مفاهيم نقدية (2)
وقضايا أخرى

إبراهيم خليل

مفاهيم نقدية(2)

وقضايا أخرى

الطبعة الأولى

2025

صدر الجزء الأول من مفاهيم نقدية 2022

رقم الإيداع

فهرس الكتاب

المقدمة	7
مكيدة التناص وضبابية المفهوم	11
التناص وموت المؤلف	14
الدرس المقارن	15
الترجمة والتناص	17
الشعوري واللاشعوري	17
أدونيس والشعر الجاهلي تصحيح المفاهيم	19
الكلمة	20
تحفظات	20
الريادة في الشعر	21
قراءة مغايرة	22
من النظرية إلى التطبيق	23
تكرار	24
الشنفرى الرومانطيقي	26
معنى التمرد في الشعر العربي القديم	29
بشار وتمرده	33
ثورة أبي نواس	34
التمرد المعاكس	34
العناني وإشكالية الموشح	37
صنعة الأندلسيين	38

مصطلحات جديدة	39
أغراض الموشح	41
مشاهير الوشاحين	41
التحقيب الزمني	42
صبغة أندلسية	43
قصص الفانتاستيك المفهوم وتطبيقاته	47
الحقيقة الرهيبة	49
الوسواس	51
مفهوم البطولة في الثقافة الفلسطينية	55
السيرة الذاتية أدب أم تاريخ؟	63
الصحافي ناقدا	71
نوايا حسنة	75
معيار غير شعري	76
الغموض	77
القصيدة والرواية	78
كلمة أخيرة	79
الشخصية في الرواية	81
الشخصية الدينية	82
خليط من مراجع	84
المنزلق النقدي	85
الرواية والقصيدة	86
السرد العربي وتهجين الأنواع	89

العناية باللغة 92
من مفهوم الحكاية إلى مفهوم الرواية 95
ما لا يتوقع 96
روحانيات 97
نموذج كارثي 99
السرد العشوائي 101
سنن الواقع 102
هشاشة الرواية 103
مراجعة المفاهيم في الأدب العربي المقارن 105
الريحاني(أمين) 106
طه حسين 107
البستاني 107
عبد الوهاب عزام 108
عمر فروخ 109
عبد الحق فاضل 110
ما علاقة الشعر بالرسم والنحت؟ 115
مفهوم الحداثة بين النظرية والتطبيق 125
نزار الحداثي 127
حداثية الجداول لأبي ماضي 129
ملامح حداثية 131
من الشعر إلى السيرة 132
السردي والغنائي في قصيدة السيرة 135

جبرا إبراهيم جبرا 137
عبد الواحد لؤلؤة 139
سعدي يوسف 140
يوسف الصايغ 142
عبد العزيز المقالح 144
خاتمة الكتاب 147
المصادر والمراجع 149
للمؤلف 153

مقدمة

هذا كتاب يجمع بين شتات من المقالات التي لا تنتظمها وحدة في الموضوع، ولا تجانس في الإطار، وإن كانت تشترك جميعها في أنها تمت للأدب حديثه وقديمه بأقوى الصلات، وأمتن العلاقات. ففي المقالة الأولى نقرأ توضيحًا لمفهوم التناصّ، وهو مفهوم نراه غائمًا لدى كثير من الشداة. وفي مقالة أخرى نقف إزاء قراءة أدونيس، وهو شاعر حديث صاحب آراء متطرفة، للشعر الجاهلي الذي يُعد من المداميك الأولى للشعرية العربية، يستوى في ذلك القديم الأصيل منها والحديث المتجدد. وفي مقالة نقف عند ظاهرة التمرد في الشعر العباسي، وهو تمردٌ ذو طابع عام، لا هو بالنفسي، ولا بالبيولوجي، ولا بالفلسفي. كتمرُّد بشار على السلطة، وتمرد أبي نواس على تقاليد القصيدة، وأبي العتاهية على الأفكار السائدة.

وثمة مقالةٌ عن إشكالية الموشح الذي هو صنعة أندلسية، ومأثرة في الشعر كبيرة الأهمية لما فيها من المزايا التي تفرق بينه وبين القصيدة، وما فرضته من مفاهيم أدبية خاصة بهذا الفن، سواءٌ من حيث الشكل، أو المضمون. وبعيدا عن الشعر يجد القارئ في هذه المقالات مقالا عن قصص الفانتاستيك، ودور موباسان - الكاتب الفرنسي - في ترسيخ هذا النوع الغرائبي في القصة القصيرة والرواية. ومثلما نجد في هذا المقال جديدا عن السرد في القصة القصيرة نجده في آخر عن السرد العربي، وتحرره من ضوابط التجنيس. وآخر عن الشخصية في الرواية، وما ينتشر لدى بعض الكتاب من مفاهيم غير دقيقة عن الشخوص، منها ما يتجلى في الخلط بين الشخصية وصاحب الرواية. إلى جانب موضوع

أفردنا له مقالا، وهو الصلة بين الصحافة، والنقد الأدبي، فكان المقال الموسوم بعنوان الصحافي ناقدًا. وقد شاع تناول الشاعر ناقدًا، والناقد شاعرًا، وقلّ من يتناول الصحافي ناقدًا. وفي المقال توضيح للفروق الجوهرية بين الناقد الناقد، والناقد الصحفي، الذي لا يؤمن جانبه إلا نادرًا، ولا يُطمأنُّ لرأيه إلا قليلا. وفي آخر المطاف ثمة مقال عن الفرق بين الحكاية والرواية. فقد عرفت بين من يحملون درجة الدكتوراه في الأدب، مع خبرة في التدريس الجامعي تربو على الثلاثين عامًا، من يصرّ على أن الرواية حكاية لا أكثر. مما حفزني على كتابة المقال، ونشره، لإيضاح الفرق بينهما، فضلا عن توضيح مفهوم الحبكة، واشتمالها على مبدأ الاحتمال، والضرورة. علاوة على ما في هذا الكتاب من تدقيق في مفهوم المقارنة في الأدب العربي، والفرق بينها وبين المقابلة، والموازنة. ومن تدقيق آخر في مفهوم الحداثة، والحداثية، والحداثي، والتحديث، عدا عن المعاصرة في نظرٍ من زاوية، وفي تطبيقٍ من زاويةٍ أخرى.

وبعد، فإن هذا الكتاب يحتفي بفنّ المقالة. وحرصي على هذا الفن لا يدانيه حرص. وقد اعتدتُ أن أبذل جهدي لتحسين المقال شكلا، وتصميما، وأسلوبا. وفي كتب أخرى ككتاب مع النقد والنقاد، والإعلام عمن عرفتُ من الأعلام، وبهاء طاهر وآخرون، و كتاب الغاوون: شجون الشعر وسحر الموسيقى، وغيرها.. نماذج مما كتبتهُ، ونشرته من مقالاتٍ، شهد كثيرون ممن اطلعوا عليها بفرادتها، وقوتها، وشدة تأثيرها في القارئ، وما تتَّصف به في رأيهم من أسلوب رصين، ومتين، يؤكدُ قوَّة المقال في التعبير عن جماليات اللغة، وديناميكية الاتصال.

المؤلف

مكيدَةُ التناصّ
وضبابيّةُ المفْهوم

في كتابه المثير للجَدَل " من إشكاليات النقد العربي الجديد " يشير د. شكري الماضي إلى ما تورّط فيه بعضُ الدارسين في قيامهم بكتابة بحوث يظنونها نقدية تحت عنوانات متكررة: كالتناصّ في شعر محمود درويش، أو التناصّ الديني في شعر أمل دنقل، وغيرهما.. مؤكدًا أنَّ التناصّ، من حيث هو مفهوم، لا يكفي الدارسَ فيه أنْ يستقصيَ ما يرد في شعر الشاعر، ونثر الناثر، من عباراتٍ، أو إشاراتٍ مقتبسةٍ من هنا وهناك. فهذه طريقة لا علاقة لها بمفهوم التناصّ، وتنمُّ على فهْم غير دقيق، وخاطئ، لهذا المصطلح.

وأكّد هذا الرأي دارسٌ آخر عن غير تواطؤ، أو اتفاق، وهو د. مصطفى بيومي عبد السلام، في كتابه " التناصُّ: النظرية والممارسة " الصادر في العام 2010 عن النادي الأدبي في جدة. فالذين يفعلون ما ذكره الماضي يتوهّمون أنهم بهذا ينتقدون النصوصَ نقدًا يقوم على مفهوم التناصّ، وذلك ضربٌ باطلٌ من الظنّ.

ويجزمُ بعض الدارسين - للأسف - أن التناصَّ مصطلحٌ بنيويٌّ، ويؤكدون ذلك تأكيدا شديدًا، مع أنه يقوم على فكرة تنتمي لما بعد البنيوية Post-Structuralism تلك التي ترى في النصِّ الأدبي بِنْية غير محكمة، فلا صحّة للزعم بأنها لا تحتاج إلى غيرها، أو أنها لا تحيل إلا إلى نفسها، وإنما

هو شبكة، أو فسيفساء، من نصوص أخرى. وهذا ما تكرَّر الإلحاح عليه في كتاب " علم النص " لجوليا كرستيفا. وهو ما تنبَّه له بوعي المرحوم جابر عصفور(1944- 2021) في سِفْره القيم " ذاكرة للشعر" (2003) نافيا فيه نفيًا قاطعًا أنْ تكون المعارضات الشعرية، وما صاحبها، وما خالطها من مظاهر تقليد، ومحاكاة، في شعر مدرسة الإحْياء، ضَرْبًا من التناصّ، لأنّ التناصّ، في رأيه، لا يتحقَّق إلا في النسق المفتوح؛ والمعارضاتُ، من هذه الزاوية، نسقٌ مغلقٌ، غيرُ مفتوح.

وهذا ما كان قد انزلق إليه المرحوم محمّد مفتاح(1942- 2022) الذي خلط خلطًا غريبًا عجيبًا في كتابه " تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص" 1986 بين التناصّ، والمفاهيم السائدة في نقدنا القديم؛ كالسرقة، والأخذ، والاقتباس، والإغارة، والاخْتلاس، وجُلّ ما يندرج تحت مُسمّى السَطْو.

والواقع أن كثيرًا من النقاد، والدراسين، ولا سيما المبتدئون- أو المبتدئين وفق اختلاف النحاة - منهم، يقعون في هذا المنزلق الوَعِر. فعبد العزيز حمودة (1937- 2006) - وهو أكاديمي معروف - في كتابه " المرايا المقعَّرة "(2001) يخلط بين التناصّ، والسرقات، بدليل أنَّ أحَد الفصول في الكتاب بعنوان " السرقات الأدبية - التناصّ" ووقع في هذا باحثٌ آخرُ، وهو د. محمد عبد المطلب، وهو – كسابقه - اكاديميٌ معروفٌ - في كتابه " عبد القاهر الجرجاني وقضايا الحداثة " وكانَ قدْ صدر قبل " المرايا المقعَّرة " بزمن غير قصير (1995). ففيه يساوى بين التناصّ، والاقتباس، زاعمًا أنّ " التناصَّ مفهومٌ واضحٌ لدى عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة 471 هـ قبل كلٍّ من جوليا كرستيفا، ورولان بارط(1915- 1980) " مؤكدًا ما

ذهب إليه صبري حافظ(1935- 2010) في مقالةٍ له نُشِرت في العام 1984 بعنوان " التناصّ وإشاريّات العمَلِ الأدبيّ" وأعاد نشرها في كتابهِ " أفق الخطاب النقدي" 1996 مؤكّدًا أن النقد العربي القديم شُغِل ببناء النصّ، وتفاعُلِ النصوص الذي يُعرف الآن باسم" التناصّ".

وممَّن أشاع هذا الفهوم الخاطئ للتناصّ، ورسَّخه، المرحوم عبد الملك مرتاض(1935- 2023)، فقد نشر مقالا بعنوان " فكرة السرقات الأدبية، ونظرية التناصّ" (1991) فالفارق بين السرقة، والتناصّ، لديه، فارقٌ كميّ، لا نوْعيّ. وبالغ عبد الله التطاوي صاحبُ " المعارضات الشعرية " 1998 في تطبيقه المتعسِّف لمفهوم التناص على ما هو معروف بالمعارضات، كمعارضة أحمد شوقي(1868- 1932) لنهج البردة، أو لقصيدة ابن زيدون (أضحى التنائي) أو لسينية البحتري (صُنتُ نفْسي عمّا يدنِّسُ نفسي) وعلى هذا الدرب غيْر الموطّأ انتهج عبد الرحمن بن إسماعيل هذا النهج في كتابٍ له عن " المعارضات الشعرية - دراسة تاريخية نقدية "(1994). وأيدهما حسن البنّا عز الدين في مقالٍ عرض فيه هذا الكتاب عرْضًا نشره عام 1996 وأعاد نشره في كتابه " مفهومُ الوعي النصّي في النقد الأدبي" الصادر بمصر 2003 . وفيه أضافَ إلى عنوان كتاب عبد الرحمن بن إسماعيل عبارة "بين التقليد والتناص". وهذه العبارة يُفهمُ منها أنّ ثمة فرقًا بين التقليد والتناصّ، لكنه، للأسَف، عدَلَ عن هذا التفريق، مؤكدًا بكلمة لا موارَبة فيها، ولا لَبْس، أنَّ المعارضات ضربٌ من التناصّ، مستخدمًا اللفظ الإنجليزي intertextuality للدلالة على أنَّ رأيه في الأمر قاطعٌ، ولا رَجْعة فيه، إذ لا فرق بين المفهومين. وحذا عبدالله الغذامي حذْوَ غيره ممن ذكرناهم، خالطا بين البنيوية، وما بعدها، في كتابه" الخطيئة والتكفير"(1984) وهذا

الكتابُ، الذي صدر في زمن مبكر قياسًا بما ذكر من كتب، يتحمَّلُ وِزْرَ الأخطاء التي وقع فيها كثيرون.. فهو يجزمُ، بعبارة لا تحتمل التأويل" أن تداخُل النصوص شيءٌ عرفه النقد العربي القديم، فقد تحدث عنه الحاتمي(388هـ) في" حِلْية المحاضرة"(1979) تحت مُسَمّى" المواردَة". والمعروف أنّ الحاتمي، كعادته، يتتبَّعُ سرقات الشعراء بعضِهم منْ بعض. ولا يخلو كتاب د. حافظ المغربي الموسوم بالعنوان " أشكالُ التناصّ وتحوُّلات الخطاب الشعري" (2010) الصادر عن النادي الأدبي بحائل، ودار الانتشار العربي في بيروت، من هذا الخلْط المضطَرب.

مختصرُ القول، وزُبْدةُ الحديث، هي أنّ الكثير الجمَّ من المقالات، والدراسات، والبحوث، والأطاريح، والمصنَّفات المنشورة، تتعامل مع مفهوم التناصّ تعاملا غلبَتْ عليه العشوائية، وعدم التدقيق في فهم المُصْطلح، وعلى ماذا يدلّ. فالزعم بأن التناصّ هو التأثر، أو التأثير، أو الأخْذ، أو الاقتباس، وأن النقد العربي القديم قد قال في ذلك ما لم يترك مزيدًا لمسْتزيد، أو إضافة لمسْتضيف، قولٌ فيه الكثيرُ من التسامُح.

التناصُّ ومؤت المؤلف

وربَّ سائلٍ يسأل، لماذا تنفي عن السرقة الشعرية أن تكون ضربًا من التناص، وتنكر ما ذُكر، وتعده إدعاءات، وأقاويل؟ قيل في الإجابة عن هذا التساؤل: إن مبحث السرقة يقوم أساسًا على فكرة هي أن للنص قائلا، أي: مؤلفا. وهذا القائل المؤلف بمنزلة الأب من الابن. وهذا لدى ما بعد البنيوية أساسٌ غير مقبول، ولا معقول، إذ النص في رأيهم نتاجُ شبكةٍ من النصوص، فهو يكتب نفسَه بنفسِهِ، أي أنه سلسلةٌ من الدوال التي تبحث عن مدلول، والقارئ هو الذي يكتشفُه، وباكتشافه يغدو النصّ

نصًا آخر، غير الذي نَنْسبه خطأً لمؤلفٍ ما، أو لقائل معين، ومن هنا جاءَ القولُ بموتِ المؤلف. فهم لا يطمئنون قطعًا لفكرة النَسَب، في حين أنَّ مبحث السرقات، سواءٌ أكانتْ في الشعر، أم في النثر، تقومُ على فكرة تناقِضُ ذلك، وهي الحِفاظ، بل التشبّثُ بنسبة المقولِ لقائله، بما فيه من ظلالٍ، وإيحاءات.

علاوةً على هذا، تؤمن جماعةُ ما بعد البنيوية - بصفتها تيارًا غير بنيوي - بقدرة النصّ المستمرة على إنتاج نفسه، لأنَّ الكتابة - في رأيهم - حالة من الإرجاء، والاخْتلاف، بتعبير جاك ديريدا(1930- 2004) Derrida. فالتناصّ، وفقا لهذا، يدمّر أبوة النصّ، وخرافة الحسَب، والنسَب، ويحرصُ - في الوقت ذاته - على تبديل الدالّ، وتغيير مساره، وعلى انتشاره، وهذا بعيدٌ جدًا عن معنى القول: تأثر فلانٌ بعلّان، أو اقتبَسَ هذا الشاعرُ من الأمثال، أو من القرآن الكريم، أو استدعى هذا النموذج الأسْطوري، ولم يستدع غيره. وما ذكرناهُ في مستهلّ هذا المقال محاولاتٌ تعجَّل فيها أصحابُها في التطبيق، قبل أن يُلِمّوا بأفق المصطلح إلمامًا فيه الحدّ الأدنى من التدقيق، والتحقيق، فكانت لهم كالمكيدة التي لم يسلموا فيها من الوقوع في الفخّ.

الدَرْسُ المقارِنُ

تأسيسًا على ما سبق، لا ينبغي لأيّ دارس أن يزجّ بالتناصّ، من حيث هو مفهوم تفكيكي Deconstruction concept، في سياق الدراسات المقارِنَةَ (بالكسر). فالمعروف أن نظرية المقارنة comparative theory قديمة العهد، وازدهرت في القرن السابع والثامن عشر، ولما كانت التفكيكية من التيارات الجديدة التي ما تزال، هي وأفكارها، مؤضع شك،

فليس من الحكمة في شيء أن يُنظر للدراسات المقارنة ذات المنهجية الراسخة، والتقاليد المتجذّرة منذ قرون، في ضوء التناصّ، الذي هو طارئ، حتى وإن حَسُنَ تطبيقه، وجادَ فهمه، ذلك لأنَّ المقارنة تشترط وجودَ قنواتِ تثاقُفٍ ينتقل عبرها تأثير عملٍ ما لآخر، ومن بيئةٍ لأخرى، ومنْ لغةٍ لأخرى. ولهذا، إنْ زعم زاعمٌ بوجود تناصّ مثلا بين الكوميديا الإلهيّة لدانتي(1265- 1321) ورسالة الغفران للمعري(449هـ) فإن عليه إن يوضح لنا: كيف تأتى لهذا الأثر العربي الإسلامي الذي كُتِبَ في القرن الخامس الهجري أن ينتشر تأثيرهُ انتشارًا يبلغ فيه بيئة الشاعر الإيطالي الذي عاش بعده بقرون، بلغته، أو بلغة قريبةٍ من لغته؟ وأن يدلّل بالقرائن الملموسة، والبراهين المحسوسة، على وجود مثل تلك القنوات، وشيوع هاتيك التأثيرات، وإلا فإنَّ جلّ ما يقال، في هذه الحال، محضُ مزاعم عشوائية، لا علاقة لها بالمقارنة. ولا حتى بتلك التي تقوم على أساس الدراسات الموازية، وهي التي لا يُشترط فيها أن يكون صاحبُ النصّ(ب) قد اطلع على النص (أ) مثلما يرى فانْ تيغْم(1871- 1948) صاحب كتاب "الأدب المقارن[1]".

ولا ريب في أنّ المهتمين بالمقارنة اطلعوا على ما كُتب في هذا الموضوع، نعني موضوع دانتي، والمعري، فمن خلال البحث، والتحرّي، تبيّن أن الزعم بوجود أثر للمعري في الكوميديا الإلهية خطأ شائعٌ، يفتقر للدليل الساطع، والبرهان القاطع، وتبيّن أيضًا أنّ هذه العلاقة تقوم على شيءٍ آخر، هو قصص الإسراء والمعـراج التي عُثر على بعض النسخ منها في جزيرة صقلية

1.للمزيد انظر ص 105- 114 من هذا الكتاب.

مترجمةً للاتينية في الزمن الذي عاش فيه دانتي. واتضح، علاوة على ذلك، أنَّ هذه القصص، التي كتبت في زمن متأخر عن زمن وقوع معجزة الإسراء، اطلع فيها الغربيون على بعض المشاهد التي نسجتها المخيلة الشعبية عن تلك المُعجزة، ولا سيما الشق الثاني منها الخاص بالعروج، وتسرَّب شيءٌ منها لجحيم دانتي. وقيل شيءٌ كهذا عن جون ملتون1608- Milton 1674 صاحب الفردوس الضائع Paradise Lost وتأثره بالمعري، وبالغفران.

الترجمة والتناصّ

وأما قيام كاتبٍ معين بترجمة أثر أدبي من لغةٍ لأخرى، قديما كان أم جديدًا، فلا علاقة له بالتناصّ، من قريب أو من بعيد. فالذين ترجموا الإلياذة أو الأودسّا أو الشاهنامة أو كليلة ودمنة أو الملاحم السومرية والبابلية (كلكامش) والنصوص المقدسة لدى قدماء المصريين، لا يُعدون من المنفتحين على مفهوم التناص، لكي يُنظر لعملهم هذا في ضوْءِ ما بعد البنيوية. ولا ينبغي أنْ يفوتنا أنّ الترجمة هي قناةٌ من قنوات التثاقُف، ينتفع بها الأديب مثلما ينتفع بها غيره. فالذين ترجموا ألف ليلة وليلة للفرنسية، أو الإنجليزية، كالذين ترجموا العلوم، والقوانين، لم تكن ترجمتهم مقصورة على مخاطبة فئة محدودة من الأدباء، وكتاب القصص، بل كان قراؤها، والمتأثرون بها، من عامّة الناس، والأكثرية الساحقة منهم قرؤوها، واستمتعوا بها، من غير أن يكتبوا سطرًا واحدًا يتجلى فيه التناصّ. فالترجمة، والاستشراق، كالاستغراب، طرائق ينتقل بها الفكر، والأدب، من جيل لجيل، ومن لغة لأخرى، ومن بيئة معيّنة لبيئات غير مُحدّدة، إذا لم تكن أهدافها شريرة.

الشعوري واللاشعوري

وها هنا يجدر بنا التنبيه على ظهور مؤثرات عربية، وإسلامية، في آداب الشعوب الأخرى، وكانت هذه المؤثرات وليدة الاختلاط عن طريق التجارة، والعلاقات الثقافية، والدبلوماسية، والاجتماعية المختلفة، بما فيها الحروب؛ كالحروب الصليبية، وما كان يتكرر في الأندلس من إغارات وإغارات مضادة. وتعزى هذه الجوانب لترجمة بعض التراث العربي الإسلامي للغات أخرى، كالروسية، والألمانية، والفرنسية، والصينية، وغيرها. ولا يعد التأثر بذلك الذي تُرجم من باب التناصّ. فقد كان هذا التأثر مقصودًا وليس تأثرا لا شعوريًا، فبوشكين(1799- 1837) مثلا أعجب بشخصية عربية إسلامية، وبالقرآن الكريم، فنظم فيها شعرًا، وكذلك جوته (1749- 1832)، و هنريش هاينه (1798- 1856) الذي أعجب بشخصية المنصور ابن أبي عامر(327- 392هـ). فهذا لا يُعَدُّ من باب التناصّ، بل يدرس في الدراسات المقارنة بصفته مَظهرًا من مظاهر انتقال شيء من التراث، واللغة، العربيين، والبيئة العربية، للغةٍ، وتراثٍ، وبيئةٍ أخرى، بمعنى أن هذه الدراسة تلقي الضوء على تجاوز الإبداع الأدبي للحدود الجغرافية، والعرقية، واللغوية. وهذا هو ميدان الدراسات المقارنة، لا التناصّ. إلى جانب البحث في تلقي هؤلاء، الذين تُرجم لهم، وتفاعُلِهم به، وهل تلقوهُ بالرضا، أم بالغضبِ والسخط ؟.

مستخرج من الدستور الثقافي ع 19 يوليو - تموز 2024

أدونيس والشعر الجاهلي
تصحيح المفاهيم

لماذا نهتم بالشعر الجاهلي، ونقرؤه، ونعيد قراءته من حين لآخر، على الرغم من أن الزمن الذي يفصلنا عنه، ويباعد بيننا وبينه يتجاوز القرون العشرين؟ وهل في هذا الاهتمام، ودواعيه، ودوافعه، ما يحتم علينا أن نقرأه قراءة " مغايرة " مثلما يدعو أدونيس في مقالة له نشرها في العام 1988 أمْ يكفي أن نقرأه مثلما قرأه أسلافنا، مستبعدين جل الأسئلة التي تجعل من قراءتنا قراءةً تضع هذا الشعر على نحو تعسُّفي في إطاره التساؤلي؟

تصدى أدونيس - منذ زمن مُبكـّر - لإعادة النظر في الشعر الجاهلي، رافضًا فكرة لطالما تداولها المتقدمون، والمحدثون، وهي الزعم بأن مهلهل بن ربيعة هو أول الشعراء، أو ابن حزام أو حذام، أو عبيد بن الأبرص، أوعمرو بن قميئة، أو المرقِّش الأكبر، مؤكدًا أن الشعر، وإن كان له أول، إلا أن ما قيل، ويقال، في هذا الشأن من رواياتٍ، وأخبار، لا يعدو كونه رمزًا يؤكد به متداولوهُ عراقة الشعر العربي، ومتانة أصوله، وجذوره.

لكنَّ أدونيس، في تحديده لموقع الشعر من الحياة العربية، يقف بنا إزاء المعاني التي تحيلنا إليها لفظة كلمة، وَكَلِم، وكَلْم. فالجذرُ (كَلَمَ) بمعنى خدَش، أو جرَح، ولهذا قالوا "كلْم اللسان أنكى من كلْم السنان ". فالكلمة كانت تطلق على القصيدة من باب المجاز، قبل أن تطلق على الخطبة من الباب ذاته. وكان الأولى بأدونيس أن يقف بنا إزاء كلمة (شَعَرَ) وما يتفرع منها

كالشُعور، والمشاعر، والشاعريّة، إلخ.. فهيَ أكثر اتصالا والتصاقا بموضوع الشعر. وقد اقتبس قولا للخليفة عمر بن الخطاب: " لا تترك العرب الشعر حتى تترك الإبلُ الحنين " وهذا الاقتباسُ حريٌ أن يذكره بالشعور الذي هو حنين، لا بالكَلِمِ، ولا بالسِنان.

تحفُّظات

ولأدونيس - مثلما لغيره - تحفظاتٌ إزاءَ القراءة السائدة لهذا الشعر. لا سيما تلك التي تتوقف عند الأغراض. فالقراءة التي تهتمُّ بالأغراض، من مدح و هجاء، ومن غزل ورثاء، قراءَةٌ ناقصة؛ فهي تُعنى بالموضوع، تاركة النسق الشعري الذي يُسمى لدى بعضهم شكلا. وهو، في رأيه، أوْلى بالدراسة من الغرَض. أما القراءة التي تعْمَدُ لبيان معاني الألفاظ، وشرح الأبيات، وضرورة أن يسابق اللفظ المعنى، فقراءة ناقصة هي الأخرى. ولا يفوته أن يرفض قراءة ثالثة تقوم على الرقابة، والمعاقبة، فبعض قرّاء الشعر يستبعدون ما يعدونه مجونًا، أو تخلّعا، أو تهتكا، أو غزلا بالغلمان، أو انتقاصًا من الدين، فبهذه الألفاظ يحكمون على الشعر بمعايير غير شعرية، ومقاييس مستخرجة من سياق غير أدبي، ولا فني. على أن في هذا التحفّظ جوْرًا لافتا على كثير ممن تعاملوا مع الشِعْر الجاهلي. فلم يكن - في حدود ما نعلم - من شعراء الجاهلية من تغزل بالغلمان ليُستبعد، ولا من كان في شعره شعوبيًا حتى يُقصى من دائرة الشعراء المهمين. ولا من يوصف بالمجون، والتهتك، والتخلّع، أو الابتعاد عن الدين. ويبدو أن الشاعر- أدونيس - نأى به الموقف المتطرّف فتجاوَزَ الحديث عن الشعر الجاهلي لآخر عباسي يذكـّرنا ببشار، وبأبي نواس، وبمسلم بن الوليد، وَسَلَم الخاسر، ووالبة بن الحبّاب، وغيرهم من عصبة المجان. والمعروف أن لدى

القدماء من نَقَدَة الشعر، ورواته، وشُرّاحهِ، إجماعًا على أن تقويم الشعر لا يصحّ إلا في مَعْزِلٍ عن الدين، وعن الأخلاق، مثلما يؤكد القاضي عبد العزيز الجرجاني.

الريادةُ في الشِعْر

ويَعْجب المرءُ من تحفظ أدونيس على معيار الأقدمية، والريادة، ويعُدّ مثل هذه القراءة ناقصة كونها تقوم على فكرة ساذجة، وهي ضرورة النموذج السابق الذي ينبغي للشاعر اللاحق أنْ يقلِّده. وهذا يتناقض مع ما ابتدأ به عندما سلم بأن للشعر أوليته التي سار اللاحقون على مقاسِها ونهجها. وهذا معيارٌ معروف في الآداب، والفنون، طُرّا. فالجيل الذي يظهر بعد الأوائل يستمد أصالته ممن سبقوه، ويحاول الشعراء النسج على منوال المتقدمين ليكون النظم من وَجْهٍ واحد، لا من وجوهٍ عدة، فيفتقر للسياق، والامتثال لمعاييره، وإلا فإنّ الأدب سيكون بلا ضوابط، وبلا مقاييس، وفي هذه الحال تنعدم الثقة الذوقية بهذا الشعر. ونحنُ نتذكر ما قام به أرسطو، وقبله أفلاطون، وبعدهما هوراس، من تقنين لقواعد الشعر من غنائي، وملحمي، ومسرحي، وتعليمي، فاستخرجوا تلك القواعد من المتراكم من عطاء الروّاد المتقدِّمين. والشعر الجاهلي كالشعر الإغريقي، تراكمت قصائد منه فأصبحت نماذجَ عليا في هذا الشعر تُقلَّدُ، وتحاكى، من حينٍ لآخر، دون أن تحولَ تلك المحاكاةُ بين الشاعر، وبين الابتكار، والخلق، فيكون بذلك قد أضاف للأسلاف ما يزهو به الأدبُ، ويَفْخَرُ، وما يغتني به، ويزْخَر. وفي الوقت ذاته يضع أعماله في السياق المعرفي لذلك النوع الأدبي.

نثر القصيدة

ونحن لا نختلفُ مع أدونيس في أنَّ القراءة التي تقوم على نثر القصيدة، وإخضاعها لمعايير الذوق الزمني، شيء يستخفُّ بها، ولا جَرَم. ويبدو أن أدونيس في قراءته لمعلقة امرئ القيس " قفا نبكِ " قد ابتعد كثيرًا عما دعا له، ونادى به، سواءٌ أكان ذلك في تحفّظاته، أم في غيرها. ففي تساؤلاته تجاوز النُصح، وتجاوز التأمُّل، فعندما ننتهي من قراءة ما كتبه عن تلك المعلقة، لا نجد فيه إلا القليل جدا من الجديد الذي تجاوز به ما يوصف بالحذلقة اللغوية التي تبْهرُ بعض من يقرؤونه من الوهلة الأولى، ولكن بعد أن تزول مؤثرات القراءة الأولى، يتضح أن ما حسبناه شحمًا ليس إلا ضربًا من الورَمِ غير الحميد على رأي أبي الطيب:

أعيذها نظراتٍ منكَ صادقةً أنْ تحْسَبَ الشحْمَ فيمن لحمُهُ وَرَمُ

قراءة مغايرة

ففي مقالٍ نشره عام 1989 يُوضّح لنا ما يدعو له من قراءة مغايرة. فالشعر عنده مختلف عن النثر، من حيث كونه كشفًا، ورؤيا، لا تقريرًا لحقائق، ولا وصفًا لواقع. فهو لا يُقدم للقارئ يقينا مثلما يقدم ابن خلدون في تاريخه. وإنما يقَدِّمُ الاحتمالات التي تتجدَّد، وتتباين، مع كلّ قراءة. وهذا لا يتجاوزُ ما يذهب إليه أرسطو من أنَّ الشعر محاكاةٌ لما ينبغي أن يكون، وليس لما هو كائن. وقارئ الشعر تلزمهُ في هذه الحال القدرة على استعادة الشعور فيما هو مُتخيَّل. وهذه هي القدرة الحدْسيّة على إدراك ما في الشعر من جمالياتٍ، وما فيه من إبداعاتٍ. ومما أزرى بشعرنا، منذ كان، تلك القراءة التي تقف إزاء المضمون، ولا تتعدّاه لغيره.

وهذا الذي يدعو له أدونيس كان قد سبقه إليه رشاد رشدي(1912-1983) في كتابه " في الأدب والحب والحياة [1] " (1974).

