مَحْمودُ السَمْرَة
والنَقْدُ الأَدَبِيُّ
١٩٢٣ـ ٢٠١٨

رقم الإيداع
لدى دائرة المكتبة الوطنية
٢٠١٩/ ٤/ ٢٠١٩

810,9
خليل، إبراهيم محمود
محمود السمرة والنقد الأدبي / إبراهيم محمود خليل – المؤلف،٢٠١٩
(١٢٨) ص
ر.أ. ٢٠١٩/ ٤/ ٢٠١٩
الواصفات:/النقد الأدبي//الأدب العربي//العصر الحديث/
يتحمل المؤلف كامل المسئولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

د. إبراهيم خليل

مَحْمودُ السَمْرَة والنقدُ الأدَبيّ

١٩٢٣ـ ٢٠١٨

محتوى الكتاب

أول الكلام ٧

بمثابة تقديم ٩

السمرة والنقد القديم ١٧

- الزمان والمكان ١٩
- النظرية النقدية ٢١
- السرقات ٢٥

بين السمرة وطه حسين ٢٧

- النقد والعلم ٢٩
- الناقد الانطباعي ٣٠
- وحدة القصيدة ٣٢
- كلمة أخيرة ٣٤

بين السمرة والعقاد ٣٧

- العقاد الشاعر ٣٩
- العقاد والمرأة ٤٠
- العقاد الناقد ٤١
- على طريق الغربيين ٤٩
- مع أحمد شوقي ٦٠

بين السمرة ومحمد مندور والممارسة النقدية ٦٣

- لانسون ٦٦
- هل النقد علم ٦٨
- مندور والمسرح ٧٠
- الشعر المهموس ٧٣

السمرة والنقد الحديث ٧٥

- علْمَنة النقد ٧٥
- نموذجان للنظرية النقدية ٧٧
- استاطيقيا الشعر ٧٩
- الإبداع الفني ٨١
- الرمزية والفن ٨٢

السمرة والنقد التطبيقي ٩١

- مع أدب الثورة العربية الكبرى ٩٢
- مع الشاعر عرار ٩٥
- مع حسني فريز ناثرًا ٩٨
- مع جبران ١٠٠

السمرة والتَثاقُف ١٠٧

- المدارسُ الأدبيَّة ١١٥

الخاتمة ١١٩

أول الكلام

المرحوم محمود السمرة (١٩٢٣- ٢٠١٨) من أوائل أساتذة قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية، وقد شَغَل منصب عميد كلية الآداب (١٩٦٨)،ومنصب نائب رئيس الجامعة لسنوات (١٩٨٣- ١٩٨٩)، ومنصب رئيس الجامعة الأردنية ١٩٩٠- ١٩٩١. كما شغل منصب رئيس جامعة البنات (البترا) واختير وزيرا للثقافة ١٩٩١- ١٩٩٣، وكان قد انتخب رئيسا لرابطة الكتاب الأردنيين١٩٨١، وهو عضو مؤسس لمجمع اللغة العربية الأردني.وعضو المجمع العلمي العراقي ببغداد، ومجمع اللغة العربية في القاهرة، ومجمع اللغة العربية في دمشق، وعضو الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وفاز بغير قليل من الجوائز والأوسمة، وكان قد اشترك في تأسيس مجلة " العربي " في الكويت التي صدر العدد الأول منها عام ١٩٥٨ وبلغ توزيها عند استقالته منها نحو ربع مليون نسخة، وظل يواصل مقالاته الشهرية فيها بعنوان " كتابُ الشهر " لزمن غير قصير. ومن مؤلفاته :

١. مقالاتٌ في النقد الأدبي١٩٥٩
٢. أدباء معاصرون من الغرب ١٩٦٤
٣. والقاضي الجرجاني الأديب الناقد١٩٦٦
٤. وغريبون في بلادنا١٩٦٩
٥. و أدباءُ الجيل الغاضب١٩٧٠

٦. ومتمردون أدباء وفنانون ١٩٧٤
٧. وفلسطين الفكر والكلمة ١٩٧٤
٨. في النقد الأدبي ١٩٧٤
٩. العروبة والإسلام وأوروبا ١٩٨٤
١٠. دراسات في الأدَبِ والفكر١٩٩٣.
١١. النقد والإبداع في الشعر١٩٩٧
١٢. سارق النار طه حسين ٢٠٠٤
١٣. العقاد– دراسة أدبية ٢٠٠٤
١٤. محمد مندور شيخُ النقاد ٢٠٠٦

وقد ترجم عددًا من الكتب منها:

١. القصة السيكولوجية لليون إيدل ١٩٥٩
٢. و هنري جيمس للمؤلف نفسه١٩٦١
٣. و إرنست هيمنغوي لمؤلفه فيليب يونغ ١٩٦١
٤. وترجم أيضًا " روائع التراجيديا في الأدب الغربي " لكلينيث بروكس ١٩٦٤
٥. وراجع كتاب " فن المسرحية " لمؤلفه ميليت الذي ترجمه المرحوم صدقي حطّاب ١٩٦٦.

بمثابة تقديم

رحيل الأديب الأستاذ الدكتور محمود السمرة ليس كرحيل أي أديب أو كاتب أو أكاديمي أو وزير سابق للثقافة ، فهو المعلم، والأب، والمربي القدوة، وحياته الحافلة بالعطاء كفيلة بأن تكون قدوة، جديرّة بأنْ يرويها الناس، ويرددونها، لما فيها من العِبَر والدّروسَ ، فقد عانى في صِغرهِ معاناة شديدةً جداً. وهذه المعاناةُ كانَ منَ الممْكنِ أنْ تجعلَ منهُ إنساناً عاديّاً كغيْره من النّاس لولا أنه اتسّمَ منذُ صغره بالتحدّي، ومعاندة الأقدار، والحرْصِ على التفوّق في جلّ ما يصْدُرُ عنه مِنْ فعْلٍ، أوْ قوْلٍ. كانت دراسته في حيفا لا في قريته الطنطورة، على الرّغم منْ أنّ أباه اشترط عليه أنْ يكونَ الأوّلَ في صفِّه كلّ سنة، وإلا اضطرّ لإخراجه منها، والعودة به إلى القرية. وعلى الرغم من مرارة السنوات الطوال التي قضاها في المدرسة تلك، إلا أنّ الحُلُمَ بالكلية العربية في القدس لم يزايلْ خياله، ولا بارحَ أحلامَهُ، ورؤاه، بل ظلّ هو الحُلُم الوحيد الذي يراودُه، والأملَ الفريدَ الذي يَنْشُدُه.

وتمكّن ،بسبب تفوّقه، من الالتحاق بتلك الكلية التي تشبه كلية [هارو] الشهيرة في إنجلترا من حيثُ النظامُ المتبّع، والمستوى الأكاديمي.

وفي تلك الكلية يلتقي لأوّل مرّة بناصر الدين الأسد، وإحسان عباس، وآخرين، منهم جبرا إبراهيم جبرا، الذي كان يسْبقهمْ صفيّاً بسنةٍ أو سنتين . ولم تكن شهادة الكليّة العربيّة ،على علوّ شأنها، وارتفاع منزلتها،هي الهدف،

وإنما الهدفُ التفوّق، ليظفر ببعثة لدراسة البكالوريوس.. في إنجلترا، أو في مصر. ويحظى أخيرًا بما كان يتمنَّاه بفضل تفوقه في الكلية التي درس فيها الإنجليزية، والأدب العربي، واللاتيني، والفلسفة، وفنوناً أخرى كثيرة. ويتلقى العرض بالذهاب إلى لندن لدراسة التاريخ، غير أنه رغب عن هذا التخصص، زاهدا في هذا الفرع، وتمنى من الله أنْ يقتنعَ المسْئولونَ عن البعثة بتغييره على وفق اختياره للأدب العربي، واختيار مصر بدلا من إنجلترا، حيث صديقاه إحسان عباس، ومحمود الغول .

ويتمّ تأجيل ابتعاثه بسبب عزوفه عن دراسة التاريخ مدة سنتين يقضيهما في تدريس اللغة الإنجليزية في الفاضلية الثانوية في طولكرم. وتشاءُ الأقدارُ أنْ يلتحِقَ بجامعة القاهرة في الوقت الذي بدأتْ فيه الحوادث في فلسطينَ تسيرُ سيْرها الأسوأ، المفْجِع، فمن قرار التقسيم إلى قرار ١٥ أيار ١٩٤٨ إلى الحرب التي لم تخلُ منْ مجازرَ في دير ياسين، وَسِواها.. بما فيها الطَنْطورَة، التي نُفذت فيها مذبحةٌ مُنْكرةٌ ظلتْ طيَّ الكتمان إلى أنْ كشفَ النقابَ عنها طالبٌ يهوديٌّ اسمه (داني كاتس) أعدّ في الموضوع رسالة ماجستير، بَيْدَ أن الضُغوطَ لاحقتْ هذا الطالب، وأجبرته على العدول عن آرائه، بعد أنْ حُرِمَ منْ الحصولِ على الدرجةِ في دولةٍ تدّعى زورًا حرْصَها على حريّة التعْبير، وحُقوقِ الإنسان.

مَخاضٌ

ومن المحطات الأثيرة في حياة السّمْرة التي تستحقّ الوقوفَ عنْدَها تجربته في مصْر، وعلاقاته الحميمة بالأساتذة ، وبعض الكُتّاب ، وانطباعاتُه

التي وصفها في أحد كتبه بأسلوب ممتع عن البيئة في القاهرة، وحلوان، وأخيراً، رحلاته المتواصلة بين القاهرة، ودمشق، وعمّانَ، وطولكرم، وما يسميه بتعبير يلازمُه فيه الصواب " مخاضُ الخَمْسينات ".

فهذه الفترة من حياة الناس تشهد الكثير من الحوادث الدراماتيكية، والمتغيّرات، التي لم تكن في دائرة التوقُّع، ففي مصر يقع الانقلابُ الجمهوري الذي يودي بحكم أسرة محمد علي. وعليها يُشنُّ العدوان الثلاثي. وفيها أيضا تتَّبعُ بعض الدول العربية، والأنظمة الراديكالية، النهج اللا رأسمالي، وتبدأ ما يعرف بالتخطيط الاشتراكي. وفيها تندلع ثورة الجزائر (ثورة المليون شهيد) وفيها تنالُ بعضُ الدول العربية استقلالها بعد معاناة طويلة مع الاستعمار كالمغرب، وتونس، وتستقلّ بعض دول الخليج، أو تقتربُ من الاستقلال، بكلمة أدقّ. وفي هذه الأثناء، ونظراً لضخامة المسؤولية تجاه العائلة والأولاد، يغادر السمرة إلى الكويت للعمل في التدريس. ولكن هل كانت الدرجة الجامعية الأولى التي حصل عليها من جامعة القاهرة كافية؟ أكثر الذين عملوا في الكويت في حينه اكتفوا، وحمدوا الله على ما كانوا يتقاضونه من رواتب، إنْ لم تكن كبيرة، فهي كافية على الأقلّ، ولكنَّ السمرة بما عرف عنه من الطموح يتطلع للحصول على بعثة أخرى للدراسة والحصول على درجة الدكتوراه. ولا يُتاح له ذلك – للأسف – إلا بعد قضاء ستّ سنوات في الكويْت، غادر بعدها إلى لندن للدراسة على نفقة المجلس الثقافي البريطاني. وفي مدرسة اللغات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن يلتقي مُجدَّدًا صديق العمر المرحوم محمود الغول.

سندباد برّي

على مدى السنوات التي عاشها في لندن لم ينقطع عن متابعة الحياة الفنِّية، والثقافية، في المتاحف، والمسارح، ودور النشر والكتب. فهو محبّ للموسيقى، متذوّق للفنون التشكيلية، على اختلاف المذاهب والأساليب، عاشقٌ للقراءة، ولا سيّما قراءة الرواية، مغرمٌ بالأسْفار، والترحال، في البرّ، والجوّ، والبَحْر، ينسحب عليه قوْلُ ابن زُرَيْق البغدادي:

ما آبَ مِنْ سَفرٍ إلا وَأزْعَجَهُ
رأيٌ إلى سَفَرٍ بالحزم يَزمعُهُ
كأنَّما هُوَ في حِلٍّ، ومُرْتَحَلٍ ،
موكّلٌ بفضاءِ الأرْضِ يذرَعُهُ

وهذا كلُّه، في الواقع، يمثل مفتاحًا لشخصيته، ففي كتابه(إيقاع المدى) يقول الجم الكثير عن الشَغَف بالثقافة ،والصورة، والرسم، من خلال مجلة " العربي " التي أشرف هو والدكتور أحمد زكي على إنشائها من البداية حتى صدور العدد الأول، والاستمرار حتى العام ١٩٦٢ عندما ارتفع توزيعها إلى ربع مليون نسخة، أي ما يعادل توزيع المجلات العربية الأسبوعيّة، والشهرية، في حينه قاطبة. ومع أن القراء عرفوا السمرة عن طريق تلك المجلة أكثر مما عرفوه عن طريق آخر، إلا أنه اضْطُرَّ لتركها، وتقديم استقالته، تمهيداً للعمل في الجامعة الأردنيَّة التي كانت قيْد التأسيس.

إلى الجامعة

ويستطيع القارئُ القول: إن العمل في الصحافة، والمجلات خاصَّةً، كثيرًا ما يستأثر بالاهتمام إلى الحد الذي يصرف العاملين في هذا المجال عن التفكير في أيِّ عمل آخر، وذلك لما تقدمه هذه المجلات والصحف من شهرة ذات بريق، سرعان ما يذهب بالأبصار. إلا أن المرحوم السمرة — لحسن الحظ — يظلُّ طموحُه يدفع به إلى ما هو أفضل من العمل في مجلة العربي .. وعندما لاحتْ الفرصة أمامه للالتحاق بالجامعة الأردنية اغتنم هذه الفُرصة، ضاربًا بالامتيازات المالية التي عُرضتْ عليه لاستبقائه في " العربي " عُرضَ الحائطِ. وفي الأردنية يجدِّد صداقته التي عرفها في الكلية العربية في القدس مع الدكتور ناصر الدين الأسد، ثم مع إحسان عباس، ويظلّ المؤلف في الجامعة من العام ١٩٦٤ إلى العام ١٩٩١.

في الوزارة

وفي الكتاب المذكور آنفا (إيقاعُ المدى) يروي لنا السمرة كيف كانت وزارة الثقافة عند تسلمهِ لها خاوية الوفاض، تكادُ تشكو الإفلاس. وكيفَ أنّ الموظفين الذين يعملون فيها، باستثناء القليل منهم، لا صلة لهم بالثقافة، ولا بالمثقَّفين. ومما يعْجب له المرءُ أنّ وزار الثقافة منذ ذلك الحين حتى هذه اللحظة لم تشهد إلا القليل من التغيير الذي يكادُ لا يُلحَظ. ففي نظر الحكومات المتعاقبة تظلّ هذه الوزارة — دون غيرها — من النوافل التي يُمْكن الاستغناءُ عنها دون أن يخسرَ الوطن شيئاً. مع أنّ الأمر في دولٍ أخرى على العكس من ذلك. فقد ذكرَ لنا أنّ وزارة الثقافة في مصر، وفي سورية، وفي

الكويت، من أضخم الوزارات، وهي تمتلك موازنات ضخْمة، تمكنها من أداءِ دور أكبر بكثير من ذلك الذي تؤدّيه وزارات أخرى. وأشار أيْضاً إلى وزارة الثقافة في بريطانيا ودورها، وفي فرنسا أيضا توجد وزارة للثقافة تقوم بأعمال كبيرة تعجز عنها الوزارات الأخرى.

النظرُ الناقد

وللسَـمْرة، لمن لا يعرفونه، نظرة ثاقبة في السياسة، فكانَ، في غير مناسبة، يكرر على مسامع الجلوس أن الأمريكيين استوطنوا أمريكيا، وقضوا على سكانها الأصليّين (الهنود الحمر) ولذلك يجدون في إسرائيل كيانا شبيها بكيانهم، لذا يتعاطفون معه، ومن العبث أن نتصور لهم موقفًا غير هذا الموقف، وما يقولونه عن السلام لا يعدو التبجّح. وفيما يخصّ أوضاع الفلسطينيّين، فقد كان رأيه فيما استعذبوه من حياة المنفى، والإقامة هنا وهناك في دول الخليج، ولا سيما الكويت، دون أن يفكروا — عمليا — بأيّ حل لوضعهم السياسي ، رأياً لا يستطيع أحدٌ منا التحفُّظ عليه، فقد أثبتت الأيام سلامة هذا التوجُّه، وسداد هذا الرأي. وفيما يخصّ الجامعة، والتدريس، وتزايد الجامعات الخاصَّة (الربحيّة) تزايد الفِطْر، والأعداد الكبيرة للطلبة في القاعة الواحدة، والعزوف عن البَحث العلميّ، نظراً للاهتمام بالعدَد على حِسابِ النَوْع، جلّ ذلك أفسد المشهد الأكاديمي، سواءٌ أكان ذلك في الأردن، أمْ في البلدان العربية الأخرى. وهذه شهادة لا بدّ أن تؤخذ مأخذ الجدّ، لصدورها عن مؤلِّف قضى في الجامعاتِ نحو خمسينَ عامًا بين طالب، وأستاذ، ووكيل كلية، وعميد، وعميدٍ للبحث العلمي، ونائب رئيس،

ورئيس لجامعتين: إحداهما من الجامعات الرسمية، والأخرى من الجامعات الخاصَّة (الربحية). وهذا كله يُضفي على رأيه هذا ما يقنعنا بجديّته، وصحَّتِهِ، فهو رأي الخبير الذي ينطبق عليه قول الشاعر :

لا يَعْرِفُ الحبّ إلا مَنْ يكابدُهُ

ولا الصّبابَةَ إلاّ مَنْ يُعانيها

بهذه الكلمة نختَتِمُ هذه الخواطر– المقدمة– عن أستاذنا الدكتور محمود السمرة رحمه الله، وغفر له، وعفا عنه.

الفصل الأول
السمرة والنقد القديم

يُعدُّ تناول السمْرة لحياة القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) ومذهبه في النقد، مأثرةً من مآثره التي يجدر بالدراسين التنويه إليها، والإشادة بها. فقد عرض في أربع فِصَل من الفصل الأول من الكتاب الموسوم بعنوان " **القاضي الجرجاني الأديب الناقد** " ١٩٦٦ لعَصْر الجرجاني، وما شهده من أوضاع غير طبيعية في السياسة، والاقتصاد، والاجتماع، والثقافة. فمن الناحية السياسية أسْفَر تتبعه الدقيق لأحوال الخلافة عن نتيجة حاسمة؛ وهي أن هذا العصر يختلف عمّا سبقه بشيوع الاستبداد البويهي، فقد طغى الأمراء على الخلافة، فكانوا يعيّنون الخليفة، ويخلعونه متى شاءوا، والأمثلة على ذلك كثيرة مشهورة. ومن الناحية الاقتصادية، شهدت البلاد خرابًا، وفقرًا، عانت منهما العامة، فيما كان الأمراء يكنزون الذهب، والفضة، ويبتنون القصور الفاخرة التي يحتوي الواحد منها على ٣٦٥ غرفة بعدد أيام السنة، كي لا يكرِّر الأميرُ المبيت في الغرفة الواحدة.

ومن النواحي الاجتماعية، تنمُّ الاقتباسات التي تتبَّعها الراحلُ في المصادر التاريخية، والثقافية، ككتاب"الخراج"لابن قتيبة، وأحسن

التقاسيم للمقدِّسي، وتحفة الأمراء للصابي، والكامل لابن الأثير، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وغيرها.. على تفكك الحياة الاجتماعية، وعلى الرغم من ذلك، شهد هذا العصر– وهو القرن الرابع الهجري – الكثير من الإنجاز الإبداعي في العلوم، والآداب، بما لا يتناسب مع الوضْع السلبي الذي أشرنا له، ونبَّهنا عليه. ويُعلّل الراحل هذا الوضعَ مشيرًا لأسباب؛ أولها أن ما ترجمه العرب في السابق من تراث الإغريق، والفرس، والهنود، وغيرهم.. آتى ثماره في هذا القرن، وتجاوز العلماءُ، والكتّابُ، مرحلة الترجمة، والاقتباس، والتلمَذَة، إلى مرحلة جديدة طابعها الإضافة، والإبداع. وسببٌ آخر، وهو ظهور حواضر تنافس بغداد على احتضان الفنانين، والكتّاب، والشعراء، ورجالات العلم، والأدب؛ كشيراز، والرَيّ، وحلَبَ، والفُسطاط في مصر، وقرطبة في الأندلس. وقد تنافَس أمراءُ هذه الحواضر على اجتذاب الأدباء، والشعراء خاصّة، وإكرامهم بالجوائز السنية، والأعطيات المجْزية البهيّة، مما كان له أثره المحمود في الحياة الأدبية. وقد أورد الراحل عناوين الكثير من الكتُب التي ظهرت في هذا القرن من حيث أنها شواهد على صدق ما يقال عن الثراء الأدبي، والثقافي.

على أنّ هذا الثراء، والغِنى الأدبيّ، لا ينفي أنَّ الأدب عانى — ولا سيما النثر منه – من هيمنة النزعة اللفظية، الزخرفية، ولذلك أسبابه. فميل النُخْبة إلى الترف، والتأنُّق في المأكل، والملبس، والمشرب، وفي

جلِّ جوانب الحياة، حتَّم على الكتّاب التأنُّق، وتوَخّي الزخرف البلاغي، والبديعي، لإرضاء الأذواق، وقد تحدث الراحل عن مستويَيْن للأدب، أحدُهما شعبي، وهو الأدب المترسِّل، البعيد عن الزُخْرف، وذلك ما لم يحفل به النقاد، ومؤلفو المختارات، وكتب التراجم. وأدب النخبة، وخيرُ من يمثله في النثر بديع الزمان الهمذاني(٣٩٥هـ) وأما الشعر، فقد استعصى على هذه القِسْمة، فمن الشعراء الذين برَزوا في هذه الحقبة، وظفِروا بعناية النَقَدَة، أبو الطيب المتنبي(٣٥٤هـ)، وغيرُه، ممن التقوا على غير تواطؤ، أو تدبير، في بلاط سيف الدولة بحلب. وهذا الأمر هو مدار البحث في الفِصلة الرابعة الموسومة بعنوان " الحياة النقدية ".

