رائدا النهضة الأدبية

ناصر الدين الأسد و محمود السمرة

إبراهيم خليل

رائدا النهضة الأدبية

ناصر الدين الأسد و محمود السمرة

دراسة

عمان
2025

رقم الإيداع

الباب الأول

ناصر الدين الأسد
وآثاره في اللغة والأدب

محتوى الباب

مقدمة الباب الأول 9
الفصل الأول ناصر الدين الأسد شاعرا 19
الفصل الثاني الأسد والنقد الأدبي 29
شعرية النص33 نثر لا شعر 35 الخارجي والداخلي 36 ذيوع الشعر وانتشاره37 مناسبة القصيدة38 غنائية الشعر40 إنصاف النص41 نتائج 44
الفصل الثالث الأسد وخليل بيدس 47
المصادر النادرة48 بين الترجمة والتصنيف49 الوارث 50 مسارح الأذهان52
الفصل الرابع تحقيقات الأسد في اللغة 55
نوادٍ وأندية 57 وديان وأودية 59 عشرينات وعشرينيات 60 جمهرة اللغة 61
الفصل الخامس تحقيقاته الأدبية 65
البطولة في الشعر الجاهلي66 حذافة بن غانم 67 العجير السلولي 68 مع ابن زيدون في شعره 69 التخصص الدقيق71
الفصل السادس نهجه في كتاب الجراد 73
الفصل السابع أماليه في اللغة والأدب 79
الفصل الثامن خليل بيدس بين الأسد وجماد صالح 89
خاتمة الباب الأول 95
مصادر الباب 99

مقدمة الباب

ليس ثمة ما هو أصعب على المرء من أن يقول كلمة رثاء، أو عبارة تأبين، في عالم جليل ظل على مدى عقود يملأ المجالس بحضوره، وابتساماته، وطرائفه، التي تنمُّ على امتزاج الثقافة بالمعرفة، وامتزاجهما معًا بالذائقة الجمالية، والحسِّ الأدبيّ الرهيف، عالم يتمتَّع بقدرات على التأسيس، فيما ينتظر الآخرونَ قطْفَ ثمار ما يَغْرس، ويؤسِّس من مؤسَّسات، ولا يذكرونه حتى على سبيل الشُكر، تأكيدًا مطلقًا لحرْصِهم على نكْران الجميل، وعدم الاعتراف لأهل الفضل بفضْلهم. ومآثرهُ التي تشْهدُ على هذه القدُرات قائمةٌ، ومتناثرةٌ، على مساحة الوطن العربي. ففي كل نادٍ من " أندية الفعْلِ والقول" له مآثرُ تُذكر، وفضائلُ لا تُنْكر، وأيادٍ تعدَّدُ ولا تُستكْثَر، فهوَ غيورٌ على العلمِ والأدب غيرته على التراث المخْطوط، وعلى النتاج المعاصِر الحداثيّ، دأبه في الغيرة على غير الحداثي. فهو في الشِعْر شاعرٌ، وفي التحقيق محققٌ لا يبارى، وفي النقدِ ناقدٌ لا مثيلَ لأنظارهِ التي تقدَّرُ، ولا تُجارى.

وإذا كانَ لا بُدَّ من عوْدٍ على بدْء ، فإن والده المرحوم محمد أحمد جميل الأسد درس في الأزهر الشريف، لكنه توقفَ عن الدراسة، والتحق عام 1916 بركب الشريف حسين بن علي(1853-1931)، مُلبيًا نداءَ الثوْرة العربية. وفي 13 كانون الأول من العام الميلادي 1922 ولد له الابنُ، الذي أطلق عليه اسم ناصر الدين، في العقبة، التي كانت قدْ ضُمّت لإمارة شرق الأردن سنة 1921. ولا تحتَفظُ ذاكرةُ الأسد بالكثير عن المدينة في ذلك الحين مثلما يقول في أحد المجالس، ولكنَّه تحدَّث أمامي عن المنزل الذي نشأ فيه،

وكانتْ فيه نخلةٌ عاليَةٌ تجودُ بألَذِّ البَلَح، والرُّطب، حتى إنه، وقد نيّف على التسْعين عمْراً ، سمعْتُه يقول: إنَّ طعم ذلك الرُطب - الذي كانتْ تجودُ به - ما يزال عالقًا في فمي إلى الآن، فهوَ يذكّرهُ بها، لينشدَ شعْراً:

وللثّمار طعومٌ أنتِ أطيبُها وللأزاهير عِطرٌ منكِ ينْحَدِرُ

تلقّى ناصر الدين الأسد تعليمه في أمكنة متفرّقة من الأردن، واسْتأنفه في عمّان (1933) أما حياتُه الأدبيَّة، فقد بدأها بقراءة قصَصِ كامل الكيلاني (1897- 1959) ودواوين الشعر العربي؛ قديمه، وجديده. وكتابة الخُطب، والمقالات. وتأثر بمعلّمه كاظم الخالدي، الذي حبّبَ إليه الأدبَ، شعرَه ونثرَهُ، والتعلُّقَ بما يذاع في حينهِ من أخبار عن ثورة فلسطين ضدَّ التهويد، والانتداب البريطاني. مثلما تأثر بمعلمَيْن آخريْن، هما: عبد المنعم الرفاعي(1985) الذي اختير فيما بعد سفيرًا في غير بلد، ووزيرًا، ثم رئيسًا للوُزراء، وهو شاعرٌ رقيقٌ، معروفٌ، له ديوانٌ مطبوعٌ مرارًا، بعنوان المسافر، وكِنْج شُكري، الذي اختير بعد ممارسته التعليم زمنًا غير قصير، وكيلا لوزارة المالية، وكلاهما من خريجي الجامعة الأميركية في بيروت.

وفي هذه الأجواء، بدأتْ مواهبُه بالتفَتّح، فنشر أولى قصائده، وكانتْ بعنوان، (فكرةٌ حائِمَةٌ) يقول في بعْضها:

وكانَ خيالي المهـــادَ الوثيرَ وكنتِ به فكـــــرةً حائمـــــهْ
عطفتُ عليكِ فؤادَ الهوى وصنْتُكِ في مُهْجتي الـراحِمَـــهْ

قد تكونُ هذه القصيدة من النمَط التقليديّ، غير أنها لا تخلو من انسجام معَ الاتجاه السائدِ للشعرِ عَصْرئذٍ. ونَشَر في العام ذاته أولى مقالاتِهِ، في مجلة المدْرسة، وكانتْ بعنوان (الشاعر).

لقد فُجِع ناصر الدين، وهو في سنوات التحْصيل، والطلَب، بفُقْدانِ والدته، أوَّلا، ووالدهِ بعد ذلك بأرْبع سنين، مما ترك أثراً قويًا في نفْسهِ. لكنَّ

هذا الأثر لم يثنه عنْ مواصلة التهيّؤ للمُهمّات الصَعْبة التي نذرَهُ قدرُه للقيام بها في الزمانِ اللاحِق. فانضمّ عام 1938 إلى طلبَةِ مدْرَسةِ السَلْط الثانوية، وفي العام الذي تلاهُ ظفِرَ – بوصْفِهِ أحَدَ الطلبةِ الأوائلِ – بمنْحة للدراسة في الكليَّة العربيَّة في القُدس، وكانتْ بمنزلة الكلّية الجامعيَّة، فمدة الدراسة فيها أرْبعُ سَنواتٍ، يستطيعُ الدارسُ بعدَها متابعة تحصيله العلمي العالي لنيْل الماجستير، والدكتوراه، من جامعاتِ لنْدن، والقاهرة. وفي تلك الكلية تتلمذ لجورج حوراني(1913- 1984)، وإسحق موسى الحسيني (1904- 1990)، وسامح الخالدي (1896- 1951) وزاملَ كلًّا من جبرا إبراهيم جبرا (1920- 1994) وإحسان عباس (1920- 2003) ومحمود السمرة، والأخوين: هاشم (1921 – 2013)، وعبد الرحمن ياغي(1924- 2017)، وآخرين.

وفي أثناء الدراسة حافظ الأسدُ على تفوّقه، واحْتكارِه، للمرْتبة الأولى.

وكغيره من الخرّيجين اكتسبَ معرفة باللغة الإنجليزية، واللاتينيّة، ومعرفة أكبَرَ بالأدَب الكلاسيكي، من إغريقي، ورومانى، ومن فلسفة قديمة، وتاريخ، ومن آدابٍ عربيةٍ، وغير عربيّة، ومن معرفةٍ بقواعد النظم في لُغاتٍ عدّةٍ. وعند عودته إلى عمّان عملَ في التدريس. ونتيجة اهتمامه بالأدَبِ شعراً، ونثراً، أنشأ مع نخبةٍ من الكتّابِ، تجمّعًا ثقافيًا باسْم (الندوة الأدبية) وبقيَ رئيسًا لهُ حتى غادَرَ إلى القاهرة لمتابعة دراسَتهِ العالية هناك.

في عام 1951 تقدم الأسد بأطروحته لنيل درجة الماجستير (القيانُ والغناءُ في العَصْر ـ الجاهليّ) وكانت بإشراف الأستاذ[1] أحمد الشايب (1896- 1976)، صاحبِ كتابِ " الأسْلوب " (1939) وكتابِ" أصول النقد الأدبي

1.يذكر أن أحمد محمد الشايب كان قد منح رتبة أستاذ في جامعة فؤاد الأول – القاهرة لاحقا- دون الحصول على درجة الدكتوراه، في سابقة هي الأولى من نوعها.

(1940).

وفي القاهرة لم يكتفِ الأسدُ بالدراسة الجامعية، ولكنه وطّد علاقته القوية بغير قليل من الأدباء، منهم : أحمد أمين (1886- 1954)، ومحمد فريد أبو حديد (1893- 1967) وزكي نجيب محمود (1905- 1993) ومحمد عوض محمد (1895- 1972) وأحمد حسن الزيات (1885- 1968). وتردَّد إلى الندوات الأسبوعيّة، منها : ندوة كامل الكيلاني، وندوة العقاد (1889- 1964) وفي الأثناء بدأتْ مقالاتُه الأدبيّة تغزو المجلات، لا سيّما مجلَّة (القلَمُ الجديد) التي أنشأها الناعوري في عمان (1952-1953) ولم تُعَمَّرْ إلا عامًا واحدًا..

شهد ناصرُ الدين الأسد، وهو في القاهرة، ما تركه كتاب طه حسين (1889- 1973) " في الشعر الجاهلي" 1926 من ردود الأفعال، وبما أنَّ طه حسين كان أحَدَ أساتذته، وبما أنه أعاد نشرـ الكتاب بعنوانٍ آخرَ، هو " في الأدب الجاهلي" (1927) بعد تهذيبٍ تطلَّبَ منه حذفَ ما حَذَف، فقد وقَرَ في ذهنه أنَّ الموضوع يحتاجُ إلى مُراجعة، وإعادة نظر.

فقرَّرَ أنْ تكونَ أطروحته للدكتوراه بعنوان" مصادرُ الشعْر الجاهليّ وقيمتُها التاريخيَّة " فأمضىـ نيفًا وأرْبع سنين (1952-1955) في تمحيص الروايات، والأخبار، ومراجعة النصوص، ومختارات الأشْعار، وتتبُّع الروايات، والمَصادر، والنقوش، والمَخْطوطات، علاوةً على المَطبوعات، ليقيم الأمْرَ على نحْوٍ غير مختلّ، ولا مُعْتلّ، فأنصف الشعر الجاهليَّ، بعد الذي ران عليه من الضيْم، والإجْحاف، وأنصفَ الرواة بعد الذي لَحِقَ بهم من الغمز واللمز، والتجريح والتشريح، فضلا عن الاتهام المباشِر الصريح.

وطبعتْ الرسالة لاحقًا في كتابٍ (1956) ما يزالُ مُتداولا حتّى هذهِ اللحظة.

بعد ذلك، وفي العام 1959 عيّن عميداً مؤسِّسًا لكليَّة الآداب في جامعة بنغازي في المملكة الليبيَّة، وكانتْ تلك هي الخطوة الأولى في مسيرةِ الأمْيالِ الألف. وقد يسألنَّ سائلٌ من هو ناصر الدين الأسد؟ أهو أكاديميٌّ جامعيٌّ كغيره من الأكاديميّين الذي يُعدّون بعشرات الألوف، ولا نسْمع بأيّ منهم؟ أم هو أديبٌ شاعرٌ كاتبٌ ناقدٌ باحثٌ مُحقق؟ أم هو هؤلاء جميعًا من غير أنْ نستثنيَ منْهُمْ أحداً؟

يستطيعُ الدارسُ أنْ يجيب عن هذا التساؤل، مطمئنًّا، وبفم ممتلئ، أنْ نعم، هوَ هؤلاء مُجتمعون!

ففي الشعر له من القصائد، والمقطوعات، ما ينبئُ عن أنه شاعرٌ أصيلٌ، لا يكفيه السيرُ على الطريق الموطأ الذي عبَّده الأوائل، ولكنه يطلقُ نفسه متحرّرةً من قيود الماضي، فتشوبُ شعْرَه مِسْحة رومانسية (إبداعية) شفافة، تضعه – بلا مواربة- بين المجدّدين، لولا مشاغل الإدارة التي حالتْ بيْنه وبين الكثير الفائق. فها هو يقول من قصيدة له رائقة الجرْس، عنوانها (يا طيرُ) ما يشف عمّا طُبع عليه من رهافة الشعور، ورقة الحاشية [1]:

كم كان في وادي الهوى ... وظبائه لك من مَــراحْ
ولكم تراقصت الغصو ... نُ وشاقها منك الصياح
فاصبرْ لدهرك باسما ... فالليل يعقبهُ الصباْح

وهو – إلى ذلك - أديبٌ ناقدٌ ، ذو حسٍّ نافذٍ، يستطيعُ به التمييز بين رديء الشعر، وجيّده، الأصيل المُبتكر منه، والتقليديّ الذي يجرى شعراؤه على سُنَن الأوّلين. وقد صنَّفَ في ذلك كتباً تضاف إلى أطروحتيه الجامعيَّتيْن.

1.وقد صدر له عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ديوان سماه: من شعر ناصر الدين الأسد (همس وبوح) ط1، بيروت، 2007

منها كتابه الرائد" محاضراتٌ عن الشعر الحديث في فلسطين و الأردن" 1961. و" الاتجاهات الأدبيّة في فلسطين والأردن" 1957 . وكتابه " محمد روحي الخالدي رائد المنهج التاريخي " 1970و "كتاب خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين " 1963 . فقد كشفَ، في هاتيكَ الكتُب، عن مَقْدرة لافتة في سبْر غوْر القصَّة القصيرة، والميْز بين الجيّد مِنْها، والمضْطرب، الذي تعْتورُه مظاهرُ النقْص، والقُصور، سواءٌ في التَشْخيص، أو في اخْتيار الحدَث، أو في السَّرْد المَحْبوكِ حبْكًا جيّدًا، أو مختلا، لا يخلو من تفكّكٍ، واضْطرابٍ. مُبْدياً رأيَهُ في كتّابٍ معْروفين، منْهم: محمود سيف الدين الإيراني (1914- 1974)، وعيسى الناعوري (1918- 1985) وخليل بيدَس (1875- 1949) صاحب مجلة [النفائِس] التي واصلت الصُدورَ من 1908 إلى 1923.

وفي نقدِهِ للشعر يُبْدى ميلا واضحًا لغير المباشِر منْهُ، أي ذلك الشعر الذي يُعْنى بفنيّة القصيدة، أكثر من عنايتهِ بالمَوْضوع، مفرّقًا بين نظم الفقهاء والإبداع الشعري الرقيق. مفضلاً القصيدة التي تتَجلَّى فيها الوحدة الشعورية الوجدانيَّة على القصيدة المُفكّكة، التي تفتقرُ لهذهِ الوَحْدة. وهو لا يفتأ يتَتَبّع ما في الشعر الحديث من عناصر تمتُّ للتراث القديم بأقْوى الصِلات، ومن ذلك وقفته المتأنية إزاء عناصر التراث في شعر شوقي(1968- 1932) [1]. ولا يني عن الوقوف إزاءَ القضايا التي تثيرُها إشكاليّاتُ الحداثة فيه، والتجديد، كتلك التي نقرؤها في تحقيقاته الأدبيّة [2].

وفي التحقيق قدَّم للمكتبة العربية مُصنفاتٍ حُقّقتْ تحقيقاً عِلْميّا جيّداً،لافتا

1.الأسد، ناصر الدين، تحقيقات أدبية، ط1: عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان الكبرى، 2006 ص ص 93- 126

2.تحقيقات أدبية، ص ص 127- 146

للنظر بما فيها من إتقانِ الضَبْط، ومقابلة النُسخ بعضِها ببعْضٍ، وتحرّي الصحيح، وتمييزه من الزائف، وتخريج الأبيات الشعرية تخريجًا دقيقاً يُغني المَخْطوط، فضلا عما يشفعُهُ بهِ منْ شروح، وإيضاحاتٍ، وفَهارسَ، تجعل الكتابَ قابلا للفَهْم، والاسْتيعابِ، منَ المتخصّصينَ، والشداة، على السواء. وتحقيقه لديوان قيس بن الخطيم [1] (توفي في السنة الثانية للهجرة620م)، وديوان شعْر [2] الحادرة (1969) وهو أوسٌ بنُ مُحْصِن الذبْياني (توفي سنة 5 للهجرة- الموافقة لـ 626م) وغيرهما، من الأمثلة التي تضعُه في الصفوَةِ المختارة من المحققين، ولا تقْتصِرُ تحقيقاتُه على المخْطوطاتِ، وإخْراجها من أقبية المتاحِفِ، ودورِ الكُتُب، إلى فَضاءِ النَشْر، والاطلاع، ولكنه أضافَ إلى ذلكَ بحوثاً هي – بمعنىً من المعاني – نوْعٌ باهرٌ من التَحْقيق. وفي هذا المقام تجدُر الإشارةُ إلى كتابيْه "تحقيقاتٌ لغوية " و " تحقيقاتٌ أدبيّة" ففي هذين السِّفْرين الجليليْن بُحوثٌ يجْلو مَسائلَ لغَويَّة، وأخرى أدبيّة، كثرَ فيها الخلْطُ بين اللغويّين، والباحثين، واضطربَ في بعْضها المُحَقِّقون. ومن يقرأ بحثَهُ القيّم عن كتاب (الجَمْهرَة) لابن دريد الأزدي (توفي 326هـ)، في (تحقيقات لغوية) أو بحثه عن حذافة بن غانم(لم نقف له على سنة وفاة، ذكره البلاذري في أنساب الأشراف، وذكر عن ابنه خارجه أنه حاول اغتيال عمرو بن العاص) في(تحقيقاتٌ أدبيّة) أو تفسيرهُ لما يبْدو في شعر بن زيدون (394 – 463هـ) منْ نقْصٍ يدعو للنظر، والتأمّل، أقولُ: من يقرأ ذلك بتدبّر، وطولِ تأمّلٍ وتفكّر، يطمئنّ إلى

1.مكتبة دار العروبة، ط1: القاهرة، 1962

2.ذكر في مقدمة الطبعة الصادرة عن دار صادر ببيروت أنه نشر التحقيق في مجلة معهد المخطوطات 1969، ثم أعاد فيه النظر في ضوء الملحوظات التي أخذها عليه الشيخ حمد الجاسر، ونشره في طبعة ثانيةٍ عن دار صادر 1980 وإن كان من التجاوز وصفها بالطبعة الثانية. وذكر عفيف عبد الرحمن أن الطبعة الأولى منه صدرت عن درا صادر سنة 1973

صدْقِ ما نقولُهُ في هذا الحَديث.

وبَعدُ، فإنّ للأسد الكَثيرَ من البُحوث، والدراسات المَوْسوعيّة، والأدبيَّة، واللغويَّة، التي تجْمَعُ بين الشُمول، والتنوُّع، وتأصيل الدَّرْس اللغويّ، والأدَبيّ، ممَّا يجعلُ القولَ بأنّ الأسد – رحمه الله- وحيدُ عصْره، ونسيجُ وَحْدِهِ، قولا حريًا بالقُبول، خاليًا من التزيّدِ والفُضول. وتسنَّم بسبب هذه الجهود المتميزة عددًا من المناصِب السامِيَة، التي سمتْ بهِ ولم يَسْمُ بها هو، فكانَ أول وزير للتعليم العالي في الأردن، وأول رئيس للجامعة الأردنية الأمّ، وأوَّل عَميدٍ لكلية الآدابِ فيها، وأولَ رئيسٍ مؤسِّس للمَجْمَع الملكيّ لبحوث الحضارة الإسلامية، وأوَّلَ عميدٍ لكلِّيَّة الآدابِ في جامعة بنغازي في المملكة الليبيَّة سنة 1959 واختير عضوًا في مجمع اللغة العربيّة بدمشق، والقاهرة، وعمَّان، والهنْد، والصين. واختير أيضًا عضواً في المجلس الاستشاري للثقافة الإسلاميَّة بلندن، و عضوًا في هيئة تحرير الموسوعة الفلسطينيَّة، التي صدرتْ منها طبْعَتان. ُقلِّد العديد من الأوْسمة، وحظيَ بغير قليلٍ من الجوائز، منْها [9] :

1. جائزة عميد الأدب العربي- طه حسين للخرجين 1947
2. جائزة الملك فيصل العالمية- حقل الآداب 1982
3. جائزة سلطان العويس – حقل النقد الأدبي 1995
4. جائزة الدولة التقديرية – حقل الآداب 2003
5. جائزة الخوارزمي العالمية من طهران 2003
6. جائزة باشراحيل التقديرية 2006

---

1. انظر الملف الخاص بالمرحوم ناصر الدين الأسد في ملحق صحيفة الجزيرة السعودية الأسبوعي (المجلة الثقافية)،ع 231 السنة 5 التاريخ 28 كانون الثاني 2008 الموافق لـ 20 محرم 1429هـ ص11

مجلس الأسد الأدبي

وبعد ثلاثة أشهر من تنحيه عن رئاسة المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية، وتلبية لإلحاح بعض تلاميذه، ومحبّيه من الكتّاب، والأدباء العربِ، والأردنيّين، اتخذ الأسد مجلسًا أدبيًا لنفسِهِ في بيْته على غِرار المجالس التي عُرفتْ في مصرَ عن كامل الكيلاني، ومحمود محمد شاكر، والعقّاد، رحمهم الله جميعًا، وأدى الأستاذ الأديب إبراهيم العجلوني دوْرَ ضابِط الارتباط لهذا المجلس، الذي أمَّته نُخبةٌ من الأدباءِ، نذكرُ منْهم: د. محمد شاهين، ود. محمَّد حوَّر، ود. صلاح جرار، ود. عبد القادر الرباعي، ود. عودة أبو عودة، والمرحوم د. عمر الساريسي، والأساتذة صدقي حطّاب، وحسين الرواشدة، والمرحوم أحمد المصلح، والشاعرة العراقية مي مظفر، فضلا عن مُؤلّف هذا الكتاب.

وكان المجلسُ ينعقد مرةً واحدةً في الشهر، يتحدث فيها صاحبُ المجلس في موْضوعٍ يخْتارُه، ثم تجرى بعد ذلكَ مناقشتُهُ، والحوارُ فيه، وقد تمتدُّ المناقشة ساعاتٍ.

وكانتْ وفاته ليلة 21 من أيار (مايو) 2015. في عمَّان، وصُلّيَ عليه في مَسْجدِ الجامِعةِ الأرْدنية وفق وصيَّتهِ مثْلما قيلَ، وأمّ المصلين أحد تلاميذه وهو د. محمود جفال الحديد، وَشُيِّعَ إلى مثواهُ الأخير في جنازةٍ مَهيبَة، ودُفنَ في مَقبرةِ آلِ الأسَدِ في سَحاب.

ولعلَّ في القسم الأول من هذا الكتيّب، الذي رأينا أنْ نجْمَع فيه ما تفرَّق، وتناثرَ، مما كتبْناهُ، ونشْرناهُ، عن الراحِل في حياتِه، وبعد مَماتهِ، رحمه الله، وأسكنَهُ فسيح جنَّاته، ما يفي ببَعْض ما له في أعناقنا منْ دَيْن. وهو كتيّبٌ يلمُّ إلمامًا سَريعًا بشِعْره، وبنقدهِ الأدبيّ، وببَعْض ما حقَّقه من قضايا، إنْ كانتْ في اللغة، أو في الأدَبِ، وببَعض ما صنَّفهُ من مُؤلفاتٍ، لا مَطمعَ لنا في ذلك، ولا

مطْمَحَ، إلا التذكير بفضائل أهْلِ الفَضل، ومآثر أهْـلِ الأثَـر، فلعـلّ فيمَنْ يطَّلعُ عليْه من يحفزهُ لمواصَلةِ البَحْثِ، والدَرْس، في تراثه المتراكِم، المتناثِر على رُفـوفِ المكتبات، وخزائنِ المحْفوظات.

وآخر دعوانا أنِ الحمدُ لله ربِّ العالمين، عليه توكَّلْنا، وبهِ نسْـتَعين.

لعشرٍ خلوْنَ من شَعْبان 1438هـ - السادس مِنْ أيار(مايو) 2017

المؤلف

أ.د. إبراهيم خليل

الفصل الأول

ناصر الدين الأسد شاعرًا

في كتابها الأنيق، الموسوم بعنوان ناصر الدين الأسد: سفر في المدى، تقول الشاعرة العراقية مي مظفر عن الشعر في سيرة الأسد " يخيل إليّ وأنا أراجع قصائده، أنني أمام بناءٍ مرمري، متقن الصنع، شأنُه شأنُ أعماله الأدبية جميعًا، فالقصيدة عنده أشبه بتمثال إغريقي يقفُ على مرتفع من الأرض، يتطلع إلى الأزمنة الغابرة من موقعه هذا، ويسايرها بشروطه الفنية الخاصة، لا بشروطها هي."

وهذه العبارات تصف بدقة موقف الأسد من الشعر، فهو لا يفتأ يعيد النظر في القصيدة، وفي وكده أن الاقتراب بها من ذلك النموذج العربي البديع الذي عرفناه في أزهى عصوره، هو المقياس الوحيد لجودة القريض، وتفوق النظم. ولذلك ظل حرصه على الجزالة في اللغة، والدقة في التعبير، والسلامة في الأداء، وعلى الموسيقى، ووفرة الجرس، وعلى التقفية، ومناسبتها للمعنى، وعلى الصورة وجدتها، وبعدها عن التكرار، وعلى الشعور، ومدى صدقه، ومبلغ حرارته، وعنفوانه، والاقتراب به من الأحاسيس الدفينة، والهواجس التي تشغله من حيث هو شاعرٌ، لا من حيث هو ناثر، أو باحثٌ، دارسٌ، كثير التنزه في في روابي الأدب الرفيع، حذَرَ أن تغلب عليه الهندسة الزائدة، والتصميم المبالغ فيه، على عادة العلماء ممن يُنظرُ لشعرهم نظرة ما لا يحمِلُ على محْمَل الجِدّ.

ففي بواكيره التي كتبها قبل تجاوزه العشرين، وهي البواكير التي خصص لها حيزا غيرَ صغيرٍ في ديوان شعره " همس وبوح[1] " نجد أبياتا في الغزل تفيض رقة، وعذوبة، بما تصوره من حال المرأة في خيال المحب، فهي وليدة ذلك الشعور، وهو الذي يُسبغُ عليها من وجدانه، وإبداعه، وابتكاره، ما تزهو به من فتنةٍ، ومن رقّة، ومن نعومة، يقول:

فأنت وليدةُ هذا الخيالِ
وبنتُ صبابتيَ الدائمَةْ
نسَجْتُ عليكِ فُتونَ الجمالِ
وَصُغتُكِ من بُرْدِهِ الناعِمَةْ
أغذّيكِ من موحياتِ الشعور
حتّى استقمْتِ منىً باسِمَةْ [2]

ومن أقدم قصائد الغزل، التي قالها في هذا الطور من أطواره، قصيدةٌ أخرى لا تختلفُ رقّةً، وعذوبة، وشفافيةً، عنْ تلك التي سبق ذكرُها، وتقدم التنويه لها، على الرغم مما ينبعثُ فيها من عبَق الإحْساس بالماضي، وبأنفاسِ الذكْرياتِ تتضَوَّعُ من خلل الصورة التي تشيرُ إلى عشيّات الحمى، وإلى حميّا الحبّ، وتساقي كؤوس الهوى، بعيدًا عن أعْيُن الرقيب، فهو، في هذه القصيدةِ، يمزجُ صوْته الخاص بصوْتِ الشاعر القديم، مؤكدًا أنَّ قصيدته لا تأتي منْ فراغٍ، بل هي امتدادٌ عضويٌ لذلك الشعْر الغزليّ بصوَره الباهِرة، قديمةً كانتْ، أم جديدة:

1.الأسد، ناصر الدين، همس وبوح، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.

2.همس وبوح، ص 13

يا رعى اللهُ عشيّات الحمى
ورعاكِ اللهُ أيامَ اللقاءِ
يوم أطلقتُ الأسى منْ خافِقي
وحميّا الحبِّ ماجَتْ في دمائي
ومزجْتُ الشعرَ في جام الهوى
وربيعُ العُمْر مخضلُّ الرواءِ
يوم كنا نتهادى في الهوى
في نجاءٍ عنْ عُيون الرُقباءِ (1)

ونجد له في هذا الطور قصائد تتحدث عن الشاعر، وعن الشِعْر، وهي جديرة أنْ تكشفَ لنا عن رؤيته لما ينبغي أن يكون عليه الشعْرُ، والشاعرُ الذي هو في رؤيتهِ هذه مُلْهَمٌ، لا يكفيه أنْ ينْطقَ بما تنْطقُ به الطبيعة، بجلِّ ما فيها من كائنات، بل هو منْ يُنطق الطبيعة التي تظلُّ صامِتةً في منأى عن قيثارة الشِعْر، ورؤاه، فهو منْ يعبِّر عنْها بما فيها من سحر وعطر، وبما فيها من أريج، وعبير بهيج، ومن حدائقَ مضمَّخةٍ بالسنا، وبالنور، وبما فيها من أغاريدِ الطيور، والنسيم الذي يحفُّ بالروابي، فالقصيدةُ- تبعًا لذلك- شعلة أنوارٍ لا تنطفئ، وموسيقى تصدحُ، ولا تتوقفُ، فيطربُ لها الكوْنُ، وتتمايلُ على أيقاعاتها أعْطافُ الدُنى:

وحبته آلهة الشعْر منْها
نفَحاتٍ من القريضِ توائِهْ
عطَّرتْ قلبه بها وتثنَّت
تسكبُ الحبَّ في أصيلِ بنائهْ

---

1. همس وبوح، ص 16

وتهاوَتْ عليْه آلهةُ الفنِّ
تصوغ الجمالَ في أعْضائِهْ
أخرجَتْه إلى العوالم فنًّا
شاعرًا تَطْرب الدُنى لغنائِهْ (1)

فالشعرُ، وفقاً لهذه الرؤية، غناءٌ تطربُ له الدنيا، على الرغم من أنَّ الشاعر نفسَهُ يعاني الكثير في سبيل أن يقول ما هو جدير بهذا الوصْف، خليقٌ بهذا النَعْت. لذا نجدُه يسلط الضوء في قصيدة أخرى على مُعاناة الشاعر، فهو شجيٌّ، مشردٌ، دائمُ الإطراق لكثرة الهموم، والحزْن، ساهمٌ، ضائعٌ، وتائهٌ في الفيافي، وصحاري الفكْر، وفي متاهات الحبِّ، غريقٌ، تتقاذفه الأمواج تقاذفَ الكرة بين أقدام اللاعبين، شقيٌّ، بائسٌ، يستوي لديهِ الليْلُ والنهار.. يبحث عن اللذة في الخيالِ ما دامَ قدْ حُرم منها في الواقع:

أنا من ضيَّعَ الحياة خيالا
يبتغي في الخيالِ بعض عزائه
وأنا في الحياةِ لحنٌ يتيمٌ
وقَّعته قيثارةٌ من دمائه
أنا ساقٍ رؤى الأنام جمالا
وهو ظمآنُ يشْتهي طعْم مائه
وأنا في فم الزمان ابْتسامٌ
حائرٌ ضاعَ في عُبوس شقائِهْ (2)

ولا يفوتُ القارئَ المتتبّع لشِعْـره، في طـوْره المبكّـر هذا، أن يلاحظ ما

---

1. همس وبوح، ص 20
2. المصدر السابق، ص 22- 23

للشعر القديم الأصيل من حُضور، وصدىً، في شعْره. فقد نقفُ عند قصيدة له بعنوان" فلليل صُبحٌ " نتلمَّسُ فيها صدى رفيقا ليّنا خافتا من شعر بشار بن برد، وأما قصيدتُه " أندلسيَّة زيْدونيَّة " فعلاوةً على العنوان، يتلمَّس فيها القارئ بعض ما لابن زيدون من ديْن في عنق الشاعر، ومن أثر، وتأثُّرٍ بشعره، لا سيّما بقصيدته العينية " وَدّعَ الصبرَ محبٌّ ودعكْ " وفي ثالثة بعنوان" من أبيات " يتجلى لنا تأثير أمير الشعراء أحمد شوقي، صاحِبِ نكبةِ دمشْق، وهذا الأثرُ يكادُ لا يُخفي ما لدى الأسَد من إبْداع جديد فيها، وابتكار يشهدُ له بقوة المتْة، وَسُرْعة البديهة:

كتمتُ هواكِ حينا يا دمشقُ
وصنتكِ في فؤادٍ لا يَعُق
تشاغل قلبيَ المتبولُ عمدًا
وأعرضَ لا يلينُ، ولا يرقُّ (1)

وفي ظلّ هذا الحرصُ على مراعاة الائتلاف بين الاتباع، والإبداع، في قصائدِهِ المبكرة، لا يعزُبُ عن بال الشاعر أنَّ الشعر ليس غزلا، ولا تعبيرًا عن موقفه من الشعر فَحَسْب ، بل فيه متسعٌ للتأملات الفلسفيَّة في الحياة، وفي الوجود، وفي النفس، وفي الزمان، ولهذا نراهُ في قصيدة له كتبها في الطريق إلى القدس، التي غادرها متوجهًا لجامعة فؤاد الأول في القاهرة سنة 1944، يندغمُ منه الصوتُ بصوتِ أبي عُبادة البحتري، وفي صدى تأملاته في إيوان كسرى، فالجرْسُ الخفيُّ الهمْس، الذي تفيض به الأبياتُ، هو الجرْسُ نفسه الذي تفيض به روحُ البحتري، وهو يتنقَّل متأملا في خفايا

1.السابق، ص 32

الوجود، وأسرار العدم، بين أروقة الجرماز، وأبهائه، بعد أن اسْتحالتْ أثرا تركتْ فيه الليالي ما يشبه المأتم بَعْد العرْس:

وإذا ما أردتُ طبًا لروحي
من أساها وصلتُ يومي بأمسي
وتنقلتُ بين أطلال روحي
ورسوم منَ الصِبا الغضِّ دُرْسِ (1)

غير أنّ الأسدَ بدأ يبتعد عن هذه النماذج العليا من الشعر الرفيع، على الرغم من حبّه لها، وهيامه بها. فقد لاحت على أشعاره، وطغت، النزعة الذاتية الرومانسية، وإن ظلَّ حرصه على القوالب المتينة، والجزلة، أظهر من أنْ يخفى، وأبْينَ منْ أن يتوارى. فهو على الرغم من ذاتيته هذه، وإفراطه في التعبير عن لواعج الروح، وصرخاتِ القلْب، يوازن بين الأسلوب المحافظ، والأسلوب المجدّد، كأنه بهذا التوازن الدقيق يرمي إلى الاصطفاف مع الشعراء الذين عُرفوا واشتهروا بهذا الاتجاه، كالجواهري، وأبي ريشة، وبدوي الجبل، وبشارة الخوري، وعبد المنعم الرفاعي، يقول من قصيدة " حُلُمٌ ضاعَ ":

وإذا ما كان من عَهْد الهوى
يانعَ الأحلام، خصبًا، مُمْرعا
عاد يبْسًا، صُوِّحَتْ أزهارهُ
وغدا قاعًا كئيبًا بلقعًا

---

1. السابق، ص 51

هكذا الدُنيا خيالٌ مؤنسٌ

ثم لا يلبثُ أن ينْقشعا(1)

فمنْ يتأمل هذا الشاهد، يلحظْ حرصه على كلماتٍ قلّما يجري تداولها لدى الشعراء الرومانسيين الباحثين عن موسيقى الكلمة، وتناغيم الحروف، مثل: مُمْرِع، صُوَّحت، بلقع، ينقشع. فعلاوة على أنها ألفاظ غريبة على نفر من القراء، لا تتضمَّنُ إلا القليل من مظاهر الرقة، والعذوبة، والتعطُّش للموسيقى، وهي المظاهرُ التي يتوخّاها الرومانسيون من أمثال: الشابي، وجبران، وميخائيل نعيمة. وإذا كان لا بدَّ منْ تصنيف شعره، على وفق المذاهب، والمدارس الأدبية التي اعتاد الدارسون، ونَقدَة الشعر، الإشارة إليها، والتنبيهَ عليْها، فإنه شعرٌ أقربُ إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة new classic، وهي المدرسة التي ينْتمي لها، وينتسبُ إليها الشعراءُ الذين ذكرناهم من قبل، أو -بكلمة أدق- يصنفون في هذه المدرسة دون غيرها من المدارس. وخيرُ شاهد على هذا قصيدته الموسومة بعنوان رَشَفْتُهُ فحنَّ للراشِفِ. فقد أضفى فيها على العشق، والوله، الذي عمَرَ فؤادهُ، صورة الثمر الطيب الذي لم يُقطف، على غصن تعهده المتكلم في القصيدة بعنايته، ورعايته، واهتمامه، مثلما يتعهَّد الزراع الغراس، فهو يسرف في جمع الصور التي تؤلف في تتابعها صورة نامية مركبة لهذا الحبِّ المصون:

يا ثمرا بكراً على غصنه

لم تجنه قبلي يد القاطـف

بأكرته قبل أوان الجنى عند ازدهار البرعم الراجف

1.السابق، ص 65

وأحْكِمُ الأغصان من حوله

تحميه من كل أذى زاحفِ

أقضي الليالي عنده عاكفا

أدعوه في ضراعة العاكِفِ

أطوف وحدي حوله خاشعا

أرجو ثواب الخاشِعِ الطائف

حتى اطمأنت نفسُه، وانجلتْ

عنه شُكوكُ الحذِرِ الواجفِ (1)

والصورُ النامية في شعره تتكرر كثيرًا، ففي قصيدة له بعنوان " نخْلة " يُسرف على نفسه في التقاط المشاهد من هنا، وهناك، ليكوِّن بها صورة واحدة لكيان نابضٍ بالحياة، فقد ولدتْ، ونمتْ، وترعرعت، في البادية، غذاؤُها السنا، ولبانها الانتساب لقحطانَ، أو مُضَر. هيفاء ممشوقة القد، لدنة القوام، تتصفُ بالحياء والخفر، كأي غادة زانتها من الحسن أفانين، ومن البهاء ما يكاد يبْهر له الناظر. وعلى هذا النَحْو من التصوير المتأني يواصل التصعيد حتى يكاد لا يترك صغيرةً، ولا كبيرة ، ولا شاردة أو واردة، مما يعمّق الصورة، إلا ويحيطُ به، حتى إذا ما بلغ ذرْوة الشعور بوحدة الحال بينه وبينها، أفْضى إلينا بما كان يَشْغَله من حوار معَها كحوار الحبيبِ مع الحبيب:

وللنخيل حديثٌ ليس يدركه

غيري وغيركِ لم يفهمه من حضروا

1.السابق، ص 72- 73

يصغونَ لكنهم لا يسمعون لنا

ولا يرؤن الذي يجري وإن نظروا

وللثمار طعومٌ أنت أطيبُها

وللأزاهير عطرٌ منكِ ينْحدرُ (1)

وعلى الرغم من أن نظم الشعر في اهتمامات الأسد لا يحتل إلا مساحاتٍ صغيرة، وضيّقة، من ميادين اهتمامه المترامية، التي صالَ فيها قلمُه، وجال، إلا أنّ هذا الشعر القليل عدداً، مما همَس فيه بما تبوح الروح، وبما يخفق القلب،لا يترفَّعُ عن المناسبات. فالأسد- رحمهُ الله - حفيٌّ بأصدقائه الذين أحبّهم وأحبّوه. فهذه قصيدة في تكريم الشاعر عبد الرحيم عمر، وتلك قصيدة في تكريم الشاعر حيْدر محمود، ردا على قصيدة قالها الأخير في تكريمه. وتلك قصيدة قالها في تأبين المرحوم ضياء الدين الرفاعي، وأخرى في تأبين المحامي سليمان الحديدي. وأخرى يحيّي فيها الأكاديمية الملكية المغربية.

وهي قصائدُ قلما يتقيَّد فيها بأجواء المناسبة تقيداً يصرفهُ عن العامّ إلى الخاص.