وإذا تجاوزنا استبعادَهُ لفكرة التأثر بالأسْلاف، و" النسج على المنوال " إلى الرأي الأخير، والنهائي، في هذا الشعر، وجدناه يؤكد ما هو معروف من أنَّ جودة القصيدة – جاهلية كانت، أم غير جاهلية- تقاسُ بما فيها من ابتكارٍ، وتغيير، واختلافٍ، وكشْفٍ، وما فيها من جمال غير معروف، ولا مألوف، يتخطى به الشاعر، ويتجاوز، المحاكاةَ، والمحاذاة.

وزيادة في إيضاح ما يرمي إليه من قراءة شعرية جديدة، يقفنا على بيتين لزهير بنِ أبي سُلمى، يقول في الأول منهما:

تزوّدْ إلى يوم الممات فإنه وإنْ كرهته النفسُ آخرُ مَوْعِدِ

وهذا في رأيه ليس بشعْر، لأنه يقرر حقيقة معروفة، ويؤكدها، فلا يترك للمتلقي ما يدعو للاستكشاف، والوقوف على ما يُظن أنه رؤيا. وثانيهما في مدح هَرِم بنِ سِنان:

تراهُ إذا ما جئته مُتَـــهَلِّلا كأنك تعطيه الذي أنتَ سائله

وهذا عنده بيتٌ فيه حلاوةٌ، وله مزيَّةٌ وطُلاوة، لا نجدها في السابق؛ إذ يقيم علاقة جديدة بين السائل، والمجيب، فعلى الرغم من قدمه يوحي بحركية البحث عن جديد. على أننا نجد البيت الثاني قليل الاختلاف عن الأول. فالأول؛ يتضمن تشبيهًا بليغًا إذ يشبه يوم الوفاة بالموعد الأخير، وفي الثاني تشبيه أخر غير بليغ. فهو يُشبِّهُ ابتهاج الممدوح بالسؤال بابتهاج

1.عرضنا لهذا الكتاب، ولكتابه ما هو الأدب؟ في : واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي 2013 ص 54 - 57

السائل بما يناله، أي: لا فرق بين المانح والممنوح. وتبعًا لهذا لا نرى في جلّ ما يذكره أدونيس عن الكشْف، والرؤيا، والتغيير الحيوي في البيت الثاني، سوى براعة لغوية، وحذلقة لفظية، ينبهر بها الشداة من نَقَدَةِ الشعر، وقرائه، لا أكثر.

من النظرية إلى التطبيق

تطبيقا لما سبق من دعوة لإعادة النظر في الشعر الجاهلي، ونقده، يتَّخذ أدونيس من معلقة امرئ القيس نموذجًا لاختبار آرائه في التطبيق. وقد بدا في هذه المحاولة الممتدة من ص 37 – 78 ناقدًا آخر غير الذي عرفناه في المقالتين السابقتين. فعلى الرغم مما ألحّ عليه، وأصرّ، من حيث غياب المنهج، أو الطريقة في بناء المعلقة لدى الشاعر، وإن كان ذلك – في رأيه- يُعزى لضياع أجزاء منها، أو راجعًا لجمع الرواة مقطوعات متفرقة قالها الشاعر في أزمنة متباعدة على وزن واحدٍ، هو الطويل، ورويٍّ واحدٍ هو اللام، وضموا بعضها إلى بعضها الآخر، جاعلين منها قصيدة واحدة، أو أنها – وهذا احتمالٌ لا أكثر- وصلتنا مثلما قالها الشاعر[1] .

فعلى الرغم من هذا الاحتراس، والتحَرُّز، يتحدث أدونيس عن المعلقة حديث من لا يهتم، ولا يُعنى بالتحقيق، والتدقيق، والتمحيص. فنجده يكرّر – مثلا- أن هذه المعلقة جسَدٌ، وأن الجملة الشعرية عضوٌ فيه. وأن البكاء على الطلل إعادة إنتاج له. وأن الطلل نهاية، ولكنها لا تنتهي. وأن الشاعر الشَبِق يستعير فيها ألفاظ الحبّ من قاموس الحرب. وأن غايته من هاتيك

1.كلام البدايات، دار التكوين، 2019 ص 66

الألفاظ امتلاكُ المرأة مثلما يمتلك المنتصر السَبْيَة من النساء. فالمسألة عنده لا تعدو اللذة. وامتلاك المرأة – ها هنا- يحقّق له ما يصبو إليه، ويتوق.

ومع هذا لا تخلو القصيدة – في رأيه – من تنويع. كذكره الليل، والبعير، والصباح، والنجوم، ويَذْبُلَ، والحصان المِكَرّ المفرّ، والمطر، والسيل، فضلا عن الطرَد، والطلَل، الذي له الأولوية على الذات. منتهيًا من هذا التطبيق، أو شبه التطبيق، النقدي إلى القول بأنَّ الشاعر لا هو بالرمزي، ولا بالرومنطيقي، هذا مع أنه بالغ في الحديث عن رمزية الطلل، والحصان، والليل، والمطَر. ولا نعرف كيف ينفي الشيءَ بعد توكيده.

تكرار

ويتساءل القارئ: ما النتيجة التي يخرج بها الدارس من هذا الخليط العجيب؟ يجيب أدونيس: إن امرأ القيس شاعر تشبيهي، اسْتعاري: " امرؤ القيس ليس رومنطيقيا، نضيف: إنّ شعره كذلك ليس رمزيا. وإنما هو تشبيهي اسْتعاري" [1] وهذا هو بالضبط ما يقوله القدماء في شعره. فإن جلَّ ما جاء من ثناء على شعره، ومن تعليل لتقديمه على رأس الطبقة الأولى من الجاهليين، هو توافر التشبيه، وتوافر الاستعارة في شعره. فقيل هو أول من قيد الأوابد، وشبه المرأة ببيضة الخدر، وأول من جمع أربعة تشبيهات في بيتٍ واحدٍ، وهو قوله:

كأنّ قلوبَ الطير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العنابُ والحشَفُ البالي[1]

بيد أنَّ أدونيس، الذي نعى على القدماء نهجهم في قراءة الشعر الجاهلي،

1.كلام البدايات، مرجع سابق، ص 52.

2.طبقات الشعراء، لابن سلام الجمحي، 237هـ، تحقيق جوزيف هل Hell ، ليدن Leiden، 1916 ، ص ص 16- 17.

مدَّعيًا أنه يجيء بقراءة جديدة، مغايرةً، لهذا الشعر، وبعد الكثير من " اللتّ والعَجْن " كـرَّر ما كان قد رفضه، ولكنْ في شيء غير قليل من الاختلاف. وهذا شيءٌ ينبغي الاعتراف به لا إنكاره، وهو أنه أكثر من المتقدمين حذلقةً. يكتب مثلا تحت عنوان الشعرية والتاريخ[1] ما نقله نقلا حرفيا، أو شبه حرفي، من تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد علي [بيروت 1970] وهي نقولٌ لا علاقة لها بقراءته المغايرة لمعلقة الكندي المذكورة. وحذفها كوجودها لا فرق. وعلى الرغم من أن أدونيس يستخف بأولئك الذين يربطون بين اللفظ والمعنى، ويعْمَدون للشرح، إلا أنه في قراءته هذه، وتحت عنوان " شعرية اللغة " تحوَّلَ من بلاغي إلى معجمي، شارحًا غير قليل من مفردات المعلقة؛ كبيضة الخدر، وقيد الأوابد، وعصارة الحناء، وفي بجاد مزمَلِ، وعرانين وَبْله، وزاد على ذلك أن شرح ألفاظا ليست في حاجة للشرح، مثل كلمة الظلام، وكلمة المُنجرد.

ومما لا ريب فيه لدينا، ولا شكَّ، أن لديه شيئا ما عن اللغة، وحركيتها المتوارة، المستمرة، لكنه، بجلّ ما لديه من طلاقة، وذرابة في اللسان، ومزية في الألفاظ، لم يجده، أو لم يكشف عنه في المعلقة، فحاول فرضه عليها فرضا في غير قليل من الإكراه، والتعسُّف. وهذا نهج يتبعه في شيء قليل من الاختلاف في قراءة ثانية للامية العرب[2].

الشنفرى الرومنطيقي

ففي قراءته للامية المنسوبة لثابت بن أوس المنبوز بالشنفرى، يذكّرنا

1.كلام البدايات ص ص 55 – 65

2.السابق، ص ص 79- 85

بما سبق أنْ أشار له، ونبَّه عليه، تحت مسمى" الشعرية والتاريخ " من ظهور فئة من الشعراء عُرفت باسم الصعاليك. وفي هذه القراءة، وبعد الكثير من القرائن التي تشهد على فردية الشاعر، وخروجه على إجماع القبيلة، وانضمامه لقبيلة أخرى هي الأوابد، والوحوش؛ من ذئاب كالحة جائعة، وتيوس بريّة، ووعول غير أليفة، وذلك كله تكريرٌ، واجترارٌ، لما هو معروف، وفي الدراسات مذكورٌ ومألوف، تعبر عنها أبيات: كالتمرد، والحماسة، والأخوّة، وأولوية الذات لديه على الآخر (القبيلة) مع اختلاف عن مفهوم الذات لدى كل من نيتشة، ولوتر يامون، ورامبو، يكتشف أدونيس أن هذا الشاعر شاعرٌ ينسحبُ عليه مفهوم اللامنتمي Out Sider فهو منفصلٌ، متوحّد، هو الوجود، وغيره لا وجود. وبهذا المعنى يُعد رومنطيقيا، يرفض قانون القبيلة، أو المجتمع، على أساس اللاخضوع. فرومانطيقيَّته تمجّد الإنسان متحررًا من أيّ نظام، مثلما تمجد الحرية المطلقة التي تكاد تشارفُ الفوضى. ففي نظام قبلي يُحَجّم الفرد، ويؤطره، ويحرمه من الحرية التي يتمتع بها، يغدو الحلم الرومانطيقي مشروعًا، وليس مطلوبا فحسب[1] .

على أنَّ أدونيس، في هذا كلّه، لم يخطر له ببال أنَّ الدارس، وهو يقوم بقراءة هذه اللامية قراءة مغايرة، ينبغي ألا تفوته علاماتُ الاستفهام التي ترتسم حول القصيدة، والشاعر. فالشنفرى قد يكون أسطورة من الأساطير التي برع في نسجها الإخباريون. والمعروف أن هذه اللامية نُقلت عن ابن دريد المتوفى سنة 321 هـ وقد نقلها عنه تلميذه أبو علي القالي

1.كلام البدايات، مرجع سابق، ص 84 -87

(356هـ) في نوادره، والاثنان بعيدان جدًا من عصر الشنفرى وزمنه. وقد ذكر القالي أنَّ ابن دريد أكد له أنها من نظم خلف الأحمر(180هـ) الذي نحَلَها لهذا الشاعر. ومن يتصفح مصادر الشعر العربي؛ المتون منها والهوامش، فلن يجد لها ذِكرا. فأبو الفرج الأصفهاني(356هـ) الذي ذكر قليلا من أخبار الشنفرى في " الأغاني " لم يُشر إليها، ولم يذكر منها بيتًا واحدًا. هذا، إلى جانب أن هذه اللامية تختلف عن سائر أشعار الصعاليك بطولها، إذ المعهود في أشعارهم أنها مقطَّعاتٌ قصيرة. زيادة على أنّ فيها الكثير من الطباق، والجناس، والكنايات، والتَوْريات، والبديع، وغرائب الألفاظ، والقوالب الأسلوبية المستَهْجَنَة على الشاعر الجاهلي، وهذا كله مما يشهد على أنَّ الشاعر، الذي نظم هذه اللامية، شاعرٌ عاش في عصرٍ ما، لكنه بالتأكيد ليس العَصْر الجاهلي[1].

لأجل هذا كله يجد القارئ أنّ ما بذله أدونيس في قراءته المغايرة لهذه القصيدة – إذا أخِذَت هذه القرائن، أو بعْضها، على الأقل، بالاعتبار- لا يعدو كونه رمادًا تذروهُ الرياح. فالقراءة الجديدة، مغايرة كانت، أم غير مغايرة، ينبغي لها أن تتحصَّن بالتحقيق، والتدقيق، والتمْحيص، وإلا فهي ضربٌ باطلٌ من الظنّ، وجنسٌ فاقعٌ من التصوُّر، والتخييل، الذي ينقلب إلى ضروبٍ من الأسْمار، والأباطيل، على رأي أبي فهر محمود محمد شاكر(1909- 1997).

1.وانظر ما كتبناه عن هذه اللامية في " الضفيرة واللهب "، ط1، عمان، الدائرة الثقافية بأمانة عمان الكبرى، 2000، ص ص 17- 37

مفهوم التمرد في الشعر العربي القديم

التمرد ،من حيث هو ظاهرة، معروف في الأدب، شعره ونثره، ولا ريب في أن بعض الجاهليين كطرفة رفعوا راية العصيان في وجه القيم السائدة، خلافا للنابغة الذي أظهر في شعره الخنوع والإذعان لملوك عصره، وفي مقدمتهم النعمان. بيد أن لطرفة قصب السبق في الاعتراض على الأفكار السائدة، ولا يختلف في هذا عن فئة من الشعراء وصفت من باب الذم بالصعاليك، ولو أن هذا الوصف تحول في التداول لمديح. فهذا ثابت ابن أوس الأزدي المنبوز بالشنفرى يقول صراحة " فإني إلى قوم سواكم لأميلُ" أما عروة بن الورد، فيؤكد: وإني امرؤ عافي إنائي شِرْكَةٌ " وفي كتابه القيم " قراءاتٌ في تمرُّد الشعراء العباسيين على السلطة " (2011) يتتبَّعُ المرحوم ياسين عايش صورًا من هذا التمرّد على جلّ ما هو سائد.

فالمعروف أنّ الشعراء، وإن كانوا يؤمّون بلاطات الأمراء والخلفاء والسلاطين، إلا أنَّ لهم همومهم، سواءٌ منها تلك التي تتصل بمواقفهم من السلطة المدنية، أو الدينية، أو تلك التي تتصل بسلطة العادات، والتقاليد، والقيم الأخلاقية. فنحن نجد شاعرًا كأبي الطيب المتنبي (354هـ) لا يخلو شعره من ثورةٍ يُعبر فيها عن سخطه، وتمرده، على الرغم من انتجاعه بلاطات سيف الدولة، وكافور الإخشيدي، وأبي العشائر، وابن العميد، وعَضُد الدولة البُوَيْهي، وغيرهم من سادة ذلك الزمان، فهو على الدوام: رافض

للإذعان، شامخ بنفسه عن الهوان، لا يقيم وزنا لأيّ كان، يقول في بعض شوارده، وأحد شواهده:

أيّ مكانٍ أرتقي أيّ عظيم أتقي
وكلُّ ما قد خلق اللهُ وما لم يخلقِ
محتقرٌ في هِمَّتي كشعْرة في مفـرقي

وهو الذي يذمُّ الزمان إلى أهله، ولا يرى في حكام عصره إلا ضعاف النفوس، وقد دفع الثمن باهظا بسبب هذه الثورة، وهذا التمرّد. وآية ذلك النهاية المأسوية التي انتهت بها حياته، وحياة ابنه، ومن معه من الخدم. وقيل في تلك الجريمة ما قيل. فمن زاعم أنّ فاتكا الأسدي هو المدبر المنفذ، ومن قائل بل هو كافور، ومن قائل لا هذا، ولا ذاك، وإنما همُ القرامطة، ومنهم من يعزو الجريمة للبويْهيّين. وهي حكاية لا تخلو من تلفيق في رأي الباحث المرحوم د. عايش، إذ شكك فيها غير واحدٍ من الباحثين المدقّقين. فأوَّل من أثار هذه المسألة طه حسين في كتابه "مع المتنبي" (1937) فزعم أن القرامطة هم المسؤولون عن مقتله، لأنه ارتدّ عن عقيدتهم التي اعتنقها في صباهُ، وفي شبابه المبكر.

واتهم كلٌ من السيوطي(911هـ) ومحمود شاكر، كافورًا الإخشيدي بالمسؤولية عن مصرعه. وحجتهما في هذا أنّ كافورًا أرسل أموالا للبويهيين، ودفع ببعض الناس لقتله بعد الذي شاع من هجائه المقذع له في القصيدة التي أولها:

عيدٌ بأيةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ فيما مضى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجديدُ

وفي مقالة نشرها محمود شاكر في مجلة " المقتطف" (1936) وأعاد نشرها في كتابه " المتنبي" يؤكد أن الضالعين في المؤامرة عدَّة؛ منهم البويهيّون في

شيراز، وكافور الإخشيدي في مصر، وبنو أسد من أتباع فاتك الأسدي في العراق. وقد استدلَّ على هذا من قرائن، منها؛ دفع أموال كبيرة من كافور للبويهيين، وعلى رأسهم عَضُدِ الدولة، فاشتركوا في التخطيط، والتدبير، واتخذوا من الأسديّين أداة تنفيذٍ لا غير.

ومن قرائن الأحوال، وقرائن المقال، يستخلص المؤلف د. عايش، ويرجّح، أن المتنبي كانت له خصوماتٌ كثيرة جدًا، ولا سيما في صفوف الأمراء، والحكام، من غير العرب، لكثرة تحريضه عليهم، وهجائه لهم، والزِراية بهم، كقوله من قصيدة:

وإنما الناسُ بالملـــــــوك فما ... تُفْلح عربٌ ملوكها عجـــمُ

يسْتخْشِنُ الخزَّ حين يلبسه ... وكان يُرْى بِظُفْره القـــلمُ

ويرجّح أن يكونَ عضد الدولة هو صاحب اليد العليا في مقتله، لأسبابٍ، وحوافزَ، متعدّدة. وإن كان لا ينفي أن يكون لدى كافور الحرص كله على الخلاص منه، والإجهاز عليه، انتقامًا منه لأهاجيه المستشنعة فيه. والسؤال المقدَّر، والمضْمَر، الذي يواجه الراحل - ها هنا - هو: كيف نتفهَّمُ اتهامَ عضُد الدولة بقتله، وقد امتدحه بشعره، وظفر منه بالكثير الجمّ من صلاته، وعطاياه؟

جوابا عن هذا يستقصي الراحل علاقة المتنبي بابن العميد، أولا، لأنه هو الذي نصَحَهُ بالتوجه لعضد الدولة بشيراز. وأقنعه بما يتَّصف به من السخاء، وبأنه سيصِلُه بأضعاف ما وصله هو به. وبلغ عضُد الدولة أنَّ المتنبي تردَّدَ في القدوم إلى شيراز. وقالَ: ما لا ينمّ عن احترامه لهم: " ما لي وللديلم؟"

وقد عرض د. ياسين رحمه الله لشعر المتنبي في عضُد الدولة، فاستوقفه ما فيه من التعريض بالأعاجم، ولا سيما الفرس. مع الانحياز اللافت للعرب، وذلك طبْعٌ جُبِل عليه هذا الشاعرُ، وفُطِرَ، فلا ينفكّ يَظهرُ في شعره، ويتجلّى، شاء ذلك أمْ لَمْ يشأ. ويطغى على ما نظمه في عضد الدولة تفضيلُ الشام، ودمشق، وحلب، على غيرها من البلدان، وزاد على ذلك أن ساوى بين ملوك الدَيْلَم، وغيرهم من بنى الناس، مثلما جاءَ في مرثيته لعمَّة عضد الدولة، قائلا:

نحـن بنــو الموت فمـا بالنا نعاف ما لا بـدَّ مـن شربـهِ
يموت راعي الضأن في جهله ميتـة جـالينـــوسَ في طبّـهِ

وهذا، في رأي المؤلف رحمه الله ، تعريضٌ بالديلم، وألا فرق بينهم وبين السوقة من الناس. وقد توقف المرحوم عند قول المتنبي في مِدْحَتِهِ الأخيرة لعضد الدولة:

وأنّى شئتِ يا طُرُقي فكوني أذاةً، أو نجـاةً، أو هـلاكا

مستحسنًا ما استشفَّه ابن جنّي من هذا المديح، فكأنه يستشعر خطرًا ينتظرهُ في طريق عودته لموطنه الكوفة.

وقد علق على ذلك كلٌ من الواحدي، والثعالبي، والعُكْبري، وهم جميعًا ممن شُغلوا بشعر المتنبي طويلا. وقالوا في مجمل ما قالوه: "كأنه ينعى فيه نفسه، وإنْ لم يقصد ذلك."

ويضيف المؤلفُ إلى هذا معقِّبًا " أما أنا فأستشعر غدرًا وكيْدًا يدبره له ممدوحه، انتقامًا من حقْدٍ قديم مستتر حين كان يسمع تشنيع الشاعر على الحكام الأعاجم، وازدراءَه لهم". ولعل هذا مما يؤيده قول ابن الجوزي عن علاقة المتنبي بعضد الدولة، ونصُهُ "كان المتنبي قد وفد على عضد الدولة

بشيراز، فأكرمه، ووصله بثلاثة آلاف دينار، ثم دسَّ عليه من يسأله: أين هذا العطاءُ من عطاء سيف الدولة؟ فأجاب المتنبي: هذا أجْزلُ، إلا أنه مُتكلّفٌ، وسيف الدولة يعطي عن طَبْع. فاغتاظ عضُد الدولة، وأذن لقوم من ضبَّة في قتله إذا ما انصرف". وهذا الخبر أثنى عليه ابن الأثير في "البداية والنهاية". وتبعًا لهذه القرائن، يرى الدكتور عايش أن لعضُد الدولة البويهي اليدَ الطولى في اغتيال الشاعر.

بشار وتمرُّدُه

أما بشار بن برد(ـ168 هـ) فعلى الرغم من أنه عرض لشخصيته في كتابه دراسات في الشعر العباسي(2010) إلا أنه عاد واستأنف النظر في تمرده وشعره، صارفا التركيز عن علاقته بالدين، والحب، إلى علاقته بالسلطة والخلافة. فقد ذكر أنه والى العلويين من أتباع محمد بن الحسن الملقب بالنفس الزكية، وأخيه إبراهيم، وناصب أبا جعفر المنصور العداء. ففي هجائه يقول:

أبا جعفرٍ، ما طولُ عيشٍ بدائم ولا سالمٌ عمّا قليلٍ بسالمِ

ويصفه في أبيات بالمقيم على اللهو، والملذات، يجرى في ذلك مجرى الأكاسرة من ملوك فارس، ممن حَبِطَت آمالهم بالبقاء والخلود، وجرت عليهم أحكام القضاء، ونقمته، بالموت:

فأصبحتَ تجري سادرًا في طريقهم ولا تتّقي أشباهَ تلك النقائم

ولا يُنكر المؤلف الراحل ما يتصف به بشار من كثرة التقلب، والتذَبْذب، فهو بعيد هزيمة العلويّين المذكورين، تحول من هجائه للمنصور إلى الثناء عليه، وصبَّ تنديده على أبي مسلم الخراساني، وعلى أواخر الأمويين، ولا سيما الوليد بن يزيد، ومروان بن محمد. ولا يشفع لبشار هذا

التقلّبَ اضطرارُهُ للنجاة بحياته من عَسْف العباسيين، أو اتقاؤه غضب الخليفة.

ثورة أبي نواس

على أنّ أبا نواس هو أكثر الشعراء العباسيين تمردًا في رأي الراحل ياسين عايش، فهو لا يُذعن في شعره لا للسلطة الدينية، ولا الأخلاقية، ولا للقيم والأعراف الأدبية الفنية الموروثة، فضلا عن استخفافه أحيانا بالسلطة السياسية. وتعبيرهُ الشعري عن هذا كله لا يخلو من تطرّف، يقولُ في قصيدة يردُّ بها على من عابوا عليه المجاهرة بالمعاصي، والتردّد على الحانات:

أأترك لذة الصهباء نقدًا لما وعـدوه من لبنٍ وخمرِ
حياةٌ ثم موتٌ ثم بعثٌ حديثُ خُرافة يا أمَّ عمروِ

ومن مظاهر ثورته على العرف الأدبي، والفني، نبذه الوقوف على الأطلال، والآثار، والبكاء على الدِمَن والديار، داعيًا لاستفتاح القصيدة بذكر الخمرة، لا بالمرأة، فهي أولى بالحفاوة، وأحرى بالاستحسان:

صفة الطلول بلاغة الفَدْم فاجعلْ صفاتك لابنة الكرم
فإذا وصفتَ الشيءَ مُتَّبِعًا لم تخلُ من غلَـطٍ ومن وهْمِ

وقد خالط تمرّدَه هذا شيءٌ من الشعوبية التي تنتقص من قدْر العرب، ومن مكانتهم الحضارية، ويصفهم بالبداوة، ويفضل عليهم أمما أخرى، لا سيما الفرس:

فلا تأخذ عن الأعراب لهـوا ولا عيشا فعيشهمو جـديبُ
فهذا العيشُ لا عيشُ البوادي وهذا الخمـرُ لا اللبنُ الحليبُ

التمرد المعاكس

والطريفُ في الأمر أن المرحوم يدرج ابا العتاهية في عداد الشعراء المتمردين، لكنه تمرّدٌ مختلف، فهو في الاتجاه المعاكس لمن أشرنا إليهم، وتحدثنا عنهم، وعن تمردهم. فأبو العتاهية عَرَف في زمنه ألوانا من الانحلال الخلقي، والإسْراف، والبذَخ، سواءٌ في صفوف الشعراء الذين وُصفوا بعُصبة المجان كبشار، ووالبة بن الحباب، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد(صريع الغواني) أو في صفوف الخلفاء، بدءًا بالمنصور، ومرورًا بالرشيد، ومن تلوه من الخلفاء، وهم كثر، فثار ثورته المعروفة بالزهد والتقشف. وثورته هذه تطلَّبت تعريضا بالساسة، وبالنخبة الحاكمة، ونتيجة لذلك تعرض لغضب الخليفة، وزُجَّ به في السجن مرارًا. يقول، ردًا على الرشيد الذي أراد منه الرجوع عن زهده، وتصوّفه:

كفاك بحقّ الله ما قدْ ظلمتني فهذا مقامُ المستجير من الظُلـــم
ألا في سبيل الله جسمي وقوَّتي ألا مُسْعدٌ حتى أنوحَ على جسمي

وأبو العتاهية، في رأي المؤلف، غالى في نقده الخليفة، مذكرا بالموت والبعث والنشور ويوم الحساب والعقاب. وزعم ابنُ أبي الحديد في " نهج البلاغة " أن أبا العتاهية بلغَ به الأمر أن كان يكتب الشعر في الخلفاء على جدران السجون.

ويقفنا د. ياسين عايش على شيءٍ آخر ذكره أبو الفرج الأصفهاني، وذكره ابن العديم، وهو أنّ الحبْس لم يؤثر في صلابة موقفه، وتمسكه برأيه، فهو تبعًا لذلك من أصحاب الرأي الذين يثبتون على المبدأ. ودليل ذلك أنه لما سُجن بأمر من القاسم- ابن الرشيد - لم يهادِنْ، بل عرَّض به، وقال فيه شعرًا يذكره بأن رحى الموت أقرب إليه من حبل الوريد. وعندما استشاط

القاسم مغضبًا منه، وهدَّده، قال أبو العتاهية فيه شعرًا جديدًا يزدري بالمتكبرين التيّاهين. فهو إذن متمردٌ، لكن تمرده في الاتجاه الآخر، أي أنه مباينٌ لذلك الذي وجدناه في شعر بشار، وشعر أبي نواس، وشعر ابن الرومي، والمتنبي أحمد بن الحسين، وغيرهم من شعراء هذا العصر.

ونحن إذا ضممنا هذه الفصول عن تمرد الشعراء على السُلَطِ في العصر العباسي، وعلى غير السلط، إلى كتابه الآخر دراسات في الشعر العباسي، وكتابه الأسبق من هذين الكتابين الشعر العباسي في بلاد الشام والجزيرة 1995 نجد بين أيدينا مرجعًا ضخمًا طابعه التدقيق، والتمْحيص، في الأفكار السائدة عن هذا الشعر، مع إعادة النظر فيما هو شائع ومألوف، وتغيير المفاهيم الرائجة، والراسخة، ظنا من الدراسين أنها مفاهيم صحيحة لكثرة ترددها، والتنويه إليها، وقد أوضح لنا المؤلف الراحل أن البحث، والتحقيق، يؤكدان أن الكثير مما هو مُسلَّمٌ به، وبصحته، غير صحيح، ولا بد من إعادة النظر فيه.

ففي تناوله للتمرد توقف عند المعنى العام فحسب. فهو يعني به خروج الشخص عن القوانين المجتمعيّة وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بحكم أيَّ سلطة، وتمرَّد الشخصُ على القوم أي بمعنى رفض طاعتهم ولم يقبل النصيحة منهم، وتَمَرَّدَ الجندُ في المعسكر على أوامر الضباط أي أعلنوا العصيان والثورة. بيد أن للتمرد مضامين عدة؛ فمنه التمرد النفسي كالذي نجده في رواية الغريب للبير كامو. ومنه تمرد المراهقين، وهو طور من أطوار النمو البيولوجي.

العناني وإشكالية الموشح

على الرغم من مرور ما يقارب القرون الستة على غروب شمس الأندلس(1492م) فإن لهذا الاسم (الأندلس) إيقاعه الشجي الآسر في نفوس العرب، حاملا في نغمته أصداء الماضي العريق، وأمجاد الخالدين على مر الزمان، وتعاقب الأحيان، والأعيان، كعبد الرحمن الداخل، وعبد الرحمن الناصر، والمنصور بن أبي عامر، وابن زيدون، وابن هانئ الأندلسي، وابن خفاجة، وابن شُهَيْد، صاحب التوابع والزوابع، ومحيي الدين بن عربي، وابن رشد، وابن طفيل، مؤلف حيّ بن يقظان، ولسان الدين بن الخطيب الذي عرفته الوزارتان، وزارة السياسة ووزارة البيان، وابن قزمان صاحب الأزجال، والأعمى التطيلي صاحب الموشحات، وابن سهل الإشبيلي، والمعتمد بن عباد، الذي جمع بين إمارة الشعر، وإمارة القصر. وغيرهم من الأعلام الذين حفروا أسماءهم على جُدُرِ الأيام والليالي، بصفتهم مبدعي الجواهر واللآلي، أو ساسة طلاّبين للأمجاد والمعالي.

وكتابُ الدكتور محمد زكريا عناني، عليه رحمة الله، عن الموشحات الأندلسية يعدُّ من درر الكتب في هذا الموضوع. ومن خير ما كتب عن هذا الشأن. صدر عن سلسلة (عالم المعرفة) الشهرية الكويتية في يوليو-تموز 1980 في نيف و330 ص يتناول فيه تناولا دقيقا شاملا عددا من القضايا؛ أولاها، وأحراها بالتقديم، وأجدرها بالبحث والتقويم، مفهوم الموشح، ونشأة الموشحات، وتطورها في الصِقْع الأندلسي.

صنعة الأندلسيين

وفي هذا السياق ثمة آراءٌ تداولها الباحثون من مشارقة، ومغاربة، ومن عرب ومستشرقين. ويكرر المؤلف ما يقول به، ويذهب إليه، بعضهم من أنّ الموشح الأول يُعْزى نظمه لعبد الله بن المعتز 295هـ وهو الذي يقول فيه:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناكَ، وإن لـمْ تسمعِ

ويشكك العناني - رحمه الله - بهذا الرأي، لكون الموشح نفسه منسوبا لابن زُهْر، المعروف بالحفيد (565هـ) وقد وُجد في ديوانه. ونحن نشاطر المؤلف هذه الشكوك، فقد بحثنا في ديوان ابن المعتز المحقق المطبوع فلم نجد له فيه ذكرًا. ولا في المختاراتِ حضورًا. علاوة على أن مؤرخي الأدب لم يذكر أيٌّ منهم هذا الموشح، فلو كان لابن المعتز فعلا، لما غفل عنه، وعن ذكره، كثيرون، لما يتصف به من خروج لافتٍ على تقاليد القصيدة. ويذهب غير قليلٍ من الباحثين إلى الزعم بعَزْوِ الموشح الأول لأبي نواس، لا لابن المعتز، وفريق آخر يعزو الموشح الأول لأبناء بني النجار الذين استقبلوا به النبي (ص) لدى وصوله يَثْرِبَ مهاجرًا. وأوردوا نموذجا لا يُعْتدُّ به في رأي الراحل العناني؛ لركاكته، وضعفه، إذا وُوزِنَ بالقصيدة المعروفة " طلع البدر علينا " التي ثبت أن الرسول(ص) اسْتُقبل بها لا بغيرها من الأغاني.

وينحو العناني منحى من يقبل برواية ابن بسام الشنتريني(542هـ) في كتابه" الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " الذي يؤكد أن مُقدَّمًا بن معافر الفريري – وقيل الغريري، ولعله تصحيف- هو صاحب الموشح الأول، وقد حذا حذوهُ ابن عبد ربّه الأندلسي (356هـ) صاحب "العقد الفريد".

ونظرًا لكثرة الآراء، وتوافرها في هذا الشأن، نجد الراحل يختصر ذلك مؤكدًا أن أحدا لا يستطيع أن يقطع في هذا برأي. ومن حسن الحظ أن المستشرق الإسباني (غومث) - وهو من أعرق الباحثين في الأندلسيات- يرى في الموشح شِعرًا ذا طبيعة عربية أصيلة، وأن الأثر اليسير فيه للأغاني الشعبية الإسبانية يقْتصرُ على ما يظهر أحيانا في الخَرْجَة، وهي قفلة الختام فيه. وسائرُ ما في الموشحات يمتُّ بصلة قوية لأضْرُبٍ من الشعر العربي؛ كالمسمّط، والمخمّس، وهما من فنون النظم التي عُرفت في المشرق. فالموشح - تبعا لما تقدم - صنعةٌ أندلسيَّةٌ محض، وأيُّ رأي غير هذا الرأي حريٌّ بالنفي، جديرٌ بالردّ والدحْض.