الزمانُ والمكان

والواقع أنَّ من ينظر في مخطَّط هذه الدراسة يستثيره ما فيها من حرص شديد على وضع القارئ في أجواء الزمان، والمكان، اللذين عاش فيهما القاضي الجرجاني، وصنّف كتابه " الوساطة ". فقد ذكر المؤلف، رحمه الله، الكثير من الشواهد التي تُلقي الضوءَ على الحياة الشعرية في البلاط، والسِجالاتِ التي انخرطَ فيها شعراءُ ولغويون منافسون لأبي الطيّب، أو معجبون به، متعاطفون معه، ومع شعره. وقد أنتجت هاتيك المناكفات الكثير من المصنَّفات التي يستقصي بعضُها عيوبَ الشاعر، وسرقاتِه، وبعضها يحاول إنصافه، والذوْدَ عنه،

مؤكدًا أصالته، وتفوُّقه على أقرانه، ونظرائه. وفي هذه الفِصْلة من الكتاب يعرضُ السمرة – رحمة الله عليه– كلا من: الرسالة الحاتمية، والرسالة المُوَضِّحة، وكلتاهما للحاتمي(٣٨٨هـ). وكتاب" المنصف للسارق والمسروق " لابن وكيع التنيسي(٣٩٣هـ)، وكتاب الكشْف عن مساوئ المتنبي للعميدي (٤٣٣هـ)

والواقعُ أن هذا التَطْواف في ما كُتب عن المتنبي، المخطوط منه والمطبوع، ضرورةٌ لا غنى عنها، وتوطئة ذكيَّة لما يتضمنه الكتاب تاليًا من مواقف نقدية متوازنة، ومحايدة، توقَّف عندها الجرجاني في "الوساطة " الذي هو واسطة العِقْد لدى المرحوم السمرة. فقد جاء تأليفه بعد جُلِّ هاتيك المؤلفات خلا كتاب العميدي، هذا من جهة، ولأنَ مؤلفه، من جهة أخرى، قاضٍ، ينظرُ لشعر المتنبي بعين العدل، والإنصاف، لا بعين التحامل، والإجْحاف. ولعل في وقوفه مطولا عند حياة القاضي، وترجمته، التي قلَّتْ عناية القدماء بها، إشاراتٍ عدة لما يؤهلُ هذا الناقد لأداء الدور الذي نَذَرَ نفسه لأدائه، وهو دوْرُ المنافح عن الأدب الرفيع، الميّال إلى النقد النزيه البعيد عن التحيُّز الوضيع. فقد كان في حياته ذوَّاقة للغناء، والطرب، والشراب، غزلا في شعره، مترفعًا عن التكسُّب، وعن التذلُّل لذوي السلطان من أمراء، وَوُزراء، وغيرهم، ممن يُغدقون المال على صغار الشعراء، والمتأدِّبين. فكان متعفِّفًا عُرف عنه ذلك، وإلى هذا يشير في قوله شعرًا:

ولو أنَّ أهل العلْم صانــوهُ صانَهُمْ
ولو عظّمـوهُ في النُفــوسِ لعُظِّمــا
ولكنْ أهانـــوهُ، فهانوا، ودنَّســوا،
مُحيّـاهُ بالأطْمـــــاعِ حتّى تَجَهّـَما

وعلى الرغم من أنَّ هذا الفصْلَ تجشَّم فيه المؤلف الراحل الكثير من الجَهْد، والعناء، فجمَعَ ما تناثر من أخباره في أمّات الكتب، وصاغَ منها ما يُعد سيرةً للجرجاني، لا تخلو من فوائد جمَّة، إلا أن الغاية من الكتاب لا تقتضي، بالضرورة، وجود مثل هذه السيرة، وهذا ما دأبَ عليه مؤرّخو النقد، فها هو إحسان عباس يتناول بالذكر أعمال الكثير من النقاد في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العَرب " ولم يترجم لأيٍّ منهم انطلاقًا من أنَّ النقد الأدبي علمٌ موضوعي، وليس أدبا ذاتيًا تتجلى فيه ملامحُ من شخصية الناقد مثلما هو الشأن في الشعر، الذي يتطلبُ الخوضُ فيه معرفة كلية، أو جزئيَّة، بالشاعر. فلو أنَّ الجرجاني لم يكن قاضيًا، وهو صاحبُ ذلك الشعر، والنثر، فهل سيتغير موقفه النقدي من شعر المتنبي، والاختصام فيه، لا نظن!

النظريِّةُ النقديَّة

ويتناول الدكتور السَمْرة في الفصل الثالث من الكتاب النظرية النقدية لدى الجرجاني، خلافًا لما هو سائد عن افتقار التراث العربي لنظرية في النقد تتَّصف بالحد الأدنى من الترابط، والتماسُك،

والاتساق. فالراحل الكبير يحاول أن يستخرج من الوساطة ما يعده — من باب التسامُح– نظرية، وبصفة خاصَّة من المرتكزات التي أوضحها القاضي الجرجاني في مقدمة كتابه من ص ١ — ٤٨ ومن هذه المرتكزات ألا يكون تقويم الشعر خاضعًا للاعتبارات الزمنية، فليست جودَةُ الشعر مقصورةً على القديم، مثلما هي ليست مقصورة على الحديث. وإنما المعيار الحاسمُ في تقويم الشعر هو ما فيه من دلالاتٍ على الطَبْع، والبعد عن التكلُّف، والتصنُّع، وقرْب التناول، وسهولة المأخذ، فالصنعة تَهَجِّن الشعر، واللبْسَ يعيق التلقّي، وركاكة اللغة تحولُ بين النظْم والتَطْريب.

والنقدُ عند القاضي يعتمدُ على ركيزة أخرى هي الذوق، فالذين تصدّوا لنقد الشعر، وهم يفتقرون إلى الذوق المرهف، أساءوا إلى الشعر، وأساءوا إلى النقد، لذا يجيز الجرجاني، كغيره من النقَدَة، ألا يفسر الناقد أحكامهُ، فأنتَ ترى الصورة، وما فيها من شرائط الاستحسان، ثم إنك لا تعلم، وإن قاسيتَ، وفكَّرْتَ، ونظرتَ، لهذه المزيّة سببًا، إلا أنَّ هذه الصورة لها في القلب مواضعُ لُطف." وهذا القولُ– في رأي أستاذنا – يثْبت أن الجرجاني لا يُقصي الذوق بصفته أداة من أدوات الناقد. وعلاوة على ما سبَق لا يَشْترط في الناقد أنْ يكون شاعرًا، تماشيًا مع القول المأثور الذي يحتجُّ به بعضهم، وهو:

لا يَعْرِفُ الشَوْقَ إلا من يكابدُهُ ولا الصبابة إلا منْ يُعانيها

ففي رأيه قد يفْضُلُ الناقِدُ الشاعرُ الناقدَ غير الشاعر، إلا أنه لم يُشر في كتابه للشعراء النقاد إلا قليلا. وتفسيرُ أستاذنا لذلك أنَّ القاضي أدرك بموهبته، وزكانته، ونفاذِ بصيرته، أن الإجادة في ميدان النقد تختلفُ عن الإجادة في ميْدان الإبْداع، والنظْم. فقد يكون الشاعر متفوِّقا في شِعْره، عاجزًا عن نقده، وعن نقْدِ أشْعار غيره. علاوة على هذا، يضيف أستاذنا إلى ما سبق إلحاحَ القاضي على خطأ الاعتقاد بأنَّ علماءَ اللغة من أمثال الأصمعي، والمبرّد، وغيرهما، مؤهلون للحكم على الشعر حكمًا جيداً. ولا يسوغ أنْ يعتمد الحكم على الشعر على معايير، وقيَم، غير شعريّة، كالاعتماد على الدين، أو الأخلاق. فإنْ كانت بعض أبيات المتنبي تنمُّ على وهَنِ العقيدة، فذلك لا ينبغي له أن يكون سببًا للحَطِّ من قَدْره. فالشعرُ يُنقدُ بمعزلٍ عن الدين، وعن الأخلاق. وهذا الرأيُ الصادرُ عن قاضٍ، شغل في طور من أطواره مَنْصب قاضي القضاة، رأيٌ ينمُّ على جرأة، يقول " وليست الفَحاشَةُ في المعنى مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يُعيب جودة النجارة في الخشب رداءَتُه لذاته(ص١٦٣) " وتقوم نظريتُه على بعد آخر يصفه أستاذنا بالموضوعية. وقد أراد بذلك ما أراده الغربيون في حديثهم عن النقد المحايد؛ فالحيادُ – ها هنا – يشمل استبعـــاد الميْل، والهوى، واستبعاد التحامل الشخصي، واستبعاد التحيُّز لمذهبٍ، أو فكرةٍ، أوعقيدة، فالناقدُ، عند الجرجاني، وسيطٌ بين الشاعر الناظِم، والمتلقين، سواء أكانوا من النقدة، أمْ من المتذوِّقين. فالحكم على

الشعر استنابة لما يغلبُ على النفس، وهو في موقفه هذا متأثرٌ، بلا ريب، بما عرف عنه، واتَّصف به، من عدْل في قضائه، يقول: " واعلم أنني رسولٌ مبلّغٌ، وسامعٌ مؤدٍّ، وكما أناظركَ أناظر عنكَ، وكما أخاصمُكَ أخاصمُ لكَ، ولا أبرّئ نفسي من غَفْلة، ولا أدّعي السلامة من خطأ، والمدَّعي أشَدُّ اهتمامًا بما يُحقّقُ دعواهُ من المتوسِّط، وعناية الخصْم بشهوده أتمُّ من عناية الحاكِم (ص١٦٨) ".

يضافُ إلى ذلك تأكيدُه أنَّ الشعر مَصدرهُ الوجدان، وليس الفلسفة، التي هي نشاط عقليٌ، لا وجْداني. فالفلسفة عند القاضي تهجِّن الشعْر، وتفسِدُه. وشيء آخر هو الغلوّ، فالقاضي الجرْجاني لم يعترض على المبالغة في الشعْر، بيد أنه يلحُّ على ضرورة الاعتدال في ذلك، فالإفراط، والغلوُّ، يَعْدلان بالنظم إلى الانتقاص، والذمِّ، بدلا من الاستجادة، والاستحْسان. وهو – أي القاضي- يعُدُّ الغلوَّ من عيوب الشعر، ويُؤثر التوسُّط، والاجتزاءَ بما قَرُبَ وعُرف، والاقتصـــار منه على ما ظهَر وَوَضح. ولا يحبِّذ الغُموض، والإيغال فيه، وإن وجدناهُ يدافع عن بعض غموض المتنبي. ويعرضُ، في نقده، لركيزة أخرى، يمكن عزْوُها إلى محاسن التوْليف، كجودة المطلع، وحسن التخلُّص، والانتقال السَلِس من غرَضٍ لآخر، وأن تنتهي القصيدةُ بما يشبه الخاتمة في الرسائل، فهي التي تعْلقُ بالذهن، وتدوم في ذاكرة

المتلقي. وقد اختتم أستاذنا ما استخرجه من ركائز النظريَّة بالكلام على السَرَقِ في الشعر.

السرقات

وكعادته، لا يفتأ يضعُ القارئ في المناخ المواتي لفهم الموضوع. فما السرَقُ في الشعر؟ وما قضيته؟ ومن هم الذين ألفوا في السرقات؟ وما هي أنواع السرقة؟ ما المقبول منها، وما المرفوض؟ وما المصطلحاتُ التي أطْلقتْ على هذا وذاك؟

لذا يتتبع المرحوم هذه الظاهرة مبتدئا بابن سلام، منتهيًا بالقاضي، وما جاء به من حديث عنها في " الوساطة " فالقاضي يؤكد أن السرقة في الشعر بابٌ لا ينهضُ به إلا الناقدُ البصير، والعالم المبرِّز الخبير. وهي داءٌ قديمٌ، وعيْبٌ عتيق(ص١٩٣). وفرَّق بين المعاني المشتركة كاستحسان القمر، أوالشمس، أو استجادة الغيث، أو نعْت السيف بالمضاء، وبأنه صارمٌ قاطع، وغيرها، من المبتكر، فالمشترك، وإنْ تكرر، لا يعد من السَرَق. علاوة على أنَّ المعاني المخترعة كتشبيه الفتاة بالظبي، أو الطلل بالكتاب المنمَّق، التي جعل التداولُ منها معانيَ عامَّة، لا يعد تكريرُها من السرقة في شيء. ولا تكونُ السرقة جديرةً بالثلْبِ، خليقة بالذمّ، إلا إذا كانت في المعنى المبتكر الذي لم يَشعْ. وفي هذا الباب للقاضي رأيٌ آخر، فإذا أخذ الشاعر أحَدَ هذه المعاني المبْتكَرَة، والنادرة، ثم زاد عليه زيادة تضيف إليه مزيةً لمْ تكنْ فيه، كانَ

مثالُ هذه السرقة مستحسنًا، وقد استوفى أستاذنا السمرة الأمثلة على هذا الضرب مما فيه زيادة، أو اختصارٌ، أو قلبٌ، أو نقلٌ، مما لا يستحق أن يسمى سرقة، بل هو إلى الإبداع أقرَب، وبالاختراع أحْرى وأنسَب.

فالقاضي الجرْجاني، لمنْ يقرأ هذا الكتابَ، ناقدٌ من القرن الرابع، ذو نظر ثاقبٍ في الشعر، يقوم على ركائز منها ما يتعلق بالأصالة، ومنها ما يتعلق بالتوليف، والترتيب النسقي، ومنها ما يتعلق بالحياد، والانصراف عن النقد المذْهبي، وعن المعيار الديني والأخلاقي، والاكتفاء بالمعيار الفني، أيْ: الشكلي، ومنها ما يختصّ بصدْق الشاعر، وبعده عن الغلوّ، الذي لا يتواءم مع الصدق الفني. ولا تفوتنا الإشارةُ- ها هنا – إلى نهْج الراحل المتميّز في نظره للنقد القديم نظرة قائمة على الانتفاع بما لديه من الاطلاع على النقد الغربي، فهو لا يفتأ يوازنُ بين آراء الجرجاني وبعض آراء النقاد الغربيّين من أمثال: إليوت، وريتشاردز، وهربرت ريد، ولاسال أبر كرومبي، فضلا عن أنه يُسلِّطُ على نقدنا القديم أضواءً جديدة — مما يعودُ على الدارسين لهذا التراث بفوائدَ منهجيَّة تجعل من الكتاب قدوة تُقْتدى، وطريقة في البحث حريةً أنْ تُقلدَ وتحتَذى.

الفصلُ الثاني

بين محمود السمرة وطه حسين

لا تقتصر جهود أستاذنا المرحوم محمود السمرة على النقد القديم، وتتبُّعهِ لمرتكزات النظرية النقدية فيه، ولا سيما لدى القاضي عبد العزيز الجرجاني، مؤلف " **الوساطة بين المتنبي وخصومه** "(٣٩٢هـ) فقد التفَتَ إلى المحدثين، وفي مقدمتهم الناقد الراحل الدكتور طه حسين (١٨٨٩– ١٩٧٣) الذي صنَّف في دراسته لآثاره كتابًا بعنوان **سارق النار– طه حسين** (٢٠٠٤) يقع الكتاب في أربعة فصول، اثنان منها عن طه حسين الأديب، واثنان آخران عن طه حسين التربوي، والمفكّر الإصلاحي، وهذان الفصلان لا يقعان في دائرة اهتمامنا في هذا الفصل من الكتاب.

فطه حسين ، إذا تجاوزنا سيرته، وما كتبه عن حياته في "الأيام "، وفي " أديب "، وفي " مذكرات طه حسين "، مبدعٌ كبير، وناقدٌ رائد، كُتبت عنه الكثير من الدراسات، واستأثرت آراؤه النقدية بعناية غير قليل من الباحثين والدراسين، وفي هذا الكتاب(سارق النار) يتتبع أستاذنا آراء عميد الأدب في أدبنا العربي قديمه وجديده، مسلِّطًا الضوء على المؤثرات التي أسهمت في تكوين رؤيته الأدبية للإبداع ونقده. فقد تأثر في بداياته ببعض المستشرقين ممن تَتَلْمذ لهم، وفي طليعة هؤلاء كارلو نللينو الإيطالي Nallino وعندما غادر مصر

للدراسة في مونبلييه، ثم في السوربون، تأثر بكل من بيير جانيه Janet وجوزيف لانسون Lansson كما تأثر بهيبوليت تين Taine صاحب النظرية التي تقول: إن الأديب ثمرة عوامل ثلاثة هي: الزمان، والبيئة أو المكان، والعِرْق race. ومن الفرنسيّين الذين تأثر بهم سانت بيف Bauve صاحب النهج القائم على تتبع سير الشعراء، والكتاب، وتقصي أخبارهم، والاهتمام بما يكتنفُ سِيَرَهم ويحيط بها من خفايا، وأسرار شخصية، تؤثر في نتاجاتهم الأدبية تأثيرًا كبيرًا. وتأثر طه حسين أيضا بجول لوميتر Lemaitre وبرونتيير Brunetiere الذي أقحم نظرية داروين عن النشوء والارتقاء في الدراسات الأدبية. وبهذا التتبُّع لخلفية طه حسين المعرفيّة يضَعُنا المرحوم السمرة على طريق مَهْيَع، واضحٍ، ولاحِب، لفهم ما كان يتوسَّل به طه حسين من وسائل في فهمه للأدب، ونقده.

ففي كتابه الأول عن " أبي العلاء المعرّي " تبرز الفكرة التي أشاعها هيبوليت تين في النقد، إذ نجده يسلط الضوء على عصر أبي العلاء، وعلى بيئته، وسيرته، وعلاقته بأمِّه، وما تعرض له في حياته من أوضاع نفسيه، وما كان يؤمن به من أفكار فلسفية جعلت منه شخصية لا تخلو من غرابةٍ، وغموض. وقد توسَّع في ذلك توسُّعًا شغله عن النظر في شعره. وذلك لأن طه حسين، حينَ درس شخصية أبي العلاء، آمن بنظرية الحتمية التاريخية الاجتماعية، فشخصية الإنسان، وفقًا لها، نتاجُ سلسلة من الوقائع، والحوادث، التي لا يدَ له فيها، ولا إرادة. (انظر:

ص ٦٩) وهنا يُدلي أستاذنا برأيه في هذه الدراسة التي استغرق الحديث فيها عن العصر ٨٠ صفحة، والحديث عن حياة أبي العلاء ٨٠، والحديث عن فلسفته ٦٠، ولم يظفر الحديث عن شعْره بأزْيدَ من ٥٠ والسبب واضحٌ، فالحديث عن هاتيك الأمور الخارجية ضرْبٌ من الأحاديث التي تسمح بالتوسع إلى حد الإفراط، بينما دراسة الشعر دراسة ذوقية، ذاتية، تحليلية، ويبدو أن طه حسين كان راضيًا عن دراسته هذه، على الرغم من أنها، في رأي أستاذنا، تشاغَلَت عن الشعر الذي هو حَجَرُ الزاوية في " تجديده لذكرى أبي العلاء " بغيره.

النقدُ والعلم

ولعلَّ طه حسين قد أراد بهذه الدراسة عن أبي العلاء الانطلاق من فكرة مفادُها أنَّ النقد يقتربُ من العلم، على أن يأخذ بالأسباب التي تؤدي لوجود الظاهرة، مثلما يقوم عالم الكيمياء- مثلا – بتحليل العناصر في المختبر كاشفًا عما يحدث فيها من ظواهر التغيير بسبب التفاعُلات. ولكن طه حسين لم يتقيَّد، في رأي أستاذنا، بهذا الرأي في جلّ ما كتب. وهذا يفسر التناقضات التي نعثُر عليها في بعض دراساته للشعر القديم والحديث، فضلا عن المسرحية، والرواية. وقد أسفر تقلُّبه هذا عن اعتناقه لفكرة النقد التكامُلي. وهو النقد الذي يأخذ من كل نهج بطرف، دون أن يتقيَّد بمنهج واحد من مناهج النظر[1].

١.سارق النار، ص ٢٨

ولهذا نجده يرد على العقاد، ومحمد النويهي، لأنهما درسا شعر الحسن بن هانئ(أبي نواس) من وجهة نفسيّة خلصَتْ إلى أن هذا الشاعر عانى من مركَّب النقص، والشذوذ الجنسي، ومن عقدة أوديب. فعلى الرغم من أن عميد الأدب العربي لا يُنكر الفائدة الكامنة في التحليل النفسي للأدب، إلا أن الاعتماد على هذا النوع من التحليل، وحدهُ، لا يؤدي إلى نتائج دقيقة، وربما أتتْ الدراسة النفسيَّة للأديب بنتائجَ عكسية.

وقد فسَّر أستاذنا موقف عميد الأدب العربي من النقد الإيديولوجي، والالتزام، تفسيرًا عِمادُه التذكير بموقف طه حسين من حرّية الأديب. فهو لا يفتأ يُلحّ، في جلّ ما كتب، على أن الفنان، أو الأديب، يمتلك الحرية المطلقة في أن يكتبَ ما يشاءُ، وكيف يشاءُ، بالطريقة التي يرضى عنها، بعيدًا عن أيِّ قيود اجتماعية، أو دينية، أو أخلاقية [1]. ولهذا نجده يرد على النقاد من أمثال: رئيف خوري، وحسين مروة، وسلامة موسى، ومحمود أمين العالم، قائلا: " إن الأدب قد يدعو للعدالة، والمساواة، ولكن إلزام الأدباء بشيءٍ كَهذا أمرٌ لا يخْلو من خُطورة، لأنَّ هؤلاء سيَخْسرون، في هذه الحال، الصفة التي تجعلُ منهم مبدعين، ألا وَهي الحريّة، حرية الإبداع. "(ص٥٩)

الناقدُ الانطباعيّ

١.سارق النار، ص ٣٥

وعلى الرغم من أن طه حسين بدأ داعيًا لِعَلْمَنة النقد، و انتقل إلى التكامُل بين مناهج النظر، إلا أن ما كتبه من نقدٍ عن الشعر خاصَّةً لا يخلو من انطباعيَّة تؤكد تأثره بجول لوميتر. وقد اقتبَس أستاذنا من كتاب " شوقي وحافظ " ما يؤكد بالدليل المحسوس إشادته بأشعار لكلٍّ منهما إشادةً تؤكِّدُ أن الذوق الشخصي هو الركيزة الأولى في عمليَّة النقد[1] وتبعًا لذلك، يشير السَمْرة إلى أنَّ عميد الأدب العربي في بعض نقده يتجنَّب القول بأن النقد علمٌ، مؤكدًا أن النقد مزيجٌ من العلم والفن، فقد رد على العقاد في أحد مقالاته، قائلا " أنا لا أقولُ: إن النقد علم، ولا أحبُّ له أن يكون علمًا، إنه مزيجٌ من العلم والفن. " أي أن النقد، في رأيه، تحول من علم، في ما كتبه عن أبي العلاء، إلى فنٍّ فيه نكْهَةُ العلم[2]. وبما أن طه حسين ظنَّ في البداية أن النقد علمٌ كغيره من العلوم، فقد وظَّف هذه النظرة العلمية في دراسته للشعر الجاهلي وتاريخه(١٩٢٦). تلك الدراسةُ التي أثارت الكثير من السَخْط، وردود الفعل السلبية. ولا جرمَ أن المسألة ليست من ابْتكاره، فقد سبقه للشك في الشعر الجاهلي كثيرون؛ بدءًا بابن سلام(٢٣٧هـ)، ومرورًا بالمستشرق الألماني آلـــوورد Alward وتشارلز

١.سارق النار، ص ص٢٦- ٢٧

٢.السابق، ص ٤١

ليال Lyal في مقدمته لتحقيق المجلد الثاني من المفضليات(١٩١٨) وانتهاءً بمرجوليوث الذي تناول الفكرة في مقالٍ له عن أصول الشعر العربي١٩٢٥. وخلاصة رأي عميد الأدب العربي في هذا الشِعْر أنه مَنْحول، إذ لا تتجلى فيه الحياة الجاهلية بجوانبها كافة، ولا الفروق اللغوية التي كانت شائعة بين الشمال والجنوب، وسِيَرُ الشعراء– مثلما جاءَتْ في كتب الأخبار والتراجم– سِيَرٌ متناقضة ، مفتعلة، ولا يتقبَّلُ العقلُ، ولا المنطق، الكثير مما قيل فيها، أو يُقال. وقد ردَّ عليه مستشرقون، ووصفوا آراءه هذه بالتطرف، والمغالاة، فأعاد نشر كتابه هذا بعنوان آخر، هو " في الأدب الجاهلي " بعد أن أضْفى عليه شيئا من خِفَّة اللهْجَة، دون أن يتراجع عن آرائه مثلما وَهِم شارل عيساوي [1].