وأيا ما يكُن الأمر، فإنّ الذي يَسْترعي الانتباه، ويلفتُ النظر في شعره، أنه شعرٌ رقيق، يجمَعُ بين الجزْلِ المتين، والإحساس المرْهف، الذي ينأى بقرائهِ عنْ شعْرُ العلماءِ، وأضْرابهم، من أهلِ الرواية، والدراية، والفقه. *

1.السابق، ص 85- 86

* مستخرج من الرأي الثقافي ع الجمعة، 26 / 6 / 2015

الفصل الثاني

ناصر الدين الأسد والنقد الأدبي

ينحو ناصر الدين الأسد في تناوله للأدب الحديث، نثره وشعره، منحىً تاريخيًا في بعْض جوانبه، وفنيا جماليًا في جوانبَ أخرى. فلا مناصَ عنده من الرجوع إلى جذور الظاهرة الأدبية ، وبداياتها المبَكِّرة، سواءٌ أكانت نثرية، أم شعرية، مع الكشف عن العوامل، والأسباب، التي أدت إلى نشوء الظاهرة، ونماذجها، وتطوّرها ، إلى أن أصبحت شجرة ذات أفنان وأوراق، وأفياء وظلال، وبراعم، وثمار.. تروق للطاعمين، مثلما تروق للناظرين. وعلى هذا نراه في تناوله للأدبِ الحديثِ في كل من الأردن وفلسطين يعود بنا إلى الحديث عن جند الأردن، وعن جنْد فلسطين، وإلى كشاجم الرملي(360هـ)، وابن القيسراني (448- 507هـ)، والقاضي عبد الرحيم البيساني (526- 596هـ) المعروف بالقاضي الفاضل، وشمس الدين المقدسي- الرحالة- مؤلف أحسن التقاسيم (335- 390هـ)، مرورا بالعَصْر العثماني، واصلا ما بين حديث الأدب في قديمه وجديده، متمثلا بقول الشاعر القديم (1):

قلْ لمنْ لا يرى المعاصرَ شيئًا ويرى للأوائـل التقْـديمـــا
إنَّ ذاكَ القديمَ كـانَ جديدًا وسيُضحي هذا الجديدُ قديما

فإذا ما انتهى بنا إلى عوامـل النهضـة الأدبيـة، من شعـر أو نثر، ألفيناه يغوصُ

1.الأسد، ناصر الدين، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام 1950، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص 102

غوْصًا عميقا في تاريخ المرحلة الثقافية، والتعليمية، والتأليفية، منتهيًا للتعريف بالأثر الطيّب الذي أحدثته قنواتُ الاتصال، والتواصل، بين الشرق والغرب، سواءٌ عن طريق البعثات الدراسيَّة، أو الإرساليات التبشيرية، أو الترجمةِ والتعْريب، أو النقْلِ من لغات أخرى إلى العربيَّة ، غير غافل عما تسببه مستحدثاتُ الطباعة، من صحافة، ودور نشر، ومجلات دوريَّة، تصدر تباعًا في كلِّ أسبوع، أو في كل شهر، أو في كل فصل، مرة. منبهًا- في الوقت نفسه – على الدور الذي نهضت به مؤسسات التعليم العام، والمتوسّط، وما قام به الرواد الأوائلُ من أعمال طيّبة، كان لها أثرها القويُّ، الجم، في قلْب المفاهيم، وتحرير العقول، وتخصيب القرائح، والأذْهان، وشحْن الألسنة، والأقلام، وحثّها على الإفضاء بمكنونِ النُفوس، وما تضْمره العُقول، ففاض على الأوراق أدبًا رقيقًا، جياشًا، ثرًا، منه الشعر، ومنه النثر، ومنه القَصَص.

فهو يقفُ موقفا حاسمًا من إشكالية المقالة، فهي فنٌ أدبي جديد نشأ في أواخر القرن التاسع عشر، وشاع شيوعًا كبيرًا، وذاع ذيوعًا أخمل معه فنونًا أدبية تقليدية، مثل الرسائل الديوانية، والإخوانية، والمقامات، والنَوادر، وما شاكلَ ذلكَ وشابهه من قوالب نثرية غُصَّت بها كتُب التراث، وعيون المؤلفات.

فهو يفرّق بين المقالة التي تسوغ أن تحسَبَ في الأدب، والمقالة الموضوعية التي لا تعبر قطعًا عمّا في وجدان الكاتب. فالنثر الذي يعبر عن إحساس الكاتب، وشعوره، وانفعالاته، تعبيرًا يجنح فيه للتصوير، والتشبيه، والإيماءِ، والتلْميح، هو النثر الأدبيُّ، الذي يَعْتدّ به الأسدُ، أما ذلك الذي يخوضُ في العلم خوضًا قائمًا على استخدام الأسلوب العلمي، والتفكير العقلي، المجرد، والمنطق الخالص، فلا يعدُّه من الأدب في شيء(1).

1.المصدر السابق، ص 123

وقد ظلَّ اللبْس القائم على الخلط بين هذين النوعين من المقالات من الأسْباب التي حفزت كثيرًا من الأدباء، والكتاب، للاتجاه نحو القصة، لبعدها عن مثل هذا الالتباس، وقربها من التعبير الوجدانيّ الذاتي.(1)

وعندما ينصبُّ الحديثُ عن القصة في الأدب العربي الحديث، ولا سيما في فلسطين، وفي الأردن، فإن الشيء الذي لا مندوحة لنا عنه، هو التنقيبُ عن الأسباب التي أدت إلى زيادة ملموسة في حصيلة الإبداع القَصَصيّ، ليس عند خليل بيدس (1875- 1925) وحده، بل عند غيره أيضًا. ويصل الباحثُ، في تناوله الدقيق لهذه الأسْباب، بين ماضي القصة- ممثلا في الأدب المحكي الشعبيّ العربي، كسيرة الملك الظاهر لمحيي الدين بن عبدالله بن عبد الظاهر المتوفة سنة 692، التي قرأها الشيخُ إبراهيم الدباغ (1880- 1947)، وهو صغير، وألف ليلة وليلة، التي تحدث عن تأثيرها في نفسه في كتابه " حديث الصَوْمَعَة 1947 "(2) أو الحكواتي، الذي اعتاد سردَ القصص في المقاهي من كُتُب التغريبة، و" سيرة عنترة " و " الزير سالم " وغيرها الكثير.. مما لا يتسع المقام لذكره..- وحاضِرها. ولم يفتْ الأسد أن يشير إلى " سواليف" المجالس، وتأثيرها الموصول في إيجاد البيئة المواتية لظهور الفنّ القصصي، وازدهاره.

فتأريخية الناقد الأسد – ها هنا- توجبُ عليه تأصيل النظر في مقدمات النصّ، ريثما ينْتهي من تأمّله للبنيات الثقافية السائدة. ويُعنى المؤلفُ بتتبع حياة كاتب القصة، مثلما يعنى المؤلفون، ومؤرخو الأدب، الذين يتناولون في مصنفاتهم شعراء العصور الغابرة، بسيرهم، فالمشكلاتُ التي ألحَّت على خليل بيدس، مثلا،

1.المصدر السابق، ص 125

2.السابق، ص 129 وحديث الصومعة كتاب صدر في يافا بعيد وفاته 1947

والقضايا التي عبر عنها في قصصه القصيرة، يجد الأسد ظلالها في حياته، وثقافته، ورحْلاته، واطلاعه على الأدب الروسي، وغير الروسي. وتكتسي، بسببِ ذلكَ، عملية البحث في القصة القصيرة طابع الاستقْصاء، والتتبُّع لتكوين صورة واضحة المعالم، عن الحصيلة، إلا أن حديث الحصيلة لا يشغل الباحثَ عن إثارة قضيَّة الأسلوب الجديد، والأسلوب القديم (1)، فيقتبس من أقوال محمود سيف الدين الإيراني (1914- 1974) ما يشي بأن المؤلف- أيْ: الأسَد- يجد في أسلوبه الأسلوبَ الأمثل، والنموذج الأرقى، في كتابة القصة القصيرة، دون أن يترك للقارئ اسْتنتاجَ ذلك، بل يعلنه صراحةً، بقوله: " فالإيراني فنانٌ أصيل، قلمُه ريشة، وألفاظه خطوط، وألوان، وظلال، وأنغام، وقصَّته جوٌّ مصورٌ كاملٌ ينسابُ إليه القارئ انسيابًا طبيعيًا ، ويعيش مع شخوصه، وحوادثه، في حياةْ نابضةٍ واقعيَّة " (2).

وهذا الرأيُ عُرِضَ في السياق عرضًا أقلّ ما يُقال فيه أنه انطباعيٌّ، فما الذي عسَانا نجدُه في قوْل المؤلف: قلمه ريشة، أو ألفاظه خطوط، وألوان؟ وما الذي تعنيه عباراته: ينسابُ إليه القارئ انسيابًا طبيعيًا، أوْ أنَّ حوادثه وشخوصه تنبض بالواقعية؟ ومثل هذه الأسئلة لا بد وأنها ساورَتِ الباحث الناقد ، لذا نجده يقول في عرْضه للقصص: " وقد اكتفينا بالعرض التاريخي ، وتجنبنا النقد الفني، واكتفينا من هذا النقد، حين نُضْطر إليه، بالإشاراتِ العابرة " (3). والإشاراتُ العابرةُ هذه ما تلبث أن تتحول إلى وقفاتٍ متأنِّية حين يتعلقُ الأمرُ بالشعر، ونقده. إذ يبدو الأسدُ - ها هنا - أكثرَ لصوقاً بالعمل الشعري، وصلته به حميمة

1.السابق ص 160

2.السابق، ص 174

3.السابق، ص 165

إلى درجة تنبئُ عن كونه شاعرًا قبل أن يكون مؤرخًا للشِعْر، أو ناقدًا.

فنجدهُ تبعًا لذلك يبحثُ في الشعر الذي ينقده عما يتجاوز به الشاعر الكفاية اللغوية، والمهارات العقلية التي تتبدى في كلامٍ مصفوفٍ، مرصوفٍ، يدلُّ على أيّ شيءإلا الشعر(1) ولا يمقت الأسدُ شيئًا مقته للتكلف، لا سيما إذا فاخر به الناظِمُ، وازدهى(2). وهنا يثير ناقدنا قضية لطالما أثيرت قديما مثلما تثار في الحديث، وهي : أين تكمن قيمة الشعر؟ وهل هي في شهادته على الأحْداث التاريخية، والوقائع، التي مرَّ بها بنو الناس، أم هي قيمة ذاتية نابعةٌ من الشعر ذاته؟ ودونها خوضٌ في السجال الكلامي، حول الإجابة المثلى عن هذا السؤال، فيقرِّرُ الناقدُ الأسد: " مرد الأمر في الشعر أنْ يكون شعرًا، أولا، ثم فليأخذ الدارس منهُ، بعد ذلك، ما يشاء. والنماذج التي أوردناها ليس لها من الشعر إلا الوزن والقافية " وعندما يلجّ المرءُ في السؤال عن الفرق بين الشعْر الحقيقي، والنظم الموزون المقفى، يجيبنا الأسدُ مؤكدًا: " إن ما عرض له من شعر القرن التاسع عشر كلام ذهنيٌ، تقريريٌ، يتناول الموضوعاتِ تناوُلا نثريًا، فألفاظهُ، وأساليبهُ، بسبب ذلك هامِدةٌ، خامدة، ليستْ لها ظلالٌ نفسية موحية" (3).

شعرية النصّ

ويفرق الأسدُ بين شعرية الموضوع، أو الغرض، وشعرية الأداء، أو النَصّ، فلا يتقبّل الرأي القائل بأن الموضوع، أو الغرض وحده، أو أن شرف المعنى وحدَهُ، يمكن أن يسمو بالقصيدة، أو يهبط بها ، لأن طريقة التناول هي التي يُعوَّل عليها في شعرية النص، (4) وهو، في هذا، يجمعُ بين القديم والحديث،

1السابق، ص 181

2.السابق، ص 188

3.السابق، ص 194

4.نفسه

متمثلا رأي من يذهب إلى أن الفنَّ شكلٌ أكثر منْه فكرة، لذا نجدُهُ فاتر الحماسة إزاء كل شعر يعتد أصحابه، ويفخرون بما طرقوه فيه من مؤضوعات، وما تناولوه من أغراض. فعلى الرغْم منْ أنَّ كثيرين يهتزون طربًا لهذا الشعر الذي يُسمى الشعر الوطني، أو شعْر الثورة، إلا أنه يمرُّ بنماذجه مرورًا سريعًا مكتفيًا بشواهد للتدليل على ما فيه من ضعْفِ المستوى، والركاكة. فشعر فؤاد الخطيب (1883-1957) شعر رائع في تنديده بالترك، واستنهاضه همم العرب، (1) وفي موضع ثانٍ يصفه بالكثير الجزل. (2) ويكتفي بأمثلة من شعر محمد الشريقي (1898- 1970) ووديع البستاني (1886- 1953) عارضا لبعض الشعر الذي قيل في وعد بلفور (1917) وثورة البراق، ومأساة فلسطين. ولكن هذا كله لا أثر فيه للنقد، ولم يثر من خلاله أيَّ قضيَّة نقديَّة على الإطلاق. وربما لم يجد فيه ما يشجِّعه على دراسته دراسة فنية تتخطى العبارات الموجزة، والإشارات السريعة العابرة، فلو أنَّ الموضوع، أو الغرض، كافيان لتمييز القصيدة عن غيرها بالجوْدة، أو بالهبوط، لاستحوذ مثل هذا الشعْر على عنايته، إذ لا مِرْية في نُبْل هذا الموضوع، وسموّه.

ونجده في موْضع آخر من مواضع الكتاب ينوّهُ لقصائد تتعدد فيها الأغراض، فجاءت قصائدَ جيدة. نافيا في الوقت نفسه أن يكون تعدد الأغراض فيها مدعاة للاستحسان، أو الاستهجان، فمعيارُ وحدة الموضوع، أو وَحْدة البيت، معايير لغوية، ومقاييس عقلية، منطقية، لا يسوغ الحكم بناءً عليها في ميادين الأدب، والفن. وإنما ينبغي الاعتمادُ على معايير فنية، ومقاييس ذوقية أدبية ليتسق الحكم مع طبيعة المجـــال نفسه، وهو المجال الأدبي والفني. ووحدة النص لا تنبع – في

1.السابق، ص 239

2.السابق،ص 243

رأيه- من وحدة الموضوع، أو وحدة الغرض، وإنما تنبثق من وحدة الجو النفسي الذي تنقله إلينا، ومن حركة وجدانه، وتداعي مشاعره، وعلى الناقد الذي يريد الحكمَ على القصيدة أن يلتمس ذلك كله باحثًا عن الوحدة في التنوع (1) التي تقابل التعبير الغربي Unity in Variety وهي من أهم أنواع التركيب الشكلي الضامِن لوَحْدة النص.

نثر لا شعر

ويفرق الأسدُ بين شعرية القصيدة، ونثريّتها، إذ نراه في نقده لبعض أشعار النشاشيبي (1885- 1947) يكرّر مقولته السابقة، وهي أنه ناثر في شعره، أكثر منه شاعرًا. وأن أسلوبه تقريري ذهني (2) مما يجعله امتدادًا لشعر القرن التاسع عشر. وديباجة الحياة الجيدة ، وحيويتُها، إذا تجليا في الشعر، قرباه من الأذواق الجيدة؛ فشعر المهجر الذي تأثر به بولس شحادة (1882- 1943) مثلا أكثر رواءً من شعر القرن التاسع عشر الجافّ. والأسدُ كثيرُ الإلحاح على مسألة التجديد في الشعر ، فحيثما وقعَ على بوادر تفصح عن ذلك، عدَّها مما يزينُ القصيدة، خلافا لمظاهر التقليد التي تشين في رأيهِ كلَّ شيء. وإن ظن بعض المقلدين المحافظين أنَّ في ذلك ما ينبئ عن أصالتهم، وتقديرهم للسلف. فهو ينحاز انحيازًا مطلقا لكل شعر يناسبُ ذوق العصر، ولا يكتفي باجترار المعاني، والأغراض. فلا يرضى تبعًا لذلك عنْ شعر إبراهيم الدباغ (1880- 1946) الذي يجري فيه عى سُنن الأوائل، في مدح السلاطين، والشيوخ، (3) بينما يشيدُ بشعر من اطلع على الآداب الغربية ، وتأثر ببعضها ، متصرفًا في ألوان جديدة من القول، متناولا في

1.السابق، ص ص304- 305

2.السابق، ص 307

3.السابق، ص 229

شعره بعض الموضوعات التي قصَّرت عنها أشعارُ منْ سبقوه (1)، فالتحرُّر من القيود المتحجِّرة، الجامدة، ومن أغراض الشعر القديمة، و ما يسمِّيه " نظمَ الفُقهاء" وهو تعبير أطلقه على الشعر الجافِّ، الذي يخلو من الإحساس، ومن الشعور الصادق، شيءٌ يغريهِ بالإعجاب، ويدعوه للاستحسان.

الخارجي والداخلي

وفي وقفتِهِ عند شعر بعض الشعراء، من أمثال: عرار (مصطفى وهبي التل؛ 1899- 1949) نجده يسهب في تتبُّع حياة الشاعر، وما تقلَّبَ فيه من المناصب، وما حظيَ به من التعليم، وما اطلع عليه من كُتُب، وما ثقفه من لغات كالتركية والفارسية، ودرجة إتقانه لها، ومدى إفادته منها في شعره، وهذا النقدُ يقوم على الملاحظ الخارجية، لا على الملاحظة الفنية الداخلية، ويراه الأسدُ- ها هنا - ضروريًا، لأنَّ في شعر عرار، على سبيل المثال، وليس الحصْر، إشاراتٍ، وأسماءَ لأشخاص، ومواضعَ، لا يستقيم فهمُ القارئ لها ما لمْ يكنْ لديه إلمامٌ، أو حظٌ من الإلمام، بسيرة الشاعر، وأخْباره، ومدى تأثيرها في شعره (2) وتبعًا لهذا، يتحوَّلُ النقد – في واقع الأمر- إلى الربْط بين هاتيك الإشارات، وبين بعض الحوادث، والوقائع، التي مرت بالشاعر، أو مرَّ بها، في أحَدِ أطْواره. وتمتلئ الدراسة – إذاً، بالإحالات المطردة إلى سيرة الشاعر، التي دوَّنها فيما بعدُ يعقوب العودات (1909- 1971) في كتابه الوثائقي الإخباري " عرار شاعر الأردن ".

وتتخلَّلُ هذا النقد الخارجي إشارة هنا، وأخرى هنالك، إلى صدْق الشاعر، أو إلى تأثره بالخيّام، أو إلى ما يُسميه المؤلف " خصائصُهُ الفنّية" وهو تعبير مَدْرسيٌّ أدْرجه الباحثون في المؤلفات الأدبيَّة، ويعنون به – على الأرجح- بعض

1.السابق، ص233

2.السابق، ص 289

ملامح الأسْلوب. وهذا الجزءُ، من دراسة الأسد، أدخلُ أجزاء دراسته في باب النقد الأدبي، فهو محتاجٌ- بناءً على ذلك - إلى وَقفةٍ متأنية يبحث من خلالها ما تثيره من قضايا نقدية، وما تقترحُهُ من إجاباتٍ عن أسئلة الشعر.

وهنا نلاحظ، في غير قليلٍ من الإعجاب، مراعاة المؤلف لتأثير التجربة في القول الشعري. وأنها ضرورية، ولازمةٌ، لكي يكون الشعر شعرًا حقيقيًا. ومختلفًا اختلافًا بيّنًا عن ذلك الذي سماه نظم الفقهاء. ومن ذلك أن عرارًا – في أكثر شعره- يصدر عن تجربة حقيقية، وصادقة. وذكرُهُ لأسماء المواضع، إنما هو مناجاة للمكان، لما كانَ يثيره في نفسه من ذكرياتٍ، ولما يحمله في طياته من مَعانٍ، تستثيرُ منه الوجدان. وصدقُ تعبيره عن نفسه يمنعُه من التكلُّف، لأن شهوة الصدق لديه صرفته صرفًا عن التدقيق في قواعد النحو، والصرف، والعروض، مرسلا ذَوْبَ نفسه، وحشاشة قلبه، في أبياته، إرسالا هيّنا عذْباً لا تكلُّف فيه، ولا تصنُّع (1) ولهذا فإن معيار الجزالة – الذي يستند إليه في تقريظه لشعر فؤاد الخطيب مرارًا، وتكرارًا (2) لم يعُدْ في رأيه ضروريًا، إذا أريد بالشعر أنْ يكون تعبيرًا عفويًا صادقاً عما يحسُّ به المبدع فعلا. وقد أثار الأسد قضية أخرى لا تقل أهمية عن قضية التجربة في الشعر، وهي ذيوع الشعر، وانتشاره.

ذيوعُ الشعْر وانتشارُه

فهو يعدُّ ذيوع شعر عرار، وانتشاره، دليلا على صدقه، واكتماله، وبساطته؛ فبساطتُه، وصدقُه، جعلا منه شاعرًا شعبيًا يروي الناسُ قصائده، ويتناقلونها تناقلهم للطَّرائف، والنوادر، والنُكت. وهنا، لا بأس في أن نشير لتجنُّب الناقد الأسد رؤية ما في شعر عِرار من طابَعٍ هزْليٍّ ساخِر، ومن تهكُّم على السلطة،

1.السابق،ص 302

2.السابق، ص243

وعلى بعض المتنفِّذين، والمسؤولين، في زمانه. وقد وجد الناسُ في تهكمه، وسخريته، من أولئك المسؤولين، وسيلتهُم الوحيدة للنيل من أولئك الأشخاص، فكانَ شيوعُ شعره بسبب هذا اللون من النقْدِ الاجتماعي. وأما جرأتُه على بعض القيم الأخلاقية السائدة، ومجاهرته بانتقادها، أو الاستخفاف ببعض الأخلاقيات اسْتخفافاً شديدًا، فقد ساعدا على سيرورة شعره، وذيوعه في الناس. وهذه مزايا – في حقيقة الأمر، لا صلة لها بالشعر من حيثُ هو شعْرٌ ، وإنما هي نابعة من المناخ الثقافي، والسياسي، السائديْن في عَصْره. وهنا ينبغي لنا أن نتحفَّظَ على مقياس الذيوع، والانتشار، باعتبارهِ دليلا على تفوُّق الشاعر، وقدراته، وتمكُّنه، وصدْقه الفنّي.

مناسبة القصيدة

وفي تناوله شعر إبراهيم طوقان (1905- 1941) يثيرُ قضية أخرى، غير قضية الذيوع، والشُهْرة، وهي قضية الصلة بين الشعر وما يعرف بمناسبة القصيدة ، أو شعر المناسبات. فالشاعر الحقُّ هو الذي لا تضطره المناسبة اضطرارا، وإنما تجد في شعره صدق الانفعال، وقوته، واتساعه، وكأنما خرج بهذا الصدق عن دائرة الاهتمام الشخصي إلى أفق قومي، أو إنساني. (1) وقد يكونُ ذلك من الأسباب التي تجعل من شعر طوقان الوطني شعرًا ممتزجًا بشعره غير الوطني، وكنا نأمل لو أنَّ الناقد الأسد توقف عند هذه المسألة وقفة أطول، وحاول أن يجيب عن سؤالٍ لطالما تردَّد في الأذهان، وهو: ما الذي يجعل شاعرًا أقدَرَ من غيره على تجاوز دائرة الاهتمام الشخصي، في حين أنَّ بعض الشعراء لا يقدرون على ذلك، فتغدو المناسبة سببًا في هبوطِ القصيدة؟

وأيًا ما يكن الأمرُ، فإن الناقد الأسد ما يلبث أن يعودَ بنا إلى مفهوم

1.السابق، 345

الخصائص الفنية، بما يرتبط به من رواسب تقليدية الطابع، فهو يرى في شعر إبراهيم طوقان شعرًا يسير على عمود الشعر العربي، من حيثُ سلامة الأسلوب، وحسنُ اختيار الألفاظ، وإشراقُ الديباجة، وإحكامُ النسج، والبعد عن الغموض، والتصنُّع، وقربه من الألفاظ السهلة، العذبة، الجزلة، البعيدة عن هجْنة الابْتذال، وَوحْشة الغريب. (1)

وإذا تجاوزنا أحاديثه عن شعر(عرار) و إبراهيم طوقان، وجدنا تناوله لشعر غيرهما، من أمثال: مطلق عبد الخالق(1910- 1937) وعبد الرحيم محمود(1913-1948) يعتمد الإشارة السريعة، العابرة، فعبد الرحيم محمود لا يظفر منه بغير القول : يكتملُ له أحيانا الجو الفني، والأداء، النفسي، فيحلِّق إلى ذروة الشعر(2) وأما مطلق عبد الخالق، فلم يظفر منه بغير التأكيد على أن شعره "ينحو ذلك المنْحى الأسْوَد الكئيب ". (3) ويكتفي من الحديث عن شعر حسني فريز(1907-1990) برأي هذا الأخير في شعره ، فيقتبس من مقدمة ديوانه رأيه في ذلك الشعر، معقبًا بقوله " إنه في صوره، ومعانيه، وأسلوبه، وألفاظه، يمتح من ذات نفسه، في أصالةٍ، وصدقٍ، وتشيعُ في شعره ثقافةٌ أدبيَّة، وتاريخية " (4). وغزلُ حسن البحيري (1921 – 1998) لا تمثل فيه حالة نفسية، ولا يحمل القارئَ على التجاوُب معه، فما هو إلا وصفٌ خارجيٌ، لا ينمُّ على تجربةٍ قوية ، صادقة، وإنما هي مشاهدُ وتجاربُ عابرة(5).

فوصفه للمرأة، أو الطبيعة، من نباتٍ، وحيوانٍ، وصفٌ حسيٌ ماديٌ، وشعره

1.السابق، ص 346

2.السابق، ص 365

3.السابق، ص 253

4.السابق،ص 374

5.السابق، ص ص 382 – 383

الوطني لا غَناء فيه، همه الوحيد هو الاعتزازُ بماضي قومه. (1) أما الشاعر حسني زيد الكيلاني(1910- 1979) فيقيّد نفسه بقيود القديم، وتقاليده، وقليلا ما يطلق نفسه على رسْلها.. وعندئذٍ قد يأتي بالكلام " المرصوفِ، المونقِ المظْهر، ولكنَّه مُجْدبُ المعْنى." (2) وشعره العاطفيُّ فيه الكثيرُ من الافتعال، الذي يقودُهُ إلى الغلوِّ الزائف، ومع ذلك لا يخلو شعرُه – في رأي الناقد- من" قوة في النسج، ومن متانةٍ في البناء، مع رقة، وعذوبةٍ، في الشعر الوجداني خاصةً " (3).

غنائيّة الشِعْر

ومثل هذه الأحكام، التي لا تندرج في نسق مطرد متجانس، تتكرَّرُ في وصفه لشعر محمد حسن علاء الدين(1939- 1975) فهو من حيث الأسلوبُ " بيانٌ غير مبين، ومن حيث اللفظ كلام متعاظل ، يصح أن يكون أيّ شيء إلا أنْ يكون شعرا" (4). وفي شعر محيي الدين الحاج عيسى (1900- 1974)، يقول " ديباجة صافية، ولغة سليمة ، ونصوع فكرة، وتدفق شاعرية " (5) ومثل هذه الإشارات العابرة تضطَرُّه إليها وقفاتُه السريعة إزاء شعر غير رفيع القيمة، تزايله عندما يتجه الحديث إلى شعر جيد، أو – بكلمة أدق- يوشك أنْ يكون جيدًا. فنرى طريقة النظر تختلف، والمنْهجَ يتغيَّر. ومثال ذلك موقفه من شعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى- 1910- 1980) ففي هذه الوقفة يعرض لقضايا نقدية عدة،لم يعرضْ لها في السابق، ومن ذلك غنائية الشعر، وهي لفظة لا يعني بها وفرة النغم

1.السابق، ص 387

2.السابق، ص ص392- 393

3.السابق، ص 396

4.السابق، ص 400

5.السابق،ص 417

والموسيقى حسب، وإنما صلاحيَّة النص للتلحين، والغناء أيضًا، وسلامة النَسَق اللفظي، وانتقاءَ الشاعر للكلمات العِذاب, من ذوات الجرْسِ والإطْراب.

وهذه القضية أضحت من القضايا الكبرى في النقد الأدبي، فظهر ما يسمى عند كثيرين الإيقاع الداخليّ، أو الموسيقى الداخلية، أو ما يسمّيه محمد مندور (1907- 1965) الشعر المهموس. وقضية أخرى يثيرها الأسد، وهي قضية التعبير غير المباشر عن المعنى. فالشاعرُ، عندما يعبر عما يريده تعبيرًا غير مباشر، يستعير لبيانه أجنحة يحلق بها في الأفق (1) وقد تبهرنا هذه الصورة، وتعشو لها أبصارُنا، غير أن الذي يريده المؤلف منها هو ما جاء بعد صفحاتٍ من أمثلته، وشواهده، وهو حرصُ الشاعر اللافت على استخدام مفرداتٍ ذاتِ إيحاءٍ موفورٍ يصفه بالطاقة الشعرية الكامنة، القوية، التي تُغرق القارئ في ما يشبه البُخور، أو الطيبَ، الذي يخدِّرُ الإحساسَ، ويطغى على الوعي. أي أن القارئ يحس بوجوده في مناخ شعري هو الذي يُسْبغُ على أبي سلمى(1909 – 1980) شخصيته الأدبيَّة المتفرِّدة، التي تمنح شعره ما يسميه معجمًا شعريًا خاصًا يتصفُ به، ويميزه عن غيره. فألفاظ مثل: الضياء، والسناء، والشعاع، والشذا، والطيب، والعبير، والعبق، والفجر، والزنبق، والياسمين، والسوسن، والأقاح، والنسيم، والغسق، والشاطئ، والسفح، والوهاد، والتلال، والمروج، تتردد بكثرة في جل قصائده، وقد يجتمعُ بعضه، أو كله، في القصيدة الواحدة. (2)

وهذا يعني أن الناقد يلامسُ بهذه الملحوظات قضية الشعر الحديث واللغة، فانشغالُ أبي سلمى في تحسين بعدهِ الدلالي، وتجويده، وتأثره بمدرسة شعراء المهجَر، والشعْر الرومانسي، الذي يهيم بالطبيعة هيامًا كبيرًا، حتى ليكاد ينسى

1.المصدر السابق،ص ص 426- 427

2.المصدر السابق، ص ص428- 430

الشاعر نفسه، مظهرٌ جديدٌ من مظاهر الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين، وهو مظهَرٌ يتحدث عنه الأسد على الرغم من أنه لا يلتفت لشعر جُبران (1883 – 1931)، أو ميخائيل نعيمة (1889- 1988)، أو أبي القاسم الشابي (1909- 1934) أو علي محمود طه (1902- 1949) أو غيره.. وغيره.. ممن ساروا على هذا النهج، ونسجوا على منوال هذا النَسْج.

إنصافُ النَصّ

أما فدوى طوقان (1917- 2003) فقد تكاملت لديها – فيما يرى الناقد- عناصرُ الأداء النفسي، فجاءت قصيدتها نتاج تجربة يتوافر فيها الصدق، والإخلاص الفينان (1)، لنجدها، كأبي سُلمى، تهتمُّ بالموسيقى، وبوفرة الإيقاع الداخلي، واختيار الألفاظ ذات الظلال، والإيحاءاتِ، والألوان. أي أنَّ منهج الناقد القائم على المزاوجة بين النظر الخارجي والنظر الداخلي في الشعر، أو الموازنة بين المتن والهامش، إذا صحَّ التعبير، بدأ بالاعتدال، والميل، نحو نظرة أكثر إنصافًا للنصّ، وأكثر التصاقًا بهِ، وبدأنا نجده يتعمَّق، بل يوغلُ فيما وراء الخيوط الممتدة، والمتشابكة، التي تؤلِّفُ النسيج البراني للقصيدة. فيلمسُ لدى فدوى طوقان (1917- 2003) ما لمسه لدى أبي سُلمى، من بحثٍ واضح عن معجم شعريٍّ خاصٍّ بها، يغدو دالا عليها، لا على غيرها من الشعراء، وعلى شعرها لا على غيره، فتكثِرُ فيه، وتتوافرُ مُفْرداتٌ، مثل: المروج، والخريف، والربيع، والمساء، والفراشة، والزيتون، وسنابل القمح، والحياة، والموت، والخلود، والنور، والشمس. وهي جُلُّها ألفاظٌ تتعدى في دلالاتها المعْنى المعْجَمي، وهذه الدلالاتُ توْطئةٌ لاسْتخلاص المحتوى السيكولوجي المضطرب، الكامن في المظهر الخارجيّ

1.السابق، ص 441

للنص، كالإحساس بالوحدة، أو الخوف من الموت، أو الذُبول، والجفاف (1).

وقد نجح الأسد في الوصول إلى أعماق التجربة الوجدانية للشاعرة فدوى طوقان (1917- 2003) على الرغم من مكْبوتاتها، التي تحاول بها إخفاء هاتيك الأعماق، وإضمارَها في ثنايا الشعر القائم على التكثيفِ المجازيّ، متوسّلا لذلك بتحليله لدلالات الكلمات، والتعبيرات المتَكرِّرَة، رابطاً بين ما توصل إليه، وبين تكرارها الحيرة، والضياع، والتيه، والصمت، والفراغ، والحرمان.. وارتباط ذلك كلهِ بالحبّ، الذي توهمت فيه السعادة المطلقة المنشودة، والحياة بعد الموت، في قصيدتها " وجدتها ":

وجدتها يا عاصفاتُ اعْصفي
وقتِّعي بالسُحْب وَجْه السما
ما شئتِ يا أيامُ دوري كما
قُدِّرَ لي
مشرقة ضاحِكَة
أو جَهْمَة حالكَة
فإنَّ أنواريَ لا تنْطفي
وكلُّ ما قدْ كانَ منْ ظلِّ
يمتدُّ مُسْودًا على عمْري
يلفُّه ليلا على ليْلِ
مضى ، ثوى، في هوَّة الأمْسِ
يومَ اهتدَتْ نفْسي إلى نفْسي (2)

1.السابق، ص ص 451- 452

2.طوقان، فدوى، وجدتها، ط1، دار الآداب، بيروت 1957 وط3، 1963 ص35 -39 .

فمثل هذا التوقف عند الشاعرين أبي سُلمى، وفدوى طوقان، أسعفَ الناقد، ومدَّهُ بما يساعدُه على التخلي عن أحكامه السريعة الانطباعية، ونجَحَ في إثارة بعْض القضايا التي أصبَحَتْ إثارتُها من أساسيّات النقد الأدبي الحديث.

نتائج

وعلى هذا الأساس يكون الأسدُ في كتابه " الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام 1950" الذي جمع فيه كتابين، هما: الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن (1957)، ومحاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن(1961) قد مزج بين نوعين من النقد، أحدهما يُعنى بتاريخ الظاهرة الأدبية، شعرًا كانت أمْ نثرًا، فنيًا أمْ غير فني، مثبتًا أنه في هذا الميدان ناقدٌ، وباحثٌ، لا يشقُّ له غُبار. فقد توافرت لديه قاعدة البيانات التي تُيَسِّر له ما يحتاج إليه من إحاطة بالظاهرة الأدبية، بما فيها من مناخاتٍ ثقافيَّةٍ سائدَةٍ، أدت إلى ظهورها، واستمرارها، أو إلى ضُمور، أو اختفاء بعض ظواهر الأدَب، وأنواع منَ الفن.

وثانيهما النقدُ التحليليُّ الفني (الشكليّ) الذي يعتمِدُ إدامة النظر في بناء العمَل الشعريّ، أو النثري، والحكم علية بالضعف، أو بالجودة. وفي هذا المقام نجد الأسدَ يلجأ تارة إلى إثارة القضايا، وتارة إلى طرحِ الأسئلة، واقتراح الإجابات.

فمن القضايا التي طرحها ضروة الإلمام بسيرة الأديب، وثقافته، وما تعرَّضَ له من مواقفَ، وحوادثَ، شرطا أساسيا لا غنى عنه لنقده، وفهم شعره. لا سيما إذا كان الدارس الناقد أمام شاعِرٍ كعرار، يكثر من الإشاراتِ الخاصَّة به، وببيئته المحلية.

وطرح كذلك قضية أخرى، وهي: أين تقع مزيَّة الشعر ، أهي في الموضوع والمحتوى، أم هي في الشعر من حيث هو شعر؟ وعلى الرغم من تسليمه بأنَّ

المضمون، أو الغرض، ركنان مهمان من أركان القصيدة، إلا أن المزية فيها لا تتأتى من الموضوع، أو من الغرض.

وتوقف إزاء مسألة ذيوع الشعر، وانتشاره، ومبلغ دلالة الذيوع، والشُهرة، على جودة الشعر، وتميُّزه. ولسنا مع القول إن ذيوع الشعر، أو خمولَ ذكْر الشاعر، دليلان على الجودة، أو على الركاكة والضعف، فالأسباب التي قد تؤدي لذيوع الشعر، أو لشهرة صاحبه، متعدِّدَة ، وشديدة التباين، ومنها ما له صلة بالشعر وبالأدب، ومنها ما ليست له صلة بذلك، وليس لذيوع شعر عرار علاقة بجودته، وإنما هي سيرورة، وذيوع، أساسُها ما وجده الناس في شعره من مُفارقاتٍ ساخرة، ومضحكة، اتخذوا منها مادة للتهكُّم على بعْض المسؤولين، أو لنقل على النُخْبة الحاكمَة.

وتتردَّدُ في مواقفه النقدية نغمة واحدة لا تخطئها أذنُ القارئ، وهي انحيازهُ الشديد، والدائم، للتجديد في الشعر، وكراهيته للصنعة، والتكلف، والخضوع للتقاليد الأدبية القديمة، ولا سيَّما الجامدة منها، والمتحَجِّرَة.

وأخيراً، نجد الأسد يتوقف إزاء قضيتين نقديتين مهمتين، وهما: قضية التعبير غير المباشر عن المعنى، وذلك شيء يتصف به بعض شعر أبي سُلمى، وبعض شعر فدوى طوقان. وهو يرى في هذا النوع من التعبير تعبيرًا أولى بالاستحسان، من القول التقريري، الذهْني.

وقضيَّة المعجم الشعري، الذي يميّز مبدعًا عن آخر، وشاعرًا عن شاعر، وكاتبًا عن كاتب. وهذا شيء تتبَّعه الأسد في أشعار أبي سلمى، وفدوى طوقان، تتبعًا يقيمُ الدليلَ، تلوَ الدليل، على صحَّة الفرضية، فلكل من الشاعريْن ولعٌ بألفاظ خاصَّة ، وشغفٌ بمفردات أكثرها مستمدٌّ من سياق دلالي، ومن حقْلٍ معجمي، متجانس، أو مُتقارِب، هو ألفاظُ الطبيعة، وما فيها من ظلالٍ، وإيحاءات. وقد جعَل هذا الفيضُ من الألفاظ لشعرهما لونًا ومذاقا لا نجده في

شعر غيرهما من شعراء الأردن، وفلسطين. وهو الذي يُضْفي عليهما – برأيه- مِسْحةً انفعالية، وموسيقيَّة، وجماليَّة، تحرك المشاعرَ ، وتخاطب الوجدان. وتلك هي غاية الأدب، وإليها تنْتهي مطامِحُ الأديب (1).

---

1. مستخرج من مجلة أفكار الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ع 165، تموز(يوليو) 2002ص ص 21- 27

الفصل الثالث

الأسد وخليل بيدَس
وريادة القصة في فلسطين

قليلة هي الكتُبُ التي تحتفظ بقيمتها العلمية، والأدبية، بعد مرور زمن طويل على تأليفها، ونشرها، بين الناس. ومن هذه الكتب القليلة كتاب الدكتور ناصر الدين الأسد – رحمه الله- الموسوم بعنوان " خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين " (1) الصادر في القاهرة عام 1963. وقد شُغل المؤلفُ وقتًا غير قصير بالحياة الأدبية، والثقافيَّة، في كل من فلسطين والأردن، فأصدر غير هذا الكتاب كتبًا أخرى، منها: كتابه عن محمد روحي الخالدي 1864- 1913 (2) الذي عده رائدًا للمنهج التاريخي، مثلما عدَّه آخرون رائدا للمنهج المقارن، بالنظر لكتابهِ " علم الأدب عند الإفرنج والعرب " (3) الذي نظر فيه للآداب نظرة نقدية مقارنة (4) كان فيها رائدًا، وإمامًا لمن جاءوا بعده في هذا الميدان. ومنها كتابه " الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن "(5) الذي صدر في مصر عام 1957 و" محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن " (6) الصادر في القاهرة عام 1961 .

أما كتابه عن خليل بيدس، فمن المؤلفات النادرة، التي تؤسس لتاريخ الأدب في هذين البلدين التوأمين. فقد مهَّدَ له بمقدمة طويلة، ضافية، حدثنا فيها حديثا شيقًا عن البيئة القصصية التي نمت فيها المواهبُ، وعلى رأسها مواهب القاص خليل بيدس(1857- 1949) واشتد عودها، وآتت ثمارها يانعة طيبة تبهج

الطاعمين، وتسرُّ الناظرين، وقد انتفع بها جيله، وجيل من جاءوا بعده من اللاحقين.

وهذه المقدمة من كتابه تصلح مقدمة للحديث عن البيئات القصصية في غير قليل من الأقطار العربية، في المغرب والمشرق. فمعرفة المثقفين بالقصص العربي القديم لا ينكرها أحدٌ ممن لديهم حظ قليلٌ، أو كثيرٌ، من الاطلاع، وذلك شيء أقام عليه الأسد الدليلَ تلو الدليل مما لا يدع مجالا لشاكّ، أو ريبةً لمسْترِيب.

أما شيوع القصة في الحياة الشعبية في فلسطين، فشيءٌ معروفٌ، كان له أطيبُ الأثر، وأقواهُ، لدى خليل بيدس، وغيره، من أوائل كتاب القصة، ورواد النثر السردي. وقد استنَدَ الأسد في هذا الجزء من كتابه إلى نصوص اختارها، وأوْردها من مصادره ، ومظانِّه، التي أصبحت نادرة، بل هي أندرُ من المخطوطات. مما يضفي على كتابه قيمة فوق قيمته، وأهمية علمية على أهميته.

فقد أحالنا إلى بعض مذكرات ميخائيل نعيمة (1889- 1988) وكتاباتِ محمد روحي الخالدي (1864- 1913) وبعض الكتب النادرة.

