مفاهيم نقدية

رقم الإيداع

إبراهيم خليل

مفاهيم نقدية

قضايا ومقالات

الطبعة الأولى
٢٠٢٢

الفهرس

المقدمة	٧
النظم ونظريته	٩
حجاج أم بلاغة؟	١٩
بلاغتنا وبلاغة الآخر	٢٥
أدب المقامات هل يمكن تجديده؟	٣٣
الشعر والهوية المفقودة	٤١
النظرية النقدية العابرة للتخصصات	٥١
العجائبي في الأدب	٥٧
في الأدب المقارن	٦٥
مفهوم السرد الروائي	٧٣
بين التناص والتلاص	٨٣
الحساسية الجديدة	٩١
المثاقفة بين الانتحال والتأثر	١٠١
مفهوم النص ومفهومالخطاب	١٠٧
السرد والتاريخ	١١٥
تراثنا وسؤال التجنيس	١٢١
للمؤلف	١٢٩

المقدمة

يأتي هذه الكتاب ليلقي الضوء على بعض المفاهيم النقدية والأدبية الشائعة فيحاول توضيحها أو مناقشتها مناقشة تبين بعدها عن الواقع أو حاجتها الماسة لإعادة النظر. فبعض هذه المقالات يشير إلى ما في نظرية عبد القاهر الجرجاني المعروفة بنظرية النظم من نبوغ مبكر، ودراية متأصلة بمكانة الأسلوب في الفن القولي نثرا أوشعرا، فهو يخلص من مواقفه المتعددة المطردة من النظم إلى أن القرآن وإن كان معجزا في ألفاظه وفي معانيه فهو حري أن يكون معجزا في أسلوبه الذي لا يستطيع أحد تقليده أو حتى مجاراته مهما أوتي من فصاحة اللسان وقوة البديهة والبيان.

وإذا كان الجرجاني يحافظ على موقع البلاغة في نظره فإن جماعة من أهل النظر السريع الفج يزعمون أفول البلاغة وهذا ما يعرض له الكتاب في وقفته المنتقدة للحجاج الذي يطرح بديلا للبلاغة مع أن الحجاج كان معروفا بصفته ضربا من ضروب الكلام الذي يقف منه البلاغيون وقفة لا تستحسن وروده في الشعر إلا نادرا، وسموه المذهب الكلامي، وأخذ على أبي تمام كثرة جنوحه للجدل في شعره. علاوة على أن بعضهم يدعون أن البلاغة العربية هي بلاغة بيت لا بلاغة نص، ومع ذلك فإنهم في انتقادهم للبلاغة يتناولون بيتا للمتنبي أو بيتا لأبي فراس، فما عابوه على البلاغيين عمدوا إليه، ومارسوه، وهذا من خطل القول وسوء التدبير.

ويشوه بعضهم لفظة المقامة، وهي اسم لفن أدبي نثري له بناء مخصوص، انبثق من ظروف اجتماعية، وثقافية خاصة به، فجاء نفر من سريعي القول، ليزعموا أنهم من ورثة البديع، وأتباع الحريري، والزمخشري، وأنهم يبتعثون المقامة

من قبرها، ويعيدونها للحياة كيانا سويا. وهذا ضرب باطل من الظن، لأن النوع الأدبي المنقرض لغياب قوانين وجوده، لا يمكن ابتعاثة بحكم هاتيك القوانين.

وفي الكتاب مناقشة شبه حادة، وجادة، لادعاء يقول به بعض الباحثين من أن شعرنا قديمه وجديده لا ينم عن هوية خاصة بنا. فالهوية العربية في رأيهم وهم يقال إنه موجود.

ومن الهوية في الشعر إلى النظرية النقدية العابرة للتخصصات، ومن النظرية النقدية إلى جذور نظرية الأجناس الأدبية إن كان الأمر في أدبنا العربي القديم أو الحديث، أو حتى في الأدب العالمي. وفي ذلك ما يلقي الضوء على الفروق الدقيقة بين الأنواع. وعلى هذا النحو أو ذاك يتضح لنا مفهوم الأدب المقارن، ودورنا فيه، ومفهوم الأدب العجائبي، ودورنا فيه، وإشكالبة السرد الروائي، وما فيه من أسرار وغموض تكشف عنها الدكتورة مونيكا فولدرنك، إلى مفاهيم أخرى يجري تصحيحها، كمفهوم الحساسية الجديدة، والمثاقفة، والنص والخطاب.

ومما لا شكَّ فيه ولا ريب أن إعادة نشر هذه المقالات مجتمعة في كتاب شيء فيه من الخير الجم الكثير لا سيما لمن لم يطلع عليها في السابق. فهي تفاريق نقدية أدبية لا تخلو من قاسم مشترك وهو تصحيح الكثير من المفاهيم السائدة وهذا ما قصدنا إليه بنشرها في هذا المجموع على أمل أن ينتفع بها المهتمون بالأدب ونقده.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين عليه توكلنا وبه نستعين.

٨ تشرين الثاني ٢٠٢١
المؤلف

١

النظم ونظريته

استحوذت أعمال عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ولا سيما كتابه أسرار البلاغة، و دلائل الإعجاز في علم المعاني ،على عناية الباحثين في القديم والحديث. وتحولت فكرة النظم التي تطرق إليها في كتابه الثاني إلى ميدان فسيح تتصارع فيه الأفكار ، وتختلف حوله القرائح . وأول من نوه إلى آرائه هذه الإمام محمد عبده في دروس ألقاها بجامع الأزهر ، مبدياً إعجابه بما في أنظاره من بصيرة ثاقبة تساعد القاريء على تقويم الأدب تقويما قائما على الذوق لا على القواعد الجامدة .

وأشار إلى هذا عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين في تقديمه للطبعة الأولى من كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر (١٩٣٨) ونوه إلى تأثير أرسطو فيه . أما المرحوم أمين الخولي، فقد وجه الاهتمام إلى ما انتهى إليه الجرجاني من ربط البلاغة والإعجاز بالنحو، مع أنه يعتمد في الوقت نفسه على الذوق الأدبي، والحس الفني، وليس على القواعد حسب . ونمضي- مع الزمن قليلا لنجد الدكتور درويش الجندي – على سبيل المثال- يصنف كتابا يخصصه لإيضاح نظرية النظم عند عبد القاهر، التي تقوم على منظورين، أولهما هو بيان

أن جوهر الكلام هو المعنى القائم في النفس، وثانيها هو ربط الإعجاز بالنظم لا بالمعنى وحده، أو باللفظ وحده .

ومما يلفت النظر في تناول إبراهيم أنيس لآراء الجرجاني تركيزه الشديد على الطابع الأدبي النقدي لآرائه تلك، وابتعاده عن الوقوع في شرك التنظير البلاغي القائم على الحدود والتعريفات، والتفريع في فنون البديع. ولعل من أحدث ما كتب في موضوع نظرية النظم عند عبد القاهر هو المؤلف الذي أنجزه الدكتور حاتم الضامن الموسوم بالعنوان " نظرية النظم" ومع أنه كتاب صغير الحجم، قليل عدد الأوراق، إلا أنه ذو فائدة عظيمة، ومنافع كثيرة.

فقد استهله بالكلام على المعنى اللغوي والاصطلاحي للنظم . فهو في اللغة ضم الشيء إلى الشيء ، وفي الاصطلاح ترتيب الكلم بعضه إلى جانب بعض على وفق ما تسمح به وتوجبه قواعد النحو ، أي أنه تعليق الكلمات بعضها ببعض ، تعليقا يجعل منها كتلة لفظية واحدة ، تنصهر معا في أداء معنى واحد لا يمكن تجزئته إلى أجزاء. وكان أرسطو من أوائل الذين تطرقوا إلى تنظيم الكلام ، فقد نبه في كتاب الخطابة الذي ترجم إلى العربية في زمن مبكر إلى مراعاة الروابط بين الجمل ، وما يعتورُها أحيانا من علاقات: كالحذف والزيادة والإضمار والفصل والوصل والتكرار. كذلك عني قدماء الهنود بتنظيم الكلام، ومما يؤيد ذلك ورود إشارات إلى ذلك في كتاب الجاحظ (٢٥٥هـ) البيان والتبيين .

وقد تتبع المؤلف الدكتور حاتم الضامن في كتابه نظرية النظم بدايات التفكير في هذا الموضوع، فأشار إلى ابن المقفع (١٤٢هـ) الذي شبه الكاتب المجيد بالصائغ الذي يصوغ عقدًا، فيضع كل جوهرة في موضعها المناسب . مثلما أشار إلى رأي سيبويه(١٨٠هـ) الذي ركز على أنّ مدار الكلام هو تأليف العبارة، وأن الاستحسان، والاستهجان، لا يأتيان إلا من قبل النظم، وضم الكلم بعضه إلى بعض. ونوه إلى رأي بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) صاحب الصحيفة التي ذكرها الجاحظ في البيان، وفيها ينهى الشاعر والكاتب عن وضع الكلمة في غير الموضع الذي تبدو فيه وكأنها في المقر الذي تليق به، وبها يليق . والعتابي (٢٢٠هـ) الذي ربط ربطا محكما وثيقا بين المعنى واللفظ ، وقال : إن اللفظ جسم روحه المعنى، وهو رأي كرَّرَه ابن رشيق القيرواني في العمدة (٥٥٦هـ) فالألفاظ أجسادٌ والمعاني أرواح ، وإنما نراها بعيون القلب، فإذا قدمت متأخراً، أو أخرت متقدمًا ، أفسدت الصورة ، وغيّرت المعنى .

ولم يفته أن يعرض لرأي صاحب " البيان والتبيين " أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ) وما ألح عليه من ضرورة تلاحم الأجزاء شرطا رئيسًا لجودة الشعر، مؤكدًا أن الشعر إذا كان كذلك " سُبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ".

واستوفى في هذا المقام آراء ابن قتيبة (٢٧٦هـ) وإبراهيم بن المدبّر (١٧٩هـ) والمبرد (٢٨٥هـ) الذي رأى في البلاغة ثلاثة شروط هي: إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلمات ، وحُسْن النظم ، حتى

تكون الكلمة مقاربة للكلمة. وقد نظر الواسطي (٣٠٦هـ) في إعجاز القرآن من زاوية النظم، إلا أن كتابه الموسوم بالعنوان "إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه " لم يصل إلينا، وكذلك الطوسي (٣١٠هـ) والقاضي عبد العزيز الجرجاني، الذي عاش حتى أواخر القرن الرابع الهجري، ونوه إلى آراء الرماني (٣٨٦هـ) وأبي سعيد السيرافي (٣٥٨هـ) والخطابي (٣٨٨هـ) الذي علل إعجاز القرآن بنظمه . والعسكري (٣٩٥هـ) الذي أشار إلى ما فيه من حسن الرصف، وجودة السبك. وأخيرًا الباقلاني(أبو بكر) الذي توفي سنة ٤٠٢هـ وكان صنف كتابًا سماه " إعجاز القرآن " عزا فيه ما في الكتاب العزيز من الإعجاز إلى " عجيب النظم ، وبديع الرصف، وأنه لا قدرة لأحدٍ من الناس على تأليف مثله، بله تأليف سورة، بل آية منه " [1] وهو أي الباقلاني أول من استعمل كلمة النظم في الحديث عن إعجاز القرآن، وعده سببا من الأسباب التي جعلت منه كلاما يتْمازُ عن كلام البشر.

وتلاه القاضي عبد الجبار صاحب المغني (٤١٥هـ) الذي يعد في رأي المؤلف من أكثر المتكلمين وضوحًا في عرضه لهذه المسألة، إذ خصص فصلين في الكتاب، أولهما عرض فيه رأي شيخه الجبائي الذي ساوى بين جزالة الألفاظ فيه ، وقوة المعاني . وثانيهما عرض فيه لرأيه الخاصّ فيما يكون الكلام به فصيحا مُعْجزا . وقد كرر كلمة النظم غير مرة، وعلى يديه أخذت فكرة النظم طريقها الواضح لتغدو فكرةً رائدةً في البحث ، ذات رؤية منهجية محددة .

الجرجاني(٣٧٧-٤٧١هـ) من هو ؟

والمعروف أن عبد القاهر الجرجاني فقيه شافعيّ ، ومتكلم أشعري ولد بجرجان سنة ٣٧٧هـ ، درس النحو والصرف وصنف فيه التصانيف المشهورة ، لكن شهرته في البلاغة غلبت على شهرته في النحو. وقد وقف حياته العلمية على بيان أسرار الإعجاز القرآني وما فيه من لطائف ، رادّاً بذلك على المتكلمين تارة ، والبلاغيين، والنحويين، تارة أخرى ، مختطا لنفسه طريقا خاصة انفرد بها عن غيره، وافترق بها عمن عداه .

وأخباره في كتب التراجم ليست كثيرة ، ذكر ياقوت الحموي (٦٢٧هـ) أن كنيته أبو بكر، واسمه عبد الرحمن، وهو فارسي الأصل، ينتسب إلى جرجان التي ولد فيها وعاش. وقد نشأ فقيرا في أسرة رقيقة الحال، ولم يجد بسبب ضيق ذات اليد ما يعينه على التّرحال في سبيل العلم، والتحصيل، مع ولعه المبكر بالعلم والنحو والأدب. ولذا اقتصر أخذه على شيوخ جرجان ، وفي مقدمتهم أبو الحسين ابن عبد الوارث الفارسي النحوي، وأبو الحسن القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) الذي قرأ على يديه كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه ". وهذا لم يمنع عبد القاهر من أن يكون تلميذا لعلماء العربية من خلال الاطلاع على كتبهم، ومؤلفاتهم ، وهي كثيرة . فقد رأيناه في كتبه يقتبس من سيبويه، ومن الجاحظ ، ومن أبي علي الفارسي ، وابن قتيْبه ، وقدامة بن جعفر ، والآمدي ، وأبي هلال العسكري، وعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني، والمرزباني صاحب الموشح. والزجاج صاحب الإيضاح في علل النحو.

وقد تلقى العلم على يديه عدد من شيوخ العصر، ونوابغ الدهر، منهم على سبيل المثال لا الحصر: على ابن زيد وأبو نصر أحمد بن محمد الشجري الذي نقل عنه كتاب المقتصد في النحو. وكانت وفاته مثلما هو معلوم سنة ٤٧١هـ.

أما آثاره فهي متنوعة، كثيرة، منها ما يتعلق بالشعر، والأدب، ومنها ما يتعلق بالنحو، ومنها ما يتعلق بالبلاغة والبديع والبيان . فقد ذكر له كتاب " الإيضاح في النحو "، وكتاب الجمل ، وإعجاز القرآن ، والعوامل المائة، والمغني ،والتكملة ،والمختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام، والرسالة الشافية، وقد نشرت في كتاب يضم إليها رسالتين أخريين لكل من الرماني والخطابي بتحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله . وذكرت له كتب أخرى منها شرح الفاتحة ، والمقتصد في شرح ألإيضاح لأبي على الفارسي ، وقد حققه ونشره كاظم بحر المرجان في مجلدين (١٩٨٢) ومنها كتاب " العمدة في التصريف " وكتاب التكملة والشرح الصغير، وكتاب في العروض... وأخيرا كتاب أسرار البلاغة ، وكتاب دلائل الإعجاز في علم المعاني. والكتابان الأخيران مطبوعان غير مرة.

دلائل الإعجاز في علم المعاني :

هذا الكتاب هو أشهر كتبه على الإطلاق، ففيه بسط آراءه في الإعجاز والنظم . ويتضح لمن يقرؤه أنه كان على اطلاع على أراء من سبقوه ، وتشهد على ذلك ردوده الكثيرة المتناثرة في الكتاب على أقوالهم

، فلم يوفقوا في الوقوف على لطائف من الإعجاز القرآني ودقائقه وأسراره . وذلك لأن أكثر الذين تناولوا إعجازه إما أنهم قالوا بالصرفة ، أي أن الله – سبحانه – صرف المشركين عن مجاراة الخطاب القرآني ، والارتقاء إلى مستواه البياني ، وإما أنهم قالوا بالإعجاز استنادا إلى ما فيه من الإعلام بالغيب . أو أنهم ذهبوا في ذلك مذهب من يتتبع ما في آياته وسوره من أنواع البديع، وفنون الاستعارة، والتشبيه، وقد رأي عبد القاهر في هذا كله – وإن كان بعضه مما تحسن الإشارة إليه عند الحديث عن إعجازه – إلا أنه لا يكفي. وانشغال الأدباء والمفسرين والبلاغيين والمتكلمين ونقدة الكلام، وجهابذة الألفاظ بذلك ، وما هو منه بطرف ، صرفهم عن تأمل ما في القرآن من سحر النظم، الذي هو ملاءمة المعاني فيه، والألفاظ لمتطلبات النحو ومعانيه، وأحكامه.

فليست الألفاظ وحدها هي سر إعجازه، ولا المعاني، وإن كانت أولى أن تؤخذ بالاعتبار لكون المعنى أسبق من اللفظ، وترتيب الألفاظ في الكلام يكون على وفق ترتيبها في النفس. ولذلك فإن عبد القاهر يأبى القول بأنَّ الإعجاز متأتٍّ من ألفاظ القرآن، أو من معانيه حسب، لأنه لا يعقل أن يكون ثمة لفظ بلا معنى ، أو أن ثمةً معنى قائمًا في النفس تلتمس له الألفاظ بعد أن يكون ، وإنما هو كائن باللفظ الذي ينم عليه، ويفصح عنه. ووضع الألفاظ والمعاني في الوضع الذي يرتضيه النحو، هو الذي يجعل من الكلام كلامًا مختلفا عن غيره.

لذلك يشير الجرجاني إلى ما في القرآن من تنظيم للكلم يتسق مع أحكام النحو، ومعانيه، وقواعده .

فلو تأملنا سياق القول فيه ، وما يتخلله من ألفاظ لها مواقع ، وأمثال لها مضارب ، وأخبار لها مساق ، وعظة لها سورة، وإعلام، وتذكير، له ما ينبه عليه، ويشير إليه ، وما فيه من ترغيب، وترهيب، وما تخلل ذلك كله من حجة وبرهان، ووصف وتبيان، ثم نظرنا إلى ذلك كله فيه آية آية، وسورة سورة، وعشرًا عشرًا، فلن نجد في الجميع كله كلمة تنبو عن مكان، أو لفظة يُنْكر لها شان، ووجدنا ذلك كله يبْهرُ العقول بما فيه من اتساق ، ويعجز الجمهور بما هو عليه من التئام، وانسجام، واتفاق.

وهذا ما عبّر عنه عبد القاهر من أنّ إعجاز القرآن لا يأتي من جهة واحدة على وجه الخصوص، فقد يكون الإعجاز من جهة المعاني، والألفاظ ، الترتيب ، والانسجام والاتساق ، وإذا كان بعض القدماء قد قالوا بفكرة النظم هذه، وأنها مظهر من مظاهر الإعجاز في الخطاب القرآني، فإن عبد القاهر وضعها في المؤضع الذي يجعل منها نظرية منهجية، يستقي منها البلاغيون، ونقَدَةُ الأدب معطيات نظرية جديدة ، تتصل بما يعرف بالأسلوب. وقد نوه عبد القاهر نفسه إلى الأسلوب، مؤكدًا أنه النوع من النظم، أو الضرب فيه، مشيراً إلى أنّ أي شيء يسهل تقليده، وتسلس مجاراته، ومحاكاته على سبيل التقريب، إلا الأسلوب، فإنه عصي على المحاكاة، أبيّ على التقليد. وعليه فإنه إذا كان القرآن معجزا في نظمه ومعانيه، فالأحرى به أن يكون معجزًا بأسلوبه الذي لا يستطيع أحدٌ محاكاته، مهما أوتي من قدرة على التقليد.

ولعبد القاهر فضل السبق في الكشف عن أنّ أسرار البيان الأدبي لا تعتمد على ثنائية اللفظ والمعنى ، مثلما فُهِم عن الجاحظ الذي يقول " وإنما العبرة في اللفظ ، لأن الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير " فهو يتجاوز هذه الثنائية إلى شيء ثالث هو الصورة .

وهو بذلك يكون قد سبق مدارس النقد الحديث التي أولت الصورة في الشعر أهمية قصوى ، حتى لقد أطلق على بعض مدارس الشعر الحديث اسم الصوريين imagists وأوضح أن العمدة في الوقوف على أسرار البيان ، وما فيه من المزايا هو الذوق ، والحس ، وقد أعانته نظرية النظم ، وإدراكه لما في اللغة من طاقة تعبيرية ، على الإبداع في تحليل الشواهد الشعرية التي أوردها في كتابه ومعظمها من ريّق الشعر وجيده .

ويقف الدكتور حاتم الضامن وقفة أخرى من آراء الجرجاني هذه، فيعرض لرأيه في السرقات الشعرية ، مؤكدا أنّ عبد القاهر الجرجاني ينفي وجود السرقة الأدبية التامة . وهذا شيء غفل عنه النقاد الذين سبقوه ، على الرغم من تقسيمهم السرقات في الشعر إلى مستويات عدة بين الأخذ والاختلاس والنسخ والعكس. فهو يعترض على من يقول " من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كانَ أحقَّ به " متسائلا : كيف يتسنَّى أن يكون ثمة معنىً عارٍ من اللفظ ؟ وأين نستطيع العثور على هذا المعنى ؟ وعلى وفق نظريته في النظم لا يوجد شيء كهذا . لأن المعنى لا يوجد إلا حيث يكون متحدا باللفظ الذي يدل عليه ، ويشير إليه . ويمضي قائلا : أما قولهم أخذ المعنى وأداه كما هو ، فتسامحٌ منهم

، فما دام الآخذ قد غير في الألفاظ وبدّل منها لفظا بآخر، فقد أصبح القول بعمومه مختلفا عن السابق . ولذا يقول إن المأخوذ لا بد أن يختلف عن الآخذ والمسروق عن السارق، باختلاف قواعد الترتيب ، وملامح النظم .

وهذه ملحوظة نقدية لم يتنبه إليها السابقون الذين كرروا آراء بعضهم من غير إعادة نظر.

وتناول الضامن إلى ذلك قضايا أخرى ، ربما كان الجرجاني قد توسع فيها في كتابه أسرار البلاغة أكثر مما توسع فيها في دلائل الإعجاز . ومن ذلك ما ذكره عن الكناية والمجاز والاستعارة . وما نبه عليه من الفروق بين المجاز والحقيقة والمجاز الحكمي أو العقلي والمجاز اللغوي ، والاستعارة المرشحة وغير المرشحة ، والتجريدية وغير التجريدية ، والمكنية والتصريحية ، والتمثيل وفنونه .. وما عرض له من أبواب كالتقديم والتأخير، والفصل والوصل، والحذف والذكر، والإيجاز بالحذف والقصر ، ثم الإطناب وأنواعه المتعددة، مما يقع في بيان ترابط الفصول في النص الأدبي لا في البيت أو الكلمة القصيرة منه . مما يجعل هذا الكتاب – بلا مبالغة – كتابا جيدا ، على الرغم من صغر حجمه ، وقلة عدد أوراقه ، فهو مرجع تحسن قراءته ويروق للقارىء اقتناؤه .

---

(١) راجع ما كتبناه في هذا الشأن في كتابنا : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٧ص ص ١٧-٣٢

٢
حجاج أم بلاغة

كثيرة هي الدراساتُ، والمصنفاتُ، التي تنشرُ، من وقت لآخر، عن الحِجاج في البلاغة، أو الحِجاج وتحليل الخطاب، أو الحجاج في البلاغة القديمة وصلته بالفلسفة اليونانية، أو الحجاج بصفته بديلا للبلاغة العربية، والتوقُّف عند آراء شارل بيرلمان وغيره من مؤسِّسي هذا التوجه الحديث، الذي يعده بعضهم وريثا للبلاغة إنْ لم يكن بديلا لها وللأسلوبية. وبعض الباحثين يخفِّفون من هذه اللهجة فيزعمون أن الحجاج مظهر من مظاهر البلاغة، وليس بديلا لها. وأنه في الأساس ضرْبٌ من الدرس اللغوي اللساني، وإن البلاغة بلاغتان، أولاهما حجاجية والثانية ليست حجاجية. وقد استوقفني في الكتاب الصادر عن مجمع اللغة العربية الأردني في عمان(٢٠٢١) بعنوان البلاغة العربية بين القديم والحديث البحث الذي قدمته دة. عمارية حاكم من الجزائر في مؤتمر المجمع المنعقد بتاريخ ٣٠ تشرين الأول (نوفمبر) ٢٠١٩ بعنوان " أفول البلاغة وميلاد الحِجاج " وهذا العنوان إشكاليٌ؛ في رأينا، إذ ينطوي على مغالطة كبيرة، فالكاتبة لا تفرق بين البلاغة من حيث هي صفة للكلام كالفصاحة، وبين العلم بوجوه البيان التي تتجلى في الكلام البليغ. وهو علمٌ يقوم على استقراء الكَلِم الملفوظ، والمكتوب، مُستخرجًا بعض الاختيارات المحددة التي تجعل من الكلام الملفوظ بليغًا، أو غير

بليغ. فيتكلم علماءُ البلاغة – مثلا- عن المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية والتجنيس إلخ.. وغابَ عن الباحثة أن البلاغة من حيث هي صفة للكلام تلقائية، وعفوية، راسخة، ومتجذرة في التعبير، وهي شيءٌ مختلفٌ عن علم البلاغة، فإذا كنا نتقبل فكرة أفول البلاغة على مَضَضٍ من حيثُ هي علمٌ بالبيان، فلن نتقبل، بحالٍ من الأحوال، أن يغدو الكلام الإنساني خلوًا من التعبير الأنيق، الرفيع، الذي يوصف بالبليغ، لا بالعَيِي.

فالبلاغة - لغةً - هي تطبيقٌ عفويٌ لما يُعد في نظر عالم البلاغة تقْعيدًا وتنظيرًا. وتقدُّمُ البلاغة على مستوى التطبيق يشبه تقدُّم النظم وفق أوزان الشعر، وبحوره، وقوافيه، قبل أن يُعرف العروض، وعليه يغدو القول بأفول البلاغة كالقول بأفول اللغة ذاتها، أو أفول النحو، أو الصرف. من هنا يأتي وصفنا للعنوان بالإشكالي، فهو عنوانٌ لا تنتفع به الباحثة فيما تريد الوصول إليه من البحث، وكان ينبغي لها أن تعيد النظر فيه في ضوء الآراء التي تقول إنّ العنوان عتبة تفضي بالقارئ إلى بهْو النصّ.