وَحْدةُ القصيدة

ولطه حسين رأيٌ في القصيدة العربية. فهي في بداياتِهِ قصيدةٌ مفَكَّكة، تَفْتقِرُ للوحدة. ودليل ذلك ما يقوله في كتابه حديث الأربعاء:"وبقيت القصيدة معتمدة على وحدة القافية والوزن، غير معنيَّة بوَحْدة المعنى". ولكنَّ عميد الأدب العربي لم يحافظ على هذا الموقف، ففي جزء آخر من الكتاب نفسه يقول عن معلقة لبيد ما يأتي:"إن وحدة المعنى موجودةٌ في معلقة لبيد، وتفكُّكُ القصيدة العربيـة

١.سارق النار،ص ٤٩

واقتصارُ وحْدَتها على الوزن، والقافية، دونَ المعنى، أسطورةٌ يا سيدي[1] ". واللافتُ أنَّ طه حسين – مع حبِّه للتراث العربي، شعره ونثره، ومع ذوده المستمر عن غُرَره، ودُرَره، لم يتَّصف موقفه من التجديد بالتزمُّت الذي ألفيناه لدى بعض معاصريه كالعقاد، الذي اتهم شعراءَ المدرسة الجديدة، أمثال: نازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبد الصبور، بالعمالة للاستعمار، يقول، ردًا على هذا الموقف المتشنِّج في إحدى مقابلاته: " أنا لا أرفض الشعر لخروجه على عموده، وعلى قواعد الخليل، إنني أرفض الشعر عندما يعجز عن تحقيق شرطين، هما: الإخلاص، والجمال، وجِدَّة الصور، والكتابة بلغة عربية سليمة " .

وقوله هذا لا يقتَصِر– في الواقع – على شرطَيْن، وإنما هي أربعة أشراط، وأحد هذه الشروط لا صِلة له بالشعْر، أو بالفنّ، وهو الشرط الأول، ومن هذا الشرط يتضح أن عميد الأدب يعتمد في قبوله، أو رفضه، للشعر على مِعْيار ذاتي، فالإخلاص، والجمال، وجدة الصور، وسلامة اللغة، معايير نسبية، ومقاييس تختلفُ من قارئ لآخر، وهذا يقرِّبُنا من تقويم أستاذنا لمسيرة طه حسين ناقدًا. فقد بدأ موضوعيّا (علميًا) وانتهى ناقدًا ذاتيًا، انطباعيًا، للذوْق المصقول عنده المقامُ الأول[2] فهو، على سبيل المثال، يُثني على لزوميات أبي العلاء المعري،

١.سارق النار، ص ٥٢

٢.سارق النار،ص ٦٦

زاعمًا أنها الصورة الحقيقية لشيْخ المعَرّة. ويتساءل أستاذنا، قائلا: " هل يكفي أن يكون الشعْرُ صادقًا في التعبير عن شخصية صاحبه ليوصفَ بالجودة؟ ويحظى بالاسْتِحْسان؟ ويضيفُ: قلَّ منْ يجد في لزوميّات المعري، ودرْعياتهِ، شعرًا جيّدًا [1]".

وفي كتابهِ " معَ المتنبي " يخلط عميدُ الأدب العربي بين دراسة الشعر منْ حيْثُ هو فنّ، والدراسة الرامية لاسْتخراج ملامح الشاعر، وشخصيته، من شِعْره. لكنه في الفصل الأخير من الكتاب يرفض النظرية التي تقول إنَّ الشعر مرآة تتجَلّى فيها نفسيَّة الشاعر. ومع أن شعر المتنبي بعيدٌ عن أن يكون ترجمة لحياته، أو تصويرًا لذاته، فإنَّ قصائده التي قالها في السنوات التسع التي قضاها في بلاط سيف الدولة الحمْداني من أروع ما قيل في الشعر العربي [2].

كلمة أخيرة

وأيًا ما يَكُنِ الأمر، فإن لطه حسين رأيًا في مهمَّة الناقد، إذ من الخطأ، والخطَلِ، عنده، أن ينشغل الناقد في البحث عن شخصية الشاعر في شعره، وفي هذا يتَّضح — في رأي أستاذنا– الفارق بين طه حسين والعقاد؛ فالشعر الجيّد لديه ليس مـرآة لتجارب صاحبه، وليس

١.سارق النار، ص ٧٣

٢.سارق النار، ص ص ٧٨– ٧٩

ذكرًا دقيقا لحقائق التاريخ، والواقع، وإنما الشعرُ الجيدُ هو الذي يُؤَثِر في أحاسيس القارئ، ويستثير تصوُّره، ويُنَشِّط مشاعرهُ، وفكْرَه. وتعقيبًا على هذا يقول الدكتور السمرة: إن نظرية الذوق(الانطباعيَّة) لدى عميد الأدب العربي نظريةٌ قِوامُها الصدقُ، والصورةُ، والبعدُ عن التشبيهاتِ والمجازات الغريبة، وأنْ تكون الألفاظ سهلَةً موحيةً، والموسيقى مناسبةً للعاطفة.

وبهذا يتَّضح لنا أن الراحل السمرة في كتابه عن " طه حسين- سارق النار " لا يكتفي بموقف من يقدم للقارئ كشفًا بحساب الناقد مَوْضِعِ الدراسة، ومؤضوعِها، وهو- ها هنا- عميد الأدب العربي طه حسين، وإنما يُسلّط الضوءَ على ما يتناثرُ في جهودِهِ النقديَّة، وآثاره الأدبيّة، من مَلاحِظ شاردَة، أو لائذَة، تنمُّ على التَغْيير حينًا، وعلى التقلُّبِ، والتَناقُض، أحْيانًا أخْرى.

الفصل الثالث

بين محمود السمرة والعقاد

على الرغم من أن العقاد لم يعرف غير بيئته المصرية، فقد استطاع بذكائه ، ومواهبه، وقدراته الذهنية الفائقة، أن يحقِّقَ في عالم الأدب، والفكر، ما لم يحققه معاصروه من كبار الأساتذة، وقد صنَّف أستاذنا المرحوم الدكتور محمود السمرة كتابًا عرض فيه لهذه الشخصية التي غلب عليها النقد إلى جانب نشاطها الموسوعي، ونُشر الكتاب بعنوان العقاد– دراسة أدبية (بيروت٢٠٠٤) وفيه ستة فصول وخاتمة، مع ثبَتٍ بالمصادر والمراجع التي هي غالبًا مؤلفاتُ العقاد نفسه.

ففي الفصل الأول يعرض لسيرة العقاد عرضًا سلسًا شيِّقًا لا يخلو من إشاراتٍ لصلاته بالشعر من حيث هو شاعر. فالعقاد (١٨٨٩–١٩٦٤) عُرف بتوقفه عند الشهادة الابتدائية ١٩٠٢ إذ اضطرته ظروف العَوَز والفقر للعمل في مدرسة ابتدائية، تنقل بعدها في وظائف غير ذات شأن. وهي وظائف لم يكن لها أي تأثير في حياته الأدبية. وقد جاء الأثر الأكبر فيها من الصحافة. إذ انضم إلى محمد فريد وجدي في صحيفة (الدستور) وإلى مجلة (البيان) التي تصدر عن ديوان الأوقاف، ودعاه يعقوب صروف للكتابة في مجلة (المقتطف). وأصدر بالتعاون مع عبد القادر حمزة صحيفة باسم (الأفكار) وشارك في الكتابة في مجلة (روز اليوسف) الأسبوعية. وأصدر جريدة لم تعمر إلا

أيامًا ثلاثة. وعمل أيضا في صحيفة (الجهاد) وشارك في الكتابة لصحيفة (عكاظ) بدءًا من العام ١٩١٢ وعلى صفحاتها برزت جماعة الديوان التي ضمَّت إليه كلا من إبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري.

أجاد العقاد الإنجليزية إجادة فائقة، وعرف عددًا من اللغات، ويذكر في واحدة من مقابلاته أنه لطول ألفته للغة الإنجليزية عَبْر قراءاته المستمرة، والمتراكمة، تأثر تركيبه للجملة بالإنجليزية، فهي " تتمثل في ذهني بالإنجليزية، ثم أخرجُها بالعربية على الورق[١]". وقد تواترت مقالاته المنشورة بغزارة في المجلات، والصحف، مما لفت إليه الأنظار، وما هي إلا سنوات معدوداتٌ حتى أصبح علمًا من أعلام الأدب والفكر والصحافة، لا سيما بعد أن توطَّدت قدماه في صحيفة (البلاغ) واقترابه من حزب الوفد، وزعيمه سعد زغلول. وهذا الاقترابُ لا يعني اتفاقه الدائم مع الحزب، كغيره ممن يكتفون بترديد الشعارات، فقد عارض موقف سعد زغلول، والوفديّين، من إشكالية طه حسين، وكتابه " في الشعر الجاهلي " ١٩٢٦. ففيما حمل سعد وأعوانه على عميد الأدب العربي، ناصر العقادُ مؤلفَ الشعر الجاهلي بحماسة، وعدَّ التنديدَ به تنديدًا بالحرية الفكرية. وبسبب مواقفه الفكرية، والسياسية، وبعد أن حُجبت (البلاغ) اعتقل العقاد، وزُجَّ به في السجن تسعة أشهُـــر، وحين أطلقَ

١.العقاد،- دراسة أدبية، ص ١٣

سراحُه توجه من فوره إلى ضريح سعد زغلول في حشد من جمهوره، وألقى قصيدة رثاء تعبيرًا عن أنَّ عزْمَهُ لا يلين، وأنّ الحبْس لا يفُتّ في عضُدِه.

ولا يُستغرب أنْ يلقى كاتبٌ كهذا في مصر في ذلك الحين التقدير كله، ولذا اختير عضوًا في المجمع اللغوي عام ١٩٣٨ ومُنح جائزة الدولة التقديرية في الآداب ١٩٦٠، ومن دلالات النجاح الذي حقَّقه، والتقدير الذي حظي به، استمرار الندوة الأسبوعية التي أحدثها باسم " ندوة العقّاد الأدبية " نحو ثلاثين عاما ١٩٣٤– ١٩٦٤.

العقّادُ الشاعر

وهذا العرضُ الشيِّق لمسيرة العقاد لا يعني أن أستاذنا يكتفي من القلادة بما يحيط بالعنق، وإن كانَ العرض بطبيعته يمثل بعدًا إنسانيًّا لا مندوحة للقارئ عن معرفته قبل أن يتوغل في دراسة آثاره الشعرية، ثم النقدية، والفكرية. فقد كان العقاد شاعرًا مُكثرا، يصدر الديوان تلوَ الآخر، ثم يقوم بجمع الدواوين، ونشرها ملتئمة في كتاب بعنوان (ديوان العقاد) ١٩٢٨ ويصدرُ بعده دواوين أخرى؛ كوحي الأربعين ١٩٣٣ وعابر سبيل ١٩٣٧ وأعاصير مغرب ١٩٤٢ وبعد الأعاصير ١٩٥٠، ليختار من جلِّ هذه الدواوين عددًا من القصائد فينشرها في كتاب واحدٍ بعنوان " ديوانٌ من الدواوين ".

ويستعرض الدكتور السمرة آراء النقاد في شعره، مستغربًا من أن عددًا غير قليل منهم لا يهتمون به، ولا يأبهون بشعره، وأن الذين

اهتموا به هم من جماعة الديوان، كإبراهيم المازني الذي قال في تقريظ شعره الكثير مما يُحسب من باب المجاملة، فقد أوضح أستاذنا أن الغلوَّ في رأي المازني يؤكد أنه في نقده لشعر العقاد غير جاد، ولا صادق(ص ٢٨). ومن النقُّاد الذين عنوا بشعره طه حسين، الذي اقترح في مقال له منْح العقاد لواءَ الشعراء بعد أن مات حافظ، ومات شوقي؛ فشعر العقاد في رأيه: " شعر رائعٌ،بارعٌ، متينٌ، وَرصين [١] ".

ويستخلص القارئ من تتبع أستاذنا لشعر العقاد أنه يرى ما يراه فريق آخر من النَقَدَة، وهو أن هذا الشعر لا يعدو أنْ يكون نظْمًا يخضع لهندسة زائدة، بدلا من العفوية، ووفرة الأحاسيس، والمشاعر التي ينفذ تأثيرها في وجدان القارئ قسْرًا.

العقادُ والمرأة

وإذا تجاوزنا علاقة العقاد بالشعر، إلى علاقته بالمرأة، وتلك قضية مهمة في حياته، وفي تكوينه الأدبي، وجدنا أستاذنا يشير لعلاقاته الغرامية الفاشلة التي وقع تحت تأثيرها. فهو يحدِّثنا حديث العارف الملمِّ بأسرار العقاد عن علاقته باللبنانية أليس داغر، وشكوكه في أنها كانت تظهر له الحبَّ فيما تتبادل العشق مع شخص آخر. وكتب رواية عن تلك العلاقة نشرها بعنوان " سارة ". وأيا ما يكن الأمر، فإن علاقاته بميّ زيادة، فضلا عن أليس المذكـــــــورة، وبفتاة ضاحية عين شمس،

١.العقاد– دراسةة أدبية، ص ٢٩

والعشرينيّة التي كانت تودُّ أن تصبح صحفية، وَعَشِقَها وهو في الخمسين، على الرغم من أنه يؤنِّب في أحد كتبه الشاعر الألماني غوته لأنه أحب فتاة عشرينية، وهو في العقد السادس . وهذه الإخفاقات العاطفية تزامنت مع انفتاحه على فكر الفيلسوف الألماني شوبنهور وموقفه من المرأة. ويتَّضح في كتابه " هذه الشَجَرة" أن موقفه الفلسفي من المرأة يندغَمُ بموقف شوبنْهَوَر، زاعمًا أن النساء " لا يخرجن من طور الطفولة أبدا (١)" أما الحبُّ عنده فقد تحول إلى شيء من العادة، وإلى خداع، وأنانية، وغرور، وفيه غير قليلٍ من البَغْضاء، والإيذاء، والازْدراء، والخيانة.

وفيما يورده السمرة من إشاراتٍ عن آرائه في المرأة ما يثبت أنها آراءُ سريعة، تحتاج إلى ما يبرهنُ على صحَّتها، أو ما فيها من خطأ. وبعض هذه الآراء في رأي السمرة بادٍ فيها الخطأ، وقد عزا ذلك إلى سوء حظ العقاد، ووقوعه تحت تأثير شوبنهور، وسوداويته المتشائمة [٢].

العقادُ الناقد

بيد أن العقاد الذي عُرف ناقدًا أكثر منه فيلسوفا، متأثرا بشوبنهور، وغيره، عُرف أيضا بنظريته الخاصة في النقـــد، ولعـــلَّ أول

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٤٠

٢.نفسه، ص ٤٠

مداخل هذه النظرية هو النقد الجمالي. فأستاذنا يرى في كتاباته حول موضوع الجماليات مفهومًا جديدًا للنص الأدبي تأثر فيه بآراء كل من كانط، وليسنغ، وهيجل، وشوبنهور، وماكس نورداو. وهم جميعًا من الألمان. ففي مقالته عن كتاب " نقد الحكم " لكانط نجده يردّدُ، مؤكدًا أنّ قيمة العمل الأدبي والفني تكمن في ما تفصح عنه من جلالٍ، ومن سموٍّ، يضطر النفْس إلى الشعور به قسرًا [1]. وهذا هو رأي كانط. والشعر الجيد عنده ينبغي أن يوحي بالحركة لا أن يكتفي بوصف الأشياء الثابتة، وهي في حالة سكون. وهذا يذكّرنا برأي لسنغ في التفرقة بين الفنون، ولا سيما بين الشعر والرسم أو النحت. وقد أورد نموذجًا من الشعر الذي يستحسِنُه العقاد ويستجيده، معجبًا بما فيه من حركة، على الرغم من أن الأبيات — في رأي السمرة — لم يجئ فيها الشاعر بما هو مُبْتكر [2]. وتأثره بهيجل يبْرز في كثرة إلحاحه على أنَّ قيمة العمل الشعري تتوقف على ما فيه من فكرة جرى التعبير عنها في صياغةٍ فنية تتمتَّعُ بالتناغم والرشاقة التي تجسّد حرية المبدع، والفنان، فمآل الصياغة الرشيقة، والتعبير المتناغم، تحقيقُ الانسجام بين الفكرة والشكل، فيكون النصّ، في هذه الحال، نصا جميلا معبرًا تعبيرًا صادقاً عن حرية الكاتب، أو الشاعر. ويؤكّد السمرة هذه الخلاصات

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٤٧

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ٤٨

عن شعرية العقاد بنصٍّ ورد في كتابه " هذه الشجَرة " يقول فيه:" الجمال هو الحرية، ولا تكون الحرية بمعناها بعيدة عن الجمال، والحرية المقصودة – ها هنا – هي نقيض الفوضى، ونقيض الاضْطرابِ، والخلط.[1]" وفي واحد من كتبه (مراجعات) يعرض العقاد آراءَ ماكس نورداو في أنَّ الجميل، والسامي، مرتبطان بمدركات الغرائز الجنسية. فالغريزة الجنسية في رأي العقاد أيضًا هي أصل الإحساس بالجمال، وأساس الشعور به. علاوة على أن العقاد يتفق مع نورداو في أن العبقرية الشعرية أو الفنية ترتبط بالمرض، فالشاعر الفرنسي بودلير عبقريٌ لأنه مصاب بداء عبادة الذات، وعشق الألم، والقبح. وميوله تخالف ميول الإنسان العادي. فحاسة الشم لديه تستطيب العفونة.. وعيناه تهويان الجيَف. ويحسُّ بالسعادة في الأجواء الخريفية الموحلة، لا في الربيع، ولا تثيره إلا الرغبات الشاذة[2].

وهذه الآراء ليست ببعيدة عن آراء أوروبي آخر تأثر به العقاد، وهو فرويد Freud الذي ربط الإحساس بالجمال ربطا وثيقًا بالشهوة (اللبيدو) فالشاعر، أو الكاتب، أو الفنان، لا يخلو عالمه الذاتي من رغبات مكبوتة تعبر عن نفسها من خلال الأعمال، شعرًا ونثرا، ورسمًا،

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٥١

٢.العقاد، دراسة أدبيةن ص ٥٥

كالموناليزا التي تجسد رغبات دافنشي الجنسية الشاذة بطريقة متسامية. وقد اتخذ العقاد هذه الفكرة موضوعًا للتطبيق في دراسته لشعر أبي نواس، وبشار بن برد، وشخصيتيهما، وإلى حدّ ما عمر بن أبي ربيعة.

غير أن العقاد، كطه حسين، كثير التقلب، والتناقض، والانتقال من أقصى الاتجاه إلى أقصى الاتجاه الآخر. يقول العقاد في ما اقتبسه أستاذنا السمرة " لن تفهم المدارس الأدبية الأوروبية ما لم تع هذه الحقيقة، وهي أنَّ وراءَ كل مدرسة أصابعُ يهوديةٌ تسعى في الخفاء لهدم كل ما هو أخلاقي [١]. " فماركس اليهودي يسعى بفكره لهدم الأديان، ودوركايهم يقف وراء هدم الأسرة، وفرويد اليهودي يعزو كل الميول السامية لدى الإنسان إلى أقبح ما فيه من غرائز، وعلى رأسها الغريزة الجنسية [٢]. لهذا نجد العقاد في أُخَرَةٍ من عمره يستقل برأيه، إذ يربط بين الجمال في الفنّ، أو الأدب، والجمال في الطبيعة، فمعناه واحدٌ فيهما. ويستمد كل منهما أسرار الجمال من الآخر. ولكن كلا منهما يؤدي وظيفة مباينة تتعلق بمحتواه من الفكر [٣] وعدل عن رأيه في أن العبقريَّ إنسان شاذٌ، ومريض. ويرى الدكتور السمرة في تقبُّل العقاد فكرة لسنغ عن الفرق بين الرسم والشعر تقبُّلا غير واقعي، ففي

---

١. العقاد– دراسة أدبية، ص ٥٧

٢. العقاد– دراسة أدبية، ص ٥٨

٣. العقاد– دراسة أدبية، ص ٦٠

نقدِهِ لبيت ابن المعتز :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولةٌ من عنبر

الذي يقول فيه " وهذا ليس من الشِعْر في شيء " وهو – أي البيت –"يفارق الشعر ليدخل في الرسم [١]" ولا يسَلِّم السمرة بدقة هذا الحكم، وسلامته، في جلِّ الظروف، فربَّ قصيدةٍ تصف الأشياء الساكنة تفضلُ، فنّيًا، القصائد التي تجسد الأشياء وهي في حالة حركة[٢] والعكسُ صحيح أيضًا.

ومع أن العقاد شاعرٌ يصنف في المحافظين، إلا أنه على مستوى التنظير مجدّدٌ، وثائرٌ، على القديم،وهذا ما يحدو بأستاذنا لتناول موقفه النقدي من نظرية الشعر، مشيرًا لمن تأثر بهم من النقاد الغربيين. وفي مقدمة هؤلاء كولردج، وهازلت، والعقاد لا ينكر تأثره هذا، بل يتباهى به، ويفخرُ، في نصٍّ اقتبسه من كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ". والإبداع عنده يتنافى مع فكر المحافظين الذين استبدلوا وصف المخترعات الحديثة من قاطرة، وسيارة، وطائرة، بوصف الطلل، والوقوف على الدِمَن. فهذا ليسَ تجديدًا عنده، وإنما هو اتباع للقديم مع تغيير شكليٍّ لا قيمة له على القطع [٣] . وفي رؤيته لمـــا ينْبَغـي أن

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٦١

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ص٦٠– ٦١

٣.العقاد – دراسة أدبية، ص ص ٧٦–٧٧

يكون عليه الشعر ضرورة أن تتمتع القصيدة بالوحدة العضوية، وألا تكون شَذَرا مُفكَّكًا من أبيات يصحُّ تقديم بعضها على بعض دون أن يختلَّ النسق، أو يفسد المعنى. ولكن السمرة يلاحظ على العقاد اضطرابه إزاء الوحدة في القصيدة، فتارة يستخدم مصطلح الوحدة العضوية، وطورًا يستعمل مصطلح الوحدة المعنوية، ووحدة الموضوع، ومما يوضِّح خطأ فهمه للوحدة العضوية زعمه أن قصائد ابن الرومي نماذج تتجلى فيها تلك الوَحْدة، دون أن يبين لنا كيف حقق ابن الرومي هذه السمة لشعره [١].