المصادر النادرة

وفي الحديث عن حياة خليل بيدس (1857- 1949) وآثاره، توثيقٌ دقيقٌ لبيئة الكاتب الخاصة، والعامة، فهو يطلعنا من خلال مصادره النادرة على حركة التعليم في تلك الحقبة ، وإنشاء المدارس التبشيرية الروسية، التي تعلم فيها خليل بيدس ، وغيره.. من أمثال ميخائيل نعيمة، ونجاتي صدقي 1905- 1980(7) مبرزاً الأثر الذي تركته هذه المدرسة في النهضة الأدبيَّة عامة، وفي شخصية خليل بيدس، وأدبهِ، خاصَّة. ونجد المؤلف – الأسد- في صفحات كثيرة يتتبع حياة بيدس لحظة في إثر الأخرى، مستفيدًا مما وقع تحت يديه من وثائق، ولا سيما كتابات خليل السكاكيني (1878- 1953) إلى جانب اطلاعه على أعداد النفائس، التي أنشأها بيدس، وبدأت بالصدور تباعًا في العام 1908 ولتحقيق

هذه الغاية يستعين المؤلف بكتاب نادر جداً، هو " دليل معرض الكتاب الفلسطيني " المطبوع في القدس الشريف في العام 1946 في التعرف على آثاره، وتلوحُ على هذا الجزء من كتاب الأسد الرغبةُ، والحرصُ، الشديدين على تتبع مصير هذه الأعمال، وهل نشرتْ أم لم تنشر، فيما ظلَّ بعضها مفقودًا لا يُعرف مصيره.

على أن جهد المؤلِف، في هذا الكتاب، يبدو واضحًا وجليًا في الفصل الثاني الذي وسمه بعنوان " فن القصة عند بيْدَس " (8).

بين الترجمة والتأليف

ففي ظنه أن بيدس كان يعيش في القصة، ومن أجْلها. فلم يكتف بتعميمها في صفوف القراء، من خلال نشر القصص في مجلته التي أنشأها باسْم النفائس، ثم عدل عن هذا الاسم إلى " النفائس العصرية ". ولكنه عمَدَ – فضلا عن ذلك- لترجمة القصص من اللغة الروسية، إلى العربيَّة، ونشرها. وفي هذا السياق نجد المؤلف يتتبَّعُ أسلوب بيدس في الترجمة، كاشفًا عن بعض خصائصه، وهي خصائصُ كانت شائعة في الثلث الأول من القرن العشرين. فلم يكنْ المترجمُ يلتزمُ بحرفية النص، يل كان يسمحُ لنفسه باختصاره، والتصرُّف بالحوادث، وتعريب الأسماء، والأماكن، وزيادة على ذلك ينْشُر النص بعد ترجمته دون إشارة – في معظم الأحيان- لاسْم المؤلف الأصلي، أو اللغة التي تمَّ النقلُ عنها، هذا علاوةً على أن بعض هذه الترجمات اختلطتْ بقصص المترجم المؤلفة، وكان بعضُها غير منقول عن لغتها الأصلية(9).

شيءٌ آخر عمد إليه بيدس، وتتبعه الأسد، وهو الكتابة عن القصة، فقد انتقد في مقدماته أولئك الذين يغرقون السوق بالقصص الهابطة، والترجماتِ السقيمة، التي لا غاية لها سوى الاتّجار بالكتُب، مع الاستخفاف بعقول القارئين. وهذا الجانب، من اهتمامات خليل بيدس بالقصة، يسلط الضوء على مذهبه في هذا

الفن، من جهة، ويلفت الأنظار إلى نوع القصص الذي يجب أن يُستبعَد من نطاق الأدب، من جهة أخرى.

وليس ثمة شك في أن الاقتباسات التي أوردها المؤلفُ، في هذا الفصل من كتابهِ، اقتباساتٌ قيمة جدا. لأنها ترينا كيف نظر الأدباء في تلك الحقبة إلى القصة، فقد انقسموا فريقين، فريقًا يعدها من لغو الكلام، وسَقَطه، وفريقًا يميز بين نوعين من القصص ، قصص الإثارة، والانحراف، والمتاجرة بالمتاع الرخيص، وقصص ذات مضامين اجتماعية، وأخلاقية، هادفة ومسلية. ومن هذا النوع قصص خليل بيدس، أو، لنقلْ، أرادها أن تكون كذلك. لأن فيها مثلما يقول الأسد " تمثيلا لمظاهر الحياة، وصورها، من خير وشر، ومن فضيلة ورذيلة، وعدل وجور، وصدق وكذب (10) ." والحق أن ما يقوله المؤلف - ها هنا - يعبر تعبيرا واضحا، وبقوة، عن ريادة خليل بيدس للقصة القصيرة في فلسطين، فليست الريادة أن يكتب الكاتب قصصًا حسبُ، أو يقوم بنشرها في الدوريات ، أو في كتُبٍ مستقلة ، ولكن الريادة – في رأينا، ورأي الراحل الأسد- تتجاوز ذلك لتهيئة الأجواء لقبول هذا الفن في أوساط عامة القراء، والناس، فضلا عن خاصّتِهم، وهذا ما سعى خليل بيدس لتحقيقه، وتنبه له الأسدُ مشيرًا إليه بغير قليل من الاستحسان. فقد أبرز هذا في تكراره الإشارة لتشبُّث خليل بيدس، وتمسُّكه الشديد بفنية القصة، تمسكًا نابعًا من الذوق، والخبرة، والبصيرة، والدراسة، والاطلاع.

الوارث

وتأكيدا لذلك نجده في الفصل الموالي يعرضُ لبعض أعماله القصصية والروائية ومنها رواية " الوارث " (11) التي صدرت بدمشق سنة 1920 ففي عرضه لها يفصح عن خبرةٍ، وذوقٍ، وبصيرةٍ بالأدب عامة، وبالرواية على نحو خاص.

فقد وضعنا في جو الرواية، ولخص الحوادث تلخيصا لا يخفي ما بينها من ترابط وتسلسل، مبرزًا وظائف الشخوص، عزيز الحلبي، و أستير اليهودية.. ونعمان، ونجلاء.. فكان عرضُه البديل الممكن والمتاح لقراءة القصة قراءة جديدة بعد أن أصبح الحصول على نسخة منها من المحال، وغدت ناردة ندرة المخطوطات.على أن الأسد لم يكتف بذلك العرض – على وجازته- لأنه في نهايته يذكر لنا بعض ما يأخذهُ على الكاتب خليل بيدس، وتتلخص تلك المآخذ في:

1. سذاجة الحبكة وبساطتها.
2. كثرة الحشو مما منع تدفق الحوادث تدفقا طبيعيًا.
3. علاوة على كثرة المواعظ، والفقرات التقريرية.
4. خلو أسلوب الكاتب من النسق الجمالي الذي يجعل العبارة توحي أكثر مما تقول، وتعبر أكثر مما تقرِّر، أو تعلِّل، أو تناقش.
5. فضلا عن أن بعض المواقف جاءت مُفْتعلة، ولا يسوغ أن يتقبَّل القارئ وقوعها، وهذا يخالف النسق التركيبي للرواية.

على أن هذا لا ينفي أنّ " الوارث " لبنة أساسيّة، ومهمة، في مدماك الرواية العربية المبكرة، ولا سيما إذا أخذ بالاهتمام الزمن الذي صدرت فيه، وهو زمن لا يفصلها عن صدور رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل(1888 – 1956) سوى سنواتٍ ستّ (12).

وأيا ما يكن الأمر، فإن النقد الذي أورده الدكتور ناصر، تعليقاً على الرواية، نقدٌ لافتٌ للنظر، بما يبديه من حرص شديد على تمييز الغثّ من السمين، في الأدب، مثلما يقولون، مقابل ذلك الحرص الذي تأصَّل لدى نقادنا الذين يميلون – عادة- لتقريظ النصوص الأدبيَّة على حساب القيم الفنية والجمالية.

مسارح الأذهان [13]

أما مسكُ الختام – الفصل الرابع- فقد خصصه المؤلف لتناول نتاج خليل بيدس في القصة القصيرة، وهو نتاج غزير، فالمعروف أنه نشر في النفائس عشرات القصص المترجمة والمؤلفة. فضلا عن المقالات القصصية والخواطر. والصور القلمية التي لها ما للقصة من سمات سردية لا تخلو من التشويق. ومسارح الأذهان مجموعةٌ تضم نيفا وثلاثين قصة، بعضها يصدق عليه هذا الوصف، وبعضها لا يصدق عليه فيما يرى الناقد.

وفي تناوله لها يقفنا الناقدُ إزاء مسألة شائكة لا يستطيع باحثٌ، أيا كان، أن يبت في أمرها، وهي وجود قصص فيها مترجمة وأخرى من تاليف الكاتب بيدس، وتشهد على ذلك وفرة الأسماء الأجنبية، والأسطورية فيها ، وهذا الخليط يجعل من مهمة الدارس الذي يريد أن يسلط الضوء على بيدس من حيث هو قاصٌ، لا مترجم، مسألةً صعبةً، ومهمة معقدة. أما كيف تصدى الأسد لهذه المهمة، فقد عمد لاختيار بعض القصص التي تعبر بأجوائها، وحوادثها، وأسماء الشخوص فيها، عن وقائع ذات طابع محلي، يشهد بأنها من تأليف الكاتب، فلا تشوبها شوائب الترجمة أو الاقتباس. ومن هذه القصص نحن وهم(14)، وقصة القناع (15)، وقصة الزوج المخدوع (16). وقد درس هذه القصص دراسة تحليلية، منبها على ما فيها من شغف بيديه القاص تجاه الحبْكة الغرامية، والعقدة البسيطة، الساذجة.

وهذا كله لا يقلل من قيمة هاتيك القصص ، لأن الكاتب بكتابته لها يشق طريقا صعْبًا غير معبد،ولا يخلو بسبب ذلك من عثرات تعترض الريادة، ومزالق تواجهُ الأوَّلين.

كلمة أخيرة

هذا الكتاب للدكتور ناصر الدين الأسد يقدم لنا نموذجا في التأليف، ونسقا من التصنيف، ما أحوجنا للاقتداء به، والنسج على منواله، فقد احتفظ بقيمته،

لا لأنه كثير الصفحات، ولا لأنه مطبوعٌ على ورق مصقول، أو مغلَّفٍ بغلاف ملونٍ، متقَنِ التصميم، وإنما لأنه يتعامل مع الحقائق العلمية المجردة عن الهوى، فيورد أكثرها منسوبًا إلى مصادره، ومرفوعًا إلى أندر المظان. وقد تناول موضوعه على وفق ما ترتضيه طرائق البحث العلمي. فمهد له، وقدم بمقدمة كانت سبيله الموطأ للتعريف بالكاتب المبدع خليل بيدس، ثم عرف به تعريفاً كان سبيله لذلك بسط القول عن أعماله وآثاره، ثم عرض لروايته عرضا سلسًا، كان سبيله لتقويم هذا العمل ونقده، ووَضْعه في الموقع المناسب من حركة التأليف الروائي، وانطلق من هذا إلى بسط القول في فنِّه القصصي، وجاء ذلك كله في غاية الإيجاز، والتكثيف، والاختصار، من غير حشوٍ، ولا تطويل، ولا إسهابٍ يثقلُ على القارئ، ولا تهويل.

وبعدُ، فمن حقنا – وقد أبتّا عن رأينا في الكتاب ، بعد صدوره بمدة غير قصيرة، أن نتمنَّى على مؤلفه الدكتور ناصر الدين الأسد أن يأذن بإعادة طبعه، ونشره، لينتفعَ به طلبة العلم، ممن يدرسون الآداب العربيَّة عامةً، وآداب الأردن وفلسطين بوجه خاصّ (17).

---

1. الأسد، ناصر الدين، خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين، معهد الدراسات العالية، مصر، ط1، 1963 وقد أعاد المرحوم طبع الكتاب ونشره عن دار الفتح، عمان، 2009

2. الأسد، ناصر الدين، محمد روحي الخالدي رائد المنهج التاريخي، معهد الدراسات العربية العالية، مصر، ط1، 1970 وقد أعاد المرحوم نشره في طبعة جديدة عن دار الفتح، عمان، 2009

3. الخطيب، حسام، محمد روحي الخالدي رائد الأدب المقارن، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1985وللمزيد ينظر المناصرة، عز الدين، المثاقفة والأدب المقارن، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996ص 122

4. الأسد، ناصر الدين ، معهد الدراسات العربية العالية، ط1، مصر، 1957 وقد أعاد المؤلف رحمه الله نشره بعنوان جديد: الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام 1950،

بعد أن ضم إليه محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن المنشور بمصر 1961 .. وقد صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000 .

5. الأسد، ناصر الدين، محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ط1، معهد الدراسات العالية، مصر، 1961

6. خليل، إبراهيم، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003، ص 222

7. الأسد، خليل بيدس، مصدر سابق، ص ص 46- 50

8. الأسد، خليل بيدس، ص 40- 63

9. المصدر السابق، ص 46

10. المصدر السابق، ص 53

11. انظر: السعافين، إبراهيم، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948، ط1، دار الفكر، عمان، 1985، ص ص 18- 39 وقد أحالنا المؤلف لكتاب الأسد مرارا، انظر: ص 26، 28، 30، 32، 38، وعندما نشرت هذه المقالة في الدستور بتاريخ 24 /11 /1995 اتصل بي المرحوم هاتفيا، وشكرني على المقال، وعلى هذه الملاحظة بالذات، فقد أوغر صدره صاحب " مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية " المنشور في 1981 لاقتباسِه ما ذكره الأسد عنها في كتابه، دون أن يحيل إليه مرةً واحِدَةً، على الرغم من أنَّ الكتاب رسالة دكتوراه تقع في 463ص.

12. من المعروف أن رواية (زينب) صدرت الطبعة الأولى منها عام 1914 وقيل 1913 ومن الروايات التي سبقتها رواية جبران خليل جبران (عرائس المروج) 1906 (وأرواح متمردة) 1908 ، (الأجنحة المتكسرة) 1912، وغيرها. وقد أعيد نشر " الوارث " في طبعة أنيقة برام الله في العام 2011 وجرى تحميلُها إلكترونيًا.

13. صدرت مسارح الأذهان عن المطبعة العصرية، بمصر 1924 وقد أعاد اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين – الأمانة العامة، نشرها في طبعة ثانية ببيروت1981 مع مقدمة ليحيى يخلف.

14. بيدس، خليل، مسارح الأذهان، ط2، بيروت، ص27

15. مسارح الأذهان، السابق، ص 106

16. السابق، ص 151

17. وقد أعاد المؤلف نشره عن دار الفتح ، عمان، 2008 وانظر الفصل الثامن والأخير من هذا الباب.

الفصل الرابع

تحقيقات الأسد في اللغة

تعد مسألة البحث في اللغة، والعناية بخلوها من الشوائب، والأغلاط، والتنبيه عليها، وبيان أوجه الصواب فيها من المسائل التي عرفها الدّرس اللغوي في الماضي السحيق. وقد طبعت كتب عدة تناولت ما تلحن فيه العامة، أو ما يشيع فيه التصحيف، أو التنبيه على أغاليط الرواة، أو تثقيف اللسان بما يصون عن الوقوع في اللحن، أو تتبع لغة الجرائد وما يظهر فيها من أخطاء الاستعمال في المفردة، أو في القاعدة من النحو، أو في الصيغة من صيغ الصرف.

ولما كان الدكتور ناصر الدين الأسد من المولعين بعلم العربية، ولم يخُل تخصصه في الأدب العربي –قديمه وجديده- دون الخوض في مسائل اللغة الشائكة، ولا سيما في مجال التحقيق، والتمحيص، وتدقيق النظر فيما هو خطأ حتى يرد إلى صوابه. فقد كتب غير بحث، ونشر غير مقالة، وألقى غير محاضرة، مما يندرج في باب التصحيح اللغوي.

ويأتي كتابه الجديد هذا (تحقيقات لغوية) الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت (2003) ليؤكد تأكيدا شديدا طول باعه في البحث اللغوي(1)، وسعة اطلاعه في مجالات المعجم، وكتب اللغة، من نحو، وفقه، وما شاكل ذلك، مما صنّف في القديم والحديث.

وكتابه (تحقيقات لغوية) يضم إلى جانب مقدمته القصيرة تسع دراسات نُشر

1.الأسد، ناصر الدين،تحقيقات لغوية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003

بعضها في مجلة مجمع اللغة العربية في القاهرة. وألقى بعضها في ندوات.

من هذه الدراسات واحدة يسعى فيها للتحقق من صحة الجمع المتداول لكلمة (معجم) وهل هو معاجيم أم مُعجمات (1). وذلك أن بعض المختصين في التصحيح اللغوي ومنهم د.مصطفى جواد يقول في أحد كتبه إن (معاجيم) هي الجمع الصحيح/ وليست معاجم، مع أنه لا يستعمل في كتبه كلمة (معاجيم) بل يستعمل (معجمات) وحجته في هذه وتلك أن كلمة (معاجم) لم ترد في كلام الفصحاء من العرب، وأن القياس يتطلب أن تكون (معاجيم) على مثال مُرْسَل مراسيل، ومُسْنَد مسانيد.

وهذا في رأي الدكتور ناصر الدين الأسد غير دقيق؛ فليس بمقدور أحد الادعاء بأنه استعرض كلام الفصحاء كلهُ، فضلاً عن جُلِّه، ليقطع في أن كلمة (معاجم) لم ترد في كلامهم. ومع هذا فإن لدى الدكتور ناصر الدين شاهدا شعريا للشاعر القطامي (130هـ) وهو من شعراء عصر الاحتجاج، وفيه يذكر كلمة المعاجم(الوافر):

ونادينا الرُّسومَ وهنَّ صمٌّ ومنطقها (المعاجم) والسِّطارُ

وقد فسر شارح الديوان –وهو قديم أيضا- الكلمة (معاجم) بقوله: "المعاجِمُ كتبٌ معجمة" (2).

من جهة ثانية يثبت الباحث أن القياس لا يمنع أن يجمع (معجم) على معاجم. فقد أورد مجد الدين الفيروزأبادي مؤلف " القاموس المحيط " أن مسند تجمع مساند، ومسانيد . وعلق على هذا المرتضى الزبيدي صاحب (تاج العروس)

1.تحقيقات لغوية، ص 11

2.تحقيقات لغوية، ص 19

بقوله: "مسند –كَمُكْرَم- جمع مساند على القياس، ومسانيد بزيادة –التحتية- إشباعا، وقد قيل إنه لغة."

وهذا نص صريح على أن القياس في جمع كلمة مسند مساند.. وأورد المؤلف من كلام العرب ما يعزز هذا الرأي ويوطده. جاء في أشعارهم جمع مَذْهب مذاهب، ومجسَد مجاسد، ومطْرَف مطارف، ومصعب مصاعب ومصاعيب، ومحرق محارق ومحاريق. قال الحارث بن حلزة(الكامل):

لمن الديار عَفَوْنَ بالحبْسِ آياتها كمهارقِ الفُـــرْسِ

وجمع مصحف مصاحف.

وعليه فإن (معاجم) في نظر المؤلف هو الجمع الصحيح لكلمة معجم، وليس (معاجيم) أو (معجمات) (1). وهذا الأخير لا يعد خطأً محضا إذ لوحظ فيه جمع القلة، كالشأن مع جمع المؤنث السالم. ولا ينقض صحة الجمع (معاجم) وموافقة القياس فيه كون المعجم وصفا، أو اسما للفاعل، أو المفعول، لكونه جرى في استعمالهم مجرى الأسماء، وما جرى في الاستعمال مجرى الأسماء لا يجمع على مُفْعلات.

نوادٍ و أندية:

الشيء نفسه يساور المؤلف إزاء جمع (ناد) وهل الصحيح فيه أندية أم نواد. فقد وقف في ريّقٍ من الشباب على كتاب يأبى فيه مؤلفه أن يجمع (ناد) على نواد. وقد ذهب كثيرون مذهب صاحب الرأي الآنف بحجة أنه، وإن وافق القياس، إلا أنه غير مستعمل ولا مسموع.

وهذا الرأي في نظر الأسد غير دقيق. لأن أصحابه لم يقولوا به عن تتبع، واستقصاء، لاسيما وأن مصادر اللغة والنحو والصرف – ومنها كتاب سيبويه-

---

1.تحقيقات لغوية، ص 29

أجمعت على أن (فاعل) إذا كان لغير الآدميين، ومنه بالطبع ناد – تجمع على فواعل جمع تكسير. وقد نص على هذا غير واحد، منهم الاستراباذي في شرح شافيه ابن الحاجب.

أما مصنفو معاجم اللغة فانهم حين عرضوا لهذا الجمع (أندية) ذكروا أنه جمع (نديّ) التي من وزن (فعيل) ولم يذكروا صراحة استبعاد الجمع الآخر (نواد) وقد سلك هذا المسلك لغويون بارزون منهم أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد (285 هـ).

وقياسًا على كلمات تشبه كلمة (نادي) من حيث الدلالة على غير العاقل، والوزن الصرفي، والاشتراك في أنها منقوصتان، يؤكد المؤلف جواز جمع (النادي: نوادي) فقد ذكر ابن منظور في مادة (صاري) حديث ابن الزبير قائلا: "فأمر بصوارٍ فنصبت حول الكعبة. وقال: هي جمع الصَّاري، وهو دقل السفينة ينصب في وسطها قائما ويكون عليه الشراع." وذكر الزبيدي في (تاج العروس) أن "جمع صاري: صوارٍ" وذكر ابن منظور أيضا أن كلمة (باز) وهي كنادٍ "تجمع بوازٍ، وبزاة" (1).

ويستنتج المؤلف من هذا التمحيص أن كلمة (ناد) تجمع على (نوادٍ) مثلما تجمع أندية، وإن لم ينص المعجميون على ذلك نصا صريحا، مؤكدا أن المعاجم لم تكن تذكر الجموع كلها، وأن إغفال جمع منها لا يعني أنه غير صحيح، أو غير مستعمل، ولا مسموع، وإنما كان إغفالهم إياه لأنهم لا يوردون عادةً الجموع القياسية المطردة (2).

1.تحقيقات لغوية، ص 45

2.تحقيقات لغوية، ص 49

وديان وأودية:

ومع أنهم كرهوا جمع واد على وُديان لا ضطرارهم إلى تكرار الواو والضمة في أوله إلا أنهم لم يستبعدوا ذلك. وقد عمد الباحث بأسلوبه العلمي للتحقق من صحة هذا الجمع (وديان) وأنه سائغ جائز. فأورد تسعة عشر لفظا مما يشبه كلمة (واد) تجمع على فعلان. منها: راكب ركبان، وفارس فرسان، وشاب شبان،وواحد وُحدان، وشاطئ شُطئان (1). وهذه كلها من وزن (فاعل) التي أجريت في الاستعمال مجرى الاسم لا الوصف. ويستخلص من ذلك أن كلمة (واد) لا خطأ في جمعها وديان. وأن القدماء عندما نصوا على الجمع الثاني (أودية) فلأنه على غير القياس؛ بدليل أنهم ينبهون على أنَّ هذه الكلمة (أودية) جمع (وديّ) التي على وزن (فعيل) من مثل نصيب : أنصبة، ورغيف: أرغفة.

حماس وحماسة:

ويتتبع الأسد بمثل هذه الطريقة من الاستقصاء الدقيق استعمال كلمة حماسة –بالتأنيث المطرد- وبغيره. وذلك لان بعض المحدثين يميلون إلى تخطئة من يستعملها من غير تأنيث. ومن هؤلاء الشيخ إبراهيم اليازجي في كتابه(لغة الجرائد) 1905. وتابعه في ذلك أسعد داغر، وزهدي جار الله، و آخرون لا يقلّون عنهما حرصا على نقاء العربية من الدخيل والعامي.

والمؤلف لا ينكر أن معاجم اللغة لم تذكر هذه اللفظة إلا مؤنثة، عدا الزبيدي صاحب التاج (1205 هـ) الذي انفرد بذكرها غير مؤنثة فيما استدركه على (القاموس المحيط) فأوردها فيما يُستدرك عليه..."الحماسُ- كسحاب- الشدة والمنعة والمحاربة". ولعل الزبيدي وجد هذه اللفظة فيما ورد من شعر المتأخرين(2).

1.تحقيقات لغوية، ص ص60- 61

2.المصدر السابق، ص 74

ومنهم فتيان الشاغوري (615 هـ) الذي يقول شعرا(الوافر):

وَبَلَغْتم بالرأي ما لم يستطع

إدراكه باللام أسدُ حماسِ (1)

وقال أيضا(المتقارب):

يجود، فيُغني الموالي سماحًا، ويَسْطو، فيفني الأعادي حماسا (2)

ويذكرنا (الأسد) بما ذكره في السابق من أن إغفال بعض المعاجم أو كلها إحدى الألفاظ لا يعني ألبتة أن ذلك اللفظ غير موجود. أو أن استعماله لا محالة خاطئ. ولم يدّعِ أحدٌ أن هاتيك المعاجم والكتب أحاطت باللغة جميعا فلم تغب عنها شاردة ولا واردة.

عشرينات وعشرينيات:

وبعيدا عن الاعتساف، والتمحُّك، يتحقق الأسد من صواب استخدامه ألفاظ العقود مجموعة جمعا مؤنثا سالماً في قول المعاصرين: عشرينات وثلاثينات. مع أن بعضهم يميل إلى تخطئة هذا الاستعمال، مفضلا استعمال عشرينيات وثلاثينيات. ويرى الدكتور ناصر الصواب في أن تستخدم ألفاظ العقود كما هي. فتقول مثلا: حدث ذلك في العشرين من القرن الحالي. ولكنه لا يخطّئ من يقول عشرينات وثلاثينات (3) . فقد وردت في العربية القديمة تثنية ألفاظ العقود. ولعله إذا جازت فيها التثنية جاز الجمع. أما الزعم بأن لفظ العشرينيات أصح فإنه

1.السابق، ص 76 وقد أحال، رحمه الله ، لديوان فتيان الشاغوري (615هـ) من تحقيق أحمد الدندي، 1967، ص 232

2.المصدر السابق نفسه، وقد أحال إلى الديوان ص 236

3.تحقيقات لغوية، ص107 و ص108

زعمٌ لا أراه يميل إليه لأجل هذه الياء المقحمة التي قيل فيها إنها للنسبة. فاللفظ تراد به الدلالة العامة على حقبة من الزمن، ولا مكان فيه لتصوُّر النسبة (1). لذا فإن ترك الياء أولى، واستعمال العشرينات والثلاثينات أقرب إلى ذوق العربية، وأدخل في أساليبها، وهو ما شاع استعماله، واستساغه العُرف.

جمهرة ابن دريد

ومن الأبحاث التي تلفت النظر في الكتاب البحث الموسوم بجمهرة ابن دريد وأثره في اللغة.

وكم وددت لو كان عنوان البحث "جمهرة ابن دريد وأثره في كتب اللغة." (2) لأنّ ما تركه من تأثير – وفق تقدير المؤلف- لم يكن في اللغة من حيث هي لغة، وإنما في المراجع اللغوية والمصنفات المعجمية التي وُضعت بعده.

والحق أن ابن دريد (223-321 هـ) الذي عرف بوفرة محفوظه من أشعار العرب وأخبارها وأنسابها والعلم بلغاتها ولهجات قبائلها، والأخذ عن الشيوخ المبرزين في علوم العربية أمثال عبد الرحمن بن أخي الأصمعي، غير محظوظ فيما يتصل برأي أهل النظر فيه.

فقد تكلم عليه الأزهري صاحب (التهذيب) ووصفه بالاعتساف والافتعال، وإدخال ما ليس من لغة العرب فيها. و أنكر إبراهيم بن محمد بن عرفة المعروف بنفطويه ما يؤخذ عنه لغلبة السكر عليه، وميله إلى الطرب والغناء والسماع. ونُسب إلى أحد غلمانه قوله إنه تصدق مرة على فقير بوعاء من نبيذ، فلما أنكره الغلام، قال: ليس لدي سواه. وذهب هذا المذهب في الطعن عليه، والقدح بروايته الدارْ قُطني.

---

1. السابق، ص 113

2.السابق، ص 139- 171

ومع هذا نجد من اللغويين من يشيد به، وبعلمه، وبكتابه الجمهرة. وهذا الاختلاف في الرجل وكتابه ربما قلل من شأن هذا الكتاب، وصرف كثيرين عن الاطمئنان إليه، والى ما فيه من مواد اللغة. بيد أن المؤلف، على عادته في رفض الأحكام السريعة الجائرة، وان كان عليها إجماع أو شبه إجماع، يسعى في بحثه هذا إلى إثبات أن المعجم المعروف "بالجمهرة" واحد من المصادر المهمة جدا في تاريخ المعاجم العربية، وخير دليل على ذلك ما اقتبسه منه مصنفو المعاجم الذين جاءوا بعده. ومن هؤلاء الأزهري (370هـ) صاحب معجم "تهذيب اللغة" الذي طعن عليه فيه، وشكك في روايته(1). وابن فارس (395هـ) صاحب (مقاييس اللغة) و (مجمل اللغة) الذي اعتمد في جمع مادة كتابه الأول على خمسة كتب عالية، مشتهرة، الجمهرة واحد منها (2). وقد تكرر ذكره في كتاب ابن فارس نحو 400 مرة. وتكرر ذكره في (مجمل اللغة) نحو مئة مرة. ونقل عنه ابن منظور في الجزء الأول من اللسان في نحو أربعة و أربعين موضعًا. وفي الأجزاء الخمسة عشر الأخرى نقل ما يربي على 764 اقتباسا (3).

أما الذين اهتموا بالكتاب فلخَّصوه، أو شرحوه، أو استدركوا عليه فكثيرون. يذكر منهم المؤلف أبا عمرو الزاهد والصاحب بن عباد الذي اختصره في كتاب سماه "جوهرة الجمهرة" والمعري الذي عني بشواهده. وشرف الدين بن عُنَين الذي لخصه في مجلد سماه (مختصر الجمهرة) (4). ويكفي صاحب "الجمهرة" فخرا شهادة السيوطي فيه. فقد جاء في "المُزهر" قوله: "ومن طالع "الجمهَرة" رأى تحرّيهِ

1.تحقيقات لغوية، ص 141

2,السابق، ص ص162 – 164

3.السابق، ص 165- 168

4.السابق، ص 155

في روايته." ونسب إلى غيره قولهم: "أحسَنُ الكتب المؤلفة على الحروف وأصحها لغة." (1) وعلى هذا يكون (الأسد) بدراسته هذه لموقع (الجمهرة) بين معاجم العربية قد أنصفه بعد جلّ الذي لحق به من الظلم والحيف والإجحاف. وحببَ إلى قرّائه هذا الكتاب ليرجعوا إليه عند الحاجة، وينتفعوا به قدر الطاقة.

وبعد، فإن كتاب (تحقيقات لغوية) من الكتب القليلة النادرة في البحث اللغوي، صحيح أنه لا يمثل بفصوله بنية متماسكة تقوم على ترابط الأجزاء، والموضوعات، بحيث يؤدي المتقدم منها إلى المتأخر، ولكنَّه بما يقدِّمه للقارئ من مأدبة علمية متعددة الأصناف، والألوان، يدخل إلى نفسه المتعة، ويحبِّبُه بتراثنا اللغوي، وهذا حَسْبُه[2] .

1.السابق، ص ص154- 155

2.مستخرج من مجلة عمان، ع 135، أيلول(سبتمبر) 2006 ص ص50- 56

الفصل الخامس

تحقيقاته الأدبية
والتنقيب في باطن التراث

هذا كتاب لطيف ظريف حمله إلي البريد مرسلا من الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد ممهورًا بتوقيعه الكريم الذي أعتز به ما حييت. وعلى كثرة ما يصلني من كتب يندر أن أجد بين ذلك الكثير الذي أتلقاه ما هو في منزلة هذا الكتاب الذي وشحه المؤلف أطال الله بقاءه بعنوان هو، في ذاته، ترجمة لمحتواه، فحق عليه القول: يقرأ الكتاب من عنوانه. فهو تحقيقات أدبية ترقى إلى مستوى التنقيب في باطن التراث عما فيه من الذهب التبر .

ولو أن القارئ ألقى نظرة عجلى في الفهرس الذي استهل به المؤلف كتابه هذا، لألفى نفسه أمام مأدبة ثرية، متعددة الألوان، والأصناف. فهو يتنقل بنا مغتبطا بين الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، وشعر المخضرمين، وشعر ابن زيدون، وشعر شوقي، وما فيه من مظاهر الاتصال بالتراث الشعري، مترددا بين التراث والحداثة في غير موضع . فهو في مكان من الكتاب يمضي بنا إلى عصور قديمة شهد فيها المجتمع العربي الإسلامي ألوانا من التجديد الثقافي، والحضاري، فترك ذلك التجديد أثره جليا في شعر العصر ونثره (1). وفي مكان آخر يقفنا على إشكالية العلاقة بين اللغة العربية والحداثة(2)، وفي مكان ثالث يقفنا على ما يسمى بلغة اليوم بـ " الحداثة الشعرية" وفي

1.الأسد، ناصر الدين، تحقيقات أدبية، عمان، 2006 ص23

2.تحقيقات أدبية،ص 127

مكان رابع يحدثنا عن قصة النقط والحرف العربي، مفرقا بين نقط الإعراب، ونقط الإعجام (1)، وذلك شيء كان قد التبس على بعضهم في القديم، مثلما التبس على بعضهم في الحديث.

البطولة في الشعر الجاهلي

ومع أن موضوع البطولة في الأدب الجاهلي من الموضوعات التي كثر القول فيها وتنوع، إلا أن الأسد يتطرق من جديد لهذا الأمر، منطلقا من مراجعته الدقيقة للمفاهيم، فماذا نعني بالبطولة؟

وما الذي يعنيه الأدب الجاهلي؟ فإذا فرغ من تحديد المفاهيم، واطمأن إلى مدلول ثابت لكل منها يتفق عليه هو وجمهرة القراء، انطلق يتتبع صورة النموذج البطولي مثلما تتجلى، وتتكشف في الأدب الجاهلي. فهو بطل غير خارق ، ولا غبي، ولا تختلط فيه الألوهة بطبائع الناس، مثلما نجد في شعر الملاحم عند الإغريق، والرومان. هو - إذن نموذج بشري (واقعي) غير سماوي، وبطولته ليست مقصورة على الشجاعة في القتال، والحرب، وإنما هو بطل بالمعنى الواسع للفظ: بطل في العفة، والكرم، والإيثار، والوفاء بالذمة، والذود عن الحرمة، فللبطولة لدى النموذج الجاهلي معنى ينطوي على جوانب عدة، تلخصها عبارته القصيرة "بطولة النفس والخلق " (2) .

يضاف إلى ما سبق أن النموذج البطولي الذي يتجلى في الأدب الجاهلي، شعره ونثره، فيه من النوازع الإنسانية ما يجعله شديد التعلق بأدواته: من فرس، وسيف، ورمح، وقوس، ودرع من الدروع السوابغ..

1.تحقيقات أدبية، ص ص 163- 167

2.المصدر السابق ص ص 12 – 13

فذلك كله مما يتبادل فيه الشعور والإحساس مع هاتيك الأدوات، فهو، بهذا المعنى، نموذج تجتمع فيه، وتأتلف، معاني القسوة، والرحمة، والأخلاق العالية الرفيعة.

حذافة بن غانم

ومما يستوقف القارىء البحث الذي يتصدى فيه الأسد للتحقق من شخصية الشاعر القديم حذافة بن غانم. ولهذا البحث حكاية يستطيع الدارس استخلاص العبرة منها، وهي أن المؤلف عثر في أساس البلاغة للزمخشري (538 ه) باسم هذا الشاعر في مادة (ثجج)، فلفت نظره أن هذا الشاعر، الذي احتج الزمخشري (1) ببيت له، شاعر غير معروف، فأراد التحقق من شخصيته، ولم تكن المهمة سهلة، ولا يسيرة .إذ راح يستقصي في المصادر القديمة، والمعاجم، وكتب السيرة، والأنساب، ما ورد من إشارات موجزة لهذا الشاعر، وشعره، دون أن تفوته في الوقت نفسه احتمالات الخلط بين حذافة وحذيفة، فأنجده غير مصدر، في مقدمة ذلك تاج العروس للزبيدي.

وقد أعادته إشارة صاحب التاج إلى نسب قريش، وإلى الاشتقاق لابن دريد (327 ه) وإلى غيره وغيره...(2) مما هيأ له أن يقدم لنا في هذا البحث شاعرا كان قد مدح عبد المطلب بن هاشم، وابنه أبا لهب، وبني المغيرة، مؤكدا أنه جاهلي، فيما يرجح، وإن كان أدرك الإسلام، مثلما يذكر في بعض المظان، فإنه أدركه وهو شيخ كبير، ولم يسلم .

ففي مثل هذا البحث، على قصره ، تتجلى منهجية المؤلف في التحقيق، ويتجلى حرصه اللافت على تقديم الجديد الذي لم يُسبقْ إليه، ولا تصدّى

1.السابق، ص 61

2.السابق، ص 72 ولم نعثر على ذكر لسنة وفاته ويرجح أنه جاهلي شهد الإسلام ولم يسلم

للبحثِ فيه أحدٌ قبله.

العُجَيْر السلولي

وما استوقفنا في البحث السابق يتكرر ثانية في مبحث له آخر وسمه بالعنوان : العجير السلولي. وهو شاعر مقل، إسلامي، من شعراء الدولة الأموية، له ترجمة في كتاب الأغاني(1). وقصة هذا البحث مختلفة عن قصة البحث السابق. فالذي دعاه إلى التحقيق، وإعادة النظر، هو الاختلاف في أبيات نسبت للعجير تارة، ونسبت لغيره تارة أخرى: زينب بنت الطثرية، والأبيرد الرياحي. والشعراء الثلاثة متعاصرون، ولا يستبعد أن يقع الخلط لدى الرواة بينهم في نسبة الأبيات مجتمعة ، أو فرادى (2) .

وقد حاول المؤلف التحقق أولا من أن الأبيات في الرثاء أو في المديح، فالمعنى العام يظهر أنها في الرثاء، ولكنه لا يتنافى مع كونها مديحا في الوقت نفسه. وهي أبيات استأثرت بإعجاب المؤلف حتى إنه ليقول عنها: وفيها من جمال الصياغة، وأسرار البيان، وانسياب الموسيقى، وحلاوة الجرْس، وحسن التقسيم، وصدق العاطفة، ونبيل المعاني، ما تطرب له الأسماع، ويهز النفوس، ويأسر القلوب(3) .

والحق أن تخليص هذه الأبيات من اضطراب النسبة من الصعوبة بمكان، بعد هذا الزمن الطويل. لذا لا بد من تتبع الأخبار، ومقابلة الروايات، بعضها ببعض، وجمع شعر كل من الشعراء الثلاثة، ودراسته، والوقوف على سماته اللغوية، والفنية،لما في ذلك من فائدة تسفرُ عن مُقاربةِ الأبيات

1.تحقيقات أدبية، ص75

2.السابق، ص 87

3.السابق، ص 76

لأسلوب واحد منهم بعينه، فضلا عن الوقوف على شعر القبيلة التي ينتمي إليها العُجَيْر، فقد يكون في استعمالاته اللغوية، واستعمالات تلك القبيلة، ما يرجح نسبة الأبيات إليه، أو نفيها. وهذا باب من التحقيق، والتدقيق، في الشعر القديم، كان قد قرعه المؤلف بشدة في كتابه الأول مصادر الشعر الجاهلي.

مع ابن زيدون في شعره

واللافت للنظر أن كثيرين ممن درسوا شعر ابن زيدون (394- 463هـ) فيما درسوه من شعر الأندلس، اهتموا بما فيه من الغزل الرقيق، والمديح الرائق الأنيق، والاستعطاف الرشيق، لكنهم لم يحاولوا الإجابة عن سؤال يتصدى المؤلف للإجابة عنه في هذا الكتاب، تحت مسمى: ليس في شعر ابن زيدون، وهو عنوان صاغه على قياس ليس في كلام العرب لابن خالويه النحوي المعروف. فإذا نحن تجاوزنا التوطئة التي تشير إلى علاقة المؤلف بشعر أبي الوليد؛ وجدناه يتساءل: لماذا لا نجد في شعره قصيدة واحدة يتناول فيها إحدى المدن الأندلسية التي سقطت بأيدي الفرنجة الأسبان في ذلك الزمان؟

ولماذا لا نجد في شعره نموذجا واحدا من ذلك الذي أحدثه شعراء ذلك القطر، المعروف بالموشح، على الرغم من أن عصره كان عصر ازدهار الموشحات، وارتقاء شأن الوشاحين، أمثال ابن اللبانة، وابن رافع، وابن لبون، وأبي بكر ابن عمار (422- 477هـ)، وأبي الحسن الحصَريّ (420- 488هـ) الطارئ على الأندلس من القيروان؟ ولم لا نجد في شعره قصيدة واحدة أفرغها لوصف الطبيعة الأندلسية الجميلة على النحو الذي نجده في شعر معاصريه من مثل: ابن خفاجة (450- 533هـ)، وابن شُهيْد (382- 426هـ) وغيرهما.. من شعراء الصِقْع الأندلسي الضائع؟

يناقشُ الدكتور الأسد في بحثه هذا جل الفرضيات التي طرحت حول امتناع ابن زيدون عن نظم الموشحات. فرأى فيها حججًا غير مقنعة، وأدلة ليست دامغة، وذرائع لا تؤول إلى يقين (1). فليس نسب ابن زيدون الباذخ، ولا منصبه السامي، ولا منزلته الاجتماعية، ولا صحة ما يقال عن أن الموشح كان حتى ذلك الحين ينظر إليه باعتباره من سقط المتاع، بكاف لإقناعنا بأن ابن زيدون لم ينظم الموشح لهذا، أو لذاك. وأيا ما كان الأمر، فإن من العسير القطع على وجه التثبت، بسبب من تلكم الأسباب. وحسب المؤلف أن يلم بتلك الافتراضات، ويشير لهاتيك الاحتمالات، لعلها تدفع ببعض الباحثين إلى الاستقصاء، والتمحيص، والوصول بنا إلى بعض الترجيح، إذا عز اليقين الصريح .

أما عن المسالة الأخرى، فمن اليسير القول إن الشاعر لم يتفاعل مع حوادث العصر، وظلَّ نطاق اهتمامه محصورا في عالمه الذاتي الشخصي. (2) ولنا في شعراء آخرين عاشوا في المشرق إبان الحروب الصليبية مثلا ولم يتفاعلوا بما جرته تلك الحروب على محيطهم الاجتماعي والجغرافي من ويلات ونكبات، نموذج يقاس عليه (3). أما وصف الطبيعة، وهو شيء شغف به شعراء الأندلس أيما شغف، فثمة بدَواتٌ وصبَواتٌ منه في شعر ابن زيدون، لكننا نجد ديوانه يخلو من قصيدة واحدة خصصت لوصف الطبيعة.