على أنَّ الباحثة لا تعْني في الواقع بأفول البلاغة إلا تراجعَ علم البلاغة والبيان، وهو العلم الذي نشأ عربيًا في القرن الثاني الهجري والثالث، وكان من رواده أبو عبيدة، و الأصمعي، والجاحظ، والمبرّد الذي نُسب إليه كتاب بعنوان " البلاغة " وابن المعتز صاحب كتاب " البديع "، وغيرهم ممن ألفوا كتبًا ذكروا فيها المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والكنايات إلخ. وعلى هذا النحو يكون القول بأفول البلاغة-

وفق رأي الباحثة - أفولا لعلم البلاغة المعروف، لا البلاغة ذاتها، وهو العلم الذي امتدَّ العطاءُ فيه، واستمر من القرن الثاني الهجري إلى العصرالحديث، على النحو الذي نجدُهُ في الوسيلة الأدبيّة للمَرْصفيّ، والبلاغة الواضِحة لعلي الجارم، وأحمد أمين.

وقد بالغت الباحثة في تناولها للفرضية التي تزعم أنَّ المتقدِّمين من علماء البلاغة استثنوا النثر من اهتماماتهم، وجعلوا الحديث عن البلاغة مقتَصرًا على الشعر وحدهُ، دون النثر. واستبعدت من ذلك بعض المتأخرين نسبيًا كابن وهب، وإبي هلال العسكري، وابن عبد الغفور الكلاعي، وابن الأثير مؤلف "المثل السائر". وهذا الزَعْمُ، وإنْ كان له ما يسوّغه من بعض الوجوه، ويجيزهُ، إلا أنه غيرُ دقيق. وذلك لأن علماءَ البلاغة العربية، والبيان، والبديع، ما فتئوا يُمثّلون على وجوه البيان بأمثلة من آي القرآن المجيد، وذهب فريق منهم –كالرُمّاني، والزَمَلْكاني- مَذهبَ منْ يحصُر الإعجاز القرآني في بلاغته، وبما فيه من بديع وبيان. وتبَعًا لذلك يكون الزعم بأنّ البلاغة العربية، من حيث هي علم بالقوانين، تقتصر على الشعر، قولٌ لا يمثل الحقيقة قطعًا، وإنْ كان الواقع المتمثل في شواهد البلاغيين يولي الشعرَ منزلة أوْلى قياسًا بالنَثر، وسبب ذلك أن العرب في ذلك العصر الذي نشأت فيه علوم اللغة لم يكن لديهم نثرٌ أدبيٌ كثير. وتأسيسًا على ذلك، فإنَّ اقتصارهم على الشواهد الشعرية لا يعني أنَّ النثر في رأيهم أقلُّ بلاغةً، وبيانًا، من الشِعْر. وقد اعترفت الباحثة عن غير قصد في ص ٦٨ بهذا حين أشادت بصنيع أبي عبيدة، الذي أثبت في كتابه "مجاز القرآن" أنَّ بلاغته – أيْ القرآن- صورةٌ

مطابقة لبلاغة العربية، ولسُنَن العَرَبِ في كلامِهم، وما فيه من المَجاز. فالقرآن، وهو نثٌ، والشِعْر، فرسا رهان في هذا الميدان. وهذا دليل قاطعٌ، وبرهان ساطعٌ، على أنَّ علم البلاغة لم يقلل- بدايةً- من شعرية النثر.

ويصعُب على القارئ اليقظ أنْ يجاري باحثتنا عمارية حاكم في زعْمِها غير الدقيق(ص٦٩) أنَّ علم البلاغة العربية ظلَّ على الدوام أسيرًا لجماليات الشعر. ففي تناول المُفسِّرين، وعلماء البلاغة والبيان، لآيات من القرآن الكريم تتضمن شيئا من الاستعارة، أو المجاز، أو نوعًا من الكناية أو البديع، ما ينفي هذا الانطباع، ويفنِّده. ومن الأمثلة المتألقة في هذا المقام وقوفُهم المتكرِّر إزاء الإعجاز البياني في قوله تعالى " واشتعل الرأسُ شيبًا " أما جُنوح الباحثة لمقارنة علم البلاغة العربي بما جدَّ، ويجدُّ، في الأوساط الغربية من آراء، وما ذكرته من أنَّ علوم البلاغة تقلَّصَتْ، إلى أن أصبحت تنضوي جميعًا تحت مصطلح الأسلوبية، أو علم الأسلوب، فله وَجْهٌ من الوجوه. ذلك أنَّ علوم البلاغة، بعد أنْ كانت في رأيها تهتم بما يؤدي إلى الإقناع، تحولت لدراسة فنّ تجويد الكلام، وتحْسينهِ، وتنْميقِهِ. وهذا أدى إلى حصر علم البلاغة في إطار ضيِّق، ومَحْدودٍ، هو نظرية الاسْتعارة، والكناية عند ياكوبسون.(ص٧٠) ولا تفتأ الدكتورة تؤكد أنَّ الشعر وحْدَهُ هو الذي يحظى بهذه التصورات في العصر الحديث، مثلما حظي بها في القديم الغابر.

وتشترط الباحثة أنْ يتغيّا الدرس البلاغي وظائف محدَّدة، أولاها الوظيفة الإقناعية.(ص٧١) وهي الوظيفة التي تعني، عند أصحاب

نظرية التواصل، التوجُّهَ للمخاطب بدلا من الاهتمام بالمتكلم ومقاصده، أو الكاتب، أو الشاعر. فالمخاطَبُ يحتاجُ لوسائل تعبير تجبرهُ على الوقوع تحت تأثير ما يقوله البليغ. ولهذا فإنَّ التخييل يتنافى مع هذه الوظيفة المذكورة، لأن الخيال يتضمَّنُ أقوالا هي بعرف المنطق الحِجاجي أكاذيب. ولأن الأقاويل الشعرية ملأى بالخيالات، فقد تراجع العلم بالبلاغة لصالح الحِجاج الذي يقف بنا إزاء الوسائل الكفيلة بتحقيق التصديق في المقام الأوَّل، ثم الإقناع في المقام الثاني. وعلى هذا النحو يبدو أنَّ مِعْيار علم البلاغة القديم المتمثل في الكشف عن مقاصد المتكلم، أيْ صاحب الخطاب، يتوارى لصالح مِعْيار آخر، هو الإقناع، وذلك لا يتأتى إلا بمُخاطبة العقل، لا الوجدان، والتفريق بين الإغواء أو التأثير، والحِجاج أو الجِدال. وردًّا على هذه الفكرة يمكن القولُ بفَسادِ هذا المعيار، فالبلاغة صفةٌ أساسية في التعبير الأدبي شعرًا، ونثرًا، وليس من غاياتِ الشاعر، والناثر، أنْ يحقق التصديق، أو الإقناع، أو أنْ يخاطب العقل مستخدمًا وسائل عقلانية بتعبير الباحثة، فقد سبق لعلماء البلاغة، والبيان، أن نبذوا هذه الوسائل، واستبعدوها من التعبير البليغ، وعدُّوها ممّا يُفسدُ البيان، ويهجِّنُه، وأطلق ابن المُعْتز على هذه الوسائل مُصْطَلح " المذهب الكلامي " ومن الأمثلة التي يغلب فيها المنطق على التعبير البديع قول أبي تمام :

وإذا أراد الله نَشْرَ فضيلةٍ
طُويتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النار في ما جاوَرَتْ

ما كان يُعرفُ طيبُ عَرْف العودِ

فقد برهن في البيت الثاني بأسلوب قريب من القياس على دقة رأيه في الأول، موردًا ما يشبه الحُجّة، والدليل. وقد اختتمت الدكتورة عمارية بحثها هذا بإضاءة موجزة، مختصرة،عن نظرية شارل بيرلمان، أحد مترعمي الحِجاج، وهو القائل بنظرية " البرهان ".

ففي رأيه لا ينبغي أنْ يُنظر للخطابِ من حيثُ تعبيرُهُ عن مَقاصد الخطيب، لأنَّ هذا النظر يقوم على تحليل النصوص بالطريقة التقليديّة فَحَسْب، والنظر الذي يحتاج إليه البرهان يتجاوز المتكلم إلى جمهوره، فكلّ مُحاجَجَةٍ تنمو، وتترسَّخ، بالنظر إلى المستمعين، وعليهِ، فَإن الحِجاج- أو علم البرهان- يتجاوزُ بزمن طويل بلاغة المتقدّمين(ص٧٧).على أنَّ الباحثة تناقض نفسها تناقضًا يعْجبُ له القارئ، فقد ذكرتْ ص ٧٨ أنَّ علم البلاغة تغيّا، منذ القديم، الوقوفَ عند فنّ الكلام المُقنع لجمهوره، وأن هدف البلاغة، من حيثُ هي علمٌ، هو السامعون في الميادين العامة أمام حشود من الناس. وهذا هو هدف الحِجاج أيضًا، أو علم البُرهان. وجلُّ ما جاء في البحث بعد هذا لا تختلف غاية الحجاج فيه عن غاية علم البلاغة القديم من حيث أنَّ النوعين ينشدان التأثير في الجمهور تأثيرًا يُحدثُ لديه الاقتناع بما يقوله صاحِبُ الخِطاب، إلى الدرجة التي تجعل المخاطَبَ، فردًا أو جَمَاعة، يتبنَّي رأي هذا الخطيب. ويبقى السؤال: إذا لم يكنْ الحِجاجُ، أو علم البُرهان، في وسائله، وغاياته، مختلفًا عن علم البلاغة، فكيف ندَّعي أفولهُ، فيما هو- أي الحِجاج- مُشرقٌ دائمُ الإشْراق؟

٣

بلاغتنا وبلاغة الآخر

مما استوقفني في الكتاب الجامع لأعمال المؤتمر الدولي لمجمع اللغة العربية الأردني ٢٠١٩ حول " البلاغة العربية بين القديم والحديث " الورقة المتميزة للدكتور محمد عُصفور عضو المجمع، فمع أنه لصيق مثلما هو معروف باللغة الإنجليزية، وبالترجمة عنها إلى اللغة العربية ، لصيق أيضا بالعربية يميل إليها كثيرا، وله مؤلفاتٌ، ودراسات بالعربية، ونظم بها شعرا رقيقا نشره منذ سنين.

لهذا ليس غريبا، ولا عجيبا، أن يكتب في موضوع البلاغة العربية، ولا سيما إذا كانت الكتابة فيها تتغيا الموازنة أو المقارنة بين ثقافتين هما العربية والثقافة الغربية، على الرغم من أن العنوان لا يتضمن تحديدا لثقافتين، فقد آثر الأستاذ عُصفور عدم التعيين، تاركا للقارئ أو المتلقي تحديد أي الثقافات هي التي يعني.

ومع أنَّ البحث الذي يمتد من ص ١٥ إلى ص ٥٥ جدير بما ذكر من حيث التميز إلا أن هذا لا يعني – بحال من الأحوال- أن نتفق معه في جل ما جاء فيه. فقد انطلق من فكرة أن اللغات جميعا على قدم المساواة بالنسبة للمتكلمين بها، فلا تفاضل لبعض اللغات على بعض. وهذا الرأي في الحقيقة يحتاج لإعادة نظر، فقد يصدق على تعبير اللغات

عن أغراض المتكلمين بها في الأمور العامة، والتواصل الإبلاغي، ولكن اللغات – في رأينا- تتفاوت إذا عدلت عن الإبلاغ إلى التعبير البليغ. فبعض اللغات تتمتع بقوانين في التعبير لا توجد في لغات أخرى، وبقواعد في الصرف لا توجد في لغات أخرى ، وقوانين أخرى في النحو لا يوجد لها نظير في لغات أخرى. فهي من هذه الزاوية، أو تلك، تحظى بشفافيةٍ، وبدقة في التعبير لا تتاح للمتكلمين بلغات أخرى. وهذا دفع ببعض الدارسين للمقارنة بين اللغات، وترجيح بعضها على بعض فيما له مساسٌ بالتعبير عن الأحاسيس العميقة، والدفينة، والعواطف الجياشة، في حين أنَّ لغات أخرى أقدر على التعبير، والإبانة، عن الأمور المادية المحسوسة. وقد عرفنا من الذين تعَرَّبوا من ذوي الألسنة الأخرى من انصرفوا عن استخدام لغاتهم الأصلية في التعبير، واتخذوا العربية أداة بيان. وعرفنا أيضا من عدلوا عن العربية لغيرها من اللغات للسبب ذاته. ولا يتسع هذا المقام لاستقصاء هذه الشهادات، وهي كثيرة جمة.

على أن أستاذنا يذهب مذْهَبَ من يقول بأن البلاغة العربية هي بلاغة بيت، أو جملة، دون النص الشعري الكامل. وهي البلاغة التي عني بها البيانيون. وهذا وإن كان له ما يؤيده في الممارسة التطبيقية، لدى علماء البيان، ونقاد الشعر من المتقدمين، إلا أن فيه تعميمًا لا يقره المنهج العلمي الذي اعتدناه عند الباحث. لأن من البلاغيين، ونقاد الأدب، من حرصوا حرصا شديدا على بلاغة النص شعرا ونثرا. وخير دليل على ذلك ما نجده في كتاب " إعجاز القرآن " للباقلاني ٤٠٢ هـ وما أخذه عبد القاهر الجرجاني ٤٧١هـ على غيره من البلاغيين ممن يكتفون

بالوقوف عند البيت أو البيتين، ولا يستوفون المقطوعة، أو القصيدة. وما وجدناه أيضا لدى حازم القرطاجني ٦٨٥هـ في " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " من وقفة عند تسويم رؤوس الموضوعات، وتآلف الأجزاء التي تتألف منها القصيدة، وما بينها من تساوق. ومع هذا كله، وإذا تجاوزنا التعميم، فإن بلاغة الشعر ليست كبلاغة القصة أو الرواية أو المسرحية، وهي فنون بنى أستاذنا للأسف مقارنته عليها دون مراعاة لهذا الفارق. فوازن بين بلاغة المتنبي في(لكل امرئ) وبلاغة القصة القصيرة تارة، والمسرحية تارة، والخطبة تارة أخرى، وكأنه لا يتفق مع الرأي القائل إنَّ بلاغة الشعر شيء مختلف تمامًا عن بلاغة النثر، وهذا ما قامت عليه نظرية الاستعارة عند ياكوبسون، ونظرية باختين في اللغة، ونظرية النقد الأنجلو- أميركي المعروف بالنقد الجديد.

ففي المثال التالي للمتنبي يقول مخاطبًا الأمير سيف الدولة:

وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعر كلَّه

ولكن لشعري فيك من شعره شعرُ

فإن اللعب بالألفاظ في الشطر الثاني هو من أساسيات القول الشعري التي تقوم عليها بلاغة النَظْم، ولو استعمل كاتب القصة القصيرة أو الرواية مثل هذا اللعب بالألفاظ لكانت قصته ركيكة وسخيفة. وهذا بيت آخر لأبي تمام يقول في صفة المطر والصحْو:

مطرٌ يذوبُ الصحوُ منْه وبعدَهُ صحوٌ يكادُ من النضارةِ يُمْطر ُ

فلو كتب أحدهم قصته، أو روايته، بمثل هذا النهج الاستعاري، لسخر القراء منه، وزهدوا في قراءته. وهذه الأمثلة كغيرها من الكثير الجم تؤكد لنا أن التعبير البليغ في الشعر مباينٌ بطبيعته للتعبير في النثر بصفة عامة، بما في ذلك النثر القصصي، والدرامي، والخطابي. ولهذا تورط الشعراء الذين تحولوا لكتابة الرواية فكتبوها بلغة الشعر فجاءت محاولاتهم مضحكة، وإن فازت - رغما - بالجوائز الكبرى. وقد يعجب القارئ لأن الأستاذ محمد عصفور اعترض على كلمة (عادات) في عجز بيت المتنبي: " وعادات سيف الدولة الطعْنُ في العدا " معتقدا أن الوزن هو الذي أجبر المتنبي على استعمال صيغة الجمع، لا المفرد(وعادة) فوقع لذلك في المبالغة التي لا تروق للباحث. والصحيح أن هذا الاختيار لا علاقة له بالوزن، فالقصيدة من البحر الطويل، وتفعيلة الابتداء في عجُز البيت هي فعولن – السالمة- أو فعولُ – المقبوضة – ولئن كانت واجبة بالجَمْع، فهي جائزة أيضا بالمُفرد (وعادة سيف الدولة الطعْنُ في العدا). وقد ناقشَ الباحث بيت المتنبي مناقشة عقلية، وهذه المناقشة خرجت بنا عن السياق. فالقصيدة التي أنشدت في عيد الأضحى تشير للحروب التي يخوضُها الأمير ضدَّ الروم باستمرار، وهي حروبٌ لا تكاد تهدأ. ولو كانتْ القصيدة تتحدث عن زمن السلم والصلح فللباحث الحق في أن ينفي صدق الشاعر ها هنا. ويتَّهمه بالميل إلى الغطرسة، وحبّ القوة، وكأنه نيتشويّ المبدأ، والمُعْتقد. وقد لاحظنا أنَّ أستاذنا لا يفتأ يخرج عن السياق، ففي تقويمه لبيت المتنبي (ما كل ما يتمنى المرءُ يُدركه) حمل على الشطر الثاني، وعدَّه من الأقوال

الكاذبة، إذ لو كان مرماه صحيحًا لكانت صناعة السفن مَضْيعة للوقت. وهذا الرأي غريب، لأنَّ من يتذكر صدر البيت لا بد أن يتوقع الشطر الثاني منه، فالبحارة الذين يقودون السفن يتمنون أن تهبَّ الريح في الاتجاه الذي يساعدهم على الإبْحار السلس، الآمِن، ولكنْ يحدث كثيرًا ألا تأتي الريح من حيث يشاؤون، فيتورّطون كما قال طرفة (يجور بها الملاحُ طورًا ويهتدي) فأين الخطأ في هذا؟

أما إشارة د. عصفور لملاحظ أبي فراس على المتنبي في أثناء إلقائه قصيدته المشهورة(واحر قلباهُ) (ص٢٤) وما نبَّه عليه من معان قد يكون المتنبي سرقها من شعراء سابقين، وما أشار إليه، ونبه عليه، من آراء إليوت Eliot حول الموهبة الفردية والتقاليد والتراث، فما خفي على أستاذنا أن جهابذة النقد، والبيان، من قدماء البلاغيّين، كانوا قد ذكروا مثل الذي ذكره الشاعر الأمريكي – البريطاني، وأبو فراس لم يكن في منأى عن ذلك بلا ريب، فالبلاغة العربية، من حيث هي علم بالمعاني والألفاظ ، لم تغفل عن هذا. فقد ذكروا - وهذا معروف - أن من أخذ معنى من آخر فأجاد الأخذ حتى ليبدو أفضل من الأول كان هذا الشاعر أحق به من الآخر. وذكر عبدالله بن المعتز (٢٩٦هـ) في " طبقات الشعراء المحدثين " نموذجا من هذا الأخذ، وهو قول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات هما وفـــاز باللـذة الجسورُ

فقد أخذ المعنى من قول بشار بن برد :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيّباتِ الفاتِكُ اللهجُ

وأجمع أهل البصر بالشعر، والبلاغة، من حيث هي علمٌ، على أن سلمًا تفوَّق في بيته على أستاذه .

على أن تكرار الإشارة للنموذج السداسي لعوامل الاتصال الناجح عند رومان ياكوبسون من مرسل ومرسل إليه إلى آخره... شيءٌ بولغ به؛ لأن الباحث عرض لذلك مرتين، في الأولى من ص ١٩- ٢١ توصل فيها إلى أن الكلام البليغ ينبغي له أن يكون في المنطقة الوسطى بين الإبهام التام، والإفصاح التام، أي الوضوح. ولكنه تراجع عن هذا في موقع آخر عندما طبق هذا النموذج السداسي على قصة قصيرة، ثم على خطبة بروتس في يوليوس قيصر. ففي الموقع الأول يراعي بلاغة القصيدة، وفي الثاني اتخذ من الإقناع الذي يعتمد الإفهام التام غير المباشر، أو المباشر، معيارًا بلاغيا يَفْضُل به النص القصصي بلاغة البيت، أو الجملة، في شعر المتنبي وغيره. وأحسب أن ياكوبسون عندما وضع هذا المخطط لعوامل الاتصال الستة إنما كان يرمي لبيان تأثير هذه العوامل على الاتصال الناجح بصفة عامة، لا بصفة خاصة تنسحب على الاتصال الأدبي والشعري. وهذا ما أفاض في الحديث عنه، وبيَّنه بوضوح، في حديثه عن الاستعارة، والكناية، فعزا إلى الشعر الإفراط في المجاز والاستعارة، وإلى النثر القصصي الإفراط في الكنايات.

صفوةُ القول أنَّ هذه الطريقة في تناول البلاغة بين ثقافتين تنطوي على نتائج قبْليَّة مُسبقة، يتوصل إليها الباحث بقرائن يسوقها، أو بغير

قرائن. لأنه يوازن، ويقارن، بلاغة الشعر التي يعدها مجزأة: بيت ، جملة، لا نص، ببلاغة النص القصصي، أو الدرامي، أو الخطابي: نص، لا بيت، ولا جملة. علاوة على أنه يوازن، ويقارن، بين نماذج شعرية موغلة في القدم، وأخرى من النثر الحديث، أو القريب من الحديث، وفي ذلك ما يُخلُّ بالنتائج مقدمًا، هذا إذا لم تعدْ المقارنة بنتائج عكسيَّة. فتبدو لنا البلاغة العربية بلاغة شَذَريّة تنْحصرُ في البيت والجملة، وقد يكون أكثرها مما ينسحب عليه قولهم: " أعذبُ الشِعْر أكذبُه ".

٤

أدب المقامات
هل بإمكاننا تجديده؟

لا جدال في أن كلمتي مقام، ومقامة، قد تعاورتهما دلالات شتى كثيرة في التراث اللغوي والأدبي، بيد أن الأخيرة " مقامة " رست في نهاية المطاف على معنى اصطلاحي جرى تداوله في التاريخ الأدبي دون خلاف في معناه أو نزاع على مرماه. ونجد هذا واضحا في التعريف الذي تضمنته دائرة المعارف الإسلامية واقتبسه مؤلف كتاب النموذج الإنساني في أدب المقامة علي عبد المنعم (١٩٩٤) فالمقامة جنس أدبي نضج في القرن الرابع على يدي بديع الزمان الهمذاني (٣٩٨هـ) ومن أبرز ما يمتاز به هذا الفن عن غيره في رأي عبد الرحمن ياغي صاحب كتاب رأي في المقامات (١٩٦٩) ما فيه من ميل قصصي يتجلى في سرده لحكاية تنتهي بموعظة أو بأبيات شعرية لا تخلو من حكمة. ويتكرر هذا الوصف المحدد لطبيعة المقامة لدى غير واحد من الكتاب. فهذا فيكتور الكك في كتابه(بديعات الزمان) يؤكد أن الحس القصصي هو الذي اجتذب كثيرين لفن المقامة فقلدوه، وحاكوهُ، وهم كثر، وآخرهم أبو علي بن محمد المعروف بالحريري (٥١٦هـ) .

ومع ذلك، فإن المقامة- للأسف - لم تحظ طوال التاريخ الأدبي بموقعها المناسب الذي تستحقه في تصنيفات نظرية الأدب. فشوقي

ضيف في كتابه " المقامة " يعدها نوعا هجينا بين المقالة والقصة. ويذهب دارسٌ آخر - محمد رشدي حسن – إلى الزعم بأنها لا تعدو كونها تمهيدا للقصة القصيرة. ولذلك جاء كتابه عن المقامة بعنوان "أثر المقامة في نشأة القصة القصيرة" (١٩٨٧) وإلى هذا يذهب كل من محمد غنيمي هلال (١٩٨٦) وإبراهيم السعافين وآخرون.. ويختلف عن هؤلاء باحثون يرون في المقامات تمهيدًا للمسرح الكوميدي أكثر منها تمهيدا للقصة. ويذهب عبد الرحمن ياغي في كتابه المذكور سالفا إلى أن البديع، ومن سار على نهجه، كثيرا ما يقحمون الجمهور في الحكاية، ويدمجونه في الأدوار، ويشركونه في تجسيد الحدث. وقد يكون هذا الجمهور كثيرا غير قليل (ص٦٣). والمعروف أن الطيب الصدّيقي وضع هذه الفرضية موضع التطبيق (١٩٧٢) في مسرحيته مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ومهما يكن من أمر، فلابد من الاعتراف بأن المقامة التي ازدهرت على يدي الهمذاني، وشاع ألقها لدى اللاحقين من أمثال الحريري، والزمخشري (٥٣٨هـ) وامتد انتشارها فبلغت الأندلس، وفارس، وانتقلت من العربية إلى الفارسية والعبرية. ونسج على منوالها الإسبان ما يعرف بقصص البيكارسك، وتعاظم هذا الأثر حتى شجع بعضهم لتتبع هذا التأثير من باب المقارنة، ومن ذلك الكتاب الذي ترجمه خليل أبو رحمة لجيمس مونرو بعنوان " مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك ". وكتاب د. عباس هاني" المقامات العربية وآثارها في الآداب العالمية "٢٠١٨. نقول تراجعت مكانة هذه المقامة- للأسف- تراجعا كبيرا في العصور الوسطى، وطمست معالم هذا الفن، ودرست

آثاره، وران عليه النسيان. إلى أنْ جاء من كتاب القرن التاسع عشر من يحاول ابتعاثة من جديد، وفي مقدمة هؤلاء ناصيف اليازجي(١٨٧١م). فمقاماته المنضودة في كتاب " مجمع البحرين " تذكر بهذا الفن، وقد أحدثت صدىً بعيدا في الأوساط اللغوية، ومصداق ذلك ما نجده في الكتاب الموسوم بعنوان الشيخ ناصيف اليازجي (١٩٨٠) لمؤلفه عيسى خليل سابا المنشور في سلسلة نوابغ الفكر العربي.

