلاته، وهذا أمرٌ لا مِرْية فيه، ولا خلاف، مع اليوسف، أو غيره. والوجه الثاني ضرورة أن تحاط هذه الحرية بأسوار تحدُّ من جموح الخيال المبدع المبتكر. لأن العمل الأدبي يخضع لبنية دقيقة التكوين، يمكن أن تقرن بالصناعات التي تُعرف بما فيها من

تقاليد، وأعراف، أجمع عليها أهل البصر، والبصيرة، بهذا النوع الأدبي، أو ذاك. فأي تخيُّل يشذُّ عن هذه الأعراف، أو يجري في الاتجاه المعاكس لما هو سائد جريًا يطيح بالقيم الجمالية، واللغوية، لا يعد خيالا حرًا بقدر ما هو خيال مريض، فهذا بيت للشريف الرضي، يقول فيه:

وتلفّتَتْ عيني فمُذْ خفِيَتْ

عنْي الطلولُ تلفَّتَ القلبُ

وهو بيتٌ يستحضر فيه صورة متخيلة، هي صورة القلب الذي يلتفتُ باحثًا عن تلك الأطلال الدوارس، والآثار الطوامس، وهي صورة مبتكرة من نتاج الخيال، ولا تشذ عما هو معقول ومقبول. في المقابل هذا بيت لأبي نواس يصف فيه بخيلا إلى حدِّ الشح:

بُحَّ صوتُ المال مما منك يشكو ويصيح

لقد مارس هذا الشاعر حريته المطلقة في التخيّل، متجاوزا قواعد الاختيار، والملاءمة، جاعلا للمال صوتًا، وزاد أن جعل هذا الصوت فيه بحَّة لكثرة الشكوى، والصياح، من شحّ ذلك البخيل. فمع أن الشاعر أطلق لشاعريته العنان في التخييل، إلا أنه جاءنا بصورة مسْتشْنعة، ومستهجنة، ينبو عنها الذوق، ويأباها الحسّ. ولذلك لا نشاطر اليوسف رأيه في أن الخيال الشعري الخلاق هو هِبَةُ الحرية المطْلَقة. وما يستعرضه اليوسف من آراء تؤيد رأيه سواء كانت من عبد القاهر الجرجاني (471هـ) أم من كولردج (1772-1834) أم من وليم بليك (1757- 1827) وبيركلي (1685- 1753) وباشلار (1884- 1962) وغيرهم.. وهي آراء لا تساعد على تأسيس مساهمة جديدة في نظرية الأدب، أو في نظرية الخيال الشعري.

الخيال والشعور

وفي كتابه هذا يلحُّ اليوسف على فكرة ورَدَتْ في التمهيد، وهي الطابع الوجداني للخيال. فهو – أي الخيال- النسْغُ الذي يهَبُ الروح للنص الأدبي. " (ص40) فالنص بلا تخيّل كالجسم بلا روح. وهذا عنده لا يتعارض مع تأكيد ماثيو آرنولد (1822- 1888) من أن الشعر نقْدٌ للحياة. ولا يتعارض مع رأي إدجار آلان بو Poe (1809- 1849) الذي يكرر، ويلحّ على أن الشعر فنٌّ موضوعه الحب (ص47). وأيا ما يكن صاحب هذا الرأي، أو ذاك، فإن للشعر موضوعاتٍ أخرى عديدة يعبر عنها تعبيرًا غير مباشر، والخيال فيه لا يقتصر على موضوع دون غيره. فهو يساعد الوجدان، ويؤازره، ولا نظن أحدًا يختلف مع اليوسف في أن هذا التشخيصَ تشخيصٌ دقيق، وكان أحرى به أن يضيف: والوجدان بدوره يساند الخيال. بل يمكن القول إن التفريق بين الخيال، والشعور، ما هو إلا تفريقٌ زائف. فما الذي يجعلنا نتأثر بهذه القصيدة، أو تلك القصة، لولا الوجدان الذي يتجلى فيها من خلال الصور، والمرويات المتخيلة، المبتكرة. وهذا يتَّسق مع ما يراه اليوسف من حيث أن العقل المجرد – العقل المحض- إذا تدخل في الأداء الشعري المتخيَّل يُفسده. وخير مثال على ذلك بيت حافظ إبراهيم(1872- 1932) الآتي:

كأن فؤادي إبرةٌ قد تمَغْنَطتْ

بحبّكِ أنى تنتحي عنْه تَعْطفُ

فالخيالُ هنا معدوم، إذ لم يجد ما يصوِّر انجذاب العاشق للمعشوق إلا صورة الإبرة التي انتقلت إليها ظاهرة الانجذاب نحو قطعة من المغناطيس، وهذه القطعة هي المرأة، لذلك تتجه الإبرة نحوها على الرغم من أن يد العاشق تحاول التأثير على الاتجاه. ومما لا شكَّ فيه، ولا ريب، أن حافظًا توهَّم، وهو

يرسم هذه الصورة، أنه يبهر القراءَ باطلاعه على خاصية من خواصّ المغناطيس، لكنه لم يخطر بباله أنه قدم لنا صورة بائسة، خالية من الذوق، إذ يشَبّه القلبَ بالإبرة. والحبيبة بقطعةٍ من المغناطيس. وما يقوله اليوسف عن قصيدة الربيع لأبي تمام (188- 231هـ) فيه الكثير من الاستحسان، مع أن النصَّ الوارد في الكتاب قد يجده القراء المتخصصون نصًا عاديًا، لا مزيَّة فيه، ولا رونق، إلا من بيتٍ واحدٍ يعد ذروة القصيدة، وهو قوله:

مطرٌ يذوب الصحْوُ منه، وبعدهُ

صحوٌ يكاد من النضارة يُمطرُ

فالفرق واضحٌ جدًا بين هذا البيت وسائر أبيات القصيدة التي تغلب عليها الهندسة اللفظية الزائدة. ويوسف اليوسف، بفصول كتابه هذا، يكتفي بعرْضٍ سلِسٍ يتضمَّن أفكارًا عامة عن الخيال، وعن الأدب، وعن علاقة الخيال بالشعور، وبالوجدان، وعلاقته بالتوتر، والصراع، في الدراما، وفي القَصص، مؤكدًا أن القصص تعتمد الخيال اعتمادَ الشعر عليه، إن لم يكن أكثر. فالكتاب يقومون في المسرحية والرواية على السواء باختراع عوالم، ومواقف، قد تبدو للمشاهد، والقارئ، واقعية؛ إلا أنها تتضمن بعدًا يتجاوز الواقع، وهذا هو نصيب الخيال من تلك النصوص مثلما هي الحال في مأساة " فاوست " للألماني غوتة (1749- 1832) فهي " مسرحية أنتجتها حساسية فذة يتمتَّع بها شاعر وكاتبٌ عبقريّ " (ص130) ومثل هذا ما يُقال عن مكبث لشكسبير (1564- 1616) وعن الأخوة كرامازوف لدستويفسكي (1821- 1881) والخلاصة التي يخرج بها القارئ من هذا الكتاب هي أنَّ الخيال أداةٌ من الأدوات التي جرى الاتكاءُ عليها في الخلْق الأدبي، والفنّي، منذ أقدم الأزمنة إلى يومنا الذي تطغى فيه الحياة المادية، والتقنية، على الناس، وتكادُ بطغيانها

هذا تجفّفُ منابع التصوُّر لدى الموهوبين، وموارد التخيّل المبتكر لدى الشعراء، ولدى الناثرين. ولذا لا بدَّ من أن نوقظ لدى الجيل الراهن القدرة على التخْييل، والتَحْليق، في سماواتٍ بعيدَةٍ، وفضاءاتٍ جديدَةٍ، حفاظًا على الشعر الرِيّق الرصين، ومواجَهَة الغثّ الذي يكادُ يَغْلبُ على السَمين [1].

1.وللمزيد عن يوسف اليوسف انظر كتابنا الناقد وعالمه ، ط1، عمان، دار أمواج للطباعة، 2018 ص ص 113- 162 و انظر كتابنا الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023 ص 217

12

فريال جبوري
والأدب الفلسطيني المقارن

على الرغم من أن مصطلح الأدب المقارن مصطلح إشكالي، تحيط الشبهات بمعناه، إذ يرى بعضهم فيه دراسة للأدب تتجاوز الحدود بين البلدان، أي أنها دراسة عابرة للثقافات، ومنهم من يرى أن الأدب المقارن هو الجمع بين كتابات ينتمي مؤلفوها لقوميات مختلفة، ويستعملون لغات مختلفة أيضًا، فدراسة طاغور الهندي ومقارنته بكاتب آخر- إنجليزي مثلا- لا تعد دراسة مقارنة كونهما يكتبان بلغة واحدة هي الإنجليزية، فيما يذهب آخرون إلى أن مثل هذه الدراسة قد تعد في الدراسات المقارنة. ويذهب فريق ثالث، ممن تغلب عليهم النظرة التاريخية، إلى وجوب البحث عن الأثر الذي تركه النص (أ) في النص (ب) حتى تدرج الدراسة حولها في عداد الدراسات المقارنة، كالقول مثلا: إن الكوميديا الإلهية لدانتي، والبحث في تأثرها برسالة الغفران للمعري 449هـ، أو بقصة الإسراء والمعراج، دراسة أدبية مقارنة نموذجية؛ فرسالة الغفران يمكن إقامة الدليل على تأثيرها في الكوميديا الإلهية، ولكن دراسة أخرى تقوم على الكشف عن الأثر الذي تركته رسالة الغفران في رسالة " التوابع والزوابع " لابن شهيد الأندلسي426هـ أو العكس، لا تعد في الدراسات الأدبية المقارنة، فالكاتبان ينتميان لأرومة واحدة، ويستعملان لغة واحدة.