وهنا يجتهد المؤلف انطلاقا من نهجه القائم على التدقيق، والنظر الثاقب؛ فابن زيدون فُطِر على جبلَّة خاصّة، هي ألا يرى الطبيعة، ولا يحس بها إلا

1.تحقيقات أدبية، ص ص 50- 54

2.السابق، ص 55

3.السابق، ص 56- 57

من خلال إحساسه العام بالجمال إحساسا ممزوجًا بأشواقه إلى المرأة، ولذلك قل أن يلتفت إليها إلا في صوره الغزلية، أو تشوقه للمرأة، أو تذكره، أو شكواه من الهجر. ومن هنا جاء نظمه فيها مبثوثا في ثنايا شعره، الذي يعبر فيه عن ذوب عاطفته، ولاهب تحنانه ووجده (1).

التخصُّص الدقيق

والحق أن المنصف، إذا أعاد النظر فيما نوهنا إليه من بحوث تضمنها هذا الكتاب، الموسوم بالعنوان "تحقيقات أدبية" متذكرا ما كان قد نشره من بحوث أخرى بعنوان " تحقيقات لغوية " (2) يتضح له أن الدكتور الأسد من القلة النادرة من الجامعيين التي لا تقيم وزنا لمفهوم التخصص الدقيق في البحث العلمي. فقد يبدو لنا في تحقيقاته اللغوية متخصصا في فقه العربية والمعاجم، وفي النحو، والصرف، ومناكفات اللغويين. وفي تناوله للشعر الجاهلي، وشعر صدر الإسلام، يبدو كذلك متخصصا فيهما، وفيما يتعلق بهما من مصادر وروايات .

وفي بحثه حول ابن زيدون يبدو كما لو أنه متخصص في الأدب الأندلسي. وفي بحوثه الأخرى، ومنها البحث الموسوم بالنقط والحرف العربي، يبدو لنا متخصصا في غير حقل من حقول الأدب، والقراءات. حتى في تناوله لعناصر التراث في شعر شوقي يفوق الكثيرين من المتخصصين في الأدب الحديث دقة، وعلما، ومعرفة بالشعر، إن كان من شعر المحافظين، أمثال شوقي، أو المجدِّدين الذين جاءوا بعده.

نقول هذا ونحن لا نستطيع، في هذا الفصل، الوقوف عند جل البحوث

1.تحقيقات أدبية، ص 58- 59

2.انظر الفصل السابق من هذا الكتاب.

التي تضمنها الكتاب، كاملة، من غير استثناء. فالرقعة المحددة لهذا الفصل لا تسمح بالإسهاب، ولا بالإطناب، فهي تضيق عن استيعاب ما يستحق التنويه منه، وهو - في خلاصة وجيزة مفيدة - من الكتب النادرة التي يتلقفها القارئ بشوق في زمن عز فيه الكتاب المفيد النافع.

الفصل السادس

نهجه في كتاب
الجراد في التراث العربي

من الكتب التي دبجها يراع العلامة ناصر الدين الأسد، ولم يتنبه إليها الدارسون، ممن نوهوا لأعماله، وأشادوا بعطائه الإبداعي، كتابٌ صغير الحجم، جم الفائدة، بعنوان " مقدمة لدراسة الجراد في التراث العربي(1)". وابتداءً، لا يبدو عنوان الكتاب من العناوين التي تجتذب انتباه الدارسين، كونه يتحدث عن تلك الحشرة التي تعرف بهذا الاسم، فمن من الدارسين يهتم في أيامنا هذهِ بالجراد؟ لكن الجراد الذي ورد ذكره في القرآن الكريم في سورتين من سوره، هما سورة الأعراف(فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد)، وسورة القمر (يخرجون من الأجداث كأنهم الجراد المنتشر) (2)، حظي بالكثير من عناية المتقدمين، والباحثين الأوَّلين، على عادتهم في الاهتمام بجل ما ورد ذكره في الكتاب العزيز. فقد أفردوا عن الجراد كتبًا مستقلة، وخصُّوه بفصول مطولة في بعض ما كتبوه، وصنفوه من مصنفات وضعوها عن الحيوان عامة. ونثروا ذكره أحيانًا في مواضع متفرقة فيما ألفوه من مُعجماتٍ، ومن كتب في اللغة، والأدب، والتراجم، والأخبار، والتاريخ، والطب، والتفسير، والفقه، والحديث الشريف.

1.الأسد،ناصر الدين، الجراد في التراث العربي، ط1، عمان: دار التح،2008

2.الأعراق 133 والقمر الآية 7

وذكروه ذكرا كثيرا في أشعارهم، على تعاقب العصور، وتوالي الأزمان، يصفونه في ذاته، أو يشبهون به غيره من ناقةٍ خفيانة، سريعة، أوْ فرس رشيقةٍ، تنزو بفارسها نزْوَ الجرادة خفَّة وسُرعة: كقول امرئ القيس بن حجر:

وأركب في الروع خيْفانةً كسا وجهها سعف منتشر

والخيفانة هنا: الجرادة. (1)

واللافت للنظر، المنهج الدقيق الذي اتبعه الأسد في جمْع مادة البحث، واستقصائها، من المصادر، ومن مختلف المظان، مع حسن التبويب، والترتيب، بحيث يضع القارئ في أجواء يأنسُ معها لهذا الموضوع الذي يخلو – مثلما ذكرنا قبلا- من التشويق لدى الانطباع الأول. ولكنْ ما إن يمضي القارئ في الكتاب حتى يجد نفسه مشدودًا لمتابعة المؤلف في عرضه الشيّق للمادة، وسردهِ الريّق للمحتوى.

فقد استوفى عناوين الكتب التي عنيت بالجراد من حيث هو موضوع مستقل بذاته، ومنفرد بنفسه، عن أي موضوع آخر. ومن ذلك كتاب الباهلي " الجراد ". وكتاب أبي حاتم السجستاني (توفي 250هـ) الموسوم بالعنوان ذاته، وكتاب الأخفش الأصغر " أبو الحسن علي بن سليمان (235- 315هـ). ومن الكتب التي لم تسلم من عوادي الزمن، وأصابع الضياع كتابُ الرجحي " الإرشاد إلى أحكام الجراد " وكتاب الشيخ علي بن محمد الملاح، الموسوم بـ " بلوغ المراد بما ورد في الجراد "(2).. وغيرهما من أسفار يتضح من عنواناتها اشتمالُها على غير قليل مما ورد في القرآن، والحديث، وأخبار العرب، وكتاباتهم عن الجراد. وليسَ يصحُّ في الأفهام

1.الجراد في التراث العربي، ص 42

2.السابق، ص ص 7- 10

حديثٌ عن الجراد دون التعويل على كتاب الجاحظ الموسوم بـ " الحيوان " فهو موسوعة علمية تتضمن الكثير من التفاصيل التي استقصاها الدكتور الأسد بما عرف عنه من التأنّي، والجلَد، وطول الباع. وذلك شأنه مع كتبٍ أخرى لا تقل شهرة عن كتاب الحيوان، ومنها "عيون الأخبار "لابن قتيبة، و"المسْتطرَفُ" للأبشيهي، و"نهاية الأرَب" للنويري، الذي أفرد لموضوع الجراد بابًا مستقلا في الجزء العاشر من كتابه.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن المرءَ لا تستوقفه في هذا الكتاب المادة العلمية حسب، وإنما تستوقفه- مع ذلك- المادة اللغوية. فمؤلفو المعاجم، وكتب اللغة، أسرفوا إسرافا يبعث على الإعجاب في ذكر أجزاء الجرادة، وأوضاعها من بدء التخلُّق، والسيرورة، مرورا بالنمو المطرد، إلى أنْ تصبح جرادة مكتملة تحلّق بجناحين.. وهذه الأجزاء حظيتْ بأسماء متعددة، بعضها متماثل المعنى، متقارب المدلول حد الترادف، وبعضها متباعد حد التضارب، والتناقض، والاختلاف. وهي على وفرتها، وكثرتها، تقدم لنا نموذجًا، وسجلا سياقيًّا يشْهد بسعة العربية، وثروتها المصطلحيّة، التي لمْ تقصّر عن تسمية الأجزاء الدقيقة التي تضفي على تشريح هذه الدُوَيْبة الصغيرة ما يعدّ حقلا دلاليًا لأجزاء الجسم، وفقا لمراحل نموه؛ مما يضعنا من جديد أما السؤال الذي أرَّقَ اللغويين(1)، وهو: هل القول بعجز العربية عن توفير المصطلحات التي تسمى بها أجزاء الجسم زعمٌ صحيح، أم هو زعمٌ لا ينم إلا على جهل بهذه اللغة الغنية؟ فالشاهد في وفرة هذه التسميات أن العربية لا تقصر عن الاصطلاح، مثلما لا تقصر عن تنسيق الأسماء للدلالة على المخترعات.

1.السابق، ص ص15 – 19

ومن طريفِ ما يَسْتحكم بقارئ هذا الكتاب تلك الاقتباسات التي يوردها المؤلف من مصادر التراث اللغوي، والعلمي، والطبي، عن الجراد، والأحاديث التي تصفُ، بدقة مبالغ فيها، أنواعه، والحكايات التي تروى عن بلائه، وعن منافعه التي نوه إليها مصنفو كتب الأدوية. فتناول الجرادة مشوية، أو مقلية، يؤدي إلى إدرار البول، ومن يتبخر بها يشفى من الجذام، ومن سم لسعة العقرب، وأكل الجراد عند داود الأنطاكي- الطبيب - يُشفي من البواسير، ويشفي أيضا من الجذام، ورمادُ رجليه يجتث الثآليل، والطلاء منه يشفي من الكَلَفِ، والجَرَب، والجراد البحري – على ذمّة الأنطاكي- يساعد على تفتيت الحصى (1).

والغريبُ أن القدماء في رصدهم لعالم الجراد، وما فيه، لم يفتهم أن ينبهوا على تأويل المنامات التي يتراءى الجراد فيها للحالم. فقد أورد المؤلف – جزاه الله خيرًا- نقلا عن ابن سيرين، وعن عبد الغني النابلسي، تأويلها رؤيا الجراد في المنامات(2)، فهو – أي الجراد- عذاب من الله تارة، ورزق يُرزق به صاحب الرؤيا تارة، ودنانيرُ، أو دراهمُ، توهب لمن يراه في قِدْر، أو إناء تارة، وكل موضع يُرى فيه الجراد حلمًا، ولا يحدُث فيه ضرَرٌ، فذلك تأويله إقبالٌ، وسرور. ولأن المؤلف، عفا الله عنه وغفر له، شاعرٌ، وباحثٌ مدقق في شؤون الشعر، في طريفه وتليده، فقد أكثر من تتبع ذكر الجراد في أشعار العرب، المتقدمين منهم، والمتأخرين.

وتتضح للقارئ الأسبابُ التي جعلتْ من الجراد موضوعًا متكررًا متواترًا

1.الجراد في التراث العربي، ص ص 31- 33

2.المصدر السابق، ص ص 33 – 34

في الشعر، فهم – في الغالب يذكرونه في موقع المشبه به، فالجواد يشبه الجرادة في سرعته، وكذلك الناقة في خفتها، ورشاقتها، مثلما تقدم. وشُغف بعض الشعراء بوصف الجرادة، وذكر بعضهم ما يفعله الجراد إذا أغار على الحقول، والزروع، فهو يتركها قاعًا صفصفًا كأنْ لم تغْنِ بالأمْس. وشبهوا حُبابَ الخمر بحدَقِ الجراد، قال المتلمّس:

كأنني شاربٌ يوم استبدوا وَحثَّ بهم وراءَ البيدِ حادي
عقاراً عُتقتْ في الدنِّ حتى كأنَّ حُبابها حَدَقُ الجَـــــرادِ (1)

وذلك أنَّ حدقة الجرادة تتَّصفُ بالنقاء، والصفاء، الذي يذكرهم بعين الديك، قال الأخطل:

عقارًا كعين الديك، صرفا، كأنهُ.. لعابُ جرادٍ في الفلاة يطيرُ (2)

وقد تواتر ذكر الجراد في الأمثال، قالوا: كالجراد لا يُبْقي ولا يذر، وقالوا: تمرةٌ خيرٌ من جرادة، و أغوى من غوغاء الجراد، وأجردُ من جرادة (3)، والعجيبُ أن الأمثال تعرض للجراد صورتين، إحداهما مما يُتشاءمُ به، ويُتطيَّر، والثانية مما يُتفاءَل به، ويُسْتبْشَر. وفي ذلك قصصٌ، وطرائفُ، يوردها الأسدُ في مُختَتَم كتابه، مؤكدًا أنَّ بعضها متكلفٌ مصنوع، والأرجح أنه مخترعٌ وموْضوع.

وكعادة أبي بشر في جلّ ما يَكْتب، ويؤلّف، لا بدَّ من أن يولي الكتابَ قصارى جَهْده في التدقيق، والتمحيص، وضبط الكلمات، شكلا وشرحا، مع توافُـر الإحالات للمصادر، والمراجع، القديم منها والمتأخـر، مُلتزمًا في ذلك

1.الجراد في التراث، ص 45
2.السابق، ص 46
3.السابقن ص47

نهجًا واحدًا لا يتغير، ثابتا لا يتبدل، ولا يتحور، من أول الكتاب إلى آخره.. لا يفوته في ذلك ذكر اسم المؤلف، أو العنوان، أو اسم المحقق، أو الناشر، ومكان النشر، وتاريخه، مع الفهارس التحليلية الدقيقة، وتخريج الآيات، والأحاديث من كُتُب الصحاح، والأشعار من الدواوين، والمختارات، ومصادر الأدب.. فهو، لهذا كله، قدوةٌ لمن أراد البحثَ والتأليف، وإسْوة حسَنة لمن جدّ في طريق الإبْتداعِ والتصنيف.

الفصل السابع

أماليه في اللغة والأدب

من حسن الحظ أن صاحب هذه الأمالي الموسومة " بالأمالي الأسدية " لقي من عناية طلابه بمحاضراته ودروسه وأماليه، ما لم يلقه غيره من الأساتذة. وقد انفرد د. إسماعيل منيزل القيام – وهو أحد طلابه- عن سواه من الشداة بحسن الاستيعاب، وما يتأتى له من الانتباه اليقظ، في الأخذ عنه والرواية، فضلا عن التدوين والدراية.

وكتاب الأمالي الأسدية، على الرغم من ارتكازه على تخصص دقيق واحد هو الشعر الجاهلي، والإسلامي، إلى ما يقارب منتصف العصر العباسي، كتاب لا يخلو من تنوع ملحوظ، واستطراد مقبول يلذ به القارئ. فهو يجمع جمعا جميلا بين رواية الشعر، والتحقق من صحة الأسانيد والمتون، وما يتصل بالعربية من أسئلة وتساؤلات، وما قيل فيها من القديم إلى الحديث، فإلى النظر في مسائل فنية خالصة كوحدة القصيدة، عامة، ووحدتها في المعلقات على وجه الخصوص. فإلى جماليات العربية باستعراض درر من عيون الشعر العربي، في قديمه ومتأخره. من غير تفريق بين مغموره، ومشهوره. وهذا الفصل الذي نعتمد فيه على مقال كُتب ونشر في حينه (1) لا يعتزم الخوض في ما احتواه الكتاب من أنظار، وأفكار، يختص بها الدكتور

1.الرأي، ع الجمعة، رقم 13191، تاريخ 10 تشرين 2، 2006

الأسد، وينفرد بها عمن سواه. وإنما هي مجموعة من الملاحظ كنا نأمل أن تؤخذ في الحسبان عند إعداد هذا السفر الثمين، وطبعه ونشره.

فقد حمل الكتابُ عنوانا يستشف منه أن المصنف د. إسماعيل القيام – جمع هذه الأمالي، وحققها، ونشرها. ولعل هذا القول " جمع وتحقيق " من الكلم الشائع في ميدان تحقيق المخطوطات، والنصوص، وهو التعبير المتداولُ في جمع أشعار الشعراء الذين لم تجمع لهم الدواوين، قبلا. والمصنف - ها هنا – على الرغم من تقديرنا لجهده، لم يجمع هذه الأمالي جمعا، فهي لم تكن متفرقة ليضم بعضها إلى بعض، وإنما استقاها من مصدرها مباشرة. وهو لم يقم بتحقيقها، لأن ما يؤخذ أخذا مباشرا عن قائله لا يحتاج إلى تحقيق، فالواثق، والموثوق، في غنى عن التوثيق. فالتحقيق يتطلب إثبات نسبة القول إلى قائله، إذا لم يكن ثابتا، أو إذا كانت النسبة إليه موضع خلاف، مع التأكد من صحته أيضا على الوجه الذي سمع منه، وروي عنه. وذلك شيء لا تحتاج إليه هذه الأمالي، وكنا نتمنى لو أن المصنف د. إسماعيل القيام استعاض عن كلمتي " جمع وتحقيق " بكلمة" صنعة إسماعيل القيام ".

ولا جَرَمَ أن يقر الدارس بوجاهة الآراء التي تضمنتها (أمْليته) عن كتابة الرسائل الجامعية، لا سيما ما يتعلق منها باختيار الموضوع، والشروط التي ينبغي توافرها في الموضوع الجيد، أو المستحسن. والاقتباس من المصادر الأصيلة، بدلا من المراجع. بيد أن الكلام على المنهج المتبع في كتابة الرسائل كلام ، هو في ظننا، غيرُ وافٍ. فمع أن صاحب الأمالي يتبع منهجا في غاية الدقة، سواءٌ في مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، أو في تحقيقاته اللغوية، أو في تحقيقاته الأدبية، إلا أنه في هذه (الأملية) فاته أن يذكر لطلابه ما يقوم عليه المنهج العلمي في البحث من ضرورة تصنيف المادة، وتحليلها، ومقابلة، أو موازنة الأشباه بالنظائر، أو ما هو في مقام المؤتلف مع

ما هو في مقام المختلف، وأخيرًا استخراج النتائج، علاوة على ما في جعبته هو من معالم أخرى تتصل بالمنهج، ونوعه، مما لم يخطر لنا ببال، فهل هو منهج تاريخي، مثلا ، وهل هو نظري أم تطبيقي، أم وصفي أم إحصائيٌ أم مقارن؟ إلخ..

فهذا كله، أو بعضه، مما هو مضمر في ثنايا الكلام، وتضاعيف الأقوال، ومما لم يتنبه إليه صانع الأمالي، فيما نظن، ونحسب، على الرغم من شعوره اليقظ، وحذرِه المتوقد.

ولسنا نختلف مع الدكتور الأسد في أن من الخطأ تصنيف العربية إلى لغتين، إحداهما عربية قديمة، والثانية عربية معاصرة،(1) إلا أنَّ في المسألة نظرًا.

فإنجليزية تشوسر مثلا تختلف عن إنجليزية شكسبير. وإنجليزية شكسبير تختلف عن إنجليزية أوسكار وايلد. أو إنجليزية ت. س. إليوت. وهذا التباين نجد ما يشبهه في العربية، ولكن بدرجة أقل خطرًا. فإن لم نقل عن عربية اليوم التي نقرؤها في الجرائد، والمجلات، ونسمعها في المسرح، والمسلسلات، ونقف عليها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه، في القصص والروايات، عربية معاصرة، فماذا عسى أن نسميها؟ لا سيما، ونحن ندرك ما في العربية اليوم من جنوح سافر لبناء الجملة بناءً ينحو بها نحوًا مختلفا عن نحو الجملة في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر الجاهلي والإسلامي؟

1.القيام، إسماعيل، الأمالي الأسدية، عمان:2006 ص75

وقد تحسَمُ هذه المسألة إذا اتفقنا على أنَّ العبرة ليست في الاسم، وإنما هي في كنه الشيء، وجوهره. والإقرار بأن أداءنا اليوم في العربية مختلفٌ عن أداء الأقدمين، شئنا الاعتراف بهذا أم أبيْناهُ، مع ثبوت الأصول، وهو إقرارٌ فيه الكثير من الصواب، والقليل من الزيْغِ، والاضطراب.

ولا نختلف مع الدكتور الأسد في أنَّ القول بالعربية "كتب فلان دراسة حول فلان " قول فيه شبهة التأثر بالتعبير الإنجليزي wrote about (1) ولكننا لسنا على يقين من أن العبارة بالعربية غير صحيحة، وأنها تعبيرٌ خاطئ. فقد وردت كلمة حولي، وحوالي، في الشعر القديم، الجاهلي وغير الجاهلي، بالمعنى نفسه تقريبًا، فقد نسب أبو العباس محمد بن اليزيد المنبوز بالمبرد (توفي 285هـ) إلى حاتم الطائي قوله :

فلا وأبيك، ما يظل ابن جارتي يطوف حوالي قدرنا ما يطورُها

ووردت كلمة (حوْلي) في لامية الشنفرى التي يشيد بها صاحب الأمالي الأسدية في غير موْضع(2):

ويركدْن في الآصال حولي كأنني

من العُصْم أدفى، ينتحي الكيحَ، أعْقلُ

ولا ريب في أن هذا الاستعمال انتقل من الدلالة على الظرفية المكانية إلى التعبير عن الظرفية المجازية، فعندما نقول كتب فلان دراسة حول فلان، أو عن فلان، إنما نريد بذلك إحاطة الكاتب بالمترجم له مثلما يحيط السوار بالمعصم. ونحن إذا رفضنا مثل هذا التعبير درءًا بالشبهات، فإنه يخشى أن نحكم على اللغة العربية بالجمود، وعدم الاستجابة للتغيير، وذلك شيءٌ يخالفُ

1.الأمالي الأسدية،ص 75

2.القالي، أبو علي، الأمالي، ت عبد الجواد الأصمعي، ط2: بيروت، دار الجيل،156/1

سنن اللغات، وتأباهُ الألسُن.

وغير بعيد عن هذا ما يذهب إليه أستاذنا د. ناصر الدين، وهو شيء يناظره فيه كثيرون، ويشاطرونه فيه الرأي من أن حروف الجر في العربية لا تتناوب، أي أنه لا يسوغ أن يستخدم حرف منها مكان آخر. وفي ذلك نظرٌ. فقد جاء في الذكر الحكيم استخدام في مكان (على) وذلك في قوله تعالى (لأصلّبنكم في جذوع النحل). وجاء في الحديث الشريف استخدام في بدلا من الباء التي للتعليل، وبيان السبب، قال صلى الله عليه وسلم (إنِ امرأة دخلت النار في هرَّةٍ حبستها) وفي المعجم: كففتُ فلانا عن كذا، وكف هو عن كذا، وجاء في الشعر الجاهلي :

أَكُفُّ يدي من أنْ تنالَ أَكُفَّهُمْ إذا نحنُ أهْوَيْنا لمطعَمِنا معًا (1)

ولو أنه قال: " أكف يدي عن أن تنال " لما خالفَ الصحيح، ولا فرَّط في الوزن. وهذا يعني أنه من الجائز أن يقول أكفّ من، كجواز قوله أكفُّ عنْ. وفي المعجم يقولون أمسك بـ ..، ولم يُذكر أمْسكْ على. وذُكر أمسك عن، لأن هذه الثانية بمعنى امتنع. ولكن الحديث النبوي الشريف اشتمل فيما اشتملَ عليْه قولُه (أمْسكْ عليْكَ زوْجَك) وورد هذا الاستعمال لحرف الجر على في الشعر الجاهلي، قال حاتمٌ الطائيّ:

تقولُ: ألا أمسك عليْك ، فإنني أرى المال عنْدَ المْسكينَ مُعبّدا (2)

وأما حديث الأسد عن الوحدة في القصيدة الجاهلية، وانتقاؤه نصوصا من ذلك الشعر مستجادة، لا سيما نونية المثقب العبدي التي أولها:

أفاطمُ قبْل بينكِ متّعيني ومنْعُكِ ما سألتُ كأنْ تبيني

1.الطائي حاتم، ديوان حاتم الطائي، ت كرم البستاني، ط2، بيروت، دار المسيرة، ص100

2.ديوان حام الطائي، ص 56

وتأكيدُه على وجود هذه الوحدة، خلافا لما يذهب إليه المسْتشرقون، ونقاد عرب معاصرون كثيرون، منهم طه حسين وغيره (1) فمن اللافت أنه يثْبِتُ وينفي، في آن. فالوحدة التي ينشدها في القصيدة المذكورة هي وحْدة شعورية، أو، بكلمة أدق، وحدة نفسيّة، وهي وحدة نابعة من الجو النفسي، وليست وحدة عضوية بالمفهوم المتعارف عليه في النقد الغرْبي، وهو المقابل العربي لتعبير organic unity وفي مؤقع ثانٍ، غير بعيد من هذا الموقع، نجدُهُ يتحدث عن وحدة موضوعية، (نسبة للموضوع) وهذا يذكِّرنا بما كانَ العقاد (1889- 1964)- رحمه الله - قد توهم وجوده في شعر ابن الرومي (221- 283هـ) (2) وهما بهذا يلتقيان مع من زعموا خلوَّ القصيدة العربية القديمة من الوَحْدة.

فالمراد بوحدة القصيدة أن تتفاعل ألفاظها، وصورها، وتراكيبها، وما فيها من إيقاعاتٍ وموسيقى، وما يسودها من ترابط داخلي، تفاعلا يجعل منها بنية حية لا نستطيع أن نكتفي منها ببيت واحدٍ شاهدًا في نحو، أو شاهدًا في بيان، أو بديع، إلا ونجده قد فقد قيمته، ومعناه، بانفصاله عن ذلك الجسم الحي الذي هو عضوٌ من أعْضائه، يستمدُّ منه حياته، ورواءه، ومغزاه (3)، وهذا شيء لا يتحقق إلا في القليل النادر من الشعر الجاهلي، والعربي القديم، ولا يُقاسُ الكثيرُ الزاخر بالقليل النادر، والله أعلم.

أما تفسير الأسد- رحمه الله - لما يتعثر به القارئ من صعوبة تحول بينه وبين الاستجابة لغير قليل مما يقرؤه من الشعر القديم ،لا سيما القصائد

1.الأمالي الأسدية، ص 115

2.العقاد، ابن الرومي،ط1، مصر:دار الهلال، بلا تاريخ،ص269

3.خليل، إبراهيم، فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة ، 2005 ص 133- 165

الجاهلية، فهو تفسيرٌ دقيق، نؤيده بلا تردد، أو تحفظ، وهو أيضا تفسير ينسجم مع القانون اللغوي السائد في اللغات جميعا، إذ المعروف أن الكلمات التي تختفي من الاستعمال تصبح كلمات مهجورة، أو كما يقول الغربيون كلمات ميتة Dead words وهذه الكلمات الميتة تعيق القارئ للأدب القديم عن التلقي الفعال والسليم. وهذا ما يحدث عندما يقرأ أحدنا قصيدة قديمة جدا تكثر فيها مثل هاتيك الكلمات. وقد يبدو للمتأمل في هذا الأمر أن القدماء أنفسهم واجهوا مثل هذه الصعوبات في تلقي الشعر ، وخير دليل على ذلك ما نجده من وفرة الشروح للدواوين، والمختارات.. فلولا قناعة الشراح – وهم عامة من كبار اللغويين- وإحساسهم بتلك الصعوبة، لما قاموا بتصنيف ما صنفوه، وشرح ما شرحوه، وهو كثير غير قليل. ولا ريب في أن غرابة الألفاظ ، وما في هذا الشعر من الحوشي والنادر والعويص هو الذي يحول بين القارئ – سواء في أيامنا هذه، أو في العصور الخوالي- وبين حسن التلقي. والغريب من اللفظ هو الذي لم يعد شائعا، ولا متداولا على الألسن ، ولا دارجا في الأسماع، والأفواه.

على أن الأسد، رحمه الله، يقول ما معناه : لو كانت حياتنا اليومية متصلة بما كانت تتصل به حياة الجاهلي من إبل وأنعام وشياه، وما شابه ذلك، وشاكله ، بوجه من الوجوه، لما وجدنا في هذا الشعر ما نجده من الصعوبة إلا القليل الذي لا يؤبه له، ولا يقاسُ عليه(1). وهنا يتساءل القارئ: لو أن بدويا أعرابيًا ممن يخالطون الإبل والشاء في أيامنا هذه استمع لمعلقة طرفة بن العبد (543- 569م)، ولا سيما الأبيات التي تتعلق بنعت الناقة خاصة، ووصفها ذاك الوصف المسهب البديع، فهل سيكون أقدر منا

1.الأمالي الأسدية، ص 124

على فهم، أو تذوق، تلك الأبيات؟ لا نظن هذا إلا ضربًا بعيدًا من الظن، وتصورًا يعدل بنا من حدود الاحتمال إلى دائرة المحال.

وأما رأي صاحب الأمالي الأسدية – غفر الله له وعفا عنه- الذي يعلل فيه ظاهرة متفشية في الشعر الجاهلي، وهي تعاور الأبيات وأنصاف الأبيات ، كالذي نجده في معلقة طرفة مما زعموا أنه منقول من معلقة امرئ القيس بن حجر ، وقياس ذلك بما ظنه هو – مرة - من تأليفه، ونظمه، قبل أن يكتشف مصدره، فإذا هو في " هياكل الحب " لحسني فريز (1907-1990) (1) فنحسب أن في الشعر الجاهلي الكثير من صدور الأبيات، والأعجاز المكرورة، ولا سيما في مطالع القصائد، وربما اقتصر الأمر على عبارات من مثل " لمن ظلل " أو " لمن الديار " وما شابه ذلك ، وهو كثير جداوهو أقوال تتردد في هذا الشعر ترددا سببه كثرة الرواية والتداول الشفوي. وهذا هو الرأي الذي أقام عليه جيمز مونرو(2) نظريته في شفاهية الشعر الجاهلي، ونرى فيه شيئا غير قليل من الصواب وإن لم يكنْ كله. وهو جدير أن يفسر ما استوقفه في معلقة طرفة، من توارد المعاني، وتواتر الألفاظ، وتراسل الخواطر، وتوازن التراكيب، وهذا بطبيعة الحال لا يعد من السرقة في الشعر ، ولا حتى من الاختلاس.

ويستوقفنا قول المرحوم الأسد عن اللامية المنسوبة لثابت بن أوس الأزدي المنبوز بالشنفرى(توفي 525م-) ما يأتي: "ولا تلتفتوا إلى أقوال المشككين في صحة نسبة هذه القصيدة"(3) نقول: تستوقفنا هذه الملاحظة

1.السابق، ص 120

2.النظم الشفوي في الشعر الجاهلي،ط1، الرياض،دار الأصالة، 1987 ص ص36- 47

3.الأمالي الأسدية، ص 178

لسبب بسيط وهو أن هذا القوليخالف منهج الدكتور الأسد الذي عرفناه ، والفناه، في كتابه الأول مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، فقد اعتدنا منه ألا يستخف بآراء الآخرين حتى وإن لم يتفق معهم في كثير أو قليل. وأحسب أن هذا القول زيادة من زيادات صانع الأمالي ، وليست من المملي على هذا الوجه من الدقية الحرفية في التصريح برفض أقوال المشككين. فالذين شككوا في نسبة هذه القصيدة منهم القدماء، ومنهم المحدثون، ومنهم المستشرقون وفي مقدمتهم المستشرق الألماني كرنكو(1872-1953) معتمدين على أدلة نقلية، وأخرى عقلية. فالقالي، أبو علي(توفي 356هـ) يذكر في نوادره نقلا عن ابن دريد (توفي 321هـ) أن خلفا الأحمر هو واضع هذه القصيدة (1) وإذا نحن لم نأخذ بهذه الملحوظة التي وردت في نوادر أبي علي، وأماليه، عجبنا لأن القدماء من أمثال المفضل الضبي (توفي 178هـ) والأصمعي (توفي 210هـ) وأبي تمام (توفي 231هـ) لم يذكروا هذه القصيدة، لا كلا ولا جزءا، في مختاراتهم الشعرية على الرغم من احتفائهم، واهتمامهم، بالغريب.

وقد نوه الأستاذ الأسد لتائية الشنفرى ، وهي من المفضليات، وأولها:

ألا أم عمرو أجمعت، فاستقلتِ وما ودعت جيرانها إذ تولتِ

وإذا نحن طبقنا منهجه القائم على دراسة أسلوب الشاعر ، والتأكد من نسبة ما ينسب إليه اعتمادا على خصائص الأسلوب المتحققة في شعره الصحيح، غير المختلف فيه، وهو الشيء الذي أوضحه في كتابه سالف الذكر مرارا وتكرارا، وفي تحقيقه لأبيات مُتنازع فيها للعُجيْر السلولي(توفي 90هـ)، وجب أن لا نطمئن لصحة نسبة هذه اللامية لثابت بن أوس (الشنفرى)

1.القالي، أبو علي، المصدر السابق، 1/ 156

فالأسلوب في التائية مختلف عن الأسلوب في اللامية اختلافا كبيرا، وهذا ما يتراءى لنا غير مرة.(1)

وأيا ما يكنْ الأمر، فليس من الحكمة في شيء، أن يقال – في صورة من صور التلميح، أو التصريح، لمن هم على مقاعد الدرس، وفي مراحل الطلب والتحصيل، لا تلتفتوا لأقوال المشككين..(2)"

هذا، وقد أضاف صانع الأمالي الدكتور إسماعيل القيام – جزاه الله خيرا- ثبتا ذكر فيه المصادر والمراجع. وعلى الرغم من أن هذا الثبت غير ضروري، إلا أن فيه الكثير ما يعود بالنفع على القارئ. صحيح أن صانع الأمالي لم يحل إلا للنزر اليسير من هذه المصادر والمراجع، لأن الأمالي مأخوذة من المملي مباشرة عن طريق السماع، وتقييد المسموع كتابة دون الرجوع للمظان. ولهذا يصبح الرجوع للمصدر أو المرجع من لزوم ما لا يلزم. وبعد فهذه ملاحظُ رأينا أن نذكرها على هوامش هذا السفر الجليل، الممتع، وهو سفر لا يجد القارئ الحصيف بدا من أن يشيد بصاحبيه ؛ الذي أملاه أولا، والذي أخذه عنه ورواه وقيده في كتاب، ثانيا وسرح فيه أنظاره فأغناه، وأثراه، فله من التقدير أجزله وأوفاه، ومن الشكر الخالص، أصدقه وأصفاه.

---

1. انظر: خليل، إبراهيم، الضفيرة واللهب، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – أمانة عمان الكبرى، 2000ص ص17- 34

2. هذا وممن يذهبون إلى هذا الرأي المغفور له المرحوم د. هاشم ياغي، وقد سمعته ذات يوم يدافع عن نسبة هذه القصيدة للشنفرى، ويقول مشددا قبضته دلالة على الجزم: إنها قصيدةٌ تقطرُ جاهليةً. وهذا أيضا رأي د. جاسر أبو صفية، فقد عقب على دراستي للقصيدة- المشار إليها في الهامِش السابق- في إجابة عن سؤال لأحد طلابه، بكلماتٍ تسقِهُ من ينفي، أو يرتاب بنسبة القصيدة للشنفرى.

الفصل الثامن

خليل بيدس بين الأسد* وجهاد صالح

يمثل خليل بيدس المولود سنة 1875 في الناصرة بفلسطين أحد رواد القصة العربية القصيرة،وقد حظيَ هذا الأديبُ الذي أنشأ أول مجلة عربية متخصصة في نشر القصص،وهي مجلة "النفائس" في العام 1908 بعناية الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد الذي ألقى محاضرات في القاهرة عن أدبه القصصي جُمعت ونُشرت في كتاب بعنوان:"خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين" 1963. ثم أعيدَ نشرُه بعمان عن دار الفتح سنة 2008. وفيما كنتُ أبحث عن بعض الكتب في إحدى المكتبات عثرتُ على نسْخةٍ تحمل العنوان نفسه تقريباً : " خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين" . وقد ظننته أول الأمْر طبعة أخرى من الكتاب، إلا أنَّ الاسم المطبوع على الغلاف هو اسم جهاد صالح، وهو اسمٌ لم أسمع به من قبل،فظننتُ أنَّ في الأمر خطأً غير مقصود،لأنَّ دور النشر تخطئ في بعض الأحيان في طباعة الأسماء. فقد صدَر في ثمانينات القرن الماضي ببيروت ديوان شعر لمريد البرغوثي،ونسب لمنيف البرغوثي. وعندما صدرت رواية "الشهبندر" لهاشم غرايبة قيل إن الغلاف حمل اسم شخص آخر،هو هشام غرايبة،مما اضطر الناشر،وهو دار الآداب،لاستبدال الغلاف. ووقع لي شيء من هذا عندما كتابي" ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر"

ووُضعتْ على الغلاف الأخير منه صورة مؤلف آخر بدلا من صورتي،مما اضطر الناشر،وهو اتحاد الكتاب العرب،لطمس الصورة،فظهرت في مكانها بقعة بحجم الصورة بلون ذهبي.

وقد شدَّني الكتابُ لهذا السبب،فأردتُ أنْ أعرفَ إنْ كان المؤلفُ جهاد صالح أضاف إلى كتاب الأسد جديداً، لا سيما أنني كنتُ قرأتُ هذا الكتاب، وتناولته بالمراجعة،والتقريظ في موضع آخر من إحدى الصحف اليومية(1)،ثم أعيد نشرُه في كتابي الصادر عن الدائرة الثقافية بأمانة عمان (2007) بعنوان "في دائرة الضوء (2)".

والحقّ أنّ ما فجعني هو أنّ المؤلف جهاد صالح لخّص في كتابه الجديد هذا كتاب الدكتور الأسد تلخيصا مخلا بالمضمون الذي تنطوي عليه صفحات الكتاب الأصلي. ولكن جهاداً في بعض المواضع لم يستطعْ التلخيص،فاكتفى بنقل المادة من كتاب الأسد على ما هي عليه،وذلك واضحٌ في ص 18 التي بدأ فيها بتعداد آثار بيدس المؤلفة،والمترجمة،والمخطوطة. غير أنه أقحم – للتمويه- عنوانات فرعية،مثل: كتب مترجمة،روايات موضوعة،كتب مؤلفة،كتب مدرسية متنوعة،مخطوطات كانتْ معدَّةً للطبع. والغريب أنه لا يشير إلى ورود هذه القائمة في كتاب الأسد (من ص 33-36) الذي أفاد في وضع تلك القائمة من دليل طبع ليوزع على زوار معرض الكتاب الفلسطيني في القدس عام 1946 ،وقد تقصى بنفسه مصير هاتيك الكتب التي ذكرت في الدليل المطبوع، مبيناً ما نشر منها وما لم ينشر. فهل

1.انظر الفصل الثالث من الباب الأول من هذا الكتاب

2.خليل، إبراهيم، في دائرة الضوء، ط1، الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2007، ص 310

اطلع جهاد صالح على ذلك الدليل لينكر أنه أغار على ما ذكره الدكتور ناصر ،وانتحله، وادعاه؟

واللافتُ للنظر أنه في ترجمته للأديبِ الراحل اكتفى بتلخيص ما ورَد في كتاب الأسد بادئاً بالعبارة نفسها التي استهل بها الأسدُ ترجمته لخليل بيدس. وهي عبارة:"ولد خليل إبراهيم بيدس في مدينة الناصرة.. " غير أنّ الأسد يحاول التأكّد من سنة ولادته، وهي السنة 1875 معتمداً على كلمة كتبها نعْمَة الصباغ،وأرسلها للمرحوم الدكتور إسحق موسى الحسيني (1904 – 1990) الذي أطْلَعَ الأسد عليْها، وكأني بجهاد صالح يدّعي أنه هو الآخر اطّلع على تلك الكلمة، وهذا شيءٌ غير معقول، ويأباه المنطق،لأنّ الحسيني توفي منذ نيف وثماني عشرة سنة (1)، فكيف يُطلع جهادًا على تلك الكلمة التي مضى على كتابتها نيفٌ وأربعونَ عاماً. والحق أنّ هذه الملاحظة تؤكد بالدليل الدامغ أنّ المؤلف انتحلَ جهودَ الدكتور الأسد عن قصدٍ تؤكّدهُ الرغبة الشديدة في ادعاء ما ليْس له.

أما حديثُ المؤلف عن مجلة "النفائس"، فمنقولٌ هو الآخر،تارة عن الأسد، وتارة عن محمد جمعة الوحش. وهو يشير إلى كتاب الثاني مرارًا، فيما يحاول ألا يشير لكتاب الأول، إلا نادراً. والصحيحُ أنّ نقله عن كتاب الأسد لم يكنْ حرفيًا، فقد لخّصَ ما أورده الكتابُ عن الظروف التي أحاطتْ بإنشاء المجلة، وصدور العدد الأول منها سنة 1908 ثم إعادة إصدارها باسم

1.توفي إسحق موسى الحسيني عام 1990 مع التذكير بصدور كتاب الأسد عام 1963 . أي بفارق 27 سنة تضاف إليها 15 سنة هي الفارق بين وفاة الحسيني وصدور كتاب جهاد صالح، وهذا يعني مرور 42 سنة على تلك الوثيقة.

جديد، هو "النفائس العصرية" سنة 1909 ثم انتقالها من حيفا إلى القدس في العام 1911 ثم توقفها عند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة 1914 ثم استئنافها الصدورَ بعد الحرب عام 1919 وتوقّفها بصفةٍ نهائيّة في العام 1923.

جلُّ هذه المعلومات، وما يتعلّق بها من تفاصيل،لخّصها لنا المؤلف من كتاب الأسد الذي تحدث عنها في مؤضعَيْن اثنين، أولهما عند الحديث عن ترجمة بيدس من (ص 27-32) وثانيهما في سياق الحديث عن القصة في "النفائس" من42-59 . وقد نقل جهاد صالح من هذه الصفحات عناوين القصص،المترجمة منها،والموضوعة. وتحدث عنها حديث من اطّلع عليها، وعلى أعداد مجلة" النفائس"، واستنسخ مقدمات،أو افتتاحيات الأعداد،في حين أنّ إحالاته (ص 53-54) لا تشير إلى أيّ عددٍ من المجلة،بل تشير إلى مجلات أخرى كالهلال،وإلى مصادر منها الموسوعة الفلسطينية، ورسالة محمد جمعة الوحش المنشورة عام 1981 بعنوان مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية. ويقول (ص 54) ما يأتي: ونظراً لعدم وجود أعداد "النفائس" كاملة في أيّ مؤسسة ثقافية فلسطينية،أو عربية،(كذا) فسأعتمد على الدراسة التي وضعها د.الوحش في كتابه " من أدب الصحافة في فلسطين" على أن عنوان كتاب محمد جمعة الوحش ليس مثلما ذكر، وإنما هو ما ذكرناه آنفا، وقد ظهرت الرسالة منشورة ففي كتاب عام 1981.