فلم يكن " مجمع البحرين " بمقاماته الستين صرخة في واد، إذ تجاوبت أصداؤه لدى كتاب آخرين، منهم على سبيل المثال الشدياق(١٨٨٧م) مؤلف كشف المخبا عن فنون أوروبا، و كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق. ومنهم رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٧٣) مؤلف " تخليص الإبريز" ومنهم علي مبارك (١٨٩٣م) مؤلف كتاب "عَلَم الدّين" ومنهم المويلحي (١٩٣٠) مؤلف كتاب " حديث عيسى بن هشام " وهو كتاب نوَّه روجر آلن مؤلف " مقدمة في الرواية العربية " لعلاقته بنشأة الرواية. ومنهم حافظ إبراهيم (١٩٣٢) مؤلف " ليالي سطيح "، وقد نحا فيه نحو كتاب المقامات، فجعل هذا السطيح يروي الحكايات عما يشاهده ويراه من أحلام وكوابيس ملأى بالجن والعفاريت والمَرَدَة.. ويؤرقه الحنين لاعتلاء بساط الريح بأسلوب يذكرنا بالصنعة البيانية، والبديعية، التي ميزت النثر المقامي من غيره. على أنَّ الروح القصصية في الكتاب تقربه من البدايات

الروائية في رأي مؤلف " مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث " ١٩٧٥.

من ناحية أخرى تعدَّدت الدراسات حول المقامة، والمحاولات التي كتبت حديثا لاستعادة هذا الفن الأدبي مجددًا. ومن هذه الدراسات ما كتبه رياض المرزوقي في " قضايا الأدب العربي " ١٩٧٨وعبد الملك مرتاض بعنوان " المقامات في الأدب العربي " ١٩٨٨ ومحمود طرشونة " فن المقامات في الأندلس " ١٩٨٨ وحمادي صمود " الوجه والقفا " ١٩٨٨ وعبدالله إبراهيم في السردية العربية ١٩٩٢ ورجاء بن سلامة في " المقامة والمقام " ١٩٩٤ وقد أبدى هؤلاء ترددا في قبول هذا النوع الأدبي لما فيه من صنعة تصل حد الإفراط، وهي صنعة لا تناسب ولا ترضي الذوق الحديث. ويأتي صدور " شحذ الأفهام بأحاديث المنام " لصلاح جرار (من الأردن) ليذكرنا بأن هذا الفن الأدبي الذي ازدهر، وفاق في شهرته فنونا أدبية ونثرية أخرى، حتى لقب مبتدعه ببديع الزمان، يمكن إحياؤه، وبعثه مجددًا بعد أن طال على الزمن فناؤه، وظن كثيرون بأن من المحال تجديدهُ بعد أن امّحت معالمه وآثارُه.

يضم الكتاب (دار الآن، عمان، ٢٠٢١) عشر مقامات تتقدمها فذلكة بعنوان تهويمة البدء، وأخرى تنتهي بها بعنوان رجفة اليقظة. والعنوانان يوحيان بأن ما بينهما لا يعدو كونه رؤى منامية وكوابيس، ولا يحتاج القارئ للكثير من الجهد ليلحظ ما في هذه المقامات من محاكاة ساخرة لمقامات بديع الزمان. فأوجه الشبه أوضح من أن تخفى.

أولها اختيار المؤلف للعناوين، فكما جاءت في مقامات البديع عناوين مثل المقامة الجاحظية نسبة للجاحظ نجد هنا المقامة المعرية نسبة للمعري، فلكل مقامة عنوان مستوحى إما من اسم الشخص كالمقامة الأيوبية، أو المكان كالمقامة الصحراوية، والكندية، أو الزمان كالمقامة الرمضانية، وهكذا .

وثانيها السند، وهو تقليد اقتبسه الهمذاني من رواة الحديث الشريف. فكانت المقامة عنده تبدأ بقوله حدثنا عيسى بن هشام. وهذا المحدّث يتكرر في المقامات الخمسين، وها هنا يتكرر في بدء كل مقامة حدثني علقمة بن مرة إلخ..

وثالثها عزو رواية الحدث لنموذج متكرر، ففي مقامات البديع عرفنا أبا الفتح الإسكندري، وهنا يتكرر أبو أيوب الهندي، وهو الذي تجري الحوادث معه، فيرويها رواية شاهد عيان.

ورابعها، وجه شبه آخر، لا ينكره المؤلف، ولا يخفى على قارئ، ونعني به اختتام المقامة بموعظة أو حكمة، وقد تكون شعرًا على عادة البديع في أكثر مقاماته، وقد تكون نثرًا. ومؤلف شحذ الأفهام تجاوز هذا الترتيب، وعدل عن هذا التبويب، فكانت الأشعارُ تذكر في متن المقامة، لا في نهايتها، إلا مقامتين هما: المقامة الصحراوية، وقد ختمها بأبيات تفرّق بين الجاهل والغبي (ص٧١- ٧٢) والمقامة الكَنَديّة التي يلقي فيها الضوء على هجرة العقول إلى كندا، يقول في خاتمتها شعرًا:

بلدٌ ما حلّ بها أحدٌ
إلا وجنى عيشًا رغدا

والشيءُ الذي يميّز المقامات، القديمة منها والجديدة، هو الصنعة البديعية. وذلك ما برع فيه القدماء براعة لا يدانيهم فيها المحدثون، لأن أذواق العصر في ذلك الزمان كانت تتطلب هذا النوع من البيان. فاستخدام التجنيس والطباق، والكنايات، والتوريات، والسجع، والمزاوجة، وكثرة التضمين، والاقتباس، من قيم العصر الماضي المستجادة،ومن شروط الاستحسان المتكررة والمستعادة. أما في عصرنا فقد بدلتنا الحداثة من تلك الأساليب أساليب جديدة عِمادُها الترسُّلُ، والانطلاق العفويّ في التعبير، على أساس أن الالتزام بالبديع غالبًا ما يجورُ على الأفكار، والمعاني، ويعدل بها من المقام الأول إلى الثاني. ولكنّ صاحب شحذ الأفهام، وحرصا منه على محاكاة المقامات، ملأ نثرَهُ بالمُحسّنات. فجاء السجع فيه متواترًا متكرِّرًا، وكثيرا متوافرا، والتجنيس فيه والطباق على نحو أقل. لكن القارئ لا يلحظ في هذه المقامات شيئا قدْر ما يلحظه فيها من صنعَة . ولزومها لهذه المقامات ليس من لزوم ما لا يُلزم، لسببٍ واضح، وهو أنَّ الكاتب يحذو حذو البديع في التصنيع، وقد يكون هذا من الأسباب التي حالت دون عودة المقامات لاحتلال المكانةِ التي حظيت بها في العصور الخوالي.

على أن في هذه المقامات العشر ما تفترق فيه عن مقامات البديع، وغيره من المتقدمين. فمن حيثُ البطلُ، وهو هنا أبو أيوب الهندي، لا يتنكَّر تنكُّر أبي الفتح الإسكندري في بديعاتِ الزمان، ولا

يتخفى تخفي أبي زيد السروجي في ما تركه الحريري من حكايات، مما يترك ثغرةً لا يكتشفها إلا من عرف هذه المرويات، وقرأ تلك الكتابات. وهي فكرة التعرُّف التي تبعث التشويق في مقامات البديع، وتخلو منها مقاماتُ صلاح جرّار. فالمفاجأة التي يكشف فيها أبو الفتح عن حقيقتهِ لعيسى بن هشام عنصرٌ قويٌّ من عناصر المقامة. والشيءُ الآخرُ الذي يترك ثغرةً في هذه المقامات خلوُّها من موضوع الكِدْية، والاحتيال، فهو أحد العناصر المُسليَّة، والشيقة، في مقامات البديع، وتبعًا لذلك تخلو محكيَّاتُ هذا الكتاب من الإيحاءات الاجتماعية، والظلال التي أكسبت مقامات البديع ما حظيت به منَ اسْتِحسان.

٥

الشعر والهوية المفقودة

على الرغم من أن مؤلف الكتاب الهوية العربية في الشعر المعاصر(٥٨٨ص) لا يخفي غايته من تأليفه، وهي البحث عن تجلي الهوية في هذا الشعر، إلا أنه يمهد لذلك بالحديث عنها مثلما تراءت، أو يخيل لنا أنها تراءت، في الشعر القديم. ولهذا نجده يبحث عن جذورها التاريخية. فثمة كتب في رأيه مثل أيام العرب في الجاهلية، ودواوين كديواني ذي الإصبع العدواني، وزهير بن أبي سلمى، تؤكد أن ماضي العرب في القديم كحاضرهم اليوم؛ فالقبلية، و البداوة، والاقتتال لأهون الأسباب، مثلما جرى يوم البسوس، تغري المؤلف بوصفهم مُقْتَبِسًا (بأسهم بينهم شديد)[1]. وقد اطردت طريقة المؤلف في تتبع هذه الجذور، فما هي إلا سنوات معدودات حتى كانت الفتن، ومعارك الجمل، وصفين، شواهد تؤكد أن الهوية العربية في الإسلام بقيت على الدوام هوية مرتبكة، هذا إذا سلمنا- جدلا - بوجودها فالمؤلف يصفها بوهم يراد له أن يكون حقيقة. وقد ظل هذا الارتباك سيد الموقف حتى بدايات العصر الذي نحن فيه، إذ برز السعي لها مجددًا لا سيما في النصف الأول من القرن ١٩.

مع العثمانيين

وتوضيحًا لهذا يخصِّص المؤلف الفصل الموسوم بالتوطئة لتتبُّع ذلك بادئا بالإشارة لبسط الهيمنة العثمانية على المنطقة (١٤٥١م) واصفا العصر الذي تراخت فيه قبضة العثمانيين بجمود الحياة الأدبية، وانحطاطها، على غير صعيد، وفي أكثر من مستوى. (ص٦٣) فالقادة السياسيون الذين برزوا بصفتهم ورثة السلطنة، أمثال: محمد علي، وابنه إبراهيم، لم يكونوا عربا، ولا مصريّين، وانحصرت آمالهم في إنشاء إمبراطورية تتحكم بالكثير من الولايات دون أن يكون لهم أيّ تطلع لإقامة نظام عربي مثلما ظن المقدّسي في " الاتجاهات" ، والدقاق في " الاتجاه القومي " متبنيا رأي عمر الدسوقي الذي يرى في محمد علي وأبنائه غزاةً طامعين في حكم مصر، وغيرها، بالقهر، والإطاحة بالرؤوس الكبيرة. (ص ٦٤).

ولم يكن الحالُ في العراق بأفضل من مصر، وشذت الجزائر عن ذلك. وهنا يشير المؤلف لسبب يبدو لنا واقعيا، ومقبولا، فالجزائر مُنيتْ عام ١٨٣٠ بالاستعمار الفرنسي، وبذلك اختلف الوضع، فالعثمانيون تحكموا بالبلاد العربية بذريعة أنهم مسلمون، لذا وجدت النخبة العربية نفسها في حَرَج: إذ كيف يثورون على من هم شركاؤهم في العقيدة والدين؟ أما في الجزائر، فقد شنَّ عبد القادر الجزائري حربا ضد الفرنسيين، وانتزع منهم عددًا من الولايات، ولولا تضافر الفرنسيين والإسبان ضدَّه، لما استطاعوا قطع الإمدادات، وهزيمة ثورته. على أنَّ النصف الثاني من القرن شهد اختراقا لهذا الوضع. وظهر الشعور القومي

بوضوح، لا في الصحف، ولا في الدعوات الإيديولوجية المعلنة، فحسب، وإنما ظهر في الشعر أيضًا. وقد شاءت الظروف أن يكون الشعراء المسيحيون رواد هذه النزعة. وفي مقدمة هؤلاء إبراهيم اليازجي الذي يقفنا المؤلف إزاء قصائد ثلاث من شعره يخاطبُ فيها قراءه بعبارة أيها العُرْب، ويهاجم العثمانيين، وبعده يقفنا المؤلف إزاء الدور الذي نهض به عبد الله النديم، مشيرا لخطبه الناريه، ومقالاته الثورية، التي تصبُّ الغضب الجمّ على العثمانيين و الإنجليز. فهو يخاطب المصريين بعبارة بني العُرْب قائلا:

بني العُرْب، هيا لا يعيش جبانٌ

فجسمي وروحـي همَّة وجَنـانُ

وفي بلاد الرافدين ذكّر عبد الحميد الشاوي القراءَ من العراقيين، وغير العراقيين، بماضي العرب المجيد، متخذًا من هذا الماضي بعدًا من أبعاد الهوية، ففي نجد، وحِمْيَر، وبغداد، تتشابك الأصولُ، وتتصهر، توحِّدها اللغة، والدين، والتاريخ. فقصيدته قصيدةٌ يموج في ثناياها الحسُّ القومي الذي يذكرنا بقصائد لعبد الغني الجميل عربية الروح والاندفاع(ص٧٧). وعلى هذا النحو يواصل المؤلف تتبُّعه للنزوع القومي لدى الزهاوي، والنبهاني، أما الرصافي، ففي شعره تذبذبٌ، وتردد، فلا هو قادر على التمسك بعثمانيته، ولا هو قادر على التمسك بعروبته، فهو بيْنَ بيْن، وموقفه هذا عاد عليه بغير قليل من الانتقاد. وليس يختلف أحمد شوقي عن الرصافي إلا قليلا. والنقلة الجديرة بالانتباه هي التي تحقَّقت في بدايات القرن العشرين، ولا سيما بعد الحرب العالمية

الأولى. فصدور وعد بلفور ١٩١٧ وإفلات البلاد العربية- مصرًا وشامًا وعراقاً- من قبضة العثمانيين، ودخولها تحت الاستعمار الغربي، أتاح للنُخَب المستنيرة أنْ تثور بعد أن زال الحرَج من الشريك العثماني، فالخطر الخارجي الداهم أيقظ عوامل النهوض القومي.

أسْطورة الوحدة

ويتتبَّع المؤلف تحت العنوان المذكور ما ظهر من إشارات في الشعر تدعو للوحدة. إذ من الشعراء الذين طغى على شعرهم هذا الحسّ الوحدوي خير الدين الزركلي، وحليم دمّوس، و رشيد سليم الخوري (القروي) وسليمان العيسى، وأحمد البقالي، وكمال نشأت، وحافظ إبراهيم، وهذه الإشاراتُ تندرج في ما يُحسب من باب التفاؤل، والدعوة للتكاتف، والتضافر، بدلا من التناحر. والائتلاف، بدلا من الاختلاف. ويبدو أن جلَّ تلك الشعارات التي ملأت هاتيك القصائد، أو الدواوين، ذهبت أدراج الرياح. إذ لم تكن تلكم الشعارات أكثر من أهزوجة تُشتّف الآذان، وهي - مع ذلك- لا تعدو أن تكون ضربًا من الأوهام التي تعلقوا بها، وظلوا فيها سادرين. ومن المعروف أن الشعر الذي قيل في مأساة فلسطين، قبل النكبة وبعدها، لا يخلو من إشارات للوَحْدة والتضامن، والتكاتف، وفي ذلك بلا ريب شيءٌ له علاقة بالهوية، إذا لم تكُ وهما على رأي المؤلف. إلا أنَّ هذا الشعر الذي نجده في غير قليل من المصادر، والدواوين، ليس مما يعزز هذه الوحدة، ولا مما يجلو الهوية العربية إن كانت ثمَّ هوية. وقد استوفى المؤلف مشكورا الكتب التي عُنيت بهذا الشعر جمْعًا وتبويبًا ودراسة

(ص١٤١- ١٤٢). ولم يكتف بهذا، بل تناول هذا الشعر بالدراسة، والتعليقات، بادئا بالمهجري رشيد سليم الخوري (القروي) مُعلقا على أبياتٍ له في فلسطين، يقول في واحد منها ما يأتي:

فلقد تفوزُ، وأنتَ أضعَفُ أمةٍ

وتؤوبُ مغلوبًا، وأنتَ الأقْـدرُ

فهذا البيت - في رأي المؤلف - يلخّص موقف الشاعر، إذ هو ليس دليل تفاؤلٍ مجانيٍّ فحسب " بل فيه سَذاجةٌ وَهَبَل " (ص١٤٤) وفي هذا التعليق غير قليل من التحامل، لأن القروي يذيل أبياته بما يعرف بالتذييل الجاري مجرى المثل، وهو ليس بالضرورة وصفا للواقع حتى يُحاسَبَ عليه، وعلى ما فيه من زيف في وصف هذا الواقع، أو صدق. وهذا الشعر قيل قبل النكبة بزمن، وغايته من ذلك التحريض، وشحذ الهمم، وبث الحماسة في الناس. فهل كان عليه أن يبث فيهم اليأس والإحباط، قائلا: لا تناضلوا فإنني لا أرى في هذه الأمة من عوامل الصمود والتحدي إلا صِفرًا؟ ويقول المؤلف - سامحه الله - عن مجموع للدجيلي صدر في النجف بعنوان " فلسطينيات " ١٩٣٩ منتقدًا ما فيه من حماسةٍ وتحريض، ما يأتي : " أثبتت الأيام أن الأمة العربية كانت عاجزة عن المواجهة ". وهل هذا ذنبٌ الشاعر؟ وكل ما في الأمر أنه أراد بث النخوة في جمهوره، داعيًا العراقيين، وغير العراقيين، لنصرة فلسطين، أمْ تراه كان عليه أن يمتشق المدافع ليخوض الحرب نيابة عن الفلسطينيين، مثبتا أن الأمة العربية لم تكنْ عاجزة؟

الأطرش في الزفة

ومنْ غريب ما يستوقف القارئ انتقادُ المؤلف للدُجيلي صاحب القصيدة [نحن نعْشو في الشمس]. يقول محمد حوَّر معللا اعتراضه على العنوان " إذ المرءُ يعْشو في الليل، أما في الشمس فهذا يعني أنه أعمى البصر والبصيرة. " (ص١٤٦) ولعمْري هذا انتقاد غريب. إذ لو قال الشاعر نعشو في الليل، أو الظلام، لما كان قوله هذا شعرًا. فالشاعر لا يرمي بقوله لتقرير الحقائق، ووصف الواقع، وإنما يسخر ممن يُحدِقُ بهم الخطر في وضح النهار ومع ذلك لا يَرَوْن. ولا يختلف انتقاده هذا عن انتقاده العَجيب لأبيات سيِّد قطب (ص١٤٧) إذ يقول: عالم السياسة لا يؤمن بالقيم، ولا بالمثل، إنه – أي عالم السياسة- يوظفُ المثلَ والقيمَ في خدمة السياسة " وهذا الرأي، بغموضه، كالألغاز والأحاجي. فلمَ يحقُّ للسياسيين توظيف المثل، والقيم، في خدمة مآربهم الدنيئة، ولا يحق للشاعر أن يوظف هاتيك القيم، وتلك المثل، لتحقيق مآربه النبيلة؟ أوليْسَ الشعر سياسة؟ ولَسْنا ندري ما الخطأ في أن يقول الشاعرُ مُحْترقًا بالهمّ الفلسطيني:

عهدٌ على الأيام ألا تُهزمـــــــوا
فالنصر ينبتُ حيْثُ يُهْراقُ الدمُ

فهذا في رأي المؤلف قولٌ لا يتّفق معناه، ولا يستقيم مرماه، مع ما أراده الشاعرُ وتوخاه. وفي ظنّنا أن المؤلف يحاسب الشعراء حسابا عسيرًا، لا يسيرًا، متناسيا أن الشعر مباينٌ لغيره من حيث أنه يصور عواطف الشاعر، وانفعالاتِه بالأحداث، ولا يُطلب منه أن ينتظر ريثما

تظهر النتائج، وتتضح المآلات. وهذا النقد هو نقدُ من يضع العربة أمام الحصان. وهو نهجٌ لم يقلْ بهِ أحدٌ من النقاد، لا في قديم، ولا في حديث. ومثل هذا الخلط بين الشعر وغيره نجدُه في تعليقهِ على أبيات أخرى للقروي الذي يشير فيها لكثرة الذين سقطوا دفاعًا عن فلسطين، وكثرة من يَظنّون أنهم أحياءٌ وهمْ موتى:

يا فلسطينُ اندبينا مَعَـــــهمْ

فلكمْ ميْتٍ وكَمْ حيٍّ شهيد

يقولُ المؤلف د. محمد حور ما يأتي: " فلله [درّ] الشاعر القروي الغائب الحاضر. إذ إن تساؤله الاستنكاري ما يزال قائمًا إلى يومنا هذا " (ص١٤٩) وهذا الاستفهام ليس استنكاريا مثلما يُظنّ، بل هو استفهام خبري يفيد المبالغة، والتكثير، وهو كقول الفرزدق في الشاهد النحوي الآتي:

كم عمـةٍ لك يا جـريرُ ، وخـالـةٍ

فدعاءَ، قد حلبَتْ عليَّ عُشاري

والمؤلف- سامحُه الله - يطالبُ الشاعر القرويَّ بتحمُّل تبعاتِ النكبة، وذيولها من الحوادث التي ألمت بالبلاد العربية من الماء إلى الماء. وهذا، فضلا عن أنه كثير، منطقٌ لا يستقيم مع نقده للشعر، والأولى به أن يُصنَّف في النقد الفقهي الذي غايته التفريق بين الحلال والحرام حسب. وهل كان الشاعر القروي في الأبيات إلا راثيا نادبا شهداء فلسطين في زمانه، وهل كان خلودُه للصمت – مثلا- أجدى وأنفع لفلسطين من الترحم على أرواح الشهداء ليأتي الدكتور فينقده هذا النقد

الساخر " الغائب الحاضر ". فهذه العبارة تكادُ تتهم الشاعر بالغفلة، لأن الحاضر الغائب "كالأطرش في الزفة ". وليت المؤلف يقتصر على هذا الاستخفاف بالقروي، ولكنه يطال أيضًا الجواهري وإبراهيم العريض وأحمد محرم وعلي الجارم وحسن عبدالله القرشي.

الحلقة المفقودة

وأما تجاوزُ المؤلف هؤلاء الشعراء، منتقلا دون تمهيد، أو توطئة، من هذا الشعر إلى شعر ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ دون المرور بالشعراء الفلسطينيين أصحاب " الملهاة " فتلك ثالثةُ الأثافي. إذ يُفاجأ القارئ بالحديث المطول عن الشاعر نزار قباني، وقصائده السياسية، ولا سيما قطعته الخطابية المليئة بالشعارات الرناتة، الخالية من الشعر" منشورات فدائية " ففي ذلك غبنٌ واضح، وتضليلٌ فاضح، عمادُه شطب الشعر الفلسطيني من التاريخ الأدبي، على الرغم من ذكره لكثير من الكتب التي عُني مؤلفوها به. فقد تجاهل بصورة لافتة شعرمحمد العدناني، وسعيد الكرمي، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) ومطلق عبد الخالق، ومحمود الحوت، وهرون هاشم رشيد، وكمال ناصر، ويوسف الخطيب، و إبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد الرحيم محمود، وإسكندر الخوري البيتجالي، وخليل زقطان، و توفيق زياد، وسالم جبران، ونايف سليم، وحنا إبراهيم، وسميح القاسم، وأمين شنار، وراشد حسين، وسلمى الجيوسي، وعبد الرحيم عمر، ومحمود درويش، وفواز عيد، وعز الدين المناصرة، ومحمد القيسي، وحكمت العتيلي، وراضي صدوق، وغسان زقطان، ومحمد لافي، وعلي فودة، وعلي

البتيري، وغيرهم [٢].. ممن كانَ في تناوله لبعض أشعارهم ما يغنيه عن الحشو، والتطويل، غير الضروريَّين في الحديث عن نزار قباني، وعن حبيب الزيودي، برغم تقديرنا للشاعرين. صحيحٌ أن المؤلف تحدث في موقع آخر عن القليل جدًا من هذا الشعر تحت عنوان " سقوط الأقنعة " إلا أن ما يحتمه المنطق أن يكون تناوله لهذا الشعر - بالذات - في أثناء حديثه عن مأساة فلسطين، ولا بأس في أن يلمّ ببعضه في فصله " سقوط الأقنعة" والسؤال: إذا كان المؤلف يبحث عن الهوية في الشعر، فكيف يسمح لنفسه أنْ يتجاوز قصيدة محمود درويش الموسومة بعنوان بطاقة هوية؟

سؤالٌ نختتم به هذه القراءة في كتاب محمَّد حوَّر، راجين ألا تؤثر هذه الملاحِظُ على تقويم القارئ للكتاب، فالكمال لله وحده.

١.نزلت هذه الآية ببني إسرائيل، والاستشهاد بها ها هنا ينطوي على مغالطة خطيرة، إذ يظنّ القارئ أن الضمير في بأسهم، وبينهم، يعود على العرب، في حين أنه يعود على بني إسرائيل. وفي تتمة الآية (تحسبُهم جميعًا، وقلوبُهم شتى، ذلك بأنهم قوم لا يعقلون) .

٢.اقتصرنا على ذكر المشاهير (الفحول) ولو أردنا الجميع لوجب أن نذكر الكثير مما يضيق عنه المقال.

٦

النظرية النقدية العابرة للتخصصات

يواصل النقد العربي، منذ فجر النهضة، طريقه نحو العثور على منهجية مُثلى لدراسة النص الأدبي، وتحليله، وتقويمه، وتجسير الفجوة بين المبدع – شاعرا كان أم ناثرا- والقارئ. فبعد النقد الإحيائي الذي تجسد في محاولات الشيخ حسين المرصفي(الوسيلة الأدبية) وبعد الثورة التي أحدثها النقد على أيدي جماعة الديوان: عبد الرحمن شكري، والعقاد، والمازني، وما دعا إليه ثلاثتهم من سعي لإيجاد قيم جمالية جديدة في الشعر خاصة، تفتح هذا النقد على مناهج نقدية غربية، أحدها النقد الرومانتيكي، الذي يرى في الإبداع الأدبي تعبيرا عن الذات أكثر منه تعبيرًا عن الواقع، والنقد الاجتماعي، أو السوسيو- تاريخي، الذي يرى في الإبداع الأدبي تعبيرا عن الذات من خلال تفاعلها بالواقع الاجتماعي، فالجمهور، في هذا النوع من النقد، يحتل المرتبة الأولى في أولويّات الناقد. وقد تأثر بهذا المنهج كثيرون، منهم محمد مندور، وحسين مروة، ورئيف خوري. فقد ألحوا في بعض ما كتبوه، ونشروه، على أن الأديب الجدير بالإعجاب هو الأديب الملتزم، الذي يكاد يُنكر ذاته في سبيل التعبير عن الآخرين.