وإحدى الركائز التي يقوم عليها مبناهُ النظري هذا ضرورة أن يعبر الشعر عن شخصية الشاعر تعبيرا دقيقًا، وشاملا، بحيث نستطيع التعرف عليه من شعره حتى وإن لم يذكر اسمه إلى جانب القصدة، أو على غلاف الديوان [٢] ومع ذلك، لا يُدركُ العقادُ – في رأي أستاذنا — ما وقع فيه من تناقض، فهو يؤكد أن الشعر ضربٌ من التصوير للخيال فيه المقامُ الأول، فكيف يمكن التوفيق بين الطابع التخييلي التصويري للشعر مع استبطان ذات الشاعر استبطانًا دقيقًا بحيث يتعرف عليه مِن شعره منْ لا يعرفه . وفي موضع آخر من كتابه "خلاصة اليومية" يناقضُ العقّـــاد نفسه في شأنٍ آخر، فهو في الوقت

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٨٧، و ص٩٤

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ٧٤

الذي جعل فيه من الصور مزيَّة للشعر الجيد، يقول " والمجاز وحده، والصورة، وإنْ كثرا في الشعر، وتوافرا، لا يجعلان من النظْم شعرًا، ولا من العَييِّ شاعرًا، فالشاعرُ عنده هو من يَشْعُر و يُشْعِر" [١] .

ويُغالي العقاد ، كطه حسين، من شأن الذوق، وهو لا يعترف بالنقد الموضوعي الخالص، أي المتحرّر من ذائقة الناقد الخبير بالشعر، البصير بالقريض. ويشترط مع ذلك ألا يكون النقد مزاجيًا ذاتيًا مفتقرًا للتعليل والتفسير [٢]. على أن الشاعر العظيم في رأيه هو الذي تتكاملُ في شعره فلسفة خاصة به تجاه الحياة والكون. ولم يوضح العقاد – في رأي أستاذنا – كيف يمكن لهذه الفلسفة الخاصة أن تنمَّ على جودة الشعر. وهذا مأخذ يأخذه السمرة على الناقد مثلما أخذ عليه موقفه من الشعر الحر [٣] الذي يختلف كثيرا عن موقف محمد مندور. وعن سؤال الأدب الملتزم يعْجب الدكتور السمرة من موقف العقاد الغريب، الذي يبدو نابعًا من عدائه لسلامة موسى، ومحمود أمين العالم، وغيرهما من اليسار المصري. فهؤلاء في رأيه مخطئون، إذ ليس من الواجب على الأديب أن يسعى لإثارة الجماهـــير " فدورهُ يقتصر على

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٧٤

٢.العقاد– دراسة أدبية ص ٧٢

٣.العقاد– دراسة أدبية ، ص ٧٥

تعليمنا كيف نحبُّ الجمال، وكيف نثور على الطغيان [1] "فضلا عن أنّ للشعر– في رأيه– طرقا خاصة للسمو بواقع الأمة تختلف عن طرائق السياسيّين، والمصلحين. والقومية في الأدب عنده هي الإنسانية في إهابٍ محلي، وليست في أن نكرر ذكر النيل، ومصر، والأهرامات [2]. والاشتراكية في اعتقاده عدوُّ الفن اللدود، ورأيه هذا أثار سُخط كثيرين، وتعرض بسببه لحملة شَعْواء من كتّاب اليسار.

أما موقفه من الكتابة بالعامية، فموقفٌ يثير الدهشة، فعلى الرغم من أنه ينكر على الكتاب استعمال العامية في الحوار، أو السرد، أو في الشعر، واصفًا العاميَّة بأنها لغة الجهالة الجهلاء، وأن الأدب الرفيع يحتاج إلى أكثر مما هو عاميٌ، ووَضيع [3] على الرغم من ذلك نجده،كطه حسين، سرعان ما ينقض رأيه هذا، ففي أحد مؤلفاته يثني على الأغاني، والأشعار الشعبية في صعيد مصر، مدَّعيًا أنَّ فيها أدبًا خالدًا، على الرغم من أنه أدبٌ عاميٌّ [4].

---

١. العقاد– دراسة أدبية، ص ٨١
٢. العقاد– دراسة أدبيةن ص ٨٢
٣. العقاد– دراسة أدبية، ص ٨٣
٤. العقاد– دراسة أدبية، ص ٩٧

وفي موقع آخر نجده يصف الأساطير العربية، والحكايات الشعبية، بالسطحية، والسخْف، ثم يعود ليقول في موضع آخر " إن الأساطير العربية تمتازُ عن الأساطير عند الأمم الأخرى، والمصرية منها خيرٌ دليلٍ على ذلك"[1].

على طريق الغربيِّين

آمن العقاد بنظرية تين Taine مثلما آمن بها طه حسين، وهي التي تقوم على فكرة مفادُها أنَّ العبقرية في الأدب، أو الفنّ، نتاج عوامل ثلاثة هي: الزمان والمكان والعرق Race . وتجلى تأثره بها في غير كتاب، ثم ارتدَّ عليها، وانتقدها نقدًا شديدًا، مثلما ارتد على آرنست رينان، ونظريته التي تربُط التفاضُلَ في الإبداع الفني، والأدبي، وحتى العلمي، بتفاضل الأعراق، أو الأجناس. وفي ذلك يقول العقاد: " إن الطبيعة لا يمكن أن تحكم على أمة بأنها خُلقت لتبقى مستعبدة، معطلة التفكير، فيما تمنح أخرى مزيَّة أن تبدع في الفلسفة، والفنون" ويضيفُ ساخرًا من رأي رينان في العقل السامي: " إنَّ العلم قد دحض هذه النظرية [2] ". ولا يفتأ العقاد مؤمنا بنظرية تحتل حيزا كبيرا في نقده التطبيقي، ثم ينقضُّ عليها، ففي بداياته تبنى متأثرًا بمـــــــاكس نورداو نظرية التعويض Theory of compensation

---

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ٩٧

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ٩٤

التي تزعم أن التفوق في الإبداع الفني، والأدبي، إنما هو ضربٌ من التعويض الذي يسد به المبدع نقصًا يعاني منه، يقول أستاذنا، استنادا إلى مقدمة العقاد لديوان إبراهيم المازني: إن الموهوبين في عصره —كما في جلِّ العصور– يعانون من عيب جسدي. ويقول العقاد في موضع آخر " لو أنّ العلماء لم يكونوا مرضى يعانون من عيوب جسدية لما تمكن الجنس البشري من تجاوز الأدغال، والكهوف[1] ". ويرى أستاذنا أن هذه العبارات دليلٌ دامِغٌ، وبرهان ساطعٌ، على إيمان العقاد بنظرية التعويض، ومؤشر ينم على سعيه الدائب لترويج آراء نورداو التي اطلع عليها في كتابه (انحلال). ويعقّب الدكتور السمرة على تطبيقات العقاد لهذه النظرية على بعض الشعراء القدامى، قائلا: " إن كلَّ هذه النظريات التي اتَّبعها العقاد لم توضِّح لنا، ولم تقدم، تفسيرا شاملا للإبداع الأدبي، أو الفني، إذ العملية الإبداعية — في رأينا– عملية معقدة، ومركبة، تستعصى على التفسير، وتتأبى على الوصف، والتعليل [2]. وثمة مصدرٌ آخر يضاف إلى المصادر التي تأثر بها العقاد، فقد تبنى في طور من أطـواره نهـج فرويد Freud وتلاميـــــذه[3] في استنطاق

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٩٩

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ١٠٣

٣.للمزيد انظر كتابنا **المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي**، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٠ ص ١٥٩– ١٧٨

الأعمال الأدبية، والفنية العُظمى، عن طريق التحليل النفسي.

ولهذا نجد أستاذنا السمرة يتناولُ الدراساتِ التي تدور حول الشخصيات الأدبية النابهة، والفائقة،كأبي العلاء المعري، وعمـــر بن أبي ربيعة، وأبي نواس،وبشار بن برد، وابن الرومي، والمتنبي، وأحمد شوقي..وغيرهم.. بيد أن هذا التناولَ يتطلَّب تعريف القارئ بما تقوم عليه نظرية التحليل النفسي من أفكار، ومبادئ. وهذا ما اضطرَّ أستاذنا لكتابة الكثير من الصفحات لبسط القول في آراء فرويد، ثم آراء يونغ، وآراء إدلر، التي تقوم على فكرة التعويض [1]. ومن ذلك ينطلق لبيان رأيه في موقف العقاد الذي آمن بنظرية فرويد إيمانا أعْمى. يقول العقاد: " إن كان لا بد من مدرسة نقدية تُفضّلُ على سائر المدارس، فإنني أرى مدرسة التحليل النفسي أحقَّها جميعًا بالتفضيل، لأنها المدرسة الوحيدة التي نستغني بها عن غيرها من المدارس، ولا تفقِدُ مع ذلك شيئًا من جوْهر الفن[2] "على أن المرحوم السمرة يرى في ذلك مبالغة يمجُّها الذوق، ولا يقبل بها العقل، لأن اتّباع هذا المنهج يصرفُ الناقدَ عن الأثـــر الأدبي، والفني، ويجري التركيـــز على المبدع

١.العقاد – دراسة أدبية، ص ١٠٧- ١١٢,

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ص١١٣

من أديبٍ، أو فنّان [1]. ولعل هذا هو السبب الذي من أجله وُجّه للعقاد الكثير من الانتقاد، ومن أشد منتقديه محمد مندور، الذي سخر من تحليل العقاد النفسي لشخصية المتنبي، قائلا: " هو بلا ريب يعلم، ونحن نعلم، أن المتنبي رجلٌ كان معتزاً بنفسه، وتتبُّعه لما في شعره من صيغ التصغير، والتحقير، مثل (أهَيْل) وغيرها، ليثبت لنا أنه معتزٌ بنفسه جهدٌ كبير، وثمرة فِجَّةٌ لا تستحق ذلك الجهد، فالمسألة محسومة، ولا تحتاج لمثل هذا التقصّي [2]". وممن نقدوه أيضًا طه حسين، الذي لم يؤمن بالمنهج النفسي إيمان العقاد به، مضيفًا " إن الشعراء القدماء لا يصلحون موضوعًا للتحليل النفسي، إلا على نحو من التجوُّز، الذي لا يُغني عن شيءٍ من العلم الصحيح [3].

ويرى أستاذنا في نقد العقاد اضطرابًا في المنهج، فهو يراوح بين منهج وآخر، ففي الوقت الذي يدعو فيه لاتباع المنهج الجمالي، متأثرا بكانط، والنفسي متأثرا بفرويد، والبيئي- الزمني متأثرا بهيبوليت تين، نجده يتبنى بالقدر نفسه من الحماسة نهج سانت بيف Beuve الفرنسي، وهو نهج يقوم على الربط بين الأدب وشخصيَّة الأديب، ولا

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ١١٤

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ١١٣

٣.العقاد- دراسة أدبية، ص ١١٨

سيما الجوانب الخفية منها، أي: تلك التي لا يمكن التعرف عليها إلا عن طريق النبش في المستندات، والأخبار، والوثائق[1]. وقد تجلى أثر هذا النهج في مصنفات العقاد المعروفة بالعبقريات التي غلب عليه فيها السعي للعثور على ما يسمى مِفْتاح الشخصية. ولا تختلف دراساته للشعراء عن دراساته للعبقريات، فهو في " شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة " يرى في حبِّ الذات، أو النرْجسيَّة، مفتاحًا لشخصية هذا الشاعر الأموي.

وكعادته يعرفنا الدكتور السمرة بالشاعر (٢٣- ٩٣هـ) عمر بن أبي ربيعة، تعريفًا لا يخلو من تفاصيل تلقي الضوء على بعض ما كتبه العقاد عنه، فهو يرى فيه جانبا أنثويًا برز في استعماله كلمات النساء في شعره، مُشْبها النساء في التدلُّل، والتمنُّع. ولعل في ما نسب إليه من قول اقتبسه العقاد، وهو:" كنتُ وأنا شاب أُعْشَقُ، ولا أعْشَق [2] " دليلا على عشقه ذاته في رأي العقاد. وقد صاغ فرويد وتلاميذه مصطلحًا يعبر عن هذا هو مصطلح النرجسية، فالمصاب بالنرجسية إنسان يعشق ذاته، والعقاد يرى في شعر عمر صورةً من صور هذا العشق، علاوة على ما يجده فيه من تفوُّق في الطريقة، وإن فـــاته أنْ

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ١١٨

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ١٣٥

يكون إمامًا في الصَنْعة، فشعره لا يخلو من أخطاء في اللغة [١]. وهذا رأيٌ يختلف فيه العقاد عن رأي طه حسين الذي كاد يفضل شعر عمر على ألفرد دي موسيه الفرنسي، فكلاهما وقفَ شعرهُ على حب المرأة " إلا أنك محزونٌ عندما تقرأ شعر موسيه، مبتهجٌ حين تقرأ شعْرَ عمر[٢]".

أما دراسته لبشار بن برد، فيغلبُ عليها الاتكاءُ على مركَّب النقص والتعويض، وكان من اليسير على العقاد أن يقنعنا بأن الشاعر الذي فقد بصره جنينًا شاعرٌ يعاني من عاهة، وأن هذه العاهة، وما سببته له من معاناة، هي سبب نبوغه وتفوُّقه في الشعر [٣] ويقول أستاذنا في مقاربته لنظرية العقاد عن شعر بشار " شعره في المرأة حافل بالأصباغ والألوان، وهذا مستغرب من إنسان حُرم من إدراك الألوان، والفرق بين لون وآخر، لحرمانه من البصر، فكيف استطاع أن يدرك الألوان ويفرّق بين لون وآخر، وقد نتقبَّل أمر ولعه بالطيب، لأنَّ حاسة الشم ربما كانت لديه قوية، وقد تكون أقوى منها عند المبصرين، وهنا تحضرنا نظرية التعويض [٤].

---

١. العقاد – دراسة أدبية، ص ١٤٠

٢. العقاد– دراسة أدبية، ص ١٤٠

٣. العقاد– دراسة أدبية، ص ١٤٨

٤. العقاد– دراسة أدبية، ص ١٥٠

ولا يفتأ العقاد يلحُّ على النرجسية بصفتها داءً وبيلا يعاني منه شعراء كعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس[1]. على أنه لا يكتفي بوصم الشاعر الأخير بالنرجسية، بل يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يستطرد في أحاديثه الطبيَّة عن الاشتهاء الذاتي، والتوثين الذاتي، والتلبُّس، والتشخيص، ويعقب الدكتور السمرة على هذا بقوله: " وهكذا أدخل العقاد نفسه في موضوعاتٍ لا قِبَل له بها، فهو يخرج من هذا إلى الزعم بأن الشذوذ هو حب الإنسان لجنسه، ذكرا كان أم أنثى، ويُفهم من هذا أن العقاد يصم النواسي بالمثلية، لكن العقاد – في رأي أستاذنا– يقف عاجزًا عن الإجابة عن سؤال: إذا كان الاشتهاء الذاتي هو سبب تغزُّل أبي نواس بالغلمان، فما سبب حبه إذن للنساء والجواري؟ فهل من المنطق أن نفسر ميله للغلمان بالشذوذ، و نغض الطرف عن الميل للمرأة؟ [2] فالأخبار التي تحفل بها مصادر الأدب، وكتُب الطبقات، تذكر عددًا من النساء عشقهن أبو نواس، منهنَّ: جنان، وعنان، ومنية، وعريب، ودنانير، وغيرهن الكثير. ويتساءل السمرة: ألم يجد العقاد في هؤلاء النسوة ما يوجب التوقف عند الزعم بأن أبا نواس كان غلمانيًا فقط [3].

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ١٦٤

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ١٧٥

٣.العقاد– دراسة أدبية،ص١٧٦

وإذا صح أن أبا نواس يتصفُ بالشذوذ الجنسي لتفضيله الغلمان، فمن حقه أيضا أن يوصف بالطبيعي لعشقه النساء [١].ومن سوء الظن أنْ يقال في النرجسية إنها عقدة كعقدة أوديب، أو عقدة إلكترا. فالنرجسية لا تقوم على دوافع مكبوتة، غريزيًا، وإنما تقوم على البوح، والكشف، أي أن النرجسيَّ — في رأي السمرة- يبوح بمشاعره، ويجابه بها الآخرين. وهو لا يضطر إلى كتمان ما يشعر به من عشْقٍ لنفسه، فكيف يكون هذا العشق عقدة نفسية؟ [٢] أما عن مزاعم العقاد حول عقدة نفسية أخرى عانى منها أبو نواس، وهي عقدة النَسَب، فزعمٌ غريب، وكأنه لا يحيط علمًا بالشعوبية، وما يتصل بها، وهي حركة سياسيَّة، والذي غاب عن العقاد هو ضرورة الاهتمام بخمريات الشاعر، وما فيها من الإبداع الفني الذي ينفَذُ أثره في وجدان القارئ.

ويأخذ أستاذنا على دراسة العقاد لنفسية أبي نواس مآخذ شتى، فانشغاله بالشعر صرفَ نظره عن شعره، ليفيض بالحديث عن العقد النفسية والغُدَد [٣]. وحديثه عن النرجسية والغدد لا يخلو من غلوٍّ شديد تجاوز فيه المعقول، والمقبول [٤].

١.العقاد- جراسة أدبية، ص ١٧٨

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ١٧٩

٣.العقاد — دراسة أدبية، ص١٨٠

٤.العقاد- دراسة أدبية، ص ١٨١

وعيبه الآخر في هذه الدراسة التطبيقية أخذه آراء فرويد دون نقاش، وهي لم تثبت علميًا، علاوةً على ما في هاتيك الآراء من تفصيل كثير عن الغدد والجينات، وهو مما يعْسُر فهمه، وفهم علاقته بالإبداع، لا بالمبدع [١]. تضاف إلى هذه المآخذ ما نسبه السمرة إلى طه حسين الذي وجد في الكتاب إقحامًا لتخصص غير أدبي يتمخَّضُ عن أغلاط تكاد لا تحصى [٢].

وأما حسين مروة، فقد ذكر أستاذنا استهتارهُ بهذا النهج الذي يجعل من الأعمال الأدبية أوعية لإفرازات الغدد، والغرائز البدائية، أو مجرَّد مداخن ينفث منها العقل الباطن دخان الأكداس المضغوطة في دهاليزه أجيالا من الزمن [٣] .

وفي الاتجاه نفسه يتساءل أستاذنا السمرة عما كتبه العقاد عن ابن الرومي. وهو في المجمل متأثر بآراء ماكس نورداو، وفيه الكثير من الأوهام التي بنى عليها العقاد كرفيقه المازني أحكامًا غريبة على الشاعر، كالقول بأنه كان يعاني من اضطراب عصبي، أو شذوذ، أو أنه كان عاجزًا جنسيًا، لذا يعوِّض هذا العجز بالتشبيهات التي لا تخلو من دلالاتٍ شَهَويَّة. والكتاب فيه جهود كبيرة، ومثالب كثيرة .

١.العقاد – دراسة أدبية، ص ١٨٢

٢.العقاد — دراسة أدبية، ص ١٨٢

٣.العقاد– دراسة أدبية، ص ١٨٣

فهو لا يقنع أحدًا بصحة القول إن أصل ابن الرومي الإغريقي كان سبب تفوقه الشعري، ونبوغه من حيث هومبدع، وذلك شيءٌ يأباه المنطق، وقد نبه طه حسين على ذلك بالقول: إنه يوافق على أن ابن الرومي شاعر يمتاز شعره بالتصوير، والترسُّل، إلا أنه لا يعزو هذا لأصله الرومي، بل إلى تطور الشعر العربي في عصره.. [1] ومن مثالب هذا الكتاب أن المؤلف فيه يلوي أعناق النصوص، والأخبار، ليصل إلى النتيجة التي يريدها، وذلك ضربٌ من الدرس يأباه النقد الموضوعي [2].وفي الكتاب استنتاجاتٌ تنمُّ على عدم الإحاطة بالحقائق الأدبية المعروفة، ويتضح ذلك في تعليقة على أبيات يفضّلُ فيها ابن الرومي النرجس على الورد، فيدعي العقاد أن الورد ذو رائحة قوية تثير أعصابه المرهقة. في حين هذا النوع من الشعر الذي يوصف بالمفاخرة، كان قد شاع في ذلك الزمن، وأشارتْ المصادر إلى هذا، ومن ذلك كتاب ابن طيفور " مفاخرة الورد والنرجس" وثمة رسالة أخرى في الموضوع لابن لنك البصري، عنوانها " رسالة في فضل الورد على النرجس ". ويقضي هذا النوع من الشعر أن يتكلف الشاعر الثناء على الورد، ثم العدول عن ذلك، مفضلا النرجسَ عليه.

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ١٩٩

٢.العقاد – دراسة أدبية، ص ٢١٤

فهو في رأي أستاذنا ضربٌ من النظم الذي تغلب عليه الصنعة، ولا علاقة له بأعصاب الشاعر المرهقة، ولا بالروائح التي تنْبعث من الورد، أو النرجس[١].

ومع أنَّ العقاد لم يؤلف كتابا عن المتنبي كغيره، إلا أن أستاذنا يستقصي آراءه في هذا الشاعر. وقد تكرر لديه أن المتنبي في شعره، وأخباره، يذكرنا بنظرية التعويض،وبالإنسان القوي النيتْشويّ. إلا أن العقاد- في رأي السمرة- لم يستطع أن يوضح لنا كيف يكون المتنبي نموذجًا للإنسان القوي، أو المؤمن بالقوة، أو الذي لا يعرف المهادنة [٢]. وغاب عن العقاد أن المتنبي كان مصابًا بتضخُّم الأنا، وهو مرض نفسي لا يشير العقاد إليه مع أن امتلاءَه بالغرور أظهر من أن يخفى على أحد [٣] أما رأي السمرة في ما كتبه العقاد عن المعري (٤٤٩هـ) فلا يعدو الإعجاب بهذا الشاعر الضرير، ودراسته لشعره لا تتجاوز القشْرة لما تحتها، فهو يبدو معنيًا بشخصية المعري لا بشعره. فما الذي تعود به مثل هذه الدراسة من نفعٍ إذا كان يقتصر فيها على بيان إعجاب الناس بشيخ المعرة[٤].

١.العقاد – دراسة أدبية، ص ١١٣

٢.العقاد- دراسة أدبية، ص ١٣٨

٣.العقاد- دراسة أدبية، ص ٢٣٩

٤.العقاد- دراسة أدبية، ص ٢٤٧

وهو يقارن في أحد مقالاته بين موقف المعري من الحيوان، وموقف شوبنهور[١] ، ويستخلص من إشارة المعري لصراع البقاء أنه يقتربُ بفكره من نظرية داروين [٢]. والعقاد لا يفتأ يربط بين فكر المعري، وشوبنهور، مذكرا بموقفه المتشائم من الحياة والمرأة [٣].