وهذا شيءٌ يُؤكدُ تجنُّب المؤلف الصريح لشروط البحث العلمي،فكيف يتحدث عن(مجلة) ويقتبس منها العناوين،والتعليقات،والنصوص،وهو يعْترفُ بأنه لم يرها على الإطلاق؟وكيف يكتفي بالمرْجع الذي تحدث عنها،ونقل منها،اكتفاءَ من يعْتمد المصدر الأساسي؟ ألا يخشى أن يكون الآخر قد اتبع المنهج الذي يتبعه هو في التأليف،فينقل عن غيره لأنه هو الآخر لم يرَ تلك

المجلة؟ ولكن كيف يدّعي المؤلف أنّ أعداد المجلة غير موجودة في أيّ مؤسسة فلسطينية، أو عربية،وهلْ بحث في جلّ المؤسسات، فضلا عن كلها، حتى يقطع في هذا برأي؟ ما موقفه لو ثبت أن أعداد المجلة موجودة في مكتبة الجامعة الأردنية مثلا ؟ ألا يتوقّع وجودَ أعداد المجلة في مكتبة الجامعة العبرية التي تحتفظ بأقل الوثائق قيمة؟كيف للباحث أنْ ينكر إنكارا قطعياً وجود أعداد المجلة،و يطمئنّ – مع ذلك - لاعتماد الدكتور الوحش عليها؟ هل الزمن الذي يفرّق بينه وبين الوحش يمتدّ قروناً مثلا؟ كيف استطاع هذا المؤلف- وهو معاصر لجهاد صالح - أن يعثر على أعداد المجلة، ويرجع إليها، منتفعًا منها بالاطلاع، والاقتباس، فيما يخفق هو في العثور على بعضها على الأقل؟

أما حديثُ المؤلف عن دور خليل بيدس في ريادة القصة القصيرة، فهو أكثر أجزاء الكتاب تمويهًا،فمع أنه يكتفي بدور الملخّص لما جاء في كتاب الأسد، إلا أنّه يتّبع خطة ذكية في التدليس،إذ يستهلّ حديثة بما يذكره الأسد في أخر الفصل،ويختتمه بما يذكره الأسد في مقدمة الحديث. وينتزع ما ذكره عن علاقة بيدس بالأدب الروسي من السياق، ويجعل منه فِصْلةً خاصّة سمّاها: "خليل بيدس أولُ سفيرٍ لِلأدَب الرّوسيّ" (4) وفي موقع آخر سماها: "خليل بيدس مترجماً". ولم يستطع المؤلف التهرُّبَ من تبعاتِ طريقتهِ في التأليفِ،ونهْجهِ في التصنيف،لذا نجدُه عند الكلام على رواية "الوارث" لخليل بيدس يكرّر ما ذكره الأسد معترفاً بأنه يفعل ذلك لافتقارهِ إلى عُدة الباحث،وأولها الاطلاع ُعلى المصادر الأساسية،لأنّ الكتاب الآخر لمحمّد الوحش لمْ يُسعفه في هذا الباب. تُرى أما كان من الأولى بكاتبنا لو أنه وضع اسم ناصر الدين على الغلاف؟

صفوةُ القوْل أنَّ هذا الكتابَ الصادرَ عن المرْكز الفلسطينيّ للدّراسات في رام الله – سلسلة روّاد الفكر والأدب في فلسطين (2005) كتابٌ لا لزوم له، ولا ضرورة، فالمادة التي يحتويها متوافرةٌ في كتابٍ آخرَ سابق،هو كتاب الدكتور ناصر الذي يحملُ العنوانَ نفسَه. وإذا كانَ لا بدَّ من الاحتفاء بالرّوّاد - وخليل بيدس أحدُهُمْ - فيكفي أنْ يُعاد طبعُ الكتاب السابق (1) بعدَ استئذان المؤلف، وذلكَ خيرٌ، وأبقى من التلفيق، والتلخيص، والاقتباس الذي يصلُ حدَّ التدليس والاختلاس.

ولقد أصابَ المؤلفُ إذ وَصف كتابه هذا بقوله "شذراتٌ مُتناثرة" وأرى أنّ هذا الوصف،مع دقته،كثيرٌ جداً على الكتاب. أخيرا، لولا المصادفة التي قادتني للعثور على هذا المصنف،لما تنبَّه أحدٌ لما فيه من التدليس،والاختلاس،في زمنٍ شاعتْ فيه القرْصَنة ُالأدبيّة،والفكريّة،شيوعا كبيراً (2).

1.صالح، جمعاد، خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين، ط1: رام الله ، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام، 2005ص ص 25- 37

2.كان المرحوم الدكتور ناصر الدين الأسد قد تنبه لذلك، فأعاد نشر الكتاب في طبعة جديدة عن دار الفتح، بعمان، سنة 2008

*.مستخرج من الرأي، ع الأحد، 22 شباط (فبراير) 2009.

خاتمة الباب

مما يَسْترعي الانتباه، ويلفتُ النظر، في شعره، ونحن نختَتِمُ هذا الكتابَ، أنه شعرٌ رقيق، يجمَعُ بين الجزْلِ المتين، والإحساس المرْهف، الذي ينأى بقرائهِ عنْ شعْرُ العُلماءِ، وأضْرابِهم، من أهلِ الرواية، والدراية، والفقْه، فهو، تبعًا لذلك، ينمُّ على رقَّة الحاشيةِ، ورهافةِ الحسّ . أما في نقده الأدبي، فقد مزج بين نوعين من النقد، أحدهما يُعنى بتاريخ الظاهرة الأدبيَّة، شعرًا كانت أمْ نثرًا، مثبتًا أنه في هذا الميدان ناقدٌ، وباحثٌ، لا يشقُّ له غُبار. فقد توافرت لديه قاعِدةُ البيانات التي تُيَسِّر له ما يحتاجُ إليه من إحاطةٍ بالظاهِرَة الأدبيَّة، بما فيها من مناخاتٍ ثقافيَّةٍ سائدَةٍ، أدَّتْ إلى ظهورها، واستمرارها، أو إلى ضُمور، أو اخْتفاء بعْض ظواهِر الأدَبِ، وانْقراضِ أنواع منَ الفن.

وثانيهما النقدُ التحليليُّ، الفنّيُ، (الشكليّ) الذي يعتمِدُ إدامة النَظَر في بناءِ العمَل الشعريّ، أو النثريّ، والحكم عليه بالضعْف، أوْ بالجَوْدَة. وفي هذا المقام، نجدُ الأسدَ يلجأ تارةً إلى إثارة القضايا، وتارةً إلى طَرْحِ الأسْئلة، واقتراح الإجابات.

فمن القضايا التي طرحَها ضروةُ الإلمام بسيرةِ الأديبِ، وثقافتِهِ، وما تعرَّضَ لهُ منْ مواقفَ، وحوادِثَ، شرطًا أساسيًا لا غنى عنْهُ لنقدِهِ، وفهْمِ شِعْره. لا سيّما إذا كانَ الدارسُ الناقدُ أمامَ شاعِرِ كبِرار، يكثِرُ من الإشاراتِ الخاصَّة به، وببيئتهِ المحلّيّة.

وطرح كذلك قضيَّةً أخْرى، وهي: أين تقع مزيَّة الشِعْر ، أهيَ في الموضوع والمحتوى، أم هيَ في الشعر منْ حيْثُ هو شعر؟ وعلى الرغم من تسليمِهِ بأنَّ

المضمون، أو الغرَض، ركْنانِ مهمَّان من أركان القصيدة، إلا أن المزيَّة فيها لا تتأتَّى من الموضوع، أو منَ الغرض.

وتوقفَ إزاء مسألة ذيوع الشِعْر، وانتشاره، ومبْلغ دلالة الذيوع، والشُهرة، على جوْدة النَظْم، وتميُّزه. ولسْنا معَ القول: إن ذيوع الشِعْر، أو خمولَ ذكْر الشاعر، دليلان على الجودة، أو على الركاكةِ، والضَعْف، فالأسباب التي قد تؤدي لذيوع الشعر، أو لشهرة صاحبه، متعدِّدَة، وشديدةُ الاختلافِ التبايُن، ومنها ما له صلةٌ بالشعر، وبالأدَب، ومنها ما ليْست له صلةٌ بذلكَ، وليس لذيوع شعر عِرار علاقةٌ بجوْدته – في رأينا - ، وإنما هي سيرورةٌ، وذيوعٌ، أساسُها ما وجدَهُ الناسُ في شعره من مُفارقاتٍ ساخِرة، ومُضْحكَةٍ، اتخذوا منها مادَّةً للتهكُّم على بعْض المسؤولين، أو لنقلْ على النُخْبة الحاكِمَة في زمَنِهِمْ، وزمَنِه.

وتتردَّدُ في مواقفه النقديَّة نغمةٌ واحدةٌ لا تخطئُها أذنُ السامِع، ولا عَينُ القارئ، وهي انحيازهُ الشديدُ، والدائمُ، للتجديد في الشِعْر، وكراهيتهِ للصَنْعة، والتكلُّف، والخضوع للتقاليدِ الأدبيَّة القديمة، ولا سيَّما الجامِدَة منْها، والمتحَجِّرَة.

وأخيراً، نجد الأسدَ يتوَقَّفُ إزاء قضيَّتين نقديتين مهمَّتيْن، وهما: قضية التعْبير غيْر المباشِر عن المعْنى، وذلك شيءٌ يتصفُ بهِ بعْضُ شعْر أبي سُلمى، وبعض شعْر فدوى طوقان. وهو يرى في هذا النَوْع منَ التعبير تعبيرًا أوْلى بالاسْتحسان، من القولِ التقْريريّ، الذهْني، الذي هُوَ أوْلى بالاسْتهْجانِ.

والقضيةُ الثانيةُ، هيَ قضيَّة المعْجَم الشِعْريّ، الذي يميّز مبدعًا عن آخر، وشاعرًا عنْ شاعِر. وهذا شيء تتبَّعه الأسَدُ في أشعار أبي سُلمى، وفدوى طوقان، تتبعًا يقيمُ الدليلَ، تلوَ الدليل، على صحَّة الفرضيَّة، فلكلٍّ من الشاعريْن ولعٌ بألفاظٍ خاصَّة، وشغفٌ بمفرداتٍ أكثرُها مستمدٌّ من سياقٍ

دلاليٍّ، ومن حقْلٍ معْجَميّ، مُتجانِسٍ، أو مُتقارِب، وهو ألفاظُ الطبيعَة، وما فيها من ظلالٍ، وإيحاءاتٍ. وقد جعَل هذا الفيضُ من الألفاظ لشعْرِها لوْنًا، ومَذاقًا، لا نجدُهُ في شعْر غيرِها منْ شعراء الأردُن، وفلسطين. وهوَ الذي يُضْفي عليْها – برأيه- مِسْحةً انفعاليّة، وموسيقيّة، وجماليّة، تحرّكُ المشاعرَ، وتخاطِبُ الوجدان، وتلك هي غايةُ الأدَب، وإليها تنْتهي مَطامِحُ الأديب

وأما (تحقيقاتُه اللغويّة) و(الأدبيّة) فهي تنقيبٌ متواصلٌ في كتُب التراثِ، تجلو ما التبَسَ، وتوضِحُ ما غَمُضَ، من أمْر بعض الشعر، وبعض الشعراء، وبعض مسائل اللغة، والنَحْو، والمعْجَم، لهذا تمثل هذهِ التحقيقاتُ، إنْ كانتْ في المسائل اللغوية، والتصحيح اللغوي، أو الأدبيّة، والتثبُّت مما يُقالُ عن بعْض المغمورين، أو في أماليه، على المستويَيْن الاثنين؛ اللغوي، والأدبي، نماذج تُحتذى، ويُقْتدى بها عند البَحْث في التراث. ومن غيرُ الأسدِ تملؤُه الغيرةُ على اللغة العربية، وعلى التراث العربي؟ فحسبُه أنه، مع تعَدُّد المهمّات التي شغلَتْه عن التأليف، وصرفته عن البَحْثِ والتَصْنيف، تركَ لنا هذه الدُرَرَ الكامنة، رحمه الله، وضمَّه إلى الأبْرار في عليّين، ومع الشُهداءِ والصدّيقين.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين، عليهِ توكّلنا، وبهِ نستعين.

لعشرٍ خَلوْنَ من شعْبان 1438 هـ الموافق للسادس من أيار (مايو) 2017م

مصادر الباب

الأسد، ناصر الدين: همس وبوح، من شعر ناصر الدين الأسد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007

الأس، ناصر الدين: تحقيقات لغوية، ط1: بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003

الأسد، ناصر الدين: تحقيقات أدبية، ط1: عمان، الدائرة اثقافية، أمانة عمان الكبرى، 2006

الأسد، ناصر الدين: الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام 1950، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000

الأسد ، ناصر الدين، محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ط1، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، 1961

الأسد، ناصر الدين: الجراد في التراث العربي، ط1،عمان: دار الفتح للطباعة والنشر والتوزيع، 2008

الأسد، ناصر الدين، محمد روحي الخالدي رائد المنهج التاريخي، ط1، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، 1970

الأسد، ناصر الدين، خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، ط1، القاهرة: معهد الدراسات العالية، 1963

الأسد، ناصر الدين، الأمالي الأسدية، إعداد إسماعيل القيام، ط1: عمان: العربية الدولية للنشر والتوزيع، 2006

بيدس، خليل، مسارح الأذهان، ط2، بيروت: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1981

الخطيب، حسام، محمد روحي الخالدي – رائد الأدب المقارن، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1985

خليل، إبراهيم: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003

خليل، إبراهيم، فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005

خليل، إبراهيم، الضفيرة واللهب- دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، ط1، عمان: الدائرة الثقافية، 2001
خليل، إبراهيم، نحو النص، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2014
خليل، إبراهيم ، الصوت المنفرد من النص إلى القارئ، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2011
خليل، إبراهيم، في دائرة الضوء، ط1، عمان: الدائرة الثقافية، أمانة عمان، 2007
السعافين، إبراهيم، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948، ط1: عمان، دار الفكر، 1985
صالح، جهاد، خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين، ط1: رام الله، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام - سلسلة رواد الأدب الفلسطيني، 2005
الضبي، المفضل(187هـ) : المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هرون، ط6، بيروت: درا التراث العربي، بلا تاريخ.
الطائي، حاتم، ديوان حاتم الطائي، تحقيق كرم بستاني، ط2: بيروت، دار المسيرة، 1982
طوقان، فدوى، وجدتها، ط3 : بيروت، دار الآداب، 1963
عشماوي، محمد زكي ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ط1: القاهرة، درا الكاتب العربي، 1980
العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، ط1: القاهرة، دار الهلال، بلا تاريخ.
المصلح، أحمد ، ناصر الدين الأسد ناقدا وشاعرا، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
مظفر، مي، ناصر الدين الأسد جسر بين العصور، ط1، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2000
مونرو، جيمز، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العماري، ط1: الرياض، دار الأصالة للثقافة والنشر، 1987
ندوة ناصر الدين الأسد(2004/5/22) ، بدعم من وزارة الثقافة، ط1: عمان، 2008.
المجلة الثقافية – ملحق جريدة الجزيرة السعودية، ع 231 السنة 5 تاريخ 28 كانون الثاني(يناير) 2008 الموافق لـ 20 محرم 1429 هـ.

الباب الثاني

محمود السمرة والنقد الأدبي

محتوى الباب

بمثابة تقديم 105
الفصل الأول السمرة والنقد القديم 111
الزمان والمكان 112 النظرية النقدية114 السرقات 117
الفصل الثاني بين السمرة وطه حسين 119
النقد والعلم 121 النقد الانطباعي 122 وحدة القصيدة 123
الفصل الثالث بين محمود السمرة والعقاد 127
الغثاد الشاعر 129 العقاد والمرأة 130 على طريق الغربيين 136 مع أحمد شوقي144
الفصل الرابع بين السمرة ومحمد مندور والممارسة النقدية 147
لانسون 149 هل النقد علم؟151 مندور والمسرح 152 الشعر المهموس 154
الفصل الخامس السمرة والنقد الحديث 157
علمنة النقد 157 نموذجا النظرية النقدية158 استاطيقيا الشعر 160
الإبداع الفني 161 الرمزية والفن 162
الفصل السادس السمرة والنقد التطبيقي 169
مع أدب الثورة العربية الكبرى 169 مع عرار 172 مع حسني فريز 174 مع جبران خليل جبران 175
الفصل السابع السمرة والتثاقف 181
المدارس الأدبية 187
خاتمة الباب 191

بمثابة تقديم

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

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

وفي تلك الكلية يلتقي لأوّل مرّة بناصر الدين الأسد، وإحسان عباس، وآخرين، منهم جبرا إبراهيم جبرا، الذي كان يسْبقهمْ صفيّاً بسنة ٍأو سنتين. ولم تكن شهادة الكليّة العربيّة،على علوّ شأنها، وارتفاع منزلتها، هي الهدف، وإنما الهدفُ التفوّق، ليظفر ببعثة لدراسة البكالوريوس.. في إنجلترا، أو في مصر.. ويحظى أخيرًا بما كان يتمنّاه بفضل تفوقه في الكلية التي درس فيها الإنجليزية،

والأدب العربي، واللاتيني، والفلسفة، وفنوناً أخرى كثيرة. ويتلقى العرض بالذهاب إلى لندن لدراسة التاريخ، غير أنه رغب عن هذا التخصص، زاهدا في هذا الفرع، وتمنى من الله أنْ يقتنعَ المَسْئولونَ عن البعثة بتغييره على وفق اختياره للأدب العربي، واختيار مصر بدلا من إنجلترا، حيث صديقاه إحسان عباس، ومحمود الغول.

ويتمّ تأجيل ابتعاثه بسبب عزوفه عن دراسة التاريخ مدة سنتين يقضيها في تدريس اللغة الإنجليزية في الفاضلية الثانوية في طولكرم. وتشاءُ الأقدارُ أنْ يلتحِقَ بجامعة القاهرة في الوقت الذي بدأتْ فيه الحوادث في فلسطينَ تسيرُ سيْرها الأسوأ، المفْجِع، فمن قرار التقسيم إلى قرار 15 أيار 1948 إلى الحرب التي لم تخلُ منْ مجازرَ في دير ياسين، وَسِواها.. بما فيها الطَنْطورَة، التي نُفذت فيها مذبحةٌ مُنْكرةٌ ظلتْ طيَّ الكتمان إلى أنْ كشفَ النقابَ عنها طالبٌ يهوديٌّ اسمه (داني كاتس) أعدّ في الموضوع رسالة ماجستير، بَيْدَ أن الضُغوطَ لاحقتْ هذا الطالب، وأجبرته على العدول عن آرائه، بعد أنْ حُرمَ منْ الحصول ِعلى الدرجة ِفي دولة ٍتدّعى زورًا حرْصَها على حريّة التعْبير، وحُقوقِ الإنسان.

مَخاضٌ

ومن المحطات الأثيرة في حياة السّمْرة التي تستحقّ الوقوف َعنْدَها تجربته في مصْر، وعلاقاته الحميمة بالأساتذة، وبعض الكُتّاب، وانطباعاتُه التي وصفها في أحد كتبه بأسلوب ممتع عن البيئة في القاهرة، وحلوان، وأخيراً، رحلاته المتواصلة بين القاهرة، ودمشق، وعمّانَ، وطولكرم، وما يسميه بتعبير يلازمُه فيه الصواب "مخاضُ الخَمْسينات".

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

سندباد برّي

على مدى السنوات التي عاشها في لندن لم ينقطع عن متابعة الحياة الفنّية، والثقافية، في المتاحف، والمسارح، ودور النشر والكتب. فهو محبّ للموسيقى، متذوّق للفنون التشكيلية، على اختلاف المذاهب والأساليب، عاشقٌ للقراءة،

ولا سيّما قراءة الرواية، مغرمٌ بالأسْفار، والترحال، في البرّ، والجوّ، والبَحْر، ينسحب عليه قوْلُ ابن زُرَيْق البغدادي:

ما آب من سفر إلا وأزعجه توق إلى سفر بالحزم يزمعه
كأنما هو في حل ومرتحل موكل بفضاء الله يذرعهُ

وهذا كلُّه، في الواقع، يمثل مفتاحًا لشخصيته، ففي كتابه(إيقاع المدى) يقول الجم الكثير عن الشَغَف بالثقافة،والصورة، والرسم، من خلال مجلة " العربي " التي أشرف هو والدكتور أحمد زكي على إنشائها من البداية حتى صدور العدد الأول، والاستمرار حتى العام 1962 عندما ارتفع توزيعها إلى ربع مليون نسخة، أي ما يعادل توزيع المجلات العربية الأسبوعيّة، والشهرية، في حينه قاطبة. ومع أن القراء عرفوا السمرة عن طريق تلك المجلة أكثر مما عرفوه عن طريق آخر، إلا أنه اضْطُرَّ لتركها، وتقديم استقالته، تمهيداً للعمل في الجامعة الأردنيَّة التي كانت قيْد التأسيس.

إلى الجامعة

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

الأسد، ثم مع إحسان عباس، ويظلّ المؤلف في الجامعة من العام 1964 إلى العام 1991.

في الوزارة

وفي الكتاب المذكور آنفا (إيقاعُ المدى) يروي لنا السمرة كيف كانت وزارة الثقافة عند تسلمه لِها خاوية الوفاض، تكادُ تشكو الإفلاس. وكيفَ أنّ الموظفين الذين يعملون فيها، باستثناء القليل منهم، لا صلة لهم بالثقافة، ولا بالمثقَّفين. ومما يعْجب له المرءُ أنّ وزار الثقافة منذ ذلك الحين حتى هذه اللحظة لم تشهد إلا القليل من التغيير الذي يكادُ لا يُلحَظ. ففي نظر الحكومات المتعاقبة تظلّ هذه الوزارة – دون غيرها – من النوافل التي يُمْكن الاستغناءُ عنها دون أن يخسرَ الوطن شيئاً. مع أنّ الأمر في دولٍ أخرى على العكس من ذلك. فقد ذكر لنا أنّ وزارة الثقافة في مصر، وفي سورية، وفي الكويت، من أضخم الوزارات، وهي تمتلك موازنات ضخْمة، تمكنها من أداءِ دور أكبر بكثير من ذلك الذي تؤدّيه وزارات أخرى. وأشار أيْضاً إلى وزارة الثقافة في بريطانيا ودورها، وفي فرنسا أيضا توجد وزارة للثقافة تقوم بأعمال كبيرة تعجز عنها الوزارات الأخرى.

النظرُ الناقد

وللسَمْرة، لمن لا يعرفونه، نظرة ثاقبة في السياسة، فكانَ، في غير مناسبة، يكرر على مسامع الجلوس أن الأمريكيين استوطنوا أمريكيا، وقضوا على سكانها الأصليّين (الهنود الحمر) ولذلك يجدون في إسرائيل كيانا شبيها بكيانهم، لذا يتعاطفون معه، ومن العبث أن نتصور لهم موقفًا غير هذا الموقف، وما يقولونه عن السلام لا يعدو التبجّح. وفيما يخصّ أوضاع الفلسطينيّين، فقد

كان رأيه فيما استعذبوه من حياة المنفى، والإقامة هنا وهناك في دول الخليج، ولا سيما الكويت، دون أن يفكروا – عمليا – بأيّ حل لوضعهم السياسي، رأياً لا يستطيع أحدٌ منا التحفُّظ عليه، فقد أثبتت الأيام سلامة هذا التوجُّه، وسداد هذا الرأي. وفيما يخصّ الجامعة، والتدريس، وتزايد الجامعات الخاصَّة (الربحيّة) تزايد الفِطْر، والأعداد الكبيرة للطلبة في القاعة الواحدة، والعزوف عن البَحث العلميّ، نظراً للاهتمام بالعدَد على حِسابِ النَوْع، جلّ ذلك أفسد المشهد الأكاديمي، سواءٌ أكان ذلك في الأردن، أمْ في البلدان العربية الأخرى. وهذه شهادة لا بدّ أن تؤخذ مأخذ الجدّ، لصدورها عن مؤلِّف قضى في الجامعاتِ نحو خمسينَ عامًا بين طالب، وأستاذ، ووكيل كلية، وعميد، وعميدٍ للبحث العلمي، ونائب رئيس، ورئيس لجامعتين: إحداهما من الجامعات الرسمية، والأخرى من الجامعات الخاصَّة (الربحية). وهذا كله يُضفي على رأيه هذا ما يقنعنا بجديّته، وصحَّتِهِ، فهو رأي الخبير الذي ينطبق عليه قول الشاعر:

لا يعرف الحب إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها

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

الفصل الأول

السمرة والنقد القديم

يُعدُّ تناول السمْرة لحياة القاضي الجرجاني (392هـ) ومذهبه في النقد، مأثرةً من مآثره التي يجدر بالدراسين التنويه إليها، والإشادة بها. فقد عرض في أربع فِصَل من الفصل الأول من الكتاب الموسوم بعنوان "القاضي الجرجاني الأديب الناقد" 1966 لعَصْر الجرجاني، وما شهده من أوضاع غير طبيعية في السياسة، والاقتصاد، والاجتماع، والثقافة. فمن الناحية السياسية أسْفَر تتبعه الدقيق لأحوال الخلافة عن نتيجة حاسمة؛ وهي أن هذا العصر يختلف عمّا سبقه بشيوع الاستبداد البويهي، فقد طغى الأمراء على الخلافة، فكانوا يعيّنون الخليفة، ويخلعونه متى شاءوا، والأمثلة على ذلك كثيرة مشهورة. ومن الناحية الاقتصادية، شهدت البلاد خرابًا، وفقرًا، عانت منهما العامة، فيما كان الأمراء يكنزون الذهب، والفضة، ويبتنون القصور الفاخرة التي يحتوي الواحد منها على 365 غرفة بعدد أيام السنة، كي لا يكرِّر الأميرُ المبيت في الغرفة الواحدة .

ومن النواحي الاجتماعية، تنمُّ الاقتباسات التي تتبَّعها الراحلُ في المصادر التاريخية، والثقافية، ككتاب"الخراج" لابن قتيبة، وأحسن التقاسيم للمقدِّسي، وتحفة الأمراء للصابي، والكامل لابن الأثير، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وغيرها.. على تفكك الحياة الاجتماعية، وعلى الرغم من ذلك، شهد هذا العصر- وهو القرن الرابع الهجري - الكثير من الإنجاز الإبداعي في العلوم، والآداب، بما لا يتناسب مع الوضْع السلبي الذي أشرنا له، ونبَّهنا عليه. ويُعلّل الراحل هذا الوضعَ مشيرًا لأسباب؛ أولها أن ما ترجمه العرب في السابق من تراث الإغريق، والفرس، والهنود، وغيرهم.. آتى ثماره في هذا القرن، وتجاوز العلماءُ، والكتابُ،

مرحلة الترجمة، والاقتباس، والتلمَذَة، إلى مرحلة جديدة طابعها الإضافة، والإبداع. وسببٌ آخر، وهو ظهور حواضر تنافس بغداد على احتضان الفنانين، والكتّاب، والشعراء، ورجالات العلم، والأدب؛ كشيراز، والرَيّ، وحلَبَ، والفُسطاط في مصر، وقرطبة في الأندلس. وقد تنافَس أمراءُ هذه الحواضر على اجتذاب الأدباء، والشعراء خاصّة، وإكرامهم بالجوائز السنية، والأعطيات المُجْزية البهيّة، مما كان له أثره المحمود في الحياة الأدبية. وقد أورد الراحل عناوين الكثير من الكتُب التي ظهرت في هذا القرن من حيث أنها شواهد على صدق ما يقال عن الثراء الأدبي، والثقافي .

على أنّ هذا الثراء، والغِنى الأدبيّ، لا ينفي أنَّ الأدب عانى – ولا سيما النثر منه - من هيمنة النزعة اللفظية، الزخرفية، ولذلك أسبابه. فميل النُخْبة إلى الترف، والتأنُّق في المأكل، والملبس، والمشرب، وفي جلِّ جوانب الحياة، حتَّم على الكتّاب التأنُّق، وتوَخّي الزخرف البلاغي، والبديعي، لإرضاء الأذواق، وقد تحدث الراحل عن مستويَيْن للأدب، أحدُهما شعبي، وهو الأدب المترسِّل، البعيد عن الزُخْرف، وذلك ما لم يحفل به النقاد، ومؤلفو المختارات، وكتب التراجم. وأدب النخبة، وخيرُ من يمثله في النثر بديع الزمان الهمذاني(395هـ) وأما الشعر، فقد استعصى على هذه القِسْمة، فمن الشعراء الذين برَزوا في هذه الحقبة، وظفِروا بعناية النَقَدَة، أبو الطيب المتنبي(354هـ)، وغيرُه، ممن التقوا على غير تواطؤ، أو تدبير، في بلاط سيف الدولة بحلب. وهذا الأمر هو مدار البحث في الفِصلة الرابعة الموسومة بعنوان " الحياة النقدية."

الزمانُ والمكان

والواقع أنَّ من ينظر في مخطَّط هذه الدراسة يستثيره ما فيها من حرص شديد على وضع القارئ في أجواء الزمان، والمكان، اللذين عاش فيهما القاضي الجرجاني، وصنّف كتابه " الوساطة ". فقد ذكر المؤلف، رحمه الله، الكثير من

الشواهد التي تُلقي الضوءَ على الحياة الشعرية في البلاط، والسِجالاتِ التي انخرطَ فيها شعراءُ ولغويون منافسون لأبي الطيّب، أو معجبون به، متعاطفون معه، ومع شعره. وقد أنتجت هاتيك المناكفات الكثير من المصنَّفات التي يستقصي بعضُها عيوبَ الشاعر، وسرقاتِه، وبعضها يحاول إنصافه، والذوْدَ عنه، مؤكدًا أصالته، وتفوُّقه على أقرانه، ونظرائه. وفي هذه الفِصْلة من الكتاب يعرضُ السمرة – رحمة الله عليه- كلا من: الرسالة الحاتمية، والرسالة الموَضِّحة، وكلتاهما للحاتمي(388هـ) وكتاب" المنصف للسارق والمسروق " لابن وكيع التنيسي(393هـ)، وكتاب الكشْف عن مساوئ المتنبي للعميدي (433هـ) والواقعُ أن هذا التَطْواف في ما كُتب عن المتنبي، المخطوط منه والمطبوع، ضرورةٌ لا غنى عنها، وتوطئة ذكيّة لما يتضمنه الكتاب تاليًا من مواقف نقدية متوازنة، ومحايدة، توقَّف عندها الجرجاني في "الوساطة " الذي هو واسطة العِقْد لدى المرحوم السمرة. فقد جاء تأليفه بعد جُلِّ هاتيك المؤلفات خلا كتاب العميدي، هذا من جهة، ولأنَ مؤلفه، من جهة أخرى، قاضٍ، ينظرُ لشعر المتنبي بعين العدل، والإنصاف، لا بعين التحامل، والإجْحاف. ولعل في وقوفه مطولا عند حياة القاضي، وترجمته، التي قلَّتْ عناية القدماء بها، إشاراتٍ عدة لما يؤهلُ هذا الناقد لأداء الدور الذي نَذَرَ نفسه لأدائه، وهو دوْرُ المنافح عن الأدب الرفيع، الميّال إلى النقد النزيه البعيد عن التحيُّز الوضيع. فقد كان في حياته ذوَّاقة للغناء، والطرب، والشراب، غزلا في شعره، مترفعًا عن التكسُّب، وعن التذلُّل لذوي السلطان من أمراء، وَوُزراء، وغيرهم، ممن يُغدقون المال على صغار الشعراء، والمتأدِّبين. فكان متعفِّفًا عُرف عنه ذلك، وإلى هذا يشير في قوله شعرًا :

ولو أنَّ أهل العلْم صانوهُ صانَهُمْ

ولو عظّموهُ في النُفوسِ لعُظِّما

ولكنْ أهانوهُ، فهانوا، ودنَّسوا،

محيّاهُ بالأطْماعِ حتّى تَجَهّما

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

النظريّةُ النقديّة

ويتناول الدكتور السَمْرة في الفصل الثالث من الكتاب النظرية النقدية لدى الجرجاني، خلافًا لما هو سائد عن افتقار التراث العربي لنظرية في النقد تتَّصف بالحد الأدنى من الترابط، والتماسُك، والاتساق. فالراحل الكبير يحاول أن يستخرج من الوساطة ما يعده – من باب التسامُح- نظرية، وبصفة خاصَّة من المرتكزات التي أوضحها القاضي الجرجاني في مقدمة كتابه من ص ١ – 48 ومن هذه المرتكزات ألا يكون تقويم الشعر خاضعًا للاعتبارات الزمنية، فليست جودَةُ الشعر مقصورةً على القديم، مثلما هي ليست مقصورة على الحديث. وإنما المعيار الحاسمُ في تقويم الشعر هو ما فيه من دلالاتٍ على الطَبْع، والبعد عن التكلُّف، والتصنُّع، وقرْب التناول، وسهولة المأخذ، فالصنعة تهَجِّن الشعر، واللبْسَ يعيق التلقّي، وركاكة اللغة تحولُ بين النظْم والتَطْريب .

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

لا يَعْرِفُ الشَوْقَ إلا من يكابدُهُ

ولا الصبابة إلا منْ يُعانيها

ففي رأيه قد يفْضُلُ الناقِدُ الشاعرُ الناقدَ غير الشاعر، إلا أنه لم يُشر في كتابه للشعراء النقاد إلا قليلا. وتفسيرُ أستاذنا لذلك أنَّ القاضي أدرك بموهبته، وزكانته، ونفاذِ بصيرته، أن الإجادة في ميدان النقد تختلفُ عن الإجادة في ميْدان الإبْداع، والنظْم. فقد يكون الشاعر متفوّقا في شِعْره، عاجزًا عن نقده، وعن نقْدِ أشْعار غيره. علاوة على هذا، يضيف أستاذنا إلى ما سبق إلحاحَ القاضي على خطأ الاعتقاد بأنَّ علماءَ اللغة من أمثال الأصمعي، والمبرّد، وغيرهما، مؤهلون للحكم على الشعر حكمًا جيداً. ولا يسوغ أنْ يعتمد الحكم على الشعر على معايير، وقيَم، غير شعريّة، كالاعتماد على الدين، أو الأخلاق. فإنْ كانت بعض أبيات المتنبي تنمُّ على وهَنِ العقيدة، فذلك لا ينبغي له أن يكون سببًا للحَطِّ من قَدْره. فالشعرُ يُنقدُ بمعزلٍ عن الدين، وعن الأخلاق. وهذا الرأيُ الصادرُ عن قاضٍ، شغل في طور من أطواره مَنْصب قاضي القضاة، رأيٌ ينمُّ على جرأة، يقول " وليست الفَحاشَةُ في المعنى مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يُعيب جودة النجارة في الخشب رداءتُه لذاته (ص163)" وتقوم نظريتُه على بعد آخر يصفه أستاذنا

بالموضوعية. وقد أراد بذلك ما أراده الغربيون في حديثهم عن النقد المحايد؛ فالحيادُ - ها هنا - يشمل استبعاد الميْل، والهوى، واستبعاد التحامل الشخصي، واستبعاد التحيُّز لمذهبٍ، أو فكرةٍ، أوعقيدة، فالناقدُ، عند الجرجاني، وسيطٌ بين الشاعر الناظِم، والمتلقين، سواء أكانوا من النقدة، أمْ من المتذوّقين. فالحكم على الشعر استنابة لما يغلبُ على النفس، وهو في موقفه هذا متأثّرٌ، بلا ريب، بما عرف عنه، واتَّصف به، من عدْل في قضائه، يقول: " واعلم أنني رسولٌ مبلّغٌ، وسامعٌ مؤدٍّ، وكما أناظرك أناظر عنكَ، وكما أخاصمُكَ أخاصمُ لكَ، ولا أبرّئ نفسي من غَفْلة، ولا أدّعي السلامة من خطأ، والمدَّعي أشَدُّ اهتمامًا بما يُحقّقُ دعواهُ من المتوسّط، وعناية الخصْم بشهوده أتمُّ من عناية الحاكِمِ (ص168) ."

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

السرقات

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

لذا يتتبع المرحوم هذه الظاهرة مبتدئا بابن سلام، منتهيًا بالقاضي، وما جاء به من حديث عنها في " الوساطة " فالقاضي يؤكد أن السرقة في الشعر بابٌ لا ينهضُ به إلا الناقدُ البصير، والعالم المبرّز الخبير. وهي داءٌ قديمٌ، وعيْبٌ عتيق (ص193). وفرَّق بين المعاني المشتركة كاستحسان القمر، أوالشمس، أو استجادة الغيث، أو نعْت السيف بالمضاء، وبأنه صارمٌ قاطع، وغيرها، من المبتكر، فالمشترك، وإنْ تكرر، لا يعد من السَرَق. علاوة على أنَّ المعاني المخترعة كتشبيه الفتاة بالظبي، أو الطلل بالكتاب الممَّق، التي جعل التداولُ منها معانيَ عامَّة، لا يعد تكريرُها من السرقة في شيء. ولا تكونُ السرقة جديرةً بالثلْبِ، خليقة بالذمّ، إلا إذا كانت في المعنى المبتكر الذي لم يَشعْ. وفي هذا الباب للقاضي رأيٌ آخر، فإذا أخذ الشاعر أحَدَ هذه المعاني المبْتكَرَة، والنادرة، ثم زاد عليه زيادة تضيف إليه مزيةً لمْ تكنْ فيه، كانَ مثالُ هذه السرقة مستحسنًا، وقد استوفى أستاذنا السمرة الأمثلة على هذا الضرب مما فيه زيادة، أو اختصارٌ، أو قلبٌ، أو نقلٌ، مما لا يستحق أن يسمى سرقة، بل هو إلى الإبداع أقرَب، وبالاختراع أحْرى وأنسَب.

فالقاضي الجرْجاني، لمنْ يقرأ هذا الكتابَ، ناقدٌ من القرن الرابع، ذو نظر ثاقبٍ في الشعر، يقوم على ركائز منها ما يتعلق بالأصالة، ومنها ما يتعلق بالتوليف، والترتيب النسقي، ومنها ما يتعلق بالحياد، والانصراف عن النقد المَذْهبي، وعن المعيار الديني والأخلاقي، والاكتفاء بالمعيار الفني، أيْ: الشكلي، ومنها ما يختصّ بصدْق الشاعر، وبعده عن الغلوّ، الذي لا يتواءم مع الصدق

الفني. ولا تفوتنا الإشارةُ- ها هنا - إلى نهْج الراحل المتميّز في نظره للنقد القديم نظرة قائمة على الانتفاع بما لديه من الاطلاع على النقد الغربي، فهو لا يفتأ يوازنُ بين آراء الجرجاني وبعض آراء النقاد الغربيّين من أمثال: إليوت، وريتشاردز، وهربرت ريد، ولاسال أبر كرومبي، فضلا عن أنه يُسلِّطُ على نقدنا القديم أضواءً جديدة – مما يعودُ على الدارسين لهذا التراث بفوائدَ منهجيَّة تجعل من الكتاب قدوة تُقْتدى، وطريقة في البحث حريةً أنْ تُقلدَ وتحتَذى.

الفصلُ الثاني

بين محمود السَمْرة وطه حسين

لا تقتصر جهود أستاذنا المرحوم محمود السمرة على النقد القديم، وتتبُّعهِ لمرتكزات النظرية النقدية فيه، ولا سيما لدى القاضي عبد العزيز الجرجاني، مؤلف " الوساطة بين المتنبي وخصومه "(392هـ) فقد التفَتَ إلى المحدثين، وفي مقدمتهم الناقد الراحل الدكتور طه حسين (1889- 1973) الذي صنَّف في دراسته لآثاره كتابًا بعنوان سارق النار- طه حسين (2004) يقع الكتاب في أربعة فصول، اثنان منها عن طه حسين الأديب، واثنان آخران عن طه حسين التربوي، والمفكّر الإصلاحي، وهذان الفصلان لا يقعان في دائرة اهتمامنا في هذا الفصل من الكتاب.

فطه حسين، إذا تجاوزنا سيرته، وما كتبه عن حياته في "الأيام "، وفي " أديب "، وفي " مذكرات طه حسين "، مبدعٌ كبير، وناقدٌ رائد، كُتبت عنه الكثير من الدراسات، واستأثرت آراؤه النقدية بعناية غير قليل من الباحثين والدراسين، وفي هذا الكتاب(سارق النار) يتتبع أستاذنا آراء عميد الأدب في أدبنا العربي قديمه وجديده، مسلِّطًا الضوء على المؤثرات التي أسهمت في تكوين رؤيته الأدبية للإبداع ونقده. فقد تأثر في بداياته ببعض المستشرقين ممن تَتَلْمذ لهم، وفي طليعة هؤلاء كارلو نللينو الإيطالي Nallino وعندما غادر مصر للدراسة في مونبلييه، ثم في السوربون، تأثر بكل من بيير جانيه Janet وجوزيف لانسون Lansson كما تأثر بهيبوليت تين Taine صاحب النظرية التي تقول: إن الأديب ثمرة عوامل ثلاثة هي: الزمان، والبيئة أو المكان،

والعِرْق .raceومن الفرنسيّين الذين تأثر بهم سانت بيف Bauve صاحب النهج القائم على تتبع سير الشعراء، والكتاب، وتقصي أخبارهم، والاهتمام بما يكتنفُ سِيَرَهم ويحيط بها من خفايا، وأسرار شخصية، تؤثر في نتاجاتهم الأدبية تأثيرًا كبيرًا. وتأثر طه حسين أيضا بجول لوميتر Lemaitre وبرونتيير Brunetiereالذي أقحم نظرية داروين عن النشوء والارتقاء في الدراسات الأدبية. وبهذا التتبُّع لخلفية طه حسين المعرفيّة يضَعُنا المرحوم السمرة على طريق مَهْيَع، واضحٍ، ولاحِب، لفهم ما كان يتوسَّل به طه حسين من وسائل في فهمه للأدب، ونقده .