مصطلحات جديدة

ويعتمد الراحل على " دار الطِراز" لابن سناء الملك(608هـ) في تناوله لبعض المصطلحات التي أوجب التعامل بها شيوعُ الموشحات، تمييزًا لها عن القصائد. كالمطلع، والغصن، والأسماط، والقفل، والخرجة، والبيت، الذي يختلف مدلوله في الموشح عنه في القصائد. وهي مفاهيم نقدية خاصّة بهذا اللون من النظم. ولتوضيح هذه المصطلحات يتناولُ موشحةً مشهورة معروفة للأعمى التطيلي(525ه) التي أولها:

ضاحكٌ عن جمانْ سـافرٌ عن بدْرِ
ضاق عنه المكـانْ وحـواهُ صـدري

وتناول إلى جانبها موشحين، أحدهما لابن بقي(540ه)، والثاني لعبادة ابن القزاز(440ه).

وقد ساقه الكلام على هذه المصطلحات للوقوف عند مفهومين، أحدهما هو الموشح الشعري، والآخر غير الشعري. فالأول هو الذي يلتزم فيه الناظم

بأوزان الشعر العربي؛ من خفيف، أو رَمَل، على النسق الذي وجدناهُ في موشح ابن سهل الإشبيلي(649هـ): " هل درى ظبيُ الحمى أنْ قد حمى " فهو من الرمَل. وكذلك موشح لسان الدين بن الخطيب(776هـ) " جادك الغيث إذا الغيث همى" والرمل مثلما هو معروف فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. وقد تكون الأخيرة فاعلن بحذف السبب الخفيفي الأخير وتسمّى هذه العلة علة الحذف. وأما غير الشعري، فهو الذي لا يلتزم فيه الناظم وزنا من أوزان الفراهيدي، كهذا الموشح:

صبرتُ والصبرُ شيمة العاني
ولم أقلْ للمطيل هجراني معذبي كفاني

فالأول على وزن المُنسرح، والثاني لا هو على المنسرح، ولا على غيره، وهذا نموذج آخر:

يا ويح صبٍ إلى البرقِ له نَظَـر
وفي البكاء مع الوُرقِ له وطَرْ

وفي رأي ابن سناءِ الملك: مثلُ هذه الموشحات ينوب فيها التبْر، والتنغيم الصوتي في الغناء، عن الوزن. ويرى المستشرق إرتمان في كتابه (عن الموشح) الذي لم يُترجم للعربية، أن للموشحات ما يقرب من 146 قالبًا صوتيًا. ولا تفوت المؤلف ملاحظة أساسية، وهي أنَّ بعض الموشحات تخضع خضوعا تامًا لعروض الخليل بن أحمد(175هـ)، كموشحة ابن سهل الإشبيلي التي عارضها نيف وعشرةُ شعراءَ على رأيِ المقَريّ صاحبِ النَفْح:

هل درى ظبيُ الحمى أنْ قدْ حمى قَلْبَ صَبٍّ حلّـهُ عن مكْنِسِ

فهذا من وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعِلُن) وقد حُذف فيه السبب الخفيف الأخير من فاعلاتن، التي ترد إلى فاعلن، في كلٍّ من العروض

والضرْب. ويقتضي البحث في طبيعة الموشح، من حيثُ هو فنٌّ، أن يتناول المؤلف نمط التقفية فيه، وما فيه من مزايا لغوية تقترب به مما كان دارجا وشائعا في لغة الحديث اليومي، بل تضمَّنت بعض الموشحات ألفاظا عامية، وسوقية، وأعجمية، فيما هو معروف باسم الخرْجَة. وهذا شجَّع على نظم الشعر بالعامية مما غدا متداولا باسم " الزجل " تمييزا له عن الموشح.

أغراضُ الموشح

أما أغراض الموشّحات فموضوعٌ يستأثر باهتمام العناني. فعند ظهورها اقتصرت على موضوعات الغزل واللهو والغناء، ومجالس الطرب والأنس، التي يغلب عليها العبث والمجون. وقليل من الموشحات المبكرة تهتم بوصف الرياض، والورود، والرياحين. وفيما بعد نافس الوشاحون الشعراءَ في أغراض أخرى كالمدح. وممّن برعوا في ذلك لسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك(793هـ) وكلاهما من المتأخّرين في الزمن. وقد عثر المؤلف على موشح في الرثاء لابن حَزْمون(624هـ) رواهُ ابن سعيد(685هـ) في كتاب " المغْرِب في حُلى المغرب". ولابن جبير(614هـ) - الرحالة - موشحاتٌ ستةٌ في الرثاء. أما محيي الدين بن عربي(636هـ)- المتصوف المعروف - فنظم الموشحات في المديح النبوي، وفي الوَجْدِ الصوفي.

مشاهير الوشاحين

في فصول الكتاب المتبقية يسلط العناني – رحمه الله - الضوء على مشاهير التوشيح فيطرد ذلك على النحو الآتتي:

1. رواد الموشح
2. الجيل التالي للرواد في القرن الرابع والخامس
3. الجيل التالي في القرن السادس والسابع وهو جيل الازدهار والنضج

4. القرن الثامن والتاسع وهو جيل المتأخرين

ونهْجُه في هذه الفصول يقوم على توضيح ما تجلى في هذه الحقبة، أو تلك، من مظاهر غلبت على الموشحات من حيث المبنى، والمعنى، مع ذكر أبرز الوشاحين في الحقبة، وأمثلة من موشحاتهم، وما قيل فيها من ثناء وتقريظ، أو تجريح وتعريض، مع التنبيه على المصادر الأصيلة التي عنيت بالشاعر، أو بموشحاته. وهذا يتطلب المزيد من التوثيق، وتبيان الإحالات المرجعية بمزيد من التوضيح، والتدقيق.

وفي الأثناء، وعلاوة على ما ذكر، يلمّح لما في الموشحات من أغراض. فعلى سبيل المثال: الأعمى التطيلي، وابن زُهر، غلبَ عليها الغزل واللهو، ولسان الدين بن الخطيب غلب على موشحاته المديح، وإن لم تخلُ من النسيب الصريح. وابن سهل الإشبيلي غلب عليه الالتزام بالوزن الشعري. ومما غلب على موشحات ابن عربي ميلها الواضح للتصوف، وما إليه من الحدْس والتشوّف.

التحقيب الزمني

ويُحمد للمؤلف هذا التحقيب الزمني لتاريخ الموشح، وَيُحمدُ له أيضا التذكير باسم الوشاح منهم، ونسبه، وسنة الوفاة، تجنبا للخلط لتشابه الأسماء. فعندما ورد ابن هانئ بين الوشاحين في القرنين الخامس والسادس ميزه عن ابن هانئ الأندلسي(362هـ) الشاعر المعروف الذي لقب بمتنبي المغرب. واقترن اسمه بالمعز لدين الله الفاطمي، واختص بمدحه، والثناء عليه. وفي ذكره لأبي حيان الغرناطي، وهو من أصحاب الموشحات المتأخرين، ميز بينه وبين أبي حيان النحويّ(745هـ) المفسّر، صاحب البحر المحيط. وفي وقفته القصيرة لدى لسان الدين بن الخطيب ذكر بعض سيرته،

وبعض مؤلفاته، ومنها "الإحاطة في أخبار غرناطة" و"الدُرَرُ الكامنة فيمن لقيته في الأندلس من شعراء المئة الثامنة". ولم يفته أن ينوه لابن خلدون(808هـ) وإعجابه بموشح ابن الخطيب، الذي يبدأ بقوله:

جادك الغيْثُ إذا الغيثُ همى يا زمـانَ الوَصْـل بالأنْدَلسِ

وهذا الموشح أحدُ الموشحات التي عارض فيها أصحابها موشح ابن سهل الذي سبق ذكره. وكثر الذين عارضوا موشح لسان الدين كثرة شجعت العناني- رحمه الله - فصنف كتابا عن ذلك بعنوان "موشحة لسان الدين ابن الخطيب "جادك الغيث" ومعارضاتها في الشعر العربي". وكان هذا الشاعر المعروف بذي الوزارتين قد جعل من مطلع موشح ابن سهل خرجة في موشحته:

عارضتْ لفظا ومعنىً وحلُىً

قولَ من أنطقه الحبُّ فقـالْ

هل درى ظبيُ الحِمى أنْ قد حَمى

قلبَ صبٍّ حـلَّهُ عن مَكْنِسِ

وقد جمع المَقَريُّ في " النفح " بعض موشحاتهِ تحت عنوان " ومن محاسنه ". أما معاصرهُ ابن زَمْرَك، أبو عبد الله محمد بن يوسف، فقد جمعت موشحاته، ونشرت في ديوان بعنوان" شعر ابن زمرك ". وكان قد زاد هو الآخر من طول الموشح، كمعاصره ابن الخطيب، فجعلاه من سبعة أبيات، لا من خمسةٍ فحسب.

صبغة أندلسية

وإذا تجاوزنا الحقبة الأخيرة لما تلاها، فتساءَلْنا: لِمَ لا تذكر الموشحات إلا وتوصف بالأندلسية، مع أنها شاعت في المغرب أيضًا، وفي المشرق؟

قيل: إن ظهورها في الأندلس، قبل غيرها من الأمصار، وشيوعها، ونضجها، وازدهارها فيه، سابقٌ لما عداها من الأقطار، يجعل الأندلس أولى بهذه النسبة، وأحرى من غيرها بهذه الحِسْبَة. بيد أن هذا لا يعني تقصير المغرب في التوشيح؛ فقد لمع من وشاحي المغرب الأقصى الفشتالي (1031هـ) وأبو القاسم بن محمد الغساني المشهور بالوزير، ذكره المقري(1041هـ) في" روضة الآس" وابراهيم الفاسي المعروف ببديع الزمان. وابن زاكور(1120هـ) ومحمد بو جَنْدار(1345هـ) وغيره.

كلمة أخيرة

ومن حسن الحظ أن الموشحات التي أسف ابن الخطيب لتراجع الاهتمام بها في زمنه، (776هـ) لم يعفُ رسمُها، ولم تُطْمس معالمها، وآثارها، ولم تُدرسْ أو تمّحي آياتها، والدليل على هذا أننا نجد في شعر الشعراء المعاصرين بعض الموشحات، فنقرأ بين الفينة والفينة موشحًا لهذا الشاعر، أو لذاك. وممن تنبّهوا لهذا: الشابي، وجبران، وبعض شعراء المهجر، والشاعر إبراهيم طوقان، ومطلق عبد الخالق، والشاعر محمود درويش، وآخرون كثر لا يتسع المجال لا لذكرهم، ولا لاستقصاءِ ما نظموه، مما ينفي عن الموشحات فكرة الزوال، أو الانقراض، ففكرة زوال الفن، وإن بدَتْ صحيحة لدى النظر الأول، إلا أنّ أحدًا لا يعلم ما إذا كان هذا الفنّ سينبعث مجددًا، أم لا. فالأدب، كغيره من الفنون، من طبيعته، وسجيته، أنْ يحيا بعد موات، وأن ينبَعِثَ بعد خمودٍ وفَوات، مثلما ينبعث طائر الفينيق حيًا من رماده، محلقا عاليا بعد همومه، ورُقاده.

يُذكر أن الأوساط الأدبية في مصر صُدمت برحيل الشاعر الأديب محمد زكريا عناني - مؤلف كتاب الموشحات الأندلسية يوم الخميس 19

تشرين الثاني أكتوبر من العام 2023 عن عمر يناهز السابعة والثمانين- فقد وُلد في الإسكندرية عام 1936 ودَرَسَ في جامعتها، وتخرج فيها بدرجة الليسانس (بكالوريوس) في الآداب عام 1961. وتابع دراسته العليا بباريس، وظفر بدرجة الدكتوراه بعد ستٍ من السنين 1967 ولم يقف طموحه عند هذه الدرجة؛ إذ تابع الدراسة في السوربون، وفاز بعد ست سنواتٍ أخرى بدكتوراه في الأدب المقارن 1973 وفي العام 1974 عين في جامعة أسيوط مُعيدًا. وفي 1980 تحوَّل منها إلى جامعة الإسكندرية. وفيها تنقل من أستاذ مساعد إلى مشارك، فأستاذ في أقل من ثماني سنين.

للعناني غير قليل من المؤلفات الشعرية، والنقدية، والترجمات، فضلا عن تحقيق غير قليلٍ من الدواوين، ومن أبرز مؤلفاته الكتاب الموسوم بعنوان "الموشحات الأندلسية" وتنبع أهمية هذا الكتاب من كونه الدراسة الوحيدة التي تجمع بين النظرة التاريخية للموشّحات، والنظرة الفنية النقدية. فأكثر الدراسات المتداولة؛ إما أنْ تغْلِبَ عليها النزعة التاريخية، وإما النزعة النقدية، التي تعنى بالمقارنة بين الموشح، والقصيدة، وما يختلف فيه كل منهما عن الآخر*.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 27- 10- 2023

قصص الفانتاستيك:
المفهوم وتطبيقاته

قصص الفانتاستيك قصصٌ تُروى عادةً في كلماتٍ، وتراكيبَ، لا تخلو من الخيال الساحر الذي يتضمن حكاياتٍ، أو أساطيرَ، ذات علاقة بالخوارق غير الآدمية؛ كالحيوان، والمرَدَة، والشياطين، والجان، والمسحورين. وقد كثر هذا النوع من القصص في أداب العصور الوُسطى medieval period لا سيما تلك القصص التي تخاطب الأطفال، وتنمي لديهم المخيلة، مستعملة ألفاظا مُبْهجة، ومثيرةً، لها أثرٌ فيهم، وتأثير، كأنه السِحْر إنْ لم يكن أكثر.

وقد شاع اعتمادُ هذا النوع من التخييل في العصر الحديث. وَعُني به نقادٌ، ومنظّرون، منهم فلاديمير بروب Propp، وتزيفتان تودوروف مؤلف الكتاب المعروف " مدخل إلى الأدب العجائبي " 1970 وعنوانه بالإنجليزية An Introduction to Fantastic Literature وقد ترجمه إلى العربية الصِدّيق بو علام من المغرب1994 وفي رأي تودوروف Todorov ثمة ضربان من هذا الأدب القصصي: ضربٌ منه لا يتردَّد القارئ في قبوله من حيث أنّ المجريات مما يمكن أن يُصدَّق، وضرب منه لا تتوافر فيه هذه السمة، فعدَّه من هذه الزاوية عجائبيًا. أما الأول فعدّهُ غرائبيًا. فالعجائبي أكثر استبعادًا لقوانين الواقع. وأكثر إفراطا في التخييل الذي لا يَسْتبْعِدُ الخوارق. فالقصة القصيرة التي يتضمّنها كتاب " قصص الفانتاستيك " الذي ترجمه القاص الروائي الناقد أحمد المديني من المغرب، وصدر عن دار المتوسط

في ميلانو بإيطاليا (2023) للكاتب الفرنسي الشهير موباسان Maupassant (1850- 1893) هي القصة الموسومة بالعنوان " الميّت " La morte فالسارد فيها، وهو البطل أيضًا، إذا جاز التعبير، يتحدث عن فتاة أحبَّها حبًا شديدًا، وباعترافة: لا يعرف كيف، ولا لماذا، شُغف بها هذا الشغَف: "قابلتُها، وأحببتُها، وهذا كلُّ ما في الأمر" (ص114).

ويستمرّ في الحديث عن هذا الحبّ. وذلك شيءٌ طبيعيٌ، لكنه يفاجئ القارئ بالقول: ثم ماتت. وباعترافه لا يعرف كيف ماتت، ولا لماذا. كانت قد عادت إلى البيت - ذات مساءٍ ممطر - مبتلة الثياب. وفي الصباح انتابها سُعالٌ، ولزمت الفراش أيامًا، ولم يفلح الأطباء الذين أحضرهم في مواجهة ما تعانيه، أو التخفيف من غَلْوائه، وأخيرًا يتذكر شيئا واحدًا، وهو أنها وُضعت في تابوتٍ، ثم شُيِّعت في جنازةٍ لم يسرْ فيها كثيرون، ودُفنت في مثواها الأخير.

من تداعياتِ هذا العاشق الحزين يتَّضح أنّ كل ما في البيت يُذكـرُه بها. فحتى المرآةُ، التي تقع على كثبٍ من الباب، حين يقع عليها نظره، يجدها مرعبة لكونها تذكره بجلِّ ما يحاول أنْ ينساه. لذا يضطرُّ، في عصبيةٍ حادة، لمغادرة البيت، لتقوده رجلاهُ إلى المقبرة، وفيها يبحث عن قبر المحبوبة، ويتوقف إزاءه متأمّلا ما كُتِبَ على الصليب الرُخاميّ " أحبَّت، وكانتْ محبوبة. وماتت" (ص126).

تأثر السارد تأثرًا عميقًا بهذه الكلمات. فقرَّر أنْ يقضيَ الليل إلى جانب قبرها باكيا. وفي الهزيع الأخير بدأ يمشي وهو يكاد لا يُبصر مواقع خطاه. يتحسَّسُ الأحجار بقدميه، والأسْيِجَة الحديدية الشائكة، وبعد أن أعياهُ المسير جلس على حافة قبر من القبور نادبًا حظَّه التَعِس. وفيما هو جالسٌ

في خُشوعٍ شعَر فجأة بقطعة الرُخام التي يجلس عليها تتحرَّك. وفي مشهد مُرْعبٍ شبّ الميت الذي داخل القبر منتصبًا بهيكله، وظهره المنحني، ورمى بالحجَر الذي كان محبّوه قد أقاموهُ شاهدًا على القبر، وأخذ حجرًا حادًا وراح يمْحو به العبارة التي كتبها محبّوه، وهي التي تقول: " هنا يرقد جاك أولفان.. الذي عاشَ شريفًا، وطيّبًا، يرْحمُهُ الله ." (ص118)

وهذا المشهد، بلا ريب، مشهدٌ يصدُم القارئ الذي لا دراية له بالأدبِ العجائبي. فالمؤلفُ يتجاوزُ ما هو طبيعيٌ، وواقعيٌ. ويتيح لمن تُوفّي، ودُفنَ، منذ زمن، أن ينهض من قبره نهوضًا مرعبًا لمنْ هوَ حيٌّ. ليس هذا فحسب، بل يُلقي، فضلا عن ذلك، بالحجر الذي كتِبَ عليه ما يشيدُ به، وبشرفه، وطيبته. ويمحو هذه العبارة، ويكتبُ عوضًا عنها: " هنا يرقدْ جاك أولفان.. الذي تعجَّل موْتَ أبيهِ ليرثَهُ، وعذّبَ زوْجَته، وعكّر صفْوَ حياةِ أولاده، وخدَع جيرانه، وسرَقَ، وماتَ بئيسًا ".

الحقيقةُ الرهيبة

موباسان لا يكتفي بهذا، بل زيادةً في التعْجيب، وعلى وَفْق الزمن اللحظي الذي يستغرقه السارِدُ في حكايته هذه، يتراءى له الموتى جميعًا وقد انبعثوا من قبورهم، وشرعوا يمسحون عن شواهدها ما كُتِبَ من عباراتٍ هي في رأيهم أكاذيبُ، ويكتبونَ بدلا منها ما يُفْصِحُ عن الحقيقة الرهيبة التي يتجاهلُها الجميع.(ص119).

يتضاعفُ الشعورُ لدى السارد بالزيف الذي اعتدنا على الاستغراق فيه، وفي حمأةِ هذا الإحساس يركضُ باتجاه القبر الذي يثْوي فيه جُثمانُ الحبيبة، تلك التي شُغِفَ بها شغفًا لا يوصَفُ. فوجدَ القبر، وقد أزيلتْ عنه العبارة التي ذكرها لنا للتوّ، وهي الزعم بأنها " أحبّت، وكانتْ محبوبَةً، وماتتْ

". أزيلت هذه العبارة، وظهرت في مكانها عبارة كتبتها هي بعد الانبعاث من القبر مع منْ بُعثوا، تقول فيها:" خَرَجَتْ يومًا لتخونَ خليلها، فتعرَّضتْ لنوبةِ بَرْدٍ، تحت المطر، وماتت " وهذه العبارة تذكـرُنا بما ذكرهُ السارد عن عودتها ذات أمسية ممطرة مبتلّة الثياب، وفي الصباح التالي انتابها السُعال، ولزمت الفراش. ويُلاحظُ - ها هنا- حرص المؤلف على الربط بين ما قيل في بداية القصة، وما يقال في آخرها. فهو يحسن نسج القصة خلافا لكثيرين لا يتقنون إلا الادعاء بأنهم كتاب موهوبون، يأتون بما لم يأت به الأوائل، ولسان حالِ المتطفّل- المتواضع - منهم قول أبي العلاء:

وإني وإن كنت الأخيرَ زمانُه لآتٍ بما لـمْ تستطـعْهُ الأوائل ُ

ولا ريبَ في أنَّ القارئ، سواءٌ أكان متمرسًا بقراءة القصص، أو قارئا عاديًا، لا درايةَ له بهذا، يتوقَّف متسائلا أهذا شيء معقول؟ أيمكن وقوعُه؟ لا. لا يمكن قبوله! لكنَّ القاص يتعمَّد أن يروي على لسان السارد مثل هذا الحدث الذي لا يُمكن تصديقه، متكئًا على حقيقةٍ عُرْفية هي أنه يروي حكاية، والحكايات نوعان: منها ما يكون محاكاةً للواقع، ومنها ما يكون مُتخيَّلا بطريقةٍ مغايرة لتلك المحاكاة، وهذا النوع يتطلب توافقا، وتواطُؤًا، بين القاصّ والمتلقي الذي لا ريب في أنه لا يُذعن لرغبات الكاتب مثلما يظنّ بعض الجهال. كأنَّ الكاتب يقول للقارئ: هلمّ بنا نروي قصصًا فيها لونٌ، أو ألوان من الكذب. على أن في هذه الأكاذيب قِصَصًا لا تخلو من مغْزى، فالمعنى الذي يستخلصهُ القارئ هو أن في حياتنا الكثير من الزيف. وقد توسَّل موباسان بهؤلاء الموتى ليضعَ، عن طريقهم، حدًّا لهذا الزيف، أو لافتا النظر إليه، وذلك أضعف الإيمان.

فالتعجيبُ في القصة يتجلى في عودتهم للحياة، وفي نهوضهم من قبورهم، ليكتبوا بأنفسهم ما هم جديرون به من وَصْف، لا بما كان يُكال لهم من تقريظٍ على سبيل النفاق، لا على سبيل الاستحقاق.

الوسواس

تتكرَّر لدى موباسان الحكايةُ التي يعودُ فيها الموتى من قبورهم أحياءً. ففي " الوسواس " وهو عنوان إحدى القصص- يتكئ فيها على السارد المشارك، وعلى ضمير المتكلم، مثلما هي الحال في قصة "الميت " التي سبقت الإشارة إليها، يلتقي الساردُ على مائدة عشاءٍ في فندقٍ برجل معه ابنته جولييت. ويطلب الرجل من السارد أنْ يدلَّه على مكان تطيبُ فيه النزهة حتى لوكانت قصيرة. ولا يكتفي الساردُ بإجابته على هذا الطلب، وإنما يبدي رغبتهُ في مشاركتها النزهة. وفي الحديث الذي يطول، يقول الأب عن ابنته: إنها تعاني من توتّرات عصبيّة غير مفهومة، ولا معروفة الأسْباب. كان السارد قد لاحظ في أثناء تناولهم العشاء يدَ الرجل الأب ترتعش عند إمساكه بالكوب، أو بالملعقة. فقالَ على الفوْر: أظنُّ ذلك وراثيا؟ فأنت بلا ريب تعاني من شيء ذي صِلة بالتوتُّر العصبيّ. هنا يعترضُ الأبُ قائلا: لعلك تشير للرعشة التي تلازم يدي عند الإمساك بأيّ شيء؟ هذا تشنُّجٌ ناتج عن ذكرى. ذكرى شعور فظيع مررتُ فيه.

تبدأ حكاية التعجيب من هذا الموقف، أو من تلك الذكرى. فجولييت - ذاتَ يوم - جيءَ بها وقد وجدت في الحديقة ميتة، ووضعها الأب بنفسه في النعش، وَوُريت الثرى في مقبرة العائلة في منطقة اللورين، دون أن يجرّدها من الحليّ التي كانت تتزين بها: أساور، وخواتم، وقلائد ثمينة. وفيما كان الأب يرقُدُ حزينا وحيدًا في البيت بعد أن فقد أغلى ما لديه في هذه

الحياة: وهو ابنته جولييت، دُقّ الجرسُ، لا مرة، بل مرتين. فهبَّ مذعورًا، وحمل شمعة، ونزل الدرج متجهًا نحو الباب، صائحًا مَنْ هنا؟!!

وعندما فتح الباب فوجئ - فيما رواهُ - بشبحٍ أبيضَ، وتراجع فزعًا وصاح ثانية: مَنْ أنت؟!!

أجابه الصوت: أنا ابنتكَ يا أبي. لا تفزع. لم أكُنْ ميتة. أرادوا سرقة خواتمي، وأساوري، فبتروا إصبعي، والنزيف أنعَشَني.

أصابت المفاجأة الأبَ بالصدمة، وانهار أوّل الأمر، وأدخل ابنته، وطلب من الخادم - روبسبير - أن يأتيها بشرابٍ. أما الخادم، الذي هو مَضْرَب المثل في الإخلاص لسيّده، فعندما وقع بصره على جولييت، سقط على ظهره ميتًا في الحال. فقد كان هو من فتَحَ القبر، وحاول سرقة الخواتم، والأساور، وبقية المصاغ. وعن طريق الصَدْمة اكتشف الأبُ كم هو مخدوعٌ بهذا الخادم المتفاني في خدمةِ سيّده.

ولئن تساءَل القارئ: ما المشترك بين هذه القصة، وقصة (الميت) التي سبقت إليها الإشارة؟ وجدنا أنَّ الكشف عن زيف الاخرين هو القاسم المشترك في هذا السرد العجائبي. ففي قصة "الميت" شهد الموتى بأن الأحياء يكذبون، وفي قصة الوسواس شهدت الابنة التي غادرت القبر عائدة إلى البيت، أنّ الخادم المخلص روبسبير ليس مخلصًا، بل هو سارقٌ، محترفٌ، ولصٌ ظريفٌ، لا يتواني عن سرقة أقرب الناس إليه. والتعجيب في القصتين يتجلى في أنّ الشخصيتين اللتين تنسب لهما (ثيمة القصة) ممَّن ماتوا، ثم عادوا بعد الموت ليقولوا الكلمة الفصل في إشكالية الزيف التي تملأ حياتنا. وهذا شيءٌ لا يمكن أن يحدث وفقا لقوانين الواقع، والأسُسِ، التي تقوم عليها المحاكاة.

يذكر أن جي دي موباسان - مؤلفُ هذه القصص - من منطقة النورماندي(فرنسا) وقد ولد عام 1850 ودرس في ثانوية كورني بمدينة روان (1869) والقانون في باريس. ثم توجه للخدمة العسكرية. وشارك في الحرب التي دارت بين فرنسا و بروسيا عام 1870. وعمل في أحد المكاتب الإدارية في روان حتى سنة 1878 وفي عام 1888 التحق بوزارة البحرية، وبالإدارة العمومية. وفي الأثناء تعاظم نتاجه القصصي. وعُرف بصفته واحدًا من الطبيعيين naturalist مع إميل زولا، و أنورويه دي بلزاك. ولمعَ ذكرهُ بصفته كاتب قصة قصيرة أولا، واشْتُهر- ثانيا - في الرواية بعد صدور روايته " حياة واحدة " Une Vie. وإحدى رواياته Bel-Ami طبعت ستًا وثلاثين طبعة، مما جعله ثريًا بمعايير ذلك الزمان. ويعدُّ ثالث ثلاثةٍ أسَّسوا فن القصة القصيرة في الأدب العالمي: الروسي الشهير أنطون تشيخوف (1860- 1904) والأميركي إدجار آلان بو Poe (1809- 1849) وهو الثالث.

أما المديني، أحمد ، مترجم الكتاب، فهو من مواليد (برشيد) المغربية عام 1947 وقد درس في فاس، وأتم دراساته العليا في باريس(جامعة باريس الثامنة) و(السوربون) وعرف في أثناء دراسته الكثير من النوابغ الذين وهبوه الكثير من الوعي بالأدبي، وما بينه وبين المعرفي من بوْن، كجمال الدين بن الشيخ، وجاك لنهارت، وعبد الرحمن منيف، وآلان روب غرييه، وجيرار جانيت، وميشيل فوكو، وأحمد عبد المعطي حجازي، ولوسيان غولدمان، ومحمد باهي، ومحمد عابد الجابري، ومحمد آيت، وغيرهم ممن ذكرهم، وأثنى عليهم، في كتابه نصيبي من باريس (2014) وتجلّى ذلك في إبداعه المتنوّع. فهو كاتب قصة قصيرة " العنف في الدماغ "، و" سفر الإنشاء

والتدمير" و" طرز الغرزة ". وروائي" حائط الصفصاف "، و "ظلّ الغريب "، و " في بلاد نون " وغيرها. وشاعِرٌ، وناقدٌ أدبي، له غير كتاب منها: القصة القصيرة في المغرب، والأدب المغربي المعاصر، وفي حداثةِ الرواية العربيَّة. وله في السيرة كتبٌ عدَّة منها" نصيبي من باريس " وكتاب " نصيبي من الشرق " و " فِتَنُ كاتبٍ عربي في باريس" وكتاب " باريس أبدا، يوميات الضفة اليسرى . وله في الرحلات عن رام الله، وبيت الله الحرام، وأيام برازيلية، وإلى بلاد الأرجنتين، وقد فاز كتابه " مغربي في فلسطين" بجائزة ابن بطوطة.

وله في الترجمة الكثير، وهو كاتبُ مقالٍ صحفيّ، أدبيّ، قرأنا له في النهار، والاتحاد الاشتراكي، والعَلَم، والمحرر، والسفير، قبل أن تحتجب، والصحف العراقية، كالجمهورية، والبعث، والثورة، وفي مجلات منها: أقلام، والآداب، والطريق. وأعدَّ كتبا عُني فيها بإحياء ذكرى أدباء لامعين من المغرب، كمحمد زفزاف، وأحمد المجاطي. وقد صدر في العام 2014 كتاب تكريمي له بعنوان " وردة للوقت المغربي " ينطوي على عدد من الدراسات التي تناول فيها الدارسون بعض آثاره في القصة، والرواية، والشعر، والدراسات الأدبية، والترجمة.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 2024/2/1

مفهوم البطولة
في الثقافة الفلسطينية

أثارت روايات غسان كتفاني(1939- 1972) وقصصه، ومقالاته، الكثير من ردود الفعل عربيًا، وفي الأوساط الإسرائيلية بما فيها من صهيونية متطرفة، وأخرى قد نصفها من باب التجاوز بالمعتدلة، التي تناولته في ضوء الهواجس التي تساور القلة من الإسرائيليين حول ما جرى ويجري في فلسطين، وهل هو إقامة دولة لم تكن في يوم من الأيام في فلسطين، أم هو قرصنة جيو- سياسية، وتاريخية، وجريمة أخلاقية تتحمل وزرها أطراف متعددة منها؛ بريطانيا العظمى، وعدد من الدول الاستعمارية الأخرى، والولايات المتحدة الأمريكية، وبعض الأنظمة العربية التي أسهمت في تحقيق المشروع الصهيوني قولا، وعملا، وإمدادًا بالمال والسلاح، تجاه شعب شُرّدَ من بلاده في مؤامرة لم يسبق أن شهد مثلها التاريخ، ومع ذلك ما زال يسعى للعودة متشبثا، لا بالمفاتيح فحسب، بل بكل ذرة تراب يفديها بالزكيّ من دم مناضليه، وشهدائه، أمس واليوم وغدا.

فكان من الطبيعي الاهتمام بترجمة معظم مؤلفات كنفاني إلى اللغة العبرية، وتقديمها للقارئ الإسرائيلي، سواءٌ بهدف كسر العزلة المعرفية التي أصابت الساحة الثقافية من ناحية، أو بهدف إعادة قراءة نتاج كنفاني بوصفه أديب القضية الفلسطينية الأبرز من ناحيةٍ أخرى. وثمة مساهماتٌ بارزة في هذا المجال لعددٍ من المثقفين المهتمين بترجمة الإبداع العربي إلى

العبرية، مثال ذلك: الأديب ذي الأصل العراقي شمعون بلاص (1930-2019) الذي قام بترجمة ثلاث قصص قصيرة لكنفاني، وهي " أرض البرتقال الحزين" و"أبعد من الحدود" و" السلاح المحرَّم" في كتابه الموسوم بعنوان قصص فلسطينية 1970، وقام بتحرير ترجمة "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم" في عام 1978. وكذلك يهودا شنهاف (1952) الذي قام بترجمة إحدى قصص كنفاني، وهي الموسومة بعنوان "ورقةٌ منْ غزّة" من مجموعته " أرض البرتقال الحزين". إلى جانب الترجمة، تنوعت أشكال التواصل الأخرى بين آثاره والجمهور الأدبي، ما بين الإعداد المسرحي، والسينمائي، والكتابات النقدية، والمحاورات الروائية. فقد حظي كنفاني باهتمام بالغ؛ نظرًا لدوره البارز في دعم القضية الفلسطينية، والتعبير عنها، فَمُسْرحَتْ روايتاه "عائدٌ إلى حيفا" و"رجالٌ في الشمس" وعرضتا على خشبة المسرح، وعُرضت قصته للأطفال "القنديلُ الصغيرة" في مسرح الميناء، وهو مسرح متعدد الثقافات للأطفال، والشبيبة، ترعاه مجموعة من الفنانين اليهود غير الصهاينة، والعرب.