مع أحمد شوقي

أما عن نقد العقاد لشعر شوقي، فلا يخلو في رأي أستاذنا من التحامُل الذي يتنافى مع النقد الحياديّ. بدليل أنه ينفي عن شوقي أي موهبة، ولا يُقرُّ له بأي حسنة لا في الشعر، ولا في غيره. ويتهمه بالتزلف لرجال البلاط، وبإساءة استخدامه للثروة في اصطناع المهرجين والمطبِّلين [٤] ، وقد نفى أن تكون في شعره وحدة عضوية، فالقصيدة عنده كالرمْل المهيل، يصلح أن يكون أسفله أعلاه [٥]. وغاب عن العقاد — في هذا السياق- أنه يقرُّ بخلو القصيدة العربية من الوحدة العضوية خلا زعْمَه بأنّ في قصائد ابن الرومي وحدةً معنوية. وهذا في رأي السمرة دليل واضح على البعد الشخصي في موقف العقـــاد منْ

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ٢٤٩

٢.العقاد، ص ٢٥٠

٣.السابق، ص ٢٥٥

٤.السابق، ص ٢٦٧

٥.السابق، ص ٢٦٨

شوقي، وشعره. وذلك شيء نبَّه عليه محمد مندور في نفيه عن القصيدة الغنائية ضرورة أن تتصف بالوحدة. فالوَحْدةُ عند مندور تقتصر على الأدب القصصي، والروائي، والدرامي [1]. ولعل في اقتباس السمرة ما يشي ببعض ما يأخُذُه على العقاد الذي لا يتضح أساسًا أنه يعي فكرة الوحدة العضوية.

ومن النقد الذي لم يرُق للسمرة لومُ العقاد لشوقي بسبب كثرة التشبيهات في شعره، وهذا في رأيه غلوٌّ في النقد، لأن اللجوء إلى التشبيهات من طبيعة اللغة، والأمثلة **التي يسوقها العقاد لا تنم إلا** على كراهية لشوقي، وحقدٍ، عزاه بعضهم للفت الأنظار إليه، علاوة على أن هذا الحقد له علاقة بموقفه السياسي[2]. أما عن ادعاء العقاد بأنَّ شوقي يأخذ الكثير من معاني المتقدمين، فنقدٌ يعجب له أستاذنا، إذ من الطبيعي أن يتأثر الشاعر بأسلافه، وقد قيل هذا عن شعر المتنبي، وغيره. وقد كنا ننتظر من العقاد نقدًا موضوعيًا، وهو المثقف الموسوعيُّ، لا سُبابًا جارحًا، كالذي يقوله في رثاء شوقي لمصطفى كامل " هُراء، وزيفٌ، وشَتات. " [3]

١.العقاد- دراسة أدبية، ص ٢٦٩

٢.العقاد- دراسة، ص ص٢٧٣- ٢٧٤

٣.العقاد- دراسة،ص ٢٦٧

ولم يفت السمرة أن يذكرنا بموقف العقاد من مصطفى كامل، فقد كان يبغضُه بغضَهُ لشوقي، إن لم يكنْ أكث[1].

ومما يعجب له أستاذنا أن العقاد ، الذي عابَ على شعر شوقي أنه نظم، يفوته أن يلاحظ ما في شعره هو من نظم، ولو كان شوقي يمتلك ملَكَة النقد، لوجد أمامه في شعر العقاد مادة ثرة يستطيع أنْ يقولَ فيها الكثير [2].

وعلى هذا نجد في كتاب السمرة تقويمًا دقيقا لكتابات العقاد النقدية لا مؤضع فيها للمجاملات، فهو يتأثر بمنهج فيُسرفُ في تطبيقه تطبيقاً يتجاوز فيه المقبول، ويتقلب في تأثره هذا، ويراوح بين المناهج، فما يتبعه في دراسة يتنكب له في أخرى،وهو غير موضوعيّ في معظم نقده، والحياد عنده أمْرٌ لا قِبَل له به، وفهمه لبعض المفاهيم النقدية فهمٌ غير دقيق، كفهْمِهِ للوحدة العضوية؛ فقد خلط بينها وبين وحدة الموضوع، وشتانَ ما بين الأمرين.

١.العقاد– دراسة أدبية، ص ٢٧٧

٢.العقاد– دراسة أدبية، ص ٢٨٠

الفصل الرابع

بينَ السَمْرَة ومندور والمُمارسَةُ النقديّة

يعد محمد مندور (١٩٠٧- ١٩٦٥) ثالثَ ثلاثةٍ شُغل بهم المرحوم السمرة في أُخَرَةٍ من عمره، فعكف أولا على قراءة آثار العقاد فكان كتابه " العقاد دراسة أدبية " ٢٠٠٤، ثم عكف على قراءة آثار طه حسين، فكان كتابه " سارق النار طه حسين " ٢٠٠٤، وأخيرا يأتي هذا الكتاب" محمد مندور شيخ النقاد" (٢٠٠٦) ليتم به هذه السلسلة من الكتب، ففيه نجد المؤلف يتتبَّعُ آثار الناقد بدءًا من كتابه "النقد المنهجي عند العرب" مرورا بسائر مؤلفاته: في الأدب والنقد، والأدب وفنونه، والأدب ومذاهبه، وفي الميزان الجديد، ونماذج بشرية، و المسرح النثري، ومسرحيات شوقي، وقضايا جديدة في أدبنا المعاصر، والشعر المصري بعد شوقي، وانتهاء بكتابه " النقد والنقاد المعاصرون.."

وجريًا على عادته يبدأ أستاذنا كتابه عن مندور بنبذة عن سيرة الناقد الأدبي، وقد رأيناه يفعل هذا في كتابه عن القاضي الجرجاني، وفي كتابه عن العقاد، وكتابه عن طه حسين، وأخيرًا في هذا الكتاب، مما

يرسِّخ في الأذهان أن الكتابة عن النقاد كالكتابة عن الشعراء، والأدباء، لا بد من أن تبدأ، أو تنطلق، من الحديث عن حياة الناقد، والعوامل التي أثرت فيه. فقد وُلد مندور في شهر يوليو- تموز من سنة ١٩٠٧ في أسرة يميل ربُّها إلى التدين. ويقال إنه كان من أتباع إحدى الطرق الصوفية المعروفة باسم النقشبندية. ودرس في الكُتّاب كغيره من الصبية المصريين، وشهد في طفولته اندلاع ثورة ١٩١٩ وفي العام ١٩٢١ ظفر بالشهادة الابتدائية التي تؤهله للالتحاق بمدرسة طنطا الثانوية. وفي ١٩٢٩ ظفر بالشهادة الجامعية الأولى في الآداب، أتبعها أخرى في الحقوق١٩٣٠. وأمضى نحو ٩ سنوات في باريس، وكان يتوقع أن يعود إلى بلاده وقد أحرز درجة الدكتوراه، غير أن اندلاع الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ أحبَط آمالهُ، فعاد إلى مصر مكتفيًا من الغنيمةِ بالإياب.

ويقول الدكتور السمرة، نقلا عن مندور نفسه، إن السنوات الستّ التي قضاها في باريس كانت كبيرة الأثر في نفسه، وفي ثقافته، ومن حسْنِ حظه أن تقرر في العام ١٩٤٢ إنشاءُ جامعة الإسكندرية، وعُيّن طه حسين مديرا لها، فاتخذ قرارًا بتعيين محمد مندور فيها، وكان قد تزوج من الشاعرة مَلَك عبد العزيز. ومما لا ريب فيه أن إقامته بباريس ساعدته على امتلاك ناصية الفرنسية، مما فتح المجال أمامَهُ ليَبْرع في الترجمة. وفي العام ١٩٤٨ انضم لنقابة المحامين. وخاض في حياته

معارك أدبية عدَّة، إحداها في اللغة مع الأب أنستاس الكرملي، والثانية مع العقاد ونقدهِ لشوقي، والثالثة حول الشعر الجديد الحر. وتوفي في العام ١٩٦٥، وقد نوَّه لمنزلته الأدبيَّة كثيرون.. منهم نجيب محفوظ، ومحمد حسين هيكل، ومحمد يوسف نجم، وآخرون .. وإن نُسب لطه حسين بعضُ ما يَقْدَحُ في مكانته الأدبية، إلا أنَّ سبب ذلك معروف، فقد كان عميد الأدب العربي على خلافٍ مع أحمد أمين، الذي أشرفَ على رسالة مندور للدكتوراه، ومن هنا قيل: إن طه حسين نفى أنْ تكون لمندور مكانةٌ ذاتٌ بالٍ في الأدب، مدعيًا أن كتابه " النقد المنهجي عند العرب كتاب" هايف. [1] ونحن – ها هنا– لا يعنينا في هذا المؤضع إلا ما يرتأيه أستاذنا في كتابات مندور النقديَّة من آراء. لذا نتجاوز السيرة إلى شيء مهمّ، وهو حماسة مندور لنقدنا، وأدبنا القديم. وهذا ما توقّف عنده أستاذنا. فمندور يرى في الشعر الذي قيل في عصر البداوة مزيَّة لا يجدُها في الشعر الذي قيل في عصر الحضارة. فالرجلُ الفِطْريُ يستطيعُ، بإحساسه، أن يبدع أجود الشعر في صياغة مشاعره، وهو ليس في حاجَةٍ إلى العقل الناضج ليرى جوانب الأشياء، ومن الثابتِ أنَّ الشعر لا يحتاج لمعرفة كبيرة بالحياة، بل ربما كان الجهلُ بها أكثر مواتاةً للشعر الجيّد، العميق ، وربما كان أجْـــــــوَدُه أكثرَهُ

١.محمد مندور– شيخ النقاد، ص ٢١

سذاجة". [1]

وهو إلى ذلك يكرر القول إنّ الذوق، والنقد، وجها قطعة النقود الواحدة، فليس من المرغوب فيه أن نتخلى عن استجابتنا التلقائية للأعمال الأدبية، لأن من طبيعة الأدب أنْ يثير فينا هذه الاستجابة[2]. ويستخلص أستاذنا من هذا الملْحظ أنَّ مندورًا لا يختلف عن طه حسين في أنه انطباعيٌ تارة، تأثري تارةً أخرى. فللتأثر دوره في المرحلة الأولى من الممارسة النقدية، أما الثانية، فهي التي تُسْتقصى فيها الأسباب المفسِّرة لذلك التأثر. فالناقدُ يستخدم في نقده حساسيته المرهفة قبْلَ اللجوء إلى ثقافته، ورصيده المعرفي. وتبعًا لذلك، فإنَّ النقد عند مندور لا هو ذاتيٌ خالصٌ، ولا موضوعيٌ خالصٌ، وإنما هو مزيج من الاثنين [3].

لانسون

ويضيفُ أستاذنا لما سبق أنَّ مندورًا تأثر بأستاذه لانسون، وقد تجلى هذا الأثر في نزوعــه لقراءة النصوص، وتفسيرها، وبرز ذلك بوضـــوح

---

١. محمد مندور شيح النقاد، ص ٣٦

٢. محمد مندور، ص ٣٨

٣. محمد مندور، ص ٣٩

في كتابه الأول " في الأدب والنـــقّد ". ومثلما تأثر بلانسون، تأثر بجورج دوهامـــل، مؤلف كتاب " دفـاع عن الأدب[1] ". .

فالفنُّ عندهما، كالأدب، صنعةٌ لا إلهام [2] والفنان في رأي مندور –كالأديب– لا يعبِّر في أعماله عن تجربته الخاصة حسب، فهو بخياله الخصب، الخلّاق، يستطيع أن يعبر عن الإنسان في مواقف مختلفة، وكأنه عاشها بنفسه [3]. ويتفق مندور مع لانسون في أن الشعراء يعرفون من أسرار الشعر ما لا يعرفه نقادُه، وأمـــــا الأسلوب الشعري، فهو الذي يطمح لإذابة الفوارق بين الألفاظ، والمعاني، على فرض أن ثمة فرقًا، فمن زاوية جمالية خالصة ليس ثمة فرقٌ بين الشكل والمضمون، ولا بين اللفظ والمعنى. وفي ذلك يقول أستاذنا عن مندور: إنه يرى في الألفاظ الشعرية ألفاظاً حافلة بظـــلالٍ كثيرة، من المعاني،والموسيقى الموحية، مما يفَنِّد القول المألوف عن أنها أوعية للمعاني ، فالمعاني لدى مندور أمورٌ ثانوية، بينما الكلمات هي روحُ الشعر، وجوهره، وهي ليْست وسيلة تعبير مثلما يُظن، إنما هي خَلْـــقٌ

١.ترجمه محمد مندور للعربية وقدم له بمقدمة ضافية من ص ٥– ٣٢ وصدر عن الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ.

٢.محمد مندور شيخ النقاد، ص ٥١

٣.محمد مندور شيخ النقاد، ص ٥٥

فني. واستعمال الشاعر لهذه الكلمات هو الذي يجعل من الشعر شعرًا جيدًا [1] وتبعًا لهذا لا يجدُ أستاذنا في موقف مندور ما يتعارض مع موقف الرمزيّين، فالشعرُ عنده إيحاءٌ، وتلميحٌ، وسبيله إلى ذلك هو الموسيقى التي تنْبعِثُ من جروس الأصوات، وموسيقى التراكيب. وقد ألمح مندور للوظائف التي تؤديها الصوائتُ في القصيدة، ففي تعليق له على أبيات لأبي شادي يرى في حروف العلَّة الطويلة حروفًا أكثر نجاحًا من الكلمات في نَقْل توْق الشاعر [2] وتجسيده.

هل النقْدُ علم؟

وعن السؤال حول طبيعة النقد الأدبي، وهل هو علمٌ أم فن، يرى أستاذنا أن مندورًا من أنصار القول بفنية النقد، كونه يسعى للكشف عن القيم التي يُهْملُها العلم، وجل المحاولات التي سعت لجعل النقد علما باءت بالفشل الذريع [3]. ومندور لا يكتفي بهذا، فهو يُنْكر على برونتيير إقحامه نظرية داروين عن النشوء، والبقاء للأصلح،

١.محمد مندور- شيخ النقاد، ص ٥٦

٢.محمد مندور- شيخ النقاد، ص ٥٨

٣.محمد مندور، شيخ النقاد، ص ٦٠

في الأدب، فإقحام هذه النظرية لا يمكن أن يفيد الأدب في شيء، ولعله يفسده لشدَّة ما فيه من التعسُّف[١]. وموقفه هذا ينسحب على نظرية الحتمية التاريخية التي تبناها تين Taine ، فهو، على الرغم من قناعته بتأثير بعض العوامل الخارجية كالبيئة، والمجتمع، في الأدب، إلا أنه يرفض رفضًا باتًا، قاطعًا، الزعم بأنَّ الأدب، أو الأديب، نتاجٌ حتميٌ لهذه العوامل، ويرفض – أساسًا – تفسير الأدب في ضوء حياة الأديب. وهذا يعني – في صورةٍ من الصُور- رفضه لنهج سانت بيف، ورفضه الاعتماد على علم النفس في دراسة الأدب [٢] وتبعًا لهذا يجدُه أستاذُنا غير راضٍ عن جلّ الدراسات التي كُتِبَت عن أبي العلاء المعرّي، فهو يسخر من دراسة العقاد لزعمه أن المعري من أوائل الاشتراكيّين، وأنهُ كان دارْونيّ الهوى [٣]. ووجَّه نقدًا قاسيًا لكل من العقاد، ومحمد النويهي، على دراستيْهما لأبي نُواس، وبشار بن برد، وما فيهما من أحاديث مطوَّلة عن الشذوذ الجنسي، وعن الجينات، والغُدَد[٤]

١.محمد مندور، ص٦٢

٢.محمد مندور، ص ٦٣

٣.محمد مندور، ص ٦٤

٤.محمد مندور، ص ٦٥

ويتلخص موقف مندور من التحليل النفسي بالعبارة الآتية: إن تطبيق علم النفْس على الأدَب ينبغي له أن يتمَّ في حَذَرٍ بالغ [١]. وهو، في هذا، على وفاق مع طه حسين [٢].

منْدور والمَسْرح

وقد لاحظ أستاذُنا أن ما كتبه مندور عن الرواية، والقصة القصيرة، أقلُّ من أنْ يؤْبه له، ولكنه في المقابل كتب الكثير من النقد المسرحي. ولعل من أبرز آرائه التي يُعْتدُّ بها نفْيُه أن يكون الأدب العربي القديم عرف المسرح، إذ من العبث – في رأيه – مجاراةُ بعض المتعصِّبين ممن يرون أن هذا الفن كان موجودًا في الأدب العربي القديم، ومن العبَث أيضًا الادعاءُ بأن المصريين المحدثين ورثوا المسرح عن أدب مصر القديمة [٣].وهذا يعني أن مندورًا يرى في الأدب المسرحي نوْعًا جديدًا ظهر في حياتنا العربية عن طريق التثاقُف.والأدب المسرحي في رأيه من أكثر الفنون الأدبية تعبيرًا عن الحياة، ففيه تجتمِعُ الأسطورة مع التاريخ والحياة المعاصرة، والواقع مع الخيال، وتجربة الكاتب مع تجارب الآخرين. [٤]

١.محمد مندور، ص٦٦

٢.محمد مندور، ص ٦٧

٣.محمد مندور، ص ٨٠

٤.محمد مندور، ص ٨٦

ولذا كان الانشغالُ بالأدب المسرحي تأليفًا، وإخراجًا، ونقدًا، من دلالات التطور في الحياة الأدبية، والفنية، والنقدية.

ولمندور نقدٌ جريءٌ لبعْض المسرحيات، فمسرحية "شجرة الدر" لعزيز أباظة لا تعدو كونها فصلا من التاريخ، وليس فيه شيءٌ من المسرح[١]. وفي ردِّه على نقد العقاد لمسرحية شوقي (قمبيز) يقول: إنّ كاتب المسرحية لا ينبغي له أن يلتزم حرفيًا بما ذُكر في كتب التاريخ[٢]. وقد أخذ على مسرحية "أميرة الأندلس" لشَوْقي لجوءه إلى حبكة جانبية، وهي زواج ابنة المعتمد من شابٍّ أحبته، فهذه الحبكة أضرَّتْ بالمسرحية، وأضرَّت بوَحْدة الحبكة [٣]. وفي كتاباته يلحُّ على مزيَّة الأدب المسرحي المتمثلة في الصراع. وهو في الغالب يرى في مسرحيات شوقي صراعًا يفتقِرُ للعمق، مما يُضعف الجانب الدرامي[٤]. فشوقي لا يحسن إدارة الصراع لأنه يغالي في التركيز على العواطف الشخصيَّة للبطل المسرحي [٥].

١.محمد مندور شيخ النقاد، ص ٩٢

٢.محمد مندور، ص ٩٣

٣.محمد مندور، ص ٩٥

٤.محمد مندور، ص ٩٧

٥.محمد مندور، ص٩٨

ونموُّ الشخوص لدى كلٍّ من شوقي، وعزيز أباظه، نموٌّ ضعيفٌ، وما يحدث من تغيير لدى الشخوص غالبًا ما يأتي بصورٍ مفاجئةٍ لا تتَّفقُ مع الدوافع الموجودة. وهذا يتجلى في " مصرع كليوبطرة " لشوقي [1].. ومما يُؤخذ على شخصيات هذه المسرحية أيضًا أنّ تصرفاتها لا تبدو طبيعية، مما يؤدي لشعور المشاهد بغياب الإيهامِ بالواقع، أي أن الشخصية، والأفعال، التي تقوم بها، لا تنْسجمُ مع قانوني الاحتمال، والضرورة.

ولمندور آراؤه اللافتة بالنسبة للغة الحوار، فهو لا يحبذ أنْ تكون العربية الفصحى لغة الحوار الوحيدة، ونجدُه يسْخَر من فرح أنطون (١٨٧٤- ١٩٢٢) الذي حاول استعمال ثلاثة أنماط في الحوار هي العربيَّة الفصحى، والفصيحة، والعامية. ويرى مندور- في ما يذكره أستاذنا – أنّ طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المسرحية توجب استخدام اللغة المناسبة في الحوار، فالكوميديا تتطلب استخدام الدارجة، أما التراجيديا فَتَتَطلَّب استخدام العربية الفصحى، وكذلك المسرحية التاريخية، والمسرحية الفكرية، والمسرحيات المترجمة[2] . ووجد مندور في مسرحيات توفيق الحكيم مادة غنية يعْرض من خـلالها آراءَه

١.محمد مندور شيخ النقاد، ص ٩٩

٢.محمد مندور، ص ١٠٤

في لغة الحوار المسرحي. على أنَّ لأستاذنا رأيًا في ما كتبه مندور من نقدٍ مسرحي، فهو،على الأرجح، نقدٌ غير عميق، وعلة ذلك أن المسرح فنٌ جديد في أدبنا العربي الحديث، وليس ثمة تراثٌ نقديٌ يرتبط بهذا الفنّ، ولهذا جاء نقدُه ريادة في أرض وَعِرَة، لا تخلو من عثرة بين الحين والآخر، ولكنْ، إذا قارنا نقده المسرحي بما كتبه معاصروه، وجدناهُ متفوقًا عليهم، متجاوزًا لهم [1].

الشعر المهْموس

وثمة شيءٌ آخر لفت أستاذنا إليه النظر، وهو ما كتبه مندور عن الشعر المهموس. وفي هذا المقام يؤكد السمرة أن ما يرمي إليه مندور من هذا الحديث هو تحرير الشعر العربي من النَغَمَة الخطابية، التي هيمَنَتْ عليه من عصر المتنبي إلى عصر شوقي. وقد استحوذ الشعر المهجريُّ على إعجابه لما فيه من الموسيقى العذبة، الهامسة، غير المجلْجِلَة، وفي اعتقاد أستاذنا أن هذا الميل للشعر الهادئ الرزين، السَلِسِ، يفسر لنا تعاطف مندور مع الشعر الجديد الحرّ، خلافًا لموقف العقاد الذي اتصفَ بالتشنّج.

صفوَةُ القول أن السمرة راضٍ الرضا كله عن الناقد مندور، خلافًا لموقفه من العقاد، فهو يثني على رأيه في أن النقد فنٌ لا علم، للـــذوق

١.محمد مندور شيخ النقاد، ص ١٢٨

فيه المقام الأول، وعلى موقفه من التطبيق المتعسّف للنظريات العلمية في دراسة الأدب، مما يجعله على خلاف مع طه حسين، والعقّاد؛ فهو لا يُؤْمن بالحتميَّة التاريخية، وأن الأديب نتاج عوامل الزمن والمكان والجنس، ولا يؤمن بأن النتاج الأدبي تعبيرٌ عن الأحوال السيكولوجية المرضيَّة للأديب من نرْجسية، أو شذوذ، أو عقد نفسية لم يثبت العلم صحة القول بها، وهو يرى في المسرح تعبيرًا عن الحياة الجديدة المتجدِّدة أكثر مما يعَبّر عنها أي نوع أدبي آخر، علاوةً على أنه يمقُت الشعر الخطابيَّ الذي تهيمن عليه الموسيقى الصاخبة، ويأنس للشعر الرقيق الهامِس، وهذا يتيح له تذوُّق الشعر الجديد الحر، لأنه- في الأصل- يقوم على تجنُّب الوزن التقليدي، ويميل إلى التحرُّر من القوالب الجامدة، المهْجورة.

الفصل الخامس

محمود السمرة والنقد الحديث

ظنَّ بعض الذين قرأوا ما كتبناه عن " السمرة والنقد القديم " أنّ اهتماماتِه تقتصر على ذلك النقد، وأنَّ علاقته بالنقد الأدبي الحديث أدنى درجة من علاقته بالتراث النقدي. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظن. فمن ينظر في ثَبَتِ مؤلفاته يجد عددًا غير قليل منها ذا صلة بالنقد الحديث. بل إن كتابه الأول "مقالاتٌ في النقد الأدبي" كتابٌ خاصٌ بالنقد الحديث. وإذا تجاوزنا ذلك الكتاب الذي يعد صورةً من صور التثاقُف إلى كتبه الأخرى، ألفينا بينها كتابا بعنوان النقد الأدبي والإبداع في الشعر (بيروت ١٩٩٧) اقتصر فيه على موضوعات أساسية في فصول تقعُ في صلب الموضوع الذي نحن بصدَده، وهو النقد الأدبي الحديث.