الفلسطينيون والمقارنة

وأيًا ما يكن الأمر، فإن كتابًا من مثل " الفلسطينيون والأدب المقارن " [1] وهو من إعداد دة. فريال جبوري غزول- الأستاذة بالجامعة الأميركية في القاهرة- يثير اهتمامنا لغير سبب؛ فالكتاب يضم بين غلافيه فصولا أربعة، الأول منها لعز الدين المناصرة عن محمد روحي الخالدي، وكتابه " علم الأدب عند الإفرنج والعرب " 1904 وريادته (المزعومة) للدراسات المقارنة في الوطن العربي. والثاني، وله مؤلّفان، أولهما فريال غزول، التي تتناول في الجزء الخاص بها إدوارد سعيد، وكتابه الموسوم بعنوان " العالم، النص، الناقد "(1983) في حين يتناول المناصرة عددًا من مؤلفات إدوارد سعيد المترجمة، كتأمّلات حول المنفى 2004 والاستشراق 1978 والثقافة والإمبريالية 1997 . وفي الثالث نجد فصولا متعددة لمؤلفين لا يتضح أن لهم اهتماما كبيرا، أو صغيرا، بالأدب المقارن.

مقدمة بلا مقدم

فبعد المقدمة التي يتحدث فيها من لا نعرف من هو عن رسالة دكتوراه للمناصرة حديثا لا يطفئ ظمأ القارئ، ينتقل بنا الكتاب إلى عروض صحفية، وتقاريظ متكررة، لكتاب عز الدين المناصرة " النقد الثقافي المقارن – منظور جدَلي تفكيكي " ومما يلفت النظر، ويجذب الانتباه، في هذه العروض وقوف القاص جعفر العقيلي عند الفصل السابع منه، ومحتواه الذي يذكرنا بما في الفصل الأول من الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه في هذا المقال. فقد أورد المناصرة في ذلك الفصل رؤيته لمفاهيم الأدب المقارن لدى بعض رواده العرب؛ كالخالدي، والبستاني (سليمان) والحُمْصي، مؤلف منهل الورّاد، ومحمد غنيمي هلال، صاحب كتاب " الأدب المقارن ".

وترجع أهمية هذه الجزئية من عرض العقيلي لكونها صورةً أخرى من الفصل الأول، وإن بدا لنا التركيز على الخالدي تركيزًا لا يخلو من بعْض التحَيُّز، فهو- أيْ: المناصرة- يضفي عليه من التقريظ أكثر مما يستحق، فيما يقلل من شأن الآخرين.. وفي الوقت الذي يُذكر فيه اسم كاتب هذا المقال في موضع بارز، يُهمل اسم كاتب المقال التالي، ويُكتفى بالإشارة إليه إشارة خجْلى (ص134) في الحاشية، وهذا لا يتسق مع بقية المقالات.

خليط غير متجانس

وقد تبدو هذه المسألة شكلية، إلا أنها، مع ذلك، توحي بأن فصول الكتاب، ومقالاته، لُفِّقتْ على عَجَلٍ، من غير رويةٍ، ولا تدْبُّر. أما ما نُسب لحفناوي بَعْلي في هذه المقالة؛ فلا يقتصر على الأدب المقارن، لا من حيث النظرية، ولا من حيث التطبيق، وإنما هو (كشكول) يضمُّ في ثناياه ما لا صلة له بهذا الأدب، وما ليست له صلة بالأدب عامة. فهو يتحدث عن كون المناصرة شاعرًا ناقداً. ويتناول شعرية الأمكنة في منجزه الإبداعي. وقد أسرف في الابتعاد عن الموضوع إلى الحد الذي يبسط فيه القول عن آراء المناصرة في الشعر الفلسطيني، وعن موقعه بين الشعراء من أمثال محمود درويش، وفدوى طوقان، ومريد البرغوثي .. بل إنه يتجاوز ذلك إلى تناول موضوع التراث في شعره، ويوغل في الابتعاد عن الموضوع عندما يُسرف في الحديث عن كتابه " إشكاليات قصيدة النثر ". وأوغل أكثر من ذي قبل في تناوله لكتاب المناصرة " الفن التشكيلي الفلسطيني " 1975 . والمتأمِّلُ في ما كتبه حفناوي بعلي لا بد له من أن يُنكر على الدكتورة غزول هذا الخليط غير المتجانس، ولا المتناسب، في كتابٍ يحمل عنوان " الأدب المقارن ".

ومع أن الموقف لا يسمح لنا في هذا المقال بتتبُّع جل الدراسات، والفِصَل التي يتألف منها الفصل الثالث، وهو حريٌّ أن يكون بابًا، لا فصلا – إلا أن الأمانة تقتضي الإشارة لما كتبته الجزائرية خديجة بن شرفي حول الطبعة الثانية من كتاب المناصرة عن " **النقد الثقافي المقارن** ". فالملاحظ على الكاتبة، من الجملة الأولى، أنها تتغنّى بالمؤلف، وإنجازه في الشعر أولا، قبل الأدب المقارن. وأنه الأبُ الروحي الحقيقي (كذا) للحداثة الشعرية في الأردن منذ الستينات – لا يُعرف عن الكاتبة متابعتُها للشعر في الأردن فكيف اهتدت لهذا؟ - وأنه مؤسِّسُ تقاليد القصيدة الحديثة فيه، علاوَةً على أنه " أحد كبار منظري الأدب المقارَن في الوطن العربي ".

أحكام متسرعة

ونحنُ لا ننكر على المناصرة هذه الأمْجاد، ولا نَنْفي أنه من روّاد الحداثة الشعريّة، وقد أشرنا إلى ذلك في غير كتاب مما أَلَّفناه، غير أن المقال الذي يُفترض فيه الحد الأدنى من الموضوعية، والنزاهة المتجردة عن الهوى يبدأ– للأسَف- بهذه التصريحات المتلاحقة، المتراكمة، والأحكام الفاقعة، التي لا تستندُ إلى قرائن مادية ملموسة. ولعل القارئ العادي، ناهيك عن المتخصِّص، يتساءَل: إذا كان المناصرة هو الأب الروحي للحداثة الشعرية في الأردن فمن هو أبوها المادي؟ وثمة سؤال آخر: إلى أي حدٍّ يصدق عليه القول من حيث أنه من كبار منظري الأدب المقارن إذا كانت نظرية المقارنة نفسها مستعارة من الأدب الغربي الأوروبي؟ بدليل أن ما كتبه عن الخالدي والبستاني والحمصي وحتى إدوارد سعيد لا يُنكر فيه أنهم يدينون بما كتبوه، ونشروه، للنظرية الغربية، بشقيها الفرنسي والأمريكي؟ أما عرض الكاتبة خديجة بن شرفي للكتاب فاعتمد للأسف على كلمة غسان عبد الخالق المنشورة على الغلاف الأخير،

وهي – كالعادة- تقريظ، وتذييل، غايتُها الأساسية الثناء على المؤلف، وعلى الكتاب، وعدا ذلك لا نجد في تناول الكاتبة بن شرفي سوى التنقل من عنوان لآخر تنقلا سريعًا لا غَناءَ فيه، ولا تمْحيص.

حسام الخطيب [2]

ويتساءل القارئ عن الأسباب التي تدفع بالدكتورة غزول لتأخير الفصل الذي يتناول جهود الدكتور حسام الخطيب، مع أنه أوفر الأربعة آثارًا، وأكثرُهم شمولا، ووُضوحَ منهج. وقد يُذكرنا هذا الموقف بما أشارت إليه مقدمة الكتاب من مقارنين، فاكتفتْ من باب رفع العتب- مثلما يقال- بذكر خليل الشيخ، ويوسف بكار، ومحمد شاهين، ذكرًا عابرًا، يشبه إضافة الواو لاسم عَمْرو، فهي إضافة لا معنى لها، ولا قيمة. وفي هذا الفصل نجد مقالا مستلا من كتاب لحفناوي بعلي صدر في إربد 2008 . ومن المعروف أن حفناوي هذا اقتبس في كتابه مدخل إلى النقد الثقافي الكثير جدا من كتاب عز الدين المناصرة، وكتاب النقد الثقافي لعبدالله الغذامي دون إحالات، ودون عزو. مما تسبب في فضيحة مشهورة عند فوزه بجائزة الشيخ زايد للكتاب (2010) ثم سُحبت منه بعد إدانته بالسرقة، والاختلاس، والسَطْو. ولهذا نحسبُ أن ضم هذه المقالة للكتاب الصادر عام 2013 - أي بعد الفضيحة -كأنما يضفي الشرعية على(التلاصّ) ولكنَّ مُعدَّة الكتاب اقتصرت على ما يتصل منه بحسام الخطيب. بمعنى أن ما انتحله بعلي، أدرجته معدة الكتاب وكأنه مقالة منه عن حسام الخطيب، وجهوده. بيد أن الكاتب بعلي لم يقتصر على المقارنة، بل تناول ما كتبه الخطيب عن تطور الأدب الأوروبي، وما كتبه عن الثقافة والتربية في مواجهة الغزو، وما كتبه عن الأدب والتكنولوجيا، والنصّ المتشعب Hypertext وفي هذا كله خروجٌ عن مفاهيم المقارنة، والأدب المقارن، خلافا

لمقالتي فؤاد عبد النبي، وعبيده عبود، القصيرتين. فهما تعرضان عرضًا صحفيًا سريعًا موجزًا لكتاب حسام الخطيب " آفاق الأدب المقارن ".

خاتمة بلا مختتم

غير أن الكتاب، الذي حظي بإعداد من د. فريال جبوري غزول، انتهى بملاحظة (ص221) يحار فيها القارئ حيرةً شديدة؛ إذ لا يُعلم إنْ كانت جزءًا من مقالة عبود، أم من الدكتورة غزول زيدتْ فيه، وحُمِلتْ عليه، أم هي من إضافاتِ كاتبٍ آخر. فالكاتب الذي قام بكتابتها يحمل حملة شعواء على حسام الخطيب كونه لا يشير في الباب الرابع من " آفاق الأدب المقارن " لكتاب المناصرة الذي سبق ذكره، ولا يذكره أيضًا في ثبَتِ المصادر والمراجع، ولم يشر لجهوده إلا مرةً واحدةً، واصفاً هذا الموقف من حسام الخطيب بـ " تجاهل العارف " تارةً، وطورًا بـ" الموقف التنافسي القائم بين الرجلين " ويعزوهُ لـ " اعتباراتٍ ذاتية مَحْضة " فـ " الحقيقة الموضوعية " (كذا) لا تجيز للخطيب أن يتجاهل الدكتور المناصرة بوصفه المقارن العربي البارز الذي يضْطلعُ بدور فعّال في الأدب المقارن ".