ويبدو أن الصحفي، الأكاديمي داني روبنشتاين، وهو من الإعلاميين الذين شهدوا مجريات النكبة قبل عام 1948 وبعده، من المهتمين بكتابات غسان كنفاني. وقد تجاوز باهتمامه الاطلاع، من حيث هو قارئ، إلى التقصّي، والبحث، والنبش في الوثائق، والمراجع، والصُحُف؛ ما هو قديم منها مبكر، وما هو جديدٌ متأخّر. فألف من هذا كله كتابا صدر في العام 2022 بعنوان " لماذا لم تدقّوا جدران الخزان: غسان كنفاني أديبُ المنفى" والكتاب الذي تُرجم للعربية دون ذكر المترجم صدر في العام 2023 عن صحيفة معروفة بتاريخها الأسود، وهي صحيفة يديعوت أحرونوت، مثلما ذكر

على الغلاف. يتضمَّنُ الكتابُ مقدمَةً من ثلاث صفحات، أو أقل، بكلمة أدق، وعددا كبيرًا من الفصول تمتد على مساحة تربو على 230 صفحة من القطع الكبير.

وقد روى المؤلف في مقدمته حكاية عن والده جرت لهما في العام 1993 عندما هُرع من القدس لزيارة أبيه المريض في مستشفى بكفار سابا، فوجده جالسًا على السرير يقرأ مقالا له في الجريدة، فخاطبه معلقًا على المقال: أراك تفهم الكثير من الشُؤون العربية. ثم أضافَ ناصِحًا: لا تحاول أن تفهم العرب أكثر من اللازم! ويعقب على هذا زاعما أنه، مع ذلك، لم يعمل بنُصح والده، فهذا الكتابُ، بما يعنيه من اتصالٍ وثيق بآثار كنفاني، وبغيرها من كتاباتٍ، محاولة لفهم العرب أكثرَ مما تَصوّرهُ والده، وحذّرهُ منه.

في أحَد الفصول، وهو بعنوان: كلّ ما تبقى لكم، يفجأنا المؤلف بأحاديثَ لا علاقة لها بعنوان رواية غسان كنفاني " ما تبقى لكم " 1966 فهو يستهل الفصل بما لديه من تفصيلاتٍ عن الإنفجار الذي أودى بحياة كنفاني يوم الثامن من يوليو- تموز 1972. وقد أسْهب في وصفه لهذا الانفجار، وما أحاط به من ظروف، ومواقف إعلامية، واجتهاداتٍ، ومشاهد مأساوية مروعة، وتأويلاتٍ عن دور الموساد في عملية اغتيال استهدفته ردًا على عمليةٍ قام بها ثلاثة من الجيش الأحمر الياباني قُتل فيها ثمانية أسرائيليين، وجُرح عشرات. وأيا ما يكنِ أمرُ هذا الحديث التفصيلي شبه المملّ، لا يفوت المؤلف أنْ يربط بين الجنازة الحاشدة التي شُيّع فيها، وموقعه من حيث هو كاتبٌ عربيٌ فلسطينيٌ مؤثّر.

فقد سارت في جنازته نخبة من السياسيّين الفاعلين من لبنانيين، وفلسطينيين، وسوريين، ومن أقطار عربية أخرى. ولا يفوته أيضًا أن يربط

بين هذه النهاية المؤسفة لكاتبٍ، وإعلاميٍ، كبير، ومنزلته لدى القراء. وفي هذا يقول: " على مدار سنوات طويلة عثرتُ على الكثير من الكتب، والأعمال الأدبية، لغسان كنفاني. وخلال عملي محاضرًا في جامعة بن غوريون في النقب، والعبرية في القدس، قرأتُ الكثير من آثاره. وشدَّني كثيرًا اهتمامُ الطلبة العرب الشديد بتلك الآثار، وكانوا يعرضونها بعدّة فعاليات، وبأكثر من لغة، منوّهاً برأي ستيفان فيلد – مسْتشرق[1]- الذي أعجب بما تفصح عنه هاتيك الآثار من قدْرةٍ على ذكر الأحداث التي ألمت بالفلسطينيين ببعديها الشخصي، والإنساني، الذي غالبًا ما يُهمله المؤرخون.(ص12).

وفي فصل آخر بعنوان "عالم ليس لنا " وهو عنوان إحدى مجموعات غسان القصصية الصادرة في العام 1965 يستأنف المؤلف رصده لمسيرة الأديب، وما مرَّ به من ظروف، تبدأ بالتنقل من عكا إلى يافا، ومن يافا لحيفا. ثم يعرض للحوادث التي ألمت بالبلاد، واضطرار الأسرة للنزوح إلى جنوب لبنان، فإلى دمشق، وفي نقولٍ لهُ من كتاب لفيحاء عبد الهادي بعنوان " وَعْدُ الغد " يرسم لنا صورةً لتلك المعاناة التي شهدتها الأسرة، فقد تحولت من أسرة بورجوازية لأخرى مُعْدمة، تمرُّ بها أيام ولا تجد ما تأكله. واضطرار غسان وبعض إخوته للعمل غير المجزي تارة، وتارةً للحصول على بعض الفرنكات. ويشير لسفر شقيقته فايزة للكويت، والعمل مُدرّسَة هناك مما خفّف عن الأسـرة بتوفير بعض النفقات. ولكنَّ المؤلـف يقـف بنا

1. أحد المستشرقين الألمان ولد في ليبزغ عام 1937 وهو أستاذ اللغات السامية في جامعة بون وتغلب على اهتماماته الدراسات القرآنية ومن آثاره (القرآن كنص) ترجمته للعربية هدى عبد الرحمن النمر.

في هذا الفصل، وفي فصل آخر بعنوان "رسالة من الطيرة"، عند إحدى قصص غسان القصيرة التي تسلط الضوء على أحد المتطوعين الذين قاتلوا ببنادق تركية قديمة. وعلى عادته يسترجع تفاصيل أخرى من سيرة غسان. وسيرة آخرين كانت لهم به علاقة وطيدةٌ، كصلاح خلف (أبو إياد) وجورج حبش، الذي التقاه وتعرف إليه في دمشق، ونشأت بينهما علاقة بقيت متينة حتى استشهاده.

وفي الاستطراد، الذي يتّصف به المؤلف، يحدثنا عن جورج حبش ودراسته في الجامعة الأميركية، ونشاطه السياسي والحزبي، بدءًا من حركة الفداء، مرورًا بحركة القوميّين العرب، وانتهاءً بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وإصدار صحيفة الهدف. والمؤلفُ لا يتّبع في هذا نسقا موحدًا، فما أسرع ما ينتقل من موضوع لآخر.

فهو بحديثه عن سيرة غسان يتحدث عن موضوع الحرب (1948) وعن جيش الإنقاذ، والحوادث التي تكرَّرت في يافا وغيرها. وحكايات متواترة عن المتطوعين من أمثال الحوينطي، ورؤساء بلديات، والحاج أمين الحسيني، معتمدًا في ذلك كلهِ على ما كتبته روزماري الصايغ زوجة المؤرخ الفلسطيني يزيد الصايغ. في الأثناء يستأنفُ الحديث عن أحد أبطال القصص، وهو منصور، الذي يحاول أن يستلف بندقية قديمة من عمه ليشارك في القتال شأنه شأن المتطوعين. وفي القصة يروي غسان مزيدًا من التفاصيل عن بطولة هذا النموذج، ولولا هذا الجزء من حديث المؤلف عن القصة لما كان للفصل علاقة بالعنوان. والصَحيحُ أنّ هذه القصة تكرَّرت في غير مجموعة بعناوين أخرى، ونماذج أخرى. والمؤلف يتنبه لهذا لافتا النظر لمجموعة " عن الرجال والبنادق " التي صدرت ببيروت 1970 .

وفي فصل بعنوان منتصف مايو – الكويت يتابع داني روبنشتاين ما هو متداول من أخبار كنفاني الذي غادر دمشق للكويت، ملتحقا بشقيقته فايزة للعمل في التعليم في موقع يقال له السالمية. وقد عهدتْ التربية الكويتية له بتدريس الرسم والتربية الرياضية. ولكن المؤلف، على عادته، يعود بنا القهقرى، فيروي مزيدًا من التفاصيل عن رحلة النزوح، ثم العودة لحديث الحرب التي اشتدت في منتصف مايو 1948. وفي هذه الأثناء نجد إشاراتٍ متكررة في موضع غير مناسب لكل من جورج حبش، ووديع حداد، وياسر عرفات، وفوزي القاوقجي، والجيش الذي سمي بجيش الإنقاذ، مع أنه لم يأتِ للإنقاذ مثلما يدّعون. فقد دخلوا الحربَ - في رأيهِ - بلا خطط، وبلا هدف واضح. والدليل على هذا أن الجيش المصري الذي قَدِمَ من منطقة العوجا كان بمقدوره أن يصل إلى تل أبيب دون مقاومةٍ تصدّه، أو تؤخِّرُه، وفضل- بدلا من ذلك - الاتجاه نحو الخليل، ويبدو أنّ الهدف يقتصر على الاحتفاظ بالجزء الذي منحهُ قرارُ التقسيم للفلسطينيين[2].

وحتى هذا الهدف لم يحقّقوه. وفي هذا الصدد يذكر شيئا مما جرى في اللد والرملة - وهما عربيتان وفقا لقرار التقسيم- فقد انسحبت منهما القوة العراقية- الأردنية تاركة الأهالي الذين يناهز عددهم في اللد وحدها نحو 50

2. وهذا يتفق تماما مع ما ذكره العميد الركن صالح الشرع في كتابه مذكرات جندي. فقد جاء في حديثه عن الفيلق الأردني أن اللفتنانت كولونيل غلوب Glubb القائد البريطاني للجيش آنذاك(1897- 1986) ألقى بالفيلق خطابا أوضح لهم فيه أن مهمتهم هي الاحتفاظ بما نص عليه قرار التقسيم، لا إحباط المشروع الصهيوني، ط1، عمان: مطبعة الشرق ومكتبتها، 1985 ص 38.

ألفا يواجهون مصيرهم. فارتكبت مذبحتان، إحداهما في المسجد، والأخرى في الكنيسة. ويقول المؤلف: إن إسحق رابين، وكان عمره إذ ذاك 26 عامًا، تردَّد في ارتكاب المجزرة، إلا أن بن غوريون أمره بالتخلص من سكان المدينتين قسرًا، ودون السماح لهم باستخدام الشاحنات. وقد جاء في بعض ما كتبه قسطنطين زريق في " معنى النكبة " نقلا عن جورج حبش ما يأتي : " إنه شاهد بعينيه الآلاف يمشون مسافاتٍ طويلة من اللد إلى رام الله، الشيوخ، والنساء، والأطفال، يتساقطون هلكى من التعبِ، وشدة العطش".

ومن الغرائب والعجائب التي يقف لديها روبنشتاين ما ذكره عن قصة قصيرة بعنوان "في جنازتي" كتبها غسان كنفاني عام 1959 في الكويت، وكان قد اكتشف إصابته بداء السكري وراثةً عن والدته، وقد صعُب عليه مثلما يذكر صديقُه فضل النقيب العملَ في التدْريس. وازدادت لديه هواجس التفكير بالموت. وتوقَّف في طريقهِ من الكويت إلى بيروت في دمشق لزيارة العائلة. وفي الأثناء كتَبَ تلك القصة. ويقتبس روبنشتاين في خاتمة الكتاب: " أنا الآن أمشي في جنازتي. كلُّ التحذيرات العاقلة التي عرفتها في حياتي تبدو لي الآن كفقاعة صابون غبيّة، الإنسان شجاع ما دام لا يحتاج إلى الشجاعة، لكنه ينهار عندما يجري الحديث عن أمْرٍ جديّ. عندما يترتب عليه فهم الشجاعة بمفهوم الاستسلام.. بمفهوم التخلي عن كل شيء".

ويختتم المؤلف هذاالاقتباس قائلا: من متابعتي للتجربة الفلسطينية يظهرُ لي أن غسان كنفاني نجح في أن يكون بطلا، ومن الذين ما إن تُذكر أسماؤهم حتى تُذكـرَ بها معاني الخلود، والإبداع الروائي، والقصصي،

والصحفي. غسان كنفاني تحول ليُصبحَ بطلَ الثقافة الفلسطينية، والعربية، الأول.

---

*مستخرج من القدس العربي اللندنية ع 2023/7/7

السيرة الذاتية
أدب أم تاريخ؟

في كتابه تشريح النقد Anatomy of Criticism استبعد القس الكندي نورثروب فراي Fry السيرة – ذاتية Autobiography وغيرذاتية Biography - من الأدب القصصي Fiction معللا هذا الموقف بالزعم أن النثر القصصي نثر خيالي، والخياليُّ نوع من الكذب، الذي لا يهتم بوصف الواقع. فحتى لو ضَمَّن القاص روايته حوادث ووقائع جرت فعلا على الأرض، أو في السماء، فينبغي لها أن تروى بوصفها ضربا من التأليف الخيالي، وليست من السرد الحقيقي الذي عماده وصف الواقع[1] . لذا لا موضع، ولا مكان، في رأيه، لكتب السيرة بين كتب الأدب القصصي، والروائي. وإنما ينبغي أن يخصص لها رفٌّ، أو أرفف مستقلة، حيث كتب الرحلات والمذكرات واليوميات والانطباعات والاعترافات. ومعنى ما يذهب إليه فراي، ويؤكدهُ، هو أن السِيَر، عمومًا، تُصنَّفُ، أو ينبغي لها أن تُصنَّفَ، تصنيفا أقربَ إلى التاريخ منهُ إلى الأدب.

---

1. فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، عمان: 1991ص406 وانظر: خليل إبراهيم، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون) 2010 ص 148

ويعترضُ على هذا التصنيف رولان بارط Barthes الذي يزعمُ، في غير موضع من كتبه، ومقالاته، أن التجنيس، أو التصنيف، ينشأ لدى القارئ في أثناء القراءة، لا لدى الكاتب عند التأليف. فقد يعتزم الكاتبُ كتابة روايةٍ يجدُها القارئُ سيرةً، والعكس أيضًا صحيح، فقد يكتب سيرةً ذاتية يجدها القارئ روايةً لا سيرة. أي أنَّ التصنيف مسألةٌ إشكالية، فما يعدُّ رواية لدى قارئ قد يعد سيرةً لدى آخر[2]. وهذا الرأيُ لا نستطيع القبول به على علاته، صحيحٌ أنَّ نقاءَ النص الأدبيّ مسألةٌ خِلافية، ومثيرةٌ لغير قليلٍ من اللبس، والجدل، بيد أن لكل نوع من أنواع الأدب، وأجناسه، ما يميزه عن سواه، ويختلف به عمّا عداه. لذا لا نظنّ أن من يقرأ قصيدةً أو سونيت أوْ موشحًا يمكن أن يراه في تلك الأثناء حكاية، أو رواية، أو مسرحية، فالقارئُ -كالكاتب - لديه تقبّلٌ لهذا النص، أو ذاك، بناءً على ما لديه من معرفة مبكرة بأساسيّات هذا النوع أو الجنس، ومعاييره، التي تفرق بينه، وبين سائر الأنواع الأخرى. وإلا فإنَّ الأدب يغدو في هذه الحال ساحة رحْبة لتبايُن الآراءِ تباينًا يبلغ حدَّ الفوضى.

وقد ذكر جان ماري شيفر في كتابه " ما الجنس الأدبي؟" أن العادة جرت لدى الناشرين بكتابة كلمة رواية على أغلفة كتب يصدرونها ليست من الرواية في شيء. وذكر أمثلة، وشواهد كثيرةً، قام فيها الناشرون بإلصاق صفة رواية على كتبٍ مطبوعة، وهي يوميّاتٌ أو مذكراتٌ، أو اعترافاتٌ، ويجيب عن سؤال مقدَّر، مضمر، وهو: لأي غرض يفعلون هذا؟ وهـــلْ

2.خليل، إبراهيم، المرجع السابق، ص ص 149- 150

لذلك صلة بتداخل الأنواع الأدبية، وتهجين الأجناس؟ زاعمًا أن غرضهم الرئيس هو التسويقُ. بل هو أهم أغراضهم من هذا الخداع، إنْ لم يكن الغرضَ الوحيد. فهم يتوسّلون بخداع القراء لبيع أكبر عدَدٍ من نسخ الكتاب تحت مسمّى رواية، وذلك لا يعدو كونه ضربا بائسا من التمويه.

ويحسنُ بنا أنْ نشير - ها هنا – لنموذجين، أو أكثر، مما ينسحب عليه وصف شيفر. أولهما كتاب "شارون وحماتي" لسعاد العامري(2002)التي تؤكد في مقدمته أنه يوميات كتبتها تروي فيها أخبار ما لقيته، وعانته في أثناء انتفاضة الأقصى. ومع ذلك ألصق بها الناشرون – دار الآداب - صفة رواية. كذلك نقرأ على غلاف الحديقة السرية لمحمد القيسي – وهي سيرة ذاتية بقالب روائي – ما يُفصح عن رغبة الناشرين – دار الآداب – وتمريرها بصفتها رواية لا سيرة(2002). وقلْ مثل هذا عن كتاب الضوء الأزرق لحسين البرغوثي الذي يلح إلحاحا شديدا على حقيقة لا يختلف فيها اثنان، وهي أن الكتاب وقائعُ مرَّ بها المؤلف في أيام الدراسة في سياتيل بالولايات المتحدة[3].

واللافت للنظر أنّ الروائي الأوروبي أو الأمريكي أو الروسي يستبعد حضوره الشخصي، وما جرى له في حياته، من رواياته،خلافا لما يصرّح به جبرا في إحدى مقابلاته من حيث أن سيرته مبثوثة في رواياته. فإذا قرأنا عددًا من روايات تولستوي، أو غوغول، أو ديكنز، أو الأختين؛ برونتي: إميلي، وشارلوت، أو هيمنجوي، أو فلوبير، فإننا نجد في كل رواية

3.خليل إبراهيم، بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2020ص 105

من روايات المؤلف نفسه عالما مختلفًا عما نجده في غيرها، حتى لكأنّ المؤلف مؤلفٌ آخر، لا علاقة له بالأول. بيد أن الكتّاب العرب، لأنهم قدموا لفضاء الرواية مشْبَعين بالنظرة التقليدية لأدب غلب عليه الشعر، نظروا لكتابة الرواية نظرتهم لكتابة القصيدة. فظنوا أن الرواية كالقصيدة ينبغي أن تهيمن عليها شخصية صاحبها، وذلك يتطلّب التعبير عن أجوائه، وأجواء أسرته، وبيئته الخاصة، وحياته اليومية، تمامًا مثلما نجد هذا في روايتين لمحمود شقير، إحداهما " فرس العائلة "، والأخرى " مديح لنساء العائلة ". فالروايتان ترويان ما عرض لعشيرة الشقيرات – عشيرة المؤلف - في الزمان والمكان الذي يحدِّده الإطار السردي. ويتكرر هذا المثال في روايتين لرشاد أبو شاور، هما: وداعا يا ذكرين ، والحب وليالي البوم 2019. وهذا ما يفسر أيضا ظاهرة الربط بين (حامِد) بطل رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، والمؤلف. فقد ذُكر أن هذه الرواية التي تعد الأولى- عربيًا- من حيث الصدور (1913) تشبه السيرة الذاتية. فحامد بطل الرواية هو المؤلف ذاته. وقيل في كتاب الأيام لطه حسين رواية بطلها المؤلف نفسُه. وتناولها عبد المحسن طه بدر في كتابه عن الرواية في مصر تحت مسمى رواية السيرة[4] أي: الترجمة الذاتية.

والأمثلة التي تشبه هذه الروايات تفوق كل عدد، وتتأبى على أيّ حصر. فقد قيل إن رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول سيرة[5] أو شبه

4.بدر، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر1870- 1968، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص 297، وانظر ص ص 317- 331.

5. الأزرعي، سليمان: الشاعر القتيل، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1983ص136

سيرة. وقيل عن رواية (اعترافات كاتم صوت) لمؤنس الرزاز سيرة للأب والابنة والابن. وقيل عن رواية (سُلطانة) لغالب هلسا مثلما قيل عن أنت منذ اليوم: سيرة، وأن جريس فيها هو غالبٌ نفسُه. وتردَّد بعض هذا القول عن نجيب محفوظ - أحد جهابذة الرواية العربية - فكمال في (الثلاثية) هو نجيبٌ نفسه. ولم يُعْوزْ القائلين بهذا الرأي الدليل القاطع، والبرهان الساطع، فاقتبسوا من إحدى مقابلاته تصريحا لا يُنكر فيه صحة هذا الانطباع، وما بينه وبين كمال من شَبَهٍ تنم عليه الطباع. وقد عمت هذه الاستنتاجات لتشمل كتابا كثيرين منهم حنا مينة صاحب (بقايا صور) و(المستنقع) و(الياطر). وسحر خليفة مؤلفة (مذكرات امرأة غير واقعية). ونُقل عن جبرا قوله: إن من يرد الاطلاع على سيرتي فليقرأ رواياتي، أي أن سيرته متناثرة في رواياته، ولا سيما رواية " البحث عن وليد مسعود" إلى جانب ما كتبه في (البئر الأولى) وفي (شارع الأميرات) [6].

وهذه القرائن تشيرُ، إشارة لا قِبَل لنا بردّها، وهي أن الروائي العربي لا يجد فرقا كبيرًا بين أن يكتب سيرته، أو جزءًا منها، وبين كتابة الرواية. وهذا ضربٌ لافت من الخلط يُعزى إليه ما يسميه بعض النقَدَةِ بهشاشة الرواية العربية.

لكن السيرة – ذاتيةً، وغير ذاتية – فنٌ نثري قديم، عرفته العربية منذ القرن السابع الميلادي. فعلاوة على السيرة النبوية، وسير بعض الصحابة،

6.للمزيد إبراهيم، عبدالله، السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي، ع إبريل من المجلة الفصلية العمانية نزوى 1998. وانظرجبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993 ص 9 وقارن بالحاشية ذات الرقم 38 ص98 من كتابنا : جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2001

شاعت كتابة السيرة في ما تلا ذلك من عصور تاريخية، وأدبية. فمن أقدم كتاب السيرة حنين بن إسحق 260هـ الذي احتفظ لنا بسيرته ابن أبي أصيبعة في كتابه (عيون الأنباء) ومنهم أبو بكر الرازي 313هـ الذي روى في سيرته كيف أصبح طبيبًا مشهورًا. ومن هذا القبيل ابن الهيثم وابن سينا وابن حزم 454 هـ الذي ضمن كتابه (طوق الحمامة) صفحات من سيرته في غير قليل من الصراحة المدهشة عن علاقاته الغرامية[7]. ومن أشهر السير القديمة بالعربية سيرة ابن خلدون الموسومة بعنوان (التعريف بابن خلدون [8] ورحلاته غربًا وشرقًا) [9]. و سيرة ابن طولون(الفلك المشحون في أحوال ابن طولون) [10] وهذه السير كغيرها عنيت بالتوثيق، وغلب عليها الطابعُ التاريخيّ إلى جانب الشخصي.

أما السيرة الذاتية في العصر الحديث، فتراوحُ بين الطابع التاريخي والأدب. وسبب هذا التنوُّع أن بعض النابهين من السياسيين والعسكريين والناشطين الاجتماعيين، والحزبيين، كتبوا مذكراتهم فأرَّخوا بذلك، ووثقوا للمراحل التي عاشوا فيها، ومن ذلك ما كتبه المؤرخ المصري أحمد شفيق، وعارف العارف في فلسطين، وإسماعيل فهمي من مصر، ومحمد بهيّ الدين

7.عبد الستار، مؤيد: السيرة الذاتية - دراسة نقدية، ط1، السويد، دار المنفى،1996 ص ص 58- 67.

8. المرجع السابق، ص ص 54- 55 وانظر 72- 81

9.شرف، عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية، ط1، بيروت؛ والقاهرة: مكتبة لبنان، ولونجمان(ناشرون)1992، ص ص 110- 111 5.

10.عباس، إحسان: فن السيرة، ط1، عمان: دار الشروق، 1988 ص ص 28- 29

بركات، و عبدالله الريماوي، وعبدالله التل، و مضر بدران، مؤلف كتاب القرار، وطاهر المصري من الأردن، وغيرهم الكثير. في المقابل، تعمق اهتمام الأدباء بالسيرة الذاتية، فقد كتب أحمد أمين (حياتي) والعقاد (حياة قلم) وكتب ميخائيل نعيمة (سبعون) وتوفيق الحكيم كتب (زهرة العمر) وكتب لويس عوض (أوراق العمر).

والقيمة الأدبية لهذه السير، وغيرها، تنبلج من كونها تلقي الضوء على التجارب الأدبية في سيرورتها من البداية حتى النهاية. وباطلاع الدارسين على هذه السير، لا سيما سير الشعراء، يسبرون أغوار تلك التجارب. فصلاح عبد الصبور في كتابه " حياتي في الشعر " يقدم لنا نموذجا للشاعر الذي يتأمل تجربته الإبداعية تأمل الدارس الناقد. كذلك البياتي في كتابه " تجربتي الشعرية " وهو بمعنى من المعاني جزءٌ من السيرة الذاتية للشاعر العراقي المعروف. وفي " ذاكرة للنسيان " و" يوميات الحزن العادي " يلقي محمود درويش الأضواء على الجانب الأدبي من تكوينه بصفته إنسانا له قضية تملأ عليه أقطار نفسه. والشيء نفسه نجده في " خارج المكان " لإدوارد سعيد، و " رحلة جبلية " لفدوى طوقان، و" رأيت رام الله " لمريد البرغوثي، وكتابه الآخر " ولدت هناك[11] . ولدت هنا.." وفاروق وادي في " منازل القلب "، وفيصل حوراني في سيرتيه (حنين) والوطن في الذاكرة[12] و" ها أنت أيها الوقت " لأدونيس.

فهذه السير تضيءُ الجانب المعتم، والخفي، من شخصية الأديب صاحب

11.خليل، إبراهيم: شاعران من فلسطين؛ البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 ، ص ص 59- 72

12.خليل، إبراهيم، بين الرواية والسيرة، مرجع سابق، ص 153

السيرة، وهو الجانب الذي لا نستطيع سبر غوره بعيدا عن هاتيك السير. وخير السير الذاتية تلك التي يسرد فيها المؤلف قصة حياته بقلمة سردًا لا يخلو من تخييل، فيروي لنا الحقائق في إهابٍ خياليٍّ ممتع، ومسلٍّ، وشيِّق، كالذي نجده في الأيام لطه حسين[13]، والبئر الأولى لجبرا، و" الصعود إلى الصفر " لفيصل حوراني، و" سِفْر التكوين " لعبد الكريم غلاب [14] والحدبقة السرية لمحمد القيسي[15].

من هذا السياق يتَّضح لنا أن السيرة الذاتية نوع إشكالي؛ فهو رواية تارة، وهو ترجمة شخصية تارة أخرى. تعنى برصد الحوادث التي مر بها المترْجَم له عناية قصوى، تضفي على السيرة الطابع التاريخي الخالص. وهو مذكراتٌ لا أكثر، وهو في بعض الأحايين خليط من اليوميات والاعترافات والتعبير عن الذات تعبيرًا يقربها من الإبداع الشعري بما يُلقيه من ضوء كاشفٍ على كوامن التجربة، وخفاياها، وما يحيطُ بها من غُموض، ولعلها تزداد قربًا من الإبداع كلما اقتربت من الرواية، لكنها، بصفةٍ عامةٍ، شيءٌ، والرواية شيءٌ آخر.

13.بدر، عبد المحسن، تطور الرواية ، مرجع سابق، ص 297 وعباس، إحسان: فن السيرة، مرجع سابق، ص 131- 135

14.غلاب، عبد الكريم، سفر التكوين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1966 .

15.للمزيد انظر كتابنا: قراءات في كتب السيرة، عمان: ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، 2024 ص 121- 128.

الصحافي ناقدا

لا يحتاج الشاعر العراقي المعروف حميد سعيد لمن يكتبون عنه من النقد ما يضيف لمكانته العليا في الشعر مكانة أخرى، فهو على ما هو عليه، يتمتع بهذه المكانة في الشعر العربي، ولا يحتاج لمن يتملقون شعره.

فقد كثرت عنه الكتابات كثرة تتأبّى على الحصر، وتجلّ عن الإحصاء. فمن بين الذين كتبوا عنه ونشروا عصام شرتح في غير كتاب، منها على سبيل التمثيل، لا الحصر، "شعر حميد سعيد بين بلاغة التشكيل البصري وشعرية الرؤيا"، وكتاب آخر عن" المتغير الأسلوبي في شعر حميد سعيد ". وكتاب "فضاءات جمالية في شعر حميد سعيد" و"مفاتيح الشعرية في قصائد حميد سعيد" و "شعرية الاغتراب في قصيدة حميد سعيد وتحوُّلاتها"، و"جدلية الزمان والمكان في شعر حميد سعيد" 2016 . تضاف إلى هذه الكتب مقالة منشورة عن "اللغة وحيزها الشعري فيما تأخر من القول" وأخرى عن ديوان "نجمة.. بعد حين".

ونشر حمدي الحديثي كتابا بعنوان "رؤية نقدية في شعر حميد سعيد"، و" القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد" 2014 وكتاب "فرط الرمان قراءة في شعر حميد سعيد" 2014 و"ألق الفكر والجمال في ديوان ما تأخر من القول لحميد سعيد" 2020 و "فضاءات الغربة في شعر حميد سعيد". وصنَّف قيس كاظم الجنابي عددًا من المصنفات، منها على سبيل المثال: "الرؤى الصوفيّة في قصائد وردة الكتابة لحميد سعيد" 2024 و"الرمزي

والتشكيلي في شعر حميد سعيد". وهشام عودة نشر كتابا بعنوان "الشمعة والدرويش" وسليم النجار "سنين عمان" 2014، و"تحولات القصيدة- قراءة جمالية فكرية في شعر حميد سعيد" 2010 و" تأويلات نقدية في أوراق حميد سعيد المورسكية "2015 . وإنصاف قلعجي نشرت كتابا بعنوان" تطوافٌ في حدائق المورسْكي". ومحمد صابر عبيد " التحليق خارج السرب". وعبد المطلب محمود نشر هو الآخر كتابا بعنوان " كمن لا يعرف الشاعر" تناول فيه صلة الشاعر بالتراث. وهادي دانيال يسلط الضوء على المقاومة في شعره بكتاب نشره بعنوان" حميد سعيد - وعيًا شعريًا مقاومًا". وليسرى خلف حسين كتابٌ عن " التناصّ في شعر حميد سعيد ". ونشر نضال القاسم كتابا بعنوان "جمالية الشكل والمضمون في شعر حميد سعيد" 2014 ومقالا بعنوان "حميد سعيد شاعر الحداثة". ودرَسَ حسن الغرفي شعرهُ من زاوية الموسيقى والإيقاع في " البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد" ودرسه أيضًا في كتاب آخر بعنوان "حرائق الشعر: عن تجربة حميد سعيد ".

وتناول ضياء خضيّر شعره في موقعين: أولهما، كتاب" المعلقة البغدادية "والثاني في دراسة لقصيدة" تحوّلات" لحميد سعيد. وتوقّف رشيد هرون إزاء " مصادر الصورة " في شعره في كتاب بهذا العنوان. ومحمد كنوني توقف بنا إزاء " اللغة الشعرية" في دراسة له عن شعر حميد سعيد في كتاب صدر عام 1997. ونشر مصطفى الكيلاني من تونس كتابًا عن شعره بعنوان "حميد سعيد شاعر البدايات - مقارباتٌ تأويلية في الدلالة المرجعية" 2012 . وحسين الجبور صنف كتابا عن ديوانه " أولئك اصحابي " دراسة

نقدية بعنوان (قراءة نقدية في أولئك أصحابي: قصيدة صمت البحر نموذجًا)2022.

ولنا دراساتٌ عدة منشورة أحْراها بالذكر وأجدرها بالتنويه كتاب " القابض على الجمر: حميد سعيد - دراسة في شعره وفيما كتب عنه " 2018 ونشرنا مقالا مطولا في الدستور الثقافي بعنوان "تحولات الشاعر.. تحولات القصيدة من 2005- 2022 " وبعد عام نشرناهُ في كتابنا " الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى"2023.