ففي كتابه الأول عن " أبي العلاء المعرّي " تبرز الفكرة التي أشاعها هيبوليت تين في النقد، إذ نجده يسلط الضوء على عصر أبي العلاء، وعلى بيئته، وسيرته، وعلاقته بأمّه، وما تعرض له في حياته من أوضاع نفسيه، وما كان يؤمن به من أفكار فلسفية جعلت منه شخصية لا تخلو من غرابةٍ، وغموض. وقد توسَّع في ذلك توسُّعًا شغله عن النظر في شعره. وذلك لأن طه حسين، حينَ درس شخصية أبي العلاء، آمن بنظرية الحتمية التاريخية الاجتماعية، فشخصية الإنسان، وفقًا لها، نتاجُ سلسلة من الوقائع، والحوادث، التي لا يدَ له فيها، ولا إرادة(1). (انظر: ص 69) وهنا يُدلي أستاذنا برأيه في هذه الدراسة التي استغرق الحديث فيها عن العصر 80 صفحة، والحديث عن حياة أبي العلاء 80، والحديث عن فلسفته 60، ولم يظفر الحديث عن شعْره بأزْيدَ من 50 والسبب واضحٌ، فالحديث عن هاتيك الأمور الخارجية ضرْبٌ من الأحاديث التي تسمح بالتوسع إلى حد الإفراط، بينما دراسة الشعر دراسة

1.السمرة، محمود، سارق النار طه حسين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004 ص 69

ذوقية ذاتية، تحليلية، ويبدو أن طه حسين كان راضيًا عن دراسته هذه، على الرغم من أنها، في رأي أستاذنا، تشاغَلَت عن الشعر الذي هو حَجَرُ الزاوية في " تجديده لذكرى أبي العلاء " بغيره.

النقدُ والعلم

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

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

وقد فسَّر أستاذنا موقف عميد الأدب العربي من النقد الإيديولوجي، والالتزام، تفسيرًا عِمادُه التذكير بموقف طه حسين من حرّية الأديب. فهو لا يفتأ يُلحّ، في جلّ ما كتب، على أن الفنان، أو الأديب، يمتلك الحرية المطلقة

---

1. المصدر السابق،ص 35

في أن يكتبَ ما يشاءُ، وكيف يشاءُ، بالطريقة التي يرضى عنها، بعيدًا عن أيّ قيود اجتماعية، أو دينية، أو أخلاقية (2). ولهذا نجده يرد على النقاد من أمثال: رئيف خوري، وحسين مروة، وسلامة موسى، ومحمود أمين العالم، قائلا: " إن الأدب قد يدعو للعدالة، والمساواة، ولكن إلزام الأدباء بشيءٍ كَهذا أمرٌ لا يخْلو من خُطورة، لأنَّ هؤلاء سيَخْسرون، في هذه الحال، الصفة التي تجعلُ منهم مبدعين، ألا وَهي الحريّة، حرية الإبداع. "

الناقدُ الانطباعيّ

وعلى الرغم من أن طه حسين بدأ داعيًا لِعَلْمَنة النقد، و انتقل إلى التكامُل بين مناهج النظر، إلا أن ما كتبه من نقدٍ عن الشعر خاصَّةً لا يخلو من انطباعيَّة تؤكد تأثره بجول لوميتر. وقد اقتبَس أستاذنا من كتاب "شوقي وحافظ" ما يؤكد بالدليل المحسوس إشادته بأشعار لكلٍّ منهما إشادةً تؤكِّدُ أن الذوق الشخصي هو الركيزة الأولى في عمليَّة النقد(3) وتبعًا لذلك، يشير السَمْرة إلى أنَّ عميد الأدب العربي في بعض نقده يتجنَّب القول بأن النقد علمٌ، مؤكدًا أن النقد مزيجٌ من العلم والفن، فقد رد على العقاد في أحد مقالاته، قائلا " أنا لا أقولُ: إن النقد علم، ولا أحبُّ له أن يكون علمًا، إنه مزيجٌ من العلم والفن. " أي أن النقد، في رأيه، تحول من علم، في ما كتبه عن أبي العلاء، إلى فنٍّ فيه نكْهَةُ العلم(4). وبما أن طه حسين ظنَّ في البداية أن النقد علمٌ كغيره من العلوم، فقد وظَّف هذه النظرة العلمية في دراسته للشعر الجاهلي وتاريخه (1926). تلك الدراسةُ التي أثارت الكثير من السَخْط، وردود الفعل السلبية.

2المصدر السابق، ص ص 26- 27

3.المصدر السابق، ص 41

4.المصدر السابق،ص 49

ولا جرمَ أن المسألة ليست من ابْتكاره، فقد سبقه للشك في الشعر الجاهلي كثيرون؛ بدءًا بابن سلام(237هـ)، ومرورًا بالمستشرق الألماني آلوور Alward وتشارلز ليال Lyal في مقدمته لتحقيق المجلد الثاني من المفضليات (1918) وانتهاءً بمرجوليوث الذي تناول الفكرة في مقالٍ له عن أصول الشعر العربي1925. وخلاصة رأي عميد الأدب العربي في هذا الشِعْر أنه مَنْحول، إذ لا تتجلى فيه الحياة الجاهلية بجوانبها كافة، ولا الفروق اللغوية التي كانت شائعة بين الشمال والجنوب، وسِيَرُ الشعراء- مثلما جاءَتْ في كتب الأخبار والتراجم- سِيَرٌ متناقضة، مفتعلة، ولا يتقبَّلُ العقلُ، ولا المنطق، الكثير مما قيل فيها، أو يُقال. وقد ردَّ عليه مستشرقون، ووصفوا آراءه هذه بالتطرف، والمغالاة، فأعاد نشر كتابه هذا بعنوان آخر، هو "في الأدب الجاهلي" بعد أن أضْفى عليه شيئا من خِفَّة اللهْجَة، دون أن يتراجع عن آرائه مثلما وَهِم شارل عيساوي (5)

وَحْدةُ القصيدة

ولطه حسين رأيٌ في القصيدة العربية. فهي في بداياتِهِ قصيدةٌ مفَكَّكة، تَفْتقِرُ للوحدة. ودليل ذلك ما يقوله في كتابه حديث الأربعاء:"وبقيت القصيدة معتمدة على وحدة القافية والوزن، غير معنيَّة بوَحْدة المعنى". ولكنَّ عميد الأدب العربي لم يحافظ على هذا الموقف، ففي جزء آخر من الكتاب نفسه يقول عن معلقة لبيد ما يأتي:"إن وحدة المعنى موجودةٌ في معلقة لبيد، وتفكُّكُ القصيدة العربي واقتصارُ وحْدَتها على الوزن، والقافية، دونَ المعنى، أسطورةٌ يا سيدي(6)".

5.المصدر السابق،ص 49

6.المصدر السابق،ص 52

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

وقوله هذا لا يقتَصِر- في الواقع - على شرطَيْن، وإنما هي أربعة أشراط، وأحد هذه الشروط لا صِلة له بالشعْر، أو بالفنّ، وهو الشرط الأول، ومن هذا الشرط يتضح أن عميد الأدب يعتمد في قبوله، أو رفضه، للشعر على مِعْيار ذاتي، فالإخلاص، والجمال، وجدة الصور، وسلامة اللغة، معايير نسبية، ومقاييس تختلفُ من قارئ لآخر، وهذا يقرّبُنا من تقويم أستاذنا لمسيرة طه حسين ناقدًا. فقد بدأ موضوعيّا (علميًا) وانتهى ناقدًا ذاتيًا، انطباعيًا، للذوْق المصقول عنده المقامُ الأول(7) فهو، على سبيل المثال، يُثني على لزوميات أبي العلاء المعري، زاعمًا أنها الصورة الحقيقية لشيْخ المعَرّة. ويتساءل أستاذنا، قائلا: " هل يكفي أن يكون الشعْرُ صادقًا في التعبير عن شخصية صاحبه ليوصفَ بالجودة؟ ويحظى بالاسْتِحْسان؟ ويضيفُ: قلَّ منْ يجد في لزوميّات المعري، ودرْعياتهِ، شعرًا جيّدًا(8) "

وفي كتابهِ "معَ المتنبي" يخلط عميدُ الأدب العربي بين دراسة الشعر منْ حيْثُ هو فنّ، والدراسة الرامية لاسْتخراج ملامح الشاعر، وشخصيته، من

7.المصدر السابق، ص 66

8.المصدر السابق،ص 73

شِعْره. لكنه في الفصل الأخير من الكتاب يرفض النظرية التي تقول إنَّ الشعر مرآة تتجَلّى فيها نفسيَّة الشاعر. ومع أن شعر المتنبي بعيدٌ عن أن يكون ترجمة لحياته، أو تصويرًا لذاته، فإنَّ قصائده التي قالها في السنوات التسع التي قضاها في بلاط سيف الدولة الحَمْداني من أروع ما قيل في الشعر العربي. (9)"

وأيًا ما يَكُنِ الأمر، فإن لطه حسين رأيًا في مهمَّة الناقد، إذ من الخطأ، والخطَلِ، عنده، أن ينشغل الناقد في البحث عن شخصية الشاعر في شعره، وفي هذا يتَّضح – في رأي أستاذنا- الفارق بين طه حسين والعقاد؛ فالشعر الجيّد لديه ليس مرآة لتجارب صاحبه، وليس ذكرًا دقيقا لحقائق التاريخ، والواقع، وإنما الشعرُ الجيدُ هو الذي يُؤَثِر في أحاسيس القارئ، ويستثير تصوُّره، ويُنَشِّط مشاعرهُ، وفكْرَه. وتعقيبًا على هذا يقول الدكتور السمرة: إن نظرية الذوق (الانطباعيَّة) لدى عميد الأدب العربي نظريةٌ قِوامُها الصدقُ، والصورةُ، والبعدُ عن التشبيهاتِ والمجازات الغريبة، وأنْ تكون الألفاظ سهلَةً موحيةً، والموسيقى مناسبةً للعاطفة.

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

9.المصدر السابق، ص ص 78- 79

الفصل الثالث

بين محمود السمرة والعقاد

على الرغم من أن العقادلم يعرف غير بيئته المصرية، فقد استطاع بذكائه، ومواهبه، وقدراته الذهنية الفائقة، أن يحقّق في عالم الأدب، والفكر، ما لم يحققه معاصروه من كبار الأساتذة, وقد صنَّف أستاذنا المرحوم الدكتور محمود السمرة كتابًا عرض فيه لهذه الشخصية التي غلب عليها النقد إلى جانب نشاطها الموسوعي، ونُشر الكتاب بعنوان العقاد- دراسة أدبية (بيروت2004) وفيه ستة فصول وخاتمة، مع ثبَتٍ بالمصادر والمراجع التي هي غالبًا مؤلفاتُ العقاد نفسه .

ففي الفصل الأول يعرض لسيرة العقاد عرضًا سلسًا شيّقًا لا يخلو من إشاراتٍ لصلاته بالشعر من حيث هو شاعر. فالعقاد (1889- 1964) عُرف بتوقفه عند الشهادة الابتدائية 1902 إذ اضطرته ظروف العَوَز والفقر للعمل في مدرسة ابتدائية، تنقل بعدها في وظائف غير ذات شأن. وهي وظائف لم يكن لها أي تأثير في حياته الأدبية. وقد جاء الأثر الأكبر فيها من الصحافة. إذ انضم إلى محمد فريد وجدي في صحيفة (الدستور) وإلى مجلة (البيان) التي تصدر عن ديوان الأوقاف، ودعاه يعقوب صروف للكتابة في مجلة (المقتطف). وأصدر بالتعاون مع عبد القادر حمزة صحيفة باسم (الأفكار) وشارك في الكتابة في مجلة (روز اليوسف) الأسبوعية. وأصدر جريدة لم تعمر إلا أيامًا ثلاثة. وعمل أيضا في صحيفة (الجهاد) وشارك في الكتابة لصحيفة (عكاظ) بدءًا من العام 1912 وعلى صفحاتها برزت جماعة الديوان التي ضمَّت إليه كلا من إبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري.

أجاد العقاد الإنجليزية إجادة فائقة، وعرف عددًا من اللغات، ويذكر في واحدة من مقابلاته أنه لطول ألفته للغة الإنجليزية عَبْر قراءاته المستمرة، والمتراكمة، تأثر تركيبه للجملة بالإنجليزية، فهي " تتمثل في ذهني بالإنجليزية، ثم أخرجُها بالعربية على الورق(1)". وقد تواترت مقالاته المنشورة بغزارة في المجلات، والصحف، مما لفت إليه الأنظار، وما هي إلا سنوات معدوداتٌ حتى أصبح علمًا من أعلام الأدب والفكر والصحافة، لا سيما بعد أن توطَّدت قدماه في صحيفة (البلاغ) واقترابه من حزب الوفد، وزعيمه سعد زغلول. وهذا الاقترابُ لا يعني اتفاقه الدائم مع الحزب، كغيره ممن يكتفون بترديد الشعارات، فقد عارض موقف سعد زغلول، والوفديّين، من إشكالية طه حسين، وكتابه " في الشعر الجاهلي " 1926. ففيما حمل سعد وأعوانه على عميد الأدب العربي، ناصر العقادُ مؤلفَ الشعر الجاهلي بحماسة، وعدَّ التنديدَ به تنديدًا بالحرية الفكرية. وبسبب مواقفه الفكرية، والسياسية، وبعد أن حُجبت (البلاغ) اعتقل العقاد، وزُجَّ به في السجن تسعة أشهُر، وحين أطلقَ سراحُه توجه من فوره إلى ضريح سعد زغلول في حشد من جمهوره، وألقى قصيدة رثاء تعبيرًا عن أنَّ عزْمَهُ لا يلين، وأنّ الحبْس لا يفُتّ في عضُدِه.

ولا يُستغرب أنْ يلقى كاتبٌ كهذا في مصر في ذلك الحين التقدير كله، ولذا اختير عضوًا في المجمع اللغوي عام 1938 ومُنح جائزة الدولة التقديرية في الآداب 1960، ومن دلالات النجاح الذي حقَّقه، والتقدير الذي حظي به، استمرار الندوة الأسبوعية التي أحدثها باسم " ندوة العقّاد الأدبية " نحو ثلاثين عاما 1934- 1964 .

1.السمرة، محمود، العقاد – دراسة أدبية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004 ص13

وهذا العرضُ الشيّق لمسيرة العقاد لا يعني أن أستاذنا يكتفي من القلادة بما يحيط بالعنق، وإن كانَ العرض بطبيعته يمثل بعدًا إنسانيًّا لا مندوحة للقارئ عن معرفته قبل أن يتوغل في دراسة آثاره الشعرية، ثم النقدية، والفكرية. فقد كان العقاد شاعرًا مُكثرا، يصدر الديوان تلوَ الآخر، ثم يقوم بجمع الدواوين، ونشرها ملتئمة في كتاب بعنوان (ديوان العقاد) 1928 ويصدرُ بعده دواوين أخرى؛ كوحي الأربعين 1933 وعابر سبيل 1937 وأعاصير مغرب 1942 وبعد الأعاصير 1950، ليختار من جلِّ هذه الدواوين عددًا من القصائد فينشرها في كتاب واحدٍ بعنوان "ديوانٌ من الدواوين ."

ويستعرض الدكتور السمرة آراء النقاد في شعره، مستغربًا من أن عددًا غير قليل منهم لا يهتمون به، ولا يأبهون بشعره، وأن الذين اهتموا به هم من جماعة الديوان، كإبراهيم المازني الذي قال في تقريظ شعره الكثير مما يُحسب من باب المجاملة، فقد أوضح أستاذنا أن الغلوَّ في رأي المازني يؤكد أنه في نقده لشعر العقاد غير جاد، ولا صادق. ومن النقُّاد الذين عنوا بشعره طه حسين، الذي اقترح في مقال له منْح العقاد لواءَ الشعراء بعد أن مات حافظ، ومات شوقي؛ فشعر العقاد في رأيه: " شعر رائعٌ،بارعٌ، متينٌ، وَرصين (2).ويستخلص القارئ من تتبع أستاذنا لشعر العقاد أنه يرى ما يراه فريق آخر من النَقَدَة، وهو أن هذا الشعر لا يعدو أنْ يكون نظْمًا يخضع لهندسة زائدة، بدلا من العفوية، ووفرة الأحاسيس، والمشاعر التي ينفذ تأثيرها في وجدان القارئ قسْرًا.

2.المصدر السابق، ص 29

العقادُ والمرأة

وإذا تجاوزنا علاقة العقاد بالشعر، إلى علاقته بالمرأة، وتلك قضية مهمـة في حياته، وفي تكوينه الأدبي، وجدنا أستاذنا يشير لعلاقاته الغرامية الفاشلة التي وقع تحت تأثيرها. فهو يحدّثنا حديث العارف الملمّ بأسرار العقاد عن علاقته باللبنانية أليس داغر، وشكوكه في أنها كانت تظهر له الحبَّ فيما تتبادل العشق مع شخص آخر. وكتب رواية عن تلك العلاقة نشرها بعنوان " سارة ". وأيا ما يكن الأمر، فإن علاقاته بميّ زيادة، فضلا عن أليس المذكورة، وبفتاة ضاحية عين شمس، والعشرينيّة التي كانت تودُّ أن تصبح صحفية، وَعَشِقَها وهو في الخمسين، على الرغم من أنه يؤنّب في أحد كتبه الشاعر الألماني غوته لأنه أحب فتاة عشرينية، وهو في العقد السادس. وهذه الإخفاقات العاطفية تزامنت مع انفتاحه على فكر الفيلسوف الألماني شوبنهور وموقفه من المرأة. ويتَّضح في كتابه " هذه الشَجَرة" أن موقفه الفلسفي من المرأة يندغَمُ بموقف شوبنْهَور، زاعمًا أن النساء " لا يخرجن من طور الطفولة أبدا (3)" أما الحبُّ عنده فقد تحول إلى شيء من العادة، وإلى خداع، وأنانية، وغرور، وفيه غير قليلٍ من البَغْضاء، والإيذاء، والازْدراء، والخيانة.

وفيما يورده السمرة من إشاراتٍ عن آرائه في المرأة ما يثبت أنها آراءُ سريعة، تحتاج إلى ما يبرهنُ على صحَّتها، أو ما فيها من خطأ. وبعض هذه الآراء في رأي السمرة بادٍ فيها الخطأ، وقد عزا ذلك إلى سوء حظ العقاد، ووقوعه تحت تأثير شوبنهور، وسوداويته المتشائمة(4)

بيد أن العقاد الذي عُرف ناقدًا أكثر منه فيلسوفا، متأثرا بشوبنهور، وغيره،

3.المصدر السابق، ص 40

4.نفسه

عُرف أيضا بنظريته الخاصة في النقد، ولعلَّ أول مداخل هذه النظرية هو النقد الجمالي. فأستاذنا يرى في كتاباته حول موضوع الجماليات مفهومًا جديدًا للنص الأدبي تأثر فيه بآراء كل من كانط، وليسنغ، وهيجل، وشوبنهور، وماكس نورداو. وهم جميعًا من الألمان. ففي مقالته عن كتاب " نقد الحكم " لكانط نجده يردّدُ، مؤكدًا أنّ قيمة العمل الأدبي والفني تكمن في ما تفصح عنه من جلالٍ، ومن سموٍّ، يضطر النفْس إلى الشعور به قسرًا (5). وهذا هو رأي كانط. والشعر الجيد عنده ينبغي أن يوحي بالحركة لا أن يكتفي بوصف الأشياء الثابتة، وهي في حالة سكون. وهذا يذكّرنا برأي لسنغ في التفرقة بين الفنون، ولا سيما بين الشعر والرسم أو النحت. وقد أورد نموذجًا من الشعر الذي يستحسِنُه العقاد ويستجيده، معجبًا بما فيه من حركة، على الرغم من أن الأبيات – في رأي السمرة – لم يجئ فيها الشاعر بما هو مُبْتكر (6). وتأثره بهيجل يبْرز في كثرة إلحاحه على أنَّ قيمة العمل الشعري تتوقف على ما فيه من فكرة جرى التعبير عنها في صياغةٍ فنية تتمتَّعُ بالتناغم والرشاقة التي تجسّد حرية المبدع، والفنان, فمآل الصياغة الرشيقة، والتعبير المتناغم، تحقيقُ الانسجام بين الفكرة والشكل، فيكون النصّ، في هذه الحال، نصا جميلا معبرًا تعبيرًا صادقاً عن حرية الكاتب، أو الشاعر. ويؤكد السمرة هذه الخلاصات عن شعرية العقاد بنصٍ ورد في كتابه " هذه الشجَرة " يقول فيه:" الجمال هو الحرية، ولا تكون الحرية بمعناها بعيدة عن الجمال، والحرية المقصودة – ها هنا – هي نقيضُ الفوضى، ونقيض الاضْطرابِ، والخلط" وفي واحد من كتبه (مراجعات)يعرض العقاد آراءَ ماكس نورداو في أنَّ الجميل، والسامي،كلاهما

5.السابق، ص 47

6.السابق، ص 48

مرتبطان بمدركات مثل الفوضى، ونقيض الاضْطرابِ، والخلط" وفي واحد من كتبه (مراجعات) يعرض العقاد آراءَ ماكس نورداو في أنَّ الجميل، والسامي، مرتبطان بمدركات الغرائز الجنسية. فالغريزة الجنسية في رأي العقاد أيضًا هي أصل الإحساس بالجمال، وأساس الشعور به. علاوة على أن العقاد يتفق مع نورداو في أن العبقرية الشعرية أو الفنية ترتبط بالمرض، فالشاعر الفرنسي بودلير عبقريٌ لأنه مصاب بداء عبادة الذات، وعشق الألم، والقبح. وميوله تخالف ميول الإنسان العادي. فحاسة الشم لديه تستطيب العفونة.. وعيناه تهويان الجيف. ويحسُّ بالسعادة في الأجواء الخريفية الموحلة، لا في الربيع، ولا تثيره إلا الرغبات الشاذة (7).

وهذه الآراء ليست ببعيدة عن آراء أوروبي آخر تأثر به العقاد، وهو فرويد Freudالذي ربط الإحساس بالجمال ربطا وثيقًا بالشهوة (اللبيدو) فالشاعر، أو الكاتب، أو الفنان، لا يخلو عالمه الذاتي من رغبات مكبوتة تعبر عن نفسها من خلال الأعمال، شعرًا ونثرا، ورسمًا، كالموناليزا التي تجسد رغبات دافنشي الجنسية الشاذة بطريقة متسامية. وقد اتخذ العقاد هذه الفكرة موضوعًا للتطبيق في دراسته لشعر أبي نواس، وبشار بن برد، وشخصيتيهما، وإلى حدّ ما عمر بن أبي ربيعة.

غير أن العقاد، كطه حسين، كثير التقلب، والتناقض، والانتقال من أقصى الاتجاه إلى أقصى الاتجاه الآخر. يقول العقاد في ما اقتبسه أستاذنا السمرة " لن تفهم المدارس الأدبية الأوروبية ما لم تع هذه الحقيقة، وهي أنَّ وراءَ كل مدرسة أصابعُ يهوديةٌ تسعى في الخفاء لهدم كل ما هو أخلاقي(8).

7.العقاد دراسة أدبية، ص 55

8. السابق، ص 57

"فماركس اليهـودي يسعى بفكره لهدم الأديان، ودوركايم يقف وراء هدم الأسرة، وفرويد اليهودي يعزو كل الميول السامية لدى الإنسان إلى أقبح ما فيه من غرائز، وعلى رأسها الغريزة الجنسية (9). لهذا نجد العقاد في أُخَرَةٍ من عمره يستقل برأيه، إذ يربط بين الجمال في الفنّ، أو الأدب، والجمال في الطبيعة، فمعناه واحدٌ فيهما. ويستمد كل منهما أسرار الجمال من الآخر. ولكن كلا منهما يؤدي وظيفة مباينة تتعلق بمحتواه من الفكر (10) وعدل عن رأيه في أن العبقريَّ إنسان شاذٌ، ومريض. ويرى الدكتور السمرة في تقبُّل العقاد فكرة لسنغ عن الفرق بين الرسم والشعر تقبُّلا غير واقعي، ففي نقدِهِ لبيت ابن المعتز :

انظر إليه كزورق من فضة

قد أثقلته حمولةٌ من عنبر

الذي يقول فيه "وهذا ليس من الشِعْر في شيء" وهو – أي البيت - "يفارق الشعر ليدخل في الرسم (11)" ولا يسَلِّم السمرة بدقة هذا الحكم، وسلامته، في جلِّ الظروف، فربَّ قصيدةٍ تصف الأشياء الساكنة تفضلُ، فنيًا، القصائد التي تجسد الأشياء وهي في حالة حركة(12) والعكسُ صحيح أيضًا. ومع أن العقاد شاعرٌ يصنف في المحافظين، إلا أنه على مستوى التنظير مجدّدٌ، وثائرٌ، على القديم،وهذا ما يحدو بأستاذنا لتناول موقفه النقدي من نظرية الشعر، مشيرًا لمن تأثر بهم من النقاد الغربيين.

9.العقاد دراسة أدبية، ص 58

10.السابق، ص 60

11.السابق، ص 61

12.السابق، ص 60- 61

وفي مقدمة هؤلاء كولردج، وهازلت، والعقاد لا ينكر تأثره هذا، بل يتباهى به، ويفخرُ، في نصٍ اقتبسه من كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ". والإبداع عنده يتنافى مع فكر المحافظين الذين استبدلوا وصف المخترعات الحديثة من قاطرة، وسيارة، وطائرة، بوصف الطلل، والوقوف على الدِمَن. فهذا ليسَ تجديدًا عنده، وإنما هو اتباع للقديم مع تغيير شكليٍ لا قيمة له على القطع (13). وفي رؤيته لما ينْبَغي أن يكون عليه الشعر ضرورة أن تتمتع القصيدة بالوحدة العضوية، وألا تكون شَذَرا مُفكَّكًا من أبيات يصحُّ تقديم بعضها على بعض دون أن يختلَّ النسق، أو يفسد المعنى. ولكن السمرة يلاحظ على العقاد اضطرابه إزاء الوحدة في القصيدة، فتارة يستخدم مصطلح الوحدة العضوية، وطورًا يستعمل مصطلح الوحدة المعنوية، ووحدة الموضوع، ومما يوضِّح خطأ فهمه للوحدة العضوية زعمه أن قصائد ابن الرومي نماذج تتجلى فيها تلك الوَحْدة، دون أن يبين لنا كيف حقق ابن الرومي هذه السمة لشعره ((14

وإحدى الركائز التي يقوم عليها مبناهُ النظري هذا ضرورة أن يعبر الشعر عن شخصية الشاعر تعبيرا دقيقًا، وشاملا، بحيث نستطيع التعرف عليه من شعره حتى وإن لم يذكر اسمه إلى جانب القصدة، أو على غلاف الديوان (15) ومع ذلك، لا يُدركُ العقادُ - في رأي أستاذنا – ما وقع فيه من تناقض، فهو يؤكد أن الشعر ضربٌ من التصوير للخيال فيه المقامُ الأول، فكيف يمكن التوفيق بين الطابـــع التخييلي التصويري للشعر مع استبطان ذات الشـاعر

13.العقاد دراسة أدبية، ص ص 76- 77

14.السابق، ص 74و 94

15.السابق، ص 74

استبطانًا دقيقًا بحيث يتعرف عليه مِن شعره منْ لا يعرفه. وفي موضع آخر من كتابه "خلاصة اليومية" يناقضُ العقّاد نفسه في شأنٍ آخر، فهو في الوقت الذي جعل فيه من الصور مزيّة للشعر الجيد، يقول " والمجاز وحده، والصورة، وإنْ كثرا في الشعر، وتوافرا، لا يجعلان من النظْم شعرًا، ولا من العَبيّ شاعرًا، فالشاعرُ عنده هو من يَشْعُر و يُشْعِر .

ويُغالي العقاد، كطه حسين، من شأن الذوق، وهو لا يعترف بالنقد الموضوعي الخالص، أي المتحرّر من ذائقة الناقد الخبير بالشعر، البصير بالقريض. ويشترط مع ذلك ألا يكون النقد مزاجيًا ذاتيًا مفتقرًا للتعليل والتفسير (16).

على أن الشاعر العظيم في رأيه هو الذي تتكاملُ في شعره فلسفة خاصة به تجاه الحياة والكون. ولم يوضح العقاد - في رأي أستاذنا - كيف يمكن لهذه الفلسفة الخاصة أن تتمَّ على جودة الشعر. وهذا مأخذ يأخذه السمرة على الناقد مثلما أخذ عليه موقفه من الشعر الحر (17) الذي يختلف كثيرا عن موقف محمد مندور. وعن سؤال الأدب الملتزم يعْجب الدكتور السمرة من موقف العقاد الغريب، الذي يبدو نابعًا من عدائه لسلامة موسى، ومحمود أمين العالم، وغيرهما من اليسار المصري. فهؤلاء في رأيه مخطئون، إذ ليس من الواجب على الأديب أن يسعى لإثارة الجماهير " فدورهُ يقتصر على تعليمنا كيف نحبُّ الجمال، وكيف نثور على الطغيان (18) "فضلا عن أنّ للشعر- في رأيه- طرقا خاصة للسمـو بواقع الأمة تختلف عن طرائق السياسيّين، والمصلحين. والقومية في

16.السابق، ص 72

17.السابق، ص 75

18.السابق، ص 81

الأدب عنده هي: الإنسانية في إهـابٍ محلي، وليست في أن نكرر ذكر النيل، ومصر، والأهرامات (19). والاشتراكية في اعتقاده عدوُّ الفن اللدود، ورأيه هذا أثار سُخط كثيرين، وتعرض بسببه لحملة شَعْواء من كتّاب اليسار.

أما موقفه من الكتابة بالعامية، فموقفٌ يثير الدهشة، فعلى الرغم من أنه ينكر على الكتاب استعمال العامية في الحوار، أو السرد، أو في الشعر، واصفًا العاميَّة بأنها لغة الجهالة الجهلاء، وأن الأدب الرفيع يحتاج إلى أكثر مما هو عاميٌ، ووَضيع (20) على الرغم من ذلك نجده،كطه حسين، سرعان ما ينقض رأيه هذا، ففي أحد مؤلفاته يثني على الأغاني، والأشعار الشعبية في صعيد مصر، مدَّعيًا أنَّ فيها أدبًا خالدًا، على الرغم من أنه أدبٌ عاميٌّ (21)

وفي موقع آخر نجده يصف الأساطير العربية، والحكايات الشعبية، بالسطحية، والسخْف، ثم يعود ليقول في موضع آخر " إن الأساطير العربية تمتازُ عن الأساطير عند الأمم الأخرى، والمصرية منها خيرٌ دليلٍ على ذلك"(22)

على طريق الغربيّين

آمن العقاد بنظرية تين Taine مثلما آمن بها طه حسين، وهي التي تقوم على فكرة مفادُها أنَّ العبقرية في الأدب، أو الفنّ، نتاج عوامل ثلاثة هي: الزمان والمكان والعرق Race وتجلى تأثره بها في غير كتاب، ثم ارتدَّ عليها، وانتقدها نقدًا شديدًا، مثلما ارتد على آرنست رينان، ونظريته التي تربُط الفرق

19.العقاد- دراسة أدبية، ص 82

20.المصدر السابق، ص 83

21.المصدر السابق، ص 97

22.المصدر السابق، ص97

والتفاضُلَ في الإبداع الفني، والأدبي، وحتى العلمي، بتفاضل الأعراق، وضروب الأجناس. وفي ذلك يقول العقاد: " إن الطبيعة لا يمكن أن تحكم على أمة بأنها خُلقت لتبقى مستعبدة، معطلة التفكير، فيما تمنح أخرى مزيَّة أن تبدع في الفلسفة، والفنون" ويضيفُ ساخرًا من رأي رينان في العقل السامي: " إنَّ العلم قد دحض هذه النظرية (23) ". ولا يفتأ العقاد مؤمنا بنظرية تحتل حيزا كبيرا في نقده التطبيقي، ثم ينقضُّ عليها، ففي بداياته تبنى متأثرًا بماكس نورداو نظرية التعويض Theory of compensation التي تزعم أن التفوق في الإبداع الفني، والأدبي، إنما هو ضربٌ من التعويض الذي يسد به المبدع نقصًا يعاني منه، يقول أستاذنا، استنادا إلى مقدمة العقاد لديوان إبراهيم المازني: إن الموهوبين في عصره – كما في جلِّ العصور- يعانون من عيب جسدي. ويقول العقاد في موضع آخر " لو أنّ العلماء لم يكونوا مرضى يعانون من عيوب جسدية لما تمكن الجنس البشري من تجاوز الأدغال، والكهوف(24) ". ويرى أستاذنا أن هذه العبارات دليلٌ دامِغٌ، وبرهان ساطعٌ، على إيمان العقاد بنظرية التعويض، ومؤشر ينم على سعيه الدائب لترويج آراء نورداو التي اطلع عليها في كتابه (انحلال). ويعقّب الدكتور السمرة على تطبيقات العقاد لهذه النظرية على بعض الشعراء القدامى، قائلا: " إن كلَّ هذه النظريات التي اتَّبعها العقاد لم توضِّح لنا، ولم تقدم، تفسيرا شاملا للإبداع الأدبي، أو الفني، إذ العملية الإبداعية – في رأينا- عملية معقدة، ومركبة، تستعصى على التفسير، وتتأبى على الوصف، والتعليل (25). وثمة مصدرٌ آخر يضاف إلى المصادر التي تأثر

23.العقاد- دراسة أدبية، ص 94

24.المصدر السابق، ص 99

25.السابق، ص 103

26.انظر كتابنا المثاقفة والمنهج، ط1، عمان: مجدلاوي، 2010 ص ص 159- 178

بها العقاد، فقد تبنى في طور من أطواره نهج فرويد Freud وتلاميذه[26] في استنطاق الأعمال الأدبية، والفنية العُظمى، عن طريق التحليل النفسي .

ولهذا نجد أستاذنا السمرة يتناولُ الدراساتِ التي تدور حول الشخصيات الأدبية النابهة، والفائقة،كأبي العلاء المعري، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس،وبشار بن برد، وابن الرومي، والمتنبي، وأحمد شوقي..وغيرهم.. بيد أن هذا التناولَ يتطلَّب تعريف القارئ بما تقوم عليه نظرية التحليل النفسي من أفكار، ومبادئ. وهذا ما اضطرَّ أستاذنا لكتابة الكثير من الصفحات لبسط القول في آراء فرويد، ثم آراء يونغ، وآراء إدلر، التي تقوم على فكرة التعويض (27). ومن ذلك ينطلق لبيان رأيه في موقف العقاد الذي آمن بنظرية فرويد إيمانا أعْمى. يقول العقاد: " إن كان لا بد من مدرسة نقدية تُفضّلُ على سائر المدارس، فإنني أرى مدرسة التحليل النفسي أحقَّها جميعًا بالتفضيل، لأنها المدرسة الوحيدة التي نستغني بها عن غيرها من المدارس، ولا تفقِدُ مع ذلك شيئًا من جوْهر الفن(28) "على أن المرحوم السمرة يرى في ذلك مبالغة يمجُّها الذوق، ولا يقبل بها العقل، لأن اتّباع هذا المنهج يصرفُ الناقدَ عن الأثَر الأدبي، والفني، ويجري التركيز على المبدع من أديبٍ، أو فنّان(29). ولعل هذا هو السبب الذي من أجله وُجّه للعقاد الكثير من الانتقاد، ومن أشد منتقديه محمد مندور، الذي سخر من تحليل العقاد النفسي لشخصية المتنبي، قائلا:(30)

26.انظر كتابنا المثاقفة والمنهج، ط1، عمان: مجدلاوي، 2010 ص ص 159- 178

27.العقاد- دراسة أدبية، ص ص 107- 112

28.المصدر السابق، 113

29 المصدر السابق، ص 114

30.المصدر السابق، ص 113

" هو بلا ريب يعلم، ونحن نعلم، أن المتنبي رجلٌ كان معتزاً بنفسه، وتتبُّعه لما في شعره من صيغ التصغير، والتحقير، مثل (أهَيْل) وغيرها، ليثبت لنا أنه معتزٌ بنفسه جهدٌ كبير، وثمرة فِجَّةٌ لا تستحق ذلك الجهد، فالمسألة محسومة، ولا تحتاج لمثل هذا التقصّي".

وممن نقدوه أيضًا طه حسين، الذي لم يؤمن بالمنهج النفسي إيمان العقاد به، مضيفًا " إن الشعراء القدماء لا يصلحون موضوعًا للتحليل النفسي، إلا على نحو من التجوُّز، الذي لا يُغني عن شيءٍ من العلم الصحيح(31) .

ويرى أستاذنا في نقد العقاد اضطرابًا في المنهج، فهو يراوح بين منهج وآخر، ففي الوقت الذي يدعو فيه لاتباع المنهج الجمالي، متأثرا بكانط، والنفسي متأثرا بفرويد، والبيئي- الزمني متأثرا بهيبوليت تين، نجده يتبنى بالقدر نفسه من الحماسة نهج سانت بيف Beuve الفرنسي، وهو نهج يقوم على الربط بين الأدب وشخصيَّة الأديب، ولا سيما الجوانب الخفية منها، أي: تلك التي لا يمكن التعرف عليها إلا عن طريق النبش في المستندات، والأخبار، والوثائق(32). وقد تجلى أثر هذا النهج في مصنفات العقاد المعروفة بالعبقريات التي غلب عليه فيها السعي للعثور على ما يسمى مِفْتاح الشخصية. ولا تختلف دراساته للشعراء عن دراساته للعبقريات، فهو في "شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة" يرى في حبِّ الذات، أو النرْجسيَّة، مفتاحًا لشخصية هذا الشاعر الأموي.

وكعادته يعرفنا الدكتور السمرة بالشاعر (23- 93هـ) عمر بن أبي ربيعة، تعريفًا لا يخلو من تفاصيل تلقي الضوء على بعض ما كتبه العقاد عنه، فهو يرى فيه جانبا أنثويًا برز في استعماله كلمات النساء في شعره، مُشْبِعًا النساء في

31.العقاد- دراسة أدبية، ص 113

32. المصدر السابق، ص 118

التدلُّل، والتمنُّع. ولعل في ما نسب إليه من قول اقتبسه العقاد، وهو:" كنتُ وأنا شاب أُعْشَقُ، ولا أعْشَق (33) " دليلا على عشقه ذاته في رأي العقاد. وكـان فرويد وتلاميذه قد صاغوا مصطلحًا يعبر عن هذا هو مصطلح النرجسية، فالمصاب بالنرجسية إنسان يعشق ذاته، والعقاد يرى في شعر عمر صورةً من صور هذا العشق، علاوة على ما يجده فيه من تفوُّق في الطريقة، وإن فاته أنْ يكون إمامًا في الصَنْعة، فشعره لا يخلو من أخطاء في اللغة (34). وهذا رأيٌ يختلف فيه العقاد عن رأي طه حسين الذي كاد يفضل شعر عمر على ألفرد دي موسيه الفرنسي، فكلاهما وقفَ شعرهُ على حب المرأة " إلا أنك محزونٌ عندما تقرأ شعر موسيه، مبتهجٌ حين تقرأ شعْرَ عمر (35).

أما دراسته لبشار بن برد، فيغلبُ عليها الاتكاءُ على مركَّب النقص والتعويض، وكان من اليسير على العقاد أن يقنعنا بأن الشاعر الذي فقد بصره جنينًا شاعرٌ يعاني من عاهة، وأن هذه العاهة، وما سببته له من معاناة، هي سبب نبوغه وتفوُّقه في الشعر (36) ويقول أستاذنا في مقاربته لنظرية العقاد عن شعر بشار " شعره في المرأة حافل بالأصباغ والألوان، وهذا مستغرب من إنسان حُرم من إدراك الألوان، والفرق بين لون وآخر، لحرمانه من البصر, فكيف استطاع أن يدرك الألوان ويفرّق بين لون وآخر، وقد نتقبّل أمر ولعه بالطيب، لأنَّ حاسة الشم ربما كانت لديه قوية، وقد تكون أقوى منها عند المبصرين، وهنا تحضرنا نظرية التعويض(37).

33.السابق،ص 135

34.العقاد- دراسة أدبية ، ص 140

35. السابق نفسه ص 140

36.السابق، ص 146

37.السابق ، ص 150

ولا يفتأ العقاد يلحُّ على النرجسية بصفتها داءً وبيلا يعاني منه شعراء كعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس.

على أنه لا يكتفي بوصم الشاعر الأخير بالنرجسية، بل يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يستطرد في أحاديثه الطبيَّة عن الاشتهاء الذاتي، والتوثين الذاتي، والتلبُّس، والتشخيص، ويعقب الدكتور السمرة على هذا بقوله: " وهكذا أدخل العقاد نفسه في موضوعاتٍ لا قِبَل له بها، فهو يخرج من هذا إلى الزعم بأن الشذوذ هو حب الإنسان لجنسه، ذكرا كان أم أنثى، ويُفهم من هذا أن العقاد يصم النواسي بالمثلية، لكن العقاد – في رأي أستاذنا- يقف عاجزًا عن الإجابة عن سؤال: إذا كان الاشتهاء الذاتي هو سبب تغزُّل أبي نواس بالغلمان، فما سبب حبه إذن للنساء والجواري؟ فهل من المنطق أن نفسر ميله للغلمان بالشذوذ، و نغض الطرف عن الميل للمرأة؟ (38) فالأخبار التي تحفل بها مصادر الأدب، وكتُب الطبقات، تذكر عددًا من النساء عشقهن أبو نواس، منهنَّ: جنان، وعنان، ومنية، وعريب، ودنانير، وغيرهن الكثير. ويتساءل السمرة: ألم يجد العقاد في هؤلاء النسوة ما يوجب التوقف عند الزعم بأن أبا نواس كان غلمانيًا فقط(39).