ومثل هذه الحملة على حسام الخطيب، وعلى كتابه، وجهوده، في الأدَب عمومًا، والمقارن خاصَّة، على ما فيه من إنصاف للمناصرة يبلغ حد التحيُّز، موقفٌ غير جدير بالتقدير، لا سيَّما وأن مُعدَّة الكتاب أساءَت للخطيب عندما سلطت الأضواء على الثلاثة الآخرين، فيما لم يحظ الخطيبُ منها إلا بالظلال. فمثلما تأخذ على الخطيب تجاهله للمناصرة، وكتابه في " النقد الثقافي المقارن "، يُؤخذ عليها أنها تجاهلت، بدورها، عددا ممن أسهموا في هذا الميدان، وأولهم محمد شاهين، صاحب تحولات الشوق، وتأثير ت. س. إليوت في بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وتجاهلت خليل الشيخ مؤلف باريس في

الأدب العربي، ومؤلف ظاهرة الانتحار التي شملت عددا من الكتاب العالميين فضلا عن العرب، وتجاهلت دراسته المقارنة بين أمل دنقل وسيلفيا بلاث، وكتابه دوائر المقارنة، وتجاهلت الكثير مما كتبه يوسف بكار ومقارناته بين الأدبين العربي والفارسي، والترجمات المختلفة لشعر عمر الخيام، ولم تشر لأيّ من دراسات كاتب هذه الكلمات الذي تناول تأثير لوركا في شعر محمد القيسي[3]، واثر تشيكوف في قصص محمود سيف الدين الإيراني[4]، ومقارنته ثلاث روايات أندلسية هي المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا، ورواية في ظلال الرمان للباكستاني طارق علي، وثلاثية غرناطة لرضوى عاشور[5] ومقارنته قصيدة إبراهيم طوقان مصرع بلبل بحكاية أوسكار وايلد المشهورة "العندليب والوردة "[6] ودراسته للأثر الإسباني والأندلسي في شعر محمود درويش، ودراسته عن مصرع لوركا، وتأثيره في الشعر العربي الحديث. إلخ .. وصدر له عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق كتاب أصداء إسبانية وأندلسية في الأدب العربي المعاصر، وهو مساهمة في الأدب المقارن(2000)، وصنَّف كتابا صدر عن دار مجدلاوي بعنوان " المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي " وهو مساهمة في نقد النقد.

ونحسبُ أن لها في عدم الاطلاع عذرًا، وفي التسرع والسهو ما نظنه غفلَةً لا تقصيرا.

1.دار صايل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013 (224ص)

2. انظر كتابنا الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023 ص ص 51-58

3. انظر كتابنا : الضفيرة واللهب، ط1، عمان: أمانة عمان، 2000 ص ص 211- 233

4. انظر كتابنا مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان، دار الجوهرة، 2003 ص ص 217- 245

5. انظر كتابنا أصداء أندلسية في الأدب العربي لمعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001ص ص 115- 144

6. الضفيرة واللهب، مرجع مذكور، ص ص 261- 174

13

إبراهيم أبو طالب
والقصة اليمنية القصيرة

من تكرار القول، ونافلة الحديث، التذكير بأن القصة العربية القصيرة من حيث هي فنٌ أدبيٌ، وجنسٌ سرديٌ، له شروطه، وله قواعده، وله تاريخه، فنٌ جديدٌ مستحدثٌ في الأدب العربيّ، اقتبسه رواده النابهون عن الأدب الغربي في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، وعلاقته بما كان سائدًا في تراثنا من حكايات، ونوادر للأعراب، ومقامات عن الكدية، والاسْتجداء، علاقة واهيةٌ لا ترقى إلى مستوى التأسيس الذي يتحدَّثُ عنه الباحث الناقد الدكتور إبراهيم أبو طالب في سِفْره الجديد الشيّق " تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب؛ القصة اليمنية نموذجًا ". الصادر في منشورات دار غيداء للنشر والتوزيع **بعمان(2017) وهو كتابٌ يجمع بين صرامة البحث الأكاديمي، وطلاوة التحليل النقدي القائم على قراءة النصوص قراءةً تنتفعُ بما توافر لدى الباحث من أنظار البنيويّين، والسيميائيّين، وحتى الدارسين التقليديّين، من أمثال: عبد الحميد إبراهيم – من مصر- الذي تناول القصة اليمنية القصيرة في كتاب (القصة اليمنية المعاصرة) 1977 ومِسْعد صالح في " القضايا الاجتماعية والفنية في أعمال محمد عبد الولي القصصية ". ومجيب الوصابي في "الرمز في القصة القصيرة في اليمن من 1940- 1980" وصبيح جابر في " نشوء وتطور القصة القصيرة في اليمن (1940- 1970) " ومتابعات عبد العزيز المقالح، والعراقي سلام عبود، وغيرهما.. علاوَةً على دراسة

آمنة يوسف الموسومة بعنوان " شعرية القصة القصيرة في اليمن" التي قُدِّمتْ لنيل الدكتوراه 1999 ثم صدرتْ في كتاب بعد ذلك 2003.

مراحل قصصية

ويختطُّ الدكتور أبو طالب لنفسه نهجًا خاصّاً في تقسيم المراحل التاريخية للقصة في اليمن، فهي أرْبَعٌ، تبدأ بالتأسيس من 1940- 1957 وتنطوي هذه المرحلة على نقْلَتيْن، تؤدي أولاهما للأخرى. فالأولى هي ولادة القصة القصيرة على أيدي بعض الكتاب ممن لم يفرّقوا بينها وبين المقالة، وتعود أولى القصص التي من هذا النوع لعام 1940 وقد ظهرت في مجلة " فتاة الجزيرة " واطَّردتْ هذه المحاولات على أيدي محمد لقمان، وهاشم عبدالله، وحسين سالم، ومحسن خليفة، وغيرهم.

والنقلة الثانية تتبدّى في التخلُّص من أعراض المقالة، والاقتراب بالقصة من الشكل الفنّي الذي يميزها عن غيرها من الفنون. ولهذا يسم المؤلف هذه النقلة بسمة التجْنيس، لأن القصة اكتسبت فيها ملامح الجنس القصصي. وتمتد من 1950- 1957 ففي العام 1950 ظهرت أولى قصص محمد سعيد مِسْواط القصيرة، بعنوان " سعيد المدرِّس" وقد حظيت تلك القصة بجائزة، ولمعت في تلك الأثناء أسماء كتابٍ من مثل أحمد شريف الرفاعي، ومحمد باوزير، وغيرهما، قبل أن تلج القصة المرحلة الثانية التي يُطْلقُ عليها المؤلف اسم المرحلة التقليدية. وتمتد من 1957- 1970 وقد دُشّنَتْ هذه المرحلة بصدور أول مجموعة قصص في كتابٍ بعنوان " أنت شيوعي " للكاتب صالح دحّان. ليتوالى بعدها صدور المجاميع، ومنها " الإنذارُ الممزَّق " لأحمد محفوظ 1960، و " الرمالُ الذهبيَّة " لعبدالله سالم باوزير 1965.

إنطلاقة جديدة

والثابتُ، في اعتقاد المؤلف، أنَّ صدور 9 مجموعات قصصية في هذه المرحلة كافٍ لوسمها بطابع الثراء، والغنى، والتمهيد لانطلاقةٍ جديدة تشهد تجديدًا في كتابة القصة، وتلك هي المرحلة الثالثة من 1970- 1990 فقد ساعد على تحقيق هذ النَقْلة ظهورُ بعض الصحف، والمجلات، وإنشاءُ جامعة صنعاء 1970 وانطلاق جامعة عدن 1975 وفيهما صُقلت المواهبُ التي ما تزال تواصلُ الكتابة. ويرى المؤلف في صدور 55 مجموعة قصصية عددًا كافيًا، ومؤشرًا دالا على ثراء هذه المرحلة، وعلى تألُّق عددٍ من المبدعين الذين استأثرت قصصهم بتنويه النقاد، في مصر، وفي غيْرها، فلا شك في أن تنويه سهير القماوي، ويوسف الشاروني، ببعض هاتيك القصص، مؤشرٌ إيجابيٌّ ينمّ على تطور ملموسٍ في أداء الكاتبِ اليمني.

التطور كما ونوعا

وقد كانتْ المرحلة المذكورة توطئة للمرحلة الرابعة التي ما تزال مستمرة حتى تأليف هذا الكتاب (2006) وهي المرحلة التي يسميها المؤلف بالمرحلة التجريبيَّة. ومما يَسْتند إليه في هذا التوْصيف فوْزُ عدد من كتاب اليمن بجوائز محلية، وعربية، وقد استقصى أسماءَ الفائزين، ولو أنه- احتراسًا وتحرزًا- يستدرك على ذلك، نافيًا أن تكون الجوائز معيارًا، ومقياسًا كافيًا، للحكم على تفوق الكتّاب، وجودةِ ما يكْتبون، لذا يشيرُ إلى شيءٍ آخر، وهو التزايد المطَّرد في أعدادهم، وأعداد الإصدارات. فمن خلال الإحْصاء الدقيق، والتتبُّع اليقظ، ثمة 145 مجموعة قصص صدرت في هذه المرحلة، مما يؤكد أن القصة اليمنية القصيرة شبَّت عن الطوق، ولم تعدْ تقتصر على نفر من النابهين محدودي العدَد، بل اقتحمتْ المرأة أيضًا ميدان الكتابة، فلمَعَ عددٌ منهنَّ: هدى العطَّاس،

وآمنة يوسف، وأفراح الصديق، وأروى عبده، ونجلاء العمري، وغيرهن...بيد أن هذا المعيارَ لا يكفي، في نظر بعض الدارسين، للحكم على القصة، أو الرواية، بالتفوُّق، فالكثرة العدديَّة في المؤلفين، والإصدارات، قد تكون- في بعض الحالات - دليلا على الفوضى، واسْتسهال النشر، لا على الأصالة، أو الجودة، مثلما نلاحظُ في مجال الرواية اليوم.