أما المنهج النفسي – وهو الذي يميل لقراءة الأدب قراءة أخرى تعتمد تحديد الأجواء النفسية التي تكتنفُ لحظة الإبداع لدى الشاعر، أو الناثر – فقد كان له حضوره، وله مريدوه، ممن حاولوا اكتناه المرتكزات الرئيسة لهذا المنهج، وتطبيق ما استوعبوه منه، فقرأوا بعض التراث العربي قراءة نفسية على النحو الذي نجده واضحًا في بعض مصنفات محمد النويهي، والعقاد، وعز الدين إسماعيل(الأسس النفسية...) وإحسان عباس (بدر شاكر السياب...) وجورج طرابيشي، وآخرين..

وقد لوحظ نهجٌ آخر غلب على نقاد الشعر بصفة خاصة في خمسينات القرن الماضي، وهو النهج الذي يغرف بسخاء من معين النقد الأنجلو- أميركي، الذي يُعرفُ اصْطلاحًا بالنقد الجديد New Criticism وتتبدى ملامح عدة، ووجوه متباينة من هذا النقد في دراسات جبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ورشاد رشدي، ولويس عوض، وإحسان عباس، وبعض كتابات عز الدين إسماعيل ولا سيما كتابه الشعر العربي المعاصر.

على أن النقد العربيّ، في تبعيَّته للآخر الغربي، سرعان ما فقد وعيه بكيانه الذاتي، وتخلى عن هويته لصالح المؤثرات التي هبَّت عليه من الخارج هبوب الريح في البر والبحر.. وجاءت التيارات البنيوية والتفكيكية والسيميائية واللسانية، والتيار الثقافي، وما يوصف بتيار ما بعد الحداثة Post Modernism وما بعد الكولونيالية (أي ما بعد الاستعمار) لتجعل من نقدنا الأدبي نسخة مشوَّهة من النقد الغربي،

تكتبُ بالعربية، لا بالإنجليزية، ولا بالفرنسية. وأحسب أن هذا هو ما يحاول أن يؤكده جاسم عبد جاسم في كتابه القيم الصادر عن دار أزمنة للنشر بعمان(٢٠١٦) في أقل من (١٥٠ص) من القطع المتوسط. ولا تقاس قيمة الكتُب في اعتقادنا بأحْجامها؛ فربَّ كتيبٍ صغير الحجم أعظم نفعًا، وأكبر فائدة، من كتاب يقع في مُجلدات، وهذا الحكم ينسحب على هذا الكتاب.

فالمؤلف، الذي يجمع بين كتابة الرواية، والقصة القصيرة، والنقد الأدبي، يلقي الضوء على التيارات النقدية التي غلبت على النقد الغرْبي تحت مُسمى نقد ما بعد الحداثة، وهو نقد يتميز، قبل كل شيء، بتعدد المناهج، والتخلي عن الفكرة القديمة التي طالما سلم بصحتها الجميع، وهي ضرورة أن يكون المنهج الذي يتبع في نقد ناقدٍ معين منهجًا واحدا. ذلك لأن نقاد ما بعد الحداثة وجدوا في أحادية المنهج قوْلبة متكرِّرَة تؤدي إلى احتكار الحقيقة، في حين أن التعدد يؤدي إلى نفي الحقيقة المُطلقة. وقد مهَّد هذا النظرُ لأفقٍ نقديّ آخر هو النقد العابر للمنهجية، فبدلا من أن تكون النظرية وليدة منهج نقديّ معين، تغدو وليدة النفاذ إلى النصّ عبر أكثر من منهج، وبذلك تصبح القراءة العبر – منهجية جهدًا يرمي لإدراج كل ما لا تأخذه المناهج التقليدية المعروفة بالحسبان.. وهذا يؤدي لمزيد من النتائج الكاشفة عن الحقيقة الفنية، وفي مقدمتها تأكيده وحدة الإنسان، والعالم، والنص.

وتبعًا لهذا، فإن نقد " ما بعد الحداثة " أو النقد العابر للمنهجية – فيما يؤكد جلال الخياط – نقدٌ يستوعب في قراءته للنص عدَدًا من

المناهج في آن، بعيدا عن فكرة التلفيق، أو التوفيق، التي أطلق عليها بعضهم – نعيم اليافي- اسمًا آخر هو النقد التكامُلي. فالمؤلف - جاسم عبد جاسم – كغيره من نقاد ما بعد الحداثة، يرى في النقد التكاملي (مرحلة تلفيقية) اجتازها النقد الأدبي العربي اجتيازه لمَخاضٍ عسير، وصعْب. فالتكامل المنهجي لا شك في أنه يقوم على الخلط بين منهجين، أو أكثر، وذلك مما يؤدي في رأي بعضهم- جابر عصفور- لتضارب في المفاهيم، وخلط في المقاييس.

وإلى هذا النسق الذي تطوَّر عبره الخطاب النقدي العربي يضيفُ المؤلف سلسلة مقالات قصيرة ترصد بشيء غير قليل من طول النظر، وبعده، تحولات هذا الخطاب، ليصبح، بعد أنْ كان منهاجيًا، أو تكامليًا تلفيقيًا، خطابا عابرًا للثقافات. ولجلاء هذا النسق، يستعرض بعض دراسات مصطفى ناصف، وعبد الله الغذامي، ومحمد مفتاح، وإدوارد سعيد. وأبرزُ ما يتجلى في محاولاتهم تجاوز حدود اللغة، واختراقهم لغات الآخر بمفهوم " انتقال النظرية " عند إدوارد سعيد. وهذه النظرية يخصُّها المؤلف بفِصلة عنوانها " النظرية النقدية عبر المنهاجية " وهو عنوان يعود الفضل في سبْكه للأنثروبولوجي الفرنسي جان بياجيه، فهي نظرية تعتمد نزعة بنيوية جديدة أساسها تقويض المركزية الواحدة، باستخدام آليّات المعرفة المتحوِّلة، والاتجاه، بقوة، نحو تأسيس بنى متحركة بحيوية متجددة، مما يُقصي مفهوم النظرية التقليدي لصالح مفهوم جديد ينسجم مع الانفجار المعرفي الحالي انسجامًا يسمحُ بالتعدد الخلافي.

ومن النقاد الذين شُغفوا بهذا، وأشاروا له، ونبَّهوا عليه، صلاح فضل، وعبد الملك مرتاض، ومحمد مفتاح، وإن كانتْ المصطلحاتُ التي استعملوها ليست موحَّدة، ولا دقيقة، في الغالب، ولا تخلو من ملابسات تضلل القارئ. وقد تتبَّع المؤلف هذا اللبْسَ المُصْطلحيّ تتبعًا يقظاً، واعيًا، مؤكدًا أن هذا الاضطراب شائع، ويكاد يكون عامًا، وقلما ينجو ناقدٌ من الوقوع فيه.

ولعلَّ العودة بنا للعنوان " النظرية النقدية... " في ضوء ما انتهى إليه المؤلف من نتائج، تشجّعنا على طرح السؤال القديم المتجدّد، وهو: إذا كانت النظرية النقدية الآن عابرة للتخصُّصات، أو عابرة للمناهج، أو الثقافات، مثلما تكرَّر في الكتاب، فأين هو موقعُ النص الأدبي منها؟ فقد كان السؤال الذي يؤرق المهتمين بالأدب، ونظريته، قديمًا، هو متى يستقلُّ الأدب بمفاهيمه، ومقاييسه، ومعاييرهُ عن التخصصات الأخرى، ليصبح علْمًا مستقلا عن غيره من العلوم: كالتاريخ، والفلسفة، والاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، والسياسة، التي هي جزءٌ من إيديولجيا تتلوَّن بها ثقافة المجتمع؟ ومن يقرأ الكتاب بتدبُّر يتجاوز بقراءته السطور لما وراءها، يكتشفْ أنَّ المهتمين بالأدب تبوءُ مُحاولاتُهم- ها هنا- بالفشل الفظيع، والإخفاق الذريع، لأنّ النظرية العابرة للتخصُّصات، أوالثقافات، نظريَّة تقوم على الإلمام بتخصُّصات متعددَة، وذات آليات ديناميكية غير ثابتة، وهذا قد يكون جيدًا، إلا أنه يظلُّ - في نهاية المطاف - تهميشاً للأدب لصالح التخصُّصاتِ الأخرى، فبعد أن

كان الناقدُ يتكئُ على تخصُّصٍ واحدٍ، وحيد، أضحى بموجب هذا النقد يتكئ على تخصُّصاتٍ عدَّة، فما الجديدُ في هذا؟

٧

العجائبي في الأدب

منذ صدور كتاب تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي" الذي ترجمه الصديق بو علام للعربية (الرباط ١٩٩٣) ازداد الاهتمام بالأدب الغرائبي والعجائبي، على الرغم من أن فلاديمير بروب كان قد صنف كتابا بعنوان مورفولوجيا الحكاية العجائبية، وصدرت ترجمته للعربية قبل هذا الكتاب في ترجميتين، إحداهما في جدة عن النادي الأدبي، والثانية في المغرب عن الشركة المتحدة للناشرين. واللافت للنظر أن الأدب العجائبي، لا سيما في الرواية العربية، اتسع انتشاره، وشاع أداؤه، بعد بزوغ هذه الاهتمامات، حتى وجدنا كتابا يتخصصون – إذا جاز التعبير- في كتابة الرواية الغرائبية ،والعجائبية، مع تجاوز الفارق بين الغريب والعجيب.

وقد وقع بين أيدينا كتاب عن " العجائبي في الأدب " (الدار العربية للعلوم- بيروت) يوحي عنوانه من النظرة الأولى بأنه ككتاب تودوروف يتحدث عن العجائبية بصفةٍ عامة، وعلى نحو أكثر تحديدا في الرواية، لوجود عنوان فرعي يشير لمنظوره السردي. غير أن القارئ ما إن يتجاوز المقدمة، والتمهيد، حتى يكتشف أنه بفصوله الأربعة، وخاتمته، لا يعدو كونه دراسة مقصورة على رواية واحدة للمغربي الطاهر

بن جلون..وهي رواية " ليلة القدر " المنشورة بالفرنسية أصْلا، وبالعربية ترجَمَة، في كل من الدار البيضاء، والجزائر سنة١٩٨٩.

وابتداءً، يشغل المؤلف حسين علام نفسه في تعريفنا بالأدب العجائبي، والفرق بينه وبين العجيب. فالعجيب الذي يسمى عند الفرنسيين Merveilleux هو السرد الذي يقدم لنا شخصيات، وحوادث، وكائنات، تضاف إلى العالم الواقعي، دون أن تخرق تماسكه، فهو يتناول في محكيه السردي كائناتٍ متخيلة، كالساحرة التي تمكّنُ أحد الشخوص من القيام بأعمال خارقة، ونادرة، يجوز أن تكوّن حكاية جميلة، ومُمْتعة، ومثيرة ، فكأنَّ القارئ في أثناء قراءته لها في جو رائق، وهنيّ، يشبه الحلم، وبذلك يتأثر بما يقرأ تأثر المرء بشيءٍ من السحر.

أما العجائبي، فيختلف عن العجيب، وهو الذي يسمى بالفرنسية Fantastique والفرق على ذمة تودوروف أنَّ العجائبي، فضلا عن توظيفه للخوارق التي في العجيب من شخصياتٍ، وحوادثَ، وكياناتٍ، ينتهي غالبا نهاية مفجعة (ص٤٨) بالموت مثلا، وتجري الحكاية فيه، والمرويات، في أجواء من الرعب تختتم بحادث رهيب نتيجته إما القتل، أو الاخفاء، أو المسخ. كأنْ يمسخ الأمير ضفدعا في مستنقع، أوشيئا من هذا القبيل. وتعد هذه الأجواء إحدى الخصائص التي يمتاز بها العجائبي في الحكاية الشعبية الغربية.

وعلى الرغم من أنَّ بعض الدارسين يرون في العجيب الأصل الذي ينبثق منه العجائبي، إلا أنَّ هذه المسألة لمّا تزل موضع خلاف. وفي العربية آثار أدبية شعبية، وغير شعبية، عرفت بالغريب والعجيب. وهذا

مألوف في ألف ليلة وليلة، وقد أطلقت على ما هو عجيب وغريب في تراثنا صفات من مثل: خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل وأكاذيب، طرائف، ونوادر إلخ.. فالقزويني صنف كتابا سماه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. ومن الكتب التي تحتفي بالغريب والعجيب عادةً كتب الرحلات، ومن أشهرها رحلة ابن فضلان، ورحلة ابن بطوطة المشهورة بتحفة النظار . على أن العجائبي والعجيب- عربيا- لم ينظر إليهما بوصفهما أدبا تعنى به الدوائر المهتمة بالأدب شعره ونثره، أوباللغة، وما كتب بها من مؤلفات. وإنما كان ينظر إليهما بوصفهما خيالات كاذبة، يهتم بها صغار القراء، والساذجون من الناس. وبذلك لم نجد لهما تصنيفا أو موقعا في نظرية الأدب كالذي نجده لدى نظرية الأدب الغربي. أما في عصرنا الراهن، وزمننا الحالي، فق انبهر الأدباء العرب ولا سيما في بلدان المغرب العربي بالعجيب، والغريب، وبالعجائبي، وبالخوارق، ودعا غير قليل من نقادهم لكسر القوالب الواقعية الجامدة، المتحجّرة، والبحث عمن طرائق جديدة للترميز، وتمرير رسائل إيديولوجية عبر كياناتٍ، ومروياتٍ غرائبية، وعجائبية. وهذا ما دعا له صراحة محمد برادة في تقديمه لترجمة الصديق بو علام لكتاب تودوروف السالف ذكره. ووجدنا علاوة على النقاد عدَدَا غير قليل من الروائيين النابهين ينحون هذا النحو، كجمال الغيطاني، والطاهر وطار، وهاني الراهب، وسليم بركات، ومؤنس الرزاز في متاهة الأعراب مرة، وزرقاء اليمامة مرة أخرى.

واطرد هذا النوع من التأليف، وشاع فيه التصنيف، وامتزج التاريخي بالعجائبي، كما امتزج العجائبي بالغرائبي. ومن الروايات التي حظيت بثناء المؤلف حسين علام ثناءً حمله على تخصيص الكتاب لدراستها دراسة نقدية عجائبية رواية " ليلة القدر " للطاهر بن جلون. وهو كاتبٌ مغربي يكتب بالفرنسيَّة. وقد اضطر بعد التمهيد المطول عن العجائبي لتمهيد آخر سماه إضاءة منهجية، ولا أرى إلا أنَّ هذه الإضاءة من باب التزيُّد والفضول. فكأن المؤلف يشك فيما إذا كان تمهيده الأول قد حقق غرضه الذي توخاه، فأراد استدارك ما فاته فكرَّر ما كرره من باب ترسيخ الفكرة.

العنوان

وقد استهل المؤلف تحليله النقدي – العجائبي لهذه الرواية بالحديث الفائض عن العنوان. مؤكدًا أن في عنوان الرواية " ليلة القدر " محمولا رمزيًا يمثل " واجهة " النص مثلما تمثل (الفترينة) واجهة العرض في (البوتيك) وهو- أي العنوان- عتبة القراءة، ومحركها الأول،الذي يرتبط وجوده بوجود القارئ. ويردِّد المؤلف كغيره من الدارسين للعنوانات، والعتبات، القول بأن هذا العنوان ينفتح على الخارج، مشيرا لعلاقته بالقرآن الكريم وسورة القدر، وعلى الداخل مشيرا لدلالات هذا الرمز في المتصوَّر الشعبي.

ولا ريْبَ في أن القارئ العادي – وإن لم يكن مهتما بالرواية، ولا دارسا، ولا ناقدا – يعرف مقدما ما لهذه العبارة ليلة القدر من صلات بالثقافة الإسلامية. وما يذكره المؤلف ها هنا من باب الفضول أيضًا. على

أنه لا يكتفي بهذه الإشارة، وإنما نجده يواصل الحديث عن صلات هذه العبارة بمصنفات أخرى، فلها صلة بألف ليلة وليلة، وبرسالة الغفران لشيخ المعرَّة، وبأسطورة إغريقية هي صندوق باندورا Pandora الشريرة، وبأسطورة أفروديت، مؤكّدًا أن لكل كيان من هاته الكيانات تأثيره في المتن الحكائي لهذه الرواية، لا من منظور شكلي فحسب، بل من المنظور الإيديولوجي أيضا.

فعالية القصّ

تلي هذه الفصلة واحدةٌ أخرى بعنوان فعالية القص، وتحت هذا العنوان يجد القارئ عناوين فرعية لا تخلو من غرابة وغموض يؤكدان للقارئ أن هذا المؤلف تأثر بعجائبية الرواية التي يدرسُ، وما فيها من غرائب. فجاء عجائبيًا في دراسته لها. فنحن نقرأ " انفلات الحكاية " و " الديباجة " وبعدهما " الحكاية الغائبة " يليه عنوان " الرواي العجائبي " – وهذا العنوان يختلف عن العنوانات السابقة لكونه وحدة بنيوية معروفة في التحليل البنيوي للسرد- ثم " الحكاية الممكنة " ثم " انبعاث الرواية من الحكاية ". و" الراوي دون جمهور" : وأخيرا " المرأة والجرأة على الحكي ". فكلُّ عنوان من هذه العناوين يحتاج إلى فصل خاص به. وهي، مع ذلك، إشارات مبهمة تحتاج إلى توضيحات تثبت علاقتها بفعالية القصّ. فعندما يقول المؤلف شيئا عن المرأة والجرأة، يحيلنا إلى شخصية، وعندما يقول الراوي دون جمهوره، يحيلنا إلى التلقي. وفي انبعاث الرواية يحيلنا إلى التناص . فالقارئ يجد نفسه تائها بين هذه التوجُّهات المتقاطعة تارة، والمتضاربة تارة أخرى.

النموذج الثلاثي

وعند تناوله للشخوص يطبق على الرواية العجائبية ما يقوله السرد عن الرواية غير العجائبية. فالنموذج الثلاثي الذي وجدناه سابقًا في دراسة حسن بحراوي بنية الشكل في الرواية، وهي دراسة لا تقتصر على العجائبي – يطبقه المؤلف ها هنا تطبيقا يوحي إيحاءً واضحًا بلا مواربة ألا فرق في دراسة الأدب العجائبي عن غيره. فالتقنيات المستعملة في التحليل الإجرائي كالمرسل، والمرسل إليه، والرغبة، والتواصل، والصراع.. والشخص الراغب، والشخص المعارض، والشخص المساند إلخ... يمكن أن نجدها تتكرر في دراسة الرواية غير العجائبية. والواقع أن المؤلف يضيف إلى هذا النموذج الإجرائي نموذجا آخر يستمده من حميد لحمداني متحدثا عن علاقات ثلاث، هي: الرغبة والتواصل والصراع.، وهي علائق لها دورها الحاسم في ضبط حركة السرد والسارد من موقف لآخر، ومن شخصية لأخرى.

ويضطر المؤلف – وفقا لهذا المخطط الإجرائي - لتكرار الحديث عن الشخوص. ففي موقع يحدثنا عن الأب، أو عن الفارس، أو عن الجلاسة، أو عن الجدث، أو عن القنصل – القرين، أو العم، أو عن الأخوات، وفي كل مرة يكرر الإشارة لتلك العلاقات، مؤكدا أنها علاقات غير طبيعيّة، وعجائبية، وتمثل في جواتبها المتكررة خروقا لعالم الواقع، مع أن هذا واضح لا يحتاج لإثبات. وهذا النهج في التحليل الإجرائي يطرد في وقفته إزاء الفضاء السردي في " ليلة القدر ". فهو – إذا تجاوزنا إضاءته المنهجية- يقسم الأمكنة إلى مغلق ومفتوح. وهذا

تقسيم شبه تقليدي، يتخلله الحديث عن الدرب، والقبر، والمنزل، والسجن، وفي هذه المواقع لا يفتأ يلقي الضوء على ما فيها من جوانب تمثل خرقا للواقع المحسوس، وملامسة متخيلة لعالم ما فوق الواقع. ويتكرر هذا تقريبا في تحليله للأمكنة المفتوحة. كالبحر، وسطوح المنازل، والدرج، وهذا – وإن لم يكن فيه ما يفصح عن اختلاف العجائبي عن سواه – إلا أنَّ المؤلف يواصل سعيه الدائب لإبراز ما في الأمكنة من ملامح تتأبّى على التصديق، أو تضفي على السرد بعض الغموض الذي يتضارب مع الإيهام بالواقع،ويتردد القارئ طويلا قبل أن يحمل الحديث عنها على محمل الجد، ولكنه يسلم بوجودها تماشيا مع العقد الذي أبرمه مع المؤلف ابن جلون صاحب النص العجائبي.

الجسد العجائبي

وقد غالى المؤلف في تحميل الجسد إمارات العجيب، والغريب، وذلك ما كان قد نبه عليه وأشار إليه في الفصل الأخير، في تركيزه على الإنسان الذئب، ومصاصي الدماء، والأشلاء المنفصلة عن جسم الإنسان، وتدهور الشخوص، والاختلال السببي في الزمن. عاكفا على تتبع نماذج تتجلى فيها، بصورة واضحة، ظاهرة الانفلات من الواقع البيولوجي، والالتباس بين الكائن الطبيعي وغير الطبيعي. فالجسد تامٌ أحيانا وغير كامل أحيانا في تشكيل ملغز كالأنثى في جسد ذكر أو العكس، والتحولات التي تذكر برواية المسخ لكافكا. علاوة على التحولات التي تأتي من جهة التعازيم، والسحر، والشعوذة. وهذا ما يؤكده المؤلف في اقتباس له ينبه فيه على تواطؤ الكتابة والجسد منذ

القديم، فقد ظهر في مرويات كثيرة أن أحد الشخوص يتجسد ويختفي عن الانظار إذا كان الوضع المحيط به وضعا ثقيلا دبقا، فالاختفاء يجري بطريقة عجائبية تتكرر للتخلص من الألم . وهذا يتكرر في شخصية القنصل في رواية ابن جلون. وفي شقيقته (الجلاسة) التي تتصف بتشوهات جسمية تنجيها في الغالب من الألم ذاته.

وصفوة القول أن هذا الكتاب – بلا ريب- يحتل مرتبة سنية في الدراسات التي تتخذ من الأدب العجائبي موضوعا تسلط الأضواء عليه، وقضية تسعى لوضع ما يعد حلولا لمشكلات الكتابة فيه، والتلقي. بيد أن ما ينتقص منه، ويُخلُّ بشروط التأليف فيه: كثرة المقدمات، والإضاءات، وتعدد العنوانات البراقة المبهرة، والتكرار، ووفرة الأخطاء المطبعية، وهي أخطاء قد تؤدي- في بعض الأحيان – إلى اللبس، وإعاقة الفهم، وإساءة التلقي، وكان حريا بالمؤلف، وجديرا به، أن يضيف لعنوان كتابه عبارة (ليلة القدر نموذجًا) كون العنوان في وضعه الحالي عنوانا مُضلّلا، إذ يحسب القارئ، ويظنّ، أنه كتابٌ شاملٌ للأدب السردي العجائبي، وليس مقصورًا على رواية واحدة.

٨

في الأدب المقارن

على الرغم من أن مصطلح الأدب المقارن مصطلح إشكالي، تحيط الشبهات بمعناه، إذ يرى بعضهم فيه دراسة للأدب تتجاوز الحدود بين البلدان، أي أنها دراسة عابرة للثقافات، ومنهم من يرى أن الأدب المقارن هو الجمع بين كتابات ينتمي مؤلفوها لقوميات مختلفة، ويستعملون لغات مختلفة أيضًا، فدراسة طاغور الهندي ومقارنته بكاتب آخر- إنجليزي مثلا- لا تعد دراسة مقارنة كونهما يكتبان بلغة واحدة هي الإنجليزية، فيما يذهب آخرون إلى أن مثل هذه الدراسة قد تعد في الدراسات المقارنة. ويذهب فريق ثالث، ممن تغلب عليهم النظرة التاريخية، إلى وجوب البحث عن الأثر الذي تركه النص (أ) في النص (ب) حتى تدرج الدراسة حولها في عداد الدراسات المقارنة، كالقول مثلا: إن الكوميديا الإلهية لدانتي، والبحث في تأثرها برسالة الغفران للمعري ٤٤٩هـ، أو بقصة الإسراء والمعراج، دراسة أدبية مقارنة نموذجية؛ فرسالة الغفران يمكن إقامة الدليل على تأثيرها في الكوميديا الإلهية، ولكن دراسة أخرى تقوم على الكشف عن الأثر الذي تركته رسالة الغفران في رسالة " التوابع والزوابع " لابن شهيد الأندلسي٤٢٦هـ

أو العكس، لا تعد في الدراسات الأدبية المقارنة، فالكاتبان ينتميان لأرومة واحدة، ويستعملان لغة واحدة.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن كتابًا من مثل " الفلسطينيون والأدب المقارن " [1] وهو من إعداد دة. فريال جبوري غزول- الأستاذة بالجامعة الأميركية في القاهرة- يثير اهتمامنا لغير سبب؛ فالكتاب يضم بين غلافيه فصولا أربعة، الأول منها لعز الدين المناصرة عن محمد روحي الخالدي، وكتابه " علم الأدب عند الإفرنج والعرب " ١٩٠٤ وريادته (المزعومة) للدراسات المقارنة في الوطن العربي. والثاني، وله مؤلّفان، أولهما فريال غزول، التي تتناول في الجزء الخاص بها إدوارد سعيد، وكتابه الموسوم بعنوان " العالم، النص، الناقد "(١٩٨٣) في حين يتناول المناصرة عددًا من مؤلفات إدوارد سعيد المترجمة، كتأمّلات حول المنفى ٢٠٠٤ والاستشراق ١٩٧٨ والثقافة والإمبريالية ١٩٩٧ وفي الثالث نجد فصولا متعددة لمؤلفين لا يتضح أن لهم اهتماما كبيرا أو صغيرا بالأدب المقارن. فبعد المقدمة التي يتحدث فيها من لا نعرف من هو عن رسالة دكتوراه للمناصرة حديثا لا يطفئ ظمأ القارئ، ينتقل بنا الكتاب إلى عروض صحفية، وتقاريظ متكررة، لكتاب عز الدين المناصرة " النقد الثقافي المقارن – منظور جدَلي تفكيكي " ومما يلفت النظر، ويجذب الانتباه، في هذه العروض وقوف القاص جعفر العقيلي عند الفصل السابع منه، ومحتواه الذي يذكرنا بما في الفصل الأول من الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه في هذا المقال. فقد أورد المناصرة في ذلك الفصل رؤيته لمفاهيم الأدب المقارن لدى بعض رواده العرب؛

كالخالدي، والبستاني (سليمان) والحمْصي، مؤلف منهل الورّاد، ومحمد غنيمي هلال، صاحب كتاب " الأدب المقارن ".