ووقع بين يدينا كتابٌ جديدٌ عن شعره بعنوان "جماليات الصورة في شعر حميد سعيد*" للإعلامي سعد الدغمان (دار الخليج، عمان: 2024) وهو كتابٌ يضيفُ لما سبق الكثير من التحليلات النقدية المنصبّة على الصورة تارة، وعلى الغموض تارة، وعلى الموسيقى تارة، وعلى الوطن تاراتٍ أخَرَ. إلى جانب المختارات الشعرية التي تحتل من الكتاب نصفه تمامًا. وثمة اعتراضٌ- بادئ ذي بدء - على العنوان، فالعنوان جماليات الصورة في شعر حميد سعيد هو عنوان الباب الأول من الكتاب، وفي مثل هذه الحال ينبغي للمؤلف أنْ يضيف " وأبواب أخرى" أو "وقضايا أخرى"، لأنّ الكتاب، مثلما هو واضح من عناوين الأبواب، لا يقتصر في فحواهُ على جماليات الصورة. عدا عن هذا فإن المؤلف باستخدامه كلمة "جماليات " أطلق حُكمًا مسبقًا على دراسته، وعلى نفسه أيضًا، فكأنه يقول للقارئ لا تحسَبْ أنني سأدرس الصورة في شعر حميد سعيد دراسة موضوعية، منهجيّة، تقوم على النزاهة، والحياد، وتوخي الحقيقة، مثلما يفعل النقاد، فأنا منحاز، وإليك الدليل. ولن أترك لك مثقال ذرَّة من الفُرَص ليكون لك رأيٌ في صوره. فما

ستقرؤه في هذا الكتاب لا يتغيّا سوى تثبيت هذا المعطى، وتأكيد هذا الرأي.

ومن المعلومات التي ذُكرت في نهاية الكتاب يتبين أن سعد الدغمان صحفيٌ، وأن لديه ماجستير في الصحافة، والإعلام، وأنه عضوٌ في نقابة الصحفيين العراقيين إلخ.. وقلما يُحسن الصحفيون ممارسة النقد الأدبي، فالتصور الذي رسخ في أذهانهم أنّ ما ينبغي عليهم كتابتُه، ونشرُه، هو تقريظ خالصٌ ينطوي على غير قليل من المجاملات، وإلا فعليهم اللجوء إلى الانتقاص ممن يتناولونه بألسِنَةٍ حِداد، وبكلماتٍ أحَدّ. ومع تقديرنا لكثير من الصحفيّين الذين أحبوا الأدب، وبرعوا فيه، وفي نقده، فإنّ ما نشهده في أيامنا هذه هو غلبَةُ التسرّع، والارتجال، في الكثير مما يكتبونه. والمؤلف، في هذا الكتاب، متأثرٌ بذلك النفر الذي يغلب عليه التسرّع، والتأثر بالموجة السائدة. فها هو يستخدم تعبيرا شائعًا لدى بعض الصحفيين، وهو (الاشْتغالُ على) في تقديمه لحميد سعيد، قائلا: " امتاز حميد سعيد بالاشتغال على النهْج الحداثي " فهذا التعبير (الاشتغال على) تعبير عامي شبه خاطئ، كون الاشتغال يعني الانصراف عن القيام بأمْرٍ ما، مع القيام بغيره، يقول الشاعر القديم كعب بن زهير:

وقال كلّ خليلٍ كنتُ آمُلُه: لا أُلْفينَّكَ، إني عنْكَ مشغولُ

والاشتغالُ بابٌ في النَحْو، سُمّي بهذا لأنَّ أحد العامِلَيْن صُرف عن معموله، فهو منْشغلٌ عنه. كقول القائل: (عليًا أكرمته). عملَ الفعلُ (أكرم) في الضمير، وهو الهاء، وشُغلَ عن الاسْم (عليًا). ونحن لا نشير إلى هذا من باب التنطّع، أو الصيدِ في الماءِ العَكِر، وإنما للتذكير بما يشيع من أوهام لدى هذا النَفَر من الكتاب عندما يتصدّون للنقد الأدبي؛ إذ ينبغي أنْ

يتجلى فيما يكتبونه، وينشرونه، حرصُهم على اللغة العربية، وتجنّبهم الأغلاط الشائعة التي تقلل من جدّية ما يكتبون، ومن قيمته، وألا ينتقوا من الكَلِم إلا الجزل الفصيح، والقويّ الصحيح.

نوايا حسَنة

ونحنُ لا نشك في النوايا الحسنة لدى المؤلف الفاضِل، إذ يحصُر جماليات الصورة الشعرية في أركان، منها: الكناية، والتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والغموض، والرموز، والتعبير الحقيقي عن الحال التي يصفها الشاعر. وهذا التحديد لمصادر الجمال في الصورة يعيدنا إلى البلاغة، معدّدًا بعض أنواع البيان، واصفًا الصورة بالتعبير الحقيقي عن الحال، وهذا غريبٌ من مؤلفٍ يَرومُ التوكيد على أنَّ لحميد سعيد نصيبًا كبيرًا من حداثة الشعر، إذ لا يعقل أن يتناول الصورة في شعر الحداثة بأدواتٍ قديمة. وتوكيد المؤلف أنّ للصورة في شعر حميد طابعًا مغايرًا مختلفًا عمّا " لمسناه في قصائد شعراء آخرين " توكيدٌ يفتقر للتعليل الذي يقوم على موازنة صوره بصوَر الآخرين. وفي تناوله قصيدة (تأتي كما تشاء) من ديوان " نجمة.. بعد حين "يورد أبياتا عشرةً، ثم يعلق عليها، قائلا " جاءتْ مكتملة المعنى، جزيلة التوصيف، جامعة لعناصر البناء الفني للقصيدة، متنوّعة الدلالة، متداخلة، وبدقّة متناهية، فقد تنقّل ما بين الخيال تزورني بغداد.. والحقيقة مُعْتَرَلي... والماضي (ما كان من طفولة) والحبّ (زمن العشق) والمكان".

ولا نختلف مع المؤلف الفاضل في أنّ الأبيات تتضمَّن صورةً شعرية رائعة، تخْلُبُ اللبَّ، وتسلبُ العقل، بيد أنَّ ما يقوله يبتعد كثيرًا عن ذلك الذي ذكره في السابق، مُحددًا مصادر الجمال في الصورة. فأين هو التشبيه، وأين الاستعارة، والكناية، والمجاز، إلخ؟..

ومن جهة أخرى يعزو المؤلفُ ما في الصورة من شعريّة للخيال تارة، وتارة للحقيقة، فأي المسارين هو الشعري، وأيهما غير شعري؟ فالخيال لا يتفق مع الحقيقة. ولا ريب في أن هذه الأركان التي تتَّصِفُ بها الصورة نجدها في صور الشعراء الآخرين، وليست حِكرًا على الصورة لدى حميد سعيد. نجدها في صور البياتي، والسياب، والعلاق، وسعدي يوسف، وحسب الشيخ جعفر، ونازك الملائكة، مثلما نجدها في شعر نزار قباني، وغيره.

مِعْيارٌ غيرُ شعريّ

وفي موقع آخر يعزو المؤلفُ ما في إحدى صور الشاعر من إبداع لأسبابٍ غير شعرية، فلا تعارُض في أنّ المحتوى الوطني في القصيدة شيءٌ له أثرهُ الجليّ في تفضيل شعر على شعر، وشاعر على شاعر، بيد أنّ هذا شيء لا ينبغي أنْ نعزو إليه جماليَّة الصورة، وإن كان ينمُّ عن جمالية الموقف السياسي، والأخلاقي، والاجتماعي. ويرى المؤلف في تلك الأبيات، التي يوردها من القصيدة، أبياتا في " غاية الرَوْعة حين يصف ما حلَّ بالوطن، وعدوانية المحتل، وظلاميَّة أفعاله القبيحة ".

ونحن لا نختلف معه في أن الشاعر يصف بدقة ما حلَّ بالعراق، وما يتصف به الغزاة من وحشية، وما قاموا به من أعمال مستهجنة تُدينُهم، غير أنَّ حميدًا يمتلك بالإضافة لهذا الموقف السياسي، موقفًا شعريًا، هو الذي ينْبغي على المؤلف أنْ يُظهرهُ، وأن يتوقَّف إزاءَهُ، مُسلِّطا عليه الضوء. إذ لو كان نقدُ الشعر، وتمييز السمين فيه من الغثّ، يقتصر على هذا المعيار، لكان كلُّ السياسيين من كبار الشعراء، ولكان المتنبي - مثلا - لا يختلفُ شعريًا عن سيف الدولة الحمْداني، بل قد يكون سيف الدولة،

وفقا لهذا المعيار، أبلغ، وأكثر شاعرية من أحمد بن الحسين. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظن.

وفي موْقع آخر يصفُ المؤلف ألفاظ الشاعر بالألفاظ " الدالة، والمعبرة، والجميلة، ويذكر منها: البلاد، وبغداد" وهذا الوصفُ يفتقر لتحليل يجيب فيه المؤلف عن السُؤال: كيف يتأتى لهذه الكلمات- تحديدًا- أن تكون معبّرة مع العلم بأنها أسْماء، والأسماءُ في دلالتها على المسمّى لا تكتسبُ صفة التعبير، مثلما تكتَسِبه الألفاظ عندما تتحرَّرُ من مدلولاتها الوضعية لمدلولات أخرى تُفْصِحُ عن الشعور، وعن الإحساس، مثلما يلحظ في قول الشاعر سعيد: (وفيها كتبنا مُعلَّقة الريح) أو قوله: (صحائفُ من سيرة الجمْر) إلخ...فالمؤلف يكتفي للأسَف بما في جعبته من وصف صحفي للألفاظ. وهذا لا علاقة له بالنقد، وإنْ كنا نحمَدُ له هذا الموقف المنصف لشعر حميد سعيد. بيْد أن النوايا الحسَنة – غالبًا - لا تكفي.

الغُموض

وينفي المؤلفُ أن يكون حميد سعيد، كغيره من الشعراء، ممن يؤمنون بشعار: "كلما انتهجت القصيدة أسلوب الغموض كانت أقربَ لروح الشعر" فحميد لم يذهب في نظمه هذا المذهب، ولم يتّجه هذا الاتجاه، بل اعتمد، بدلا من ذلك، على" مبدأ الاستعارة، مُفضّلا البساطة على الغموض" (ص32) ومع ذلك لا يُنكر المؤلف الفاضل أنّ في شعره صورًا قاتمة، بمعنى أنها ليست من الوضوح بحيث لا تحتاج لتأويل القارئ. وها هنا يبدو لنا خلْطُ المؤلف بين الغموض والإبهام، أوبين الغموض والتوعُّر. فالغموض ينشأ في الشعر - في رأينا- نتيجة تجنُّب الشاعر تداولَ المعاني مباشرةً، وإنما يأتي بها من وراء نقاب. فالمباشرةُ تُهجِّنُ الشعر، وتُفسده. ولا يخلو

شعر حميد سعيد، في النَزْر القليل، من صُوَر مباشرة، لكنه في الأكثر، والأعمّ، والأرجح، يبتدع، ويوظّف، الصوَرَ التي تحيل المعنى لمعنىً داخلَ المعْنى، مثلما يذهب أوجدن، وريتشاردز، في كتابهما: معنى المعنى The meaning of meaning. ففي قول الشاعر:

الموتُ في انتظار كلِّ حي
وعندَ كل باب
لا فرْقَ بين ميتةٍ وميتةٍ
وبينَ مَقتولٍ ومقتولٍ
وقدْ تختلفُ الأسْباب

فلا يتَّضحُ من هذه الأبيات أنّ الشاعر يصف واقعًا متشظيا في العراق، وصفا مباشرًا، مرعبًا، يطغى فيه الموت حتى لا يُفَرَّقُ بين القتيل والقتيل، والميّت والميت. فالطغيانُ بلغَ الأوْجَ؛ فجاء بهذه الصور: الموت المقعي أمام كل باب، والميتة التي تتلو الأخرى، والقتيلُ الذي لا يختلف عن القتيل الآخر. فهي صورةٌ، المعنى الظاهر منها مباينٌ للمعْنى الجوّاني.

القصيدةُ والرواية

ومن أعجب العَجَب، وصفُ المؤلف قصائد الديوان " أولئك أصحابي" بالقصائد الروائية (ص35) لسببٍ بسيط وهو تضمين الشاعر بعض قصائد الديوان إيحاءاتٍ، وظلالا، من رواياتٍ كرواية موبي ديك Moby Dick لهيرمام ملفل 1851، وصمت البحر Le Silence de la Mer لجان برولر 1941، وغيرها. وهذه تجربة شعرية متفرّدة سَلخَ الشاعرُ سنواتٍ من حياته الشعرية في تطويرها، ومعاوَدَة الكتابة، والتنقيح، والتقويم، فجاءَ المؤلفُ - عفا الله عنه، وغفر لهُ - ليصفَها بالقصائد الروائية

للأسَف. وهي بالفعل تكتسي بعدًا دراميًا مباينًا للقصيدة الغنائية الخالصة، لكنها، بصَرْفِ النظر عن رؤية سعد الدغمان، قوَّتُها لا تأتي من جمالية الصورة، وإنما من جمالية التواشج بين نصّ الشاعر، والنصّ الغائب، الذي يحيلنا إليه المبدع حميد سعيد. وما يصفُه المؤلفُ - ها هنا - بالإيحاءاتِ الروائية، إنما هو إيحاءاتٌ شعريَّة تلتبسُ بالدراما، وتعدُّد الأصوات فيما يُشبه التناصّ. وهذا الارتجال في الأحكام النقدية يبدو أثيرًا لدى المؤلف، فهو يصف قصيدة "أنشودة المطر" للسياب بالقصيدة الروائية، مثلما يصف "من أوراق المورسكي" بهذا الوصْف، وينعتها بهذا النعت، وهو نعتٌ لا يقرّهُ النظر النقديُّ، ولا مبدأ التجنيس.

كلمة أخيرة

صفوةُ القول، وزُبْدة الحديث، هي أنّ ما يكتبُه بعض الصحفيين في الأدب ينبغي أنْ يُقرأ في قدْر كبيرٍ من الحذَر، وأنْ لا يُحمل، جلُّ ما فيه، على محمل الجدّ. فقد وجدنا في هذا الكتاب(جمالياتُ الصورة في شعر حميد سعيد) أوهامًا على مستوى اللغة النقدية. وخلطا بين الغموض في الشعر، والتعقيد، أو التوعُّر. وتغييبًا لمفهوم النسج باعتماد التواشج مع نصوص أخرى، واحتسابه عدولا بالشعر للرواية. وتوليفًا للصورة من أركان بيانية كالتشبيه، والاستعارة، في نظرةٍ سريعةٍ لا حُضورَ لها في التَطْبيق.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 28 شباط- فبراير 2024

الشخصية في الرواية

من الأمور اللافتة للنظر، الجاذبة للانتباه، حرصُ الكثير من الباحثين، ونَقَدَة الأدب من الأكاديميين، على تناول الأعمال الأدبية تناولا عمادُهُ التفريق بين الشكل الفني، ومحواه. والأنكى من ذلك، والأمرّ، أن يجري تفكيك الأثر الأدبي إلى عددٍ من الأركان، أو العناصر، يُتناول كلُ ركن منها، أو عنصر، على حدتهِ، مما يجعل الطابع الجمالي، والفني، للأثر ضائعًا، وتائها في ركام من التفاريق.

فهذا باحثٌ يتناول الشخصية معزولة عن باقي الأركان، وآخر يتناول المكان، وثالث يتناول الزمن، أو الحوار، أو العنوان، أو اللغة. ومع أن هذه التجزئة تمنح الباحث، أو الناقد، فرصة ليقول ما يشاء، في شيء من الإسهاب، والتطويل، الذي يبلغ حدّ الإملال في بعض الأحايين، إلا أنها في نهاية المطاف لا تعدو أن تكون جناية لا تُنكر، ولا تغتفرُ، على جماليات العمل الأدبي، وقد تكون هذه الجناية أكبر، وأكثر حدةً، وخطرًا، في نقد الرواية دون غيرها من فنون القوْل. فالرواية لا تكونُ روايةً إلا إذا أُخذت بمجموعها، عملا واحدًا، متماسكا، يصعُب الفصل فيه بين ركن وآخر من أركانه، وقد كُتب الكثير جدًا عن نجيب محفوظ. منه ما يتناول الواقع الاجتماعي في رواياته، ومنه ما يتناول الشخصيات المثقّفة منها، وغير المثقفة، ومنه ما يتناول السياسة، أو المرأة[1]، أو الجنس، أو المدينـــة،أو

1.مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 24 شباط(فبراير)2023

المكان. ومنه ما يعزلُ الشكلَ عن المحتوى، كتلك الدراسات التي تقفُ بنا عند الفلسفة في رواياته، أو الفكر الإسلامي فيها، أو النزعة الذهنية العقلانية في بعْضها، أو جدل الأنا والآخر، أو مواجهة الإرهاب، إلى غير ذلك من موضوعاتٍ لا تخلو عناوينها من بريق يجتذب القارئ إلى حين.

الشخصية الدينية

وقد وقع بين يدينا في الأيام الأخيرة كتابٌ حرِصَ فيه مصنِّفُه عبد الرحمن محمد الرشيد على تناول الشخصية الدينية في رواياته. ذلك لأنه بعد البحث، والتّمْحيص، تبيَّن له أن هذا النوع من الشخوص لم يُتح له من الدارسين من يجلو عنه غبار النسيان، ويميط الستارَ عما لحِق به من إهمالٍ، ونُكران. هذا على الرغم من أن إشكالية البحث في هذا النوع من الشخوص ليس من ابتكار المؤلف، ولا من اخْتراعه. فقد نُشرتْ دراساتٌ أخرى حول هذه الشخصية، منها: دراسةٌ لمحمَّد علي سلامة، من جامعة حلوان بمصر، بعنوان " نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ – دار الوفاء – الإسكندرية 2007 ". وهي دراسةٌ لم تذكر في مراجع المؤلف، وذلك تجاهل يوجبُ الارتياب. وذكر في كتابه (2009) وقفاتٍ عند الشخصية الدينية فيما كتبه كلٌ من: محمـــد حسن عبدالله، وغالـي شكري، وجورج طرابيشي، وأحمد كمال زكي. ولا ريب في أنّ ما كتبوه، وتداولوهُ من أراء في تلك الشخصية، يتمخّض عن رؤى مختلفة اختلافا كبيرًا، ومواقف متباينة تباينًا شديدًا. ويرى المؤلفُ ضرورة الإلمام بموقع الدين، والتديُّن، من تكوين الكاتب من حيث هو إنسان، أولا، كي لا يقع الدارسون فيما وقعوا فيه من مزالق عندَ دراسة شخوص الكاتب ثانيًا. لذا نجدهُ يتتبّع ما ذكر في سيرة الكاتب محفوظ، وأخباره، من تقاربٍ مع

المتديّنين، ولا سيما مع الشيخ (عجاج) معلم اللغة العربية، و مصطفى عبد الرازق، الذي تتلمذ له، وأعجب كلٌ منهما بالآخَر.

ويُلقي المؤلفُ إضاءةً على علاقة محفوظ الأكاديمية بالدين، مؤكدًا أنه كان يعْتزم كتابة أطروحة بعنوان (فلسفة الجمال في الإسلام) وأنّ توقُّفه عن متابعة الدراسة هو الذي صرَفَه عنه. ولكنَّ نجيبًا، إضافَةً لما ذُكر، اقتربَ من اليسار الشيوعي. فقد ورد في كتاب " نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب" لسيد أحمد فرج شيئًا عن التقارب الكبير بين محفوظ و العِلماني سلامة موسى، الذي عرَّفه على الفكر الاشتراكي، وعزَّز لديه الميل إلى الإلحاد، والإيمان بالاشتراكية العلمية، وبالعروبة لا بالإسلام، والتركيز على حرّية المرأة.

وعلاوةً على هؤلاء، يذكرُ المؤلف أنّ محفوظا تأثر بسيّد قُطُب، الذي تناولَ بعض رواياته بالنقدِ، والدراسة. وسيد قطب هو أبرز قادة الإخوان بمصر، ولذا شابَ علاقته به شيءٌ من حذَرٍ، تمخَّض عن نتيجة عكسية، فمثلما جاء في "المرايا " تركَ شرخًا بين الكاتب وجماعة الإخوان.

وبعدَ غربلة المؤلف لهذه القرائن،وتنْخيلها، يتوصَّل لنتيجة هي أنّ نجيبًا، الذي تأثر بهذا كلِّهِ، اعتنق مذهبا قريبًا من مذهب الفيلسوف برجسون Bergson (1859- 1941) وهذا - في رأي عبد المحسن طه بدر - يُفسِّر لنا نزوع محفوظ - الذي نجده في بعض رواياته - نحو التصوّف، نزوعًا يتجلى في شخوص غلَبَتْ على الكثرة منهم شخصيَّةُ (الدرويش) فالدرويش- كعادته - يتّصف بالإيمان السَمْح الذي يقتربُ من التصوُّف.

وبُعيْد هذا التطْواف في سيرة محفوظ، وأخباره، وفيما كُتبَ عنه، وعن رواياته، وما فيها من شخوص، يصلنا المؤلف بموضوع كتابه، وهو الشخصية

الدينية وتقنيات الخطاب. ونودّ - أولا - التخلّي عن عبارته " تقنيات الخطاب " لأن البحْث في هذا الجانب لا يقتصر - في رأينا - على الشخصية الدينية؛ فعندما نتحدث عن تقنيات السرد، نترك الشخصية الدينية وراءنا، ونبدأ بدراسة شيءٍ آخر، وهو ملفوظ الحكاية عند جيرار جينيت Genette.[1] لذلك نرجّح أنّ هذا الفصْل يُعدُّ من باب التزيُّد، والفُضول؛ لأنّ ما يُقال فيه عن الشخصية الدينية، يقال عن غير الدينية، وما يقال فيه عن الرجل، يقال عن المرأة، وهكذا..

خليطٌ من مراجع

وقد شاءَ المؤلف أنْ يتناول هذه الشخصية الدينية في فِصْلتين، أولاهما عن الشخصيَّة مفهومًا، وأبعادًا. وابتدأ كغيره من الدارسين بتعريف الشخصيّة، معتمدًا على عبد الملك مرتاض، وكتابه"في نظرية الرواية". ولكن المؤلف يخلط في مصادره، ومراجعه، زيدًا بعُبَيْد. فتارة يحيلنا لمرتاض، وطورًا لحسن بحراوي، وفي طور آخر لآلان روب غرييه Grillet [2] صاحبِ التيار المعروف في الرواية الفرنسية باسم " الرواية الجديدة ". وهي مدرسة من روادها غرييه، وناتالي ساروت، وميشيل بوتور، وكلود سايمون. وهذا النوع من الرواية يَنظر إلى الشخصية السردية من منظور مختلفٍ عن جلّ ما جاءَ في مصادر المؤلف الأخرى. وهذا واضحٌ، وجليٌّ، في كتاب غرييه نحو رواية جديدة *La Nouveau Roman (1953)*

---

1. انظر كتابنا بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمادة البحث العلمي، عمان، 2008 ص ص37- 44 .

2.انظر المديني ، أحمد، كي نفهم الرواية الجديدة، ط1، منشورات ملتقى الطرق، 2021 ص41- 60 وانظر ما كتبه غرييه عن الأبطال في الرواية الجديدة من ص 83- 95

الذي تُرجم للعربية. وفي الوقت ذاته نجده يعتمد على *E. M. Forster* وآرائه في *Aspects of the Novel* أركان الرواية [1] المترجم للعربية. وهذا كتابٌ قديمٌ، صدر في عشرينات القرن الماضي(1923) ويُعد من كلاسيكيات النقد الروائي. وإمعانا في هذا نجدهُ يضيف لهذا الخليط المضْطَّرب كتاب (فنُّ القصة) لمحمد يوسف نجم. وهو كتابٌ ككتاب فورستر، يذكرنا بأوَّليات النقدِ الروائي. وقد تجاوزتْهُ نظرياتُ السَرد تجاوزًا كبيرًا.

المنزلقُ النقدي

ومن نتائج هذا الخليط، وما فيه من أنظار ينْفي بعضُها بعضَها الآخر، يقع المؤلف في الفِصْلة الثانية في مُنْزلقٍ آخر كثيرًا ما نجدهُ يتكرّر في الخطاب النقدي العربي، لا سيما في الرسائل، والأطاريح الجامعيّة الفجّة، والأبحاث التي يكتبها الشداة للحصول على ترقيات علمية إنْ لم تكن لهم (وساطة). وذلك أنهم يظنّون أنّ ما في الرواية من آراء، أو أفكار، أو مواقف إيديولوجية، أو دينيّة، تعبّر عن الكاتب صاحب الرواية " بالدرجة الأولى" وأن هذه الشخصية، أو تلك، تعبّر عن" وجهة نظره ". أيْ أنّ الرواية - في نهاية المطاف - كالقصيدة. فكما أنَّ القصيدة تعبر عن أحاسيس الناظم، وأفكاره، و مشاعره، ورؤيته للعالم، فكذلك الرواية، تعبّر عن مشاعر الكاتب، وأفكاره، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. لأنّ الرواية، فيما نحسَبُ ونرى، فنٌ موضوعيٌّ، شأنها في ذلك شأنُ المسرحية. فكما أن كاتبَ المسرحية يعرض في نصّه مواقفَ لا شأن له بها في عُقدةٍ، وفي نسقٍ،

1.انظر: بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص ص51- 68 .

يُعرضان على خشبة المسرح، كذلك مؤلّف الرواية، يخترع عالما يحاكي به العالمَ الذي نعيشُ فيه، ونعرفه، ولا شأن له به، إلا من حيث أنه صانعُه باستخدامه اللغة التي هي أداةُ التعبير، وفقَ القواعد التي يتطلَّبها الاحتمال، كما تتطلّبُها الضرورةُ، التي نبّه عليها، وذكّرنا بها، أرسطو.

ومما يُؤكّد صحّة هذا أنّ كبار الكتابِ من أمثال: فلوبير، و تولستوي، وغيرهما، يلحّون إلحاحًا شديدًا، على ضرورة ألا يكون لكاتبِ الرواية حضورُهُ في النصّ. فهو، على الرغم من اختراعه الشخوص، والحوادث، والأمكنة، ورُبّان السفينة التي نسمّيها رواية، إلا انه الغائبُ الوحيد. وإلا، فإنه يشبه الملقِّن الذي يُطلّ بوجهه من وراء الستار ليُذكِّر الممثلين بما نسَوْهُ من الحوار المسرحي، وهو قيْدُ العَرْض.

وما دامَ المؤلفُ قد سلَكَ هذه الطريق، وانتهج هذا النهج، فقد ترتَّب على ذلك تَكْرارهُ لمقولات من مثل: هذه الشخصية تمثل رأي نجيب محفوظ في الثورة، وتلك – سرحان البحيري مثلا- يمثل انتقادَهُ لها. وشخصية أخرى في رأيه تمثل رأيه السياسي، أو الاجتماعي، وهذه الشخصية جعلها سلبية لتتّفق مع وجهة نظره، أما تلك، فجاءت إيجابية، لأن رأيه في ذلك مخالف. وهذا التصنيف بُني على فكرةٍ لا يؤيّدها النهج العلمي، مؤدّاها أن الشخصية في الرواية دالٌّ، وأنّ المدلولَ هو رأيُ الكاتب، أو مَوْقفه، أو مُعتقده.

الرواية والقصيدة

على أنّ الرواية، في معظم الأحيان، إنْ لم نقل فيها جُلّها، تحتوي شخوصًا عدة ذات مواقف متنافِرَة. فهذه الشخصية إيجابية، أو مُساعدة، وتلك سلبيةٌ، مثبطةٌ، مُعاندة، كشخصية الصوفي، أو الدرويش، فأيُّها هي التي تحيلنا إلى موقف الكاتب. وإذا سلَّمنا جدلا بأنَّ إحداهما هي التي تحيلنا إلى

موقف نجيب محفوظ فِعْلا، فمن هو الذي تحيلنا الشخصية الأخرى لموقفه؟ علاوةً على أنَّ بعض هذه النماذج الإنسانية تتكرَّرُ لدى الكاتب الذي يكتب رواياتٍ عدة، لا سيما وأن نجيبًا كاتبٌ غزيرُ النتاج، نُشرت له نيفٌ وخمسونَ رواية.. من مرحلة البدايات إلى الأخيرة مرورًا بمرحلة الرواياتِ التي رصَدَ فيها تحوُّلات المجتمع المصري. وفي هذه الأعمال يعثُر الدارسون على شخصيات مُتَشابهة، فعلى ماذا يدلّ هذا التشابُهُ من مواقف الكاتب، الذي لا جَرَمَ أنَّ مواقفه تغيرت طوال هذه السنين. ولماذا يحرصُ على هذه الشخصيّات إن كان لا يريدُ تكرارَ الآراءِ والمواقِف؟

نعتقدُ - وقد يؤيّدنا في ذلك كثيرون - أنَّ الشخصيات ذاتَ الصبغة الدينية، أو تلك التي تميلُ إلى التديُّن، أو الملحدة، يتعاقبُ ظهورها في روايات محفوظ المبكرة كالمتأخرة، مثلما يتعاقبُ ظهورها في روايات كتّاب مصر من أمثال: يوسف لِقْعَيِّد، وبهاء طاهر، وإدوار الخراط، وصنع الله إبراهيم، وطه وادي، ومحمد جبريل، وإبراهيم عبد المجيد، وخيري شلبي، وآخرين. فبعضُ هذه الشخوص يمثّلون نماذجَ اجتماعية موجودة، لا تتمّ الصورةُ، ولا تكتملُ، إلا بوجودها. وبعضها قد يتمخّض، بظهوره في الرواية، عن تعاطف مع هذا الشخص دون غيره. ولذلك، لا مندوحة لنا من القول: إنّ الشخصية الدينية، أو غير الدينية، على السَواء، لدى محفوظ، أو غيره، شخصيَّة مستقلَّة عن الكاتِب، أو هكذا ينبغي لها أنْ تكون. وأيّ رأيٍ غير هذا يخلِطُ خلطا غريبًا بين نقد الرواية، ونقد القصيدة.

بقيت ملاحظتان لا ينبغي أنْ يفوتنا ذكرهما. أولاهما: تجنب المؤلف الفاضل التدقيقَ فيما يستخدمه من مصطلحات. وهذا كثير، بيد أننا نكتفي بذكرنا مثلا واحدًا. فقد استخدم كلمة " نموذج " معلقًا على هذا بما يأتي:

(هذا المصطلح مصدرهُ علمُ النفس، فقد استخدمه يونغ Jung للدلالة على المثال، أو النمط، الذي يعكس بطريقة متميزة خواصَّ نوع ما). وقد أحالَ لكتاب" منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" للمرحوم صلاح فضل ص 153. وهذا فيما نظنّ غير دقيق، لأنَّ يونغ اسْتخدم مصطلح Archetypes مشيرًا به للأنماط العليا في الثقافة التي تتجلى في الشخصيات الأسطورية ذات الحضور المؤثر في اللاوعي الجمْعي، كشخصية (فاوست) في المسرحية المشهورة للشاعر الألماني غوته [1]. وهو نموذجٌ لا يُشبه- بأيّ حالٍ منَ الأحوال - الشخصية الدينية لدى نجيب محفوظ، أو غيره.

وشيءٌ آخر تتراءى لنا ضرورة التنبيهُ عليه، والإشارة إليه، وهو الركاكة المتفشّية لدى المؤلف في عباراته، وجُملِه، وتراكيبه، حتى ليرتابُ المرءُ في مدى معرفته بضمائر العربية. ففي ص 55 يتكرَّرُ لفظ الرواية 14 مرة على الرغم من أنّ عدد كلماتها يقل عن 150. ومن تكراره ما نجده في [يطغى حضور الشخصية في الرواية فتشكل المحور الأساسي في الرواية]. (وكان ينبغي له أن يقول: فيها) ويقول في مثال آخر ينم على تجاهله للضمير المتصل، وضرورة استبداله بالاسم الظاهر [وهي الشخصيات التي تخصصها الدراسة بشيء من البحث لما لها من علاقة بالبحث.] (وكان ينبغي له أن يقول: لما لها من علاقةٍ به) وهذا كثير في الكتاب كثرةً تحولُ بيننا وبين استقصائه، لذا نكتفي من القلادة بما يحيط بالعنق.

1.للمزيد انظر: خليل، إبراهيم، واقع الدراسات النقدية العربية في 100 عام، ط1 ، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ص 54.

السرد العربي
وتهجين الأنواع

على الرغم من أن أحمد المديني كاتب قصة، ورواية، في المقام الأول، إلا أنه ناقدٌ، وباحث في الأدب العربي الحديث عامة، والسرد منه على الخصوص. فقد صدرت له مؤلفات في هذا المجال، منها على سبيل المثال: فن القصة القصيرة في المغرب 1980 و الكتابة السردية في الأدب المغربي – 2000 ورؤية السرد 2005 وراهن الرواية المغربية 2009 وتحولات النوع في الرواية العربية 2012 وأخيرًا الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، وهو" كتابة أخرى - سرد عربي مختلف" (دار الأمان، الرباط) فهاجسه فيه هو الكشف عن التحولات التي طبعت بها الكتابة السردية العربية في العقدين الأخيرين، بما يجعلها كتابة مختلفة عما هو شائع، وسائد.فأبرز هذه التحولات هي التحرر من قيود التجنيس والسير بعيدا على طريق تهجين الأنواع.