الحدث القصصي

بعد هذه التوطئات ينتقلُ الكاتبُ إلى الحدث story act القصصي، وهو موضوع الفصل الأول من الكتاب (79- 149) فيسلِّط فيه الضوء على موقف كتاب القصة من اختيارهم للحدث، وروايتهم له، وتأثيره في النسيج اللساني للقصَّة. ويبدو أنَّ الكتَّاب في اليمن، كغيرهم في البلاد العربية، ظنَّ الأولون منهم ألا فرق بين القصة القصيرة، والرواية، فكانوا يضمِّنون القصة القصيرة حكايةً طويلة تشبهُ الرواية، وقد لخّصتْ تلخيصًا شديدًا. وذلك قبل أنْ يُدرك الكتّاب هذا الوهم، فاتجه القاصُّ اليمنيُّ كغيره أيضًا إلى اختيار الحدث المكثف الذي يقف عند لحظة من حياة الشخصية، وبذلك اقتربتْ القصة من الجنس الأدبي المعروف بالقصَّة القصيرة. ولم يزلْ الكتابُ يتقدمون في هذا الاتجاه خطوةً تلو الأخرى حتى وجدنا الحدثَ المفكَّك، والحدَث الرمزيَّ، والحدث الخرافي، والأسْطوري، والغرائبيّ fantastic أو العجائبيّ، وقد توَّج الكاتبُ اليمنيُّ هذه المساعي- في نهاية المطاف- بكتابة الحدثِ الوَمضَة، كما يُسمّيه المؤلف. وحتى هذا النوع من الحدث، لم يسلمْ من التجريب، فنجد منه الوَمْضة الشعرية، والومْضة الفِكْرة، والومْضة الكاريكاتيرية.

لقد عرضَ المؤلف عرضًا مفصلا نماذج من هذا اللوْن، الذي شاعَ، وانتشرَ، تحت مُسمَّى القصة القصيرة جدًا short short story ولو أننا كنَّا

نأملُ منه أن يبيّن لنا – وهو قادرٌ على ذلكَ بلا ريْبٍ- ما الذي أفادهُ فنُّ القصة القصيرة بتخلي كتابه عن تجْليَةِ الحدث القصصي بمفهومه المتعارف عليه في القصَّة غير القصيرة جِدًا.

الشخوص

أما الشخوصُ، فموضوعٌ آثر المؤلفُ أن يتناوله في الفصل الثاني، وقد صنَّف الشخوصَ إلى أبطال إيجابيّين، وأبطال مأزومين، وأشخاص رمزيّين، وفي هذه الحال تكون الشخصية الرمزية بمنزلة الدالّ، والشيء الذي ترمز لهُ، وتومئ إليه، بمنزلة المدلول. وهذا الضربُ من الترميز يكثر في القصص ذات الطابع الإيديولوجي،كما هي الحال في قصة(الغول) لمحمد عبد الولي، وشخصية " عمّ صخْر " في قصة "الكرنفال" لسعيد عَوْلقي. وقد يتعدى الرمز الشخصياتِ الذكور للإناث، كما في قصص محمد عبد الولي، ومنها " عند امرأة " و " على طريق أسْمَرا " مما يستحوذُ على عناية الدارس عبد الرحمن عبد الخالق في تناوله " للمرأة والجنس في أدب محمَّد عبد الولي " (1992).

السارد القصصي

ويختصُّ الفصلُ الثالثُ بالحديث عن (التقنيات السرْديّة) متوقفًا عند اختيار الكاتب لراويه، والطريقة التي يتبعها في روايته لمحكيّه القَصصيّ، والمسافة بين الراوي، والوقائع المروية، أو بين الراوي والمروي عليْه. مؤكدًا أننا نعثر في القصة اليمنية على أنواع شتى من الرواة، فمنهم من يروي الوقائع في أثناء وقوعها، ومنهم من يرويها بعد وقوعها بزمنٍ، طويلٍ أو قصير، ومنهم الراوي الذي يروي الوقائع من الداخل، أي أنه يشغل حيزاً في القصة، ويؤدي فيها دورا كدور الممثل في المسرحية، فهو راوٍ مُمَسْرحٌ dramatic narrator . ومنهم الراوي الذي لا علاقة له بالوقائع، ويوصفُ عادةً بالراوي

العليم omniscient narrator وقد فصَّل القول في هذه الأنواع تفصيلا مشفوعًا بالأمْثلة، مبينًا المزايا الفنية لكلِّ نوع، وتأثير هاتيك المزايا في النسيج القَصَصيّ [1].

فضاء النص

ومن تقنيات السرد التي يتطرق لها الكتابُ ما يسمى الفضاء القصصي، والمكان، سواءٌ أكان مكانًا حقيقيًا كمحل العطور في إحدى القصص، أو الزقاق، أو منضدة في مكتبة عامة كدار الكتُب، أمْ مكانا شعريا ورمزيًا. وتوقف في نهاية الفصل عند تنوع السرد بتنوُّع الراوي. وهو تنوعٌ يقودُ المؤلّف إلى الحديث عن أشكال القصة القصيرة؛ فهي إما أن تكون على هيئة المقالة، أو اللوحة القلميَّة، كقصة " خمسة أقدام من الجدار " لمحمد أحمد عثمان، أو القصة الحكاية، التي تتخلَّلُها في بعض النماذج: خرافةٌ شعبيَّة، أو شكلٌ آخر من أشكال السرد المحلّي، والمحكيّ القصصيّ، وهو سلسلة من القصص التي تتألَّفُ منها قصة واحدة تسمى short story cycle وهذا النوع غلبَ على المرحلة الأخيرة في اليمن، وهي مرحلة التجريب.كما عرف المحكيُّ الخياليّ في القصة اليمنية ضربًا آخر هو نموذج تيار الوعي stream of consciousness، وهو أيضاً من المظاهر السرديَّة الجديدة التي غلبت على مرحلة القصة اليمنية الأخيرة.

لغة القصة

ومما يُحسبُ لصالح المؤلف، في هذا الكتاب، اهتمامُهُ اللافت بلغة القصة القصيرة، ذلك أن أكثر الذين يدرسون الأدب القصصي يمرون بلغة الكتابة القصصية مرورَ الكرام، وقلَّما يتوقفون لدى هذه المسألة بأناةٍ، وتُؤَدَة. وقد توقف أبو طالب إزاءَ اختيار الكتّابِ لعناوين القصص، الجانبيّة منها، والفرعية، وعندَ عبارات التقديم والإهداءات، والاستفتاح، والمقدمات التقريظيَّة،

والموازية للنصوص، وتبعًا لذلك تناول نماذجَ من القصة اليمنية، التي تحتوي على مثل هاتيك (العتبات) وما كان لها من تأثير مُباشر، أو غير مباشر، في نموِّ النص القصصي، وإلقاء الضوء على دلالاته، وجمالياته، من حيث التشكيلُ السرديُ، واللغويُّ. ولم يفتْهُ ما في ذلك- أحياناً- من اعتمادٍ على التناصّ، باشكاله الأدبي، والديني، والتاريخي، واللغوي، مما يُضفي على الملفوظ السرْديّ طابَع التنوّع، والجمال، في الوقت الذي يُبوّئهُ موقعًا مُتَخيرًا في السياق الثقافيّ، والمعرفيّ، لهذا اللون الأدبيّ.

اللغة والحوار

وبما أن السَرْدَ القصصي لا بد أن يتخلَّلُهُ الحوارُ، ويتخلَّلُه الوصفُ، فقد جعل المؤلفُ من الحوار أحد تقنيات السرْد، وثمة باحثون، لا يستهان بآرائهم، يؤكدون أن للحوار طبيعَةً مستقلة عن السرد، فإذا كان السردُ تعبيرًا عن تتابع الوقائع في زمن ذي نسق ما، فإن الحوار يؤدي إلى توقُّف هذا التتابُع، ويهيءُ للشخوص فرصة يعلقون فيها على الحوادث، أو يحللون ما يحتاج منها إلى تحليلٍ يشقّ عن طِباع الشُخوص، سابرًا غور الشخصية عبر ما تقوله من أقوال، وَمَنْطوقاتٍ. وهذا هو أيضا شأن الوصف الذي يؤدي إلى توقف السرْد تمامًا كتوقُّف عقربيْ الساعة عن الدَوَران. وإذا أمكن القول عن الرواية، والقصَّة، إنها نصٌ ذو أركان ثلاثة، هي: السردُ، والحوار، والوصف، فإن السردَ فيها هو الحكاية محذوفاً منها الوصفُ والحوار. وقد أسْهب الباحثُ في الكلام على أنواع الحوار معلقاً على كل نوع من خلال الشواهد المقتبسة من بعض القصص، مفرقًا بين حوار يطغى عليه الطابع النثري الخالص، وآخر يغلب عليه الطابَع الشعريّ. وعدَّ ظهور هذا النوع الأخير تطريزًا، ومن القصص التي يتجلى فيها هذا التطريز قصَّة " السُحُبُ المسافِرَة " لمحمد حيْدَرَة. علاوة على ما

سبق، يغلبُ على المرحلة التجريبية الإفراط في المجاز، فتبدو الجملة في القصة كما لو أنها شعرٌ، لا نثْر. ومن أمثلة ذلك قصة " حسناء تهبط من السماء " لسامي الشاطبي. ومما يزيد هذه الظاهرة ألقًا لجوءُ بعض الكتَّاب للتكرار، فتكرار مفردة بعينها بدلالاتٍ مختلفة، أو غير مختلفة، يُسْبغ على القصة أيقاعًا كإيقاع القصيدة، ومن أمثلة ذلك قصة " طرفي انسيابٍ مُريبٍ " لمحمد أحمد عثمان، فتكرار كلمة (ذبابة) في تلك القصة أضفى عليها الجوَّ الكابوسيّ.

واللافتُ للنظر أنَّ المؤلف لا يكْتفي في دراسَته هذه بالتتبُّع النظريّ، أو السوسيو- تاريخي، للعطاء القصصيّ المتراكم منذ عام 1940 إلى عام 2006 وإنما يقومُ باختيار بعْض القصص التي تمثل المراحل الثلاث الأخيرة، مستثنيًا المرحلة الأولى، فيقدم لنا دراسة تطبيقيّة نصيّة لثلاث قصص، أولاها "الخطيئة" لباوزير، والثانية " العَطَشُ " لحسن اللوزي، والأخيرة " أدوار " لهدى العطَّاس، وقد أفادَ فيها من جلّ الملاحظات التي تشكلَتْ منها مادة فصول الكتاب. ومما تتم به الفائدة أيضًا ذلك الثبَتُ بالمصادر، والمراجع، الذي ألحقه المؤلفُ بكتابه، منْ (ص 389 – 409) علاوة على ملحقٍ بيوغرافي يتضمنُ سيراً موجزة لـ 31 كاتبًا وكاتبة، بعضُهم من رواد القصة، وبعضهم ما زال يواصل عطاءَهُ إلى الآن (ص411- 432) وقد رُتّبَتْ التراجم زمنيًا على وَفْق صدور المجموعات المذكورة في الدراسَة .