وترجع أهمية هذه الجزئية من عرض العقيلي لكونها صورةً أخرى من الفصل الأول، وإن بدا لنا التركيز على الخالدي تركيزًا لا يخلو من بعْض التحَيُّز، فهو- أيْ: المناصرة- يضفي عليه من التقريظ أكثر مما يستحق، فيما يقلل من شأن الآخرين.. وفي الوقت الذي يُذكر فيه اسم كاتب هذا المقال في موضع بارز، يُهمل اسم كاتب المقال التالي، ويُكتفى بالإشارة إليه إشارة خجْلى (ص١٣٤) في الحاشية، وهذا لا يتسق مع بقية المقالات. وقد تبدو هذه المسألة شكلية، إلا أنها، مع ذلك، توحي بأن فصول الكتاب، ومقالاته، لُفِّقتْ على عَجَلٍ، من غير رويةٍ، ولا تدْبُّر. أما ما نُسب لحفناوي بَعْلي في هذه المقالة؛ فلا يقتصر على الأدب المقارن، لا من حيث النظرية، ولا من حيث التطبيق، وإنما هو (كشكول) يضمُّ في ثناياه ما لا صلة له بهذا الأدب، وما ليست له صلة بالأدب عامة. فهو يتحدث عن كون المناصرة شاعرًا ناقداً. ويتناول شعرية الأمكنة في منجزه الإبداعي. وقد أسرف في الابتعاد عن الموضوع إلى الحد الذي يبسط فيه القول عن آراء المناصرة في الشعر الفلسطيني، وعن موقعه بين الشعراء من أمثال محمود درويش، وفدوى طوقان، ومريد البرغوثي .. بل إنه يتجاوز ذلك إلى تناول موضوع التراث في شعره، ويوغل في الابتعاد عن الموضوع عندما يُسرف في الحديث عن كتابه " إشكاليات قصيدة النثر ". وأوغل أكثر من ذي قبل في تناوله لكتاب المناصرة " الفن التشكيلي الفلسطيني " ١٩٧٥

والمتأمِّلُ في ما كتبه حفناوي بعلي لا بد له من أن يُنكر على الدكتورة غزول هذا الخليط غير المتجانس، ولا المتناسب، في كتابٍ يحمل عنوان " الأدب المقارن ".

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

ونحنُ لا ننكر على المناصرة هذه الأمْجاد، ولا ننْفي أنه من روّاد الحداثة الشعريّة، وقد أشرنا إلى ذلك في غير كتاب مما أَلَّفناه، غير أن المقال الذي يُفترض فيه الحد الأدنى من الموضوعية، والنزاهة المتجردة عن الهوى يبدأ– للأسَف- بهذه التصريحات المتلاحقة، المتراكمة، والأحكام الفاقعة، التي لا تسْتندُ إلى قرائن مادية ملموسة. ولعل القارئ العادي، ناهيك عن المتخصِّص، يتساءَل: إذا كان المناصرة هو الأب الروحي للحداثة الشعرية في الأردن فمن هو أبوها المادي؟ وثمة سؤال آخر: إلى أي حدٍّ يصدق عليه القول من حيث أنه من كبار منظري

الأدب المقارن إذا كانت نظرية المقارنة نفسها مستعارة من الأدب الغربي الأوروبي؟ بدليل أن ما كتبه عن الخالدي والبستاني والحمصي وحتى إدوارد سعيد لا يُنكر فيه أنهم يدينون بما كتبوه، ونشروه، للنظرية الغربية، بشقيها الفرنسي والأمريكي؟ أما عرض الكاتبة خديجة بن شرفي للكتاب فاعتمد للأسف على كلمة غسان عبد الخالق المنشورة على الغلاف الأخير، وهي – كالعادة- تقريظ، وتذييل، غايتُها الأساسية الثناء على المؤلف، وعلى الكتاب، وعدا ذلك لا نجد في تناول الكاتبة بن شرفي سوى التنقل من عنوان لآخر تنقلا سريعًا لا غَناءَ فيه، ولا تمْحيص.

حسام الخطيب

ويتساءل القارئ عن الأسباب التي تدفع بالدكتورة غزول لتأخير الفصل الذي يتناول جهود الدكتور حسام الخطيب، مع أنه أوفر الأربعة آثارًا، وأكثرُهم شمولا، ووُضوحَ منهج. وقد يُذكرنا هذا الموقف بما أشارت إليه مقدمة الكتاب من مقارنين، فاكتفتْ من باب رفع العتب- مثلما يقال- بذكر خليل الشيخ، ويوسف بكار، ومحمد شاهين، ذكرًا عابرًا، يشبه إضافة الواو لاسم عَمْرو، فهي إضافة لا معنى لها، ولا قيمة. وفي هذا الفصل نجد مقالا مستلا من كتاب لحفناوي بعلي صدر في إربد ٢٠٠٨ . ومن المعروف أن حفناوي هذا اقتبس قي كتابه مدخل إلى النقد الثقافي الكثير جدا من كتاب عز الدين المناصرة، وكتاب النقد الثقافي لعبدالله الغذامي دون إحالات، ودون عزو. مما تسبب في فضيحة مشهورة عند فوزه بجائزة الشيخ زايد للكتاب (٢٠١٠) ثم

سُحبت منه بعد إدانته بالسرقة، والاختلاس، والسَطْو. ولهذا نحسبُ أن ضم هذه المقالة للكتاب الصادر عام ٢٠١٣ - أي بعد الفضيحة - كأنما يضفي الشرعية على(التلاصّ) ولكنَّ مُعدَّة الكتاب اقتصرت على ما يتصل منه بحسام الخطيب. بمعنى أن ما انتحله بعلي، أدرجته معدة الكتاب وكأنه مقالة منه عن حسام الخطيب، وجهوده. بيد أن الكاتب بعلي لم يقتصر على المقارنة، بل تناول ما كتبه الخطيب عن تطور الأدب الأوروبي، وما كتبه عن الثقافة والتربية في مواجهة الغزو، وما كتبه عن الأدب والتكنولوجيا، والنصّ المتشعب Hypertext وفي هذا كله خروجٌ عن مفاهيم المقارنة، والأدب المقارن، خلافا لمقالتي فؤاد عبد النبي، وعبيده عبود، القصيرتين. فهما تعرضان عرضًا صحفيًا سريعًا موجزًا لكتاب حسام الخطيب " آفاق الأدب المقارن ". غير أن الكتاب، الذي حظي بإعداد من د. فريال جبوري غزول، انتهى بملاحظة (ص٢٢١) يحار فيها القارئ حيرةً شديدة؛ إذ لا يُعلم إنْ كانت جزءًا من مقالة عبود، أم من الدكتورة غزول زيدتْ فيه، وحُمِلتْ عليه، أم هي من إضافاتِ كاتبٍ آخر. فالكاتب الذي قام بكتابتها يحمل حملة شعواء على حسام الخطيب كونه لا يشير في الباب الرابع من " آفاق الأدب المقارن " لكتاب المناصرة الذي سبق ذكره، ولا يذكره أيضًا في ثبَتِ المصادر والمراجع، ولم يشر لجهوده إلا مرةً واحدةً، واصفاً هذا الموقف من حسام الخطيب بـ " تجاهل العارف " تارةً، وطورًا بـ" الموقف التنافسي القائم بين الرجلين " ويعزوهُ لـ " اعتباراتٍ ذاتية مَحْضة " فـ " الحقيقة الموضوعية " (كذا) لا تجيز للخطيب أن يتجاهل

الدكتور المناصرة بوصفه المقارن العربي البارز الذي يضْطلعُ بدور فعّال في الأدب المقارن ".

ومثل هذه الحملة على حسام الخطيب، وعلى كتابه، وجهوده، في الأدَب عمومًا، والمقارن خاصَّة، على ما فيه من إنصاف للمناصرة يبلغ حد التحيُّز، موقفٌ غير جدير بالتقدير، لا سيَّما وأن مُعدَّة الكتاب أساءت للخطيب عندما سلطت الأضواء على الثلاثة الآخرين، فيما لم يحظ الخطيبُ منها إلا بالظلال. فمثلما تأخذ على الخطيب تجاهله للمناصرة، وكتابه في " النقد الثقافي المقارن "، يُؤخذ عليها أنها تجاهلت، بدورها، عددا ممن أسهموا في هذا الميدان، وأولهم محمد شاهين، صاحب تحولات الشوق، وتأثير ت. س. إليوت في بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وتجاهلت خليل الشيخ مؤلف باريس في الأدب العربي، ومؤلف ظاهرة الانتحار التي شملت عددا من الكتاب العالميين فضلا عن العرب، وتجاهلت دراسته المقارنة بين أمل دنقل وسيلفيا بلاث، وكتابه دوائر المقارنة، وتجاهلت الكثير مما كتبه يوسف بكار ومقارناته بين الأدبين العربي والفارسي، والترجمات المختلفة لشعر عمر الخيام، ولم تشر لأيّ من دراسات كاتب هذه الكلمات الذي تناول تأثير لوركا في شعر محمد القيسي، واثر تشيكوف في قصص محمود سيف الدين الإيراني، ومقارنته ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور برواية المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا، وبرواية في ظلال الرمان للباكستاني طارق علي، ومقارنته قصيدة إبراهيم طوقان مصرع بلبل بحكاية أوسكار وايلد المشهورة "العندليب والوردة " ودراسته للأثر الإسباني

والأندلسي في شعر محمود درويش، ودراسته عن مصرع لوركا، وتأثيره في الشعر العربي الحديث. إلخ .. وصدر له عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق كتاب أصداء إسبانية وأندلسية في الأدب العربي المعاصر، وهو مساهمة في الأدب المقارن(٢٠٠٠)، وصنَّف كتابا صدر عن دار مجدلاوي بعنوان " المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي " وهو مساهمة في نقد النقد.

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

١.صايل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣ (٢٢٤ص)

٩

مفهوم السرد الروائي

مدخل إلى علم السرد هو العنوان الذي اختارته الألمانية مونيكا فلودَرْنك لكتابها الأخير الصادر في ترجمته العربية عن دار الكتب العلمية ببيروت ٢٠١٣. والمعروف أنّ علم السرد Narratology علم غربي بجذوره المعرفية، وفرضياته، ومقولاته عن الأشكال، والقوالب السردية التي يُستند إليها، إن كان الأمر في التنظير، أو التطبيق. ويقول مترجم الكتاب الدكتور باسم حميد: إن المكتبة العربية تفتقر لمثل هذا الكتاب الذي تتجلى قيمته في استيعابة لنظريات السرد التي نشأت، وتطورت في القرن الحادي والعشرين، على الرغم من البوادر، والبدايات، التي مهّدت لها، ووطأت، في القرن الماضي. وهو كتاب يشرح هذه النظريات شرحا مبسطا، ودقيقا، لا تعوزه الأمثلة التطبيقية المُوضِّحَة التي تساعد القارئ المتخصّص، وغير المتخصّص، على تفهُّم ما تقوله النظرية.

علاوة على ذلك، يستمد الكتاب قيمته من أنه شامل لما جدَّ من تيارات في علم السرد، بما في ذلك سرديات ما بعد الحداثة، وما بعد الكولونيالية (الاستعمار) والنظرية النسوية Feminism والجندر Gender وغيرها من نظريات تتناسل بعضها من بعض. عدا عمّا سبق، لا بد من شيء آخر يستمد الكتاب قيمته منه، وهو موقع المؤلفة

من هذا الموضوع الخصب، فهي متخصصة في السرديات، وكانت قد درست على يدي ستانزل الذي تستشهد بآرائه مرارًا. وما زالت تواصل التدريس في هذا التخصص، مما يضفي على آرائها في الكتاب المصداقية، فضلا عن الجدية، والعمق.

ولا تنكر المؤلفة أنَّ الغاية الأساسية من هذا المصنَّف غايةٌ تعليميّة، فهي تخاطب فيه طلبة الدراسات العليا ممن يعتزمون التخصص في قضايا الرواية، والقصة، وغيرهما من فنون السرد. وهذا يفسر نزوعها اللافت للجمع بين النظرية والتطبيق. ولعل مما يُعزز هذا الجانب من كتابها أنه ثمرة جهد متواصل بلا انقطاع، فقد صدر لها قبل هذا الكتاب كتابٌ آخر بعنوان " نحو علم سرد طبيعي " ١٩٩٦ وقبله كتابان آخران " تخييلات اللغة.. ولغاتُ التَخْييل "و "التمثيل اللغوي للكلام والوعي " ١٩٩٣ ونشرتْ نيفًا ومائتي بحث، ومقال، في الدوْريات، وشاركت في تحرير أكثر من ملفّ في موضوعات سردية أخرى.

فِعلُ السرد

ووفق ما يقتضي الأمر، توضّح المؤلفة- بدايةً - الفرق بين السرد وفعل السرد، فالسردُ في رأيها متوافر في حياتنا اليومية بكثرة، ولا نستطيع إنكاره؛ فالمدرس الذي يشرح درسًا في أيّ موضوع يسرُدُ، والصحفي الذي يتابع خبرًا عن حدث جرى في مكان ما يسرُد، والمعلق الرياضي يسردُ على السامعين، والمشاهدين، ما يراهُ في الملعب، ويسمعه، لكنّ فعل السرد Act of narration شيء مختلفٌ عن ذلك

الذي يقوله قارئ نشرة الأخبار، والصحفي المتابع لحدثٍ ما، والمدرس الذي يشرح؛ والمعلق الرياضي، لأنّ فعل السرد هو الخطاب الملفوظ الذي تُقصّ بهِ ، وفيه، وقائعُ جرت في زمن ما، وفقا لمخطط، وترتيبٍ، يراهُ الراوي. وثمة فرق بين المؤرخ الذي يروي هو الآخر وقائع جرت في الماضي، والراوي القصصي، فالأول يقدم لنا نصًا تاريخيًا حول ما جرى مستندًا لمصادره التي توثق ذلك، وتؤكده، في حين أنّ الراوي القصصي لا يستند إلا لما يُمليه عليه خيالُ المؤلف، فالسرد القصصيُّ في نهاية المَطاف خطابٌ تخييليٌ، لا تاريخيّ.

السرد والراوي

وتولي المؤلفة مونيكا فلودرْنك مسألة الراوي في السرود أهميَّة أكبر ممّا هو سائدٌ ومألوف، فقد صنَّفت السرود إلى سردٍ بلا راو، وسردٍ براو، وسردٍ بأكثرَ من راو، وفرقت بين السرد السينمائي، الذي لا يحتاج فيه الفيلم إلى راو، إلا نادرًا، والسرد في القصة، والرواية، إذ لا بد فيهما من الراوي. أما الحدث act وعلاقته بالقصة story فيحيلنا لموضوع دقيق، هو الحبكة plot وقد تنبه أرسطو لأهميَّتها في كتابه عن " الشعر"، وتواتر هذا الاهتمامُ لدى فورستر Forster في كتابه عن مظاهر الرواية، فالحبكة هي الركنُ الذي يتوسط العلاقة بين الراوي والحوادث المَحْكية. ففي الأثناء ينبغي أنْ نعرف ما الذي وقع من حوادث تسبَّبت بوقوع أخرى، أي تسليط الضوء على ما يسميه فورستر بالأسباب والنتائج، كقوله في روايةٍ: مات البطل، وماتت البطلة حزنا عليه، فالحدث الثاني موت البطلة سببه الحزن لموت

البطل، وهكذا... وينْبغي ألا تُحكى هذه الأسباب وفقا لعشوائية المُجريات، بل ينبغي أن تكونَ ممّا يقبله الاحتمال، وتسوّغه الضرورة، فذهابُ البطل من مدينة لينتحر في أخرى بعيدة مئات الكيلومترات شيءٌ لا يُتوقَّع، ولا يُحتمل، ولا تسوّغه الضَرورَة، فالروائي الذي ينزلق في هذا المنزلق لا يعي ما ينبغي أنْ يلتزم به في سياق الأحداث، والمتواليات السَرْديّة، التزامًا لا يثيرُ اعتراضَ المتلقي وإنكاره.

المَتْن الحكائي

ولا تُنكرُ المؤلفة أنّ ثمّة علاقةً وطيدة بين علوم اللسان، ونظرية السَرْد. فعلم اللغة الوصفي الذي بشَّر به سوسير(١٨٥٧- ١٩١٣) وتأثرت به بعض المدارس اللغوية، كمدرسة الشكليين الروس، وجماعة تارتو Tartu و حلقة براغ، والأسلوبية الفرنسية لدى تشارلز بالي، أدى إلى شيوع فكرة التفريق بين الحكاية والخطاب الحكائي الذي تُروى بوساطته تلك الحكاية. ولهذا كثُر الحديث لدى البنيويين، وما بعد البنيويين، عن الأساليب التي ينبغي لفعل السرد أنْ يتّصف بها، وظهرت مؤلفات كثيرة توقفت بنا لدى السرد، وقضاياه، والانخراط في عملية متواصلة للتعرف على آليات التمثيل السردي للقصص. وقد تجاوز هذا الدرس البنيوي ما بعده، وذلك ما تناولته فلودرْنك تحت عنوان ما بعد البنيوية. على أنَّ السرد - بصفةٍ عامة - يخضع لغير قليل من التراتيب التي أطلقت عليها المؤلفة اسم التأليف Authorship. ففي الفَصْل الثالث تتناول عددًا من الأرْكان؛ أوَّلها المؤلف، إذ على القارئ أن يعرف لأي الجنسين ينتمي هذا المؤلف. فقد أثبتَتْ القرائن أن الأسلوب

الذي يكتب به الرجلُ مغايرٌ لأسلوب المرأة. فالقارئ الذي يقرأ رواية لا يعرف إن كان مؤلفها من هذا الجنس، أو ذاك، قد يواجه بعض الصعوبات التي تعيق التلقي (يستعمل بعضهم أسماء مستعارة تخفي الجنس، فمثلا جورج صاند هو الاسم المذكر للروائية الفرنسية أمانتين لوسيل ١٨٠٤ – ١٨٧٦، وكذلك جورج إليوت، هو الاسم المذكر للروائية الإنجليزية ماري آن إيفانس١٨١٩- ١٨٨٠).

الضمائر والسرد

وفيما يتعلق بالراوي، تتناولُ المؤلفة إشكالية الضَمائر، فمنْها ما يكون بضمير الغائب، وهذا هو ديدنُ الراوي العليم، ومنها ما يكون بضمير المتكلم، وهذا هو الذي يوصف بالسارد المُشارك، مقربا الرواية من نموذج السيرة الذاتية للبطل، أو لأحد الشخوص، فيما يَسْتخدم ضميرَ الغائب عندما يكون الأمر متعلقا بإحدى الشخصيات، أو ضمير المُخاطب. ومن السرد ما يقتصر على استخدام ضمير المُخاطب، وهو أصعب ضروب السرد، وأقلها شيوعًا. والمثال الذي تتكئ عليه المؤلفة لكاتب إيطالي (كالفينو) ونستطيع تقريبَ هذا اللون من القارئ العربي بالإشارة لرواية " امرأة للفصول الخمسة " لمؤلفتها ليلى الأطرش[1] ففيها يتواتر السردُ باستخدام ضمير المُخاطب.

زمن الخطاب السردي

ويعدّ الزمنُ حجرَ الزاوية في النصوص السردية، لذا تقفُ بنا فلودَرْنك إزاء الفروق بين زمن القصة وزمن الملفوظ السردي، فأحيانا

يُروى ما يقع في سنوات ببضعة أسطر، ويجوز أن يجري العكسُ، فيُروى ما يجري في مأدبةٍ لا تستغرق ساعة في صفحاتٍ، ففي الشكل الأول يتصف السرد بالسرعة القصوى بحذف ما لا ضرورة له من الزمن والوقائع، وفي النوع الثاني يجري كبح جماح السرد، وتطويل ما لا ضرورة له من الزمن والوقائع. وهذا يقودُ المؤلفة للوقوف بنا عند (تقنية) الحذف Ellipsis وهي ضرورية جدًا يلجأ إليها السارد لتعذُّر رواية الحوادث بالتفصيل؛ فعلى سبيل المثال تقع أحداث رواية تولستوي(١٨٢٨-١٩١٠) " الحرب والسلام " ١٨٦٥ في نحو مائة عام، ويستحيل أن يُروي ما وقع في هاتيك الأعوام بجلّ ما فيها من تفصيلات كبيرة، وصغيرة، لذا لا بد من اللجوء للحذف، بشرط أن يؤدي هذا الحذف لإعلام القارئ مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة، بما هو محذوف. وإلا، وقع السرد- في مثل هذه الحال- في العشوائية التي تفسد البناء الفني للقصة، والرواية، شأن الكثير الجم من الروايات العربية التي تمتلئ بها المكتبات.

المتواليات المحكيّة

ولا يفوتها الحديث عن ترتيب الوقائع المحكية ترتيبًا يتوافق مع الزمن، وسيرورته بين ماض تولّى، وحاضر آنيّ، ومستقبل يُتوقَّع. وما يتخلل ذلك من مفارقات؛ كالاسترجاع، والاستباق، والتوقف. ولا ريب في أن مثل هذا التنوع في مسارات السرد، وتحولاته، يؤدي لضروب من التبئير focalization أي إبراز أحد شخوص الرواية لوجهة النظر التي يريدها الكاتب. والتبئير يجوزُ أن يكون من وجهة نظر

الراوي، أو أحد الشخوص. وقد تتعدَّدُ زوايا التبئير بتعدد زوايا النظر، كما تقع بعض القصص، والروايات، تحت هيمنة إيديولوجيا الكاتب، كرواية رجال في الشمس لغسان كنفاني(١٩٣٦- ١٩٧٢) وقد يخضع المنظور لإيديولوجيا إحدى الشخصيات، مثلما هي الحال في رواية " اللص والكلاب " لنجيب محفوظ (١٩١١- ٢٠٠٦) فالغلبة فيها لأيديولوجيا سعيد مهران، لا رؤوف علوان.

المظهر الخارجي

وتخصِّصُ المؤلفة فصلا للمظهر الخارجي للسرْد، وكيف يمكن للعبارات، والجمل المطردة، أن تتحول في الذهن التخييلي لدى القارئ إلى عوالم تجمَعُ بين خصائص المكان المادي المحسوس والزمن المتقلب في صور متخيَّلة، ووقائع يجري تمثيلها في مشهد افتراضي تسميه المؤلفة المَسْرح القصصي sitting. واللافت للنظر أنَّ هذا المسرح الافتراضي تتعاورُه أشكال من(الحكي) بعضها متعاقبٌ، وبعضها متزامنٌ، أي أن الحَدَث **ب** يقع بعد الحَدَث **أ** وهذا هو المتعاقب، أما إذا وقع الحدَث **ب** مع الحدَث **أ** في الوقت نفسه، فهذا هو المتزامن، وقد يكون أحد الحدثين مُسْترجعًا لأن الاسترجاع ضروبٌ، فمنه ما يكون سابقًا لجزء من أحداث الرواية، ومنه ما يكون في أثناء اللحظة التي يُروى فيها الحدث، فالمسترجَع وغير المُسترجَع يُحكيان معًا في آن. ومن المظاهر الشكلية للسرد تقديم الشخوص. والطرق التي يعتمدها الكتّاب في تقديم الشخوص كثيرةٌ، ولا حصْرَ لها، فبعْضُهم يلجأ إلى الافتتاحيات التفصيلية عن الشخصية، وبعضهم يلجأ إلى افتتاحية مجملة، وقد يكتفي

بذكر اسم الشخصية، أو الكناية عنها بالحرف الأول من الاسم، مثلما نجد في بعض روايات كافكا الذي يرمز لأحد شخوصه بحرف **ك**. وقد يكتفي الكاتب بالكناية عن الشخصية بالضمير هو، أو هي.

الترقُّبُ

وأيا ما يكن الأمر، فإن نجاح السرْد يتوقف على ما يثيرهُ لدى القارئ من ترقّب، وهو إحساس ينبثق من التركيب التسلسُلي للحوادث بما يتخلله من توقف واسترجاع، ومن تواترٍ وانقطاع. والتَرَقُّبُ هو الذي يُفصح القارئ عنه بالسؤال: وماذا بعد؟ وهو الذي يعبر عنه في بعض الأحيان باستخدام كلمة التشويق، ومعيارهُ أنْ يجعل القارئ مستمرًا في القراءة بلا توقف ودون أن يتخطى بعض المرويات. وهذا يقودُنا إلى طرح السؤال الذي طالما أرَّقَ النقاد، وهو: كيف يمكن الحكم على رواية مُتخَيَّلة بأنها واقعية؟ تناوب على هذا السؤال غيرُ ناقد، وأكثر من دارس، فعند رولان بارط يكفي الإيهام بالواقعية عن طريق اللغة، كتلك التي نجدها في رواية مدام بوفاري لفلوبير، وجورج إليوت، وبلزاك. ومنهم من يكتفي بالموثوقية الواقعية النفسية. أي الشكل السيكولوجي الذي يُضفي على الوقائع المَحكيّة ما يوهم بأنها تتناول نموذجًا حقيقيًا يُمكنُ إدراكه، والتعرُّف عليه في حياتنا اليومية. وهذا لا يعني أنّ بعض الروايات لا تتعمَّد تحطيم الإيهام كرواية جيمس جويس "عوليس "، ورواية بروست " البحث عن الزمن الضائع ".