وفي الكتاب فصولٌ يتناول فيها نماذج من القصة القصيرة، وأخرى من الرواية. يتفق فيها جميعًا، ويتوافرُ، البحث عن كتابة جديدة تنتقل بالسرد من الشكل المعماري التقليدي الذي رُسّخ في القرن الماضي على أيدي كتاب من أمثال: نجيب محفوظ ،ومحمد حسين هيكل، وتوفيق يوسف عواد، وحنا مينة، وعبد الرحمن منيف، وإلياس خوري، وغالب هلسا، وغسان

كنفاني.. إلى بناء جديد يتجاوز التقاليد التي طُبعت به هاتيك الكتابات إلى التجديد. ولذا نجد المؤلف يُعنى بمؤلفين من الأجيال الجديدة، إضافة إلى قليل من الجيل الماضي. فمن الكتاب الجدد نجده يتتبع مظاهر التجريب لدى كل من أنيس الرافعي، وياسين عدنان، وشعيب حاليفي، وإسماعيل غزالي، وعبد الإله بلقزيز، وأحمد الصفريوي، ومحمد الأشعري، والمهدي خريّف. ويضم الكتاب إلى جانب هؤلاء كتابًا من مثل: مبارك ربيع، وعبد الحميد بن هدوقة، وهما من الجيل الماضي. ويجمع الكتاب بفصوله أيضًا بين نماذج روائية وقصصية لكتاب من مشرق الوطن العربي ومغربه، فيفتتحه بفصل عن عبد المجيد شاكر من تونس، ويتبعه بفصول عن كتّاب وروايات من المغرب وتونس والجزائر يتخللها كتاب من مثل الياس فركوح من الأردن، وعالية ممدوح من العراق، وطارق إمام من مصر، ورشاد أبو شاور من فلسطين، عدا عن روايات أخرى لا داعي لذكرها ذِكرًا لا يضيفُ جديدًا لما سبق.

ومهما يكن الأمر، فإن قارئ هذا الكتاب يحمد للمؤلف الجمع بين نماذج من السرد تقدم للقارئ غير المتابع صورة شاملة، أو شبه شاملة، لحاضر السرد العربي اليوم من زاوية البحث عما جدّ فيه وتراءى من أساليبَ تجعل من هذه السردية سرديَّةً جديدة. ففي الفصل الأول- الذي عرض فيه لقصص عبد المجيد شاكير- يستقصي مظاهر التجريب، مؤكدًا دلالاتها على الاتجاه الجديد الذي يختلف به هذا القاص، وينْمازُ، عن غيره، على الرغم من أنه ينتمي للجيل الماضي، فهو من مواليد 1927. فالقصة عنده تتجاوز الأبعاد الحسية المعتادة في التشخيص، وعرض الحوادث من منظور ذاتي، إلى فيوضٍ من الخواطر، وانثيالات تتوهج شعرًا ومجازًا. مؤكدًا أنه – أي

شاكير- صائدُ كلمات، وعازف إيقاعات، ورسّامٌ يستهويه إعلاء المجرّد على المشخَّص، وهذا في رأي المديني يضع قصص الكاتب في المؤضِع الذي يجعل المتلقي يتلذَّذُ بالانفصال عن التقاليد الجامدة[1].

ويشبّه المديني قاصًا آخر مغربيًا هو أنيس الرافعي بالمختبر الذي يسعى لإيجاد كتابة جديدة باستخدام المحاليل التي تضفي على السرد نكهةً، ومذاقا جديدين كلَّ الجدة. فعلى الرغم من أن الرافعي من جيل التسعينات فقد صدرت له ستُّ مجموعات قصصية، وأما التي تسْتثير المديني منها، وتستحوذ على عنايته، فهي الموسومة بعنوان" اعتقال الغابة في زجاجة (2011). تضمُّ هذه المجموعة قصصا تؤكد نزوعه التلقائي لكتابة سردية حداثية، متحرّرَة من التجنيس. إذ تستعين هذه الكتابة بأدوات تحيل القصة القصيرة إلى ما يسميه " نصّ البَيْنَ بَيْن ". ومع ذلك لا بد لهذا الكاتب من أن يتدبر تجريبيته، وحداثته، تدبُّرا يضفي على قصصه شكلا يقرّبُها من قصص الكتاب الذين سبقوه، وإلا استحالت التجربة عنده إلى مرحلة عبور لا حُضور[2]. فهو لا يفتأ يواصل خروجه السافر على تقاليد القصة باللجوء إلى بدائل جديدة، وهذه البدائل توسّع الخرق بالنسْج على غير مثال[3] وهذا واضحٌ وجليٌ في المجموعة " أريج البستان في تصاريف العِمْيان " التي تحيلنا إلى ما يسميه المديني آلية التناصّ المعززة بالأسانيد كما لو كانت القصص ضروبًا من المحاكاة الساخرة للحديث الشريف.

1.المديني، كتابة أخرى، ط1، دار الأمان، الرباط ص 46

2.السابق، ص 58

3.السابق، ص ص 60- 61

وعن فرح البنات بالمطر الخفيف للمغربي ياسين عدنان يقول المديني، بعد وضْع القارئ في أجواء القصص الثماني عشرة: فاللافت للنظر هو استغناء الكاتب عن الراوي، وتنحيته ضمير الغائب جانبًا، والاكتفاء بالمتكلم، أو المخاطَب. وهذا يتيح لنا أن نصغي من أول القصة إلى آخرها لمنولوجات أساسُها البوح، والكشف عما تضمره الظنون بين شريط التذكر، والاستعادة بالتداعيات التي تصل بين زمنين في لقطاتٍ شعوريّةٍ تراوحُ بين الماضي والحاضر مراوحة تؤكّد خرق التقاليد المتبعة في كتابة القصص. علاوة على أنَّ القصة لديه لا تخضع للتصنيف، فهي نص ينفتح على أنواع أخرى من الأقوال، والنصوص، والأجْناس[1] .

العناية باللغة

ومما يستحوذ على انتباه المؤلف في رواية " أهل البياض " لمبارك ربيع عنايته القصوى باللغة، فهو- أي مبارك ربيع- يتفنَّن في ذلك ما استطاع. فاستخدامه للسان يعتمد على تيسير العبارة، وتطويع الجملة، والمزج بين العامي والفصيح في تناوب يفضي إلى ما يعرف باللغة الثالثة، وكأنّ كتابته هذه امتدادٌ لتجارب فؤاد التكرلي من العراق، و المسعدي، والمدني من تونس. فهاجس مبارك ربيع في روايته هذه هو المضيُّ قدما بالعربية للتعبير عن الأوضاع التي تمُرُّ بها شخصياته المهمشة: محجوب، وعبدالله البصير، وغيرهما، ممن يجمعهم الوضع الطبقي الهشّ[2] .

ومع هذا الثناء لا ينفي المديني أنّ في "أهـل البياض" حبكة مصطنعة،

1.المديني، السابق، ص 69

2.السابق، ص ص75

ولا سيما تلك التي يروي فيها الراوي ما جرى للفتاة فائزة، والتهمة التي رُميَ بها الشرطي ميمون. بيد أن المديني يعزو هذه الحبكة الشكلية لرغبة الكاتب في توفير عنصر التشويق [1]. أما قصصُ المغربي إسماعيل غزالي" بستان الغزال الأزرق" فقصص يلجأ فيها الكاتب لتفكيك المتوارث من البنى، معتمدًا بدائل فنية في التعبير الأقصوصي. وهي بدائل تجعل من القصص في المجموعة أضمومة واحدةً، لا أباديدَ متناثرة. فكأنها قِطعٌ من الآجرّ تتآلف، وتتضافر، في مبنى واحد بهندسة معمارية تتباين وتختلف من حجرة إلى حجرة[2]. وهذه البنية تنْسجم مع مفهوم الغزالي للقصة الذي يقوم على الحُلُم، وعلى التناوب بين الخفاء والتجلي، وعلى شعرية العبارة. ويُعدُّ التهجين- أي الجمع بين سلالتين أدبيتين في الرواية - السمة اللافتة لرواية " موسمُ صيد الزنْجور" – نوع من السمك- للكاتب نفسه. فإذا تجاوزنا تقسيمها لفصول، أو حكايات، فإن النتيجة المستصفاة من هذا التحليل النقدي هي جمع المؤلف بين أنواع أدبية عدة، فهي نصٌ هجينٌ، عابرٌ للأنواع الأدبية، وينزع فيه الكاتب نزوعًا تلقائيا لخلخلة القوالب، مؤثرًا الاستئناس بتجريبه الشخصي على الوفاء للتقاليد.

فالرواية بهذا المعنى تطرح شيئا جديدًا على الكتاب، وعلى القراء ممن يبحثون عن الجديد لهذا الفن. ويستطيع المرءُ أنْ يقول - دون أدنى مجازفة - إن المؤلف المديني يرى في جل الأعمال القصصية، والروائية، التي تناولها في الكتاب توجُّها للتحرر من قيود التجنيس، وهذا شيءٌ نجده في قصص

1.المديني، السابق، ص 76

2.السابق، ص 106

عبد الإله بلقزيز، الذي لم يسم مجموعاته قصصًا بل اكتفى بكلمة (نص) على الغلاف، أو نصوص. والشيء نفسه نجده في رواية أحمد الصفريوي "صندوق العجب" ورواية الأشعري ذات العنوان الغريب "علبة الأسماء " ففي هذه الأخيرة نسيج روائي ينقض، ويحفرُ، إلى ما لا نهاية، مستنبتا حداثته في صخرة التقليد الجاثمة على صدور الكتاب منذ قرون [1]. وهذا يتواترُ في اكتشاف المديني للمهدي خرَيّف، ولعبد الحميد بن هدوقة، مؤلف سيرة النَحْلة، و حسونة المصباحي صاحب رواية " يتيم الدهر " 2012 الذي يشبّهه المديني بفلوبير [2] من حيث أنه يزن الألفاظ مثلما توزن الأحجارُ الكريمة. والطوارقي عمر الأنصاري، مؤلف " طبيب تمبكتو" (2011) وعالية ممدوح مؤلفة"الأجنبية" 2013 .

وصفوة القول أنَّ في أعمال هذا العدد من الكتاب ما يؤكد توجه السرد العربي نحو اللا - مألوف، والمديني بخبرته المتراكمة، يؤكد بالأمثلة المحسوسة، والقرائن الملموسة، اختلاف السرد العربي اليوم عنه بالأمس البعيد، وحتى القريب. فهو سردٌ يجمع بين التجريب والتحرر من ضوابط التجنيس، والتحول في المستويات الأخرى للغة، ولعلاقة الكاتب بالواقع، والجنوح إلى العجيب والغريب. وتلك معالمُ لمْ يعتدها القارئ في روايات هيكل، أو محفوظ، أو حنا مينة، أو يوسف إدريس. ولا يفوتنا في هذا المقام أنْ نشير لما وقع فيه المؤلف من لبس حين ذكر اسم منيف الرزاز (ص12) بين الروائيين الذين أصَّلوا هذا الفن، والمراد مؤنس الرزاز لا منيف.

السابق، ص 143

السابق،ص 180 والفصل مستخرج من القدس العربي اللندنية ع 7 أكتوبر 2020

من مفهوم الحكاية
إلى مفهوم الرواية

كثير من الأشخاص، موهوبين كانوا أم عديمي المواهب، يحبون سرد الحكايات، وغالبا ما يدعو الناسُ بعضهم بعضا ليتحدثوا، ويسردوا الحكايات للتسلية، وإزجاء الوقت. وهذا شيء لا عيب فيه، ولا غبار عليه، بيد أن هذه الرغبة قد تتضخم لدى بعض الناس، فينشأ لديهم الولع بتأليف الحكايات ونسجها، ونجد هذا موفورا بكثرة في كتب اليوميات والتاريخ والسير والحكايات الشعبية وقصص الأمثال والمقامات والمرويات التي تناط بالحيوان والخرافات. وهذا الشغف قد يغدو هاجسًا لدى بعض الأشخاص فيولعون بالرواية، وهي الفن الأدبي الأكثر قربا من هذا اللون. فإذا تصدى بعضهم لكتابة الرواية، من غير دراية بهذا الفن، وقع فيما لا تحمد عقباه؛ ذلك لأن الرواية من حيث هي فنٌّ ليست حكاية فحسب، ولكنها حكاية تخضع لمنطق نسقي هو الحبكة Plot التي تنتظم خياراتِ الكاتب وفقَ مبدأ العلة والمعلول، أو السبب والنتيجة.

وقد أوضح لنا فورستر Forster (1879- 1970) وهو كاتبٌ قصصيٌ، وروائيٌ، له بعض الروايات المشهورة، منها: نهاية آل هوارد Howards End (1910)، وغرفة بمنظرِ A Room With a View وطريق إلى الهند A Passage to India وغيرها.. أهمية الحبكة، واختلافها عن الحكاية. فإذا كانت الرواية تكتفي بالقول ماتت

البطلة، فهذه حكاية. وهي حكاية غير مقبولة روائيًا، إلا إذا اتّضح أن البطلة ماتت حزنا على البطل، ففي هذه التكملة اتضح أن لموت البطلة سببًا، وهذا لا يعني أنّ الناس لا يموتون أحيانا مؤتَ الفجأة، ودون سببٍ واضح، ولكنَّ قانون الفنّ مختلف عن قانون الحياة، في الرواية كما في غيرها، ففي الرواية ينبغي للكاتب أن يعزو كل واقعةٍ، أو حادثةٍ لسببٍ من الأسباب، وهذا هو المنطق الذي يغلبُ عليها. فالمصادفات، والوقائع، التي لا تستند لمثل هذا تشهد على ضعف الكاتب، وربما تجعل من الرواية، بأجمعها، بما فيها من شخوصٍ، وحوادثَ، وحواراتٍ، وأمكنة توصف، وأزمنةٍ، تتقلّب بين الماضي والحاضر، عديمة القيمة، لأن الحبكة نفسها عديمة القيمة.

ما لا يُتوقع

فقارئ رواية " ميرا " لقاسم توفيق[1] مثلا يتساءل القارئ: كيف تأتّى للكاتب أن يتخيل هذه المرأة(ميرا) ضحية الغواية من شاب يصوره الراوي بصفته نموذجا للأرْعن، أو الأزعر، الذي لا يؤمن بأخلاق، ولا بعادات، ولا بتقاليد، فالراوي يقدّمه بصفتهِ تلميذًا لأمل، معلمة الموسيقى(كذا)، ولكنه فجأة يتناسى هذه الصفة – ويجعل منه شوبان الأردن، أو بتهوفن، تتنافس عليه الفنادق ذات النجوم الخمس، والسائحات اللواتي ياتين من أقصى الأرض يحلُمْن بمداعباته، وكأنه الممثل الفرنسي آلان ديلون، أو كأنَّ الرجال الفُحول انقطعوا من الدنيا، ولم يبق دون جوان (عليه القيمة) إلا يحيى الراوي. وهو مجرد عازفٍ مبتدئ في

1.دار الآن، عمان، ط1، 2018

بهو الاستقبال بأحد فنادق عمان.

أما منزله في الحيّ(الهاشمي الشمالي) فأشبه بإحدى الفيلات الفخمة في شواطئ ميامي، أو على نهر السين. جدرانه تكسوها اللوحات الفخمة، وخزائن المخطوطات الموسيقية، والأسطوانات الكلاسيكية التي تذكرنا بموزارت، وتشايقوفسكي صاحب بحيرة البجع.

وهذه الشخصية – يحيى- شخصية غير طبيعية يخترعها الكاتب، ويزرعها في بيئة غير ملائمة، ولا مناسبة، كزراعة نخلة باسقة في إصّيص بحَجْم قبضة اليد. علاوة على هذا فإنّ الذي لا ينطلي على القارئ ادعاؤها الذهاب لصلاة الأحد في الكنيسة البعيدة في اللويبدة لتلتقي هذا الدون جوان. والزوج رعد – سبحان الله - يصدّق مثل هذا الإدعاء على الرغم من أنه واثق بأنها لا تُصلي، وتكرارُ الإدعاء نفسه مرارًا، لمدة تقارب السنتين، شيءٌ لاريب في أنه يثير الشك. وحولها منْ هم أساسًا شكاكون بها – العمَّة رجاء، التي تصفها بالكافرة، فهل يمكن أن تصدق أكاذيبها. كذلك ابنتها، وابنها شادي، وهما موجودان معها في البيت، ألا يمكن لهما أن يرتابا في هذا لا سيما مع استمراره مدة سنتين بلا انقطاع؟

في هذا النوع من السرد الحكائي يحتاج الكاتب لقارئ بلا عقل لتنطلي عليه هذه الألاعيب. والذين لا يستخدمون عقولهم كثيرون.

روحانيات

وفي رواية أخرى بعنوان " حيوات سحيقة "[1] يقع الكاتب في مثل

1.خطوط وظلال، عمان، ط1، 2020.

هذا المأخذ، فقد أسند دور البطل لصالح، وهو دليل سياحي يرافق فريقا تلفزيونيا يعتزم تصوير فيديو عن الطريق الذي سلكه بيركهارت مكتشف البترا، غير أن صالحا يتعرض لحادثٍ، ويسقط في حفرة موصولة بنفق تحت الأرض، ويغيب يوما كاملا عن الفريق الذي شُغِل بذبح الجَدْي عند أطلال مقام هرون، وبحفل الشواء(الباربكيــو) ونسيه أفــراد هذا الفريــق مع أنه دليلهم السياحي، وهذا بالطبع لا يصدقه القارئ إلا إذا لم تكن لديه بديهة، أو ذاكرة، فلم يتنبَّهوا لغيابه عنهم، ولم يفتقدوه، إلا عندما فوجئوا بمروحية تبحث عنه بين الأطلالِ والخرائب. فالمؤلف لم يلتفت، ولم يتنبه، لشيءٍ مهم، وهو وجوب انتباه الفريق التلفزيوني المنشغل بشيّ الجَدْي، والاستمتاع بوجبة (الباربكيو) لرفيقهم، فهو الدليل الذي يقودُهم، وبحوزته هاتفٌ محمولٌ يمتلكه مثلما يمتلكون، وكانَ بالإمكان أنْ يتواصلوا معه، ولكنهم لم يفعلوا، ولم يسألوا عنه، إلى أنْ فوجئوا بالمروحيات تبحث عنه بين الأطلالِ، والخرائب.

هذا مع أن المؤلف لم يقلْ لنا كيف علمت وزارة السياحة التي أرسلت المروحيات - إن كانت لديها مروحيات أصلا - بما جرى لأحد موظفيها في تلك الحفرة، وذلك النفق. وهذه الثغرة الكبيرة في الرواية تترتب عليها تحوُّلات يمرُّ بها صالحٌ هذا، وأخطر ما في الأمر أنها تسببت بمروره في حالات يشعر فيها بما يشبه تناسخ الأرواح، فيظنُّ نفسه أحد الذين عاشوا وشهدوا طوفان نوح قبل ما لا يُعرف عددُهُ من القرون. ويهرب من الطوفان على مرأى من الأجنبي (غاريت) الذي نصحهُ بمراجعة الطبيب النفسي.

وبعض من لا يعرفون طبيعة الرواية، وبمَ تختلفُ عن الخواطر، يزعمون أن هذه الخواطر تمثل جنسًا جديدًا من الرواية يسمونها الروحانيات، أو الواقعيَّة السحرية، وهذا زعمٌ ينمُّ على جهل القائلين به أكثر من أنه فتْوى مخجلة للتخفيف من هموم الكتّاب الفاشلين.

وفي رواية للسوداني أمير تاج السر[1]، وعنوانها 366 يتوسّط طلحة رمضان - الوزير بلا وزارة - للراوي الذي سجن بعد افتضاح الجريمة التي وقعت في بيته - بيت الراوي- دون أن يشير الكاتب لما يتطلبه مثل هـــذا الفعل من ضرورة علم الوزير بوضع الراوي في السجن. فالقارئ يتساءل: كيف علم طلحة رمضان بوجود الراوي في السجن؟ وما الذي أدراه بالجريمة التي وقعت في بيته؟

وفي رواية بعنوان " جسر التفاحة[2] " للعراقي عواد علي يجد القارئ الكثير جدا من الهفوات كالحديث عن علاقة عامل (بناشر) مصري بروايات نجيب محفوظ، وما قرأه من الروايات العالمية، أو صلة سيدة تقدم أحد شخوص الرواية بطلب يد كريمتها، فإذا هي أكثر اطلاعا على الأدب العالمي من ماركيز، ومن براون مؤلف شيفرة دافنشي. لكن الثغرة الأكبر من هذا كله، وتؤكد افتقار المؤلف للخيال الروائي القادر على حبك الحوادث حبكا لا يختل، زعمه في موقع أن أسرة السارد تتألف من ابنين وأمهما والأب الذي مات شهيدًا في مطلع الحكاية، لنكتشفَ، قبيل انتهاء الرواية بقليل، أنَّ لهما أختا لمْ تُذكـرْ في أيِّ موقـعٍ سابـق، واسمهـا

1.الدار العربية للعلوم(ناشرون) بيروت، ط1، 2015

2.ط1، عمان: دار الآن(ناشرون) 2019

أميرة. وقد درست العلوم التربوية في الجامعة، وتقدم لخطبتها آيدن، وهو ابن أصلان البياتي صديق السارد. فمثل هذه المفاجأة تؤكد أن ذاكرة المؤلف قد خذلته. ففي الموقع الذي حدد لنا فيه حجم الأسرة نسي أميرة، وعندما اقتربت الرواية من نهايتها ص 140 تذكرها، ونسي أنه غفل عنها الموضع الذي ينبغي لها أن تُذكر فيه، فجاءَ ظهورها كمن يقول للقارئ: أنا لا خبرة لي في كتابة الرواية، عذرًا، هذه هي روايتي الخامسة.

نموذج كارثي

ومن النماذج الكارثية في الرواية العربية تلك التي تحمل عنوان 1989 وهو عنوان يذكرنا برواية 1984 لجورج أورويل Orwell التي نشرها في زمن مبكر جدًا وهو العام 1949. فالمؤلف - عصام الموسى رحمه الله- وهو أكاديمي وكاتب قصصي وروائي - يسند دور السارد فيها لصحفي (سلمان) في جريدة تُصدرها مؤسسة الحقيقة التي لا علاقة لها بالحقيقة. وقد نُقل سلمان نقلا تأديبيا من عمان إلى معان في أقصى جنوب الأردن. وفي نيسان من العام المذكور شهدت هذه المدينة كغيرها اشتباكاتٍ، وحوادثَ عنفٍ، عرفت باسم هبة نيسان. وقد أنهى المؤلف حياة هذا الصحفي الجريء بمقتله على أيدي الأمن في الهبّة المذكورة. ولكنه، في غمرة النسيان، ترك هذا الصحفي ذات ليلة يقضيها ساهرًا مع ثلة من أصحابه يتحدثون عن الفساد، فيتذكر هو وأفراد الشلة وقائع تجري في تونس، ومصر، بعد نحو عشرين عامًا ونيف على أنها وقَعَتْ في الماضي. ففي ص 187 يتندر أحدهم ساخرا من ضروب الفساد التي نسبتها وكالات الأنباء العالمية لزوجة زين العابدين بن علي- الكوافيرة سابقا- وسيدة تونس الأولى تليها ثرثرة ضاحكة عن الفساد الذي كشفت عنه

الصحف المصرية، وضلوع سوزان مبارك، والرئيس نفسه، وابنيها علاء وجمال، فيها، وما لهم من أرصدة في بنوك سويسرا والنمسا وباريس. علاوة على ما تحدثوا فيه عن فلونزا الطيور، والخنازير، والنكات التي شاعت إبان ثورات الربيع العربي. فمثل هذه الثغرة في رواية 1989 لا تعد هفوة بقدر ما تبرهن على وجود أناس يتصدون لكتابة الرواية وهم مفتقرون لأبسط أشكال الاستعداد، ومن أكثرها بساطة قوة الذاكرة، وضرورة ربط المتأخر من الحكي بما هو متقدّم عليه، وسابق.

السرد العشوائي

والسرد العشوائي الذي يشبه هذا كثير جدا في الرواية الموسومة بعنوان جسر بضفة وحيدة لهيا صالح. ففي إحدى صفحات الرواية تذكر على لسان الساردة سامية أن بيتهم في المؤصل شقة ضيقة ثم تنسى هذا بسرعة فتذكر في الصفحة التالية[1] ما يأتي: خصَّصتْ لي أمي غرفة من الغرف الكثيرة في بيتنا لتحميض الأفلام. وتذكر في موقع آخر عن سامية أنها غادرت الموصل ابنة 12 عاما مع أهلها إلى عمان قبل بدء الحرب 2003 ثم بعد سنوات عدة تقيم معرضا للصور، فتزعم أن في المعرض قسمين: قسما للصور التي تمثل الموصل قبل الحرب، وآخر لما بعدها، مع أنها غادرت عشية الحرب، ولم تعد للموصل، فمتى، وكيف، التقطت تلك الصور التي تمثل المدينة بعد الحرب؟

علاوة على ذلك المفاجأة التي لا يمكن أن تُتخَيَّل، ولا حتى في الأفلام

1.هيا صالح، جسرب ضفة وحيدة، عمان: دار الآن، ط1، 2021 ص31 ، 32

الهندية. ففي ص112 يقع بصرها على شاب في المطعم الذي دعاها إليه زوجها لتناول المسكوف. وإذا به (عمّار) الذي تركته في الموصل وهو ابن 12 عاما أو أقل، والآن أصبح في الثلاثين، أو اكثر، وتغير شكله كثيرا، وقد عرفته في ثوان، أو أقل، وتشاءُ الصدفة، التي قلما تحدث، أن يأتي من الموصل ليتناول العشاء في المطعم نفسه، وفي الساعة نفسها، وربما الطعام نفسه. وهذه مصادفاتٌ لا يتقبّلها أكثر الناس سذاجة، أو غفلة. ويتضح أن الكاتبة تستخفُّ بعقل القارئ، إذ تظن أنه يتقبل مثل هذه المفاجآت، مع تضارب المرويات، ضاربة عرض الحائط بما يوجبه قانون الاحتمال، والضرورة، الذي تحدث عنه الكتّاب من أرسطو حتى الآن.

سُننُ الواقع

مثل هذه المرويات التي تخالفُ سنن الواقع، ومبدأ السبب والنتيجة كثيرٌ. ففي دفاتر الوراق[1] يعتزم البطل السارد أن ينتحر في العقبة، مع أنه من سكان جبل الجوفة بعمان. وهذا غير مقبول، ولا محتمل الوقوع، ولا توجبه الضرورة، إلا أنّ المؤلف لم يكتف بهذا، بل زاد عليه أن ترك السارد يحتجز حجرة على الشاطئ في فندق خمس نجوم، وأن يتجرع زجاجة من الوسكي، مع أننا لم نعرف عنه أنه سكير، أو على الأقل ممن يعاقرون ابنة الحان، لكي يشبه فريدريك هنري أحد شخوص رواية هيمنغوي "وداعا للسلاح" وهذا أيضا تعسّف لأن البطل لا شيء لديه يجعل منه شبيها بتلك الشخصية التي أجبرت على الذهاب للحرب لا للانتحار. والفرق بين الأمرين كبير جدًا، والبون بينهما أكثر من شاسِــعٍ

1.جلال برجس، دفاتر الوراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2021 .

لذا فإن قانونيْ الاحتمال والضرورة يستبعدان مثل هذا التشابه بين الشخصين. وفي الصباح، مع بزوغ الفجر، يغادر الغرفة وفي جيبه هاتفه النقال الذي لا نعرف لماذا يحتفظ به، وهو يهم أن يلقي نفسه في البحر لينتحر. ويقع بصره على مفاجأة: فتاة في ريعان الشباب تنتظر على مقعد من المقاعد المركوزة على الشاطئ. يلتقط لها صورة بهاتفه، مع أنه مصمِّم على الانتحار فما انتفاعه بالصورة إذا انتحر، ولقي مصيره في قبره المائي؟ ويعرف أن اسمها ناردا. ويقترب منها وكأنه مغرَمٌ بها في وقت يوشك فيه ان يفارق الحياة منتحرا.

لتبدأ مفاجأة أخرى، فقد قدِمَت من عمان مثله للغرض نفسه، وهو الانتحار، ومن حيّ جبل الجوفة الذي قدم منه، وبعد ثرثرة تغادر المقعد دون أن تنفذ ما جاءت من أجله، تاركـــة دفتر مذكراتٍ يحتفظ به الوراق الذي عدل عن الانتحار، مثلما عدلت، وشرع يتصفح ليكتشف أن ناردا هذه زوجة أبيه السرّية، ذلك الأب السبعيني الذي انتحر في المطبخ، وعجز ابنه الراوي عن إنقاذه. وهذه واحدة من مروياته العشوائية الكثيرة جدًا التي لا تنم إلا على خيالٍ كسيح، وخبرة ضحلة في كتابة الرواية. فمثل هاتيك المرويات لا تنطلي فنيا إلا على لجان التحكيم في الجوائز المضَلّلَة.

هشاشة الرواية

والدلالات على هشاشة الرواية العربية كثيرة، تحتاج للبحث، والتقصي، لا إلى التطبيل، والتزمير، الذي يغلب على ما يُنشر من مقالات، ومن متابعات. في هذه الصحيفة أو ذلك الموقع، فأكثر ما ينشر لا يستحقُّ النظر فيه فضلا عن القراءة. ولكنَّ لفت الأنظار لهذه

الهشاشة واجب على النقد من باب الرأفة بالقارئ الذي يُفجع بهذه الأعمال قبل أن يكتسب الخبرة، والمعرفة الدقيقة، بهذا النوع الأدبي وفنونه، وقواعده، فهو يقع نتيجة ذلك في شَرَكٍ أساسُه حُسن النيّة، والحاجة للاختصاص الذي يسمح له بسبر غور الحكاية، ومعرفة الزائف فيها من الصحيح.

صفوة القول أن الكثير الجمّ ممن يكتبون الرواية لدينا يكتبون حكايات فحسب، ولا يكتبون روايات، والوصف الدقيق لما ينشرونه أنه لغوٌ، ولا علاقة له بالرواية، ولا حتى بالاسم. والأمثلة التي ذُكِرتْ قليلٌ من كثير يصدق عليه هذا الوصف، ويصحّ فيه هذا النعت.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، تاريخ 15 تشرين الثاني(نوفمبر) 2024

مراجعة المفاهيم

في الأدب العربي المقارن

يوسف بكار لا يحتاج منا لتعريف، فمؤلفاته من الغزارة والعمق بحيث تجعل منه علما لا يبارى نتاجه، ولا تضاهى كتبه، لا سيما في الأدب المقارن، تنظيرًا وتطبيقا، وقد وقع بين يدي كتاب له نادر المثال، وقليل النظير، وأعنى بهذا الوصف، إن لم أقصر عنه في النعت، كتابه "رياداتٌ منسية في الأدب العربي المقارن".

والكتاب الذي صدر في العام 2019 كتابٌ ذو حكاية طويلة، وذِكْرها في غُرة هذا المقال ليست من باب التزيد والفضول، ولا من باب التطويل غير المقبول. فقبل ربع قرن من تصنيفه هذا الكتاب شارك في مؤتمر في جامعة القاضي عياض عن " وثائق ريادية منسية في الأدب العربي المقارن " 1989 ونُشر البحث في مجلة " آفاق الإسلام " بعد سنوات خمس. ولكن المؤلف كغيره من الشغوفين بالتحقيق، والتدقيق، والنبش في التراث، القديم منه وغير القديم، ظل في توق شديد، وحرص عنيد، لاكتشاف الكثير من الحقائق، في هذا الموضوع الرائق، الذي مايزال حقله بكرا، ولا يخلو البحث فيه من إضاءات يزداد بها الموضوع أدبا وفِكرًا.

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

وهؤلاء، على الرغم مما قدموه من آراء مبكرة، وأصيلة، تستحقّ الاهتمام، جديرة بالتقدير والإلمام، إلا أن بعضهم خلط بين الموازنة والمقارنة. فسليمان البستاني قابل بين الأدبين العربي والغربي، متصديا كغيره للسؤال: ما الذي لدى الغربيين من الأدب يفتقر إليه أدبنا؟ مؤكدًا أن الملحمة لا يخلو منها الأدب العربي، وإن كانت في زيٍّ غير الزي الغربي، وإهاب ظاهره شرقي، وباطنه عربي. وأما محمد روحي الخالدي(1894- 1913) فقد عني في كتابه "علم الأدب عند الإفرنج والعرب" بما هو متشابه، وغير متشابه، في الأدبين العربي والغربي، وقلة منهم اقتربت من مفهوم المقارنة؛ كيعقوب صروف، ونجيب الحداد، لإثارتهم إشكالية التأثر، والتأثير.

الريحاني

لذا انكبَّ الدكتور يوسف بكار على ما كتبه، وترجمه، أمين الريحاني من شعر أبي العلاء المعري. وعلى الرغم مما قيل عن تلك الترجمة، مما يقدح في أمانتها اللغوية، ومدى دقة المترجم في أدائه لمراد المعري؛ فإن المؤلف - ها هنا - يلمّح إلى شيء ذي قيمة في هذا المقام. وهو استخدام الريحاني لمصطلح المقارنة الفرنسي Comparison مشيرًا على اسْتحياء لتأثّر الخيام بالمعري، ولا سيما في نزوعه للتشاؤم، وشكوكه المستقاة من شعره إلى حدٍّ ما، نافيًا أنه يدعي بهذا القول سرقة الخيام آراءَ المعرّي ومراميه، وأفكارهُ ومعانيه [1]. فالريحاني لم يطلق هذا الرأي جزافًا، وإنما

1.بكار، يوسف، ريادات منسية ص 32

يؤيده بمقارنةٍ تؤكد وضوح المحاذاة في بعض رباعيات الخيام، وهو وضوح يقرب بها من المحاكاة.