وصفوة القول أنّ الكتابَ يَضعُ القصة اليَمَنيَّة القصيرة في مؤقعها المناسِبِ من خريطة القصّة العربية القصيرة، وهذا حَسْبُه.

1.للمزيد انظر الفصل الأول من هذا الكتاب من ص 9 - 17

14

صالح زياد

وآفاق النظرية النقدية

ما إن يقع بين أيدينا كتاب في نظرية الأدب، حتى يتبادر إلى أذهاننا السؤال القديم المتجدِّد، وهو: ما الأدب؟ وبم يختلف عن غيره من سائر الفنون الإبداعية التي دأبَ العقل الإنساني على ممارستها في القديم، والحديث؟ وما هي الأجناس التي تندرج في قائمة طويلة، أو قصيرة، تحت مسمَّى الأدب؟ وبم يختلف كلُّ جنس منها عن سائر الأجناس الأخرى؟ وبم يختلف الشعر، مثلا، عن النثر، وبم تختلف المأساةُ عن الكوميديا، والساتير عن المنودراما، والرواية عن القصَّة الطويلة، أو عن القصة القصيرة؟ فالفروقُ بين الأجناس، والأنواع، هي المجالُ الطبيعيُ، والحيويُ، الذي يتحرك فيه باحثو النظرية، وفيه يصولون، ويجولون. وقد يتخطَّون ذلك لأسئلة عن العلاقة بين الأدب وغيره من العلوم؛ كعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأخلاق، والفلسفة، ومقارنة الأديان، والمذاهب، وعلوم اللسان، والإيديولوجيا، بدلالاتها المتعدِّدة.

وقد عانت المكتبة العربية- للأسف- من قلة الكتُب التي تعالجُ هذا الموضوع، وندرة التآليف في هذا الاختصاص. فالكتبُ التي يمكن الرجوع إليها في هذا السياق أقلُّ مما يجبُ، فمنْ بين المهتمين بهذا الموضوع المرحوم عبد المنعم تليمة، الذي صنَّفَ كتابا جيدًا، رائدًا بموضوعه، نُشر في زمن مبكرٍ قياسًا بمن تبعوه، وهو كتاب " مقدمة في نظرية الأدب[1] " (بيروت: 1972)

ورشيد يحياوي، الذي صنَّفَ هو الآخر كتابًا بعنوان " مقدماتٌ في نظرية الأنواع الأدبية " (الدار البيضاء: 1991، وط2، 1994) وهو كتابٌ يقتصر فيه على تصنيف الأنواع الأدبية، وما طرأ عليها من تعديلات، وتقلُّبات منذ أفلاطون، وأرسطو، مرورًا بالتصنيف لدى هيغل، وبرونتيير، والشكلييّين الروس، والتصنيف الهرمي لدى جيرار جنيت Gennete، وتودوروف Todorove في كتابه (أصل الأجناس الأدبية) ودراساته الأخرى: منها (الأنواع الأدبية1970) و (أنواع أدبية 1972). ولم تفته مسألة أخرى مهمة، وهي تحوُّل الأنواع الأدبية، وظهور أنواع مُهجَّنة، يلتقي فيها نوعان، أو أكثر، في النصِّ الواحِد، كذلكَ الذي يطلقُ عليه (مِسْرواية) أي الجمع بين الرواية والمسرحية، أو ذلك الذي يطلقُ عليه قصيدة النثر، أو القصَّة- القصيدة، كتلك التي يشيرُ إليها بحفاوةٍ بالغة إدوار الخراط في كتابه (الحساسية الجديدة) 1993.

وأما شكري عزيز الماضي، فقد صنَّف كتابًا جيدًا بعنوان (في نظرية الأدَب) (بيروت: 1993، وط،2 2005) ولعز الدين إسماعيل كتابٌ يتناول التفرقة بين الأجناس، سمَّاهُ " الأدب وفنونه ". ولا يفوتنا التذكير بسلسلة من الكتب دأبتْ دور النشر على إصدارها ببيروت؛ ككتاب فن الشعر لإحسان عباس، وكتاب فن السيرة أيضًا، وكتاب فن القصة لمحمد يوسف نجم، وغيرها من كتُب تُعنى بتوضيح المعايير التي يتميز بها كل نوع من الأنواع الأدبيَّة عنْ سواه. تضافُ إلى هذه الكتب بعضُ الترجمات، منها ترجمة حسن عون لكتاب فنسنت Vincent (نظرية الأنواع الأدبية) وكانَ قد صدر في زمن مبكّر عن منشأة المعارف في الإسكندرية (1954) وهو كتابٌ يقتصرُ على ما ذكرناه، ونبَّهنا عليه، من حيثُ كونُ النظريّة- أساسًا - تقوم على التفريق بين الأنواع الأدبيَّة، وقد أكّد المترجمُ هذا في مقدمته للطبعة الثانية (1978) ولا تزيُّدَ في

أنْ نشير- ها هنا - لكتاب صدر لنا في العام 2010 بعنوان " في نظريّةِ الأدبِ وعِلْمِ النَصّ " وهو كتابٌ يهتمُّ بتحولات الأنواع الأدبية، وتراسل الأجناس، وبالنقد القائم على تتبع هاتيك التحولات، أي: ما يعرف بـ "نقد الأنواع " .(بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون).

ترجمات

وترجمَ جميل نصيّف التكريتي، عن الروسية، جزءًا من موسوعة النظرية الأدبية، وهو الجزء الخاص بالشكل في القصص الشعبي البطولي (بغداد: 1986). ونقل ثائر ديب عن الإنجليزية الكتابَ الموسومَ بعنوان " النظرية الأدبية " Literary Theory لتيري إيجلتون Eagleton (دمشق: 2006) وهو مقدمة للقارئ العادي، غير المتخصص، ينحو فيها المؤلفُ منحى منْ لا يفرق بين النظرية الأدبية ونظرية النقد. فما إنْ ينْتهي من تعريفه للأدب، وتمييزه عن غيره (اللا- أدبي) حتى يبدأ بتتبُّع تيارات النقد الأدبي، بادئًا بالنقد الجديد (الأنجلو- أميركي) مرورًا بالشكليَّة الروسيّة، والظاهراتية، وقضايا التأويل، والقراءة، ومركزيّة النَسَق، لدى نورثروب فراي Frye في (تشريح النقد) Anatomy of Criticism ومركزية الكلمة لدى جاك ديريدا Derrida الرائد الحقيقي لنظرية التفكيك Deconstruction التي جاءَتْ ردًا على الحذلقة البنيوية عند رولان بارط Barthes وغيره، منتهيًا بالحديث عن القراءةِ النفسية، وعقدة أوديب Oedipus Complex وغيرها من المصطلحات الجديدة التي تمتلئ بها مُصنفاتُ فرويد Freud وتلاميذِه.

تضافُ إلى ذلك ترجمة جابر عصفور لكتاب " النظرية الأدبيَّة المعاصِرَة " لرامان سلدن 1991(ثمة ترجمة أخرى لسعيد الغانمي 1996) وترجمة محيي الدين صبحي لكتاب رينيه ويلك، وأوستن ورن، الموسوم بـ " نظرية الأدب

"1972 . وكان قد سبق له (1991) أن ترجم كتاب Anatomy of Criticism" تشريحُ النقد " لنورثروب فراي Frye (تونس، الدار العربية للكتاب) الذي ترجمه ثانية للعربية د. محمد عُصفور(1991) وصدر عن عِمادة البحث العلمي بعمَّان. وفيه فصول للتفريق بين الفنون الأدبيّة من شعر، وسيرة، ورواية. ومما تُرجِمَ للعربية أيضًا، مما له علاقة بنظرية الأنواع، كتابُ " جامعُ النصّ " (1985) لجيرار جنيت Gennete الذي ترجمه عبد الرحمن أيوب. وهو كتابٌ يعيد فيه مؤلفه النظر في التجنيس، من أفلاطون حتى جوتة، مبديًا موقفا جديدًا من إشكالية التجْنيس. وأخيرًا يأتي صدور كتاب صالح زياد [2] - من جامعة الملك سُعود- (آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيك، دار التنوير، بيروت 2016) ليضيفَ إلى المكتبة العربية، الفقيرة لهذا النوع من الكتُب، مرجعًا جديدًا في نحو 300 ص، تتقاسَمُها فصولٌ يتتبَّع فيها المؤلف الأفق النظري من أفلاطون، وأرسطو، قديماً، إلى جاك ديريدا، وميشيل فوكو، وليتش، وإدوارد سعيد، وياوس، وإيزر، وغادامير، وغيرهم في العصر الحديث.

المحاكاة

فقد استهلَّ كتابه بالحديث عن نظرية المحاكاة imitation theory وما طرأ عليها من تعْديلات، تجعل منها- وإن غلب عليها لفظُ المحاكاة – نظريّة بعيدة عن مفهوم التقليد، في أكثر الحالات. ومع ذلك، فإن لهذه النظرية فضل السبق في وضع النواة المبكرة لمعايير التفريق بين أنواع شتّى من الأدب؛ كالشعر الغنائي، والدرامي، والملحمي، والتعليمي. ويعود إليها أيضا فضلُ الإجابة عن السؤال: ما الأدب، فقيل: الأدبُ كالفنّ، نوع من المحاكاة، أي أنه تخييلٌ قد يصور الواقع كما هو، أو أفضلَ مما هو. ويؤكد المؤلف، كغيره، هيمنة هذه

الفكرة على هوراسHorace الروماني(65- 8 ق. م) مؤلف كتاب" فن الشعر " Ares Poetica الذي ترجمه للعربية لويس عوض، وعلى أدباء العصور التي تمتد من عصر النهضة، مرورًا بما يعرف بالكلاسيكية، وانتهاءً بالكلاسيكية الجديدة.