وإذا صح أن أبا نواس(40) يتصفُ بالشذوذ الجنسي لتفضيله الغلمان، فمن حقه أيضا أن يوصف بالطبيعي لعشقه النساء. ومن سوء الظن أنْ يقال في النرجسية إنها عقدة كعقدة أوديب، أو عقدة إلكترا. فالنرجسية لا تقوم على دوافع مكبوتة، غريزيًا، وإنما تقوم على البوح، والكشف، أي أن النرجسيَّ –

38.العقاد – دراسة ادبية،ص 175

39.المصدر السابق، ص 176

40.السابق، ص 178

في رأي السمرة- يبوح بمشاعره، ويجابه بها الآخرين. وهو لا يضطر إلى كتمان ما يشعر به من عشْقٍ لنفسه، فكيف يكون هذا العشق عقدة نفسية؟ أما عن مزاعم العقاد حول عقدة نفسية أخرى عانى منها أبو نواس، وهي عقدة النَسَب، فزعمٌ غريب، وكأنه لا يحيط علمًا بالشعوبية، وما يتصل بها، وهي حركة سياسيَّة، والذي غاب عن العقاد هو ضرورة الاهتمام بخمريات الشاعر، وما فيها من الإبداع الفني الذي ينفَذُ أثره في وجدان القارئ.

ويأخذ أستاذنا على دراسة العقاد لنفسية أبي نواس مآخذ شتى، فانشغاله بالشاعر صرفَ نظره عن شعره، ليفيض بالحديث عن العقد النفسية والغُدَد (41). وحديثه عن النرجسية والغدد لا يخلو من غلوٍّ شديد تجاوز فيه المعقول، والمقبول (42)

وعيبه الآخر في هذه الدراسة التطبيقية أخذه آراء فرويد دون نقاش، وهي لم تثبت علميًا، علاوةً على ما في هاتيك الآراء من تفصيل كثير عن الغدد والجينات، وهو مما يعْسُر فهمه، وفهم علاقته بالإبداع، لا بالمبدع(43). تضاف إلى هذه المآخذ ما نسبه السمرة إلى طه حسين الذي وجد في الكتاب إقحامًا لتخصص غير أدبي يتخَّضُ عن أغلاط تكاد لا تحصى (44)

وأما حسين مروة، فقد ذكر أستاذنا استهتارهُ بهذا النهج الذي يجعل من الأعمال الأدبية أوعية لإفرازات الغدد، والغرائز البدائية، أو مجرَّد مداخن ينفث نها العقل الباطن دخان الأكداس المضغوطة في دهاليزه أجيالا من الزمن (45)

41.العقاد- دراسة أدبية، ص 179

42.المصدر السابق، ص 180

43.المصدر السابق، ص 181

44.المصدر السابق، ص 182

45.المصدر السابق، ص 183

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

فهو لا يقنع أحدًا بصحة القول إن أصل ابن الرومي الإغريقي كان سبب تفوقه الشعري، ونبوغه من حيث هومبدع، وذلك شيءٌ يأباه المنطق، وقد نبه طه حسين على ذلك بالقول: إنه يوافق على أن ابن الرومي شاعر يمتاز شعره بالتصوير، والترسُّل، إلا أنه لا يعزو هذا لأصله الرومي، بل إلى تطور الشعر العربي في عصره.. (46) ومن مثالب هذا الكتاب أن المؤلف فيه يلوي أعناق النصوص، والأخبار، ليصل إلى النتيجة التي يريدها، وذلك ضربٌ من الدرس يأباه النقد الموضوعي(47). وفي الكتاب استنتاجاتٌ تنمُّ على عدم الإحاطة بالحقائق الأدبية المعروفة، ويتضح ذلك في تعليقة على أبيات يفضّلُ فيها ابن الرومي النرجس على الورد، فيدعي العقاد أن الورد ذو رائحة قوية تثير أعصابه المرهقة. في حين هذا النوع من الشعر الذي يوصف بالمفاخرة، كان قد شاع في ذلك الزمن، وأشارتْ المصادر إلى هذا، ومن ذلك كتاب ابن طيفور " مفاخرة الورد والنرجس" وثمة رسالة أخرى في الموضوع لابن لنك البصري، عنوانها "رسالة في فضل الورد على النرجس" ويقضي هذا النوع من الشعر أن يتكلف الشاعر الثناء على الورد، ثم العدول عن ذلك، مفضلا النرجسَ عليه .

46.العقاد – دراسة أدبية، ص 199

47.المصدر السابق، ص 214

ومع أنَّ العقاد لم يؤلف كتابا عن المتنبي كغيره، إلا أن أستاذنا يستقصي آراءه في هذا الشاعر. وقد تكرر لديه أن المتنبي في شعره، وأخباره، يذكرنا بنظرية التعويض،وبالإنسان القوي النيتْشويّ. إلا أن العقاد- في رأي السمرة- لم يستطع أن يوضح لنا كيف يكون المتنبي نموذجًا للإنسان القوي، أو المؤمن بالقوة، أو الذي لا يعرف المهادنة. وغاب عن العقاد أن المتنبي كان مصابًا بتضخُّم الأنا، وهو مرض نفسي لا يشير العقاد إليه مع أن امتلاءه بالغرور أظهر من أن يخفى على أحد (49) أما رأي السمرة في ما كتبه العقاد عن المعري (449هـ) فلا يعدو الإعجاب بهذا الشاعر الضرير، ودراسته لشعره لا تتجاوز القشْرة لما تحتها، فهو يبدو معنيًا بشخصية المعري لا بشعره. فما الذي تعود به مثل هذه الدراسة من نفعٍ إذا كان يقتصر فيها على بيان إعجاب الناس بشيخ المعرة(50).

وهو يقارن في أحد مقالاته بين موقف المعري من الحيوان، وموقف شوبنهور(51)، ويستخلص من إشارة المعري لصراع البقاء أنه يقتربُ بفكره من نظرية داروين (52). والعقاد لا يفتأ يربط بين فكر المعري، وشوبنهور، مذكرا بموقفه المتشائم من الحياة والمرأة .

مع أحمد شوقي

أما عن نقد العقاد لشعر شوقي، فلا يخلو في رأي أستاذنا من التحامُل الذي يتنافى مع النقد الحياديّ. بدليل أنه ينفي عن شوقي أي موهبة، ولا يُقرُّ

49.المصدر السابق، ص 239

50.المصدر السابق،ص 274

51.المصدر السابق، ص 249

52.المصدر السابق، ص 250

له بأي حسنة لا في الشعر، ولا في غيره. ويتهمه بالتزلف لرجال البلاط، وبإساءة استخدامه للثروة في اصطناع المهرجين والمطبِّلين (53)، وقد نفى أن تكون في شعره وحدة عضوية، فالقصيدة عنده كالرمْل المهيل، يصلح أن يكون أسفله أعلاه (54). وغاب عن العقاد – في هذا السياق- أنه يقرُّ بخلو القصيدة العربية من الوحدة العضوية خلا زعْمَه بأنّ في قصائد ابن الرومي وحدةً معنوية. وهذا في رأي السمرة دليل واضح على البعد الشخصي في موقف العقاد منْ شوقي، وشعره. وذلك شيء نبَّه عليه محمد مندور في نفيه عن القصيدة الغنائية ضرورة أن تتصف بالوحدة. فالوَحْدةُ عند مندور تقتصر على الأدب القصصي، والروائي، والدرامي (55). ولعل في اقتباس السمرة ما يشي ببعض ما يأخُذُه على العقاد الذي لا يتضح أساسًا أنه يعي فكرة الوحدة العضوية .

ومن النقد الذي لم يرُق للسمرة لومُ العقاد لشوقي بسبب كثرة التشبيهات في شعره، وهذا في رأيه غلوٌّ في النقد، لأن اللجوء إلى التشبيهات من طبيعة اللغة، والأمثلة التي يسوقها العقاد لا تنم إلا على كراهية لشوقي، وحقدٍ، عزاه بعضهم للفت الأنظار إليه، علاوة على أن هذا الحقد له علاقة بموقفه السياسي(56). أما عن ادعاء العقاد بأنَّ شوقي يأخذ الكثير من معاني المتقدمين، فنقدٌ يعجب له أستاذنا، إذ من الطبيعي أن يتأثر الشاعر بأسلافه، وقد قيل هذا عن شعر المتنبي، وغيره. وقد كنا ننتظر من العقاد نقدًا موضوعيًا، وهو المثقف الموسوعيُّ، لا سُبابًا جارحًا كالذي يقوله في رثاء شوقي لمصطفى كامل[57]"هـراءٌ. وزيفٌ، وشَتات ."

54.العقاد- دراسة أدبية، ص 267

55.المصدر السابق، ص 268

56.المصدر السابق، ص 269

57.المصدر السابق، ص ص 273- 274

ولم يفت السمرة أن يذكرنا بموقف العقاد من مصطفى كامل، فقد كان يبغضُه بغضَهُ لشوقي، إن لم يكنْ أكثر(58)

ومما يعجب له أستاذنا أن العقاد، الذي عابَ على شعر شوقي أنه نظم، يفوته أن يلاحظ ما في شعره هو من نظم، ولو كان شوقي يمتلك ملَكَة النقد، لوجد أمامه في شعر العقاد مادة ثرة يستطيع أنْ يقولَ فيها الكثير (59)

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

58.العقاد دراسة أدبية، ص 277

59.المصدر السابق، ص 280

الفصل الرابع

بينَ السَّمْرَة ومنْدور والمُمارسَةُ النقديَّة

يعد محمد مندور (1907- 1965) ثالثَ ثلاثةٍ شُغل بهم المرحوم السمرة في أُخَرَةٍ من عمره، فعكف أولا على قراءة آثار العقاد فكان كتابه " العقاد دراسة أدبية " 2004، ثم عكف على قراءة آثار طه حسين، فكان كتابه " سارق النار طه حسين " 2004، وأخيرا يأتي هذا الكتاب "محمد مندور شيخ النقاد" (2006) ليتم به هذه السلسلة من الكتب، ففيه نجد المؤلف يتتبَّعُ آثار الناقد بدءًا من كتابه "النقد المنهجي عند العرب" مرورا بسائر مؤلفاته: في الأدب والنقد، والأدب وفنونه، والأدب ومذاهبه، وفي الميزان الجديد، ونماذج بشرية، و المسرح النثري، ومسرحيات شوقي، وقضايا جديدة في أدبنا المعاصر، والشعر المصري بعد شوقي، وانتهاء بكتابه "النقد والنقاد المعاصرون"..

وجريًا على عادته يبدأ أستاذنا كتابه عن مندور بنبذة عن سيرة الناقد الأدبي، وقد رأيناه يفعل هذا في كتابه عن القاضي الجرجاني، وفي كتابه عن العقاد، وكتابه عن طه حسين، وأخيرًا في هذا الكتاب، مما يرسِّخ في الأذهان أن الكتابة عن النقاد كالكتابة عن الشعراء، والأدباء، لا بد من أن تبدأ، أو تنطلق، من الحديث عن حياة الناقد، والعوامل التي أثرت فيه. فقد وُلد مندور في شهر يوليو- تموز من سنة 1907 في أسرة يميل ربُّها إلى التدين. ويقال إنه كان من أتباع إحدى الطرق الصوفية المعروفة باسم النقشبندية. ودرس في الكُتّاب كغيره من الصبية المصريين، وشهد في طفولته اندلاع ثورة 1919 وفي العام 1921 ظفر بالشهادة الابتدائية التي تؤهله للالتحاق بمدرسة طنطا الثانوية. وفي 1929

ظفر بالشهادة الجامعية الأولى في الآداب، أتبعها أخرى في الحقوق1930. وأمضى نحو 9 سنوات في باريس، وكان يتوقع أن يعود إلى بلاده وقد أحرز درجة الدكتوراه، غير أن اندلاع الحرب العالمية الثانية 1939 أحبَط آمالهُ، فعاد إلى مصر مكتفيًا من الغنيمةِ بالإياب.

ويقول الدكتور السمرة، نقلا عن مندور نفسه، إن السنوات التسع التي قضاها في باريس كانت كبيرة الأثر في نفسه، وفي ثقافته، ومن حسْنِ حظه أن تقرر في العام 1942 إنشاءُ جامعة الإسكندرية، وعُيّن طه حسين مديرا لها، فاتخذ قرارًا بتعيين محمد مندور فيها، وكان قد تزوج من الشاعرة مَلَك عبد العزيز. ومما لا ريب فيه أن إقامته بباريس ساعدته على امتلاك ناصية الفرنسية، مما فتح المجال أمامَهُ ليَبْرع في الترجمة. وفي العام 1948 انضم لنقابة المحامين. وخاض في حياته معارك أدبية عدَّة، إحداها في اللغة مع الأب أنستاس الكرملي، والثانية مع العقاد ونقدهِ لشوقي، والثالثة حول الشعر الجديد الحر. وتوفي في العام 1965, وقد نوَّه لمنزلته الأدبيَّة كثيرون.. منهم نجيب محفوظ، ومحمد حسين هيكل، ومحمد يوسف نجم، وآخرون.. وإن نُسب لطه حسين بعضُ ما يَقْدَحُ في مكانته الأدبية، إلا أنَّ سبب ذلك معروف، فقد كان عميد الأدب العربي على خلافٍ مع أحمد أمين، الذي أشرفَ على رسالة مندور للدكتوراه، ومن هنا قيل: إن طه حسين نفى أنْ تكون لمندور مكانةٌ ذاتُ بالٍ في الأدب، مدعيًا أن كتابه " النقد المنهجي عند العرب كتاب" هايف. (1) ونحن - ها هنا- لا يعنينا في هذا المَوْضع إلا ما يرتأيه أستاذنا في كتابات مندور النقديَّة من آراء. لذا نتجاوز السيرة إلى شيء مهمّ، وهو حماسة مندور لنقدنا، وأدبنا القديم.

1.محمد مندور شيخ النقاد،ط1، بيروت، 2006 ص 21

وهذا ما توقّف عنده أستاذنا. فمندور يرى في الشعر الذي قيل في عصر البداوة مزيّة لا يجدُها في الشعر الذي قيل في عصر الحضارة. فالرجلُ الفِطْريُ يستطيعُ، بإحساسه، أن يبدع أجود الشعر في صياغة مشاعره، وهو ليس في حاجَةٍ إلى العقل الناضج ليرى جوانب الأشياء، ومن الثابتِ أنَّ الشعر لا يحتاج لمعرفة كبيرة بالحياة، بل ربما كان الجهلُ بها أكثر مواتاةً للشعر الجيّد، العميق، وربما كان أجْوَدُه أكثرَهُ سذاجة)."(2)

وهو إلى ذلك يكرر القول إنّ الذوق، والنقد، وجهما قطعة النقود الواحدة، فليس من المرغوب فيه أن نتخلى عن استجابتنا التلقائية للأعمال الأدبية، لأن من طبيعة الأدب أنْ يثير فينا هذه الاستجابة(3). ويستخلص أستاذنا من هذا الملْحظ أنَّ مندورًا لا يختلف عن طه حسين في أنه انطباعيٌ تارة، تأثري تارةً أخرى. فللتأثر دوره في المرحلة الأولى من الممارسة النقدية، أما الثانية، فهي التي تُستقصى فيها الأسباب المفسِّرة لذلك التأثر. فالناقدُ يستخدم في نقده حساسيته المرهفة قبْلَ اللجوء إلى ثقافته، ورصيده المعرفي. وتبعًا لذلك، فإنَّ النقد عند مندور لا هو ذاتيٌ خالصٌ، ولا موضوعيٌ خالصٌ، وإنما هو مزيج من الاثنين(4).

لانسون

ويضيفُ أستاذنا لما سبق : أنَّ مندورًا تأثر بأستاذه لانسون، وقد تجلى هذا الأثر في نزوعه لقراءة النصوص، وتفسيرها، وبرز ذلك بوضوح في كتابه الأول" في الأدب والنَّقد ". ومثلما تأثر بلانسون، تأثر بجورج دوهامل، مؤلف

2.المصدر السابق، ص 36

3.المصدر السابق، ص 38

4.المصدر السابق، ص 39

كتاب "دفاع عن الأدب"الذي ترجمه مندور وقدم له بمقدمة طويلة من ص 5 - 32 وصدر عن الدار القومية في القاهرة بلا تاريخ.

فالفنُّ عندهما، كالأدب، صنعةٌ لا إلهام (5) والفنان في رأي مندور – كالأديب- لا يعبّر في أعماله عن تجربته الخاصة حسب، فهو بخياله الخصب، الخلّاق، يستطيع أن يعبر عن الإنسان في مواقف مختلفة، وكأنه عاشها بنفسه(6). ويتفق مندور مع لانسون في أن الشعراء يعرفون من أسرار الشعر ما لا يعرفه نقادُه، وأما الأسلوب الشعري، فهو الذي يطمح لإذابة الفوارق بين الألفاظ، والمعاني، على فرض أن ثمة فرقًا، فمن زاوية جمالية خالصة ليس ثمة فرقٌ بين الشكل والمضمون، ولا بين اللفظ والمعنى. وفي ذلك يقول أستاذنا عن مندور: إنه يرى في الألفاظ الشعرية ألفاظاً حافلة بظلالٍ كثيرة، من المعاني،والموسيقى الموحية، مما يفَنّد القول المألوف عن أنها أوعية للمعاني، فالمعاني لدى مندور أمورٌ ثانوية، بينما الكلمات هي روحُ الشعر، وجوهره، وهي ليْست وسيلة تعبير مثلما يُظن، إنما هي خَلْقٌ فني. واستعمال الشاعر لهذه الكلمات هو الذي يجعل من الشعر شعرًا جيدًا(7) وتبعًا لهذا لا يجدُ أستاذنا في موقف مندور ما يتعارض مع موقف الرمزيّين، فالشعرُ عنده إيحاءٌ، وتلميحٌ، وسبيله إلى ذلك هو الموسيقى التي تنْبعِثُ من جروس الأصوات، وموسيقى التراكيب. وقد ألمح مندور للوظائف التي تؤديها الصوائتُ في القصيدة، ففي تعليق له على أبيات لأبي شادي يرى في حروف العلَّة الطويلة حروفًا أكثر نجاحًا من الكلمات في نَقْل توْق الشاعر(8) وتجسيده.

5.محمد مندور- شيخ النقاد، ص51

6.المصدر السابق، ص 55

7.المصدر السابق، ص 56

8.المصدر السابق،ص 58

هل النقْدُ علم؟

وعن السؤال حول طبيعة النقد الأدبي، وهل هو علمٌ أم فن، يرى أستاذنا أن مندورًا من أنصار القول بفنية النقد، كونه يسعى للكشف عن القيم التي يُهْمِلُها العلم، وجل المحاولات التي سعت لجعل النقد علما باءت بالفشل الذريع (9). ومندور لا يكتفي بهذا، فهو يُنْكر على برونتيير إقحامه نظرية داروين عن النشوء، والبقاء للأصلح، في الأدب، فإقحام هذه النظرية لا يمكن أن يفيد الأدب في شيء، ولعله يفسده لشدَّة ما فيه من التعسُّف(10). وموقفه هذا ينسحب على نظرية الحتمية التاريخية التي تبناها تينTaine ، فهو، على الرغم من قناعته بتأثير بعض العوامل الخارجية كالبيئة، والمجتمع، في الأدب، إلا أنه يرفض رفضًا باتًا، قاطعًا، الزعم بأنَّ الأدب، أو الأديب، نتاجٌ حتميٌ لهذه العوامل، ويرفض – أساسًا – تفسير الأدب في ضوء حياة الأديب. وهذا يعني – في صورةٍ من الصُور- رفضه لنهج سانت بيف، ورفضه الاعتماد على علم النفس في دراسة الأدب(11) وتبعًا لهذا يجدُه أستاذُنا غير راضٍ عن جلّ الدراسات التي كُتِبَت عن أبي العلاء المعرّي، فهو يسخر من دراسة العقاد لزعمه أن المعري من أوائل الاشتراكيين، وأنهُ كان دارْونيّ الهوى(12). ووجَّه نقدًا قاسيًا لكل من العقاد، ومحمد النويهي، على دراستيْهما لأبي نُواس، وبشار بن برد، وما فيهما من أحاديث مطوَّلة عن الشذوذ الجنسي، وعن الجينات، والغُدَد(13).

9.محمد مندور شيخ النقاد، ص 60

10.المصدر السابق، ص 62

11.المصدر السابق، ص 63

12. المصدر السابق، ص 64

13.المصدر السابق،ص 65

ويتلخص موقف مندور من التحليل النفسي بالعبارة الآتية: إن تطبيق علم النفْس على الأدَب ينبغي له أن يتمَّ في حَذَرٍ بالغ (14). وهو، في هذا، على وفاق مع طه حسين (15)

مندور والمَسْرح

وقد لاحظ أستاذُنا أن ما كتبه مندور عن الرواية، والقصة القصيرة، أقلُّ من أنْ يؤْبه له، ولكنه في المقابل كتب الكثير من النقد المسرحي. ولعل من أبرز آرائه التي يُعْتدُّ بها نفْيُه أن يكون الأدب العربي القديم عرف المسرح، إذ من العبث - في رأيه - مجاراةُ بعض المتعصِّبين ممن يرون أن هذا الفن كان موجودًا في الأدب العربي القديم، ومن العبَث أيضًا الادعاءُ بأن المصريين المحدثين ورثوا المسرح عن أدب مصر القديمة (16).وهذا يعني أن مندورًا يرى في الأدب المسرحي نوْعًا جديدًا ظهر في حياتنا العربية عن طريق التثاقُف.والأدب المسرحي في رأيه من أكثر الفنون الأدبية تعبيرًا عن الحياة، ففيه تجتمِعُ الأسطورة مع التاريخ والحياة المعاصرة، والواقع مع الخيال، وتجربة الكاتب مع تجارب الآخرين (17)

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

ولمندور نقدٌ جريءٌ لبعْض المسرحيات، فمسرحية "شجرة الدر" لعزيز أباظة لا تعدو كونها فصلا من التاريخ، وليس فيه شيءٌ من المسرح(18).

14.المصدر السابق، ص 66

15.المصدر السابق، ص 67

16.المصدر السابق، ص 80

17.المصدر السابق، ص 86

18.المصدر السابق، ص 92

وفي ردِّه على نقد العقاد لمسرحية شوقي (قمبيز) يقول: إنّ كاتب المسرحية لا ينبغي له أن يلتزم حرفيًا بما ذُكر في كتب التاريخ(19). وقد أخذ على مسرحية "أميرة الأندلس" لشَوْقي لجوءه إلى حبكة جانبية، وهي زواج ابنة المعتمد من شابٍّ أحبته، فهذه الحبكة أضرَّتْ بالمسرحية، وأضرَّت بوَحْدة الحبكة (20). وفي كتاباته يلحُّ على مزيَّة الأدب المسرحي المتمثلة في الصراع. وهو في الغالب يرى في مسرحيات شوقي صراعًا يفتقِرُ للعمق، مما يُضعف الجانب الدرامي(21). فشوقي لا يحسن إدارة الصراع لأنه يغالي في التركيز على العواطف الشخصيَّة للبطل المسرحي.

ونموُّ الشخوص لدى كلٍّ من شوقي، وعزيز أباظه، نموٌّ ضعيفٌ، وما يحدث من تغيير لدى الشخوص غالبًا ما يأتي بصورٍ مفاجئةٍ لا تتَّفقُ مع الدوافع الموجودة. وهذا يتجلى في "مصرع كليوبطرة" لشوقي(22).. ومما يُؤخذ على شخصيات هذه المسرحية أيضًا أنّ تصرفاتها لا تبدو طبيعية، مما يؤدي لشعور المشاهد بغياب الإيهامِ بالواقع، أي أن الشخصية، والأفعال، التي تقوم بها، لا تنْسجمُ مع قانوني الاحتمال، والضرورة .

ولمندور آراؤه اللافتة بالنسبة للغة الحوار، فهو لا يحبذ أنْ تكون العربية الفصحى لغة الحوار الوحيدة، ونجدُه يسْخَر من فرح أنطون (1874- 1922) الذي حاول استعمال ثلاثة أنماط في الحوار هي العربيَّة الفصحى، والفصيحة، والعامية(23).

19.المصدر السابق، ص 93

20.المصدر السابق، ص 95

21.المصدر السابق، ص97

22.المصدر السابق، ص 98

23.المصدر السابق،ص 99

ويرى مندور- في ما يذكره أستاذنا - أنّ طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المسرحية توجب استخدام اللغة المناسبة في الحوار، فالكوميديا تتطلب استخدام الدارجة، أما التراجيديا فَتَتَطلَّب استخدام العربية الفصحى، وكذلك المسرحية التاريخية، والمسرحية الفكرية، والمسرحيات المترجمة. ووجد مندور في مسرحيات توفيق الحكيم مادة غنية يعْرض من خلالها آراءَه في لغة الحوار المسرحي. على أنَّ لأستاذنا رأيًا في ما كتبه مندور من نقدٍ مسرحي، فهو،على الأرجح، نقدٌ غير عميق، وعلة ذلك أن المسرح فنٌ جديد في أدبنا العربي الحديث، وليس ثمة تراثٌ نقديٌ يرتبط بهذا الفنّ، ولهذا جاء نقدُه ريادة في أرض وَعِرَة، لا تخلو من عثرة بين الحين والآخر، ولكنْ، إذا قارنا نقده المسرحي بما كتبه معاصروه، وجدناهُ متفوقًا عليهم، متجاوزًا لهم (24).

الشعر المهْموس

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

صفوَةُ القول أن السمرة راضٍ الرضا كله عن الناقد مندور، خلافًا لموقفه من العقاد، فهو يثني على رأيه في أن النقد فنٌ لا علم، للذوق فيه المقام الأول، وعلى موقفه من التطبيق المتعسّف للنظريات العلمية في دراسة الأدب، مما يجعله على

24.محمد مندور شيخ النقاد، ص 128

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

الفصل الخامس

السمرة والنقد الحديث

ظنَّ بعض الذين قرأوا ما كتبناه عن "السمرة والنقد القديم" أنّ اهتماماتِه تقتصر على ذلك النقد، وأنَّ علاقته بالنقد الأدبي الحديث أدنى درجة من علاقته بالتراث النقدي. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظن. فمن ينظر في ثبَتِ مؤلفاته يجد عددًا غير قليل منها ذا صلة بالنقد الحديث. بل إن كتابه الأول "مقالاتٌ في النقد الأدبي" كتابٌ خاصٌ بالنقد الحديث. وإذا تجاوزنا ذلك الكتاب الذي يعد صورةً من صور التثاقُف إلى كتبه الأخرى، ألفينا بينها كتابا بعنوان النقد الأدبي والإبداع في الشعر (بيروت 1997) اقتصر فيه على موضوعات أساسية في فصول تقعُ في صلب الموضوع الذي نحن بصدَده، وهو النقد الأدبي الحديث.

علْمَنةُ النقد

ففي تصديره يجيبُ المرحوم السمرة عن السؤال الآتي: هل النقد الأدبي علمٌ كغيره من علوم النبات والكيمياء والفيزياء مثلا، أم هو فن؟ فالناقد الكندي نورثروب فراي Frye يؤكد في كتابه " تشريح النقد" أن دراسة الأدب لا بد أن تكون دراسة علمية، إذا أريد لها أن تكون ذات قيمة، وستظل هذه الدراسة دون معنىً، إذا لم تصبح دراسة علمية(1). وهذا في رأي أستاذنا ضربٌ من الغلوّ، فالنقد يتعامل مع نصوص أدبية، والأدبُ ليس كالطبيعة، أو النبات،فالنشاط النقدي لا يتعامل مع مواد ثابتة ثبوتَ المادة في الطبيعة، وإنما

1.السمرة ، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، بيروت، 1997 ص 8

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

نموذجا النظرية النقدية

والنقد الأدبي الحديث عند السمرة، مثلما هو عند غيره، ثمرةٌ لما تراكم من نقد طوال العصور، والمتأمل لهذا النقد المتراكم، منذ أفلاطون حتى الآن، يجده نقدًا لا يخلو من أن يهتم بالمضمون، أو بالشكل، والنقد الذي يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل يعتمد على نظرية يمكن أن توصف بالنظرية الخُلُقية moral theory خلافا لذلك الذي ينصبُّ اهتمامه على الشكل، فهو حريٌّ أن يوصف بالنظرية الشكلية formal theory وهذه النظرية ترى في الأدب كيانًا مستقلا له طرُقُه الخاصة في التعبير، وفي البناء الفني. وهذه الطرق عند كانط تتَّصف بالتجرُّد من النفع، وهي عند برادلي تستقلُّ عن أي غاية أو قيمة عملية، وعند نورثروب فراي Frye هي البناءُ الأسطوري

المكثَّف. ويستطيع الناقد المتَّبع للنظرية الشكلية أن يهتم بالمضمون، بشرط ألا ترجَحَ عنده تلك الضوابط على موازين الشكل، والقيمة الجماليَّة. ولدى أستاذنا نظرة توفيقية تحقِّقُ التوازن بين النظريَّتيْن، وفي ذلك يقول:" إنَّ نظرية الشكل المعزول عن الاهتمامات الخُلُقيَّة نظرية عديمة القيمة، والنظرية الخلقية التي تُهملُ الجانب الشكْلي نظرية غير أدبية". (2)

ويتساءَلُ أستاذُنا عن نظرية الشكل، وما ترتكزُ عليه من أسُس، وما تقوم عليه من قواعد، ففي القديم اعتمدت هذه النظرية على أرسطو، وتحديده لطبيعة الحبْكة، وللوحدات الثلاث، أي: وحدة الزمان، والمكان، والحدَث. وقد ثار على ذلك شليجل، وكولردج، فاتَّخذا من الشكل العضوي organic form وتفضيله على الشكل الآلي، أساسًا لنظريتيْهما عن الشكل، وثمة آراء متعددة في اللغة الشعرية poetic diction توشك أن تفرق بين الشكل في الشعر وغيره، على أساس المظْهَر اللفظي، ومن هذا الخليط استخلص بعضُهم ثلاثة أسُس لا بد أن يتصف بها الشكل الشعري، وهي: الوحدة integrity والانسجام consonantal والتأثير، أو الألق radiance (3) فأيّ شيء يمكن أن يقال عن الشكل في الشعر، فمردُّه لواحد من هذه العناصر الثلاثة (4). وقد تتبَّع أستاذنا تجلّي هذه العناصر في الحكايات القصيرة، والمقامات، والملاحم؛ كالأودسا، وأوراق بيكويك، وتوقَّف بنا عند آراء الكاتب الأمريكي الشاعر إدجار آلان بو Poe الذي ينفي، في إشارة لوحدة النصّ، بشدةٍ، وُجودَ قصيدة طويلة؛ فهي في رأيه تتألَّفُ من قصائد قصيرة، مؤكدًا خلوَّها من

2.النقد الأدبي والإبداع، ص ص 27- 28

3. المصدر السابق، ص 32

4.المصدر السابق، ص 34

الوَحْدة، التي هي السمة المائزة للشكل الشعري. وقد شايعَ بو Poe في هذه الفكرة أصحابُ الاتجاه الصُوريّ Imagists بيد أن لأستاذنا رأيًا مخالفًا لهذه النظرة، فهو ينفي أن تكون القصيدة الطويلة مجموعة قصائد، ولكنّها في رأيه قصيدة تتخلَّلُها أجزاءٌ متوهِّجة، ومُضيئة، وهذه الأجزاءُ المضيئة هي التي تعلق بها الأذهان. والخطأ الأكبر أنْ نتوَهَّم هذه الأجْزاء منْفصلةً بعضَها عن بعض، أو أن لها موضعًا قلقًا في الشكل الذي بُنيت عليه القصيدةُ الطويلة (5)

اسْتاطيقيا الشِعْر

وغيْرُ بعيد عن نظرية الشكل ما يقال، من حينٍ لآخر، عن الشعر إنه رسمٌ ناطق، وعن الرسم إنه شعْرٌ صامت. وتعود هذه الفكرة إلى القرن الثامن عشر، وهو القرنُ الذي خاض فيه فلاسفة ألمان في ما يعرف بالاستاطيقيا Aestheticsأي علم الجمال. وتداول هذه الأفكار كلٌ من بومغارتن، وشليجل، الذي ركَّز تركيزا شديدًا على الأثر الذي يحدثه الفن، والأدبُ، في المتلقي. وبودمير، الذي يرى أن الشعر يحاكي الممكن لا الواقع(6) في حين صرف مندلسون اهتمامه إلى النواحي السيكولوجية، والأخلاقيّة، في الأدبِ، والفنون. وهؤلاء كانوا، هم وآراؤهم، بمثابة توطئة لنظرية لِسِنْغ في التفريق بين الفنون والأدب. فقد صنَّف كتابًا بعنوان لاوكوون Laokoon تدور فصوله حول محور واحدٍ هو التفريق بين الرسم والنحت من جهة، والشعر من جهة أخرى. ولاوكوون هو اسمُ كاهن طرواديّ حذّر أهالي مدينته من إدخال الحصان الخشبي، مؤكدًا على ما فيه من خديعة تؤدي لاجتياح اليونانيين المدينة، فعاقبه أبولو بأنْ أرسل إليه ثعبانين ضخمين يهاجمانه هو وولديه.

5.النقد الأدبي والإبداع، ص 38

6.المصدر السابق، ص 42

ووردت الحكايـة في الإلياذة، وفي الإنيادة لفرجيل، وَعُثر على تمثال رخاميٍّ يجسّد هذه الحكاية، ويُعدُّ ذلك التمثال من أعظم الآثار الفنية التي خلفها العصْر الكلاسيكي. وعلق فنكلمان على التمثال، وما فيه من سحر يتَّصف به النحت الإغريقي، قائلا " بساطة في نُبل، وعظَمَةٌ في هدوء.(7)

ويَعْرِضُ أستاذنا لنظريَّة لسنغ في التفرقة بين الرسم أو النحت، والشعر، فهو يُقارن بين ما ذُكر في الملحمة، وما يتراءى في التمثال. ففي الملحمة نجد رصدًا لحركة الثعبانين، وردود فعل الكاهن الذي يملأ الفضاء بالصُراخ، لكنَّ التمثال لا يمكن أن يعبر فيه النحات عن الصراخ، إنما قصارى ما يستطيعهُ أن يعبر به عن الألم هو العضلات النافرة، والعروق المتفَصِّدة، والفم المطْبَق من شدَّة الألم. فلو أنّ النحَّات أراد للكاهن أن يصرخ بفم مفتوح، فستظهر فجوة في التمثال، وهذه الفجوة ستعَدُّ تشويهًا، لذا يخلُص لسنغ – في رأي أستاذنا - إلى التفريق الآتي: يختلف الشعر عن الرسم والنحت في أنه يستطيع أن يصِفَ القبْح، لكنَّ الرسم والنحت لا يستطيعان ذلك(8).

الإبداع الفني

وثمة قضية أخرى غير بعيدة عن التفرقة بين الفنون، وهي قضية الإبداع الفني، وصفًا، وتفسيرًا. فالأدباءُ، والنقادُ، ما فتئوا منذ أفلاطون يدلون بمحاولاتهم لتفسير ظاهرة الإبداع، دون أن يصلوا في ذلك لرأي نهائي. وأستاذنا يتتبَّعُ في هذا السياق آراء تولستوي، ووردزوورث، والرسام هنري ماتيس. فالأول هو صاحبُ الفكرة التي تقول: إن الفن، والأدب، تعبير عن تجربة يمرّ بها المبدع، مستخدمًا في ذلك وسائل غايتها النفاذ في وجـــدان

7.المصدر السابق، ص 48

8.المصدر السابق، ص 52

القارئ، الذي يتأثر بها بدوره، أي أنَّ التأثير يشبه العدوى. وقريب من هذا رأي وردزوورث(9) أما هنري ماتيس فيرى التعبير في جُلّ أجزاء اللوحة التي هي باختصار الألوان، والخطوط، بحيثُ لا يطغى أحدُ هذه الأركان على الأركان الأخرى(10). ويضيف هربرت ريد إلى هذا تأكيده أنَّ الأدب، والفنّ، عِمادُهما التعبير عن الشعور، وليس التوصيل فحسب (11). وقد تقاسمت هذا التفسير مدارسُ أدبية في مقدِّمتها الواقعية، التي ترى مهمة الفنّ تكمِنُ في تصوير الواقع (12)، خلافا للمدرسة المثالية، التي تؤكد أن الفنان يُبدع الواقع في صورة جميلة أكثر مما هو جميل، باستخدامه آليات الانتقاء، والحذف، والزيادة. أما المدرسة التعبيرية، فالشعر لديها كما الفن، هو التعبيرُ الصادقُ عن الانفعالات، والأحاسيس، دون قيود. ولكيْ يكونَ التعبيرُ فنًا ينبغي له أنْ يكون جميلا، سواءٌ جرى التعبير بالكلمات، أم بالألوان، أو بأيّ وسيلة أخرى من وسائل الفن.

الرمْزيّة والفنّ

وتوقَّف أسْتاذنا إزاء المدرسة الرمزية، وموقفها من الإبْداع الفني، والأدبي. فهي تؤمن بأنَّ على الأديب الجمْعَ بين الجمال والمثال عن طريق الرموز الخاصة، المبتكرة، على هيئة شطحاتٍ روحية في عالم يتجاوزُ حدود المادَّة وقد عُني الرمزيون من أمثال مالارميه، وبودلير، بالموسيقى، واتخذوا من الألماني فاجْنَرْ مثلَهم الأعلى، حتى إنّهم عرَّفوا الشعْر بقولهم: هو نوعٌ من الموسيقى(13).

9.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص 58

10.المصدر السابق، ص 59

11.المصدر السابق، ص 60

12.المصدر السابق،ص 63

13.المصدر السابق، ص 65 وانظر ص 68

ومع أنَّ الرمزية في رأي أستاذنا تمثل حركة انعزالية، في أوضح صورها عُزلةً، فإنها أيضا توجُّه سياسيٌ تجاه الحركاتِ الديمقراطية (14). وثمة مدرسة أخرى لاحتْ في الأفق النقدي، وهي السوريالية، التي وقف بنا المرحوم السمرة إزاءَ بعض أعلامها مثل ماكس أرنست، وسلفادور دالي. والسريالية، عدا عن إغراقها في الرموز، تهتمّ بتحليل الدوافع الخفية لدى الإنسان، وتستغرقُ- أدبيًا- في الأحْلام، والكوابيس، وهي أقربُ المدارس الأدبية إلى التحليل النفسي، فالكاتبُ، والشاعر السوريالي، يتركان لما في العقل الباطن من انفعالاتٍ أنْ تتدفق، وتجتاح الشكل الأدبي برموزه المعبِّرة، التي لا تخلو منْ ضبابيةٍ وغُموض(15).

وهذه المَلاحِظُ تقودنا للتعرف على مدرسة التحليل النفسي، التي خصَّص لها أستاذُنا مساحة كبيرة في الكتاب، فألقى الضوء على آراء فرويد Freud، الذي منح الأدبَ من التأثير في النفس ما لم نجده عند الأدباء، والنقاد، فالأدب هو التعبير اللاواعي عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور (16)، وهذه الرغبات في غالب الأحيان رغباتٌ جنسية. والعمل الفني، والأدبي، وسيلة يلجأ إليها المبدع ليحقق الاستقرار النفسي، والتوازن العاطفي(17). ويشير أستاذنا لتطبيقات فرويد على بعض الأدباء، ومنهم صوفوكليس، والفنان ليوناردو دافنشي، والروائي دستويفسكي، مذكرًا ببعض المصطلحات التي سَكَّها فرويد، واضحَت متداولة في ميدان النقد الأدبي، كالأنا، والأنا الأعلى، والهي، واللبيدو، واللاوعي، والنرجسية، وعقدة أوديب إلخ..

14.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص 70

15.المصدر السابق،ص 74

16.المصدر السابق، ص 82

17.المصدر السابق، ص 83

ومن بين الذين ساروا على هذا النهج أدموند ولسون، مؤلف كتاب" الجرْحُ والقوس .The Wound and the Bow " وهو في هذا الكتاب يؤكّد ما ذهب إليه فرويد من حيثُ ارتباط التفوق الأدبي والفني بالمعاناة. وعطفًا على هذا يذكر السمرة – غفر الله له، وعفا عنه - عددًا آخر من المصطلحات التي يستوي فيها التداولُ بين النقد النفسي، وغيره، ومنها مصطلح الخيال، والحدْس، والإلهام، والرؤيا، ولا تفوته الإشارة للناقد البريطاني ريتشاردز Richards مؤلف " مبادئ النقد الأدبي " وهو كتابٌ يفرّق فيه بين لغة العلم، ولغة الشعر، مؤكدًا دور الأدب، وقراءته، في تنظيم الدوافع النفسية لدى كلٍّ من المبدع، والقارئ .

وكأننا بأستاذنا قد استقلَّ ما ذكرهُ عن النقد النفسي، فزاد على ذلك بأن توسَّع في تتبُّع هذا النقد لدى بعض تلاميذ فرويد، أمثال: أوتو رانك، وبرجلر، وهذه الزيادة، وإن لم تكن ضرورية، تغني القارئ، وتعَمِّقُ درايته بهذا المنهج، الذي لا يبدو أن المؤلف السمرة يتبناه، فقلما يذكر ما يُستشفُّ منه، ويُستخلص، أنه يرى فيه المنهج الأمثل، والأفضل، من غيره، مثلما وَهِمَ العقّاد. أما المنهج الذي يميل إليه ويتبنّاه فهو منهج ما يعرف بالنقد الجديد، فما هو هذا النقد، ولم هو جديد؟ (18) فمصطلح النقد الجديد مصطلح مُلبس، فبعض القراء يظنون أن الجديد، ها هنا، غير القديم، والصحيح أن هذا ضربٌ باطلٌ من الظن. فقد استعمل هذا المصطلح New Criticism عنوانا لكتابين أولهما لجول سبنغارن صدر عام 1911 وقد تحدث فيه عن تيار نقدي يحتل النص الأدبي لديه بؤرة اهتمام الناقد، والدارس الأدبي، ولا سيما الذي يقلع عن

18.انظر كتابنا المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، عمان: دار مجدلاوي، 2010 ص ص 13-14.