ولعل العقاد أحد الذين يَشهد لهم المؤلف بريادة منسيّة على هذا الصعيد، فقد نشر مقالا سنة 1908 عن الأدب الفارسي، نوَّه فيه لتأثر عمر الخيام ببعض لزوميات أبي العلاء. وعلى الرغم من أن العقاد يؤكد وجوه الشبه بين الشاعرين، من ناحية، وبين شعر الخيام، وشعر أبي نواس في الخمر من ناحية أخرى، إلا أنه ينفي إدراج رأيه هذا في الدراسات المقارِنة. بيد أن للدكتور بكار رأيا تجاوز فيه موقف العقاد نفسه في رأيه الذي ينم على التواضُع، أكثر مما ينم على الترفّع، إذ يقول: وثمة متسع للمقارنة بينهما لما يبدو من تأثير أبي نواس في صاحب الرباعيّات[1]".

طه حسين

وقلَّما يُذكر العقاد في سياق لا يُذكر فيه عميد الأدب العربي طه حسين، الذي استعمل مصطلح المقارنة الفرنسي استعمالَ الريحانيّ له، في أطروحته الموسومة بالعنوان " فلسفة ابن خلدون الاجتماعية " 1917 على أن هذا المصطلح لم يكن شديد الوضوح لديه، ففي محاضرة ألقاها عام 1932 في الجامعة الأميركية بالقاهرة حول " الأدب العربي وموقعه بين الآداب العالمية " يتَّضح أن المصطلح لديه خليطٌ من المقارنة، والموازنة، والمشابهة، أو الاختلاف. أي أنَّ ما كان يرمي إليه بهذا اللفظ Comparison شيء مباينٌ لما كان يريده الريحاني ويعنيه.

1.بكار، يوسف، السابق، ص 36

وهذا ما غلب على آرائه في صلة الفارسية بشعر أبي تمام، والمعرّي، وغيرهما ممن ذاع، وشاع، أنهم متأثرون بالفارسية، أدبًا ولغةً.

البستاني

وممن طوى النسيانُ مساهمتهم في الدراسة المقارنة اللبناني فؤاد أفرام البستاني. فقد كتب في مجلة " المشرق" مقالا بعنوان " بين المعري والخيام؛ فكرة الموت ومصيرالأجساد" 1928 ومما يقرّب هذا الكاتب، ويدنيهِ، من مفاهيم المقارنة، إشارته لمعرفة الخيام اللغة العربية، وأن له فيها مؤلفاتٍ. وهذا أحد الأسس المرجعية للمقارنة، علاوةً على ذكره أن الخيام عاش بعد المعري، وهذا أيضا ملحظٌ ينم على مراعاة البستاني للمقارنة على الرغم من أنه لم يستخدم هذا التعبير، بل استخدم عوضًا عنه لفظة " المقابلة ". وقد استوقفت الدكتور بكار مقارنة البستاني إحدى رباعيات الخيام التي تشير لمصير الأجساد بعد الدفن، بما ورد في شعر للمعري، وتوكيده أن الخيام أدى المعنى الذي قصده المعري بعينه دون تغيير، وهذا النظرُ من أهم المبادئ التي تقوم عليها المقارنة، فهو بهذا يستحق صفة الريادة. أما الصرّاف فكان يتقن، إلى جانب التركية، الفارسية. ومن كتبه كتابٌ بعنوان"عمر الخيام" (1930).

ونشر في السنة نفسها مقالا بعنوان " المقارنة بين المعري وعمر الخيام " في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق. والعنوان ينمُّ على التفريق بين المقارنة، وأيّ تعبير آخر من مقابلة إلى مشابهة فإلى موازنة. فاتضح له أن الشاعرين لديهما الكثير الجمَّ من الأفكار، والمشاعر، المتجانسة، كأنهما توأمان. ويبدو أن الصرّاف تأثر بالمدرسة التاريخية التي توجب على المقارِن النظر في التأثير الذي تركه السابق في اللاحق. ففيما كتبه يقول: " تحقَّق لدينا أنَّ

الخيام اطَّلع على شعر المعرّي، وتأثرَ به" يقول هذا على الرغم من أن الخيام اختلف عن المعري في أمرين، أولهما موقف المعري من الخمرة ، والثاني مصير الأجساد بعد الدفن[1] .

عبد الوهاب عزام

ومن الذين أسهموا في المقارنة عبد الوهاب عزام. فهذا الموسوعي لم يقتصر اهتمامه على مقارنة عروض الشعر العربي بالفارسي، وتأكيده سيْرَ الشعراء الفرس على نهج الأوزان في الشعر العربي مع تعديلات تتجلى في استخراج دوائر عروضية جديدة من دوائر الخليل، وتغيير في الأسس التي تقوم عليها القوافي، مع المزيد من التنويع في الزحافات، وفي العلل، التي تطرأ على الأضْرُبِ والأعاريض. بل تجاوزَ ذلك إلى النظر في علاقة شعر الخيام بشعر أبي العلاء المعري في مقال نشره عام 1938 ففي رأيه ثمة وجوه شبه بين الشاعرين على تنافرهما في المذهب، فأحدهما، وهو المعري رواقيٌّ، والأخر أبيقوريٌّ(**)، فقد جمعتهما في رأيه رؤية موحَّدة للكون، انتهت بهما إلى الشك والحيرة. وقد أقام الدليل على هذه النتيجة بأبيات من شعر كل منهما. وتوافق عنده هذا النظر بالكثير الجم من الملاحظ على تأثير العربية والفارسية كلٌّ منهما بالأخرى، مما يتجلى واضحًا في الثقافتين.

عمر فرّوخ

أما عمر فرّوخ، فقد عرض لموضوع المقارنة بين الخيام والمعري في أثناء

1.بكار، يوسف، السابق،ص 49

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

عبد الحق فاضل

وهذا شأنُ عبد الحق فاضل، الذي ترجم بعض رباعيات الخيام، ونَشرها، وسلكها في كتاب له بعنوان " ثورة الخيام " (1951) وفيه فِصْلة بعنوان مقارنة بين تفكير الخيام والمعري، أورد فيها ما يكفي من أبيات اللزوميات التي يتجلى في بعضها الشبَهُ بين الشاعرين، وفي بعضها يتجلى الاختلاف، وفي بعضها يتقاربان، ولا يتناقضان، وفي بعضها ما يذكـر بألفاظ مشتركة بينهما، وبعضها لا يخلو من تعقيب على الآخر[1] وعلى هذا النحو يستخلص المؤلف في دراسته هذه ما يأتي:

1.لا تخلو محاولات محمد يوسف نجم وهاشم ياغي، وحسام الخطيب

1.بكار، يوسف، السابق ، ص 96

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

2. ولهذا السبب تأتي النتيجة الثانية لهذا الجهد الذي يضطلع به الدكتور بكار، فهو يسعى أولا لتصحيح المفاهيم، وثانيا لإنصاف رواد البحث المقارِن ممن لم تنصفهم محاولات السابقين. وهذا ما يتوصل له القارئ، فالريحاني(أمين) من أوائل من فرق بين المقارنة وغيرها مؤثرا اتباع المدرسة الفرنسية. ومع أن العقاد كاد يتورط في الدرس المقارِن، إلا أنه تجنب هذا الإدعاء، مؤكدا أنه لا يحتسب ما ذكره عن صلة شعر الخيام بكل من المعري، وأبي نواس من باب المقارنة. وعلى هذا النحو ثمة اشتباهٌ بين ما ذكره طه حسين عن المقارنة في " ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية" وما كتبه عن الأدب الفارسي، وعن الخيام، وعن الأثر الفارسي في شعر أبي تمام وسواه. ويبدو أن اللبنانيّين من مثل: فؤاد أفرام البستاني، وعمر فروخ، وغيرهما، كانوا أقرب لمفهوم المقارنة. ولا يفوتنا التذكير بما كتبه الدكتور يوسف عن الصرّاف، وعن عبد الوهاب عزام، وعبد الحق فاضل. وإن بدا على المؤلف اهتمامه بتراث عبد الوهاب عزام أكثر من

غيره لرؤيته الشمولية لعلاقة الفارسية بالعربية، إن كان الأمر على المستوى النثري، أو الشعري، أو العروضي، أو حتى الكتابة وفنون الخط، وتأثير الفرس الإيجابي في إغناء العربية بالكثير من التّرجمات، والمؤلفات. وقد لا يجد القارئ في هذا المقام مسوغا معقولا، و تفسيرًا مقبولا، لإقحام اللغة التركية في الإطار نفسِهِ، إلا أن عبد الوهاب عزام - وحده - بين أفراد هذا الجيل من المقارنين مَنْ توافر لديه هذا الاهتمام بالتركية، وعلاقاتها الثقافية، والأدبيّة، بالعربية.

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

صفوةُ القول، وزُبْدَة الحديث، أنَّ هذا الكتاب يفيض بالكثير مما يضيف جديدًا لذخيرة القارئ من العلم بالمقارنة، عربيًا، والأكثر إفادَةً تلك النصوص التي أضافها المؤلفُ للدراسة، إذ لا تكفي الإحالاتُ المتفرّقة إليها في الهوامش، فجاءت هذه الإضافاتُ لتزيد القارئ فائدةً على فائدة. وتجعل من الكتاب مصدرًا لا غنى عنه لأيّ باحثةٍ، أو باحثٍ، في هذا الموضوع، أو الموضوعات القريبة من هذا الباب.

---

*المقال مستخرج من الدستور الثقافي 29 /11/ 2024 .

** الرواقي هو الذي يجد السعادة في الابتعاد عن ملذات الحياة، أما الأبيقوري فعلى خلاف ذلك، هو الذي يجدها في تجنب الخوف والاضطراب، والاستمتاع بملذات الحياة. وهما مذهبان من مذاهب الفلسفة الإغريقية القديمة.

ما علاقة الشعر
بالرسم والنحت؟

ليس فينا من ينكر الصلة الحميمة الخاصة بين الشعر والرسم، وأنواع أخرى من الفنون التشكيلية؛ كالنحت، والنقش، والزخرفة، والحفر على المعادن، والخشب، والحجر. وقد لوحظ هذا منذ القديم جدا، ففي حوار أفلاطون(347 ق.م) وإيون Ion شبَّه الفيلسوف الإغريقي كتابة الشعر، أو نظمه، بالرسم، وجعل منهما ضربيْن من المحاكاة، غير أن أرسطو (332ق.م) نفى عن هذه المحاكاة الطابع الفوتغرافي المرآوي الذي عناه أفلاطون. وفي الكتاب الموسوم بلاوكونLaocoon فرق الناقد الألماني الكلاسيكي لسنغ (1729- 1781) Lessing تفريقًا أجناسيًا بين الفنون البصرية كافة، وفنّ الشعر، مؤكدًا أن الفنون البصرية تعتمد تثبيت اللحظة التي يجري فيها الفعل، مع استبعاد أي حركة يمكن أن تؤدي لتشويه الصورة، في حين أن الشعر يوظّف الحركة، ولهذا فإنه يُنسبُ للزمن، في حين يُنسب النحتُ للمكان.

وفي ضوء ذلك قارَن بين صرخة لاوكون في التمثال المعروف بهذا الاسم، وصرخته في ملحمة الإنيادة لفرجيليوس(70 – 19 ق.م) مشيرًا للشكل الذي يبدو فيه لاوكون، وقد أحاطتْ به وبأبنائه الأفاعي، وبرزت عروقه النافرة من شدة الألم، وعيناه الجاحظتان، وفي ذلك دليلٌ على أنَّ النحات عبَّر عن الألم من خلال الشيء الثابت المنظور على عكس

فرجيليوس الذي عبر عنه من خلال الشيء الحركي المعبر عنه بالصوت المسموع ذي الإيقاع الخطي الذي له ابتداءٌ، وله انتهاءٌ، في النظم، وفي التلقي.

ولا تفوتنا الإشارةُ لمن جمع من الشعراء، والكتاب، بين الشعر والرسم، من أمثال: جبران خليل جبران(1931م)، وجبرا إبراهيم جبرا(1994م)، وقد كان غسان كنفاني 1972 رسامًا إلى جانب أنه قاصّ، وروائي، وهؤلاء- بلا ريب - يقتدون بالشاعر الإنجليزي وليم بليك Blake (1757- 1827) الذي جمع هو الآخر بين الرسم والشعر، فكانَ بارعًا، ومشهورًا، في الاثنين.

لقد أصبح من نافلة القول التذكيرُ بأنَّ الشعر رسمٌ ناطق، وأن الرسم شعْرٌ صامتٌ. أو التذكير بأن الشعر رسم يُسمع، ولا يرى، وأن الرسم شعر، يُرى ولا يسمع، وفقا لتفريق دافنشي (1452م). وأصبح أيضًا من نافلة القول التذكير بالمصطلحات التي نستعملها في الحديث عن الشعر، وعن دراسته، ونقده، والتعليق عليه، بما هو مقتبس من فضاء الرسم والنحت، فنتحدث في القصيدة عن الزخرف، وعن التصوير، وعن الظلال، والأضواء، والإيحاءات، والتلوين التعبيري، مثلما نتحدث في وصفنا للوحات عن الإيقاع، والإيحاء، وغنائيَّة الألوان.

حميد سعيد[1]

وثمة كتابٌ صدر في تونس لحمدي مخلف الحديثي عن دار بيرم (2014) يلتفتُ لهذه المسألة مجددًا، جامعًا بين فضاء القصيدة، وفضاء

1.للمزيد انظر كتابنا القابض على الجمر- حميد سعيد،ط1، عمان: هبة للنشر، 2017

اللوحة التشكيلية في شعر الشاعر العربي الكبير حميد سعيد. وقد اختار الحُدَيْثي لكتابه عنوان " القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد " وهو عنوان يختلفُ قليلا عن العنوان الذي اختاره قيس كاظم الجنابي لكتابه الأخير الجديد " الرمزي والتشكيلي في شعر حميد سعيد " (دجلة للنشر والتوزيع، عمان، 2021) وهو كتابٌ يثير الاهتمام، ويلفت النظر لأكثر من سبب، الأول أنه الكتاب الثالث بعد كتاب عبد الغفار مكاوي (1930- 2012) " قصيدة وصورة .. " (الكويت: 1987) وكتاب حمدي مخلف الحديثي المذكور آنفا، مما ينبه على ندرة هذا اللون من الكتب، ويدعو لإغناء المكتبة العربية بالمزيد. والسبب الثاني أننا كنا قد تلقينا مكالمة هاتفية من باحثةٍ لبنانية في مرحلة الدكتوراه اطَّلعت بالصدفة على مقالتنا عن ديوان الشاعر (من أوراق الموريسكي) في القدس العربي، واستشارتنا في موضوع أطروحة عن الشاعر، فنبّهْناها على هذا الموضوع، ولا نعرف ما إذا كانت المذكورة قد اطمأنَّت لهذا النُصْح، أم عدَلَتْ عنه، وتجاوزته لغيره. والسبب الثالث الذي يجعلنا مهتمين بالكتاب هو هواجسُ ساورتنا حول موضوع الكتابة عن اللوحات الشعرية في الأجزاء المتوافرة لدينا من الأعمال الكاملة لحميد سعيد.. يشجّعنا على ذلك ما ورد في حواراته عن شغفه بالرسم منذ طفولته، وعن علاقته الوطيدة به، حتى قيل لو لم يكن حميد سعيد شاعرًا لكان فنانا تشكيليًا، عدا عن عشرات الإشارات التي تَردُ في أعماله الشعرية لفنانين عراقيين بارزين، ولأعمال بعضهم المشهورة، غير أن المؤلف الحديثي، والجنابي، كليهما سبقانا إلى هذا، مما يحملنا على العدول عن هذه الهواجس، متذكرين

قول بدر الدين بن مالك رحمه الله (686هـ) في ألفيتهِ، منبّها على تقدم ابن معطي(628هـ) عليه:

وهْوَ بسبْقٍ حائزٌ تفْضيلا

مسْتَوْجبٌ ثنائيَ الجميلا

لا يخفي الجنابي في كتابه اعتقاده بتبعية الكتابة - شعرا ونثرا - للتشكيل الفني. فالشاعر حين يكتب يمنح الحروف، والكلمات، اهتماما خاصا لأنه يؤكد الصلة الوثيقة بين القصيدة المكتوبة، وبين التشكيل الذي نجده نقوشا على الآجر حينًا، وعلى الضروح والمباني، وعلى شواهد القبور، والمدافن، حينًا آخر. فكلاهما – النقْشُ، والقصيدة - يؤكدان وحدة الحال بين الشاعر والفنان، بين الحفر في الحجر أو الطين، والحفر بالكلمات على متون الأوراق. فالكتابةُ، سواءٌ لدى حميد سعيد، أو غيره، تقترن بتصوُّر مرئي مسموع، وهذا التصور له تأثيرهُ، وسحرُه. ذلك لأن الكتابة الشعرية كالإنشاد فعلٌ قلبيٌ غايتُه الافتراضية هي إيقاع المتلقي تحت سحر النصّ، وتأثيره. كما للكتابة - بهذا المعنى لها أيضًا - تأثيرها النفسيُّ، والروحيّ، مثلما للرسوم، واللوحات، أثرهما فيمن يشاهدهما بصفتهما كشفًا بالمحسوس عن غير المحسوس.

وهذا يفسِّرُ – في رأي الجنابي- تكرار فعل (الكتابة) في قصائد حميد سعيد، كأنه يحاول بهذا التكرار التأكيدَ على أنَّ القصيدة بما فيها من ألفاظ ذات تأثير أيقوني، فضلا عن أنها ذات تأثير وجداني، وعقلاني. يقول الشاعر في إحدى قصائده مشيرًا لعلاقة الكتابة ببَرْد اليقين:

أوروك تكتب لوح الطين

دمٌ في العجين

دمٌ في دفاتر رّيا
دمٌ في النشيد

وعلى الرغم من أن الأبيات قليلة العدد، إلا أن فيها الكثير : اللوح، والطين، والدم ، والدفاتر، والنشيد. وجلّ هذا من الكلمات التي جمع فيها اللون ومواد الكتابة والصوت متمثلا بالنشيد. ويضيف الجنابي إلى هذا شيئًا آخر، وهو المظهر التشكيلي البصري الذي يتجلى في عدد من قصائد حميد، منها على سبيل المثال لا الحصر: (الفتى وصوت الأرض) ومنها (تفاصيل صورة السيدة) ومنها (الموت على حافة الموت). ففي هذه القصائد يجد القارئ أبعادًا بصريَّة للكتابة داخل النصّ ذي الطبيعة الشفوية، وهي تمثل في طبيعتها التشكيلية صورًا أيقونية لا تختلفُ عن صُور الحروفِ، والكلمات:

استفاق من سطوته فجأةً
فرأى .. عصافير الصباحْ
تلوّن الشجرْ
وما رآه..
.....
ملكُ البستان
يتنازل عن عرْش الظل
يؤسِّس للنسيان

فالفراغاتُ- ها هنا - تنمّ عن أن في القصيدة شيئا ملغىً، أو مسكوتًا عنه. وهذا يتّفق مع رؤية الشاعر التي توصل إليها في مرحلة مهمة من مساره الشعري، الإبداعي. فقد كثرت هذه الطريقة في كتاباته محاولا عبر

الفراغ المشمول بالنقاط رسم صورة مكتملة لمحتوى النص، فتتجلى عبر هذا الترتيب لمحتويات الفراغ على النحو الذي يتكشَّفُ للقارئ في قصيدة "اللوحة الأخيرة"، وقصيدة " قيامة جيّوس[1] " حيث التتمة تتجلى بالإشارة للمحذوف:

إنّ في نطفة الريح جيلا
من الشجر المثمر ... من كل جبلٍ ..
غابة ...
والغيابْ
غضبٌ ونهارٌ قتيل
.....

وليس ثمة شكٌّ في أنّ هذا الفراغ يتصل، في رأي الجنابي، باللون، اتصالا مباشرًا. لا عن طريق التصريح بوجود تلك الصلة، وإنما من التأثيرات الرمزية والمرئية التي تسهم في خلق البنية العضوية الحية للقصيدة خلْقا يؤثر في البصيرة تأثيرا يتجاوز المجرد إلى المحسوس. فحميد سعيد باستخدامه الفراغ جنبا إلى جنب مع الإيحاء باللون، يجعل هذا الفراغ فراغا متصلا بالألوان:

من مسجد العناقيد يقطف
كلّ مساء
قرُنْفُلتين

1.جيوس بلدة بفلسطين ينتسب إليها عدد من النابهين منهم سلمى الخضراء الجيوسي، والشاعر الراحل عبد الرحيم عمر.

يهديها لفتىً
ظلَّ يبحث عمَّن ... يشاركهُ
بياضَ القرنفلِ
كانتْ تحاولُ ...

فذكره العناقيد، والعسْجد، والظل، والقرنفل، أشياء أثث بها الشاعر ما بين كلمات القصيدة، والفراغات، مما يضفي على لحظة التذكر شيئا من الدفء، والحنان، والشعور بالألم، مصدره هذا الإحساس بأن ما بين الكلمات والكلمات لا يعدو كونه أيقوناتٍ، وموجوداتٍ، متصلة اتصالا وثيقا بالتلقي البصري فضلا عن الذهني.

وفي فصل بعنوان القصيدة واللون يتناول نموذجين من شعر حميد هما " الجورنيكا " و" المرور في شوارع سلفادور دالي " (1904-1989). الأولى عنوان لوحة مشهورة جدا للفنان بابلو بيكاسو(1881 – 1973) والثانية تقترن باسم الفنان الإسباني السوريالي الذي ارتبطت أعماله، وشخصيته الغرائبية، بالجنون الذي يتضافر مع العبقرية في آن. وفيها يتضح اهتمام الشاعر باللون وبالحواس. مع المزج بين البصري والشعري، فالحنجرة سوداء والصوت أبيض. وفي الرجوع إلى غرناطة يذكر الشاعر ألفاظا توحي جميعها بدلالات الارتباط باللون؛ كالثلج، والرماد، والزعفران، والكحل، والورد. وفي ديوان مملكة عبدالله يتتبع الجنابي قصائد لونية إذا جاز التعبير، ومنها قصيدة العُصفور الأبيض، ورملٌ وحنّاء، و عند اقتراب الفجر، و ليلة الصيادين، وهي قصائد تمهّدُ في رأي المؤلف لعالم اللون، ومما تضمَّنته قصيدتُه "كتابة موشح أندلسي عن السيدة ":

هل تنزل الوردة للشارع
أم يصعد الشارع صوب الوردة
وهل يصدر القمر الأبيض
طاووسًا من فضة
يلعب بالأغنية.. الفضة

علاوةً على ذلك تتوافر الإشارات الآتية: نثيث للؤلؤ ، وورد الرمان، ورقْم الطين، وسواد العينين، وباقة الريحان.. يقول في القصيدة الموسومة بـ " العصفور الأبيض " ما يأتي:

سطوح المنازل خُضْرٌ
يظهر بين العصافير أبيض كالقطن
أبيض..
يقترب الطفل منه .. يطير
تظل العصافير صفراءَ.. سوداءَ
صفراءَ .. سوداءَ

وفي أخرى يجمع حميد سعيد بين الرمل المراوغ الذي يرمز للجفاف، والذبول، واليُبس، والحنّاء الذي هو رمزٌ للفرح والتألق:

الرمل يومئ لي
فأركض ..
يركُضُ حناءُ قلبي

وصفوة القول هي أن حميدًا، في شعره، لا يهتم باللوحة من حيث هي قطعة فنية نادرة تعلق على الحائط، أو في معرض، مع أنه في شعره يعدّد أسماء الفنانين، وعناوين أعمالهم، من أمثال بيكاسو، ودالي، وجواد سليم،

وفائق حسن، ونجيب يونس، و علاء بشير، وسعدي الكعبي(1937 – 2018) إنما فوق ذلك يتغلغل تأثير هذا الفن في تفاصيل القصيدة، فيشغل فيها حيزا على مستوى الشكل، وحيزًا آخر على مستوى المضمون، ولو أنَّ الحيزين لا ينفصلان. وهذا أتاح له - في مطلق الأحوال - أن يُقحم قارئه العادي في فردوس الألوان، دون أن يقتصر على القارئ الفنان، أو القارئ المتمرّس الخبير بالخطوط والظلال والألوان. وهذا الكتاب علاوة على ما سبق، إلى جانب كتاب حمدي مخلف الحديثي، يلقيان الضوء الكاشف على الملامح التشكيلية في شعر حميد سعيد الذي لو لم يكن شاعرًا لكان فنانا تشكيليًا بلا ريب.

يذكر أنَّ قيس الجنابي كاتبٌ عراقي يعتني بالتوثيق، وبالتحقيق، ومن مؤلفاته: الصورة البدويَّة في شعر شفيق الكمالي، وفي الذاكرة الشعرية، ومواقف في شعر السياب، وتاريخ الجنابيّين، وثلاثية الراوُوق- دراسة في أدب عبد الخالق الركابي، والتصوف الإسلامي وأثره في فنون الأدب العربي، وجماليات السرد العربي- من العنوان إلى الرؤيا، وكتاب العِطْر عند العرب، والمطبخ العربي – دراسة تاريخية، والسرد والتاريخ الأسطوري في السير الشعبية، والرواية العراقية بعد الاحتلال الأمريكي. وقد أربى عدَدُ مؤلفاته على ستة وثلاثين كتابا.

---

*مستخرج من القدس العربي، لندن، ع 27 /9 / 2021

مفهوم الحداثة
بين النظرية والتطبيق

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

ففي الموضوع الأول منه، وهو بعنوان: الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم، يتوغل العجلوني في طرق شتى، ومسارب عدة، باحثا عن المعنى الدقيق، والمفهوم الصحيح، لهذا المصطلح " حداثة " وهو مصطلح شاع في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، مع أنه قديم إذا سلمنا - جدلا - بما لهذا المصطلح من جذر وثيق في العربية، وهو لفظ " المُحْدَث". بيد أننا نتعثر في أيامنا هذه بألفاظ مشتقة من هذا الجذر كثيرة، منها: الحداثة، وحداثي، وحداثية، وتحديث، وما بعد الحداثة. وكلٌ منها له ما يقابله باللغة الإنجليزية. فالحديث modern والحداثة modernity

---

1.مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، تاريخ 3 يناير (كانون 2) 2025.

والحداثية modernism والحداثي modernist وما بعد الحداثة post-modernity والمُحْدثُ إذا راعينا السياق الذي استُخدمت فيه هذه الكلمة، تقابل contemporary التي ترجمها كثيرون بالمعاصرة، وهم في ذلك على طريق مستقيمة. لأن القدماء من اللغويين، والمعجميّين، استخدموها للدلالة على ما هو مستجدّ بتأثير من روح العصر المتغير، قيل عن أبي عمرو بن العلاء - إنه وصف شعر بشار وأبي تمام وأبي نواس، بالقول: " لقد كثر هذا المُحْدَثُ وحَسُنَ حتى همَمْت أن آمر فتياننا بروايته" [1] والمعنى المستخلص من هذا الخبر أنَّ المحدث: هو الجديد المبتكر على غير مثال سابق.

ويرى المؤلف أن الخلط بين هاتيك المفاهيم، وشيوع ألفاظ للدلالة عليها، مثل: مودرنيّة، وموديرنيزم، لا ضرورة له، ولا مسوّغ، فالجذر اللغوي العربي " حَدَثَ " أكثر مرونة، وطواعية، لاشتقاق المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم، مع قبول الذائقة العربية لها، لذا يقترح استخدام حداثة للدلالة على المعنى بصفة عامة، وتحديث للدلالة على ما هو قيد الخروج على القديم، والعبور في أفق الحديث، وحداثي، على وصف الشخص، أو الشيء المتصف بمفارقة القديم والتوجه نحو الحداثة. وغرض المؤلف من هذا هو الغوص في معاني هاتيك الألفاظ، وتلك المفاهيم، في تطبيقاته على: الحداثة في شعر نزار قباني، والحداثية في ديوان " الجداول " لإيليا أبي ماضي، والتحديث في سيرة " رحلة جبلية " لفدوى طوقان.

1.انظر ابن قتيبة الدينوري(276هـ) : الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، ط1، مطبعة بريل- ليدن، 1903 ص 5

وملامح الحداثة، لا الحداثية، في شعر إدوارد حداد. وسوف ننظر في هذا الفصل نظرة غير عجلى فيما عسى أن يقال في هذه القضايا التي تنطوي على قدر كبير من الإشكال واللَبْس.

نزار الحداثي

ففي تناوله لشعر نزار قباني، واقترابه من الحداثة، لا سيما في شعره الوجداني والسياسي، يعده نموذجا جيدا للحداثيّ. ففي ديوانه الأول يشتبه لديه الكلاسيكي بالحداثي. فمع التزامه النسق الموزون المقفى نجده يخرج على هذا النسق في لغته الشعرية خروجًا حادًا تبدو حداثية الآخرين مقارنة به تقليدًا، ومحاكاةً، للقديم الموروث. فحداثيته جماهيرية تواصلية تعير ثقافة المتلقي اهتمامًا كبيرًا. فالمراوحة بين تشكيلات إيقاعية متعددة، تضمن لحداثيته استجابة موفورة لدى جمهوره، وهذا ينسحب على شعره في المرأة، والحبّ، وعلى شعره السياسي. فباقترابه من لغة الحديث اليومي يتعمق اتصاله باللغة السائدة، وتتوَطّد علاقته بالقارئ، وهذه هي الحداثية التي وصفها إليوت باللغة التي لا هي شعر، ولا هي نثر. وإنما هي لغة بَيْنَ بين.

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

أرأيتَهُ؟
فستانيَ التفتا؟
فصلتهُ حُلوًا كما شئتا

قيل في هذا: إنه من كلام النسوان، وهذا التعليق يرينا إلى أيّ مدىً يذهب الشاعر في اقترابه من لغة الناس، وقال في قصيدة بعنوان (لماذا) على لسان المرأة التي تعاتب العاشق:

لماذا تخليتَ عني
إذا كنتَ تعرفُ أني
أحبّكَ أكثرَ منّي

ففي هذه الأمثلة، وغيرها الكثير، يرى العجلوني في الصورة لدى نزار توجها حداثيا تجاوز به مفهوم الحداثة لدى شعراء من أمثال أدونيس، والسياب، أو الجواهري مثلا. فهو في قصيدة بعنوان " مع جريدة " يذكر المعطف، والسجاير، وعلبة الثقاب، والسكر، وفنجان القهوة، راسمًا بهذه المفردات مشهدًا مألوفا، أو شبه مألوف، للقاءات العشاق في المقاهي، ولفراقهم عندما يفترقون:

أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السُكّر من أمامي
ذوَّب في الفنجان قطعتين

ذوَّبني .. ذوَّبَ قطعتين

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

حداثية الجداول

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

وهنا يتوقف المؤلف بنا إزاءَ نماذج من شعر أبي ماضي، متسائلا: أين هي الحداثة في تلك الأشعار، مجيبًا، مؤكدًا، أن التأرْجح بين الشك

واليقين، أو بين الغيب والواقع، أحد المظاهر التي تنم على حيرة الشاعر، وعما في نفسه من تساؤلات غير معتادة فيما مضى. بيد أن هذه الحيرة، وتلكم التساؤلات، لا تكفي وحدها لوصف الشاعر بالحداثي، لذا يقف إزاء قصيدة الطلاسم، وما فيها من التأمُّلات الفلسفية التي تغلب عليها هذه النبرة:

جئت لا أعلم من أين؟ ولكني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيًا إن شئت هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ، كيف أبصرْتُ طريقي
لستُ أدري.

على أنَّ هذه الحيرة، والتساؤلات، لا يخلو منها الشعر القديم؛ ففي لزوميات أبي العلاء المعري الكثير منها جدًا، فإذا عدَدْناها معيارا للاقتراب من الحداثة، فعلينا أن نعد لزوميات المعري حداثيّة بهذا المعنى. ولا ريب في أن المؤلف ينحو منحىً آخر في التدليل على حداثة أبي ماضي، بإشارته لتلك اللغة التي تذكرنا بما ذكره مُفصَّلا عن شعر نزار قباني، وهذا مثال من الجداول يشهد على مصداقية هذا التوجُّه:

إنني أشهد في نفسي صراعا وعراكا
وأرى ذاتي شيطانا وأحيانا ملاكا
هل أنا شخصان يأبى هذا مع ذاك اشتراكا
أم تراني واهمًا فيما أراهُ
لستُ أدري.

فهذا شعرٌ يجمع بين الحيرة، والتساؤلات المربكة، وبين اللغة التي تقترب بمفرداتها ونغماتها الصوتية وتراكيبها النحوية من لغة الحديث اليومي، والتحرُّر من هيمنة المفردة القديمة التي لم تعُد متداولة، مع التخفُّف من سطوة القوافي، وكسر الحلقة الفولاذية المعروفة في أوزان الشعر العربي. فأبو ماضي، وشعره، أقربُ ما يكونان للمعاصرة على وفق السياق الثقافي، والمعرفي، في النصف الأول من القرن العشرين. وهي معاصرةٌ تسْعى سعيًا حثيثًا للتغيير الذي يقترب بها من الحداثيّة اقترابا تنبئ عنه التحوُّلاتُ الجذرية في الرؤية، والموقف، واللغة، والإيقاع.