التعبير

وبما أن تطور النظرية – إن كان الأمر على مستوى النوع الأدبي، أو النقد- يقوم على الجدل، ومخالفة المألوف والسائد، فقد جاءت الرومانسية لتقدم جوابا مختلفًا عن السؤال ذاته. فالأدب، شعرًا أو نثرًا، ليس محاكاةً، وإنما هو تعبيرٌ expression. فالرومانسيون، يُعْلون كثيرًا من شأن المبدع، فهم يرون في الشعر خاصة تعبيرًا عن الذات. ولهذا نجد المؤلفَ يُبرز هذا المرتكز النقدي لدى غير واحد من النقاد، كسانت بيف(1804- 1869م). ويتتبَّعُ أصداء هذا التيار في الأدب العربي، لا سيما لدى جماعة الديوان، وأدباء المهجر، وشعرائه، وعلى رأسهم ميخائيل نعيمة(1889- 1988)، ومؤلفه (الغِرْبال) ولدى جماعة أبولو، وفي مقدمتهم أبوا لقاسم الشابي(1909- 1934)، صاحب (الخيال الشعري عند العرب).

الانعكاس

وكعادة الأدباء، ما إنْ يألفوا مدرسة أدبية ما، حتى يثوروا عليها ثورة تقوِّضُ ما تقوم عليه من دَعامات، وما كان قد جرى عليه الاتفاق، وانعقد حوله الإجْماع. فقد برز في القرن التاسع عشر مصطلح جديدٌ حل محل "التعبير" الذي حلَّ سابقًا محل المحاكاة، وهو مُصطلح الانعكاس reflection، الذي تمسك به نفر ممن يعتقدون أن الأدب أداةٌ تصلح لتهذيب المجتمع، وإصلاحه، ونقدِ الواقع بما فيه من عيوب، وإعادة انتاجه، لذا لا يمل الباحث

من تتبع نظرية الانعكاس عند عدد من ممثلي اليسار الفرويدي، واليسار الماركسي. فنجدهُ- مثلا - يستقصي مواقف المجري جورج لوكاش(1885- 1971)، وتلميذه لوسيان غولدمان Goldman (1913- 1970) وما أضافاهُ من تعديلات جذرية على نظرية الانعكاس، التي تقول: إن الإبداع الأدبي إبداع تتجلى فيه صورة الواقع، شاء المبدع ذلكَ، أمْ أبى. وقد تكون هذه الصورة حرفية فتسمَّى انطباعية "، كما هي الحال في روايات إميل زولا، وقد تتضمَّن رؤية المبدع لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع، مسلطًا الضوء على القوى الصاعدة، التي يقع على أكتافها عِبْءُ تغييره. وهذه هي الواقعية realism التي تتجلى في روايات بلزاك الفرنسي. ومن الانعكاس إلى "الخلق" creative نقلة كبيرة يعيدنا المؤلف بها إلى البحث في النظرية، مثلما تراها جماعة النقد الجديد New Criticism وهي الجماعة التي تعرف بأسماء متعددة منها: الأرسطيون الجدُد، والنقاد الشكليون.. والنقد الأنجلو- أميركي، إلخ..

الخلْق

وقد سلط المؤلف،كعادته، الضوء على جذور نظرية الخلق creative لدى الفيلسوف الألماني عمانويل كانط(1724- 1804)، وتعريفه للفنّ بأنه " التقديم الجميل، السامي، لشيء ما، بعيدًا عن أيّ غرضٍ نفْعي ". وقد تأثر النقاد الجدد بهذه الفكرة، مما دفع بهم إلى القول: إنَّ الشعر لا غاية له، ولا غرض، إلا أنْ يكون شعرًا. وأنكروا بسبب ذلك التفريق بين الشكل والمضمون، وأكدوا أن المضمون هو الشكل مُتحقِّقاً بعبارة مارك شورَرْ المشهورة [3]. وأولوا اللغة الشعرية كبير اهتمامهم، وفرقوا بين لغة الشعْر والعلم، وأنكروا على بعض النقاد، من أمثال ريتشاردز Richards- صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي "(1893- 1979) وكتاب العلم والشعر، وغيرهما - لجوءه

إلى التفسير، والشرح، والتلخيص، في نقده، فهذه الطرقُ تقوم على أساس خاطئ مفادهُ أن المهم في الشعر هو المعنى، فيما يرى هؤلاء النقاد أن الفرادة، والابتكار الخلاق، ليسا في المضمون، ولا في المعاني، بل فيما يتخلل القصيدة من مجازاتٍ، واستعاراتٍ، ومن ألفاظٍ عدلَ بها الناظم عن معانيها الوضعية إلى أخرى رمزية، وإيقاعاتٍ موسيقيّة، وجرْس متناغم، وصُوَر حيويّة، جديدة، ومبتكرة، وهذا كله مما يميز الشعر- في رأي- سوزان لانغر، وهو الذي ينبغي أن يكون موضع اهتمام القارئ، وليس المعنى.

البنيوية وما بعدها

ومما يلفت النظر أنَّ البنيوية في تركيزها على الحذْلَقة الشكلية لا تختلف قطعًا عن النقاد الجدد. وإنما التفوا على هذا النقد باستخدامهم ألقابا جديدة، ومصطلحاتٍ تشبه الأغلفة الملونة التي تُغلف بها بضاعَة قديمة كاسدة. فهي – أي البنيوية - لا تضيفُ جديدًا بتأكيدها أن شعرية الشعر تكمن في بنيته، وليس في شيء آخر. وهذا ما يتتبَّعه المؤلف لدى عدد من البنيويين من أمثال شتراوس، وبارط، وجوليا كرستيفا، وغيرهم... غير أن الأساس الذي قامت عليه البنيوية، وانطلاقها من أن النص بنية، لأن اللغة التي يُكتبُ بها بنْيةٌ- أساسٌ انقلبَ عليه ديريدا(1930- 2004)، فبزعمه ليست اللغة بنية، وإنما هي أداة تقوم على الاختلاف، وعلى شبكة من التناقضات، وأنَّ المعاني التي يُعوَّل على اللغة في نقلها للمتلقي معانٍ مُرْجأة، ومُضمَرة، وتحتاج إلى قارئ مُؤوِّل، وهذا المؤول قارئ منتجٌ بصفةٍ ما لهذا النصّ الذي قرأهُ. وهذه التعديلات التي يقول بها ديريدا أسْهمت بفتح الطريق أمام الحديث عن استقلال النص عن المؤلف. والحديث عن أن النصَّ فسيفساءٌ من نصوص أخرى، وأن الخلق المحض أسطورةٌ لا وجود لها في أكثر الحدود الإبداعية عُلوًا

وغلوًا.. وانفتح المجال أيضًا أمام الحديث عن نظرية للتلقي Respectability theory عرفت بها مدرسة كونستانس الألمانية، وشاعت تيارات أخرى تدعو للتأويل، والتأويل المضاعف عند أمبرتو إيكو Eco (1932- 2016) وغيره.

وقد بذل الباحثُ صالح زياد جهودا كبيرة، ومضنية، في تتبع هذه المسارات تتبعًا لا يخلو من سلاسة، ومن تعاقُب منتظم، يساعدُ القارئ على تكوين تصوُّر تاريخي لمجريات النظرية الأدبية في سياقها المعرفي. متدخلا في هذه المسارات بمناقشة الآراء التي تقولُ بها هذه النظرية، أو تلك، مناقشةً يُبدي فيها رأيه الخاصّ، فهو لا يكتفي برصد النظرية، وما يطرأ عليها من تعديل طفيف، أو جذري، ولكنه يحاورُها من حينٍ لآخر. علاوة على أنه لم يفته الالتفاتُ لموقع هذه النظريات، في تسلسلها التاريخي، من الأدب العربي في قديمهِ وفي الحديث. فثمة إشاراتٌ لآراء الجرجاني(471هـ)،وأبي إسحق الصابي(313-384هـ)، والجاحظ(255هـ)،والمعاني المطروحةِ في الطريقِ مثلما جاءَ في كتابهِ " الحيوان " إلخ.

نواقص

غير أن ما يُؤسف له هوَ خلوُّ الكتاب من الحديث عن التفريق بين الأجْناس الأدبية، وما طرأ على ذلك من تطوُّر، وما عرفتْهُ وتعرفهُ الأنواع من تحوُّلات تقوم على استبعاد الخصائص التي تميز نوعًا ما لتَسْمح باندماجه في نوع آخر، أو انقراض نوع أدبي(الملحمة مثلا)، ليحلَّ مكانه نوعٌ آخر، وذلك ما ألمحَ إليه، وألمعَ، كلٌ من رينيه ويلك Wellek، وأوستن ورن Warren، في كتابهما "نظرية الأدب" الذي كرر المؤلفُ الإحالة إليه مرارًا (للمزيد انظر: ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، 1972، ص 308).

ويخلو أيضًا من الحديث عن " النظرية النسْوية " Feminism في الأدب، وهي نظرية تحدَّثَ عنها طويلا رامان سلدن Seldin في كتابه " النظرية الأدبيَّة المعاصِرة " الذي أشار إليه المؤلف، وانتفع به، واقتبسَ منه في غير مؤضع. وعلى الرغم من أن المؤلف دأبَ على الالتفات للنقد العربي القديم، والحديث، وعلاقته بما يتناوله من تعديلات تطرأ على النظرية، إلا أن ذلك لا يطَّردُ، ولا سيما عندما انتهى من نظرية " الخلْق "، فهو لا يتساءَلُ عن أثر هذه النظرية المنسوبة لتيَّار عُرف بـ "النقد الجديد" وامتدادها في النقد العربي الحديث، هذا مع أن أكثر الدراسين يُجمعون على حضور تلك النظرية لدى جماعة مجلة " شَعْر " في ستيناتِ القرن الماضي، وما تلاها، ولدى خيرةِ النقاد، من أمثال: جبرا إبراهيم جبرا، ويوسفَ الخال، وخالدة سعيد، وإحسان عباس، ورشاد رشدي، وعز الدين إسماعيل، في بعْض كتُبه، وذلك ما كنا تناولناهُ في بحثٍ لنا نشر في مجلة " علاماتٌ في النقد " (مج 14 جـ53 ص ص 255-286) وهي مجلة لطالما عادَ لها المؤلف، واقتبَسَ منها، وكرَرَ الإحالة إليها مرارًا، وتكرارًا. ولو أن عدم الاطراد هذا لا يخلُّ بالكتاب، ذلك لأنه ليسَ كتابًا في النظرية النقدية، بل في نظرية الأدب على النحو الذي يراها فيه المؤلف، لا على النحو الذي نراها نحن فيه.