الإلتفات للإشكالات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي كانت تشغل الناقد عن النص، ولا يهتم أيضا بصاحب النص، لا من حيث السيرة ولا من حيث العوامل المؤثرة فيه. وقد تكرر هذا في الكتاب الثاني منهما، وهو لجون كرو رانسوم Ransom وما بين الكتابين يقارب الثلاثين عامًا، فالثاني صدر في العام 1941 ويقول أستاذنا إن هذه الحقبة شهدت نهوضًا لافتا في النقد الأدبي. ومن أساسيات هذا النهوض التخلي عن الفكرة القديمة التي لا ترى في النص الأدبي إلا وثيقة تاريخية، أو اجتماعية، أونفسية، ويقوم الباحث باستنطاقها، والحديث عنها في نقده، وقد حلَّت بدلا من هذه الفكرة فكرةٌ أخرى جديدة، وهي أن الأدب، بصفة عامة، فنٌ، ولا شيء غير الفن، وبما أنه فنٌ، فإن على الناقد أن يصبَّ عنايته على الخصائص الجمالية التي تجعل من هذا الأثر الأدبي عملا فنيا أكثر جودة من عمل آخر، أو أعمال أخرى، وأنَّ جودة هذا النص الأدبي في وحدته، وانسجامه، وما يشيع بين أجزائه من تناغم رشيق، وانسجام دقيق، واتساق وثيق. (19)

والأدبُ- في نظر النقاد الجدُد - يستمد وحدته من التجربة لا من الأفكار التي يحتويها، فالشعرُ، بصفة عامة، لا يقدم للقارئ معرفة منطقية، علمية، والقصيدة لا تنقل إلينا المعاني، وإنما هي بما فيها من معانٍ، وألفاظ، وجودٌ حيٌ بجلِّ ما في هذه الكلمة من معنى(20). ولهذا ينظرُ النقاد الجدُد إلى الطريقة النقدية السائدة التي تهتم بالمعاني وحدها بوصفها " هرطقة نثرية" (21) ولا تصلح إلا لطلبة المدارس.

19.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص 125

20.المصدر السابق،ص 126

21.المصدر السابق، ص 127

أما إذا أردنا لنقد القصيدة أن يكون نقدًا، فينبغي له أن يقف بنا عند كل إيحاء، وكلّ نَغَم، وكل صوت ذي جرْس، وكل صورة. فالاهتمام بالمعنى وحده في رأي سوزان لانغر Langer يجرد النص الأدبي من أفضل ما فيه. وهو وحْدته العُضوية، ونسيجُه الذي يصعُب التفريق فيه بين الشكل والمحتوى(22).

فالقصيدة لدى هؤلاء النقاد، من أمثال رانسوم، وكلينيث بروكس، وومزات، وإليوت، كيانٌ حيٌ، واللغة، في هذا الكيان، تختلف عن لغة النثر، وتختلف عن لغة العلم. فاللغة في العلم دوال تشير إلى مدلولات متّفق عليها في معجمات اللغة، بيد أن اللغة في الشعْر أيقونات لفظية، فاللفظة التي تستخدم استخدامًا شعريا كأنها هِي الشيء الذي تدل عليه، وتشير إليه. وتبعا لذلك لا يصح أن نخلط بين لغة الشعر ولغة العلم، فلغة الشعر مليئة بالظلال، والإيحاءات، والرموز، والوقائع الدلالية التي تنْبَعث من جُروسِ الألفاظ، وليس من المعاني. والشعر وفقًا لهذا التصور فنٌ كالرسم، والنحت، والموسيقى، والقصيدة منه يستمد كلُّ جزء منها قيمته من الكل الذي يتموضع فيه، أي من موقعه في السياق. ومن الطبيعيّ، في رؤية كهذه لطبيعة الأدب، أن يرفض النقَدَةُ الجدُد إخضاعه لقوانين نقدية خارجية، سواء أكانت من الدين، أم من الأخلاق، أم من المذاهب السياسية، والإيديولوجية.

فمثلما الرسام حرٌ في استخدام ما يشاء، بالطريقة التي يشاء، في عمله الفني التشكيلي، فكذلك الشاعر، ليس لأحدٍ أن يفرض عليه طريقة، أو موضوعًا، أو أيَّ شيء يُسْتَشفُّ منه وضع القيود في يدي المبدع، أو الناقد، على حدٍّ سواء. فالقصيدةُ لكي تُسْتحسن ينبغي لها أن تكون كيانًا ينبض بالحياة بصرف

22.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص 128

النظر عما إذا كانت تعبر عن التزام الشاعر بفكرة ما، أو عدمه. وفي شيءٍ لافتٍ من الاختصار، يمكن القول: إن النقد الجديد يؤمن بأن مهمة الناقد هي تحليل النصّ الأدبي مع التركيز على ما فيه من وحدة، ومن انسجام، واتساق، وتألُّق. وألا يظهر فيه ما يمكن أن يفصِلَ بين الشكل والمضمون. فيَسْتحسن أحدهما دون الآخر. مع مراعاة أن الأدب، بصفة عامة، والشعر منه خاصة، مجازيٌ، ورمزيٌ، واستعاريٌّ، وأخيرًا، وعلى الرغم من أنَّ بعض الأدب لا يخلو من مواقف أخلاقية أو دينية أو سياسية، فإن تحليله، وتقويمه، والحكم عليه بالجودة، ينبغي أن يتم بعيدًا عن الأخلاق، والدين، والسياسة.(23)

وصفوةُ القول أن السمرة في كتابه "النقد الأدبي والإبداع في الشعر" يطوفُ بالقارئ على المناهج النقدية المتعددة، ويلقي الضوء على مواقفها من الإبداع الأدبي، والفني، ومن الشكل الشعري، والعلاقة بين الشكل والمضمون، وعلاقة التجربة الأدبية بما هو مختزنٌ في لا شعور الأديب من رغبات مكبوته (24)، مثلما يطوف بنا في عالم المدارس الأدبيّة من واقعية، ومثالية، ورمزية، وسوريالية، بما في ذلك مدرسة النقد الجديد الأنجلو- أميركي.

23.النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص 142

24.للمزيد عن المنهج النفسي في النقد الأدبي انظر كتابنا المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص ص 159- 178

الفصل السادس

السمرة والنقدُ التطبيقي

سبق لي، قبل كتابة هذه الدراسة، أن اطّلعت على ما كتبه المرحوم الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد تحت عنوان "مقدمة لدراسة النقد التطبيقي عند محمود السمرة"(1)، وقد لاحظت أن الأسد اكتفى بقراءة ما كتبه السمرة عن الشاعر مصطفى وهبي التل المعروف بلقب عرار، واقتصر أيضا على بعض النقول من مقدمته للديوان الذي حققه، ونشرته الرأي في العام 1973. ولم يطّلع على دراسة أوفى كتبها الراحل السمرة عن عرار، وتضمَّنها كتابه " دراسات في الأدب والفكر". ولم يتطرق الأسد لما كتبه المرحوم السمرة عن أدب الثورة العربية الكبرى، ولا ما كتبه عن حسني فريز ناثرًا، ولا عن رأيه في جبران. وقد أتيح لي ما لم يُتَحْ للأسد - غفر الله له - ولذا فإننا نستطيع الإدعاء بأن في فصلنا هذا شيئًا جديدًا يختلف به عن مقالة الدكتور الأسد المنشورة في الكتيب التكريمي الذي أصدرته رابطة الكتاب الأردنيين مشتملا على الكلمات التي ألقيت في حَفْل تكريمه سنة 2005.

مع أدب الثورة العربية الكبرى

فمن الدراسات القليلة التي تستحقُّ الوقوف دراسته التي تناول فيها نماذج من شعر الثورة العربية الكبرى، وقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية فصلا في كتابه المذكور آنفًا، وهو " دراسات في الأدب والفكر " (بيروت 1993) وقد

1.الأسد، ناصر الدين، مقدمة لدراسة النقد التطبيقي عند السمرة، ضمن كتيب تكريم السمرة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 2008، ص ص13- 20

تلمَّس بوادر هذه الثورة في الشعر الذي يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر،مع أن الثورة التي يقصدها كانت في الربع الأول من القرن العشرين. وهذا يعني أن الأدب، بما فيه الشعر، يمكنه أن يمهد للثورة قبل انطلاقها، وللأحداث السياسية قبل وقوعها، على النحو الذي مهَّد فيه الأدب للثورة الفرنسية قبل وقوعها بعشرات السنين. ولكن السؤال الذي يتردَّد صداهُ في الدراسة هو: ما مدى صلاحية الأدب عامة، والشعر على الخصوص، لإعادة كتابة التاريخ؟ وهل يرقى إلى مستوى الوثائق، والمستندات، التي يقبل بها المؤرخ؟

وجوابًا عن هذا التساؤل يقول أستاذنا: إن الشعر، والفنّ عامة، قد لا يجاري التاريخ في دقة تسجيله لما وقع من حوادث، ولكنه في المقابل أقدر من التاريخ على تصوير آمال الناس، وأحلامهم، وتطلعاتهم، وهو أقدر من التاريخ على سبر أغوار النفوس، وإذا كان الحديث عن الشعر، فلا جَرَم أنه أوضح ما يكون تعبيرًا عن وجدان الشعب، وشعر الثورة العربية الكبرى هو هذا(2)

ولا ريب في أنَّ الشعر الذي قيل قبل الثورة، وفي أثنائها، وبعدها، شعر ملْتَبس. وهنا يعمد أستاذنا للتحقيق، فالقصائد التي نسبت للشاعر إبراهيم اليازجي (1847-1906) مثلا ليست ثابتة له ثبوتا يجعل الدارس مطمئنا لما يقول، وفي ديوانه المطبوع الموسوم بعنوان (العِقْد) توجد قصيدتان مما نُسب إليه، في حين أن الثالثة التي أولها " سلام أيها العربُ الكرامُ " ليست موجودة فيه (3). وإلى جانب ما يثيره أستاذُنا حول شعر اليازجي المذكور، يشير لبعض ما يتضمَّنه كتاب الكواكبي (1839- 1902) طبائع الاستبداد، وإلى الحوادث التي عجَّلت في انطلاق الثورة، ومن ذلك الإعدامات التي شملت عددا من

2.السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ط1، بيروت، 1993، ص 97

3.المصدر السابق، ص 98

مثقفي بلاد الشام في العامين 1915 و1916 وما نُظم من أشعار كثيرة أشـارت لذلك على الرغم من القمع، والكبْت، الذي هيمن على تلك الحقبة، وحال بين الشعر الذي قيل، والوصول إلى أيدي القراء، ومن ذلك القصيدة التي استوقفتْ أستاذنا لنسيب عريضة الذي يقول في الشهيد ما يأتي:

كفِّنوه
وادفنوه
واسْكنوه
هوَّة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعبٌ ميِّتٌ ليسَ يفيق(4)

وقد غلبتْ على الشعر الذي قيل في تلك الأحداث السخرية في بعض الأحيان من الشعب الذي لم يَثُر على الرغم من الإعدامات والقيود. ومن نتائج هذا التحريض أنْ ظهرت زعامة أخذت على عاتقها قيادة الأحرار للثورة على الأتراك العثمانيِّين، وعلى هامش هذه الزعامة برز شعراء منهم فؤاد الخطيب الذي عُرف بشاعر الثورة. علاوة على بعض شعراء المهجر من أمثال الشاعر القروي (5). وقد استمر تأثير الشريف حسين بن علي زعيمًا لهذه الثورة إلى ما بعد وفاته عام 1931 بدليل تلك القصائد التي قيلت، ونُشرت، في رثائه، وتأبينه، يقول خليل مردم بك(6).

4.المصدر السابق، ص 100
5.المصدر السابق، ص 103
6.تامصدر السابق، ص 104

صدقتَ فكنتَ أوفى الناس عهْدًا
وأنقاهُمْ، وأطهرُهُمْ ضَميرا

وقد استخلصَ أستاذُنا من تتبعه لشعر الثورة العربية الكبرى أنه شعر وحدويّ، غير محلي، وقوْمي، لا قُطري، ولا جِهَوي، وشعر خطابيٌّ، حماسيٌّ في جملته، عبر الشعراءُ فيه عن حدة انفعالاتهم، ونهجوا نهج القصيدة العربية التقليدية دون تجديد، إلا أنهم يتناولون فيه موضوعاتهم مباشرةً، بلا مقدمات (7). ونستخلصُ من هذا أيضا أن المرحوم السمرة لا يستحسن الشعر بسبب ما فيه من تعبير عن القضايا السياسية، والقومية، ولكنه يشير - مع ذلك- لما فيه من مظاهر فنية تُضْعفُه، فوصْفُه لشعر الثورة العربية الكبرى بالشعر الخطابي، الحماسي، المفتقر للتجديد، الجاري على سُنَن القديم، من غير تغيير، وصفٌ يتضمَّن حكمًا على هذا الشعر بيّنُ القسوة، وأنه نظمٌ لا يرقى إلى مستوى الشعرالجيد الذي يمثل إضافة نوعية، لا تراكميَّة، لتراثنا الشعري.

مع عرار

ولم يفارقه هذه الحسّ النقدي، ولا تلك الجرأةُ في التقويم، وهو يتناول شعر عرار، الذي عَكَفَ على تحقيق ديوانه، ونشره في طبعة جديدة تتضمَّن قصائد لم تكن موجودة في طبعة عشيات وادي اليابس لمحمود المطلق، التي ظهرت في زمن مبكر 1956. فاللافت أن السمرة لا يتأثر بفيوض المجاملات التي أغرقَتْ شعر عرار، وأحاطت بنقده. فهو يؤكد تأكيدًا قاطعًا لا يقبل المواربة أن شعر عرار شعر بسيط في مضمونه، بسيط في شكله، ويقترب كثيرًا من كلام الناس في حياتهم اليومية، ومع ذلك، له في نفوسهم تأثيرٌ غيرُ هيّن. والسبب أنه يعبر عن تجربة جمعت بين " المحلي " والإنساني، ولغته الشعرية، على الرغم من

7.دراساتٌ في الأدب والفكر، ص 105

محلّيتها، وما فيها من أخطاء لغوية، وعروضية، حافلة بالحيوية، وتفتحُ عيوننا على عيوب المجتمع. وهذا واضحٌ في قصيدتيه " العبودية الكبرى" و "بين الخرابيش" ففي مثل هذه القصائد يدخل القارئ دائرة التأثير، ويبقى خاضعًا لها، إلى أن يبلغ نهاية القصيدة. فشعرُهُ- في ما يؤكده أستاذنا - يخلو من سقطات بعض الشعراء الكبار، الذين يجمعون أحيانًا في القصيدة الواحدة بين الشعر الجيد الرائع، والشعر السقيم الرديء (8). ويقف السمرة بنا عند السؤال: هل عرار شاعرٌ مُلْتزم؟ وجوابًا عن ذلك، يقول: كان عرار شاعرًا ملتزمًا بجلّ ما في هذه الكلمة من معنى.

ولكنه على الرغم من التزامه الحادّ، العميق، ظل شاعرًا رومنسيًا في الوقت ذاته، مغرقا في رومانسيته، وأكثر ما تتجلى هذه النزعة في شعره الذي نظمه في زياراته المتكررة لمضارب (النَوَر) في الريف. وهذا ما يتّفق فيه السمرة مع محمود المطلق، ومع سلمى الخضراء الجيوسي، التي وجدت في شعر عرار نماذج عليا - كنموذج الهبر- جعل منْها رموزاً تعبر عن قضايا حيويّة (9). على أن السمرة في هذه الدراسة لا يهمل الشكل الشعري كغيره ممن اهتمّوا بشعر عرار، ودراسته، فاقتصر اهتمامُهم على المضامين، والرؤى، أما السمْرة، فنجده يتتبَّع ظواهر التجديد الفني في شعره، ووقف بنا عند قصيدتين، هما: متى، ويا حلوة النظرة، فقد خرَجَ فيهما على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) واعتمد التفعيلة الواحدة، وبذلك يثْبِتُ أنَّ هذا الشاعر أرّقه هاجسُ التجديد، مثلما أرّقه في شعره ألا يكون مقلدًا، كبعض معاصرية، الذين يقول فيهم :

هذا هو الشعْر لا نظمٌ يطالعنا به عجوزٌ أخو ستين هذّاءُ

8.دراسات في الأدب والفكر، ص 126

9.المصدر السابق، ص 127

يقولُ وهو الذي ما اجتاز مرحلة

عـلى جـوادٍ ولا لفتـه بيـــداءُ

ولا رأي العيس يحدوها أخو رَجَز

يا حاديَ القوْم إنَّ الركب أنضاءُ

مع حسني فريز

ومن دراساته التطبيقيّة الأخرى دراسَةٌ بعنوان حسني فريز ناثرًا، والمعروف أن لحسني فريز(10) ديوان شعر ضخْمًا طبع مرتين بعنوان هياكل الحب، فضلا عن ديوان بعنوان بلادي 1954 وآخر بالعامية بعنوان "غزل وزجل" 1977، ولكن أستاذنا آثر أنْ يتناول منه جانب النثر، فذكر لنا في مستهلَّ هذه الدراسة ثبتًا بأعماله النثرية. والذي يعنينا من هذه الأعمال ما يختص بالروايات والقصص، وله خمس روايات أولاها بعنوان مغامرات تائبة. وقد أخذ أستاذنا على الكاتب حسني فريز أن تصويره لشخصية دليلة، بطلة الرواية، تصوير نمطي، غير مقنع، فعلى الرغم من أنها لم تكْملْ دراستها الثانوية، إلا أن ما يصدر عنها من أفعالٍ، وأقوال، ينم على مستوى ثقافي رفيع جدًا، ولهذا، هي، برأي أستاذنا، أشبه ما تكون بالشخصيات الآلية robot تنطق بآراء المؤلف في كلِّ الشئون، الثقافية، والتربوية، والاجتماعية، والسياسية. وعلى الرغم من أنه استخدم تكنيك الترجمة الذاتية، إلا أنه لم يوفَّق في كتابة رواية ناجحة، فهي تبعث على الملل لكثرة الاستطرادات، والخطَب، والمواعظ، فكأن القصة مجموعة من المقالات كتبت للكشف عن عيوب المجتمع.

ولا تختلف روايته "حب من الفيحاء" عن السابقة مغامرات تائبة، إلا في

10.خليل، إبراهيم: من الشعر الحديث والمعاصر،ط1، عمان: ورد للنشر، 2009، ص 13- 25

ولا تختلف روايته حب من الفيحاء عن الرواية السابقة مغامرات تائبة إلا في أن المؤلف يخلط بين الشخوص، فصبري يصبح أحيانا صابرًا، ورائد في صفحات، يصبح وائلا في صفحاتٍ أخرى (11).. وقد أصلح الكاتب من شخصياته في رواية " زهر الزيزفون ". فليلى بطلة هذه الرواية نموذج مُشْرق للمرأة، إلا أن المؤلف- للأسف - لا يغوصُ في نفسيَّتها، مكتفيًا برسم هذا النموذج رسما مسطحا قائما على السرد المباشر التقريري، مع أن الفرصة كانت مهيأة أمامه ليفعل ذلك. ولكنَّ الذي حدث هو أن هذه الرواية لا تختلف عما سبقها من رواياته لاحتفالها بالمواعظ، والاستشهاد بالشعر، وعدم ترابط الأجزاء، فكأنها مجموعة من المقالات ألصقَ بعضُها ببَعْض عنوة(12). وقد خلص أستاذنا من تتبُّعه لروايات حسني فريز رواية تلو الأخرى إلى أن هذا الأديب شاعرٌ غَزِلٌ رقيق، وبهذه الصفة ملأ الساحة الأدبية، وله فضل الريادة في كتابة القصص، والروايات، غير أن الشخصيات في هاتيكَ الروايات شخصياتٌ مسطحة، ثابتة، لا تنمو، ولا تتغير، ولا تتطور، شخصياتٌ صنَعَها الكاتبُ لتتحدث بآرائه، في السياسة وغير السياسة. وهو في قصصه لا ينسى أنه معلمٌ يحمل عصا المؤدب التي يقرع بها رؤوس المشاغبين، ولم تفارقه هذه الصفة حتى في تعامله مع شخصياته السردية في القصص

مع جبران

ومن نقده التطبيقي الذي لم يتنبّه له الأسد، في مقدمته، الدراسة العميقة التي كتبها أستاذنا عن جبران خليل جبران (1883- 1931)ونشرها في كتابه الموسوم بعنوان في النقد الأدبي (بيروت: 1974) واختار لها عنوانًا لافتًا، وهو

11.دراسات في الأدب والفكر، ص 147

12.المصدر السابق نفسه.

رأيٌ في جبران خليل جبران. وقد تطرق لاختلاف الآراء في هذا الأديب اللبناني المهجري، فمنهم من يرى فيه قديسًا ينبغي له أن يدرج في عداد العباقرة الخالدين، ومنهم من يرى فيه زنديقًا مارقًا مُفْسدًا للأخلاق، هادمًا للمجتمع، وقلة قليلة من الدارسين تجد فيه أديبًا، وفنانًا، وليد ظروف معينة، ومن هؤلاء صديقهُ، وكاتبُ ترجمتهِ ميخائيل نعيمة (13)

وقد استعان أستاذنا على بيان رأيه في شخصية جبران بالتحليل النفسي، ووفَّرت له الكتب التي تضمُّ رسائله المتبادلة مع ماري هاسكل وبعض المذكرات عنه، ومنها كتاب خليل حاوي "أضواء على جبران" المعلومات الموثقة التي لا يرقى إليها الشك، وتنم على أنه كان شديد التعلق بأمه، وأنه كان يعاني مما سماه فرويد عقدة أوديب Oedipus Complexفضلا عن عقدة أخرى هي الرغبة في الشهرة، والثروة، والغنى، والتظاهر بأنه من ذوي اليسار، والجاه(14).

ومن الاقتباسات التي يوردها المرحوم السمرة في هذا السياق اقتباساتٌ توضّح لنا أن معظم النساء اللائي أحبَّهن جبران كنَّ يكبرنه بأعوام، وأنه كان يرى في كل واحدة منهنَّ شبيهة بأمه، فهو يتعلق بها تعلقه بأمه، يقول في رسالة منه إلى ماري هاسكل: " كنت دومًا أتمتع بأطايب مائدتك، وكنتِ دوما تملأين صحني وكؤوسي، والآن، لا أشعر بعدُ بأنني ضيفٌ محبوبٌ، بل بالأحرى بأنني طفل في بيت أمي(15).

ومن الاقتباسات اقتباساتٌ يستخلص منها أستاذنا أن جبران كان معقدًا بسبَبِ فقره، وتطلعه للثراء والغنى،وما يرويه جبران لماري هذه عن أنه سليل

13.في النقد الأدبي، ص 95

14.في النقد الأدبي،ص 96

15.في النقد الأدبي، ص 97

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

وكل ما ورد في هذه الأخبار، والمرويات، والرسائل، أكاذيب يصفها ميخائيل نعيمة بالأقنعة التي يتخذ منها أديبٌ مُعْدَم، نشأ في بيئة قاحلة، شخصية أخرى لنفسه(16). ومن الدلائل التي تُفصح عن هذا الجانب الزائف من شخصية جبران أنه عمد للإدعاء بأن مولده كان في مدينة بومباي في الهند، وليس في بشرّي بلبنان، وقد سخر من ذلك نسيب عريضة في مجلته الفنون، وأشار إلى هذا ناشر كتابه " البدائع والطرائف(17)

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

وفي هذا السياق نجد تحليلا تطبيقيًّا لبعض آثار جبران القصصية، كقصة يوحنا المجنون، وهي من مجموعة عرائس المروج، وقصة وردة الهاني، وهي من مجموعته الأرواح المتمردة. وصراع القبور، وهي من المجموعة المذكورة وقصة "رماد الأجيال والنار الخالدة " ومن هذه الوقفات يستخلص أستاذنا أن جبران كان يؤمن بتناسخ الأرواح، وأضاف السمرة إلى هذا حوارًا بين جبران وماري

16.في النقد الأدبي، ص 98

17.المصدر السابق،ص 99

يزعم فيه أنه يرى المستقبل على مسافة تقرب من ألف عام، كما في مكنته أن يرى الماضي(18). ولم يفت الدكتور السمرة أن يقف بنا عند كتابه النبي، وهو الكتاب الذي تُعزى إليه شهرة جبران من حيث هو كاتبٌ عالمي. كما لم يفته أن يقف بنا عند قصيدته " المواكب " التي تقع في نيف ومائتي بيت. وفيها يكرر التعبير عن قدسية الغاب، وتفضيله على الحياة في المدن. وحتى هذه الفكرة، التي تُظهر بقوة مذهبه الرومانسي، انتهت إلى لا شيء، فهو يختتم المواكب بما يؤكد زيف رؤيته هذه، مؤكدًا أن الغاب لا يعدو أن يكون وهمًا، يقول في أخر بيت من المواكب " فكلما رمْتُ غابًا قامَ يعتذرُ " أي أنه لم يجرب الحياة في الغاب(19).

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

فسارق الزهر مذموم ومحتقرٌ وسارق الحقل يدعى الباسلٌ الخطرُ

ونشره هكذا، ولكني رأيته في طبعة مصرية معدلا على النحو الآتي: وسارق الحقل فهو الباسلُ الخطرُ.

---

18. في النقد الأدبي، ص 101

19. المصدر السابق،ص 104

وقد أضاف نعيمه إلى ذلك أنه – أي جبران- لم يكن يعرف التفعيلات، ولا يميز البيت المستقيم الوزن من البيت المضطرب(20).

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

20.يشير نعيمة - ها هنا - إلى أن الفعل يدعى نابَ عن الفاعل فيه الضمير العائد على سارق الحقل ولذلك وجب نصبُ الباسلُ الخطرَ على أن باسلا مفعول به، والخطرَ صفة له . ولم يتنبه جبران لهذا ظنا منه أن الباسل هو نائب الفاعل، وفي التعديل المقترح عدَل به من المفعول، إلى الخبر.

الفصل السابع

السَمْرة والتثاقُف

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

أما كتابه الذي صدر في زمن مبكر 1974 الموسوم بعنوان "في النقد الأدبي" فقد تضمَّن فصولا غايتُها الأساسية، وهدفُها المباشر، تقريبُ ما هو بعيد من الأدب الأوروبي للقارئ العربي. وقد تضمَّن فصلا مطولا عن فنّ القصة، ابتدأ بالحديث عن ظهور هذا الفن الأدبي في الأداب الأوروبية، وانتهى بالحديث عن ظهوره لدى رواد القصة العربية، أمثال: جورجي زيدان،

ومحمد فريد أبو حديد، وطه حسين، وعبد الرحمن الشرقاوي، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ (1).

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

ثم تحدث عن الشخصيات، وما تعبر عنه من وجهات النظر، وفي هذا المقام يذكُر لنا نوعين من الشخوص، بعضُها ثابتٌ لا يتغير، ولا يتطور، في الحكاية، وهو ما يسمى Flat Character لدى بعضهم، وبعضها غيرُ ثابتٍ، وقابلٌ للتغيُّر، بفضل الأحداث الجارية، وهي التي تسمّى لدى بعضهم شخصيَّات مدوَّرة Round Character أي نستطيع رؤيتها من جوانبها كافةً، لا من جانب واحد، ويصفُها بعضُهم بالنامية المتطوّرة. ويذكر لكل نوع من هذين النوعين أمثلة من الروايات العربية المنشورة، توضيحًا، وتقريبًا لهذين المفهومين من ذهن القارئ العربي، فمن النوع الأول شخصية رضوان الحسيني في روايـة زقـاق المدق، لمحفـوظ، وشخصيـات روايـة الأرض لـعبد

1.في النقد الأدبي، مصدر مذكور في السابق،ص 16

الرحمن الشرقاوي كلُّها من هذا النوع. أما النوع الثاني فمن أمثلته شخصية عباس الحلو في رواية زقاق المدق، وأحمد عاكف في رواية خان الخليلي، وحسنين في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ.

ويذهبُ أستاذنا مذهبًا آخر في الحديث عن الشخوص، عندما يشرح للقارئ كيفَ يقوم الكاتبُ برسْم ملامح الشخصيّات. فقد يلجأ إلى الوصف التقريري الخارجي، فيقدم لنا صورة عن المظهر العام لتلكَ الشخصية، وقد يلجأ إلى التحليل، فيلقي الضوءَ على ما يسبُر به أغوارها، وما تتَّصف به طباعُها النفسية، وما يعتورُها من أوضاع، وذلك عن طريق الأفعال التي تقوم بها، والأقوال التي تصدُر عنها، والسلوك الذي تنْمازُ به عن الشخصيَّات الأخرى(2) وفي حديثه المتصل عن الحبكة يذكِّرُنا بكتاب يُعد من أوائل الكتب التي تحدث فيها مؤلفُها عن أركان الرواية، وجوانبها الفنية، والكتاب بعنوان Aspects of the Novel لمؤلفه الروائي E.M.Forster (1927) ومما يؤيّد استنتاجنا أنه يورد الأمثلة التي توضِّحُ الفرق بين الحكاية، والحبكة، التي أوردها فورستر في كتابه(3). وزيادة في الإيضاح يتحدَّث أستاذنا بالتفصيل عن أشكال الحبكة، فمنها الحبكة المفككة Loose Plot ومنها الحبكة المتماسكة Organic Plot مع ذكره أمثلة من الروايات العربية، فرواية "بداية ونهاية" لمحفوظ ذات حبكة متماسكة، وكذلك السراب للكاتب نفسه (4).

ولعل مما تختلفُ به القصة عن غيرها من فنون الأدب أن لها أسلوبًا مختلفا

2.في النقد الأدبي، ص 25

3.المصدر السابق، ص 27 وللمزيد انظر: بنية النص الروائي لمؤلف هذا الكتاب، بيروت، الدار العربية للعلوم(ناشرون) 2010،ص39

4.المصدر السابق ،ص 29

عن الشعر، وعن المسرح، وفي هذا يقول أستاذنا: الحقيقة التي ينبغي على كتَّاب القصة أن يعرفوها قبل غيرهم من القراء أن أسلوب القصة عفَويٌّ أقربُ إلى أسلوب المتكلم العادي في حياته اليومية، وبذلك يختلف أسلوبها عن الأسلوب الشعري الذي يحتاجُ إلى اللغة الأنيقة، ذات المجازات الحيوية،المبتكرة،والاستعارات غير المتكررة.. ويفرِّق أستاذنا، كعادته، بين المفاهيم المتجاورة، فمفهوم القصة (الرواية) مختلف عن مفهوم القصة القصيرة. وقد أورد لنا من الاقتباسات ما ينمُّ على حيرة الأدباء في تعريف هذا الفن، وتحديده تحديدًا دقيقًا (5) فمنهم من يستند في تحديده لعدَد الكلمات، ومنهم من يستند للقراءة في جلسة واحدة، أو في ساعة وبعض الساعة، وأيًا ما يكن الأمر، فإن الشيء الذي يختلفُ به هذا النوع الأدبي عن غيره هو التركيز، ووَحْدة الحدث، والموقف، وربما الشخصيَّة، وكتابة القصة القصيرة في نظر أستاذنا أكثر صعوبة، ومشقة، من أي نوع قصصيّ آخر، على الرغم من أن كثيرا من الناس يظنونه سهلا، يسيرًا.

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

5.في النقد الأدبي، ص 33

عن حياتنا الاجتماعية "فلقد تغيب البطل المثالي عن هذا الأدب لأنه أدبُ المجتمع غير المثالي(6).

وتلحّ على أستاذنا إشكاليّة التفرْقة بين الفنون الأدبية مرة أخرى، وتوضيح الأسُس التي يقوم عليها كل نوع، لذا نجده في الفصل الثالث من الكتاب يتوسع في توضيح الأبعاد الفنية الخاصة بالتراجيديا Tragedy في الأدب الغربي. وهذا الفصل استقى المرحوم السمرة فكرته من كتاب لألدوس هكسلي Huxleyوعنوانه "المأساة والحقيقة الكاملة Tragedy and the Whole Truth "فالتراجيديا بقوانينها الفنية الصارمة حالتْ دون التعبير عن الحقيقة الكاملة في رأي هذا الكاتب، لذا وجدنا المحدثينَ، ممن يكتبون هذا اللون من المآسي، يتحررون من هاتيك القوانين، ومن هؤلاء أندريه جيد، ود. هـ. لورنس، وبروست، وكافكا، وإرنست هيمنغوي.. وهم جميعًا من كبار الأدباء، فقد اختلفتْ لديهم التراجيديا عما كانت عليه في الماضي؛ ولذا فإن التراجيديا بالمفهوم القديم عفا عليها الزمن، وهذا لا يعني أننالم نعد نستمتع بمشاهدة الأعمال التراجيدية الكلاسيكية، وفي ذلك يقول أستاذنا- رحمه الله - " الواقع يقول لنا غير ذلك، فنحن ما نزال تهزنا التراجيديات التي كُتبت منذ القديم، وحتى هذه التراجيديات إذا شقَّت طريقها للسينما، وأُخْرجت أفلامًا، فإنها تؤثر في نفوسنا تأثيرًا شقَّت طريقها للسينما، وأُخْرجت أفلامًا، فإنها تؤثر في نفوسنا تأثيرًا بالغًا. فالتراجيديا فنٌ من فنون الأدب الرفيعة المحببة إلى النفوس" القريبة من العقول" (7)

---

6. المصدر السابق،ص 40

7.المصدر السابق، ص 46

وبالأسلوب نفسه يقفُنا السمرة إزاء إشكالية الشعر في الغرب، وهل يلاقي مصيرًا كمصير التراجيديا؟ وهو لا يتناولُ ذلك تناولا عشوائيا يعتمد على التقدير الشخصي، والانطباعات العابرة، بل يعتمدُ على كتب منشورة طَرحت مثل هاته التساؤلات. ووضعت على عاتق الشاعر الحديث مسؤوليات جسيمة، وجديدة، تتمثل في التعبير عن التحديات التي تواجه الإنسان في عصر الصناعة الآلية التي تؤدي إلى تشويه الطبيعة التي طالما تغنى بها وردزوورث وشيلي وأودن. فعلى الشاعر اليوم ألا يقدم لقرائه صورًا زائفة عن الواقع، وإنما عليه أن يشاركنا مخاوفنا من قنبلة ذرية، أو هيدروجينية، أو حرب نووية قادمة مبيدة، وعليه في الوقت ذاته أن ينشر في شعره الأمل، والبهجة، والفرح. وهذه هي معضلة الشعر الغربي اليوم، إذ كيف للشاعر الذي هو إنسان مثلنا، معرض للشكوك، والمخاوف، والقلق، أن ينشر فينا البهجة والفرح؟ (8) .

وبما أن أستاذنا في مقالاته، وفي فصول كتابه "في النقد الأدبي" يحاول أن يبْني جسرًا بين ثقافتين، فإن مما يتمّم غايته، ويعمّق عطاءه، أن يقدم لنا في فِصْلة منه خلاصة مستصفاة لآراء ت. س. إليوت Eliot عن علاقة الشعر بالدراما. ذلك لأنَّ المسرح ران عليه حين من الدهر غلب فيه النثر على الشعر، وجاء إليوت ليجدد الشعر الدرامي، بديلا للنثر. إذ إنّ طبيعة المسرح، في رأيه، تتطلب أن يكون شعرًا، وألا يُسْتخدم فيه النثر إلا نادرًا(9). وقد تناول إليوت عددا من النماذج الشكسبيرية مثبتًا بالتحليل الفني أنَّ

8.في النقد الأدبي، ص ص 52- 53

9.المصدر السابق، ص 55

الشعر أليقُ بالمسرح من النثر، وأجدرُ، وأخْلق. وتطرَّق في الأثناء لتجربته هو في كتابة المسرح الشعري، ولا سيما في مسرحيته الأولى " جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral " التي وضع نصب عينيه فيها أن تتكلم الشخوص شعرًا. واعترضته مشكلات فنية حاول تلافيها في مسرحيته الشعرية التئام شمل العائلة The Family Reunion ففيها أقلعَ عن محاكاة شكبير، وقلَّل عدد الممثلين، واعتمد اعتمادًا أكبر على الجوْقة. أما في مسرحيته الأخرى وعنوانها The Cocktail Party فقد بذل جهده للعثور على وزن شعري يحاكي في جرْسِه، ويقتربُ به من جرس لغة الحديث اليومي (10) وقد تغلب على هذه العقبات، وقطعَ شوطا بعيدًا في ابتكار وزنٍ، ولغةٍ، تستطيعان التعبير عما يريده دون اللجوء إلى النثر(11)

المدارسُ الأدبيَّة

واللافت أن الراحل الكبير، وهو يفتَتِح بكتابه هذا أفقا للقارئ على الثقافة الغربية، لم يفته التوغل في نظريّة الأدب، التي لا يقتصر اهتمامها على التفريق بين الأجناس، وما يتصف به كل جنس منها من أساسيات تجعله مختلفا عما عداه. وإنما تبحث أيضا في ما لهذه الأنواع من تيارات، ومذاهب، وما تشهَدُه من اتجاهات اعتاد الدراسون على تسميتها " مدارس أدبية " ومن هذه المدارس: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والتعبيرية، والسريالية، والرمزية إلخ.. وقد سبق أن أشرنا في الفصل الخامس، من هذا الكتاب- وهو الفصل الذي توقفنا فيه عند عطاء السمرة في مجالات النقد الحديث –

10.في النقد الأدبي، ص 59

11.المصدر السابق، ص 60

لبعض ما كتبه عن هذه المدارس، منبّها على موقف النقاد من مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، منها، فضلا عن موقفه هو. كذلك سبق لنا أن أوضحنا ما لديه من آراء في تفسير هذه المدارس لظاهرة الإبداع الفني، والأدبي، ابتداءً من نظرية المحاكاة عند أفلاطون، وأرسطو، مرورا بنظرية ليسنغ، والنظريات الأخرى من؛ رومانسية، ورمزية، وسريالية، وواقعية، وطبيعية، مع وقفة أخرى متأنية عند مدرسة التحليل النفسي، وصداها في بعض الدراسات التطبيقية العربية، بما في ذلك آراؤه في جبران خليل جبران. غير أن تضييق الفجوة بين القارئ العربي والأدب الغربي يتطلبُ، في ما يتطلبه، أن يحيط ببعض الشخصيات الأدبية الغربية، وهذا ما عمد إليه أستاذنا في باب من أبواب الكتاب، وهو الذي أفرده لأضواء على شخصيات أدبية، تناول في إحداها توماس مان، وفي أخرى الشاعرة إميلي برونتي، وفي ثالثة ألدوس هكسلي، وفي رابعة تشارلز دكنز المجهول، وفي خامسة القاصّ سومَرْسِتْ موم .Maugham .

والجدير بالذكر أن هذه الشخصيات من الشخصيات التي يزهو بها الأدب الغربي، ويفتخر، إنْ كان الأمر في شعر، أم في قصة، أم في رواية، أم في مسرح. وصنيع أستاذنا في هذه الفصول يعتمد على تعريفنا بالأديب تعريفًا يتضمن استقصاءً لمؤلفاته، ووقفَةً عند أحد هذه المؤلفات، من إحدى الزوايا المهمَّة فيه. فألدوس هكسلي يحدثنا عن كتابه "العودة إلى عالم جريء" مشيرًا لرؤية هذا الكاتب لعالم مُتغيِّر (12) وأما ديكنز، فبعد تعريفنا به، وبرواياته،

12.في النقد الأدبي، ص 139

يلقي الضوء على كتابٍ يتناول شخصية هذا الروائي لمؤلفه فيليكس Felix الذي يكشفُ فيه عن سرٍّ عميق في حياة دكنز ظل مجهولا، وهو علاقته الغرامية بالممثلة إلين تيرنان، أما الروائية إميلي برونتي، فقد كشفَ لنا من عرْضِهِ لبعْضِ أشعارها عن إيمانها العميق بالمذهب الرواقي، الذي يقوم على مبدأ الصبر، والتجلُّد، لمواجهة الحياة في عالم تملؤه الشرور، ولا مكان فيه للأمان(13). وقد أضاءَ لنا الجانبَ المظلمَ من شخصية توماس مان السياسيّ، والمريض، وقلْ مثل هذا عن الكاتب سمرست موم .

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

13.المصدر السابق،ص ص 130- 131

خاتمة الباب

وهكذا نجد أستاذَنا في الحديث عن النقد القديم لا يفتأ ينتفِعُ باطلاعه على الأدب الغربي، وفي كتابه عن طه حسين يُسلّطُ الضوء على ما تناثر في نقدِه منْ مَلاحِظ شاردَة، أو لائذَة، تنمُّ على التغيير، والتناقض، والتقلُّب.

وهذا ما نجده يتكرَّر في تناوله للعقاد، ونقده، فقد تخلّى عن الحياد، وتخلى عن مناهج، ومدارسَ، تأثر بها، وعن مفاهيمَ لم يَكُنْ على وعيٍ دقيقٍ بها، كَمَفْهوم الوَحْدة العضوية في القصيدة. وجاءَ موقفُه من محمد مندور، ونقدِهِ، مُتَّصفاً بالرضا، والإعْجاب، وإنْ لاحظَ على نقْدِه المسْرحيّ افتقارهُ للعُمق.

وقد طوَّفَ بنا على مناهج النقد الحديث، ومَدارسِهِ، مؤكدًا أنَّ مدرسة "النقد الجديد" أقربُها إلى نَفْسِه، وفِكْره، لما تؤكِّدُه من أنَّ المضمونَ هو الشكل، والشكلَ هو المضْمون.

ولم يخلُ مُنْجزهُ التطبيقي من انتقاد صَريحٍ يضع النقاط على الحروف، كالذي نجدُه في نقده لشعر عرار، ونثر حسْني فريز القَصَصي، وشعر الثورة العربية الكبرى، وأدب جبران خليل جبران.

فهو- بعبارةٍ موجَزةٍ، ودقيقة- يحاولُ في جلِّ ما كتَبَ، وَتَرْجم، أنْ يضيّقَ الفجوة بين أدبنا العربيّ والأدب الغربي.