اللغة والسرد

ولا تفتأ المؤلفة تُلحُّ على الدور الوظيفي الذي تنْهض به اللغة في تجسيد المَحْكيّات السردية بما يتخللها من حوارات مباشرة، وأخرى غير مباشرة، ومن مناجياتٍ، ومونولوجاتٍ، ومن سرد يعتمد على الإفراط في التفاصيل، وآخر يمتلئ بالفجوات، والحذوف. ومع ذلك، فإنّ جلّ ما في الرواية من مشاهد، وأصوات، وأزمنة، ووقائع، وشخوص، تفكر وتتحاور، يجري التعبير عنه، وتجسيدهُ، بوساطة الكلمات. لذلك تأخذ اللغة - في نهاية الأمر- شكلا، أو أنموذجًا ما يغلبُ على هذه الرواية، أو تلك. وقد يكون لموْضع الراوي، وموقعه مما يرويه، أثره الجليّ في النموذج السردي.

ومما يُحْسب للمؤلفة في هذا الكتاب أنَّها خصَّصَتْ الفصل الأخير للانتقال من النظرية للتطبيق، بتناولها روايتين لتشارلز دكنز(١٨١٢-١٨٧٠) هما: الآمال الكبيرة، وديفد كوبرفيلد، وتعزو اختيارها هاتين الروايتين إلى ما فيهما من اعتماد على السارد المُتكلم، لا الغائب، ولأنَّ ديفيد كوبرفيلد رواية يتحول فيها الطفل غير المحظوظ إلى سيد محظوظ، ومع ذلك تتعرض هذه الشخصية لانقلاب، فالسيد المحظوظ يغدو غير محظوظ أيضًا وباختصار هذه التقلبات هي حبكة الرواية. وقد يطول بنا الأمر إذا أردنا استيفاءَ ما في هذا الكتاب الجيد من ملاحظ سديدة عن السرد، ولأن المساحة الخاصة بهذا المقال لا تتسع لما هو أكثر، فإننا نكتفي بهذا القدْر مما قيل عنه، إذ يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق.

١.انظر ما كتبناه عنها في: **بنية النص الروائي**، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠ ص ٢٦

١٠

بين التناصّ والتلاص

يؤكد مصطفى بيومي في كتابه" التناص- النظرية والممارسة" (٢٠١٠) أن ما يُنشر من نقد أدبي تحت مفهوم التناص لا علاقة له - غالبا - بالفكرة التي من أجلها شاع هذا المصطلح. وبذلك يؤكد صحة ما يذهب إليه شكري الماضي في " من إشكاليات النقد العربي الجديد " (١٩٩٧) من أن الكثير مما ينشر تحت عناوين كالتناص في شعر فلان، أو التناص الديني في نثر علان، لا صلة له بالتناص. وواقع الأمر أن التناص، من حيث هو مفهوم، تجاوز النقد الغربي به البنيوية إلى التفكيكية على أساس أن النص ليس بنية مغلقة بل هو بناءٌ مفتوح على نصوص أخرى، إذ يتجاوز ذاته إلى أبنية متعددة متداخلة في بنيته، وهذا شيء نبه عليه جابر عصفور في كتابه (ذاكرة الشعر) الذي نفى فيه أن يكون ما في شعر شوقي وحافظ من معارضاتٍ، واقتباسات من الشعر القديم، ضربًا من التناص.

وكان عدد غير قليل من نَقَدَة الشعر العربي، ودارسيه، قد تخبّطوا في الحديث عن هذا الأمر. فقد خلط بعضهم بين مفهوم التناص والسرقة الشعرية، وهذا ما انزلق إليه عبد العزيز حمودة في " المرايا المقعَّرة " ٢٠٠١ ومحمد عبد المطلب في: " عبد القاهر الجرجاني وقضايا الحداثة " ١٩٩٥ وصبري حافظ الذي سبق الاثنين فيما تناوله من

إشارات التناص في كتابه أفق الخطاب النقدي١٩٨٤، مؤكدا اهتمام النقد العربي قديما ببناء النص، وتفاعل النصوص، مدَّعيا أن الأخذ، والاقتباس، والاختلاس، والسرقة، ضروبٌ من التناص. وهذا شيءٌ بعيد عن الواقع. لأن اتهام الشاعر بالسرقة اتهامٌ يقوم على مبدأ أساسي، ترفضه التفكيكية، وتأباه، وهو حق المؤلف - غير القابل للتصرّف - في نصه الشعري، ولذا يبحث النقاد في ما أخذه الشاعر من غيره، ويعدّونه اعتداءً، وهذا الضرب من اللبس شاع في كتابات عبد الملك مرتاض (١٩٩١) وعبدالله التطاوي في (المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع) وعبد الرحمن بن إسماعيل في كتاب له آخر عن المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية(١٩٩٦)، وحسن البنا عزالدين في " مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي " (٢٠٠٣) الذي يؤكد فيه الخلط بين التقليد والتناص، مكررًا، بكلمة لا لبس فيها، ولا مواربة " أنّ المعارضات هي التناصّ " intertextuality ولم يبتعد عن هذا عبد الله الغذامي في " **الخطيئة والتكفير** "١٩٨٥، ولا في " **تشريح النص** " ١٩٨٧ ولا حافظ المغربي في " أشكال التناصّ وتحوُّلات الخطاب الشعري " ٢٠١٠ .

وقد وقع بين أيدينا كتابٌ من ترجمة الأكاديمي السوري محمد خير البقاعي،(شاكرين بالمناسبة للباحثة التركية خيرية كرتاي Kirtay تقديمها لنا نسخة pdf منه) بعنوان " دراساتٌ في النصّ والتناصيَّة " كان قد صدر عن مركز الإنماء الحضاري بحلب، وأعيد نشرهُ في طبعةٍ أخرى جديدة. والمساهمون في الكتاب عددٌ من النقاد الفرنسيين في مقدمتهم:

رولان بارط Barthes(١٩١٥-١٩٨٠)،ومارك أنجينو Angenot(١٩٨٩) وليون سُمفيل Somville، وجيرار جانيت(١٩٣٠- ٢٠١٨) Genette وروجية فايول Fayolle، وآخرون. وقد تعمَّد البقاعي انتقاء هذه البحوث، والمقالات، التي نشرت بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩٥بالذات دون غيرها، وترجمتها، لما فيها من أضواء تُراق على مفهوم النصّ، وعلاقته بالتناصية في ضوء الرؤى المتجددة، وتحديد علاقته بغيره من النصوص، علاوة على علاقتهِ بالقارئ.

الدال والمدلول

فقد ناقش بارط تحت عنوان " من العمل إلى النصّ " الفرق الذي جرى تجاهله بين (الأثر) والنص، فـ (الأثر) - في رأيه - هو ذلك الشيء الذي كتبه الكاتب، أو الشاعر، ونشرهُ، أو خطه في كتاب مجموع يشغل حيزا على أحد الرفوف في المكتبة، ويغدو متداولا بين أيدي القراء، والمهتمين بالأدب. وهذا (الأثر) هو الذي ورثناه عن هذا الكاتب أو الشاعر. أما النص، فشيءٌ مختلف، وله وجود آخر يتحقق عندما ينتقل من كونه أثرًا إلى كونه مقروءًا. ففي أثناء القراءة يتغير الكثير من الأركان والعناصر الموجودة في (الأثر) إذ إنه ينفتح على آفاق ممتدة، ومتعدّدة، وينابيع غنية، وثرّة، بعضها قد يكون من الإرث الذي انتهى إلى القارئ، وآلت ملكيته إليه، وبعضها من نصوص أخرى على هيئة اقتباساتٍ مجهولة، أو مذكورة. وهذا يجعلُ الأثر الموجود على أحد الرفوف يتوارى تاركًا للنصّ الذي ينشأ من تفاعل المتلقي بذلك (الأثر)

فرْصة ليحلَّ مكانه، أي أنَّ الأثر بمنزلة الدال، والنصّ في منزلة المدلول. وانطلاقا من هذه الفكرة يرفض بارط ما تذهب إليه البلاغة، وفقه اللغة، والعلوم الأخرى، مثل تاريخ الأدب، ونظرية التفرقة بين الأجناس، لما تفرضه على النصوص من تصنيفات مقيَّدة بقواعد تجنيس؛ مما يذكرنا بموقف الفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشه Croce (١٨٦٦-١٩٥٢) الذي رفض في كتابه " فلسفة الروح "كلَّ ما تقول به نظرية الأدب عن النوع وعن التفريق بين الأجناس. فكان الأولى، والأجدر، بهذه العلوم، عند بارط ، أن تبحث في العلامة من حيث هي شيءٌ قابل للتأويل، وتأويل التأويل، وربط نتائج هذا البحث بنظرية النص التي تستهدف إلغاء الفروق بين الأجناس الأدبية، والتخلي عن سلطة المؤلف، وإيلاءِ القارئ، وقدراته على إنتاج الدلالة الأدبية، الأهميّة القصوى، بدلا من وضْع القواعد التي يحتاج إليها مُنتج النصّ.

كيانٌ بلا أبٍ

وينحو مارك أنجينو منحىً تاريخيًا في تناوله للتناصّ، فهو يؤكد أنّ جوليا كرستيفا(١٩٤١- ٠٠٠) هي أول من تحدث عن هذا في سلسلة مقالات نشرت في مجلتي Tell Quel و Critique بين ١٩٦٦ و ١٩٧٦ ثم تعاور هذا المصطلح كلٌ من باختين(١٨٩٥- ١٩٧٥) وبارط، وجان ريكاردو(١٩٣٢- ٢٠١٦) مؤلف القضايا الجديدة للرواية، وجان بيير فاي Faye(١٩٢٥- ٠٠٠) مؤلف رواية " عبر المدن " وعدد من أعضاء جماعة تارتو Tartu الموسكوفية التي من أبرز أعلامها بوريس أوسبنسكي (١٩٣٧- ٠٠٠) مؤلف كتاب شعرية

التأليف، ويوري لوتمان Lotman(١٩٢٢- ١٩٩٣) مؤلف كتاب بنية النص الشعري. وفي الأثناء ظهرتْ اختلافاتٌ حول هذا المفهوم، ففي دراسات كل من بول زيمثور (١٩٩٥) وميشال ريفاتير (٢٠٠٦) وجوناثان كيلر Culler صاحب كتاب " علم العلامات والأدب والتفكيك " ٢٠١٤ وأحد المشاركين في " مدخل إلى التفكيكية " تتجلى بعض الفروق في التعامل مع ما يعنيه هذا المصطلح، ويرمي إليه. ولكن هذه الخلافات تتراجع عندما نتذكر أنها جميعا تؤمن إيمانا قاطعًا بضرورة التخلي عن أبويّة المؤلف للنص، فالنص يعد في نظرهم كيانا لا ينتسب لأبٍ معين. وتبعًا لذلك يمكن القول: إنّ التناص – أو التناصية- فتحا أمامنا أفقًا واسعًا يتيح للقراءة استخلاص الدلالات المتنوّعة للنص، ولا سيما البعيدة عن أن يحيط بها سياق حدده لنا المؤلف، أو لم يحدّدْه. وهذا إذا تأملناهُ ذكرنا بقول الشاعر العربي القديم، معترفا بحق القراءَ، والنقادَ، في أنْ يتأوّلوا شعره في معزل عن رأيهِ فيه، أو في معناه، وهو قول المتنبي (٣٥٤هـ):

أنامُ ملْءَ جُفوني عن شواردِها

وَيَسْهرُ القـوْمُ جرّاها ويَخْتصِمُ

فما الذي يُفهم من هذا البيت غير أنه اعترافٌ صريحٌ من الشاعر – وهوَ منْ هُو- بحقّ المُتلقي في أن يتفاعل بالنص الشعري، ويفهمه، على النحو الذي يراهُ مناسبًا، في معزل عن معرفته، أو جهله، بمقاصد صاحب البيت، أو القصيدة؟

تعدُّدُ النص

أما المقال الذي يحظى في رأي البقاعي بأهمية فائقة، مقارنةً بغيره، فمقال جيرار جنيت (طروس الأدب على الأدب) والمقصود (بطروس) الأدب ما يعرف بالملحقات النصية أو متوازيات النص كالإهداءات، والمقدمات، والعبارات التي يستهل بها المؤلف فصول الكتاب إلخ.. ويجمعها بعضهم تحت عنوان النص الموازي، وبعضهم يطلق عليها وصف (عَتَبات) على الرغم مما في هذه الكلمة من انطباع مذموم، فالعتبة لا تظفر من المتردّدين على المنزل إلا بوطئها بنعالهم كلما دخلوا، وغادروا. (ينظر سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة تواصل، سوق أهراس، الجزائر، ع ٢٩، س ٢٠٠٩، ص ٣٨) فهو يتوقف في هذا البحث إزاء مصطلحات متعددة لكنها متجاورة. كالتعددية النصية، والميتا – نص، وجامع النص. وهذه المصطلحات مسؤولة- إلى حد ما - عن التنوع، والاختلاف، اللذين يتراءَيان لنا في تداول الدارسين للمصطلح. فالتعدّدية تعني شيئا أكبر من جامع النص، فهو تعبيرٌ يوحي بأن النصَّ نفسه يتضمن، أو يحاور نصوصًا أخرى، لكن هذا التضمين، والحوار، غير مُعْلنين، وغامضان، يتكشفان لنا تدريجيًا في أثناء القراءة. فالقصيدة التي نقرأها - على سبيل المثال - لا تقول لنا إنها قصيدة، تمامًا كالرواية التي لا تقول لنا إنَّها رواية، ولكننا- بصفتنا قراءً - نقرر أن هذه قصيدة، وتلك رواية، بناءً على ما نقوم به من اكتناه لطبيعة العلاقة بين هذا الذي نقرؤه، وذلك الذي يُسمى قصيدة، أو رواية.

وقد شاع بفَضْل هذه السِجالات نقدٌ بديلٌ للنقد الذي عرف باتجاهاته اللانسونية – نسبة لغوستاف لانسون(١٨٥٧- ١٩٣٤) – المعروف بقراءاته التاريخية للأدب، وعنايته المفرطة بكل من عصر الأديب، وبيئته، وسيرته، والماركسيَّة، التي تمثل قراءة أخرى سوسيو - تاريخية. فبدلا من هذين الاتجاهين طغى على النقد الحداثي مبدأ أوْلويَّة الشكل، على المضمون، واتخاذ البنية اللغوية- بصفة خاصة- المرجع الوحيد للناقد مثلما هو الشأن عند رومان ياكوبسون(١٨٩٨ – ١٩٨٢) وتودوروف (١٩٣٩- ٢٠١٧). وفي ذلك تغييبٌ للمؤلف، واستبعاد للتاريخ، والسيرة. فاعتماد السيرة في النقد – أي سيرة المؤلف- ينبغي له أن يقتصر على ما تحتويه من عناصر لها حضورها المؤثر، والملموس، في تَشَكُّل النص.

تلاصّ لا تناصّ

وصفوة القول أنَّ كتاب " دراسات في النص والتناصية " الذي يضم عددا من البحوث ينتظمها هاجسٌ واحد هو النص، وليس الأثر، كتابٌ قيمٌ، يميط الغموض والإبهام، عمّا يعلق بالتناصية من الأوهام. داعيا لاستخدام مصطلح التناص على الوجه الذي يُفهم من مقال بارط. وليس مما يشيع في تطبيقات خاطئة لدى غير قليل من الدارسين الذي ظنّوا الاقتباس، أو السرقة، ضربًا من التناص، والأدقّ أنهما ضربٌ من التلاصّ، وزادوا على ذلك، فجعلوا من المُعارضاتِ تناصّا، وهي أقربُ إلى التقليد، والمُحاكاة.

ويُذكر أن البقاعي أكاديميٌ سوري، وباحثٌ، ترجمَ عن الفرنسية عددًا غير قليل من الكتب، وحقق عددًا من الدواوين، والمخطوطات، وكتب الرحلات، وقد أضاف لترجمته هذه غير قليل من الهوامش والتعليقات، وميَّزها عن الهوامش التي أضافها المؤلفون لمقالاتهم وبحوثهم بإشارة لـ "حواشي المترجم ". وهي هوامشُ تساعد القارئ على الإفادة من البحوث إفادة أفضل، وأكثر دقة. أما لغته في الترجمة فجاءت عربية، مشرقة، وناصعة الديباجة، تخلو من العُجْمة، والركاكة، والأخطاء الفاحشة التي تكثر كثرة غريبة في ترجمات أخرى عسيرة على الفهم، عصيَّة على الاستيعاب، بسبب ركاكة العبارة، وغموض الإشارة.

١١

الحساسية الجديدة

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

يقع كتاب الدكتور أحمد الخطيب النقدي في فصول عدة أكثرها أهمية، وقيمة، في نظرنا الفصل الذي يتناول فيه ريادة (جمال أبو حمدان ١٩٤٥- ٢٠١٥) للتجريب في القصة القصيرة. فهو يتتبع تتبُّعا يقظا، مستعينا بحسه النقدي المرهف، جهود الكاتب ابتداء من ١٩٧٠ أي انطلاقا من " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان " مروراً بمجموعته "مكان أمام البحر" ١٩٩٣ وأخيرا المجموعة " البحث عن زيزياء " ١٩٩٩.

والواقع أن لجمال (أبو حمدان) فضل السبق في كتابة القصة التجريبية التي انشق فيها على تقاليد الكتابة القصصية التقليدية لدى كل من الناعوري، والإيراني، وقبلهما محمد صبحي أبو غنيمة. على أن هذه الكتابة لها خاصية ربما كانت شائكة لدى كثير من قراء الجيل الماضي؛ فهي تعتمد على مرجعيات أسطورية، وتراثية ثقافية، ومحكيات شعبية، ولهذا فإن أولئك الذين كتبوا، وتناولوا القصة من منظور المرجعيات الثقافية ظنوا أن مفلح العدوان هو أول من لجأ في " الرحى " ١٩٩٥ لاستدعاء شخصياته من الماضي الموروث، وتورطوا في ما لا يقره منطق، ولا يقبل به بحث علمي. فبين صدور " أحزان كثيرة.. " وصدور " الرحى " للعدوان عشرون عامًا ونيف، فكيف يمكن أن يقال عن "الرحى" إنها أول مجموعة يعتمد فيها كاتبٌ أردنيٌ على المرجعيات الثقافية في اختيار شخوصه، لذا، فإن الدكتور الخطيب يصحِّح – على هذا الصعيد- من حيث أراد، أو لم يُرِدْ، أخطاء الآخرين.

كسر توقُّع القارئ

على أن المؤلف يواصل، في هذا الفصل، النبش في تراث (أبو حمدان) القصصي، ملقيا الضوء الكاشف على طريقته، ونهجه، في استدعاء هاتيك الشخصيات، وتوظيف تلك المرجعيات، مؤكدًا أن سندريلا - مثلا - تظهر في القصة خلافا لما هو مُتَوقَّع، إذ لا تستطيع أن تدخل قدمها في فردة الحذاء الزجاجي، فيما يظهر الأمير ضائعا تائها يحتاج لمن يقوده. وتبدو لنا زرقاء اليمامة في إحدى القصص عجوزًا

شمطاء، خلافا لما هو مُنْتظرٌ، ومتوقَّع. وهذا شيء يكاد ينسحب على معظم شخصياته ذات المرجعية التراثية، عربية كانتْ أم غير عربية.

وأبو حمدان لم يكتف بهذا اللون من التجريب، وإنما يجد الناقد الخطيب في قصصه الكثير من التقنيات السردية الحداثية، ففي بعضها يلجأ لتقنية الحلُم، وفي أخرى يلجأ للكابوس، مذكرًا بالأخطبوط. وتقنية أخرى هي المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، مثلما هي الحال في " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ". وفي قصة السرير، وقصة حلم، وعودة إلى مسقط الرأس، وغيرها من قصار القصص. أما المفارقة الساخرة، فهي أيضا من التقنيات الأسلوبية التي تتجلى في عدَدٍ من قصصه التي يرصدها المؤلف، مبينًا تأثيرها الجمالي. ومن القصص التي تجلت فيها المفارقة قصة " يومُ الغبار ". ويترتَّب على بعض هذه التقنيات ألا يتقيد الكاتب بالتسلسل الزمني، وهذا ما يعبر عنه الناقد الخطيب بعبارة " تحطيم السياق الزمني التقليدي " مما يسفر عن لون من الحساسية في السرد يصفها بالحساسية الجديدة، مذكّرًا بمفهوم إدوارد الخراط لهذا المصطلح في كتاب نشره ١٩٩٣ بهذا العنوان.

ولم تفتْه الإشارةُ لما يغْلبُ على قصص (أبو حمدان) من شعر، على الرغم من أن القصة، كالرواية، ينبغي لها أن تُكتب بلغة تخلو من تعَسُّف الشعْر المجازي، ومن صنعته الإيقاعيَّة. ومع ذلك، فإن القارئ يأنس لقصص الكاتب ذات اللغة الشاعرية، التي لا تبدو- غالبًا- متكلفة، ولا مُصْطنعة. فقد يمهد للقصة بأبيات من الشعر، أو يتحول

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

على أنَّ المؤلفَ، في بداية الفصل، يدلي بمعلوماتٍ كنا نتمنى أنْ يتحقَّق منها، ويتأكد من صحة ما ذكره فيها. فقد أفاد أن الكاتب صَمَتَ عقديْن ونيفاً (١٩٧٠- ١٩٩٣) وهذا تعبيرٌ يعني- فيما يعنيه - أنه توقف عن كتابة القصص طوال هذه المدة. وهذا في الحقيقة غير دقيق؛ لأن الكاتب واصل كتابة القصص، ونَشْرها في المجلات، ولا سيما مجلة "أفكار "، ومجلة " صوت الجيل "، وغيرهما من مجلاتٍ، وصُحُف، لكنَّه لم يقم بجمع ما نشره لإصداره في كتاب مثلما فعل لاحقًا في " مكان أمام البحر " ١٩٩٣. وبعْض قصصه التي قرأناها له في المجلات، كقصة "سيف الملك المنذر بن ماء السماء " من أكثر قصصه جودة. علاوة على هذا يغضُّ المؤلف النظر عما تواتر لدى من كتبوا عن قصص جمال (أبو حمدان) من إشاراتٍ توازنُ بين أسلوبه في الكتابة، وأسلوب زكريا تامر. وهي إشاراتٌ، أو آراءُ، كنا نتمنى أن نطَّلع على رأي المؤلف فيها، لا سيما وأنها تتكرَّرُ عند دارسين لا يُستهانُ بهم، ولا بما كتبوه.

هند أبو الشعر

في الفصل التالي ينتقل بنا الخطيب للكاتبة، هند (أبو الشعر) التي تحتلُّ موقعًا مهمًا بين كتاب القصة، وكاتباتها، من أمثال سميرة عزام ونجوى قعوار فرح وجاذبية صدقي ووداد السكاكيني وسلمى الحفار الكزبري وغادة السمان وصوفي عبدالله وهند سلامة. فمثلما عبَّرن عن

صوت الأنثى، تعَبِّرُ هي الأخرى عن هذا الصوت. وهذا قياسٌ قد لا نتَّفق معه فيه، لولا أنه عرض لنماذج نسائية في قصصها، ابتداءً من " شقوق في كف خضرة "، ومرورا بالمجابهة، والحصان، وانْتهاءً بمجموعة "عندما تصبحُ الذاكرةُ وطنًا " الصادرة عن وزارة الثقافة بعمّان ١٩٩٦.

فمن النماذج النسوية التي توقَّف لديها دارسًا، متأملاً، نموذج المرأة العاملة. وهذا يظهر جليًا في قصص منها التبرير، الصقور، والسقوط بهدوء على شاطئ أزرق. فالقراءة التحليلية لهذه النماذج توضِّح لنا أن الكاتبة تقدِّمُ صورة للسيدة العاملة مغايرة لتلك الصورة المشوَّهة التي يحاول المجتمع (البطركي) فرْضَها على المرأة. ففي قصَّة علاقة – مثلا- تردُّ على أولئك الذين يزْعمون أن مغادرة المرأة البيتَ للعمل في وظيفةٍ ما يؤدي إلى انفلاتها، وتحرُّرها، من الضوابط الأخلاقية. فالموظفة- في تلك القصة - تتخذ القرار الصائب المتعلق بعواطفها، وبموقفها من الرجل، بُعَيْد لقائها الأوَّلَ به. ومن صور المرأة التي يقفنا الخطيبُ عندها صورة الأم، فهي التي تكافحُ من أجل الأبناء، لكنهم ما إنْ يشبُّوا عن الطوق حتى يبادروا للمغادرة، ناسين، أو متناسين- بكلمةٍ أدقّ - ما أغدقته عليهم من العطف، والحنان، وما قدمته من تضحيات في سبيل أنْ يصلوا لما وصلوا إليهِ، وبلغوه. ويقف بنا عند الأم الأرملة في قصة " الأماسي الشتوية ". فهي التي يتصف موقفُها من الأبناء بالإيجابية، فيما يتصف موقفُ الأب (الراحل) بالسلبية، والعِناد. وفي " الكمَّاشة " نجد أمّا أخرى، وفي " المعطف " وفي " رياح الخماسين ". على أن للقاصَّة (هند أبو الشعر) قصصًا تقِفُنا فيها عند المرأة المناضلة التي يصفُها المؤلف

بالوطنية. مع أن هذا التعبير – في الواقع- غير دقيق، فهو ينسحبُ على كل امرأةٍ تنتمي لهذا الوطن، وأحسبُ أنّ مراده بهذه الكلمة أنَّها امرأة مناضلة، كتلك التي تظهرُ في قصة " رائحة الصنوبر "، إذ يمكن وصفها بالثورية، لا بالوطنية فحسب، فهي ترفض طغيان نيرون. وفي " ريح الشمال " تجد المرأة التي تمثل الضمير الحي للمجتمع الساعي للتغيير، والاستقرار، والأمان. وفي " الحصان " نجد المرأة التي تبادرُ للتخلي عن الثرثرة الجوفاء، والتسويف، والتواكل المجَّاني، وتُهْرع لتدليك الحصان المُحْتضر، فتدبُّ فيه الحياة لينهض من جديد. والنماذج النسائية في قصص هند يصعُبُ على الدارس الوقوفُ عندها جميعًا، حصرًا لا اختيارًا. ولهذا ينتقل المؤلف بنا من هذا التصنيف إلى الحديث عن السمات العامَّة للمرأة في قصص الكاتبة. فشخصياتها - بصفة عامة - من النوع الذي يُحاور القارئ، وهي في معظم الأحيان شخصيَّاتٌ واقعية، مُحْبطة، تحاول إعادة التوازن للواقع. وهي في الغالب شخصياتٌ لا أسماء لها، وقد يُعزى ذلك لحرص الكاتبة على التنميط بحيث تبدو المرأة نموذجًا لهذا الزمن، ولغيره، مثلما هي لهذا المكان، ولغيره. وقد لفتنا الناقد الخطيبُ لشيءٍ مهمّ، وهو تجنب الكاتبة للمواقف المسبقة، المتشنجة، المنحازة من الرجل، فموقفها منه لا يتطلبُ تشويهًا، ولا مؤقفا ثأريًا، ولا تصفيةً لحِساب، مما يؤثر تأثيرًا إيجابيًا في مِصْداقية الكاتبة، وإخلاصها لهذا الفنِّ، فهي تضع كلا من الرجل والمرأة معًا في مواجهة قضايا الإنسان المَسْحوق، المتعَطِّش للتغيير، والخلاص.