---

1. لم يشر المؤلف في كتابه هذا إلى كتابنا النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك الصادر عن دار المسيرة بعمان 2003 وقد ظهرت منه طبعات عدة. ومما يلاحظ أن تبويب كتابه وترتيب موضوعاته، وعنوانه، لا يختلف عن كتابنا إلا باستبداله النظرية النقدية بالنقد الحديث، وهما بمعنىً.

2. انظر ص 83 من هذا الكتاب

3. انظر للمزيد كتابنا: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، 2003 ص79

15

عصام شرتح في

فضاءات جمالية

ما تزال أشعار حميد سعيد، ودواوينه التي تناهز الثلاثة عشر ديوانا عدا المجموعات الكاملة، والمختارة، تستحوذ على عناية الباحثين، والنقاد الأدبيّين، فقد وقع بين يدي مؤخرا الكتاب الموسوم بعنوان " فضاءات جمالية في شعر حميد سعيد " لمؤلفه الباحث السوري الناقد عصام شرتح. والكتاب الذي يقع في 198 ص من القطع الكبير من إصدارات دار أزمنة للنشر في عمان 2016، وفيه إن صحَّ الوصفُ بابان، الأول منهما يهتم اهتماما كبيرا لافتا للنظر بالبنية الإيقاعية، والتشكيل الصوتي للغة الشعر عند حميد سعيد، فيما يهتم الباب الأخير بشعرية الكلمة. ومنْ يقرأ الفِصَلَ التي يتألف منها الباب الأول، يدرك، بلا تحفظ، حجم الجهد المشكور الذي بذله المؤلف في تتبُّع مظاهر الإتقان الصوتي في قصائد الشاعر الذي هو موضوع الكتاب.

إيقاع الأصوات

فهو يبتدئ بإيقاع الحروف، ولو أن استخدامه لكلمة " الحروف " هنا استخدامٌ غير دقيق، لأن هذه الكلمة تطلق على ما هو مكتوب، لا على ما هو منطوق، ومسموع، علمًا بأن مدار الحديث في الكتاب، والتتبع النقدي، متصلان بالمنطوق وبالمسموع لا بالمكتوب. فلو بدأ بإيقاع الأصوات، لا الحروف، لكان أكثر دقة، وصوابا، من استعمال مفردة الحروف.

وقد لاحظنا في الكتاب إلحاحا شديدا على أن الشاعر يحقق الكثير من التناغم الرشيق الدال على تناوب الأصوات المهموسة والمجهورة في شعره، سواءٌ أكان ذلك عن قصدٍ، ووعي منه، أم أن ذلك جرى اتفاقا، من غير وعي بضرورة هذا التناسب، أو التناوب، بين الجهر والهمس، أو بين الصوائت والصوامت. وقد أورد الباحث عددا من الشواهد، فعقب عليها مؤكدًا أن الشاعر يلجأ إلى تكثيف الأصوات المجهورة – أي زيادتها- إذا كانت القصيدة تومئ إلى معنىً من معاني الشدة، كالغضب، والثورة، ويفعل العكس فيكثر من الأصوات المهموسة إذا كانت المقاطع تومئ إلى معانٍ أخرى، كالتوتر، والأسى، والشجن. وفي هذا الشأن نجد الباحث يعوّلُ على انطباعاته، وتقديراته الذاتية، فهو بلا أيّ إحصاء رقمي يؤكد غلبة الأصوات المجهورة هنا، وغلبة الأصوات المهموسة هناك، وهذا يخلُّ بمصداقية النتائج، التي يخلص إليها، كقوله (ص19) : " إن غلبة الأصوات المجهورة تؤدي إلى رجرجة صوتية صاخبة للتعبير عن حجم التوتر الانفعالي الصاخب لتغيير الواقع ".

فمثل هذا الاستنتاج، إنْ لم يتكئ على إحصائيات دقيقة تؤكد غلبة أحد النوعين من الأصوات على الآخر، يظلّ موْضعَ شك لدى القارئ المتحفظ.

دقة المفاهيم

ومما يزيد الطين بلة أن المؤلف- للأسف - قلَّما يتثبت من دقة وصفه لأصوات اللغة العربية، فقد ذكر في تعداده للأصوات المجهورة في أحد الشواهد القاف والفاء، والمعروف أن هذين الصوتين من الأصوات المهموسة بإجماع الباحثين المتخصصين في علم الأصوات، صحيح أن بعض القدماء ظنوا القاف صوتا مجهورًا، واستبعدوه من الأصوات المهموسة، مثلما

استبعدوا الطاء. غير أن هذا الخطأ الذي وقع فيه القدماء ناتجٌ عن أنهم وصفوا القاف بالجهر وفقا لبعض اللهجات التي كانت تنحرف بها نحو الجيم القاهرية التي تُسْمع في أيامنا هذه. في حين أنّ القاف الفصيحة، التي نطق بها القرآن، ونطق بها الشعرُ الجاهلي، صوتٌ لهويٌ وقفي انفجاريٌ مهموس، أما الفاء فلا ريب في أنها من الأصوات المهموسة، وتشبه صوت f بالإنجليزية، ولو كانت مجهورة- مثلما يظنّ المؤلفُ - لوجب أن تلفظ مثلما تلفظ v بالإنجليزية والفارسية والعبرية[1].

خلط مستهجن

تضاف إلى هذه الثغرة، ثغرةٌ أخرى، فهو يعدد الأصوات المهموسة في أحد الشواهد، فيذكر النون مع الحاء والهاء والصاد، وهذا – لعمري- من الخطأ الفاحش، وإنْ دل على شيء، فإنما يدل على بُعْد المؤلف عن(الصوتيات) وهي علم من علوم العربية المشهورة له جهابذته في القديم والحديث. فالنونُ صوت احتباسي أنفي، أغنّ، ذو جَرْس، ورنين مرتفع، نتيجة الصدى الذي يتجاوب في الفراغ الأنفي، وهو من أكثر الأصوات جهرًا. وكان من الممكن التغاضي عن هذه الهنات لو أن الباحث لم يبْنِ الكثير من النتائج في دراسته على هذا الأساس.

يقول الباحث(ص23): " وقد يستجمع الشاعر كل طاقات الصوت من: جهر وهمس، ومن شدة ورخاوة، ومن استعلاء وانخفاض، ومن انطباق وانفتاح، لرسم منحنيات الشعور الرافض، ووقعه الصوتي". وهذه المصطلحات، في الواقع مما يتداوله علماء التجويد، وتحقيق التلاوة، لا نقاد الشعر، أو الأدب. لأن جمع هذه الصفات للأصوات شائعٌ حتى في كلام الناس العادي الذي يلفظونه، ويتخاطبون به في شؤون حياتهم اليومية، ومعاملاتهم، التي لا علاقة لها بالشعر الرصين، ولا بالأدب المتين. والوهم

الكبير الذي يتوهمه الباحث ها هنا هو المغالاة في عَزْو جماليات الشعر للأصوات المُفردة، التي سماها حروفاً. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. لأن الأصوات المفردة، كالكلمات المفردة، لا قيمة لها إلا إذا نُظر إليها من خلال اتحادها التركيبي في المقاطع، والكلمات، والسلاسل، التي نسميها جملا، أو تعابير.

فصوت الباء المجهور- مثلا- قد يكون مهموسا في ابتهال، وابتهاج، وابتسام، والجيم المجهورة تصبح مهموسة في مجتمع واجتماع، والتاء غير الطبقية تصبح طبقية في اطرد واطلع، والسين المهموسة تغدو مجهورة في مثل يزدل ثوبه، والتاء تغدو مجهورة في ازدجر وازدهى. علاوة على أنّ الموسيقى في الشعر لا تعزى للأصْوات المفردة، بل إلى المقاطع، والتشكيلات المقطعيّة، فالقصير منها غير الطويل، والمفتوح منها غير المغلق. ومن تناوب هذه المقاطع ينشأ الوزن، والشاهد الذي اقتبسه المؤلف من حميد سعيد (ص23) ويقول فيه:

وجوههم زرقاءُ من لعنةٍ
أمْ من عويلٍ طويلْ

لو تأمله القارئ مليًا لوجد الإيقاع فيه، والإتقان الصوتي، نابعيْن من تناوب المقاطع، ومن تكراره نظائر متشابهة، وليس من الأصوات التي سماها حروفا، فالهمزة تكرَّرتْ في كلمتي زرقاء، وأمْ، وفي كلٍ منْها كان لها وقعٌ لحنيٌ مختلفٌ، ففي الأولى ساعدت على تأليف مقطع قصير مفتوح، وفي الثانية ساعدت على تأليف مقطع قصير مغلق. وقلْ مثل هذا عن التنوين في كلمتي لعنةٍ، وعويلٍ. ومن الظريف الذي لا بد من التنويه إليه انتباه المؤلف لموقع أصوات المد، واللين، ودورها في إيجاد الإيقاع الداخلي، وتعزيز الإتقان الصوتي.