علْمَنَةُ النقد

ففي تصديره يجيبُ المرحوم السمرة عن السؤال الآتي: هل النقد الأدبي علمٌ كغيره من علوم النبات والكيمياء والفيزياء مثلا، أم هو فن؟ فالناقد الكندي نورثروب فراي Frye يؤكد في كتابه " تشريح النقد" أن دراسة الأدب لا بد أن تكون دراسة علمية، إذا أريد لها أن تكون ذات قيمة، وستظل هذه الدراسة دون معنىً، إذا لم تصبح دراسة

علمية [1]. وهذا في رأي أستاذنا ضربٌ من الغلوّ، فالنقد يتعامل مع نصوص أدبية، والأدبُ ليس كالطبيعة، أو النبات، فالنشاط النقدي لا يتعامل مع مواد ثابتة ثبوتَ المادة في الطبيعة، وإنما هي مادة تختلفُ من نصٍّ لآخر، لذا فإن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تخضع لمقاييسَ مجرَّدة، ثابتة، لا تتغير، فمن يقرأ قصيدة الآن تتكوَّنُ لديه رؤية عنها تختلفُ عن قراءته لها بعد حين.علاوةً على أن الخصائص التي يتصف بها الأدبُ هي التي يُطلب من الناقد الكشفُ عنها، وكشفُه هذا هو أهمُّ عنصر من عناصر العملية النقدية، لكن هذه الخصائص تبدو في صور متغيرة، تبعًا لهذا القارئ، أو ذاك. ولا ينفي أستاذنا أنَّ للنقد جانبه المعرفي، لكن هذه المعرفة معرفة حدسيَّة، لا منطقية، وذوقية، لا عقلية. وللنقد قواعد، بيد أن هذه القواعد ليست ثابتة، بمعنى أنها تحتملُ الاختلاف، والتغيير. فالغاية من النقد الأدبي عنده هي تحليلُ النصوص الأدبية، وإصدار الأحكام عليها بالاسْتحسان، أو الاستهجان، وهذه مسألة تتَّصل بأخرى، هي القراءة الذكية. وعن السؤال عن صلة النقد بالعلوم الأخرى، يرى أستاذنا أنَّ النصوصَ لا بدَّ من أن تُقرأ في سياقها الزمني، فليْس بالإمكان- مثلما وَهِمَ ماثيو آرنولد Arnold- أنْ يُقيَّمَ الأدب بمعزل عن التاريخ.

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٨

نموذجان للنظرية

والنقد الأدبي الحديث عند السمرة، مثلما هو عند غيره، ثمرةٌ لما تراكم من نقد طوال العصور، والمتأمل لهذا النقد المتراكم، منذ أفلاطون حتى الآن، يجده نقدًا لا يخلو من أن يهتم بالمضمون، أو بالشكل، والنقد الذي يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل يعتمد على نظرية يمكن أن توصف بالنظرية الخُلُقية moral theory خلافا لذلك الذي ينصبُّ اهتمامه على الشكل، فهو حريٌ أن يوصف بالنظرية الشكلية formal theory وهذه النظرية ترى في الأدب كيانًا مستقلا له طرُقُه الخاصة في التعبير، وفي البناء الفني. وهذه الطرق عند كانط تتَّصف بالتجرُّد من النفع، وهي عند برادلي تستقلُّ عن أي غاية أو قيمة عملية، وعند نورثروب فراي Frye هي البناءُ الأسطوري المكثَّف[1]. ويستطيع الناقد المتَّبع للنظرية الشكلية أن يهتم بالمضمون، بشرط ألا ترجَحَ عنده تلك الضوابط على موازين الشكل، والقيمة الجماليَّة. ولدى أستاذنا نظرة توفيقية تحقِّقُ التوازن بين النظريَّتيْن، وفي ذلك يقول[2]:" إنَّ نظرية الشكل المعزول عن الاهتمامات الخُلُقيَّة نظرية عديمة القيمة، والنظرية الخلقية التي تُهمـــــلُ الجانب الشـــكْلي

١.النقد الأدبي والإبداع، ص ٢٧

٢.النقد الأدبي والإبداع، ص ٢٨

نظرية غير أدبية. "

ويتساءَلُ أستاذُنا عن نظرية الشكل، وما ترتكزُ عليه من أسُس، وما تقوم عليه من قواعد، ففي القديم اعتمدت هذه النظرية على أرسطو، وتحديده لطبيعة الحبْكة، وللوحدات الثلاث، أي: وحدة الزمان، والمكان، والحدَث. وقد ثار على ذلك شليجل، وكولردج، فاتَّخذا من الشكل العضوي organic form وتفضيله على الشكل الآلي، أساسًا لنظريتيْهما عن الشكل، وثمة آراء متعددة في اللغة الشعرية poetic diction توشك أن تفرق بين الشكل في الشعر وغيره، على أساس المظْهَر اللفظي، ومن هذا الخليط استخلص بعضُهم ثلاثة أسُس لا بد أن يتصف بها الشكل الشعري، وهي: الوحدة integrity والانسجام consonantal والتأثير، أو الألق radiance [1] فأيّ شيء يمكن أن يقال عن الشكل في الشعر، فمردُّه لواحد من هذه العناصر الثلاثة [2]. وقد تتبَّع أستاذنا تجلّي هذه العناصر في الحكايات القصيرة، والمقامات، والملاحم؛ كالأودسا، وأوراق بيكويك، وتوقَّف بنا عند آراء الكاتب الأمريكي الشاعر إدجار آلان بو Poe الذي ينفي، في إشارة لوحدة النصّ، بشدةٍ، وُجـــــودَ قصيدة طويلة؛

---

١. النقد الأدبي والإبداع، ص ٣٢

٢. النقد الأدبي والإبداع، ص ٣٤

فهي في رأيه تتألفُ من قصائد قصيرة، مؤكدًا خلوَّها من الوَحْدة، التي هي السمة المائزة للشكل الشعري. وقد شايعَ بو Poe في هذه الفكرة أصحابُ الاتجاه الصُوريّ Imagists بيد أن لأستاذنا رأيًا مخالفًا لهذه النظرة، فهو ينفي أن تكون القصيدة الطويلة مجموعة قصائد، ولكنّها في رأيه قصيدة تتخلَّلُها أجزاءٌ متوهِّجة، ومُضيئة، وهذه الأجزاءُ المضيئة هي التي تعلق بها الأذهان. والخطأ الأكبر أنْ نتوَهَّم هذه الأجْزاء منْفصلةً بعضَها عن بعض، أو أن لها موضعًا قلقًا في الشكل الذي بُنيت عليه القصيدةُ الطويلة [1].

اسْتاطيقيا الشِعْر

وغيْرُ بعيد عن نظرية الشكل ما يقال، من حينٍ لآخر، عن الشعر إنه رسمٌ ناطق، وعن الرسم إنه شعْرٌ صامت. وتعود هذه الفكرة إلى القرن الثامن عشر، وهو القرنُ الذي خاض فيه فلاسفة ألمان في ما يعرف بالاستاطيقيا Aesthetics أي علم الجمال. وتداول هذه الأفكار كلٌ من بومغارتن، وشليجل، الذي ركَّز تركيزا شديدًا على الأثر الذي يحدثه الفن، والأدبُ، في المتلقي. وبودمير، الذي يرى أن الشعر يحاكي الممكن لا الواقع[2] ، في حين صرف

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٣٨

٢.النقد الأدبي، ص ٤٢

مندلسون اهتمامه إلى النواحي السيكولوجية، والأخلاقيَّة، في الأدبِ، والفنون. وهؤلاء كانوا، هم وآراؤهم، بمثابة توطئة لنظرية لِسِنْغ في التفريق بين الفنون والأدب. فقد صنَّف كتابًا بعنوان لاوكوون Laokoon تدور فصوله حول محور واحدٍ هو التفريق بين الرسم والنحت من جهة، والشعر من جهة أخرى. ولاوكوون هو اسمُ كاهن طرواديّ حذّر أهالي مدينته من إدخال الحصان الخشبي، مؤكدًا على ما فيه من خديعة تؤدي لاجتياح اليونانيين المدينة، فعاقبه أبولو بأنْ أرسل إليه ثعبانين ضخمين يهاجمانه هو وولديه. ووردت الحكاية في الإلياذة، وفي الإنيادة لفرجيل، وَعُثر على تمثال رخاميٍّ يجسّد هذه الحكاية، ويُعدُّ ذلك التمثال من أعظم الآثار الفنية التي خلفها العصْر الكلاسيكي. وقدْ علق فنكلمان على التمثال، وما فيه من سحر يتَّصف به النحت الإغريقي، قائلا " بساطة في نُبل، وعظَمَةٌ في هدوء.[1] ".

ويَعْرضُ أستاذنا لنظريَّة لسنغ في التفرقة بين الرسم أو النحت، والشعر، فهو يُقارن بين ما ذُكر في الملحمة، وما يتراءى في التمثال. ففي الملحمة نجد رصدًا لحركة الثعبانين، وردود فعل الكاهن الذي يملأ الفضاء بالصُراخ، لكـــــنَّ التمثال لا يمكن أن يعبر فيه النحات عن

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٤٨

الصراخ، إنما قصارى ما يستطيعهُ أن يعبر عن الألم من خلال العضلات النافرة، والعروق المتقَصِّدة، والفم المطْبَق من شدَّة الألم. فلو أنّ النحَّات أراد للكاهن أن يصرخ بفم مفتوح، فستظهر فجوة في التمثال، وهذه الفجوة ستعَدُّ تشويهًا، لذا يخلُص لسنغ – في رأي أستاذنا – إلى التفريق الآتي: يختلف الشعر عن الرسم والنحت في أنه يستطيع أن يصِفَ القبْح، لكنَّ الرسم والنحت لا يستطيعان ذلك[1].

الإبداع الفني

وثمة قضية أخرى غير بعيدة عن التفرقة بين الفنون، وهي قضية الإبداع الفني، وصفًا، وتفسيرًا. فالأدباءُ، والنقادُ، ما فتئوا منذ أفلاطون يدلون بمحاولاتهم لتفسير ظاهرة الإبداع، دون أن يصلوا في ذلك لرأي نهائي. وأستاذنا يتتبَّعُ في هذا السياق آراء تولستوي، ووردزوورث، والرسام هنري ماتيس. فالأول هو صاحبُ الفكرة التي تقول: إن الفن، والأدب، تعبير عن تجربة يمر بها المبدع، مستخدمًا في ذلك وسائل غايتها النفاذ في وجدان القارئ، الذي يتأثر بها بدوره، أي أنَّ التأثير يشبه العدوى. وقريب من هذا رأي وردزوورث[2].

---

١. النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٥٢

٢. التقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٥٨

أما هنري ماتيس فيرى التعبير في جُلّ أجزاء اللوحة التي هي باختصار الألوان، والخطوط، بحيثُ لا يطغى أحدُ هذه الأركان على الأركان الأخرى[١]. ويضيف هربرت ريد إلى هذا أنَّ الأدب، والفنّ، عِمادُهما التعبير عن الشعور، وليس التوصيل حسب [٢]. وقد تقاسمت هذا التفسير مدارسُ أدبية في مقدِّمتها الواقعية، التي ترى مهمة الفنّ تكمِنُ في تصوير الواقع [٣] ، خلافا للمدرسة المثالية، التي تؤكد أن الفنان يُبدع الواقع في صورة جميلة أكثر مما هو جميل، باستخدامه آليات الانتقاء، والحذف، والزيادة. أما المدرسة التعبيرية، فالشعر لديها كما الفن، هو التعبيرُ الصادقُ عن الانفعالات، والأحاسيس، دون قيود. ولكيْ يكونَ التعبيرُ فنًا ينبغي له أنْ يكون جميلا، سواءٌ جرى التعبير بالكلمات، أو بالألوان، أو بأيِّ وسيلة من وسائل الفن [٤].

الرمْزيَّة والفنّ

وتوقَّـف أسْتاذنا إزاء المدرسة الرمزية، وموقفـــــها من الإبْـداع الفني،والأدبي.

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٥٩

٢.النقد الأدبي، ص ٦٠

٣.المرجع السابق، ص ٦٣

٤.السابق، ص ٦٥

فهي تؤمن بأنَّ على الأديب الجمْعَ بين الجمال والمثال عن طريق الرموز الخاصة، المبتكرة، على هيئة شطحاتٍ روحية في عالم يتجاوزُ حدود المادَّة[١]. وقد عُني الرمزيون من أمثال مالارميه، وبودلير، بالموسيقى، واتخذوا من الألماني فاجْنَرْ مثلَهم الأعلى، حتى إنَّهم عرَّفوا الشعْر بقولهم: هو نوعٌ من الموسيقى[٢]. ومع أنَّ الرمزية في رأي أستاذنا تمثل حركة انعزالية، في أوضح صورها عُزلةً، فإنها أيضا توجُّه سياسيٌ تجاه الحركاتِ الديمقراطية [٣]. وثمة مدرسة أخرى لاحتْ في الأفق النقدي، وهي السوريالية، التي وقف بنا المرحوم السمرة إزاءَ بعض أعلامها مثل ماكس أرنست، وسلفادور دالي. والسريالية، عدا عن إغراقها في الرموز، تهتمّ بتحليل الدوافع الخفية لدى الإنسان، وتستغرقُ- أدبيًا- في الأحْلام، والكوابيس، وهي أقربُ المدارس الأدبية إلى التحليل النفسي، فالكاتبُ، والشاعر السوريالي، يتركان لما في العقل الباطن من انفعالاتٍ أنْ تتدفق، وتجتاح الشكل الأدبي برموزه المعبِّرة، التي لا تخلو منْ غُموض[٤].

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص٦٨

٢.المرجع السابق، ص ٦٩

٣.المرجع السابق، ص ٧٠

٤.المرجع السابق، ص ٧٤

وهذه الملاحِظُ تقودنا للتعرف على مدرسة التحليل النفسي، التي خصَّص لها أستاذُنا مساحة كبيرة في الكتاب، فألقى الضوء على آراء فرويد Freud، الذي منح الأدبَ من التأثير في النفس ما لم نجده عند الأدباء، والنقاد، فالأدب هو التعبير اللاواعي عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور [١] ، وهذه الرغبات في غالب الأحيان رغباتٌ جنسية. والعمل الفني، والأدبي، وسيلة يلجأ إليها المبدع ليحقق الاستقرار النفسي، والتوازن العاطفي [٢]. ويشير أستاذنا لتطبيقات فرويد على بعض الأدباء، ومنهم صوفوكليس، والفنان ليوناردو دافنشي، والروائي دستويفسكي، مذكرًا ببعض المصطلحات التي سَكَّها فرويد، واضحَت متداولة في ميدان النقد الأدبي، كالأنا، والأنا الأعلى، والهي، واللبيدو، واللاوعي، والنرجسية، وعقدة أوديب إلخ.. [٣] ومن بين الذين ساروا على هذا النهج أدموند ولسون، مؤلف كتاب " الجرْحُ والقوس " The Wound and the Bow. وهو في هذا الكتاب يؤكّد ما ذهب إليه فرويد من حيثُ ارتباط التفوق الأدبي والفني بالمعاناة. وعطفًا على هذا يذكر السمرة – غفر الله له، وعفـــا عنه– عددًا آخر من المصطلحات

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٨٢

٢.المرجع السابق، ص ٨٣

٣.المرجع السابق، ص ٨٤

التي يستوي فيها التداولُ بين النقد النفسي، وغيره، ومنها مصطلح الخيال، والحدْس، والإلهام، والرؤيا، ولا تفوته الإشارة للناقد البريطاني ريتشاردز Richards مؤلف " مبادئ النقد الأدبي " وهو كتابٌ يفرّق فيه بين لغة العلم، ولغة الشعر، مؤكدًا دور الأدب، وقراءته، في تنظيم الدوافع النفسية لدى كلٍّ من المبدع، والقارئ.

وكأننا بأستاذنا قد استقلَّ ما ذكرَهُ عن النقد النفسي، فزاد على ذلك بأن توسَّع في تتبُّع هذا النقد لدى بعض تلاميذ فرويد، أمثال: أوتو رانك، وبرجلر، وهذه الزيادة، وإن لم تكن ضرورية، تغني القارئ، وتعَمِّقُ درايته بهذا المنهج، الذي لا يبدو أن المؤلف السمرة يتبناه، فقلما يذكر ما يُستشفُّ منه، ويُستخلص، أنه يرى فيه المنهج الأمثل، والأفضل، من غيره، مثلما وَهِمَ العقّاد. أما المنهج الذي يميل إليه ويتبنّاه فهو منهج ما يعرف بالنقد الجديد، فما هو هذا النقد، ولم هو جديد؟ [1] فمصطلح النقد الجديد مصطلح ملبس، فبعض القراء يظنون أن الجديد، ها هنا، غير القديم، والصحيح أن هذا ضربٌ باطلٌ من الظن. فقد استعمل هذا المصطلح New Criticism عنوانا لكتابين أولهما لجـــول سبنغارن صدر عام ١٩١١ وقد تحدث فيه عن

١.للاستزادة انظر كتابنا " **المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي**" ط١، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠١٠ ص ص ١٣-

تيار نقدي يحتل النص الأدبي لديه بؤرة اهتمام الناقد، والدراس الأدبي، الذي يقلع عن الإلتفات للإشكالات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي كانت تشغل الناقد عن النص، ولا يهتم أيضا بصاحب النص، لا من حيث السيرة ولا من حيث العوامل المؤثرة فيه. وقد تكـــرر هـــذا في الكتاب الثاني منهما، وهو لجون كرو رانسوم Ransom وما بين الكتابين يقارب الثلاثين عاما، فالثاني صدر في العام ١٩٤١ ويقول أستاذنا إن هذه الحقبة شهدت نهوضًا لافتا في النقد الأدبي . ومن أساسيات هذا النهوض التخلي عن الفكـــرة القديمة التي لا ترى في النص الأدبي إلا وثيقة تاريخية، أو اجتماعية، أونفسية، ويقوم الباحث باستنطاقها، والحديث عنها في نقده، وقد حلَّت بدلا من هذه الفكرة فكرةٌ أخرى جديدة، وهي أن الأدب، بصفة عامة، فن، ولا شيء غير الفن، وبما أنه فنٌ، فإن على الناقد أن يصب عنايته على الخصائص الجمالية التي تجعل من هذا الأثر الأدبي عملا فنيا أكثر جودة من عمل آخر، أو أعمال أخرى، وأنَّ جودة هذا النص الأدبي في وحدته، وانسجامه، وما يشيع بين أجزائه من تناغم رشيق، ومن انسجام واتساق [١].

والأدبُ– في نظر النقاد الجدُد – يستمد وحدته من التجربة لا من

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٢٥

الأفكار التي يحتويها، فالشعرُ، بصفة عامة، لا يقدم للقارئ معرفة منطقية، علمية، والقصيدة لا تنقل إلينا المعاني، وإنما هي بما فيها من معانٍ، وألفاظ، وجودٌ حيٌ بجلِّ ما في هذه الكلمة من معنى [١]. ولهذا ينظرُ النقاد الجدد إلى الطريقة النقدية السائدة التي تهتم بالمعاني وحدها بوصفها " هرطقة نثرية " [٢] ولا تصلح إلا لطلبة المدارس. أما إذا أردنا لنقد القصيدة أن يكون نقدًا، فينبغي له أن يقف بنا عند كل إيحاء، وكلّ نَغَم، وكل صوت ذي جرْس، وكل صورة. فالاهتمام بالمعنى وحده في رأي سوزان لانغر Langer يجرد النص الأدبي من أفضل ما فيه. وهو وحْدته العُضوية، ونسيجُه الذي يصعُب التفريق فيه بين الشكل والمحتوى [٣].

فالقصيدة لدى هؤلاء النقاد من أمثال رانسوم، وكلينيث بروكس، وومزات، وإليوت، كيانٌ حيٌ، واللغة في هذا الكيان تختلف عن لغة النثر، وتختلف عن لغة العلم. فاللغة في العلم دوال تشير إلى مدلولات متَّفق عليها في معجمات اللغة، بيد أن اللغة في الشعْر أيقـــــــونات لفظية، فاللفظة التي تستخدم استخدامًا شعريا كأنها هِـي الشيء الذي

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٢٦

٢.المرجع السابق، ص ١٢٧

٣.المرجع نفسه، ص ١٢٨

تدل عليه، وتشير إليه. وتبعا لذلك لا يصح أن نخلط بين لغة الشعر ولغة العلم، فلغة الشعر مليئة بالظلال، والإيحاءات، والرموز، والوقائع الدلالية التي تنْبَعث من جروس الألفاظ، وليس من المعاني. والشعر وفقًا لهذا التصور فنٌ كالرسم، والنحت، والموسيقى، والقصيدة منه يستمد كلُّ جزء منها قيمته من الكل الذي يتموضع فيه، أي من موقعه في السياق. ومن الطبيعيِّ، في رؤية كهذه لطبيعة الأدب، أن يرفض النقَّدَةُ الجدُد إخضاعه لقوانين نقدية خارجية، سواء أكانت من الدين، أم من الأخلاق، أم من المذاهب السياسية، والإيديولوجية. وكما أن الرسام حرٌ في استخدام ما يشاء، بالطريقة التي يشاء، في عمله الفني التشكيلي، فكذلك الشاعر، ليس لأحدٍ أن يفرض عليه طريقة، أو موضوعًا، أو أيَّ شيء يستشف منه وضع القيود في يدي المبدع، أو الناقد، على حدٍّ سواء. فالقصيدةُ لكي تُسْتحسن ينبغي لها أن تكون كيانًا ينبض بالحياة بصرف النظر عما إذا كانت تعبر عن التزام الشاعر بفكرة ما، أو عدمه. وفي شيءٍ من الاختصار، يمكن القول: إن النقد الجديد يؤمن بأن مهمة الناقد هي تحليل النصّ الأدبي مع التركيز على ما فيه من وحدة، ومن انسجام، واتساق، وتألُّق. وألا يظهر فيه ما يمكن أن يفصِلَ به الشكل عن المضمون. فيَسْتحسن أحدهما دون الآخر. مع مراعاة أن الأدب، بصفة عامة، والشعر منه خاصة، مجازيٌ، ورمزيٌ، واستعاريٌّ، وأخيرًا، وعلى الرغم من أنَّ بعض الأدب لا يخلو من مواقف أخلاقية أو دينية أو سياسية، فإن تحليله،

وتقويمه، والحكم عليه بالجودة، ينبغي أن يتم بعيدًا عن الأخلاق، والدين، والسياسة [1].

وصفوةُ القول أن السمرة في كتابه " النقد الأدبي والإبداع في الشعر " يطوفُ بالقارئ على المناهج النقدية المتعددة، ويلقي الضوء على مواقفها من الإبداع الأدبي، والفني، ومن الشكل الشعري، والعلاقة بين الشكل والمضمون، وعلاقة التجربة الأدبية بما هو مختزنٌ في لا شعور الأديب من رغبات مكبوته [2]، مثلما يطوف بنا في عالم المدارس الأدبيّة من واقعية، ومثالية، ورمزية، وسوريالية، بما في ذلك مدرسة النقد الجديد الأنجلو- أميركي.