أمين فارس ملحس

ومن الجيل الماضي يتناول أحمد الخطيب قاصًا آخر هو أمين فارس ملحس. (١٩٢٣- ١٩٨٣) الذي صدرت له مجموعة " من وحي الواقع " في زمن مبكر ١٩٥٢ ثم تبعتْها مجموعة ثانية ١٩٧٣ وأخيرا " ذيول " التي صدرت بعد وفاته ١٩٨٣ ومن تتبُّع المؤلف لقصص ملحس يتضح أن الكاتب يجنح للقصة النقليدية التي تكتفي بتصوير الواقع تصويرًا تسجيليًا مباشرًا يعتمد على التقرير المباشر، والسرد البسيط الساذج، الذي لا يتواني فيه عن عرْض موقفه السياسي، أو الاجتماعي، أو التربوي، عرضا مباشرا، في بناءٍ فنّي يفتقرُ للجدة، وللبصمة الذاتية التي تجعل قصصه تختلف عن قصص غيره. فمن القصص التي تتصف بهذا قصة " البطانيّة الدوليّة " وقصة " جيوب خاوية " وقد حاول ملحس أن يتجاوز ذلك في قصة " طريق الآلام " التي تروي حكاية مجاهد سقط شهيدًا في حرب عام ١٩٤٨ إلا أن القصة تحولت- في رأي الناقد الخطيب - إلى تقرير صحفيّ.

ويسترعي انتباهَ الناقد ما يتجلَّى في قصص ملحس من إخفاقٍ في رسم ملامح الشخوص، فهو يميل، في معظم القصص، إلى الوصْف الخارجيّ، وهو وصفٌ يفتقر للتحليل النفسي الذي يسبرُ أغوارَها. وقصَصِه منْ حيثُ البناء يخيّم عليها طابعُ المقالات، على الرغم من رغبته الشديدة لتجاوز ذلك.

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

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

لمحاولاته تلك أن تنتقل بصاحبها من طور التقليد، إلى طور الحداثةِ والتجديد.

وصفوةُ القول أنَّ الخطيبَ، بكتابه " الحساسية الجديدة " يُسلِّطُ الضوء على هذا المؤضوع " الحساسية الجديدة " في الفصل الثاني الذي يتناول فيه تجاربَ جمال (أبو حمدان) وما عداهُ من فصول يتناول فيها تجاربَ لا يَنْسَحِبُ عليها مفهوم الحساسية الجديدة إلا في القليل النادر من القصص. وهو على أيّ حال مُساهمة منْهُ قيِّمة، ومهمَّة، وجادَّةٌ، في نقد القصة القصيرة، وهذا حَسْبُه.

١٢

المثاقفة بين الانتحال والتأثر

بعد إصداراته البئر والعسل – قراءة معاصرة ١٩٩٢ وكتابة الذات ١٩٩٤ وترويض النص ١٩٩٨ و مرايا نرسيس ١٩٩٩ وانفجار الصمت ٢٠٠٣ وحلم الفراشة- الإيقاع والخصائص النصية لقصيدة النثر ٢٠٠٤ والمرئي والمكتوب – دراسة في التشكيل العربي المعاصر٢٠٠٧ وغيبوبة الذكرى ٢٠٠٩ وأقوال النور – قراءة بصرية في التشكيل المعاصر ٢٠١٠ وقصائد في الذاكرة ٢٠١١ وبريد بغداد ٢٠١٢ ونقد الحداثة ٢٠١٤ وأقنعة السيرة الذاتية ٢٠١٧ و الثمرة المحرمة ٢٠١٩ تصدر للناقد العراقي حاتم الصكر دراسة جديدة بعنوان ثلاثي هو تنصيص الآخر : في المثاقفة الشعرية، والمنهج، ونقد النقد. عن دار خطوط وظلال بعمان ٢٠٢١ ولأن الكتاب كبير الحجم (٢٦٤ص) متعدد الموضوعات فقد اقتصرنا في قراءتنا الأولى له على بعض ما احتواه من دراسات وأبحاث استوقفتنا بما فيها من وجهات نظر جديدة.

فالمؤلف الصكر في مقدمته يلح إلحاحا شديدا على أن المثاقفة – أي تبادل الأثر والتأثير بين الآداب العربية وغيرها من أوروبية وأمريكية – لا تنفصل قطعا عما يعرف بالمقارنة الأدبية comparative فكل منهما تؤدي إلى الأخرى. سواء اتبعنا في دراستنا الاستقصائية الأعراف الفرنسية للأدب المقارن ، أو الأمريكية التي لا تشترط التأثر المباشر في مواقفها التحليلية من نظرية المقارنة. ولهذا فإن اقتراب الشاعر العربي- مثلا- من الآخر – وإن لم يقم اقترابه على الاقتباس أو التضمين- فإن هذا الاقتراب يكسبه رافدا مهما من الروافد التي تؤدي لتعميق مجرى الحداثة في هذا الشعر، وتبعا لذلك يجني الشعر العربي من ذلك ثمارًا جديدة.

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

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

فعلى المستوى الإيديولوجي، ينبغي لنا أن نسعى لتحجيم الاستشراق، أي لا ضرورة للنظرة المرتابة نحو الأدب الغربي . أما على

المستوى الفني فينبغي ألا نغض النظر عما يتراءى لنا مما يعد سرقة أدبية من سرقات المحدثين. وأن نفرق بين ذلك وذلك الذي يعد من قبيل التناص اللاشعوري، أي غير المتعمد، وغير المقصود. وفي هذا السياق يشير الصكر لدراسة إحسان عباس بصفتها نموذجا لبعض شعر البياتي (١٩٥٥) وما فيها من تنبيه لبعض التوافق بينه وبين إليوت على مستوى الصورة، والمعادل الموضوعي. وبالقدر نفسه ينوه لما نشر عن اقتباسات بدر شاكر السياب من الشاعرة إيديث سيتويل Sitwell ولا سيما من قصيدتها المشهورة (ما يزال المطر يسقط) التي ظهرت منها اقتباساتٌ في قصيدة السياب (أنشودة المطر) وذلك ما تنبه له كل من نذير العظمة ومحمد شاهين.

أدونيس وسرقاته

وفي هذا الفصل الجيد من كتابه " تنصيص الآخر " يتناول الصكر سرقات أدونيس ، لا بصفتها ضروبا من التناص، بل بصفتها انتحالا مثلما جاء في عنوان كتاب كاظم جهاد " أدونيس منتحلا " (١٩٩٣) وما كان أومأ إليه المنصف الوهايبي من استنساخ أدونيس الحرفي لبعض كتابات النفري (محمد بن عبد الجبار ٣٥٤هـ)، وما أكده عبد القادر الجنابي في كتابه الموسوم بعنون (رسالة مفتوحة إلى أدونيس) التي لم يكتف فيها باتهام الشاعر المذكور بالسرقة، والسطو، فحسب، بل يتهمه علاوة على ذلك بعدم فهم الصوفية، والتصوف، في انتقاد غير مبطن لكتاب أدونيس عن" الصوفية والسريالية " (١٩٩٢). فعلى الرغم من أن هذا الكتاب حظي باهتمامات ذوي البصر بالتصوف، إلا

أنه، في رأي الجنابي، وفي رأي الصكر، يضيف للشاعر السوري المزيد من الفضائح، بدلا من الإنجاز الشعري والفكري. ولهذا يدعو الصكر، في نهاية هذا البحث السجالي عن المثاقفة الشعرية، لعدم الخلط بين السرقات والتأثر، والحذر من أن تعد مثل هاتيك السرقات ضربا من التثاقف، إذ ينبغي التفريق بين الاقتباس الحرفي، والأخذ المباشر الذي يبلغ حد السطو على أفكار الآخرين، ورؤاهم الشعرية، وبين الأثر الذي يقع الشاعر تحت سحره وقوعًا غير شعوري.

التوازي بدلا من التأثر

هذا، ويحدث أن يتناول عدد من الشعراء المنتسبين لثقافات متعددة موضوعا واحدًا، فتظهر في أعمالهم تلك بعض وجوه الشبه التي تستدعي الدراسة المقارنة، على الرغم من أن ذلك لا ينسحب عليه ما يقال عادة عن الأثر والتأثير. ولذلك لا تقوم المثاقفة الشعرية لدى حاتم الصكر على التأثر وحده، بدليل أننا نجد أفكارًا متشابهة تتكرّر لدى شعراء زاروا أو أقاموا في نيويورك، وكتبوا عنها قصائد. وهذه الدراسة المقارنة لعلها تقوم على مبدأ التوازي، بدلا من الأثر والتأثير. فالشعراء الذين كتبوا شعرا عن المدينة المذكورة كثر، بدءًا من وايتمان Whitman صاحب أوراق العشب، وأمين الريحاني، ولوركا Lorca وجبران خليل جبران، مرورا بالبياتي وأدونيس ومحمود درويش وراشد حسين وسعدي يوسف، وانتهاء بالعراقي سركون بولص، وحسام السراي. فعلى الرغم من التباين اللافت في اتجاهات هؤلاء الشعراء، إن كان الأمر على المستوى الإيديولوجي – البياتي الماركسي – أو الفني –

أدونيس السوريالي – أو النفسي – حسام السراي، وسركون بولص. أو الثقافي – جبران، والريحاني – فإن هؤلاء الشعراء جميعا يلتقون على رأي واحد، ونظرة واحدة، وهي هجاءُ – إذا ساغ التعبير- هذه المدينة، جريا على مذهب الأمريكي وايتمان. الذي تعزى إليه المحاولة الأولى على هذا الصعيد. ونعني بها هجاء المدن. فالمؤلف لا يفتأ يعزو لرواد المدينة من الشعراء العرب أمثال جبران والريحاني والأجانب أمثال لوركا وسنغور، والمعاصرين أمثال البياتي وأدونيس وسعدي يوسف وراشد حسين ومحمود درويش، المواجهة الضدية لها بصفتها كيانا من الاسمنت المسلح الذي يفتقر للحياة، ويخلو من الروح. فهي عند بعضهم حشد من الثياب بلا رؤوس، وعند آخر صدأ يملأ الجسور، وفراغ يعم القلب. وعند شاعر آخر أرض الزيف. وهي عند آخر هيكل عظمي مكتمل بروح هزيلة لا تدب فيه الحياة. وهي عند محمود درويش في قصيدته طباق(٢٠٠٣) المهداة إلى إدوارد سعيد بعد عام من وفاته بابل القديمة، أو سدوم. وعند حسام السراي لا تعدو كونها حانة كلّ روادها من الكلاب. وعند أدونيس في قبر من أجل نيويورك(١٩٧١) تمثال امرأةٍ ترفع خرقة في إحدى يديها، فيما تخنق باليد الأخرى طفلة اسمها الأرض، في إشارة ساخرة منه لتمثال الحرية .

يستخلص الصكر من هذا التتبع الاستقصائي لصورة نيويورك في قصائد من الشعر العالمي، والعربي، أن الشعراء قد يتفقون من غير تواطؤ على الدخول في موضوع ما، والخروج منه بالشيء ذاته، أو التصور نفسه عن ذلك الموضوع. وهو قريب مما سماه العرب قديما "

التوارد " فجل الشعراء الذين ذكرهم، وذكر قصائدهم، دخلوا نيويورك حالمين، وخرجوا منها ثائرين ساخطين. لأن المدينة لم تكن كما توقعوا. بل كان العشبُ فيها دولارا، والكنيسة مصرفا، ودار الأوبرا بنكا. وهي أشبه ما تكون بوحش حجري، وحانة للكلاب، في شارع يطلق عليه شارع الملوك. وهي فيما يؤكده أمين الريحاني (١٩١٠) مجد كاذبٌ، وقلبٌ خاوٍ.

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

١٣

مفهوم النص ومفهوم الخطاب

على الرغم من أن اللغات الأجنبية تستعمل مصطلحين للدلالة على النص text والخطاب discourse فإن الاشتباه في العربية في الدلالتين اشتباه قائم من حيث أن الخطاب في العربية مدلوله كمدلول النص والمقال. جاء في الذكر الحكيم(وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب) ومن العلامات التي تنم على هذا الخلط بين النص والخطاب أن مؤلف كتاب لسانيات النص أضاف له عنوانا فرعيا رديفا وهو مدخل إلى انسجام الخطاب. وهذا يعني - في ما يعنيه - أن لسانيات النص هي أيضا لسانيات الخطاب.

وفي الكتاب الذي صدر عن المركز العربي للأبحاث في كل من الدوحة وبيروت بعنوان النص والخطاب لعبد الرحمن محمود يسعى المؤلف لتبديد هذا الخلط، فقد بدأ كتابه بتتبع كلمة (نص) في معجمات اللغة القديمة والحديثة، ليؤكد لنا أن للكلمة جذرا ذا مدلولات كثيرة، أحدها ما يعرف بلغة عصرنا هذا، ويفهم من قولنا عن قصيدة ما: إنها نص شعري، وعن قصة ما: إنها نص قصصي. ولكنه لا يقدم هذه النتيجة للقارئ إلا بعد الطواف في لسان العرب، وتاج العروس، والقاموس المحيط، وبعض معاجم المصطلحات. وكان المؤلف في غنى عن

هذه الجولات ما دام سيصل للنتيجة المعروفة، وهي أننا نستعمل كلمة نص للدلالة على وحدة كلامية ذات نسق، وتماسك داخلي، يسفر عن مقاصد يتوخاها صاحب النص، ويتقبلها المتلقي. وهذا المفهوم للنص لا علاقة له بما ذكره الزمخشري، وابن منظور، وسواهما، وعليه، فإن جل ما جاء في الصفحات من ٤٣- ٦٨ من باب التزيد والفضول الذي لا يضيف لفكرة المؤلف إلا القليل. فهو بلا ريب ينطلق مما يذكره ص ٧١ وهو أن النص حدث اتصالي – تواصليٌ- مترابط تركيبا، متماسك دلالة، تبنى دلالاته، وتتشكل، على وفق المقام التداولي، ويتجلى بصفته كلا يتسم بالشمولية، والانسجام، والاتساق.

وهذه النتيجة تعود بنا إلى ما اقتبسه عن بيوغراند (ص٦٨) غير أنه ما إن ينتهي من هذه النتيجة حتى نجده يتحدث في قضية أخرى تحت عنوان " التصور الأدبي للنص ". فكأن ما ورد عند بيوغراند غير كافٍ، أو أنه لا يتفق مع التصور الأدبي، الذي يبدو لدى المؤلف تصورا مباينا لموقف علم اللغة النصي. ولهذا نجده يتحدث – فيما يبدو انفصالا عن موقف اللسانيات من النص – عن اللغة الشعرية، وانتهاك قواعد اللغة " ويعزز ما يقتبسه من صلاح فضل بالقول: " النص في التصور الأدبي إنجاز إزاحي (كذا) عن العادي والمألوف والمعياري والمقيس من متداول الكلام، وابنية اللغة، ومواطأة العرف، واستقرار المعنى" وهذا الوصف للنص من المنظور الأدبي، وإن انسحب على بعض الشعر، إلا أنه لا ينسحب على نصوص أدبية كثيرة، كالنص الروائي، والمسرحي، والقصصي. فهذه النصوص لا يغلب عليها، ولا يشترط فيها الانزياح،

ولا تكثيف المجاز، ولا يكثر فيها انتهاك قواعد اللغة من نحو، أو صرف، أو صوتيات، أو مداخل معجمية. ولعلنا إذا استعرضنا أمثلة من الشعر الرصين، الذي يخلو من هذه الانحراف عن المعيار، لوجدنا فيه من الأدبية ما يناظر غيره، إن لم يفق عليه: فهذا شاعر يقول:

من لم تودع بنيها بابتسامتها إلى الزنازين لم تحبَل ولم تلـــد

وهذا شعر لا ريب في شعريته، ولو قارناه بقول الشاعر الآخر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجـوهٍ كالدنانير

لاتضح أن في الثاني من الانزياح، والمجاز، والتصوير، ما لا نجده في الأول، ومع ذلك كلاهما يعدان من الشعر الرفيع الفائق. وقد يقرأ القارئ رواية من أجزاء عدة، ومن مئات الصفحات، فلا يجد فيها إلا القليل جدا من المجازات والانزياحات عن المعيار، ومع ذلك لا نجد من يستثني الرواية من الأدب، فالمؤلف ينساق كغيره ممن ينساقون متأثرين بالنقد الأسلوبي، ويرددون القول على علاته دون رويّة، أو تفكير. مع هذا لا يفتأ المؤلف يتتبع النص الأدبي في كل من التصور المعاصر، ثم التصور البنيوي، والتصور ما بعد البنيوي المتمثل في نظريات الاقراءة، والتلقي، والبعد االتفكيكي، وفلسفة ما بعد الحداثة، وما بعد البعد. أو في ما يعبر عنه عادة بالنظرية الأدائية. ونحن نرى أن هذا كله من باب الحشو والزيادة، لأن النص- أدبيًا كان أم غير أدبي - هو النص نفسه، والمؤلف – للأسف – يخلط بين تحديد مفهوم النص وإشكاليات القراءة، وثمة فرق كبير بين الأمرين، ولعلنا نذكر هنا مثالا يسير يوضح

الفرق، فمما لا ريب فيه أن " حي بن يقظان" لابن طفيل نص، وهو باتفاق تتوافر له شروط النص، ومعاييره، إلا أن مستقبلي هذا النص وقراءه اختلفوا فيه، وتنازعوا، فعده بعضهم رسالة كغيرها من الرسائل، وعده بعضهم قصة كغيرها من القصص، وذهب فريق ثالثٌ إلى تصنيفه في السير الذاتية، وخالفهم في هذا فريق يرى فيه سيرة ذاتية بقناع غير ذاتي.

وتبعا لهذا يتضح أنه إذا اتفق على مفهوم النص، وأنه ناجم عن تفاعل المتلقي بالملفوظ الكلامي، لم تعد ثمة حاجة لاستقصاء ما يقوله بارط أو ديريدا، أو بول ريكور. فكلما توغلنا وراء الآراء المتباينة، والأنظار المتناقضة في تلقي النص وقراءته وتأويله، فقدنا ما كنا توصلنا إليه من تحديد لماهيته، وطبيعته. ولا ندري ما الذي أفادنا به المؤلف بحديثه المتشعب عن انعتاق النص، وإنتاجيته، وما فيه من نصية، وتناص، وما يعتمده من مرجعيات مما توسع فيه وأفرط من ص ٨٥-٩٠ فهو شيء معروف، ولا يضيف جديدا لمفهوم النص، إلا إذا عدَدْنا الحذلقة من باب التجديد.

الميديا

وبالرجوع إلى العنوان الفرعي للكتاب " من الإشارة إلى الميديا " نتذكر أن المؤلف يعدنا بالحديث عما يسمى النص المتشعب أو الفائق أو الرقمي أو الإلكتروني أو السوبر نص، وما إلى ذلك من أسماء ما أنزل الله بها من سلطان. وقد أورد (ص٩٦) تسع ترجمات مختلفة لكلمة

Hypertext وفي ظننا أن هذا النوع من النصوص ما يزال جنينا في رحم التقاليع التي جاءت بها الوسائط من حواسيب وفيديو ومواقع تواصل اجتماعي ومن شبكات عنكبوتية ومواقع إلكترونية ، فالنص غدا لدى بعض الأشخاص مجموعة من المتتاليات التي تقوم على القصّ واللصق. فتصبح القصة مثلا، أو القصيدة، من فقرات مكتوبة تتخللها صور ومجسمات ومشاهد فيديو واقتباسات. والمؤلف لا يكتفي بذكر ما يمتاز به هذا النوع من النصوص، ولكنه يتتبع ما كتبه عنه حسام الخطيب وسعيد يقطين ومحمد أسليم وغيرهم، واحدا تلو الآخر، ولو اكتفى بذكر المراجع التي استند إليها في هذه الفِصْلة من الكتاب، وأوضح لنا رأيه الذي يذكره ص ١٠١ لوفر على نفسه الكثير من الجهد ، ذلك لأن هذه الإشارات التي استوفى البحث فيها لم تقُد حتى الآن لنتيجة تؤدي لانتشار هذا النوع من الكتابة، فالمحاولات التي أدرجها هو ومن ذكرهم محاولات محدودة جدا، ومعظمها لكتاب خاملي الذكر، والأرجح أن ما كتبوه لا يعدو كونه مظهرا من مظاهر المراهقة الأدبية لا غير.

وعلى الرغم من أن غاية المؤلف هي توضيح الفرق بين النصّ والخطاب، إلا أنه بعد نحو مائة صفحة من الكتاب الذي يقع في ١٣٠ ص بدأ الحديث عن المصطلح الثاني، وهو الخطاب. فهل الخطاب والنص شيء واحد أم هما شيئان مختلفان، هذا هو السؤال. وقد ذكر ثلاثة خيارات للإجابة، أولها: يقول إن النص والخطاب لا فرق بينهما لا شكلا ولا فحوى. فهما كوجهي قطعة النقود الواحدة. (ص١٠٨) وثانيهما يفرق بينهما على أساس أن الخطاب يشمل فضلا عن النص ما يحيط به

من ظروف ومن شخوص ومن مواقف ومن سياق ومن تفاعل بين المتواصلين من متكلم ومستقبل أو قارئ. وعلى المستوى الكمي لا بد للخطاب من أن يكون أكثر طولا وقد لا يكون مكتملا ولا مقتصرا على متكلم واحد، فالكلام الذي يقال في حلقة دراسية (سيمينار) يعد خطابا على الرغم مما فيه من تبادل أفكار، ومن حوار، قد يعتريه التشتت في بعض الأحيان(ص١١٢). وثالث هذه الخيارات هو الخيار القائل: إن الخطاب مصطلح يطلق على كل ما يتجاوز الجملة. ومع ذلك فإن هذا الفريق، وعلى رأسه هاليدي ورقية حسن، لا ينكرون أن تكون الجملة في بعض السياقات خطابا إذا كانت تتضمن رسالة وقصدا، فكتابة إعلان على واجهة بناية (للبيع) في رأي هذا الفريق خطابٌ على أساس أن هذه الكلمة تكثيفٌ مختصر لمجموعة من البيانات التي تقول للمتلقي إن هذه البناية تعرض للبيع.

وإذًا، فإن ما يذهب إليه الفرقاء جميعا لا يختلف - قطعا - عما يدعو إليه بول ريكور، وهو إطلاق كلمة نص على كل خطاب جرى تثبيته بوساطة الكتابة، فالكتابة هي التي تؤسس للنص كيانه وحضوره(ص١٢٦). وهذا التحديد لمدلول الخطاب، الذي يتفق مع مدلول النص، هو الذي انتهى إليه كثيرون من حيث أن النص بصرف النظر عن حجمه خطاب، أما الخطاب فجائز ألا يكون نصًا كونه يتضمن علاوة على الملفوظ الكتابي عناصر أخرى إلى جانب حاجته الماسة للتماسك والاتساق خلافا للنص. وعليه يمكننا الخروج بما يأتي: كل نص خطاب وليس كل خطاب نصًا، وهذا يشبه تفريق النحاة المتقدمين بين

الكلام والقول، فالكلام نظير النص، والقول - وهو ما ينطق به اللسان - نظير الخطاب. وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن الخطاب أعم من النص، مثلما كان القول في رأيهم أعم من الكلام الذي تتحصل به الفائدة.

على أنَّ المُلاحظ في كتاب عبد الرحمن محمود ميلُه المفرط للتقعر في الخطاب، وقد بالغ في ذلك حتى اتسم أسلوبه بالمعاظلة، اي تداخل الكلام بعضه ببعض تداخلا يؤدي إلى سقم الأسلوب، وهذه فقرة تشهد على ما نقول: " يفارق النص إشاراته اللغوية التي تمثل مادته الخام مدلولاتها المعجمية الإخبارية والحيادية الساكنة بفعل الاستقرار العرفي الى حيث حيوية الإثارة وفتنة الغواية وخطف اللمح واللمع وإدهاش الجدة والبكارة والمفاجأة لتدرج في مناخ كينونته النصية الدالة في ذاتها على قراءة ذاتها من حيث هي كينونة مائزة لوجود حيوي فاعل متفاعل ممتد متشعب متناص متصاد مع غيره من النصوص والتجارب والخبرات الأدبية والإنسانية المحايثة له والسابقة عليه " (ص٧٤) . وقد زاد الطين بلة ميله لاستخدامات غريبة فبدلا من فوائد يستخدم كلمة مفادات، وكلمة (جهة) من قولهم (ومن جهة أخرى) يستبل بها كلمة (حافة) فيقول: ومن حافة أخرى. ولو تتبعنا مثل هذه الاستخدامات الشاذة لاحتجنا لمقال آخر في طول هذا المقال. ومن دلالات سقم الأسلوب ما يظهر في الكتاب من استعارات مستهجنة، كقوله " وهذا التصوير يصيب كبد الهوية الأدبية" (ص١٢٧) وهذه الحذلقة البيانية لا تستقيم مع ما ينزلق إليه من تعبيرات عامية كقوله " الاستشراق خطاب سلطوي صنعه الغرب على عينه". علاوة على هذا كله يتعثر القارئ في

أثناء قراءته للكتاب بمواقف دونكيشوتية لا مزية فيها، ولا ضرورة، وادعاؤه أحيانا بإمساك العصا من الوسط ادعاءٌ لا يخفِّف من الأثر السلبي لتلك المواقف. مع ذلك فإن هذه الملاحظ لا تنتقص من الكتاب، وقيمته، وما يسهم به من فائدة إلى جانب غيره من كتب غايتها تحديد مفهومي النص والخطاب، وما يحيط بهما من غموضٍ ولبْس.