المقطع الصوتي

وهنا لا مندوحة لنا عن التذكير بأن صوت المد (اللين) لا قيمة له بذاته، من حيث هو صوت، وإنما يستمد قيمته من حيث أنه نواة لمقطع صوتي، فإذا توالت المقاطع الطوال على مسافاتٍ قصيرة، أو متباعدة، منتظمة، أو مبعثرة، نشأ من ذلك إيقاع صوتي داخلي لافت. فوقوعها منتظمة يؤدي إلى إيقاع سلسٍ وواضح، ووقوعها مبعثرة يؤدي إلى إيقاع خافت، وغامض، وربما خلا الشعرُ من الإيقاع. مثلما نلاحظ في قصيدة النثر. وقد تخيَّر المؤلف شاهدًا جيدًا(ص30) وردت فيه مقاطع طويلة متناوبة (سنين، راودته، شبابه، القصيدة) وفي أبيات أخرى يتكرر هذا التناوب (تبعها، صاح بها، أيتها، عنيدة) و(في ، محلولة، جدائل، فاحمة،) إلخ... ومع أن اختياره للشاهد اختيار موفق، إلا أنه في التعليق عليه يعزو ما فيه من الجودة لأصوات اللين حسب. (ص31) وقد غاب عن المؤلف أن أصوات اللين - المد يتجلى أثرها في القوافي أيضًا، أي: في إيقاع (التمْفصُل) كما يسميه حسن الغُرفي، وذلك شيءٌ معروف جدًا. والشاهد الذي يورده (ص 35) دليل على ذلك:

تفتح أبوابها للغناء
وللشعراء
امرأة من ضياء
نستدل بها .. ونقيم لها ضحكا في البكاء
هل سأكتب هذا المساء
غزلا أم سأهرب صوب الحدود
وأخط على القلب لافتة للجنود

فالشاعر حميد سعيد يتكئ على أصوات المد في قوافيه المطَّردةِ (الألف، والواو) في (غناء، شعراء، ضياء، بكاء، مساء، وحدود، جنود) وقد أشاعت هذه الأصواتُ، التي سماها العروضيون روادف، بنية مقطعية متكررة مؤلفة من (ص ح ح ص) متكررة، وهذا المقطع الطويل المغلق يتوقف عليه المنشد للشعر، مادًا صوته بالصائت الطويل، مما يستحوذ على إعجاب السامع المتلقي، والمؤلف الباحث.

ولكن المؤلف- للأسف- لم يتنبه لهذا، كونه يقصر تتبعه على الأصوات المفردة، لا على الوحدات التركيبية المقطعية، فهي التي تؤثر في مستويات التنغيم، والنبر، والارتكاز. على أن المؤلف يتلجْلجُ طويلا، ويتردَّد كثيرا، في توضيحه لما يعنيه بالأسْلبة الصوْتية.

أسلبة غير محددة

فقد أورد (ص74) تفسيرًا لهذا التعبير الاصطلاحي، يقول فيه: (والأسلبة الصوتية هي طريقة التعبير الصوتي عن الرؤية الشعرية، ومدى توافق الحزَم الصوتية مع مدلولات الرؤية التي تبثُّها القصيدة) ثم يضيف مستدركا (وبمعنىً أدق: طريقة توظيف الصوت في الكلمة، ثم انعكاسه أسلوبيًا على كامل النسق، بمؤشراته الدلالية، ومحاوراته النسقية، التي تغير من وَقْع الصوْت، ودرجة تناغمه في النسق، مبئرة الدلالات صوْبَ ما تثيره تقنية الأسلبة الصوتية من قيم تعبيرية ضمن النسق) وإذا كنا على بينة من معنى هذا الكلام، وذلك شيء مشكوكٌ فيه، فإنَّ المؤلف ينقضُ بيده ما بناه في السابق من ص 11- ص 73 فهو يؤكد – ها هنا- أن الصوت لا قيمة له بمفرده، وإنما يكتسبُ قيمته من موقعه في كلمة، والكلمة تكتسبُ قيمتها من موقعها في النسق الذي سماه عبد القاهر الجرجاني (نظمًا) ثم يعود ويستدرك ثانية على ذلك التوضيح، قائلا: (فالتعبير قيمة لا تتحقق إلا من

خلال الأسْلبة، أي وضع القيمة التعبيرية في ظرف أسلوبي خاصّ يكون أسْلبة له) وعلى الرغم من الاعتراض الذي يبديه المتخصصون في العادة على الفصل بين التعبير والأسلوب؛ على أساس أن الأسلوب هو التعبير، نقول: على الرغم من ذلك، فإن هذه اللجلجة لها ما يُسوِّغها؛ لأن المؤلف حائر بين أن يتبع الأسلوبية الصوتية التي كتب فيها متخصصون من أمثال عبد المطلب، والسعدني، والضالع، والطرابلسي، وآخرين كثر... والأسلوبية التعبيرية التي ترتبط ببعض اللسانيين من مثل ريفاتير... وغيره. ولهذا نجده يخلط خلطا غريبًا بين الجرس الصوتي للعلامة اللغوية، والانزياح deviation، الذي هو ملحظ، وإجراء تعبيري دلالي، يمثل انتهاكا شاعريا للمعجم، ومُسلَّماتِه[2]. فقول حميد سعيد:

هل تنزل الوردة للشارع أم
يصعد الشارع صوب شرفة الوردة

لا نجد فيه ما يسميه انزياحًا صوتيًا، فكل من كلمة الوردة، أو الشارع، وكلٌ من تنزل، وتصعد، عدل بهما عن معنييهما المعجميين لمعنيين آخرين، وهذا هو ما يطلق عليه مصطلح الانزياح. وكل ما جاء في الكتاب عن الانزياح الصوتي من ص 78- 133 بما في ذلك الالتفاف الصوتي، والمقامرة الصوتية، والمناورة الصوتية، لا يعدو أن يكون ضربًا من المعطيات التي بُنيت على أساس غير دقيق، ونوشك أن نقول غير صحيح. ومما يثير العجَب أنّ المؤلف - سامحه الله - يتحدث في باب شعرية الكلمة عن الأسماء تارة وطورا عن الأفعال، وعن المناورة الفعلية حينا، وعن المماحكة الفعلية حينا آخر، وعن الكلمة الحرف، وعن المفاعلة، وما إلى ذلك من تصنيفات ما أنزل الله بها من سلطان، وهي أقرب إلى الصرف منها إلى أي شيء آخر،

ولا نحسبُها تؤثر تأثيرا جليا في جماليات الشعر، فهو على سبيل المثال يقتبس قول الشاعر الآتي:

وطفٌ يبلل ظلك الممتد.. من أحراشنا الأولى إلى شجر الغياب
هذي زوابعك البريئة تقتفي أثري.. أحبك في الزوابع
في الحنين إلى المرابع
في انفتاح الماء.. حين يدق أبواب المساء
وسمعت باسمك في اقاويل الرياح
وكنت أبحث عنك في كتب العواصف .. في العواصف ..
أنت تاج العارفين .. وأنت سيدة اليقين
وأنتِ .. أنت ِ..

ويعلقُ المؤلفُ على هذا الشاهد موضحًا ما يعنيه بالمماحكة الفعلية، قائلا : " يبدو لنا الفعلُ(يبلل) أكثر ظهورا من سواه.. في نسقه الاستعاري، نظرًا إلى إبداعه النسق الذي أسهم بشكل واضح في رفع وتيرته الجمالية، من خلال سلسلة تحليقات على مستوى التشكيلات الاسمية الصفة-الموصوف. " (ص165)

وهذا التوضيح- إن كان فهمُه ممكنا- لا يعني إلا شيئا واحدًا، وهو أن المؤلف – للأسف- حين يتحدث عن الفعل يعني شيئا آخر، هو الاستعارة، أو الكناية عن صفة، أو عنْ موصوف. فهو يعدل عن التوصيف النحوي إلى التوصيف البلاغي، وفي ذلك ما ينم عن الخلط، والسير في دَرْبٍ من دروبِ النقد الأسلوبيّ على غيْر هدىً.

يُذكر أن هذا الكتاب هو الكتاب العاشر للمؤلف عن الشعر العربي الحديث، والكتابُ الثاني عن شعر حميد سعيد، فقد صدر له كتابٌ آخر بعنوان " مسارات الإبداع الشعري – دراسة نصية في شعر حميد سعيد

(2011). وصدرت له كتبٌ أخرى عن بدوي الجبل (2015) ومحمد الماغوط (2014) وعبد الكريم الناعم (2010) وممدوح عدوان(2014).

1.للتحقق من صحة اعتراضنا يُنصح بالرجوع إلى: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر، 1979 ص 22 وكمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات) ط1، دار المعارف بمصر، 1986، ص88 وانظر: بسام بركة، علم الأصوات العام، ط1، مركز الإنماء العربي، بيروت، بلا تاريخ، ص 115- 117 وانظر: عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، بلا تاريخ ص 84و85و87و98.

2. للتحقق من سلامة هذا الاعتراض ينصح بالرجوع إلى: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط1، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، 1977، ص 158- 161 وللمزيد انظر = أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، يناير 1997 ص57- 78 ويبدو أن الباحث كان قد تناول المصطلح في بحث آخر انظر: الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، مج 7، ع 26 سنة 1996

للمؤلف

1. الشـــعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشـــق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994

14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
15. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
20. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
21. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
23. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
24. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
25. مقدّمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003

26. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
27. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
28. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
29. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
31. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
32. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
33. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
34. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2007
35. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
36. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2007
37. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
38. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
39. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008

40. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
41. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
42. من الشـــعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
43. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
44. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
45. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
46. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
47. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
48. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
49. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
50. الصـــوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011
51. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
52. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
53. واقع الدراســات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013

54. قضـايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر ـ والتوزيع، 2013
55. راهن الدراســـات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
56. مقدمة في علم أصـــوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021 ط ثالثة، الخليج للطباعة والنشر 2022
57. الأســـلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر ـــ والتوزيع، 2014 ط ثانية 2022
58. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
59. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلســطين، فضــاءات للنشر ـ والتوزيع، ط1، عمان، 2014
60. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
61. بلاغة الرواية ومسـارات القراءة، فضـاءات للنشر ـ والتوزيع، عمان، ط1، 2015
62. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
63. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
64. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن، عمان، ط1، 2017
65. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017

66. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
67. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
69. الناقد وعالمه- دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
70. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
71. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017
72. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2018
73. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
74. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2019
75. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، 2019
76. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2020
77. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسامة للنشروالتوزيع، ودار النبلاء، 2021.

78. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
79. شـــاعران من فلســـطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
80. السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
81. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراســـة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
82. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشرـــ، عمان، 2021 ج2 ، دار الخليج، عمان، 2022
83. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
84. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
85. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
86. صفوة المحتبي من الأدب المغربي، ط1، دار الخليج، عمان، 2022
87. النافذة المضاءة عن الشعر ونقده، ط1، عمان: دتر الخليج، 2022 .
88. في اللغة والتراث- مقالات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج ، 2023
89. الإعلام عمن عرفت من الأعلام- سير وشهادات، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2023