١.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٤٢

٢.للمزيد عن المنهج النفسي انظر كتابنا: **المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي**، دار مجدلاوي، ط١: عمان، ٢٠١٠، ص ص ١٥٩- ١٧٨

الفصل السادس

محمود السمرة والنقدُ التطبيقي

سبق لي، قبل كتابة هذه الدراسة، أن اطّلعت على ما كتبه المرحوم الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد تحت عنوان "مقدمة لدراسة النقد التطبيقي عند محمود السمرة" [(١)]، وقد لاحظت أن الأسد اكتفى بقراءة ما كتبه السمرة عن الشاعر مصطفى وهبي التل المعروف بلقب عرار، واقتصر أيضا على بعض النقول من مقدمته للديوان الذي حققه، ونشرته الرأي في العام ١٩٧٣. ولم يطّلع على دراسة أوفى كتبها الراحل السمرة عن عرار، وتضمَّنها كتابه " دراسات في الأدب والفكر". ولم يتطرق الأسد لما كتبه المرحوم السمرة عن أدب الثورة العربية الكبرى، ولا ما كتبه عن حسني فريز ناثرًا، ولا عن رأيه في جبران. وقد أتيح لي ما لم يُتَحْ للأسد – غفر الله له – ولذا فإننا نستطيع الإدعاء بأن في فصلنا هذا شيئًا جديدًا تختلفُ به عن مقالة الدكتور الأسد المنشورة في الكتيب التكريمي الذي أصدرته رابطة الكتاب الأردنيين مشتملا على الكلمات التي ألقيت في حَـفْل تكريمه

---

(١) الأسد ناصر الدين، مقدمة لدراسة النقد التطبيقي عند السمرة، ندوة تكريم السمرة، ط١، عمان، ٢٠٠٨، ص ١٣– ٢٠

سنة ٢٠٠٥.

مع أدب الثورة العربية الكبرى

فمن الدراسات القليلة التي تستحقُّ الوقوف دراسته التي تناول فيها نماذج من شعر الثورة العربية الكبرى، وقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية فصلا في كتابه المذكور آنفًا، وهو " دراسات في الأدب والفكر " (بيروت ١٩٩٣) وقد تلمَّس بوادر هذه الثورة في الشعر الذي يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن الثورة التي يقصدها كانت في الربع الأول من القرن العشرين. وهذا يعني أن الأدب، بما فيه الشعر، يمكنه أن يمهد للثورة قبل انطلاقها، وللأحداث السياسية قبل وقوعها، على النحو الذي مهَّد فيه الأدب للثورة الفرنسية قبل وقوعها بعشرات السنين. ولكن السؤال الذي يتردَّد صداهُ في الدراسة هو: ما مدى صلاحية الأدب عامة، والشعر على الخصوص، لإعادة كتابة التاريخ؟ وهل يرقى إلى مستوى الوثائق، والمستندات، التي يقبل بها المؤرخ ؟

وجوابًا عن هذا التساؤل يقول أستاذنا: إن الشعر، والفنّ عامة، قد لا يجاري التاريخ في دقة تسجيله لما وقع من حوادث، ولكنه في المقابل أقدر من التاريخ على تصوير آمال الناس، وأحلامهم، وتطلعاتهم، وهو أقدر من التاريخ على سبر أغوار النفوس، وإذا كان الحديث عن

الشعر، فلا جَرَم أنه أوضح ما يكون تعبيرًا عن وجدان الشعب، وشعر الثورة العربية الكبرى هو هذا [1].

ولا ريب في أنَّ الشعر الذي قيل قبل الثورة، وفي أثنائها، وبعدها، شعر ملْتَبس. وهنا يعمد أستاذنا للتحقيق، فالقصائد التي نسبت للشاعر إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦) مثلا ليست ثابتة له ثبوتا يجعل الدارس مطمئنا لما يقول، وفي ديوانه المطبوع الموسوم بعنوان (العِقْد) توجد قصيدتان مما نُسب إليه، في حين أن الثالثة التي أولها " سلام أيها العربُ الكرامُ " ليست موجودة فيه [2]. وإلى جانب ما يثيره أستاذُنا حول شعر اليازجي المذكور، يشير لبعض ما يتضمَّنه كتاب الكواكبي (١٨٣٩- ١٩٠٢) طبائع الاستبداد، وإلى الحوادث التي عجَّلت في انطلاق الثورة، ومن ذلك الإعدامات التي شملت عددا من مثقفي بلاد الشام في العامين ١٩١٥ و١٩١٦ وما نُظم من أشعار كثيرة أشارت لذلك على الرغم من القمع، والكبْت، الذي هيمن على تلك الحقبة، وحال بين الشعر الذي قيل، والوصول إلى أيدي القراء، ومن ذلك القصيدة التي استوقفتْ أستاذنا لنسيب عريضة الذي يقول في الشهيد ما يأتي:

١.دراسات في الأدب والفكر،ص ٩٧

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ٩٨

كفِّنوه

وادفنوه

واسْكنوه

هوَّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه

فهو شعبٌ ميِّتٌ ليسَ يفيق [١]

وقد غلبتْ على الشعر الذي قيل في تلك الأحداث السخرية في بعض الأحيان من الشعب الذي لم يَثُر على الرغم من الإعدامات والقيود. ومن نتائج هذا التحريض أنْ ظهرت زعامة أخذت على عاتقها قيادة الأحرار للثورة على الأتراك العثمانيِّين، وعلى هامش هذه الزعامة برز شعراء منهم فؤاد الخطيب الذي عُرف بشاعر الثورة. علاوة على بعض شعراء المهجر من أمثال الشاعر القروي [٢]. وقد استمر تأثير الشريف حسين بن علي زعيمًا لهذه الثورة إلى ما بعد وفاته عام ١٩٣١ بدليل تلك القصائد التي قيلت، ونُشرت، في رثائه، وتأبينه، يقول خليل مردم بك [٣]:

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠٠

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠٣

٣.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠٤

صدقتَ فكنتَ أوفى الناس عهْدًا
وأنقاهُمْ، وأطـــهرُهُمْ ضَمـــيرا.

وقد استخلصَ أستاذُنا من تتبعه لشعر الثورة العربية الكبرى أنه شعر وحدويّ، غير محلي، وقوْمي، لا قُطري، ولا جِهَوي، وشعر خطابيٌ، حماسيٌ في جملته، عبر الشعراءُ فيه عن حدة انفعالاتهم، ونهجوا نهج القصيدة العربية التقليدية دون تجديد، إلا أنهم يتناولون فيه موضوعاتهم مباشرةً، بلا مقدمات [1]. ونستخلصُ من هذا أيضا أن المرحوم السمرة لا يستحسن الشعر بسبب ما فيه من تعبير عن القضايا السياسية، والقومية، ولكنه يشير – مع ذلك– لما فيه من مظاهر فنية تُضْعفُه، فوصْفُه لشعر الثورة العربية الكبرى بالشعر الخطابي، الحماسي، المفتقر للتجديد، الجاري على سُنَن القديم، من غير تغيير، وصفٌ يتضمَّن حكمًا على هذا الشعر بيِّنُ القسوة، وأنه نظمٌ لا يرقى إلى مستوى الشعرالجيد الذي يمثل إضافة نوعية، لا تراكميَّة، لتراثنا الشعري.

مع عرار

ولم يفارقه هذه الحسّ النقدي، ولا تلك الجرأةُ في التقويم، وهو يتناول شعر عرار، الذي عَكَـــفَ على تحقيق ديوانه، ونشره في طبعة

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠٥

جديدة تتضمَّن قصائد لم تكن موجودة في طبعة عشيات وادي اليابس لمحمود المطلق، التي ظهرت في زمن مبكر ١٩٥٦. فاللافت أن السمرة لا يتأثر بفيوض المجاملات التي أغرقَتْ شعر عرار، وأحاطت بنقده. فهو يؤكد تأكيدًا قاطعًا لا يقبل المواربة أن شعر عرار شعر بسيط في مضمونه، بسيط في شكله، ويقترب كثيرًا من كلام الناس في حياتهم اليومية، ومع ذلك، له في نفوسهم تأثيرٌ غيرُ هيِّن. والسبب أنه يعبر عن تجربة جمعت بين " المحلي " والإنساني [١]، ولغته الشعرية، على الرغم من محلّيتها، وما فيها من أخطاء لغوية، وعروضية، حافلة بالحيوية، وتفتحُ عيوننا على عيوب المجتمع. وهذا واضحٌ في قصيدتيه " العبودية الكبرى " و "بين الخرابيش" ففي مثل هذه القصائد يدخل القارئ دائرة التأثير، ويبقى خاضعًا لها، إلى أن يبلغ نهاية القصيدة. فشعرُهُ- في ما يؤكده أستاذنا – يخلو من سقطات بعض الشعراء الكبار، الذين يجمعون أحيانًا في القصيدة الواحدة بين الشعر الجيد الرائع، والشعر السقيم الرديء [٢]. ويقف السمرة بنا عند السؤال: هل عرار شاعرٌ مُلْتزم؟ وجوابًا عن ذلك، يقول: كان عرار شاعرًا ملتزمًا بجلّ ما في هذه الكلمة من معنى[٣].

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٥

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٦

٣.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٧

ولكنه على الرغم من التزامه الحادّ، العميق، ظل شاعرًا رومنسيًا في الوقت ذاته، مغرقا في رومانسيته، وأكثر ما تتجلى هذه النزعة في شعره الذي نظمه في زياراته المتكررة لمضارب (النَوَر) في الريف. وهذا ما يتَّفق فيه السمرة مع محمود المطلق، ومع سلمى الخضراء الجيوسي، التي وجدت في شعر عرار نماذج عليا – كنموذج الهبر– جعل منْها رموزاً تعبر عن قضايا حيويّة (١).(ص١٢٨) على أن السمرة في هذه الدراسة لا يهمل الشكل الشعري كغيره ممن اهتمّوا بشعر عرار، ودراسته، فاقتصر اهتمامُهم على المضامين، والرؤى، أما السمْرة، فنجده يتتبَّع ظواهر التجديد الفني في شعره، ووقف بنا عند قصيدتين، هما: متى، ويا حلوة النظرة، فقد خرَجَ فيهما على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ) واعتمد التفعيلة الواحدة، وبذلك يثْبِتُ أنَّ هذا الشاعر أرَّقه هاجسُ التجديد، مثلما أرَّقه في شعره ألا يكون مقلدًا، كبعض معاصرية، الذين يقول فيهم:

هذا هو الشـــعْر لا نظمٌ يطالعنا
به عجوز أخـــــو ستين هـذاء
يقولُ وهو الذي ما اجتاز مرحلة
على جـــوادٍ ولا لفته بيـــداءُ
ولا رأي العيس يحدوها أخو رَجَز

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٨

يا حاديَ القوْم إنَّ الركب أنضاءُ

مع حسني فريز

ومن دراساته التطبيقيّة الأخرى دراسَةٌ بعنوان حسني فريز ناثرًا، والمعروف أن لحسني فريز[1] ديوان شعر ضخْمًا طبع مرتين بعنوان هياكل الحب، فضلا عن ديوان بعنوان بلادي ١٩٥٤ وآخر بالعامية بعنوان " غزل وزجل " ١٩٧٧، ولكن أستاذنا آثر أنْ يتناول منه جانب النثر، فذكر لنا في مستهلَّ هذه الدراسة ثبتًا بأعماله النثرية. والذي يعنينا من هذه الأعمال ما يختص بالروايات والقصص، وله خمس روايات أولاها بعنوان مغامرات تائبة. وقد أخذ أستاذنا على الكاتب حسني فريز أن تصويره لشخصية دليلة، بطلة الرواية، تصوير نمطي، غير مقنع، فعلى الرغم من أنها لم تكْمـــلْ دراستها الثانوية، إلا أن ما يصدر عنها من أفعالٍ، وأقوال، ينم على مستوى ثقافي رفيع جدًا، ولهذا، هي، برأي أستاذنا، أشبه ما تكون بالشخصيات الآليـــة robot تنطق بآراء المؤلف في كلِّ الشئون، الثقافية، والتربوية، والاجتماعية، والسياسية. وعلى الرغم من أنه استخدم تكنيك الترجمة الذاتية، إلا أنه لم يوفَّـــق في كتابة رواية ناجحة، فهي تبعث على الملل

---

(١) للمزيد انظر كتابنا: **من الشعر الحديث والمعاصر**، ورد الأردنية، عمان، ط١، ٢٠٠٩ ص١٣- ٢٥

لكثرة الاستطـــــرادات، والخطَب، والمواعظ، فكأن القصة مجموعة من المقالات كتبت للكشف عن عيوب المجتمع[١].

ولا تختلف روايته " حب من الفيحاء " عن السابقة مغامرات تائبة، إلا في أن المؤلف يخلط بين الشخوص، فصبري يصبح أحيانا صابرًا، ورائد في صفحات، يصبح وائلا في صفحاتٍ أخرى [٢].. وقد أصلح الكاتب من شخصياته في رواية " زهر الزيزفون ". فليلى بطلة هذه الرواية نموذج مُشْرق للمرأة، إلا أن المؤلف– للأسف – لا يغوصُ في نفسيَّتها، مكتفيًا برسم هذا النموذج رسما مسطحا قائما على السرد المباشر التقريري، مع أن الفرصة كانت مهيأة أمامه ليفعل ذلك. ولكنَّ الذي حدث هو أن هذه الرواية لا تختلف عما سبقها من رواياته لاحتفالها بالمواعظ، والاستشهاد بالشعر، وعدم ترابط الأجزاء، فكأنها مجموعة من المقالات ألصقَ بعضُها ببَعْض عنوة[٣]. وقد خلص أستاذنا من تتبُّعه لروايات حسني فريز رواية تلو الأخرى إلى أن هذا الأديب شاعرٌ غَزِلٌ رقيق، وبهذه الصفة ملأ الساحة الأدبية، وله فضل الريادة في كتابة القصص، والروايات، غير أن الشخصيات في هاتيـــــــــكَ

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٤٦

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٤٧

٣.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٤٧

الروايات شخصياتٌ مسطحة، ثابتة، لا تنمو، ولا تتغير، ولا تتطور، شخصياتٌ صنَعَها الكاتبُ لتتحدث بآرائه، في السياسة وغير السياسة. وهو في قصصه لا ينسى أنه معلمٌ يحمل عصا المؤدب التي يقرع بها رؤوس المشاغبين، ولم تفارقه هذه الصفة حتى في تعامله مع شخصياته السردية في القصص[١].

مع جبران

ومن نقده التطبيقي الذي لم يتنبَّه له الأسد، في مقدمته، الدراسة العميقة التي كتبها أستاذنا عن جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١)ونشرها في كتابه الموسوم بعنوان في النقد الأدبي (بيروت: ١٩٧٤) واختار لها عنوانًا لافتًا، وهو رأي في جبران خليل جبران. وقد تطرق لاختلاف الآراء في هذا الأديب اللبناني المهجري، فمنهم من يرى فيه قديسًا ينبغي له أن يدرج في عداد العباقرة الخالدين، ومنهم من يرى فيه زنديقًا مارقًا مُفْسدًا للأخلاق، هادمًا للمجتمع، وقلة قليلة من الدارسين تجد فيه أديبًا، وفنانًا، وليد ظروف معينة، ومن هؤلاء صديقهُ، وكاتبُ ترجمتهِ ميخائيل نعيمة [٢].

وقد استعان أستاذنا على بيان رأيه في شخصية جبران بالتحليل

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٤٨

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ٩٥

النفسي، ووفَّرت له الكتب التي تضمُّ رسائله المتبادلة مع ماري هاسكل وبعض المذكرات عنه، ومنها كتاب خليل حاوي " أضواء على جبران " المعلومات الموثقة التي لا يرقى إليها الشك، وتنم على أنه كان شديد التعلق بأمه، وأنه كان يعاني مما سماه فرويد عقدة أوديب Oedipus Complex فضلا عن عقدة أخرى هي الرغبة في الشهرة، والثروة، والغنى، والتظاهر بأنه من ذوي اليسار، والجاه[1].

ومن الاقتباسات التي يوردها المرحوم السمرة في هذا السياق اقتباساتٌ توضّح لنا أن معظم النساء اللائي أحبَّهن جبران كنَّ يكبرنه بأعوام، وأنه كان يرى في كل واحدة منهنَّ شبيهة بأمه، فهو يتعلق بها تعلقه بأمه، يقول في رسالة منه إلى ماري هاسكل: " كنت دومًا أتمتع بأطايب مائدتك، وكنتِ دوما تملأين صحني وكؤوسي، والآن، لا أشعر بعدُ بأنني ضيفٌ محبوبٌ، بل بالأحرى بأنني طفل في بيت أمي[2]"

ومن الاقتباسات اقتباساتٌ يستخلص منها أستاذنا أن جبران كان معقدًا بسبَبِ فقره، وتطلعه للثراء والغنى،وما يرويه جبران لماري هذه عن أنه سليل أســـرة نبيلة يعود تاريخـــها المعروف لقرون خلــتْ، وأن

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ٩٦

٢.دراسات في الأدب والفكر ،ص ٩٧

أجداده كانوا حكامًا أشداءَ، وسلاطين أقوياء،وأن جده لأمه مطران معروف، وجدته ابنة أغنى أغنياء لبنان، وبيت العائلة في قرية بشرّي قصرٌ منيف، يملأه الأثاث الفاخر، والتحف النادرة، فذلك دليل على هذا. أما أمه البسيطة، الأمية، فذكر لها أنها مثقفة ثقافة رفيعة، وأنها تتقنُ، عدا العربية، أربع لغاتٍ، هي: الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والإسبانية.

وكل ما ورد في هذه الأخبار، والمرويات، والرسائل، أكاذيب يصفها ميخائيل نعيمة بالأقنعة التي يتخذ منها أديبٌ مُعْدَم، نشأ في بيئة قاحلة، شخصية أخرى لنفسه[1]. ومن الدلائل التي تُفصح عن هذا الجانب الزائف من شخصية جبران أنه عمد للإدعاء بأن مولده كان في مدينة بومباي في الهند، وليس في بشرّي بلبنان، وقد سخر من ذلك نسيب عريضة في مجلته الفنون، وأشار إلى هذا ناشر كتابه " البدائع والطرائف[2] ".

ومع هذا الاضطراب النفسيّ الذي كان جبران يعانيه، لا ينكر أستاذنا أنه أديب موهوب، وأن في أدبه الكثير من السُخْط، والغضب، الذي صبه على الأغنياء، وعلى النخبة الاجتماعية، ورجـــال الدين.

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ٩٨

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ٩٩

وفي هذا السياق نجد تحليلا تطبيقيًّا لبعض آثار جبران القصصية، كقصة يوحنا المجنون، وهي من مجموعة عرائس المروج، وقصة وردة الهاني، وهي من مجموعته الأرواح المتمردة. وصراع القبور، وهي من المجموعة المذكورة وقصة " رماد الأجيال والنارالخالدة " ومن هذه الوقفات يستخلص أستاذنا أن جبران كان يؤمن بتناسخ الأرواح، وأضاف السمرة إلى هذا حوارا بين جبران وماري يزعم لها فيه أنه يرى المستقبل على مسافة تقرب من ألف عام، كما في مكنته أن يرى الماضي [1]. ولم يفت الدكتور السمرة أن يقف بنا عند كتابه النبي، وهو الكتاب الذي تُعزى إليه شهرة جبران من حيث هو كاتبٌ عالمي. كما لم يفته أن يقف بنا عند قصيدته " المواكب " التي تقع في نيف ومائتي بيت. وفيها يكرر التعبير عن قدسية الغاب، وتفضيله على الحياة في المدن. وحتى هذه الفكرة، التي تُظهر بقوة مذهبه الرومانسي، انتهت إلى لا شيء، فهو يختتم المواكب بما يؤكد زيف رؤيته هذه، مؤكدًا أن الغاب لا يعدو أن يكون وهمًا، يقول في أخر بيت من المواكب " فكلما رمْتُ غابًا قامَ يعتذرُ " أي أنه لم يجرب الحياة في الغاب [2].

١.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠١

٢.دراسات في الأدب والفكر، ص ١٠٤

ولعل ذلك – في رأي أستاذنا- من باب العشق الافتراضي للطبيعة، لا الواقعي. ويشير أستاذنا إلى الطابع الأدبيّ لآثار جبران، فهو طابَعٌ ينبهر به الشداة، والمراهقون، ولكنَّ القراءَ الذين لا يفتقرون للنضج، لا يجدون فيه ما يجذبهم لقراءته، وهذه هي سمة الأدب العابر الذي لا حظ له من الخلود. وقد أشار ميخائيل نعيمه في كتابه المذكور آنفا إلى وقوع جبران في أخطاء لغوية، وعروضية، وأن النقاش بينهما كاد يحتدُّ لرفعه المفعول به في إحدى القوافي، وإصراره على أن مصيب لا مخطئ. يقول إن جبران أصر على رفع (الباسل الخطر) من بيته:

فسارق الزهر مذموم ومحتقرٌ وسارق الحقل يدعى الباسلٌ الخطرُ

ونشره هكذا، ولكني رأيته في طبعة مصرية معدلا على النحو الآتي: وسارق الحقل فهو الباسلُ الخطرُ. وقد أضاف نعيمه إلى ذلك أنه – أي جبران- لم يكن يعرف التفعيلات، ولا يميز البيت المستقيم الوزن من البيت المضطرب[1].ومن هذا يتَّضح لنا أن المرحوم السمرة في نقده التطبيقي لا يُصغي للأصـــوات التي تدعو للرفق بالأديب، ولا يُصغي

١.ولعل نعيمة يشير- ها هنا- إلى أن الفعل يدعى ناب عن الفاعل فيه الضمير العائد على سارق الحقل، ولذلك وجب نصب الباسل الخطر على أن الباسل مفعول به، ولم يتنبه جبران لذلك ظنا منه أن الباسل هو نائب الفاعل، وفي التعديل عدل به عن المفعول للخبر.

لتيار المجاملات الذي يفسد النقد مثلما يفسد الأدب، فهو في جلّ ما كتب يضع النقاط على الحروف، فيُظهر ما في الشعر من تقليد يهجّن النظم، وما فيه من أخطاء في اللغة، والعروض، وما فيه من ركاكة في الأسلوب، وخلو من التجديد، ولا يغيبُ عنه أن يتلمس ما في الرواية التي يتناولها من عيوبٍ في الشكل،وفي التقنيات السردية، ولا سيَّما في رسم ملامح الشخوص رسما تبدو فيه شخصياتٍ مُسْتقلة عن إملاءاتِ الكاتب، وتلقينه. وهو، بكلمة موجزة، لا يتوقف عند المضمون تاركًا الشكل، ولا عند الشكل تاركًا المضمون، وإنما يعطي كل ذي حقٍ حقَّه، وهذا حسبه.

.