ملامح حداثية

من البحوث اللافتة للنظر في هذا الكتاب البحثُ الموسوم بعنوان ملامح الحداثة في شعر إدوارد حداد. فقد أعادنا المؤلف لكثير من قصائده بما فيها تلك التي تأثر فيها بقصيدة الراحل خليل حاوي (لعازر 1962) فقد أورد أبياتا من قصيدة " أنا والخابية " تؤكد ظهور بعض العبارات التي تحيلنا لقصيدة حاوي المذكورة. إلى جانب التشابه الكبير في إيقاع القصيدتين. وبعض الرموز المتكرّرة فيها، مثل: الجِرار، والدار، والخمر التي تغني. وهذا لا ينفي أن الشاعر إدوارد حداد ابتدأ بترديد بعض الهواجس الوجودية في شعره. وذلك ما ألمح إليه إبراهيم العبسي، وألمع، في شهادته عن الشاعر. والمؤلفُ، بهذه الإشارة، يؤكد ما كان قد استنتجه العبسي. ولا يخفى علينا أن إدوارد حداد تنقل في غير طور من أطواره بين ملمح رومانسي، وآخر وجودي، وثالث سوريالي، ولا سيما في القصيدة التي يشير إليها د. نايف، وهي بعنوان "مؤتمر صحفي". ففيها الكثير من الانزياحات التي تذكرنا بالتصوُّف تارة، وتارة باللامعقول "

فالحزن يقف على قدمية عندما نغني" و "أعشق حمى التصوف. أنتِ خلايا التكوّن منذ زمان الفتوح". وهذان مثالان يُسْتشفُّ منهما ما لدى الشاعر من شغَفٍ بالرموز التي تكسر المألوف، والمتوقع، وتفصح عن خفايا عالم الحلُم، واللاوعي.

فالصوفية، والسوريالية، تتجاذبان في شعره، مما يضفي عليه بعض الغموض الذي يشكو منه سمير قطامي في دراسة عن الشعر الأردني (2001).

ولم تفُتْ المؤلف ملاحظة أخرى تشير لملْمَحٍ من ملامح الحداثة، وهو " التناصّ " الذي يعني لديه ظهور بعض العبارات، والصور الشعرية، والرموز، التي تحيلنا لنصوص أخرى، كالذي أشرنا له في قصيدة " أنا والخابية " ولكن المؤلف بضيف لهذا ما يجده في قصيدة " بأيّ الخيولِ سأعْبُر" وهي من قصائده المتأخِّرة، من تأثر واضح بقصيدة أمل دنقل الموسومة بعنوان (ضدَّ مَنْ) [1]. فالشيء المشترك في القصيدتين هو لهجة التساؤل، وما تتضمنه كل منهما من التركيز على الوطن، والسؤال: من. من. فضلا عن الوزن والإيقاع المتجانس. وهذا لا يقتصر على تواشجه بـ : ضدَّ مَنْ، فقد تأثر تأثرًا لافتا بقصيدة دنقل " لا تصالح " وهي قصيدة معروفة مشهورة. فالرؤية، والموقف من الإنسان والعالم، والتصدي لكثير من مظاهر السلطة البطركية السائدة، تؤكد وجود هذه الملامح الحداثية فنا، ومضمونا، في شعره، وهي مظاهر تصنّف الشاعر في التيار الحداثي لا في غيره.

---

1. وهي من ديوانه أوراق الغرفة 8 الذي صدر عام 1983 أي بعد وفاته.

من الشعر إلى السيرة

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

وقد مهد له المؤلف بمقدمة عن ضرورة الإلمام بسيرة المبدع عند دراستنا لآثاره. مشيرا لبعض ما قيل عن ضرورة إعادة النص إلى الحياة.

أما رحلة فدوى طوقان التي تسلقت فيها الزمن تسلق الرياضيّ الفتيّ للجبل الأشم، فقد لخصها المؤلف بدوراتٍ متسلسلة من الكفاح المستمر لتحقيق الذات، ومواجهة القيود، والسعي الموصول لتغيير أساليب التعبير الفني، وتحويلها إلى أساليبَ جديدةٍ تستجيب لدواعي الانطلاق، والتحرر، استجابة أقوى، وأكثر جدوى.

ومن الاقتباسات المتوافرة في البحث يتضح لنا ما لدى الشاعرة من إصرار متين على قضايا الحرية، وبصفة خاصة حرية المرأة التي كانت، وما تزال، تضيق بسجن الحريم، مثلما جاءَ في السيرة.

ويُلاحظ المؤلفُ – محقًّا - أن هذه الرغبة في التحديث، على المستوى العام الاجتماعي، تمخَّضت عن تحولات أدبية تنقلت فيها الشاعرة من الرومانسية المغرقة في التساؤلات عمن تكون الأنا، وما هو مصيرها، وعن جدلية الحياة والموت، إلى أن كانت صدمة 5 حزيران 67 فانفتحت القوقعة الذاتية، واندمجت الأنا بالآخرين.

وعرفت أن الشعر الحقيقي هو ذلك الشعر الذي يتعتّقُ[1]، وَيَتَخَمّرُ في دنان الشَعْب، وجِراره، مثلما جاء في الاعترافات (ص108- 109)

من السيرة. فلفدوى دورُها في ريادة الحسِّ النسوي الذي شاع في قصص غادة السمان، وفوزية رشيد، ونوال سعداوي، وألفة الإدلبي، ونازك الملائكة، وغيرهنّ. فهي مثلما قدمت في دواوينها " وجدتها " و "أعطنا حبا" اهتمت بالكثير الجم من صور الرفض، والتمرد على السائد، والمألوف.

والمؤلفُ، د. نايف العجلوني، على الرغم من أنّ كتابه بعنوان " في طريق الحداثة " إلا أن بحوثه، ومنها هذا البحث، لا تقتصر على هذا المسار، وإنما تخوضُ فيما لا صلة له مباشرة بموضوع التحديث كالخوض في الأسلوب تارة، وبالسرد القصصي الشيق، والتعبير الصريح الذي لا يخلو من التحفُّظ تارة أخرى.

وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن كتاب الدكتور نايف فيه الكثير مما يؤكد صحة الفرضية التي ينطلق منها، وهي أن مفردات: كالحداثة، والحداثية، والتحديث، والحداثي، وحتى ما بعد الحداثة، ألفاظ مفتوحة بعضها على بعض، وحيثما وقع نظرنا على إحداها، فلا بد أن نجد فيها، وفي تداولها، شيئا من دلالات الألفاظ الأُخَر. ولهذا فإن ألفاظا من مثل المودرنية، والموديرنزم، وما يشبهها، لا يعدو كونه تبرُّجا وتفَرْنُجا في الكتابة، وتمحّلا، وتنطُّعًا، لا أكثر ولا أقل.

1.في الأصل **يتعلق** بدلا من **يتعتق** ونظنه من خطأ الطابع.

السردي والغنائي في
قصيدة السيرة

بعد أعماله الشعرية: لا شيء يحدث لا شيء يجيء 1973 ووطن لطيور الماء 1975 وشجر العائلة 1979 وفاكهة الماضي 1985 وأيام آدم 1993 وممالك ضائعة 1999 وسيد الوحشتين 2006 وهكذا قلت للريح 2008 وذاهب لاصطياد الندى 2011 ونداءالبدايات 2013 ووطن يتهجى المطر 2015 وطائر يتعثر بالضوء 2018 وفراشات لتبديد الوحدة 2021 وعدد من المختارات تصدر للشاعر العراقي المعروف علي جعفر العلاق مجموعة جديدة عن وزارة الثقافة والسياحة والآثار في بغداد بعنوان " القصائد الخمس ونصوص شعرية أخرى" 2024 ليثير بهذه القصائد السؤال القديم المتجدد، وهو: ما علاقة القصيدة بالسيرة؟ أو بعبارة أخرى: ما هي علاقة الشعر بصفة عامة بالسرد؟ فالسيرة سرد والشعر غناءٌ لا سرد، فالسرد يتطلب التفاصيل، والاطراد، وترابط المتواليات المحكية في حين أن الشعر لمحٌ تكفي إشارته في رأي البحتري:

فالشِعْر لمحٌ تكفي إشارتُهُ وليْسَ بالنَثْر طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

والسائد في أوساط المهتمين بالأدب نثره، وشعره، أنّ السرد شيء والشعر الغنائي خاصّة شيءٌ آخر. بيد أن هذا لا يستقيم قطعًا إلا في الحدود الدنيا التي تحول بين القصيدة والسرد. فالشعر بالذات يغلب عليه

صوتُ الشاعر، لا صوت غيره من بني الناس، إلا إذا كان من النوع الملحمي، أو الدرامي (المسرحي) وقد تقعُ القصيدة في موقع متوسِّط بين الغنائي والدرامي، وفي هذه الحال لا جرَمَ أن الشاعرمضطرٌ لاعتماد السرد في أجزاء من القصيدة، والعدول عنه في أجزاء أخرى.

وهذا يتجلّى في الكثير من الشعر العربي في القديم منه، والحديث. وحتى في المعلقات لا نفتأ نجد سردًا، وفي شعر الغزلين من إسلاميين، وأمويين، نجدُ سردًا. وفي شعر أبي نواس صاحب المجالس التي تدور فيها الكؤوس إلى أن تطيح حميّاها بالرؤوس، نجدُ سرْدًا. وفي شعر الحماسة، والوصف أجزاءٌ سردية. والجدير بهذه القصائد الخمس التي يروي فيها العلاق شيئا خليقا بالرواية عن شخصيات خمس هي جبرا إبراهيم جبرا، و عبد الواحد لؤلؤة، وسعدي يوسف، ويوسف الصايغ، وعبد العزيز المقالح ألّا تدير ظهورها للسرد.

جبرا إبراهيم جبرا

فأما جبرا(1919- 1994) فقد وسم القصيدة التي تتضمن ما يروى عنه، ويقال فيه، بعنوان مثير للانتباه، طريف في معناه، وهو أزحْ قليلا عتْمَة النهار. وهي عبارة يخاطب بها المتكلم حارس المقبرة التي دفن فيها جبرا في ناحية من نواحي بغداد، ويرجوه أن يتيح لنا، وللمتكلم، وللقارئ أيضًا، رؤية ضريح الوسيم الأنيق جبرا، ورؤية بغداد في حدادها، وقد تركت خلفها مجدها القديم بعد أن دنستها أحذية الاحتلال الأمريكي الفاشي:

يا حارس المقبرة النائية
أزحْ قليلا عتمة النهار كي نرى

ضريحَهُ الوسيم
وكي نرى بغداد في حدادها
مقبلةً من مجدها القديم

ولا تخلو القصيدةُ من مقاطع تذكّرنا بما جاء في سيرة الشاعر الموسومة بإلى أين أيتها القصيدة؟ وأخرى تذكرنا ببعض أعمال جبرا، كـ (صيادون في شارع ضيق) وبلميعة العسكري التي أحبّ، ومقاطع أخرى تشير لإحدى سِيَرِهِ " شارع الأميرات" وهو عنوان كتاب يروي فيه المؤلف نتفا من ذكرياته ببغداد التي جاءَها بعيد النكبة، وأقام فيها كأيّ واحد من أهلها إلى أن تُوفي فيها ودُفن سنة1994 بعد أن نهض بدور لا يَخفى، ولا يُنْكرُ، في الحياة الأدبية والفنية والثقافية العراقية والعربية بما فيها الترجمة، والانفتاح على تياراتٍ جديدة في الشعر، وفي الرواية، والقصة، والنقد، وفي الفنون: من رسم ونحت وموسيقى. وممن أفادهم، وأفادوا منه كثيرًا، علي جعفرالعلاق، الذي يدين لجبرا ولذائقتهِ الرفيعة بنشر أولى قصائدة في مجلة "النفط والتنمية " وإلى هذا يشير قائلا:

وثمَّ حلمٌ للصبي
كوردة العاقولِ
ينمو أو يغيبْ
يفضّ عنْ غدهِ البعيد
علامة. درّاجة مجروحة. ودَمْ
طرقتُ هونا مثلما في النوم بابَهُ
دنوتُ . أيّ نبرةٍ هذي
حميمًا كانْ

معتَّقًا مثل شذى الحنين للكتابَةْ.

لم تخل القصيدة أيضًا من إشاراتٍ لعلاقة الشاعر بجبرا، ولعلاقة جبرا بالفنون، خمرة الكتب، فتنة اللون، تحفّ به اللغات، وهذه إشاراتٌ تتناغمُ مع ما ذكره الشاعر في سيرته المذكورة[1]، ولا سيَّما موقف جبرا من قصيدته الأولى " إلى صديقة مسافرة " وهي القصيدة التي رأت النور في المجلة، مع تقديم جبرا لها على سائر القصائد المنشورة في العدد، في قرينة تنمّ على إعجابه الشديد بها، وتفضيلها على هاتيك القصائد.

عبد الواحد لؤلؤة

وهذا الأديب (1931- ..) غير بعيد عن جبرا، ولا مراءَ في أن لؤلؤة هو الوجه الثاني لجبرا، فبينهما قواسم مشتركة كثيرة. ويتشابهان في الاهتمامات. ويبدو أن لؤلؤة كان على علاقة وطيدة بجبرا، فقد التقيت به سنة 2000 عندما كان في جامعة فيلادلفيا، وحين قدمت له نسخة من كتابي الذي صدر في ذلك العام " جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد" فرح به كثيرًا، ووصف جبرا بعبارة شقيق الروح. ويومئ العلاق لبعض خصال هذا الأديب الذي غلب عليه النقد، وغلبت على جهوده الترجمة. فهو الأديب القادم من فجر آشور تارة، وتارة من واسط ، وطورا من الموصل، ويبدو تأثيرهُ عميقا في شاعرنا العلّاق، بدليل ما يقوله فيه:

قلتَ لي: واصلِ الشوْطَ
قالتْ بفتنة أنثى: تعالَ

فكأنه، بعد أن أصغى لصوتهِ الشعري، وأعجِبَ به، أيَّا إعجـاب، حثه

1.أنظر كتابنا قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2024 ص 105

على مواصلة الطريق، فاستجابت القصيدة التي ساعدَت باستجابتها على:يصغر الوقت ما بيننا

وتضيق المسافات

في كلّ ثانية نتوهمُ

ما زالَ في الوقت متسعٌ

هل سنبلغ خاتمة الوهم؟

والمعروف أنَّ لعبد الواحد لؤلؤة علاقة متينة بالشعر، فقد ترجم الكثير عن الإنجليزية، ولا سيّما قصيدة إليوت Eliot المشهورة " الأرض الخراب" The Waste Land وصنَّف كتابا عن جبرا، بعنوان" شواطئ الضياع "وتوقف فيه عند نباهته، ومقدرته على اقتناص الألفاظ العربية التي تقابل بدقة نظائرها في الإنجليزية. وهذه القصيدة، بما فيها من ظلال تُلقي بها الضوء على علاقة الشاعر بهذا الأديب، وتضيف لما تقدم إضاءة جديدة لسيرة شاعر لم يكتفِ قطْعًا بما كتبه من نثر عن ذكرياته الماضية، وعلاقته بهؤلاء النابهين.

سعدي يوسف

أما سعدي يوسف (1934- 2021) فمُختلفٌ عن عبد الواحد لؤلؤة، وعن جبرا، فهو شاعر ذو موقف إيديولوجي قد لا ينسجم، ولا يتفق، مع مواقف العلاق، أي أنَّ لكل منهما وجهة نظر تختلفُ عن الأخرى. بيد أن العلاق، في رؤيته السردية هذه، تجاوز ذلك الخلاف، وغضّ النظر عنه والبَصَر، مؤكدا أن سعدي "بابليٌ لا يلين". فهو الذي "فتنته المنافي"، وصادق المفلسين الذين تتفصد جباههم "عذابا وعَسْفًا". وندماؤه في

الغالب من المعدمين الذين "يقاسمون النبي شقته" في إشارة لديوان " الأخضر بن يوسف". فهو، أي: سعدي

يبتكر الشِعْر كما
يشتهي
يعبُر من جيل إلى جيلٍ، ومنْ
مكيدةٍ شعريَّةٍ كبرى إلى
مكيدةٍ
لكنّه في لحظةٍ يُصبحُ مَحْضَ اثنين

رؤية غريبة هذه الرؤية من العلاق لنظيره سعدي يوسف، الذي لا يطيقُ "المكوث على قافية واحدة". فهو شاعرٌ كثير التوتر، قلق، ذو مزاج متقلب، سرعان ما ينتقل في الشعر من موقف إلى موقف ضده، لا يتدثّر بعباءة الاستقرار، شديد التوق للمنافي التي لا تجود عليه إلا بنعمة اللايقين:

لا طريقَ إلى الضوء
لا قشرةُ الأرض ريّانة
لا نخيلُ السماوة يشبه نخْلَ السمواتِ
بل جنّة من شقاقٍ
ومنْ نائحينْ
لا شكوكَ مؤكدةٌ
لا يقينْ

ومع هذا كلِّه، يرى العلاقُ في سعدي شاعرًا قاسى من غربته الأبدية الكثير، ومن فوضاه، ومن الكوابيس، التي تتنقل به من هفوة إلى هفوة أخرى، شاعرًا لم يملّ الحنين إلى السماوة، وغيرها من مغاني العراق:

ليس إلا القصيدةُ خضراءَ
إلا التلفتُ صوبَ السماوة
إلا السماوةُ حمراءَ
إلا النبيُّ الذي كنتَهُ ذاتَ يومٍ
وما تحتَ جبَّتكَ الصوفِ
غيرُ الحنين

يوسف الصائغ

في قصيدة بعنوان" ما الذي ظلَّ في يده من غبار البلاد " وهو عنوان يعبر تعبيرًا مأساويًا عن خيبة المسعى، تلك التي انتهت بها حياة الشاعر يوسف الصايغ (1933- 2005)، يروي لنا المتكلم بعض ما كان من شأن هذا الصائغ الذي فارقنا في العام 2005 وهو لا يبتعدُ بنا كثيرا عن يوسف الصدّيق، وبئرِهِ، وإخْوتهِ الحَسَدَة:

يوسف يرفع الكأسَ ريّانة من على المنضدة
تتنفس الخَمْرُ في يده، فيرى في قرارتها
ثمّ منحدرًا للغيوم على جَبَل
ويرى امرأةً يتناثرُ تفّاحُها
في الجهاتِ
أكانَ يرى حلمًا حافيًا
أم يرى البئرَ والإخْوَةَ الحَسَدَةْ

وهذه الوحدة من القصيدة تبدو لنا كما لو كانت سردًا، بيد أن الشاعر يتخلى عن سرده، ومرويَّتِهِ هذه، ليطرح تساؤلا عمّا رواه، ولذلك تنتهي الوحدة بما ينمّ على غموض:

أيرى يوسفٌ أمْسَه

أمْ يرى غدَهُ

ثم يستأنفُ حكايته مشيرًا لعلاقة الصايغ بصحبه، وبما اعتراهُ من حيرة وتخبط وشكوك ورثاءٍ وشعور بالاشمئزاز، وما اعتراه من إحساس بالنفور من بعض الأيديولجيات التي تغرقه في مماحكاتٍ تصلُ حد الاشتباك بالأيدي. مثلُ هذا السرد في القصيدة لا نجده في الثلاث التي سبقت. وذلك لأن الصايغ شاعرٌ عاش متأرجحًا بين نعم ولا.. وهو لا يعرف إن كان عليه أن يبكي نفسه، أم يبكي مالك بن الريب، في إشارة من العلاق لقصيدة كتبها الصايغ عام 1972. ثم يترك الشاعرُ سرده هذا لتساؤلات:

ومن أبقاك حيًا

ميتا

ندمانَ مَزْهوًا

أيا يوسفُ ابنُ الريب

ثم يعود متذكّرًا ما كتبه الصايغ تحت عنوان " الاعتراف الأخير لمالك ابن الريب" فيروي شيئا عن علاقته بهذا الحائر القلق، كان قد اعتاد أن يَرْقب أيامه، يوما تلْوَ الآخر، وهي تتوهج بين اعتراف واعتراف، بين لغة تتقدَّم خطوة، وأخرى تتأخّر خطوة، فلا الشعر يكفي، ولا النثر يَشْفي:

ولا الضوءُ والظلُّ

يجترحان ملاذًا له، أو مَصير

فالقصيدة تتضمَّنُ صورة ليوسف الصايغ تنمُّ على الإحساس المُفعم بالكوارث، فجلّ ما كان يحاول أن يصل إليه تمخّض عن قبْضِ كقبْضِ الريح:

محضُ عينين تائهتين
وبحَّة ترتيلةٍ
ومعلقةٌ من ندىً وَرَمادْ

عبد العزيز المقالح

والشاعر الأخير الذي يقفنا العلاق بين يديه ويصفه بالصحابي، فهو عبد العزيز المقالح (1937- 2022). فقد تقاذفت المنافي شاعرنا العلاق، واضطر للإقامة في صنعاء مدة حيث الصحابي الذي يقود جامعة صنعاء منذ زمن غير قصير. ففي اليمن يمرُّ الشاعر بتجربة جديدة لا تصقل مواهبه الصقيلة أصلا، ولكنها تضيفُ لمفرداته ما هو لافتٌ للنظر، جالبٌ للانتباه. فها هو ذا في "الصحابي" يرسم لنا بريشة الفنان مشهدًا تطغى عليه البروج المشيدة بالطين على القمم الصخريّة في ذرى الجبال الشُمّ، والجموع البائسة تهيم في المنحنيات، والأودية، وهي تمْضُغُ أيامها، وتحتسي قهوتها المرة:

في المقيل الذي لا يظل
بروج من الطين ، منحنياتٌ وظلّ
لأودية من بهار المسراتِ
ثمَّ جموعٌ تجوع، تمضغ أيامها
وتغني لتصنع لله قهوته
حيثُ الندامى النبيّون تثملُ منها البيوتُ
ومن سيهيمون في كلّ وادٍ

وحيثُ البلادُ
شذى دَلَّةٍ لا تُملّ

بعد هذه الصورة المركبة التي تتجلى فيها مفردات لم نعهدها في شعره، يبدأ العلاق سرده لحكاية من حكايات القصائد الخمس، فشرع يحدثنا عن هذا الصحابي حديث الراوي. فلطالما أصغى للوطن متقلبا " بين ماءَين" مستذكرا - في هذا المقام - بعض شعر المقالح، وما تركه فيه، وفي غيره، من أثر لا تمْحوهُ الأيام:

كان يمسح حزْنَ القصيدة
إذ تتصلَّبُ قشرتها مثلما السُلحفاة
ويجلس بيني وبيني
يذودُ التجاعيدَ عن لغتي
ويُنقّي من الحَسَكِ المُرِّ حُزْني
مِرارًا بكيْنا

فقد أتاح هذا السرد الجزئي في القصيدة للشاعر أنْ يصل بين صنعاءَ، وبغداد، وهذه هي غاية المرثية، فهو – أي المقالح- ينتظر على مَهَلٍ موْته الصعبَ، وهو يردِّدُ في نفسه " صنعاءُ لا بد منها"، و" بغداد لا بد من حلمها المستحيل" إذ كان ينشد على مسمع من الشاعر:

ليس في لغتي اليومَ متَّسعٌ للضحايا
وليس لقيثارتي الحَجَريَّة
غيرُ الصّهيل

تذكرنا هذه القصائد بقصيدة لمحمود درويش تشبه قصيدة العلاق بجبرا- وبسعدي، وبالمقالح، وبالصايغ. وهي قصيدةٌ تطرَّق فيها درويش للشاعر الشهيد راشد حسين، وعنوانها لافتٌ للنظر "كانَ ما سوْفَ يكون"[1].

وقد مزج فيها الشاعر بين الغناء الشعري، والسرد، مزجا لافتًا، وبين المقاومة والرثاء مزجا أكثر من لافت للنظر، ففيها يستذكر الكثير من التفاصيل المتعلقة بحياة الشاعر الشهيد، وبعلاقتهما في الماضي قبل أن يغادر درويش الأرض المحتلة للقاهرة، مشيرًا لموقف راشد حسين:

والتقينا
بعد عامٍ في مطار القاهرةْ
قال لي بعد ثلاثين دقيقة:
ليتني كنتُ طليقًا
في سُجون الناصِرَة [1]

وفي كلٍّ من قصيدة درويش، وقصائد العلاق الخمس، لم تخسر القصيدة الغنائية شيئا من قوتها، أو مزيةً من مزاياها الفنية، والإبداعية، لتضمينها مقاطع سردية، بل العكس هو الذي نجدُه. فكل من العلاق ودرويش سارا على النهج الذي عرفته القصيدة العربية منذ المعلقات إلى يومنا هذا: سردٌ كأنه غنائيٌ، وغنائيٌ كأنَّه سَرْد.

1.درويش، محمود، جامع الأعمال الشعرية، دار الهدى، كفر قرع - فلسطين 2003 جـ 1 ص 298 انظر كتابنا محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2011، ص ص 227- 229

* الفصل مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 17 يناير – كانون الثاني 2025

خاتمة الكتاب

نخلص من هذه المقالات لنتائج في مقدمتها أن التناص شيء مختلف عن المعارضة أو السرقة أو الاقتباس، وأنه شيء كلي يشمل النص تاما لا جزءا منه. وأن لدى أدونيس وجهة نظر جديدة في الشعر الجاهلي لكن هذه الجدة مزعومة ومدَّعاة، فهو بعد اللتي واللتيا ينتهي إلى أن امرأ القيس شاعر تشبيهي استعاري، وهذا شيء سئم المتقدمون من الحديث عنه وفيه. وأن التمرد في الشعر العربي القديم اقتصر على التمرد السياسي والأخلاقي أو التمرد على ما هو شائع، ولم يعرف الشعر القديم تمردا نفسيا أو فلسفيا إلا نادرا.

وأما ما ثقفناه من إشكالية الموشح، فيتلخص في كونه صنعة أندلسية خاصة، انتقلت من الأندلس للمشرق والمغرب، وأن للموشح قواعد، وأصولا، ومعايير نقدية، يمتاز بها عن القصيدة. وأن الفنتاستيك لون من ألوان السرد الذي يتجاوز به الكاتب محاكاة الحياة اليومية، ويتخطى الواقع للغرائب والعجائب التي لا تصدق. وأن موباسان هو أحد رواد هذا الفن من الأدب الذي يُعنى به المحدثون، ويتكلمون في دراساتهم عن مزاياه، ظنًا منهم أنه من مبتكرات العصر الحديث.

وثمة ضرورة للتفريق بين السيرة الذاتية التي تقترب من الأدب، وتلك التي تحسب في التاريخ. ومن هذا القبيل ينبغي لنا أن نفرق بين النقد الذي يكتبه نقاد أدبيون، والنقد الذي يكتبه الصحفيون، فهذا ضرب لا ينبغي

أن يُحمل على محمل الجد. فهو في الغالبِ، والأعمّ، والأرجح، ركيكٌ مملوءٌ بالأخطاء التي تنتهي بنتائج تضلل القارئ، وتسيء للتلقي. وهذا ينسحب على من يخلط بين الروائي وشخصياته، إذ ينبغي ألا يعتقد الدارس اعتقادا جازمًا، أو شبه جازم، بأن هذه الشخصية هي التي تمثل المؤلف، أو تعبّر عن رأيه، ووجهة نظره.

ولا يخفى على القارئ، ولا على الدارس، أن السرد يتسامح في بعض الأحايين إزاء الحدود التي تميز بين نوع سردي وآخر، أو نوع أدبي وآخر. ولهذا ساد التداخُل الأجناسي بين القصة والرواية والمسرحية والحكاية والأسطورة، مما أسفر عن شيء يُعرف بتهجين الأنواع. وقد يكون هذا التهجين من الأسباب التي تدعو بعض الروائيين للخلط بين الحكاية، والرواية، التي ينبغي لها أن تخضع لقواعد أساسية لا تشترط في الحكايات، وإلا خرَجَتْ من عباءة الرواية لشيءٍ آخر يمكن أن يسمى حكاية، أو لغوًا.

وفي بعض ما تنطوي عليه فصول هذا الكتاب ما يفصحُ عن توضيحات تتعلق بريادة الأدب المقارن، عربيًا، والتدقيق في مفهومات متعددة جرى تداولها مثل المودرنيّة، والمودرنزم، فالمنطق المعقول، والمقبول، هو الذي لا يفرق بين حداثة وحداثية وتحديث وحداثي وما بعد الحداثة. وما يحظى به الشعر، في العادة، من ميل إلى السرد دون أن يخل هذا بطابعه الغنائي، ولا سيما إذا كان في النص الشعري ما يضفي عليه طابع الذكريات، أو السيرة، سيرة الشاعر نفسه، أو سيرة أَحَدٍ غيره.

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبد الله، السيرة الروائية(مقال) مجلة نزوى ع إبريل – نيسان 1998

أدونيس، علي أحمد سعيد، كلام البدايات، ط2، دمشق، دار التكوين، 2019

الأزرعي، سليمان، الشاعر القتيل- تيسير سبول، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1983

بدر ، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1968

برجس، جلال، دفاتر الوراق، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2021

بكار، يوسف، ريادات منسية في الأدب العربي المقارن، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، 2019

تاج السر، أمير، 366 (رواية) ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم(ناشرون) 2015

توفيق، قاسم، ميرا، ط1، عمان: دار الآن(ناشرون) 2018

جبرا، إبراهيم جبرا، البئر الأولى، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993

الحديثي، حمدي خلف، القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد، ط1، تونس، دار بيرم، 2014

خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، 2008

نفسه، واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمادة البحث العلمي، 2013

نفسه، الضفيرة واللهب- دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، ط1، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2000

نفسه، قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
نفسه، القابض على الجمر- حميد سعيد، ط1، عمان: دار هبة للنشر، 2017
الدغمان، سعد، جماليات الصورة في شعر حميد سعيد، ط1، عمان، دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
الرشيد، عبد الرحمن محمد، نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2009
روبنشتاين، داني، لماذا لم يدقوا جدران الخزان، ط1، القدس، يديعوت أحرونوت، 2022
ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق جوزيف هيل، ط1، مطبعة بريل، ليدن، 1916
الشرع، صالح، مذكرات جندي، ط1، عمان، مطبعة الشرق ومكتبتها، 1985
شرف، عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية، ط1، بيروت والقاهرة، مكتبة لبنان، 1992
صالح، هيا، جسر بضفة وحيدة، ط1، عمان: دار الآن(ناشرون) 2021
عايش، ياسين، دراسات في الشعر العباسي، ط1، عمان، دار الفكر، 2010.
عباس، إحسان، فنُّ السيرة، ط1، عمان، دار الشروق، 1988
عبد الستار، مؤيد، السيرة الذاتية، ط1، دار المنفى، السويد، 1996
العجلوني،نايف، في طريق الحداثة، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث،2019
العلاق،علي جعفر، القصائد الخمس ونصوص شعرية أخرى، ط1، بغداد، وزارة الثقافة والسياحة والآثار، 2024
علي، عواد، جسر التفاحة، ط1، عمان، دار الآن(ناشرون) 2019
عناني، زكريا محمد، الموشحات الأندلسية، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة 1980
غلاب، عبد الكريم، سفر التكوين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1966

فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي،1991
ابن قتيبة الدينوريّ، الشعر والشعراء، ط1، تحقيق دي خويا، ط1، بريل- ليدن، 1903
القيسي، يحيى، حيوات سحيقة، ط1، عمان، دار خطوط وظلال، 2020
المديني، أحمد، كيف نفهم الرواية الجديدة؟ ط1، دار الملتقى، 2021
نفسه، كتابة أخرى- سرد عربي مختلف، ط1، الرباط، دار الأمان، 2022
موباسان، جي. دي، قصص الفانتاستيك، ترجمة أحمد المديني، ط1، دار المتوسط، ميلانو، 2023
الموسى، عصام ، 1989(رواية) ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2021

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: 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، ترجمة- 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. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
13. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
14. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994

15. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995 – ط2، عمان: دار الخليج 2024
16. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995 – ط2، عمان: دار الخليج للطباعة والتوزيع، 2024
17. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
18. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
19. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
20. مهارات الاتصال(مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
21. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
22. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
23. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
24. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
25. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
26. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
27. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
29. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003

30. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
31. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
32. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
33. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
34. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
35. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
36. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
37. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007
38. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
39. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
40. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008
41. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
42. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
43. من الشعر الحديث والمعاصر(أعلام وشخصيات)، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
44. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
45. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
46. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
47. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010

48. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
49. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
50. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ، ط2، فضاءات 2023
51. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011
52. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
53. الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
54. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013
55. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
56. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013
57. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
58. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014
59. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
60. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
61. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
62. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015

63. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
64. مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
65. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017
66. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
67. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
68. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
69. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
70. الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف.ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
71. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
72. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
73. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
75. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
76. بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020

77. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021
78. شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021
79. السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
81. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
82. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
83. لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022
84. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
85. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
86. في اللغة والتراث، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
87. ا لإعلام عمَّن عرفتُ من الأعلام، ط1: عمان، دار الخليج 2023
88. مع النقد والنقاد، ط1،عمان: دار الخليج، 2023
89. الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
90. بهاء طاهر وآخرون، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
91. أوراق من الذاكرة، سيرة، ط1، عمان، دار الخليج،2024
92. قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دارا لخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
93. السياق وأثره في الدرس اللغوي- قراءة في التراث اللساني، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
94. لغويات جـ 3، ط1، عمان: دار الخليج 2024
95.في الأدب العراقي الجديد 2003- 2023 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
96.رشاد أبو شاور وآثاره في الرواية والقصة القصيرة، ط1، عمان: دارالخليج، 2024

97.محمد إبراهيم لافي شاعرا، ط1، عمان: دار الخليج، 2025