---

*للمزيد انظر كتابنا لغويات، عمان: ط١، دار الخليج، ص ص ١٣١- ١٧٦

١٤
السرد والتاريخ

بعد إصداراته "ظواهر حديثة في شعر المقاومة " ١٩٩٦ وقبله " ديوان الانتفاضة " ١٩٩١ و " وَهَجُ القصيدة - دراسات في الشعر المقاوم " ٢٠٠٩ و " الحساسية الجديدة – دراسات في القصة القصيرة " ٢٠١٧ و " الشعر في الدوريات المصرية من ١٨٢٨-١٨٨٢ دراسة وتوثيق " ١٩٨٧ وتحقيق ديوان علي بن المقرَّب العيوني وشرحه في جزأين ١٩٨٤ تصدر للأكاديمي الأردني أحمد الخطيب دراسة جديدة بعنوان " تسريد التاريخ وشعرية اللغة - دراسات في الرواية العربية " (دار الدراويش بلوفديف – بلغاريا ٢٠١٩)والخطيب كغيره من الأكاديميين لا يعنيه التفريق بين الرواية واللا رواية، فهو يدرج كتاب بنات الرياض لرجاء عالم مع الروايات، وفي ذلك نظر.

والروايات التي دُرست في الكتاب تمثل توجُّهات عدة، فأولاها رواية تاريخية إسلامية، وهي رواية الحلاج لعباس أرناؤوط الصادرة في العام ٢٠١٠ وهو روائي فلسطيني، ومخرج تلفزيوني، وكاتب قصة قصيرة، وله روايتان أخريان هما الصوت يناديني، و الطواحين وأنا. والرواية التاريخية الثانية هي رواية (يحيى) للأردنية سميحة خريس الصادرة بعمان ٢٠١٠ وقد ساقها المؤلف الخطيب في عداد الروايات التاريخية التي يقف فيها مؤلفوها عند مجريات قريبة من عصرنا كملحمة

الحرافيش لمحفوظ ومدارات الشرق لنبيل سليمان، لكنه يذكر إلى جانب هاتين الروايتين ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، وهي رواية تعود بنا إلى زمن سقوط عاصمة الأندلس، وتهجير مسلمي الجزيرة للمغرب، مما يعني أن هذا التصنيف غير دقيق، ولا يتفق مع ذكره لرواية رضوى عاشور، فأحداث هذه الرواية- أي رواية خريس - تقع وتجري في العصر الذي خضعت فيه البلاد للعثمانيين بدليل أن بطل الرواية ولد مثلما تذكر المؤلفة في الكرك عام ١٥٧٥ ويتناول الخطيب رواية ثالثة هي " أوراق معبد الكتبا " لهاشم غرايبة، وهي أقل من أن توصف بالرواية، تليها رواية " عمارة يعقوبيان " لعلاء الإسواني. وهذه الرواية تبدأ حكايتها ببناء العمارة في قلب القاهرة نحو العام ١٩٣٤ وبهذا تكون مجرياتها قريبة العهد من مجريات رواية " القاهرة الجديدة " لنجيب محفوظ ، وبناء على ذلك لا تستحق هذه الرواية أن توصف بالرواية التاريخية، ولا شبه التاريخية.

على أنَّ المؤلف الخطيب، في هذا الفصل من الكتاب، عدل عن طريقته المتَّبعة في بقية الفصول. فبعد فقرة أشادت بالرواية سارع للحديث عمّا سمّاه تقنيات متعددة زاعما أن الإسواني يعبر تعبيرا دقيقا بوساطة الحوادث المحكية، والشخصيات السردية، عن انهيار الطبقة الوسطى، واختلاط القيم، والمفاهيم الاجتماعية، اختلاطا تجسَّد على نحو ملموس في تلك التغييرات التي أحاطت بتلك العمارة، وبمن يقيمون فيها سواء من كانوا من السابقين أو اللاحقين. فهي رواية تعبّر عن ترهل الارستقراطية العريقة بمصر فلا يجد لها القارئ إلا ظلالا

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

بتول الخضيري

فالإسْواني، في هذه الرواية، يقول ما لا يُقال، في رواية هي – في رأي المؤلف- متقنة البنية، رصينة، وحداثيَّة، ولا يبخل فيها الكاتب على القارئ بالمونولوجات الكثيرة، ولا بالاستدعاءات من الذاكرة (ص ١٤٣) واللافت في " تسريد التاريخ " تلك التحليلات النقدية المتأنية، والعميقة، لرواية بتول الخضيري- من العراق - كم كانت السماء قريبة (١٩٩٩) ففي هذا الفصل يتجنب الخطيب فكرة الربط بين الرواية والتاريخ، فنجده بُعيْدَ أن يشيد بها ينتقل فورًا لتأمل التقنيات السردية بادئا بما يسميه التتابع السردي. ويعني به السرد الملتزم بالتسلسل الزمني، فالفطور يسبق الغداء، والغداء يسبق العَشاء، وهلمجرا.. وهو الذي يشار إليه بمصطلح chronicle لكن المؤلف يتحرَّزُ من ذلك مشيرًا لضرْب آخر، ونسق ثانٍ من السرد إلى جانب التتابع، وهو السرد غير الخطي، أي: المتكسر، الذي يسمح للراوي بالمراوحة في الزمن time shifting ومثل هذا النسق يحتاج لآليات كالمونولوج، وتيار الشعور، والتداعي، وهذا ما يتكرر في الرواية كثيرًا. وهذه الطريقة في السرد ليست سهلة على كاتبة تخوض تجربة الكتابة الروائية للمرة الأولى، ولذا يرى الخطيب أنَّ الحشو هو أحدُ المزالق التي تقع فيها الكاتبة، ومثال ذلك السرد المطول الذي استرجعت فيه مشاهد العزاء للمتوفي (أبو نضال) ففي اعتقاده نستطيع أنْ نحذف

جلَّ ما ورد من ص ٨٢ – ٨٦ دون أن يختلَّ شيءٌ في الرواية، أو يفقد القارئ الشعور بتواصل ما قبله بما بعده.

والتوازي آليةٌ أخرى لجأت إليها بتول الخضيري. وهو أنْ تروي الساردة حدثين متزامنين يقعان في مكانين مختلفين، وهذا الشكل يتكرر بوضوح في نصف الرواية الثاني ويغيب في نصفها الأول. علاوة على هذا يقفنا المؤلف على تقنيات أخرى يعد الراوي واحدًا منها. فالراوي قد يكون أحد شخوص الحكاية، وقد يكون من خارجها، ولا دور له فيها، ولا علاقة له بالحوادث أو بالشخوص. وهو الذي يُعرف بالراوي العليم . وحديث المؤلف عن هذا الجانب لا يخلو من خلط يحتاج لإعادة نظر، فهو يذكر في ص ١٦٥ أن الراوي المشارك، وهو الذي يروي مستعملا ضمير المتكلم، يُكْسب الرواية مزيدًا من الثقة، والمصداقية، والحرارة الذاتية. والمعروف أن الراوي العليم هو الذي يوصف بالثقة، وهو الذي لا يُشكّ في صحَّة ما يرويه، أما الراوي المشارك، فقد يروي أخبارا كاذبة لأغراض في نفس يعقوب، ولهذا لا يوثق بروايات الراوي المشارك قدر الوثوق بروايات الراوي العليم. ولا ريب في أنَّ الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض (في نظرية الرواية) ١٩٩٨هو الذي ضلل المؤلف. فقد أورد في ص ١٦٦ اقتباسًا من الرواية تقول فيه الساردة: " انتظرت لمدة ساعة في الكافتيريا أرقب طفلا يلهو.. " ثم علق على ذلك تعليقا عززه باقتباس من عبد الملك مرتاض يجعل من هذا السرد ضربًا من السيرة الذاتية، وفي موقع آخر يتحدَّث عما في الرواية من تعدُّد في الأصوات، مع أن

هذا يتعارض مع تصنيفه للراوي بالعليم تارة، وبالمشارك تارة أخرى (ص١٦٩) لأن رواية تعدد الأصوات تقوم على تركيب مختلف تحظى فيه كل شخصية بدورها في رواية الأحداث من وجهة نظرها الذاتيَّة. فكل شخصية منها تنهض بدور الراوي، وهي تؤدي- في الأثناء- دورها في الرواية. ومما ينم على ما في هذا الجانب من وهم قوله تعليقا على حديث الساردة عن شارع (همر سميث) في لندن (ص١٧٠): حين نتأمل هذا نلاحظ أن الراوي العليم المحايد لا ينقل الحدث أو الشيء نقلا مطابقا لوجوده. " فالقارئ لا يؤيد المؤلف في هذا التصنيف " راوٍ عليم " لأن الفقرة استعملت فيها الساردة ضمير المتكلم لا الغائب..

ويعقّب المؤلف على ما سبق من ملاحظ، قائلا: إنها رواية عابرة للأنواع، ففيها شيءٌ من السيرة، وشيء من المونتاج السينمائي، وشيءٌ من الفنّ التشكيلي – أحد شخوص الرواية نحّات عراقي – ويُعدِّد لنا الدكتور الخطيب بعض الروايات التي تلتبس بالسيرة، مؤكدا أنّ في رواية بتول الخضيري دلائلَ على هذا الالتباس، بيد أنه لم يذكر لنا من حياة المؤلفة الشخصية ما هو مشترك بينها وبين بطلة الرواية ليؤكد أنها سيرة، ولذا يظل وصفه هذا من باب الظنون، لا أكثر، ولا أقل.. وليس هذا فحسب، بل إن المؤلف زاد على ذلك جاعلا من الشعرية سمة لافتة لهذه الرواية. فالكاتبة بتول الخضيري تختلف عن غيرها من الكتاب بامتلاكها أسلوبا يجعل من نسيج المحكيات السردية نسيجًا شاعريًا يقرّبها من القصائد. وهذا صحيح في المُجمل، بيد أنَّ المؤلفة- في الواقع – تقترب بلغة الرواية من القصة القصيرة في مواضع

شتى. والنص – نص الأرجوحة- الذي اقتبسه الخطيب (ص١٧٦) يؤكد لصوقها بالقصة القصيرة، لا بالشعر. وقد أفرط المؤلف في الاقتباس من كتاب عبد الملك مرتاض " في نظرية الرواية " إفراطا يجعل الفائدة ضررًا، والإفراط تفريطا، وتحولت مناقب الاقتباس إلى مثالب الالتباس. فهو يقتبس منه اقتباس من يجاريه، ويشاطره الرأي، قوله عن شروط لغة الرواية الجيّدة " إذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، مُتَرَهْيئة ** (كذا) متزينة، متغجّرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، حسيرة، خلِقة، بالية، فانية، وربما شعْثاء، غبْراء. " ونحن نقول: إن من يشترط هذه الشروط في لغة الرواية الجيدة عليه أن يبحث عنها في عالم اللامعقول، لأن مثل هذه الشروط لا تقبل بها الألباب، ولا ترتضيها العقول.

**ظننا في الكلمة خطأ طباعيا فعدنا لكتاب مرتاض نفسه ص ١١٥ فوجدناها بهذه الطباعة، وهي لفظة بلا معنىً.

١٥

تراثنا وسؤال التجنيس

لطالما أثارت عبارة نظرية الأدب Theory of Literature أو النظرية الأدبية Literary Theory شجونا كثيرة لدى القراء والدارسين العرب، فأكثر الذين يهتمون بالأدب ونقده يجمعون على أن التراث النقدي العربي، عمومًا، يخلو من نظرية تقوم على تُـتَّبَع الأعمال الأدبية وتصنيفها أجناسًا Genres وما يندرج تحت كل جنس منها من أنواع kinds. ولقد ضلَّ نفرٌ من الدراسين فأنكروا الاعتراف بوجود ما يمكن أن يُحسب بوادر وإيماءات بوجود مثل هذه الأساسيات. وهذا ما حاولنا في دراسة لنا نشرت قبل زمن غير قصير التنبيه عليه، والتنويه إليه*. وذكرنا ما كان قد صنفه أبو إسحق الصابي عن الفرق بين الشاعر والناثر، وأشرنا لبعض ما جاء في كتاب ابن وهب (٣٣٥هـ) " البرهان في وجوه البيان " من تحديد لأجناس الأدب من شعر، وخُطب، ورسائل، وما ذكره هذا الناقد الذي جار عليه الزمن فنُسب كتابه لغيره، بعنوانٍ آخر هو" نقد النثر " المنسوب زورًا وجورًا لقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ).

مؤشراتٌ أولى

وأيا ما يكن من أمر، فإن للدكتور فاضل عبود التميمي فضل العودة إلى هذا الموضوع باحثا منقبا عما يقيم(خطاطة) أوليّة – إذا ساغ التعبير- لنظرية الأجناس الأدبية عند العرب، مستفيدا من إشارات وردت عند من سبقوه للخوض في هذا المعترك، والسير في هذا المسلك، لا يأبه بما فيه من وعورة، ولا يبالي بما يترتب عليه من خطورة، فممَّن أفاد منهم فرج بن رمضان وكتابه " الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس الأدبية- القصص ". وأفاد أيضا من دراسة رشيد يحياوي الموسومة " بالشعرية العربية ، الأنواع والأغراض". وأفاد من الكتاب المنشور بعنوان " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " وهو كتابٌ يتناول فيه عدد من الباحثين موضوعات شتى تتوافق في أنها جميعًا تدور حول التجنيس.

علاوة على هذا، أفاد من بحوث كتبها هو، ونشرت متفرقة في أزمنة متباعدة، منها فكرة الأجناس الأدبية ومرجعياتها عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) المنشور في العدد ٣٨ من مجلة المورد ببغداد (٢٠١١) وأفاد من بحث آخر بعنوان " النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية- مقولاتُ الجاحظ وابن وهب " المنشور في العدد٣/٢ من مجلة العميد، ببغداد (٢٠١٣) أما المصادر الأجنبية والعربية التي أفاد منها، فكثيرة، لا ضرورة لذكرها في هذا الموضع من كتابنا مفاهيم نقدية.

مقارباتٌ

وينوّهِ المؤلف في توطئته لكتابه بمحاولات متقدمة أخرى مبعثرة لا تشكل دراسة منهجية متماسكة، ولا متكاملة. فقد ذكر محمد غنيمي هلال في "النقد الأدبي الحديث " أن قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) هو أول من نبه على أهمية التعريف بأجناس الأدب الشعري منه خاصة، وتبعه في ذلك آخرون.. في حين يرى عبد السلام المسدّي في كتابه " النقد والحداثة " (١٩٨٣) أن مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على الثقافة العربية، وينحو هذا المنحى صلاح فضل في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص " (١٩٩٢) مؤكدًا أن فكرة التجنيس فكرة غائبة تمامًا عن النقد العربي القديم، بسبب هيمنة البلاغة عليه، والبيان. ويتكرر هذا الموقف لدى كل من محمد الماكري، وعبدالله إبراهيم، فهما يؤكدان خلوّ الفكر النقدي العربي من هذا الوعي بالتجنيس. ولا ينكر عبد العزيز الشبيل في كتابه " نظرية الأجناس الأدبية " أن لدى قدماء النقاد نظرية في البلاغة لا تُعْوزُها أحيانا الإشارات لما يسميه - من باب التسامُح - بنظرية للفنون الأدبية.

التمحيصُ

لقد تقصَّى المؤلف فاضل عبود التميمي في كتابه هذا (مجدلاوي،٢٠١٧) تلك الآراء، وهاتيك المواقف، لأنه يعتزم من خلال التمحيص، الرد على هؤلاء جميعًا، مقدمًا في فصول كتابه الأربعة ما ينفي

بالأدلة الملموسة، والأمثلة المحسوسة، خلو النقد العربي القديم من بدايات، وبوادر، تأسيسيَّة لنظرية في الأجناس الأدبية، وإن لم تكن مطابقة لتلك التي نجدها لدى قدماء الغربيين، بدءًا من افلاطون، وأرسطو، مرورا بهوراس وغيره، وانتهاءً بنورثروب فراي Frye وتيري إيجلتون Eagleton. ففي الفصل الأول تتبَّع، بصورة موجزة، فكرة التجنيس لدى الجاحظ(٢٥٥هـ) وابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) والقاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ) والرماني(٣٨٦هـ) والخطابي(٣٨٨هـ) وأبي هلال العسكري(٣٩٥هـ) ومسكويه (٤٢٦هـ) وعلي بن خلف الكاتب(٤٣٧هـ) وابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ) فلدى هؤلاء جميعًا ملاحظاتٌ يرصدها المؤلف، ويتتبَّعُها، فهي تشير إلى تصنيف أجناسي للكلام بين موزون، ومنْثور، وكلام غير مقفى. والموزون هو الشعر، والشعر منه أنواع هي: الرجز، والهزج، والمسمَّط، والمزدوج، والمشطور، والمخمَّس إلخ. والنثر منه الخطب، والرسائل، والأمثال، والوصايا. والكلام غير المقفى منه القرآن الكريم، بما له من مزيَّة على غيره. وقد ربط بعضهم بين الأنواع والجنس النثري، كابن وهب(٣٣٥هـ) الذي صنف النثر أنواعًا فمنه: الخطب، والترسُّل، والاحتجاج(الجدل) والحديث، والوصايا، والتوقيعات. وقد بالغ الكلاعي (٥٤٣هـ) في كتابه "إحكام صنعة الكلام" في تفريع النثر- من حيث هو جنس - على أنواع، فعلاوة على ما ذكره ابن وهب، نجده يضيف: المقامات، والمعمّى، والحكاية، والتوثيق، والتأليف.

ويلفت المؤلفُ التميمي النظر إلى شيء آخر، وهو تداول النقاد القدماء لفكرة تحوُّل الأنواع الأدبية، فقد وجدنا لدى غير واحد منهم تأكيده أن الشعر انبثق من النثر المسْجوع، ووَرَدَ في كتاب عبد الكريم النهشلي(٤٠٥هـ) الموسوم بعنوان " الممتع في نقد الشعر " ما نصه:" أصل الكلام المنثور، ثم تعقبت العرب ذلك، واحتاجَتْ إلى الغناء في أفعالها، وذكر سابقيها، ووقائعها، وتضمين مآثرها، فتدبروا الأوزان، والأعاريض، وأخرجوا الكلام أحسن مخْرَج في أساليب الغناء، فجاءهم مستويًا، ورأوه باقيًا على الأيام، فألِفوا ذلك، وسمّوهُ شعرًا ". وهذا نصٌّ يوحي بما سبق إليه النهشلي من رأي حول تحوُّل الأجناس، وانبثاق جنس أدبيٍّ من آخر. ففي رأيه ساد النثر أولا، ثم انبثق من أحد أنواعه (المسْجوع) الشعر المنظوم، وغلب على المنثور لما فيه من مزيَّة الوزن، والمخْرَج الحسن بالغناء، والاستواء، والحفظ، على مدى الزمان. وهذا نظير قول أرسطو: إن التراجيديا انبثقت من المراثي، وإن الكوميديا انبثقت من الأهاجي، وفي هذا، وذاك، شيءٌ مما أطلق عليه الشكليون الروس في العصر الحديث اسم Ethnology of Literature " السُلالات الأدبية ".

ويُعرَفُ عن أبي هلال العسكري أنه أول من فرق بين الكتابة والشعر، فهما جنسان، يندرج تحت الكتابة نوعان، هما: الخطب

والرسائل. وقد فرق في " الصناعتين " بين مزايا هذين الجنسين، وتلك الأنواع. فالخطب تحتاج للطبع، والرواية، والدربة، واختيار الخطيب للألفاظ، وأما الشعر، فمزيَّته التأثير ذمًا أو حمدًا. والارتباط بالألحان، والشيوع، والحفظ أبدَ الدهر، والاهتمام به، وبروايتهِ من عصر إلى عصر، والنظم الذي تتجلى فيه زينة الألفاظ. ومثل ذلك من مزايا يذكرها للتفريق بين الرسائل والخطب. وهذا الحديث عن مزايا كل جنس، وطبائع كل نوع، يُعد في نظر المؤلف دليلا ساطعًا، وبرهانا قويًا قاطعًا، على بوادر الوعْي بالتجنيس، وإلا لما كان العسكري في حاجة ماسة لذكر الصفات التي تُسْتحْسن في كل جنس، وكل نوع. فالصفات التي حدَّدها لكلّ جنس، ونوع، كافية لأن تجعل من كل واحد منهما جنسًا مباينًا، ومختلفًا عن الجنسيْن الآخريْن.

الباقلاني(٤٠٣هـ)

وعلى هذا النسق جاء حديث المؤلف عن الباقلاني، الذي عدّد في كتابه " إعجاز القرآن " أجناس الكَلِم وهي: الشعر، والنثر، ومن النثر أنواعٌ، هي: الوصايا، والأمثال، والخطَب، والرسائل، وأخيرا مجاري الخطاب الأخرى. ثم يعود في موضع آخر من الكتاب إلى الحديث عن جنْس الكَلِم، فمنه: الكلام الموزون المقفى، ومنه الموزون غير المقفى، والكلام المعدَّل المسجوع، والموزون غير المُسجَّع، ثم منه ما يرسل إرسالا من غير تقفيةٍ، ولا تسجيع، وهذا تقسيم يحيلنا – في رأي المؤلف- إلى ما سبق من تصنيفه لاثنين من الأجناس، هما جنس الشعر، وجنس النثر، وتحت كل منهما أنواع، وأنماط. والأولُ له شروط

لا يتطلَّبها الثاني. كالنية، والوزن، ووحدة الروي، والقافية التي تشمل فيما تشمله الروي، وأنْ يحظى النصُّ الواحدُ منه بطولٍ مناسب، وإلا عُدَّ من الشوارد. وقد استعمل الباقلاني كلمتيْ جنس، وأجناس، ولو أنه لا يعني باستعمالها ما يعنيه المدلول الشائع عند الغربيّين، وهو المقابل الحرفي لكلمة Genres ونحن نرى في قول المؤلف التميمي: إن الباقلاني عنى بهما المعنى الذي يريده الغربيّون، قولا لا يخلو من غلوٍ وشَطَط.

واللافت للنظر أنَّ الاهتمام بتصنيف الأشكال الأدبية العربية لم يقتصر على البلاغيّين، أو النقاد، وإنما خاض فيه أيضًا من لم يكن من هذا الفريق، ولا ذاك. فابن خلدون(٨٠٨هـ) وهو مؤرخ، يخوض في إشكالية التصنيف، فتحت مسمى علوم اللسان يؤكد أن لسان العرب، وكلامهم، على فنين اثنين، هما: الشعر المنظوم، والكَلِم المنْثور، وفي كل واحد من الفنين فنون، مؤكدًا أن كلَّ جنس أدبي لا بد فيه من أنواع، أو أنماط، وزاد على هذا في موقع ثانٍ قوله: ولكلِّ فن من الفنون أساليبُ تختص به دون غيره. أي أن ابن خلدون يشترط لكل نوع من أنواع الكَلِم أسلوبًا يختلف فيه عن أساليب الفنون الأخرى من الجنس ذاته. ويستنتج المؤلف من ذلك أن منظّري الأدب العربي قديمًا أدركوا أن لكل نوع أدبي أسلوبًا في إطار الأسلوب الذي يميز هذا الجنس عن ذاك. ومما لا ريب فيه، أنَّ هذه الأقوال المقتبسة من مقدمة ابن خلدون، تعبر عن إحساس قوي بضرورة التجنيس، بيد أن المؤلف يبالغ في تقديره هذا الإحساس إلى الحد الذي يزعم فيه أنهم كانوا السبّاقين للقول

بأن الأساليب- هي الأخرى - تخضع لما تخضع له الأجناسُ، والأنواع، من تصنيفٍ، وتجنيس.

صفوة القول أنَّ الخطاب النقدي القديم، بشقيه؛ البلاغي، وغير البلاغي، يتضمَّن أفكارا متفرقة تتحرى جميعًا الإجابة عن سؤال التجنيس، شعرًا ونثرًا. وهي، وإن كانت مبعثرةً، لا يعثر عليها المتتبع إلا بشقّ النفس، يمكن أن تكون مادة أولى لمدخل نقدي يتلمَّس فيه جهابذة الآداب الإجراءاتِ التي تتعلق بعمليات التصْنيف، ورصد التحولات التي تمسُّ الأنواع، أو الأجْناس، فتؤدِّي لولادة أنواع أخرى من الجنْس نفسه وفقا لمبدأ الاختيار الطبيعي، والبقاء للأصلح. وإذا نظرنا إلى هذه الملاحظ، في الظروف الخاصة بها من حيث الزمان، والمكان، اتضح ما كان لدى القدماء من حرصٍ شديدٍ على التجْنيس، والتنْميط الأدبي. وذلك لا يُسوِّغ لأي من المحدثين من أمثال: صلاح فضل، أوعبد السلام المسدي، أو عبدالله إبراهيم، وسواهم.. أن ينكروا ذلك، أو أن يدعوا بأن " نظرية الأدب* " فكرة دخيلة على الثقافة والأدب العربيين.

---

*للمزيد انظر كتابنا في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠ ص ص ١٩- ٣٨

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. مقدّمات 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- أمانة عمان، ٢٠٠٧
٣٦. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧
٣٧. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد الأردنية 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. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط١، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، ٢٠١٣
٥٧. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط١، دار أمواج للطباعة، عمان، ٢٠١٣ ط٢، ٢٠٢١
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، عمام، 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 إبراهيم 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، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧
٧٣. روايات عربية تحت المجهر، ط١: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٨
٧٤. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط١، عمان، هبة للنشر، ٢٠١٨
٧٥. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩
٧٦. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط١، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩
٧٧. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠
٧٨. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط١، عمان: دار أسامة للنشروالتوزيع، ودار النبلاء، ٢٠٢١.
٧٩. فدوى طوقان وآخرون، ط١، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١
٨٠. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط١، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، ٢٠٢١
٨١. السرد وظواهرة في القصة العربية القصيرة، ط١، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١

٨٢. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب دراسة معجمية دلالية، وهو هذا الكتاب.
٨٣. لغويات، ط١، دار الخليج، عمان، ٢٠٢١