الفصل السابع

محمود السمرة والثقافة

إحدى المآثر التي تحسب لأستاذنا السمرة أنه سعى لتضييق الفجوة بين الثقافة، والأدب، العربيَّين، والثقافة الغربية، ذلك لأن دراسته في لندن، وامتلاكه ناصية اللغة الإنجليزية، قراءةً وكتابةً، ساعداه على الاطلاع على الأدب الغربي؛ القديم منه، والحديث، وأفاد من هذا الاطلاع في جلِّ ما كتب. وأشرنا في الفصل الأول من هذا السفر لمقارناته بين آراء القاضي عبد العزيز الجرجاني وآراء هربرت ريد، وإليوت، ولاسال أبر كرومبي، وغيرهم.. من الإنجليز. وفي تناولنا لما كتبه عن عميد الأدب العربي طه حسين، وكذلك العقّاد، ومحمد مندور، أشرنا مرارًا لاقتباساته من كبار النقاد الغربيين، ممن تأثر بهم نقادُنا تأثرًا كبيرًا أو غير كبير، وفي الفصل الخامس، الذي تناولنا فيه علاقته الوطيدة بالنقد الحديث، أشرنا لما كتبه عن النقد الأنجلو — أميركي، المعروف باسم النقد الجديد.

أما كتابه الذي صدر في زمن مبكر ١٩٧٤ الموسوم بعنوان " في النقد الأدبي " فقد تضمَّن فصولا غايتُها الأساسية، وهدفُها المباشر، تقريبُ ما هو بعيد من الأدب الأوروبي للقارئ العربي. وقد تضمَّن فصلا مطولا عن فنّ القصة، ابتدأ بالحديث عن ظهور هذا الفن الأدبي في الأداب الأوروبية، وانتهى بالحديث عن ظهوره لدى رواد القصة

العربية، أمثال: جورجي زيدان، ومحمد فريد أبو حديد، وطه حسين، وعبد الرحمن الشرقاوي، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ [1]. ولم يفُتْه أن يعرض لفنون السرد العربي، ابتداءً من بخلاء الجاحظ، ومرورًا بمقامات البديع، وانتهاء بألف ليلة وليلة. وهذا كلُّه في فِصْلة موجزة، قصيرة، الهدف منها أن يعرِّفَ القارئ على ما في الفن القصصي من ألوان سردية متنوعة تختلف عن القصة بمفهومها الاصطلاحي الفني، الذي فرق فيه بينَ romance و novel وقصة story وقصة قصيرة short story وسكتش أو (أقصوصة) short short story مُتوَسِّعًا في الحديث عن أركان القصة، وهو في هذا السياق يستخدم كلمة قصة بالمعنى الذي يُراد بكلمة رواية . ويتناولها ركنًا تلو الآخر. الحادثة، أوالحكاية، والنموذج السردي، الذي منه ما يشبه السيرة الذاتية، ومنه ما يكون على هيئة المونولوج الداخلي، أو ما يسمى تيّار الشعور Stream of conscious .

ثم تحدث عن الشخصيات، وما تعبر عنه من وجهات النظر، وفي هذا المقام يذكُر لنا نوعين من الشخوص، بعضُها ثابتٌ لا يتغير، ولا يتطور، في الحكاية، وهو ما يسمى Flat Character لدى بعضهم، وبعضها غيرُ ثابتٍ، وقابلٌ للتغيُّر، بفضل الأحـداث الجارية، وهي التي

---

١. في النقد الأدبي، ص ١٦

تسمّى لدى بعضهم شخصيَّات مدوَّرة Round Character أي نستطيع رؤيتها من جوانبها كافةً، لا من جانب واحد، ويصفُها بعضُهم بالنامية المتطوّرة. ويذكر لكل نوع من هذين النوعين أمثلة من الروايات العربية المنشورة، توضيحًا، وتقريبًا لهذين المفهومين من ذهن القارئ العربي، فمن النوع الأول شخصية رضوان الحسيني في رواية زقاق المدق، لمحفوظ، وشخصيات رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي كلُّها من هذا النوع. أما النوع الثاني فمن أمثلته شخصية عباس الحلو في رواية زقاق المدق، وأحمد عاكف في رواية خان الخليلي، وحسنين في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ [1].

ويذهبُ أستاذنا مذهبًا آخر في الحديث عن الشخوص، عندما يشرح للقارئ كيفَ يقوم الكاتبُ برسْم ملامح الشخصيّات. فقد يلجأ إلى الوصف التقريري الخارجي، فيقدم لنا صورة عن المظهر العام لتلكَ الشخصية، وقد يلجأ إلى التحليل، فيلقي الضوءَ على ما يستبُر به أغوارها، وما تتَّصف به طباعُها النفسية، وما يعتورُها من أوضاع، وذلك عن طريق الأفعال التي تقوم بها، والأقوال التي تصدُر عنها، والسلوك الذي تنْمازُ به عن الشخصيَّات الأخرى(٢).

١.في النقد الأدبي، ص ٢٤

٢.في النقد الأدبي، ص ٢٥

وفي حديثه المتصل عن الحبكة يذكِّرُنا بكتاب يُعد من أوائل الكتب التي تحدث فيها مؤلفُها عن أركان الرواية ، وجوانبها الفنية، والكتاب بعنوان Aspects of the Novel لمؤلفه الروائي E.M.Forster (١٩٢٧) ومما يؤيّد استنتاجنا أنه يورد الأمثلة التي توضِّحُ الفرق بين الحكاية، والحبكة، التي أوردها فورستر في كتابه[١]. وزيادة في الإيضاح يتحدَّث أستاذنا بالتفصيل عن أشكال الحبكة، فمنها الحبكة المفككة Loose Plot ومنها الحبكة المتماسكة Organic Plot مع ذكره أمثلة من الروايات العربية، فرواية " بداية ونهاية " لمحفوظ ذات حبكة متماسكة، وكذلك السراب للكاتب نفسه [٢].

ولعل مما تختلفُ به القصة عن غيرها من فنون الأدب أن لها أسلوبًا مختلفا عن الشعر، وعن المسرح، وفي هذا يقول أستاذنا: الحقيقة التي ينبغي على كتَّاب القصة أن يعرفوها قبل غيرهم من القراء أن أسلوب القصة عفَويٌ أقربُ إلى أسلوب المتكلم العادي في حياته اليومية، وبذلك يختلف أسلـــوبها عن الأسلوب الشعري الذي يحتاجُ إلى اللغة الأنيقة ، ذات المجازات الحيوية، والاستعارات المبتكرة. .ويفرِّق أستاذنا،

١.للمزيد عن الكتاب انظر ص ٣٩ من **بنية النص الروائي** لمؤلف هذا الكتاب، ط١، ٢٠١٠،بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون) وانظر في النقد الأدبي، ص ٢٧

٢.في النقد الأدبي، ص ٢٩

كعادته، بين المفاهيم المتجاورة، فمفهوم القصة (الرواية) مختلف عن مفهوم القصة القصيرة. وقد أورد لنا من الاقتباسات ما ينمُّ على حيرة الأدباء في تعريف هذا الفن، وتحديده تحديدًا دقيقًا [1] فمنهم من يستند في تحديده لعدَد الكلمات، ومنهم من يستند للقراءة في جلسة واحدة، أو في ساعة وبعض الساعة، وأيًا ما يكن الأمر، فإن الشيء الذي يختلفُ به هذا النوع الأدبي عن غيره هو التركيز، ووَحْدة الحدث، والموقف، وربما الشخصيَّة، وكتابة القصة القصيرة في نظر أستاذنا أكثر صعوبة، ومشقة، من أي نوع قصصيٍّ آخر، على الرغم من أن كثيرا من الناس يظنونه سهلا، يسيرًا.

وحسبُ هذا الفصل فضلا أنه دلفَ بنا إلى فضاءٍ جديد في النقد على تماسٍّ مع نظرية الأدب، والتفرقة بين الأجناس. وقد قفاهُ بفصل آخر تطرق فيه لإشكالية البطل، وأزمته في القصة المعاصرة. وذلك أن القصص في الماضي كانتْ تتخير- في الغالب- بطلا متفوقا في كل شيء، ولو قرأنا بعض الروايات الكلاسيكية كمدام بوفاري لفلوبير، وآنا كارنينا لتولستوي، والجريمة والعقاب لدستويفسكي، وجدنا أبطالها يعانون من إشكالات نفسية، وأخلاقية، لا تجعل منهم أبطالا بالمعنى الدقيق، الذي هيمن على القصص منذ هوميروس، وقـــــد تغيَّب هذا البطل عن القصص الحديث، وَيُفسّر غيابه هـــــذا بتغيُّبه أساسًا عن

١.في النقد الأدبي، ص ٣٣

حياتنا الاجتماعية " فلقد تغيب البطل المثالي عن هذا الأدب لأنه أدبُ المجتمع غير المثالي [1] " (ص٤٠).

وتلحّ على أستاذنا إشكاليّة التفرقة بين الفنون الأدبية مرة أخرى، وتوضيح الأسُس التي يقوم عليها كل نوع، لذا نجده في الفصل الثالث من الكتاب يتوسع في توضيح الأبعاد الفنية الخاصة بالتراجيديا Tragedy في الأدب الغربي. وهذا الفصل استقى المرحوم السمرة فكرته من كتاب لألدوس هكسليHuxley وعنوانه " المأساة والحقيقة الكاملة " Tragedy and the Whole Truth فالتراجيديا بقوانينها الفنية الصارمة حالتْ دون التعبير عن الحقيقة الكاملة في رأي هذا الكاتب، لذا وجدنا المحدثينَ، ممن يكتبون هذا اللون من المآسي، يتحررون من هاتيك القوانين، ومن هؤلاء أندريه جيد، ود. هـ. لورنس، وبروست، وكافكا، وإرنست هيمنغوي.. وهم جميعًا من كبار الأدباء، فقد اختلفتْ لديهم التراجيديا عما كانت عليه في الماضي؛ ولذا فإن التراجيديا بالمفهوم القديم عفا عليها الزمن، وهذا لا يعني أننا لم نعد نستمتع بمشاهدة الأعمال التراجيدية الكلاسيكية، وفي ذلك يقول أستاذنا– رحمه الله – " الواقع يقول لنا غير ذلك، فنحن ما نزال تهزنا التراجيديات التي كُتبت منذ القديم، وحتى هذه التراجيـــديات إذا شقَّت طريقها للسينما، وأُخْرجت أفلامًـــا، فإنها تؤثر في نفوسنا تأثيرًا

١.في النقد الأدبي، ص ٤٠

شقَّت طريقها للسينما، وأُخْرجت أفلامًا، فإنها تؤثر في نفوسنا تأثيرًا بالغًا. فالتراجيديا فنٌ من فنون الأدب الرفيعة المحببة إلى النفوس "القريبة من العقول [1].

وبالأسلوب نفسه يقفُنا السمرة إزاء إشكالية الشعر في الغرب، وهل يلاقي مصيرًا كمصير التراجيديا؟ وهو لا يتناولُ ذلك تناولا عشوائيا يعتمد على التقدير الشخصي، والانطباعات العابرة، بل يعتمدُ على كتب منشورة طَرحت مثل هاته التساؤلات. ووضعت على عاتق الشاعر الحديث مسؤوليات جسيمة، وجديدة ، تتمثل في التعبير عن التحديات التي تواجه الإنسان في عصر الصناعة الآلية التي تؤدي إلى تشويه الطبيعة التي طالما تغنى بها وردزوورث وشيلي وأودن. فعلى الشاعر اليوم ألا يقدم لقرائه صورًا زائفة عن الواقع، وإنما عليه أن يشاركنا مخاوفنا من قنبلة ذرية، أو هيدروجينية، أو حرب نووية قادمة مبيدة، وعليه في الوقت ذاته أن ينشر في شعره الأمل، والبهجة، والفرح. وهذه هي معضلة الشعر الغربي اليوم، إذ كيف للشاعر الذي هو إنسان مثلنا، معرض للشكوك، والمخاوف، والقلق، أن ينشر فينا البهجة والفرح؟ [2].

وبما أن أستاذنا في مقالاته، وفي فصول كتابه " في النقد الأدبي "

١.في النقد الأدبي، ص ٤٦

٢.في النقد الأدبي، ص ص ٥٢- ٥٣

يحاول أن يبْني جسرًا بين ثقافتين، فإن مما يتمِّم غايته، ويعمّق عطاءه، أن يقدم لنا في فِصْلة منه خلاصة مستصفاة لآراء ت. س. إليوت Eliot عن علاقة الشعر بالدراما. ذلك لأنَّ المسرح ران عليه حين من الدهر غلب فيه النثر على الشعر، وجاء إليوت ليجدد الشعر الدرامي، بديلا للنثر. إذ إنّ طبيعة المسرح، في رأيه، تتطلب أن يكون شعرًا، وألا يُسْتخدم فيه النثر إلا نادرًا[1].وقد تناول إليوت عددا من النماذج الشكسبيرية مثبتًا بالتحليل الفني أنَّ الشعر أليقُ بالمسرح من النثر، وأجدرُ، وأخْلق. وتطرَّق في الأثناء لتجربته هو في كتابة المسرح الشعري، ولا سيما في مسرحيته الأولى " جريمة قتل في الكاتدرائية " Murder in the Cathedral التي وضع نصب عينيه فيها أن تتكلم الشخوص شعرًا. واعترضته مشكلات فنية حاول تلافيها في مسرحيته الشعرية التئام شمل العائلة The Family Reunion ففيها أقلعَ عن محاكاة شكبير، وقلَّل عدد الممثلين، واعتمد اعتمادًا أكبر على الجوْقة [2]. أما في مسرحيته الأخرى وعنوانها The Cocktail Party فقد بذل جهده للعثور على وزن شعري يحاكي في جرْسِه، ويقتربُ به من جرس لغة الحديث اليومي[3].

١.في النقد الأدبي، ص ٥٥

٢.في النقد الأدبي، ص ٥٧

٣.في النقد الأدبي، ص ٥٩

وقد تغلب على هذه العقبات، وقطعَ شوطا بعيدًا في ابتكار وزنٍ، ولغةٍ، تستطيعان التعبير عما يريده دون اللجوء إلى النثر [1].

المدارسُ الأدبيَّة

واللافت أن الراحل الكبير، وهو يفتَتِح بكتابه هذا أفقا للقارئ على الثقافة الغربية، لم يفته التوغل في نظريّة الأدب، التي لا يقتصر اهتمامها على التفريق بين الأجناس، وما يتصف به كل جنس منها من أساسيات تجعله مختلفا عما عداه. وإنما تبحث أيضا في ما لهذه الأنواع من تيارات، ومذاهب، وما تشهَدُه من اتجاهات اعتاد الدراسون على تسميتها " مدارس أدبية " ومن هذه المدارس: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والتعبيرية، والسريالية، والرمزية إلخ.. وقد سبق أن أشرنا في الفصل الخامس، من هذا الكتاب– وهو الفصل الذي توقفنا فيه عند عطاء السمرة في مجالات النقد الحديث — لبعض ما كتبه عن هذه المدارس، منبّها على موقف النقاد من مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، منها، فضلا عن موقفه هو. كذلك سبق لنا أن أوضحنا ما لديه من آراء في تفسير هذه المدارس لظاهرة الإبداع الفني، والأدبي، ابتداءً من نظرية المحاكاة عند أفلاطون، وأرسطو، مرورا بنظرية ليسنغ، والنظريات الأخرى من؛ رومانسية، ورمزية، وسريالية، وواقعية، وطبيعية، مع وقفة أخرى متأنية عند مدرسة التحليل النفسي،

١.في النقد الأدبي، ص ٦٠

وصداها في بعض الدراسات التطبيقية العربية، بما في ذلك آراؤه في جبران خليل جبران. غير أن تضييق الفجوة بين القارئ العربي والأدب الغربي يتطلبُ، في ما يتطلبه، أن يحيط ببعض الشخصيات الأدبية الغربية، وهذا ما عمد إليه أستاذنا في باب من أبواب الكتاب، وهو الذي أفرده لأضواء على شخصيات أدبية، تناول في إحداها توماس مان، وفي أخرى الشاعرة إميلي برونتي، وفي ثالثة ألدوس هكسلي، وفي رابعة تشارلز دكنز المجهول، وفي خامسة القاصّ سومَرْسِتْ موم Maugham.

والجدير بالذكر أن هذه الشخصيات من الشخصيات التي يزهو بها الأدب الغربي، ويفتخر، إنْ كان الأمر في شعر، أم في قصة، أم في رواية، أم في مسرح. وصنيع أستاذنا في هذه الفصول يعتمد على تعريفنا بالأديب تعريفًا يتضمن استقصاءً لمؤلفاته، ووقفَةً عند أحد هذه المؤلفات، من إحدى الزوايا المهمَّة فيه. فألدوس هكسلي يحدثنا عن كتابه "العودة إلى عالم جريء" مشيرًا لرؤية هذا الكاتب لعالم مُتغيِّر [1] وأما ديكنز، فبعد تعريفنا به، وبرواياته، يلقي الضوء على كتابٍ يتناول شخصية هذا الروائي لمؤلفه فيليكس Felix الذي يكشفُ فيه عن سرٍّ عميق في حياة دكنز ظل مجهولا، وهو علاقته الغرامية بالممثلة إلين تيرنان، أما الروائية إميلي برونتي، فقد كشفَ لنا من عرْضِهِ لبعْضِ

---

١. في النقد الأدبي، ص ١٣٩

أشعارها عن إيمانها العميق بالمذهب الرواقي، الذي يقوم على مبدأ الصبر، والتجلُّد، لمواجهة الحياة في عالم تملؤه الشرور، ولا مكان فيه للأمان [1]. وقد أضاءَ لنا الجانبَ المظلمَ من شخصية توماس مان السياسيِّ، والمريض، وقلْ مثل هذا عن الكاتب سمرست موم.

وصفوة القول أنَّ أستاذنا لم يدّخر جهدًا في تعريفه لنا بأنفسنا أولا، وبتعريفنا بالآخر، ثانيا، ومقالاتُه هذه، وفصوله المنشورة تحت عنوان في النقد الأدبي، ليست نقدًا فحسب، وإنما هي ضربٌ لافتٌ من ضروب التثاقُف، يجد فيه الباحث عن النقد ما ينشده، والباحث عن الفروق بين الأجناس ما يبحث عنه ويقصده، والمتشوّفُ للاطلاع على الأدب الغربي بفنونه من شعر، ومن دراما، ومن قصة، ورواية، ومن مدارس أدبية، وتيارات، ومن شخصيات بارزة، ما يحتاج إليه ويريده، فهو أدعى إلى أن يُحسَب كتُبًا متعدّدة في كتابٍ واحد، ورؤىً متواترة للأدب من منظور العلاقة بين الأنا والآخر.

١.في النقد الأدبي، ص ص ١٣٠- ١٣١

الخاتمة

وهكذا نجد أستاذَنا في الحديث عن النقد القديم لا يفتأ ينتفِعُ باطلاعه على الأدب الغربي، وفي كتابه عن طه حسين يُسلّطُ الضوء على ما تناثر في نقدِه منْ مَلاحِظ شاردَة، أو لائذَة، تنمُّ على التغيير، والتناقض، والتقلُّب. وهذا ما نجده يتكرَّر في تناوله للعقاد، ونقده، فقد تخلّى عن الحياد، وتخلى عن مناهج، ومدارسَ، تأثر بها، وعن مفاهيمَ لم يَكُنْ على وعيٍ دقيقٍ بها، كمَفْهوم الوَحْدة العضوية في القصيدة. وجاءَ موقفُه من محمد مندور، ونقدِهِ، مُتَّصفاً بالرضا، والإعْجاب، وإنْ لاحظَ على نقْدِه المسْرحيّ افتقارهُ للعُمق.

وقد طوَّفَ بنا على مناهج النقد الحديث، ومَدارسِهِ، مؤكدًا أنَّ مدرسة " النقد الجديد " أقربُها إلى نَفْسِه، وفِكْره، لما تؤكِّدُه من أنَّ المضمونَ هو الشكل، والشكلَ هو المضْمون. ولم يخلُ مُنْجزهُ التطبيقي من انتقاد صَريحٍ يضع النقاط على الحروف، كالذي نجدُه في نقده لشعر عرار، ونثر حسْني فريز القَصَصي، وشعر الثورة العربية الكبرى، وأدب جبران خليل جبران. وهو- بعبارةٍ موجَزةٍ، ودقيقة- يحاولُ في جلِّ ما كتَبَ، وَتَرْجم، أنْ يضيِّقَ الفجوة بين أدبنا العربيّ والأدب الغربي.

للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ط١، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، ١٩٧٥

٢. في الأدب والنقد، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٠

٣. من يذكر البحر،(قصص) ط١، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٢

٤. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط١، عمان: مطبعة شوقي معبدي، ١٩٨٤

٥. في القصة والرواية الفلسطينية، ط١، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ١٩٨٤

٦. مقالات ضد البنيوية، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٦

٧. تجديد الشعر العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٧

٨. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٠

٩. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١

١٠. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط١، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٣
١١. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط١، عمان: دار الينابيع، ١٩٩٣
١٢. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط١، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، ١٩٩٣
١٣. الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨– ١٩٩٣، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٤
١٤. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط١،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٤
١٥. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥
١٦. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥
١٧. الأسلوبية ونظرية النص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧
١٨. أمين شنار الشاعر والأفق، ط١، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ١٩٩٧
١٩. محمد القيسي الشاعر والنص، ط١، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨

٢٠. مهارات الاتصال(مشترك) ط١، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، ١٩٩٩

٢١. تحولات النص، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٩

٢٢. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، ٢٠٠٠

٢٣. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠

٢٤. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١

٢٥. أقنعة الراوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢

٢٦. في النقد والنقد الألسني، ط١، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، ٢٠٠٢

٢٧. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط١، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣

٢٨. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣

٢٩. في اللسانيات ونحو النص، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣

٣٠. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣

٣١. فصول في نقد النقد، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥

٣٢. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥

٣٣. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦

٣٤. شعراء تحت المجهر، ط١، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦

٣٥. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط١، عمان، الدائرة الثقافية، ٢٠٠٧

٣٦. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧

٣٧. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧

٣٨. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧

٣٩. عروض الشعر العربي، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧

٤٠. بنية النص الروائي، ط١، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨

٤١. من الاحتمال إلى الضرورة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨

٤٢. في السرد والسرد النسوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨

٤٣. من الشعر الحديث والمعاصر، ط١، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩

٤٤. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٠

٤٥. مدخل إلى علم اللغة، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠١٠

٤٦. في نظرية الأدب وعلم النص، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠

٤٧. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠١٠

٤٨. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط١، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، ٢٠١٠

٤٩. تأملات في السرد العربي، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠

٥٠. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١١

٥١. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١١

٥٢. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٢

٥٣. الرواية التاريخ السيرة، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٢

٥٤. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط١، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠١٣

٥٥. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٣

٥٦. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٣

٥٧. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط١، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، الرياض ٢٠١٣

٥٨. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط١، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٤

٥٩. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: ٢٠١٤

٦٠. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٤

٦١. أساسيات الرواية، ط١، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

٦٢. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥

٦٣. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط١، ٢٠١٦

٦٤. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط١، عمان، ٢٠١٦
٦٥. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من ١٩٨٨- ٢٠١٤، الآن، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٦. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٧. جمال أبو حمدان ١٩٧٠- ٢٠١٥، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٨. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٩. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٧٠. الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا، يوسف اليوسف.ط١، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان ٢٠١٨
٧١. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط١، هبة للنشر، عمان، ٢٠١٨
٧٢. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، عمان، ٢٠١٩.
٧٣. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، هبة للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٩